Թ. ԹՈՐԱՄԱՆՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ



ԵՐԵՎԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

А. Ш. МНАЦАКАНЯН

АРМЯНСКОЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Возникновение и идейное содержание основных мотивов



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1955

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

7929(479.925)(09)
Մ 83

Ա. Ը. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՋԱՐԴԱՐՔԵՍՏ

Հիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը

Ա 13 50

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1955

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ։

Խմբագիրներ.
Բ. Ն. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ
Լ. Ս. ԱԱԶԻԿՅԱՆ

Առանց պարզ ըմբռնելու այն, որ միայն մարդկային ամբողջ զարգացմամբ ստեղծված կուլտուրայի ճշգրիտ գիտենալով, միայն նրա վերամշակմամբ կարելի է կառուցել պրոլետարական կուլտուրա — առանց այդպիսի ըմբռնման մենք այդ խնդիրը լուծել չենք կարող։

Վ. Ի. ԼԵՆԻՆ



ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ ժողովուրդը աչխարհի հնագույն ժողովուրդներից մեկն է. նա գոյության ընթացքում կերտել է նաև իր հարուստ ու նշանավոր կուլտուրան, որի մեջ առանձին տեղ է գրավում հայկական զարդարվեստը։

Զարդարվեստը հայ ժողովրդի ստեղծած արվեստի ամենահին, բայց ամենակենսունակ բնագավառներից մեկն է, որի մի ժայրը քաղված է նախնադարյան անգրագիտության հասարակության ծոցում, իսկ մյուսը, այսօր էլ ծաղկելով, ձգվում է դեպի ապագան։ Այն միաժամանակ արվեստի ամենամասսայական ձևերից մեկն է՝ ինչպես իր ստեղծմամբ, տարածմամբ, գերով և նշանակությամբ, այնպես էլ իր ընդգրկած բնագավառներով։ Նրա բազմահազար ու բազմապիսի մոտիվները, հնագույն ժամանակներից սկսած, զարդարել են մարդկային մարմինը, հագուստը, բնակավայրերը, բնակարանները, տնային կահ-կարասիքը, գործիքները, ձեռագրերն ու գրքերը, պատմական ու կրոնական զանազան հուշարձանները, գերեզմանաքարերը, անասունների մարմիններն ու ծաղկները և այլն։ Նրա երփներանգ ձևերը, իրենց ստեղծագործական զարգացմամբ, որպես հաղթանակող աշխատանքի անչնչելի կնիքներ, իրենց դրոշմն են դրել հայ ժողովրդի նյութական կուլտուրայի բոլոր բնագավառների վրա, ուր հասել են մեր նախնիների ստեղծագործ ձեռքերը։ Տարբեր էպոխաներում, տարբեր հանգամանքների մեջ, նրանք տարբեր իմաստ ու դեր են ստացել և յուրովի վերաստեղծել իրենց կերտողների ու տարածողների կյանքի պատմությունը, մտածողությունը՝ միշտ վերամշակվելով, զարգանալով ու հարստանալով։

Այսօր այդ վիթխարի կուլտուրան, իր ամբողջ հասակով մեկ, կանգնած է սովետական մասնագետների առաջ՝ մի կողմից՝ որպես պատմական սկզբնաղբյուր, իսկ մյուս կողմից՝ որպես անգուգական ժառանգություն՝ սպասելով իր արժանի վեր

Հանձնաժողովի ուսումնասիրությունները և նպատակները

Հասկանալի է, որ այդ հին ու հարուստ կուլտուրան պիտի վաղուց իր վրա հրավիրած լիներ մասնագետների ուշադրությունը։ Դեռ, հիրավի, սկսած XIX դարի կեսերից, հրատարակվում են առանձին աշխատներ, ժողովածուներ, հոդվածներ, ուսումնասիրություններ՝ նվիրված հայկական արվեստի տարբեր բնագավառներին, որոնց մեջ, հանուն, չորսափվում են նաև հայկական զարդարվեստի որոշ հարցերը։ Սկսված աշխատանքները մի նոր թափ են ստանում Հոկտեմբերյան մեծ սոցիալական կարգեր հաստատվելուց հետո և մասնավորապես վերջին տասնամյակների ընթացքում։

Այսօրվա հարկ ենք համարում հիշատակել ոուս բազմավաստակ գիտնական Վ. Վ. Մատուզովի, հայկական ձեռագրերի հմուտ մասնագետ Գ. Հովսեփյանի, Ն. Ցա. Մառի, Ա. Ի. Օրբելու, Ք. Բարամձյանի, Գր. Չափանցյանի, Գ. Լևոնյանի, Ի. Ի. Պիոտրովսկու, Լ. Ա. Դուրնովոյի, Ն. Մ. Տոկարեվու, Բ. Առաքելյանի, Վ. Մ. Հարությունյանի, Կ. Ղաֆադարյանի, Ա. Ն. Սվիրինի, Ք. Դրամբյանի և շատ ուրիշների անունները, որոնք մեծապես նպաստել են հայկական արվեստի տարբեր բնագավառների զարգացումները վեր հանման և ուսումնասիրության աշխատանքներին։

Ներկա աշխատության բնույթին համապատասխանող կարևոր էջերի ենք հանդիպել հատկապես Գր. Չափանցյանի, Ի. Պիոտրովսկու աշխատություններում (կենաց ծառ, տոտեմիզմ, աստվածություններ և այլն), ովքեր ամենայն կոլկող քարանձավներին նվիրված ուսումնասիրություններում (կենդանական և բուսական մոտիվներ, աստվածություններ), Բ. Առաքելյանի «Հայկական պատկերազարդանքները IV—VII դարերում» աշխատության մեջ (տոտեմիզմ, կոսմոգոնիզմ, հին պատկերացումներ և այլն) և ուրիշ գործերում։

Որքան էլ շատ են հիշված ու չհիշված անունները և նրանց կատարած աշխատանքները, գոհ-ջալ, որ այդ բոլորը դիտում ենք հայկական զարդարվեստի ամբողջ ժողանգության և նրա առն բարերացող հարցերի ու աշխատանքի ընդհանուր ֆոնի վրա, տեսնում ենք, որ դեռևս շատ քիչ գործ է կատարված։ Բավական է հիշել, որ մինչև օրս գոյություն չունի այլի ընդհանուր առանձին աշխատություն՝ նվիրված հայկական զարդարվեստին։ Ուստի և ընդհանրապես հայկական արվեստի մասին իրավացիորեն նկատված է, որ տարբ. նշանավոր առանձնագրություններն ուսումնասիրված են անբավարար, նրանցից շատերը նույնիսկ չեն հետազոտված և մնում են արվեստագետների ուշադրության դաշտից դուրս[1]։

Ով կարի մի կերպ կարծիք է բավարար համարել նկարների ու նկարագրությունների միջոցով հայկական արվեստի որոշ բնագավառների զարգերի վեր հանման աշխատանքները, ապա նույնը չի կարելի ասել ինչպես որևէ բնագավառի, այնպես էլ առհասարակ ամբողջ զարդարվեստի ուսումնասիրության ընթացքի մասին։ Այդ ուղղությամբ կատարված աշխատանքները, հիմնականում, սահմանափակվել են որևէ բնագավառի որևէ հատվածի զարդամոտիվների նկարագրությամբ և նրանց դասակարգով։ Շատ քիչ են այն փորձերը, որոնք նպատակ ունենալին քափանցել զարդամոտիվների ներքին էության մեջ։ Միշտ է, տարբեր աշխատություններում հանդիպում ենք մասնակի չափերի, որոշ հիշյա դիտողությունների, մեկնաբանությունների ու ենթադրությունների, բայց և այնպես նրանք միակողմանի են և հաճախ էլ զրկանում են անընդունելի կարծիքներ։ Ասած այսօր, նկատի առնելով այդ աշխատանքների ընդհանուր վիճակը, կարող ենք ասել, որ գեռևս պատշաճորեն բարերացված և մարքսիստորեն լուսաբանված չեն հայկական զարդարվեստի ամենագլխավոր, այն է՝ հայկական զարդարվեստի հիմնական մոտիվների ծագման և զարգացման բովանդակության հարցերը։ Ամենից, այդ հարցերը, իրենց ամբողջությամբ, առաջադրված անգամ չեն եղել, գոյություն չունի գեթ մի ամփոփ ակնարկ՝ նվիրված նրանց։

Պետք նկատել, սակայն, որ համարյա նման վիճակ գոյություն ունի նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ Այս հանգամանքը շատ կարևոր է, որովհետև հայկական, ինչպես և առհասարակ որևէ ժողովրդի զարդարվեստի մոտիվների ուսումնասիրության բախտը պատմականորեն կապված է նաև ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստների համապատասխան հարցերի ուսումնասիրության վիճակի հետ։ Մասնագետները վաղուց են նկատել, որ զարդարվեստի մոտիվներն ունեն համաշխարհային բնույթ, չնայած նրանք յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ մշակված են հենց այդ ժողովրդին հատուկ ոճով։ Այս երևույթի բացատրության փորձերը տեղի են ունեցել բազմաթիվ իրարամերժ կարծիքների, բայց, ինչպես ռուս գիտնական Վ. Ա. Նիկոլսկին է նշել,

[1] Տես „Искусство" հրատարակչության երկրորդ հատոր Ա. Ն. Սվիրինի „Живопись Древней Армении" գրքին, Մոսկվա—Լենինգրադ, 1940, էջ 5—8։

ոճից նմանության հարցերը դեռևս գիտականորեն բոլորովին չեն մշակված[1]։

Այսպիսով, մի կողմից տվյալ ժողովրդի և առհասարակ բոլոր ժողովուրդների զարդարվեստների հիմնական մոտիվների և մյուս կողմից՝ նրանց միջազգային բնույթի հետ կապված առեղծվածային վիճակը հիմք է հանդիսացել, որպեսզի ծնվեն ու ձևակերպվեն մեծ թվով հակասական տեսակետներ ու ենթադրություններ։

Կղերական և բուրժուական գիտնականները, ելնելով իրենց դասակարգային պատկանելիությունից և տիրող կարգերի շահերից, տարածում են բազմաթիվ հակագիտական, ռեակցիոն և առասպելական տեսություններ։ Համաձայն նրանց պնդումների, զարդարվեստի մոտիվների հիմքում և նրանց էության մեջ ընկած են մարդկանց կրոնամիստիկ պատկերացումները, սեռական բնազդը, վայրենի կրքերը, անհիմն ֆանտազիան, պատահական ձևերը, ինքնանպատակ կրկնումները և այլն։

Նրանք, օգտվելով հատկապես զարդարվեստի մոտիվների ընդհանուր բնույթից, քարոզում են, որ այդ բոլորը նախապես ծնվել են «կուլտուրական հատուկ օջախներում»՝ հատուկ ռասաների պատկանող ցեղերի և ժողովուրդների կողմից և ապա միայն տարածվել մյուս բոլոր ցեղերի ու ժողովուրդների մոտ, որոնք, իբր թե, պատկանել են ավելի «ցածր», «ստորին» ռասաների և ի վիճակի չեն եղել ստեղծելու իրենց սեփական կուլտուրան ու զարդարվեստը։ Նույնը կարելի է ասել նաև թափառող մոտիվների ու սյուժեների, պարզ փոխառությունների և նման այլ կարծիքների վերաբերյալ։

Մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկները, մահացու հարված տալով բուրժուական տեսաբանների կեղծ ու հակագիտական տեսակետներին, մատնացույց են անում լուսավոր ուղիներ, տալիս են հըստակ կողմնորոշում և կայուն հիմք՝ ինչպես գիտության բոլոր բնագավառների, այնպես էլ զարդարվեստագիտության առջև բարձրացած հարցերը գիտականորեն լուծելու համար։

«Գաղափարների, պատկերացումների, գիտակցության արտադրությունը,— ասում են Մարքսը ու Էնգելսը,— սկզբնապես անմիջականորեն միահյուսված է նյութական գործունեության և նյութական հաղորդակցությունների հետ։ Մարդկանց պատկերացումները, մտածողությունը, հոգևոր հաղորդակցությունները այստեղ դեռևս համարվում են բխած անմիջապես մարդկային նյութական հարաբերություններից։ Նույնը կարելի է ասել նաև հոգևոր արտադրության մասին, ինչպես [որ] այն դրսևորվում է այս կամ այն ժողովրդի լեզվում, քաղաքականության, օրենքների, բարոյականության, կրոնի, մետաֆիզիկայի մեջ և այլն։ Մարդիկ հանդիսանում են իրենց պատկերացումների, գաղափարների և այլ նմանների արտադրողը...

Այսպիսով, մորալը, կրոնը, մետաֆիզիկան և իդեոլոգիայի մյուս տեսակներն ու նրանց համապատասխանող գիտակցության ձևերը կորցնում են ինքնուրույնության նկատելիությունը։ Նրանք չունեն պատմություն, նրանք չունեն զարգացում. մարդիկ, որոնք զարգացնում են իրենց նյութական արտադրությունը և իրենց նյութական հաղորդակցությունները, տվյալ իրականությունների հետ միասին փոխում են նաև իրենց մտածողությունը և իրենց մտածողության արդյունքները։ Ոչ թե գիտակցությունն է որոշում կեցությունը, այլ կեցությունն է որոշում գիտակցությունը»[1]։

Այս հանճարեղ դրույթը բացում է մեր առաջ իդեոլոգիայի բոլոր բնագավառների, այդ թվում նաև զարդարվեստի մոտիվների ուսումնասիրության ճանապարհը։ Այն ցույց է տալիս, որ այդ հարցերի լուծումը պիտի փնտրել ռեալ կյանքում, մարդկային նյութական փոխհարաբերությունների ոլորտի մեջ, նյութական, կենդանի նախադրյալներում։

Իսկ, ինչպես նշված է մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկների դրույթների հիման վրա, «մարդկանց նյութական կյանքի գլխավոր, որոշիչ պայմանը, այն պայմանը, որ որոշում է հասարակության ամբողջ կերպարանքը (այդ թվում նաև հարաբերությունները ազգերի միջև, ընտանիքի և ամուսնության ձևերը), կենսամիջոցների հայթայթման եղանակն է, մարդկանց գոյության և նրանց սերնդի շարունակման համար անհրաժեշտ նյութական բարիքների արտադրության եղանակը»[2]։

Այստեղից պարզ է, որ մարդկանց մտածողության և իդեոլոգիայի գլխավոր առարկան պիտի լինեին հենց այդ նյութական բարիքները և նրանց համար աշխատավոր մարդկության թափած ծանր աշխատանքն ու անդուլ պայքարը։

[1] В. А. Никольский, Древнерусское декоративное искусство, Петроград, 1923, стр. 20.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, Партиздат ЦК ВКП(б), 1937, стр. 16—17.

[2] Ֆ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 9. (ՀամԿ(բ)Կ ԿԿ-ին կից Մարքսի—Էնգելսի—Լենինի ինստիտուտի դրած առաջաբանից)։

«Հասարակության հոգևոր կյանքի ձևավորման պրոցեսը, հասարակական իդեաների, հասարակական թեորիաների, քաղաքական հայացքների, քաղաքական հիմնարկների ծագման պրոցեսը պետք է փնտրել ո՛չ թե հենց այդ իդեաների, թեորիաների, հայացքների, քաղաքական հիմնարկների մեջ, այլ հասարակության նյութական կյանքի պայմանների մեջ, հասարակական կեցության մեջ, որի արտացոլումն են այդ իդեաները, թեորիաները, հայացքները և այլն»[1]։

Ներկա աշխատությունը շարադրելու ամբողջ ընթացքում մենք աշխատել ենք միշտ նկատի ունենալ մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկների այս ու համապատասխան բազմաթիվ ուրիշ ցուցումները և մանավորապես Մարքսի կոնսպեկտը՝ գրված Լ. Հ. Մորգանի «Նախնադարյան հասարակություն» գրքի հիման վրա ու Էնգելսի «Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության ու պետության ծագումը» աշխատությունը։

Սովետական մասնագետները, զինված մարքսիզմ-լենինիզմի ամենազոր ուսմունքով, այժմ լծված են նաև առհասարակ զարդարվեստագիտության հարցերի ուսումնասիրության պատվավոր գործին։ Նրանք համառորեն շարունակում են խորտակիչ քննադատության ենթարկել կղերաբուրժուական տեսաբանների կարծիքներն ու նրանց մնացուկները, ամենամեծ ջանքերն են գործադրում, որ առանձին ու շքեղ հատորներով հրատարակվեն Սովետական Միության բոլոր եղբայրական ժողովուրդների զարդարվեստների տարբեր բնագավառների հարուստ նյութերը և ամեն կերպ մտածում են դյուրացնել նրանց ուսումնասիրության գործը։

Այսուհանդերձ առհասարակ զարդարվեստագիտության առջև կանգնած տեսական ամենադըժվար հարցերը, այն է՝ նրանց «հիմնական մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցերը», մնում են չլուծված։ Այդ ուղղությամբ կատարված որոշ փորձերը կրում են անորոշ բնույթ, և երբեմն էլ դրսևորում անընդունելի հայացքներ, որոնք վերջին հաշվով վերևում նշված սխալ տեսությունների մնացուկներն են։ Մեծապես հարգելով սովետական մի շարք ականավոր գիտնականներին և բարձր գնահատելով նրանց առաջնակարգ մեծարժեք վաստակը, մենք չենք կարող մատնացույց չանել նրանց գործերում առկա որոշ սխալներն ու թերությունները։ Այսպես, օրինակ, Վ. Ա. Գորոդցովը, նկատի ունենալով ռուսական ասեղնագործության զարդամոտիվների մի խոշոր խումբ, դրանք դիտում է որպես ժողովրդական պրիմիտիվ, պարզունակ մտածողության հեշտ բացատրելի արդյունք և համարում կրոնա-սիմվոլիկ նշանակություն ունեցող զարդեր։ Այդ զարդերի «կրոնա-սիմվոլիկ նշանակությունը ներկա ժամանակներում հաստատապես մոռացված է»[1],— գրում է նա։ Գ. Ս. Մասլովան նույնպես կրոնական մտածողության արդյունք է համարում բոլոր ժողովուրդների զարդարվեստների տարրերը կազմող այնպիսի մոտիվ, ինչպիսին է կենաց ծառը[2]։ Շ. Կուտխուջինի կարծիքով ղազախական զարդարվեստի հիմնական մոտիվախմբերը (բուսական մոտիվներ, կենդանական մոտիվներ, երկրաչափական մոտիվներ, երկնային մարմիններ) սկզբնապես ունեցել են կախարդա-հմայական նշանակություն[3]։ Ա. Ն. Սվիրինի համոզմամբ հայկական մանրանկարչությունը ծնվել ու զարգացել է, հիմնականում, խայտաբղետ փոխառությունների հողի վրա[4]։ Ս. Ի. Ռուդենկոն սկյութական որոշ կարևոր զարդամոտիվների ծագումը կապում է ուրիշ ժողովուրդների հետ[5] և այլն։ Ըստ որում, դրանք, ինչպես ցույց է տրվում ներկա աշխատության մեջ, սխալ տեսակետներ են, որոնց հեղինակները գիտականորեն չեն հիմնավորում իրենց կարծիքներն ու ենթադրությունները։

Այս ընդհանուր ֆոնի վրա միանգամայն ուշագրավ են այն դիտողությունները, որոնց համաձայն զարդարվեստի բոլոր մոտիվների կամ նրանց առանձին խմբերի ծագման և էության հարցերը դեռևս լուծված չեն։ Նույն Ս. Ի. Ռուդենկոն, նկատի ունենալով սկյութական զարդերի մի ամբողջ խումբ, գրում է. «Ինչպիսի՞ն է այդ զարդային մոտիվների ծագումը, դեռևս չի պարզված»[6]։ Այս առումով առավել ուշագրավ են հանգուցյալ Ն. Յու. Կրիչևսկու հետևյալ տողերը.

«Ամենից դժվարն այն է, որ դեռևս չի մշակ-

---

[1] Համամիութենական Կոմունիստական (բոլշևիկների) պարտիայի պատմություն, Համառոտ դասընթաց, Երևան, 1950, էջ 184։

[1] В. А. Городцов, Дако-Сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве, Труды Гос. Ист. музея, вып. I, разряд археологическ., Москва, 1926, стр. 8—9.

[2] Г. С. Маслова, Народный орнамент верхневолжских карел, Москва, 1951, стр. 88.

[3] Ш. Кутхуджин, Казахская орнаментика, „Известия АН Казахской ССР“, № 78, Алма-Ата, 1950, стр. 52.

[4] А. Н. Свирин, Миниатюра Древней Армении, Москва—Ленинград, 1939, стр. стр. 26, 28, 29, 36 и т. д.

[5] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. стр. 148—153, 190—192 и т. д.

[6] Там же, стр. 152.

ված օրնամենտալ կոմպոզիցիաների ամանոտի-կան ուսումնասիրելու մեթոդ։

Ժապավենաձև օրնամենտների առանձին էլեմենտները, ինչպես, օրինակ, շրջագծի, խաչի նշանները, արդեն գրավել են հետազոտողների ուշադրությունը, բայց դեռևս ո՛չ ոք չի փորձել հայտաբերել օրնամենտալ կոմպոզիցիաների ամանոտիկան ամբողջությունը, բացատրել բուն օրնամենտալ ոճը։

Այսպես, շարունակելով, նա գրում է.

«Ինչպե՞ս սահմանել, ունի՞ արդյոք տվյալ օրնամենտալ սիստեմը գաղափարական առանձին բովանդակություն, և ինչպե՞ս են համատեղվում մեկը մյուսի հետ զարդային ձևը («декоративность») ու սիմվոլիկան — Այս հարցին դեռևս պատասխան չկա»[1]։

Այսպիսով, միանգամայն վստահորեն կարելի է նկատել, որ իրենց ամբողջության մեջ դեռևս բացատրություն չեն գտել ինչպես որևէ ժողովրդի, այնպես էլ բոլոր ժողովուրդների զարդարվեստների հիմնական մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցերը։ Բացի դրանից, գոյություն չունի նաև այդ աշխատանքները կատարելու համար մշակված որևէ մեթոդ։

Ահա այս խոշոր և վերին աստիճանի բազմակողմանի հարցերն իրենց ամբողջ հասակով մեկ կանգնած են սովետական զարդարվեստագիտության առաջ։

Ներկա աշխատության նպատակն է բացահայտություն տալ հայկական զարդարվեստի հիմնական մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցերին, ինչպես նաև նրանց հետ առնչվող մի շարք ուրիշ կարևոր խնդիրների։

Վերոհիշյալ տողերից ինքնին հասկանալի է, որ լուծել նշված հարցերը հայ ժողովրդի զարդարվեստի հարուստ ու հին տվյալների հիման վրա, նշանակում է բանալի տալ նաև մյուս ժողովուրդների զարդարվեստների հետ կապված համապատասխան հարցերի լուծման համար։

Հասկանալի է նաև, թե որքան ակտուալ և միաժամանակ որքան դժվարին գործ է նշված աշխատանքին ձեռնամուխ լինելը։

Ներկա աշխատությունը շարադրելիս մենք ձգտել ենք, ամենից առաջ, հանգամանորեն ծանոթանալ հայկական զարդարվեստի բոլոր բնագավառների հետ, որովհետև զարդարվեստ ասելով հասկանում ենք այն արվեստը, որը գործ ունի առհասարակ զարդերի հետ, անկախ նրանից, թե ո՛րտեղ են երևան գալիս նրանք։ Իսկ այդ բնագավառները, ինչպես նշվեց, շատ և շատ են։ Ըստ որում, մեր նպատակը չի եղել քննել այդ բնագավառներից յուրաքանչյուրի բոլոր կարևոր առանձնահատկությունները, գիրը, նշանակությունը և այլն, այլ հայտաբերել նրանց զարդամոտիվների հիմնական տեսակները, պարզել նրանց առնչությունները և բացատրել նրանց էությունը։

Ինքնին հասկանալի է, որ այս աշխատանքների հաջողությունը կախված պիտի լիներ, ամենից առաջ, զարդամոտիվների առանձին էլեմենտների, ապա նրանց հարաբերությունների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունից, որոնք և կազմում են տվյալ դեպքում հայկական զարդարվեստի հիմնական մոտիվները։

Ինչպես հայտնի է, զարդերի տեսակները առաջանում են ամենապարզ էլեմենտներից, զարդամիավորներից կամ զարդաբջիջներից սկսած մինչև ամենաբարդ ու ամենախրթին կոմպոզիցիաները։ Հասկանալի է, որ նրանց էությունն ըմբռնելու համար, նախ՝ պիտի բացահայտել առանձին էլեմենտների ծագումն ու իմաստը, ապա՝ աստիճանաբար խորանալ ավելի բարդ ձևերի էության մեջ։

Ըստ որում զարդամոտիվների միջոցով դրսևորված գաղափարներն էլ իրենց հերթին են բաժանվում համեմատաբար պարզ և բարդ խմբերի։ Այսպես, օրինակ, կենաց ծառի մոտիվը, ամենից առաջ, կապվում է բուսական աշխարհի հետ և նկատի ունի մարդկանց բուսամշակության բնագավառում ձեռք բերած գիտելիքները։ Սակայն կենաց ծառի մոտիվի միջոցով ընդհանրացվել են նաև կենդանական աշխարհի, իսկ այնուհետև հասարակական հասկացողությունների հետ կապված շատ կարևոր հարցեր, որոնք արդեն ավելի քան բարդ պատկերացումների արդյունք են։ Ելնելով այս հանգամանքից, մենք ձգտել ենք, որպեսզի զարդարվեստի առանձին, պարզ էլեմենտների և զարդամիավորների բացատրության հետ միասին, առաջին հերթին, բացատրվեն գաղափարական ավելի պարզ բնույթ ունեցող հարցերը, իսկ հետո, աստիճանաբար առաջ քաշվեն ավելի բարդ ու խրթին հարցերը։ Հետևապես չպիտի կարծել, թե առաջին հերթին քննվող հարցերի կապակցությամբ մեջ բերված մոտիվները միայն հենց այդ հարցերին են նվիրված եղել, իսկ հետո մեջ բերվածները՝ ավելի քան հարուստ բովանդակություն են ունեցել։

Երկարատև ու հանգամանալից պրպտումների

[1] Е. Ю. Кричевский, Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы, Ученые записки Ленинградск. государств. ордена Ленина университета им. А. А. Жданова, серия историч. наук, выпуск 13, Ленинград, 1949, стр. 55—56.

չնորհիվ մեզ հաղորդվել է բացատրել այն պարզ զարգացմանների պատկերն ու էությունը, որոնք կազմում են ինչպես հայկական, այնպես էլ տարբեր ժողովուրդների զարգարվեստների գլխավոր տարրերը և առկա են բոլոր բարդ կոմբինացիաներում՝ որպես բաղկացուցիչ մասեր։

Այս խնդիրը լուծելիս մենք առաջնորդվել ենք մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկների այն ցուցումներով, որոնց համաձայն յուրաքանչյուր պատկերի ու ձևի, ֆիգուրի և համապատասխան այլ հասկացողության հիմքում նախապես պիտի ընկած լինեին նյութական ռեալ նախադրյալներ, բնության մեջ գոյություն ունեցող իրեր, առարկաներ, կոնկրետ հասկացողություններ և այլն։

Փաստերի հանգամանալից քննությունը, որը շարադրված է ներկա աշխատության ինը գլուխներում, ցույց տվեց, որ զարգարվեստի մոտիվների հիմքում ընկած են՝ մի կողմից՝ բնության ուժերը՝ իրենց որոշանական և անօրգանական աշխարհներով, իսկ մյուս կողմից՝ հասարակական հասկացողությունները՝ իրենց պատմական առումով։ Եվ այս բոլորը՝ ո՛չ մի որպես սոսկական վերարտադրություն, այլ որպես մարդկային ոգեշունչ աշխատանքի, ամենօրյա անդուլ պայքարի, ձեռք բերած նվաճումների, գաղափարագրային և հաչքենաչերական համառ մարտերի և այդ բոլորին համապատասխանող մոտեցողության ձևերի ու աշխարհայացքի արդյունք։

«Մենք բացարձակապես ոչինչ չենք հասկանա հնախոսարյան գեղարվեստի պատմությունից,— ասում է Գ. Վ. Պլեխանովը,— եթե չհամաձայնենք այն մտքով, որ աշխատանքը գեղարվեստից առաջ է եղել, և որ ընդհանրապես մարդը առարկաներն ու երևույթները դիտում է նախ ուտիլիտար տեսակետից և միայն հետագայում նրանց նկատմամբ իր վերաբերմունքի մեջ կանգնում էսթետիկական տեսակետի վրա [1]։

Պարզվում է, որ հատկապես մեր երկրագործ ու անասնապահ նախնիների աշխատանքային առօրյայի արդյունքն են հանդիսանում առհասարակ զարգարվեստի մոտիվների առաջերը կազմող այնպիսի զարդաձևեր, ինչպիսիք են վարսանգա-պըտղային, հատիկա-ձևրմային, չորս էլեմենտների, ծնող-ցույցերի, կենաց ծառերի մոտիվները, ինչպես նաև ընտանեկան-արտադրական, տոհմաֆրատրիալ հասկացողություններին, նրանց նախնական մատերիալիստական և առարկայական գիտելիքների մակարդակին համապատասխան մոտեցողության և այլ նմանների հետ կապված հարուստ զարգամոտիվները։

Ձեր բոլոր ապացուցումները, եզրակացությունները, ընդհանրացումները, դիտողությունները և ենթադրությունները, որ արված են ներկա աշխատության մեջ, հիմնավորված են ոչ միայն հայկական զարգարվեստի պեղածոների հավաստի բազմաթիվ փաստերով, այլև հայկական ժողովրդական բանահյուսության, դիցաբանության, կենսաձևերության գիտելիքների, ժեստերի, հին պատկերացումների, հավատալիքների և շատ ուրիշ բնագավառների վկայություններով։ Ըստ որում, այս վերջիններից մեջ բերված փաստերը ոչ միայն ազնում են զարգարվեստի մոտիվների բացատրության գործին, այլև շատ հաճախ իրենք են ստանում բացատրություն։

Ինչպես տեսնում ենք մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկները, համանման կենսապայմանների չնորհիվ ծնվում են նաև մոտեցողության համանման ձևեր և նրանց գրանցման համանման եղանակներ։ Ուստի, բնականաբար, ուրիշ ժողովուրդների զարգարվեստների համապատասխան ձևերն էլ պիտի ունենային հիմնականում այնպիսի ծագում ու բովանդակություն, ինչպիսին հայկական զարգարվեստի հիմնական մոտիվները։ Ներկա աշխատության մեջ ձգտել ենք, հնարավորին չափ, միշտ նկատի առնել այս նշանակալից ու խոշոր հանգամանքը։ Հրատարակված գանազան ալբոմների, ժողովածուների, ուսումնասիրությունների մեջ գտնվող ճոխ ու առատ փաստերը համոզում են, որ, իրոք, մյուս ժողովուրդների զարգարվեստների տարրերը կազմող զարգամոտիվները իրենց միջազգային բնույթով, ամենից առաջ, ժեստով են այն կենսապայմանների, որոնց մեջ ապրել ու պայքարել են նրանց կերտողները։ Եվ այն բոլոր բացատրությունները, որոնք արված են հայկական զարգարվեստի հիմնական մոտիվներին, ընչին բացառությամբ, վերաբերում են նաև ուրիշ ժողովուրդների զարգարվեստների համապատասխան մոտիվներին։ Էնք այս աշխատության մեջ բերված են բազմաթիվ փաստեր՝ բաբելական, աստրնատական, եգիպտական, խեթական, միտանիական, ուրարտական, չինական, հնդկական, հունական, հռոմեական, սկյութական, բոսֆորյան, ոուսական, ալավոնական, մերքեն-սաքսական, կովկասյան և այլ ժողովուրդների զարգարվեստներից, որոնք մի կողմից՝ իրենք են բացատրություն ստանում, իսկ մյուս կողմից՝ օգնում են հայկական զարգարվեստի հիմնական մոտիվների հետ կապված և մեզ այսօրը հետաքրքրող հարցերի

---

1. Գ. Վ. Պլեխանով. Հնդկաբնակ և դրամատուրգ, Երևան, 1948, էջ 80։

չափանիշ։ Աշխատել ենք, հնարավորության սահմաններում, համապատասխան վիճակագրություններ կատարել նաև ուրիշ ժողովուրդների բանահյուսական, դիցաբանական, ֆիլմական և նման ուրիշ ապրյուրներից, որոնք բոլոր դեպքերում էլ միշտ ներգաղթ են հնչում բարելաջվող և լուծվող հարցերի հետ ու մեծապես նպաստում մեր առջև դրված խնդիրների լուծմանը։

Պիտի նկատել, սակայն, որ ներկա աշխատության համար բացառիկ նշանակություն են ունեցել հատկապես հայկական միջնադարյան մանրանկարչության գանձերը, որոնք կազմում են աշխատության հիմքը և հանդիսացել են հիղինակի ելակետն ու ուղեցույցը։ Ուստի նպատակահարմար ենք համարել վիճակագրությունների հիմնական մասը վերցնել այդ սկզբնաղբյուրներից, որոնցով աշխատանքս հարուստ են մեր միջնադարյան ձեռագրերը։ Թուրքն ու մագաղաթը, վրձինն ու գրիչը, քանակն ու ներկանյութերը անհամեմատ շատ ավելի լայն հնարավորություններ են ընձեռնել մանրանկարիչներին՝ հարազատ մնալու ընդգրկուն զարգացումների, քան, ասենք, քիլն ու գազգահը՝ անկվածագործին, կամ մուրճն ու բրիչը՝ քանդակագործին։ Մանրանկարչության նշված առավելությունը, հատկապես ներկա գնդում, նրբ վճռական նշանակություն ունի զարգացումների նախնական, ավելի քան բնական տնտ ունեցող ձևերի հայտարարումը, բացառիկ կարևորություն է ստանում։ Բացի դրանից, ձեռագրերի աշխարհն ի վիճակի է նկել ի մի հավաքել և մեզ հասցնել անհամեմատ մեծ քանակ կազմող զարդեր, քան զարգարվեստի որևէ այլ բնագավառ։ Ահ որքան մեծ է զարդերի քանակը, այնքան ավելի շատ կարևոր փաստեր կան աչքառնը։ Մյուս կողմից, մանրանկարչության բնագավառում հենց միևնույն մոտիվը հանդիպում է իր բազմապիսի ու բազմաքանակ վարիանտներով, սկսած նրանց պարզագույն, բնական, նախօրինակին հարազատ ձևերից և վերջացրած ամենաերկին հարաբարդություններով։ Ահա հանգամանքը նպաստում է, որ ուշագիր համեմատություններն ու համադրություններ միջոցով մեզ հետաքրքրող հարցերն ավելի հեշտ լուծվեն։ Այդպիսի օրինակներից են վարսանդա-պրոզային և հատիկա-սերմային, ինչպես նաև չորս էլեմենտներին նվիրված զարդամոտիվները, որոնց մասին խոսված է ներկա աշխատության I, II, III գլուխներում։ Մանրանկարչության հնարքական առավելություններից մեկն էլ այն է, որ ժամանակին այն իր մեջ է ընդգրկել զարգարվեստի մյուս բոլոր բնագավառների լավագույն մոտիվները, որոնք այսօր հնշատագնում են ինչպես այդ բնագավառների զարդամոտիվների, այնպես էլ նրանց փոխադարձ առնչությունների ուսումնասիրության դործը։ Իրենց հնության շնորհիվ ևս մանրանկարները ավելի նախընտրելի են՝ մյուս բնագավառների համեմատությամբ։ Միշտ է, հայկական մանրանկարչությունն ավելի նրբաստարդ արվեստ է, քան, ասենք, քանդակագործությունը, անկվածագործությունը և այլն, բայց մյուս բնագավառներից պահպանված հին վիճակությունները խիստ սակավաթիվ են և առհասարակ իրենց ամրոզության մեջ չեն կարող համապատասխանել մանրանկարչությանը։ Է՛լ ավելի նպաստ կարևորություն է ներկայացնում մանրանկարչությունը՝ իր գունագեղությամբ, որովհետև գույների միջոցով առավել դյուրին է գտնում որոշել իր նախնական տնտից հնարված զարդի ինչ լինելը։ Այս առումով մանրանկարչությանը մատաճ կարող էին հավասարվել անկվածագործությունն ու որմնանկարչությունը, եթե նրանցից պահպանված հին նմուշների աշխատ աղքատիկ ու խուճապած չլինեին։ Ով, վերջապես, մանրանկարչական հին ժառանգության հետ ծանոթանալը, պահանջվող փաստերն անմիջապես ձեռքի տակ ունենալը, նրանց հրատարակելն ու ոգտագործելը ավելի հեշտ է, քան մյուս բնագավառներինը։ Ահա այս և այլ պատճառներով է, որ մենք մեր աշխատության մեջ ընդգրկված փաստերի հիմնական մասը վերցրել ենք հայկական միջնադարյան մանրանկարչություններից։ Այսուհանդերձ, միաժամանակ, մեծ ուշադրություն ենք նվիրել նաև մյուս բնագավառների փաստերին, որոնք, հաճախ, ավելի հին ու հազվագյուտ նմուշներ լինելով, եղակի և երբեմն էլ խիստ վճռական նշանակություն են ունեցել ներկա աշխատության համար։

Ակնհայտ պարզվում է, հայկական և ուրիշ ժողովուրդների հիմնական զարդամոտիվները հենց այդ ժողովուրդների կողմից են ստեղծվել անկախ կնպատվ, որպես պատմականորեն անհրաժեշտ ու անխուսափելի հետևանք՝ նրանց կյանքի, պատքարի և մտածողության։ Միվնույն գեղեցիկ նախնադարյան համաչնական, անգաստակարգ հասարակության ծոցում, այդ մոտիվների հիմնական մասն աչքառնելան ևս չարունակում է ապրել ու հարատևել, ատոմնանարար զարգանալով ու հարատացնելով զարգարվեստի գանձարանը։ Նրանք միաժամանակ ենթարկվում են նաև էական փոփոխությունների։ Այդ փոփոխություններ պայմանավորված են եղել մի կողմից՝ հասարակական կյանքում և նրա շարժիչ ուժերի մեջ տեղի ունեցող համապատասխան փոփոխություններով ու իրա-

գործունյությունների, իսկ մյուս կողմից՝ բնական, տեխնիկական պատճառների։ Իրենց ժամկետ նախնական շրջանում նրանք իմաստավորել են հատկապես նախնագործական երկրագործների և անասնապահների աշխատանքային կենսափորձում ձեռք բերած դիտողությունները, աշխարհայացքը, ինչպես նաև նրանց արտադրա-բնօգտագործման հարաբերությունների հետ կապված կարևորագույն ուժերի ու երևույթների էությունը։ Նրանց այդ հատկանշի գծերն ու նշանակությունը հետագայում, հիմնականում, խախտվում է, երբ երևան են գալիս զանազան հարաբերությունները։ Մտեղծված նոր ուժերը կատարյալ պայքար մղելով հին հասարակարգի դեմ, զանազան պայքար են ծավալում նաև համապատասխան իդեոլոգիաների ոչընչացման ուղղությամբ։ Այդ պայքարի շնորհիվ հին զարգափարանքները կամ զարդամոտիվները, հիմնականում, ստանում են նոր իմաստ կամ առնվազն իմաստազրկվում են։ Հետագայում այդ հին ձևերը նոր վերարժեքումի են հանդիպում նաև հաջորդ ֆորմացիաների ժամանակ։ Դրանց են դասվում նաև բնական, տեխնիկական հանգամանքները, որոնց շնորհիվ, ի վերջո, հին ու նրբամեն հասկանալի ձևերը, իրենց ընչող մեծամասնությամբ, զանում են ըշմարտված զարդամոտիվներ, իսկ փոքր մասով վեր են ածվում զանազան սիմվոլների։ Ըստ որում, այս վերջիններն էլ որոշ ժամանակից հետո կորցնում են իրենց դերը, նորից նա մղվում դեպի ընդհանուր ըշմարտված ձևերը, իրենց տնտը միշտով ուրիշ մոտիվներին։ Դրանց քիվը զարդարվեստի հարուստ ժառանգության մեջ ի վերջո այնքան է փոքրանում, որ այլևս նրանք առանձին քանակ չեն կազմում։ Կորցնելով իրենց նախկին իմաստը, հին ձևերը, հիմնականում, ապրում, զարդանում են որպես արդեն ճաշակի ու գնդնկության հետ կապված զարդաձևեր, և որպես արդյունքից նրանք արժանանում են համընդհանուր ընդունելության։ Անցած միջնադարյան սպասիլ բնագատության ու անորոշ վերարժեքումները, որոշ ժամանակից հետո (սկսած X դարից) կյանքում մղվող պայքարի շնորհիվ, ամրապնդած, տեղի է տալիս, և վանքերն ու ամիատարանները, հոգևորականության տարազն ու ծիսական սպասները, քրիստոնեական սիմվոլներից ու նկարներից ավելի շատ մեծ տեղ են հատկացնում հին զարդամոտիվներին։ Մեր միջնադարյան մանրանկարիչները, քանդակագործները և զարդարվեստի այլ մշակները ոչ միայն ընդօրինակում և վերարտադրում են հին ձևերը, այլև մեծ վարպետությամբ մշակում ու զարգացնում են նրանց՝ հաշվենիով ավելի բարձր ասոիճանի և սանդղենով ավելի հարուստ կոմպոզիցիաներ։ Հետագայում այդ ըշմարտված ձևերի մասնավորական գործածություններն առավել մեծ չափերի է հասնում, որովհետև, ինչպես Մարքսն է ասում, «ընդմանված ձևը՝ ամենաընդհանուրն է և հասարակական զարգացման որոշ ասոիճանի վրա՝ կարող է գործածվել ամենքի կողմից...»[1]։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ զարդարվեստի մոտիվները ըստ ժամանակագրական խորության նույնպես միատարր ու նույնական չեն։ Նրանք տարբեր դարերում, տարբեր գաղափարների կողմից տարբեր իմաստ ու նշանակություն են ունեցել և օգտագործվել են տարբեր նպատակներով։

Այն, ինչ որ այսօրվ ասվեց ամփոփ կերպով, ներկա աշխատության մեջ ավելի ցայտուն է դրսևորված։ Ճիշտ է, շատ հաճախ կարիք չի եղել ամեն մոտիվի ու մոտիվախմբի կապակցությամբ նշել այդ հանգամանքը, քանզի միշտ, անհրաժեշտության դեպքում, այդ մասին խոսված է, ուստի և ամբողջ աշխատության միջով, որպես կարմիր թել, անցնում է նաև այդ հարցը։

Մուշի աշխատության մեջ բացատրված մոտիվների և նրանց հետ կապված հարցերի շնորհիվ մեծապես պլուտանում է նաև զարդարվեստի ներքին օրինաչափությունների հայտնաբերման և նրանց էությունն ըմբռնելու գործը։ Այդպիսիներից են, օրինակ, ընդհանրացումները, տեսակորման, զարդամոտիվների սիմետրիկ կոմպոզիցիան, ևն ու բովանդակության հարցերը և այլն, որոնց մասին նույնպես ընդարձակ ներկա աշխատության մեջ կհանդիպի նորանոր տեղեկություններ։

Ինչպես նշվեց վերևում, այս գործում բացատրվող զարդամոտիվների և հարակից հարցերի շնորհիվ, հետաքրքրություն է առիթվում հատկանշ նաև հայկական կուլտուրայի մյուս բնագավառների շատերի առնչ կանգնած բազմաթիվ կարևոր հարցերի էության։ Այսպես, օրինակ, զարդարվեստի մոտիվների մեծ մասը, որպես մեռացած, պահպանել են նախնագործական հասարակության հետ կապվող հավատացողությունների հետևանք սրամտաքներ, որոնց առաջ նույնի կարող են մատակարարել մեր նախնական շրջանի կյանքի ու մտածողության ուսումնասիրության գործին։ Այդ նյութերն անհամեմատ ավելի անաղարտ են, քան բանավոր կամ գրավոր խոսքի միջոցով հասած վկայություններները և ավելի հարուստ են, քան մյուս հանգամանքներով մեզ հասած փաստերը։ Այդ մոտիվ-

[1] Մարքս և Ենգելս. սրբոնսի մասին. Երևան, Պետհրատ, 1934, էջ 82։

ների բացատրության միջոցով է, որ հասկանալի են դառնում Հարությունյանի աշխատանքի կոմպոզիցիոն ծագման հետ կապված գլխավոր հարցերը, ինչպիսիք են մասունքները, գմբեթները և այլն։ Մենք հնարավորություններ են ստեղծվում առհասարակ հայկական ճարտարապետության, աշխարհայացքի, կենսափոխանցման գիտելիքների, բնափիլիսոփայության և այլ նմանների ավելի հանգամանալից ուսումնասիրության համար։ Հատուկ նշանակություն ունեն տարբեր գլուխներում ցրիվ եկած այն փաստերն ու նրանց բացատրությունները, որոնք վերաբերում են առհասարակ կրոնին և մասնավորապես քրիստոնեությանը։ Այս և բազմաթիվ այլ հարցեր, որոնց մասին խոսված է ներկա աշխատության մեջ, ցույց են տալիս, թե որքան վերաբերի նշանակություն ունի ավյալ ժողովրդի գարգարվեստի ուսումնասիրությունը՝ այդ ժողովրդի նյութական ու հոգևոր կուլտուրայի հետ կապված հարցերը և նրանց ներքին օրինաչափություններր ավելի լրիվ ըմբռնելու առումով։

Անդրադառնալով ազգերությունների և փոխազդեցությունների հարցին, պիտի ասել՝ ինչպես չի կարելի ավյալ ժողովրդի կուլտուրայի ու գարգարվեստի ծագումը կապել ուրիշ ժողովուրդների հետ, այնպես էլ չի կարելի ժխտել այն բարերար կամ պարտադիր փոխազդեցությունները, որ առկա են ավյալ ժողովրդի կուլտուրայում և արդյունք են ժողովուրդների բազմադարյա շփումների, բարեկամական հարաբերությունների, ինչպես նաև ներառումների ու գոնեմարտերի։ Այս հարցում հաճախ ցուցաբերված է ոչ ճիշտ մոտեցում և սխեմայի պրակտիկա, որը միտումնավորեն չի կարող լրիվ արդարացնել։ Այլ բան է հնարավորությունը, այլ բան՝ իրականությունը։ Այժմ, երբ պարզվում է գարգարվեստի հիմնական մոտիվների էությունը, և այն, որ յուրաքանչյուր ժողովուրդ պատմական անհրաժեշտությամբ սիտի ստեղծեր իր գարգարվեստը՝ նշված մոտիվներով և իրեն հատուկ ոճով ու առանձնահատկություններով, այլևս անհնարինություն է դառնում նրա կուլտուրան համարել փոխառական, և խիստ դժվար՝ ցույց տալ այն ոճալ ազդեցությունները, որ կապված են նրա հետ։ Այս վերջին, կարևոր հարցը պահանջում է բազմակողմանի ու հանգամանալից ուսումնասիրության ենթարկել ավյալ ժողովրդի գարգարվեստը, ժամանակ լինել նրա բոլոր բնագավառներին, այդ բնագավառների պատմությանն ու առանձնահատկություններին ամրողջապես, ապա նույնքան մանրակրկիտ կերպով ժամանակալ մյուս ժողովուրդների գարգարվեստներին, և պատմական համապատասխան ավյալների հիման վրա խոսել փոխազդեցությունների խնդրի մասին։ Բնականաբար, մենք այդ հարցով ոչ ոտեղ գրավվել չենք կարող։ Միայն, մի քանի դեպքերում, մատնանշել ենք, թե ինչպես որոշ մասնագետներ կապիտ սխալներ են թույլ տվել այդ ուղղությամբ։

Ինչպես նշվեց, հայկական գարգարվեստին նվիրված առանձին ուշագրավ գործեր չեն նկել, որոնց վրա հարկ լիներ մանրամասնորեն ժամանակ։ Միչ վերջերում է հայկական արվեստի տարբեր բնագավառներին նվիրված գրականությունը, ապա այն, ևրե առանձին է գարգարվեստի հետ, ապա, հիմնականում, նվիրված է նկել գարգամոտիվների հրատարակությանն ու նկարագրությանը, մի հարց, որը գուրս է մեր ծրագրից։ Եվ ևրե ներկա աշխատության մեջ միաժամանակ նաև այդպիսի գործ է կատարվում, ապա դա մեզ հետաքրքրող հարցերի քննության անխուսափելի և ցանկալի հետևանքն է։ Միչ վերջերում է առհասարակ հայկական և ուրիշ ժողովուրդների գարգամոտիվների ծագման և բովանդակության վերաբերյալ եղած գանազան նկատառություններին, կարծիքներին ու տեսակետներին, ապա դրանց էական մասին անդրադարձել ենք նյութի չարադրության ընթացքում։

Քյուրիմացություններից խուսափելու նպատակով, հարկ ենք համարում նշել, որ մենք այստեղ քննության առարկա չենք դարձրել գարգարվեստում հանդիպող բոլոր մոտիվները։ Մաց են քողված մասնավորապես բնական տեսարանների ստեղական վերարտադրությունները, հատուկ այսօր ունեցող նկարները, պատմական և գեղարվեստական առեղծագործություններից առնված տեսարաններին նվիրված պատկերները և այլն։

Բացի դրանից, մենք նպատակ չենք ունեցել խոսել առհասարակ գարգարվեստի բոլոր արժանիքների և առանձնահատկությունների, նրա կատարման տեխնիկայի, արվեստի և ուրիշ կարևոր հարցերի մասին։ Այդ խնդիրներին անդրադարձել ենք միայն այնքանով, որքանով որ նրանք առնչված են նկել մեր առջև գրված խնդիրների լուծման հետ։ Անցամ այնպիսի հարցեր, որոնք կապված են գարգարվեստի գարգացման ներքին օրինաչափություններին հետ և ավելի հասկանալի են դառնում ներկա աշխատության մեջ քննարկված նյութերի հետ ունեցած կապակցություններին շնորհիվ, ըստ ամենայնի ենք մեկ ընդհանուր գծերով։ Նույնը կարելի է ասել նաև շատ ուրիշ կարևոր հարցերի մասին, որոնց ամրողջացումը և խորացումն առանձին գործ է։

Ներկա աշխատության մեջ մենք հաճախ գործ ենք ունեցել նաև տարիչ ժողովուրդների գործերը, որի տակ չպիտի հասկանալ բոլոր ժողովուրդները, որովհետև մենք, բնականաբար, ի վիճակի չենք եղել ծանոթանալ բոլոր ժողովուրդների գարդարվեստների հետ։ Ուրիշ ժողովուրդներ ասելով, այստեղ նկատի են առնված այն ժողովուրդները, որոնց գարդարվեստների որոշ նմուշների հետ ծանոթացել ենք գանազան հրատարակությունների միջոցով և որոնցից համապատասխան վկայակոչումներ են կատարված ներկա աշխատության մեջ։

Ժողովրդական բանահյուսության, ժեսների և այլ նման ազգությունների մեջ, ինչպես հայտնի է, պահպանված են չինում վաղեմի ժամանակների հետ կապված բավականաչափ մեծացուցներ, որոնք մեծապես նպաստում են այդ վաղեմի ժամանակների կյանքի և մտածողության ուսումնասիրությանը։ Միաժամանակ հայտնի է նաև, որ այդ մեծացուցները հետագա ժամանակներում կամ չեն գիտակցվել՝ իրենց հին իմաստով, կամ ընկալվել են փոխաբերաբար, ստանալով նոր նշանակություն, իդեոլոգիական նոր բովանդակություն, որն ուղղակի կերպով այլևս չի առնչվել հին ժամանակների պատկերացումների հետ։ Ներկա աշխատության մեջ ազատագրծված համապատասխան փաստերը քննելիս, մենք միշտ նկատի ենք ունեցել այս պարզ ճշմարտությունը, որի մասին հաճախ կատարել ենք նշումներ՝ այդ փաստերն ազատագրծելիս, իսկ երբեմն էլ, կրկնությունից խուսափելու նպատակով, այդպիսի նշումներ չենք կատարել։ Նույնը կարելի է ասել նաև զարդարվեստի մոտիվների ճնշող մեծամասնության և հատկապես մանրանկարչության բնագավառից մեզ բերված նշումների մասին։ Ելնելով մեր աշխատանքի նպատակից ու բնույթից, ձգտել ենք հանգամանորեն ծանրանալ համապատասխան վկայությունների վրա, չմոռանալով նաև այն նոր իմաստն ու նշանակությունը, որ ստացել են նրանք հետագայում։

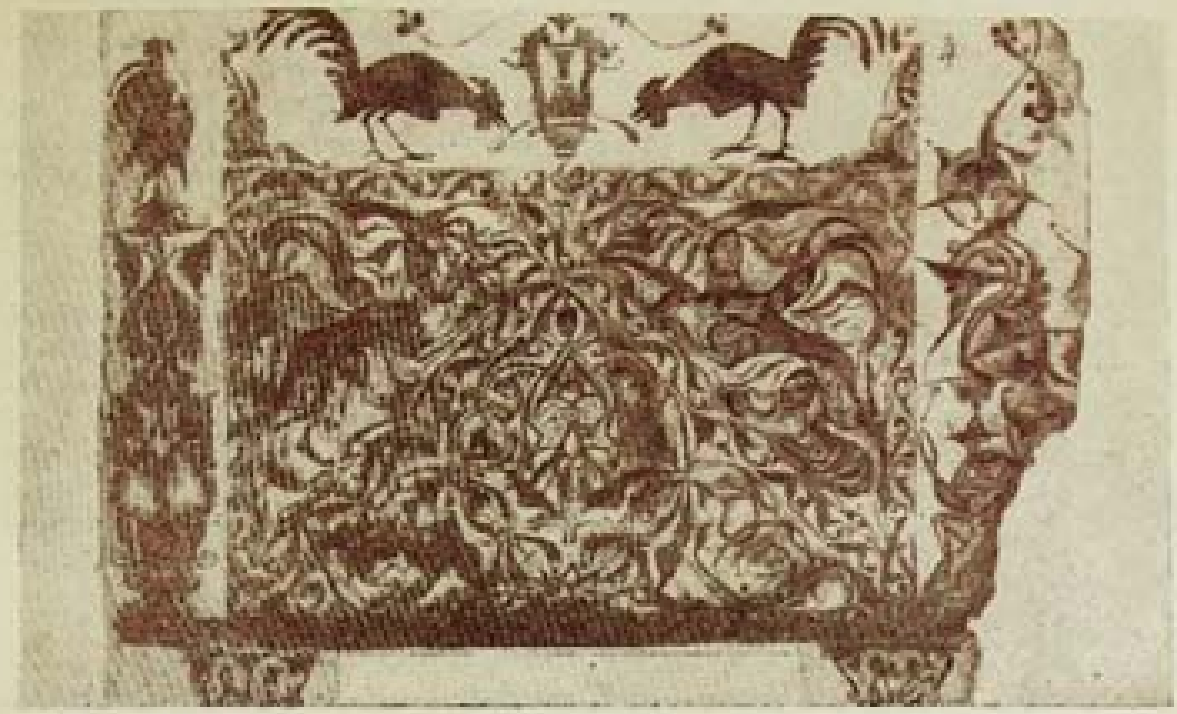
Հարկ ենք համարում նշել նաև այն դժվարությունների մի քանիսի մասին, որոնց հանդիպել ենք մեր այդ աշխատությունը շարադրելիս։ Այսպես, ամենից առաջ, նկատի ունենք համապատասխան փորձի ու գործի բացակայությունը և հակասական կարծիքների այն բազմաշերտի վիճակը, որը հնչությամբ կարող է մոլորեցնել հետազոտողներին։ Մեծ դժվարություն է հարուցել նաև համապատասխան փաստերի հրատարակությունների անբավարար պրպտյունը՝ թե՛ ըստ բնագավառների և թե՛ ըստ ժողովուրդների։ Նույնը կարելի է ասել նաև ժողովրդական հին բանահյուսության, դիցարանության, ժեսերի, կենսափորձային դիտողությունների, հավատալիքների, պատկերացումների, առնահանգիտների, պարերի, խաղերի, առօրյա-սովորական վարժությունների և այլ բնագավառների նյութերի հավաքման ու ուսումնասիրության աշխատանքների մասին։ Ինչպես կտեսնենք ընթերցողը, մենք հաճախ դրազվել ենք ոչ միայն նաև այդպիսի փաստերի հավաքմամբ (ձեռագիր ու տպագիր աղբյուրներից), այլև նրանց որոշ մասի մեկնաբանությամբ, և ապա միայն՝ նրանց օգտագործմամբ։

Տեխնիկական գործի դժվարությունների ենք հանդիպել համապատասխան նկարների ընտրության, ընդօրինակման և նրանց հրատարակման աշխատանքների ժամանակ։

Որոշ դժվարություններ ենք հանդիպել նաև մի շարք մանանգիտական առարկաների և գործվածքների բացակայության պատճառով. ասած, անհրաժեշտությունից ժղված, ստիպել ենք որոշ բացերի այնպիսի բարդումների, ինչպիսիք են. ջրաբարվեստ, ջրաբանդա-պաղպաղին, ջնազկա-պաղպաղին, ջնատիկա-սերմակին, ջնատիկա-էլեմենտային, ակնոցանա-բուսական, բրուտ-կնդանական, ծնող-գույզ, տասը ձեռքին, և այլն, որոնք այսօրվա միանգամայն արդարացնում են իրենց։

Ընթերցողը ներկա աշխատության մեջ, անշուշտ, կգտնի նաև բացեր, թերություններ, որոնց մասին կատարված դիտողությունները չնորհակալությամբ հաշվի կառնվեն մեր հետագա աշխատանքների ընթացքում։





ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

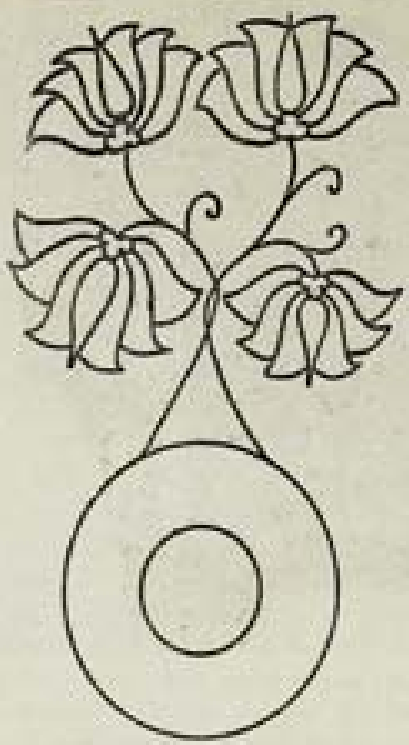
ԾԱՂԻԿՆԵՐԸ ԵՎ ՎԱՐՍԱՆԴԱ-ՊՏՂԱՁԻՆ ՕՐԴԱՆՆԵՐԸ ԶԱՐԴԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Այ ժողովրդի գարգարվեստի մեջ ևս, ինչպես ուրիշ ժողովուրդների գարդարվեստներում, բուսական մոտիվները գրավում են ամենազգեստավոր տեղը։ Դրա պատճառն այն հափշտակիչ գերն է, որ խաղացել է բուսական աշխարհը մարդկության կյանքում։

Մենդի, ապատարանի, հագուստի, գործիքի, չեքմուշյան, կամ-կարասիքի, բուժանյութի և այլ կարիքներ հոգալու այդ բնական ու անեպատ չոհմաքանը մինչև էլ գոնվել է մարդկանց ուշադրության կենտրոնում և նրանց գարգացման ճանապարհին գնալով է՛լ ավելի մեծ ուշադրության առարկա է գարձել։

Ահա ուշադրի առնությունից րոպի, մարդկանց կողմից աստիճանաբար գիտակցվել է նաև բուսական աշխարհի այն վիթխարի գերը, որ նա ունեցել է ընդհանրապես կենդանական աշխարհի գոյության և գարգացման գործում, որը նույնպես, իր անտեսական մեծ նշանակությամբ, գոնվել է մարդկության մտատեղության կենտրոնում։

Բուսական, ինչպես և կենդանական աշխարհի մարդկային կյանքում ունեցած գերի առավել խոր գիտակցումն առաջացել է հատկապես հրկրագործության և անասնապահության գարգացման հետևանքով, որն սկսվել է գեռևս նեոլիթի գարաշրջանում։ Այնուհետև ավելի են գարգանում արտադրության գործիքները, առաջացնելով խոշորագույն փոփոխություններ մարդկանց կյանքում։ «Հնում այդպես չէր լինում գեպի... այն չրջանը, —ասում է Ենգելսը,— որի ժամանակ բոլոր կուլտուրական ժողովուրդներն անց են կացնում իրենց հնրռասական գարաշրջանը, այն է՝ երկաթի սրի, բայց դրա հետ միասին նաև երկաթե խոփի և կացնի գարաշրջանը։ Մարդուն սկսեց ծառայել երկաթը՝ վերջինն ու ամենաակտիվը բոլոր տեսակի հնում նյութերից, որոնք պատմության մեջ ռեվոլյուցիոն դեր են կատարել, վեր-



Նկ. 1

չինը ընդհատ մինչև կարտոֆիլի հրևան գալը։ Որկաքը հնարավոր գործոց գաղտատուփությունը խոշոր ստրատուփյունների վրա, հնարավոր գործոց յայնատավալ անատատմատների մաքրումն ու վերատումը մշակելի տարատուփյունների. նա ստհատավորին ապահով և սուր գործից ազատ, որին չէր կարող գիմագրել ո՛չ մի քար, ո՛չ մի այլ մինչ այն ժամանք մնատ... Որկրագործուփյունը հացահատիկի, փոխհատվոր ընդհենների և պատղների հետ միատին այժմ տալիս էր նաև ձեթ ու գինի, որոնց պատրաստումը մարդին արդեն ստվորել էին[1]։

Նյութական բարիքների արտադրության զարգացումը երկրագործության բնագավառում՝ մարդկանց ոչ միայն առավել անրաժեշտ էր գարպում բուսական ապրարների հետ, այլև հարատացնում էր նրանց գիտելիքները ապրարի կենսական անհրաժեշտ երևույթների վերաբերյալ։ Նվ ահա, Հենց այդ ամենի հիման վրա է, որ գարերի ընթացքում մշակվում են զարգարվեստի բուսական մոտիվները։

Զարգարվեստի բուսական մոտիվների ամենահոգևոր արտահայտությունը կենաց ծառն է։ Մասնագետները բավականին շատ են խոսել այդ ծառի մասին, բայց, ինչպես կերևա ներկա աշխատության ընթացքից, մինչև որս կենաց ծառի մոտիվն էլ ըստ ամենայնի բացահայտված չի համ։

Կենաց ծառը զարգարվեստում երևան է գալիս ամենատարածված ձևերով, հատկանշական, սակայն, այդ ծառերի համար խիստ ոճավորված և ընդհանրացված մոտիվներն են, ուր պահպանված են չինում բույսի ամենագլխավոր օրգանները։ Դրանցից հատկապես ընդգիված են չինում հատիկի (սերմի), ծաղկի և վարսանդա-պարկային օրգանների գաղափարագործներները։ Նվ դա բնական է, որովհետև երկրագործ ժողովուրդների, ամենից առաջ, հետաքրքրել են կյանքի համար աչքատ վիճակի նշանակություն ունեցող բույսի այդ մասերը։

Ինչպես նշվեց, թե՛ հատիկի և թե՛ վարսանդա-պարկային օրգանների գաղափարագործների առկայությունը զարգարվեստում գեռևս բացահայտված չի համ։ Իսկ ծաղիկների էլ ամեն հարմար առիթով համարվել են արևի սիմվոլներ։ Պարզ է, որ այսպիսի պայմաններում հաճախ չէր կարող բույորովին նկատվել կենաց ծառի մոտիվը և ընդհանրապես մեկնաբանվել նրա բուն իմաստը։

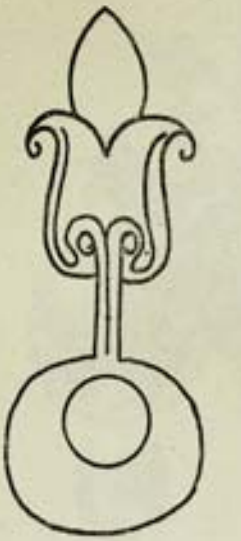
Նախապես նշենք, որ զարգարվեստում կենաց ծառ արտահայտությունն անպայման չի նշանակում, թե գործ ունենք ծառի հետ, այլ՝ ընդհանրապես բույսի։

Որպեսզի չորով գաղափար կարմվի կենաց ծառի մասին, անհրաժեշտ է նախ հանգամանորեն ծանոթանալ նրա օրգաններից յուրաքանչյուրի հետ։ Ահա խիստ ոճավորված կենաց ծառի մի պատկեր՝ հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունից, ընդգրկված Հայկական ՍՍՀ Պետական Մատենադարանի № 8309 ձեռագրի 195բ թերթից (նկ. 1)։

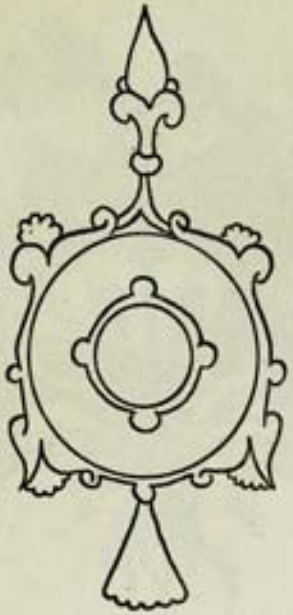
Առաջին, չմանրվել մանրամասնություններին մեջ, նշենք, որ այս ծառի հիմքում գտնվող խոշոր շրջագիծն իրենից ներկայացնում է հատիկը (սերմը), որից դուրս բույսի գույք հյուղերն ավարտվում են երկուական բացված ծաղիկով։ Այդ ծաղիկներից յուրաքանչյուրի ներսում կա սրածայր, ձվանման գեագրություն, դրանք արտահայտում են վարսանդի կամ ապագա պտուղի գաղափարը։

Ահա կենաց ծառերի խիստ ոճավորված այլ օրինակներ № 382 ձեռագրի 28բ, № 4196 ձեռագրի 183ա և № 378 ձեռագրի 30բ թերթերից, որ-

[1] Ա. Ի. Ն ի կ ո լ ս կ ի, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Նյուռն. 1948, էջ 214—218.



Նկ. 2



Նկ. 3



Նկ. 4

տեղ ծաղկի գաղափարն իր տեղը զիջել է իր միջուկին՝ վարսանդա-պտղային օրգաններին (Նկ. նկ. 2, 3, 4):

Սկսենք ծաղիկներից։

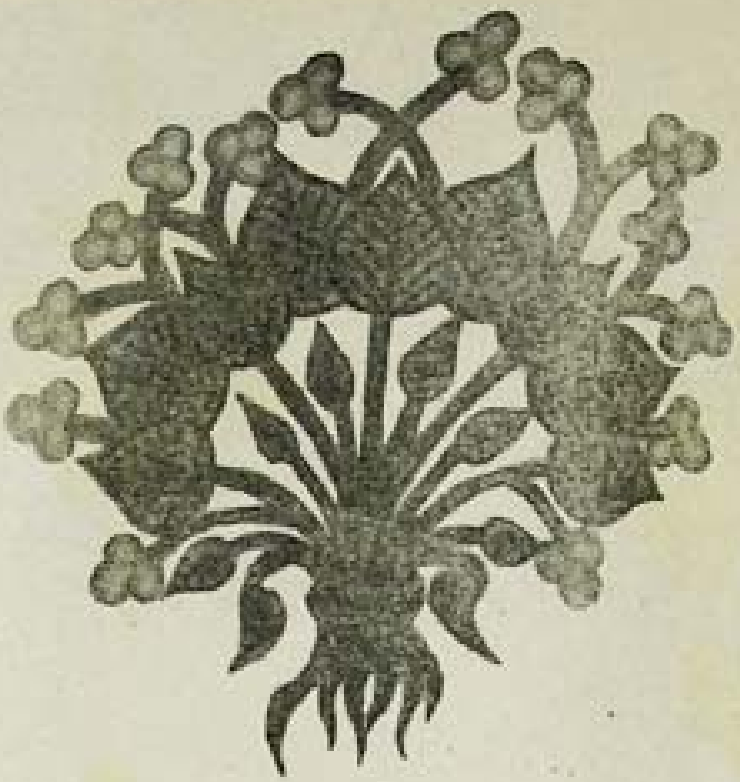
Երկրագործական, այգեգործական նստակյաց կյանքի փորձը մարդկանց նկատել կտար, որ բույսերի ծաղիկներն են այն օրգանները, որոնցից առաջանում է պտուղը-բերքը և ապագա սերմացուն։ Պարզ է, որ մարդիկ, այդ օրգանների մեջ տեսնելով իրենց գոյությունն ապահովող գլխավոր աղբյուրներից մեկը, պիտի նրանց արժանացնեին մեծ ուշադրության։ Այս գործին պիտի նպաստեին նաև ուրիշ հանգամանքներ, որոնք կապված էին զարգացող հասարակական կյանքի, նյութական բարիքների արտադրության և մարդկանց զարգացող գիտակցության հետ։ Որ այդ այդպես էլ եղել է, ապացուցվում է նաև զարդարվեստում այնքան մեծ տեղ գրաված ծաղկային մոտիվների միջոցով։

Ծաղիկներից անբաժան են եղել նաև բողբոջների և վարսանդա-պտղային օրգանների գաղափարները, որոնք նույնպես հսկայական տեղ են գրավում զարդարվեստում։

Չնայած այդ բոլորն էլ իրենց մեջ ամփոփել են նույն-պտղաբերության գաղափարը, բայց այստեղ մենք դրանք կդիտենք առանձին-առանձին։

Հայկական զարդարվեստի մեջ ծաղկային մոտիվները երևան են գալիս ոչ միայն հսկայական քանակով, այլև բազմազան ձևերով։ Նրանք էլ հանդիպում են, հիմնականում, որոշ ոճավորմամբ, որը և զրկում է նրանց բնական ծաղիկներին բնորոշ մանրամասնություններից և հաճախ էլ առիթ է տալիս շփոթությունների։ Ուստի, ծաղկային մոտիվները ուսումնասիրելիս, նախապես պիտի ծանոթանալ բնական տեսք ունեցող օրինակների հետ։

Այս առումով ուշագրավ նմուշ կարող է հանդիսանալ № 7729 ձեռագրի 331բ թերթի զարդը (Նկ. 5)։ Այդտեղ, չնայած մանրանկարի ոճավորման առկայությանը, պարզ կերպով նկատվում է նաև հայկական բնաշխարհը զարդարող մանուշակի մի փունջ, որն այնքան գողտրիկ կերպով գովերգված է մեր ժողովրդական հին երգերում։ Օրինակ, հնագույն պատկերացումների հետ կապված հարսանեկան մի երգում գարնանային կանաչ բուսականությունը համեմատվում է փունջ մանուշակի հետ, որտեղ այն ունի ծիսական նշանակություն և հատուկ իմաստ։



Նկ. 5

Ով ձուռ չքնկիս ետ պառկիլամ,
Գունե ժանուշակ, ճա՛յ, խոռմ առնիլամ,
Գունե ժանուշակ խոռմ առնիլամ,
Գնմ լսափնկե, ճա՛յ, առնիլամ[1]։

«Ջան գյուլում»-ի երգերում, ապրիճներին ու Հայաստանին զուգընթաց ժամանակ, երբեմն Համեմատում են փունջ ժանուշակի հետ՝ գործածել գաղափարական առումով.

Գանգ ժանիշկի ծաղկնոց,
Խոբխոբ կգամ ապրիճնոց։

կամ

Գինի-չինի ճարակներ,
Գանգ ժանուշակ ապրիճներ...[2]

Այս բոլոր դեպքերում էլ փունջ ժանուշակի մոտիվը Հանգիստ է գալիս կապված որոշ Հասկացություններին հետ։ Նույնը պիտի ասել նաև զարդատրվեստում Հանդիպող համապատասխան մոտիվների մասին։

№ 6257 ձեռագրի 207ա թերթում Հանդիպում ենք իսկատ ոճավորված մի կնճաց ծառի (նկ. 6), որի վրա գտնվող ծաղիկներըն նույնպես կրում են ոճավորման շատ թույլ նշաններ։ Դրանք նման են սովորական ծաղիկների, որոնց վերջում է ծաղկի ներքոը, բայց այդ չեն տրված առանձին ու վարսանդը։ Պետի նկատել տանքայն, որ գործատրվեստի համար-բնորոշը ոչ թե այս պարզ, այլ բարդ, ոճավորված ծաղիկներն են։ Այդպիսի ընդգծված կերպով ոճավորման ենթարկված տատանվող ծաղիկների մոտիվներից ուշագրավության արժանի է, օրինակ, № 4186 ձեռագրի 128բ թերթում գտնվող ծաղիկը (նկ. 7)։ Քանալած բնության մեջ նման ծաղիկ չի կարող Հանդիպել, բայց այս գործը միշտ էլ կդիտվի որպես ծաղիկ։ Բնորոշն այն է, որ այդ մոտիվը, գործատրվեստում Հետահայով կոնկրետ բնությունից, աշխատել է ընդհանրացնել տալ ծաղկի պատկերը, խուսել ընդհանրացումների նշանակով։

Ընդհանրացում-ծաղկի օրինակներից է նաև № 2229 ձեռագրի 228ա թերթում գտնվող գործը, որտեղ յուրաքանչյուր ծաղկաթերթիկ իր վրա կրում է նաև տերևի գաղափարանշանը, ընդգրկելով վե-

[1] Մատենադարանի գիտական հրատարակ ժողովածու, № 2, Երևան, 1960, էջ 202։

[2] Մ. Աբեղյան։ Ժողովրդական բանաստեղծներ, Երևան, 1941, էջ 208։



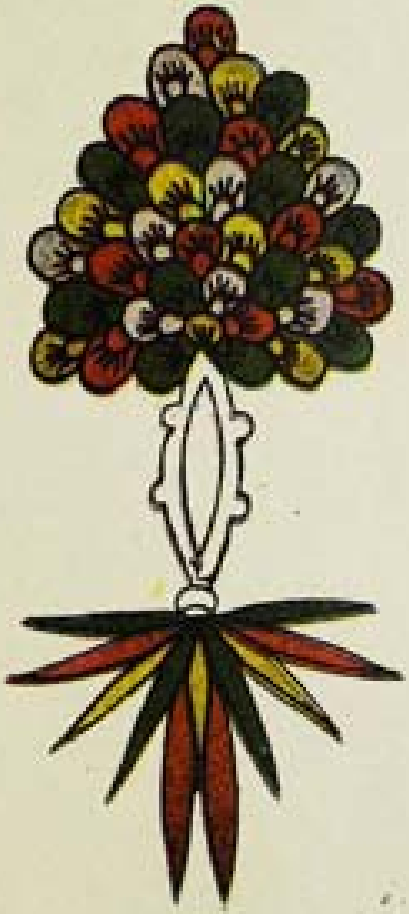
Lg. 15



Lg. 9



Lg. 18



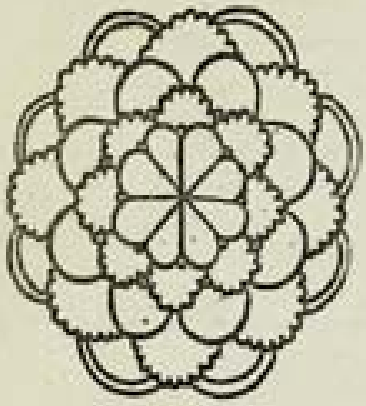
Lg. 10

գնաացիան ավելի մեծ չրջան և ցույց տալով ավելի բարդ հատկացումյուն (նկ. 8)։ Այս տեսակետից առանձնապես ուշագրավ են այն ծաղկազարդերը, որոնք մեծամասնաբար ցույց են տալիս նաև բազկաձևերի, ճյուղերի, պատուհանների, հատիկների և քառակող այլ պրոֆիլների զարգացումները։ № 356 ձեռագրի 22բ թերթում նկարված է մի ծաղիկ, որից գնալի վերև և ներքև ձգված են մեկական բազկաձև նկար (նկ. 9)։ Դրանք ապրում ցույց են տալիս, որ այդ ծաղկի միջոցով մարդին ընդգրկել են նաև այդ ծաղկից սպասվող պտուղ, սերմի և ապա վերջինների տարբերյա հյմանն և պտղաբերության գաղափարները։ Այս միտքն ավելի ցայտուն արտահայտություն է գտել ուրիշ մանրվերների միջոցով։ Այսպես, օրինակ, № 2848 ձեռագրի 118ա թերթում պատկերված է սեմավորված մի ծաղիկ, որի չորս բանչյուր ծաղկաթերթիկն արտահայտում է նաև սերնդի թվատոը (նկ. 11)։ Ըստ որում, նրանք իրենց գտատվորվածությամբ ընդունել են այնպիսի գիհամիկ, չարժուն գիրք, որ կարծես պատվում են իրենց կենտրոնի չուրջը՝ հայտարկելով մեզը մյուսին։ Այսպիսով, այդ ծաղիկը դրված է վեցնասկան զարգացման ընթացքի մեջ. նա քարացած չէ։ կարված չէ ամեման և պտղաբերության գաղափարը։ Դա առավել ընդգծված կերպով երևում է հատկապես այն երկու մյուղերից, որոնք ձգվել են այդ ծաղիկից վերև ու ներքև և ավարտվում են վարսանգա-պտղակյան սիմվոլներով։ Նույնը կարելի է ասել նաև № 356 ձեռագրի 220ա, № 2848 ձեռագրի 69ա, և № 4626 ձեռագրի 13ա թերթերի ծաղկազարդերի մասին (նկ. նկ. 12, 13, 14)։

Այսպիսի գաղափարները արտահայտող նկարների առավել խիստ սեմավորված օրինակներից են № 379 ձեռագրի 134ա, № 356 ձեռագրի 37ա, № 6202 ձեռագրի 3ա թերթերի նկարները (նկ. նկ. 15, 16, 18)։



նկ. 9



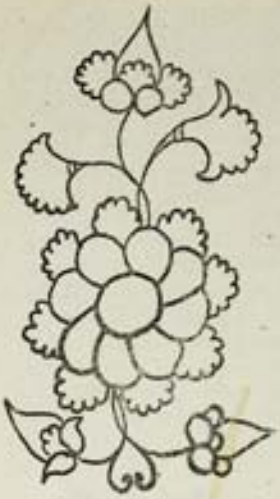
նկ. 7



նկ. 8



նկ. 11



Նկ. 12



Նկ. 13

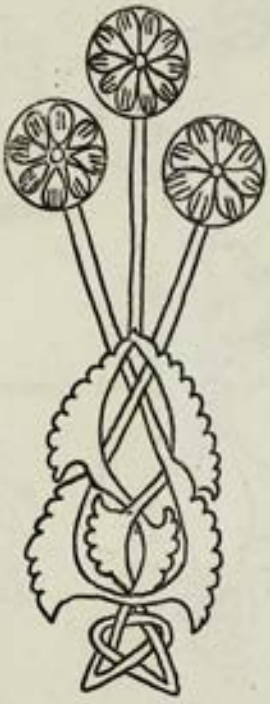


Նկ. 14

Վերևում բերված համարյա բոլոր ծաղկազարդերի համար կա մի ուրիշ բնորոշ գիծ ևս. դա նրանց մեջ նաև հատիկի գաղափարի ընդգծումն է՝ նրանց կենտրոնում գտնվող շրջագծի շնորհիվ: Այս հանգամանքն էլ հաշվի առնելով, ենթադրում ենք, թե՝ յուրաքանչյուր նման նկար ցույց է տալիս ոչ թե առօրեական ծաղկի պատկեր՝ բնօրինակային կերպով, այլ գաղափարական մի ամբողջ շարք հասկացողություն, բուսական վեգետացիայի մի լրիվ շրջան՝ հատիկից մինչև պտուղ: Այս առումով յուրահատուկ արժեք է ներկայացնում № 6292 ձեռագրի 3ա թերթի զարդը (նկ. 16), որի մասին խոսք կլինի առաջ, հատիկներին նվիրված բաժնում:

Ծաղիկները զարդարվեստում երևան են գալիս նաև ուրիշ ձևերով. դրանցից են, օրինակ, շրջագծի մեջ առնված ծաղիկները: № 2948 ձեռագրի 35ա թերթում նկարված է մի ոճավորված բույս, որն ավարտվում է շրջագծի մեջ առնված երեք ծաղիկներով (նկ. 17): Նույն ձեռագրի 71ա թերթում նման ծաղիկները զետեղված են ոճավորված բույսի տերևների արանքներում՝ խաչաձև սիմետրիայով (նկ. 18):

Ահա ոճավորման այս եղանակի զարգացմամբ ստացվում են նման ծաղիկների այնպիսի խմբեր և իրենց մասերի բնական հարաբերությունները կորցրած զարդեր, որոնց մասնագետների կողմից չեն ընկալվում որպես զարդածաղիկներ:

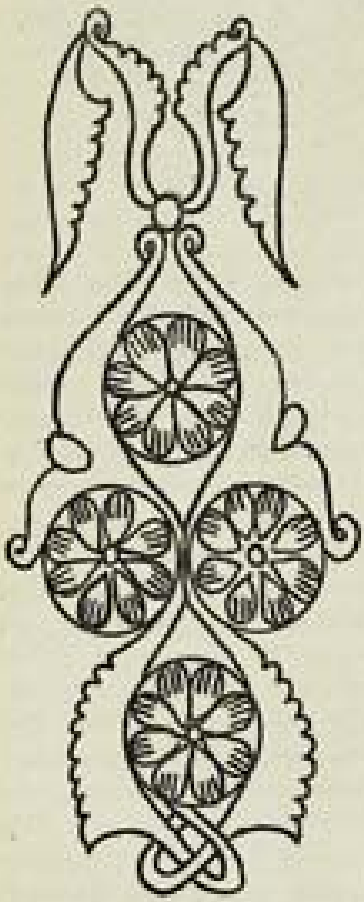


Նկ. 17

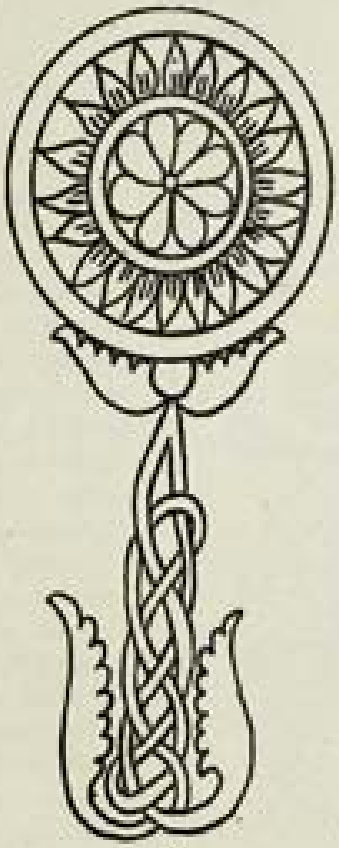
նույն ձեռագրի 3ր քերթում (նկ. 19) պատկերված է մի այգպիսի ծաղիկ, որի հիմքում գտնվող մայրբույրը, իր ընդգծված սեռավորության և անհամեմատ փոքրության պատճառով, վեր է ածվել պատվանդանաձևման հարմարանքի։ Ըստ էության այստեղ գործ ունենք մի կենաց ծառի հետ, որը ծաղկել է։ Ճաշակը էլ այդ մոտիվը քույլ է տրվում ոչ թե լրիվ, այլ կես ծաղիկով, ինչպես, օրինակ, նույն ձեռագրի 165ա քերթում (նկ. 20) և հատկապես մի չարք խորանների ու կիսախորանների (օրինակ, № 6264 ձեռագրի 1բ, 2ա քերթերի խորանները)։ Երկգծերի մեջ առնված ծաղիկների ուշագրավ զարդերից է նաև № 3722 ձեռագրի 130բ քերթի նմուշը (նկ. 21)։ Այստեղ պատկերված է կրնկանկի շրջագծի մեջ վերջացած մի խոշոր ծաղիկ, որից դեպի վեր է ձգված բարակ ու երկար մի գիծ (հյուսի)՝ վարսանդա-պաղպտին զարդափարանշանը։ Պարզ է, որ, անկախ իր ընդունած արտակարգ սեռավորվածությունից, այս նկարը պրանորեն է գարձյալ ծաղկի և պտղաբերության խմաստը։ Այստեղ էլ ծաղիկը մինաժամանակ արտահայտչի է նաև հատիկի գաղափարը։ Նույնը կարելի է ասել նաև № 3722 ձեռագրի 124ա քերթից ընդօրինակված նկարի մասին, ուր հատիկն ու ծաղիկը քույլ են տրված քույլի հիմքում ընկած նույն խոշոր շրջագծի միջոցով (նկ. 22)։ Այդ շրջագիծը, իր ամբողջությամբ, նախ՝ քույլ է տալիս հատիկի պատկերը, ապա՝ իր վրա գծագրված ծաղկի միջոցով՝ այդ հատիկի ամման և ծաղկման պրոցեսը, իսկ նրանից վերև ձգված հյուսվածքը քույլ են տալիս նրա պտղաբերությունը։ Ինչ վերաբերում է այդ հյուսվածքի վրա գտնվող թռչունների, ապա գրանք թռչնային ժողովրդի իմաստն են արտահայտում (այդ մասին մանրամասնորեն կխոսվի ստորև)։

Համանման իմաստ ունեցող նկարներից է նաև № 4680 ձեռագրի 246բ քերթի օրինակը (նկ. 23)։

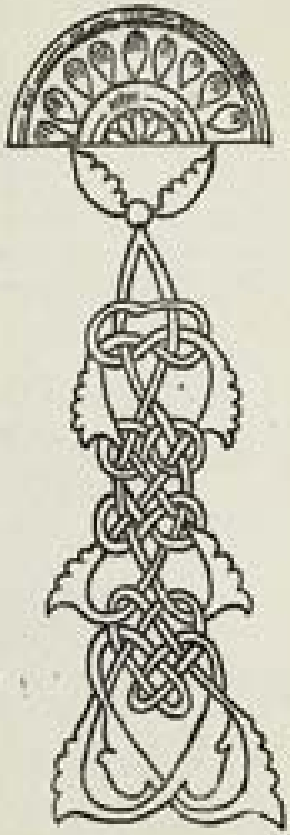
Այն վերոհիշյալ նմուշներում հատիկն ու ծաղիկը քույլ են տրված նույն շրջագծի միջոցով,



նկ. 18



նկ. 19

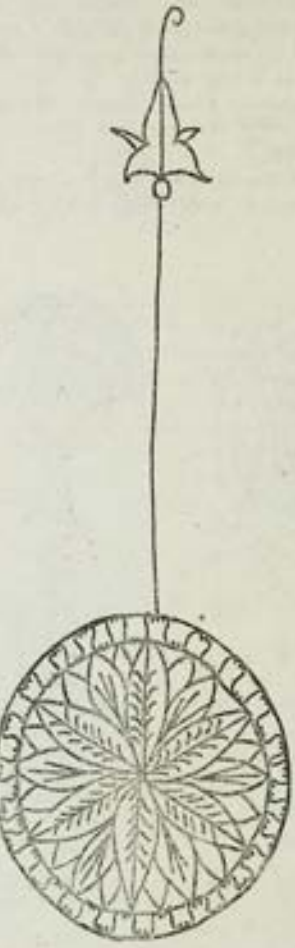


նկ. 20

ապա կան բազմաթիվ այնպիսի նկարներ էլ, որոնց նրանք երևան են գալիս առանձին-առանձին, իրենց բնական չափերի համեմատ։ Այդպիսիներից էր հենց այն նկարը, որ տեսանք սույն աշխատության բակերում (Նկ. 1)։ Համապատասխան, բայց ավելի բարդ օրինակներից է № 8202 ձեռագրի 29ա թերթի նկարը (Նկ. 24), որտեղ զարդ ունենք մի ամբողջական կենաց ծառի պատկերի հետ։ Այստեղ ցույց է տրված նաև արմատների զարգացումները, որի մասին նույնպես կխոսվի առաջ։



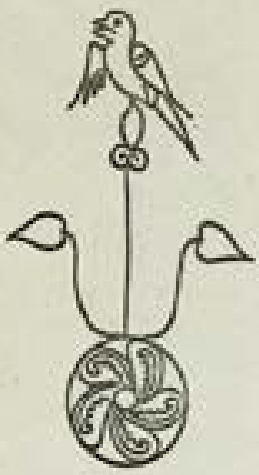
Նկ. 22



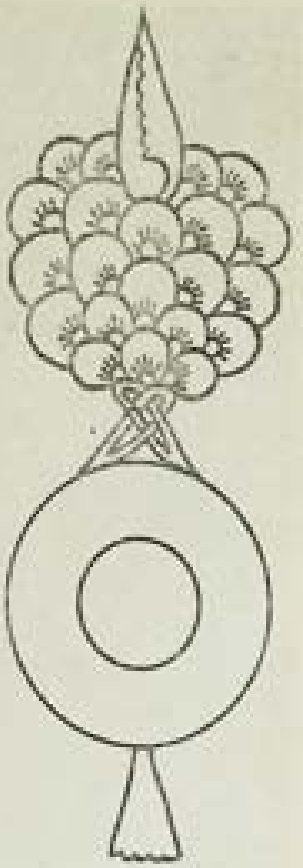
Նկ. 21

Հետևելով ծաղիկների մոտիվներին, տեսնում ենք, որ նրանք, զարգանալով, ինչպես կենաց ծառերը և նրանց մյուս օրգանները, միշտ ձգտում են ոճավորման և ընդհանրացման՝ տալով նորանոր զարդաձևեր։ Այդ ոճավորման և ընդհանրացման բովանդակությունը, սակայն, չի սահմանափակվում լոկ բուսական աշխարհի ամեն ու պտղաբերությունը ցույց տալով. այն աշխատում է ընդգրկել ընդհանրապես անման և պտղաբերության երևույթը։ Այս տեսակետից վերհիշենք 22 և 23-րդ նկարները՝ թռչուններով։ Այդ թռչունները լոկ զարդեր չեն, նրանցից առաջին զույգը (ծնողզույգ), զետեղված լինելով հատիկա-ծաղկային երևույթների ընդհանրացնող կենաց ծառի վրա, դիտվում է որպես պտղաբերող, ծաղկող զույգ։ 23-րդ նկարում վարդանգա-պտղային սիմվոլի վրա կանգնած թռչնիկը, բառ էության, համազոր է այդ պտղին և արտահայտում է ծնունդի գաղափարը։ Քանի որ այս հարցերն առավել մանրամասնորեն քննվելու են հաջորդ գլուխներում, ուստի այստեղ սահմանափակվենք այսքանով։

Առավել ուշագրավ է զույգ ծագերի մոտիվը։ Դրանք այն ծագերատեսակն են, որոնք Հանգիստ են գալիս սիմետրիկ զույգերով։ Քնատրերում զույգ ծագերիները հիման են դալիս Հատիպագիս խորանների և կիսախորանների։ Ահա մի սյուրեհի գրիչով № 7256 ձեռագրի 222ա թերթից (նկ. 25)։ Այդ հիմն ծագերիները պատահական են ընդհանրապես ծնող-զույգի իմաստը, որոնց միասնությունից էլ սերված է նրանց կենսաբանում բարեբաստ պտղաբերության վարսակա-պտղային սիմվոլը։ Նման գործի մի այլ տարատեսակ է նաև № 198 ձեռագրի 220ա թերթի նկարը (նկ. 26)։



նկ. 23



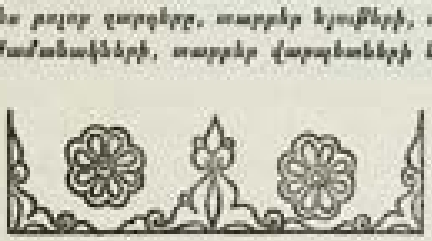
նկ. 24

Զույգ ծագերիների մոտիվը շատ է տարածված նաև ճարտարապետության մեջ, որի լավագույն գրիչագործների հիշենք Զվարթնոցի զույգ որմնասյուների խոյակների քանդակները։ Այս ծագերիների առանձնահատկությունն այն է, որ նրանք զույգ են տրված ուղղահայաց կտրվածքով, կողքից (նկ. 27)[1]։

Զույգ ծագերիների մոտիվին կենցաղում համապատասխանում է, գրիչակ, այն տվյալությունը, որի համաձայն հարսանիքի ժամանակ հարսին ու փեսային կոչում են տիկին ծագերիս և իմաստ նրանց ամման ու պտղաբերության կենացը։

Զույգ ծագերի մոտիվը շատ տարածված է ձգել նաև քրիստոնեության սկզբնական շրջանի քանդակագործական հուշարձանների վրա։ Այդպիսիներից են Ագարակի[2], Ա-պիամանի[3], Վանք-Ճարտարապի[4] և այլ կոթողների վրա պատկերված ծագերիները, որոնք քրիստոնյաների համարվել են սրբամատիչի տեր-ներ։ Մարտարապետ Բ. Քոչամանյանը, քննելով Ագիամանի քարափոթոթի զարդերը, գրում է. «Քարափոթի տարին ժամն իր սրբամատիչի տեր-ներով հուհա-հոսվմեական ազգությունն է ցույց տա-լիս...»[5]։ Ինչպես տեսանում ենք, մոտիվի ոչ հիշյա բացատրությունն իր հետ կապ է տալիս նաև այդ մոտիվի տարատեսակ լինելու տեսակ տեսակներ։ Քանի որ այս նույն քարափոթոթի մասին խոսք կլինի նաև ստորև, ուստի այստեղ այդ կոթոթի նկարը չենք զետեղում (նկ. 210)։

Նշենք միայն, որ զույգ ծագերի մոտիվը էլ, ինչպես բոլոր զարդերը, տարբեր նյութերի, տարբեր ժամանակների, տարբեր վարպետների և այլ



նկ. 25



նկ. 26

տարբեր պայմանների պատճառով, նույնությամբ չի պատկերվում, այլ տալիս է նույն մոտիվի բազմաթիվ տարատեսակներ։

---

[1] Բ. Քոչամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, I։ Երևան, 1943. էջ 280։

[2] Բ. Ալամքյան, Հայկական պատկերագրական նկարները IV -VII դարերում։ Երևան, 1948, նկ. 18։

[3] Նույն տեղում, նկ. 19։

[4] Նույն տեղում, նկ. 77։

[5] Բ. Քոչամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, I։ Երևան, 1943, էջ 83—84։



Նկ. 27

Ծաղիկը, որպես սեման և պաշտպանության հրեշային ներ ընդհանրացնող հասկացողության, առօրյա կյանքում ևս հմայական ատրաճում է դառել։ Նրա հրիտասարդները հատուկացել են ամուսնության համար, նրանց համեմատել են արդեն ծաղկելու պատրաստ բույսերի և ծառերի հետ։ Մեր անտառներին առանձին ուշադրության արժանի են, օրինակ, Համբարձման առաջին և Հարությունքների ժամանակ ունեցող մի շարք արարողություններ[1]։

Համբարձման առաջադասությունները սկզբի էին ունենում գալուստը՝ բնության գարթոնքի, բուսական աշխարհի ծաղկման բուռն պահին։ Որոշ տարածք ապրիլներ, բազմազան սովորություններ համաձայն, քանկանում էին գուշակել իրենց ամուսնության հետ կապված հարցերը։ Եվ ահա նրանք դրա համար, սկզբից ադաչ, գնում էին ծաղիկներին։ Նրանց փնտրում էին տարբեր տարիքից բնորոշ ծաղիկներ, գնում 7 ազգյուրից առնված ջրով լցնում սափորի մեջ, տատրակից գնում (որպեսզի սիրտ տարփանքով գիշերն իրար գրկող երկինքն ու երկիրը պտղաբերող ուժով լցնեին նրանց) և ապա կատարում վիճակահանության արարողություններ։ Այդպես յուրաքանչյուր մասնակցողի բախտը գուշակվում էր ժողովրդական մի խաղիկով, որի կրկնակն էր.

Ջան՛ն, գյուլում, ըլա՛ն, ըլա՛ն,
Ջան՛ն, խալիկ, ըլա՛ն, ըլա՛ն։

Հենց այս կրկնակը ցույց է տալիս, որ խաղի և արարողության կենսաբանական գաղափարը՝ ծաղկի գաղափարն է եղել։ Այդ ծաղկի տակ հասկացվել է ոչ թե բուսական այս կամ այն տեսակի ծաղիկը, այլ ընդհանրապես ծաղիկը, որն իր մեջ ամփոփել է սեման և պտղաբերության գաղափարը։ Ահա գյուլումից գովքերը ընդհանրացած. ծաղկի ամենահոյակապ գովքերն են, որոնց կիսանկ է ժողովուրդը և հատկապես կանանցի սեռը՝ գարթոնքի շարունակ։

Ինքնին հասկանալի է, որ սեման գյուլումից ծաղիկամաններից, այդպան խորհրդավոր արարողություններով շնորհիվ, պիտի արժանանային հատուկ ուշադրության։ Քի՛չ որ նրանց մեջ էին ամփոփված և՛ չուրը, և՛ ծաղիկը, և՛ այն նշանները (մատանի, ականջի օղ, հոպուկ, գրամ, գանակ և այլն), որոնք դրամ էին գուշակությանը մասնակցող աղջիկներին։ Դա հենց ինքը պտղաբերության մի սիմվոլ է եղել, որը գյուղացիների բարեր բռնած, պարել են աղջիկներին՝ վիճակահանության ժամանակ և ծիքա

[1] Նույն մասնավորություններ իր հետքն է գրել նաև նրագնների մեջ։ Ասորիների հին պրոֆիլակտի վրա. ասորու, որ հին Ա 888 անուններ հարցնում են, ասում են՝ ես քո քույրն եմ։ Ես պատասխանում եմ[անձին] մեծ քույրն է։... կոնան և ծաղիկ անուններ քույրն է։... Ամեն նոյն ծաղիկը անու[անձին] քույրն է և այլն։

Հանիկ, որ երիտասարդները չփախչեն այն. Ահա նաև այդպիսի չատ անոթների նկարները ենք Հանդիպում մեր գարդարվեստում, որոնք երևան են գալիս բազմազան ձևերով։ Հիշենք գրանցից մի նկու արծաթե № 8321 ձեռագրի 152ա թերթում նկարված է մի անոթ, որի միջից խիստ սեռավորված ձևով բարձրացել են կենաց ծառի և պաղպաղեության բուսական զարդափարակնները (նկ. 28)։ Առավել ցայտուն է № 4514 ձեռագրի 383ա թերթի ծաղիամանը՝ պաղպաղեության խոլոր նշանով (նկ. 29)։

Անոթների նման մոտիվները կապվում են նաև ժողովրդական այլ ձեռքի և արտադրության հետ, որոնց մասին մանրամասնություն կիսազի հետագա էջերում։

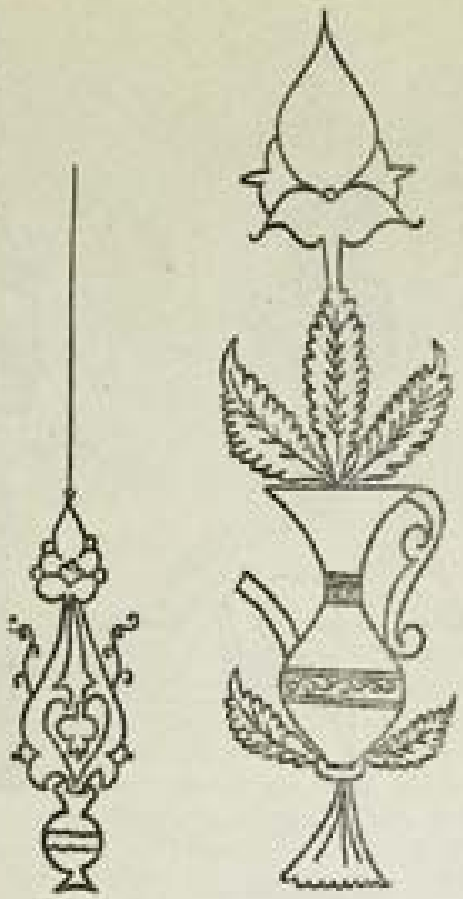
Պաղինները հանդիպական անգ էին գրավում նաև Հարսանեկան արարողություններում։ Հիշենք հատկապես ոմազերգությունները. դրանք Հարսանեկան երգեր են, որոնց մեջ գովերգվում են, հիմնականում, Հարսն ու փեսան։ Հենց թեքը՝ այդ երգերի ոմազերգ կողմ կոլումբ ցույց է տալիս, որ, իրո՛ք, այդ երգերում ծաղիկները են գրավում ամենազգեստավոր տեղը։ Ուրտեղ էլ տեսակն լոկ բուսաբանական ծաղիկների հետ չէ, որ գործ է ունենք ժողովուրդը։ Նույն բնագիտությունում-ծաղկի մոտիվն է, որ փառաբանվել է Հարսանեկան հանդեսներում՝ այնքան գեղարիկ և այնքան գունագեղ երգերի միջոցով։

Հարսանիքավորները մեկը Հարսին, մեկը փեսային, մեկը էլ երիտասին միասին գիմելով, համեմատել են նրանց իրենց երկրի ամենազգեստ ծաղիկների հետ ու ցանկացել, որ նրանք էլ ծաղկեն այդ ծաղիկների նման։ Ահա մի Հատված Հայաստանական երգերից.

Մեր բակերին ծաղիկ պիտի ծաղկեցաց[1].
Ծաղիկն ինչնի՞ պիտի ծաղկեցաց.
Ծաղիկ պարտեզ պիտի ծաղկեցաց.
Ու փթթեր ոտռ ու ծաղիկ նման իրաց[2]։

Այս նույն ձևով գովերգվում են ձնծաղիկը, անթառամը, նռնենին, նուռուզարը, վարդենին և այլն։

Միջնադարյան ժողովրդական մի գեղարիկ երգ մեջ ծաղկի և Հասունացած ու ամուսնության պատրաստվող տղայի իմաստները նույնացված են։ Երիտասարդ աղջիկը քաղցր տանջանքների մեջ է.



Նկ. 28 Նկ. 29

նրան անհանգստացնում է մի ծաղիկ։ Ուստի նա, գիմելով իրենց կաուրը նկած (տրուատեր) այդ ծաղկին, այսինքն, իր սիրած երիտասարդ տղային, ասում է, որ ինքը պատրաստ է շտապիլը մեկ անգամ համբուրվել նրա հետ, սակայն մեկ անգամ քույլ տալ նրան՝ իր ծոցը մանելու և տալին մեկ անգամ մի սիրտիկ որպես պարգևելու նրան։ Ահա այդ երգը, որն անշուշտ միջնադարյան տոների և հանդեսների սիրված երգերից մեկն է եղել.

— Ծաղիկ մ' է բուսել
Մեր շինուց վեր,
Մեր շինուց վեր,
Հազիր չտեմ քրմեր։

Թէ հարցնեցաց նա'
Ես տասից ի բան,
Ես տասից ի բան,—
Տասնի՛ր բանն պիտ։

---

[1] Այս տողը կրկնվում է 8 անգամ։

[2] Մ. Մ ե ծ ո ց յ ա ն ց. Քնար հայկական. Ը. Պետերբուրգ. 1868. էջ 148։



Նկ. 30



Նկ. 31

Բէլ լոյրն-լոյրոր՝
Ինչ պոյին մե սաա՛,
Ինչ պոյին մե սաա՛,
Դաւն պո՛ւ բէ կարես։

Բէ սանէ-սանիս՝
Նանկիկս իմ սուսուկ,
Նանկիկս իմ սուսուկ,
Դաւն մո՛ւս՝ բէ կարես։

[Բէ] սասոց-սասի՝
Ինչ կրտիմ [սոցի],
[Ինչ կրտիմ սոցի,
Կիլա՛յ՝ բէ կոգիս ։

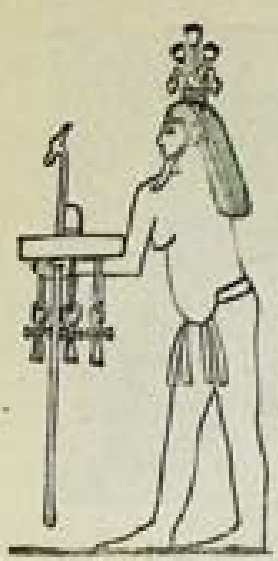
Համբարձման, Հարսանեկան, ծառայարգարի և ժողովրդական այլ հանդեսներում ծաղիկներդ փառաբանվել են նաև այլ ձևերով։ Ծուռագնդ ու բուրումնավետ ծաղիկներից պատրաստված պսակներով պճնել են հարսի, ծաղկամոր, տնայինների և այլոց գլուխները։ Նման առվոյթներ եղել են նաև այլ ժողովուրդների մոտ։ Այս երևույթները նույնպես իրենց հետքը թողել են դարերթների[1] կազմկերով ավելի քարդ հասկացություններ հետ։ Նկարվել են Քաղնամարմին կոնաձև (գլանաձև էությունը կրացատրի ստորև), որոնց գլուխն ամրողջովին առնված է ծաղկապսակի մեջ։ Ահա մի նմուշ № 4830 ձեռագրի 229ա թերթից, որտեղ գիրքառանական պատկերացումներով ցույց է տրված թևավոր այլ կնոջ գլխի ծաղկապսակից բուսել են պտղաբերության վարպանդա-պտղային սիմվոլները (նկ. 30)։

Ըստ էության, այստեղ գործ ունենք ոչ թե կենդանական, այլ բուսա-կենդանական մոտիվի հետ, որտեղ բույսն ու կենդանին երկուսն են գալիս որպես արդանական ամրողջության և արտահայտում բնակաերպես բուսա-կենդանական աշխարհների պտղաբերության գաղափարը՝ ծաղկի ու վարսանդա-պտղային արգանների միջոցով։

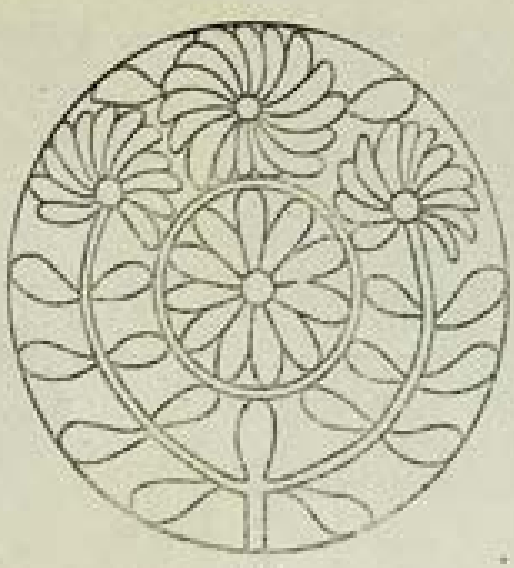
Մարդկանց գլխին գրված ծաղկե պսակները, գեռ շատ հին ժամանակներից սկսած, պիտի երևան գալին նաև գլխարկների հետ, ամրացվելին երանց վրա և ի վերջո փոխարինվելին ծաղիկներն զարգարով։ Այս տեսակետից արժանի են ուշադրության հին սասվածուքյունների, քաղաքացիների և ուրիշների ծաղկավոր թագերը։ Այդպիսիներից է, օրինակ, Բուխրակ-Նաշեռում գտնված, ուրարտական ժամում ունեցող մի մարդագլուխ ոսկուցի արձանի քարը, որի վրա պատկերված են ծաղիկներ (նկ. 31)։ Տոտեմական գաղափարների մնացուկներ կրող այդ արձանը, իր դիցաբանական առումով, շատ ավելի հին ժամանակների հետ է առնչվում, քան ուրարտական շրջանը։ Նրա թագի վրա գտնվող ծաղիկագարդերն էլ, իրենց նախնական առումով, ոչ թե բնական ծաղիկների գեղարվեստական վերարտադրություն են, այլ պտղաբերության հետ կապվող հասկացողություններ արտահայտողներ։ Ծաղիկը, որպես պտղաբերության սիմվոլ, այդքան լայնորեն տարածված է գրավոր նաև այդ արձանի ոչ կրծքին, ուսի մոտ։

[1] Ձեռագիր № 7750, քերթ. 229ա. XVII դարի սասունցի կին։

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 33, рис. 1.



Նկ. 32



Նկ. 33



Նկ. 34

Օրբելների ծագկակիր քազերի մասին մեծարժեք վկայություններ են հանդիպում հին եգիպտական հուշարձաններում։ Հին եգիպտական պաշտոնական պատկերագրության հետ առնչվածությունը պահպանված է մի այլպիսի քազով, որն ավելի շատ ծագկաման է հիշեցնում, քան քազ (նկ. 32)[1]։ Նույն առնվազությունն այլպես է պահպանված նաև ուրիշ հուշարձանների վրա (նկ. 137)։

Ինչպես ընդգծված ծագկային հետքերը պահպանվել են հին քազերին հաջորդած գլխարկների և ծածկոցների վրա՝ զանազան ձևերով։ Այս առումով հետաքրքրական են կարելական հարսանեկան ոչնպես կոչվող գլխարկները, որոնցից մեկի նկարը տեսնում ենք այստեղ (նկ. 33)[2]։ Այստեղ էլ, ինչպես նախորդ օրինակում, առկա են ոչ միայն ծագկինները, այլև ծագկած բույսերը։ Համանման գլխարկների հանդիպում ենք նաև մեզ մոտ, որոնք մասին կխոսվի քիչ հետո։

Ծագկինների, ծագկած կենաց ծառերի և քազերի գազափարական սերտ առնչությունը ցույց տալու տեսակետից վերին ատրճանի խոսուն նկար է ուսուական միջնադարյան մանրանկարչության հետևյալ նմուշը (նկ. 34)[3]։ Այստեղ կանգնած է վագինկների մի ծնող-զույգ։ Նրանց մրչև ցույց է տրված ծագկած կենաց ծառի պատկերը, որը խոսում է նրանց տեսանական կապի մասին։ Այդ նույնը ասկայն, այստեղ ցույց է տրված նաև մի ուրիշ մանրամ՝ քազի միջոցով, որը նրանք բռնել են իրենցից բարձր, կենաց ծառից և նրա ծագկից վեր, որպես նրա սիմվոլը։ Ընդունված է, որ վագինկներից մեկը մի ձեռքով բռնել է ծագիկը, իսկ մյուսով՝ քազը — կարծես նրանց առնչությունն ընդգծելու նպատակով։

Այս օրինակները համոզիչ կերպով ցույց են տալիս, որ ծագկային մոտիվները քազերի վրա նրանց համար զուտ ոչ թե որպես բնությանպատասխ կամ զարդանկարչության զարդեր, այլ որպես պաշտպանության սիմվոլներ, որոնք հետագայում ստանձնած կորցրել են իրենց այդ նշանակությունը։

Նման ծագիկներով են զարդարված նաև Հայկական հին քազավորների քազերը։ Հիշենք Տիգրան II-ի պատկերը՝ դրամների վրա, որտեղ ծագիկը գտնվում է թևչնային ծնող-զույգի միջև և նորից ապահովում է ընդհանրապես պաշտպանության իմաստը[1]։

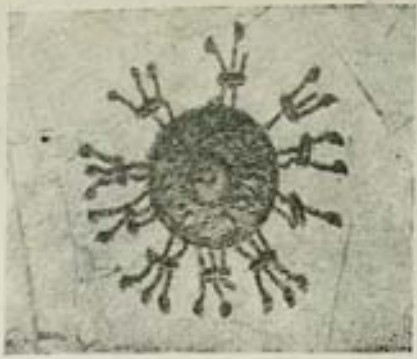
Այս տեսակետից խիստ ուշագրավ են նաև Հայկական ՍՍՀ Պետական պատմական քանդարանի ազգագրական բաժնում պահվող կտավի գլխաքաները։ Դրանք չորսանկ, մետաղյա քազեր են, նրբանկ ուշգակի հարթ, առանց զազաքարության, որոնք իրենց ձևով, վրայի զարդերով և իրենցից կախված զարդ-ֆախիչներով կազմում են խոշոր ծագկի պատկեր (նկ. նկ. 35, 36)։

[1] M. Матье и К. Лапунова, Ткани коптского Египта, Москва—Ленинград, 1951, стр. 39, рис. 5.

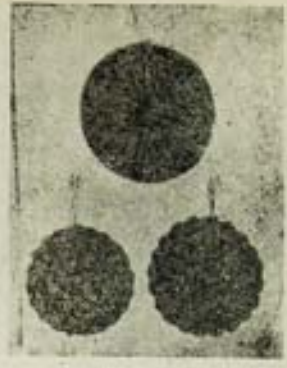
[2] Г. С. Масалова, Народный орнамент верхневолжских карел, Москва, 1951, стр. 44, рис. 2, „Узор свадебного головного убора „чепчи".

[3] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CII, рис. 9.

[1] Տես հետ. ժողովրդի պատմությունն, I. Երևան, 1941, էջ 68—69-ի միջև եղած նկարները։



Նկ. 35



Նկ. 36

Այս թասերի մասին է, որ ժողովրդական երգերի մեջ ասվում է.

Էսօր ի՞նչ օր է.— ուրբաթ ու պաս է,
Լուսին, քո գլխի արծըթե թաս է...[1]։

կամ

Լուսին, քո գլուխը արծըթե թաս ի,
Ու արև, քո գլուխը սըրմայի ջամ ի[2]։

Ոճավորված և ընդհանրացված-ծաղիկների մոտիվներ հանդիպում են նաև Հայաստանում գտնված հնագույն գոտիների վրա և [illegible] ներկայացվում են որպես արևի սիմվոլներ։ Որպես օրինակ հիշենք հին հայկական գոտիներից մեկի հանգույց զարդը (նկ. 37)[3]։ Այստեղ, ներքևում, պատկերված է կենաց ծառը, իսկ նրանից վերև ցույց է տրված ոճավորված մի մեծ ծաղիկ։ Որ դա ծաղիկ է և ոչ թե արևի սիմվոլ, կարելի է ցույց տալ ասորա-ուրարտական համապատասխան զարդերի միջոցով, որոնց մասին խոսք կլինի առաջը։



Նկ. 37

Այդպիսի զարդերի հնագույն նմուշներից է նաև Ախալգորիում (Վրաստան) գտնված ոսկյա կախիկներից մեկը (նկ. 38)[4]։



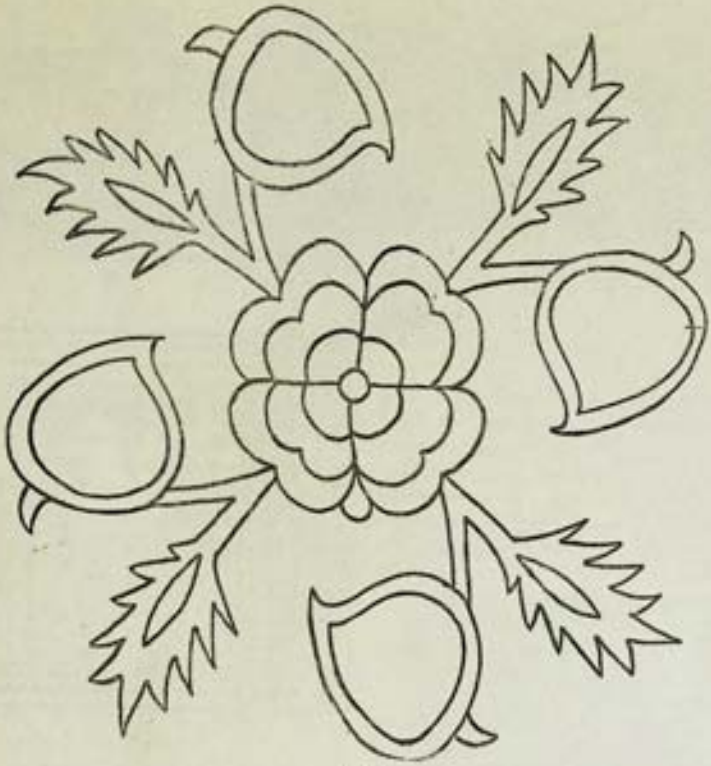
Նկ. 38

[1] Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940, էջ 102։

[2] Նույն տեղում, էջ 190։

[3] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 318.

[4] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 21.



Նկ. 39

Ինչպես տեսնում ենք, այդ կտորի վերևում պատկերված է մի մեծ, ոճավորված ծաղիկ, որի նմաններից շատերը տեսանք վերևում (տե՛ս շրջանակի մեջ առնված ծաղիկների մոտիվները՝ նկ. նկ. 17—23)։ Դա ընդհանրացում-ծաղկի մի զարգացած նմուշ է, որն արտահայտում է պտղաբերության գաղափարը։

Այս իմաստն ավելի ցայտուն կերպով արտահայտված է այդ ծաղկից կախված զույգ ձեների (ծնող-զույգ) պատկերների միջոցով, որոնք էլ իրենց հերթին զարդարված են պտղաբերության վարսանդա-պտղային նշաններով։ Նույնը կարելի է ասել նաև ժապավենների վրա պատկերված ամբերի վերաբերյալ, որոնց մասին խոսվել է վերը։ Այս ամբողջ զարդը, վերջին հաշվով, արտահայտում է ընդհանրապես պտղաբերության գաղափարը։

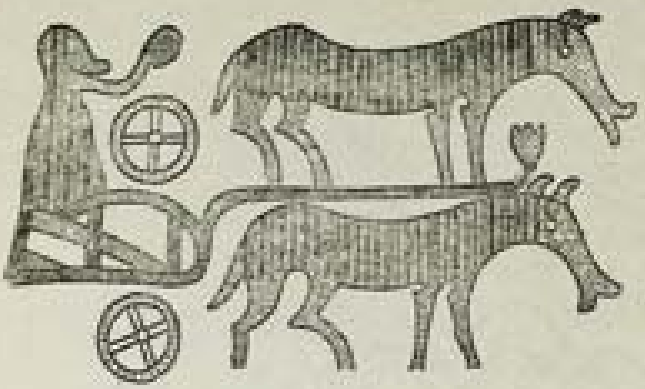
Էրմիտաժում պահվում է մի հնագույն մեդալիոն, որը գտնված է Ղրիմի պեղումներից և պատկանում է IV դարին (ն. մ. թ.)։ Այդ զարդի վերին մասն իրենից ներկայացնում է շրջանակի մեջ առնված մի ծաղկի պատկեր, որից մահիկաձևով զարդի միջոցով կախված են պտղաբերության վարսանդա-պտղային նշանները[1]։

Ծաղիկները նկարվել են նաև հագուստների վրա։ Թոփրակ-Կալեում գտնված է ուրարտական մի աստվածուհու արձան՝ կանգնած եզի մեջքին։ Այդ աստվածուհու հագուստը ծածկված է քառակուսի շրջանակի մեջ առնված ծաղկազարդերով[2]։

---

[1] Сокровища Эрмитажа, Ленинград, 1949, стр. 90.

[2] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 37, рис. 4.



Նկ. 40



Նկ. 41

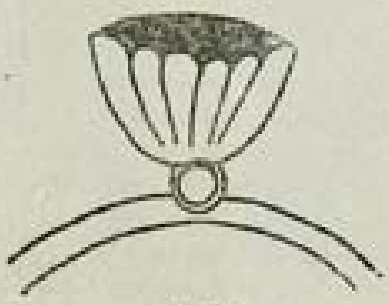
Մաշկնեփր եղել են ամենատիպական գործերը նաև միջագետյան հազուստների վրա։ Այդ մասին են վկայում Շամխափնա միջագետյան ձեռագրերի կազմերի ներսի կողմերում փաթեթված միջագետյան կտորների նմուշները։ Ահա դրանցից մի որինակ № 5476 ձեռագրից (նկ. 39)։ Այս մաշկին էլ խիտ ոճավորված է և ունի բավականին բարդ բովանդակություն. նրա չորս կողմերից դուրս են նկել չորս գլուխ, որոնք ավարտվում են մեկական առիւծով և մեկական պոչուղղ։ Այս ամենը մեզ համար արդեն հասկանալի է, քանի վերարերում է գլուխների քանակին (4)՝ այդ մասին խոսք կլինի հետագա էջերում։

Մեր զարմանքն մեզ մաշկի գավազանատոպերն բերեցին է նաև այլ ուշագրավ ձևեր։ Օրինակ, Ալթայում գտնված է մի հետաքրքիր կոդի պատկեր, որտեղ առնչի (ձևավոր) մարդու ավարտվում է մարդկի ձևով (նկ. 40)[1]։ Այսանդ արդեն գործ ունենք ոչ թե մաշկի նկարի կամ փորագրության հետ, այլ ուղղակի փայտից պատրաստված մաշկապատկերի։ Այլ կերպ ասած, այստեղ առարկան բնորոշել է մաշկի ձև։ Հրեղինների կարգ էին համարվել նաև վերեում քննված գլխարկ-քաղաքը։ Նույնը կարելի է ասել նաև Բոֆրակ-Կալնի և Կարմիր-Բլուրի պեղումներից գտնված արտարատյան քաղաքի մասին, որոնք պատրաստված են մաշկի նմանությամբ (նկ. 41)[2]։ № 1869 ձեռագրի 87բ թերթում գտնվող տեսարանն այս տեսակետից ուշագրավ է նրանով, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես ձիասական աքոռների բարերարդեր մասերը նույնպես զարդարվել են այդպիսի մաշկանկարով (նկ. 42)։



Նկ. 42

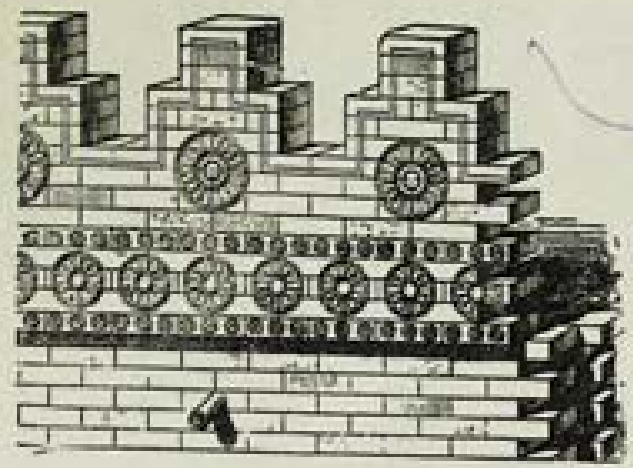
№ 4806 ձեռագրի 4բ թերթում պատկերված տաճարի գմբեթի վրա, ամենատյուղ բնկնող կնոջում, նկարված է մաշկի կամ մաշկանկ անոթ (նկ. 43)։ Երկու գնդերում էլ գա արժանի է Հատուկ ուշադրության, որովհետև յուրաքանչյուր խորա-



Նկ. 43

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 209.

[2] Там же, стр. 231, рис. 73, Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур, I, Ереван, 1950, таб. 9. Кармир-Блур, II, 1952, табл. 18.



Նկ. 44

նահնջար, տամարանկար և այլ նման նկար՝ հիմք է ունեցել պատմական իրականությունը։ Կնշանակի տամարների գերեզմանների վրա էլ հետք պրկել են ծաղկած գարգեր՝ պատրաստված շինանյութից։ Դա միանգամայն հավանական է, որովհետև, ինչպես ֆռանսեները ասում, հետք արյունոտ կատաղությունի վիրին մասերն ու հախտանները գարգարվելիս են եղել կենաց ծառերով, վարսանգա-պաղպաղին սիմվոլներով, հատիճային և այլ գաղափարանշաններով։

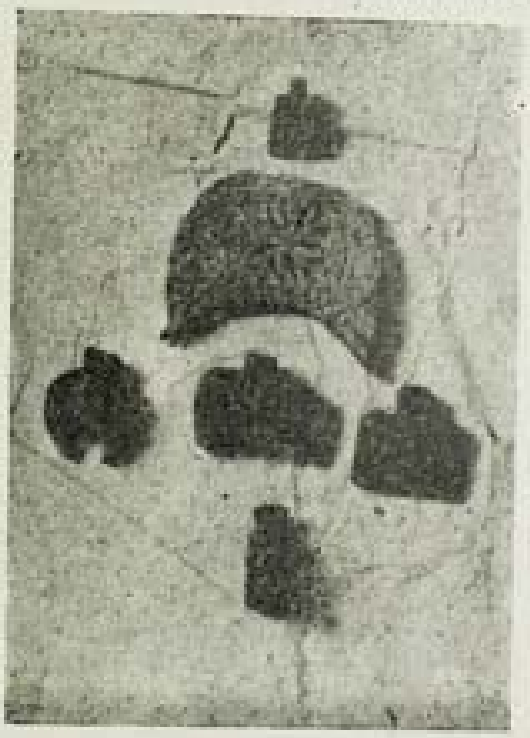
Աշխարհիկ հարստահարությունը մեզ էլ մինչև այժմ պահպանված են համապատասխան շատ գարգանքներ, որոնց մեջում նահ՝ ծաղկած գարգեր[1]։

Մագիկները, սկսած հետքուլ ժամանակներից, բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ հրեան են գալիս որպես հարստահարության կատարյալների ամենասիրված գարգամոտիվներից մեկը։ Նրանց գահազան հրեանկներով ու ձեռքով պատկերվում են չենքերի պատերի, գռների, պարիսպների, սյուների, առաստաղների, հատակների, յուղամոմների և այլ մասերի վրա։

Այս առումով, որպես հետքուլ հուշարձանների մեկը, հիշենք ասորական Մարդոն քաղաքի պալատի առաձնավոր պարիսպը՝ Դուր-Շարրուկինում, որի վրա գահազան մեհեանքյան ծաղկաքանդակների չարքերը կազմում են գարգերի մեկ ասորին (նկ. 44)[2]։

Պատկառելիները, որպես պաղպաղիության սիմվոլներ, միաժամանակ որպես նահ, ըստ հին պատկերացումների, չարաշահած ուժեր, մարդկանց հագուստների գարգերից, շենքերից ու կահ-կարասիքից բացի, պատգործվել են նահ անհատների համար, նրանցով գարգարվել են ոչ միայն գոմերը, յուղատրքը, մատիները, քամրերը և այլն, այլև պատրաստվել են հատուկ կախիչներ, որոնք կախվել են անհատների պարանոցներից. հակառակ, ահա մի քանի նման այդպիսի գարգերից (նկ. 45)[1]։

Կարելի է դեռ շատ օրինակներ բերել՝ ցույց տալու, թե ինչպիսի հախտական տեղ է գրավել ծաղկի մոտիվը գարգարվեստում և ընդհանրապես առօրյա կյանքում, կնոջ զգեստում, հին պատկերացումների մեջ և այլն։ Բայց այսքանն էլ արդեն բավական է այդ երևույթը նկատելու համար և համոզվելու, որ այդ բոլոր գեղեցկուհին էլ ծաղկի համապարփակ մոտիվն ունեցել է գաղափարական սկզբնական իմաստալից բովանդակություն, ինչպիսին է պաշտպանությունը։



Նկ. 45

[1] Նման շատ օրինակներ կան ամեն մի ժողովրդի հարստահարության մեջ։

[2] H. A. Rawlinson, History Assyria, C. Петербург, второе издание, 1902, стр. 388. „Зубчатая стена террасы, на которой построен дворец Саргона в Дур-Шаррукине...“

[1] Հայկական ՍՍՀ Պետական պատմական թանգարանի պղպեղային բաժնի նյութերից։

2 Հայկական գաղարվեստ

Ահա կենսական այնքան մեծ նշանակություն ունեցող այդ հարցի ընդգծելու համար է, որ զարգացնում ենք ոճավորված և ընդհանրացնող ժայռկնների մոտիվները։ Այդ հրամայի ընարհիվ է, որ ոճավորված ժայռկնները հնամյայ բնական, կոնկրետ ժայռկնների մանրամասնություններից, հետագայում, նրանց նախկին բովանդակության մոռացման պատճառով, դիտվել են որպես սովորական, անբովանդակ զարդեր։ Իսկ ավելի ուշ, երբ մասնագետները փորձել են ուսումնասիրել այդ զարդերի իմաստը, ապա նրանք հանդել են ոչ միշտ նպատակահարմար բացատրությունների առաջ քաշած և զարգացրած այն կարծիքը, որի համաձայն ոճավորված ժայռկնները դիտվել են որպես արևի սիմվոլներ և կապվել արևի պաշտամունքի հետ։ Երբեմն էլ այդ զարդերը բացատրվել են որպես շրջագծեր, անիվներ, գարնալ, ի վերջո, նույնացվելով արևի իմաստը ցույց տվող նշանների հետ։ Ավելի քիչ ոճավորված և համեմատաբար բնական տեսք ունեցող ժայռկնները անգամ, համախ, դիտվել են որպես արևի սիմվոլներ։ Այս վերլուծությունները երբեմն բացատրվել են նաև որպես լոկ բնական ժայռկների գեղարվեստական վերարտադրություն՝ առանց գաղափարական բովանդակության։ Այս վերլուծին կարծիքն ինքնին հետևված համարելով, հանրահռչակ ուշադրության վրա, որովհետև դա ամենատարածված տեսությունն է ժայռային մոտիվների մեկնաբանման առաջարկում։ Բազմաթիվ գիտնականների այդ տիպ տեսակետները մինչև որս հետևված լինելով, ընկալվել է նաև ամենատարածված մի շարք մասնագետների կողմից։ Այսպես, օրինակ, Լ. Ա. Դիլեցկը, իր «Древние черты в русском народном искусстве» ուսումնասիրության մեջ[1], նկատի առնելով ժայռային քանդակագործները, որոնք համարում է արևային նշաններ («солнечные знаки»), որոնցով զարդարված են Բուսատունի հյուսիսային մասի, Գովզոժերի, Բելոոզերսկայի, Ուվերսկայի փայտե գործիքները և իրերը[2]։

Հետևելով, որպես նմուշ այդպիսի զարդեր կրող առարկաների, բերում է հետև նկար[3]։

Այդ հետև օրինակներում էլ պատկերված են վեցթևերանի ժայռկներ։ Ուշագրավ է հատկապես երկրորդը։ Կենտրոնում գտնվում է մի խոշոր ժայռկն, նրա չորսը՝ լորս փոքրիկ ժայռկններ, իսկ ներքևում ընդհանուր ֆիգուրան ավարտվում է վարսանգա-պաղպաղի սիմվոլի ձևով, որի վրա նույնպես պատկերված է ժայռկն։ Ավելի հետև կինեմ այդ պատկերը դիտել հատուկ դիրքով, որովհետև պաղպաղերույթի սիմվոլը պիտի լիներ գետի վերև։ Բայց ի՞նչ իմաստ ունի ժայռկնների այս ձևի սխեմաան, մենք այդ կտեսնենք լորս էլեմենտներին և խոշոր ժայռանը նվիրված էջերում։ Այստեղ բավարարվենք միայն հայտարարելով, որ խոշոր գետի շուրջը գտնվող լորս գետնկները (շրջագծավոր ժայռկնները) լորս էլեմենտների, բնության լորս ստեղծագործ ուժերի և նախաստիքը մեռավորի գաղափարներն են ցույց տալիս, որոնց ուժով էլ ծնվում և պաղպաղվում է կենաց ծառը։ Այդ լորս ուժերից մենք հետև է (արևը)։

Ամրողջ կյանքի ամման ու զարգացման երևույթները, այն էլ բուսական ընդգծված մոտիվներում, կապել լոկ արևի հետ, նշանակում է անտեսել մեր նախնիների ամենատարրական և ամենահամապատասխան գիտելիքները։ Նրանք ավելի լրիվ են ըմբռնել կյանքը ծնող ու զարգացնող ուժերի պատկերը, քան վերագրում են նրանց տարածային տեսության կոչնակիչները։

Համանման օրինակներ կարելի է բերել նաև «Прикладное искусство и скульптура» տրեատությունից։ Այստեղ հեղինակը մեզ բերելով մի շարք զարդեր, որոնցն էլ կապված բուսական և լորս էլեմենտային գաղափարների հետ, գրանք գիտում է որպես XI—XIII դարերի պարսանգային զարդարանքներ, որոնք իրենց վրա կրում են զանազան սիմվոլներ (արևի, լուսնի և այլն)[1]։

Համապատասխան օրինակներ բերելը նաև Գ. Ս. Մաստովայի «Народный орнамент верхневолжских кереп» աշխատությունից։ Նա գտնում է, որ Հոզազորժ-գյուղում կյանքը հիմք է դարձել, որ նրա զարդերում մեծ տեղ գտնի արևը։ Այդ մոտիվը գտնորվել է շրջագծերի, անիվների և ժայռկնների (վարդյակների — «розетки») ձևով։

Պետք նշել ևնք, նայած զարդարվող նյութին, մոտիվները տարբեր ձևեր են ստանում։ Ասեղնագործության մեջ փոքրիկ ժայռկաքրքների սահմանները հաճախ ստացել են լոկ ուղիղ գիծի ձև։ Եվ արա այդ պատճառով էլ նման ժայռկնները

[1] Л. А. Дмитриев. Древние черты в русском народном искусстве, История культуры Древней Руси, II. Москва. 1950. стр. 477—478.

[2] Հետ հեղինակը արևի նշաններով զարդարված են «ладьи, рубели, сундуки, части ткацкого станка, донцы... а также сосуды, в том числе северные ковши, чарки и солонки с резными ковшами или птицами на ручках» (նույն տեղը, էջ 477).

[3] Նկարները տես նույն աշխատության 477 և 478-րդ էջերում։

[1] Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура, История культуры Древней Руси, II, 1950, стр. 405.

Համարվել են անիվ. անիվ է համարվել նաև արևը, որ ոչխարվում էր երկնքի վրայով, ուստի և տանվելս—ծագիկը նույնացրել են արևի հետ։ Արևի այդ սիմվոլը, ըստ Գ. Ս. Մասլովայի նկարագրության, իրենից ներկայացնում է—չրչյան՝ փորրիկ չրչյափի կենարանում, անիվ՝ լորս կամ վեց անիվանափոխ (“спицами”), չրչյափի, որի մեջ ամփոփված է վարդյակ՝ լորս, վեց և ութ ծագիկներից[1]։

Գ. Ս. Մասլովան խոստովանում է, որ դա ոչ թե իր, այլ բազմաթիվ ուրիշ ժամանակակիցների կարծիքն է, որոնցից նա հիշում է Վ. Վորոնովին, Վ. Ա. Գորոդցովին, Վ. Ա. Բատովին, Ա. Աֆանասևին և ուրիշներին[2]։ Թանի որ, ինչպես կտեսնենք, չրչյան նկարը։ Բայց որ արդեն էլ գործ ունենք ծագիկի և ոչ արևի հետ, դա պարզորոշ կերպով նկատվում է ուրարտական և ասորական կնիքս ծառերի հետևյալ նկարներից (նկ. 48)[3]։






Նկ. 48

Մխանգամայն անբնական և անհասկանալի կլիներ այս ծառերի վրա, ծագիկ փոխարեն, պատկերացնել արևի գունդը։

Արևային տեսությունը խոչ արմատներ է տարածել ինչպես զարգացվեսի մոսիշների ստուդենտների մեջ. նույնպես և նրանց հետ կապվող շատ ուրիշ հարցերի նկատմամբ աշխատանքների մեջ։ Անշուշտ, արևը իր մեծ տեղն ու գերն ունեցել է մարդկանց հին պատկերացումների մեջ, սակայն այդ գերը երբեք էլ, ինչպես բնության, գոր, ծագիկի հետ սերտորեն կապված են նաև ոսկրը, քառակուսին և այլ ձևերը, ուստի որոշ մասնագիտներ դրանք ևս, նույն անհիմն պատճառներով, համարում են արևի սիմվոլներ[3]։

Արևային սիմվոլներ են համարվել նաև այն խոշոր ծագիկները, որոնցով ավարտվում են ասորա-ուրարտական մի շարք հուշարձանների վրա պատկերված կենաց ծառերի որոշ ճյուղերը[4]։

Ինչպես նշեցինք վերևում, ներկայումս արևային սիմվոլներ են համարվում նաև հին հայկական և ուրարտական գտածոների վրա պատկերված կենաց ծառերից վերև գտնվող խոշոր ծագիկները[5]։ Դրանք ցայտուն արձագանք է 27-րդ նույնպես և մեր նախնիների դիտակցության մեջ, չի ծածկել ուրիշ կարևոր և համապատ աշխարհի գործոնների գերը, ինչպիսիք են ջուրը, հողը, օդը։ Արևը երևան է գալիս նրանց հետ միասին։

Այս հարցի ավելի ստույգ պատասխան է ստանալու ստորև՝ լորս էլեմենտներին նվիրված էջերում, ուստի այստեղ բավարարվենք այսքանով։

* * *

Քննարկվածի ուսումնասիրությունը պարզ ցույց է տալիս, որ ծագիկների հետ կապված մոտիվներում մարդիկ խոսացրել են է՛լ ավելի բարդ հասկացողություններ և առավել հարուստ գիտելիքներ, քան սեռական վերևում։ Այդ մասին են վկայում ծագիկների ներքին զրպանների և հատկապես վարսանդների ու պատուհների նվիրված զարդերը, որոնք ներկա աշխատության մեջ կչվում են վարսանդա-պոզալին մոտիվներ։

Մենք մինչև այստեղ այդ զարդերի մասին խոսում էինք առանց նրանց հետ հանգամանորեն ծանոթանալու։ Մնա՞ց, իրո՞ք, դրանք անդրադարձել են վարսանդների և պատուհների գաղափարների վրա։

[1] Г. С. Масалова, Народный орнамент верхневолжских кереа, Москва, 1951, стр. 101.

[2] Там же, стр. 102.

[3] „В орнаментальном мотиве круга розетки не без основания видят древний символ солнца. Графическому изображению солнца соответствуют народные представления о солнце как о движущемся круге, шаре, колесе“. (там же, стр. 102).

[4] W. H. Ward. The seal cylinders of western Asia, 1910, № № 385, 603 (տպագիր՝ ՝ Բ. Բ. Պիոտրովսկի, „История и культура Урарту“ երևան, էջ 227)։

[5] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 318.

[1] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур. I, 1950, стр. 91, рис. 58.

Հնում մարդիկ գաղափար ունեցե՞լ են վարսահարների մասին։ Ահա այդ հարցերի հետ է, որ պետք աշխատանք ամենից առաջ ծանոթանալ, որովհետև նշված գարդերը հայկական և ուրիշ ժողովուրդների գարդարվեստների համեմատությամբ մեզ համար ոչ միայն ունեն ամենաբնավոր տեղերից մեկը և մինչև որս ևիչտ բացատրություն չեն ստացել։

Ինչպես երևում է, մարդիկ դեռ շատ հին ժամանակներից սկսած հետաքրքրվել են նաև ժամիների երկրին, պատկերող օրգաններով և զբաղել նրանց հիմնական էությունը։

«Այն միտքը, թե ժամի մեջ է կատարվելու այն պրոցեսը, որին ամուսնության են տալիս և թե իբրև արդյունք այդ պրոցեսի՝ առաջ են գալիս պտուղն ու սերմը (սաղմնային բույսը), այդ միտքը պետք է շատ վաղուց ծագած լիներ...»,— ասում է ռուս մեծ բուսաբան Կ. Ա. Տիմիրյազևը[1]։

«Այդ մարդն,— շարունակում է նա,— պետք է բերեին այն բույսերը, որոնք երկու տեսակ ծաղիկ են տալիս և ամեն մի տեսակը առանձին բույսի վրա է լինում։ Այդպես են ծառերից շատերը, օրինակ՝ մեր ուռենին, կազամախը, գիհին (գրդին), այդպես է կանեփը, որի արական բույսերը նույնիսկ առանձին անուն են կրում ժողովրդի մեջ... Առաջին բույսը, որ այդ կողմից մարդու ուշադրությունը իր վրա է գարձրել, ամենայն հավանականությամբ արմավենին է եղել. գոնե պատմում են, որ Բաբելոնի շուկաներում և ավելի ուշ արաբների մեջ վաճառքի էին հանվում արմավենու արական ծաղկաշարերը և գնողները տանում կամ էին տալիս իգական ծաղկաշարերի մեջ՝ նրանց բեղմնավորելու նպատակով, որովհետև նկատված է եղել, որ այդ բանը նպաստում էր ծառերի ավելի առատ բերք տալուն»[2]։

Մասնագետները նման վերաբերություն են ցույց տալիս Հերոդոտի (V դ. Ն. ե. Ք.) մասո. ևՀերոդոտը հիշատակելով քաղդեացիների գյուղատնտեսական գիտելիքների մասին, պատմում է ի միջի այլոց նրանց փյունիկյան արմավենիները փոշոտելու այն ձևանակի մասին, երբ նրանք իգական ծառի վրա են կապել արական ծառի ծաղկած էրուզը։ Այս ամուսնության արարողությունը ապացուցում է, որ քաղդեացիները Հայտնի են եղել բույսերի երկսեռությունը և նրանց բուսաբանական մորֆոլոգիան»[3]։

Նման շատ փաստեր են բերված Ջ. Ֆրեզերի «Золотая ветвь» աշխատության մեջ։ Գարնանը կատարվող բույսերի բեղմնավորման այդպիսի գործողությունները որոշ տեղերում զուգորդվել են միստիկական հատուկ արարողություններով, միաժամանակ տոնելով նաև ասպվածների ու ասպվածուհիների ամուսնական հանդիսավոր արարողությունները։ Օրինակ. ևՀատրան Հիմնականների մոտ արմավենիների արհեստական բեղմնավորման ամիսը կոչվում էր արմավենյաց ամիս։ Այս ամսում էր տոնվում նաև բույոր աստվածների ու աստվածուհիների ամուսնությունը»[1]։

Նույն տեղերում համապատասխան վերաբերություններ կան նաև Հնդկաստանի, Ցեյլոնի, Մալաբարյի և ուրիշ վայրերի բնակչության կենցաղից, որոնք արմավենու փոխարեն երևան են գալիս ուրիշ ծառեր։

Փյունիկյան արմավենու իգական ծառերի փոշոտումը՝ արհեստականորեն՝ արական ծառի ծաղկած էրուզի օգնությամբ՝ կիրառել են նաև հին եգիպտացիները[2]։

Բույսերի բազմացման օրգանները, ինչպես հայտնի է, ամփոփված են ծաղկի մեջ և լինում են երկու տեսակ՝ արական, իգական։ Ծաղկի արական օրգանները կոչվում են առէներ, իսկ իգականը՝ վարսանդ։ Արական օրգանների կյանքը անհամեմատ կարճատև է, բեղմնավորության պրոցեսից հետո, նրանք չորանում և քայքայվում են։ Վարսանդը, ընդհակառակը, բեղմնավորվելուց հետո, սրբատոթի անում, մեծանում է, կազմելով ապագա պտուղը՝ սերմով։

Ի՞նչը կարող էր ավելի՝ կենսահետքերին հետաքրքրել նախնական շրջանի բույսերով անվող մարդկանց, քան նրանց գոյության պահպանության համար այնքան հսկայական դեր խաղացող վարսանդը։ Եվ, ինչպես ցույց են տալիս մեզ բերված, բերվելիք և ուրիշ փաստերը, դա նկատված է շատ ավելի վաղ ժամանակներում, քան կարծվում է։ Դրա լավագույն ապացույցը վարսանդա-պտղային և ծաղկային ծագում ունեցող զարդանախը և զբաղմանական հավներն ու աստվածությունները են։

Վարսանդա-պտղային գաղափարների տարածմանը նախնական շրջանում մեծապես պետք է նպաստած լիներ նաև մայրիշխանության շրջանի տիրապետող աշխարհայացքը՝ երկու գլխավոր

---

[1] Ա. Ա. Տիմիրյազև. Բույսի կյանքը. Մոսկվա, 1891, էջ 211։

[2] Նույն տեղում, էջ 212։

[3] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, IV, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 211.

[1] Дж. Фрезер. Золотая ветвь, вып. I, Москва, 1928, стр. 141.

[2] БСЭ (первое издание), т. 57, стр. 550.

պատճառով։ Նախ, ինչպես հայտնի է, բուսաճշակության գյուտը պատկանում է կանանց. այդ իսկ պատճառով էլ բույսի պաշտպանող ուժերի գաղափարը պիտի կապվեր կնոջ գաղափարի հետ։ Եվ ապա՝ հայտնի է նաև, որ մայրիշխանության ժամանակ տիրապետող ընտանեկան ձևերի հետևանքով երեխան պատկանում էր մորը։ Երեխայի հայրական ծագումն անորոշ էր։ Ուստի հոր կապը ժառանգի հետ մտածվում էր մոռացությամբ։ Նման երևույթ կար նաև բույսերի մոտ։ Արական ուժերն այստեղ էլ ժամանակավոր բնույթ ունեն։ Միայն մայրական, իգական սկիզբն է, որ իր մեջ է կրում աճելը և նրան սնում, զարգացնում ու հասունացնում։

Ակադ. Ս. Պ. Տոլստովը, խոսելով տոհմատիրական կարգերի գաղափարախոսության մասին, ընդգծում է, որ հասարակական երևույթների անալոգիայով էին բացատրվում այն ժամանակ հաճախ նաև բնության երևույթները[1]։

Պարզ է, որ նման պայմաններում ծաղկի և վարսանգա-պտղային օրգանների մոտիվները, կապված ընդհանրապես պտղաբերության գաղափարի հետ, պիտի ամենամեծ տարածումը գտնեին։ Իսկ, ինչպես հայտնի է, այդ գաղափարները նախնական շրջանում կապված էին նախամայրերի, պտղաբերության աստվածուհիների գաղափարների հետ։ Համարյա բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ մինչև վերջերս պահպանված էին համաժողովրդական տոնահանդեսներ՝ նվիրված պտղաբերությանը։ Այս բոլորից հասկանալի է, որ վարսանգա-պտղային գաղափարներն էլ պիտի այդ ժողովուրդների մոտ, իհարկե, հեթանոսական տարածում գտած լինեին։ Այս կարծիքն ապացուցող բավականաչափ վկայություններ բերվեցին վերևում. այժմ ավելի ևս խորանանք համապատասխան փաստերի ուսումնասիրության մեջ։

Վարսանգա-պտղային գաղափարի արտացոլումը զարդարվեստի մեջ դարերի ընթացքում առաջացրել է մի քանի տիպական ձևեր, որոնք երևան են գալիս ինչպես հայկական, նույնպես և ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներում՝ սկսած հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը։ Նրանք ժամանակի ընթացքում կորցրել են իրենց նախկին բովանդակությունը և այժմ ներկայանում են որպես մասսայական զարդեր, բոլորովին չընկալվելով որպես վարսանգա-պտղային ձևեր։ Այս հանգամանքին նպաստել են խիստ ոճավո-



Նկ. 47



Նկ. 48

րումը, ինչպես նաև քրիստոնեական գաղափարները, որոնք աշխատել են կոծկել կամ այլափոխել այդ զարդերի էությունը։ Անկախ այդ ամենից, մեր միջնադարյան մանրանկարիչները, երբեմն, վարսանգա-պտղային գաղափարներն այնքան ճիշտ են նկարել, որ չեն մոռացել անգամ ցույց տալ վարսանգների հետ հաճախ նաև առէջներն ու ծաղկի այլ օրգանները։

Ահա մի քանի նմուշ այդպիսի նկարներից։

№ 6519 ձեռագրի 106ա թերթում նկարված է մի ոճավորված բույս, որն ավարտվում է կենտրոնում նստած, բազմաթիվ մեծ ծավալ ունեցող վարսանգով, իսկ նրա զույգ կողքերից բարձրացել են մեկական առէջներ (Նկ. 47)։ Պատկերն այնքան մոտ է բուսաբանական ճշմարտությանը, որ վարսանգի ծայրին երևում է նրա սպին, առէջներն էլ վերջանում են փոշանոթներով։ Ճիշտն այն է, որ այստեղ բացակայում են ծաղկաթերթերը, և դա նրա համար, որպեսզի ցայտուն կերպով ցույց տրվեն ծաղկի ամենաէական մասերը։ Նույն ձեռագրում կարելի է տեսնել նման բազմաթիվ ուրիշ նկարներ էլ, որոնցից այստեղ մեջ ենք բերում ևս երեք օրինակ՝ 157ա, 326բ, 155ա թերթերից (Նկ. Նկ. 48, 49, 50)։ Դրանցից վերջինը մյուսներից

[1] С. П. Толстов, Древний Хорезм, Москва, 1948, стр. 288.



Նկ. 49



Նկ. 50



Նկ. 51



Նկ. 52



Նկ. 53

տարբերվում է նրանով, որ զուրկ է առէջներից։ Նման նկարները ցույց են տալիս արդեն փոշոտումից հետո պտղի մեծացած և առէջների թափված չլինելու շրջանը։ Ահա նման մի ուրիշ նմուշ № 7729 ձեռագրի 27ա թերթից (Նկ. 51։ Նկարը մեծ է բերվում հատվածաբար)։

Զարդարվեստում, սակայն, վարսանդն ու առէջները, առավորապես, ցույց են տրվում ոճավորված կերպով. ընդ որում ոլորվում և զույգ են ընկնում առէջների կոթունները, իսկ փոշանոթները նստում են վարսանդի հիմքում (երկու կողմերից)։ Դրանով առավել ցայտուն ընդգծվածություն է տրվում վարսանդա-պաղպայլին օրգանին, ծաղկի ամենագլխավոր մասին։ Այդպիսի նկարներից մեջ բերենք մեկական օրինակ № 3033 ձեռագրի 60բ և № 4514 ձեռագրի 245ա թերթերից (Նկ. Նկ. 52, 53։ Վերջինը մեծ է բերվում համամասնաբար)։

Երբեմն էլ այնպես է պատահում, որ ոճավորման ժամանակ առէջները երկարում են չափից ավելի, վերածվելով ճյուղանման հավելվածների։ Այդպիսին է, օրինակ, № 5756 ձեռագրի 330-րդ էջից ընդօրինակված նկարը (Նկ. 54)։ Սակայն նկատելի է, որ ոճավորման այս ձևը սակավ է հանդիպում և զարդարվեստի համար բնորոշ չէ։

Վարսանդա-պաղպայլին օրգանների հիմքում, համապատասխան ոճավորվածությամբ, մի քանի ստանդարտ ձևերով, ցույց է տրվում նաև ծաղկապսակը կամ այն հիմքը, որով նա ամրանում է իր կոթունին։ Դրանք ինքնին հասկանալի ձևեր են, որոնց վրա չարժե ծանրանալ։

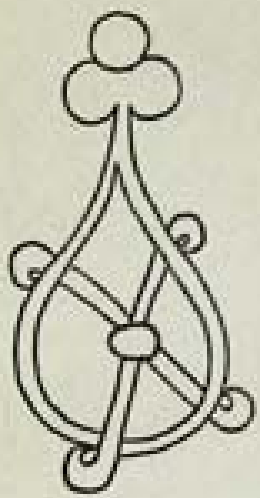
Քանի որ հնում գիտակցված է եղել վարսանդի էությունը, ուստի այն դարձել է զարդարվեստի ամենասիրված մոտիվը։ Մարդիկ չեն բավարարվել նրան բույսի վրա զանազան ձևերով պատկերելով։ Աշխատել են առանձնացնել նրան, մեծացնել և ցույց տալ որպես ուրույն զարդ։ Այդպիսիններից են, օրինակ, № 355 ձեռագրի, 12 ա, 162ա և № 382 ձեռագրի 120ա թերթերի նկարները (Նկ. Նկ. 55, 56, 57), ինչպես նաև եթովպական մանրանկարչու-



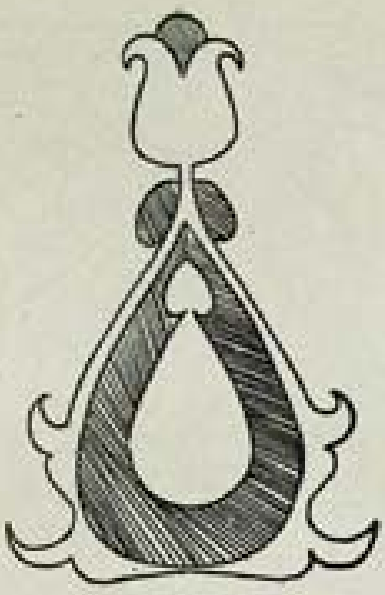
Նկ. 54



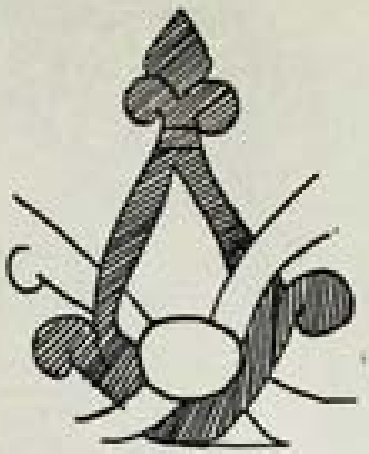
Նկ. 55



Նկ. 56



Նկ. 57

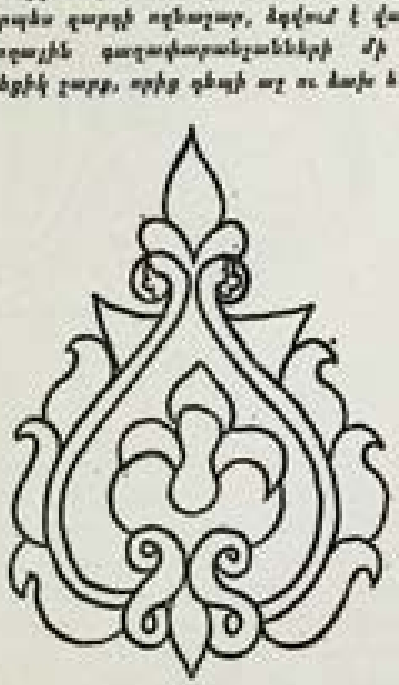


Նկ. 58

Քյոնիգ մեջ բերված նմուշը (նկ. 58)[1]: Ուշագրավ է, որ այս նկարների վարսանգների սպինների վրա ցույց են տրված մեկական կլոր գնդիկներ, որոնք ֆարթա առնչային փաշանոցներ լինեն. նրանք գա իրոք այդպես է, ապա կնշանակի նրանց առնչեղներն էլ ծանոթ են նրել ժողովների փաշասման պրոցեսներ։

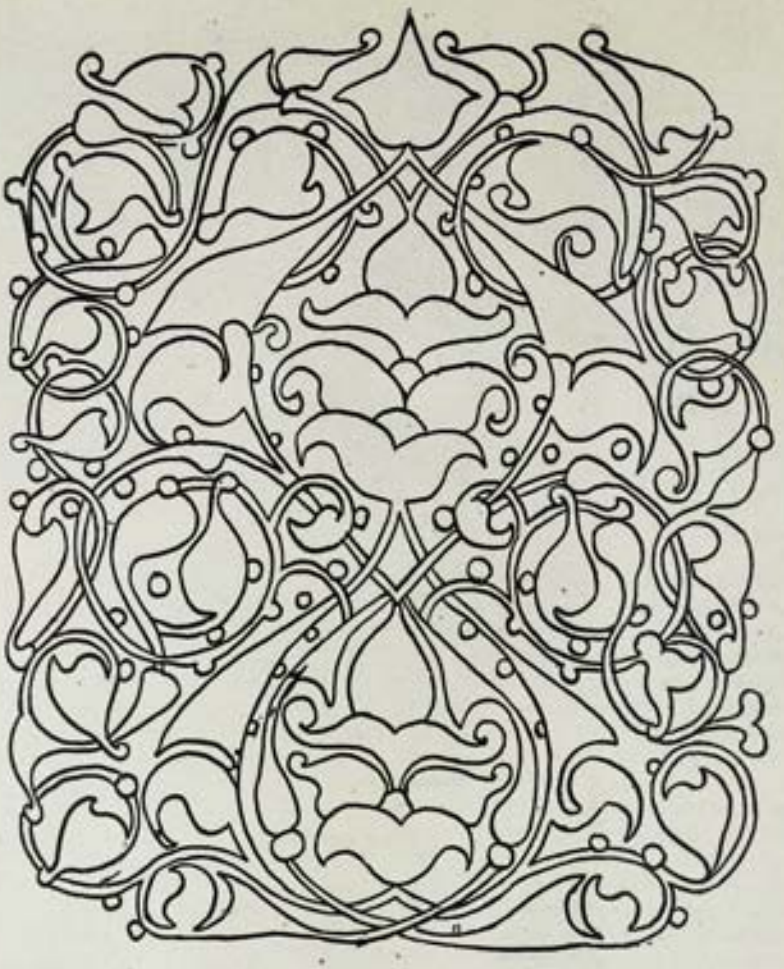
Վարսանգային այս ձևերն էլ զարգանալով, տալիս են հարանոր բարդ ու գեղեցիկ զարդեր։ Այդպիսի զարդերից է, օրինակ, № 1522 ձեռագրի 222ա թերթի նկարը (նկ. 59)։ Նրա վերևի օրինակներում ուշադրության նպատակն էր ընդգծել վարսանգը և նրան ցայտուն տեսք տալ, ապա այստեղ նկատելի է տարբեր, ֆարթոր հրեշտակ ևս։ Այս վարսանգի պատկերի մեջ մի քանի անգամ կրկնված է վարսանգի իմաստային կողմը, որը նրան որոշակերեն վեր է ածում ընդհանրացում-վարսանգի, այն է՝ պաշտպանության սիմվոլի։

Այս հրեշտակն առավել ընդարձակությամբ ցույց է տրված № 4509 ձեռագրի 4ա թերթում գանվող հոյակապ զարդի մեջտեղով (նկ. 60)։ Այդ զարդի վերևում, իրար վրա գրված գիրքով, տանգված է վարսանգա-պաշպանի սիմվոլի երկու խաչեր զարդանդ, որոնցից վերևինը ավարտվում է համապատասխան, բայց անհամեմատ փոքր մի տարբ զարդով։ Նշված երկու խաչեր զարդանդերի նկատմամբ ամեն ու բարդվել են մեջը մյուսի վրա նույն ձոտիվը կրկնող տարբ զարդեր։ Այսպիսով այդ տարածուն զարդի վերևում գնդի վեր, որպես զարդի ոգեշնչող, ձգվում է վարսանգա-պաշպանին գաղափարանշանների մի բարդ ու գեղեցիկ չարք, որի գնդի աչ ու ձախ են ձրգ-



Նկ. 59

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CXL, рис. 7.

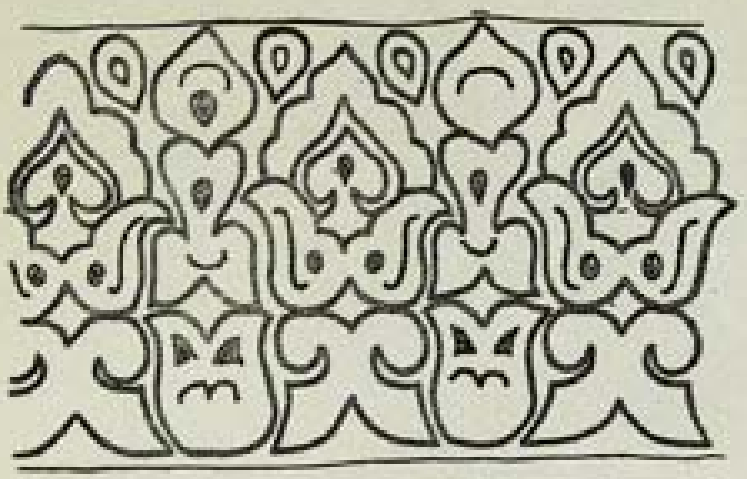


Նկ. 60

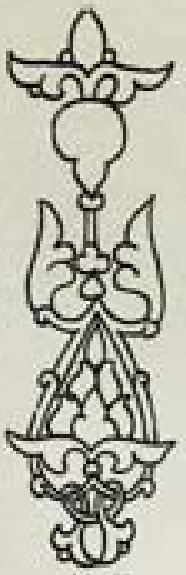
վում և գալարներով միահյուսվում բազմաթիվ ոճավորված ճյուղեր, տերևներ և բուսական այլ օրնամենտների գաղափարաձևեր։ Դա արդեն ոչ մի կոնկրետ բույսի և բուսական օրգանի պատկեր համարվել չի կարող. բայց միաժամանակ այդ զարդն ամբողջովին բուսական է, ներծծված վարդանկա-պտղային օրգանների կամ պտղաբերության գաղափարով։ Պարզ է, որ դա ընդհանրացում-զարդ է։ Մոտավորապես նույն սկզբունքով է ստեղծված նաև Լեռնային Ալտայի զարդարվեստի հնագույն նմուշը (նկ. 61)[1]։

Վարդանկա-պտղային օրգանների ընդհանրացման այս եղանակը զարդարվեստում զարգանալով, ստեղծել է նորանոր ձևեր։ № 5537 ձեռագրի 117բ թերթում պատկերված է մի ոճավորված կենաց ծառ, որն ավարտվում է մեր քննության

[1] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 153, рис. 70.



Նկ. 61



Նկ. 62



Նկ. 63

առարկա զարդով (նկ. 62)։ Այդ ժառի հիմքի ժասում, հյուսքերի սիմետրիկ հյուսվածքով, կրկին առկա արատահայտված է նույն ձևը, որի ներսը լցված է զարծյալ վարսանգա-պաղպաղին սիմվոլիկ կաշով։ № 5432 ձեռագրի 69ա քերքում հանդիպում ենք մի սնամորված ժառի, որի առարքին իրենից ներկայացնում է վարսանգոռների մի ամբողջ փունջ (նկ. 63)։

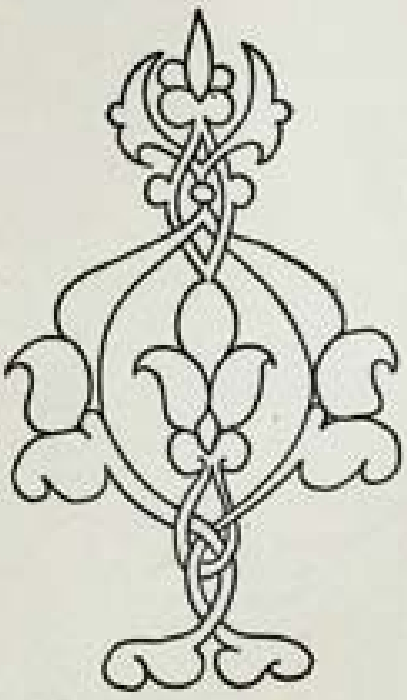
Այս ժառիվներն էլ իրենց հերթին են զարդանում, ձգտելով ավելի՛ խոսուն, ավելի՛ բարդ և ավելի՛ գեղեցիկ զարդաձևերին։ Այդպիսի զարդերի առատձեռնաս հարուստ ու հազվադյուտ գանձարան է № 7729 ձեռագիրը։ Ահա մի շարք նմուշներ այդ ձեռագրի 119ա, 412ա, 397ա, 62բ և 279բ քերքերից (նկ. նկ. 64, 65, 66, 67, 68)։

Դրանք բոլորն էլ մի-մի կենաց ժառեր են, որոնց ոչ միայն առանձին սրբանկերով, այլև իրենց ամբողջ տնտով ձգտել են արտահայտել պաղպաղեության վարսանգա-պաղպաղին սիմվոլիկան։

Այս առումով ձգտելի ասրժեք ունի նույն ձեռագրի 285ա քերքի լուսանցքում գտնվող նկարը, որն քնդրկնաձևում և հրատարակում ենք օրիգինալի գույների պահպանումով (նկ. 69)։

Այս կենաց ժառի հիմքում գտնվում է երկհյուղ արմատը, իսկ նրանից վերև հատիկը։ Հատիկի վրա, իրար սնամորված և արտահայտիչ խոշորությամբ, պատկերված է մի քաղցած ծաղկաքաղցը, որի առարին ժառի կենսարոնում նստած է վարսանգա-պաղպաղին գազափարանշանը։ Նրա ջուրքն ու նրանից վեր նկարված է ծաղկաքերքերի չարքը։ վերջիններիցս վերև ամբողջ ասրածությունը ծածկված է բազմաթիվ ոռմբերով, որոնցից յուրաքանչյուրը կրում է ծաղկի նշան։ Այս վիթխարի ծաղկաքաղցրոչն ավարտվում է հատիկի պատկերով, որի վրա նորից քաղցրանում է պաղպաքեության վարսանգա-պաղպաղին սիմվոլը։

Ահա թե որքան խոսացած բովանդակություն կա այս գաղարիկ նկարի մեջ։



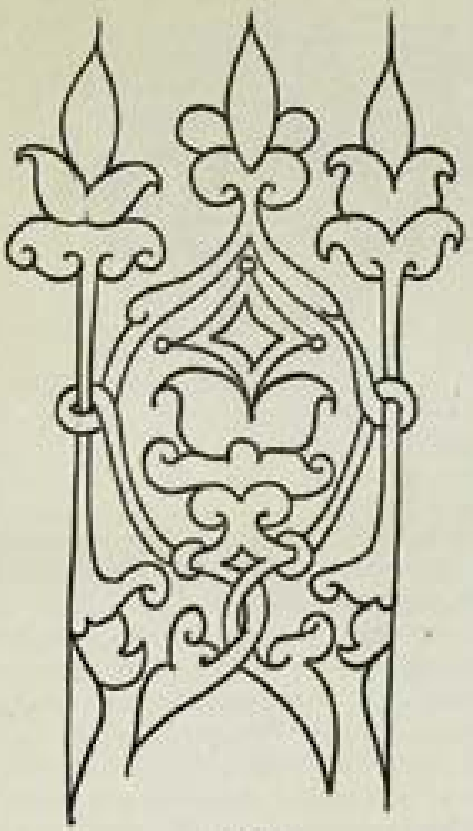
Նկ. 64

图 5

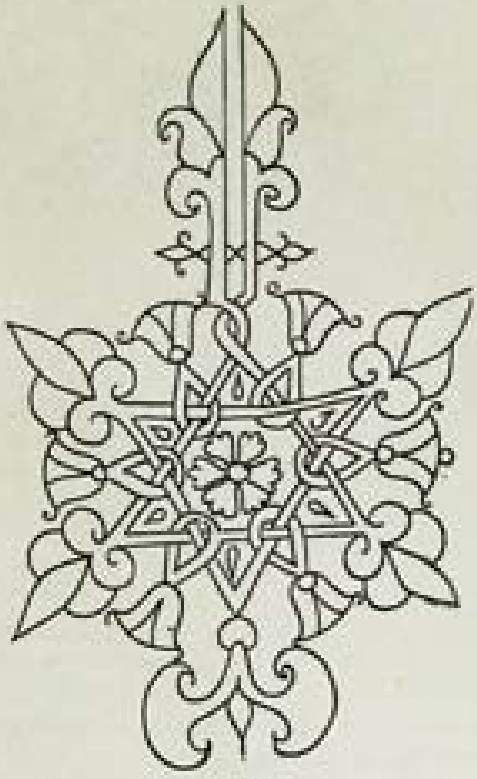
图 6

图 7





Նկ. 69



Նկ. 70

Նույն ձեռագրի 45բ թերթում հանդիպում ենք այս տեսակներից մի ուրիշ ուշագրավ ու բովանդակալից նկարի (նկ. 70)։ Դա նույնպես մի կենաց ծառ է, որի հիմքում գտնվում է հատիկը՝ գույզ սրմատավ. խոհ նրանից վեր՝ ծառի տարբերը։ Այս վերջինս սմբոլաբանորեն գաղափարական բարդ բովանդակություն ունեցող մի պատկեր է, որտեղ տեսնում ենք իրար հետ հակատակ դիրքով միահյուսված երկու նռանկյունի, նրանց ծայրերը և միմյանց հանդիպած կետերը պատկված են վարսանգա-պտղային զարդանախշերի նշանակերով։ Այդ բոլորի կենտրոնում, որպես առանձին պերճախոս զարդ, նկարված է ծաղիկ։ Այսպիսով տեսնում ենք, թե որքան վարպետորեն է առնչեցված այդ զարդը և որքան խոր բովանդակություն կա նրա մեջ։ Այս պատկերն ավելի հասկանալի կդառնա, երբ կրացատրենք նաև նռանկյունիների իմաստը։ Ասյտեղ կա և՛ ծառ, և՛ ծաղիկ, և՛ պտուղ. սակայն այդ նկարը չի ձգտում մեզ բացատրել, թե ի՞նչ է ծառը, այլ՝ ի՞նչ է կենաց ծառը, որտեղ չեն զրված է կյանքի ծառի և ոչ թե ծառի կյանքի վրա։ Դա մի խորհրդավոր ընդհանրացում է, որն արտահայտում է ընդհանրապես կյանքի առման և պտղաբերության իմաստը՝ ընդգրկելով և՛ բուսական, և՛ կենդանական աշխարհները։ Բուսական աշխարհի վերաբերյալ մեր այս կարծիքը վերահիշյալ փաստերի հիման վրա ապացուցված համարելով, անցնենք կենդանական աշխարհին։

№ 7722 ձեռագրի 91բ թերթում (նկ. 71) գույց է տրված քալունների մի ինոզ-գույզ՝ բնազմավորման պահին։ Ինչպես գիտ չատ անգամ ասիք կոնեանց տեսանելու, զարդարվեստում ընդունված է նղել այդ պրոցեսը պատկերել հատկապես կենդանիների պոչերի միացումով։ Նախապես նկատենք, որ այս մոտիվները զարդարվեստի մեջ ունեն պատմա-հասարակական բովանդակություն, որի հետ կծանոթանանք առաջիկաներս։ Մենք բերված նկարում ևս գրեթե ունենք պտղաբերության նշանակությունը հետ, քանի որպեսզի մարդին կարողանային ավելի արդյունի կերպով գրանարել իրենց միացը, ապատեղ գիմել են բուսական աշխարհի համապատասխան մոտիվների օգնությանը։ Ուստի այդ քալունների պոչերը նրանց միահյուսել են վարսանգա-պտղային զարդանախշով, որն էլ իր հերթին գեպի վեր ու ներքև ունեցած վեցհատյանի մասերով կազմում է մի ռեալիորված կենաց ծառ։ Այդ



Նկ. 71

ծառն արդեն ոչ թե լոկ բուսական աշխարհի պատկերագրության գաղափարն է արտահայտում, այլ նաև կենդանականը։ Նույնը կարելի է ասել նաև թռչունների մասին, որոնք կենդանական աշխարհի պատկերագրության գաղափարը ցույց տալուց զուգահեռ, ընդգրկում են նաև բուսական աշխարհի համապատասխան գաղափարը։ Պարզ է, որ այս նկարում պատկերված ծառը, իրո՛ք, կենաց ծառ է և ոչ թե ծառ՝ իր բուսաբանական առումով։



Նկ. 72

Համապատասխան օրինակներ կարելի է վկայակոչել նաև ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներից։ Այսպես, օրինակ, ռուսական մանրանկարչությունից հիշենք «Древнерусская миниатюра» աշխատության մեջ բերված նկարներից մեկը (նկ. 72)[1]։ Այնտեղ էլ, վերոհիշյալ օրինակի

[1] А. Н. Свирин, Древнерусская миниатюра, Москва, 1950, стр. 25.



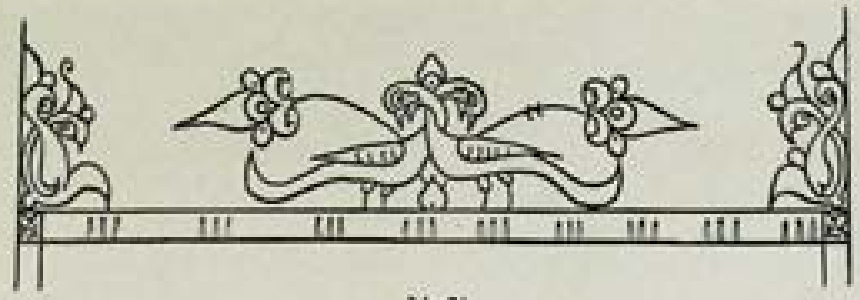
Նկ. 73

նման, պոչերով միացել են երկու թռչուններ՝ դարձյալ պատկերագրության վարսանդա-պտղային սիմվոլիկայի օգնությամբ։

Բյուզանդական զարդարվեստի նմուշներից մեկը պատկերում է ծաղկի մի քնարաձև բացվածք, որի ներսում ցույց է տրված վարսանդա-պտղային սիմվոլը, իսկ վերջինիս աջ ու ձախ կողքերին՝ մայր թռչունն՝ իր ձագերով (նկ. 73)[1]։ Այստեղ էլ բուսա-կենդանական աշխարհների ներկայացուցիչների միջոցով ցույց է տրված այդ աշխարհների պատկերագրության երևույթը։

Համանման էլ ցանկվող երևույթը զարդարվեստում արտահայտվում է այլ ձևերով։ Օրինակ, № 2656 ձեռագրի 12ա թերթի կիսախորանի վերին մասի կենտրոնում պատկերված թռչունների ծնողզույգը գրկախառնվել է պարանոցների միահյուսման միջոցով (նկ. 74)։ Այս խիստ շատ տարածված ավանդական պատկերական բովանդակությունը ցույց է տրված վարսանդա-պտղային չորս սիմվոլների օգնությամբ, որոնցից մեկը գտնվում է նրանց պարանոցների միահյուսման վերին կողմում, մյուսը՝ նրանց կրծքերի միջև՝ ներքևում, իսկ մնացած երկուսը բռնել են այս վերջիններս և սիմետրիկ կերպով ձգվել աջ ու ձախ։ Այս նկարներում երևան եկող վարսանդները, անկախ իրենց բուսական տեսքից, արտահայտելով ընդհանրապես պատկերագրության իմաստը, այլևս չեն խոսում միայն բուսական աշխարհի մասին։ Այս պատկերացումը զարդարվեստում ավելի որոշակի արտահայտության ձևեր է գտել։ № 585 ձեռագրի 244բ

[1] Г. Г. Гагарин. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, С. Петербург, 1867, таб. V, стр. XII.



Նկ. 74

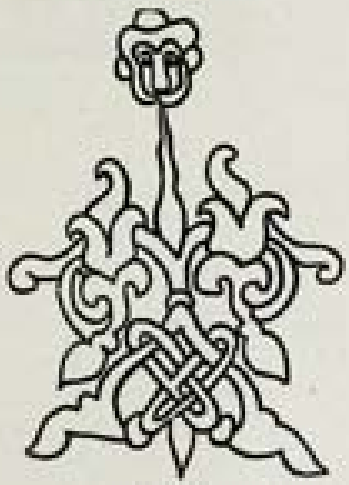
քիչքիում նկարված է մի ոճավորված կենաց ծառ, որի վարսանգը կիսով չափ բուսական է, կիսով չափ կենդանական (նկ. 75)։ Դա մի թռչնապլուխ վարսանգ է, որի նմանները հաճախ են հանդիպում գարգարվածում։ Այդ մոտիվով ցույց է տրված, որ ինչպես վարսանգը՝ բույսի, այնպես էլ թռչունի ձագը՝ թռչունի պաուչներն են, նրա հիմքում բնկած է հենց այդ պաղպային քնդհանրությունը։ Պարզ է, որ նույն նշանակով կարող էին պատկերվել նաև կենդանական մյուս աշխարհի ներկայացուցիչների պաուչները։ Ժողովրդական խոսքի մեջ՝ պաուչը թռչի նույն հասկացողությունն արտահայտությունների մեկն է, որը գործ է ածվում և՛ բուսական, և՛ կենդանական աշխարհի համար։ Այս առնչակից հասուն ուշադրությունն են գրավում երկխոսական խաղացնելու ժամանակ ասված պատգամանախոսքը, ուր երկխոսն համեմատվում է բուսական ու կենդանական տարրեր տնտեսական պաուչների, ճտերի հետ։

Դան, գան, գիտեն ես,
Գանալ ջուրի խիտեն ես,
Թռչուններ փրոտած ես,
Հավսան ասկեն պահած ես։

Այս պատկառանքին մեջ ուշադրավ է հատկապես այն, որ երկխոսն համեմատվում է փոքրիկ (ջուջ-



Նկ. 75



Նկ. 76



Նկ. 77

ջուջի) մեջուկի, այսինքն՝ վարսանգա-պաղպային որդիների հետ։

Ահա հենց այդպիսի պատկերացումների արդյունքն են գարգարվածի այն մոտիվները, ուր վարսանգը ներկայանում է կամ կիսով չափ կամ լրիվ մանկան տեսքով։ Հաճախ էլ այն փոխարինվում է մայրության գաղափարանշաններով (տե՛ս նկ. նկ. 175—181 և այլինները)։

Նման մոտիվների նմուշներից է նաև № 983 ձեռագրի 121ա թերթի նկարը, որտեղ վարսանգն ամփոփվում է մարդագեմ գլխով (նկ. 76)։

Այդպիսի հասկացողությունների հետ է կապված նաև № 985 ձեռագրի 230ա թերթի նկարը, որը կիսով չափ բույս է, կիսով չափ՝ կենդանի (նկ. 77)։ Պարզ է, թե ինչու այս մոտիվները պիտի

---

1 Պրոպերտիան հանդես. XI. էջ 38։

Անկարգ չենք համարում ասելն նաև երկու նման պատկերանախերգեր, որոնց երկխոսն համեմատվում է տարբեր պաուչների ու կենդանիների հետ։

Ես խնձորի՛ իմ ոսկին,
Ընչ շլորի՛ իմ ոսկին,
Կանաչ քոչի՛ իմ ոսկին,
Ծորմիկը հանի՛ իմ ոսկին...

...Ծորմակ ասպուր՝ իմ ջրիկս,
Ծորմիկը հանիկը՝ իմ ջրիկս,
Քիս խիտ՝ իմ ջրիկս,
Ծառիկը գալլար՝ իմ ջրիկս։
(Նույն տեղում, էջ 38 և 38)։

Քերթ. պատկառանք բուսի հիմքում էլ բնիկ չէ. նի պատկ (քաղաքացին՝ հասիկ) բառը, որի պատկն է խոսում, արդեակ, նման պատկառանք։

Դան, գան, գան, բալոր
Ես քի մատաղ, շան բալոր
Մի նաստիկ ես, գալ մեն ես...

(Նույն տեղում, էջ 38)։



Նկ. 78



Նկ. 79

փոխվեն բուսա-կենդանական կամ կենդանա-բուսական մոտիվներ։

Այժմ ինքնին հասկանալի են դառնում մեր զարդարվեստի նաև մյուս բնագավառներում հանդիպող համապատասխան մոտիվները, որոնցից այստեղ հիշենք Սևանի հայտնի փայտե խոյակների վրա արված փորագրությունները։

Դրանցից մեկի կենտրոնում, բուսական բնույթի զարդի մեջ, պատկերված է մի խոշոր պտղաբերության սիմվոլ։ Այդ մոտիվի աջ ու ձախ կողքերին կանգնած են թռչնային ծնող-զույգի ներկայացուցիչները։ Ուստի և այստեղ պտղաբերության բուսական սիմվոլն ունի նաև կենդանական իմաստ (Նկ. 78)։ Այդ նույն գաղափարն ավելի ցայտուն կերպով է արտահայտված մի ուրիշ խոյակի վրա, ուր պտղաբերության բուսական սիմվոլի կողքերին փորագրված են նաև թռչնաձագեր (Նկ. 79)[1]։ Ըստ էության սրանք էլ բուսա-կենդանական զարդեր են։

Բուսա-կենդանական մոտիվները նույնպես երևան են գալիս առավել բարդ գաղափարների հետ, կազմելով նորանոր զարգացումներ։ Այդպիսիներից են, օրինակ, հետևյալ նմուշները։ № 303 ձեռագրի 253բ թերթում պատկերված է կնոջ գլխով և թռչունի մարմնով մի էակ, որի պոչն ունի չորս ճյուղ. նրանցից երեքը ավարտվում են տերևներով, իսկ չորրորդը՝ վարսանդա-պտղային սիմվոլով (Նկ. 80)։ Դրանք ոչ թե այդ էակի մարմնի վրա հանդես եկող առանձին զարդեր են, այլ նրա մարմնի օրգանական մասերը։

Պարզ է, որ դա ոչ թե բնական կենդանու

[1] Այս խոյակների լուսանկարները հրատարակված են մի շարք անգամներ։ Մենք օգտագործում ենք Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվող նեգատիվները։



Նկ. 80



Նկ. 81

ուր գանձն է քարհաց, ուստի ապրելարար բղխեն կենսարեր ջերմուիչնդի յամենայն անդամանս[1]։

Ինչպես Հայտնի է, Հայ ժողովուրդը ժառանգել է ուրարտական կուլտուրայի յավերժուն արարքներըը։

Պարզվում է, որ վարսանգա-պաղպային զարդերը տարածված ու սիրված են եղել նաև ուրարտացիների կողմից։ Նշենք երկու օրինակ. Բ. Բ. Պիոտրովսկու գլխավորությամբ Կարմիր-Բլուրում կատարված պեղումների ժամանակ գտնվել է նաև մի մեծադիր անոթ, որի ունկի ներքևի մասըն ավարտվում է վարսանգա-պաղպային այնպիսի զարդանշանով, ինչպիսին է, օրինակ, Ան-րդ նկարը[2]։ Այդ զարդի անոթների վրա տարածված է եղել նաև միջնադարյան Հայկական բրուտագործության ընորհիվ։ Այս կապակցությամբ ցնդօրինակենք № 2793 ձեռագրի 83բ թերթում նկարված անոթը, որի որովայնի վրա պատկերված է մի զարդ՝ վարսանգա-պաղպային սիմվոլներով (նկ. 82)։ Անոթի ունկի ներքևի մասին արված է անրնի ձև, իսկ բերանը նմանեցրած է թռչունի գլխի։ Դա, ամբողջությամբ առած, կենդանա-բուսական մի մոտիվ է, պահպանված միջնադարյան մի մանրանկարի միջոցով։ Փաստերը ցույց են տալիս, որ անոթներըը ոչ միայն զարդարվել, այլև պատրաստվել



Նկ. 82



Նկ. 83

պատկեր է, այլ մի գաղափարապատկեր, որն իր մեջ ամրագնում է ոչչ բուսա-կենդանական (այդ թվում նաև մարդկային) աշխարհների պտղատվության գաղափարը։ Այս հանգամանքն առավել որոշակի ցույց տալու նպատակով, այդ նկարի գլխին դրված է մի թագ, որը նույնպես բուսական ծագում ունի և զարդարված է վարսանգա-պաղպային նշանով։ Իսկ քե՞նչ հատարակական-պատմական հրնույթների արդյունք է այդ ֆանտաստիկ կենդանին, այդ մասին կխոսվի հետագա էջերում։

Նույնը կարելի է ասել նաև № 5458 ձեռագրի 166ա թերթից մեջ բերված նկարի մասին(նկ. 81)։ Ուշագրավն այն է, որ այս նկարի պատանողից կախված է մի զարդ, որը ցարժյալ իր ձևով իրենից ներկայացնում է վարսանգա-պաղպային գաղափարանշանը։

Անշուշտ այս զարդերն էլ ունեին գործնական նպատակ։ Վարդան Արևելցին (XIII դ.) նման զարդերի մասին գրում է. «Զայրագասէր կանայք առվոր են երբոր ինկոց գպարանոցան կախել ի վերայ յանջացն և հանդուցանել զինասյն հոտով անուշահոտութեան. և ի մէջ ստեանց սրտին կա-

---

[1] Ձեռագիր № 1181, թերթ 18բ։

[2] Այդ անոթը գտնվում է Հայկական ՍՍՀ Պատմական պատմական թանգարանում։



Նկ. 84



Նկ. 85

ուրիշ աղբյուրներում։ Քանի որ անոթների մասին, այլ հարցերի կապակցությամբ, խոսք կլինի նաև հետագա էջերում, ուստի այստեղ բավարարվենք ասվածով։

Թոփրակ-Կալեի պեղումներից գտնված է ուրարտական մի ոսկյա մեդալիոն, որի վրա պատկերված է հետևյալ տեսարանը։ Մեդալիոնի վրայով անցնում է մի հորիզոնական գիծ, որից վերև նստած է մի կին՝ ձեռքին ոստ, իսկ նրա առջև կանգնած է մի ուրիշ երիտասարդ կին կամ աղջիկ։ Այդ գծից ներքև պատկերված է վարսանգա-պտղային զարդի մի շարք (Նկ. 84)[1]։

Մասնագետները տարակարծիք են այս տեսարանի բովանդակության մասին։ Ոմանք կարծում են, թե այստեղ պատկերված է Թագուհի և ծառա, իսկ ոմանք՝ աստվածուհի և քրմուհի, ընդորում, ենթադրում են, որ աստվածուհին կարող է ուրարտական պտղաբերության աստվածուհի Բագբարտուն լինել[2]։ Պետք է նկատել, որ մասնագետները, այդ հարցը քննելիս, հաշվի չեն առել մեդալիոնի վրա գտնվող պտղաբերության սիմվոլները, որոնց նշանակությունը մինչև օրս մնացել էր չբացատրված։ Այժմ, հենվելով նաև այդ հանգամանքի վրա, կարելի է չկասկածել, որ, իրո՛ք, այստեղ գործ ունենք պտղաբերության աստվածուհու պատկերի հետ։ Նույնն է հաստատում նաև նրա ձեռքին գտնվող ոստը, որն իրենից ներկայացնում է կենաց ծառի սիմվոլը։ Ուրարտական նյութական կուլտուրայի մի ուրիշ հուշարձան նույնպես իրենից ներկայացնում է աստվածուհու պատկեր, որն իր ձեռքին ունի պտղաբերության սիմվոլ ոստը՝ վարսանդգա-պտղային մոտիվով (Նկ. 85)[1]։ Պարզ է, որ դա ոչ թե բնական ոստ է եղել, այլ արհեստական։ Ուշագրավ է, որ այս զարդաձևն էլ մեր զարդարվեստում երևան է գալիս մեծ չափով։ Այսպես, օրինակ, № 87 ձեռագրի մետաղյա փակիչներից մեկը պատրաստված է այդ ոստի նմանությամբ (Նկ. 86)։ Նույնը կարելի է տեսնել նաև 4509 ձեռագրի 47բ, № 3722 ձեռագրի 269բ, № 5476 ձեռագրի 83ա թերթերում և այլ տեղերում գտնվող զարդանկարների մասին (Նկ. Նկ. 87,88, 89)։ Համապատասխան ձևերով է ցույց տրվում հաճախ նաև կենաց ծառի պտղաբերությունը. ահա երկու նմուշ՝ № 379 ձեռագրի 179բ և № 4851 ձեռագրի 113ա թերթերից (Նկ. Նկ. 90, 91)։

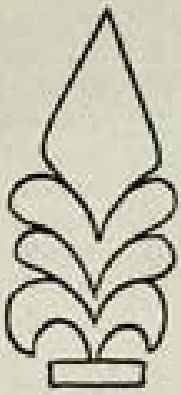
Վերոհիշյալ մոտիվների հետ սերտորեն առնչվում է նաև Զեյրլիում գտնված մի ուրիշ հնագույն

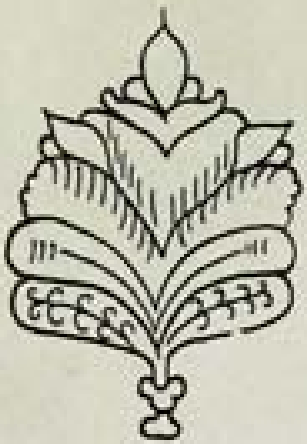
[1] C. F. Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, II, 1931, 502.

[2] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 149.

[1] Там же, стр. 149.

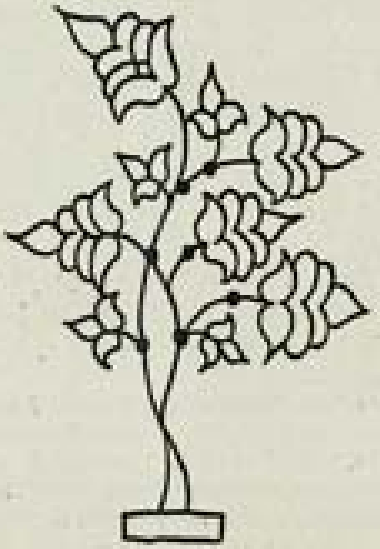
















Նկ. 93

հուշարձան, ուր պատկերված է նստած դիրքով մի անձնավորություն (դիտվում է որպես Բաբելոնի թագավորի պատկերը), որն իր ձեռքին բռնել է վարսանդա-պտղային սիմվոլը[1]։

Այս զարդանախշը մեր զարդարվեստում ամենից շատ սիրված ձևերից է։ Այստեղ բնորոշն այն է, որ պտղաբերության սիմվոլները կամ ոստերը երևան են գալիս աստվածուհիների, աստվածների, թագավորների ձեռքերին։ Դա ցույց է տալիս, որ այդ աստվածուհիները, աստվածները, ապա նրանց երկրային տեղակալ համարված թագավորները դիտվել են որպես պտղաբերության հովանավորներ, բուսական ու կենդանական աշխարհների կյանքի, աճման ու զարգացման երևույթների վրա հսկող ուժեր։ Ահա այդ հին մոտիվն է, որ զարդարվեստում բավականին մեծ տարածում է գտել, կազմելով այսպես կոչված ոստը ձեռքին զարդաձևերի խումբը։ № 5458 ձեռագրի 25ա թերթում պահպանված է այս տեսակետից վերին աստիճանի ուշագրավ մի նկար (նկ. 92)։ Դա մի մարդագլուխ և գազանամարմին էակ է, որի մեջքից ու պոչից բուսել են տերևակերպ ճյուղեր։ Նա առաջին զույգ թաթերով բռնել է մի ոստ՝ պտղաբերության վարսանդա-պտղային սիմվոլով։ Ինչպես հետո ցույց կտանք, այս բուսա-կենդանական երևակայական էակը կապվում է շատ ավելի վաղ ժամանակների հետ, քան վերևում ցույց տրված աստվածությունները և Բաբելոնի թագավորը։

Համապատասխան մոտիվի հանդիպում ենք նաև ասորական հին հուշարձանների վրա։ Հիշենք, որպես օրինակ, Սարգոն թագավորի պատկերը՝ ձեռքին բռնած պտղաբերության սիմվոլ հանդիսացող ոստը (նկ. 93)[1]։

Այստեղ ուշագրավ են նաև ծաղիկները, որոնք երևան են գալիս ինչպես հենց մեզ հետաքրքրող ոստի, նույնպես և թագավորի գլխարկի և հագուստի վրա։ Առավել ուշագրավ են նրա բազուկների վրա գտնվող ապարանջանաձև զարդերը՝ ծածկված ծաղիկների պատկերներով։

Վարսանդա-պտղային սիմվոլը կրող ոստը ձեռքին մոտիվի մի ուշագրավ օրինակի ենք հանդիպում սերբական զարդարվեստում (նկ. 94)[2]։ Այստեղ այդ սիմվոլը պատկերված է ավելի քան բարդ տեսքով, ուր նա ընդգծված կերպով կապվում է աճման և զարգացման երևույթների հետ։ Այս տեսակետից առավել բնորոշ նկար կա № 3722 ձեռագրի 289ա թերթում, որտեղ ձեռքին գտնվող ոստն արդեն վեր է ածված մի ամբողջական կենաց ծառի՝ աճման և պտղաբերության հետ կապված հասկացողությունների խտացված դրսևորմամբ (նկ. 95)։ Նման ընտիր զարդաձևեր կան նաև ռուսական մանրանկարչության մեջ. այդպիսիներից է, օրինակ, հյուսիսային ռուսական մանրանկարչության հետևյալ նմուշը (նկ. 96), ընդօրինակված XII դարի ձեռագրից[3]։

Հաճախ, որպեսզի ցույց տրվի, թե ձեռքին բռնած վարսանդա-պտղային սիմվոլը կամ պտղաբերության ոստը արտահայտում է ոչ միայն բուսա-

[1] В. В. Струве, История Древнего Востока, Госпитиздат, 1941, стр. 288—289.

[1] З. А. Рагозина, История Ассирии, С. Петербург, 1902, стр. 275, „Саргон Ассирийский".

[2] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XV, рис. 8.

[3] Там же, таб. LV, рис. 8.



Նկ. 94

կան, այլև կենդանական աշխարհի պտղաբերու-թյունը, այդ ոստի վրա պատկերում են նաև կեն-դանական աշխարհի ներկայացուցիչներ։ Այդպիսի նմուշներից է, օրինակ, № 985 ձեռագրի 79ա թեր-թի նկարը (Նկ. 97)։

Մոգական գավազանները՝ հեքիաթներում, հին ծիսական գավազանները՝ կյանքում, բարս-մունքները՝ պարսկական կրոնական արարողու-թյունների ժամանակ, ոստերով չրչող երեխաները՝ տոնական տարբեր օրերին և այլն—ոստը ձեռքին մոտիվի տարբեր դրսևորումներն են։

Ոստը ձեռքին է սովորաբար պատկերվում նաև կույսը՝ 12 կենդանակերպների թվում, որը տա-րածված է համարյա բոլոր ժողովուրդների մեջ։ Ահա մի օրինակ վրացական մանրանկարչությունից (Նկ. 98)[1]։ Այստեղ ոստերի փոխարեն նկարված են մեկական կենաց ծառեր։

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 106, „Дева, рукопись № 65 (1188 г.)".



Նկ. 96



Նկ. 95



Նկ. 97



Նկ. 98

Ոստը ձեռքին մոտիվը նույնպես օգտագործվել է քրիստոնեության կողմից՝ համապատասխան գաղափարական խմբագրմամբ։ Ինչպես հայտնի է, հին դիցաբանության ոգու և պտղաբերության մոտիվը քրիստոնեական կրոնի մեջ արտացոլվեց ի դեմս Գաբրիելի և Մարիամի լեգենդի։

Գաբրիելի և Մարիամի հանդիպումը, որ ընդունված է կոչել ավետումն, ոչ այլ ինչ է, քան ծնող-զույգի առասպելական հանդիպում, որից սերվում է այդ նոր պաշտամունքի գլխավոր ներկայացուցիչը՝ Հիսուսը։ Այլ կերպ ասած, դա պտղաբերության երևույթ է. ուստի և այդ տեսարանում Գաբրիելը հանդես է գալիս պտղաբերության սիմ-



Նկ. 99

վոլ ոստը ձեռքին։ Ինչպես այդ ոստը, նույնպես և նրան փոխարինող այլ տարրերը, որոնք նույն գաղափարի զարգացած տարատեսակներն են, լինում են բազմազան։ Մեզ այստեղ առայժմ հետաքրքրում է պտղաբեր ոստի մոտիվը։ № 7760 ձեռագրի 139բ թերթի լուսանցքում պատկերված է Գաբրիել հրեշտակը՝ Մարիամին ավետելիս. վերջինս նկարված է նրա դիմաց 139ա թերթի վրա, այնպես, որ գիրքը ծալվելիս նրանց պատկերները համընկնեն իրար։ Ուշագրավը Գաբրիելի նկարն է. նա ձեռքին բռնել է մի ոստ, որի վրա գրված է. ողջույն ընդ քեզ, Մարիամ (նկ. 99)։ Դա այն հայտնի ողջույնն է, որից էլ, իբր թե, անսերմ եղանակով, հղիանում է Մարիամը և ծնում Հիսուսին։ Այդ ոստի պտղաբերող ուժերի սիմվոլ լինելը ցույց է տրված նրա վրա գտնվող վարսանդա-պտղային զարգացումներով։



Նկ. 100



Նկ. 101

Գաբրիելը հաճախ նկարվում է ձեռքին բռնած ծաղկավոր ոստ. այդպիսի նկարներ կան, օրինակ, № 247 ձեռագրի 3բ, № 249 ձեռագրի 1բ թերթերում (նկ. նկ. 100, 101)։

Այդ ոստերի փոխարեն Գաբրիելը հաճախ հանդես է գալիս ծաղկած գավազանով, ձողով, երբեմն էլ նրա և Մարիամի միջև նկարվում է մատուռ, եկեղեցի և այլն, որոնք բոլորն էլ կենաց ծառի և պտղաբերության իմաստն են արտահայտել դեռ շատ վաղ ժամանակներից սկսած։

Վարսանդա-պտղային սիմվոլները մեծ տարածում են ունեցել նաև որպես զարդեր՝ զանազան իրերի ու առարկաների վրա։ Այդպիսիներից ուշագրության արժանի են, օրինակ, հին հայկական գոտիները։ Կարսի շրջանի Զակիմ գյուղի մոտ գտնված բրոնզե գոտու վրա, որը պատկանում է, հավանաբար, VI դարին (Ն. մ. թ.), պատկերված է մի ոճավորված կենաց ծառ. նրա ճյուղերը ավարտվում են երեք ձևի վարսանդա-պտղային սիմվոլներով (նկ. 102)[1]։ Դրանցից առանձնապես ուշագրավ են երկարավուն և խաչաձև ծայր ունեցողները, որոնք միանգամայն նման են վարսանդի։

Համանման կենաց ծառ է պատկերված նաև

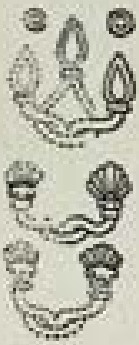
[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 314, рис. 98, Б.



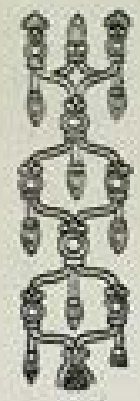
Նկ. 102



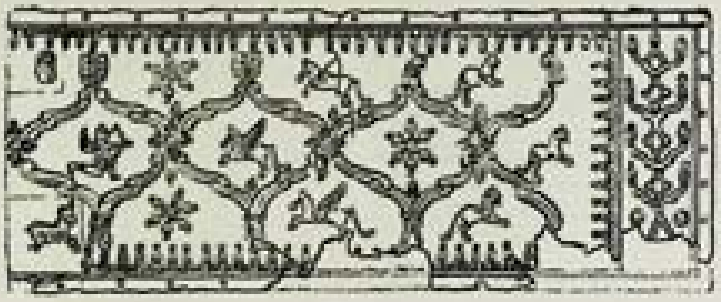
Նկ. 103



Նկ. 104



Նկ. 105



Նկ. 106

Անի-Պեմզայում գտնված բրոնզյա գոտու վրա (նկ. 103)[1]:

Կարմիր-Բլուրի պեղումների ժամանակ գտնվել է բրոնզյա գոտու մի բեկոր, որի վրա նշմարվում է կենաց ծառի գծագրությունը՝ նման Անի-Պեմզայի նշված գոտու վրայի կենաց ծառին (նկ. 104)[2]:

Բ. Բ. Պիոտրովսկին, այս վերջին հուշարձանը քննելիս, հատուկ ուշադրություն է նվիրում կենաց ծառի մոտիվին, համեմատելով այն ինչպես վերևում նշված գոտիների համապատասխան զարդերի, այնպես էլ այն կենաց ծառերի հետ, որոնք պատկերված են Կեչեմնասյան (Կուրան) և Մեկրուսյան (Ալթաբնա) պեղումներից գտնված հուշարձանների վրա (նկ. 105)[3]: Այս վերջիններն արդեն գտնվում են ոչ թե գոտիների, այլ գանակների և ռաքինաների գավառակների վրա և ունեն սկյութական ծագում: Բ. Բ. Պիոտրովսկին գտնում է, որ իրենց ծագմամբ դրանք կապված են նախորդների հետ[1]: Բ. Բ. Պիոտրովսկին իրավացիորեն այս զարդերը համարում է կենաց ծառեր, իսկ նրանց հյուսվերի վրա գտնվող մասերը՝ պաուլներ: Մակայն նա ևս չի խորանում այդ մոտիվների ստուգաբանության մեջ:

Զակիմ գյուղում գտնված բրոնզե գոտու վրա կան վերին աստիճանի ուշագրավ կենաց ծառերի, վարսանգար-պտղային սիմվոլների և այլ գաղափարների նշաններ էլ, որոնց ուսումնասիրությամբ մասնագետները չեն զբաղվել: Մեզ այդ գոտու վրա նկատված կենաց ծառը (նկ. 102) գտնվում է միևնույն գոտու ծայրին, առանձին, ապա այս ամենի բարդ ու խիտ ոճավորված կենաց ծառերը գեղեցիկ չափով հաջորդում են միմյանց և անցնում ամբողջ գոտու երկարությամբ (նկ. 106)[2]: Նույնպիսին է նաև Անի-Պեմզայում գտնված հետագա գոտու զարդարանքը[3]:

Կենաց ծառերը և հատկապես վարսանգար-պտղային զարդերը մինչև վերջ էլ մնում են որպես գոտիների ամենալավագույն զարդերը: Դարերի

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 314, рис. 98, Г.

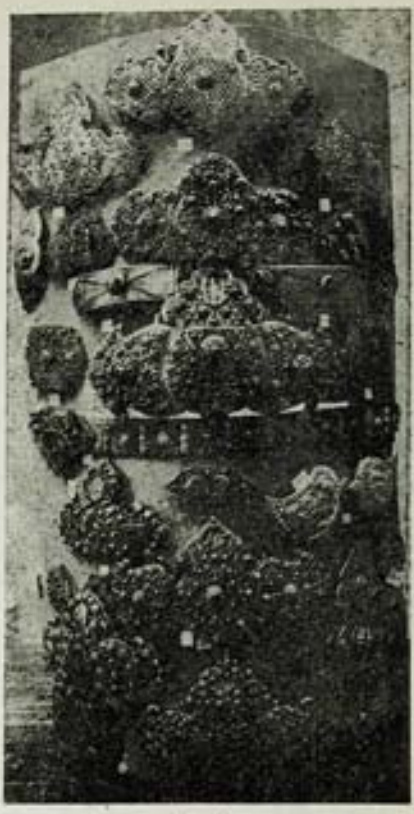
[2] Там же, рис. 98, В.

[3] Там же, рис. 98, А.

[1] Там же, стр. 319.

[2] Там же, стр. 313, рис. 95.

[3] Там же, стр. 313, рис. 96.



Նկ. 107

ընթացքում նրանք էլ ավելի են մշակվում, ոճավորվում, բարդանում, զարգանում, տալով բազմապիսի ընտիր նմուշներ։ Այս առումով առանձնապես ուշագրավ են գոտիների ճարմանդները, որոնց հարուստ կոլեկցիան պահպանվում է Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանի ազգագրական բաժնում (նկ. 107)։

Յուրաքանչյուր ճարմանդ բաղկացած է երեք մասից՝ որպեսզի հնարավորություն ստեղծվի տեխնիկապես գոտին հանգուցելու։ Նրանցից ամեն մեկը իրենից ներկայացնում է մի վարսանդաձև զարդ՝ ծածկված ծիլերի, ծաղիկների, հատիկների և այլ զարդերով, որոնք իրենց ամբողջության մեջ խտացնում են աճման և պտղաբերության գաղափարները։

Եվ դա միանգամայն հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք առնում գոտիների գործածության պարագաները։ Հատկապես նորահարսները և երիտասարդ կանայք ոչ միայն գոտիների միջոցով, այլև զանազան կախիկներով, գլխազարդերով, կրծքազարդերով և նման ուրիշ զարդերով ծածկում էին իրենց մարմինն ու հագուստը՝ հանուն առողջ ու առատ պտղաբերության։

Ճարմանդային ձևված վարսանդազարդերը աչքի են ընկնում իրենց ստույգ ընթակավորությամբ։ Դա վարսանդա-պտղային սիմվոլի տարածված ձևերից մեկն է, որպիսիններից էին, օրինակ, 72 և 94-րդ նկարներում ցույց տրված զարդերը։ Այդպիսի զարդերի լավագույն նմուշներից կարելի է համարել նաև ուզբեկական կանացի հետևյալ կրծքազարդը (նկ. 108)[1]։

Թենուժյան տարրեր մոտիվը, որպես կանացի զարդարանք, յուրահատուկ արտացոլում է գտել հաներին ռուսական հին կուլտուրայի այն գողարիկ հուշարձանների, որոնք իրենցից ներկայացնում են ականջի զարդեր։ Վերցնենք դրանցից երկու նմուշ. այստեղ կենտրոնում պատկերված է մի եռաթերթ ծաղիկ, որի շուրջը դասավորված են վեց վարսանդազարդեր (նկ. 109)[2]։ Պարզ է, որ այստեղ ամփոփված է նույն պտղաբերության գաղափարը, որի մասին արդեն բազմակողմանի խոսվեց։ Ինչ վերաբերում է այս զարդերի ծաղկաթերթերի և վարսանդների թվաքանակին, այն է՝ 3 և 6, ապա այդ մասին խոսք կլինի հետագա էջերում, նշենք միայն, որ դրանք էլ կապված են աճման ու զարգացման գաղափարների հետ։

№ 3722 ձեռագրի 300ա թերթում գտնվում է մի գունագեղ և գողարիկ զարդ, որը, հավանաբար, ընդօրինակված է ժամանակին գործածության մեջ գտնվող մետաղյա զարդակախիչից (նկ. 110)։ Այդ զարդն էլ ստեղծված է բուսական գաղափարանշաններից, ուր ամենամեծ տեղը տրված է վարսանդա-պտղային օրգաններին։

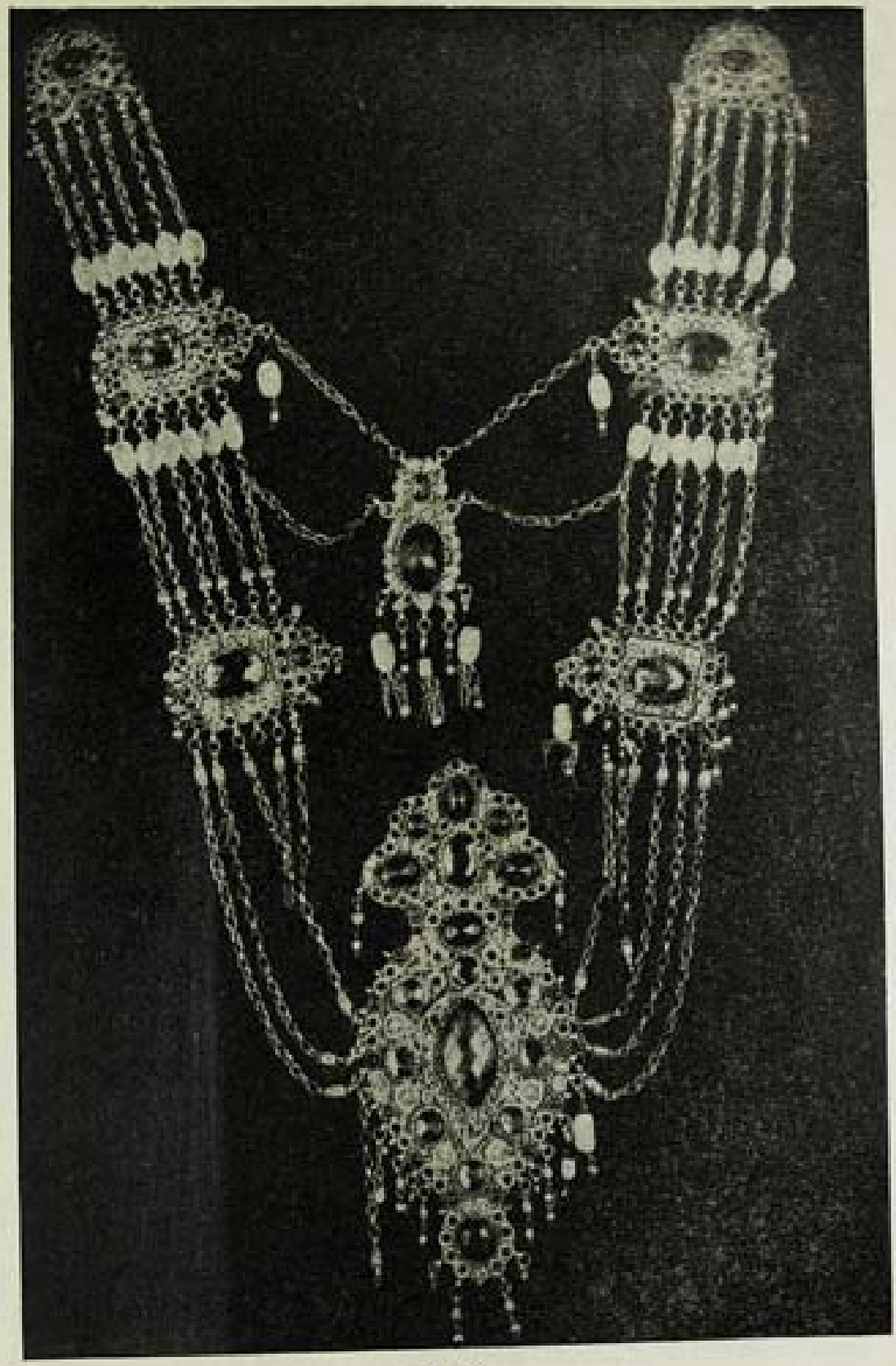
№ 5476 ձեռագրի 133ա թերթում գտնվում է մի ինքնատիպ նկար (նկ. 111)։ Դա մի գմբեթաձև տնատառ է, որի վրա բարձրանում է պտղաբերության վարսանդա-պտղային սիմվոլը, իսկ ներսում նկարված է երեք թռչնակ։

Գծագրությունն իր տեսքով կարծես արտահայտում է նաև թռչնավանդակի պատկեր։ Թերևս,

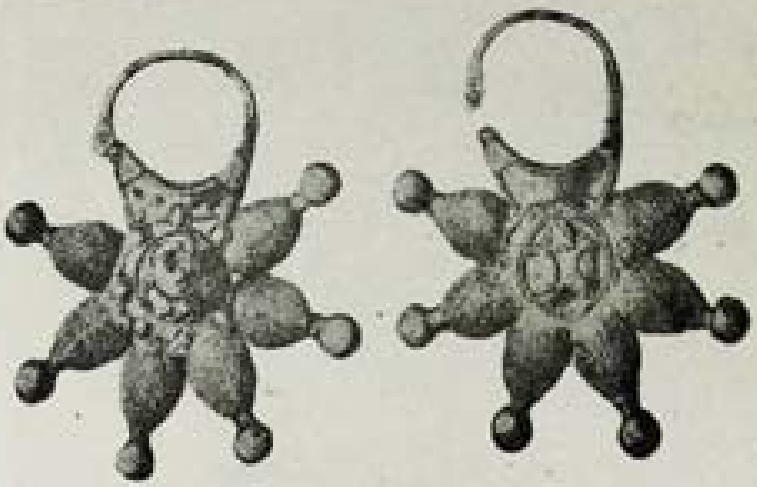
---

[1] Б. В. Веймарн, П. М. Сысоев, Народное декоративное искусство СССР, Москва—Ленинград, 1949, стр. 94, „Женское украшение... Узбекистан".

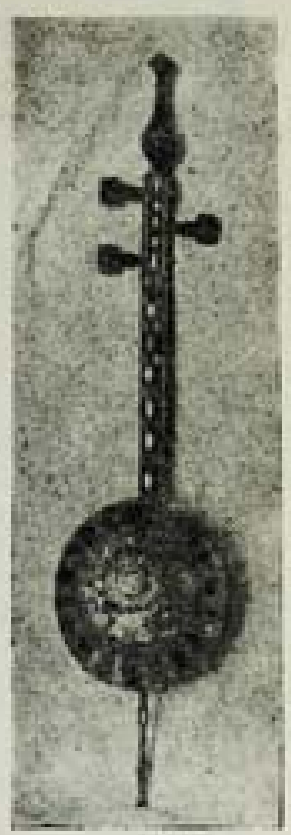
[2] Повесть временных лет, I, Москва—Ленинград, 1950, стр 344—345.



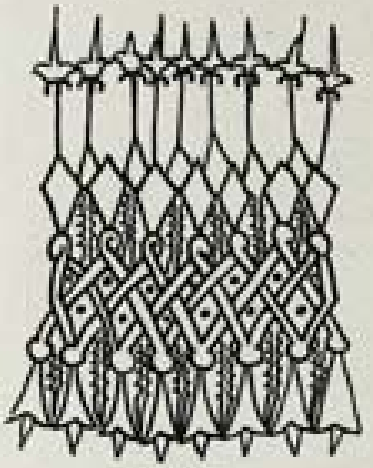
Pl. 108



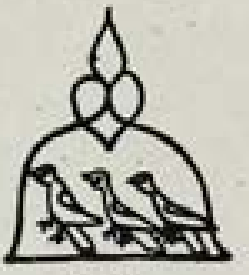
Ил. 109



Ил. 113



Ил. 110



Ил. 111



Ил. 112

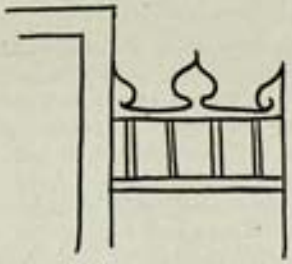


Ил. 114

իրո՛ք, դա այդպիսի նյութական հիմք է ունեցել: Սակայն այս գեղջուկն էլ նկարն ունի կարևոր նշանակություն, որովհետև ենթադրյալ վանդակը պատրաստված պիտի լիներ այնպես, որ դարձյալ արտահայտեր պատկերության գաղափարը:

Դվինի պեղումներից հայտաբերված է մի մեծ խաչի (կավիչ), որի բռնակը պատրաստված է որպես պատկերության վարսանդա-պողպային ոճով (նկ. 112)[1]:

Այդպիսի զարդերով են ավարտվում նաև հին գրքերի կազմերը, երաժշտական գործիքները, անոթները, պահարանները, ճաճանակայները, աթոռների և այլ նման իրերի ու առարկաների վերևի, երբեմն էլ ներքևի մասերը (նկ. նկ. 113, 114)[2]:



Նկ. 115

№ 6288 ձեռագրի 16ր թերթում նկարված է եկեղեցու պատշգամբի վերին մասը՝ զարդարված նույն վարսանդաձև զարդերով (նկ. 115): Եթե այդտեղ պատշգամբի զարդարանքն աղքատ ու պարզ է, ապա առավել ճոխ ու բարդ տեսք ունի № 184 ձեռագրի 276ա թերթի պատշգամբը (նկ. 116):

Այս պատշգամբն արդեն հիշեցնում է մեր օրերում էլ պահպանված այն ճոխ ու շքեղ պատշգամբները, որոնք հայկական գեղարվեստական ճարտարապետության գլուխ գործոցներից լինելով՝ արժանի են հատուկ ուսումնասիրության (նկ. 117)[3]:

№ 7585 ձեռագրի 12ր թերթում զանազան խորանների սյուների մոտ նկարված են կամ խիստ ոճավորված կենաց ծառեր, կամ նրանց նմանությամբ պատրաստված ցանկապատային ձողեր: Նրանք իրենց բարակ ու երկար բների (ցողունների) վրա



Նկ. 116

կրում են մեկական վարսանդա-պողպային խոյակ ու զարդարուն նշաններ (նկ. 118):

Անկասկած է, որ այս նկարներին կյանքում համապատասխանել են հատուկ զարդ-առարկաներ՝ դրված ձողերի վրա, կամ այլ տեղերում: Այդ

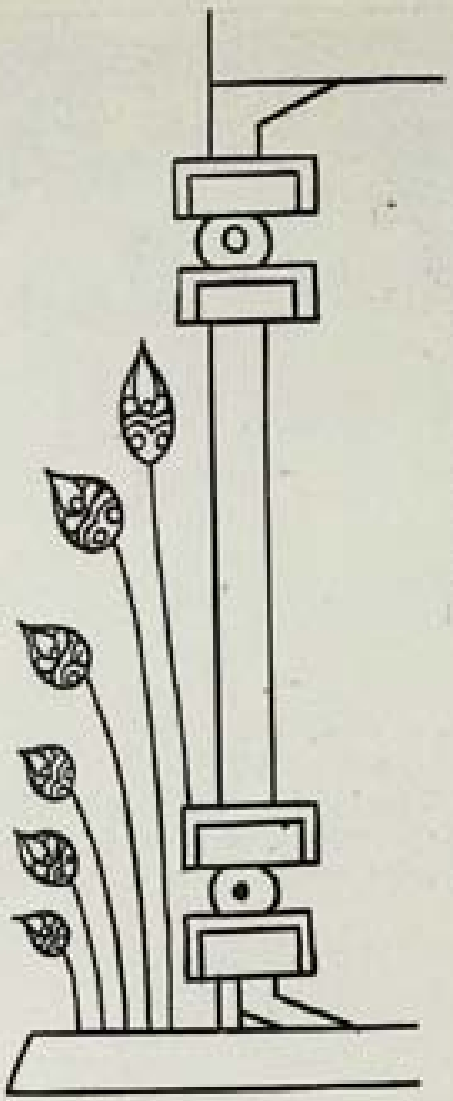


Նկ. 117

[1] Գ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 200, նկ. 172:

[2] Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանի ազգագրական բաժնի հավաքածուներից:

[3] В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, Москва, 1951, рис 189.



Նկ. 118

Մաքի նորաձոր վիմագրություններ կնշվեն առորև։ Ըստի պիտի ձեռքագրել, որ Համաձոր պեղումների ժամանակ գտնվող ձվածև սրածայր առարկաները, որոնց ինչ լինելը չի լուծվում, նույնպես կապ ունեն վարպանգա-պղպջային սիմվոլների հետ։ Այդպիսիներից է, օրինակ, այն ձևաձուլվածին ձվաձև առարկան՝ սուր ծայրով, որը պատրաստված է փղոսկրից և ըստ Գ. Գ. Օքիմճենկոյի, նույնպես, պատկանում է, հավանաբար, նախնադարյան ծեսերի հետ կապվող առարկաների քվինն (նկ. 119) [1]։ Մենք թերևս այդ առարկայի նկարը, մենք այն հրատարակում ենք հակառակ դիրքով, այսինքն, սուր ծայրն ուղղելով դեպի վեր։

[1] П. П. Ефименко, Первобытное общество, Киев, 1953, стр. 435, рис. 189.



Նկ. 119

Մեր միջնադարյան ձանրաձկաբռիչները մոտավոր ձևով հիշեցնում դիրքը զարգարելու ցանկությամբ, չեն բավականացել նրանց սկավառակներն ու լուսանցքները բազմերանգ ու բազմապիսի զարդերով ոգեղեցկել։ Նրանք ստեղծել են նաև գեղարվեստական, որոնց նույնպես իրենց հարուստ արտացոլքն են գտել քննվող գաղափարական նշանակները։ Ահա մի քանի նմուշ № 3722 ձեռագրի 240ա, № 4186 ձեռագրի 50ա, № 937 ձեռագրի 63ա քերքերից, որ գործյալ, բնականաբար, առանձնահատուկ տեղ է տրված վարպանգա-պղպջային զարդաձևաններին (նկ. նկ. 120, 121, 122)։

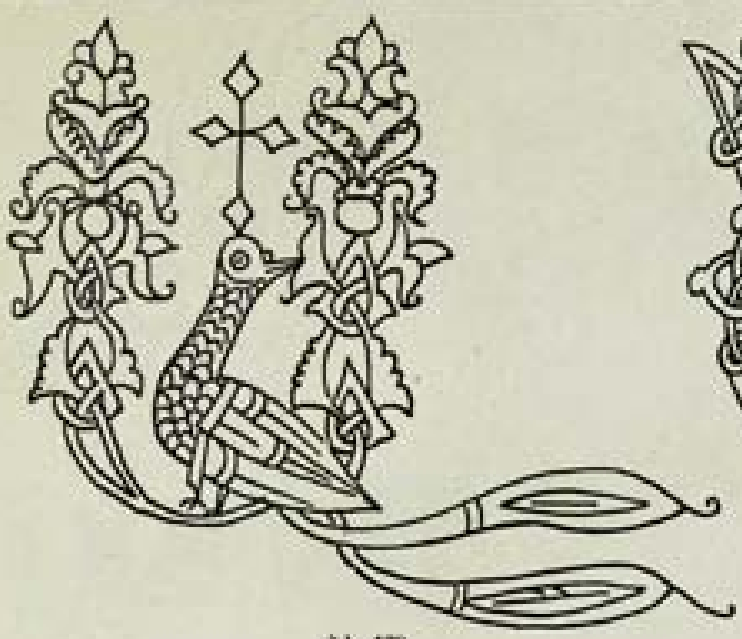
Գրչության նման արվեստ գոյություն է ունեցել նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ. քերենք մի-մի նմուշ ռուսական [1] և լեհական [2] զարդագրերից (նկ. նկ. 123, 124)։

Վերևում այլ առիթներով հանդիպեցինք վիմագրությունների, որոնք ցույց էին տալիս, թե ինչպես վարպանգա-պղպջային զարդերն էլ, ժայռկնդերի նըմանն, ծառայել են որպես զարդարանք՝ հին, ծիսական գլխարկների համար։ Այժմ մի քիչ ավելի հանգամանորեն ծանոթանանք այս երևույթի հետ։ Վարպանգապարզ քազերի ուշագրավ նմուշներից են, օրինակ, № 9310 ձեռագրի 40բ, № 2930 ձեռագրի 16ա, № 2929 ձեռագրի 99ա քերքերի վրա նկարված մարդկանց և սիրհնների քազերը (նկ. նկ. 125, 126, 127)։

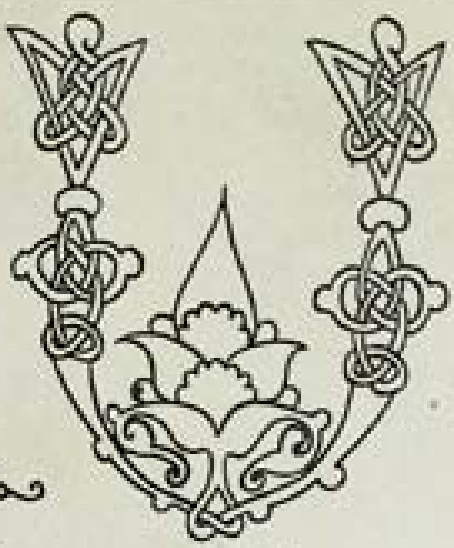
Պիտի նկատել, որ այսպիսի քազերը մեր ժանրաձկաբռության մեջ հսկայական քիվ են կազ-

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. LXXXVI, рис. 21.

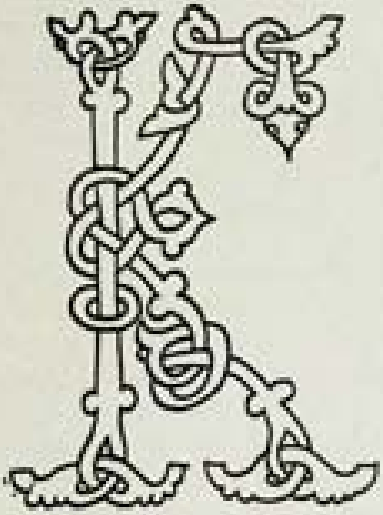
[2] Там же, таб. CXIX, рис. 8.



№ 130



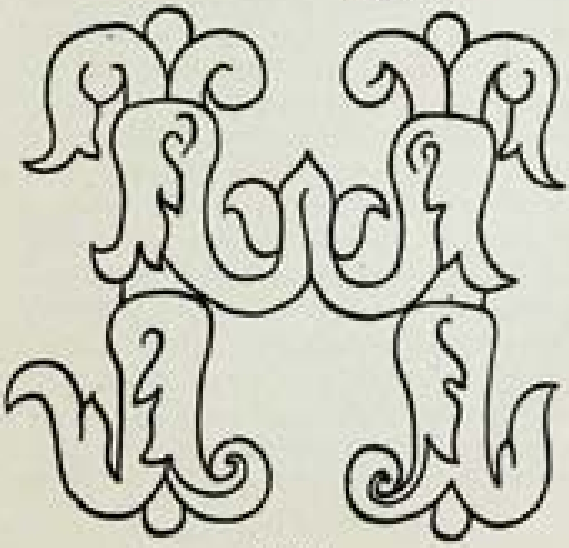
№ 129



№ 128



№ 131



№ 134



Նկ. 125 Նկ. 126 Նկ. 127

ժամ։ Նրանց ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բոլոր դեպքերում էլ այդ քագերի և՛ զարդերը, և՛ ձևերը հիմնականում ծրտել են արտահայտել վարսանգա-պտղային սիմվոլի ձևը։

Այս առումով հարուստ վկայություններ կարելի է գտնել նաև կանացի գլխարկների և նրանց փոխարինած զանազան փաթաթանների ու այլ հարմարանքների մեջ։ Մինչև վերջերս էլ կանանց և հատկապես հարսների գլխատարազը պատրաստվում էր մի ուրույն ձևանախով, որտեղ նշմարելի էին երբեմնի պտղաբերության սիմվոլները[1] ճակատի երկու կողքերին երկու կլոր խճանկարների նման։ Այդ սիմվոլների տարատեսակներն էին նաև նրանց ճակատի ոսկյա և արծաթյա զարդաշարերը։ Ձեզամ նրանց գլխի ծածկոցները զարդարված են եղել համապատասխան մոտիվներով։ «Ոզդիկների էհրամին (բրդից գործած քառանկյունի ծածկոց՝ գլխին գցելու համար),— կարդում ենք «Ազգագրական Հանդեսում»,— ... կիսալուսնի և բազմի նմանությամբ... ասեղնագործած էր[1]։ Պարզ է, որ այս կիսալուսնի և բազմի ասեղնագործ զարդերը պտղաբերության երբեմնի սիմվոլների մնացուկներն են՝ գլխի ծածկոցների վրա։

[1] Ազգագրական Հանդես, I, 1928, էջ 228։

Ինչպես երևում է, մինչեզարում գեռևս առատորեն պահպանված են եղել ավելի տպավորիչ գլխարկներ, որոնց նմուշները գտնում ենք մանրանկարչության մեջ։

Համապատասխան գլխարկաձևերի ենք հանդիպում նաև ուրիշ ժողովուրդների փուլատուրայի պատմության մեջ։ Իլյադանի Ախտաբերդից մնում (XVI դ.) պատկերված է աստվածուհու մի ուշագրավ նկար (նկ. 128)[1], որն իր վեր բարձրացրած ձեռքերին ունի մի-մի թռչուն (հավանաբար ագռավներ)։ Նրա բազուկները ծածկված են քուսակյան զարդերով, իսկ գլխին դրված է քուսակյան մի քազ, որի կենտրոնում պատկերված է վարսանգը։ Ամբողջ քագն իրենից ներկայացնում է մի պտղակիր ծաղիկ։ Վերևում քննված նյութերի հիման վրա այս նկարի բովանդակությունն ինքներն բացատրվում է և առանձին խոսելու կարիքը՝ վերանում։

[1] Б. А. Рыбаков, Древние элементы в русском народном творчестве, Советская этнография, 1948, № 1, стр. 104. „Изображение богини с птицами на резаной Корчей книге XVI в.“. Այս նկարը ֆարիզի է տեսել նաև Վ. Վ. Ստասովի հրատարակած և մեր կողմից օգտագործված ժողովածուի մեջ (տե՛ս LXXXV, рис. 13)։



Նկ. 128



Նկ. 129



Նկ. 130

Վարսահեղս-պատկին զարդանձերի ձևը հանդիպում նաև ավելի հին ժամանակների հրեղեն արձանագրություններ կից գտնվող պատկերագրության մեջ, գործյալ գլխի վրա, ուր ներկայացված է, քան մահանափանների, Կյուրոսի պահապան հրեշտակը (նկ. 129)[1]:

Այս պատկերագրական տիպարի գլխարկագարդը համեմատելի է, օրինակ, № 315 ձեռագրի 105բ թերթում գտնվող հրեղեն կենդանու գլխարկի հետ (նկ. 130)[2]: Նման ձևով են պատկերված պրոզարբուխյան սիմվոլները նաև № 5559 ձեռագրի 71ա թերթում գտնվող կենաց ծառի վրա և շատ այլ անգներում: Վերևում քննված հին ասորական ականչի ոտքերն էլ զարդարված են այդպիսի սիմվոլներով:

Ինչպես տեսանում ենք, թագերի վրա առատորեն հրեղեն ճոպ գործերը, հիմնականում, արտահայտում են ծաղիկների և վարսահեղս-պատկին զարդանձերի գաղափարը: Նրանց հետագա մշակումներից թագերի վրա առաջացել են ճառագայթաձև ատամնաշարեր՝ կլոր գնդիկներով: Այդպիսին է, օրինակ, Արտավազդ II-ի թագը՝ Հաչենյան հին դրամների վրա (նկ. 131)[1]: Այստեղ այդ ճառագայթաձև ատամների վրա, շատ շատ քույլ կերպով, բայց և այնպես նկատվում են վարսահեղս-պատկին զարդերը:

Այս ընդհանուր ձևաբանություն թագերի հետ, քույլ է տալիս բացատրելու նաև Ազիպատենյան հին հուշարձանների վրա պատկերված ատամնաձև, ատամնաճառհիների, փարավանների թագերի ծագումը: Ահա այդպիսի թագերի մի խումբ[2]: Դրանցից առաջին թագը (նկ. 132) արտահայտում է ծաղկի գաղափար, որի թերթիկները կազմել են ատամնավոր ճառագայթների մի շարք: Ատամնավոր ճառագայթների ներքևում պատկերված թագը

[1] Զ. Ա. Рогозина, История Мидии, стр. 336, „Изваяние, изображающее, вероятно, просветленный дух (Фравахи) Кира, с надписью на трех языках: „Я—Кируш царь, Ахеменид"—в Пасаргадах".

[1] Հայ ժողովրդի պատմություն, I հրատ., 1951, էջ 49:

[2] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 115.



Նկ. 131

(Նկ. 133)։ Այստեղ արդեն միանգամայն որոշակիորեն ցույց է տրված պտղաբերության վարսանդա-պտղային գաղափարանշը, որի նմաններից շատերը տեսանք վերևում (Նկ. Նկ. 55, 56, 57, 58, 59 և այլն)։

որի վրա համակ երևան են եկել նաև փետրաձև զարդեր։ Հիշենք այն տեսարանը, ուր պատկերված է Օզիրիսյան դատարանը՝ անդրշիրիմյան աշխարհում (Նկ. 135)[1]։ Այստեղ ուշադրավ է նաև Օզիրիսի առջև գտնվող զոհասեղանը, որի վրա, որպես նրան արժանի սիմվոլիկ պարգև, դրված են ծաղիկներ և պտուղներ։

Նույնպիսի թագերի հետ գործ ունենք նաև այն նկարում, որտեղ ցույց է տրված Ռամզես II փարավոնը (1292—1226 թթ. մ. թ. ա.)՝ կառքի վրա[2]։ Ծաղկա-պտղային թագ ունի նաև այդ կառքին լծված չորս թագավորներից մեկը։ Նրա թագն ավելի քան բարդ տեսք ունի. այն բաղկացած է իրարից արտաքինապես զատվող երկու գլխավոր մասերից։

Այդպիսի թագերի մի ուրիշ տեսակ է ցույց տրված նաև 136-րդ նկարում[3]։

Եգիպտական հին թագերի կապը վարսանդա-պտղային գաղափարանշերի հետ առավել ցայտուն է դառնում, երբ նկատի ենք առնում ընդհանրապես թագերի կապը՝ ծաղիկների և ծաղկած բույսերի հետ։ Դրա այդ մասին արդեն բավականաչափ փաստեր տեսանք վերևում (Նկ. Նկ. 30—36)։ Այժմ եգիպտական այս թագերի կապակցությամբ, հիշենք նրանց հասարակ տարածվածության մի ուրիշ պատկերը (Նկ. 137)[4]։ Նա այստեղ իր թագի



Նկ. 132



Նկ. 133



Նկ. 135



Նկ. 134



Նկ. 136

Եգիպտական թագերի վրա այդ սիմվոլը, հիմք ունենալով վարսանդի բնական ձևը, զարգացել և տարածվել է մեծ մասամբ ձվի նմանությամբ, որոնցից է մեզ բերված նկարներից երրորդը (Նկ. 134)։ Նրանց պտղաբերության գլխավոր աստվածը՝ Օզիրիսը պատկերվել է այդպիսի թագով,

[1] Кара Оппель, Чудеса древней страны пирамид, С. Петербург, 1867—1868, стр. 224, „Суд над мертвыми".

[2] Там же, стр. стр. 218, 261.

[3] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 115.

[4] З. А. Рагозина, Древнейший Египет, С. Петербург, 1904, стр. 69.



Նկ. 137



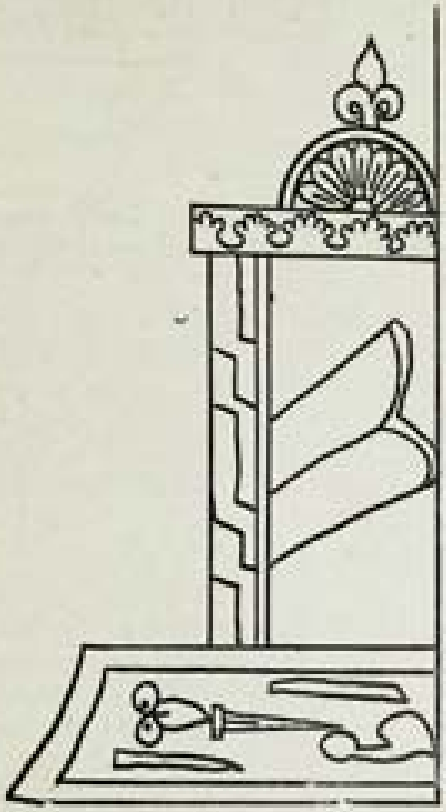
Նկ. 138



Նկ. 139



Նկ. 140



Նկ. 141

ասորիքատեղերով, իրենց կենդանակերպ գլուխներն վրա կրելով գտնվում նման թագեր Այդպիսին է, օրինակ, Բոր աստծու պատկերը (նկ. 138)[1]։

Մեր զարգացվածից, որպես այդպիսի աստվածությունների մեզ ուշադրության պատկերներ, արդեն որոշ օրինակներ քննվեցին վերևում։ Այստեղ հիշենք ևս երկու նման, վերցնելով № 5345 ձեռագրի 43բ և 100բ թերթերից, որոնցում տեսնենք, ինչպես նրանակությամբ այդ էակների թագերը. նկատառման այս թագերի նման արտահայտում են ժպտի և վարսանգա-պաղպային օրգանների գաղափարը (նկ. նկ. 139, 140)։

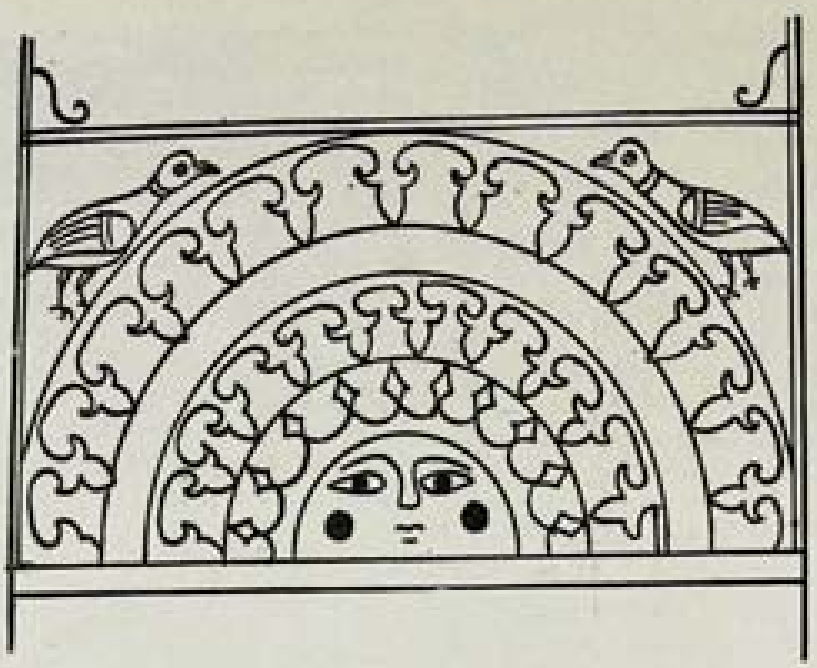
Բացահայտվող այս երևույթը մեծ կարևորություն է ներկայացնում ինչպես քննվող մոտիվի, այնպես էլ նշված թագերի և ընդհանրապես թագ-

վրա և մեր ժողովուրդ է լուսավոր ժպտիները, իսկ այ ժողովուրդ՝ մատուցարան՝ ծանրաբեռնված պատուհերով։ Բնականաբար, նման գեպքերում, թագի վրա, ժպտից բացի, կարող էին երևան գալ նաև պտղաբերության վարսանգա-պաղպային սիմվոլները։ Այդպես էլ եղել է։

Եգիպտական հուշարձաններում աստվածությունները համախ հանդիպում են առանձնական

իրի ժպտումն ուսումնասիրելու տեսակետից։ Դա մի անգամ ևս ցույց է տալիս, թե ինչ վիթխարի հարց է եղել նախնական երկրագործների և տեսատպահների համար պտղաբերության հարցը և որքան մեծ տեղ են նվիրել նրանք այդ հարցին՝ իրենց կյանքի և պայքարի ընթացքում։ Այլ կերպ էլ չէր

[1] З. А. Рагозина, Древнейший Египет, С. Петербург, 1903, стр. 222.



Նկ. 143

կարող լինել, որովհետև գա էր կյանքի հիմքը, այն նյութական հողը, առանց որի մարդկությունը կզգացարտր գոյություն ունենալուց։

Ընդհանրապես նկատելի է, որ այդ զարգացով հետամ զարգացել են ու միայն մարդկանց գլխարկները, այլև, ինչպես ցույց տրվից, պրոշակների ֆորմատաձյորը, պահապանների, նվագածու գործիքների, բազկաթոռների, տնային կահ-կարասիքի և այլ նմանների հատկապես վերին մասերը։ Մատնվել է մի ընդհանուր, որի կարելի է ասել, գլխարկաձև՝ այդ բոլորի համար։

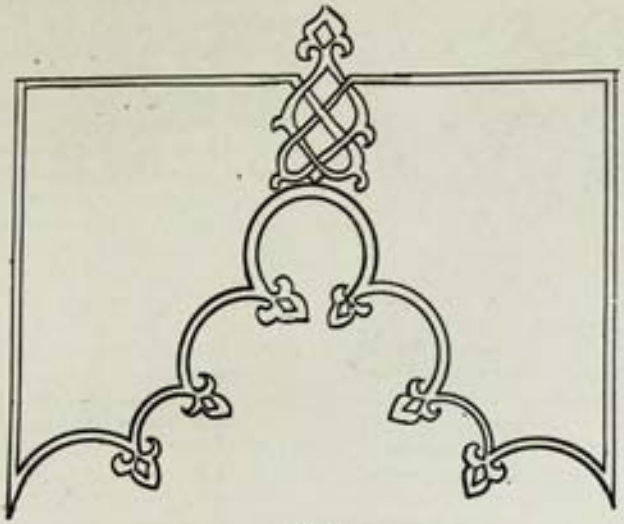
№ 4848 ձեռագրի 87բ թերթում պահպանված է այս տեսակետից մի մեծարժեք նկար (նկ. 141)։ Պատկերված է գրչի սենյակը՝ իր պարագաներով, որոնց կա նաև մի պահարան։ Այդ պահարանի վերին մասը իրենից ներկայացնում է մեզ հետաքրքրող զարդի ինքնատիպ նմուշներից մեկը։ Դա մի կիսաշրջան է, որի ներսում պատկերված է կես ծաղիկ, և որի վրա բարձրացված է վարսանգա-պարսյին նշանը։

Այդ զարդանշանները մանրանկարչության մեջ մեծ առատությամբ երևան են գալիս հատկապես խորանների և կիսախորանների վրա։ № 5478 ձեռագրի 3ա թերթի խորանի վերին մասը դրա լավագույն ապացույցներից է (նկ. 142)։ Այդտեղ երևում են վարսանգա-պարսյին սիմվոլներից կազմված երեք գեղեցիկ շարքեր, որոնք հիշեցնում են հարսների և կանանց հին գլխապարդերը՝ կախված հատկապես նրանց ճակատների վրա։ Դա ավելի է ընդգծվում այդ տեսարանի կենտրոնում պատկերված գեմքի չեզոքիվ։ Այս ձևով են զարդարված լինում նաև հին Ճարտարապետական հուշարձանների մուտքերի, լուսամուտների, խորշերի և պատգամբների տարրեր գեսաչներր։

Այս տեսակետից մեծ արժեք են ներկայաց-



Նկ. 142



Նկ. 144

նում վրացական Իկորտա տաճարի խորշերից մեկի կամարազարդերը (նկ. 143)[1]։ Այստեղ դրանք երե-վան են գալիս ոչ թե որպես փորագրված, այլ ապլիկայական տեսք ստացած զարդեր։ Պարզ է, թե որքան մեծ է նման խորշազարդերի կապը Հայ-կական պատշգամբների համապատասխան զար-դերի հետ (հմմ. նկ. նկ. 115, 116, 117)։

նում և անկյուններին իր տեղը գրաված չլինի վար-սանդա-պաղպային զարդը։ Էլ չենք խոսում այն մա-սին, որ դրան զուգահեռ, այդ խորաններին, կիսա-խորաններին, ժապավենաձև զարդերի ներսում ու եզրերին էլ (հատկապես գծերի մոտով զարդած եզրերը) պահված են լինում մեծ մասամբ այդ նույն սիմվոլներով, ինչպես տեսնում ենք № 5476 ձեռա-

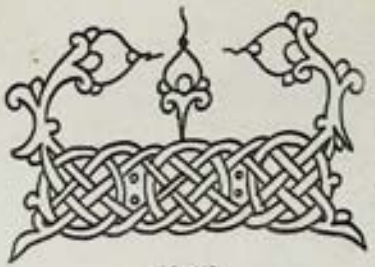


Նկ. 145

Ձեռագրերում հանդիպում են այն խորան-ները, կիսախորանները և նրանց փոխարինած ժա-պավենաձև սկավառակազարդերը, որոնց կենտրո-

գրի 12ա թերթում (նկ. 144)։ Այդպիսի նկարների, այլ հարցեր թեթևքիս, առորս շատ ենք հանդիպելու. այստեղ բավարարվենք այս երկու նմուշով։ Նույն-պիսի զարգացումներ լայնորեն տարածված են եղել նաև ուրիշ ժողովուրդների մանրանկարչու-թյան մեջ։ Համապատասխան նկարների հարուստ

[1] Josef Strzygowski, Die baukunst der Armenier und Europa, II, in Wien, 1918, seite 826, abb. 777.



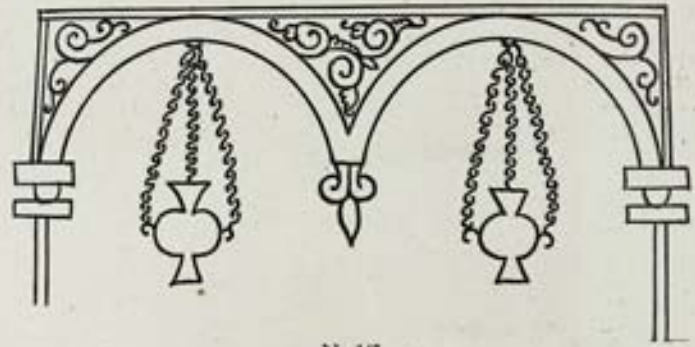
Նկ. 146

գանձարան է, օրինակ, ռուս գիտնական Վ. Վ. Ստասովի հրատարակած «Славянский и восточный орнамент по рукописи...» ժողովածուն, որտեղից մեջ ենք բերում երկու նմուշ. մեկը ընդօրինակված է բուլղարականից[1], իսկ մյուսը՝ մոլդավո-վալախականից[2] ձեռագրերից (Նկ. նկ. 145, 146):

Բայց, ինչպես հայտնի է, և ինչպես տեսանք էլ կոնսոլները, խորանները, կիսախորանները և ժապավենաձև զարդերը լոկ գրքային ծագում ունեցող, երևակայական նկարներ չեն: Դրանք ունեն ճարտարապետական ծագում: Ուստի, բնականաբար, հարց է առաջանում — որոնել ճարտարապետական

ճարտարապետության և մանրանկարչության այս փոխադարձ կապը հիմք է տալիս մանրանկարչության մեջ որոնել ճարտարապետական ծագում և մեզ համար կարևոր նշանակություն ունեցող նորանոր փաստեր: Ձեռագրերում պահպանված են բազմաթիվ և բազմազան ճարտարապետական կառույցների նկարներ, որոնք առատ նյութ են պարունակում ինչպես մեր հնադարյան Հայքի, նույնպես և ճարտարապետության հետ կապվող այլ խնդիրների ուսումնասիրության տեսակետից: Նկատենք նաև, որ այս երկու առումով էլ այդ անսպառ նյութը մինչև օրս գտնվում է կուսական վիճակում:

Բազմաթիվ այդպիսի նկարներ ցույց են տալիս, ինչպես մասնավորապես պաշտամունքային կառույցները զարդարված են եղել վարպետացած զարդերի փորագրություններով, նկարներով և այդ ձևերի նման պատրաստված հատուկ զարդ-առարկաներով: № 2543 ձեռագրի 4ա թերթում պատկերված է մի տաճար, որի կենտրոնական երկու կամարների միացման կետից, երկու խոշոր կանթեղների միջև, կախված է շինանյութից պատրաստված վարդանգա-պտղային սիմվոլը (Նկ. 147):



Նկ. 147

նախագաղափար կոթողների վրա համապատասխան մոտիվները:

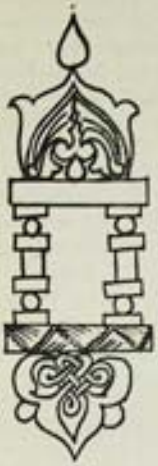
Վերևում արդեն մեջ բերվեցին որոշ նկարներ, որոնք այս առումով մեծ նշանակություն ունեն. օրինակ, Էջմիածնի տաճարի խորշերից մեկի քարակերտ վարդանգա-պտղային զարդերը (Նկ. 143):

Նման օրինակներ կարելի է տեսնել նաև № 4814 ձեռագրի 3ա, 5բ թերթերում:

Տաճարների ներսում այսպիսի աչքի ընկնող տեղեր զետեղվելը խոսում է այդ սիմվոլների նաև պաշտամունքային առարկա լինելու մասին: Սակայն, ինչպես հայտնի է, քրիստոնեությունը նման սիմվոլ չուներ, ուստի քրիստոնեական արարողություններում նրանց երևան գալը պետք է համարել հնից եկող և իր նախկին իմաստը կորցրած մի ավանդություն:

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. X, рис. 1.

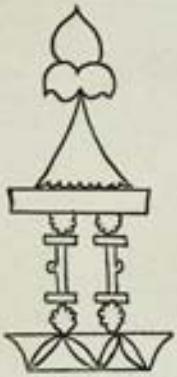
[2] Там же, таб. XXXV, рис. 5.



Նկ. 148



Նկ. 149



Նկ. 150



Նկ. 151



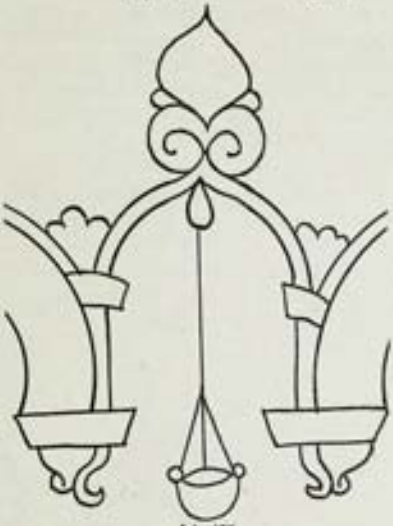
Նկ. 152

Այս տեսակով ավելի քան ուշագրավ են մեր մանրանկարչության մեջ հանդիպող մատուռների, տաճարների և կոթողային այլ կառույցների ու տապանակների նկարները։

Այդ նկարները ցույց են տալիս, թե ինչպես այնտեղ, որ Հայաստանում երևան է եկել քրիստոնեության սիմվոլ խաչը, նախապես կապվել է վարսանդա-պտղային գաղափարաբանությանը։

Առաջին անգամ նկատվող այս երևույթն ունի բազմակողմանի նշանակություն, սակայն բերենք համեմատաբար մի քիչ ավելի շատ փաստեր՝ այն ավելի քան համոզեցուցիչ կերպով ցույց տալու համար։

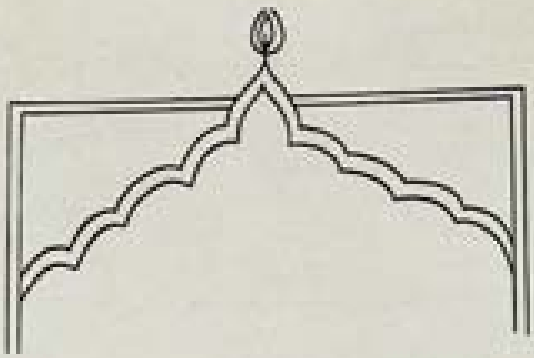
№ 2708 ձեռագրի 246բ թերթում նկարված է մի մատուռ, որն իր բոլոր գլխավոր մասերով մատնում է իր բուսական բովանդակությունը։ Այսպես, օրինակ, նրա հիմքում նկարված են զարդերի կամ զարդի երկու զույգ հատիկներ, որոնց վերին ծայրերի միացումներից ծլել են երկու տերևներ։ Այդ տերևների վրա գրված են մատուռի խարիսխները, իսկ նրանց վրա էլ՝ բուսական ծածկում ունեցող զույգ սյուները՝ տերևաձև խոյակներով և ի վերջո՝ գմբեթը (Նկ. 148)։ Ուշադիր անհանում ենք, այդ գմբեթը ոչ այլ ինչ է, քան ոճավորված կենաց ծառ՝ վարսանդա-պտղային սիմվոլով։ Բերենք մի ուրիշ օրինակ. № 2829 ձեռագրի 116բ թերթում պատկերված է մի ուրիշ մատուռ՝ գարեկալ բուսական ոճավորմամբ։ Գմբեթն այստեղ իրենից ներկայացնում է ծաղկաձև մի զարդ, որի վրա էլ բարձրացել է



Նկ. 153



Նկ. 154



Նկ. 155

նույն վարսանգա-պաղպային սիմվոլը (նկ. 149)։ Նույն երեսին ևեք տեսնում նաև № 2706 ձեռագրի 501ա, № 197 ձեռագրի 169 բ, № 212 ձեռագրի 215ա քերթերում գտնվող համապատասխան նկարները (նկ. նկ. 150, 151, 152)։

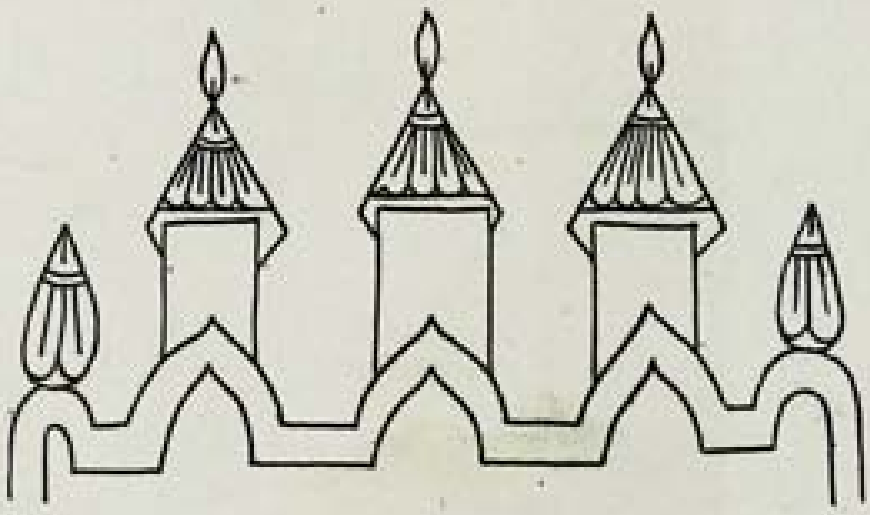
Նույնը կարելի է ասել նաև տաճարների նկարների մասին։ Այսպես, օրինակ, № 4814 ձեռագրի 6բ քերթում նկարված է մի տաճար, որի գմբեթի վրա դրված է վարսանգա-պաղպային նշանը՝ քանկանի խոշոր ծավալով (նկ. 153)։ Այդպիսին են նաև № 2543 ձեռագրի 3բ և № 823 ձեռագրի 5ա քերթերում գտնվող համապատասխան տեսարանները (նկ. նկ. 154, 155)։

Ահա նաև № 823 ձեռագրի 2բ քերթի բազմագմբեթ տաճարի նկարը, որի գմբեթների վրա դրված են նույն պաղպերությունը գաղափարանշանները՝ տարբեր ձևերով (նկ. 156)։ № 2961 ձեռագրի 1բ քերթում նկարված է մի տաճար, որի գմբեթին գտնվում դրված է մեզ այստեղ հետաքրքրող զարդը (նկ. 157)։

Օրինակները բավական համոզիչ, մանավանդ, որ այլ ապացույց էլ ունենք նման ոչխէ եզակաները մեր ձեռքին։ Ինչ են ցույց տալիս այս բոլորը. դրանք մի՛ահամուռ կերպով համոզում են, որ, իրո՛ք, հետո վարսանգա-պաղպային սիմվոլը եղել է նաև պաշտամունքային առարկա և դրվել է կրոնական այնպիսի կառույցների գմբեթների վրա, ինչպիսիներից են մատուռները ու տաճարները։ Հետագայում քրիստոնեության կողմից այդ սիմվոլները փոխարինվել են խաչով և աստիճանաբար իրենց տեղը զիջել այդ պաշտոնական նոր սիմվոլին։

Այս վերջին երեսույթի մասին ևս մեր մանրանկարչության մեջ պահպանված են բազմաթիվ վկայություններ։ Օրինակ, № 7555 ձեռագրի 227ա քերթում նկարված է մի մատուռ՝ քուսական ոճավորմամբ։ Նրա գմբեթի հիմքը զարդարված է տերևաձևերով, որոնց վրա բարձրանում է շղթագծի մեջ առնված մի ծաղկի պատկեր. այդ ծաղկի վրա նստած է վարսանգի գաղափարանշանը, որի վերին մասը վեր է ածված խաչի (նկ. 158)։ Ժամավորապես նույնը կարելի է ասել նաև նույն ձեռագրի 13բ քերթում գտնվող նկարի մասին (նկ. 159)։ Այս մատուռի խոտային ծաղումը ընդգծված է նաև նրա ներսում դրված խոտաձև գրաֆկալի միջոցով։ Վարսանգի և խաչի զուգորդման այս մոտիվը մեր զարդարվեստում տրտահայտություն է գտել նաև բազմաթիվ այլ ձևերով։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 4814 ձեռագրի 210ա քերթում գտնվող ոճավորված կենաց ծառի պատկերը, որն ավարտվում է խաչակիր վարսանգով (նկ. 160)։

Հենց այս օրինակներում, ինչպես տեսնում



Նկ. 156



Նկ. 157

ներ, խաչն ու վարդակը երևան են գալիս զարդերում որպես որդանարդև միմյանց հետ կապվող զարդափարանշաններ։ Նրանք, չնայած որպես պաշտամունքային պաշտոնական սիմվոլներ, հանգստական խմաստներ են ունեցել, բայց որպես զարդ-

արվեստի պատմական մոտիվներ միմյանց հարազատ ծագում ունեն։ Այս հարցի ուսումնասիրությունը նույնպես նոր և կարևոր երևույթ է, որի վրա կծանրանանք առաջ, երբ կանդրադառնանք խաչի ծագման պատմությանը.

Որ կրոնական կառույցների վրա գրված են եղել վարդանդա-պատգային սիմվոլներ, դրա լավագույն ապացույցներից մեկը մահմեդական մզկիթներն են, որոնց գմբեթների վրա մինչև օրս էլ պահպանված են այդպիսի սիմվոլներ։ Որպես օրինակ հիշենք հենց Երևանում գտնվող պարսկական մզկիթները, որոնց գմբեթները ավարտվում են իրար վրա դրված համապատասխան 2-ական կամ 3-ական նշաններով և մահիկով։

Հայկական զարդարվեստի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ, իրոք, ընկնող սիմվոլները գմբեթների վրա կարող էին երևան գալ նաև



Նկ. 158



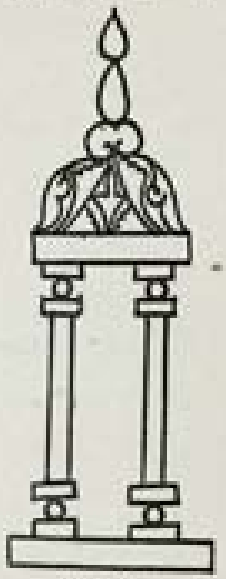
Նկ. 159



Նկ. 160

մնկից ավելի քիվով զրված խրոց վրա։ Այդպիսի փաստերից են, օրինակ, № 2706 ձեռագրի 335ա թերթում և № 3729 ձեռագրի 12-րդ էջում գտնվող մատուռանկարները, ուր խրոց վրա բարդված են վարսանգա-պսակային երկու և ավելի նշաններ (նկ. նկ. 161, 162)։ Նույն գաղափարը զարգացումում մշակված է նաև այլ ձևերով, որոնց գեղարվեստական մշակման մնկն է, օրինակ, № 4186 ձեռագրի 216ա թերթում գտնվող զարդը (նկ. 163)։ Այստեղ փաստորեն պատկերված է երկու խիստ ոճավորված կնոջ ծառ. առաջինը գտնվում է հիմքում, իսկ երկրորդը ամբողջ նրանից՝ բազմել է նրա վրա։ Այդ ծառերից յուրաքանչյուրն ունի ըղձագծերի միջոցով ցույց տրված հատիկի գաղափարագրանկար, որը տերմագրերի առկայությամբ ստացել է վարսանգա-պսակային սիմվոլի ձև և ավարտվում է նույն այդ սիմվոլով։ Այս զարդանմիը ցույց է տալիս ամեման և պաղարեցության երևույթի անբեկան-անբաժան անցնող հաղորդակցությունը։ Ինչպես հետո կտեսնենք, նման զարդերը հաճախ բազմացած են լինում ոչ միայն երկու կամ երեք տերմագրով ցույց տվող նշաններից, այլ՝ նաև ավելի։

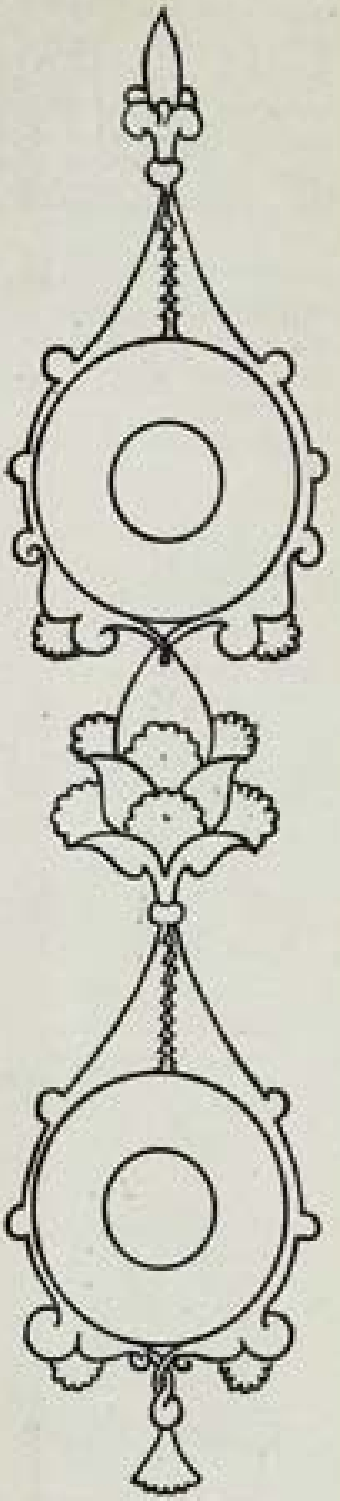
Մահմեդական մզկիթների վրա էլ պարտադիր չէ այդ նշանների երկհարկ կամ եռահարկ լինելը։ Ահա որոշ փաստեր Լորենցի[1] և Բասենովի[2] աշխատություններից (նկ. նկ. 164, 165, 166)։



Նկ. 161



Նկ. 162



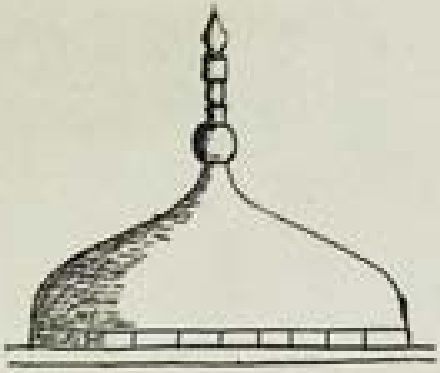
Նկ. 163

[1] Н. Ф. Лорсин, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1858, таб. 19, фиг. 1.

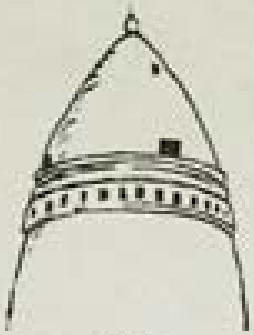
[2] Т. К. Басенов, Архитектурные памятники в районе Сыи, Алма-Ата, 1947, фиг. фиг. 62, 53.



Նկ. 164



Նկ. 165



Նկ. 166

Այստեղ վարսանգա-պաշտային սիմվոլից բացի, գմբեթի վրա (նկ. 165) Հանգիստում ևս նաև գնգամեն սիմվոլն։ Նման ուրիշ շատ փաստեր էլ կան։ Դա ևս խիստ բնորոշ է մ՝ հայկական, մ՝ ուրիշ ժողովուրդների աշտարակների և գմբեթների համար։ Քնարած մենք այդ մոտիվի հետ գեռ նոր ենք ծանոթանալու։ Հատիկներին նվիրված բաժնում, բայց այստեղ, նկատի ունենալով անշրջանցելիությունը, նշենք, որ գա հատիկի գաղափարանշանն է, որը նույնպես, ի վերջո, պատկ է և առաքված է նրան պաշտպանության սիմվոլ։ Որպես այդպիսին նա համառ նույնացվել է նաև պատուհանի, հատիկաձև խնձորի գաղափարի հետ, ամենատարած ֆոլկլորով ասկե խնձոր, երիկ ցույց տալով պաշտպանության իմաստը։

Նկ. 167

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս երևույթն ունեցել է Ն՛ը ավելի խոր հետքեր մեր Հարատարատության մեջ։ Վարսանգա-պաշտային սիմվոլները հիմք են հանդիսացել նաև Հարատա-

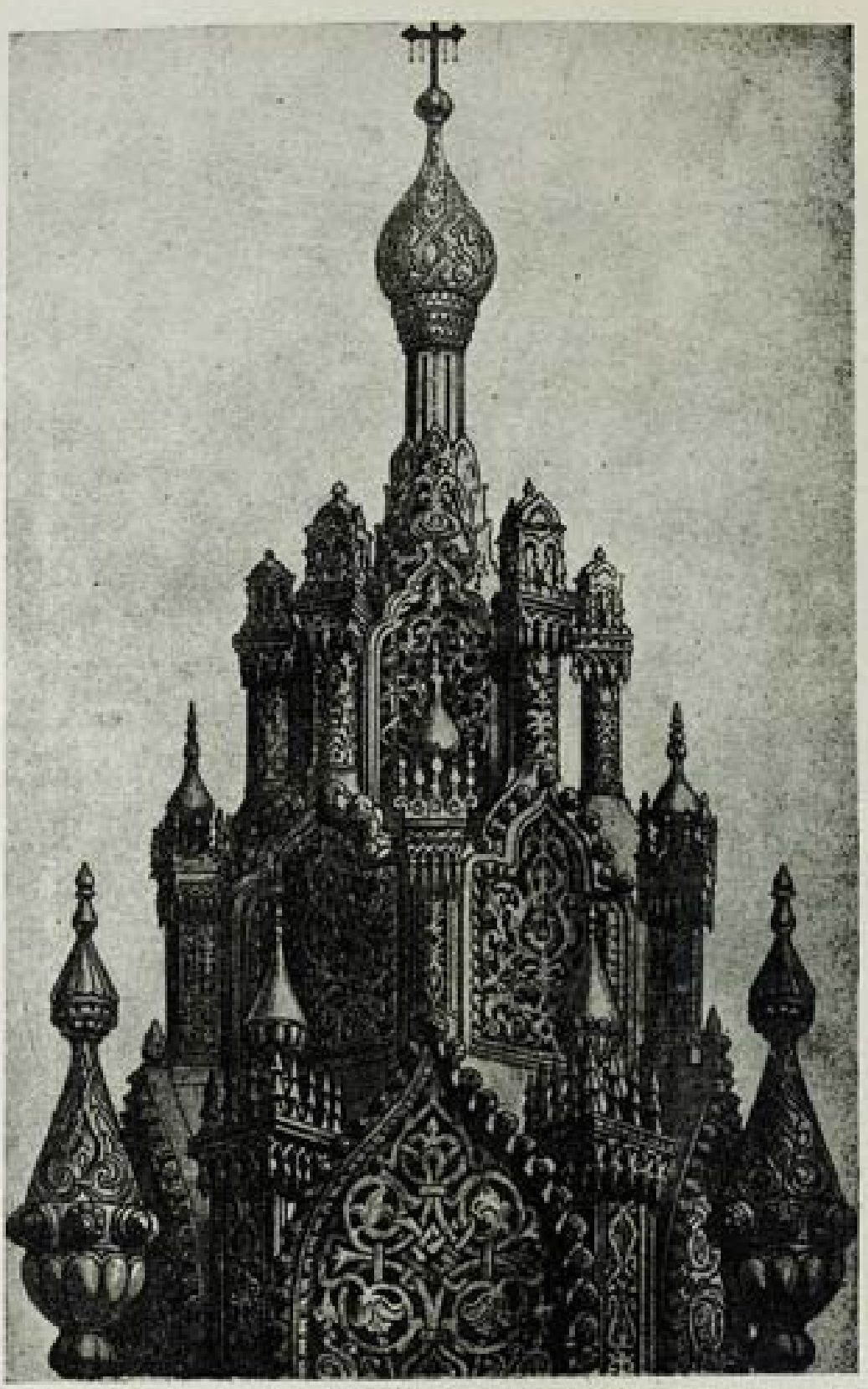
Նկ. 167

Նկատենք վարսանգա-պաշտային սիմվոլից բացի, գմբեթի վրա (նկ. 165) Հանգիստում ևս նաև գնգամեն սիմվոլն։ Նման ուրիշ շատ փաստեր էլ կան։ Դա ևս խիստ բնորոշ է մ՝ հայկական, մ՝ ուրիշ ժողովուրդների աշտարակների և գմբեթների համար։ Քնարած մենք այդ մոտիվի հետ գեռ նոր ենք ծանոթանալու։ Հատիկներին նվիրված բաժնում, բայց այստեղ, նկատի ունենալով անշրջանցելիությունը, նշենք, որ գա հատիկի գաղափարանշանն է, որը նույնպես, ի վերջո, պատկ է և առաքված է նրան պաշտպանության սիմվոլ։ Որպես այդպիսին նա համառ նույնացվել է նաև պատուհանի, հատիկաձև խնձորի գաղափարի հետ, ամենատարած ֆոլկլորով ասկե խնձոր, երիկ ցույց տալով պաշտպանության իմաստը։

Նկ. 167

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս երևույթն ունեցել է Ն՛ը ավելի խոր հետքեր մեր Հարատարատության մեջ։ Վարսանգա-պաշտային սիմվոլները հիմք են հանդիսացել նաև Հարատա-

[1] Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, II, 1931, 758.



Կ. 188



Tf. 109



Նկ. 170



Նկ. 171

պնասական որոշ կոթողների յուրահատուկ ձևով զարգանալուն։

Վերին ասիմեանի մեծարժեք վկայություններից ևս հանդիպում ենք ուռատական ֆոլտուրայի պատմության մեջ։ Ինչպես հայտնի է, տաճարներում գրվող հոգևոր առաջնորդների քարվաթոռները սովորաբար ծածկված էին քիմում հատուկ մատուռանման կառույցներով, որոնք պատրաստված էին փայտից։ Դրանք, բայ Լուկյան, հենց հին մատուռների մնացուկներն են եղել՝ ընդգրկված է՛լ ավելի վիթխարի կոթողների, այն է տաճարների և եկեղեցիների մեջ։ Ահա այդ մատուռային յուրահատուկ մնացուկները չատ տարածված են եղել նաև ուռատական տաճարներում։ Եվ դրանք վրա է, որ այնքան պերճախոս ու բազմանշանակ արտահայտություն են գտել վարպանդա-պաղպային սիմվոլները։ Նրանք այդպես ընդունել են մեզի առարկայական ձև՝ կազմելով գմբեթներ և գմբեթիկներ, մեզի էլ նրանց վրա ու այլ մասերում փորագրված զարդաձևեր։ Ահա երկու նմուշ այդպիսի կառույցներից, որոնց ամբողջական պաղպրիտքյան հին կաղապարների խտացումների կլասիկ արտահայտություններ են (նկ. նկ. 168, 169) [1]։

Այս կառույցները, ամենայն իրավամբ, կարող են դիտվել նաև որպես տաճարների և նրանց գմբեթների մանրանկար։

Գմբեթների և պատարագների, հարտարապետական այդ գեղարտիվ կոթողների ծագման և զարգացման բովանդակության չուսված հարցն է, որ ինքնուրույնաբար քարկոծում է մեզ առաջ։ Այս կարևոր նշանակություն ունեցող հարցի լուծումն առավել դյուրին կդառնա, երբ ստրկ կքննենք հատիկային մոտիվները և է՛լ ավելի լայն հավաստիություն կստանանք կենաց ծառի մասին։

Փաստերը ցույց են տալիս, որ վարպանդա-պաղպային սիմվոլիկան իր կնիքն է դրել նաև հարտարապետական աշխատի կառույցների վրա, ինչպիսիք են նիշանները (խորշեր) և մատուռները։

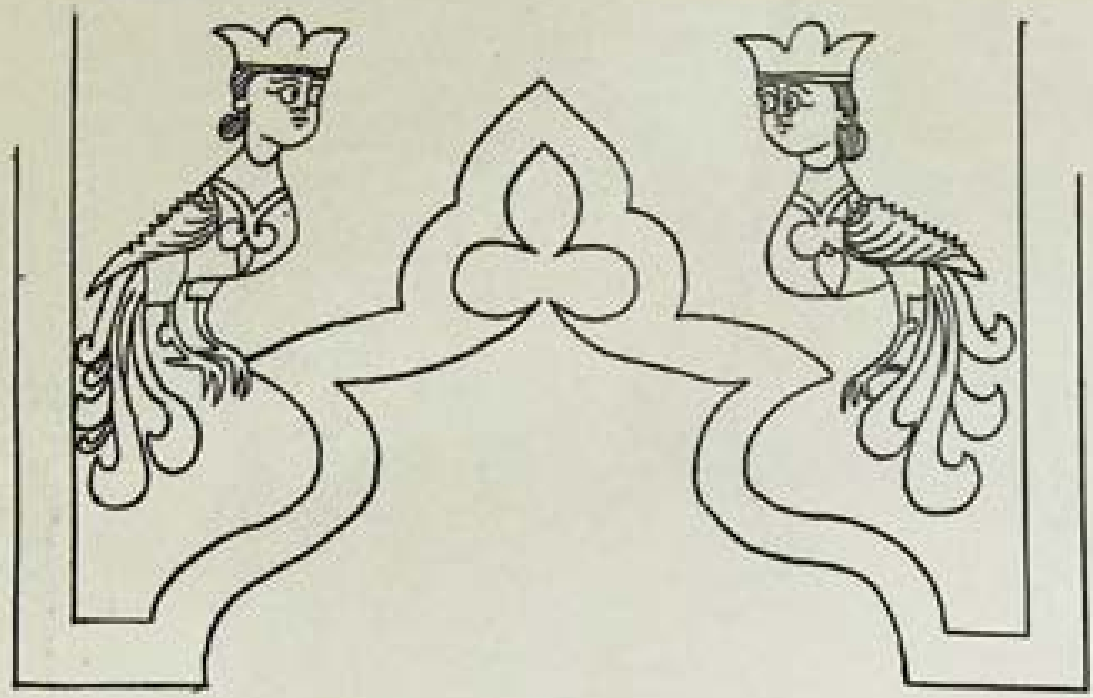
Ահա Անիի քանիցի շենքերից մեկի նիշանների պատկերներից երկու նմուշ, ուր կենտրոնական փոքրաթիվ վարպանդա-պաղպային սիմվոլի ևս ունի, որի կողքերին կա մեկական թռչուն (ժեռ-դուշ. նկ. նկ. 170, 171)[1]։

Նման բազմաթիվ վկայություններ կարելի է բերել նաև մանրանկարչությունից. այդպիսիներից է, օրինակ, № 4906 ձեռագրի 14ա թերթի կատարումը (նկ. 172)։

Այս երևույթը նկատված է նաև Հայրենական պատերազմում զոհված Գ. Ն. Տամանի կողմից՝ դեռևս 1942 թվականից առաջ նրա գրած «Резная майоликовая мозаика в архитектуре Средней Азии» աշխատության մեջ, որը լույս տեսավ միայն 1951 թվականին։ Նա, հենվելով բրենից առաջ եղած կարծիքներին, ըստ էության, այդ ձևը համարում է անկանոն, կամ ավելի ճիշտ՝ հատակի զարդ։ Տամանը նույնիսկ կարծում է, որ դա պիտի խաղողի տերև լիներ։ Անկախ դրանից, նա ճիշտ կերպով ընդգծում է այդ զարդանկի համընդհանուր տարածումը և նրա վերաձևումը հարտարապետական ձևի։ Ահա այդ մոտիվի այն վերածումները (նկ. 173), որոնց մասին էլ նա արտահայտում է իր հետևյալ կարծիքը.

[1] Г. Г. Гагарин. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, С. Петербург. 1887, таб. таб. X, XXV.

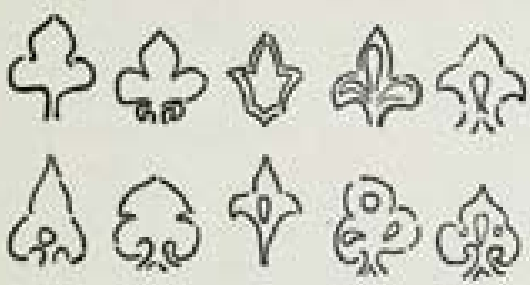
[1] А. Л. Якобсон. Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, Москва—Ленинград. 1950, стр. 97, рис. рис. 73, 74.



Նկ. 172

«Երկու անվերջ վարիանտներ առաջացնող արևամիևնույն կաղապարի մեջ բնորոշ օրինակ, որն բնորոշ շատ տարածված զեղարվեստական արևամիևնա է և գոնե է իր Հասույի կիրառումը Հարատարպետության մեջ, կարելի է հիշել բուսական ճառագի մոտիվը (растительный мотив трилистника), որն բնորոշ գծերով վերարտադրում է. Հավանաբար, երկաստանի տերևը։ Այնուհետև, Գ. Ն. Տոմսոնը այդ մոտիվի մասին գրում է. «Նա հնագույն արևամիևնալ ձևից վերածում է Հարատարպետական ձևի։ Ապա, որպես օրինակ, բերում է մի շարք Հարատարպետական նմուշներ Միջին Ասիական միջնադարյան շենքերից[1]։ Նրա աշխատության նմուշները հաշվում է ոչ շրջանի, ապա մեկ մոա կան ավելի հին շրջանի վկայություններ, որոնցից երկուսը տեսանք վերևում և շատերն էլ կարելի է տեսնել տարբեր ապրյուրներում։

Վերոհիշյալ բոլոր փաստերը հիմք են տալիս ասելու, որ, իրոք, նախնական երկրագործական և անասնապահական կենսափորձը մարդկանց տեղեկացրել է նաև բույսերի ծաղիկների, նրանց առանձների, վարսանդների և պտղամորման երևույթների Հետ։ Նրանք կարողացել են նկատել, թե ինչ-



Նկ. 173

պես ծաղկի մեջ է տեղի ունենում տարբ պրոցեսը, որին ժամանակի ընթ ասում (Տիմիրյազեվ)։ Ճակատը, ինչպես Հայտնի է, այն ժամանակ մարդիկ չ վինակի չէին նկատված այդ կարևոր երևույթների չորժանիքները բացատրել Հնարավոր։ Ուստի և այդ ամենը կապվում էին մոգության դիցարանական պատկերացումների Հետ։

1 Г. Н. Томаев, Резная майоликовая мозаика в архитектуре Средней Азии, Москва, 1951, стр. 9—10, рис. рис. 2 и 3. Ճետերը մեջբեր. „Особенно важен этот момент тем, что он перерастает впоследствии из орнаментальной в архитектурную форму, применяемую в очертаниях михраба и резных гипсовых наш жилых домов позднего времени" (стр. 10).



Նկ. 174



Նկ. 175



Նկ. 176

Քանի որ քուռական աշխարհը առաջ է եկել նախնական պաշտամունքում ապրող բոլոր տոհմերի ու ցեղերի կյանքում և ունեցել է տնտեսական խոշոր նշանակություն բոլորի համար, բնականաբար, նրանց բոլորի դիցաբանական պատկերացումների մեջ էլ այն պիտի գրավեր իր կարևոր տեղը։ Ըստ որում, գրեթե ամբողջապես անբնդրկի մնալը, հատկապես երկրագործ ու անասնապահ ժողովուրդների մոտ, պիտի տրվեր ձագերին և վարազա-պաղպաջին օրգանիզմներին՝ որպես այնպիսի օրգանների, որ տեղի էին ունենում պաղավորման ու ծննդի երևույթները։

Այդպես էլ եղել է։ Այս տեսակետից մեզ համար վերին ասորեստի ուշագրավ է Հեգեսական Սիվա (Շիվա) աստծուն որպես էվենգամեց պատկերացնելու մասին նշած վկայությունը.

«... Պղրնապես մարդիկ երկրպագել են Սիվային՝ բնության արտադրողական ուժերի մարմնացմանը, որին սիմվոլիկ կերպով պատկերացրել են որպես էվենգամեց (քուռական աշխարհում գա վարազների ու առնչների են, բայց այստեղ խոսքը վերաբերում է մարդկային օրգանիզմին)»[1]։

[1] История религий, главных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира. I, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 5.

Հենց այս երևնակներից պարզ երևում է, թե ինչպես ասորեստների գաղափարները կապվել են ծագերի և հատկապես նրա վարազանդի ու առնչների հետ։ Հասկանալի է, որ մարդիկ նախապես ճանաչել են ծագերի և նրա պաղպաջող էնդոմետրների դերը և ապա նրանց հետ կապել ասորեստների ու փերրնական էակներին։

Դիցաբանական էակների և ծագիկների կապը, որպես բուսամշակության հնամանը, տարածված է համարյա բոլոր ժողովուրդների մոտ։ Այդպիսի ուրիշ երևնակներից հիշենք նաև հնամերձները։

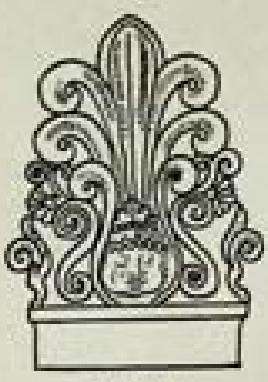
Եգիպտական Գոր (Գորգափրագ) աստվածը՝ Օզիրիսի և Իզիդայի որդին եգիպտական հին քանդակներում պատկերված է որպես ծովից բարձրացող լոտոսի ծաղկեփնջից ելած մի պատանի՝ բուսա-պաղպաջին քաղով (նկ. 174)[1]։

Ս. Գ. Տոլստովը նշում է մի վկայություն՝ մոնղոլական դիցաբանությունից, որի համաձայն, իբր թե, մոնղոլները սերված են մի նախահորից և ծագիից ծնված աղջկանից։ Նման փաստ նա նշում է նաև թուրքմենական դիցաբանության մասին խոսելիս. ըստ որի, իբր թե, թուրքմենների նախահայր

[1] З. А. Раговина, Древнейший Египет, С. Петербург, 1903, стр. 60.

Ծղուղ-Ռոչյանի կանանցից մեկը ունեցել է բուսական ծագում[1]։

Հունական պղպեղիության ասոլվածուհին նրանց գորգարվեստում պատկերված է որպես մի



Նկ. 177

երիտասարդ կին՝ կանգնած ծաղկի մեջտեղի վրա, որի շուրջը գալարվել են գեղեցիկ հյուսվերք՝ բացված ծաղիկներով և երեսպատ վարսանդներով (նկ. 175)[2]։

Միջագետքյան ժողովրդական հեքիաթներից մեկի համաձայն հերոսուհին ծնվում է բացվող ծաղկի միջից[3]։

Քնարական գորգարվեստի մեջ ևս երեան է գալիս այս գաղափարը։ Հիշենք ծիսական արարողու-



Նկ. 176

թյունների առարկաներից մեկը, որն իրենից ներկայացնում է ամավորված կենաց ծառի գաղափարը։ Նրա վերին մասում, բացված ծաղկի բաժակի մեջ, վարսանդի փոխարեն, նստած է մի գիշատանական անհնամորթյուն (նկ. 176)[4]։

[1] С. П. Толстов, Пережитки тотемизма и хульяшей организации у туркмен. Проблемы истории докапиталистических обществ, 1935, № 9—10, стр. 16—17.

[2] Н. Ф. Лорене, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, стр. 17.

[3] Г. Андерсен, Сказки, Детгиз, 1950, стр. 3—15.

[4] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, II, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 125.

Հունական գորգարվեստի մի այլ նմուշ իրենից ներկայացնում է ամավորված ծաղկի գաղափար, որի հիմքում, վարսանդի փոխարեն, պատկերված է մարդկային պսակավոր գլուխ (նկ. 177)[1]։



Նկ. 178

Հովվերական անտիկ քանդակներում գտնում ենք պղպեղիության պատկերված է որպես մի մեկ ու երիտասարդ կին, որը ծնվում է նման բացված ծաղկից, ձեռքերին՝ պտղատիր ոստեր (նկ. 178)[2]։

Համապատասխան վիճակագրությունների ևնք հանդիպում նաև հայկական հին քանդակագործական հուշարձանների վրա։ Այսպես, արձանի, Թալինի քարակոթողներից մեկի պատվանդանի վրա քան-



Նկ. 180

դակված է մի բացված ծաղիկ, որի ներսում բնորոշված կիսրոջ կուրծ է տրված վարսանդի պատկերը (նկ. 179)[3]։ Այդ նույն մոտիվը կոզրի Հայկի քարակոթողներից մեկի վրա մշակված է քար քրիստոնեական գաղափարախոսության. պահպանված է ծաղիկն իր ծաղկաթերթերով, իսկ վարսանդը փոխարինված է Մարիամով՝ Հիսուսը գրկին (նկ. 180)[4]։ Այս մոտիվի մշակումը՝ համապա-

[1] Н. Ф. Лорене, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 4, фиг. 6.

[2] Лукреций, О природе вещей, I. Ленинград, 1946, стр. 2. Նկարի բացատրությունը տես 445-րդ էջում։

[3] Բ. Ա ռ ա քե լ յ ա ն։ Հայկական պատկերագրական նկարը IV—VII դարերում, Երևան, 1949. նկ. 58 (երկարացած գոտկի փոխարեն պատկերը)։

[4] Նույն տեղում, նկ. 48։



Նկ. 181

տաճարի ձևով մեծ տարածում է գտել ձեռագրե-րում, ուր խորանների և կիսախորանների կենտ-րոնում գտնվող պտղաբերության սիմվոլները փո-խարինված են Մարիամով և Հիսուսով։

Աստվածուհիների ծաղկային ծագումն ակնար-կող հայկական քարաքանդակներից կարելի է հի-շել նաև Աղվամանի հայտնի քարակոթողի վրա գտնվող տեսարանը։ Այդ կոթողի ծագման վերա-բերյալ կան տարբեր կարծիքներ. ըստ Թ. Թորա-մանյանի այն ունի հեթանոսական ծագում, իսկ ըստ Բ. Առաքելյանի՝ քրիստոնեական։ Մեզ այստեղ ավելի հետաքրքրում է ոչ թե այդ կոթողի կերտման ժամանակը, այլ նրա վրա գտնվող քանդակի բո-վանդակությունը, որը մինչև հիմա բացահայտված չէ։ Այդտեղ կանգնած է մի կին, որի ոտքերը խո-րասուզված են երկու բացված ծաղիկների մեջ։ Նա զույգ ձեռքերով գլխից բարձր պահել է տախ-տակաձև մի առարկա, որի վրա քանդակված է զույգ ծաղկի մոտիվը (Նկ. 181)[1]։ Վերահիշյալ օրի-նակների շնորհիվ ինքնին հասկանալի է դառնում նաև այս տեսարանի էությունը։ Այդ կինը գարնան և պտղաբերության աստվածուհին է՝ ծնված ծաղ-կից, որն իր գլխից վերև բարձր բռնել է երկու ծաղ-կի ընդհանրացնող-մոտիվը, այսինքն ծնող-զույգի, որը և կազմում է աճման ու պտղաբերության օր-գանական հիմքը։

Հայտնի է, որ քրիստոնեության ժամանակ այդպիսի աստվածուհու պատկեր չկար։ Պտղա-բերության հին աստվածուհիներին փոխարինած Մարիամն այդպես չէր ներկայացվում։ Ուստի պարզ է, որ սույն քանդակի սյուժեն հեթանոսական է։ Ինչ վերաբերում է նրա քանդակման ժամանա-կին, դա պարզ երևում է կոթողի մյուս երեսին քանդակված խաչից, որը ցույց է տալիս, թե կոթո-ղը քանդակված է քրիստոնեության տարածման վաղ շրջանում, երբ դեռ վերջնականապես չէր ձևա-վորվել Մարիամի կերպարը, և հայկական զարդ-արվեստում ու քանդակագործության մեջ անհա-մեմատ ուժեղ էին հին տրադիցիաները։

Իսկ թե ինչպես է այդ հին աստվածուհուն փո-խարինել Մարիամը, այդ մասին ևս ուշագրավ վը-կայություններ կան մեր հին քանդակագործության մեջ։ Օրինակ, Վանք-Խաչաքարայի մի քարակոթողի վրա պատկերված են դարձյալ նման ծաղիկներ, որոնց միջից բարձրանում է Մարիամը՝ ձեռքերին զույգ ծաղիկների փոխարեն՝ մանուկ Հիսուսը[2]։

---

[1] Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճար-տարապետության պատմության, I, Երևան, 1942, էջ 32։

[2] Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակ-ները IV—VII դարերում, Երևան, 1949, նկ. 27։



Նկ. 182



Նկ. 183



Նկ. 184



Նկ. 185

Հայկական մանրանկարչության մեջ քրիստոնեական այդպիսի մշակումները նույնպես մեծ տեղ են գրավում: Օրինակ, № 349 ձեռագրի 447ա թերթում պատկերված է մի բույս, որի ուղղահայաց ցողունն ավարտվում է խոշոր ծաղկով՝ ներսում մի սրբապատկեր (նկ. 182):

Նույն ձեռագրի 441ա թերթում պատկերված է նման մի ուրիշ բույս, որը ծլել է պառկած քրիստոնեական սրբի աճյունից: Դա արտահայտում է մահվան և հարության գաղափարը, զարդային շեշտելով ծաղկի և վարսանդա-պտղային օրգանների դերը (նկ. 183):

Նման ձևով հին ավանդություններից պատկերվել է, օրինակ, Օզիրիսը[1]:

Համապատասխան դիցաբանության քրիստոնեական մշակման արդյունքներից է նաև նույն ձեռագրի 439ա թերթի լուսանցազարդը (նկ. 184):

Այդպիսի մշակումների հանդիպում ենք նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ: Օրինակ, սերբական մանրանկարչության մի նմուշ իրենից ներկայացնում է առյուծի մեջքին կանգնած մի ծառ, որի վե-

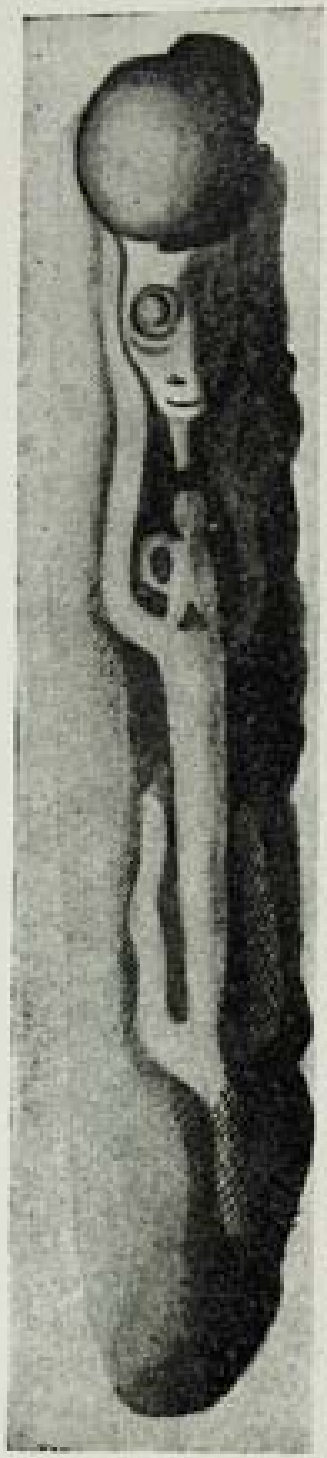


Նկ. 186

րին մասն ավարտվում է մեծ ծաղկով: Այս ծաղկի մեջ էլ պատկերված է քրիստոնեական մի սուրբ (նկ. 185)[1]: Ծառի հիմքում գտնվող առյուծի մոտի-

[1] „В великом храме Изиды, в Фивах... мы видим труп Озириса с стеблями, выходящими из этого трупа..." Дж. Фрезер, Золотая ветвь, III, стр. 90—91.

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XIV, рис. 3.



Ակ. 187



Ակ. 189



Ակ. 190

Ակ. 188

վր իր ծագմամբ կապված է ասեմնական հավատացողությունների հետ, որի մասին կխոսվի հետագա էջերում։

Բերենք այդպիսի մշակումներից մի այլ տրիանակ նույն, № 242 ձեռագրի 449ա թերթից (նկ. 186)։

Ինչպես տեսնում ենք, պրոտագոնիստը չի տարանախանձվում միայն ծագրի մեջ երևան գալով նա, հավանորի պատճառներով, բացվում է նաև ծառի ուղղակի առաջքին մեջ։ Դա էլ ցույց է տալիս նրա ծագրային ծագման գիտակցությունը։

Հայկական զարգացվածի հետագույն նմուշ այս տեսակետից Ն. Ց. Մառի և Ց. Ի. Մարկոսի հրատարակած «Вишапъ» աշխատության մեջ գտնվող № 6 ոլիչապոն է, որտեղ լուսանկարված է Վերտամ լեռնքում գտնվող մի հետաքրքիր քարակոթող[1]։ Այդտեղ մասնագետները, քննարկելով, չեն նկատել երան գարգացանգակի բոլոր մանրամասնությունները։ Մեր ուսումնասիրություններից պարզվեց, որ այդ ժինակերպ քարակոթողի վրա պատկերված է մի կենաց ծառ՝ 2 զույգ սիմետրիկ հյուղերով։ Վերին զույգ հյուղերի քնարաձև ծոցում, ծառի բնի մայրին, որը միաժամանակ կարող է դիտվել նաև որպես անձան կենտրոն, կամ տեսարվող ծագրի գաղափարապատկեր, կանգնած է մի մարդու ֆիգուրա։ Նրանից վերև քանդակված է հզի գլուխ՝ խոշոր գնդով. վերջինս իրենից ներկայացնում է Հատիկի սիմվոլը (նկ. 187)։

Այսուհետ, անհրաժեշտության չունենալով կանգ առնել այդ գարգացանգակի բոլոր մանրամասնությունների վրա, բավարարվենք միայն նշելով, որ նկարագրված ծառ ծայրին գտնվող մարդն էլ գիտարանական լաք է և ունի ծառայի, այլ է ծագկային ծագում[2]։

№ 198 ձեռագրի 2ա թերթում պատկերված է մի մեծ կենաց ծառ, որի հիմքում ընկած է բիբլիական Հետ նախահայրը, հյուղերին նստած են գանազան մարգարիներ, իսկ վերևի քնարաձև պսակի մեջ Մարիամը՝ Հիսուսը գրկին (նկ. 188)։

Սա բիբլիական կենաց ծառն է, որը փոխ է առնված հնքնանոսությունից և մշակված նոր գաղափարախոսությամբ։

Քրիստոնեությունը համապատասխան մշակման էր ենթարկում նաև ժողովրդական կենցաղային ու գիտարանական երևույթը՝ նվիրված կենաց ծառին։

Ահա մի նմուշ այդպիսի մշակումներից, որը կարծես վերարերում է հենց այս և նման մյուս նկարներին։

ՏԻՐ ԳԵՂԵՑԻԿ ԵՒ ԸՆՏԻՐ

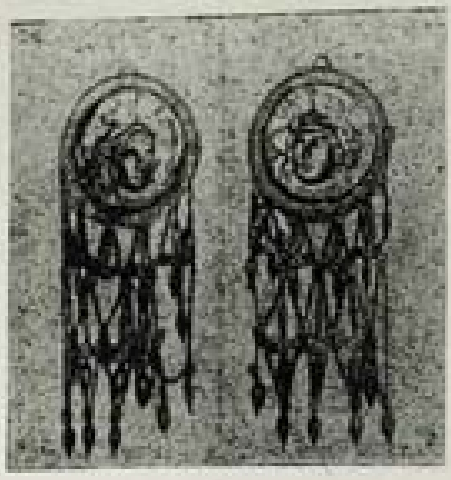
— Մայկիցու ծառէ կենաց
Ու անմահ է.
Լուսնկէն պտուղ կիտ
Ու անմահ է.
Ճերմակ ամէն աւետյական
Ու անմահ է.
Տեղէն ամէն ապիսական
Ու անմահ է.
Գաբեռնակիչ եռամ ար կու
Ու անմահ է.
Ելեմանտիսէ ապիր չինով
Ու անմահ է.
Դալկանոց ամէն ծագիով ի լի
Ու անմահ է.
Լիուսէրդ ամէն վարդ փրթով
Ու անմահ է։
— Մայկիցու ծառէ կենաց՝
Ճառագանգանիցէ է.
Լուսնկէն պտուղ կիտ՝
Իր վիճակէն է.
Ճերմակ ամէն աւետյական՝
Ուղղ ապահովէ է.
Տեղէն ամէն ապիսական՝
Ուղղ մարգարէ է.
Գաբեռնակիչ եռամ ար կու՝
Իր ապրիլ ձեռնգէ է.
Ելեմանտիսէ ապիր չինով՝
Պիրոպիսէ է.
Դալկանոց ամէն ծագիով ի լի՝
Ուղղ մարգարէ է.
Լիուսէրդ ամէն վարդ փրթով՝
Եէ ապրիլ կուսանէ է։

Հիմանանոսական այսուհետ քրիստոսանական վերամշակումն ակնհայտ է։

Մանրանկարչության մեջ, գաղափարական բովանդակությունն ընդգծելու նպատակով, համառոտ պրակիր բույսերը, խոտաբույսերով, վեր են ածվում բուսական փոքրիկ գարդերի, որոնց վրա նստած են լինում արքերի մեծ պատկերները։ Այդպիսիներից հիշենք № 5786 ձեռագրի 61բ թերթի նկարը (նկ. 189)։ Դա մի բուսա-կենդանական կամ

[1] Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов, Вишапы, 1931, вып. № 6.

[2] Մանրամասնությունները տես Ս. Ա. Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն, «Հին գաղափարագիների և վիշապամարտի դիցաբանության մասին, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր» հասարակ. գիտ., 1952, № 2։



Նկ. 191

կենդանա-բուսական մոտիվ է, որտեղ նորից չեչևված կիրպով պահպանված է պղպտերբուրգյան գաղափարը։ Համաձայն էլ, ամավորման առավել խստացման չնորհիվ, բուսական մոտիվը վեր է ածվում մի փոքրիկ տարիքուտի։ Այդպիսինների է N 1801 Ախտապրի 122ա քերքի նկարը (նկ. 190)։

Ըստ էության, այստեղ էլ նույն մոտիվի հետքերն ունենք, ինչ որ իրենից ներկայացնում էր Թոփրակ-Կալեում գտնված մեծալիտի սեռատարը (նկ. 84)։ Նրան գիտցում էլ գլխավոր հատկանիշը աստվածուհու երկան գույն է՝ պղպտերբուրգյան վարսանգա-պղպտյին սիմվոլով, որը գծանկարված է նրա պատկերի առորին մասում։ Եվ հենց այս հանգամանքն է, որ մեզ ժամանակներում ստացած իր տարբեր նշանակությամբ, հիմք դարձել այն բազմապիսի պատկերների համար, որոնց ներկայացնում են աստվածամորը կամ մայր աստուած և որոնց առորին մասից կախված են վարսանգա-պղպտյին պարագաներ։ Որպես հետագա օրինակներ կարող ենք հիշել նաև Բոսֆորի քաղաքությունից պահպանված մեծալիտներդ՝ Աքենաս աստվածուհու պատկերներով (նկ. 191), որոնք պատկանում են V գարին (ն. մ. թ.) [1]։

Այս բոլորի մեջ ներառնչի է ժամկան մի տարբերություն, որը վերաբերում է պղպտերբուրգյան սիմվոլների մեծալիտից կամ արձանագրերից ունեցած հետազոտությանը և նրանց քանակին։

Վարսանգա-պղպտյին սիմվոլը, որպես կյանքի և վերածնության նշան, նույնպես զբաղել է պրավում զարգացումների մեջ։ Ներկայացրածական բազայի վրա պարզացած այս պատկերացումը ցայտուն կերպով արտացոլված էր նաև վերևում քննված չատ մոտիվների մեջ (օրինակ, նկ. 185)։ Դրա առավել ցայտուն օրինակներից մեկն էլ N 6420 Ախտապրի 15ր քերքում նկարված տեսարանն է (նկ. 192)։ Այստեղ պատկերված է աստվածածնի տխմամառ առասպելը. ներքևում ցույց է տրված նրա գագաղը, որի միջից նա, Հարությունն առնելով, բարձրացել է երկինք և բազմել ամպերի մեջ։ Երկրի և երկնքի միջև գծրնքի նմանվող գեպտությամբ ցույց է տրված մի սահմանագիծ, որի կենտրոնական մասում պատկերված է վարսանգա-պղպտյին սիմվոլը։ Նրանից ուղիղ գծով գծած՝ աստվածածնի գագաղն է, իսկ նրանից վեր՝ վերածնված աստվածածինը (նկարը մեզ հենց բերած ոչ լրիվ, տալով միայն ներքևի մասը)։

Ձնատապերում համառ պատկերվում է Սիմոն Ծերունին (հիշեցնս և ուրիշներդ) Հիսուսը գրկին, որի գլխի վրա ցույց է տրված լինում կարմիր ու խոր ձեղքվածք, իսկ այդ ձեղքվածքի միջից գուրս պրծած վարսանգա-պղպտյին մի սիմվոլ։ Այդպիսիներից է, օրինակ, N 7585 Ախտապրի 3ր քերքում գտնվող նկարը (նկ. 193)։ Այստեղ այդ սիմվոլը



Նկ. 193

[1] Большая Советская Энциклопедия, том V, второе изд., Москва, 1950, стр. 621.

դրսևորում է քրիստոնեական գաղափարախոսության ծնունդը, ինչպես նաև այդ գաղափարախոսության կրոնական մարմնացում Քրիստոսի ծնունդը։ Պարզվում է, որ այս մոտիվն էլ քրիստոնեությունը փոխ է առել հին դիցաբանություններից։ Այդպես է ծնված համարվել, օրինակ, Աթենաս աստվածուհին. «Զևսի գլուխը ցավում էր և, հավանաբար, ցավում էր շատ սաստիկ, որովհետև նա վճռել էր դիմել վիրաբուժության օգնությանը։ Վիրաբույժի դերը վիճակվեց Հեփեստոսին (Վուլկանին), որը գինով կացնով և այնպես ուժգին հարվածեց աստվածների թագավորի գլխին, որ վերջինս ճեղքվեց և նրա միջից դուրս թռավ Աթենաս աստվածուհին»[1]։

Ծաղիկները դիցաբանական զրույցների մեջ երևան են գալիս նաև իրենց բուժիչ հատկությունների հետևանքով։ Նախնական պրիմիտիվ բուժմների ժամանակ կիրառված ծաղիկների ունեցած դրական հետևանքը առավել ուժեղ է դրոշմել մարդկանց մտածողության մեջ նրանց (ծաղիկների) հետ կապված մոտացածին ուժերի մասին առնչված սխալ պատկերացումները։ Դրանք ավելացել են նաև ուրիշ հարցեր, որոնք և հիմք են հանդիսացել ծաղիկների մասին մի շարք դիցաբանական զրույցների։ Ահա այդպիսիներից մեկը՝ համառոտաբար.

«Ու գիտելի է, զի արքայիկ ոձն համասփիռ ծաղիկ հասն առնու և այնու գոյանայ ահն ի գըլխոյն. որ ոչ թէ բնական ունի զօրութիւն, որ նայելով մարդ սպանանէ, այլ առնու զծաղիկն զոփրան և այնու գիզէ զաչսն և ապա ներգործէ զվնասն։

Թէ մարդ յառաջ զուիրակ ծաղիկն չաչքն քաշէ և արքայիկ ոձն նայի՝ կու սատակի, որպէս Պալիանոս արար և առեալ եկեր արքայիկ ոձն և զայնու իմաստնացաւ. յորժամ ի լեառն ելանէր՝ ծաղկունքն աղաղակէին, թէ ես այս ազգի ցաւի դեղ եմ...»[2]։

Համանման մի զրույց է մեջ բերում նաև պրոֆ. Գ. Ղափանցյանը Զևսի ծաղկի, ոձի, սպանված արքայորդու և նրան ծաղկի միջոցով նորից վերակենդանացնելու մասին՝ լյուդիական առասպելներից[3]։



Նկ. 193

Զարդարվեստում զգալի տեղ են գրավում նաև բողբոջներին և կոկոններին նվիրված մոտիվները, որոնք նույնպես արտահայտում են պտղաբերության գաղափարը։ Եվ դա շատ պարզ է, որովհետև և՛ ծաղիկները, և՛ ոստերը, և՛ վարսանդա-պտղային օրգանները ծնվում են բողբոջներից ու կոկոններից։

Այս օրգանները պատկերվում են, հիմնականում, վարսանդա-պտղային նշանների նման, միայն թե սրանց վրայով, վերևից ներքև, անցնում է մի առանձնավոր գիծ, որը ցույց է տալիս նրանց պայթելու և բացման պատրաստ լինելու վիճակը։ Այդ գծի բացակայությունը նրանց նույնացնում է վարսանդա-պտղային գաղափարների հետ։ Հաճախ էլ այդ գիծը մինչև վերջ չի հասնում, այլ աղեղով թեքվում է աջ կամ ձախ։ Այս մոտիվներն արդեն ցույց են տալիս նաև ուրիշ գաղափարանշանը՝ բողբոջի կամ վարսանդա-պտղային սիմվոլի վրա՝ ընդգրկելով վեգետացիան ավելի ընդարձակ շրջան։

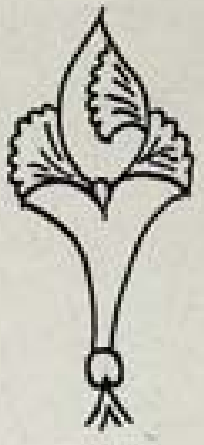
Այդպիսի նկարներից հիշենք № 4514 ձեռագրի 237ա և № 81 ձեռագրի 77ա թերթերի նմուշները (Նկ. Նկ. 194, 195)։ Նման ուրիշ օրինակներ կարելի է տեսնել վերևում մեջ բերված նկարներում։ Այդտեղ քիչ չեն նաև բողբոջների ու կոկոնների մոտիվները, որոնց մասին կոնկրետ պատկերացում տալու նպատակով այստեղ ընդօրինակենք ևս մի նմուշ՝ № 3722 ձեռագրի 139ա թերթից (Նկ. 196)։

Հասարակական կյանքում էլ, բնականաբար, բողբոջները ունեցել են լայն տարածում՝ դրսևորելով աճման և պտղաբերության իմաստը։ Հատ-

[1] Գ. Վ. Պլեխանով, Հոդվածներ կրոնի մասին, Երևան, 1939, էջ 3—4։

[2] Ձեռագիր № 1493, թերթ 152։

[3] Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1945, էջ 182։



Նկ. 194

ցի մոտիվի այդ իմաստն էլ աստիճանաբար քուլացել է. նա կիրառվել է քնքշանրագիս որպես պաղպաղուքյան սիմվոլ և համախ չփոխվել վարսանգա-պաղպաղին ձևերի հետ, մասնավորապես իր ձևական նմանության պատճառով։

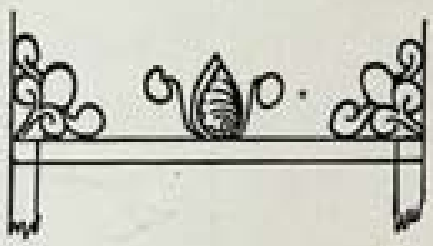
Բացվող ծաղիկաձևուհների ուշագրավ զարդերի ենք հանդիպում նաև պարսկական նյութական կուլտուրայի հին հուշարձանների վրա, ուր նրանք

ներս նեղանում է, որ նրանց հետ համեմատվում են չամուանացած երիտասարդները։ Միրո երգերում, հարսանեկան ծեսերում և այլ նման տեղերում այդ մոտիվները մեծ տարածում ունեն։

Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, քնկալական ժողովրդական հետևյալ երգը.

Բացվեց խոզի գինդրոխս
Ճանճում է ալչիս գլխին.
Եղնի վազ ալդից գինդրոխոս
Ճանճում է ալչիս գլխին [1]։

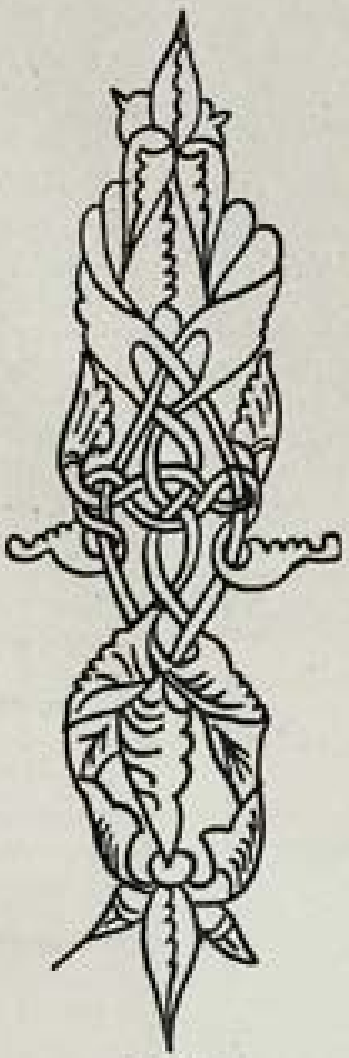
Այստեղ էլ բոզբոզը կապվում է ալչիս գարնային հետ և գրանորում, հավանաբար, նաև կուտուքյան իմաստը։ Կուտուքյան հարցը հետևյալ հատվածական կարևորագույն նշանակություն ունեցող



Նկ. 195

հարցերից մեկն է հանդիսացել, որի հետ կապված են եղել բազմապիսի ծեսեր և պատկերացումներ։ Ուստի միանգամայն բնական է, որ հետո զարդարվեստի մեջ բոզբոզի մոտիվը, ամենից առաջ, հենց այս իմաստով էլ գործածված լինեն։ Հետագայում, սակայն, տարբեր պատճառներով, բոզբո-

[1] Г. Шурц. История первобытной культуры. С. Петербург, 1896, стр. 534.



Նկ. 196

զի մոտիվը սկսել է ավելի ու ավելի հեռանալ իր սկզբնական իմաստից և ընդունել զուտ զարդանախշային բնույթ։ Այդ երևույթը հատկապես նկատելի է մետաղագործության մեջ։ Այսպես, օրինակ, Ալավերդու պղնձահանքերի հնագիտական պեղումների ժամանակ գտնված մի շարք պղնձե իրերի վրա (նկ. 197) [1] մենք տեսնում ենք բոզբոզի մոտիվի զարդանախշային ձևափոխության հետևյալ փուլերը։

Նման զարդեր կան ընդհանուր Ուրարտուի տա-

[1] И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл. Москва—Ленинград, 1935, таблица 4.



Նկ. 197

բաժակի Հնդկաց թանգարաններում (Նկ. 198)[1]։ «Ծաղիկները և նրանց պտուղները,— կարդում ենք այդ մասին նույն աղբյուրում,— Հնում եղել են թագավորների և գլխավոր մոգպետների հագուստների անբաժանելի զարդերը, անգամ երկար ժամանակներով [դրանք] կարվում էին թագավորական մարտական ձիերի թամբերին»[2]։ Չնայած այստեղ բացվող կոկոնները դիտված են որպես ծաղիկներ և պտուղներ, բայց և այնպես դա կարևոր վկայություն է։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ զարդարվեստում մեծ տեղ են գրավել նաև բողբոջա-կոկոնային մոտիվները, որոնք հաճախ ձևավորման և ուրիշ պատճառներով դիտվել են որպես վարսանդա-պտղային սիմվոլներ, նույնացվել նրանց հետ և հարմարեցրել նրանց զարդաձևերը։ Նույնը կարելի է ասել նաև որոշ պտուղների մասին։

Ըստ էության պտուղները (խոսքը հասունացած պտուղների մասին է և ոչ թե վարսանդա-պտուղների) մարդկության ուշադրության առարկան են դարձել շատ ավելի վաղուց, քան ծաղիկները ու վարսանդա-պտղային օրգանները, որովհետև վերջիններս նկատի ունեն քիչ թե շատ նստակյաց կյանք և երկրագործական, այգեգործական զբաղմունքների որոշ փորձ։ Բնականաբար զարդարվեստում նախապես տեղ պիտի գրավեին

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе изд., С. Петербург, 1898, рис. 11.

[2] Там же, стр. 241–242.



Նկ. 199

պատկերները։ Հետաքրքրական է, որ նրանք, մարդկային գործոցմանը զուգընթաց, պիտի իրենց տեղը զիջեին գազափարական բարդ և խոր ընդհանրացումներ ընդգրկող գործոցներին, կամ իրենք էլ ներկայանային որպես այդպիսին։

Հայաստանը, լինելով երկրագործական և այգեգործական կուլտուրաների հնագույն օջախներից մեկը, իր ժողովրդի գործարվեստի մոտիվների համար անսպառ նյութ պիտի ծառայեցներ ի գիմս այնպիսի կուլտուրաների, ինչպիսիք էին հացահատիկները, խաղողը, խնձորը, նուռը և այլն։ Որքան էլ որ գործարվեստը զարգացել է ընդհանրացումների ուղիով և աշխատել հեռանալ կոնկրետ օրինակներից, գործյալ նրա մեջ զգալիորեն պահպանվել են նաև այնպիսի մոտիվներ, որոնք ծառանում են իրենց անմիջական ծագումը։ № 5458 ձեռագրի 279ա թերթում պատկերված է մի սեռավորված կենաց ծառ, որի վրա, կախոնիկ տեսք ընդունած վարսանգա-պաղպաղին և հատիկային սիմվոլների կողքին, ցույց են տրված նաև ցորենի հասկեր ու նռներ (նկ. 199)։ Այս զարդն ընդհանրական պաշտամունքային գազափարն ընդգծելով, տալիս հերթին ընդգծում է ցորենի և նռան պաշտամունքությունը։

№ 3722 ձեռագրի 116բ թերթում գտնվում է նման մի ուրիշ նկար, որտեղ նույն ձևով ընդգծված է խաղողի մոտիվը (նկ. 200)։

Այս մոտիվները ուշագրավ կերպով նրման են գալիս նաև հայ ժողովրդի նախորդների նյութական կուլտուրայի հուշարձանների վրա։ Օրինակ, խնձորական պաշտամունքության ատենուն պատկերել են որպես նշանակիր մի մարդ, որը մի ձեռքով բռնել է ցորենի հասկերի փունջ, մյուսով՝ խաղողի ողկույզներ, որոնք կախված են նրա գոտուց և հագուստից (նկ. 201)[1]։

Խաղողի ողկույզները, իրենց ընդհանուր ձվաձևությամբ չնորհիվ, սեռավորման ընթացքում, աստիճանաբար մոռնալ են վարսանգա-պաղպային զարգաձևին։ Որպես օրինակ հիշենք № 3032 ձեռագրի 126ա թերթի կիսաերկրանի մուտքի կենտրոնից կախված ողկույզի պատկերը՝ զույգ տերևներով (նկ. 202)։ № 6519 ձեռագրի 5ա թերթում կա նման մի ուրիշ օրինակ, որն ավելի քան սեռավորման է ենթարկվել (նկ. 203)։

Ծիր նկարչին աշխատել է պահպանել այս զարդերի վրա հատիկների ձևը ցույց տվող գիծերը, սակայն դրանով նա հիմք չի տվել վերջնահանապես նրանց չքացնելու վարսանգա-պաղպային սիմվոլի հետ, իսկ ծիր նա չի պահպանել դրանք,

[1] З. А. Рагозина, История Ассирии, С. Петербург, 1902, стр. 476. „Хеттейское изваяние на скале в Казанли бога Нёрша, изображающее бога урожая и плодов земных". Նա գիմոց պատկերված է խնձոկան թագավորն՝ ապրիկը։

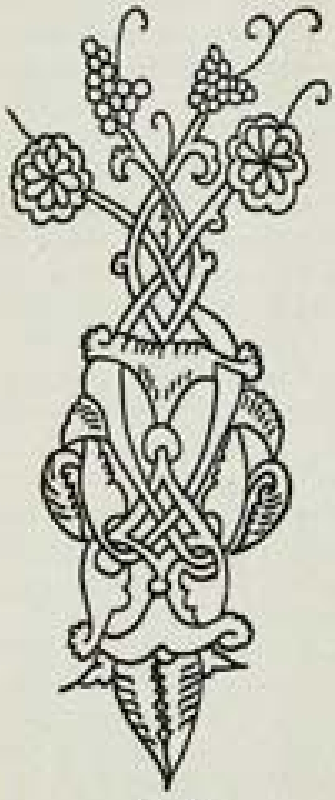


Կ. 199

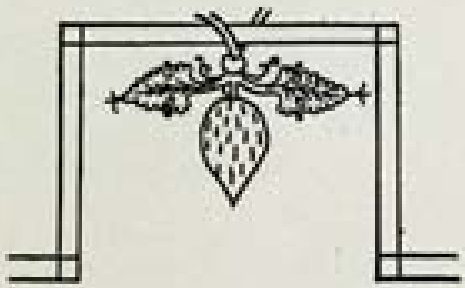




Կ. 201



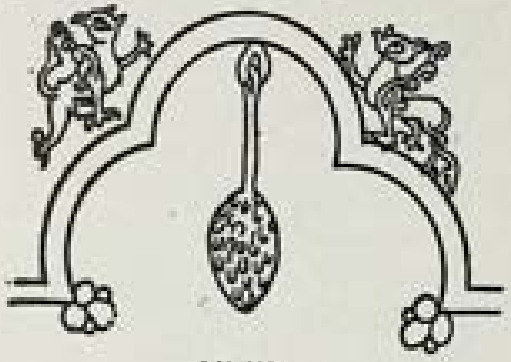
Կ. 200



Կ. 202

կամ դրանց փոխարեն ավել է այլ գեր, ապա նա դրանով խաղողի ողկույզագործները վեր է ածել պաշտպանության վարանգա-պաշտային սիմվոլի։ Նույնը կարելի է ասել նաև այն գեպքերի վերաբերյալ, ուր ցույց են տրված ա՛լլ պատկերներ։ Օրինակ, № 2033 ձեռագրի 63բ թերթում նկարված է մի սնավորված բույս, որի վրա կան ողկույզագործ հիշեցնող սիմվոլներ (նկ. 204)։ Բայց, գատելով ամբողջ բույսի տեսքից, կարելի է ենթադրել, որ այդ նկարում, հավանաբար, ցույց է տրված նյակ կամ նման մի ուրիշ պատը։

Ինչպես սնավորված խաղողի ողկույզները (նկ. նկ. 202, 203), նույնպես էլ այս և նման ուրիշ պաշտպարտները իրենց այսպիսի տեսքով (հատիկների պատկերը ցույց տվող գծիկներով) հիշեցնում են հատկապես կոնաքար ժառերի պատուղների (ananas) գարգանձեր։ № 206 ձեռագրի 262ա թերթում նկարված մատուռի գմբեթը իրենից ներկայացնում է այդպիսի պտուղի մի ավելի քայտուն օրինակ (նկ. 205)։ Որ կոնքերն էլ կարող էին գարձած լինել



Նկ. 203

պաշտամունքի առարկա, այդ մասին ևս հարուստ վկայություններ կան։ Օրինակ, ասորական ասեվածությունները և քրմերը պատկերված են լինում սովորաբար ձախ ձեռքերին բռնած որթատան հնդուկի ճյուղ, իսկ աջ ձեռքերին՝ անոտառային կոն (նկ. 206)[1]։

Վայրի պտուղների պաշտամունքի մասին վկայություններ ենք գտնում նաև ձեռագրերում. այսպես. «Ոմանք... վաղագոյն է, քան զդրեհան, ի մարգիան կերակուր առնել է, վասնորոյ պատճառաց և կենաց. նմա իշխանությիւն բազմեալ նոցուն տանջար և բազին միոյն ասուածոյ համարեալ գիպոլինս»[2]։

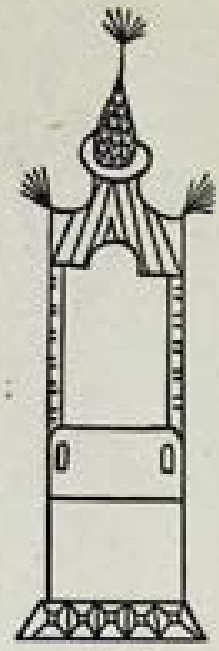
Հիշենք նաև այն հանգամանքը, ինչպես անոտառային բազմաթիվ ժառեր պաշտամունքի ա-

[1] З. А. Рагозина, История Ассирии, С.-Петербург, 1902, стр. 333.

[2] Ձեռագիր № 2100, թերթ 2ա։



Նկ. 204



Նկ. 205

ռարկա են եղել, և դա, ամենից առաջ, նրանց պտուղների շնորհիվ։

Զարգարվեստի մեջ այս անտառապտուղները (կոն) նույնպես հաճախ իրենց մանրամասն եղած գծիկներից գրկվելու գեպքում կարող էին վերածվել ուղղակի վարանգա-պաշտային սիմվոլի, մանավանդ, որ նրանք էլ իրենց գաղափարական բովանդակությամբ, պաշտպանության ընդհանրացում հանդիսացող սիմվոլներ էին։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ վարանգա-պաշտային սիմվոլները ստեղծվել են ոչ միայն ծագրի, վարանգների, նրանցից կազմակերպվող պատուղների, ապա՝ բողբոջների, կոկոնների, այլև հատուկացած ու ձևափոխված պատուղների (խաղող, նշոլ, անոտառային կոներ և այլն) գաղափարապատկերներից։

Մենք այս ընդհանուր ծանոթությունը վարանգա-պաշտային սիմվոլների հետ՝ հետագոտության է տալիս խոսելու նաև ուրիշ կարևոր հարցերի մասին, որոնցից աչքառու կշռոփենք մեկը։

Ինչպես տեսանք, քննված գաղափարաձևերը հաճախ էլ ևս են քիչ-շատ ոչնչի տեսք պատրկանների, ինչպիսիք են որոշ անոթները, զգեստարկները, մուտքերն ու նիշանները, գմբեթները և այլն։ Պարզվում է, որ ձևական նման ժամանակ ունեն նաև այն անոթները, որոնք կոչվում են սանգամանները։ Դրանք յուրահատուկ անոթներ են, նրանց շատ տիպնակները գտնված են տարբեր երկրներում (Անդրկովկաս, Միջին Ասիա, Ղրիմ, Մերձ

վոլգյան շրջաններ, Սիբիր, Պալեստին, Սպիտակ և այլն)։ Նրանց ուսումնասիրությամբ շատ հետևակներ են զբաղվել, սակայն բնիշխանության կողմից ընդունելի բացատրություն նրանց մասին առայժմ գոյություն չունի։ Միանգ այդ առարկաները գիտում են որպես սեռերի պատկեր սմանների, սմանք՝ հրեից նոանների, սմանք՝ հրաշների, սմանք՝ հատուկ-պատմական գաղափար, կրոնական նշանակություն ունեցող առարկաներ, առաջացել են ուր տեղափոխելու կամ ավազափոշի պատկերու համար գործադրված սմանների, ձուլարանների և այլն [1]։

Մեր ներկայով այդ հարցի լուծման մեծագույն նշանակությունը այդ առարկաների յուրահատուկ ձևով պատրաստված չինելու խնդրի քննության է։ որի վրա մասնագետները հատուկ ուշադրություն չեն գարձրել։ Նույնը կարելի է ասել նաև նրանց վրա գտնվող գարդերի մասին։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդ առարկաները պատրաստված են վարպետ-պոզալին սիմվոլների, հատկապես անասնապատկերների (գոնե ձևով և գարդարված են հիմնականում համապատասխան գարդերով։ Այս երևույթը լուսաբանելու համար անհրաժեշտ է քննվող առարկաները գիտել ոչ թե այն գիրքով, ինչպես բնորոշված է մինչև այժմ, այլ՝ հետևյալ։ Վերցնենք Մարքյում (Վոլգայի ափին) գտնված այդպիսի առարկաներից մեկը (նկ. 207)[2]։ Իր ձևով այդ առարկա մեծագույն նման է անասունային գոնի, որը մեծամասնակի հիշեցնում է նաև քամբրակենու չրացված կեղևը։ Նրա վրա երևում են նրա կեղևի ակոսները և նրանց միջև գտնվող տարածությունների վրայի բծերը։ Նույնը կարելի է ասել նաև Անկի պեղումներից գտնված հետևյալ նմուշների մասին (նկ. նկ. 208, 209)[3]։



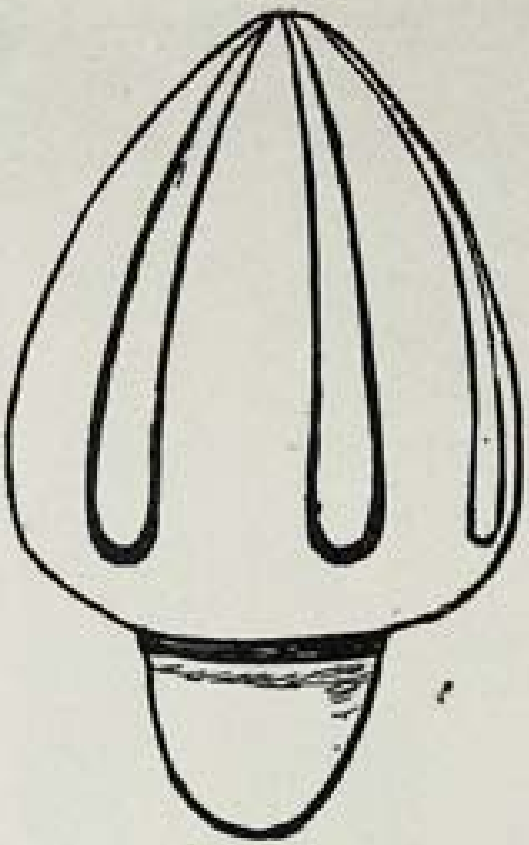
Նկ. 206

Դրանցից վերջինի վրա մեծամասնակի պատկերված են նաև պոզալության բազմաթիվ նշաններ։ Այդպիսի գարդերով են ծածկված նաև շատ ուրիշները, որոնց ընտիր նմուշներից պահպանվում են Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական քանգարանում։ Այս բոլորից պարզ է գտնում, որ քննվող առարկաները իրենց ձևով և գարդարանքով ձգտել են արտահայտել պոզալության սիմվոլի գաղափարը կամ առնվազն առաջացել են այդ սիմվոլների նմանությամբ։ Ձևական այս խիստ ընդգծված առանձնահատկությունը կասկած է տալիս այդ առարկաները գիտել որպես հետևապուռն կրկնությունը այնպիսի նախատիպ առարկաների, որոնք հետևյալ նկել են պոզալության սիմվոլներ։ Իսկ ինչպես տեսանք, այդպիսի ձևերը հետևյալ ունեցել են ամենամեծ տարածումը և նախապես առնչվել են պոզալության գաղափարի ընդգծման նպատակով։ Հետևապատճառն է, որ նրանց գործածվել են անկախ իրենց նախկին բովանդակությու-

[1] Հ. Խ ո ւ դ ա կ ո վ, Զվիներ պեղումներից հայտնաբերված ժամանակ առարկաները։ Աշխատություններ Հայաստանի Պետական պատմական քանգարանի։ III, Երևան, 1940, էջ 127 – 162։

[2] Վ. Ա ր ց ի խ ո վ ս կ ի, Արխեոլոգիական հայտնաբերում IX—XVIII դդ. Երևան, 1948 (լուսանկարը խոսվություն պատճառով ժինք այն հրատարակում ենք գծանկարով)։

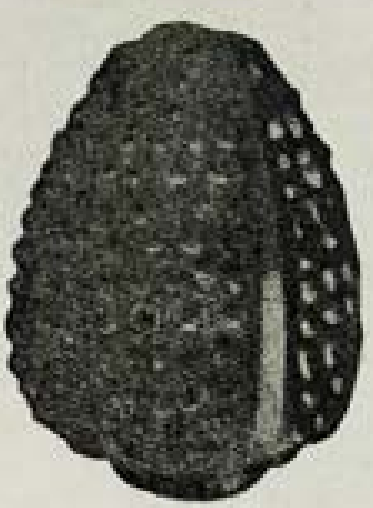
[3] H. R. M a r r, Ann. Лекингрод—Москва, 1934, табл. XLVI, рис. рис. 200, 201.



Նկ. 207

նիք։ Ահա այս բոլորը նկատի առնելով, կարելի է ասել, որ այդ պատառն անոթիները, սկզբնապես կարող էին ոգեագործվել ճիշտ հնդուկների համար, մանավանդ, որ այդ մասին պահպանված է կոնկրետ վկայություն։ Խոսքը վերաբերում է Բենկինի քանգարանում պահվող Տիրների Դայալ-Վամայի արձանին (մինչև է 1773 թվ.), որի ձեռքին գտնվում է հիշյալ մի այգպիսի անոթ։ Վ. Ա. Գորոդցովն այդ անոթի մասին գրում է, որ մերա քանդակագործը կոպիում է սրբազան հնդուկը։ Սակայն նույն հնդիկները առաջ է քաշում նաև ուրիշ տեսակետ, ըստ որում գրանք սրպես չամպիր, որը, մեր կարծիքով, անհավանական է [1]։

Մենք տեսանք, որ վարանգա-պատկին սիմվոլների թվում հիմնում ունենալ են բուսական համապատասխան օրգաններ (վարսանդ, պտուղ, բողբոջ և այլն)։ Բացի դրանից, ոճավորման ժամանակ էլ նրանք ավելի են ընդհատ կարուն, քան մի բանի հիմնական ձևեր։ Այդ ձևերից է նաև պտղաթերության այն սիմվոլը, որն առաջին է նայում գլխի ձև և մասնագիտների կողմից համարվել է ուղղակի որպես նեղի գլուխ, իսկ գարդն՝ իր ամբողջության մեջ նաև տիրգամանը գարդ։



Նկ. 208

Քանդակագործության մեջ այդպիսի գարդերի հնագույն նմուշներից մեկն է, օրինակ, Ակիամանի քարակոթողի վրա գտնված այն գարդը, որը դիտված է որպես տիրգամանի քանդակ (նկ. 210)։ Նկ. որ ավելի մեծ սխալ է, այդ գարդամանն էլ նմա-



Նկ. 209

նեցվել է պատմական քանդակագործության մեջ հանդիպող նման ձև ունեցող մի ուրիշ գարդի և դրանից եզրակացրել են, թե այդ գարդը հայկական կուլտուրայի մեջ փոխառություն է պատմական կուլտուրայից[1]։ Եվ գրան ավելացնենք նաև այն

[1] В. А. Городцов. Древние мусульманские светильники в виде сферокомических глиняных сосудов. Труды Гос. Ист. музея, вып. I, разряд археологич. Москва, 1926.

[1] Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական հարստությունների պատմության, I, Երևան, 1942, էջ 28—34։

Հանգամանքը, որ հենց նույն զարդի ստորին մասում պատկերված զույգ ծաղկի մոտիվն էլ (ինչպես տեսանք վերևում), որն այդ զարդի օրգանական մասն է, անջատված է այդ «նիզակաձև քանդակից» ու դիտված որպես հունա-հռոմեական ծագում ունեցող արքմաղիկի տեղն, ապա պատկերն ավելի քան պարզորոշ կլինի։

Մի կողմ թողնելով պարսկական և հունա-հռոմեական ազդեցությունների մասին եղած վերահիշյալ անհիմն տեսակետը, փորձենք խորամուխ լինել հայկական քանդակագործության այդ հնագույն նմուշներից մեկի էության մեջ։

Դրա համար ոչ մի հարկ չկա անջատել այդ քանդակի երկու գլխավոր մասերը միմյանցից և դրանք քննել առանձին-առանձին։ Նրանց արտահայտած լրիվ գաղափարը հենց նրանց միասնության մեջ է։

Ներքևի մասում, ինչպես տեսանք, պատկերված է զույգ ծաղկի մոտիվը, որից էլ անբաժան է պտղաբերության գաղափարը։ Մենք շատ օրինակներով ցույց տվինք, ու դեռ ավելի շատ օրինակներով էլ ցույց կտանք, ինչպես զույգ ծաղկի և ծնող-զույգի միասնությունից սերվում է պտղաբերության բուսական տեսք ունեցող սիմվոլը և ձգտվում վերև՝ ճիշտ այնպես, ինչպես Աղթամարի քարակոթողի քննվող զարդերի մեջ։ Պարզ է, որ այստեղ էլ, հանձին այդ «նիզակաձև զարդի», գործ ունենք պտղաբերության սիմվոլի հետ։ Բերենք որոշ փաստեր ձեռագրերից։ № 3784 ձեռագրի 47ա թերթում նկարված է մի քառանկյունի, որի չորս անկյուններից դեպի ներս են ուղղված պտղաբերության մեկական գաղափարանշաններ (Նկ. 211)։ Պտղաբերության այդ ընդհանուր ձևի վերին գծի կենտրոնից դեպի վեր է ձգված ճիշտ այնպիսի մի զարդ, որպիսին կա Աղթամարի քարակոթողի վրա։ Իսկ, ինչպես գիտենք, ձեռագրից մեջ բերված այս նկարում ցույց է տրված պտղաբերության գաղափարը՝ համապատասխան սիմվոլներով։

Նույն մոտիվը նույն ձեռագրում երևան է գալիս նաև բազմաթիվ ուրիշ ձևերով։ Այսպես, օրինակ, 249ա թերթում կենաց ծառի խիստ ոճավորված և հյուսվածքային տեսք ստացած նկարում ռոմբի վրա նստած վարսանդա-պտղային գաղափարանշանը գտնվում է ճիշտ նույնպիսի մի զարդաձևի ներսում (Նկ. 212), 66բ թերթում ոճավորված կենաց ծառի կաղմած վարսանդաձևի ոտքին նստած պտղի վրա, կրկին բարձրացել է նման մի սիմվոլ (Նկ. 213)։



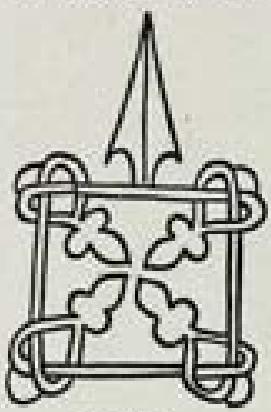
Նկ. 210

Ճիշտ նման նկար կա նույն ձեռագրի 118բ թերթում։

Համանման մի ուրիշ նկար է գծված 62բ թերթում, որտեղ միաժամանակ կան նաև կենաց ծառի

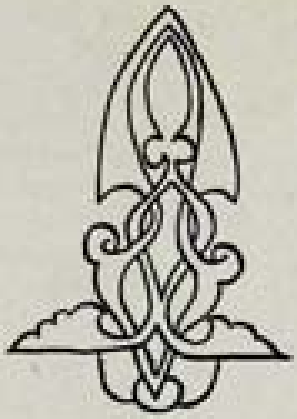
հատկյունանոց գաղափարապատկերի ազ և ձախ կողքերից գուրս պրծած վարսանգա-պաղպային զրգանններ։

Նաև և ուրիշ օրինակներ, սակայն, այսքանն էլ բավական է ասելու, որ № 2784 ձեռագրից քերված օրինակներում և Ագիամանի քարակոթողի վրա գանվող զարդը՝ պաղպարերազգյան ծիմվոլ է։ Ավելի հիշատ, այն՝ բողբոջի գաղափարն է ներկայացնում, որովհետև այդ նկարների մեջ վարսանգա-պաղպային զրգանններն ունեն կամոնիկ տեսք, իսկ նշված բլթակները, իբրև. նեռի գլխի նման են, ուստի և տարբեր են վարսանգա-պաղպային պատկերներից։ Դա երևում է նաև ուրիշ պարագաներից. օրինակ, 2492ա քերքում (նկ. 212) այն, պատի նման, իր մեջ է ընդգրկում վարսանգա-պաղպային զրգանը։ Դա ցույց է տալիս, որ այդ զրգանը



Նկ. 211

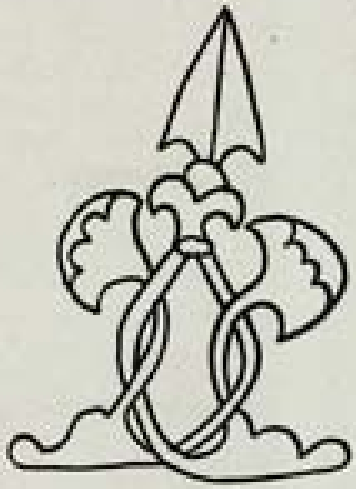
գանվում է բողբոջի մեջ։ Բացի դրանից, այդ բողբոջների իրենց վրա ունեն որոշակի կերպով երևացող գծիկներ, որոնք նրա բաժակաթերթերն են ցույց տալիս՝ գեռ չբացված վիճակում։ Եթե այդ բողբոջը պայթի, ապա նա կտա սրածայր, հատկյունանի բաժակատերևներ, գարձյալ չէորցնելով իր նախկին տեսքի բնորոշ գծերը։ Եվ, իրոք, այդպիսի մի կոթող զրգանն բացված վիճակով ցույց է տրված Ագիամանի քարակոթողի ոճով պատրաստված և նույն ժամանակին վերաբերող մի ուրիշ քարակոթողի վրա, որը գանված է Քալինում (նկ. 214)[1]։ Բավական է ժողովին տեղանել այս տեսակներս բացված բլթակները և նորից կստացվի մի սրածայր ալեզարդ բողբոջ, ինչպիսին է Ագիամանի քարակոթողի վրա գտնվող զարդը։ Որ այս և նման ձևերը կապ ունեն կենաց ծառի հետ, դրա լավագույն ապացույցը Քալինի քարակոթողներից մեկի վրայի հետևյալ քանդակն է, ուր կենաց ծառը



Նկ. 213

ավարտվում է նման հատվածով, որդեն բացված բողբոջով (նկ. 215)[1]։

Այդ զարդի բողբոջային ծագումը կարելի է ցույց տալ նաև նույն № 2784 ձեռագրի 45ա քերքում գանվող նկարի միջոցով (նկ. 216)։ Դա վերևում քերված նկարների մի այլ տարբերակն է, որտեղ կենաց ծառի ոճավորված պատկերն ավարտվում է գարձյալ բողբոջով, միայն թե այս բողբոջը մի քիչ այլ ձև ունի և ընդգծված կերպով կրում է բողբոջային առաջնավոր գծիկը՝ վերևից ցած։



Նկ. 215



Նկ. 216

Համապատասխան, բայց խիստ ոճավորված ժոտիվ կարելի է հանդիպել նաև Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում պահպանված և փայտի վրա կատարված այն փորագրությունը, որի նկարը գետեղված է ամայ ժողովրդի պատմության մեջ (նկ. 217)[2]։

[1] Բ. Ներսիսյան, Հայկական պատկերագանգվածները IV—VII գարերում, Երևան, 1949, նկ. 33։

[1] Նույն տեղում, նկ. 30։

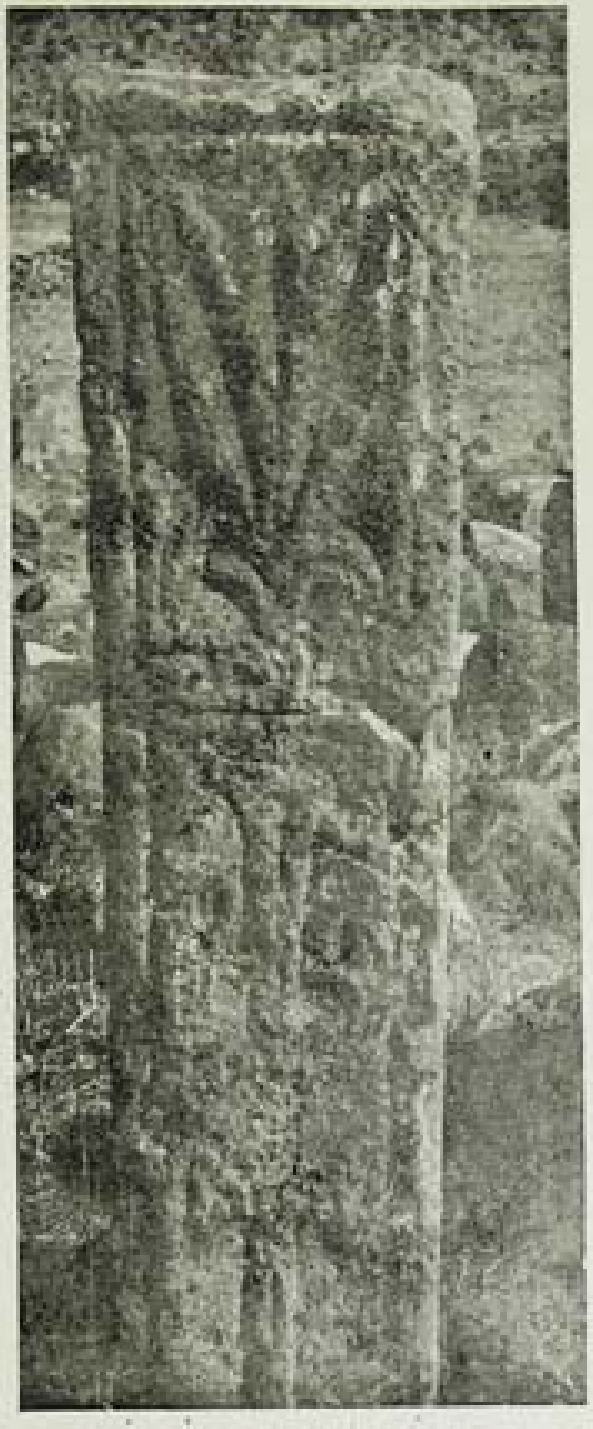
[2] Ամայ ժողովրդի պատմություն, I, Երևան, 1951, էջ 97։

Այդպիսի մոտիվներ կան և՛ կարող են լինել նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ՝ որպես նրանց ինքնուրույն առանձնահատկությունների հատկանշական նմուշներ։ Այսպես, օրինակ, Վրաստանում Քուռի ստորին հոսանքի արևամերձ ժայռափոսերից մեկն արտահայտում է նման գազափար և նկարված է մոտավորապես նույն ձևերով [1]։ Կենտրոնում պատկերված է մի բազկած ծագիկ՝ կորվածքով՝ ինչպես Ագիամանի, Բալինի և այլ տեղերի քարանկոթների վրա։ Այդ ծագկի վրա, նրա միջուկի ուղղությամբ, նետած է նետի գլխի նման մի գարգ, որն ամման և պաշտպանության սիմվոլ է։ Այդ երկու գարգը միասին կազմում են մի ամրոցության՝ մոտավորապես այնպես, ինչպես Չմարիոնցի խոչակների վրա քանդակված ծագիկներից յուրաքանչյուրը՝ իր վրա նետած գոնուսածև գարգի հետ (նկ. 27)։ Քուռի նշված գարգի երկու ֆոգրերին նկարված են մեհենական վարսանգա-պաղպային սիմվոլներ, որոնք անվիճելի են գործում այդ արևամերձ ժայռափոսի վրա գտնվող գարգերի բուսական ծագումը՝ կապված ամման և պաշտպանության գաղափարների հետ։

Հետաքրքրական պարզ է. պաշտպանության սիմվոլներից՝ բաղրջանները, կոչոնները, ինչպես և վարսանգա-պաղպային արդյունները գարգարվեստում երբեմն են գալիս նաև նետի գլխի ձևով, բայց ոչ մի կապ չունեն նետի գլխի հետ։

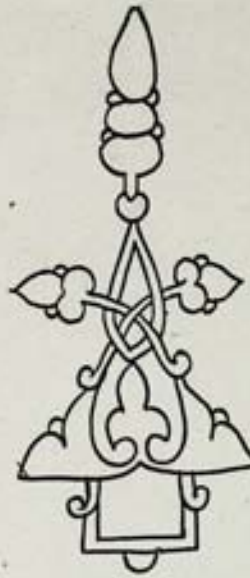
Մենք արդեն մոտեցել ենք քննվող մոտիվների հետ կապված մի այլ կարևոր հարցի։ Ջարգարվեստում այնքան վիթխարի տեղ գրավող վարսանգա-պաղպային մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցը առաջին անգամ լուսվում է ներկա աշխատության մեջ։ Ասկսած, այդ գարգամների վրա գիտնականները ուշադրություն են գարձրել և առաջ, ուսած անհրաժեշտ է ամփոփ կերպով ցույց տալ, թե ինչպիսի կարծիքներ են եղել այդ մոտիվների բացատրման կապակցությամբ։

Պետք նկատել, որ պատկերն այստեղ ավելի խոշորացրված է, քան ծագկային մոտիվների ուսումնասիրության պատմության մեջ։ Այսպես, օրինակ, գերմանական գիտնականներից մեկը՝ Գ. Շուրցը իր «նախնական կուլտուրայի պատմության աշխատության մեջ, խոսելով այն մասին, թե ինչ է կազմում զարգարվեստի կենդանական մոտիվների հարցը, որպես համամարդկային (այսինքն կենդանական) արևամերձներ, արձանյան Ասիայի ժողովրդական ստեղծագործություններից քերում է երկու նմուշ, որոնք երկուսն էլ ոչ թե կենդանական, այլ բուսական արևամերձներ են։ Այստեղ կոպմնակիորեն անգամ արատահայտված կենդանական արևամերձի ոչ մի հետք չկա։ Ահա



Նկ. 215

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 44.



Նկ. 216



Նկ. 217

այդ նմուշներից մեկը (Նկ. 218)¹, որտեղ քառակուսու մեջ պատկերված է վարսանգա-պտղային սիմվոլներով կազմված մի բարդ զարդանախշ, այդպիսի շատ օրինակներ կգտնվեին սարքի՝ չորս էլեմենտներին (հող, ջուր, օդ, հուր) նվիրված մոտիվները բացատրելիս։ Քանի որ Գ. Շուրցի կողմից բացարձակապես բուսական այս զարդը դիտված է որպես ոճավորված կենդանական օրնամենտ, ապա պարզ է, թե որքան անհիմն պիտի լինեին նաև նրա այդ մեկնաբանությունից արված եզրակացությունները։

Նախասովետական շրջանի ռուս ականավոր մասնագետներից Վ. Վ. Ստասովը, քննելով նման մի ուրիշ մոտիվ կոպտական գործվածքների վրա, իրավացիորեն նշում է այդ մոտիվի բուսական ծագումը։ Սակայն, նա, չկատարելով նույն մոտիվի քննությունը զարգացման բոլոր ընագավառներից առնված օրինակների հիման վրա, դարձյալ ճիշտ չի բացատրում այն և դիտում է որպես գրաանդ (ծաղկաշղթա, ГИРЛЯНД), կամ թե որպես չորս տերևով կազմված խաչ²։

Համանման մի այլ կարծիքի հետ ծանոթացանք նաև վերևում. խոսքը Գ. Ն. Տոմաևի կարծիքի մասին է, որի համաձայն այդ մոտիվը պատկերում է որթատունկի տերև։



Նկ. 218

Ս. Ի. Ռուդենկոն պազարկերության այս սիմվոլները համարում է այծյամի կամ եղջերուի եղջյուրներ, միաժամանակ խոստովանելով, որ դա պայմանական նշանակություն ունի, քանի որ դրանց ինչ լինելը բացատրված չէ¹։

¹ Г. Шурц, История первобытной культуры, С. Петербург, 1896, стр. 558—559.

² В. В. Стасов, Рисунки коптских тканей и новейшия сочинения о них, որ նա գրում է. „он является, то в виде гирлянд: то в виде креста из четырех листьев".

¹ С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 152, „Каково происхождение этих орнаментальных мотивов, пока не ясно", գրում է նա։

Ահա մի քանի նման նրա քննարկած մոտիվներից։

Առաջինը մի սնավորված կենաց ծառ է, հիմքում՝ հատիկ, նրա վրա նստակյացած բոնն ու սպրտրիը և թռչունը՝ պտղաբերության սիմվոլը (նկ. 219)։ Նույնը կարելի է ասել նաև երկրորդի մասին (նկ. 220)։ Երրորդն իրենից ներկայացնում է մի սնավորված թռչնիկ, ներսում՝ վարսանդի պատկերը (նկ. 221)։



Նկ. 222

Նույն հեղինակը, ժանրի չլինելով վարսանդա-պտղային սիմվոլի էության և նշանակության հետ, որոշ դժվարության առաջ է կանգնում նաև այլ հարցեր քննելիս։ Օրինակ, նա փորձում է քննել մի տեսարան, որտեղ պատկերված է բազկաթոռի վրա նստած մի կին, իսկ նրա առջև կանգնած՝ մի հնծյալ (նկ. 222)[1]։ Հենվելով Հերոդոտի տվյալների վրա, նա այն կարծիքն է հայտնում, թե այդտեղ պատկերված է Համ սկյութական Տարիտի ասամվածուհին, որն օրախի Համանավորն է համարվել, Համ պտղաբերության և Հողի ասամվածուհի Ապին։

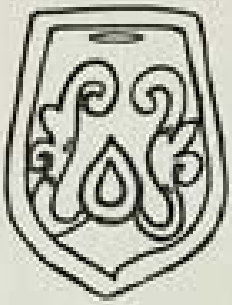
Ինչպես այժմ է պարզվում, այդ հարցը քննելու ժամանակ մեծ կարևորություն են ներկայացնում նաև այդ տեսարանում երևացող այլ հանգամանքները։ Այսպես, օրինակ, այդ ասամվածուհին



Նկ. 219



Նկ. 220



Նկ. 221

ձեռքին բռնել է կենաց ծառը, որի վրա գտնվում են պտղաբերության վարսանդա-պտղային և բուրաստա-ֆոնոնային սիմվոլները։ Վարսանդա-պտղային սիմվոլով է ավարտվում նաև նրա բազկաթոռի քիվոնքի վերին մասը։ Իսկ բազկաթոռի ոտքերը մշակված են բուսական ոճավորմամբ։ Դրանք բոլորը խոսում են այն մասին, որ այդտեղ խոսքը վերաբերում է, ամենից առաջ, պտղաբերության գաղափարին, ուստի ազատորեն էլ պարզ է, որ այդ տեսարանում պիտի պատկերված լիներ պտղաբերության և Հողի որևէ ասամվածուհի, տվյալ դեպքում Ապին։

Ի միջի այլոց նշենք, որ բազկաթոռների բուսական ոճավորումը՝ պտղաբերության սիմվոլներով միայն սկյութացիների Համար չի եղել բնորոշ, այլ նաև ուրիշ ժողովուրդների։ Ահա Համապատասխան մի օրինակ № 3393 ձեռագրի 1բ թերթից (նկ. 223), որի նմանները կարելի է շատ տեղերում ցույց տալ։

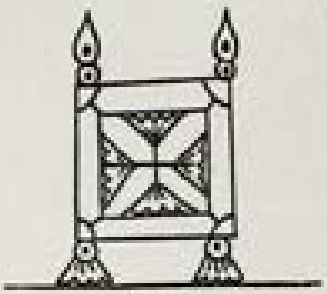
Ս. Ի. Ռուդենկոն էլ որոշ գեպքերում նկատել է քննվող մոտիվների բուսական ծագումը, գտնելով տալով ոչ մեկնաբանություններ։ Օրինակ, նա իր աշխատության մեջ Հրատարակած 67-րդ տախտակի նկարներից VII-ը և VI-ին չարքերը, որոնք ցույց են տալիս Համ խիտ ոճավորված կենաց ծառեր՝ վարսանդա-պտղային օրգաններով, Համ ուղղակի վարսանդա-պտղային գաղափարաբաններ, Համարում է նոսառներև զարդեր, ինչպես անում էր Տոմանը [1]։

Նույն աշխատության մեջ հեղինակը նման որոշ մոտիվներ էլ գիտում է որպես հնոնային ալատյի ժողովուրդների Համար անպատճառի (պատա-

[1] С. И. Руденко. Горноалтайские находки в скифы. Москва—Ленинград. 1952, стр. 90, рис. 33.

[1] Там же, стр. 166.

համան) գործեր, համարելով դրանք լուսոյի ծագին ձիերեր կամ քաղցրերեր, որոնք իբր թե ունեն ստար ծագում (ստորական, ագաթանգեղոս)[1]։ Մինչդեռ այդ մոտիվները էլ ունեն կենաց ծառային և վարսանդապաշտային ծագում և, բնականաբար, ամենից առաջ, պիտի դիտվեն որպես կենսային Ալոասյի ժողովուրդների գործավոր ստեղծագործության արդյունք։ Մանավանդ, որ, ինչպես հեղինակն է ասում, այդ մոտիվները կենսային Ալոասյի զարդարվեստի ամենահնագիրն մոտիվներն են։ Լուսոյային և փոխառական ծագմամբ բացատրված այդ մոտիվները նա քույլ է տվել մի քանի տախտակով, որոնցից մի նմուշ մեզ է բերված մեր կողմից՝ վերևում (նկ. 61)[2]։



Նկ. 223

Վարսանդա-պաշտային սիմվոլների ոչ քիչ բացատրություններ ենք հանդիպում նաև Հայկական գարդարվեստի ուսումնասիրության բնագավառում։

Հայկական ՍՍՀ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվում են այդպիսի ծագում ունեցող վերին առագիանի կարևոր հուշարձաններ, որոնք, առանց որևէ հիմքի, համարված են ֆալլուսներ։ Քանի որ այդ մասին առարկ խոսվելու է, ուստի այստեղ դրանց վրա չենք թանրանում։ Նույն թանգարանի գիտական նյութերի ժողովածուում Վ. Բդոյանը, քննելով նույն մոտիվը մարմանդների և այլ գործերի վրա, այն համարում է գորտային ծագում ունեցող զարդ[3]։ Հիշենք նաև Ալիշամանի քարակոթոզի արձանը, որի մասին խոսվեց վերևում և այլն։

Պարզ է, որ այսպիսի կարծիքներն ու ենթադրությունները ոչ մի կերպ չեն ծնկնաբանում երևույթները, այլև հոդ են տանջում վերաբերյալ անհարկություններին համար։ Նման պարմանների մեջ է, որ համեմատ մասնագետները ավելի ժողովրդի բազմազգյա և բովանդակային կուլտուրայի այս կամ այն հուշարձանը փորձում են հնչյունական բացատրել, համարելով այն փոխառություն մի այլ ժողովրդից, հենվելով մի պատահական զուգահեռի վրա։

* * *

Ամփոփենք։

Հայկական հին ծեսերի, պատկերացումների, կենցաղի, դիցարանության, բանահյուսության, զարդարվեստի մեջ և նման այլ բնագավառներում վիթխարի տեղ են գրավում ծագերն ու վարսանդա-պաշտային արգանների նվիրված մոտիվները։ Նույնը նկատվում է նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ Այս երևույթի հիմքում ընկած է հզոր այն մեծ գիրը, որ խաղացել է բուսական աշխարհը նախնական հավատալիքների և անասնապահների կյանքում։ Պարզվոր կենսափորձը մարդկանց քույլ է տվել, որ նրանց կյանքի գլխավոր նյութական ապրյուրներից մեկը՝ պտղաբերությունը սերտորեն վում և զարգանում է հիշյալ արգանների մեջ և նրանց շնորհիվ։ Դրանք բնականաբար դիտվել են որպես պտղաբերության արգաններ, ուստի և նրանց ձևերով էլ ժշակվել են համապատասխան գաղափարաձևեր։ Այս վերջիններս կապված են եղել հիմնական խումբ. ծագկային և վարսանդա-պաշտային, որոնք զարգացել են հիմք ունենալով բուսական աշխարհի այդ արգանների բնական ձևերը։ Մարդին, սակայն, այդ ձևերով գրաղորել են ոչ թե ամբողջ բույսի, այլ բոլոր բույսերի պտղաբերության գաղափարը, ուստի այդ գաղափարաձևերը հետզհետե կորցրել են իրենց մասնավոր առանձնահատկությունները և ընդունել ընդհանուր տեսք։ Հաճախ էլ, մարդին, ցանկանալով խիստ ընդգծել պտղաբերության գաղափարը, նրանց պատկերել են արտասովոր մեծությամբ։

Մարդկանց ունեցած համապատասխան գիտելիքները իրենց սեփական կյանքի և ընդհանրապես կենցաղական աշխարհի մասին, հիմք են հանդիսացել, որ բուսական այդ գաղափարաձևերի մեջ ընդգրկվի նաև կենցաղական աշխարհի հետ կապված պտղաբերության հասկացողությունը։ Այս հոդի վրա էլ ստեղծվել են նոր, ավելի բարդ մոտիվներ, որոնց կոչում ենք կենցաղա-բուսական կամ բուսա-կենցաղական մոտիվներ։

[1] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы. Москва—Ленинград. 1952. стр. 148—149.

[2] Там же, табл. табл. 69, 70.

[3] Վ. Բդոյան, Երկրագործական պաշտամունքի մի քանի հնագույն հարցերի մասին. Նախասովետական Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի. III, 1950, Երևան. Նկ. նկ. 32 (ջրամատակարարման-պտղաբերության գործերի հավաքն). 38 (ջրամատակարարման-պտղաբերության գործ հավաքչության). 37 (պտղաբերության գործառնական համալիրներ) և այլն։

Ամեն կարիքի մեջ գանվող նախնական հրեշտագործներն ու ահռելագործները, հնձելով շատ բերք առանալու ցանկությունից, ձգտել են ոչ թե ինքնապատակ կերպով ժանրիաներ այդ հրեշությունների հետ, այլ որպեսզի կարողանան հանել և ահռելինել նրանց։ Ուստի, նրանք համառորեն ձգտել են բացահայտել այդ հրեշությունների հիմքում քնկած շարժիչ ուժերը։ Բայց գիտելիքների խիստ պակասը նրանց հանգեցրել է սխալ եզրակացությունների. նրանք պատարհության հրեշները վերագրել են հատուկ ոգիների և աստվածությունների։ Այդ պատճառով էլ ստեղծվել են ծագիկների և վարագոյա-պատյրի արվանների հետ կապված դիցաբանական մոտիվներ, որոնք նույնպես մեծ արտացոլում են գտել գարդարվեստում։ Թեքնին հատկանշի է, որ բուսական այդ արվանները, այդպիսի պայմաններում, պիտի գտնային պաշտամունքի առարկաներ։ Այդպես էլ եղել է։ Դա վերաբերում է հատկապես վարագոյա-պատյրին արվաններին, որոնց վիթխարի տեղ է հատկացվել։ Ուստի այդ գաղափարանները կենցաղային իրերի ու առարկաների վրա երկար գոյատև գտնվեցին, հանգեցնելով նաև պատարհության հույսին վերաբերող տարբեր տեսարաններում, աստվածուհիների ձեռքերին և պաշտամունքային շենքերի գմբեթների վրա։

Քրիստոնեական պաշտոնական սիմվոլ իսկը՝ փոխարինելով վարագոյա-պատյրին սիմվոլին, հանգեցրեց երկար է դալիս նրա հետ միասին, մինչև նրան ևս ինքնարկելով իրեն։ Որբևէն վարագույրին նամ պատյրին փոխարինել են քրիստոնեական արվերը։ Այս նոր պայմաններում ստիճանաբար ժոռացվում են հին սիմվոլները, որպես այդպիսին, նրանք ներթափանցում են իրրև ասակ գարդ նամ երբեմն էլ իրրև կրոնական օգտին։ Այս և այլ պատճառներով քննվող մոտիվները բոլորովին կորցնում են իրենց նախկին բովանդակությունը։ Հետագայում մատնագետները փորձելով մեկնաբանել այդ մոտիվները, հանգել են բազմաթիվ սխալ ու երբեմն էլ խիստ հակագիտական եզրակացությունների։

Միջնադարյան ձեռագրերի էջերում պահպանվող առատ նյութերը թույլ են տալիս հանգել բերնարկվող մոտիվների բուն էության, իսկ գա իր հերթին նախադրյալներ է ստեղծում բազմաթիվ այլ մոտիվների ուսումնասիրության համար։





ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՀԱՏԻԿԱ-ՍԵՐՄԱԶԻՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ՋԱՐԴԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

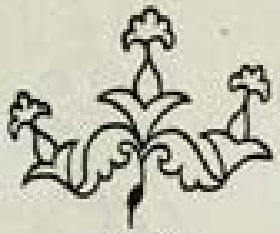
Զարդարվեստի մոտիվների մեջ գեռևս չեն նկատված, ուստի և չեն բացահայտված այն ձևերը և մոտիվները, որոնք կապված են Հատիկի կամ սերմի գաղափարի հետ։ Մինչդեռ, ինչպես հայկական, նույնպես և ուրիշ ժողովուրդների զարգացվածաձևերում, Հատիկա-սերմային մոտիվները վիթխարի տեղ են գրավում։

Քնարան գործնական կյանքում ծաղիկա-պտղային և Հատիկա-սերմային օրգանների միջև կա որոշակի սահման, բայց գաղափարական տեսակետից նրանք սերտորեն կապված են միմյանց հետ։ Յուրաքանչյուր ծաղիկ և պտուղ, հենց սկզբից էլ, իր մեջ կրում է սերմը և նրա գաղափարական իմաստը. իր հերթին յուրաքանչյուր Հատիկ կամ սերմ ոչ այլ ինչ է, քան պտուղ, կամ նրա կորիզը, որն իր մեջ կրում է ապագա բույսի, ուստի նաև նրա ծաղկի ու պտղի սաղմը և նրանց իմաստը։

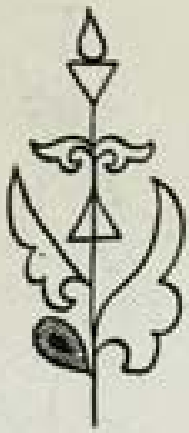
Ահա այդ իսկ պատճառով էլ կենաց ծառից անշատ կամ նրա հետ միասին երևան են գալիս նաև Հատիկները կամ սերմերը, որոնք գտնվում են, հիմնականում, նույն պտղաբերության Հավաքաղությունը։ Մակայն, գա չի նշանակում, թե զարդարվեստը միանգամայն նույնացրել է նրանց. քնչհամատեսը, անկախ նրանց գաղափարական բովանդակությունից, այստեղ նրանք նախ և առաջ պետք են որպես բույրովին առանձին խմբեր կազմող զարդամոտիվներ։

Բացի դրանից, մեզ յուրաքանչյուր ծաղիկ կամ վարսանդա-պտղային օրգան նախ և առաջ առնում է նոր կազմակերպվող կամ նոր կազմակերպված պտղի իմաստը, նկարչականորեն որպես գավանի, մանկան սիմվոլ, ապա յուրաքանչյուր Հատիկ, ամենից առաջ, գտնվում է ծնող միավորի Հավաքաղությունը։ Այս երևույթն առավել քայլառած է գտնում այն ժամանակ, երբ այդ մոտիվ-

Նկր երեան են գալիս միևնույն կենաց ծառի վրա։ Նկատելի է սակայն, որ այս հիմնական գրվագը մերթ-մերթ խախտվում է, և զարդարվեստի մեջ նրանք փոխարինում են իրար։ Դա ինքնին հասկանալի է, որովհետև թե՛ որպես ծնող և թե՛ որպես զոհակ, նրանք արտահայտում են պաղպաքության գաղափարը։ Բացի դրանից, նրանցից յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած, որպես քնդհանրացում, չի կորչում իր նախորդ և հաջորդ առագիանների էությունը ցույց տալուց. հիշյա այնպես, ինչպես, յուրաքանչյուր ծնող մի ժամանակ նաև զոհակ է եղել և յուրաքանչյուր զոհակ նաև ծնող է դառնալու։ Մենք այս պարագաները նշում ենք նախապես, որովհետև զարդարվեստի մեջ շատ ենք հանդիպում նրանց։



Նկ. 224



Նկ. 225

Հատիկա-անթմային մոտիվներն էլ, ծագած յինկրով բուսական զրպաններից ձևական առանձնահատկությունների ուշադրության, ինչպես կռանները, նույնպես սիմվոլիկ նշանակություն են առացել ոչ բուսա-կենդանական աշխարհների համար։ Այս մոտիվների թե՛ գաղափարական բովանդակության և թե՛ ձևական առանձնահատկությունների նկատմամբ նախագրչները թվում են մեծ դեր են խաղացել կենդանական աշխարհի համապատասխան գործոնները։ Այդ իսկ պատճառով էլ այս մոտիվները նրբին խիստ անհրաժեշտության դեպքում, կոչվելու են նաև հատիկաձևային մոտիվներ։

Քննվող մոտիվները ևս զարդարվեստի մեջ առնչվել ու զարդացել են ատրիճանական ուղղորման հանապարհով։ Այստեղ էլ ուղղորման երևույթին աչքառու է խորացել ու ընդգծվել, որ առաջացել են միանգամայն անբնական հատիկաձևներ։ Հանուն, կենաց ծառի հետ միասին, պատկերվել է հատիկը՝ վիթխարի մեծությամբ, որի համեմատությամբ ինչպես այդ ծառի մյուս զրպանները, նույնպես և նրանց ոչ միասնությունը շատ անեշտ ուշ են գրավել։

Նաև այս պատճառով այդ մոտիվները հետագայում այլևս չեն քննկալվել որպես հատիկա-անթմային մոտիվներ, այլ դիտվել են որպես յուն զարդեր, կամ առացել են ոչ հիշյա մեկնաբանություն։

Այդպիսի խիստ ուղղորված հատիկա-անթմային մոտիվների որոշ նմուշներից արդեն տեսանք վերևում. դրանցից էին, օրինակ, նկ. նկ. 1, 2, 3, 4-ում ցույց տրվածները։

Հատիկա-անթմային մոտիվների ուսումնասիրությունը զուգահեռ ծանոթանալու ենք նաև արմատների պատկերների հետ, որոնք նույնպես առատորեն հանդիպում են զարդարվեստում։

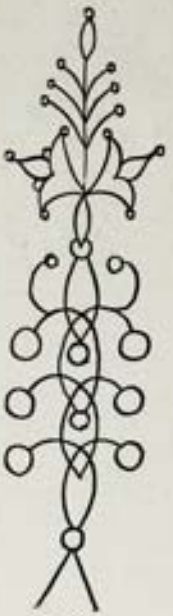
Արմատապատկերներն էլ երբեմն են գալիս թե՛ ամենապարզ ու բնական և թե՛ ամենաբարդ ու ուղղորված ձևերով։ Նրանք պատկերվում են կամ մի հյութով կամ երկու, կամ էլ՝ մի քանի։ Զարդարվեստի համար բնորոշ են հատկապես պույզ (երկհյութ) արմատապատկերները, որոնք, հիմնականում, ցույց են տրվում խիստ ուղղորված ձևերով։ Մենք կամ մի քանի հյութերով պատկերված արմատները, սովորաբար, ունենում են բնական տեսք։ Հատիկներից և կենաց ծառերից անբաժան արմատապատկերներ չեն հանդիպում, ինչպես որ հանդիպում են ծաղիկները, վարսանդա-պաղպաջին զրպանները, անթմները և իրենք՝ կենաց ծառերը։

Կենաց ծառերի և նրանց մյուս զրպանների նման, զարդարվեստում արմատապատկերներն էլ կապվում են նաև հատարաչական բարդ հավատքագրությունների հետ, որի մասին կիոսվի ներկա աշխատության հաջորդ գլուխներում։

Այժմ անցնենք հատիկա-անթմային մոտիվների ուսումնասիրությանը։

Այստեղ էլ պիտի դիմենք գործող նույն մեթոդին, որին դիմեցինք ծաղկաձևին ու վարսանդա-պաղպաջին զարդաձևերը քննելիս։ Այսինքն, նախ պիտի սկսենք ավելի բնական տեսք ունեցող և ավելի քիչ ուղղորված հատիկազարդերից։

№ 2274 ձեռագրի 174ա թերթում նկարված է մի ուղղորված բույս, որի հիմքում ցույց է տրված նաև հատիկը՝ իր բնական տեսքով, որը հիշեցնում է գարու հատիկ (նկ. 224)։ № 2733 ձեռագրի 140բ թերթում պատկերված է ուղղորված մի այլ բույս, որի հիմքում ցույց է տրված այն սերմը, որից ծլել է այդ բույսը (նկ. 225)։ Այստեղ նա հիշեց-



Նկ. 226



Նկ. 227



Նկ. 228



Նկ. 229

նում է խաղողի սերմ կամ բամբակենու հունդ: Կարելի է նման ուրիշ օրինակներ ևս բերել: Սակայն զարդարվեստի համար բնորոշն այս բնական տեսք ունեցող հատիկները չեն, որոնք առանձին քանակ չեն էլ կազմում, այլ՝ ոճավորված հատիկները: Դրանք աստիճանաբար ձգտել են ստանալ մի ընդհանուր ձև: Այս առումով ուշագրավ են, օրինակ, № 6202 ձեռագրում գտնվող կենաց ծառերի մի շարք նկարները: Ահա դրանցից որոշ նմուշներ՝ ընդօրինակված հիշված ձեռագրի 2ա, 6ա, 4ա, 5ա թերթերից (նկ. նկ. 226, 227, 228, 229):

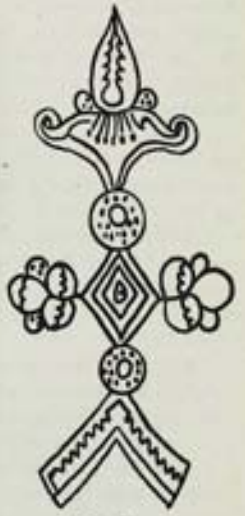
Այս խմբի հատիկավորների բնորոշ գիծը նրանց միանման կրկնությունն է և նրանց կրած արմատների մի-մի զույգ ճյուղը:

Առատավորապես այլգյուղի հատիկի հետ գործ ունենք նաև ռուսական մանրանկարչությունից մեզ բերվող նկարում (նկ. 230) [1]:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հատիկի համար որպես զարդաձևապատկեր զարդարվեստում մշակվում ու զարգանում է հենց այս

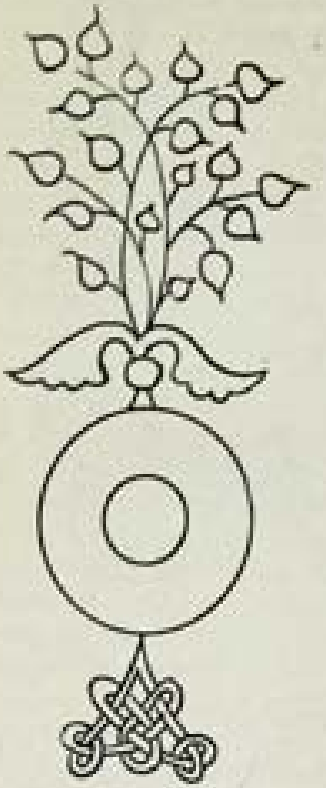


Նկ. 230

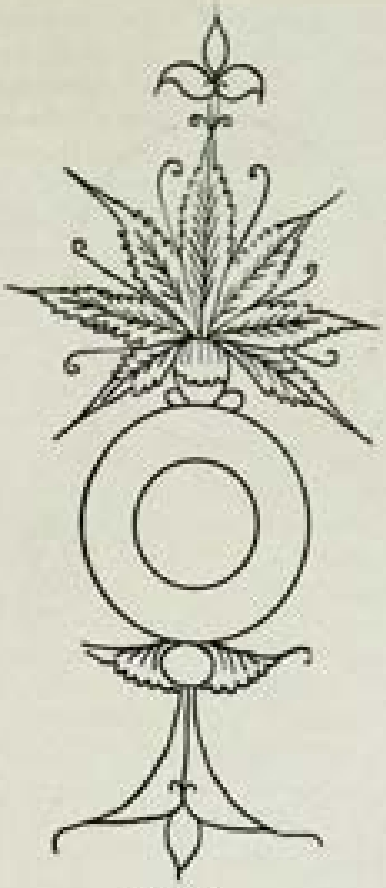


Նկ. 231

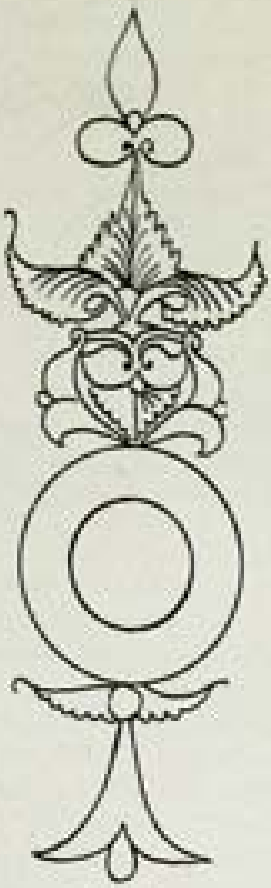
[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XLIV, рис. 13.



Նկ. 232



Նկ. 233

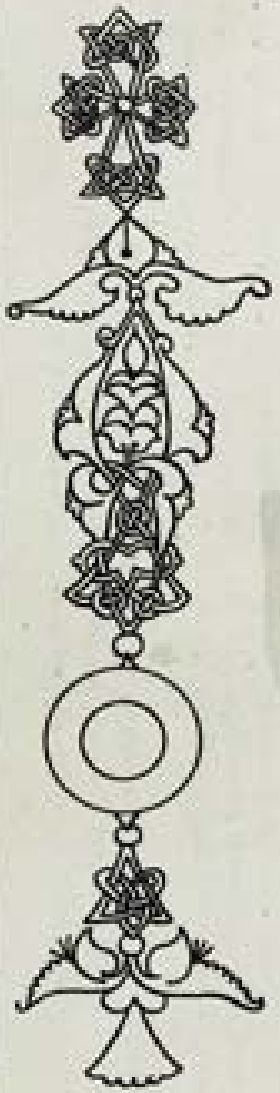


Նկ. 234

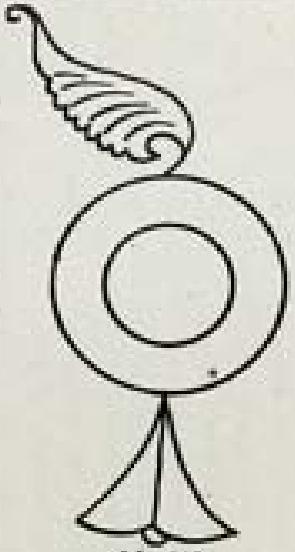
կլոր ձեր։ Հատիկապտրի գոտեպնդումը ոչո ուղղությամբ ունի է ունենում երկու հիմնական նպատակով, որոնք սերտորեն կապված են միմյանց հետ և համառ գոտեպնդում են իրար։ Առաջին գնդաձև հատիկն անընդհատ մեծանում է, բնականոն խիտ տերևային ծավալ. երկրորդ գնդաձև նրա կլորությունը ցույց տվող շրջագիծը վեր է ածվում համահնչուն մի քանի շրջագծերի։ Այս ձևի հատիկի համեմատաբար պարզագույն նմուշներից մեկն է, որ գտնվում է № 1519 ձեռագրի 54ա թերթում (նկ. 231)։ Այստեղ հատիկը ցույց է տրված կրկնակի շրջագծերով և ավելի մեծ մասշտաբով։ Անհամեմատ մեծացված է նաև տրամանների զազափարանշանը։

Ընդհանրապես նկատելի է, որ նույն բույսի վրա հատիկներն էլ համառ ցույց են տրվում մեկից ավելի քիվով՝ գեոմետրվելով բույսի տարբեր մասերում։

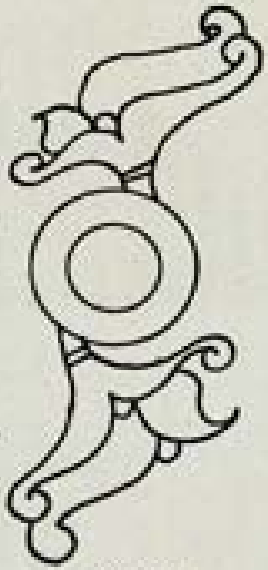
Մարդկի ցանկանալով հատկապես ընդգծել հատիկի, որպես նախատիպը միավորի, գազափարը, ոճավորման միջոցով է՛լ ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում հատիկի վրա։ Ի վերջո հատիկը պատկերվում է մի մեծ շրջագծով (ցույց տրված ամբողջապես կրկնակի շրջագծերի միջոցով)՝ նաստած կենաց ծառի տրամաների և ազգարքի միջև։ Այդպիսի նմուշներից է, օրինակ, № 2744 ձեռագրի 125բ թերթում գտնվող կենաց ծառը (նկ. 232)։ Այստեղ ծառի ազգարքը գեռևս ունի համեմատաբար բնական ուշը։ Նույնը չի կարելի ասել ո՛չ հատիկի և ո՛չ էլ տրամաների մասին։ Վերջիններս միանշանակորեն, կազմել են հանգուցավոր նատեխյան պատկեր, որը նույնպես բնագծում է ամման և պատարեքային հրեշներ։ Համապատասխան ձևով ամբողջված, ցույց տրվեն այլ ուշագրավ նկարներից հիշենք № 4125 ձեռագրի 31բ և 24ա թերթերի գարդերը (նկ. նկ. 233, 234)։ Հատիկի պատկերն այստեղ էլ նույնն է, ինչ նախորդ օրինակում։ Այլ ուշագրավ են, սակայն, տրամաները և ազգարքը։ Ինչպես տեսնում ենք, պատարեքային վարպետագործ-պատկերին սերմնոլոր ցույց է տրվում ոչ միայն ազգարքի վրա, նրա վերին ծայրին, այլև տրամաի վրա։



Նկ. 235



Նկ. 236



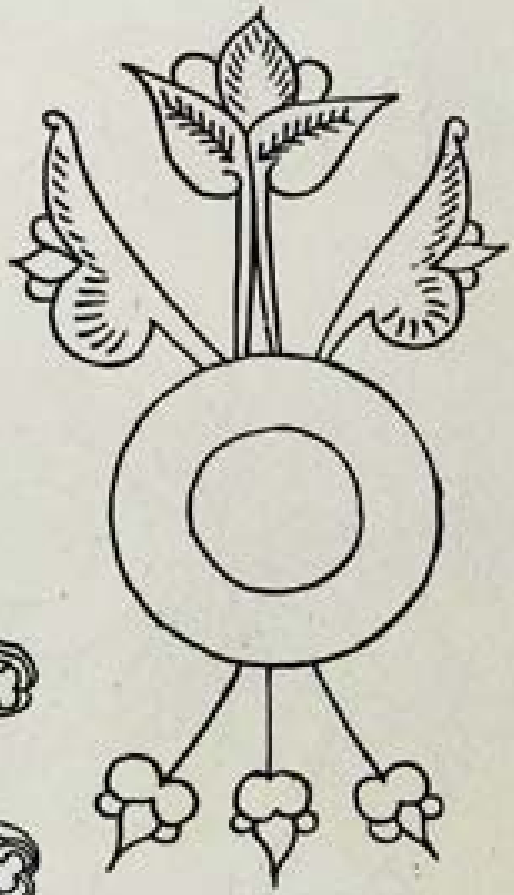
Նկ. 238



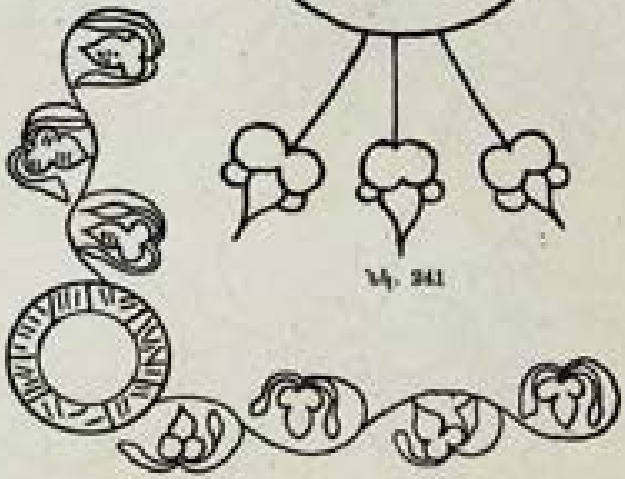
Նկ. 237



Նկ. 239



Նկ. 241



Նկ. 240

Հատիկ կրող կենաց ծառերի ուշագրավ զարգացումը են կազմում այն լուսանցազարդերը, որտեղ է՛լ ավելի են զարգանում արմատներն ու սաղարթը՝ հիմք ունենալով գաղափարական սատվել բարդ ու բազմակողմանի հասկացողություններ։ Ահա մի այդպիսի կենաց ծառ կամ լուսանցազարդ՝ № 4867 ձեռագրի 233ա թերթից (նկ. 235)։ Այստեղ տեսնում ենք մի բարդ արմատապատկեր, ապա մայր հատիկի սիմվոլը, որից էլ բարձրացել է խիստ ոճավորված սաղարթը՝ նռնենու, տերևների, վարդանգա-պտղային սիմվոլների, խաչի և այլ գաղափարների նշաններով։ Այդպիսի և ավելի նոր տեսք ստացած կենաց ծառերի հիմքում ընկած են կյանքի ու բնության՝ իրենց գործոն ուժերով։

Հատիկի հետ կապված մոտիվների ոճավորումը զարգացման ընթացքում ընթանում է հաճախ նաև հակառակ ուղղությամբ, հատիկը պահպանվում է նույն արտակարգ մեծացումով, իսկ սաղարթը և արմատները՝ աստիճանաբար փոքրացվում են։ Դրանով է՛լ ավելի ցայտուն է դառնում ինքը՝ հատիկը, իր վրա գրավելով ամբողջ ուշադրությունը։ Այդպիսիներից են № 4867 ձեռագրի 184ա և № 2930 ձեռագրի 222բ թերթերի նկարները (նկ. նկ. 236, 237)։

Այստեղ կենաց ծառի ամբողջ սաղարթը վեր է ածվել մի տերևի։ Տերևի են վերածվել նաև 238-րդ նկարում պատկերված կենաց ծառի արմատները։

Այս մոտիվներն էլ, իրենց հերթին, ոճավորվելով, կազմում են զարդերի նորանոր ձևեր, որոնք ավելի քան զրկված են բուսական տեսքից։ Հիշենք այդպիսիներից № 378 ձեռագրի 205բ և 6288 ձեռագրի 212բ թերթերի նկարները (նկ. նկ. 238, 239)։

Այնքան ուժեղ է այստեղ ոճավորումը, որ արմատների և սաղարթի գաղափարանշանները ստացել են նույն տեսքը։ Հաճախ էլ արմատի գաղափարն իր տեղը զիջել է պտղաբեր հյուսկերին։ Բերենք մի-մի օրինակ № 6519 ձեռագրի 153բ և № 3722 ձեռագրի 62ա թերթերից (նկ. նկ. 240, 241)։

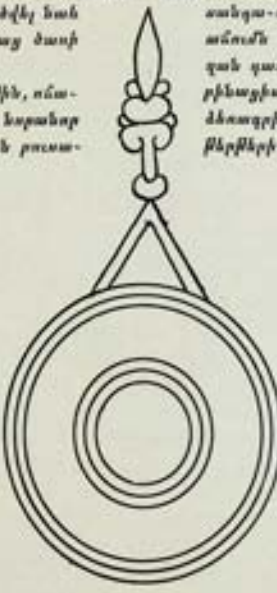
Եթե այստեղ արմատները փոխարինված են պտղաբեր ուռերի գաղափարապատկերներով և զարդերով կարող են նաև արմատների հասկացողության հետ կապվել, ապա զարդերի մի այլ խմբում իսպառ բացակայում են և՛ արմատները, և՛ նրանց փոխարեն երևան եկող ծլուցերն ու պտուղները։ Դրանք կենաց ծառեր են՝ առանց արմատների, որոնց պարզագույն օրինակներից մեկն է № 7739 ձեռագրի 210ա թերթի նկարը (նկ. 242)։ Այստեղ էլ նորից շարունակվում է ոճավորման երևույթը, տալով ավելի բարդ պատկերներ։ № 2374 ձեռագրի 189ա թերթում նկարված է այդպիսի մի հատիկ, որի վրա կա միայն մի փոքր տերև (նկ. 243)։ Դա էլ կենաց ծառ է։ Նման, կամ ավելի մեծ տեսք ընդունած հատիկապատկերների վրա, բնականաբար, երևան են գալիս նաև խիստ ոճավորված կենաց ծառի, նրա ծաղիկների, վարդանգա-պտղային օրգանների և այլ բույսերի աճումն ու զարգացումը ցույց տվող զանազան գաղափարանշանների պարզ ու բարդ կոմբինացիաները։ Այդպիսիներից հիշենք № 3784 ձեռագրի 207ա և № 1519 ձեռագրի 143բ թերթերի նկարները (նկ. նկ. 244, 245)։



Նկ. 242



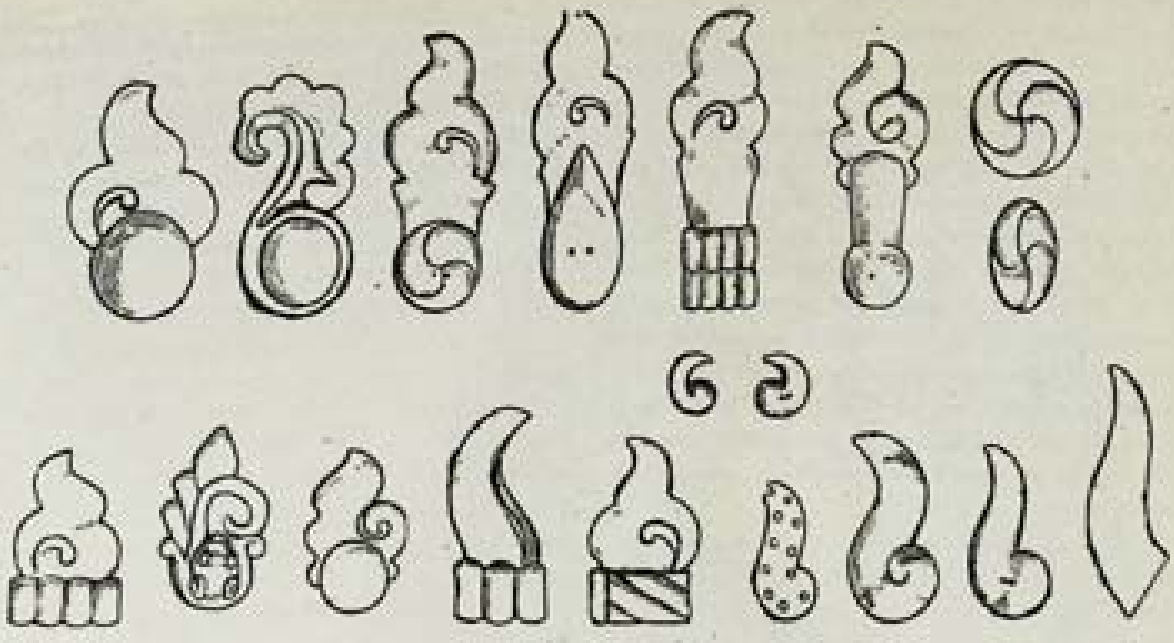
Նկ. 243



Նկ. 244



Նկ. 245



Նկ. 246

Հատիկային գոգափարանշանների նման ձևեր շատ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստում, որոնք գեռևս բացատրված չեն։ Ուստի Հայկական զարդարվեստի ուսումնասիրությամբ Հասկանալի են գառնում նաև ուրիշ ժողովուրդների համապատասխան զարդերը։ Բերենք մի քանի օրինակ։ Ս. Ի. Ռուդենկոյի «Горноалтайские находки и скифы» աշխատության մեջ ցույց են տրված Ձևռնաչին Ալտայի պեղումներից հայտաբերված մի շարք հին զարդարանքի առարկաների նկարներ, որոնց մեջ կինեզը մեացել է անլուծելի (նկ. 246) [1]։

Այժմ հասկանալի է, որ այս զարդարանքներից շատերն իրենցից ներկայացնել են ծած հատիկների գոգափարանշաններ կամ խիստ ոճավորված կենաց ծառեր։

Վ. Վ. Ստասովը ռուսական մանրանկարչությունից հրատարակել է ոճավորված արմատ ու ցողուն ունեցող և նրանց համեմատությամբ արտահարտ խոշոր հատիկ կրող կենաց ծառերի մի շարք նկարներ, որոնցից այստեղ մեջ ենք բերում մեկը (նկ. 247) [2]։



Նկ. 247

Նման մի քանի նմուշ էլ կառանենք չորս էվենկների մասին խոսելիս։

Համապատասխան հատիկի պատկեր է ներկայացնում նաև կիպրական ծագում ունեցող մի զարդ, որը մեզ է թերվելու քիչ հետո (նկ. 280)։ Բազմաթիվ այդպիսի օրինակների էլ կհանդիպենք ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներից քաղված այն նմուշների մեջ, որոնք ցույց կտրվեն ստորև՝ այլ հարցեր քննելիս։

Հատիկի գոգափարապատկերը զարդարվեստում շատ հաճախ ցույց է տրվում յոկ մի պարզ կամ զարդերով լեցուն խիստ բարդ շրջագծի միջոցով։

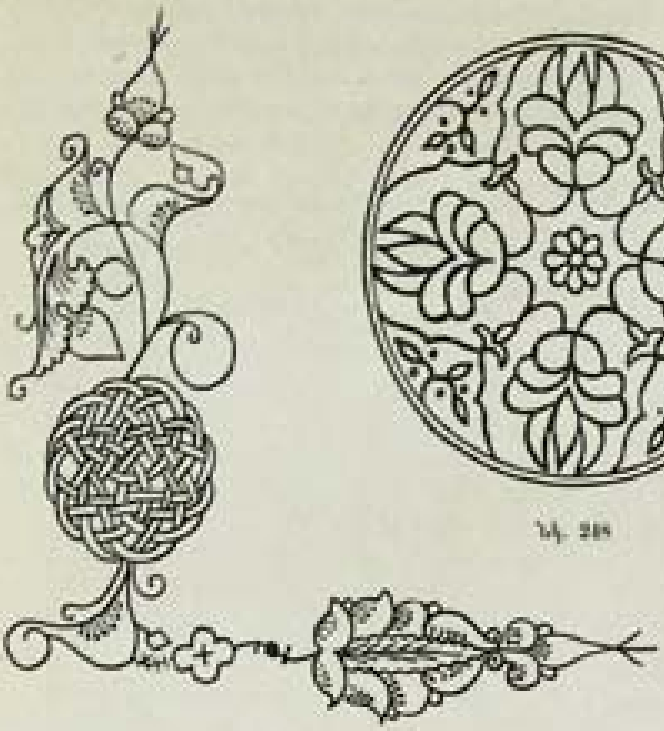
Այստեղ հիշենք միայն մի օրինակ № 205 ձեռագրի կազմի մետաղյա փականի վրա գտնվող զարդերից (նկ. 248) [3]։ Դա մի հատիկի սիմվոլ է, որի վրա վարպետորեն պատկերված են պոզարկության վարանգա-աշտարտային երկու քաղաքակիմվոլներ՝ սիմետրիկ կերպով գտավորված հատիկապատկերի կենտրոնում գտնվող ծաղկի շուրջը։

Քանի որ այդպիսի հատիկապատկերներ շատ ենք տեսնելու, ուստի այստեղ

[1] С. И. Руденко. Горноалтайские находки и скифы. Москва—Ленинград, 1952, стр. 143, рис. 64.

[2] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XCXIII, рис. 24.

[3] Ընդհանրապես ձեռագրերի կազմերի վրա գտնվող է գոնել բազմաթիվ ու բազմազան ոսկերային զարդեր, որոնք ներկայանում են մեզի որպես զրոյմազարդ։ մեզի ձեռագրա փակոցներ, մեզի էլ՝ կազմի ջոնագոն զարդանքեր ու նրանց վրա տրված զարդատեղեր։



Նկ. 249



Նկ. 250

Նկ. 249

բոմպոտրմնկր ապս մի նմաչոմ։ Կապնչի է քուչք տայ տասնչաչ ձնապրկր, որոնք Համարյա յոտրաքանչյուր էչի վրա կան ապդպիսի գարդիր։

Մի ոտրայն խումբ են կազմում Հյուսվածքնիրով ծածկված Հատիկապատկերներր։ Այդպիսինների են, որինակ, № 4626 ձնապրի 226ա և № 5563 ձնապրի 66բ քնքնկրում գտնվող գարդերր (նկ. նկ. 249, 250)։ Գրանք, բատ էության, ապն գարդերի տատատնասկներն են, որոնցից յատնկր տնատնր վերնում։

Հյուսվածքնիրով ծածկված Հատիկներր նրնան են գալիս ինչպես տատնձին, այնպես էլ կենաց ծառերի, նրանց գնտապան արդասնիրի և կենդանական մատիվների Հետ միասին՝ Հարուստ բոլոր ոմաֆորումներով ու Հատատարդումներով։

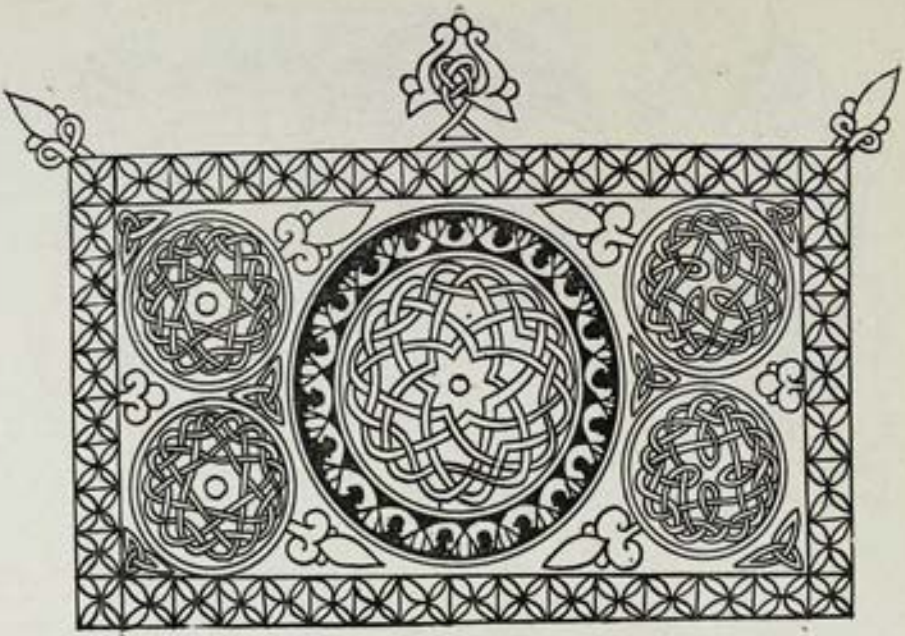
Հյուսվածքատծի կամ Հյուսատծ Հատիկների մի նշագի ատժնր ներկայացնող կոմպոզիցիայի նկր Հանդիպում № 1519 ձնապրի 29ա քնքրի կիսախորանի ներսում (նկ. 251)։ Նրանցից մնկը, որ բոլորից մնծ է, գտնվում է կիսախորանի կենտրոնում, իսկ մյուս չորսը գնտնզված են նրա չորրր՝ կիսախորանի չորս անկյուններում։ Այդ բոլոր Հատիկապարդերն էլ ծածկված են Հյուսվածքներով։ Կենտրոնական գարդն ունի սև չրջագիծ, որի վրայով անցնում է ոսպնատ ժապիկների մի անծայր (փակ) չղթա. դա քույլ է տալիս այդ Հատիկապարդի ծագման, ուստի և պատատնրության Հետ կապված Հատկատոգություններր։ Մյուս չորս Հատիկներից յուրաքանչյուրն ունի մնկ մկ, որն իրնից ներկայացնում է վարսանդա-պատչիս սիմվոլ։ Այս վնրչնկներր ժամանակի քնքություամբ, ուղղված են գնալ կենտրոնական խոշոր գարդր։ Այսքանով, իհարկե, չի ատատվում այդ կիսախորանի նկատատություն, սակայն Հյուսվածքածծի Հատիկապարդերի կապակցությամբ առայժմ ոչնքան էլ յատկանն է։

Հյուսատծ Հատիկների մոտիվր չոչ տարածում ունի նաև ուրիչ ժապավարդների մատ, այսպես Հիշենք գրանցից մի քանի գրիանի ռուսական գարդատրվնատիկ (նկ. 252)[1]։

Արդ, ի՞նչ են նշանակում այդ գարդերի վրա գտնվող Հյուսվածքներր։

Ինչպես պիտի ներկայացնել Հենց ապս գրիանների Հիման վրա, և ինչպես գնս կանանենք Հատ՝ ապդ մատիվներ գնենլիս. Հյուսվածքներր գարդատվնատում նշանավորում են կենատրոն ատժեր, ամման երկուչքր պատմանավորող գործոններ, Հոատնքառանկներ, որոնց միչով Հորդում է կյանքր։ Գրանք ապն ատժերի գարշապարատպատկերներն են, որոնք պատմանավորում են Հատիկի ամբ և պատարերությունր։

[1] Г. Г. Гагарин, Сборник византийских и древнерусских орнаментов. С. Петербург, 1857, таб. XIX.



Նկ. 251

Անշուշտ, կարևոր է հատիկի գաղափարը ցույց տվող ուրիշ զարդանախշերի էլ հանդիպել, սակայն նրանց գլխավոր խմբերը սրանք են։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ զարդարվեստում հատիկը նույնպես հեկայական տեղ է գրավում, բատ որում բոլոր տիպի հատիկների գաղափարը զարդարվեստում արտահայտվում է մի ընդհանուր կլոր ձևով։ Այս շեղումից զատ, նկատելի է նաև, որ արդեն կլոր կերպարանք ստացած հատիկաձևերն էլ սկսում են միմյանց և արտաքարգ չափերի հանել՝ բույսի կամ կենաց ծառի մյուս օրգանների համեմատությամբ։ Բացի դրանից, նրանք երևան են գալիս նաև այնպիսի դեպքերում, որ իրականում նրանք չեն կարող լինել։ Այսպես, օրինակ, պտղաբերող ծառի հիմքում, այդ ծառից էլ մեծ, պատկերվում է հատիկը կամ սերմը, մինչ իրականում սերմը, ծլելուց հետո շատ չանցած, հյուծվում, մաշվում և ոչնչանում է։ Ավելին, նման ծառերի վրա երևան են գալիս ոչ միայն մեկ, այլև համախ մի քանի նման հատիկաձևեր։

Այս և նման այլ երևույթները, որպես անավորման արդյունք, ցույց են տալիս, որ, իրոք, հատիկն էլ, ինչպես ծաղիկներն ու վարսանդա-պտղային օրգանները, զարդարվեստում մշակվել է ոչ թե որպես կոնկրետ, այլ ընդհանուր հասկացողություն։ Դարերի ընթացքում առեղծվել են ընդհանրացում-հատիկներ, որոնք այլևս ցույց չեն տվել անպայման այս կամ այն բույսի հատիկի պատկերը, այլ ընդհանրապես բուսական աշխարհի անման միավորի, մայր հատիկի գաղափարը։

Վերևում տեսանք հյուսվածքազարդ հատիկների մի շարք ձևեր, ընդհանրապես զարգացած հատիկանշաններ։

Զարդարվեստում երևան եկող հատիկային այս հյուսվածքազարդ և զարդարուն գաղափարանշանները էլ, անշուշտ, միայն մանրանկարչության և քանդակագործության մեջ չեն ծնվել. նրանք պիտի երևան եկած լինեին նաև տարբերակային ձևերով, այսինքն՝ մարդիկ պետք է պատրաստեին գնդաձև զանազան տարբերակներ, նրանց զարդարեին հյուսվածքներով, զարդերով և օգտագործեին որպես պտղաբերության, իսկ հետո նաև կախարդա-հմայական սիմվոլներ։

XIX դարի վերջերին Ապարանում գրի է առնվել ծիսական մի սովորություն. խմորից պատրաստել են կլոր գնդեր, նրանց վրա ամրացրել

գանագան անձրևի, նպատակ ունենալով այդ գնդերից յուրաքանչյուրի վրա գտնվող անձրևի քանակի չափ բերքի հարց ունենալ։ Իրենք, այդ գնդերն էլ կոչվել են Հոր[1]։ Աչառնեցից պարզ տեսնում ենք մի հին ասվորության մնացուկ, որի նպատակն է եղել հասուն գնդերի միջոցով ազդել ապառվող բերքի քանակի վրա։

Հատիկներով զարդարված այդ գնդերը զարդարվեստում սկսի տալին զարդարուն շրշյագնդերի պատկերներ։ Եվ, իրո՛ք, այդպիսիները շատ մեծ թիվ են կազմում զարդարվեստում։ Այդպիսի օրինակ կարող են համարվել նաև այն բոլոր կլոր զարդարանքները, որոնք ծածկված են հյուսվածքներով, փորքրիկ գնդիկներով, պատկերուքյան տարրեր սիմվոլներով և կախվում են մարդկանց ու կենդանիների վրա՝ որպես զարդ ու քաշիամաև։ Համարյա նույնպիսի երևույթ հնա գտած ունենք նաև Հանդին այն ձողաձև անոթների (տանգիամաես), որոնք ծածկված են նման զարդերով։ Տարրերուքյունը միայն տանգիամանիս կոնաձևուքյան մեջ է։

Պաղպաերուքյան սիմվոլների, զարդարուն հատիկների այդպիսի առարկայական ձևերի գոյուքյան մասին է խոսում նաև միջնադարյան ժողովրդական մի գոդարիկ երգ։ Թանի որ այդ երգը մինչև օրս քննված չի եղել, ուստի մեզ հետաքրքրող հարցի կապակցուքյամբ կանգ առնենք նրա վրա, մանավանդ, որ այն մեզ պետք է գա՛ նաև հետագա էջերում՝ այլ հարցերի առնչուքյամբ։

Այդ երգն ունի դիցաբանական բովանդակուքյուն, ուր նկարագրվում է Մասի լանջերին կատարվող կռվառմի տեսարան։ Բայց, ինչպես հայտնի է, հին պատկերացումների համաձայն, Մասիսը, ինչպես և բազմաթիվ այլ վայրեր, բնակված է համարվել շատ ուժերով, որոնք իրը թե, հատկապես հնձի և կալսման պահերին իջել են հնձվորների և կալվորների մոտ, որպեսզի անհրևույթ կերպով հափշտակեն բերքը։

Մ. Արեզյանի «Ինչպես...» աշխատուքյան մեջ նկարագրվում է, թե ինչպես գյուղացիները իրենցն իրար տալիս, փոխանակ տա՛ս, ա՛ռ ասելու, ասել են «կա՛յ, կա՛յ»։ Նրանք մատնել են, որ իրենք տա՛ս, ա՛ռ ասեն, ապա իրենց մոտ գտնվող շատ ոգիները իրենի բերքը կտանեն և կտանեն, իսկ իրե՛ն «կա՛յ, կա՛յ» ասեն, ապա շատ ուժերը կկարծեն, թե խոսքը վերաբերում է իրենց բռանելուն («կալենալուն»), ուստի կփախչեն։ Այսպես ապահարթված է «կալ» բառի երկիմաստ լինելու հանգամանքը («կալ-բռնիր, կալ-առ, վերցրու»)։

Ընդհանրապես շատ ուժերի հետ «վաստրված» ըրուլցները մշակվել են քառախոտնի ձևով՝ նրանց մոլորեցնելու դիտավորուքյամբ։ Այդպիսի երևույթի ենք հանդիպում նաև քննվող երգում։ Աչխատ կալասմի ժամանակ կալվոր աղջիկն է իրր թե ներկայանում շատ ոգին և ասում.

— Բախ, ած զու ասու նաս մի կալիդ
Թե չէ առնում պազ մ' երեսդ։

Այս պահանջն, ասորյա հասկացողուքյամբ, բնական տարօրինակ է — իր մեկ հատիկի պահանջով, որը գերազանցված է համրույրից և կազմում է պահանջողի դյխավոր նպատակը։ Դա պատահականության կամ ապավազման արդյունք չէ։ Ժողովրդական մի այլ չափածո ասոյքի մեջ նկարագրվում է, ինչպես չարքն անցնում է կալի մոտով և հափշտակում մի «գառ» (հատիկ).

Կալիդ մի խուռ պակասեց,
Ներկիդ մի գառ պակասեց...[1]։

Այս ասոյքի նպատակն է եղել հայտնել շատ ուժերին։ Նույն նպատակն է հետապնդվում նաև վերոհիշյալ երգում։ Պարզվում է, որ շատ ուժի անունից գործածված բառերը երկիմաստ են, և նա ինքն էլ խոսում է բառախաղով։ Դա երևում է կալասող աղջիկ պատասխանից.

Թե հատ մ' առնուս' նա հատըգնա.
Թե պազ մ' առնուս' պակասցնես։

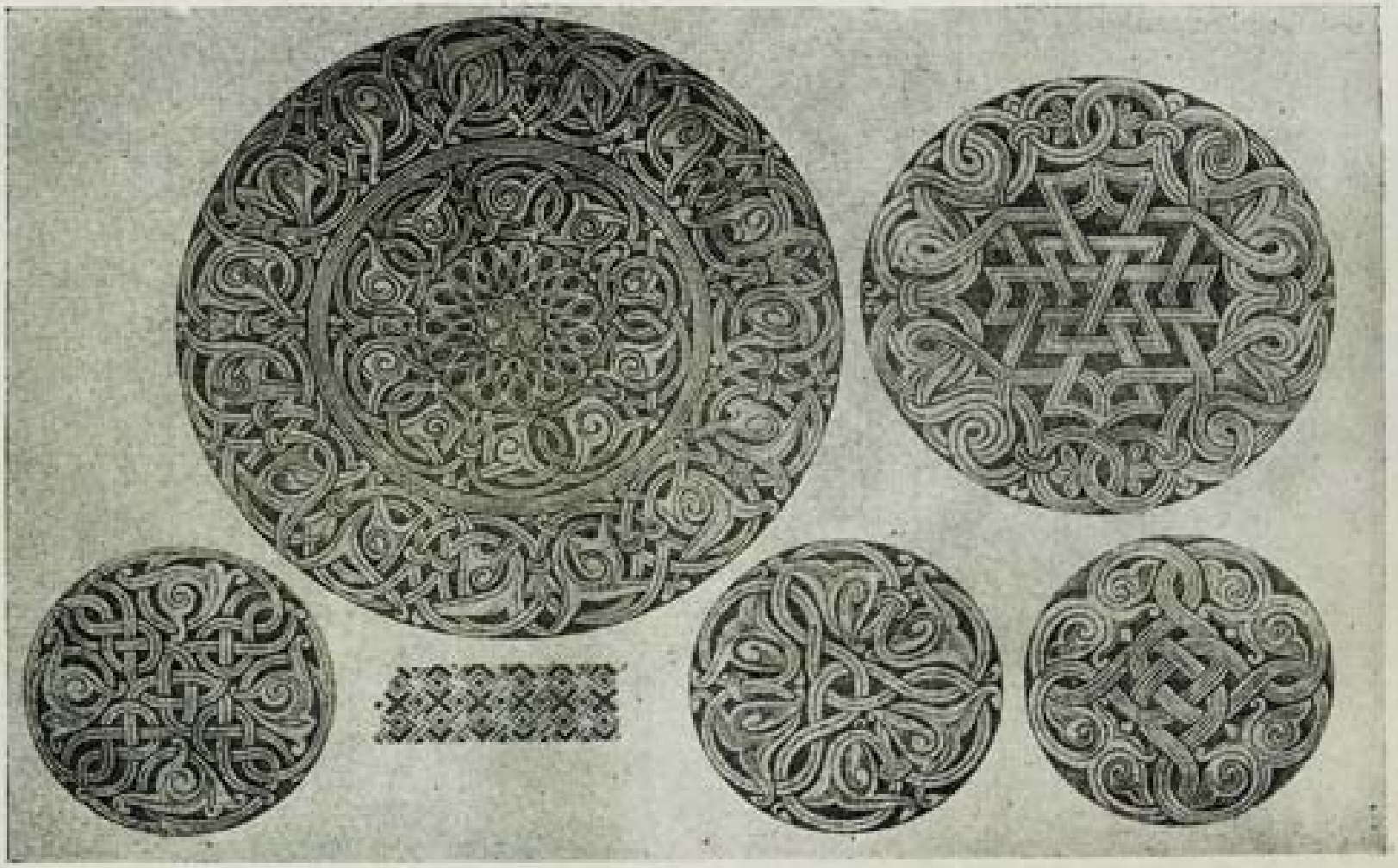
Այսինքն, երե իմ կալից մի հատիկ տամ քեզ, ապա իմ բերքը կհատնի (կսպառվի), իսկ երե մի «գառ» տամ, ապա ինձ կպակասեմ (կմահանամ)։ Այսուհետ չիմանի պարզ է դառնում շատ ուժի միտքը, որին աղջիկը տարատեսակելու և փախցնելու նպատակով ասում է.

Հատ մի կալիս Ի Եռմբուտան,
Պազ մ' երեսիս — մահանիրան։

Մատենադրիչ նշանակում է ասեղնագործիչ, կամ գրչունի մատանու միջոցով նրան գեղցում էր գործ ունենք նույն երևույթի հետ, այն է՝ զարդերի գործածության։ Այստեղ էլ առկա է բառախաղը, որը հանգես է գալիս, այսպես կոչված, քառյակի

[1] Գ. Հովսեփյան, Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից։ Թիֆլիս, 1902, էջ 70, «Միքիթարյան... խմորից գնդեր են պատրաստում, մեջը սիսեռներ լցնում և դրանց մեկին ցուրն, մյուսին ամոթ, մյուսին փորի ցավ։ որպեսզի նուիրատուն նոր բերք ունենան ամեն տեսակից։—այդ գնդերին ուղղ են ասում։

[1] Ի. Աբեղյան, ազգագրական ժողովածու, VI, էջ 202։



№ 352

նախագասության ձևով. նրան գա հաշվի չտանենք, ապա այս տողերի միտքը չենք հասկանա, որովհետև համրույրը բառը երեսի մասին գործածելու փոխարեն, գործ է ածված հասիկի վերաբերյալ, իսկ գորգարնչը՝ համրույրին:

Նման թարգման տողերի հանդիպում ենք նաև միջնադարյան ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, օրինակ.

Ձին խանձին, պատն ատան.
Ձայր կանգուն կոմն ու պրկի կուտն
Ու պիտի...[1]:

Պարզ է, որ այս տողերի միտքը հասկանալու համար պիտի կատարել բառերի անգամախուձություն, որից կստացվի՝

Պատն խանձին, ձին ատան,
Ձայր կանգուն կոմն ու պրկի կոմն
Ու պիտի...

Ահրա այսպես էլ պիտի բառերի անգամախուձության կատարվի նաև մեր քննության առարկա տեղերում, որոնցից կստացվի.

Պազ մ' երևալս էր համբառան,
Հառ մի կալս — ժառանգեան[2]:

Ահա վերջապես մեզ հետաքրքրող վկայությունը, որն է — ժառանգված հասիկը: Որքան պարզ երևում է, որ այդ ժառանգված կամ գործած հասիկը գործ է ածվել շատ տեղեր հայրենիքում և բերքը պահպանելու նպատակով: Ժառանգված հասիկի անունը չունենք է, որ չորրը պիտի բերքից հետանար: Քանի որ այդպիսի հասկացողություն է եղել, ապա, բնականաբար, պիտի գոյություն ունենային նաև գործարված հասիկներ:

Ջարդարված հասիկների մասին հայտնված այս կարծիքի ապացույցներից մեկն էլ պիտի համարել Ջինաստանում տարածված բրնձի հասիկների վրա մանգարությունները կատարելը, ինչպես նաև տարբեր ժողովուրդների մոտ եղները, գանազան պտուղներն ու խորիզները գործարելու սովորությունը[3]:

Հայկական ժողովրդական սիրո հին խաղերից մեկում, սիրո կախարդական իմաստը հասարված է գործարման.

— Ու ինձնո հանդուրան,
Ու մեջն էր սիրով...
Ու սիրով խառատած...[1]:

Իսկ ինչպես ցույց կտանք ստորև, այդպիսի իմաստներ, իրոք, պատրաստվել և գործադրվել են՝ մեր առաջացնելու նպատակով:

Ջարդարվելու ստատմնաբերությունը ցույց է տալիս, որ հասիկն էլ, իր գազափարական առումով, գուրս է գալիս բուսական աշխարհի սահմաններից և միաժամանակ բնագրկում նաև կենդանական աշխարհի համապատասխան հասկացողությունները: Այս երևույթն իր հիմքում ունեցել է մեր երկրագործ ու անասնապահ նախնիների բազ-



Նկ. 253

մազգրյա կենսափորձով ձեռք բերած գիտելիքները՝ բուսական և կենդանական աշխարհների ուսումն, գործացման և պաշտպանության մասին: Իսկ այդ գիտելիքները նրանց անհրաժեշտ էին, որպեսզի նրանց միջոցով մարդին կարողանային բարելավացնել ընդհանուր բերքատվությունը և ապահովել իրենց գոյությունը:

Որ, իրոք, հասիկի գազափարն ընդգրկել է նաև կենդանական աշխարհի համապատասխան հասկացողություններ, դա ևս գործարվածում ցույց է տրված բազմաթիվ ձևերով: Բերենք օրինակներ: № 5537 ձեռագրի 202բ թերթում պատկերված է մի հասիկաբին սիմվոլ, որի վրա կանգնել է թռչունիկ (նկ. 253): Նրա մեջ հասարը պարզ չթիներ հասիկի գազափարաձևը, ապա այս նկարը կիմաց մի տվիրատական պատկեր, որտեղ ինչ որ կլոր, անիմանման առարկայի վրա նստած է մի թռչուն: Մանրուն մեր ժանրությունը հասիկաբին ընդհանրացում գործելի մասին, ինչպես նաև մեր գիտելիքները ծագին-

[1] Ձեռագիր № 1051, թերթ՝ 117բ—118ա, ժամանակ՝ 1284—1872 թթ.:

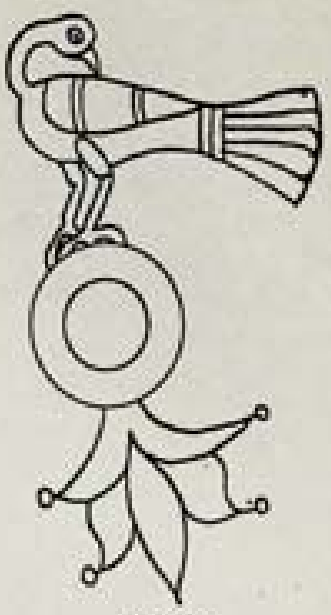
[2] Ձեռագիր № 7709, թերթ՝ 88բ: ժամանակ՝ XVII դ.:

[3] Այդպիսի օրինակներից կիշնենք Ի. Шуре-ի „Истерая встрофитовай культуры" աշխատության 261-րդ էջում գտնվող հետևյալ բնութագրությունը, որի թերթերից հետևյալում է „скорлупа кокосового ореха с резным орнаментом".

[1] Երթիլ ամա ասում:



Նկ. 254



Նկ. 255



Նկ. 256

ների և վարսանգա-պտղային որդանների գաղափարական իմաստի վերաբերյալ, ոգնում են մեզ ասլտանի էլ որոնել գաղափարական բովանդակություն։ Այս նկարի թռչնիկը, ըստ էության, ոչ թե նատել է այդ Հատիկի վրա, այլ երևան է նկել այստեղ վարսանգա-պտղային սիմվոլի փոխարեն, ելնելով այդ Հատիկից։ Այդ թռչնիկը հենց ինքը կենդանական աշխարհի պտղաբերության սիմվոլն է։ Այս է այն տրամաբանական եզրակացությունը, որ թևչադրում է քննվող մոտիվը։ Երբեմն ապացույց այդ եզրակացության գարդարվեստը տալիս է բազմապիսի և բազմազանակ փաստեր։ № 378 ձեռագրի 177ա թերթում պատկերված է նման մի ուրիշ տեսարան, որտեղ թռչունը կտցած պահում է մի ասո՝ վարսանգա-պտղային խոշոր սիմվոլով (նկ. 254)։ Այս տեսարանը Հատարակական Հասկացողությամբ նույնն է, ինչ որ ասոը ձեռքին մոտիվը, որ տեսանք վերևում։ Պարզ է, որ, իրոք, Հատիկի գաղափարապատկերի վրա գտնվող թռչունը նույնպես գաղափարական բովանդակություն ունի և իմաստավորում է պտղաբերության երևույթը։

Այս մոտիվը նույն № 378 ձեռագրի 239ա թերթում ցույց է տրված նաև ուրիշ ձևով (նկ. 255), ասլտանի պտղաբերության սիմվոլը նկարված է Հատիկի ստորին մասում։

№ 1519 ձեռագրի 129ա թերթում թռչնաձագը կանգնած է Հյուսվածքածոի Հատիկանշանի վրա (նկ. 256)։

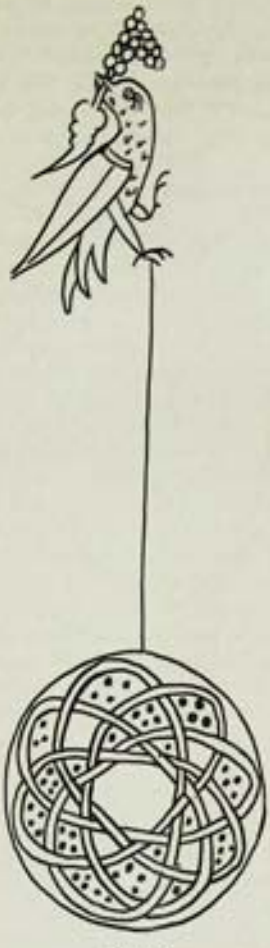
Առավել բովանդակալից, բարդ, և առավել գեղեցիկ է № 3722 ձեռագրի 184բ թերթում գտնվող գարդը (նկ. 257)։ Այդ ընթեր գարդի հիմքում գտնվում է մի Հյուսվածքածոի Հատիկանշան, որից բարձրանում է մի թարակ ու երկար ելույզ և ավարտվում թռչնի պատկերով։ Վերջինս նույնպես կարող բռնել է պտղաբերության սիմվոլ ասոը։

Այս մոտիվն էլ (ասոը կոցին) Հանդիպում է Հնագույն աղբյուրներում։ Բ. Բ. Պիոտրովսկին, ուրարտական գլանակնիքների վրա եղած գարդապատկերների մասին խոսելիս, ցույց է տալիս, որ արևտնով էլ ոչնաչխ թռչունը կոցին բռնած ունի ելույզ[1]։ Համապատասխան մոտիվն արտացոլվել է նաև քիլիկիական ազավնին՝ ասոը կոցին կամ ինչպես նշում է Բ. Բ. Պիոտրովսկին՝ ագռավը Գիլգամիշի էպոսում[2]։

№ 2930 ձեռագրի 16բ թերթի խորանում պատկերված է մի Հատիկի գաղափարանշան, որի ներսում գտնվում է թռչուն (նկ. 258)։ Դա ցույց է տալիս, ինչպես այդ թռչունը ձևավորվում է գնդաձևարացում-Հատիկի ներսում, կազմելով նրա բովանդակությունը։ Այս գաղափարն ավելի ցայտուն ներկով գրաված է № 1879 ձեռագրի 260ա թերթի նկարում (նկ. 259), որտեղ թռչնի և նրան բնդգրկող Հատիկի սահմանները միաձուլված են մեկ ամբողջ Հետ, իսկ թռչնի թևերը ձգված են Հատիկից

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 282.

[2] Там же, стр. 282.



Նկ. 257

զուրս՝ որպես բուսական պատկերներ ճյուղեր։ Դա մի բուսա-կենդանական կամ կենդանա-բուսական մոտիվ է, որտեղ չի կարելի ասել՝ որն է գերակշռում, բո՞ւյսը, թե կենդանին։ Նրանց իրարից չի կարելի անգամ անջատել։ Ըստ էության նույնպիսի գաղափարներ են դրսևորում նաև նախորդ նկարները։

Այս երևույթը մտածել է տալիս նաև մի ուրիշ հարցի մասին։ Արդյո՞ք Հավքիի գաղափարապատկերը Հիմք է ունեցել միայն բուսական աշխարհի սերմ-Հավքիը, թե դրանից բացի, այդ գաղափարի մշակման պրոցեսում նկատի են առնվել նաև կենդանական աշխարհի համապատասխան դրըսևորումները։ № 259-րդ նկարն այս առումով շատ ավելի խոսուն է։ Դժվար է ասել, այդտեղ թռչունը գտնվում է ձվի՞, թե Հավքիի գաղափարանշանի մեջ։ Եթե բազմազան ձևեր ունեցող Հավքիներից



Նկ. 258



Նկ. 259

սերվել է կլոր սիմվոլը, ապա պարզ է, որ կյանքի Հավերժացողությանն ավելի մոտ գտնվող թռչնային ձվից առավել մեծ Հնչյունությամբ կառանգծվեր ձվի կլոր գաղափարանշանը, էլ չենք խոսում այն մասին, որ ձվի ներսում գտնվող դեղնուցը միշտ էլ ունի բոլորաձևին կլոր ձև։ Այս տեսակետից պակաս խոսուն չէ նաև 258-րդ նկարը։



Նկ. 260

Այստեղ ուշագրավն այն է, որ թռչունը գտնվելով Հավքիա-ձվային սիմվոլի մեջ, ներկայանում



Նկ. 261

վրա նկարված է լինում Հատիկա-Ավազին գազափարանշանը։ Արգպիսինների են, օրինակ, № 2930 ձեռագրի 202բ և № 7451 ձեռագրի 297բ քերթերից մեզ քերվող նկարները (Եկ. նկ. 260, 261)։ Այս երկու դեպքում էլ քաշտանների պոչերի վրա նկարագրվ գնգերը ցույց են տալիս իրենց նահ Ավազին ծագումը։

Որ Հատիկի կլոր գազափարանշը մշակվել է նահ քաշտային Աքի հիման վրա, դրա լավագույն օրինակներից մեկն էլ № 7779 ձեռագրի 86ա քերթում գտնվող նկարն է (Եկ. 262)։ Այստեղ պատկերված է ծնող-զույգի պատարերությունը՝ նրանց պոչերի խաչանման միչտոցով, որն առնված է պրազարերության կլոր սիմվոլի մեջ։ Գարդ է, որ այս սիմվոլը, ամենից առաջ, ցույց է տալիս Աքի և ոչ թե բուսական Հատիկի իմաստը։

Այժմ լրիվ հիմք ունենք ասելու, որ վերևում շրջագծերի վրա նրման նկող քաշտաններն այդ շրջագծերի միչտոցով կապված են, ամենից առաջ, Աքի գազափարի հետ։ Այս այն դեպքում, երբ քաշտանները պիտում ենք որպես կենդանական աշխարհի մի հատվածի, այն է՝ քաշտաններին ներփարատուքիչներ։ Սակայն, նրանք այդ քաշտանները պիտում լինելով որպես ընդհանրապես ծնող-զույգի սիմվոլ, ապա, բնականաբար, նրանց հետ նրման նկող շրջագծերն էլ պիտի դիտվեն որպես առհասարակ նախասկիզբ միավորի, ընդհանրացում-Հատիկի նշան, որոնց մեջ խտացված է և՛ բուսա-

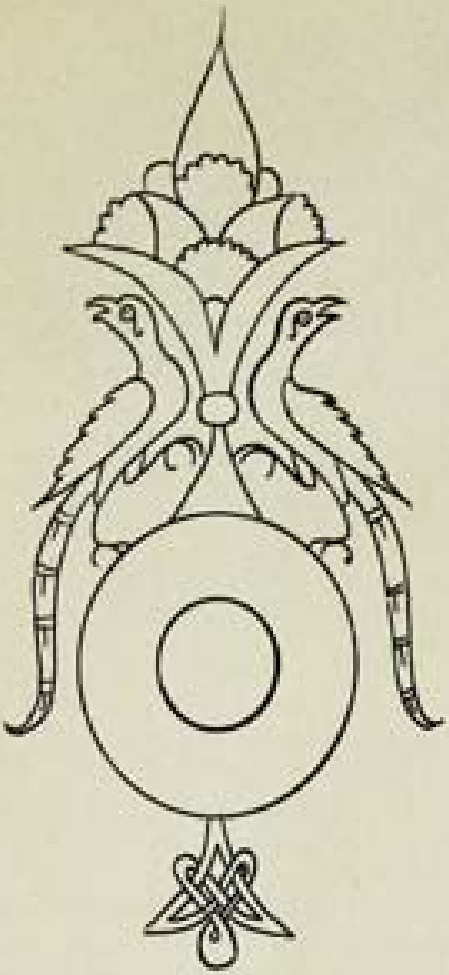


Նկ. 262

է որպես նրանից ծնվող քաշտանագ, բայց նա միաժամանակ իր պոչին կրում է նույն Հատիկա-Ավազին սիմվոլը՝ որպես պատարերության նշան, որով ցույց է տալիս իր ձու ածելը։ Այստեղ վարպետը ցույց է տրված ձու-ձագ-ձու-ձագ... հավիժական ընթացքը։ Համառ այս նույն մոտիվը հանդիպում է ավելի ուշ բուսանգակության մեջ. պատկերվում է որևէ քաշտան կամ կենդանի, որի պոչի կան, և՛ կենդանական աշխարհների համապատասխան օրգանի իմաստը։

Այս հարցի հետ զուգորդվող մի ընթեր ցուցանմուշի ենք հանդիպում Դվինի պեղումներից հայտաբերված գիպսե ձուլածո մի օրմնագարդի վրա պատկերված տեսարանում[1]։

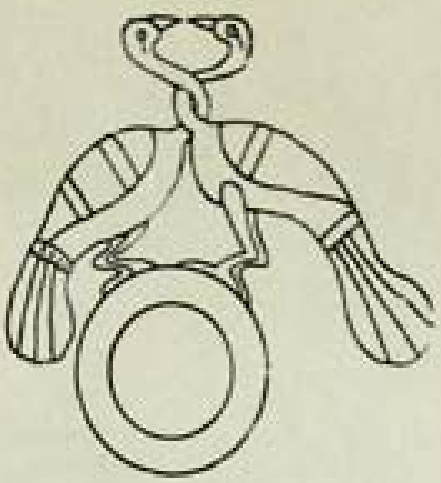
1 Տ. Ղ ա ֆ ա դ ա ր յ ա ն, Դվինի քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, նկ. 88։



Նկ. 263

Այդպիսի երկու թռչուն կանգնած են մի ձվի կամ պտղարկությունյան սիմվոլի ալ և ձախ կողքերին, իսկ երանգից գնալի ալ ցույց է տրված կենաց ծառը՝ խոշոր Հատիկով, որը կտրվելս ստացվելների գազափարական էությունյան կրկնություններ կամ մեկնաբանություններ լինեն։

Նույն երկուքին ալլ դրանորումներից մեկն է նաև № 4186 ձեռագրի 36ա թերթի նկարը (Նկ. 263)։ Դա մի կենաց ծառ է, որի խոշոր Հատիկի վրա կանգնած է թռչնային ծնող-զույգը, ուսոի ալդ կենաց ծառը, ամենից առաջ, թռչնային ալդ զույգի կյանքի Հիման վրա է ստեղծվել, որանց ծառի Հիմքում գտնվող Հատիկն էլ ձվի նշան է՝ վերցված իր ներնական առումով։ Բալց քանի որ մեզ Համար պարզ է, թե ինչպես ցույցը և թռչուններն ալսոնց գազափարական (և ոչ թե բնագիտական կամ բուսարանական, կենդանաբանական) Հասկացողություններ են, ուսոի ալդոնց պիտի տեսանել և՛ ձվի, և՛ Հատիկի սիմվոլը, երանց միասնություն։ Ալդպիսի իմաստ ունի նաև № 278 ձեռագրի 36ա թերթի նկարը (Նկ. 264), ուր զույգ թռչուններն՝ իրար փոխաբերված պարանոցներով (տե՛ս տեսարան), գտնվում են Հատիկա-ձվային սիմվոլի վրա։



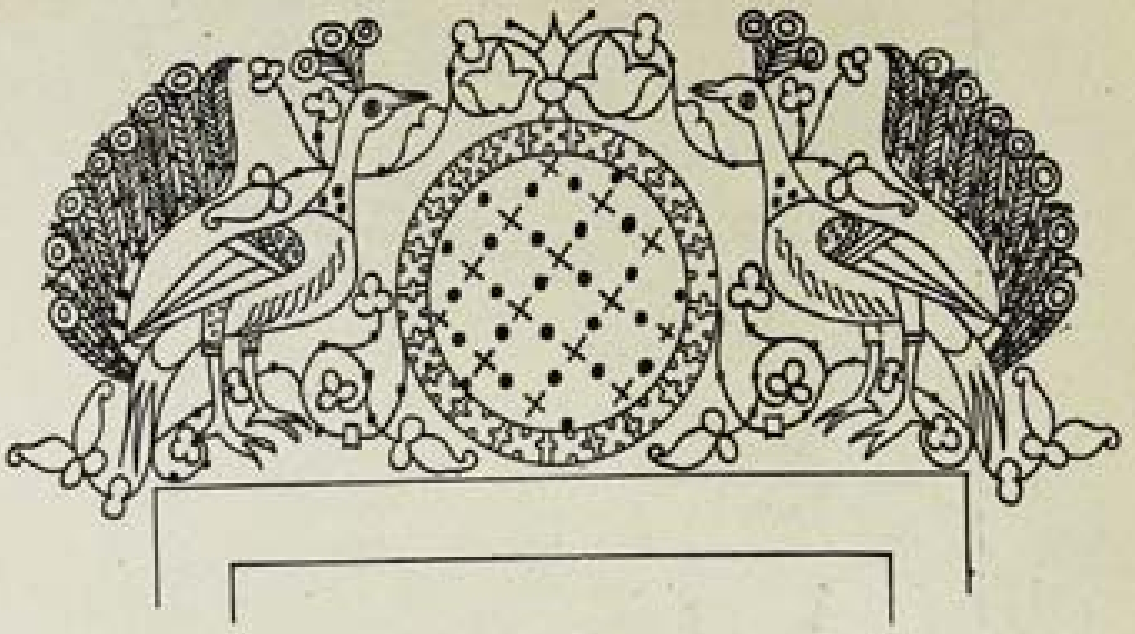
Նկ. 264

Ջարդարվեստում Հատիկա-ձվային սիմվոլները երբեմն շատ ավելի մեծ չափերի են Հասնում, գարդարված են լինում ամեման և պաշարերության երեսույթները դրսևորող զանազան նշաններով, և կազմում են վերին ասպիճանի գեղեցիկ ու բովանդակալից գործեր։ Ահա մի այդպիսի երկնակ № 3756 ձեռագրի 7-րդ էջից (Նկ. 265)։

Մեզ-զույգի գազափարն ալսոնց ցույց է տրված երկու սիրամարգի միջոցով, որոնք կանգնել են Հատիկա-ձվային սիմվոլի ալ և ձախ կողքերին։ Նրանց միասնության ուժով ալդ սիմվոլը ծիլեր է արձակել և պաշարերել։ Ահա մի գազափարի իմաստապատկեր է, ուր Հանձին խոշոր գեղի կամ ջրջագծի տրված է և՛ Հատիկը, և՛ ձվի Հասկացությունը։

Համապատասխան գործեր կան նաև այլ ժողովուրդների մոտ, որոնցից ալսոնց Հիշենք կնքատիպ մանրանկարչության երկու նմուշ։ Դրանցից մեկում պատկերված է Հատիկա-ձվային մի խոշոր գազափարանշան, որի ալ և ձախ կողքերին կանգնած են մեկական թռչուններ՝ կոտրնները դրած ալդ գազափարանշանի վրա [1]։ Մլուս նկարն էլ երկից ներկայացնում է երկու թռչուն, որոնք պարանոցներով ալնպես են գրկախառնվել միմյանց Հետ, որ երկու պարանոցների կազմած Հանգույ-

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CXXXIV, рис. 72.



Նկ. 365

քի նկրտում տանջիչ են Հատիկա-Ջմայիլն մի խաչոր գարդ[1]։

Աչառուն էլ ամեն ինչ արդեն պարզ է. այսինքն ձուն և Հատիկա-սերմայինն զարգացումում գրանցվել են նույն ձևով։

Մեզ՝ քեչուայի ձուն, լինելով Հատիկի գաղափարի առնչման նյութական գլխավոր նախադրյալներից մեկը, բարդաթիվ ձևերով պահպանել է իր այդ բնորոշ գիծը՝ ժողովրդի կենցաղում և պատկերացումներում մեջ։

Այս տեսակետից ուշադրության արժանի են Հատիկային հին գաղափարի տանողը, ուր որպես կենսարանական առարկա երևան են գալիս կորմիր ներկված ձվերը[2]։ Ըստ էության այդ տանողը հենց ձվի տանող են, որտեղ ձուն իր մեջ խտացնում է ողջ բնությանն զարթնող և վերածնվող ուժերի գաղափարը։ Դա ավելի քայլուն է դառնում տրվում Հատիկային գաղափարի այլ նկարներում, ուր պատկերվում է կտորված ձվից նյնող ձագը— կիսով չափ դեռևս ձվի մեջ։

Ուշագրավ է նաև ամառպարտարտ կամ ամառկատարտ հին տանը, որը մի շարասիով նախորդում է գաղափարի տանին։

Այդ որը նկիզնքիներում Հատիկային տանիի են արշնում, որի տանողը մեծ մասամբ նորապատկերը նկիզնքուց առած են տանում և անկում։ Երգախաների էլ ձնագնքին գալար տանը բռնած, շրջում են անիկ-առած և երգում.

Տատրատրա՛ր, ծառին գարգար,
Ծառը առիծ, խառը նիհգիծ,
Ու ծառին ծաղիկը գոգիծ,
Կարմիր կոխիծ ևր գոգիծ...[1]։

Երգախաները այդ ժամանակ ձնագնքին, ավետարար, բռնում են նաև Հռիլան գորգիքներ, որոնք կոչվում են կարգալա, երգելով կարգալայի կամ տեմեռնակին երգերից.

Կարգալա, կարին չարա,
Ու սկիծ ու տանարա,
Ծառը առիծ, ձաձ առիծ,
Ծառերու գառատաղ էրիծ,
Իմ կարմիր ծաղիկիս գուրս բերիծ
Մեր ծաղ ծաղիկիս ետու տարիծ։
Ձառ՝
Ձգա, ելա ճեճռնակ,
Ճառս եղալ պիպիռնակ։

[1] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CXXXIV, рис. 73.

[2] Երկրագործական տատմանուհիներին հերկաշարժով սիմվոլներին մեջ կարևոր տեղ է պատկել ծառ ձուն (Кадра Оливель, Чудеса древней страны перевязи, С Петербург, 1867—1868, стр. 219).

Քաղաքական ժողովուրդներում տարածված է եղել կարծիք տարերքի մասին։

(Ղ. Ալիշան. Հին հավատք, Վենետիկ, 1895, տատմությունում (տեքստից)։

[1] Ազգագրական հանդես, II, 1891, էջ 269։

Ընկեր չկով ծովը,
Ոսին կամ ինչանք,
Ասեղ առնէ, ձեռ առնէ,
Տասներկու պատառագ առնէ,
Իմ կարմիր ճակիկը գուրս բերնէ։

Մեզանում անանուն ենք, այսօրվա էլ ձուն (նաև կարմիր ձուն) ուշադրության առարկա է։ Զմեռ բացի, այսօրվա երեկան է գալիս ոտը ձնծղին մոտիվը, որով առավել քան հասկանալի է գառնում տոնի պաղպաղիկական էությունը։ Իրենք, այդ ոտանք կրոցնելն էլ, քան էությանը, ոչ քիչ առվորական մարդկանց գերի մեզ են, այլ գիցարանական այնպիսի ուժերի, որոնք հանում են պաղպաղության երևույթի վրա և պահանջում, որ հավիրը չատ ձու ածեն, ճամիրը չատ յուղ տան և այլն։ Դա ավելի պարզորեն կերպով է նկատվում մեսերին չորեքշաբթի մաճառնակ, որը որպես պաղպաղության առավոտուհան խորհրդական կամ նախերևույթի նույնպես ունի հատուկ երգ, և այդ երգի մեջ էլ կա նույն պահանջը՝ բնական կենդանիների բերքառատության մասին.

Նուրիկ, նուրիկ ևկով է,
Ոչխա ձագիկ ևկով է,
Ճիլա չաղիկ ծագիկ է,
Կարմիր գոռիկ կագիկ է,
Ով բերնէ՝ ճիլերին բանէ,
Ձու բերնէ՝ ճակիկ խլնէ։

Ձուն, որպես ժողովրդական տոնի կենտրոնական առարկա, երևան է գալիս նաև Հայկական ժողովրդական մի Հին երգում՝ (ՀԱՀա քնեայ ձովն ու ձփայ...ս), որի մասին կխոսվի առաջիկ։

Ձվի՝ որպես հնդեվրոպական պաշտամունքի առարկա լինելու մասին է, որ խոսում են այս բոլոր փաստերը։

Նման ուշագրավ վկայություններ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։

---

[1] Արքեոլոգական Հանդես. II. 1897. էջ 268։

[2] Լեհական ազգագրական ժողովածու. VI. էջ 273։

Ազնաուրների Մամիկոնյաց պատմության մեջ XIII—XIV դարերից մոտ են գտնվել հնության սպասուհիներից որոշ արձանիկներ (կռվանկարներ), որոնք ներկած են խրտնց հնության (հնության հրեղեր և կռվիչանիրը գրի են առնված XIX—XX դարերում)։ Ահա մի նման նման կռվանկարներ։



Նկ. 266



Նկ. 267

Դրա լավագույն ապացույցներն են գործարան ձվերի առարկայական վերարտադրություններ։ Ինչևէ դրանցից հետևյալ արձանիկները։ Բազանկան նյութական կուլտուրայի հուշարձանների մեջ կարևոր տեղ են գրավում «писанки» կոչված արհետական ձվերը՝ պատրաստված կավից։ Նրանց ներսը դատարկ է, որտեղ գցված է լինում որևէ գնդիկ («какой-либо шарик»), որը շարժելիս ձայն է առաջացնում[1]։ Դա նրա միջուկն է, կամ գավակը, կյուր հասկի գաղափարանշանը։

Ուշագրավ է այդ ձվերի մանկերևույթի գարդարանքը։ Դրանց մի մասի վրա միջտեսականի գրձերի նման անցնում են մի քանի գծեր, որոնք ունեն տեքստանի հավելվածներ։ Դրանք կամ հյուսքի, կամ էլ փնտուրների նշանները են և խոսում են այդ ձվերի հետ կապվող ազգագրական կյանքի մասին (նկ. 266)։ Այս կարծիքը հաստատվում է «писанки» կոչված ձվերի մի ուրիշ խմբով, որոնց կան այլ գարդեր։ Դրանց վրա նորից անց են կացված լինում միջտեսականի գծեր (բաց նկատելի՝ չորս), որոնց հատված են լինում մի շրջագծով, որը հիշեցնում է հատատեսանի գիծը։ Այստեղով, ձվի մանկերևույթին առաջանում են վեց խաչման կետեր, երկուսը՝ ծայրին, չորսը՝ միջնի մասում, յուրաքանչյուրը չորս քեռով։ Դա խորհրդանշական արտահայտում է չորս ուժերի գաղափարը հասկի-ձվի վրա։ Այս գաղափարն ավելի ընդգծելու համար նույն խաչմերուկների վրա գրված են գանազան ձևերի խաչեր (նկ. 267)[2]։

Մեզանում կանանչներ, խաչերն ու խաչանձևերը պաշտպանող ուժերի, չորս էլեմենտների գաղափարանշանները են։

---

[1] Б. А. Рыбаков, Ремесло Древней Руси. АН СССР, 1948, стр. 302, рис. 103. Նման նկարներ կան նաև նույն հեղինակի մի այլ գրքում (տես История культуры Древней Руси. I, стр. 325).

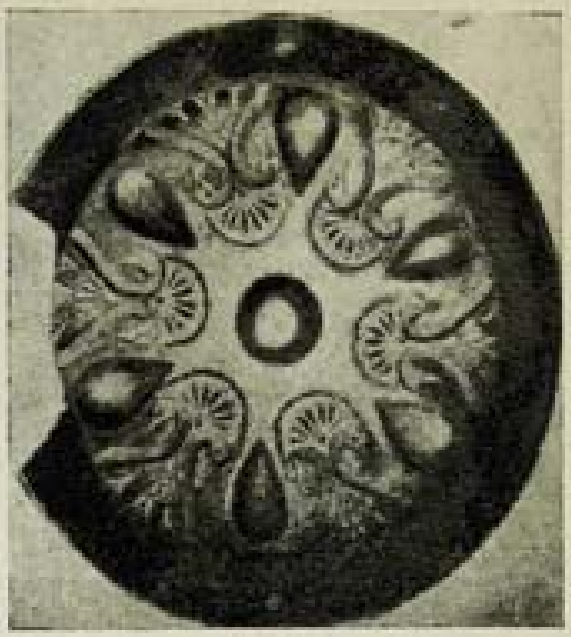
[2] Происхождение креста (Сборник статей). Москва, 1927, таб. V, рис. 6 (նաև տես էջ 27)։

Պարզ է, որ ոչխատնկիս-նկարն ունեցել են գաղափարական բովանդակություն, որը վերջին հաշվով կապվում է բնկրնականության-Հատկի և պտղաբերության հետ[1]։ Հետագայում այդ գաղափարները պահպանվել են հատկապես գառնի ձվերի միջոցով։ Հին հեթանոսական պաշտամունքության գործառույթն առնելի վերամշակմանը զուգահեռ քրիստոնեությունը խնամքորեն նաև գարգանվերի գաղափարական բովանդակությունը և պահպանել իր նպատակների համար։ Այդ ձվերն էլ այսի են ընկնում հատկապես իրենց գունագեղությամբ (հիմնականում կարմիր) և զարդերով։ Ամենատարածված զարդերը գառնի ձվերի վրա բաշխված են մեկ հորիզոնական և մի շարք ընդհատական գծերից, որոնք իրար հետևով ձվի մակերեսին առաջացնում են մի շարք խաչաձևեր, ինչպես նաև ռոմբակյուսիններ։ Դրանք բոլորն էլ արտահայտում են կենաց ծառի և կյանքի գաղափարը։ Ուշագրավ է, որ մեր չհզվում ևս պահպանվել են համապատասխան վիճակներ, օրինակ, Մա. Մաշխոցյանցի կազմած բառարանում նշվում է, որ «Զատուց նշանակում է նաև ոձուի սուր ծայրը»[2]։ Դա հենց ձվի և կենաց ծառի հին գաղափարական առնչությունների մնացուկներից է։

Այդպիսի մնացուկների հետ հանդիպում ենք հանձին ձվաձև խաղալիքների, առնաժառայեն նրման գործերի և այլն։ Ուշագրավ են հատկապես վիրգինիները, որոնց ձուն և ծառը երևան են գալիս միասին։ Համաձայն ծառեր են պատրաստվել նաև հարսանեկան հանդեսների ժամանակ։ Ահա թե ինչպես է նկարագրում հարսանեկան կենաց ծառի պատրաստությունը խլաթցի Ինչաբյանը.

«...Մանկլ ազգներու քրան որ գյուղին գիմացավորի ծառ չիքնու, բնիքին հնրկչայն փնա մի. Հիքեր չիքնքին ու ասնք-ոսնք քնչերով վարքեր ոյուքնքին՝ պսակ-պսակ. խնչերով գարգրին, հրնկերով, փշրատով, չամչով, քղով. բաղարտու խուրմով, չերով, նեղկյան խավիքներով ապին սրուքնքին. ոգապրաչին առավ չինած ծառն ոար ձեռ, տարան հրմով քաղչավորին փնչնչու»[3]։

Այսոնք էլ կենաց ծառից անբաժան է ձուն։ Ընդհանրապես այս ծառի զարդաբանքները վերին ասոիճանի ցայտուն կնրպով ցույց են տալիս կենաց ծառի պաշտամունքության գաղափարը։ Ահա



Նկ. 268

այդ բնական մրգերին ու պտուղներին են հետագայում փոխարինել արհեստական խաղալիքները։

Հատուկ ուշադրության արժանի հայտնաբանների են հանդիպում էջմիածնի այն արծաթյա գավաթների քիմում, որոնք գտնված են Կաղզուանի շրջակայքում։ Ահա պատկերը մեկը (Նկ. 268)[1]։

Այս անոթի արտաքին մակերեսին պատկերված է գույգ թռչունների և նրանց մեկ ընդ մեկ հաղորդող ձվերի մի գեղարիկ և փակ շղթա։ Գույգ թռչունները արտահայտում են ծնող-գույգի իմաստը. նրանք էլ իրենց հերթին բարդ կառուցվածք ունեն, որովհետև նեղեպատում են որպես երկգլխանի թռչուններ՝ կրծքերով միացած միմյանց։ Այդ միացման կետերից վերև ու ներքև ձգված են խաչապատկերներ, որոնք արտահայտում են այդ գույգի տեսակցման իմաստը, քանի նրանց հաղորդող առանձին ձուն ցույց է տալիս նրանց պտղաբերությունը։ Ամբողջ շղթան ունի ծնող-գույգ (թռչուն)—ձու—ծնող-գույգ (թռչուն)—ձու.... գաղափարապատկերը կամ կյանքի հավերժության իմաստը։

Համապատասխան գավաթներ են գտնված նաև Ախալցուրքի պեղումներից, որոնց վրա նույպես քնդգծված կնրպով պատկերված են ձու-պը-

[1] Ն. Վ. Քոլպակովսկին այդ ծառին գրել է հատուկ ուսումնասիրություն՝ „Песенки как предмет языческого культа", Киев, 1909 г.

[2] Մա. Մաշխոցյանց. Հայկեան բացատրական բառարան, II, Զմյուռնիա, 1911, էջ 330։

[3] Հմինյան ազգագրական ժողովածու, VI, էջ 201։

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 20 (տես նաև 21-րդ նկարը)։

տուգնեքի շարքեր թե՛ առանձին [1] և թե՛ թռչունների, ձվերի ու կենաց ծառերի Հավերժական (փակ) շարքերով [2]։

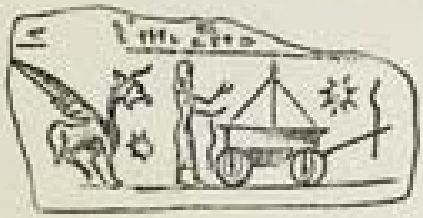
Ձվի, կենաց ծառերի, հացիկների այս մոտիվները որոշակի կերպով ցույց են տալիս, որ իրենք գրանցում են բնաշնորհագիս ամման և պաղարկության, ինչպիսի նաև նրանց Հավերժական քնքշացրի և արհնաչափությունների իմաստը։ Թռչունները ու ձվերը ներկայանում են ոչ թե իրենց բիոլոգիական առանձնայն իմաստով, այլ՝ ողջ բուսա-կենդանական աշխարհների։

Թռչնիս ցույց են տվել մանավանդ, որոշ ժողովուրդների հին պատկերացումների համաձայն, ողջ բնությունն իր նախնական առումով, ծնվել է մի ձվից։ Այդպիսի մոտեցության ցայտուն արտահայտության լավագույն օրինակներից մեկն է Ֆինեական էպոսի — Կալևվալայի հետևյալ հատվածը.

Ձվից. ես առել ծոցից.
Ամեմ Մայր երկիր գոյացավ.
Ձվից. ես վերի ծոցից.
Երկնի վեհ կամարը գոյացավ.
Դեղնուցից. ես վերի ծոցից.
Պայծառ արեը գոյացավ.
Սպիտակուցից. ես վերի ծոցից.
Աներևի լուսինը գոյացավ.
Ձվից. ես երփներանգ ծոցից.
Աստղերի բոլորը գոյացավ [3]։

Կա Հայկական ժողովրդական մի հին երգ, որի մի շարք վարիանտները գրի են առնված միջնադարում։ Այդ երգի որոշ օրինակները չնայած վատուց է ինչ հրատարակված են, բայց մինչև օրս էլ ուսումնասիրված չլինելով՝ անհասկանալի են մնացել և մոռացության են մատնվել։ Այժմ պարզվում է, որ դա ևս ծառագովք է։ Ավելին, հենց ինքն այդ երգը խոսում է Հնդեվրոպական ժողովրդական մի մասնայնական առնահանգեսի մասին։ Այդ առնահանգեսը ունի է ունեցել գարնանը, բնության ուժերի գարթնման և վերառնության ատիվ։ Գատրաստվել է Հատուկ նավ, նրա վրա՝ ծառ, ծառի վրա՝ բույն։ Այդ նավը քիստվարվել է ծովի վրա, որտեղ Հատուկ արարողությամբ, որպես բնության կենարար ուժերի վերաժնունդյան սիմվոլ, նավին գրված ծառի վրայի բնից թռցրել են ձվից նվնող մի թռչնաձագ։ Արարողը արարողությունը ղեկավարել է քարդ ու ընդարձակ երգով ու պարով։ Ահա այդ պարերգն է, որ պահպանվել և Հասել է մեզ՝ մի շարք վարիանտներով։ Հենց այսօրվանից էլ պարզ է այն ընդհանուր Հիմքը, որով կապված են Հայկական Հարսանեկան Հանգեսները և նկարագրված գարնանային Հանգեսը։ Որիսոսի մեջ էլ փառաբանվում է կենաց ծառը, երբու գնացքում էլ գորի ունենք երեսունի կամ վերածնության գաղափարի հետ։ Եատ ավելի Հին ժամանակներում այդ Հանգեսները, Հավանաբար, Հենց միասին էլ առնվել են։ Եատի պիտի կարծել, որ ծովային կենաց ծառի նշված գովքը, Հնդեվրոպական առնահանգեսների վերաեայուց Հետո, ապրել է Հարսանեկան երգերում և Հասել մինչև XIX—XX դարերը։

Որ Հետևյալ կարող էին այդպիսի Հանգեսների բնեկ, այդ մասին կան ուրիշ վկայություններ։ Ուրարտական ժամում ունեցող մի գլանաձևերի վրա փորագրված է մի քառանիվ սայլ, որի վրա ամրացված ձողերի ծայրին գանվում է կենաց ծառը։ Այդ սայլին Հետևում է մի զույգ Հանգիստվոր կնգվածքով և մի ֆանտաստիկ կենդանի։



Նկ. 203

Նրա փոքրանք նկարել բնվող ձրգի նկարագրած տեսարանը՝ կատանանք մոտավորապես նման մի պատկեր։

Ահա և ուրարտական այդ գլանաձևերի պատկերը (նկ. 203)[1]։

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 22.

[2] Там же, таб. 23.

[3] Калевала, руна I.

Հետագա ուրյուրինների ուսումնիրով։ XIII—XIV դարերի Հեգինակ Հովհաննես Երզնկացին գրում է Հետևյալ ուսմունքը, որանց Համեմատում են մեզանից Հետ մնած և սինկերրական մոտիվները.

Ջնոր. Հատու ոս գոյացիրըս տեսուկոս։
Ընդարատակ կեցնչն կարծր և Նշ.քանկոս
Ոչգնչ Երկնչն ուրիշուն կամար պարուրեցիկոս։
Քարան երկարուց. ցինի ուրչեն ոգուն Նշմանն։
Ոչ մղնանն չեզ խնձնգուն ի կատարեսն։
Ձյնն երբուրց է ուրիշուն ջրոյ Նշման
Եւ գեղնացուցն ոս մինչուրչ գեղուկոս։

(Մաշտոցներ — Երզնկացի, Տեսարան Համառոտ և չի յուսատանում բանիւ։ Նոր-Նախիջևան, 1792, էջ 28—29)։

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, 1944, стр. 281, рис. 90.

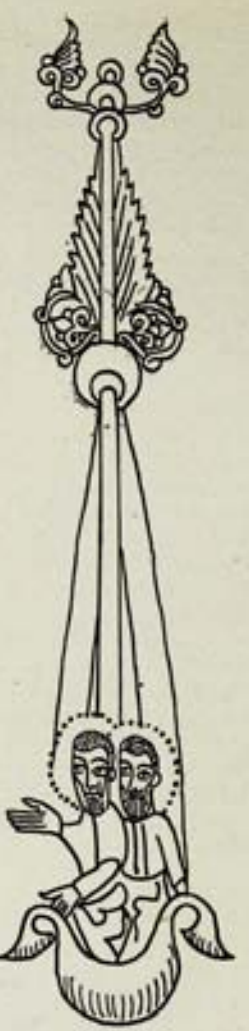
Նույն աշխատության մեջ Պիոտրովսկին հիշում է նաև նման մի ուրիշ կնիքի մասին՝ ոճավորված ծառով սայլի վրա [1]։

Կենաց ծառը սայլի վրա ընդունված է եղել նաև չուվաշական հարսանեկան հանդեսներում. այդ մասին տեղեկանում ենք Բ. Ա. Լատինինի հետևյալ տողերից. «Դրվում էին նույնպես ռասերի փնջեր կամ փոքրիկ ծառեր հարսանեկան թափորի սայլերի վրա» [2]։

Ուշագրավ է, որ կենաց ծառը վերոհիշյալ արարողությունների մեջ գտնվում է փոխադրական միջոցների (նավ, սայլ) վրա, որը և կապում է նրան հատուկ թափորների տոնական ընթացքի հետ։

Կենաց ծառի փոխադրական միջոցների վրա երևան գալը իր հետքը թողել է նաև մեր մանրանկարչության մեջ։ Այսպես, օրինակ, № 7555 ձեռագրի 100ա թերթում պատկերված է մի տեսարան, որտեղ Քրիստոսի առաքյալները գտնվում են նավի վրա, իսկ նավի առագաստը ցույց է տրված ոճավորված կենաց ծառի ձևով (Նկ. 270)։

Մանրանկարչության մեջ նման տեսարանները երևան են գալիս ավելի քան խիստ ոճավորմամբ, ուր կենաց ծառի և պտղաբերության



Նկ. 270

Բ. Բ. Պիոտրովսկին այս տեսարանի մասին գրում է. «Կենաց ծառի հետ կապված արարողություն է վերարտադրում Թոփրակ-Կալեում գտնված ուրարտական մի կնիքի դրոշմը. ապա, նա նշում է. գիտնականների կողմից ընդունված է, որ այդ սայլի վրա գործ ունենք իրոք խիստ ոճավորված ծառի նկարի հետ» [1]։

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, 1944, стр. 281, рис. 90.



Նկ. 271

սիմվոլները նկարվում են ոչ միայն նավի աշտարակի վրա, այլև նրա հիմքում, ջրի մեջ։ Այդպիսիներից հիշենք № 5786 ձեռագրի 56բ թերթի նկարը (Նկ. 271)։

[1] Там же, стр. 281—282.

[2] Б. А. Латынин, Мировое дерево, дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы, Известия Гос. Ак. истории мат. культ., выпуск 69, 1933, стр. 16.



Նկ. 272

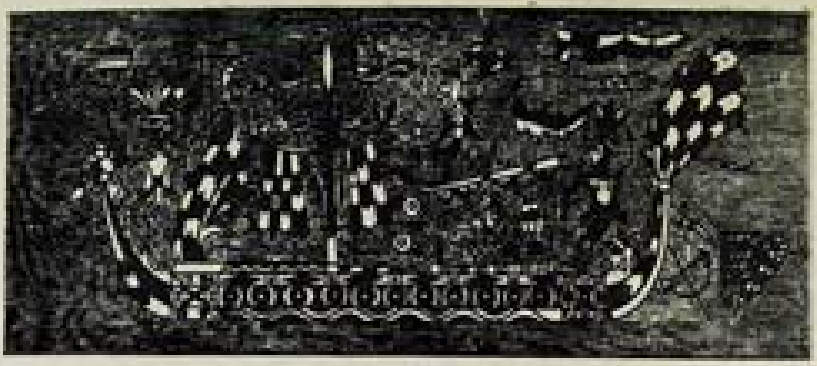
Անկախ քրիստոնեական գաղափարների հետ զուգորդված լինելուց, այս մոտիվները շատ հին են։ Դա ավելի որոշակի է երևում հետևյալ վկայությունների մեջ։

Քնարերգվող երգի հետ սերտ առնչություն է ցուցադրում ռուսական ասեղնագործ մի սավանում, որտեղ ձկան վրա գտնվում է եղնիկանման նավ, այդ եղնիկ-նավի վրա՝ ծառ, իսկ ծառի վրա՝ թռչուն։ Այդ նավի մոտ կան ուրիշ նավեր էլ, որոնց վրա կանգնած են, համաչափորեն, քրմուհիներ (նկ. 272)¹։

Հին պատկերացումների համաձայն մահվան երևույթը նույնպես համարվել է վերածնություն, ասում հանդերձյալ մահվան հանգրվաններն էլ ուղեկցվել են նման արարողություններով։ Այս տեսակետը վերին աստիճանի ուշագրավ նյութ է զետեղված Գ. Ճայլդի «История первобытной культуры» աշխատության մեջ։ Այդտեղ պատկերված է ծառի վրա գտնվող մի զարդարված նավ՝ թռչունի ձևով

¹ Այդ մասին Լ. Ա. Դինցես գրում է. „Другие образцы славянского языческого пантеона представлены обычно в шитых по перевити изображениях... Кроме уже знакомых нам фигур птиц и солнечных розеток (в обрамлении), на тихвинском полотенце [նկ. 272] представлены олень, слитый с деревом, и женские фигуры, которые стоят на оснащенных судах, плывущих по воде, показанной зигзагами. Очевидно, это—существа, населяющие воду, вроде берегинь".

(Л. А. Динцес, Древние черты в русском народном искусстве. История культуры Древней Руси, 1951, том II, стр. 473).



Նկ. 273

Այդ քառակող-նավի վրա կենտրոնում կանգնեցված է մի ծառ, զարդարված գունզգուն ժապավենների և քառակներով (նկ. 273)[1]։

Կարծես հենց այսպիսի մի նավի գովք է, որ արվում է Հայկական ժողովրդական քնարերգվող պարերգում։

Այս քոլորից պարզ է, թե որքան նզակի արժեք ունի քնարերգվող երգը, որպես Հայկական ժողովրդական հնագույն գիտարհանական երգերից մեկը, իր սեռա առնչությամբ կենաց ծառերի և համապատասխան հասկացողություններին հետ։

Քնոացիր տ. տպագիր ուշյուրնեերից հավաքել ենք այդ երգի 10 տրիանակ, որոնցից 6-ը կազմում են մի խումբ, 3-ը մի ուրիշ խումբ և մեկն էլ՝ առանձին։ Դրանցից տպագրված են նրանց միայն երկուսը։ Այժմ մենք այդ քոլորը խմբավորել ենք առանձին-առանձին և ստացել այդ երգի երեք հիմնական տեսակ։ Ահա դրանցից առաջինը՝ որոշ կրճատումներով և առանց տարբերական համեմատությունների։

ՏԱՂ ՈՒՐԱԽՈՒԹԵԱՆ ԵՒՂԱՆԻ Ի ՎԵՐԱՑ ԾՈՒԼՈՒ ԵՒ ՆԱԻԻ

Ամա գնեայ հովի ու ծփայ,
Ելիլ գալիլ ա՛յ,
Ովվի յարեան մամո ասպիւ
հայդա՛յ, ծփա՛յ
Ի ալիլ գալիլ ա՛յ։

Ամա խայայ եան ի հովին,
Ելիլ գալիլ ա՛յ,
Ովվի յարեան մամո ասպիւ
հայդա՛յ, ծփա՛յ
Ի ալիլ գալիլ ա՛յ։

— Ամա տեսի՛ր, թ՛ ինչ կայ հովին,
Որ եան ասեմ գալ։
Ամա գնեայ հովի ու ծփայ,
Ելիլ գալիլ ա՛յ։
Ովվի յարեան մամո ասպիւ
հայդա՛յ, ծփա՛յ
Ի ալիլ գալիլ ա՛յ։

— Ամա տեսամ, ես՝ կայ հովին,
Որ եան ասեմ գա՛յ։
Ամա խայայ եան ի հովին.
Ելիլ գալիլ ա՛յ.
Ովվի յարեան մամո ասպիւ
հայդա՛յ, ծփա՛յ
Ի ալիլ գալիլ ա՛յ։

եան ի հովին,
Ովվի յարեան մամո ասպիւ
հայդա՛յ, ծփա՛յ
Ի ալիլ գալիլ ա՛յ։

— Ամա տեսի՛ր, թ՛ ինչ կայ եային,
Որ եան ասեմ գալ։
Ամա գնեայ հովի ու ծփայ...[1]

— Ամա տեսամ, վի՛մ կայ եային,
Որ եան ասեմ գալ։
Ամա խայայ եան ի հովին...

Վիմ ի եային,
եան ի հովին,
Ովվի յարեան մամո ասպիւ
հայդա՛յ, ծփա՛յ,
Ի ալիլ գալիլ ա՛յ։

— Ամա տեսի՛ր, թ՛ ինչ կայ վիմին,
Որ եան ասեմ գալ...
— Ամա տեսամ, ի՛մ կայ վիմին,
Որ եան ասեմ գալ...

[1] Г. Шурц. История первобытной культуры. 1896, С. Петербург, стр. 593, „Судно мертвых в Борнео".

[1] Այստեղից սկսած քոլոր մեր քառակում այն երգերը, որոնց սրտին նախորդ տեսարում խոսք է տեղի ունեցել քոլոր։

Բնդրէ ի վերին,
Վլամ ի ներքին,
Նաւէ ի ծովին,
Ոսկի յարեւուն ժամեր ատապին...[1]

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ բնդրին.
Որ նաւէ ատաման գայ...
— Ելա տեսամ, խա՛չ կայ բնդրին
Որ նաւէ ատաման գայ...

Խաչն ի բնդրին,
Բնդրն ի վերին,
Վլամն ի ներքին,
Նաւէ ի ծովին,
Ոսկի յարեւուն ժամեր ատապին...

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ խաչին
Որ նաւէ ատաման գայ...
— Ելա տեսամ, ատա՛չ կայ խաչին,
Որ նաւէ ատաման գայ...

Տախն ի խաչին,
Խաչն ի բնդրին,
Բնդրն ի վերին,
Վլամն ի ներին,
Նաւէ ի ծովին,
Ոսկի յարեւուն ժամեր ատապին...

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ տախին...[2]
— Ելա տեսամ, ձա՛ռ կայ տախին...[3]
Ատաճ ի տախին,
Տախն ի խաչին...[4]

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ ձառին...
— Ելա տեսամ, ճի՛ղ կայ ձառին...
Ճիղդ ի ձառին,
Ատաճ ի տախին...

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ ճիղին...
— Ելա տեսամ, թա՛ւն կայ ճիղին...
Թաւն ի ճիղին,
Ճիղդ ի ձառին...

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ թաւին...
— Ելա տեսամ, ձո՛ւկ կայ թաւին...
Ձուկն ի թաւին,
Թաւն ի ճիղին...

— Ելա տեսէմ, թ' ի՞նչ կայ ձկին...
— Ելա տեսամ, ձա՛գ կայ ձկին...
Ձագն ի ձկին,
Ձուկ ի թաւին...

Ելա քուռ ձագն ի ձկին,
Ձուկ' ի թաւին,
Թաւն' ի ճիղին,
Ճիղդ' ի ձառին,
Ատաճ' ի տախին,
Տախն' ի խաչին,
Խաչն' ի բնդրին,
Բնդրն' ի վերին,
Վլամն ի ներին,
Նաւէ' ի ծովին,
Ոսկի յարեւուն ժամեր ատապին
Ծագա՛յ, ծիա՛յ,
'ի ալին գալին ատա՛յ:

Ելա ցնծայ ծովն ու ծիա՛յ,
Ալին գալին ատա՛յ:

Ծագն ի ցառին,
Բիւն ի խաչին,
Ծագն յարեւուն,
Ծովն ի ծագուն,
Խոյատա՛ր, բռչկո՛ր ծագդ պուն:

Ծովն յարեւուն ժամեր ատապին
Ցնծա՛յր, ծիա՛յր
'ի ալին գալին ատա՛յր:

Ծովնա՛լ և ատատատ[5]:

Այս պարբերդը, որ ամենայն իրավամբ կարող է հնչեական հիմնաձայնի հնչեմներից մեկը լինել, քան էությամբ, բնույթյան վերաբերվող ուժերի, գնեաց ծառի, ատենգծագրած ալեկի, ծովի և այլ նմանների գովերգույթյունն է, որոնց վերաբերության արեւելքը ցույց է տրված ձվից նկող քոչնամագի մեջտեղով: Այդ ծառն ոչ թե մի սովորական ձվի, այլ ամբողջ բնույթյան աշնով հատիկնեղի սիմվոլն է, որը բազմած է գնեաց ծառի վրա:

Ալատանգիր էլ պարզ է. քն ինչքան մեծ ատկ պիտի գրավիներ մեր գործողությունում գնեաց ծառերը՝ քոչունների և նրանց ձագերով:

---

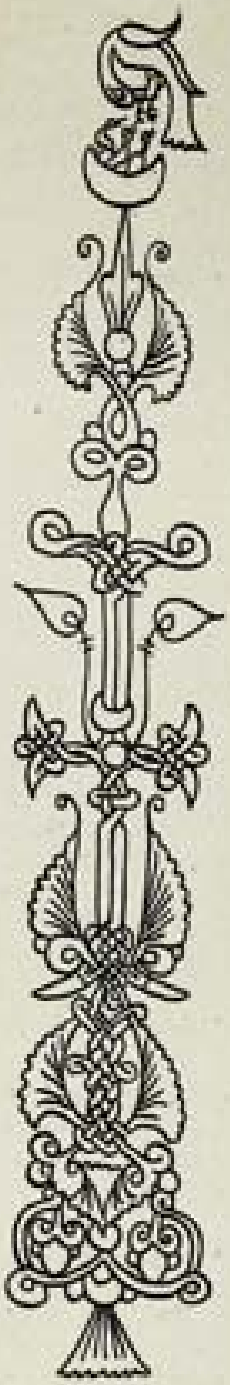
[1] Այս երգը հանգիս է գալիս մեր ձնաագրերում, քան ուշ վաստերի. XVI—XVII դարերից: Ինչպես երեւում է, երգեր՝ մեջտեղագիներին էլ ավել երգի նայելու չեն հասցրել. այն մեզի կույն են ամաց խաչ. մեզի՝ ամաց ուրբաթուների և խաղաղ, մեզի՝ ամաց ուրբաթուների ի վերայ ծովուն և ծառ, մեզի ամաց ի վերայ ծառն, մեզի էլ քոչով են առաջ մեզի՝ ամաց ի վերայ ձուկ:

Ալ 4297 ձնաագրի դրելն այս երգին կցել է ձնագրող գեղագուշյունը. ամենուն պիտի, որ ասեն գործածան մեծ անելը. և պարզ ձայն էր ընդունել և ասել, քն մարգաս ցանել գեղերին, մեզ նա այդ երգը երգի, որովհետև անելը չատ մեծ են. մանավանդ ձգտանելն էլ պարզ երգանոցի է: Ինչպես այդ պարբերդն քր չատ հին չհնչեր. պատճառով, մեջտեղագրում գործող պարբերդ այլեւս չի պատգործելով, ամ մեծ գեղագուշյամբ է պատգործելով:

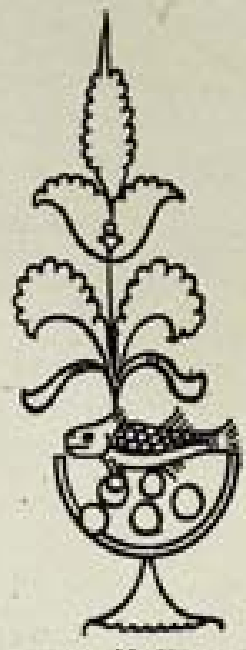
[1] Այս ատապը սկսած բաց ձեր քոզնում նաև այս տող այն կշռվածով ասվածը, որ հանգերդ անելդում կայքին՝ անգր նշանակվելով բացվածում:

[2], [3] Այս ատապից սկսած բաց ձեր քոզնում նաև մեջտեղ կշռվածով ամբ նաև ուսամբ գալը ասվը:

[4] Այս ատապից սկսած այլեւս չձեր կշռվում հավելդ ասվածը, որանք կան վերջում:



Նկ. 274



Նկ. 275



Նկ. 276



Նկ. 277

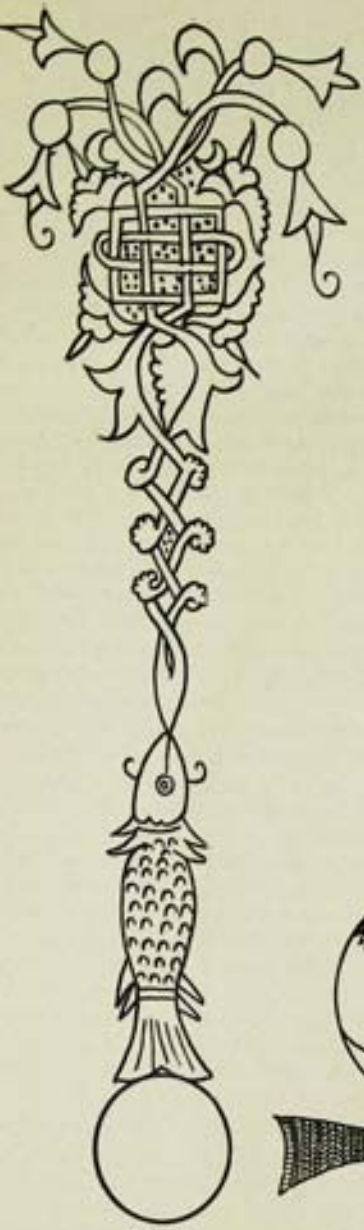
* * *

Ձյուժ բերենք Համապատասխան որինակներ կենդանական աշխարհի այլ ներկայացուցիչներից և ցույց տանք, թե ինչպես նրանց Համապատասխան օրգաններն էլ, իրոք, հիմք են հանդիսացել հատիկի կամ ավելի հին հատիկա-ձևային սիմվոլի ստեղծման պրոցեսում։

№ 4033 ձեռագրի 270ա թերթում պատկերված է մի գավաթ, որի մանրանկարն (որպես թե չորի մեջ) նկարված է մի ձուկ՝ հորիզոնական դիրքով (նկ. 275)։ Ձյդ ձուկը գավաթի չորի մեջ ածում է ձվեր։ Մանյան գա ասել ձկան ձվացրման մի պրոցեսի պատկեր չէ։ Դրանով ցույց է տրվում ձուկ-կենդանու կյանքը և գործառույթը — իր գաղափարական առումով։ Այս հանգամանքն ընդգծված է ձկան մեջքից բուսած կենաց ծառով։ Փաստորեն մի կողմից ունենք ձկնկիթներ, իսկ մյուս կողմից՝ նրանցից դեպի վեր ձգված կենաց ծառ։ Դա մի բուսա-կենդանական կամ կենդանա-բուսական մոտիվ է, որն ունի գաղափարական նույն բովանդակությունը, ինչ ունեին նախորդ օրինակները։ Գարևորն այստեղ այն է, որ ծառի հիմքում բնկած է ոչ թե բուսական հատիկը, այլ ձկնկիթը։ Ձկնկիթի և կենաց ծառի միասնության այլ օրինակներից հիշենք № 3033 ձեռագրի 405բ և № 5437 ձեռագրի 333բ թերթերում գտնվող նկարները, ուր ձկնկիթն էլ հատիկի նման պատկերված է կրկնակի չորագծերի միջոցով (նկ. նկ. 276, 277)։

Քանի որ արգելն բերվել են և գեռ շատ են բերվելու Համապատասխան նկարներ, ուստի այստեղ բավարարվենք միայն № 7555 ձեռագրի 193բ թերթից բերված մի նկարով (նկ. 274)։ Դա ոճավորված մի կենաց ծառ է, որի ծայրին գտնվող բուսած արգելն ծածկել են քաշուկի ճագերը։

Թեև այստեղ ընդգծված ոճավորվածությամբ են երևան գալիս կենաց ծառի, ասկիի գաղափարները, սակայն նույնը չի կարելի ասել ձկների և ձկնկիթների մասին։ Ձկները պատկերված են Համարյա բնական տեսքով (չհաշված նրանց մեջքերին բուսած կենաց ծառերը), իսկ ձկնկիթները՝



Նկ. 278

մի քիչ ոճավորված։ Պարզ է, որ զարդարվեստում ձկնկիթն էլ պիտի ի վերջո խիստ ոճավորման ենթարկվեր։ Ահա այս տեսակետից կարևոր նշանակություն է ներկայացնում № 3722 ձեռագրի 254բ թերթում գտնվող լուսանցազարդը (նկ. 278)։ Այստեղ կա երեք հիմնական մոտիվ. դրանք են. լուսանցազարդի հիմքում ընկած շրջագիծը, որից աճել է ձուկը, իսկ նրանից էլ՝ կենաց ծառը։ Այս շրջագիծը արտահայտում է, ամենից առաջ, ձկնկիթի գաղափարը։ Ըստ էության, այստեղ էլ նույնպիսի հաջորդականություն է դրսևորված, ինչպիսին դրսևորված էր, ասենք, 275, 276-րդ նկարներում, միայն թե այստեղ ձկնկիթն արդեն բոլորովին դուրս է եկել իր բնական սահմաններից և ընդունել արտակարգ մեծ ծավալ, որն առանձին վերցրած այլևս չի կարելի տարբերել բուսական հատիկի գաղափարանշանից։

Բերենք մի երկու օրինակ էլ ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստային նմուշներից։ Այս տեսանկյունից մեզ հայտնի լավագույն վկայություններ կելտական կուլտուրայի հնագույն զարդերն են (նկ. նկ. 279, 280)[1]։ Առաջինում պատկերված է ձկնային ծնող-զույգը, որի միասնությունն ամփոփվել է իրեն ընդգրկող մի շրջագծում։ Այդ շրջագիծը հենց նրանց միասնությունից սերված ձկնկիթի գաղափարանշանն է։ Ուշագրավ է, որ այդ ձկներից մեկի պոչը ավարտվում է պտղաբերության սիմվոլի նմանությամբ։ Այստեղ էլ ձկնկիթի գաղափարանշանը համանման է հատիկի սիմվոլին։

Կելտական զարդարվեստից մեր բերված երկրորդ նկարն իրենից ներկայացնում է մի ծաղկազարդ և հյուսվածքազարդ հատիկանշան, որից ծլել են՝ մի թևիկ և մի ձուկ։ Այս խառնագույն ոճա-

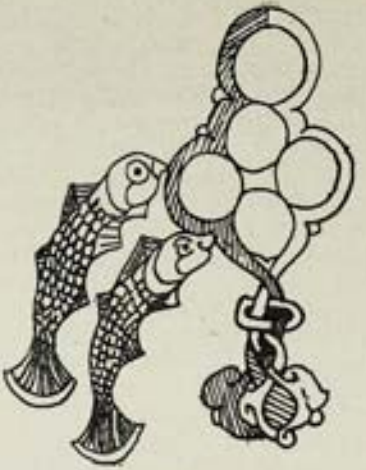


Նկ. 279



Նկ. 280

[1] Н. Ф. Лоренц, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 31, фиг. фиг. 7, 6.



Նկ. 281

վորման մեջ էլ միանգամայն պարզ նկատվում է նույն գաղափարը՝ նույն երեք մոտիվներով, ինչ որ տեսանք 278-րդ նկարում (ձկնկիթ, ձուկ, կենաց ծառ)։ Բայց այս օրինակներում գտնված մոտիվները իրո՞ք կարող են ձկնկիթի գաղափարանշան կոչել։ Ո՛չ։ Ձկնկիթն էլ, հավի ձուն էլ, բուսական սերմերն ու հատիկներն էլ չեն իրենց տեսակային էությունը չէ, որ ցույց են տալիս, այլ ողջ բուսական-կենդանական աշխարհի համապատասխան օրգանների ընդհանրացման գաղափարը։

Վերին աստիճանի ուշագրավ տեսարան է ներկայացնում № 6249 ձեռագրի 29ը թերթի վրա գտնվող նկարը (նկ. 281)։ Այստեղ պատկերված է մի խիստ ոճավորված կենաց ծառ, որը բաղկացած է երկու ճյուղերի սիմետրիկ միահյուսումից, որոնք ծնող-զույգի իմաստն են դրսևորում։ Նրանք նույնիսկ նկարված են տարբեր գույներով։ Այդ երկու ուժերի միասնությունը ցույց է տրված նաև ծառի երկճյուղ բունն օղակող կապի միջոցով։ Ծառի սաղարթը ցայտուն կերպով արտահայտում է պտղաբերության գաղափարը՝ հինգ շրջանների միջոցով։ Այդ վերջիններն իրենց տեսքով հիշեցնում են նաև ձկան ձվեր, որոնց փոքրացիր գծագրերը տեսանք վերևում։ Այս կարծիքն են հաստատում նաև այդ կենաց ծառի ձախ կողմում պատկերված զույգ ձկները, որոնք իրենց գլխերով կպած են կենաց ծառի սաղարթը ներկայացնող ձվաձև, հատիկա-ձվային գաղափարաձևերին և նորից ծնող-զույգի իմաստն են դրսևորում։

Ծնող-զույգը ձկների ձևով իր արտացոլումն է գտել նաև № 3779 ձեռագրի 53ը թերթում գտնվող նկարում։ Այստեղ այդ զույգը կազմել է մի օղակ՝ կենտրոնում ծաղիկ։ Այս միասնությունն իր ձևով և բովանդակությամբ արտահայտում է նաև ընդհանրացում-հատիկի գաղափարը։

Վերոհիշյալ մոտիվների կապակցությամբ կրկին անդրադառնանք № 6 «վիշապին», ուր վիթխարի ձկան ձևով հարթված քարի վրա փորագրված է կենաց ծառը, նրա վրա՝ եզի գլուխ՝ հատիկի խոշոր գնդով։ Պարզ է, որ, անկախ ամեն ինչից, այստեղ կենաց ծառը երևան է գալիս ձկան ֆոնի վրա. հիմքը ձուկն է։ Ուստի և նրա վրա պատկերված հատիկի գաղափարը արտահայտում է նաև ձկան «հատիկը», այսինքն ձկնկիթի իմաստը։ Բայց այստեղ կան նաև կենդանական աշխարհի երկու ուրիշ ներկայացուցիչներ՝ եզ և մարդ, որոնք կանգնած են կենաց ծառի վրա. ուստի այստեղից էլ հասկանալի է, որ հատիկի գաղափարը նաև այս էակներին է վերաբերում։ Այսպիսով, իրոք, այստեղ քանդակված հատիկը դառնում է ընդհանուր սիմվոլ այստեղ պատկերված կենդանական աշխարհի բոլոր երեք ներկայացուցիչների համար։ Սակայն դա ևս դեռ պակասավոր է։ Այստեղ կա նաև կենաց ծառ, որը, ամենից առաջ, խոսում է բուսական աշխարհի մասին։ Հետևապես նշված հատիկը արտահայտում է նաև բուսական աշխարհի համապատասխան օրգանի դերը։ Հենց այդ պատճառով էլ քննվող հուշարձանի վրա հատիկի գաղափարանիշը ցույց է տրված այդ բոլորից էլ վեր, որով և ավարտվում է կոթողի գագաթը։ Ուստի միանգամայն իրավացիորեն պիտի ընդունել, որ «վիշապ» քարակոթողները կերտողների պատկերացումների մեջ արդեն մշակված էր հատիկի մի այնպիսի ընդհանրացնող գաղափար, որը հավասարապես վերաբերում էր և՛ բուսական, և՛ կենդանական աշխարհներին։

Մարդիկ զբաղվելով անասնաբուծությամբ, ինչպես և դիտելով իրենց իսկ բազմացման գործում սեռերի կապի ու փոխհարաբերության նշանակությունը, վաղ ժամանակներից սկսած ընդհանրություններ էին գտնում բուսական և կենդանական աշխարհների միջև։ Ուստի հատիկի գաղափարանշանը, որպես ընդհանրացնող սիմվոլ, պիտի արտահայտեր և կենդանական աշխարհի հսկայական մասի ծննդաբերական օրգանների իմաստը։

№ 378 ձեռագրում այս տեսակետից կան մի շարք բնորոշ օրինակներ։ Այդտեղ նույն ձևն ունեցող կրկնագիծ խոշոր հատիկի վրա երևան են գալիս մերթ ոճավորված կենաց ծառեր, մերթ թռ-



Նկ. 282



Նկ. 283



Նկ. 284

շունները, մերթ չները, մերթ էլ զանազան կենդանիներ։ Վերջիններից է, օրինակ, այդ ձեռագրի 201ա թերթի նկարը (Նկ. 282), ուր կենդանին փոխարինել է թռչուններին, ձկներին և բույսերին։

Եթե բուսական նման մոտիվներում, օրինակ, նույն ձեռագրի 193ա թերթի նկարում (Նկ. 283), կենաց ծառն իր բուսական տեսքով, առաջին հերթին, կապվում է բուսական հատիկի հետ, ապա 282-րդ նկարում՝ կենդանական համապատասխան օրգանի, որը միանգամայն հատկանշական է։ Սակայն երկուսի հիմքում էլ ընկած է նույն ձևի հատիկ, որն առնչվում է թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի համար որպես ընդհանուր և տիպական ձև՝ հենց այդ երկուսի համապատասխան օրգանների հիման վրա։

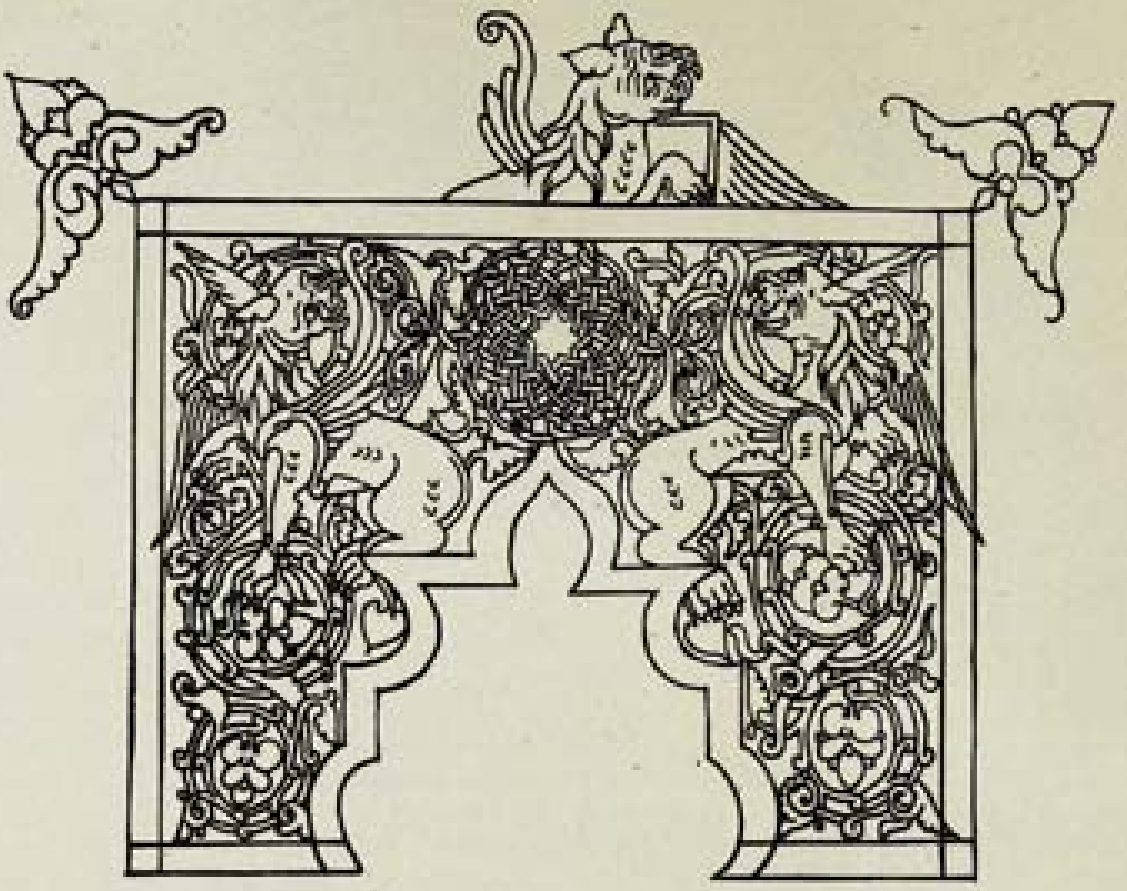
Համանման մի այլ նկար էլ հիշենք նույն № 378 ձեռագրի 191բ թերթից, որտեղ հատիկաձևային նշանի վրա երևան է գալիս մի ուրիշ կենդանի՝ զարմանալի պատկերավորության ոճավորումներով (Նկ. 284)։

№ 4851 ձեռագրի 84ա թերթի նկարում այդ ժամանակ ավելի քան ցայտուն ձևով է դրսևորված (Նկ. 285)։ Կիսախորանի մեջ պատկերված են զույգ առյուծներ, որոնք, չնայած այստեղ կապված են քրիստոնեական գաղափարների հետ, բայց իրենց ծագմամբ ներկայացնում են ծնող-զույգի գաղափարը։ Դրանց պոչերն ավարտվում են պտղաբերության մեկական ոճավորումներով, իսկ թևերը, վերաճելով բուսական զարդանախշերի, գնում են սիմվոլյու ամբողջ կիսախորանով մեկ. իրենց կենտրոնում, ամենաաչքի ընկնող տեղում, առնչվելով հյուսածո հատիկի մի գեղեցիկ զարդ։ Ու դժվար է ասել, այս վերջինը նշված ծնող-զույգի՞ց սերված պտուղ, թե այն ընդհանուր սերմի գաղափարն է, որից սերվել են նրանք։ Եվ դա ավելի քան հատկանշական է, որովհետև զարգացման այսպիսի մոտիվներով խոսում է ոչ թե տվյալ սերնդի, այլ ընդհանրապես սերնդային հաջորդականության մասին, որտեղ յուրաքանչյուր ծնող իր հերթին զավակ է և յուրաքանչյուր զավակ՝ ծնող։

Քանի որ նման օրինակների հանդիպել և հանդիպելու ենք, ուստի բերենք մի օրինակ էլ սկյութական զարդարվեստի չբացատրված մոտիվներից (Նկ. 286)[1], որտեղ հատիկի վրա պատկերված է եղջերու։ Պարզ է, որ այս նկարի հիմքում, ամենից առաջ, պիտի տեսնել կենդանական ձվի գաղափարը։

Այդ հին գաղափարներն են, որ մասունքնե-րի ձևով պահպանվել են նաև ժողովրդական հին պատկերացումների և սովորությունների մեջ. Օրինակ, երեխաներին չար աչքից պաշտպանելու

[1] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 143.



Նկ. 265

նպատակով, երբ մեկը նրան գովում է, հարգանքը կգմբում են նրանցի ամուրհակը։

Համապատասխան գործողություն է կատարվում նաև քահանայի հանդիպելիս, որն ակնարկում է խոխարգանների հետ կապված հասկացողություններ։

Առավել ցայտուն արձնակի մեկ հանդիպում Մատնյի Դավիթ վարսում։ Երբ Դավիթը գնում է Մարա Մելիքի դեմ, Վերգոն, հեգնելով նրան, ասում է, որ Մելիքին սպանես, նրա նոխ ձուն բեր՝ անենք ապիղ դեղ։ Դավիթը չի մոռանում այդ հեգնանքը, և հաղթանակից հետո, առյուծ սպանում է Մելիքի նոխ ձուն, որի մնծությունից ապրափարար Վերգոն կնդրատում է չարվարը և մկրտվում է իր հանուն մանանոնով։ Այլ պատմություններում Վերգոյի փոխարեն երբեմն է գործ ունենում Ծիանի կինը, որը Դավիթին ասում է.

ՁՄարանիի սպանիս,
Եթե նոխ ձուն չի, անիծի ձեր ապիղ դեղ։

Դավիթը կատարում է նրա պատվիրը.

Դավիթ գնաց Մարանիի նոխ ձուն առնի,
Էնտեղ էլաս խոպոտ կինկան,
Ասաց.— Հոպոտ կինիկ,
Ես ինչ չանես ավելս կն ար,
Ես, կո քեզնից ձեզ ձուն,
Կանես ապիղ դեղ, ինչ կանես՝ արա ։

Հիշենք մի չարք արձնակներ ուրիշ ժողովուրդների գիցաբանություններից։ Այդպիսի զուգահեռների մասին քավականաչափ տեղեկություններ կան այրոք. Գր. Գափանցյանի ելևա Գեղեցկի պատմության գրքում։

«Ելևա փոյրաքնական մի առատպելի հիմնական խանգիր նրան (Առտիսին) գործնում է խնչապար, որի պատճառով Առտիսն իրեն ամոթահատում է փիճիի տակ (իսկ ըստ մի այլ վարիանտի՝ մահից հետո գառնում է փիճի՝ COCHE)։ Նրա արյունից է ծաղուշակը։ Առտիսի տանիքը չիհում են գործնակը ծարտի 22—27-ը։ Ամոի 24-ին կատարվում էր մահվան սգահանդեսը (տարյան օրը)։

---

1 Մատենա հանր. Լ. Նիհան, 1898, էջ 18։

---

1 Նույն տեղում, էջ 21։

...Բուրմերը [քառագի տակ նան քրանց ամուսնացում էին...»[1]:

Թվարկելով այլ դրույթներ, հեղինակը գրում է. «Մի այս բոլորն իրոք նկել է, սակա այդ ինքնահպճման սպառնալիքի ակունքները, նրա միչդեմսից անգամ չինեն, միանգամայն զարգացած ու մանրամասնություններով լցացված (տներքի նացում.) տարածված են նկել քե՝ Սիբիրում հին Արևելքում և քե՝ հին Փոքր Ասիայում»[2]:

Ամարիքների կապը կենաց ծառի հետ այդ դիցարանությունների մեջ հիմնված է նույն գաղափարների վրա, որոնք կազմում են մեր քննության առարկան:

«Ինոհոսվ ասեն, քե որդի էր Արեգի,— ասում է Գրիգոր Առավոժարանը,— այսինքն Արամազդա. և ասեալ գնդանգի նշանա գնդիսաւորման Հար իւրոյ և բնեցց ի ծով. և փրփրեալ ծովուն ձնաւ գԻնոհէսոս, զոր փրփրածին կոչեն. Արդ ի ասեն Գիոհէսոսի գնամանութիւն հրեշտակաց ասելին. կէս ի ծովին, կէս ի փայտով և զայն կոխելին բեզ չանգս և բեզ քիկուս...»[3]:

Նրա վերի օրինակներում ամարիքները կապվում էին կենաց ծառի հետ, ապա այստեղ այն մի կոնկրետ արտահայտություն ունի, որի չնորհիվ իրար են միանում Արեգը և Արեգի (ծովի) գողափարները, ձնելով պտղաբերության ասոված-ծառուն, որը գործոչ, որպես վերջնական ասոված-ծություն, կապվում է կենաց ծառի հետ:

Մարդին ոչ միայն բնորոշություններ են նկատել տարբեր բնագավառների ամեն, պտղաբերման հրեշտիների միչև՝ անալոգիկ իմաստով, այլև կոչել են, որ այդ բնորոշություններով տվյալ բնագավառները որպեսական անգամ առնչություններ են գտնվում: Բուսական աշխարհի ներկայացուցիչները ի վիճակի են համարվել ապրելու նան կենդանական աշխարհի վրա, անգամ հղիացնելով կանանց[4]: Որոշ երկրներում էլ անդրբիության ժամանակ ապամարդին, գիշերները, բույսովին մերկ, մնում են ծառերի մոտ, կատարել են նրանց բնդհանուրներ ձևս և բոլոր ձայնով պահանչել առատ բերքատվություն[5]:

Այս և նման այլ հրեշտիները խոսում են այն մասին, որ բուսական աշխարհի պտղաբերության գաղափարը, քան հին պատկերացումների, անրառնն կապված է նկել նան կենդանական աշխարհի ու մարդկանց սեռական օրգանների և նրանց ֆունկցիաների հետ:



Նկ. 248

Հենց այս պատկերացումների հետևանք պիտի համարել այն հին առնական արտությունները, երբ վազ գործանք ամերության է նկել «անիարդ խառնակումների», որոնց մասին վկայություններ ևնք գտնում նան մեր միջնադարյան ձեռագրերում: Այդպիսի վկայություն է պահպանված, որինակ, արձնորդիների մասին:

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ կենաց ծառի հիմքում բնկնող հասկին գաղափարապատկերը որպես նյութական հիմք ունեցել է, բուսական հատիկներից, կենդանական ձվերից բացի, նան այլ կենդանիների համապատասխան օրգանները, որոնք բազմացել են ոչ սրտորդոնիզմային ձվերի միջոցով: Ոչ բուսա-կենդանական աշխարհի ծննդարերական օրգանների և բնության համապատասխան ուժերի միասնության գաղափարն է, որին կոչում ենք հատիկա-արմատային ժառիկ:

Այդ հիմքի վրա է բազմանում կենաց ծառը, որը նույնպես ոչ թե կանգնա, այլ բնդհանուր հասկացողություն է և իր մեջ է բնդգրկում այլ բուսա-կենդանական աշխարհների գոյացումների գաղափարը: Այդ բոլորի նման էլ բազրոչները, ծաղիկները, վարսանգա-պաղպաղի օրգանները, քույլ են տալիս բնդհանրապես պտղաբերության գաղափարը:

---

[1] Գր. Ղ ա փ ա ն ց յ ա ն, Ազգ Ծիսից պատմություն, Երևան, 1941, էջ 31:

[2] Նույն անդում, էջ 33—34:

[3] Ճառագիր Ն 1870, քերթ 213բ:

[4] Дж. Фрезер, Золотая ветвь, I, Москва, 1928, стр. 146.

[5] Там же, стр. 164.

Նկատելի է, որ այդ բոլոր գաղափարանշանները, որքան էլ աշխատել են իրենց տեսքով ևս հիշեցնել պատկերացում ապրել իրենց արտահայտած օբյեկտների մասին, բայց և այնպես նրանք ընդունել են բուսական տեսք։ Դա ցույց է տալիս, որ այդ գաղափարների ստեղծողները խնդրես արդեն ունեցել են բուսաբուծության, անասնապահության, թռչնաբուծության հարուստ փորձ. հասկանալի են եղել նրանց ամեն ու քայլափոխի ընդհանուր երևույթներին, ըմբռնել են այդ երևույթների համար բնորոշ օրինաչափությունները և ընդգծել դրանց։ Նրանք քաջ ծանոթ են եղել հատկապես այն ճշտմասուցիայնը, որի համաձայն բույսն է հասնում օրգանական և անօրգանական աշխարհների սահմանագծին։

Կյանքի փորձը ցույց է տվել նրանց, որ որքան էլ անասունները չատ լինեն, գարնանը մարդը չի կարող լոկ անասուններին վստահել իր կյանքը, որովհետև անասունների կյանքը կախված է բուսականությունից։ Բուսականության պահպանը, նրանց հազարավոր անգամներ սովի ու համաճարակների առաջ կանգնեցնելով նրանց, ստիպել են մտածել, որ իրենց, բույսն է այն հիմքը, առանց որի մարդը կարող է ոչնչանալ։ Եվ ոչ միայն մարդը։

Ջարդարվեստի քննարկված մոտիվները պարզ ցույց են տալիս, թե ինչպես մարդը աշխատանքի պրոցեսում հնարհետև ճանաչում է բուսական և կենդանական աշխարհի, իր համար կենսական նշանակություն ունեցող երևույթները, իրար հետ է կապում դրանք, ընդհանրացնում և արտահայտում իր գիտելիքի մեջ։

«Բայց ձեռքի զարգացմանը զուգընթաց,— ասում է Ենգելսը,— քայլ առ քայլ զարգանում էր նաև գլուխը, առաջ էր գալիս գիտակցությունը — սկզբում իրեն առանձին գործնական օգտակար գործողությունների պայման, իսկ հետագայում, դրա հիման վրա, ավելի բարենպաստ պայմաններում գտնվող ժողովուրդների մոտ,—բնության օրենքների ըմբռնումը, որոնց պայմանավորում են այդ օգտակար գործողությունները։ Իսկ բնության օրենքների իմացության արագ աճման համընթաց աճում էին նաև բնության վրա հակառակ ներգործության միջոցները»[1]։

Ի. Վ. Մասլենը, չեչոտվով բնության օրենքների հարատև բնույթը, գրում է.

«Մարդին կարող են հայտնագործել այդ օրենքները, ճանաչել դրանք և, հենվելով դրանց վրա, օգտագործել դրանք հազարատարության, այլ ուղղություն տալ որոշ օրենքների ներհատուկ գործողությունների, ստիպելով դրանց գործողության ոլորտը լայն ասպարեզ տալ իրենց համար ճանապարհ հարթելով մյուս օրենքների...»[2]։

Հայկական զարդարվեստի, ինչպես նաև ցանկացած օգտագործվող մի շարք ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստների կարևոր մոտիվների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ, իրոք, այդ մոտիվները բովանդակում են իրենց մեջ մեր հնադարյ նախնիների աշխատանքային պրոցեսներում ձեռք բերած գիտելիքները։ Այդ գիտելիքների մեջ՝ բնության բոլոր ստեղծագործ, ծնունդարեր պրոցեսների մասին նրանց ստացած ճանաչողությունը՝ իհարկե մեծ տեղ է հատկացված։ Դրա պատճառն այն է, որ մարդկանց գոյության գլխավոր հարցերը հենց դրանց հետ են կապված եղել։ Սակայն այդ երևույթների գաղափարական վերարտադրություններում նրանք կիրառել են հատկապես բուսական ընդհանրացնող ձևեր, որովհետև նրանց ըմբռնել, գիտակցել են, որ կյանքի գլխավոր աղբյուրը, օրգանական և անօրգանական աշխարհների միջև եղած ամենակարևոր (Տիմիրյազեվ) բուսականությունն է։ Բույսն է, այն հիմքը, որը պայմանավորում է ինչպես բուսական, նույնպես և կենդանական աշխարհների, այդ թվում նաև մարդկության գոյությունը։ Բացի դրանից, արտահայտություն ուներ նաև այն, որ ծնունդի, ամեն, պտղաբերության գաղափարները չափազանց ձևով կապված էր արտահայտել բույսերի միջոցով։

* * *

Վարսանգա-պտղային մոտիվները քննելիս տեսանք, որ համապատասխան գաղափարաձևերն ստեղծվելիս հիմք են ունեցել նաև որոշ պտուղներ, ինչպես, օրինակ, անասապային կոնքերը, վարդի պտուղների որոշ առանձնահատկությունները և այլն։ Այդ պտուղները, իրենց բնական ձևաձև տեսքի հիման վրա ոճավորվելիս, հետևողականորեն մշակվել են վարսանգա-պտղային մոտիվների հետ, մասնավորապես, որ ձևերը առաջ նրանց բովանդակությունն էլ համապատասխան է եղել։ Այդպես չի տեղի մի շարք ուրիշ պտուղների հետ, որոնք իրենց կլոր ձևով ավելի շատ համընկնել են հատկապես սերմային սիմվոլների հետ և մուտքել նրանց մեջ։ Այդպիսիներից են խնձորը, նուռը և այլն։ Եվ դա մի-

[1] Ֆ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս. Հոգիր երկեր, II, Երևան, 1950, էջ 88։

[2] Ի. Մասլեն. Մոտիվների էվոլյուցիոն պրոբլեմները ՍՍՀՄ-ում, Երևան, 1952, էջ 6։

անգամայն բնական է, որովհետև մի՛այա էլ խնձոր կամ նուռ պատկերն իրենց մեջ միամտաբանական կրում են նաև հասկիներ-սերմեր։ Ուստի նրանք կարող են պատահական թե՛ ծնողի գազափարը (իրենց սերմերով, որոնցից պիտի ծլեն ապագա բույսերը) և թե գաղափարը (իրենց պտղային մասով, որն ասացվել է նախորդ վիճակների չորանում)։

Վերցնենք խնձորի մասին։

Ժողովրդական խնձորի բնական կյանքանվանությունը նպատակ է, որ նա ունենա այդպես էլ երբեմն գա, հանուն պատահականության նաև հատկի գազափարը։ Եվ որովհետև Հայ ժողովրդի մասնակցության մեջ խնձորը, որպես այդպիսին, մեծ տեղ է գրավել, ուստի կարիք կա ամփոփ կերպով կանգ առնել այդ մասնակցության պրակտիկան հիմնական գործառնությունների վրա։

Խնձորն, բացի Հայ ժողովրդի պատկերացումներից, համարվում է անմահական պատուղ։ Նրան վերագրվել է հատկապես պտղաբերության գազափարների հետ կապված նշանական նշանակություն։ Նա սիրա սիմվոլն է ժողովրդական բանաստեղծության մեջ խնձորը հենց այդ առումով գործածված է մեծ չափերով։ Ահա խնձորենու գովքը.

Ասաքի խընձորի, որ պըտղեր ես տալիս.
— Ծառս երկաթ ես նմ, որոնք երկաթ ես նմ,
Ո՛չ վարդ, ո՛չ շուշան, մենք չի՛ նիկ երկանք,
Անհրաժեշտ նմ ես, հասուց անհնաձ[1]։

Ուստի ժողովրդական հայրենիքներում կարդում ենք.

Ինչպես խնձորիկ հասիկ,
Իմ հասիկ ես իմ անուշիկ[2]։

Խնձորը, որպես սիրո և պտղաբերության սիմվոլ, հրաման է գալիս Մատուռքի Գալիքի հպատակ՝ հատկության ձևերին, որով նա հարմանում է Գալիքին, գրանով իսկ իր սիրուց Հանձնելով նրան։

Գալիք գուր ինձ խնձոյ,
Բյուց, գնաց, ինչն հանգույց հարուստի փոխարին։
Հանգույց հարուստ ես ալի քնկով,
Ջնալիք անասյ, ուսախոցով,
Ուրախությանն խնձոր ի՛ նգոս Գալիքին։
Գալիք պիտնոս բանկ վոտ ինձոյ,
Անգոցով վոտ խնձորին[3]։

«Մերքն խնձորով պիտին», ասում է Հայկենիների մեկը։ Հիմանց սիրուհին պատասխանի ազատում է սիրած երիտասարդին, բայց չի ցանկանում, որ նա առանց խնձորի գա. «Ձեռ խնձոր, ապի ձին տանու, ասում է մի ուրիշ Հայկեն։

Մոտիվությունն է նաև Հասուն սիրացնող կույս բույսերի ծաղիկափոշին լցնել խնձորի մեջ տրված փորվածքում, պատրաստել սիրո խնձոր և այն ուղարկել ցանկացած աղջկան կամ ազգին, որպեսզի նա սկսի սիրել ուղարկողին։

Ահա այդպիսի մի գործողության նկարագրող երգ՝ Վասպուրականի բանահյուսությունից.

Դարում անչ աշխար չի՛ ինի.
Իմ գալա մեկ կատիր խնձոր չի խաձար խոյին Ս.
Ուսիցի. բանիցի մանր. ապրցի.
— Ձրմ գնալ պատվի՛մ. քի խալա ունիմ.
գնիմ հարցնամ։
Ընկցի.— Խոյին ինչի՛ էլաձ Ս։
Ըսաց.— Ես էլ կամ ես պիտ էլաձ Ս։
Մնալ չի՛ սիրաս ցցիր Ս.
Մենք ասիր ասր չենք մոլորաց գնտնե փորթս Ս։
Ընկցի.— Խոյին ինչի՛ էլաձ Ս։
Ըսաց.—Ինամիր. քի ին կրգիմ.
կա ես պիտ էլաձ Ս։
Ուսիցի. խալա բյուրցի. պատկցի. գրկցի իմ հաց.
Ձալ ինձաց՝ պրավ իմ ասած խալ[1]։

Համահնչյան ժողովրդական երգի տվյալ հնչողության արխիվային մեկը գտնում ենք N 7709 ձեռագրում.

Գալ յարենցիկ. ապար եկա, ա՛յ,
Գալիկ ա բերիկ, կալիկ ա բերիկ, ա՛յ,
Ախ, իմ պարան կենիկ.
Ու խնձոր նախշած.
Իր մեջն է պրավ, ապար եկա, ա՛յ,
Ախ, իմ պարան կենիկ.
Ու ոսկով խաչած[2]։

Այդ նույն երգի վարիանտներին հանդիպում ենք նաև ուշ շրջանի ժողովրդական ոչխարան ստեղծված խաղիկներում.

Խընձոր ունիմ, կըտամ ա.
Ձորս բալոր ուրախան ա.
Ախճիկոսմ մնիսկան ա.
Մնըր ոսկով լըցած ա...
Անուշ յարի գրկած ա[3]։

Այդպիսի արձնատական-ժողովական խնձորենիների շատ ենք հանդիպում նաև ուստական հեքիաթներում («Наливное яблоко»)։

---

1 Գ. Շ ի ր ա ն ց. Վանա տալ. II։ Թիֆլիս, 1880, էջ 17։

2 Մ. Ա լ ի շ ա ն. Ղարաբաղի ժողովրդական տաղեր։ Վենետիկ, 1848, էջ 76։

3 Մատենադարան. I։ Վենետիկ, 1838, էջ 33։

1 Մատենադարան Վասպուրականի բանահյուսության. II. Էջմիածին, 1917, էջ 37—38։

2 Ձեռագիր N 7709, թերթ 30ա։

3 Մ. Ա լ ի շ ա ն. Ժողովրդական խաղիկներ։ Վենետիկ, 1849, էջ 134։

Այս պատկերացումները հիմք են հանգիստ-քն մի շարք կախարդա-համայական ոգիզատա-սերի։

Ահա այդպիսի երկու օրինակ N 6677 ձեռագրից։

«Այս ներքոյգրեալ բիլսմա գրէ ի վերայ խնձորի և ձգէ ջուրն, որ գիրն հլանէ խնձորէն և քերէ և կամ նայ հասց ջուրն խմել տուր, սիրէ...»[1]։

«Այս ներքոյգրեալ բիլսմա խնձորի վերան գրէ, տուր ուտէ, սիրէ և արժանապիւն լինի. մէկէլ բիլբին վերան գրիր, քաղատորն պահէ և մէկ առնու՝ կին մերձենաց...»[2]։

Եթե առաջին դեղատոմսի միջոցով կախարդը նպատակ ունի սեր առաջացնել, ապա երկրորդով՝ ոչ միայն սեր առաջացնել, այլև փեսացուին յուզել (սեռական ժամանակավոր քուչուքյունը վերացնել), տալ փեսացուին առնականություն. ով այս բոլորը՝ խնձորի զորությամբ։

Խնձորը, որպես պտղաբերող ուժ, երևան է գալիս հատկապես այն հնքիաքներում, որոնց հիրսուտիին անմահական խնձոր ուտելով հղիանում է և ծնում տղաներ երեխա։

Այս միևնույն նշանակությամբ խնձորը մեծ տեղ է ունեցել նաև հարսանեկան արարողություններ մեջ։ Մովսուքյուն է եղել, որի համաձայն, երբ հարսանեկան քաֆորը շարժվել է դեպի եկեղեցի, տիեզան գոռում կը հանե քաչկինակի մեջ դրած խնձորը և մինչև ժամու գուռը բռնած կը պահե բերանի վրա կամ քթի տակը[3]։

Վերին ասոմանի ուշագրավ է հատկապես հետևյալ սովորությունը.

«Հին ժամանակ սովորություն կար, որ մեսատան քնկերով պատած եղեգնյա փողրիկ խալ տնկում էին խնձորի կամ նռան մեջ և գնում էին հորատակ քաղավորի գրանի ծայրում, որ փոխարինում էր քաղը։ Այժմ վերացել է»[4]։

Այսպիսով, քաղերի վրա դրվող պտղաբերության սիմվոլների և հատիկների մասին ստորև բերվելիք տվյալները հաստատում են նաև ժողովրդի կյանքի մի ուրիշ բնագավառի համապատասխան արարողություններով։

Այս բոլորի մեջ էլ խնձորը երևան է գալիս որպես պտղաբերության գաղափարի արտահայտող սիմվոլ։ Փեսացուի համար այդ պտուղը կնոջ և պտղաբերության խորհրդանիշն է։

Պարզ է, որ գլխի վրա դրվող կլոր գնդերը ոչ միշտ են լույս տալիս, քանի որ ոմանք չեն հատիկի գաղափարի հետ, այդ գնդերից շատերը կարող են նաև խնձորի ու նռան գաղափարը լինել։ Իսկ, ինչպես տեսանք, հատիկի նման պտուղները էլ գլխի վրա լուսեղած գլխավոր զարդերից մեկն են եղել։ Ժամանակի ընթացքում նրանց վերագրել են նաև գերբնական ուժի կամ զորության նշանակություն։

Ինչպես վարսանգա-պտղային սիմվոլները, այնպես էլ հատիկները ու խնձորները երևան են գալիս նաև հնդեվրոպական գմբեթների վրա։ Ծոցաքանչյուր գմբեթ, որպես օրենք, ավարտվում է խնձորի վրա ամրացված խաչով, հիշյա այնպես՝ ինչպես փեսացուի քաղը, իշխանության սիմվոլ խաչակիր գնդերը և այլն։

Խաչով խնձորը երևան է գալիս հարսանեկան հանգեսներում նաև հարսանեկան կենաց ծառի գագաթին, որպես գերագույն սիմվոլ և կոչվում է ղղանա։

Այդ մասին արժեքավոր վկայության ենք հանդիպում ընդգարդական Հանդէսում, ուր ընդհանրապես նկարագրված է նաև խնձորի տեղը հարսանեկան ծեսերում և հարսանեկան կենաց ծառի վրա։

«Քաղավորն յուր տուն վերադառնալուց հետո ծառը բերում են քավորի տնից, որպեսզի քաղավորի տանը զարդարեն նորան խնձորներով, ղղանով և ապա գովաբանեն։ Երկու ամուսնացած տղամարդ բռնում են ծառը և նորանց առաջ կանգնում է չեզովով հարսիկ մի տղամարդ։ Առաջինը մոտենում է քավորակինը և նվիրում է մի խընձոր՝ վրան զարնած գույնզգույն քնկերով զարդարուն փոքրիկ խաչը, որ կոչվում է ղղանա։

Կանգնած հարսիկը ոդի մեջ պատկնելով ղղանը, գվարճախոսությամբ կուլում է, «Երշիկ, տուր, ջամիկ, տնգամ տրեք, քավորկինը տանտեր համար մի խնձոր է բերել, ղղան վրեն... որ կամեն ծոլ, հորատան, Հինդ, Հնգտան, Քաշեի...

Ծառ բռնողներից մինը տնկում է ղղանով խնձորը ծառի վերին ծայրում՝ կաքավի[1] վերա։ Ապա բերում են խնձոր քաղավորի քույրը, մայրը կամ հարսը և մյուս բարեկամներն ու հրավիրվածները և նրանց բերածը գովելուց հետո զարդարում են ծառը[2]։

---

[1] Ձեռագիր N 6677, թերթ 7ա։

[2] Ձեռագիր N 6677, թերթ 10ա։

[3] Ազգագրական Հանդես, V էջ 112։

[4] Նույն տեղում, VII—VIII, էջ 286։

---

[1] «Ծառի վերին ծայրը կոչվում է կաքավ»։ տես վեր է այս տողերից քիչ վերև։

[2] Ազգագրական Հանդես, VII—VIII, էջ 288—289։

* * *

Հայկական գորգագործության մեջ, ինչպես շատ ուրիշ ոլորտներում, կարևոր դեր է խաղացել բնակավայրում-Հասունի տարածքային առանձնության պրոցեսում։ Ուսումնասիրելով գորգերի կերպով կանգ առնենք նաև նման մոտիվի վրա, ցույց տալով նրա գրաված տեղը ժողովրդական հին պատկերացումների, հրգների և սովորույթների մեջ։

Ժողովրդական հրգերում և ցուլլաներում նուռը հրեան է գալիս տարբեր, պտղաբերության և անմահության գաղափարների հետ։ Հետաքրքիր պատահական չէ, որ այդպիսի մոտիվների յուրահատուկ արխաիկներ ևս գտնում նաև վիշապի ու Մոմբարձման հրգերի մեջ, որոնք, ինչպես տեսանք, գործում չորսփում են նույն պտղաբերության հարցը։ Նուռը, ծաղիկները, բողբոջները և այլն վիշապի հրգերում հրեան են գալիս իրենց գաղափարական նշանակություններով և հետաքրքրություն ունեցող այդ ոլորտով ավելի սերտաճում կերպով գրանորկում հասունացած աղջիկների, արտադրական կյանք մրտնող այդ նոր անդամի գովքը։

Վիշապի մեջ Հայտնի հետազոտ քանիր շարքը գրի է առնված Բագեշում՝ անցյալ դարի կեսերին, որտեղ հանդիպում ենք նաև հետևյալ մենաբովանդակ խաղիկին.

Նռանիկ մի նռան խոտի
Իմ խնդրանք չունեն տանկե Ն.
Հարց տամ, նռա տանիմ կլամ՝
Ձիմ խնդրանք պատկերներ ծռանկիմ,
Ուրեմ եղիմ նռնխոտի նռաց,
Ուրեմ եղիմ սիմոտեան խոզի՞ Ն։

Այստեղ, աղջիկա հոր չնմարի տակ կա մի նռան Հասունի, որը պիտի հյուսե տրնանկի, տունի, բարեբարություն և նրա հոր տունը ծաղկի իր հոգևոր տակ։ Այդ հրաշք ծառի հյուսիսի վրա պիտի հրապանք վառվեն և նռանեն հնդկաստանին տեմպամոնս հավերը։

Այս խաղիկն ուշագրավ է մի քանի առումով։ Նախ, նրա մեջ գովերգված նռան Հասունը ոչ թե մի տարողական, այլ գաղափարական Հասուն է, որի տպավորությունների մեջը հնդկ նրա հրաշքային տանրն է։ Ապա, ինչպես տեսանք նրա հնդկ խաղիկի տոզերից, այդ Հասունը փոխարերական իմաստ ունի և արտահայտում է գովերգվող աղջիկա գաղափարը։ Այդ խաղիկի առաջին երկու տողում ասվում է, թե խոտը նռան մի տերևիկի մասին է, ապա հաջորդ երկու տողում խոտը վերաբերում է աղջկան, քանի որում նա նույնացված է նռան Հասունի հետ և ինքն է ծլում ու հյուսվում։ Դա ևս խոսում է նռան Հասունի բնակավայրում ունեցած յինների մասին։ Այս խաղիկի արժեքավոր տվյալներից մեկն էլ այն է, որ իր մեջ ամփոփում է հատարկական հետաքրքիր հասկացողություններ, որոնք գնում են կապվելու մայրիշխանության շրջանի հետ։ Այդ նռան հետ աղջիկը ծլում ու պտղաբերում է, հոխորտանքով իր ծնողական տունը, և ոչ մի ամուսնու, այսինքն մեկ ուրիշի։

Վերջին ասույթանի ուշագրավ է և այդ նռան Հասունի տան չնմարի տակ գտնվելու պարագան.

Նռանիկ մի նռան խոտի
Իմ խնդրանք չունեն տանկե Ն...

Այսպիսով, այդ նռան Հասուն-աղջիկը կապվում է ոչ միայն բնութանքի, գերդաստանի հիմքի և նրա հիմնադրության գաղափարի հետ։

Այս հատկացողությունները գորմանալի պերճախոս նկատակով արտացոլում են գալ նաև մեր գորգագործության մեջ։ № 6292 ձեռագրի Յա քերթում նկարված է մի մեծ խորան, որը, ինչպես նշել ենք, ներկայանում է որպես Հարտարապետական կառույցի պատկեր։ Այդ խորանի հիմքում տեսա նկարված է մի մեծ նուռ։ Դա սովորական նուռ չէ, այլ գաղափարական հատկացողությունների մի բարդ ու բավանդակալից խտացում (նկ. 287)[1]։ Այդ նռան մանկունքը ամբողջովին ծածկված է գորգերով. կենտրոնում գտնվում է մի քառաթերթի ծաղիկ, որի շուրջը ավելի մեծ չափով պատկերված է մի ուրիշ քառաթերթի ծաղիկ. վերջինիս յուրաքանչյուր թերթիկը ունի ներքև ելքման։ Իր հերթին այս ծաղիկն էլ գտնվում է մի առավել մեծ, գորշյալ քառաթերթի, ծաղկի ֆոնի վրա, որի յուրաքանչյուր թերթիկն ունի հինգ ելքման։ Իրար վրա պատկերված այդ նռանհարկ ծաղկի թերթերի միջև գտնվող չորս նեղ տարածություններում կազմում են մի խաչաձև ծաղկազարդ, որի յուրաքանչյուր թերթիկն ունի երկու ելքման։

Իրար վրա գրված վիրտուալ երեք ծաղիկների թերթերի սահմաններն և նրանց չորսնտությունները կազմում են նռան մեկական խոշոր բացված ծաղիկ։ Այն առաջին երեք ծաղիկներն, ինչպես նաև խաչաձև ծաղիկը, նկարված են վերևից նրանց հայացքի դիրքով, ապա այս նոր չորս ու ավելի խո-

---

[1] Նկարը Մանվանեան, Նկարագրություն ի Փորր և ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1864, էջ 248։

[1] Այս նռան պատկերը ուշագրավ ենք տեսել խորանի և երեք տեղում մեծացված. նույն գաղափարը և իր տրիպիկային բնական մեծությամբ, տես նկ. 30։



Նկ. 287

չոր ծաղիկները նկարված են կողքից։ Այս վերջիններից յուրաքանչյուրն ունի սրածայր չորս թերթակ. արտաքին զույգերը ավելի երկար են և ներկայացնում են համաչափորեն պայթած կոկոնի կեղևը, իսկ միջին զույգերը մի քիչ կարճ են և ներկայացնում են ծաղկաթերթերը։ Ինչ վերաբերում է վերևում նշված խաչաձև ծաղիկին, ապա դա եռ շարունակության վրա զարգանալով, յուրաքանչյուր թերթիկի վրա կազմում է կողքից դիտվող մի երկթերթ ծաղիկ (նրա մյուս թերթիկները, բնականաբար, չեն երևում), որի ներս ընկած ծոցում գանվում է նռան մի կլոր հատիկ (երևում է կիսով չափ)։ Այսպիսով, ամբողջ նռան պատկերը ներկայացնում է մի շրջագծի մեջ առնված 12 ծաղիկներից կազմված մի բարդ կոմպոզիցիա[1], որոնցից չորսը կրում են միևնույն նռան հատիկ։ Այս վերջիններս շրջագիծը բաժանում են չորս հավասար մասերի, բաց որում, շրջագիծը՝ վերևում գանվող նռան հատիկի գրավված մասում՝ պայթել է և ցույց է տալիս իր միջից դուրս եկող այդ հատիկի կարծես ծըլլու պատրաստ լինելը։ Այդ ճեղքված մասը ներկված է սև ու կարմիր (ծիրանագույն) գույներով, որոնք մի կողմից ցույց են տալիս ճեղքված նռան պատկերը, իսկ մյուս կողմից առնչվում են դիցաբանական ֆոն՝ հիշեցնելով բոցի (կարմիր) և ծխի (սև) միջից ծնվող Վահագնին։

Այս բոլորից պարզ է, որ այստեղ գործ ունենք ոչ թե մի սովորական նռան կամ անիմաստ զարդի հետ, այլ գաղափարական մի բարդ ու բովանդակալից զարդանախշի, որը հայկական զարդարվեստի ամենաինքնատիպ և ամենալայն նմուշներից մեկն է։

Եթե իր ամբողջությամբ այդ զարդը նախ ցույց է տալիս մի լրիվ նռան պատկեր, ապա նրա վրա նկարված ծաղիկները և հատիկները ցույց են տալիս այդ նռան պայթելը, նրա հատիկների ծըլելը, ծաղկելը և պտղաբերելը։ Ըստ որում, նրա վրա պատկերված չորս հատիկներն էլ բարդ իմաստ ունեն. նրանցից մեկի նռան ճեղքվածքից դուրս գալու տեսքը խոսում է այդ հատիկի ծըլելու մա-

[1] Կարելի է դեռ 4-ը ավելի շատ ծաղիկներ ցույց տալ այդտեղ։

սին. ուստի և նույն իմաստն է ընկալում նաև մյուս նրանք հոմար։ Ասկարի, մյուս կողմից, այդ հասկնանքից յուրաքանչյուրի քազմած լինելը բացված ձագերի կոկոնի մեջ՝ ցույց է տալիս նրանց վարքանգա-պաշտային իմաստը, որն արդեն կապվում է այդ նման ապագա պաշտարկության հետ։

Ահա մի սրքան բարդ պատկեր է ներկայացված այս մի նման միչդրով։

Պետք նկատել, սակայն, որ այդքանով էլ չի սպառվում այդ գործի բովանդակությունը։ Որինակ, ինչո՞ւ անպայման շրթա հասիկ կամ չորս վարքանգա-պաշտային արգան է ցույց տրված այսօնք, կամ ինչո՞ւ այդ չորս պատգիները (պաշտահասանքը) հրող ձագիկների միչև կան նաև մեկական անպատուղ ձագիկներ։ Այս հարցերին դեռ այնքան անգրագետանալ հնաո, բայց այսօնք ամենչորգ չի կինի նչել, որ չորս հասիկներք կապվում են չորս էլեմենտների (հող, ջուր, ոգ, հուր) հասկացողության հետ, իսկ քրատ մեկերկուսկ հարդրդող 8 ձագիկներք (պտղով և անպտուղ) արտահայտում են ձագիկ — պտուղ — ձագիկ — պտուղ... գաղափարը, կամ կյանքի հավերժության իմաստը։

Միևչև այսօնք չարտացրված նյութի հիման վրա մեկնաբանման հասկանալի է, որ այս գործը արտահայտում է ոչ թե չոկ նման կամ բուսական աչխարհի ամման ու գործացման երևույթների օրինաչափություններք, այլև կենդանական աչխարհի։

Քանի որ ձեռագրում այդ գործը երևան է գալիս խորանի հետ, ուստի մենք իրավունք չունենք ամբողջ մեր խոսքը նրա մասին՝ առանց անդրադառնալու նրա և խորանի միչև եղած գաղափարական առնչության հարցին։ Այս հարցի պատասխանն էլ արդեն նախապատրաստված պիտի համարել հանձին վերևում մեզ բերված վիճակախաղի բնութագրության։ Ասրանք, որպես հարատարապետական կառույցի պատկեր, իր հիմքում կրելով գաղափարական բովանդակությունը հագեցված նման դիմագրեր, արտահայտում է սրտի ու բնատնկի հավերժության իմաստը։ Հենրև այսօնք կորցնում է իր բարձրն լինելու և հարատարապետական իմաստը. նա ևս դիտվում է որպես մի գաղափարական հասկացողություն, որն ամփոփում է իր մեջ բնատնկման միամորի՝ ատենի, սրտի, գերդաստանի, անգամ ցեղի և ժողովրդի գաղափարը։ Այդ չենք, բայց քենվող նկարի, կանգուն է միևչև նրա հիմքում բերված այն ուժերի շնորհիվ, որոնց գաղափարական խոսացումը արված է վերոհիշյալ նման բնգհանրացնող պատկերով։ Իսկ, ինչպես հայտնի է, մայրիշխանության շրջանում ատենի, սրտի հիմնադիրը համարվում էր այդ ատենի նախնամայրը, այն ենթադրյալ կինը, որից սերված էր այդ ատենը։ Եվ այդ կնոջ հիշատակությունն է, որ գրեթե ամբ վերևում մեզ բերված նկարում ի դեմս շենքի տակ գտնվող նման հատ ապրկա։

Այժմ հասկանալի է, թե ինչու մեզ մոտ, հատկապես Ղարաբաղում և ուրիչ նման շրջանների պաշտամունքը, այդ մասին գրի առնված վկայություններից հետևում է քանիսը։ Ոչ հարան ու փեսան միասին առաջին անգամ նվեր են մատչ փեսացուի տունը, գոնե շրջանի վրա գոհարկելչ են հավ, գառ, ոչխար, նրանց գլուխները կտրելով շրջանի փայտի վրա։ Սովորություն է եղել այդպիսի դեպքերում նաև ամանների կոտրել շրջանի վրա. մուտքի առչև։ Վատ մարդկանց գործություններ կապվել է նրանց ձեռքած ուան շրջանի հետ. «Ես ուան շրջանը (նպատ կը խանել» ասել են այդպիսի դեպքերում։ Սովորություն է եղել նրբվել շրջանով. «Քո ուան շրջանի խեր-բերքանքի պատ. որ էապես էր։ Ուան բնակիչներին չար աչքից ազատ պահելու նպատակով, շրջանի վերին մասում ամրացրել են չոր փուչ, գխատոր, եղեչուր և այլ բրեր։ Սովորություն են ունեցել գուռը փակելիս ոչ թե ասել «գոցեմ», «փակեմ», այլ՝ «չինեմ», որպեսզի ատենը չեն մեռ և գուռը չգոցվի կամ չփակվի[1]։

Նույնը կարելի է ասել գոների և մուտքերը գարգարելու արվեստի մասին։

Քենվող խորանի մոտ, նրա աչ չուսանցքում, նկարված է նաև երեք սիրամարգ, գրանք Համապատասխանում են նչված երգի մեջ հանդիպող «սիմամուս» հավքերին։ Իսկ ինքը, ամբողջ խորանը, իր բուսական այուններով և պաշտարկությամբ հիմնականում ներկայանում է որպես մի ամավորված և կատարյալին տեսք ստացած կենաց ծառ, որի հիմքում քենված է բնգհանրացում-հասկինք։ Գրան էլ համապատասխանում է նույն խորհրդի մեջ գտնվորված այն Հրաչք ծառը, որը պիտի բարձրանա շենքի հիմքում քենված այդ նման հատիկ ապրկանից։

Ահա մի պարզաս տպագույը, թե որքան խոր բովանդակություն կա ժողովրդական յոկ մի գործի մեջ։ Դա կյանքի գլխավոր կենսական երևույթների մասին մարդկանց կազմած պարզ հայացքների մի խտացում է, մի խոշոր բնգհանրացում, որը կերտվել է հազարամյակների բնթացքում։

Ազգիա և նման հատ հանդիսության գաղափարը արտացոլված է նաև ուրիչ ապրյուրներում։

---

[1] Ազգագրական Հանդես, 1914, XXV, էջ 33—34։

Դրա լավագույն ապացույցներից մեկն էլ «նռան-Հեգին», «նռան» և այլ բառերն են, որոնք միջնադարում այնքան շատ են գործածվել որպես կոչում և Հատուկ անուն՝ աղջիկների համար։

Միջնադարյան ժողովրդական երգերի և Հատկապես Հայրենիքի մեջ այդ տեսակետից պարզաբանվում են շատ վկայություններ.

Ա՛յ իմ նռանիկիկ,
Ալիդ և բոլոր ու հոգդ է կդի...[1]

ասված է մի Հայրենի մեջ՝ երիտասարդ աղջկա Հասցեին՝ նրան սիրող տղայի կողմից։ Պարզորոշ կերպով երևում է, որ այստեղ աղջիկը կոչվում է նռան Հեգին (նռան Հոտիկ կամ սերմ)։ Մի այլ Հայրենում սիրուհու ձեռքերին վերագրվում է նրանց գեղեցիկ ծագում[2], քանի մի ուրիշում՝ սիրած աղջիկը կանգնած է գոտան շեմքին և Հիշեցնում է նույն սիմվոլիկ նռան Հատը, որ տեսանք վերևում.

Հայիր ես կանչ կարծիր,
Նռանը մատը կու մանիր.
Կայներ ես գոտի վրա,
Բարեր հայիս, բարակ հեհալիս։[3]

Այս գեղափարական Հասկացողությունները, գործյալ որպես մետաղուկ, պահպանվել են մինչև XIX—XX դարերը։ Այս տեսակետից արժեքավոր են, օրինակ, ժողովրդական Հետևյալ խաղիկները.

Ասեղուս կայնի ծամի գոտ,
Գառիկ գարին Հանա նուռ.
Մեկ կըլկի, մեկ շտուռս,
Տեսնողի պիտ ա՛ տուռս։

կամ՝

Դու կիր ես, կայնիր ես գոտս,
Ես մեջդ գարին չոխա չի նուռս,
Ասուլած պիտես, ձի պազ չի ասուր։[4]

Վերևում քննված փաստերի Հիման վրա կարող ենք ասել, որ, իրոք, այստեղ տեսուռ և տգուռ բառերը սիրած աղջիկ կապակցությամբ երևան են գալիս ոչ թե Հանգ կազմելու նպատակով, այլ ամենից առաջ իրենց գեղափարական բովանդակության պատճառով։ Նշենք մանավանդ, որ այս հին բովանդակությունը Հետագայում չի գիտակցվել։

«Նռանայր» բառը, որպես կանացի Հատուկ անուն, միշնադարում նույնպես տարածված է եղել։ Դրա լավագույն օրինակներից մեկը XVII—XVIII դարերի բանաստեղծ Դավիթ Ալաման ազգից անունն է, որի վաղաժամ մահը բանաստեղծի կողմից ողբացված է մի գեղարվեստ բանաստեղծության մեջ։

Ահա որոշ տողեր այդ երգից.

Ալ իմ նռանայ գառիկ,
Նռանայ, ատրպդ անմահ.
Ասեր ես կանայ ասեղ,
Ու մատ ի ձեռն ի գնաս...

Քեզ անհարճ նար ասի,
Մկնոտար գուտար իմ նռանայ.
Դու գիս բնաւէր արիս՝
Ձեզ պատրաստ անարճ կենաս...[5]

Նռան մասին էլ պահպանված են զիցաբանական շատ գրույցներ, որոնցից կարևոր են այն գրույցները, ուր որպես անմահական Հնդուկ երևան է գալիս նռան պտուղը։ Նրան վերագրվում է նույնիսկ այնպիսի զորություն, որով նա մեռածներին կյանք է տալիս։ Հիշենք մի օրինակ. «Ամալյում Փաչենն Հեգիաձում ապրում էր Հարուստ մեծատուն ոպտանում են իրենց ապրելուն, որպեսզի նա չամուսնանա ապրատի Հետ։ Երիտասարդը գոլանում է ապրում գիտակը և տանում, պահում մի քարայրի մեջ՝ նպատակ ունենալով նրան կյանքի կոչել։ Ասում նա ամեն օր սկսրիա չուկից նռան գինի կրկրի կխմբուցի, ինքն էլ կխմի... Մեկ օր էլ չամը քյաղքից կգտնում Հեր [քարայրը], կտեսնա, որ Ամալյում Փաչեն [մեռած աղջիկը] մոմի պես կայծեր ի, ուր համբուրն կիրկիզի...»[6]

Ուշագրավ է, որ այստեղ էլ նուռը երևան է գալիս սիրո գեղի վրա։

Այսքան մեծ ուշ բանչով ժողովրդական պատկերացումների մեջ նուռն էլ խնձորի նման Համարվել է պտղաբերության սիմվոլ, միաժամանակ արտահայտիչով նաև Հարսին գեղափարը։ Այդ իսկ պատճառով էլ այն երևան է գալիս չնչքերի հիմքում որպես Հատիկ։ Պարզ է, որ նուռը որպես այդպիսին կարող էր երևան գալ նաև չնչքերի վրա։ Այս տեսակետից Հավաքարար վկայության ենք Հանդիպում № 2818 ձեռագրի պար-

---

[1] Մ. Աբեղյան, Ռուսահայկական ժողովրդական առասպել, Երևան, 1940, էջ 146։

[2] Նույն տեղում, էջ 330։

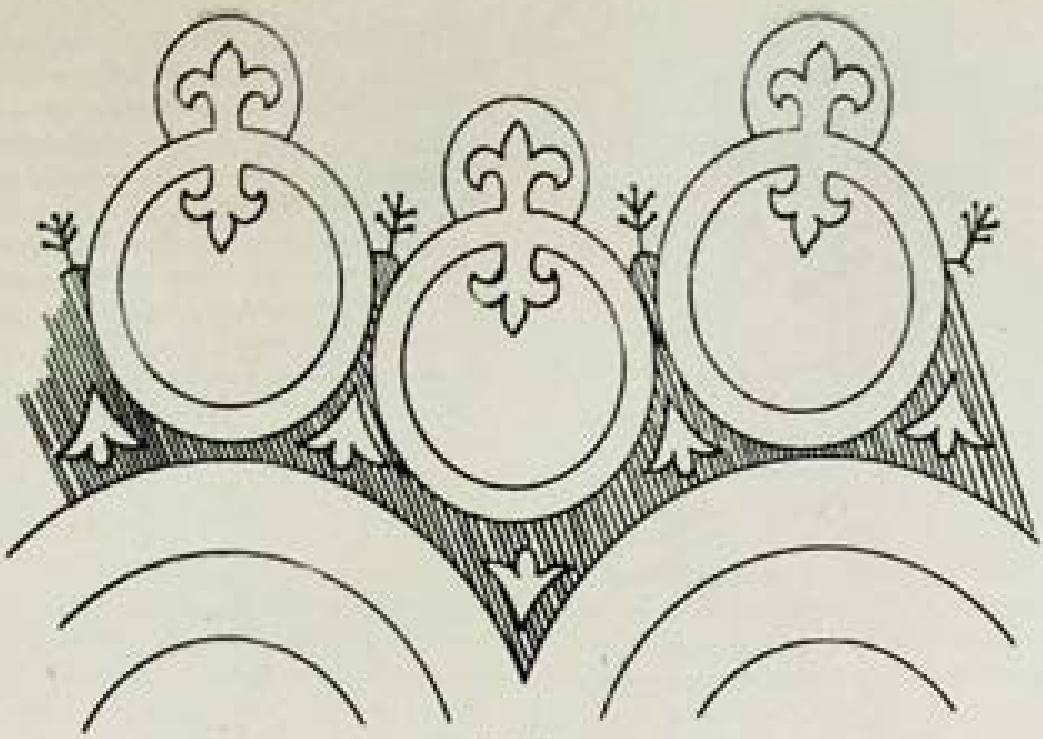
[3] Նույն տեղում, էջ 397։

[4] Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940, էջ 470։

[5] Նույն տեղում, էջ 470։

[6] Հ. Ոսկյան, Ամալյա, 1938, էջ 499—501։

[7] Տ. Ներսեսյան, Վանա տպ. II, Թիֆլիս, 1890, էջ 118—119։



Նկ. 288

պահակի վրա, որը կարող է պատկանել 10-րդ դարին (նկ. 288)։ Աչքակոց նկարված է երկհատոր խորան, որի կոտուրցային ոճաքը Հաղբցված է բուսական զինգրացիայով։ Այդ կամարների վրա ձգված է մի գնդին շեղբ, որը շրնգի ծաղկի Հոգի և բնգՀանրապես Հոգի խորհուրդ է արտահայտում։ Գիտով չաք քաղված այդ Հոգի մեջ կա երկար խոշոր ու կարմիր ներս։ Այդ ներքը ծիկու պրոցեսում են գանվում, գա ցույց է տրված երանց միչտից գնդի վեր ձգվող Հատա ծիկերով։ Վերջիններիս վերին և ներքին ծայրերն ավարտվում են պտղաբերության վարսանգա-պտղային սիմվոլներով։ Հոգի մեջ, այդ ներքի չուրջը ոճ-ոճ պատկերված են ամոզ բուսական սիմվոլներ, իսկ Հոգի մակերևին՝ ծաղկած փոքրիկ բուլսեր։

ԸնդՀանուր առարանը գարեհատչին է։

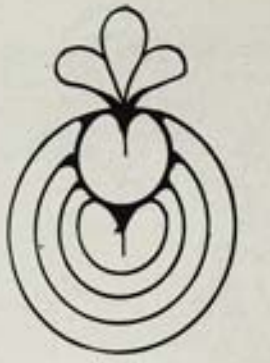
Նման ալեպկի ևս, որը նկարված է *N* 2818 ձեռագրի պահպանակի վրա, Հանդիպում է նաև *N* 2334 ձեռագրում (նկ. 289)։ Այստեղ արդեն գա՝ ոչ քե նկարի ձևով, այլ որպես գրոշմ՝ կաուչի վրա, որը փակցված է ձեռագրի կազմին՝ ներսի կողմից։ Այստեղ մասամբ այդ ձևը կորցրել է իր նուռ չինելու մանրամասնություններ։

Նռնենին, որպես սրբազան բույս, մեծ տարածում է գտել նաև խորանների յուսանգներում, փոխարինելով կենաց ծառերին։ Ոճնգնգիներում ու տաճարներում նույնպես նրան մեծ տեղ են տվել։ Ուշագրավ են Հատիկավոր Ջվարիների նռները, որոնք իրենց չափից դուրս մեծ գնդերով գարգարել են այդ տաճարի տարբեր մասերը։

Մանրանկարչության մեջ տեղ գտած և ամրագրված նռնենու նկարներից այստեղ Հիշենք միայն մի օրինակ, որը գանվում է *N* 7532 ձեռագրի 7բ թերթում (նկ. 290)։ Այստեղ բոլորովին անբնական, շատ Հատա բնի վրա գրված է մի մեծ նուռ։

Ուշագրավ է, որ նման գաղափարն էլ ժողովրդական Հին պատկերացումներից է առնել քրիստոնեական նկարագրում։ Ճարտարապետության մեջ, թե՛ որպես քարերագիր մասերի ցարդ և թե՛ որպես կաուչյանների Հիմքում բնական գաղափարանիշ, նուռն էլ Հատիկի նման պիտի որ շատ Հին ժամանակների ժեռնչ չիներ։ Հատիկավոր վերնում բնրված ժողովրդական նրգերը ցայտուն կերպով ցույց են տալիս, որ, իրոք, նուռն էլ որպես եռամիկային բնգնաերացում, իր մեջ է բնգգրկել տոհմի, գերդաստանի ամեն ու Հարատևություն, և առնչվում է Հնագույն ժամանակների Հետ։

Հետևությունը պարզ է. բնգՀանրացում Հատիկի գաղափարական սիմվոլը ստեղծվել է ոչ միայն բուսական Հատիկների, այլև կենդանա-



Նկ. 289

ման համապատասխան օրգանների, ինչպես նաև որոշ պտուղների (խնձոր, նուռ և այլն) հիման վրա։ Նրանց մեջ գերակշռող կլորաձևությունն էլ հիմք է հանդիսացել, որ այդ սիմվոլը պատկերվի հիմնականում բոլորովին կլոր ձևով, բացառիկ դեպքերում պահելով նաև տեսակային որոշ առանձնահատկություններ, ինչպես, օրինակ, նռան մատիկներում երևացող հավելվածները։

Ձևավորման այս ընթացքը տեղի է ունեցել ոչ միայն զարգացման շնորհիվ, այլև կենցաղային զանազան սովորությունների. այսպես, օրինակ, ինչպես տեսանք, շատ հին ժամանակներում, որոշակի նպատակներով, մարդիկ իրենց գլուխների վրա կրել են պտուղներ, հետո դրանց փոխարեն դրվել են համապատասխան ձև ունեցող, բայց արդեն արհեստական պտուղներ, որոնք աստիճանաբար ընդունել են մի ընդհանուր ձև։ Եթե սրածայր կամ ձվաձև գլխարկների համար նախապատկերի դեր են կատարել վարսանդա-պտղային օրգանները, ապա կլոր ձև ունեցող գլխարկների համար՝ պտղաբերության կլոր սիմվոլները կամ հատիկա-սերմային զուգափարդները։ Խոսքն այստեղ այն գլխարկների մասին չէ, որոնք առնչվել են առանց հատուկ նշանակության, լոկ որպես հագուստ և գլխի ձևին համապատասխանելով ստացել մասամբ կլոր ձև։ Խոսքը վերաբերում է ծիսական-խորհրդավորված գլխարկներին, թագերին։ Այս երկու հանգամանքն իրարից տարբերելու տեսակետից կարևոր նշանակություն ունեն հատկապես այն գլխարկները, որոնց հիմքը չափված է գլխի վրա, իսկ նրանց վերին մասն իրենից ներկայացնում է մի կլոր զարդ, որի տեխնիկական անհրաժեշտությունը ոչնչով չի պատճառաբանվում։

Այսպիսով, մենք ձեռնամուխ ենք լինում մի կարևոր հարցի քննության, որը, նույնպես, ինչպես վարսանդա-պտղային սիմվոլների ձևով պատրաստված ծիսական գլխարկների ուսումնասիրությունը, մեզ տանելու է նաև դեպի ճարտարապետության բնագավառը։ Դա, այսպես կոչված, նռնիկը գլխին մոտիվն է։

Ինչպես վերևում տեսանք, նորապսակների գլխին հայկական հին ծեսերի ժամանակ դրվել են օղաններ, որոնք իրենցից ներկայացրել են նուռ կամ խնձոր, իսկ նրանց վրա՝ փոքրիկ խաչեր։ Այդ ծիսական պտուղ-զարդերի միջոցով էլ մարդիկ ցանկացել են առատ պտղաբերություն՝ ոչ միայն նորապսակների, այլև ընդհանրապես և՛ մարդկանց, և՛ կենդանիների, և՛ բուսական աշխարհի համար։ Հարսանեկան հանդեսները և նրանց նախորդած



Նկ. 290

արարողություններն էլ փրսական կանգրեա արարողություններ չինելով Հանգերձ, միշտ ձգտել են բնիկ-Հանրացման, արտահայտելով ոչ թե ամլության գաղափար, այլ բնիկհանրային պաշտպանության գաղափար։ Դրա հիմքում ևս բնիկած են եղել մարդկանց տնտեսական, նյութական շահերը և ապա նրանց բնության չարժիչ ուժերի մասին ունեցած պատկերացումները։

Նորապսակների գլխին հարսանիքների ժամանակ ոչ միայն խնձոր ու նուռ է գրվել, այլև շաղ են տվել գանազան հատիկներ, սերմեր, չորացրած մրգեր և այլն, բոլորն էլ նույն պաշտպանության իմաստով։

Հիշենք մի վկայություն, բանահավաքները նկատագրում են ինչպես Վարանդայի գավառի հարսանեկան հանդեսների ժամանակ, սենյորը մի բարձր տեղից գրնկույզ կամ կաղին է շաղ տալիս հարսի գլխին[1]։ Այս սովորությունը դեռ շատ հին ժամանակներից ունեցր գաղափարի մոռ փոխարինված է եղել գրամ և մեծարժեք այլ առարկաներ շաղ տալու ժամանակ։ Դրա յուրատուր վկայություններ գտնում ենք Մ. Խորենացու մոռ, որտեղ նա նկատագրում է Արտաշես թագավորի և Սաթենիկի հարսանիքը.

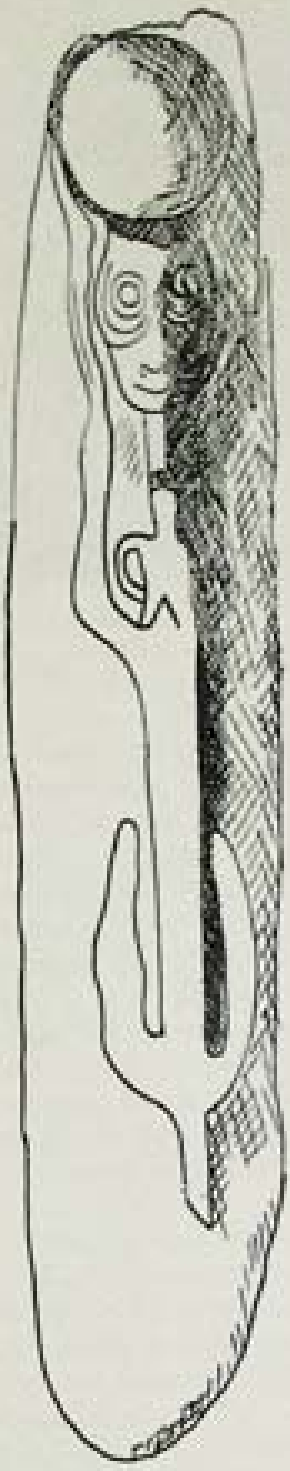
> Տեղ ասի անդր ի փեսայութեան Արտաշէսի,
> Տեղայր մարգարիտ ի ճարտարութեան Սաթինկոնի[2]։

Պատմիչը ժողովրդական այս առասպելի մեջ նշված սովորության մասին տալիս է հետևյալ ծանոթությունը. «Ասացի սովորութիւն իսկ էր թագուհուացն մերոց, փեսայութեամբ ի գուռն տալոյին հատանել՝ գոշնկաս Հոպոպել իրրև գիշերատուն Հոմայեցւոց. ապաչս և թագուհացն յառագաստին՝ մարգարիտս։ Այս է ձմարտութիւն բանիս[3]։

Նոր տարվա ժեսերի ժամանակ պատուհներ ու սերմեր են շաղ տվել նաև ասեասունների գյուխին[4]։

Համանման շատ սովորություններ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոռ։ Պարսիկները հարսանեկան ծեսերի մեջ հատուկ տեղ են հատկացնում սմուտանացուների գլխին հացահատիկ, միրգ, բրնձեղ շաղ տալուն՝ հատուկ ոգեշրով, որին մասնակցում են և՛ մոգպետը, և՛ նորին գահակոչները։ Դրանով էլ ավարտվում է հարսանեկան հանդեսը[1]։

Ասորական հարսանեկան հին ծեսերի համա-



Նկ. 291

---

[1] Պզդոգրաֆան Հանդես, II, 1887, էջ 148։

[2] Մ. Խ ո ր ե ն ա ց ւ ո յ, Պատմութիւն Հայոց, Ճիգիս, 1913, էջ 178 (գիրք երկրորդ, գլուխ Ի)։

[3] Նույն տեղում։

[4] Պզդոգրաֆան Հանդես, VI, էջ 133։

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе издание, С. Петербург, 1883, стр. 251.



Նկ. 292

ձայն, նորապսակների գլխին պետք չաղ տրվեին հացահատիկներ, գայլուկ (хмель) և դրամ։ Այդպիսի սովորություն են ունեցել և հրեաները [1]։

Հնդկաստանում հարսանիքի ժամանակ քահանան դնում են երկու բամբուկի երկար ձող և երկու զամբյուղ՝ լցված բրնձով։ Մի զամբյուղի մոտ տղամարդ է կանգնում, իսկ մյուսին՝ կին, նրանք նորապսակների գլխին բրինձ են լցնում, որպեսզի ապահովեն նրանց կյանքը. առատ պտղաբերություն և բազմացումը [2]։

Խևսուրների հարսանիքի ժամանակ սկեսուրը իր կողքին է նստեցնում հարսին և նրա գլխին մի քիչ ալյուր լցնելով ասում. «Մաղթիր և պտղաբերիր. ինչպես բույսերի վրա են լցնում շատ ծաղիկներ, թող այնպես էլ դու ունենաս նույնքան երեխաներ» [3]։

Այս բոլոր արարողությունների և հատկապես հարսանեկան արարողությունների նպատակն է պտուղների, հատիկների և նրանց համազոր այլ բուսական օրգանների սիմվոլիկ արարողությամբ ապահովել նորապսակների կյանքը՝ ինչպես զավակներով՝ նույնպես և բերքի առատությամբ։

Այստեղից ինքնին պարզորոշ երևում է, թե որքան մեծ տեղ է գրավել հատիկը գլխի վրա լցնելու ծեսը։ Այս ծեսի հիմքում ընկած գաղափարն

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе издание, С. Петербург, 1883, стр. 251.

[2] Там же, I, стр. 67.

[3] Максим Ковалевский, Закон и обычай на Кавказе, II, Москва, 1890, стр. 105—106.

է, որ երևան է գալիս զարդարվելում հատիկը գլխին մատուցվելով։

Այս մոտիվի մեջ հայտնի ամենահնագույն օրինակը՝ հայկական կուլտուրայի պատմության մեջ գտնվում է դարձյալ նույն՝ № 6 «Վիշապի» վրա (նկ. 291) [1]։ Եզ տառանմի գլխին դրված այն խոշոր կլոր քարաքանդակի մասին է խոսքը, որի կապակցությամբ արդեն դիտողություններ կատարվել են վերևում։ Համապատասխան օրինակի մի այլ նմանօրինակ վկայություն ենք հանդիպում հանդին խեթական մի աստվածության քանդակի (նկ. 292) [2]։ Այդ աստվածությունը չնայած մարդանկերպ է, բայց կրում է եղջյուրներ։ Դա ցույց է տալիս, որ այդ աստվածությունը սկզբում եղել է անասնակերպ, որից հետագայում որպես ատրիբուտներ պահպանվել են եղջյուրները։ Հենց այդ անասնակերպ նախորդներից մեկի պատկերն է, որ տեսնում ենք № 6 «Վիշապի» վրա. ուստի և հիմք կա ասելու, թե № 6 «Վիշապն» ավելի հին պատկերացումների արդյունք է, քան խեթական այս հուշարձանը, որն իր գլխարկի վրա կրում է պտղաբերության հատիկա-ձվային խոշոր սիմվոլը։



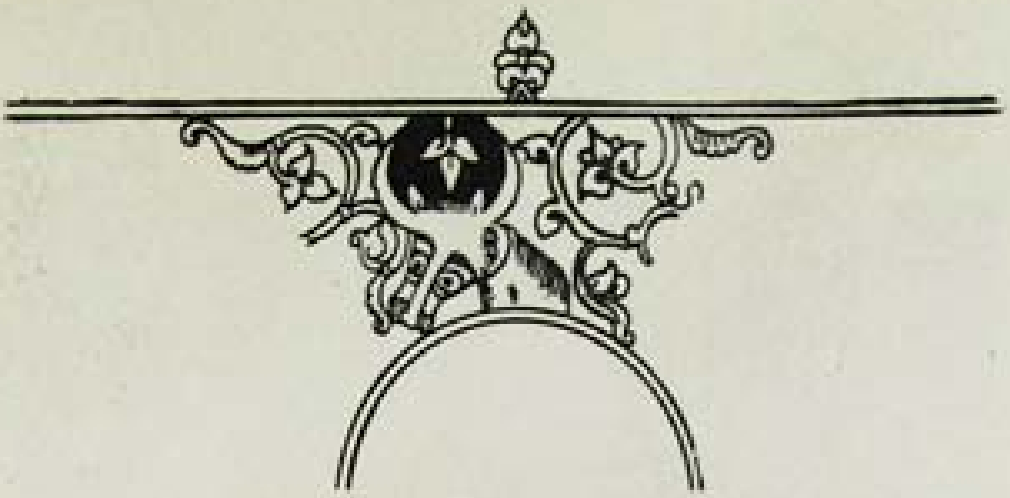
Նկ. 293

Համապատասխան հուշարձանի ենք հանդիպում նաև ուրարտական կուլտուրայի պատմության մեջ։ Դրանցից մեկը բրոնզյա մի աշտանակ (կանդելյաբր) է, որի պատվանդանի վրա ամրացված են մարդու գլխով, եզան մարմնով և թռչունի թևերով կենդանիներ՝ զույգներին՝ մեկական կլոր գունդ (նկ. 293) [3]։

[1] Տես նաև նկ. 287։

[2] З. А. Рагозина, История Ассирии, 1902, стр. 408, „Хеттское изваяние близ Карехемиша, изображающее хеттское божество".

[3] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 225, „Крылатый бык...".



Նկ. 294

Պշղկա անանուն ձեռք, այս տրիհագիներով, չհասած փոխվում են ստամե և ստամած ներկասյացնով էակներր, բայց և պիտակս Հարտաձևում է նրանց գլխի պատարիզության սիմվոլը։ Ի կորչում նաև ձգան գոգափարր. ստալինում այն բոլորովին նգամիրով է. երիտորդում պահպանվել են ձգան նշույրնեերը, իսկ երրորդում՝ մարմինը։ Պշղպրավ է նաև մարդու մատիվն այդ տեսարաններում։ № 6 տվիչապ։ վրա ձգան գլխից ներքև, նրանից արդանապես անջատ, կանգնած է նաև մի մարդու ֆիգուրա, խնիմական քանգակում արդեն նրանք միացած են և ամիչ են նշույրատիր մարդ-ստամածության պատկեր, իսկ երրորդում՝ իրար հետ հավված են և՛ մարդը, և՛ ձգը, և՛ թռչունը։ Ըստ էության ստրատական Հուշարձանի պատկերած ստամածությունը ամիչի Հագուստի պատկերագրմանի արդյունք է, բան խնիմական։

Հայ ժողովրդի Հնամեր նախնիների այդ կողմատրան իր խոր արմատները ունի Հայկական կուլտուրայի մեջ։

№ 2816 ձեռագրի 84բ թերթում գտնվող կիսանախաստանում պատկերված է, իրր թե, Ղազարս ավետարանչի սիմվոլ ձգը։ Այդ ձգը, անկասկ, ներկայանում է մեզ որպես № 6 տվիչապի վրա քանդակված ձգան մի խիստ արմեղավոր ու ժամանակով չատ հետաքրքիր արտացոլք (նկ. 294)։ Այստեղ էլ պատկերված է մի ձգան գլուխ, որի նշույրների մեջն նստած է պրոգրեսիայան վարպետագործ-պղպջիկ գորգը կրող խոշոր Հատիկաձևներ։ Այս նկարն իր վարպետագործ-պղպջիկ սիմվոլով ոչ մի կապակ չի թողնում այդ մասին, որ, իրոք, գլխի վրա գրված գիծերը ներկայացնում են Հատիկի գոգափարանշանը։ Ոչ թե վրա ավելացնենք նաև այս ձգանը շրջապատող բուսական ոճավորված գորգերը՝ իրենց բազմաթիվ վարպետագործական սիմվոլներով, ապա պատկերն ավելի բան պարզ կլինի։



Նկ. 295

Ամեա թե պատմական թնչպես խորհրդավոր արժատներ ունի քրիստոնեական Համարված այս գորգը։

Պշղկա հրևում է, քրիստոնեական Հին ժամանակի մարտիրոսների պահպանված է նրանց Հատիկը գլխի վրա կրելու ավետության մեջ։ Որինակ, № 2243 ձեռագրի 173բ թերթում Հանդիպում ենք մի սրբապատկերի, որի գլխին գրված է Հատիկի գոգափարանշանը (նկ. 295)։

Վերոհիշյալ Հնագույն Հուշարձանների արտահայտած գոգափարների Հետ են առնչվում նաև մեր մանրանկարչության մեջ տեսնված առատորեն հրեան ձգով հրեաֆարական կենդանիները, որոնց քնութիւնը կիսատրվի ստորև։ Այստեղ մեզ քիրենը գրանցից մեկն է հրեա։ որինակ՝ Հատիկը գրված մարմնի կապակցությամբ։

№ 256 ձեռագրի 33բ թերթում նկարված է գոգանի մարմնով և կիսը գլխով մի հրեաֆարական էակ, որի թաթի վրա գրված է մի մեծ ու կլոր գունդ (նկ. 296)։



Նկ. 296



Նկ. 298



Նկ. 297

№ 5343 ձեռագրի 129ա թերթում հանդիպում ենք նման մի ուրիշ նկարի, որտեղ երևակայական էակի մարմինը թռչնային է (նկ. 297): № 7729 ձեռագրի 87բ թերթում նկարված է մի թռչուն՝ զարդարված պարանոցով (պտղաբերության նշան), որի գլխին դրված է հատիկաձևային գաղափարանշանը (նկ. 298): Այստեղ, սակայն, այդ նշանը գտնվում է աճման պրոցեսի մեջ, որից բարձրացել և պտղաբերել է կենաց ծառը։

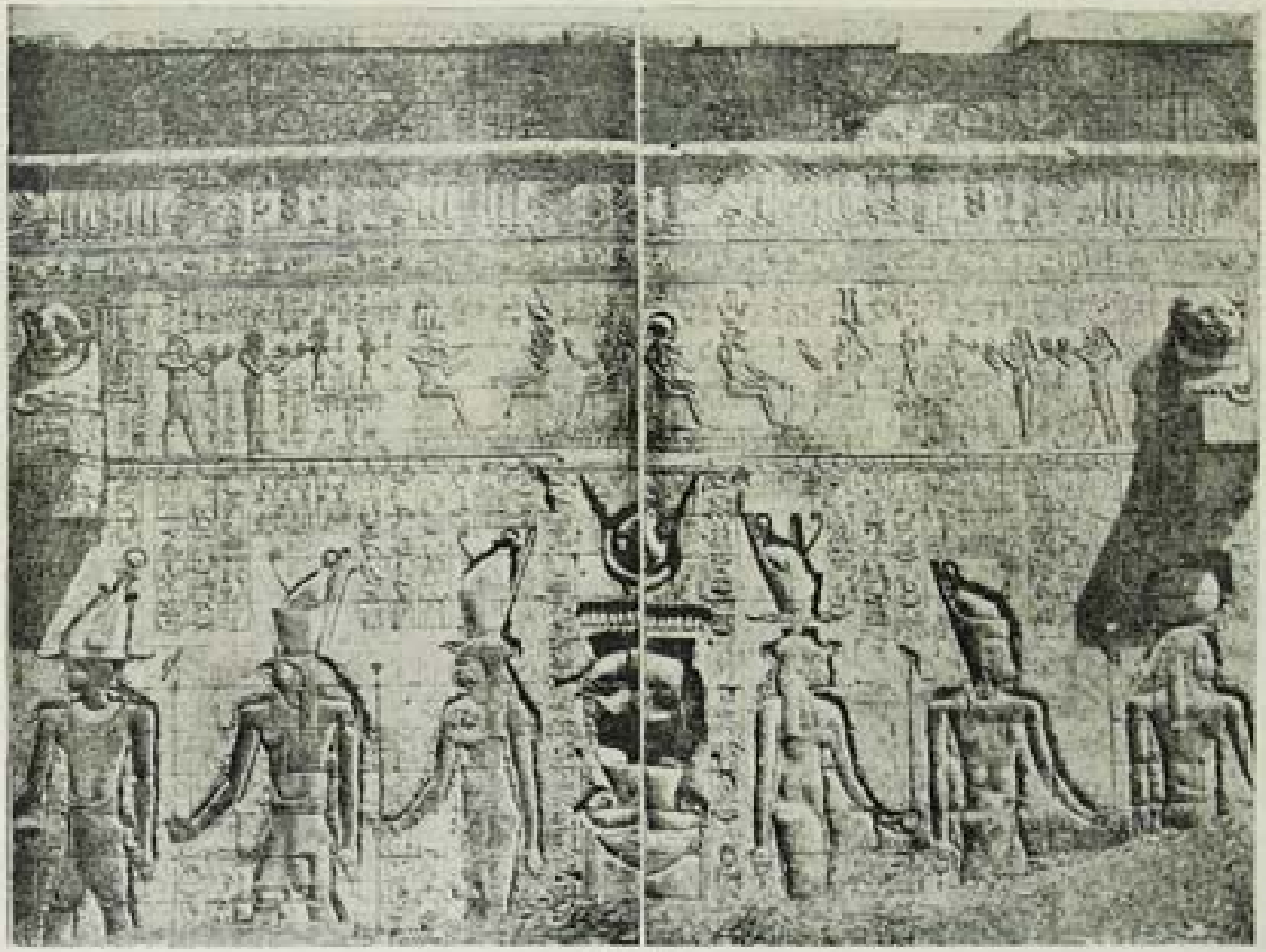
Իր բովանդակությամբ այս մոտիվն ավելի հին է, քան խեթական և ուրարտական վերոհիշյալ հուշարձանների պատկերած էակները։ Այստեղ գործ ունենք թռչուն-տոտեմի պատկերի հետ, որը դեռ մարդակերպավորման չի ենթարկվել։

Ինքնին հատկանշական է, որ այս էակները, կապված են երկու պտղաբերության գաղափարների հետ, որպես կենսական այդ երևույթը հովանավորող համարված ուժեր։

Հայտնի է, որ այդպիսի տոտեմներ ու աստվածություններ եղել են նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ. սակայն նրանց նյութական կուլտուրայի հուշարձաններում ևս երևան են գալիս նման պտղակիր կամ հատիկակիր տոտեմների և աստվածությունների պատկերներ։

Պետք է նկատել, սակայն, որ բուրժուական գիտնականների մոտեցումն և հակագիտական արևային տեսությունը արգելակել է նաև դրանց ճիշտ ըմբռնման ու բացատրության գործին։ Արևային սիմվոլներ են համարվել նաև հատիկա-սերմային այս գաղափարանշանները։ Այսպես, օրինակ, եգիպտական հին քանդակներում զանազան աստվածների և աստվածուհիների, ինչպես և ցլերի ու ցլուհիների թագերն իրենցից ներկայացնում են ծաղիկներից և վարսանդա-պտղային սիմվոլներից բացի, նաև հատիկա-սերմային նշաններ։ Որպես համապատասխան օրինակ հիշենք Խաթոր աստվածուհու տաճարի քանդակները Դենդերում (նկ. 299)[1]: Այստեղ և՛ նկատելի են, և՛ հատկանշալի նշված թագերը, որոնք, սակայն, մինչև հիմա համարվում են արևային սիմվոլներ։

[1] З. А. Рагозина, Древнейший Египет, С. Петербург, 1903, стр. 56—57.



Vol. 2010



Նկ. 300





Նկ. 301

Վերջնական հատոր ատամնաբուժու քանդակապատկերները: Տոնեմիզմի մնացուկների ուսումնասիրության հետևանքով նրանք համարել պատկերվել են կովի գլխով և կնոջ մարմնով, որի գլխին, եգիպտական մյուս քուրմ է տրվել պաշտպանության հատիկա-սեռական գաղափարանշանը (նկ. 300) [1]: Մեզանում անհամար ենք, այնտեղ գործ ունենք նույնպիսի մատիկի հետ, բնչպիսին է, օրինակ, № 6 սվիշտովի, խեթական ատամու քանդակը, № 2816 Լեռադրի 84ր քնքշից բերված եզան նկարը և այլն:

Հատոր ատամնաբուժու գլխին գրված սիմվոլի սրբազան իմաստ ունենալու մասին է խոսում նաև նրա ձեռքին գտնվող գաղափարը, որը ոճավորված կենաց ծառ է՝ յոտոսի ծաղկով: Նույնը կարելի է ասել նաև նրա մյուս ձեռքին գտնվող խաչի մասին, որը գործում կապված է նույն գաղափարների հետ:

Մատանեփաները, սակայն, այլտեղ միշտ էլ ցույց են տվել այնի գաղափարանշան: Դրա ապացույցն է, օրինակ, Հենց այդ նկարի տակ գրված հետևյալ բացատրությունը. «Հատորը» կովի գլխով և արևային գիսակով, ձեռքին պահում է գաղտնի յոտոսի ծաղիկով—եմբլեմա սիրո և տրտնջության [2]:

Հատիկա-պտղային սիմվոլ կրող եգիպտական պատկերներից են նաև հետևյալ օրինակները (նկ. 301) [3], որտեղ քննվող մատիկը նույնն է, ինչ նախորդ նկարում պատկերվածը:

[1] З. А. Рагозина, Древнейший Египет, С. Петербург, 1903, стр. 58.

[2] Там же, стр. 58.

[3] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, С. Петербург, 1853, стр. 135, рис. 1.



Նկ. 302

Վերջնական հատոր ատամնաբուժու մի տրիլ պատկեր՝ քանդակված Դենդերի տաճարի պատերից մնկի վրա, որտեղ նրա քնքշի հատիկապատկերը ցույց է տրված արդեն աճած վիճակում (նկ. 302) [1]:

Հատիկային այսպիսի գաղափարանշանների շատ ենք հանդիպել ու դեռ շատ էլ կհանդիպենք, որոնք ցույց են տալիս, թե որքան անհիմն է տարածված տեսակետը նաև այսոքով:—

Համեմատաբար պահպանվում է փոքրասիական պատկանելիության ունեցող մի գործվածքի կտոր, որի վրա, կարծ չորսանկի մեջ նկարված է կոպտա-

[1] И. Ф. Лорет, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. I, рис. 1.

ման Հոգի (հրեղեն) ատամնաբուժին (նկ. 303)։ Նրա ոչխին գրված է գույց ծաղիկների և Հասիկների մի գեղեցիկ փունջ, որի վրա էլ Հանգչում է Հասիկի գաղափարանշանը։ Այստեղ էլ այն գիտված է որպես արևի սեմական։ Ահա այդ նկարին արված բացատրությունը. «Հոգեպահան գործիքով՝ Հոգի ատամնաբուժու պատկերով. ոչխին ծաղիկներ, Հասիկը և արևի սեմական»[1]։

Համապատասխան բովանդակով վիճակագրություններ կարելի է բերել նաև պարսկական Հին բանաստեղծներից և փորագրություններից։ Ընդհանրապես յուրաքանչյուր Բաբելոնի կնոջ մոտ Բաբել-Բաստանի վաչկատուն ցանվոց ժայռերից մեկի վրա կատարված քանդակներ[2], Նաքշի-Ռուստամ ժայռի Համապատասխան փորագրություններ և այլն, որոնք պատկանում են Մատենյան շրջանին[3]։

Որքնաճիների քնչհատներ։

Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ Հասիկի գաղափարանշանը, ծաղիկների և այլ գարդերի նրման, քյուրիմացությամբ՝ մինչև որս գիտվել է որպես արևի սեմականը։ Բանի որ արևային տեսությունն մասին արդեն որոշ բան ասել ենք վերևում և նորից խոսելու ենք խոշի ժամման կապակցությամբ, ուստի այստեղ բավարարվենք այսքանով։

Մեր բերված փաստերը վկայեցնում են, որ ինչպես Հայ ժողովրդի և նրա նախորդների, այնպես էլ Հին Եգիպտացիների, Քալդեների, պարսիկների և ուրիշ ժողովուրդների մոտ պաշտամունքային գաղափարը Հետ կապված ատամների ու ատամնաբուժությունների պատկերվել են նաև Հասիկին գաղափարանշաններ տնկելով բաղկացած։ Դա ցույց է տալիս, որ Հնում Հասիկ-սեմականը էլ եղել են պաշտամունքի առարկա[4]։ Այս տեսակետից եզակի արժեք ունի մեզ Համար չինական Հին փիլիսոփա Կոնֆուցիուսի[5] կյանքից պահպանված Հետևյալ միջադեպը։



Նկ. 303

Մի անգամ, տղայական խնամույքի ժամանակ, նա վերցնում է մի գիրք, նայում նրա կողքը, ապա՝ պատռտը։ Նկարներ գտնվողները նկատողություն են անում, թե ինչու նա Հասկանալի Հին ամրոցությունների վարմից. Կոնֆուցիուսը պատասխանում է.

«Անցյալը մեր նախնիների հայրերի Համար սեռակ են եղել, նրանք են Հնից սկզբնավորության սկիզբը (конец же сему начало)։ Ընտրանելույս պատռի մեջ Հասիկը գամ սկզբ ամենամարդասիրական և բարեմասնական մասն է (самое лучшее и благороднейшее часть)։ Ահա թե ինչու մեր նախնիները երկնքին գոհ Հին մատուցում սկզբնը և ոչ պատռնեք, ահա թե ինչու մեր նախնիները կտակեցին մեզ՝ ուսել սկզբնը պատռի Հետ միասին, որը և կատարում եմ ես»[1]։

Այս վիճակությունը մեզ Համար կարևոր է նաև այն տեսակետից, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես, երբ, Հնում սկզբները եղել են նաև պաշտամունքի առարկա։ Դրա չափազանց ապացույցներից մեկն են Հնդկ երկնքը, Հին Հասիկներն ատամնաբուժությունները, որինակ, Ոզիրիսը, Թամմուզը, Արան և ուրիշները, որոնց գիցաբանական որոշ էպիսոդներ անցան նաև Քրիստոսին։ Դա ցույց է տալիս, որ մարդիկ նախ Հանդչել են Հասիկը, Հետ են գրել երկրագործական աշխատանքների, ձևոր են բերել Համապատասխան կենսափորձ և ապա, Հասիկ-

---

[1] Сокровища Эрмитажа, Ленинград, 1949, стр. 108.

[2] З. А. Рагозина, История Мидии, С. Петербург, 1883, стр. 29.

[3] Там же, стр. 413.

[4] Այդ մասին ավելորդ է նաև Փիլսն Երբայեցու Հետևյալ վկայությունը. «...Քանզի սահմանուններն վարդի է։ Իսկ պատռ Նոքա կոչին բնականն, որ նախագոյն և վարագոյն է։ բան զգայական և մարդկան կերպարը ասելով է։ վասնորոյ պատռատոց և կենդանւ։ Նմա կիրճատանելն բանիկով նասուն ասելոյ և բացին մինչև ասատ-ծոյ համարիկ գիտելին» (Вехнутри № 2100. Քնչրի Յու)։

Հյուսիսային Հնդկաստանում կոնուսյան արմավենու պատռը համարվել է սահմանադրական պատռներից մեկը և Նրանց պատկերներ Քրի ատամնաբուժ տեսնում են կարծել է Քրիստոսը Քրիստոս ոչ պատռներից ոչնչ են չեն կոնում։ որպեսզի Նրանց հզիանան (Э. м. Фрезер, Золотая ветвь, I, Москва, 1928, стр. 146)։

[5] Կոնֆուցիուսը (Կուն-Ցզի) ապրել է 551 թ. (և. ժ. թ.) և մեռել 479 թվականին։

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, II, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 106.

կի ամման ու զարգացման երևույթների ներքին օրինաչափություններդ չկարողանալով հիշյա բացատրել, հանգել են դիցաբանական, կրոնական մյուսյոա երևակայություններին։ Ինչպես տեսանք, հիշյա նման երևույթ է տեղի ունեցել նաև ժողովրդական և վարսանեա-պաղտչյին օրդանների հետ։

Այս առումով այստեղ հարկ կա կանգ առնել մի քանի այնպիսի վկայություններդ վրա, որոնց միջոցով ցույց կտրվի հատիկային-դիցաբանական հին հավատացողություններդ երբեմնի առկայությունը նաև հայ ժողովրդի մոտ։

XII դարի բանաստեղծ Ներսես Շնորհալին կազմել է հանելուկների մի ընդարձակ շարք, որոնց մեջ պահպանվել են նաև որոշ նմուշներ ժողովրդական հանելուկներից։ Այդպիսիներից է, օրինակ, հետևյալ հայերեն-հանելուկը.

Ինամ գիմ ևորոյս ևոգին,
Ես մեռա, ի ևոգ բոգիցա.
Պատիառ իմ պիտոյս ևամար
Նա յարեաւ և չտա ապրիցս.
Սուտ ի կատա՛ր նենգ,
Սուր բարով նա բարկեցաւ.
Ի սուր գինեցի մեռա
Ի իմ ևոգոյս ևոգի չանիցաւ։

Այս հանելուկի դիմաց, որպես պատասխան, ձեռագրերում գրված է ոգորհաւս բառը։ Որ իսկապես այդտեղ խոսքը ցորենի մասին է, դա երևում է նաև այդ նմանությամբ և. Շնորհալու գրած ուրիշ հանելուկներից, որոնցից մեկն է հետևյալը.

ՑՈՐԵՆ

Մեռանիմ և ժանամամ,
Պատիառ յոսանիմ, կենդանանամ,
Ցույս ի յերկինս ևանդուսանամ,
Ցաղմասանդամ պայծառանամ։

Այս հանելուկի դիմաց էլ ձեռագրերում գրված է ոգորհաւս բառը։ Վերոհիշյալ Հայրեն-հանելուկն ուշագրավ է մի քանի առումով. այստեղ, օրինակ. այդտեղ ցորենը երևան է գալիս և՛ որպես հատիկի քնհանգստացում՝ ամփոփվելով իր մեջ սերմի ու սննդի գաղափարը, և՛ որպես հատիկային աստվածության սիմվոլ։ Առաջինն ինքնին հասկանալի է, քանի երկրորդը երևում է այդ հատիկը մարդկային հատկանիշներով (մեռ. թաղում, ոչնչանդանացում, ապրել, քարկոծվել և այլն)։ Դա ինքնըստինքյան խոսում է ոչ քիչ առվորական հատիկի, այլ դիցաբանված և անձնավորված համապատասխան հասկացողությունյան մասին։ Երեքերը իր աշխատությունների մեկում մեկ է բերում նման մի բանաստեղծություն և գրում. «Քա-Ցորը, որը համարվում է ոչ այլ ոք, քան Քամմուզը, այստեղ նման է Քանին— Գարու հատիկին»։ Ահա այդ բանաստեղծության համապատասխան հատվածը.

Ոսկերևոտ իր ևեզ ևամար չուացրին մինչև ևոտ
Ինի ու գեղեցիկ ատկ ևոտ,
ԵՒարս մարմնի իր՝ կենսուրախ բուսացում
ԵՒազցին ևոտ ևաման Ֆարեոտ։

Ինչպես Հայրեն-հանելուկում, այնպես էլ այստեղ չնչավոր է հատիկի ապացման և կյանքի ապրյուր գառնալու հանգամանքը։ Որ այստեղ երևակայվել է հատիկային աստվածության մասին խոսք ակնարկ, ապա առաջինում այն անհամեմատ ավելի է չնչավոր։

Այս հարցերի ճապաղքությամբ քանիսանում ենք վերսին կանգ առնել Ապարանում պատրաստվող ծիսական տորթերի վրա, որոնք, ինչպես նշեվեց, իրենցից ներկայացնում են խմորի գնդեր՝ ծածկված բազմաթիվ հատիկներով։ Քանի որ երևում հատիկների մեջ աստվածության գաղափար են դրել, ապա պարզ է, որ այդպիսի գնդերը չէին կարող չառնչվել այդ նույն գաղափարի հետ։ Մուսավորապես նույնպիսի երևույթի ենք հանդիպում եզիպտական հին ավորությունների մեջ, որը լույս է սփռում նաև Ապարանի տորթերի էության վրա։ Նոսքը վերաբերում է տեղիրիայան արձանիներին։ Ճանկյի տոների ժամանակ խմորից պատրաստել են արձանիկներ, նրանց ծածկել հատիկներով, քաղել Հոլի մեջ, քոքել մինչև այդ արձանիկների վրա գտնվող հատիկների հիմքը։ Այնուհետև Հոլից հանել են միլերով ծածկված այդ արձանիները, ասելով, թե ոչնչի աստվածը հենց իրենից է արձակել հաղարաւատիկային միլեր, նա իր կյանքը տվել ժողովրդին որպես հաց, նա մեռավ նրա համար, որպեսզի ժողովուրդը կարողանա ապրել[1]։ Պետք եղրահայտնել, որ հայկական տորթերն էլ երբեմնի հատիկային աստվածություն ներկայացնող արձանների մնացուկներ են

[1] Այս հանելուկը գտնվում է մի լատ ձեռագրում։ այստեղ Հրատարակում ենք նրանց կիման վրա մեր կազմած տեքստը՝ ատանց տարբերական համեմատությունների ցույց տալու։

[2] Ձեռ. Ներսեսի Շնորհալու Հայոց ճեմարանի թանգ յաճու. 1810, էջ 884։

[1] Д. Ж. Фрезер. Золотая ветвь, вып. II, Москва, 1928, стр. 53.

[1] Там же, стр. 91.

հզել, որոնք նույնպես ժամանակին քաղվել են հազի մեջ և ապա գործ բերվել ծյած վիճակով.

Հենց այս արարողություններն են, որ միշնադարում պատարտվել են «ժամորա-թողը» կոչվող կոմսորդների կոդմից [1]։

Այս արարողությունների նպատակը ժամման և հարության կամ սիրո և պտղաբերության հասկիզատական-մատաղության փաստաբանումն է, որի մասին ուշագրավ տեղեկություն էր պարունակում նաև վիրհում մեզ բերված Հայրքեն-Հանեյանը։ Դա հենց իրեր այդ հրեությրի չափածո գոմբերից մեկի մեկնությունն է։

Մատուռարարգիա նման արարողություն պիտի Համարել նաև Ագռնիայան պարտեզներին նվիրված ծեսերն ու հանդեսները։ Հատուկ գամբյուղներ և ծաղիամանների մեջ ցանվել են բազմատեսակ սերմեր (ցորեն, գարի, ծաղիկներ և այլն), ապա նրանց դնելուց հետո, տեղի են ունեցել քաֆտաներ, և այդ գամբյուղներն ու ծաղիամանները Ագռնիոի արձանի կամ խրտվիլակի հետ միասին նետվել են ջուրը, որպեսզի աստատ բերք և բարեբաստատ ձգտաճակ լիներ [2]։

Համաձայն ձեռ է հզել նաև մեզ մատ Օրինակ, բանահավաքները Ագուլիսում, գոհերի մատ, գոր են տեղ «Ձեզուց տանը» երգը և նկատարել այդ ժիսական տոնը [3]։

«Ջոհերի ազատակ նկարված ստվերությունը գուցե այժմ վիրաբերու վիրտ է, բայց դեռ շատ մատ տեղյակում ուներ իրեր գործություն։ Դեռ վարդամատը չհասած՝ աստղուց մի տեղանի մեջ ցորեն կամ գարի գտնելու պատրաստ են։ Որբ գալիս է վարդամատը, այդ որբ մի երեխայի հասակի չափ փայտ տեղում են այդ կտանցի մեջ և գորգարում են այդ փայտը խիտորով, խնձորով և վարդով։ Շատ տեղում այդ փայտը թնդվոր են չինում։ Ամենից հետո մի պատով կին տանում է այդ, տանում գնում մի բաղարձակ տեղ կամ հրապարակ և հրա-կում։ Այդտեղ հավաքվում են մարդիկ և կանայք նազարով և գուռնայով, չորսպատում են, շորս կողմով չորրն տալիս, այդ ժամանակ պատվեր այդ տեղում մեջ տեղած և հիշյալ առարկաներով գարդարած փայտը վեր է առնում, երգելով պար տնում։ Տանեցած ազատարկիկը վրա են տալիս, ցրվում, պատվեր ազատ է և տեղնում։ Այդ կտանցի մեջ տեղած խիտորով, խնձորով, վարդով գարդարած փայտը կոչվում է «խնձոր», այդպես կոչվում է և Տանեցնը. ատում են «խնձոր տալ» արտահայտությունը։ Մեր ազատակ բերած նկարում նկարված է այն բան, երբ պատվեր Տանում է, և նրա ոտքը և տեղը «խնձորը» ցրվելուց Տանում։

Ահա այդ Տատարերգի երգը.

ՏԱՐՏԱՐԻՄ ԵՐԳ

Տեղում մեկ վարդ կա,
Շրջդրջվելն խնձոր կա,
Վտիկ բա Բանգս տանի,
Տեղումդա նազին տանի
(Տեղումդ չա՞ տայուց չնա)
Տեղումդա նազին տա՞րալ ախ...
Ձեռ բռանիլ, ա՛յ ճարայ,
Հավքկատար կլի ճո,
Ով ամ խնդումդա տարալ ախ,
Ճառատած բա ըսենգ բար տայ,
Բարիթնա էգուհ չի տայ,
Ով ամ խնդումդա տարալ ախ,
Ցեանիմ ա այտալ պիտ տայ,
Ես կնչնչատար կլի,
Ասկու անկու խմոսի,
Գինգատու չունի պատի ասի,
Շատնի չունի չիտ ասի։

Նույն պատկերացումների մնացուկներից պիտի Համարել նաև բազմաթիվ կախարդա-Համական արարողություններ ու բանաձևեր, որոնց գլխավոր առարկան կազմում են Հատիկները։ Հատիկներում ենթադրված աստվածային ուժերի օգնությունն է, որ նպատակ են գիմել կախարդներն ու գուշակները՝ որպես միջնորդներ։

Այդի վրա առաջացած ապիտակ փառը, Հատիկամման մասնիկը բուժելու նպատակով, կախարդները բրենի կամ ցորենի Հատիկ մեկ-մեկ գցել են կժի գլխից վերցրած մի բաժակ ջրի մեջ, ապա այդ ջուրն իրենց գլխի վրայից դնալի նման քաֆելով ասել.

Քեր կոթ նգնեն հավ կա.
Ոտի մեջ կոպ կա.
Ականջ մեջ գնդ կա.
Գնգի մեջ խուրջ կա.
Խուրջի մեջ նռանկ կա.
Հատիկ կա ասեր՝ կա նռենի [1]։

Հատիկի հետ կապվող նման այլ վիճարկություններ տեսանք նաև վիրհում. Հիշենք, օրինակ, նաև Հատիկը, որը նույնանում էր ասեմի Հիմնադրության Հետ։ Մատնեհրած Հատիկի

---

[1] Գ. Ալիշան. Հին հավատք. Վենետիկ, 1910, էջ 403։

[2] Дж. Фрезер. Золотая ветвь, вып. II, Москва, 1928, стр. 56.

[3] Ա. Մարգսյան. Ագուլիսի բարբառը, II, Մոսկվա, 1932, էջ 28—27։

[1] Գ. Ջ. Ալիշանցյան. Քիշխանցոց ժամով կտակը. Քիշխ, 1888, էջ 17—18։

մոտիվում եւ նրա շարահյուսած գործող համարված լինելը Հասիկային ասովածուհիների մասին է խոսում։

Հասիկները հնում մեծ գեր են կատարել նաև գուշակությունների մեջ. հատատմայության, գարշնկնգության, ալյուրագուշակության, խմորագուշության և նման շատ ուրիշների մասին հարուստ վկայություններ կան միջնադարյան ձեռագրերում։ «Դիւրա գիւմուքեանց այսոցիկ է Հատատմայութիւնս, ասում է Դավիթ Ալավկա որդին [1]։

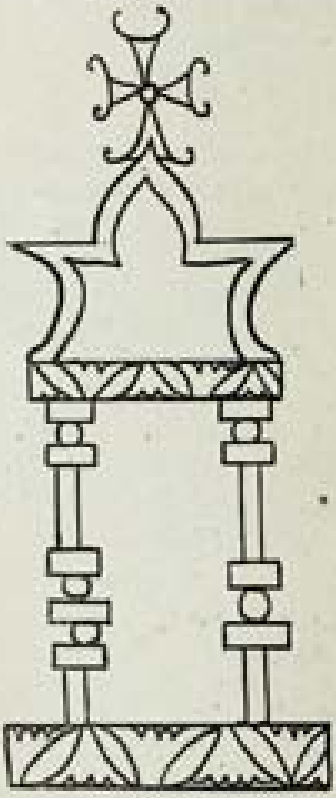
Նշրակացությունը պարզ է. հնում հայ ժողովրդի և նրա նախորդների երկրագործական ու անասնապահական կյանքը հիմք է հանդիսացել նաև համապատասխան դիցաբանական, կրոնական պատկերացումների։ Առանձին են նախնիների, տոների, ասովածությունների, հերոսների կերպարներ, որոնք իրենց մեջ անձնավորել են Հասիկի հատկացողությունը։

Այս բոլորից հասկանալի է, որ Հասիկի գաղափարն էլ պիտի սերտորեն կապվեր հարտարապետական կառույցների և Հատկապես պաշտամունքային արձանագրերի հետ։

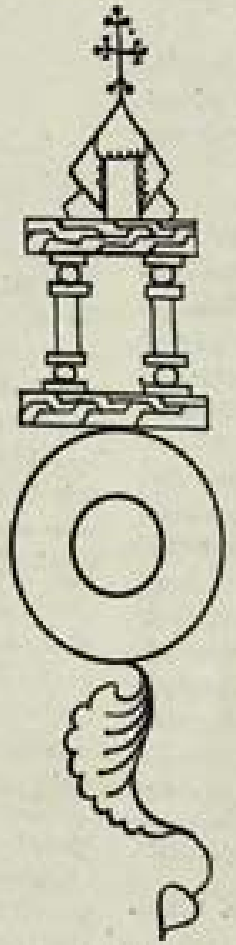
Ըստ էության մենք այդ մասին արդեն խոսել ենք. խոսքը վերաբերում է նրան մոտիվին կապակցությամբ կատարված համապատասխան մեկնաբանություններին։ Այդտեղ հանգամանորեն ցույց տրվեց Հասիկը շեմքի հիմքում պատկերված լինելու հարցը։ Այդ խոկ պատճառով էլ սյուռեղ առանձին բացատրությունների կարիքը վերանում է և մնում է կանգ առնել համանման այլ փաստերի վրա։

№ 4820 ձեռագրի 83բ թերթում պատկերված է մի մատուռ, որի հիմքում նկարված են ցորենի կամ գարու հատիկներ (նկ. 304)։ Այստեղ էլ այդ մատուռն այնպես է պատկերված, կարծես թե այն ծլել է իր հիմքում գտնվող հատիկներից։

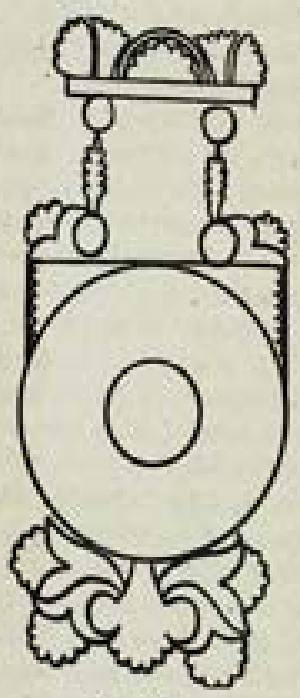
Եթե այստեղ հատիկներն ունեն բնական տեսք, ապա նման ուրիշ դեպքերում նրանք երեան են գալիս այն բոլոր ոճավորումներով, որ տեսանք վերևում։ № 2744 ձեռագրի 132ա թերթում պատկերված մատուռի հիմքում գտնվում է կրկնակի շրջագծերով և պղպեղիր տերևազարդով մի մեծ հատիկ-



Նկ. 304



Նկ. 305

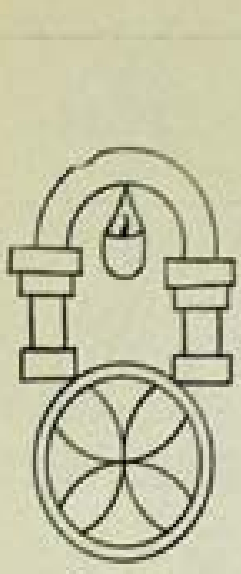


Նկ. 306

կապատկեր, որի վրա էլ կանգնած է մատուռը (նկ. 305)։

№ 4196 ձեռագրի 186բ թերթում մի ուրիշ կրկնակրկատկած հատիկապատկերի վրա նստած է ավելի քան

[1] Ա. Աբրահամյան, Դավիթ Ալավկա որդու կոնդակները, Երևան, 1953 (աստեղծագործ. էջերից առանձին տպագրված), էջ 43։



Նկ. 307



Նկ. 308

ցայտուն բուսական տեսք ունեցող մի մասուր, որը մեր ևեր բերում Հատվածատրար (նկ. 306):

№ 2374 ձեռագրի 70բ թերթում նկարված է մի պարզ մասուր, որի հիմքում գտնվում է Հատիկաձագիկային մի սիմվոլ պատկեր (նկ. 307):

№ 4174 ձեռագրի 126բ թերթում գտնվում է մի մասուրանման, որի հիմքում Հատիկային կրկնաշրջագիծ գաղափարանշանը արտահայտում է նրա շրջանաձև Հատապտղի մասին (նկ. 308):

№ 378 ձեռագրում, որտեղ այնքան առատ ֆերպով երևան են գալիս Հատիկի գաղափարական տարրերը բույսերի ու կենդանիների հիմքում, Հանդիպում ևեր նաև այնպիսի նկարների, որտեղ այդ նույն գաղափարանշանի վրա կանգնած է բարդաթոփ մասուրի կամ նվենգու նկարը (թերթ 295բ, նկ. 309):

№ 2848 ձեռագրի 222բ թերթում առավել հարստացուցիչ տեսք ունեցող նվենգու հիմքում գտնվում է տրված Հատիկի սիմվոլը, այս անգամ արդեն ավելի փոքր մասշտաբով, քան այդ չենքի Հատապտղինն է (նկ. 310):

Օրինակները բազմաթիվ են:

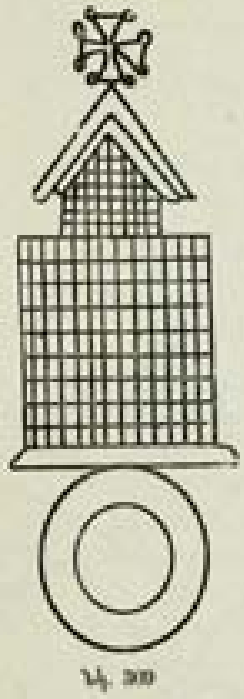
Հատիկը, որպես պաշտամունքի առարկա, բնականաբար, պիտի իր արտահայտությունը գտներ նվենգուական և մասուրային կառուցվածքների ոչ միայն հիմքում, այլև գմբեթների վրա: Այս տեսակետից ևս մեր մանրանկարչության և հարստացուցիչության մեջ կան հազարավոր վկայություններ:

№ 3793 ձեռագրի 239բ թերթում պատկերված է մի տաճար, որի երկթեք տանիքի ճակատային բարերագիր մասում գրված է մի խոշոր ու ամբողջական Հատիկանշան (նկ. 311): Ուշադիր տեսնողը կարող է նույն ձեռագրի նաև 83բ թերթում (նկ. 312): Համարյա նույնպիսի տեսակ Հատիկների էր, որ Հանդիպեցինք Ջուղայի մի գամբարանի վրա, հետագա ուսումնասիրության պատկերագրական գլխին է այլն:

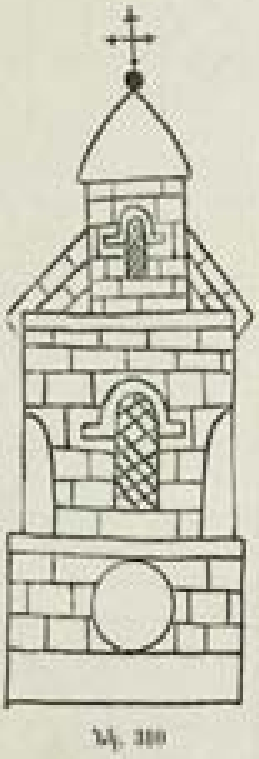
Հատիկի գաղափարանշանը և վարդանգապղպեջային սիմվոլը առանձին-առանձին երևան են գալիս բազմազանության չենգերի վրա, որոնցից է, օրինակ, № 4645 ձեռագրի 2բ թերթի նկարը (նկ. 313):

№ 256 ձեռագրի 167բ թերթում պատկերված է երկհարկանի մի մասուրի նկար, որի գմբեթին Հանգչող Հատիկի վրա դրված է բաստիկավոր խաչիկ (նկ. 314): Դա արդեն այն մոտիվներին է պատկանում, որոնց վարդանգա-պղպեջային սիմվոլը փոխարինվում է խաչով:

№ 4999 ձեռագրի 190բ թերթում նկարված է նման մի տրիք մասուր, որի կղմինգրամանկ գմբեթին ավարտվում է Հատիկային խոշոր սիմվոլով (նկ. 315): Ուշադիր Հատիկի փոքրիկ սիմվոլներով են ավարտվում նաև խոյի չորս ընկերք:

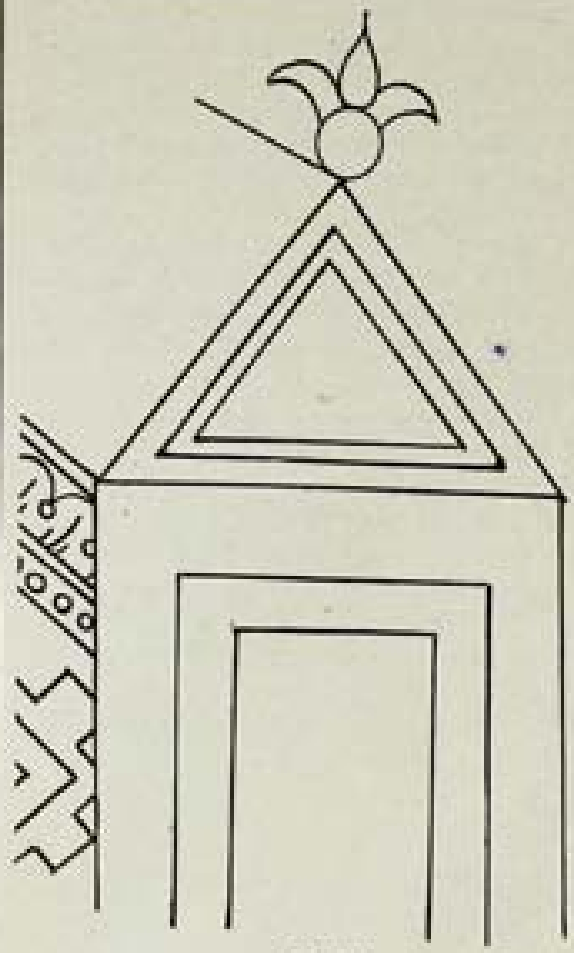


Նկ. 309

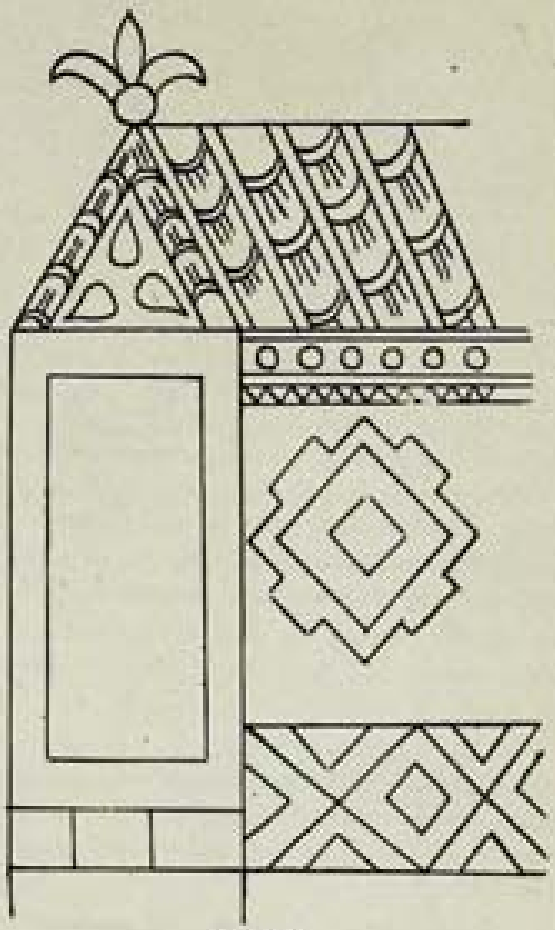


Նկ. 310

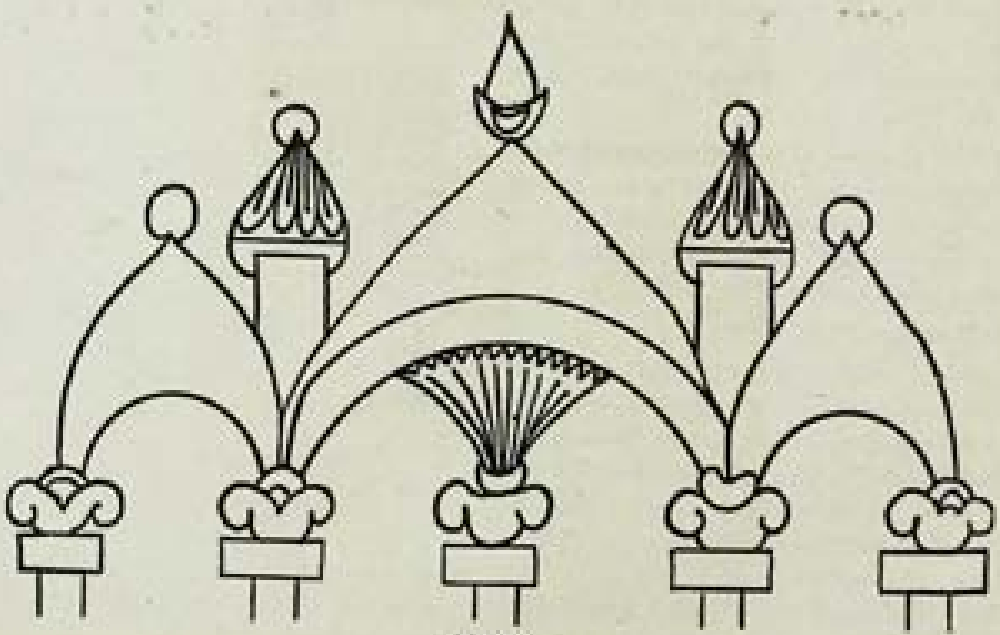
Վերջապես հիշենք № 2374, այն է՝ փղոսկրաճաղի ձեռագրի 5բ թերթում նկարված խորանի վրա բարերագիր «Եմմպիռաոս», որը ոչ այլ ինչ է, քան



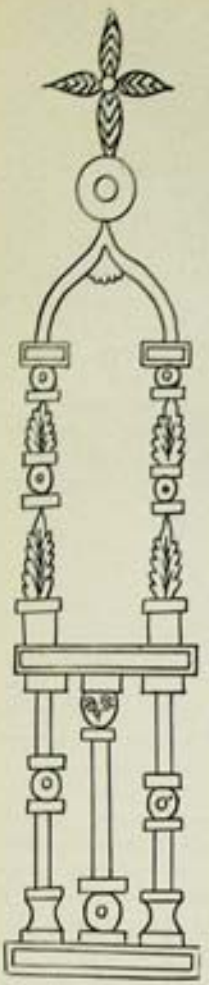
Ill. 311

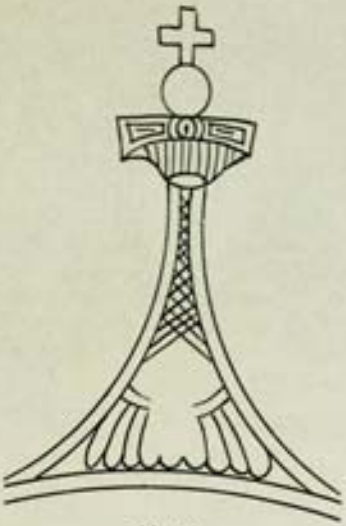


Ill. 312

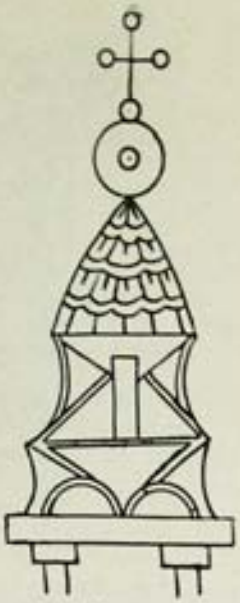


Ill. 313





Նկ. 316



Նկ. 315

Նկ. 314

այունման պատվանդան, որի վրա հանգչում է մի խոշոր գունդ՝ իր վրա կրելով խաչ (նկ. 316)։ Առանց որևէ բացատրության էլ այժմ տեսնում ենք, թե որքան խորն են նաև այս հարթիկի և իր կրած խաչի ծագումնաբանական արմատները հայ ժողովրդի կուլտուրայի և հին պատկերացումների աշխարհում։ Վերջապես ին՞չ էին սրբանը կոչված հարսանեկան զարդերը, եթե ոչ մի-մի այլաձևված սիմվոլներ՝ պատրաստված բնական խնձորից ու ծաղիկներից։ Եվ հենց այս նույն մտածումն է, որ միջնադարյան հայկական ժողովրդական երգերի մեջ զանգերգված է հետևյալ տողերով.

Մեր վանաց գլխուն վերայ
Ոսկի զանգեր կայ,
Ոսկի զանգեր կայ,
Զանգերին վերայ գլխուն
Ոսկի խնձոր կայ,
Ոսկի խնձոր կայ,
Խնձորին վերայ գլխուն
Դաշտ խաչ մ՚ ալ կայ,
Դաշտ խաչ մ՚ ալ կայ...[1]

Գմբեթների վրա զանգվող խաչերի տակ մինչև օրս էլ կարելի է տեսնել ցույց տալ երկնային պատկերացումների հարթիկա-անիմայի սիմվոլները, այդ «ամին խնձորները», որոնք, խաչի հետ կապված քրիստոնեական եկեղեցական քարոզների պատճառով, բազմաթիվ մտածողության են մատնված և վաղուց դրիվել են իրենց գաղափարական նախկին բովանդակությունից։

Այսպես գնահեր, ժամանակագրության մեջ կան մի խումբ այնպիսի նկարներ էլ, որոնք, չնայած ունեն ճարտարապետական ծագում, բայց

[1] Ձեռագիր № 7769, թերթ 93բ—95ա։



Նկ. 317

վարուց ի վեր մի ուրուն կլանքով ապրիլ ու զարգանալ են ձեռագրերի աշխարհում և կոչվիլ խորանների ու կիսախորանների։ Քանի որ այդ բնագավառի մասին պիտի առանձին խոսվի, ուստի այստեղ նշենք, որ, բնականաբար, նաև խորանների ու կիսախորանների հանդիսական տեղ են գրավում Հատիկային գաղափարականները՝ իրենց բոլոր տարաձևերով, ամբողջ հարաբարդություններով։ Ավելին, չկա գործարվեստի մի այնպիսի ուրիշ բնագավառ, որտեղ այնքան լայն հնարավորություն տրված լիներ ընդհանրապես բոլոր զարդերի զարգացման և տարաձևման համար, քան խորաններն ու կիսախորաններն են։

Ուրիշ հարցերի կապակցությամբ մենք արդեն մեր ձեռքի տակ ունեցել այդպիսի խորաններից ու կիսախորաններից, որոնք հանդիպում են նաև Հատիկի սիմվոլին։

Ավելորդ չենք համարում այստեղ մեջ բերել ևս մի նմուշ № 4096 ձեռագրի 254ա թերթից (նկ. 317), որտեղ կիսախորանի կենտրոնում դնակված է հյուսվածքազարդ Հատիկի գաղափարագանգիրը։ Նա ամեն, արձակել է հուսկի ճյուղեր, որոնք գալարվելով, ոսկեվել են ոչ պատկերով մեկ։ Նրա հետ սերտորեն կապված է ծնողզույգի գաղափարը, որի ներկայացուցիչները կանգնած են նրա աջ և ձախ կողքերին, իսկ նրանց միջև գոյացած կամարակիսա մուտքի բարձունքի վրա կախվել է պողպատյայի նամբույզ ոստը՝ վարսանգա-պաղպային նրանք սիմվոլներով։

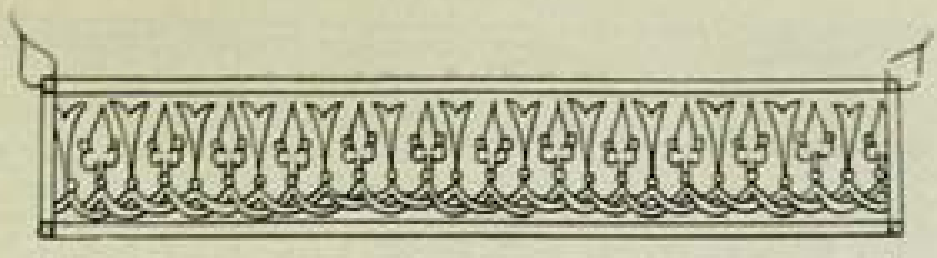
Համաձայն ամբարանի մեջ ծանոթ ամենահոյակապ նմուշը, որ կարող է մանրանկարչության Համապատասխան մտքի մշակումների մեջ ամենալավագույններից մեկը լինել, պահպանված է № 7729 ձեռագրում։ Դա մի վիպասարի խորան է, որի զարմանահրաշ մոտիվները իրենց միահյուսումներով և հարաբարդություններով գունագեղ ֆոն ու առարան են կազմել մի խոշոր ու հյուսվածապատ Հատիկի գաղափարականի համար,

Այս վիպասարի Հատիկապատկերի շուրջն էլ կանգնած են ծնող-զույգի ներկայացուցիչները։

Բնականաբար անհրամեշտություն է զգացվում որոնել Համապատասխան խոշոր ու արհարատական հյուսվածքազնիվ նախ ժողովրդի կենցաղում և Հատկապես Հարսանեկան հանդեսներում։ Մանրանկարչության մեջ այնքան մեծ տեղ գրավող այս խոշոր գնդերն ու նրանց հետ կապված ծնող-զույգերը չէին կարող չունենալ իրենց կենցաղային առարկան ու կոնկրետ արարողություններ։

Այս առաձնահատ նշանի արժեք է ներկայացնում Ա. Մնդրակյանի հետևյալ ազգագրական վկայությունը.

«Թնդասյն զգեցած ժամանակը կիսատացնն և ուրը, որ է զանազան գունդգույն քնչերի և մրգե-



Նկ. 318

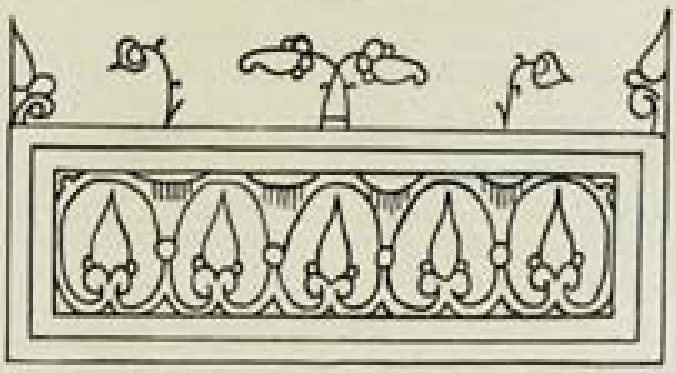
գիմնների հյուսած գիպուկն գործ մի, որ պիտի պահվի փնասից ֆոտքին»[1]։

Ահա հինգ այս գիպուկներ ու հյուսած գործի միջոցով է, որ Հարությունյան հանգիստներում գրված տողերի և նորապսակների հի գուշակությամբ բնակարանում պատարկության գազափարը։ Դրա արտացոլքն է, որ տիկնան առաստաղին հանդիպում է մանրանկարչության մեջ՝ ձնող-գույների հետ, որպես նրանց հոյության սիմվոլը։

նում՝ գեղարվեստական սիմետրիա առնչվելու, բայց տարաձույնություններ լրացնելու և գեղեցիկ ու հաշակավոր մոտիվներ առաջացնելու նպատակով։

Պարզվում է, որ այդ գործերի մեջ էլ նրանց ներքոգրերը դրել են գազափարական խոր և բարդ բովանդակություն։

Վերջինիս այդպիսի չարքի մի նկար № 4930 ձեռագրի 162ա թերթից է գինել այն (նկ. 318)։ Այստեղ իրար են հաջորդում երկու գործած.



Նկ. 319

* * *

Այժմ, երբ մեզ համար արդեն բացահայտված է գործարվեստի մի քանի հիմնական մոտիվների հոյությունը, հնչությամբ հասկանալի է դառնում նաև նրանց սիմետրիկ կրկնություններից առնչված գործաշարքերի իմաստը։

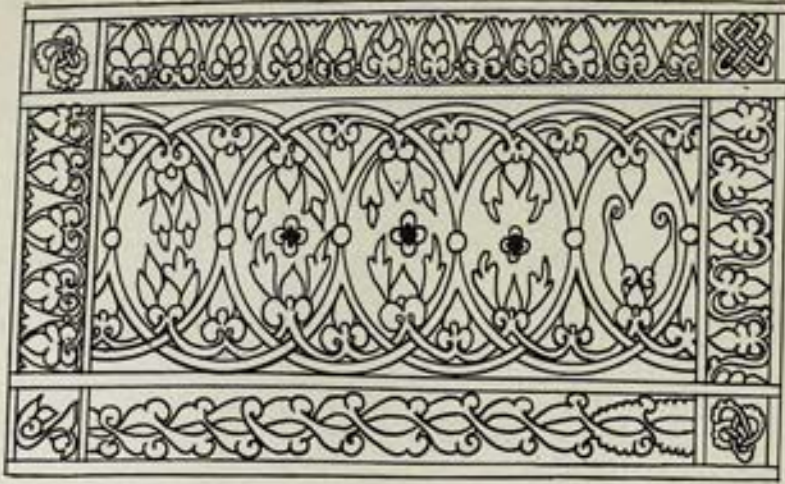
Այդ շարքերը ինչպես հայկական, այնպես էլ ոչխիչ ժողովուրդների ամենատիպերի և ամենամասսայական մոտիվներից են։

Նախապես նշենք, որ մասնագետներին վաղուց են ծանոթ նաև այս մոտիվները, որոնց մեջ, ասկային, նրանք գազափարական բովանդակություն չեն նկատել։ Նման շարքերի գոյացումը բացատրվել է որպես նույն մոտիվի ասկային կրկնություն։

[1] Ա. Մ կ ր տ չ յ ա ն։ Քնար ժշկեցոց և վահնցոց։ Վաղարշապատ, 1904, էջ 15—16։

որոնցից մեկն արտահայտում է պատուի, իսկ մյուսը՝ ծագիկի իմաստը։ Նկատելի է, որ այս գործում ծագիկների ու պատուհների սիմվոլները այլևս են ընկնում ոչ թե իրենց առանձնությամբ, այլ ամբողջական միասնությամբ։ Եվ այս գործածելի վրա գրված չինների նրանց անունները, ապա ֆատացվեր բառերի հնհակող շարքը. ծագիկ-պատուհ-ծագիկ-պատուհ... և այլն։ Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ արդեն կա որոշակի իմաստ ու բովանդակություն։ Դա արտահայտում է կյանքի հավերժության գազափարը։ Բուսական աշխարհի կյանքի մանրամասնություններն հետ ծանոթացած նախնական երկրագործները առանց գժվարության պիտի գիտակցած չինների նաև այս ամրողջական, բայց խիստ հակառակ որինաչափությունը։

Ինչպես նման մի այլ որինակ № 713 ձեռագրի 5ա թերթից (նկ. 319), որտեղ նույնպես իրար են



Նկ. 321

Հաջորդում պտուղ և ծաղիկ զարդանախշեր՝ արտահայտելով նույն իմաստը։

Հաճախ այս շարքերը կազմում են ոչ թե ուղիղ գիծ, այլ կիսաշրջան, դարձյալ կառուցված լինելով նույն սկզբունքով։ Այդպիսիններից է, օրինակ, № 7482 ձեռագրի 2ր թերթի խորանի կիսաշրջանաձև զարդը, որից ընդօրինակում ենք մի հատված (Նկ. 320)։



Նկ. 320

Այս շարքերը երևան են գալիս նաև քառակուսի, քառանկյունի, եռանկյունի և այլ նման շրջանակների, ինչպես և շրջագծերի վրա՝ կազմելով ավելի բարդ զարդանախշեր։ Որպես այդպիսի զարդերի ուշագրավ և օրիգինալ նմուշ հիշենք № 2844 ձեռագրի կազմի ներսի կողմին փակցված միջնադարյան գործվածքեղենի մի նմուշի վրա գտնվող դրոշմազարդը (Նկ. 321)։ Այդ կտորը նման է մի թաշկինակի, որի վրա դրոշմված ամբողջ զարդը պահպանված է ամբողջությամբ։ «Թաշկինակի» երկու կողքերն զբաղված են ծաղիկ-պտուղ... զարդաշարքով, երրորդ կողմը՝ միայն վարսանդապտղային նշանների շարքով, իսկ չորրորդ կողմը զարդարված է տերևակիր զույգ ճյուղերի միահյուսմամբ։ Այս ձևերի մեջ էլ դրսևորված է նույն գաղափարը։ Առավել ուշագրավն այստեղ նրա միջին մասով անցնող խոշոր հանգուցապատկերների շարքն է, որտեղ միաժամանակ երևան են գալիս և՛ ծաղիկներ, և՛ պտուղներ։ Այս բոլոր մոտիվներն իրենց միահյուսումներով կազմում են շարքերի մի բարդ ու գեղեցիկ կոմպոզիցիա, որն իր ամբողջության մեջ խտացնում է կյանքի հավերժության գաղափարը։

Իր զարդերով այս «թաշկինակը» մեր միջնադարյան դրոշմազարդ գործվածքների եզակի նմուշներից է։ Մեծ արժեք ունի նաև նույն ձեռագրի կազմի մյուս կողքին փակցված կտորը, որի վրա պատկերված է Մարիամը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին։

Մարիամի այդ պատկերն ավելի շատ հիշեցնում է մի երիտասարդ և գեղեցիկ գեղջկուհու, քան աստվածամորը։

Զարդարվեստում, նույն սկզբունքով, երևան են գալիս նաև այլ ձևերի զարդաշարքեր, որոնցից օրինակներ բերելու կարիք չկա։

Այս մոտիվներն էլ, ինչպես երևում է, մասսայական գործածության մեջ են գտնվել նաև ուրարտացիների կողմից։ Որպես համապատասխան օրինակ վերհիշենք Թոփրակ-Կալեում գտնված ոսկյա մեդալիոնի վրա պատկերված վար-



Նկ. 323



Նկ. 322



Նկ. 324

ռոզետա-պալմետային սիմվոլների շարքը (նկ. 84): Այդպիսի շարքերի ենք հանդիպում նաև Կարմիր-Բլուրից հայտնաբերված բրոնզյա վահանի բեկորի վրա (նկ. 322) ¹:

Միջա այդպիսի շարքեր կան Մեծամորյան և Կեչերմեղյան դամբարանների մի քանի առարկաների վրա (նկ. 324) ¹:

Ասորական զարդարվեստը նույնպես հարուստ

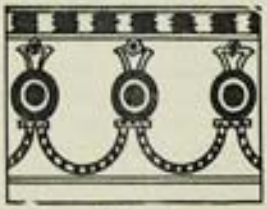


Նկ. 325

Ծաղիկ-պտուղ-ծաղիկ-պտուղ... շարքի գեղեցիկ նմուշ է փորագրված եղել նաև հին հայկական զարդերի վրա, որոնք, ինչպես երևում, պատկանում են VI դարին (Ք. ա. Բ.): Ահա մի օրինակ (նկ. 323) ²:

է այդպիսի շարքերով։ Ահա մի քանի նմուշ (նկ. նկ. 325, 326, 327) ²:

Այս օրինակները միանգամայն ցույց են տալիս հատկենքը, փարաղեղա-պալմետային որդանների և կենաց ծառերի համադրված այնպիսի ձևերի տա-



Նկ. 326



Նկ. 327

¹ Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур, II, Ереван, 1952, стр. 38, рис. 20 (մեջ ենք բերում մի հատված):

² Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 318.

¹ Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 318.

² Н. Ф. Лоренц, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 3, фиг. фиг. 14, 10, 13.

կայությունը՝ նաև ատրճանի զարդարվեստում, որոնք ընդհանրապես զարդարվեստի ատրճղքի են կազմում։

Այսպիսի շարքեր կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։

Ինչպես տեսանք, այդ շարքերը հաճախ ուղիղ գիծով ձգվելուց բացի, երբեմն են գալիս նաև փակ կամ անեծայր շղթաների ձևով, որոնք ավելի քան լրիվ կերպով են արտահայտում անվախճանի, անվերջի գաղափարը։

Զարդարվեստում նույն սկզբունքով առանձնվել են զարդամոտիվների այնպիսի նմուշներ, որոնց ամբողջության մեջ իշխում է հավերժության գաղափարը։ Վերհիշենք № 6282 ձեռագրի 3րդ թերթում նկարված նոտան պատկերը (նկ. նկ. 10, 287), որտեղ, ինչպես նշեցինք, իրար հաջորդող չորս հատիկները և նրանց ընդմիջող ծաղիկները գրանցում են չորս էլեմենտների իմաստը։ Այստեղ էլ, ամեն, միաժամանակ, առկա է հատիկ-ծաղիկ-հատիկ-ծաղիկ... հավերժական փակ շղթան։ Այդ նույն գաղափարը ավելի զարդում ցույց է տրված նաև միմյանց վրա բարդված ծաղիկնների միջոցով, որոնք ունեն ծաղիկ-ծաղիկ-ծաղիկ-ծաղիկ... պատկերը։ Ծաղիկը-ծաղիկ ընկնող ատրաժուքները, գաղափարական առումով, համազոր է վիճակաթիռն մի լրիվ շրջանի։ Պարզ է, որ միմյանց հետ շղթայվող նման ծաղիկաշարերը գրանցում են հավերժության գաղափարը։ Զարդարվեստը հարուստ է նաև այդպիսի շարքերով, ուր մերթ երեսն են գալիս ծաղիկները, մերթ պտուղները, մերթ ծառերն ու բույսերը՝ բոլորն էլ նույն նշանակությամբ։

Ներկա աշխատության հաջորդ գլխում հանգրվանել ենք Կարմիր-Բլուրից գտնված ուրարտական մի որմնանկարի (նկ. 353), որտեղ գոթե ունենք քննված նոտան պատկերի իմաստն ունեցող մի ուրիշ զարդի հետ։ Այդտեղ հավերժության գաղափարը ցույց է տրված երկու շարքով։ Արտաքին փակ շղթան կազմված է հատիկ-բույս-հատիկ-բույս... մոտիվներից, իսկ ներսում գծանդված շղթան՝ ծաղիկ-ծաղիկ-ծաղիկ-ծաղիկ...

Այն, ինչ խտացված է քննված նոտան պատկերում, այստեղ ցույց է տրված առանձին-առանձին։

Այս մոտիվներում էլ, ընդհատ զարդերը բաղկացած են բուսական օրգանների գաղափարապատկերներից, գործյալ նրանք գրանցում են ոչ թե բուսա-կենդանական աշխարհի, ընդհանրապես կյանքի հավերժությունը։ Հաճախ այսպիսի շարքեր են կազմվում կենդանական մոտիվներով, որպես օրինակ հիշենք Վրաստանում գտնված հետաքրքիր մի գավաթի զարդը, որտեղ փակ շղթա են կազմում թռչունների ու ձկների (նկ. 268)։

Մեր բերված օրինակներում ծաղիկի, հատիկի, պտուղի և նման ուրիշ օրգանների յուրաքանչյուր զարդանկի հիմքում կա երկու հյուղ, որոնց միացման կետի վրա էլ նստած է տվյալ զարդանկը։ Այդ հյուղերն էլ, որ ձգվում են ծայրից-ծայր՝ իրար հետ շղթայելով պտուղների, ծաղիկների և այլնի սիմվոլները, ինքնանպատակ հյուղեր չեն։ Նրանք էլ ունեցել են իրենց գաղափարական բովանդակությունը։ Եվ այդպիսի հյուղերը իրար են միացնում ասենք, հատիկ-ծաղիկ-հատիկ-ծաղիկ մոտիվները, ապա այդտեղ ուշադիր քննությունը բացահայտում է բավականին բարդ միտք։ Այդպիսի շարքում յուրաքանչյուր հատիկ մի քիչով կապված է անցյալի, իսկ մյուսով՝ ապագայի հետ։ Նրանց հիմքում ընկած զույգ ծրուզներից մեկը գալիս է վեգետացիոն նախորդ շրջանից, իսկ մյուսը գնում է դեպի հաջորդ շրջանը։ Ըստ էության, դրանք միանգամայն հակասական բնութագրից են գալիս և իրենց միացման կետում առնչվում հատիկի սիմվոլը։ Կյանքի ու մահվան միասնության գիտակցումն է, որ դրսևորված է այդ ձևով։ Իսկ այդ գիտակցությունը, ինչպես հայտնի է, զարգացել է հատկապես հնդեվրոպական բազայի վրա։

«Հնդեվրոպական իրրիգացիոն հասարակության մեջ...,— գրում է Վ. Վ. Մարուշևն,— առանձնվում և շափազանց մեծ դեր է խաղում մեռնող ու հարությունն առնող ատոմու կրոնը։ Գեանի մեջ նշած հատիկը մեռնում և ապա նոր կյանքի ծիլ է տալիս, հասկեր հանում. հասկերը քաղում են, արտրում, և հատիկը նորից գնանի մեջ են ձգում, կրկին նա նոր կյանքի ծիլ է տալիս։ Կյանքի ու մահվան միասնության այդ ըմբռնումը առանձնում է հատկապես հնդեվրոպական պաշամանների ապրող հասարակության մեջ. և քանի որ առաջին խոշոր հնդեվրոպական հասարակությունը իրրիգացիոն հասարակությունն էր, այդ պատճառով էլ մեռնող և կենդանացող ատոմու վերաբերյալ կրոնը ամենից առաջ ծագում է Բաբելոնի և Եգիպտոսի հին հասարակություններում»[1]։

Պետք նկատել, որ անատոլիական կյանքի պրակտիկան, ինչպես և իրենց՝ մարդկանց անփոխարինելի կյանքը նույնպես մեծ դեր պետք խաղացին մահվան և կյանքի միասնությունն ըմբռնելու տեսանկյունից։

---

1 Վ. Վ. Մարուշևն, Հին աշխարհի պատմություն, էջ 288—289 (օգտվել ենք Ն. Պոփանցյանի «Նոր Տեկտիի պատմությունից» գրքի 48—49 րդ էջերից)։

Այդ երեսուն քառատող կենտրոնում գրանցված է նաև մեր հպատակը։ Մենք Մուշեղն ու իր կինը չով գիտեն, որ նրան երեխա ունենան, Հենց նույն պատճառն պիտի մեռնեին։ Եվ նրանք սիրով ու գիտակցորեն են զոհում այդ քաղցր Հանուն ապագայի և սերունդների անմահության։

Ահա նրանց այդ գիտողը.

Ինչ էլ լաց — մ՛չ մարդ, աու գիտես.
Հոգս ինչ ար մի ապրի լյնը.
Եթե ար մենք կը մեռնենք...
Լաց — եր մենք կամ ապրելի վրա՝
պոչ մեռնենք.
Հոգս ար մենք մեռնենք,
Մեր տգան ար տոգ լյնը.
Մենք գինս տոգ կը ձիրենք.
Մե (մեր) ապրի ար լյնը՝
Մե տան անուն չկտրուղ՝ [1]։

Ահա քե որքան Հասած է նրանց Հայացքը կյանքի վրա և որքան Հագեցված կենսասիրությամբ։ Որևիսան պիտը է ծնվի, նա պիտի գրավի մեռնի տեղը աշխարհում, մեռնը պիտի դիմի նրան։ Դա է բնական Հաճապարհը։ Մարդկանան անմահության չկա և չի կարող լինել։ Մոզովքրի ձգտումը անմահության վերաբերյալ կապված է ոչ քե անհատի անմահության Հետ, այլ՝ ազգերի, որը նկատի ունի մահվան և մեռնելի միասնություն։ Մարմնական, անհատական անմահություններ, բուռ մոզովքրդական պատկերացումների, ոչ քե քանիսի է Հզել, այլ՝ ատելի։ Մենքին անիծելիս, որպես ամենամեծ պատիժ, անհնարելի են, որ նա ո՛չ զավակ ունենա և ո՛չ էլ մարե։ Այդպես է անիծել նաև Դավիթը Փոքր Մհերին.

Դավիթ կանչեց, ասաց.
— Մհեր, ար ատա ինու ևի կոխվ ուրիս.
Որ ամուսնդրիս մրել խոլիսնե,
Կանչիր եմ Բաղրևիկ ատաման,
Բս ձամեն ժուսանց չկենի ատուս,
Բե ձամ չլինի... [2]

Այս ձանր անեծքը բանում է Փոքր Մհերին և նա անմահ ու անմահանալ մնալով, ապրում է իր անտանելի վիճակը.

Մենակի չուխի վար գալիքեն,
Անմահանալ, ամեռնի իմ,
Մենակի չուխի վար գալիքեն... [3]

Մենքի և որդու մասին նկատի ապա Հանգստության նը և քնեցամանքը՝ մի կողմից Մհեր Մհերի ու Դավթի և մյուս կողմից Դավթի ու Փոքր Մհերի արձանագրով խոսում է ժողովրդի պատմահոգեբանական մտածողության մասին։

Նույնն ևնք տեսնում նաև քննված գարշապարում, որ յոթգանյուր մոտիվը մեզ է իր Հարտրդի Համար և զավակ՝ նախորդի նկատմամբ. մի կողմից տեղյակ է նա, մյուս կողմից՝ ապագա, մի կողմից մահ, մյուսից՝ կյանք։ Մա պատմահոգեբանական մի մտածողություն է՝ տեղված ժողովրդի բազմադարյա կենսափորձից։

«Մարդկի խորհուրդ են պատմահոգեբանն շատ ավելի վաղ ժամանակներից սկսած, քան իմացել են, քե ինչ է պատմահոգեբանությունը, Հիշում ասենք, ինչպես տարբեր արտահայտություններ շատ ավելի առաջ մարդկի արդեն խոսակցու են եղել արձակ, պրոզայիկ ձևով— ասում է Ենգելսը[1]։

* * *

Ամփոփենք։

Նոհանական երգերգությունների և անասնապահների կյանքում խաղացած իր վիթխարի դերով բուսականան Հասկը կամ տերմը մեծ չափով արտացոլում է գոնե նաև նրանց մտածողության մեջ, որի մասին Հարուստ վկայություններ են պահպանված ինչպես Հին ծեսերում, կենցաղում, պատկերացումներում, բանահյուսության մեջ և այլն, նույնպես էլ գարշապարների բոլոր էլուզիրում։

Այդ մոտիվի ամրագրման նյութական Հիմքը Հասկերներից և սերմերից բացի, եղել են նաև որոշ պատուհաններ (խնձոր, նուռ և այլն)։

Հասկի գարշապարն էլ, Հիմք ունենալով նաև մարդկանց սերմանան կյանքը, ինչպես նաև անասնաբուծական պրոֆիլիան, քիչ Հանուր ժանրություններ կենցաղական աշխարհի Հետ, իր մեջ է բնդգրկել ոչ միայն բուսական, այլև ոչ բուսական-կենցաղական աշխարհների Համապատասխան արդանների իմաստը։ Այստեղ, որպես նյութական Հիմք, մեծ գեր են խաղացել ըուչնամվերը, ձիերվերները և այլն։

Այդ բոլորի բնականորեն ունեցած Հիմնական ուժ կյանքունության շնորհիվ գարշապարները և կենցաղային ծեսերում Հասկին գազապարանչական ձյունվել է կյանք ձևով (շրջազգեստ, գոտեր և այլն)։

Մարդկանց ունեցած կրանական պատկերացումների պատճառով այդ նյութական ու կոնկ-

---

[1] Մատենա ժողովրդ. I, Երևան, 1938, էջ 161—203։
[2] Նույն տեղում, էջ 43—44։
[3] Նույն տեղում, էջ 212։

[1] Ֆ. Ենգելս. Անտի-Դյուրինգ, Երևան, 1946, էջ 196։

բեր մոտիվները բարդվել են դիցաբանական ուժերի երևակայական առկայությամբ, առաջացնելով այնպես կոչված ֆանտաստիկ գազանապատկերներ, որոնք կապված են եղել հատիկային աստվածությունների (Օզիրիս, Թամմուզ, Արա և այլն) հետ։

Հատիկա-սերմային սիմվոլներն էլ մեծ տեղ են գրավել հին թաղերի, գմբեթների և այլ իրերի ու կառույցների բարձրացիր մասերի վրա։

Հատիկա-սերմային գաղափարանշանները զարգացվելով ամենահարուստ մոտիվներից մեկն են, որոնք իրենց կենսունակ արմատներով կապվում են ինչպես հայկական հեթանոսական, նույնպես և նրան նախորդող ուրարտական, խեթական և հնագույն ուրիշ ժողովուրդների նյութական կուլտուրայի հուշարձանների հետ։

Բուրժուական գիտնականների ռասայական սխալ ու միակողմանի տեսությունը տարածված է եղել նաև այս մոտիվների բացատրության մեջ և նրա քողի տակ է՛լ ավելի է մթագնվել հատիկա-սերմային մոտիվների ծագման ու գաղափարական բովանդակության հարցի ուսումնասիրությունը։

Սաղիկների և վարսանդա-պտղային ու հատիկա-սերմային մոտիվների բացահայտման շնորհիվ գաղափար ենք կազմում նախնական երկրագործների ու անասնապահների ինչպես բնատնտեսական աշխարհների մասին, պաշտպանման, զարգացման երևույթների և օրինաչափությունների ճանաչողության, այնպես էլ նրանց տարերային դիալեկտիկական մտածողության մասին։

Այս մոտիվների և նրանց կոմբինացիաների էության բացահայտումը հիմք է տալիս լուծելու նաև ուրիշ կարևոր հարցեր, որոնց մասին կխոսվի հաջորդ գլուխներում։





ԳԼՈՒԽ ԵՐԻՑԵԴ

ՁՈՒՄԱ ԷԼԵՄԵՆՏԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՀԵՏ ԿԱՊՎԱԾ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ՁԱՐԹԱՐՎԵԼՈՒՄ

Հատիկա-սերմային մոտիվների բացահայտումը զարգարվեստի մեջ պահում է յուրահատուկ մի շարք այլ հարցեր։ Դրանցից ամենակարևորը, որը անդրադարձ է կատարվել մոտիվների ծագման և զարգացման բովանդակության հարցերին, շարս էլեմենտների (հող, շուր, օդ, արև) հետ կապված մոտիվների ուսումնասիրության և բացատրման խնդիրն է։

Արդեն տեսանք, որ Հատիկա-սերմային զարգարանշանները զարգարվեստում երբեմն են գալիս նաև որպես առանձին չղջակներ ու գիպեր՝ պարզ կամ բարդ զարգարվեստությամբ։ Ուշագրավ բնութագիրը ցույց է տալիս, որ այդ զարգարվեստության հիմքում ևս բնկած են որոշակի ձևեր, որոնք նույնպես նախնական շրջանում ունեցել են իրենց զարգարական կոնկրետ բովանդակությունը։ Ով այդտեղ է, որ, ամենից առաջ, այդի են բնկնում շարս էլեմենտների զարգարման արտահայտող բազմապիսի ու բազմաբնույթ զարդաձևերի պարզ ու բարդ կոմբինացիաները։

Զարդարվեստի հիմնական մոտիվներն առնչող երկրագործ-անասնապահ ժողովուրդների և նրանց նախորդները, բնականաբար, չէին կարող այդ արվեստի մեջ չներառնել նաև իրենց առօրյա աշխատանքների հետ կապվող մի շարք ուրիշ խիստ կարևոր հանգամանքներ։ Այդպիսիներից մեկը, անշուշտ, պտղաբերությունը, այն հարցն է, քեն ի՞նչ պայմաններ են հարկավոր ունել այդ գրագիտությունների զարգացման համար։ Գոնե երևացնելով բուն երկրագործության մասին, պետք հաշվի առնել այն անալ պայմանները, որոնք ապահովում էին նորմալ երկրագործական կյանքը։ Կարճ ասած՝ ի՞նչ էր պետք հատիկի ծլման, աճման և պտղաբերության համար։ Առաջին գլխավոր պայմանը, որ մարդկի հնչությամբ պետք նկատած չինեին, ողղն է։ Որպեսզի հատիկը կարողանա ծլել ու զարգանալ, նա պետք ջանվի հողի մեջ։ Այս տարբե-

կան ճշմարտությունն իրեն պիտի զգացնել տար ոչ միայն երկրագործության սկզբնական շրջանում, այլ, հավանաբար, նաև դրանից առաջ։ Երկրագործության զարգացմանը զուգընթաց մարդկանց համար այդ իրողությունը հետզհետե ավելի հասկանալի է դարձել, ձևակերպվելով որպես երկրագործական գիտելիք։ Դարեր շարունակ քրտնաթոր ու հոգնավաստակ երկրագործները, տեխնիկական խիստ անբավարար միջոցներով, բրբրում, փորփրում ու վարում էին այն տարածությունները, որոնց վրա պիտի կառուցվեր նրանց ցանքը։ Ավելորդ է անգամ ապացուցել, որ այս աշխատանքների ընթացքում, բնականաբար, պիտի ծնվեր այն ձևակերպված գիտակցությունը, որի համաձայն հատիկի կյանքը կապված է, ամենից առաջ, հողի հետ։ Էլ չենք խոսում այն մասին, ինչպես մարդիկ, երկաթի գյուտից հետո, գիտակցորեն կտրատում էին անտառները՝ նորանոր վարելահողեր ստեղծելու նպատակով։

Սակայն, միայն հողը չէր կարող ապահովել հատիկի աճն ու զարգացումը։ Դրա համար նաև ջուր էր պետք։ Ոռոգվող երկրագործական սիստեմը, որի պահպանված հետքերը պատկանում են հնագույն ժամանակներին, և ընդհանրապես ծառերի ու բուսականության կյանքի համար ջրի անհրաժեշտությունը (որը պիտի նկատված լիներ նույնպես շատ հին ժամանակներում) մարդուն պիտի բերած լիներ նաև այն մտքին, թե առանց ջրի բուսականությունն էլ (ինչպես կենդանիները ու իրենք — մարդիկ) չեն կարող ապրել։ Ուստի այն ընդհանրացում-հատիկը, որն իր մեջ է ընդգրկում ողջ բուսա-կենդանական աշխարհի գաղափարը, չէր կարող կազմվել առանց հողի ու ջրի բաղադրության։

Նույնը կարելի է ասել նաև արևի վերաբերյալ։ Հին աշխարհը բազմաթիվ լեգենդներ ու միֆեր է ստեղծել արևի, որպես կյանքի կարևորագույն գործոններից մեկի, մասին։ Ուստի և հատիկ-ընդհանրացման բաղադրության մեջ պիտի իր հատուկ տեղը գրավեր նաև արևը։ Այդպես պիտի մտածել նաև օդի մասին։ Բավական է հիշել, որ բնության ամենախոշոր երևույթներից մեկը՝ մահը բնորոշվում է նրանով, որ կենդանին դադարում է շնչելուց։ Օդի ներկայությունը զգալ են տվել նաև քամիները, կամ հողմերը, որոնց մասին նույնպես հնում շատ լեգենդներ են ստեղծվել։ Պարզ է, որ հատիկի և նրա աճի ու զարգացման հետ պետք է կապվեր հողից, ջրից, արևից բացի, նաև օդը։ Մանավանդ, որ, կրկնում ենք, այդ հատիկը, ինչպես տեսանք, լոկ բուսական հատիկ չէր, այլ առհասարակ կյանքի նախասկզբնական միավորի ընդհանրացումը։

Հայկական և ուրիշ շատ ժողովուրդների զարդարվեստները ցույց են տալիս, որ, իրոք, հատիկի գաղափարանշանը արտահայտել է նաև բնության այդ ուժերի իմաստը։

Առաջին անգամ բարձրացվող այս հարցը կարելի է հիմնավորել բազմաթիվ փաստերով։

Մանրանկարչության մեջ հատիկի գաղափարը ցույց տվող շրջագծերն ու գծերը սովորաբար զանազան ձևերով բաժանված են լինում չորս մասի կամ կրում են չորրական յուրահատուկ հավելվածներ։ Առաջին հայացքից թվում է, թե այստեղ գործ ունենք քրիստոնեական խաչի գաղափարը ցույց տվող զարդերի հետ։ Բայց հանգամանորեն կատարվող ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այդ ձևերի հիմքում ընկած է ոչ թե խաչի, այլ չորս հատուկ գործոնների գաղափարը։ Ավելին, հենց ինքը, խաչն ու խաչաձև մյուս զարդերն էլ սերված են այդ չորս ուժերի հետ կապվող պատկերացումներից։



Նկ. 328



Նկ. 329

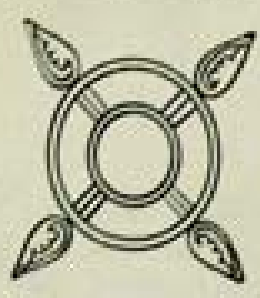
№ 313 ձեռագրի 22ա թերթում նկարված է մի փոքրիկ շրջագիծ՝ առնված ավելի մեծ շրջագծի մեջ (Նկ. 328)։ Այդ շրջագծերը միացված են միմյանց հետ կանոնավոր խաչի ձևով, իսկ նրանց միջև առաջացած չորս մասերի վրա, դրսի կողմից, նկարված են մեկական եռաբլթակ զարդեր։ Ինքնին հասկանալի է, որ այդ պատկերը չորս մասի բաժանող գծերն ու այդ չորս եռաբլթակ զարդերը գաղափարապես համազոր նշաններ են և արտահայտում են նույն իմաստը։ Իսկ, ինչպես արդեն գիտենք, այդ եռաբլթակ զարդերն արտահայտում են անմահ և պտղաբերության գաղափարը բուսական ձևով։

Այս հանգամանքն ավելի քան որոշակի կերպով է ցույց տրված նույն ձեռագրի 25ա թերթում գտնվող նկարի միջոցով (Նկ. 329), որտեղ նշված զարդերի փոխարեն, պարզորոշ կերպով, նկարված են վարսանդա-պտղային սիմվոլներ։

Առավել ցայտուն օրինակի ենք հանդիպում № 940 ձեռագրի 41ա թերթում (Նկ. 330)։ Այստեղ

շրջապիճը չորս մասի բաժանող գծերի վրա նստած են պտղաքերուիչյան մնեմոնական սիմվոլները։

Այս առումով վերին ասպիճանի ուշագրավ նուշարնանի ենք Հանգիստում Գվինի պեղումներից հայտնաբերված հարուստ նյութական մնացորդների վրա։ Դրանցից ուշադրավ Հիշենք մի խորխոր, որի չորս կողմերին նստած են վարսահյուս-պտղաչին չորս գլուխներ (նկ. 331)[1]։ Նրա կողմերու չինենք այդ խորխորի դեպքերը, ապա կստանանք մոտավորապես այնպիսի



Նկ. 330



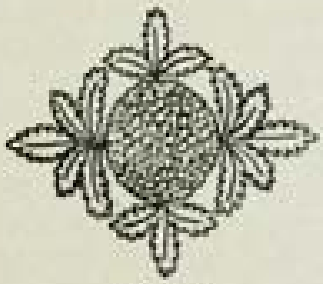
Նկ. 331

գործ, ինչպիսին են նախորդ նկարները և նման բազմաթիվ ուրիշները։ Մեզ, իրոք, ապշեցնող գեղարուեստ ևս Հանգիստում ենք, որովհետև, Գվինի Հին Հայտնաբերների չափազրուեստների չորրորդ[2]։

Ինչ վերաբերում է նման խորխորների մեկնությամբ Հատիկի պատկերին արտահայտուելուն, ապա այդ մասին կխոսվի Հետագա էջերում։

Այսպիսով, պարզ տեսնում ենք, որ գործարվեսի մեջ Հատիկի գազափարանշանը երեսն է դարձել ևս ավելի ու պտղաբերության չորս սիմվոլներով։

Նման արձանագրեր չատ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների գործարվեստներում, որոնց Հետ ասպիճանարար կծանոթանանք ներկա ուսումնասիրության ընթացքում։ Այստեղ Հիշենք միայն երեսու արձանագրեր Ասորիների քրոնիկից ներկայացնում է գործվածքագործը, որը ոչ այլ ինչ է, քան պտղաբերության Հատիկա-սիմվոլի[3] ձածկըված ձայիններով. նրա չորս կողմերից բուսել են չորս տերեսափնջեր (նկ. 332)[4]։ Այստեղ ավելի քան բնորոշված կերպով է արտահայտված Հատիկա-սերմային գազափարի վրա երեսն ենող չորս Հավելվածների կապը սերման և գործարման երեույթի Հետ։ Ահա մի ուրիշ նմուշ, առնված մոլդավ-



Նկ. 332



Նկ. 333

ական ժիշեագործության մանրանկարչությունից, ուր Հատիկի և նրա Հետ կապվող չորս ուժերի գազափարագործերը, ավելի քիչ ոճավորվածության պատճառով, նմանվել է մի ծաղկային շրջագծի, իր վրա կրելով չորս կիսագնդիկներ (նկ. 333)[1]։

Ջարգարվեստում Հանճար Հատիկի գազափարանշանը ցույց է տրվում պարզ շրջագծի կամ գնդի ձևով, որի մակերեսին նստած են լինում չորս փոքրիկ կլոր գնդեր։ Նրանց Հետ միասամանակ երեսն են գալիս նաև ուրիշ նշաններ, որոնք գործում այդ ամբողջը կապում են ամման, գարգամեի և պտղաբերության Հետ։

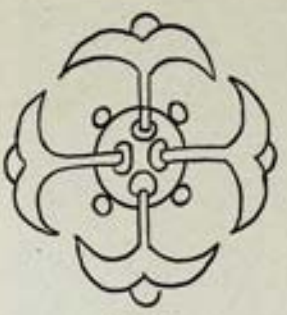
Այս տեսակետից Հատուկ ուշագրության է դրավում, օրինակ, № 4509 Ասորերի 122ա քերթի

[1] Ն. Ղ ա փ ա դ ա ր յ ա ն. Գվինի քաղաքը և նրա պեղումները։ Երևան, 1932, էջ 168, նկ. 130։

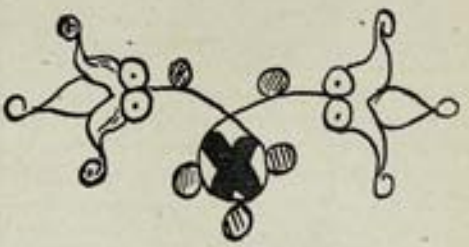
[2] Նույն տեղում, էջ 38, նկ. 32։

[3] П. Ф. Лорен. Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 98, фиг. 6.

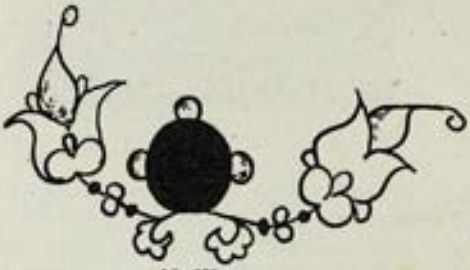
[4] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XXXVII, рис. 19.



Նկ. 334



Նկ. 336



Նկ. 335



Նկ. 337



Նկ. 338

նկարը (Նկ. 334). Կենտրոնում կլոր գնդի ձևով արված է հավքի նշանը. Նրա վրա դրսի կողմից նստած են չորս կլոր, բայց փոքրիկ գնդիկներ, որոնց գաղափարական իմաստը բացահայտված է մայր հավքից ելած չորս պտղաբեր ճյուղերի միջոցով։ Հաճախ էլ ցույց է տրվում մի կլոր ու մեծ հավքկապատկեր, իսկ նրա վրա չորս գնդիկ, որոնցից ելել է միայն մեկը և արձակել պտղաբեր շիվեր կամ ճյուղեր։ № 3756 ձեռագրի 504-րդ էջում պահպանված է մի այլպիսի հավքի ուշագրավ պատկեր։ Մայր հավքը ան ու խոշոր մի գունդ է, որի վրա նստած չորս կլոր գնդիկներից ներքևինը ելել է, արձակել դեպի աջ ու ձախ ձգվող երկու ճյուղ, յուրաքանչյուրի ծայրին՝ մեկական վարդանգա-պտղային գաղափարանշան (Նկ. 335)։ Նույնպիսի բովանդակություն է արտահայտում նաև նույն ձեռագրի 261-րդ էջի նկարը, որտեղ հավքի պատկերի ներսում չորս ուժերի գաղափարը ցույց է տրված նաև բազմապատկման նշանի ձևով (Նկ. 336)։

Համապատասխան բովանդակություն ունեն № 313 ձեռագրի 23ա, № 6288 ձեռագրի 237ա և № 7779 ձեռագրի 147ա թերթերից մեջ բերվող նկարները (Նկ. Նկ. 337, 338, 339) և ուրիշները։



Նկ. 339

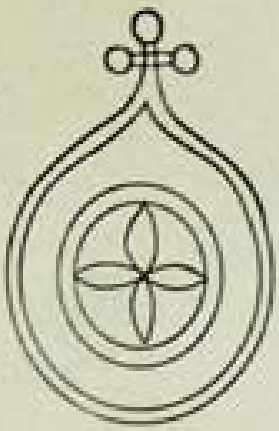


Նկ. 340

№ 5505 ձեռագրի 186ա թերթում նկարված է կապիկ, որը ձեռքին բռնել է մի կլոր գունդ՝ նման չորս փոքրիկ գնդիկներով (Նկ. 340)։ Դա ցույց է



Նկ. 341



Նկ. 342



Նկ. 343

տալիս, որ մինչսպորում, համանուրար, սրատարբերվելիս են ձգել նաև այդպիսի առարկաներ — կամ որպես սրգեն խաղալիք, կամ որպես ծիսական նշանակություն ունեցող առարկա։

Համազատասխան վկայություններ կան նաև ուրիշ մոգովորդների մոտ։ Որպես սրինակ հիշենք մի քանի նմուշ ասուական գարդարվեստից։ Հյուսիսասիա-ասուական մինչսպարյան մանրանկարչության գոգարիկ գարդերից մեկը, որ մեզ հետ բերում սրատակ, ունի մոտավորապես նույն պատկերը, ինչ-որ ունեն № 6285 ձեռագրի 237ա (նկ. 338) և № 7778 ձեռագրի 147ա (նկ. 339) թերթերի նկարները։

Այսպես մի շարք շրջագծերի մինչոցով պատկերված է Հաուիկի գոգափորը, որի ներսում կրկնակի նշանների սիմետրիայով ցույց է տրված նաև չորս ուժերի քմահաճ։ Այդ «Հաուիկն» էլ մեզ է և սրնաճել վարսանգա-պաշտչին սիմվոլ։ Ամենից հիշյա կլիներ այս պատկերը գիտել Հակոտակ գիրքով, այնպես, որ վարսանգա-պաշտչին սիմվոլը ուղղված լիներ գետի վերև (նկ. 341)[1]։

Մոտավորապես նույնպիսին է նաև արևելյան ասուական մանրանկարչությունից մեզ բերվող հետևյալ նկարը (նկ. 342)[2]։

Ասելիք ուշագրավ է այդ նույն մոտիվի վերարտադրություններ՝ ասուական Հարատապետական կոթողների վրա, որի մի նմուշը բերում ենք սորև (նկ. 343)[3]։ Այստեղ սրգեն գոտի ունենք ոչ թե գարգանիզորի, այլ գարգ-առարիայի հետ, որի վրա չորս ուժերի գոգափորը ցույց տվող չորս նշաններից մեկը ժառանգել է որպես հիմք՝ Հաուիկը կամարների միացման տեղին ամրացնելու համար, մյուսը հետ է և սրնաճել պաշտպիր մյուս, իսկ մնացած երկուսը ցույց են տրված մայր Հաուիկի երկու կողքերին։

Ասուական գարդարվեստի նմուշները ցույց են տալիս այդ մոտիվի տարածումը նաև կանացի գարդարանքների վրա, որոնցից ուշագրավ են Հաուիկաձև մի շարք հետաքրքիր ականջօղեր։

Այդ ականջօղերը, որոնք Համարվում են X գարի գործ, իրենց վրա, գանազան ձևերով, կրում են Հաուիկի և չորս գործոնների իմաստները ցույց տվող նշաններ (նկ. 344)[1]։ Ուշագրավ են Հաուիկաձև այս ականջօղերի այն տեսակները, որոնց կենտրոնում գրված է Հաուիկը՝ չորս գիտիկներով, իսկ չորքը՝ ամրացված են վարսանգա-պաշտչին սիմվոլներ։

Առանձին ուշագրության արժանի են նաև Բալագարի բլուրների (Հնոսյին Ալտայ) պեղումներից Հայտարկված մինչամարների գարդերը, որոնք պատկանում են VI գարին (և. ա. թ.) և ունեն սկյութական ծագում։ Դրանք փայտից և պղնձից շինված տարբեր ձևերի սակավատ Հատիկներ են, որոնց մեջ կան նաև այնպիսիները, քննչիսիների են մեզ ուսանգ Հետաքրքրող գարդամոտիվները։ Վերջիններ Ս. Ի. Ռուդենկոյի Հրատարակած Համապատասխան նկարներից մեկը[2]։ Ներքևում գարդ ձևով ներկայացված են Հատիկների գոգափոր-

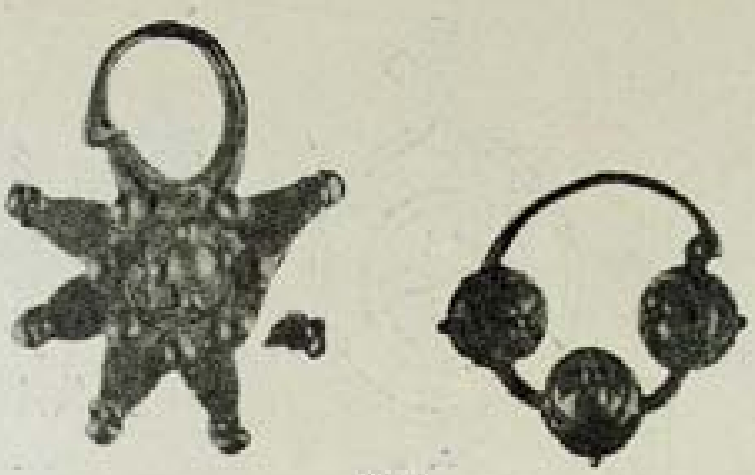
[1] П. П. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. С. Петербург, 1887, таб. LXII, рис. 25.

[2] Там же, таб. LXXXV, рис. 18.

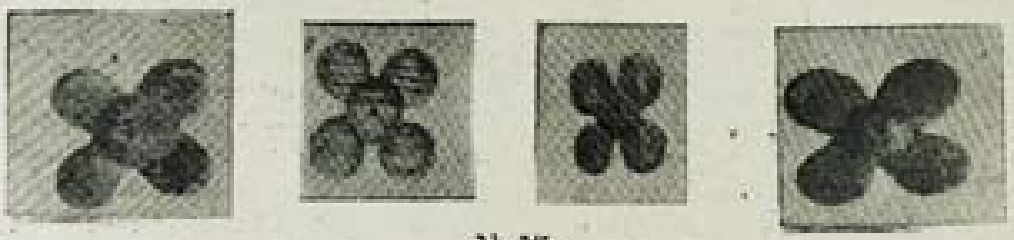
[3] Н. Ф. Лорсен, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 36, фиг. 15.

[1] А. Л. Монгайт, Топография старой Ростовки. Краткие сообщения... института ист. мат. культуры, XLIV, Москва, 1952, стр. 110, рис. 32.

[2] С. И. Руденко, Башадарские курганы, Краткие сообщения... института ист. мат. культуры, XLV, Москва, 1952, стр. 36, рис. 15.



Նկ. 344



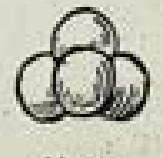
Նկ. 345

ները — երկուսը[1] ատորակնոաձև, երկուսը[1] կլոր (նման հատիկների, գործյալ սկյութական ծագմամբ, բայց արդեն տեղեկություն, տեսանք վերևում); նկարի այդ մասն ավտոր մեզ չենք թերում, նույն նկարի վերևի շարքում պատկերված են հատիկներ[1] չորս ուժերի նշաններով, որոնք միացած են միմյանց և կազմում են փոքրիկ բուրգեր (նկ. 345): Այդ երրորդները («пирамидки») բազկացած են չորսական գնդիկներից, ասում է Ս. Ի. Ռուդենկոն, նման պիրամիդիկների նկարներ կան նույն հնդկական մյուս աշխատության մեջ, որոնք երևան են գալիս գործյալ ներքնամասերի վրա (նկ. 345ա)[1];

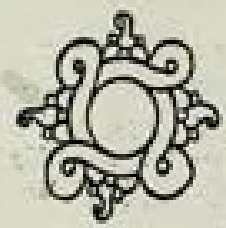
Հատիկի հետ կապվող այդ չորս ուժերը պատկերվում են նաև հանգույցների կամ գավազանների ձևով, որոնք գործյալ նույն իմաստն ու նշանակությունն ունեն. Այսպես, օրինակ, № 4851 ձեռագրի 16ա թերթում պատկերված է մի հատիկ, որի չորս գավազանանոցներից մեկը ծուկ է (նկ. 346); № 313 ձեռագրի 47ա թերթում այդ գավազանհանգույցներն ավելի քան խոշոր են, որոնց մեջ քնված տարածություններին վրա նստած են վարազագլ-պաշտչին մեհենական սիմվոլներ (նկ. 347):

[1] С. И. Руденко. Горноалтайские находки в скифск. Москва—Ленинград, 1952, стр. 141, рис. 62—ф.

№ 7729 ձեռագրի 265ա թերթում պատկերված է մի ներանոթան, որի մուտքն զարդված է խոշոր ու հյուսվածքազարդ հատիկապատկերով. Այստեղ



Նկ. 346ա



Նկ. 347



Նկ. 348

էլ նույն չորս ուժերի նշանները հանդես են գալիս գավազանհանգույցների ձևով, որոնցից մեկն ավարտվում է վարազագլ-պաշտչին հնդկական սիմ-



Նկ. 349 Նկ. 348 Նկ. 350

վոլով, իսկ մյուս կրնքը՝ մայր-Հառիկը չպիտույտ են այլ կիսախոյանի Հետ (նկ. 348):

Առայժմ արխեոլոգները բավական Համաձնեք:

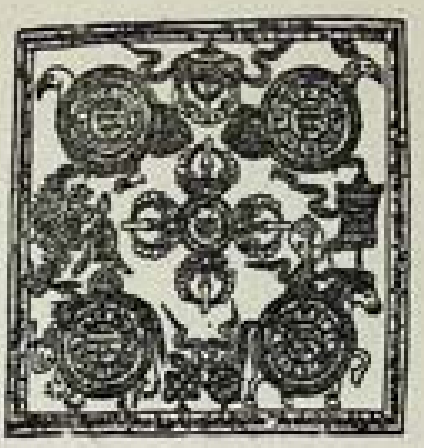
Ի՞նչ ենք տեսնում այստեղ. Հառիկները, որոնք կրում են ուժեղ և զորացման կրծուլքի Հետ կապվող չորսական նշանները: Արդ, ի՞նչ նշանները են գրոնք և ինչպիսի՞ զոգափարական բովանդակություն են գրանորում:

Իրականության մեջ չի կարելի գտնել որևէ բնական Հառիկ, որն ունենա նման չորս Հավելվածներ. նմանապես չի կարելի ցույց տալ բնական որևէ Հառիկ, որը ծլելիս այդպիսի տեսք ստանա: Իրենք, այդ Հառիկագտածներները, արդեն բնօրհնքացում չինելով, իրավունք էլ չեն տալիս նրանց կապել կոնկրետ Հառիկների Հետ: Ջէ՞ որ նրանք իրենց մեջ ամփոփում են ոչ միայն բուսական, այլև կենդանական աշխարհի նախասկիզբ միասրերի տեսքի և մեկ զոգափորը: Ինչպես այս Հանգամանքն արդեն բացատրված է, բայց այստեղ ցույց տանք մի երկու նկար, որոնց նշված չորս ուժերը երկաու են գալիս կենդանական աշխարհի Հիմքում բնական Հառիկա-ծառերին սիմվոլների վրա: № 3022 Ձեռագրի 262ա և № 4814 Ձեռագրի 39բ թերթերում գտնում ենք այդպիսի մինիատյուր նկարներ (նկ. նկ. 349, 350), որոնց նմանները, բնօրհնքորեն, չատ են:

Հետաքրքրական պարզ է. բնական Հառիկների մեջ Համապատասխան պրպանները չկան: Մինչ բնական բոլոր նկարներում էլ այդ չորս նշանները երևան են գալիս միմիայն ծլման և պտղաբերման զոգափարի առնչությամբ, մի բան, որը և քիչ-պրում է նրանց ինչ լինելը: Ուստի, ինչպես արդեն ակնարկված է այս գլխի սկզբում, այդ չորս ուժերը պիտի փնտրել այլ զորձառնների մեջում, որոնք իրո՞ք, կան բնության մեջ, և առանց որոնց ամման ու պտղաբերության պրոցես չի կարող ունենալ: Այդ ուժերն են Հողը, ջուրը, արը և արեր: Ահա Հենց այս զոգափարն է, որ ցույց են տալիս բնիվող ժառիմները: Բայց, ինչպես կտեսնենք, այդ ժառիմները Հայկական և ուրիշ ժողովուրդների զորդորվեստներում երևան են գալիս մեր լրացնի Հաղորդակցներ առած: Ուստի Հարց է առաջանում, կա՞ն արդյոք ուրիշ որոշակի և Համոզիչ Համադրատասխան վկայություններ՝ Հին ժողովուրդների դիցարանական պատկերացումների մեջ չորս էլեմենտների մասին: Հատկապես դիցարանությունն ենք նկատի, որովհետև, ինչպես Մարքան է նկատել առաջ՝ Հնության արվեստի մասին խոսելիս, յուրաքանչյուր ժողովրդի արվեստի նախագրյալը կամ ձևավորման դիրքը՝ ամբողջ ժողովրդի դիցարանությունն է:

Այդ մասին ևս Հարուստ վկայություններ կան:

Ըստ Հնդիկան Հնագույն ձևակերպ, ամուսնացողը, որ կռշվում է «պրոպատատոս», պատրաստվոր է ազատվել չորս էլեմենտներին, բնության այդ չորս ուժերին — Հատուկ արարողությամբ: Նա, նախ, ի պատիվ ոգի, անցնում է բլրի այ անկյուր և 16 անգամ կրկնում «ոգու բառը. ապա, ի պատիվ ջրի,



Նկ. 351

փակելով քրի գույզ անդրքերը, 32 անգամ կրկնում է տոհմ բառը։ Նույնքան անգամ էլ նա կրկնում է տումա բառը — ի պատիվ չրի և տումա բառը — ի պատիվ նռղի։ Այս բոլորից հետո նա մի քանի անգամ կրկնում է տումա բառև — ի պատիվ բոլոր տարերքի [1]։

Ահա մի պերճախոս վկայություն այն մասին, թե ինչպես, հին պատկերացումների համաձայն, մարդին իրենց դիտել են որպես բնության ուժերի և նրա տարերքի անբաժան մասը, իսկ այդ տարերքը պատկերացրել որպես չորս էլեմենտների (հող, ջուր, ոգի, հուր) միասնություն։ Ամուսնացողը, որպեսզի կարողանա ունենալ զավակներ, նախ և առաջ զիմում է բնության այդ չորս ուժերին, որ նրանք ազնեն իրենց ոչ միայն ամլությունից, այլ նաև ողջ բուսա-կենդանական աշխարհի պտղաբերության նպատակին է հետապնդել։

Այս պատկերացման յուրահատուկ դրսևորումներից մեկն էլ հնդկական քաղաման ծեսերն են եղել՝ կապված նրանց առասպելաբանությունների հետ։ Նրանք, ովքեր պաշտել են չրերի առատուն, իրենց հանդուցյալներին նետել են ծովը, գետերը, լճերը, այսինքն՝ քաղել են չրի մեջ, իսկ նրանք, ովքեր պաշտել են հողի աստծուն՝ կատարել են քաղում հողի մեջ։ Արևի կամ հրի պաշտամունքի պատճառով էլ տեղի են ունեցել դիակիզումներ և այլն։ Այսպես էլ նորից տեսնում ենք, ինչպես հին պատկերացումների համաձայն մարդին դիտվել են որպես բնության տարերքի անբաժան մասերը և մահից հետո նորից հանձնվել են այդ ուժերին։

Հնդկական դիցաբանական այդպիսի պատկերացումների քայլատն արտահայտություններից մեկն էլ նրանց այն քայլամաններն են, որոնք կոչվում են նաև տերկնային ձիու։ Ծուրաքանչյուր մի այդպիսի քայլաման իրենից ներկայացնում է մի քառանկյուն և զարդարուն գորժվածք։ Վերին ստիճանի ուշագրավ են այդ քայլամանների վրայի գարդերը (նկ. 351) [1]։ Կենտրոնական մասը, որ մասնագիտների կողմից դիտվում է որպես խաչ, իրենից ներկայացնում է ոչ այլ ինչ, քան մի հատիկ՝ պաշտաբերության այնպիսի չորս ճյուղերով, որպիսիներից չատերը տեսանք վերևում և չատ չատերն էլ կտեսնենք ստորև։ Այդ չորս վարսանգա-պաղպային և միաժամանակ ծաղկային սիմվոլները ցույց են տալիս իրենց հիմքում քենկատ հատիկի ամման և պաշտաբերության պրոցեսներում առկա չորս էլեմենտների գաղափարը։ Այս միտքը յուրահատուկ կերպով կրկնված է նույն քայլամանի վրա նաև այլ ձևով։ Նախևառ այդ գարդի չորս անկյուններում պատկերված են չոտոսի մեկական ծաղիկներ, որոնցից յուրաքանչյուրը միաժամանակ արտահայտում է նաև մի կենդանու գաղափար։ Այսպես. վերևի գույնը արտահայտում է երկնային ուժերի (սերամարդ — քաչուն), իսկ ներքևի գույնը՝ երկրային ուժերի (փիղ, ձի) իմաստը։ Դրանք մի-մի բուսա-կենդանական մասիվներ են, որոնք ավելի դեպքում ամփոփում են յուրաքանչյուրը մի էլեմենտի իմաստը, ըստ որում՝ վերևի գույնն ունի արևի և ոգի, իսկ ներքինը՝ հողի և ջրի իմաստը։

Առանձին ուշագրավն այն է, որ տերրը կամ տերկնային ձիու կոչվող այդ քայլամաններդ ազատորժվել են հատկապես այն նպատակով, որպեսզի հեղուտ մարդկության ծառայեցնեն չորս էլեմենտների, տարերքի ուժերը և նրանց միջոցով հալածեն չար ոգիներին [2]։

Ահա այս նպատակով էլ այդ քայլամաններդ մարդիկ կրել են իրենց ուսերին, ազատորժել են կենաց հեղուկ ստանալիս և այլ թիսական արարողություններին ժամանակ։

Չորս էլեմենտների գաղափարը, որն ի վերջո վեր է ածվում չորսի կամ քառակիրպության, իր քվական առումով հնդկացիների համար նույնպես խորհրդավոր իմաստ ունի. եռնգկացին միշտ չորսն է հաշվում որպես գլխավոր սրբազան քիվ [3]։

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира. I, второе издание, С. Петербург, 1883, стр. 70—71.

[1] Происхождение креста, Сборник статей, Москва, 1927, таб. III, рис. 6.

[2] Там же, стр. 64.

[3] Л е в и Б р и л ь, Первобытное мышление, стр. 140.

Հնդկական գիցաբանական պատկերացումների մեջ, ինչպես տեսանք, վաղուց է վեր. Հսկայական տեղ է գրավել չորս Լիմֆնեանների գաղափարը և պատկերվելիս գրանորվել է Տափկի և նրանից ծագ չորս պատգամբ Հյուսիսի գարգամոսիվի միջոցով։

Չորս Լիմֆնեանները Հիմնական տեղ են գրավում նաև պարսկական գիցաբանության մեջ։ Ըստ այդ գիցաբանության Ջրագոյշը (մեռած 553 թ. ն. մ. թ.) Յրմուզդից ընդունում է Հանձար պատվիրանը.

«Քոզ մարդին ասյր Համարեն մարդու տանգծման չորս Հիմնական սկզբնապատճառները՝ Հուրը, ոդը, ջուրը, Հողը[1]։ Բայ, ինչպես Հայտնի է, Ջրագոյշից առաջ էլ այդ Լիմֆնեանները մեծ տեղ են բռնել պարսկական գիցաբանության մեջ։ Մարդկմի գլխավոր պաշտամունքի առարկան էին նաև երկության չորս գլխավոր սկզբնապատճառները, ասյինքն, Հուրը, ոդը, ջուրը և Հողը[2]։

Նման պատկերացումներ եղել են նաև փոքրասիական Հին ժողովուրդների, ինչպես և չինացիների մոտ։

Չինական Հազարի դրքերից մեկում («Великий план» — «Хун Фань») պահպանված տեղեկության Համաձայն, Լ'յ ավելի վաղ, այն է՝ 2-րդ դարում (ն. մ. թ.) ուժասիք է եղել բնության 5 տեղեծագործ ուժերի մասին՝ Հողի, Հրի, ծառի, մետաղի և ջրի[3]։ Գիտի կարծել, որ ծառն այստեղ մյուս Լիմֆնեանների շարքում գտնված է բյուրեմագարար— ուսումնասիրողների կոդմից։ Դա կնշանց ծառի Հատկացողության է—կապված չորս Լիմֆնեանների Հետ, որը պիտի Լիմֆնեանների շարքը չդառնա։ Հենց ծառի գաղափարի երեսն էլ չորս Լիմֆնեանների Հետ, մի ուշագրավ փաստ է գորգարվեստի մոտիվների բացատրության գործում։ Գիտի նկատել, որ այստեղ ոդի փոխարեն երեսն է գալիս մետաղը, բայց սա, ըստ էության, ոչնչով չի փոխում գորգարվեստի մեջ ընդունված չորս Լիմֆնեանների ո՛չ քանակը և ո՛չ էլ նրանց որպես տեղեծագործ ուժեր դիտված լինելու փաստը։

Ընդհանրապես չորսի գաղափարը, ապագրական ավյուների Համաձայն, մեծ տեղ ունի նաև գորգագման քանը տատիճանի վրա գտնվող մի շարք քնդերի ու ժողովուրդների պատկերացումների մեջ։

Ընդհանուր գրագատության ամուսնական արարողություններ Չինաստանում է իրենց տատիճանի պաշտամունքի քարերագործությունների մասնակցության ձևերում, ձիասահարություններ։ Այդ մասին տեղեկանում ենք Մարքոպոլոյից՝ կատարված է. Հ. Մարքոպոլի «Ճանապարհի Հատարտակությունը» գրքի Համաձայն։ Այդտեղ, չնայած արարողությունը տեղի է ունենում ձիասահան կրոնական տանի չորրը, բայց, ըստ էության, այն նվիրված է չորս Լիմֆնեաններին։ Առաջին Հերթին ձիասահան արարողության գեկավարն է իր ձեռն առնում Հաղագության ձիամորձը և ապա Հերթով տալիս մյուսներին։ Նրանք բոլորն էլ առանձին-առանձին կրկնում են նույն արարողությունը, որը կատարում է Հանձարում։ Ինչդեն առաջին ծուխը փչում է դեպի վեր՝ ի պատիվ բարձրագույն ոգու, երկրորդը՝ դեպի դեսին՝ ի պատիվ Մարդ Հոգի, երրորդը՝ երկին դեպի վեր՝ ի պատիվ տրեի[1]։ Տարբերությունն այն է, որ այստեղ ոգի փոխարեն երեսն է գալիս բարձրագույն ոգու գաղափարը, իսկ չորի մասին խոսք չկա։ Որ Հնագույնում, երբեմնական պատկերացումների Հետևանքով, ոգը կարող էր փոխարինվել ոգու գաղափարով, դա Հաստատված է։ Հաստատված է նաև, որ տարերքի երեք ուժերին ուշադրության երկրորդները չէին կարող չնկատել նաև չորի անհրաժեշտության մասին։ Մեռում է նիմագրել, թե Հնագույնում է այդ ժողովության մասնվել։ Բերնս գեպի դեսին ուղղված ծուխը միասամանակ նվիրված է երեք և՛ Մարդ Հոգին, և՛ չորին։ Անկախ այս նիմագրություններից, նշված միասին արարողության մեջ ակնհարս է այն մեծ ուշագրությունը, որ իրենց նվիրել են բնության ուժերին։

Հյուսիսային Ամերիկայում Հնդկական ցեղերի մեծամասնության մոտ չորս թիվը իր միստիկական ուժով, գերազանցում է մյուս բոլոր թվերին[2]։ Այդպիսի պատկերացումներ կան Հատկապես Բրիտանական Կոլումբիայում և Հյուսիսային ու Հարավային Ամերիկայում[3]։

---

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 130.

[2] Там же, стр. 117.

[3] БСЭ, первое издание, том 22, стр. 743.

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана. Архив Маркса и Энгельса, том IX, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 56.

[2] Леви Брюль, Первобытное мышление, стр. 138.

[3] Там же, стр. 143. Նույն տարրական գործում կան. „В большой мексиканской поэме индейцев все боги фигурируют группами по 4, все они распределены по четырем странам света и окрашены в цвета, условно-

Վերջին ասպետների ուշագրավ է այն վկայությունը, որի համաձայն մանրի ու գոհասեղների մոտ, որպես հոգի սիմվոլ, գործ է ածվել քառաթևի կամ քառանկյունի, որի չորս անկյուններն ավարտվել են չորս սրածայր հավիկվածներով[1]։ Որքան էլ փոփոխված ձևով, բայց և այնպես այս. առնչ մենք արդեն ֆոնկրնա ֆերպով տեսնում ենք չորսի գաղափարի հետ կապված նաև չորս էլեմենտներից մեկը՝ հողը։ Մի այլ վկայության համաձայն Լիտուխայինն Ամերիկայի մանդանների մոտ պահպանված է նրել նման մի ուրիշ քառաթև առարկա, որը համարվել է երի սիմվոլ[2]։ Պարզ է, որ նման պատկերացումների հիմքում ընկած են նրել բնության առանձնագործ ուժերի գաղափարները, և դա ամենից առաջ, որովհետև դրանք են նրել այն առանձնապես նյութական ազդյուրները, որոնք, որպես այդպիսիների, մարդը մինչև էլ ի վիճակի է նրել ըմբռնել՝ իր աշխատանքային պրոցեսների ընթացքում։

Վերջապես հիշենք նաև այն հանգամանքը, որ համարյա բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ այդ չորս ուժերից յուրաքանչյուրը պաշտամունքի գլխավոր առարկաներից մեկն է նրել։ Հատկապես երկրագործության, բուսաբուծության պայմաններում բնության այդ չորս ուժերի առանձնագործ դերն է՝ ավելի զգուշբմռնքի է գառնում։

Ահա այս բոլորը գալիս են համոզելու, որ, իրոք, զարգացման և հատկապես հատիկաընդեղային մոտիվներում չորս էլեմենտների գաղափարը պիտի խաղար անչ դեր։

Բնական մի վկայության էլ հայկական դիցաբանական հնագույն զրույցներից։ Խոսքը վերաբերում է հորաչի մոտին պահպանված խոհարար-հմայական զրույցին, որը հանգամանորեն քննարկվելու է 5-րդ և 6-րդ գլուխներում։ Ըստ այդ զրույցի՝ քաղաքից վերադարձող հորաչը (վարչի ազգվին) նստած մի անչոր, անհույս և անճոչեմ գաշտում, որում է՛ երկրում տիրող համատարած անբերրիության պատճառով.

Հորաչն նստալ
Ի յամնուր և յանդուր և յանհիմն գաշտին,
Լար գնդ գայի—

Հենց այս տողերում էլ ակնարկված է այդ ընդհանուր անբերրիության և սգի պատճառը։ Այն գաշտը, ուր նստած է հորաչը, անհույս է, անչոր և անճոչեմ։ Այստեղ, որպես կյանքի և պտղաբերության գլխավոր գործոններից, երկուսն են գաշտս գաշտը (հողը), հույսը, ջուրը և եղյամը, այսինքն՝ բնության չորս ուժերը։ Ոգն այստեղ փոխարինված է եղյամով՝ կամ ապագայման կամ հնագույն առաջացած այլ պատկերացումների պատճառով։ Հետո հաճախ եղյամը կապվել է ամպի, իսկ ամպն էլ՝ երկնքի ու օդի հետ, որը, նույնպես, կարող էր այդպիսի փոփոխության հիմք հանդիսանալ (օրինակ, ելեզեման՝ ծնաւ յերկինս, որ իշանէ իբրև զցուր ծորակաւս, Ծոբ. ԼԸ, 28)։ Որ, իրոք, այդ բանաձևում՝ անբերրիության պատճառը համարվում է բնության այդ չորս ուժերի բացակայությունը, դա երևում է նաև նշված վկայության վերջին տողերից, որտեղ այդ զրույցն առանձնահատուկ հորաչից պահանջում են լմնա՛լ այդ անբարենպաստ պայմանները, հեռանալ այդտեղից.

— Ի՛ նստիլ
Ի յամնուր, ի յանդուր և յանհիմն գաշտին...

Այս գործնական միջոցառումից հետո, ըստ զրույցի, անբերրիության վտանգը վերանում է։

Զրույցից երևում է նաև, որ նրա կերտողների անասնապահ քոչվորական կյանք են վարել, նրանց հետաքրքրել է հատկապես հզի անասունների ծնունդը և երիտների հզիության գործի ապահովումը։

Ահա թե որքան հոնկրնա հիմք են ունեցել խոր հնագույում մարդկանց ձեռք բերած գիտելիքները՝ չորս ուժերի մասին։ Այդ հիմքը ոմալ կյանքն է եղել, ապրելու հոգսն ու ծանր կարիքը։

Քանի որ հորաչի մասին պահպանված զրույցի վերարերյալ խոսվելու է նաև ստորև, ուստի այստեղ բավարարվենք այսքանով և այդ զրույցի ընդարձակմամբ.

Հորաչն նստալ
Ի յամնուր և յանդուր և յանհիմն գաշտին,
Լար գնդ գայի,
Եւ ոչխար գնէլ գդեղի,
Եւ հայն անդր գնէլ գանիգրայր էայր։
Հոտանոցաց ասէ... բէ՝
— Հորաչ, է՞ն նստիլ
Ի յամնուր, ի յանդուր և յանհիմն գաշտին,
է՞ր կուլաս գնդ գայի,
Եւ կորյաս գնդ գդեղի,
Եւ հայն անդր գնէլ գանիգրայր էայր։
Հորաչն ասաս պատասխանի, բէ՝
— Ինչ գնդ չի նստիլ
Ի յամնուր, ի յանդուր և յանհիմն գաշտին.
Ինչ գնդ չի լամ գնդ գայի,
Եւ չորյամ գնդ գդեղի.

ные для каждой из этих стран. Здесь мы находим четырех богов-медведей, четырех двухобразов, четырех белых, четырех богинь с длинными телами, четырех молодых святых, четырех птиц-молний и т. д." (стр. 138).

[1] Леви Брюл, Первобытное мышление, стр. 141—142.

[2] Там же, стр. 139.

Եւ նայն ամէն գերդ անկղզայր էայր.
Ոչ չի մնացին իմ չկիրն.
Ջրհեղեղ իմ եղեւնիցն.
Եւ չի ասուածկան իմ գոգաղիկին.
Ես հարցուցայ ասէ. քէ՝
— Մի՛ եասիլ
Ի լանիսս, ի լանիսս և լանիսին գալոցիդ.
Եւ մի՛ չայր գերդ ապրի.
Եւ մի՛ ապրայր գերդ գլխի.
Եւ նայն ամէն գերդ անկղզայր էայր:
Ես չկիրն հնանցան.
Եւ էս եղեւնիդն չկիցան.
Եւ ասուածկան էս գոգաղիկին:—
Ասուածկան եղկիր.
Եւ ասուածկան եղկիր.
Եւ ասուածկան հասոյն ասասիեայ... [1]

Լինելով մարգկութեան կենսական հոգսերի և ամենօրեայ պայքարի հիմքում բնական վիճակների հարցերից մեկը, յոթը էլեմենտների մասին մարդկանց մեջ բերած այդ գիտակցութիւնը, բնականաբար, մեծ արտացոլում են գտել նաև Հին ժողովուրդների փիլիսոփայութեան մէջ:

Հնդկական Հին փիլիսոփայութեան մէջ յոթը էլեմենտներին Համակցված է խաղող տեղ: Այդ փիլիսոփայութեան Հետագոյն մատերիալիստական ուղղութեունը՝ չարվական (चार्वाक), որ ձեւակերպվել է VI դարում (մ. ք. թ.), տեղն գոյացութեան հիմքը Համարում է յոթը էլեմենտները. Եւարը, չուրը, պղը և Հողը: Ոչուռի և նրանց Համապատասխանը այ մի կարան, անփոփոխ, ատոմաձեւային հրեւոյթ կամ ուժ չինել չի կարող:

---

[1] Գ. Պլիգ ս ն, Հին Համարը, Վիեննական. 1882, էջ 283: Տես նաև Մ. Պլիգ ս ն, Հնդոյն Հին գրականութեան պատմութեան. I. Բերլին, 1883, էջ 98—97:

XIX դարում գրի են առնված այս գաղտնի բրահմանական ուղղութեունը մշտնջենական նիհիլիզմով ատրված տրհնական. որտեղից մեկում կարդում ենք.

— Ինքնամբը, ատոմամոմբը.
Նոանք են ժողին քանհոր.
Ինչ կարաս, ինչ կոգրաս.
— Ինչը չաս, ինչը չոգրաս.
Գրոցիցաս չոր Նոգրանին
Գոատասան Հին, բոատասան Գոցիս...

(Գ. Լ ա ց ա ր ե ա ն, Ջոհրաբերդ գաղտնարար, 1865, էջ 33):

Գրանց էլ անատնագուսթեան Հոգին է բնդդեմ. Մի այլ գործահատ մասին այսպես ասված է.

Գես կաղ կոտրիր ձոլին.
Մեհնաքաղ ան գոմշին...

(Նույն տեղում, էջ 38):

Յոթնականների մեջ մտնելով նաև յոթ բրահմինները, որոնք բնականաբար մեծ միայն գործակատար, անոչ ուշիադրը, միանգամից ամբողջ անգործնական. Հոգին պատկերացումները.

Ահա թե ինչպես Հայոցը են ունեցել նրանք կրճատված ձևով.

Եւ Տէր ասեաց ամէն գոտեանին. ամէն էն փոխարկանը
Եվ ամէն էլ կոնձին եղար՝ այն ոչխարեան.
Եւ ոչխ կոտանեան և տղնեան գոտեանութեանը
Պատ կրնի մեզ — յՏէր ասեաց.
Այդպես նոյն փիլսոփայ եղիր և գոնիդ եղանեան,
Եասանեան գործարանի և տեսիր մեծով —
Բայոն ոչխ կոչիւն են պրոպանեան չոր եղանց.
Եվ ինչ գործ են ոչխարանից և ոչխ.
Քանի տասիցը եղանց մեծի և ասած:

Յոթ էլեմենտների մասին նյութ ժողովրդական գիտելիքները և Հին պատկերացումները պարարտ հող են Համբերական Հատկանիշ Հունական տեսքի փիլիսոփայութեան մատերիալիստական ուղղութեան Համար: Այդ ուղղութեան ներկայացուցիչները գտնում էին, որ բնութեան մեջ տեղի ունեցող բոլոր գոյացութեունների սկզբնապատճառը այդ յոթը էլեմենտներն են: Անկախ իրենց տեսական մատերքներից և նրանից, թե ով ո՞ր էլեմենտին է առաջնություն տալիս, Հունական տեսքի փիլիսոփայութեան մատերիալիստական ուղղութեան ներկայացուցիչները իրենց տարբեր տեսակետի Համաձայնը գործերով էին բնութեան այդ կարևոր գործոնների:

Հետագայում, քրիստոնեութեան Հաղթանակից Հետո էս, չգտնելով տարածվելուց յոթը էլեմենտների փիլիսոփայութեունը. այս տեսակետ, տեղային, այն ևիմարկվեց Համապատասխան մշակման և օգտագործվեց ի նպաստ քրիստոնեական գաղափարների տարածման: Հայկական միջնադարյան փիլիսոփայութեունն էլ, սկսած նրանից Գողթացուց, այն գործադրեց այդ ոգով:

Այս բոլորն ասածից ևս որոշակի կերպով են ցույց տալիս, որ, իրոք, գեռ շատ Հին ժամանակ-

---

[1] БСЭ, том 28, первое изд., стр. 130. „Чарвака — древнейшая материалистическая философия Индии. Единственной первоосновой мира чарвака признают четыре элемента: огонь, воду, воздух и землю. Никакого предсуществования самих вечного порядка в природе не существует. Нет и вечных „божественных" законов мира...

К чарвака принадлежат сторонники учения локаяты, что значит „люди, ориентирующиеся на чувственный мир", „люди, отрицающие все потустороннее", заботящиеся о земном, а не о небесном. Локаята—астеизм".



Նկ. 352

ներից ածած, մարդկությունը ծանոթ է նաև չորս էլեմենտների ատեղծագործ ուժի հետ և նրան, իր պատկերացումների մեջ, հատկացրել վիթխարի տեղ։ Ուստի միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու զարգացված մի շարք առասպելներ են հանդես գալիս չորս նշաններով օժտված հատիկների գաղափարաձևերը, և ինչու այդ չորս նշանները հենց չորս էլեմենտների խորհուրդն են պարունակում։

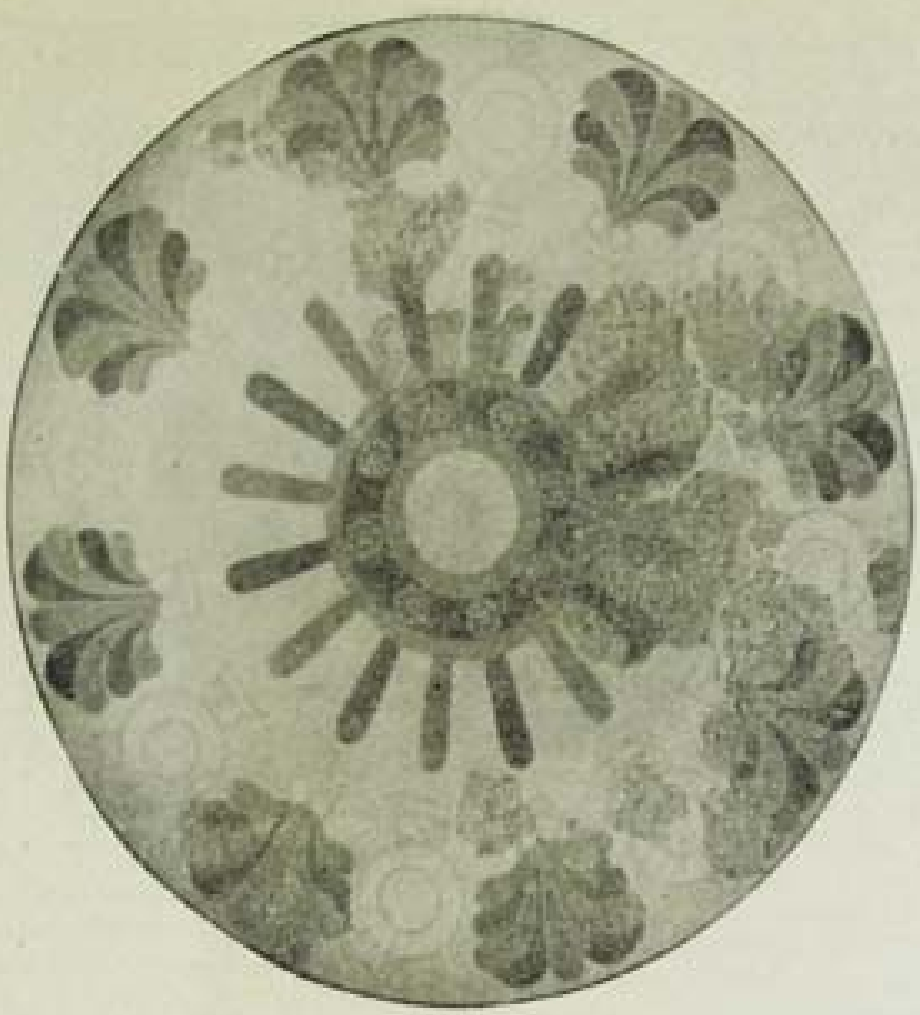
Մենք արդեն տեսանք չորս էլեմենտների մասին հին հերետգործների և առասպապատմների ունեցած գիտելիքների և համապատասխան փիլիսոփայական առնչությունների ամփոփ պատկերը։ Այդտեղից, բնականաբար, ենթադրելի է, որ ժողովրդական պատկերացումներն ու գիտելիքները սպառագործող անհատ փիլիսոփաները մեծապես պիտի օգտվեին նաև այն գաղափարաձևերից, որոնք արդեն մշակված էին ժողովրդական զարգացման և արտահայտում էին չորս էլեմենտների խորհուրդը։ Ով, իրոք, այս տեսակետից մի բացառիկ արժեք ունեցող տխեմայի հետ հանդիպում № 5223 ձեռագրի 241բ քերթում, որն իր մեջ խտացնում է անհատ բնափիլիսոփայության կողմից մշակված ու զարգացված տեսությունը՝ չորս էլեմենտների մասին (նկ. 352)[1]։ Այստեղ, կենտրոնում, կրկնակի գույգ շրջագծերի միջոցով, պատկերված է մի մեծ գունդ, որի չորրորդ նկարված են չորս համեմատաբար փոքրիկ գնդիկներ։ Վերևում բացատրված սրինակների հիման վրա կարող ենք ասել, որ այստեղ էլ ցույց է տրված բնորհատկության հատիկի պատկերը՝ չորս էլեմենտների տիմվոլներով։ Ով իրոք, այդ տիմվոլներից յուրաքանչյուրի վրա կա համապատասխան մակագրություն, ըստ որում վերևի գույգը ներկայացնում է տեսակը ու ոչխարը, իսկ ներքևինը՝ ջուրն ու ձկները։

Փիլիսոփայական այդ տխեմայում բնորհատկության հատիկի և չորս էլեմենտների առնման, զարգացման, փոխհարաբերությունների բնորհատուր պատկերը ցույց է տրված կիսաշրջանաձև սլաքների միջոցով, որոնք յուրաքանչյուր էլեմենտ հաջորդարար կապում են մյուս էլեմենտի և հատիկի գաղափարանշանի հետ։ Այստեղից տեսնում ենք, որ յուրաքանչյուր էլեմենտ ունի երկու հատկություն, ըստ որում նրանք մասամբ նույնական են, մասամբ էլ՝ տարբեր։ Ուստի ի վերջո տեսնվում է չորս հատկությունն կամ որակ.

[1] Այս նկարը, այլ հարցերի կապակցությամբ, օգտագործված է նաև Ջ. Ղազանչյանի կողմից (տես նրա՝ ՀՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի զեկուցումները, 1948, № 2—3, էջ 68—69-րդի միջև)։

դրանք են՝ ջերմն, ցրտն, չորուրա և խոնավ։ Հողն ունի երկու հատկություն. չորս և ցրտն, ոչը նույնպես երկու՝ ջերմն և ցրտն, կրակը՝ ջերմն և չորուրա, իսկ հողը՝ չորուրա և խոնավ։ Ահա այս տիտեմատիկ հաջորդականության շնորհիվ էլ իրար հետ են միանում այդ չորս էլեմենտները, հողն ու ոդը՝ իրենց չորի հատկություններով, ոդն ու կրակը՝ ջերմ, կրակն ու հողը՝ ցուրտ և հողն ու ջուրը՝ չոր։

Այստեղից տեսնում ենք, որ այս չորս էլեմենտներն իրենց հատկություններով կազմում են հակառակությունների երկու զույգ. դրանք են հողն ու կրակը և ոդն ու ջուրը։ Հողն ունի չորի և ոդն ու ջուրը՝ խոնավ։ Ուրեմն, իսկ կրակը՝ ջերմ և ցուրտ. պարզ է, որ նրանք բնորհատուր հատկություն չունեն։ Այդպիսին են նաև ոդն ու հողը. առաջինն ունի չորի և ջեմ, իսկ երկրորդը՝ ցուրտ և չոր որակ։ Նրանք միմյանց հետ միանալ չեն կարող. նրանք տեղերական ուժեր են։ Սխեմայի կենսաբանական շրջագծի մեջ, խաչաձև գծերով, ցույց է տրված չորս էլեմենտների հակառական միասնության պատկերը՝ հատուկ մակագրություններ (տեղերական+տեղերական)։ Դա ոչ այլ ինչ է, քան մի տոմորական խաչի պատկեր, բայց ոչ թե քրիստոնեական սիմվոլի նշանակությամբ, այլ՝ չորս էլեմենտների հակառական միասնությունը ցույց տվող փիլիսոփայական պատկերացման։ Այս հանգամանքն ինքնին խոսում է նաև խաչի տագման և նրա երկրաչափական ցավանգակությունն մասին, որին կանդրադառնանք քիչ հետո։



Նկ. 353

Հատիկի և շուրթ էլեմենտների գաղափարապատկերը ցույց տվող զարդամոտիվների նկատմամբ բացահայտումը կարևոր նշանակություն ունի հին մազմուրգների համապատասխան զարդամոտիվների, ուսուցի և նրանց պատկերացումների ու աշխարհայացքի ուսումնասիրման առաջնակարգ։ Վերջնական մի քայլ ասել դրանից։ Մինչև այս ոչ մի տեղեկություն չկա ուրարտացիների փիլիսոփայական մտքի պատմության վերաբերյալ։

Ք. Ք. Պիոտրովսկին հայտնի Կարմիր-Բլուրի պեղումների ժամանակ մատանի (պաշնաա) պատկերով մեկի վրա հայտարկեց ուրարտական արմատզորգի նշանը, որտեղ և. վերականգնելով, հրատարակեց։ Դա մի եղջյուր արմեր ունեցող գարգ է, որի վրա առաջին ոչ մի մատեցված նեղագամանը կամ չի ասել։ Վերևում մեկ բերված ոսկյա նվերի չնորհիվ մեզանգամայն հաստատում է գտնում այդ արմատզորգի գաղափարական բովանդակությունը։

Այդ արմատզորգն իրենից ներկայացնում է մի մեծ շրջապատ, որա կենտրոնում պատկերված է մազմա-պատգամն մի խոշոր սիմվոլ։ Վերջինս շուրջը, շրջապատի ամբողջ տարածությամբ, մտած է մի փոքր զարդաշարք, որոնք կրկնվում են միայն երեք մոտիվներ՝ մեկընդմեջ հաջորդականությամբ (նկ. 353) [1]։ Վերջիններ պրանցից մեկը, որ մի կրկնապատիկ հատիկազարդ է, որի վրա ցույց են տրված շուրջ էլեմենտների կլոր նշաններ՝ երեք խմբով։ Ինչպես տեղեն վերևում ասացինք, այս խմբավորման հիմքում դրված է շուրջ էլեմենտների երկրային և երկնային ուժերից բազկացած լինելը. վերևի գույն արտահայտում է երկի և ապի, իսկ ներքևի գույնը՝ հողի ու շրի խմաստը։ Այս բանաձևման պատճառն էլ հենց իրենք, շուրջ էլեմենտներն են՝ բնության մեջ իրենց դրսևոր-

[1] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур, I, Ереван, 1950, таб. 16

քով. Բազմաթիվ այլ վկայություններ կան, որոնք չորս էլեմենտները դիտվում են նման իմաստով։ Օրինակ, միչնադարյան մի քարտեզի մեջ հնդիկները, հենվելով հնագույն ավանդություններից մեկի վրա, գրում է, որ ահասոնը պիտի ոգեղուտ և մեռած գառնակով զենուլ և ի բաց արձակել զոգ և զեռս, որ է արիւն, և ապա ուտել գմիան, որ է ճող և ջուր [1]։ Հովհ. Երզնկացին (XIII—XIV դդ.), հենվելով թիրքիական ավանդության վրա, գրում է. ասաէ մեծ մարգարէն Մովսէս. ի սկզբանէ արար աստուած զերկինս և զերկիր։ Զի երկինքն՝ երկու իրք է, հուր և օդ։ Եւ երկիրս՝ երկու իրք է. հող և ջուր [2]։ Միչնադարյան բժիշկ Ամիր-Դովլաթը նույնպես չորս էլեմենտները դիտում է երկու խմբով. «երկու քնքուշ՝ կրակն և քամին. և երկու ծանրն՝ ջուրն և հողն [3]։ Ահա այս պատկերացումները, որոնք, բնականաբար, շատ հին ծագում ունեն, հիմք են հանդիսացել, որպեսզի ուրարտական զարգացվածության չորս էլեմենտների գաղափարանշանները պատկերվեն երկու խմբավորմամբ։ Նկատելի է, որ վերևի գույզը միացված է ալիզով— երկնքի նշան. իսկ ներքևինը՝ ալյուսանման հարթությամբ— երկրի նշան։ Դրանք էլ, հավանաբար, արտահայտում են մարդկանց երկնքի պատկերացումները՝ երկնքի կամարաձևության և երկրի հարթաձևության մասին։

Քննվող որմնադարդի փոքր շարքի մյուս մոտիվն իրենից ներկայացնում է ոճավորված կենաց ծառի պատկեր։

Այս ծառն առաջվել է նախորդ հատիկի զարգացումից, ուստի այս ծառի հիմքում պահպանված են երկրի ստեփարակության և նրա կրած երկու էլեմենտների (հող, ջուր) նշանները՝ նույնությամբ, ինչպես որ կայնի հատիկի մոտիվում։ Ինչ վերաբերում է հատիկին, այն վեր է ածվել մի ոճավորված ծառի, կորցնելով իր վրա գտնվող օգի և հրի պիմվոլները։ Ահա այս երկու մոտիվները են, որ մենքնդմենք հաջորդում են իրար՝ կազմելով հատիկ—բույս—հատիկ—բույս... գաղափարապատկերը։ Դա իր ամբողջության մեջ ներկայացնում է ոչ միայն բուսական, այլև կենդանական աշխարհի հավիտենական ծնվելու և մահանալու պրոցեսը։ Ավելին, այդ հավիտենական ընթացքի մեջ են գտնվում նրանց հետ մենքնդ նաև չորս էլեմենտները։



Նկ. 354

Իրենց հերթին ուրարտական այս զարդամոտիվները էլ օգնում են հին և միչնադարյան հայկական մի շարք զարդերի ուսումնասիրության գործին։

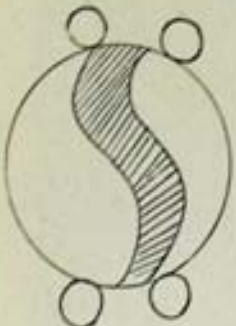
Գարսի մոտ գտնվող Ջանիմ գյուղից հայտնաբերված հայկական հին գոտիներից մեկի վրա (VI դ. ն. մ. թ.) պատկերված կենաց ծառի հիմքում, արմատների կողքերին նույնպես կան երկու կլոր շրջագծեր (նկ. 102)։ Համանման առարկաների ճնց հանդիպում նաև Հայկական ՍՍՀ Պետական պատմական թանգարանում պահվող խուրշինների մեկի զարդերի մեջ, որոնք կլոր շրջագծերն ստացել են քառակուսի տեսք և ունեն նույն իմաստը (նկ. 354)։

Այդպիսի օրինակներից է նաև № 2374 ձեռագրի 101ա թերթում գտնվող նկարը։ Հենվելով ուրարտական քննվող որմնադարդի վրա, կարող ենք ասել, որ այստեղ էլ ծառի հիմքում քնկած զույգ շրջագծերի և քառակուսիների միչոցով երկրի արտահայտված է երկիր հողի ու ջրի գաղափարը։ Ինքնին հասկանալի է, որ դրանք կարող էին արտահայտել նաև երկրի և երկնքի, այսինքն՝ չորս տարրերի զույգային միասնության իմաստը։ Ավելին, նկատելի է, որ զարդարվեստում նման դեպքերում

[1] Ձեռագիր № 2262, 38բ։

[2] Ծ ո վ հ ա ն ն է ս Ե ր զ ն կ ա ց ի. Ձեռագրի համառոտ և լի իմաստասիրական բանիւք, ն. Նոր Ջուղա, 1901, էջ 3։

[3] Ձեռագիր № 423։



Նկ. 355



Նկ. 356

այդ նշանները արտահայտում են, հիմնականում, ծնող-զույգի գաղափարը, որի մասին կխոսվի առանձին:

Ուրարտական այդ որմնազարդի հետ սերտորեն առնչվում են նաև ուրիշ մոտիվներ, որոնք բովանդակությամբ մեծ տարածում ունեն հայկական մեր մանրանկարչության մեջ:

N 3779 ձեռագրի 452ա թերթում նկարված է մի խոշոր հատիկապատկեր, որի վրա, երկու խմբավորմամբ, նկարված են չորս էլեմենտների սիմվոլները՝ կլոր գնդերի ձևով (նկ. 355): Հատիկի վրայով գնդերի այդ զույգ խմբերին է ձգված մի ալիքաձև ժապավեն, որը ցույց է տալիս և՛ նրանց միասնությունը, և՛ այդ միասնության շնորհիվ հատիկի պայթելն ու ծլելը: Այս հատիկը ուրարտական որմնազարդի վրա նկարված հատիկների փոփոխակներից մեկն է:



Նկ. 357



Նկ. 358

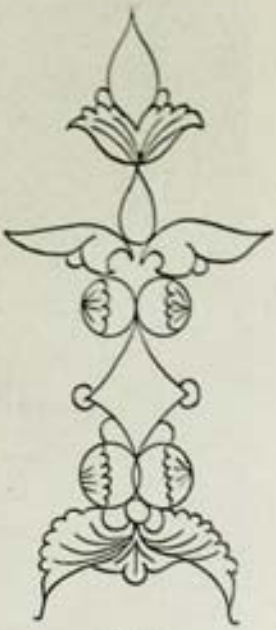


Նկ. 359

N 283 ձեռագրի 8ա, 10ա, 40ա, 252բ թերթերում պատահում ենք խիստ ոճավորված կենաց ծառերի պատկերների, որոնց վրա, երկու խմբավորմամբ, ցույց են տրված չորս շրջագծեր. դրանք էլ չորս էլեմենտների գաղափարանշաններն են և հիշեցնում են ուրարտական վերոհիշյալ



Նկ. 360



Նկ. 361

որմնազարդի հատիկապատկերները, մասամբ էլ՝ կենաց ծառերի նկարները (նկ. նկ. 356, 357, 358, 359):

Համանման, բայց ավելի ցայտուն օրինակների ենք հանդիպում N 380 ձեռագրի 97բ և 150ա թերթերում (նկ. նկ. 360, 361):

Դրանցից երկրորդը, իր վարսանդա-պտղային և առէջային գաղափարանշաններով, ավելի շուտ, կապվում է Զակիմ գյուղից գտնված գոտու կենաց ծառի պատկերի հետ:

Այդպիսի պատկերացումների խիստ ոճավորված արտահայտություն պիտի համարել նաև N 7779 ձեռագրի 185ա թերթի նկարը:

Օրինակները սահմանափակենք, որովհետև այսքանն էլ արդեն բավական է՝ լրիվ կերպով համոզվելու, որ զարդարվեստի մոտիվների մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև չորս էլեմենտների մասին մարդկանց ձեռք բերած գիտելիքները:

Այժմ տեսնենք, թե էլ ինչպիսի ձևերով է դրսևորվել այդ նույն գաղափարը զարդարվեստում, որոնք էլ իրենց հերթին կհաստատեն քննարկվող կարծիքը:



Նկ. 362



Նկ. 363



Նկ. 364



Նկ. 365

Զարգերի մի առանձին խումբ են կազմում այն մոտիվները, որտեղ չորս էլեմենտների գաղափարը ցույց է տրված կենաց ծառի հիմքում գտնվող կլոր հարիկապատկերի վրա՝ զանազան ձևերով։ Այսպես, օրինակ, № 4814 ձեռագրի 242բ, 56բ և 190ա թերթերում գտնվող նկարների մեջ այդ հարիկները իրենց ներսում կրում են չորս էլեմենտների սիմվոլները՝ ծաղկաթերթերի ձևով, որի շնորհիվ էլ այդ հարիկապատկերները նմանվել են քառաթերթ ծաղիկների (նկ. նկ. 362, 363, 364)։

Նման, բայց ավելի բարդ տեսք ունի նաև № 3722 ձեռագրի 112ա թերթում նկարված խոշոր լուսանցազարդ կենաց ծառի հիմքում գտնվող, դարձյալ անարմատ, հարիկապատկերը (նկ. 365)։ Այստեղ էլ ընդհանուր հարիկը բաժանված է երկու մասի, կամ ավելի ճիշտ՝ ցույց է տրված կրկնակի շրջագծերի միջոցով. ներսի շրջագիծը ծածկված է ծաղկի պատկերով։ Նրա շուրջը, նրան հավասար մեծությամբ և միմյանցից հավասար հեռավորությամբ, զետեղված են չորս շրջանակներ, որոնք ընդհանուր շրջագծի և նրա ներսում գտնվող ծաղկանկար փոքրիկ շրջագծի հետ կապված են պարզ գալարահյուսվածքներով։ Ահա այդ հարիկի վրա է, որ բարձրացել է ոճավորված ու պտղաբեր կենաց ծառը։



Նկ. 366

Խիստ ոճավորված, բայց դարձյալ նույնպիսի հասկացողությունների արդյունք է նաև № 5537 ձեռագրի 152բ թերթում գտնվող նկարը (նկ. 366)։ Դա մի հյուսածո կենաց ծառ է, որի վերին ծայրին նստած է պտղաբերության սիմվոլը, իսկ ներքևում՝ հարիկի նշանը՝ չորս գալարահանգույցով։

Այս օրինակներում հարիկները, չորս էլեմենտների առկայությամբ, ստացել են քառաթերթ ծաղիկների տեսք. դա էլ պատահականության հետևանք չէ։ Այդ ձևով



Նկ. 367

ժխամամանակ ցույց է տրվում նաև ծագիման կրճվույքը, որով Հատիկը դրվում է գարգացման բնքացքի. կյանքի մեջ։ Ինչին Հատկանշալի է, որ այդպիսի Հատիկա-ծագիային կամ ծագիա-Հատիկային մատիմնիրը նույնպես կարող էին նրնան գալ որպես առանձին գաղափարանշաններ՝ առանց արմատների, ձիկերի ու ցողունների։ Ավելին, փաստերը ցույց են տալիս, որ նման գեպքերում Հատիկի վրա պատկերվում են նաև տարբեր քանակությամբ բնբիիկներ ունեցող ծագիկներ, իսկ չորս կողմերին պատկերում են չորս լիմնակաների նշաններ։ Այսպիսով, առաջվում է գարգերի մի ուրույն խումբ, որի մասին լրիվ պատկերացում կարող է տալ, օրինակ, Դվինի պեղումներից Հայտնաբերված գիպսե գարգերի Հետևյալ տեսակը (Նկ. 367) [1]։

Համապատասխան գարգերի մի ուրիշ խումբ էև կազմում այն մատիմնիրը, որոնց Հատիկի պատկերն ունի և՛ ցողուն, և՛ արմատների անվ-

1 Ն. Ղ ա ֆ ա դ ա ր յ ա ն։ Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 132, նկ. 89։ «Դիզակ» փոքրագիր գարգյակներ և այլ բնասեղան պրնամենաներ, գտնված միքեռադրցի մեծ չինացիյան Նյուֆաստին Հոգիազաբեկնչի մեկնաբ.

վորված նշաններըր։ Այսպիսով, Հատիկա-լիմնականային գաղափարանշանը նեղքնից դիզված է գնացի վերև և Հաճախ էլ գրավում մինչև ամբ՝ ամբողջ և արմատների միչև՝ ծառայի վրա։ № 4820 ձեռագրի 75ա թերթում պատկերված է մի այդպիսի կենաց ծառ, որի Հատիկա-լիմնականային սիմվոլի վերևի բլթակից բուսել է ծառի ամբողջը, իսկ ներքնինից՝ արմատը (Նկ. 368)։ Այսանգ ամավորում, Հատիկագիա ամբողջական մասում, այնքան էլ բնգգծված չէ. շատ ավելի ամավորված, նման մի այլ մոտիվ ենք Հանդիպում № 4978 ձեռագրի 264ա թերթում (Նկ. 369)։

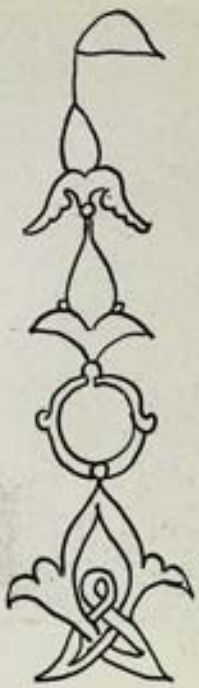
№ 5356 ձեռագրի 62ա թերթում կա նման մի ուրիշ նկար, որտեղ Հատիկագիային ունի չորս լիմնականների նշանները՝ բնկ՝ կյոր չորսթիկնների և բնկ՝ ծագիաթերթերի ձևով (Նկ. 370)։

№ 5432 ձեռագրի 161ա թերթում Հատիկա-լիմնականային գաղափարանշանը բարդացված է նաև խիստ ամավորված կենաց ծառի ներքեր պատկերով, որի վրա նստած է պարպարոսիչյան խոշոր սիմվոլը (Նկ. 371)։

Ջարդարվածում այս մոտիվներն էլ, գնալով, է՛լ ավելի են գարգանում ու բարդանում՝ կազ-



Նկ. 368



Նկ. 369



Նկ. 370



Նկ. 372

մեջով վերին ատամնանի գոտարին, բայց միշտ բա-վականաչափ և ներդաշնակ զարդեր։ Դրանցից մեկն է, օրինակ, № 5458 ձեռագրի 235ա թերթին փակցված մագաղաթյա զարդը, որը կտրված և այստեղ է փակցված ավելի հին ձեռագրից (Նկ. 372)։

Ուշագրավ է, որ մանրանկարչության մեջ հանդիպում են այնպիսի ոճավորված ամանների նկարներ, որոնք իրենց ձևով նման են վերևում մեջ բերված կենաց ծառերին։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 8400 ձեռագրի 111ա թերթի նկարը (Նկ. 373), որի պարանոցին փոխարինող մասը պատկերված է Համբիկա-էլեմենտային զարդափա-րանշանի ձևով։

Անշուշտ, այս և նման ուրիշ նկարները, որոնց հետ դեռևս առիթ կունենանք ծանոթանալու, հիմք են ունեցել իրականության մեջ գոյություն ունեցած համապատասխան անոթները։

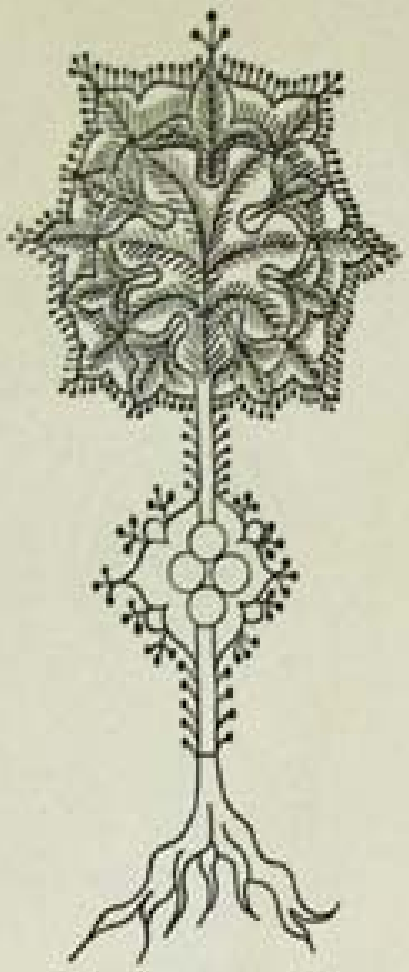
Այս մոտիվախմբի մեջ կարելի է զետեղել նաև № 7729 ձեռագրի 329ա թերթում պահպան-



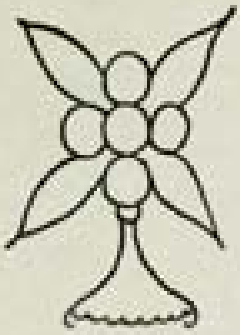
Նկ. 371



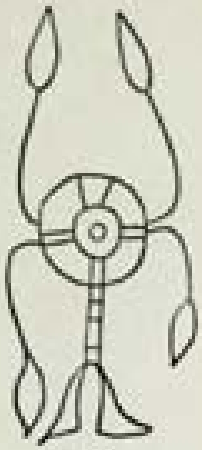
Նկ. 373



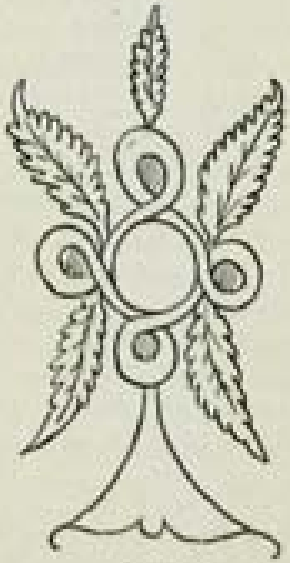
Նկ. 374



Նկ. 376



Նկ. 377



Նկ. 375

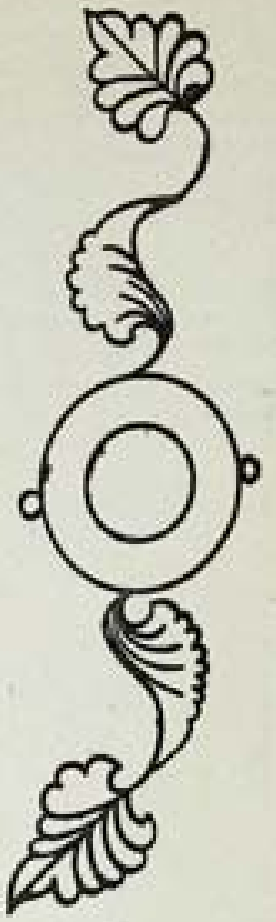
ված ինչնատիպ նկարը (նկ. 374)։ Դա մի ոճավորված կենաց ծառ է, որի արմատներն ու բունը ցույց են տրված բնական տեսքով։ Ինչ վրա, ասկյան, նրա մյուս մասում, պատկերված է չորս լիմոնների գաղափարանշանը՝ չորս կլոր շրջանագծերի միջոցով, որոնք բնշնատում են բունը և լրացնում նրա այդ բնշնատված տեղը իրենց սիմվոլիկ գաղափարությամբ։ Այս նկարը, կարծես, իր արմատներով սիմվոլացնում է հրեշտային (նոգ. չոտր), իսկ տաղաչքով՝ հրեշտային (տգ. նոտր) լիմոնների իմաստը, որոնց միասնությամբ էլ ամբողջ ու պատկերում է կենաց ծառը։ Ուշագրավ է նաև այն, որ չորս լիմոնների սիմվոլների տյուռեզ առնված են ոսկրաձև գործի մեջ, որը նույնպես ունի բուսական տեսք և կրում է պտղաբերության չորս սիմվոլներ։

Համաձայն էլ նատիկա-լիմոնասյան սիմվոլը, վերև բարձրանալով իր գրաված այս դիրքից, իր մեջ է ընդգրկում նաև ամբողջ կամ մասամբ նրա հետ։ Մյուսների նկարներն արդեն արտահայտում են նատիկա այն միտքը, թե կենաց ծառը պտղաբերում է չորս լիմոնների ներգործությամբ։ Հիշենք այդպիսի նկարներից N 4514 ձեռագրի 160ա, N 7822 ձեռագրի 84բ և N 3267 ձեռագրի 103բ թերթերում գտնվող նմուշները (նկ. նկ. 375, 376, 377)։ Վերջին նկարը համեմատելի է Թաղադի խոյակներից մեկի վրա արված գործի հետ, ուր նույն մոտիվը պատկերված է քրիստոնեական մառանգի մշակմամբ [1]։

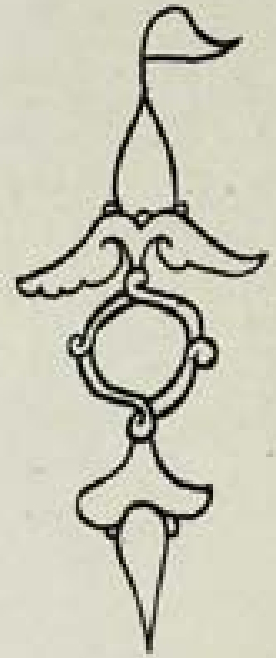
Ջարգարվելով հարուստ մոտիվներն էլ ավելի ևս ընդառաջում նատիկա-լիմոնասյան այս հա-

---

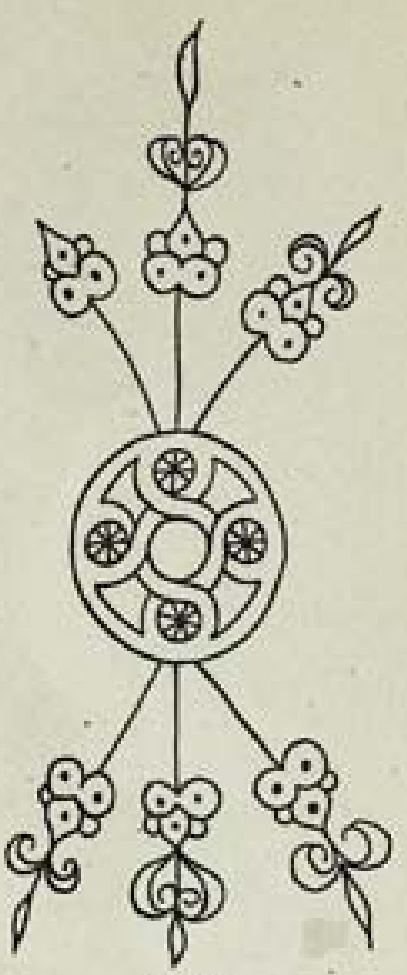
1 Ր. Ռոսթոմյան. Հայկական պատկերագործություն IV—VII դարերում. Երևան. 1969. նկ. 12։



Նկ. 379



Նկ. 378



Նկ. 380

կացուցիչների հետ կապված նորանոր գրութիւններով, որոնք միշտ էլ ձգտում են ինքնատիպութեան։ Ահա մի ուրիշ զարգացումը, որտեղ Հատիկա-էլեմենտային ընդհանրացումը գտնվում է կիսատրոհում՝ անհամեմատ մեծ մասշտաբով, որից գետի վերև ու ներքև ձգված են ոչ թե ատրպրին ու արմատները, այլ բուսական ոճավորված հյուղեր, պտղաբեր ոստեր, տերևներ և այլն, ուր ծառի բնական տեսքն իսպառ վերանում է։ Օրինակ, № 4678 ձեռագրի 278ա թերթում կա մի նկար, որտեղ Հատիկա-էլեմենտային մոտիվը, թե՛ գետի վեր և թե՛ գետի ներքև, տրոհվել է մի-մի վարսանգա-պտղակիր հյուղ (նկ. 378)։ № 2744 ձեռագրի 68ր թերթում Հատիկա-էլեմենտային խաչար սիմվոլը, նույն ձևով, տրոհվել է գույզ տերև ունեցող հյուղեր (նկ. 379)։ Առավել բարդ ու գեղեցիկ է № 3722 ձեռագրի 47ա թերթի նկարը (նկ. 380)։ Այստեղ Հատիկա-էլեմենտային մոտիվը ցույգ է տրված շրջագծի ներսում գեղած գալարահյուս ոզակների միջոցով, իսկ ամեման և պըտղաբերութեան գաղափարը՝ գետի վերև և գետի ներքև ձգված երեքական հյուղերով, որոնք ավարտվում են վարսանգա-պտղային սիմվոլներով[1]։

Է՛լ ավելի ուշագրավ է № 356 ձեռագրի 130ր թերթի գարդը, ուր կիսատրոհում գտնվում է Հատիկա-էլեմենտային սիմվոլը, իսկ նրանից գետի վերև ու ներքև, ապա աջ ու ձախ՝ ձգված են տերևներ, հյուղեր, պտուղներ և այլն (նկ. 381)։ Այստեղ բնական ծառի տեսքը բոլորովին կորել է և փոխել է միայն քնդհանուր գաղափար՝ Հատիկա-էլեմենտային ուժերի և ամեման ու պտղաբերութեան հրեշային միասնութեան մասին։

Վերևի նկարների մի մասում, ինչպես տեսանք, Հատիկապատկերի ներսում, որպես կորս

[1] Բնչպես ցույց կտրվի հետո, այս մոտիվները կապված են նաև Նոյ Նահապետի արկղ Հասկացողութեան հետ, որոնք ևս իրենց հինքն են գրել նրանց վրա։



Նկ. 381



Նկ. 383



Նկ. 382

էլեմենտների սիմվոլներ, դրված էին չորս ազատ-ներ. նրանք հաճախ միացված են լինում միմյանց և ընդհանուր հատորիկապատկերների հետ' զարդահանգույցներով կամ պարզ միացումներով: Հաճախ էլ այդ չորս էլեմենտների սիմվոլ չորս ազատ-ները երևում են զույգ առանց հատվելու պատկերի, առանձին, բայց իրար հետ միահյուսված: Այդպիսի զարդերի ուշագրավ նմուշներից է, օրինակ, № 3722 ձեռագրի 42ա թերթի զարդը (նկ. 382): Դա մի անավարտված կենաց ծառի պատկեր է, որ չորս էլեմենտների զարդափարանշանները հասած են արմատի և սաղարթի միջև, ժամանակագրական այն սկզբունքով, ինչ սկզբունքով նրանք երևան են եկել նաև № 7729 ձեռագրի 329ա թերթում (նկ. 374), որը տեսանք վերևում: Չորս էլեմենտների գաղափարի այստեղ փաստորեն ցույց է տրված իրար հետ միահյուսված չորս ազատների միջոցով: Դրանք հաճախ հանդիպում են նաև բարդավին տառերին, ինչպես դա տեսնում ենք, օրինակ, Հյուսիսային ռուսական միջնադարյան մի ձեռագրում (նկ. 383)[1]: Որ այստեղ էլ խոսքը վերաբերում է մեզ հետաքրքրող մոտիվին, դա լրացուցիչ կերպով ցույց է տրված պատկերագրության սիմվոլների իմաստով դասավորված չորս փոքրիկ բլթակներով, որոնք հասած են այդ ազատների կազմած պատկերի անկյուններում կամ ծայրերում:

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. LXX, рис. 6.



Նկ. 385



Նկ. 384

Հատկանշական է, որ հենց այս ընդհանուր բըլ-թակավոր պատկերը, առանց հատիկի կլոր ու ընդգրկող շրջագծի էլ, ներկայանում է զարդային որպես հատիկա-էլեմենտային մի ամբողջական գաղափարանշան։

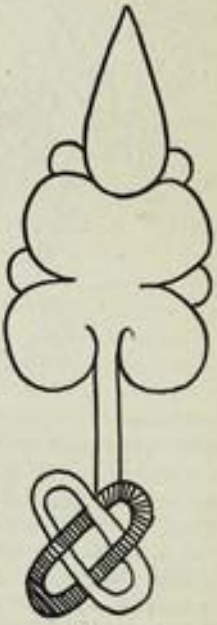
Հաճախ այդ չորս օղակներն ընդունում են այնպիսի ձև, որ միաժամանակ ցույց են տալիս նաև հատիկապատկերն արտացոլող կլոր շրջագիծ։ Այդպիսին է, օրինակ, № 2274 ձեռագրի 206ր թերթի նկարը, որտեղ օղակները ձևափոխվելով ընդունել են երկարավուն տեսք և սիմետրիկ կերպով շղթայվել են միմյանց հետ (նկ. 384)։ Այստեղ արդեն բուսական ոչ մի էլեմենտի հետ առնչվող ատրիբուտ չկա. պատկերը ամբողջովին երկրաչափական է. մի գծագրություն, որի մեջ հատիկա-էլեմենտային գաղափարները տեսնելը հնարավոր է միմիայն վերևում բերված փաստերի հիման վրա։ Դեռ ավելին, կարիք կա անգամ ցույց տալու, որ այս գծագրությունն առնչվում է մեզ հետաքրքրող մոտիվների հետ։ Ահա այս տեսակետից (և ընդհանրապես) խիստ ուշագրավ զարդի ենք հանդիպում № 1519 ձեռագրի 37ր թերթում (նկ. 385)։ Դա մի ոճավորված ծառ է՝ արմատային, հատիկա-էլեմենտային և վարսանդա-պտղային օրգանների սիմվոլներով, որտեղ հատիկապատկերի մեջ չորս էլեմենտների նշանները պատկերված են չորս ձգված օղակների միջոցով, որոնք միահյուսված են ճիշտ այնպես, ինչպես № 2374 ձեռագրի 206ր թերթում գտնվող նկարում (նկ. 384)։

Ըստ էության, այստեղ ավելի պարզ ձևով ցույց է տրված փիլիսոփայական այն բարդ ըմբռնման, որ տեսանք վերևում։ Այս նկարի մեջ չորս էլեմենտները դիտված են ոչ թե որպես հատիկից անկախ երևան եկող ուժեր, այլ որպես հենց նրա էության բաղադրիչ մասերը՝ իրենց սերտագույն միասնության մեջ։

Զարդարվեստում չորս էլեմենտների գաղափարապատկերի դրսևորումը օղակների միջոցով առաջացել է նաև մի ուրիշ ուշագրավ ձև. նկարվել են խաչի կամ բազմապատկման նշանի տեսքով (այսինքն՝ քառաթև) երկու օղակների միասնությամբ կազմված պատկերներ, որոնցում իրար մեջ մտնող օղակներն իրենց չորս թևերով ցույց են տվել չորս էլեմենտների իմաստը։ Նման նկարներից է № 332 ձեռագրի 172ր թերթի նմուշը (նկ. 386), ուր այդպիսի մի սիմվոլ ընկած է կենաց ծառի հիմքում։



Նկ. 387

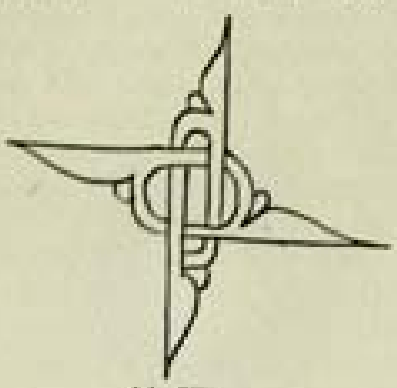


Նկ. 386

Ինչպես հատիկա-էլեմենտային ամբողջական սիմվոլիկան, այնպես էլ այս զույգ օղակները, իրենց չորս թևերով, կարող են երևան գալ նաև ծառի այլ մասերում, օրինակ, № 7632 ձեռագրի 150ա թերթում (նկ. 387) և առանձին՝ ամման ու

պատաքերության ժանրի նշաններով. օրինակ. № 7 ձեռագրի 54ա թերթում (նկ. 388), ոտարանան մի մանրանկարում (նկ. 389)[1] և այլն։

Այս ձևերն էլ Հայկական և ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստների սերած մոտիվներից են։ Բոլոր նոտրյան ոտանով էլ լուրջ էլեմենտները ցույց են տրված երկու խմբագրմամբ, ինչպես ուղղանկյան քննված օրինակներում, որոնց յուրաքանչյուր ոտի, իր երկու ծայրով և երկու կողմերով, ներկայանում է որպես երկնային կամ երկրային ցույց էլեմենտների սիմվոլը։ Այդպիսի բա-



Նկ. 388

վանգաթության հետքեր ևս նկատում ենք № 254 ձեռագրի 76ր թերթում գտնվող մի կենաց ծառի պատկերում (նկ. 390), որտեղ ցույց տրված մեկը հենց ծառի ստորին մասումն է ցույց տրված, իսկ մյուսը կախված է նրանից՝ արմատի ձևով։ Ուշագրավն այն է, որ թե՛ մեկը և թե՛ մյու-

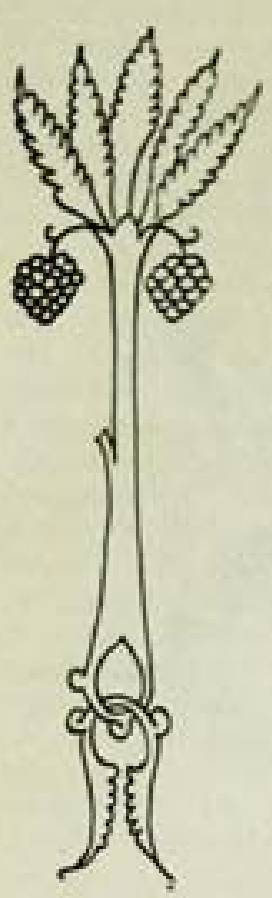


Նկ. 389

սը կրում են երկուսական գայտաձև բշտիկներ, որոնք արդեն բացահայտ կերպով խոսում են իրենց էլեմենտային սիմվոլիներ լինելու մասին։

Համանման մոտիվի մի ավելի խիստ ոճավորված օրինակ էլ հիշենք վրացական մինչև-գորյան մանրանկարչությունից, որտեղ ծառի

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CLIII, рис. 5



Նկ. 390



Նկ. 391

ստորոտային մասի հիմքը և բունը միաշղուված են երկու ճոճանկյունաձև օղակներով, որոնք նույնպես նկատի ունեն երկրային և երկնային էլեմենտների միասնությունը (նկ. 391)[1]։ Այդ նկարում յուրաքանչյուր էլեմենտների գագաթները — ցույց տրված օղակների միջոցով՝ արտահայտված է նաև ծառի վերին մասում, տարբերի մեջ։

Որ կենաց ծառի հիմքում ժողովրդական հին պատկերացումների համանման բնիկ են ընկած երկնային և երկրային ուժերը, այդ մասին կարևոր վկայություններ ևս հանդիպում ենք ժողովրդական բանաշխությունների մեջ, ֆիլոսոփան տարրությունների, հավատալիքների և այլն։

* * *

Յուրաքանչյուր էլեմենտների զարգացումները բացահայտում և նրանց ուսումնասիրությունն օգնում են մեզ լուծելու նաև զարդարվեստի, տրված ֆիգուրան, երկրաչափական մոտիվների հարցը։ Այդ մոտիվներն էլ հայկական և ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստների հետաքրքիր մոտիվներից են։

[1] Там же, таб. CXLIX, рис. 25.

«Պէտք քէի,— ասում է Ենգիջը,— այնպես և ֆիգուրի հասկացողութիւնները քաղաքակրթ առնված են արտաքին աշխարհից, և ոչ քե ժողով են ցլխում դուս մասնագիտական շնորհիվ։ Նախքան մարդին կարողանալին ֆիգուրի հասկացողութիւնը հասնել, անհրաժեշտ էր, որ գոյութիւն ունենային իրեր, որոնք որոշ ձևեր ունենային, և մարդին համեմատութեան մեջ գնային այդ ձևերը [1]։

Վերևում մենք արդեն տեսանք, ինչպես զարդարվեստի որոշ տարրերված ձևեր ծագել են՝ հիմք ունենալով այնպիսի կոնկրետ առարկաներ, ինչպիսիք են բողբոջները, ծաղիկները, վարսահարդները, պատուհները, հատիկները, ձվերը, բույսերը և այլն։ Այդ ձևերից էին, օրինակ, շրջագծերը, գընդերը, ձվաձևերը և ուրիշները։ Դա չի նշանակում, թե համապատասխան բոլոր ձևերի հիմքումն էլ ընկած են վերևում թվարկված բուսա-կենդանական օրգանները։ Մեր խոսքը վերաբերում է միմյանց զարդարվեստի մոտիվներին և նրանց առարկայական տարբեր վերարտադրութիւններին։ Ինքնին հասկանալի է, որ քնութեան մեջ, առօրյա կարիքների շնորհիվ և տեխնիկական պրոցեսներում առեղծվել ու առեղծվում են նման բազմաթիվ ձևեր ու ֆիգուրներ, որոնք ոչ մի կապ չունեն զարդարվեստի համանման մոտիվների հետ։ Այդպիսիները, բացի իրենց անմիջական նշանակութիւնից, գաղափարական առանձին բովանդակութիւն չունեն։

Երկրաչափական ձևերի մեջ խոշոր տեղ է գրավում շրջագիծը։ Թե ինչպես է ծագել ընդհանրապես շրջագծի գաղափարը, դա մեզ քնդրից դուրս է։ Մեր նպատակն է բացահայտել այն շրջագծերի գաղափարական բովանդակութիւնը, որոնք զարդարվեստի մեջ հանդիպական տեղ են գրավում։ Այդ շրջագծերը հիմնականում զարգացել են պատուհների ու սեղմերի ձևերի օգտագործմամբ։ Դրանից բացի, հատկապես բարդ շրջագծերը, զարդացել են որոշ հասկացողութիւնների դրսևորման ձևեր։ Վերցնենք չորս էլեմենտների բարդ սխեման։ Այդտեղ արդեն շրջագիծը հանդես է գալիս, որպեսզի չորս էլեմենտների գաղափարները կապի միմյանց հետ։ Այլապես այդ էլեմենտները մի ամբողջութիւն չեն ներկայացնի, մինչդեռ նրանց մասին մարդկանց կազմած պատկերացումների համաձայն, նրանք գտնվում են անդադար ու հավերժական միասնութեան մեջ։ Այդ իսկ պատճառով էլ հաճախ ցույց է տրվում միայն շրջագիծը՝ առանց չորս էլեմենտների, այսինքն՝ շրջագիծը որպես կապի գաղափար արտահայտում է նաև չորս էլեմենտների միասնութիւնը։ Եթե այդ կապը կա և չի խախտված, պարզ է, որ նա արդեն շղթայել է ներաշխյալ ուժերը։ Երբ կան չորս էլեմենտների գաղափարները, ապա պարզ է, որ նրանք առանց կապի չեն կարող լինել, որովհետև նրանք քնութեան և մարդկանց գիտակցութեան մեջ միասնական են։

Հենց այստեղ նշենք, որ հաճախ չորս էլեմենտների միասնութեան պատկերը արվում է միայն էպիգենորիի շրջագծերի միջոցով, առանց արտաքին շրջագծի վրա չորս փոքր գնդիկներ կամ բլթակներ պատկերելու։ Մատչվում են իրար մեջ, նույն կենտրոնի շուրջը գծված չորս շրջագծեր։ Դրանք գրի կոդմից, չորս էլեմենտների նշանների փոխարեն, հաճախ կրում են էյուլավորումներ։ Այդպիսիները է, օրինակ, № 6473 ձեռագրի կազմի զարդը։

Որ իրար մեջ գծված այս շրջագծերն էլ չորս էլեմենտների միասնութիւնն են քույլ տալիս, դրա մասին էլ կան համապատասխան վկայութիւններ։ XV դարի նշանավոր հայ բժիշկ Ամիրդովլաթը գրում է.

«Գիտացի՛ր, որ հողն միչէ, որպես փարիսացին [կարծէն], որ մէկ ծարն կէտ կառնէ, և մէկ ծարն բոլոր կուգա։ Քուրն ի վերա հողին է — բոլոր է. և քամին ի վերա շրին է. և կրակն ի վերա ամենուն է» [1]։ Այսինքն՝ եթե կարկինով գծագրելու լինենք, ապա իրար մեջ գտնվող շրջագծերից կենտրոնում գտնվողը քույլ կտա հող, հաջորդը՝ շուր, երրորդը՝ օդ և չորրորդը՝ հուր։ Եվ գա, կոսմիկ առումով, հիմնականում ունի էջլա պատկեր՝ եթե երկրագունդը համարենք հողը, ապա շուրը պիտի քույլ տրվի նրա վրա, օդը՝ շրի, իսկ արևը՝ օդի։

Հատիկա-էլեմենտային գաղափարագծագրերը հաճախ նկարվում են գունավոր՝ յուրաքանչյուր շրջագիծը՝ առանձին գույնով։ Դա ևս լոկ զարդային կամ պատահական ծագում չունի։ Գույները էլ ունեցել են իրենց գաղափարական բովանդակութիւնը։

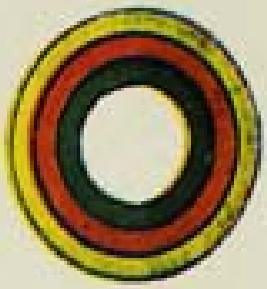
«Ինական որակ գունոց,— ասում է Գրիգոր Տաթևացին (XIV դար),— չորս են.

Երկրի սևութիւնն,
Քրոյն՝ սպիտակին,
Օդոյն՝ կարմիրն,
Հրոյն՝ գեղինն» [2]։

[1] Ե. Ենգիջը։ Անահիտ-Դիտարիոց, նկատ. 1940, էջ 81։

[1] Ձեռագիրը № 453, թերթ 22բ։

[2] Գր. Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, հ. Պոլիս, 1729, էջ 232։







նա՝ չորս էլեմենտների հետ կապված այս չորս գույները համապատասխանում է մարդ գույներ, որոնց խառնուրդից էլ առաջանում են մյուս գույները. Դա էլ նշանակում, թե այս սահմանումը առանձնապես ոչ հին և պիտի ամենևին նկատի մեզ փնտրել այս հնամոգոնությունը: Բերդ՝ Գր. Նաքնաքին էլ հետևյալ կարգը չի ընդունում է, էլ ոչ մեռածին ծագիկները, հյուսվածքագործները, գունավոր ներամիկան և այլ բնագործունների բազմաձևությունները: Կարծիքը մեզ համար ավելի գնդում այն է, որ էպիգենետիկ չորացիները տարբեր գույներով նկարելու հրամայի հիմքում նույնպես քնված է գազափարական բովանդակություն, որը կապում է չորս էլեմենտների հետ:

Նման չորացիք նմուշներից է, օրինակ, N 6219 ձեռագրի 209ր թերթի նկարը (նկ. 392): Նույն ձեռագրի 31ր թերթում նման հատիկա-էլեմենտային գազափարական պատկերված է արդեն ծած վիճակում (նկ. 393), իսկ N 2784 ձեռագրի 207ա թերթում այդ նույն մոտիվը ցույց է տրված նաև ցորենային մասի խիստ ոճավորմամբ (նկ. 394):

Չորացիի հետ անբաժան կապված են գարգագիները: Նույնը կարելի է ասել նաև այն գիծերի մասին, որոնք պատկերացվում (ոս թերթ նաև պատրաստվում) էին մեզ նմանությամբ, որպես իրար վրա էին բարգված, նույն կենտրոնի չուրջը, չորս ուժերի սիմվոլիկ նյութերը: Այդպիսի գիծերի կարմանքի պատկերն էլ համապատ է էպիգենետիկ չորացիներին:

Նման չորացիները ու գիծերը, իրենց մեջ խառնելով բնության ստեղծագործ ուժերի ու հավերժության գազափարները, բնականաբար, կրոնական պատկերացումների պայմաններում պիտի կատարգական բնույթ ստանային: Եվ, իրոք, այդպես էլ եղել է: Մատանիներին, ապարանջաններին, ոտքի, ականջի, պարանոցի ոսկերին և այլ նման առարկաներին մինչև վերջերս էլ ոսկ-ոսկ այդպիսի գեր էին վերագրում: Բավական է հիշել հնդիսումներում այնքան մեծ ոսկ գրավոց կատարգական մատանիները: Նման նպատակներով պատրաստված են եղել նաև կրծքազարդեր: Դրանց հետագա օրինակների վրա պահպանված են նույնական չորացիան բյուրեղներ, գնդիկներ, որոնք ցույց են տալիս չորս էլեմենտների գազափարը:

Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվում են ատեմատիկական չորանին վերագրված այդպիսի գանազան առարկաներ: Հիշենք գրանցից Լոռի-Պեմզաշում գտնված ոսկե գոտի (N 1873/452ա), նույն թանգում գտնվող N 6218/1422 ապարանջանը և այլն: Հիշենք նաև վերում մեզ բերված ատասկան հին ականջօղերը, բոլորն էլ՝ չորացիան բյուրեղներով: Ուշագրավ է, որ վերջիններիցս մի մասը գնդաձև է: Գնդաձև ոչգրերի ոչ մեծ օրինակներ էլ տեսանք Հատիկային սիլոսիացիան ժամանակ ունեցող թաղումների վրա արված գտածոներ: Նման խորհրդավոր գունդ է եղել Հավանաբար, նաև նվ. 340-ում կապերի մեջտեղ պատկերը: Այդպիսիների մեջտեղներն են նաև այն խաղալիքները, որոնք իրենցից ներկայացնում են իրար մեջ գտնվող գնդեր:

Կախարգական չորացիներից կարելի է հիշել մենդելեևյան ժամանակ մենդելեևի չորսը նրված գուլպանի չգիացի չորսը, որը, որպես բնության ատեղծագործ, ձեզգական ուժերի սիմվոլ, միանգամայն ներգաշնակ էր այդ պրոցեսներին' քան հին պատկերացումների: Գրքերի մեջ հրեար ժամանակ հարատևել է կախարգական չորացիի հատկացուցությունը:

Ուշագրավ է նաև հին պարսկական այն ձևը, որը տեղի էր ունենում մարդական արարողությունների համար ձգան մեջ ձևը բերելիս: Ձեռ նպատակով նախապես գետ էին արդյան հյուսնարի հրեք չորացիներ, ապա բերում մի ատրճան հորի (առանց որևէ արատի), կանգնեցնում չորացիների կենտրոնում և ասում, որ նա մերն է:

Կախարգական-մոգական-պաշտամունքային գնդերից հիշենք իշխանության սիմվոլ գնդերը, որոնց մասին կխոսվի առանձին:

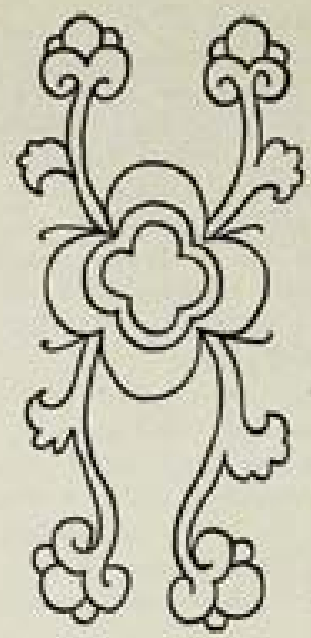
Չորս էլեմենտների հետ կապվում են ամենի շատ ուրիշ-ուրիշ առարկաներ, որոնցից են, օրինակ, քառանկյունիները, քառանուկները, սանդրերը, քառամի գանազան գարգերը (այդ մեծ խաչը), նրանց բազմազան համակցությունները և այլն: Ասենք, ինչպես, չի վերարերում բնագիտական քառանկյուններին, քառանկյունիներին և այլն, այլ' գործարկվում նրանց նկատ համապատասխան մոտիվներին, որոնք ունենալ են գազափարական այդ բովանդակությունը:

Չորքարկյուսում հատիկա-սիմվոլին գազափարները, չորս էլեմենտների սիմվոլիկան ատաստարանը, համաձև կրում են ձեռական փոփոխություններ, որոնք, բնականաբար, հատիկա-սիմվոլին պատկերը մղում են գնդի չորսի գազափարը:

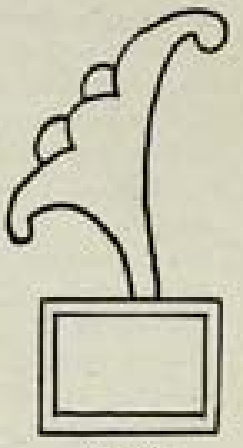
N 2545 ձեռագրի 152ա թերթում պատկերված է մի այդպիսի հատիկի նկար, որն արդեն խորհրդ

---

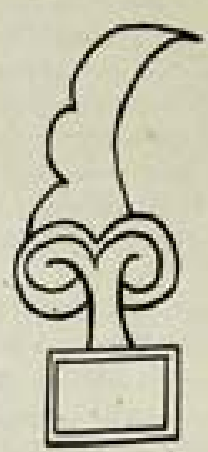
1 История религий, таинств религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира. III, второе изд., С.-Петербург, 1883, стр. 242.



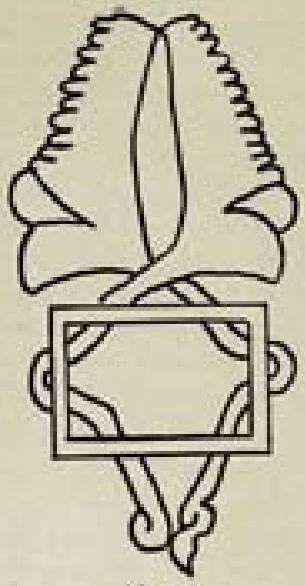
Նկ. 395



Նկ. 396



Նկ. 397



Նկ. 398

է իր կլորությունը և սառցել քառակլաքի ձև (նկ. 395)։ Ծայրագավիթը բլթակաձեցված է զուգս ը ձգել մեկական պտղաբեր հյուղ, առավել ընդգծելով նկարի մեջ ստեղծվող լորս ուժերի խմասը։

Այդ նույն ձգանակով սառցվում են հատիկի նշանի փոխարեն ուղղակի քառանկյունի կամ քառակուսի ձևեր, որոնց վրա էլ նստած են լինում պտղաբեր հյուղերն ու տատերը, ինչպես, օրինակ, № 7353 ձեռագրի 137բ, 18բ, 147ա քերթերի նկարներում (նկ. նկ. 396, 397, 398)։

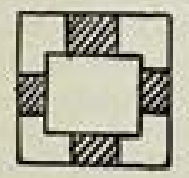
№ 1519 ձեռագրի 191ա քերթում, շրջագծած սիմվոլի փոխարեն, քաշանկյալ ծնոտ-զույգի հիմքում բնված է մի քառակուսի գծագրություն, որն ստեղծում է հատիկա-էլեմենտային գաղափարանշանի խմասը (նկ. 399)։

№ 4806 ձեռագրի 310ա քերթում նույն խմասով նրման է գալիս մի քառակուսի, նեղսը՝ խաչաձև զարդ (նկ. 400)։

Հենց այսպիսի հատկացողություններն են, որ հաճախ ձևակերպվել են նաև ուղղակի սահմանումների միջոցով։ Ասլպես, օրինակ, № 1254 ձեռագրի 120բ քերթում կարդում ենք. «Եվ քառակուսին գիտաչն նշանակէ, ըստ որում պարզենցան ի վեր գլուխ կոզմն աշխարհի, գտրձնալ զի և չորիւք առաքինութեամբ նուիրեմք գպատարագն, չորիւք մասամբ տարակն հիմոց սրբութեամբ ընծայեմք զմեզ...»։



Նկ. 399

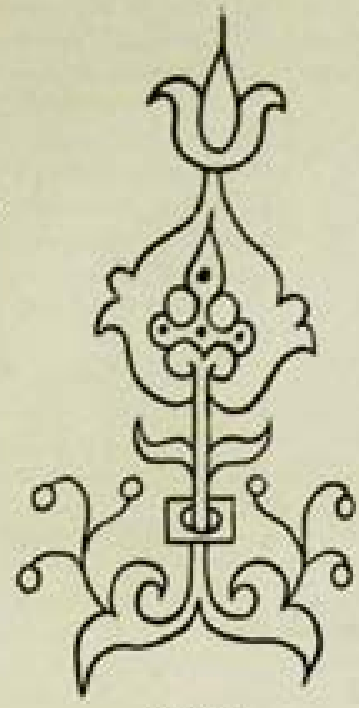


Նկ. 400

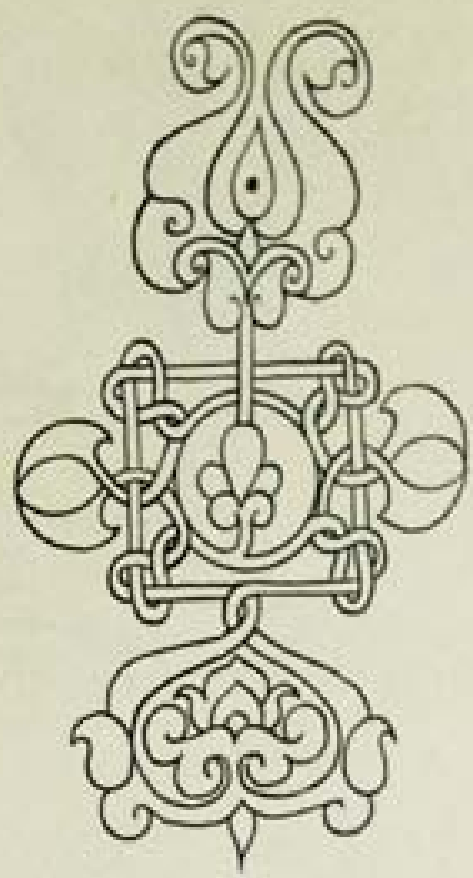
Այստեղ, ինչպես տեսանում ենք, խաչ և քառակուսի գաղափարները համարվում են նույնական։ Հետևնաբար, որը հավանաբար կարդան Աշխենգին է,



Նկ. 401



Նկ. 402



Նկ. 403

գա պատճառապարտում է կազմիչի չորս կողմերի, չորս առաքինությունների և չորս էլեմենտների հետ։ Մեկ համար արդեն բնության հատկանիշ է, թե որն է գրանցից լոկանն ու նախնականը (չորս էլեմենտները) և որանք են հետագայում առանձնացած պատճառապարտությունները (ազխարհի չորս կողմեր և չորս առաքինություններ)։

Բրիստոնեական գործիչների մոտ քառակուսու և խաչի գազափարական նույնությունն այնքան հանրահայտ է համարվել, որ Ներսես Շնորհալին գրել է. «... ամենայն ևս քառակուսի երկրպագելի նկարիս»[1]։

Բրիստոնեությունն անչուշտ բնավ չէր մշակել այս հնադարյան հասկացողությունները, պարզ ժողովրդական հին պատկերացումների և գիտելիքների արդյունքն էին՝ գործյալ հնձնական քրիստոնեական խմբագրման։ Այդ հնության մասին են խոսում բնչպես վիրքի, նույնպես և նկարների գարդամանրը։

N 4036 ձեռագրի 6-ում բնբրված նույն գազափարանշանն ավելի քան բարդ տեսքով պատկերված է կենաց ծառի հիմքում (նկ. 401)։

Առավել ուշագրավ է N 7729 ձեռագրի 421բ բնբրի կենաց ծառը, որն ունի բնքնատիպ ձևով ամավորված գույզ արմատներ, վարպետագործական ոճի հնչեղություններով պատկված տազարի ու բան (նկ. 402)։ Նրա բնի վրա, արմատներից վեր, այնտեղ, ուր տերևատարած ցողը է սրվում հատիկը կամ հատիկա-էլեմենտային սիմվոլը, նկարված է մի քառակուսի, որի ներսի անցքից գեղի վեր է ձգվել ծառի բունը։

Նույն ձեռագրի 410ա բնբրում հանգիպում ենք նման մի տրիշ, բայց էլ ավելի բարդ ու էլ ավելի խիտա ամավորված կենաց ծառի, որի բարդ մասնիվները մեկ համար արդեն հատկանիշն են (նկ. 403)։ Այս նկարում առանձնապես բնքնատիպ են հատիկա-էլեմենտային գարդամանրը, որտեղ քառակուսու, նրա չորս կողմերից ձգվող հյուսվածքումների և չորս անկյուններում նստած հանգույցների հետ միասին՝ ներսում պատկերված է նաև հատիկի պատկերը՝ գործյալ չորս էլեմենտների նշաններով։ Այստեղ արդեն քառակուսին և չորսպիտը հանգիստ են զուգիս միասին, փոխադարձաբար լրացնելով միմյանց և արտահայտելով նույն հատիկա-էլեմենտային մտածիչ գազափարական բովանդակությունը։

Այս նույն գարդամանր գործյալ, իր հնբրին են քարդիվելով ամավորման, վիր է տեսնում ներսեսյան հնձնատեսակների, որանց բոլորի մեջ էլ նկատելի

1 Ն. Շնորհալի. Թուղթ կոչնդրական, էջ 180.

են հավերժի, քառակուսու կամ քառանկյան, կենաց ծառի և պտղաբերության իմաստները։ Այդպիսին է, օրինակ, № 215 ձեռագրի 148ա թերթից բերված նմուշը (նկ. 404)։



Նկ. 404

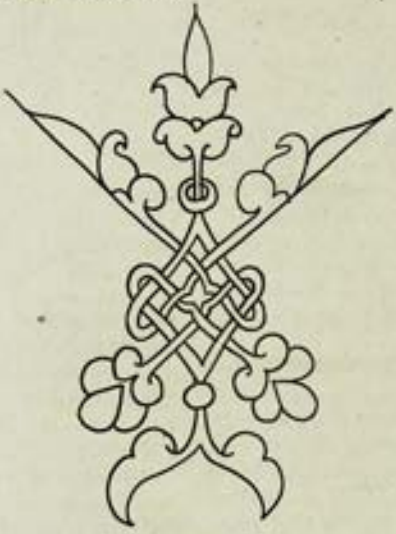
Զարդարվեստում մեծ տեղ է գրավում նաև ռոմբն՝ իր բազմապիսի տարատեսակներով ու հարաբերություններով, որը նույնպես չափված է չորս էլեմենտների ամբողջացող միասնության գաղափարի վրա։ Ծանոթանանք այդպիսի մի քանի զարդերի հետ։

№ 2848 ձեռագրի 60բ թերթում պատկերված է մի կենաց ծառ՝ խիստ ոճավորված տեսքով, որի կենտրոնական մասում ցույց է տրված հավերժա- էլեմենտային խոշոր գաղափարանշանը (նկ. 405)։ Այստեղ արդեն հավերժապատկեր շրջագիծը այնպես է բաժանված չորս մասի, որ նրա վրա առաջացել է մի խոշոր ռոմբ։ Ըստ էության այդ ռոմբը կազմված է այն գծերից, որոնք իրար են միացնում հավերժապատկերի վրա ենթադրվող չորս էլեմենտների նշանները։ Երկրաչափական ռոմբն այստեղ բովանդակում է իր մեջ՝ իրենց համապատասխան միասնությամբ չորս էլեմենտների գաղափարը, որի շնորհիվ աճել ու պտղաբերել է կենաց ծառը։

№ 7729 ձեռագրի 228-րդ թերթում պատկերված է մի ուրիշ, խիստ ոճավորված կենաց ծառ, որի վրա գտնվող փոքրիկ հավերժից վերև, ծառաբնի փոխարեն, նստած է մի հյուսածո ռոմբ, որը նույնպես ավարտվում է պտղաբեր ճյուղերով ու տերևներով (նկ. 406)։



Նկ. 405



Նկ. 406



Նկ. 407

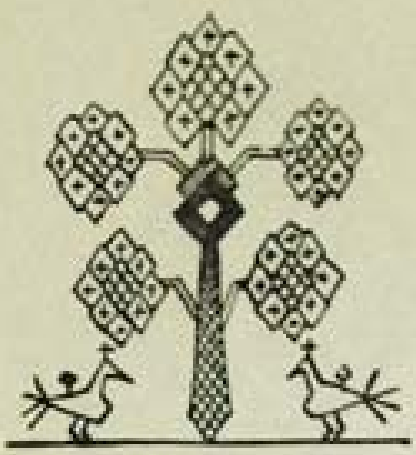
№ 1519 ձեռագրի 67բ թերթում կա մի ավելի խիստ ոճավորված կենաց ծառ. նրա հիմքում ընկած է հավերժը՝ վարսանդա-պտղային սիմվոլի ձևով, իսկ նրանից վեր, բնի կամ ցողունի վրա, նկարված են երկու ռոմբեր, որոնք ավարտվում են պտղաբերության սիմվոլներով (նկ. 407)։

Համաշխարհային կենաց ծառի առանձին ուշագրավ սրինակի Հանդիպելիք նախորդ գլխում, որտեղ ծառի բուն իրենից ներկայացնում էր իրար վրա նստած սոխերի չորք (նկ. 227).

Այս մոտիվները էլ չատ հին ծագում ունեն. վերնում մեկ բերված հին Հայկական գոտիների



Նկ. 409



Նկ. 410

գորգերի մեջ գտնում ենք մինչ նման կենաց ծառ սրինակ. 197-րդ նկարը: Նույնը գորգի է տալիս նաև աստրախան, ուրարատյան, սիլյուետյան Նյուրնյան կոշտարանների վրա պատկերված մի չորք կենաց ծառերի մասին (նկ. 198)[1].

Կենաց ծառի և սոսերի միստիկությունը Հանդիպում է նաև «Լիլաչագ» բառախաղերի վրա՝ գույզ սրտագիների (Ձնոց-գույզ) Հետ միասին, որն այդ մոտիվին տալիս է էլ ավելի պատճառների Հետքեր[2].



Նկ. 411

Ծառյան կենաց ծառը, սրտագիների Ձնոց-գույզի Հետ, երևան է գալիս նաև մեր մանրանկարչության մեջ, սրինակ, № 278 Ձեռագրի 218ա թերթում պարանոցներով իրար փաթթված սրտագիների պարանոցներն պոկված են վարպետապետական սոսերով (նկ. 408): Ծառյան կենաց ծառի ուշագրավ պատկերի ենք Հանդիպում նաև Ռևիի պեղումներից Հայտնաբերված կարասների վրա [1].

Բուսական գորգագործության սոսերը նույն իմաստով Հանդիսանում են ուրարտական ոճի համար ուսումնական ստեղծագործությունից, որտեղ կենաց ծառի Հյուղերն ավարտվում են սոսերով: Այդի է բնկնում Հատկապես ծառի բնի և ապարքի սահմանում գտնված խաչաձև սոսերը: Նույնը կարելի է տալ նաև այդ ծառի Հիմքում գտնվող թրչունների (Ձնոց-գույզ) մեկերին բուսած սոսերանման «ծառերի» մասին (նկ. 410)[2].

Վերին ասորեստանի ուշագրավ են ասուրական այն Հին գորգերը, որոնք Ջրատարակված են «История культуры Древней Руси» աշխատության II Հատորում և բրենից ներկայացնում են սոսերի մեջ նստած քառասին գորգեր (նկ. 411)[3].

Ուշագրավ են նաև պարզ սոսերը, առանց բուսական ատրիբուտների, որոնք նույնպես վաղուց ի վեր ժուռք են գտնել գորգագործության ասր-

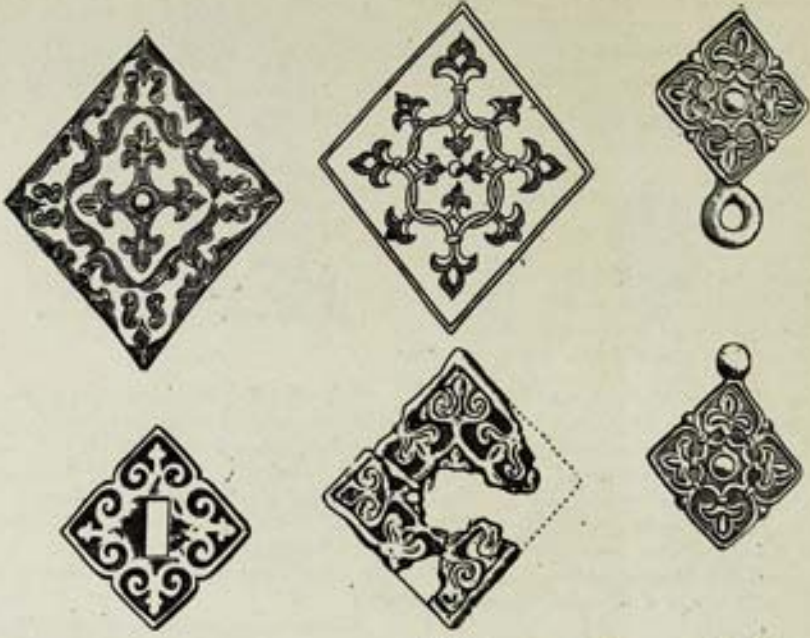
[1] Կ. Ն. Պոտրովսկի. История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 356.

[2] Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов. Вишапы, Москва, 1931, стр. 93.

[1] Г. Чубинов. Декоративное убранство армянских ковров, Петербург, 1916, таб. XX, рис. I.

[2] В. А. Городцов. Дохристианские религиозные элементы в русском народном творчестве, Труды Гос. Ист. музея, вып. I, раздел археологический. Москва, 1926, стр. 16, рис. 13.

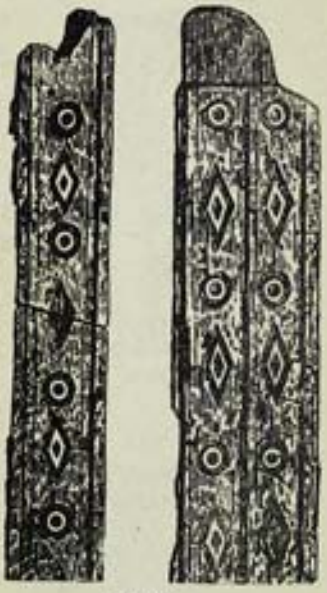
[3] История культуры Древней Руси. II. Москва, 1950, стр. 409.



Նկ. 411

քեր բնապատկերները։ Այդպիսի զարդերի հին օրինակներից հիշենք Կարմիր-Բլուրում գտնված ուրարտական շրջանի փայտի գեղարվեստական մշակումների մնացորդները, որոնց վրա փորագրված ռոմբերին մեկընդմեջ հաջորդում են հատիկապատկերները՝ կազմելով նորից հավերժության գաղափարը ցույց տվող շարքեր (Նկ. 412) [1]։

Իրենց երկուսի բովանդակության շնորհիվ է, որ ռոմբերը մեծ տարածում են գտել նաև կտորեղենի վրա։ Այդպիսի զարդեր կրող հայկական կտորների հնագույն և ընտիր նմուշներից մեկը փակցված է XIV դարում ընդօրինակված № 521 ձեռագրի կազմին՝ ներսի կողմից։ Նման ուշագրավ կտոր է փակցված նաև 1267 թ. ընդօրինակված № 3611 ձեռագրի կազմին։ Այստեղ, խոշոր ռոմբաձև բջիջների մեջ երևան են գալիս նաև մեծ, ամբողջական կենաց ծառերի պատկերներ։ Դրանցից շատերի վերին ծայրերն ավարտվում են ռոմբերով։ Դա հայկական հին ասեղնագործության ամենաբնորոշ և հազվագյուտ նմուշներից մեկն է։



Նկ. 412

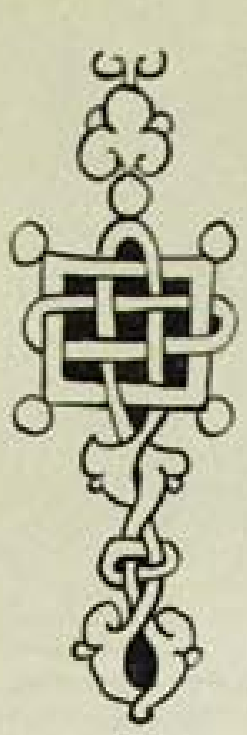
---

[1] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур. I. Ереван, 1950, стр. 35, рис. 13.

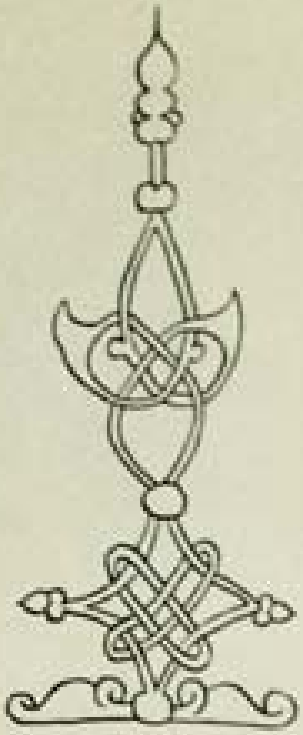
Քոլսական ժողովի ունկնդիր ազգային գործիչների ուշադրությ նեմուշներից Հիշենք XI—XII դարերին պատկանող Հյուսվածքագործները, որոնց լուսանկարները հրատարակված են «История культуры Древней Руси» աշխատության մեջ [1]։

Հետաքրքրական է նաև ասիրիական հուշարձանների հին հիերոգլիֆ արձանագրությ մեջ [2]։ Ազգանուն XII—XIII դարերում պատկերված է մի հոգևորական՝ բերը գործը ձրոց հագուստով։ Այդ գործերի մեջ կարելի է գրանել՝ Հաստիկի, ի՝ փարատանի, ի՝ ոսկրի գազաթներ։ Ուշագրավ է նաև այն ամպհովանին (сень), որի մեջ պատկերված է այդ հոգևորականը։ Դա մի ժամատու-խորան է՝ կանգնած կենաց ծառ-այուների վրա, որն ավարտվում է ծագիկ կենարանին նրատած Հաստիկա-պատգային գազաֆորանշանով։

Արդյոք, անհնար ենք, որ չրջագիծ, քառաֆուտին, քառանկյունին և ոսկրը, իրենց գազաֆրական բովանդակությամբ, որպես չորս էլեմենների մխաուրյան սիմվոլներ, նույնական են։ Այդ իսկ պատճառով նրանք գործադրվում են հնուրյամբ փոխարինում են միմյանց։ Ուշագրավ է, որ ժողովրդական պատկերացումների ու գաղափարների մեջ ևս չրջագիծ, քառանկյունու, ոսկրի և նմանների գործածությունները դիտվում են որպես միևնույն գազաֆորի արտահայտման տարաձևեր, ուստի և բնհնարապես, մայր ձևի անուանով, հայտնի են չրջագիծ։ Այս մասին կարևոր տվյալներ է տպագրում Գ. Ս. Մաշկովան «Народный орнамент верхнемезенских кресел» աշխատության մեջ։ Նա գրում է. «... բազմանկյունին, ոսկրը, քառանկյունին... ուսումնական ժողովրդական տերմինոլոգիայում Հանուն չարունակվում են հնչվել չրջագիծ» [3]։ Գ. Ս. Մաշկովան այդպիսի արձանագրներ է բերում Մեզենսկի, Բկլոսուխայի և այլ վայրերի բնակչության կենցաղից ու տերմինոլոգիայից։ Սակայն նա այդ հարուցիը բացատրում է իրեն ասելիության անձնիկության առանձնահատկություններով և պատահմունքներով, որոնք իբր թե թերացրում են ասելիագործին հանճարեղ չրջագիծը Հանուն փոխարինել գանազան անկյունավոր գործերով։ Այդպիսի մոտեցումը, անտարակույս, սխալական է։



Նկ. 413



Նկ. 414

Վերևում բերված գործածների հարատարգությունից ստացվել են վերին ասուիանի բարդ ու բազմապիսի գործեր։ Թանի որ դրանք էլ խիստ շատ են ու տարածված մի շարք ժողովուրդների գործագրվեստներում, ուստի անհրաժեշտ է ծանոթանալ նաև նրանց որոշ նմուշների հետ։

№ 6249 Հնոցքի 139թ թերթում պատկերված է մի ամամորված կենաց ծառ, որի բնի վրա նրան են գույնը ոսկենգրա մեծ սեռեր (նկ. 413)։ Վերջինները ոսկում են քառանուս չորս կողմերը, կարծես ցույց տալով նրանց Հովհրամական կապը։ Նրանք մեծամասնական գնդի վերի ու ներքև գործացնում են ծառի, այսինքն՝ աման ու պտղաբերության գազաֆորը։ Ճառուկները էլ իր հերթին, չրջման կարգով, իր չորս անկյունաձևերին կրում է մեկական գնդիկներ, գործչոյ բնգդեկով չորս էլեմենների խորհուրդ։

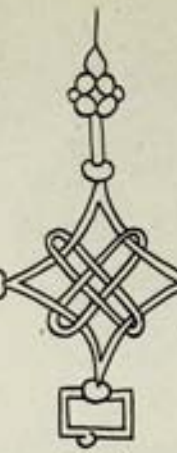
№ 3784 Հնոցքի 193թ թերթում գտնվում է մի կենաց ծառի նկար, որի Հիմքում նույն ձևանախով չղթայված են ոսկրն ու գույնը ոսկենգրը, որոնցից

[1] История культуры Древней Руси. II. Москва, 1950, стр. стр. 405, 406.

[2] Там же, стр. 364.

[3] Г. С. Масленова. Народный орнамент верхнемезенских кресел. Москва, 1961, стр. 102.

„—Многоугольник, ромб, квадрат... в русской народной терминологии нередко продолжают называться кругами. Кругом называется ромб в народных „узорах" Сольвенщины, в русских кружевах ромбы различной величины носят названия „круг", „кружочек", „земляк". Также кругом называется ромб у белорусов. Куфтин упоминает о плетях—„кругленких" у русской мастерицы Рязанской области, где кругами называют рисунок плетня в виде ромбов или квадратов" и мр.



Նկ. 415



Նկ. 416

գծայի վեր ձգված են նաև վարսանդա-պսակային սիմվոլի ձևաձև գծագրություններ ու պտղաբերու-թյան սիմվոլներ (Նկ. 414)։

Նույն ձեռագրի 183ա թերթում այդպիսի հա-րաբերությունը նստած է Հավիկա-էլեմենտային մի սիմվոլի վրա, որն ունի քառանկյունու տեսք (Նկ. 415)։

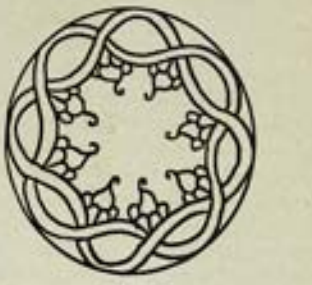
Ռոմբը՝ զույգ օղակներով, որպես Հավիկա-էլեմենտային չորրորդ գաղափարանշան, չսահման-ցաղարդ չինելուց բացի, հաճախ պատկերվում է նաև խորանների ու կիսախորանների կենտրո-նում, որպես գլխավոր զարդ։ Այդպիսիններից է, օրինակ, № 7628 ձեռագրի 76բ թերթի կիսախո-րանը։

Զույգ օղակները, ռոմբը, վարսանդա-պսակա-յին սիմվոլը և Հավիկը վերին աստիճանի ուշա-գրավ արտահայտություն են գտել № 1519 ձեռա-գրի 124բ թերթի նկարում (Նկ. 416)։ Դա, ըստ էու-թյան, մի լրիվ կենաց ծառ է, պատկերված ամբող-ջապես երկրաչափական մոտիվներով։

Ռոմբն ու քառակուսին հաճախ իրենց գործառ-քի ու դիրքի պատճառով փոխարինում են միմյանց։ Նրանք երբեմն առնվում են իրենց կրկնակի քա-նակով, միահյուսվում, ընդգրկվում շրջագծի մեջ և ստեղծում նորանոր հարաբերություններ, նորա-նոր զարդաձևեր։

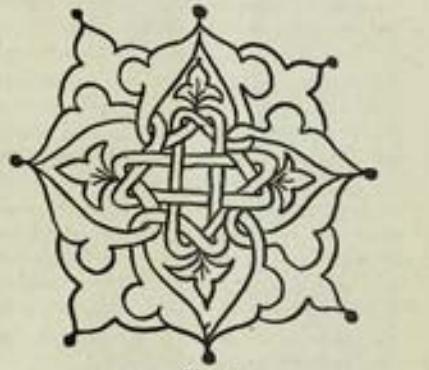
Այդպիսի զարդաձևերից է, օրինակ, № 2806 ձեռագրի 270ա թերթի նկարը (Նկ. 417)։ Ուշա-գրավ է, որ այս քառակուսիների հատման յուրա-քանչյուր կետը դիտված է որպես պտղաբերման հանգույց և պսակված վարսանդա-պսակային սիմ-վոլով։ Բազմանդամ կրկնակի քառակուսիներից էլ ստացվում է չորսի կրկնակի պատկերը, կամ ութանկյունին, որը նույնպես զարգացվելով ան-նամեն տարածում գտած մոտիվներից մեկն է։

Չորս ումերի կրկնակի գաղափարանշանները



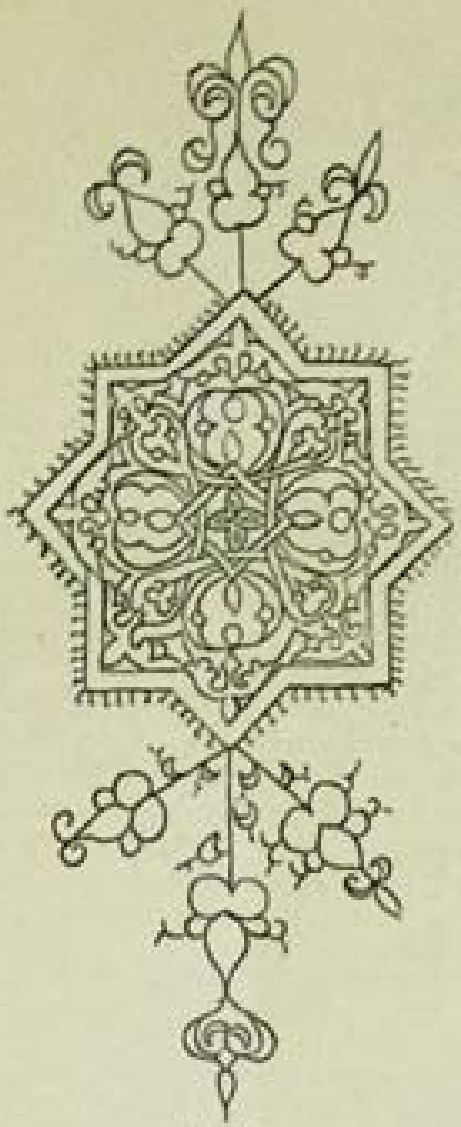
Նկ. 417

ստացվում են բազմապիսի բաղդումների միջո-ցով, որոնց ինչպես հասկանալի են և առանձին բացատրության կարիք չունեն։ Բացատրման կա-րիք ունի միայն այն հարցը, թե ինչո՞ւ են այդ ձևերը վերցվում իրենց կրկնակի թվով և նրանց միասնությամբ ու միահյուսումներով։ Այս երև-վույթի հիմքում ընկած է արդեն ծնող-զույգի և ընտանեկան զույգ միավորների գաղափարը, որի մասին կխոսվի ստորև։



Նկ. 418

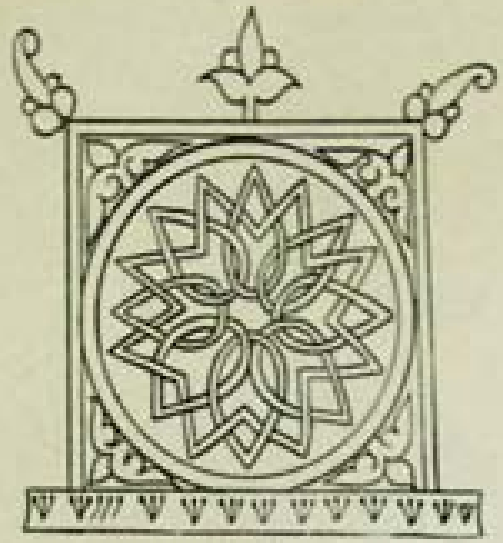
Կրկնակի քառաթև կամ քառակողմ զարգե-րից ստացված մոտիվների ուշագրավ նմուշներից այստեղ մեջ բերենք մի երկու. օրինակ — № 7729 ձեռագրի 431բ և № 3722 ձեռագրի 33ա թերթերից (Նկ. Նկ. 418, 419)։



Նկ. 419

Բաստիսոնս, շրջագիծ, ուլունկյան և ձվանձև սիմվոլների մի հազվագյուտ համրիանգիայի ձևը Հանգիստում № 6263 ձեռագրի 215ա թերթում, որտեղ այն երևան է գալիս կիտոխորանի փոխարեն (նկ. 420)։ Այստեղ էլ բաստիսոնս մեջ կտավոց շրջագիծը արտաշարտում է յոթը էլեմենտների գազաթորը, իր վրա կրելով պատարիզության յոթը գազաթարանշանները։ Այդ շրջագիծի ներսում գծագրված է մի ուլունկյունի, որի շուրջ հյուսված են վարսանգա-պատգային ութ սիմվոլներ։ Ամբողջ գործը ներծծված է ամեն և պատարիզության գազաթորով։

Համապատասխան մոտիվներ չատ ևան նաև ուրիշ ժողովուրդների գործարվեստներում։ Այստեղ բավարարվենք երկու օրինակով։ Ահա բյուզանդական մինչևպարյան մի մանրանկար (նկ. 421)[1], որտեղ միասին երևան են գալիս ոսկյա, շրջագիծ և պատարիզության վարսանգա-պատգային գազաթարանները։



Նկ. 420

Ասավիկ ցարդ ու գեղեցիկ է սերբական մինչևպարյան մանրանկարչության հետևյալ նմուշը

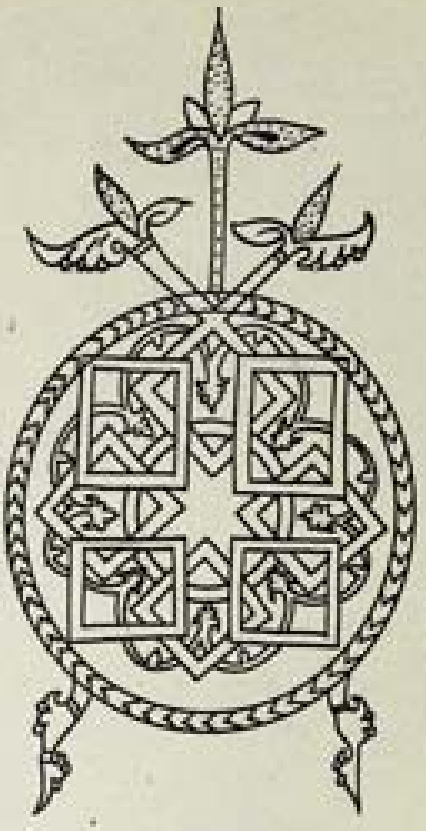


Նկ. 421

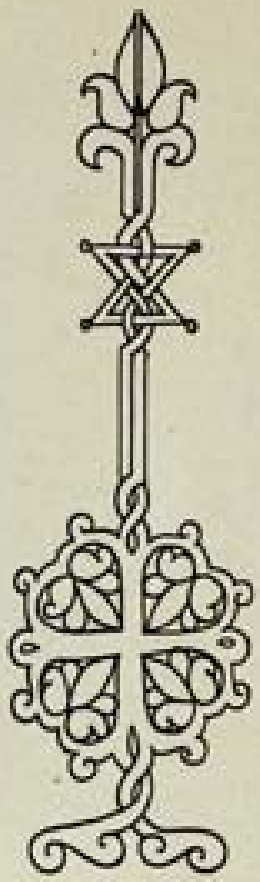
(նկ. 422)[2]։ Դա մի խիստ ամավորված կենաց ծառ է, որի ներքևում երևում են զույգ սրմատանդը, ապա՝ հատիկի վիթխարի պատկերը և երանից գեղի վեր ձգված պատգային երեք հյուսերը։ Այդ հատիկապատկերի կենտրոնում նկարված է ևս մի շրջագիծ, սյնուհետև մնացած տարածությունը գրագնդված է յոթը քառակուսիներով և յոթը սոմբոլով։ Գրանք միմյանց և շրջագծերի հետ հյուսվելով քացի. չդիալոգում են նաև մի բնիշատուր նոր ժապավենաձև գործով, որը բացվածած է ութ սպիտակերից և պատարիզության վարսանգա-պատգային ութ սիմվոլներից։

[1] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. С. Петербургъ, 1887, таб. CXXII, рис. 34.

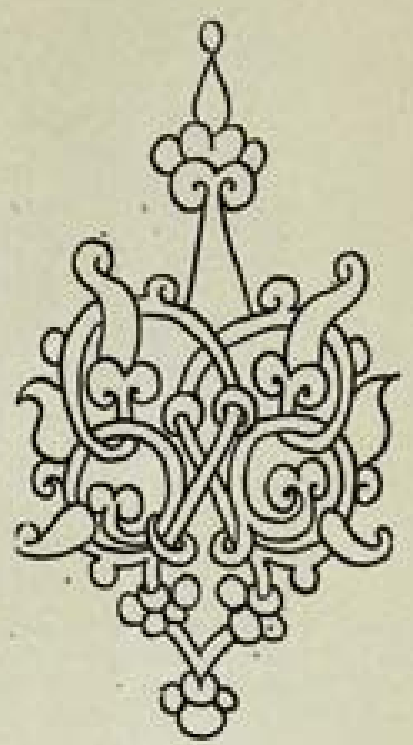
[2] Там же, таб. XVIII, рис. 13.



Նկ. 422



Նկ. 423



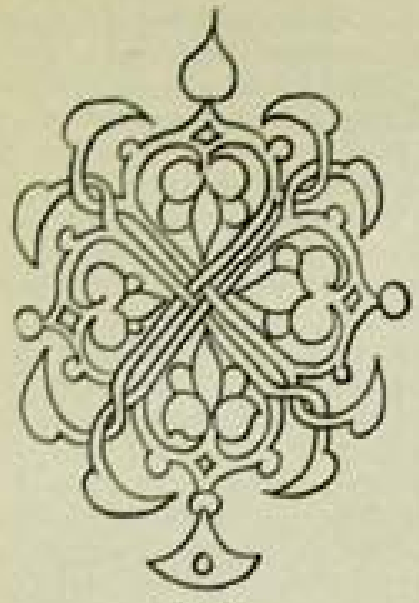
Նկ. 424

Ջարդարվեստում առանձին խումբ են կազմում այն մոտիվները, որոնք լուրջ էլեմենտների և աճման ու պաղպաջության իմաստը պրոեկտում են պաղարեքության վարսանգա-պաղպային գաղափարանշանների միջոցով։ Այդպիսի որոշ օրինակներ արդեն տեսանք վերևում, սակայն նրանց մանրամասնություններին վրա աչքառու կանգ չառանք, մինչ այդ զարդամոտիվների մեջ ամփոփված են ավելի բարդ հասկացողություններ։

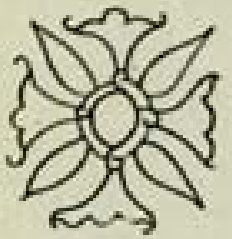
Այդպիսի մոտիվների լավագույն օրինակներից է № 7729 ձեռագրի 112բ թերթում գտնվող յուսանգապարզը (նկ. 423)։ Դա մի կենաց ծառի սեմավորված պատկեր է, որի ստորերի և արմատների միջև նստած է Հատիկա-էլեմենտային խոլոր ու բշտակավոր սիմվոլը։ Վերևը կենտրոնից հատիկի պատկերը կիսվել է լուրջ ճյուղի միջոցով, որոնցից յուրաքանչյուրն արձակել է երկու ճյուղ՝ մեկը գնալ ոչ, մյուսը՝ գնալ ձախ։ Այս վերջիններից յուրաքանչյուրը, մի կիսաշրջան գոյժնդով, միանում է գլխավերևի հետ և կազմում ժեռոպական դուրգ, որը և ավարտվում է պաղարեքության վարսանգա-պաղպային բավականին մեծ նշանով։ Այսպիսով ստացվում է կիսաշրջան գործող ճյուղերի լուրջ գուրգ և նրանցից սերված վարսանգա-պաղպային լուրջ սիմվոլ, որոնք սիմետրիկ կերպով զետեղված են Հատիկապատկերի ներսում՝ իրենց ստոր ծայրերով ուղղված գնալ կենտրոն, իրենց վերջին հատիկի կենտրոնից գնալ լուրջ կողմ ձգված լուրջ ճյուղերը Հատիկապատկերը կիսել են լուրջ մասի և ստացված խաչաթևերի միջև գտնվող տարաձայնություններին ավել ստոր են։

Այդպիսի, թայց ավելի ոճավորված մի ուրիշ կենաց ծառի պատկերի ենք հանդիպում № 1522 ձեռագրի 1ա թերթում (նկ. 424), որտեղ ոչ կենաց ծառի պատկերը սեղմված է մի այնպիսի գեղարվեստական մեջ, ուր իշխում է լուրջ էլեմենտների և ընդհանրապես լուրջի գաղափարը։

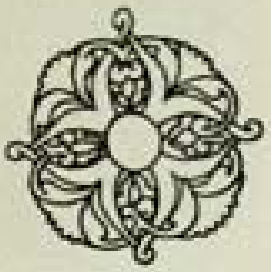
Ուշադրավ է № 7729 ձեռագրի 472ա թերթի վրա գտնվող նկարը (նկ. 425), ուր ամբողջապես խաչագված է նույն պատկերը, թեև տեսանք վերևում՝ նույն ձեռագրի 112բ թերթից մեջ բերված նկարում (նկ. 423)։ Այստեղ էլ կարելի է մեկ առ մեկ ցույց տալ այն բոլոր մանրամասնությունները, որոնք համապատասխանում են մատանեզր-



Նկ. 425



Նկ. 426



Նկ. 427

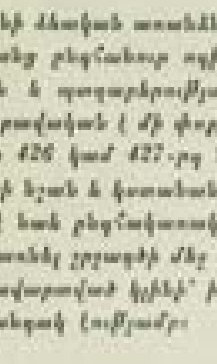
ման սխեմային։ Տարբերությունն այն է, որ զարդատիպ այս մոտիվներում որոշակիորեն բնորոշված են բուսական ծագում ունեցող գծագրությունները, և սրտաձև զարդը ներկայանում է որպես մի կենաց ծառ։

Այս վիրչին նկարում ցայտուն կերպով ցույց է տրված նաև մի ուրիշ մոմենտ, բնորոշ զարդի մերկով ձգվող բազմապատկման եղանի քանդը ավարտում են ոչ միայն գնգի պատգարերության սիմվոլը ձգվող կիսագնդ Հրուկերով, այլև մի-մի ուղեղների Հրուկերով, որոնք ավարտում են մեկական տերևներով, ուղղիսով, վարսահեղա-պտղային գազաֆարանչանների միչև տակ են գրավում նաև մեկական գույց տերևներ։ Ընդհանուր գարդը առանում է տերև-պատուղ-տերև-պատուղ... (4-4) պատկերը, որն իր ներքին գրանորում է հավկերման չորքի իմաստը, ինչպես գա գանում ենք մեզ արգեն ծանոթ ուղարատական սրմնագարդում և ուրիշ նկարներում։

Այս նույն գազաֆարան ամենի պարզ ձևով ցույց է տրված նաև բազմամիով այլ գարդերի միչտյանով, որոնցից մեկն է, օրինակ, № 218 ձեռագրի 242ր թերթի նկարը (նկ. 426)։

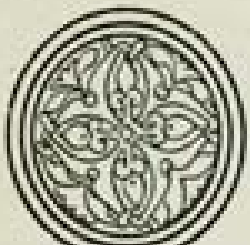
Այդ բոլորը՝ նույն տեսակով, բայց տատանվել խիստ ամենարամեր և տատանվել գեղեցիկ կերպով՝ արտահայտված ենք գանում գարդերի մի ուրիշ խմբի մեջ, որոնցից է № 2629 ձեռագրի 100ա թերթի նմուշը (նկ. 427)։ Որքան էլ խստացված են այստեղ հարաբերություններըդ գարձյալ ամեն ինչ այնքան պարզ ու հասկանալի է արգեն, որ բացատրության կարիքն ինքնին վերանում է։

Ինչպես տեսանում ենք, կենաց ծառի պատկերն ատոմնանարար տիպիկ է։ Կրկին մոտենում է շրջագծի, այսինքն հատիկի գազաֆարագատկերին։ Եվ գա հասկանալի է, որովհետև, գարդարվեստի մոտիվներում խլխող պատկերագումների համառատի, թե՛ ծառը և թե՛ հատիկը, որպես բնհհատկություն, այլևս չեն բնգգիում վերնատյան այս



Նկ. 428

ման այն շրջանի ձեռագրերի առանձնահատկություն ենք, այլ նրանք բնորհատուկ տգին, որը պարզվում է ամեն և պատարերության երևույթների շուրջը։ Ուստի բավական է մի փոքր գծին ևս ավելացնել, ատենք 426 կամ 427-րդ նկարի հիմքում որպես արմատի նշան և կստանանք արգեն կենաց ծառ։ Գարնչի է նաև բնորհատուկն ատել. բավական է գրանք առնել շրջագծի մեջ և արգեն հատիկագատկերը ավարտված կլինի՝ իր սրտաձև բարդ ու բազմատոհանգան նշանակությամբ։



Նկ. 429

№ 5784 ձեռագրի 112ր թերթում այս տատմով գանում ենք մի ուշագրավ գարդ (նկ. 428)։

Նախորդ մոտիվների մի տարբերակն այստեղ արգեն առնված է շրջագծի մեջ և գրանով խոր ցույց է տրված այդտեղ ամփոփված բոլոր հասկացությունների կապը հատիկի հետ։

Ուշագրավն այն է, որ այս գարդը գանվում է ավետարանիչի տարերի տակ քնհատ տարածության



Նկ. 429

վրա, որպես զորգագործության հույզ։ Զորգերի վրա ասպիսի զարդերի երևան գալը է՛լ ավելի որոշակիորեն է ցույց տալիս նրանց ժողովրդական առեղծագործության հնագույն աղբյուրների հետ։ Այս տեսակետից նշանի արժեք ունի № 7634 ձեռագրի 9ր թերթում գտնվող զարդանկարը։ Ձեռագրի ամբողջ էջը գրավող այդ գունագեղ նկարը, ինչպես արդեն նկատել է Ա. Ն. Սկիրինը, ունի գորգային ծագում[1]։ Տեսարանը ծածկված է քառաքիվ, քառակոմ, քառահյուս, քառաթաժան և այլն նման զարդերով, որոնց կանոնավոր շղթաների ու ներքուստ հյուսվածքների ամբողջ կոմպոզիցիան նպատակ ունի քնքշորեն մի ամբողջ հատիկապատկեր՝ իր ներքին բարդ բովանդակությամբ, ինչպիսին էր նախորդ 428-րդ նկարը (նկ. 429)։ Այդ հատիկապատկերը որպես գլխավոր մոտիվ գեղեցկված է գորգագործների կենսագրության, քառակուսի շրջանակի մեջ և, որ գլխավորն է, այդ բոլորի տակ գրված է.

«Այս է զարդ աշխարհիս»։

Այս վկայությունը հիմքումների մի արտահայտություն կամ զուգասանքի խոսք չէ այդ զարդի մասին։ Դա ամենագործ պահպանված մի լիարժեք բնորոշում է, որի հեղինակները քաշագիս գիտակցել են գաղափարների այն բարդ խառնուրդը, որ դրանորել է ամբողջ զարդը կամ գաղափարանշանը։

Զարդ բառն իսկ այդ նախագասության մեջ գործ է ածված ոչ սովորական կամ այժմյան իմաստով։ Այդ բառը կամ նրան նախորդած մի այլ բառ, անշուշտ, արտահայտել է զգայագիտական կամ զգայագիտագործական հասկացողության իմաստը։

Եվ իրոք, ինչպես ցույց են տալիս մեր ուսումնասիրության մեջ բերված փաստերն ու մեկնաբանությունները, զարդ աշխարհիս կոչված մոտիվը իր մեջ խտացնում է կյանքի ու բնության երևույթների մասին մարդկանց ձեռք բերած գիտելիքները և աշխարհայացքը։ Որ ամփոփ կերպով փորձելու լինենք վերծանել այդ զարդի միջոցով դրանորված հասկացողությունների կոմպլեքսը, ապա կստանանք հետևյալ պատկերը։

1. «Զարդ աշխարհիս» կոչվող գաղափարապատկերի հիմնական սյունակը հատիկն է, որն արտահայտում է ոչ թե բուսա-կենդանական աշխարհների սերմի կամ նախասկիզբ միավորի գաղափարը։

2. Նրա հետ միաժամանակ հանդես են գալիս չորս էլեմենտների (հող, ջուր օդ, արև) սիմվոլները, որոնք ցույց են տալիս, թե ընդհանրապես հատիկը կամ սերմը կարող է աճել ու զարգանալ միայն չորս էլեմենտների շնորհիվ, որոնք և կազմում են ավյալ հատիկի ոչ միայն աճման ու զարգացման պայմանները, այլև նրա բազպրությունն ու էությունը։

3. Չորս էլեմենտների գաղափարը զարդ աշխարհիս մոտիվում դրանորված է չորս ուսուցչի միջոցով, որոնք ավարտում են պտղաբերության վարպետաց-պտղային սիմվոլներով։ Դրանք ցույց են տալիս ոչ միայն աճման և պտղաբերման արիենտացիաների մասին մարդկանց ունեցած նախնական գիտելիքները, այլև նրանց ձգտումը հասնելու առատ պտղաբերության։

4. Վարպետաց-պտղային սիմվոլների միջև մեկընդմեջ գտնվելով միասին զարդ աշխարհիս մոտիվում ևս կան նաև տերևների կամ ծաղիկների գաղափարանշանները, որոնք իրենց ամբողջության մեջ ցույց են տալիս ծաղիկ-պտուղ-ծաղիկ-պտուղ... հավերժական անվախճան պրոցեսը։

Ահա թե ինչու այդ մոտիվը կոչվել է զարդ աշխարհիս[1] նկարագրությամբ որպես աշխարհի, կյանքի և բնության վերարերյալ երկրագործ ժողո-

---

[1] А. Н. Свирин, Миниатюра Древней Армении. Москва—Ленинград, 1939, стр. 126 (рис. на стр. 121). Գործը ևս համարում ենք բերել նրա հետևյալ տողերը. „во весь лист изображен ковровый узор, состоящий в центре из круга и четырех растительных орнаментов... Ковры, которые занимали и занимают в странах Востока центральное место в бытовой обстановке, очевидно, являются для художника источником, из которого он черпает мотивы для своего творчества“.

վոլգիների ունեցած նախնական գիտելիքների զարգացման գրանցում։

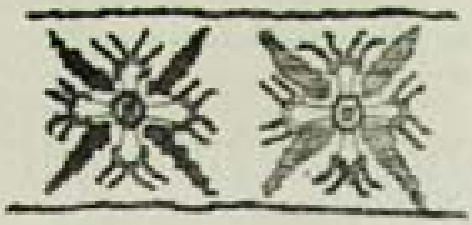
Այս տեսակից Հատաքրքրական է № 8121 Հատապի 94ր քերթի տեսարանը։ Երեք աշխարհի գորգամոտիվն այստեղ նկարված է մասնավոր ավանդության ցյուրի մոտ՝ որպես խորհրդանշ։ Վերջ գիպքում պատկերված է, անշուշտ, գոբելյայ մի հին մոտիվ, քրիստոնեական մասնակի խմբագրմամբ [1]։

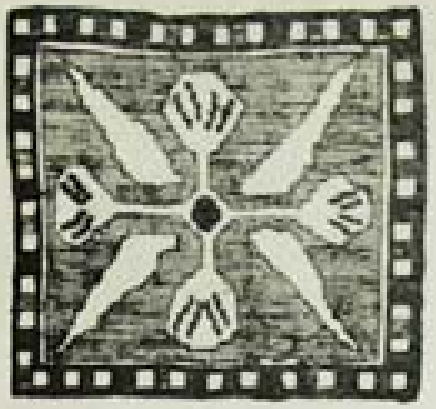
«Երեք աշխարհի» մոտիվը՝ քառանկյուն շրջանակում երեան է գալիս նաև մեկ Հատած ամենատարածված գորգի վրա, որով և, իրոք, Հատատամում է այդ մոտիվի Հետ որպես գորգագործ ստորադրված լինելը։ Այդ գորգը Հայտնաբերված է Մշոյին Առիաբում (Վանայինն Այտաչ) կատարված պեղումների ժամանակ՝ ամերիկական Հնագետ Ա. Ի. Ռուցենիուի ղեկավարության ներքո։ Այնա երկու նման այդ գորգի գործվածքից (նկ. 430) [2]։

Համանատար Հենց այստեղ գտնվեր են երկու բրենց վրա նաև սրբատան Համարված գորգերը։

Ի՞նչ էր վերապահս բրենից ներկայացնում Հեղինական «երկնային» նկ։ կոչված քայլամանը, որն իր գործվածքով, գորգի վրա փոխադրվելիս, պիտի գառնար մի սրբատան գորգ։ Ինչպես ասացինք, այդ քայլամանի Հետ կապված են ժիսական արարողություններ։

Բնական գորգամոտիվը, իր վարիանտներով, մինչև այս էլ գորգագործության սիրված մոտիվներից մեկն է։ Գտնելի է ցուցք տալ Համապատասխան սրինակներ այժմ ան-Հատական գործածության մեջ գտնվող գորգերի մեծ մասի վրա։





Նկ. 430

Այս մոտիվն էլ իր պատմական խորագնաց արմատներն ունի Հայկական տերիտորիայի վրա։ Այս առումով վերին ասորեաձի ուշագրավ են Համակարծ տերատոլոգիական ծագում ունեցող ստորկանները՝ Համապատասխան գորգերով։ Հիշենք դրանցից մի երկու օրինակ։ Գեղումների ժամանակ գտնված տերատոլոգիական Հավաքածուներից մեկն բրենից ներկայացնում է գաշտերի բրանգյա մաս, որի բուսական ամավորվածության ունեցող բնի վրա գրված է մի թևավոր առյուծի տրաման։ Առյուծի և այդ բնի միջև գտնվում է գորգագործն մի Հիմք, ուր գլխավոր գործը ոչ այդ բնն է, գան ամբի մեջ առնված Հատիկ՝ վարսանգա-գոգոյին յորս թևերով (նկ. 431) [1]։ Ինչին նկատելի է, որ գա ևս նույն «գորգ աշխարհի» մոտիվի տարբերակներից մեկն է։ Այդ նույն գորգանեն է բնված նաև նույն գրքի 197-րդ էջում գետեղված գլխագործի մոտիվների Հիմքում, որոնց միամամանակ տեղ է տրված նաև երկրագործության սիմվոլ թևավոր եզան (նկ. 432) [2]։

Վերևում բնված տերատոլոգիան որոշագործում մեզ տրգեն գան էլենք այս բոլորի նախագծայնները, ինչպես և գրանց մի մասի տղղակի տրատարածություններ։ Այսանց առանձնապես ուշագրավն

[1] Համառոտագր «գորգ աշխարհ» Հասկացողությունն է բնված նաև ֆինաց ժողովուրդների մոտ։ Мерзляков Дегрез' ֆինյաս. Կիմքում։

[2] С. П. Рудинко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 75, рис. 26.

Հարկավոր ենք Համարում այստեղ մեջ բերել այդ գորգի Նկարագրությունը.

„Как и все стрежные ковры, большой полярный ковер прямоугольный, сетка узловатой формы, размером 1,83×2,10 м. Он имеет сложный бордюр, обрамляющий центральную часть—поле, где многократно повторяется один и тот же рисунок. Рисунок этот представляет собой комбинацию четырехугольной звезды с крестообразным орнаментом из четырех цветков с квадратом в центре, заключенную в прямоугольную раму. В продольном направлении таких рисунков шесть, в поперечном четыре. Центральное поле обрамлено рядом повторяющихся изображений грифона..." (տես նաև, стр. 76).

Հեղինակն այդ գործը Համարում է ուրմիեկան ասորիքն քաղաքներից չբնված գործ (стр. 81)։

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 230, рис. 63.

[2] Там же, стр. 102.

այն է, որ Հաուիկի և չորս էլեմենտների գաղափարները ցույց են տրված արտահայտչական այլ միջոցներով ու ձևերով։ Այստեղ, կենտրոնական մասում, Հաուիկը երևան է գալիս փոքրացրած մասշտաբով, իսկ նրանից դեպի չորս կողմ ձգված են վարդանկար-պալարային սիմվոլները. այդ բոլորը առնված է ռոմբի մեջ։



Նկ. 431



Նկ. 433

Ասորական զարդարվեստի նմուշներից այս առումով ուշագրավ են Ն. Ֆ. Լորենցի հրատարակած ալբոմի III տախտակի 3-րդ, 4-րդ, 15-րդ և XXXIX տախտակի 21-րդ և այլ նկարները, որոնցից առաջինն ունի բուլղարական, երկրորդը՝ ռումանական, երրորդը՝ բյուզանդական ծագում[1]։

Վ. Վ. Ստասովի հրատարակած համապատասխան բազմաթիվ նմուշներից մեկն է նաև կոպտական մի մանրանկար (Նկ. 433)[2], որը հիշեցնում է վերևում մեջ բերված նաև մոտիվը և գործյալ արտահայտում Հաուիկի ու չորս էլեմենտների իմաստը։ Նման մոտիվների հարուստ և օրիգինալ մշակումների ենք հանդիպում նաև ռուսական զարդարվեստում։ Այդպիսիներից են, օրինակ, Չերնիգովում գտնված և X դարին պատկանող մի շարք առարկաների վրա փորագրված զարդերը։ Դրանցից հիշենք ռոմբաձև զույգ կոճակներ (մեկն ոսկուց, իսկ մյուսը՝ [illegible]), որոնք հանգուցվել են միմյանց (Նկ. 410)։



Նկ. 432

այլ նմուշները, որոնց նկարները այստեղ մեջ չենք բերում[1]։ Նույնը կարելի է ասել նաև յապոնական զարդարվեստի մի շարք օրինակների մասին, որոնցից հիշենք նույն ալբոմի XIX տախտակի նկարը։ Համապատասխան մոտիվների նմուշներից են նաև Վ. Վ. Ստասովի հրատարակած ալբոմի VIII տախտակի 13-րդ, XL տախտակի 14-րդ,

Հարուստ են այդ մոտիվները նաև ռուսական մանրանկարչության, ասեղնագործության մեջ և զարդարվեստի այլ բնագավառներում։ Ահա մի նմուշ մանրանկարչությունից (Նկ. 434)[3], որը

[1] Н. Ф. Лоренц, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898.

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887.

[2] Там же, таб. CXXXV, рис. 11.

[3] Там же, таб. XLIV, рис. 12.

պատճառում է N 7789 ձեռագրի 112բ, 472բ թերթերից բերված մասիվների խմբին։

Նույնը վերաբերվում է ասել նաև Հրատարակչական-ստացական մի[ջնադարյան] (XIV դ.) մի մանրանկարում ցույց տրված գիրքերի վրա գտնվող զարդի մասին (նկ. 135)[1]։

* * *

Վերևում մեր բերված նկարներն իրենց բազմազան ատյատանականներով, որոնք կապվում էին յոթ էլեմենտների հետ, միջնադարյան յուրաքանչյուր Հատվածություններ են բնութագրում խաչի և նրա տարբերակների ստատուսարության համար։

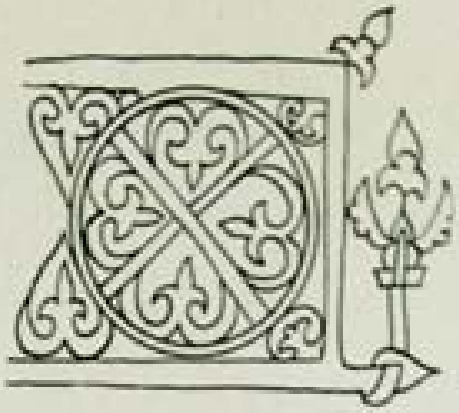
Այս նոր Հարցի վերաբերյալ գաղտագրվածության ստատուսարությունից բխող հետաքրքրությունն արդեն որոշակիորեն նկատելի է. ստատի Հենց սկզբից էլ կարող ենք ասել, որ խաչի և խաչանշի բոլոր գարգամոտիվների Հիմքում բնված են նույնպես Հատիկի, յոթա էլեմենտների և աշխատանքի գաղափարները։

Այս Հարցի քննությունը Հենց սկզբում էլ կարող էինք ամփոփված Համարել, մասնավորապես անձնով վերևի մասիվներում երևան նկատի Հատկապես քառաթև գարգերը. նրա խաչը ժամանակ չի ներ ասել որևէ ամփոփական գաղափար։ Միևնույն նկատելի ուժեղացումով այլ Հանգամանքը, որ խաչը չորրորդ 2000 տարի շարունակ քրիստոնեական ներկեցության կողմից վերափոխվել ու զարգացվել է որպես կրոնա-միստիկական գաղափարների Հետ ստրկացվող սիմվոլ՝ կորցնելով իր նախկին բազմակողմությունը, մենք Հարկ ենք Համարում ամենևին Հանգամանորեն կանգ առնել այս Հարցի վրա։ Դրա կարիքը մեզ է նաև այն պատճառով, որ այս ուղղությամբ գրվել են բազմաթիվ ստատուսարությունների, առանց են քայլվել Հանգամանքին և սխալ ու արատավոր անհամեմատներ։

«Պետք է կարդանալ պարզապես կրոնի գեմ, իսկ դրա Համար պետք է մասնավորի Հավատի և կրոնի ազդեցությը բազմազան մասնավորություններ,— ասում է Վ. Ի. Լենինը[2]։

Խաչի՝ որպես կրոնական խորհրդի սիմվոլի բազմազանության ստատուսարության մեջ կարևոր դերակատար դիտելու այս կարծիքը ստատուսարության ստատուսարության Համար։

Քրիստոնեությունը, Հատկապես միջնադարում, ջանքեր է ամենի ամրացնել իր դիր-



Նկ. 134

քերն ու իրավունքները, գաղափարում է մասնավորապես ստատուսարության մեջ կարծիքը, որի Համաձայն խաչը Համարվել է Քրիստոսի Համար խաչափայտ մասնավոր պատմիչ գործիքի սիմվոլը։ Այս նկատառումով Հոգևորականությունը ստիպողության ու խավարի մեջ խարխափող մասնավորներին ամենի չոչափելի կերպով է ներկայացրել Քրիստոսի գաղափարը, ամենի խորհրդավոր է գարձրել խաչի սիմվոլը և ամենի ստրկությունավետ կերպով է կենդանի մարդկանց։ Նույնիսկ ցույց են տրվել փայտի կտորներ, Համարվող գրանք մասնավոր այն խաչափայտից, որի վրա, ինչ ես, խաչվել է Քրիստոսը։ Տեսնելով, որ այս նկատառումը ամենի զգալի տպավորություն է ստացել, Հոգևորականները սանգրել են նման Հազարավոր «մասունքներ», որոնցից, ինչպես գիտակի կերպով ասել է մանկ Կալվինը, կարելի է պատրաստել ոչ թե մի խաչափայտ, այլ մի ամբողջ նավ[3]։

Խաչի սիմվոլի ծագումը՝ պատմիչ գործից խաչափայտից՝ ամենան անշուշտ ու չենթադրելի է, որ անգամ կղերա-բուրժուական որոշ գիտնականներ, Հարուստ փաստերով, այն ներկայացնում են քննադատության և մերժում։

Ինչպեսում խաչի գարգանքը և պաշտամունքային նշան լինելը շատ ամենի Հին է, քան քրիստոնեությունը, նա ցույտորենին ներկայացնում է ստատուսարության մասին[4]։

Խաչի մասին մասին կան բազմաթիվ պատմություններ, անշուշտ, ամենքից կարևորները էլ, որոնց Հնգինակները անգամ չեն փորձել չորրորդ պաշտպանել, այլ կարծիքները։ Պետրոս, արքեպիսկ. Գ. Անտիվրը գրում է. «Խաչն ստատուսարում է ոչ

[1] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. С.-Петербург, 1887, таб. LXXII, рис. 1.

[2] Վ. Ի. Լենին. Սոցիալ-Դեմոկրատ-Սոցիալիստ հրեան, 1909, էջ 221։

[3] Происхождение креста, Сборник статей, Москва, 1927, стр. 3.

[4] Там же, стр. 6.



Նկ. 435

միայն կենդանիների — թռչունների, ձկերի, դիկոօրրաղի, ձկուների, միջիայի խեցու (раковин жемчуж) ֆիգուրների, այլ նաև մարդու ֆիգուրայի հետ [1]։

Մաուրենսո Բրոկը նաև այն կարծիքին է հայտնում, թե մի շարք խաչեր առնչվել են ատամուն գոհարերով արևապաշտ արտերի քաղաքներից։ Նա, որպես այդպիսին խաչի օրինակ, մեջ է բերում մի գծանկար, որը, ըստ այն, առավորական խաչագարդ է (Նկ. 436) [2]։



Նկ. 436

Ռեյնակը, խոսելով մեր թվարկությունից 1500 տարի առաջ եղած մի խաչի մասին, գրում է. «Պարզ է պատահել, որ այդ խորհրդավոր նշանը... ծագել է ոճավորված մեծ թռչունից, օրինակ, ճնճղուկից» [1]։

[1] Происхождение креста, Сборник статей, Москва, 1927, стр. 58.

[2] Там же, стр. 15–16, таб. II, рис. 10. „Мальтийский крест".

[1] Рейнак, Орфей, Москва, 1919, стр. 124. Համանման կարծիք է հայտնել նաև Վ. Ա. Գորոդցովը։

„Таким образом, в прелестном комплексе свастических знаков, в узорах северно-русских искусных мастериц, скрывается реминисценция (живое воспоминание) о самых древних общечеловеческих религиозных символах... Так обильны и так поучительны их



Նկ. 137

Խաչի ծագման կապակցությամբ արված բացատրություններից մեկն էլ աշխարհի չորս կողմերի, չորս հողմերի և նրանց վրա հակող չորս ոգիների մասին հնած կարծիքն է։ Այդ կարծիքի համաձայն, վերջին հաշվով, խաչը համարվում է մի սիմվոլ, որն ասելիք ունի, իբր թե, աշխարհի չորս կողմերի ու հողմերի վրա հակող գիրքական ուժերից մարդկային կյանքը պահպանելու նպատակով։ Ինքնին հասկանալի է այս կարծիքի հիմքում բնիկ կրոնա-միստիկական նկատառումը։ Հետագա ժամանակներում խաչը պիտի կապվեր հատ վերացական գաղափարների հետ, ստեղծե գա չի նշանակում, թե նրա ծագումը պարզելիս պիտի հենվել այդպիսի մի բացատրության վրա, անառանձնով առաջ բերելու ու քննության դարձնելու։

Խաչի ծագման մասին գոյություն ունի մի ուրիշ կարծիք էլ, որն ավելի քան հավանական է համարվել։ Ըստ այդ կարծիքի, խաչը պիտի հենվի այսպիսի մի նկատառման վրա, որ ամենից առաջ ունի գործնական նշանակություն։ Ամեն մի ճանապարհորդ գիտե, որ ճանապարհ ընկնելուց առաջ պետք է հարցնել ուղեկցին, թե ո՞ր կողմից է փչում քամին, որպեսզի հետագայում նրան հետևելով, չմոլորվի։ Ուրեմն, ամենից առաջ, ինչ պիտանի է ճանապարհորդության համար, դա քամու ուղղությունը գիտենալն է։ Ուրիշ ամեն ինչ երկրորդական նշանակություն ունի։ Ուրեմն, եթե մարդիկ ուզում են իրենց ճանապարհորդությունը հաջող անցնի, նրանք պիտի ուշադրություն դարձնեն քամու ուղղության վրա։ Ուրեմն, ամենից առաջ, ինչ պիտանի է ճանապարհորդության համար, դա քամու ուղղությունն է

արևին վերագրվին գեղեցական հատկություն։ Մարդիկ չէին կարող բացահայտ աշխատանքով կապված լինել հողի, ջրի հետ և մոռանալ նրանց զերը։ Նախնական շրջանում մարդկային մտածողության մեջ բնությունն արտացոլվել է իր անանդական, կենսական նշանակության շնորհիվ և ամբողջությամբ։

Ինչ վերաբերում է արևի մոտիվի արտացոլմանը զարդարվեստի մեջ, ապա կարող ենք ասել հետևյալը։ Զարդարվեստի հիմնական մոտիվների մեջ արևը գտել է իր արտահայտությունը հողի, օդի և ջրի հետ միասին՝ ի դեմս չորս էլեմենտների նվիրված հարուստ ու բազմապիսի մոտիվների։ Արևն առանձին, որպես զարդարվեստի հիմնական մոտիվ, ուրիշ արտահայտություն չունի։ Ճիշտ է, զարդարվեստում կարող ենք հանդիպել նաև առանձին արևապատկերների, բայց դրանք կապ չունեն զարդարվեստի հիմնական մոտիվների հետ։ Այստեղ արևը երևան է գալիս կամ որպես սիմվոլ, կամ որպես բնական տեսարանների բաղկացուցիչ մաս։ Մեր զարդարվեստում այդպիսի օրինակներ կան հատկապես խաչերության, արտադրագործության տեսարաններում։ Արևը որպես սիմվոլ քանդակված է նաև հին հուշարձանների վրա։

Այս առումով ուշագրավ է Թախտ-ի-Բոստանի (Քերմանշահի մոտ) պարսկական հին քանդակներից մեկը (Նկ. 437)[1]։

Ձախ կողմում պատկերված է Զրադաշտը՝ գլխին՝ արևային պսակ, իսկ նրանից աջ՝ պարսկական թագավորներ՝ հավատարիմ սիմվոլներ կրող թագերով։

Ինչպես այստեղ, այնպես էլ այլ տեղերում, արևապատկերը ավելորդակ ցույց է տրվում ճառագայթներով։ Ուստի այն, թե՛ այս և թե՛ այլ մոտիվներում, ոչ մի կերպ չի կարող նույնացվել ո՛չ ծաղիկների, ո՛չ պտուղների, ո՛չ սերմերի և ո՛չ էլ խաչի հետ։

Ահա այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ էր խաչի ծագման մասին եղած կարծիքների կապակցությամբ հիշել այստեղ։

Այժմ նորանոր փաստերով փորձենք խորամուխ լինել խաչի մոտիվի ծագման և նրա ունեցած նախնական բովանդակության հարցի քննության մեջ։

Անդրադառնանք նորից հարթկա-էլեմենտային մոտիվներին, որովհետև, ինչպես նշեցինք, հենց այդտեղ է նաև խաչի գաղտնիքը։

Վերցնենք վերևում գիտված մոտիվների մի ուրիշ տարբերակ՝ № 216 ձեռագրի 222ա թերթից (Նկ. 438) և քննենք այն։ Այս զարդի կենտրոնում նստած է հարթկի պատկերը՝ չորս էլեմենտների նշաններով, որոնք զետեղված են հարթկի շուրջը՝ խաչաձև դասավորությամբ և արձակել են մեկական պտղաբեր ճյուղեր։ Ահա հենց այսքանը ոչ այլ ինչ է, քան խաչի սիմվոլ։ Բայց, ինչպես գիտենք, առաջնային այստեղ ոչ թե վերացական բովանդակություն ունեցող սիմվոլն է, այլ հարթկա-էլեմենտային և վարսանգա-պտղային հատկացությունների կոմբինացիան, որն արդյունք



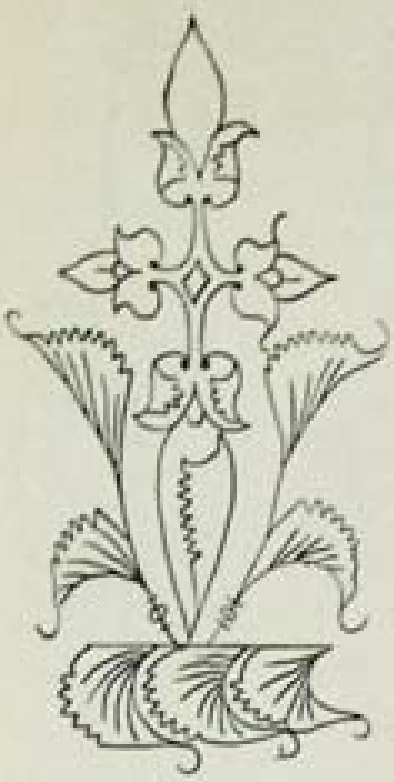
Նկ. 438

է երկրագործական և անասնապահական բազմադարյա կենսափորձի։ Այդ նույն իմաստն է զգրանորում նաև այն շրջագիծը, որը բաղկացած է ութ աղեղներից և գծայի առեղծված խաչի չորս ծոցերն է ուղղել մեկական վարսանգա-պտղային սիմվոլ։ Ի՞նչ էին առօրա-ուրարտական այն զարդերը, որոնք մեջ բերվեցին վերևում, զարձյալ նման խաչաձևեր՝ առեղծված զրխատոնեությունից շատ դարեր առաջ։

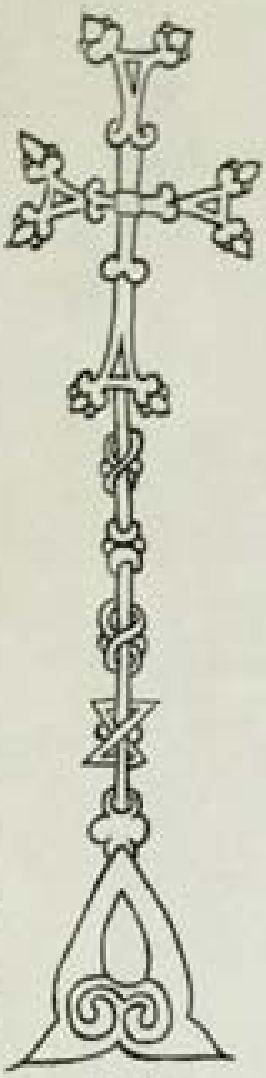
№ 4906 ձեռագրի 81ա թերթում գտնում ենք մի ուրիշ ուշագրավ նկար, որտեղ հորիզոնական գիծով նկարված տերևազարդ ճյուղի վրա բարձրացող նման զույգ ճյուղերի միջև պատկերված է խաչ (Նկ. 439)։ Այդ խաչը, սակայն, ոչ այլ ինչ է, քան վերևում քննված բազմապիսի մոտիվներից մեկը, ուր չորս էլեմենտների ամբողջական սիմվոլը գծայի չորս կողմ է տարածել չորս պտղաբեր ճյուղեր։ Այստեղ դժվար չէ նկատել նաև խաչքար կոչված հուշարձանների վրա փորագրվող հիմնական զաղափարապատկերը։ Պարզ է, որ մի կողմից որպես խաչ ներկայացող այս զարդը, մյուս կողմից անձան և պտղաբերության երևույթների գաղափարանշան է, ուր առաջնայինը՝ այս վերջինն է։

---

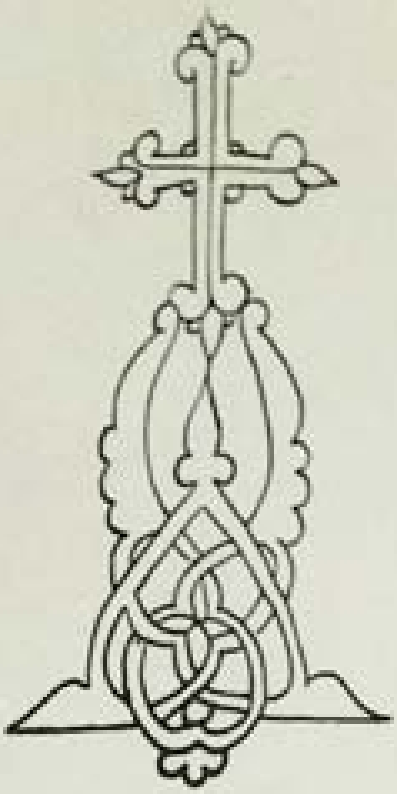
[1] З. А. Рагозина, История Мидии, С. Петербург, 1903, стр. 29.



Նկ. 439



Նկ. 440



Նկ. 441

Վերջիններիս մի ուրիշ գործ N 3764 ձեռագրի 131բ թերթից (նկ. 440), որի մինիատյուրյան նկարները կամ բնագրից առաջ են, կամ էլ նրանցից անկախ ոսկեհատ եզրագծային սիմվոլ խաչեր։ Այդ ձևի մանրի չլինելն վկայում վերլուծված փաստերը. մենք էլ պետք պիտի գիտենք որևէ մի գործողության խաչատապանգներ։ Բայց, մենք այժմ գիտենք, որ այդ գործերի Հիմքում բնկած են երկրաչափ ու տեսանողա՞ծ ժողովուրդների վաղնջի պիտկլիքներն ու պատկերացումները։ Ըստ էության այդ ամրողջը խիստ ոճավորված մի կենաց ծառ է, որի Հիմքում բնկած է պղպտերաւյան վարսակաց-պղպտյին խոշոր նշանը։ Վերը՝ խաչն էլ իր ծնկերից բողբոջների վրա կրում է երկուական ոչխարների։

Նույնը կրկին է ասել նաև N 982 ձեռագրի 237բ թերթում գտնվող նկարի մասին (նկ. 441)։ Այստեղ էլ խաչն ու վարսակաց-պղպտյին պատվաբանները Հանգիստ են գալիս պրպտումների միասնությամբ՝ կենաց ծառի ճյուղի վրա։

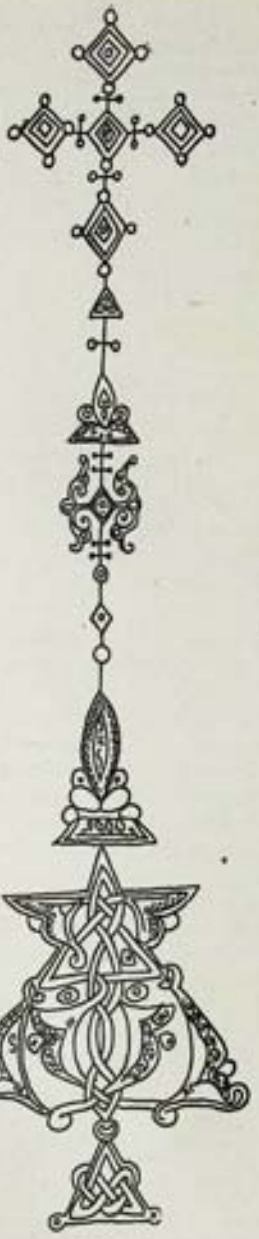
Առավել խիստ ոճավորված կենաց ծառի Հանդիպումները պրիմակներից է նաև N1519 ձեռագրի 212ա թերթի յուռեմպատրոնը (նկ. 442)։ Այստեղ խշտում են Հատկապես ոսկրները, ձվանման-

յրը, գլուխը և ճոճանչյունները։ Երկրաչափական այս բոլոր ձևերի էությունն էլ մեկ Հանգում պրպտել է. յուրքի ճանկյունուց։ Հասկանալի է, որ այստեղ պատկերված խաչն էլ, իր նախնական նշանակությամբ, գոպված է ամման ու պղպտերաւյան Հավատքությունների Հետ, ուստի խաչը, միշտ, երկան է գալիս նրանց սիմվոլների գուգորդությամբ։

Ծաչը՝ կենաց ծառի և վարսակաց-պղպտյին սիմվոլի Հետ՝ մեծ տարածում ունի նաև ուրիշ ժողովուրդների գործողվածանքում։ Դրա փայլուն օրինակներից մեկն էլ վերնում քնված Հեգիպտոսի բալիժամի կենսատնական գործը։ Համապատասխան օրինակներից է նաև վրացական մանրանկարչության Հնամյայ նմուշը (նկ. 443)[1]։ Այդպիսի շատ օրինակներ տեսանք ու դեռ էլի կտեսնենք, ուստի այստեղ բավարարվենք այսքանով։

Եվ այս վերջին գործողների մեջ խշտում էր վարսակաց-պղպտյին սիմվոլը՝ որպես խաչի ոսկե-

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербургъ, 1887, таб. CLII, рис. 11.



Նկ. 442



Նկ. 444



Նկ. 443



Նկ. 446



Նկ. 445

կից, ապա ստորև բերվող զարդերի մեջ ընդգծված է նաև Հատիկի գաղափարը։

№ 379 ձեռագրի 104ա թերթում պատկերված է մի ուշագրավ նկար (նկ. 444), որտեղ կենտրոնում նստած է Հատիկապատկերը չորս էլեմենտների նշաններով։ Նրա հետ սերտորեն միահյուսված է քառաթև խաչը, որի վերևի ու ներքևի ծայրերն ավարտվում են բուսական պտղաբերության նշաններով։ Հավանական է, որ այստեղ ևս խաչը հանդես է գալիս իր նախնական բովանդակությամբ, որպես Հատիկի և կենաց ծառի հետ կապված չորս էլեմենտների, բնության տարերային ուժերի գաղափարանշան։

Հաճախ զարդարվեստում Հատիկի պատկերը ավելի է փոքրանում, իսկ խաչը՝ մեծանում։ Սակայն այդպիսի դեպքերում ևս չեն մոռացվում աճման և պտղաբերության երևույթների հետ կապված բուսական ու երկրաչափական սիմվոլները։



Աշղպիսինների է, օրինակ, N 2722 ձեռագրի 241ը թերթի նկարը (նկ. 445)։ Դա մի ատաղձագործական խաչ է՝ գրված ատամնաձեռագիր պատվանդանի վրա, որտեղ յուրաքանչյուր պատկերված է նաև կենաց ծառի պատկերը։ Այստեղ, ապ խաչի հիմքում գտնվում է կլոր Հատիկի նշանը, նրա վրա մի սանդ, որի վրա էլ քարերաձում է խաչը։ Այդ խաչն էլ ամբողջացնում գուսանական է և իր վրա կրում է նորից տերինների ու պատվիների նկարները։ Համեմատ, ինչպես անվանման Հանձանքով, Հատիկը վեր է ածվում մի փոքր պտկի, խաչը փոքրանում է, և նորից իջնում է կենաց ծառի ու պատարիքության գաղափարը։ Աշղպիսին է, օրինակ, N 285 ձեռագրի 124ը թերթի նկարը (նկ. 446)։



Նկ. 447

Խաչի մոտիվն ուսումնասիրելու տեսակետից մեծ նշանակություն ունեն նաև այն նկարները, որտեղ քննված գարգանքերից բացի, նրանում են գալիս նաև ծնող-զույգերը։ Աշղպիսիներից այսօրվա մեր քերթից միայն մի գեղեցիկ օրինակ N 2756 ձեռագրի 4-րդ էջից (նկ. 447)։

Դա մի անվանված կենաց ծառ է, որն ունի և՛ արմատ, և՛ Հատիկ, և՛ տերևներ, և՛ պտուղներ, և՛ չորս էվեմենտների գաղափարանշանները։ Նրա կողքերին կանգնած զույգ թռչուններն էլ, բերնից նախնական նշանակությամբ, ապտակում են ծնող-զույգի իմաստը։ Աշղպիսի բազմապիսի կենաց ծառերի կհանդիպենք ատրան։ Ահա այս հին մոտիվն է, որ մինչև ապրում, ձեռագրերի մեջ, ինչպես և գորգարվեստի այլ բնագավառներում, պահպանել է իր գոյությունը՝ արհեստական կապվելով քրիստոնեական Հավատալիքների Հետ։ Որքան էլ որ քրիստոնեական ձգտել է այդ սիմվոլը ներթափանցել ատաղձ իր հասկացին նշանակության, տալով նրան միստիկական բովանդակություն, գործյալ գորգարվեստի ժլատները չատունակել են նկարել ու քանդակել նրան իր նախնական ձևերով։

Աշղպիսի նկարների ձևափոխը համալի ձևը Հանդիպում նաև N 7729 ձեռագրի 522ա թերթում (նկ. 448), որը մեր ձեռ բերում գտնվող պատճառնանությամբ։ Այդտեղ ցույց է տրված մի խաչոր Հատիկի պատկեր, որը, ինչով, գնալի ներքև ուվել է տրմատ, իսկ գնալի վերև՝ ցցուն։ Վերջինս բազմացած է մեզ ծանոթ մի շարք գաղափարանշանների, որոնց կենտրոնում նկարված է քառաթև խաչ՝ բազմած վարսանգա-պաղպային սիմվոլների ու Հյուսքերի մեջ։

Նույն մոտիվի ավելի քան ուշագրավ ատաղձագործություններից է նաև N 2948 ձեռագրի 182ը թերթի նկարը, որտեղ ցույց է տրված Հյուսաձև Հատիկագործվածքից ամեն ցուրտը, իսկ նրա ծայրին՝ երկնային խաչ (նկ. 449)։ Ատաղձին ավարտված է Հյուսվածքներով և գնդիկներով, իսկ երկրորդը՝ վարսանգա-պաղպային սիմվոլներով։

Այս մոտիվն այդքան մեզ ատեստ է գնալ Հայկական Հարատևության մեջ այնքան մեծ տարածում գտած խաչքարերի բնագավառը։

Շատ է խոսված այդ կոթողների մասին, բայց քե՞չ են ներկայացնում նրանց վրա իշխող գաղափարը, ատանց որոնց նրանք խաչքար կոչվել չեն կարող,— մնացել է մինչև այս անբացատրելի։

Վերջերս Գյումանկի Հայտնի խաչքարը (նկ. 450) [1], ուր Հանդիպում ենք մոտավորապես նույն մոտիվներին, ինչ՝ նախորդ նկարում, Հիմնում քննված է խաչոր Հատիկագործվածքը՝ ծագվածով, որից էլ ծիլ է կենաց ծառը՝ խաչի խաչոր ուժգով, վարսանգա-պաղպային սիմվոլներով և պաղպարի Հյուսքերով։

Մոտավորապես նման ուժգ ունի նաև Նորավանքի խաչքարը (նկ. 451) [2]։

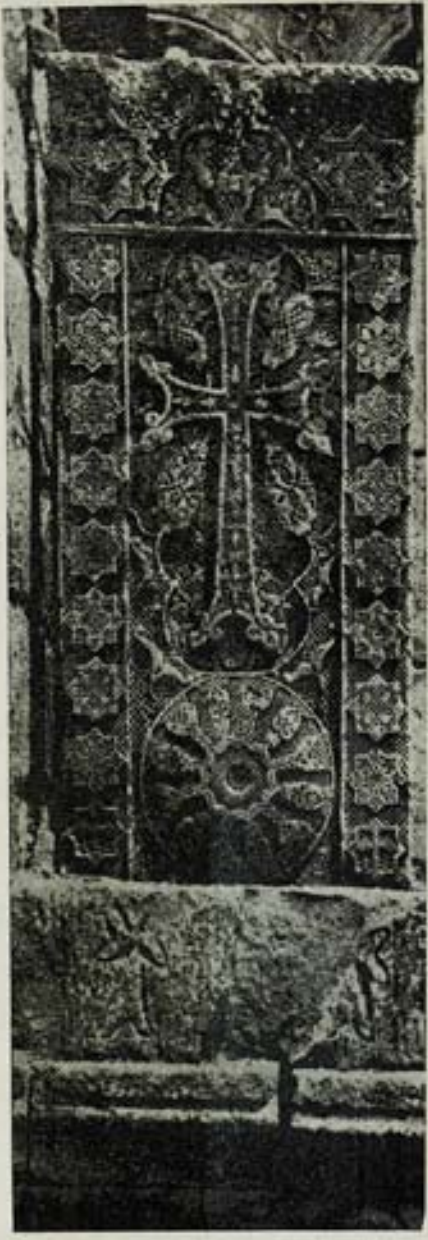
---

[1] В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян. Памятники армянского искусства. Москва, 1951, рис. 134.

[2] Там же, рис. 139.



Նկ. 449



Նկ. 450

Ամեն ինչ այնքան ծանոթ է ու հասկանալի, որ այսքանով կարելի է պարզված համարել ոչ միայն այս, այլև ընդհանրապես բոլոր խաչքարերի վրա փորագրված հիմնական զարդերի բովանդակությունը։

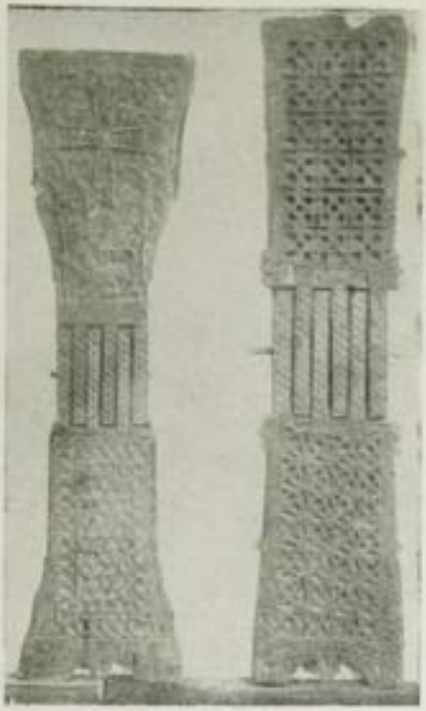
Խաչքարերի վրա հաճախ երևան են գալիս նաև կենդանական մոտիվներ, որոնք կբացատրվեն ստորև։

Հայկական զարդարվեստը դարեր շարունակ զարգացել է նաև փայտամշակության մի ուրույն բնագավառում. խոսքը դռնակալների մասին է։ Այստեղ էլ առատորեն հանդիպում են քննարկվող մոտիվները։

Այդպիսի դռնակալների մեծարժեք նմուշներ են հայտնաբերված Անիի պեղումների ժամանակ, որոնցից մի քանիսը այժմ պահպանվում է Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում։



Նկ. 451



Նկ. 452

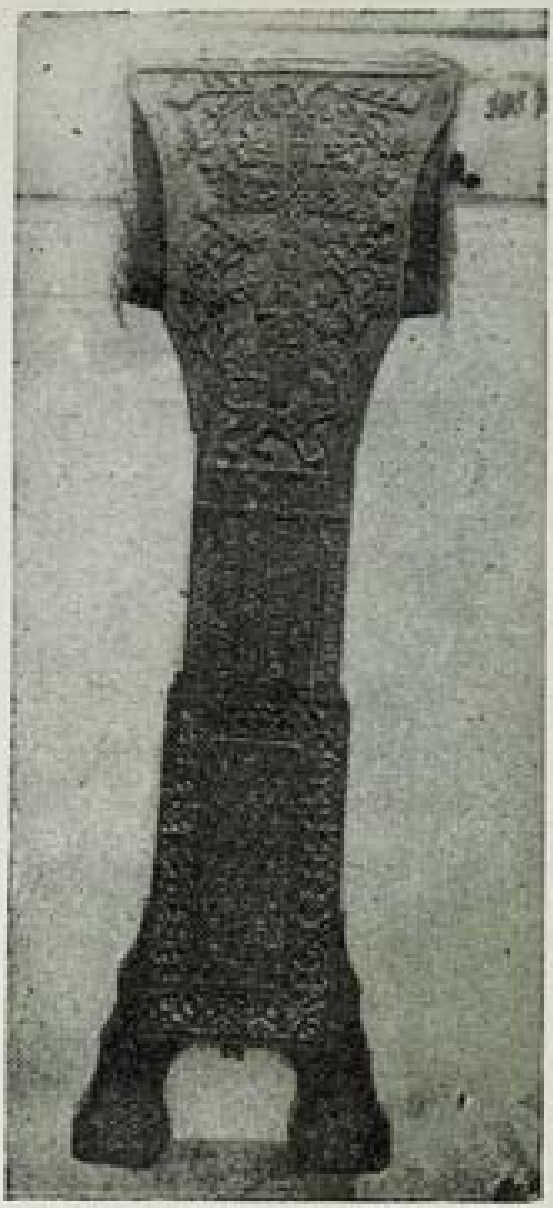
Նման գրակալից երկուսի նկարը (նկ. 452)[1]։

Համապատասխան գրակալներ, զարդյալ նր-ման զարդամոտիվներով, տարածված են եղել և ուրիշ վայրերում։

Օրինակ, Նախիջևանի ս. Գևորգ եկեղեցում գտնված փայտյա հին գրակալներից մեկի վրա (1678 թ.) փորագրված է ատամնավոր համակարգ-ությունների հետ կապված և որպես մեդալիոն պարփակված մի վարդի կամ արևի պատկեր, որն իր մեջքին կրում է նման զարդ (նկ. 453)։ Այդպիսի խաչի վերին թևից բացի են եռանկյու զըրա-գանկեր հյուսվեր, իսկ գրակալի ամբողջությամբ ծածկված է ծաղիկների, հյուսքերի, ծառերի, վար-դանկար-պտղային սիմվոլների զարդերով և հյուս-վածքներով։

Համանման մոտիվի հանդիպում ենք նաև

[1] Օգտված ենք Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվող լուսանկարչական նեգատիվների ֆոնդից (նեգատիվ № 288, չափը՝ 13×18)։



Նկ. 453

վրացական հարտարապետության մեջ, օրինակ, Իկորտայի եկեղեցու արձանյան մասնաշեն [1]։

Կան առանձին խաչեր, որոնք նույնպես պատկերվել են բուսական քանդով և համապատասխան ատրիբուտներով. օրինակ, Հնեվկայ հուշարձանը՝ պահված Գվինի պեղումների ժամանակ (նկ. 454) [2]։

Հետաքրքրական է, որ միչնադարյան հոգևոր

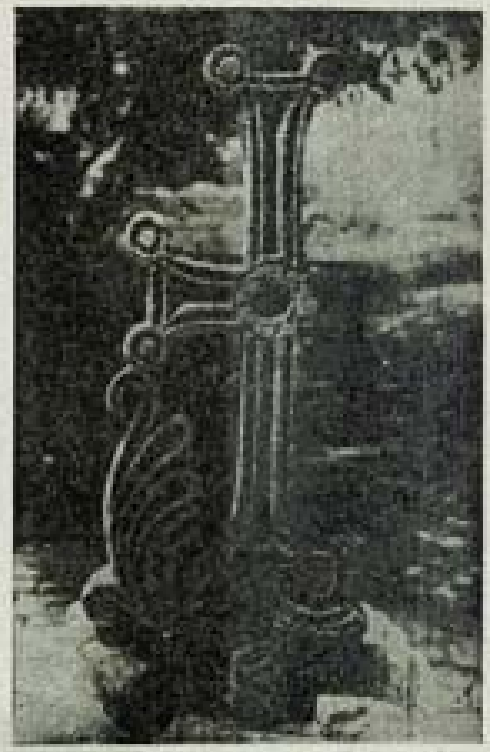
[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 135.

[2] Ь. Ղ=ֆ=գ=ր=ս=ն, Գվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 221, նկ. 122։

ժեկնիչները, օրինակ, Գր. Նարեկացին (XI դ.) [1], խաչը գիտում են որպես կենաց ծառ, քան կենաց ծառի մեջ տեսնում խաչի գաղափարը։

Մեզիս տեսանք, թե՛ խաչքարերի և թե՛ այս վերջին զարդերի հիմքում ընկած է հատիկի գաղափարը, որից զեպի վեր ածիլ է խաչաձև կենաց ծառը։ Իր նախնական առումով դա մի գաղափարանշան էր՝ կյանքի ամման և պաղպաքության պահպանության մասին։ Ուստի, հարց է առաջանում. թե՞չ կապ ուներ այդ մոտիվը չիրմաքարերի վրա, սրբավայրերում, կրոնական կոռուզներում այլի ընկնող տեղերում և այլն։ Մեզի՞ս էր քրիստոնեական միչնադարն այնքան հռանգով զարգացնում այդ մոտիվը և ստրատում։

Քրիստոնեությունն այդ մոտիվի մեջ տեսնում էր մահվան և հարության ատենու գաղափար։ Մեզիս հատիկն էր մահանալով ծլել ու արձակել իր խաչաձև ցողունը, այնպես էլ, ըստ քրիստոնեության ժեկնարանության, Քրիստոսն էր մեռել (որպես հատիկ) և որպես խաչ բարձրանալով պղպաքեկ ոգեղության անմահության։ Նույն իմաստն ուներ այդ մոտիվը նաև չիրմաքարերի վրա, որովհետև, ըստ քրիստոնեության, յուրա-



Նկ. 454

[1] Գ. Նարեկացի, Գիրք հոգեմաղթ, Ե. Պոլիս, 1738, էջ 988։

քանչյուր ձեռքի համար կար նաև հարուցման ուլոյ։ Ամեն մի ձարինաքաղ ոզ էր խլում որևէս թագվոզ հատիկ, որը հետագայում, փրիամոսի հրկիզից զգուշանալ և վիրյին գոտաստանի մասին նպատ լռելիկի համառելի, ոչնչի հարուցման առնիր, եկեր ու մտներ համիկրձակման կրանքի բնագավառը։ Բայ գա էլ կապվում էր գրամատի և գիտության, արդարի ու ձեղագործի ժառանգ նպատ քարոզնիների հետ, որոնց նպատակն էր է՛լ ավելի ձեռնհաս ոչխատասիրության գիտակցությունը, ամարձակել նրան գիտելի առևտրանքներով և հետ պահել պարզությունից։ Այս մտքերն էլ կային Հին կրտնների մեջ, որի յոգագույն վկայությունները մեզ է. հրնոգ, այն նկարը, որ պատկերված է Ոզիրիսյան գոտաստանը անգրյիրիմյան աշխարհում (նկ. 135) [1]։

Ձայի և բուսական ոչխարհի առնչությունը պարզաբանված է նաև ժողովրդական Հին պատկերացումների, ձեռների, գիցաբանական գրույցների մեջ։ Այս առումով նպատի արժեք ունի Հատիպոս «Տարա խայ» կամ «Բոզն խայ» յոգագա ավանդությունը, որի բազմաթիվ վարիանտները գրի են առնված XIX—XX գարերում։

Ըստ այդ գրույցի, Հովիվները գալաում Հավոքում են բոզ կոչված բույսից, խայ են կազմում և ապրանում նրան, որ ոգնի իրենց։ Այդ խայը գառնում է մի շատ գորավոր սիմվոլ, որի չորրը և տնգի են տնեցում վհերը ու կոխիները։ Ինչպես Հնոպրացին մի տեսիլ վկայություն այդ գրույցը վերագրում է 300-ական թվականներին, բայց ինչին Հատկանշալի է, որ այդտեղ գոյո ունենք քրիստոնեությունից շատ առաջ գոյություն ունեցած պատկերագրումների Հետ։

Ահա մի Հատված այդ ավանդությունից։

ԿԱՐԻՍ ԽԱՂ

Եվ չորեր ու լյոս կիտվին
Բլուրների խոտով ծայրերին,
Ինչ պզտի խոշ քի չինցին,
Դրոզի բոլով փորրրվին.
Ցուրս գլխի խնամվին,
Հայնան գնվով խոշ խոտվին...
Գոզի խոշ ուտոր գուռվին...
Արևներին տոզի գոտվին...
Մասամբ էրկնից ձոշ իջցին.
Բայց, կնոց ժրանչ հասաս տեսին.
Դիմ լյոս կանչ վյոս հասաս տեսին.
Ուրիկ լյոս կանչ վյոս հասաս տեսին.
Ոնամ հասաս խոշ կոչցին... [2]

[1] Պատասխանի այդ ժամին էլ պատկերված է զրխոտնեության կոչին։ որի ժամին ուսում վկայությունները կան Հատիպոս ուխատասանների նկարներում։

[2] Գ. Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. Փյուսիրնեք ժողովրդական բանահյուսության մեջ. Թիֆլիս. 1902. էջ 12։

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Հատիպոս մշակույթի ստրյուկների հրնոգ խոչտպատկերները կապված են Հատիկի, վարանգա-պաղպղի տրգանների, Հյուպերի, տեր-բնների Հետ։ Նրանք Հանուն էլ ստրգակի թագված են չինում բուսական այդ ժառանգների մեջ։ Միևնի, բուսական ստրյուսների գույն խոչեր ուչնակ կամ չկան, կամ էլ տանավագնագ և ստրատիկ բացառություններ են։

Այս բոլոր դրնականները, որոնց նմանները Հանդիպում ենք գարդարվեստի բոլոր բնագավառներում, բոլոր ժողովուրդների մոտ, ցույց են տալիս, որ խայը, իրոք, ոչ թե քրիստոնեական հնդկերեն կողմից ստեղծված մի սիմվոլ է, այլ հնագույն ժառի, Հատիկա-սերմացուի և վարանգա-պաղպղի տրգանների, ինչպես նաև ամեն ու



Նկ. 453

գարդացման հրնուցների Հետ անմոտրեն կապված բնության յոգա ուժերի գաղափարանշանը։ Այդ բոլորի մեջ ամենուրյունն է, որ գրանորված են բազմազան ու բազմաթիվ այն ժառնվածների մեջտեղ, որոնց առնա է նան խոչտնի գարդը։

Պարզ է, որ այս Հատկագծությունն էլ պետք էր դիտակցական ձևակերպումը ստանար Հատկացնո հրիշապատմության և անատնապատմության գարդացման Հետևանքով։

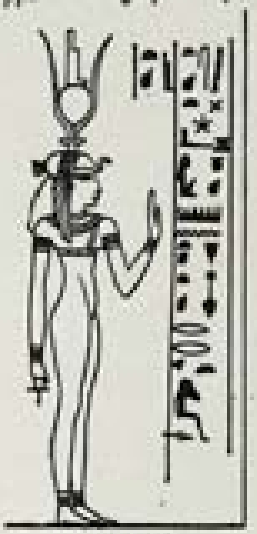
Ձայի, Հատիկի, կենաց ժառի, յոգա լիմիներների, հրիշապատմության, անատնապատմության ամեման և պտղաբերության գաղափարների մեջ նպատ անյա ատնչություններ ցույց տվող Հազարավոր փաստեր կարելի է բերել նան Հին ժողովուրդների նյութական կուլտուրայի նշուշտների վրա և նրանց պատկերագումների մասին խոսող այլ ստրյուսներում։

Այս տեսակետից վերին ատաձնանի ուշադրավ է, որ նրան, բաբելական մի քանդակ, որտեղ պատկերված է վարելու պրոցեսը։ Ուրիշագործական այդ կարևորագույն աշխատանքներից մեկը, որին նվիրված են հզոր Հոր տոնահանդեսներ և խորհրդավոր ու բազմազգի արարողություններ, պատկերված է խայի սիմվոլով (նկ. 455) [1]։

[1] История древнего мира. I. Древний Восток. Москва. 1937. стр. 74. „Пахота на быках в Вавилонии".

Խաչը հայոց է. հին եգիպտացիները, որպես պաշտպանության հովանավոր ուժի, եգիպտական են հապի ասեղնաժյանը, որն իր մեջ մարմնավորել է քառ մասնագիտությունների, հատկապես նեղոսի գաղափարը:

Նրբագործական բաղադրի վրա ձևակերպված այս ասեղնաժյունը, ինչպես տեսանք, հնագույն քանդակներից մեկում (XXVI դ. ն. ա. թ.), պատկերված է մարդու կերպարանքով, որի գլխին զրված է ծաղիկներով պճնված մի թաց, իսկ ձեռքերն մատուցած՝ պտուղներով, բույսերով, թռչուններով, նրա ձեռքին կա նաև մի գավազան՝ ոճավորված լոտոսի նմանությամբ, իսկ բաղադրից կախված են խաչեր (նկ. 32): Այդ դրան ավելացնենք նաև այն, որ հին եգիպտացում խաչը համարվել է արտադրող ուժերի սիմվոլ («Символ производительной силы») [1], ապա պատկերն ավելի քան հասկանալի կդառնա: Խաչով են պատկերվել նաև եգիպտական աստվածությունները, օրինակ, Ոզիրան (նկ. 456) [2]:



նկ. 456



նկ. 457



նկ. 458



նկ. 459

Հնդկական վիշնուների համանման Մայա աստվածուհին, որը համարվել է պաշտպանության և արտադրող ուժերի հովանավորը, ծնվել է խաչի կենտրոնում գտնվող փոսիկում [3]: Իսկ, ինչպես արդեն գիտենք, խաչի կենտրոնում նախապես պատկերվել է հատիկը կամ ծաղիկը, ուստի Մայան էլ ունեցել է հատիկա-ծաղկային ծագում: Հնդկական և բնշհանրապես բոլոր խաչերի աստվածային բույսեր տեսնելու ձևավորվել է հենց այս քայլհամանի խաչը: Տիեզերքի ծայր և ամեն ինչի ծնող համարված այդ աստվածուհին ու նրա նմանները պիտի, բնականաբար, հանդես գային խաչի սիմվոլով: Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, հնդկական մի հին արձան՝ գտնված Տրոյայի պեղումների ժամանակ, որն իրենից ներկայացնում է նույն Մայա աստվածուհու արձանը և իր ծննդաբերական օրգանի վրա կրում է խաչի սիմվոլը [4]:

Նույն իմաստով է ահա, որ խաչը և նրա տարատեսակները կազմում են պաշտպանության սիմվոլ ծիսական ձևերի ամենապլեսավոր ու գրեթե միակ զարդամոտիվները (նկ. 267) [5]: Խաչի սիմվոլն այդ նշանակությամբ զարդարում է նաև Ասիրի պատկերը՝ հին քանդակներում (նկ. 458) [6], երևան է գալիս զանազան կենդանիների մարմինների վրա, որոնց անշուշտ կապվում էին աստվածական հատկացղությունների հետ (նկ. 459) [7] և այլն:

[1] Происхождение креста, Сборник статей, Москва, 1927, стр. 30.

[2] Карл Оппель, Чудеса древней страны пирамид, С. Петербург, 1867—1868, стр. 218.

[3] Происхождение креста, Сборник статей, Москва, 1927, стр. 73.

[4] Там же, таб. III, рис. 14.

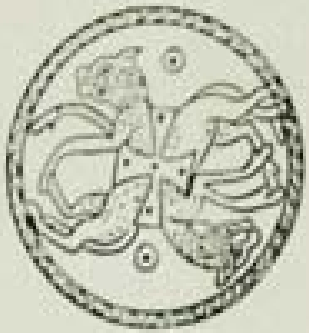
[5] Там же, таб. IV, рис. 27.

[6] Там же, таб. V, рис. рис. 1, 6, и т. д.

[7] Там же, таб. I.

[8] Там же, таб. I.

Այս կողմնակցությամբ վերին ասպիսանի ուշադրավ են Շատախաչ այն նկարները, որոնց հետ զուգերը մեզանում են միմյանց շատ նչանակալի ազգագրական նյութերի հետ։ Այդպիսիներից է, օրինակ, N 4941 համարի 117-րդ քարի նկարը (նկ. 460)։ Այդ ասպիսինակում խաչը, որպես պաշտպանության սիմվոլ, երևան է գալիս մի շարք վրա, ասած այստեղ այն ավելի քան պարզական ձևերով է հասած իր նշանակի իմաստի մասին։ Մենք այս համեմատությունների շնորհիվ էլ բնդհանրման պրոցեսը կարող է նաև խաչաձևության։ Այդ նույն միտման վրա է, որ խաչը երևան է գալիս Շատախաչ ժայռափորագրական շարժանկարի մեջ՝ մեզ որպես ուղղա-



Նկ. 460

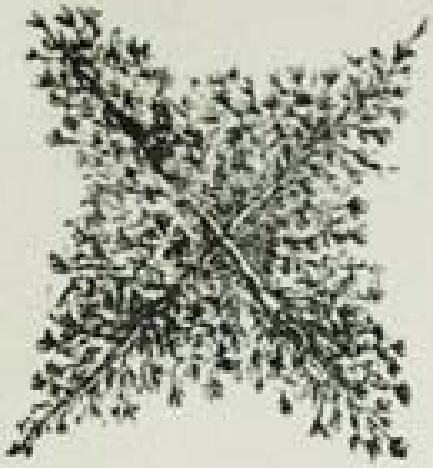
ձևերի որպես քարի վրա, մեզի էլ այլ մոտիվների։ Ով այս նկարը, որ մեզ նոր բնորոշ ըմբռնումների արդյունք չէ, այլ ժառանգական ավանդությունների խոչընդոտվածքից, քան նոր։ Այն ուղղանկյունի փոխ է առնված հին գարգերից և կարող ունի տարած նշանակության։

Խաչը, որպես պաշտպանության առարկայությունների սիմվոլ, շարունակ է նաև Շատախաչ հին ապրելակերպից։ Այսպես, օրինակ, Շատախաչ պրոգրեսիայան մեջ ու Շարունայան առնչ Գիշերային առարկան մի հին Շաշտեմանում պատկերված է մի ձեռքին խաչագրի վրա, մյուսին՝ գավաթ, քան գլխին խաչաձև նշան [1]։

Խաչը Շամարվել է նաև Քաղաքի սիմվոլը [2], քան, ինչպես գիտենք, «Անհաց և կրկին կենդանացող Շատիկը մարմնացնող առարկա Բարելոնյան Քաղաքի առարկան էր [3]։

Ուռաս վիպասությունները կան նաև խաչի ու կենաց ծառերի առնչությունների մասին։ Հին Պալեստինի, Բաբելոնի, Բրիտանիայի քրիստոնյա (պրոտեստանտ), որպես իրենց պաշտած առարկայությունների սիմվոլներ, անասունների բնորոշ և ամենագիտելիքի ծառերը, նրանց քով վրա, որ նահատակների մասնակից, Հիսուսը ամրացրել, ոտքն նրանց անպարտան խաչի են և ծառերի կենդանին փորագրել խաչաձև գարգեր [4]։

Տիրքիում, Նեպալում Շամատագրություններ, աշխատանքին բնդրանշանի առնչի մասնակ, որոնք



Նկ. 461

նկարված են նրան Ինդրային, պատրաստել և բազաձև խաչեր և խաչաձև արձաններ (նկ. 461) [5]։ Նրանք ամեն տարի բուսական այդպիսի խաչերով են զարդարել Ինդրային, որպեսզի մերնորոյի բազմավորից՝ Ինդրային մեծ բերեն իրավունք բնության ուժերի և երկնային տարաձայնությունների վրա [6]։



Նկ. 462

Ուշագրավ են նաև խաչի, գիպի և չորսգիի մոտիվները, որոնք նույնպես առատորեն երևան են գալիս ալեխաչերի տարբեր կոմպոզիցիաների և Շատախաչ ապրյուրների մեջ։ Այդպիսիներից են, օրինակ, «Происхождение креста» ժողովածուի մեջ քվարկված այն խաչերը, որոնք առնված են նրան նախ՝ չորսգիի, ապա՝ բուսական մեջ [7], չինական գիրքեր՝ վրան խաչ (նկ. 462) [8], Քորեական Շամանատատական փաստերը [9] և այլն։

Խաչի մոտիվի առարկության Շարքը խոշոր

---

[1] Происхождение креста. Сборник статей. Москва, 1907, стр. 69.

[2] Там же, стр. 21.

[3] Ֆր. Շափանդյան. Այս Գեղեցիկ պաշտամունքը։ Երևան, 1945, էջ 43։

[4] Происхождение креста. Сборник статей, стр. 20.

[5] Там же, таб. III, рис. 1.

[6] Там же, стр. 67.

[7] Там же, стр. 53.

[8] Там же, таб. IV, рис. 14.

[9] Там же, стр. 74.



Նկ. 453

Նկ. 454

նշանակություն ունի նաև քրիստոնեության մյուս գլխավոր սիմվոլին հասկացողություններն արմատները գտնելու առաջնակից, որոնք նույնպես իրենց հերթին ապրում գործիքներ են դարձել տերերի ձեռքին՝ աչխատավոր մասսաներին ճնշելու և կծկելու ձգտումներից են, օրինակ, լորս ավետարաններդ, լորս ավետարանիչները, գրախոսի լորս գնտերը, նրա լորս սյուները, սրբերի գլխին պատկերվող լուսապսակները՝ լորսական ճառագայթներով, քառակերպ աթոռը և այլն։ Այս բոլոր հասկացողությունները էլ, ինչպես խաչը, քրիստոնեական խմբագրմամբ, լափված են երբեմնի այն ճշգրիտ պատկերացումների հիման վրա, որոնց համաձայն բնության առեղծ-

վածքի ուժերը համարվել են լորս էլեմենտները։ Անշուշտ, քրիստոնեությունից առաջ հնթանոսական կրոնները վազուց էին արդեն, որպես սարկատիրական կարգերի գաղափարական հենարան, ձեռնամուխ եղել այդ հասկացողությունների մեջ կրոնական, վերացական գաղափարներ խցկելու և նրանց առաչնային համարելու պրակտիկային։ Եվ դա է՛լ ավելի զորեղացավ քրիստոնեության կողմից, որի պատճառով քրիստոնեության գլխավոր սիմվոլների հիմքում ընկած երբեմնի լորս էլեմենտների գաղափարանշանները բոլորովին կործանքին էրենց բուն իմաստից և վերածվելին իդեալիզմի ոգով ներթափված վերացական սիմվոլների։

Վերցնենք լուսապսակի մոտիվը։

Քրիստոնեական սրբանկարներն ունեն մի գլխավոր առանձնահատկություն. նրանց գլուխները ասելված են մնկական շրջագծերի մեջ, որոնք ունեն լորսական ճառագայթներ (մեկը ամբողջաբար ծածկված սրբապատկերի պարանոցի ետևում)։ Ահա այդ շրջագծերն են կոչվում լուսապսակ, որոնք, իբր թե, ցույց են տալիս նրանց աստվածային ընորհքը։ Դա մի մոտացածին ու չինծու բացատրություն է՝ կատարված կղերականների կողմից, որպեսզի դրանով ավելի քան խորհրդավոր դարձնեն այդ սրբանկարները։

Վերցնենք մի նկար № 8335 ձեռագրի 12ր քերքից, որտեղ պատկերված է Քրիստոսը՝ խաչափայտ ուսին, Գողգոթա գնալիս (նկ. 453)։

Եթե մենք մի պահ մոռանանք այս նկարի քրիստոնեական բացատրությունը և աչառելից մաովին հեռացնենք Քրիստոսի պատկերն՝ առանց գլուսապսակի, ապա կառանանք մեզ համար մի անգամային հասկանալի նկարներ։ Խաչափայտը, իր կենտրոնում նստած հատիկի, նրանից գնալի լորս կողմ ձգված էլեմենտների նշանների և երբանց ծայրերին նստած պտղաբերության սիմվոլների հետ միասին, կենդրկայնում մեզ որպես մի ոմավորված կենաց ծառ։ Իսկ գլուսապսակը կոչվածը կդիտվի ոչ այլ կերպ, քան որպես հատիկա-էլեմենտային մի աչնպիսի գաղափարանշան, ինչպիսիներից չատերը տեսանք վերևում։

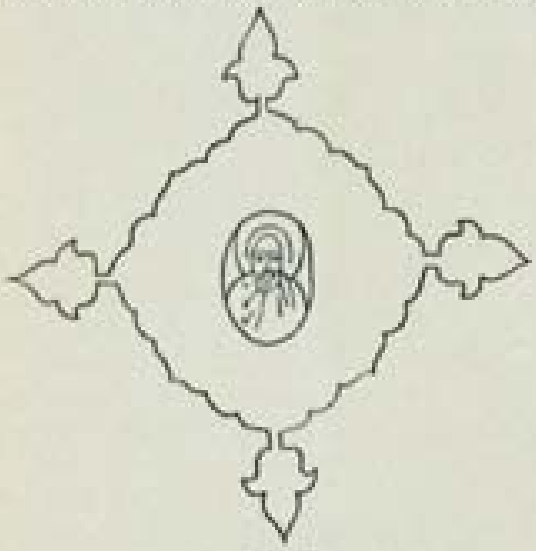
Ահա և մի այդպիսի հատիկա-էլեմենտային սիմվոլ՝ № 7773 ձեռագրի 136ա քերքից (նկ. 454)։ Պարզ է, որ հենց այս սիմվոլների մեջ են խցկված քրիստոնեական սրբապատկերների գլուխները։ Այս երևույթը, սակայն, պատահականության հետևանք չպիտի համարել։ Հաչտնի է, որ Քրիստոսը ոչ այլ ինչ էր, քան մի նոր մեռնող ու հարություն առնող հատիկային աստվածության։ Ուստի, բնա-



Նկ. 167



Նկ. 168



Նկ. 166

ասաձու յուսապատկեր։ Բայց գա արդեն ոչ այլ ինչ է, քան մի Հատիկա-Լիմմենասլին գաղափարանշան, որն ունի չորս ծիւ, ատաչին երեքը՝ սեռական, իսկ չորրորդը՝ վիրաւոր ասաղամարդկանց։

Այսօրից, բաւ էր սպրեան, գոքի ունենք այն մասին հիմնական գաղափարը, որ Հատիկա-Լիմմենասլին գաղափարանշան էր։ Ինչպես նաև, այդ նրա պիտակիչներից կարող էին գիտակցել ասղամարդ աիմմենների մէջ։

Այս նոյն գաղափարի ուշագրաւ գրանգաւոր, նեղից է նաև, գրիտակ, № 2359 նմուշերի կազմի հետևեալ գրչագրագրից (նկ. 165)։ Այստեղ էլ Հատիկա-Լիմմենասլին գիտագրութեան մէջ գետնեղած է նորից Գրիտասոի պատկերը։ Այն մասին չենք ասլ վկայեր Հաղիւսով (Գրիտասոի պատկերը)։ ասլա կասանանք մասամորագիս ասիպիսի գարգաման, քնչպիսիներից էին ասլասլասան, ասասլասան, Հին ասասեան և այլ մոդուվսլեների Հատիկա-Լիմմենասլին մասիվները, որ տեսանք վերևում։

№ 198 նմուշերի շնոր քերթում պատկերված է մանուկ Գրիտասոը՝ Հաղիւսան գրքում (նկ. 166)։ Մեչակս Գրիտասոի, ասիպես էլ Հաղիւ ասասես գրութիւնների առնված են պատկերի մէջ։ Գրիտասոը ալ և նման նմուշերին բանել է մի-մի ասա, որոնք ցոյց են ասլիս նրա երկրագործական ասաղաժողովների չինելը և գիցասլանական կապը՝ Հնիանասական Հաղասասլիների Հետ։ Գնանց մասի ու պասղաերութեան գաղափարը ցոյց է ասլիան նաև մասուսանման այն չորանակի միջոցով, որի մէջ պատկերված են Հաղիւ ասասեները Գրիտասոը։ Ինչ ասլ սլիսի գնդանասը գաղափարանշանների շուրի վրա, որդես քաղ ու պասի, երևում է Հաղիւ

գամների ոտք են գրավում մասի գաղաքին, մինչև քեզ ոչասոնց կենաց մասին փոխարինել է նրա բրիասանական անձնագորութը։

Բերենք նա մի սրինակ № 624 նմուշերի 17-րդ քերթից (նկ. 167)։ Հատիկա-Լիմմենասլին գարգաման իր չորս գաղաքանանգութիւններից սրնտանել է պասղաերը Հրոյեցը. գա վերևում մեր տեսած բաղմաքիով սրինակներից մեկն է, որի մէջ սասկաչ պատկերված է մարդկային գեմը։ Այս մասիվը, ինչ քեզնիս չենենք շատ Հետաքրքիր մասնակների առաՀասնեներում, ասլա, Հանձին այդ Հատիկի ներսում պատկերված անձնագորութեան, պիտի տեսանենք երկրագործութեան նկարագրող Հաղիւսաների, որը, սասգորապես, նուիրասում է ասՀմի Հիմնադրի կամ Հիմնագրութիւն գաղափարի Հետ։ Ինչ այս մասիվը քեզնենք ասկի ոչ մասնակների պատկերագրութիւնների շրջանակում, ասլա այդ Հատիկի ներսում կտեսնենք Հատիկային որևէ աստվածութեան, ինչպես, սրինակ, Պերբիսին, Թամմուզին, Աքաչին և այլն։ Բայ նրա այս նկարը քեզնենք որպես քրիասոնեական գաղափարախոսութեան արտաՀայտութեան, ասլա այդտեղ կտեսնենք Գրիտասոին։

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ էլ սրբապատկերի գլուխն առնված է մի գաղաքի մէջ, որը ոչ մի կերպ չուսապատկ է, այլ Հատիկա-Լիմմենասլին գաղափարանշան։



Ill. 488



Նկ. 469

Այսպիսով, մեզ համար ոչ միայն քաղաքակրթության է նաև յուրացրած Հռոմիկոս-Լեմնիսկատին ծագումը, այլև այն, թե որքան անհիմն են քրիստոնեական գիտնականների ամեն մեկնաբանությունները՝ այդ մոտիվի մասին, մեկնաբանություններ, որոնք գոնե չեզոքանալ պատահական են իմաստի գիտակցման ամբողջական և աշխատասիրաբար մոտեցումների շահագործելու հետևանքով։

Բրիտանական նույն չորս էքսմենների քրիստոնեական մեկնաբանությամբ առնչում է նաև գրաֆիտի պատկերը, որտեղ երբեմն չորս սովորականների սիմվոլներ հետում են գրաֆիտային չորս գիտերը։

Վատիկանական մեջ Հռոմեական հանգիստում նույ գրաֆիտ ուշագրավ նկարներ, որոնցից մեկն է № 5437 Անասդրի 11ա բերրի նկարը (նկ. 468)։

Այս գրաֆիտագրության կենտրոնում նկարված է մի խաչ, որն առնված է քառախուրս մեջ. վերջինիս ներքևում հետում են գրաֆիտի չորս գիտերը, իսկ կողքերին և վերևի կողմի վրա նկարված են երեք կենաց ծառեր՝ թռչուններով, պատգներով, անբաններով։ Նման տնտեսական կա նաև այդ քառախուրսը նույնի գնված մոտում։

Այլև փոքրիկ չինների քաղաքակրթ այս ամբողջը՝ քան գործարկման համապատասխան մոտիվներ, ապա կոռանակը մի պատկեր, որտեղ երեք կույտ է տրված ինչպես աշխարհի, բնության, կյանքի ամբողջ ամեման և գործադրման հիմունքները կապված են չորս էքսմենների հետ։ Բնության այդ ուժերի շնորհիվ է, որ ամեում ու գործադում է կյանքը՝ աշխարհի վրա։

Իսկ քո ինչ քաղաքակրթության է առնչում այս տնտեսական քրիստոնեություններ, այդ արդեն հայտնի է. նա մեզ չի վերլուծում գործի տրեխներ, այլ այդ ամբողջը ներկայացնում է որպես մի վերացական համագործակցություն, որտեղ, իբր թե, ոչ ոք ոչնչին մոտիվ հետո տրեխների հոգիներ։ Այս քարոզի քաղաքական էությունն էլ հասկանալի է. դրանով այս աշխատում աշխատավոր մասսաներին, խոսք նրանց ինչքան ու վատասիրը, փոխարենը խոստանալով երկնային կյանք՝ հանգիստ աշխարհում, գրաֆիտային պատմանների մեջ։

Վերջինիս քառանկյուն սյունի կամ երկնային կապի մոտիվը, որտեղ կույտ է տրված ինչպես Բրիտանում քաղաքակրթ է մի կապի, գահի կամ սյունի վրա, որին չեզոք են չորս կենդանի. մարդ, առյուծ, արծիվ և եզ։ Այդպիսի նկարների նմուշներից է, օրինակ, № 6356 Անասդրի 11ա բերրի նկարը (նկ. 469)։ Հռոմեական Անասդրիում այդ տնտեսական կույտ է տրված նաև այլ ձևերով, որոնց մեջ, առաջին, ինչպես տույն ձևն է, բացի գրաֆից, իսկ որ գեղեցիկում էլ քաղաքակրթ պահպանված է չորս ուժերի գաղափարը։

Որ այսօրէ էլ չորս կենդանիները՝ չորս էլեմենտների սիմվոլներն են, այդ մասին հարուստ վկայութիւններ կան հենց իրենց—քրիստոնեական գործիչների մօտ։ Այս տեսակէտից վերին ասթհանի ուշագրաւ տոզերի ճեղ Հանդիպում Ք դարի Հայ փիլիսոփա Ոզնիկ Կողբացու մօտ։ Նա երկնային կադրին լեռնած չորս կենդանիներին ուշադիր համարում է չորս էլեմենտների սիմվոլներ, կոչելով նրանց ոչ թէ չորս էլեմենտների անուններով, այլ նրանց որակներով կամ՝ հատկութիւններով։ Դա մի ընդունված սովորութիւն էր այն ժամանակ, ըստ որում չորը կոչվում էր խոնաւ, հողը՝ ցամաք, հուրը՝ չերմ և սպրդ՝ ցուրտ։ Երկնակ, Ք դարի տեսանախադասում։ Հառնրի մէջ կարդում ենք. «Ի չորից ներքոյ սրտի զարտախտ. և չորիներաց կարգաւ. զերկնիցս և զաներևոյթս. և անտի զմիմիանաս կազմեաց ի ցամաքէ և ի խոնաւոյ և ի չերմոյ և ի ցրտոյ»[1]։

Ահա այսպես է նշում նաև Ոզնիկ Կողբացին չորս էլեմենտների անունները մեզ հետաքրքրող աղբիւրում։

Նա այսօրէ նկարագրում է, թե ինչպես չորս էլեմենտները ընկած են երկնային կադրի հիմքում, որն իրենից ներկայացնում է աշխարհի պատկերը։ Այդ չորս էլեմենտները, սակայն, իրար հետ միացած են ոչ թե իրենց բնական հատկութիւններով, այլ մի ուրիշ ուժի՝ ոգու շնորհիվ, որը մարմնավորված է Քրիստոսի գաղափարի մեջ։ Քրիստոսն է այդտեղ, Հզոր կառավարի նման, սանձել տարրերը և նա է իշխում հավերժութեան վրա։

«Այլ նա տեսանի իրրև զկառս իմն լծեալ չորից երիվարաց գաշխարհս տեսանեմք, ի չերմութենէ, ի ցրտութենէ, ի ցամաքութենէ և ի խոնաւութենէ. և զորութիւն իմն ծանուկ կառավար, որ զչորս կարգեցոցան ընդ միմեանս ի հաշտութեան և ի հաւանութեան պահել նոսաւքեր...»[2]։

Ոզնիկ Կողբացին այս միտքն իրենից չէր ստեղծում, այլ կրկնում և մասնայատկանացնում էր քրիստոնէական արդեն ձևակերպված գոգմաները։

Այս գոգմաների հիմքումն էլ, ինչպես երևում է, ընկած են նոյն հին դիցարանական պատկերացումները, միայն թե այսօրէ նրանք յարմարվել են քրիստոնեական ոգով։ Հայտնի է, որ երկնային կադրի մասիվը նկատի ունի Ոզնիկին մարդարէի տեսիլքը։ Հայտնի է նաև, որ քիչչամ հզած բոլոր ավանդութիւնները, զրուցները ու լեգենդները, այդ քիչում նաև Ոզնիկի տեսիլքը, իրենց արմատները քաղված էին հին ժամանակների խորքում։ Անաւանաչնչի մէջ պատմված առեղծատութեան ու քրմների ամբողջ դրույքը մի բեկոր է հին-հեթանոսական կրոնական բնութեան առասպելներից, որոնք հավատարիմ տարածված էին ինչպես Հնդկաստանի, այնպես էլ բաբելոնացիների, քաղդեացիների և ասորեստանցիների մեջ,— ասում է Ենգիլը[1]։

Քանի որ արդեն պարզվում է երկնային կադրի կապը չորս էլեմենտների և նրա գաղափարական առնչութիւնը նախաքրիստոնեական ժամանակների հետ, ապա դժվար չէ որոնել նաև երկնային կադրի ոչ-քրիստոնեական մասիվները։

Թոփրակ-Կալեում գտնված են ուրարտական ժամում ունեցող մի գահույքի մասեր, որոնց մեջ կան՝ եզ, առյուծ, մարդ — բոլորն էլ թևավոր[2]։ Անշուշտ պիտի մի կենդանի էլ լիներ, որպեսզի գահույքի կենդանակերպ մասերը լրիվ լինեին։ Մեզ ընդունելի, որ այդ մասն էլ պատրաստված է նոյն արժէքի նմանութեամբ, ապա կստանանք քրիստոնեական երկնային կադրի նախատիպերից մեկը՝ նույն կենդանիներով։

Ուրարտական հուշարձանները ցույց են տալիս, որ ուրարտացիները էլ իրենց աստվածութիւնների համար պատկերել են բազմած կենդանիների վրա[3]։ Դա ևս խոսում է այն մասին, որ վերհիշյալ գահույքը պատահական չէ կրոնական համապատասխան պատկերացումներ։ Վերանայի ուրարտացիները էլ, որ ունեին մշակված հայացք չորս էլեմենտների մասին, իրենց կրոնական պատկերացումների համաձայն, նոյնպես արդեն անհամարել էին այդ ուժերը՝ դառնալով կենդանիների միջոցով։

Աստվածային գահույք-կադրի ուշագրավ պատկերի ենք հանդիպում նաև պարսկական հին հուշարձաններում։ Մեծության Փարվեզի ժամանակը ներկայացնող տեսարանում, որը պատկերված է Մեծապոլա գավաթ-ափսեի վրա, ցույց է տրված մի գահույք, որն ունի անիվներ (նկ. 470)[4]։ Նրա վերին մասում նստած է յուրաքի աստվածու-

[1] Ոզնիկ որ կոչի Ծաւանիսպասուհի, Ն. Պալիս. 1927, էջ 261 (374)։

[2] Ոզնիկ Կողբացի, Քարոզ. 1914, էջ 12։

[1] Ֆ. Ենգիլ։ Ասոր-Բաբելոնեան, Վենա, 1849, էջ 88։

[2] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 220–223.

[3] Там же, стр. 37, рис. 4. „Бог, стоящий на быке (часть трона), Топрах-Кале, Эрмитаж".

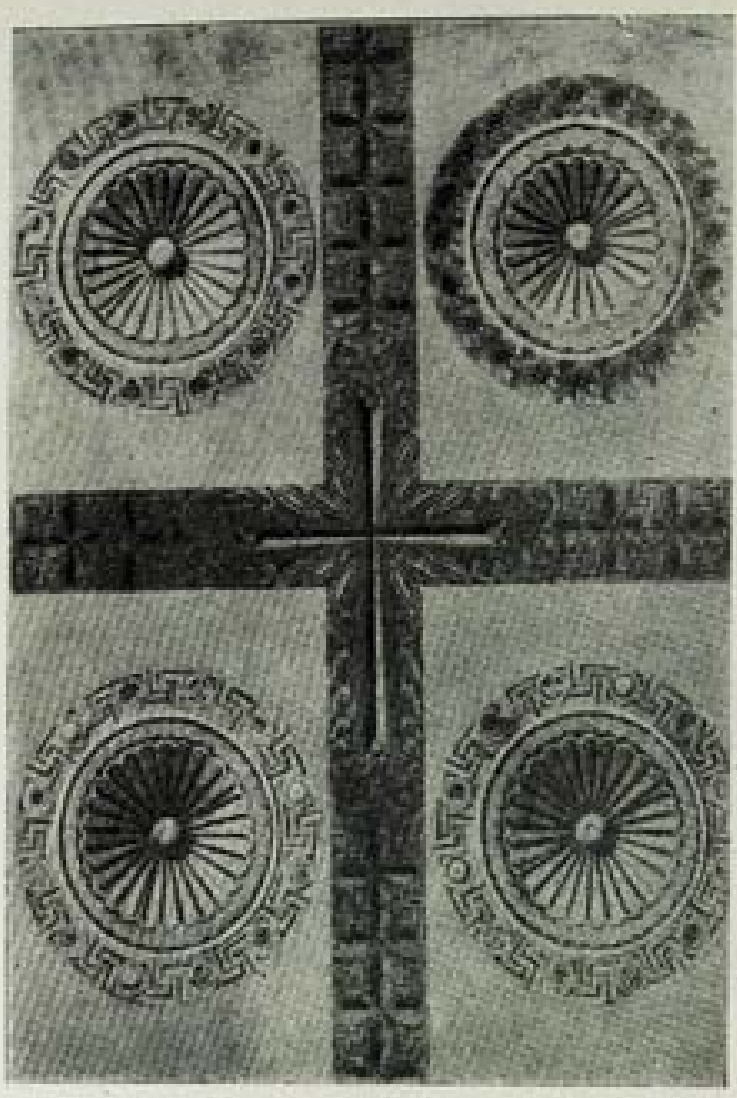
[4] И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, Москва—Ленинград, 1935, таб. 19, „Часы Хосрова Парвеза—высота лунного божества".



Նկ. 170

ֆոնից, իսկ ստորին մասում մի մարդու ֆիգուր՝ նետ ու աղեղով։ Այս զարդագործ-կառքին լծված են չորս եզներ, որոնց մի զույգը ձգված է դեպի աջ, իսկ մյուսը՝ դեպի ձախ։ Այս եզներին կառավարում են մի-մի հրեշտակ։ Այստեղ էլ գործ ունենք երկնային կառքի պատկերի հետ։ Իսկ, ինչպես տեսանք, պարսկական հին պատկերացումների մեջ ևս մեծ տեղ են գրավել չորս էլեմենտները, որոնց հետ էլ, անշուշտ, պետք է կապված լինեն նաև այս զարդագործ-կառքը։

Երկնային կառքի ոչ-քրիստոնեական պատկերացումների չափազանց օրինակներից մեկն էլ պետք համարել վերևում բերված Սողդական թասմանը («Երկնային դի», «Միջնավայրը», «գոտի»)։ Այդտեղ, հեռաստանում, հարթիկա-էլեմենտային ավճնյալ է, որը կարող է իր մեջ կրել նաև այլ բաղադրիչներ։ Նրա չորս կողմերին պատկերված չորս «ծաղկած» կենդանիները՝ իրենց ներկայացնում են չորս էլեմենտների խմբերը։ Վերջին հաշվով այստեղ ունենք խաչ և չորս կենդանիներ։ Դա ինքնըստինքյան երկնային կառքի մի տարատեսակ է։ Նրա «Երկնային դի» կոչումն էլ մեծ ապացույց է ցույց տալու «Երկնային կառք» հասկացողության հետ։ Այժմ, ծանոթ լինելով այդ զարգացման ամենից «ծաղկած» կենդանիներ մասիվի (ավելյան հետ), կարող ենք ասել, որ նման պատկերում, ապա կերպով, կարող են երևան գալ նաև հում կենդանիներ, հում ծաղիկները։ Այդ պետք չէ զարմանալ էլ հենց է, որ պատմավորն է։ Նրա քրիստոնեական երկնային կառքի չորս աղետարաների խորհուրդը արձանագրված է նաև այդ ձևերով։ Առաջնում են խաչեր՝ իրենց թևերու-



Նկ 471

չերտում՝ քրիստոնեական լոռս կենդանիները (մարդ, ձի, առյուծ, արծիվ)։ Համապ էլ այդ կենդանիների փոխարեն հանդես են գալիս լոռս խաչոր ծագիկները։ Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, Հոռոմոսի նկնգնգու քանդակազարդ խաչերից մեկը, որի քնախորշերում դրված են մեկական ծագիկներ (նկ. 471)[1]։

Դժվար չէ նկատել այս զարդի և Հեղկական քայիսմանի բնիշհանրությունները։ Ահա մի ուրիշ հնատպրդրական փաստ։ Անիի պեղումներից գտնված է մի զարդի կաղապար, որ մեծ չրջագիծ է, որի ներսում գծված են լոռս ծագիկ-չրջագծեր և սիմետրիկ կերպով դասավորված են կենդրոնում գտնվող ոսկրի շուրջը[1]։ Քրիստոնեական սիմվոլների հետ առանձին առնչություն չունեցող հայկական այս զարդը, որի ծագումն անշուշտ շատ հին է, քան Անին ու քրիստոնեությունը, լոռս էության, Հոռոմոսի նկնգնգու քանդակազարդ խաչի, Հեղկական քայիսմանի վրա եղած զարդի, լոռս էլեմենտները պատկերող սիմոմայի և այլ նմանների ուղուն տարբերակներից մեկն է։

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ. Անիի որմնազարդերից մեկի հիմնական մոտիվը իրենից ներկայացնել է մի փոքր չրջագիծ, որի չուրջը գտնված են յոթ չրջագծեր՝ իրենց ներսում կրկնով մի-մի նրանվակաչական կենդանի (քնավոր նկ. նկ. 472)[2]։

Այս խաչոր չրջագծերից յոթրորդանչյուրն իր հերթին կրկնով լոռս փոքրիկ չրջագիծ, որից արտաճայտում է լոռս էլեմենտների գազափարը։ Բայց, գրանից առաջ, նրանցից յոթրորդանչյուրը կենտրոնական փոքրիկ չրջագծի նկատմամբ ներկայանում է որպես լոռս էլեմենտներից մեկի սիմվոլը՝ կենդանակերպ տեսքով։ Որքանով որ գործը հասել է զարդանկի չգիտակցված կիրառման, այնքանով էլ այդ չենք կարող խստությամբ պահանջել, քն ինչո՞ւ նույն էլեմենտը միաժամանակ արտահայտում է նաև լոռս էլեմենտի քմասոը և այլն։ Անշուշտ, այդտեղ էլ գոնա կարնի է գտնել որոշ սիստեմ ու տալ բացատրություն, սակայն շատ հաճախ էլ գա տենել չի կարնի, որովհետև այդ զարդերը գտնվել են զարգացման այլ պայմաններում և այլ էպոխայում։ Կարևորն այն է, որ տրադիցիոն կերպով պահպանվել են հին ձևերը։

Համապատասխան շատ օրինակներ կարնի է ցույց տալ նաև ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներում։ Այդպիսիներից է, օրինակ, մի գործվածքազարդ, որը պահպանված է VII—VIII դա-

[1] В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, Москва, 1954, рис. 69.

[1] Г. Чубинов, Декоративное убранство Анийских каласов, Петроград, 1916, таб. XIII, рис. 5.

[2] Н. Я. Марр, Ани, Ленинград—Москва, 1934, таб. XLIV, рис. 190.

քերթ և անի. Համեմատաբար շինական ծագում (նկ. 473)[1]:

Միջանկ. կենտրոնում, պատկերված է մի թռչնի, որն առնված է շրջագծի մեջ և միաժամանակ պատահաբար է Համրկի պատկեր: Վերջինս էլ իր հերթին գտնվում է յուրա կիսմնականի կրկնակի սիմվոլների մեջ, որոնք ավարտվում են պտղաբերության վարսանգա-պտղային սիմվոլներով: Նրանցից առաջին յուրի քիևրն ավելի երկար են և պատկերը՝ յատ, քան երկրորդ յուրինը: Պարզ է, որ սյուռեղ էլ գործ ունենք վարսանգա-պտղային և Համրկա-կենսնական, մեզ արդեն ծանոթ, մոտիվների հետ: Եվ ամեն այս բնականոն պատկերից առաջացած խայտանի գործի յուրա ձեղաքորչերում գեղակերտված են մեկական խաչեր յուրաքանչյուրը՝ ամփոփելով իրենց մեջ կենաց ծառի և գործ վիշապների պատկերներ: Այս մոտիվն էլ նման է վերը նշյալներին և բնորեն Համանական է:

Համանման գործվածքի նեղ Համեմատում նովգորոդի արժանիքներից մեկում, ուր պատկերված է իշխան Ռոստովսկի պատերին[2]: Նրա Համաստաի վրա, այդ մոտիվն կենտրոնում, նաև և վարսանգա-պտղային յուրա նշաններ՝ խայտ մեկ, որոնց ծայրաքորչերի ուղղություններ գեղագրված են մեկական խաչեր յուրաքանչյուրը:

Ընդհանրապես կարելի է ասվել նենց այս մոտիվին նվիրված գործերի մի ամբողջ ալբոմ՝ Հիմք ունենալով տարբեր ժողովուրդների գարգարվեստները, որոնց բոլորի մեջ էլ պրոլոգիների նկատելի են նույն գեղագիտական Հայեցքը:

Նշենքիր, որ Համարյա է նաև ասիական մոտիվների գոյությունը, որոնց խայտ կամ խայտան գործի քիևրաքորչերում, մոտիվների փոխարեն, երբեմն գոն առանձին կենդանիներ: Նման յուրաքանչյուրը, կանոնի տեսք տալով այս մոտիվին, մշակել է որոշակի յուրա կենդանիների մոտիվ (մարդ, նկ, առյուծ, արծիվ), բայց Համախ ձեռագրերում այդ կանոնը խախտված է: Նկարվում է խայտ կամ խայտան գործը՝ իր բյուրակնեքում կրկնով ուրիշ կենդանիներ: Եվ, որ զարմանալին է, գա նկարագրվում է քառակերպ ալբոմի փոխարեն: Այդպիսիներից է, օրինակ, N 3722 ձեռագրի էր քիևրի նկարը, որտեղ յուրա կենդանիները՝ յուրա քնչուններ են, իսկ խայտ՝ մի խոշոր քառատրյանի գործ (նկ 474): Նման մի այլ նկար, կենտրոնում Հյուսեռա խայտ, գտնում ենք N 3247 ձեռագրի 7բ քիևրում (X գար):

Ընդհանրապես նեղ բացում այս և վերևում մեզ բերված նկարների Համեմատության այլ ծանրամառնություններ:

Ամեն այս Հին մոտիվների Հիման վրա է, որ ի վերջո ձևավորվել է քրիստոնեական քառանկերպ ալբոմի գործվածքն ու գործվածրանքը:

Քառանկերպ ալբոմի մոտիվը քրիստոնեության գործից մշակվել է ոչ միանգամից: Երկար ժամանակ բնորոշություններ են կատարվել Հազարի Համապատասխան մոտիվներից, որոնց ուսումնասիրությունը մեծագույն կարևորություն ներկայացնում մոտիվների Հետ Համեմատական ծանոթանալու գործին: Այս տեսակետից ուշագրավ է, օրինակ, N 7546 ձեռագրի 240բ քիևրի նկարը: Դա գրական Հիշեցնող մի գործ է, որի Հիմքում պատկերված է նշյ' բուսա-պտղաբերական սիմվոլներով, իսկ վերևում նման' ալբոմի ու առյուծ, ապա ուղղ մարդ' Հրեշտակներով: Միջանկի նկարները առանձնակ են. գա ցույց է տալիս, որ այդ Հին մոտիվները կանոնի գտնելու պրոցես չեն Համարվել:

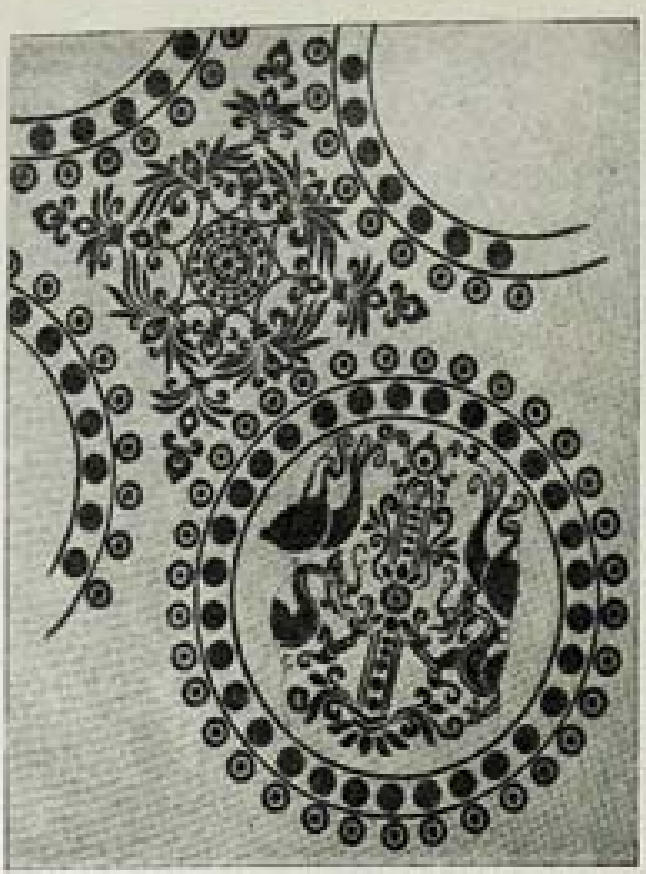
Բերենք մի ուրիշ օրինակ. N 962 ձեռագրի 224ա քիևրում Հրեշտագործ պատկերված է ոչ թե յուրա ուղղակ կենդանիներ, այլ յուրա մեկական մեռածության սանձողի պիրքով (նկ. 475): Ըստ որում, այդ մեկերն էլ ցուցք-ցուցք մեռացած են



Նկ. 472

[1] А. А. Захаров, Материалы по археологии Сибири. Труды Гос. ист. муз., вып. I, раздел археологический, Москва, 1926, стр. 101, таб. VI.

[2] История культуры Древней Руси, II. Москва, 1950, стр. 376.



Նկ. 473

մի մյանց, կազմելով երկու գլուխ և մի մարմին ունեցող երեսփակական մի՛ երի մի զույգ։

Որ այս մոտիվն էլ հեթանոսական է, դրա փայլուն ապացույցը Հայաստանում գտնված մի հին Հուշարձան է, որն իրենից ներկայացնում է նման մի երիցվիսի մի՛ու վրա նստած հեթանոսական աստվածուհու պատկեր (Նկ. 476) [1]։ Այդպիսի մոտիվներ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ, օրինակ, այդ նկարից ներքև գետնվող հյուսիսային-ռուսական երկու մանրանկարները (Նկ. 476)։

Ինչ վերաբերում է այս օրինակներում երեվան նկող երիցվիսի մի՛երի մոտիվներին, ապա դրանք նույնպես ծնող-զույգի գաղափարն են արտահայտում, որի նմանների մասին կխոսվի հաջորդ գլխում։

Եվ ահա քրիստոնեությունը, որպեսզի այդ վոգեմի սիմվոլին էլ տար յորի գաղափարը, մի՛երի քանակը կրկնապատկել է։

Այսուհետ թվարկված վերջին օրինակների համար առանձնապես բնորոշ է կենդանական մոտիվների առկայությունը։ Ինչպես կտեսնենք ստորև, կենդանական մոտիվները զարդարվեստում, իրենց հիմնական մասով, կապվում են աստեմիզմի հետ։ Հարց է առաջանում, ինչպե՞ս է պատահել, որ աստեմ կենդանիների և յորս էլեմենտների գաղափարտպատկերները զարդարվեստում համախ նույնացվել են։ Դա արվեստագիտության բարդ հարցերից մեկն է, որին կանդրադառնանք աստեմիզմի և տոհմատիրական կարգերի հետ առնչվող զարդամոտիվների քննության ժամանակ։

Քրիստոնեությունը, իր սիմվոլիկայի հիմքում դնելով յորս էլեմենտների իդեալիստական մեկնաբանությունը, այն կիրառում է ամենալայն չափերով։

Դարեր շարունակ տեղացող քրիստոնեական քարոզների տարափի ներքո այդ նոր մշակված ձևերն իսպառ խլացրին իրենց ծագման պատմությունը, իսկական յորս ուժերի գաղափարը։ Եվ դա այնպես, որ մինչև այս էլ ոչ ոքի մտքով չի անցնում նրանց մեջ որոնել այն նյութական հիմքը, որը հին աշխարհի զիցաբանության, փիլիսոփայության, զարդարվեստի ուշադրության առարկան էր։ Ի զեմս յորս էլեմենտների։ Նույնիսկ իրե՛նք, քրիստոնեական գաղափարախոսները, քաղաքակիրթ անգամ հիշեցնում են քրիստոնեական քառակերպ մոտիվների կապը յորս էլեմենտների հետ. սակայն դա էլ ուշադրության չի արժանանում, որովհետև մոռացությունը և իդեալիզմի հաղթանակը խավարի խիստ ժամը չեզոքով է ծածկել երկրների իրականությունը։ Այժմ, երբ մեզ համար առանց այդ վկայությունների էլ պարզվել է իրերի իսկական պատկերը, ավելի հեշտ (և անհրաժեշտ) է ազատվել նաև այդ վկայություններից։

Երևան, № 1102 ձեռագրի 281բ թերթում, այն հարցին, թե ինչո՞ւ յորս ավետարանիչ կա, պատասխան է տրված. «Զի յորս են տարերք՝ նիւթք գոյացութեան ամենայն մարմնաւոր գոյից։ Այդ նույն ձևով էլ, շարունակություն մեջ, տասնչորս ավետարանիչների են բացատրվում. «Ի՞ յորս տարեքս առաջին է երկիր և ապա այլքն. և Ո՞ստիկոս նմանի յերկիրս. կամ տասներկու յորս են և երկիր նմանի Ո՞ստիկոսս։ Ահա նման մի այլ բացատրություն էլ պահպանի մասին. «...յորս սիւնքն, զի ի չորից տարերց էս։ Պահպան աշխարհի սիմվոլն է՝ քրիստոնեական իմաստությամբ։ Այդ

[1] С. П. Толстов, Древний Хорезм, Москва, 1948, стр. 186, рис. 111, „1. Бронзовая фигура из Армении, 2—3. Северо-русский орнамент".



Ill. 69, 472 & 473



Նկ. 476

աշխարհի հիմքը այստեղ էլ համարվում են չորս էլեմենտները։ Սակայն չպիտի մոռանալ, որ միշտ էլ այս բոլոր դեպքերում չորս էլեմենտները առաջնային դեր չեն կատարում. նրանք զրկված են իրենց բնական հատկությունների տերը լինելուց։ Այստեղ Քրիստոսն է ներկայացվում որպես զորավոր կառավար և շարժապում նրանց. ոգին է համարվում առաջնայինը՝ նյութի և նյութական ամբողջ աշխարհի նկատմամբ։

«Ծանախապատում»-ից վերևում մեջ բերված տողերում միաժամանակ կրկնված է քրիստոնեության այն դոգման, որի համաձայն աստված մարդուն ստեղծել է չորս էլեմենտներից։ Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, ժողովրդական այն գիտելիքները և պատկերացումները, որոնք կան զարդարվեստում, արդեն շուռ են տված գլխիվայր։

Քրիստոնեությունը չէր կարող անտեսել նյութական աշխարհը և նրա մասին մարդկանց ունեցած ռեալ ու կոնկրետ գիտելիքները։ Նրա ամենամոլեռանդ գործիչներն անգամ չէին կարող պնդել, թե գոյությունների, աճման, զարգացման համար չորս էլեմենտներն ավելորդ են։ Դա անհեթեթություն կլիներ։ Նրանք էլ էին այն կարծիքին, թե, իրո՛ք, ամեն ինչ ստեղծվում է այդ չորս տարրերի մասնակցությամբ։ Սակայն նրանք դրան ավելացնում էին մի նոր հանգամանք — աստվածային ստեղծագործության գաղափարը։ Եվ որ գլխավորն է, առաջնայինը համարում էին աստծուն. նրան էին վերագրում ոչ միայն չորս էլեմենտների միջոցով առաջացող նոր գոյությունները, այլև չորս էլեմենտների, ողջ բնության ու նրա տարրերի ստեղծումը ոչնչությունից։

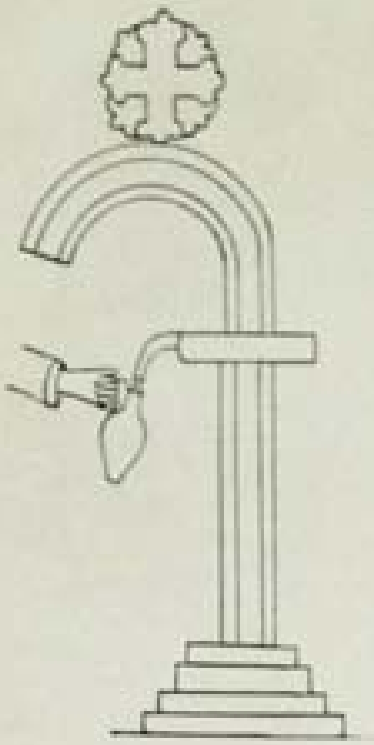
Հին աշխարհը հսկայական նյութ էր կուտակել չորս էլեմենտների մասին. քրիստոնեությունն ահա ձեռնամուխ էր եղել նաև այդ գիտելիքների խմբագրմանն ու օգտագործմանը։ Այն ինչ կռվի հարց էր հին աշխարհի իդեալիստ մտածողների համար, այն հաղթանակի փոխվեց քրիստոնեության միջոցով։ Ուստի, միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու քրիստոնեության բոլոր սիմվոլները չափված էին չորս էլեմենտների գաղափարի վրա՝ իդեալիստական ոգով։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ քրիստոնեության գլխավոր սիմվոլները՝ խաչը, լուսապսակը, դրախտը, երկնային կառքը, չորս ավետարանները ու ավետարանիչները և այլն, իրենց ծագմամբ, կապված են ոչ թե ոգիների, գերբնական ուժերի, աստվածների կամ աստվածուհիների հետ, որպիսիները գոյություն չեն ունեցել, այլ իրական, կոնկրետ, նյութական հիմքերի հետ։ Քրիստոնեությունը և նրանից առաջ հին կրոնները՝ իրենց հիմնական գաղափարները խարսխելով իդեալիզմի վրա՝ ամեն կերպ օգտագործել են ժողովրդական հին պատկերացումներն ու գիտելիքները, միշտ ապականելով նրանց մեջ եղած թեկուզ պրիմիտիվ ու տարրական, բայց և այնպես մատերիալիստական մտածողության առողջ գծերը։

Այս և նախորդ փաստերը կրոնի մատերիալիստորեն բացատրելու մասին լենինյան պահանջն իրականացնելու գործում կարևոր նշանակություն ունեն սովետական և ընդհանրապես առաջավոր գիտության համար։

Քանի որ այդ բոլոր սիմվոլների հիմքում էլ նախապես ընկած է եղել չորս էլեմենտների և կենաց ծառի գաղափարը, ուստի այդ բոլոր սիմվոլների մեջ էլ առկա է չորս թիվը, նրանք կամ քառաթև են, կամ քառակողմ, կամ քառաթիվ, կամ քառանկյուն։ Ուստի այդ բոլորի մեջ էլ միշտ առկա է խաչի մոտիվը, որը և, բնականաբար, քրիստոնեության կենտրոնական սիմվոլն է եղել։ Նրա միջոցով միշտ էլ հոգևորականները կարող էին բացատրել ոչ միայն չորս ավետարանների, քառակերպ աթոռի, քառագետ դրախտի և այլն նման գաղափարները, այլև ցույց տալ Քրիստոսի պատկերը՝ լուսապսակով, դարձյալ չափված նրա վրա։

Այդ պատճառով էլ միջնադարյան զարդարվեստում, քրիստոնեության ազդեցությամբ և նրա միջոցով է՛լ ավելի մեծ տարածում է հանում խաչի մոտիվը։ Նրանով են ավարտվել աշտարակների, գմբեթների, դռների, գահույքների, թագերի և այլ առարկաների ու կառույցների բարձրադիր մասերը։ Նա է՛լ ավելի մեծ տարածում է գտնում հատկապես մանրանկարչության մեջ,



Նկ. 477

ծառայ է գործում Հայաստանյայց առաքելական եկեղեցում և տարածված բոլորովին ասորական, որպես մեռոցքս պիծակին գործ։

Այս Հայտնի և ֆաստարիճան անկարտոս իրարուիչնը ցույց տալու համար ասմանափակվենք միայն մի քանի օրինակներով։

№ 2729 ձեռագրի 1է թերթում պատկերված է մի արհեստական ապրյուրի ծորակ, որն ամրացված է բարձր պատվանդանի վրա (նկ. 477)։ Այդ պատվանդանն ունի գավազանի ձև, նրա վերին ապակի վրա պատկերված է մի խաչ, որի թևերի միջև ցույց է տրված ծառերի գաղտնագրական կերպ։

Այս նկարը մեզ հետաքրքրող գործի տեսակետից բացի, մեծ արժեք ունի նաև որպես վիճաբանության՝ միջնադարյան լուսավորչների և ապրյուրների վերաբերյալ։

№ 2722 ձեռագրի 97ա թերթի լուսանկարում նկարված է հռետոր Հիմքի վրա ամրացված մի գրչակ, որի կոթունաձույլն ավարտվում է բուսական ապրիլուսանկար ունեցող մի մեծ խալով։ Այստեղ էլ ասկա է կենաց ծառի գաղտագիրը՝ շառավիղներով, հյուղերով և վարսանգա-պտղային սիմվոլներով (նկ. 478)։ Այստեղ էլ, մեզ հետաքրքրող գործիք բացի, ուշադրավ է կոթունին ամրացված բացվածքաձև գոյը, որպիսիների մասին բնչհանրապես շատ քիչ բան է հայտնի մեր մատենագրության մեջ։

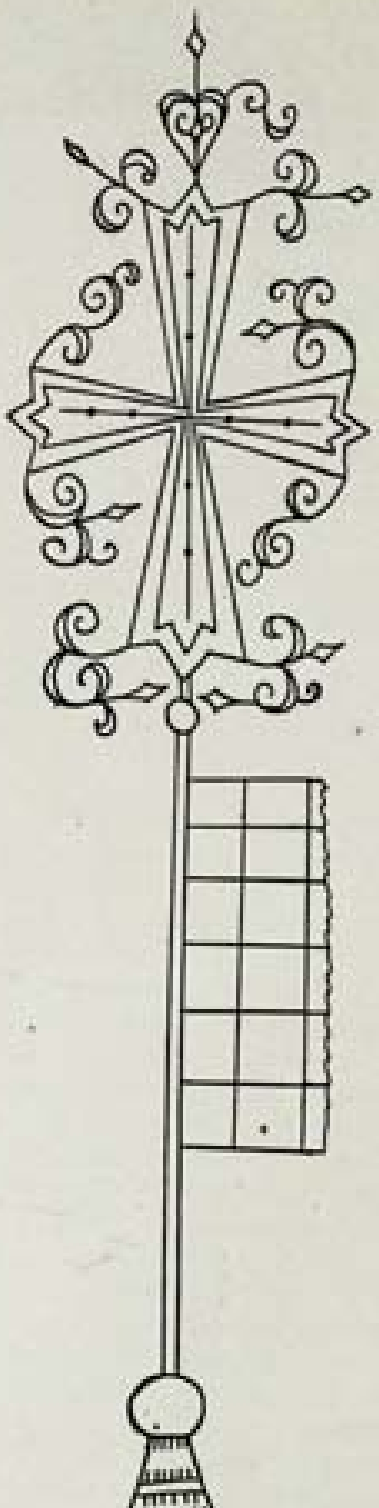
Ամրատարածությունյան մեզ խալի ձևով պատրաստված են նաև յուսամատանների, մատնիների (խոյլեր) վերին մասերը։ Այդպիսիների ասվորական ձևերից մեկին հանդիպում ենք, օրինակ, № 4717 ձեռագրի 62ա թերթում, որտեղ կիսաշրջանի մատղի վերին մասը փոխված է խալի ձևով (նկ. 479)։

Մի շարագրության նկարիչները, ձեռքի տակ ունենալով հարուստ երևակ, հաճախ խալը պատկերում են կենդանիների և բույսերի միջոցով, որոնց նրբին ուշման և պատրաստության գեղագիտական, բնական և անսովորական։ Օրինակ, № 2829 ձեռագրի 114ա թերթում պատկերված է մի արիվ՝ ոսկեգնեայց գիրքով, որը գնդի նկարի ձևված կուսուցով բռնել է մի հատուկ։ Վերջինս ձևված է հարիզանական գիրքով և արիվի մասնի հետ միասին գեղծում է խալի ձև։ Ուշագին հայտնվելիս բնական անհատան ներկայացնող այս գործի էլ տեսնում է հարիզված, որ իր ամրացուցիչության մեջ ասրատհայտում է նաև կենաց ծառի գաղտագիրը (նկ. 480)։

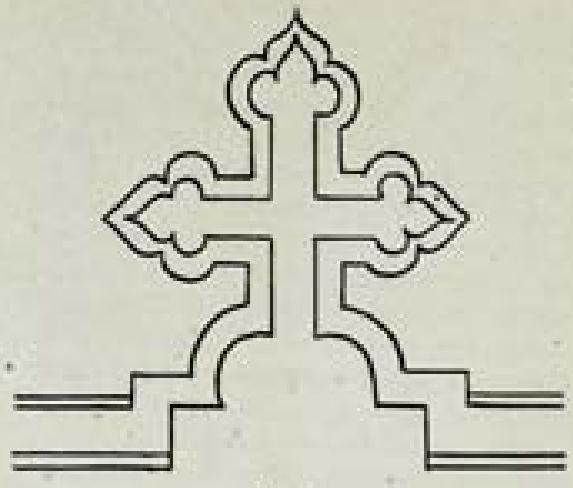
Նույնպիսի նկարի մեջ հանդիպում № 2716 ձեռագրի 7է թերթի խորանում, որտեղ արիվի և նստատեղի գեղծված խալը գանվում է ամրացուցիչ ծագիկ-տերևային ճյուղի վրա (նկ. 481)։

Այստեղ, միանգամայն հին ձևերով և նրանց կոմբինացիաներով ստրատեղծում է խալը քրիստոնեության գործիք։ Մեզ, թերև ասկա էլ, բնչպես քրիստոնեության գաղտագրերի ստրատեղման գործում օգտագործված բոլոր մյուս գործոնները, հանդիպում ենք Հայաստանյայց հարաբերությունների, բարեկաման ու գունակից ձևերի, ասկա դրանք խոսում են ոչ թե մոզովրդի քրիստոնեական ոգով ստեղծագործելու մասին, այլ, բնչպես դիպուկ կերպով ընդգծել է Մ. Թոդիկին, մոզովրդական հին ստեղծագործությունների գեղաուսումնասիրության։

Անկասկած դրանից, ալիքաստվոր մոզովրդի մոտ, որպես նրա բարեկարգության գործարվեստի ամենաբովանդակալից և տարածված գործերից մեկը, չարունակում է գործածել նաև խալի մոտիվը։ Այն նրանց ժամանակ գտնվել է տալիս իր հին ստեր և հանգրվում կրոնական սիմվոլ խալին։ Դա ցույցուն կերպով երևում է, օրինակ, Ն. Շնորհալու (XII գ.) հետևյալ տողերից, ուր նա գրուցանում է, որպեսզի բոլոր խալերը չընդունվեն կրոնական խալի անվ։ «Ասենք թ մեկ խալի բարում կերպարանք են յոթնեակը և թ վերայ երկրի, նաև չանրան գեղագիտ և յոտասյանաձև



Նկ. 478



Նկ. 479

կութիւնս և ի նմանս նկարագրուց, որոց ո՛չ առաք հրաման երկիրպագանել, քանզի չի՛ք աստուածային զգուշութիւնք ի նոսա, և որ արարածոյ երկրպագութիւն մատուցանէ՝ ընդ անկծիւք գառապարանքին գիրք ասէրք, որպէս գիտասջասես [1]։

Ահա երկու խաչի և երկու պատկերացման մասավոր պատկերը։ Առանձնապես կարևոր է այն, որ քաղկեդոնը հակադրում է կրոնական խաչը մանածագործության և նկարչության մեջ հանդես եկող խաչերին, վերջիններս կապելով գառապաշտության հետ։ Պաշտել այդ խաչերը, ասում է նա, նշանակում է տարաբաժոյ երկրպագութիւն մատուցանել, առաչնայինը համարել արարածներին, քնութեանը և ոչ ստեծուս։ Այս վկայութեունը շատ կարևոր է նաև այն առումով, որ ցույց է տալիս ընդհանրապես խաչի մոտիվի հնութեունը՝ ժողովրդական ստեղծագործութեուններուն մեջ։

Ժողովրդական պատկերացումներն ու հին ժեռների հետ կապված խաչի մոտիվների բազմաթիվ նմուշներ տեսանք վերևում։ Նույնպիսիներից էր նաև Կարսս խաչի պրոյեկտը։ Նույնը կարելի է ասել նաև Հարտանեխան ժեռներում պահպանված խաչերի մասին. գրանցից հիշենք ոչխարը, որը փեռասյի գլխին դրված մի նոտ կամ խնձոր է՝ վրան փոքրիկ խաչ։ Այս առումով ուշագրավ է նաև ոսկրյա խաչասեռ վարիանտը։ Վերևում տեսանք, որ Հարտանեքներում էլ, ինչպես զարդարվեստում, հակայական տեղ ունեն հարս ու փեռասյին զարդարող ու նրանց հետ որպես սիմվոլ երևան եկող ծաղիկները, պատուհանը, կենաց ծառերը, ոչնչամեռ զարդերը և այլն։ Ահա այս ցնցամեռ զարդն ու կենաց ծառը, որ Հաճախ կոչվում են նաև ոսկրյա, փոխարինվում են խաչասեռ զարդով։ Ապա-

[1] Ն. Ադոնց, Քուրդ հեդհանոսներ, էջ 272, 1903, էջ 272։

բանի Հարությունի արարողությունների նկարագրություններից մեկում կարդում ենք. «Որդը պատրաստում է գույնզգույն մետաքսի թելերից, խայտան, ծաղիկների փնջեր եւ կախված։ Մյուս թաղումների նշանների մեկն է Համարդում...»[1]։ Դա ևս Հին խաչի մոտիվն է։ Նույնը կարելի է ասել նաև ալի փեսացուների վերաբերյալ, որոնց ասվում է.

Մեր բակիսն էր ալ,
Գլուխ խոյ ու ծոլ,
Գանկն էր կուժիր,
Ոտն էր կանաչ։

Ժողովրդական Հարսի պատկերացումների համապատասխան մետաքսի թոչուն որինակի ենք Հանդիպում նաև մեր Հարսում՝ իբրև «Ոտ եւ ձեռ խայթ կամ Գատրաղի»-ի, որին վերագրվում է կախարդական մեծ զորություն։ Այդ խայտ նրանում է գալիս Գավթի մարմնի զանազան մասերի վրա (քնքին, մեկզին, կրծքին և այլն) և Հանում է նրա գործողություններին.

Գավիթ նրան գնաց ասի.
Դրեր կոխց, կր մանիս ետս'
Ոչ բնիսով ետ Գատրաղին,
Ետավ' ետ Գատրաղին բնին ակի.
Ետաց «Ոտին չէ ոչի գործ»,
Ոտին ետ Գատրաղին էր' ի կր գործես...
Ես ա' Նրկամ գոնե Գրմչկին Գայրամ...[2]։

Ահա այս խայտերի և նրանց Հետ կապված մեռելի ու պատկերացումների մեջ էր, որ պայքարում էր քրիստոնեությունը։

Այդ պայքարը ոտի գործերի ու սիմվոլների ինքնաբացատրվող պայքար չի եղել. դրա ոտի խարխափած է եղել իր ժամանակի գաղափարական տեղյուր պայքարը։ Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, N 262 ձեռագրի 1ր քիչրի Հովհաննեսի խայտագաղափարը, որը չնայած ամբողջովին ներծծված է ժողովրդական առնդհատկությունների տառնձնահատկություններով, բայց տրված, որպես քրիստոնեական սիմվոլ, ուղղված է աշխատավորության և նրա բարոյա գաղափարների դեմ։ Այդ խայտի կոդքերին խաչեր տառերով մակագրված է Հեռակայ քառատող.

Գալա' գնիզ խոյզ գնիզ,
Ու գնատար է Էս տեղիզ.

[1] Գ. Հովհաննիսյան. Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից. Քիլիքիա. 1902. էջ 34։

[2] Նույն տեղում. էջ 27։

[3] Գատրաղ Գավիթ. Ն. Գրմեան. 1936. էջ 102։



Նկ. 8

Այդ տեսակ Հեռատեսիկ
Բոլ պատռոտի լեզուն և լեզվին։

Նույնպիսի խաչերի և մահապրոցեսների Հանդիպում ենք նաև այլ ձեռագրերում։ Դրանց մեջ առաջնակարգն պատկանում է այն գաղափարական պայքարը, որ մղում էր մշակութային ներկայացուցիչների և Հասարակ քանգրահիկների դեմ։

Պարզ է, որ ժողովուրդն ու նրա Հարատև գաղափարները պիտի բուռն ատելությամբ լցվեին այն միության դեպի իրենց Հշողներդ, այլև դեպի նրանց ձեռքին արյունոտ դեմքի փոխված այդ խաչերը։ Այս առումով կարևոր տողեր է թողել Աբրահամեան Հասուիվերցին։ Նա նկարագրում է, թե ինչպես քահանաները խորտակում են թագավորական խաչերը և փշուր-փշուր անում այն։ Ահա նրա տողերը.

«Ի Հասուածս յերկրին Պախրայ, որ այժմ կոչի Պայլախատուռ, տասելին Հարցն տան ինչ էր, զոր թագաւորիւր կոչին, ուր գտանուածոյին նշանն յաղագաւորեան վայելչութեամբ կանգնեալ էին, որ և գանուն գիշին ի նոյն փոխեալ Քաղ ան-

[1] Ձեռագիր N 390. քիչրի էր. նույն գաղտնիք Հանված էրված է նաև N 2849 ձեռագրի 192ր քիչրում նկարված համապատասխան տողերի հետ։



Նկ. 481

ուանեն մինչև քայսար։ Յատուկ մնդի գենտակոսէին ի գիշերին հնձալ՝ որ նոր կիւրակէն կոչի, համարեա մշակքն սատանայի (այսինքն՝ քոնդրակներըը), մրճով հարնալ զքառ սատուածքնիսկ նշանին՝ մանրնալ յերկիր ընկեցին...»[1]։ Ապա նկարագրվում է խնչպես հոգևոր հայրերը պատժում են քոնդրակեցիներին, նրանց բնակավայրը հրկիզելով և նրանց հակառակորդին ազվխատրոշմ խարանելով։

Այսպիսին է խոշի պատմության մոտավոր պատկերը։

Վերլուծելով մեր խոսքը քրիստոնեական սիմվոլների քառակերպության մասին, հարկ ենք համարում վերհիշել, որ այդ մոտիվների նախնական տարատեսակները, չորս էլեմենտներից բացի, կապված են եղել նաև հասարակական ուժերի հետ, որոնք մասին կխոսվի ստորև։

Վերևում արդեն խոսվեց խոշի ծագման մասին եղած կարծիքների վերաբերյալ։ Այժմ, ամփոփ կերպով, հիշենք մի քանի այնպիսի կարծիքներ էլ, որոնք կապվում են ընդհանրապես այս գլխում քննված զարդամոտիվների հետ։

Գրականության մեջ հաճախ հանդիպում են հայտարարություններ, թե որոնց իբր քի արդեն բացահայտված են զարդարվեստի համարյա բոլոր մոտիվները։ Նկրկա աշխատանքից հետո է՛լ ավելի որոշակիորեն է երևում, քե որքան ոչ հիշյա կամ միահղմանի են այդ բացատրություններըը։ Վերջնենք որպես օրինակ ռուս ականավոր հետազոտող Վ. Ա. Գորոդցովի հետևյալ տողերը, որոնք վերաբերում են ռուսական զարդարվեստի գլխավոր մոտիվներին.

«Նրանց հնդեվրոպական մենամասնությունը կենտրոնում ունի ավատիկա (խոշի ֆիգուրան), իսկ շուրջը՝ գենեզիսով նրա հետ կապված մանդրի, ոսմերի, քառակուսու, եվաձևի (ռոմբաս) ֆիգուրներ, որոնց կրոնա-սիմվոլիկ նշանակությունը ներկա ժամանակում հաստատորեն որոշված է։ Անդրադառնալով կոնկրետ մոտիվների, նա հայտարարում է, որ ռուսական ժողովրդական զարդերի ուսումնասիրության պարզել է, քե զարդարվեստում հրկրի կամ հողի սիմվոլը — թուլսերն են ու կենդանիները. ջրինը՝ ձուկը, երկրնքինը՝ թռչունը և օձը և այլն[1]։ Այս և նման մնկնարաբանություններն իրենց կրոնա-միստիկական նկատմամբ ոչ միայն միակողմանի, այլև անընդունելի են։

Հնատիպերական դրագատություններում կան բուժական գիանական նշանակություններ մոտ, օրինակ, Հ. Ծուրբը գրում է. «Հաճախ ոսմերը չորսապատված

[1] Վասիլի Բրիուսովիչ, Հավելվածներ Հաստվելության։ Քիշնև, 1913, էջ 120։

[1] Այս քե ինչ է գրում Նա։

„Примитивная символика, обыкновенно, не сложна и не мудрена; русская народная символика почти вся расшифрована: в ней стихия воздуха представляется птицами, а воздушное (небесное) пространство-змеями; стихия земли символизируется растениями, травоядными и плотоядными животными, а стихия воды-рыбами.

В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды Гос. ист. музея, вып. I, раздел археологический. Москва, 1926, стр. 18.

են կոնցենտրիկ շրջագիծերով, որոնք պիտի արտացոլեն ուռկանի ցանցահանգույցները, որոնց մեջ քիթոտում է ձուկը [1]։

Մի այլ տեղ նա, մատնանշելով մի գրպանազարդի վրա գտնվող ատրյը՝ բուսական զույգ համեմվածներով, այն դիտում է որպես ամավորված մարդ, կենտրոնում՝ նրա տալքը [2]։ Հ. Շուրցի այս մեկնաբանությունների արտասովորությունն ինքնին ևնթասնչի է։

Կարելի է շատ օրինակներ բերել և միաժամանակ վերհիշել արդեն մեջ բերված մեկնաբանությունները, ցույց տալու, որ, իրոք, մինչև որս մասնագետներին չի հաջողվել գտնել զարդարվեստի հիմնական մոտիվների ու նրանց հարաբարդությունների հիշյա բացատրությունը։

* * *

Ամփոփենք։

Զարդարվեստի հիմնական մոտիվների մեջ վիթխարի տեղ են գրավում նաև բնության լորս ուժերի՝ հողի, ջրի, օդի և արևի գաղափարապատկերները։ Նրանց ճանաչելի են գտնում հատկապես հատիկա-սերմային մոտիվների բացատրության հնռնանքով և երևան են գալիս ինչպես այդ օրգանների, այնպես էլ կենաց ծառերի մյուս օրգանների վրա՝ որպես նրանց աճն ու զարգացումը պայմանավորող և նրանց բազդրությունը հանդիսացող ուժերի նշաններ։

Լորս էլեմենտների գաղափարների դրսևորման արդյունք են հանդիսացել զարդարվեստի մի շարք մոտիվներ, որոնցից են շրջագծի վրա եղած լորս բլթակները, քառակուսիները, քառանկյունիները, լորս մատ բաժանված գնգերն ու շրջագծերը, սոմբերը, լորս օգակները, քառաթև զարդերը և այլն։

Քրիստոնեության սիմվոլ խաչը իրենից ներկայացնում է ոչ թե քրիստոսի խաչափայտի, աստվածներին զոհաբերված կենդանիների լորս սրբատերի, աշխարհի լորս կողմերի ու հոդմերի, նրանց հետ կապված լորս ոգիների, մարդկանց ու կենդանիների մարմնի որոշ մասերի, կրակ առանալու գործիքի, արևի և ուրիշ նման բազմաթիվ հատկացությունների, այլ՝ լորս էլեմենտների, բնության տարերքի գաղափարանշանների մեջ։ Այն գոյություն է ունեցել քրիստոնեությունից հազարամյակներ առաջ և օգտագործվել է վիրջինիս կողմից որպես սիմվոլ։ Այդ սիմվոլը, ենթարկվելով քրիստոնեական իդեալիստական ընդհանուր մեկնաբանություններին, ի վերջո, դարձել է լարիք ու աշխատավոր մասսաներին բթացնելու և կեղեքելու միջոց։

Այդպիսի ծագում ունեն նաև քրիստոնեության լորս ավետարանները, լորս ավետարանիչները, քառակերպ աթոռը, դրախտի լորս սյունները, նրա լորս գետերը և այլն։

Այժմ բացատրություն են ստանում նաև զարդարվեստի այսպես կոչված երկրաչափական ձևերը։ Օրինակ, ձվաձև, շրջան, էլիպսաձև զարդերը ծագել են առավելապես բողբոջների, կոկոնների, վարսանգա-պտղային օրգանների, կոների և այլնի գաղափարանշաններից։ Շրջագծերը, գնգերը, ծագել են հատիկների, ինչպես նաև ծաղիկների ու որոշ պտուղների, ձվերի և ուրիշ նման հավելացուցիչների գաղափարանշաններից։ Քառաթև, քառակողմ, քառաբաժան ձևերը ծագել են լորս էլեմենտների գաղափարանշաններից։ Նույնը կարելի է ասել նաև այդ ձևերից յուրաքանչյուրի կրկնակի հարաբերությունների և նրանց բազմապիսի միասնությունների հնռնանքով ստացված ձևերի մասին։

Լորս էլեմենտների բացահայտումը զարդարվեստում՝ խոսում է մարդկանց նախնական մանրիալիստական և ստեղծային դիալեկտիկական մտածողության մասին, որոնք հանդիսացել են նրանց հատկապես անասնապահական և երկրագործական կյանքի գործնոր փորձի արդյունքը։

Այդ դիտողների հիմքում ընկած են ոչ թե կրոնա-միստիկական պատկերացումները, ֆանտաստիկ ու երևակայական գաղափարները, այլ նյութական ռեալ աշխարհը, մարդ բնությունը՝ իր հավերժական ուժերով։ Այդ բոլորը միաժամանակ ցույց են տալիս, որ փիլիսոփայական ուսմունքը լորս էլեմենտների մասին՝ ծնվել է ոչ թե անտիկ փիլիսոփաների կաբինետներում, այլ բնության ծոցում, աշխատանքային պրոցեսներում, աշխատավոր ամրուհիների մոտ, որը և հետագայում մշակվել է փիլիսոփաների կողմից՝ առանալով գիտական բնույթ։ Զարդարվեստում այնքան առատորեն երևան եկող համապատասխան մոտիվները վկայում են, որ այդպիսի դիտողներ են ունեցել ոչ թե որոշ, առանձնահատուկ ժողովուրդներ, այլ՝ համարյա բոլոր հին ժողովուրդները [3]։ Զարդարվեստի

[1] Г. Шурц. История первобытной культуры. С.-Петербург, 1896, стр. 509.

[2] Там же, стр. 51.

[3] Համարյա ևնք ասում, որովհետև մենք չենք կարողացել հասնելամենայ բոլոր ժողովուրդների զարդարվեստների վերջ, բայց մեզի ասել ունենալով շատ ժողովուրդների զարդարվեստների ուշադրությունը, ամենայն հավանությամբ ևնք լորս էլեմենտների վերջ կապված մոտիվների առկայությունը։

իր այս բացահայտվող մոտիվներով հնարավորություն է տալիս քննհանրապես նկատելու մարդկային մասնաժողովրդական այն առողջ կողմը, որը, դեռ չատ հին ժամանակներից, սարսրապին կերպով առաջնային է համարել նյութական աշխարհը, ռնալ իրականությունը՝ բոլոր սնասկի ոգիների ու աստվածությունների նկատմամբ։ Դա նախնական մասնրիալիստական մոտաժողովույան է, որ իր անչըքնչի կնիքն է դրել համարյա բոլոր ժողովուրդների զարգացվնասներում՝ հատկապես չորս էլեմենտների հետ կապվող մոտիվների չնորհիվ։ Իր ժամանակի փիլիսոփայության առողջ քնը և մարդկության առաջավոր մոտաժողները հենվել են ժողովրդական այդ գիտելիքների վրա և դրանով իսկ ուժեղ պայքար կազմակերպել կրոնական, իդեալիստական, ռնակրիտ ուժերի դեմ։ Հիշենք հնդկական լարվածություններին, որոնք, հենվելով չորս էլեմենտների մասին զարգացած ուսմունքի վրա, ժխատում էին հանգիրժալ աշխարհի և դրա հետ կապված կրոնական հայացքների ամբողջ ուսմունքը։ Հիշենք նաև հունական անտիկ մատերիալիստ փիլիսոփաներին, որոնց ուսմունքի հիմքում նույնպես ընկած էր չորս էլեմենտների փիլիսոփայությունը։ Համապատասխան ուշադրություն պիտի նզած լիներ նաև ուրարտացիների մոտ՝ առնվազն մնկ դարով ավելի վաղ, քան Հունաստանում։

Քանի որ չորս էլեմենտների մասին ստեղծված փիլիսոփայությունն իր ժամանակի առաջավոր մարդկանց ձեռքին հզոր զենք է եղել՝ գաղափարական պայքարում, ուստի պարզ է, որ չորս էլեմենտներին նվիրված զարդանկարը, այդ պայմաններում, պիտի հանդես գայլն զարժյալ որպես պայքարի միջոցներ։ Այս մոմենտը զարդարվեստագիտության մեջ վերին աստիճանի կարևոր նշանակություն ունի, որի վրա ևս մինչև հիմա ուշադրություն դարձված չի եղել։ Այժմ, երբ պարզվում է քննվող զարդանկարի ծագումն ու իմաստը, այլևս չի կարելի երանց կարել գաղափարական այն ֆատացի մարտերից, որոնց բախվում էին հին աշխարհում և միջնադարում մատերիալիզմն ու իդեալիզմը։





ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ԾՆՈՂ-ԶՈՒՅԳԻ, ԶԱՎԱԿԻ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՀԵՏ ԿԱՊՎԱԾ ՄՈՏԻՎՆԵՐԻ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ ԶԱՐԴԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Նախորդ գլուխներում արված բացատրությունների շնորհիվ այժմ ավելի քան հասկանալի է դառնում զարդարվեստի ամենաբարդ մոտիվը՝ կենաց ծառը։ Նա բարդ է ու բազմաբովանդակ և՛ այն դեպքերում, երբ երևան է գալիս ամենահարուստ հարաբերություններով, և՛ այն դեպքերում, երբ նշվում է մի պարզ գծագրությամբ։

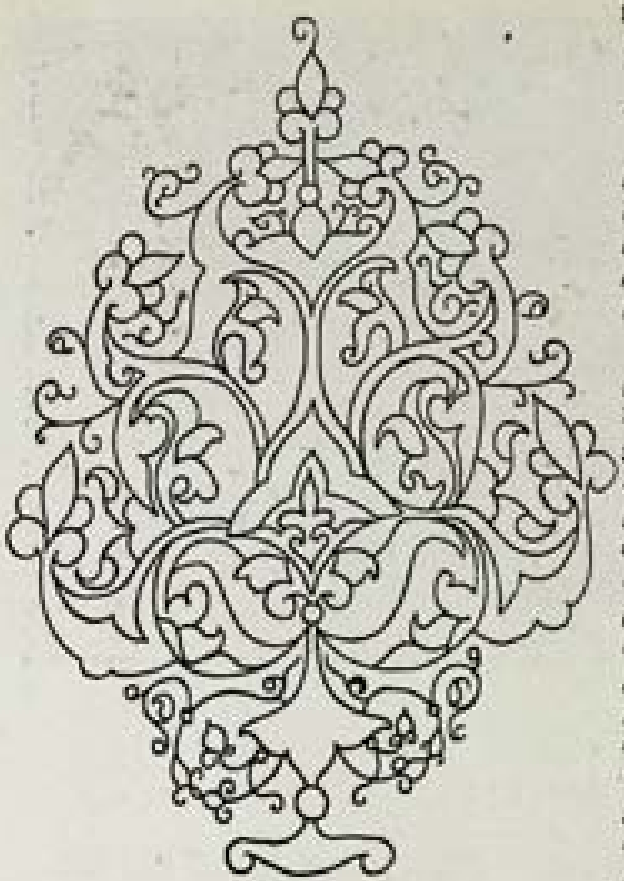
Կենաց ծառի զարդանախշի մեջ էականը ոչ թե նրա արտահայտման ձևն է, որը միշտ էլ կարող է տարբեր լինել, այլ նրա գաղափարական բովանդակությունը, մտահղացության այն ամբողջ կոմպլեքսը, որ մարդիկ դարերի ընթացքում խտացրել են նրա մեջ։ Այդ բարդ բովանդակությունը ներկա աշխատության էջերում բացահայտվելու է աստիճանաբար։

Մեզ համար արդեն հասկանալի է կենաց ծառի պարզ կերպարանքը. այն ծլում է հատիկից՝ չորս էլեմենտների շնորհիվ, տալիս է արմատ, ցողուն, ճյուղ, ծաղիկ և ի վերջո պտղաբերում է։

Մինչև հիմա մեր նպատակն էր մեկ առ մեկ ցույց տալ այդ երևույթների հետ կապված հասկացողությունները և նրանց դրսևորումները՝ զարդարվեստում։ Ըստ որում մենք այդ հարցերը դիտավորյալ կերպով քննեցինք առանձին-առանձին, որի ընթացքում, սակայն, հաճախ հանդիպեցինք նաև ամբողջական կենաց ծառերի պատկերների։

Ահա այդպիսի ամբողջական կենաց ծառի մի գողտրիկ նմուշ № 7729 ձեռագրի 78բ թերթից, որի բոլոր մանրամասնությունները մեզ համար արդեն հասկանալի են (նկ. 482)։ Նրա հիմքում երկճյուղ արմատն է, նրանից վեր՝ հատիկը, հատիկից էլ վեր՝ այդ ծառի տաղավարը՝ ճյուղերով, տերևներով, վարսանգա-պտղային և այլ օրգաններով։

Մինչև օրս անհասկանալի մնացած այս և նման զարդերը, որոնցով ողողված է հայկական



Նկ. 482

մեր մանրանկարչությունը, այժմ կանգնում են մեր առաջ որպես գաղափարական ընդհանրացումներ՝ այդ բուսա-կենդանական աշխարհի ամման ու պաղպաղման երևույթների և նրանց որինաչափությունների մասին։

Ինչպես տվյալ նկարում կենդանական ոչ մի մոտիվ չկա, բայց և այնպես մենք այլևս չենք կարող այսպիսի զարդերը դիտել միանգամայն որոշ, այլ կենաց ծառերի պատկերներ են։ Եվ բուսական աշխարհի հետ կապված հասկացողությունների առումով այս հարցը միանգամայն հասկանալի է, ապա, կենդանական աշխարհի իմաստով, այն դեռևս կարծես է որոշ պարզաբանումների։ Ուստի կանգ առնենք այդ խնդրի վրա, մանավանդ, որ թե՛ հայկական և թե՛ ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներում այդ մոտիվները նույնպես ամենից շատ տարածումն ունեցող մոտիվներից են։

Կենդանական մոտիվներն էլ կապված են բարդ հասկացողությունների հետ, որոնց էությունը նոր նեղկա աշխատությունն մեզ բացահայտվելու է աստիճանաբար։

Սկսենք գործյալ համեմատաբար պարզ և հեշտ ըմբռնելի մոտիվներից։

Նոսրը վերաբերում է ծնող-զույգի, զավակի և նրանցից անբաժան հանդես եկող կենաց ծառերի մոտիվներին, որոնց նմուշներից նույնպես արդեն բավականաչափ տեսել ենք վերևում և խոստացել նրանց վրա հանգամանորեն կանգ առնել տարին։

Մարդիկ, հնագույն ժամանակներից սկսած, ըմբռնել են, որ որևէ նվիրյալ տեղի է ունենում տարբեր սեռերի պատկանող զույգերի միջոցով։ Նրանք այդ երևույթի հետ, անշուշտ, զգալիորեն ծանոթացել էին դեռևս որսորդության շրջանում։ Հատկապես երկրագործության ու անասնապահության զարգացման ընթացքում այդ մասին մարդկանց ունեցած գիտելիքները բազմազողմանիորեն ստուգվում, զարգանում են։ Նրանք տեսնում են, որ կյանքի հավերժության հիմքում ընկած է այդ մեծ էշմարտությունը և դա, որպես որենք, գոյություն ունի ոչ միայն մարդկանց ու կենդանիների, այլև բույսերի մոտ։ Նրանք այդ անալոգիայով են բացատրում նաև բնության բոլոր ուժերի և երևույթների գոյությունը, նրանց երևան գալը, անհետանալը, փոփոխվելը։ Համարյա բոլոր ժողովուրդների մոտ կարելի է գտնել դիցաբանական զույգեր, որոնց համառայն երկինքն ու երկիրն ամուսիններ են, նրանցից են սերվում դիցաբանական հերոսները, առասպելաէրները և այլն։ Հիշենք մեր հին առասպելներից Վահագնի ծնունդը՝ ամպրկեր երկին, երկներ երկիրս-ը, ուր նկարագրվում է այդ հերոսի ծնունդը՝ երկնքի և երկրի երկունքից, ծովի և կենաց ծառի (նռնենի) միջոցով։ Հիշենք հայրանեկան երգերը, որտեղ հայրանեկան կենաց ծառն էլ համարվում է երկնքի և երկրի զավակ։

Երկինք—գեռեն գետառենով
Եղ ծառ ծալիկ էր.
Ծառ ծալիկով.
Ժող կալիկով
Կանուչ-կարմիր[1]։

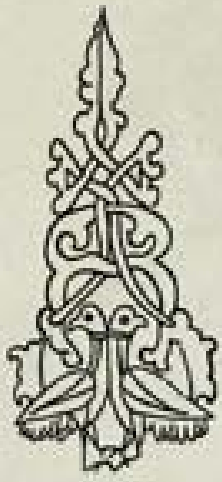
Մ՛րն էր այսպիսի պատկերացումների հյուսքանան հիմքը, նրա ոչ մարդկային կյանքը, նրա առօրյան, ինչպես նաև երկրագործական-անաս-

---

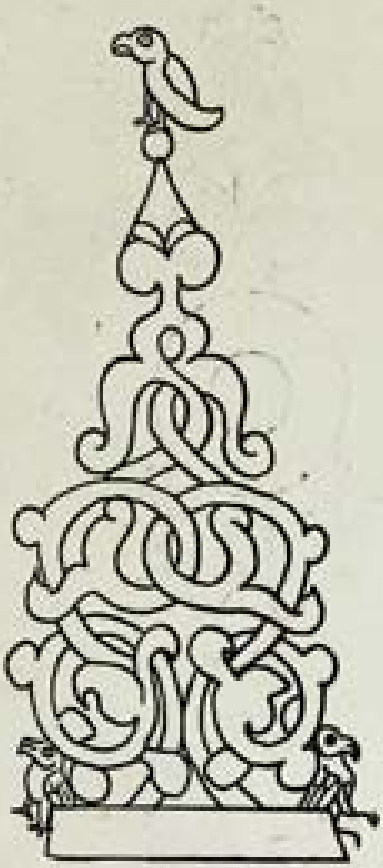
1 Գ. Հ ա յ կ ա ն ։ Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից։ Թիֆլիս, 1882, էջ 88։



Նկ. 483



Նկ. 485



Նկ. 484

նապահական աշխատանքների բովում ձեռք բերված և բյուրավոր անգամ ստուգված կենսափորձը։ Բնականաբար, այն բոլոր մոտիվները, որ մենք քննելու ենք վերևում և կապված էին պաշտպանության, ամեման ու վարգացման գաղափարների հետ, առանց ձեռք-զույգի և զավակի գաղափարների չէին կարող պատկերացվել։ Կենաց ծառը, ուր էլ նա լինի, ինչպես էլ լինի, նրա ամեն է ու կա, նշանակում է, նա պտղավոր պտրտական է որևէ ձեռք-զույգի. նա հենց այդ զույգից է սերված, նրա հաջորդական վարգացումն է և այդ զույգի կենաց ծառը։ Այդ զույգերի չեորհիվ է, որ նորմալ պայմաններ են գալում նաև լրիս էլեմենտները՝ ամեման իմաստով։

Զարգարվեստում այս տեսակներից էլ հարուստ և բազմապիսի վկայություններ կան։

Բերենք օրինակներ։

№ 2722 ձեռագրի 247բ թերթում պահպանված նկարի հիմքում պատկերված է քուլնային մի ձեռք-զույգ. նրանց պոչերը միացած են միմյանց, որով ցույց է տրված բեղմնավորման հրճուքը (նկ. 483)։ Նրանց գլուխների վրա հենված է խիտ տնավորված կենաց ծառը, որն ավարտվում է քուլնաձագի նկարով։ Ծառի ստորջրի փոխարեն պատկերված են տերևներ, վարսանգա-պտուղներ, ճառագիթակ զարդեր, ոսկրի և սկաներյան պատկերը կազմող հյուսվածքներ։

Նման և առավել բարդ հյուսվածքներ ունեցող նկար կա նաև № 1522 ձեռագրի 260ա թերթում (նկ. 484)։ Ուշագրավ է, որ այստեղ ցույց տրված գալարուն հյուսվածքը բազկացած է երկու մասից, որոնցից յուրաքանչյուրը կապված է ձեռք-զույգերից մեկի հետ և գալարվելով գնում է գնալ վեր՝ միանալու, մյուսին, որպեսզի միասին ստեղծեն կենաց ծառի պատկերը և պայմանավորեն քուլնաձագի (պտուղ) առաջացումը։

Այսպիսի մոտիվներում կենաց ծառի գագաթին երբեմն նկար քուլնաձագը, սովորաբար, փոխարինվում է բուսական պտղաբերության սիմվոլներով, ինչպես, օրինակ, № 982 ձեռագրի 85բ



Նկ. 486



Նկ. 487



Նկ. 489



Նկ. 488



Նկ. 490



Նկ. 491

թերթում պատկերված նկարում (Նկ. 485)։ Այստեղ էլ կենաց ծառը ստեղծված է ծնող-զույգի պոչերի միահյուսումից, ուր տալիս են՝ ռոմբը, եռանկյունին, քառաթև զարդը և այլն։

Այս տեսակետից ավելի քան արժեքավոր է № 4156 ձեռագրի 81ա թերթում գտնվող նկարը (Նկ. 486)։ Թռչնակերպ ծնող-զույգի պոչերն այստեղ միահյուսվելով, կազմում են կրկնակի եռանկյունիներ, որոնց վրա բազմել է հավերժա-ձվային խոշոր գաղափարանշանը, իսկ վերջինիս վրա՝ կենաց ծառի պտղաբեր սաղարթը։

Համապատասխան նկարի ենք հանդիպում նաև № 3722 ձեռագրի 245բ թերթի վրա, որտեղ թռչնային ծնող-զույգի պոչերը կազմել են ուղղանկյուն հյուսվածքազարդի մի բարդ կոմբինացիա՝ բուսական երեք ճյուղերի պատկերով (Նկ. 487)։

Այս մոտիվներն էլ միևնույն օգտագործվել են զարդագրերի տառերի կազմման գործում։ Այդպիսիններից է, օրինակ, ռուսական զարդարվեստի հետևյալ նմուշը՝ ընդօրինակված XII—XIII դարերի մի ձեռագրից (Նկ. 488) [1]։ Նման բազմաթիվ նկարներ

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. LX, рис. 37.



Ill. 483



Նկ. 493



Նկ. 495



Նկ. 494

կան նաև հայկական և ուրիշ ժողովուրդների գրչագրերում և ընդհանրապես զարդարվեստի մեջ։

Եթե նախորդ նկարներում թռչնային ծնող-զույգերը միացած էին միայն պոչերով, ապա այստեղ ցույց են տրված նաև ուրիշ հյուսվածքներ, որոնք կազմվում են այդ թռչունների պարանոցների հետ։

Համապատասխան նկարների ավելի ցայտուն օրինակներ կան նաև մեր մանրանկարչության մեջ։ Այդպիսիններից են, օրինակ, № 985 ձեռագրի 3ա, № 3722 ձեռագրի 176բ, № 1522 ձեռագրի 140ա թերթերի նկարները (Նկ. Նկ. 489, 490, 491)։

Նման նկարների մի գողտրիկ նմուշի հանդիպում ենք № 7729 ձեռագրի 318ա թերթում, որը և մեզ ենք բերում գունավոր նկարահանությամբ (Նկ. 492)։

Թռչնային ծնող-զույգերը կարող են նկարվել նաև միայն պարանոցների միահյուսմամբ, գըրկորելով գործյալ նույն գաղափարը։ Այդպիսիներից է № 3722 ձեռագրի 187ա թերթի նկարը (Նկ. 493)։

Լինում են դեպքեր, երբ ծնող-զույգերի այս միասնությունները ցույց են տրվում առանց կենաց ծառերի, սակայն գործյալ նրանք ներկայացվում են որպես առանձնացող զույգեր։ Այդպիսի դեպքերում պտղաբերության գաղափարը պատկերվում է ուրիշ նշաններով, կամ բոլորովին էլ ցույց չի տրվում, բայց ինքնին ընկալվում է։ Առաջին խմբի զարդաձևերից է, օրինակ, № 356 ձեռագրի 240ա թերթում գտնվող նկարը, որ թռչնակերպ ծնող-զույգի պարանոցները միացած են մի օղակով, որն իր գաղափարական իմաստով նույնական է հավիտենա-ձևային սիմվոլի հետ (Նկ. 494)։ Բացի դրանից, այդ թռչունների թևերը պատկերված են ոճավորված բույսերի նմանությամբ։ № 4166 ձեռագրի 242բ թերթի նկարում ծնող-զույգի պարանոցների օղակային հյուսվածքն ավելի բարդ է, քան նախորդում, սակայն այստեղ զուտ բուսական ձևերը բացակայում են (Նկ. 495)։

Թռչնային ծնող-զույգերը հաճախ պատկերվում են նաև կտուցների միացումով, որոնցից էլ աճում է կենաց ծառը։ Այդպիսիններից է, օրինակ, սիրիական մանրանկարչության հետևյալ նմուշը (Նկ. 496) [1]։



Նկ. 496

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, табл. XIV, рис. 8.



Նկ. 497



Նկ. 498

Ինչպես գաղափարական բովանդակությամբ, այնպես էլ իր գեղարվեստական կատարելությամբ վերին աստիճանի մեծարժեք նկարի ենք



Նկ. 499

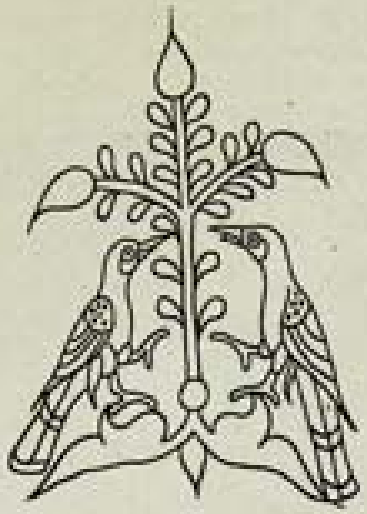
հանդիպում № 4827 ձեռագրի 100բ թերթում (նկ. 497)։ Այդ նկարում արուն կտուցը բաց և կարծես համբուրելու դիրքով կանգնած է իր զուգակցի մոտ, որը գլուխը խոնարհել է և ձախ ոտքը վերև բարձրացնելով, կպցրել կրծքին։ Այստեղ ցույց է տրված նաև կենաց ծառի և պտղաբերության գաղափարը՝ ինչպես նրանց պոչերի, այնպես էլ գլուխների միջև։

Թռչնային ծնող-զույգերին կենաց ծառի և պտղաբերության գաղափարի հետ շղթայող հյուսվածքները հաճախ էլ օրգանապես նրանց հետ կապված չեն երևում, չնայած, բուն էության, այդպես լինել չի կարող։ Դա զարդարվեստի զրանորման եղանակներից մեկն է, որի համար այլ պատասխան չպիտի որոնել։ Այդպիսիներից հիշենք № 6519 ձեռագրի 376ա թերթի նկարը (նկ. 498), ուր կենաց ծառի զույգ ճյուղերը լոկ պարզ գալարներով են շղթայել ծնող-զույգին։ Նույն սկըզբունքով թռչնային ծնող-զույգերը պատկերվում են նաև զարդատառերի բարդ հյուսվածքների հետ, որտեղ յուրաքանչյուր տառ արտահայտում է կենաց ծառի գաղափարը։ Այդպիսիներից են, օրինակ, № 2589 ձեռագրի 158ա և № 7729 ձեռագրի 492ա թերթերի զարդատառերը (նկ. նկ. 499, 500)։ Դրանցից առաջինը «Թ» տառն է, որի հիմքում պատկերված է ծնող-զույգը, վե-



Նկ. 500

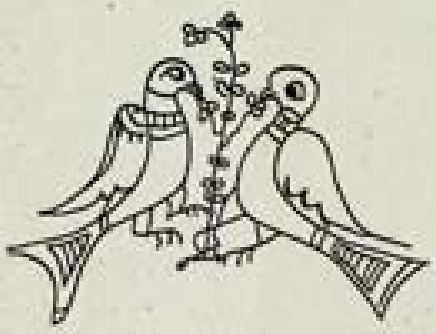
րին ծայրին՝ թռչնածաղը, իսկ երկրորդ տառը՝ մի գեղեցիկ «Ա» է, որի թևերի վրա նստած են ծնող-զույգի ներկայացուցիչները։ Երկու դեպքում էլ



Նկ. 501

առկա են բարդ ու բովանդակալից հյուսվածքներ և այլ զարդեր, որոնց մեջ մեզ համար առայժմ անհասկանալի ոչինչ չկա։

Այս մոտիվների արդյունքն են այն մասսայական պատկերները, որոնց նրման են գալիս զույգ քուչունները՝ ծառերի հետ՝ առանց միահյուսվելու նրանց։ Ահա մի այդպիսի նկար № 7729 ձեռագրի 471բ թերթից (նկ. 501) և մի ուրիշը՝ ֆոլտական մանրանկարչությունից (նկ. 502) [1]։



Նկ. 502

Այդպիսի մոտիվների մեջ էլ քիչ չեն գեպքերը, երբ ծառը, ոճավորվելով, կորցնում է իր ծառային տեսքը, գտնելով լոկ մի զարդ, ինչպես դա տեսնում ենք № 985 ձեռագրի 127բ թերթում (նկ. 503)։

Մասնավորապես քուչային ծնող-զույգերը զարդարվեստի սկզբում և հետագա մոտիվներից են։ Այդ պատճառով էլ նրանց կարելի է հանդիպել զարդարվեստի բոլոր բնագավառներում՝ խիստ լայն տարածմամբ։

Հայկական լեռնաշխարհում գտնված նյութական կուլտուրայի ամենահետաքրքիր հուշարձաններից մեկը սկզբնապես կոչվող քարանիրքերը նույնպես կրում են այդպիսի մոտիվներ (նկ. 504) [1]։ Նման հուշարձաններ կան նաև Վրաստանում, Մոնղոլիայում և ուրիշ երկրներում։

Քուչային ծնող-զույգերի հարուստ պատկերների ենք հանդիպում կիրամիկայի, գորգագործության, քանդակագործության, փայտի մշակման և այլ նման բնագավառներում։ Միջնադար-



Նկ. 503



Նկ. 504

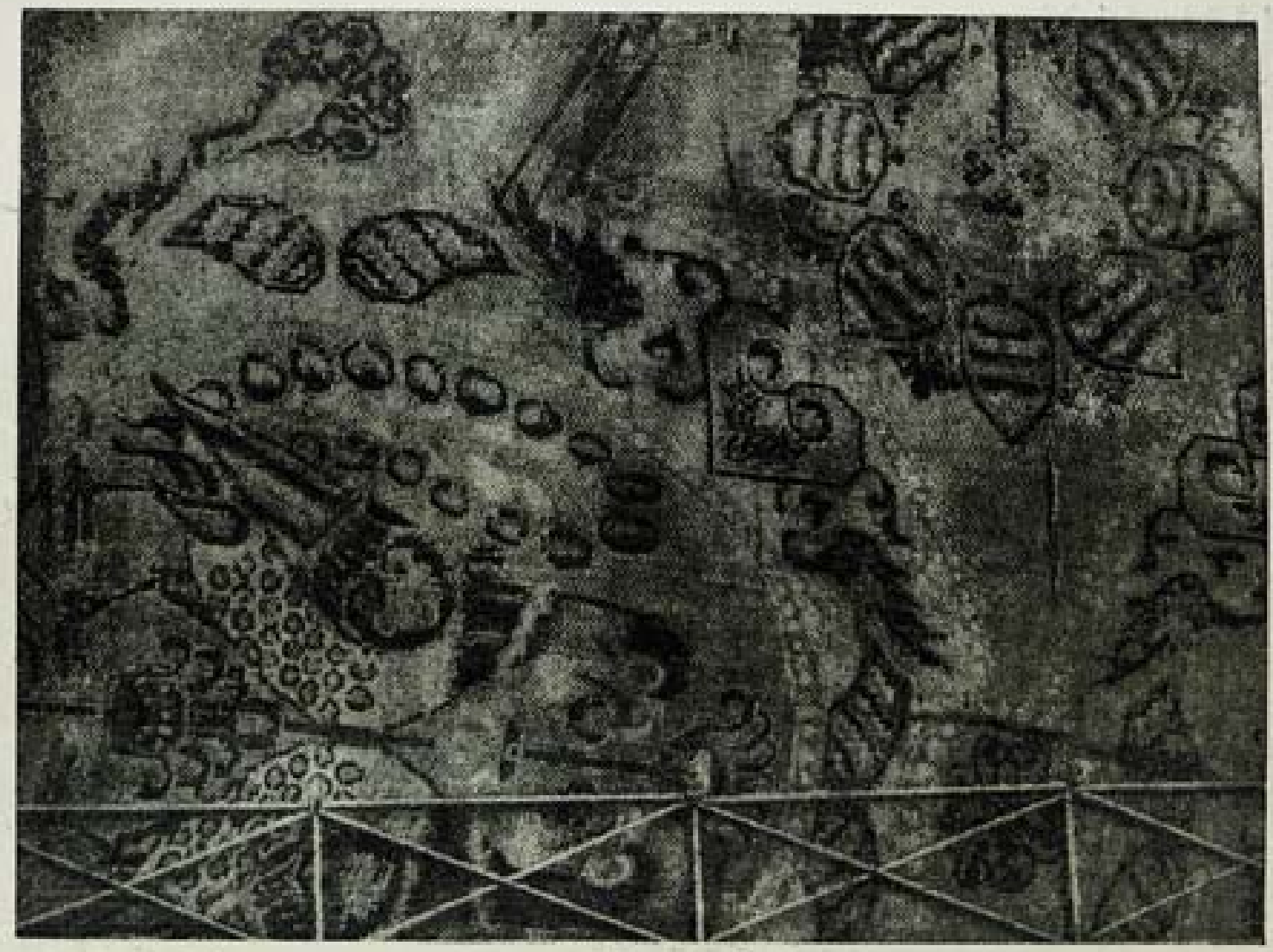
յան կտորների վրա, որոնց բազմապիսի նմուշները պահպանված են մեր ձեռագրերի կազմերի հետ, որպես կազմի պարագա, նույնպես առատորեն նրման են գալիս այդ մոտիվները։ Այդպիսի կտորների մի նմուշ գտնվում է, օրինակ, № 6263 ձեռագրում (նկ. 505)։

Ծնող-զույգի ընդհանրացնող մոտիվը՝ կենաց ծառի և պտղաբերության գաղափարի վրա՝ հսկայական տեղ է գրավում նաև ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստում։ Ով գոհանգամանքի հասկանալի է, որովհետև, ինչպես Գոնֆուցիոսն է ասում, «Երկու սկզբունքների միավորությունն է ամեն ինչի գոյության պատճառը» [2]։

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CXXXII, рис. 9.

[1] Н. Я. Марр и Я. И. Смирнов, Вышапы, 1931, стр. 93.

[2] Կոնֆուցիոս, հավաքեց Ֆ. Բաբուլ, Թիֆլիս, 1897, էջ 60.



Ia. 605

Նման մոտիվներից հատուկ ուշադրության արժանի է, օրինակ, ռուսական հին պղնձադրամներից մեկի հետևյալ զարդը (նկ. 506) [1]։ Այստեղ միմյանցից բավականին հեռու տարածության վրա, կանգնած են թռչնակերպ ծառ-զույգի ներկայացուցիչները։ Նրանց պոչերի միացումից առաջացած է մեզ ծանոթ հավերժական շղթաներից մեկի ձևը՝ կենտրոնում ունենալով գաղափարական հյուսվածքների մի համադրություն։ Գաղափարության սիմվոլները՝ անտառային կենդաներն են, որով ընդգծված է ռուսական բնաշխարհի կոլորիտը։

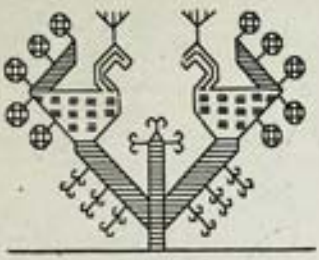
Թռչնային ծառ-զույգերի ուշագրավ մոտիվների ենք հանդիպում նաև ռուսական հին ասեղնագործերի, զարդասեղանների, գոտիների վրա, ինչպես նաև հասարակ մանրանկարչության ու ժանյակագործության մեջ։



Նկ. 507



Նկ. 506



Նկ. 508



Նկ. 509

Համապատասխան բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել նաև Գ. Ս. Մասլովայի «Народный орнамент верхневолжских карел» աշխատությունից։ Դրանցից այստեղ ընդօրինակենք միայն երկու նմուշ (նկ. նկ. 507, 508) [2], որոնցից առավել բարդ բովանդակություն է դրսևորում առաջինը։

Թռչնային ծառ-զույգը՝ վարսանդա-պտղային զարդաձևերի և բուսական ոճավորված այլ օրգանների հետ՝ երևան է գալիս նաև Մերձբալթյան երկրների ժողովուրդների զարդարվեստներում։

Հիշենք Լատվիայում գտնված մի դաշույնի պատյան, որը համարվում է XI դարի արտադրություն և իր վերին մասում կրում է թռչնակերպ ծառ-զույգի պատկերը (նկ. 509) [1]։

Առանձնապես ուշագրավ է նաև այս հուշարձանի ներքևի մասում գտնվող զարդը, որտեղ կրկնված է վարսանդա-պտղային սիմվոլը՝ բազմաթիվ ժողովուրդների զարդարվեստներում կանոնիկ տեսք ընդունած ձևով։

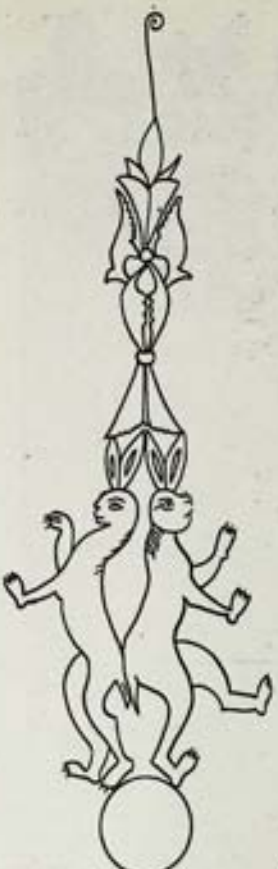
Ծառ-զույգի գաղափարը, դարձյալ նույն նշանակությամբ և նույն ձևերով, պատկերված է լինում նաև ուրիշ կենդանիների միջոցով։

Ահա մի նկար № 3722 ձեռագրի 303բ թերթից, որտեղ հատիկա-ձևային գաղափարանշանի վրա կանգնած է մի զույգ նապաստակ. նրանց ականջների վրա էլ բարձրացել է կենաց ծառը (նկ. 510)։ Նման նկար կա նաև № 4186 ձեռագրի 81բ թերթում, որը միանգամայն նույնական է նույն ձեռագրի 81ա թերթից վերևում մեջ բերված նկարի

[1] История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 430, рис. 213.

[2] Г. С. Маслова, Народный орнамент верхневолжских карел, Москва, 1951, таб. V, рис. 1, таб. XLVI, рис. 2.

[1] Советская археология, XVII, Москва, 1953, стр. 126.



Նկ. 510



Նկ. 511



Նկ. 512



Նկ. 514



Նկ. 513

(նկ. 486) հետ, միայն թե այստեղ թռչունները փոխարինված են զույգ գազաններով՝ հավանաբար առյուծներով (նկ. 511):

Զույգ առյուծների պոչերի միացումից առաջացած կենաց ծառի ուշագրավ օրինակ կա նաև № 4567 ձեռագրի 96ա թերթում, որն իրենից ներկայացնում է զարդագիր «Մ» տառը (նկ. 512):

Կենդանիներն էլ հաճախ պատկերվում են միմյանց հետ փարված իրենց պարանոցներով՝ ինչպես թռչունները։ Այդպիսիներից հիշենք № 7451 ձեռագրի 22բ և 59բ թերթերի նկարները (նկ. նկ. 513, 514):

Համապատասխան փաստեր շատ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։

Ահա մի նմուշ կարելական զարդարվեստից, ուր կենաց ծառի կողքերին կանգնած են երկու ձի, որոնք և արտահայտում են ծառ-զույգի իմաստը (նկ. 515) [1]:

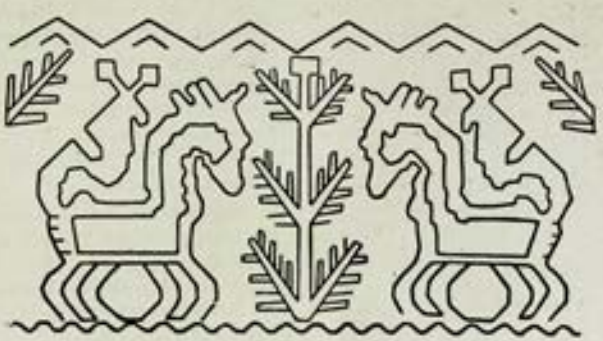
Պարանոցներով իրար փաթաթված գազանների ծառ-զույգի մի ուշագրավ պատկեր է հրատարակված «История культуры Древней Руси» *ժողովածուի II հատորում։ Այդ գազանների գլխա-*

[1] Г. С. Маслова, Народный орнамент верхневолжских карел, Москва, 1951, таб. XLIV, рис. 2. *Ավելորդ չենք համարում բնագրից մեջբերել հետևյալ տողերը.* „Образ коня в вышивках полотенец выражен очень ярко... Карельская вышивальщица изображает коня с кустом вместо хвоста, ветками вместо ушей и деревом на крупе вместо всадника (рис. 1, табл. XLIV). Два таких коня составляют композицию с деревом в центре. В трехчастной компановке кони представлены и в узоре на рис. 2, табл. XLIV, но образы их даны по-другому, иными стилистическими приемами" (там же, стр. 78).

րան մարմինների միջև առեղծված է որոշակի մի փոքրիկ տարածություն, որի ներսում նկարված է վարսանգա-պտղային սիմվոլը [1]։

Գազանների համանման զույգերի պատկերներ հայտնի են նաև ուրարտական, սկյութական

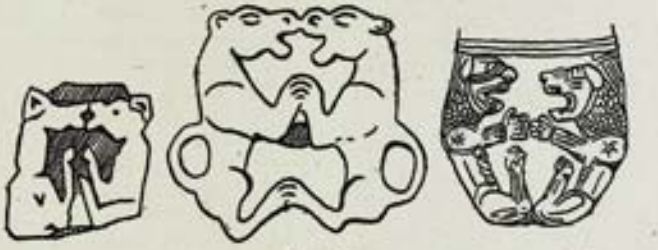
կերված մի զարդապատկերի ենք հանդիպում Սեբաստիայի հին գրակալներից մեկի վրա (Նկ. 517)։ Այդ գրակալի ներքևում կա մի շրջանակավոր ծաղիկ, որի պտղաբերության սիմվոլ լինելն արդեն հայտնի է։ Նույնը կարելի է ասել նաև այդ գրա-



Նկ. 515

և այլ հին ժողովուրդների հուշարձաններից։ Ահա որոշ նմուշներ այդպիսի պատկերներից, որոնք, սակայն, դիտված են որպես կռվի մոտիվներ (Նկ. 516) [2]։ Ինչպես ցույց են տալիս բերված նյութերը, այստեղ գործ ունենք ոչ թե կռվի, այլ սիրո տեսարանների հետ։ Այս առումով հետաքրքրական

կալի վերին մասում գտնվող շրջանակի և նրա ներսում արված զարդերի մասին։ Ահա այդ զարդերի միջև ընկած տարածության վրա էլ փորագրված է գազանների ծնող-զույգը, որն ամբողջացնում է ընդհանուր տեսարանի պտղաբերական բովանդակությունը։



Նկ. 516

են նաև հետևյալ օրինակները՝ հայկական զարդարվեստից։ Ճիշտ այս գազանների դիրքով պատ-

[1] История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 412.

[2] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 323, рис. 108. „Изображения борьбы зверей на костяной пластинке из Кармир-Блура, на бронзовой бляхе из скифского могильника на Тамани и на золотой обкладке ножен акинака из Литого кургана".

Գազանների նման ծնող-զույգի ենք հանդիպում նաև Աղթամարի տաճարի բարձրաքանդակներում [1]։

Այս նկարները ցույց են տալիս ոչ միայն վերհիշյալ օրինակների ծնող-զույգային բովանդա-

[1] А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, Москва—Ленинград, 1950, таб. 60.



Նկ. 517

կությունը, այլև այն, ինչպես այդ հին մոտիվնե-
րը պահպանվել են նաև միջնադարում։

Իսկ թե ինչպես են պատկերվել կովի մոտիվները՝ զարդարվեստում կամ ինչ հասարակական բովանդակություն ունեն գազանների ու այլ կենդանիների ծնող-զույգերի պատկերները, այդ մասին խոսք կլինի հետագա գլուխներում։

Ծնող-զույգի մոտիվի բացահայտումն ու ուսումնասիրությունը միանգամայն հավանական է դարձնում նաև զարդարվեստում մեծ տարածում գտած այն զարդաձևերի ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը, որոնց համարվում են ֆանտաստիկ կամ երևակայական կենդանիների պատկերներ։ Դրանք երևան են գալիս մերթ մի գլխով և երկու մարմնով, մերթ երկու գլխով և մի մարմնով, մերթ էլ նման այլ ձևերով։ Բնության մեջ այդպիսի նորմալ էակների բացակայությունն ինքնին մատնում է նման պատկերների առնչությունը հին պատկերացումների հետ, որոնց նյութական հիմքը զարգացող իրական աշխարհն ու բնությունն է և ոչ թե վերացական ու կրոնական հասկացողությունները։

Այս մոտիվները, հիմնականում, պիտի բաժանել երկու խմբի, այն է՝ պարզ և բարդ։ Երկրորդ խմբի մասին կխոսենք հետո։ Այստեղ քննենք միայն առաջին խմբի մեջ մտնող մոտիվները։ Դրանք մի մարմին և երկու գլուխ ունեցող կենդանապատկերներն են։

Մեր որոնումները ցույց են տալիս, որ այդ պատկերները առնչված են ծնող-զույգերի գաղափարապատկերներից և արտահայտել են նույն իմաստը։ Այս կարծիքը համոզեցուցիչ դարձնելու համար, բերենք նախ՝ մեկի պարզ օրինակներ, որտեղ որոշակիորեն երևում են ծնող-զույգերի ներկայացուցիչները՝ առանձին-առանձին։

№ 378 ձեռագրի 286բ թերթում նկարված է մի թռչնակերպ ծնող-զույգ՝ կանգնած շրջագծի (հատիկա-ձվային գաղափարանշան) վրա գտնվող ծառանկյան վրա. նրանց պարանոցները սերտորեն միացած են միմյանց հետ և իրենց գլուխներից վերև պահում են կենաց ծառի, պտղաբերության սիմվոլը (Նկ. 518)։ Այսպիսի տեսարան՝ ավելի քան ոճավորված ու ճոխ կենաց ծառով՝ տեսնենք նաև № 985 ձեռագրի 85բ թերթից բերված նկարում (Նկ. 485)։ Այստեղ էլ ծնող-զույգերը ոչ թե ֆիզիկապես են միացած միմյանց հետ, այլ օրգանապես. նրանցից բուսած կենաց ծառը և նրանցից ներքև գտնվող գաղափարանշանները, այդ զույգերի հետ, կազմում են մի օրգանական ամբողջություն. նրանց միմյանցից զատ պատկերացնել չի կարելի։ Ահա այս գիտակցության համաձայն էլ առնչվել են նախ՝ մարմինների առանձին մասերով, ապա և համարյա ամբողջությամբ միացած ծնող-զույգերի պատկերները։

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ № 356 ձեռագրի 147բ թերթից, որտեղ ծնող-զույգը միացած է պոչերով, իսկ կենաց ծառը սերված է նրանց պարա-



Նկ. 518



Նկ. 520

Նոցենները միահյուսող ձյուղերի զալարահյուսվածքից (Նկ. 519)։ Համարյա այդպիսին էր նաև № 3722 ձեռագրի 347ր թերթից մեր բերված նկարը (Նկ. 483)։ Այս վերջինում պոչերի սահմանն



Նկ. 519



Նկ. 521

անգամ վերացված է։ Նույնը կարելի է ասել նաև սերբական հետևյալ մանրանկարի մասին (Նկ. 520)[1]։

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XVI, рис. 24.

№ 4217 ձեռագրի 220ր թերթում ծնող-զույգի միասնությունը ցույց է տրված ավելի քան ռեալիստական ձևով (Նկ. 521)։ Նրանց մարմինները միացած են միմյանց հետ մեջքերով՝ վերևից մինչև ներքև. ընդ որում կենաց ծառի և պտղաբերության գաղափարն էլ ցույց է տրված թե՛ նրանց պոչերի և թե՛ նրանց թևերի ու գլուխների վրա՝ որպես շարունակություն։ Դա մի բուսա-կենդանական մոտիվ է, որտեղ զույգ թռչունները և կենաց ծառն օրգանական ամբողջություն են կազմում։ Այդ նույն մոտիվի առավել ամփոփված տարբերակներից հիշենք № 278 ձեռագրի 266ր թերթի նկարը, որտեղ ծնող-զույգը, հասկը, պտղաբերության սիմվոլը՝ գարնան օրգանապես ձուլված են մի ամբողջության մեջ (Նկ. 522)։

№ 155 ձեռագրի 128ա թերթում տրցին նման ծնող-զույգի մարմինների միջև եղած սահմանագիծը վերացված է, որի շնորհիվ ստացվել է մի մարմին և մի պոչ ունեցող տերատոլոգիական թռչունի պատկեր՝ երկու գլխով և չորս ոտքով (Նկ. 523)։

Այստեղից էլ հետևությամբ առաջացել են այնպիսի թռչնաձևեր, որոնք կրել են երկու ոտք, երկու թև, մի պոչ և երկու գլուխ։ Այդպիսին է, օրինակ, № 1525 ձեռագրի 5ր թերթի գեղեցիկ նկարը (Նկ. 524)։



Նկ. 522



Նկ. 523

Դա մի կենաց ծառ է, որի հիմքում ընկած է ոճավորված ծնող-զույգը։ Այդ գաղափարը կրկնված է նաև ծառի վերին մասում զետեղված զույգ թռչունների միջոցով, որոնց մեջտեղից վեր է ձգվում կենաց ծառի գագաթը՝ պտղաբերության վարսանդա-պտղայրին գաղափարանշանով։



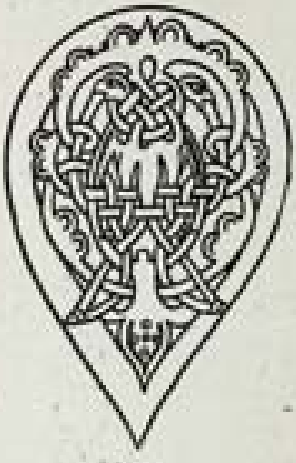
Ill. 525



Ill. 524



Ill. 526



Ill. 523



Ill. 527

Նույնպիսի նրնույթների արդյունք են նաև № 4514 ձեռագրի 50բ, № 198 ձեռագրի 258ա թերթերի նկարները (նկ. նկ. 525, 526):

Համապատասխան մոտիվներ, քանվածատար, կան, և անպայման պիտի լինեին, նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ: Ահա մի օրինակ վրացական միջնադարյան մանրանկարչությունից, որտեղ տերիկլոնի արձիվը (տնավորված ծնող-զույգը) նրնած է գալիս խորանի վերին մասի կենտրոնում (նկ. 527) [1]:

Այդպիսի քանդակազարդները և նման այլ նկարները մեծ քիվ են կազմում նաև ռուսական զարդարվեստի մեջ: Հիշենք որպես օրինակ հնատյալ զարդը (նկ. 528) [2]:

Այս ամբողջ զարդանախշ է վարսանգա-պաղպաջին սիմվոլի մեջ, որն այսօրվա ունի մի իմաստ և արտահայտում է ծնող-զույգ — մու — ծնող-զույգ — մու գաղափարը: Այստեղ էլ հանդիսական տեղ է տրված հյուսվածքներին, որոնք զարդյալ ոչ թե անիմաստ ու խնդրուն զարդեր են, այլ ծնող-զույգի, տեմաի և պաղպաջության հետ կապված հասկացողությունների գրանցման նշանակներ: Իր ամբողջ խնդրումների մեջ այստեղ էլ պարզորոշ կերպով նկատելի է սիմետրիկ կոմպոզիցիայի հիմքում ընկած ծնող-զույգի և նրա զարգացման գաղափարը:

Նույն հանդագարձով առնչվել են նաև ուրիշ կենդանիների և մարդկանց ծնող-զույգերի գաղափարը ցույց տվող համապատասխան մոտիվներ: Այդպիսիներից է, օրինակ, 12 կենդանակերպերի մեջ հայտնի տերիվորյակներին մոտիվը, որը, սովորաբար, պատկերվում է մարդկային մի մարմնով և երկու գլխով: Բերենք մի այդպիսի նմուշ № 8973 ձեռագրի 32բ թերթի մեծ նկարից, որտեղ շրջանակի մեջ ցույց են տրված 12 կենդանակերպերը, այդ թվում և տերիվորյակները (նկ. 529) [3]: Ար, իրոք, այստեղ էլ գործ ունենք նույն երևույթի հետ, բերենք մի ապացույց: № 1727 ձեռագրի 83բ թերթում նույն տերիվորյակներին մոտիվը նկարված է ոչ թե տնավորված և միմյանց միացած, այլ ամեն պարզ ու ամեն բնական տեսքով (նկ. 530): Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ միմյանց դեմ կանգնած են մի տղամարդ



Նկ. 529 Նկ. 530

և մի կին, որոնք, որպես ծնող-զույգի ներկայացուցիչներ, բոլոր են կենաց ծառի մի ուղղորդ մոտիվ, վերջինս էլ իր հերթին է գրանորում ծնող-զույգի տիեզերական և պաղպաջության իմաստը:

Այդ մոտիվների նախնական էության մոռացման պատճառով է, որ այսօր նրանք համարվում են ֆանտաստիկ և երևակայական կենդանիների պատկերներ: Այս օրինակների վերլուծությամբ զարձյալ ցույց է տրվում, որ զարդարվեստում վերացական քվացող պատկերների հիմքում էլ ընկած է իրական աշխարհը՝ իր կոնկրետ ուժերով և երևույթներով:

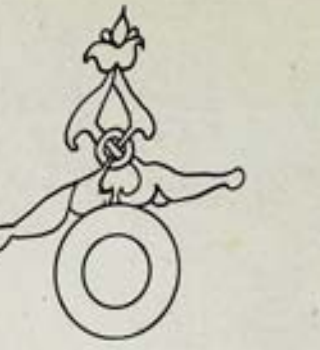
Այս վերջին մոտիվների բացատրման գործում կան մի շարք ան-հիմն կարծիքներ, որոնցից է, օրինակ, Հ. Շուրցի վերևում մատնանշված ֆիզիոլոգների ինքնաստատ կրկնման կարծիքը [1]: Այս կարծիքն արդյունք է բուժուհական տեսարանների արվեստ արվեստի համար զարդարված վերատկար տեսության, որն տեսնում է արվեստի ներքին բովանդակությունը:

[1] В. В. Стасов, Сказания и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CXLIX, рис. 25.

[2] Н. Ф. Лорепц, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 33, фиг. 2.

[3] Երեսուրեակում ևս մյուս տերիվորյակներն մոտիվը

[1] Г. Шурц, История первобытной культуры, С. Петербург, 1896, стр. 557. Ահա իր խոսքերը. „Основной закон повторений и чередований, увеличивающий число фигур, оказывает также влияние и на характер их посредством установления искусственной симметрии. Весьма известный и поучительный пример в этом смысле представляет двуглавый орел австрийского и русского государственных гербов, он гораздо симметричнее скомпанован, чем наш одноглавый немецкий орел. Чаще всего таким экспериментам подвергается фигура человека".



Նկ. 531

Այդ մոտիվի բացատրված լինելու հետևանք պիտի համարել նաև հետևյալ օրինակը։

Սովետական պատմաբան Բազիլևիչը, խոսելով ռուսական պետականության մասին՝ XIV դարի II կեսում, կանգ է առնում նաև Իվան III-ի կողմից ռուսական պետական խորհրդանիշ համարված երկգլխանի արծվի պատմության վրա։ Նա իրավացիորեն կասկածի տակ է առնում որոշ պատմաբանների կողմից ընդունված այն կարծիքը, թե այդ խորհրդանիշը ռուսական իրականության մեջ ներմուծվել է Բյուզանդիայից՝ Իվան III-ի կողմից[1]։ Այսօր, երբ հասկանալի է դառնում նման թռչունների էությունը, այլևս ոչ մի հիմք չի մնում Բազիլևիչի կողմից կասկածի տակ առնված կարծիքի համար, մանավանդ, որ, ինչպես նշում է նա, ռուսական հնագույն աղբյուրներում էլ կան նման մոտիվներ։

Այս մոտիվների մասին մեր առկիչքը վերջացնելուց առաջ, նշենք ևս մի հանգամանք։ Չի կարելի այդ երևույթի բացատրությունը որոնել միայն ռեմակերման պրոցեսի մեջ. այդտեղ մեծ դեր են կատարել նաև ուրիշ կարևոր հանգամանքներ, որոնց հետ կծանոթանանք ստորև, երբ կքննենք է՛լ ավելի բարդ տեսք ունեցող և զարդային ֆանտաստիկ համարված կենդանապատկերները։ Այդտեղ արդեն յուրաքանչյուր ծնող-զույգի ներկայացուցիչը բաղկացած է երկու և երբեմն էլ երեք, չորս կենդանիների առանձին մասերի համադրումներից։

Ծնող-զույգի և նրանից անբաժան՝ մանկան կամ պտուղի գաղափարը ցույց է տրվում նաև լոկ բուսական մոտիվների միջոցով։ Երկու կենդանու փոխարեն նկարվում են երկու բույսեր, որոնք միահյուսվում և առնչվում են միմյանց հետ կենդանիների նման։ Այս երևույթի հիմքում ընկած է երկու հասկացողություն։ Նախ այն, որ մարդիկ, ծանոթ չլինելով բույսերի կամ ծաղիկների երկսեռությանը, բնականաբար, պտուղի գոյացումը համարել են այդ սեռերի միավորության հետևանք։ Նրանց այդ մասին ունեցած գիտելիքների կապակցությամբ արդեն բավականաչափ խոսված է ներկա աշխատության սկզբում։ Բացի դրանից, ինչպես գիտենք, զարգացվելուն ընդհանրացում մոտիվը արտահայտում է ոչ թե ավելի մոտիվում պատկերված բույսի կամ կենդանու, այլ ամբողջ բուսական և կենդանական աշխարհների մասին մարդկանց ունեցած գիտելիքներն ու պատկերացումները։ Մինչ այս սկզբունքով է, որ պտուղի գաղափարը զույգ կենդանիների մոտ էլ արտահայտվում է բուսական ձևերով։ Ահա այս երկու հիմնական պատճառով է, որ ծնող-զույգերի մոտիվներում զույգ կենդանիների նման երևան են գալիս նաև զույգ բույսերը։

Կա մի ուրիշ պատճառ էլ, որը, սակայն, վերջնական նշանակություն չունի. դա անխնախեկական բնույթ ունի։ Ժամանակի ընթացքում կենաց ծառի հետ երևան եկող կենդանիները կա՛մ զույգ են մնում, կա՛մ ձևափոխվելով, վեր են ածվում ո՛չ կենդանակերպ հավելվածների, ըմբաների և ի վերջո զումարվում բուսական ձևերին։

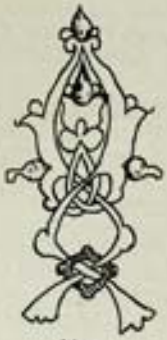
№ 378 ձեռագրի 178բ թերթում նկարված է մի խոշոր հատիկապատկեր, որի վրա, զույգ կենդանիների փոխարեն, ցույց են տրված բուսական երկու ճյուղեր, որոնք պարզ հյուսամոր պայմանավորել են վարսանգա-պտղային սիմվոլի գոյացումը (նկ. 531)։

№ 4186 ձեռագրի 30ա թերթում պատկերված է զարմյալ հատիկա-սերմային մի խոշոր գաղափարանշան, որից ներքև, երկու կենդանիների փոխարեն, միահյուսվել են բուսական երկու օրգաններ՝ պտղաբերության սիմվոլներով, իսկ վերև ձգված է ծառի սաղարթը՝ զարմյալ պտղաբերության սիմվոլներով (նկ. 532)։ Այս նկարը համեմատելի է նույն ձեռագրի 31ա և 31բ թերթերից վերևում մեջ բերված նկարների հետ (նկ. նկ. 486, 511), որտեղ հատիկապատկերի տակ մի դեպքում պատկերված են զույգ թռչուններ, իսկ մյուս դեպքում՝ գազաններ (հավանաբար առյուծներ)։

[1] К. В. Базилевич, Внешняя политика русского централизованного государства, Москва, 1952, стр. 87—88.



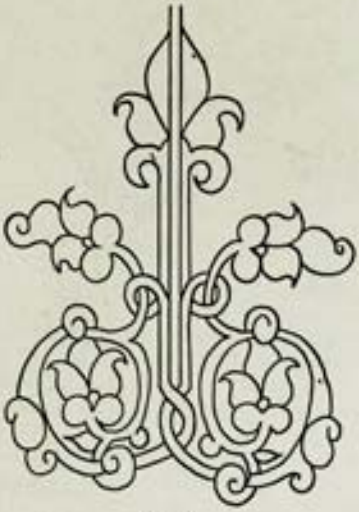
Նկ. 533



Նկ. 534



Նկ. 535



Նկ. 537



Նկ. 538



Նկ. 536

№ 3756 ձեռագրի 77-րդ էջում կա նման մի ուրիշ նկար, որտեղ կենաց ծառի հիմքում ընկած հատիկապատկերը փոքր է և օղակի նման միմյանց է կապում բուսական երկու ճյուղեր, որոնց ստորին ծայրերը կազմում են արմատի, իսկ վերին մասերը՝ պտղաբեր սաղարթի գաղափարը (Նկ. 533)։ *Համապատասխան և ավելի բարդ նկար կա նաև նույն ձեռագրի 47-րդ էջում, որտեղ ծառի հիմքում ընկած հատիկապատկերը կրում է նաև չորս էլեմենտների նշանները* (Նկ. 534)։

Հաճախ հատիկապատկերը վեր է ածվում մի պարզ օղակի կամ ուղղակի կապի, որով կապվում են բուսական երկու գլխավոր ճյուղերը և կազմում կենաց ծառի պատկերը։ Այդպիսիններից է, օրինակ, № 1530 ձեռագրի մագաղաթյա պահպանակի (հավանաբար X դար) վրա գունավոր նկարը (Նկ. 535)։

Հաճախ էլ հատիկի պատկերը բոլորովին բացակայում է. երևում են զույգ երկու ճյուղեր, որոնք մեկով միանում միմյանց հետ և նորից կազմում կենաց ծառի գաղափարապատկերը։ Այդպիսիններից հիշենք № 382 ձեռագրի 55բ թերթի պարզ նկարը (Նկ. 536), *№ 7729 ձեռագրի 499ա թերթի գեղեցիկ զարդը* (Նկ. 537) *և այլն։*

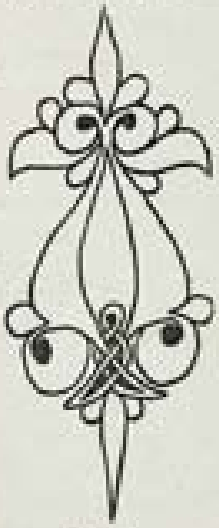
Այս մոտիվները տատանվում են ամենապարզ ձևերից մինչև ամենաբարդ հյուսվածքները, որոնց



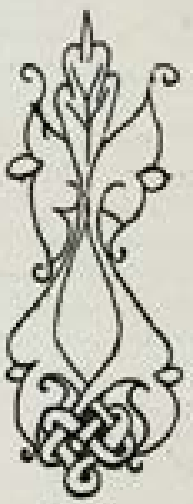
Նկ. 538

Մեջ միչտ էլ նկատելի է նույն սկզբունքը. Բարդագույն նմուշների գեռ շատ կճանդիպենք, ուստի այստեղ հիշենք մի օրինակ էլ պարզ նմուշներից՝ ընդօրինակված № 252 ձեռագրի 60ա թերթից (նկ. 538)։ Այստեղ էլ առկա են երկու ուժերի նշաններ, որոնք ձեռագրում ներկված են տարբեր գույներով։

Պարզվում է, որ ամենամասսայական լուսանցազարդերի մեծ մասն ստեղծված է նույն ձևով։ Օրինակ, № 1504 ձեռագրի 461ա թերթում գտնվող լուսանցազարդի մեջ ևս նկատելի է երկու սեռավորված բույս. նրանց ներքևի ծայրերը, որոնք նման են տերևակոթունի, միահյուսվելով, պատճառավորել են պաղպաղերույթյան սիմվոլի ստեղծումը՝ ներքևի մասում (նկ. 539)։ Իսկ նրանց տերևանման ստազորենների միացումը ավել է համապատասխան գաղափարականի՝ վերին մասում։



Նկ. 539



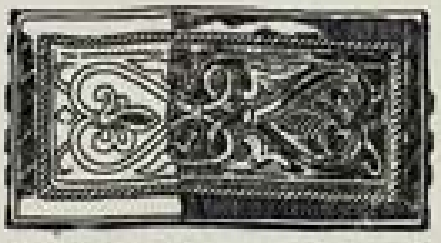
Նկ. 540

Ահա նման մի ուրիշ լուսանցազարդ՝ № 1506 ձեռագրի 345ա թերթից (նկ. 540)։ Այստեղ էլ փոքր ունենք մոտավորապես նման գույքի հետ։

Նման լուսանցազարդերն էլ, իրենց կրկնումներով, այլ մոտիվների հարաբերություններով, զարգացել և ավել են բազմատեսակ նուրբ զարդաձևեր։

Համապատասխան շատ օրինակներ կարելի է բերել նաև ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներից։ Այստեղ բավարարվենք միայն մի նմուշով, առնված ռուսական զարդարվեստից (նկ. 541) [1]։

Զարդարվեստում լուծ բուսական մոտիվներով ծնող-ցույցի և գավանի գազափարն արտահայտող զարդաձևերի ներկա քննությունը նպաստում է լուծելու մի ուրիշ կարևոր հարց ևս։



Նկ. 541

Ներկա աշխատությունը մեզ նախապես նպատակներում, որ արժասանները կենաց ծառերի պատկերներում, որպես օրենք (շնչին բացառություններով) երևան են գալիս մեկական զույգերով։ Այժմ արդեն հասկանալի է, որ այդ տառեզարդը հենված է, ամենից առաջ, ծնող-զույգի գաղափարի վրա։ Բավական է ուշադիր կերպով վերանայել միայն այս գլխում զետեղված նկարները, և խնդիրը լուծված կլինի։ Բայց և այնպես ավելորդ չենք համարում այս առնչությամբ այստեղ զետեղել ևս մի քանի նկար։ № 2920 ձեռագրի 204ա թերթում պատկերված է մի հլուսատոս կենաց ծառ՝ պաղպաղերույթյան խոշոր սիմվոլով (նկ. 542)։ Պարզորոշ կերպով երևում է, որ այստեղ արժասանների իրենցից ներկայացնում են սկզբում կենաց ծառի բաղկացուցիչ երկու ուժերի ստորին ծայրերը։ Իսկ այդ ուժերը, ինչպես գիտենք, ծնող-զույգի սիմվոլներն են։ Ուստի, հասկանալի է, որ կենաց ծառերի հիմքում ընկած զույգ արժասանները կապված են ծնող-զույգի գաղափարի հետ։

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ. № 1522 ձեռագրի 208ք թերթում նկատված է գոբելյակ մի կենաց ծառ, որի բավականին բարդ ու գեղեցիկ գալար-

[1] История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 430, рис. 2.

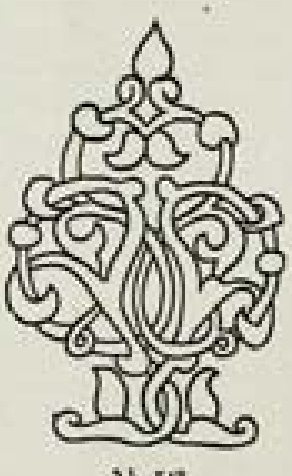
ները բաղկացած են երկու հիմնական հյուսերից (նկ. 543)։ Ահա այդ հյուսերի ներքևի ծայրերը կազմում են այդ կենաց ծառի երկհյուս և սիմետրիկ արմատը։ Ուշագրավ է, որ այս արմատների յուրաքանչյուրի վրա կա մի տերևանման բլթակ։ Ի միջի այլոց, նշենք, որ հենց այս նկարը պատկանում է այն մոտիվների քվին, որոնց կենդանակերպ ծնող-զույգը տեխնիկական պատճառներով վեր է ածվել բուսական բլթակների։ Այս բլթակները երբեմն թռչնակերպ ծնող-զույգի ձևափոխված հետքերն են, որոնց մեջ ուշագիր նայողը միշտ էլ կարող է նկատել այդ հետքերն՝ արտահայտված ընդհանուր գծերով։ Մեր կարծիքը հաստատելու նպատակով վերհիշենք նման մի ուրիշ օրինակ՝ գտնվող նույն ձեռագրի 260ա թերթից, որը մեզ է թերված վերևում (նկ. 484)։

№ 985 ձեռագրի 74բ թերթում գտնվող նկարը նույնպես երեսից ներկայացնում է մի կենաց ծառ, որի ներսում պահպանված է կենդանակերպ ծնող-զույգի պատկերը (նկ. 544)։ Այստեղ էլ պարզորոշ կերպով նկատելի է զույգ արմատների կապը՝ ծնող-զույգի գաղափարի հետ։

Ահա մի ավելի բարդ նկար՝ ընդօրինակված № 2033 ձեռագրի 224բ թերթից, որտեղ, ասկյուն, ներից ակերտ է նույն երեսույթը (նկ. 545)։ Որքան էլ ոճավորված է կենաց ծառը, գտնվող նրա ամբողջ տեսքը, այդ թվում նաև արմատները, բաժանված են երկու սիմետրիկ մասի և գրանցից յուրաքանչյուրը կապվում է ծնող-զույգերից մեկի հետ։

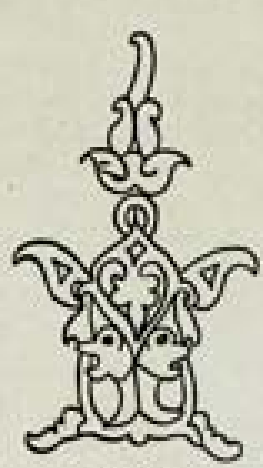


Նկ. 543



Նկ. 543

Զույգ արմատների մոտիվը երևան է գալիս նաև հայկական զարդարվեստի հետագույն հուշարձաններում, օրինակ, Զաքիմ գյուղի ժամ (Կարսի շրջան) գտնված հին հայկական գոտու վրա



Նկ. 544



Նկ. 545

(նկ. 102)։ Ուշագրավ է, որ ուրարտական, սկյութական կենաց ծառերի մի շարք պատկերների հիմքում երևան ծնող հատկն էլ ներկված է երկու մասի և ունի սիմետրիկ տեսք (նկ. 108)։ Զույգ արմատների մոտիվը հանդիպում է նաև Բրիալիթում (Վրաստան) գտնված հետագույն գանգիներից մեկի վրա, որի մասին խոսք կլինի ստորև։ Այստեղ այդ արմատապատկերները ցույց են տրված պարզ գիծերի ձևով։ Մասնագետներից ոմանք, օրինակ, Ե. Ցա. Ամիրանաշվիլին, ծանոթ լինելով արմատների գաղափարաձևերին՝ զարդարվեստի մեջ, կարծում է, թե այդ ծառի հիմքում պատկերված են Տիգրիս և Եփրատ գետերը, որովհետև, բերդնական ավանդության համաձայն, կենաց ծառը գտնվում է դրախտում, իսկ դրախտն էլ՝ այդ գետերի միացման կետում [1]։ Այժմ ինքներն հասկանալի է այս և նման բացատրությունների սխալ լինելը։

Ուշագրավությունը պարզ է։ Եթե զարդարվեստում կենաց ծառերի վրա որոշակի կերպով պահպանվում են զույգ արմատներ՝ սիմետրիկ դասավորությամբ, ապա դրա հիմքում չենթած է նույն ծնող-զույգի գաղափարը, որի առնման և պահ-

---

[1] Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, I, Москва, 1950, стр. 31.

Ակնարկ չենք համարում մեզ քեզել նրա ավտ բացատրությունը. „Священное дерево на чаше занимает высоту фриза; внизу, у его ствола, изображены две реки, по всей вероятности Тигр и Евфрат. То, что это именно реки, не подлежит сомнению, так как корневая часть дерева, как и ствол, обозначена параллельными горизонтальными линиями, а реки-вертикальными расходящимися".

բերությամբ սիմվոլն է հանդիսանում հենց ինքը՝ այդ ծառը։

Այստեղից ինքնաբերաբար հանգում ենք նաև մի ուրիշ եզրակացության, որը կապված է զարդարվեստի մոտիվների սիմետրիկ կոմպոզիցիայի ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցի հետ։ Զարդարվեստում վաղուց է նկատված այս երևույթը, սակայն, քանի դեռ հանգամանորեն բացահայտված չէին զարդարվեստի հիմնական մոտիվները՝ իրենց մանրամասնություններով, հասկանալի է, որ կամա թե ակամա այս հարցը ևս չէր կարող ճիշտ մեկնաբանվել։



Նկ. 546

Հիշենք բուրժուական գիտնական Հ. Շուրցի կարծիքը, որի համաձայն զարդարվեստի սիմետրիայի հիմքում ընկած է մարդկանց կողմից արհեստական սիմետրիա ստեղծելու ձգտումը։ Ահա նրա բերած մոտիվներից մեկը՝ Հարավային Ամերիկայի բնիկների զարդարվեստից (Նկ. 546) [1]. Նա այստեղ տեսնում է ոչ թե ծառ-զույգի ոճավորված զարդապատկեր, այլ ֆիգուրի պարզ կրկնում։ Ըստ նրա՝ զարդարվեստն ունի հիմնական օրենք, որը հենված է պարզ կրկնումների և հաջորդումների սկզբունքի վրա՝ նպատակ ունենալով ավելացնել ֆիգուրների թիվը։ Ահա այդպիսի պարզ կրկնում է տեսնում նա նաև այստեղ, և դրանով էլ բացատրում զարդարվեստի սիմետրիկ կոմպոզիցիայի հարցը [2]։

Բայց մենք արդեն տեսանք զարդարվեստի կրկնվող մոտիվաշարքերի էությունը, որոնք առկա են ոչ թե վերացական ու չպատճառաբանված ցանկությունները, այլ մարդկանց կենսափորձից ներդված գիտելիքներն ու փիլիսոփայությունը։ Նույնքան անիմաստ է Հ. Շուրցի բացատրությունը նաև այստեղ, երբ նա ծառ-զույգի փոխարեն տեսնում է նույն ֆիգուրի սոսկական կրկնումը. և դա զարմանալի չէ, որովհետև նրա կարծիքով զարդարվեստի մեջ շատ բան ստեղծված է զվարճանքի («ради забавы»)։

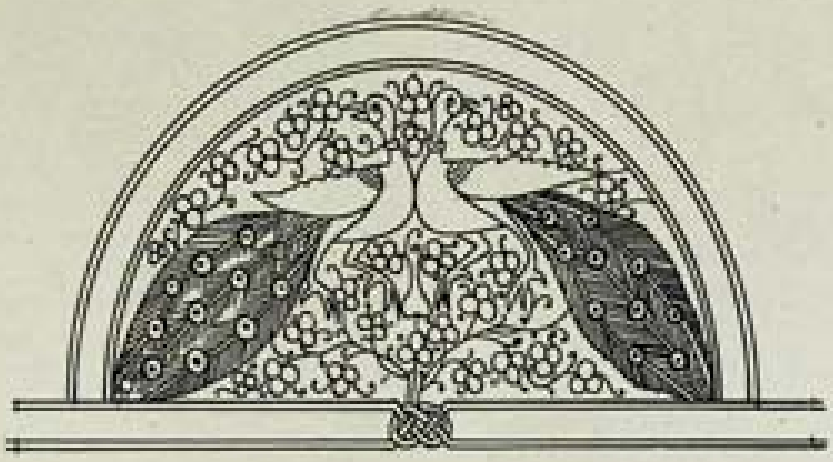
Ծառ-զույգերի բացահայտման շնորհիվ պարզորոշ կերպով տեսնում ենք, ինչպես զարդարվեստի մոտիվների ճնշող մեծամասնության մեջ ընկած սիմետրիկ կոմպոզիցիան հիմք ունի զարգացյալ այդ նույն գաղափարը։ Վերցնենք հենց այս գըլխում մեջ բերված նկարները, որոնք ոչ միայն կենաց ծառերի արմատներով, այլև իրենց ամբողջությամբ՝ չափված են հենց այդ ուսերի վրա։

Այս կարևոր հարցի լուծումը առավել համոզեցուցիչ դարձնելու նպատակով մեջ բերենք ևս մի նկար՝ ընդօրինակված ավելի բարդ հասկացողություններ դրսևորող խորանային տեսարաններից, որը միաժամանակ է՛լ ավելի կհաստատացնի մեր գիտելիքները ծառ-զույգի և զավակի մոտիվների մասին։

№ 4186 ձեռագրի 1ր թերթի խորանի վերին մասում, կիսաշրջանի մեջ, պատկերված է մի զույգ սիրամարգ, որոնց միջանեղից, կենաց ծառի փոխարեն, բարձրանում է մի բազմաճյուղ, ծաղկուն և պտղաբեր բույս, ծածկելով համարյա ամբողջ տարածությունը (Նկ. 547)։ Այստեղ էլ ցույց է տրված թռչնակերպ ծառ-զույգի և կենաց ծառի գաղափարը, որոնք իրենց վերին կենտրոնական մասում կրում են պտղաբերության վարսանդապտղային սիմվոլը։ Ուշադիր քննությունը ցույց է տալիս, որ այս տեսարանը ստեղծված է կանոնավոր սիմետրիան պահպանելու սկզբունքով, որը հեշտությամբ բաժանվում է երկու նման մասերի։ Անգամ այդ տեսարանի հիմքում ընկած զուգահեռ երկու ծաղկամանները դասվում են մի յուրահատուկ սիմետրիայի մեջ և, որ գլխավորն է, իրենցից ներկայացնում են երկու միահյուսված ուժերի գաղափարները։ Աջ կողմի վերին ծաղկամանը, գալով գծի կենտրոն, իջնում է ցած, թեքվում գծի առաջ, ապա՝ վեր բարձրանալով, կազմում է շրջան ու նորից գալիս գալով գծի աջ, նա է վերադառնում — իր մյուս մասին զուգահեռ և նրանից որոշ հեռավորությամբ։ Այդպես է գծված նաև ձախ կողմի ծաղկամանը։ Այդ երկուսի կազմած գալարները, միահյուսվելով միմյանց հետ, պայմանավորում են կենաց ծառին փոխարինող բույսի աճն ու պտղաբերությունը։ Արտաքնապես սոսկ շրջանակի մաս թվացող այդ գծերը, ըստ

[1] Г. Шурц. История первобытной культуры. С. Петербург. 1896, стр. 557. „Орнамент вазы у чирикван, Южная Америка“.

[2] Там же, стр. 557.



Նկ. 547

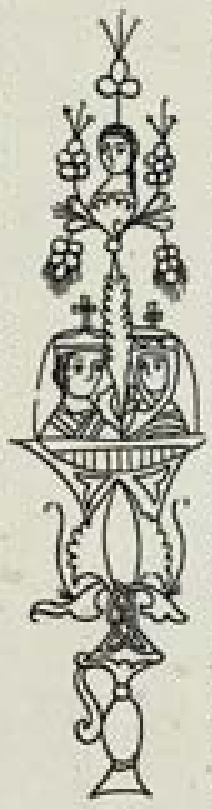
էությանն, նորից արտահայտում են ծնող-զույգի գաղափարը։ Եվ հենց այդ գաղափարի շնորհիվ էլ այս ամբողջ տեսարանն ունի սիմետրիկ կոմպոզիցիա։

Ծրինաձևերը բավական ենք համարում, մանավանդ, որ ընթերցողն ինքն էլ կարող է այդ նրանցին հետևել այս աշխատության մեջ բերված ու բերվելիք մյուս զարդաձևերի ուղղիր ընթացքին։ Բացի դրանից, սիմետրիկ կոմպոզիցիային մասամբ կանդրադառնանք նաև զարդարվեստի պայքարի մոտիվների մասին խոսելիս։

Ներկայացությունն առայժմ պարզ է. զարդարվեստի մեջ նրանք սկսվ սիմետրիկ կոմպոզիցիան, ամենից առաջ, հենված է ծնող-զույգի և դրա հետ կապված հասկացողությունների վրա։ Այդ բոլորի հիմքում ընկած են կյանքում գոյություն ունեցող ռեալ ուժերը. և քանի որ զարդարվեստը գործ ունի այդ ուժերի հետ, բնականաբար, նրանց հարաբերություններն էլ պիտի պայմանավորեին նրա մոտիվների մեծ մասի սիմետրիկ կոմպոզիցիան։

Սիմետրիկ կոմպոզիցիան զարդարվեստում ոչ քիչ մուտք է գործել որպես նպատակ, իսկապես կարծում են շատերը, այլ որպես հետևանք։

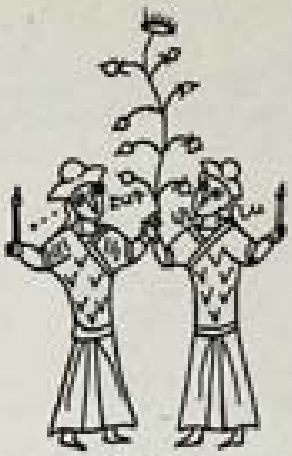
Զարդարվեստում մեծ տեղ են գրավում նաև մարդկային ծնող-զույգերը, օրինակ, № 6259 ձեռագրի 229բ թերթում, որտեղ խոսվում է Եսրասանիէի մասին, նկարված է բացառիկ արժեք ունեցող մի տեսարան (նկ. 548)։ Հիմքում գտնվում է մի տեսակ[1], նրա վրա՝ ոսկավորված կենաց ծառ, այդ ծառի վրա՝ մի հարմարանք, որը կրում է հարսի և փեսայի պատկերները։ Վերջինները մեղուներից բարձրանում է կենաց ծառի ընդհատված ոստարջը և ավարտվում պտղաբերության սիմվոլներով։ Ահա այդ սիմվոլների կենտրոնում, ծաղկամանի միջից, բարձրանում է հարս ու փեսայի ապագա մանկան պատկերը։ Դա ևս պտղաբերության սիմվոլ է։



Նկ. 548

Ըստ էության այդ ամբողջը մի կենաց ծառ է՝ բարդված նաև մարդկային ծնող-զույգի իմաստն արտահայտող մոտիվներով։ Այստեղ էլ գործ ունենք բուսա-կենդանական կամ կենդանա-բուսական զարդի հետ, որտեղ, սակայն, ամենից առաջ, պիտի տեսնել մարդկային կյանքի համապատասխան հասկացողություններըՙ հայր, մայր, զավակ. ահա այն շարժիչ ուժերը, որոնք պայմանավորում են կենաց ծառի հավերժական գոյությունը, նրա մշտադալարությունը։ Այս առումով հետաքրքրական է ծնարմանի Աստուածածնի կոչվող հայկական մինչնաթրյան պոեմի հետևյալ Ծարման մանկան հոր վիշտըՙ նախքան Ծարմանի ծնունդը։ Քանի որ այս պոեմի մասին խոսվելու է նաև ուշքի ստիքներով, ուստի այստեղ մեջ բերենք նրա սկզբի մասից մի քանի քառատող.

1 Ենթադրենք և կենաց ծառերի առնչությունների մասին կխոսվի ստորև։



Նկ. 549

Եղև մեծ բազուկ մի յԱսորեստան,
Անուն բազուկին էր Զարմանազան.
Ունէր աչքին ետնէ մազ և փնիկուտ,
Առնէր շատ հալածագ ետմէ և հուսատ...

Ունէր խիստ գեղեցիկ ջեռիր բազուկի,
Աղջամ և սպարտատ և երիվարգի.
Ոչ ակն ժարգարիտ պղծէր ՚ւ ոչ ոսկի.
Տանէր սիրտ փոփխոքնան, ոչ տէր՝ ալիարկի։

Գնկայր բազուկին ժառանգ ՚ւ ոչ ուզի.
Ոչ եղբայր ի ետնէն և ոչ ի եղբայր ուզի.
Անցնալ էր իւր ժամանակէն՝ փոքրուն ասուի.
Ու չէր անանալ զաւակ իւր պրոսոզ բարի...

Առէր խէմ իւր մանի շատ բանիւ պղտով,
Թէ ինչ հատ կայ կանանչ՝ գարգարի հագիով.
Ու ինչ բայո կա գոլար՝ երկնի պղտիվ.
Ու մեն հատ չտեսա, բազուսա բանտով...[1]

Այստեղ ծնող-զույգը՝ քագավորն ու քագուհին են, որոնք, տակայն, պատուղ չունեն, ուստի քագավորն իրեն համեմատում է չորացած ծառի հետ, որովհետև, գարգարվեստի մատենագրությամբ ասած, նրանց կենաց ծառից խլված է երեք ատերից մեկը՝ պատուղը կամ զավակը։

Հետքերն պատկերացումների հետ կապված այս մոտիվագրությունն առատորեն երևան է գալիս նաև ժողովրդական ոչխարում, երբ որդեկորուստ մայրերն իրենց համեմատում են պտղաքաղ, ծաղկաքաղ ծառերի հետ։

Այսպիսով, մենք ինքնաբերաբար հանգում ենք մի այլ և շատ կարևոր հարցի. դա գարգարվեստի մոտիվների մեջ նաև ետատաղական հասկացողությունների հայտաբերման հարցն է։ Մի, իսկապես, անհատ վիճակում պատճառաբանված ընդհանրացումների արհնաչափությունից, մենք այնտեղ չէինք կարող տեսնել այնպիսի մոտիվներ, որոնք կոնկրետ կերպով ցույց տային ընտանիքի գազափարը, և դրանք համարել ընդհանրացնող ամման և պտղաբերության երևույթներին նվիրված մոտիվներ։ Այստեղ արդեն զգալիորեն ուժգին են և՛ մենք, և՛ մյուսը, ի՞նչ էր ներկայացնում վիճակում բերված հարսանեկան կենաց ծառն՝ իր երեք ատերով, եթե ոչ իր ժամանակի մենամուսնական ընտանիքի պատկերը։ Ահա այստեղից սկսած արդեն գարգարվեստի մոտիվների ներկա ուսումնասիրության առյն բացվում են նաև ետատաղական հասկացողությունների բացահայտման և ուսումնասիրության հնարավորությունները։ Պարզ է, որ գարգամոտիվների մեջ խոսացված են ոչ միայն նրանց կերտողների գիտակցության ու աշխարհայացքը, այլև նրանց հասարակական հարաբերությունների արտացոլումը։

Քանի որ այս հարցը հանրային նշանակություն ունի ինչպես գարգարվեստագիտության, այնպես էլ ընդհանրապես գիտության համար, ուստի հարկ ենք համարում հանգամանորեն կանգ առնել համապատասխան փաստերի վրա։

№ 3708 ձեռագրի 7ա թերթում պատկերված են երկու նորապսակներ. հարսի անունն է վՒՆՏԱ, իսկ փեսայինը՝ ս...շաւ (նկ. 549)։ Նույն ձեռագրում կա մի ուրիշ նկար, որտեղ փեսացուն կոչվում է ամրամանչաւ։ Թերևս այստեղ էլ գործ ունենք նույն անվան հետ, որն սկզբից եղծված է, իսկ վերջից կրում է ոչ հոդը։

Ուշագրավ է, տակաւն, որ մեզ հետաքրքրող նկարը հիմք է ունեցել պատմական իրականություն, այսինքն՝ այստեղ նկարված են 1320 թ. ամուսնացած Անիան և յուր ամուսինը, որոնք ապրելիս են եղել Մազմոսավանքի (արդի Աշտարակի շրջանում) շրջակայքում և մեծ մասնակցություն են ցուցաբերել այդ ձեռագրի ստեղծման գործին։

Այդ տեսարանում հարսն ու փեսան կանգնած են կողք-կողքի։ Նրանք իրենց մեկական ձեռքերով բռնել են մի կենաց ծառ, իսկ մյուս ձեռքերով՝ մեկական մոմ։ Այդ ծառն էլ ծածկված է պտղաբերության սիմվոլներով։ Պատկերը լրիվ հարսանեկան է։ Ուստի պարզ է, որ այստեղ էլ կենաց ծառը միամամանակ նաև ընտանիքի գաղափարն է արտահայտում։

---

[1] Ձեռագիր № 6421, թերթ 148ա—148բ։ Ըստ ետքերի այս պոեմը մի հին հեքիաթ է՝ յաղագս XV դարում։

Հերթնենք մի ուրիշ նկար, որը գտնվում է Մ 5216 ձեռագրի 12բ թերթում (նկ. 550)։ Դա ուղղակի պատկի տեսարան է։ Կենտրոնում կանգնած են Հարսն ու փեսան՝ գլուխ-գլխի, ձախ կողմում կանգնած է քահանան, իսկ աջ կողմում՝ քավորը։ Հատուկ ուշադրության արժանի է քավորի ձեռքի արհեստական ծառը՝ տերևների և պտուղների նշաններով։ Այս ծառն էլ կենաց ծառ է՝ կապված հարսանիքի և հետևապես ընտանիքի ու տան գաղափարի հետ։

Որ այստեղ, իրո՛ք, հարսանեկան ծեսի հետ գործ ունենք, դա կարելի է ապացուցել նաև այդ նկարին հաջորդող տեքստերի միջոցով։ Այսպես, այդ նկարից անմիջապես հետո սկսվող տեքստի վերնագիրն է ժամանակ պսակ դնելուց, որին հաջորդում են հետևյալ տողերը.

«Եվանու քահանայի խաչն և գմայողն և գնան ի տունն հարսին ի հանգիրն արնենչ։ Նախ ասի շարականն...

Եալանիչ գոլշմանչ նշանի
Պատարագիկ գառամ պսակիկ
Ի կարմրագիծ ճարեկ, մերանչ
Եւ ակնկիկ չնճղալ.
Ողջնա՛, միանկի, գեանգիրն ճարտանեալ...»[1]

Ուշագրավ են նաև հետևյալ տողերը.

«Ընծեցաքէ տանն իմ ի տէր, զի զգեցոյց ինձ հանգիրն փրկութեան և պատմուճան ուրախութեան, իբրև փեսայի եդ ինձ պսակ և իբրև զնարան զարդու զարդարեաց զիս։ Եւ որպէս իբրև զերկիր, որ ածիցուցանէ զծագիկս իւր և տացէ զպտուղ և իբրև զպարտէզ չորցրի, որ բուսուցանէ զսերմանիս իւր...»[2]։

Այնուհետև գետնվում է քահանայի քարոզը՝ ուղղված նախ փեսային, ապա հարսին՝ նրանց համերաշխ լինելու և մի ընտանիք կազմելու մասին։

Այս բոլորից պարզ է, որ, իրոք, վերևում մեզ թերված նկարը հարսանեկան տեսարանի նկար է, ուստի և այնտեղ հանգիս եկող կենաց ծառը, հարսանեկան կենաց ծառ լինելով, պետորում է նաև ընտանիքի գաղափարը։

Մենք զբաղվեցինք այս օրինակի վրա, որովհետև որքան էլ որ նախորդ երկու նկարում հարսանիքի և հարս ու փեսայի գաղափարն առկա է, գործնապես այնտեղ կենաց ծառը երևան է գալիս որպես զարդամոտիվ, իսկ այստեղ՝ այն



Նկ. 550

միանգամայն առարկայական, արհեստական ծառ է։

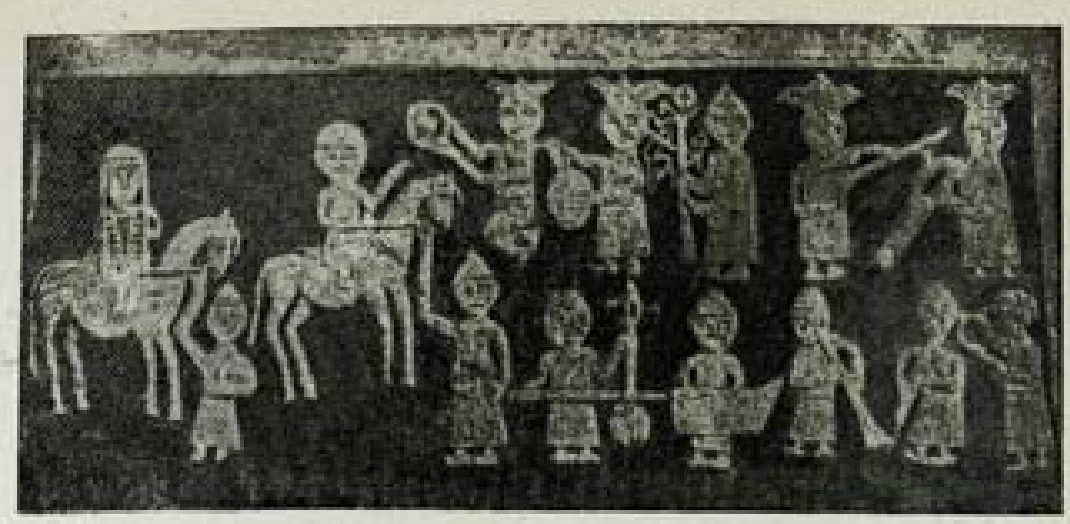
Հիշենք մի ուրիշ օրինակ։

Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվում է Նոր-Բայազետի շրջանում գտնվող մի բարերաքանդակի ֆոտո-նեգատիվը, որի լուսանկարը հրատարակված է նախ՝ Գ. Լևոնյանի [1], ապա Գ. Գոյանի [2] կողմից (նկ. 551)։ Մեզ համար այդ միջնադարյան հուշարձանը (XV—XVI դդ.) ունի մեծ նշանակություն, որովհետև այստեղ էլ գործ ունենք հարսանեկան այնպիսի տեսարանի հետ, ուր նկարված է նաև քավորը՝ հարսանեկան կենաց ծառը ձեռքին։ Մտած գազաթին երևում է թռչնորը՝ խաչաձև գարդով (տղղաձև)։

Այս փաստերը թույլ են տալիս, թե որոնց պիտի փնտրել կենաց ծառերի մայրական գիրքն ու արմատը։ Արդյոք կրոնական արարողությունների մե՞ջ, ինչպես արված է մինչև հիմա, թե աշխատավոր ժողովրդի առօրյա կյանքում, նրա կեն-

[1] Ձեռագիր Մ 5216, թերթ 12ա։
[2] Նույն տեղում, թերթ 12բ—14ա։

[1] Գ. Լևոնյան, Թատրոնը Հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 188։
[2] Г. Гоян, 2.000 лет армянского театра. II, Москва, 1952, стр. 319, рис. 99.



Նկ. 551

քաղում և սովորություններդի մեջ։ Ո՞րն է առաջնայինը՝ Հարսանեկա՞ն, ընտանեկա՞ն, տոհմական՞ կենաց ծառը, քն սրբազան ծառերը՝ աստրա-աստրատական, հնգկա-իրանական կրոնների-րում։ Ուշի՞ արդյունք են դրանք. կրոնական միասին ու վերացական պատկերացումների՞, քն բնության դեմ մարդկանց մղած անդադրում պայքարի պրակտիկայով ձեռք բերած գիտելիքներն։

Վերևում մեջ բերված Հարսանեկան տեսարանները, իրենց կենաց ծառերով, ցույց են տալիս այդ մոտիվի ուսումնասիրության եա մի նոր ու հիշտ ուղի։

Այժմ այս հետքերով գնանք գեպի Հայկական Հարսանեկան ծեսերի ու արարողություններդի բնագավառը, որոնց պահպանված փաստերն ավելի քան հարուստ և պերճախոս են։

Ձեղագրագիտները, բանահավաքները, այս առումով, հսկայական նյութ են՞ հավաքել. գրանք ցույց են տալիս այն մեծ տեղը, որ հատկացված է ծեսել կենաց ծառին՝ Հարսանեկան արարողություններում։ Այդպիսի փաստերի որոշ նմուշներ արդեն տեսանք վերևում, որինակ, Ելդայ Բիչարյանի նկարագրությունը՝ Քարեղի կյանքից, ազգագրական Հանդես-ից բերված կենաց ծառի նկարագիրը՝ ղղանին կապակցությամբ, Ա. Մնգրանկյանի վկայությունը՝ ոսկեգանգ գարդերից մասին և այլն։

Հ. Ամատունը՝ ուշադրեն գավառական բառարանում՝ Հարսանեկան կենաց ծառերի մասին, որոնք կոչվում են տարբեր անուններով և նրանց են գալիս տարբեր ձևերով, գրում է.

«Ծեսի ծառ. Բր. Նաւաճ, Սս. Նաւաճ, Մշ. Նաւցիւ։ Փայտե չինված փոքր ծառ մ՝ է, որուն բունին և էյուզերուն վրա գունագույն թուղթերով ծաղիկներ նկարներ հյուսված և խնձորներ են ազուցված. իսկ ամեն կողմեն կախված են չամիչով ու խորոված կաղինով չինված համբյուներ (թելի վրա անցված չարաններ)»[1]։

Մշեցիս տեսնում ենք, գա մեզ ծանոթ կենաց ծառի գաղափարի վերարտադրությունն է՝ ամբողջովին ծածկված պաղպաղերությամբ ասրատհայտող մրգերով, պտուղներով և արհեստական ուրիշ զարդերով։ Նմն այդ ծառի հետ պատկերացնենք նաև հարս ու փեսացին, որոնց համար էլ պատրաստված է այն, ապա ծնող-ըսւրգի, կենաց ծառի ու պաղպաղերության գաղափարն ավելի քան ցայտուն կերևա։ Մակայն, այստեղ մենք չենք կարող կենաց ծառի գաղափարը կորել ընտանիքի գաղափարից։ Նրանք անքակտելիորեն կապված են միմյանց հետ։ Ով, միանգամայն իրավացի է Հ. Ամատունը, որ, վերոհիշյալ նկարագրական տողերից հետո, գրում է, թե այդ ծառը՝ իր զարդերով ավելի ևերկայացնեն փեսացին գերդաստանը, իսկ վրան չարված խնձորները անոր հարակից գանազան անհնավորություններ, ինչպես կնքահայրը, կնքուրը և այլն։ Նկքահայրը այս ծառը գրեած՝ փեսին ալ կոչմեն կերքիա, երբ ժամ կերքիան պատկեռ[2]։ Հենց այս տեսարանն է կարծես ցույց տրված № 5216 ձեռագրի 12բ թերթում (նկ. 550)։ Ուշադ, Հարսանեկան ծառ էլ կենաց ծառ է, որի մեջ արդեն որոշակիորեն մարմնավորված է ընտանիքի գաղափարը։

---

1 Հ. Ա ճ ա ռ յ ա ն, Հայերեն գավառական բառարան, Թիֆլիս, 1913, էջ 1087—1088։

2 Նույն տեղում, էջ 1088։

Ժողովուրդը գործ չարունակ իր ամենամեծ-ասական հանգիստները, այն է՝ հարսանեկան արա-րողություններուն մեջ, պահպանել, զարգացրել, փառաբանել է հարսանեկան ծառը ոչ թե որպես պատահական զարդ, այլ որպես ընտանիքի սիմվոլ։ Այդ նույն գաղափարն ալ ներծծված հարսանեկան բոլոր արարողություններուն մեջ, որ նկատելի է համարյա ամենուրեք։

Ընտանիքի, տոհմի, գերդաստանի և ազգա-կանության գաղափարների կապը կենաց ծառի հետ՝ արտահայտված ինչ գտնում հենց հարսա-նեկան ծառագովքերի մեջ։ Ահա մի օրինակ.

— Մայիսյով հասա կենաց,
Տեսի, այլ ա՛րե է.
Բայվեցով խնչի ի գլխուն,
Տեսի, այլ ա՛րե է։

— Մայիսյով հասա կենաց՝
Լե բազարե է.
Բայվեցով խնչի ի գլխուն՝
Լե չար պռանչ է։

— Այլ խնձոր, գլխախնձոր,
Տեսի, այլ ա՛րե է.
Այլ խնձոր գլխոգլոր,
Տեսի, այլ ա՛րե է։

— Այլ խնձոր, գլխախնձոր՝
Բազահոտոտայրե է.
Այլ խնձոր գլխոգլոր՝
Այլ ազգակներե է։

— Այլ խնձոր՝ ալ պռանչե,
Տեսի, այլ ա՛րե է.
Այլ խնձոր՝ հալս պռանչե,
Տեսի, այլ ա՛րե է։

— Այլ խնձոր՝ ալ պռանչե՝
Այլ խալիքրայրե է.
Այլ խնձոր՝ հալս պռանչե՝
Լե բազանչե է։

— Այլ չորան, բարեպզրան
Ու անձեռե է.
Հրեղեն բարե ի ճակի.
Ի՜նչ անձեռե է։

— Այլ չորան, բարեպզրան՝
Այլ ճարահզրայրե է.
Հրեղեն բարե ի ճակի՝
Այլ խնչիքրայրե է։

— Այլ հոլիմ, ար ամզ ու պարզ
Ու անձեռե է.
Նրկու ճառ, ար անտառափ.
Ի՜նչ անձեռե է։

— Այլ հոլիմ, ար ամզ ու պարզ՝
Այլ խնամախի է.
Նրկու ճառի, ար անտառափ՝
Նամադաց խոսիրե է։

— Այլ խնձոր գլխոգլոր՝
Ինչ անձեռե է.
Փանչ ժանուշակ, ար հագկիզավ՝
Հագիս ճնառ է։

— Այլ խնձոր գլխոգլոր՝
Լե ազգակնե է.
Փանչ ժանուշակ, ար հագկիզավ՝
Լե ազգիկնեռ է։

— Լե փառ կանե ի արմկե,
Տեսի, լե ա՛րե է.
Լե կարաս գլխոգլոր.
Տեսի, լե ա՛րե է։

— Լե փառ կանե ի արմկե՝
Հալհարնեռ է.
Լե կարաս՝ գլխոգլոր՝
Փառգկնեռ է։

— Ասեն կնավ պարկե ի բերան,
Տեսի, լե ա՛րե է։
— Ասեն կնավ պարկե ի բերան՝
Գեղի գղիրե է։[1]

Ահա թե ինչ է ներկայացնում հարսանեկան կենաց ծառն իրենից՝ գաղափարական առումով։ Դա մի սիմվոլ է, որն ի մի է հավաքում հարսին, փեսային, խնամիներին, քավորին, ազգականներին, հարսնացուներին, հարսնեղբորը և նրանց հետ կապված մյուս հարազատներին ու բարեկամնե-րին։ Փառաբանել այդ ծառը՝ նշանակում է փա-ռաբանել հարսանիքին մասնակցողների միասնու-թյունը, նրանց բարեկամական անքակտելի կապերը։ Կե-նաց ծառն այստեղ գաղափարական ոգեշարժի դեր է կատարում, որի իմաստը նույնիսկ գուցե է գալիս ընտանիքի սահմաններից և ընդգրկում ավելի լայն հասկացողություններ՝ համապատկան առումով։

Քնարած այս մեծարժեք ծառագովքը գրի է առնվել XIX դարում, բայց ինքնին հազարամյակ է, որ նրա ծագումը շատ հին է։ Հենց այդպիսի մի հրդի քրիստոնեական վերամշակում էր վիրհում բերված ոմազկնցաւ ծառս կենաց և անմահ էրա հրդը (տե՛ս էջ 65)։ Այստեղ քննվող ծառագովքի սկզբի մասում նույնպես առկա է նշված մշակումի մի փոփոխակը, որը մեզ չենք քերում։

Հարսանեկան կենաց ծառի գովքի մեզ հայտնի ամենահին օրինակը պահպանված է Հայկական

[1] Ազգագրական հանդես, VII—VIII, էջ 178—179։

ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Մատենադարանի № 7709 ձեռագրում։

Ահա այդ երգը հատվածաբար.

Լռեսան ընձուղ,
Լռեսան ընձուղ այծի
Բազուարին վախամ, ար արա.
Բազուա՛ր։

Թէ վարդի ընդուզ,
Թէ վարդի ընդուզ նա.
Ի նամ նազա նամուզ.
Բազուա՛ր...

Թէ բարձրանդին.
Թէ բարձրանդին այսր,—
Ձեզ խզնիս բնիմ խազդէզ.
Բազուա՛ր։

Թէ մշնանդին.
Թէ մշնանդին այսր,—
Ուրկնի բնիմ պրնիզ.
Բազուա՛ր։

Թէ ևորևանդին.
Թէ ևորևանդին այսր,—
Ձեզ խաւազ բնիմ բամանի.
Բազուա՛ր...

Թէ ասէ ՝ն ընամի.
Թէ ասէ ՝ն ընամի ասունդէ
Պատասխո, ար երբար սէր.
Բազուա՛ր։

Սէր ա պիտի,
Սէր ա պիտի, նդիր
Հաֆալին գազանդէ ծանիր.
Բազուա՛ր... ։

Այստեղ նախ փաստարանվում է հարսնացուն, ապա անհնազանդի կերպով նա նույնացվում է վարդի, նռան հատի և կենաց ծառի հետ։ Ճնշողը զրվում է հոգևոր վերջինի վրա, գիտակցով այն որպես ասած ՝ն ընամին ասունդէ, որը պիտի սեր լով լցնի գաշտերը։ Պարզ է, որ խոսքը նորից հարսնացուի մասին է, որի գաղափարն ամբողջապես միաձուլված է կենաց ծառի հետ, իսկ գա էլ՝ ասած ու ընամնիքի։

Համանման երգ է գրի առնված նաև Վասպուրականում, որտեղ ոչլկա սեռականից ասված է.

Ձի նաս լինուի պիտիր,
Մէջ վոնոյ գոլշին պրուսիր,
Ճոզ բալիր.
Ոսոսն նանկիր ։

Ժողովրդական մի այլ երգում մայրը, ամենան օրորելով, երգել է.

Ով՛ր կանչիմ իմանաս,
Պահլիս ու սևուչ Ինանաս,
Ինձնաս ու մեն մի լինիս.
Բալդրիս ու գել մի լինիս.
Ալ գնալ, ար մեն չի կնաս՝
Ալ գնալն մենչ գոռ լինիս.
Գոռ լինիս սնոսս ճառուն,
Ու գարնես բաֆիկըդ խառուն
Բաֆիկըդ խառուն գարնես,
Պառըդ չոմ սեն նիգիտուն.
Պառըմիր, վրա նիմ.
Ճամ ասեմ մեր պլուդըմնուն ։

Այստեղ գործնի գաղափարն է նույնացված ծառի գաղափարի հետ, սակայն գրանց հետ միասին ցույց է տրված նաև հատարակական հատկացողություն՝ կապված բնականքի, գյուղի, հանվածոս նաև գնդի պետական ազատության երգոտ նպատակների հետ։

Վերհիշենք նաև մեռածի մի նման խոսքը տոզով սկսվող վիճակիրդը, որտեղ ոչլկա գաղափարը կապված էր ընդհանրացում հատիկի, կենաց ծառի, իսկ վերջինս էլ՝ ասած, ընամնիքի, գերդաստանի, տոհմի հետ։

Ուշագիր մոտեցումը ցույց է տալիս, որ հարսանեկան կենաց ծառերի մեջ միշտ էլ ամփոփված են եղել հատարակական ավելի լայն հատկացողություններ, քան ովքեր ընամնիքի գաղափարը։

Եվ եթե երբեմն հարսանեկան կենաց ծառը կոչվել է փեսի ծառ կամ արտաքնապես կապվել է հարսի հետ, դա չի նշանակում, որ նրանց մեջ հենց միայն այդ պիտի տեսնել։

Վերջնենք հարսանեկան արարողության մի նկարագրության, որը վերաբերում է կենաց ծառի գովքին։ Ինչպես նշվեց, այդ ծառը հարսանիքներում երևան է եկել տարբեր ձևերով և տարբեր կոչումներով, որոնցից մեկն է նաև տրցը։ Ահա մի տրցագործի նկարագրությունն.

---

[1] Ձեռագիր № 7709, թերթ 88ա, XVII դ. երգահան Ըսահաքիրը նոր նախիջևանում գրի է առել հարսանեկան մի ազատագրված երգ, որը նա կոչում է «բռուսախուտ», որի մեջ առկան մեռածոսի ամենան կենաց ծառ կոչելու փոխարեն նշված է «ընամնիքի ծառ»։ Նա գալիս է այս երգի պատասխանելու։

[1] Գ. Ալիշան, Վասպուրական, I, Վենետիկ, 1855, էջ 88։

[1] Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940, էջ 347—348։

Թեև ասում է հյուրերը հավաքվելուց հետո, սակայն միմյանց կից բոլորշի նստելով, սկսում են բարձրաձայն գովել ուրջը, որ ունի յուր հատուկ երգերը։ Ամենից առաջ գովում է քավորը, ուրջը ձեռքում բռնած, այսինքն՝ նա առում է երգից մի առն և ապա տալիս է կողքի նստածին, որ նույնպես երգելով մի առն՝ տալիս է հերթերին և այլն։ Այսպես, ուրջը պտույտ է առնում մինչև երգի ավարտը [1]։

Հենց այստեղից երևում է, որ դա ոչ թե մի պատահական զարդի գովք է, այլ մի սրբազան սիմվոլի, որին խնամքով շրջապատած գովում են ու ձեռքից-ձեռք անցկացնում։ Հետաքրքրական է նաև, թե քանի՞ սերունդներ են այսպես երգով ու ծեսով փոխանցել միմյանց այդ համբերհանուր սիմվոլը։

Այդ սիմվոլից հետո է, որ գովերգության հերթը հասնում է փեսային։ Նույն նկարագրության շարունակության մեջ ցույց է տրվում, ինչպես նրանք ետևանգում են բոլորշի շրջապատած և քավորին կանգնեցնելով շրջանի կիզրոնում գեպի արևմտյան (արևելք), ազապինդը գովում են նրան հետևյալ երգով.

Թագավոր, ի՛նչ գիտեմ ես ելնեմ...» [2]։

Ուրջին հաջորդող փեսացուն, գազափարական առումով, առհվասն ծառի մշտանորոգ կյանքի հերթական պտղաբեր բարուկության խնդրան ունի։ Նրան գովերգելով ժողովուրդը նկատի ունի ոչ թե միայն տվյալ փեսացուին, այլ, ամենից առաջ, ընդհանրապես փեսացուի, ընտանիքի ներգոմը պայմանավորող այդ գալար ոստի, բարուկության գազափարը։ Այդ երգերում չի կարելի գտնել ոչ մի տող, որը պարունակի որևէ փեսացուի անհնական արժանիքը, որքան էլ որ նա օժտված լինի անհատական առաքինություններով։ Անհատի գազափարը ձուլված է ընդհանրացման մեջ և այդ ընդհանրացում գովքերն են, որ ժողովուրդը գոլորշել ու զարգացրել է գարեր շարունակ։

Ուշագրավ են նաև այդ գովքերը, որոնց փեսացուն գարձյալ համեմատվում է կենաց ծառի, բուսական աշխարհի այդ սիմվոլին գազափարելիքի հետ՝ տարբեր ձևերով։

Այդպիսի գովքերից մեկում կարդում ենք.

Թագվոր, ի՛նչ գիտեմ ես ելնեմ,
Ինձ կանուչ առեմ ինձ ելնեմ։

Եր վարդենի, ար բացվիր,
Բացվիր ինձ առեմ գյուլ ելնեմ [1]։

Այնուհետև նման ձևով, միմյանց հաջորդում են հարսների բնության բուսական աշխարհի ամենատիրական ներկայացուցիչները.

Ծառի առեմ, ար բացվիր...
Ալբրակց առեմ, ար բացվիր...
Վարդ, մանուշակ, ար բացվիր...
Շուշան եակինթ, ար բացվիր...

Ահա մի ուրիշ օրինակ՝ Ագարակի Հարսանեկան փեսագովքերից.

Եր բացվիրեմ եակինթ պիտեր եակինտոց,
Մակինեմ էլ շինի պիտեր եակինտոց,
Քալենեմ բիտենեմ մեր բացվիրեմ,
Եր փարցիր ճարեմ ու տիրեմ ետա ուրանց։

Եր բացվիրեմ եակինթ պիտեր եակինտոց,
Մակինեմ էլ համասիլաս պիտեր եակինտոց,
Քալենեմ բիտենեմ մեր բացվիրեմ,
Եր փարցիր ճարեմ ու տիրեմ ետա ուրանց...» [2]

Սակայն ժողովուրդը գիտեր, որ միայն փեսայով չէ կանգուն ու գալար կենաց ծառը, ուստի այս գովքերին զուգահեռ երևան են գալիս նաև հարսնացուին նվիրված նման երգերը։ Ահա մի ուրիշ գովք, որտեղ փառաբանված է այդ ծեզգոլորշը միասին.

Թագվոր, ի՛նչ պիտեմ ես ելնեմ,
Քո կանուչ առե՛ գյուլ ելնեմ,
Ձեռքիդ վարդ, ար կը բացվիր,
Բացվիր էլ առե, գյուլ ելնեմ։

Թագուհի, ի՛նչ պիտեմ ես ելնեմ,
Քո կանուչ առե՛ գյուլ ելնեմ,
Ճարմիր վարդ, ար կը բացվիր,
Բացվիր էլ առե, գյուլ ելնեմ [3]։

Հարսանեկան կենաց ծառը, սակայն, ինչպես տեսանք, միայն տվյալ զույգին նկատի չունի. այլ բոլոր նրանց, որոնք կապված են տվյալ գերդաստանի, տոհմի գազափարի հետ։ Դրանց քվում, ամենից առաջ, երիտասարդ ազգականն ու ազգենները են, վազվա քագավորները ու քագուհիները։

---

[1] Ա. Տ ե ր - Գ ր ի գ ո ր յ ա ն, Գանգուխա Վահեկին, Կ. Պոլիս, 1878, էջ 118—119։

[2] Գ. Լ ա ֆ ա ճ յ ա ն, Փյուռնեկներ ժողովրդական բանահյուսության, Թիֆլիս, 1883, էջ 28—29։

[3] Ջմիռնյան ազգագրական ժողովածու, VI, էջ 30—31։

---

[1] Ազգագրական Հանդես, VII—VIII, էջ 188։

[2] Նույն տեղում, էջ 188։

Ուսած վիրահիշյալ գովքում հարս ու փեսային հարցրում են նաև հրնատատրցնելը.

Ագռաղներ, ի՞նչ պիտի նվ ենան,
Ձեր լոքին ատե գու ենան.
Ծորթ գույն վարդ, ա՛ր կը բացվիր.
Բացվիր ձեր ատե, գու ենան[1]:

Կարելի է նման բազմաթիվ վկայություններ նրբերկ, որոնց բոլորի մեջ էլ ցայտուն կերպով գերակշռված է նույն միտքը: Կենաց ծառը ոչ թե լոկ գիտելիքների և աշխարհայացքի գրանցման հատնակ է, այլև ընտանիքի, այդ բառի ամենալայն իմաստով, որի մի ծայրը կապվում է մենամուսնական ընտանիքի հետ, իսկ մյուսը գնում է քաղվելու խմբամուսնական ընտանիքի ընդերքում:

Համապատասխան հարուստ վկայություններ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ:

Այս առումով հիշենք ռուսական հարսանեկան կենաց ծառերին նվիրված գովքերից մեկը: Հարսանիքի նախօրյակին աղջիկ հոր տանը հավաքվում են հարազատները, պատրաստում են մի ոյոլկա, զարդարում ժապավեններով, ճեմաքով, մոմերով և երգում.

— Դու իմ նվիճի, նվիճիկս,
Իմ կանա՞չ ատի ծառիկս.
Քիզ վրա՞ են բոլոր ես չիվեր,
Քիզ վրա՞ են բոլոր ես նրսեր,
Ես գոգորի ատի ատիկիներ:
— Իմ վրա են բոլոր ատ ու նրսեր,
Մինով են գանա վիրջ չիվեր.
Ոկա վիրկեր,
Ոսկի գոգորիներ:
— Դու, Ծնողդա Նիկիֆորովիս,
Բալո՛ր ես նրսեր են ատիկիներ նիմա,
Բալո՛ր են ճերկա ու բացված նիմա:
— Բոլոր իմ նրսեր են ատիկիներ նիմա,
Բալորն են ճերկա ու բացված նիմա.
Ոկա մինը, ատկոյն,
Ծանա՞չն իմ ծայրական[1]:

[1] Էմինյան ազգագրական ժողովածու, VI, էջ 30—31.

[1] П. В. Шейн. Русския народныя песни, I, Москва, 1870, стр. 457. Երգի սկզբից ոչի ենանչով բերումենք. „Свадебная песня Калужской губернии, Малоярославецкаго уезда, в селе Костине".

Ձեռ հան այդ տողերի երգի բնագիրը՝ դրի տանք ծանոթագրության.

„Накануне свадьбы, на Девичнике, в доме невесты ставят елку, обвешанную лентами, шелком и свечами, и поют:

— Ужь ты ель моя, елушка,
Зеленая сосенушка!
Все ли на тебе сучки, веточки,
Все ли на тебе верхушечки,
Золотыя макушечки?
— Все на мне сучки, веточки,
Одного сучка нетути,
Самой верхушечки,
Золотой макушечки.
— Ты Феодосья Никифоровна!
Все ли они у тебя гости собраны?
Все ли они у тебя посажены?
— Все у меня гости собраны,
Все у меня посажены,
Одного гостя нетути,
Что родимой матушки".

[1] Дж. Фрезер, Золотая ветвь, I, Москва, 1928, стр. 147.

Հարսանեկան արարողության է: Աղջիկը մեկընդմիշտ հեռանում է ծնողական ոչխից: Նրա ամուսնական, գերբնաստանական միավորից պոկատում է մի հոգի: Եվ ահա դա ցույց է տրված հարսանեկան ծառի միջոցով: Այդ ծառը՝ աղջկա հայրական ընտանիքի կամ գերբնաստանի սիմվոլն է: Նրան հարցնում են. արդյո՞ք նրա բոլոր ճյուղերն իրենց տեղերում են: Այո՛, ասում է նա, բացի մեկից, ամենագեղար վերևինից: Նույնն է ասում նաև աղջկա մայրը. իմ ճյուղերը բոլորն էլ իրենց տեղերումն են՝ բացի մեկից՝ իմ հարազատ զավակից, այսինքն՝ ամուսնացող աղջկանից: Այսպիսով, տեսնում ենք, որ ամբող գիպքում աղջկա հոր տանը պատրաստված հարսանեկան կենաց ծառը, դուրս գալով ընտանեկան նեղ չրջանակներից, արտահայտում է նրա հայրական տոհմի կամ գերբնաստանի գաղափարը:

Վերին ասիանների ուշագրավ են այս տեսակետից նաև բավարական ոմայիական ծառերը, որոնք տնկվում են նորապսակների տան մոտ՝ մինչև հարսի հղիանալը: Երբ նկատվում է հարսի հղիությունը, ասում են, նրա ամուսինն սկսում տնկից մայիական ծառ[1]: Այստեղ ցայտուն կերպով գրանցված է մայիական կամ կենաց ծառի քե՛ հարսանեկան բնույթը, քե՛ այդ ծառի ու հարս ու փեսայի պտղաբերության (զավակի) գաղափարական նույնությունը և քե՛ այդ ծառի ընտանիքի սիմվոլ լինելը:

Նման շատ փաստեր կարելի է վկայակոչել նաև ուրիշ ժողովուրդների կյանքից:

Այժմ, երբ պարզվում է հարսանեկան կենաց ծառերի էությունը, բնական հասկանալի են դառնում ժողովրդական այն բազմաթիվ ու գեղարիկ երգերը, որոնք նվիրված են այդ ծառերի հետ կապված զիսական արարողություններին և հաճախ կոչվում են ծառգիրգիներ:

Նրանց մեջ հանդիպում ենք գրավում նաև պատկի կամ զավակի գովքերը: Այս տեսակներից

բովական է հիշել միայն վերևում մեջ բերված երգերի հատվածները, որտեղ միշտ շեշտը դրվում է ինչպես կենաց ծառի, այնպես էլ հարս ու փեսայի ծաղկման և պտղաբերության վրա։

Հայկական հարսանեկան ծառազարդի ամենահարուստ բովանդակություն ունեցող և ընդարձակ օրինակը մեզ հայտնի է Հայկական ՍՍՌ Պետական Մատենադարանի № 8064 ձեռագրից, որը կտեսնենք հաջորդ գլխում։

Մենք արդեն ցույց տվինք, որ հարսանեկան կենաց ծառերի մոտիվները նույնպես առկա են զարդարվեստում։ Հենց այդ մոտիվներն էին, որ մեզ թելադրեցին խորամուխ լինել նաև հարսանեկան կենաց ծառերի էության մեջ։ Ուշագրավ հատկանշական է, որ ժողովրդի կյանքում այնքան պատկառելի տեղ գրաված հարսանեկան կենաց ծառերը պիտի նույնքան պատկառելի տեղ էլ գրավեին նրա զարդարվեստում։ Եվ, իսկապես, պարզվում է, որ ոչ միայն վերևում քննված մի քանի մոտիվներում, այլև ծնող-զույգի և զավակի գաղափարն արտահայտող բոլոր մոտիվներում էլ առկա է ընտանեկան կենաց ծառի հասկացողությունը։ Ավելին. կենաց ծառը միշտ էլ դրսևորում է նաև այդ կարևոր գաղափարը։ Ահա թե որքան բարդ բովանդակություն ունեն և՛ ծնող-զույգ, զավակ մոտիվները, և՛ կենաց ծառերը։ Թե որքան մեծ նշանակություն ունի այս բացահայտումը, դա ավելի ցայտուն կերևա հետագա գլուխներից։ Ստորև այժմ նորանոր փաստերով ցույց տանք զարդարվեստում տեղ գտած համապատասխան կենաց ծառերի մոտիվները։

№ 7451 ձեռագրի 158բ թերթում պատկերված է մի կենաց ծառ, որի հիմքում արմատն է, ապա հատիկը, որից էլ բարձրանում է այդ ծառի ուղղաձիգ սաղարթը (Նկ. 552)։ Սաղարթի հիմքում պատկերված է մարդկային ծնող-զույգը, նրանց գլխի իրար զարկած ուսերը, վերաճելով ճյուղերի, միահյուսվում են միմյանց հետ և սեռնում հենց այդ սաղարթավոր ծառի բունը։ Այստեղ ծնող-զույգի և կենաց ծառի մոտիվներն ավելի քան ոճավորված և ավելի քան զարդային տեսք ունեն, քան վերևում մեջ բերված օրինակներում։ Դա մի ընտանեկան գերդաստանային կենաց ծառ է։

Այդպիսի նկարներով հարուստ է հատկապես № 6257 ձեռագիրը։ Ահա մի նկար՝ այդ ձեռագրի 29բ թերթից (Նկ. 553)։ Զարդանկը համարյա թե նույնն է, ինչ նախորդ № 6289 ձեռագրի 228բ թերթից մեջ բերված նկարում (Նկ. 548), միայն թե այստեղ, մանկան պատկերի փոխարեն, կենաց ծառի գագաթին բազմել է վարսանդա-պտղային



Նկ. 552



Նկ. 553

գաղափարանշանը։ Ծնող-զույգի պատկերներից այստեղ պահպանված են լոկ նրանց գլուխները, որոնք միացած են միմյանց հետ հատիկապատկերի միջոցով։

Մոտավորապես նույնպիսին է նաև նույն ձեռագրի 150բ թերթի նկարը (Նկ. 554)։ Այստեղ արդեն, մանկան և վարսանդա-պտղային սիմվոլի փոխարեն, կենաց ծառի գագաթին բազմել է մի փարթամ տերև՝ դարձյալ նույն իմաստով։

Ծնող-զույգի պատկերը կենաց ծառի վրա, սովորաբար, ցույց է տրվում կամ ծառի կամ նրա սաղարթի հիմքում. սակայն քիչ չեն դեպքերը, երբ այն շարժվում է դեպի վեր և հաճախ էլ բազմում ծառի գագաթին։ Այդպիսի օրինակներից է նույն ձեռագրի 52ա թերթի նկարը (Նկ. 555)։ Այստեղ, չնայած կոնկրետ կերպով ցույց չի տրված մանկան գաղափարը, բայց դա արդեն ինքնին հասկանալի է, որովհետև ծնող-զույգը միահյուսված է անող կենաց ծառի հետ։ Այդ ծառն ամբողջու-



Նկ. 554



Նկ. 555



Նկ. 556



Նկ. 557

թյամբ հենց նրանց սերնդական աճի իմաստն է արտահայտում։

Այս նկարներում, ինչպես տեսնում ենք, միշտ էլ առկա է երեք ուժի իմաստ (հայր, մայր, որդի)։ Ինչպես էլ բազմազան լինեն համապատասխան զարդերը և նրանց հարաբերությունները, զարգացման այս օրինաչափությունը միշտ նկատելի է։ Մեզ չպիտի շփոթեցնեն կենաց ծառի վրա մեկ մանկան կամ պտղաբերության մեկ սիմվոլի փոխարեն նկարված մի քանի մանուկները կամ պտղաբերության սիմվոլները։ Էականը նրանց քանակի մեջ չէ, այլ իմաստի. նրանք բոլորն էլ արտահայտում են պտուղի, զավակի կամ պտղաբերության միևնույն իմաստը։

Այդ երեք ուժերն են պայմանավորում կենաց ծառի գոյությունը։

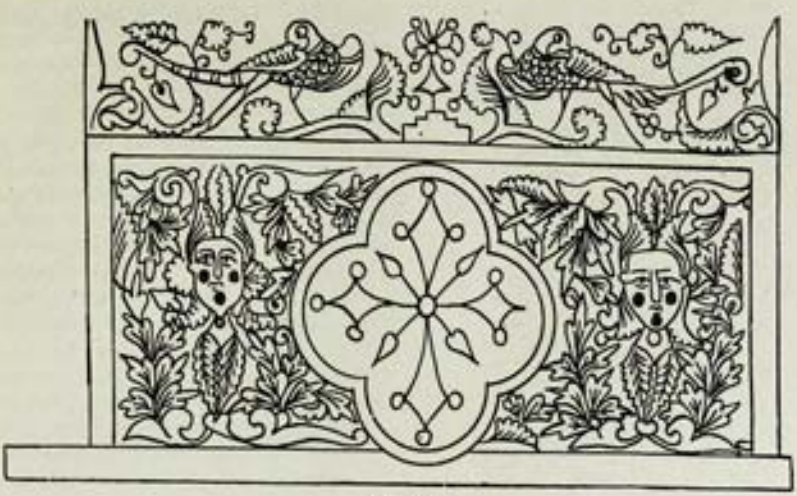
Այս գիտակցությունը զարդարվեստում դրսևորված է նաև ուրիշ եղանակով, այն է՝ նռանկյան միջոցով։ Ուստի, ինչպես տեսնում ենք, համապատասխան մոտիվներում հաճախ նկարվում են նաև նռանկյուններ. օրինակ, 553, 554-րդ նկարներում։ Այդպիսի նկարներից են նաև նույն ձեռագրի 21ա, 27բ թերթերից մեջ բերված նմուշները (նկ. նկ. 556, 557)։ Նռանկյունին այդ նկարներում ցույց է տրված կենաց ծառի հիմքում՝ որպես



Նկ. 558



Նկ. 559



Նկ. 560

մի գաղափարանշան, որով պայմանավորված է կենաց ծառի գոյությունը։

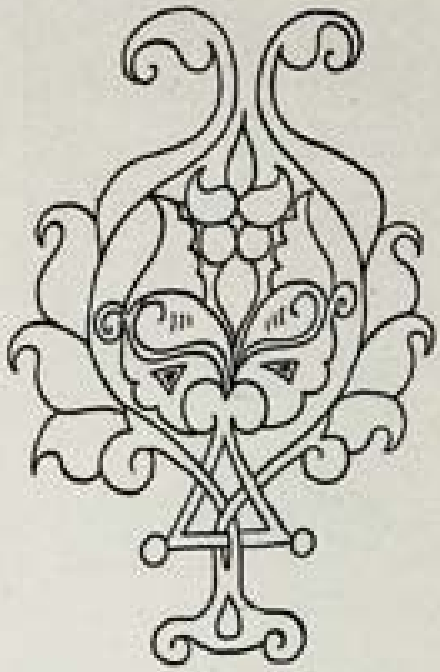
Նույն ձեռագրի 213բ թերթում այս առումով հանդիպում ենք ավելի ուշագրավ նկարի։ Ծառի հիմքում, արմատի գաղափարի հետ ձուլված եռանկյան վրա, նստած է ծնող-զույգի միահյուսս պատկերը (Նկ. 558)։ Այնուհետև, որպես գաղափարական կապ, ծառի սաղարթի և ստորին մասի միջև երևան են գալիս երկրաչափական ձևերը։ Դրանք բաղկացած են երկու եռանկյունուց և մի քառանկյունուց, որոնք հյուսված են միմյանց հետ, բայց որում, եռանկյունիներն ունեն յուրահատուկ ձև։ Քառանկյունին այստեղ էլ արտահայտում է չորս էլեմենտների գաղափարը, որը հաճախ էլ առանձին է երևան գալիս նման կենաց ծառերի վրա։ Նույնը կարելի է ասել նաև քառակուսու մասին, ինչպիսին է, օրինակ, նույն ձեռագրի 161բ թերթում նկարված կենաց ծառը՝ ծնող-զույգով և քառակուսիով (Նկ. 559)[1]։

Ծնող-զույգի մոտիվն ուսումնասիրելիս, պետք է հաշվի առնել մի հանգամանք ևս, որը խիստ բնորոշ է զարդարվեստի համար։ Արուն և էգը, սովորաբար, պատկերվում են միմյանց նման և բավական դժվար է նրանց տարբերել միմյանցից։ Դա չի բացառում, որ երբեմն էլ հանդիպենք այնպիսի նկարների, ուր նրանք ցույց են տրված նաև որոշ տարբերանիշերով։ Վերևում մեջ բերված նկարներից միայն մի քանիսում (Նկ. Նկ. 548, 550) կարելի է ցույց տալ, թե որն է հարսը և որն է փեսան, մյուս նկարներում դա հնարավոր չէ։ Այս հանգամանքն առավել բնորոշ է այնպիսի նկարների համար, որտեղ երևան են գալիս զանազան կենդանիներ, թռչուններ, երևակայական էակներ և այլն։

Այս երևույթը ցույց տալու առնչությամբ մեջ բերենք № 2829 ձեռագրի 6բ թերթում գտնվող խորանի վերին մասը (Նկ. 560)։ Քառանկյունի շրջանակի կենտրոնում պատկերված է մի քառաբլթակ զարդ, որի ներսում էլ քանդակված է մի խաչ՝ պտղաբերության սիմվոլներով։ Մեր ունեցած ծանոթության համաձայն, կարող ենք ասել, որ դա հարիկա-էլեմենտային գաղափարանշան է։ Նրանից աջ և ձախ սփռված են բուսական փարթամ զարդանախշեր, որոնք արտահայտում են աճման ու պտղաբերության իմաստը։ Ուշագրավ է, որ հենց այստեղ էլ, այդ ձևերի մեջ, հարիկա-էլեմենտային սիմվոլի աջ և ձախ կողքերին, երևան են գալիս նաև ծնող-զույգի կամ հարս ու փեսայի պատկերները։ Ակներև, ամբողջ բուսական ֆոնը ոչ այլ ինչ է, քան այդ զույգի կենաց ծառային օրգանիզմը։ Վերջին հաշվով այստեղ պատկերված է երկու կենաց ծառ և մի հարիկա-էլեմենտային գաղափարանշան. բայց որում ծառերը մարդակերպավորված են։

Այդտեղ էլ ծնող-զույգի պատկերի մարդակերպում ընենք ավելի զարգացած գաղափարը, ամենից

[1] Եռանկյան գաղափարական բովանդակության մասին մանրամասն կխոսվի առաջ։



Նկ. 581

առաջ, կապում է հատարակական հասկացողությունների հետ։ Նույնը կարելի է ասել նաև այդ նույն խորանի վերևի մասում ցույց տրված տեատրանի մասին, ուր նույն գաղափարը գրանորված է քուշնախրիպ ժնոզ-զուլդի միջոցով։

Զարդարվեստի մոտիվներն այնքան հարուստ և միմյանց հետ օրգանապես շաղկապված կենսական հարցեր են ընդգրկում, որ մենքի բացահայտումը միշտ մասնացույց է անում նաև մյուսի մեջ չիենլը։ Հետևելով ժնոզ-զուլդի և զավակի մոտիվին, մենք ինքնաբերաբար արդեն հասանք նաև խորաններդի ու կիսախորաններդի ուսումնասիրությանը։ Հենց վերոհիշյալ խորանի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ այն իրենից ներկայացնում է մի կողմից ժնոզ-զուլդի և զավակի մոտիվի բնորհանուր էությունը, իսկ մյուս կողմից կապվում է տան, բնատնիքի, գերդաստանի, հետևապես նաև տոհմի գաղափարների հետ։ Այն բոլորը, ինչ հրեվան է գալիս զարդարվեստի տարբեր բնագավառներում՝ ցրիվ եկած, այդ ամենը հարար ու մի հարթարդությունների խառացված է խորանների ու կիսախորանների մեջ։

Այստեղ, սակայն, մենք այդ հարցի հետազոտումը չենք շարունակի, որովհետև խորանների և կիսախորանների հետ կապված են նաև ուրիշ մոտիվներ, որոնք գեռևս լուսարանված չեն, ուստի նախ կիանոթանանք այդ մոտիվների հետ և ապա կենդանարկենք խորանների և կիսախորանների ուսումնասիրությանը։

* * *

Նկրկա գլխում չուշափված բոլոր հարցերի մեջ էլ, ինչպես տեսանք, առկա է ժնոզ-զուլդի և զավակի (պատւդի կամ պաղաբերության) միասնությունը։ Մուրազանշյուր ժնոզ-զուլդ՝ զարդարվեստի մեջ՝ անպայման իր հետ կապում է նաև պաղաբերության իմաստը՝ անկախ նրանից արտահայտված է այդ նրբորդ ուժը, թե ոչ։ Պատւդի կամ զավակի գաղափարն էլ դրսևորվում է տարբեր ձևերով. այն կարող է ունենալ կամ բուսական կամ կենդանական արտահայտություն. ըստ որում, միշտ էլ նրա հետ կապված է կենաց ծառի գաղափարը։ Իր հերթին, կենաց ծառն էլ միշտ նկատի ունի ժնոզ-զուլդի և զավակի իմաստը՝ անկախ նրանից, թե տվյալ մոտիվում կա՞ն նրանք, թե՝ ոչ։ Այսպիսով, ժնոզ-զուլդի, զավակի և կենաց ծառի մոտիվները զարդարվեստում, թե՛ առանձին և թե՛ միասին, միշտ էլ ներկայանում են որպես օրգանական ամբողջություն, միշտ էլ մենք առանց մյուսի չի կարող պատկերացվել։ Հատկանշի է, որ կենաց ծառը ցույց է տալիս ժնոզ-զուլդի կյանքը՝ ամման և պաղաբերության ճանապարհին։ Իր ամբողջությամբ այդ ծառը մի գաղափարական նռանկյունի է, որի հիմքում գտնվող անկյուններդը ներկայացնում են ժնոզ-զուլդին, իսկ վերևի անկյունը՝ զավակին։ Ով հենց այս նռանկյունին է, որ հաճախ հանդիպում է կենաց ծառերի վրա՝ գանազան ձևերով ու դիրքերով։ Պարտադիր չէ, որ այդ նռանկյունին լինի անպայման ծառի հիմքում, կամ ամբողջ ծառի ծավալով։ Այն կարող է և՛ ծառի հիմքում լինել, և՛ բնի վրա, և՛ ճյուղերի միջև, և՛ ծառի գագաթին, և՛ անգամ իսպառ բացակայել, բայց միշտ ենթադրվել որպես առկա գաղափար։

Այդ պատճառով էլ զարդարվեստում հանդիսական տեղ են գրավում նաև նռանկյան հետ կապված մոտիվները, որոնք զարդարվեստին տալիս են էլ ավելի բարդ, բովանդակալից և բազմերանգ հոհուրիյուն։

Ահա մի կենաց ծառ № 7729 ձեռագրի 557ա թերթից, որի բնի և ճյուղերի հետ միահյուսվել է պաղաբեր նռանկյունին (նկ. 581)։ Այստեղ չնայած ցույց չի տրված որևէ կենդանական մոտիվ, որն ավելի որոշակի կերպով խոսեր ժնոզ-զուլդի և զավակի գաղափարների մասին, բայց, մեր ձեռք բերած ծանոթության շնորհիվ, արդեն

հատկանշական է այդ ուժերի առկայությունն՝ այս նկարում։ Հատկանշական է նաև, որ այս բուսական մոտիվը արտահայտում է ողջ բուսա-կենդանական, այդ թվում նաև մարդկային աշխարհների ծնող-զույգի և զավակի միասնության գաղափարը։

№ 7347 ձեռագրի 134ա թերթում պատկերված է մի ուղիղ կենաց ծառ, որի հիմքում ընկած է եռանկյունին՝ պտղաբերության երեք սիմվոլներ նկարում։ Նրա վրա զետեղված է հավերժականության սիմվոլը, որի վրա նստած է մի փոքրիկ քառանկյունի և պահում է ծառի եռաճյուղ ու պտղաբեր սաղարթը (նկ. 562)։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ կենաց ծառերի հետ կապված երկրաչափական կոչված մոտիվները սերտորեն առնչվում են նաև եռանկյան հետ։ Նրանք շղթայվում են միմյանց, ձուլվում կենաց ծառին և բազմակողմանիորեն դրսևորում կյանքի մասին մարդկանց ունեցած երբեմնի գիտելիքները։ Ահա մի ուրիշ նկար նույն ձեռագրի 138ա թերթից, որտեղ եռանկյան հետ միասին հանգեն են գալիս շրջագծեր, զույգ օղակները, արտածայր ձվաձևը և բուսական ուրիշ առրիթուսներ (նկ. 563)։

Այս գաղափարաբնույթները հաճախ այնքան են զուգորդվում միմյանց վրա, որ առաջանում է երկրաչափական ձևերի մի բարդ պատկեր, երբեմն էլ՝ առանց որևէ բուսական սիմվոլի։ Այդպիսի զարդերը սովորաբար երևան են գալիս ձեռագրերի կազմերի վրա (որպես դրոշմանիշ), քանդակագործության, փորագրության մեջ և սակավ էլ՝ մանրանկարներում։ Քանի որ մանրանկարչությունն ի վիճակի է եղել միշտ էլ պահպանել բուսական մոտիվները, ուստի, այստեղ նրանց թիվը շատ քիչ է. մյուս բնագավառներում տեխնիկական դժվարությունները ու առանձնահատկությունները այս տեսակետից զգալի դեր են կատարել։ Անկախ ամեն ինչից, այժմ ուր էլ լինեն նրանք և ինչպիսի հարաբերություններով էլ երևան գան, գտնում են հաճախակի։

Եռանկյունիները զարդարվեստի մոտիվները հարստացրել են նաև մի ուրիշ եղանակով. նրանք էլ քառակուսիների, ռոմբերի, քառանկյունիների և մյուս ձևերի նման շատ հաճախ երևան են գալիս իրենց կրկնապատկումներով, առաջացնելով զարդարվեստում վեցանկյունի զարդերի մոտիվները։

Դրա ցայտուն ապացույցն է № 356 ձեռագրի 86ա թերթի նկարը (նկ. 564)։ Այստեղ արդեն ոչ թե անհատ զույգի հավերժության պատկերի հետ գործ ունենք, այլ ընտանեկան երկու միավորների։ Այդ միավորների միասնության կենաց



Նկ. 562



Նկ. 563

ծառի պատկերն է ահա այս նկարը, որը նույնպես ներկայանում է որպես մի ամբողջություն։ Համապատասխանաբար այս ծառի արմատները ոչ թե երկու էակների կամ ծնող-զույգի խորհուրդն են դրսևորում, այլ երկու ընտանիքների։



Նկ. 564



Նկ. 565

Ահա այս հասկացողության արտացոլքն է զարդարվեստում զույգ եռանկյունիների կամ վեցանկյան մոտիվը, որը սովորաբար երևան է գալիս բուսական ձևերով։ Օրինակ, № 313 ձեռագրի 15բ թերթում պատկերված է մի կենաց ծառ՝ բաղկացած զույգ եռանկյունիներից (նկ. 565)։ № 4096

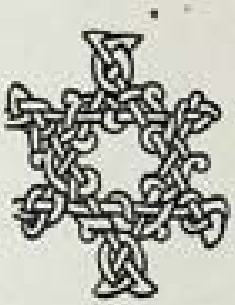
Ձեռագրի 110ա թերթում զույգ եռանկյան մի ուրիշ պատկեր կա, որտեղ բուսական ձևերն խոպան բացակայում են, իրենց տեղը զիչելով գալարա-հյուսվածքներին (նկ. 566)։ Ըստ էության, այս ողջ պատկերը մի հյուսածո զարդ է՝ բաղկացած երկու եռանկյան և մի շրջագծի միահյուսումից։

Զույգ եռանկյունիներդ նույնպես երևան են գալիս երկրաչափական կոչված մյուս մոտիվների հետ, այսպիսով է՛լ ավելի հարստացնելով զարդարվեստի ձևն ու բովանդակությունը։

№ 2722 ձեռագրի 55բ թերթում գտնվող կնիքաց ժամի պատկերը բաղկացած է հատիկապատկեր-շրջագծից, նրա մեջ գեղեցկված զույգ եռանկյուններից, սրածայր ճվաձևից և բուսական զարդանախշերից ու սիմվոլներից (նկ. 567)։ Այս հատիկն արդեն արտահայտում է ամենասի կոլնկոփմի գաղափարը, որը զարգանում է անառական երկու միավորների սիստեմով։ Պարզ է, որ նման երևույթը չէր կարող ավելի հին լինել, քան ազգակցության սիստեմի երևան գալը, իսկ քե ազգակցական ինչ հարաբերություններ և ընտանեկան ձևերի հետքեր կարելի է տեսնել նման նկարների մեջ, դա ավելի պարզ կերևա հաջորդ գլուխներում։

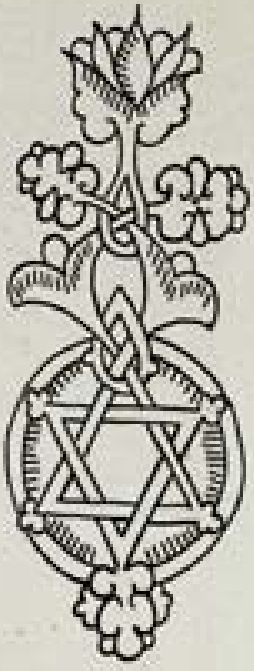
Հատիկի գաղափարը՝ զույգ եռանկյունների հետ, նրանց ազգակցությամբ, հաճախ բյզանտիական է, համապատասխանելով նրանց միահյուսումից առաջացած վեց անկյունիներին։ Այդպիսին է, օրինակ, № 380 ձեռագրի 57ա թերթի լուսանցազարդը, որտեղ հատիկն ատացել է վեց բլթակ ունեցող զարդի ձև (նկ. 568)։

Նույնը կարելի է ասել նաև 566-րդ նկարի մասին։

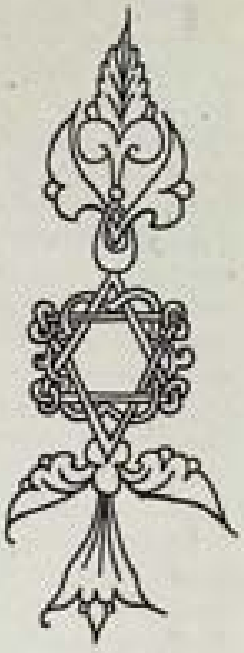


Նկ. 566

Եռանկյան գաղափարն էլ, բնականաբար, զարդարվեստում երևան է գալիս հատիկից բացի, նաև լուսե էլեմենտների և նման ուրիշ մոտիվների զուգորդությամբ։ Այս առումով խիստ ինքնատիպ զարդի ենք հանդիպում № 4631 ձեռագրի կազմի վրա (վերջին կողմից)։ Կենտրոնում պատկերված է մի խոշոր շրջագիծ, որը ներկայացնում է հատիկի գաղափարը։ Այդ շրջագծի վերին մասից ելնել է վարսանգա-պաշտչին սիմվոլը, որի ներսը պատկերված է խայի ձևով։ Շրջագծի մեջ, միմյանց հետ սիմետրիկ դասավորվածությամբ, միահյուսված են լորս մեծ եռանկյուններ, որոնց արտաքին անկյունների միջով անցնում է մի ուրիշ շրջագիծ՝ սիմետրիկ ու քնքնաձև գոգավորումներով։ Ընդհանուր պատկերի կենտրոնում ստեղծված է մի նոր, ավելի փոքր շրջագիծ՝ վեց քնքնաձև ծայրերի պատկերով։ Այս խոշոր զարդի լորս կողմերին, զարմյալ սիմետրիկ դասավորվածությամբ, գեղեցկված են լորս քառանկյուններ, որոնց ներսում, ինքնատիպ կերպով, պատկերված են հատիկա-էլեմենտային մոտիվները։ Իսկ ամբողջը տեսարանն առնված է հյուսածո շրջանակի մեջ։ Աշխատանքը կատարված է կաշվի վրա և մի քանի գույների օգտագործմամբ։ Դա մեր միջնադարյան կազմարարների և նկարիչների լավագույն գործերից մեկն է, որի պատկերն այսօրվա տեխնիկական պատճառներով չենք կարող ներկայացնել։



Նկ. 567



Նկ. 568

Նման զարդերը մեծ տարածում են ունեցել նաև չիների վրա՝ որպես նրանց զանազան մասերի այլևայլ ընկնող զարդերից մեկը։ Այդպիսիներից է, օրինակ, Դվինի պեղումներից երևան եկած գիպսի փորագիր հարդարանքի մի բեկորի վրայի զարդը։ Կենտրոնում գտնվում է մի շրջագիծ, նրա



Նկ. 569

շուրջը՝ զույգ եռանկյունիներ. այդ բոլորն առնված են մի շրջագծի մեջ, իսկ վերջինս էլ, իր հերթին, մի վեցթևանի աստղի, որի թևածայրերն զբաղված են ծաղկա-պտղային սիմվոլներով[1]։

Ճարտարապետության մեջ այդպիսի զարդերը հանդիպում են հատկապես շենքերի ճակատներին, մուտքերից, լուսամուտներից վերև և ուրիշ տեղերում։

Հայտնի է, որ խորաններն ու կիսախորանները ճարտարապետական ձևերի արտացոլումներ են մանրանկարչության մեջ. ուստի նրանց վրա ևս խիստ մեծ տարածում ունեն գտնվող մոտիվները։ Հիշենք № 2630 ձեռագրի 8ա, № 222 ձեռագրի 2ա, № 50 ձեռագրի 50ա թերթերում և այլ ձեռագրերում գտնվող համապատասխան նկարները։

Եռանկյունիները՝ ծաղիկների, ռոմբերի, քառակուսիների, շրջագծերի և նման ուրիշ զարդաձևերի հետ առատորեն երևան են եկել նաև տնային կահ-կարասիքի, գործիքների և այդպիսի այլ առարկաների վրա։ Դրանցից են, օրինակ, Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվող բազմաթիվ հուշարձանները, որոնցից հիշենք մի երկու նմուշ՝ փայտի գեղարվեստական փորագրության բնագավառից (Նկ. 569)[2]։

[1] Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 127 ([illegible] նկարը)։

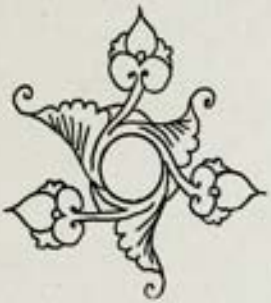
[2] Հայ ժողովրդի պատմություն, I, Երևան, 1951, էջ 87։

Ծնող-զույգի և զավակի, այդ վաղեմի երրորդության գաղափարը, բնականաբար, արտահայտվում է նաև ուրիշ ձևերով. միշտ չէ, որ այն ընդունում է եռանկյան տեսք։ Այսպես, օրինակ, № 382 ձեռագրի 279ա թերթում այդ մոտիվը դրսևորված է միմյանց հետ միացած երեք խիստ ոճավորված բույսերի միջոցով (Նկ. 570), իսկ



Նկ. 570

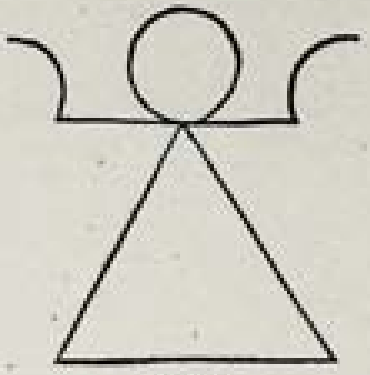
№ 4851 ձեռագրի 171ա թերթում՝ նույն հատիկից ծլած երեք պտղաբեր ճյուղերի և երեք տերևների միասնությամբ (Նկ. 571)։ Այս վերջին նկարը միաժամանակ ցույց է տալիս նաև այդ ուժերի հավերժական հաջորդականությունը, այնպես, ինչպես օղարդ աշխարհիս և նման ուրիշ մոտիվներն են ցույց տալիս կյանքի հավերժության գաղափարը։



Նկ. 571

Եռանկյունին կամ երրորդությունը, այսինքն բացահայտված իմաստով, բնականաբար, պիտի արտացոլում գտներ նաև հին հեթանոսական ու քրիստոնեական պաշտամունքներում։ Այս առումով վերին աստիճանի ուշագրավ է հին աշխարհի պաշտամունքային հայտնի աստվածուհիներից մեկի՝ Աստարտայի սիմվոլը։ Այն իրենից ներկայացնում է մի եռանկյունի, որի վերին ծայրին հանդիպում է շրջագիծ։ Նրանց միացման կետից աջ և ձախ ձգվում են երկու թևեր, որոնք ավարտվում են աղեղներով (Նկ. 572)[1]։

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, IV, второе издание, С. Петербург, 1833, рис. 16.



Նկ. 573

Այսպիսի քարմաթիվ մոռիվներ են ընկած զարդարվեստում այնքան մեծ տարածում գտած կենաց ծառերի հիմքում, որոնցից որոշ նմուշներ տեսանք վերևում (օրինակ, նկ. նկ. 562, 563): Ուշագրավ են այդ ատավածուհու տաճարի և նրա սիմվոլի մոտ տեղի ունեցող հին ծեսերը. մեզս ապրիկներ՝ մինչև ամուսնանալը՝ պարտավոր էին զոհաբերել ատավածուհուն իրենց անարատությունը՝ նրա տաճարի մոտերքում՝ քարի վրա փորագրված պտղավորման սիմվոլի առջև. Այս սովորությունը խիստ նկատելի էր Հատկապես Հնդկաստանում, որտեղ ապրիկները, կանայք, երեխաները Ատարատայի տաճարում բացարձակորեն հանձնվում էին անառակության և այն՝ ո՛չ այլ կերպ, քան ատարկրացիների հետ ժամանակի ընթացքում, սակայն, գա... կանանց համար փոխարինվեց մազերի գերծումով, որոնք զեռնվում էին տափատիրության ատավածուհու զոհասեղանի վրա: Տիրոսում և Բյուբլիայում ու Վեներյան-Սիկկայում (Կարթագենում) քրմուհիները ապրարդկանց զգեստավորմամբ ընդունվում էին մոլի խառնակության, և Ատարատային այս եղանակով ծառայելը հարատևեց Ասորիքում և ամրոզ Փոքր Ասիայում մինչև III դարը՝ ըստ ք. Ք.: Բերիտեյում և էլի տաճարներում — Բիբլոսում պատանիները իրենց վրա կատարում էին քլպատման ծեսը, կարվածքը (praeputium) զեռնվում զոհասեղանի վրա, որը սիմվոլիկ կերպով արտահայտում էր պատանեկան անբծությունը՝ զոհաբերված գերագույն ատավածությանը [1]:

Համանման ծեսեր են եղել նաև Փոյուքիայում, «Ոսկրագրքի», — կարդում ենք Ա 1878 ձեռագրի 218ա թերթում, — պաշտելին զանուանական մայր ատուծոց գնել և ի տանի նորա արուկ սերական մարմինան հատանէին և խոցոտէին և ի վեր բագնին ձգէին, և արիւնն ի վերոյ բագնին հեղոյր: Եւ որ առաւել ժուժկալ լինէր՝ գովէին և չնա այնորիկ գառնայրին ի գործ խառնակութիւն, զոր ընթացաբան սերեալոյ, այսինքն աճելոյ և վազս անարգութեան կոչէր:

Հին Հայաստանում էս նման ծեսեր եղել են. Հիշենք Անահիտյան տաճարներում կատարված սրարդուկությունները:

Մորաբոնը գրում է. «... բայց Անահիտի պաշտամունքը Հայոց մեջ գերազանցում է բոլորից. զանազան տեղեր նրա անվան տաճարներ են կանգնեցրած և հատկապես Եկեղյաց մեջ, նշանակել են այդ տեղերում սորուկներ և սորկուհիներ. այս բոլորը զարմանալի չէ. այլ այն, որ ժողովրդի ամենանշանավոր մասդիկը իրենց կույս աղջիկներին նվիրաբերում են ատավածուհուն և նրանք ըստ օրենի երկար ժամանակ պռոնկում են ատավածուհու համար, որից հետո ամուսնանում են, և ոչ ոք անվայել չի համարում կենակցել նրանց հետ: Գրքի նույնը պատմում է Հերոդոտը լյուդիացոց մասին. բոլորն էլ պռոնկում էին. Ասիական բարեհամ են վերաբերվում այն ձայ կուլտերը իրենց սիրահարներին, որ ո՛չ միայն հյուրընկալություն են ցույց տալիս, այլև տալիս են նրանց նվերներ, հաճախ ավելի շատ, քան քի իրենք են ստանում, ըստ որում մեծահարուստ տներից են և լավ հասույթ ունին: Բայց ամեն մի պատահական տեղի հյուրասիրություն չեն ցույց տալիս, այլ հատկապես իրենց ատյհանի մարդկանց [1]:

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ պտղավորման կամ պտղաբերության սիմվոլ նռանկյունին կապված է նաև հատարաչական խոչոր նշանակություն ունեցող ծեսերի, իսկ այդ ծեսերն էլ՝ ընտանեկան որոշ տեղերի հետ: Ո՛չ Ատարատային, ո՛չ Անահիտի և ո՛չ էլ պտղաբերության մյուս ատավածուհիների տաճարների չուրջը և ներսում տեղի ունեցող ծեսերն ու զոհաբերությունները, ինչպես ցույց է տալիս Հերոդոտը, կապ չունեն անառակության և վայրենական խառնակումների հետ:

Այդ բոլորի մեջ ապրել է այն հույզը, որը սիմբամուսնությունից առնում է դեպի զուգամուսնություն [2]. ըստ այդ սովորության տիկնը որոշ ժամանակով անձնատուրության է մատնվում.

---

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, IV, второе издание, С.-Петербург, 1853, стр. 304.

[1] Մ ո ր ք ա ր ն, Փարիզ և Բարբարոնից էջ. Ա ճ ա ռ յ ա ն, Երևան, 1940, էջ 87—89:

[2] Ֆ. Է ն գ ե լ ս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը: Երևան, 1948, էջ 87:

բաբելոնուհինքը տարեկան մի անգամ պետք է Մարդուկի տաճարում անձնատուր լինելին տաղանդավոր. Առաջավոր Ասիայի ուրիշ ժողովուրդներ իրենց պաշտիկներին տարրիներ չարուհական Անահիտի տաճարն էին ուղարկում, որոնք նրանց պետք է նախքան ամուսնանալու իրավունք ձեռք բերելը իրենց շնորհած սիրեկանների հետ պատաներ վայելելին. նույնպիսի կրոնական վարագույրում անկյալ սովորույթներ հանդիպում են գրեթե բոլոր ասիական ժողովուրդների մեջ, որոնք ապրում են Միջերկրական ծովի և Գանգեսի միջև[1].

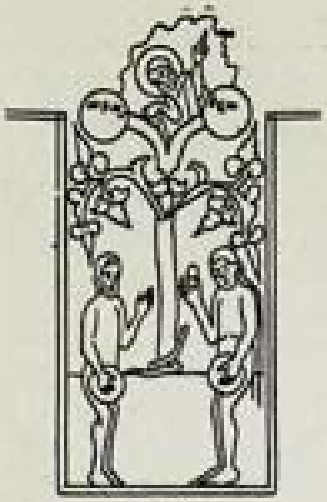
Ենգիկը ոչ միայն թիսական-կրոնական այս սովորույթյան մեջ է տեսնում խմբամուսնության հետքեր, այլև՝ դրա հաջորդ էտապի, երբ աստվածուհիների տաճարներում հանդես են գալիս հիերոդուլներ. Անահիտի հիերոդուլները (տաճարներում ծառայող աղջիկները) Հայաստանում, Պիրոդիտիները՝ Կորնթոսում և ուրիշները,— ասում է Ենգելսը,— իրենց էությամբ գործյալ խմբական ամուսնության մի մնացորդ էին[1].

Ահա այսպիսի հասկացողությունների հետ են կապվում նաև Աստղտոսի տաճարների չուրջը տեղի ունեցող արարողությունները, որոնց խորհրդանիշն է եղել եռանկյունին.

Մարդանիշ-չենինիշի կլուսիկները սովորեցնում են, որ աստվածուհիների գաղափարները մինչև էլ չափված են երկրային իրականության վրա. Ուսի համարյա մինչև, որևէ աստվածության ծնունդ նկարագրելիս, դիցարանությունը նրան կապում է քեկուզ գերբնական, բայց գործյալ ծնող-զույգի հետ. Որպես այդպիսի ծնող-զույգ շատ հաճախ երևան են գալիս երկինքն ու երկիրը.

Քրիստոնեական կրոնի մեջ էլ ծնող-զույգի գաղափարը, հետևապես և եռանկյունին, մեծ տեղ են գրավում. Քրիստոսն էլ, վերջին հաշվով, սերված է համարվում ծնող-զույգից՝ Գաբրիելից և Մարիամից, չնայած իր բնական կերպարանքից հետացած այդ առասպելում Գաբրիելը, երբեմն էլ Մարիամը, փոխարինված է սուրբ Հոգի հասկացողությամբ. Քրիստոնեական շրջանի գործերում այս մոտիվն էլ, սովորաբար, ցույց է տրվում ճիշտ այնպես, ինչպես մարդանիշով մյուս ծնող-զույգերը.

Պատկերվում է Գաբրիելը՝ Մարիամի դիմաց, նրանց միջև՝ կենաց ծառը կամ նրան փոխարինող



Նկ. 573

մի այլ առարկա. Համախ էլ, ինչպես տեսանք, Գաբրիելն ինքն է իր ձեռքին կրում այդ ծառի սիմվոլը.

Քրիստոնեական այդ նկարներում առկա է ոչ միայն ծնող-զույգի և կենաց ծառի, այլև պատուզավակի մոտիվը՝ ի դեմս Քրիստոսի.

Նույնը կարելի է ասել նաև Ադամի ու Եվայի մասին, որոնք նույնպես, քան բիբլիական ավանդության, պատկերվում են կենաց ծառի մոտ. Այդտեղ նրանք էլ երևան են գալիս զարգացվածության ծնող-զույգի և զավակի հանգի մոտիվով. Հիշենք այդպիսի նկարներից մի երկու օրինակ. Ն 481 ձեռագրի 31ա թերթում պատկերված է մի կենաց ծառ. Նրա աջ ու ձախ կողմերում կանգնած են Եվան ու Ադամը (նկ. 573): Ծառի բնին փաթաթված է սվանգական օձը, իսկ ծայրին, պտղաբերության սիմվոլներից վեր, այնտեղ, որտեղ սովորաբար ցույց է տրվում որդին կամ պատուղը, նկարված է աստծու պատկերը. Առանձնապես ուշագրավ է նաև այն, որ այդ կենաց ծառն էլ ունի երկու ճյուղ, որոնցից մեկի վրա գրված է «Ադամ», իսկ մյուսին՝ «Եվա».

Այս նույն տեսարանը ձեռագրերում հաճախ ցույց է տրվում ավելի պարզ տեսքով (նկ. 574):

Որպես ուշագրավ զուգահեռ, հին գիցարանություններից հիշենք փյունգական Ատտիս աստծու և նրա զուգակցի մի հին պատկերը, որտեղ այդ ծնող-զույգը երևան է գալիս իր սիմվոլ ծառի ծառի երկու կողքերին, որպես երկու կենդանակերպ էակ[1]. Ինչպես հայտնի է, այդ աստվա-

[1] Ֆ. Ենգելս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 67—68.

[2] Նույն տեղում, էջ 67.

[1] Дж. Фрезер. Золотая ветвь. III, Москва, 1928, стр. 63. „Сосна Аттиса и Кибелы".



Նկ. 574

ժուքյուններն էլ մեռնող ու հարությունն առնող աստվածությունները էին, որոնց դիցաբանությունից ևս շատ բան է անցել քրիստոնեությանը։

Ըստ էության Աստիծը, Կիրակոս և նրանց սիմվոլ սոսին ոչ այլ ինչ են, քան մի ժեռ-ցուցք և մի կենաց ծառ, որի նյութական հիմքը մեզ համար արդեն պարզ է։ Ահա այդպիսի տեսքով են պատկերվում նաև Ադամն ու Եվան, Զաքրիկն ու Մարիամը։ Արտահայտչական այդ ձևերի հիմքում էլ ընկած են ժողովրդական հնագույն պատկերացումները։

Համապատասխան նկարներ շատ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ, որոնցից է, օրինակ, հնուկալ նմուշը՝ ընդօրինակված հերքոգովինոսոնիական ժեռագրերից (նկ. 575) [1]։

Քրիստոնեական ապրյուտներում, ինչպես նաև նրբեմն հնձանոտական կրոններում, կենաց ծառի մոտ, երևան են գալիս ժեռ-ցուցքի փոխարեն զույգ հրեշտակներ, զույգ սքանտատիկ կենդանիներ, ինչպես նաև զույգ ոտամարդիկ և այլն։ Դրանք բոլորն էլ չեզոքներ են՝ կատարված նախկին պատկերացումների մոռացման և կրոնական գաղափարախոսության ընկման հետևանքով։

Քրիստոնեության կողմից, բնականաբար, պատգործված է նաև հոանկյան գաղափարն՝ այդ կրոնի գերագույն սիմվոլ երրորդության իմաստը դրսևորելու նպատակով [2]։

Ջարդարվեստում հոանկյան մոտիվի հույլյան քայլահայտությամբ հիմնականում ավարտվում է, այսպես կոչված, երկրաչափական զարդանախշերի ուսումնասիրությունը։ Ինչպես տեսնում ենք, մոտիվների այդ խումբը դրված է մի այնպիսի անվան տակ, որին նա համապատասխանում է միայն ձևով, իսկ բովանդակությամբ՝ ամենևին ո՛չ։ Երկրաչափական կոչումն ինքնին իմաստազրկում է և նույնիսկ ժխտում նրանց ծագումը՝ զարդարվեստի մայրական գրկում։ Մնական, ինչպես ցույց տվին մեր պրպտումները, որոնց մասին խոսվեց վերևում, զարդարվեստի երկրաչափական ձևերը հագեցված են գաղափարական հարուստ բովանդակությամբ և մշակվել են, հիմնականում, զարդարվեստի զարգացման բազմադարյա պրոցեսի ընթացքում։ Վերցնենք, որպես օրինակ, սրտաձև ձևաձև զարդերը, որոնք ունեն վարսանդա-պրազային ծագում։ Ձի կարծրի քնության մեջ ցույց տալ ամենի հավանական համարվող նյութական հիմք այդ ձևի համար, քան բուսա-կենդանական պտղաբերության այն օրգանները, որոնք քննվեցին վերևում։

Ճիշտ է, կարող է պատահած լինել, որ զարդարվեստի որոշ մոտիվների ձևերը զարդացվելին նաև երկրաչափական առանձին ձևերի հիման վրա, օրինակ, քառանկյունի, քառանկյունին և այլն, բայց սրատեղ էլ հիմնականն այդ չէ, այլ այն, որ այդ զարդամոտիվների բովանդակության մեջ արդեն եղել են բոլոր տվյալները, որպեսզի նրանք ընդունեին նաև այդպիսի ձևեր։ Վերցնենք չղլաձին, գնդի մոտիվը։ Ենթադրենք, ինչպես տեսանք, ասում է, որ երկրաչափական ֆիգուրները ծնվել են իրականության մեջ եղած նյութական, առարկայական հողի վրա։ Արդ, ի՞նչը կարող էր ամենից առաջ հիմք հանդիսանալ արմնատական գնդի և ապա չղլաձի համար, եթե ոչ զարձյալ

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XXIX, рис. 7.

[1] Քազիչան պատմում պահվող հայկեն մի ձեռագրում (Մատ. հտմ. թ. 18, 3 ա) կա մի այդպիսի գեղարվեստական մի հատկանիշի է. որի նրանց տեսիլքներին գեղած են չղլաձներ՝ ուշյան, ուշոյի և վիրգին մանրամասնություններով (Հայկական ՍՍՌ Գիտական Մատենադարան. Ձեռագրեր գ-ի տրիճ. Քազիչանակ 178, էջ 888)։

[2] Այս կապակցությամբ մասամբ կիսովի նաև խաչանձևերին նվիրված էջերում, որ կգնահատ զարդարվեստի գեղչին մոտիվները։

բուսա-կենդանական պաշտաբերության զանազան պրպանները, ինչպիսիներից են, օրինակ, սերմերը, պտուղները, որոշ կենդանիների և թռչունների ձվերը, նրանց գեղեցիկները և այլն։ Իսկ, ինչպես տեսանք, հենց դրանք էլ զարգարվեստի համապատասխան մոտիվների նյութական հիմքն են հանդիսացել։

Ահա այս բոլորը նկատի առնելով, կարող ենք ասել, որ զարդարվեստի մոտիվների մեջտեղ պրա կատարված խմբավորումը կարիք ունի վերանայման, որովհետև երկրաչափական կոչված խումբը, իր բովանդակությամբ, անհամատեղելի է այդպիսի կոչման հետ։ Զարդարվեստում չկա և չէր կարող լինել բովանդակությունից զուրկ երկրաչափական մոտիվ։ Այնտեղ նզած բոլոր մոտիվներն ունեն իրենց կոնկրետ սկզբնաղբյուրը, իրենց ծագման նյութական հիմքը։ Այդ հիմքը բնությունն է՝ իր կենդանական, բուսական և անօրգանական աշխարհներով։ Այն, ինչ կազմել է մարդկային կյանքի հիմքը, այն էլ գտնվել է նրա մտածողության կենտրոնում՝ նյութ գտնելով նրա կիրառած զարդարվեստի և՛ բովանդակությանը, և՛ ձևերին։

Այսպիսով, մտավորապես, կարելի է լուծված համարել զարդարվեստի մեջ հրևան նզող զույգերի, հռանկյունների, քառանկյունների, քառակուսիների, չղջիկների, ոսկերի, ինչպես նաև նրանց կրկնապատկումների ու նրանց միահյուսումների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցը։ Մտավորապես ենք ասում, որովհետև այդ ձևերի միջոցով ևս արտահայտված են հասարակական հասկացողություններ, որոնց կանդրադառնանք հաջորդ պրսվածքում։ Բացի դրանից, այդ մոտիվների մեջ զգալի տեղ են գրավում նաև մեր նախնիների տոմարական, աստղաչիտական և այլ գիտելիքների հետքերը, որոնց վերաբերյալ նույնպես կխոսվի ստորև։

Ինչպես տեսանք, այդ բոլոր զարդամոտիվները հզել են մարդկային արտադրական գործունեության կենսական հարցերի հետ կապված զանազան հասկացողություններ, ուժերի և երևույթների յուրահատուկ գրսևորումներ։ Հենց այդ պատճառով էլ քննված զարդաձևերը առանձին-առանձին հանդիպելուց բացի, որպես օրինակ, երբեմն են գալիս նաև կենաց ծառերի հետ միասին՝ կազմելով տարբեր կոմբինացիաներ։ Իսկ կենաց ծառերը, իրենց գաղափարական բովանդակությամբ և ընդհանրացնող ուժով, զարդարվեստի ամենաարժեքավոր մոտիվներն են։ Նրանք, հիմք ունենալով մարդկանց կենսափորձն ու գիտելիքները՝



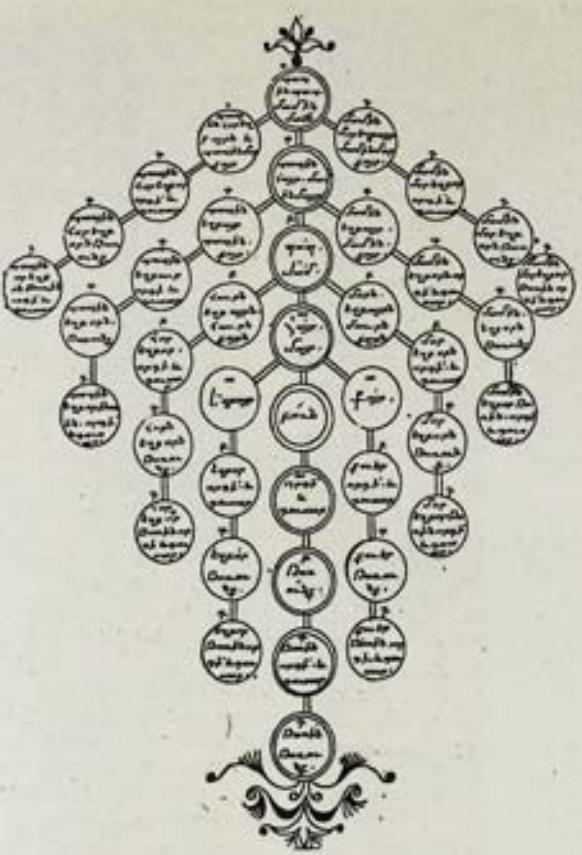
Նկ. 576

բնության ուժերի և նրանց օրինաչափությունների վերաբերյալ, ստիպողաբար կապվել են նաև տոհմա-ընտանեկան կարևորագույն հարցերի հետ, արտահայտելով այդ ամբողջի իմաստը։ Սակայն կենաց ծառերին, վերջին հաշվով, իշխող մոտիվ են գտրվել հենց տոհմա-ընտանեկան հարաբերությունները, ուր կենաց ծառերին պատմականորեն վիճակված է եղել չափազանց խոշոր գեր։

Քանի որ այս հարցին ներկա աշխատության մեջ մեծ նշանակություն է տրվում, ուստի, հետագա գլուխներում մեջ բերվող համապատասխան փաստերի քննությունը գլուխացնելու նպատակով, այստեղ ցանկանում ենք ուշադրություն հրավիրել մի ցայտուն օրինակի վրա։

№ 5973 ձեռագրի էջը քերթում նկարված է մի կենաց ծառ, որն ամբողջապես կապված է ազգակցական-ընտանեկան հարաբերությունների հետ (նկ. 576)։ Այդ ծառի բունն արտահայտում է տվյալ տոհմի, գերդաստանի կամ ընտանիքի ծնող-զույգերի և նրանց զավակների աստիճանական հաջորդականությունը։ Նրանցից դուրս նկած ճյուղերն առանձին ազգակներով պատկերում են այդ տոհմի կամ ընտանիքի հետ արձանագրական կապերով կապված մյուս հարազատների իմաստը։ Այդ ծառապատկերը, համապատասխան մանրամասնություններից բացի, ունի նաև քնդհանուր բացատրություն, որով կարդում ենք.

«Ընկարեցաք ասա զծառ առիւնակցութեանն, զի անանձնչովն ևս գիւրագոյն իմասցուք, զի որպէս իւրաքանչիւր պտղաբեր ծառս չորս իրս նկատակ լինի, այսինքն՝ բուն, ոստք, պտուղ և



Նկ. 576

տերև, նմանապէս նկատեալ է չորս աստիճանս, որք արգելին ատնել պտուղ և զեղեալս քակենս [1]։

Ինչպես տեսնում ենք, այդ կենաց ծառը միջնադարում ուղղակի կոչվել է տարինակցութեանց ծառ, նվիրված է եղել իր ժամանակի ընտանեկան-ազգակցական հարաբերությունների և ունեցել է կոնկրետ նպատակ։ Այս առումով ուշագրավ են նաև հետևյալ տողերը.

«Արդ կոչեմք բուն, յորմէ սկսանի ամենայն ազգակցութիւն, զի որպէս ի բնական ծառոյն ի բնէն ելանէ ամենայն ինչ, ոմանք ի վեր կոյս բողբոջեալ և ոմանք՝ ի վայր, այսպէս և յազգականութեան ծառս այս իմանամք ելանել ի միջին անձնէն, որ կոչի առաջին և բուն, յորմէ ելանէն ի վեր կոյս հայրն և մայրն, որ է առաջին աստիճան...» [2]։

Պետք է նկատել, որ տարինակցութեանց, ազգականութեանց այսպիսի ծառերի զանազան շատ պատկերներ են պահպանվել թե՛ միջնադարյան ձեռագրերում և թե՛ հետագայի ապրյուրներում, որոնք միշտ կապված են եղել կոնկրետ ու կարևոր հարցերի հետ, ունենալով իրենց գործնական դերը։ Կենաց ծառերի այս պրակտիկ նշանակությունը, ինչպես տեսանք, միջնադարում և հետագայում պահպանված է եղել նաև հարսանեկան կենաց ծառերի ձևերով, որոնց բունն ու ճյուղերն էլ, զանազան տարրերայական նշաններով, ցույց

[1] Ձեռագիր № 6677, թերթ 44ա։

[1] Նույն տեղում։

են ամեն տվյալ ընտանիքի հարաբաժների իմաստը՝ հիմք ունենալով արենակցական կապերի համապատասխան հաշիվները։ Այս հանգամանքը պահպանված ենք գտնում նաև հարսանեկան ծեսերին նվիրված հետաքրքիր գումքերի մեջ և շատ ուրիշ աղբյուրներում, որոնց մասին բավականաչափ խոսվել է նախորդ էջերում։ Ուստի, այստեղ, խուսափելով մանրամասնություններից, կարող ենք ասել, որ այդ բոլորը իրենց հիմքում ունեցել են ամենի հնամյոր ժամանակների պրակտիկան, երբ, նա՛և ժառանգ գանազան հարմարանքների, սեռեմանների ազնվությամբ, մարդիկ կառնակապվել են իրենց տոհմա-ընտանեկան հարաբերությունները։ Հենց այդ պատճառով էլ կենաց ծառերը կոչվել են տոհմածառեր և, վաղեմի ժամանակներից սկսած, հիմք են հանդիսացել տոհմի գաղափարն իմաստավորող տարեմական սյուների, ծառուն գանազան կոթողների, կառույցների և շատ ուրիշ հուշարձանների, սեռեմանների, զարդերի և հավաքագրություններ համար[1]։

Պարզ է, որ այսօր, երբ մենք փորձում ենք բմբռնել կենաց ծառերի և նրանց հետ կապված մոտիվների ու հավատացողություններ ծագման և գաղափարական բովանդակության գլխավոր հարցերը, չենք կարող հենվել ոչ ժամանակների տվյալների վրա, չխորանալով մինչև այն ժամանակները, երբ պատմական անհրաժեշտությամբ և նյութական հրնկերտ հիմքի վրա ծնվել ու զարգացել են նրանք։

Նկատելի է, սակայն, որ ինչպես շատ զարդամոտիվների, այնպես էլ կենաց ծառի հանդամանալից ուսումնասիրության բացակայության պատճառով, մասնագետները, սովորաբար, բոլոր ժողովուրդների կուլտուրայի մեջ հանդիպող կենաց ծառի մոտիվը կապում են ժողովրդական կրոնական պատկերացումների հետ։

Անշուշտ, այդ մոտիվներն առնչված են նրա նաև կրոնական հավատացողությունների և ծեսերի հետ, մենք ոչ պակով նաև այդ բնագավառներում, սակայն նրանց մարդաբանական բացատրությունը պահանջում է, ամենից առաջ, խոսել նրանց ծագման, զարգացման հիմնական շարժառիթների և նյութական հիմքերի մասին։

* * *

Ամփոփենք։

Ինչպես հայկական, այնպես էլ ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներում հանդիսական տեղ են գրավում ծառը-ուղղի և զավակի մոտիվները՝ արտահայտված ինչպես մարդկային, այնպես էլ կենդանիների և բույսերի ծառը-ուղղերի միջոցով։ Դրա հիմքում ընկած է մարդկանց ճանաչողությունը՝ բնության մեջ նրոշ համապատասխան երևույթի մասին։ Մարդին, անկախ բնականական ձևերից, գիտակցել են, որ կյանքի հավերժությունը խարսխված է այդ ուժերի վրա։

Ծառը-ուղղի և զավակի մոտիվը, զարդարվեստում, որպես օրենք, երևան է գալիս կենաց ծառի և նրա ատրիբուտների հետ։ Իր գաղափարական բովանդակությամբ այդ երկը ուժերի միասնությունը ոչ այլ ինչ է, քան հենց ինքը՝ կենաց ծառը։ Ուստի զարդարվեստում ծառը-ուղղի, զավակի և կենաց ծառի մոտիվները կապում են մի ամբողջություն։ Այդ պատճառով էլ զարդարվեստի մեջ ոճավորված ծառերը կոչվում են կենաց ծառեր։

Ծառը-ուղղի և զավակի մոտիվի բացահայտումն ու վերլուծությունը հիմք է հանդիսանում բմբռնելու նաև մի շարք ուրիշ հարցեր՝ կապված զարդարվեստի ուսումնասիրության հետ։

Պարզվում է, որ կենաց ծառերը զարդարվեստում, որպես օրենք, պատկերվում են զույգ արմատներով, որովհետև այդ արմատները հիմք են ունեցել ծառը-ուղղի գաղափարը։

Պարզվում է նաև, որ զարդարվեստի սիմետրիկ կոմպոզիցիան, իր հիմնական մասով, կապված է ծառը-ուղղի հավատացողության հետ։

Զարդարվեստում այնքան հաճախ հանդիպող այն սֆանաաստիկ և երևակայական կոչված կենդանիները, որոնք ունեն մի գլուխ, երկու մարմին կամ մի մարմին, երկու գլուխ, նույնպես իրենցից ներկայացնում են ծառը-ուղղի արտահայտություն։

Ծառը-ուղղի և զավակի կամ պաղպաքության գաղափարը զարդարվեստում հիմք է հանդիսացել այնպիսի ձևերի, որոնք արտահայտում են ընդհանրապես երկրի գաղափարը։ Այդ ձևերի մեջ հատուկ տեղ է գրավել ծառանկյունին՝ իր հատկորոշություններով։

---

[1] Այս կապակցությամբ ուշադրություն են գրավում Շուշի քաղաքում մինչև XIX դարը պահպանված ժամկից ծառերը և երկար ձողաքարերը. սովորեն ժամկի առաջ մի չինար կամ կամ մի երկար ձողի փայտ (1888 թվականի Մատենադարան, արխիվային ձեռագրերի ֆոնդ, ձեռագիր № 220, քերթ 8բ)։ Եվ ահագին փորձնել չինենք այդ չինարի ծառերի մեջ գաղափարական-հավատալիսական հին հավատացողությունների հետքերն չտեսնել, սակայ հարցը չենք կարող տանել երանց փոխաբերական երկար ձողի փայտ-երի մասին։

Այս և նախորդ գլուխների հիման վրա բացահայտվում է զարդարվեստի երկրաչափական կոչված մոտիվների հիմնական մասի ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցը։ Ըստ որում այդ մոտիվների մեջ էլ առկա են բուսական, կենդանական աշխարհների և բնության տարերքի գաղափարները։

Զարդարվեստի ծնող-զույգի և զավակի գաղափարն արտահայտող մոտիվներում հսկայական տեղ են գրավում հարսանեկան կենաց ծառերը, որոնք արդեն ցույց են տալիս այդ մոտիվների կապը հասարակական այնպիսի հասկացողությունների հետ, ինչպիսիններից է ընտանիքը՝ իր պատմական առումով։

Խոշոր նշանակություն ունեցող այս մոմենտը արվեստագիտության առաջ բացում է զարդարվեստի մոտիվների ուսումնասիրելու նոր հնարավորություններ։





ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՏՈՀՄԱ-ԸՆՏԱՆԵԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ ԶԱՐԴԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Զարդարվեստի բուն՝ հիմնական մոտիվների մեջ հասարակական բովանդակության բացահայտման հարցն է, որ կանգնած է մեր առաջ։

Նախորդ գլխում տեսանք, որ այդպիսի բովանդակություն են դրսևորում ինչպես մարդկային ծնող-զույգերը, նույնպես և նրանց հետ կապված կենաց ծառերը, որոնք հաճախ երևան են գալիս նաև առանձին։ Մեր ընդհանուր ծանոթությունը զարդարվեստի մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հետ՝ հիմք է տալիս նման իմաստ փնտրել նաև կենդանական ծնող-զույգերի և ընդհանրապես կենդանական մոտիվների մեջ։ Մանավանդ, որ նրանք շատ հաճախ, ակնհայտ կերպով, մատնում են իրենց և հասարակական կյանքին վերաբերող հասկացողությունների միջև եղած առնչությունները։ Այս տեսակետից առավել ցայտուն են մարդկային ատրիբուտներ կրող կենդանապատկերները։ Հիշենք սիրին կոչված այն երևակայական էակների նկարները, որոնք ունեն թռչունի մարմին և մարդու գլուխ։ Նրանց ծնող-զույգերը, որոնցով ողողված են մեր միջնադարյան ձեռագրերը, միաժամանակ, կարող են դիտվել թե՛ որպես թռչնային և թե՛ որպես մարդկային ծնող-զույգեր։

Հիշենք մի այդպիսի նկար № 356 ձեռագրի 141բ թերթից (նկ. 577)։

Այս և նման այլ բազմաթիվ փաստերը ցույց են տալիս, որ մարդկային և կենդանական մոտիվները զարդարվեստում օրգանապես այնքան ուժեղ են միաձուլված, որ նրանց միմյանցից անջատել չի կարելի։ Ուստի, եթե մեկի մեջ առկա է հասարակական հասկացողությունների հետ կապված երբեմնի բովանդակության հուշը, ապա նույնը կարելի է գտնել նաև մյուսի մեջ։ Եվ դա միանգամայն բնական է, որովհետև, բուսական աշխարհի նման, կենդանական աշխարհն էլ հենց սկզբից եղել է մարդկության գոյության գլխավոր



Նկ. 577

ազդեցություններից և նրան շրջապատող բնության հզոր ուժերից մեկը։

Մարդկությունը, անջատվելով կենդանական աշխարհից, միշտ էլ նկատել է իր և այդ աշխարհի միջև մեծ ընդհանրություններ։ Մարդկանց ծանոթությունը կենդանական աշխարհի հետ աստիճանաբար զարգացել է որսորդության և ապա հատկապես անասնապահության շնորհիվ։ Մարդիկ ոչ միայն օգտագործել են կենդանական աշխարհը որպես սնունդի, հագուստի, կահ-կարասիքի, փոխադրական միջոցի և այլ նման կարիքներ հոգալու բնական շտեմարան, այլև ծանոթացել են նրանց աճման, զարգացման, օրգանիզմների կառուցվածքի և այլնի հետ։ Իր հերթին մսեղեն կերակրի օգտագործումը առավել ուժեղ դեր է խաղացել մարդու կազմավորման և նրա ուղեղի զարգացման գործում։ «...Ձևավորվող մարդը որքան ավելի էր հեռանում բուսական թագավորությունից, այնքան ավելի էր նա վեր բարձրանում նաև կենդանիներից»,— ասում է Էնգելսը[1]։

Մեծ էր անասնապահության նշանակությունը նաև երկրագործության զարգացման գործում։ Էնգելսը, խոսելով երկարատև ու ցրտաշունչ ձմեռներ ունեցող երկրների մասին, որպիսին է նաև Հայկական լեռնաշխարհը, գրում է. «Թուրանի սարահարթի կլիմայական պայմաններում անհնարին է հովվական կյանքն առանց երկարատև ու խստաշունչ ձմեռվա համար կերի պաշար պատրաստելու. այսպիսով, այստեղ անհրաժեշտ նախապայման էր մարգագետնամշակությունն ու հացահատիկային կուլտուրաների մշակությունը»[1]։

Անասնապահությունը մեծ դեր է կատարում նաև մարդկանց արտադրական-տնտեսական հարաբերությունների բնագավառում. «Հովվական ցեղերն անջատվեցին բարբարոսների մնացած մասսայից. սա էր աշխատանքի առաջին մեծ հասարակական բաժանումը»[2]։ Այդ նույն բազայի վրա էր, որ առաջին անգամ հնարավոր դարձավ կանոնավոր փոխանակությունը»[3]։ Վերջապես, հենց մայրիշխանությունից հայրիշխանության անցնելու պատմական խոշոր իրադարձությունը, որը նույնպես հիմնականում տեղի ունեցավ անասնապահության զարգացման հետևանքով։

Էնգելսն այդ մասին գրում է. «Հոտերի ու այլ նոր հարստությունների երևան գալու հետ միասին հեղաշրջում տեղի ունեցավ նաև ընտանիքում»[4], որը հայտնի է «մայրական իրավունքի տապալումով, հայրական իրավունքի ներմուծումով»[5]։

Պարզ է, որ այս և նման ուրիշ պատճառներով կենդանական աշխարհը նույնպես պիտի վիթխարի տեղ գրավեր մարդկանց գիտակցության և պատկերացումների մեջ։

Զարդարվեստի կենդանական մոտիվները դրա լավագույն ապացույցներից են։

Ինչպես արդեն ցույց է տրված մասնագետների կողմից, զարդարվեստի կենդանական մոտիվների մի մասը կապված է եղել տոտեմիստական պատկերացումների հետ։ Ապացուցված է, որ տոհմատիրական շրջանում ցեղը, տոհմը, ֆրատրիան, ենթատոհմերը (կամ գուցե, երբեմն տոհմերը) կոչվելիս են եղել որևէ կենդանու, բույսի, բնության որևէ ուժի և առարկայի անունով։ Հենց այդ կենդանիները և մյուսներն էլ կոչվել են տո-

[1] Ֆ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկան, Երևան, 1950, էջ 192։

[1] Ֆ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 211։

[2] Նույն տեղում, էջ 220։

[3] Նույն տեղում։

[4] Նույն տեղում, էջ 213։

[5] Նույն տեղում, էջ 214։

ան։ Ոչը՝ տոտեմ բառն առնված է Հյուսիսային Ամերիկայի ոջիբվեյ հնդկացիների լեզվից և բառացի նշանակում է նրա տունը։ Մարգարի վերևում նշված գոնապահում այդ մասին կարդում ենք.

«Ոջիբվեյներ։ Նրանք խոսում են մինևուի բարբառով, կազմակերպված են տոհմերով։ Մարգանը հավաքել է նրանցից 23 անուն։ Նրանց բարբառում առնի սիմվոլը կամ նշանը նշանակվում է առառնե բառով (համեմատություն է նաև տղոպին)։ օրինակ, գայլը համարվում է Գայլ տոհմի տոտեմը։ Այս հիման վրա Սկուլպտինգը (էնգելական ցեղերի պատմություն) տոհմային կազմակերպությունը մերոնց տոտեմիստական կազմակերպություն անունով [1]։

Մարգարի այս տողերին հաջորդում են ոջիբվեյների նշված 23 տոհմերի կոչումները՝ քառ տոտեմների.

«23 տոհմեր (հայտնի). 1) Գայլ, 2) Արջ, 3) Կուզր, |4) Ճահճային կրիա, 5) Բանոզ կրիա, 6) Փոքր կրիա, |7) Հյուսիսային եղջերու, 8) Կռացար, 9) Կռունկ, 10) Բազե-ոսպավնոր, 11) Ճապաո արծիվ, 12) Սուլթահավ, |13) Բազ, 14) Բազ |ուրիշ տեսակ|, 15) Օձ, |16) Մշկամուկ, 17) Կզաքիս, 18) Քիճկուլ, 19) Ծուլի գլուխ, 20) Մաճան (ձուկ), 21) Cat Fich, |22) Քառաֆ, 23) Գայլաձուկ|»[2]։

Մարգոզը, նույն տեղում, մեզ է թերում նաև բազմաթիվ ուրիշ վկայություններ, որոնք ցույց են տալիս, թե տոտեմական ինչպիսի տոհմեր ու ենթատոհմեր են եղել զարգացման տարբեր մակարդակի վրա գտնվող ցեղերի մոտ, ուր, որպես տոտեմ, հանդես են գալիս զանազան կենդանիները, տարբանները, երևույթները և հասկացողություններ։

Ենգելսը, խոսելով իրոկեզյան տոհմի մասին, քվարիում է նրա սննդակա ցեղի ութ տոհմերը՝ քառ նրանց տոտեմական կոչումների. «Այս ցեղն ունի ութ տոհմ, որոնք կրում են կենդանիների անուններ. 1) գայլ, 2) արջ, 3) կրիա, 4) կուզր, 5) եղջերու, 6) կաղամբ, 7) ճայ, 8) բազե»[3]։

Սովետական գիտությունը, համապատասխան հարցեր քննելիս, մեծ ուշ է տալիս տոտեմիզմին. «Ըր տոտեմիզմը,— ասում է սովետական ականավոր գիտնական Ս. Պ. Տոլստովը,— տոհմային հարաբերությունների զարգացման որոշում է — դա անվիճելի է։ Ըր տոհմային կարգերի վաղ շրջանում և ավելի ուշ՝ ուժեղ մնացուկների ձևով՝ տոտեմիզմը խաղացել է խոշորագույն դեր,— դա ևս անվիճելի է»[1]։

Այստեղից էլ ինքնին հասկանալի է դառնում այն ուշադրությունը, որ պիտի նվիրվի ներկա աշխատության մեջ՝ տոտեմիզմին և նրա հետ կապված հարցերին, մանավանդ, որ մեզ համար արդեն պարզված է զարգացվածի մի շարք հիմնական մոտիվների կապը տոհմատիրական շրջանի հետ։ Առանց հաշվի առնելու տոտեմիզմի երևույթը, չի կարելի հասկանալ հին զարգերի՝ հատկապես կենդանական մոտիվների էությունը։

Քե ինչպես է առաջացել տոտեմիզմի երևույթը, գիտա հանգամանորեն բացատրված չէ։ Միայն է, հետագայում, կրոնական պատկերացումների զարգացման հետևանքով, նախկին տոտեմների որոշ մասը վերածում է աստվածությունների, բայց նախապես տոտեմների պաշտամունք չի եղել։ Նրանց ո՛չ երկրպագել են և ո՛չ էլ զոհեր են մատուցել։ Նկատված է եղել, թե ինչպես որոշ դեպքերում տոտեմ համարված կենդանիների մեծ ոչխար տոհմի անդամները չեն կերել, կամ կազմակերպել են միայն նրանց մասվ հատուկ տոնավաճառ հանդեսներ։ Սակայն այս երևույթն էլ ընդհանուր բնույթ չի կրել. «Ի նաև ցեղերի մեծ տոհմերը հրաժարվում են օգտագործել որպես սնունդ այն կենդանիներին, որոնց անունները նույն կրում են, բայց դա հետո է ընդհանուր կանոն չհնդուցը,— գրում է Մարգոզը [2]։ Մեզ նկատի ունենալով նաև այն հանգամանքը, թե ինչպես տոտեմ են համարվել աշխարհի տարբեր ու հասկացողություններ (օրինակ, «Лекарство», «Многие времена года», «Хороший зонт», «Плоская голова», «Плохие гамаши», «Потерянные хижины», «Дурная слава», «Длинный волос», «Голубой» և այլն)[3], որոնք ոչ մի կերպ չեին կարող արժանանալ այդպիսի ուշադրության, ապա պատկերն ավելի պարզ կլինի։ Այսինքն, սկզբնական շրջանի տոտեմիզմը պիտի պատկերացվի բոլորովին ազատ՝ կրոնական պատկերացումներից։ Որոշ մանազգաներ ենթադրում են, որ սկզբնապես այդ կոչումները տոհմերի և նրանց տարա-

---

[1] К. Маркс. Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество". Архив Маркса и Энгельса, том IX. Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 109.

[2] Там же, стр. 109.

[3] Ֆ. Ենգելս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը. Երևան, 1948, էջ 112։

[1] С. П. Толстов. Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен. Проблемы истории докапиталистических обществ, 1935, № 9—10, стр. 26.

[2] К. Маркс. Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество". Архив Маркса и Энгельса, том IX, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 116.

[3] Там же, стр. стр. 103, 105, 108 и т. д.

ժամանումների կողմից օգտագործվել են որպես չոփ պայմանական նշաններ, որոնց միջոցով նրանց կարողացել են տարբերվել միմյանցից։ Եվ, իրոք, միայն այսպիսի գեպքերում կարող էին առանձ գտնալ այնպիսի հասկացողություններն ու երևույթները, ինչպիսիներն են հենց վերևում քվարկվածները (ձին, ոշարվա շատ ժամանակները, ավավ գանափ, ոշափակ գրուխ, ավատ հոգափաքենքը, ոնորած խրճիթները, ավատ համրափ, ոնրկար մարդ, ոնրկնագույնը և այլն)։ Ըստ երևույթին այս առանձական մականունները հիմք են ունեցել նաև առարկա որոշ գեպքեր, իրական որոշ հանգամանքներ։ Այսպես, ավավ գանափ կարող էր կոչված լինել գերի այն առնեը, որի ներկայացուցիչներն այդ անունն առանալիս, իրոք, շավ գանափներ են պատրաստել, իսկ ավատ հոգափաքն կարող էր կոչվել այդպիսի հոգափաքի կրող առնեը և այլն։ Ի միջի այլոց կարելի է հիշել, որ նման մականուններդ մինչև վերջերս էլ հարատևում էին գյուղերում ոչ միայն անհատների, այլև ազգակցական խմբերի ու առնեների մոտ։

Այս կարծիքի օգտին է խոսում նաև հենց ինքը՝ առանձիզմի առաջ գալու հանգամանքը։ Անառարկելի կերպով ապացուցված է, որ առանձիզմը երևան է ենկել առնեային կարգերի հետ։ Իսկ, ինչպես հայտնի է, առնեային կարգերի գլխավոր հատկանիշը՝ ազգակցական հաշիվների են և ամուսնական հարաբերությունների կարգավորումը։ Որպեսզի այդ բոլորը մոնեին կազմակերպված հունի մեջ և չեռնգարկին մարդկանց արատպական պրոցեսներին ու գոյության համար մղվող պայքարին, տարերային կերպով առաջացել են առնեները՝ իրենց ներքին առորաբաժանումներով։ Եվ որպեսզի առանձին խմբերի մեջ ընդդրկված արձնակիցները տարբերվեին մյուսներից, բնականարար, այդ խմբերը (ֆրատրիա, առնե) պիտի կրեին որոշ ընդհանուր անուն։ Պիտի կարենք, որ հենց այս ընդհանուր պարզանական անուններն են առաջին առանձական անունները։ Այս առումով վերին աստիճանի ուշագրավ է ավստրալիական քեզերից մեկի մոտ պահպանված մի լեգենդ, որը նվիրված է առանձական հասկացողություններդ առաջացմանը։ Նկատենք, որ այդ լեգենդը գրի է առնված XIX գարում, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ այդ քեզերը վաղուց արդեն ունեին կրոնական պատկերացումներ։ Այդ իսկ պատճառով էլ հին ժամանակներից պահպանված այդ լեգենդի մեջ հանդիպում են նաև ուշ շրջանի կրոնական պատկերացումների մասնակի հետքեր։ Անկախ դրանից, այդ լեգենդում առանձները երևան են գալիս չոփ որպես պարզանական նշաններ, որպեսզի նրանց միջոցով մարդիկ կարողանային կազմակերպել իրենց ամուսնական հարաբերությունները։ Այդ լեգենդն ասում է.

«Երբ շրջությունից հետո, հայրերը, մայրերը, եղբայրները, քույրերը և ավելի մոտիկ ուրիշ հարազատներն ամուսնական կապերի մեջ էին մշտնում միմյանց հետ՝ անկանոն կերպով։ Երբ այդ կապերի վնասակար հետևանքներն սկսեցին երևան գալ, հրամիրվեց զեկավարների խորհուրդ, որպեսզի քննարկվեր այն հարցը, թե ի՞նչ ձևով վերացվեր այդ չարիքը։ Այդ խորհրդակցությունների շնորհիվ խնդիրը է ուշագրավում «Murramurra»-ին (dieri-ների միֆական նախնիներից մեկին), որին և հետևում է նրա կարգադրությունը, որպեսզի քեզը բաժանվեր էյուզների, որոնք գանագանվեին միմյանցից տարբեր կոչումներով՝ ըստ ընկավոր և անցումչ առարկաների, ինչպես, օրինակ, շուն, մուկ, էմու, անձրև, իգուանա և այլն. այնպես որ յուրաքանչյուր էյուզի անգամները միմյանց հետ չամուսնանային, այլ մի էյուզը խառնվեր մյուսի հետ։ Այսպես, ոշանս ոշան չէր կարող ամուսնանալ՝ ոշանս ազգիա հետ, բայց պարտավոր էր ամենել ամուսնական կապերի մեջ ոմկանս, տառնեսիա կամ մի ուրիշ ընտանիքի ազգիա հետ։ Այդ սովորությունը պահպանվում է նաև հիմա, և առաջին հարցը, որ տրվում է առարին, ա՛յս է. տո՞ր murdu-ին, այսինքն, ո՞ր ընտանիքին ես պատկանում[1]։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ոչ մի հիմք չկա ենթադրելու, թե առանձիզմն արգյունք է կրոնական պատկերացումների. ընդհակառակը, այդ լեգենդի հետաքրքիրը անկեղծ-անբուռնց են փոխանցել երբեմնի պատմական իրականության մասին եղած հուշերը։ Եվ, միանգամայն, իրավացի պիտի համարել այն հեղինակներին, որոնք գըտնում են, թե առանձական կոչումների... հետ չեն կապվում ոչ մի տեսակի կրոնական պատկերացումներ և ոչ մի տեսակի կախարդական ծեսակատարություններ, բայց որոնց հետ կապված է ամուսնության ֆունկցիայի կարգավորումը[2]։

Տոհմատիպական կարգերի ծոցում ծնված առանձական պրակտիկան ժամանակի ընթացքում լայն մասսայականացման և արմատավորման շնորհիվ, աստիճանաբար կապվել է ավելի բարդ հասկացողությունների հետ, ըստ որում, հենց այդ

[1] Н. Н. Миклухо. Из архива Льюиса Генри Моргана, Москва—Ленинград, 1935, стр. 183.

[2] Там же, стр. 184—185.

տոտեմները համարվել են այն դիցաբանական էակներն ու առարկաները, որոնցից էլ, իբր թե, սերված են եղել տվյալ տոհմի նախնիները, ցեղի և տվյալ տոհմը։

Մարգը, խոսելով Հանովանյան ընտանիքի մեջ ընդգրկված տոհմերի մասին, գրում է.

«Նրա տոհմերի մոտ, ինչպես և մոկերի մոտ, տարածված են ավանդություններ, որոնց համաձայն նրանց առաջին նախնիները եղել են տղամարդկանց և կանանց վերափոխված այն կենդանիները կամ անշունչ առարկաները, որոնք դարձել են տոհմի սիմվոլներ (տոտեմներ) (այդպես օջիբվեյների Կռունկ տոհմի մոտ)»[1]։

Ավելի ուշ ժամանակներում է, որ տոտեմները (հատկապես թռչունը, կենդանիները և բնության խոշոր երևույթներն ու ուժերը) կապվում են նաև կրոնական պատկերացումների հետ, հասնելով նույնիսկ մինչև աստվածացման։

Այժմ, այս ընդհանուր ծանոթությունից հետո, փորձենք խորամուխ լինել զարդարվեստի հատկապես կենդանական մոտիվների ուսումնասիրության մեջ։

Հենց սկզբից նշենք, որ տոտեմիզմի հետ կապվող մոտիվներում տեղ գտած բոլոր կենդանիների ու նրանց հարաբերությունների հիմքը՝ բնականում գոյություն ունեցած կենդանիներն են եղել՝ որքան էլ որ նրանց պատկերավոր արտահայտությունները երբեմն անբնական ու ֆանտաստիկ տեսք ունեն։ Հասկանալի է նաև, որ յուրաքանչյուր ժողովրդի պատկերացումների և նրանց դրսևորումների մեջ տեղ գտած կենդանիները, ամենից առաջ, պիտի առնված լինեին հենց այդ ժողովրդի և նրա նախորդների շրջապատից, նրա հայրենի բնաշխարհից։ Այստեղից էլ ինքնին ենթադրելի է, որ հայ ժողովրդի և նրա նախորդների ստեղծած զարդարվեստում պիտի հիմնական տեղը գրավեին Հայաստանի տերիտորիայում (այս հասկացողությունը գործ է ածվում իր պատմական նշանակությամբ) գտնվող կենդանիները։

Տոտեմիզմի հետ կապվող մոտիվները զարդարվեստում կարող են երևան գալ թե՛ մնացուկների ձևով, տարբերակներով և թե՛ վերաճումներով՝ զանազան աստվածությունների։ Երկու դեպքում էլ դրանք զարդարվեստի մոտիվների օրգանական մասն են կազմում և արժանի են ուսումնասիրության, որովհետև նրանք, որպես այդպիսին, ամենից առաջ, կապվում են տոհմի, ֆրատրիայի, ցեղի, պետության հետ, որպես նրանց սիմվոլները։ Անգամ քրիստոնեական սիմվոլների մեջ էլ առկա են այդ երևույթի հետքերը. օրինակ, աղավնու, առյուծի, եզան, արծվի մոտիվները և այլն։ Այս վերջինները, ստանալով նոր մեկնաբանություն, ազատ կերպով տարածվում են զարդարվեստի համարյա բոլոր բնագավառներում և հատկապես մանրանկարչության մեջ։ Բայց քանի որ ժողովրդի ստեղծագործական գանձարանում արդեն կային դրանց հազարամյակների ընթացքում մշակված ձևերը, բնականաբար, դրանք շարունակում են պահպանվել և զարգանալ նաև այս նոր պայմաններում։

Հայտնաբերել հայկական զարդարվեստում տոտեմական ծագում ունեցող կենդանապատկերներ, նշանակում է միանգամից հնարավորություն ստանալ այդ մոտիվները դիտելու որպես տոհմատիրական շրջանի հասարակական հասկացողությունների հետ կապված մնացուկներ։

Այստեղից էլ պարզ է, որ կենդանական որևէ մոտիվ որպես տոտեմիզմի մնացուկ կամ վերապրուկ դիտելուց առաջ, պետք է հանգամանորեն պարզել տվյալ կենդանու տոտեմ եղած լինելը և ապա միայն անել համապատասխան եզրակացություններ։

Չպետք է մոռանալ, որ զարդարվեստում երևան եկող ոչ բոլոր կենդանապատկերներն են կապվում տոտեմիզմի հետ։ Ավելին, երբեմն տոտեմային պատկերները, հետագայում, իրենց նախնական բովանդակության մոռացման պատճառով, հաճախ զարգացել են որպես բնական կենդանիների պատկերներ։ Սակայն, ինչպես բուսական մոտիվներն ուսումնասիրելիս, այնպես էլ այստեղ, մեզ չեն հետաքրքրում լոկ բնական տեսարանների հետ կապվող վերարտադրությունները։ Ինչպես կենաց ծառն է, իր գաղափարական բովանդակությամբ և ընդգրկած հարցերով, տարբեր՝ սովորական ծառապատկերից, այնպես էլ տոտեմիզմի հետ կապվող կենդանապատկերն է տարբեր սովորական կենդանապատկերից։ Այս վերջինները զարդարվեստի հիմնական մոտիվների հետ կապ չունեն, ընդամենը ձևով հաճախ են մոտենում միմյանց։ Գլխավոր տարբերիչն այստեղ (կենդանական մոտիվներում) կայանում է տվյալ պատկերի ամբողջության մեջ։ Եթե նրա հետ օրգանական առնչությամբ երևան են գալիս ռնավորման և հարաբարդման երևույթները, ապա դա խոսում է այդ մոտիվների մեջ նախկինում եղած գաղափարական

---

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество", Архив Маркса и Энгельса, том IX. Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 115.

բովանդակության մասին։ Իսկ նրա այդ հատկանիշները չկան, ապա դրանք կամ ամբողջապատկերներ են, կամ էլ զարգարվեստի հիմնական մոտիվներից են, բայց իրենց նախնական բովանդակությունից և տեղից հեռացած։ Այդպիսիների լուծումը հանգամանալից գործում մեզ օգնում է այդ կենդանիների գրաված դիրքը՝ նրանց շրջապատող պարագաների շարքում։ Որն ամբողջ տեսարանը հագեցված է զարգարվեստի հին մոտիվներին հատուկ գաղափարական բովանդակությամբ, ինչպես խորաններն են, և այդտեղ կենդանական ֆիգուրները բոլորովին պարզ ու բնական տեղ ունեցող կենդանապատկերներ են, կենդանակի գործչով գործ ունենք իմաստավոր մոտիվների մեջ։ Փաստերը ցույց են տալիս, որ զարգարվեստում հանդիպող կենդանապատկերները, համաշխարհ ամբողջությամբ, կապված են ժողովրդական հին պատկերացումների և ըմբռնումների հետ։

Հայկական զարգարվեստի կենդանական մոտիվների մեջ առանձին խումբ են կազմում նշանները, նշխոտները, կիսատները, վայրի ոչխարները, քաշերը, քարայծերը և այլն, որոնք տեղական քնքերին, քնդանիքերին, ժողովուրդներին ծանոթ պիտի լինեին ամենահետաքրքիր ժամանակներից։

Զարգարվեստի մեջ այդ կենդանիների մեկտեղ մեծամասնությունը պատկերված է այնպիսի հարաբարդություններով և առանձնահատկություններով, որոնք մատնում են նրանց կապը առասպելքի և ընդհանրապես գաղափարական հասկացողություններ հետ։ Ուստի, այդ մոտիվները քննելիս, նախ պիտի դիմել ժողովրդական բանահյուսությանը, ծեսերին, հին պատկերացումների գանազան մնացուկներին, տեսնել՝ այդ բնագավառներում էլ կա՞ն համապատասխան տվյալներ, թե ոչ։

Այս տեսակետից առանձնահատուկ արժեք ունեն հարսանեկան արարողությունների և ծեսերի հետ կապված վկայություններ։

Ն 8054 ձեռագրի 22բ—24ա թերթերում գրի է առնված հայկական հարսանեկան մի ընդարձակ ծառագրվ, ուր հատուկ տեղ է հատկացված մեզ այստեղ հետաքրքրող կենդանիներից մի քանիսին։ Ահա այդ ծառագրվի համապատասխան տեղերը (ծառագրվը հորինված է դիալոգով, որը տեղի է ունենում հարսանիքավորների և փեսացի միջև).

— Թագուր, տղէ, կին կ'ուզես.
Որ քոյ եսային, ես՝, գովէն տալսէն։
— Գեացիմ, բերիմ խոտած պիւղիվէն,
Իրենի մոտս, ես՝, ի գարգահին,
Իրենի մոտս ի գարգահին,
Բարի հետս, ես՝, բաղատարիմ,
Բարի հետս բաղատարիմ,
Հազար բարիմ, ես՝, իր ինչ մոնիսագէ։

(Մենիմ կէ պիւղիվէն հետս կ'ելնիմէմ,
Որ մոտի բնկէր, ես՝, ես պահկիմէմ,
Որ մոտի բնկէր ես պահկիմէմ,
. . . . . .)
— Թագուր, յամէ, կին կ'ուզես.
Որ քոյ եսային, ես՝, գովէն տալսէն։
— Գեացիմ, բերիմ եղնիկ գաղտէն,
Որ գոյ, գովէ, ես՝, եսաս ու եսային։

Գեացիմ, բերիմ եղնիկ գաղտէն,
Իրենի մոտս, ես՝, ի գարգահին,
Իրենի մոտս ի գարգահին,
Բարի հետս, ես՝, բաղատարիմ,
Բարի հետս բաղատարիմ,
Հազար բարիմ, ես՝, իր եսային։

Մենիմ կէ գաղտիմ մէջ կ'ելնիմէմ,
Որ մոտի բնկէր, ես՝, ես պահկիմէմ,
Որ մոտի բնկէր ես պահկիմէմ,
Մեն տատոս, ես՝, փառս տալսէն։

— Թագուր, տղէ, կին կ'ուզես.
Որ քոյ եսային, ես՝, գովէն տալսէն։
— Գեացիմ, բերիմ գառն տուկոյն,
Որ գոյ, գովէ, ես՝, եսաս ու եսային։

Գեացիմ, բերիմ գառն տուկոյն,
Իրենի մոտս, ես՝, ի գարգահին,
Իրենի մոտս ի գարգահին,
Բարի հետս, ես՝, բաղատարիմ,
Բարի հետս բաղատարիմ,
Հազար բարիմ, ես՝, իր ինչ մոնիսագէ։

Մենիմ կէ գառին հետս կ'ելնիմէմ,
Որ մոտ[ի] բնկէր, ես՝, ես պահկիմէմ,
Որ մոտս բնկէր ես պահկիմէմ,
Փառէ մանուկ, ես՝, խոտ ուտէկիմէմ,
Փառէ մանուկ խոտ ուտէկիմէմ,
Գիմ լուսիմ, ես՝, ուտէկիմէմ։

— Թագուր, տղէ, կին կ'ուզես.
Որ քոյ եսային, ես՝, գովէն տալսէն։
— Գեացիմ, բերիմ էշգ ի բարէն,
Որ գոյ, գովէ, ես՝, եսաս ու եսային։

Գեացիմ, բերիմ էշգ ի բարէն,
Իրենի մոտս, ես՝, ի գարգահին,
Իրենի մոտս ի գարգահին,
Բարի հետս, ես՝, բաղատարիմ,
Բարի հետս բաղատարիմ,
Հազար բարիմ, ես՝, իր եսայուհուցգէ։

Մենիմ կէ էշգին հետս կ'ելնիմէմ,
Որ մոտս բնկէր, ես՝, ես պահկիմէմ,

Երբ մտան չկին ետ պահկամ,
Ի բար գոռան, եա՛յ, թռռան՛կամ,
Ի բար գոռան բռռան՛կամ,
Մեր ալր ասեցի վատ ապամ։

— Թագուր, ումն, կին կիտկոյ.
Ու էդ հայն ետին, եա՛յ, գովի ասկամ։
— Գնացիմ, բերիմ ուղար մեղան,
Ու գայ, գովի, եա՛յ, ետս ու հայնին։

Գնացին բերին ուղար մեղան,
Երկին չքան, եա՛յ, ետսուրկին,
Երկին չքան ետսուկին,
Ետս մանկման, եա՛յ, Լոկին հայնի,
Ետս մանկման Երկին հայնի,
Բարև հոտ, եա՛յ, բաղատարին,
Բարև հոտ բաղատարին,
Հազար բարին, եա՛յ, իր իոզ բախանին։

Մենի լև մեղան ետս կենկամ,
Երբ մտան չկին, եա՛յ, ետ պահկամ.
Երբ մտան չկին ետ պահկամ,
Քաղր հայկումին, [եա՛յ], ձագիկամ.
Քաղր հայկումին ձագիկամ.
Քաղգրանոցակ, եա՛յ, մեր չիկամ,
Քաղգրանոցակ մեր չիկամ.
Ու մանկ ասատեց. [եա՛յ]. փկրհոզ ապամ։

— Թագուր, ումն, կին կիտկոյ.
Ու էդ հայն ետին, եա՛յ, գովի ասկամ.
Թագուր, էդ ետս իր խնկին,
Իր խնկին, եա՛յ, ատամին,
Թագուր, էդ ետս իր ճղին,
Իր ճանին, եա՛յ, մարին,
Թագուր, էդ ետս իր քրկին,
Իր ճանին, եա՛յ, իր խնեարկի... [1]։

Հարսանիք է. սկսված է ծառագովքի արարողությունը. և ահա փեսան ցանկանում է, որ իր ծառը գովելու գան մեսոան պիշպիշկա (որը հնքիաքների մեջ երեսան է գալիս որպես Հաբարան բլրուվ), սեղնիկ գալաքնա, մեծան արձագնա, ոճոչն ի քարբնա, սնքրքար մեղուներ։ Պիշպիշ երևում է երգից, այդ սկնեցանկներեն, իրոք, ներա են գալիս, մտնում են սարդարաս, բարևում են քագավորին և նրա սիրէչ մանկտացնա կամ ազգականներին։ Պարզ է, որ իսկական քիշուններն ու կենցաղներները չեն գալիս, այլ նրանց տեղ զգացած հարսանիքավորները։ Իսկ որ հարսանիքներում մեծ տեղ են գրավել կենցաղանկերգ դերախաղարկները, այդ մասին նույնպես շատ վկայություններ կան։ Քանաձևվածքներից մեկը գրում է՝ հարսանիքի ժամանակ

[1] Ձեռագիրը № 8004, քնկրի 28բ—29ա։ Լրատարակված է Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածուի № 3-ում (1960, էջ 201—204)։

ուշադրության գրավեն ներկված ոչխարների մը կը հագնի...[1]։ Անշուշտ, այսպիսի ձևով էր, որ ծառագովքին պիտի ներկայանար նաև վիրհիշյալ գովքի մեջ նշված մեսոան արձագնա-ը։ Նույն բանահավաքը նկարագրում է նաև տուզպես ներկայանալն ու նրա հետ կապված արարողություններըՙ հարսանիքում[2]։

Ի՞նչ կապ ունեն այս կենցաղներերը, խնչպես և քիշուններըը հարսանեկան արարողություններին հետ։ Ի՞նչ են ներկայացնում, վերջին հաշվով, նրանց գերակատարները։

Քիշնաներով, կենցաղաներով գերակատարները մինչև հայկական ծեսերում չէ, որ երեսան են գալիս։ Նրանց էլ կարելի է հանդիպել բոլոր ժողովուրդների մոտ, որն, խնչպես արդեն բացատրված է բազմաթիվ մասնագետների կողմից, կապված է տոտեմիզմի հետ և հարատևել է որպես գերապրուկ։

Պ. Նալբանդը (Վեղյովը) գրում է.

«Վնդիկոտաների և ոչխարնագրների մոտ ևս կարելի է գտնել տոտեմիզմից մնացած հետքեր, ինչ էլ չնսեմանք հնդիաքների մասին, որոնց մեջ ազգինը և այլ գազաններըը ժայր աստիճան ակտիվ մասնակցություն են հայտարարում, կան նաև մի շարք սյնպիսի սովորություններ, որոնք ընդգծում են որոշ տոտեմների նշանակությունը։ Ինչպես, օրինակ, ծննդյան տոներին գիմակավորվածների և փոխանակորվածների, այսինքնՙ կենցաղիների ձևով հագնվածների պարեր են կազմակերպվում...»[3]։

Նույն աշխատում համապատասխան վկայություններ կա նաև հարսանեկան արարողությունների վերաբերյալ։

Մեզ բերված ծառագովքում տոտեմիզմի մնացուկը հատկապես ցցուն կերպով է երևան գալիս այն տողերում, որոնց ամփոփված է մարդկանց այդ տոտեմների նմանվելը։ Մեսոան արձագնա-ը հետաքրքրում է. և ահա հարսանիքավորները երգում են.

Մենի լև գոգին ետս կենկամ,
Երբ մտան չկին, եա՛յ, ետ պահկամ,
Երբ մտան չկին ետ պահկամ,
Գազել մանուկակ, եա՛յ, խոտ ուտկամ,
Գազել մանուկակ խոտ ուտկամ,
Գետ լուսինկ ուտկամ։

[1] Վահան Տ. Մինասյան. Ընտիր գրություններ. Գալիս, 1888, էջ 18 (=79)։

[2] Նույն տեղում, էջ 8 (=80)։

[3] Պ. Նալբանդ (Վեղյովը). Հոտատրական ձևերի գործառույթ, Երևան, 1987, էջ 181։

Քննության դնենք XX դարն ու Հասկ ամսո երգերը, սակայն ոչ մի միջնադարյան, առավել ևս՝ ոչ շրջանի մասին։ Համար այդ ժամանակ անձն չէր կարող ընծել ոչխարների նման ապրածել և սրճամոլ։ Ինչը մարդին երգել են այդ մասին և ցնծասանուքյամբ այն ներկայացրել։ Հասկանալի է, որ գա մի շատ հին մեացուկ է, որն իր ժամանակին կատարվել է որպես հետևանք ու խորհրդավոր մի ծես։ Ժողովրդական առօրյայում, համախ այդ ծեսերի և համապատասխան երգերի հիման վրա առաջացել են ժողովրդական առոչ երգիծական ապարդյունքներ ու երգեր, որոնք այլևս ոչ մի կապ չեն ունեցել հին հետևացողություններին հետ [1]։

Տատեմիքմի մեացուկներ ենք գտնում նաև ժողովրդական մի շարք քնարական երգերի մեջ, որոնք գրի են առնվել միջնադարում։ Գրանցից մեկում կարդում ենք.

Ալ իմ ասեղնատաս, ալ կարիճ, էգուտ՛,
Ազա ո՞ր մար ար գինդ քեհի, քեփո՛։

Թե գինի՛ մարդ-մարդն չէ, ա՛յ, բեհի, էգ՛ուտո՛։
Ալ կտինկ գոյնկ պեռացիր, քեփով ո՛։
Թե ճգե ի մարին, ա՛յ, բեհի, էգուտո՛։
Ճակատդին կարով պեռացիր, քեփո՛։
Ասացուհի իր ատոթե ալ պրեի, էգ՛ուտո՛։
Լուսնիակե ի լուսե ի ճանիր, քեփո՛...[1]։

Ալյասեղ հարց է տրվում գովերգվող անձնավորությանն այն մասին, թե ումի՞ց մարեռ է նրան բնծել (ծնել), սա՞րգ-մարգը, թե մի ուրիշը։ Պարզվում է, որ նրան ծնել է մարին, ա՛յ, բնծել, ոչխարվածին է յուր ոչխարով սքնուցքրս և ասեղներն ու լուսինն են նրան օգորել։ Մինչև նման մի ուրիշ երգ էլ կա գարձյալ նույն ձեռագրում։

Ալյասեղ հարցեր էլ կան. ոչառեղ հիշենք գրառեցիք մեկը.

Ի՞նչ մայր է գինդ քեհե,
Ի՞նչ գոյնկ յոլնդ սեռացիր։
Ջինդ եղե ի ատին քեհե,
Ու չանկե քառան սեռացիր,
Լուսինըն ինչ հին ալե,
Ատեղնակե է գոգոնցացիր,
Ճամին ատուցիր ատեր,
Ասուր կուտանդե ատար ատացիր[2]։

Տոհմատիրական կարգերում հզած պատկերացումների համաձայն, երեխաների գատաբարանքն են հատուկ հզանակներով և մկրտանքը նրանց հավատացրել, որ նրանք ծնված են իրենց նախնիներից՝ ատամներից։ Ահա այդպիսի արտրոշությունների հետքեր են պահպանված նաև այս երգերում, որոնց հղինիները ու բազմները՝ ատամների հիմնադրություններն ու հիմնադիրները են, ատամական նախնիները։ Այդ երգերն էլ պահպանվելով, վերափոխվել են և ընկալվել ոչ իրենց նախկին իմաստով։ Գրանք ընկալվել են փոխաբերություն, որպես պատկերավոր արտահայտություններ, որոնց մեջ, սակայն, մինչև էլ առկա է ինչ-որ ափսոսի՝ հնամյոր անցյալի մասին։ Ահա մի քանի օրինակ էլ այդ երգերի ոչ շրջանի վարիանտներից, որոնց ամենաբերված օրորոցի երգերից մեկն են հղել.

Որդի, ինչ էյս հան ածուր,
Վնուխն ին ձին ատա,
Ատափան ին պանի,
Ճամին ին ատեի ցնուն,
Ատար էս մեռնի գատա պլա՞։

[1] Ալյասեղներից, որպես օրինակ, հիշենք մեր գիշատ...ս Հարսանեկան երգը, որում ֆեհլուանների գնդատանների նկարագրության մեջ քաշանանների ու գյուխվանների՝ ծագրելով ու խոյատասիկով նրանց, և ոչխիների ու հարսների՝ արժանացնելով գովասանքի։

— Բնա գիգան, բնա-բնա գիգան,
Ձնանք, ին ա՛րև ատ։
— Բնա գիգան, բնա-բնա գիգան՛
Ձե գնդի ահան ատ։
— Ատրխաներ խրխատյին,
Ձնանք, ին ա՛րև ատ։
— Ատրխաներ խրխատյին՛
Վարդագնանդին ատ։
— Կագղներ գղգղատյին,
Ձնանք, ին ա՛րև ատ։
— Կագղներ գղգղատյին՛
Գնդի Հարսանիքն ատ։
— Մեհղներ հղղատյին,
Ձնանք, ին ա՛րև ատ։
— Մեհղներ՛ հղղատյին՛
Գնդի ոչխիներն ատ։
— Շատ ճնավ պարիկ ի քեռան,
Ձնանք, ին ա՛րև ատ։
— Շատ ճնավ պարիկ ի քեռան՛
Գնդի գգիրն ատ։

(Հմիկյան ոչխարագրական ժողովածու, V, էջ 88։ Ամեն անգամ ատար կրկնել տրնա գիգան...ս)։

Այս օրինակը մեծամասնակի ցույց է տալիս, թե ինչպես ժողովրդական երգը Հարսանիքով, մինչև փոփոխում է՝ ըստ իր ժամանակի պահանջի։ Գրանցում է նրա երգատանուհյան գործիքներից մեկը։ Այդ նույն ձևով էլ Հարսանիքում են նաև ժողովրդական մյուս սովորություններ։

[1] Ձեռագիրը № 7708, թերթ՝ 134ա։

[2] Մ. Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական սազեր, Երևան, 1940, էջ 182։

[1] Հմիկյան ոչխարագրական ժողովածու, VI, էջ 88։

Այսօրվա տվյալներով նշանակում է վայրի կենդանի։ Ինչպես նկատում է, այս երգն արդեն հնաոճությամբ ազգատ ձեռքի զավակի համար է ասված, որին մայրը ամիսների քոչվել է քաշու, կենդանիների հետևից և գնացել աշխատանքի։

Ահա մի ուրիշ օրոր.

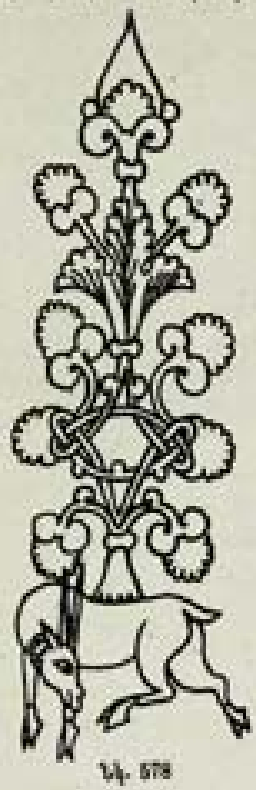
Հատավ համիճ ին տանի ընդի,
Սեր-պես տատիր ին գոզար ատի,
Ին վիրի ոչխար գա, ին կոր տա...
Վիրի համիճ ին ձին տեր...[1]

Մի ուրիշ օրորի մեջ ասված է.

Ա՛ռ ա՛ռ ա՛ռ,
Եղնիրե իմ ձկիր,
Եղնիրե իմ ձկիր,
Ասձիրե իմ իլիր,
Ինչ ու տնուշ
Ինչ իմ ընիր,
Ընիր ըս ձոչ-ձոչ
Ձլիրդ իմ լլիր,
Ձնուշ ինչդ իմ
Ինտացուցիր[2]։

Ահա մի հատված էս.

... Համիճ փչի տուրի,
Ախինչ կիտա բոլորի.
Համիճ կդա ժամ կտա,
Պախտիճ կդա, ձին կտա...[3]



Նկ. 578

Ֆաստերը կարելի է համարել բավական ծերացած մարդ։ Հայկական ժողովրդական հին ծեսերում, քահանայության մեջ և ընդհանրապես հին պատկերացումներում եղնիկները, քարայծերը, խոյերը, վայրի քոչերը և նման մյուս կենդանիները երևան են գալիս նաև որպես տոտեմիզմի մնացուկներ։ Ուստի, բնական է, որ հայկական զարգարվեստի մեջ հանդիպող համապատասխան մոտիվների մի մասն էլ պիտի ունենա այդպիսի ծագում։ Նվ, իրոք, զարգարվեստում, այս տեսակետից հանդիպում ենք ավելի առատ ու պերճախոս վկայություններին։ Բերենք որոշ օրինակներ։

№ 356 ձեռագրի 101ա թերթում նկարված է մի քարայծ կամ կխտար, որի մեջքին կանգնած է մի գնդեցիկ և սեավորված կենաց ծառ (նկ. 578)։ Այլևս քիչ կշինի ասել, թե դա գարշափարապատկեր է, որի միջոցով քույլ են տրված բնդհանրապես բուսա-կենդանական աշխարհների պաշտպերությյան և զարգացման մասին մարդկանց ունեցած պատկերացումները։ Անշուշտ, այդպիսի պատկերացումներ պիտի լինեին, որպեսզի տանդիվիր նման նկար կամ քանդակ։ Բայց մի՛քն միայն հենց այդ հասկացողություններն էին մարդին աշխատում արհեստագործել և տարածել։ Թեև այս և նման ուրիշ մոտիվների կապակցությամբ փորձենք հաշվել այդ պրոլյան հետ, ապա նույնպես վարվել չենք կարող աշխարհի զարգամոտիվները քննելիս, որոնք երևան են գալիս միանգամայն կենդանիները։ Հարց է առաջանում. ինչո՞ւ են մարդին սիրել և զարդարար փոխանցել այս զարդանկարը։ Այս հարցին պատասխանելն այժմ այնքան էլ դժվար չէ։ Մենք

Այս բոլոր օրինակներում էլ երեխաներին խնամողները ոչ թե բնական, այլ վայրի կենդանիներն են և հատկապես եղնիկները, վայրի քոչերն ու այծերը։ Այդ բոլոր կենդանիների մայրական գերն էլ տոտեմական պատկերացումների մնացուկ է։

Կարելի է հազարավոր փաստեր վկայակոչել նաև ժողովրդական հեքիաթներից, որոնք նույնպես եղնիկները, վայրի խոյերն ու կիսատարները հանդիպում են որպես մայրեր՝ մայրացուցիչ երեխաների համար, սնում և մեծացնում նրանց։

Նման երևույթ գոյություն ունի նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ, հատկապես այնտեղ, ուր այդ կենդանիները մեծ նշանակություն են ունեցել տնտեսության մեջ[4]։

---

[1] Գ. Շիրինյան, Վանա ապր. I։ Թիֆլիս, 1888, էջ 88։

[2] Հ. Ալիշան, Հեռքինք Ակնայ։ Թիֆլիս, 1885, էջ 404։

[3] Ազգագրական հանդես, XI, էջ 87։

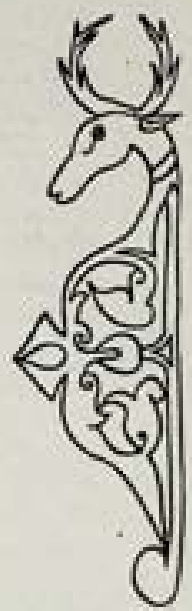
[4] „Олень и лось были жертвенными животными в языческих обрядах карел. Кравня упоминает, что рога и кости лося или оленя приносили в жертву в священной роще. Соседи карел—саамы (лопари) также почитали оленей... По представлению лопарей, солнце объезжает мир на оленях. Любопытны представления ягавеван, одного из народов Сибири, в значительной степени сохранившего черты первобытно-общинного уклада... Ягавеваны посвящали солнцу живых оленей, которых отпускали на волю, отмечая их особой тавро...

Легенда об олене „золотые рога", выбегавшем из леса для того, чтобы его могли принести в жертву, распространена на севере Восточной Европы... праздник в честь оленя „золотые рога" известен был в Прикамье еще в XIX в...".

(Г. С. Маслова, Народный орнамент верхневолжских карел, Москва, 1951, стр. 94).



Նկ. 579



Նկ. 580

արդեն տեսանք, քե ինչպես կենաց ծառերի հետ նրանց նմանող մարդկային պատկերները կապված են հատարրական հասկացողություններին հետ։ Ցույց տվինք և գեռ շատ ցույց կտանք այնպիսի կենաց ծառեր, որոնց հիմքում ընկած մարդկային պատկերներն արտահայտում են տոհմի նախնու գաղափարը։ Ասացինք, որ հետ այդ նախնիները պատկերվել են նաև կենդանանմերով, երբ մարդկի իրենց տեղված են համարել այս կամ այն տոտեմ կենդանուց։ Ուստի, բնականաբար, հին զարդամոտիվների մեջ կենաց ծառի հիմքում, մարդկային պատկերների փոխարեն, պիտի երևան գայիս դանազան տոտեմ կենդանիները։ Նշանակի քննվող նկարում գործ ունենք տոհմական կենաց ծառի և տոհմային տոտեմ նախնու գաղափարների հետ։ Իսկ քե, իրոք, հայ ժողովրդի և նրա նախորդների կողմից այս մոտիվում ցույց տրված կենդանին էլ մի ժամանակ ճանաչվել է որպես տոտեմ, այդ մասին արդեն բավականաչափ խոսվեց։

Բերենք մի այլ օրինակ, № 7451 ձեռագրի 275բ թերթում նկարված է մի այլ կենդանի, որովհետև կենաց ծառի, պաշտպանության և զարգացման գաղափարները ցույց են տրված նրա պոչի ու քաշի միջոցով (նկ. 579)։ Կենդանու գլխին քաշ դնել, համարել այդ կենդանուն ո՛չ սովորական էակ, նշանակում է նրան վերագրել հատարրական հասկացողությունների հետ առնչվող գեր։ Այս պարագայում կամ պարագայում կենդանին էլ տոհմի նախնու իմաստն է ունեցել, ուստի և համարված է եղել սուրբ։

Նման մոտիվների կապակցությամբ հիշենք նաև № 1382 ձեռագրի 61բ թերթի եզակի նշանակություն ունեցող զարդը (նկ. 580)։ Այս զարդն արդեն ցույց է տալիս, որ պատրաստված են եղել մեռածյա կամ փայտյա այնպիսի զարդատարփաններ, որոնք նպատակ են ունեցել դրանցով նույն տոտեմ նախնու գաղափարը։ Դա մի ևվագարան հիշեցնող հարմարանք է, որի վերին ծայրն ավարտվում է եղնիկի գլխով։ Նրա պարանոցի չարունակությունը, որովհետև և շատ իշենով երկու ուղղությամբ, կազմում է կարծես այդ եղնիկի տեսակորված մարմինը։ Այնտեղ, ուր պիտի այդ եղնիկի պորտը լիներ, կա մի վարսանդա-պաղպաղին սիմվոլ՝ նման եղնիկի մարմնի վրա ուղղահայաց դիրքով։ Նրա չարունակությունը եղնիկի մարմնի մեջ կազմում է մի հատիկապատկեր՝ նռանկյունաձև արմատով։ Այլ կերպ ասած, այդ ամբ էլ առկա է կենաց ծառը, որն ասոցացված է կենդանու պորտի հետ՝ իսկ, ինչպես գիտենք, պորտը և սերունդների չարորտահոշիչը հետ նույնպես մեծ նշանակություն է ունեցել՝ ազգաբանական խնդիրների կապակցությամբ։ Շատ հին ժամանակներում, հավանաբար, այդպիսի իրավիճակները կամ զարդատարփանները ծառայել են որպես տոհմային սիմվոլներ և հետևաբար գործել պաշտամունքի առարկա։ Ժողովրդի մեջ այդպիսի ձևերը, հին տրադիցիաների ուժով, ապրել են շատ երկար, հասնելով մինչև XIX—XX դարերը։ Գ. Սրբվանձակյանը նկարագրում է, քե ինչպես տալիս կամ խոզի մը գլուխ անցուցած փայտի վրա և չարքերով, էլուկներով փաթթած, ցնծոտած քաղի ցողաղ կը շրչեցնեին, և վրան ջուր կը լեցնեին, որպեսզի արևի կամ լուսնի խավարումը վերջանար կամ անդրև գար [1]։ Այս ձևով նաև մարդկային իրավիճակներ (ծնունդ, ամուրհնություն, մեռելոց և այլն) են շրչեցրել զարմյալ բնությանն ուժերի վրա ազդելու նպատակով։ Նման հասկացողությունների մնացուկներ պիտի համարել նաև պաղպաքեր ծառերի վրա, արտերում և այգիներում հատուկ ձևով ամրացված կենդանական գանգերը (ձիու, եզան, եղնիկի և այլն)։

Համանման հասկացողությունների հետ կապված հարուստ զարդամոտիվներ են հանդիպում հատկապես ձեռագրերի իորոնեներում, կիսախորաններում և ակվամեջային լուսանցազարդերում։

1 Գ. Սրբվանձակյան։ Մանանա, Ֆ. Գալիս, 1878, էջ 118։



Նկ. 581

№ 197 ձեռագրի 13ա թերթի կիսախորանն այդպիսի օրինակներից մեկն է (նկ. 581)։ Այստեղ բուսական հարուստ զարդաֆոնի վրա, այնտեղ, ուր սովորաբար պատկերվում են քրիստոնեական սրբերն ու Քրիստոսը, իրենց պատվավոր տեղն են գրավել զանազան կենդանիները։ Այսպես, կիսախորանի մուտքում կանգնած է մի եղջերու, մուտքի աջ ու ձախ կողմերում մի-մի առյուծ, իսկ կիսախորանի վերևում, ամենաաչքի ընկնող տեղում, իշխող դիրքով նստած է մի այծյամ, որի երկու կողմերում կանգնած են մեկական թռչուններ։

Վերին աստիճանի ուշագրավ է նաև № 6289 ձեռագրի կիսախորանն իր կենդանական մոտիվներով[1]։ Այստեղ առանձնապես ընդգծված է ծնող-զույգի մոտիվը՝ արու և էգ եղջերուների և նրանց ձագուկների միջոցով։ Ինչպես երևում է, այս մոտիվը հին և միջնադարյան Հայաստանում շատ է սիրվել։ Դրա ապացույցը կարող է լինել, օրինակ, Փաշա-Գեղում գտնված մի հին զարդաղյուսը, որի վրա դրոշմյալ պատկերված է նման տեսարան[2]։

Ընդհանրապես խորաններում և կիսախորաններում պահպանված կենդանական մոտիվներում անհամեմատ մեծ տեղ ունեն տոտեմիզմի մնացուկները, քան քրիստոնեական սրբերը։ Դա նույնպես վերին աստիճանի ուշագրավ երևույթ է, որի վրա առայժմ ուշադրություն չի դարձված։ Վերցնենք № 7729 ձեռագրի խորանը։ Այստեղ կարելի է տեսնել, որ քրիստոնեության ազդեցության հետքն անգամ չկա։ Խորանի վերևում կենտրոնական զարդի աջ և ձախ կողմերում կանգնած են վայրի այծերի երկու զույգեր, որոնք, արտահայտելով ծնող-զույգի գաղափարը, միաժամանակ դրսևորում են նաև սիրո իմաստը։ Այս առումով ուշագրավ են հատկապես ձախ կողմինները, որոնք զարմանալի ընդհանուր ֆոնի վրա, մղված կյանքի կենսաբար ուժերից, պոկվել են գետնից իրար ու վեհորեն կանգնած նայում են մեկը մյուսին։ Նույնը կարելի է տեսնել նաև խորանի ներսում, խոշոր հատիկապատկերից գետի ձախ կանգնած առյուծամարմին և մարդագլուխ էակների մասին, որոնց միջև պատկերված է այդ ծնող-զույգից սերված կենաց ծառը։ Քրիստոնեությունն այդպիսի մոտիվներ ոչ միայն չի ունեցել, այլև տեսականորեն չի հանդուրժել։ Հիշենք նաև հատիկապատկերից վերև

[1] Հին հայկական մանրանկարչություն, Երևան, 1952, նկ. 42։

[2] Г. Чубинов, Декоративное убранство Анийских карасов, Петроград, 1916, таб. XII.



Նկ. 581



Նկ. 582



Նկ. 583



Նկ. 584

նկարված երկու խմբապատկերները, որոնցից յուրաքանչյուրը բաղկացած է մի կենդանու և երկու թռչունի նկարներից։ Հատիկապատկերի ստորին մասում ցույց է տրված զարդանախշային տեսարան։ Այս վերջիններն էլ ոչ մի կապ չունեն քրիստոնեության հետ։ Միայն հատիկապատկերի աջ կողմում գտնվող առյուծներն առաջին հայացքից կարող են առնչվել քրիստոնեության հետ, որը, սակայն, ըստ էության, նույնպես քրիստոնեական չէ, այլ առյուծների մի ծնող-զույգ, որոնց մեջտեղից բարձրացել է կենաց ծառը։ Անիմաստ կլիներ այս ծնող-զույգը համարել Մարկոս ավետարանչի սիմվոլը։ Այլ խնդիր է դիցաբանական հարցերի միջոցով գտնել նաև Մարկոս ավետարանիչի հետ կապված հին հասկացողությունները, դրանց միջոցով փորձել ցույց տալ նրանց կապը։ Բայց այս դեպքում էլ մենք գործ կունենանք ոչ թե քրիստոնեական, այլ նախաքրիստոնեական պատկերացումների հետ։ Բացի դրանից, չի կարելի առյուծների մոտիվն անջատել մյուս մոտիվներից։ Եթե այդ առյուծները քրիստոնեական սիմվոլներ լինեին, ապա դրանք պիտի երևան գային միայն եզի, մարդու և արծվի հետ, որոնք այստեղ չկան։ Էլ չենք խոսում այն մասին, որ այդ առյուծների ծնող-զույգի փոխարեն պիտի պատկերված լինեին մեկ առյուծ։ Հասկանալի է, որ այդ հոյակապ խորանը հայ ժողովրդի զարգացվածության այն հարուստ ու շքեղ հուշարձաններից մեկն է, որն ստեղծված է եղել շատ ավելի վաղ, քան քրիստոնեական գաղափարներն են ձևավորվել։ Ուստի, ինչպես, չի վերաբերում այն ժամանակի փոփոխություններին, որ կարող էր կրած լինել այդ խորանը՝ ժամանակի ընթացքում։

Ինչպես խորանների, նույնպես կիսախորանների մոտիվներում պահպանված այդպիսի պատկերները շատ ավելի լրիվ կերպով կբացատրվեն հետագա էջերում և հաջորդ գլուխներում, մանավանդ, երբ կքննենք խորանների ու կիսախորանների հարցը։

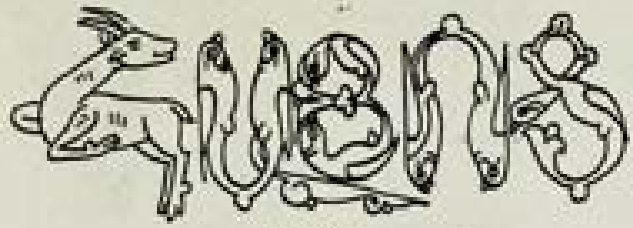
Ինչպես նշվեց վերևում, կենդանական զարդամոտիվները հաճախ ազատված են բուսական տարրերից։ Հենց այդպիսիններից էին, օրինակ, վերևում քննված այծերի ու եղնիկների որոշ

նկարները։ Մակարի, դրանց առանձնական գաղափարների հետ ունեցած առնչությունն այնքան ակներև է, որ դրա վրա մատնել չարժե ծանրանալ։ Նույնը կարելի է ասել նաև ձեռագրերի լուսանցքներում և զարդարվեստի այլ բնագավառներում հանդիպող նման ուրիշ զարդերից շատերի մասին։ Ալյաձև, սրինակ, № 7451 ձեռագրի 49Ր., № 2829 ձեռագրի 3Ր քերթերի նկարները կարծես ոչ մի կապ չունեն հին գաղափարների հետ (նկ. նկ. 582, 583)։ Իվ, իրոք, դրանք այնքան բնական, սլացիկ ու ճկուն գիծանմիկով են նկարված, որ կարող են գիտվել որպես միայն և միայն սովորական նկինկների բնական պատկերներ։ Հիշենք նաև № 7451 ձեռագրի 251Ր և № 3705 ձեռագրի 228Ր քերթերում գտնվող նկարները, որտեղ այդպիսի կենդանիները պատկերված են նստած դիրքով և հանգստի վիճակում (նկ. նկ. 584, 585)։

Նկինկների, խոյերի, այծերի, կիսաարևների և ուրիշ նման կենդանիների պատկերներն ազատորեն են նկել նաև գարգարդերի մեջ։ Ահա Ղազար Փարպեցու Հայոց պատմության ձեռագիր ընդօրինակություններից մեկի (ձեռագիր № 2639, քերթ 264ա) սկզբի տառերը, ուր քոչնագրերի շարքն ավելում է մի ճկուն նկինկի պատկերով (նկ. 586)։

Կենդանիների այն խումբը, որի մասին խոսվեց այստեղ, ունի նաև ուրիշ ներկայացուցիչներ, որոնց վրա չենթադրանք։ Ալդպիսիներից են, օրինակ, մինոչդեռնները, որոնցից մեկի նկարն ընդօրինակվել № 5505 ձեռագրի 44ա քերթից, գտնում ենք ատորև (նկ. 587)։ Այդ կենդանիները էլ մյուսների նման հանդիպում են քիչ քարդ կոմպոզիցիաներով, բուսական ատրիբուտներով և քիչ բնական տեսքով։

Հայաստանի տերիտորիայում գտնված նյութական կուլտուրայի հին հուշարձանների հարուստ գանձարանում ևս շատ վկայություններ կան երբեմնի տոտեմ նկինկների, այծերի, քաղերի ու կիսաարևների մասին։ Դրանցից է, օրինակ, Կարմիր-Բլուրի պեղումներից գտնված մի գլանակնիք, որի վրա փորագրված է այծերի՝ քի կիսատրների մի ձեռք-զույգ՝ կանգնած կենաց ծառի մոտ (նկ. 588)[1]։ Հայկական ՍՍՌ Գիտական պատմական քանգարանում պահպանվում են համապատասխան մոտիվներ կրող քարմանիվ առարկաներ



Նկ. 586

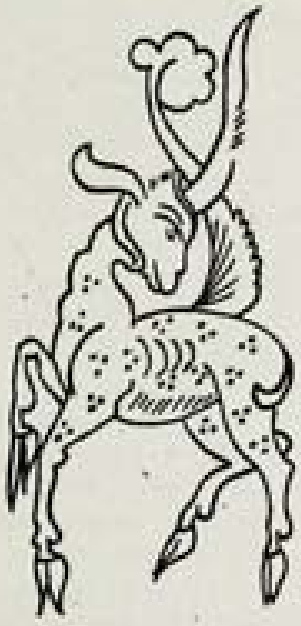
մասին։ Ալյաձև, սրինակ, № 7451 ձեռագրի 49Ր., № 2829 ձեռագրի 3Ր քերթերի նկարները կարծես ոչ մի կապ չունեն հին գաղափարների հետ (նկ. նկ. 582, 583)։ Իվ, իրոք, դրանք այնքան բնական, սլացիկ ու ճկուն գիծանմիկով են նկարված, որ կարող են գիտվել որպես միայն և միայն սովորական նկինկների բնական պատկերներ։ Հիշենք նաև № 7451 ձեռագրի 251Ր և № 3705 ձեռագրի 228Ր քերթերում գտնվող նկարները, որտեղ այդպիսի կենդանիները պատկերված են նստած դիրքով և հանգստի վիճակում (նկ. նկ. 584, 585)։

Նկինկների, խոյերի, այծերի, կիսաարևների և ուրիշ նման կենդանիների պատկերներն ազատորեն են նկել նաև գարգարդերի մեջ։ Ահա Ղազար Փարպեցու Հայոց պատմության ձեռագիր ընդօրինակություններից մեկի (ձեռագիր № 2639, քերթ 264ա) սկզբի տառերը, ուր քոչնագրերի շարքն ավելում է մի ճկուն նկինկի պատկերով (նկ. 586)։

Կենդանիների այն խումբը, որի մասին խոսվեց այստեղ, ունի նաև ուրիշ ներկայացուցիչներ, որոնց վրա չենթադրանք։ Ալդպիսիներից են, օրինակ, մինոչդեռնները, որոնցից մեկի նկարն ընդօրինակվել № 5505 ձեռագրի 44ա քերթից, գտնում ենք ատորև (նկ. 587)։ Այդ կենդանիները էլ մյուսների նման հանդիպում են քիչ քարդ կոմպոզիցիաներով, բուսական ատրիբուտներով և քիչ բնական տեսքով։

Հայաստանի տերիտորիայում գտնված նյութական կուլտուրայի հին հուշարձանների հարուստ գանձարանում ևս շատ վկայություններ կան երբեմնի տոտեմ նկինկների, այծերի, քաղերի ու կիսաարևների մասին։ Դրանցից է, օրինակ, Կարմիր-Բլուրի պեղումներից գտնված մի գլանակնիք, որի վրա փորագրված է այծերի՝ քի կիսատրների մի ձեռք-զույգ՝ կանգնած կենաց ծառի մոտ (նկ. 588)[1]։ Հայկական ՍՍՌ Գիտական պատմական քանգարանում պահպանվում են համապատասխան մոտիվներ կրող քարմանիվ առարկաներ

Ամփոփելով մեր խոսքը նկինկների, կիսատրների, քաղերի, քոչերի և նման այլ կենդանիների մասին, կարող ենք ասել, որ, ինչպես հարատևած



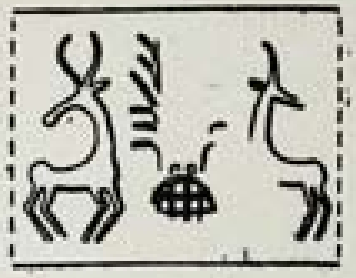
Նկ. 587

կան ժեռքում, ժողովրդական հին երգերում, հեքիաթներում և ուրիշ ստեղծագործություններում, այնպես էլ զարդարվեստում նրանք երբեմն

[1] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур, I, Ереван, стр. 78, рис. 50.

են գալիս նաև որպես առանձին ընդունվող և առնչվում հատուկ ծեսերի ունեցող հատկացուցիչների հետ։

Հայկական հին ժեսերում, բանահյուսության մեջ, զարգացված և ուրիշ ազգություններում որպես առանձ երևան են գալիս նաև մի շարք գազաններ, այդ թվում նաև ագվեզը։ Այդ խմբի կենդանիներից մենք այստեղ կենսաբանական հատկանիշ ագվեզի մասին վրա, որն այս առումով գեռևս հանգամանորեն չի քննված։



Նկ. 588

Ջեռագրերում ագվեզի մասին արտացոլված է բավականին հարուստ նյութ, որտեղից ուշադրավ են, օրինակ, MM 356, 5505, 7451 և ուրիշ նմուշները։ Ագվեզապատկերները էլ բարդված են բուսական ատրիբուտներով և ներկայանում են որպես կենսաձև-բուսական զարդեր։ Ահա մի այդպիսի նկար՝ № 5505 նմուշի 138բ թերթից, որտեղ տեքստերով են ավարտվում ագվեզի պոչի մասերը, հիմքը, նռան և ատլի մասերը (նկ. 589)։

Նման մի պիտակիկ և շատ կենդանի տեսքով պատկերված ագվեզի նկար էլ հիշենք № 7451 նմուշի 429բ թերթից (նկ. 590)։ Հատկանշի է, որ այստեղ պատկերված են ոչ թե գնական ագվեզներ, այլ որոշ հատկացուցիչների հետ կապված ագվեզների պատկերներ։ Այդ գազաններն էլ, ինչպես արդեն ցիտեցինք, առնչվում են անման և պտղաբերության երևույթների հետ։ Եթե այլ հանգամանքներ հաշվի չառնենք, ապա պիտի ասենք, որ այստեղ ցույց է տրված ագվեզի անման և պտղաբերության գազափարը։ Բայց ի՞նչը պիտի ստիպեր մարդկանց՝ տեսնել հատկապես ագվեզի բազմացումը. ինչո՞ւ պիտի մարդիկ այդ մասին մտածեին։ Պարզ հետաքրքիր չէին այս հարցին մի կերպ պատասխանել. տարբեր նման ձևով չենք կարող պատասխանել, ասենք, օձերի, վիշապների համապատասխան նկարների մասին տրված այդպիսի հարցերին։ Կենդանակի մարդիկ նման կենդանիների հետ կապել են իրենց գոյության հարցը, իրենց սերնդի, երկրագործության, անասնապահության զարգացման և բազմացման հարցը։ Այդպիսին են համարվել առանձ կենդանիները։ Կենդանակի ագվեզն էլ մի ժամանակ եղել է մեր նախնիների առանձներից մեկը։ Այս է տրամաբանական եզրակացությունը։

Այժմ, այս եզրակացությունը հաստատելու համար դիմենք այլ փաստերի։

Որոշ ժողովուրդների մոտ պահպանված համապատասխան սվյալների շնորհիվ, մանավանդ ցույց են տվել, որ ագվեզն էլ մեծ տեղ է գրավել նրանց պատմության մեջ որպես առանձ։ Այդ վկայություններն այստեղ, մեզ համար, կարևոր նշանակություն ունեն. ուստի, դիմենք համապատասխան որոշ փաստերի մեկնաբանման ու ընդհանրացման։ Մորգանի ընտանության հասարակությունը սիխասության մեջ, ինչպես նաև այդ սիխասության հիման վրա կազմված Մորգանի համապատասխան կոնսպեկտում բազմաթիվ վկայություններ կան ագվեզի՝ որպես առանձի մասին։ Մորգանի նշված կոնսպեկտից հիշենք մեքսիկական մուսոկի կամ կրկնի քեռերի 11-րդ սոհմը, այրոկների պատասխանատու քեռի 13-րդ սոհմը, այրոկների սասկ և ֆոկս միացյալ քեռերի 11-րդ սոհմը և այլն, որոնք որպես առանձի համապատասխան ագվեզներ են[1]։

Ս. Փ. Տոլստովը ցույց է տալիս, որ ագվեզի իրանական դիցաբանության մեջ պահպանում է նրան առանձական ֆունկցիաները[2]։ Նա նշում է, որ Ավեստայում ագվեզը, որպես առանձ, երևան է գալիս շատ ուժերի մարմնացման գեր և հարթում նրան («Третий брат Йимы Техма-Урупи выступает в образе ездящей и быстрой лисицы, побеждающей Ангро-Майнью»)[3]։ Հյուսային Հնդկական դիցաբանության մեջ ագվեզն է, որ փորձել երևան է գալիս բնության շատ ուժերի գեր, հալածում Ինդ-առանձանդրը և փորձը երկին բերում աշխարհի վրա[4]։ Արդիվ, ագռավ, շուն առանձներից զատ, յակուտները պաշտում են նաև ծանաչիսը (хорёк), որին յակուտները ձնոց չեն տալիս, և ագվեզը։ Կորյակների, ոլչների, չուկչերի, քոլիների և Հյուսիս-արևելյան Սի-

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество", Архив Маркса и Энгельса, том IX, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. стр. 106, 109, 111.

[2] С. П. Толстов, Древний Хорезм, 1948, стр. 304.

[3] Там же, стр. 235.

[4] В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, 1946, стр. 164.



Նկ. 589 Նկ. 590

ժողովուրդների մոտ գլխավոր աստվածների են հանգիստացել ագռավը, արջը, ոչխարը...»[1]: Սվանական ֆոլկլորում պաղպեքրության աստվածությունը երևան է գալիս աստվածական ծագում ունեցող ոչխարի հետ. նա կոչվում է Տուխպխա-Մչխա, որտեղ «Տուխպխա»-ն պաղպեքրության աստծու անունն է, իսկ «Մչխա»-ն բառացի նշանակում է ոչխար[2]: Սվանները պաղպեքրության հանգիստ ժամանակ պարում են, երգում և բարբառում՝ «Մչխա Տնչպխա, իո, իոռ. իսկ այդ հանգիստը, ինչպես ընդունված է մասնագետների կողմից, իրենից ներկայացնում է խեթա-ուրարտական Տնչպխնա աստծու կույտի մեացուկ[3]:

Քրիստոնեյան գավաթի վրա, որի մասին կխոսվի ստորև, ներկայացված է պաղպեքրության հանգիստ խումի տեսարան, որտեղ մարդիկ երևան են գալիս ոչխարի մորթիներով և ունեն խեթական ստորգի նշաններ: Մասնագետների այդտեղ, իրավացիորեն, տեսնում են խեթական կուլտուրայի հետքեր[4]: Այդ ժամենան առանձնապես ուշագրավ է, որովհետև, ինչպես ցույց է տվել Գր. Ջափանցյանը, խեթական կուլտուրան մասամբ անցել է նաև հայերին[5]:

Քոփրակ-Կալեում գտնված ուրարտական գլանակնիքներից մեկի վրա ներկայացված տեսարանում, հավանաբար, գոթ ունենք գործյալ կենաց ծառին սպասարկող քրմի ոչխարակերպ զգեստավորման երևույթի հետ (նկ. 591)[6]:

Հայտնի է, որ ոչխարի մորթիներ էին կրում նաև հին Հունաստանում՝ պաղպեքրության Դիոնիսիոս աստծուն երկրպագելիս[7]:

Տառեմական պատկերացումների մեացուկ են համարվում նաև այնպիսի հավատալիքներ, որոնց համաձայն, եթե մարդ իր վրա կրի ոչխարի մորթը կամ նրա մարմնի մասից որևէ կտոր, նրան փորձանք չի պատահի[1]:

Կարելի է գնա բազմաթիվ նման օրինակներ բերել, սակայն բավարարվենք այդքանով:

Այս բոլորից տեսնում ենք, որ, իրոք, ոչխարը բազմաթիվ ժողովուրդների նախնիների մոտ համարվել է առաջ, երևան է եկել հատկապես պաղ-



Նկ. 591

պեքրության տոների ժամանակ՝ երգին պաղպեքրության հովանավոր:

Այդ բոլոր օրինակներում էլ ոչխարը բարի ուժերի սիմվոլ է, որը պայքարում է չար ուժերի դեմ՝ հանուն գարնան, բերքի և մարդկային բարեկեցիկ կյանքի:

---

[1] Ф. Фрэзер (Фрезер). Золотая ветвь. Перевод с англ., Москва, 1928, стр. 321.

[2] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, стр. 32.

[3] Н. Бердзенишвили, И. Джавахишвили, С. Джанашия. История Грузии, I, Тбилиси, 1950, стр. 99.

[4] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, стр. 23—25, табл. 11.

[5] Гр. Капанцян, Хеттские боги у армян, Ереван, 1940.

[6] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 378, рис. 103.

[7] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, стр. 32.

[1] Зеленин, Табу, стр. 56. „Богульское поверье гласит: если иметь при себе мордочку ягненка... то все будет удаваться".

Ահա այս հանգամանքները հաշվի առնելով հնարավոր է, որ պետք ձեռնամուխ լինենք ազվեսի մոտիվի ուսումնասիրությանը՝ հայկական հին ազդյուրների քաղված ավյալների հիման վրա։ Այսպես մենք ոչինչ չենք կարող հավակնել նրա մոտիվից, որովհետև, ինչպես ցույց կտանք, քրիստոնեության պայքարելով հեթանոսական պատկերացումների դեմ, հալածել է նաև ազվեսին, համարելով նրան քաղաքական, չար ուժերի սիմվոլ, ուստի և նա հնարավոր միանգամայն հավասար իմաստ է ստացել։ Այդ նոր իմաստով մեկնաբանել հին ավդյուրներից հրեան հեղ ազվեսի մոտիվը, նշանակում է մանել փակուղու մեջ։



Նկ. 592

Ազվեսի մոտիվն առատորեն հրեվան է գալիս նաև հայկական հին ու միջնադարյան ավդյուրներում՝ որպես դրական, սիրված էակ, մասնակից իր առանձնական ձագուկը։

Ժողովրդական հեքիաթի հերոսներից մեկը, որը պահպանված է միջնադարյան ձեռագրերում, որպես կրկնակ՝ յուրաքանչյուր տան համար, ունի հետևյալ տողը.

Պիտուռ ազվես, ագիռ տալին[1]։

Ինչպես հայտնի է, կրկնակները հեքիաթի ամենահին մասերն են՝ կարող են փոփոխության ենթարկվել հերի անունը, նրանց բովանդակությունը, բայց կրկնակը հեքիաթ ժամանակ պահվում է անփոփոխ կամ համեմատաբար անփոփոխ։ Այդպիսիներից է նաև այս կրկնակը։ Հենց սկիզբն ազվեսը հաստատությունը ցույց է տալիս նրա սիրված էակ լինելը։

Ուշագրավ է հատկապես տալին ծալելը գարնանը։ Սա լոկ մի բանահավելվածական արտահայտություն չէ, որտեղ ազվեսի պոչը համեմատված լիներ ծալելի հետ։ Առանձնապես որևէ նմանություն էլ չկա ազվեսի պոչի և ծալելի միջև։ Բացի դրանից, հին շրջանի համար ոչդպիսի, սուկ բանահավելվածական, պատկերները խորթ էին։ Այնտեղ, ամեն հերթին, պիտի փնտրել գաղափարական, իմաստային հիմքեր։ Ազեն ծալելը կամ ծալելի պոչը հատկացուցիչությունը, իրոք, հետևություն է իր հատուկ բովանդակությունը։

Հին պատկերացումների համաձայն, պոչը կրկին կամ երեք անգամ փաթաթված է մարմնի շուրջը։ Դրա ամենափայլուն ապացույցը մեր մանրանկարներն են, քանդակները, փորագրությունները և գործարվեստի այլ բնագավառները։ Այստեղ շատ տարածված են այն պատկերները, որտեղ հատուկ բուսական ոճավորման են ենթարկված կենդանիների, մասնավորի պոչերը։

Այդպիսի շատ վկայություններ արդեն մեզ են բերված վերևում՝ տարբեր առիթներով, հատկապես ծնող-զույգերին նվիրված էջերում, ուստի այստեղ զետեղենք միայն որոշ նմուշներ։

№ 355 ձեռագրի 153ա թերթի լուսանցքում նկարված է մի կենաց ծառ, որի վերին մասն ավարտվում է առյուծի պատկերով (նկ. 592)։ Մասն ու առյուծը միացած են միմյանց հետ վերջինիս պոչի միջոցով. ըստ էության, այդ ամբողջ ծառը հենց առյուծի պոչն է՝ համապատասխան ոճավորվածությամբ։

Պոչին հատուկ ուժ վերագրված լինելու մասին է խոսում նաև № 5345 ձեռագրի 99ր թերթի լուսանցազարդը, որտեղ մարդագլուխ և գազանամարմին էակի պոչն ավարտվում է տերևով և կրում է հատիկի ու ճառնկյան գազափարապատկերներ (նկ. 593)։ Համեմատելով ավելի բարդ պատկերի հետ հանդիպում նաև № 355 ձեռագրի 193ա թերթում (մասամբ վնասված), որտեղ նույնպես հատուկ ձևով է պատկերված պոչը։

Այդպիսի նկարներ կան նաև ուրիշ ձեռագրերի մոտ, որոնցից այստեղ հիշենք միայն մի նմուշ՝ փիլոտական մանրանկարչությունից (նկ. 594)[1]։

Այս բոլոր օրինակները ցույց են տալիս, որ հետո պոչը գիտվել է որպես պաշտպանության պրոցեսին նպաստող կարևոր գործոն։ Այս առումով վերին ասիմանի ուշագրավ է տեսնել բառը, որը միամամանակ արտահայտում է հրեու իմաստ. պոչ և տեսական անգամ։ Մա. Մալխասյանցի բառարանում կարդում ենք.

«ՔՀՏՀ.—1. Մազոտ պոչ կենդանիների (ինչպես շան, ագռավի, առիւծի եւն)։ 2. Առնի անգամ։ Հմմտ. Պոչ (Ղ)»[2]։

[1] Ձեռագիր № 7717, թերթ 208բ—209ա։

[1] Н. Ф. Лорепц, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербургъ, 1898, таб. 31, фиг. 16.

[2] Մա. Մալխասյանց, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, III, Երևան, 1944, էջ 390։



Նկ. 593



Նկ. 594



Նկ. 595

Համապատասխան հասկացողության հետքեր պահպանվել են նաև տարբեր բառի գործածություններում մեջ։ Այսպես, օրինակ, տգուշով աչքին գործվածքը ցույց է տվել տեղին, առնական յատկություններ ունեցող աղջիկ[1]։

Աշտիշատի պատկերացումների հետքեր են պահպանվել նաև ժողովրդական հանգիսաներում։ Հիշենք մայիսի 7-ին Հայաստանում տեղի ունեցող հին հանգիսները. երամական մեծ գեր են խաչում այդ օրը և պոչավոր պատառները[2]։ *Հին Եգիպտոսում եղել է հատուկ տոն, որը կոչվել է տեներ-Մեհր, այսինքն՝ պոչի-տոն*[3]։ *Տենդե պոչերը Հնդկաստանում են նաև նիամ-նիամների ցեղի տոհմությունների մեջ*[4]։

Ժողովրդական առօրյա լեզվում պահպանված չէ՛, մի պոչավոր, տգուշ խոյիկ, տգուշ կպցնելու, տգուշով, ականջով և այլ նման արտահայտությունները նույնպես ցույց են տալիս տգուշ կրոշ գիրահատարների հրեան հնամե լինելը։

Քիչ առաջ մեջ բերված 583-րդ նկարը և ուրիշները ոչ այլ ինչ են, քան տգուշավոր կառնանք, այսինքն՝ արշեհատական պոչերով հրեան հնամե հրեհմի գիրահատարների պատկերներ։

Ընդհանրությունը պարզ է։ Պոչի մոտիվը հին պատկերացումների հետևանքով է արտացոլվել բանահյուսության, գործարվեստի և ժեռերի մեջ. այն կապված է եղել պաշտաբերության գաղափարի հետ։

Ահա հենց այդ իմաստով էլ ժողովրդական երգի մեջ ագվեսը կոչվում է «Սիրուն ագվես, ագին ծաղիկ». նվ գա միանգամայն բնական է, որովհետև ագվեսը տոտեմ է եղել։ Ուստի հենց այդ պատճառով էլ ժանրանկարչության մեջ պահպանված ագվեսանկարները հանդես են գալիս նաև բուսական ոճավորում ունեցող պոչերով։ Ահա նա մի այդպիսի օրինակ № 5505 Լեհաստրի 125բ քերթից (նկ. 595)։

Ագվես տոտեմը, բնականաբար, պիտի խոշոր դեր տոհմերում լիներ նաև այնպիսի կարևորագույն հանգիսաներում, ինչպիսին է հարսանիքը։ Նվ, իրոք, հայկական հարսանիքներում ագվեսին շատ կարևոր տեղ ու գեր է հատկացված։ Նա այդտեղ այն գործող անձնավորությունն է, որը բոլոր տեսակի արգելքների, ծեծերի և տուգանքների միջից անցնելով, որպես բարի սուրհանդակ, հասնում է փեսացի տունը և նրանց ամենամոտ հարսի ու հարսանեկան քափորի հանապարհ ընկնելու ժողովուրդը մեծարում է նրան՝ տալով զանազան բնեռներ. բնեռներ են արվում նաև նրա նժույգին։ Ագվեսի գերը զանազան վայրերում զանազան ձևով է դրսևորվել, բայց միշտ էլ, քան էությամբ, մնացել է նույնը։ Այսպես, օրինակ.

«Երբ փեսացի գյուղին մոտենում են՝ մաղարը, այսինքն՝ հարսնեղբայրը, հանում է հարսի տակից քամրի բարձը և տալիս հարսնառներից մեկին, որ կոչվում է ագվես։

---

[1] Ծ. Մալխասյանց, Հայերէն բացատրական բառարան, IV, Երևան, 1946, էջ 218։

[2] Ազգագրական հանդես, II, էջ 278։

[3] К. В. Трофимов, Древнеиранский термин „paršu", Известия АН СССР, серия истории и философии, 1947, № 1, стр. 73—84.

[4] Ազգագրական հանդես, II, էջ 60։

Աղվեսը... չոտապում է... քաղավորի առանը... ազատներից խիստ ծաղուկ... բարձը հանկարծ գնում է քաղավորի առաց առնը...

Քաղավորը հրամայում է... աղվեսի ձիու վզից կախել քաշկինակ... արդիւ... գուլպա [1]։

Մի այլ տեղ նա է, որ աղվեսա տանից գնալի փնտացուի առնն է առնում հարսնատի մի ուրիշ սիմվոլը՝ տանը գոլտը, այսինքն՝ այն ծիսական կապոցը, ուր գրված է չինում հարսի օժիտը։ Այդ տաղվեսին ուշիկցում են գուռնան, պարող ազդրկունք և ազայր։ Դրանց գալու ժամանակ, հանապարհին ընդառաջ է գալիս գայիս գլուխի կորիճներից մինը և առաջարկում աղվեսին կամ ձիանամարտել, կամ տալ նորան մի գավաթ գինի...[2]։

Նման մի այլ վկայության համաձայն, աղվեսը, որպես հարսնատի լրտեսը, ձիաթափա է ծնեի կամ առագանվելու տպատանվելիքին [3]։

Այս բոլոր գնդերում էլ աղվեսը հարս առնող գլխավոր ուժերից մեկն է։

Հայ ժողովրդի առօրյա հասկացողություններ մեջ նա աղվեսը բարի ուժի և հաջողության խորհրդանշան է։ Գանձակի գավառի հայերի կարծիքով, ամառապարհորդության ժամանակ աղվես տեսնելը բախտավորության նշան է[4]։ Բուլանըխում սև աղվեսի մորքին քեի տակ պահելը հաջողվել է հաշողության և բախտավորության միջոց[5]։ Ա 6877 ձեռագրի 19ա թերթում աղվեսի մորքին նշված է որպես միջոց տնտական կապի գեմ, իսկ նրագահանների մեջ այն կապվում է գնդեցիկ կնոջ հետ։

Այս և այլ շատ հավատալիքների հիմքում ընկած է աղվեսի երբեմնի տոտեմ լինելու փաստը։

Առանձնապես ուշագրավ են մեր հրաշապատում հեքիաթները, որոնց հանդիպում ենք գործչությ նույն բարի և սիրելի աղվեսին։ Այս տեսակից արժանի է առանձին ուշադրության վերնի Բամուլ ազի ճեմիաքրը։ Այդտեղ աղվեսը երևան է գալիս որպես հերոսի առաջնորդ, օգնական, հովանավոր, ուղեցույց և այլն։ Հերոսը գժվարության մեջ է. նրան օգնության է հասնում աղվեսը, առաջնորդում գնալի կախարդական աշխարհ և կարևոր խրատներ է տալիս (տմասունցի Դավիթը հայոսի մեջ ևս փոքր Մհերին գնալի լեռան գագաթը տանող կածանն աղվեսն է ցույց տալիս)։

Նշված հեքիաթը ուշագրավ է նաև մի ուրիշ առումով. այդտեղ աղվեսը հանախ փոխարկվում է մի գեղեցիկ աղջկա։ Դա չափազանց կարևոր հանգամանք է, ուստի մի քիչ ավելի հանգամանորեն քննենք այս հարցը։

Ամենի քաջուլ ոգա, ի՞նչ ա նպատակը, ասա՝ կատարեմ. այսպես է գիմում աղվեսը՝ գժվարության մեջ գտնվող հերոսին։ Այստեղ, հանձին աղվեսի, գործ ունենք մի ծանոթի հետ, որը գրավականության մեջ հայտնի է որպես «помощник» (помощник)։ Կախարգ օգնականներին (բարի ծերուկի, պատավ կին, աղավնի, գանազան կենդանիներ և այլն) համարյա ամեն հեքիաթներում հանդես են գալիս և կախարգական առարկաները (մազ, փետուր, նշույլ և այլն)։ Դրանք բոլորն էլ առանձնական հանգամանքներ հետ են կապված։ Այդ առանձնահատկությունների մեջ, որ, իրր թե, գալիս են իրենց հովանավորության տակ համարվողներին ընդառաջելու, օգնելու, խրատելու, փրկելու, նպատակներին հասցնելու։

Քննվող հեքիաթի մեջ հրանց նկող աղվեսը գիտե բոլոր կախարգական խորհրդավորությունների գաղտնիքը, ուստի հերոսին գնալի այդ կախարգական աշխարհը առնող հանապարհին ասում է.

«Էս փուշը կընկնես՝ կծիաս, կասես.— Ես ի՞նչ կանանչ հափ ա։ Նի որ փուշը հանց կծծնաս՝ կտեսնես մի հախրուր արին ու վահրն ա. գրանից մի քուռը կառնես, կասես.— Ես ի՞նչ անմահական չուր ա։ Նա էլ քեզ համփա կտա, կծիաս, կտեսնես՝ մի ուրի ծառ կա, մի էրկու հրոպպա տակին կհովանաս, կասես.— Շեն կծնա էս ծառը։ Նա էլ քեզ համփա կտա՝ կծիաս, կտեսնես գրա տնեցի հառաչին մի ձգը կա ու մի ասլան. ձգի հառաչին գմակ կա, ասլանի հառաչին խոտ, գմակը կգնես ասլանին, խոտը կգնես ձգին, նրանք քեզ համփա կտան, կծիաս։ Կծիաս՝ կտեսնես մի ախչիկ նրատած ա. բարով չտաս, աշխատա նրա հուզը կորա ու գուռս հարի։ Իմցար գուռան՝ ատրավ հա՞, ատրա՞վ, ես չեմամչ տանս, կգտանաս քարտ [1]։

Հերոսն այդպես էլ վարվում է. բերում է կորված հուզը, տալիս աղվեսին, աղվեսն առնում է ու գտնում ամի չավ ախչիկ, էն ախչիկը, որի հուզը բերել ա...։ Ապա խոստում է այդ աղջիկը, ասելով՝ ես էն աղվեսն եմ...։ Հետո նա մեկը-մեկով կծրագրանաֆոխվելով հերոսին հաջնում է իր նպատակին։

Այս հեքիաթում հատուկ ուշագրության արժանի է աղվեսի կանացի գիծը, որպիսին նա ուներ

---

[1] Ազգագրական հանդես, VII—VIII, էջ 187։
[2] Նույն տեղում, էջ 187։
[3] Նույն տեղում, էջ 202։
[4] Նույն տեղում, VI, էջ 261—262։
[5] Նույն տեղում, VI, էջ 61։

[1] Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, կազմեց Ա. Չալխալյան, Երևան, 1959, էջ 255—256։

նան վերևում նշված բազմաթիվ կարևոր վկայությունների մեջ։ Դա նրան կապում է մայր-իշխանության չլչանի պատկերացումների հետ։

Ազվես առումով, հավանաբար, պատկանել է այն կենդանիների շարքին, որոնց մեջ մարդին գնահատել են, ամենից առաջ, նրա ոհնչքը, խորամանկությունը՝ որպես դրական հատկություն։

Այս առումով հիշենք մի վկայություն № 2373 ձեռագրի 83ա թերթից.

«Մարդին գնահեմ և զՆաւրիմաց մարդն ասեն։ Նմանեցուցանեն, զի ասեն ընդ խելօք մարդն, քէ իբրև գազանս ես գու։ Այսպէս կենդանիդ ազվես յայսպիսի պատճառութիւն իմաստ իցէ, որ զմարդին խելօք իւր նման կու ասեն»։

Հայկական հին աղբյուրների մեջ ազվեսի հետ կապվող ուշագրավ փաստերից են նաև ազվեսագրոշմները։ Դոյութիւն են ունեցել հատուկ կնիքներ, որոնցով քրիստոնեական եկեղեցին խառնել է իր գաղափարական հակառակորդների ճակատները։ Միջնադարյան կանոնագրքերում և պատաստառագրքերում երևան եկող ազդեցի մեկ և շատ տարածված կնիքը կոչվել է ազվեսագրոշմ։ Այստեղից էլ պարզ է, որ այդ կնիքների վրա գեազրված ձևն իրենից ներկայացրել է ազվեսի պատկեր։ Հարց է առաջանում, ի՞նչն էր պատճառը, որ այդ կնիքների անպատման միջոց երևան են եկել ազվեսի գրոշմով։ Լոկ պատահականությամբ բացատրել, կնշանակի խուսափել պատասխանից։ Գրոշմել մեկի ճակատին ազվեսի պատկերը, նշանակում է նրան համարել ազվես։ Բայց երբ այդպիսի անձավորությունը ներկայանում է որպես գաղափարական հակառակորդ, բնականաբար, պիտի համապատասխան գաղափար էլ ունենար ազվեսի կնիքը։ Եվ, իրոք, ազվեսը որպես հեթանոսական պաշտամունքների հետ կապված և առասպելական ծագում ունեցող կենդանի, այդպիսին էր։ Ուստի և ազվեսագրոշմը գիտվում էր որպես հակաքրիստոնեական, հեթանոսական նշան։ Գոյութիւն են ունեցել նման կնիքներ նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ № 4724 ձեռագրի 239բ թերթում գրված է, ինչպես ուրացողների մարմնի վրա նրանց տեղ խփվում է կնիք՝ «ի գլուխս զարարիչն նրանի և նրանի, ուրանամ զՔրիստոս իմ և զքեզ դատաւիմ...»։ Առանձնապես ուշագրավ է այն փաստը, որ Հաղորդում է Գր. Մագիստրոսը քոնդրակեցիների կապակցությամբ. պարզվում է, որ եկեղեցին որպես պատիժ քոնդրակեցիների ճակատին խարանել է ամեհի ազվեսագրոշմ։

Ահա այդ վկայությունը.

«Ոմն բնակեալ էին ի Մնավանան այն որք Հանդերձիւք կրօնաւորաց և կանանց բազմութիւն բոլոր, որոց հրամայեցաք տապալել զՔիմունան յարկացն և հրձիգ առնել և զինքեանս հանել ի սահմանաց մերոց, այլ ոչ զոք վնասեցաք մարմնական պատուհասիւք, քէպէտև յորչեան հրամայէ զվնջոյին պատուհասն կրել նոցա. որպէս և նախքան զմեզ բազում զօրավարք և պետք ի սուր սուանցի մատնեցին զնոսա և անողորմաբար ոչ խնայեցին ի տեղս և ի մանկունս, որպէս արժանն էր, նման մեր քահանայապետք ի կիպրոսն գիմաց և ի դրոշմ ազուռաձևիդ...»[1]։

Հայտնի է, որ հետո ընդունված է եղել տասեմ կենդանու նմանութեամբ խարանել գնել տումի անգամների մարմնի վրա։ Այս սովորությունը հետագայում որպես մնացուկ անցել է նաև քրիստոնեությանը։ Ազվեսագրոշմն էլ այդպիսի ծագում է ունեցել։

Ազվեսի կերպարի բացահայտման տեսակետից վերին աստիճանի արժեքավոր տեղեկություններ են հանդիպում նաև հայկական հին առակներում։ Այդտեղ ազվեսի գերն այնքան մեծ է, որ առակների ժողովածուները, իրավամբ, հաճախ կոչվել են «Ազվեսագիրք»։

Ջնայած այսօրվա հասկացողությամբ և միջնադարյան հոգևոր մեկնիչների (օրինակ, Վարդան Այգեկցու) բացատրությամբ ազվեսը համարվում է կեղծավոր, խարեբա, սատանայի համազոր ոխ, բայց նա, ըստ իր վարքի նշանակության, այդպիսին չէ։ Առակների ընդող մեծամասնության մեջ ազվեսը երևան է գալիս որպես սիրելի, համակրելի հերոս, որի բերանով հաճախ խոսում է ինքը՝ ժողովուրդը։ Բերենք փաստեր։ «Ազվես գետատուր առակում ազվեսը հակադրվում է քրիստոնեական սրբերին, քննադատում նրանց հովանավորած սոցիալական անարդար կարգերը։ Նա, խոսքն ուղղելով սուրբ Գևորգին, ասում է. «զքեզէս և զառաքս տեսէք, որ քանի յաչխարհս մարմնով կային սուրբք, նա ի վիրայ կառաց և ի վիրայ ձիոց կային և զաշխարհս լացուցեալ էին. մէկ որ մն մարտիրոսացան, աստուծոյ սիրելի եղեն. ամ հիմա կաշար առնուն»[2]։

Այսպիսի սուր քննադատական խոսք՝ քրիստոնեական սրբերի դեմ՝ միայն աշխատավոր ժողովուրդը կարող էր ասել։

Առավել ուշագրավ են այդ առակի այն տո-

---

[1] Գր. Մագիստրոսի թղթերը, հրատարակեց Ս. Հասատեան, Պետերբուրգ, 1910, էջ 188։

[2] Н. Я. Марр, Сборникъ притчъ Вардана, II, С. Петербургъ, 1899, стр. 92–94.

չերը, որանց ազվեսը, կրկին անգամ ընկնելով սուրբ Գևորգի քանդուքը, չկարողանալով նրան տկաշառս տալ, խոստովանում է իր չքավորությունը. տահա այլ առակ տեսնք, ուսոյ՝ է ինձ խոսնկ, որ քեզ բերեմ, սուրբ Գորգ, ո՞վ եմ ես, պէզիրկան եմ, քէ խանութպան. ուսոյ՞ է ինձ խոսնկս, ոչ ես ունիմ, ոչ քեզ բերեմս։

Ջունենալը, տակայն, չի փրկում ազվեսին. սուրբ Գևորգը նրան արհաշտագին է անել տալիս, իսկ այդ առակի հոգևոր մեկնիչը, հավանաբար, Վարդան Այգեկցին, ավելացնում է. տալս այն մարդն էր, որ նեղեցնուն նվեր ու հարկ չի տալիս։ Իսկ, ինչպես տեսանք, այդ այն մարդն էր, որ ո՛չ ինքն ուներ, ո՛չ էլ կարող էր նեղեցնուն տալ։ Ավելին. այդ մարդն էր, որ մերկացնում էր քրիստոնեական նեղեցնու գիմքը և ծաղրում ու պախարակում նրա չահագործողական արձեք-արդյունները։

Մի՞թե այս ազվեսն աշխատավորության ու գրկվածների ներկայացուցիչը չէ։

Բերենք մի այլ օրինակ. տեմ և հոզագործս առակում ասն ու հոզագործն ընկերանում են։ Գնալը անցնելիս մարդն ասին ծոցն է գնում, որ անցկացնի, տակայն ասը փաթաթվում է նրան և ցանկանում խայտնել։ Մարդուն օգնության է հասնում ազվեսը, ասին գուրս է բերում նրա ծոցից, ապտնել է տալիս և նրա գալարան մարմինը քաշով ուղղելով, ասում է՝ տալսպէս ըղորդ կացիր։ Այսինքն՝ ընկերության նա անում՝ ուղիղ ու արդար նգիր [1]։

Այսառնչ էլ ազվեսը գրական և սիրելի տիպ է, հոզագործի օգնականը և խարդախների քշնամին։

Մի այլ առակում ազվեսն ու արծիվը եղբայրանում են։ Ազվեսի որոշ ուսում են միասին, իսկ արծիվն իր հարաւծը մենակ է ուսում. տեմ եղբայր, ննեգաւոր և ազահ երկիս և աւաղակս, ասում է ազվեսը [2]։

Այսառնչ էլ ազվեսն արդարության և ազնվության պաշտպանն է, անարդար ու անազնիվների քննադատողը։

Հատուկ ուշադրության արժանի է այն առակը, որանց նկարագրվում է, թե ինչպես 3 ազվես և 3 ուղտ գոնում են 3 հաց. ուղտերն առատճներով խլում են այդ հացերը և ագի մեջ բարձրացնելով ուսում՝ ուղտերի տակ էգմնելով սոված ազվեսներին։ Առակի մեկնության մեջ, որը բուն աշխատավորության ոգով է գրված, ասվում է. տեսուցանէ առակս, թէ մեծատուսք եղեն գրգուս ժողովրդեան և շատ պատահի, որ աղքատն ի նեղեալ վիշտացն մեռանիս [1]։

Մի ուրիշ առակում ազվեսը քննադատում է ագնա, հարուստ քաղաքացիներին, որոնք սնունդ բնաւ ոչ ունենս։ Քաղաքորը հրեան է գալիս գալլ-ագռավի կերպով. նա պահիր է գտել. ազվեսը նրան ասում գովքի խոսքեր է ասում, որից գալլ-ագռավը չգիացած սկսում է երգել, և պանիրը վայր է ընկնում.

Ջեռնիդ ազեկ է, այո,— ասում է նրան ազվեսը,— զամենայն տեղիդ չաւել ունիս քաղաւորութենան, տպաւ խելք բնաւ ոչ ունիս գու, մեկ չերս պահիր ոչ կարացիր պահել գու, գիա՞րդ կարես պահել զքաղաւորութիւնս։

Կարելի է գնս շատ օրինակներ բերել։ Սակայն բերվածներն էլ բավական են համոզվելու, որ Հայկական հին առակների մեջ ազվեսը մեծ մասամբ հրեան է գալիս որպես քրիստոնեության և ֆեոդալական կարգերի քշնամի, արտահայտելով ճնշվածների և աշխատավորության չահերը։ Եվ դա պատահականության արդյունք չէ։ Այդ առակների մեջ գոյե ունենք այն վաղեմի առասե ազվեսի գաղափարական հնաքների հնա, որը բազմաքիվ գործեր աշխատավորության պատկերացումների մեջ դիտվել է որպես բարի ուժերի մարմնացում, աշխատավորության հովանավոր և չար ուժերի սիևերիմ ախոյան։

Հետաքրքրական է, որ այդ գաղափարը, սոցիալական հողի վրա, աստիճանաբար սկսել է իմաստափոխվել։ Հատկապես քրիստոնեական նկեղեցին է նզել այն ուժը, որ, պայքարելով ժողովրդական հին պատկերացումների դեմ, պայքարել է նաև ազվեսի մասիվ հին հասկացողության դեմ։ «Ոզուսեան սատանայի աւրինակ է, որպէս բազում առացաւ և ագռաւն մատգունս [2], ասում է Վարդան Այգեկցին՝ հայ նկեղեցու քարոզիչներից մեկը՝ գալլ-ագռավի և ազվեսի մասին մեկերկրված առակի մեկնաբանության մեջ։

Ազվեսի նկատմամբ տրամադրումն հակադիր այս տեսակետները գաղափարագիրին տարբեր պատկանելիություն ունեն։ Եվ եթե նախքան գաղափարագիրն հարաբերությունները մարդիկ հանդեսներում երևան էին գալիս ազվեսների դիմակներով և մորթիներով, ապա այդպիսիներին ոչ ոք քշնամական տեսլությամբ չէր նայում. ընդհակառակը, նմաններով հատուկ հարգանք էին վայելում որպես

[1] Н. Я. Марр. Сборник притч Вардана, II, С. Петербург, 1899, стр. 90—91.

[2] Նույն տեղը, էջ 148—149.

[1] Նույն տեղը, էջ 192 (նաև տես էջ 77—78).

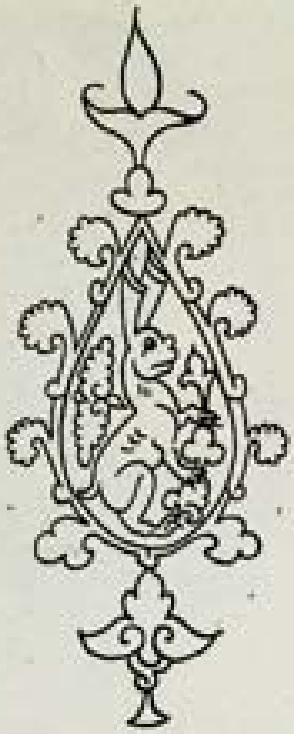
[2] Նույն տեղը, էջ 30.

Հովանավոր կենդանու, սիրելի առասպելի գաղափարներին։ Դասակարգային հարաբերությունների պայմաններում նման անձինք արդեն սակաց համար սիրելի էին, որովհետև պաշտպանում էին նրանց շահերը, իսկ սակաց համար էլ ատելի, որովհետև հակադրվում էին նրանց շահերին։

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Հայկական հին ավյուրներում, ժեսերում և հավատալիքներում պահպանված են հարուստ փաստեր, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես ազվեսի մոտիվն այդ բոլոր ավյուրներում կապված է առասպելական հասկացողությունների հետ։ Այդ հասկացողությունները, մեզ հասնելու ձևով, պահպանված են ժողովրդական երգերում, հեքիաթներում, էպոսում, առակներում, առածներում, հարսանեկան հանդեսներում և այլ նման բնագավառներում։ Ջի՛ կարելի այդ մոտիվն ուսումնասիրել առանց այս հանդամանքը հաշվի առնելու, հատկապես այն պատճառով, որ ազվեսի գաղափարը հետագայում տրոհվել է և ի վերջո հիմնականում իմաստաֆոխվել, առանալով բոլորովին հակադիր բովանդակություն։ Այս հանգամանքն անհրաժեշտ է հաշվի առնել հատկապես մեր հին առակների ուսումնասիրության ժամանակ։



Նկ. 596



Նկ. 597

Այս ընդհանուր մեկնաբանությունից հետո կարող ենք այժմ համոզված ասել, որ ազվեսը Հայ ժողովրդի նախորդների մոտ ևս եղել է տոտեմ, իսկ մեր զարգացվեստում պահպանված ազվեսապատկերների քննված սրինակներն ու նրանց նմանները՝ համապատասխան մեկնություններ։

Ինքնին հասկանալի է, որ այդ ազվես-տոտեմների հետ երևան եկող կենաց ծառերն ու պրոդարձության սիմվոլները վերաբերում են ոչ թե բնության մեջ քաոսային գաղափար-ազվեսների աճմանն ու զարգացմանը, այլ այն տոհմերի և նրանց ֆրատրիաների, որոնք, երբեմն, որպես տոտեմի, համարվել են ազվեսին։ Ուստի, ինչպես ազվեսը, այնպես էլ նրա հետ կապված կենաց ծառը, հատարակական բովանդակություն ունեն։

Հայկական և ուրիշ ժողովուրդների զարգացվեստներում, վերևում քննված կենդանիների նման, երևան են գալիս նաև շատ ուրիշ կենդանիներ, որոնց համար էլ կարելի է նույնն ասել։ Մենք չգիտի չփոթելու նրանց ո՛չ չատությունը և ո՛չ էլ բազմազանությունը։ Հենց վերևում՝ մարգից մեզ բերված մի վիճակության մեջ տեսանք, թե ինչպես ոչխարվեների տոհմերը միաժամանակ ունեցել են 23 տարբեր տոտեմներ։ Իսկ եթե հաշվի առնենք նրանց ամբողջ պատմության ընթացքում ունեցած տոտեմները, ապա կստացվի կենդանիների մի մեծ թիվ, անկախ այդ կենդանիների տեսակներից։ Եվ բոլորովին էլ զարմանալի չէ, որ մեր զարգացվեստում եղնիկների, խոյերի, քաշերի, քաղերի, ազվեսների և շատ ուրիշների քվում երևան են գալիս նաև այնպիսի կենդանիներ, ինչպիսիները են, օրինակ, կրիաները, նապաստակները, արյունը, կապիկները և այլն։

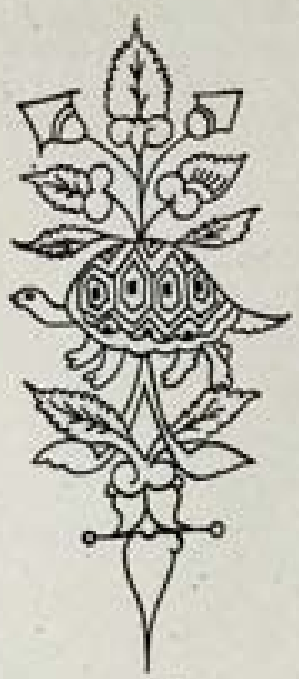
Ամփոփ կերպով կանք առնենք նաև այս կենդանիներից մի քանիսի վրա։

Վերցնենք նապաստակի մոտիվը։

Ինչպես երևում է, նապաստակն էլ, հետևապես, ժամանակին է ունեցել ուշադրության։ Մեր էպոսում այն, նույնիսկ ուշադրավորեն, կապվում է տոտեմական հասկացողությունների հետ։

Ն 5505 ձեռագրի 123ա թերթում հանդիպում ենք հետևյալ տեքստի մի նապաստակի նկարին, որին վերևում մեզ բերված ազվեսապատկերները (նկ. 596)։

Է՛լ ավելի ուշագրավ է Ն 7451 ձեռագրի 244բ թերթի գարդը (նկ. 597)։ Դա մի կենաց ծառ է, որի մեջտեղ մասին տրված է վարսանգա-պաշտային խոշոր սիմվոլի տեսք, իսկ նրա ներսում պատկերված է մի նապաստակ՝ ոսոց տեսնելու։ Այս գաղտնի նկարն ընդհատվածության ցույց է տալիս այն ուշադրության հետքը, որին արժանացել է նապաստակը հետևյալ։



Նկ. 598

Այժմ վերցնենք կրիայի մոտիվը։

M 7451 ձեռագրի 420ա թերթում Հանդիպում ենք մի կրիայի նկարի, որի մարմնի վրա նկարված են ոսկրեր, իսկ մարմնից վեր ու ցած՝ կենաց ծառի պաղպաղեր էլուզներ (նկ. 598)։ Միջնադարյան ձեռագրերում պարզ է, որ այս նկարը տարածվել է որպես զարդ։ Բայց այդ նկարի արտահայտած գաղափարական բովանդակությունը քույլ է տալիս, որ ինքը ծնվել է շատ ավելի հին ժամանակներում։

Կրիայի պատկերը, կենաց ծառի ներկայության պատճառով, այլևս զուգորդում է սովորական կրիայի պատկեր լինելուց, որովհետև իրականում այդպիսի էլուզավոր կրիաներ չկան։ Ըստ էության, այդտեղ չնչաղ գրված է ոչ թե կրիայի վրա, այլ կենաց ծառի և պաղպաղեքայաև։ Ամբողջ զարդարվեստի բնորոշ ձևի վրա քննելով այդ մոտիվը, տեսնում ենք, որ փոփոխվում են կենդանինները, բայց մնում է անփոփոխ կենաց ծառը։ Խոսքը ծառի կրած ձևափոխումների մասին չէ, այլ այն մասին, որ նա բոլոր գեպքերում էլ պահպանվում է։ Հարց է առաջանում. ինչո՞ւ է կենաց ծառը կապվում տվյալ գեպքում կրիայի հետ, որը կարծես թե փոխարինել է որևէ բնորոշ գաղափարանքի։ Դա կարող է առաջացած լինել նրա ճանապարհով։ Առաջին, կրիան կարող է շատ հնում կարևոր տեղ գրաված լինել նաև Հայաստանի որոշ հին բնիկների կյանքում և պատկերացումների մեջ, կապված լինել առանձին հավատալիքների հետ և այդպիսով էլ բարձրված լինել կենաց ծառի ու պաղպաղեքայան գաղափարանշանների։ Կարելի է մատնել նաև, որ ուզումի միջնադարյան նկարիչները՝ բազմազանության համար, նման տեղում ունեցող նկարների մեջ ոչ ավել նաև կրիային, որը Հայաստանում բավականին տարածված կենդանի է։ Հավանական ենք համարում ոչ թե այս պատահականությունը, այլ առաջին ենթադրությունը։ Բավական է հիշել այն հին հեքիաթները, որոնց աշխարհը պատկերվում է գրված կրիայի մեջքին։

Այդպիսի պատկերացումներ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։

Հնդկական հին պատկերացումների համաձայն, աշխարհի վախճանը և վերածնունդը պատկերված է որպես մի քառակուսի, նրա մեջ՝ մի կրիա, որի մեջքին՝ չորս փիղ, իսկ այդ չորսի վրա՝ նռանկյունի։ Վերջինիս հիմքին պատկերված է մի գանգ, նրա վրա էլ՝ կենաց ծառ (յոտոս, նկ. 599)[1]։

Համապատասխան օրինակներից հիշենք նաև հնդկական կոսմոգոնիկ պատկերացումները ցույց տվող՝ մի նկար ևս, որտեղ աշխարհն իր երկնա-



Նկ. 599

չին չորի կամարներով և նրանց պահող ատրով ու փղերով գտնվում է կրիայի մեջքին (նկ. 600)[2]։

Կրիան, որպես տոտեմ, կար նաև իրոկեզների մոտ, որի մասին խոսվեց վերևում։

---

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, I, второе изд. С.-Петербург, 1883, стр. 19.

[2] Там же, стр. 22. „Космогония индусов, сих высших сфер, подерживаемых героем Меру, четверыми слонами и черепахой". *Ռուսի կրիաների պատկեր գտնվի է ուսումն նաև Ձեր-Բրյուի „Первобытное мышление" գրքի 380-րդ էջում։*

Հասկանալի է, որ վիրհում քերված և քնարչյան ատրճա կրիայի մոտիվն էլ՝ կապված կենաց ծառի հետ (ինչպես հիշեցինք պատկերացումների մեջ է կենաց ծառը կրիայի մեջքին) ոչ թե պատահական զարդ է, այլ պատմական հասկացողության արդյունք։

Տոհմական հասկացողությունների մեջ առանձին տեղ են գրավել նաև թռչունները։ Այսօրվա, անշուշտ, նշանակություն է ունեցել մանավանդ թռչունների օգտակար ուրախալու ընդունակությունը։

Հայկական աղբյուրներում հարուստ վկայություններ են պահպանվել նաև թռչուն-տոտեմների մասին։ Հայկական հին տարմանունների մի մասի մեջ պահպանված թռչունների կոչումները դրա ապացույցներից մեկն են։ Մեր լեռնիկոնում նույնպես պահպանված են եղել համապատասխան հետքեր։ Միջնադարում գեռևս ուժի մեջ եղած «հավ բառը՝ նախնի իմաստով՝ դրա լավագույն օրինակն է։ Ինչպես հայտնի է, հետո հատուկ հանգամանքներ են եղել՝ նվիրված տոտեմ նախնիներին, որոնց մարդիկ զգնատավորվել են այդ տոտեմների նման և պարել։ Մեր լեռներում մինչև օրս պահպանված «հավքավիչ» բառը ցույց է տալիս կապավ տոտեմի նմանությամբ մարդկանց զարդարված լինելն ու պարելը։ Համապատասխան վկայություններ պիտի համարել նաև այն պարերը, որոնց մեջ պարուրն աշխատում է ներթափանցել ամբ կամ այն թռչուններն։



Նկ. 600

Հարությունյան հանգամանքում ևս պահպանվել են այդպիսի շատ հետքեր։ Վիրհում մեջ քերված «էն աստուծոյ օրհնությունով» ծառազարդում տոտեմ կենդանիների հետ երևան է գալիս նաև «նաստան պիլպիլնա»։ Համապատասխան ուրիշ երգերում նույն ձևով հրավիրվում են «գնում եմ չոլվնա, գրադի ի գոլվնա և այլ թռչունները։

Ժողովրդական երգերի մեջ ևս կարելի է գտնել այդպիսի շատ փաստեր։ Օրինակ, վիրհում նշված հայրենիքներից մեկում երթևեկի անուղղը համարվում է բազեն.

Ու չանկն բազան անուշիս։

Անկի հետ կապված մի ուրիշ հայրենում երթևեկն, իր ծնողներին հիշելիս, ասում է, թե իրեն

Փայ արեին է ինի ասլան։

Առանձնապես ուշագրավ են հեքիաթներում երևան եկող թռչունները, որոնք հերոսներին, իրենց քների վրա գրած, տանում են մութ աշխարհից դեպի լույս աշխարհը, փրկելով նրանց կյանքը։ Այդպես թռչուններն են հանախ քերում գարունը երկրի վրա (հավքարան բլրուշը) և կատարում բնորհանրապես միևնույն փրկարար դեր մարդկանց նկատմամբ։

Հայտնի է, որ հին ատավածուհիներին երբեմն ժամանակ ուղեկցել են նախկին տոտեմները՝ որպես ատրիբուտներ։ Դրանց թվում մեծ տեղ են գրավել նաև թռչունները։ Այդպիսիներից հիշենք, որպես օրինակ, ագռավին, որը նվիրագործվել է Անահիտ, Աստղիկ և ուրիշ աստվածուհիներին։ Հին հավատալիքները վկայում են, որ Ամիքրամը պատկերվել է մարդու գեմքով և ագռավու մարմնով (նկ. 619)։

Այս բոլոր փաստերը ցույց են տալիս, որ հետո թռչունները էլ հայ ժողովրդի նախնիների մոտ համարվել են տոտեմներ։ Բնականաբար, զարդարվեստում երևան եկող թռչունների մեջ էլ մեծ տեղ պիտի գրավեն նման հատկացողություններ հետ կապված մոտիվները։ Բերենք օրինակներ։



Նկ. 601



Նկ. 602



Նկ. 603

№ 4514 ձեռագրի 112ա թերթում գտնվող լուսանցազարդը մի ավանդական ոճավորված կենաց ծառ է, որի հիմքում մարդկանց և այլ կենդանիների նման գտնվում է մի թռչուն (նկ. 601)։ Մենք դժվարանում ենք որոշել այդ թռչունի տեսակը. արագի՞լ է, թե ձկնկուլ, կռո՞ւնկ է, թե կարապ, սակայն առանց դժվարության տեսնում ենք տոտեմ նախնուն, որի վրա հենված է նրանից սերված տոհմական ծառը։

Համապատասխան նկարի ենք հանդիպում նաև № 4551 ձեռագրի 298ա թերթում (նկ. 602)։ Այստեղ թռչուն-նախնին կանգնած է կարծես երգելու վիճակում, ուրախ տրամադրությամբ, իսկ նրա գլխին գտնվող տերևափնջից աճել է պտղաբերության գաղափարանշանը։ Այստեղ կենաց ծառը չունի այն ճոխ տեսքը, ինչպես նախորդ նկարում, բայց դա նշանակություն չունի, որովհետև կարևորն այդ ծառի առկայությունն է և ոչ նրա ձևը, որը միշտ էլ ենթակա է փոփոխման։

Այդպիսին է նաև վրացական մանրանկարչությունից մեզ բերվող նկարը (նկ. 603)[1]։

Ահա մի ուրիշ օրինակ № 5505 ձեռագրի 147բ թերթից, որտեղ թռչուն-նախնին առնչվում է կենաց ծառի հետ ավելի ուշագրավ ձևով (նկ. 604)։ Այստեղ նրա թևերն են վեր ձգվել և միահյուսվելով ստեղծել կենաց ծառը[2]։

---

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CLII, рис. 6.

[2] Այս թռչունն ունի յոթ թև։ Նման մոտիվները կրապաշտության են առնչվում։



Նկ. 604



Նկ. 605

Պարտադիր չէ, որ կենաց ծառը երևան գա միշտ թռչունի (կամ ուրիշ կենդանու) գլխից վերև։ Քանի որ էականը տոտեմ-նախնին է, ապա նրա հետ առնչվող և նրանից սերված կենաց ծառը կարող է տեղ գտնել այդ էակի նաև ուրիշ մասերի վրա և ունենալ ուրիշ ձև ու դիրք։



Նկ. 607

Ահա մի ուրիշ նկար՝ № 5505 ձեռագրի 76ա թերթից, որտեղ գաղափարական իմաստով պատկերված թռչունը գտնվում է օդում, խոյացող թռիչք գործելու դիրքով (Նկ. 605)։ Այստեղ կենաց ծառի



Նկ. 606

գաղափարը ցույց է տրված նրա պոչի համապատասխան ոճավորման շնորհիվ։

Հաճախ էլ տոտեմ-կենդանին պատկերվում է կենաց ծառի միջին մասում, իրենից վեր ու ներքև ձգելով այդ ծառի ճյուղերն ու այլ օրգանները։ Այդպիսին է, օրինակ, № 3722 ձեռագրի 191ը թերթում գտնվող նկարը (Նկ. 606)։

№ 197 ձեռագրի 252ը թերթում գլխատառ «Ե»-ն նկարված է թռչնակերպ, որտեղ կենաց ծառի գաղափարն առնչվում է այդ թռչունի կտցի հետ (Նկ. 607)։ Դա սուր կտցին մոտիկ մի այլ տարբերակն է, որն այս նոր մեկնաբանության մեջ



Նկ. 608

արմատը կապվում է զարգացյալ տոհմի և տոտեմիզ-մի հետ։

Կենաց ծառի մոտիվը ոճավորվելով ստանում է տարբեր ձևեր, իր հետ միասին փոփոխելով նաև տոտեմ կենդանու պատկերը։ Ահա այս տոտեմով մի ուշագրավ նկար՝ բուլղարական միջնադարյան մանրանկարչությունից (նկ. 608)[1]։

Այդպիսի դեպքերում տոտեմը ներկայանում է հատկապես որպես արտադրող, ծնող, սերող, որը և նրա գլխավոր ֆունկցիան է համարվել։

Թռչուն տոտեմներն էլ հաճախ պատկերվում են տոհմական կենաց ծառերի գագաթին։ Այդպիսին է, օրինակ, № 6349 ձեռագրի 288բ թերթի լուսանցազարդը (նկ. 609)։ Այս թռչունի կապը գաղափարական հասկացողությունների հետ ցույց է տրված նաև ուսուցապատկերի միջոցով։ Դա համեմատաբար ուշ շրջանի նկարից է, որը, սակայն, հանգես չէր գա, եթե այդտեղ պատկերված թռչունը և կենաց ծառը որպես բնական տոտեմական վերարտադրություն չլինեին։



Նկ. 609



Նկ. 610

№ 6257 ձեռագրի 171ա թերթում հանդիպում ենք համապատասխան մի այլ լուսանցազարդի, որտեղ կենաց ծառի վերին մասն ավարտվում է թռչնային գլխով (նկ. 610)։ Ըստ էության, այդ կենաց ծառն ամբողջապես իրենից ներկայացնում է տվյալ թռչունի մարմինը։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ տոտեմ նախնու և տոհմական կենաց ծառի մոտիվները երևան են գալիս ամենաբազմազան ձևերով։

Նկատելի է, որ հաճախ այս մոտիվները զարգանում են նաև կենաց ծառի աճման ճանապարհով, ստեղծելով տոտեմ կենդանու, տվյալ դեպքում թռչուն տոտեմի, ավելի բնական պատկեր։ Այդպիսի նկարների ուշագրավ նմուշներից հիշենք մի քանի օրինակ № 7729 ձեռագրի 315բ, 201ա, 410ա թերթերից (նկ. նկ. 611, 612, 613)։ Կենաց ծառի գաղափարն առաջին դեպքում ցույց է տրված թռչունի պոչի միջոցով, իսկ երկրորդ և երրորդ նկարներում՝ պարանոցների։

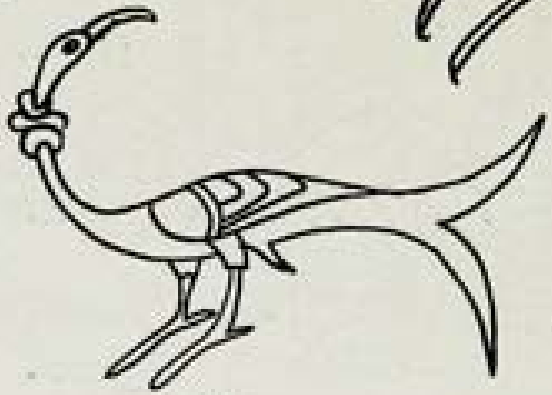
Այս մոտիվների կապակցությամբ էլ կարելի է հիշել մի հանգամանք, որի մասին մասամբ խոսվեց վերևում։

Զարդարվեստի թռչնային մոտիվների զարգացման ընթացքում նույնպես տեղի է ունեցել, եթե կարելի է այսպես կոչել, անցումային պրոցես. թռչունները ազատագրվել են բուսական տարրերից, իսկ բույսերը՝ թռչնայինի։ Ահա մի գողարիկ նկար՝ № 356 ձեռագրի 46բ թերթից (նկ. 614)։ Այստեղ արդեն թռչունները ոչ մի օրգանական առնչություն չունեն իրենց միջև պատկերված կենաց ծառի հետ։ Ինքը՝ կենաց ծառն էլ՝ ավելի քիչ է ոճավորված։ Վերջին հաշվով այս նկարում ավելի շատ առկա է բնական տեսարանը, քան գաղափարական պատկերը։

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. IV, рис. 2.



Նկ. 811



Նկ. 812



Նկ. 813



Նկ. 614

Ներկա կյանքն ու իրական աշխարհը՝ հին հավատացողությունների մոռացման, համապատասխան ծեսերի վերացման և պահպանվող տրադիցիաների քայքայման հետ միասին՝ մանրանկարիչների և այլ արվեստագետների առջև բաց են արել նոր հնարավորություններ՝ գնալի ոճով իրականությունը։ Սակայն այս նոր պայմաններում այդ գործին խանգարել է քրիստոնեական գաղափարախոսությունը։ Եվ հին զարգացմները նորանոր բացատրություններով և տրադիցիան ուժով կարոզանում էին պահպանվել, ապա բարդություններից անդատված, բնական մոտիվները չէին առնչվում նոր գաղափարախոսությանը։ Բոլորովին բնական կենդանիներն ավետարանների լուսանցներում և գլխագրերում, պարզ է, որ բոլորովին այլ կերպ պիտի հնչեին։ Ոստի և նմանները քիչ են։ Գտանել, վեր հանել և արժեքավորել բոլորովին բնական կենդանիների մոտիվներ, բնական տեսարաններ, նշանակում է ցույց տալ այն նորը, որ մտել է մեր զարգարվեստի մեջ աչխարհիկ կյանքի շնորհիվ, մեր միջնադարյան արվեստի մշակների քանքերով՝ ընդդեմ քրիստոնեական հնչեցու և հին (նախքրիստոնեական) տրադիցիաների։

Հրապես այդ տեսակետից ուշադրավ նմուշ հիշենք № 358 ձեռագրի 33ա թերթի լուսանցքում պատկերված բադերի խմբի նկարը (նկ. 615)։ Այստեղ ոչ մի գաղափարական բովանդակություն ցույց տվող հիմնիկա չկա, այլ կա բնական տեսարանի մի գողտրիկ վերարտադրություն։

Նման նկարները զարդացել են նաև զարդագրերի միջոցով։ Բուլանիերով զարդագրերից ընդօրինակենք մի նմուշ № 3722 ձեռագրի 129բ թերթից (նկ. 616)։ Ճի կարելի ասել, թե աչտեղ խոսքս բացակայում է հին տրադիցիան, բայց և այնպես այս նկարում նկատելի է բնական թռչնապատկերների ատեղծելու ձգտումը։

Ընդհանրապես այս հարցը կարևոր է, սակայն նրա մեջ խորանալը դուրս է մեր նպատակից, ուստի բավարարվենք այսքանով։

Փաստերն էլ կարելի է համարել բավական։

Այսպիսով, տեսանում ենք, որ զարդարվեստում, թեչերս և հին պատկերացումների, ծեսերի, ժողովրդական բանահյուսության մեջ և ուրիչ բնագավառներում այնքան առատորեն հրևան ենող կենդանական մոտիվները, իրենց զգալի մասով, կապված են հրեմեի առասպական հավատացողությունների հետ և ունեցել են հատարակական բովանդակություն։

Այդ առասպելներն արտահայտել են ստեղծ, ֆիատրիայի, ջնջախմբի և այլ նման միավորների հիմնադիրների գաղափարը. իսկ նրանց հետ կապված ծառերն ու պաղտրեքրության սիմվոլները՝ ամլուծ կոլնկոլիի աճման և զարգացման իմաստը։

Քանի որ զարդարվեստում, թեչերս արդեն տեսանք մինչև այսօր ցույց տրված փաստերի միջոցով, այդ կենդանապատկերները ու բուսական զարդերը կարող են և՛ միասին հրևան գալ, և՛ առանձին, ուստի նույնը կարելի է ասել նաև առանձին-առանձին հանդիպող մոտիվների մասին։

Դրան պիտի գումարել նաև նախորդ գլխում քննված փաստերից արված եզրակացությունը, որանց Հատարակական մոտիվների քացահայտման համար օգտագործել էինք հատկապես մարդկային մոտիվներ։

Ուստի առանձին-առանձին հանդիպող կենդանատատիկները, կենաց ծառերը, տերկրաչափական մոտիվները՝ նույնպես առնչվում են Հատարակական հատկացողություններին հետ։

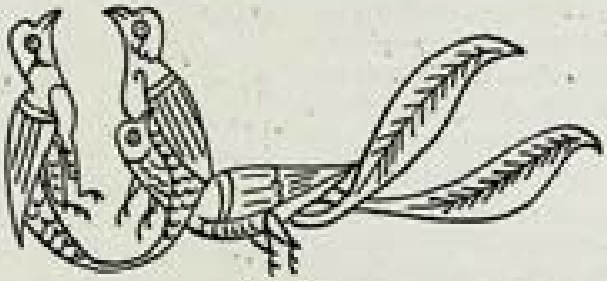
Բացահայտելով գարդարվեստի մոտիվներում հատարակական հատկացողությունների ընդհանուր բնույթը, տեսանում ենք, թե որքան մեծ տեղ է հատկացված այդպես նախնիների գաղափարին։ Տոհմական ծառերն ամբողջապես հենված են նրանց վրա, նրանցից են տերված, նրանց հետ են միաձուլված։ Նրանց տակա են անգամ այն դեպքում, երբ ցույց է տրված չինում միայն տոհմատարը։ Այս բոլորը նյութական ու պերճախոս տպագույններ են երբեմնի այն ռեալ իրականության, երբ մարդին իրենց արժեկցական կապերին վիճիարի տեղ էին հատկացնում, հիշում էին իրենց տոհմի հիմնադրումն կամ հիմնադրին, կազմում նյութագրական տոհմատառեր, որպեսզի իրենց արտադրական կոլեկտիվն առավել կուռ, միատեսակ, դիմացկուն, համերաշխ և անքակտելի լիներ։

Կղերա-բուրժուական գիտնականները միշտ էլ անտեսել են պատմական այս էջմարտությունը և աշխատել, նրա ազատվածման ու խնդությունման միջոցով, ամրապնդել իրենց հակագիտական, իդեալիստական չինեու տեսակետները։



Նկ. 618

«Տոհմերի ծագումն ընդհանուր նախահայրերից ծանր գլխացավանք պատճառեց գիտնական Ֆիլիատերներին (Warns)։ Թանի որ նրանք, իհարկե, դուռ առաջին էին համարում այդ նախահայրերին, ապա ոչ մի կերպ չէին կարողանում տոհմի ծագումը բացատրել միմյանց կողքի գոյությունն ունեցող, տերբնապես միմյանց հետ նույնական ամենևին ազգակցություն չունեցող բնատիպերից, մինչդեռ այս խնդիրը պետք էր լուծել, որպեսզի միայն բացատրելի տոհմի գոյությունը։ Դրա համար էլ նրանք ընկնում էին գաստրեիստական կախարդական կախարդական շրջանի մեջ, որ հետու չէր գնում հետևյալ նախադատությունից. քեև հյուսե-



Նկ. 619

Քե ինչպես են նրանք գլխիվայր չուռ տվել անցյալի պատմական իրականությունը, խեղդել նախնիների և տոհմատառերի մասին եղած փաստերը, այդ մասին վերին տատիճանի մեծարժեք վկայություններ են հանդիպում մարքսիզմի հյուսիսների մոտ։ Այս տեսակետից, հատկապես նեղ աշխատության համար, ուշագիր պետք ունի Մարքսի և Ենգելսի մարքերի հետևյալ ամփոփ չատրագրանքը.

գրական ծառը մի առաստիլ է, բայց տոհմը գոյություն ունի իրականության մեջ, և դրա համար էլ վերլուծվելու մենք Դրատի մոտ կարդում ենք (փակագծերի մեջ՝ Մարքսի հավելումներն են) հետևյալը. «Մենք միայն հազվագեպ ենք լսում այդ Հյուսագրական ծառի մասին, որովհետև այն հրապարակ է բերվում միայն որոշ, հատկապես հանդիսավոր դեպքերում։ Բայց ավելի պակաս նշանավոր տոհմերն էլ ունեին իրենց ընդհանուր

ֆրանսական արտադրությունները (տարօրինա՞կ է այս, պարո՛ն Պրուա) և ընդհանուր գերմարդկային նախահայրն ու ճյուղաբրական ծառը. ճիշտ այնպես, ինչպես ավելի ակնառվոր տոհմերը (որքա՞ն տարօրինակ է այս ամենը, պարո՛ն Պրուա, ավելի պահա՞ս նշանավոր տոհմերի վերաբերմամբ). հիմնական պլանն ու բդեսական հիմքը (հարգարժան պարո՛ն, ո՛չ քե իդեական, այլ կարևոր, պարզապես՝ մատենագա՞ն) բոլոր տոհմերի մոտ էլ նույնն էր։

Մարդանի պատասխանն այս առթիվ Մարքան սմփոփում է հետևյալ խոսքերով. «Ընդհանրից ազգանվության սիստեմը, որ համապատասխանում է տոհմի նախնական ձևին — և հույներն էլ ունեցել են մի ժամանակ այդ ձևը, ինչպես և մյուս մարվիսացուները—տոհմի բոլոր անդամներին հետաքրքրություն էր տալիս իմանալու իրենց ազգակցական կապերը։ Այս իրենց համար չափազանց կարևոր բանը նրանք լուծում էին գործնականապես, մանկական հասակից սկսած... Տոհմական անունը մի ճյուղաբրություն էր ստեղծում, որի կողքին առանձին ընտանիքի ճյուղաբրություն անընդհատ էր հրնում։ Այսուհետև այդ տոհմական անունն էր, որ պետք է վկայեր նրա կրողների ընդհանուր ծագման իրողության մասին. բայց տոհմի ճյուղաբրական ծառն այնքան հին էր գնում գնալ ժամանակների խորքերը, որ տոհմի անդամներն այլևս չէին կարողանում ապացուցել իրենց փոխադարձ ազգակցության իրական ստիճանը, բացի սահմանափակ քիվով դեպքերից, երբ խնդիրը վերաբերում էր ամենի նոր ընդհանուր նախնիքներին։ Հենց անունն ինքը ընդհանուր ծագման ապացույց էր, և այն էլ՝ անվիճելի ապացույց, բացի այն դեպքերից, որոնք որդեգրության էին վերաբերում։ Պրան հավասակ՝ ամեն տեսակ „ազգակցությունը տոհմակիցների մեջ փաստորեն մերժվում էր, որ տոհմը գոյություն է մի զուտ մտացածին ու հետևյալ ստեղծագործություն,— ինչպես այդ անում են Պրուդոնը և նրանցը,— տիպիկականոն, այսինքն՝ կարիքավորյին դեռևս կանանց արժանի գորե է, նկատի առնելով, որ տերունների չդիմադրությունը, հատկապես մենամուսնության ստորարեր գալով, տանում է դեպի հետզհետե անցյալը, իսկ անցյալ իրականության հրեակայական պատկերացումների մեջ, բացի ֆիլիստերներից ներգաղջին և ներգաղջնում են, քե հրեական տոհմածառն է, որ իրական տոհմեր է ստեղծել»[1]։

[1] Ե. Լ ե գ ի ս ո ն Հիմունքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագման մասին, 1948, էջ 134—138։

Մեզ քե որքան պատմականորեն են իրար հետ կապված տոհմերն ու նրանց ճյուղաբրական տոհմածառերը։ Ինչպես ցույց են տալիս Մարքսն ու Ենգելսը, տոհմածառերի դիցաբանական պատկերացումները իրենց մեջ խտացնում են անցյալի իրականության, այն է՝ տվյալ դեպքում տոհմական կարգերի պատկերն՝ իրենց ազգակցական կապերով։

Ջարդարվեստի այժմ բացահայտվող այս մոտիվները, իրենց բազմազանի և բազմաթիվ փաստերով ծառայում են իրրև իլյուստրացիա այն հանճարեղ տեսության, որ մշակել են մարքսիզմի կլասիկները նախնիների և տոհմածառերի առեղծվածը լուծելիս։

Ժամանակի ընթացքում փոխվել են ընտանեկան ձևերը, մոռացվել են հին նախնիները, առաջ են եկել նրանց նորանոր հարդարները, բայց նախամոր, նախահոր՝ տվյալ ցեղի, տոհմի, ժողովրդի, գերդաստանի, ընտանիքի հիմնադիրների գաղափարները հարատևել են։ Մարդիկ մինչև էլ իրենց կյանքում ու պայքարում, խնամույքներում ու առևտրականություններում, էպոսներում ու երգերում սիրով են հիշել նրանց՝ իրենց նախնիներին որպես գործիչների։ Եվ հենց այդ հիշողություններն է, որ այնքան ուշագրավ ներկով հարատևել է նաև ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի բնագավառներից մեկում՝ նրա բազմազարյա գարգարվեստում։

Հարց է առաջանում. պատմական ի՞նչ կենդանի պայմաններում է առաջացել նախամոր կամ տոհմի հիմնադրումու գաղափարը։ Այս հարցի պատասխանը գտնում ենք Ենգելսի հետևյալ տողերում.

«Երբեմն տրվեն, որ ամուսնության ընտանիքի մասին խոսելիս, մենք տեսանք, քե իր նախնական ձևով ինչուիսի կապ ունի տոհմը։ Նա բազկացած է այն բոլոր անձերից, որոնք ամուսնության միջոցով և նրա մեջ անհրաժեշտաբար իշխող պատկերացումների համաձայն՝ կազմում են մի որոշ նախամոր, տոհմի հիմնադրուհու, բոլորի կողմից ճանաչված սերունդ։ Քանի որ ընտանիքի այս ձևի ժամանակ հայրությունն անհամասատ է, ապա ճանաչվում է միայն կանացի գիծը[1]։

Այս նախամայրերի և տոհմի հիմնադրուհիների գերն ու դիրքը իրենց արտահայտությունն են գտել աստվածուհիների դիցաբանության մեջ։ Այդ մասին ևս մարքսիզմի կլասիկներն ունեն որոշակի ցուցումներ։

[1] Նույն տեղում, էջ 118։

«Նշպես Մարքսն է նկատում,— գրում է Ենգելսը,— ատամնափուշիների գիրքը դիցարանության մեջ պատկերում է մեզ մի ամբողջ վաղ ժամանակաշրջան, երբ կանայք ավելի ուշտ և պատվավոր գիրք էին վայելում, հետագայում մենք կնոջն արդեն ուշադրության գերիշխանությամբ և ստրկուհիների մրցմամբ նվաստացված ենք տեսնում [1]։

Այս դրույթը մեզ կրկին ուշադրում է դնում մայրիշխանության շրջանը։ Առավել հին ժամանակներում նման գաղափարներ որոնելու իրավունք էլ չունենք, որովհետև տոտեմիզմն ավելի հին են, քան ենթադրվող ատելված դիցարանությունն իր աստվածներով ու կիսաստվածներով (Մարքս) [2]։ Իսկ տոտեմիզմ էլ իրենց տնտեսական ձևով, ինչպես ենգելսն է ցույց տալիս, հիմնականում կապվում են ոսկունդության բնաանիքի հետ, որը գոյություն է ունեցել տեղամասյա բոլոր բարբարոսների և կուլտուրական ժողովուրդների մոտ [3]։

Հասկանալի է, որ ինչպես աստվածուհիների ծագումը կապ ունի մայրիշխանության և նախամայրերի հետ, այնպես էլ աստվածների ծագումը կապված է հայրիշխանության շրջանի և նախահայրերի գաղափարների հետ։

Այս տեսակետից ևս մարքսիզմի կլասիկներն ունեն համապատասխան ցուցումներ։ Այսպես, օրինակ, ենգելսը, հունական տոտեմի մասին խոսելիս, գրում է, որ այդ տոտեմն ունեցել է զգեցնուր կրոնական տոնախմբություններ, ինչպես նաև քրմության բացառիկ իրավունք մի որոշ աստծու՝ տոտեմի ներքայացուցիչ նախահոր՝ պատվին զոհաբերական արարողություններ կատարել...» [4]։

Ահա մի ուրիշ վկայություն.

«Նշպես որ ամերիկացիների մոտ էր, ֆրատարիան մի քանի գուսար տոտեմների բաժանված և նրանց միացնող սկզբնական մի տոտեմ էր և հաճախ նրանց բոլորին գլուխ անում էր մի ընդհանուր նախահորից։ Այդպես, ըստ Գրոտի, ազնվատեվնի ֆրատրիայի բոլոր հասակակից անդամները միևնույն աստծուն էին համարում իրենց նախահայր սանսկրիտերեն պորուսա. հետևաբար, այս ֆրատրիայի բոլոր տոտեմները բառացիորեն եղբայրական տոտեմներ էին» [5]։

Այս երկու գնդցումն էլ տոտեմային աստվածների ու տոտեմերի հիմնադիր նախնիների գաղափարները կապակցված են։ Հասկանալի է, որ ինչպես մայր աստվածուհու կերպարն է հետագայում առնչվել տոտեմի հիմնադրության կամ նախամոր մասին նրան պատկերացումների հիման վրա, այնպես էլ տոտեմային աստվածներն են նմանեցվել տոտեմերի հիմնադիրներին, նախահայրերին։

Այժմ աշխատենք համառոտակի ծանոթանալ նախ՝ նախամոր, ապա՝ նախահոր գաղափարների արտացոլման ձևերին և նրանց հետագայում կրած ձևափոխումների հետ։

Տոհմատիրական շրջանի պատմությունն սկսվում և զարգանում է մայրիշխանությամբ, ուր և իշխում են նախամոր հետ կապված պատկերացումները։ Այդ շրջանում է զարգանում նաև տոտեմիզմը։ Բնականաբար, նախամայրերը պիտի պատկերվեին կենդանակերպ կամ նաև կենդանակերպ։ Մեր մենք վերևում ընդհանրապես ծանոթացանք տոտեմ նախնիների մոտիվների հետ, այժմ կաշխատենք ցույց տալ կոնկրետ փաստեր, որոնց վերաբերեն տոտեմ նախամայրերին։

Այս առումով հարուստ վկայություններ կան հատկապես ժողովրդական բանահյուսության մեջ։ Վերցնենք նորից հորալ քալունի մասին պահպանված զրույցը, որի մասին մասամբ խոսված է վերևում [6] տեքստի մեջբերումով։

Հին պատկերացումների համաձայն, նախնիները որպես տոհմի հովանավորներ պիտի հսկեին նաև նրա ամբողջ կյանքի և գոյամիջոցների հայթայթման բարեհաջող ընթացքի վրա։ Այդ պատկերացումները ցայտուն կերպով դրսևորված են նշված զրույցում։ Ընդհանուր պաղաթնությունյան վտանգի տակ գտնվելը բացատրվում է երկու ուժի չեզոքիվ. առաջինը՝ բնության ուժերն են, որոնց մասին արդեն խոսվել է վերևում։ Երկրորդն՝ ինքը հորալն է, որովհետև, ըստ զրույցի, նա գոլորշենք ունի։ Այս երևույթը չպիտի դիտել որպես միջկապության, ինչպես արել է Մ. Արեղյանը [7]։ Միջկապությունը ոչ մի կապ չէր կարող ունենալ պաղաթնությունյան երևույթի, ինչպես նաև հզիությունյան ու ծերության հետ։ Այստեղ խոսքը վերաբերում է սեռական կապին։ Դրա ապացույցներից մեկն էլ այն է, որ քննվող զրույցի առաջին հրատարակողի, Գ. Ալիշանի օգտագործած ձեռագրի մեջ այդ զրույցը նշված է որպես սիմեռակապիս գեմ արտասանվող կախարդահմայական ոգորքը։ Իսկ, ինչպես գիտենք, սիմեռակապը սեռական կարո-

[1] Ֆ. Ենգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 22։
[2] Նույն տեղում, էջ 134։
[3] Նույն տեղում, էջ 37։
[4] Նույն տեղում, էջ 133։
[5] Նույն տեղում, էջ 136։

[1] Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, I, Երևան, 1944, էջ 38։

գուցեեների ժամանակակից քննությունն է, որի դեմ ժողովուրդը մշակել է զանազան միջոցառումներ (սրինակ, հարսանիքի համար գոմված եզան արյունի մեջ քաշխախված դանակը հարսի տոլում պահելը), այդ քվում սպառազրծվել են նաև հնագույն գրույցների համապատասխան բանաձևերը։ Ալեպիսով, ընդհանուր անբնդրդունելությունը կապվել է նաև հարալ ծնողի ծննդաբերական օրգանների ոչնապղծությանս հետ։

Քննվող գրույցի մեջ կա մի ուրիշ մոմենտ ևս, որով այն առնչվում է մայրիշխանության շրջանին։ Հորային այսօրը գիտվում է որպես տանեղբայր քույր։ Հարրը կայանում է ոչ թե պատահական համեմատության մեջ, այլ՝ պատմական իրականության արձագանքի։ Ըստ որում, Հորայի գործարքը պիտի գիտել նաև որպես եղբոր բացակայության արդյունք։ Նա չի պատրաստում որպես տանեղբայր քույրս, ահա գրույցի ուշիղ միտքը։ Այդ նույն գրույցի մի այլ վարիանտի մեջ, որը քնդի է և գրի է առնված XIII—XIV դարերում, շատ Հորայն արդեն փոխարինված է բիբլիական Ջաքոնով, բայց գեռ շարունակվում է գիտվել նաև որպես ազգի կին.

— Ջաքոբ եռանալ ւր ի առնկն բրնազգ,
Լայր գնա լսկիան ազոյ,
Հասպնր գնա ազգի կնէ։
Ոյր Նիսուս Քրիստոս յանդ Լկաց և Լուաց.
— Ջաքոբ'ս,
Է՛ր լաս գնա լսկիան ազոյ,
Կամ եռասկնս գնա ազգի կնէ։
Ասկ Ջաքոբս,
— Ոյր, գնգնալ եմ ասեակց բազգս...[1]

Մի գնգրում Հորային պատկառում է եղբայրը, իսկ մյուս գնգրում նա գիտվում է որպես ազգի կին։ Եվ այդ բոլորն անբնդրդունելության և նրա ծննդաբերական օրգանների կապվածությանն հետ միասին։ Բնականաբար պիտի ենթադրենք, որ ելքրայրը բառն այդ գրույցում համապատ է ամուսին բառին։ Դա երևում է նաև մի ուրիշ մոմենտից։ Հորայը ազգում է, գիմելով երկնային ուիրյալը, որը, ավելոլ գնգրում, ակնարկել է տալիս Քրիստոսին։ Պարզ է, որ Քրիստոսը հետս է մտել այդ գրույցի մեջ՝ որպես Հորայի կենսակցի հաղորդին։ Բայց Հորայը ընդհանրապես անընդհատ քրոջ նման չիննլով հանդերձ, ունենալ է նաև մի ուրիշ ամուսնացու, որին գիմել է։ Դա խոստամուսնության հույլ է։ Ենթ այդ մոմենտն է, որ եղբայրը հասկացողությունը կապում է ամուսնու հետ։ Ենախնադարյան շրջանում քույրն իր եղբոր կինն էր, և այս բանը բուոյական էր.— ասում է Մարքսը [1]։ Ենդհայրերն ու քույրերը, հորեղբոր ու մորեղբոր, հորաքրոջ ու մորաքրոջ զավակները ու ավելի հեռավոր ազգականները բոլորը համարվում են եղբայրներ ու քույրեր միմյանց նկատմամբ և ենենց այդ պատճառով էլ՝ մենը մյուսի համար մարդ ու կին են։ Եղբոր և քրոջ սեռական հարաբերությունն շնասանիքի այս ստադիանում իր մեջ բովանդակում է, իրրև ինքնըստինքյան հասկանալի բան, փոխադարձ սեռական հարաբերության գոյությունը, կարդում ենք Ենգելսի մոտ [2]։

Որ այդպես խոսքը վերաբերում է ամուսնական զույգի մնասնությանը, դա երևում է նաև այդ գրույցի վերջին տողերից, ուր ասվում է.

Ամուսնիքս եղիմէ,
Ամուսնիքս եղիր...

Որտեղ երկինքն ու երկիրը նույնպես երևան են գալիս որպես ծնող-զույգ [3]։

Ծգրտագրությունը պարզ է. Հորայն այս հին գրույցում հանդես է գալիս որպես ալեպիսի կնոջ գազափարական արտահայտիչ, որը համարվում է բոլոր պտղաբերող ոժների հովանավորը։ Իսկ, ինչպես գիտենք, այդպիսի կնոջ գազափարի մեջ

---

[1] Ե. Ն. Գ ե լ ս։ Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 50։

[2] Նույն տեղում, էջ 49—50։

[3] Հայկական հին մասնագրությունների մեջ կան համապատասխան ուրիշ վկայություններ էլ։ Օրինակ, կրակն ու ջուրը գիտվում են որպես ստորին տեսնելի նախնիներ և կոչվում քույր ու եղբայր։ Վ գործ մասնագրության մեջ կարդում ենք.

«Ասուածն գնորեն Քոյրն, և գնգրեին՝ Նշանն.... և կամ տատատատագրության գործ է Նատ-Քոյրն՝ Հասկեն յանդ յորտորուքն ստրեին՝ որ քրնեն յատս յերանգն, որ է յատաց խոստումին.... Եւ գի ասկեն գնորեն Քոյրս և գնգրեին՝ Նշանդ, յերկիր ոչ արտանգեն գմարիրն, այլ արտատատագ եղբորն ընկերնս։

(Ղ. Ալիշան, Հին Հատագ, Վենետիկ, 1889, էջ 48)։

Նման մի գրույց էլ գրի է առել Ն. Հալանցը.

«Ասատ են, թե քույրը և գրանը եղբայր և քույր են. մի անգամ եղբայր քույրը խրել է տորից, քույրը գրանը տտել է նրան. ասել, մի քիչ նտար, տատաքցես՝ եղբայր չտան էլ պատատնանկ է, ոՀու էլ մի քիչ խնամանից խոնր, հովացրես։

(Ն. Ալպոյան, Գանանքի գավառ, II, էջ 104)։

Հետաքրքրական է, որ այս պատկերացումներն ընկալվել են ստրի խոստոմ Միքե, իրենց գիցաբանական հին ծագումով, գրանք կապված են չատ վաղ ժամանակների հետ, երբ քույր ու եղբայր պատատնությունները այլ խնդատ են անկնկել Հորայի և ատղատատված մեջ բնրված գրույցների մեջ քույրերն ու եղբայրները՝ ամուսիններ են։

---

[1] Ձեռագիր № 4082, քնրք 281բ.



Նկ. 617



Նկ. 618



Նկ. 619

խառացված է եղել առհմի հիմնադրուհու, նախամոր գաղափարը։

Ահա մի ցայտուն օրինակ, որտեղ նախամայրը երևան է գալիս տոտեմ թռչունի կերպարանքով։

Հոբալ թռչունի մասին եղած զրույցների և պատկերացումների ամփոփ պատկերը ստանալու տեսակետից կարևոր նշանակություն ունի նաև աղավնու մասին եղած համապատասխան ավանդույթների օգտագործումը, որովհետև Հոբալը վայրի աղավնին էր։ Շատ հնում, անշուշտ, աղավնու այժմյան վայրի և ընտանի տեսակները չեն տարբերվել միմյանցից։ Բացի այն, ինչ պահպանվել և հասել է մեզ նրանց մասին առանձին-առանձին, հնում վերաբերվել է և՛ մեկին, և՛ մյուսին։ Եվ իսկապես, աղավնին էլ դիցաբանության մեջ պահպանել է այնպիսի գծեր, որոնք կապում են նրան նախամոր գաղափարի հետ։ Այս տեսակետից հատուկ ուշադրության են գրավում մայր աստվածության և պտղաբերության հովանավոր դիցուհիների այնպիսի խոշոր ներկայացուցիչները, ինչպիսիներն են Աստարտան, Շամիրամը, Անահիտը, Աստղիկը, Աֆրոդիտեն և ուրիշները։ Նրանց, որպես տոտեմական տարբերակ, միշտ ուղեկցել է աղավնին, նրանք պատկերվել են աղավնիների հետ, կամ աղավնիների նմանությամբ, իսկ նրանց տոների ժամանակ թռցրել են աղավնիներ։ Հիշենք երեք հին հուշարձան (նկ. նկ. 617, 618, 619)։

Առաջին երկուսը փյունիկյան արձանիկներ են, որոնք պատկերում են Աստարտա աստվածուհուն՝

իր սիմվոլ կամ առասիական ուղեկից ագավնու հետ [1]. Իսկ երկրորդը՝ Համիրամի դիցուհին է՝ պատկերված կանացի գլխով և ագավնու մարմնով [2].

Այս առասպելից մեզ արժեք են ներկայացնում այն հնքիաՓիները, որոնց երևան են գալիս դժվարությամբ մեր ընկած հերոսների օգնող հրաշք-ագավնիները։ Հենց այդ հեքիաթներից շատերը խոսում են նաև այդ ագավնիների մարդկային կամ մարդակերպ առասպածային հատկություններ մասին։ Մուլն ագավնիները համախ խոսում են մարդկային լեզվով, հանում են իրենց ոճավքերեն հալավքը (պերիսան), մերկանալով գտնում չքնաղագեղ աղջիկներ և այլն։ Նաև հանդասին է պատահում. երևան են գալիս աղջիկներ, որոնք, համապատասխան հրաշագործություններից հետո, գտնում են ագավնիներ։

Բերենք մի օրինակ։

Էլեղոզ մի ագրուր կար. իրեք աղունիկ էկան քուռ, խրխնիլ հանեցին, մին-մին ախչիկ էյան, լուցան։

Տգեն մնկի խրխնեն գոչացավ, տարավ պահեց։ Էկավ, էդ ախչիկներուն մոտեցավ. ըրավ ամհան մարդ ա գալի, էն երկուսը էկան, ալպնալը խրխնիլ հագան ու քոան. ուղեն գնաց, էն մնկր բանեց, էդ ուղեն ագալեց, ասեց.

— Տղա, ես քու բալը չեմ. ինչտար ագալեց, չէլավ։

Էդ ուղեն, էդ ախչկան ասավ, էյան մարդ ու կնիկա [3].

Մայրիշխանության հույն այսոնք ասկա է նրանով, որ նրանց ամուսնությունից ակրված զավակները պատկանում են մորը։

Նախամոր, սիրո և պտղաբերության գաղափարների հետ կապված ագավնին է համարվել այն էակը, որից, իբր թե, մարդկությունը սովորել է սիրել ու սիրվել։

«Սիրվելը գունդունացող ագավնուց է մնացել», ասել է ժողովուրդը [4]։

Ագավնին ժողովրդի մոտեղությամբ մեզ մինչև XX դարի սկզբները էլ շատ սերտորեն է կեցել որպես ամուսնական հարաբերությունների ժամանակ խոխոջվող կանացի կուսության սիմվոլ։ Այդ պատճառով էլ համախ հարսի կուսությունն ապացուցող ծիսական սավանը ներկվել է ագավնու արյունով [5]։

Հատկանշալի է, որ ագավնին պիտի մեծ տեղ գրավեր նաև քրիստոնեական կրոնի մեջ։ Այստեղ նա երևան է գալիս որպես ուսուցր հոգիի, և քրիստոնեական «Հայրս ու որդին աստվածությունների հետ կազմում այդ կրոնի երրորդությունը գաղափարը։ Սուրբ Հոգին է համարվում այն ագավնին, որը, իբր թե, անցնում է Մարիամի ականջով և հղիացնում նրան։ Ավետման տեսարաններում համախ հենց այդպես էլ նկարում են. միմյանց դիմաց կանգնած են լինում Գաբրիելն ու Մարիամը, իսկ Մարիամի ականջի մոտ՝ ագավնին։ Որ քրիստոնեական ագավնին կապ ունի առասպելիքի հետ, այդ մասին այլ կարծիքներ չկան։

Ագավնու մոտիվն ուշագրավ կերպով պահպանված է նաև նոյի մասին եղած առասպելում։ Այդտեղ ագավնին է համարվում գարնան և պտղաբերության սիմվոլ ոսոր բերող թռչուն։

Ագավնին մեծ տարածում ունի նաև ժողովրդական պոեզիայում և բնորհանրապես բանաստեղծության մեջ։

XIV դարի բանաստեղծ Կիրակոսը սիրավանք թռչները բնագրական շարքում ագավնու մասին դրում է.

Աղավնի տվի ֆնատր,
Ուռ գանձնայէ ետուեն ատրար.
Ետես կտակին նուած ետգար
Ու մի կամեմ վարին չտեսա [6]։

Ագավնին այստեղ բոլոր թռչուններից արդար է համարվում, որովհետև նրա մասին, ինչպես ասացինք, եղել է համապատասխան պատկերացումների հին ու հարուստ պաշար։

Հայրենիների մեջ ագրիկը, սիրած երիտասարդին հետևյալ համար, ասում է.

Եղբայր, ագռավի պատմուճան,
Ու ինձի տայ գաղտնի գիր.
Թռչիմ, ի ետուն նկնում,
Իմ ետուին նոցին ի վերև...
Իջնում ու պագին տանում,
Շրջընկին ետուին ու վերև [7]։

Հարությունեան տեսուն-երի վրա գրված արհեստական թռչունները կոչվում են կամ կաքավ

---

[1] З. А. Рагозина, История Ассирии. С. Петербург, 1903, стр. 112—113.

[2] Նույն տեղը, էջ 222.

[3] Էմինյան ազգագրական ժողովածու, IV, Մոսկվա — Վաղարշապատ, 1903, էջ 282, «Աղավնին ագռնին հետքերից»։

[4] Ագգագրական հանդես, I, էջ 287։

[5] Նույն տեղում, էջ 283։

[6] ՄՆՄ 2588 և 728 ձեռագրերի հիման վրա մեր կազմած տեքստից։

[7] Մ. Աբեղյան, Ռուսահայկական ժողովրդական ասքեր, Երևան, 1940, էջ 128։

կամ ոչխարների (ազատների)»[1]։ Փայլրիկ երեխան հին երգերում, որոնք կապված են համապատասխան պատկերացումների հետ, կոչվում է նաև ազատիկ.

Ախ՛, բեր. նռնիներ,
Ելպտակի ծիծեռնիկ.
Հաչ-պատուհան կուտ կիրե,
Ելպտակի քուր խմե՞։

Օրինաձևերը՝ հորթի և ազատիկու կապակցությամբ՝ կարելի է համարել բավարար ծլրտակցություններ պարզ է. հետևի նախամայրը կամ ուղեմի հիմնադրումին, այդ ավյալների համաձայն, պատկերված է եղել քոչանկերով՝ որպես հորթ կամ ազատիկ։ Հետագայում առասիդիմի վերացման և մարդանկերը առասածությունների հանգես գալու պատճառով, այդ քոչունն ուղեկցել է նոր նախամայրերին, առասածուհիներին՝ ընդհուպ մինչև քրիստոնեական կրոնի համապատասխան դիցուհի՝ Մարիամը։ Ուստի զարդարվեստում և դիցաբանության մեջ հանդիպող համապատասխան վերաբերությունները, վերջին հաշվով, կապվում են նախամոր գաղափարի հետ։

Բերենք ուրիշ օրինակ, որտեղ հանգես է գալիս մի այլ քոչուն՝ հավալատասը։ Այդ քոչունը թե՛ հին գրությունների և թե՛ զարդարվեստում, որպես մայրության սիմվոլ, մեծ տարածում ունի։ Ձեռագրերից մեկում այդ մասին կարդում ենք. «Հավալատասն մեկ ագիտակ հաւք է, յորմամ ձագն հանէ, չատ կու սիրէ, չի կարեր հեռանալ, թէ գնալ, պատ բերի իւր ձագին համար. այնշափ կու կենայ, որ իւր ձագերն իրան կու նեղեն, կուտալ ցինգն իւր ձագերն ագանի. յետոյ ապատա, իւր կեղիթովն ատա իւր գողն ժանկ. սրինեն թափէ ձագերին վերայ, կենդանանան. ապա գնալ խորտիկ բերէ իւր ձագերին համար»[2]։

Այս բացատրությունը տվյալ ձեռագրում մեզ է բերված որպես լրացուցիչ տեղեկություն՝ ՃԼԱ ազգատի 7-րդ համարի մեկնություն.

Գինգա ասիր իմ ի ժառին իմ.
Նմանեցա ես եաւոյասաւ անապատ։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ այս գրույցն էլ շատ հին ժամում ունի։ Այն պահպանվել է ոչ միայն գրավոր աղբյուրներում, այլև ժողովրդական գրույցներում։ 1914 թվականին ամերիկյան Հանդէս-ում տպագրված է Վասպուրականում գրի



Նկ. 620



Նկ. 621

առնված մի ուրիշ վարիանտ։ Այդտեղ պատմվում է, թե թռչնից մի փոշոտ սիրած ամուսինը պատերազմից չի վերադառնում. կինը նվիրվում է իր միակ զավակի խնամքին. տակաշն տղային էլ փախցնում է արծիվը։ Այս տեսանկյի վշտից մայրը գառնում է հավալատաս, դժվում ու ոդբաղին կանչում է իր որդուն, ոև Հանգիստ է առնում միայն այն ժամանակ, երբ որսից երեք կամ արյուն է հետևում[1]։

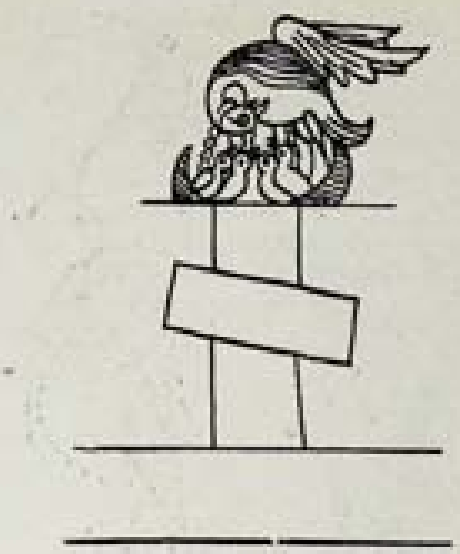
Նույն թեմայով կան նաև այլ վիպերգություններ, որոնց բոլորի մեջ էլ հավալատասը երևան է գալիս որպես աշխարհի մայր, որն իր կյանքը չի խնայում իր զավակների համար։

Այս գրույցում ուշագրավ է նաև մարվան և Հարության մոտիվը։ Դա հին հավատացողության է՝ կապված գարնան և ամռան մասին մորգեղանց կազմած նախնական պատկերացումների և համապատասխան դիցաբանության հետ։ Որպես այդպիսին այս քոչունը հիշեցնում է փյունիկ քոչունին, որը նույնպես վերածնվում է իր մահից հետո։

Ջավախեցիների իր կյանքի գնով փրկող հավալատասի պատկերը մեր և ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներում մեծ տեղ է գրավում։ Այդպի-

1 Ազգագրական հանդես, V, էջ 106։
2 Նույն տեղում, էջ 282։
3 Ձեռագիր № 2858, թերթ 120ա։

1 Ազգագրական հանդես, XXV, 1914, էջ 47։



Նկ. 622

սի նկարներից էր, որինակ, քյուլտեպեական զարդաոչխարից մեզ բերված 73-րդ նկարը, որտեղ խաղի ներսում մայր քոչունը հեղցում է իր կուրծքը և սնում ձագուկներին։

N 4827 ձեռագրի 56ա քերթում նույնպես գոթ ունենք նման տեսարանի հետ, ուր, սակայն, ցույց է տրված մի քոչնանագ (նկ. 620)։

Նույն ձեռագրի 242ա քերթում պատկերված է նման մի ուրիշ տեսարան, որն ավելի շատ մոր և ճանկած գազափարն է արտահայտում (նկ. 621)։

Քրիստոնեությունը մշակման է ենթարկում նաև այս մոտիվը։ Քրիստոսը, որպես մեռնող և հարության առնող նոր աստվածության, պատկերվում է հաճախ հավալատան քոչունի օրինակով։ Ով երբեմն մայրության ու մայր աստվածության սիմվոլ հավալատանը գտնում է տզամարդ աստծու խորհրդանիշ։ Քրիստոնեական այս մոտիվն ամենից շատ երևան է գալիս խաչելության տեսարանում։ Խաչափայտի վրա նկարվում է խաչված և արնահոս Քրիստոսը, իսկ խաչափայտի վերևում՝ արնահոս հավալատանը՝ իր ձագուկներով։ Այդպիսին է, օրինակ, *N 982* ձեռագրի 217բ քերթի նկարը, որը մեզ ևս քերում հատվածաբար (նկ. 622)։ Աչառով կա նույնիսկ մանգղությունը. ոճաւալյատան խաչ, յօրինակ Քրիստոս, որ զկողն պատառեաց և զմեզս կենդանացոյց. նույնպէս և Քրիստոս մեզ զնեաց արեամբ։

Տառեմ կենդանու միջոցով գրսևորված նախամոր գազափարն ուսումնասիրելու տեսակետից ուշագրավ է նաև ոչվեսի մոտիվը, որ մանրամասներն քննվից վերևում։ Այդտեղ էլ քայտուն կերպով պահպանված է այդ առասպելի կանացի գիծը։ Վերհիշենք հնդեվրոպերից մեզ բերված վկայությունը, որտեղ նա հաճախ կերպափոխվելով գառնում է ոչխարի և օգնում հերոսին։ Նույնպիսի ծագում ունի ոչվեսի մոտիվը նաև սեմական ցեղերից ու ժեսներից մեզ բերված վկայությունների համաձայն։ Հայկական հարսանիքներում նա ոչվեսը հարսի կենդանակերպ ուղեկիցն է։

Տառեմ նախամոր կերպարն առավել քայտուն կերպով պահպանված է «Մարմիր կովի հեքիաթ»-ում, որի մասին կխոսվի ներկա աշխատության հաջորդ էջերում։ Այդտեղ նախամայրը՝ կարմիր կովն է, որ հարատև մոր նման խնամում է որդի հրեղեններին։

Վերլուծենք վերևում ընդգրկնափված ժողովրդական երգերի տողերը, որտեղ որպես ինչ մայր երևան են գալիս հղնիկները, վագրի ոլխարները, բազեները, արծիվները և այլն։

Այդ բոլորի մեջ էլ նախամայրը կենդանակերպ է։

Անդրադառնալով զարդարվեստին, պիտի նկատել, որ այստեղ ամենի շատ վկայություններ կան նախամոր իմաստը գրսևորող տառեմ կենդանիների մասին։ Ամենայն, այստեղ կա մի ուրիշ մոմենտ ևս, որը թույլ չի տալիս որոշակիորեն առանձնացնել այդ մոտիվները։ Որի ժողովրդական բանահյուսության մեջ խառնը հատակ կերպով ցույց է տալիս, թե գոթ ունենք նախամոր կամ նախահոր հետ, ապա զարդարվեստի մոտիվները նման հետևողականություն չունեն։ Այստեղ դժվար է ասել, թե ովյալ քոչնագաղափարը, ոչվեսի նկարը և այլն, ում են ցույց տալիս, որովհետև նրանց մեջ միայն բարդածին գնդցքերումն է հնարավոր զանազանել էգն ու արուն։

Նախնիների, ուստի և նախամոր գաղափարը հետագայում գրսևորվել է նաև մարդկային կերպարանքով։ Այստեղ արդեն համեմատաբար դյուրին է առանձնացնել նախամոր հետ կապվող մոտիվները։

Հասկանալի է, որ նախամոր կերպարը կերտվելիս մարդին նրա մեջ, ամենից առաջ, պիտի ընդգծեին մայրության գաղափարը։ Նրա ծնող, սնող և հովանավորող էությունը։ Այս առումով վերին աստիճանի արժեքավոր են նախնագարյան կուլտուրայի նյութական հուշարձանները, որոնք հանգիստում ենք խոշոր որոշչի և արտահարդ մեծությունն ունեցող սեռնքներով կանանց արձանիկներին։ Այս նկատակով նրանց կերտողների ընդգծել են նախամոր, առաջին հերթին մայրու-

քյան ամենագլխավոր ֆունկցիաներից։ Հիշենք այդպիսի հուշարձաններից մի քանիսը, որոնց յուսահատությունը գեղեցիկ են Գ. Գ. Եֆիմենկոյի «Первобытное общество» աշխատության մեջ (նկ. 623)[1]։

Նման պատկերացումների մնացուկները հրեան են գալիս նաև դիցաբանական գրույցներում, էպոսներում, հեքիաթներում և այլն։ Օրինակ, Մասունցի Դավիթի էպոսում Գոհարի մայրը նկարագրվում է որպես մի հսկայուհի կին, որի սոսկալիը, հսկայական մեծության պատճառով, նրա ուսերի վրայից չորացած են գնում ամպ, մեջքի վրա, որպեսզի լեռներին նրան՝ հաց քաշեն։

Տեսավ՝ մեկ պառավ հոսի, խոց կը բեի.
Մեծ բալեր վար բեհրուզ.
Մեծ խլի չան չակռա ձիրար կառնան...[2]։

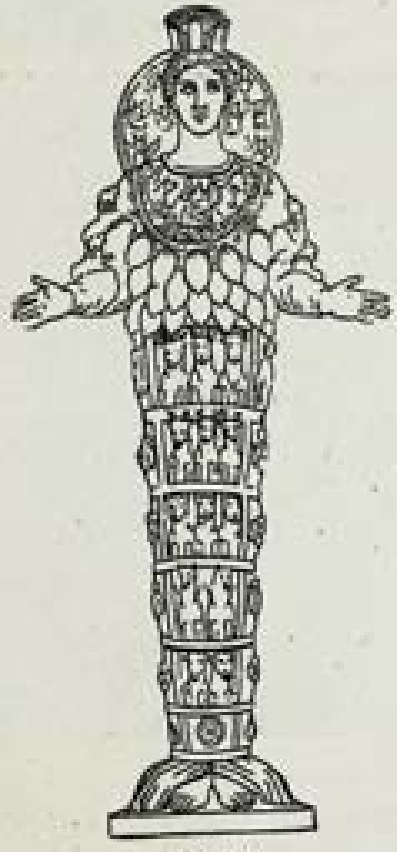
Այս մեջբերումների անգին են նաև ասոլաճաուհիները, որոնք պատկերվել են մեջքի և երբեմն էլ բազմաթիվ սոսկալիքով։ Հիշենք Արտեմիդ ասոլաճուհու արձանը (նկ. 624)[3]։

Ջորջարվեստում ևս պահպանված են նախամայրերի այնպիսի պատկերներ, որոնց, բնականաբար, յուրահատուկ ձևով տեղ են գտել նաև կենաց ծառերն ու պաշտամունքային սիմվոլները։ Այս վերին ասորեական ուշագրավ երեսվիը ցույց տալու համար, սկսենք Հնդկավորին չափ պարզ և բնական տեսքից համեմատաբար քիչ հեռացած մոտիվներից։

№ 8257 ձեռագրի 22ա թերթում պահպանված է այս տեսակետից մի հետաքրքիր տարեգ (նկ. 625)։ Դա մի կենաց ծառ է, որն ավարտվում է նախամոր գլխով. գլխից գեղի ներքև փաթթվող կենաց ծառն էլ, քան էությամբ, ոչ այլ ինչ է, քան այդ նախամոր մարմինը։ Միահյուսված գույգ էյուղերի և նրանց տերևաձև վերջավորությունների սիմետրիկ դասավորությունը ցույց է տալիս մայրական որովայնը, աչքանց կազմակերպվող մանկան գեղքով։ Գեղի ներքև, գտնվող սիմետրիկ հյուսումներով ձգված են երկու ուրիշ էյուղեր, որոնց ստորին մասի կենդանական գեղեցկված է



Նկ. 623



Նկ. 624

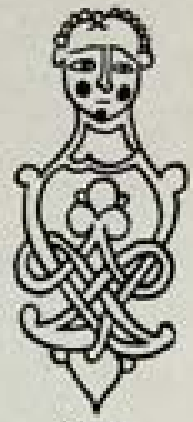
[1] Г. П. Ефименко, Первобытное общество, Киев, 1953, стр. X.

[2] Մասնա ծռեր, երևան, I, 1936, էջ 47։ Տես նաև էջ 109։

[3] З. А. Рагозина, История Мидии, С. Петербург, 1903, стр. 237, „Статуя Артемиды Эфесской".



Նկ. 625



Նկ. 626



Նկ. 628

պաշտաբերության մի խոշոր սիմվոլ։ Դա մայրության գաղափարը չեշտող մի գարդ է, որը քանակի է տալիս հասկանալու այդ մոտիվի առավել ոճավորված և քաղմապիսի վարիանտները։



Նկ. 627

№ 279 ձեռագրի 131բ թերթում պահպանված է նման մի ուրիշ նկար, որտեղ որովայնում գտնվող մանկան պատկերը փոխարինված է պաշտաբերության բուսական սիմվոլով (նկ. 626)։ Պատկերի ստորին մասում ևս, ինչպես նախորդ նկարում, առկա է նման մի ուրիշ սիմվոլ։ Այս նկարում հատուկ տնօր ունի վարպետարվարանքը։ Համանման մի այլ նկարի էլ հանդիպում ենք № 413 ձեռագրի 28ա թերթի լուսանցքում, որտեղ կան նաև առանձին մասնագրի մեկնաբանների հետքեր։

Մեզ բերված այս նկարների կապակցությամբ հիշենք Հայկական հին ազամանների որոշ առանձները, որոնց վրա ուշադրություն է գրավել ազգագրագետ Վ. Բդոյանը։ Նա իրավացիորեն այդտեղ տեսնում է նախամոր գաղափարի վերարտադրությունը, դրանք համարելով յուրատեսակ արձանիկներ [1]։ Ահա դրանցից մեկի պատկերը (նկ. 627)։ Իրոք, այստեղ ամբողջ ազամանը մայրության սիմվոլն է, որն իր կրծքի վրա զույգ ձեռքերով պահում է իր զույգ զավակներին։

Մայրության գաղափարը համախ ցույց է տրվում նաև ծննդաբերության պրոցեսն այս կամ այն կերպ վերարտադրող մոտիվներով։ Օրինակ, № 6257 ձեռագրի 84ա թերթի լուսանցազարդի հիմքում գտնվում է նախամոր պատկերը՝ ոտքերի այնպիսի դիրքով, ինչպիսին բնորոշ է երկունքի մեջ գտնվող կնոջ համար (նկ. 628)։ Պահպանում է մինչև մանկան մոտիվը, որը փոխարինված է մոր պատկերի բուսական ոճավորվածությամբ և նրա գլխին դրված պաշտաբերության սիմվոլով։ Այս մո-

1 Տես Վ. Բդոյանի գիտաքաղաքական աշխատությունը, նվիրված հայկական և ասորեստանի պատմամշակութային հնաքերքին հատկուկ ժամ (անտիպ)։

մենան ավելի համոզիչորեն գործնելու նպատակով գիմենք ուրիշ փաստերի։

M 7677 ձեռագրի 13ա թերթում պատկերված է Ազնբանար Մանիգոնացու Ժուռնը։ Դա Հայկական միջնադարյան ձեռագրերի մեջ մեզ Հայտնի միակ պրենան է, որը որոշակի նշանակություն ունի նաև մանկարարվության պատմության ուսումնասիրման տեսակետից։ Այդ տեսարանը, որը նկարված է, անշուշտ, իր ժամանակի պրակտիկայի համաձայն, միանգամայն նման է նախորդ տեսարաններին։ Տարբերությունն այն է, որ մի գեղջուկ փորձ ունենք ընդհանրացման Հետ, ուստի այդտեղ ուրիշ են տեմպերումն ու քուսական մոմենտները, քանի այն գիտում են տեսարանի ամենագնդերով, ասում է ինքնըը [1]։

Համաձայն ձևերով մեր և ուրիշ ժողովուրդների նախորդների, իրենց գիտելիքների սահմաններում, աշխատել են պատկերել իրենց համար կենսականորեն խիստ անհրաժեշտ հատկացություններ։ Միայն այդպիսի մոտեցմամբ է, որ կարելի կլինի հասկանալ նաև այս, ապա դրանց հետ կապվող շատ ուրիշ փաստմոտիվների էությունը։

Նոր գիտանգական այս հույսերանի կապակցությամբ ցանկանում ենք կատարել որոշ ջնդում, մանավանդ, որ դրա մասին մեն ոչ Հիմա, ապա թիչ Հետո պիտի խոսվի։



Նկ. 629

տիվները, իսկ մյուս գեպքում՝ բնական տեսարանի վերարտադրություն։

Համաձայն տեսարանի ենք Հանգիպում նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ Ահա Նոր Զելանդիայի գործարվեստի մի նմուշ, որը մինչև որս չի բացատրված (նկ. 629) [1]։ Այստեղ նախ կողմում պատկերված է մայրը, իսկ աջ կողմում՝ Հայրը։ Դա, անշուշտ, նախնիների ժնող-ուժերի գաղափարն է՝ տեմպերված գործարվեստին Հատուկ նշանակով։ Այստեղ էլ նախամոր գաղափարն արտահայտող նպատակով շեշտված է նրա ժնող լինելու մոմենտը։

Այսպիսի Հետաքրքրություններ ոչ մի կապ չունեն գավեշտական իմաստ ունեցող քեմանների Հետ, բնչպես ասվոր են նման գեպքերում մեկնաբանել բուրժուական գիտնականները։ Պնդնական պայմանների ոչ մի քմրոնում չի կարող լինել այնքան

Ամեն այդտեղ նախամայրը պատկերված է երկունքի պահին, ապա դա չի նշանակում, քե նրա կերտողները քանկացել են լոկ ցույց տալ, քե ինչպես է ամեն ունենում ծննդաբերության պրոցեսը։ Այդպիսով, նրանք քանկացել են ընդգծել այդ գիտության նախամայր և ոչ քե նախամայր կամ ամենատեսակ մարդ լինելը։ Իսկ, ինչպես ասեցինք, նախամորը ցույց տալու Համար Հետո մարդկի, բնականաբար, գիմել են ամենքների, որովհետև, ծննդաբերության մոմենտների ընդգծմանը։ Դժվար է պատկերել մի այլ և ավելի Հարմարվոր համապատասխան նշանակ՝ այն ժամանակվա պայմաններում։ Այստեղից ինքնին Հասկանալի է, քե ինչու նույն Հետաքրքրի վրա, այդ կնող կողքին, պատկերված նախնական գիտության էլ ցույց է տրված տղամարդու Հատկանիշներով։ Այդ նպատակով նրանք ցույց են տվել տղամարդ նախնու պատկերը, որպեսզի նա լրիվ կնող կամ որդու Հետ։

Այժմ Հարավոր է գտնում քացատրել նաև այն արձանների իմաստը, որոնք գիտվում են որպես «քարե կին» կոչվող արձանակերներ։ Այդպիսի արձաններ շատ են գտնված ինչպես ուրիշ երկրնե-

[1] Г. Шурц. История первобытной культуры. С. Петербург, 1908, стр. 552—553: „Корупе—владетельный косик старого дома в Новой Зеландии; из коллекции Кука, относится очевидно к XVII в. или еще старше. Один из красивейших и драгоценнейших памятников маорийского искусства. Мифологическое значение трех татуированных фигур не ясно".

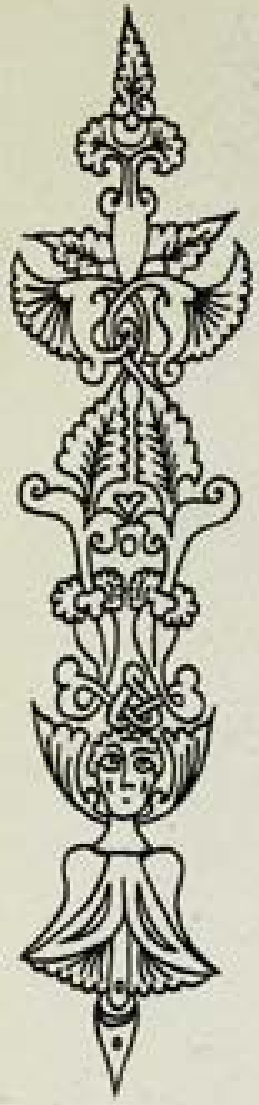
[1] Ե. Ներսիսյան. Հնագիտություն, մասնավոր տիպաբանության և պեղումների մասին, Երևան, 1948, էջ 48։



Նկ. 630

րում, նույնիսկ և Հայաստանում։ Պրանցից է, օրինակ, Քանգիզուրում, Կարսի մոտ, Արծվանիկ գյուղում (Հայաստան) հայտարերված արձանների խումբը [1]։

Պրանց ուշագրավ արձաններ են, որոնց վրա չքնաղ կերպով ցույց են տրված նրանց սեռական անդամները։ Որոշ մասնագետներ, չհասկանալով հարցի էությունը մեջ, տարաբնե են այն միտքը, թե այդ արձանները ցույց են տալիս ֆալլիկ կուլտի տարածված լինելը։ Նրանց մոտանում են նախ ամբողջ կերպարը և վերցնում նրա մի գնատի



Նկ. 631



Նկ. 632



Նկ. 633

Էլ մեծ ուշ են պրավում բուսական մոտիվները։ Որդեծնության հանգամանքը փոխարինվում է պաղպաքերության բուսական սիմվոլներով, ընդգծվում է կենաց ծառը, իսկ նախամայրը ցույց է տրվում մերթ ամբողջական կիրպատանքով, մերթ էլ գեմքի և մարմնի որոշ մասերի պարզանումով։ Այդպիսիներից է, օրինակ, Մ 4674 ձեռագրի 329ա թերթի լուսանցազարդը (նկ. 631)։ Այստեղ պարզանված է միայն նախամոր գլուխը, նրա կուրծքը և որովայնը ոճավորված են, իսկ մանկան կամ որդեծնության մոտիվը փոխարինված է միայն պաղպաքերության սիմվոլով։

Մ 7451 ձեռագրի 353բ թերթում նախամոր կամ մայրության պաղպաքերը ցույց է տրված ամբողջությամբ (նկ. 632)։ Այստեղ պատկերված է մի կին, ոտքերի հա-



Նկ. 634



Նկ. 635



Նկ. 636

համապատասխան գիրքով, որը միահյուսված է տոհմական կենաց ծառի գաղափարի հետ, իսկ ձեռքերին ունի պտղաբեր ոստեր (աջ ձեռքին)։

Այդ նույն մոտիվի մի այլ վարիանտ է № 4674 ձեռագրի 484բ թերթի լուսանցազարդը (Նկ. 633)։

Եթե այս նկարներում մայրության կերպարը գտնվում էր կենաց ծառի կենտրոնական կամ համեմատաբար միջին մասում, ապա շատ դեպքերում նա տեղափոխվում է կամ դեպի վեր՝ ծառի գագաթը, կամ դեպի ներքև՝ ծառի հիմքը։ Դա առանձին նշանակություն չունի։ Ահա մի քանի նկար № 6257 ձեռագրի 13բ, № 4514 ձեռագրի 367բ, № 4674 ձեռագրի 162ա թերթերից, որտեղ մայրության գաղափարը գտնվում է տոհմական կենաց ծառի հիմքում (Նկ. Նկ. 634, 635, 636)։ Այս նկարներից վերջին երկուսի մեջ, կենաց ծառի վրա, երևան են գալիս նաև տոտեմիզմի մնացուկներ։ Նման բարդ մոտիվների մասին կխոսվի առաջ։

Մայրության կամ նախամոր գաղափարը՝ կենաց ծառի ծայրին պահպանված է հետևյալ նկարներում, ընդօրինակված № 3767 ձեռագրի 212ա, № 7482 ձեռագրի 243բ, 215ա և № 6257 ձեռագրի 17բ թերթերից (Նկ. Նկ. 637, 638, 639, 640)։

Ահա այս նախամայրերին է, որ, ինչպես ցույց են տալիս մարքսիզմի կլասիկները, հետագայում փոխարինում են կրոնական հասկացողությունների հետևանքով զարգացած մայր աստվածուհիները։



Նկ. 637



Նկ. 638



Նկ. 639



Նկ. 640

Հին Եգիպտոսում որպես աստվածուհիներ պաշտվել են Նուտը, Հաթորը, Իզիդան, Առաջավոր Ասիա-յում՝ Իշտարը, Ֆինիկիայում՝ Տանիտ, Հունաստանում՝ Դեմետրան, Փոքր Ասիայում՝ Կիբելան և այլն։ Մայր աստվածությունների մեջ հատուկ տեղ է ունեցել նաև Անահիտը, որին պաշտել են ինչպես Միջին Ասիայում, Իրանում, Տուրանում և Հին Հայաստանում։ Հին հայկական մայր աստվածուհիներից հայտնի են նաև Աստղիկը, Նանեն և ուրիշները։ Ահա այս աստվածուհիներն էլ, ինչ-



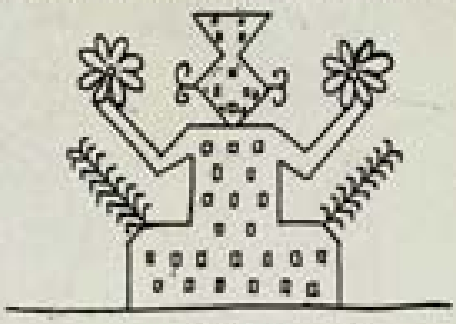
Նկ. 641

պես նախամայրերը, միշտ պատկերվել են կենաց ծառերով և նրանց տարբերակներով։ Բերենք մի քանի փաստ։ Հռոմեական հին արվեստում պտղաբերության (մայր-հողի) աստվածուհին պատկերված է որպես մի մերկ կին, որի մարմնից բուսել են հասկայից ցողուններ. նրա գլուխը պսակված

է ձայնկնդրով, իսկ ձեռքին կա պոչաթռչուն (նկ. 641)[1]: Կենաց ծառերի և նրանց զանազան ատրիբուտների հետ սրտանապես միաձուլված նախամայրերի վերևում քնկված պատկերների ուշագրավ տարատեսակներից մենք է գտ, որտեղ նախամայրը և հսկել է տանարում: Նրան փախարինել քանկացրը պիտի կատրվանար տանել նրան և պահել այդ տանարի մոտ գտնվող սրբազան ծառից մի ուռ: Այդպիսիների քվում քիչ չեն հանդ ատրուկները[2]: Մենք այս ձևից հետազոտում է հատկապես սրբազան ծառի մոտիվը, որը Դիանայի սիմվոլն է եղել, իսկ տեսողի սրբան՝ նրա

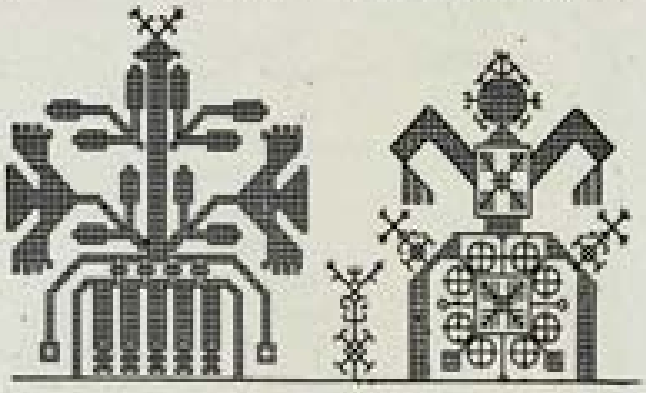


Նկ. 642



Նկ. 643

փոխարեն երևան է գալիս պոչաթռչության աստվածուհին: Նույնը կարելի է ասել Հռոմեական մի ուրիշ քանդակագործական վերաբերյալ, որը մեզ բերվեց առաջին գլխում (նկ. 178): Նույնպիսին է նաև Հռոմեական Դիանա աստվածուհին (նկ. 642)[3]: Այստեղ սրբին կենաց ծառ գտնվորը պահպանված է որպես ատրիբուտ՝ գույգ հյուսերի ձևով՝ աստվածուհու ոտքերի մոտ: Այս զուգակցի գաղափարն է արտահայտել: Ակներև է այն մեծ կարևորությունը, որ ունի այդ ծնոր պատմական առումով: Ուշագրավ զարգացումով են առանձնի պահպանված են պոչաթռչության աստվածուհիների նման պատկերներ: Հիշենք, օրինակ, մի նման ատեշնագործության բնագավառից (նկ. 643)[4]: Այստեղ էլ, ինչպես Դիանայի պատկերում, կենաց ծառի մոտիվը պահ-



Նկ. 644

աստվածուհին պատկանել է V—I դարերում (Ն.Ե.Ք.). Նրա տանարը գտնվելիս է եղել Արիքի քաղաքի մոտ՝ Նեմիի պուրակում: Մինչև Համառնայն նրա քուրմը հանդարտել է անտառի սրբան: Իրանական այդ քուրմը եղել է մի կենդանի անձնավորության,

[1] Лукреций, О природе вещей, I, Москва, 1946, стр. стр. 73, 445.

[2] Происхождение креста, Сборник статей, Москва, 1927, таб. II, рис. 27.

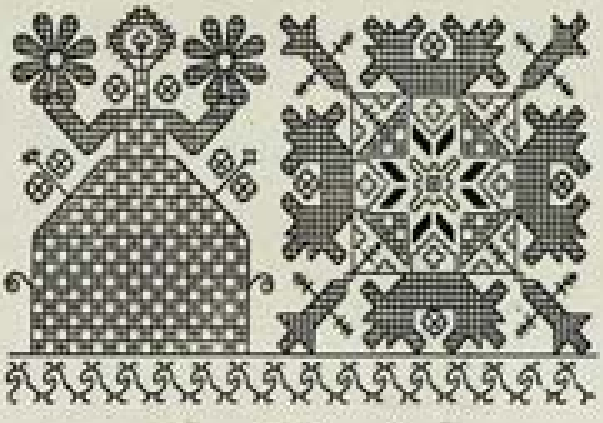
պահված է երկու ոտի միջոցով: Բացի դրանից, այստեղ այդ աստվածուհին ձեռքերին կրում է եր-

[1] SCB. XIV, Москва, 1952, второе издание, стр. 301. Ն. Քրիքոր այդ մասին ունի մի ընդարձակ ուսումնասիրություն („Золотая ветвь", вып. I).

[2] В. А. Городцов, Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве, Труды Гос. ист. музея, вып. I, разряд археологический, Москва, 1926, стр. 13, рис. 7.

կու. ծաղիկ։ Դա զույգ ծաղկի մոտիվն է, որ այնքան գեղանկարչական է ներկայացված քարակոթողի վրա (նկ. 181)։ Գիտի ներկարկել, քն այսպիսի նկարներն իրենց երկուական ծաղիկներով կամ երկուական ոստերով արտահայտում են ամռան նախամոր և այդ ամռան զույգ ֆրատրիանների գաղափարը։ Կամ գուցե նաև մի ֆրատրիայի նախամոր և այդ ֆրատրիայի անդամների հիմքը։ Ինչպես տեսանք, այստեղ հիմք է ծառայել հատկապես նախամոր կոչվող գանվող զարդի համար։

Կարմիր-Բլուրից հայտարերված են մի չորս կուռքեր, որոնց մասին ամփոփ ուսումնասիրություն է գրել Վ. Ա. Մորգինը [1]։ Ահա այդ կուռքերից մեկի նկարը, որը, ինչպես իրավացիորեն նկատել է Վ. Ա. Մորգինը, արտահայտում է կին

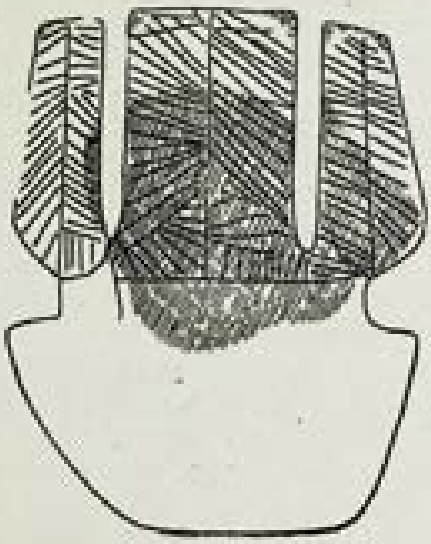


Նկ. 645

նախամոր և այդ ֆրատրիայի տնտեսական հիմքը հանդիսացող արական ու իգական ուժերի պատկերը։ Այս առումով ուշագրավ են նաև Վերին Վոլգյան կարելինների ասեղնագործուվքյան մի չորս տիպական զարդամոտիվները։ Ահա դրանցից որոշ օրինակներ (նկ. նկ. 644, 645) [1]։

Վերջինիս առաջին նկարը։ Այդ կոշումում պատկերված է նախամայրը կամ նրա որևէ հետնորդը՝ կոշկերից բուսած երկու ոստերով, որոնք և զույգ ծաղկի իմաստն ունեն։ Նրանից գեպի ձախ գույգ է տրված մի կենաց ծառ, որը, հավանաբար, տոհմապետին կենաց ծառի իմաստն ունի։ Այդ ծառից գեպի ձախ կա մի ուրիշ ֆիգուր, որը նման է և՛ կենաց ծառի, և՛ ոճավորված բարդ զարդամոտիվի։ Բոլոր գեպքերում այս վերջինն էլ կապվում է տոհմածառի հետ։ Հետաքրքրական են նախամոր կրծքի և ոտքերնից վրա արված զարդերը, որոնք արտահայտում են հատկապես քառակուսու և ութանկյան գաղափարական իմաստը։ Դրանք, ինչպես կտեսնենք հետագա գլխում, ևորից կապված են տոհմի ներքին կառուցվածքի հետ։

Նույնը կարելի է ասել նաև մյուս նկարի մասին։ Տոհմի պատկերը՝ իր ներքին աստղաքաոսային պատկեր (նկ. 646)։ Վերևի երեք նուագանկարից մեկինը՝ նրա գլուխն է, իսկ կոշկի



Նկ. 646

երկուսը՝ թևերը, որոնց վրա, հյուսվածքի նմանությամբ, փորագրված են կենաց ծառեր։ Կարծես

---

[1] Г. С. Маслова, Народный орнамент вертикальных ковров. Москва, 1951, таб. XL, рис. рис. 1, 2.

[1] Տե՛ս Վ. Ա. Մորգին, Կուռքեր Կարմիր-Բլուրից (Հատորակական գիտությունների ակադեմիայի Հնագիտության ինստիտուտի տեղեկագիր, հ. VII, 1941, էջ 71—88։

նման մի կուռքի պատկեր է, որ գտնում ենք Մ6059 ձեռագրի 117ա թերթում (նկ. 647)։ Այն մասին չենք ասի նկարի քաղը և նրա քաղին ու ձեռքերին փաթաթվող մոմերը, ապա կատանանք ուրարտական շրջանից պահպանված կուռքի պատկերը (նկ. 646)։ 647-րդ նկարում կենաց ծառի և պաշտամունքային գազափարը ցույց է տրված քաղի միջոցով։



նկ. 647



նկ. 648

Մշտապես տեսնում ենք, կենաց ծառի և նախնու, ապա նաև աստվածության գաղափարները պատահական չէ, որ երկար են գոյատևել միասին։ Այդ նույն պատկերացումների հետևանքով է, որ հայկական հին ժեռների ժամանակ Աստված աստվածուհուն ևվեր են տարվել քարե ոտներ։ «... Հրաման ետ քաղաւորն [Տրդատ] Գրիգորի, զի պատկ և քառ ոտս ծառոց նուէրս տարցի բազինն Աստուածական պատկերին»[1]։

Այսօրվա վերհիշենք ներկա աշխատության առաջին գլխում մեր բերված մի չարք փաստերը, որոնց նույնպես գործ ունենք աստվածուհիների և կենաց ծառերի հետ (նկ. նկ. 175—181)։ Այդպես է պատկերվել նաև Ոշտար աստվածուհին, որի կանացի սեռական օրգանները ևս էյուզերա[2]։

Հիշենք նաև մի օրինակ վրացական մանրանկարչությունից, որտեղ կնոջ և կենաց ծառի փոխարեն օրգանապես միաձուլված են միմյանց հետ (նկ. 648)[1]։

Քրիստոնեության գոյից, նոր խմբագրմամբ, օգտագործվեցին նաև այս պատկերացումները։ Կենաց ծառը կապվեց Մարիամի հետ։ Դրա փաստեն ապացույցներից մեկը վերաբում մեզ բերված այն բանաստեղծությունն է, որի մեզ ասվում է.

Պատկեցա եաւ կենաց՝
Եաւուանանիքէ էր...

Համապատասխանաբար, քրիստոնեական ոգով վարքագրել վարքարվեստում նախամայրերի, պղտոքերության աստվածուհիների փոխարեն կենաց ծառերի վրա սկսեց երևան գալ Մարիամը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին։ Այդպիսի նկարներից որոշ օրինակներ արդեն տեսանք վերևում (նկ. նկ. 180, 186)։

Մ 206 ձեռագրի 265ա թերթում հանդիպում ենք նման մի ուշիչ նկարի, որի հիմքում ընկած է հետու նախահոր կերպարը, էյուզերին նստած են զանազան արքաներ, իսկ ծառի բեն վրա ցույց է տրված կանացի մի գեմք։ Այս վերջինս, ամենայն հավանականությամբ, վազեմի նախամոր կերպարին փոխարինած բիբլիական նախամայր Եվան է։

Մշտապես տեսանք, հետու նման ծառերի հիմքում ընկած է հզոր հենց բենը՝ նախամայրը։ Ուստի սյունիսի ծառ իր զավակ-պտուղներով հետու ցույց է տվել մայրիշխանության շրջանի առեղծական պատկերը։

Դիցաբանական նախնու և կենաց ծառի առընչությունը ցույց տվող մեծարժեք վկայություններ ենք հանդիպում նաև քրիստոնեական ժողովրդական բանահյուսության մեջ։ Այսպես, օրինակ, «Լայլի և Մեհնունա» սիրավեպում կարդում ենք.

«— Լայլի, ես մի երազ եմ տեսել, երազումս մի ծառ եմ տեսել, այդ ծառը երեսուներկու էյուզ ուներ. վրան երկու խնձոր տեսա, նրանց էյուզերից կախվել էին։ Մի գլուխ մեղեդուն էր, մի մահաց մեղեդուն էր, իսկ ծառի ծառ մի ազբյուր կար։

— Երազդ հիշու է, սխալ չէ. այդ ծառը, որ դու տեսել ես, Հասակս է, ծառի երեսուներկու էյուզերը ժամերս են, երկու խնձորները ասինքներս են, միջին գլուխը կուրծքս է, միջին մահաց բերանս

[1] Ա ր ա քե լ ո ց - ք ե ր ե ա յ, Պատմություն հայոց. Քննչիչ, 1909, էջ 20։

[2] В. И. Авдиев, История Древнего Востока, 1948, стр. 94.

[1] В. Ф. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CLII, рис. 8.

է, իսկ ծառի մոտ եղած ապրյուրն իմ ալքիմիս ապրուններն են[1]։

Ալբառոն, ինչպես տեսանում ենք, կենաց ծառը, ինքը Հայկն դիցուհին է։ Մեզ հետաքրքրող հարցը ավելի գողտրիկ ձևով է պահպանված քրդական ժողովրդական հետևյալ երգում, որը կարծես վերհիշյալ դիալոգի մի այլ վարիանտը լինի.

Ես ասացի մեր մի բան տեսա.
Մի ծառ էր կանգնել ծորդ բակում,
Այդ ծառին նույնչի, տերևն՝ կոչին վրան,
Ճյուղերից վերն՝ մի ջուխտ կարմիր խնձոր էր,
Խնձորներից վերն՝ սպիտակ գոմոզ էր,
Սպիտակ գոմոզից վերն՝ Մզրանի բույրն էր,
Մզրանի բույրից վերն՝ սկի սպյուռ էր,
Սկի սպյուռից վերն՝ կանաչ էր,
Կանաչից վերն՝ լույն մշկան էր,
Լույն մշկանից վերն՝ մի ջուխտ սպիտակ ծովիլ էր՝
թռած ծառի վրա։

Ես վեր կացա գնացի տերտերի մոտ,
Ջեզվեը կարդալ՝ հոգուս չնանեց։
Ես վեր կացա գնացի մոլլայի մոտ,
Մշտեպրը բացեց՝ հոգուս չնանեց։
Ես սրտակոտոր նա գարես, նկա,
Իմ բաժինս հոգիով անցկացա։
Տրեկս էր՝ հոգուս վատացի ժամանակ,
Դանեղ գցելու, հոգին հանձնելու ժամանակ։
Ասաց.— կամիս, մասո՞ղ,
Մի մասնի, մասնմունիդ վատ է,
Դալլան բալի, բալ էս տոսի գոտդն ու ցանը
վատասպին,
Ձյի հոգդը, ար գու ասում ես, ես կնանեմ։
Ձյի կանալ ծառը, որ իմ ետո բակում կանալիլ էր՝
Իմ բոյն ու բուսքն էր,
Ծառի տերևներդ՝ իմ ծամերն էին,
Կարմիր խնձորներդ՝ իմ ձեռն էին,
Սպիտակ գոմոզդ՝ բերանս էր,
Մզրանի բույրդ՝ իմ հիքն էր,
Ձնհագցուդ՝ իմ տգանելներն էին,
Կանաչդ՝ իմ ոսկորներն էին,
Լույն մշկանդ՝ ատամս տտասրի եակաած էր,
Ձյի ջուխտ սպիտակ ծովիլդ,
ար ծառի վրա թռանդ էին,
Գարնան և ամառվա մեջ ընկած՝
իմ ու Բա մասրագն էր[2]։

Վերևում չտրամաբանված հանգամանքի է, որ կենաց ծառի վրա կամ նրա հետ, նախամոր փոխարեն, կարող էին երևան գալ նաև նախահայրերը։ Կարելի է կարծել, որ հենց քիչ առաջ մեզ բերված նկարագրում ոչ միշտ է նախամոր գաղափարը պատկերված։ Ամենահավանական չէն որ այդպես լի-



Նկ. 649



Նկ. 650

նեն նաև նախահայրերի պատկերները, մանավանդ, որ հետո եղած վարահարթությանը, առատկրվելը, տարացի և այլ նման տարրերիչների համ տարրերանշանների հարցը լրիվ ուսումնասիրված չէ։ Մեզ այդ նկարագրում մեր գիտելիքները և պատկերացումները քույլ են տալիս, առաջին հերթին, նկատել կանացի գծերը, ապա նույնը չի կարելի ասել այլ նկարների մասին, որտեղ պատկերված են, հավանաբար, տղամարդիկ։ Այդպիսիներից են, օրինակ, № 6257 ձեռագրի 45ա, № 4567 ձեռագրի 55ա քերթերից ընդօրինակված զարդանկարները (նկ. նկ. 649, 650)։

Ինչպես նշեցինք ծառ-զույգերի մասին խոսելիս և ինչպես կանանցից նաև առումն, զարդարվեստում միշտ չէ, որ նկատելի կերպով ցույց են տրվում պատկերված անձնավորությունների համ կենդանիների ո՞ր սեռին պատկանելու պարագան։ Արուն ու էգը, կինը և տղամարդը սովորաբար նկարվում են միանման, մանավանդ, երբ դրանք պատկանում են վեց և ոչ քե քրիստոնեության շրջանին։ Ուստի, առանձին-առանձին երևան եկող նախնիների նկարագրից չատերն էլ հնչությամբ կարող են դիտվել քե՛ որպես նախամոր և քե՛ որպես նախահոր պատկեր։ Այս առումով

[1] Ալբերտ Ալբառոն, Քուրդ կինը նախապատմական շրջանիկում, Ազգագրական ուսումնասիրություններ Գեորգեան պատմական ընկերության, I, Երևան, 1948, էջ 227։

[2] Բրդական ժողերը, կազմ. Ն. Ծոպի, Երևան, 1947, էջ 218։


Նկ. 651


Նկ. 652


Նկ. 653


Նկ. 654


Նկ. 655

ուշադրավ է, օրինակ, № 284 ձեռագրի 115բ թերթի նկարը, որտեղ նախշին պատկերված է եղջյուրանման ատրիբուտներով և մատնում է իր կապը տոտեմիզմի գաղափարների հետ (Նկ. 651)։

Ահա մի քանի նկարներ էլ № 487 ձեռագրի 61ա, № 218 ձեռագրի 259ա, № 487 ձեռագրի 53բ, 66բ թերթերից, որտեղ դարձյալ դժվար է ասել՝ նախշի՞նը, թե նախահայր գաղափարն է պատկերված (Նկ. նկ. 652, 653, 654, 655)։ Այստեղ միաժամանակ տեսնում ենք, թե ինչպես կենաց ծառի գաղափարը ցույց է տրված փոքրացված մասշտաբով, իսկ նախշինները զետեղված են հատիկա-կենդանային մոտիվների մեջ։ Հատիկա-կենդանային մոտիվները ցայտուն ընդգծվածությամբ առկա էին նաև նախորդ նկարներից շատերի մեջ։ Դրանք ցույց են տալիս այն նախշինների, որոնք և համարվել են երկրագործության հիմնադիրները։ Հետագայում այդ նախշինների փոխարինել են համապատասխան աստվածությունները, ուստի և այս նկարները, համեմատաբար ուշ ժամանակների ֆոնի վրա դիտելիս, պիտի ներկայանան որպես հատիկային աստվածությունների պատկերներ։ Առավել ուշ ժամանակների առումով այդ նկարներում պիտի տեսնել Քրիստոսին կամ քրիստոնեական այլ սրբերի։

Այս կապակցությամբ էլ մենք նախորդ գլուխներում բավականաչափ փաստեր արդեն վկայակոչել ենք։ Այստեղ մեջ բերենք միայն մի օրինակ մակեդոնական մանրանկարներից, ուր պատկերված է Քրիստոսը՝ հատիկա-կենդանային մոտիվի կենտրոնում (Նկ. 656)[1]։

Բավական է, որ այսպիսի հատիկը ցույց տրվի արդեն աճած և պտղաբերած ճյուղերով, որպեսզի ստացվի այնպիսի լուսանցազարդ, որի հիմքում ընկած է լինում նախշնու կամ նրան հաջորդած աստվածության պատկերը։ Այսպես, օրինակ,


Նկ. 656


Նկ. 657

№ 5786 ձեռագրի 304ա թերթում նկարված է մի կենաց ծառ, որի հիմքում գտնվող հատիկը նույնացված է քրիստոնեական նախշնու գաղափարի հետ (Նկ. 657)։

№ 3722 ձեռագրի 171ա թերթի լուսանցազարդի իրենից ներկայացնում է մեզ արդեն ծանոթ մի ոճավորված կենաց ծառ, որի հիմքում

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CVIII, рис. 7.



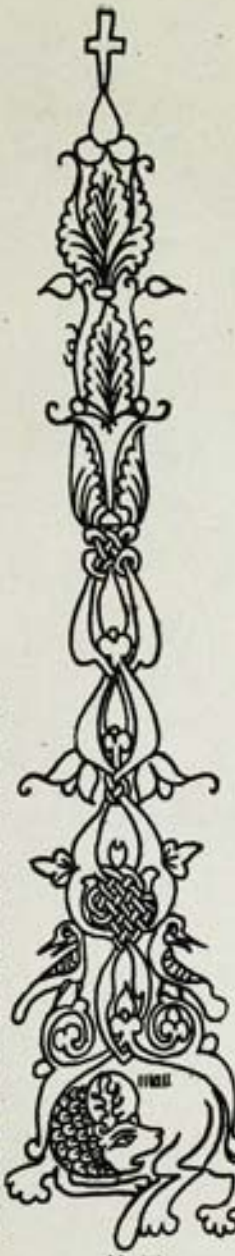
Նկ. 660

պատկերված է Փրկատորը (Նկ. 658): Ուշադրության արժանի է նաև այն, որ Փրկատորն ու կենաց ծառը ցույց են տրված ոստը ձեռքին մոտիվի եղանակով, իսկ Հատիկ-Փրկատուից վերև, ծառի բնի մոտ, պահպանված են թռչնակերպ ծնող-զույգի ներկայացուցիչները, որոնք ավելի հին ծագում ունեն և, ինչպես կտեսնենք, դրսևորում են տոհմային հասարակարգի հետ կապված ավելի բարդ հասկացողությունները։

Չնայած միանգամայն հավանական է քրիստոնեության կողմից ժամանակ մշակված այս և նման ուրիշ մոտիվների կապը տոհմական վաղեմի կենաց ծառերի և տոտեմ նախնիների հետ, բայց այստեղ, անմիջական համեմատության նպատակով, զետեղենք ևս մի նմուշ՝ ընդօրինակելով № 4841 ձեռագրի 117ա թերթից (Նկ. 659): Ամեն ինչ համարյա նույնն է, միայն թե այստեղ ծառի հիմքում ընկած է ոչ թե Փրկատորը կամ Հիսուսը, այլ տոհմային ընդհանուր նախնու գաղափարն արտահայտող տոտեմ կենդանու պատկերը։



Նկ. 658



Նկ. 659



Նկ. 661

Քրիստոնեությունից առաջ այդ առածմանը փոխարինել են հնթանոսական մարդակերպ աստվածությունները։ Բայց, ինչպես քրիստոնեության ժամանակ, այնպես և առավել ևս հնթանոսության շրջանում, համապատասխան կենաց ծառերը պահպանվել են նաև առածմ նախնիների պատկերներով։ Հաճախ էլ նույն կենաց ծառի վրա քե՛ կենդանակերպ և քե՛ մարդակերպ նախնիների ու աստվածությունների պատկերները երևան են եկել միասին։ Այդպիսի նկարներից է, օրինակ, № 7265 ձեռագրի 222ա քերքի լուսանցազարդը (նկ. 660)։

Այժմ նախահոր մոտիվի կապակցությամբ անդրադառնանք բիբլիական ավելի հին տեսք ունեցող առհմածառերի պատկերներին։

Ահա բիբլիական առհմածառի մի պատկեր, որը մեզ է բերվում № 982 ձեռագրի 1բ քերքից, բայց ոչ ամբողջությամբ (նկ. 661)։ Ձյուռեզ էլ ծառի հիմքում ընկած է նախահոր գաղափարը՝ քրիստոնեական մշակմամբ։ Նրանից սերվել է առհմի պատկերը ներկայացնող հյուսզագրական ծառը, որի հյուղերին նստած են այդ նախնու հարյորդները, իսկ գագաթին՝ հրեաների նախամոր հարյորդը՝ Մարիամը։

Ծանր մի պահ մոռանանք այս նկարի քրիստոնեական բացատրությունը, ապա հնչուն ությամբ նրա մեջ կգտնենք վաղեմի առհմային հյուսզագրական ծառի մոտավոր պատկերը։

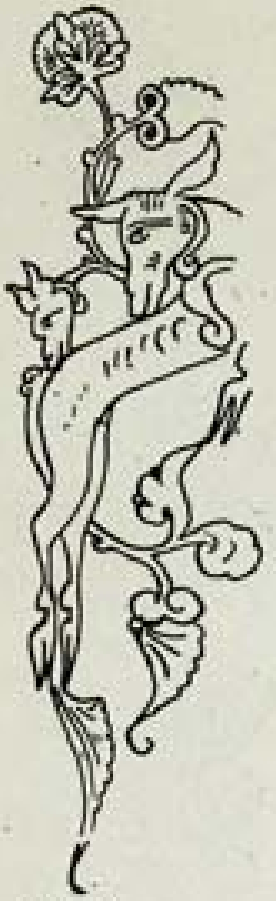
Ամենայն իրավամբ այսպիսի ծառերը կարող են կոչվել մարդապտուղ ծառեր, որովհետև նրանց հյուղերի վրա, պտուղների փոխարեն, նստած են մարդիկ։ Ուստի զարմանալի չէ, որ հետևյալ գրություն են ունեցել նաև դիցաբանական զրույցները մարդապտուղ ծառերի մասին։ Այսպես, օրինակ, Գր. Մագիստրոսի (XI դ.) նամակներից մեկում կարդում ենք. «Եւ զԱբրիգիսն առ քէՀովպացիսն ծառ մարդաձին, զորմէ ասեն պտուղ լինել մարդ, զհերացն ստորականեալ իրրու զայլ ինչ ի մրգացն և ի հատանել հերացն չկիա արեան կաչկանցեալ հոսի. և քոյորն մայրենաց աւազական միեղինատար արեանիակ հնչեցուցանեն ձայն. զոր զոմն տարագիր արտալաժին ի խաւարչուտ կապարանաց բանտ ասեն զիրծեալ և ծովածուփ զնաւարուքեամբ այնկոծեալ և ի հոգմոց վարեալ յայն վայր. և անդ գիտուն առեալ ազամ իրազութեան. զկա ոմանց յաստուցն Հատանէր և առաժամայն վախճանեալք յուժանէին. ապա հետ առ վշտին ուսեալ տափանեն այն և վաւաշ, գահաւորակ ձեռացուցեալ մերձ առ անկումն առ ոմն ի նոցանց և հետ հատակին գտեալ մերձենալը. յորմէ մանկունս եղեալ և յարբունս հասեալ. հանգիպի ոմանց ուղևորաց քաշ-



Նկ. 663



Նկ. 663



Նկ. 664

տեսք նատուց և յայնս մտեալ չիւրն հատանէ յայլ-եայրս[1]։

Ինչպես այս գրույցը, նույնպես և Համապատասխան մարգպատուն ծառերը մի-մի մեհեարիք վիրհուշ են ասմնական հատարակությունի շրջանից։ Աչտիշի գեպքերում ծառի միջոցով գրանցված է յինում նախամոր գաղափարը, որի վրա էլ նրա զավակները են, այսինքն տվյալ կուլեկտիվի, տոհմի կամ ֆրատրիայի անդամները։ Համաձայն էլ այդ պիտի ծառերի տարատեսակները ցույց են տվել տվյալ տոհմի արտադրական միավորների քանակը։

Տոտեմիստական պատկերացումների հետևանքով նման ծառերը կարող էին մարդկանց փոխարեն կրել կենդանակերպ նախնի և կենդանական պատկեր։ Զարթոյվինսը հարուստ է նման մոտիվներով, օրինակ, Մ 1879 ձեռագրի 230բ, 231բ և այլ թերթերում պահպանված են համապատասխան ձևով հորինված քայլածառեր (նկ. նկ. 662, 663)։

Մ 7451 ձեռագրի 264ա թերթում ցույց է տրված մի ուրիշ կենդանու պատկեր, որի մարմնից ելած փայտեամ ու գալար էյուղը ավարտվում է նրա ձագուկի պատկերով (նկ. 664)։

Մովրաական առումով այստեղ կարելի է տեսնել մայրության գաղափարը, սակայն, նկատի ունենալով կենդանական մոտիվների տոտեմական դերը, մենք պիտի այստեղ, ամենից առաջ, տեսնենք տոհմական նախնիների և տոհմածառերի պատկերներ։

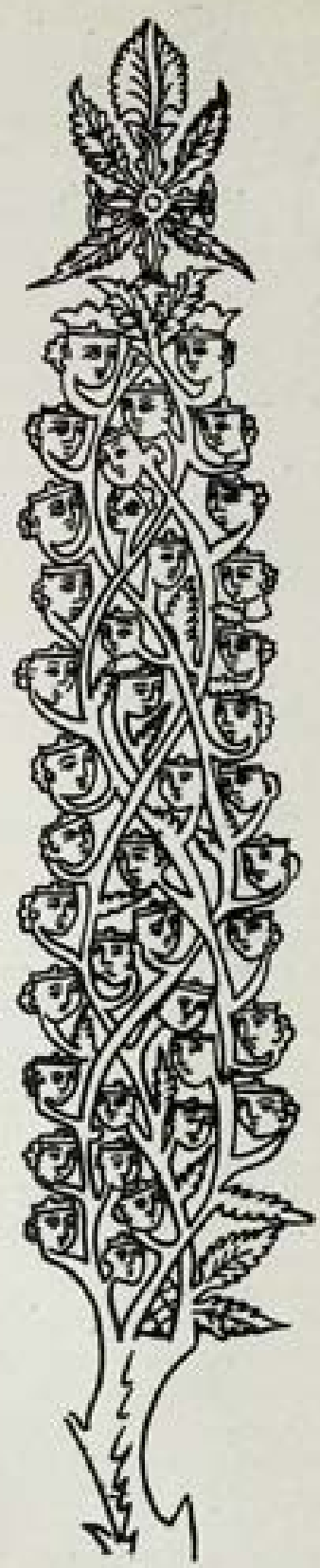
Ահա թե որքան մեծ են թիրլիական և տոհմային ծառերի ազդեցությունը։ Դա կարևոր նշանակություն ունի նաև այն առումից, որ թիրլիական մոտիվների հետ կապված կենաց ծառերի ուսումնասիրությունը հնարավոր կդարձնի առավել հեշտությամբ ըմբռնելու տոհմածառերի էությունը։

Վերջնենք նման մի ուրիշ օրինակ։

Մ 4514 ձեռագրի 80ա թերթում նկարված է մի մեծ ծառ, որի քառատոտ էյուղերը վերջանում են քառատոտ գլուխներով (նկ. 665)։ Այս պատկերի էությունը հասկանալու համար նախ պիտի նկատի առնել, թե քրիստոնեությունը գրանով ի՞նչ է ցանկացել ցույց տալ և ապա որոնել համապատասխան մոտիվ ավելի հին ազգություններում։

Այստեղ, բացի քրիստոնեական, պատկերված են քառատոտ մանեկոնքը. մի գրույց, որի հիմքում ընկած են տոհմատիրական շրջանի ազգամարդ-

[1] Գրքոյր Մատթեոսի քահանայի, հրատարակեց Ն. Տեռոնեան, Վաղարշապատ, 1910, էջ 330։



Նկ. 666

կանց տեսքը։ Այդ նույն երևույթի հետքերն առաստղեն պահպանված են ինչպես հայկական, նույնպես և ուրիշ ժողովուրդների էպոսներում, հեքիաթներում, զրույցներում և նման այլ ազբյուրներում՝ իր դեմ քառատուն նշաչրների, քառատուն հարամիների, քառատուն կոյիճների։ Ահա թե որտեղից է առնվել և մշակվել քրիստոնեական այս գաղափարը։ Կնշանակի հետևի իրենց առհասարակ էլյուզապրական ծառն են ունեցել նաև ազամարդկանց տեսքը։ Դա նրանց մոտ ձևական, զարդային, աննպատակ միջոց չի եղել իրենց տեսնողական միավորի պատկերը ցույց տալու համար։ Ինչպես այսօրվ, նույնպես և բնիկ ամերիկացիս առհասարակ էլյուզապրական այլ ծառերն ունեցել են կոնկրետ ու կարևոր նշանակություն։ Այդ բոլորի հիմնական նպատակն է եղել կարգավորել բնական հարաբերությունները, ամուսնության գործը։ Հենց իրենք, ազամարդկանց տեսքեր այն ազախները են եղել, որոնք գաստիարակվողների ամուսնության և արտադրական կոլեկտիվ մտնելու համար համապատասխան տարիք ունեցող երիտասարդներն էին։ Այդ արարողությունների հուշերն են իրենք՝ հարսանեկան ծեսերն՝ իրենց կենաց ծառերով, մանգաղներով (ազգրներ), հարսնացույցերով և այլ մասնակիցներով։ Այդ է պատճառը, որ հարսանեկան կենաց ծառերի գովքերը ոչ միայն առհասարակ էլյուզապրական ծառի հետ են կապվում, այլև հետևողությամբ մշակվել են կրոնական նպատակների համար։ Այդ նույն պատճառով է, որ մինչև ցնծալ ծովն ու ֆիալտ պարերգը կրոնական արարողություններին հետ կապվելուց առաջ, դուրս է տալիս իր առհասարակ էլյուզապրական ծառի գովքը չինելը։

Այս կապակցությամբ ուշագրավ են նաև ուրիշ ազբյուրներում պահպանված համապատասխան վկայությունները։ Այսպես, օրինակ, մանդրագրական ծառ հասկացողությունը, որը գտնում շարունակ պահպանվել է տարբեր ժողովուրդների մոտ։ Առ. Մալինովսկին քառատուն կարդում ենք. «Մանդրագրանական ծառ, առհասարակ էլյուզապրության, սերտորեն պատկերացրած ծառի հետևությունների նման [1]։ Հասկանալի է, որ այս հասկացողությունը ծնվել է ոչ թե բանաստեղծական մտածողության կամ պատկերավոր եղանակով արտահայտվելու շնորհիվ, այլ պատմական կոնկրետ երևույթների հիման վրա։ Էլյուզապրական սխեմաները առնչվել են արձնակրության հաշիվները հշելու, առհասարակ պատկերելու, ամուսնական հարաբերությունները կանոնավորելու նպատակով։ Այս առումով ուշագրավ են նաև այն ազգագրական սխեմաները, որոնք պահպանվել են նաև մինչև մեր։

№ 3531 ձեռագրի 335բ թերթում հանդիպում ենք նման մի սխեմայի, որտեղ ծառի ընդհանուր պատկերը ենթարկված է մասնակի փոփոխության, որպեսզի առնչվող սխեման հնարավորին չափ լրիվ համապատասխանի հետապնդվող գործնական նպատակին (նկ. 666)։ Այս ծառի համաձայն, ն. Շնորհալին առնչվել է մի այլ սխեմա, որն ունի շրջա-

---

[1] Տե՛ս Մալինովսկի, Հասկրկն բարարարական բառարան, II. Նյուհան, 1944, էջ 330։

նաեւ պատկեր։ Գրիչը, նկարելով այդ երկուսն էլ, խնդրում է չմոռանալ հասկացնել տալիքը (տվիչին գիտեն մի քոչերից), որովհետեւ այն ավելի հին ու ավանդական է նրանց [1]։ Այս ազգագրական ծառերն ու սխեմաները մեծապես եւ բազմապիսի ձեւերով պատկերված են առանձնապես Հակոբ Գրիմեցու մի աշխատության ընդօրինակություններում, որը նվիրված է ազգագրական, ընտանեկան, ամուսնական հարցերի կարգավորմանը։

Ինչպես հայտնի է, էպոսների մեզ յուրահատուկ նշանակով պահպանված է ընտանեկան էպոսը կերտողների առաջին պատմությունը։ Այդպիսին է նաեւ Հայկական Սասունցի Դավիթ էպոսը, որի արմատները թաղված են հայ ժողովրդի հեռավոր նախնիների կյանքի պատմության ընդերքում։ Այստեղ էլ ցայտուն կերպով պահպանված է էյուզագրական ծառի գաղափարը։ Հիմքում ընկած է նախեւառաջ՝ Մովինարի կերպարը, որից էլ էյուզ առ էյուզ բարձրանում են հայ ժողովրդի հերոս նախնիները՝ Հանձին Սանասարի, Բաղդասարի, Մհեռ Մհերի, Դավթի, Փոքր Մհերի և այլոց։

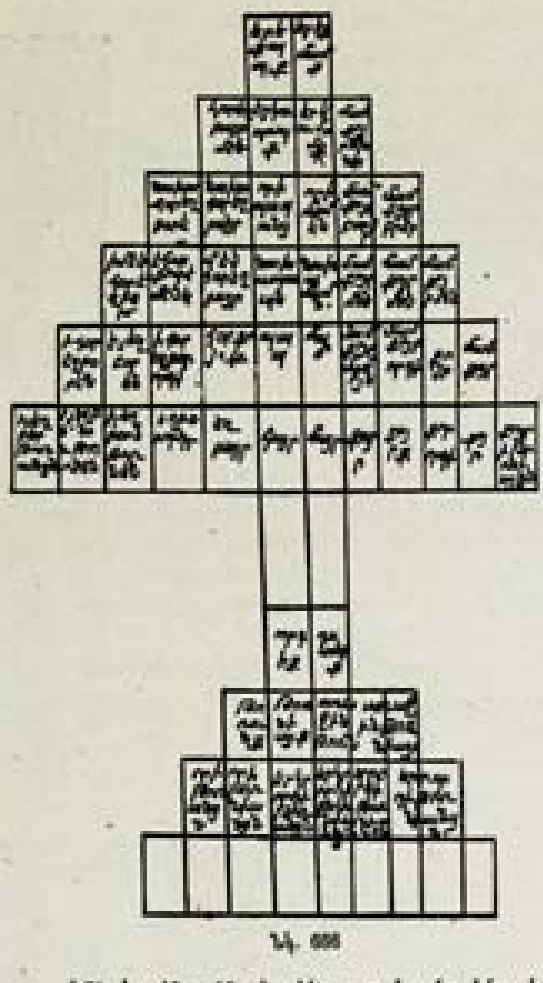
Այս առասպելից ուշագրավ է էպոսում հանդիպող ընտանի բառի բացատրությունը.

«Ընտ.— Այս բառը գործածվում է տնտեսական բառի նշանակությամբ։ Ըստ այսմ մեր վիպերը չորս ընտ է. 1. Սանասար և Բաղդասար, 2. Ալտունաձի Մհեր, 3. Քյոր Դավիթ և 4. Փոքր Մհեր։ Վիպասանները, սակայն, վիպը կազմված են համարում ավելի հնուցիկից և դրանց քիվը չսփռանկյուն հասցնում մինչև քառասունի... Նրբ վիպասանն ասում է՝ տեսալանք հնուշն-հնուշ, գանք գաղթինք վեր Դավթի հուշիկս, այստեղ այդ բառը գործ է ածվում տնտեսական բառի նշանակությամբ»[2]։

Այս երկուսիցը պահպանված է նաեւ մեր պատմիչներից չատների մոտ։ Օրինակ, Վ դարի Հեղինակ Մ. Խորենացին գրում է. «Ճարտար արմատուն Հանուր մարդկութեանս»[3]։ Հենց այս տարմատ բառը ցույց է տալիս ծառի գաղափարի առկայությունը, որովհետեւ էյուզագրական ձեւով չտրադրվում է հայ ժողովրդի նախնիների ցանկը.

«Ծառիքի ինանի զԴամիր,
Դամիր ինանի զՔիքոս,
Քիքոս ինանի զՔորգոմ,
Քորգոմ ինանի զՀայկ,
Հայկ ինանի զԱրամանեակ...
Արամ ինանի զԱրայն Գեղեցիկն...»[4]։

[1] Նույնպիսի № 2551, քիւրք 332ա, 332ա—332բ։
[2] Մատենադարան, բ. II, Երեւան, 1951, էջ 837։
[3] Մ ո վ ս ե ս Խ ո ր ե ն ա ց ւ ո յ Պատմութիւն Հայոց. Տփղիս, 1913, էջ 13։
[4] Նույն տեղում, էջ 28։



Նկ. 888

Որն հորենացին փորձեր այս նույնը նկարել նաեւ համապատասխան սխեմայով, ապա պարզ է, որ նա եւս պիտի դիմեր էյուզագրական ծառերին և նրանց վրա չափված սխեմաներին։

№ 1378 ձեռագրում կա նման մի այլ էյուզագրական սխեմա, որտեղ ցույց է տրված Խորակերի քնքաքաղքերի գաղափարությունը՝ ըստ բիբլիական դիցաբանության։ Այստեղ յուրաքանչյուր քեղամբարը նշանակված է հատիկա-էլեմենտային քառաբյուրի չորսակի ձեւով, որոնց ամբողջությունը կազմում է Խորակերի տոհմական ծառի պատկերը։

Այս առասպելով ուշագրավ է նաեւ այն պրակտիկան, երբ, հին սովորություններին համաձայն, որեւէ ընտանիքի, տոհմի, գերդաստանի, ինչպես նաեւ այդ անալոգիայով գենետիկ հարցեր չոշափող այլ հասկացողություններին պատկերները գծագրվում են էյուզագրական ծառերի ձեւերով։

Սենաց ծառերի և նախնիների գաղափարական կապի մասին կան նաեւ բազմաթիվ այլ վկայություններ։ Օրինակ, ավստրալիական գոյերի

ցեղը համոզված է եղել, որ որոշ ծառեր՝ իրենց փոխակերպված նախնիներն են։ Ֆիլիպինյան կղզիների բնիկ որոշ ցեղեր համոզված են եղել, որ նրանց նախնիների հոգիներն ապրում են հատուկ ծառերի մեջ։ Տուգան (մաորի) ցեղի անդամներն այդպիսի կարծիք ունենալով որոշ ծառերի մասին, նրանց նույնացրել են իրենց նախնիների պորտի հետ, որից սերված են իրենք, ուստի այդ ծառերից չբեր կանայք զավակներ են խնդրել[1]։

Ծառի, ընտանիքի, տոհմի և նրանց կապերի ուսումնասիրության տեսանկյունից կարևոր նշանակություն ունեն նաև կենաց ծառերի հակառակ իմաստը դրսևորող՝ մահվան ծառերը։ Մահվան երևույթը, որ հնուց ի վեր մարդկային մտածողության վրա խոշոր կնիք է դրել, չէր կարող չկապվել նաև ծառի մոտիվի հետ։ Անդրշիրիմյան աշխարհի մասին ունեցած պատկերացումները հիմնականում հորինվել են այս աշխարհի կաղապարի վրա, բայց հակառակ բնույթով։ Կոլեկտիվի մեռած անդամները թաղվել են որոշ արարողով ու եղանակով, ուր նույնպես տոհմական-ազգակցական կապերը հաշվի են առնվել։ Ֆինլանդիայում գոյություն են ունեցել հատուկ մահացածների ծառեր, որոնցից մեկի նկարը մեջ է բերված Հ. Շուրցի «История первобытной культуры» աշխատության մեջ (Նկ. 667)[2]։ Դա մի բնական, բայց չորացած և կտրված ճյուղերով ծառ է, որի վրա կախվում են տվյալ տոհմին, ազգակցությանը պատկանող բոլոր մահացածների հիշատակը ներկայացնող տախտակներ. դրանք ունեն մարդու, շրջանակի, ռոմբի, բազմանկյան և այլ ձևեր։ Պարզ է, որ այստեղ էլ ծառն աշխատում է ամբողջացնել, հիշել տալ ազգակցական կապերը, վառ պահել ընտանիքի, գերդաստանի, տոհմի գաղափարները։

Որ տոհմատիրական կարգերում թաղումն էլ կազմակերպված է եղել տոհմային ներքին օրենքների համաձայն, այդ մասին որոշակի ցուցումների ենք հանդիպում մարքիզյան կղզիների մոտ։ Մարքսի կոնսպեկտում հանդիպում ենք իրոկեզյան տոհմի թաղման ձևերի հետևյալ նկարագրությանը.



Նկ. 667

«Տուսկարորաների ռեզերվացիայում (Նյու-Յորքի մոտ), — չնայած նրանք հիմա քրիստոնյաներ են, — ցեղն ունի ընդհանուր գերեզմանոց, բայց նույն միևնույն — Բոբրի, Արջի, Մոխրագույն Գայլի և այլն տոհմի անդամները — թաղվում են առանձին շարքում։ Մարդն ու կինն այնտեղ մեկը մյուսից բաժանվում են և թաղվում տարբեր շարքերում, ճիշտ այդպես նաև հայրերն ու նրանց զավակները, բայց մայրերը և նրանց զավակները, ինչպես նաև եղբայրներն ու քույրերը պառկում են նույն միևնույն շարքում»[1]։

Ահա մայրիշխանության շրջանի տոհմային գերեզմանոցի պատկերը։

Այս նույն վկայությանը հանդիպում ենք նաև Էնգելսի մոտ.

«Տոհմն ընդհանուր գերեզմանոց ունի... գերեզմանատանը յուրաքանչյուր տոհմի համար մի որոշ շարք ունեն, այնպես, որ մայրն իր զավակների հետ միևնույն շարքումն է թաղվում, բայց ոչ հայրը»[2]։

Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել. այն օրենքները, որոնց խստագույն կերպով պահպանվում էին տոհմի առօրյա կյանքում, պետք է իրենց կնիքը դնեին նաև թաղման պրոցեսի և նրա կարգ ու կանոնի վրա։ Իր հերթին թաղման այդ ձևն առավել էր ամրապնդում և ամենքին հեշտ ըմբռնելի դարձնում տոհմի ազգակցական օրենքները։

Այս բոլորից պարզ է, որ տոհմական ծառի գաղափարը պետք է կապվեր նաև գերեզմանոցների հետ, ինչպես վկայվում է վերևում մեջ բերված ֆինական գերեզմանոցային ծառի պատկերի միջոցով։ Թեև չմոռանանք, որ այստեղ այդ ծառն ար-

---

[1] Дж. Фрезер, Золотая ветвь, I, Москва, 1928, стр. 142—145.

[2] Г. Шурц, История первобытной культуры, С. Петербург, 1896, стр. 583.

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество“, Архив Маркса и Энгельса, том IX, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 70—71.

[2] Ֆ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1949, էջ 128,

տահայոց է մահվան գաղափարը, ուստի և այն որքան չորացած է ու Հյուլպախոտոր։ Բնականաբար մահվան ոգեկոչում, անհիշելիության (որոնց մահացուցիչ նպատակ ունեն) առասպելն էլ նման են գոյիս չորացած ու Հյուլպախոտոր ծառերը։ Ահա մի նման Հայկական յացի անասունիներից.

— Ինչո՞ւ ինչ պատճառ տանիմ.
Գազելային խնդիր ցուցնեմ.
Որո՞ւ ես ինչ կայ կոտորած.
Որո՞ւ ոչ կայ՝ տիկնե տերական։

Ահա ժողովրդական մի ուրիշ մահերգ, գրի առնված Միջնաբարում, որտեղ մայրը ոգորում է իր մահացած որդուն.

Ա՛յ իմ նազելի ուրի.
Վերկնիկ ծագիկ երեսնի.
Այսօր տներտան նայար.
Չոլիդ ես գարեռս մնացի։

Ա՛յ իմ սիրական ուրի.
Նորաբոյս Ռայդր արմատնի.
Հանգիստ չտայիր այսար.
Ու չլիներ խոկի չնոհ...։

Հատկանշալի է, որ հետագայում այս հատկացոգությունները այլ կերպ են ընկալվել։

Մահվան ծառերի մասին հնդկական տեղեկություններ կարելի է հավաքել կախարդա-հմայական գրականության միջից։ Դրանք ավելի քան հին ժամանակներից են գալիս։ Հատկանշական է, որ այստեղ մահվան ծառերը նկարագրվում են ոչ թե երկրի վրա, այլ երկրի ներսում, մեծ մասամբ կապված ստորերկրյա չրերի, ձորերի ու չար ուժերի հետ.

... Գալիմա լիս մը կայ.
Լուսե մէջը եռե մը կայ.
Ոսկւոե մէջը ծառ մը կայ.
Ծառին վերայ բուե մը կայ.
Բունին մէջը ան մը կայ...։

Կամ՝

Անդնդային ծառ մի կայր.
Ան ծառը սև ան մի կայր...։

Հաճախ պատկերվում է ոմի փոխարեն նաև թռչունի ձագ, որը ոմահվան թռչուններից հետ է կապվում։ Մատնվում է սեհա քնեալ ծովն ու ծփալս պարերգի նկարագրած ծառի ոսկսրանի հակառակ պատկերը.

Նոյ ի լեռան Գալնոյ.
Իջաւ ի գաշտն Մանանեայ.
Գալոյին մէջն եռե մի կայր.
Ոսկիս մէջն ծառ մի կայր.
Ծառին վերայ թռչ մի կայր.
Ձիւղին վերայ բուն [մի] կայր.
Բունին մէջն ձագ մի կայր...։

Այս տրիճակներում գրալի ոսկ են գրավում նաև անդրշխիմյան կյանքի մասին մարդկանց ունեցած սխալ պատկերացումները, որոնց շնորհիվ կենաց ծառերին՝ որպես հակառակներ՝ համապատասխանել են մահվան ծառերը։

Կարելի է դեռ շատ բնագավառների մեջ խոսել, վեր հանելով նորանոր փաստեր, սակայն այսքանն էլ բավական է ցույց տալու ոսհմական ծառերի ընդհանուր պատկերը։

Մատչելով նյութական ոեալ հողի վրա, թե՛ կենաց ծառերը և թե՛ նախնիների գաղափարները հարատևում ու զարգանում են հիմնականում երկու ուղղություններ։ Մի դեպքում նրանք մնում են սերտորեն կապված բնական հասկացողության հետ, դրանորելով տվյալ կոնկրետի, ցեղի, ոհմի, գերդաստանի, հետագայում՝ ժողովրդի սիմվոլը, իսկ մյուս դեպքում՝ նրանք արտահայտում են ասպետական նյութերի և նրանց հետ կապված կրոնական պատկերացումների իմաստը։ Հասկանալի է, որ այս վերջինս ոսհմածառերի առանձնահատկություններից մեկն է և երբեք չի կարող չդիտվել ոչ նրա և ոչ էլ նրա սեռիչական շարունակությունը կազմող հարատևական կենաց ծառերի հետ։ Ինչպես նրանց, թե ինչպես է պատկերվում նախնու և ոսհմածառի մոտիվը կրոնի մեջ, ժողովուրդն իր առօրյա կյանքում միշտ, նկատի ունենալով իր հետոս նախնիներին, հորինել է նրանց մասին և՛ հեքիաթներ, և՛ երգեր, և՛ զարգամոտիվներ։ Հարատևելի ժամանակ մարդիկ կենաց ծառ զարգարելով և նախնիներին հիշելով, նկատի ունեին ոչ թե բերքատու ոսհմածառերը, Քրիստոսին ու Մարիամին, այլ տվյալ ոսհմի, տվյալ գերդաստանի մոռացված ու չմոռացված նախնիներին, ընդհուպ մինչև արվա հետոս՝ հարսն ու փեսան։

Հայ ժողովուրդն իր բազմազարյա էպոսում, խոսելով Մանասարի, Բաղդասարի, Աղբուհանի Մհերի, Քյոր Դավթի, Փոքր Մհերի, ինչպես նաև Մովինարի, Գեղամա Մամի, Խանդութի, Գոհարի և ուրիշների մասին, նկատի է ունեցել ոչ թե հեթա-

[1] Մ. Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տոպեր, Երևան, 1940, էջ 260.

[2] Ձեռագիր № 7979, թերթ 122ա—122բ.

[3] Բիւրակն, 1898, էջ 728.

[4] Լ. Ալիշան, Հնություններ Ակնայ, Բիւրակն, 1888, էջ 287.

[1] Ձեռագիր № 2510, թերթ 122ա։

նոսական, իսկ հնում քրիստոնեական ասոցիացիաներին ու սրբություններին, այլ իր հնուց նախնիներին, որոնց ընդհանրացումներն են նրանք հզոր հնուններդ։

Պետք նկատել, սակայն, որ այս բնագավառում կատարված ուսումնասիրությունները առաջին են մեծածավալությամբ։

Վերջնենք կենաց ծառի հարցը։

Մինչև այս մասին գրված աշխատությունների մեծ մասը է ուղղություն. բոլոր կենաց ծառերը դիտվում են որպես կրոնական մտածողության արդյունք։ Անկամ ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի կենսաձևով բնագավառներից առնված համապատասխան մոտիվներն էլ քննվել են այդ սկզբունքով։ Հավատալի դիպվում որոշ հնդիանքներ կենաց ծառերը համարել են մայր աստվածությունների սիմվոլ, նույնացրել նրանց գազափարների հետ, իսկ այդ աստվածությունների մեջ տեսել Մայր Հողի, երկրի գազափարը։ Որքան էլ այդ հնդիանքները (օրինակ, Վ. Ա. Ֆորտունատովը) հետել են ավելի պարզությունն մոտենալ նշված հարցի մեջ, գործել այն ընդհանրապես մնացել է մշուշապատ, ուստի և բարենպաստ հող է հանդիսացել բյուր եղրակացությունների համար։ Որպես ցայտուն օրինակ հիշենք Գ. Ս. Մասլովայի «Народный орнамент верхнеолзских карел» արժեքավոր աշխատությունը։ Հեղինակն իր ամբողջ նյութը վերցրել է ժողովրդական կենցաղից և հատկապես հարսանեկան հագուստների վրա եղած զարդերից։ Այդտեղ բազմաթիվ գեոմետրիական և բուսական-կենդանական և տերմորալափական մոտիվներ, որոնց բոլորի ոգին էլ ժողովրդական այն առասպել պատկերացումներն են (և նրանց մշակումները), որոնք բնորոշ են ընդհանրապես զարդարվեստին։ Այդ ամբողջ զարդերի կենսորոնական մոտիվը՝ կենաց ծառն է։ Նա հեղինակը, փոխանակ կապեր փնտրելու այդ զարդերի և ժողովրդական հարսանեկան հանգեսների գազափարական բովանդակության մեջ, ուրիշների հետևությամբ, կրոնական պատկերացումների արդյունք է համարում ոչ միայն կարելո-քննական, այլև մյուս բոլոր ժողովուրդների զարդարվեստներում և բանահյուսության մեջ նրան նկող կենաց ծառերը [1]։

Անկախ Գ. Ս. Մասլովայի և ուրիշների քանկությունից, նրանց տալիս են տալիս իդեալիստական կոնցեպցիաներ։ Համաձայն նրանցի մասին է, որ խոսում է Հնգիլոը՝ քննադատելով Յոլիբրանին։

«Յոլիբրանի իդեալիզմն այստեղ այն է, որ նա սեռական սերը, բարեկամությունը, ֆարիկցությունը, ինքնազոհողությունը և այլն, մարդկանց՝ փոխադարձ հակման վրա հիմնված բոլոր հարաբերությունները չի վստահանում բնության այն ձևով, որ նրանք ունեն բարիկյան, անկախ որևէ առանձին կրոնական սիստեմի հետ ունեցած նրանց կապերը [2]։ Հնգիլոը խոսորեն քննադատում է Յոլիբրանի այդ սիստեմը, որովհետև Յոլիբրանի կողմից, այդպես, սերունդ ասոցիանի են բարիբացվում սեռական սերն ու սեռերի միջև եղած հարաբերությունները [3]։

* * *

Ամփոփենք։

Հարսանեկան և զարդարվեստի կենաց ծառերի պատմական առնչության բազահարցումը զարդարվեստագիտության առջև է լայն հնարավորություններ՝ խորանալու նրա կիրառած մոտիվների միջոցով նախնիների դրսևորված հասարակական հասկացողություններն ուսումնասիրելու մեջ։

Այստեղ արդեն հատուկ ուշադրություն են դարձնում զարդարվեստում այնքան մեծ տեղ ունեցող կենդանական մոտիվներին՝ իրենց ենչող մեծամասնությամբ։ Ապացուցվում է, որ այդ մոտիվները ոչ թե լոկ բնական կենդանիների տվերական պատկերներ են եղել, այլ ունեցել են գազափարական բովանդակություն՝ սերտորեն կապված լինելով առասպելիզմի հետ։

Իսկ, ինչպես հայտնի է, առասպելիզմը ծնվել է արհեստագործական հասկացողությունների առաջացման և տերմասարական կարգերի ստեղծման հետ, երբ որևէ տերմ կամ կոչնկիով իր ծագումը սերում էր այս կամ այն կենդանուց։ Տերմի նախնին էլ պատկերվում էր ոչ թե մարդակերպ, այլ կենդանակերպ։

Ուստի զարդարվեստի գլխավոր մոտիվների մի խումբը՝ կենդանականը, կապվելով առասպելիզմի հետ, կապվում է նաև հասարակական տերմաբնաստանական հարաբերությունների գազափարական արտահայտությունների հետ։ Համապատասխանաբար նույնպիսի հասկացողությունների հետ

[1] Г. С. Маслова, Народный орнамент верхнеолзских карел, Москва, 1951, стр. 88.

[2] Ե. Հ ե գ ե լ ո ւ, Հոգեբանություն Յոլիբրանի և գերմանական գլուխի փիլիսոփայության վերնանդ, Երևան, 1948, էջ 88—84։

[3] Նույն տեղում, էջ 84։

են կապվում նաև այդ կենդանիներից անբաժան հանգիստ եկող և նրանց օրգանական մասը ներկայացնող կենաց ծառերը։

Եթե ավելի զարդի մեջ կենդանին զբաղեցնում է տոհմի նախնու կերպարը, ապա նրա հետ միասին պատկերված կենաց ծառն արտահայտում է տոհմի աճման և զարգացման ընդհանուր պատկերը։ Տոտեմ կենդանին և տոհմական ծառը զարդարվեստի մեջ հանդիպում են ամենաբազմազան ձևերով, սակայն միշտ էլ (նախնական իմաստով վերցրած) նույն նշանակությունն ունեն։

Հայտնի է, որ տոհմատիրական կարգերի առաջին շրջանում իշխում էր մայրիշխանությունը, իսկ երկրորդում՝ հայրիշխանությունը։ Առաջին դեպքում տոհմի նախնին պատկերված է որպես կին-նախամայր, իսկ երկրորդ շրջանում՝ տղամարդ-նախահայր։ Դրան համապատասխան էլ տոտեմ կենդանիները մի դեպքում արտահայտում են նախամոր, իսկ մյուս դեպքում՝ նախահոր գաղափարները։ Այս երևույթը բազմազան ձևերով երևան է գալիս ինչպես զարդարվեստում, նույնպես և ժողովրդական ծեսերում, բանահյուսության մեջ և այլ բնագավառներում։

Նախամոր ու նախահոր գաղափարները զարդարվեստում երևան են գալիս նաև մարդակերպով. այստեղ ավելի քան հեշտ է լինում նրանց տարբերել և առանձնացնել միմյանցից։

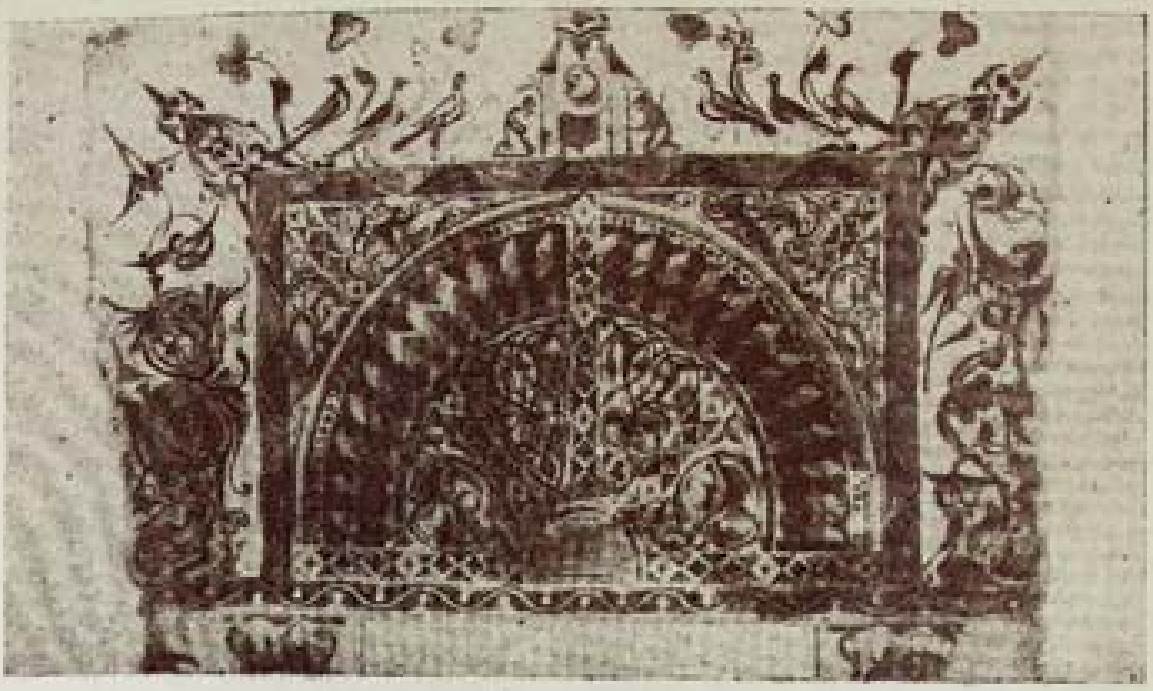
Հետագայում, հասարակության պատմական զարգացման համապատասխան, նախամայրերին հաջորդած մայր աստվածուհիների, ինչպես նաև նախահայրերին հաջորդած աստվածությունների պատկերները նույնպես առատորեն երևան են գալիս զարդարվեստում։

Այս հին ու բազմերանգ մոտիվները մասնակի մշակման են ենթարկվում քրիստոնեության կողմից, որ նախամայրերի, մայր աստվածուհիների փոխարեն երևան են գալիս բիբլիական նախամայրերը (Եվա, Մարիամ), իսկ նախահայրերի և հին աստվածությունների փոխարեն՝ Ադամը, Քրիստոսը և այլն։

Ստեղծվում են նոր, բիբլիական տոհմածառեր, որոնք այսօր նպաստում են երբեմն հին տոհմածառերի ուսումնասիրության գործին։

Նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական կրոնների առաջացումից և նրանց մշակած համապատասխան մոտիվներից առաջ ստեղծված նախնիների և տոհմերի պատկերն արտահայտող գաղափարապատկերները և պատկերացումները հարատևում են երկար ժամանակ։ Նրանք, ինչպես ընտանիքը՝ իր տարբեր ձևերի մեջ, ապրում, զարգանում և փոփոխվելով տարբեր ձևեր են ընդունում։ Ուստի մեզ հասած համապատասխան մոտիվների ճնշող մեծամասնությունը կամ կապ չունի կամ սկզբնապես կապ չի ունեցել կրոնական պատկերացումների հետ, այլ արտահայտել է տոհմա-ընտանեկան և կենցաղային հարաբերություններ և ըմբռնումներ։ Բավական է հիշել հարսանեկան կենաց ծառերը, որոնք իրենց անմիջական ակունքներով կապված են բուն տոհմական կենաց ծառերի հետ։ Նույնը կարելի է ասել նաև ազգաբանական, ճյուղագրական կենաց ծառերի մասին։ Ուստի միանգամայն հակագիտական և սխալ պիտի համարել կենաց ծառերի մասին եղած ուսումնասիրությունների մեջ իշխող այն կարծիքը, որի համաձայն կենաց ծառերը դիտվում են լոկ որպես կրոնական պատկերացումների արդյունք։





ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ԴՈՒԱԼ ԵՎ ՖՐԱՏՐԻԱԼ ԿԱԶՄԱԿԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՀԵՏՓԵՐԸ ՋԱՐԴԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ազատհայտնով գարգարվեստի մոտիվների կապը տոհմական հավատալիքների հետ ընդհանրապես, մեզ հնարավորություն են տալիս մոտիվներում փնտրել նաև տոհմատիպին կարգերի որոշ կարևոր և կոնկրետ երևույթների հետքերը։

Ըստ ինչպես է նախնադարյան հասարակության ծոցում կազմավորվել տոհմը, դեռևս վերջնականապես բացատրված չէ։ Հայտնի է, սակայն, որ տոհմ հասկացողությունը՝ արձևակերպական սիստեմի վրա խարսխված մի հասարակություն է ծնել, որն այլևս է ընկել իր կազմակերպաձևությամբ և դուս միանականությամբ։

Ծուրտանշույր տոհմ, հենց սկզբից, բաժանված է ծնել երկու կեսի, որպիսի սիստեմը գիտնականներն անվանում են զույգ կազմավորումների սիստեմ։ Նույնիսկ տոհմային կարգերից առաջ էլ այդպիսի սատրատաժանման երևույթ ծնել է։ Հինգնիք, որպես օրինակ, ավստրալիական գասկի սիստեմը, պունալուա ընտանիքը և այլն[1]։ Տոհմական համայնքի չրջանում այս երևույթն ավելի է զարգանում և ամրանում։ Ծնդի զարգացմանը զուգահեռ, այդ նոր պայմաններում, տեղի են ունենում նոր սատրատաժանումներ. քան որում ցեղի կամ հիմնական տոհմի նախկին երկու գլխավոր կեսերը չեն կորցնում իրենց նշանակությունը։ Ընդհակառակը, նրանք հզորանում են և գոռնում այն երկու գլխավոր ուժերը, որոնցից բաղկացած է լինում ընդհանուր տոհմը՝ իր ենթատոհմերով։ Այդ կեսերն ընդունված է կոչել հունական ֆրատրիա բառով, որը նշանակում է եղբայրություն։

Մարքսը, խոսելով ամերիկյան բնիկների մասին, այս կապակցությամբ, գրում է.

«Ամերիկյան բնիկների ֆրատրիան իրենից ներկայացնում է ընական զարգացման արդյունք...

[1] Ե. Ն ե ք ւ ս. Հնաոիկքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը. Երևան, 1968, էջ 53։

նա առնին, ցեղին, ցեղի միությանը հանդուրժող կառավարման ֆունկցիաներ չուներ. նա ուներ հասուն սոցիալական ֆունկցիաներ. ուներ առանձնապես կարևոր նշանակություն, երբ ցեղը մեծ էր։ Նա ներկայացնում է ֆրատրիան իր արխայիկ ձևով և արխայիկ ֆունկցիաներով [1]։

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծենակել Մարքսի հետաքրքիր նաև իրոքեզյան ցեղի սննդակա տոհմին վերաբերող հետևյալ տողերը, որոնք ցույց է տրված այդ տոհմի ֆրատրիալ պատկանելը.

a) Ֆրատրիա։ Ցոհմեր. 1) Արջ, 2) Գայլ, 3) Կուղբ, 4) Նրիա։

b) Ֆրատրիա։ Ցոհմեր. 5) Նղկերու, 6) Կոցաբ, 7) Ձկնկուլ, 8) Բազե» [2]։

Այս բաժանումների մեջ գլխավոր հարցը՝ ամուսնական հարաբերությունների կարգավորման հարցն է եղել։ Բայց քո՞ն ինչո՞ւ պիտի ամուսնական հարաբերությունները կարգավորվեին կամ ինչո՞ւ այդ կարգավորման համար տարերային կերպով պիտի առանձնացին զուտ և ֆրատրիալ կազմավորումների տիսոմներդը, դա այլ հարց է, որի մեջ խորանալը դուրս է մեր քննությունից։ Նշենք միայն, որ այդ բոլորի հիմքում ընկած է եղել մարդկանց պայքարը՝ բնության դեմ՝ հանուն նյութական բարիքների արտադրության և իրենց ու իրենց հարազատների գոյության պահպանման։ Այստեղից էլ պարզ է, թե ինչպիսի խստությամբ պիտի պահպանվեր տոհմի ներքին կարգն ու կանոնը նրա անդամների կողմից, ընդ որում տոհմն ու նրանց հարաբերությունները սուրբ էին ու անձեռնմխելի, բնությունից տրված, այն բարերարուն իշխանությունն էին, որին անպայման պետք է հպատակվեր անհատ իր զգացմունքների, մտածողության և գործողությունների մեջ,— ասում է Ենգելսը [3]։

Այժմ փորձենք մի քիչ ավելի հանգամանորեն ծանոթանալ տոհմի ներքին կառուցվածքի հետ։

«Տոհմի անդամներից ոչ մեկը չի կարող կին առնել տոհմի ներսում։ Այս է տոհմի հիմնական կանոնը,— ասում է Ենգելսը [4]։ Քանի որ այս հարցը ներկա աշխատության համար վերին աստիճանի հետաքրքրական նշանակություն ունի, ուստի հարկ ենք համարում կատարել համեմատաբար ավելի ընդարձակ մեջբերում՝ Ենգելսի համապատասխան աշխատությունից։

«Ամերիկի հնդկական ցեղերի հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ այս ֆրատրիաները մեծ մասամբ այն սկզբնական տոհմերն են ներկայացնում, որոնց բաժանվում էր ցեղն սկզբում. որովհետև նեսոի ունենալով ամուսնության սղգիչը տոհմի ներսում՝ յուրաքանչյուր ցեղ անհրաժեշտաբար պետք է առնվազն երկու տոհմ ընդգրկեր, որպեսզի կարգազանց ինքնուրույն կերպով իր գոյությունը պահպանել։ Ցեղի բաժանումը զուգահեռաբար՝ յուրաքանչյուր տոհմ, իր հերթին, բաժանվում էր երկու կամ ավելի տոհմերի, որոնք այժմ հանդես են գալիս իրրև ինքնուրույն տոհմեր, մինչդեռ սկզբնական տոհմը, որ ընդգրկում է բոլոր գոտւոր տոհմերը, շարունակում է իր գոյությունն իրրև ֆրատրիա։ Սննդկաների և մյուս հնդկացիների մեծամասնության մոտ մինչև ֆրատրիայի տոհմերը համարվում են եղբայրական տոհմեր, մինչդեռ մյուս ֆրատրիայի տոհմերը՝ նրանց ավելի հեռավոր ազգակից տոհմեր են համարվում. այս անունները ամերիկյան ազգագրական տիսոմի մեջ, ինչպես մենք տեսանք, շատ իրական և խիստ արտահայտված նշանակություն ունեն։ Սկզբնապես ոչ մի տոհմիկ իրավունք չուներ ամուսնանալու իր ֆրատրիայի ներսում. բայց այս սովորությունը արդեն վաղուց կորցրել էր իր նշանակությունը և գործում է միայն տոհմի տոհմանների մեջ։ Տոհմիկների մեջ գոյություն ունեցող ամենուրյան համաձայն՝ տարցնս ու տեղծուհս են եղել երկու սկզբնական տոհմերը, որոնցից մյուսվավորվել են մյուսները։ Այս նոր կառուցվածքն արմատանալուց հետո՝ այն ձևափոխվում էր կարիքների համաձայն. եթե մի ֆրատրիայի տոհմերը բնականորեն-մարում էին, այն ժամանակ համալրման համար հաճախ մյուս ֆրատրիաներից մարդիկ տոհմեր նրա մեջ էին փոխադրվում։ Այդ պատճառով էլ մենք գանագան ցեղերի մեջ նույնանուն տոհմերը գտնում ենք ֆրատրիաների մեջ գանագան ձևով խմբավորված» [1]։

Հասկանալի է, որ տոհմային այս կարգն ու կանոնը ընդունել պահպանելու նպատակին պիտի ծառայեին նաև այն ժամանակվա ծեսերը, ավանդական դրույթները, գարգամոտիվները և այլն։ Մանավանդ, որ այն ժամանակ բացակայել են պետական, օրենսդրական գանագան մեխանիզմները։ Ով հենց այդ է պատճառը, որ նախնագարյան գարգարվելուց ոտնձգությունները շատ հազվադեպ են եղել։

[1] К. Маркс. Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество", Архив Маркса и Энгельса, том IX. Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 73.

[2] Նույն աղբ.

[3] Ֆ. Ենգելս. Ընտանիքի, սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 128։

[4] Նույն տեղում, էջ 114։

[1] Նույն տեղում, էջ 117—118։

կապես նեոլիթի վերջին շրջանում, երբ տոհմային համայնքները դանվում էին իրենց ծաղկման և զարգացման բուռն շրջանում։

Այս գործին մեծապես նպաստել են տոհմային կարգերում տարերայնորեն առաջնված ազատարգանքն և ազգինների տները, ուր զաստիարակվում էր արտադրական կոլեկտիվ մտածողությունը դեռ փոքր հասակից սկսած։ Ինչպես ցույց են տալիս մասնագետները (Ս. Գ. Տոլստով, Վ. Ռա. Պրոպպ և ուրիշներ) այդ զաստիարակությունը պատմական վիթխարի նշանակություն է ունեցել։ Պատանիները ու երիտասարդները այդ տներում արտադրական, ռազմա-սպորտային գիտելիքներ, փորձ, կոփվածություն ձեռք բերելուն զուգահեռ, սովորել ու զարգացրել են նաև իրենց ժամանակի բանահյուսությունը, ժեստը, զարդարվեստը և այլն։

«Նեոլիթյան արվեստը,— գրում է Մ. Օ. Կոսվենը,— հիմնականում զարդանում է դնկոլոգիան ուղղությամբ, այստեղ [նեոլիթի վերջին շրջանում] առյով բարձրագիտ ձևերի առաջացություն։ Այդ էպոխայում յուրն կերպով հանդես է գալիս ձգտումը՝ զարդարել բոլոր առարկաները, որոնք շրջապատում են մարդուն, ծառայում նրան, անգամ ամենօրյա գործածության ամենասովորական և անուշադրավ առարկաները, մասնավորապես կավե ամանները։ Այդպիսի զարդերից առաջանում է ornamentum (լատիներեն ornamentum — զարդարանք)՝ սկսած ամենապարզ ձևերից... մինչև վերին աստիճանի բարդ, բարձրարվեստ ձևերը՝ տարբեր մոտիվներով և այլ ոճերով, տարատեսակ գույներով»[1]։

Ինչպես այժմ է պարզվում, այդ մոտիվների մեջ գլխավոր տեղ գրավող կենաց ծառերը կամ տոհմածառերը՝ իրենց հյուսվածքներով, կենդանակերպ նախնիների գաղափարապատկերներով և այլ հարաբերություններով՝ սերտորեն կապված են եղել տոհմի ներքին կառուցվածքի հետ։ Ուստի և նրանք մեծ դեր պիտի կատարած լինեին տոհմային կարգերի զարգացման, ամրապնդման և նրանց պատկերացումների տարածման գործում։ Ավելին, նրանք կլսնքի են կոչված եղել հենց այդ պահանջով։ Ինակնատեսը, զարդարվեստի մոտիվների մեջ, անխուսափելի կերպով, պիտի իրենց անշնջելի հետքը թողնեին նաև տոհմային կարգերի գոյության և ձևաորիակ պատմությունը, որոնք այնքան բնորոշ են եղել տոհմային համայնքների համար և այնքան խոշոր դեր են խաղացել պատմական անցյալում։

Ենթատի ունենալով այն վճռական դերը,— ասում է Ենգելսը,— որ խաղում է ազգակցությունը բոլոր վայրենի և բարբարոս ժողովուրդների հասարակարգում, անկարելի է այս խիստ տարածված սիստեմից ազատվել չոր ձևականությամբ։ Մի սիստեմ, որ ընդհանուրի կյանքից ճանաչված է Ամերիկայում, գոյություն ունի նաև Ասիայում բոլորովին այլ ռասայի պատկանող ժողովուրդների մեջ, որի ամենի կամ պակաս չափով փոփոխված ձևերին խիստ համառ հանդիպում ենք ամենուրեք Աֆրիկայում և Ավստրալիայում,— այդպիսի մի սիստեմ պատմական բացատրություն է պահանջում. նրանից չի կարելի ազատվել ֆրազներով»[1]։

Մեր նպատակը չէ զարդարվեստում որևէ բոլոր տեսակի ազգակցական հարաբերությունների արտացոլումը, այլ միայն ամենից շատ տարածված, համբնդհանուր բնույթ կրող և համեմատաբար համապատասխան ժամանակներում զարգացած գուսէ ու ֆրատրիալ սիստեմների գաղափարական արտացոլյը՝ այն էլ ընդհանուր գծերով։

Քանի որ տոհմերը կոչվելիս են եղել տեսամ կենդանիների անուններով, ուստի գուսէ և ֆրատրիալ կազմակերպումների գաղափարների հետ առնչվող տոհմածառերի վրա էլ պիտի պատկերվեին հենց այդ տեսակները։ Միայն թե, հետագայում, պատմական զարգացման շնորհիվ, այդ տեսակները պիտի փոխարինվեին մարդակերպ կամ մարդկային ու կենդանական տարրերատներ կրող էակների պատկերներով։ Այս մոմենտը չպիտի մոռանալ։ Բացի դրանից, ինչպես գուսէ և ֆրատրիալ կազմակերպումներն սկզբում ունեցել են պարզ, իսկ հետագայում բարդ տեսք ու կառուցվածք, այնպես էլ զարդարվեստում՝ համապատասխան մոտիվները։ Ավելին, Հնդկեսած բարդ տեսք ստացած զարդամոտիվները հետագայում, անշրաժեշտաբար, ենթարկվել են որոշ փոփոխությունների։ Դա ևս չպիտի մոռանալ։ Հետևաբար, մենք այստեղ զարդարվեստում չենք կարող հանդիպել գուսէ և ֆրատրիալ կազմակերպումների, ինչպես նաև հետագայում առաջացած համապատասխան անառնասանների նուլնական պատկերներին։

Զարդարվեստի նախնական մոտիվները, ծառայելով իրենց կերտողների պահանջներին, սկզբում հետևել են բոլոր հասարակական ձևերի ու սերունդների կյանքի ընթացքին՝ այս կամ այն կերպ միշտ ներդաշնակությունն կազմելով տվյալ ժամանակի ոգու և պահանջների հետ։ Ուստի հասկանալի է, որ նրանց մեջ պիտի պահպանվեին ու զար-

[1] M. O. Kosven, Очерки истории первобытной культуры. Москва, 1953, стр. 143.

[1] Ֆ. Ենգելս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 28.

գանային, ամենից առաջ, պատմական այն երևույթների գաղափարները, որոնք ընդհանուր են եղել բոլոր ժամանակների համար։ Եվ ընդհակառակը, հետին պլան պիտի մղվեին, մնացուկի վերածվեին կամ իսպառ դուրս մնային ու մոռացվեին այն զարդաձևերը, որոնք կապված են եղել ժամանակի բնույթ ունեցող և շուտ մահացած երևույթների հետ։ Այստեղից ենթադրելի է, որ գեղարվեստի մոտիվների մեջ հանդիպող ընդհանուր գծերը միաժամանակ արտացոլում են պատմական ընդհանուր բնույթ ունեցող երևույթների, իսկ մասնակի ձևերը՝ մասնակի, համեմատաբար շուտ վերացած հայեցողությունների։

Ինչպես ցույց են տալիս մարքսիզմի կլասիկները, նախնադարյան հասարակության տնտեսաձևերի հիմքում, որոշ ժամանակից սկսած, ընկած են եղել տարբերային կերպով կազմակերպված այնպիսի միավորները, որոնք բնորոշ են եղել իրենց սիմետրիկ կառուցվածքով։ Թե՛ պատրիարքալ ընտանիքում, թե՛ ավատատիրական գավառի սիստեմում, թե՛ տոհմային կարգերում, անկախ բոլոր տարբերություններից, առկա է եղել հասարակության սիմետրիկ տրոհման փաստը։ Այդ սիմետրիան նախնադարյան ընտանիքի ամենագլխավոր առանձնահատկությունն էր։ Սակայն, որքան էլ փոփոխվել է ընտանիքն իր զարգացման ընթացքում, դարձյալ այդ սիմետրիան պահպանվել է։ Վերջինս մենամուսնական ընտանիքն է, որը, ինչպես ցույց է տալիս Էնգելսը, ընտանիքի վերջին ձևն է և սերվել է վերոհիշյալ ընտանեկան միավորներից։ Եթե առաջ մի զույգ էր ամուսնացած մի ուրիշ զույգի հետ, մի խումբը՝ մյուսի, մի ֆրատրիան մյուս ֆրատրիայի հետ և այլն, ապա այստեղ անհատներ են գտնվում ամուսնական կապերի մեջ։ Ահա այս սիմետրիան, անկախ տարբեր ժամանակներում ունեցած իր տարբեր բովանդակությունից, ընդհանուր է եղել այն բոլոր ժամանակների համար, որոնց միջով անցել են զարդարվեստի մոտիվները։ Պարզ է, որ այս սիմետրիան պիտի, իրոք, ընկած լիներ զարդարվեստի մոտիվների հիմքում։ Դա ծնող-զույգի սիմետրիան է, որը, ինչպես այժմ ենք տեսնում, կապված է շատ ավելի բարդ հայեցողությունների հետ, քան հնարավորություն ունեինք ցույց տալու վերևում։ Վերցնենք մի կենդանական ծնող-զույգ (օրինակ, նկ. 501)։ Արդի հայեցողությամբ կարող ենք այստեղ տեսնել թռչնային մի սովորական զույգ, որը կարող է փոխաբերաբար արտահայտել նաև մենամուսնական ընտանիքի իմաստը՝ ցույց տալով մի կնոջ և մի տղամարդու սերն ու ամուսնական կապը։ Այդ նույն մոտիվը, սակայն, ինչպես տեսանք, կապվում է նաև տոհմատիրական շրջանի և տոտեմիզմի հետ։ Այսպես մոտենալով հարցին, մենք այդ ծնող-զույգի նկարում այլևս չենք կարող տեսնել լոկ երկու անհատից բաղկացած ընտանիքի պատկերը։ Այս դեպքում ամեն մի թռչունը կապվում է մի ֆրատրիայի հետ և երկուսը միասին ներկայացնում են մի ամբողջ ցեղի պատկեր։ Այդ նույն զույգի տակ մենք կարող ենք նկատել նաև պունալուա ընտանիքի և ընտանեկան ուրիշ ձևերի գաղափարները։ Այլ կերպ ասած, այդ ծնող-զույգը ընդհանուր մոտիվ է եղել մի շարք էպոխաների համար։ Նույնը կարելի է ասել նաև զարդարվեստի բոլոր ծնող-զույգերի մասին։

Վերցնենք ծնող-զույգից անբաժան հանդես եկող զավակի մոտիվը։ Եթե միջնադարյան ձեռագրերում և հետագայում ծնող-զույգի և զավակի մոտիվները առնչվել են իր ժամանակի մենամուսնական ընտանիքի հետ, պարզ է, որ զավակի մոտիվն այստեղ դրսևորել է տվյալ զույգից սերված զավակի գաղափարը, որի համար բնորոշ է եղել նաև սեփական հորը ճանաչելու պարագան։ Իսկ եթե այդպիսի մոտիվը քննենք մայրիշխանական տոհմական համայնքի ժամանակի ֆոնի վրա, ապա զավակի գաղափարապատկերի տակ կտեսնենք ամբողջ տոհմի անունը՝ իր սերնդական առումով, ուր երեխաների համար սեփական հոր ճանաչումն անհնար է եղել։ Այսուհանդերձ զարդարվեստում զավակի մոտիվը հարատևել է, որովհետև բոլոր տեսակի ընտանիքներն էլ հարատևել են միայն սերնդական աճման հիման վրա։ Զավակի գաղափարը բոլոր ընտանիքների համար էլ բնորոշ է, միատեսակ, հավերժական։

Այսպես պիտի մտածել նաև կենաց ծառի և երկրաչափական կոչված զարդաձևերի մասին։

Ահա թե ինչ ուժով են հարատևել զարդարվեստի հիմնական մոտիվները՝ բոլոր ժողովուրդների մոտ։ Նրանց հիմքում միշտ էլ ընկած է եղել պատմական իրականությունը, որի հետ նրանք կապված են եղել սկզբում տնտեսական անհրաժեշտությամբ, իսկ հետո որպես իդեոլոգիա, հաճախ կորցնելով իրենց կապերի գիտակցվածությունը՝ այդ ռեալ հիմքերի հետ։

Այստեղ է նաև զարդարվեստի մոտիվների այնքան բնորոշ խոշոր ընդգրկումների և ընդհանրացումների գաղտնիքը։ Առանց պատմական ընդհանուր երևույթների չէին կարող առաջանալ նաև զարդարվեստի ընդհանրացում-մոտիվները։

Մեր առջև դրված խնդիրները քննության առնելու համար կարևոր նշանակություն ունեն, բացի

զարդամոտիվների բովանդակությունից, նաև այդ բովանդակությունից անբաժան ու այն դրսևորող զարդամոտիվների ձևական առանձնահատկությունները։

Վերհիշենք ծնող-զույգերի այն մոտիվները, որ բնության աշխարհին վերաբերում։ Բնորոշն այն է, որ այդ բոլոր օրինակներում էլ ծնող-զույգերի ներկայացուցիչները պատկանում են միևնույն տեսակի կենդանիներին կամ բույսերին։ Այսպես, առյուծը երևան է գալիս առյուծի, արջը՝ արջի, արծիվը՝ արծվի, մարդը՝ մարդու հետ և այլն։ Բայց, ինչպես տեսանք և ինչպես հայտնի է, տոտեմիզմի շրջանում ֆրատրիաները ներկայացվում էին գլխավորապես տարբեր տեսակի կենդանիների միջոցով։ Այդպիսին էր, օրինակ, իրոկեզների սենեկա ցեղը, որի մի ֆրատրիան ներկայացված է համարվել արջից, իսկ մյուսը՝ եղջերվից։ Պարզ է, որ այդպիսի դեպքերում տոհմաբար հետ երևան եկող ծնող-զույգերը պետք է պատկանեին ոչ թե միևնույն, այլ տարբեր տեսակների պատկանող կենդանիների միջոցով։ Քանի որ տոհմական կարգերի համար բնորոշ են տոտեմիզմի և ֆրատրիալ հասկացողությունների այդպիսի տարատեսակ ծնող-զույգերը, ուստի հարց է առաջանում. հապա ինչո՞ւ մեր քննած զարդամոտիվներում առկա են միատեսակ ծնող-զույգերը։ Մի՞թե դրանք, իրոք, կապ ունեն ֆրատրիալ հասկացողությունների հետ։

Ինչպես կտեսնենք քիչ հետո, զարդարվեստի համար միայն այդպիսի ծնող-զույգերը չեն բնորոշ. այնտեղ կան նաև տարատեսակ ծնող-զույգեր՝ բազմապիսի հարաբերություններով, որոնք համապատասխանում են տոհմական կարգերին և ֆրատրիալ սխեմաներին։ Ինչ վերաբերում է միատեսակ ծնող-զույգերին, ապա՛ պետք ասել, որ դրանց մի մասն էլ, իր ծագմամբ, կապվում է նույն վաղեմի ժամանակների հետ։ Որպեսզի հետո կարիք չլինի անդրադառնալ այս հարցին, հարկ ենք համարում այստեղ ամփոփ կերպով ասել հետևյալը։

Ինչպես հայտնի է, տոհմերի զարգացմանը, կոտորակմանը և բազմացմանը զուգահեռ, հաճախ առանձնական կոլումների սահմանի մեջ էլ, անխուսափելիորեն, մտել են փոփոխություններ։ Առաջացել են երբեմն մեկ նախնուց սերված ու նույն անունը կրող երկու և ավելի տոհմեր, որոնք հետո, էնդոգամ դառնալով (միմյանց հետ ամուսնանալով), կազմել են միատեսակ կենդանիներից բաղկացած ծնող-զույգերի գաղափարներ։ Հիշենք Մարքսի կոնսպեկտից մոհիկանների ցեղը՝ իր մեծ, ճահճային, փոքր կրիաներով (էջ 78) կամ ողիբվեյների ցեղը՝ իր ճահճային, բռնող և փոքր կրիաներով (էջ 109), որոնք նույն ֆրատրիայի մեջ առկա են մի քանի տոտեմ կրիաներ։ Անկախ իրենց մականուններից (մեծ կրիա, փոքր կրիա, ճահճային կրիա, բռնող կրիա և այլն), նրանք պետք պատկերվեին, հիմնականում, նույն տեսքով, այսինքն՝ որպես կրիաներ։ Հետագայում, այդ տոհմերի ներքին կարգերի խախտման հետևանքով, նշված զուտ տոհմերը պետք վերածվեին ամուսնական զույգերի՝ համապատասխանաբար թելապրելով նաև տոտեմ նախնիների ծնող-զույգերին։ Հետևապես, կստացվեին միատեսակ ծնող-զույգեր, տվյալ դեպքում՝ կրիաների ծնող-զույգ։

Կա մի այլ մոմենտ, որը նույնպես պետք հաշվի առնել։ Ինչպես գիտենք, յուրաքանչյուր ֆրատրիա բաղկացած էր և՛ տղամարդկանցից, և՛ կանանցից։ Ճիշտ է, նրանք միմյանց հետ չէին կարող ամուսնանալ, բայց փաստորեն նրանք կազմում էին հարազատների ընտանեկան մի կուռ միավոր, որն աճում և զարգանում էր։ Նույնպիսին էր նաև տվյալ տոհմի մյուս ֆրատրիան (կամ ֆրատրիաները)։ Ընդհանուր ցեղի տեսումով, անկախ ամուսնական հարաբերությունների հարցից, յուրաքանչյուր ֆրատրիան երկսեռ էր և իրենից ներկայացնում էր ցեղի զարգացման օղակներից մեկը։ Հենց այդ սեռերն էին պահում և խնամում աճող սերունդը, որը նրանց բոլորի հարազատ սերունդն էր։ Ուստի այդ ֆրատրիան կարող էր իր տոտեմ նախնուց սերված նախնիներին էլ պատկերել այնպես, ինչպես տվյալ ֆրատրիան էր։ Ֆրատրիալ ծառի հիմքում ընկած կլինեին միանման զույգ, որը ցույց կտար «ծնող-զույգի» գաղափարը ոչ թե սեռական առումով, այլ հասարակական, տնտեսական։ Այս տեսակետից հետաքրքրական է, օրինակ, անդրոգինների գծագրանությունը, որի մասին կխոսվի քիչ հետո։

Միանման ծնող-զույգերի մոտիվներն ազատ կերպով զարգանալու ավելի լայն հնարավորություն են ստացել մենամուսնական ընտանիքի պայմաններում։ Այս ընտանիքը, որ առաջացել է մասնավոր սեփականության ծագմանը և զարգացմանը զուգահեռ, զարդարվեստի նախկին մոտիվներին, բնականաբար, թելադրել է իր գաղափարախոսությունը։ Ուստի և տարատեսակ ծնող-զույգերի մոտիվները, այս նոր պայմաններում, հեշտությամբ պիտի վեր ածվեին միանման կենդանիներից բաղկացած ծնող-զույգերի։

Ի վերջո հիշենք նաև պատմական այն երկարատև ժամանակաշրջանը, որի միջով անցել են

զարդարվեստի ծնող-զույգերն ու հատկանշ մեզ։ Պատմական բազմաթիվ հանգամանքներից բացի, այդ հարցում քիչ դեր չեն խաղացել նաև այդ մոտիվների հնադարյան մասամբ չգիտակցված լինելու և ընդհանրապես արվեստ որպես զարդ (ոռնամենտալ իմաստով) օգտագործվելու հանգամանքները։

Այժմ անցնենք տարատեսակ ծնող-զույգերին, որոնք առավել որոշակի կերպով են պահպանված դուալ և ֆրատրիալ հասկացողությունների արձագանքները։

Արդ, ինչպիսի՞ տեսք պիտի ունենար տոհմածառը, որպեսզի կարողանար արտահայտել տվյալ ցեղի երկու ֆրատրիաների գաղափարը, որը, ինչպես տեսանք, տոհմային կարգերի ամենակարևոր հարցն է եղել։ Պարզ է, որ այդպիսի ծառը պիտի ունենար երկու ճյուղ, իսկ նրանցից յուրաքանչյուրի վրա՝ մի առանձին կենդանու պատկեր։ Կամ մի այլ եղանակով այդ ծառը պիտի զրուցեր այն երկու ֆրատրիաների գաղափարը, որոնք կազմում էին տվյալ տոհմի երկու կեսերը և որոնց միասնությունը պայմանավորում էր այդ տոհմի գոյությունը։

Այսպես մոտենալով հարցին, մենք զարդարվեստում հանդիպում ենք նաև ճիշտ այնպիսի նկարների, որոնց ինչ լինելը մինչև օրս մնացել է որպես անլուծելի առեղծված։ Օրինակ, № 6257 ձեռագրի 141ա թերթում պահպանված է մի յու-ղազարդ-կենաց ծառ (Նկ. 668)։ Այդ ծառը, ոճավորված լինելով հանդերձ, ունի մի խիստ ուշագրավ առանձնահատկություն։ Նրա վերին մասն ավարտվում է երկու տարբեր ճյուղերով, որոնցից մեկն ունի թռչնակերպ, իսկ մյուսը՝ կենդանակերպ վերջավորություն։ Այդ թռչունն ու կենդանին դեմքերով դարձած են դեպի միմյանց և արտահայտում են ծնող-զույգի գաղափարը։ Որ նրանք, իրոք, այդ դերով են պատկերված, դա երևում է հատկապես նրանց տարբեր մարմինների ստորին վերջավորություններից, որոնք ունեն պոչի նմանություն և միացած են միմյանց հետ ճիշտ այնպես, ինչպես ծնող-զույգերի պոչերը։ Եվ հենց այդ միասնությամբ է, որ գալար ու կանաչ է տվյալ կենաց ծառը։ Եթե մինչև հիմա մեր քննած ծնող-զույգերը պատկանում էին կենդանական աշխարհի նույն տեսակին, ապա այստեղ ծնող-զույգը բաղկացած է տարբեր տեսակի կենդանիներից։ Բնության մեջ այդպիսի օրինական երևույթ չկա, որպեսզի հնարավոր լինեի այլ բացատրություն տրանել։ Պարզ է, որ դա գաղափարական հատուկ բովանդակություն ունեցող հնագույն զարդամոտիվներից է։ Այժմ, երբ մեզ համար պարզ է կենաց



Նկ. 668



Նկ. 669

ծառի կապը՝ տոհմային հասկացողությունների հետ, ինչպես նաև այդ ծառին առնթեր երևան եկող կենդանիների տոտեմական իմաստը, ինքնին հասկանալի է դառնում նաև այս զարդամոտիվի էությունը։ Դա մի տոհմածառ է, որը ցույց է տալիս, թե ինչպես այդ տոհմը տրոհված է եղել երկու կեսերի, իսկ այս վերջիններս էլ ճանաչել են տարբեր տոտեմներ։ Այլ կերպ ասած, այստեղ գործ ունենք տոհմի ֆրատրիալ կառուցվածքի պատկերն արտահայտող մի զարդի հետ։

Վերցնենք մի ուրիշ նկար՝ նույն ձեռագրի 39ա թերթից (Նկ. 669)։ Այստեղ էլ պատկերված է նմանօրինակ կենաց ծառ, որտեղ ծնող-զույգի ներկայացուցիչները դարձյալ տարբեր տեսակի կենդանիներ են։ Ըստ որում, այդ կենդանիներն ավելի բարդ գաղափարների հետ են կապված. նրանց երկուսն էլ ունեն թռչունի մարմին և ո՛չ թռչնային գլուխներ։ Մեկի գլուխը նման է մի անորոշ կենդանու գլխի, իսկ մյուսինը՝ մարդու։ Թե ի՞նչ հասկացողությունների արդյունք են այս բարդ պատկերները, այս մասին կխոսվի հետո։ Անկախ դրանից էլ, պարզորոշ կերպով այստեղ պատկերված է մի տոհմածառ՝ իր երկու ֆրատրիաների



Նկ. 670



Նկ. 671

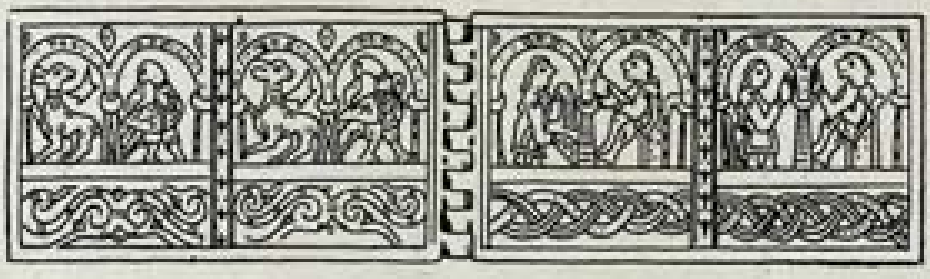
իմաստը գրեթե էական նկարներով։ Այդ էական նկարներից էլ իրենցից ներկայացնում են ժեղ-զույգի իմաստը և իրենց պոչերով միահյուսված են միմյանց ու տոհմածառի հետ։

Հետաքրքրական է նույն ձեռագրի 190բ թերթի նկարը (նկ. 670)։ Կենտրոնում պատկերված է հատիկա-էլեմենտային գաղափարանքը, որի տերմինն լորա բյուզանդերից մեկն ավարտվում է քրլոլունի, իսկ մյուսը՝ մարդու պատկերով։ Այստեղ էլ զույգ ունենք ժեղ-զույգի ավելորդ միառնության հետ, որոնց այդ զույգի ներկայացուցիչները պատկանում են տարբեր տեսակի կենդանիների։ Դա էլ տոհմի ֆրատրիալ պատկերն արտահայտող մի հին գաղափար է՝ պահպանված որպես մնացուկ։

կացած է երկու սիմետրիկ միավորներից, որոնց միահյուսումն էլ պայմանավորել է պատկերային այդ սիմվոլը։

Նախորդ մոտիվների համեմատությամբ այստեղ, որպես նոր հանգամանք, երևան է գալիս տոհմի սերնդի ֆրատրիալ պատկերը։ Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել։ Որպեսզի ֆրատրիաները հարատևեին, պետք որ նրանց սերունդներն էլ պահպանվեին համապատասխան ֆրատրիաներում։ Բայց քանի որ գաղթարվեստի այս մոտիվներն էլ խոսում են ընդհանրացման եզրակացությամբ, ուստի չի կարելի այս գաղթի վարագույր-պաշտային սիմվոլի վրա պատկերված սերնդական գաղափարապատկերը դիտել լոկ որպես այդպիսին։ Այդ սերունդը միաժամանակ վազվա արտադրական կոլեկտիվն է կամ ավյալ արտադրական կոլեկտիվի մանկությունը։ Ասած այն, վերջին հաշվով, նորից ցույց է տալիս տոհմի ֆրատրիալ պատկերը։ Ուշագրավ է նաև այն, որ այստեղ ժեղ-զույգ ֆրատրիաների գաղափարը նկարված է այն սֆանտաստիկ կենդանապատկերների նման, որոնք ունեցած են մի մարմին և երկու գլուխ։ Տարբերությունը կայանում է նրանում, որ այստեղ ժեղ-զույգի ներկայացուցիչները՝ տարբեր կենդանատեսակների են պատկանում։

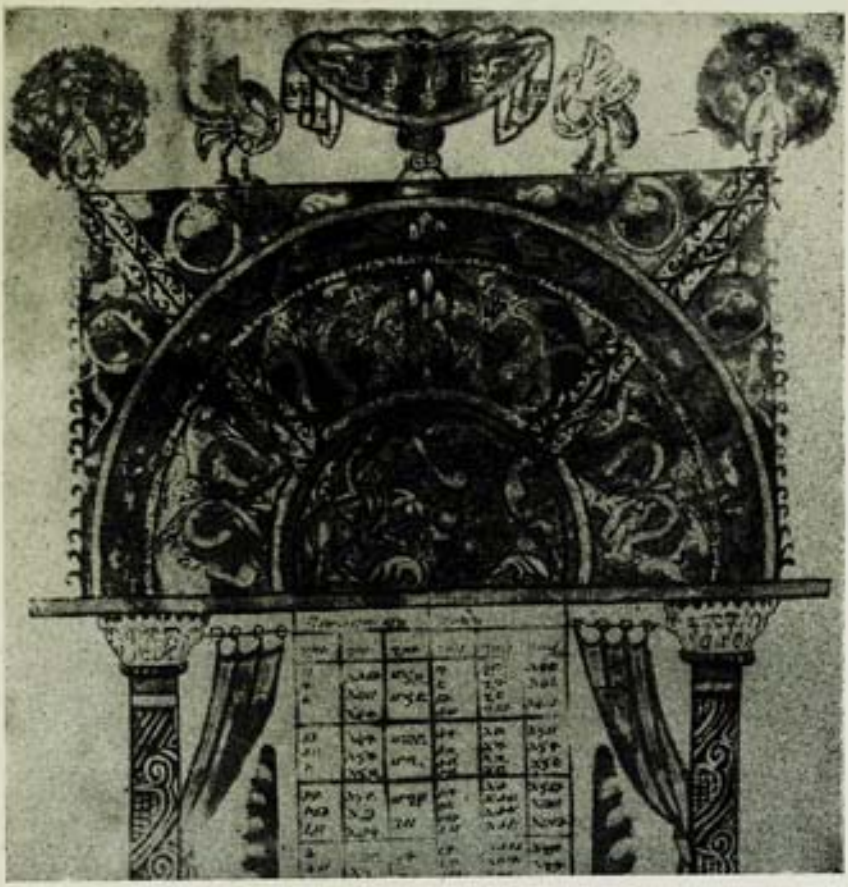
Համապատասխան մոտիվներ շատ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ. հիշենք մի օրինակ՝ ուսական գաղթարվեստից (նկ. 672)[1]։ Այստեղ գոթ ունենք արեամբյա ազատարձի վրա արված գաղթերի հետ։ Ազատարձանը բաժանված է երկու հիմնական մասի։ Ձախ կողմի կեսում պատկերված են երկու զույգ կենդանիներ, նրանցից յուրաքանչյուրում առկա է մի թռչուն և մի այլ կենդանի,



Նկ. 672

№ 995 ձեռագրի 73ա թերթում հանդիպում ենք մի այլ ուշագրավ նկարի (նկ. 671)։ Այստեղ էլ առկա է նման տոհմածառի մնացուկներից մեկը. միայն թե նրա ֆրատրիալ էությունը ցույց է տրված պաշտաթերթային վարագույր-պաշտային գաղափարանքի միջոցով։ Ինչը՝ տոհմածառը բազմապատկելով իրենց միջև բարերացած կենաց ծառի երկլյուզ արմատներին, կենաց ծառն այստեղ ունի համարատապետական սեռավորման տեսք, այն ներկայանում է որպես սյուն և

[1] История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 432, рис. 215—3.



Նկ. 673

կապվում կամարների հետ։ Ստացվում է մի շենք՝ երկու կամարով, որոնց ներսում զետեղվում են տոտեմական ծնող-զույգի ներկայացուցիչները։ Պարզ է, որ այստեղ ցույց է տրված տոհմի ֆրատրիալ պատկերը։

Որ այդ կենդանիները ունեն ծնող-զույգի իմաստ, դա ցույց է տրված նաև այդ ապարանջանի մյուս կեսի վրա արված փորագրությունների միջոցով, ուր սյունաձև կենաց ծառերի երկու կողմերին կանգնած են մարդկային ծնող-զույգերը («мужчина и женщина»)։ Այս վերջին տեսարանը կարծես նախորդի մեկնաբանությունը լինի. և դա հասկանալի է. ընտանիքի նախնական ձևին հաջորդել է նոր ձևը և նրանք երևան են գալիս գրեթե միասին, մեկը՝ տրադիցիայի, իսկ մյուսը՝ առօրյա կյանքի պահանջով։

Մենք արդեն, հատիկա-սերմային մոտիվների մասին խոսելիս և այլ առիթներով, նշել ենք խորանների և ընտանիք, տոհմ, ցեղ հասկացողությունների առնչությունների մասին։ Հետագա էջերում է՛լ ավելի հանգամանորեն կբացատրվի այս հարցը։ Առայժմ այստեղ հիշենք մի օրինակ էլ խորաններից։ № 3793 ձեռագրի 1ը թերթի խորանի ներսում, տոհմային կենաց ծառի երկու կողմերին, կանգնած են երկու կենդանիներ, որոնցից մեկն ունի մարդու գլուխ և գազանի մարմին, իսկ մյու-



Նկ. 674



Նկ. 675



Նկ. 676



Նկ. 677

ով՝ բարենիշանման մի զարդ է։ Պարզ է, որ այստեղ էլ առկա է տոհմի և նրա երկու ֆրատրիաների պատկերը՝ այդ ֆրատրիաների տոտեմների նկարներով (նկ. 673)։

Այս բոլորից հետո, կարելի է ասել, որ իրոք, զարդարվեստում տարատեսակ ծնող-զույգերի մոտիվները սկզբնապես ծագել են ֆրատրիալ կազմավորումների հիման վրա։ Նույնը կարելի է ասել նաև միանման կենդանիներից բաղկացած ծնող-զույգերի մասին, որոնք, անկասկած, հետագայում որոշ մասով խմբագրված են եղել ուշ շրջանի հասկացողությունների համաձայն։ Այդ մասին արդեն խոսվել է վերևում։

Այժմ հետաքրքիր է դառնում բացատրություն որոնել նաև այն զարդամոտիվների համար, որոնք ավելի քան բարդ տեսք ունեն։ Այս վերջիններն էլ, իրենց հերթին, բաղկացած են, համեմատաբար, ավելի պարզ և ավելի բարդ խմբերից։ Առաջ կսկսենք, համեմատաբար, ավելի պարզ խմբերից։

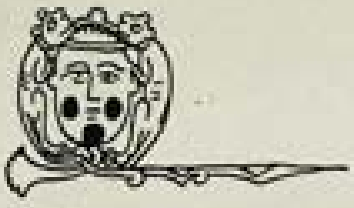
Մենք արդեն բավականաչափ ծանոթ ենք ծնող-զույգերի և զավակների միասնությունը ցույց տվող զարդանկարների հետ։ Արդեն քննված օրինակներում հատկանշականն այն էր, որ ծնողներն ու զավակներն էլ պատկանում էին կենդանական միևնույն տեսակին։ Այսպես, թռչուն ծնողների հետ երևան էին գալիս թռչնաձագեր, մարդկային զույգերի հետ՝ երեխաներ և այլն։ Սակայն զարդարվեստում շատ են նաև այնպիսի մոտիվները, որտեղ զավակն ու ծնողները պատկանում են տարբեր տեսակի կենդանիների խմբերի։ Խոսքը չի վերաբերում բուսական գաղափարաններին, որոնք հաճախ փոխարինում են և՝ ծնողներին, և՝ նրանց զավակներին՝ ամբողջապես կամ առանձին-առանձին։

Չնայած արդեն հասկանալի է այդ խմբերի ընդհանուր ծագման հարցը, բայց և այնպես մեզ համար, այստեղ, տարատեսակ ծնող-զույգերի և զավակների մոտիվներն առաջնակարգ նշանակություն ունեն։ Եթե առաջին դեպքում բազմաթիվ օժանդակ ապացույցների կարիք է զգացվում՝ ցույց տալու նրանց առնչությունը ֆրատրիալ հասկացողությունների հետ, ապա երկրորդ դեպքում այդպիսի դժվարությունները անհամեմատ աննշան են։ Քանի որ զարդամոտիվի միջոցով դրսևորված ընտանիքի կազմում երևան են գալիս կենդանական տարբեր խմբերի ներկայացուցիչներ, դա նշանակում է, որ այստեղ առկա է միայն և միայն մարդկային ընտանիքը և տոտեմիզմի երևույթը։

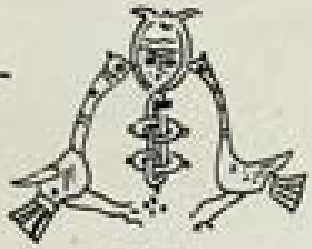
№ 7451 ձեռագրի 223ա թերթի լուսանցազարդն իրենից ներկայացնում է մի սոճիաձառ, որի հիմքում պատկերված են երկու թռչուն և մարդկային մի գլուխ (նկ. 674)։ Թռչուններդ կանգնած են ծնոտ-զույգի դիրքով և արտահայտում են երկնքի երկու ֆրատրիաների միաձուլման գաղափարը։ Ավելի քան բարդ հասկացողությունների հետ է կապվում մարդու գիմքը։ Այն կարող է ընդունվել տոհմի մասագ տերևի գազափարապատկերի տեր։ Դրանից բացի, այդ պատկերը կարող է արտահայտել նաև ընդհանուր տոհմի կամ քեղի նախնու իմաստը. այն նախնու, որից սերված են այդ երկու տոհմերը. հետևապես թռչնակերպ ծնոտ-զույգը։ Այսպիսով, ևս, այդ զույգի նկատմամբ, կամ ծնոտ է, կամ՝ գավակ։ Ա՛լլ հարց է այդ բնդհանուր նախնու և գավակի գազափարապատկերի մարդակերպ լինելը, որը կապվում է անտրոպոմորֆիզմի երևույթի հետ։ Այդ մասին կխոսվի քիչ հետո։ Նշենք միայն, որ մեզ հետաք գարդերի մեջ, ժամանակի ընթացքում, հաճախ, իր գրաված դիրքով. ոչ չորանի ծնոտով մարդակերպ նախնին երևան է գալիս վազգույն ժամանակների կենդանակերպ նախնիների փոխարեն։



Նկ. 678

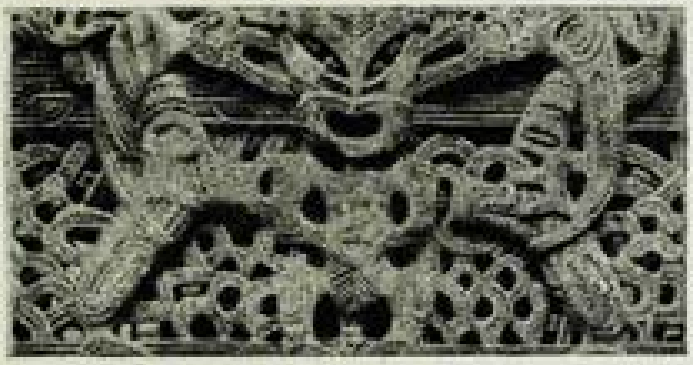


Նկ. 679



Նկ. 680

Թռչնակերպ ծնոտ-զույգի և մարդակերպ նախնու կամ գավակի մոտիվները, որպես տոհմային սիստեմի հրորդություն, հանդիպում են բազմապիսի ձևերով և մեծ քանակությամբ։ Ահա և երկու նման այդպիսի գարդերի՝ ընդօրինակված № 6257 ձեռագրի 83ա և 162բ թերթերից (նկ. նկ. 675, 676)։ Ուշագրավ է, որ այս գարդանկարում ևս հանդիպում են նաև սերկրաչափական մոտիվներ։ Եթե այս նկարներում ծնոտ-զույգը պատկերված է թռչնակերպ, իսկ գավակը կամ ընդհանուր նախնին մարդակերպ, ապա կան շատ նկարներ էլ, որտեղ զույգ ունենք հակառակ պատկերի հետ։ Այդպիսիներից հիշենք № 6257 ձեռագրի 53բ թերթի գարդը, որտեղ մարդակերպ ծնոտ-զույգից վերև ցուլք է ուղված



Նկ. 681

ֆարը։ Ավելի քան բարդ հասկացողությունների հետ է կապվում մարդու գիմքը։ Այն կարող է ընդունվել տոհմի մասագ տերևի գազափարապատկերի տեր։ Դրանից բացի, այդ պատկերը կարող է արտահայտել նաև ընդհանուր տոհմի կամ քեղի նախնու իմաստը. այն նախնու, որից սերված են այդ երկու տոհմերը. հետևապես թռչնակերպ ծնոտ-զույգը։ Այսպիսով, ևս, այդ զույգի նկատմամբ, կամ ծնոտ է, կամ՝ գավակ։ Ա՛լլ հարց է այդ բնդհանուր նախնու և գավակի գազափարապատկերի մարդակերպ լինելը, որը կապվում է անտրոպոմորֆիզմի երևույթի հետ։ Այդ մասին կխոսվի քիչ հետո։ Նշենք միայն, որ մեզ հետաք գարդերի մեջ, ժամանակի ընթացքում, հաճախ, իր գրաված դիրքով. ոչ չորանի ծնոտով մարդակերպ նախնին երևան է գալիս վազգույն ժամանակների կենդանակերպ նախնիների փոխարեն։

Թռչնակերպ ծնոտ-զույգի և մարդակերպ նախնու կամ գավակի մոտիվները, որպես տոհմային սիստեմի երրորդություն, հանդիպում են բազմապիսի ձևերով և մեծ քանակությամբ։ Ահա և երկու նման այդպիսի գարդերի՝ ընդօրինակված № 6257 ձեռագրի 83ա և 162բ թերթերից (նկ. նկ. 675, 676)։ Ուշագրավ է, որ այս գարդանկարում ևս հանդիպում են նաև սերկրաչափական մոտիվներ։ Եթե այս գարդերում ծնոտ-զույգը պատկերված է թռչնակերպ, իսկ գավակը կամ ընդհանուր նախնին մարդակերպ, ապա կան շատ նկարներ էլ, որտեղ զույգ ունենք հակառակ պատկերի հետ։ Այդպիսիներից հիշենք № 6257 ձեռագրի 53բ թերթի գարդը, որտեղ մարդակերպ ծնոտ-զույգից վերև ցուլք է ուղված (նկ. 677)։

Այս մոտիվների ազատագործման մեր ձեռնարկած ճանապարհները ստիպել են նաև գարդագործ, ուր գործում օրդնամենտն պահպանված են ծնոտ-զույգ և գավակ հասկացողության նշանները։ Նման գարդագործից են, օրինակ, № 416 ձեռագրի 118բ թերթի «Ա» տառը և № 2329 ձեռագրի 236ա թերթի «Ջ»-ն (նկ. նկ. 678, 679)։ Նման մոտիվներ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ, ահա մի-մի նման ասորական [1] և նոր-գիտական [2] գարդագործներից (նկ. նկ. 680, 681)։

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. CXXIX, рис. 26.

[2] Г. Шурц, История первобытной культуры, С. Петербург, 1890, между стр. 562—563.



Նկ. 682



Նկ. 683



Նկ. 684

Հիմնականում հենց այդպիսի գաղափարներ են ընկած մեր մանրանկարչության մեջ այնքան շատ սիրված և բարդ ու գեղեցիկ տեսք ունեցող լուսանցազարդերի հիմքում։ № 4674 ձեռագրի 137ա թերթում պատկերված է մի այդպիսի լուսանցազարդ, որի հիմքում կանգնած է տոհմի նախշին (Նկ. 682)։ Այդ նախշու ճյուղերին կան մեկական ոստեր, որոնց գլուխ վեր գնալով, ավարտվում են մեկական թռչնապատկերով։ Այդ երեք էակները միասին ցույց են տալիս ցեղի ընդհանուր գաղափարը՝ իր զույգ ֆրավարդիներով։ Դրանց վրա է ահա, որ բարձրանում է տոհմային կենաց ծառը և ավարտվում վարսանդա-պտղային խոշոր սիմվոլով։

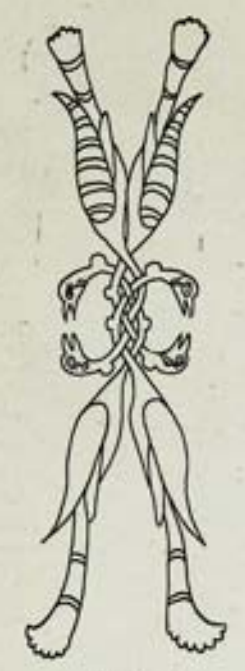
Ինչպես տեսանք, տոհմի զարգանալուն զուգընթաց, ֆրավարդիները բաժանվում են, իրենց ներսում առաջացնելով զուտ տոհմեր, բայց որում՝ ամփոփական տոհմը, որ ընդգրկում է բոլոր զուտ տոհմերը, շարունակում է իր գոյությունն իրեն ֆրավարդիով[1]։ Եթե նախկին հիմնական տոհմը կամ ցեղը բաղկացած էր երկու ֆրավարդիներից, ապա զարգացման հաջորդ աստիճանում այդ ֆրավարդիա-



Նկ. 685

[1] Ֆ. Է ն գ ե լ ս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը։ Երևան, 1948, էջ 137—138։

ներից յուրաքանչյուրը կունենար երկու դուստր տոհմ։ Չմոռանանք, որ միևնույն ֆրատրիայի մեջ ընդգրկվող տոհմերի միջև ամուսնական հարաբերությունները խստիվ արգելված են եղել։ Այսպիսով, ստացվում է մի հիմնական տոհմ կամ ցեղ, որն ունի չորս դուստր տոհմ. վերջիններիցս յուրաքանչյուրը մի ամուսնական միավոր է. ուստի հիմնական տոհմի մեջ մտնում են չորս ամուսնական միավորներ։ Դրանք էլ միմյանց հետ են ամուսնական կապերի մեջ գտնվում՝ ըստ ֆրատրիալ հարաբերությունների։



Նկ. 686

Բնականաբար, մենք պետք է փորձենք պատմական այս իրականության հետքերն էլ գտնել զարդարվեստում։ Եվ, իրոք, այս առումով էլ զարդարվեստը բավականին հարուստ վկայություններ է պահպանել։

№ 3722 ձեռագրի 135բ թերթում գտնում ենք մի խիստ ուշագրավ զարդ (Նկ. 683)։ Այստեղ պատկերված են մի զույգ թռչուններ և մի զույգ մարդիկ. ըստ որում, առաջինները՝ ներքևում, իսկ երկրորդները՝ վերևում։ Եվ որ գլխավորն է, որոշակիորեն ցույց է տրված, թե ինչպես վերևի զույգը անմիջական կապերի մեջ է ներքևի զույգի հետ։ Այդ կապերի շնորհիվ էլ աճել է բազմաճյուղ կենաց ծառը՝ կազմել բարդ հյուսվածքներ և պտղաբերել։

Հատկանշական է, որ այստեղ էլ գործ ունենք տոհմական ծառի հետ, որն արդեն պտղաբերել է ոչ թե երկու, այլ չորս տոհմերի շնորհիվ։

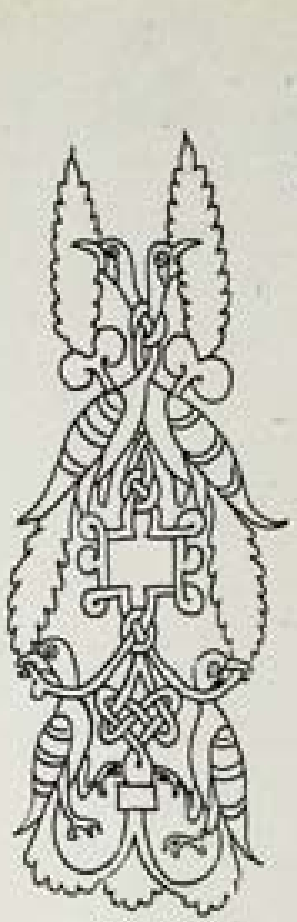
Տոհմեր ցույց տվող պատկերներն էլ որոշակիորեն մատնում են իրենց ֆրատրիալ ծագումը։ Թռչունները՝ նախկին միասնական ֆրատրիայի երկու դուստր տոհմերի գաղափարն են արտահայտում, որոնք իրար հետ ամուսնական հարաբերությունների մեջ գտնվել չեն կարող, մարդիկ էլ՝ մյուս ֆրատրիան են ներկայացնում։

Նույնիմաստ, բայց առավել բարդ ձևերով արտահայտված զարդամոտիվի ենք հանդիպում № 3717 ձեռագրի 282բ թերթում (Նկ. 684)։ Ներքևի աջակողմյան թռչունը միացած է վերևի ձախակողմյան մարդու, իսկ վերևի աջակողմյան մարդը՝ ներքևի ձախակողմյան թռչունի հետ։ Նրանց այդ միացումները ցույց են տրված բարդ հյուսվածքների միջոցով, որոնք էլ իրենց հերթին են միահյուսված կենաց ծառի ճյուղերի համանման հյուսվածքների հետ։ Ահա այդ միահյուսումներն էլ պայմանավորել են տոհմական կենաց ծառի փարթամ աճն ու հարստությունը։ Այստեղ էլ առկա է մի հիմնական տոհմ՝ իր երկու ֆրատրիաների և չորս դուստր տոհմերի գաղափարներով։

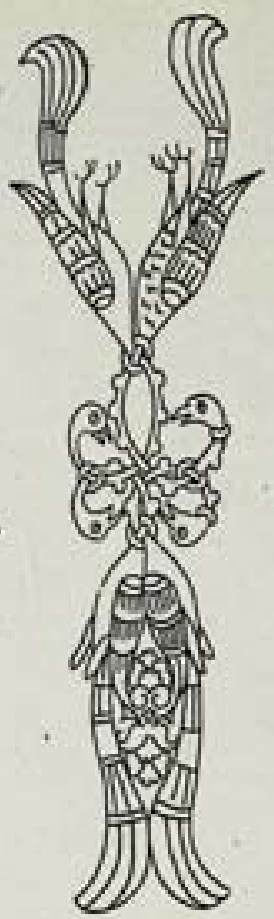
Նույն ձեռագրի 55ա թերթում պահպանված է նման մի ուրիշ զարդ, որտեղ դուստր տոհմերը միացած են մի քիչ այլ ձևով (Նկ. 685)։ Էականն այն է, որ այստեղ էլ գործ ունենք երկու ֆրատրիայի և չորս դուստր տոհմերի վրա հիմնված տոհմական կենաց ծառի ուշագրավ պատկերի հետ։

Հատկանշական է, որ նման զարդերը կարող են պատահել նաև ուրիշ ձևերով։ Այսպես, օրինակ, հաճախ առկա են կենդանական մոտիվները, իսկ բուսականը (տոհմածառ) բացակայում է կամ, ընդհակառակը, միայն բուսական ձևերով են ցույց տրված չորս դուստր տոհմերը։ Կենդանիներն էլ հաճախ երևան են գալիս մերթ բոլորովին տարբեր, մերթ էլ բոլորովին միանման։ Երբեմն էլ նրանք իրենց տեղը զիջում են մարդկային չորս պատկերների և այլն։ Բերենք որոշ նմուշ այդպիսի նկարներից։

№ 356 ձեռագրի 92ա թերթում այդ երևույթը ցույց է տրված չորս թռչունների միջոցով, որոնք միահյուսված են իրենց երկար պարանոցներով (Նկ. 686)։ Այստեղ էլ իսպառ բացակայում է կենաց ծառի մոտիվը, որը, սակայն, ըստ էության, միշտ էլ առկա է՝ իր գաղափարական առումով։ Որ այդ այդպես է, դա կարելի է ցույց տալ հենց նույն



Նկ. 687



Նկ. 688

ձեռագրի 80ա և 173ա քերթերում գտնվող նկարների միջոցով (նկ. նկ. 687, 688)։ Դրանցից առաջինում չորս քաշուներները կազմել են երկու ժեղջուղջ և իրենց միահյուսումներով պայմանավորել բավականին բարդ տեսք տնեցող կենաց ծառի պատկերը։ Երկրորդ նկարում կենաց ծառի մոտիվը ոչված է և պահպանված է միայն նեղքնի ժեղջուղջի մնչն՝ որպես նրանց պաշտպանության ցույց տվող զարդամոտիվ։ Հասկանալի է, որ հենց առնինչական պատճառաների կարող էր այսօրվ սովել կենաց ծառի ատրիբուտը, որի պատճառով էլ կատարվեր այնպիսի զարդ, ինչպիսին է, օրինակ, նույն ձեռագրի 82ա քերթի նկարը (նկ. 686)։

Ասացինք, որ նշված հասկացողությունները հաճախ ցույց են տրվել նաև յոկ բուսական մոտիվների միջոցով։ Այսպես, օրինակ, № 7729 ձեռագրի 199ա քերթում պատկերված է մի կենաց ծառ, որն ունի երկհյուղ արմատ, նրանից վերև հասնի, ապա ոսկրաձև ճառագուն, նորից հասնի և վարսանգա-պաշտային խաչոր սիմվոլ (նկ. 689)։ Ոսկրաձև ճառագուն ունի ավելի բարդ տեսք, այր հետազոտողական են հասկացնում այն չորս հյուղերը, որոնք գոտս են գրծել նրա մեջտեղից՝ զույգ-զույգ։ Առաջին զույգն ոսկրված է գեպի վերև, իսկ երկրորդը՝ ներքև։ Նրանք բոլորն էլ պաշտպանել են։ Բավական է մատնել այդ հյուղերը փոխարինել այնպիսի կենդանիների զույգերով, ինչպիսիներն էին վերևում ցույց արված պատկերներում գտնվողները, և ձեռագրիս հասկացողությունների հուշերն իսկույն կարթնանան։

Մանրազնին քննությունը ցույց է տալիս, որ հասկացնե մանրանկարչության միջոցով պահպանված հյուսածո կենաց ծառերի պատկերներում առաջորեն առկա են նման հասկացողությունների հետքերը։ № 7729 ձեռագրի 481ա քերթում կա մի այլգպիսի կենաց ծառ (նկ. 690)։ Փորձենք հետամուտ լինել նրա հյուսվածքների էությանը։ Այդ ծառի հիմքում գտնվում է հատիկի պատկերը, որն արձակել է ոչ միայն երկու արմատ, այլև երկու հյուղ։ Երանցից աջակողմյանը գոլորշիով գնում է գեպի ծառի գագաթը, որ այնտեղ միանա մի ուրիշ հյուղի հետ և պայմանավորի պաշտպանության գլխավոր սիմվոլի առաջացումը։ Իսկ երկրորդ հյուղը, նույնպես գոլորշիով, գնում է գեպի վեր, բայց շուտով քնքշում է ու, նորից իջնում նեղքև, որպեսզի ծովի նորից գեպի ձախ, ապա՝ վերև և միանալով մի ուրիշ հյուղի հետ՝ պայմանավորի պատկերի կենտրոնում որպես սիրտ գեղարված վարսանգա-պաշտային մի ուրիշ սիմվոլի առաջացումը։ Այսպիսով ավարտվում է ծառի հիմքում գտնվող հատիկից ծլած երկհյուղ ծառի պատկերը. բայց դրանով չի սպառվում բոլորը։ Այդտեղ կան ուրիշ հյուղեր էլ։ Այժմ դիտենք այս պատկերը գլխիվայր. պարզվում է, որ այստեղ կա մի ուրիշ ծառի պատկեր ևս։ Առաջին ծառի գագաթին գտնվող վարսանգա-պաշտային սիմվոլից նեղքև գտնվում է երկրորդ ծառի հատիկը, երանից ոչ ու ձախ մեկնված են մի զույգ արմատ և մի զույգ հյուղեր։ Այս վերջինները նախ մի որոշակի ուղղ են գտնում միմյանց հետ, ապա, հետևելով, գնում են՝ որպեսզի մեկը միանա առաջին ծառի ձախ հյուղի հետ և կենտրոնում պայմանավորի որոշ տեսքով պատկերված վարսանգա-պաշտային սիմվոլի առեղծվածը, իսկ երկրորդը գնում է ավարտվելու երկրյնակ տերևի ձևով առաջին ծառի հիմքում՝ ոչ կողքից։ Համանման մի հյուղ էլ կա ձախ կողքից, որը գոլորշիով, իջնում է ծառի գագաթին գտնվող վարսանգա-պաշտային սիմվոլի հիմքից, ուր նա, միանալով առաջին ծառից այդտեղ եկող աջակողմյան հյուղի հետ, պայմանա-



Նկ. 689



Նկ. 690

վերում է վարսանգա-պտղային տվյալ սիմվոլի առնչությամբ։

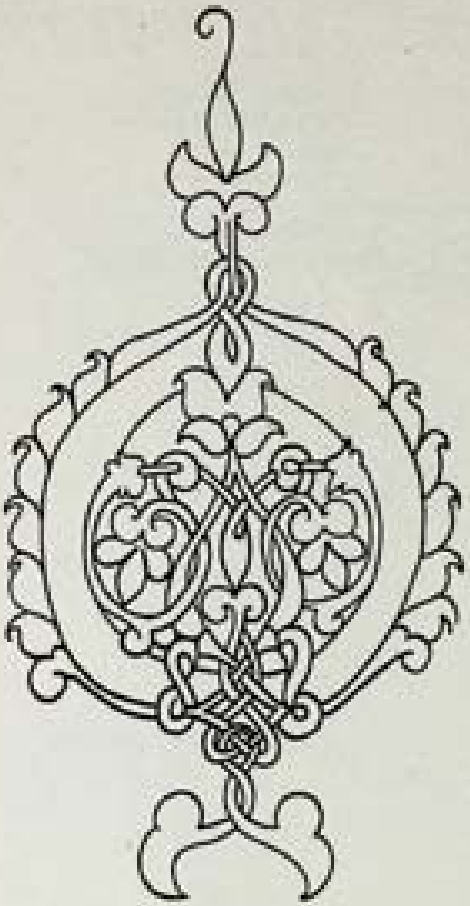
Այսպիսով, տեսնում ենք, որ այդ կենաց ծառը բաղկացած է երկու ծառերի օրգանապես միահյուսվելուց։ Չնայած տեխնիկապես նրանց կարելի է միմյանցից անջատել և ունենալ երկու կենաց ծառ, բայց գաղափարապես նրանք անբաժանելի են։ Ուստի ոչ մի դեպքում չի կարելի այս պատկերն ուսումնասիրել մասնատված։ Այն լրիվ կհասկացվի միմիայն իր ամբողջության մեջ. այլապես ի՞նչ էր ստիպել նման զարդամոտիվների առաջին ստեղծողներին ու զարգացնողներին այնպես խնամքով միահյուսել երկու կենաց ծառ. և, որ գլխավորն է, այդ ամբողջության պտղաբերությունը ցույց տալ այն ձևով, ինչպիսին տեսանք ֆրատրիալ հատկացողությունների հետ կապված կենդանական պատկերները քննելիս։ Այստեղ նկարված երկու ծառերն ունեն երկուական ճյուղեր։ Նրանք պտղաբերել են ոչ թե իրենց ներքին առնչությունների շնորհիվ, այլ՝ խաչաձևող կապերի։ Այսպես, օրինակ, առաջին կենաց ծառի ձախ ճյուղը և երկրորդ կենաց ծառի աջ ճյուղը (պատկերը բնական դիրքով դիտելիս) միանում են միմյանց հետ՝ որպես ծնող-զույգ և պտուղ տալիս ծառի կենտրոնում գտնվող վարսանգա-պտղային սիմվոլը։

Այստեղից ինքնին հասկանալի է, թե որքան խոր բովանդակություն կա նաև կենաց ծառերի հյուսումների մեջ։

Վերցնենք մի ուրիշ նկար՝ նույն ձեռագրի 272ա թերթից (Նկ. 691)։ Այս կենաց ծառի արմատի գաղափարը ցույց է տրված ամբողջից առանձնացող ձևով, որպեսզի այն չխանգարի տոհմածառի բուն էությունը ցույց տվող հյուսվածքների ներդաշնակությանը։

Այժմ սկսենք վերևից։ Ի՞նչ ուժեր են պայմանավորել այդ ծառի գագաթին գտնվող վարսանգա-պտղային սիմվոլի գոյացումը։ Դրանք երկու ճյուղեր են, որոնք շատով հեռանում են միմյանցից և ձուլվում ծառերի բարդ պատկերի արտաքին եզրերի հետ։ Ամբողջ ծառաբունը մի խոշոր վարսանգա-պտղային արգանդի տեսք ունի, որի ներսը լցված է պտղաբերող հյուսվածքներով և հիշեցնում է ծնող-մոր որովայնը պատկերող տեսարանները (Նկ. նկ. 625, 626)։

Որքան էլ բարդ ու խճողուն է այդ ամենը, բայց և այնպես հեշտությամբ նկատում ենք, որ



Նկ. 691

այսօրվա էլ առկա է հիմնական սխեմարման։ Ոչ և ձախ ֆուժմերից, որոի ձևով, միմյանց են նգվում վերևից ներքև իջնող արտաքին փեղրը, որոնք ներքևում արտվում են Յ-ական էլուզներ։ Վերջիններս, արմատի և միմյանց հետ միահյուսվելով, կազմում են ուժր, եռանկյունի և այլ ձևեր։ Այդ չորս էլուզներից մի զույգը բարձրանում է վեր և տեսարանի կենտրոնում առնչվում վարսանգապաշտային զարդաձևեր՝ ուղղահայաց դիրքով։ Ներանցից վերինը (վերևինը) արձանում է երկու էլուզ՝ գնգի ոչ ու ձախ ձգված գալարներով և պատուհերով։ Նշված չորս էլուզերի մյուս զույգը ներից է կազմում վարսանգա-պաշտային ավելի մեծ զարդաձևեր, որոնք նույնպես գնգի վեր են նգվում ուղղահայաց դիրքով։

Ոչ բոլորից պարզ է, որ այսօրվա էլ կենաց ծառն ունի երկու հիմնական էլուզներ, որոնք արտահայտում են ֆրատրիաների իմաստը։ Այդ էլուզերից յուրաքանչյուրն էլ իր հերթին է բաղկացած երկու էլուզից. զա էլ արտահայտում է զուտ տոտեմների իմաստը։ Ահա այս հիմնական ուժերի շնորհիվ է, որ տեսում ու պաշտպերում է ամյսւ կենաց ծառը։ Պարզ է, որ զա էլ տոտեմաձև է՝ տոտեմի ներքին կառուցվածքի հիմնական գծերի պահպանումով։ Պարզ է նաև, որ այսոևս էլ հյուսումներն ունեն գաղափարական հարուստ բովանդակություն։ Այդ հանգամանքը, որ այսոևս ծառատունը, անվերջվող, ստացել է ինչ-որ սրովայնի տեսք, ինքնին խոսում է այն մասին, որ այսոևս առկա են նաև մայրիշխանության հուշերը։ Այս ծառն իր զարգամոտիվներով, զուտահետաքր, վերարտադրում է հղի կնոջ էության. և հենց այսպիսի պատկերացումների հետևանքով է, որ շատ ժողովուրդների մոտ ծագված ծառերը դիտվել են որպես հղի կանայք և նրանց մոտ արգելված է եղել ագմկելն ու խրատանքումը՝ որպեսզի պտուղների վիճում տեղի չունենա [1]։

№ 3722 ձեռագրի 53բ թերթում գտնվող յուսանգապարդը պատկանում է համանման այն մոտիվների քվին, որոնք ավելի քան իշխող են հյուսվածքները, իսկ ծառային տեսքն անհամեմատ ավելի քան կորած է (նկ. 692)։

Վերոհիշյալ օրինակների հիման վրա քննիքցողն ինքն էլ արդեն կարող է նկատել այս զարդի մեջ ևս չորս էլուզներ, որոնք մի-մի զույգ կազմած, միահյուսվել են միմյանց հետ և պայմանավորել պաշտպերության և մշտապատրաստության երևույթի պատկերումը։

Համանման գաղափարապատկերներից մեր թերթում ևս մի օրինակ № 7729 ձեռագրի 358ա թերթից (նկ. 693)։

Զարդարվեստը հարուստ է նաև այնպիսի զարդերով, որոնք չորս նման կամ տարբեր կենդանիների և չորս բույսերի փոխարեն հանդիպում են մարդկային չորս գեմքեր։ Այս վերջիններս էլ երևան են գալիս նախորդ մոտիվներին հատուկ հարաբերություններով և դարձյալ կապվում ֆրատրիալ հավաքականությունների հետ։

Քե ինչպես է պատահել, որ պատմության մեջ հատարակական բովանդակություն ցույց տվող կենդանական մոտիվները փոխարինվել են մարդկային մոտիվներով, զա արդեն հարցի է։ Մասնագետները ցույց են տվել, որ մարդին նախ՝ որպես տոտեմների և ապա՝ աստվածությունների բե-

[1] Дж. Фрезер, Золотая ветвь, выпуск I, Москва, 1928, стр. 142. „На Молуккских островах беременное дерево в цвету рассматривается, как беременная женщина. В плоды его нельзя шуметь... для того, чтобы дерево не испугалось, чтобы его плоды не попадали слишком рано, как это бывает с женщиной, преждевременными родами...".



Նկ. 692



Նկ. 693

գունել են կենդանիներին և հետո միայն մարդկանց։

«Հույն փիլիսոփա Քսենոֆանեսը սխալվում էր,— ասում է Գ. Վ. Պլեխանովը,— թե մարդը միշտ իր աստծուն ստեղծում է իր պատկերի նման։ Ո՛չ, սկզբում նա ստեղծում է նրան կենդանու պատկերի նման։ Մարդանման աստվածները ծագում են միայն հետագայում, որպես հետևանք մարդու նոր հաջողությունների՝ իր արտադրական ուժերի զարգացման գործում»[1]։

Պատմական այս իրականությունն իր անջնջելի հետքերն է թողել համարյա բոլոր ժողովուրդների գեղարվեստության, ծեսերի, հին պատկերացումների, զարդարվեստի և նման ուրիշ բնագավառների վրա։

Քանի որ այս հարցը ներկա աշխատության համար կարևոր նշանակություն ունի, բերենք որոշ փաստեր։

Նոր-Մեքսիկայի մոկերի ցեղում պահպանված է եղել այս տեսակետից մի վերին աստիճանի մեծարժեք ավանդություն, որը գրավել է Մորգանի ուշադրությունը։ Իր կոնսպեկտում նա գրում է.

«Միացյալ Նահանգների բանակի կապիտան բժիշկ դ-ր Տեն Բռուկը Սկուլկրաֆտին հայտնել է մոկերի ցեղի լեգենդը՝ նրանց գյուղերի ծագման մասին։ Նրանց տատը իր ծննդավայրից բերում է մարդկանց ինը տեսակ, առաջինը՝ եղջերուի և այլն... Զետեղելով նրանց այն տեղերում, որտեղ այժմ գտնվում են մոկերի գյուղերը, նա նրանց (այսինքն՝ Եղջերուին, Ավազին, Անձրևին, Արջին և այլն) դարձնում է մարդ, որոնք էլ ստեղծում են տարբեր պուեբլոներ. տեսակների այդ բաժանումը (Եղջերուի տեսակ, Ավազի տեսակ և այլն) պահպանվում է մինչև ներկա ժամանակը։ Մոկերը հավատում են հոգու տեղափոխմանը և ասում են, որ մահից հետո իրենց կրկին փոխարկվում են արջերի, եղջերուների և այլն»[1]։

---

[1] Գ. Վ. Պլեխանով, Հոդվածներ կրոնի մասին, Երևան, 1939, էջ 43—44։

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество", Архив Маркса и Энгельса, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 115—116.



Նկ. 684



Նկ. 685

Կարևորն այն է, որ մոկերի քեղում այդ ավանդությունը դրի է առնված այն ժամանակ, երբ գեռ իրականում նրանց աստվածը կռվընկիս են նրել հենց այն աստվածների անուններով (տե՛ս Ոզդեղու, 2) Ավազ, 3) Անձրև, 4) Արև, 5) Նապաստակ, 6) Տափաստանային գայլ, 7) Բոժոժավոր օձ, 8) Միախոտա, 9) Պրոտեյ)[1], որոնք նշված են այդ ավանդության մեջ։

Համանման շատ ավանդություններ բնորոշ են պահպանվել նաև Հայկական դիցաբանական գրույցների, երգերի, հեքիաթների մեջ և Մասունքի Դավիթ էպոսում։ Այսպես, օրինակ, XIX դարում գրի է առնված հետևյալ գրույցը, որը պատմվել է որպես իրական գեպքի նկարագրություն. «Հարսը գնդեն ուզա մը Հնդեն գնդ երթալուն, անհայտ եղած էր... Հախտյդց Հայտնեցին, թե ուզան՝ չիներ (ոզին) հափշտակեր տարեր ըրեր են վայրի էրնց Հովիվ։ Որտերդ մ՝ ալ կը վնայե, թե էրե մը տեսա յեղը, պիտի գարնեի Հրացանովս, մարդու պես կերևար այլես. Հրացանս վար դրի, էրե եղավ. երթեն ուզի գարնելու, մարդ գարձավ. Հարցուցի՝ դու ո՞վ ես. ասաց՝ ես հայտն եմ ու անտնուլի եղավ»[2]։

[1] К. Маркс. Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество". Архив Маркса и Энгельса, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 115.

[2] Գ. Գրիգորյան, Մոկաստան, Ն. Գոլիս, 1878, էջ 118։

Կերպարանափոխման (մետամորֆոզ) այս երևույթը առասպելի հետ կապված պատկերացումների մնացուկ է։

Ահա համապատասխան մի վկայություն էլ Մասունցի Դավիթ էպոսից.

Մեր Հոգի Բարեգին Հոգ— Քոգի Բարեգ,
Օդդրան Գնդուդ ես գիմերով մարդ է.
Կառուս կդնես՝ թռչուն կդնես՝ գիշատ կդնես՝
Մեկ գիմերով մարդ է.
Ամա ար կը մոհնես Բաղամ՝
Գիշատ դնես, կառուս դնես,
Ինչ ար դնես, պղանես, ձի դդղնես։
Մատ Բաղամ, ինչ կա գիս՝ բերագը պղանես։
Օդդրան Գնդուդ գնես Երազ ես կառուս,
Գրնաց մերի կդես, նառավ կեռանես...
Մեր Հոգ—անեղ եղարդ,
Օդդրան Գնդուդ պղանես...[1]

Մետամորֆոզի այս երևույթն ամենահաճախ և ամենաբազմազան ձևերով պահպանված է հեքիաթներում։ Օրինակ, «Ոխիկը Հեքիաթում»[2] հերոսը մերթ գառնում է ոմին լավ հրեղեն ձիս (ներքին գառնում մարդ), մերթ ոմին հրեղեն չամուչս (ներքին գառնում մարդ)։ «Ճանկը քուր տուն տասը ոսկե անասուն ձգառնա, Հոր կշտով կփախնի։ Որ կհասնեն տուն, ազեն կասի.— Ալ Հեր, ես քո ազեն իմ ձի, չամուչ, մարալ գառնում, կշտովդ Հա փախնում. իմ փեչակս էլ ես ա»։

Կերպարանափոխման երևույթն այս հեքիաթի հաշորդ էջերում զարգանալով, հասել է խիստ ծայր աստիճանի։

Մեր քեմալյից գտած է այս երևույթների ուսումնասիրության մեջ խորանալը. սակայն այսքանն էլ բավական է ցույց տալու այն հարուստ մնացուկները, որոնք կապված են աստվածների, անտրոպոմորֆիզմի և մետամորֆոզի հետ։

Այդպիսի մնացուկներ կան նաև զարգարվեստում։ Դրա հետ այս պատճառով է, որ հաճախ մեծյանց հետ հանդիպում են և՛ մարդակերպ, և՛ կենդանակերպ, և՛ կիսամարդակերպ-կիսակենդանակերպ, և՛ երբեմն էլ բոլորովին մարդակերպ զարդամոտիվներ, որոնց բոլորի արմատները էլ թաղված են նույն հեռավոր ժամանակների խորքում։

№ 2414 Հետապրի 82ա թերթի լուսանցագարդը՝ մի կենաց ծառ է, որի վրա, որպես այդ ծառի գոյությունը պայմանավորող ուժեր, ցույց են տրված մարդկային չորս գեմքեր (նկ. 686)։ Նրանցից եր-

[1] Մասնա Ծռեր, I, Երևան, 1936, էջ 287։

[2] Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, կազմեց և խմբագրեց Ս. Ղանալանյան, 1940, էջ 328։



Նկ. 696



Նկ. 698



Նկ. 697

կուսը զետեղված է վերևում, իսկ երկուսը՝ ներքևում. իրար մոտ գտնվող զույգերը, համաչափորեն, դասավոր տոհմերի իմաստն ունենալով, ամուսնական կապերի մեջ են հետևյալ ձևով. ներքևի աջակողմյանը՝ վերևի ձախակողմյանի և վերևի աջակողմյանը՝ ներքևի ձախակողմյանի հետ: Բայց քանի որ նրանք բոլորն էլ նույն տոհմական օրգանիզմի բաղկացուցիչ մասերն են և սերտորեն առնչված են միմյանց հետ, ուստի դա ևս արտահայտություն է գտել ավելյալ զարդում՝ ուրիշ կապերի միջոցով: Այժմ ճշտորեն որոշել, թե որ կապն է ցույց տալիս ամուսնական և որը՝ ազգակցական հարաբերությունները՝ դժվար է: Սակայն իրենց ամբողջության մեջ այդպիսի մոտիվներն արդեն հասկանալի են: Համանման ուրիշ նկարներից հիշենք նաև № 6257 ձեռագրի 249ա, 186ա, 82ա թերթերի զարդերը (Նկ. Նկ. 695, 696, 697):

Հաճախ էլ կենաց ծառի մոտիվը համարյա թե իսպառ բացակայում է, իր տեղը զիջելով միայն չորս գլուխներին: Այդպիսի օրինակներից է № 3722 ձեռագրի 320բ թերթի զարդը (Նկ. 698): Դա իրենից ներկայացնում է մի շրջանակ, որի ներսում, խաչաձև սիմետրիայով, ցույց են տրված չորս գլուխները: Կենաց ծառի մոտիվն այստեղ պահպանված է թույլ գծիկների ձևով, որոնք զետեղված են այդ գլուխներն իրար միացնող քառաբլթակ շրջանակի ծոցիկներում: Կենաց ծառի փոխարեն, ինչպես տեսնում ենք, այստեղ շեշտը դրված է հատրիկային մոտիվի վրա. ընդ որում, այժմ որպես տոհմերի իմաստ ցույց տվող զարդանշաններ գիտվող չորս գլուխները միաժամանակ հիշեցնում են նաև չորս էլեմենտների գաղափարը: Եվ հենց այս հանգամանքն էր, որ նկատի ունեինք՝ չորս էլեմենտների մասին խոսելիս, երբ անդրադառնում էինք, թե այդ զարդամոտիվների մեջ առկա է նաև հասարակական հասկացողություն:

Հարց է առաջանում. հենց սկզբի՞ց են այդպիսի մոտիվները ցույց տվել թե՛ տոհմի կառուցվածքի պատկերը և թե՛ չորս էլեմենտների գաղափարը: Այս հարցին պատասխանելու համար անհրաժեշտ է ճշտորեն որոշել, թե ե՞րբ են առաջացել դուալ և ֆրատրիալ կազմավորումները, և ե՞րբ՝ չորս էլեմենտների մասին եղած գիտելիքները: Այս հարցը կարոտ է հատուկ ուսումնասիրության, որը դուրս է գալիս ներկա աշխատության շրջանակներից: Այսուհանդերձ, անհրաժեշտ ենք համարում փոքր ինչ անդրադառնալ դրան, որովհետև, քննվող մոտիվների առնչությամբ, դրա կարիքն արդեն առաջացել է:

Հողի, ջրի, ոդի և արևի կենսական նշանակությունը մարդկության համար հայտնի պիտի լիներ հենց այն ժամանակներից սկսած, երբ նրանց գիտակցությունը, անհատական կարիքի մղումով, սկսել է պատվիր կյանքի համար նպաստավոր և անքաւենպատա պայմանների քննության չուրջը։ Դեռ քափառական կյանքի օրերին, երբ մարդիկ քոչնում էին մի վայրը և տեղափոխվում մի ուրիշ վայր, անհրաժեշտաբար, իրենց զգալ պիտի տային այն պայմանները, որոնց շնորհիվ տեղափոխվելիք վայրը գերազանվել է նախկին վայրից։ Պարզ է, որ, տարերային կերպով, մարդկանց մտածողության մեջ այդ ժամանակ արդեն կարող էին իրենց հատուկ տեղը գրավել բնության չորս ուժերը, ինչպես նաև այլ հանգամանքներ ժամանակի ընթացքում մարդիկ կենսատեին, որ կարևոր ու որոշիչը ոչ քե երկրորդական հանգամանքներն են, որոնց կարոն չեն, այլ բնության գիտավոր ուժերը։ Այս գիտակցությունը հետագայում պիտի հատկապես արժանավորվեր և էական նշանակության առանար անհանգստությանն և երկրագործության զարգացման հետևանքով։ Այդ մասին արդեն բավականաչափ խոսված է նեղնա աշխատության երրորդ գլխում։ Ուստի կարող ենք ասել, որ տոհմական համայնքից առաջ էլ մարդիկ կարող էին հանդիպած և գիտակցած լինել բնության չորս գործոնների կենսական նշանակությունը։

Այս կապակցությամբ անդրադառնանք նորից հորալ քոչումի հետ կապված գիտաբանական դրույթին։ Ինչպես տեսանք, այդտեղ որոշակի կերպով ասված է բնության չորս ուժերի կարևորության գիտակցությունը։ Այժմ ուշադրություն դարձնենք այն ժամանակաշրջանի վրա, որի մասին խոսվում է այդտեղ։ Վերևում ցույց տրվեր, որ այդ դրույթի մեջ հորալը նրանում է գալիս որպես քոչանկերը նախամայր. ուստի և այդտեղ ասված է մայրիշխանության հպոխան։ Միևնույն կողմից՝ այդ դրույթի մեջ ցույց և նշված հասկացողությունները համապատասխանում են այն հետևյալ ժամանակներին, երբ քույրերն ու եղբայրները ամուսնանալ էին։ Նրանց անգամ այդտեղ փորձելու չենք տեսնել պատկերացնել բնականների հետքերը (որոնք արդեն արդելված էր քրոջ ու եղբոր ամուսնությունը), գործնական գործ կունենանք տոհմատիրությանը նախորդած ժամանակների հետ։ Ուշադրության գարձնենք նաև այդ դրույթի մեջ նկատվող անհանգստացնական կյանքի քոչվորական բնույթի վրա, որն արդեն նկատվում է տոհմական համայնքի շրջանում։ Համեմատաբար հին ու նոր ժամանակների մասին նշած ամբ բոլոր վկայություններից երևում է, որ, տանքվածն անհանգստացնության սկզբնական շրջանի արձագանքների հետ միասին, այդտեղ տակա են նաև բնության չորս ուժերի մասին մարդկանց ունեցած գիտելիքները։ Այդ բոլոր ժամանակներում էլ կարող էր գոյություն ունենալ նաև բնականների քառաբաժան գաղափարը, օրինակ, ամբարտավանական չորս գառակարգերի սիմանեմը, քառատոհմ ֆրատրիաները, քեզի չորս ֆրատրիաներից բաղկացած լինելը և այլն։ Ուստի ժողովրդական հենց նույն ժամանակներում էլ կարող էին մարդկանց գիտակցության մեջ առանձնահատուկ տեղ գրավել քե՛ բնության և քե՛ հասարակական չորս ուժերը։ Հորալի գրույցում հենց այդպես էլ վկայվում է։ Հորալն իր մեջ մարմնավորում է տոհմի գաղափարը։ Նա մտահղված է տոհմի և՛ անասունների, և՛ մարդկանց պաշտպանության հարցով։ Չկա անհանգստացնական ամ, չկա նաև մարդկանց ամ. չեն ծեսում հղիները, չեն հղիանում երիտները. Հետևապես հորալն անեղջյուր է, զուրկ է ամուսին-եղբորից, և տատապում է ոդոզարգկյունից։ Ճիշտ է, այդտեղ որոշակի ակնարկ չկա բնականական կոնկրետ ձևի մասին, քայլ դա կարևոր չէ. կարևորը տոհմի շնչհանուր զարգացման հարցն է, որը կապված է չորս էլեմենտների հետ։ Ինչ վերաբերում է բնականական ձևին՝ այն պայմաններում, որ հնչատի ունի այդ դրույթը, ապա ոչ մի կասկած չկա, որ այդտեղ կարող էր առկա լինել զուտ և ֆրատրիալ կազմակերպում ունեցող բնականական որևէ ձև։

Հորալի մասին պահպանված դրույթում պիտի հատուկ ուշադրության գարձնել նաև վերջին տողերի իմաստի վրա, ուր ասվում է.

Առանիկաս երկին,
Առանիկաս վտին,
Առանիկաս հատչի սատանել։

Այստեղ էլ, ինչպես տեսանք, առկա է ծեզ-զույգի գաղափարը՝ արտահայտված բնության ուժերի միջոցով, որոնք, ասկայն, նրանք ներկայացված են նրան խմբավորմամբ՝ երկինս և ոգեղեն։ Այդ ուժերի զնապվածությունս է համարվում անբերրիության պատճառը։ Եվ գա իր մեջ պարունակում է մի մեծ ճշմարտություն. առանց այդ կոնկրետ ճշմարտության, մարդկությունը գարեր շարունակ երկինքն ու երկիրը չէր դիտի որպես ամուսնական զույգ և նրանց հետ չէր կապի իր գոյության հարցը։ Եվ նեն երկինքն ու երկրին էլ ոգիներ են վերագրվել, նրանց էլ մարդին պատկերացրել են որպես ասեղծագործին զույգ-

պի, ապա դրա նյութական հիմքն էլ հենց նրանց, այսինքն՝ երկնքի և երկրի բնական հատկություններն են եղել։

Հիշենք նաև վերևում քննված այն դրույցները, որոնց կրակն ու ջուրը հանդես են բերված որպես ջուրը ու եղյուրը և միաժամանակ որպես ամուսիններ։ Այդպես էլ պահպանված են շատ ավելի հին ժամանակների արձագանքներ, քան տոհմային հասարակարգն է։ Բայց, ինչպես տեսնում ենք, այստեղ էլ բնության ուժերը մասամբ ճանաչված են և կապված հասարակական-բնառանեկան հավաքագործությունների հետ։

Իսկ որ հետո հասարակական ձևերն ու կոմունոզնական հավաքագործությունները իդեոլոգիացում, սովորաբար, դրսևորվել են ասոցացված ձևով, այդ մասին Մ. Պ. Տոլստովը գրում է. «Ինչպես և սեռական տոհմիզմը, դուալ կազմակերպումը («дуальная организация») հանդես է գալիս ընկած ոչ միայն գենեալոգիական, այլև կոմունոզնի պատկերացումների հիմքում։ Աշխարհի բաժանումը երկու կեսի, որոնցից մեկը ասոցացվում է մի ֆրատրիայի, իսկ մյուսը՝ մյուսի հետ [1]։ Այդպիսի միտք է հայտնում նաև Ն. Ա. Բոգորազը։ Նա, նկատի ունենալով դուալ և ֆրատրիալ կազմակերպումները, գրում է. «Իզհալոգիայում այդ օրրոցան ավելի քան հետու գնաց. բնության և կուլտուրայի բոլոր երևույթները կիսվեցին երկու մասի. մի կեսը վերագրվեց մի արխայիկ տոհմին, մյուսը՝ մյուսին [2]։

Մ. Պ. Տոլստովը նշում է, որ հատկապես բնական երևույթները երկուսներին էին ենթարկվում այդպիսի խմբավորման. նա, որպես օրինակ, բերում է նաև երկինքն ու երկիրը։ Պետք ավելացնել, սակայն, որ լոկ անալոգիայով չէր կատարվում այդպիսի մոտեցումը։ Դրա հետ պետք էր հիշել նաև այն հանգամանքը, որ մարդին հետաքրքրում էին ոչ թե հետաքրքրությունները, երբ նրանք ունեցած պատկերացումներ։ Մոտեցողության այդ եղանակը, բնականաբար, հարատևել է նաև հետագայում, հատկապես տոհմական կարգերում, որոնց բնառանեկան-ազգակցական հարաբերությունները խիստ վճռական դեր էին կատարում։

Այդ հավաքագործությունների մեջ ընդհանրացման համար առիթ էին մի կողմից կենսական հարցեր շոշափող հանգամանքները, և մյուս կողմից՝ քվական քանակը։ Դուալ և ֆրատրիալ հավաքագործությունները սերված էին հասարակական ձևերից, բայց այդ հասարակարգի գոյության նյութական հիմքը բնությունն էր, իր հավերժական ու անփոխարինելի ուժերով։ Իրենց հերթին քե՛ մեկը և քե՛ մյուսը սրտված էին երկու խոշոր խմբերի. նրանց հասարակական առումով այդ երկուսն ընկած են նախնական բնառանեկի հիմքում (օրինակ, ավրորալիական գոտերը, պունալուա բնառանեկը, ֆրատրիալ սիստեմը և այլն), ապա, կոսմիկ առումով, դա իմաստավորում է երկինքի և երկրի զուգոփարը։ Գործոլ ծնող-զույգի ընդհանրացնող մոտիվն է, որ գրսևորում է այդ հավաքագործությունների իմաստը և ցույց տալիս նրանց ներգաղթ գուգորդումը։

Ահա վերջապես այն ամբողջը, որ կազմում է գարգարվեսի սիմվորիկ կոմպոզիցիայի նյութական հիմքը։ Անշուշտ, այստեղ տարբեր ժամանակներում մուտք են գտել նաև ուրիշ հավաքագործություններ, որոնք, սակայն, էական նշանակություն չունեն։

Բայց, ինչպես գիտենք, գարգարվեսի սիմվորիկ կոմպոզիցիայի հիմքում ընկած այդ նյութական հիմքերն էլ իրենց հերթին են բաժանվում նոր խմբերի։ Երկինքն ու երկիրը համազոր են բնության լորս ուժերին, ուստի և հանուր նրանք պատկերվում են հենց այդպես։ Մտացվում է, քվական առումով, լորսի ընդհանրացման գաղափարը։ Հատարակական կյանքում դրան համապատասխանել են դուալ կազմակերպումների ներքին հատկանիշները։ Ցեղի կամ տոհմի յուրաքանչյուր կես մասում առկա են և՛ ազգամարդիկ, և՛ կանայք, որոնք բոլորն էլ, անկախ սվյալ ցեղի կամ տոհմի կարգ ու կանոնից, գտնվում են ամուսնական կապերի մեջ։ Ուստի, ընդհանուր առումով, տոհմի կամ ցեղի ստեղծագործ ուժերը բաժանվում են լորս խմբերի և նրանք են գալիս դուալ կամ ֆրա-

[1] С. П. Толстов, Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен, Проблемы истории докапиталистических обществ, 1935, № 9—10, стр. 30.

[2] Родовое общество, Москва, 1931, стр. 17.

սրինալ խմբավորումներով։ Ահա այս հիմքի վրա էլ առնչվել են չորսի իմաստաբանական ընդհանրացումներ։ Այստեղ էլ նկել են երկդրական հանգամանքներ, որոնց մասին չենք խոսում։

Հարց է առաջանում, զարգարվեստի մոտիվներում երևան եկող համապատասխան զարդերի մեջ մի՞շտ էլ նկատված են նկել հատարակության և բնության այդ երկու կամ չորս ուժերը։ Այս հարցին պատասխանելու համար պիտի նկատի ունենալ մարդկային պատմության ընդհանրապես և ամեն մոզովրդի ու նրա նախորդների պատմության առանձնապես։

Քանի որ բնության չորս ուժերը միշտ էլ կազմոն են եղել, իսկ տնտեսական համապատասխան միավորները՝ ոչ, ուստի եասկանալի է, որ զարդարվեստում ավելի հաճ իշխող պիտի լիներ բնության չորս ուժերի գաղափարը։ Ըստ որում՝ նախնական շրջանում մի՛ մնկը և մի՛ մյուսը կարող էին միաանպրար հանդես գալ, բայց հետագայում՝ ոչ։ Մանավանդ, որ հետագա ժամանակներում զարդանում է հատուկ պետություն՝ բնության ուժերի մասին, ստեղծվում է համապատասխան փիլիսոփայություն, վերջապես հանդես է գալիս քրիստոնեությունը՝ չորս էլեմենտների իդեալիստական ուսմունքով և այլն։ Մյուս կողմից էլ հատարակական համապատասխան միավորները էին վերանում։ Այսպիսով, զարդարվեստում պահպանված համապատասխան մոտիվների մեջ, ի վերջո, պիտի իշխեր բնության չորս ուժերի գաղափարը։

Այդ իսկ պատճառով էլ մենք նկատում ենք մեջ հիմնական չնչոր դրել ենք այդ հարցի վրա։ Մասնավոր, ինչպես ասեցանք, համապատասխան մոտիվների ստեղծման գործում որոշակի դեր են կատարել նաև հատարակական-բնական հանգամանքները, որոնց մասին և խոսվում է այստեղ։

Ինչ վերաբերում է զարդարվեստի զույգ (մի զույգ) մոտիվներին, ապա դրանք մեջ, ընդհանուրը, իշխող դեր է վիճակվել հատարակական հանգամանքներին։ Երկնքի և երկրի միասնության գաղափարի փոխարեն զարդացած չորս էլեմենտների ուսմունքը քիչ չի ազդել, որ այդ հին պատկերացումներն ավելի քան զոմինական լինեին։ Բացի դրանից, հատարակական կյանքում զույգի մոտիվը հենց սկզբից իշխող է նկել և հետագայումն էլ այն չի վերացել։ Անկախ նրա դրսևորման ձևերից, նա միշտ էլ առկա է նկել։ Ուստի և զարդարվեստում այնքան մեծ տարածում ընդունած զույգի հանգամանքը, որ դրսևորվել է տեսարկի կոմպոզիցիայի միջոցով, հիմնականում, արտահայտել է ծնող-զույգի գաղափարը։ Այդ իսկ պատճառով էլ, մենք համապատասխան մոտիվները քննելիս հենց այդ տեսանկյունով։

Իրենց հերթին, չորսի և երկուսի մոտիվները էլ միմյանցից անկատ չեն եղել։ Քա՛ զարդարվեստում և քա՛ մարդկային պատկերացումների մեջ նրանք համաչ զուգորդվել են միմյանց հետ։ Ավելին, նրանք հարաբերվել են նաև ուրիշ հասկացողությունների հետ, առնչվել իրենց կրկնակի քվազանանգով, նորից զուգարվել միմյանց հետ և այլն։ Ասացի արդեն վերևում է տեղեկատվական բոլոր մոտիվների մեջ նաև հատարակական հասկացողությունների երկիմնի ազդությունը։

Քանի որ այս մոտիվների հետ արդեն հանդամանորեն ծանոթացել ենք, ուստի ընթերցողն առանց նորահոր փաստերի էլ կարող է պատկերացնել, թե որքան բարդ ու բազմազողմանի բովանդակություն է խտացված եղել զարդարվեստի մոտիվների մեջ։

Այս մասնակի, բայց խիստ անհրաժեշտ ընդհատից հետո, անդրադառնանք զարդարվեստի այն մոտիվներին, որոնց առկա է չորսի գաղափարը և այն կապվում է նաև արտաքրական չորս միավորների հետ։ Վերցնենք նախորդ օրինակը (նկ. 895)։ Մենք արդեն նման մի չարք մոտիվներ քննել ենք երկնային կաղապի մասին խոսելիս։ Ինչպես տեսանք, երկնային կաղապի գաղափարը սերտորեն կապված է քրիստոնեության հետ և իր հիմքում ունի չորս էլեմենտների կամ բնության չորս ուժերի իմաստը։ Սակայն, չի կարելի պնդել, թե այդ մոտիվը զարդարվեստում ստեղծվել է միայն բնության ուժերի հիման վրա։ Քանի որ զարդարվեստի ձևերի մեջ, գեռ շատ հետք, ուղ են գրավել նաև հատարակական հասկացողությունները, ուստի քառակերպ սիրոի համար նլուքի ժառանգած նախնական ձևերում էս պիտի իրենց տեղը գրավելին նաև բնականության քառատրոհ սիստեմները։

Նվ հենց այս հանգամանքն էր, որ նկատի ունենանք չորս էլեմենտների և քրիստոնեական սիմվոլների մասին խոսելիս, երբ ասում էինք, թե նրանց հետ կապված են եղել նաև հատարակական հասկացողություններ։

Այժմ մի քիչ ավելի հանգամանորեն անդրադառնանք այս հարցին։

Այս կապակցությամբ վերին ասթիճանի մեծարժեք վկայություն ենք հանդիպում Մարքսի նշված կոնսպեկտում։ Այդտեղ Մարքսը կանգ է առնում ազտեկների կոնֆեդերացիայի հետ կապվող դիցաբանական մի զրույցի վրա և տալիս նրա բա-

ցատրությունը։ Պարզվում է, որ տոհմա-ցեղական քաղաքաշեն սիստեմը ազդեցություն է թողել ճարտարապետական այնպիսի խոշոր ձևավորումների վրա, ինչպիսին է բնակավայրի հատակագիծը։ Այդ գրույցի համաձայն, ամերիկյան Մեքսիկո քաղաքն իր չորս կվարտալներով առաջացել է այդ քաղաքի բնակիչների պաշտած կուռքի կամքով։ Այդ կուռքը նախ պահանջել է, որ բուրգն իր (կուռքի) համար քարից ու կրից տուն շինի, զետեղի իրեն այնտեղ, իսկ ցեղի ղեկավարները բաժանվեն իր շուրջը՝ չորս կողմերի վրա և հաստատվեն այդպես բնակվելու։ Այդպես էլ առաջացել է Մեքսիկո քաղաքը՝ չորս կվարտալներով։ Մարքսն այնուհետև ասում է, որ այստեղ գործ ունենք պատմական անցյալի հետ, որտեղ, ամեն այն, դեպքերը կատարվել են, ոչ թե այդ գրույցի նշած կարգով, այլ ընդհակառակը. «Իրականության մեջ այդ պրոցեսն ընթացել է հենց հակառակ հաջորդականությամբ, առաջ տոհմերն են բաժանվել ըստ ֆրատրիաների (եղբայրությունների) և ապա առաջացել է նշված գրույցը»։ Այսպիսով, տեսնում ենք, որ ֆրատրիալ սիստեմն իր կնիքն է դրել բնակավայրի հատակագծի վրա. ավելին. այդպես են բաժանվել նաև հողամասերը։ «Մեխիկո պուեբլոն,— ասում է Մարքսը,— աշխարհագրորեն բաժանվում է չորս կվարտալների, որոնցից յուրաքանչյուրն զբաղված է մի «ծնկով» («коленом», ֆրատրիայով)»[1]։ Նա նման վկայություն հիշում է նաև ացտեկյանների ցեղի վերաբերյալ։ Այս վերջինի կապակցությամբ նա նշում է, որ նրանց պուեբլոն (բնակավայրը) բաժանված էր չորս մասի (ըստ ֆրատրիաների)։ Այստեղ կա մի կարևոր վկայություն ևս. «Յուրաքանչյուր կվարտալ ուներ յուր «Տեուկտլի»-ն (գլխավոր զորահրամանատարը — «главного военачальника»), յուր հատուկ զինվորական համազգեստը, յուր դրոշը և զերբը...»[2]։ Իսկ, ինչպես գիտենք, նրանց զերբերը հիմնականում բաղկացած էին լինում տոտեմ կենդանիների պատկերներից։ Օրինակ, ացտեկների ղեկավարի (Մոնտեզումա) մասին խոսելիս, Մարքսը նշում է. «Այն տանը, որում ապրում էր Մոնտեզուման, պատկերված էր գերբ-արծիվ կամ տոտեմ»[3]։ Այսպիսով, չորս կվարտալը կունենա չորս տոտեմային գերբ, իսկ ամբողջ ցեղի կամ բնակավայրի ընդհանուր խորհրդանիշը, բնականաբար, պիտի իրենից ներկայացներ այդ չորս սիմվոլների միասնությունը։

Ուշագրավ է նաև մի ուրիշ հանգամանք։ Հայտնի է, որ Ամերիկայի գյուտից հետո եվրոպացիներն այնտեղ տարան նաև իրենց լուսավորությունն և տարածման մի ուրիշ հզոր միջոցը՝ քրիստոնեությունը։ Եվրոպական այս կրոնը վերահաս պատուհասի նման իջավ բնիկների ուսերին, որի պատճառով էլ նրանց հին հավատալիքները փոխարինվեցին նորով։ Եվ եթե Մեքսիկոն առաջ ուներ չորս կվարտալ՝ իր չորս կուռքերով, ապա այդ չորս կուռքերին, Մարքսի կոնսպեկտի տվյալներով, հետագայում փոխարինեցին քրիստոնեական չորս սրբեր՝ ս. Հովհաննես, ս. Մարիամ, ս. Պողոս և ս. Սեբաստիան...[1]։

Ահա փաստեր, որոնք ցույց են տալիս արտադրական-հասարակական միավորների ազդեցությունը մարդկանց մտածողության և գործունեության վրա։ Այստեղ անգամ քառակերպ աճում մի նոր բացատրության հնարավորության ենք հանդիպում։

Այս կապակցությամբ հիշենք նաև նախշերի էպիկական պատումում իշխող չորս աստվածները, չորս աստվածուհիները, չորսական տոտեմ կենդանիները և այլն, որոնք կապվում են նաև հասարակական հասկացողությունների հետ։

Համապատասխան ուշագրավ վկայության ենք հանդիպում նաև բյուզանդական հին ծեսերի մեջ։ Բ. Ա. Ռիբակովը նշում է, թե ինչպես Բյուզանդիայում, նոր տուն կառուցելիս, սովորություն է եղել, այդ տանը հատկացված տերիտորիայի վրա գծել մի ռոմբ, բաժանել այն չորս մասի և առաջացած ռոմբիկների մեջ դնել մի-մի քար՝ վերցված այդ տերիտորիայի չորս կողմերից[2]։

Միաժամանակ այս հնավանդ արարողության մեջ ևս առկա է նույն երևույթը, որը հիմք է հանդիսացել Մեքսիկոյի չորս կվարտալների ծագմանը, նախշերի էպիկական պատումում չորսական ուժերի երևան գալուն և այլն։

Պարզ է, որ այս բոլորի հետքերը պիտի պահպանված լինեին նաև զարդարվեստում, որի ապացույցն են արդեն մեջ բերված բազմաթիվ և բազմազան նկարները։

Ինչպես կտեսնենք հաջորդ գլխում, այս տեսակետից եզակի արժեք ունեն հայկական խորանները ու մուտքապատկերները։ Այստեղ ընդօրինա-

---

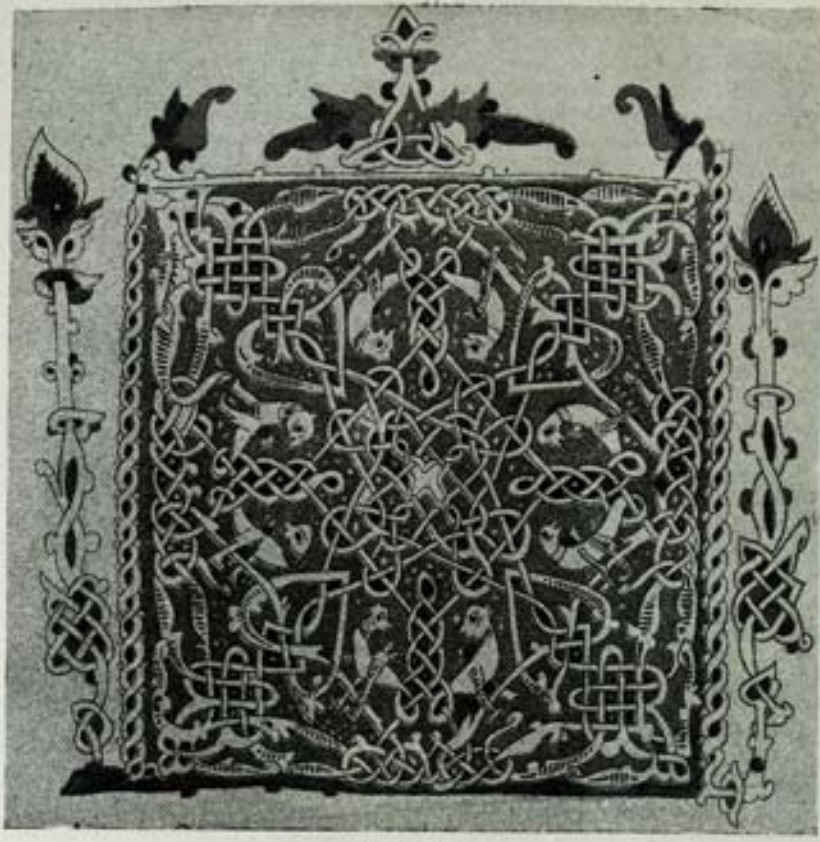
[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана, Архив Маркса и Энгельса, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 124.

[2] Там же, стр. 124.

[3] Там же, стр. 129.

[1] Там же, стр. 124.

[2] Б. А. Рыбаков, Прикладное искусство и скульптура, История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 402.



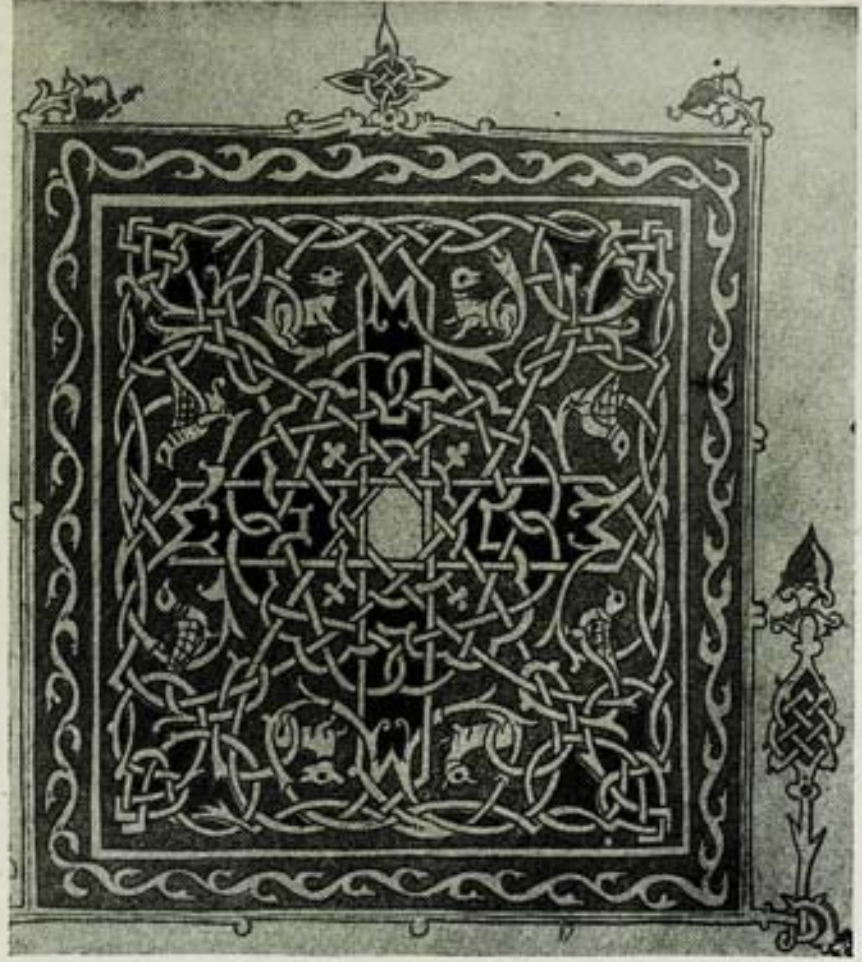
Նկ. 699ա

կենք երկու մուտքապատկեր՝ բուլղարական միջնադարյան մանրանկարչությունից, որ այնքան ցայտուն կերպով է պահպանված ցեղի կամ ցեղախմբի չորս արտադրական կոլեկտիվների պատկերը (նկ. 699ա, 699բ)[1]։

Այդ չորս կոլեկտիվները պատկերված են չորս զույգ թռչունների ու կենդանիների միջոցով, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացրել է կամ մի ֆրատրիա (իր տղամարդկանցով ու կանանցով), կամ մի ֆրատրիալ կազմություն ունեցող ցեղ (տոհմ)՝ ցեղախմբի մեջ։ Կարող է պատահել, որ միջնադարում ընդօրինակված այս մուտքապատկերում տեղի են ունեցել նաև որոշ փոփոխություններ, որոնք նույնպես պիտի հաշվի առնվեն։ Բոլոր դեպքերում էլ այստեղ գործ ունենք արտադրական չորս միավորների գաղափարապատկերի հետ։

Հենց այդ չորս ումերի կապն ու փոխհարաբերություններն են ցույց տվել նաև այդ տեսարաններում գտնվող հյուսածո գծերն ու զարդերը։ Պարզ է, որ այս չորս ումերի միասնության կենտրոնում գտնվող քառաթև զարդերը, ամենից առաջ, իմաստավորել են հենց այդ չորս ումերի գաղափարը։ Բայց քանի որ հետում հասարակական հասկացողությունները արմատորեն մոռացված են եղել նաև չորս էլեմենտների իմաստի հետ, որն այնքան մեծ դեր է խաղացել քառաթև և քառաբաժան զարդաձևերի ստեղծման գործում, ուստի այսպի-

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древняго и новаго времени, С. Петербург, 1887, таб. XI, рис. рис. 1, 6.



Նկ. 699ը

ակ մոտիվների մեջ ևս բնության ուժերի գաղափարն առկա է եղել։ Պետք նկատել, սակայն, որ միշտ էլ, նման հարցերը քննելիս, անհրաժեշտ է կատարել որոշ վերապահում, որովհետև հայտնի չէ յուրաքանչյուր նման զարդանախշի անցած ճանապարհի ամբողջ պատմությունը։ Ընդհանուր գծերով այս զարդն իր նախնական շրջանում պետք արտահայտեր և՛ հասարակական, և՛ բնության չորս ուժերի գաղափարը. քրիստոնեության շրջանում, սակայն, այդտեղ պետք իջնեին բնության չորս ուժերը՝ իրենց կրոնա-սիմվոլիկ բացատրությամբ։ Չպետք մոռանալ, որ քրիստոնեությունից առաջ էլ այդտեղ պատկերված կենդանիներն արդեն շատ էին հեռացել սովորական տոտեմ կենդանու նմանակությունից, կապվելով կրոնական պատկերացումների հետ։ Ուստի հենց այդ իմաստով էլ նրանք պետք հարմարեցվեին քրիստոնեության ոգուն, որի ապացույցներն են այն բազմաթիվ մուտքապատկերները, ուր չորս ավետարանիչների սիմվոլները երևան են գալիս երկուական



Նկ. 700



Նկ. 701

կենդանիների զույգային միավորությամբ։ Իսկ իրենք, այդ ավետարանիչները, ինչպես տեսանք, գծվում են նաև որպես չորս էլեմենտների անձնավորումներ։

Ահա այն ամենը, ինչ որ կարելի էր այստեղ նշել չորսի գաղափարն արտահայտող զարդերի մասին։ Անշուշտ, հետագայում հնարավոր կլինի ավելի քան հանգամանորեն անդրադառնալ այս մոտիվների քննությանը։

Այժմ անցնենք համապատասխան գաղափարների հետ կապված զարդաձևերի մի այլ խմբի քննությանը։

Կա զարդերի մի խումբ էլ, որտեղ կենաց ծառին առընթեր հանդես եկող կենդանական և մարդկային պատկերների թիվը հավասար է հինգի։ Այդպիսի մոտիվներում, սովորաբար, նկատվում է մի ընդհանուր օրինաչափություն, այն է՝ նրանցից չորսը դասավորված են լինում ծնող-զույգի ձևով, իսկ մեկը ցույց է տրված լինում նրանցից վեր, որպես ընդհանուրի վրա իշխող գաղափարապատկեր։ Պետք է կարծել, որ այսպիսի դեպքերում էլ գործ ունենք նախորդ խմբում քննված զարդամոտիվների հետ։ Ինչ վերաբերում է չորս գումար տոհմերի իմաստն արտահայտող նկարներից վերև զետեղված էակի պատկերին, ապա դա տոհմի կամ ցեղի ընդհանուր նախնու, հետագայում տոտեմի իմաստն է արտահայտում։

Որքան էլ որ ֆրատրիաները և նրանց մեջ ընդգրկված գումար տոհմերը կոտորակվում և բազմանում էին, դարձյալ նրանք չէին կարող մոռանալ ընդհանուր նախնու գաղափարը, որովհետև ընդհանուր տոհմը կամ ցեղը շարունակում էր ապրել և իր մեջ ամփոփել այդ բոլոր ֆրատրիաներին՝ իրենց գումար տոհմերով։ Հիշենք աթենական տոհմերն ու ֆրատրիաները, որոնք այս առումով խիստ բարդ տեսք ունեին։ Յուրաքանչյուր ցեղ բաղկացած է եղել երեք ֆրատրիայից, իսկ յուրաքանչյուր ֆրատրիա՝ 30 տոհմից։

Մարքսը, խոսելով աթենական տոհմի այս բարդ պատկերի մասին, միաժամանակ նշում է. «Նույն ցեղի բոլոր անդամները, որպես կանոն, ունեցել են ընդհանուր ծագում և կրել են ցեղային ընդհանուր անուն»[1]։ Հենց այս ցեղային ընդհանուր անվան հետ կապված է եղել ընդհանուր նախնու անունը, որի գաղափարը, բնականաբար, պիտի կապվեր տոհմածառի կամ ցեղածառի պատկերի հետ։ Սուսի զարդարվեստում ընդհանուր նախնու գաղափարը պիտի պահպանվեր և երկար գար այն բոլոր հնարավոր ձևերով, որոնք բնորոշ են զարդարվեստի համար։

Բերենք օրինակներ։

№ 7451 ձեռագրի 399ա թերթում պատկերված է մի թռչնախումբ (Նկ. 700)։ Նրանցից ներքև ցույց է տրված կենաց ծառային ոճավորմամբ մի անոթ՝ մրգերով։ Վերևից դեպի այդ անոթը են ուղղվել նշված թռչուններից երկուսը, կազմելով մի սիմետրիկ զույգ։ Նրանց միջև գտնվող տարածության վրա պատկերված է մյուս թռչնազույգը։ Այստեղ արդեն ծնող-զույգի գաղափարը շատ հստակ է. նրանց միահյուսումից սերված են բուսական պտղաբերության սիմվոլները։ Միաժամանակ նկատելի է, որ այդ չորս թռչուններն էլ միացած են միմյանց հետ և կազմում են միասնական մի ամբողջություն։ Այդ բոլորից վերև թևատարած իշխում է մի ավելի մեծ թռչուն։ Դա նրանց մայրն է, նրանց բոլորի հովանավորը։ Դատելով վերևում շարադրված նյութից, բնականաբար, պիտի այս տեսարանի երկու զույգ թռչունները դիտենք որպես տոհմի երկու

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество", Архив Маркса и Энгельса, том IX, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 72.



Նկ. 702



Նկ. 703



Նկ. 704

ֆրատրիաների մեջ գտնվող չորս գուսար տոհմերի գաղափարապատկերներ, իսկ նրանցից վերև գտնվող թռչունի պատկերը՝ ընդհանուր նախամոր կամ նախահոր։ Միջնադարում այս պատկերը, իր նախկին բովանդակության մոռացման պատճառով, հավանաբար, դիտվել է որպես թռչնային ընտանիքի պատկեր։

Նման մի այլ զարդի ենք հանդիպում № 6257 ձեռագրի 247ա թերթում, միայն թե այստեղ ծնողները և ընդհանուր տոտեմ նախնին տարբեր տեսակի կենդանիներ են (Նկ. 701):

Հիշենք նաև № 6257 ձեռագրի 27ա, 41բ թերթերի նկարները (Նկ. Նկ. 702, 703):

Հենց այս նկարներում, ինչպես տեսնում ենք, առկա են նաև այսպես կոչված երկրաչափական ձևերը (ռոմբ, եռանկյունի և այլն), որոնց նույնպես կապված են հասարակական հասկացողությունների հետ։

Վերցնենք մի օրինակ № 3722 ձեռագրի 205ա թերթից և փորձենք այս առումով բացատրել նրա էությունը (Նկ. 704): ***Այս լուսանցազարդ կենաց ծառը բաղկացած է, հիմնականում, երկու եռանկյունիների միահյուսումից, որոնց կենտրոնից նայում է տոհմի նախնու կամ նրա սերնդի գաղափարապատկերը։ Այստեղ արդեն եռանկյունիների յուրաքանչյուրը, ըստ երևույթին, արտահայտում է մի ֆրատրիայի իմաստ։ Ըստ որում յուրաքանչյուր ֆրատրիա բաղկացած է երկու հյուղից, այսինքն՝ երկու տոհմից։ Ուշագրավ է մի ուրիշ մոմենտ։ Այդ երկու ֆրատրիայի եռանկյունիները միմյանց հետ հյուսվելով առաջացրել են համաման ութ կետ, որոնց բոլորից էլ սերված են պտղաբեր ոստեր։ Այդ ութ կետերը, ամենայն հավանականությամբ, տվյալ տոհմի ամուսնական ութ զույգերի կամ դրան համապատասխանող ութ գլխավոր ուժերի իմաստն են ցույց տալիս։ Որո՞նք են այդ ութ ուժերը։***

Այստեղ առկա է մի ընդհանուր ցեղ. նա ունի երկու ֆրատրիա, իսկ ամեն մի ֆրատրիան՝ երկու տոհմ. ուստի բոլոր տոհմերի թիվը հավասար կլինի չորսի։ Բայց, ինչպես գիտենք, յուրաքանչյուր տոհմի մեջ առկա է արտադրական-ամուսնական երկու միավոր (կին, տղամարդ), որոնց ընդհանուր քանակը կլինի ութ։ Ահա այդ ութ ուժերն են, որ կազմում են տվյալ տոհմի գոյության և զարգացման նյութական հիմքը՝ հասարակական առումով։

Այս է այն հիմնական նյութերը, որ պիտի ազդի մեզ այցելիչի մոտիվների էության բացատրման ժամանակ։ Անշուշտ, միշտ էլ կարող են բացառություններ, աղավաղումներ և այլ մոտեցումներ հանդիպել, որոնք պիտի հաշվի առնվեն։

Այսպիսով, մոտեցել ենք զարգարվեստի նաև այսպես կոչված, երկրաչափական մոտիվների մեջ հասարակական հասկացողություններ ցույց տալու հարցին։

Բանի որ կենաց ծառը կապված է եղել տոհմի և ընտանեկան հասկացողությունների հետ, բնականաբար, նրա հետ հանդիպող մյուս բոլոր մոտիվներն էլ պիտի ունեցած լինեն նաև դրան համապատասխան բովանդակություն։

Վերցնենք հավքի գաղափարը։ Ասացինք, որ այն համազոր է եղել նախնու կամ աստվածության գաղափարին. ինքնին հասկանալի է, որ այն միաժամանակ ունեցել է տոհմի իմաստը։ Նույնը կարելի է ասել նաև վարսանգա-պտղային սիմվոլի մասին։ Եթե այդ պտուղը համազոր է եղել սերունդ հասկացողությանը, ապա հասարակական հասկացողություն ցույց տվող տոհմածառի վրա այն պիտի դրսևորեր նաև տոհմի սերնդի գաղափարը։ Այդպես և ծաղիկը։ Արմատի մասին արդեն խոսել ենք։

Ինչպես տեսանք, չորսի գաղափարը կապված է եղել նաև տոհմա-ընտանեկան հարաբերությունների հետ. ուստի ռոմբը, քառակուսին, քառանկյունին, խաչը և նման այլ ձևերը միաժամանակ պիտի արտացոլված լինեին նաև հասարակական հասկացողությունների հետ։ Միշտ այդպես՝ նաև երկրաչափական համարված մյուս ձևերն՝ իրենց բոլոր հարաբերություններով։

Բանի որ այդ բոլոր մոտիվներն արդեն քննվել են, ուստի այս հարցի վրա առանձնապես ծանրանալու կարիք չկա, մանավանդ, որ արդեն բավականաչափ ծանոթ ենք նաև զարգարվեստում հասարակական հասկացողությունների հետ կապված կարևորագույն հարցերին։

Կարելի է բավական համարել փաստերը։ Նրանք, հենց այս սահմաններում էլ, արդեն որոշ պատկերացում են տալիս, թե ինչպես զարգարվեստի մոտիվների մեջ, իրոք, պահպանվել են վկայություններ նաև տոհմատիրական շրջանի այնպիսի հասարակությունների մասին, ինչպիսիք են դուալ և ֆրատրիալ կազմավորումները։ Այս նույն ձևով էլ կարելի է հատուկ ուսումնասիրությունների միջոցով վեր հանել նաև այնպիսի զարդեր, որոնք պահպանել են վկայություններ է՛լ ավելի շատ քանակով տոհմեր ընդգրկող ֆրատրիաների և այլ նման հասկացողությունների մասին։

Հետագայում, տոհմային կազմավորումների քայքայման հետևանքով առաջացած տոհմածառերն էլ, համապատասխանաբար, բարդ տեսք են ստացել։ Այնուհետև տնտեսական միավորների և համապատասխան հասկացողությունների այլևայլ փոփոխությունների պատճառով փոփոխության են ենթարկվել նաև տոհմածառերը։ Ավելի ուշ շրջանում այդ զարգածառերի նախկին բովանդակության մոռացման և նրանց վերագրված նոր հասկացողությունների պատճառով նոր կարգի փոփոխություններ են մտել քննվող մոտիվների մեջ։ Այս բոլորի արդյունքն է այն, որ այնքան առատորեն և այնքան բազմապիսի ձևերով հասել է մեզ հատկապես սկավառակային լուսանցազարդերի ձևով։

Լուսանցազարդ ասելով սովորաբար հասկացվում են այն զարդերը, որոնք արված են ձեռագիր գրքերի լուսանցներում։ Սակայն լուսանցներում արված ոչ բոլոր զարդերն են արտահայտում մեզ այստեղ հետաքրքրող հարցերը։ Սովորական լուսանցներում կարող են հանդիպել ամեն կարգի զարդեր և նկարներ։ Մեզ վերաբերում է սկավառակային լուսանցազարդերին, որոնք զետեղված են լինում ձեռագրերի այն մասերում, որտեղից անմիջապես սկսվում է նյութը, տալս գլուխը, որպես կանոն, իրենցից ներկայացնում են կենաց ծառեր։ Դրանք, հաճախ, մանավանդ ավետարաններում, խիստ բարդ ու ճոխ տեսք են ունենում։ Հենց դրանց մեջ է, որ ամենից շատ են երևան գալիս տոհմածառի բազմահարուստ մոտիվները։ Այստեղ կարելի է հանդիպել նրանց ամենաբազմազան տեսակներին, որոնք մերթ միանգամայն արխայիկ են, մերթ մշակված քրիստոնեական ոգով, մերթ պարզ ֆրատրիաների իմաստն են դրսևորում, մերթ էլ խճողված են բազմաթիվ պատկերների միահյուսումով, որտեղ կարելի է ցույց տալ և՛ տոհմ նախնիներին, և՛ ֆրատրիաների ու զույգ տոհմերի հիմնադիրներին, և՛ մայր աստվածության, Մարիամի և շատ սուրբերի նկարները։ Երբեմն էլ մոտիվներն այնքան առատ ու բարդ են լինում, որ այլևս դժվար է կոնկրետ կերպով նշել, թե տվյալ էական ինչ իմաստ է ունեցել, կամ ինչպիսի հաջորդականությամբ են նրանք տեղ գրավել տվյալ կենաց ծառի վրա։ Մենք այս հարցերի մեջ խորանալն այժմ հնարավոր չենք համարում։ Բոլոր դեպքերում էլ մի բան պարզ է. այդ զարգամոտիվները երբեմնի տոհմերի ներքին կառուցվածքի պատկերն են արտահայտել և գալիս են շատ հեռավոր դարերից։ Հատկապես հայկական



Նկ. 705



Նկ. 706

միջնադարյան մանրանկարիչներն այս առումով անգնահատելի ծառայություն են մատուցել, մեծ խնամքով և վարպետությամբ փոխանցած այն բազմահազար տոհմածառալուսանցազարդերով, որոնք, ինչպես նշում են մասնագետները, աչքի ընկնող տեղ ունեն համաշխարհային զարդարվեստի պատմության մեջ։

Այստեղ զետեղում ենք մի քանի նմուշ ակնվածքային այդպիսի լուսանցազարդերից, ընդօրինակելով № 4674 ձեռագրի 464ա, № 4890 ձեռագրի 1ա և № 2930 ձեռագրի 17ա թերթերից (նկ. նկ. 705, 706, 707)։



Նկ. 707



Նկ. 708



Նկ. 709

Այս յուռանգագործները, որոնց հիմքում ընկած են հնագույն ժամանակների տոմմահասկն ու տոտեմիզմի մնացուկները, բնականաբար, սկսա ազիրաներ են քաղաքներում համապատասխան հուշարձանների հետ։ Այդպիսիների հիշենք ամերիկյան հնդկացիների տոտեմական սյուները[1] կանգնած նրանց բնակարանների մուտքերի առջև (նկ. 708)[2] և այլ տեղերում։

Այդպիսի սյուներ կան նաև նրանց գերեզմանոցներում, որոնցից մեկի յուռանգագրը գետեղում ենք այստեղ (նկ. 709)[3]։

Ինչպես այս սյունի հիմքում ընկած, նույնպես և նրա վրա պատկերված մարդկանց ու կենդանիների պատկերները քույլ են տալիս գվանկրուալ տոմմի նախնիներին։ Ահա նաև մի տեսարան նույն տոմմի բնակարանների մոտ գետեղված համանման տոտեմական սյուներից (նկ. 710)[4]։ Նույն ազգությում կան նաև ուրիշ նկարներ, որոնք քույրն էլ հիմնականում նույն տեսքն ունեն։ Այն, ինչ որ մեզ մոտ պահպանված է որպես առեղվածային ծագում ունեցող և զուտորեն յուռանգագրը, այն իր առարկայական ձևերն ունի զարգացման ցածր աստիճանի վրա գտնվող ցեղերի և տոմմերի մոտ։

Ի՞նչ են վերլուծում Մ և ռվիչագրը և նման մյուս հնագիտաններդ, եթե ոչ տոտեմական սյուներ, որոնց վրա առկա են մարդակերպ և կենդանակերպ նախնիների պատկերները։ Այս կապակցությամբ հիշենք Մարքի գտնագիտի հետևյալ տողերը.

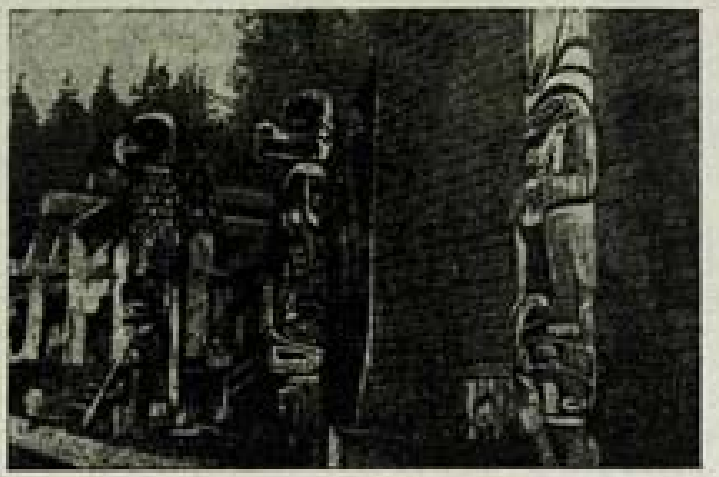
«Ձի բանից հետո, երբ կանացի գեղ կատարվող ծագման հաշիվը փոխարինվում է քան ազամարդու, տոմմերի անուններդ, որոնք ամենայն հավանականությամբ, փոխ էին առնված կենդանի-

[1] Ю. П. Аверкиева, Рабство у индейцев Северной Америки, Москва—Ленинград, 1941, между стр. 2—3, „Индейское селение".

[2] Там же, стр. 9, „Тотемный столб у могилы вождя одного из родов квакиютль Альберт Бей, 1930 г. (фото автора)".

[3] Там же, стр. 79, „Тотемные столбы около домов индейцев квакиютль в селении Альберт Бей"

ների կոլումնների, իրենց տեղը զիջում են անհատական անունների։ Տոհմի պատմության մեջ հարյուրի տրվել ակնառավոր անձնավորության գառնում է նրա նախնին-էպոնիմը, որը, ինչպես կարծվի է ենթադրել, մեծ ժամանակամիջոցից հետո, իր հերթին զուրս է մղվում ուրիշի կողմից[1]։ Ահա իրար փոխարինած, բայց չմոռացված այդ կենդանի որքան անջուր է գոնվել քրիստոնեական մշակույթը հետագայ կուլտուրական արագիլյանների վիրջնական խմբագրման և վերափոխման գործում։ Համաձա էլ խմբագրման և այլափոխման կարիքի անգամ չի զգացվել, որովհետև շատ մոտիվների երբեմնի իմաստը բոլորովին մառնված է նրան մոռացության։



Նկ. 710

նախերգ ու մարգանիրգ նախնիների պատկերների հույների են, որ պահպանվել են համապատասխան կոթողների և յուռանգազարդ-կենաց ծառերի վրա։

Միանգամայն բնական է, որ այդտեղ, քրիստոնեության ժամանակ, սկսի իրենց տեղը գրավելն նաև քրիստիական նախնիները, մի բան, որն այնքան հարուստ հնարք է քողել ձեռագրերում։ Մենք այս առումով որոշ փաստեր արդեն տեսել ենք, ուստի այստեղ նոր նկարներ զեռնելու կարիք չկա։ Կարևոր ենք համարում նշել միայն մի հանգամանք։ Յուռանգազարդ-տոհմածառերը, անցնելով երկար ճանապարհ, կրել են բազմապիսի փոփոխություններ. նրանց վրա մերթ պահպանվել են առանձ նախնիները ու էպոնիմները, մերթ հնթանոսական առասպելությունները, մերթ քրիստոնեական սրբերը, մերթ էլ այդ բոլորի տարբեր հարաբերությունները։ Ընդհամենայնիվ, մեր մինչև այդ երկուսների հիման վրա զարգացած դիցաբանական պատկերացումների։ Բոլոր դեպքերում էլ նրանք ունեցել են իրենց նյութական կամ գաղափարական հիմքը։ Եթե ծառ-զույգերի մասին խոսելիս, սխեմայի բնույթ ստացած տերմինների կապակցությամբ, այդ հարցի վրա կանգ չառանք, ապա դրա պատճառն այն էր, որ անհրաժեշտ էր նախապես քննել, թե ինչպես այդ-

* * *

Զարգարվեստում հանդիպման տեղ են գրավում նաև այսպես կոչված այն քառատասիկ կենդանիների պատկերները, որոնք ավելի բարդ տեսք ունեն, քան ծառ-զույգերի մասին խոսելիս քննված սրինակները։

Վերևում շարադրված նյութի հիման վրա կարող ենք ասել, որ մի գլուխ և երկու մարմին կամ մի մարմին և երկու գլուխ ունեցող ծառ-զույգային կենդանապատկերները էլ կապ ունեն ֆրատրիայ հասկացողությունների հետ։

Մնում կլիներ կարծել, թե երկգլխանի կամ երկմարմին ֆիգուրների պատկերներն այդպիսի տեսք են ստացել լոկ զարգարվեստի մեջ՝ ոճավորման շնորհիվ։ Զարգարվեստի մոտիվների քննությունը ցույց է տալիս, որ նրա բոլոր կայուն ձևերը արդյունք են համապատասխան երևույթների կամ այդ երևույթների հիման վրա զարգացած դիցաբանական պատկերացումների։ Բոլոր դեպքերում էլ նրանք ունեցել են իրենց նյութական կամ գաղափարական հիմքը։ Եթե ծառ-զույգերի մասին խոսելիս, սխեմայի բնույթ ստացած տերմինների կապակցությամբ, այդ հարցի վրա կանգ չառանք, ապա դրա պատճառն այն էր, որ անհրաժեշտ էր նախապես քննել, թե ինչպես այդ-

[1] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана, Архив Маркса и Энгельса, Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 166.

պիսի ֆիգուրները ոչ քի վերացական, ֆանտաստիկ մտածողության արդյունք են, այլ իրական և արտաքին ուժերի միասնության: Այժմ մատնանշենք մի շարք վկայություններ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես դիցաբանական գրույցների մեջ էլ կարևոր տեղ են գրավել այդպիսի երևակայական համադրված էակները և ինչպես այդտեղ էլ նրանք ներկայանում են որպես ծնող-զույգեր՝ կապված հնադարյան նախնիների գաղափարի հետ:

Հունական հին փիլիսոփաներից Պլատոնի (427—347 թ. մ. թ.) ընկճույցը ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք հետևյալ կարևոր վկայությանը, որը մեզ ենք բերում ոչ բառացի թարգմանությամբ:

Հին ժամանակներում եղել են մի ուրիշ տեսակի մարդիկ...: Այժմ այդ տեսակը վերացել է և մնացել է միայն նրա անունը՝ անդրիոգին...: Այն ժամանակ մարդու ամբողջ կերպարը գեղեցիկ էր, մեջքն ու կողքերը՝ կլորացած. ձեռքերը չորս էին, ոտքերը՝ նույնպես. մի պարանոցի վրա զետեղված էին երկու միանգամայն նույնանման գլուխներ, որոնք նայում էին գնալի հակառակ կողմեր. նրանք երկուսն էլ պատկանում էին նույն գլխին: Ականջները չորս էին և ծննդաբերական օրգանները՝ երկու. այլապես նաև բոլոր մյուս անդամները: Քայլում էին ուղիղ, ինչպես հիմա՝ որ կողմ որ կամենային: Երբ-ցանկանում էին արագ փախչել գլորվում էին որպես անիվ...: Այս տեսակ մարդու ծնունդը պայմանավորված էր նրանով, որ տղամարդկային սերունդը սերված էր արևից, կանացի սերունդը՝ երկրից, իսկ լուսինն օժտված էր և մեկով և մյուսով, որից էլ սերված է նրան անդրիոգինը: Մարդիկ կլոր էին, որովհետև նմանվել էին իրենց ծնողներին: Նրանք ունեին ահռելի ուժ, ամբարտիշտ և բարձր մտայնություն (ΜΕΓΑΘΟΦΡΟΝΕ ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ) մինչև այն աստիճանի, որ լավ էին խորհում աստվածների մասին. նրանք որոշել էին մուտք գործել երկինք՝ աստվածների վրա հարձակվելու նպատակով:

Այն ժամանակ Զևսը և մյուս աստվածները խորհրդակցում էին նրանց դեմ համապատասխան աշխարհի միջոցների մասին, որ նրանք իսպառ չոչնչանային, որպեսզի իրենց պաշտողները լինեին և տաճարները չվերանային: Վերջապես Զևսը որոշում է այդ մարդկանցից յուրաքանչյուրին կիսել երկու մասի, որպեսզի նրանք քայլեին երկու ոտքի վրա և նրանց ուժը կիսվեր: Այդպես էլ անում է և հրամայում Ապոլոնին՝ կիսված մարդկանց դեմքերը շրջել դեպի կիսված կողմը (որպեսզի նրանք համեստ լինեն) և բուժել նրանց վերքերը:

...Դրանից հետո կիսված մարդկի վազում, գրկում էին միմյանց և այդպես մնալով՝ մահանում, որովհետև այլևս ոչինչ անել չէին կարողանում: Այդ տեսնելով Զևսը, մտածում է նրանց օգնության մասին. տեղափոխում է նրանց ծննդաբերական օրգանները ետևի կողմից՝ առջևի կողմը, այնպես, որ եթե այդ կիսված մարդիկ նորից գրկեն միմյանց՝ տեղի ունենար բեղմնավորման պրոցես: Այսպիսով, բոլոր մարդիկ, նույն էակի կեսը լինելով, ձգտում են միանալ միմյանց հետ, քանի որում ազամարդիկ հակում ունեն կանանց հետ միանալու, իսկ կանայք՝ ազամարդկանց: Եվ ահա կրկին ամբողջացման մղող այդ ձգտումն է, որ կոչվում է էրոս (սեր) [1]:

Որքան էլ ֆանտաստիկ թվա այս գրույցը, դարձյալ նրա մեջ նկատելի կերպով պահպանված են վաղնջի իրականության փոխակերպված հույզերը:

Այժմ փորձենք, մեր ունեցած ծանոթությունների սահմաններում, հասկանալ անդրիոգինի մասին եղած այդ ասացվածքաբանության առաջացման նյութական հիմքը և նախ՝ հնում նրա դրսևորած գաղափարական բովանդակությունը: Վերհիշենք նրա պատկերը: Անդրիոգինը մի սֆանտաստիկ էակ է՝ մի մարմնով, մի գլխով, երկու զույգ ձեռքով, երկու զույգ ոտքով, տրսական և իգական սեռական անդամներով: Մենք արդեն գիտենք այսպիսի հավաքացողությունների տոտեմա-ֆրատրիալ ծագումը: Արդ, տոտեմային ինչպիսի՞ երևույթների արդյունք պիտի համարել անդրիոգինները: Ինչպես ասված է գրույցում, նրանց վիթխարի ուժ են ունեցել, և հզոր գիմացկունությամբ: Բացի դրանից, նրանք առանձնահատուկ են եղել: Նույնիսկ աստվածները երկյուղ են կրել նրանցից: Այս հանգամանքը ցույց է տալիս, որ անդրիոգինները ավելի վաղ ժամանակների արդյունք են, քան աստվածները: Երևում է նաև, որ աստվածները նրանց հակառակորդներն են համարվել. նրանց մրցակիցներ են եղել. ուստի անդրիոգինները ոչ թե սովորական մարդիկ են եղել, այլ տոտեմային ենթաբաժին, որոնց գաղափարները հետո խորտակվել են իգնույոգինական պայքարում: Արդ, ինչո՞ւ են այդ էակները պատկերվել երկտես, միացյալ և անբաժան զուտապարտված: Ուշադրավ է հատկապես երկտեսության հարցը: Նրանք, երկտես լինելով հանդերձ, էքզոգամ կյանք են վա-

[1] Сочинения Платона, IV, издание второе, С. Петербургъ, 1853, стр. 173—179. Ընտրել ենք բառացի կլոր մարդին անվանող էակները վերցնում են ներկա աշխատության 228-րդ երեսից:

րել, այսինքն՝ ինքնաբերաբար զարգանալ չէն կարողացել։ Նրանց տեսական զրպանները զինազերծած են եղել այդ բարդ զրպանիդմի հանճարեղ կողմերի վրա։ Բացի դրանից, նրանց մտքով այդպիսի բան չի անցնում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նրանք Ջնսի կողմից արդեն կիսված և Ապոլլոնի կողմից բուժված են լինում։ Եվ դա պատահականության արդյունք չէ. դա խոսում է հասարակության կյանքում տեղի ունեցած համապատասխան հասկացողություններն և նրանց արդյունաբերական տեխնոլոգիայի մասին։ Հենց այդպիսին էին տոմեռն իրենց ֆրատրիաներով։ Ինչպես տեսանք, յուրաքանչյուր ֆրատրիա ուներ քն՛ արական և քն՛ իգական անդամներ, որոնք, սակայն, միմյանց հետ ամուսնանալ չէին կարող։ Այդ ֆրատրիաները տեսականորեն մի կուռ ամբողջություն էին կազմում և միշտ հանգես գալիս միասին։

«Ֆրատրիայի ֆունկցիաները իրականության մեջ մասամբ հասարակական բնույթ ունեն, մասամբ կրոնական։ 1. Ֆրատրիաները գնգակոխազգը խաղում են միմյանց դեմ... և իրար հետ գրավ են գալիս իրենց մրցորդների հաղթության վերաբերմամբ։ 2. Ծեսային խորհրդում յուրաքանչյուր ֆրատրիայի սահմաններն ու ազդեցության առարկաները միանգամին են նասում, մեկ խումբը մյուսի դեմ...ը և այլն,— ասում է Ենգելսը [1]։ Ուշագրավ է, որ ֆրատրիաները, ինչպես հույների և նույնպիսի տոհմական միությունները գիրեանացիների մեջ, միևնույն ժամանակ ռազմական միավորների նշանակություն ունեին [2]։

Ենգելսը, խոսելով հունական տոհմի մասին, մեջ է բերում նաև հետևյալ կարևոր տեղեկությունը. «Այդպես, ըստ Պրոտի, եշենմատվի ֆրատրիայի բոլոր հասակակից տղամարդիկ միևնույն ատտուն էին համարում իրենց նախահայր տոհմվիքորդ պորոսմե [3]»։

Ահա այդպիսի կուռ ամբողջություն ներկայացնող ֆրատրիաները, միաժամանակ էքզոգամ լինելով, չէին կարող կազմակերպել ամուսնական հարաբերություններ իրենց ներսում։ Ի՞նչ էր ներկայացնում իրենից այդպիսի միավորը, նկատ ոչ մի անդրիոգին։

Պարզ է, որ այդպիսի երևոնս, էքզոգամ և միաժամանակ արտադրական կոլեկտիվի նախնին կամ ատավաձը պիտի պատկերվեր մեզ այնպես, ինչպես անդրիոգինը։

Արդ, ինչո՞ւ Ջնսը կիսում է նրանց։ Այս մասնաճ ընդգրկում է մարդկության պատմության մի պատկառելի հատված, երբ արդեն խորհրդվում են տոհմային կարգերն՝ իրենց ներքին երկբյուր դիոցիպլինայով, և նախկին էքզոգամ ֆրատրիաները զատնում են ենթդամ։ Դա արդեն խոսում է պատահարքային հարաբերությունների և պետության առաջ գալու մասին։ Մի էպոխա, որը բարձրացավ տոհմական համայնքի փլատակների վրա։ Մանգիվենգին նոր իրավունքներ, նոր գաղափարներ, ուստի և առաջ նկան նոր ատավաձություններ, որոնք, բնականաբար, պիտի չլսանկին իրենց նախորդներին՝ այնպես, ինչպես Ջնսը՝ անդրիոգիններին։

Այս առասպելի նման բազատությունն ազնում է նաև հնագիտության զարգացվեսի համապատասխան մոտիվները։ Կեչանակի բարդ հնապատկերները մինչ չէ, որ ընկալվել են որպես ռավորական ժեռզ-զույգ, այլ մի ժամանակ նրանք մի մասը գրաված է միևնույն ֆրատրիայի պատկերը, ուր, չնայած կային և՛ արական, և՛ իգական ուժեր, բայց նրանք ամուսնական առումով ժեռզ-զույգ չէին։ Հասկանալի է, որ նաև հենց այդպիսի բարդ հնկենների զույգերից էլ պիտի կազմվեին ժեռզ-զույգերի գաղափարները։

Համապատասխան դիցաբանության արդյունք է նաև պարսկական Ջրվանի հետ կապված գրույցը, որտեղ նա երևան է գալիս ոչամարդու տեսքով, բայց հնացած արդանդով, որտեղից էլ սերվում են նրա երկվորյակ և հակառակ զավակները։

Գրիգոր Մագիստրոսը (XI դ.), հայհոյելով քոնդրակյան շարժման հետ կապվող ոմն նեղոսի, գրում է. «Չի՞նչ բարբառես. զերկուսո՞ւ երդնուս պաշտել, ո՞ զայս յանգգնեալ երբէք՝ զատուտած մատնել, զորովքեզ հայհոյել. մանաւանդ եթէ զիսկեան Ջիւռակ...ը [4]։ Այստեղ բացահայտ կերպով հակադրված են երկու պաշտամունք. երկվորյակների և ատտու, քրիստոսի, սերովբեների։ Հասկանալի է, որ Գ. Մագիստրոսն իր հակառակորդին փորձել է կապել հնհանուսական հնագույն հավատալիքների հետ, որպեսզի իր ժամանակի կրոնական վարագույրի տակ ավելի քան հնչող չինար պատասպարվել։ Համենատաբար, քոնդրակեցիներից առաջ այդպես են մեզադրվել նաև Պավլիկյանները, որոնց հիմնադիրներին էլ ժամանակին այդպիսի մեզադրանք է վերագրվել [5]։

---

[1] Ֆ. Ենգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը։ Տրևան, 1948, էջ 118։

[2] Նույն տեղում, էջ 118։

[3] Նույն տեղում, էջ 196։

[4] Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը։ Հրատ. Ե. Կոստանյան, Ագնցոնեղբայրք, 1910, էջ 91։

[5] Բ. Մարգարեան, Տաճատիոսեցիները Մանիքէա-Պաւլիկեան քոնդրակիզներէ ազատները, Վենետիկ, 1852, էջ 83։

Մեր մատենագրության մեջ պահպանված են նաև համանման ուրիշ զրույցներ և մեկնաբանություններ։ Անհայտ մի մեկնիչ, փորձելով պատասխանել «Ո՞րք և զերկամարմինսն» հարցին, այսինքն՝ ովքեր են երկմարմինները, գրում է.

«Որ ասացեալքն, թէ է՛ ինչ, որ երկու մասունք խառնեալ են ի միմեանս, որ անձն մի լինի և գլուխն երկու, կամ թէկուզեւ մի և ոտանն երկու և այս ասեն, թէ ի միաւորական բնութեան զօրութենէ լինի. կամ որ մարգին առնեն հարկից կամ լինին ի ծնընդենէ պատահմամբ. կամ ասացեալքն, թէ արուաց յարուս վերանալով լինին երկմարմինք։ Դարձեալ այսպիսիքս ասեն, որ այլ և այլ մասանց եկեալ են, զիպաս անջատին և չուծեալ քակտին, որ է ասացեալն այսպէս սոցա քակտին ի սակաւուց մանկունքն և տափողքն նոցա»[1]։

Անկախ մանրամասնություններից, այստեղ էլ երկվորյակների մոտիվը կապվում է ամուսնական հարաբերությունների հետ։

Հիշենք վերջապես հնդկական դիցաբանության մեջ խոշոր տեղ գրավող Սիվա (Շիվա) աստծուն որպես «դիենգամ», այսինքն՝ որպես արական և իգական, պատկերացնելու մասին վերևում մեջ բերված վկայությունը։ Միասեռ բույսերի ծաղիկների նման, Սիվա (Շիվա) աստվածն էլ միաժամանակ կիսով չափ արու է, կիսով չափ՝ էգ։ Նա էլ հին է և կարող էր արտահայտել, ինչպես հունական դիցաբանության մեջ նախատատիպ մարդիկ՝ Զևսի նման աստվածների կամքով։ Այստեղ էլ որոշակի երպով ցույց է տրված նախնիների ծնող-զույգը՝ որպես մի օրգանական ամբողջություն։

Այսպիսով, զուգահեռաբար բացատրություն է ստանում նաև բիբլիական դիցաբանության հիմնական առասպելներից մեկը։ Խոսքը վերաբերում է Ադամ նախահորը, այն նախատատիպ մարդուն, որից ստեղծված անջատվեց նրա մի մասը և դարձավ նրա համար կին, անվանելով նրան Եվա։ Ինչպես հասկանալի է, որ այստեղ էլ գործ ունենք մոտավորապես նույն առասպելի հետ, ինչ որ տեսանք Պլատոնի «Անդրոգյունոսում»։ Ադամի և Եվայի լեգենդը անդրոգինի դիցաբանության մի վարիանտն է, ուր Զևսի փոխարեն երևան է գալիս Իսրայելացիների հայր աստվածը։ Նախ ինքն՝ Ադամն իր նախնական վիճակով պատկերվում է որպես մի երկսեռ էակ. նա և՛ տղամարդ է, և՛ կին։ Նա մի անդրոգին է։ Եվ քանի որ յուրաքանչյուր դիցաբանություն պատմական իրականության, թեև ոչ ուղղակի արտացոլումն է, ապա բիբլիական դիցաբանությունը չէր կարող այդպիսի ծագում չունենալ։ Ադամն էլ անդրոգինի նման պիտի կիսվեր, և դա՝ ոչ թե աստծու անբացատրելի կամքով, այլ որպես հնավոր արձագանք էքզոգամ ֆրատրիաների բաժանման։

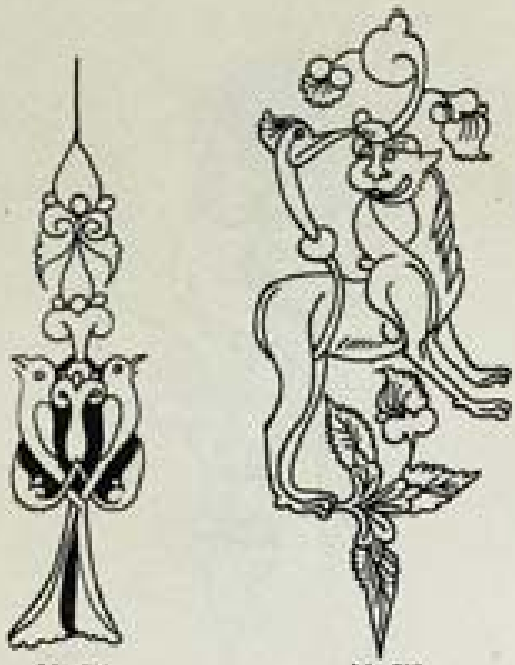
Այժմ ավելի հասկանալի է դառնում Ադամի ու Եվայի լեգենդի հետ կապված արգելված պտղի գաղտնիքը։ Ո՞րն էր այդ արգելված պտուղը։ Ամուսնական հարաբերությունները և որդեծնությունը։ Եթե Ադամն ու Եվան, ըստ զրույցի, պահեին աստծու պատվիրանը և չուտեին արգելված պտուղը, այսինքն՝ չկենակցեին միմյանց հետ, ապա նրանք զավակներ չէին ունենա և հավիտենապես կապրեին դրախտում։ Բայց այդպես չի լինում։ Հենց որ Եվան անջատվում է Ադամի մարմնից՝ աստվածային պատգամն էլ կորցնում է իր ուժը։ Այստեղ նորից գործ ունենք անդրոգինի երևույթի հետ, միայն որոշ տարբերությամբ։ Էականը, սակայն, այդ դիցաբանական ծնող-զույգերի երբեմնի էքզոգամ, ապա էնդոգամ կյանքն է։ Սկզբում նրանց միջև ամուսնական կապերը արգելված են եղել։ Հենց այդ արգելքի իմաստն ունի նաև արգելված պտղի առասպելը։ Սակայն, հետագայում, ֆրատրիաների ներսում վերացող արգելքի համաձայն, պատմական անհրաժեշտությամբ, Եվան ու Ադամն ուտում են արգելված պտուղը։

Ինչպես հայկական, նույնպես և ուրիշ ժողովուրդների զարդարվեստներում երևակայական համարված կենդանապատկերները երևան են գալիս նաև ավելի բարդ տեսքերով։ Դրանցից են, օրինակ, այն կենդանապատկերները, որտեղ հանդես է գալիս մի ամբողջական կենդանի, ասենք, առյուծ կամ վագր, որի պոչը, սակայն, ավարտվում է մի ուրիշ կենդանու, օրինակ, թռչունի գլխով։ Այս և նման ուրիշ մոտիվները քննելու ժամանակ մենք պիտի դիմենք զարդանկարն անալիզի ենթարկելու մեթոդին։ Այսինքն, փորձենք այդ բարդ ձևերը վերլուծելով, առանձնացնել այն պարզ ձևերը, որոնցից բարդված են իրենք։ Բավական է հիշել երկու գլուխ և մի մարմին ունեցող զարդամոտիվները։ Ինչպես հարուստ փաստերի միջոցով հնարավոր եղավ ցույց տալ նրանց տոտեմական միացումը և վերջապես միաձուլումը, պարզ է, որ այդպես էլ կարող ենք հակառակը կատարելով անջատել միաձուլված նկարներից և տոտեմանշանները հասնել ավելի բնական տեսք ունեցող ծնող-զույգերին։ Վերցնենք մի օրինակ. № 5947 ձեռագրի 220բ թերթում նկարված է թռչնային մի ծնող-զույգ. նրանց պոչերը միացած են միմյանց

[1] Ձեռագիր № 2270, թերթ 188բ (երևում է, որ մեկնիչը հայ է)։

հետ, իսկ մարմինները՝ ոչ (նկ. 711)։ Նրանց մեջ բնական տարաձայնությունից բարելացել է կենաց ծառ։ Մենք այժմ մտովին կարող ենք այս գույցը՝ բոլորովին անշատել՝ տատանելով երկու թռչուն, և՝ միանալով՝ տատանելով մի մարմին և երկու գլուխ ունեցող թռչունի պատկեր։ Դրա համար վերնում մեզ բերված օրինակները տալիս են լրիվ հիմք։

Այժմ վերցնենք ավելի բարդ մոտիվ։ Այդպիսինները է, օրինակ, № 7451 ձեռագրի 270ա թերթում գտնվող տավուժի պատկերը, որը, սակայն, ունի թռչնագլուխ պոչ (նկ. 712)։ Բացի դրանից, այդ տավուժն ունի նաև թևեր, որոնք պատկերված են բուսական ոճավորմամբ և արտահայտում են կենաց ծառի գաղափարը, որովհետև գեպի վեր հզվելով, ավարտվում են ծաղկա-պտղային հյուրերով։ Կենաց ծառի գաղափարը ցույց է տրված նաև այդ կենդանապատկերի ետևի ոտքերից ելած նման հյուսերի միջոցով։ Այսպիսով, այստեղ գործ ունենք երեք հասկացողության միահամուրյան հետ. այն է՝ տավուժ, թռչուն և կենաց ծառ։ Եվ մտովին հետացնենք բուսական ատրիբուտները և պոչի թռչնային գլուխը, ապա կստացվի տավուժի լրիվ պատկեր։ Եվ մտովին հետացնենք տավուժի պատկերը և բուսական մոտիվները, ապա կստանանք թռչունի գլուխ, թռչունի պարանոց և թռչունի թև, ունկոտ իր ատրիբուտային տեսքից, այսինքն ատկա է լրիվ թռչունի գաղափարը։ Նույնը կարելի է ասել նաև կենաց ծառի մասին։ Մանավանդ, անցանելով հանգիրժ, մենք իրավունք կունենք նրանց դիտել առանձին-առանձին, որովհետև նրանք օրգանական ամբողջության մեջ են։ Արդ, ի՞նչ ամբողջություն է դա։ Մեր ունեցած ծանոթությունը գործարվեստի մոտիվների մասին՝ լիուլի հիմք է տալիս ասելու, որ այստեղ գործ ունենք ծնող-զույգի գաղափարի հետ։ Ծնող-զույգ, որի մի ներկայացուցիչը թռչուն է, իսկ մյուսը՝ տավուժ։ Դրա լավագույն ապացույցը հենց նրանց միահամուրյունն է և այդ միահամուրյունից ծնրված կենաց ծառը։ Ինքնին հասկանալի է, որ այս մոտիվը, իր բովանդակությամբ, համապատասխանում է այն մոտիվներին, որոնց գործն ունի ծաղկյին ձև՝ իր վրա կրելով տարբեր կենդանիներից բազկացած ծնող-զույգ։ Տարբերությունն այն է, որ այնտեղ կենաց ծառին մեծ տեղ է տրված, իսկ այստեղ՝ ոչ, մի բան, որն, ըստ գեղագիտական բովանդակության, առանձին նշանակություն չունի։ Քննվող մոտիվի մեջ հանդիպող էակների ծնող-զույգ լինելու պարագան կարելի է ապացուցել նաև վերնում մեզ բերված նկարների միջոցով։ Վերցնենք հենց 822-րդ նկարը (մեջ բերված № 2722 ձեռագրի 132ր թերթից)։ Համեմատելով հետագա նկարների հետ, մենք կտեսնենք, որ այդ նկարում ևս կենաց ծառի գաղափարը ցույց է տրված նույն ձևով, ինչպես և մյուս նկարներում։ Ուրեմն, մենք ունենք երկու տավուժ, որոնք ծառի երկու կողմերում են գտնվում։ Ինչպես տեսանք, տավուժը ներկայացնում է արական սեռը, իսկ թռչունը՝ էգ սեռը։ Ուրեմն, մենք ունենք ծնող-զույգ։ Ինչպես տեսանք, կենաց ծառի գաղափարը ցույց է տրված նաև ետևի ոտքերից ելած հյուսերի միջոցով։ Այսպիսով, մենք ունենք երեք հասկացողության միահամուրյան հետ. այն է՝ տավուժ, թռչուն և կենաց ծառ։ Եվ մտովին հետացնենք բուսական ատրիբուտները և պոչի թռչնային գլուխը, ապա կստացվի տավուժի լրիվ պատկեր։ Եվ մտովին հետացնենք տավուժի պատկերը և բուսական մոտիվները, ապա կստանանք թռչունի գլուխ, թռչունի պարանոց և թռչունի թև, ունկոտ իր ատրիբուտային տեսքից, այսինքն ատկա է լրիվ թռչունի գաղափարը։ Նույնը կարելի է ասել նաև կենաց ծառի մասին։ Մանավանդ, անցանելով հանգիրժ, մենք իրավունք կունենք նրանց դիտել առանձին-առանձին, որովհետև նրանք օրգանական ամբողջության մեջ են։ Արդ, ի՞նչ ամբողջություն է դա։ Մեր ունեցած ծանոթությունը գործարվեստի մոտիվների մասին՝ լիուլի հիմք է տալիս ասելու, որ այստեղ գործ ունենք ծնող-զույգի գաղափարի հետ։ Ծնող-զույգ, որի մի ներկայացուցիչը թռչուն է, իսկ մյուսը՝ տավուժ։ Դրա լավագույն ապացույցը հենց նրանց միահամուրյունն է և այդ միահամուրյունից ծնրված կենաց ծառը։ Ինքնին հասկանալի է, որ այս մոտիվը, իր բովանդակությամբ, համապատասխանում է այն մոտիվներին, որոնց գործն ունի ծաղկյին ձև՝ իր վրա կրելով տարբեր կենդանիներից բազկացած ծնող-զույգ։ Տարբերությունն այն է, որ այնտեղ կենաց ծառին մեծ տեղ է տրված, իսկ այստեղ՝ ոչ, մի բան, որն, ըստ գեղագիտական բովանդակության, առանձին նշանակություն չունի։ Քննվող մոտիվի մեջ հանդիպող էակների ծնող-զույգ լինելու պարագան կարելի է ապացուցել նաև վերնում մեզ բերված նկարների միջոցով։ Վերցնենք հենց 822-րդ նկարը (մեջ բերված № 2722 ձեռագրի 132ր թերթից)։ Համեմատ



Նկ. 711 Նկ. 712

է հետացնել կենաց ծառի մոտիվն իր ցանցահյուսվածքով և պարզ կերտա նման ձևով միացած էակների երկու զույգ։ Դրանցից յուրաքանչյուրը մի ծնող-զույգ է և մենք մյուսի համեմատությամբ կարող է գիտվել նաև որպես պոչ՝ համապատասխան ատրիբուտով։ Հարցն այնքան պարզ է, որ կարելի է այս և նման տեսք ունեցող ուրիշ նկարների մասին բավարարվել այսքանով։ Միայն քե ընդհանրապես անհրաժեշտություն է առաջանում վերանայել ժեծող-զույգը արտահայտություն։ Այդ արտահայտության տակ մենք սկզբում, բնականաբար, հասկանում էինք երկու տեսակի ամուսնական միահամուրյունը՝ նրանց մեկական ներկայացուցիչների միջոցով։ Միանամանակ տեսանք, որ այդ ընդհանրացումն էլ միայն կենդանական ու բուսական աշխարհին չի վերաբերում. նրա մեջ ընդգրկվել են նաև բնության այլ ուժերի (օրինակ, երկնքի և երկրի) հետ կապվող համապատասխան հասկացողություններ։ Այժմ էլ վերչնականապես բացահայտում է մի ուրիշ օրինաչափություն, որի համաձայն ժեծող-զույգը ընդհանրացումը ցույց է տալիս արտագրական երկու միավորների միահամուրյունը, ուր երկու անհատի կամ երկու էակի փոխարեն երկուսն են գալիս հատարակական երկու կազմավորում, տոհմա-բնատեսական երկու խոլեկտիվ։

Քանի որ զարգացման ժեծող-զույգ մոտիվների մեջ այդ հասկացողություններն ընդհանրաց-



Նկ. 713

վամ են հազարամյակների ընթացքում և այսօր էլ կարելի նրանց որոշակիորեն միմյանցից անջատել, ուստի մենք նպատակահարմար ենք գտնում պահպանել ծնող-զույգ արտահայտությունն այդ բույսերի համար։

Վերևում բերված մոտիվների խմբին են պատկանում նաև ուրիշ զարդեր, որոնք առաջին հայացքից կարծես ոչ մի առնչություն չունեն նրանց հետ։ Այդպիսիներից են, օրինակ, մարդու գլուխ և թռչունի կամ որևէ այլ կենդանու մարմին ունեցող էակների պատկերները։ Ճիշտ է, վերևում, տարբեր առիթներով հանդիպեցինք նաև այդպիսի նկարների, բայց այնտեղ նրանց քննությամբ չզբաղվեցինք։ Ուստի այժմ փորձենք ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ այդ զարդամոտիվների քննությանը։

Ահա մի այդպիսի նկար № 5458 ձեռագրի 86բ թերթից (Նկ. 713)։ Դա մի մարդագլուխ թռչուն է կամ թռչնամարմին մարդ՝ բուսական տարրերով։ Նշանակալի, այս պատկերն ստեղծվել է թռչունի, մարդու և բույսի բաղադրումից։ Ձևափոխումների և ընդհանրացումների հարցն էլ հաշվի առնելով, կարող ենք այս մոտիվը վերլուծել և կոտորակել մարդ, թռչուն, բույս։ Պարզ է, որ սկզբնապես մարդիկ այս պատկերի փոխարեն գործ են ունել մարդու, թռչունի և բույսի առանձին պատկերների միասնությունը և ապա նրանցից էլ ստեղծել այսպիսի պատկերներ։ Կամ, ասենք թե, հենց սկզբից էլ մարդիկ այսպես են ստեղծել այս պատկերը։ Այս դեպքում էլ նյութական հիմքը նույնն է եղել. այսինքն՝ նրանք նկատի են ունեցել բնության մեջ գոյություն ունեցող մարդու, թռչունի և բույսի կոնկրետ հասկացողությունները։ Այլ պատասխան որոնելու իրավունք չունենք, որովհետև բնության մեջ այդպիսի հավաքական էակներ չեն եղել, իսկ արվեստն էլ գոյություն չունեցող առարկաներ նկարել կամ պատկերել չէր կարող։

Այժմ, վերլուծելով այս բաղադրյալ պատկերը, տեսնենք, թե ի՞նչ հասկացողությունների հետքեր կբացվեն։ Կառուցվի մի մարդ, մի թռչուն և մի բույս։ Բույսը, իր պտղաբերության սիմվոլներով, կներկայանա որպես կենաց ծառ կամ տոհմածառ։ Կանաչ մարդն ու թռչունը, որոնք միացած են միմյանց հետ հենց այդ կենաց ծառի շնորհիվ։ Դեռևս հասկանալի է, որ այստեղ մարդն ու թռչունն էլ երևան են գալիս որպես ծնող-զույգ։ Դա արդեն մեզ այնքան ծանոթ ծնող-զույգի և կենաց ծառի մոտիվն է, որը, ինչպես տեսանք, կապվում է նաև ֆրատրիալ հասկացողությունների հետ։ Մարդը մի ֆրատրիայի նախնին է, իսկ թռչունը՝ մյուս. կենաց ծառն էլ այդ ֆրատրիաների ընդգրկող ընդհանուր տոհմի կենաց ծառը։ Հարց է առաջանում. կարո՞ղ էր պատահել, որ նույն տոհմը միաժամանակ ճանաչեր և՛ կենդանակերպ, և՛ մարդակերպ նախնի։ Այս հարցի պատասխանը գտնելու համար պետք է նկատի ունենալ պատմական այն մեծ ժամանակաշրջանը, երբ սկսել են աստիճանաբար առաջ գալ հասկացողությունները՝ մարդակերպ նախնիների մասին։ Դա, իհարկե, միանգամից չի կատարվել, այլ տևել է ունեցել հազարամյակների ընթացքում. ուստի և ոչ միայն հնարավոր, այլև զարգացման անհրաժեշտ մի աստիճան է եղել դա, և այն էլ՝ բավականին խոշոր իրադրությունների հետևանք, որը չէր կարող իր հետքը չթողնել զարդարվեստում։ Նման հետքեր կան նաև հրաշապատում հեքիաթների մեջ։ Հիշենք այն օրինակները, երբ հեքիաթի հերոսն ու հերոուհին երևան են գալիս մեկը որպես մարդ և մյուսը՝ կենդանի։ Խորանալով այս հարցի մեջ, տեսնում ենք մի ուրիշ հանգամանք ևս. այդպիսի զույգերի մեջ եղած կենդանիներն էլ արդեն ապրում են մարդակերպավորման երևույթը։ Հեքիաթներում նրանք վաղ-ուշ մի կողմ են նետում իրենց «հավ-քեղեն հալավը», կենդանական մորթին, այն պատյանը և ներկայանում որպես մի «հուրի-փերիի աղ-

չին կամ մի ուրիշանգուր պատանի. Այստանձնայինով, նրանք, համաձայն, առանց իրենց կենդանական ոգիների, որը նրանց օրգանական բազկացուցիչ մասն է, ապրել չեն կարողանում։ Համաձայն էլ նրանք առանց այդպիսինների ապրում են, բայց արգելն որպես բոլորովին մարդ։ Այս բոլորը ցույց են տալիս առանձնահատկությունների մարդակերպավորման երևույթի խաչաձև ու երկարատև զարգացումը, որանք երիտասարդ հնդուը սկզբով է դուրգուրում իր ազգականների սկզբունքով, իսկ չզբնադրածը ապրիկը՝ իր սեռապատյան սովորության։

Պարզ է, որ զարգացվածությունն էլ, համապատասխանաբար, կարող էին ծնող-զույգ կազմել մարդն ու զանազան կենդանիները և թռչունները։

Արդ, ինչպե՞ս է պատահել, որ մի մարդու և մի թռչունի ֆիզիսներից առաջվել է մարդագլուխ թռչուն, այսինքն՝ մի բարդ էակի պատկեր։ Առաջինը, որ դա ինքը հենց ծնող-զույգի պատկեր է։ Դրա ստեհանական զարգացման հետ ծանոթանալու նպատակով, վերհիշենք մի մարմին և երկու գլուխ կամ մի գլուխ և երկու մարմին ունեցող կենդանապատկերները։ Դրանք էլ, ինչպես տեսանք, և՛ ծնող-զույգերի պատկերներ են, և՛ միաժամանակ հավելական կազմություն ունեն։ Քանի որ հնարավոր է եղել մի մարմնով երկու մարմին ցույց տալ, կամ մի գլխով երկու գլուխ, ապա միանգամայն հնարավոր կլինեին նաև մի մարմնով և մի գլխով արտահայտել երկու մարմին և երկու գլխի իմաստը։ Բայց այս դեպքում, որպեսզի ցույց տրվիր, որ, իրոք, այդտեղ երկու էակ է եղել, պահպանվել է մի էակի մարմինը և մյուսի գլուխը, քանի որ այդ էակները տարբեր տեսակների են պատկանել, ուստի առաջվել է տարբեր կենդանիներից բազկացած էակի պատկեր, որը և հնարավոր, իր հին բովանդակության մոտացման հետևանքով, համարվել է ֆանտաստիկ կամ երևակայական մտածողության արդյունք։

Այս կապակցությամբ հիշենք № 4514 նետաղրի 355բ քերթի նկարը (նկ. 714)։ Այստեղ մեր առջև է մեզ հետաքրքրող բարդ կենդանապատկերների մի նախնական օրինակը, որտեղ թռչնային նույն մարմնի վրա պահպանված են և՛ այդ թռչունի, և՛ նրա զուգակից մարդու գլուխները։ Որ դա ծնող-զույգի գաղափարապատկեր է, անվիճելի է։ Որ այդ ծնող-զույգի ներկայացուցիչներից մեկը մարդ է և մյուսը՝ թռչուն, դա ևս անվիճելի է։ Ահա հենց այսպիսի դեպքերումն է, որ հնարավոր է եղել զարգացող ոճավորման հետևանքով հրաժարվել այդ էակի գլուխներից մեկից, այն է՝ թռչունի գլխից, որովհետև թռչունի գաղափարն արտահայտված է մարմնի միջոցով։ Բավական է ազատվել այդ թռչունի գլխից և արդեն պատրաստ է այն կենդանապատկերը, որի նմանները ոչնչված են մեր միջնադարյան ձեռագրերը։



Նկ. 714

Այս է այն ուղիներից մեկը, որոնցով զարգացել են երկու տարբեր կենդանիներից բազկացած կենդանապատկերները։ Այս բացատրությունը նոր է և մասամբ հակադրվում է գոյություն ունեցող այն կարծիքներին, որոնց համաձայն նման մոտիվները ցիավում են լոկ որպես անտրոպոմորֆիզմի արդյունք։ Ըստ որում ենթադրում են, թե մարդակերպ աստվածությունների երևան գալով, նախկին աստվածների վրա ավելացել են մարդկային գլուխները։ Այստեղ, իհարկե, կա որոշ ճշմարտություն, որին կանգրագառնանք ստորև։ Սակայն դա միակ բացատրությունը չէ։ Եթե այդպես լիներ, ապա ինչպե՞ս պիտի բացատրվեին այն մոտիվները, որտեղ անտրոպոմորֆիզմի հետք անե-



Նկ. 715



Նկ. 716



Նկ. 717



Նկ. 718



Նկ. 719

գանական գլուխ։ Առաջին խմբի նկարներն ընդօրինակում ենք № 2929 ձեռագրի 125բ, № 3708 ձեռագրի 285բ, № 2843 ձեռագրի 150ա, № 4125 ձեռագրի 186ա և № 4815 ձեռագրի 125ա թերթերից (նկ. նկ. 715, 716, 717, 718, 719), իսկ մյուս մասը՝ № 2843 ձեռագրի 171ա և № 985 ձեռագրի 5ա թերթերից (նկ. նկ. 720, 721)։ № 3717 ձեռագրի 95ա թերթում պատկերված է մի ուրիշ նման էակ, որի մարմինը գազանային է, իսկ գլուխը մասամբ գազանային, մասամբ էլ թռչնային (նկ. 722)։ Այս վերջինը № 4514 ձեռագրի 355բ թերթից մեջ բերված 714-րդ նկարի մի յուրահա-

գամ չկա, բայց կան երկու կենդանիներից բաղկացած էակների պատկերներ։ Քանի որ այսպիսի նկարներն էլ մեծ տարածում են ունեցել մեր զարդ-



Նկ. 720



Նկ. 721



Նկ. 722

արվեստում, հարկ ենք համարում այստեղ ընտրել մի շարք համապատասխան նմուշներ։ Դրանց մի մասն ունի թռչնային գլուխ և կենդանական մարմին, իսկ մյուս մասը՝ թռչնային մարմին և կեն-

տուկ վարիանտն է, որտեղ երկու գլխի զուգափա-րը ռնամորվելով վեր է ածվել մի այնպիսի գլխի, ուր նկատելի է երկու տեսակի կենդանիների գլուխ։ Գազանային գլխի հետքերը պահպանում են հենց



Նկ. 723



Նկ. 724

այց կենդանու մարմնին, իսկ թռչնային՝ այն թռչունի, որի մարմինը և գլխի մի մասը ավելի ու դուրս է ընկել մոտիվից։

Համանման կենդանիների պատկերները շատ տարածված են եղել նաև ճարտարապետության մեջ։ Այդպիսիններից են, օրինակ, Դվինի պեղումներից հայտաբերված գիպսե ծուլածո մի շարք քանդակապատկերները[1], Աղթամարի եկեղեցու բարձրաքանդակների մեջ գտնվող ֆանտաստիկ կենդանիները (նկ. նկ. 723[2], 724[3]) և այլն։

Զարդարվեստում կան նույն ձևով ստեղծված նաև ուրիշ կենդանիների հարաբերություն ներկայացնող նկարներ էլ, որոնց մասնանշելն ավելորդ է։ Կարելի՞ է արդյոք այսպիսի նկարների մեջ անտրոպոմորֆիզմ որոնել. միանգամայն ո՛չ։ Կարելի՞ է անտեսել այս մոտիվներում երկու առանձին կենդանիների զուգակցումը, որն ամեն անգամ ցույց է տալիս իրեն և մատնում իր ծնող-զույգային երբեմնի իմաստը։ Դարձյալ ո՛չ։ Ուստի



Նկ. 725

այլևս անկասկած է դառնում այսպիսի բարդ տեսարաններում ևս ծնող-զույգի առկայության փաստը։

[1] Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 190—191։

[2] А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, Москва—Ленинград, 1950, стр. 77, рис. 60.

[3] В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, Москва, 1951, табл. 65.



Նկ. 726



Նկ. 727



Նկ. 728

Այս վիրյին խմբի նկարները, որոնք երկու էակներն էլ կենդանիներ են և մարդն իսպառ բացակայում է, իրենց ժամանակ, ավելի վաղ ժամանակների արդյունք են, քան այն նկարները, որոնք երկու էակից մնկը մարդ է։ Նույն նշանակով առնդիվել են նաև ուրիշ պատկերներ, որոնց մարդու գլուխը միացած է ոչ թե թռչունի մարմնի հետ, ինչպես բերված օրինակներում, այլ տարբեր կենդանիների։ Այդպիսիներից են, օրինակ, № 4080 ձեռագրի 8ա, № 2744 ձեռագրի 278բ, № 4206 ձեռագրի 178ա և № 4820 ձեռագրի 271ա թերթերից ընդօրինակված նմուշները (նկ. նկ. 725, 726, 727, 728)։



Նկ. 729

Հասկանալի է, որ այսպիսի պատկերները, ամենից առաջ, կապվում են հատարակական հավատացողությունների իմաստն ունեցող ձեռ-գործերի հետ։

Տրատրիալ հավատացողություններին հետ են կապվում նաև կենդանական այն հատարատրված մոտիվները, որոնք նկատելի են ոչ թե երկու, այլ երեք կենդանու հետքեր։ Այդպիսի գեղքերում, սովորաբար, գլուխը վիրյված է լինում մի կենդանուց, մարմինը՝ մի ուրիշ, իսկ պոչն ավարտվում է մի երրորդ կենդանու գլխով։

Այսպես, օրինակ, № 1282 ձեռագրի 45ա թերթում հանդիպում ենք մի էակի պատկերի, որի գլուխը թռչնային է, մարմինը՝ գազանային, իսկ պոչը՝ օձագլուխ (նկ. 729)։ Պարզ է, որ այստեղ էլ գործ ունենք իրական կենդանիների տարբեր մասերի հատարատրման միջոցով ստեղծված մի հավատական կենդանապատկերի հետ։ Այդ հավատական ամբողջությունը, առաջին հերթին, խոսում է հենց այդտեղ տանա երեք կենդանիներին երբեմ վերագրված հատարատական նշանակություն մասին։ Այժմ ուշադրություն գարձնենք այդ էակի ատջերի և թևերի հիմքերում գտնվող վարսանգապաղպային սիմվոլներին. գրանք կենաց ծառի ատրիբուտներն են։ Եթե փորձենք վերլուծել այս բարդ պատկերը, ապա կստանանք մի օձ, մի գազան, մի թռչուն և մի կենաց ծառ։ Իսկ եթե փորձենք այս մոտիվները գրտնորել ավելորական յուատացապարդերի ձևով, ապա կունենանք կենաց ծառի գետնի վրա, ապա կստանանք մի ավելորական այնպիսի գազանապատկեր, որի նմանները չատ են տրգեն առնել ենք։ Նոսքը վերատրում է այն կենաց ծառերին, որոնց վրա կային երեքական կենդանա-



Նկ. 730



Նկ. 731

պատկերներ։ Ուստի այդ երեք էակներից երկուսը կենդանական որպես ժնող-զույգ, ապատահական-լով ֆրատրիաների խմասագ, իսկ երրորդը կենդանական որպես ընդհանուր նախնի, կամ զավակ (անբոնդ)։

Հնոագրությամբ, մարդակերպ նախնիների զարգացման պատճառով, բնականաբար, այսպիսի կենդանապատկերները պիտի երեին համապատասխան փոփոխություններ։ Նրանց վրա իր տեղը պիտի գրավեր նաև մարդկային գեմքը։ Այս տեսակետից ևս զարգարվեստում հարուստ փաստեր կան։ Բերենք որոշ օրինակներ հենց նույն (№ 1332) ձեռագրից։ Այդ ձեռագրի 21բ թերթում հանդիպում ենք մի այդպիսի կենդանապատկերի. նրա պոչը թռչնապոչ է, մարմինը գազանային, իսկ գլուխը՝ մարդկային (նկ. 730)։ Այս բարդ կենդանապատկերի վրա էլ տակա են վարպանդապաշտային սիմվոլները, այսինքն՝ կենաց ծառի գազափարը։ Նման մի ուրիշ նկար էլ կա նույն ձեռագրի 85ա թերթում (նկ. 731)։ Աչառեղ արգեն կենաց ծառի գազափարն ավելի ցայտուն տեսք ունի և երևան է գալիս այդ կենդանապատկերի մարդկային գլխին դրված թագի վրա (մատենադի կերպով նաև ազգրին)։

Վերին աստիճանի ուշագրավ է նաև Ավետարանի Մաշտոցեանցու պատմության մեջ խոշոր գեր կատարող ցլապլուխ կամ գուտրափակցուխ մեու մոտիվը։ Դա մի դիցարանական էակ է, որն ըստ այդ պատմության, մի չինգով հանգերձ, տեսնված է նաև ցուլի գլխով։ Ձեռագրերում հանախ այդ մեն պատկերվում է ոչ միայն երկու, այլև երեք գլխով։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 5472 ձեռագրի 32բ թերթի նկարը (նկ. 732)։

Ընդհանրապես հեթանոսներում և հին գրության մեջ ամպամի նժույգները և ուրիշ կենդանիները մեծ գեր են խաղում։ Այդ բոլորի ծագումն էլ կապված է աստվածային կարգերի և տոտեմիստական պատկերացումների հետ։ Ժամանակի ընթացքում մոռացվել են այս պատկերների առաջացման նյութական հիմքերն ու կոնկրետ պատճառները։ Բայց չեն մոռացվել, չեն անհետացել այդ բարդ էակների պատկերներն ու նրանց մասին եղած զրույց-



Նկ. 732

ները, որոնք, գնալով, կրոնական քանոր գորով են պատուազվել։ Ի վերջո, մարդկի երբեմնի տոտեմապատկեր-սիմվոլներին համարել են հրաշագային էակներ, գրել նրանց գործողություններ մեջ և



Նկ. 733

պատմել նրանց մասին, որպես երբեմնի գոյության ունեցած առանձին էակների՝ զանազան զրույցներ։

Տոտեմական համանման պատկերացումների ուժեղ մնացուկները պահպանվել են նաև գերեզմանոցներում, մահարձանների կամ տապանաքարերի վրա։ Այստեղ, որպես մի նմուշ, հիշենք XVII դարի մի գերեզմանաքար՝ Հին Ջուղայից, որն իրենից ներկայացնում է խոյանման մի կենդանու քանդակ (նկ. 733) [1]։

Այս մահարձանն իր ազդրերի վրա գտնվող պղզարերության արձ[...]ներով հիշեցնում է վերևում մեջ բերված նկարներից հատկապես երկրորդը (ձեռագիր № 1382, թ. 31բ)։ Ուշագրավ են առջևի և ետևի ոտքերի վրայով ձգվող զարդաշարերը, ուր փորագրված է նաև մի արևանիշ, որը նույնպես դիցաբանական մոտիվ է։ Այդպիսին է նաև խոյանման կամ արջանման կենդանիների զույգը, որի նման մի ուրիշ նկար մեջ ենք բերել այստեղ ձեռագրերից։ Այդ մահարձանի վրա կան նաև կյանքից առնված առօրյա տեսարաններ (հեծյալներ, խնճույք և այլն)։

Այսպիսով, այդ շիրմաքարը դարձել է մի ընդհանուր ֆոն, որի վրա իրենց տեղն են գտել տոհմային պատմության զանազան խոշոր դրվագները։ Խոսք չկա այն մասին, որ տվյալ շիրմաքար պատրաստողները հետևել են միայն տրադիցիային, բայց հին ժամանակներում նման կոթողները պատրաստվել են գիտակցված ձևով, ուր նրանց կեր-



Նկ. 734

տողները փորագրվող մոտիվներով մատնացույց են արել իրենց տոհմի անցյալի դիցաբանական դրվագները։

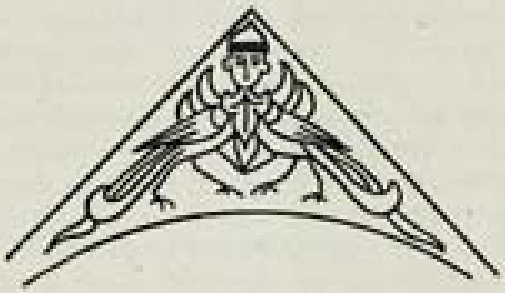
[1] Ղ. Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 428, «Շիրիմ խոյայ Մանուկ Նազարայ»։

Այժմ վերցնենք բարդ տեսք և կազմությունն ունեցող կենդանամոտիվների մի ուրիշ խումբ, որի ներկայացուցիչները բաշխված են երկու կենդանական մարմիններից և մի մարդկային գլխից։ Օրինակ, № 985 ձեռագրի 4ա թերթում ցույց է տրված թռչնային մի էակ-դուլդ, որանց նրանց



Նկ. 736

մարմինները անչատ են, բայց գլուխները միացած են մի ամբողջության մեջ և վեր են ածված մարդկային դեմքի (նկ. 734)։ Երկու թռչուններն այստեղ երկու ֆրատրիաների խմասան ունեն, իսկ նրանց միացյալ դեմքը՝ այդ ֆրատրիաների միասնության իր գոյությունը պահպանած տոհմի։ Միամամանակ այս տոհմն էլ զարգացման նոր էպոխա է թևակոխել. նա այլևս կենդանակերպ նախնի չի ճանաչում, այլ՝ մարդակերպ, ընդամենը հիշում է այդ նախնու ծնունդը՝ երկու թռչուններից։ Մի քան, որը նույնպես իր հարուստ հետքերն է թողել նաև դիցաբանական հին գրույցների մեջ։ Թռչնային երկու մարմին և մարդկային մի դեմք ունեցող այսպիսի նկարները կարևոր տեղ են գրավում նաև խորանների և կիսախորանների։ Ահա երկու նման № 206 ձեռագրի 545ա և № 197 ձեռագրի 3ր թերթերից (նկ. նկ. 735, 736)։



Նկ. 736

Նման մոտիվները համախ օգտագործվել են նաև զարդագրության մեջ, որպիսի երևույթի լավ օրինակներից է № 3722 ձեռագրի 262ր թերթի տեսարանը (նկ. 737)։ Այստեղ ուշագրավ է մի ուրիշ մոմենտ ևս. ծնող-դուլդ թռչունները միացած են միմյանց հետ ոչ միայն գլուխներով, այլև պարանոցներով և կրծքերով։ Այս երևույթն է, որ, զարգանալով, տալիս է նաև մարմիններով միմյանց հյուսված էակների պատկերները։



Նկ. 737

Այդ մասին բավականին փաստեր տրված են նաև այս երևույթի հետաքրքրությամբ է, որ ստեղծվել են այնպիսի կենդանապատկերներ, ինչպիսիներից են թռչունի մարմնով և մարդու գլխով երևան եկողները, որոնցից մի օրինակ բերեցինք վերևում։ Այժմ ավելի քան համոզեցուցիչ է դառնում այդ կապակցությամբ մեր հայտնած կարծիքը։ Բավական է այս վերջին չորս նկարներից մտովին հեռացնել երկու թռչուններից մեկի մարմինը (այսինքն՝ նրա գաղափարը հույզ մյուս թռչնամարմնի մեջ) և կստացվեն մարդագլուխ ու թռչնամարմին պատկերներ, որոնցով, ինչպես նշեցինք, սկզբված են հետագայում մեր միջնադարյան ձեռագրերը։

Մի շարք ձեռագրերում նման պատկերները պահպանել են որոշ առանձնահատկություններ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպիսի բնագավառներից են իրենց փոխանցվել մանրանկարչության մեջ։ Այսպես, օրինակ, № 155 ձեռագրի 126ր թերթում գտնվող Համապատառախան նկարի համար որոշակի կերպով կարելի է ասել, որ այն արձանագրության բնագավառից է փոխ առնված (նկ. 738)։ Այստեղ նույնիսկ պահպանված է այն պատվանդանը, որի վրա ժամանակին դրված է եղել նկարված էակի արձանը։ № 1850 ձեռագրի 260ա թերթում գտնվող նկարն էլ ունի գորգա-



Նկ. 740



Նկ. 739



Նկ. 741



Նկ. 742

գործական կամ անկվածագործական ծագում (նկ. 739)։ Դա առավել համոզիչ է գտնում, երբ ուշադրություն ենք դարձնում նաև այդ ձեռագրում գտնվող ուրիշ նկարների վրա, որոնք նույնպես ունեն նման պատմություն։

Այս և նման ուրիշ փաստերը ցույց են տալիս հետևյալ մտքերի մոտիվների շատ տարածված լինելը, միաժամանակ նրանց կապելով ավելի հին ու հնադար ժամանակներից նկող բնագավառների հետ, քան մանրանկարչությունն է։ Մատենադարանական հին հուշարձանների վրա ևս նման պատկերներ շատ են պատահում, որոնց մասին ևս նույնը կարելի է ասել։

Հետևելով հատկապես մարդագլուխ քուրմների կամ քուրմամարմին մարդկանց մոտիվներին, մենք փորձեցինք տալ նրանց և նման ուրիշների առաջացման պատճառները։ Բայց հենց սկզբից էլ նշեցինք, որ դա միայն բացատրությունը չի լինելու։ Մասնագետների կողմից ընդունված է ասել, որ անտրոպոմորֆիզմի հետևանքով նախկին կենդանակերպ նախնիները սկսում են երևան գալ մարդկային տարրերատիպերով։ Ձգում փորձենք խոսել այս հարցի մեջ, որը նույնպես պիտի որոշ դեր խաղացած լիներ։ Ինչ է մատենագրությունը անվ անտրոպոմորֆիզմը, որն իրոկապես տեղի է, բայց ինչպե՞ս պատահեց, որ մարդկի նախկին քուրմն ստանձին սկսեցին նկարել կամ քանդակել մարդու գլխով։ Արդյոք նրանք սկսեցի՞ն պատկերացնել այնպես, ին իրենց նախնին ունեցել է այդպիսի կերպարանք։ Եվ այս, ապա ի՞նչ գոնե բնությական հիմքի վրա։ Մենք այս կապակցությամբ քույլ ենք տալիս անել հետևյալ եզրակացությունը։ Հավանաբար, այն ժամանակ, երբ նախնիների ծնող-զույգերը պատկերվել են մարդու և որևէ կենդանու միջոցով, հետևյալ է եղել եղիազրել, քի երանցից կարող էր ծնվել ոչ քի ամբողջական մարդ կամ ամբողջական կենդանի, այլ կիսով չափ մարդ, կիսով չափ կենդանի։ Քանի որ խոսքը հետզուն անցյալի մասին է եղել, և մարդին ունեցել են երանական որոշ պատկերացումներ, ուստի գուցե և՝ այս ճանապարհով առաջանային համապատասխան մոտիվները։ Մենք այս կարծիքը հայտնելով հանգիտ, գտնում ենք, որ ինչպես քննվող, նույնպես և մյուս բարդ կենդանական մոտիվները ստեղծվել ու զարգացել են ֆետտիշով հասկացողությունների հիման վրա, որի մասին բավականաչափ խոսվեց վերևում։ Կարծում ենք, որ հետագայում, մարդկի չկարողանալով բացատրել այդ բարդ մոտիվները, մոռանալով նրանց նախկին իմաստը, բայց տրադիցիոն կեր-

պով հարգելով և երբեմն էլ պաշտելով դրանց որպես սիմվոլների, միչա էլ կարող էին նրանց կրոնական մնեմոնիկական տալ։ Ամենից, կրոնական ցորը նրանց վրա կարող էր նատած լինել հենց սկզբից, երբ այդ հատկացությունները համարվում էին տվյալ առարկի խորհրդանիշը։ Ուստի և կրոնական մշուշը վաղ-ուշ այդ բորդ կենդանապատկերները պիտի ներկայացներ որպես դիցաբանական առասնին ուժերի պատկերներ։ Պիտի խոսվեր նրանց մասին այնպես, ինչպես, ասենք, Հնդկաստանում ենք հանդիպում բազմագլուխ և անթևանի այնպիսի կենդանիների, որոնք գտնվում են գործող անձանց դեմում։



Նկ. 743 Նկ. 744

Ջորգարվեստում մեզ տարածում գտած քաչնամարմին և մարդագլուխ էակներին, այս տեսակետից, ինչպես երևում է հատուկ գիր է պատկանել։ Նրանք էլ հետագայում հանդես են եկել որպես առասնին դիցաբանական էակներ։ Դրանք կարծես, իրո՛ք, հնդկաքաչին քաչուններ են՝ մերթ ծածկված ծաղկաթիթ և պոզակիր ասեղով, տերևներով, մերթ քնատարած այանալիս, մերթ էլ մոտիտով նայելիս։ Ահա այդպիսի մի քանի նկար № 2229 ձեռագրի 147բ, № 198 ձեռագրի 270ա, № 256 ձեռագրի 245ա քերթերից (նկ. նկ. 740, 741, 742)։

Ինչպես տեսանում ենք, այս էակներն ունեն կանացի գեմք, ուսերի և արտաճայտում են ազնիվ գաղափարներ, որոնք կապված են հզել նախամայրերի և նրանց հաշտրդած մայր աստվածուհիների հետ։ Մենք արդեն տեսել ենք մայր աստվածուհիների մի շարք նկարներ (նկ. նկ. 641—648 և այլն) և խոսել նրանց մարմիններից ելած բուսական պաղարիր ճյուղերի մասին։ Այդ նույն երևույթն է ցույց տրված նաև այստեղ՝ առաջին և երկրորդ նկարներում։ Նույնը կարելի է ասել նաև քաղերի մասին։

Ահա մի ուրիշ նկար № 823 ձեռագրի 83ա քերթից (նկ. 743)։ Համեմատեն մի նկար էլ մեզ էր բերված նեպալ աշխատությանց սկզբում (նկ. 30)։ Այնմ արդեն հատկանշել է այս մոտիվների համարյա ոչ էական։ Այս դիցուհին էլ՝ մայր աստվածության պատկերներից է, որի գլխին բուսած ոստերի նայակը միացնող եռանկյունին Աստաբատայի Հայտնի եռանկյան պատկերն է, որի մասին նույնպես արդեն խոսվել է վերևում։

№ 303 ձեռագրի 210բ քերթում նկարված է մի այդպիսի աստվածուհու պատկեր, որն ուշագրավ է քե՛ իր վարսանդա-պաղպաղին սիմվոլներով և քե՛ հատկապես բերանում բռնած խնձորով (նկ. 744)։ Նման մի ուրիշ նկարի ենք հանդիպում նաև № 198 ձեռագրի 274ա քերթում (նկ. 745)։ Ինչպես երևում է բերանում խնձոր ունենալն էլ պաղպաքության աստվածուհիների հատկանիշներից մեկն է համարվել։ Ժողովրդական դիցաբանական հին երգերից մեկում կարդում ենք.

Ատրա, խատա ատրանի,
Երկանավիզ ատրանի...
Ատրան չուներ՝ ինչ կուներ.
Ատրա ատեր երկարեր,
Ու ան չիվար ին չաներ։
Ընի նրան գատրանկե էր,
Ընդերան մար բերանե էր,
Ոսկի խնձոր բերանե էր...[1]

Եթե այս վկայությամբ խնձորը համարվում է հորատա դիցուհու սիմվոլը, ապա քան մի ուրիշ վկայության տեսնորս, երբեմն չնատղակ չնորհ-

[1] Ա. Տ ե ր - Ղ ա զ ա ր յ ա ն, Գանգուխա Վահեկյան, Ե. Գալթ, 1898, էջ 127—128.



Նկ. 745



Նկ. 746



Նկ. 747



Նկ. 748

նալ, ու միայն կնոջն հասանիլ ուզեցաց, այլն գինուն չնորհնալ պատմիչն մաշուս [1]։

Այս էանապատկերների կապը ասավածուհինների հետ որոշակի կերպով երևում է նաև № 5458 ձեռագրի 155բ թերթի նկարի միջոցով (նկ. 748)։ Այդ էակի գլուխն ուռնված է ղուսապատկին մեջ միայն այնպես, ինչպես քրիստոնեական սրբերի գլուխներըւ № 6400 ձեռագրի 107ա թերթում նման մի ուրիշ նկար կա, որտեղ ղուսապատկին փոխարեն երևան է գալիս թագը՝ մոմերով (նկ. 747, նմմտ. նկ. 647)։

Ինչպես հայտնի է, այս էակները գրականության մեջ կոչվում են սիրեններ և կապվում գեղեցկուհիների, սիրո գաղափարների հետ։ Նրանց միաժամանակ վերագրվում է նաև կախարդող երաժշտության ու երգի հնչեցնողին կարողություն։ Համանատար հենց այս մոմենան է, որ ընդգծված է № 4627 ձեռագրի 148բ թերթում գտնվող նկարում, որտեղ սիրենը բերանին ունի սրինգ կամ նման մի այլ գործիք (նկ. 748)։ Այս պատկերացումները, անշուշտ, հիմնված են պատմական իրականության վրա և խոսում են գեռ շատ հին ժամանակներում կանացի սեռի խազացած վճռական գերի մասին նաև երգի ու երաժշտական արվեստի զարգացման բնագավառում [1]։

[1] Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, հրատ. Ս. Եսայանյան, Պետերբուրգ, 1910, էջ 80։

[1] Համապատասխան վկայություն ենք հանդիպում նաև № 7127 ձեռագրի հետևյալ տողերում. «...Ի՞նչ կա՞նչ է ոգեկուկք ի զատկացն Կայենի հետո ինքան և զարթարիցն չինեցաւս, պետքին, գեղեցին, նայիցքին և բարում արուեստս արարին։ Երգարան, ասդ և տանուտանիցքին, զաս և գինարուի, քաշուի, ժոխոյ, փող և ժը[ն]իկա։ Ինչն այն ժամանակի զուր զարթարին, պետ



Նկ. 749



Նկ. 750



Նկ. 751

Ձեռագրերում, չնայած սակավ թվով, բայց և այնուամենայնիվ պահպանված են նման նկարների այնպիսի օրինակներ էլ, որտեղ կանացի գլուխների փոխարեն պատկերված են տղամարդկային գլուխներ։ Դա արդեն կապված է հայրիշխանությունից եկող հասկացողությունների հետ։ Այդպիսի նկարներից այստեղ զետեղում ենք երեք օրինակ՝ արտանկարված № 4827 ձեռագրի 50բ, № 5458 ձեռագրի 60ա և № 4514 ձեռագրի 244բ թերթերից (նկ. նկ. 749, 750, 751)։ Նման փաստեր կան նաև այլ ժողովուրդների մոտ. հիշենք ռուսական մի մանրանկար՝ XII դարի մի ձեռագրից (նկ. 752) [1]։

Հնագույն ժամանակների առհմային տոտեմների, նրանց զանազան հարաբերությունների, համապատասխան աստվածությունների և այլ նմանների հուշերը շարունակել են ապրել ժողովրդական բանահյուսության մեջ հազար ու մի ձևով։ Քրիստոնեության օրոք, բնականաբար, այդ



Նկ. 752

բոլորը պիտի դիտվեին թշնամական դիրքերից և ներկայացվեին որպես արտառոց այլանդակություններ։

և գեղել ոչ գիտէին, ոչ սող և ոչ ատենք. Նոքա զարդարեցին և զմեհեցին, խաղալով և խայտալով, ցնծալով և զարթնլով, ասելով և տաղանեալով...։

Ձեռագիր № 7287, թերթ 60ա—60բ։

Այս վկայությունը կարող է նշանակություն ունենալ նաև զարդարվեստի ուսումնասիրության համար։

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. LIV, рис. 5.

Այս առումով վիրին ասպիճանի մեծարժեք ստացագիրքներից մեկը Հանգիստում № 1495 ձեռագիրն է։ Այդ գրույցի մեջ երեսն են գտնվում բարդ տեքստ ունեցող մի շարք էակներ, որոնք մի կողմից կապվում են հին ասորվածուհիներին, իսկ մյուս կողմից՝ միջնադարյան ազանգավորներին հետ, ընդհանուր մինչև քանդրակներները։

Ահա այդ վկայությունի սկզբի մասը.

«Ասան հերձուածողաց բանք և գրույցք իրրև առաստգիտքանութենից, քանզի ի մէջ միտում հայոց գրքի տեսի գայս յառաջակայ գրեցեալ բանքս, որ գրիրն հայերէն էր և գրանն հայերէն։ Վասնայնորիկ և ես այլ առեալ գրեցի ի մէջ գայս գրքիս իրրև զօրինակ. բայց գայս ոչ ևքէ ճշմարտապէս գիտելով և հաստատելով, այլ միայն քէ զկնի իմոյ ձկողացն տեսութիւն լինի, որ բազում հարցաքննութեամբ հարցանիցեն յամենայն ազգաց քրիստոնէից և տեսցեն, քէ ճշմարտապէս ճշիա՞յ են գայս բանք և գրոյցք, քէ ստոյգ առաստգիտքանութիւնք են։ Վասնորոյ խնդրեմ ի ձենջ, զի անմեզգիր լինիցիք քինէն, քանզի որպէս տեսի գործեսին, նոյնպէս և ես այլ գրեցի։ Քանզի ամենայն ճշմարիտ բանք միայն աստուծոյ է գիտելի. այլ և կատարեալ իմաստուն փիլիսոփայից և վարդապետաց հին և նոր կոտակրաներաց և համագունից։ Իսկ որք հաստեցին՝ զօրինակն տացեն և ընդնդրգրեն, տգա քէ ոչ՝ անընդունակ լինի իրրև առաստգիտից առաստգէտ։

Եւ գիտելի է, քէ զի՞նչ են հերձուածողք և կամ ուսո՞ր ընեալքեան։ Պատասխանեալ գայս, գրեմ, Մանզի սատանայ նէնգ զիրենս իւր ի խաւարի որպէս ջնջեսոն ի մոր ջփայուէ կախեալ. նոյն օրինակաւ յղացեալ, ենաւ սատանայ զնանգիարն կայեն ի ծովն։ Եւ կայեն յղացեալ ենաւ զմիզղ չունեն՝ երեք զլիեն, որ երկու-զլխովն որսայր և միւսովն ուտէր անչագաբար և ոչ կարէր յագենալ. նոյն օրինակաւ և մանիքեցիքն, որք կամէին զգրիստոսեան մոլորեցուցանել ի ճանապարհն իւրեանց։ Եւ ապա Սիզղ չունեն յղացաւ և ենաւ զմիզկապարիկն։ Եւ հաստոյ արմատ ասէ. զմիզկապարիկն, քէ գլուխ նորա է որպէս չան և ականջ նորա որպէս իշոյ և կնճռոյք նորա որպէս արագոյ և ոտք նորա որպէս փողգրոց և ի մէջացն ի խառնարհ որպէս կին պատշաճաւոր, յի գործովք անօրէնութեամբ, քէաւոր, քաղցրաճաշակ։ Եւ յորմամ ձայնէ ի ծովուն, և գնէ զրեքեան իւր ի քնամէչն, այնչափ ձայնէ, զի յորմամ լսեն նաւավարքն գնալեն, գազարեցուցանեն զնաւան, որ ի ծովն են։ և կանայքն, որ ի ցամաքի են, իրրև լսեն գնալեն, գլուխիենան զնգ մէլսն անցուցանեն։ Իսկ անիծեալ քազաւորացն պարսից Վէչեն և Վնուկն նէնալ ի յորս և լուան զնալն նորա և ձկեն առ նաւավարքն և ասեն. ոմէ նզրարգ, որսացէք մեզ զգազանն զայն զանուշաձայնն և ըզզարմանալին, և մեք սամք մեզ մինչև քեզէս քազաւորութիւնն մերս։ Իսկ նաւավարքն նէնալ մեծաւ չանիւ ի յորս և բերեալ սատանայի զէգն Ուչկապարիկ և նման զնգզիմ նորա։ Եւ նորա առեալ բերին զպիզծ գազանն առ պիզծ քազաւորացն պարսից և տեսեալ զարմացան և քանկացան նմայ և գազա ի միմեանց շնացան երկոցունն զնգ Ուչկապարիկն՝ անիծեալ քազաւորն։ Իսկ անիծեալ Ուչկապարիկն չզացեալ ի սերմանց անիծեալ քազաւորացն, ենաւ գՊոպոզն մարգ. իսկ անիծեալ Պոպոզն ենաւ չարաչունչ և չարաձայն, չարանիւքն և չարագնացն չարագիմ և չարամիտս, զի և գիրք մարգագիմ գազան անուանեն զնայ։ Իսկ Պոպոզն ենաւ զանիծեալն Մանէս, և անիծեալն Մանէս ենաւ զՄանակ, և անիծեալն Մանակ ենաւ զՄանի, և անիծեալն Մանի ենաւ զՄիմոն կախարդն, և անիծեալն Միմոն ծընաւ զՃանկոս, և անիծեալն Ճանկոս ենաւ զՍշեցկին, և անիծեալն Աշեցկին ենաւ զԿաշեցկին, և անիծեալն Կաշեցկին ենաւ զՊոնտրկեցկին, և անիծեալն Պոնտրկեցկին ենաւ զՊուլկիանէն, և անիծեալն Պուլկիանէն ենաւ զՊարտևպատոն, և անիծեալն Պարտևպատոն ենաւ զԱրևապատոն, և անիծեալն Արևապատոն ենաւ զՄանէոն, և զանիծեալ Մանէոն ենաւ զՔերքրացն, և անիծեալ Քերքրացն ենաւ զՄագքոզն, և անիծեալ Մագքոզն ծընաւ զՊատքոզն։

Մոգա ամենեքեան զգործ սատանայի ունէին և չենուանդ նորա, զի սոքա ոչ ծառայեն աստուծոյ կենդանոյն և անհասին, անեռանելոյն և անվատնելին, այլ՝ սատանայի. և պաշտելիք նորա, զոր պաշտեն՝ նզովեալ հոգիքեն յամենատուր երրորդութենէն և ի միաստուածութենէն...»[1]։

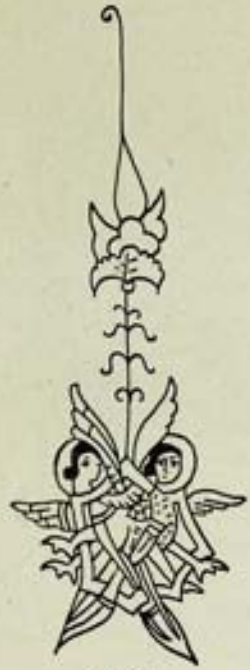
Բերված փաստերը համոզում են, որ, իրոք, հնագույնում տումարներից ստեղծված բարդ գազափարների հիման վրա ստեղծվել են համապատասխան ասպվածութիւններ, որոնք նույնպես ունեցել են բարդ բազադրություն կամ կառուցվածք։ Այս վերջիններս էլ իրենց հերթին են տրոհվել երկու մասի՝ արական և իգական։ Այստեղից էլ պարզ է, որ այս երևույթի հիմքում նույնպես ընկել է ծնող-զույգի գազափարը։ Մեզ ընդունենք, որ այս ամենը տեղի է ունեցել գործող տումարատիրական ընդարձակ ժամանակաշրջանի

---

[1] Ձեռագիր № 1495, քերթ 178ա – 178բ, ժամանակ 1678 թ. տես՝ Նազրխանապոլիս։ գրիչ՝ Նիկոլ վարդապետ։ Մատն տեքստը լրիվ հրատարակված է Գ. Տ. Մկրտչյանի կողմից (Ս.Էջմիածին, 1888 – 1909 թթ.)։

Համեմատաբար ուշ մի ժամանակում, ապա կառուցվի Հետևյալ պատկերը։ Այսպես առՀմի Հիմնադիրները պատկերվել են որպես մի արտաքին և մի իրական բարդ ատավանություն։ Պատկերված փոփոխությունը միաժամանակ խոսում է նաև այն մասին, որ գա այլևս մայրիշխանության ժամանակաշրջանի չի պատկանում։ Նույնը չի կարելի ասել Հայրիշխանության շրջանի մասին, որովհետև այստեղ գնալով շատ գեղերում պատկերացումների մեջ իշխող դեր է կատարում նաև նախամայր գաղափարը։

Թանի որ այդպես է եղել, ապա նախամայր ու նախահայր գաղափարները կարող էին նաև միասին Հանդես գալ։ Դրա ապացույցը պիտի Համարել գեղարվեստական գրույցներում, Հեքիաթներում և միֆերում, որպես գլխավոր Հերոսների, միասին գործող ծնող-զույգերին։ Այս Հարցի մեջ խորանալը մեզ շատ կշեղեր մեր նյութից, ուստի այստեղ էլ բավական Համարելով, անցնենք զարգացման արտահայտված Համապատասխան փաստերի քննությանը։ Խոսքը վերաբերում է բարդ տեսք ու բազմազանություն ունեցող ծնող-զույգերի մոտիվներին։



Նկ. 753



Նկ. 754

Վերցնենք այսպես կոչված ռախբեններին մի քանի ծնող-զույգերի նկարներ։ № 3722 ձեռագրի 127բ թերթում պատկերված է մի այդպիսի ծնող-զույգ (Նկ. 753)։ Նրանց պոչերը միացած են միմյանց Հետ Նիշտ այնպես, ինչպես թռչնային ծնող-զույգերի մի շարք մոտիվներում։ Նրանց միացումը ցույց է տրված նաև մի բազմանկյան շրջանակի միջոցով։ Աճա այդ միասնությունից էլ սերված է կենաց ծառը՝ պտղաբերության ընդգծված արժևորումով։ Տոհմային կամ ցեղային նախնիների այս ծնող-զույգը որոշակիորեն կապված է կրոնական ուժեղ պատկերացումների Հետ։ Այս նախնիներն արդեն աստվածություններ են, որի ընդգծված է Հատկապես նրանց լուսապսակներով միջոցով։ Առանց դրանց էլ, այստեղ առկա է աստվածության գաղափարը, որովհետև նման նախնիներ պատկերացնողները Հավատացած պիտի լինեին, որ իրենց Հովանավորներն ունեցել են կամ մարդկային գլուխ և թռչնային մարմին։ Իսկ դա արդեն ցույց է տալիս երկնային էակների մասին ստեղծված Հավատալիքների առկայությունը։

Համանման օրինակներ բերենք նաև ուրիշ ձեռագրերից։ № 4514 ձեռագրի 68բ թերթում նկարված է մի ուրիշ ծնող-զույգ, դարձյալ պոչերի միաՀյուսմամբ (Նկ. 754)։ Բացի դրանից, այստեղ միաՀյուսված են նաև նրանց գլխարկների սուր վերնածայրերը, որոնցից և սաացվել է կենաց ծառը։

Մենք արդեն առիթ ենք ունեցել նշելու, որ ծնող-զույգերի պատկերների մի բնորոշ առանձնաՀատկությունն էլ այն է, որ դժվար է զանազանել էգն ու արուն, կինն ու տղամարդը։ Նույնն ենք տեսնում նաև այստեղ։

Այդպիսի ծնող-զույգերի գողտրիկ նկարներ կան № 356 ձեռագրում, որոնցից ընդօրինակում ենք երկու նմուշ, մեկը 165բ, իսկ մյուսը 27ա թերթից (Նկ. Նկ. 755, 756)։

Հատկանշական է, որ նման ձևով պիտի ստեղծվեին նաև այնպիսի ծնող-զույգեր, որտեղ թռչնա-



Նկ. 755



Նկ. 756



Նկ. 757

յին մարմնի փոխարեն պատկերված լինեն որևէ կենդանու մարմին։ Այդպիսի շատ փաստեր էլ կան, որոնցից այստեղ մեջ ենք բերում № 356 ձեռագրի 174ա թերթի նկարը (Նկ. 757)։

թյունը անգի ունեցած լինեն լոկ կենդանական մոտիվների միջոցով, առանց մարդկային տարրերի։ Այդպիսի բազմաթիվ նկարներից այստեղ հիշենք երկու նմուշ՝ ընդօրինակելով № 6257



Նկ. 759



Նկ. 758



Նկ. 760

Բնականաբար, պիտի առնչված լինեին նաև այնպիսի զույգերի պատկերներ, ուր թարգմանու-

ձեռագրի 190ը և № 985 ձեռագրի 10ա թերթերից (Նկ. Նկ. 758, 759)։



Նկ. 761



Նկ. 762



Նկ. 763

Այս մոտիվներն էլ, որպես հաստատակական զույգ միավորների իմաստ արտահայտող մոտիվներ, ապրել են նույնպիսի ոճավորման պրոցեսներ, ինչպիսին բնորոշ էր պարզ պատկեր ունեցող ծնող-զույգերի համար։ Այս առումով ուշագրավ են, օրինակ, երկու գլուխ և մի մարմին ունեցող պատկերները, որոնցից մեկը ենք բերում մի նմուշ՝ արտանկարելով № 3822 ձեռագրի 245բ թերթից (Նկ. 760)։

№ 356 ձեռագրի 98բ թերթում պահպանված է մի ուրիշ նկար, որտեղ գործ ունենք ավելի քան բարդ տեսք ունեցող հարաբարդման երևույթի հետ (Նկ. 761)։ Ներքևում՝ թռչնային ծնող-զույգն է, նրանց պոչերի բարդ միահյուսումից ստեղծված է մի ուրիշ զույգ, որտեղ այդ զույգի յուրաքանչյուր ներկայացուցիչն ունի թռչունի մարմին և մարդու գլուխ։

Խիստ բարդ հակադրությունների հետ է առնչված նաև № 7451 ձեռագրի 447բ թերթի նկարը (Նկ. 762)։ Պատկերված է թռչունի մարմնով և մարդու գլխով մի էակ, որը հավանաբար հայրիշխանության հետ է կապված, որովհետև մարդու գլուխը ամփոփված է, սուրբ և ակնարկում է նրա արքական սեռի ներկայացուցիչ լինելը։ Համեմատաբար ուշ շրջանում առնչված այս նախնու գլխին նկարված են զույգ թռչուններ։ Վերջիններս պոչերով միացած են միմյանց հետ և դրսևորում են ծնող-զույգի գաղափարը։ Այդ թռչունները, իրենց պոչերի միացմամբ և նրանցից սերված վարսանդա-պտղային սիմվոլով, կազմում են մի տեսակ գլխարկի նախատիպ։ Ընդհանրապես այդ թռչունները ավելի հին են (իրենց ծագմամբ) և արվյալ էակապատկերի վրա պահպանված են որպես ատրիբուտ։ Նրանք տոտեմ նախնիների մնացուկներ են։ Ուշագրավ է նաև այդ սֆինքսի թևերի քանակը։ Նա ունի չորս թև, որոնցից երկուսն ուղղված են դեպի վերև, իսկ երկուսն էլ ծալված են մարմնի վրա՝ իրենց բնական դիրքով (դրանցից մեկը երևում է, իսկ մյուսը՝ ոչ, որովհետև այդ էակը պատկերված է պրոֆիլ)։ Այս հանգամանքը խոսում է այն մասին, որ այստեղ էլ առկա է ծնող-զույգի գաղափարը։ Եթե վերլուծենք պատկերը, ապա կտեսնենք թռչնային երկու մարմին և մարդկային մի գլուխ ունեցող էակի պատկեր, որպիսիների շատերը տեսանք վերևում։

№ 595 ձեռագրի 296ա թերթում գտնում ենք մի ուրիշ նկար, որտեղ նույնպես գործ ունենք թռչնային զույգի գաղափարն արտահայտող գլխարկի հետ (Նկ. 763)։ Այդ զույգը առնմի ֆրա-



Նկ. 764



Նկ. 766



Նկ. 765

արձանների խմասան է արտահայտում, իսկ մարդը, որի գլխին գտնվում են նրանք, ատամի նախնու, նրա հիմնադրի գաղափարը, որն այլևս կենդանական չէ։

№ 5546 ձեռագրի 108բ թերթում պահպանված է մի ուրիշ նկար, որտեղ տափրենների ծնող-զույգի գլուխների վրա դրված է ատամի ընդհանուր նախնու խմասան արտահայտող մի քար (նկ. 764)։

№ 4514 ձեռագրի 261բ թերթում կա տյուպիտի մի ուրիշ նկար (նկ. 765), որտեղ նեղգևում քալնակերպ ծնող-զույգը պատկերված է մի մարմնով, երկու գլխով և չորս թևով (թևերը համեմատելի են 762-րդ նկարում ցույց տրված էակապատկերի թևերի հետ)։ Այդ ծնող-զույգի գլուխների վրա նկարված են նաև կոշմերով իրար միացած մարդկանց երկու գլուխ, որոնք միանգամից և՛ գլխարկի, և՛ վարսանգա-պաղալին սիմվոլի գեր ունեն։ Այս վերջիններս էլ ծնող-զույգի խմասան ունեն և պատմականորեն ավելի ուշ ժամանակների հետ են կապվում, քան իրենցից նեղգև պատկերված քալնակին ծնող-զույգը։

Եթե փորձենք վերլուծել այս պատկերը և ցույց տալ նրա մեջ ընդգրկված էակներին յուրաքանչյուրով, ապա նեղգևում կստանանք երկու քալուն (ծնող-զույգ), իսկ վերևում՝ նրանցից սերված և գործող ծնող-զույգի գաղափարն արտահայտող մի տղամարդ ու մի կին։ Պաղարկերովյան վարսանգա-պաղալին սիմվոլի փոխարեն, այդ չորս էակների վերև, կատարվի մանկան պատկերը։

Այստեղից պարզ է, որ զարգարվնասում պետի պահպանված լինելն նաև հիշյա այդպիսի գործեր են, իրոց, Գ. Ալիշանը հրատարակել է մի պատկերագրագիր, որը կարծես վերհիշյալ գործի, եթե կարելի է այսպես ասել, քարգմանությունը լինի։ Հրատարակիչը նրա մասին տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «Իսկ հին Թորգանալ մատ՝ հիմայ յԱւագ վանս պահուի գեղջուկ կոչուած քարեղէն քանդակ մի, որ այլ ամէն գիշատրանական չորգորդ ունիս (նկ. 768)[1]։

Այս տեսարանի հիմքում ընկած է կենաց ծառի գաղափարը՝ երկնչուղ պատկի ձևով՝ կենտրոնում ծաղիկ։ Նրա վրա բարձրացել է սրծիվների ծնող-զույգը։ Աջակողմյան սրծիվը գնացի վեր գիրանել է կենց պատկերի, իսկ ձախակողմյանը՝ տղամարդու։ Նրանց կենտրոնում էլ ցույց է տրված մանկան պատկերը։ Հետաքրքրական է, որ սրծիվների և մարդկանց մարմինները սերտորեն ձուլված են միմյանց հետ, մի կողմից կազմելով սրծիվ-տղամարդու, իսկ մյուս կողմից՝ սրծիվ-ծնող պատկեր։ Ի՞նչ է նեղգևյացիների վերլուծն հաշվով

---

[1] Գ. Ալիշան, Հին հատոց, Վենետիկ, 1868, էջ 441։ Նկարը տես 443-րդ էջում։



Նկ. 767

դրանցից յուրաքանչյուրը, եթե ոչ մի սիրենա, բայց գոնե լրիվ չնմանվորված միմյանց։ Բավական է մտովին կրճատել թռչունների գլուխները և մարդկանց մարմինները, որպեսզի առաջանա սիրենային մի ծնող-զույգ։ Դրանցից յուրաքանչյուրը, ներկա վիճակով, ոչ այլ ինչ է, քան մի մարմին և երկու գլուխ ունեցող մի բարդ էակ, որի գլուխներից մեկը մարդկային է, իսկ մյուսը՝ թռչնային։

Այսպանով կարելի է բավական համարել կենդանական մոտիվների այն խմբի քննությունը, որը կապված է ֆրատրիալ կազմակերպումների հետ։ Դրանք զարդարվեստի ամենաբարդ ու ամենախրթին մոտիվներն են։ Այստեղից էլ պարզ է, թե որքան բարդ հասկացողություններ են ամփոփված համապատասխան կենաց ծառերի մեջ։ Այդ տոհմածառերի պատկերները ներկայանում են որպես մի-մի ողնաշար, որոնց վրա իրենց տեղն են գրավում այդ տոհմերի բոլոր գոնե անհետ չմոռացված կենդանակերպ ու մարդակերպ նախնիները՝ իրենց պարզ կամ բարդ տեսքով և նրանց ակնբախ օրինաչափ միահյուսումներով։

Որքան էլ ժամանակի ընթացքում որոշ փոփոխություններ և աղավաղումներ են կատարվել, բայց և այնպես այսօր նրանց՝ այդ տոհմածառերը ներկայանում են մեզ ո՛չ այնքան որպես անհասկանալի առեղծվածներ, այլ որպես հեռավոր անցյալի պատմության և մտածողության մասին կարևոր տեղեկություններ հաղորդող մեծարժեք հուշարձաններ։

Հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունը պահպանել է այդպիսի տոհմածառերի այնպիսի բովանդակալից և գողարիկ օրինակներ, որոնք արժանի են ամենամեծ ուշադրության։ Եթե մինչև այժմ մենք դիտմամբ ընդօրինակում էինք այդ զարդերից այնպիսիները, որոնք օգնում էին մեզ մոտիվ առ մոտիվ բացահայտելու նրանց էությունը, ապա այստեղ արդեն կարող ենք մեջ բերել նաև առավել բարդ ու առավել խրթին լուսանցազարդ-տոհմածառեր։ Ահա դրանցից երկու օրինակ՝ արտանկարված № 4217 ձեռագրի 12ա և № 206 ձեռագրի 370բ թերթերից (Նկ. Նկ. 767, 768)։

Անկախ մոտիվների առատությունից և հյուսվածքների բարդությունից, ամեն ինչ արդեն հասկանալի է. ուստի ավելորդ կլինեի մեկ առ մեկ ծանրանալ այս լուսանցազարդերի մանրամասնությունների վրա։ Վերհիշենք միայն, որ այս բարդության միջով էլ կարմիր թելի նման անցնում է ներդաշն ու կուռ սիմետրիկ կոմպոզիցիան, որի



Նկ. 768



Նկ. 758

Հիմքում ընկած է առհմային ֆրատրիալ կազմակերպումը։

Ահա թե որքան բարդ է կենդանի ծառ հասկացողությունը։ Սակայն այսքանով էլ դեռ լրիվ բացահայտված չէ նրա իմաստը։ Այդ մասին դեռ առիթ կունենանք խոսելու։

Մեզ այստեղ զբաղեցնող հարցերի կապակցությամբ անհրաժեշտ վկայություններ կարող ենք բերել նաև աստվածաշնչից։ Մարքսիստական գիտությունը մի կողմ է նետում Աստվածաշնչի գերբնական ծագման և սրբության մասին եղած հեքիաթները և մոտենում է նրան որպես հին գրականության հուշարձաններից մեկի, որը տալիս է բազմապիսի նյութեր հին հասարակարգի սոցիալական բնութագրման, նրա էկոնոմիկայի, քաղաքական կառուցվածքի և իդեոլոգիայի մասին¹։

Աստվածաշնչում նույնպես բազմապիսի ձևերով երևան են գալիս ինչպես բնական, նույնպես և անբնական (հարաբարդված) տեսք ունեցող կենդանիներ ու գազաններ՝ դրսևորելով հասարակական հասկացողություններ և մատնելով իրենց առնչությունը տոտեմիզմի հետ։

Հիշենք Դանիել մարգարեի տեսիլքը, որտեղ նկարագրվում են «չորս գազանք մեծամեծք... այլակերպքը։ Նրանցից մեկը նման է մատակ առյուծի և ունի արծվի թևեր, որը հետո նմանվում է նաև մարդու։ Մյուսը նման է ինձ գազանին, բայց ունի չորս թև և չորս գլուխ։ Այդ կենդանիների թվում

¹ БСЭ, том 5, второе издание, 1950, стр. 158.

կա նաև տասնակել այլակերպած գազան՝ եղջյուրներով, որոնց վրա տերևացել են նաև աչքեր իբրև գլուխ մարդոյ... և բերանս (Դանիել, է, 2—8)։

Ուշագրավ է, որ հենց բիբլիայում էլ այդ կենդանիները դիտված են որպես պետական միավորներ. «Այդ գազանք մեծամեծք՝ չորք թագաւորութիւնք» (Դանիել, է, 17—19)։ Հենց այդպես էլ ընկալել ու բացատրել են այդ տեսիլքը նաև միջնադարում։ Օրինակ, II—III դարերի հույն հեղինակ Հիպողիտ Բոստրացու մեկնության համաձայն, այդ չորս գազանները «Թագաւորք յաշխարհի նշանակէ»։ Նա նույնիսկ նշում է, թե ո՛ր պետությունների և ո՛ր թագավորությունների մասին է խոսքը. «այս են՝ մարք և պարսիկք և բաբելացիք... և հելլենացիքն»։ Նա համապատասխան ամեր է նկատել տալիս նաև եղջերավոր գազանի եղջյուրների և մատների (մատիների) թվաքանակի մեջ¹։

Թող չասո բան աղավաղված և փոփոխված լինեն մինչև բիբլիայի ձեռակերպումն ու գրի առնվելը, թող չասո բան էլ հեշտ մեկնաբանված չլինեն Հիպողիտ Բոստրացու կողմից, և թող որոշ ավանդումներ էլ կատարված չինեն այդ գործի թարգմանության և ընդօրինակությունների ժամանակ։ Դա մեզ համար առանձին կարևորություն չունի։ Կարևորն այն է, որ տոտեմիզմի մնացուկները հետագայում ևս չեն վերացել այնպիսի բնագավառներում, ինչպիսին է, օրինակ, պետության հասկացողությունը։ Տոհմերի, ցեղերի զործնական միավորները, բնականաբար, պիտի փոխանցվեին նրան։

Անշուշտ, այստեղ արդեն այդ կենդանակերպ միավորներն ա՛յլ իմաստ ունեին։ Եվ հենց այդ պատճառով է, որ երկար ժամանակ պետական զերբերի և դրոշների վրա պահպանվում են համապատասխան միավորները։ Այս տեսակետից հատուկ ուշադրություն է գրավում ավանական հին դրոշը, դա եռոյի վրա ամրացված մի այնպիսի պարկ է, որը, որոշնթաց արշավի ժամանակ, լցվում է օդով և առանում առյուծի տեսք։ Ահա նաև այս նախնական դրոշներն են, որ հետագայում մշակվելով վեր են ածվել համապատասխան նկարներ կրող գունավոր կտորների։

Անշուշտ, մանրանկարիչ պրպտումները կարող են զարգարվեստում հայտաբերել նաև այնպիսի մոտիվներ, որոնք առնչվել են Աստվածաշնչի համաձայն։ Այդպիսիններից է, օրինակ, № 4551 ձեռագրի 79բ թերթի նկարը (Նկ. 759)։ Դա, մեր

¹ Ձեռագիր № 316, թերթ 187ա—188ա։

կարծիքով, Դանիել մարգարեի տեսիլքում հիշվող չորս գազանների պատկերն է։ Այս կարծիքն անառարկելի պիտի համարել հատկապես այդ մոտիվի շնորհիվ, որն իր բերանում ունի երեք կողաշար, ինչպես նշված է տեսիլքի մեջ։

Հետաքրքրական է, որ հայ նկարիչը, փորձելով տալ Դանիել մարգարեի տեսիլքում նկարագրված գազանների պատկերը, նրանց նկարել է ո՛չ այնպես, ինչպես Աստվածաշունչն է նկարագրում, այլ այնպես, ինչպես ինքն է կարողացել, օգտվելով համապատասխան հին մոտիվներից։ Նա, փոխանակ նկարելու չորս տարբեր տեսք ունեցող գազաններ, նկարել է մի բազմագլուխ բարդ գազանապատկեր։ Այսուհանդերձ գարմայլ այստեղ առկա է մի բարդ մոտիվ, որը նորից հիշեցնում է հասարակական գաղափարների հետ կապված հասկացողությունները։

Զարդարվեստում հաճախ են հանդիպում նաև այնպիսի կենդանապատկերներ, որոնց վրա արտակարգ ձևերով ընդգծված են նրանց եղջյուրները և երբեմն էլ մազերը։ Այսպես, օրինակ, Լեռնային Ալտայում գտնված և սկյութական ծագում ունեցող զարդանմուշների մեջ հանդիպում ենք մի այնպիսի տեսարանի։ Թևավոր գրիֆոնի բերանում պատկերված է մի եղջերուի գլուխ, որի մի եղջյուրի վրա գտնվում են թռչնային բազմաթիվ գլուխներ (նկ. 770)[1]: Ելնելով Աստվածաշնչից մեջ բերված համապատասխան օրինակների մեկնաբանությունից, կարելի է ենթադրել, թե այդ եղջերուն որևէ առհմի կամ ցեղի տոտեմն է, իսկ նրա եղջյուրի վրա գտնվող թռչնագլուխները՝ այդ ցեղի ֆրատրիաների կամ ենթատոհմերի սիմվոլները։ Նույնը կարելի է ասել նաև այն «թռչնածառերի» մասին, որ արդեն մեջ են բերված նախորդ գլխում՝ հայկական զարդարվեստից (նկ. նկ. 662, 663):

Հաջորդ էջերում մեջ է բերվելու Լեռնային Ալտայի [illegible] պատկերը, որն ունի մարդկային գլուխ և կենդանական մարմին (նկ. 778): Ապացուցված է, որ այդ էակի ձևերն ունեն միայն [illegible] մասեր։ Դա ցույց է տրված շատ ընդգծված կերպով։ Հիմք կա մտածելու, որ այստեղ էլ, այդ ձևով, նշված է ցեղի մեջ մտնող միավորների քանակը։

Համապատասխան հուշ պիտի համարել նաև հեքիաթներում հանդես եկող զանազան հրեշների և էակների մի քանի գլուխ և մի մարմին ունենալը։ Այդ գլուխներից յուրաքանչյուրը առհմային մի միավորի (ֆրատրիա, ենթատոհմ) իմաստն է ունեցել։ Դրա ապացույցներից մեկը „հենց այն հանգամանքն է, որ այդպիսի կենդանին չի մահանում, երբ կտրում են նրա գլուխներից անգամ կեսից ավելին։ Դա կարող է առնչվել պատմական այն իրականության հետ, երբ որևէ տոհմ, զրկվելով իր որոշ ենթատոհմերից և ֆրատրիաներից, բնականաբար, շարունակել է ապրել և զարգանալ։ Նույնը կարելի է ասել նաև այն դեպքերի մասին, երբ հեքիաթը վկայում է, թե ինչպես կտրված գլուխների փոխարեն աճում են նորերը։ Այսինքն՝ տոհմը լրացնում է իր կորցրած անդամական միավորների պակասը։



Նկ. 770

Իսկ վերաբերում է այդ էակների հեքիաթներում բացասական ուժերի խորհրդանիշ համարելուն, ապա դա պիտի բացատրել հասարակական զարգացմամբ։ Հիշենք Զևսի և [illegible] օրինակը, ուր ակներև է հին և նոր իդեոլոգիայի մահացու թշնամությունը։ Հիշենք նաև քրիստոնեական և նախաքրիստոնեական աստվածությունների վերապրված թշնամությունը։ Այն բոլոր հեթանոսական աստվածությունները, որոնք մի ժամանակ պետական սրբություն էին համարվում, նոր իրադրությունների հետևանքով, քրիստոնեության կողմից համարվում էին չար և վիշապներ։

Ահա թե նաև ինչպիսի կերպարանափոխված ձևերով են պահպանվել հնագույն ժամանակների առհմային հարաբերությունների արձագանքները։

Ձևական առումով, ինչպես տեսանք, տոտեմները և նախնիները երևան են գալիս կամ կենդանի ծառերի կամ միմյանց հետ միահյուսված և հա-[illegible]։ Հատկանշական է, որ նրանք կարող էին պատկերվել նաև անչափ-անչափ՝ ներկայացնելով համապատասխան պատկերների մի խումբ։ Այսպիսի դեպքերում արդեն բավականին դժվար է բացահայտել տվյալ տեսարանի առհմային և տոտեմական բովանդակությունը։ Նրանք կարող են

[1] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 221, рис. 124—б, „Голова оленя в пасти грифона".

համարվել կենդանիների բնական խումբ, մարդկանց կամ գիշատիչների մի կոլեկտիվ և այլն։ Բայց և այնպես այդպիսի տեսարաններում էլ կարող են առկա լինել տոհմերի և նրանց ֆրատրիաների գաղափարները։ Այս կապակցությամբ բերենք մի օրինակ՝ պիկտոգրաֆիայի (պատկերային գրության) բնագավառից։ Պիկտոգրաֆիան գրագրությունների կամ գրչության առաջին տեսակն է, որով նախամարդիկ գրանորել են իրենց մտքերը։ Այստեղ էլ տոհմերի և նրանց խմբավորումների գաղափարը ցույց է տրված կենդանատեսակների միջոցով։ Օրինակ, ամերիկյան հնդկացիների՝ գնչավարների տոհմային յոթ խմբերը, ցանկանալով օգտվել հարևան մի լճից, իրենց խնդրագիրը ձևակերպել են պատկերային գրությամբ։ Յոթ տոհմախմբերն այստեղ պատկերված են իրենց առանձներով՝ առյծից արտգել, ագռավ՝ երեք կղզիներ, արջ, ծովային մարդ և ծովային կատու։ Նրանցից ներքև նկարված է այն լիճը, որտեղ ապրում են անգափոխվել իրենք։ Նրանց բոլորի աչքերն ու սրտերը միացած են ապագիլի աչքերի և սրտի հետ [1]։

Ահա մի ցայտուն օրինակ տոհմային առարկայից, որտեղ տոհմի և նրա խմբավորումների գաղափարն արտահայտված է տոտեմ կենդանիների միջոցով։ Հենց նման հասկացողություններն հետևանքով է, որ հետագայում քաղաքականություններն ու պետություններն էլ նշանակվել են կենդանիների միջոցով, ինչպես կարելի է գա տեսնել Դանիել մարգարեի տեսիլքում և հետագա այլ ապրյուններում։

Համապատասխան մոտիվներ կարելի է գրանել նաև գրամների վրա, որոնք նորից առնչվում են պետության և քաղաքականության գաղափարի հետ։ Հատկապես հետագայում գրամները հարուստ են թե՛ կենդանական պատկերներով և թե՛ կենաց ծառով։ Ինքնին հասկանալի է, որ կենաց ծառն էլ այս նոր պայմաններում պիտի արտահայտեր պետության գաղափարը։ Ինքնին մի վկայություն Աստվածաշնչից։ Նախադրոնոսոր արյան երազում տեսնում է մի վիթխարի ծառ և առավոտյան ցանկանում, որ այդ երազը մնծնամանվի։ «Ծառն զոր տեսեր մնծացեալ և զորացեալ,— ասված է մնծնության մեջ,— որոյ բարձրութիւնն հասանէր յերկինս և լայնութիւնն նորա չամենայն երկիր, տերև նորա գեղեցիկ և պտուղ նորա բազում, և կերակուր ամենայնի ի նմա, ի ներքոյ նորա բնակեալ էին գազանք անապատի, և յոտս նորա հանգուցանել քոլոնք երկնից, զու նա, արքայ (Դանիել, Դ, 17—18)։ Աշնուհետև խոսվում է այն մասին, թե ինչպես այդ ծառը կտրել ցանկացողները նպատակ ունեն պատանել նրան և նրա քաղաքորած պետությունը։

Ահա թե որքան բազմապիսի հարցերի հետ են կապված նրել ինչպես պարզ ու բարդ կենդանագործերը, այնպես էլ կենաց ծառերը։ Այժմ ավելի քան հասկանալի է գառնում Հատարակական այն խոր բովանդակությունը, որ ունեցել է ելնել ցենայ նավի ու ծխատր պատերը և նրա հետ կապված արտարոլությունների ամբողջությունը։ Դա ցեղային, ցեղախմբային երբեմնի հիմներից մեկն է, որ գործից-գործ անցնելով, հասել է մեզ։ Այս ֆոնի վրա առավել հասկանալի են գառնում նաև հարատևման կենաց ծառերը՝ որպես վաղեմի կենսաքաջակ հասկացողություններ հետ կապված մնացուկներ։ Նույնը կարելի է ասել նաև այդ ծառերի ճյուղերին բազմող կաքավների, նրանց ճյուղերին նստած զանազան թռչունների և նրանց գովքին մասնակցող այլ կենդանիների մասին, որոնց հետ ծանոթացանք վերևում (ոզնան արծվյուն, ձագն ի գարշնա, ընձենի գայլուկս, ոլորտը մեղուս և այլն)։

Այսօր, երբ հետազոտ ժամանակներում առնչված հասկացողություններն հետ կապված գործոմոտիվների մեջ մենք կարողանում ենք տեսնել այդ անցյալի մոտեցողության որոշ մանրամասնություններ, չենք կարող չուրացնել մոտիվ վերլուծել ամենայն ճշմարտությամբ և խստապահ հետևողականությամբ։ Դրա պատճառը ժամանակի այն պատճառն է միջոցն է, որով անցել են այդ մոտիվները, միշտ կրելով նորանոր փոփոխություններ և ենթարկվելով նորանոր հարաբերություններին։ Մանավանդ, որ հետագայում գրանցից շատերն արդեն դիտվել են որպես առանձին բովանդակություններ գործ գործեր։ Մեր նպատակն է նրել միայն ընդհանուր ճերմակով բացատրել այդ մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցը, որը կարող է բազմակողմանի ուսումնասիրության։

* * *

Վերևում քննված մոտիվները պատահում են զանազան քնքնակի ճերմակով ժանրանալ մի քանի սեռական հարցերի վրա, որոնք կապված են քննված գործառնների հետ։

762, 763, 764, 765-րդ նկարներում, ինչպես տեսանք, թե՛ թռչնակերպ և թե՛ մարդակերպ նախնիների պատկերները երևան են գալիս նաև գլխարկ-

[1] М. О. Косвен, Очерки истории первобытной культуры, Москва, 1953, стр. 155—156.

ների վրա։ Նյութական կուլտուրայի հին հուշարձանները պահպանել են այս տեսակետից ևս հարուստ վկայություններ։ Բերենք մի քանի օրինակ։ № 4806 ձեռագրի 5ր թերթում պատկերված է Քրիստոսի ծնունդը և մոգերի թագավորների ընծայաբերումը։ Այդ թագավորներից մեկը՝ Բաղդասարը նկարված է յուրահատուկ գլխարկով, որի վրա նստած է մի թռչուն (Նկ. 771)։ Եգիպտական հին քանդակներում քուրմերի և աստվածությունների գլխարկների վրա նույնպես առատորեն երևան են գալիս թռչունները և նրանց փետուրները (Նկ. Նկ. 772, 773, 774) [1]։

Պարսկական հին հուշարձանների վրա նրանց թագավորները հաճախ երևան են գալիս խոյագլուխ թագերով։ Հատուկ ուշադրություն է գրավում Լեռնային Ալտայի պեղումներից հայտնաբերված սկյութական ձիու մի գլխարկը, որի վրա ամրացված են եղջի թռչունի և այծի գլխի նմանությամբ պատրաստված սիմվոլիկ հարմարանքներ (Նկ. 775) [2]։



Նկ. 771

Այս հին հասկացողությունների մնացուկներից մեկն է նաև գլխարկների վրա փետուրներ կրելու սովորությունը, որը պահպանվել և մասամբ հասել է մինչև մեր օրերը։

Մեր բերված նկարներից մի մասում մարդկային գծագրերի վրա կան երկուական կամ երեքական սև ու կլոր նշաններ։ Անգամ զարդատառերի միջոցով գրանցված մարդկային գծագրերի վրա հաճախ պահպանվում են այդ նշանները. այդպիսիններից է, օրինակ, № 6519 ձեռագրի 303ր թերթի «Ջ» տառը (Նկ. 776)։ Կարծում ենք, որ դրանց արմատները էլ թաղված են նախնադարյան հասարակության և հատկապես տոհմատիրության ընդերքում։ Հասակային դասերի մասին խոսող մասնագետները նշում են, թե ինչպես երիտասարդության դաստիարակչին՝ նրանց մարմինների վրա նաև անջնջելի խարաններ էին դրոշմում։ Համանաբար դրանց գործնական նպատակներից մեկն էլ պիտի



Նկ. 772



Նկ. 773



Նկ. 774

լինեին նրանց ֆրատրիալ պատկանելիության որոշակի զարդերը, հասակային մի դասից արդեն մյուսն անցած լինելը և այլն։ Համեմատաբար ուշ շրջանում այդ սովորությունը կարող էր պահպանվել՝ կապված կրոնական սնոտիապաշտությունների և տրադիցիայի հետ։ Նկատելի է, որ աստվածությունների գծագրերի վրա էլ դրոշմված են նման նշաններ. այլ կերպ էլ չէր կարող լինել, որովհետև մարդիկ իրենց հովանավոր աստվածներին պատկերացնում էին իրենց նման։ Եվ եթե իրենց համար անհրաժեշտ էր արհեստական խալը, ապա նրանք պիտի իրենց աստծուն էլ խալով նկարեին։



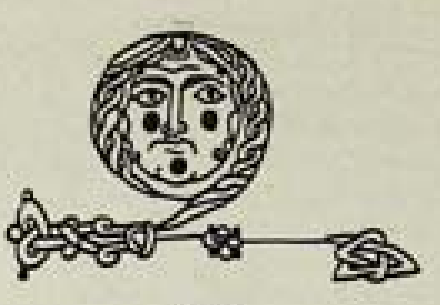
Նկ. 776

Ուշագրավ է, որ Քրիստոսն էլ հաճախ նկարվում է նման նշաններով (օրինակ, Նկ. 463)։ Ժողովրդի մեջ այդ հին սովորությունը տրադիցիոն

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 115.

[2] Карл Оппель, Чудеса древней страны пирамид, С. Петербург, 1867—1868, стр. 222.

[3] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 185, рис. 99.



Նկ. 778

կնքագով նույնպես պահպանվել էր մինչև վերջերս ժողովրդական հին երգերի մեներգումների մեջ այդ խայծերին, որոնք նաև ապխնկ են կոչվել, հատուկ կարևորություն է տրված.

Ելլուստ մի սիրտ ևմ ես,
Լայն ներսէ ներ'մ պնդկ ուխ...[1]

Ամենի ուշ ժամանակներում, հնագիտան քուլտացող տրապիզիայի հետևանքով, խայծերի անհրաժեշտությունն աստիճանաբար վերացել է. ուստի ժողովրդական երգերի մեջ էլ կատարվել են համապատասխան փոփոխություններ.

Ու ձիճ ելալը իղ կանի,
Միտուկը խայծ իղ կանի.
Միտանը պրատով ըլնի.
Ալիսատի մալճ իղ անի՞:

Այս հարցի հետ անբաժան կապված է ևս մի հարց, որը վերաբերում է վարսահարդարանքին: Մեր բնորված նկարներից մի քանիսում հատուկ ուշադրություն է նվիրված գրան. օրինակ, 748-րդ նկարում պատկերված տղամարդ-քուշտնի գեմքը մաքուր սափրված է, բայց պահպանված է բարակ ու երկար մորուք: Մեչպես երևում է, մասամբ սափրված է նաև նրա գլուխը. պահպանված են գագաթից գնալ ծոծրակ իջնող մազերը, որոնցից կազմված է ծամ: Հայորդ և ուրիշ նկարներում տղամարդկանց երևան են գալիս բոլորովին սափրված մազերով: Դրանք ևս պատահականության արդյունք չեն: Հասարակական գործունեության բույլ է տալիս, որ հետևի վարսահարդարանքը շատ մեծ նշանակություն է ունենում և գործից-գործ ընդունել է այլ ձև: Վարսերը ծառայել են որպես տարբերանշան: Քանի որ մազերը քողնելու և խուզելու ծեսերը կապված են եղել գործից-գործ անցնելու հետ, ուստի այդ արարողությունն էլ իր արձագանքն ունի հարսանեկան ծեսերում, նույնը փեսացուին սափրելու հատուկ ժխտակատարության մասին է: Ահա մի նման այդ արարողության նկարագրությունը. ջնդնկոչին կը կատարվի փեսացուին սափրելու արարողությունը, որ բազմած է հարսու: Երջապատված աղջիկներն և մանչերն, որք կը պարեն ու գայլս կերգեն.

Ինր ցագուն, ցագուր ապրար.
Եր Ինչ գոլիմ գլուխդ ի վար.
Ամենց գնու մալուդ ցանիմ,
Եր արմայի ինչ ևմանի.
Ամենց գնու հոնդ ցանիմ,
Եր լուսունկի կալ ևմանի.
Ամենց գնու ալիդ ցանիմ,
Եր հնդկնկի բալ ևմանի.
Ամենց ցանիմ ակոսներդ,
Եր մարգարան շատ ևմանի.
Ամենց գնու պոչդ ցանիմ,
Եր չքնաղի ասղ ևմանի:

Մեջ բերված կենդանական նկարների հիմնական մասն ունի նաև այլքի ընկնող մի այլ առանձնահատկություն. նրանց գլուխները կարծես արհեստական կերպով են պրված նրանց մարմինների վրա: Դա որոշակի կերպով է այլքի ընկնում, երբ ուշադրությամբ նայում նրանց պարանոցներին, որոնք գծերով անջատված են նրանց մարմիններից: Այդպես գործ ունենք առանձնահատկությունների և նրանց հաջորդած պարզ կամ բարդ տեսք ունեցող ատավաժությունների հետ, որոնց ներկայացրել են հատուկ գեղակատարները: Իսկ գեղակատարները, որպեսզի ժամերին բրենց և ցույց տային պահանջվող էակի պատկերը, պիտի գիտակավորվեին և հագնեին համապատասխան զգեստ: Հենց այս պատճառով էլ մեջ բերված կենդանապատկերների մեծ մասի պարանոցները որոշակիորեն անջատված են նրանց մարմիններից և մասնում են բրենց գիտակային ծագումը:

Նախորդ գլուխներում կատարված համապատասխան աշխատանքի շնորհիվ արդեն հասկանալի է, որ ներկա գլխում քննված առավել բարդ մոտիվների մասին գոհացուցիչ բացատրություններ տրված չեն եղել: Ոչին նախորդ գլուխներում քննված պարզ և հնագիտան բարդացող մոտիվները միակողմանի կամ սխալ են մեկնաբանվել, բնականաբար, նրանց խրթնագույն հարաբերությունները պիտի մնային որպես առեղծված: Դրա լավագույն ապացույցը կարող է լինել, օրինակ, բարդ կենդանապատկերներին ֆանտաստիկ կոչում

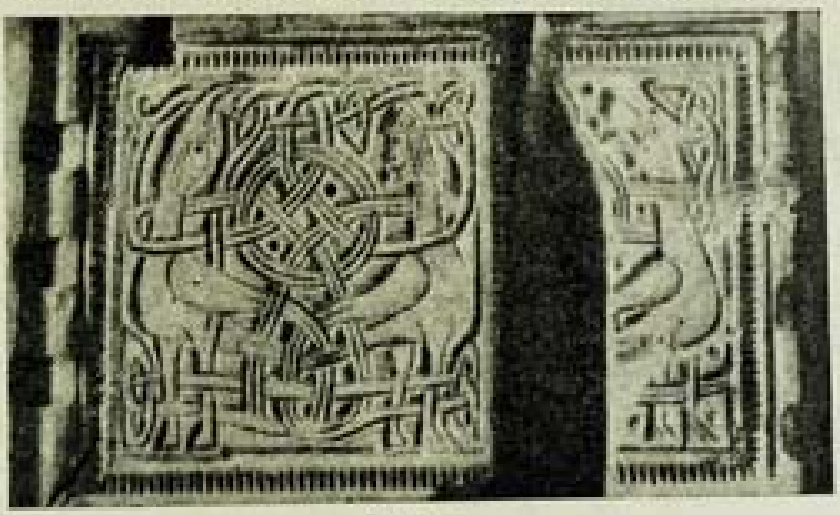
[1] Մ. Աբեղյան. Դուստանական ժողովրդական ստեղծ., Երևան, 1940, էջ 188:

[2] Մ. Աբեղյան, ժողովրդական խոսքիններ, Երևան, 1940, էջ 388:

[1] Վահան Փորք. Մ. Մխիթարյան, Ընդհ. գործունեություն, Վ. Պոլիս, 1933, էջ 69 (—89):

տալը։ Դա ինքնատիպության ոչինչ չդադարող և իր հիմքում կրոնա-իդեալիստական նկարագիր ունեցող մտածողության արդյունք է։ Ինչպես տեսանք, այդպիսի մոտիվների արդ մասը դիտված է նաև որպես առասպելիզմի, անթրոպոմորֆիզմի և նման ուրիշ հասկացողությունների հետ կապված մնացուկ։ Սակայն, այս բնորոշումն էլ մինչև որս հանգամանորեն հիմնավորված չի եղել։ Այդ իսկ պատճառով նման մոտիվների էության հասկանալ ձգտող ամեն մի դիտողություն անգամ կանգնած են եղել մեծ դժվարության առաջ։ Բնթնդ մի երկու փաստ միացած են միմյանց՝ իրենց պոչերով, որոնք կոչված են վերին ատամների բարդ ու բովանդակային հյուսվածքներ։ Առանձնապես ուշագրավ է պատկերի կենտրոնում առնչվող հատիկա-էնմնասային զարդը, որը գրավում է ամբողջ գոյքի գավակի իմաստը։

Ըստ Բ. Ա. Ռիբակովի ներկայության, այս տեսարանը, հավանաբար, ցույց է տալիս իշխանների արտաքին ատրյան՝ տեսանելին հյուսվերի կամ քանդարձակների գանգերի հետ միասին նա հյուսվերի և քանդարձակների տեղ է ընդունել ծառ-գույների, ֆրատրիաների կապերը և



Նկ. 777

Մովսեսյան խոշոր հետազոտող Բ. Ա. Ռիբակովը, նկատի ունենալով մի շարք գործեր, որոնց պատկերված են տարբեներին ծառ-գույներ, գրում է. «Լայնակ մենք տեսնում ենք սիմետրիկ կոմպոզիցիա բազկացած երկու մարդ-թռչունից՝ հյուսվածքի մեջ, ինչպես նեստորյան գլխազարդերում»[1]։

Նրա համար պարզ չէ տ՛չ այդ մարդ-թռչունների ծառ-գույը լինելը, տ՛չ նրանք իրար միացնող հյուսվածքների ամուսնական կապեր ցույց տալը, տ՛չ էլ այդ սիմետրիկ կոմպոզիցիայի փոլոփռական բովանդակության իսկ արմատները։ Ուստի, նա, փորձելով ապ որոշ մեկնաբանության այդպիսի մոտիվների, հանգում է ոչ հին եզրակացությունների և նիքատրությունների։ Վերցնենք նրա քննած առարկի զարդամոտիվը (նկ. 777)։

Աչսանկ զարդ ունենք մարդպատկեր և թռչնամարդին էակների մի ծառ-գույքի հետ։ Նրանք

[1] Б. А. Рыбаков, Прикладное искусство и скульптура, История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 432.

պատարկության սիմվոլներ ցույց ավող հյուսվածքներ։ Անկախ դրանից, նա ընդհանրապես զարդարվեստի մեջ հանդիպող զանազան հրեշների և թռչունների պատկերները՝ միահյուսված տարօրինակ հյուսվերով համարում է զուտ բացատրելի[1]։

[1] Տես նր. стр. 428. Ահա Ռիբակովի խոսքերը. „Кроме растительного орнамента, в эту эпоху в дружинно-боярском быту находит себе все больше и больше применения так называемый „звериный стиль", изображение различных чудовищ и птиц, переплетенных причудливыми ветвями. Пока трудно объяснить появление этого стиля. Возможно, что он связан с княжескими ловами, когда и дружинники и сами князья превращались в охотников, рысковавших по лесу и высматривавших среди веток различных зверей или вынимавших пойманного зверя из тенет...".

Դրօրդական քանդերի հետ կապվող այս բացատրությունը հիշեցնում է Ն. Մառրի այն մեկնաբանությունը, որ նա տվել է ասրերի և լշխոների բարդ գաղափարակարգերին, այդպես անունով ասված և քրոջորդ ձկներ։



Նկ. 778

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ։ Լեռնային Ալտայի Պազիրիկյան դամբարանաբլուրներից հինգերորդի պեղումների ժամանակ գտնված են գորգի բեկորներ, որոնք պատկանում են V դարին (Ն. Մ. Թ.) և ունեն սկյութական ծագում։ Այդ գորգի զարդերի մեջ հատուկ ուշադրության են գրավում «Լեռնային Ալտայի սֆինքսի» պատկերները, որոնցից մեկի լուսանկարը հրատարակել է Ս. Ի. Ռուդենկոն (Նկ. 778) [1]։ Նա հանգամանորեն նկարագրում է այդ սֆինքսի մանրամասնությունները, համարելով այն կես մարդ — կես առյուծ և թռչուն ֆանտաստիկ էակ, որն իր գլխին ունի եղնիկի եղջյուրներ (այստեղ կոմբինացված է ոչ թե երեք, այլ չորս կենդանիների գաղափար)։

[1] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 191, рис. 101, „Горноалтайский сфинкс".

Այժմ, երբ մեզ համար պարզ է այն մոտավոր ուղին, որով անցել են նման սֆինքսները, հետաքրքրական է նաև մի ուրիշ կարևոր հանգամանք։ Յուրաքանչյուր ժողովրդի զարդարվեստում երևան եկող նման մոտիվների առեղծման և զարգացման հարցերը պետք է, ամենից առաջ, որոնել տվյալ ժողովրդի անցյալի պատմության մեջ։ Ուստի սկյութական այս սֆինքսը պետք է դիտել որպես սկյութացիների և նրանց նախորդների տոհմատիրական էպոխայի համապատասխան արտադրանքներից մեկը։

Քանի որ Ս. Ի. Ռուդենկոյի համար պարզ չէ նման մոտիվների առաջանալու պատմությունը, ուստի նա, որպեսզի բացատրի այս մոտիվի ծագումը, ձգտում է որոնումներ կատարել ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ Եվ ահա նա այդպիսի շատ սֆինքսներ է հանդիպում Առաջավոր Ասիայում՝ երկրորդ հազարամյակի սկզբում (Ն. Մ. Թ.), խեթական հին քանդակագործության և բարձրաքանդակների մեջ՝ XIV դարում (Ն. Մ. Թ.), հին բաբելոնյան և խալդական գլանակնիքների և հատկապես ասորեստանյան հուշարձանների վրա և այլն։ Ուստի և նա եզրակացնում է, որ այդ մոտիվի երևան գալը Լեռնային Ալտայում պետք է դիտել որպես հետևանք այն կուլտուրական կապերի, որ ունեցել են սկյութացիները Առաջավոր Ասիայի հետ։ Նա հետաքրքիր է համարում նաև ուրիշ ժողովուրդների կուլտուրական որոշ ազդեցությունները այդ հարցում։ Իսկ հետո՝ փորձում է խոսել այդպիսի ծագում ունեցող մոտիվի սկյութական յուրահատուկ մշակման մասին [1]։

Ս. Ի. Ռուդենկոյի ուսումնասիրության այս մեթոդը, թե՛ այստեղ և թե՛ բուսական մոտիվների քննության ժամանակ, որի մասին խոսել ենք վերևում, հիմնականում, ճիշտ չէ։

Մի օրինակ էլ հիշենք հատկապես հայկական միջնադարյան լուսանցազարդերի կապակցությամբ։ Լ. Ա. Դուրնովոն, որ երկար տարիներ զբաղվել է հայկական մանրանկարչության ուսումնասիրությամբ և զգալի աշխատանք է կատարել այդ ուղղությամբ, իրավացիորեն շատ բարձր է գնահատում մեր միջնադարյան լուսանցազարդերը։ Պիտի նկատել, սակայն, որ երբ նա փորձում է պարզաբանել, թե ինչպե՞ս են առաջացել դրանք, հանգում է չհամոզող եզրակացության։ Ըստ նրա՝ այդ զարդերն առաջացել են հետևյալ կերպ. որպեսզի մանրանկարիչները կարողանային իրենց ընդօրինակած գրվածքների գլուխներն ու ենթա-

[1] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 189—192.

գլուխները անկյունի դարձնել, լուսանցներում գըրված համապատասխան թվանշանները վերցրել են շրջագծի մեջ, ապա այդ շրջագծերի վրա արել զանազան զարդեր, որոնց ճանապարհով և ստեղծվել են այդ բարդ զարդամոտիվները։ Ահա նրա տողերը. «Տեքստի առանձին գլուխների կամ հատվածների համարի թվանշանը նշող պարզ բոլորակ շրջանից աստիճանաբար մշակվել է լուսանցազարդի շատ օրնամենտալ մոտիվը, որը միշտ զարդարում է հայկական ձեռագրերի լուսանցքները և նրա առանձնահատկությունն է հանդիսանում»[1]։

* * *

Ամփոփենք։

Զարդարվեստի մոտիվները, հնագույն ժամանակներից սկսած, արտահայտել են ոչ միայն բնության դեմ մղված պայքարում մարդկանց ձեռք բերած գիտելիքների ու աշխարհհայացքի կարևոր մոմենտները, այլև նրանց հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների էական առանձնահատկությունները։ Հատկապես դուալ և ֆրատրիալ կազմավորումները հսկայական ազդեցություն են թողել զարդարվեստի մոտիվների վրա։ Այն հանգամանքը, որ դուալ և ֆրատրիալ կազմավորումների հիմքում ընկած են եղել տոտեմական որոշ միավորումները՝ սիմետրիկ տրոհմամբ, պատճառ է դարձել, որպեսզի զարդարվեստի համապատասխան մոտիվներն էլ ստանան սիմետրիկ կոմպոզիցիա։ Այստեղ է ահա, որ նորից երևան է գալիս ծնող-զույգի մոտիվը։ Քանի որ վերջինս կապված է եղել ընտանիք հասկացողության հետ, ապա տարբեր էպոխաներում այն տարբեր բովանդակություն (երբեմն էլ՝ ձև) է ունեցել, նայած թե տվյալ էպոխայում ընտանեկան որ ձևն է իշխել և զարգացել։ Անկախ այդ ձևերից, ընտանիք հասկացողությունը միշտ էլ ունեցել է սիմետրիկ կերպարանք, ուստի և ծնող-զույգի մոտիվը, որպես ընդհանրացում, հարատևել է զարդարվեստի մեջ։

Տոհմատիրական շրջանում ֆրատրիալ միավորումների համատարած տարածվածությունը՝ իր գլխավոր ձևերով՝ հիմք է հանդիսացել, որպեսզի զարդարվեստի մեջ իրենց արտացոլումը գտնեն նաև այդ ավելի բարդ երևույթները։ Այդպիսիներից են, օրինակ, այն զարդաձևերը, որոնք հիմնված են հասարակական չորս միավորների գաղափարների միասնության վրա։ Հասարակական համապատասխան միավորները առկա են եղել նույնիսկ դուալ կազմավորումների նախնական ձևերում։ Նրանք ավելի քան խոշոր դեր են կատարել տոհմական համայնքի զարգացման ընթացքում։ Հիշենք անգրիացինի գիտարանության հետ կապված պատմական իրականությունը։ Հենց ինքը, անգրիացին էակը, միայնակ գոյատևել չէր կարող, նա պիտի ամուսնական կապերի մեջ մտներ իր նման մի ուրիշ էակի հետ։ Նրանց զույգը, չնայած երկու էակ է համարվել, բայց նրանք միաժամանակ դրսևորել են արտացոլող չորս միավորների գաղափար, որովհետև նրանցից յուրաքանչյուրը երկսեռ է եղել, իսկ այդ սեռերն անմիջապես կապված են եղել նրանց սնման և զարգացման հետ։ Պարզ է, որ այդ գիտակցության հիմքում ընկած պատմական իրականությունը, որպես հասարակական-արտադրական կարևորագույն գործոններ, ճանաչել է ոչ միայն ֆրատրիաների թիվը, այլև նրանց ներսում գործող ուժերը։ Եվ դա՝ ոչ միայն ամուսնական, այլ ընդհանրապես արտադրական իմաստով։ Բայց, որովհետև այն ժամանակ մարդիկ, տարերային կերպով, ճանաչել էին նաև բնության չորս ուժերի ստեղծագործ դերը, ուստի թե՛ հասարակական և թե՛ բնական այդ չորրական ուժերի գաղափարները արտացոլվել են զարդարվեստի մեջ և իրենց կնիքը դրել նրա վրա։ Այստեղից էլ պարզ է, որ նայած թե տվյալ էպոխայում այդ հասկացողություններից ո՛րն է իշխող եղել, ըստ այդմ էլ համապատասխան զարդաձևում արտահայտությունը տրված է եղել այս կամ այն հասկացողությանը։ Ընդհանրապես, ֆրատրիալ ձևերը վերացել են, իսկ բնության ուժերը՝ ընդհանրապես՝ ավելի են ճանաչվել և ուսումնասիրվել։ Ստեղծվել է համապատասխան փիլիսոփայություն. ուստի զարդարվեստի համապատասխան մոտիվներում խտացվել է չորս էլեմենտների, այսինքն՝ բնության չորս ուժերի գաղափարը՝ հիմք հանդիսանալով նման նորանոր ձևերի և նրանց հարաբերությունների։ Ծնող-զույգի գաղափարն էլ իր հերթին է առնչացված եղել բնության ուժերի հետ նրանց երկնային և երկրային խմբավորումների միջոցով։ Բայց որովհետև իրականության մեջ ծնող-զույգը հարատևել և ի վերջո ավելի է ընդգծվել, իսկ երկինք և երկիր հասկացողությունները անցել են ավելի չորս էլեմենտներին, ուստի ծնող-զույգի մոտիվներում, վերջին հաշվով, իշխող են հանդիսացել ընտանեկան հասկացողությունները։ Այդպիսով, թե՛ հասարակական և թե՛ բնական գործող ուժերը զարդարվեստից դուրս չեն մնացել, ընդհանրապես նրանք, անկախ որոշ գաղափարական ենթարկվելուց, ավելի քան շատ են զարգացել ու տարածվել։ Ընդհանրապես այդ մո-

[1] Հայկական հին մանրանկարչություն, Երևան, 1957, «Առաջաբան»։

ակիների քան նյանակությունը ժառանգվել է. նրանք չարունակել են զարգանալ տրադիցիան կերպով, հարաբարդվելով նաև քրիստոնեական պատկերացումների հետ։

Քարգարվեստի մոտիվների երկրի հասարակական բովանդակություն ունեցած լինելու հարցի բացահայտման տեսանկյունից առանձնահատուկ նշանակություն ունեն կենդանական մոտիվները։ Այստեղ գոր ունենք առտնիների և նրա հետ կապվող այլ երևույթների հետ։ Ցուցահատուկ կարեվորություն ունեն հատկապես տարատեսակ ծնողգույգերը։

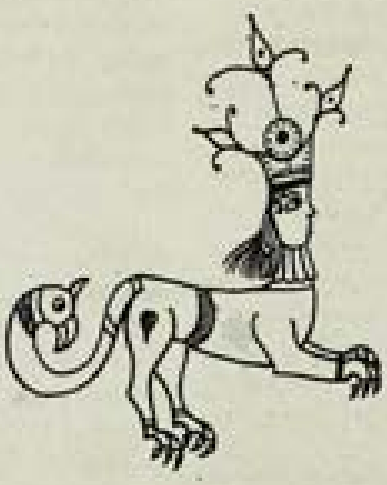
Այժմ հասկանալի են գառնում նաև զարգարվեստում այնքան մեծ տարածում գտած և բարդ տեսք ստացած այն կենդանապատկերները, որոնք սովորաբար կոչվում են ֆանտաստիկ կամ երևակայական էակների պատկերներ։ Պարզվում է, որ այս բոլորի հիմքը գտնվել անցյալի պատմական իրականությունն ու մոտեցությունն է եղել։ Այդտեղ էլ տոկա են տոհմա-բնականական հարաբերությունների, գուսալ և ֆրատրիալ կազմավորումների հույները՝ գառնալան ձևերով։ Նրանց վրա իրենց կնիքն են գրել նաև կրոնական պատկերացումները, հիմք գառնալով զարգերի նորանոր վերիաձևերի։

Պարզվում է նաև, որ զարգարվեստի այսպես կոչված երկրալափական մոտիվներն էլ կապված են եղել նաև հասարակական հասկացողությունների հետ։ Այդ զարգերն էլ այս առումով տարբեր էպոխաներում տարբեր բովանդակություն են ունեցել։

Այս բոլոր մոտիվները և նրանց հետ կապված հասկացողությունները, սերված լինելով մարդկային կյանքի և պայքարի հարցերից, բնականաբար, սերտորեն առնչվել են կենաց ծառ հասկացողության հետ, ուստի համապատասխան մոտիվներն էլ զարգարվեստում երևան են եկել հատկապես կենաց ծառերի և նրանց ատրիբուտների զուգորդումով։ Այդպիսի զարգամոտիվների լավագույն օրինակներից մեկը՝ զարգարվեստում՝ սկավառքային բարդ ու գեղեցիկ լուսանցազարդերն են։ Ուշադրության արժանի լուսանցազարդ, իր հնամվոր ծագումով, տոհմային մի խոսա ամփոփ հիշատակարան է, որտեղ մերթ պարզ, մերթ էլ խճողուն գաստավորվածությամբ իրենց տեղն են գտավել անցյալի պատմության գարագլխային երևույթների մարմնացումները՝ գանազան ձևերով։

Քննված հարցերի մասին հարուստ վկայություններ կան ոչ միայն զարգարվեստում, այլև դիցարանական առասպելների, ծեսերի, հին պատկերացումների մեջ և այլ աղբյուրներում։ Այս վերջինները մի կողմից օգնում են զարգարվեստի մոտիվների մեկնաբանությանը, իսկ մյուս կողմից՝ իրենք ևս որոշ չափով բացատրություն են ստանում։

Այժմ ավելի քան որոշակի է գառնում զարգարվեստի թե՛ այս և թե՛ նախորդ գլուխներում քննված մոտիվների կապակցությամբ առաջ քաշված տեսակետների միանգամայն անհիմն ու սխալ լինելը։ Այդ մոտիվների մեջ, ինչպես տեսանք, խտացված են այնպիսի հասկացողություններ, որոնք բնորոշ են ոչ թե մի կամ մի քանի, այլ բոլոր ժողովուրդների անցյալի պատմությանը։ Ուստի և պատահական չէ, որ այդպիսի մոտիվներ կան համարյա բոլոր ժողովուրդների մոտ՝ այդ ժողովուրդներին հատուկ ոճական միջոցներով։





ԳԼՈՒԽ ՑՈԹԵՐՈՐԴ

ՄՈՒՏՔ, ԽՈՐԱՆ, ՍՑՈՒՆ, ՄԱՏՈՒՌ, ԳՄԲԵԹ, ԱՇՏԱՐԱԿ, ՏԱՃԱՐ, ԳԱՎԱԶԱՆ, ՏԱՐԱԶ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԶԱՐԴԵՐԸ

Մենք փաստորեն արդեն մասնակի ծանոթություն ունենք նաև այս գըլխում քննվելիք հարցերի մասին, որովհետև նախորդ գլուխներում հաճախ առիթ ունեցանք հանդիպելու նաև դրանց։ Մուտքերը, խորանները, գմբեթները, մատուռները և մյուսները զարդարվեստի ամենաբարդ մոտիվներն են, որոնք սերտորեն կապված են ճարտարապետության հետ։ Ներկա աշխատության մեջ նրանց ուսումնասիրության հարցն արդեն բավականաչափ նախապատրաստված է, ուստի փորձենք խորանալ նրանց էության մեջ։

Մասնագետները, առհասարակ, հատկապես մանրանկարչության բնագավառում, այստեղ խմբված մոտիվները միասին չեն քննում։ Չնայած նրանք հաճախ են խոսում մուտքերի և խորանների մասին՝ որպես ճարտարապետական հասկացողությունների հետ կապված մոտիվների, բայց երբեք չեն փորձում այդ հարցը քննել նաև ճարտարապետական տեսանկյունից։ Մինչդեռ նրանց բուն էությունը հասկանալու միակ ճանապարհը կայանում է հենց դրանում։

Սկսենք մուտքերից։

Մեզ մոտ ընդունված է այս զարդերը կոչել կիսախորաններ, մի բան, որը ճիշտ չէ։ Ինչպես կտեսնենք, խորան հասկացողությունն ընդգրկում է ամբողջական շենքի գաղափարը, իսկ մուտքը՝ շենքի միայն մի մասն է և ոչ երբեք նրա կեսը։ Ավելին, զարդարվեստում մեծ տարածում գտած մուտքերը արտահայտում են ոչ թե ամբողջ մուտքի, այլ միայն նրա վերին մասի գաղափարը։

Ինչպես ճարտարապետության մեջ, այնպես էլ զարդարվեստում մուտքերը լինում են մի քանի տեսակ, այն է. կամարաձև, գմբեթաձև, արխիտրավային, ինչպես նաև այս հիմնական ձևերի կոմբինացումներով։

Թե ինչպես են ծագել մուտքերն ընդհանրապես, դա այլ հարց է։ Մեզ այստեղ հետաքրքրում

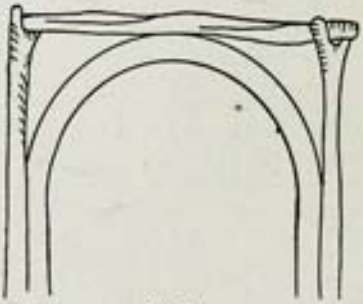
է միայն մուտքերի զարդարվեստային կողմը, նրանց միջոցով արտահայտված գաղափարների հարցը։

Թե՛ աշխարհիկ և թե՛ հոգևոր ճարտարապետության մեջ մինչև հիմա էլ առկա է մուտքերը հատուկ եղանակով զարդարելու պրակտիկան։ Հատկանշական է, որ տարբեր էպոխաներում և տարբեր կառույցների վրա տարբեր զարդամոտիվներ են հանդես գալիս։ Հենց այս տարբերությունն ինքնին ակնարկում է այդ զարդերի գաղափարական հատուկ բովանդակության պարզաբանումը։ Եթե ուշ շրջանում այստեղ էլ այդ զարդերը չեն գիտակցվել և պահպանվել են զուտ ճաշակի ու տրադիցիայի, ապա նույնը չի կարելի ասել հին ժամանակների մասին։

Այժմ փորձենք ընդհանուր գծերով ծանոթանալ մուտքերի վրա տարածված հիմնական զարդամոտիվների և նրանց ու այդ մուտքերի գաղափարական առնչությունների հետ։

Այստեղ էլ ամենաարժեքավոր փաստերը բերվելու են մանրանկարչությունից, որովհետև մանրանկարչության մեջ պահպանված են ավելի հին ծագում ունեցող, բազմապիսի և բազմաբնույթ վկայություններ։

Ձեռագրերում խիստ հազվադեպ են այն մուտքերը, որոնք արտացոլում են առօրյական, անզարդ շենքերի համապատասխան մասերի պատկերը։ Մեզ ծանոթ այդպիսի նկարներից մեկը զետեղված է № 333 ձեռագրի 2ա թերթում (նկ. 779)։



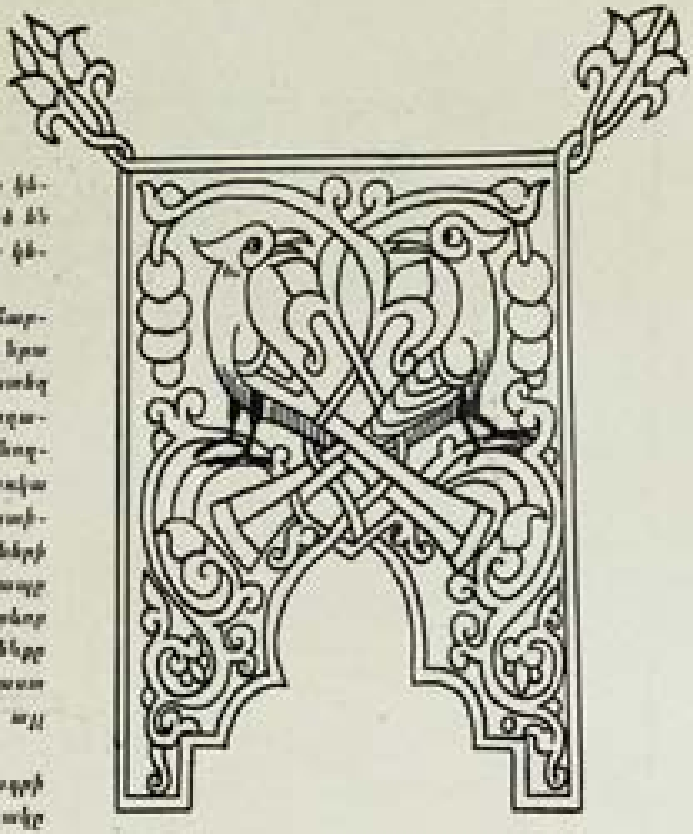
Նկ. 779

Դա զույգ սյուների և մի գերանի պարզ միացումով կառուցված մուտքի նկար է, որի միջին մասին տրված է կանոնավոր կամարի ձև։ Այս պարզ ու անշուք մուտքը, այլ առումներով, անշուշտ, կարող է մեծ արժեք ներկայացնել մասնագետների համար։ Զարդարվեստագիտության համար, սակայն, այդ և նման ուրիշների առանձին նշանակություն չունեն։ Նրանք բնորոշ էլ չեն զարդարվեստին։ Վերջինիս համար հատուկ են զարդարուն մուտքերը։



Նկ. 780

Վերցնենք № 7729 ձեռագրի 495ա թերթում նկարված մուտքը (նկ. 780)։ Այստեղ կա մի շրջանակ, երկու այծ և երկու կենաց ծառ. այդ բոլորը, սակայն, օրգանապես կապված են միմյանց հետ և իրենցից ներկայացնում են մի անբաժանելի ամբողջություն։ Մուտքի վերին աջ և ձախ անկյուններում կան մեկական կենաց ծառեր. նրանցից յուրաքանչյուրն իր հիմքում ունեցող հատիկից արձակել է մի զույգ արմատ, որոնք, ուղիղ անկյուն կազմելով, միանում են միմյանց հետ և ստեղծում՝ ամբողջ շրջանակը։ Ըստ որում, վերջինիս ստորին մասի գմբեթաձև բարձունքը, իր հերթին, վեր է աճում մի կենաց ծառի, որի զույգ ճյուղերը ձգվում են դեպի մուտքի շրջանակավոր ճակատի ներս և այնտեղ, տրոհվելով երկուական ճյուղերի, պտղաբերում են։ Պտուղներից երկուսը բուսական ձև ունեն, իսկ երկուսը՝ կենդանական։ Այս վերջինները մի-մի առյուծագլուխներ են, որոնց երկար



Նկ. 781

նշույլներ, միահյուսվելով, քարերառում են վեր և դուրս գալիս շրջանակից։ Մուտքի առաջին մասի գմբեթաձև փոքրատիպ դիմերը, իրենց հերթին, արտահայտում են այս վերջին կենաց ծառի սրմատների գաղափարը և միացած են մուտքի վերին անկյուններում գտնվող փոքրիկ կենաց ծառերի սրմատների հետ։

Մի պահ մոռանանք այս մուտքի կապը հարատարակոսական կառույցի հետ և նայենք նրա վրա որպես զարդամոտիվի։ Պարզ է, որ այստեղ գործ ունենք ծնող-զույգի, կենաց ծառի և պտղաբերության գաղափարների հետ։ Քանի որ ծնող-զույգն էլ կենդանակերպ է, ուստի այստեղ առկա է առասպելի մեծարումը, որը խոսում է ատմոսֆերական կորցերի և ֆրատրիալ կազմակերպումների մասին։ Այժմ վերհիշենք նաև այդ ամբողջի կապը հարատարակոսական կառույցի աշխարհի կարևոր մասի հետ, ինչպիսին է շենքը, մուտքը։ Այդ շենքը արդեն ոչ թե մի սովորական բնակարանի իմաստ է արտահայտել՝ իր տնտեսական առումով, այլ ամբողջ ատեմի։

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ՝ նույն ձեռագրի 590ա թերթից (նկ. 781)։ Այս մուտքի շրջանակը բազկացած է քուսական պաղպտիր էլուզերից, որոնք, միահյուսվելով, կազմել են թե՛ ոչ մուտքի համատի նեղսում և թե՛ նրա վերին ծայրերին գտնվող զարդերը։ Դա կենաց ծառն է՝ իր սիմետրիկ կոմպոզիցիայով։ Այդ ծառն էլ, սակայն, կապված է կենդանակերպ ծնող-զույգի հետ, որը նրման է գալիս հենց մուտքի համատի կենտրոնում՝ խաչավորման պրոցեսում։ Այստեղ էլ առկա են առասպելի, ատմոսֆերային հատարակության և ֆրատրիալ կազմակերպման գաղափարական մեծությունները։

Ծնող-զույգի գաղափարը միշտ չէ, որ ցույց է տրվում մուտքի կենտրոնում, շրջանակի նեղսում, այլ, սովորաբար, պատկերվում է նաև մուտքի վերին մասում։ Ալդպիսինքներից է, օրինակ, նույն՝ № 7729 ձեռագրի 377ա թերթի մուտքը, որն ընդօրինակում ենք Հատվածաբար (նկ. 782)։ Այստեղ էլ ամբողջ մուտքի էությունը ցույց է տալիս հենց այդ զույգի միասնությունը, այսինքն՝ արտահայտում է ատեմի և նրա բազկացուցիչ մասերի գաղափարը։

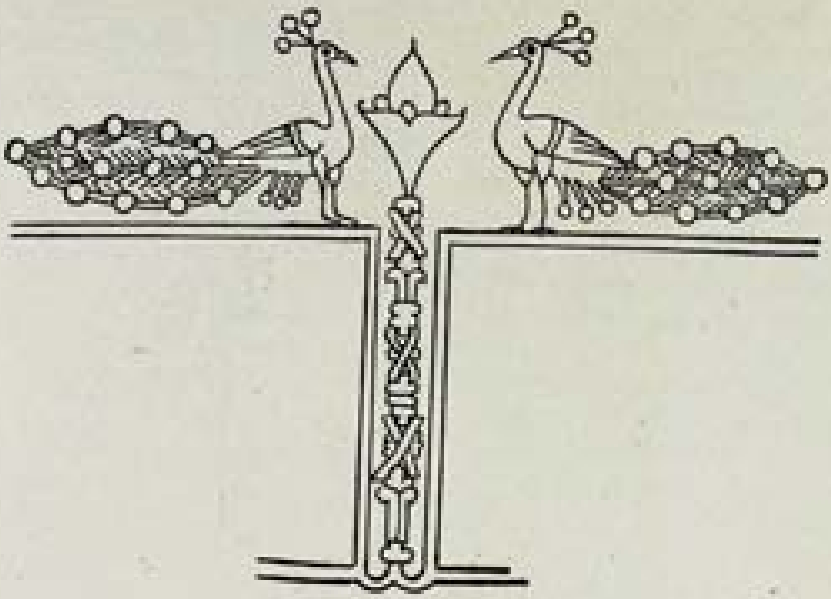
Բերենք ևս մի վկայություն, այս անգամ ընդօրինակելով № 5537 ձեռագրի 90ա թերթից (նկ. 783)։ Մուտքն այստեղ որոշակի կերպով տարհված է երկու կեսի. այդ կեսերը, սակայն, որոնանգիս կապված են միմյանց հետ և հենց այդ կապի արդյունքն է նրանց կենտրոնում գտնվող



Նկ. 782

կենաց ծառը։ Նշված կեսերից յուրաքանչյուրի վրա կանգնած է մի սիրամարգ. նրանք հանդիսանում են ատեմային ընտանիքի երկու կեսերի (ֆրատրիաների) առաջնորդ ներկայացուցիչները, որոնց միասնությունից էլ հենց սերված է նրանց միջև բարձրացած ատեմաձառը։

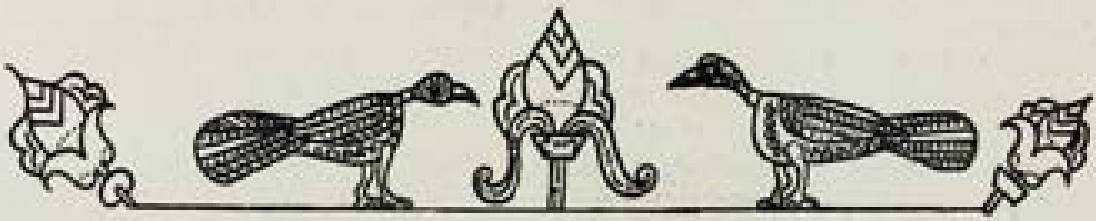
Այսպիսով, տեսնում ենք, որ գաղափարական հարուստ բովանդակություն կա ոչ միայն մուտքերի վրա պատկերված կենդանական ու բուսական



¼. 783



¼. 784



¼. 785



Նկ. 786

մոտիվների մեջ, ոչն այն չղյուսակներում կամ չղյուսանկարներում, որոնք իրենց մեջ են ընդգրկում ամբողջ մուտքը։ Ուստի, նկն նման դեպքերում բացակայեն բուսական և կենդանական մոտիվները, ապա չղյուսանկարչին գծերի սիմետրիկ կոմպոզիցիան նորից կարող է ապահովել տարածա-ընտանեկան հարաբերություններ հետ կապված որոշ հատկացություններ։ Այսանկից էլ պարզ է, որ զարդարվեստի երկրաչափական ճոչված մոտիվների մեջ այնքան շատ տարածված գծերը և նրանց կանոնավոր միահյուսումները նույնպես ունեցել են գաղափարական բովանդակություն։

Մանրանկարչության, քանդակագործության մեջ և այլ բնագավառներում մուտքային զարդամոտիվների այն անմիջական կապը, որ տեսանք վերևում, հաճախ մատռեր խախտված է, հաճախ էլ խիստ ազատվածված։ Բայց և այնպես մեր ձեռք բերած այս ծանոթություններն չեզոքիվ հնչատությամբ նկատվում են նրանց փոխադարձ կապերը։

№ 3033 ձեռագրի 198ա թերթում պատկերված մուտքի տեսարանում քաղաքային ծեզ-զույգը կանգնած է մուտքի վերին մասում և առանձին կապ չունի այդ մուտքի հետ (նկ. 784)։ Թվում է թե, դա մի բնական տեսարանի վերարտադրություն է։ Մանրն մեջ արդեն քաղ հայտնի է գաղափարական այն կուռ ազերը, որ կա այդ թվությունների և մեզանում բոլոր զարդերի միջև։ Նույնը կարելի է ասել նաև № 378 ձեռագրի 7բ թերթի համապատասխան նկարի մասին (նկ. 785), որի նմանները այնքան շատ են զարդարվեստում։

Ինչպես արդեն տեսանք նախորդ դյուսնկարում, տարմային կենաց ծառերի վրա միանգամից երեսան են գալիս ավելի բարդ մոտիվներ, զուտ քանակով ավելի բարդ հատկացություններ։ Նույն երևույթը, բնականաբար, իր զրոշմն է դրել նաև մուտքերի պատկերների վրա։ Այսպես, օրինակ, № 7729 ձեռագրի 450բ թերթում գտնվող մուտքի վերևի մասում գտնվում է թռչնակերպ ծեզ-զույգը, իսկ մուտքի ներսում, երկմյուղ կենաց ծառի միահյուսումից սերվել են ինչպես բուսական, նույնպես և կենդանական-առյուծագլուխ պատկերներ (նկ. 786)։

Քանի որ այս մոտիվների հարցն առանձին-առանձին, հիմնականում, արդեն քննված է, ուստի կրկնություններ չենք կատարում։

№ 1278 ձեռագրի 2ա թերթում հանդիպում ենք տարմային և ֆլատրիավոր հատկացություններ հետ ավելի սերտ կապեր ցուցաբերող մուտքապատկերի (նկ. 787)։

Տարմի երկու ֆլատրիաններով պատկերված են



Նկ. 787

վիշապանման կամ առյուծանման երկու գազանների միջոցով, որոնց պոչերը, ճյուղավորվելով, միահյուսվել են միմյանց հետ և առաջացրել ամբողջ տեսարանով մեկ սփռված գալարահյուս շղթաների, եռանկյունիների և այլ զարդերի բարդ կոմբինացիա։ Այդ բոլորի կենտրոնից նայում է տոհմի մարդակերպ նախնու կամ նրա սերնդի գաղափարապատկերը։ Այստեղ էլ, ինչպես տեսնում ենք, ճարտարապետական կառույցի մուտքի ճակատը, իր զարդերի միջոցով, դրսևորում է տոհմի ներքին կառուցվածքի պատկերը։

Մուտքազարդերի մեջ էլ վերին աստիճանի մեծ տարածում ունեն մարդագլուխ և կենդանամարմին էակների պատկերները։ Այդպիսիներից հիշենք մի քանի օրինակ։

№ 5651 ձեռագրի 52ա թերթում գտնվող մուտքազարդի աջ և ձախ կողմերում կանգնած են գազանամարմին և մարդագլուխ երկու էակներ (նկ. 789)։ Նրանց միջև, զավակի կամ պտղաբերության գաղափարապատկերի փոխարեն, նկարված է վեցանկյան կամ զույգ եռանկյունիների մոտիվը։ Ինչպես յուրաքանչյուր կենդանին արտա-



Նկ. 788

№ 7452 ձեռագրի 2ա թերթում գտնվող համապատասխան զարդի միջոցով էլ դրսևորված են նման գաղափարներ (նկ. 788)։ Մուտքի վերին մասում կանգնած են երկու թռչուններ, որոնց միջև զետեղված է տոհմի պտղաբերության գաղափարը՝ մարդկային պատկերների և բուսական զարդերի միջոցով։

հայտում է տոհմի կես միավորի կամ ֆրատրիայի գաղափարը, այնպես էլ՝ այդ եռանկյունիներից յուրաքանչյուրը։ Այդ միահյուսված եռանկյունիներից դեպի ներքև, մուտքի խաչաձև փորվածքի ի վար, կախված է մի կանթեղ, որն իր մեջ ամփոփացնում է օջախի գաղափարը։ Մուտքի վերևում կանգնած է թռչունների ծնող-զույգը՝ պտղաբեր

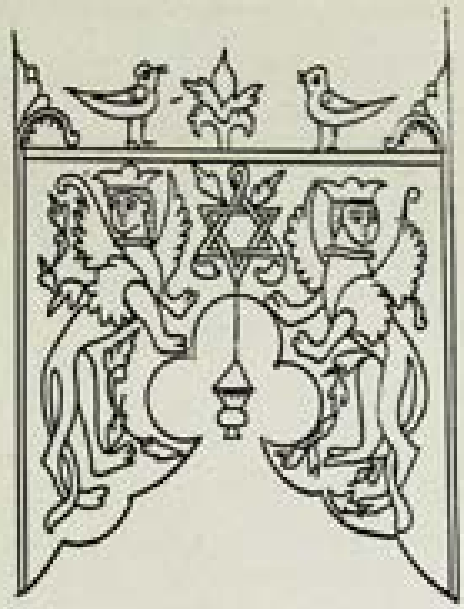
կենաց ծառի չուրջը։ Այս նկարում վերին ասոր-Հանի ուշագրավ է գազանամարմին էակների գեմքերի նրբությունն ու մարդկային գեղեցկությունը արտահայտությունը։ Նրանք երիտասարդներ են և պատկված են ամուսնական քաղցրով։ Տոհմի տրտղող ուժերի, երիտասարդության գազափարների ընդհանրացման գաղարիկ մի տեսարան է դա։

Ինչպես տեսանք, երիտասարդական համարված մոտիվների միջոցով էլ արտահայտված են եղել հասարակական հանգամանքներ։ Այդպիսին էր նաև վերևում քննված մուսքի կենտրոնում գտնվող վիշապակրտների կամ զույգ առանցյունների միասնությունը։ Ուստի զարմանալի չէ, որ այդ կենտրոնական մասում, ծնող-զույգերի միջև հաճախ էլ պատկերվում են պարզ կամ բարդ հյուսածոներով առանցված հատիկապատկերներ, տարբեր ուշադարձ փոչված մոտիվներ, խաչանման գարդեր, ծաղիկներ և այլն։

Վերցնենք № 4858 ձեռագրի 151ա թերթի մուսքապատկերը (նկ. 730)։ Նրա գմբեթաձև փորվածքի ող և ծոմ կողմերում կանգնած են քաչնամարմին և մարդագլուխ թռչուն էակներ։ Այդ ծնող-զույգի միջև, կենտրոնական մասում նկարված է մի հյուսածո հատիկապատկեր, որը ճյուղեր է արձակել և գալարահյուս զարդերով իրար միացրել թե՛ մուսքի երկու կեսերը և թե՛ այդ կեսերում գտնվող էակներին։ Հետաքրքրական է նաև այդ ծնող-զույգի դիրատարածը, որն, անշուշտ, կապ է ունեցել առարյա կենցաղի հետ։

Առավել ծեծարժեք մուսքապատկերի ենք հանդիպում № 4878 ձեռագրի 3ա թերթում (նկ. 731)։ Գաղարիկության սիմվոլն այստեղ իրենից ներկայացնում է ծաղիկա-հատիկային մի բարդ և հյուսածո զարդ։ Նրանից գեպի ող ու ծոմ ոսկված են բուսական պաղարիկ և գալարուն ճյուղերը, որոնց գաղարիկ գեմի վրա պատկերված է մարդագլուխ և քաչնամարմին ծնող-զույգը։

Մանրակրկիտ զննությունն այստեղ, ընդհանրացնս ասվածի հետ միասին, հաստատում է նաև մի այլ հրեւույթ։ Ծնող-զույգերից մեկը (ասլանդուխտը) ունի այնպիսի պոչ, որը ճյուղավորվելով ծածկել է ամբողջ մուսքի կեսը։ Միւս էակն այդպիսի պոչ չունի, նրա պոչից ոչ մի ճյուղ չի ածել։ Այս էակի չորքը տարածված գալարահյուս և պաղարիկ ճյուղերը կապված են նրա կրծքի և կրծքազարդի հետ։ Այս տարբերությունը պատահական չէ. այստեղ արտահայտված է մեր կարծիքով, հայրիշխանության գաղափարը։ Ըստ որում, ձախակողմյան էակն արտահայտում է մոր իմաստը, որը գավակների հետ

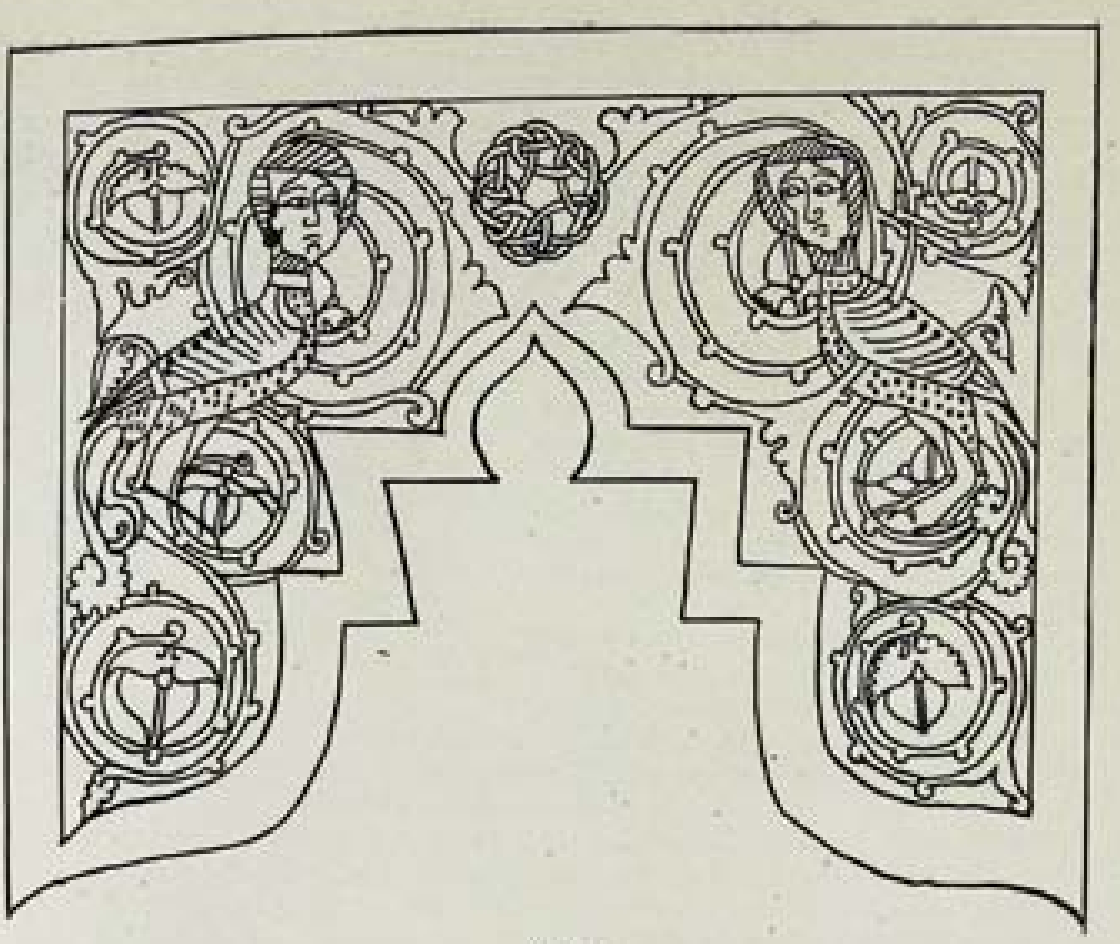


Նկ. 730

կապված է յոկ որպես սնունդով՝ իր կրծքի միջոցով։ Աջ կողմում պատկերված էակը պրանորում է հայրության գաղափարը, որին էլ հենց վերագրված են բոլոր պաղպաքերության սիմվոլները, նրա պոչի միջոցով։ Այս կարծիքն ավելի համոզիչ է գառնում նաև նրանով, որ աջակողմյան էակի ոտքերի և պոչի միջև ընկած տարածության վրա ցույց է տրված նրա արական ցուցիչը։ Ձախակողմյան էակը, բնականաբար, զուրկ է այդպիսի նշանից։ Վերհիշենք հին քանդակներում պատկերված մայրության և հայրության մոտիվները, որտեղ առաջինները հրեան են գալիս իրենց կանացիական տեսքով, իսկ երկրորդները՝ արամարդկային։ Պատահական չէ այստեղ որդանապես կապված են հոր հետ, ուստի և ժառանգությունը պատկանում է հորը։

Այս տեսարանում մեծ արժեք ունեն նաև ծնող-զույգի գլխաշորերը և կրծքազարդերը, որոնք կապված են միմյանց հետ և հիշեցնում են չինական Բուդդա աստծու տարազի համապատասխան մասերը (նկ. 630)։

Ինչպես տեսանք, մուսքապարզերում միշտ նույն ժամանակների հետքերը չէ, որ պիտի որոնել։ Մեզ մենք այդ մոտիվները քննելու լինենք հնագույն ժամանակների գեմի վրա, ապա այնտեղ կտեսնենք մայրիշխանության պատկերը, իսկ մեզ ավելի ուշ շրջանի առումով պիտենք նրանց, ապա այնտեղ հրեան կգան հայրիշխանության շրջանի տարբեր էտապները։ Ասացի, իհարկե, չի վերաբե-



Ill. 790



Ill. 791



Նկ. 792

բում այն անատրանների, որոնց որոշակի է ժամանակի կնիքը (համն անատրանները խիստ տախտակով են), այլ' զորքերվածում ընդհանրության կազմող այն մուտքապատճենների, որոնց ծնող-զույգերի ներկայացուցիչները պատկերված են միանման։ Այդպիսիների մեջ ընդհանրացված է բնատների զարդարանքը իր պատմական առումով, ուր կարելի է անանց անցում ձևնամուսնական բնատների իմաստը՝ որոշ պայմանականությամբ։ Ուշադրության չէ, որ ինչպես յուրաքանչյուրում, այնպես էլ այստեղ, երեսն են գալիս նաև այնպիսի ծնող-զույգեր, ուր տակավ է ձևնամուսնական բնատները։ Այդպիսիներից մեկն է, որ 1375 թվականին Գյումրում նկարված մի ձեռագրի հետևյալ մուտքապատճենը (նկ. 792) [1]։ Ալստեղ մուտքի վերևում ցույց է տրված երկպատճենների մի զույգ։ Այս հարսն ու փեսան այլևս կապ չունեն հետագույն ժամանակների հետ։ Դա իր ժամանակի բնատնեական հարաբերությունների արտահայտությունն է, ուստի մուտքապատճենն էլ այդ ժամանակվա տան իմաստն ունի։ Սակայն չի կարելի նման անատրաններն համարել հարսանեկան կնիքներ գնդքերի և կնիքներ ամուսնությունների նվիրված գործեր։ Ինչպես յուրաքանչյուր գնդքերում, այնպես էլ այստեղ գործ ունենք նրանց և հանգամանքների բնութագրման հետ։ Իր ամրողջության մեջ յուրաքանչյուր մուտք արտահայտում է բնատնեքի գաղափարը։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ, բովանդակության անատնեական, մուտքերն ու տոհմանուն-յուրանշագործերը կոչան տարբերություններ չունեն։ Մի գնդքում տոհմային կնիքը նման հարմարեցված է հարսատրապետական շենքի հանատին, իսկ մյուս գնդքում' այդ շենքի մոտ կանգնեցված ավանդական քամ տոհմական սյուներն։

Հետաքրքրական է, որ մուտքապատճենների մեջ, գեռ շատ հին ժամանակներից սկսած, պահի տեղ պրավների նման տոհմային նախնիների հարգարժան գանազան տապավառությունները, բնդհուպ մինչև Մաթոսը։ Եվ, իրոք, այս առումով, մեր միջնադարյան ձեռագրերում հանդիպում ենք վերին աստիճանի բազմազան վերաբերությունների։

Ահա մի օրինակ № 4820 ձեռագրի 160ա թերթից (նկ. 793)։ Այս մուտքապատճենի աջ և ձախ կողմերում կանգնած են մի-մի տիրեն, որոնց ծագումն, ինչպես տեսանք, թաղված է տոհմային և ֆրատրիալ հասատատությունների բնագրում։ Այդ ծնող-զույգի միջև գտնվող տավորական պատկերությունն սիմվոլն այս նկարում փոխարինված է Մարիամի և Հիսուսի նկարներով, որն արդեն խոսում է քրիստոնեական պատկերացումների մասին։

Որպեսզի կոնկրետ կերպով ցույց տանք, թե ո՞ւմ են փոխարինել քրիստոնեական տապավառությունն ու տապավառողին, բերթրինակենք № 5505 ձեռագրի 176ա թերթի մուտքապատճենը (նկ. 794)։ Այստեղ էլ տակա են ծնող-զույգ տիրեները, տակաց, նրանց միջև, Հաստիկային շրջագծի մեջ, պատկերված է մի եղնիկ։ Տոտեմիզմի և հնքնատական տապավառությունների արտահայտությունն են այս ամրողջը, որ այնքան վառ գույներով չարտահայտվել են տարածվել քրիստոնեական միջնադարում, համաձայն ներքարկվելով համապատասխան վերամշակման։ Այդ մշակումներն էլ, ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, շատ չնչին թիվ են կազմում։ Մեր միջնադարյան մանրանկարիչները սիրով պահպանել են ժողովրդի ստեղծած գարավոր մոտիվները' առանց ազգակից մշակույթների և խնդրյուրումների։ Նրանք, անշուշտ, ոգևված են հատկապես ճարտարապետությունից, ուր մինչև ուշ ժամանակներն էլ գործածում էին այդ հին մոտիվները։

Թե որքան մեծ է եղել մանրանկարչական և հարատրապետական մուտքերի առնչությունը' պա կարելի է ցույց տալ պահպանված համապատասխան վիճակներով համեմատելով։

Այս հարցի մանրակրկիտ քննությունը նեղ աշխատություն սահմաններում անհնար է կատարել, ուստի, որպես օրինակ հիշենք միայն մի քանի նմուշ։

Վերցնենք № 5147 ձեռագրի 11ա թերթի մուտքապատճենը (նկ. 795)։ Այս մուտքի փորվածքի ամրողջ մեջ հիշեցնում է գմբեթավոր կառույց, միաժամանակ արտահայտելով նաև կենաց ծառի ու պտղաբերության գաղափարը։ Վերջին մոմենտը շեշտված է հատկապես փորվածքի վերին մասերին



Նկ. 795

պատկերված վարսանգա-պալաչին ոճավորմի միջոցով։ Նման փորվածքների և ճարտարապետական խորշերի (նիշա) առնչությունը ցույց է տրված վերևում (Նկ. Նկ. 170, 171, 172, 173)։ Բավական է մտովին անջատել այս անսարանից փորվածքի ձևը՝ վարսանգա-պալաչին ոճավորով, որպեսզի առաջանա մի այնպիսի գմբեթի կամ մատուռի վերին մասի պատկեր, որպիսիներից շատերն արդեն տեսել ենք և շատերն էլ կտեսնենք առաջը։

Մատյանի և ճարտարապետական կառույցների առնչությունները ավելի ցայտուն են Հետևյալ օրինակներում։

№ 5556 ձեռագրի 12ա թերթում գունավոր մատքապատկերի աջ և ձախ կողմերում պատկերված են մեկական սիրեն՝ յուրահատուկ դիրքով (Նկ. 796)։ Նրանք կարծես այն էակներն են, որ հսկում են ավելալ մատյանի վրա։ Ճարտարապետության մեջ այս մոտիվին համապատասխանում են այն մատ-



Նկ. 794

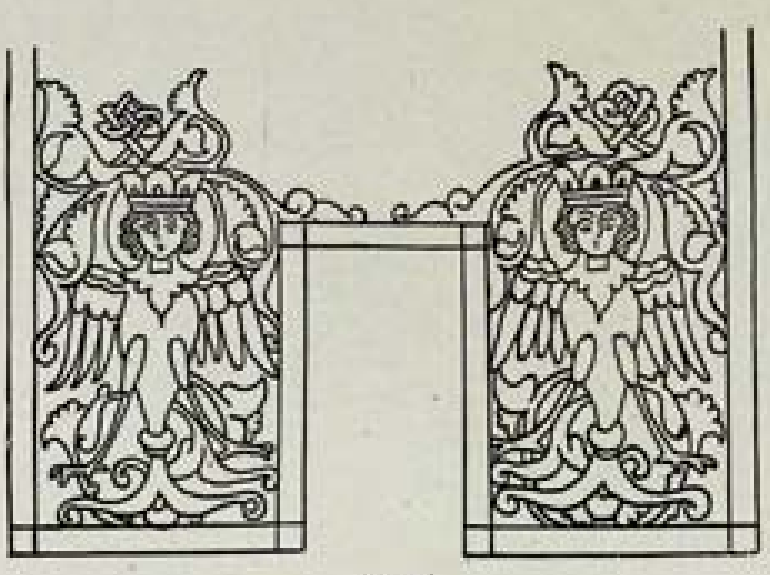


Նկ. 795

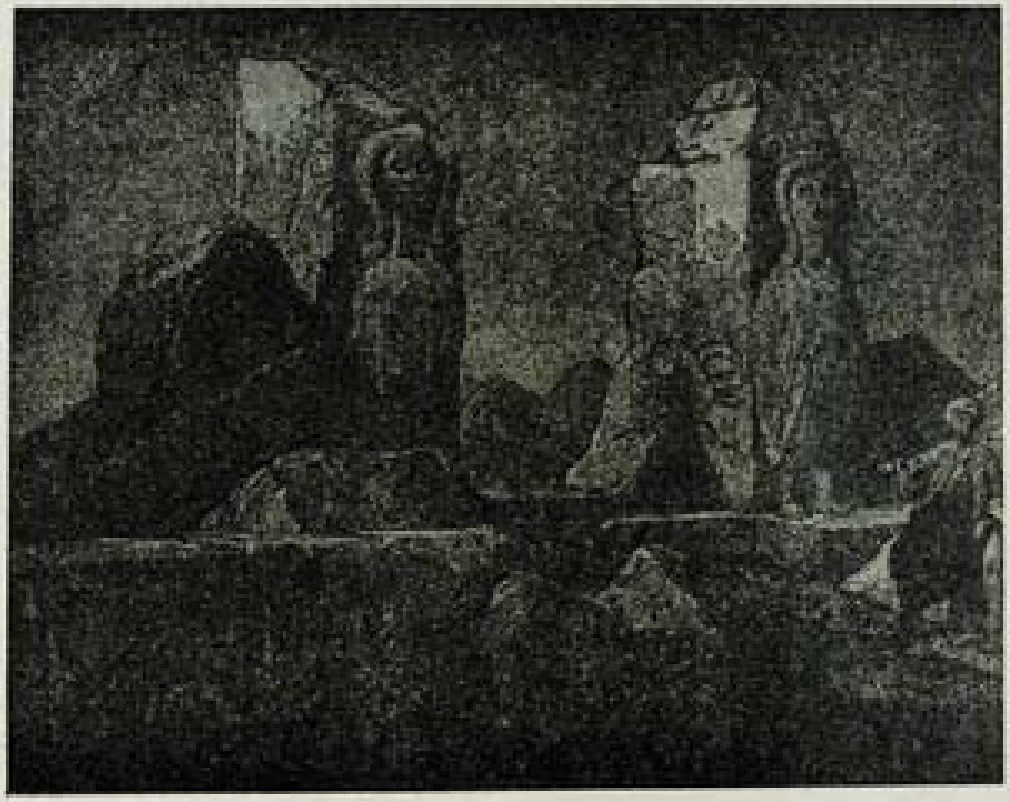
քերը, որոնց աջ և ձախ կողմերին կանգնած են նման էակների արձաններ։ Այդպիսիներից է, օրինակ, Կիլիկիայի Թասվլու կամ Թասվլուպոլիս քաղաքի մի հին տաճարի մուտքը՝ իր արձաններով (նկ. 797) [1]։

Հետաքրքրական է նաև այս տաճարամուտքի աջ կողմում երևացող երկգլխանի թռչունի քանդակը, որը, ինչպես տեսանք, կրոնական տարբեր դավանալուց առաջ, արտահայտել է ծնող-զույգի իմաստը՝ պատմա-հասարակական առումով։

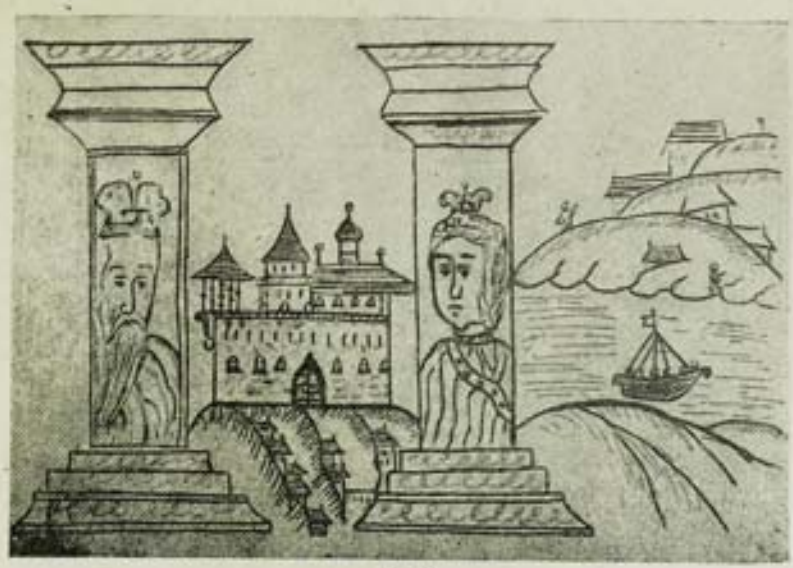
[1] Հ. Ալիշան, Սիսուան, Վենետիկ, 1885, էջ 287։



Ill. 196



Ill. 197



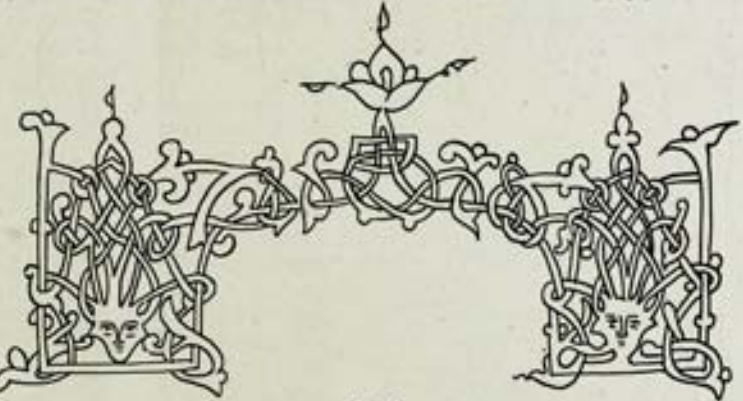
Նկ. 798

Ռումինական մանրանկարչությունից հիշենք մի օրինակ, որը նույնպես կապ ունի այդպիսի մոտիվների հետ (Նկ. 798)[1]:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ արդեն գործ ունենք ուշ ժամանակների հասկացողության հետ·

Համանման ծագում ունի նաև բուլղարական մանրանկարչությունից մեզ բերվող հետևյալ մուտքապատկերը (Նկ. 799)[1]:

Այս բոլորից հետո կարելի է ասել, որ, իրոք, մանրանկարչության մեջ այնքան մեծ տարածում



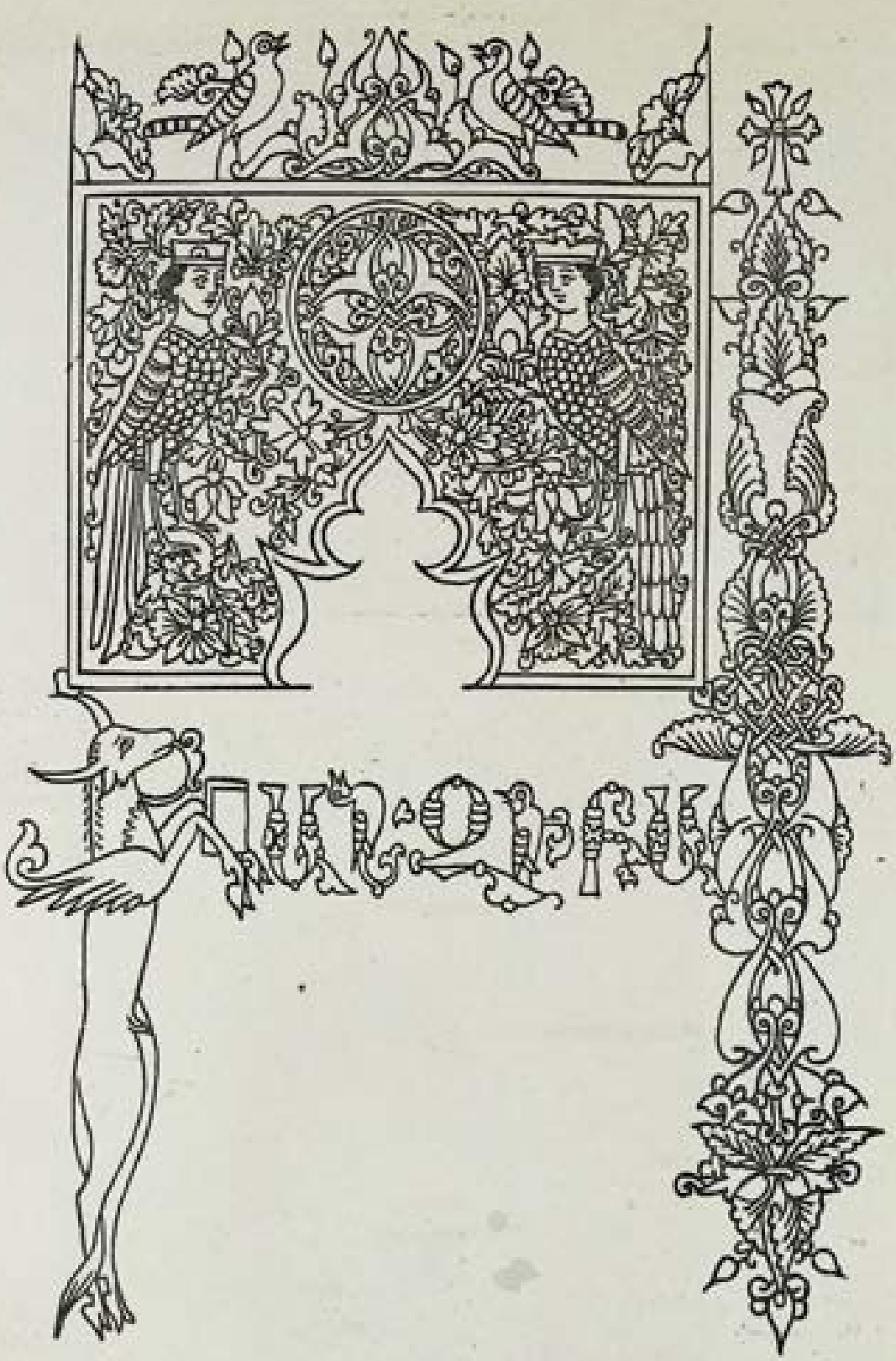
Նկ. 799

Հին մոտիվներն այստեղ փոխարինված են մարդկային ծնող-զույգով:

գտած մուտքապատկերները ճարտարապետական ծագում ունեն: Դրանց վրա կատարված զարդերը ցույց են տալիս, որ այստեղ էլ առկա են ինչպես տոհմատիրական կարգերի, այնպես էլ ֆրատրիայ

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XL, рис 7.

[1] Там же, таб. IX, рис. 7.



կազմավորումների գաղափարական մեկնություններ։ Իրենց հերթին, այդ գարդերը օգնում են գաղափար կազմելու նաև այն շենքերի էության մասին, որոնց հախճանների վրա նրանք են եղել դրված, ունենալով գաղափարական հատուկ նշանակություններ։ Նրանք իրենք մեզ ամփոփել են բնուածների, գիրքաստանի, տոհմի, քնդի, ինչպես նաև ժողովրդի միասնության գաղափարը։ Եվ բոլորովին էլ պատահական չէ, որ ձեռագրային կուլտուրան, որպես ամենահամապարփակ և ամենախրելի գրչախազարդ, օգտագործել է այդ մոտիվները՝ յուրահատուկ մշակումներով և կոմպոզիցիաներով։



Նկ. 800

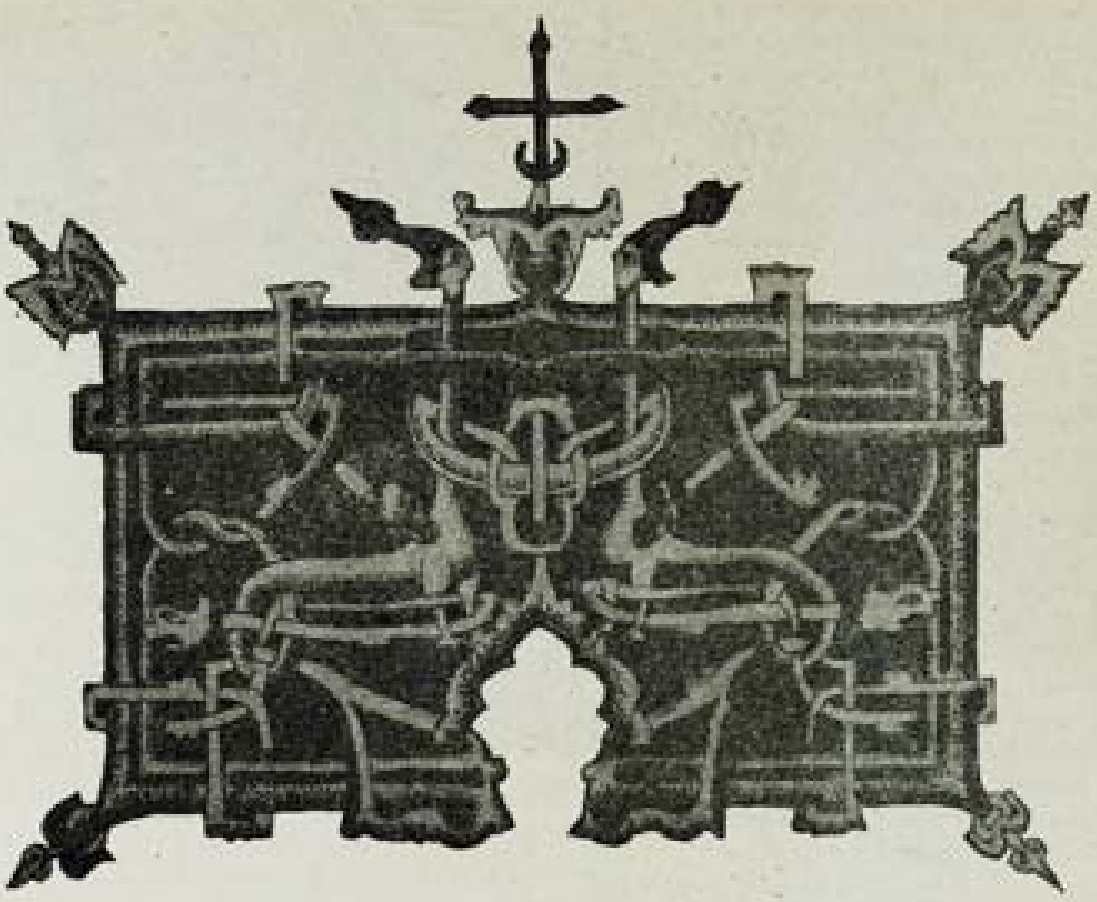
Ուշագրավ ձեռագիր, որի այն նկարազարդված է քիչուց շատ հատ-րան կիրառով, որի ոչ բոլոր առանձին նյութերի սկզբներում, գոնե առաջինի սկզբում ունենում է մուտքագիր։ Միչին դարձարվածության գեպքում, նոր նյութի սկզբից վերև, պատկերվում է մի գաղտրիկ մուտք, որտեղից դեպի ալ, ամբողջ էջի լուսանցքով մեկ, նկարվում է մի տոհմածառ-լուսանցազարդ։ Մուտքի տակ գրվում է նյութի խորագիրը և ապա բուն նյութը։ Սովորաբար նյութի սկզբի տառերը, առաջինը, հաճախ էլ ողջ էջը գրվում է զարդատառերով։ Ահա մի սովորական մուտքապատկեր՝ իր ամանգակ պարագաներով՝ ընդօրինակված № 7558 ձեռագրի 132ա թերթից (նկ. 800)։

Այս ճոխ ու հարուստ մուտքերի փոխարեն հաճախ էլ հանդիպում ենք քառակուսի, քառանկյունի, կամ ուղղակի ժապավենաձև զարդերի, որոնք էլ երբեմն ընդունում են ուղիղ, բայց զարդարուն գծի տեսք։

Բնականաբար հարց է առաջանում. ինչ մուտքերն իրենց զարդերով այդքան սերտորեն կապված են տոհմի, ընտանիքի, պետության և համապատասխան կրոնական պատկերացումների հետ, ապա նրանք պիտի վերնում քննված ձեռքով, բայց ազգային յուրահատուկ ոճով, երևան գային նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ Եվ դա՝ ամենից առաջ, որովհետև այն հասկացողությունները, որոնց ընկած են մուտք կոչված զարդերի հիմքում, բնորոշ են բոլոր ժողովուրդներին և նրանց նախորդներին՝ սկսած բնականիքի ամենանախնական ձևերից և վերջացրած մինամուսնական ընտանիքով։ Եվ, իրոք, փաստերն այսօրվա էլ ակնհայտ են հարուստ ու բազմազանության են, որ առանձին բացատրությունների կարիք չի զգացվում։

Այս տեսակետից վերին աստիճանի հետաքրքիր և հավակցրտա աշխատանք է կատարել ռուս նշանավոր գիտնական Վ. Վ. Ստասովը։ Խոսքը նորից նրա հրատարակած «Славянский и восточные орнамент...» աշխատի մասին է, ուր հանգամանորեն է հատկացված մուտքապատկերներին՝ ընդօրինակված տարբեր ժողովուրդների հին ու միջնադարյան ձեռագրերից։ Ընթերցողն ինքն էլ կարող է, թե՛ այդ ժողովածուի և թե՛ տարբեր ժողովուրդների զարդարվեստների նվիրված ուրիշ ժողովածուների օգնությամբ, հետևել այստեղ առաջ քաշված հարցերին։ Այնուամենայնիվ, հարկ ենք համարում, անմիջական համեմատության նպատակով, կատարել որոշ մեկնաբանություններ։ Ընդհանրապես նկատելի է, որ սլավոնական զարդարվեստում պահպանված համապատասխան նմուշները շատ ավելի խոսուն են, ուստի հիշենք ռուսական, բուլղարական, սերբական մանրանկարչությունից մի քանի օրինակ։

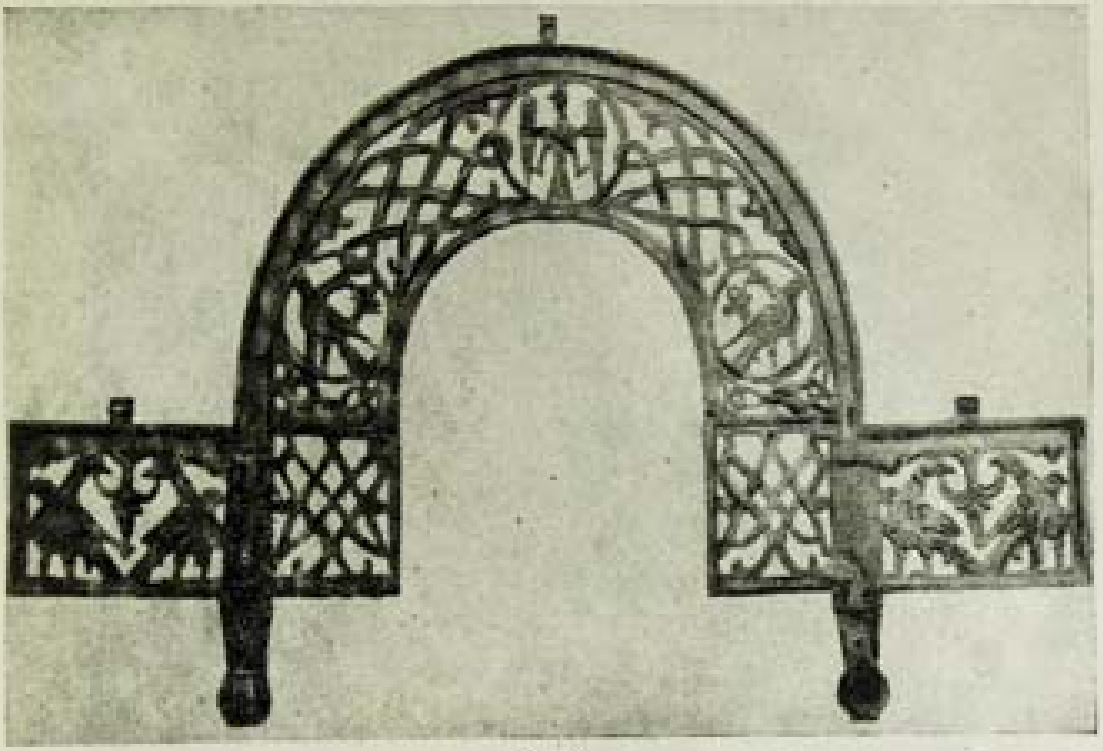
Հյուսիսային-ռուսական միջնադարյան մանրանկարչության մուտքապատկերներից մենք (XIV—XV դդ.) իրենից ներկայացնում է մի քա-



¼. 803



¼. 803



Նկ. 804

ոսկուի գարգ՝ վարսանգա-պաղպաչի և համապատասխան այլ մոտիվների հարաբարդումներով (նկ. 801) [1]: Նեքսում պատկերված են երկու քրոջուհիներ՝ պարանոցներով փարված միմյանց: Ամբողջ մուտքի պատկերն, ըստ էության, արտահայտում է այդ ժող-ղուլդի միասնությունը:

Առավել բարդ տեսք ունի Թյաղանի XVI գարի ձեռագրերից մեկի մուտքը (նկ. 802) [2]: Այս մուտքի հիմնական ուժերը երկու զույգ էակներ են, որ մի ժող-ղուլդը մարդպետին և քաշնամարմին է, իսկ մյուսը քաշնագլուխ կամ գազանագլուխ էակ, որի մարմինը վիշ է ածված ամանման գալարների: Այդ երկու զույգ ուժերի սիմետրիկ և համաչափ միահյուսումների ամբողջությունն է, որ պայմանավորել է այդ մուտքի գոյությունն ու իմաստը:

Ի լուսի բարդ տեսք ունեցող մուտքապատկերներից հիշենք XIV դարում նովգորոդում ընդօրինակված ոսկեայան մի ձեռագրի հետևյալ մուտքապատկերը (նկ. 803) [3]: Ցմահներով մանրամասնությունների մեջ, որոնք էլ ամենևին ևս էլ անկարևոր չեն վերջին տարբերակված են վիհրևում, նկատենք, որ այս մուտքն ամբողջապես մի տոհմային պատկեր է՝ իր ֆրատրիաների և ենթաֆրատրիաների բարդ ու արհեստական հարաբարդություններով:

Ծառայան ֆոլկլորային հին հուշարձանների մեջ հայտնի է մի երգախումբ, որը պատկանում է XII դարին (նկ. 804) [1]: Այս հուշարձանն էլ կարևոր է գոնե այն առարկաների թվին, որոնց միջոցով պատկերված են եղել առհասարակ սիմվոլները՝ իրենց ենթակա սիմետրիկ կառուցվածքով: Հետաքրքրական, անշուշտ, այսպիսի ձևերն արդեն առարկված պիտի լինեին արտիքքային ուժով:

Կարևոր նշանակություն ունեն ռուսական մանրանկարչության նաև այն մուտքապատկերները, որոնք զուրկ են արդեն բնականից հետագա ձևի պայքարը՝ նախորդ ձևի դեմ: Այդպիսիներից են, օրինակ, Նովգորոդի ձեռագրերից ընդօրինակված նմուշները: Այդպես նման մուտքերի մեջ երևում են մեկական ուղամարդիկ, որոնք ամբողջ ուժով սեղմում են իրենցից աջ ու ձախ ձգված երկրների

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, табл. LXXV, рис. 28.

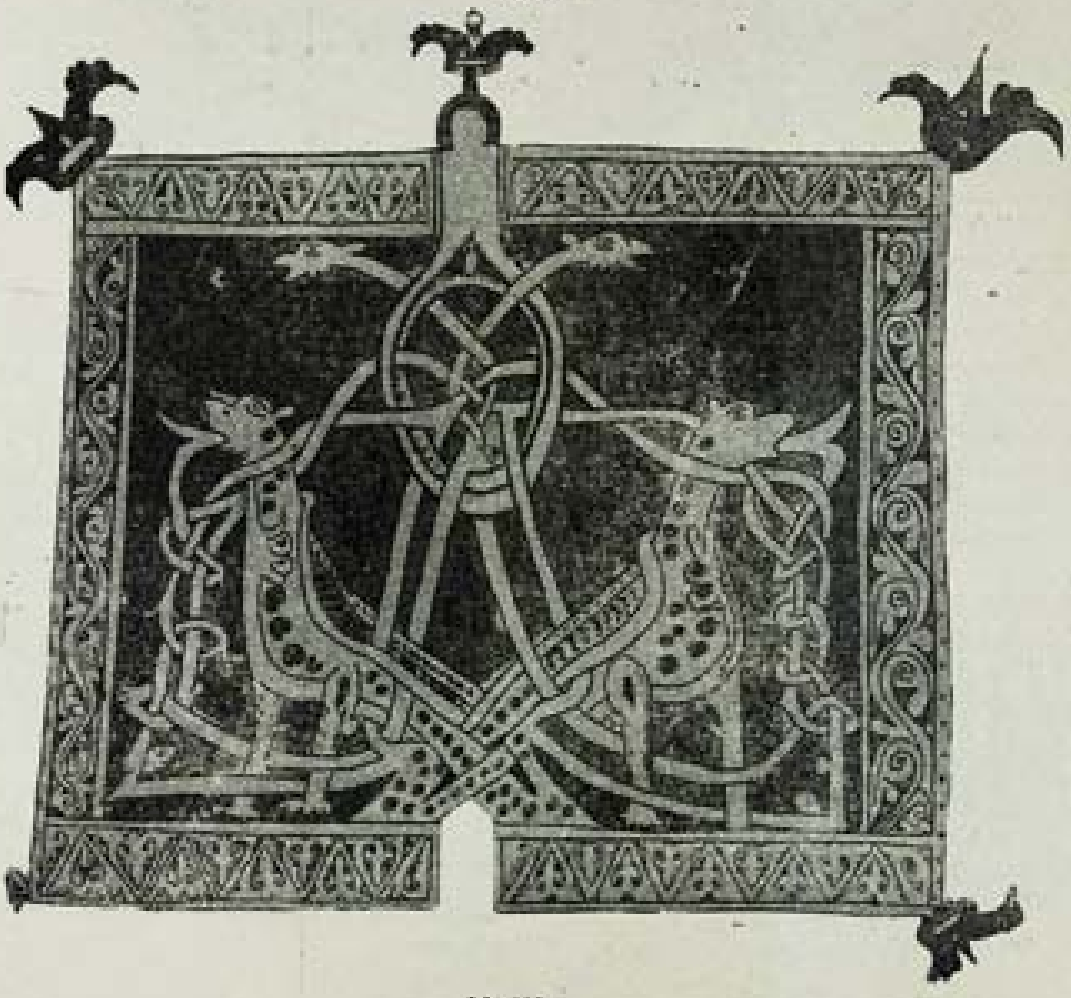
[2] Тай же, табл. LXXXV, рис. 1.

[3] Там же, табл. LXVI, рис. 1.

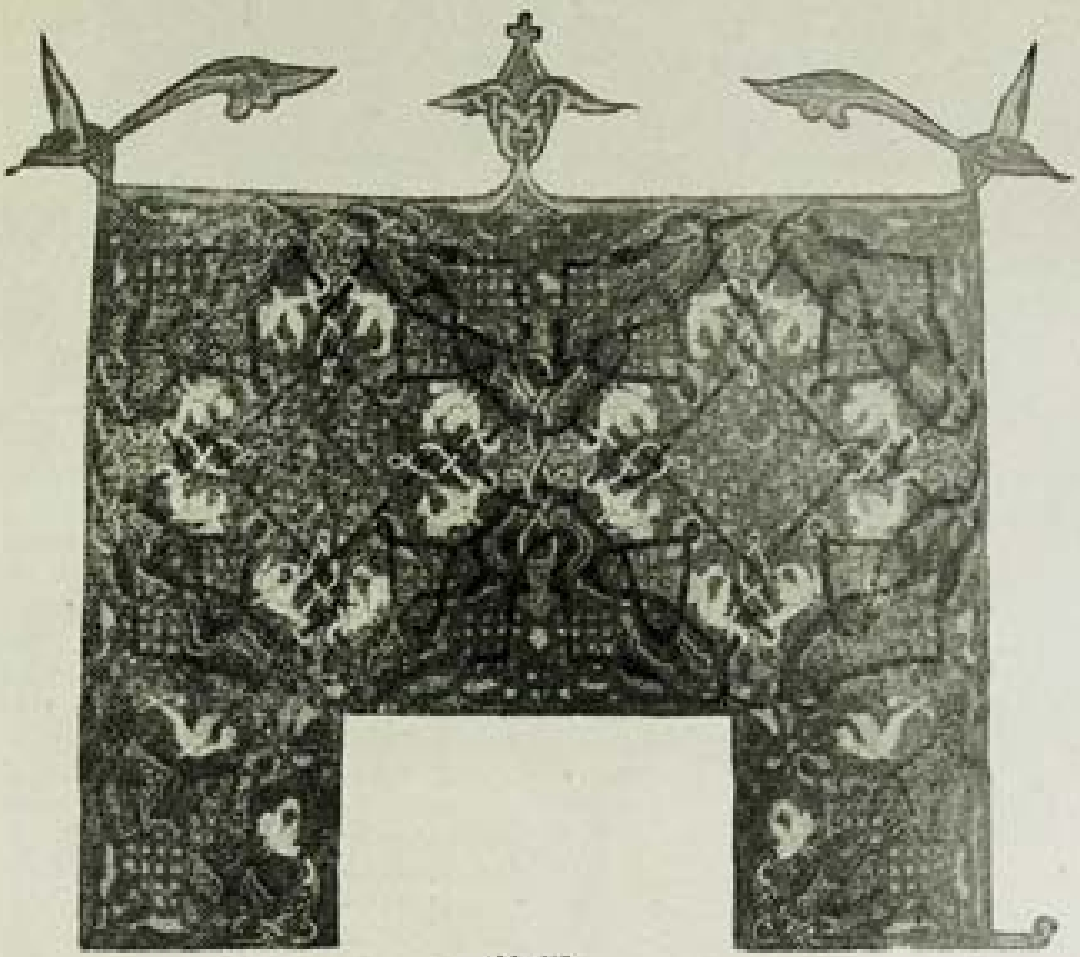
[1] По следам древних культур, Древняя Русь, Москва, 1953, между стр. 112—113. „Бронзовая арка XII века...".



Lt. 805



Lt. 806



Նկ. 807

ֆրատրիանների կենդանակերպ նախնիների կոչերը (նկ. 805)[1]: Անուշտ, այստեղ գործ ունենք տոհմատիրական կարգերի քայքայման և հայրիշխանության, մասնավոր սեփականության ու պետության գարգացման հպնելակի արձագանքների հետ:

Օրինակները աստանդան մանրանկարչությունից՝ համարենք բավարար:

Նման նկարներ շատ կան նաև ավրոպական մանրանկարչության մեջ: Այդպիսիներից է, օրինակ, XIII—XIV գարերում ընդօրինակված մի ձեռագրի մուտքապատկերը (նկ. 806)[2]:

Նիստ մեծարժեք և հազվագյուտ նմուշներից մեկը պիտի համարել մոլդովո-վլախական մանրանկարչության նմուշներից մեկը (նկ. 807)[3]:

Այս մուտքապատկերում ցույց է տրված մի ամբողջ տոհմի կերպարանքը՝ իր երկու հիմնական ֆրատրիաներով, որոնցից մեկը գտնվում է մուտքի մի կեսում, իսկ մյուսը՝ մյուս կեսում: Յուրաքանչյուր ֆրատրիայի ներսում նկարված են չորսական ժող-գույգեր, որոնք և գրանորում են տոհմային է՛լ ավելի փոքր միավորների գագաթները և նրանց փոխհարաբերությունները: Ընդհանուր գծերով այս բարդ ու նրանի տեսարանն արդեն հասկանալի է:

Մեզ մի քիչ ավելի տեսք են տվեցել հին գարգարան մուտքերը հարտարապետության մեջ, որոնց մնացուկների այնքան առատորեն հրնան են գալիս մանրանկարչության բնագավառում:

Մուտքապատկերների նկարա ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տեղիքում հասկանալու ոչ միայն խորանների, այլև հարտարապետական հագում ունեցող այն մյուս մոտիվների հնությունը, որոնց նվիրված է ներկա գլուխը:

Վերցնենք խորաններըց: Մենք բնչը խորան բա-

[1] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. С. Петербург, 1887, таб. LXIX, рис. 1.

[2] Там же, таб. XIX, рис. 1.

[3] Там же, таб. XXXVII, рис. 1.

ոչ, քան Հայկազյան քառատրանի, նշանակում է. ուխտան. տաղաստար. կազմած ի կատուց կամ ի մորքոյ՝ կատուցնալ ի բացի՝ որպէս խուզ կամ տուն շարժական. որոյ մնծն և լուսն լինի գմբեթատոր... Իրք տանէաց տաստուսոյ շարժական... Նկնծոցի, և տանէաց... Սնդանն կամ քնին ի մէջ տանէաց... Դիւան, գմբեթատոր տանան խորհրդոց. գահիճ արքունի... Խորշք տաճարական ազիւտակաց...»։

Մատենագիտները այս հանգամանքի վրա հաճախ են ուշադրություն գործել, քայլ և ալիսպես խորանների ուսումնասիրության գործը մեացել է խիստ անբավարար վիճակում, տեղի տալով մի շարք ոչ ճիշտ եզրակացությունների։

Մենք արդեն տեղի ենք ունեցել նշելու, որ առանձին-առանձին հանդիպող և վերևում քննված բոլոր մոտիվները խորաններում և մուտքերում երևան են գալիս մեասին և տարբեր հարաբերություններով։ Թանի որ այդ մոտիվները արդեն իրենց մանրամասներով մեզ համար հասկանալի են, ուստի առանձնապես դժվար չէ նաև նրանց այդ յուրահատուկ խառնուրդների էության հասկանալը։

Խորաններն էլ իրենց ձևերով տարբեր են լինում։

Նրանց բոլորի համար էլ բնորոշ են սյուները, որոնց քիվը գործակալ կապուն չէ։

Սյուները մեացած են լինում միաձույց հետ քառանկյուն կամ կամարաձև վերնամասերով։ Այս վերջիններս ևս, իրենց զարդամոտիվներով, մուտքերի նման, գործարվեստի ամենահետաքրքիր կողմերից մեկն են։

Չափերի կտրվել, թե այդ կողմերը քրիստոնեական հարատարապետության ժեռնգն են։ Նրանք ևս, իրենց ծագմամբ, կապված են հնագույն ժամանակների հետ։

Գր. Տաթևացին, խոսելով ընդլիական խորանի մասին, որը պատրաստվում է, իբր թե, ատտու կամքով և Մովսեսի նախանձախնդրությամբ, գրում է. «Ամենը էին զառաքաւս կողն գործարել, վասնոր առաւել քան զնուա գործարէ զնորանն [1]։ Այս վկայությունը մի կողմից խորանային կուլտուրան կապում է հնթանոսական արվեստների հետ, իսկ մյուս կողմից՝ ցույց է տալիս առաջինների գործածման արվեստի ազգությունը վերջիններիս վրա։ Նրկու առումով էլ այս վկայությունը մեզ համար կարևոր է։

Իրենց գործարվածությամբ խորաններն էլ, մուտքերի նման, լինում են խիստ բազմազան, մեկի պատրանքով մեանգամայն պարզագույն գործեր, մեկի էլ խիստ բարդ և հարուստ գործերի համադրեալներ։ Ալստեղ էլ հաճախ բոլորովին բացակայում են կենդանական մոտիվները՝ իրենց տեղը զիջելով բուսական և երկրաչափական մոտիվներին։ Այս վերջիններն էլ, անկախ իրենց արտաքնապես պարզ քվացող տեսքից, կապված են ամենարարդ հասկացողություններ հետ։ Վերցնենք մի այդպիսի խորան՝ ընդգրկելով № 8205 ձեռագրում պահպանված մագաղաթյա պահպանակից, որը կարող է պատկանել IX—X դարերին (նկ. 808)։ Այդ խորանը մեզ հրատարակում են մատենադի փոքրացումով և նրա գույների պահպանմամբ։ Դա մի նուագյուն խորան է, որի վերին մասում, ամենաալյքի ընկնող տեսքով, ցույց է տրված մի մեծ շրջագիծ՝ լցված փոքրիկ շրջագծերով և խաչազարդերով։

Այդ խոշոր շրջագիծն ունի չորս գալարաթել, որոնց օգնությամբ նա միանում է իրեն ընդգրկող քառանկյան շրջանակի չորս կողմերի հետ։ Մենք արդեն տեսնում ենք նման զարդերի հատիկա-էլիմինացիոն էության բոլոր մանրամասնությունները։ Արդեն հասկանալի են նաև քե՛ նրա ներսում պատկերված փոքրիկ շրջագծերն ու խաչազարդերը (հատիկա-էլիմինացիոն զարդեր) և քե՛ նրան ընդգրկող շրջագծից դուրս գտնվող ծալկապատկերները։ Բացի դրանից, մենք արդեն տեսնում ենք նաև այդպիսի մոտիվների միջոցով գրանորված հատարակական որոշ հասկացողությունների հետ։ Այս տեսարանում իշխող չորսի գաղափարը ժամանակին սերտորեն առնչված է եղել նաև արեմի չորս տարիների իմաստի հետ։ Այլ կերպ ասած, այստեղ խառնված են բնության և հատարակության այն խոշոր ուժերի գաղափարները, որոնցով ապրել ու գործել է տոհմը։

Քրիստոնեությունը, նոր իմաստ հաղորդելով քառակի և քառալյակ գործերին, հատիկապատկերներին և մյուսներին, այդ բոլորն ալ աշխատել է տարածել ըստ իր գաղափարախոսության։ Հատիկ՝ ինքը Քրիստոսն է, աստված են ավետարանիչները, և նրան նեղեալացնում քամմուզների, ալիքների և հատիկային մյուս տատվածությունների փոխարեն։ Սակայն դժվար է ասել, թե ժողովուրդն այդպիսի գործերի մեջ քրիստոնեության ժամանակ միայն Քրիստոսին էր տեսնում։ Նա այդտեղ տեսնում էր մի հին, նվիրական, ավանդական արքունյուն, որը կապվում էր նրա ընտանեկան-փրկատուական զգացմունքների հետ և ատոցացվում իր սեփական տան ու հայրենիքի գաղափարների։ Հատկապես քննվող խորանը, այս առումով, պահպանել է հազվագյուտ վկայություններ

[1] Գր. Տաթևացի. Գիրք հարցմանց. կ. Պոլիս, 1729, էջ 343։



հասցը վերաբերում է նրա այտերի հիմքերի մոտ, գնանի վրա տարածված բուսատևային մշակույթներին։

Չնայած այտոսկր այտերի հիմքում ընկած պատվենքը բուսատևային կոնկրետ մշակույթի հետ են կապվում և հետաքրքիր է նրանց բուսական տեսակը (տեսք), բայց և այնպես այտոսկր միայն սենի բաժմացման հարցը լուծի տեսանկ։ Այս սենիները, տեսական տեսակային կոնկրետությունից, պատարքությունի գաղափարն ընդհանրացնող նշանների հույներ են։ Այդպիսի ընդհանրացման մի կրտսի օրինակի հետ արդեն ծանոթացել ենք։ Հասցը վերաբերում է M 6252 հնոտարի 3-ա քիրքի խորանի հիմքում ընկած նման գաղափարապատկերին (նկ. 287)։ Հենց այդտեղ էլ տեսանք, որ խորանի հիմքում ընկած պաղպաքությունի սիմվոլը կապվում է նաև հասարակական-տոհմային հարաբերությունների հետ[1]։ Այդ օրինակով կարող ենք հիշել նաև այն մասունանկարները, որոնց հիմքերում պատկերված են հատիկային մասիվներ (նկ. նկ. 304—310)։

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ խորանների հիմքերում երևան եկող պաղպաքությունի սիմվոլները հետ կապված են եղել նաև տոհմային նախնիների գաղափարների հետ։ Այս հանգամանքը հենց ինքնին ցույց է տալիս մի կողմից՝ խորանների և մյուս կողմից՝ տոհմի ու նրան հաջորդած համապատասխան հասարարությունների առնչությունները։

Մնում է տեսնենք այն հանգամանքը, թե ինչպես և՝ նախնիները, և՝ խորանները կոնկրետ հասարարություններ են եղել, ապա հետևությամբ կրկնենք նաև գործարան խորանների սկզբնական շրջանի անմիջական նշանակությունը։ Դրանք յուրահատուկ կառույցներ են եղել, որոնք գոնվել են տոհմի, ցեղի, ֆրատրիաների և նման ուրիշ միավորների ուշադրության կենտրոնում։ Այդպիսի ընդհանուր, ամենից առաջ, կապված կյանքին տոհմային զեկավարների և ընդհանուր զեկավարության հետ։ Մարդկի կոնսպեկտից բերված վկայությունի մեջ տեսանք, թե ինչպես տոհմի առաջնորդի բնակարանում պատկերված է լինում նրա տոհմային գերբը։ Այդպիսի տեսք պիտի ունենային նաև այն ընդհանուր կամ նրանց կարևորագույն մասերը, որ տեղի էին ունենում տոհմի ընդհանուր հարցերի քննություններ։ Բացի դրանից, պիտի նկատի ունենալ նաև մի ուրիշ հանգամանք։ Հայտնի է, որ տոհմատիրական շրջանում մարդիկ սովորաբար ապրելիս են եղել ընդհանուր աներում, որոնք նույնպես գործարվել են տոհմային պատկերներով։ Այս առումով ուշագրավ են գործարման քանի աստիճանի վրա գտնվող ցեղերի կյանքից առնված փաստերը։

«Տնտես 40 տարի առաջ ոչ ոք տվյալով մեկ ընդհանրներն ապրում էին փայտյա մեծ տներում։ Տունը կառուցվում էր կոլեկտիվ կերպով։ Տղամարդկանց և խոյդանների մոտ երկար ժամանակ պահպանված էր հին կարգը, որի համաձայն տունը կառուցվում էր հակառակ (противоположный) ֆրատրիայի անդամների կողմից։ Այդ տների հատկանիշերին (ֆասադ) պատկերվում էր տոհմային տոտեմը կամ այդ տան մոտ գրվում էր տոտեմական այտոս։ Տան ծածկը պահող այտոսկրը, սովորաբար, ծածկվում էին այդ տան բնակիչների տոտեմների փորագրություններով։ Այդ տանը տեղավորվում էին նույն տոհմին պատկանող մի քանի ընտանիքներ[1]։

Նույնը պիտի ասել նաև տոհմատիրական շրջանում այնքան շատ տարածված տղամարդկանց և կանանց տների մասին։ Վերջապես, այդպիսի տեսք պիտի ունենային թե՛ ննջարկյալ նախնիների և թե՛ խոշոր զեկավարների գերեզմանային հուշարձանները ու նախնական սրբավայրերը՝ նվիրված այդ նախնիներին։

Հասկանալի է, որ ճարտարապետական այդ կառույցները, որոնք ձևավորվել էին տոհմային հասարակության ծոցում, պիտի հետզհետե ավելի քան զարգանային՝ ի վերջո հիմք դառնալով հարտարապետական կառույցների հետագա տիպերի։

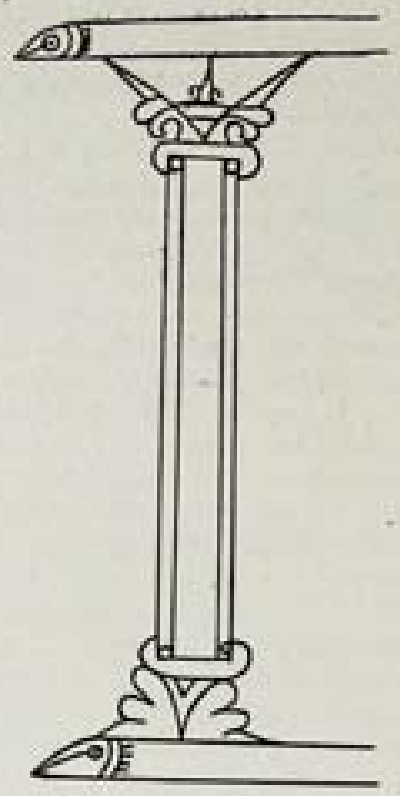
Անկախ բոլոր տարբերություններից, հարտարապետության մեջ, քննվող մոտիվները հարուստ հետքեր են թողել. նրանք, համեմատաբար, շատ են պահպանված գերեզմանոցներում, փուլտային կառույցներում, քաղաքական շենքերում, պետական-վարչական պալատներում, ինչպես և սովորական բնակարանների որոշ մասերում (բուխարի-օջախների, գռների, լուսամուտների, ճակատների, պատշգամբների վրա և այլն)։

Քանի որ հարուստ վկայություններ կան, այսպես կոչված, տաղամարդկանց տների մասին, ուստի հարկ ենք համարում փոքր ինչ անդրադառնալ նրանց և խորանների ու մուտքերի կարևորագույն առնչություններին։

Հատկանշին գտնվող ուսումնասիրություններ ցույց են տվել, որ տղամարդկանց

[1] Ю. П. Аверкиева, Работа у индейцев Северной Америки, Москва—Ленинград, 1941, стр. 20.

[1] Մեր ասվի տիեզերքի 118—119-րդ էջերը։



Նկ. 809

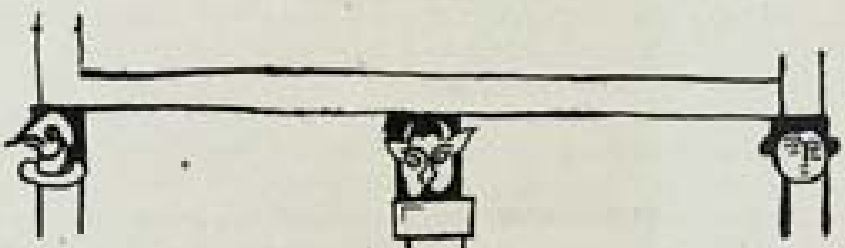
տեսքում կարմակերպված գաստիարակչական աշխատանքների մեջ մեծ տեղ են բռնել գարնան և

Այս գաստիարակությունների ընդհանուր գիտական հաստատությունն էլ նրանց բնական կապակցվելու էր հատուկ ձևով։ Այն պետք է արտահայտեր նախնու, գարնան, վերածննդի գաղափարները։

Պրոֆ. Վ. Ցա. Պրոպպը, խոսելով այդ տեսակների մասին, ընդգծում է առասպելական գաղափարների արտահայտությունը՝ հարտարակնատական ձևերում.

«Ամերիկյան արտերական մեջ,— ասում է նա,— ... տեսակը պահպանել է գոտորդիզի ավելի պարզ հետքեր, քան հրեանը։ Այդ տեսակի փոխարեն պատկերված է կենդանին։ Ահա թե ինչպես է նկարագրվում տան կառուցումը՝ հյուսիս-ամերիկյան գրույցում։ Հերոսը երկրի վրա է իջնում արնից։ Նա՝ արևի զավակն է։ Նա սկսանահում է երկրային կնոջ հետ և կառուցում է տուն։ Առաջին և հարկ սյուները նրա տան մեջ՝ տղամարդկանց են։ ... Առաջին երկու սյուները իրենց վրա անմիջապես պահում են հորիզոնական ձողը, որոնք ներկայացնում են օձեր, նույն պահին հարկ սյուները պահում են խաչաձևող մի ձող, որը ներկայացնում է ամ կամ գայլ[1]։

Ահա մի նման տեսարան № 3784 ձեռագրի էջ երեքից (Նկ. 809), որ պատկերված է մի խորան, որի սյուների հիմքում և սյուների վրա բնական գերանները իրենցից ներկայացնում են երկգլուխ օձեր։ Միաղ-գույնը պատկերված է խորանի վրա՝ երկու թռչունի կերպարանքով, որոնց մեջն գտնվում է պորտրերուչյան գաղափարանքը։



Նկ. 810

վերածնության, բնչպես նաև նախնիների ոգով գաստիարակելու գաղափարները։

Այդ գաստիարակությունների ժամանակ նպատակ է դրվել երեխաներին, պատանիներին համոզելու, որ նրանք մեռնում են և ապա վերածնվում։ Դա արվել է ոչ թե լոկ խոսքով, այլ հատուկ գործակերպով[1]։

[1] Так,—пишет Б. Я. Владимирцов.—Союз Идэбо в низовьях Конго имел следующий ритуал инициации. Юношей имитировали смерть. Их уносили в специальное место в лесу... Родители и сородичи должны были верить жрецам, что юноши умерли и возродились. Затем, наконец, колдуны союза „собирали кости" „умерших" и „воскрешали" их. Юноша посвященный в таинство, возвращался домой и в течение долгого времени притворялся, что забыл все о своей прошлой жизни, в том числе и умение говорить на родном языке, объясняясь лишь на тайном языке союза, пока вновь „научился" обычной речи".

С. П. Толстов, Древний Хорезм, Москва, 1948, стр. 312.

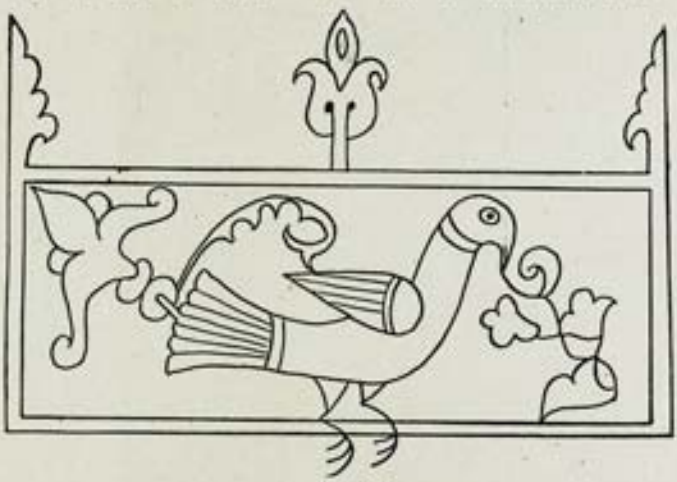
„Образ мыслился как смерть и второчное рождение",—писал Б. Я. Владимирцов.

[1] В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Ленинград, 1946, стр. 48—49.



Նկ. 811

«Ցպամարդկանց տները հաճախ կառուցվել են սյուների վրա»,— գրում է նույն հեղինակը [1]. «Կառույցը, որի մասին խոսվում է այստեղ, կանգնած է փորագրված սյուների վրա» [2]: Ինչպես տեսնում ենք, խորանների համար էլ բնորոշ է հենց այդ հանգամանքը: Նրանք միշտ սյուների վրա են: Այդ փորագրված սյուներն էլ կենդանակերպ տեսք



Նկ. 812

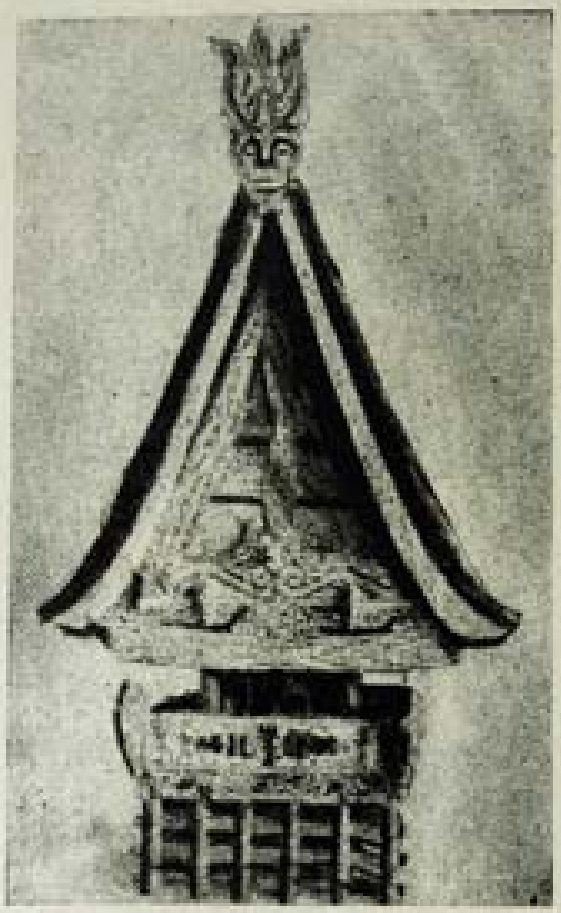
ունեն: Դա էլ հազար ու մի ձևերով երևան է գալիս խորանանկարներում: Այդպիսիներից է, օրինակ, № 7555 ձեռագրի 8ա թերթի խորանը, ուր սյուների կենդանական տեսքը արտահայտված է խարիսխների միջոցով: Թիվ № 9310 ձեռագրի 5ա թերթի խորանի սյուների կենդանական բնույթը արտահայտված է խոյակների միջոցով (նկ. 810):

Հաճախ և՛ խոյակները, և՛ խարիսխները ունենում են կենդանական պատկեր: Երբեմն էլ նրանք ամբողջապես այդպիսի կերպարանք ունեն

Վերևում բերվեց վկայություն այն մասին, որ այդ տներին աշխատել են տալ կենդանական տեսք: Այդ էլ բազմապիսի ձևերով պահպանված է մեր խորաններում: Կան խորաններ, որոնց վերին մասում, արխիտրավի վրա, դրված են մեկական կամ երկուական կենդանիներ: Այդպիսիներից

[1] В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Ленинград, 1946, стр 99.

[2] Там же, стр. 50.



Նկ. 814

մեկն է № 5505 ձեռագրի 8r քերքի խորանը (նկ. 811) և № 382 ձեռագրի 278ա քերքի քառանկյունի մուտքը (նկ. 812):

Վ. Յա. Պրոպպի աշխատությունում մեջ բերված են շատ օրինակներ ազամարդկանց տների կենդանակերպության մասին, որոնցից ուշագրավ են նաև հետևյալները: Բանվոլյան կղզիներում տնակի մուտքը սկսվում է շնաձկի երախ, մերամ կղզում տնակի մեջ մատի երեխայի մասին ասում են, որ նա կլանվել կոկորդիլոսի երախի մեջ, կղզիների պատրաստվել են որպես բերան՝ ասր առատներով: Այնտեղ գուռը կարող է սեռեցս... Դռների մոտ երեան են գալիս պահապան կենդանիներ և այլն [1]:

Նման վկայությունների ենք հանդիպում նաև մեր հեքիաթներում: Բերենք մի օրինակ, ուր չիների գուռը պատկերված է որպես գորթող կենդանի էակ: «Մայիչ» հեքիաթում կախարդը, հետևելով բռնելու նպատակով, օդնությամբ է կանչում գռներին.

— Ալ ես ասած գուռ, բռնա ընդրանու Գուռը, սակայն, չի բռնում, պատասխանելով.

— Ասեց.—Ցավաչ, մի քիչ բաց ըլլեմ, դին-ճանամ...»

Կախարդը դիմում է մյուս գռանը.

— Բաց գուռ, գու բռնաս: Ալս գուռն էլ է հրամարվում կախարդի ոտքին գորթելուց [2]:

Գուռը որպես գորթող կենդանի, որը կարող է մարդկանց կլանել, իր ուշագրավ արտացոլումն է գտել, օրինակ, № 979 ձեռագրի 255ա քերքի խորանանկարում, որը մեզ ենք բերում գունավոր նմանահանությամբ (նկ. 813): Այստեղ ամեն ինչ հեքիաթային է. իսկ մուտքը, որտեղից պիտի ներս մտնել, իրենից ներկայացնում է մի բաց գուռ, որի աջ և ձախ կողմերից բացված են վիշապային մի-մի լայն երախ, իսկ նրանցից վեր՝ հանում են մեկական առյուծներ: Դրանք կարծես այն ասպան և գաղիանեն են, որոնք հաճախ երևան են գալիս հեքիաթներում: Այս մուտքն, իրոք, ավելի շուտ երախ է, որը կարող է կուլ տալ, քան թե գուռ:

Վիշնեք մի ուրիշ խորանանկար [3]:

Այդ խորանում կարելի է տեսնել սյուների վրա կառուցված մի տնակ, որի մուտքում պատկերված է մի տղա (ուշ ջրլանի արատհայտությունն), իսկ մուտքից վերև՝ առյուծի մի խոշոր գլուխ, զույգ թռչուններ, ապա՝ պաղպաքությունյան սիմվոլներ: Գարգ է, որ այս տեսարանն էլ ընդգծված կերպով պահպանել է նաև տղամարդկանց տների բնորոշ գծերը:

Այս բոլորից հետո անհրաժեշտություն է առաջանում մեզ թերել նաև որոշ նմուշ տղամարդկանց տների պատկերներից: Ահա մի այդպիսի օրինակ Մատամարայի Տորա-Բաուակ վայրից (նկ. 814) [4]: Այս տնակն, իրոք, գտնվում է սյուների վրա, իսկ նրա գմբեթն ավարտվում է նշանյարակներ մարդու (հավնու) գլխով, որի վրա, որպես պաղպաքությունյան սիմվոլներ, դրված են նաև ոսկրեր: Տնկի ճակատի նռանկյունին, որի նմանները շատ են նաև խորաններում, ծածկված է զարդերով:

Ահա թե որքան մեծ առնչություններ կան խորանների, մուտքերի, հետևապես և համապատաս-

[1] В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Ленинград, 1946, стр. 51.

[2] Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, կազմեց Ս. Զավյանի, Երևան, 1958, էջ 298.

[3] A. H. Сварц, Миниатюра Древней Армении, Москва—Ленинград, 1939, между стр. 107—108.

[4] Всеобщая история архитектуры, I, Москва, 1944, таб. 146. „Модель дома мужских собраний в Тобе-Батаке (Суматра)".



Նկ. 815

խան ճարտարապետական հուշարձանների և նախնադարյան պաշտամունքային տների միջև։

Հենց այս հանգամանքը ցույց է տալիս, թե որքան խորն են ձգվում նաև ճարտարապետության որոշ ձևերի և նրանց յուրահատուկ ոճավորումների պատմական արմատները։

Այժմ փորձենք ընդհանուր գծերով ծանոթանալ խորանների միջոցով դրսևորված հասարակական ավելի կոնկրետ հասկացողությունների հետ, որոնք էլ իրենց հերթին կօգնեն ավելի քան լրիվ կերպով ըմբռնելու նրանց էությունը։

ֆրատրիալ պատկերը, այլև խորանով հանդերձ ընդհանրացնում է տոհմային հաստատության ամբողջ կերպարանքը։

Ինչպես մուտքերի, այնպես էլ խորանների նկարներում տոտեմ կենդանիները պատկերվում են նաև խորանների վերևի մասերում։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 2929 ձեռագրի 4ր թերթում պատկերված խորանը, որի վերևի մասում կանգնած է թռչնային ծնող-զույգը (նկ. 815)։

Խորանների վերին մասերը հաճախ պատկերվում են կամարաձև, որոնք էլ իրենց հերթին եր-



Նկ. 816

Վերհիշենք № 3793 ձեռագրի 1ր թերթից մեզ բերված խորանը, որի սյուներից վերև գտնվող քառանկյունի տարածության կենտրոնում կենաց ծառի կողքերին կանգնած են երկու տոտեմ նախնիներ (նկ. 672)։ Այժմ արդեն ոչ մի կասկած չկա, որ այդ ծնող-զույգը դրսևորում է ոչ միայն տոհմի

բեմն բաղկացած են լինում երկու կամ ավելի կամարներից։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 7353 ձեռագրի 6ա թերթի երկկամար խորանը, որի վրա կանգնած ծնող-զույգի միջև բարձրացել է կենաց ծառը (նկ. 816)։

Ավելի ուշագրավ է № 4806 ձեռագրի 2ա թեր-



Նկ. 817

թի խորանը՝ երկու սիրամարգով և նրանց միջև բարձրացած զմրխթով, որի ծայրին ամրացված է ոճավորված կենաց ծառը (Նկ. 817)։

Այսպիսի մի օրինակ էլ հիշենք ռուսական մանրանկարչությունից (Նկ. 818) [1]։ Նման մի ուրիշ նկար էլ, որն ավելի բարդ տեսք ունի, արդեն մեջ ենք բերել վերևում՝ չորս էջմիածնյանների մասին խոսելիս (Նկ. 435)։

նական մոտիվները հաճախ փոխարինվել են բուսական և երկրաչափական զարդանախշերով, դարձյալ կապված համապատասխան մտածողության հետ։

Խորանների ուսումնասիրության գործում կարևոր նշանակություն ունեն նաև նրանց զարդարուն սյուները, որոնց վրա նույնպես հանդիպում ենք զարդարվեստի տարրերը կազմող մոտիվնե-

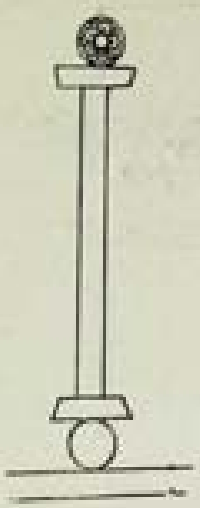


Նկ. 818

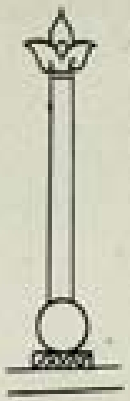
Խորանների վերին մասերը, իրենց զարդարվածությամբ, այստեղ ավելի հանգամանորեն ներկայացնելու հարկ չկա. նշենք միայն, որ այստեղ առկա են և՛ շատ պարզ, և՛ շատ բարդ տեսք ունեցող մոտիվներ, որոնք բոլորն էլ հնում դրսևորել են կոնկրետ բովանդակություն։ Այստեղ էլ կենդա-

րին։ Վերցնենք մի խումբ խորանային սյուներ, որոնք իրենցից ներկայացնում են ոճավորված կենաց ծառեր։ Նրանց խարիսխները ու խոյակները դրսևորում են հատիկի, ծաղկի, վարսանդա-պտղային օրգանների, արմատների գաղափարները, իսկ սյունի իրանը՝ ծառի բունը։ Այդ նկարները ընդօրինակում ենք № 338 ձեռագրի 17բ, № 4080 ձեռագրի 7ա, № 7842 ձեռագրի 3ա և № 3711 ձեռագրի 2ա թերթերում պատկերված խորաններից

[1] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. LXIII.



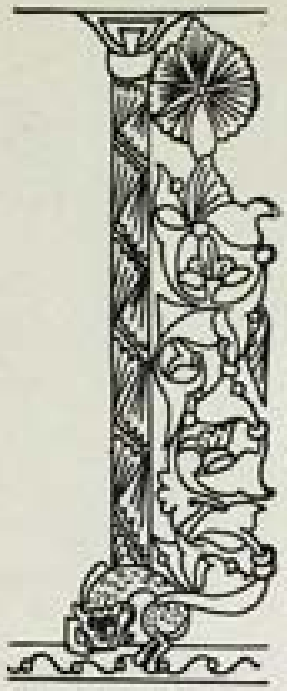
Նկ. 819



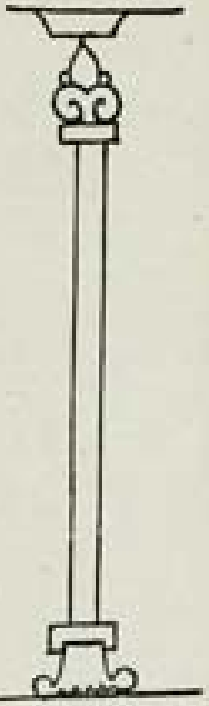
Նկ. 820



Նկ. 823



Նկ. 824



Նկ. 821



Նկ. 822

(նկ. նկ. 819, 820, 821, 822)։ Նման սյուներ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ. ահա մի սրինակ հնգկանան-մահմեդական սյուներից (նկ. 823)[1]։

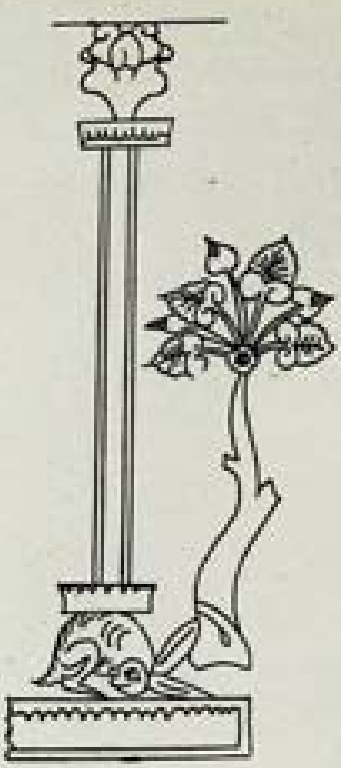
Բայց, ինչպես արդեն ցույց տվինք, կենաց ծառերը, որոնց նախնական առումով, դրսևորել են տոհմի գազափարը, ուստի խորանային սյուն-կենաց ծառերն էլ պիտի արդարև նշանակություն ունեցած լինեին։ Ջարդարվեստ այս առումով էլ անսպառ վկայություններ է տրամադրում։ Վերցնենք Մ 7555 ձեռագրի 7բ թերթի խորանային սյուներից մեկի նկարը (նկ. 824), որի հիմքում պառկած է առյուծ նախնին, իսկ նրա պոչից, որպես այդ սյունի գազափարական կրկնություն, ծորից բարձրացել է տոհմածառը՝ առավել բուսական տեսքով։

Համանման նկարի հետ հանդիպում Մ 5505 ձեռագրի 5ա թերթի խորանում, որտեղ սյունի խարիսխը դրված է առյուծ նապաստակի վրա (նկ. 825)։ Կենաց ծառի գազափարական կրկնություններն այս խորանում պատկերված է առանձին ծառի ձևով։

Ահա մի զույգ սյուն-կենաց ծառեր էլ, Մ 2629 ձեռագրի 10բ և 11բ թերթերից, որոնց առումով նախնիների հուշերը պահպանված են խոյակների վրա (նկ. նկ. 826, 827)։

Թերթեր երեք սյուռաճկոր էլ այնպիսի արդ-

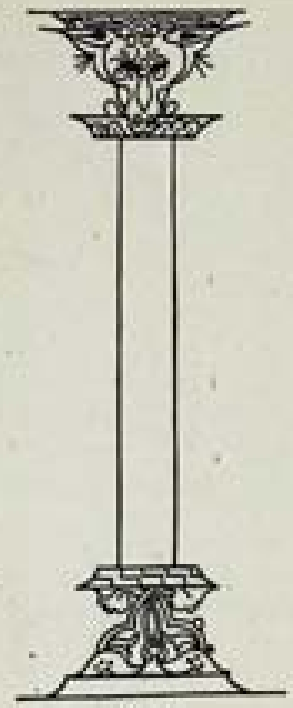
[1] Н. Ф. Лорсенъ. Орнаментъ всѣхъ временъ и стилей. С. Петербургъ, 1898, таб. 18, фиг. 13.



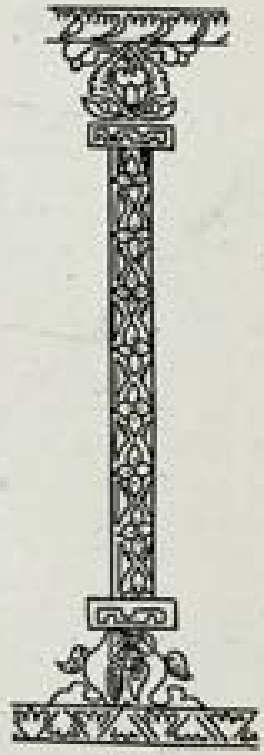
¼. 825



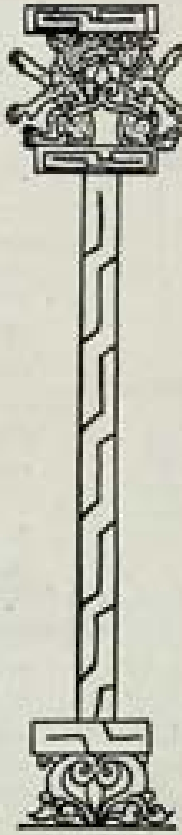
¼. 826



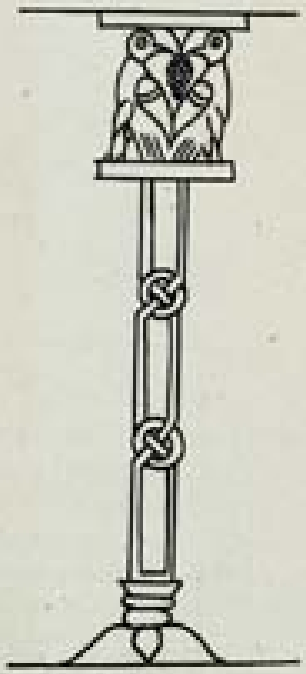
¼. 827



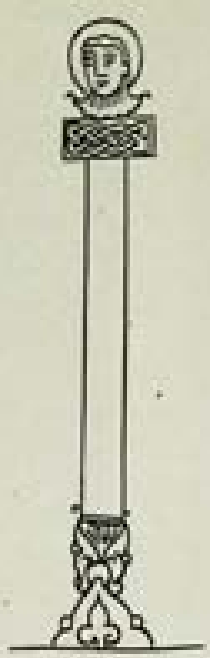
¼. 829



¼. 828



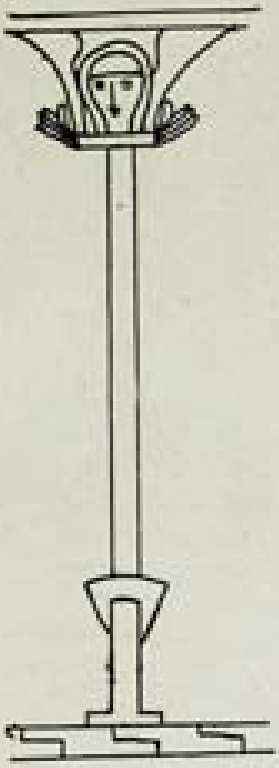
¼. 830



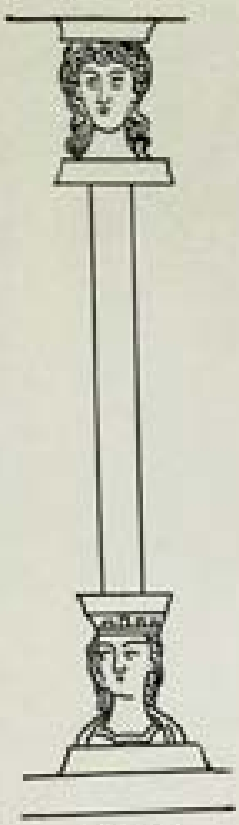
Նկ. 831



Նկ. 832



Նկ. 834



Նկ. 833

նակներից, որոնց խոյակների կամ խարիսխների վրա պահպանված են տոտեմային մեղ-գույգերի պատկերները։ Այդ արտանկարների ընդօրինակում ենք № 4845 ձեռագրի 11ա, № 2706 ձեռագրի 483բ և № 7347 ձեռագրի 6ա թերթերից (նկ. նկ. 828, 829, 830)։

Հասկանալի է, որ պատմության մեջ տոտեմ նախնիներին հաշորդած մարդակերպ աստվածությունների և ընդհանրապես մարդ-նախնիների, տոհմի հիմնադրությունների և հիմնադիրների, նրանց հաշորդների հետքերն էլ պիտի առատորեն պահպանված լինեին խորանային արտերի վրա։ Այդպիսի արխանգելների մասին որոշ գաղափար կազմելու նպատակով ընդօրինակենք № 4948 ձեռագրի 6բ, № 2806 ձեռագրի 5բ, № 7483 ձեռագրի 3բ և № 4820 ձեռագրի 5բ թերթերի խորաններից մի-մի արտի պատկեր (նկ. նկ. 831, 832, 833, 834)։

Չպիտի կարծել, թե չոլ մանրանկարչության և նման այլ բնագավառներում են տարածվել տոհմական կենաց ծառերի արտահայտությունները։

Պշպռա խորաններն ու մուտքերը մանրանկարչության մեջ են մուծել հարտարապետությունից, այնպես էլ՝ խորանային արտերը։ Մինչև որ էլ թե՛ հին և թե՛ նոր հարտարապետական կառույցներում պահպանված են համապատասխան հարուստ վկայություններ։ Այս տեսակետից ուշադրավ են զարդաքանդակների քառ տատիանի վրա գտնված ժողովուրդների հարտարապետական հարուստ տվյալները։ Ահա մի չուտանկար ամերիկյան բնիկների կյանքից, որտեղ երևում են ամեն տանը որոշ Մեղրերները, այդ թվում նաև նրա արտերը՝ նախնիների պատկերներով (նկ. 835) [1]։

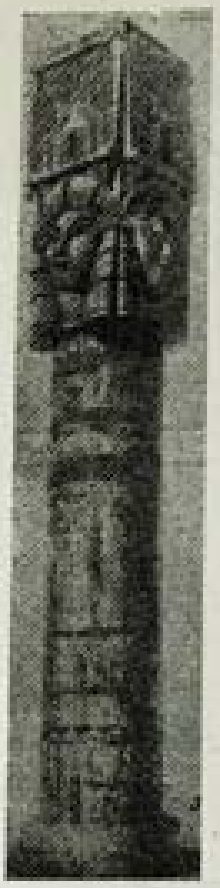
Հիշենք եգիպտական հարյան խոտորակաձև արտերը, որոնց վրա պատկերված է խոտոր աստվածուհին մերթ որպես կին, կովի ականջներով (տոտեմիզմի մնացուկ)[2] խոյակների վրա (նկ. 836) [3], մերթ էլ որպես բուսա-պտղակիր քող կրող կին՝ կենաց ծառ-արտի բեի վրա (նկ. 302)։ Այդպես է պատկերվել նաև Ոզիրիսը (նկ. 836ա) [4]։

Արտերի հետ սերտորեն կապված են նաև առանձին արտանման կոթողները, արտարանները և այլն, որոնց կանդրադառնանք քիչ հետո։

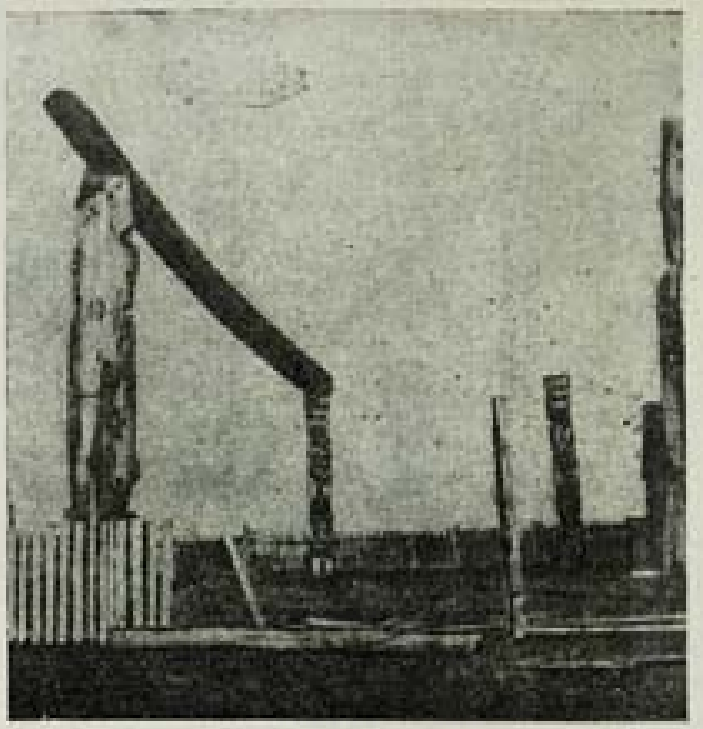
[1] Ю. П. Аверкиев. Рабство у индейцев Северной Америки. Москва—Ленинград. 1941, стр. 17. „Остатки большого дома; резные столбы поддерживают балки дома. Форт Руперт. 1930 г. (Фото автора)".

[2] Всеобщая история архитектуры. I. Москва. 1944. таб. 63. „Храм Хатора в Дендера (175 г. до н. э.—98 г. н. э.)... Колонна...".

[3] Карл Оппель. Чудеса древней страны пирамид. С. Петербург. 1867—1868. стр. 164.



Նկ. 836



Նկ. 835



Նկ. 836ա

Խորաններէն մեզ ամենօրեայ ամէն կենցաղական իրեր հասած են, որոնց վրա ծանրանալու կարիք չկայ։

Այս է մեսոպոտամիական խորաններէն ամբողջական պատկերը, ուր, ինչպես տեսանք, ամեն ինչ ձևավորված է ոչ թե պատահականութեան, անիմաստ և աննպատակ, այլ խիստ որոշակի նպատակով։

Խորաններէն ամբողջությունն իր մեջ պարունակ է հուշիկ սոճեմատիկական կարգերի և ֆրատրիալ կազմակերպումներէն մասին։

Այս առումով բացառիկ արժեք ունին ասորական մանրանկարչության մեջ պահպանված որոշ խորաններ, որոնք իրենցից ներկայացնում են տոտեմների և նրանց միաշխատումների զարմանալի բարդ ու արհնավոր հարաբերություններ։ Նրանցից յուրաքանչյուրը միաժամանակ մի հարաբերական կառույցի ամբողջական գաղափարապատկեր է։

Հիշենք դրանցից մի քանիսը։

XIV դարում Նովգորոդում ընդօրինակված մի ձեռագրի խորանը, շատ հուշիկ, մի սաճարի մանկնա է, որի հիմքը, պատերը, գոները, գմբեթները և այլն ամբողջապես բաղկացած են մեզ ուրուանց հետաքրքրող մոտիվների միաշրջանումներից (նկ. 837) [1]։

Ամենի բարդ և գեղեցիկ տեսք ունի գարեյալ Նովգորոդում, բայց արդեն XV—XVI դարերում ընդօրինակված մի այլ ձեռագրի խորաններից մեկը (նկ. 838) [2]։

Քրիստոնեությունը հին կուլտուրայի այդ նշանավոր մոտիվներն էլ աշխատանք ազատագրեց։ Մանկան և այնպես դրանք այսօրվա էլ մեծ դիմադրությունն ցուցաբերեցին, ուստի և խորաններէն ներքինում էական փոփոխություններ չառաջացան։ Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, Պսկո-

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С.-Петербургъ, 1887, таб. LXX, рис. 1.

[2] Там же, таб. LXXIV, рис. 1.

վում XV դարում քնդզրինակված ձեռագրից մնկի մի խորանը, որի ամբողջ կազմությունը նմրեճված է ասանմիգմի և ոսկեմային հատատակերպի մասին պահպանված մնացուկներով, իսկ կենտրոնում բազմել է Պետ֊ֆոս ավետարանիչը (նկ. 838ա)[1]։

Վերին ասպիճանի ուշագրավ է նաև նովգորոդում XIII դարում նկարված մի ուրիշ խորան, որի ամբողջապես նմրեճված է ասանմնական մոտիվներով և ոսկեմային հարթերեսությունների զարդափարագատկերներով, բայց միաժամանակ նմրկայացնում է մի բազմագմբեթ տաճարի պատկեր (նկ. 838բ)[2]։

Չպետք կարծել, թե քրիստոնեությունը հենց ինքն էր, որ այդ հին կուլտուրան փոխեց կատկ կրոնի հետ։ Ո՛չ։ Այդ երևույթը զարմանք պատճառելու էր ունենկ մինչև քրիստոնեության նրնան գալը։

«Հենց ասոմում ծնունդ առան կրոնական պատկերացումները և ասոմանվենքին կուլտի ձևերը, բայց նրանք ոչտնեցից ասրտնվենքին ամբողջ ցնդի մեջ, և չմնացին բացառապես ասոման»,— ասում է Մարքսը[3]։

Մենքն ասոմում ծնունդ առան կրոնական և իդեոլոգիան էլ, ինչպես նան նրանք զրանորման ձևերը չեն ասոմանափակվում ասոմային կարգերով բուռ ժամանենի հասկացողության նրանք էլ փոխանցվում են հաջորդ էպոխաներին և ֆետիշիաններին։ Ահա թե ինչ է ասում այդ մասին Մարքսը.

«Ցանկերը և ֆրատրիաները որպես ժառանգության նոր հատատության փոխանցվին... իրենց հատատություններ, արվեստներ, հայտնագործություններ և զիցարանական (քաղաքական) պատմեր»[4]։

Անշուշտ, այդ ամենը հաջորդ ժամանենների կողմից նույնությամբ չէ, որ ընկալվում է, այլ՝ համապատասխան փոփոխություններով. ուստի և մենք պահվում են հանդես նշանավորություն ունեցող պարագաներր, նրանք և իդեոլոգիայի պահպանողականության մասին ենգելսը գրում է.

«Հնարավոր, մենք տեսնում ենք, որ մի անգամ ծագելով, կրոնը մինչև էլ պահպանում է պատկերացումների՝ նախկին ժամանակներից ժառանգած որոշ պաշար, որովհետև իդեոլոգիայի ասհատակ բոլոր բնագավառներում ավանդությունը մեծ պահպանողական ուժ է»[1]։

Ինչ վերաբերում է այդ ժառանգության հետագա վերամշակմանը, ապա այդ մասին ենգելսն ասում է.

«Մի անգամ ծագելով, ամեն մի իդեոլոգիա զարգանում է գոյություն ունեցող պատկերացում֊



Նկ. 837

[1] В. П. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. С. Петербург, 1887, таб. LXXVI, рис. 1.

[2] Там же, таб. LXI, рис. 1.

[3] К. Маркс, Конспект книги Льюса Г. Моргана „Первобытное общество". Архив Маркса и Энгельса, том IX. Огиз—Госполитиздат, 1941, стр. 69.

[4] Там же, стр. 141.

[1] Ֆ. Ենգելս, Լուդվիգ Ֆոյերբախ և դասական գերմանական փիլիսոփայության վախճանը, Երևան, 1948, էջ 88։



¼ 838

Ил. 838а



Նկ. 838բ

ների համայն ամբողջության հետ կապակցված, ենթարկելով նրանց հետագա վերամշակման[1]։

Այդ է պատճառը, որ քրիստոնեական գիտակցության, ճարտարապետության պատկերների և զարդերի մեջ այնքան մեծ տեղ են գրավում հին, տոհմային հասարակության ծոցում ծնված հա-

[1] Ֆ. Էնգելս. Լուդվիգ Ֆոյերբախը և գերմանական կլասիկ փիլիսոփայության վախճանը, Երևան, 1949, էջ 62։

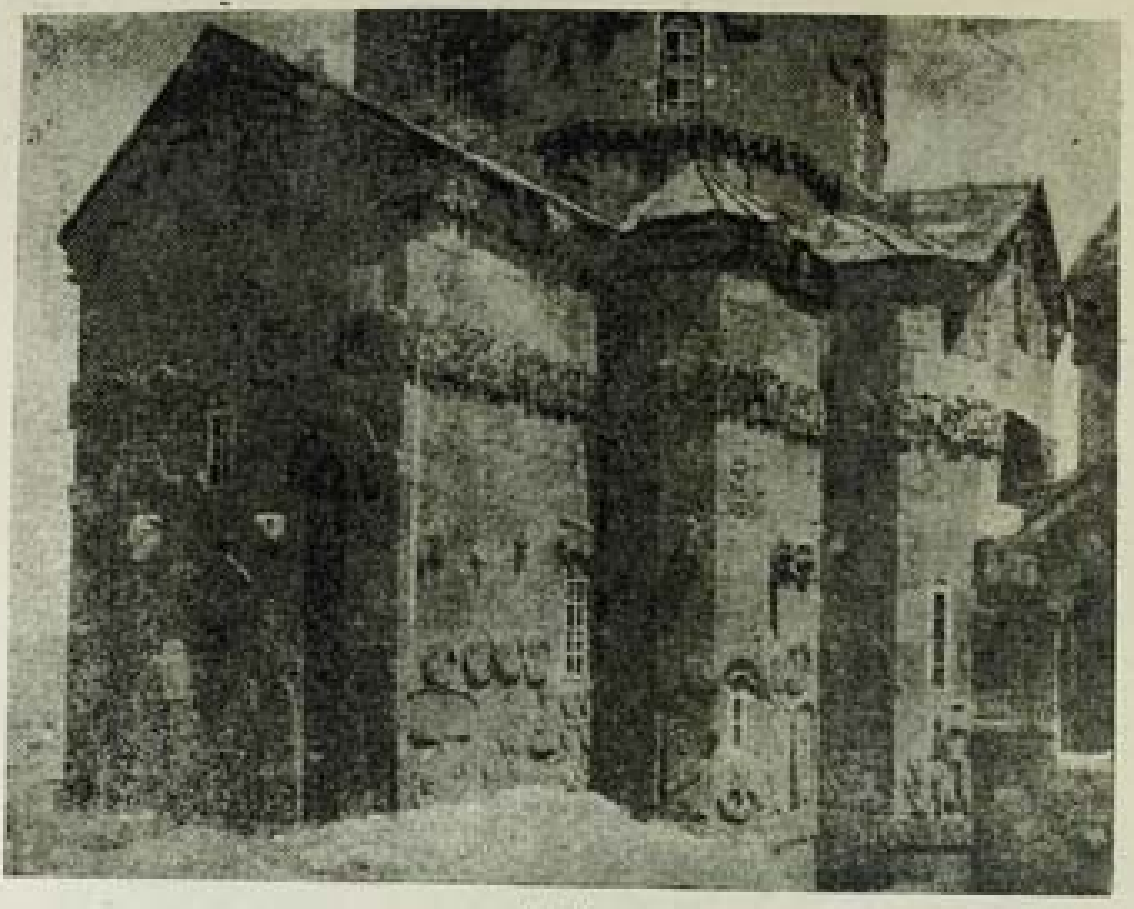


Նկ. 839

կացողությունների ու նրանց դրսևորման զանա-
զան միջոցները։

Այստեղ, սակայն, պետք տարբերել երկու հարց։ Իրար հետ չպետք շփոթել քրիստոնեական պատկերացումները, հին կուլտուրայից ժառանգած համապատասխան մշակումները մի կողմից և քրիստոնեության հետ բոլորովին չառնչվող զարդերը՝ մյուս։ Դրանք, հատկապես պատճառներով, պետք քրիստոնեության կողմից արժանանային տարբեր վերաբերմունքի։ Առաջինները պիտի տարածվեին հեշտությամբ, իսկ երկրորդները՝ մեծ դժվարությամբ և կատաղի պայքարի գնով։ Քրիստոնյա հայրերը չէին կարող հանդուրժել, որ հեթանոսության սիրած ու մշակած պատկերազարդերը, հին ժամանակներից պահպանված բազմազգի գաղափարաները մուտք գործեին նաև քրիստոնեական ճարտարապետության, մանրանկարչության և ուրիշ նման բնագավառները։ Բայց, ինչպես երևում է, նրանց այդ գործը, հիմնականում, չի հաջողվել, ուստի և քրիստոնեական շրջանի զարդարվեստի մեջ այնքան առատորեն մուտք են գործել ժողովրդական հին ստեղծագործությունները։ Դա էլ թեոլոգիական պայքարի պատմությանն է վերաբերում, որի մասին կխոսվի առաջ։

Այժմ, այստեղ զետեղված նկարների կապակցությամբ, հիշենք մի վկայություն, որ այնքան ցայտուն կերպով երևում է քրիստոնյա հայրերի կատաղի պայքարը, բայց և միաժամանակ անզորությունը զարդարվեստի հին մոտիվների և հատկապես կենդանական զարդապատկերների դեմ։ Այստեղ նկատի ունենք Ֆրանսիական ռիթեո-



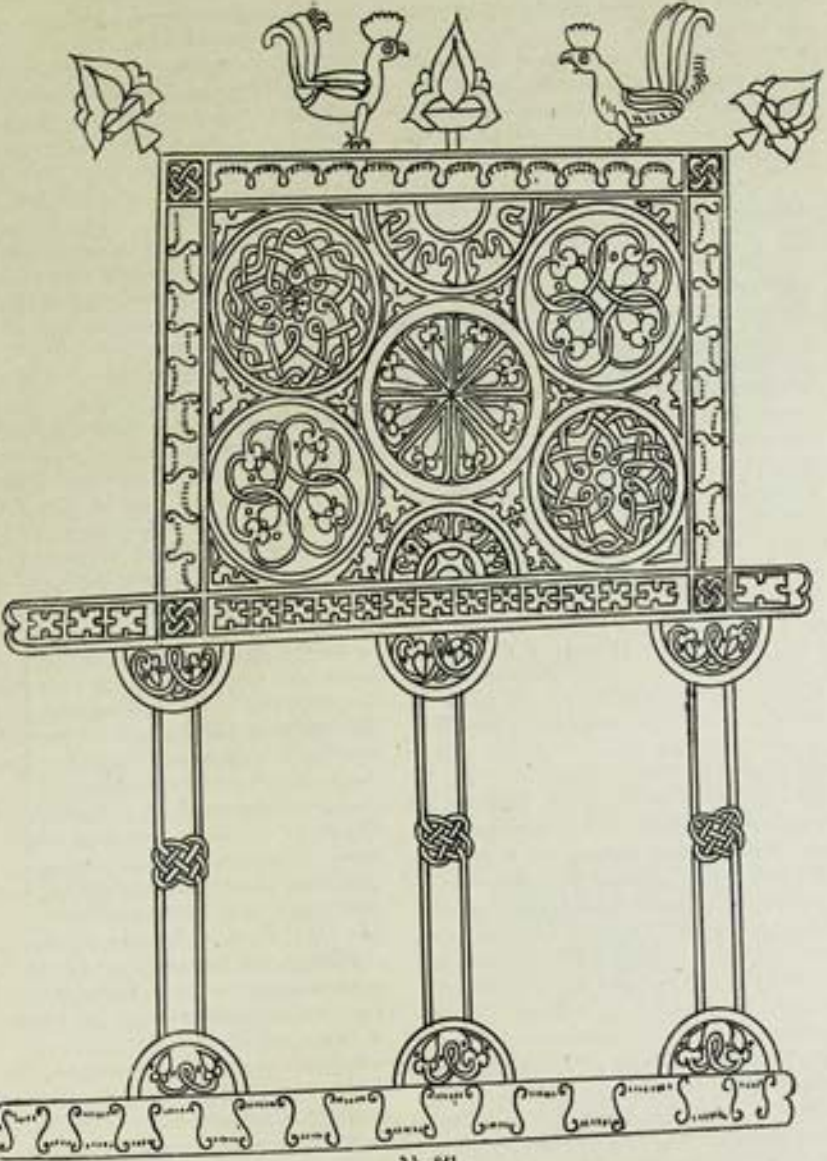
Նկ. 840

կրատական ճարտարապետության պարագլուխ Բերնար Կլերվոսցու (մոտավորապես 1091—1153 թթ.) հանձայ ոգեկոչ՝ ուղղված Սեն-Ժերմենի վանահորը.

«Ուշի՞ համար են վանքերում կարգացող եղբայրների առջև [տրված] այս հիմարների աչքանգամությունները, այս ինչ-որ տարօրինակ խայտառակ գեղեցկությունը և գեղեցիկ խայտառակություն։ Ուշի՞ համար են այստեղ անասուրդ կապիկները։ Ուշի՞ համար են վագրի առյուծները։ Ուշի՞ համար են աչքանգամ կենտավրները։ Ուշի՞ համար են կիսամարդիկ։ Ուշի՞ համար են չերտավոր վագրերը։ Ուշի՞ համար են հովվող զինվորները։ Ուշի՞ համար են եղջյուրներով փողհարող որսորդները։ Դու կարող ես այստեղ տեսնել քազմաթիվ մարմիններ՝ մի գլխով և, ընդհակառակը, մի մարմնի վրա՝ բազմաթիվ գլուխներ։ Այստեղ աչքերի տոչո գտնվում են քառոտանիներ՝ օձային պոչով, այնտեղ ձուկը՝ քառոտանու գլխով։ Այստեղ գազանն է քաշ տալիս ալիքի հետևյալը, ատեքվիք ներկայանալով որպես մի, այնտեղ եղջերավոր ձիասուն է վերչանում մինակերպ։ Վերչապես, ամեն տեսակ մեկի այնքան մեծ և այնքան արատավոր բազմազանություն, որ գու կկամենաս ավելի շուտ կարդալ մարմարիոնի վրա, քան գրքերում և, ասեմ ավելին, մեկների մասին խորհելու փոխարեն, [կցանկանաս] ամբողջ օրն զմայլվել այդ տարօրինակություններով [1]։

Տարածների և հարատարապետական կառույցների առնչություններ ցույց տալու նպատակով բավական է ուշադրություն դարձնել վերջիններիս, հատկապես կրոնական կառույցների վրա։ Ուսումնական մանրանկարչությունից բերված նախորդ նկարների ֆազանկությամբ հիշենք մի օրինակ ոսկեայ հարատարապետությունից։ Խոսքը վերաբերում է Դիմիտրիևյան տաճարին, որի վրա

[1] Н. А. Сидорова, Очерки по истории раннефеодальной культуры во Франции, Москва, 1953, стр. 221—222.



Նկ. 841

կան Համապատասխան ուշագրավ զանգակներ (Նկ. 839)[1]։ Մեջ բերվող տեսարանում տակա են, ինչպես տաճարի մեջտեղ կենդանապատկեր-ները, կենաց ծառերը, այնպես էլ Դավիթ արքան և որոշ տարրյալներ։

Ուշագրավ է, որ այստեղ բիբլիական Դավիթը

[1] История культуры Древней Руси, II. Москва—Ленинград, 1951, стр. 323, рис. 132.

հայտնում է այդ առանձներին, այլ իր չուզն է խմբել նրանց։

Հայկական ճարտարապետական հուշարձանների վրա էլ կան համապատասխան շատ վկայություններ. ենթց այդպիսիներից է, օրինակ, Աղթամարի տաճարն՝ իր հարուստ պատկերաքանդակներով (նկ. 840)։

Այս տեսակետից այլ փաստեր վկայակոչելն ավելորդ ենք համարում, որովհետև նմանները չատ-չատ են և մեծ մասամբ՝ հրատարակված։

Այժմ հետաքրքրական է նաև, թե ինչ կապ ունեն դանազան իրական ու տիրեսակությանս այն բազմապիսի կենդանինների, որոնցով զարդարված են լինում կրոնական կառույցները և այլ շենքերը։

Ուշագրավ է, որ խորհրդներում հետևյալ առանձին կենդանիների փոխարեն երևան են գալիս, այսպես կոչված, երկրաչափական ձևերը, իրենց յուրահատուկ կոմբինացիաներով։ Հետաքրքիր է, որ նման մոտիվներն էլ առնչված են եղել հասարակական բարդ հարաբերություններին հետ։ Որպես մի նմուշ այդպիսի խորհուրդից հիշենք № 378 ձեռագրի 5r թերթի նկարը (նկ. 841)։ Դժվար չէ նկատել, որ այս խորանն էլ միանգամայն հարտարապետական կառույցի տեսք ունի։

Այսպիսով, տեսնում ենք, թե ինչպիսի սերտ առնչություններ են գտնվում մանրանկարչական խորհրդների ու հարտարապետական հատվածների հուշարձանները՝ թե՛ իրենց բովանդակությամբ և թե՛ ձևով։ Նրանց երկուսն էլ, ծագումով, կապված են տոմ հարաբերության հետ և սկզբնապես արտահայտել են ոչ այլ ինչ, քան տոմարական պատկերը։ Նվ, իսկապես, երբ ուշադրությամբ վերաբերվենք խորհրդների, մուտքերի, տաճարների, նրանց պատերի ու վերնամասերի բուն էությանը, ապա ամենևին կասկածենք այն դրազարդները (իրենց տարբեր զարդարդություններով), որ արտահայտում էին տոմարական կենաց ժամերը, տոնական պատերը, սեզամեաքային յուսանցազարդերը և այլն։ Նվ, որ գլխավորն է, հենց այս վերջիններն ավելի հնամենի են, քան առաջիններդ՝ իրենց հարտարապետական առումով։ Դա մի խիստ կարևոր մոմենտ է, որը նույնպես մինչև այս քննության հարց չի դարձել։ Հենինչան պահանջդ՝ կրոնի մատերիալիստական բացատրության համար՝ հավատարապես վերաբերում է նաև կրոնական կառույցների ծագման բացատրությանը։ Իրենց հերթին կրոնական կառույցներն էլ, իրենց զեկորացիան քնությամբ, սերտորեն կապված են աշխարհիկ հարտարապետության հետ։ Մասնագետները հիշյա են, երբ, այդ հարցին անդրադառնալիս, նշում են այս հանգամանքը և քնքնում, որ այդ քնհանրությունը ժողովրդական հարտարապետության գարավոր արդյունքն է։ Բայց քե ի՞նչ կոնկրետ հիմք է եղել այդ երևույթի համար, ի՞նչ հասկացողություններ հետ են կապված դրանք, ունեի՞ն են, արդյոք, հարտարապետական զեկորացիան ձևերն էլ զարդափարական բովանդակություն, այդ հարցերին առայժմ պատասխան չի տրված։

Ուստի աշխատենք փորը ինչ հանգամանորեն քննել այս հարցը, որի նշանակությունը նույնպես դուրս է գալիս հայկական զարդարվեստի և հարաբերապետության սահմաններից։

Քե ի՞նչ է իրենից ներկայացնում, վերջին հաշվով, կենաց ծառը, դա մեզ համար արդեն հիմնականում հասկանալի է։ Նա իր մեջ տարբեր էպոխաներում տարբեր հասկացողություններ է ընդգրկել։ Սկզբնական շրջանում այն արտահայտել է տոմի, քեզի, քեզահմերի միասնության գաղափարը։ Հասկանալի է, որ հենց սկզբից էլ այդ ծառերը պիտի գանվեին նաև տոմական կրոնական արարողություններին կենարտնում։ Մարդկության կյանքինները, նախնադարյան հասարակության մասին խոսելիս, միշտ էլ ընդգծում են, որ տոմական կարգերում արդեն առկա են եղել նաև կրոնական արարողություններ՝ նվիրված հիմնականում մի որոշ ստեղծ՝ տոմի ներքաղբյալ նախորհ՝ պատվին...»[1]։ Այդ արարողություններն էլ այն ժամանակ զեկավարել են քեզապետները ու տոմների ավագները՝ որպես քեզհանուր հասարակական պարտավորություն։ Հասկանալի է, որ այն ժամանակ, գտնաժարքների և չահագործման բացակայության պատճառով, կրոնական այդ ծեսերը դեռևս զտնաժարդային բնույթ չեն կարող։ Իրենց հերթին քեզապետները ու տոմների ավագները էլ այն ժամանակ չեին կարող իրենց կրոնական ֆունկցիաները ազատագրել ի վնաս բեզհանուրի կամ նրա որոշ մասի շահերի։ Ուստի և նրանք, իրենց կրոնական ֆունկցիաներով հանդերձ, այն ժամանակ վարչում էին բոլորի անվան ու հարգանքը։

«Նախնադարյան հասարակության մեջ...»,— ասում է Վ. Ի. Լենինը,—«մենք տեսնում ենք տավտությունների տիրապետություն, հեղինակություն, հարգանք, իշխանություն, որից օգտվում էին տոհմի ավագները, տեսնում ենք, որ այդ իշխանությունը եղել է երբեմն կանանց ձեռքին... տակայն ոչ մի տեղ չենք տեսնում մարդկանց հատուկ առա-

[1] Ֆ. Էնգելս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը. Երևան, 1948, էջ 133.

ուսկարդ, որոնք առանձնանում են, որպեսզի ուրիշներին կառավարեն... ունենան... բռնության ապարատ...»[1]:

Այն ժամանակվա կրոնն էլ նպատակ է ունեցել ծառայել բնշհանուրի շահերին, չնայած իրականում, որպես դիտելիքների աղքատության արդյունք, ամենուրեք խոչոր վնասներ ու ավերներ պատճառ էր դառնում և բնշհանրապես բացատական դեր խաղում:

Ահա այսպիսի պայմաններում գործադրվող կրոնական արարողության կենսաոճական առարկաներն էլ պիտի, ամենից առաջ, կապված լինեին ամեմի կենսական շահերը և նրա ներքին օրինաչափություններ ցույց ավող հասկացողություններին հետ: Ով հենց այդպիսին էին ամեմածառերը կամ գնգոլիի կենաց ծառերը:

Հասկանալի է, որ այն ժամանակ պիտի նախապես ուշադրության գրաված լինեին բնական ծառերը, անտառները, նրանց որոշ պուրակները և այլն, ապա և արհեստական ծառերը: Այդ երևույթի մասին էլ հարուստ ու բազմազան նյութ է պահպանվել բոլոր ժողովուրդների մոտ: Մենք այստեղ արդեն այդպիսի բավականաչափ փաստեր անհանք և չատերն էլ կոնկրետ ստորև, ուստի այստեղ հարկավոր վկայություններ մեջ չենք բերի:

Ամրագրագծանական կառույցների կապակցությամբ առանձնապես արժեքավոր են ոչ թե բնական, այլ արհեստական ծառերի հետ կապված արարողություններ ցույց ավող պատկերներն ու անտարաններ: Ուստի աշխատենք հետևել այդպիսի անգերում հանգիստ ներ ծառերի զարգացման ընթացքին: Այս առումով նշանի արժեք ունեն Հին աշխարհի նյութական կուլտուրայի հարուստ հուշարձանները:

Եգիպտական գլանակնիքներից մեկի վրա հանդիպում ենք համապատասխան մի տեսարանի: Ձախ կողմում կանգնած է աստվածության արձանը կամ նրա զերահատար քուրմը: Նրա դիմաց պատկերված են ուրիշ անձնավորություններ՝ ձիասկան հանդիսավոր կեցվածքով: Նրանց միջև ցույց է տրված մի արհեստական փոքրիկ կենաց ծառ (նկ. 842)[2]: Տեսարանի այ կողմում նույնպես կան աստվածության և զիմակավորված քրմերի ու կենդանիների պատկերներ: Վերջիններս նրանց կողմում են առանձիզմի, ուստի նաև առանձնակոչ նախնիների հետ:

Միասնական գլանակնիքներից մեկի վրա պատկերված է նման մի ուրիշ տեսարան (նկ. 843)[1]: Այստեղ ալ կողմում պատկերված է մի կենաց ծառ, որը, չնայած ոճավորված է, բայց դեռևս ունի բնական ծառի տեսք: Նրանից դեպի ձախ ցույց է տրված մի անորոշ աստվածության պատկեր. նա, չնայած մարդանման է, բայց ունի մի-ահրուսված ոտքեր, թռչնային թևեր, մարդկա-



Նկ. 842

յին ձեռքեր, վարսահյա-պոչային հավելվածով ավարտվող գլուխ: Ձեռքերը վերբևնում են երկուական մատներով: Այսպիսի մոտիվներն են, որ հետագայում վեր են ածվել միմյանց միաձուլված բուսա-կենդանական զարդերի:

Հիշենք նաև քրիստոնեության գավաթի վրա փորագրված խումի տեսարանը, որտեղ ավելի քան հեռու չեզոք է հանգիստավարությունը[2]: Այստեղ էլ ակա է ոճավորված կենաց ծառը, որը համապատասխան արհեստական առարկայի պատկերն է ցույց տալիս:

Նմանօրինակ շատ վկայություններ կարելի է հիշել նաև ասորեստանյան, բաբելական, եգիպտական, հունական հին կուլտուրաներից:



Նկ. 843

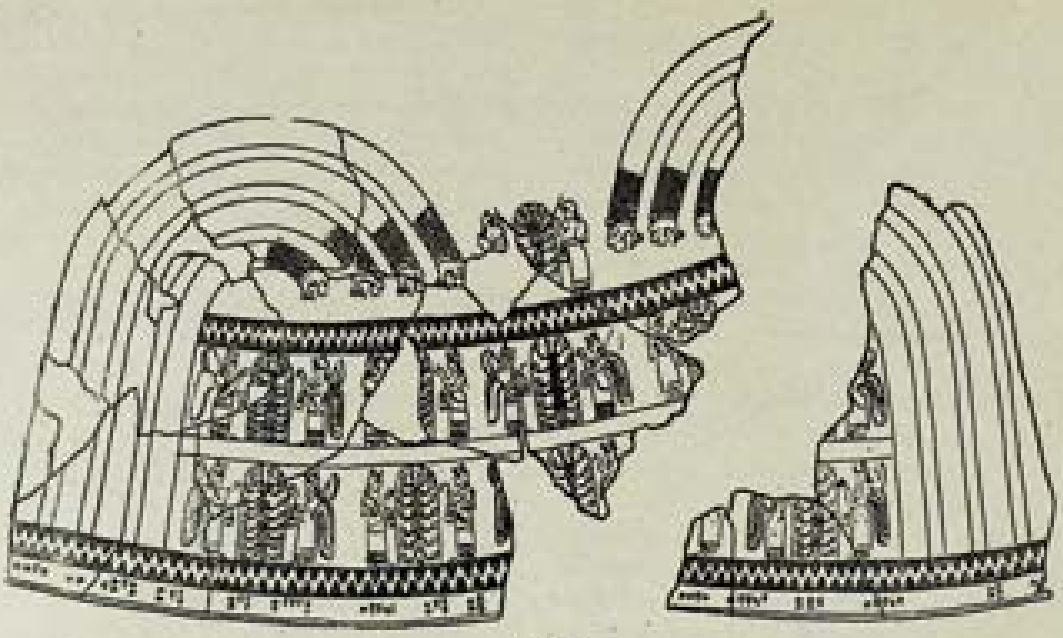
Ասորեստանի հուշարձանների վրա ևս մեծ տարածում ունեն արհեստական կենաց ծառերին նվիրված տեսարանները: Այստեղ, որիևնակ, Ասորեստ քաղաքի բրոնզյա ապավարտի վրա փորա-

[1] Վ. Ի. Լենին, Մարքս — Էնգելս—մարքսիզմ, Երևան, 1960, էջ 380—381:

[2] В. В. Струве, История Древнего Востока, 1941, стр. 247. „Хеттский цилиндр—печать".

[1] Там же, стр. 261. „Металлическая печать из Кумбулты (Осетия)".

[2] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I. Москва, 1950, таб. II.

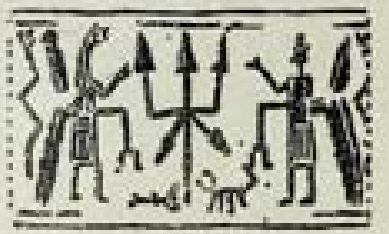


Նկ. 844

դրված տեսարաններում (նկ. 844) [1], գլանակնիքների վրա (նկ. 845) [2] և այլն։

Ինչպես տեսանում ենք, այստեղ կենաց ծառերը պատկերված են մարդակազմ բարեբուքյամբ, որոնց կողքերին էլ կանգնած են երկուսական քուրմեր։ Պարզ է, որ իրականության մեջ նա այդպիսի արհեստական կենաց ծառեր են եղել, որոնք և իրենցից ներկայացրել են ոչ այլ ինչ, քան մարդակազմ սյուներ կամ նրան կարգի է տալ ծառ-մատուռիները։

Արհեստական կենաց ծառերի ուշագրավ տարատեսակներից են նաև աշերաները։ Այդ սյունազն առարկաները դրվելիս են եղել սրբազան արարողությունների կենտրոնում, ապովածությունների արձանների մոտ։



Նկ. 845

Ահա մի քանի օրինակ ասորեստանյան աշխարհներից քանդակված մարդոնի պալատի պատերի վրա (716 թ. ն. ե. թ.) (նկ. 846) [1]։ Այստեղ սրբազն կենաց ծառը վեր է ածվել ազնպիսի սյուների, որոնց նմանները տեսանք վերևում՝ խորտնաչին սյուների մասին խոսելիս։ Այստեղ էլ այդ կենաց ծառ-սյուները կամ աշերաները ավարտվում են ոչ թե արևային սիմվոլներով, ինչպես կարեում են որոշ մատենագետներ, այլ Հատիկների, ծաղիկների և վարսանգա-պատուհանների գազափարանշաններով։ Պաշտաբերության ատենադպիրն (օրինակ, Նաստոր, Աստարտա) և ատենաժեն (օրինակ, Ոգիբիս) նվիրված աշերաներ Հայաստանի են նաև ուրիշ հին ժողովուրդների մոտ։ Համանման շատ հետաքրքրական են եղել նաև Ուրարտուում. սյուռնանի քարակոթողները էլոր վերջավորություններով, ինչպես կնիքների վրա, Վանի քարավորության մեջ շատ տարածված են եղել,— գրում է Բ. Պիոտրովսկին [2]։

«Ծառերի և սրբազան սյուների պաշտամունքը փաստերով արձանագրված է ինչպես Արխիպելագի կղզիներում, նույնպես և Միջագետքում,— ասում է Ռենյակը [3]։

Սրբազան սյուները մեծ տարածում են ունեցել հին երկրագործության աշխարհի սրբանում, ինչպիսին է Նգիպտոսը. սրտոնք էլ նրանք տավորապես պատկերացրել են որևէ ատենու կամ տաճար

[1] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур, I, Ереван, 1950, стр. 61, рис. 40а. „Шлем Сардура. Изображения на лобной части".

[2] Там же, стр. 73, рис. 45.

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, таб. I.

[2] Там же, стр. 281.

[3] Рейнак, Орфей, Москва, 1919, стр. 123.

կատարյալ, կամ անկյալ ժամանակի հերոս-թագավորին, որոնց անուններով Հաճախ նշված և պատկերված են լինում հիերոգլիֆներով [1]։

Հատկանշալի պատճառներով այդ սյուների թիվը Հաճախ չոտանում է, նրանք միասին ներկայացնում են անկյալի դիցարանական կերպարների և նրանց հետ կապվող կենաց ծառերի ու պաշտելության սիմվոլների մի խումբ և կոչվում արքայական պուրակ։ Այս արքայական պուրակներն արդեն մի նոր քայլ են՝ հարաբարձրության ուղի համապատասխան կառույցները։

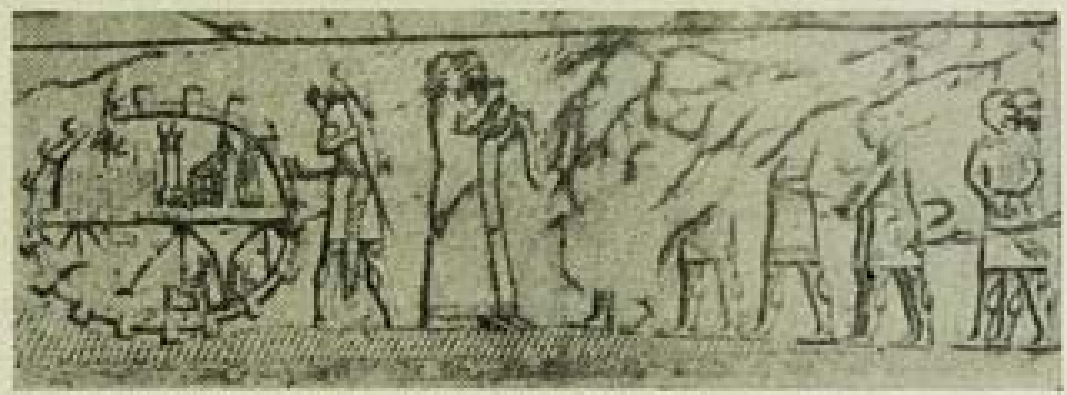
Ամենից մի պալատի առջև կանգնած սյունա-պուրակ արտի սյուների քառանկյունաձև կողերի վրա փորագրված է նրել այդ թագավորի կերպարը՝ Օգիրիս աստծու նմանությամբ։ Ուշադրավ են Հատկապես խաչաձև կոչվող թիվով 24 սյուները՝ հատուկ աստվածուհու տաճարում։

Այդպիսի արքայական սյուներ Հանդիպում են նաև Ընդհանուր հարաբարձրության մեջ՝ գտնվող կապված նախասրահների հետ։

Պարզ է, որ յուրաքանչյուր այսպիսի սյուն, իրենից ներկայացնելով որևէ աստծու, թագավորի, հերոսի կերպարը, վերջին հաշվով, իր դիցաբանական նշանակությամբ գնում է կապվելու նախնիների հետ։ Այստեղից էլ Հասկանալի է, որ նրանց վրա արձան ծնող աստվածությունների պատկերները կարող էին մարդակերպ լինելու փոխարեն նաև կենդանակերպ լինել։ Դա մեզ ծանոթ ների ձևով պահպանված է Հատկապես խոյակների վրա, որոնք Հաճախ զարդարված են լինում կենդանիների գլուխներով։ Հենց խոյակ բառը ծագում է խոյ բառից և մատնում իր կենդանական աշխարհի հետ ունեցած կապը։

Հետևաբար կարող ենք ասել, որ կենաց ծառերը Հարաբարձրության մեջ, իրո՛ք, պահ են իրենց արտացոլումը։ Ասաջ են եկել արձանատեղան կենաց ծառերի սյուներն վարիանտները, որոնք պատրաստվել են քարից, փայտից, շաղախից, մետաղից։ Նրանք էլ, ինչպես կենաց ծառերը, անբաժան կապված են եղել տաճարի և պաշտելության գաղափարի հետ, այդ իսկ պատճառով էլ նրանց վրա տեղ են գտել նաև հերոս նախնիների, տոտեմ կենդանիների, պաշտելության աստվածուհիների, աստվածների, իսկ հետագայում նաև զանազան արքերի պատկերները։

Ինչպես կենաց ծառերը կրոնի մեջ զարգանալով տալիս են արքայական ծառերի մի շարք տա-



Նկ. 846

Այս արձանատեղան սյուներն կենաց ծառերի կազմած պուրակները, ամբարտար, կատարվել են պիրամիդների մոտ և ծառայել որպես նախատրահ, մուտք։ Ուշագրավ է եգիպտական V դինաստիայի վերաբերող Սախուրա փարավոնի պիրամիդի մոտ կատարված արքայական պուրակը, որը բազմացած է եղել 16 սյուներից։ Այդ սյուները վերևից միմյանց հետ միացած են եղել մի երկնաձևան, ատաղձապատկեր առաստաղով, տնտեսական կանաչ գունավորությամբ, կապույտ առաստաղը՝ ոսկյա աստղերով պիտի առևծեին արդարենու պուրակի ամպամածության, որոնց ծայրերը ձգվում էին դիչերային երկնքի մեջ [2]։

Ունենալով կենաց ծառային ծագում, այդ սյուները, բնականաբար, ավարտվում էին այնպիսի խոյակներով, որոնք ունեին ծաղկի, կոկոնի, տերևների, պտուղների ձևեր։ Ստորին տեսքից Համեմատաբար հեռանում էր բնդը՝ սյունը՝ իր Հարթ, կլոր բնով, որի վրա արվում էին զանազան փորագրություններ։

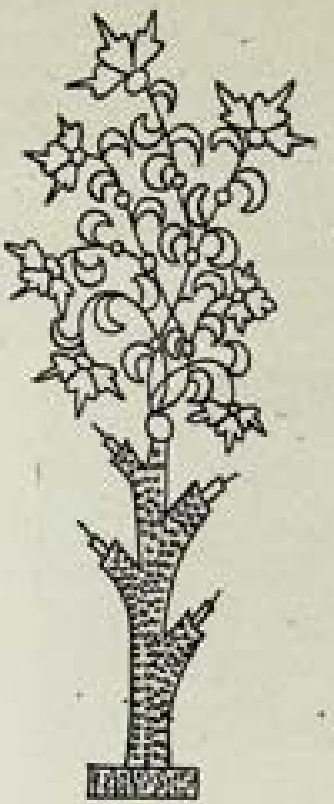
Թութմես III-ի (1200—1169 թ. ե. մ. թ.) կատարած մի պալատի առջև կանգնած սյունա-պուրակ արտի սյուների քառանկյունաձև կողերի վրա փորագրված է նրել այդ թագավորի կերպարը՝ Օգիրիս աստծու նմանությամբ։ Ուշագրավ են Հատկապես խաչաձև կոչվող թիվով 24 սյուները՝ հատուկ աստվածուհու տաճարում։

Այդպիսի արքայական սյուներ Հանդիպում են նաև Ընդհանուր հարաբարձրության մեջ՝ գտնվող կապված նախասրահների հետ։

Պարզ է, որ յուրաքանչյուր այսպիսի սյուն, իրենից ներկայացնելով որևէ աստծու, թագավո-

[1] Карл Оппель, Чудеса древней страны пирамид, С. Петербург, 1867—1868, стр. 184—185.

[2] Всеобщая история архитектуры. I, Москва, 1944, стр. 41.



Նկ. 847



Նկ. 848

բառեսակներ, այնպես էլ հարաբարդաձուցիչ մեջ արհեստական ազունակն կենաց ծառերը տալիս են սրբազան ազուներ, որոնք քո՛ առանձին, քո՛ սրբավայրերի մոտ և քո՛ նրանց մեջ, որպես կոնատրուկտիվ էլեմենտներ, գառնում են պաշտամունքի առարկա։

Այսպիսով, տեսնում ենք, թե ինչպես կենաց ծառերի արհեստական մշակումները սերտորեն կապվում են հարաբարդաձական ազնպիսի կատեգորիաների հետ, ինչպիսիներն են ծիսական ու սրբազան ազունները և պաշտամունքի ազունական կոթողները։

Բնականաբար հարց է առաջանում. արդյոք մանրանկարչության մեջ չե՞ն պահպանվել այդ նրմուլքի արձագանքները և նրանք ազատ չե՞ն կարող օգտակար լինել գիտնականիվ հարաբարդաձության որոշ հարցեր ուսումնասիրելու գործում։

Պարզվում է, որ մանրանկարչությունն այս առումով էլ ծգական նշանակություն ունեցող հարուստ վկայություններ ունի։ Փորձենք խորամուխ լինել դրանցից ազնպիսիների էության մեջ, որոնք մի քանի ձնմախմբերով ցույց են տալիս անցումը՝ բնական կենաց ծառերից դեպի արհեստական կենաց ծառերը, ապա նրանց վերաձումը ազունական, մատուռանման հարմարանքների և ի վերջո մատուռների, գմբեթների ու տաճարների։

Անցումը բնականից դեպի արհեստական ծառերը ցույց տալու տեսանկյունից արժեքավոր է, օրինակ, № 4620 ձեռագրի 137բ թերթի նկարը (նկ. 847)։ Այդ ծառի կտրված ճյուղերի բների վրա վառվող մոմերը ցույց են տալիս նրա սրբազան ծառ համարված լինելը, իսկ նրա քառանկյունի հիմքը մատնում է նրա արհեստական լինելը։

Մոմակիր ծառերը հայտնի են եղել նաև ուրիշ ժողովուրդների բնական սրաբոզուքյունների մեջ, այդպիսիներից են, օրինակ, ռուսական մոմակիր ծառերը (ЖЕРСКО ОТ СВЕЧНИК)։

Համանման ծառի յավագույն օրինակներից են փոխագրական միջոցների (սայլ, նավ) վրա գրված տոնական ու հարսանեկան ծառերը, որոնց մասին խոսվեց վերևում (էջ 101—105)։

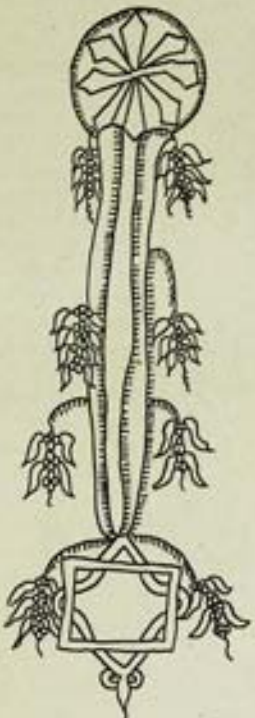
№ 4096 ձեռագրի 62ա թերթում նկարված է արմավենի հիշեցնող մի ոճավորված ծառ, որի կտրված ճյուղերին, մոմերի փոխարեն, ցույց են տրված նոր ընձյուղներ, իսկ ծառի հիմքում գտնվում է քառանկյունի և գարգարուն հարմարանք, որի վրա ամրացվել է ծառը (նկ. 848)։ Այդ հիմքի գաղափարական իմաստը հարաբարդված է նաև ծառանկյան միջոցով։

№ 7555 ձեռագրի 168ա թերթում գտնվող ծառապատկերն ավելի քան ընդգծված գծերով է ցույց տալիս իր նախատիպարի արհեստական լինելը (նկ. 849)։ Իրենց հիմնական մասերով այս ծառերը հիշեցնում են ամենա ծոլն ու ծփացո հնհանուրական պարերգի մեջ գովերգված կենաց ծառի տեսքը։ Առանձնապես ընդգծված է նրա արհեստական հիմքը և նրա ծայրին գտնվող քաղաքի մոտիվը։

Արհեստական ծառի գեղեցիկ տարատեսակներ կան № 7252 ձեռագրում։ Օրինակ, այդ ձեռագրի 69ա թերթում պահպանված է մի կենաց ծառ, որն ամբողջությամբ մասնում է իր արհեստական ծագումը (նկ. 850)։ Դա, անշուշտ, հարսանեկան մի արհեստական զարդաձառ է, իր հիմնական մոտիվներով։ Այստեղ էլ հատկապես ուշագրավ է նրա հիմքը կամ ինչպես ասված է մեզ ծառոի պարերգում՝ տապկըս։



Նկ. 849



Նկ. 850



Նկ. 851

Ե՛վ ավելի հետաքրքրական է նույն ձեռագրի 223բ թերթի կենաց ծառը (Նկ. 851)։

Այս ծառերի հիմքում ընկած քառակուսու և ռոմբի կամ զույգ ու միահյուսված քառակուսիների իմաստը, հավատալիքային առումով, մի ժամանակ դրսևորել է երկու ֆրատրիաների, իսկ մի ուրիշ ժամանակ՝ խնամիացած երկու տոհմատիրությունների և նրանց ներկայացուցիչներ հարս ու փեսայի զուգավորումը։ Կրոնական կամ դիցաբանական առումով այդտեղ պիտի տեսնել դարձյալ համապատասխան ծնող-զույգի իմաստը։

Ուշադիր հետևելիս տեսնում ենք, թե ինչպես արձանական ծառերը աշխատել են ուժեղ հիմք ունենալ և ազատվել ավելորդ ճյուղերից, որոնք իրենց տեղն ու դերը զիջում են ծառի բնին։ Բացի դրանից, նրանց վրա ընդգծվում է նաև ծառի գագաթնային մասը։

Եթե մանրանկարչության, գորգագործության, ասեղնագործության և մի շարք ուրիշ բնագավառներում այդ ծառերն աշխատել են ավելի քան մոտ լինել բնական ծառերին, ապա հավատալիքային ծիսական արարողությունների համար պատրաստված և ժամանակավորապես խոշոր չափեր ունեցող կենաց ծառերը, բնականաբար, զրկվել են այդ մանրամասնություններից։ Սրացվել են ավելի սյունաձև, քան ծառաձև կենաց ծառեր։

Ահա այդպիսի մի երկու օրինակ № 3049 ձեռագրի 3ա և 2ա թերթերից (Նկ. նկ. 852, 853)։ Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, կենաց ծառի բաղկացուցիչ երեք հիմնական մասերն են նրա հիմքը, բունը և գագաթը։ Դրանք արդեն հիշեցնում են աշտարակներ և սյունաձև մյուս կոթողները։



Նկ. 852



Նկ. 853

Կենաց ծառերի արհեստական ձևերի զարգացումը դեպի նման սյուները և նրանցից էլ դեպի մատուռներն ու գմբեթները ավելի քան բազմապիսի և բազմազանակ ձևերով պահպանված է հատկապես Ավետման տեսարաններում։

Մեր արդեն ծանոթ են այդ տեսարաններից մի քանիսը։ Քրիստոնեական կրոնի ծնող-զույգն է, որ այստեղ երևան է գալիս կենաց ծառի կողքերին։ Ձեռագրերում, սակայն, կենաց ծառի, պտղակիր և ծաղկակիր ոստերի և նրանց տարատեսակների փոխարեն, ընդհանրապես, հաճախ պատկերվում են սյունաձև առարկաների պատկերներ։ Այդպիսիններից է, օրինակ, № 7585 ձեռագրի 2ր թերթի տեսարանը, որից մեջ ենք բերում միայն կենաց ծառ-սյունի պատկերը (նկ. 854)։ Ահա մի ուրիշ նման սյուն № 5430 ձեռագրի 13ր թերթից, որը նույնպես գտնվում է Ավետման տեսարանի կենտրոնում՝ Գաբրիելի և Մարիամի միջև՝ կենաց ծառի փոխարեն (նկ. 855)։

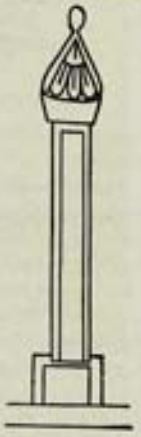
Այս վերջին տարիճանի կարևոր հանգամանքն ավելի հստակորեն ընդգծելու նպատակով մեջ ենք բերում Ավետման մի ուրիշ տեսարանի պատկեր՝ ընդօրինակելով № 4845 ձեռագրի 1ր թերթից (նկ. 856)։ Այստեղ արդեն կենաց ծառի արհեստական մշակումը կատարել է մի խոշոր քայլ սյունից դեպի ճարտարապետական կառույցը։ Այն դրված է այդ կառույցի վրա։ Դա մի երևույթ է, որն իր մեջ խտացնում է ճարտարապետության զարգացման մի զգալի հատված։ Եվ հենց այս նախնական գաղափարների վրա են չափված մատուռների ու տաճարների հիմնական էլեմենտները։

№ 6249 ձեռագրի 162ր թերթում կա մի տաճարապատկեր, որը ոչ այլ ինչ է, քան այս արհեստական կենաց ծառի ճարտարապետական վերարտադրությունը և զարգացումը (նկ. 857)։ Նման նկարներ կան նաև նույն ձեռագրի այլ թերթերում և ուրիշ ձեռագրերում։

Հարկ ենք համարում այստեղ կանգ առնել մի կարևոր հարցի վրա, որի մասին վերևում կատարված է համապատասխան ակնարկ։

Այս մոտիվները քննելիս էլ, ընդհանրապես, հարց է առաջանում. արդյոք չե՞ն պահպանվել համապատասխան կառույցների նախնական շրջանի պատկերներ որպես հուշարձաններ։ Այո՛, պահպանվել են։ Այդպիսի մի քանի հազվագյուտ կոթողներ գտնվել են Հայաստանի զանազան վայրերում և այժմ պահվում են Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում (նկ.նկ. 858, 859)։

Դրանցից առաջինը մի պարզ ու սյունաձև կոթող է՝ լայն հիմքով, հաստ բնով և խոշոր գագաթով։ Նրա վրա պահպանված են մի քանի ընդեր-կայնական այնպիսի ակոսներ, որոնց նմանները կան նաև նախորդ նմուշներում՝ ընդօրինակված ձեռագրերից։ Դրանց մի կողմից արտահայտում



Նկ. 854

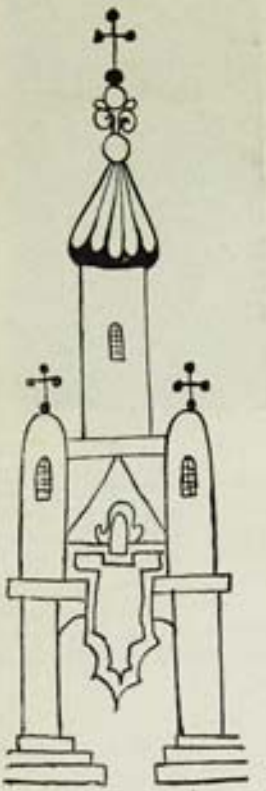


Նկ. 855

են ծաղկաթերթերի, իսկ մյուս կողմից՝ պտուղների կեղևի վրայի բնական ակոսների գաղափարը, ինչպես ռանգկամանը կոչված անոթների վրա։ Մոտավորապես նման տեսք ունի նաև երկրորդ նկարում



Նկ. 856



Նկ. 857

ցույց տրված կաթողը։ Ահա հենց այդպիսի տեսք են ունեցել պաշտամունքային նշանակած կենաց ծառերի այն տեսակները, որոնց այնքան առատորեն կրկնում են դարձյալ Ավետման տեսարաններում։ Եվ հենց այդպիսի նշանակության, քառակուսի, ամբողջական ու արհեստական կենաց ծառերն են, որ հետագայում բարձրացվել են նախնական սրբատեղերի և մատուռների վրա։ Թաղերակառուցապատ պաշտամունքային են նաև այդպիսի հուշարձանները, որոնցից մեկն է, օրինակ, նույն թանգարանում գտնվող քարե մատուռը (Նկ. 860)։ Դրա վրա, գե-ղի ներս, բացված է հատուկ փորվածք, ուր խունկ են ծխել և մոմ վառել, որից և այդ փորվածքը սևացել է։ Առանձին ուշագրավության արժանի է հատկապես այդ մատուռի գմբեթը, որն ունի նույնպիսի տեսք, ինչ նախորդ նշանակած կաթողները։

Այսպիսով, կենաց ծառի բազմադարյա մշակումը, իր մեջ խտացնելով առաջ և ցեղ հավատալիքները, հետագայում, հարաբերվելով կրոնական պատկերացումների հետ, դարձել է պաշտամունքի առարկա և համապատասխան ձև թելադրել նաև ճարտարապետական որոշ կառույցների։

Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարանում գտնվող վերոհիշյալ հուշարձանները (Նկ. Նկ. 858, 859) և սրանց նմանները մինչև օրս համարվում են «ֆալլոսներ» և կապվում ֆալլիկ կուլտի հետ։ Դա էլ, ինչպես տեսնում ենք, զուրկ է հիմքից և արդյունք թյուրիմացության։ Կան նաև այնպիսի մասնագետներ, որոնք փորձեր են կատարում ճարտարապետական այնպիսի գլուխ գործոցների բացատրությունը, ինչպիսիներն են Զվ-



Նկ. 859



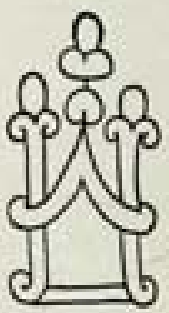
Նկ. 860



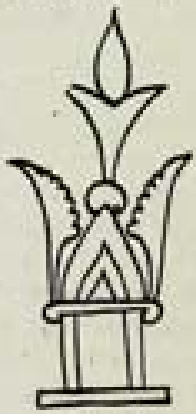
Նկ. 861

բեքինքը, չքաշյունքը և այլն, կապել ֆալյուտա յին տեսքյան հետ։ Ըստ էության, գրանք միանդամայն չհիմնավորված կերպով հետևում են բյուզանտական գիտնականների ֆալյուտային տեսակցին տեսքյանը և տալիս տալիս ֆրեյդիզմին։

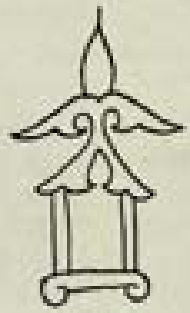
Արշետական կենաց ժառանգի և մատուռների կողը ցույց տալու նպատակով, հարկ ենք համարում բերել նորահայ վկայություններ։



Նկ. 862



Նկ. 863



Նկ. 864



Նկ. 865

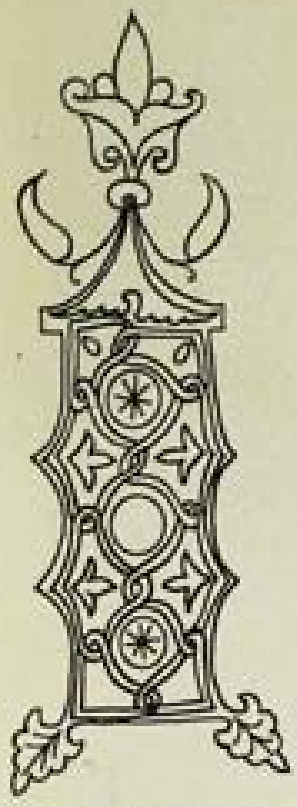


№ 5559 ձեռագրի 128ա թերթում գտնում ենք մի փոքրիկ զարդ, որտեղ հավատարտաձև տակա է և՛ ձևի, և՛ ոյտուի գաղափարը (նկ. 861)։ Այստեղ միանդամանակ ցայտուն արտահայտություն ունի նաև ծնող-զույգի և զավակի, նախնական առումով՝ զույգ ֆրատրիանների և տոմմաչին տերնդի գաղափարի դրսևորումը, ինչպես նաև խորանի և ժառքի նախնական ձևը։ Թերթատեսական գաղափարախոսության տեսանկյունից հայտ յով, այս զարդում հետաքրքիր է ցույց տալ կրոտ ղության սիմվոլիկան։ Ահա թե գաղափարական որքան խոշոր բեռնվածություններ ունի այս պարզ ու փոքրիկ զարդը։ Ով հենց այս պատճառներով է, որ նման սիմվոլի վրա են շափվել նաև կուլտային կառույցները։ Նույնը կարելի է տալ այդ

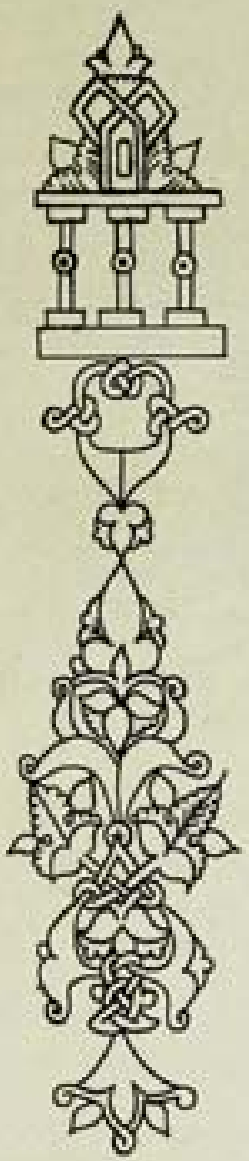
№ 5559 ձեռագրի 128ա թերթում գտնում ենք մի փոքրիկ զարդ, որտեղ հավատարտաձև տակա է և՛ ձևի, և՛ ոյտուի գաղափարը (նկ. 861)։ Այստեղ միանդամանակ ցայտուն արտահայտություն ունի նաև ծնող-զույգի և զավակի, նախնական առումով՝ զույգ ֆրատրիանների և տոմմաչին տերնդի գաղափարի դրսևորումը, ինչպես նաև խորանի և ժառքի նախնական ձևը։ Թերթատեսական գաղափարախոսության տեսանկյունից հայտ յով, այս զարդում հետաքրքիր է ցույց տալ կրոտ ղության սիմվոլիկան։ Ահա թե գաղափարական որքան խոշոր բեռնվածություններ ունի այս պարզ ու փոքրիկ զարդը։ Ով հենց այս պատճառներով է, որ նման սիմվոլի վրա են շափվել նաև կուլտային կառույցները։ Նույնը կարելի է տալ այդ

Ձեռագրում գտնվող քաղմաքիվ տիպիչ նկարների մասին, որոնցից են 70ա և 166բ թերթերի զարդերը (նկ. նկ. 862, 863)։

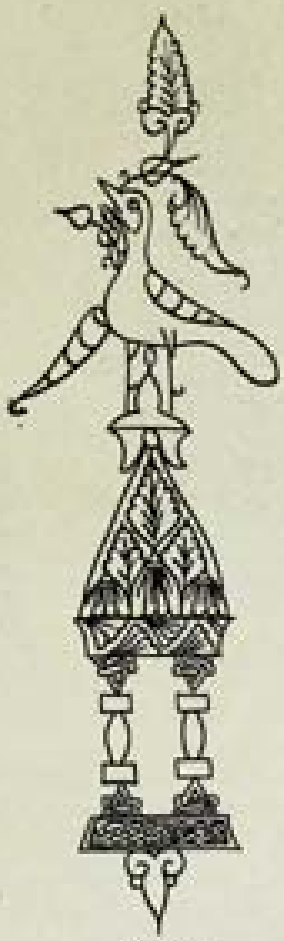
Բերենք մի զույգ նկար էլ № 5443 ձեռագրի 238բ և 314ա թերթերից (նկ. նկ. 864, 865)։ Այստեղ էլ առկա են մի կողմից կենաց ծառ՝ իր սիմետրիկ հյուղերով, վարսանգա-պաշտպան, հաճախ-էքսմենատրին և խաչաձև սիմվոլներով, իսկ



Նկ. 866



Նկ. 867



Նկ. 868

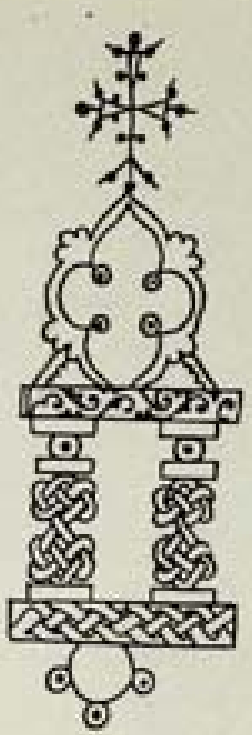
մյուս կողմից՝ ժառուտա-կենցաչին, ալսքիրն՝ ատՀմո-բնառահնգան Հառնագոլությունների գաղափարապատկերը։

№ 2848 ձեռագրի 190ա թերթում պատկերված է մի ուրիշ նկար, որտեղ ամենի քան սկսա ու միառույլ են այդ գաղափարները (նկ. 866)։ Դժվար է ասել, այս նկարում, առաջին հերթին, արհեստական կենաց ծառի՞ գաղափարն է ցույց արված, թե՞ նրա տնազով պատրաստված տրեխ ժառուտի։

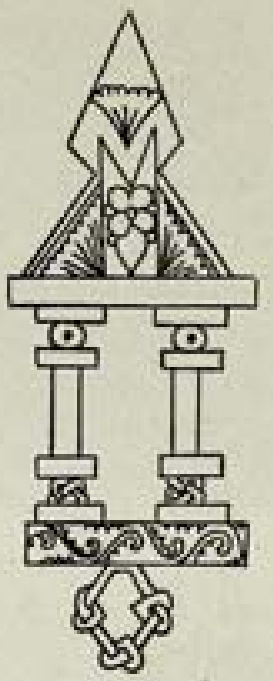
Ձեռագրերում կենաց ծառերի և ժառուտների գաղափարական և ձևական առնչությունները Հաճախ խիստ մոլորեցնող չափերի են Հասնում։ Այսպես, օրինակ, № 4036 ձեռագրի 153բ թերթում նկարված է մի ժառուտ, որի գմբեթի վրա բազմած են վարսահյա-պաղպաղին սիմվոլները (նկ. 867)։ Բայի ըրանից, այդ ժառուտի Հիմքում նկարված է մի խիստ ոճավորված կենաց ծառ, որն ամենի քան նրկու տնգամ մեծ է ժառուտից։ Հաճախ էլ, այսպիսի գեպքերում, պատկանում են քուչնային ժառիվները՝ նշված ժառուտներին է՝ ամենի ծառանման տնազ առլով և նրանց կապելով կենաց ծառերի Հետ։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 4848 ձեռագրի 169ա թերթի նկարը (նկ. 868)։

Բնահատկապես, այս ժառուտ-կենաց ծառերի Հիմքում էլ Հաճախ ցույց են տրվում Հատիկաէլեմենտային սիմվոլներ, առանց որոնց չի կարելի պատկերացնել կենաց ծառի ամեն ու պղպաքերություն։ Այդպիսի բազմաթիվ կարգերից այսօր ընդօրինակենք մեկուչ երեք նմուշ՝ № 5565 ձեռագրի 274ա, 112ա և № 4036 ձեռագրի 73բ թերթերից (նկ. նկ. 869, 870, 871)։

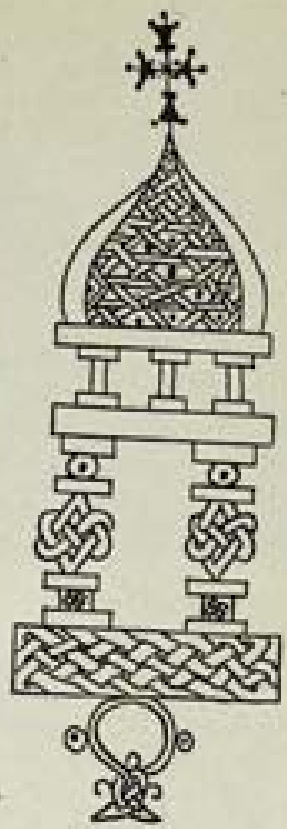
Այսպիսով, տեսնում ենք, թե ինչպես կենաց ծառերի գաղափարը Հետզհետե վեր է ածվել տր-



Նկ. 869



Նկ. 870



Նկ. 871

Հետագան Համապատասխան հարմարանքների և ազատ մատուռների, որոնցից էլ գարգացել են կրպատյին հատուկ կառույցները։

Այս տեսակետից հետաքրքրական է մեր հին մատենագրության մեջ պահպանված և Գրիգոր Լուսավորչին վերագրված տեսիլքը, ուր էջմիածնի տաճարի նախագիծը պատկերվում է սյունի ձևով.

«Ես տեսանէի ի մէջ քաղաքիս... խարիսխս ոսկի..., և ի վերայ նորա սիւն մի հրեղէն քառակ միանման յոյժ, և ի վերայ նորա քարայազարդ մի ամպեակ, և խաչն լուսոյ ի վերայ նորա»[1]։

Ըստ ավանդության, իբր թե, հենց այս տեսիլքի հիման վրա էլ սկսվում է կառուցվել էջմիածնի տաճարը։

Պարզ է, որ այս տեսիլքի մեջ ևս պահպանված է պատմական անցյալի հուշը։

* * *

Այս բոլոր փաստերը ամուր հիմք են հանդիսանում բացատրելու նաև գմբեթային կառույցների ծագման և զարգացման բովանդակության հարցը։ Մենք այդ խնդրին արդեն մոտեցել էինք դեռևս ներկա աշխատության առաջին գլխում։

Այժմ այդ պրոբլեմն իր ամբողջ հատակով է բարձրանում մեր դեմ, որին և ձեռնամուխ ենք լինում հիմա։

Մատենագիտական վաղուց է դրգռիչքել այս հարցը, սակայն ընդունելի տեսակետեր դեռևս չկան։ Հայկական հին ճարտարապետության ականավոր ուսումնասիրող Թ. Թորամանյանն այս կապակցությամբ գրել է.

«Ընդհանրապես կարծիք կա, որ Հայաստանի գմբեթաշինության այդ ոճին մեջ հայոց նախաքրիստոնեական հին պաշտամունքների մի ավանդական սովորությունը կա թաքնված, որը նրան ի սկզբան պաշտամունքի հետ էր կապված, սակայն հետո, քրիստոնեական շրջանում փոխվեց մի խորհրդանշանի»[1]։

Այնուհետև նա փորձում է համապատասխան որոնումներ կատարել բնապաշտության բնագավառում, հանգելով ոչ հիշյո երրակացության։ Այդ երրակացության համաձայն, ընդհանրապես, գմբեթային կառույցները ծագել են ոչ թե մատուռների, այլ ավելի հին ժամանակներում գոյություն ունեցող կրակարանների տեղում։ Այդ կրակարանները, ըստ Թորամանյանի, ունեցել են կոնաձև տանիքներ, որոնք էլ հետագայում ձևափոխվելով, վերածվել են գմբեթների։

Ինչպես տեսնում ենք, Թորամանյանի այս տեսակետը ևս հիմնված է միայն ենթադրությունների վրա։ Ավելի ուշ Ն. Մառը, ելնելով իր հայտնի տեսության հիմնական դրույթներից, փորձեց լուսաբանել գմբեթային կառույցների ծագումը։ Ըստ նրա, գմբեթը ծագել է ոչ թե կրակարանի տանիքի ձևափոխությունից, այլ ավելի հին ժամանակներում գոյություն ունեցող կրակարանների տեղում։ Այդ կրակարանները, ըստ Թորամանյանի, ունեցել են կոնաձև տանիքներ, որոնք էլ հետագայում ձևափոխվելով, վերածվել են գմբեթների։

Ինչպես տեսնում ենք, Թորամանյանի այս տեսակետը ևս հիմնված է միայն ենթադրությունների վրա։ Ավելի ուշ Ն. Մառը, ելնելով իր հայտնի տեսության հիմնական դրույթներից, փորձեց լուսաբանել գմբեթային կառույցների ծագումը։ Ըստ նրա, գմբեթը ծագել է ոչ թե մատուռների, այլ ավելի հին ժամանակներում գոյություն ունեցող կրակարանների տեղում։ Այդ կրակարանները, ըստ Թորամանյանի, ունեցել են կոնաձև տանիքներ, որոնք էլ հետագայում ձևափոխվելով, վերածվել են գմբեթների։

[1] Ագաթանգեղոս. Պատմություն Հայոց. Տփղիս, 1909, էջ 284։

[1] Թ. Թորամանյան. Նյութեր հայկական հարատարապետության պատմության, I։ Նկատ. 1948, էջ 88։

րեթների արտացոլել են չնաների գաղափարը, իսկ Հայկական զմրեթները՝ Մասիս սարը։

«Արդարև,— գրում է նա,— Հայաստանի կենտրոնի վրա վեհափառորեն բարձրող Արարատից ավելի հարմարագույն խորհրդանշան չէր կարող լինել։ Ուստի հավանականությունից բնավ հեռու չէ, որ Հայկական զմրեթների մեջ վաղեմի պաշտամունքի առարկա եղող Արարատին նմանեցումներին՝ դեպի վեր ոլորող գագաթով»[1]։

Ոչ մի փաստարկմամբ չհիմնավորված այս կարծիքը զուրկ է հավանականությունից։ Կարևորն այն է, սակայն, որ հեղինակը զմրեթային ձևերի ծագումը կապում է ծիսական, պաշտամունքային առարկաների հետ։ Ինչպես արդեն բազմաթիվ փաստերով ցույց տվեցինք, նման օրինակներ էին կենաց ծառերը՝ իրենց վարսանդա-պտղային որդաններով։

Այս կապակցությամբ դիմենք ավելի խոսուն փաստերի։

№ 6764 ձեռագրի 114ա թերթում նկարված է մի ծառուռ՝ յուրատեսակ զմրեթով (Նկ. 872)։ Ուշագրավը դեպի վեր ձգված այն ձողն է, որի վերին ծայրն ավարտվում է վարսանդա-պտղային



Նկ. 874



Նկ. 875



Նկ. 872



Նկ. 873

զարդարուն սիմվոլով։ Դա վերևում քննված այսունման կենաց ծառերի տարբերակներից մեկն է, որի ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը մեզ արդեն հայտնի է։

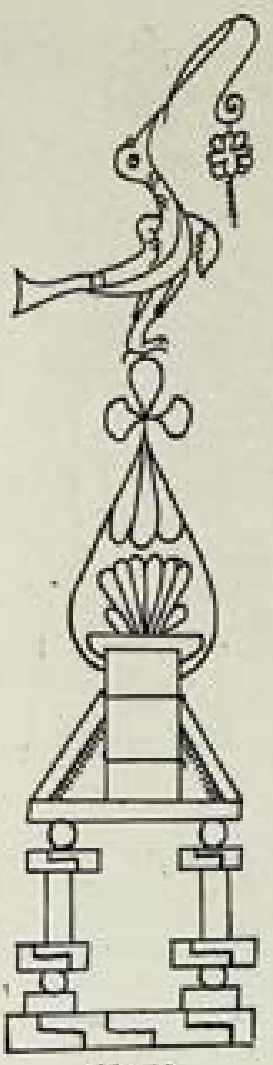
Նույնը կարելի է ասել նաև № 284 ձեռագրի 63բ թերթում գտնվող ծառուռանկարի մասին, ուր վարսանդա-պտղային գաղափարանքի վրա երևում է լուսամուտանման մի անցք (Նկ. 873)։

№ 6349 ձեռագրի 250բ թերթի ծառուռանկարի վրա բարձրացված են երկու այդպիսի զմրեթիկներ, որոնցից կենտրոնականն անհամեմատ խոշոր է (Նկ. 874)։ № 7555 ձեռագրի 52բ և № 7452 ձեռագրի 219ա թերթերի համապատասխան նկարներում գտնվող մոտիվները ավելի քան զմրեթային տեսք ունեն (Նկ. Նկ. 875, 876)։

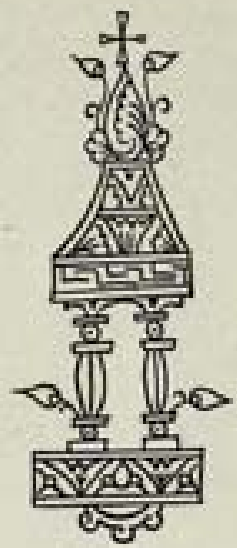
Այն գաղափարանշանը, որ կենաց ծառի փոխարեն հաճախ դրված էր լինում Մարիամի և Գաբրիելի միջև, այստեղ արդեն գտնվում է ծառուռների վրա, որպես զմրեթ։ Ուստի, բնականաբար, Մարիամի և Գաբրիելի միջև պետք է պատկերվեր նաև ծառուռ։ Այդպիսի մի նախնական ձև ունեցող ծառուռանկար տեսանք վերևում. այստեղ հիշենք մի ուրիշ նկար, ընդօրինակելով № 5143 ձեռագրի 2բ թերթից, որտեղ ծառուռն ավելի քան ձևափոխված տեսք ունի (Նկ. 877)։

Ահա ևս մի խումբ ծառուռանկարներ, ընդօրինակված № 7598 ձեռագրի 138բ, № 5458 ձեռագրի 229բ, № 5563 ձեռագրի 216ա, № 212 ձեռագրի 77բ և № 2848 ձեռագրի 70ա թերթերից, որտեղ նորից ցայտուն կերպով երևում է զմրեթների, կե-

[1] Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, I, Երևան, 1942, էջ 88։



Նկ. 876



Նկ. 878



Նկ. 877

նաց ծառային և վարագանգա-պաղպային ծագումը (նկ. նկ. 878, 879, 880, 881, 882)։

Հատուկ ուշադրության արժանի է № 8116 ձեռագրի 121բ թերթին մատուռի նկարը (նկ. 883), որտեղ գմբեթի վրա պատկերված է մի խոշոր խաչ, իսկ գմբեթն ունի ուռուցիկ-կիսաշրջանաձև տեսք՝ խաչից ներքև, գմբեթի ներսում ցույց է տրված մի վարագանգա-պաղպային սիմվոլ, որը ոչ այլ ինչ է, քան երբեմնի կենաց ծառերի և նրանց փոխարինած ոյուսածև կոթողների զարդաձև հույզը։ Այդպիսի ուշագրավ նմուշներից մեկն է նաև № 3711 ձեռագրի 103բ թերթում նկարված տաճարի գմբեթը, որն իր վրա, որպես զարդ, կրում է համապատասխան սիմվոլի մի պատկեր (նկ. 884)։

Գմբեթների և կենաց ծառերի առնչության մասին վկայություններ են պահպանվել նաև գմբեթների վրա կատարվող մանգրուկյունների մասին. այսպես, օրինակ, Ղրիմի Հարկական ոմանք խոշի վանուց ի վերայ գոմբեթին երկաթագծին այս է.

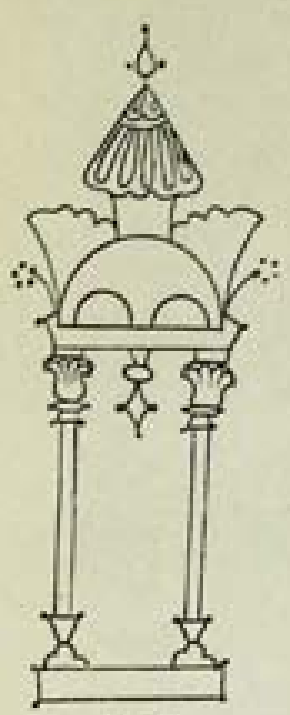
Գառաց առեալ առաւտուանչիկ,
Երկրի գըրախտ կենաց ծառիկն,
Ու է պառկիս երկնից վերինէ,
Ի հասնիմագրի կոչանիմս[1]։

Գմբեթների վրա ծաղկա-պաղպային ձևեր վերապատկերող պրակտիկան, զուգորդվելով ամենայնական նշանակություն ունեցող հարցերի հետ, ի վերջո, տալիս է նաև գմբեթային այնպիսի ձևեր, ինչպիսիներիցը է, օրինակ, Մաղաքիա վանքի կենաստեղծական գմբեթը (նկ. 885)[2]։ Ընդհարցուն ինքն էլ կարող է հետևել այդ ձևի զարգացման ժամանակագրական պատկերին՝ համեմատական մեջ դնելով այս և վերևում մեջ բերված որոշ նկարները (նկ. նկ. 854, 856, 857, 858, 872, 876, 879, 880, 884 և այլն)։

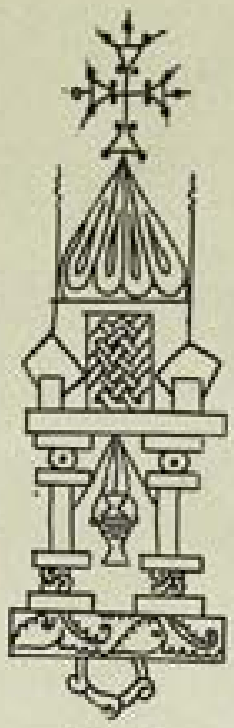
---

[1] Ձեռագիր № 1650, թերթ 110ա—110բ։

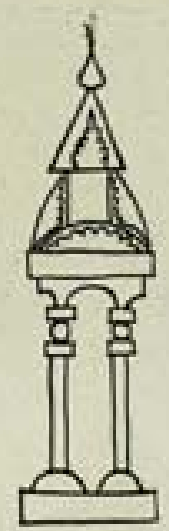
[2] Գ. Ալիշան, Մխիթարեան, Վենետիկ, 1869, էջ 210, նկ. 140, «Մագաղաթյա վանք, Ս. Յակոբանուս»։



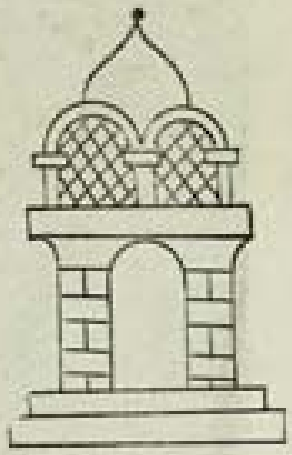
Նկ. 879



Նկ. 880



Նկ. 881



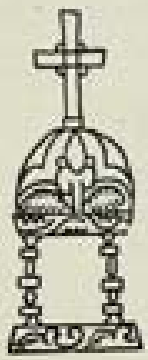
Նկ. 882

Ձեռագրերում հանդիպում են համաձև ալիսպի նկարներ ու գծագրություններ, որոնք կարծես մատուռ-կճեպաց ծառերի նախատիպ լինեին։ Այդպիսիներից են, օրինակ, № 4125 ձեռագրի 71ա և 130ա թերթերից մեր բերվող նմուշները (նկ. նկ. 886, 887)։

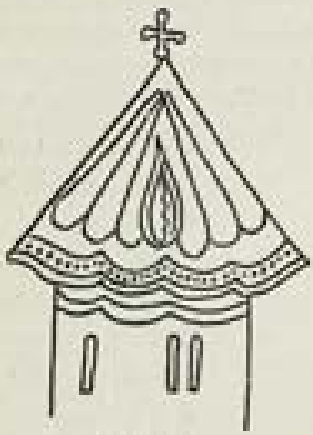
Հայկական ճարտարապետության պատմության համար այս և նման այլոք գծագրություններդ հազվագյուտ նշանակություն և հետաքրքրություն ունեցող վկայություններ են։

Մեր բերված մատուռապատկերներն այլի են բնիկում մի առանձնահատկությամբ ևս, որի վրա արժե ուշադրություն հրավիրել։ Դա նրանց փոխառյալ հանգամանքն է՝ ծավալային առումով։ Դրանցից չատերը, երևան գալով մայրցկանց պատկերների հետ, կարծես են ասլիս, թե ինչպես իրենք չունեն տեղամ մարդահասակ բարձրություն։ Իսկ չատերն էլ այնքան մինիատյուր տեսք ու փոքրություն ունեն, որ թվում են ոչ թե ճարտարապետական կառույցի, այլ գործ-առարկայի տպավորություն։

Ձեռի կարապետների գտածների մեջ նույնպես պահպանված են նման փոքրիկ մատուռների նկարներ՝ պատկերված ձեռք-գործերի վրայի կճեպաց ծառի փոխարեն (նկ. 888)[1]։ Նույնը կարծի է ասել նաև այն բազմաթիվ մանրանկարների մասին, որտեղ գանազան մարդարեներն ու հոգևոր առաքելորդները պատկերվում են իրենց ձեռքերին բռնած նման մատուռիկներ։ Դրանց հետ որոշ ափերի մեջ են մտնում Հայաստանում գործված քարավորների և իշխանների այն արձանները, որոնց ձեռքերին պրված են լինում սրբապիսի ոմանք նմուշներ կամ ոմանք նվերներ[2]։



Նկ. 883



Նկ. 884

[1] Н. Я. Марр, Ани, Москва—Ленинград, 1934, таб. XII, рис. 35. „Пояс кувшина с изображением церкви".

[2] Ք. Քոչարյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, I, Երևան, 1943, էջ 371—372։



Նկ. 885

Ժողովրդական հայրենասիրական մեկում այս տեսակետից պահպանված է մի շատ արժեքավոր վկայություն, որտեղ խոսվում է զոհաբերված Հավի ոսկորներից տաճար շինելու մասին.

Ես որ գիրկ ու ծաց էտի,
Նենգաւոր Ցուլքն խոսեցաւ,
Ծանուկ ու շամփուր ան ասիլ.
Բարկ կրակ, որ վիճրըն խարվէս
Ասնում վիճ, լսկում նկում,
Ջիճ սիրամ սիրամ բռնանում.
Ջիճ սիրամ սիրամ բռնանում.
Ես ու իմ ծորքն մէն ասանում.
Ոսկորէն ալ տաճար շինում,
Իս քնզատն ան տանէրն վառաւ[1]։

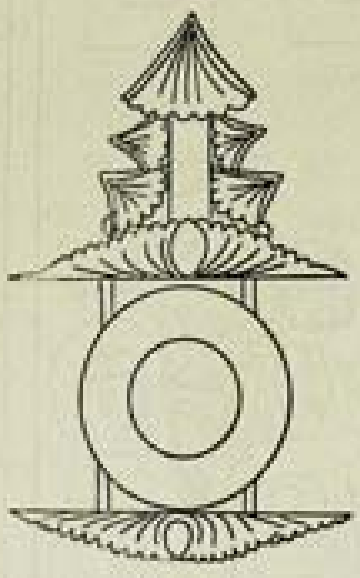
Մենք հետաքրքիր այն կարծիքից, թե այս վկայությունը զուրկ է պատմական կոնկրետ հիմքից։ Ընդհակառակը պահպանված է մի հույժ այն հինավուրց արարողությունների, երբ զոհաբերված Հավի, ուտելի նաև քաղցրի կամ այլ կենդանու ոսկորների հատուկ ձևով պատրաստվելիս են հոգի մատուցվելու, փոքրիկ տաճարիկներ։

Ահա այդպիսի փոքրիկ արձանիկներ են պատրաստվել նաև փայտից, քարից, մետաղից, ոսկորներից և այլն։ Հասկանալի է, որ նման ամուլետները, որպես քնքշանքի պաշտամունքի առարկա, պիտի գրվեին հատուկ արարողություն և չենթարկի մեջ։ Վերջիններս էլ, իրենց հերթին, պիտի աշխատեին նմանվել այդ տաճարիկներին։ Մյուս կողմից՝ նշված չենթերի վրա ևս կարող էին գրվել պաշտամունքի առարկա դարձած այդպիսի արհեստական կենաց ծառեր, որոնց հանդեպամարն էլ, ի վերջո, պիտի պայմանավորեր հետաքրքրական զարգացող ու մեծացող, դեկորացիան նոր ու չգնդ կառուցվածքի գոյացումը։

Այս տեսակետից էլ կարեկի է դիմել ձեռագրային վկայություններին սգնությանը։ Օրինակ, № 4542 ձեռագրի 2ր թերթում նկարված է մի տա-

[1] Մ. Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1969, էջ 182։

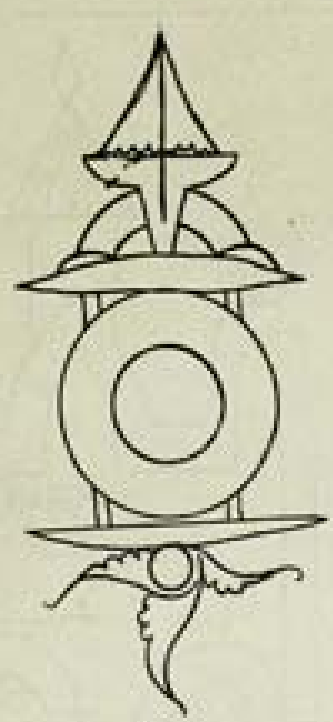
Հաբ, որն ունի երեք խոշոր և երկու փոքր գմբեթներ (նկ. 886)։ Այդ խոշոր գմբեթներն էլ, կենաց ծառային և վարսանգա-պտղային գաղափարների արտահայտություններ լինելով, ժամանի են մեզ։ Բայց, ինչպես վերևում տեսանք, այդ գմբեթները նախապես գրված էին լինում ներքևում, գետնի վրա, որպես սրբության առարկաներ, այսպես, սահայն, նրանք արդեն բարձրացել են խոշոր տաճարի տանիքի վրա։ Այդուհանդերձ, պաշտամունքի գլխավոր առարկան, ինչպես ֆոլկլորում է, սրբության սրբոցը գտնվում է տաճարի ներսում, որի չորրը և կատարվում է հիմնական հանդիսատեսություն։ Ըստ էության, հենց այս վերջինն



Նկ. 886

է այն նախնական ժառանգ ինչ տաճարը, որի նմանությամբ էլ աշխատել են կառուցել նրան ամփոփող մեծ շենքը կամ տաճարը։

Այստեղ ուշագրավ է նաև այն հանգամանքը, որ պատկերված է քառասերյա Քրիստոսին տանում տանելու կրոնական շինենքը։ Դա ինքնատիպ ցույց է տալիս, որ մեզ բերված տեսարանում գործ ունենք ոչ թե քրիստոնեական շրջանի հարատարակությունի հետ, այլ նախաքրիստոնեական շրջանի։ Այլ կերպ չէր կարող լինել, որովհետև գեռ Քրիստոսը քառասերյա մանուկ էր և նրա ուսմունքն ու քրիստոնեական կառույցները հեռու պիտի գտնեին։ Ասոց չէա այն մասին, որ այս և նման այլ տեսարանները հեթանոսական տեսարան տեսարաններ չեն։ Հետաքրքիր է, որ միջնադարյան մանրանկարիչները շատ բան փոփոխած լինեն իրենց ժամանակի համեմատ։ Բայց և



Նկ. 887

այնպես ուշագրավ տեսարանների ուսումնասիրությունը կարող է ուշագրավ նյութեր մատակարարել մեր հին հարատարակության ուսումնասիրության գործին։ Հենց այս տեսարանում խաչի իսկական բացակայությունը և վարսանգա-պտղային սիմվոլների առատությունը ցույց է տալիս, որ այդտեղ խոսում են հեթանոսական մոտիվները։

Ինչպես տեսանք է, հետո կրոնական շենքերի վրա վարսանգա-պտղային սիմվոլներ կրող գմբեթները քիչ շատ են եղել։ Այդ մասին է վկայում, օրինակ, № 3784 ձեռագրի մեջ բերված նկարը (նկ. 890)։



Նկ. 888

Պետք նեշատրել, որ շատ հետո գմբեթների քանակը պատահական գեպքերի և հնարավորությունների հետ չի առնչվել։ Նրանց միջոցով արտահայտվել է տոհմի, ցեղի, ցեղախմբի և այլնի նեղքին միավորների քանակը։



Նկ. 888

Այս տեսակետից ուշագրավ է, օրինակ, Ն 8305 ձեռագրի 203ա թերթի նկարը (նկ. 891):

Այս բազմազրկի նկարը ցույց է տալիս Խոտոյեի քնդերի գտնվելու[ի]ությունը՝ տեղագրում՝ Մոսկուայական սույր խորանի չորրորդ. Ըստ որում, յուրաքանչյուր գմբեթը գրանորում է այդ քնդերից մեկի խմբագրը։

Այդ մասին համապատասխան նշում կա նաև այդ գմբեթների գործերից յուրաքանչյուրի վրա։ Տառերի փոքրության պատճառով քնդերնակիչը ժամանակ մատնանշված մակագրությունները չդարհոտնեցրինք։

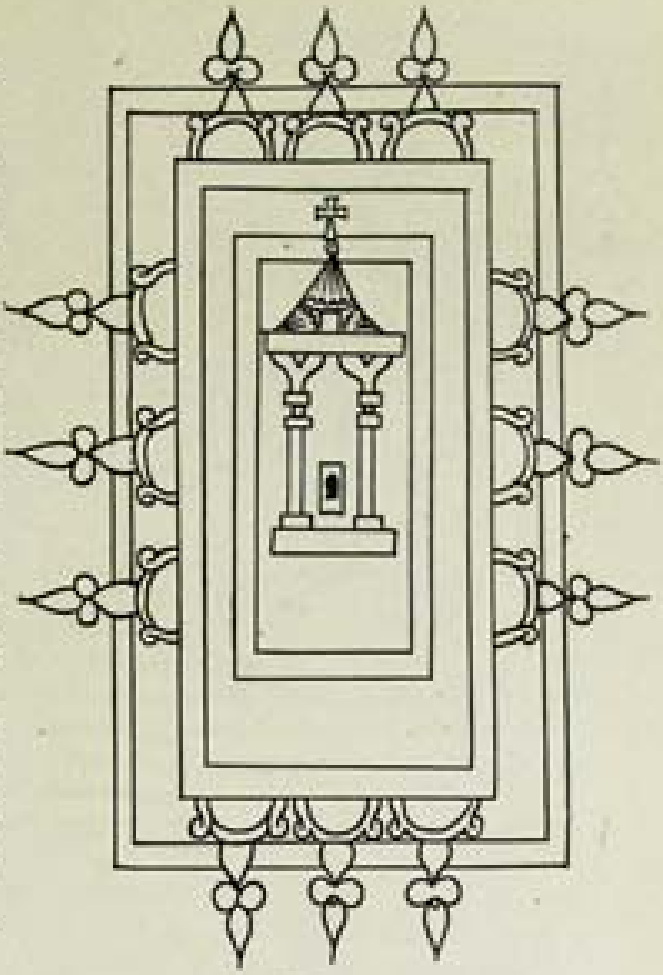
Համապատասխան բացատրություն կա նաև այդ տեսարանի մեկնաբանություններին մեջ. օրինակ, Գր. Տաթևացին նույն տեղում գրում է.

«Հարց.— Ո՞րպէս բռնակէին Բժ-ան [երեսուսուան] քնդրն։

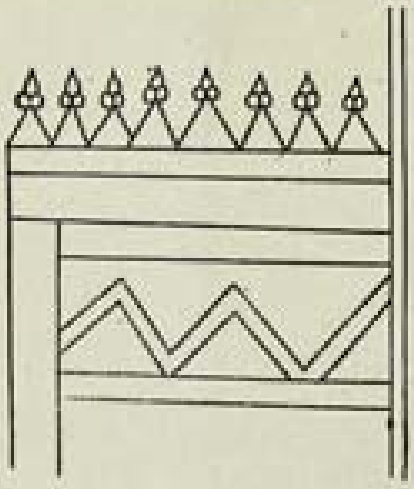
Պատասխանի.— ... Ի չորս կողմ խորանին բռնակեցան Բժ-ան քնդրքն, և ի մէջ եղեալ խորանն էր։

Ձնառական քնդրն ի յարեւելից կողմ բռնակէր. Գ ազգ. Ռուգայ, Խազքայ, և Ջաքոգան... Ի հարաւոյ կողմ՝ Գ ազգ. Ռոչէն, Եմաւան, և Գագ... Ու յարեմտից, որ է ժողմկողմ՝ Գ ազգ՝ Նգրնեմ, Մանասէ և Բենիամին... Ու ի հիւսոյ կողմ՝ Գ ազգ. Դան, Ասէր, Նեփթաղիմ...»[1]։

Այսպիսով էլ պարզ երևում է գմբեթների քանակի կապը քնդային միավորների հետ։



Նկ. 891



Նկ. 890

Ձեռագրերում հանախ այդ նույն բանը ցույց է տրվում հատիկա-էլեմենտային գեղարվեստական[ցանկեր ազգերի մեջտեղով, գործող համապատասխան մակագրություններով (տե՛ս Ն 1379 ձեռագրում)։

Հետազոտողն է, որ, քրիստոնեության քանի մեջտեղ տակ, կորչում են այդ հուշարձանների երբեմնի պատմական կոնկրետ հատկացումները հետ կապված մոտիվները, իրենց տեղը գիչելով, հիմնականում, երջանկության գաղափարին։ Հին մոտիվները այս նոր պայմաններում այլևս տպրել չէին էլ կարող, որովհետև հին տեսակետները արդեն մոռացության գիրկն էին տեղել։

Այսպիսով, քրիստոնական կառույցների ձագման և գաղափարական բովանդակության հարցն էլ կապված է եղել ոչ թե քրիստոնական պատկերացումների և վերացական մոտեցության հետ, այլ կոնկրետ իրականության։

Ահա թե ինչու այդ հուշարձանները այնքան վիքինգերի տեղ են գրավել կիրառական պրակտիկայում և գործարվեստի մեջ։

Գմբեթների վարտեցիա-պատյանի ձագումը, հանգանակի պատճառներով, վերագրում է նաև



Նկ. 892



Նկ. 893

մյուս ժողովուրդների զարդարվեստին ու ճարտա-րապետությանը, ինչպես նաև նրանց հիմքում ըն-կած ցեղաբանությանն ու անցյալի իրականությա-



Նկ. 894

նը։ Այս առումով վերհիշենք ռուսական կուլտու-րայի պատմությունից մեզ բերված այն գմբեթա-պատկերները, որոնք զետեղված են ներկա աշխա-տության առաջին գլխում (նկ. նկ. 168, 169)։ Ան-միջական համեմատության նպատակով այստեղ զետեղենք և մի քանի նման զարգացած ռուսական ճարտարապետական հուշարձանների նկարներից (նկ. նկ. 892[1], 893[2])։



Նկ. 895

[1] История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 285.

[2] Н. Ф. Лоренц, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 36, фиг. 1.

Դրանցից առաջինը ներկայացնում է Սուրբ-Աստվածածին Գաղթիկ տաճարի, իսկ երկրորդը՝ Ծարոյովյի XVII—XVIII դարերի գմբեթների մի խմբի պատկերը։ Ահա նա մի քանի նմուշ գործող ուսուցման ձեռնարկներից (նկ. նկ. 894[1], 895[2])։

Մատուռների և համապատասխան կառույցների հարցը քննելիս, մեզ թույլ տալիս մոտիվների վրա չդիպչել ծանրանալ։ Այնուհետ հավասար չափով առկա են նաև կենցաղական մոտիվները, և այդ բոլորը՝ հատուկական առումով։ Որն մենք պետք մեր բերելիքը այնպիսի վկայություններ, ուր համարյա միշտ բուսական մոտիվները էին հանդիպում, ապա դա այն պատճառով, որ մենք արդեն ծանոթ ենք կենաց ծառի խորհրդին՝ այդ գործվածքի յայն իմաստով։ Բացի դրանից, մեզ անհրաժեշտ էր ցույց տալ նաև ձևական այն բնորոշ անցումները, որ քնված են բնական ծառերից մինչև Հարությունական վիմագրի կառույցները։ Ամեն, ինչպես գործագրվածում, այնպես էլ Հարությունական մեջ, քննվող կառույցները անբաժան կապված են կենցաղական մոտիվների հետ։ Բավական է վերհիշել այս գլխում քննված խորանների ու մատուռները, որոնք հագցված են կենցաղական պատկերներով։

Այստեղ այս Հարցի վրա առանձնապես կանգ առնելու կարիք չկա։ Ամեն, հատկապես մատուռների կապակցությամբ, անհրաժեշտ ենք համարում մեզ բերել մի քանի օրինակ։

№ 5537 ձեռագրի 193ա թերթում պատճառված է մի նկար, որը մի կոպիից կապվում է տան, իսկ մյուս կոպիից՝ տաճարիկի հետ (նկ. 896)։ Տան գաղափարը ցույց է տրված մի փոքրիկ մատուռի ձևով, որի գմբեթաձև ծայրին ամրացված է մի գոգոնի, հավանաբար, տանուտի գլուխ։ Վերջինիս գոգոնից էլ բարձրացել են կենաց ծառի պարզորոշ ճյուղերը։

Այսպիսի մոտիվները հետագայում, քրիստոնեության կոպիից, բնականաբար, խմբագրվել են, որի պատճառով էլ գմբեթային մասը փոխարինվել է խաչով և նման այլ դարգերով։ Հիշենք № 6512 ձեռագրի 12ա թերթից մի այդպիսի նմուշ (նկ. 897)։

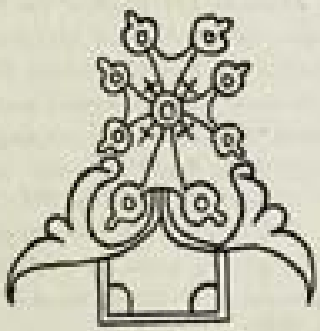
№ 6059 ձեռագրի 117ա թերթում պատճառված տարբեր ոչ այլ ինչ է, քան մի կուռք (նկ. 647)։ Բուրգաձև կերտով երեսում է հատուկ ձևով նատած կին պատկերը, որի գլխին և ձեռքերին վառվում



Նկ. 896

են մոմեր։ Այդպիսի քարե կուռքեր գտնված են, օրինակ, Կարմիր-Բլուրի պեղումներից։ Դրանց մասին արդեն խոսել ենք։

Հատկանշելի է, որ այստեղ գործ ունենք նախորդ, ասենք Հիմնադրության գաղափարի հետ։ Հետագայում նման հասկացողությունները նույնպես կապվել են պաշտամունքային չենքերի հետ։ Այս առումով վերին ասիմանի մեծարժեք վկայությունների մեջ հանդիպում ուսական ժողովրդական ասեղնագործի գործերի մեջ։ Բերենք մի քանի օրինակ։ Ն. Ա. Գինգինը, քննելով նման ասեղնագործեր, նկել է այն հետաքրքրական, որ ասեղնագործությունն մեջ վեր է ածվել մատուռի։ Այդպիսի գործերից մեկի նկարի տակ նա, ուշագրի, որպես բացատրություն, գրել է. «Աստվածածնի ֆիգուրի փոխարինումը մատուռով»[1]։ Այնուհետև նա ասելիս է այդ մոտիվի բացատրությունը հետևյալ ձևով.

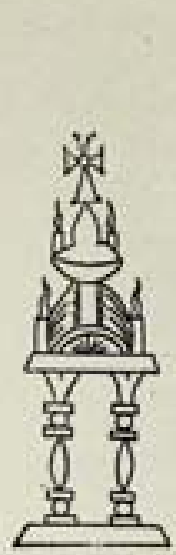


Նկ. 897

[1] В. Л. Снегирев, Памятник архитектуры храма Василия Блаженного. Москва, 1953, стр. 20. „Шатровая церковь в Муроме".

[2] Там же, стр. 73. „Западный фасад Покровского собора по чертежу XIX в.".

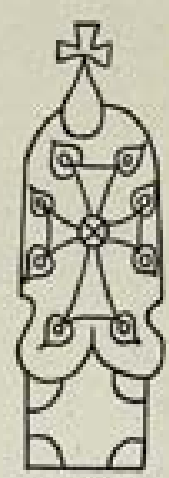
[1] Л. А. Динцес, Древние черты в русском народном искусстве. История культуры Древней Руси. Москва—Ленинград, 1951, стр. 489, рис. 287.



Նկ. 898



Նկ. 899



Նկ. 900

Ամբողջ ավելի քան հարյուրամյա մի ընդմիջում է տեղի ունենում, մինչև հին մատենագրության մեջ նկարների հանդեպ հետաքրքրությունը կրկին զարթնում է։ Այդ ընթացքում ոչ միայն փոխվում են գրչության ձևերը, այլև ամբողջովին փոխվում է գրքի ձևավորման ոճը։ Ձեռագրերի նկարները դառնում են ավելի ու ավելի աղքատիկ, ավելի ու ավելի պարզունակ։ Նկարիչները հրաժարվում են ոսկեգրությունից, ներկերի հարուստ գունապնակից, ոսկեզօծ ու արծաթազօծ ֆոնից, ոսկեզօծ ու արծաթազօծ գծանկարներից։ Նկարները դառնում են միագույն, սև կամ կարմիր թանաքով կատարված գծանկարներ։ Ոչ միայն գունային հարստությունն է անհետանում, այլև կերպարների ձևերի ճկունությունն ու գեղեցկությունը։ Նկարները դառնում են ձեռագրի տեքստի ծանրաբեռնված էջերի մեջ ընդամենը մի ստվերային ֆոն։

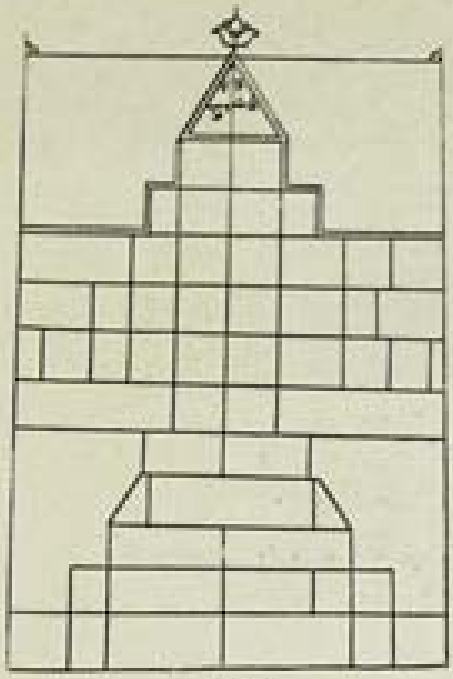
Ահա մի նկար, որ պատկանում է 1611 թվականին Ջուղայում գրված մի ձեռագրի։ Նկարը ներկայացնում է Մարիամ Աստվածածնի հանգստյան առաքելական հրաշալի տեսիլքը։ Նկարի կենտրոնում Մարիամ Աստվածածինն է, որի շուրջը խմբված են առաքյալները։ Նկարի ներքևի մասում Մարիամ Աստվածածնի մարմինը դրված է դագաղի մեջ։ Նկարի վերևի մասում Քրիստոսն է, որ ձեռքում բռնած է Մարիամ Աստվածածնի հոգին՝ պատկերված մանկան տեսքով։ Նկարի ձախ կողմում Հովհաննես Մկրտիչն է, որ ձեռքում բռնած է Մարիամ Աստվածածնի մարմնի վերևի մասը։ Նկարի աջ կողմում Պետրոս առաքյալն է, որ ձեռքում բռնած է Մարիամ Աստվածածնի մարմնի ստորին մասը։ Նկարի ներքևի ձախ անկյունում Հովհաննես Ոսկեբերանն է, որ ձեռքում բռնած է Մարիամ Աստվածածնի ձեռքը։ Նկարի ներքևի աջ անկյունում Պողոս առաքյալն է, որ ձեռքում բռնած է Մարիամ Աստվածածնի ոտքը։

Նկարի ներքևի մասում պատկերված է Մարիամ Աստվածածնի հոգեհանգստյան արարողությունը։ Նկարի ներքևի ձախ անկյունում երգեցիկ խումբն է, որ երգում է հոգեհանգստյան երգեցողությունը։ Նկարի ներքևի աջ անկյունում ընթերցողն է, որ կարդում է հոգեհանգստյան ընթերցվածքը։

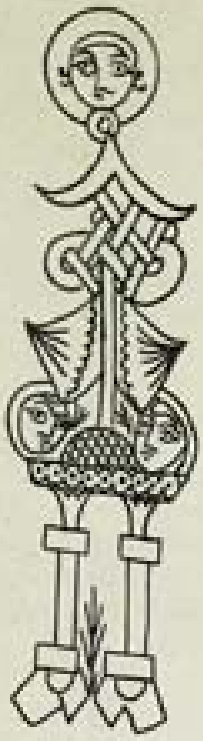
*Ինչպես տեսնում ենք, նկարիչը ձգտել է ամեն կերպ ընդգծել Մարիամ Աստվածածնի մահվան ողբերգական բնույթը։



Նկ. 901



Նկ. 903

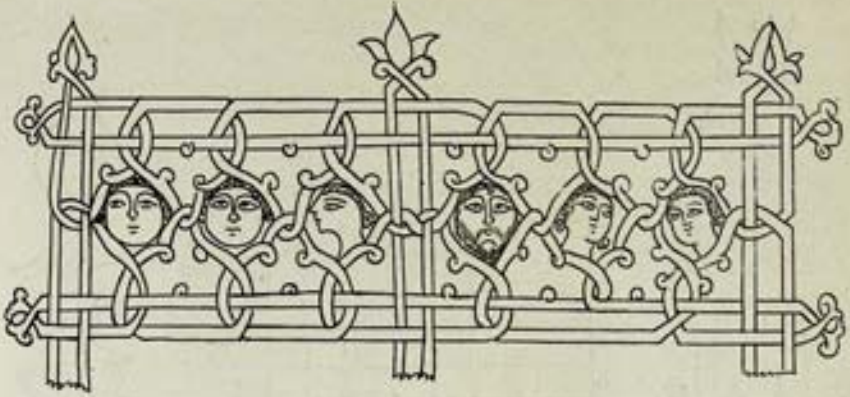


Նկ. 902

մերի կենաց ծառերի և նրանց տարբերանների, մերի էլ այլ բույսերի տարրեր հարաբերություններին պատկերներ։ Դարերի ընթացքում այդ ժամրոջերի հարաբերական մշակումների ժամանակ, ոճերն, ինչպես տեսանք, իրենց ոճը են գրավել բուսական մոտիվներր։ Հատկապես զարդրեիներր, սրունների իրենցից ներքաշվերն են կենաց ծառի յուրահատուկ մշակումներ։ Ոչ վերաբերում է կենդանական ու մարդկային մոտիվներին, սակայն գրանք էլ իրենց հատուկ տեղն են գրավել նրանց վրա՝ զանազան ձևերով։ Ահա մի հատորակ ժամուսանիկոր № 4514 ձեռագրի 335բ թերթից, որն ամբողջապես կենաց ծառի տեսք ունի (նկ. 901)։ Այստեղ, սակայն, միաժամանակ պահպանված է նաև թռչնակերպ ծառ-զույգի գազափարը։ Այդ զույգի մեջն, կենաց ծառի փոխարեն, կանգնած է մատուռի գմբեթը, ինչպես դա տեսնում ենք Ամիսների տեսարաններում՝ Դարբինի և Մարիամի մեջն։ Նախնական ժամանակների տոհմային ծրատրիալ պատկերի հետքն է, որ տարրում է տյուռեղ՝ մեզգոսի ձևով։

Վերցնենք մի ուրիշ ժամուսանիկոր № 6257 ձեռագրի 193ա թերթից, ուր ծառ-զույգի և գավազի գազափարը հանդես է գալիս որպես գրիր-կենաց ծառի ամենաէական գարգամոտիվ (նկ. 902)։

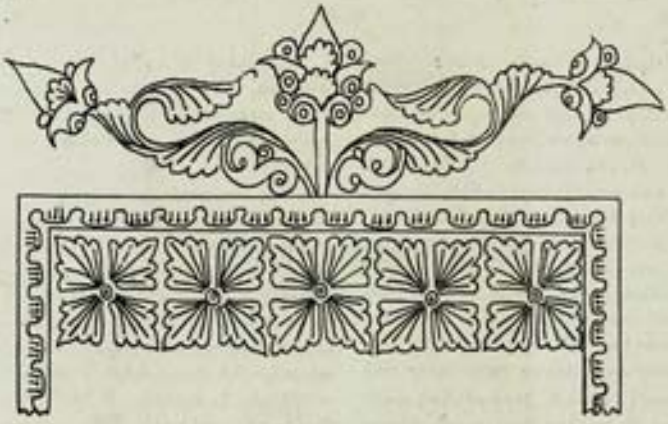
Այս հարցերի ճապակցությամբ մեծարժեք վկայություններ են հանդիպում այն ազգաբանական հաշիվներին։ Դրանք ընագրվի ժամանակների հետ առնչվող և ստուգաբանորեն մշակված ձևեր են, որոնք հանախ գեպագրվում են հարաբերակցական կատուցվածքերի ուշադրի ձևերի նմանությամբ, ինչպիսիներն են մատուռներն ու տաճարները։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 4669 ձեռագրի 165ա թերթի ազգաբանը (նկ. 903), որի քառանկյուն և քառանկյունի բջիջներում գրված են ազգակցական կոչումներ և ցույց են տրված նրանց փոխհարաբերությունները։ Գմբեթի վրա նստած է վարաբանագ-պապագին սիմվոլը, իսկ նրա ճառագիթանման բարձունքը կիսված է երկու մասի, նրանցից մեկում նախապապն է, իսկ մյուսում՝ նախամայրը



Նկ. 904

(ծնող-զույգը)։ Այնուհետև գալիս է նրանց սերունդը։ Պարզ է, որ այս ծառատունկաձև պատկերն էլ տոհմածառի տարատեսակներից է։ Եվ հենց այս կոնկրետ գաղափարներն ու նրանց մեջ խտացված օրենքներն են եղել այն բուն հիմքը, որի վրա էլ զարգացել են ցանցավոր կառույցները։

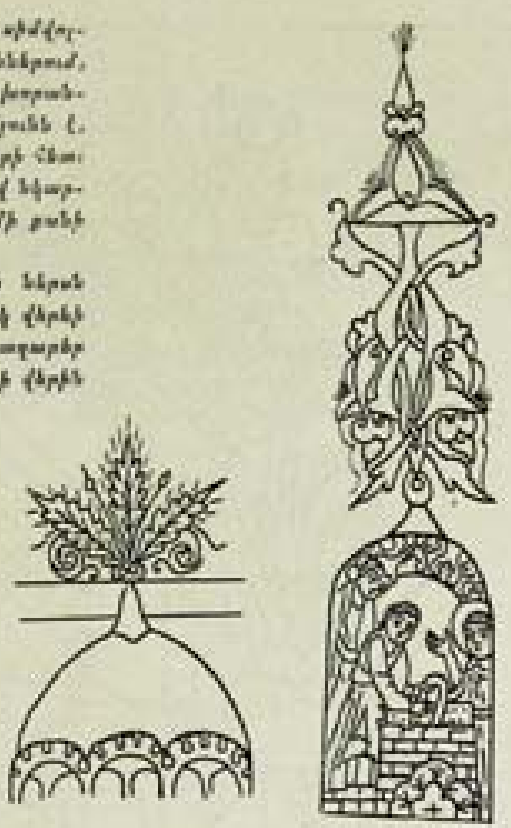
զանազան և մարդկային գլուխներ։ Ահա մի այդպիսի խորանի վերին մասը № 3722 ձեռագրի 7ա թերթից (Նկ. 904)։ Անկախ նրանից, թե ինչպիսի փոփոխությունների կարող է ենթարկված լինել այս տեսարանը, մենք հեշտությամբ կարող ենք այդտեղ նկատել տոհմային միավորների, նրանց



Նկ. 905

Ձեռագրերում հաճախ խորաններն ու կիսախորաններն էլ իրենցից ներկայացնում են յուրահատուկ վանդակավոր հյուսվածքապատկերներ, որոնց բջիջների մեջ պատկերված են լինում կեն-

նախնիների և ֆրատրիալ սիստեմի ընդհանուր պատկերը։ Ինչ վերաբերում է այս խորանի հյուսվածքներին և շրջանակներին, ապա դրանք, վերջին հաշվով, արտահայտում են կենաց ծառի կամ



Նկ. 906 Նկ. 907

ուշմաճառի գագաթաքը, որի վարսանգա-պաշարին սիմվոլներք գետնկված են ինչպես խորանի վերին անկյուններում, այնպես էլ նրա կենտրոնում։ Եվ գա ընդհանրապես խորանների ու մուտքերի ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն է, որով նրանք միշտ կապվում են կենաց ծառի գաղափարի հետ։ Այս պարագան առանձնապես բնորոշված է քաշմաքիվ նկարների, որոնցից անհրաժեշտ ենք համարում բերել մի քանի օրինակ։

N 356 ձեռագրի 114ա թերթի մուտքապահների ներսի ամբողջապես պատած է քառաթերթ ծաղիկներով, իսկ վերևի մասի կենտրոնում նկարված է մի փարթամ ու պաղարիք բույս (նկ. 905)։ N 197 ձեռագրի 174ր թերթի խորանի վերին մասից գուրս է պրծնել բուսական մի փարթամ փունջ, որի հիմքում գտնվում է կամարակնքոտ կաուսյցի գմբեթին սուր ծայրը (նկ. 906)։

Այդպես են պատկերված Հաճախ նաև մատուռները ու տաճարները։ Ահա երեք օրինակ։ N 206 ձեռագրի 77ր թերթում նկարված է մի կաուսյցվոց մատուռ՝ կաուսյցների հետ միասին (նկ. 907)։ Այդ մատուռի վրա բարձրացված է մի ամբողջական կենաց ծառ՝ իր բոլոր կարևոր մասերով, և, որ գլխավորն է, այդ ծառն ավելի մեծ է, քան մատուռը։

N 4052 ձեռագրի 8ր թերթում պատկերված է մի տաճար, որի գմբեթավոր տանիքի վրա քսուլք են տրված թե՛ հյուսուածո խաչ, թե՛ քալտենկր և թե՛ երեք նռնենի (նկ. 908)։

Այս բոլոր փաստերը լիուլի կերպով համոզում են, որ Հնում Համապատասխան կաուսյցների վրա պետք որևէ կերպ քսուլք տրվելին կենաց ծառի ծառանի սիմվոլներ։

Այդ մասին վերին տատիճանի արժեքավոր վկայություններ ենք հանդիպում նաև Գրիգոր Մագիստրոսի նամականիներում։ Հիշենք Քոռնիկ Մամիկոնյանին ուղղված նրա գրություններից մեկը, որտեղ նա բարձրաթիվ չնչենքներ ու գրուշներ է հիշում՝ կապված գիշատրոնական և բրանական ծառների հետ։ Դրանցից մի քանիսն ուղղակի կերպով խոսում են հին պաշտամունքային չնչենքերի վրա տրոջված ծառերի մասին։

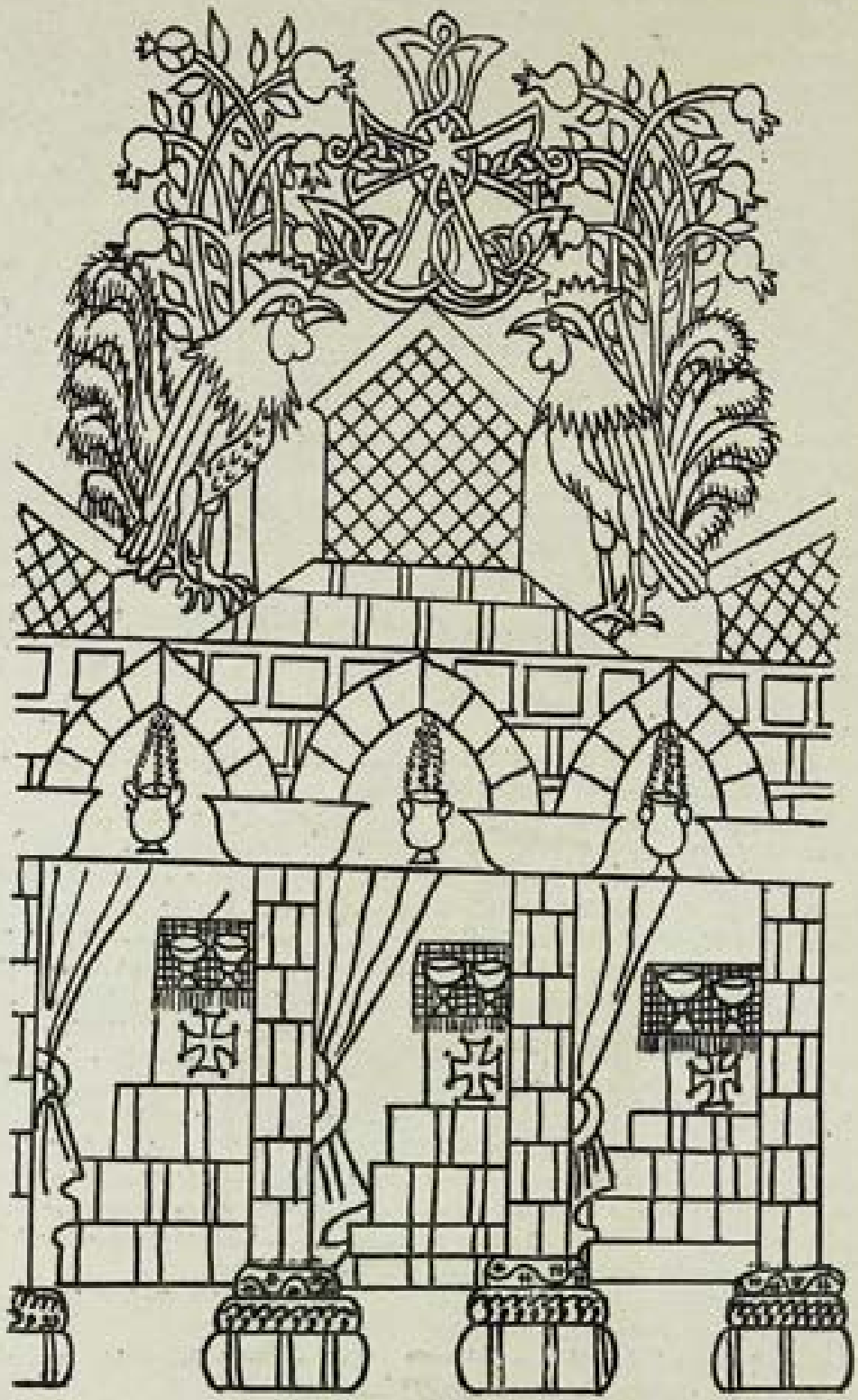
«Ոմանցի ծառն կոչին պատուական, յոր ստուգ պատուհաս չտեսապատին և գերագիտուր գազաթանն Աբամագզայ ի տապ ժամու հովանաւորեալ, պարտեսնիկք ի ինչինկան ստացոյս[1]։ Այլոյսկ սրբազան կաղնու ծառ գտանիլ է Ագամազգի գազաթին, որոնցից երևում է, որ վերջիս հանգես է նչել կամ վիճակաբի արձանի, կամ չնչենի, կամ մի բարձունքի հետ, որի կրած ծառի ստվերում ապատան են գտել շոգից նեղվածները։ Ամենի ուշագրավ են այդ նամակի հետևյալ տողերը. «Ոչ հանգոյն գորա գնա Հաւանիմ ասել և գնուակալական ասելն, զոր չարչնացն ոգիք բիւրուք նմանեանց կամեալք տեսանել. յորմէ հիւղ ի Հաճատ կապեալ ի տաճարին Ագոցոնի ի բժշկութիւն ախտից Հաւանին գնա գոյ և ի տեղուչն չարժմանէ Հոգմով Հանգարտացոյն ազգատն գիւրութեան կիւսոյ կարծեցյն. և զԱքենայն նիգակի առ երբ Պսիդոնի ցցնալ. զոր ի առնչ ձիքենալ չնչափոխիլ. զոր յիշոմպիադան պատուիր։ Եւ ոչ նմանեմնան առնի և ոչ նեկրոմանեան, որ առ գլխկին Աքենայ վերարուսնալ ձիքենին, յորմէ նչդակալ ոչխարն կոչիւր[1]։ Այս վկայություններում արգեն մեկնաբանման ուղղակի կերպով նշված է, թե ինչպես սրբազան ծառերը մատակարար տեղ են գտել Համապատասխան չնչենքերի բարձրագիր մատերում ու նամականիներին։

Նման օրինակ է հիշվում նաև պարթևական ֆուլտուրայից.

«Եւ ոչ մայրն Սարալանի, զորմէ ասեն պար-

[1] Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, հրատ. Կ. Կոստանյան, Պետերբուրգ, 1910, էջ 228։

[1] Նույն տեղում, էջ 219—220։



Ինչ երկար քաղաքաց յոտաոցն կիրառցնաչ, իսկ սրամատ ի միչոց նորա ի վեր չնգաձիրնաչ, Ապանդորիայ զնա կանգնեալ տրնաեաւ [1].

Մենք համապատասխան մանրամասնություններ և յուսանելիություններ մի շարք տրված մեր ևիք բերել ներկա աշխատության նախորդ գլուխներում, ուր ցույց է տրված, թե ինչպես ծագելիները, վարսահագա-պաշտային արվանքները, հարսիկա-սեռական մոտիվները և նրանց հետ կապված կենաց ծառերը գմբեթների ամենատիրված գործերն են եղել. Այստեղ հիշենք նման մի ուրիշ արձանի պատկերական հարատարակությունից, որի բերնից ներկայացնում է մի ամրացվածի կենաց ծառի վերատոպրություն՝ գմբեթի վրա (նկ. 909) [2]:

Նկ. 909

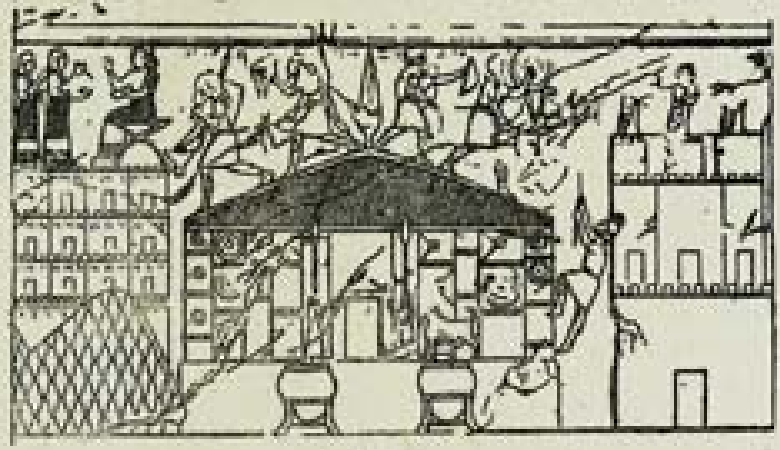
Պարզ է, որ տաճարների աշտարակների, բնակելի շենքերի պատերի վրա, շատ հին ժամանակներից սկսած, ահա են գտել կենաց ծառերի բնական և արհեստական ներկայացուցիչները:

Համապատասխան հետաքրքիր փաստերից հիշենք ուրարտական Մուսասիրի տաճարը, որի տակերի բարձրացիր մասում կանգնած է կենաց ծառը (նկ. 910) [3], *որը մինչև այս, իրավիճակորեն, բացատրված է որպես անգ:*

պատկանում են VIII դարին ն. մ. թ.: Ահա որոշ նմուշներ այդ բաների վրա արված համապատասխան փորագրություններից (նկ. 911) [4]: *Ինչպես տեսնում ենք, և ինչպես նշում է այդ բաները հայտարերող ու նրանց գեղանկարները առաջին անգամ հրատարակող Բ. Բ. Պիոտրովսկին, այդտեղ փորագրված են աշտարակներ, որոնց վերին հարկերին տեղադրված են կենաց ծառեր:*

Այս հանգամանքն արժեն ունի մի այլ կարևոր նշանակություն: Դա ցույց է տալիս կենաց ծառերի երևան գալը նաև աշխարհիկ հատարարապետության բնագավառում, որն իր արմատներով ավելի հին պիտի լինի, քան պաշտամունքային շենքերի վրա երևան եկող կենաց ծառերի պատմությունը:

Արժե ինքնատիպորեն բացատրություն են գտնում նաև Հատեպական Հունական հատարարապետության մեջ այնքան մեծ կիրառություն ունեցող ակրոտերների ու կիսակրոտերների: Դրանք տերեր տեսակի քարերից և այլ ամուր նյութերից պատրաստվող զարդանվեր են, որոնք դրվում են շենքերի ճրեհատների վրա, շատ տրում, կենտրոնական բարձր մասում դրվում է մի ակրոտեր, իսկ յանչերի վերջավորությունների վրա՝ մեկական կես ակրոտերներ: Ամբարձրաչյուր ակրոտեր արտահայտում է ոճավոր-



Նկ. 910

Այս կապակցությամբ ուշադրավ են նաև ուրարտական այլ քաների, որոնք վերերս Հայաստանի Կարմիր-Բլուրի պեղումների ժամանակ և

ված մի կենաց ծառի գազափար: Նման տեսքով յուսանական գործերի փոխարեն գրվում են նաև կենդանական մոտիվներ:

Հետաքրքիր նախկին մեծ ծառերի գազափարները շենքերի վրա ոճավորվելով արտահայտել են մի քանի կարևոր ձևեր, որոնք մեծ տարածում են

[1] Պրիսկոս Մագիստրոսի քրոնիկը. Արտ. Ն. Խառանյան, Երևան, 1962, էջ 220:

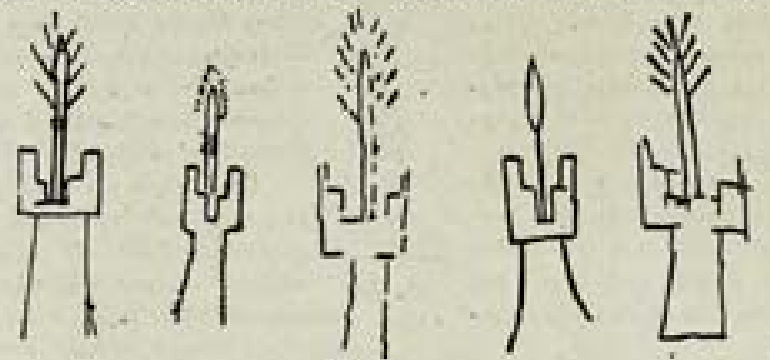
[2] Н. Ф. Лорейш, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1898, таб. 10, фиг. 17.

[3] В. Я. Струве, История Древнего Востока, 1941, стр. 307.

[4] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур, II, Ереван, 1952, стр. 57—61.

դանել հատկապես վարսանգա-պաղպաղին, հատիկաչին և քիչա սճավորված կենաց ծառային մոտիվներով։

Կապվելով հատկապես պետական նշանակություն ունեցող կառույցների հետ, հարատարապետական կենաց ծառերը դեռևս են նորից առնչվելու ատեմային այն կառույցներին, որոնցում տեղի էին ունենում ընդհանուր հարցերի քննարկումները, պատանեփության գաստիարակությունը և վերջապես որոնց ապրում էր քեղապետը կամ ատեմի



Նկ. 811

ավագը և ուր բնակվում էին մարդիկ։ Այս է այն նախնական օջախը, որից էլ հետագայում հարատարապետական կենաց ծառերը մուտք են գործել ընդհանրապես հարատարապետության մեջ և իրենց անջնջելի կնիքը դրել նրա վրա։

Ջգիտի կարծել, թե հարատարապետական գեղարտիվ կառույցներն ամբողջապես արդյունք են գաղափարական հասկացողություններին։ Այդպես, ամենից առաջ, պիտի նկատի ունենալ նաև տեխնիկական ու կոնստրուկտիվ հաշիվները, որն իրենին հասկանալի է և որի մասին խոսելը դուրս է մեր քննությից։

Քանի որ մեզ համար արդեն, հիմնականում, հասկանալի է կենաց ծառի մշտադրվ զրահորված հատարակական բովանդակությունը, նրա կապը ատեմի, քեղի և նրանց հաջորդած հատատուրյունների հետ, ուստի բնական է դառնում նաև այդ սիմվոլի նրման գալը՝ կյանքի ու կենցաղի ամենատարածական բնագավառներում։ Կենաց ծառի և նրա հարատարդությունների հետ միասին ամեն տեղ քափանցել է, ամենից առաջ, ատեմի և քեղի գործչության ու միասնության գաղափարը, որը, ինչպես ենթադրեն է քուլը տալիս, այն ժամանակվա ամենամեծ արդությունն էր։ Նման նշանակություն չունի այն հարցը, թե այդ մոտիվների և ծեսերի հետ այն ժամանակ կապված են եղել կրոնական որոշ պատկերացումներ։ Այս վերջիններս նշված հատատուրյունների մի չնչին, աննշանյալ մասն էին, որոնք առանձին վերցրած ոչ մի նշանակություն ունենալ չէին կարող։ Հիմնականը քեղն էր, նրա ատեմերն ու ֆրատրիաները էին՝ իրենց ամենօրյա հոսուն աշխատանքով և անդուլ պայքարով բնության գեմ։ Ահա այս կենսական ոլորան է եղել կենաց ծառի և նրանից անբաժան մյուս էլեմենտների առաջացը։ Ուստի և բնական է, որ այդ մոտիվները պիտի չիներին այն ժամանակվա ամենաիմաստուն սիմվոլները և գրավոր

ավանդությունները։ Ահա թե ինչու կենաց ծառի մոտիվները ամենից առաջ ներկայանում են որպես ատեմի և քեղի սիմվոլներ։

Ինչպես հայտնի է, ատեմը ունեցել է իր ներքին կազմակերպությունը, որի հիմնական միավորը եղել է ֆրատրիան։ Ֆրատրիաները ունեցել են իրենց առանձին տոհմական կենտրոնները, որոնք եղել են ատեմի կենտրոնական կենտրոնի նման։ Ֆրատրիաների կենտրոնները ունեցել են իրենց առանձին կենաց ծառերը, որոնք ներկայացել են ատեմի կենտրոնական կենտրոնի կենաց ծառի նման։ Ֆրատրիաների կենտրոնները ունեցել են իրենց առանձին կենաց ծառերը, որոնք ներկայացել են ատեմի կենտրոնական կենտրոնի կենաց ծառի նման։

Ինչպես հայտնի է, ատեմը ունեցել է իր ներքին կազմակերպությունը, որի հիմնական միավորը եղել է ֆրատրիան։ Ֆրատրիաները ունեցել են իրենց առանձին տոհմական կենտրոնները, որոնք ներկայացել են ատեմի կենտրոնական կենտրոնի նման։ Ֆրատրիաների կենտրոնները ունեցել են իրենց առանձին կենաց ծառերը, որոնք ներկայացել են ատեմի կենտրոնական կենտրոնի կենաց ծառի նման։

Ահա հինգ այդ հարցերն են, որ ընկած են զարգացման այն մոտիվների հիմքում, որոնց կյանք են պարգևել գեղարվեստական գործիքները: Վերջիններս վարպետը-զարդագիրն օգտվել է հարդասիրաբար փաստերով ցույց տալու, որ այդ նշաններն ընդհանրացնում են ինչպես բուսական, նույնպես նաև մարդկային պարզագույն գաղափարը: Այսինքն՝ նրանք ենթադրում են երկրագործության և անասնապահության չարքաշման համար մարդկության մղած քայլափոխը պայքարից: Բացի դրանից, այդ սիմվոլները իրենց մեջ խտացնում են նաև մարդկային ցնծի, նրա գանազան միտումների գոյության և զարգացման գաղափարները: Կարճ ասած, այդ սիմվոլների մեջ մարդկությունը գրել է իր կյանքի փիլիսոփայությունը և գտ՝ ոչ թե հատուկ փիլիսոփաների և մենաշնորհ մարդկանց ձեռքով ու քնարգրքերով, այլ ստրկաքաղքեն, ամենօրյա անգույն ու աքսաչան աշխատանքի չնորհիվ:

Այժմ է՛լ ավելի է վհատ ու հառաչ գառնում այն հարցը, թե ինչու զարդարվեստի մոտիվները զարմանք չարուսանող ապրել ու զարգացել են նախնադարյան հասարակության ծոցում:

Ահա թե ինչու մարդկությունը, որպես պաղատբերության վիթխարի սիմվոլներ, ծիրանել է նաև հարստատաճաճական աշխարհի կոթողներ, ինչպիսիներն են չրասյուները, գմբեթները, աշտարակները, ինչպես նաև խորաններ, մուտքերը և այլն:

Բնական է, որ մարդն իրեն չդգացողը քոչոր իրերն ու առարկաները, սկսած իր տարազից, պիտի պահեր իր կյանքի և գոյության հետ կապված այդ զարդամոտիվներով:

Մենք արդեն նշեցինք և ցույց տվինք, թե ինչպես, գմբեթների նման, նաև գլխարկների վրա են գրվել պաղատբերության սիմվոլները: Ցույց տվինք այն հարուստ ու գունագեղ ձևերը, հատկապես հարուստների արարողություններ, որոնք ներկված են քաղ ու պահպան, ոչզսկներս ու ոսկե խշխշաններին: Այս հարցն այժմ, լոկ գաղափարական նշանակությունից բացի, ունի նաև այլ նշանակություններ: Քանի որ թե՛ քաղերը և թե՛ գմբեթները հետո աշխատել են արտահայտել նույն իմաստը և առնչվել են նման ձևերով, ուստի բնական է, որ այդ ձևերի առնչման պատմությունն էլ ունի առնչագործական որոշ ընդհանրություններ: Մանավանդ, որ, ինչպես տեսանք, հետո գմբեթաձև գարգերը, մատուռիկները մինիատյուր առարկաներ են հիշել: Հիշենք այն նկարները, որտեղ այդպիսի մատուռիկների և քաղերի չափերը համընկնում են միմյանց: Այս համընկնը նույնպես կարևոր նշանակություն ունի, որովհետև ցույց է տալիս, թե ինչպես հարստատաճաճական որոշ կառույցների սխեմաները ու մոդելները առնչվել են ոչ թե հատուկ հարստատաճաճների տարազի և արտաքին չնորհի չնորհիվ, այլ աշխատավոր, հասարակ մարդկանց կողմից: Եվ, որքան էլ տարօրինակ թվա առաջին հայացքից, գմբեթների առաջացումը անշուշտ ազիզի մեջ է թեստական քաղերի առաջացման հետ:



Նկ. 912

Ահա ստորև մի բանգակապատկեր, որի քաղը իրենից ներկայացնում է ոչ այլ ինչ, քան մի փոքրիկ գմբեթ (նկ. 912) [1]:

Ահա Ագիքսանդր Մակեդոնացու նկարներից մեկը՝ բնագրիճակված № 5472 ձեռագրի 44ա թերթից, որտեղ նրա քաղը և խորանի կամ վրանի գմբեթը ստացված են վարպետագործ-պատկերը ու ոճավորված գծերաց ծառի հետ (նկ. 913): Այս վերջինս ոչ քաղի մասն է և ոչ էլ գմբեթի. նա չնախագծված է որպես բնդհանուր զարդ և՛ մեկի, և՛ մյուսի համար:

Ահա, վերջապես, պաղատբերության ստոմա-

[1] Н. Ф. Лорекъ, Орнаментъ всѣхъ временъ и стилей, С. Петербургъ, 1898, таб. 3, фиг. 1.



Նկ. 913

ժուՀինների, քամուՀինների, ուսանի նաև նախամայրների Հետ կապվող մյուս շատ կանացի նկարներ, որոնց բոլորի գլխաբաճկներն էլ, իրենց կենաց ժամերով, Համապատասխանում են գմբեթների և Հարուստպատճառական Համապատասխան այլ մոտիվների տեսքին, ձևին և բովանդակությանը։ Այդ նկարները ընդգրկնակված են Ն 3717 ձեռագրի 291բ, Ն 487 ձեռագրի 3բ և Ն 303 ձեռագրի 159բ էջերից (նկ. նկ. 914, 915, 916)։



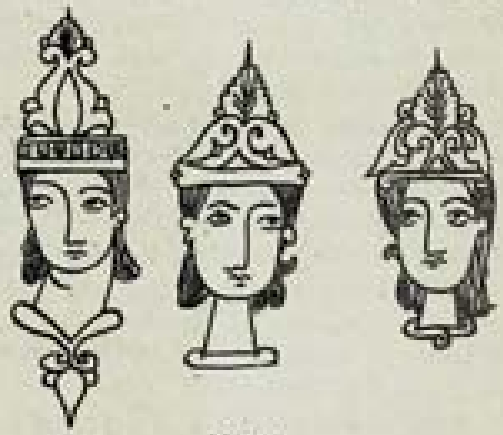
Նկ. 914

Նկ մայտոց, Հիմնականում, իջնում են հարթագրիատոնեական ձևերը, ապա Ն 999 ձեռագրի հետ բերքում պատկերված արքատատիպը, իր իրաչափը քաղած, կապվում է քրիստոնեական շրջանի Հետ (նկ. 917)՝ Հիշեցնելով ձկնգնացու ավանդական գմբեթը։

Նվ մինափոմայն պատահական չէ, որ ժողովրդական երգերի մեջ ևս քաղցրն ու գմբեթիները համեմատ ուղղակի ձևական համեմատությունների մեջ են դրվում։ Օրինակ, զարդարված և քաղցրիր փեսացին գովելիս երգել են.

Էլ ասեմ, էլ ասեմ ասեմ չարեմ,
Հարս ու փեսին շատ ասեմ։
— Ես բոլորս Վ՛ր բաղ եմանի
Պղպատե հագին որ կը հագներ
Կուրհանոս հագին եմանի։
Ես բոլորս բաղ եմանի.
Քունս Վարագա բաղ եմանի.
Ես բոլորս բաղ եմանի.
Ասոր հագնանից բաղ եմանի...[1]

Ահա թե որքան սերտ կապերի մեջ են, բան ժողովրդական երգի, քաղցրը, գմբեթները, ծաղիկները և վերջապես ինքը՝ փեսացուն, որ Հենց քաղի պատճառով էլ կոչվում է քաղվոր կամ քաղավոր։



Նկ. 915

Նրա մյուսոց Հարսանիքան քաղերի Հետ առնչվում են Հարսատպատճառական քաղերը (գմբեթները), ապա ուրիշ գովքերի մեջ, բնականաբար, նրանք Համեմատվում են զանազան այրերի, յատկանիշների և գիշատրանական-բերքրիական Հանձնարի քաղերի Հետ։ Հիշենք մի օրինակ Հարսանիքան քաղերի մի ուրիշ գովքից.

Ես բաղն իր խաղ.
Խալի կոթն իր խալ ու մալ.
Ընախոհոր պսակը.
Ետևը իր կանանչ...

Ես բաղը Վ՛ր բաղի եմանի ի.
Դալիք մարդասյի բաղի եմանի ի...
Եղբոնի խնամուն բաղի եմանի ի...

[1] Ֆոլկլոր ազգագրական մատենաշար, VI, էջ 93։

Ինչոն. Կատար. Բազդատար բազի նման է...
Կախար բազմոցի բազի նման է...
Անանուխի բազմոցի բազի նման է...
Տրամ բազմոցի բազի նման է...
Արիկյար Լուսամոցի բազի նման է...[1]

Այս կազմակերպությամբ անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել ևս մի փաստի վրա։ Խոսքը վերաբերում է տարատախտակ բառին։

Ասավածաշնչի Հայկական քարգմանության մեջ, որտեղ հիմնարարվում է սրբազան խորանի պատրաստումը և ամփոփը, կարդում ենք. «Եւ տարածեսցէ զվիլնաճիղսն ի վերայ խորանին և արկցէ զվիժակս խորանին ի վերայ նորա ի վերուստ, և յորինեսցէ զտարատախտակս նորա» (Ելք. Խ, 19)։ «Տարատախտակս բառին Հանդիպում ենք նաև ուրիշ տեղերում, որտեղ նորից խոսք է գնում խորանների վերին մասերի վերաբերյալ։ Մատնանշենք այդ բառը մեկնել են տարբեր ձևերով։ Անդրադառնալով և քննարկելով նախորդ կարծիքները, Լ. Ալամյանն իր Արմատական բառարանում ապացուցում է, որ թե՛ հին և թե՛ ուշ շրջանի մատնանշումներն այդ բառի տակ հասկացել են քառակուսի սյուն, նա ցույց է տալիս, որ այդ բառը բարդված է տարա և խուցք բառերից, առաջինը ունի զարդ իմաստը, իսկ երկրորդը՝ «փայտ, պահ, փայտից (քաղափորի, իշխանի, քահանայի)»։ Կնշանակի խորանի վրա գրվել է մարգիպային քաղի նմանությամբ մի զարդ, որը և կոչվել է տարատախտակ։

Ասավածաշնչի Հայերեն քարգմանության մեջ տարատախտակ բառը Հանդիպում է նաև որպես տարաղի մի մաս. «Յայն ժամ արքն այնորիկ կացցեն պատմուճանօք և վարտանօք, տարատախտակօք և գանձապանօք իւրեանց և բնիկքան ի մէջ Հողի Հրոյն բորբոքելոյս (Դանիել, Գ, 21)։ Որոշ մատնանշումներ այս և նման ուրիշ փաստերից հարաճպրել են, թե տարածք արգելն տարատախտակ վարտիքի մասն է, մի բան, որն, ինչպես ցույց է տալիս Լ. Ալամյանը՝ սխալ է։ Մեզ, իրոք, Հենց այդ վկայության մեջ էլ տարատախտակը՝ քաղն է։ Այս նախադասությունը չրիվ Հանգանալու համար պետի նկատի առնել Հանցագործ համարված անձանությունը կապելու Հանգամանքը, որը տեղի է ունեցել Հատուկ ձևով, այլապես կապ, կոչնականն չէր տարատախտակ։ Այդտեղ նախ կապել են պատմուճանի և վարտիքի վրայից, այսինքն՝ բուն չոչնության, ապա բուն հրեշտության՝ գլխից մինչև տեղը ձգվող կապով, այսինքն՝ տարատախտակ և գանձապանօք։

Այստեղից էլ ավելի պարզ է գառնում այն

[1] Պղտրոսյան Հանգիս. VII—VIII. էջ 182—188։



Նկ. 916



Նկ. 917

Հյմնարարությունը, որի համաձայն Հնում արտատախտակ է համարվել և՛ քաղը, և՛ գմբեթը, կամ նրա վրայի զարդը, որն ունեցել է քաղի ձև։

Մեր հին մատենագրության մեջ, բնականաբար, տարատախտակ բառը հնացել է գալիս նաև տարատախտակ ձևով և նորից նշանակում քաղ։ Մասին, մի կողմից քաղերի ու գմբեթների և մյուս կողմից՝ նրանց բուսական ձևերի Հետ ունեցած առնչությունների մասին տեղյակ չլինելով, մատնագիտների տարատախտակ բառը միշտ չեն մեկնաբանել։ Ինչը՝ Լ. Ալամյանը, որ տեղյակ է խոսում տարատախտակ-ի մասին, տարատախտակ-ը Համարում է տանտակ բառ։ Մինչ այստեղ էլ գոյություն ունենք տրգնն մեկնաբանված տարատախտակ բառերի բարդման Հետ, իսկ խոսք բառը, ինչպես գիտենք, մեր հին մատենագրության մեջ մեծ տարածում ունի քաղի և գլխարկի իմաստով։ «Արատախտակ» բառը Հանդիպում է նաև գիտարանական գրույցների մեջ. այսպես, օրինակ, Մ. Խորենացին, Արտաշեսի կնոջ՝ Սաթինիկի մասին խոսելիս, մեջ է բերում այսպիսի վկայություն.

«Ընկալաւ Սաթինիկ սիրելի տէրոջ տարատախտակ խաւարտ և զոհից խաւարեի ի բարձից Արտաւազդ»[1]։

Համարյա բոլոր մատենագիտների էլ տարատախտակ, «խաւարտ», «սիրելի» և «խաւարտիկ» բառերի

[1] Մովսէսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց. Տփղիս. 1913. էջ 84։

մեջ առնում են բույսեր։ Բայց քանի որ նրանց համար պարզ չի եղել բույսերի և քաղցրի կապը, ուստի տարտախույտ բառի բազմաորութիւնը տեղի է տվել զանազան կարծիքների։ Այժմ արտախույտ բառն ընդունելով որպես արտախոտիկ, այսինքն՝ քաղ, խոզաուտիքը՝ հատուկ բույս, կարող ենք ասել, որ Մաքենիզը տեղեկացել է Արքավանի քաղի վրա գրված պատմութիւնյան սխեմով համարված խավարտ բույսից։ Ինչ վերաբերում է նախապատմութիւնյան մյուս կետին, ապա այդտեղ խոսվում է Արքավանի բառի մասին, որի մեջ գրված է եղել կախարդական համարված խաւարտ բույսը։ Մեզ չեն հետաքրքրում այդ բույսերի հետ կապված մանրամասնութիւնները, ուստի նրանց մասին չենք խոսում։ Բարեբախտաբար, որպես գլխարկին համապատասխան պատկերացումների հետ կապվեր և գարգարվեր։ Այն բույսերը, որոնք գարգարելիս են եղել գլխարկները, պիտի գարգարեին նաև բարձերը։ Բարձի և բույսերի առնչութիւնը հանգիպում է նաև ժողովրդական բանահյուսութիւնյան մեջ.

Ճոպ ճոպ էղմոխ,
Մչնոխ ե մարգոխ,
Անմահական բանալի՛,
Ցար գռանոի գուռը բաց.
Քաղի սեթառում հագնի,
Բեր դիր գլխիս տակ,
Քնեմ՝ բանս տանք,
Չեմ՝ հոգուս հետը բարի[1]։

Այժմ հասկանալի է, որ Մաքենիզի սխեմեն տեղեկացել է պատմութիւնյան սխեմով համարված այն բույսերից կամ նրանց պատուղներից ու սերմերից, որոնցով զարգարված են եղել Արքավանի քաղն ու բարձը։

Ծղրահագութիւնը պարզ է. տարտախույտ էլ նույն տարտախուրախ բառի իմաստն ունի, որով Հետո կոչվել են թե՛ քաղերը և թե՛ գմբեթները կամ գմբեթազարդերը։ Երիտուն էլ կապված են եղել կենաց ծառի և պատմութիւնյան գաղափարի հետ, իսկ այդ բույրն էլ պատկերվել ու ստեղծվել են նման ձևերով։

Կենաց ծառի աշխատական վերարտադրութիւններից հիշենք նաև գավազանները։ Խոսքը չի վերաբերում սովորական գավազաններին, այլ՝ ծիսական, որոնք հետզհետե ժամանակներից ակատ, հանգիս են գալիս առաջնորդների, քաղաքավորների, կախարդների, ինչպես և տասանաբաստանների ձեռքերին։ Այս գավազանների գերը կատարել է նույն գաղափարների տարածման մեջ, որոնք խոտացված են եղել կենաց ծառերում և նրանց ուրիշ վերարտադրութիւններում։ Ըստ էության, գավազանը՝ ոտը ձեռքին մտածվի մի այլ տեսակն է։

Հնդեվրոպական հանդեսների վերաբերվում այդ սեմվոլներին, որոնց միջոցով կախարդները ցանկալին խոհուն գարձնում են իրական։ Այս կապակցութիւնամբ հիշենք մի նմուշ հայկական ժողովրդական հրաշապատում հնդեվրոպական գավազանից անրաժան են տասանմասանական փոխանակութիւնները։ Հատվածը մեզ հնդեվրոպական բառավոր և Գյուլո հնդեվրոպական։

«Հին Գյուլը... Մի հատ հիպոս կար ձեռը, ասեց.— Սրմավոն քաղավոր, ըլլես մի հատ անուր էղ։ Էլա մի անասր էղ, բնկա քյուլուկներոը... Քյուլուկի վրայից տեհա՝ գանգաչա, արարը. Գյուլը լիքը իե համաճ։ Գյուլն ասեց.— Նանի՛, էս էղը հանապը՞մ ես։ Ասեց.— Ջէ, չեմ հանապըմ։ Ասեց.— Էդ Սրմավոն քաղավորն ա։ Ջանգաչա ասեց.— Գյուլ, հնգասար նիլեր ես, մեզրը էլեր ա յարա. մեզը ա, չինա մի ուրիշ բան։ Էհավ, վարոցը քաշեց ընեի, ասեց.— Սրմավոն քաղավոր, ըլլես մի անուր քաղի... Էլա մի անասր քաղի... Գյուլն ասեց. —Նանի՛, քաղին հանապը՞մ ես։ Ասեց.— Ջեմ հանապըմ, ո՞մ քաղին ա։ Ասեց.—Աիր Սրմավոն քաղավորն ա, շինեցինք քաղի։ Ասեց.—Մեզը ա, ուրիշ բան չինի... Ասեց.— Սրմավոն քաղավոր, ըլլես մի կատու, ման գաս։ Համա մի գըրդ ավից. էլա կատու, շատ ուրախացա, ասեցի.— Էլ Գյուլի աղաք չեմ էքա... Մնի որ գարավաշներից մնկն էհավ, գիս մըժմըժեց, ասեց.— Սրմավոն քաղավոր, իմ աչքերը գուս գա, յարապ, էլի ճըլլե՞ս քաղավոր, քե չէ՝ Ար ըզնեց ասեց, ես նըվնըվացի, ընդրա ձեռները լիզեցի, ասեց.— Սրմավոն քաղավոր, ըտե կաց, Գյուլը ժամ ա գնացեր, լհամ, տեսնամ՝ փեռն ըտուռ ա, բերեմ, էդի գնաց, տեհավ՝ փեռը գոչակի տակին ա, բերեց, ավեց ընեի, ասեց.— Սրմավոն քաղավոր, ըլլես էն քաղավորը։ Էլա ես քաղավորը։ Փեռն առա ձեռս, գնացի, մտա պալատը, տեհա արարը քախտըմը նստած ա, ավեցի, ասեցի.— Արա՛ր, ըլլես մի սա քոթուկ...ս»[1]։

Պարսկական գիցաբանութիւնյան մեջ Ջրվանը որպես նախահայր հանդես է գալիս բարեմասյով (ոտանրի խրձիկ), որը գարձյալ կենաց ծառի իմաստն ունի։ Բարեմասնիրը մեծ տեղ ունեն նաև պարսկական կրոնական արարողութիւնների մեջ։

Ասելմաժալնում նա գավազաններին խոշոր գեր է հատկացված, այն մեկը երեսն է գալիս Մովսեսի ձեռքին՝ փարավոնի առջև հրաշքներ

[1] Ազգագրական հանդես, VII—VIII, էջ 238.

[1] Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, կազմեց և խմբագրեց Ե. Չարենցյան, Երևան, 1930, էջ 363.

գործնէիս, ծովը կիսանէիս, ժայռից ապրյուր բխեցնէիս, մերմի Հանդորի ձնագին՝ ոչխարների ճնտեզի վրա Հանէիս, մերմի՝ գերբնական գանազան նրբավայելիներ առաջացնէիս և այլն։ Այդ կենաց ծառդամոպանի վրա է, որ բարերարվում է պղնձե ամբ՝ որպես պաշտամունքի առարկա։

Քրիստոնեությունը, բնականաբար, գործածելով այդ մոտիվը, նրա միջոցով տարածում է նոր գաղափարներ՝ կապված այդ նոր կրոնի հետ։ Նրա իմաստը նույնացվում է քրիստոնեական սիմվոլի՝ խաչի հետ, խոհ նրա վերին ծայրն ավարտվում է խաչով։

ձոր։ Դա հենց ինքը՝ կենաց ծառն է։ Ինչ վերարկուում է Մատիամին, ապա նա նկարված է որպես իլիկ մանող մի գեղչուհի՝ նաստած գործարան գահավորակի վրա։

Անշուշտ, նման առասպանների չի հետևվի բան լինել չէին կարող. դրանք, ամենից առաջ, համապատասխան հանգամանքերի, միստերիաների և արարողությունների արտացոլք են եղել, որոնց մասին հանգամանորեն կխոսվի հետագա էջերում։

Քրիստոնեական եկեղեցիներում նույնպես մեծ տարածում են ունեցել հատուկ գավազանները, որոնք տրվել են քահանայապետների և պաշտոնյաների։ «Գավազանները այժմ մեր եկեղեցվուն մեջ երկու տեսակ են. վարդապետական և եպիսկոպոսական կամ հովվական. տարբերությունը գավազանի գլխուն գործին վրա է։ 1184 թվականին Գրիգոր Տղան բերունել է մի գավազան, որն ոսկվի տեսակ ու ծայրագործ ոսոի մը կը նմանի...»[1]։

Գավազանի գլուխը սրբազան է համարվում



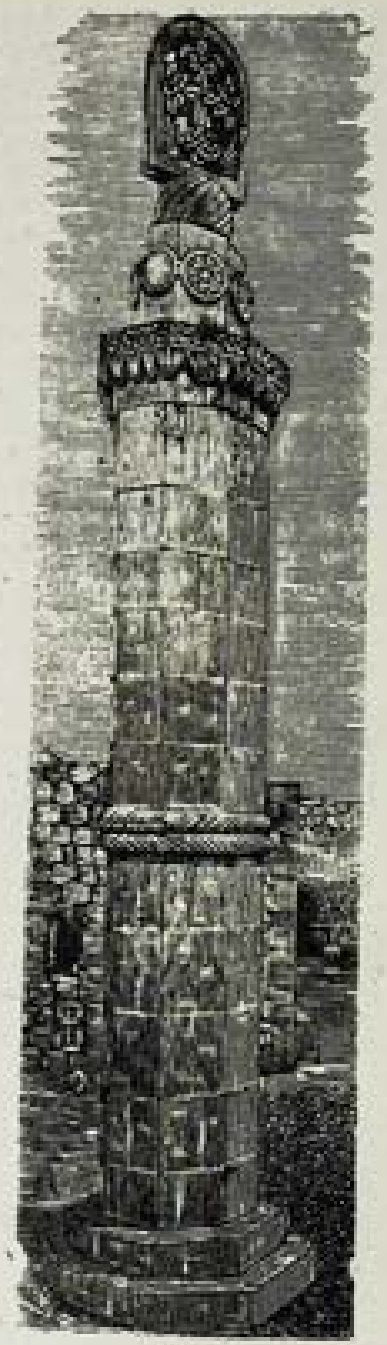
Նկ. 918

Բնականաբար, քիստական գավազանները հրեական են գալիս նաև Ավետման տեսարաններում՝ ուր Աստվածամայրը, տեսնելով հրեշտակին, ձեռքի մոտիվի, մասուռների և արհեստական կենաց ծառերի այլ վերարտադրություններ փոխարեն։ Արգելքներից է, օրինակ, № 4818 ձեռագրի էջ քերմի Համապատասխան տեսարանը (նկ. 918)։ Գործիքը ձեռքին ունի մի երկար ու ոլորուն գավազան, որը հիշեցնում է լատինական

նաև Ավետվածաչնում. տես երգուաս նմա և երկիր եղավ Բարեբէ ի վերայ գլխոյ գաւազանի իւրոյ» (Մատթ. Ա՛, 31)։

Այժմ հասկանալի է, թե ինչու Տաթևի հայտնի սյունը (քարտեզում) կոչվել է նաև գավազան (նկ. 919)։

[1] Ընդհանուր տեղեկություն ս. Էջմիածնի հիմնադրության մասին. 1868, էջ 108–109.



Նկ. 819

Ուրեմն շատ հավանական է, որ այդ պատճառով այտևը ստացած է գավազան անունը[1]։

Այս հին ձեռքբությունը պետք է լրացնել նաև այն ճշմարտությամբ, որ հենց այդ այտևն ինքն էլ մի գավազան է համարվել։ Եվ գտ՝ ոչ թե այն պատճառով միայն, որ նրա մոտ են սենյակ ունեցել վարդապետական գավազանները շնորհելու արարողությունները, այլ այն պատճառով, որ յուրաքանչյուր արարողան այտև ինքնին ճենաց ժամի արտահայտություններից մեկն էր և, քան էությամբ, կարող էր նաև գավազան կոչվել։ Տարբերությունն այդ այտևների, նման աշտարակների և գավազանների միջև կապված է նրանց Հիմնականում նրանց չափերի հետ։

Այժմ հասկանալի է, թե ինչու համառ հոգևոր հայրերի և քաղավորների հարդարականության պատմությունը ցույց ավող պատմական սկզբնաղբյուրները կոչվել են նաև գավազանագիրք։

Միանման գավազանները մեծ սեղ են գրավել նաև միջնադարյան ձեռքում։ Օրինակ, քաղավորները միշտ ունեցել են միանման գարդարուն գավազաններ, որոնք արարողությունը են եղել պատվության ու իշխանության գաղափարը։ Այս առումով կարևոր վկայություններ ենք հանդիպում մաշտոցներում։ № 4227 ձեռագրում, ուր խոսվում է քաղավոր սեռիս ժամի մասին, նշվում է, թե ինչպես նրան գավազան են տալիս և ասում. «Ա՛ռ գաւազան զօրութեան և արդարութեան։ Նույն ձեռագրի 128ա թերթի լուսանկարում նկարված է մի գավազան, որի ներքևի ծայրն ավարտված է վարսանգա-պատային սիմվոլով, իսկ վերին ծայրը՝ հյուսե հատիկազարդով։ Նրա վրա կան սասանման հավելվածներ, որոնք սանգեում են նաև խաչի ձևվեր։ Նույն ձեռագրում այդպիսի գավազաններ և սեման ձեռի կապակցությամբ գրված է. «Ա՛ռ յաջ ձեռն խաչ ի վերայ խնձորոյ և ի ձախ ձեռն գաւազան և ծայրն ծռեալ»։

Որ այդ գավազանն ամբողջապես կենաց ծառի արհեստական վերարտադրություններից մեկն է, գա պարզ է, քանի վերջերում է խաչով խնձորին, գա ևս նույնպիսի իմաստ ունի, որի մասին մանրամասն կխոսենք ենք (Հմմտ. տպաւան)։

Ցպիտի կարծիք, թե գավազաններդը կրոնական հոգի վրա են զարգացել և ապա անցել քաղավորների ձեռքը։ Ընդհակառակը, հենց քաղավորական գավազաններդը ցույց են տալիս այն պատկառելի հնությունը, որ պիտի ունեցած լինեին նրանք։ Այդ երկու ատրյուրներն էլ իրենց ակունքներով գնում

[1] Վահան Բաստամյանի ազնվատոհմությամբ Մեծքարոյ Գոշի Տատուատանագիրք Կոստ. Պոլսոյ, 1880, էջ 88։

սնվանգություն կա,— գրում է Վ. Բաստամյանը,— որ ամրոց Տաթևու վիճակի կամ մեսրոպյանության վարդապետացությունդը այդ այտևի տակ էին ասանում վարդապետական իշխանությունը և գավազանը (ծայրագունությունն), իսկ Որոտնու վանքի այտևի տակ՝ ժառանգող իշխանությունը։

են կապվելու ասէմային ավազանների և քնգոպոտենների հետ, որոնք, միաժամանակ, առանձնել էին նաև կրոնական ֆունկցիաներ։ Ըստ ինչպես հայտնի է, այդ ֆունկցիաները ավելի ուշ ժամանակների ժառանգ էին, քան գնհամարության գործը։

Հասկանալի է, որ այդպիսի խոր հնության հետ կապվող ասէմածաս-գավազանները պիտի մնացուկների ձևով պահպանված լինեին նաև ժողովրդի մոտ։ Եվ հենց դրա փաստերն արձանագրեն են Հաւսեփացիս հնդեվրոպական գավազանները, որոնց մասին նշվեց վերևում։ Ավելի ուշագրավ են գուսանական գավազանները և ընդհանրապես ժողովրդական հանգեսների մեջ հատուկ տեղ գրաված ասեղը, մոմը և գավազանները՝ իրենց զարգացումներով։ Գիտնական Բրաֆորտ քերականության հայ մեկնիչներից մեկը, որի անունը չի պահպանվել (Անանուն մեկնիչ), «Ազգաց Հայոցն Եղանելոցութեանն Քրիստոսական տակ գրում է հետևյալ տողերը.

«Արդ տակն Հայոնեղութիւնն՝ յայսմ հայեցողութեան մանկունքն լուծաց, որք ոչ գայլան հզորացոյն գիտնին զորձարանս նրամշտահանութեան, տանայ մատնեսս տարցնի, որ է գաթիկ, նչեայ յոտս մխիճանց և երկուս գուսացածոքն բռնեն, կողով ի վերոյ ուսոցն և երգեն գնհամերգական տաղս։

Ու ևքե՞ տպագաս զգաթիկն առնուն. առնս անքառամութեանն և կանայութեանն և Հոգոցն. բանկի սա միշտ անքառամ գոյ, իբրու քե գայս զորչահկով նոցա միշտ չինել ուրախս[1]։

Իսկ Գավիթ փիլիսոփան, նույն քերականության իր հատորած մեկնության մեջ, գործյալ «Ազգաց Հայոնեղութեանն Քրիստոսական տակ» գրում է հետևյալ ուշագրավ տողերը.

«Ու տակայ է Հայնեղութիւնն ի Հայնեղոց կարհատուն բանս, և կամ ի տարգնի մատնիվ պար զոլով երգել գնհամերգական քնդգածան։ Վասն զի Հայնեղութիւն բուս Հոռոմին չոի գուսացանեղութիւնն, վասն զի տարգնի գուսացանաս, զոր փոխանակ սուգնոց կուսին, որպես ասեն, բուսոյց երգիր, պար զոլով Ազգոցն երգեն գնհամերգական քնդգածան վասն խնդրելոյ ընդրնին, որ ի Հոմերոսէ ասացեալ քնդգածան, որ զանխղացեալ յաղագս միաբանութեանն, բամանասեն զոր ծեծեցաս յաղագս գիր ասման մանկանց յերկուս գիրս՝ յերկնական և յագնեսացան ի քան և չորս ձառս, քանզի մանկանց է խրոխտել և սրամտել յարտք, այլ ոչ զրարտք նախանձն ախտանան և զրանգական ասնել Հզոր գործոյն խորհրդոցն[2]։

Մանրանկարչության մեջ բազմաթիվ վկայություններ կան, որոնք ցույց են տալիս գնհաց ծառայողների և նրանց տարատեսակների մասնակցական գործունեությունը գուսանների կողմից։ Մանի որ այս հարցի վրա արդեն ուշադրություն է գարձրել պրոֆ. Ֆ. Ֆորլանը, ուստի այստեղ վկայակոչումներ չենք կատարի մեջբեր է, երան հայտնի չէ գնհաց ծառի բուն բովանդակությունը, բայց և այնպես նրա աշխատության մեջ գնտեղված նկարները միանգամայն բավական են տեղեկանալու, թե ինչպիսի մեծ տեղ են գրավել ասեղը և նրանց տարատեսակները՝ գուսանական արվեստի մեջ։ Վերոհիշյալ վկայության մեջ բերված նկարում Գարբինչի Հոգին գտնվող Հոգը (նկ. 918), որը միաժամանակ նման է յատախաղացի Հոգին և մատնում է վերջինիս երբեմնի գնհաց ծառային ծագումը։ Մի՞թե հենց ինքը, այդ Գարբինչը մի յատախաղացի տպավորություն չի թողնում թե՛ Հոգով և թե՛ իր տարազով։ Ո՞վ է նա, վերջին հաշվով, եթե ոչ թափառական մի նախնու գերապրուկ՝ տառ Հոգին։ Եվ մի՛թե յուրաքանչյուր յատախաղաց, ոչի մեջ գատարած իր գործողություններով ու պարերով, չի վերատպրել այդ նախնու գազափարը։

Այս բոլոր փաստերը ցույց են տալիս, որ, իրոք, գնհաց ծառի կամ ասէմածաոի գավազանաձև վերարտադրություններ իր տարատեսակներով ժողովրդական կյանքում, գնհացգում, ինչպես նաև պետական ու կրոնական հանդեսություններում, թե՛ բրիտանություններում առաջ և թե՛ հետո, Հայոց գործածության մեջ է եղել։ Այն եև տարբեր էպոխաներում տարբեր բովանդակություն է ունեցել և ի վերջո վերածվել յոչ մեծական առարկայի, Հանախ հանգես գալով որպես մեկուն գործի առարկա։

Հասկանալի է, որ Հնում գավազանների մասին պիտի Հարենված լինեին բազմաթիվ երգեր, որոնց մեջ արատահայտված պիտի լինեին նրանց գազափարական բովանդակությունը և նրանց գործարվելության Հետ կապված մի շարք կարևորագույն մոմենտները։ Եվ, իհարկե, այս առումով էլ մեկ մեկնաբանության ժողովրդական երգերի մեջ գտնում ենք մեծարժեք վկայություններ։ Այսպես, որպես ցայտուն օրինակ, Հիշենք մի շարք ձեռագրերում պահպանված, բավականին բնագրեր, մինչև որ ոմանք մեզ հասած և յուրահատկորեն մի գավազանների։ Այն սրտմտի է ուշադրության բազմաթիվ առումներով։ Այսպես, ըստ մեզ Հայոնի մեկ Հազարի և ամբողջական գավազանների է։ Նրա մեջ պահպանված են որոշ Հատվածներ, որոնք նվիրված են նրա գործարվածությանը. այս-

[1] Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград. 1915. стр. 130—131.
[2] Тот же. стр. 92.

ակը մեր առջև բացվում է զարգացի մի գեղարվեստ կոմպոզիցիա, որը կապվում է տոհմահաստատ զարգամոտիվների հետ։ Ուշագրավչյան նկրկալացվող գովքը, իր բանահատիպական կատարելությամբ, մի մեծարժեք գանձ է, որի ուսումնասիրությունը մեզ հանրաքացնելու է մեր ժողովրդական հին երգերի կարևոր առանձնահատկություններ հետ։ Ինչպես նկատում է, այդ երգն էլ առնահանգնաչին ծագում է ունեցել և կապված է եղել հատուկ արարողությունների ու նկրկալացումների հետ։ Դա նկատելի է հատկապես նրա կրկնակից, որի միջոցով երգողը դիմում է ուրիշներին և հարցնում.

Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն...

Կնշանակի երգից բացի, արարողության ժամանակ նկրկա են եղել նաև ուրիշներ, որոնցից մեկը քաջքրկ կամ հափշտակիչ է ուշագրության և գովքի առարկան։

Քանի որ այդ երգը գրի է առնված միչնադարում և նրա մեզ հայտնի արխնակները պատկանում են XV—XVI դարերի ձեռագրերում, պարզ է, որ այն պետք ենթարկված լիներ նաև քրիստոնեական վերամշակման։ Այդ մշակում կատարողները, բնականաբար, նկատի են ունեցել բրիլիական կամ մովսիսական գովաբանը, որը, ինչպես հայտնի է, նույնիմաստ է համարվել քրիստոնեական խոյի և այլ սիմվոլների հետ։

Ահա այդ գովաբանների մեզ հայտնի չորս տարբերակներից մեկը՝ ընդօրինակված № 810 ձեռագրի 249ա—250ա թերթերից [1]։

Գուսպա՛ն, վիժ[2] գուսպա՛ն,
Ոտարային ձեռագէ իր գոտն վիժ գուսպա՛ն,
Մազիկով ի գոտիսն ասասանեասուկ վիժ գուսպա՛ն,
Ի ճոպոյ ոտ չէր քաշում վիժ գուսպա՛ն,
Ի յանդոյ ցով չէր չծկում վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Ոտոտկէն են գրնգիր վիժ գուսպա՛ն,
Ոտոտկէն են ծոտային վիժ գուսպա՛ն,
Հոգիկն մարդ չի ոչնկով վիժ գուսպա՛ն,
Ի գոտիսն մկի իր քաշում վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Ձնոյն ոտպան իր չինով վիժ գուսպա՛ն,
Ի փոխրիկ ոտքն մարգիկ վիժ գուսպա՛ն,
Ջնրտանուն ձեռն կոպնով վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Մանանային իր կոտիրոյ վիժ գուսպա՛ն,
Ու մարկանէր գվինն յանդասան վիժ գուսպա՛ն,
Ինչպատասն ոտքիր չչինով վիժ գուսպա՛ն,
Ուրուցանէր ժողովրդեան վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Ոտոտնի ոտնատ չինով վիժ գուսպա՛ն,
Ի ճատուտ մեղատուց վիժ գուսպա՛ն,
Քաղատուցդ մեզ պատնէմ վիժ գուսպա՛ն,
Մատղատիցդ իր հոգատան վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Պետ ի վեր և գետ ի վայր վիժ գուսպա՛ն,
Պետ ճատ քաղնէ իր զատատով վիժ գուսպա՛ն,
Ի մէջն փոտ խրնկով ի լի վիժ գուսպա՛ն,
Ի յատկ-յատ իր մարգատիս վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Հավտին, խավտյտուն վիժ գուսպա՛ն,
Ու վեհին գլխն իր ոսկի վիժ գուսպա՛ն,
Ու ետևին գլխն իր ոտնատ վիժ գուսպա՛ն,
Մատղատաս իր զատատով վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Ոտոտային հատատանքս վիժ գուսպա՛ն,
Ինձանի յատ բատնով վիժ գուսպա՛ն,
Ի Տպատոյ ոտն կանչնքս վիժ գուսպա՛ն,
Ինդոտոյ գլխ[ոյն] վերայ վիժ գուսպա՛ն։
Ո՛վ առեր ու չռայ ի յիս վիժ գուսպա՛ն,
Ի յոլճնով ճոպ չմոռնէ, ոչ յուսպա՛ն։

Ի վերայ խոչի բազմնայ ես ոխտարար,
Ու ոսկի կոտ ի կռաց ոխտյմարդի,
Ի բեկ-բեկ ցոյ ոսկիր ես ոխտյմարդ.
Ու ոսկի բազէ ի գլխոյ ոխտյմարդին։
Ի յամէն ոխտյմարդին ատրեկ գեղեմ,
Ու ի հոյիկ բազատարին քեհան նրկեմ։

Այս գովաբանների արարողությունը, որքան հետաքրքիր է ցուցանկել, հիշեցնում է գոնեկի սնբնգուք ատես-ը։ Նրկու գնպցուն էլ ուշագրության առարկան կենաց ծառն է, որն իր սիրույից հափշտակվում է, իսկ վերջինս էլ անհետում է հափշտակողներին։

Քաղքերից ու գովաբանների բացի, ուշագրության արժանի են նաև ծնողական վերնագրերները կամ թերաններները, որոնք նույնպես պատրաստվել ու զարդարվել են հատուկ նպատակով և ունեցել են

[1] Պետրոսները գտնվում են ՄՄՄ 810։, 248ա և 251ա ձեռագրերում։

[2] Ձեռագրերում մերթ գրված է վիժ գուսպա՛ն, մերթ՝ ոչխ գուսպա՛ն. մերթնախորհրդյան համար ամենատարբեր գուսպա՛ններից ոչխն ձեր։

Հատուկ նշանակություն: Ըստ Հերմ դրանք վերաբերում են ոտանի կենդանու գաղափարը և Հաշեռը բրենդից ներկայացրել են այդ կենդանու մորթին կամ նրա մի մասը: Այդ մասին որոշ վկայություններ արդեն նշել ենք ավելի մանրամասն նվիրված էջերում: Հետագայում, գործվածքների արտադրության շնորհիվ, համապատասխան պատկաններն սկսվել են արդեն պատկերվել այս վիճակներում վրա: Պետք նկատել, սակայն, որ այս նկուլքի արմատները թաղված են նրանց ստուգապատմական պետք բացատրել նաև պատկի համանման նորապատկերների վրա Հատուկ ձիրանիներ գրքում: Որի տակ և տակը է ունեցել նրանց ամուսնական գաղափարի Հատատատում մի ամբողջ արտահայտություն: Այդպիսի ձիրանիներ են գրված նաև № 3916 Հետագրից մեզ բերված նկարում պատկերված նորապատկերի վրա (նկ. 338): Այդ մասին են վկայում նաև Հատուկ նրբերը, ինչպես նաև վիրհատագծատին վիրահատված Հատուկ խորհրդավորություններ:



Նկ. 920

բովկայի (վիրակում) պրոֆիլիկայի մեջ, նրբ նշված մոտիվները վիրավել են մարմնի մաշկի վրա:

Մեզոպոտամիայի, ասորեստանի ավազանները, նախնական քաղաքակրթները, որ միանգամից զինվորել են՝ ռազմական, ե՝ արտադրական, ե՝ քաղաքական, ե՝ Հոգևոր գործերը, բրենդ մեջ խտացրել են այն բոլոր պատկերագրումները, որոնք անդրադրեն կապված են նրանց ասորեստանի պատմության Հետ: Ուստի նրանց արտադրիչն էլ Հատուկ տեսք է ստացել Հատկապես քաղի, գավազանի, ձիրանի վերաբերյալ և արտադրելին ուրիշ էլեմենտների շնորհիվ: Նա, ըստ էության, ունեցել է ազնիվի տեսք, ինչպիսին ունեցել է նախնական ասորեստանը, ապա՝ ասորեստանի այսպես, մասնավոր, խորանը, գավազանը և այլն: Ահա այդ է պատճառը, որ մինչ նորագրումն էլ քաղաքակրթների, Հոգևորականների, իշխանների և այլոց ձիրանի ասրագի վրա այնքան շատ գործածություններ են եղել: Այդ նորի պատճառով պիտի բացատրել նաև պատկի համանման նորապատկերների վրա Հատուկ ձիրանիներ գրքում: որի տակ և տակը է ունեցել նրանց ամուսնական գաղափարի Հատատատում մի ամբողջ արտահայտություն: Այդպիսի ձիրանիներ են գրված նաև № 3916 Հետագրից մեզ բերված նկարում պատկերված նորապատկերների վրա (նկ. 338): Այդ մասին են վկայում նաև Հատուկ նրբերը, ինչպես նաև վիրհատագծատին վիրահատված Հատուկ խորհրդավորություններ:

Այստեղ, որպես մի նմուշ՝ Հին վիրհատագծատների, Հիշենք ասորեստանյան քաղաքակրթական մի ձիրանու բանկորի վրա արված գործերը (նկ. 920) [1]: Այստեղ յուրաքանչյուր շրջագծի մեջ պատկերված է կենաց ծառ՝ զույգ թռչունով, որի իմաստը մեզ ժանրի է տրվել: Նույնը կարելի է ասել նաև շրջագծի շրջանակային մասի նեղության պատկերված պատուղ-ծառ-պատուղ-ծառ մոտիվի մասին, որը Հիշեցնում է ուրարտական արմենոպարզի Հավերժական մոտիվները:

Պարզ է, որ նման մոտիվներում ամփոփված է նրա ասումի, ցեղի, պետության, ժողովրդի միասնության կենաց ծառը և նրա Հավերժության գաղափարը:

Հասկանալի է, որ Համապատասխան գործերով պիտի ծածկվեին նաև Հոգուտի մյուս մա-

[1] З. А. Равдоникас, История Ассирии, С. Петербург, 1909, стр. 20.

անքը, հատկապես գոտիները, կրծքակալները, գոգնոցները, անգամ ոտնամանները ու գուլպանները։ Այս հին, բազմադարյա հատկացողություններն և ծեսերի շնորհիվ է, որ ձևավորվել են ազգային ձևերը՝ յուրաքանչյուր ժողովրդին հատուկ ոճով, բայց զարդամոտիվների համապատասխան ընտրվածքով։

Աշխատասեր ժողովուրդը, որ հենց սկզբից էլ ինքն է մշակել ապրելու բոլոր մոտիվները ու տարազի ձևերը՝ հիմք ունենալով իր սեփական կյանքի պատմությունն ու նրա գիշատառումը, արդուքյամբ է պահպանել իր տարազը։

Հայ ժողովրդի պատմությունը հարուստ է նման բազմաթիվ փաստերով, որոնք վկայում են, թե ինչպես ստոր բռնակալներն ստիպել են հաճախ նրան փոխել իր տարազը և հագնել ոչ ազգային զգեստներ։ Եվ թե դա նրանց չի հաջողվել, ապա դրա պատճառը հայ ժողովրդի հայրենասիրության ու անկախության անկոտրում կամքն է եղել։ Այս առնչակից հիշենք մի փաստ. XVI դարի բռնատեր Սինան Ապաղանցին, իր հայրենասիրական ոգորումից մեկում նշում է, թե ինչպես քշեցրել, 1585 թվականին, երկիրը գրավելուց հետո, ստիպել են հայերին փոխել իրենց գգեստները.

Ետեմ կանեց և գալ չսլիգ.
Ինչէ, կոգէ գլուխ պտուտ.
Ոչտեմ լայ՛է զինչ տուտուտ,
Հանց. ա նուէն ձեզ իմաստուտ...

Մեռ լրանաւտ հանգիստ անուն,
Գրչիդայ նոտա մեզ կեդրինե.
Ալէ գոգնոմես սակաւ չտոլէ
Ետեմ չատատ գնաս խաչիդոլ։

Կատարեցաւ բանըն գրոյէ,
Տեսանողին այէ բնկուզուլէ.
Անա ամէն հատակ ի տագ.
Ու անաւ գրգակ՝ փոխած գոգոլէ։[1]

Այդպիսի շատ վկայություններ կան նաև պատմական նյութերի և ժամանակագրություններ մեջ։ Անա մի նմուշ.

«Ի թվականիս մերում ՌՃՀԲ (1662) Ըստամպոլոյ գ—ը (ժ—ն) հինգշաբթին Հայի և Հոռոմի քահանային Աբգարում հա ամբ գրկնգին, երբորի մինչի հինգշաբթին մէկից տարին և ամենայն քրիստոնէից գլուխն տնաւ կտակ անցուցինա[2],

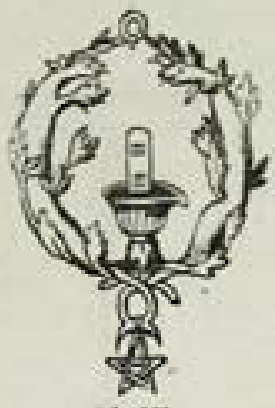
Մի շարք ձեռագրերում պահպանված են որոշ վկայություններ տարազի տեսակների մասին, որոնցից հարկավոր ենք համարում այստեղ բերելու մեկը.

«Ստուգ վասն կանանց ի բանն յնտալոյ՝ ելլալէն ասէ տէր՝ փոխանակ զի հպարտացն դատեր Ծուսազնէմի.

Ասեն վարդապետք քէ մեծ և առատ շար է հպարտութիւն... զի [կանայք] ազգի-ազգի յորինուած կազմէին զինքեանս, որպէս ասէ զնիւս, որ է մազն ի քունքն գնեն, զոր նոքա հաւ ասեն, զի ներքնացուցեն զմարդին ի մեզս խրնանք. Ջնամանալս, որ է մազիպաք, զանազան ակամբ և մարգարտով և ոսկով յորինեալ, զի հերն անչալ է և խոտան և գարշ, սակաւ զանազան կերպարանեն, զի զանչալ գարշութիւն հերացն ալնի. քանկալի ցուցանեն և պատրեն զանազըն։ Ջգուսկանալս, ալրինքն ճառագիան կամ պատկ ոսկով որոյ ակամբ զարդարեալ, գլուխն՝ խալք, ի գլուխն դնեն ի պատրանս տեսողացն. զի պարս էր զնալն Քրիստոսի, ալրինքն գլարչարանքն, ի գլուխ մատցըն կրկ և փառաւորիլ տեառնէ կամ հանճարով և իմաստութեամբ և ձրալան աշխատութեամբ պատկ առն իւրում լինին. իսկ սայ շինկերալ զքիշատակ չարչարանացն Քրիստոսի ի մտացն և գպատիւ առն լսիլ տակնկալով. զի քազն առն է և ո՞չինչ և զգլուխն իւր զարդարէ՞ առնպատուհալով գալն, զի գնորալն առնու և գինքն քազէ։ Եւ գարձեալ, զի կինն ատք է, և ատքն ոչ քազի, ալլ ընդ գարչն պարի։ Ջմանիկս, որ է վշնոցն, զի ալնու ժամագուցանեն գոգին մարդկան, զի պարս էր գքազդր լուծ առնալ բանին բռնակալ և խաչաքարի լինել, որ ֆնեաց նզն պատճառ և սա ժամագուցանէ։ Ջգարդ հերսացն, որ է հրեանցն կամ անգրլն և ժարուր, զորս պարս էր ամօթով գնդնան և արտասուք գալան գարգարել և ի հանդերձեալն գլուխն Քրիստոս առնանել և յաւետարել... Իսկ սա գալս մերկացաւ և գատապալ գտնցաւ, որպէս գտնդրն Կալինի ի անգրլս և ի ժարուր իւրեանց անցուցին գորդիան ատատուհալ և կորուսին. և քանահացիքն ի գարգս և ի անգրլս և ի ժարուրս յանգրլց գՔրիստոս էլ... Ջհազէս, որ յարմնկին վերն ազ ոսկիս և գապատանքեան, գորս պարս էր... իսկ սայ գալս ամենայն մերկացնալ գտնել գարժալ և գոսկի, զի գալնու պատրանք... Ջգինաս... կանայք... առնեն գանկնիս ժառալ մեզացն և ատատնալի, որպէս Իսրայէլ գնգոլն... Ջմեհենառնէն, որ է ոգ ի վերն կամ շգնայատգործ կամ քարինս ...Ջմատանիս, որ գրոյոր բարի գործս կամ գնորոգութիւն պատճառն ատատուհալ, գորս մերկացան կանայք և ժատանիս վասն պատրելոյ գմարդին, կամ վասն չար ազատհալեան արկանեն գմարմնոյն և ընդ կոտպատան

[1] Ձեռագիր № 1906, թերթ 279ա—279բ։

[2] «Մատենադարանի հիշատակարանները XIII—XVIII դդ.», Ն. Գոդինց Վ. Հակոբյան, Երևան, 1951, էջ 563։



Նկ. 923

ղլուխ, ժամկված է հին գործերով։ Այդ բոլորի մեջ շատ նեղաված են հին կոնկրետ հարկադրություններ, որոնք ժամանակի ընթացքում մոռացվել են։ Բայց հրեաները մոռացված չեն հին այդ գործերի և հին ժամանակների ու նախաքրիստոնեական պատկերացումների որոշ ազդեցությունը, որի պատճառով էլ բոլորի հոգիները հայհոյում է այդ գործերը և նրանց կրողներին։ Այդ բոլորի մեջ յուրահատուկ ձևով չարացրված է անցյալ կենցաղի պատմությունն՝ բնորհանուր գծերով։

Ուշագրավ է, որ XIII դարի հեղինակ Մխիթար Այրիվանեցին, հենվելով իր մի գործում, այդ հեթանոսական բնույթ ունեցող նոր ձևավորը համեմատում է նման գործերի հետ.

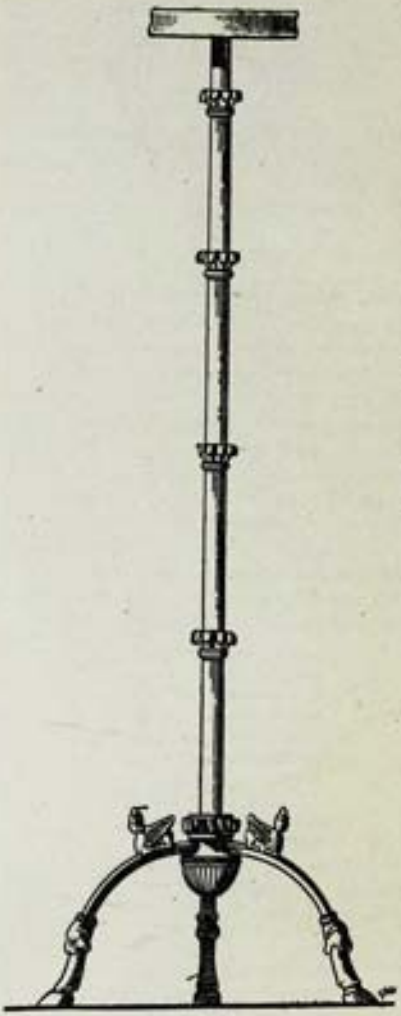
Եղեգն խոտոնդ յուսոյ...
Այս՝ ինչ յաղագ մարգարեայ
Եւ գուժարանդ՝ ըստ գրելոյ.
Նայի ձեռանդ՝ ըստ անգոյ
Եւ բազկացար՝ գաւառակոյ։
Ես՝ մատանի ըստ կրճիդ
Եւ գինդ՝ գնդոյ սնոտոյ.
Ես՝ աստղ գոայ՝ ծայդ մերոյ
Եւ շապ՝ ձեռագ ըստ նիւթոյ.
Ոսկի խնձոր՝ խոզոյդ
Եւ վարդ՝ հոգոյդ յարտեղ...
Ես գուժանկի՝ ըստ գրչի
Եւ ատաղձի՝ եակաճի.
Տաճարդ խիղդ՝ վիրկարկի.
Ինձ եղոյդ պարճանի.
Հանգիստ եսիճ եղոյդ
Եւ պարեգօտ շուքդարի։
Ես՝ գարդ անձիդ գովելի.
Ինչագործիկ խնդալի...[1]

Որպեսզի որոշ գաղափար կազմենք Հայ ժողովրդի աշխատավոր մասսաների ստորգի բնաջհանուր բնույթի մասին, ավտոկ մեջ ենք բերում նրա նեղոր՝ գունավոր նմանահանությամբ, որոնք

---

[1] Ձեռագիր № 1512, թերթ 282ա—282բ։

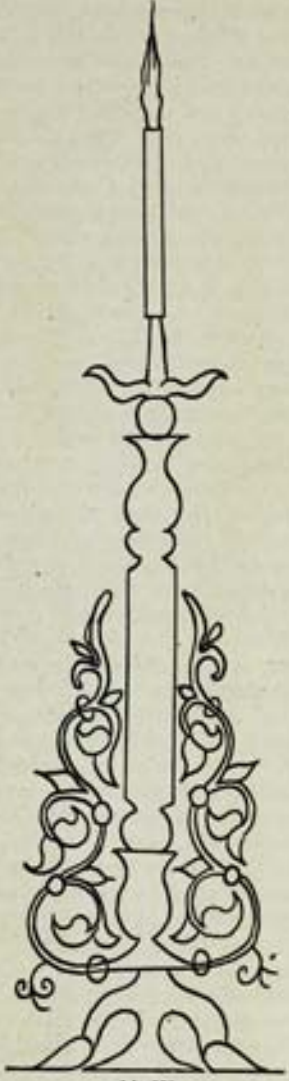
[1] Գ. Հ ա յ կ ա կ յ ա ն. Մխիթար Այրիվանեցի, Երևան, 1951, էջ 7—8 (տես նաև ձեռագիր № 6238)։



Նկ. 924



Նկ. 926



Նկ. 925

տեղված են Արևմտյան Հայաստանի կենցաղից XX դարի սկզբին (Նկ. Նկ. 921, 922)։

Համապատասխան գաղափարներ են արտահայտել նաև Ռազմական տարբերանշանները, որ կրել են մարդիկ։ Այդպիսիններից հիշենք մի քա-նի օրինակ։ Հնդկական Սիվա (Շիվա) աստծուն ծառայող քրմերի սիմվոլին իրենից ներկայացնում է մեզ համար արդեն հասկանալի մի տոհմական գաղափարություն (Նկ. 923)[1]։ Այստեղ էլ միանգամայն

[1] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев, С-Петербург, 1883, стр. 39. „Амулеты жрецов Сивы".





Հատակ ներքով պահպանված է տաճարային այն գույքը, որն ապառնշայնակիս և նրան տոհմի նրբանկի ձիասարնոյ կազմակերպման իմաստով։

Բնական հարցերի կապակցությամբ մեծ նշանակություն ունեն նաև տեխնիկական ու ժխտական գործիքները, կաշ-կարտուկի, գործերի և այլ նմանների արագ ձևերն ու նրանց վրայի գարդերը։ Այդ բոլորի մեջ էլ ընդհանուր է նույն ոգին։

Որպես օրինակ վերցնենք մոմակալների և լամպերի ձևերի և գարդարվեստական հարցը։

Այդ գործիքները առանձնանում են, ամենից առաջ, տեխնական նկատելիությամբ և նրանց նախնական տեսակները բոլորովին այլ տեսք են ունեցել, քան հետագայի մշակումներն։ Այդ մշակումների մասնակի, տեխնիկական հարցերին զուգահեռ, զարգացել է նաև հատուկ ոճ տանգների մոմակալ։

Վերցնենք մի հին մոմակալ, որն ունի ուղղաձիգ ձագում և գանված է Թոփրակ-Կալեի պեղումներից (նկ. 924) [1]։

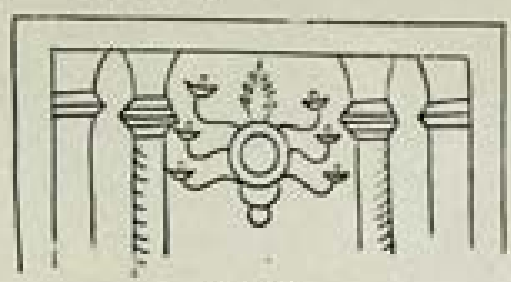
Ուշագրավ տեսակետ ենք, գա մի ամբողջական կենդանի ձև է, որի հիմքային մասում բնական են տեսակների հետ կապված նախնիների և ծնող-զույգերի մնացուկները։

Ահա մի ուրիշ աշտանակ միջնադարյան տարբերակից, որն բնագրությամբ ենք № 7729 ձեռագրի 170ա թերթից (նկ. 925). գա նույնպես մի արշավական կենդանի ձև է և ձագմամբ կապվում է հին մոմակալների հետ։ Նման, բայց ավելի փոքրիկ մոմակալ է նկարված նաև № 3033 ձեռագրի մի թերթում (նկ. 926)։

Այդ ամեն են մշակվել նաև կախովի կանթեղները ու բաճերը։ Այդպիսիներից հիշենք մի-մի օրինակ № 6514 ձեռագրի 18բ և № 1530 ձեռագրի 4ա թերթերից (նկ. նկ. 927, 928)։ Գրանցից առաջինն ունի պարզ տեսք, իսկ երկրորդը՝ ճոխ ու բարդ։ Մանրակն երկու դեպքում էլ տոկա է երրեմնի տաշմահատան իր հնական մասերով։

Ջահերի ձևերն ու նրանց վրայի գարդերն ուսումնասիրելու տեսանկյունից աշխատել է Կ. Ա. Ալոյանի «Русская осветительная арматура» աշխատությունը՝ ուսուցման հարցերից բացի հին ջահերի բազմաթիվ յուրահատկություններով, որոնց կենդանի ձևերի գոգավորի հետ միասին ցույց են տրված նաև ծնող-զույգի ու գավակի մասիվները իրենց կենդանակերպ ու մարդակերպ վարքագծերով։

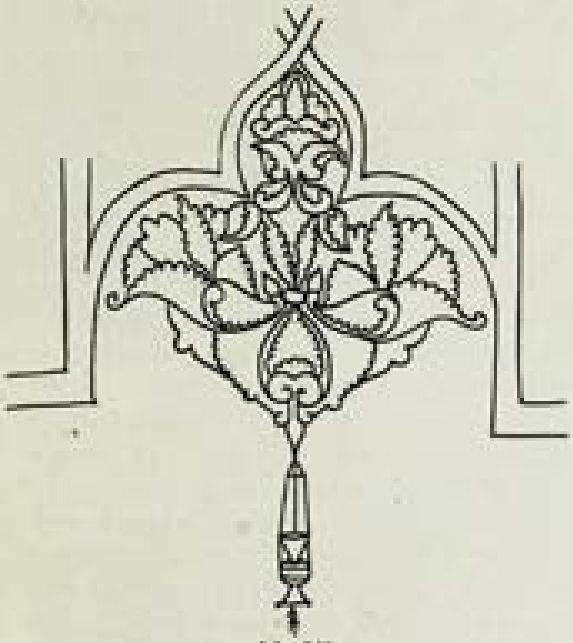
Հարաբերակցության մեջ գարդարվեստի մասիվները մեծ տարածում են գտել նաև որպես տա-



Նկ. 927

Նախորդ գլուխներում արդեն ասիլի ենք ունեցել խոսակցությունների կենդանական մոտիվների ազգակցության մասին։ Այդ կապակցությամբ խոսք կլինի նաև հաջորդ գլխում, ուստի այստեղ նրանց վրա չենք ծանրանա։

Հատուկ ուշադրության արժանի են նաև գորգերը, որոնց վրա ժողովուրդը գործը շարունակ մշակել ու զարգացրել է իր գարդամոտիվներ։

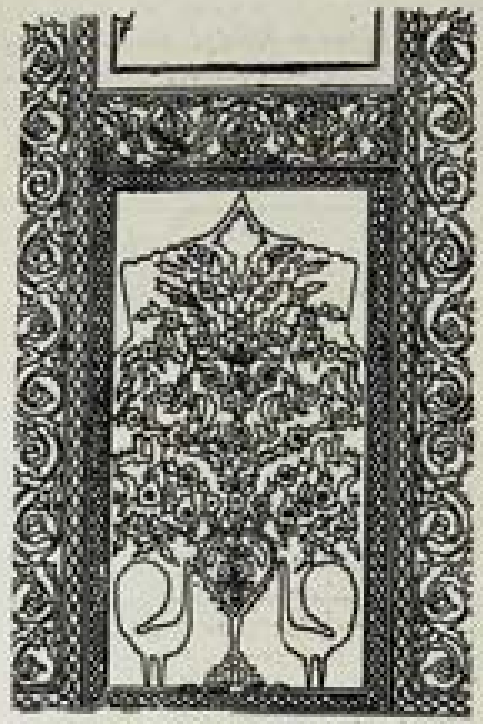


Նկ. 928

Այդպես էլ գործ ունենք նույն պատմության հետ, ինչ որ զարդարվեստի մյուս բնագավառներում

[1] Б. Б. Пиотровский. История и культура Урарту. 1944, стр. 224, рис. 66.

[1] Архитектура Азербайджана, очерки. Баку. 1952, стр. 355, рис. 6. „Нуха. Дворец шекинских ханов. Деталь обмера".



Նկ. 929

Ուստի, կրկնությունները խուսափելու նպատակով, այդ կապակցությամբ մեր ասելիքն ամփոփում ենք Հայկական միջնադարյան (XIV դ.) մի գորգի վերարտադրության նկարի մեկնությամբ (նկ. 930) [1]։

Գարնի է մեզ բերել գորգարվեստի ամենաանցյալ բնագավառների ամենապարզ մոտիվները սկսած մինչև ամենաբարդ բնագավառների ամենապարզ մոտիվները և դարերի մեջ էլ կանոնները միևնույն պատմությունը, այն է՝ ժողովրդի հոգևորական մտածողության պատմությունը՝ դրսևորված յուրահատուկ ձևանախով։

Համարյա նույնն ենք տեսնում նաև ուրիշ ժողովուրդների գորգարվեստներում, և դա միանգամայն բնական է, որովհետև այդ ժողովուրդների գորգարվեստների մեջ էլ նրանց անցյալի պատմությունն է խտացված։ Եվ այն ընդհանրություններն ու նմանություններդը, որ հանդիպում են տարբեր ժողովուրդների գորգարվեստներում և դիցաբանական առասպելապատմությունների մեջ, արդյունք են այդ ժողովուրդների և նրանց նախորդների կյանքի համանման պայմանների ու համանման պատմության։

[1] Տե՛ս Ղազիև Հայկական ՍՍՀ գեղարվեստների ակադեմիայի Հնագիտական գիտաշխատանքներ. 1952, № 11, էջ 113—118. և մեջը։

Մեչ վերաբերում է փոխադարձ ազդեցությունների հարցին, ապա պիտի ասել, որ անշուշտ, դա ևս կա՛յացի, սակայն ոչ առաջնային, դեր է խաղացել։ Քե՞ր ժողովրդի գարգարվեստում և ընդհանրապես կուլտուրայի մեջ ո՞րտեղից և ի՞նչպիսի ազդեցություններ ու ներմուծումներ են կատարվել, դրա պարզաբանումը մի խիստ բարդ ու դժվարին գործ է։ Այդ հարցը քննելիս, ամենից առաջ, մեզի պիտի ունենալ տվյալ ժողովրդի և նրա հետ ազդեցություններ ցուցաբերող մյուս ժողովուրդների գարգարվեստների չորի ու մանրակրկիտ ուսումնասիրություն։ Ավելին, անհրաժեշտ կլինի ծանոթանալ ընդհանրապես բոլոր ժողովուրդների գարգարվեստների հանգամանորեն ուսումնասիրված պատմության հետ և ապա միայն անել եզրակացություններ։ Ընդ ապես միշտ էլ տեղի կունենան քյուրեմացություններ, սխալ ապավորություններ, որոնք հիմք կդառնան հակագիտական տեսություններ։

Նման ձևերի և մոտիվների առկայությունը տարբեր ժողովուրդների մոտ և նրանց միշտ բացատրված չլինելը, հիմք է հանդիսացել, որ ավելի խորանա այն սխալ տեսակետը, որի համաձայն գրանք ծագած պիտի լինեին մի տեղում և ապա տարածված ուրիշ երկրներում։

Հայկական գարգարվեստը, որ յուր ինքնատիպ, հարուստ և բազմազարդ արմատներով էապես է հայ ժողովրդի և նրա նախորդների պատմության ընթացքում, նույնպես շատ է ենթարկվել այդպիսի բռնազրոսիկ մեկնաբանությունների։

Մեզանս տեսանք, հատկապես խորաններդը հանդիսանում են այնպիսի վիճակարի գլուխ գործոցներ, որոնց մեջ խտացված է ժողովրդի բազմազարդ գարգարվեստի ամբողջ էությունը։ Ուստի այստեղ բավական կլինի մի երկու օրինակով ցույց տալ, թե ինչպիսի բացատրություններ են եղել նրանց մասին մինչև օրս։

Խորանների բացատրության մեզ հայտնի ամբողջական փորձերը պատկանում են մեր միջնադարյան հոգևոր հեղինակներին։ Նրանք, չկարողանալով կարճ ժամանակամիջոցում և ընդհանրապես վերարժևորել ժողովրդական հարուստ կուլտուրան, ստիպված էին և՛ օգտագործել հին մոտիվները, և՛ հարկ եղած դեպքում հնարդուրել օրոշ ամենևարաբանություններ։ Ըպիտի ասենք, թե նրանց գիտակին խորանների բուն ծագման և պատմության մանրամասնությունները և գիտեմամբ էին սխալ մեկնաբանում։ Նրանց համար առանձնահատկին են եղել բոլոր գարգերի հետ կապված գլխավոր հարցերը։



Նկ. 930

Եթե պարզ է եղել մի բան, ապա դա այն է եղել, որ նրանք իմացել են այդ գորգերի հեթանոսական ծագումը, և աշխատել նրանց նկատմամբ որոշակի վերաբերմունք ցուցաբերել՝ ըստ իրենց աշխարհայացքի։

«Այս խորանք տես,— կարդում ենք № 1254 ձեռագրում պահվող մի ընդարձակ մեկնության մեջ,— բանզի խորհրդականք են ամենեքեան և խորհուրդն ոչ է ամենեցուն յայտնի, այլ առակաւոր և բովանդակին — աստուծոյ միայն»։ Այսինքն, խորանները խորհրդավոր անապատներ են, որոնց բովանդակությունը մասամբ հայտնի է ոմանց, իսկ ամբողջը՝ միայն աստծուն (աշխարհին՝ ոչ ոքի)։ Այդ ոմանց մասամբ հայտնին էլ, որի մասին խոսում են նրանք, ոչ մի անմիջական կապ չունի խորանների բուն էության հետ։

Այդ մեկնիչներն էլ միաբան չեն միմյանց հետ, նրանք հաճախ հակասում են միմյանց, բայց դա նրանց չի խանգարում, որ պարզ միաբան լինեն և ամբողջ խորանային կուլտուրան ներկայացնեն որպես քրիստոնեական գաղափարների լուսաբանումներ։ Այսպես, օրինակ, ըստ № 349 ձեռագրում պահվող մեկնության, կանոնի տասը խորաններից առաջինը «հանդերձեալ և յանձնեալ թագաւորութեան աստուծոյ ցուցանէ», երկրորդ խորանը՝ «Հրեշտակաց», նույնպես և երրորդը. չորրորդ խորանը՝

ոչդրախան ձգամաչյ. Հինգերորդը և վեցերորդը նվիրված են նոյին և Աբրահամին, յոթերորդը և ութերորդը՝ Մովսեսին, իններորդը՝ Սոլոմոնին, իսկ տասներորդ՝ Ադնգեցի՝ պատմող զորդորուն և համարով, խաչ ի վերայ սեղանոյն[1]։

Համապատասխան ոգով են բացատրվում նաև խորաններին վրա արված նկող քաղաքները, կենդանիները, ծառերը, ծաղիկները, գույները, կամարները և այլն։ Որինակ, ըստ № 2922 ձեռագրում պահպանված մեկնության, առաջին խորանն ունի չորս գույն, որը չորս տարերքի գաղափարն է ցույց տալիս, իսկ գլուխների թիրանագույն լինելը՝ աստվածային աթոռի տարատարչ տարերքը լինելու իմաստը։ Այդ խորանում գանվող պատմիր գինեգոյնը նշանակում է, իբրև քե, ոգմնելքանգնվ ի գլխա Քրիստոսին, իսկ կամարի քառագույն լինելը՝ պարզմանի Հայրական, որդիական, Հոգիական խորհուրդ։

Այդ նույն մեկնության համաձայն երրորդ խորանի վրա գանվող ձկնագլուխները ևի ցույս Հոգևորն առնեն որս և մկրտության կրել գնորհուրդ...։ Երրորդ ու չորրորդ խորաններում գանվող կաքավները՝ ոսինն պոռնիկ Մարիամ և Մյուս Մախար. և յերկիւզի հնձանասաց քարգմանի Հարուցագնաց։ Աքաղաղները համարված են մարգարեների սիմվոլ, որոնք, իբր քե, գուշակում են ոգդալուսան Քրիստոսին։ «Եվ նրկու հավքն կարմրակուշ և կարմրատուկ խարխարոտակ մեկը ընդ մեկի և նրկու ագռավներն ի նա հալիով՝ ո՛չ ատոգ ագռավներ, այլ լոկ նմանութիւն...»։

Այդպիսի գրոնական իմաստով են բացատրվում նաև ծառերն ու ծաղիկները. որինակ, «Մատ արմավենիք, որ ի ստորոտս և ի վերայ բուսեալքս, ցույց են տալիս, իբր քե, ինչպես քրիստոնեական սէնարտուրիւնն յերկրէ ատաք բուսաւ ատ վերին կարգս՝ կանաչացնալ վարդապետութեամբս. խոսքը Մարիամի և Քրիստոսի մասին է։

Ահա այս ոգով է յուրաքանչյուր Հոգևոր մեկնիչ մոտեցել խորանների մեկնությանը՝ հետապնդելով ամենուրեք ավետարանի ու Աստվածաշնչի գաղափարների տարածմանը։ Ամեն ինչ կարված է իրական հիմքից և ցույց է տրված սխոլաստիկական վիրացախանությամբ։

Այս մեկնաբանությունները մեզ համար այսօր ունեն մի նշանակություն. փնտրել նրանց մեջ գիտաբանական հիմքեր և նրանց յուսաբանման միջոցով անել գիտական եզրակացություններ։ Այդ հարցի քննությամբ, սակայն, այսօրվա չենք զբաղվելու։

Ինչպես զարդարվեստի մյուս մասերի, այնպես էլ խորանների և նրանց հետ սերտորեն առնչվող մոտիվների ուսումնասիրությամբ, բնականաբար, սկսելին զբաղվել նաև սվետական մասնագետները։ Բայց, քանի որ, ինչպես տեսանք զարդարվեստի քաղկացուցիչ էլեմենտները բացահայտած չէին, ուստի և նրանց այնպիսի հարուստ ու խրթին հարաբերություններ, ինչպիսին են խորանները, չէին կարող հիշյա մեկնաբանության արժանանալ։

Համեմատաբար հիշյա են վարվել այն մասնագետները, որոնք, չնայած զբաղվել են նրանց քննությամբ, բայց ի վերջո խոստովանել են, որ այդ հարցերի լուծումը գժվարին գործ է և պահի կատարվի ապագայում։ Սակայն, եղել են մասնագետներ էլ, որոնք, բուրժուական տեսաբանների ազդեցությամբ, աշխատել են, իբր քե, նոր մոտեցում ցուցաբերել այդ հարցերի նկատմամբ։ Այդպիսի հեղինակներից այստեղ հիշենք Ա. Ն. Սվիրինին՝ նկատի ունենալով նրա «Миниатюра Древней Армении»[1] գրքի ուսումնասիրական մասը։ Հեղինակն այդտեղ, կանգնելով Հայ ժողովրդի մանրանկարչության հարուստ գանձարանի առջև, փոխանակ փորձելու ճանաչելու Հայ ժողովրդի կյանքի, պատմության, գիրգարանության, ավանդական գրույցների, պոեզիայի, Հարատարակության, Հարսանիքների և այլ նման կարևոր աղբյուրների հետ, երբեք չուտ է տալիս գնալի աշխարհի չորս կողմերը, տարբ աղբյուրները։ Ուստի և նա այդ գանձարանում տեսնում է ոմանք Իրանի և Բյուզանդիայի արվեստի նմուշները, մեկը՝ մերձավոր Արևելքի և նույնիսկ Հեռավոր արևմուտքի, Հյուսիսային Թրանեխայի և Անգլիայի[2]։ Այդ իսկ պատճառով էլ նա Հայկական խորանային կուլտուրայի ծագման արմատները գնում է գնորհյու Հիլենիստական Արևելքի[3], և տարբեր-պղեստական սրբատառերին սեմականերին մեկ[4]։ Իսկ այնտեղ, ուր նրան իր վիրխարի ծանրությամբ ճնշում է Հայկական խորանային կուլտուրան՝ քրիստոնյա կուլտական ու ինքնատիպ մոտիվներով, որոնց համար հեղինակը տրացատուրյունս չի գտնում, նա պնդում է, թե «Միանգամայն պարզ է, որ նկարիչը չի ճանաչել և չի հասկացել նախատիպերն։ Այսինքն՝ հեղինակը խիստ գժգոհ է, որ իր ճանաչած սեմա-

[1] Ճեռագիրը № 940, թերթ 422բ—423ա։

[1] А. Н. Свирин, Миниатюра Древней Армении, Москва—Ленинград, 1939.

[2] Նույն տեղը, էջ 21.

[3] Նույն տեղը.

[4] Նույն տեղը, էջ 29.

[5] Նույն տեղը, էջ 26.

նների, փոխառական կազապարների վրա չեն տարածում հայկական հնչույթները։

Ինչպես տեսանք, հնչույթների հնարավորին առնչված են նաև հնչույթային համադրությունների կառուցվածքը։ Ուստի զարմանալի չէ, որ հայկական հնչույթային համակարգով պայմանավորված որոշ մասնագետների մոտ էլ հանդիպում ենք համեմատության օրինակների։ Բերենք մի օրինակ. Ա. Լ. Յակոբսոնը, դրագրվելով հայկական հնչույթային ուսումնասիրությամբ, Ա. Ն. Սմիրնիցկի նման, առանց որևէ գիտական հիմնավորման, հայտարարում է. «Բարձրանվագության հետ մենք հայտնաբերում ենք ասպրատի («ՕՇՏՐՈՒՍՆՈՍՏԻ»), գրահանության և արվեստ։ Ասորիքի և Փոքր Ասիայի հարևան գավառների հետ է կապված նաև Հայաստանի նախնադարյան շրջանի հնչույթային համակարգի՝ ինչպես առանձին ձևերով, այնպես էլ տեխնիկական առումով[1]։ Սա էլ պարզ փոխառությունների տարածված կոնցեպցիայի մի ցայտուն արտահայտություն է, որը ճշմարիտ է գիտական հիմքից։

Մարքսը, խոսելով հունական արվեստի մասին, գրում է.

«Հունական արվեստի հոգեբանությունը հունական դիցարանությունն է, այսինքն՝ բնության և հասարակական ձևեր, որոնք անգիտակցական գեղարվեստական եղանակով մշակված են արդեն ժողովրդի երևակայության միջոցով։ Դա է նրա նյութը։ Բայց ո՞չ ամեն մի դիցարանություն, այսինքն՝ ո՞չ բնության ամեն մի պատահական անգիտակցական գեղարվեստական մշակում (այստեղ բնության ասելով՝ հասկացվում է ամրոզը առարկայական, հետևաբար՝ հասարակությունը նկատի չունենք)[2]։

Այստեղ Մարքսը ցույց է տալիս հին արվեստի ուսումնասիրության դխնվոր սկզբունքը՝ ամեն ժողովրդի դիցարանությունը (իսկ դիցարանությունն էլ, ինչպես տեսանք Մարքսի մի այլ միտքի մեջ, անցյալի իրականության արտացոլումն է), և զա՝ հատկապես է ընդգծում, սինքրոնական դիցարանությունը երբեք չէր կարող հունական արվեստը տեսնող հոգ ու մաշյական գիրկ լինել[3]։

Ահա այս ցուցումն է, որ մոտեցել են Ա. Ն. Սմիրնիցկը և Ա. Լ. Յակոբսոնը, երբ ձեռնամուխ են եղել հայկական մանրանկարչության ու հարարատպության ուսումնասիրությանը։

Պարզ է, որ ժողովուրդների առանձնահատկությունների ուշադրությունից դուրս թողնելու նման մոտեցումը, որը հենվում է առավելապես տպագրությունների և փոխառությունների վրա, չի կարող գիտական համարվել։

* * *

Ամփոփենք։

Հարցարվեստի հիմնական մոտիվների բազմազգուշել մասերի ուսումնասիրությունն արվեստագիտության առջև բացում է նրա ամենաբարդ և ամենահետաքրքրական մոտիվների ծագման և զարգացման բովանդակության հարցերն արդի վարպետության։ Ավելին, այդ վարպետությունը բացելով, կարելի է գտնել ոչ միայն հայկական հարցարվեստի, այլև բազմաթիվ այլ ժողովուրդների հարցարվեստների ուսումնասիրության նշանակալի ուղիներ։

Պարզվում է, որ մուտքերն ու խորաններն ոչ միայն քրիստոնեական հարատարատական արտացոլումն են մանրանկարչության մեջ ու հարցարվեստի մյուս բնագավառներում, այլ նաև այն, որ այդ ձևերը և՛ հարատարատության մեջ, և՛ ուրիշ տեղերում արտացոլում են անցյալի իրականության և բարեուսումների կարևորագույն հարցեր։ Նրանց ամրագրության մեջ խտացված է տոհմի, ցեղի, ընկերության, պետության, ժողովրդի, բնաշխարհի գաղափարը։ Նրանցից յուրաքանչյուրը մի տոհմաճառ է՝ այդ բառի պատմական առումով և ամենալայն իմաստով։ Նույնը կարելի է ասել նաև զարգարուն արտարանների, մատուռների, գմբեթների, շքասյուների, գավազանների, ինչպես նաև քարերի, ժիրանների, բնաշխարհային տարածի, տեսակի կամ-կարասների, գոթիքների, չաշների, գորգերի և այլնի հանդիսական ձևերի և զարդերի մասին։ Այսինքն, այն ամենի վերաբերյալ, որոնց միջոցով իրենց յուրահատուկ գրոնոլոգիան են գտել ծագիների, վարսանդա-պոզային արգանների, հատիկա-էլիմենտային գազաֆարաշանների, ճմեռց ծառերի, ծնող-զույգերի, գավանների, հավերժական չարքերի, նախնիների, տոհմա-բնատնկման հարաբերությունների, գուռ և ֆրատրիալ կազմակերպությունների և մնացած մյուս մոտիվների պարզ կամ բարդ կոմբինացիաները։

[1] А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, Москва—Ленинград, 1950, стр. 10.

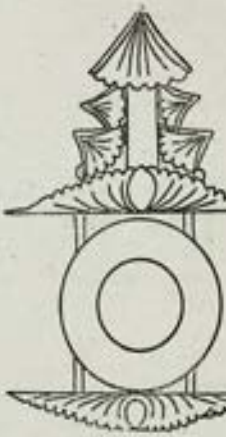
[2] Կ. Մարքս. Քաղաքատնտեսության քննադատության ուղիղը, Երևան, 1948, էջ 271։

[3] Նույն տեղում։

Իսկ, ինչպես պարզվում է, չկա ժողովրդական կուլտուրայի և արվեստի մի այնպիսի բնագավառ, որտեղ հիմնական ուշադրությունը նվիրված չլինի այդ մոտիվներին և նրանց շրջապատող հարցերին։ Եվ դա բնական է, որովհետև այդ բոլորն էլ նույն ժողովրդի կյանքի տարբեր բնագավառներն են և, բնականաբար, պիտի նվիրված լինեին այն կենսական հարցերին, որոնց հետ կապված է եղել տվյալ ժողովրդի գոյությունը, և շատ խոշոր տեղ պետք է գրավեին ժողովուրդների հասարակական մտածողության մեջ։

Այժմ միանգամայն հասկանալի են դառնում նաև այն ընդհանրությունները, որ կան տարբեր ժողովուրդների զարդարվեստներում և կուլտուրայի տարբեր բնագավառներում։ Այդ ընդհանրությունները, ամենից առաջ, համապատասխանում են այն ընդհանրություններին, որոնք գոյություն են ունեցել այդ ժողովուրդների կյանքում և բնության դեմ մղած պայքարում, նրանց կենցաղում և մտածողության մեջ։

Այս բոլորի շնորհիվ է՛լ ավելի ցայտուն է դառնում զարդարվեստի մոտիվների և նրա ամբողջության մասին եղած մի շարք կարծիքների բնույթը։ Այստեղ նկատի ունենք թե՛ վերևի գլուխներում շարադրված մի շարք մեկնաբանությունները (արևային տեսությունը, էթալյինս թեորիան, զանազան պատահական ենթադրությունները և այլն) և թե՛ առանձնապես եվրոպական կուլտուրայի հատուկ ոճաձևերին և այլոց փոխազդեցությունների վրա հիմնված տեսությունները։





ԴԼՈՒԽ ՈՒՐՔԱՐՏ

ՏՈՆԱՀԱՆԴԵՍՆԵՐԻ, ԾԵՍԵՐԻ, ՄԻՍՏԵՐԻԱՆԵՐԻ ՀԵՏ ԿԱՊՎՈՂ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐԸ ՋԱՐԹՈՒՐՎԵՍՏՈՒՄ

Տոնահանդեսները, ծեսերը, միստերիաները և համապատասխան սովորույթներն ու արարողություններն յուրաքանչյուր ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի յուզիչ մասերն են եղել՝ անհիշելի ժամանակներից սկսած։ Այդ բոլորի հիմքում էլ նախապես ընկած են եղել նյութական կանխիկ գրպարտառները, իսկ հետո նաև գիտությունական, կրոնական պատկերացումները։ Նախնադարյան անգրագետ հասարակության ծոցում այդ երևույթները ծնվել ու զարգացել են ստրկատիրոջն, մարդկանց բնությունը գեմ մղած պայքարում՝ նպատակ ունենալով (այն ժամանակվա պատկերացումների համաձայն) օգնել նրանց։

Հետագա ծեսերն ու սովորույթները ստեղծվել են ոչ թե մարդկանց կրոնական զգացումների հարցով տար, այլ արտադրական, տնտեսական-բնատնտեսական, ռազմական գործերը կատարելու նպատակով։

Թե ինչպիսի կատարելության մեծ նշանակություն են ունեցել ծիսական արարողությունները հին ցեղերի և ժողովուրդների կյանքում, դա երևում է հետևյալ փաստերից։

Մարքսը, խոսելով Մեքսիկայի բնիկների պատերազմական գործողությունների մասին, նշում է, թե ինչպես զորահրամանատարը, պատերազմից առաջ, գիմելով իր սարդարչյակներին, հարցրել է.

«Երդյոք, բոլոր մեխսիկացիները պատրաստ են քառ չորեքշաբթուր կվարատալի սովորույթների և կարգերի...։ Դա ցույց է տալիս, որ գարերը կազմակերպված էին քառ ռամիկի և ֆրատրիաների[1]։

[1] К. Маркс. Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество". Архив Маркса и Энгельса, том IX. Огиз–Госполитиздат, 1941, стр. 125.

«Պատերազմական արշավանքներ այդպիսի ընձեռնելու գեմ կազմակերպում էին մեծ մասամբ առանձին, ազգի ընկնող ռազմիկները. նրանք մի պատերազմական պար էին պարում. ով մասնակցում էր պարին, նա դրանով հայտարարում էր, որ մասնակցելու է արշավանքին։ Անմիջապես կազմվում էր զորամասը և առաջ շարժվում»,—ասում է Ենգելսը [1]։

Այդ պարերը համարվում էին սրբազան, վերապրվում էին իրենց նախնիներին, որոնցից, իբր թե, ավանդաբար պահպանվելով անցել էին իրենց։ Եվ դա իր մեջ ուներ պատմական հիմք, որովհետև, իրոք, այդ պարերը քեզոյին ամանգական հիմնների նման կարևոր գործոններ էին։ Անեգամ կրոնական պատկերացումների հետ արդեն ուժեղ կերպով կապված նախնիներին նվիրված առնագործությունների ժամանակ մարդիկ, առաջին հերթին, մասնակցված են եղել իրենց նյութական, անհատական ոճով ու կոնկրետ հարցերով։ Այդտեղ մշակվել են զանազան միջոցառումներ, որոնք մեծ մասամբ, վերջին հաշվով, օգնել են մարդկանց՝ կազմակերպվելու ատելի կենսական պահանջների համաձայն։ Եվ հենց այդ է պատճառը, որ հետագան առներն ու առնահանգեստները, հիմնականում, նվիրված են եղել բնույթս գյուղատնտեսության և անասնապահության զարգացման հարցերին, այնպես էլ ատելային նախնիներին։ Այս տեսակետից հետաքրքրական են իրենցներին առնակատարությունները՝ կապված գյուղատնտեսության հետ.

«Ալապիս, իրանցիների տարեկան վեց կրոնական տոները [Բղկնեռ, Տեկվան, Պաղի, Կանալ մայիսի, Հենի և Նոր տարվա] ընդհանուր էին միևնույն քեզի կազմի մեջ մտնող բոլոր տոհմերի համար և կազմակերպվում էին տարվա որոշ ժամանակներին» [2]։

Ալապիսի առնահանգեստների տեսակետից հետաքրքրությունն այն էր, որ մարդիկ կազմակերպված կերպով էին գիմավորում վարին, քանքարին, բերքահավաքին և այլ նման կարևոր աշխատանքների, մի բան, որը հատկապես նախնադարյան շրջանում մեծ նշանակություն պիտի ունենար։ Ինչպես հաճախ ատիճ ունեցանք տեսնելու, հին նախնիների, գիշատչական կերպարների, առաջավորության գաղափարների մեջ միշտ էլ առկա են բուսաբուծության հետ կապված հարցերը։ Ուստի նրանց նվիրված առնահանգեստներն էլ, տարբեր ժամանակներում տարբեր չեշտվածությամբ, նվիրված են եղել նաև երկրագործական, տնտեսապահական գրաղմունքներին։

Հին առնահանգեստները, ծիսական արարողությունները, սովորույթները և այլն կարևոր գեր են խաղացել նաև բանահյուսության, պարերի, երաժշտության, սպորտային և ռազմական վարժությունների, թատրոնի, գարգարվեստի և ընդհանրապես կուլտուրայի զանազան բնագավառների զարգացման գործում։

Այս բոլորից հայտնի է դառնում, թե ինչպիսի խոշոր նշանակություն ուն հին առնախմբություններ, ծիսական արարողություններ, սովորույթներ և նրանց հետ կապված զանազան հարցերի քննությունը։ Այդ բոլորի մեջ յուրահատուկ կերպով պահպանված են մարդկային պատմության հետագա ժամանակների հարուստ արժագանքները։

Քպիսի մոտանալ, ասկայն, որ այդ բոլորի հետ կապված կրոնական հասկացողություններ, որոնք, ինչպես ընդգծում են մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկները, հետևանք են եղել մարդկային իմացությունների ցածր մակարդակի, մարդկանց տգիտության, արդիսակիզ են նրանց զարգացմանը, իսկ հետո գարձել են կեղեքման հզոր զենք՝ շահագործող գասակարգերի ձեռքին։ Այլ բան են նեկայացնում ժողովրդական առնախմբություններ՝ իրենց ամբողջությամբ և այլ՝ նրանց հետ կապված կրոնական պատկերացումներ։ Այս հարցերը մի քանց հետ չպիտի շփոթել, և ժողովրդական հին առնահանգեստները չպիտի գիտել որպես լոկ կրոնական արարողություններ՝ նվիրված վերացական աստվածություններին։

«Շատ գժվար է պատկերացնել իր բոլոր ուժերը կլանող պայքարի վրա մտնող երկոտանի կենդանուն, որպես աշխատանքի պրոցեսներից, գեղի ու առնի ետացներից վիրացականորեն մտածող,— ասում է Մ. Գորկին [1]։

Վերևում չտարգրվածից հասկանալի է, որ այդ բոլորի արտացոլքը նույնպես պիտի խոշոր տեղ գրավեր գարգարվեստում։ Մեր նպատակը չէ ընդհանրապես քննության առնել բոլոր տեսակի առնախմբություններն ու սովորույթների հարցը։ Այստեղ մենք կպշխատենք ցույց տալ միայն, թե

---

[1] Ֆ. Ենգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 132։

[2] К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Древнее общество", Архив Маркса и Энгельса, том IX, Огиз-Госполитиздат, 1941, стр. 69—70.

[1] Մ. Գորկի, Մարդկային գրականության մասին, Երևան, 1954, էջ 20։

թ՞նչպես են մեզ հետաքրքրող մոտիվները (կենաց ծառը, պտղաբերության սիմվոլները, նախնիները, տոտեմական հավատալիքները և այլն) հին առեղծվածությունների, ծեսերի, սովորույթների մեջ գտնվել մարդկանց ուշադրության կենտրոնում և ի՞նչ հիմնական նպատակներով են նրանք գրանցվել։ Բացի դրանից, հատուկ ուշադրություն պիտի հրվիրենք նաև մի ուրիշ հարցի, որը սերտորեն կապված է նրկու բնույթով խնդիրների հետ, մեծ տեղ է գրավում նաև գործողությունում, բայց որի մասին գեռևս տպիչ չեն տեղեկություններ։ Այսպես նկատի ունենք կենաց ենղուկի և նամատատախան անոթների ու պաշտամունքի մասին գրվածքները։

* * *

Մեզ համար խորհրդավոր՝ իրենց ծագմամբ և գլխավոր մոտիվներով հիմնականում արդեն հասկանալի են։ Նրանք հզոր են գրտնորել ստեղծի, ցնդի, ֆետրիհանների միասնության և ներքին որևէ հակասությունների խմասով։ Հենց այստեղից էլ պարզ է, թե ինչու հին առեղծվածներում և ծիսական արարողություններին ժամանակ, որպես բնմական հարմարանք, պիտի ծեվերին խորհրդանման չհնարքը։ Այդպիսի կառույցների վրա էր, որ պիտի հրևան հանվերին կենաց ծառերը, նախնիների ու գիցարանական հերոսների կերպարները։ Գրանք միաժամանակ կարող էին նան հավերական արարվածքներ լինել։ Մինչև այս էլ ևկեղեցիներում և վանքերում պահպանված բնմերը դրա լավագույն ապացույցն են։ Ուշագրավ է, որ երեմն է կոչվում նան այն հարմարանքը, որի վրա բարձրացված է եղել կենաց ծառ՝ սեհնա ցնծալ ժողն ու ժխտա պարերգում։

— Ես տեսի, ը՛ ինչ կայ բնմրին.
— Ես տեսամ խաչ կայ բնմրին...
Խաչն ի բնմրին.
Բնմրն ի վրին...

Իրենք, խորհրդներն էլ մի կողմից կապվում են կրոնական, իսկ մյուս կողմից՝ բնմական-քաոտոհական կառույցների հետ։

Ուստի բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ հին առեղծվածներում կատարված բնմական հարմարանքները պիտի ունենային նան խորհրդանման տեսք և պահպանված խորհրդանիշներում պիտի տակա լինեն նան քաոտոհական տեսարաններ։

Այս հարցը լուսնելու նպատակով ձեռագրերից քիտրել ենք բազմաթիվ փաստեր, որոնց մի մասը կդնտնենք այստեղ, իսկ մնացածը կզտատրժենք ստորև քննարկվող մյուս հարցերի կապակցությամբ։

Խորհրդների սյուների և նրանց խոչոհների վրա գտնվող գիրանների համեմատ են խոչոհների ծայրերից գեղի աջ և ձախ, որպես չորսհատուկ հավելվածներ։ Այդ հավելվածների (գիրանադծերի) վրա է, որ ամենից ցայտուն կերպով պահպանված են խորհրդների բնմականությունը ցույց տվող վկայություններ։

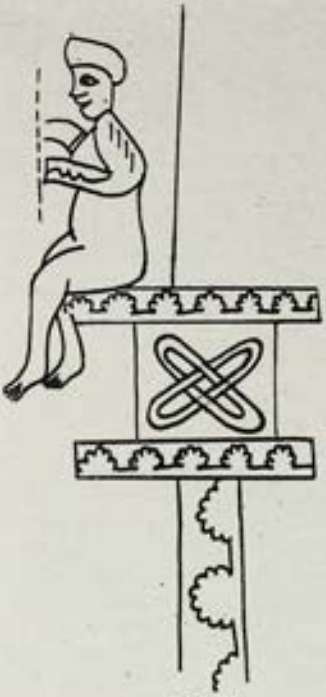
Նրա հետ այդ տեսարաններում հանդես են եկել նախնիների, գիցարանական կամ իրական հերոսների, ատաղձությունների գերահատարնքը, ապա հետագայում այնտեղ են բարձրացել գուսանները, վարձակները, կատակերգուները և միջնադարյան աշխարհիկ քաոտոնի ուրիշ ներկայացուցիչներ։ Ձեռագրերում պահպանված վկայություններից, այս առումով, խիստ բազմազան են և մեծ նշանակություն ունեն մեր քաոտոնի պատմության համար։

Ինչա է, որոշ մասնագետներ (Գ. Հեռնյան, Գ. Գոյան) իրենց աշխատություններում[1] ուշադրություն են գարձրել այդ տեսարանների վրա, սակայն նրանք վերցրել են միայն այնտեղ հանդիպող գերահատարների պատկերները, չհետաքրքրվել, որ նրանք գտնվում են իրենց ժամանակի բնմական հարմարանքների վրա։ Բացի դրանից, նրանք միայն ընդհանուր գծերով են նշել իրենց վերցրած նկարների գերատանական խմասի մասին, չփորձելով խորանալ այդ ոլորտի մեջ, որը բնմագրվել է այդ գերատանների կողմից, հենց այդ խորանների վրա։ Պարզվում է, որ հենց խորանային գերահատարների վրա է, հիմնականում, գտրգացել նան բարեխոսության գաղափարը, որի մասին նույնպես մինչև այս խոսք չի եղել և կխոսվի ստորև։

Այժմ, խորանների և բնմերի առնչությունները ցույց տալու նպատակով, դիմենք որոշ փաստերի։

---

1 Գ. Հեռնյան. Քաոտոնը հին հայատառով, Երևան, 1941։ Г. Г. Оганян. Эпос армянского театра, I, II. Москва, 1952.



Նկ. 931

№ 6303 ձեռագրի 10ր թերթի խորանի գերա-նածայրին նստած է մի մերկ դերասան, ոտքերը կախած ներքև (Նկ. 931)։ Նրա թևերի վրա երևում են թույլ գծեր, որոնք կամ զարդեր են, կամ նրա մասամբ հագնված լինելու նշաններ։ Կարելի է կարծել, որ նա մի կատակերգակ է կամ խեղկատակ, որն իր մարմնի ներքևը բաց է թողել, իսկ վերևի մի փոքր մասը (թևերը) ծածկել հագուստով։ Հիշենք նաև, որ մերկ դերասանները հնում ներկայացրել են աստվածությունների և դիցաբանական հերոսների կերպարներ, ուստի այս նկարը կարող է նաև նման հարցերի հետ կապվել։

Առավել ուշագրավ են № 2629 ձեռագրի խորաններն իրենց դերասաններով։ Վերջիններս 11ր և 12ա թերթերի խորանների գերանածայրերը (Նկ. Նկ. 932, 933)։ Այստեղ արդեն դերասանները երևան են բերված վերին աստիճանի ուշագրավ դիմակավորմամբ։ Նրանց գլուխները ծածկված են մարդադեմ դիմակներով, իսկ մարմինները՝ զանազան կենդանիների։ Այսպես, նրանց ձեռքերին ու ոտքերին հագցված են ձկնակերպ հագուստներ,



Նկ. 932



Նկ. 933

մարմինների վրա երևում են գազանային դիմակներ և այլն։ Նրանցից մեկը ձեռքերին ունի օձեր, իսկ մյուսը՝ գնդաձև և աղեղնաձև առարկաներ։ Ինչպես ցույց կտանք ստորև, այդ երկու դերակատարը, և ընդհանրապես դեմ-դիմաց նկարված



Նկ. 934

զույգ խորանների վրա գտնվող բոլոր դերակատարները նույն տեսարանի, այսինքն՝ նույն թեմայի և գործողության մասնակիցներ են։

Ի միջի այլոց նշենք, որ այդ գեղատաներէն գլխատաւորութիւնը Հիշեցնում է չինական Բուդդա տատու ապրանքի տոթոգը (նկ. 630):

Առաջինը, որ Համոխ խորանարչին գեղանատաչքերին հրեան են գալիս նաև միշնագրչյան գուսաններէը: Դրա յոմագույն և գոլորիկ ապացույցներից մեկն է, օրինակ, № 6288 ձեռագրի 17ա թերթի խորանը (նկ. 934): Այդ գուսանի մոտ պատկերված է նաև մի տուա՝ երգող թռչունով: Ընդհանուր առմամբ հիշեցնում է մեր միշնագրչյան պտղիկաչի այն էջերը, որոնք նվիրված են ամխոնների, գորհան և սկրտ գովասանութիւններ:

Կարող է պատահել, որ շատ գեղչերում էլ նման խորանների անմիջական կապ չտեսնեան բժմական արվեստի ու առատհանգանների հետ: Այդպիսիները կարող են տալ քնգորիհատուիչների և միշնագրչյան նկարիչների առելտագործության տրդյունք լինել: Այս մոմենատ մատեան նկատում է, օրինակ, № 6288 ձեռագրի 8ր թերթում (նկ. 935): Այդպիսի տեղերում Համոխ պատկերված են նաև Հոգևորականներ:

Քանի որ խորանների որոշ բաժնի մասին անհրաժեշտորեն խոսվելու է նաև Հայոց էջերում, ուստի այստեղ սահմանափակվենք այսքանով:

* * *

Ժողովրդական Համեհանքում են, կծնող ծառերի և նրանց ստրկուհիների հետ միասին, զանազան ձևերով, գրեան են գոյից նաև նախշով, նախահոր, նրանց Հայոց էրեի և գիշատանական հերոսների, աստվածուհիների կերպարները: Թե՛ այս և թե՛ նախորդ գլուխներում այդ մասին կան կարևոր շատ գիտողություններ: Այժմ փորձենք ամփոփ կերպով կանգ առնել այն գլուխների վրա, որոնց միջոցով պարզաբանում պրոեկրված են վերոհիշյալ անձնավորությունների և նրանց անձնավորումների կերպարները: Այսուհետ, առաջին հերթին, պիտի կանգ առնել մասնակի կամ ամբողջական դիմանկարման հրեույթի վրա:

Դիմանկարման հրեույթի ծագումն ունի տարբեր պատճառներ: Հայտնի է, որ գեռ որսորդության շրջանում մարդիկ, այդ միջոցին դիմելով, նպատակ ունեին Հայոց բնիկացի մեջ գեղ որսորդություն: Նույնպես Հնագույն ժամանակներից սկսած, դիմանկարումով, մարդիկ կարողանում էին դիմել ինքնապաշտպանության: Պարզ է, որ հենց նույն ժամանակներից դիմանկարման երեվույթը կարող էր նաև խաղի ու զվարճության



Նկ. 935

տարիքի դառնալ հասունացող երեխաների կողմից։ Հետագայում դիմակավորումը զարգանում է նաև մի ուրիշ պատճառով, որը կապված է արդեն տոհմային նախնիների գաղափարի հետ։ Այդ նախնիներին նվիրված տոնակատարությունների ժա-



Նկ. 936

մանակ, վազ-ուզ, մարդիկ պիտի ձգտեին պատկերել նաև այդ նախնիներին, տեսանելի դարձնել նրանց կերպարը, լսելի՝ նրանց ձայնը, հասկանալի՝ նրանց պատգամները, հրահանգները և այլն։ Բայց, որովհետև մարդիկ հենում իրենց նախնիներին պատկերացնում էին նաև կենդանակերպ, բնականաբար, այդպիսի դեպքերում պիտի զարգանար դիմակավորման արվեստը։ Հասկանալի է, որ ամեն շարժ ու ձևը, հոգեբանական հատկությունների դրսևորումը, ուժը, ճարպկությունը և այլն։ Այդ կերպտաժ, հարկավոր էր նաև արտիստական շնորհք և կարողություն։ Դա արդեն թատրոնի ծագման նախնական շրջանն է, որը հենց այդ սկզբնական ժամանակներից կապված է եղել դիմակավորման հետ։

Բացի դրանից, նախնիներին նվիրված տոնահանդեսների ժամանակ համապատասխան ձևով էին դիմակավորվում նաև մյուս մասնակիցները։

Մասնագետները ցույց են տալիս, որ դիմակավորումը առանձնապես մեծ տեղ է բռնել դաստիարակչական տներում, հատկապես իրենց՝ դաստիարակները միշտ հանդես են եկել հատուկ դիմակավորմամբ։

Ժայռային հուշարձանների վրա պահպանված են դիմակավորված մարդկանց բազմաթիվ պատկերներ և փորագրություններ։ Ահա դիմակավորված պարողների մի խմբանկար («Замаскированные фигуры танцеров...»)՝ ընդօրինակված Պ. Պ. Եֆիմենկոյի գրքից (նկ. 936)[1]։

Համապատասխան շատ վկայություններ կան նաև զարգացման ցածր մակարդակի վրա գտնվող ցեղերի կենցաղից առնված ազգագրական նյութերի մեջ։ Ահա մի այդպիսի նկար Հ. Շուրցի գրքից (նկ. 937)[2]։



Նկ. 937

մարդ չէր կարող ներկայացնել նախնու կերպարը՝ որքան էլ որ նա հաջող կերպով դիմակավորվեր։ Այդտեղ անհրաժեշտ պիտի լինեին նաև այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են ձայնը, ինտոնացիան,

[1] П. П. Ефименко, Первобытное общество, Киев, 1953, стр. 478.

[2] Г. Шурц, История первобытной культуры, С. Петербург, 1896, стр. 112. „Танец племени бельхула...".

Այս առասիկից ուշագրավ են նաև Հին Եգիպտոսի կրոնական արարողություններին վերաբերող պատկերագրական տեսարանները, որոնցից մեզի յուրահատուկ արձանիկներ մեզ են բերված վերևում տարբեր տեղերով (նկ. նկ. 135, 138, 223, 229)։ Ուշադրություն դարձնենք այստեղ բարձրության կշիռի ցուցիչ տակի եգիպտական Անուբիս աստվածության քանդակագործին, որտեղ նա ներկայացված է մահանկի դիմահատվորմամբ (նկ. 938)[1]։

Մեր ժողովրդական բանահյուսության և ժեռնքի մեջ ևս համապատասխան հարուստ վկայություններ են պահպանվել, որոնց հետքերը կապվում են շատ հետևյալ մահանակների հետ։ Վերջիններս որոնք մեզ բերված վկայություններից մի քանիսը։ «Ծխիկը» հեքիաթում հերոսը պատահում է երեսով, որ իր ատենան (ոչինչ) էր տրտ-տրտ և մեծ վարպետությամբ կենդանիներով տնաք տատասի է։ Այդպիսի շատ ուրիշ վկայություններ էլ կան, որոնցից մեկն է նաև մեր հայտնի Ժմշկիկ Մուրիանի մասին մեզ բերված վկայությունը։ Մենք պատմում է, որ նա մի տղիներազ մարդ է, և վարպետորեն վերափոխվում է զանազան կենդանիների։ Այս փաստերը ցույց են տալիս, որ հետևյալ մեծ ուշադրության է եղիրվել այդ արհեստին կամ արվեստին։ Հենց «Ծխիկը» հեքիաթի հերոսը ներկայանում է որպես հատուկ գաղտնապահության ստացած ուլակերա, որը գերազանցում է իր ուսուցչին։ Այդ գիտելիքներն ու փորձը ինքնանպատակ չէին. նրանք անբաժան կապված էին նաև ցուցադրման, ներկայացման պրակտիկայի հետ։ Ժողովրդական հանդեսները, առնախմբություններին ստանց այդպիսի ներկայացումների չէին կարող տեղի ունենալ։ Այդ մասին էլ ուրիշ փաստեր վկայակոչել ենք. վերջիններ հարստանիքներում կենաց ծառի գովքի ժամանակ հանդես եկող «Ծառատարծիկը», «Ծառատաշիչները», «Ծաչը և քարշիկ» և այլ տիպիկ անձերը։

Ուշադրություն է, որ հնչու գարգարվեստում սկիզբ ունեցած մեծ տեղ գրավել նաև դիմահատվորմամբ դերասանները և նրանց պատկերներից առանձնացած գանազան գարգերը։

№ 6363 մեծագրի 124-րդ թերթում պահպանված է մի կենդանու պատկեր, որտեղ նույնպես տեսնում է դիմահատվորման նկատելի (նկ. 939)։

Այս առասիկից հետո մեզ է հետաքրքրում № 4185 մեծագիրը, որի լուսանկարները և գարգագրերում պահպանված են համապատասխան բազմաթիվ վկայություններ։ Ժողովրդական մեկնաբանում, հավանորեն մի հոգևոր առաջնորդի խոստումն կարգադրությամբ, կարվել են այդ մեռոգրի յուսանկարային մասերը, որի պատճառով էլ այնտեղ հետո հետաքրքրը համ ամբողջական, համ իրենց կես մասով գույս են բնկել մեծագրից։ Մասերն պահպանված թերթերին էլ բավականին պերճախոս են։ Ինչպես ցույց է տալիս նրանց բնագիտական քննությունը, այդտեղ պատկերված են եղել հին առնահանդեսներում հրեան հետ քաղաքական գործառույթներում ունեցող և հիմով շատ մեկի գերակատարներ։ Այժմ, որպեսզի այդ բնագրերի հիման վրա մասնին կարողանանք վերականգնել նրանց ամբողջական պատկերները, վերցնենք նրանցից մի քանի նմուշ, որոնք ցույց են տալիս գերասանների պատկերների տարբեր մասերը։ Նշված մեծագրի 242-րդ և 184-րդ թերթերում պահպանված են նրանց առջևի մասերը, իսկ 95-րդ և 174-րդ թերթերում՝ հետևի (նկ. նկ. 940, 941, 942, 943)։



Նկ. 938



Նկ. 939

Այս թերթերի համապատասխան քաղքերի վրա հենված, թուշաչին թևերով սեռական և մարդկային համամասնված գեղեցիկ ունեցող գերասանների պատկերներ։ Առանձնապես ուշագրավ են վերջին երկու թերթերի կոշիկները։

Նույն մեծագրի 119-րդ թերթում գտնվող տեսատան իրենից ներկայացնում է նման մի գերասան, որի մեջքերը, թուշաչին թևերի մեծ, ձգված են նրա մարմնի երկու կողքերով գեղի ներ

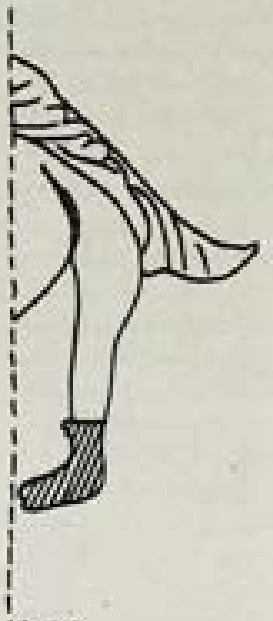
[1] Карл Описать, чудесся древней страны перевод. С. Петербург, 1867—1868, стр. 222.



Նկ. 940



Նկ. 941



Նկ. 942



Նկ. 943

(նկ. 944)[1]: Ոտքերի լավ պատկերացմի գերակատարի տեսքը, մենք այդ գործը հրատարակում ենք ոչ թե տառի, այլ գերակատարի ընդօրով:

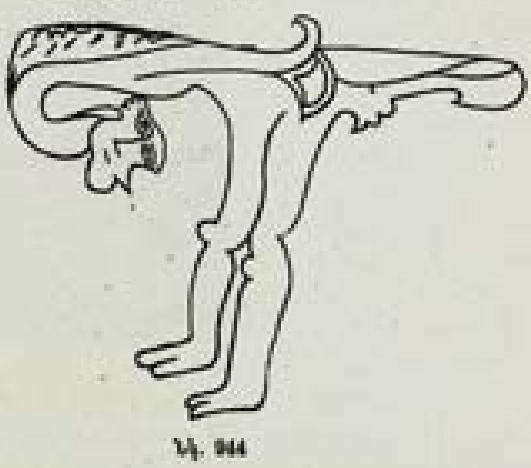
Նույն ձեռագրի 78բ թերթում հանդիպում ենք ուրիշ գործատարի, որանք նույնպես առնում է համաձայն գերատարը. ահա այդ տառի մի մասը (նկ. 945):

Մանրանկարներում պահպանված են գիմակավորման և գերատարության հին կապված առավել բարդ գործատարներ, որոնք հետագայում, ընդօրինակությունների հետևանքով, համարե կորցրել են իրենց նախնին տեսքը և տառային գործա-

---

1 Այս և նախորդ երկու նկարները, ինչպես և յոթ ուրիշները, որ կան նույն (№ 4188) ե ուրիշ ձեռագրերում, ուշագրավ են գրավում նաև ուրիշ տեսակետից: Այնտեղ, ինչպես տեսնում ենք, առնում է տառային այն տեսակի նախնական ձևը, որը հայտնի է որպես ֆրակ և մեծ կիրառում է ունեցել բեմական արվեստում: Այս ֆոտոկրկրությունը Վիլենց նաև տառերատեսչան հին պատկերներից մեկը, որը մեզ է թերված վիճակում (նկ. 938) Դա կապվում է քաղաքին նախնիների նմանվելու վազքի պրոֆեսիոնալի հետ: Ուստի հիմք կա ենթադրելու, որ պլեսորներից բացի, նաև հազուստի որոշ հին տեսակներն են իրենց մեջ ամփոփում նախնական հատկանշություններ և ընդհանուրներ հետ

չին բնույթ: Այդպիսիներից է, օրինակ, № 315 ձեռագրի 220ա թերթի ստիրները, որի գլխին գրված է թագակիր դիմակ (նկ. 946): Այստեղ պահպանված է քաղիսակիրը նախատիպը գամ որևէ ատտվածուհու: Ներկայացնող գերատարի հույզը: Այդպիսիներից են նաև այն նկարները, որոնք կապվում են պոլավոր կանանց հետ: Դրանցից մի լավ օրինակ տեսանք վերևում (նկ. 893), մենք էլ մեր թերթից այստեղ՝ ընդօրինակելով № 362 ձեռագրի 193ա թերթից (նկ. 947):



Նկ. 944

Այժմ հատկանշալի է գտնում նաև խորաններում, գերատարների փոխարեն, պատկերված գանազան իրական ու բարդ կենդանապատկերների



Նկ. 946



Նկ. 945



Նկ. 948

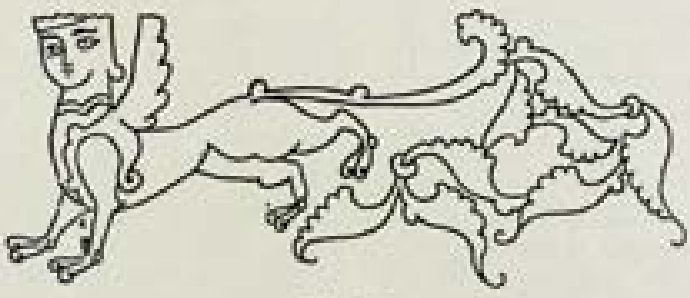


Նկ. 949

ֆապր՝ քաոսիրական արարողությունների և գերասանական արվեստի հետ։ Ահա մի հետաքրքիր կենդանի՝ № 3711 ձեռագրի մի քիրքի խորանի գերասանապրին, որի մեջ նախապես առնում է նզել քաղցրված գերասանը (նկ. 948)։ Այստեղ էլ նկատենք, որ հետազոտում, զարգի վերածվելով, նման նկարները հաճախ կորցրել են իրենց կապի հետքերը՝ դիմահավորման և գերասանության հետ։ Նման նկարների քիչն է պատահում նաև № 4514 ձեռագրի 53ա քիրքի նկարը (նկ. 949) և չատ ուրիշները։

Ուշադիր նայողը առանձին արժեք չունեն դիմահավորման և գերասանական արվեստի տեսակետից։ Մեզ հետաքրքրում են դրանք միայն այն առումով, թե նաև ի՛նչպիսի հանապարհով կարող էին նման նկարները առաջացած լինել։ Հասկանալի է, որ միշտ չի կարելի նման նկարները դիտել որպես առանձին բարդ սիմվոլների անմիջական մեղքությունների՝ պահպանված լոկ զարդանախրի միջոցով։

Ինչպես տեսանք, առանձին առանձական գաղափարապատկերները հաճախ բաղկացած են նզել մի չարք կենդանիներից՝ կազմելով բարդ կենդանապատկերներ։ Քանի որ հետ գերասաններդ նկրկայացրել են առանձին առանձականերպ նախնիներին, ապա, բնական է, որ նրանք պիտի աշխա-



Նկ. 947

Քանի որ այսպիսի նկարները շատ են հետագել իրենց բուն նշանակությունից և վերածվելով զարդերի տարածվել են որպես առանձին զարդամոտիվներ, առիթն նկրկայացնել նաև բարդ կենդանապատկերներ։ Իրենց համար այնքան մեծ նշանակություն ունեցող այդ հարցը, որքան էլ գժվար լիներ, պիտի



Նկ. 950

իրականացվեր։ Ուստի և այդ ներկայացումների մեծագումները զանազան ձևերով պիտի պահպանված լինեին։

Մեր կարծիքով այդպիսիներից պիտի համարել, օրինակ, № 6451 ձեռագրի 10բ թերթի խիստ բարդ տեսք ունեցող կենդանապատկերը (Նկ. 950) [1]։

Այսպիսի նկարները հանդիսանում են տեսակետից մեծարժեք վկայություններ նաև հանդիպում հրեական ազգությունների մեջ։ Ահա նման մի պատկեր, որն առնված է նրանց ժողովրդական հանդեսներում ներկայացվող տեսարաններից (Նկ. 951) [2],

[1] Այդպիսի մի նկար էլ Հռոտոպոկինի է տպագրված (1898, էջ 251)։

Ուշագրավ է, որ այս վիպերի նկարը գտնվել է մի ոսկի ձեռագրում, որը Հռոտոպոկինի կողմից կոչված է «Ոսկեհուռալը գիրք»։ Իր տեսակի մեջ այդ ձեռագիրը առայժմ հայտնի մյուս ձեռագրերի մեջ, որը ներկված է հատկապես մանրանկարչական արվեստին։ Նրա 118 էջից մոտ 100-ը պատկերված է նկարներով բնագրությամբ, 12-ում գեղեցկված են զանազան նրբերիր (ուշադրելի), իսկ մնացած էջերն էլ մեծագիր են գտնվել։ Նկարների ոսկիները կան փոքրոտ նրուններ՝ գույների պատրաստման և պատպատրման ձևերի մասին։ Այդ նկարների թվում կան մի շարք սյնպիսիները, որոնց մեծ մասը տեսնվում են Հայկական հին ու միջնադարյան քառերի պատկերների մեջ։ Դրանցից որոշ նմուշներ տպագրված են Հռոտոպոկինի նույն թվականի Հատորի 391, 447-րդ և այլ էջերում։ Այդ նույն ձեռագրում կա մի գրամատիկական լուծուծ բնագրական պահ, որը նույնպես փոպրվում է Մեսրոպյան քառերի մեջ։ Այդ պահն հետևյալն է Նեռան Նրանցին (XIV դ.)։

[2] История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, I. С. Петербург, 1893, между стр. 110—111.

Այսօրվա հնդկական բայադիրանները (պարոյ ազգինները) սյնպես են ներպատրաստվել միջնադարի մեջ, որ կազմել են փոքր կերպարանք, որի վրա էլ բազմել է նրանց սիրած էակը՝ Կրիշնան [1]։

Մեզ մոտ ևս մինչև վերջերս էլ ժողովրդական տոնահանդեսներում պահպանված են եղել նման սովորություններ։ Սամսունի Դավիթ պատումներից մեկի ասացողը այս տեսակետից մի վերին ատրճանի ուշագրավ տեղեկություն է հաղորդել։ «Երեք ամիս կը պանի, հենգպարուքին կանի,— ասել է նա,—ին ամիս հոգին խնգիմի, գրուա կը լրանա, կ'ինենի գնոլ-գուռնի հետ, կը խաղա, կը պարի—խաբռնիքներին, բարեկենդանքին Փալա կը չինենք. Դավա կը չինենք. գնոլ-գուռով կ'ինենք գեղի մեջ։ Մեր քառրան էն էրա։

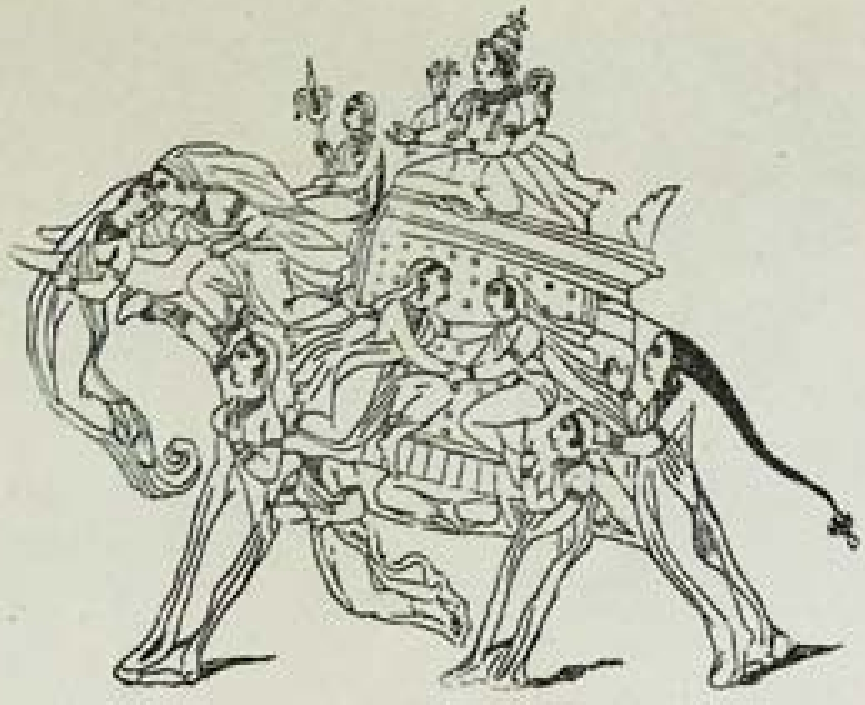
Ահա թե ինչպես են նրանք զարմանա չինել, որը նկարագրել է ասացողը և շարադրել Ա. Չանալյանյանը.

«Ինչպա չինելու։ Երկու գույգ մեչտհասակ երիտասարդներ կանգնում են իրարից երեք քայլ հեռու, երեսները գեղի առաջ, ձեռքները ուղած տանելի և հետևի մարմնը։ Երկու ամենի բարեհարատակ տղաներ կանգնում են հիշյալ գույգերի մեջ՝ կազմելով ուղած տապատը։ Առաջին բարեհարատակ մեկը կանգնում է առջևում՝ ուղած պարանոցի տակ գլխի տեղում։ Սրա ձեռքերին կապում են երկու չիրիկ։ Ջուգահեռ ձևով վեր բարձրացնելով ձեռքերը և չիրիկները իրար մոտեցնելով (ներսից), վերջինս գոյացնում է ուղած բերանը։ Աչուհհան կմախքը ծածկում, կապկպում են ոչխարի մորքներով, որով նա սկսում է նմանվել կենդանի ուղտի։ Ջորդարում-տարբաժորում են նաև ուղտի առանքը, քամքը, զանգակները... «Պավաչինս (ուղտա-

[1] Ահա թե ինչ տանրամասնությամբ են նկարագրում այդ տեսարանները.

„Пираны повествуют, что гопиcы, во время своих игр и плясок, искусно группируясь, образовали такие же фигуры зверей и птиц, какия образуют на небосах купы светил в созвездиях. Стены многих индусских храмов украшены чудными изображениями разных животных, составленных из женских фигур, как, например, на приведенном изображении слона, с сидящим на его спине Кришной...

На религиозных торжествах, подобно гопиcам, они также, с необыкновенным искусством перегибают корпусом, переплетаясь друг с другом руками и ногами, составляют фигуру группы (малабарского эпоса), рыбы, тигра, черепахи, вепря, слона и т. п., и далеко они оставляют за собою европейских гимнастиков, клоунов и акробатов" (Там же, стр. 110).



Նկ. 951

պան) բռնում է սանձից և կամաց-կամաց տուղ չարժվում. Ուղտը շնչի-բնթանք բաց ու խուճ անելով, որոր-շորոր Հնահում է նրան։ Ուղտի քայլքի սիմին Համընթաց ոտքատակը նրգում է «Դավոյի նրգը և չրթում գյուղամիջում և գրուցիգյուղ։ Ինչպես տեսանես, գնատես ևս շինում են բաթկենգանին [1]։

Այս վկայություններդ շատ կարևոր են մանրանկարչության այնման սիրած սկավառքային էջերի որոշ կոմպոզիցիաները Հասկանալու Համար։ Որպես սրինակ վերցնենք № 206 ձեռագրի 438ա թերթի մուտքագրերն ամրողջությամբ (նկ. 952)։

Այդ էջի ոչ յուսանկյով մեկ, վերից ներքև, ձգված է սկավառքային մի բնական յուսանկյապատը, որի նմանները շատ սրինակներ սրգեն ծանոթ են մեզ։ Էջի վերին կեսն զրազված է խորանային Համառոտ, որի մուտքի վրա, Համատի կենտրոնում, գրված է պատարկությունն Հյուսվածքատրդ գունդը. նրան շրջապատել են երեք գույդ սրեքվեներ, որոնցից երկուսը մնացած են բաց։ Ջախ յուսանկյով մեկ, վերից վար, պատկերված է մեզ ոչսանկ Համեհատես Հնատրդրող Հնակնոյ ոտնատակը։

Ներքևում, պատվանդանի վրա նատած է մի ձգ, որի ոտքատնոյոց գերքի վրա կանգնել է մի ոտյուն, ոտյունի գլխին կանգնած է մի մարդ, որն իր գլխի վրա պահում է Քրիստոսի պատկերը։ Ոտյունի բնթանքից գնալի ոչ Համարյան Հզված է մի սրեքվ։ Ձյս բոլոր ֆիգուրները մնացին կազմում են մեծ գլխատուր, որով սկսվելու է Հովհաննու ավետարանը։

Քանի որ այս ոտնատակը սկրատրեն կապված է ավետարանի Հետ, ապա այստեղ ոտք են գտել ավետարանների Համար քրիստոնեական սիմվոլները Համարված չորս կենդանիները (ձգ. ոտյուն, սրեքվ և մարդ)։ Նրանք մեծ ատոր կազմելուց բացի, կազմել են նաև երկնային կոտքի պատկերը, երենց վրա կրկնով Քրիստոսին, որպես «Ամեն կառավարիչ (ինչպես ընդհին է ասում)։ Մի կոդմ Քաղնելով քրիստոնեության Հարցը, ոչսանկ տեսնում ենք ինքնատիպության մի սպորտային տեսարան, որտեղ իրար գլխի են բաթկթացված կենդանիները, մարդիկ և ատավան։ Պարզ է, որ սա մի կոմպոզիցիա է՝ առնված կյանքում տեղի ունեցած Համապատասխան սրտրդություններից, որը, սակայն, նախանշորեն Հետաքրքիր է նրանցից։ Իսկ, ինչպես վերևում մեր բերված փաստերն են ցույց տալիս, նման սրտրդություններ և սպորտային ներկայացումներ եղել են։ Ինչ առնչի համ քրիստոնեությունն էլ Քիստոսերների ժամանակ փոխ է առել հին Հանդեսների կուլտատրան, համ մանրա-

1 Քաոհա Ծոնր, Ր, II, Երևան, 1962, էջ 618—620.



նկարչության մեջ է հին ֆայտուրան մշակվել բավ նոր կրոնի։ Բոլոր գեղբիբուռն էլ, ասր և նման չափս ուրիշ տեսարաններում գործ ունենք ավարտային, հանգեցուցին նեղիայացումների տրամաբանության հետ։



Նկ. 953

Այս էլն էլ, իր բովանդակությամբ, համընկնում է հին քրիստոնեական հին վկայաբանության ու գործնական հանգեցնելի ոգուն, որովհետև նվիրված է Քրիստոսի ննջեցյանը, որն, ինչպես հայտնի է, իր գիշատչական առումով մի նոր մեռնող ու հարության առնող աստվածություն էր։ Ուստի հին համաշխատասիրական ձևերի մեջ այսոնց էլ, մասնակի խմբագրմամբ, գնահատված են քրիստոնեական գաղափարներդ։

Նշենք նաև, որ այդ էլն վրա գտնվող բոլոր տեսարան էլ գրված են բուսա-թռչնական մոտիվներով։

Քրիստոնեական արվեստն էլ շատ հաճախ պատկերված են լինում տեսանական տարբերություններով և որոշակիորեն ցույց տալիս իրենց առնչություններ համապատասխան նեղիայացումների հետ միասնական հետ։ Այդպիսին է, օրինակ, N 7252 ձեռագրի 156բ թերթում պատկերված հրեշտակը (նկ. 953)։ Նա ոչ միայն իր թևերով, այլև մարմնի տարբեր մասով է նմանեցված թռչունի։ Ընդհանուր գծերով այսոնց էլ գործ ունենք այնպիսի պատկերի հետ, ինչպիսին է Եսմիրյանի ավետաբերության պատկերը (նկ. 619)։

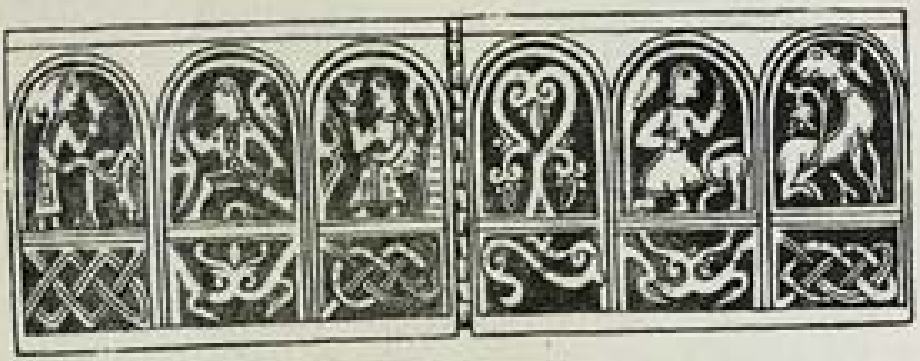
Մյուս կողմից՝ այս հրեշտակը, իր գույների գույն տարեգով, նման է մի յատկանշության։

Ինչպես կտեսանենք հաջորդ գլխում, քրիստոնեությունը նույնպես մեծ տեղ է հատկացրել նեղիայացում-միստերիաներին՝ իր գերքերն ամրապնդելու նպատակով։ Ահա այդպիսի տեսարաններից մեկը, որ առնված պիտի լիներ այս թռչնակերպ գերբնական պատկերը։

Կենաց ծառի, կենաց հեղուկի, տոտեմիզմի և այլ նման երևույթների հետ կապված քրիստոնական տեսարանների առատորեն պահպանված են նաև ուրիշ ժողովուրդների գարգարվեստներում։ Որպես նմուշ, հիշենք ռուսական մի ձեռագրության ապարանչանների վրա արված փորագրություններից երկու օրինակ (նկ. նկ. 954, 955) [1]։

* * *

Մեր բերված փաստերից և արված մեկնաբանություններից արդեն մասամբ հայտնի է գա-



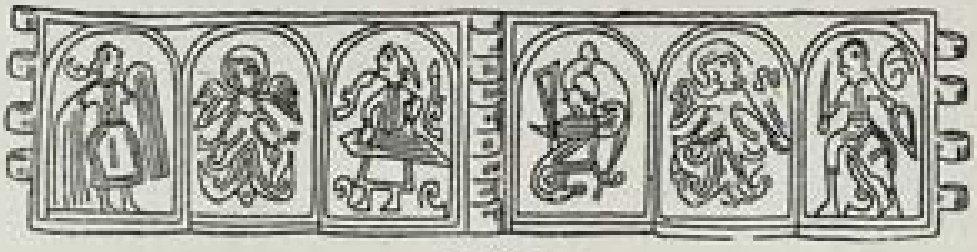
Նկ. 954

ռնում, թե ինչպես հին տեսախմբությունների մեջ հանդես է գալիս ուշագրավ կենաց ծառերին։ Մի տեսակետ այն երևույթը, որ նկա-

[1] Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. История культуры Древней Руси. II. Москва—Ленинград, 1951, стр. 492, рис. 215—1, 215—2.

վում է զարգարվեստում, մեծապես կապված է հենց այդ առնահանգիստների հետ, ուր ցուցադրվել են կենաց ծառերը։ Ծուցադրվող ծառը, որպես ուշադրության առարկա և գաղափարական ընդհանրացում, պատրաստվել է յուրահատուկ ձևով և զարդարվել համապատասխան զարդերով, որի մոտավոր պրինակը կարող են լինել ալսոդվա տուեածառերը, հին Հարսանիքի կենաց ծառերը և այլն։ Հին տոնախմբություններում պատրաստված արդյոքի ծառերի էր, որ Հանդիպակընդեմ տեղա քնում ու ծխալու պարիզում, ուրարտական վիշտ է ստորև՝ կենաց հեղուկների կապակցությամբ։

Ուշադրավն այն է, որ այդ նկարագրության համաձայն արքայան համարված ծառի վրա է բարերացել մի քուրմ, որպես այդ ծառի ստվերը, լսել մյուս քրմերի ու ժողովրդի ալեքսանդը և սպա պատասխանել նրանց։ Ծիշտ արդյոքի տեսարանի հետ է կապվում նաև № 1607 ձեռագրի 1բ քերթի նկարը (նկ. 936)։ Ծառի ապարքի մեջ պատկերված է այդ ծառին վիրագրված աստծու գերակատար քուրմը, իսկ ժողովրդի փոխարեն, ծառի տակ



Նկ. 955

ապյի վրա, ուսասական ձևնիկ-նավի վրա, Բոլնիսի բնիկների քուչնաձև նավին, լուվաշական հարսանեկան ապյի վրա և այլն։ Այդ նույն ծառն էր, որ Հնում բոնել են իրենց ձեռքերին քագավորները, կախարդները, քրմերը, գանազան գերակատարները։ Այս բոլոր գեպքերում էլ կենաց ծառը ցուցադրական տեսք ունի և, հիմնականում, կապվում է առնահանգիստների ու Հատուկ ծեսերի հետ, երբան գալով արդեն ոճավորված։

Քանի որ այդ Հարցերի մասին արդեն խոսք եղել է, ուստի այստեղ ժամանակագրական համարված ծառերի և նրանց հետ կապված առնահանգիստների ու արարողություններ հետ։

Տոհմատիրական համայնքներում իշխող պատկերացումների համաձայն, տոհմային քնդհանուր առնահանգիստներում պիտի երևան բնրվելին տոհմի գազափարը ներկայացնող տոհմածառը՝ նախնիների և գանազան հերոսների ու աստվածությունների գերակատարներով։ Հետագալում, կրոնական պատկերացումների զարգացմանը զուգահեռ, տոհմածառերից և տոհմի ծառերից պիտի առրվելին արդյոքան ծառերը՝ գառնալով պաշտամունքի առարկա։ Հայտնի է, որ համարյա բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ եղել են նման ծառեր, պտղատներ և նույնիսկ ամրողջական անտառներ։ Այդ հենց այդ վայրերում էլ, բացառիկ, բնության գրկում առնի են ունեցել գանազան առնահանգիստներ։ Այդպիսիներից մեկի նկարագրությունը տրված է մի կին՝ լոքած և մի տղամարդ՝ կանգնած ալծոջի գիծքով։ Նրանք ձեռքերը վեր մեկնած նայում են ծառի վրալի անձնավորությանը, որն արտահայտում է աստծու գազափարը։ Համապատասխան այստեղ էլ ալծոջների առատ բերք, առողջություն և խաղաղ կրանք են Հայցում։ Ք. Ա. Լսաիների ասորեն մեջ բերվող նկարագրության համաձայն, մոլդվինական Հին ծեսերում մեծ տեղ են ունեցել նաև քուլուններըը։ Հավեր են գոհել և կախել արդյոքան ծառերի վրա։ Այստեղ էլ քուլունների մոտիվին մեծ տեղ է տրված։ Նրանք պատկերված են Հենց նույն ծառի վրա։ Որ Հայաստանում էլ արդյոքան ծառեր և նրանց հետ կապված արարողություններ եղել են, այդ մասին դեռ ավելի ուշադրավ վկայություններ կտեսնենք ասորեն։

Ծիշտ նման մի ուրիշ նկար էլ պահպանված է № 212 ձեռագրի 245բ քերթում։ Այստեղ ասրդն արդեն ծառից անջատված է և գտնվում է նրա ապարքից քիչ Հեռու, Հատուկ շրջագծի մեջ։ Բացի դրանից, նա պատկերված է լուսապսակով, որի ներսում երևում է նաև խաչը։ Դա նույն տեսարանի քրիստոնեական մեկնումն է։

Ծառի պաշտամունք է ցույց տալիս նաև № 6257 ձեռագրի 238-րդ քերթում գտնվող նկարը, որտեղ ծառի մոտ կանգնած է մի ալծոջ կին։

Վերջերս Կարմիր-Բլուրի պեղումների ժամանակ գտնվեց մի մեզալիոն՝ ուրարտական ծագ-



Նկ. 956

ժամը, որի վրա նույնպես պատկերված է մի կնոջ ծառ, բայց նրա մոտ չորած ոտքերից՝ մի կին, գոհարկրվող այծի հետ միասին (նկ. 957) [1]։

Բոփրակ-Նալեում գտնված ուրարտական մի տոհմ հաշտարանի վրա պատկերված անասնանում կնոջ ծառ և նրան ոտքերով անձնավորության միչև տակա է նաև անասը, որը, անշուշտ, կապ ունի կնոջ հետ (նկ. 958) [2]։

№ 6769 Լենինգրի Պետական անասնանում Մարիամի և Թորգիկի միջև, կնոջ ծառ և նրան փոխարինող մատուռի փոխարեն, նկարված է մի անոթ, իսկ կնոջ ծառ և պատարիքության գազափարը կուլը է տրված Թորգիկի ձեռքի ոսոր և Մարիամի գլխի վրա գանվող խնձորի միջոցով։

Այս բոլորը ուղղակի և անուղղակի կերպով խոսում են նաև Հայաստանի տերիտորիայում գոյություն ունեցած սրբազան ծառերի և նրանց հետ կապված ծիսա-կրոնական արարողությունների մասին։

Ծառերի պաշտամունքը Հայաստանի որոշ շրջաններում և Հայաբնակ որոշ վայրերում հարատևել է մինչև XIX դարը և XX դարի սկիզբը։ «Ազգագրական Հանդես»-ում 1897 թվականին նկարագրված են Վարանդայի գավառում պահպանված

[1] Այս նկարը չհրատարակությամբ տեղեկանք Բ. Բ. Պիոտրովսկուց։

[2] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 277, рис. 89.

սրբազան տարրեր։ Մխատրաշեն գյուղի շինարի ծառերը համարված են նրան սրբազան, նրանց մոտ են հավաքվել բնակչության մեծ մասը՝ նամբարձման առնելիքն, մոմ են վառել, կաթնապուր եփել, մատաղ բռնանել և այլն։ Այդ գավառի սրբազան ծառերից հիշված են այն ժամանակ գոյություն ունեցող Վերին Բազվարդ գյուղի «Բրնձաժառը», Մարիրենկի երեք թիզիները, Ձին Դրախտիկի «Դախան» ծառերը, Հարավ գյուղի «Ջամալի խաչ» ծառերը (թիզի, հաղի, կաղնի), Սկնոխ գյուղի «Խնձորախաչ» կաղնին, Ավետը գյուղի «Մաթիկ բարայ» կաղնիները, Գիշի գյուղի «Մակի խաչ» կաղնին, Ագներ գյուղի Գազնի խաչը («ծառ» խաչերից), նույն գյուղի «Գանաչ խաչը», Գանովուկ գյուղի «Ծաչին Հարթ» կոչվող վայրի սրճի ծառերը և այլն։

Այդպես հիշվում են բազմաթիվ ծառեր, որոնք, իբրև թե, բուժում են հազը, մկնատամը, գորտուկը, հոգացավը, բնչպես նաև անասունների հիվանդությունները։ Ջորանալու գեպքում նա այդ ծառերը չեն կտրում. նրանց շուրջը մոմեր են վառում, իսկ փոշին ազատորեն օգտագործում են [3]։ Սրբազան ծառերի երեք պատկերներ են տրված Ղարաքիլիսի գավառում [4]։ Ն. Հակոբյանն այդ կապակցությամբ քավականին մանրամասն տեղեկություններ է հաղորդում «Ազգագրական Հանդեսում» մի ուրիշ հոդվածում [5]։



Նկ. 957

Սրբազան ծառերի մասին նման վկայություններ է հաղորդում նաև Ա. Մամիկոնյանը, որոնք վերաբերում են Հայաստանի տարբեր շրջաններին [1]։ Այլնասյլ վկայություններ կան «Ազգագրական Հան-

[1] «Ազգագրական Հանդես», II, էջ 199—203։

[2] Նույն տեղում, VI, էջ 38։

[3] Նույն տեղում, XXV, էջ 39—42։

[4] Ա. Մամիկոնյան, Հին Հայաստանի խաչաքարեր, I, Երևան, 1951, էջ 212—213։



Նկ. 958

գէպ՝ հան ուրիչ հատորներում[1]։ Գանձակի գավառում պահպանված արքայան ժառանգի պալատմունքի հետ, պահպանվել են նաև նրանց սպասավորները՝ ոզոլիները (նվիրակ, ծառա)։ Այդ ծառերի մոտ հավաքված ուխտավորների համար նրանք կատարել են զանազան ազոթքներ և զուշակություններ։ Բանաձևերը նկարագրում են, թե ինչպես այդ պահերին նշված զուշակողները գնում են ընկել իրրև ուշագնացներ, զառանցել են, չդանգրվել և ապա հանդարտվել, որ ուխտավորը բանի իրենց ճիշտը և լսի զուշակությունը։ Դրի են առնված նաև որոշ փշրանքներ նրանց ազոթքներից, որոնք նախ ուղղված են տնազնի-խաչը կոչվող ծառերին, ապա՝ ուխտավորներին։ Առաջին գնգում տղուհս իր միջնորդությամբ աշխատում է ծառերին լսել տալ իրեն գիմով հիվանդ ուխտավորի ազերսը, իսկ երկրորդ գնգում նա հորդորում է ուխտավորին՝ արտով գնալ գնալի այդ ծառերը, որովհետև նրանց պիտի տնձնեին աշտոռ և տմատաղ պարհանչեին[2]։

Դա մի հնամենի կրոնա-կախարդական սովորություն է, որի մասին հղած վկայություններ հանդում են մինչև Ագա Գեղեցկի ու Աեռուշանի Մոսանվերի Արմավիրյան զրույցները։ Դրանք կապված են հին տոսի ծառերի հետ, որորոց զառաքությունն ասատիւն, բան հանդարտ և կամ սատիկ չնչնող օդոյն, և քիչ ուտսի չարժումն՝ սովորեցան ի հմայս յաչխարհիս Հայկազանց. և այս զրադում ժամանակաւս[3]։

Այդպիսի օրինակ է նաև Հին Հունական Դոդոնա քաղաքի կաղնու պատմությունը, որտեղ նրբից գուշակություններ են կատարվել սրբազան ծառի միջոցով, հատուկ կաթսայի օգնությամբ և այլ հրահանգներով[1]։

Բուտապաշտության հրեությը պահպանված է հին նահ միջնադարյան Հայաստանի որոշ վայրերում։ Որպես քաշտուն օրինակ հիշենք Արևորդիներին, որոնց պաշտում էին բարգենիները։ Ն. Շնորհալին XII գարում, խոսելով այդ մասին, գրում է.

«Այդ ծառ՝ որ բարդի անուանի՝ ի կռապաշտութեան ժամանակն ի պաշտոն առեալ էր նոցա, յորս և գնք մատանէին, և ի մարդկանէ երկրպագութիւն ընդունէին։ Նա գիմելով Արևորդիներին, խրատում է. «Ձքարտի ծառն՝ մի՛ ունչի պատուէր քան զուսին և գիազամախին և զայլս ի ծառոց, և մի կարծէք, քէ գիայս խայնի Քրիստոսի՝ բարդի էրս[2]։

Միխիթար Ապարանցին արևորդիների մասին ավելի լրիվ տեղեկություններ է տալիս. պարզվում է, որ նրանք բարդու ծառից բացի, պաշտել են նաև ջուշան բույսը և բամբակենին։ «Ես ոմանք Հայկազեանք և Հայ յեղուս Արեապաշտք, և կոչին Արևորդիք. սոքա ոչ ունին գիր և դպրութիւն, այլ աւանդութեամբ ուսուցանեն Հարցն զորդիան իւրեանց, զոր նախնիքն նոցա ուսեալք էին Զրադաշտ մոգէ... և պատուեն գիտուն Բարդի և գԶուշան ծաղիկն և գԲամբակին և գայլսն, որ գդէմս իւրեանց չդէնդուցանեն ընդդէմ արեգականն, և նմանեցուցանեն գինքեանս նոցա Հատատով և գործով բարեր և անուշահոտ. և առնեն մատաղ ննջեցելոց. և ասեն գամենայն Հասս Հա երկիցուս Սոցա առաչնորդն կոչի Հայդրագիա. և յիւրաքանչիւր ամի երկու անգամ կամ ասիլի ամենեքեան ազգ և կին, ուսեր և գուստերք, ժողովին ի գուր մի յոյժ խառնիճնս[3]։

XVIII գարի քահանաներ Դավիթ Մալաձորցին ծագումնների հավտնի գովքում, գրում է.

---

[1] Ռուսերեն հանդես. X, էջ 287—288; XXVI, էջ 199 և այլն։

[2] Ռուսերեն հանդես. VI, էջ 889։

[3] Մ ո վ ս ի ս ի Խ ո ր ե ն ա ց ւ ո յ Պատմութիւն Հայոց. Վենետիկ, 1913, էջ 64։

[1] Большая советская энциклопедия, том 14, 1952, второе изд., стр. 631.

Այդ ծառին մեր միջնադարյան քարգմանական գրականության մեջ ևս հանդիպում ենք որոշ տեղեկություններ։ Մրքիոն. Մ 1878 նեռագրի 21ին քիչքիսում կոտրում ենք. «Ծիրանի քարով է և է՝ ոնց կոզին, գոր Աբրահամը գոյն, և փոխանց գիմիք ի գիրաչ կամուսյի կողով ոնց և ցուտագոնաս Հարեալ նայն յոյսուց յոյր և փչումն ին քիզդին փչումն բնականչն՝ ասելն գոր կամելին։

[1] Ն. Շ ն ո ր հ ա լ ի, Քարոզք ընդհանրական, Երուսաղեմ, 1883, էջ 211—212։

[2] Ղ. Ա լ ի շ ա ն, Հին հավատք. Վենետիկ, 1888, էջ 88—89։

Ինձնե, Խիզանի ու Նշրդանի
Հաս սպասնե առնուրդան.
Նոցա հոտնե ոտիչ Է,
Հաս չորչին գառն նման առնան [1]:

Հայկական ՍՍՀ Պետական Մատենադարանի N 2152 ձեռագրում քառվում է նաև այն մասին, որ մանիքգիներդ նույնպես պաշտել են բույսեր:

«Մանիքգիք այնչափ չիմաստնացան, մինչ գի և գրնական Հոգի քննուչգին տեսց. ուստի և Հարկանել գնաց գամ գիտչին, գպտուղ և գոտ կորել՝ մնգա Համարքին և սպասուհնան իմն առաք...» [2]:

Այս նույն պատկերացումներդ գտնում ենք ժողովրդական երգերի մեջ Հնամյաղ ձեռք: Նկարագրվում է ծառ կարելու առնարանդ.

Առչի կացին ու գարնիցի՝
Ոսկե տուրաց, ճգնե նուց,
Միչի կացին ու գարնիցի՝
Ոսկե յատ սապ տուռե բռնաց.
Ետկե կացին ու գարնիցի՝
Ոսկե տուռաց, գնաչե բնիս [3]:

Պալչեն գանչե, ծառ կը ճգնե,
Ոչգ Ընաչեն, տուռե կը գնե:

Կամ՝

Ոսկե գարնեմ, ծառ կը խլոց,
Ճգնե գարնեմ տուռե կը խլոց:

Մասի պաշտամունդի և Համապատասխան նիստատարությունների ուսումնասիրության առնչությունով Հատուկ ուշադրություն են դրավում «Ծառ յնդատաչեմ կոչվող կանոնիկ նվագները՝ ավետարանների: Ինչպես նշել ենք, Համեմ ամբ ատարանների վերն ժամադրված է յինում «Ծաղկազարդն էս կամ «Ծաղկազարդ էս: Այդպես, սովորաբար, պատկերվում է նաև մի ծառ, բայց նրա վրա՝ Ջաքեոսը, որը ատեր է կարատում և նետում դառն «Ծառ յնդատաչեմ» առնարանում ուշադրավ են նաև քաղվորին ժամանակցող նկարները ու Հոգնորականները, որոնք ձեռքերին ունեն գոյար ոստեր: Համեմ պատկերվում է նաև տավարը, որի նկարից, վարագույրների առնից, գուրս են գալիս ոստեր բռնած Հոգնորականները և գիմավորում ավանակի վրա նստած Քրիստոսին: Ահա մի Համեմ N 4814 ձեռագրի Ջա քնքշում նկարված Համապատասխան առնարանից (նկ. 950): Պատկերն ավելի լրիվ է գառնում, երբ ուշադրություն ենք գարձնում նաև Քրիստոսի ավանակի ոտքերի տակ փռվող Հագուստների վրա [1]: Հատկա-



նկ. 950

[1] XIII—XVIII գարերի հայ ոչխարհիկ գրականության, կազմեց Մ. Մկրտչյան, Երևան, 1937, էջ 107:

[2] Ձեռագիր N 2152, քնքշ 222ա:

[3] Ազգագրական Հանդես, V, էջ 188: Այս տեքստերը, որի տարբերակները Հանդիպում են նաև ուրիշ տարբերություններով, իր ծավալով կազմում է շատ ձեռագրերի մասնակիցների Համ:

[1] Դրանք արտահայտիչ արժեք ունեն նաև տարբեր ազգությունների առասպելաբանության առնչությամբ:



Նկ. 960



Նկ. 961



Նկ. 962

նայի է, որ այստեղ պահպանված են ինչպես հեթանոսական տոնահանդեսների, այնպես էլ քրիստոնեական միստերիաների հետքերը։

Ինչպես տեսանք ներկա աշխատության սկզբում, կենաց ծառերը և նրանց զանազան սիմվոլները հաճախ ձև են թելադրել նաև սրբազան կառույցներին և գեղարվեստական ճարտարապետության զանազան մասերին։ Իսկ ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում այդ կառույցները, եթե ոչ, հիմնականում, տոնահանդեսների և ծիսական արարողությունների հետ կապված շենքեր։ Նրանց մեծ մասը նույնիսկ ծառայել են որպես բեմ, որի վրա բարձրացվել է կենաց ծառը կամ ուր հանդես են եկել դերասերը և դերակատարները։ Այդպիսիններից է, օրինակ, խորանների մի մասը։

Նույնը կարելի է ասել նաև ծիսական գլխարկների մասին, որոնք աշխատել են վերարտադրել կենաց ծառի, ծաղկի, վարսանդա-պտղային սիմվոլների գաղափարը և կապված են եղել այդ սիմվոլները ցուցադրելու անհրաժեշտության և համապատասխան հանդեսների հետ։ Դրա լավագույն ապացույցներն են թատերական տեսարաններում երևան եկող դերակատարների և վարժեցված կենդանիների բուսական ոճավորմամբ սարքված գլխարկները։

Ահա մի նկար № 5505 ձեռագրի 71ա թերթից (Նկ. 960), որտեղ ցույց է տրված, թե ինչպես վարժեցված կապիկը երկու ձեռքով բռնել է կենաց ծառը։ Նրա գլխին դրված է տերևաձև կամ բողբոջատերևաձև սրածայր գլխարկ։ Այդպիսի գլխարկ ունի նաև № 7451 ձեռագրի 93ա թերթում պատկերված «կապիկը» (Նկ. 961)։ Առավել ցայտուն բուսական տեսք ունի № 5546 ձեռագրի 122բ թերթի նկարում պատկերված «մարմնամարզիկ-ֆիզկուլտուրնիկի» գլխարկը՝ իր վարսանդա-պտղաձև հյուսքով (Նկ. 962)։

Կարելի է նման հազարավոր փաստեր վկայակոչել, որոնք բոլորն էլ ցույց կտան նույն երևույթը։ Հասկանալի է, որ այդ փաստերի մեջ կլինեն նաև այնպիսիները, որոնցում այդ սրածայր գլխարկներն այս կամ այն չափով կորցրած կլինեն իրենց կենաց-ծառային, վարսանդա-պտղային, ծաղկա-տերևային տեսքը։ Այժմ դա մեզ այլևս շփոթեցնել չի կարող։

Պետք նկատել, սակայն, որ մինչև օրս այդ հանգամանքը բացահայտված չլինելով, տեղի է տվել որոշ թյուրիմացությունների։ Հիշենք Գ. Գոյանի «Հայ թատրոնի երկուհազարամյակը» գրքում առաջ քաշված կարծիքը։ Այդ կարծիքի համաձայն, դերասանական յուրահատուկ գլխարկները ծագել են Տիր աստծու սիմվոլ նետի և Գիսանե աստծու սիմվոլ գիսավոր աստղի պոչի նմանությունից [1]։ Դա միանգամայն չհիմնավորված ենթադրություն է։

[1] Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, I, Театр Древней Армении, Москва, 1952, стр. 406. „Происхож-



Նկ. 963



Նկ. 964

Կենաց ծառի մոտիվը ժողովրդական գերատեսիլների ձևերին մշակվելով, ի վերջո, ստացել է նաև սյուժետի ձևեր, որոնք այլևս ոչնչով չեն հիշեցնել իրենց կենաց ծառային ծագումը։ Այդպիսիներից են, օրինակ, յատխատպատների ձևերի հրեար ձողերը։ Վերևում տպիչ ունեցանք համեմատության կարգով նկար, որ Թագրիկի ձևերին, համաձև, ասվորական ոսոխ փոխարեն երևան են գալիս յատխատպատչին հրեար ձողն էլ կենաց ծառի սիմվոլն է, իսկ ինքը՝ յատխատպատը մի կենդանի կամ նրա արձակ հայտնի գերեզմատոր։ Ակզբնական շրջանում, անշուշտ, ո՛չ յատխատպատչիներն էին զարդացած ձևեր, ո՛չ էլ ձողը։ Նախ ծառերի, ապա հատ և անվտանգ գերանների վրա սուր ձևերին բռնած գերեզմատոռները, հետզհետե զարդացնելով իրենց սրվեսը, ի վերջո, հիմք են հանդիսացել յատխատպատչիների սրվեսին։ Որպես անցման շրջանը կարող ենք հիշել հրեար նկար (նկ. նկ. 963, 964) [1]։

Վերևում նշվեց, որ խորանաչին գերանաժայռերը ևս ձևել են հատուկ նպատակով ստեղծված հարմարանքներ, որոնց վրա և հանգիստ են ձևել գերատեսիլները։ Ահա ևս այդպիսի խորանաչին գերանաժայռերի վրա են պատկերված նաև այս կենդանակերպ անձինք, իրենց ձևերին բռնած մի-մի ոսոխ։ Դրանք ոչ այլ ինչ են, քան յատխատպատների նախորդները. այդ գերանաժայռերի կարգացած տեսակն են յատերը, իսկ ոսոխներն՝ յատխատպատչին ձողերը։

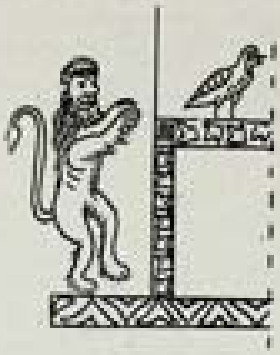
Գ. Ֆոլտեր հրատարակելով այս նկարները, մեկնաբանում իրավացիորեն, գրանք գիտում է որպես ուշագրավ վկայություններ միջնադարյան հայկական թատրոնի վերաբերյալ։ Մակայն նրա համար ևս նկատելի չեն ձևել այդ տեսարանի և

---

[1] Г. Гонц, 2000 лет армянского театра, II, Театр средневековой Армении, Москва, 1962, стр. стр. 279, 280 (XIII գ. ժանրաներներ)։

նմանների ոչխարով նշված մանրամասնությունները:

Խորանների գերանաձայրերին հաճախ էլ պատկերված են չինում մինարեների կենդանակերպ, համարյա էլ ֆանտաստիկ տեսք ունեցող էակներ, որոնք նույնպես նման են գիմափակվորված գերաստվածներին: Այդպիսիներից են, օրինակ, № 6778 ձեռագրի 25բ և 28ա թերթերի խորանների գերանաձայրերին պարզ տառուտներըը (նկ. նկ. 965, 966):



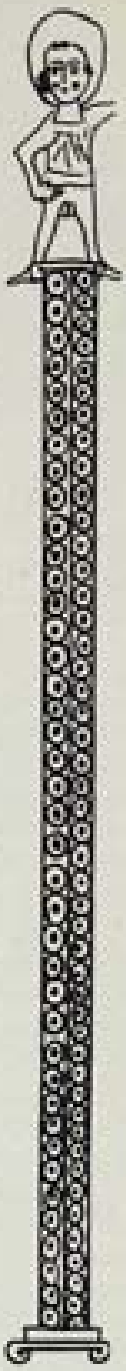
Նկ. 965



Նկ. 966

Այս կապակցությամբ հիշենք նաև, թե կարելի է ոչոխոս տեսել, գերանախաղացքային կամ սյունախաղացքային արվեստը: Այսպիսի գեղքերում գերաստանը երևան է գալիս առանձին տնկված մի բարձր ու զարդարուն սյունի գագաթին: № 184 ձեռագրի 218ա թերթում պահպանված է այս առումով մի հետաքրքիր նշանակություն ունեցող նկար (նկ. 967):

Ի՞նչ ենք տեսնում այստեղ. մի սյունաձև կենաց ծառ՝ պաղպաքերային սիմվոլներով զարդարված, որի վրա բարձրացել է երթևեկի նախիր: գերաստվածը: Հատկանշալի է, որ միջնադարում, առավել ևս հետագայում, այսպիսի տեսարանները սրտին ընկալվել են այլ կերպ: Որպեսզի ցույց տանք այս տեսարանի նախնական ըմբռնման պատկերը, հիշենք մի նկար № 1607 ձեռագրի 1բ թերթից (նկ. 956): Այստեղ պատկերված է սրբազան ծառ, նրա վրա այդ ծառի տատրըը, որին և ոգեթում են այդ ծառի տակ գտնվող կինն ու տղամարդը: Դա հար և նման է մայրվինական հեթանոսական այն հանգնանքի ոգուն, որոնց մասին նշվեց վերևում, թաղց կիսատի առթիւ: (Ինչպես հետում է, քրիստոնեությունն այս մոտիվն օգտագործել է ստավածամոր (Մարիամի) ծննդի կապակցությամբ՝ ցույց տալով նրա ծնողներին): Եթե քրիստոնեական ծառերի մոտ տեսնում ենք ոչոխոս տեսարանները այսպիսի տեսք ունեին, ապա բնական է, որ արհեստական սյուները կենաց ծառերի մոտ կատարված և զարդացած հանգնանքներ էլ պիտի ունենային այնպիսի տեսք, ինչպիսին ցույց է տրված № 184 ձեռագրից մեր բերված նկարում (նկ. 967):

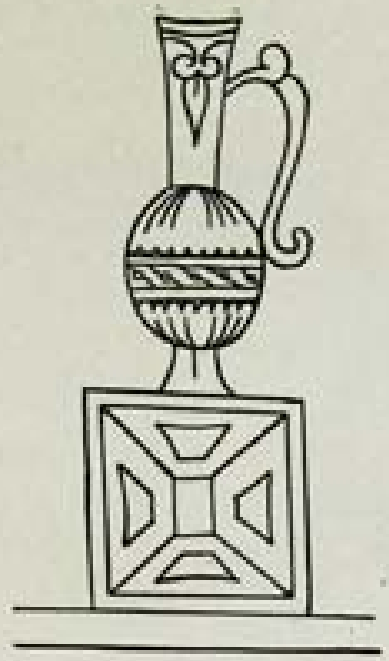




Նկ. 967



Նկ. 969



Նկ. 968



Նկ. 970

Այս առումով ևս վերին ատիճանի հետաքրքրական է № 6 ոսկեչափ քարակոթողն իր վրա պատկերված անասրանով։ Երիվ Հիմք կա ենթադրելու, որ այդ կոթողը կնքողների խմբած հանձնելում ևս արշևատական կնճաց ծառերի վրա են բարերարչի գերասան-տասողմածները, ինչպես նկատելի է հենց նույն կոթողի պատկերազարդումի (նկ. նկ. 187, 291)։

Ավելի վաղ ժամանակներում ծառերի, սյուների վրա բարերարող գերակատարները, բնական է, որ պիտի զգեստավորվին առասմենների նմանությամբ, որի մասին նույնպես հարուստ վկայություններ են պահպանվել։

Այժմ հանգանակի է դառնում, թե ինչու հնթանասական արվեստագրերում հատուկ տեղ են գրավել նաև լարախաղացները, սյունախաղացները, գուսաններն և ժողովրդական խաղերի այլ ներկայացուցիները։

Քրիստոնեությունը, որքան էլ խիստ պայքար էր ծավալել այդ բոլորի դեմ, գտել էր Հայաստանում, որոշ արվեստագրերին կից պահպանվել էին հին արտահայտականները։ Այդպիսին էր, օրինակ, Մշո սուրբ Կարապետի վանքը, որտեղից իրենց հաշտությունն էին ստանում և՛ լարախաղացները, և՛ գուսանները, և՛ նման ուրիշները։

* * *

Մշպես հայկական, նույնպես և ուրիշ ժողովուրդների սովորությունների, հանգիստների, զարգացման մեջ հատուկ տեղ են գրավում գանազան ամբողջներ, որոնք սերտորեն կապված են նաև կենաց ծառերի և համապատասխան ուրիշ զարգացումների հետ։ Այդպիսիներից էին, օրինակ, տղան գլուխները, որոնց մասին ամփոփ կերպով խոսվեց ներկա աշխատության սկզբում։ Այժմ փորձենք ավելի հանգամանորեն ծանոթանալ այդ հարցի հետ։

№ 4893 ձեռագրի 3ր թերթում նկարված է մի գեղջկի տուն՝ զարդարված մեզ ծանոթ ծառերով (նկ. 968)։ Անշուշտ, գա իր ժամանակին գույքային ունեցած մի տների պատկեր է, որն ազատագրվել է քերթս ավյալ ձեռագրի գրչի կամ ծագողի կողմից։ Որպես միշնադարյան մնասագործական արտադրության առարկա, այս նկարն ունի կարևոր նշանակություն։ Մեզ այստեղ, սակայն, հետաքրքրում է հատկապես նրա ոճավորվածության ու զարդարման պարագան, որն այդ տների հետ կապում է նաև կենաց ծառի գաղափարը։

Վերցնենք մի ուրիշ նկար՝ № 5786 ձեռագրի 272ա թերթից, որտեղ պատկերված է մեծ ու փոքր տներերի մի խումբ՝ զարդարված հետուն զարդարվածությամբ (նկ. 969)։ Այստեղ առանձնապես ուշագրավ է այն, որ կենաց ծառի գաղափարն ավելի քան ընդգծված կերպով է ցուցադրված թե՛ այդ տներից վերև և թե՛ նրանցից ներքև՝ ոճավորվածությամբ։

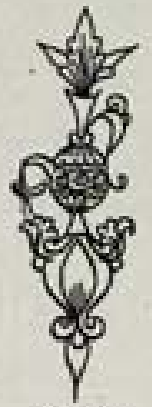
Կենաց ծառի և տների գաղափարական

ազնականները նկատելու տեսակետից ավելի խոսուն է № 5537 ձեռագրի 261բ թերթի նկարը (նկ. 970): Այստեղ պատկերված է քառաթղթանոց բեհեզ ունեցող մի անոթ, որն իր ոտանկյունաձև հիմքով նրստած է մի քառանկյան վրա: Այդ անոթի ներսից ելնել են երկու ուրվանկար, իսկ անոթի վրա նստած է մի սևավորված կենաց ծառ: Հետաքրքրականն այն է, որ այս անոթը լցված է հեղուկով: Կենաց ծառին և անոթին ավելացրել այս նոր պարագան՝ հեղուկը՝ օգնում է ավելի հիշող ըմբռնելու քննվող հարցի էությունը: Ուստի աշխատենք մեր թերել այնպիսի վկայություններ, որոնք հաստատեն հեղուկի կապը անոթների և կենաց ծառերի հետ: № 1590 ձեռագրի 98բ թերթում պատկերված է քնչինկանման մի անոթ՝ ծորակով, որտեղից հոսում է հեղուկը և լցվում մի փոքրիկ գավաթի մեջ (նկ. 971): Այդ անոթն էլ պճնված է կենաց ծառի զարդամոտիվներով: Այդպիսին է նաև № 198 ձեռագրի 293բ թերթից ընդօրինակված նկարը (նկ. 972): Ընդհանրապես նման զարդաձևերը շատ-շատ են, և հեղուկի առկայությունն անոթների ու կենաց ծառերի հետ՝ անկասկած է: Մնում է բացատրել այդ առկայությունները:

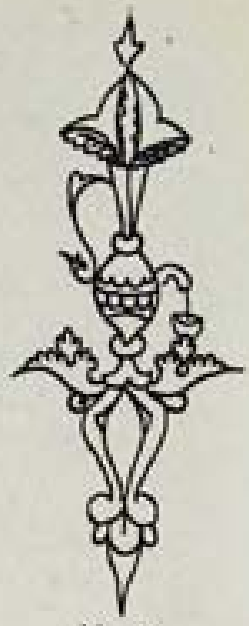
Այստեղ, ամենից առաջ, մենք ուշադրություն պիտի դարձնենք քնարյան շորս գլխավոր ուժերից մեկի՝ ջրի վրա, առանց որի չի կարող աճել կենաց ծառը, կամ միայն այն (ջուրը) չկապվեր նուռուն անոթների հետ: Բնական, ոռոգող ջրի, անձրևների և մթնոլորտային այլ տեղումների իմաստը ցույց տալու համար ոչ մի անհրաժեշտություն չկար գիմել անոթներին, և կենաց ծառն էլ, ջուրն էլ առանձին նրանց հետ: Առավելն, նման գեպքերում, հնարավոր է նկատի առնել միայն բնական որոշ չրերը, որոնք սուրբ են համարվել՝ իրենց գանազան առանձնահատկությունների չքատնառով: Այս գեպքում էլ, ասկայն, առկա է ինչ-որ ծես ու սովորույթ, պատկերացումների մի կոմպլեքս, որի հետ պիտի ծանոթանալ:

Ընդհանրապես անոթն՝ առանձին վերցրած՝ ուշադրության առարկա չէր կարող դառնալ: Ուրբաքանչյուր անոթ ստեղծվել է անհրաժեշտությամբ և որևէ կոնկրետ նպատակով: Նրա զարդարվեստում մուտք են գործել նաև անոթները, կնշանակի դա կատարվել է, ամենից առաջ, այդ անոթների մեջ լցված հեղուկների պատճառով, որոնք առանց անոթի չէին կարող պատկերվել: Ուստի մնում է փնտրել այնպիսի հեղուկներ, որոնք կապված են եղել կենաց ծառերի հետ:

Ինչպես հայտնի է բազմաթիվ ժողովուրդների կենցաղից և ինչպես ընդունված է գիտության



Նկ. 971



Նկ. 972

մեջ, իրոք, պատրաստված են եղել նաև այդպիսի հատուկ հեղուկներ, որոնք օգտագործվել են կենաց ծառերին նվիրված հանգեսների և արարողությունների ժամանակ: Խոսքը վերաբերում է կենաց ենդուկներին, որոնք տարբեր տեղերում տարբեր ձևերով են պատրաստվել:

Բուսամշակության առաջին կարևոր հանգամանքներից պիտի չինեին նաև ձմեռվա համար բերքի որոշ պաշար պահելու ուղղությամբ մարդկանց կազմակերպած միջոցառումները: Նման բույսեր, որոնցից ստացված բերքը կարող է նույնությամբ էլ պահպանվել, ինչպես, որինակ, հացահատիկային կուլտուրաների բերքը: Մանավանդ կան այնպիսի բույսեր էլ, որոնցից ստացված բերքը պահելու համար անհրաժեշտ է այն վերամշակել, որն էլ իր հերթին տարբեր տեսակ է չինում: Վերամշակման հնագույն ձևերից մեկը պիտի չիներ նաև բուսական գանազան խմիչքներ պատրաստելը: Մարդին չէին կարող, ասենք, խաղողի տոտա բերքը քոզնել վազերի վրա, չամանելով այն նաև ձմռան համար հավաքելու և օգտագործելու մասին: Ոմանք այն կարող էին չորացնել, ոմանք էլ՝ քամել և խմել նրա հյութը, ուստի և փորձել այդ հյութը պահելու մասին: Գյուղերի պարմանները մարդկանց ասիպած կլինեին ոչ միայն պատրաստից, այլև բուսական գալար չիվերից, տերևներից ևս հեղուկ ստանալու մասին մտածել: Այդ հեղուկներն էլ, պահվելով, հաճախ վեր են ածվել նոր որակի, ձևով են բերել գանազան հատկություններ: Այդ հանապարհով ստացվել են ոգելից խմիչքները, որոնց մեջ



14. 873

մարդին գրացել են բուսական աշխարհի մի նոր ուժը, որը անունը չինելուց բացի, մարդուն հարթեցնում է, գլուխ անողոր վիճակի մեջ։ Այս ուղղությամբ տարված աշխատանքները, բնականաբար, հասուն ուշադրության առարկա էին գարձնում որոշ բույսեր՝ ըստ նրանցից ստացված հնդունների գործնության, պիտանիության։ Բացի դրանից, տարերայնորեն գարգացող բժշկությունն էլ մյուս կողմից պիտի գարգացներ բուսական հյութերի օգտագործման պրակտիկան։ Նրան ևնող բուսական նորանոր գիծերն է՛լ ավելի պիտի մարդուն կապեին կենաց ծառերի հետ, որովհետև բուսական աշխարհի որոշ ներկայացուցիչներ գրանով ավելի քան կենսական նշանակություն էին ձեռք բերում մարդկանց համար։ Այստեղից էլ պարզ է, որ կենաց ծառերի գաղափարը պիտի սերտորեն կապվեր նաև բուսական որոշ հնդունների հետ, որոնք հայտնի են մարդկությանը շատ հին ժամանակներից և կոչվում են կենաց հնդուններ։

Այս ժամին էլ գոյություն ունի հարուստ գրականություն, ուր ցույց է տրված, թե ինչպես բազմաթիվ ցեղերի և ժողովուրդների մեջ, շատ հին ժամանակներից սկսած, զարգացել ու պահպանվել են կենաց հնդուններին նվիրված հատուկ արարողություններ, ծիսակատարություններ։

Հրաշապատում հեքիաթների մեջ անմահական չրերը կամ կենաց հնդուններ հանդիսական տեղ են գրավում, որոնք և ցույց են տալիս, թե որքան հին են նրանց հետ կապված սովորություններն ու ժնաերը։

Հեքիաթներում կենաց հնդուններն էլ նույն գլխավոր նպատակն ունեն՝ պահպանել մարդու կյանքը, տալ նրան ուժ, կարողություն և գարգացնել նրա տիրույթը։ Գրան զուգահեռ, բնականաբար, ընդգծվում է նաև հրկրագործական, անասնապահական, որսորդական զբաղմունքների բնբրատվության բարերացման հարցը։

Կենաց հնդունների հետ կապված արարողությունների հին սովորությունը մուտք է գործում նաև կրոնական ծեսերի մեջ, որտեղ նրանք են գալիս աստվածությունների գաղափարները՝ կապված կենաց հնդունի և կենաց ծառերի հետ։ Ասորական, ուրարտական, խեթական և այլ ժողովուրդների նյութական կուլտուրայի հուշարձանների վրա առատորեն պահպանված են համապատասխան տեսարանների պատկերները։

Հիշենք որոշ փաստեր։

Քրիստիանության պետության ժամանակ, 1938 թվականին, հայտաբերված է արիաքյա մի գավաթ վերին ասրիճանի կարևոր գարգացանգակներով (նկ. 873)[1]։ Այդ գավաթը վերագրվում է երկրորդ հազարամյակի կեսերին (ն. մ. թ.)։ Նրա մանրամասն ուսումնասիրությունը կատարել է Ե. Տա. Ամիրանաշվիլին։ Գավաթի վրա, վերևի մասում, պատկերված է հետևյալ տեսարանը։ Կենտրոնում, բարձր պատվանդանի վրա գրված է մի ահագ լցված կենաց հնդունով։ Այդ ահագի երկու կողքերին ցույց են տրված երկու կենդանիներ (նկ կամ ուլեներ)։ Անոթից գնդի ալ նման է պարարտության քաշնագրվա տատվածությունը, ձևացին՝ գավաթ լցված կենաց հնդունով։ Նրա քիթունքում գտնվում է կենաց ծառը։ Այդ ծառից մինչև կենաց հնդունի խոշոր անոթն ընկած բաց տարածության վրա պատկերված են 22 գիմակավոր գրմեր, որոնք կրում են ալվեսի մորքիներ և ձեռքերին ունեն մի-մի գավաթ բռնելու պատրաստ գիրքով։

Ե. Տա. Ամիրանաշվիլին ալսպես է ամփոփում իր աշխատության այդ առնչին նվիրված բաժինը. «Այսպիսով, քրիստոնեության արեմքին գավաթի փորագրության սյուժեի լուծումը գեղարվեստի չի ներկայացնում։ Գավաթի վրա պատկերված է հանգստավոր միստերիա, որին մասնակցում են գրմերը՝ պաշտամունքի տատվածության պաշտամունքի հետ կապված տատմական կենդանու [ոչխարի] տորիրատներով, ձեռքերին՝ գավաթներ՝ ինձնաց և տանմահության հնդունի համար»[2]։

Ըստ էության, հենց ինքը՝ այդ գավաթը իր ժամանակի այլ նիստական գավաթներից մեկն է, որոնք օգտագործվել են կենաց հնդուն քամելու նպատակով։

Գավաթի ստորին մասում պատկերված են գանազան կենդանիներ, որոնց միջոցով ցույց է տրված, թե ինչպես ամբող հանգիստը նվիրված է եղել նաև անասնապահության գարգացմանը։

Այստեղ, չնայած մի քանի անգամ են պատկերված գավաթի վրա գտնվող կենաց ծառն ու կենաց հնդունի անոթները, բայց և այնպես նրանք, գաղափարական առումով, կապված են միմյանց հետ։ Ավելին, եթե վերջինիս ուշադրության առարկա գավաթը, պատկերացնենք, որ այն լցված է կենաց հնդունով (ինչպես ասում է լցված եղել), ապա պատկերը լրիվ ու ամբողջական կլինի։ Այսինքն՝ կունենանք մի գավաթ լցված կենաց հնդունով, խոշ գավաթի վրա՝ խումի տեսարան՝ կենաց ծառով, տատեմ կենդանու տորիրատներով, աստվածությամբ, գրմերով և այլն։

---

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, I, Москва, 1950, таб. 11.

[2] Там же, стр. 33.

Այս կապակցությամբ նշանի արժեք ունի մորդվինական ժողովրդական մի երգ, որը, ինչպես մանանգանների են նկատում, հիմնական մորդվինների ծիսական հիմներից մեկն է եղել։ Նրան բրյալների գավաթի վրա առած է միայն փորագրված անատրանը և ոչ մի խոսք չկա այդ հանգեսի մասին, ապա այստեղ, մորդվինական երգում, խոսքի մեջտեղ է նկատագրվում համանման մի ուրիշ անատրան։ Ըստ այդ երգի, կենաց ծառը՝ մի վիթխարի խնձորենի է, որի արմատները ատրաժվում են երկրով, իսկ ճյուղերը՝ երկնքով մեկ։ Նրա մոտ են խմբվել մեծ ու փոքր աստվածները և կազմակերպել են խումբ հանգեսը։ Այդ հանգեսն էլ նվիրված է բնիհանրագիս բերքի ու պտղաբերության աստաուրյանը։

Ահա այդ երգը.

Խնձորենին այն կանգնած է ամենամեծ դաշտում.
Ամենամեծ գոլորշի գագաթին.
Այդ ըստ գագաթի գագաթը հզոր,
Այդ գագաթը հզի վրայի փառուն։
Արմատները այդ խնձորենու՝ ամբողջ երկրով մեկ են.
Ճյուղերն այդ խնձորենու՝ ամբողջ երկնքով մեկ են։
Ճյուղերի հայրերին բոլորները են նրա.
Բոլորների հայրերից նրա մեղրն է հոսում.
Նրա մեջ հոսում է տերևների վրա.
Տերևների հայրերին մեծեր են փառքում։

Հուշի հանգեսս կազմեց աստվածը Վիշկի.
Հրավիրեց բոլոր աստվածներին.
Կանչեց խոնարհ բոլոր արլերին։
Նրանց աստվածը չկա միայն.
Նրանց աստվածուհին չկա միայն։
— Ո՛ւմ համարձակ նրանց աստուած կանչելու.
Ո՛ւմ համարձակ նրանց աստվածուհուն կոչելու.
— Միակ համարձակ նրանց Նիկոլին,
Որ ուներ Նիկոլին.
Նիկոլը տուն՛ց է բացում։
— Ուռա՛ց է տարում նրանց աստվածուհին,
Ուռա՛ց է տարում միայն աստվածուհին։
— Նրանք տարում է ցուրեկի ձեռքում.
Նրանի ձեռքի ոչ միջոցում[1]։

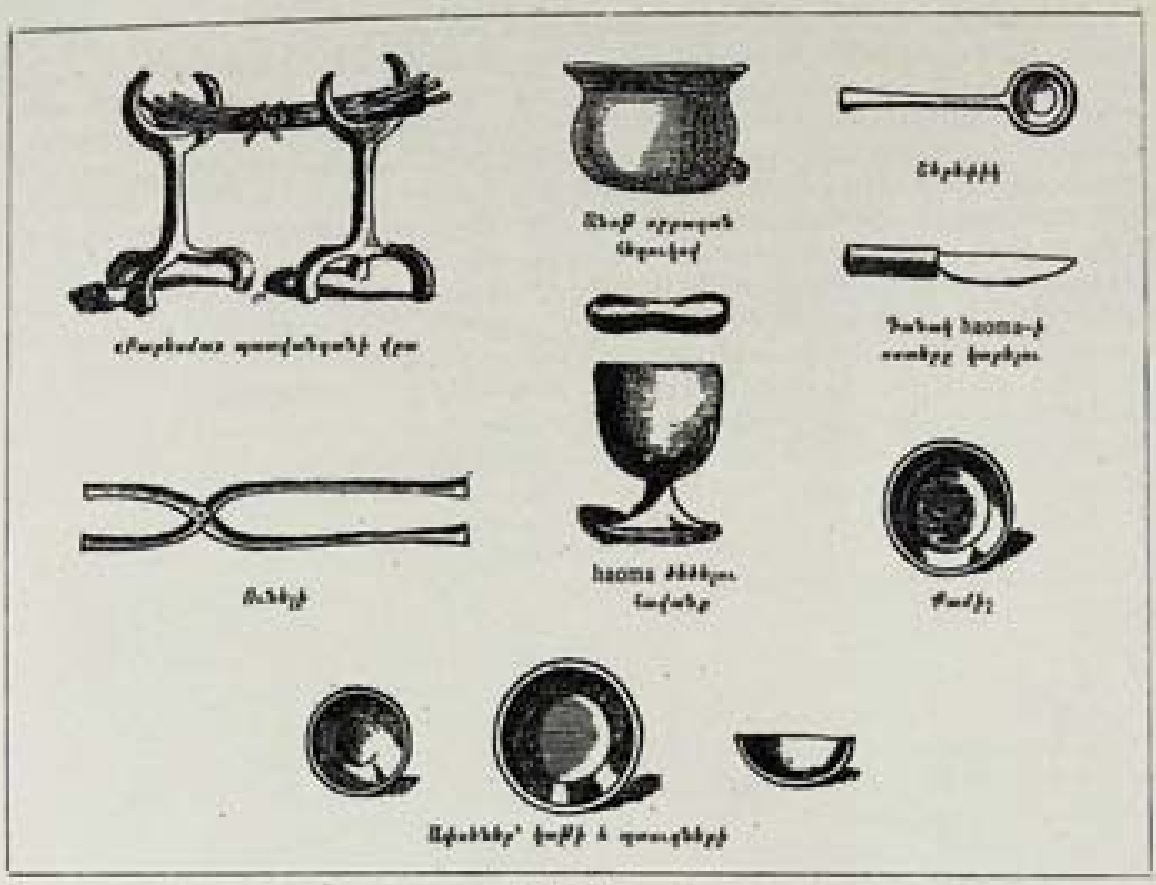
Բ. Ա. Հատինկինը, ուսումնասիրելով մորդվինական այդ և նման ուրիշ երգերը, պարզել է, որ մի ուրիշ երգի համաձայն, նորով աստվածուհին իր նանից ուղարկված Նիկոլին (Նիկոլային) պատասխանում է, որ բնավ չի՛ գնա աստվածների խնդույքին մասնակցելու, որովհետև այդ օրը երկրի վրա մարդին հերկի առնի են տանում իր տունը։ Ուշադրավ է, որ Նատինկինը պարզել է խումբ տեղաբանի և այլ մանրամասնություններ. այն կազմակերպված է Հնդաս ատածու անունից՝ կնշի ծառի տակ. այդ ատրաժի վրայի գրված է փայլուն գավաթը՝ օշարակով և ոսկյա չերեփով[2]։ Բ. Ա. Հատինկինը բավականին մանրամասնորեն նկարագրում է կենաց ծառի մոտ կատարվող տանգանատրությունը։ Վազ առավոտից բնակչությունը հավաքվում է սրբազան ծառի մոտ. նրա տակ պատրաստվում է հոգեմիքյա սեղան, որը ծածկվում է տանգնագործ սփռոցներով և սրբիչներով։ Նախորդ գիշերն այդ ծառի վրա, բոլորից թաքուն, բարձրացած է լինում մի քուրմ, որպես այդ ծառի ոգին՝ աստվածը։ Ծեղի են տանենում գանազան արտադրություններ, ազոխք, ապա հոգեմիջը-սեղանի վրա է բարձրանում գլխավոր քուրմը, գիմում է երկնային աստծուն, խորհրդավորվում է յուր ազոխքի մեջ, և վերջը սկսվում է ընդհանուր երգեցողություն։ Հատուկ արարողություններով սկսում են գոթանձել նաև պատրաստված կենաց Հեղուկը («смешенного медом пива»)։ Այստեղ գիմում են հատկապես Հոգի աստծուն։ Համանման մի այլ տանի ժամանակ ծառի վրա բարձրացած քուրմին, որպես յոթնեու (ՀՈՒՈ) աստծու, գիմելով սատում են. ինչքան տերև կա քո ծառերի վրա, այնքան խումբ Հոգի բերը տուր մեզ, ինչպես գու չես երկմում տերևների մեջ, քոզ այնպես էլ մենք չերևանք մեր խրճիթի արանքում։ Աստծու գերակատարը գոհացուցիչ պատասխան է տալիս, ներքև գցելով մի քանի տատ։ Այդ գեպքերում այդ տատերը բաժանվում են կենաց Հեղուկի մեջ և, ցնցվելով, Հեղուկը ցնցուղում բոլոմորյան վրա[3]։

Հոկտատանում կենաց Հեղուկը պատրաստվել է սամա կոչվող բույսից (Asclepia acida կամ Sarcostemma viminalis)։ Սաման բուսնում է Հիմալայան լեռներում, ունի երկար, բարակ, կախվող ճյուղեր, որոնց վրա բացվում են նրա ասկղցուկի ծաղիկները։ Այդ բույսը պարունակում է տատա հյութ, որը քամվում է Հատուկ նպատակով, խառնվում է այլ նյութերի Հետ (մարմ և մղված կաթ, քարմ չոր, ալյուր և այլն), խմորվում է և գոթանձվում որպես արբեցող ոգելից խմիչք։ Նրանով Հարբեցող երեն մինացած է Համարում երկնային Սամա-

[1] Образцы мордовской народной словесности, вып. I, Казань, 1882. № XXVI (см. № XXV).

[2] Б. А. Латынин. Мировое дерево, дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. Известия Гос. акад. истории мат. культ., вып. 69, 1933, стр. 11.

[3] Там же, стр. 14 - 20.



Նկ. 974

չի հետ, ուսոի և գրանով, իբր քո, անմահության է ձեռք բերում։ Մոմային էլ նվիրված է հատուկ ոգուն [1]։

Պարսկական հավատալիքների մեջ ևս կենաց հեղուկը մեծ տեղ է բռնել։ Այն ստացվել է «haoma» բույսից, ավելի քիչ ոգեկից է, քան սոման։ Արդյոզան են համարվել ոչ միայն կրակը, բարեման (ոսոխի խրճիթ, հետո փոխարինված պշենձյա յարխով), կենաց հեղուկը, այլև կենաց հեղուկի անոթները և այլ գործիքները (նկ. 974) [1]։

Այս հեղուկի և նրա ծնող բույսի հետ էլ կապված են զանազան զրույցներ, որոնց համաձայն «haoma»-ի շնորհիվ մարդիկ կարող են ձեռք բերել անմահություն, գեղեցկություն, քաջություն, իմաստություն և այլ շնորհներ։

Հասկանալի է, որ Հայաստանում ևս քրիստոնեությունից առաջ, որոշ տեղերում նաև քրիստոնեությունից հետո, եղել են նման ավանդություններ ու արարողություններ։ Քրիստոնեությունը, պայքարելով հեթանոսության դեմ, ոչնչացրել է արմատախիլ անել այդ սովորությունները, մոռացության մատնել և գրանց միայն մի մասը խմբագրելով կիրառել իր պրակտիկայում։ Դժվար չէ, ասենք, այսօր ի մի խմբել աշնային վկայություններ, որոնք կհաստատեն հին Հայաստանում ևս արքայան ժամերի, կենաց հեղուկի և այլ նմանների հետ կապված արարողությունների հրճվանքի առկայությունը։

[1] Э. А. Грантовский. История Индии, С. Петербург, 1906, стр. 192—197. Նետ տրվ տոքեր տոքերքեր։

„Туда, где вечный свет, в тот мир, где пребывает солнце, в тот бессмертный, нетленный мир помести меня, о Сома!

Там, где сын Вивасвата властвует царем, там, где самый тайник небес, где могучие воды, там сделай меня бессмертным!

Там, где вольная жизнь, в третьем небе небес, где миры лучезарно сияют, там сделай меня бессмертным!

Там, где исполняются желания и вожделения, где чаша сверкающего Сомы, где пища и лекарство, там сделай меня бессмертным!

Там, где счастье и радость, и всякое наслаждение, там, где достигается все желанное, там сделай меня бессмертным" (там же, стр. 196).

[1] Э. А. Грантовский, История Индии, С. Петербург, 1903, стр. 138—140.



Նկ. 975



Նկ. 976



Նկ. 977



Նկ. 978

Այդ փաստերի մեջ խոշոր տեղ են գրավում մի կողմից համապատասխան գաղափարները, իսկ մյուս կողմից՝ հին բանահյուսության տվյալները և ժխտական որոշ արտացոլություններ։

№ 2782 ձեռագրի 142բ թերթի լուսանցքում պահպանված է մոտավոր վիճակում մի նկար, որն այս առումով ունի կարևոր նշանակություն (նկ. 975)։ Այդտեղ պատկերված է մի մեծ մարդ՝ գլխին՝ գազանի գիմակ, իսկ ոչ մեծերին՝ մի գավաթ բռնելու պատրաստ դիրքով, ինչպես թրխաչկյան գավաթի վրա գտնվող փորագրություններում։ Անկիմնկի է այս մեծի ու գիմակավոր մարդու մեջքին գտնվող գավաթի կապը կենաց ընծայելի հետ։

Անդրանիկյան ոչղպիսի գիմակներով են պատկերված նաև կրետական Հուշարձանների վրա եղած եզող խաղի հանգեցների մասնակիցները (նկ. նկ. 976, 977) [1]։

Հարկի է կարծել, որ քննվող նկարը կապված է նույնիսկ մեզնից գեռևս պահպանված հին ժեսների և արարողությունների հետ։ Սիմեոն Լեհացին (XVI—XVII դդ.) վկայում է, որ նման հանդեսները պահպանված են եղել Համարյա մինչև իր ժամանակները։ Ուստի նա, քրիստոնյա գործչին հատուկ ատելությամբ, նրանց մասին գրում է.

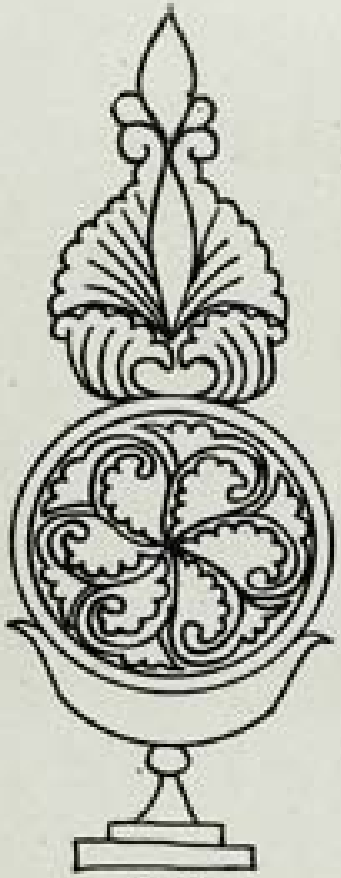
«Ի՛ր Ա՛լբրիտու գոան գուրն անուտ կոստան մի. ասին քի սա Աբնուրցոց ազգատանգն է, զոր յոստոչ ումէն կիրակամտից անց ժողովիմ մին։ յիրիկուն ատէին, քմպէին, և յորժամ մինեք՝ յոյս վռովին, ասին՝ մի ազգէին, ապա գնդապն անցուցիմ անտառի և յորենի գիմոր, իրրև գանատան, քնց մինեանս պղծէին[1]։ Այս «հատուածությունն էլ, ինչպես անանում ենք, խմբական ամուսնության մի մնացուկ է եղել։ Ինչ վերաբերում է արձագրիների գոյությանը միջնադարյան Հայաստանում, այդ մասին ուշագրավ վկայություններ կան XII դարի կաթողիկոս Ն. Շնորհալու մոտ, որը մեծ ջանքեր է թափել նրանց քրիստոնյա գաղափարով և տարել ազդուրնեռում։

Համանման վկայություններ կան նաև քանդրակիցների և այլ ազատագործների մասին։

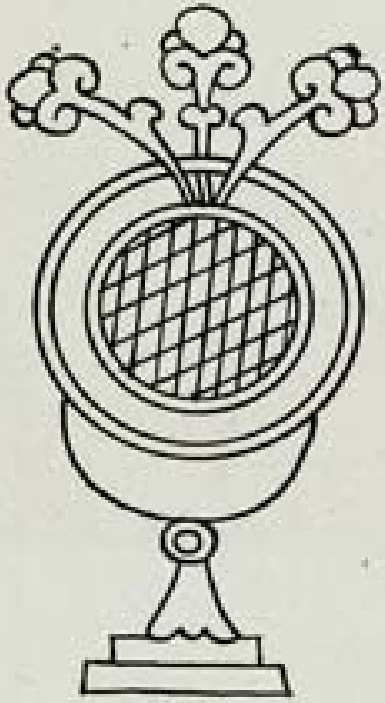
Եվ ահա, ասվածն, միջնադար Հատած այս մնացուկները չեն, այլ քրիստոնեությունից առաջ

[1] G. F. Lehmann—Haupt, Armenien einst und jetzt, II, 1931, 508.

[1] Հանգիս Ամսօրեայ, 1934, էջ 107։ Այդպիսի հանդեսների և խաղերի մասին տե՛ս նկարագրությունը մեր նկարում 244—245-րդ էջերում։



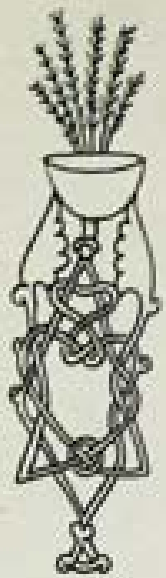
ચિ. 979



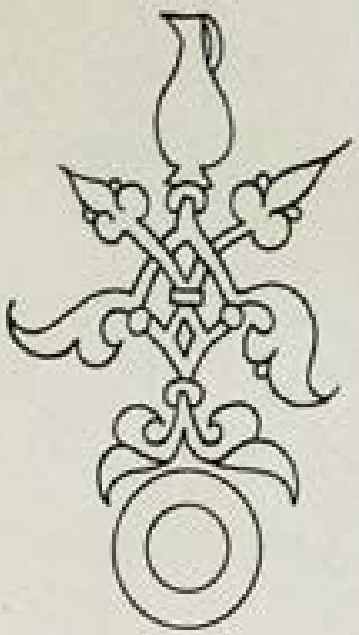
ચિ. 980



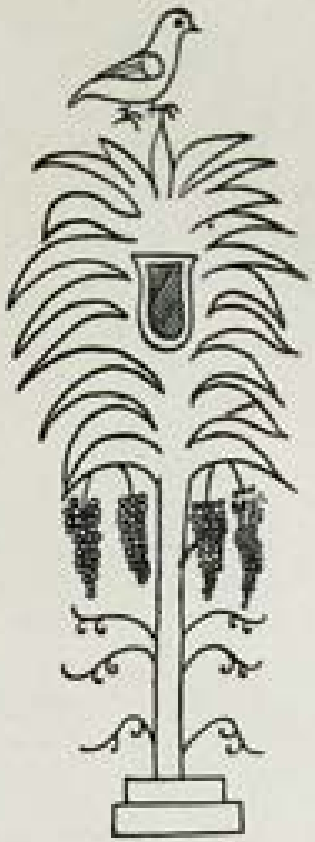
ચિ. 981



Նկ. 982



Նկ. 983



Նկ. 984

նրան ձեռնարկ ու սրտորոշություններ, որոնց սրտագանքներ մուլքած են մեր բազմազարդ գործարվեստին, որպես նրա բազկացուցիչ էլեմենտներ։

Քրիստիկյան գավաթի վրա պատկերված ամազոնուհի, բնչպես տեսանք, գավաթներից բացի, ևս նաև մի մեծ, բնագետնուր տեսակ-կաթսա՝ լցված կենաց հեղուկով։ Հատկանշալի է, որ խումի Հանգիստներ միշտ էլ պիտի ունենային ծիսական տլզպիսի մեծ կաթսաներ, որոնք և պիտի Հինց վազեմի ժամանակներից գիտված լինեին որպես սրբություններ։

Մեր գործարվեստում պատկերված նման կաթսաների պատկերներից ամենից Հին երեք օրինակ՝ արտատիպված № 2848 ձեռագրի 250ա, 188ա և 3ա թերթերից (նկ. նկ. 978, 979, 980)։

Նրանք երկրորդ և երրորդ կաթսաները կազմված են բնագետնուր տեսակ ամավորված կենաց ծառերի Հետ, ապա առաջինը, բնչպես տեսանք էր, ուղեկցված է արձատանկի և խաղողի Հետ։ Այս առումով ուշագրավ է նաև № 7729 ձեռագրի 235ը թերթի տեսքը, որտեղ ամավորված բուսական մոտիվների մեջ նկատելի է Հատկապես նաև գարգարտատոկերը (նկ. 981)։

Հատկանշի է, որ Հայաստանի տար շրջանակում, նրանք ոչ միշտ, գոնե մի մեծ ժամանակամիջոցում, կենաց Հեղուկը պիտի պատրաստված լիներ խաղողի և նաև Հեղուկից։ Այդ ժամին մեր ժողովրդական բանահյուսության և ծիսական Հանգեսների մեջ կարևի է գտնել պահեցվածից շատ վկայություններ, որոնց վրա ուշադիր ծանրանալու անհրաժեշտություն չի զգացվում։

Ջարդարվեստում կենաց ծառի և տեսքի մոտիվները Համեմատ ցույց են տրվում նաև Հանգստի դիրքով, այսինքն՝ ոչ թե ծառն է գտնվում տեսքի մեջ, այլ տեսքն է գտնվում ծառի վրա, նրա գագաթին կամ ճյուղերի արանքում։ Այդպիսի նկարներից Հին երեք № 7228 ձեռագրի 160ը և № 378 ձեռագրի 191ա թերթերի գլուխների գործերը (նկ. նկ. 982, 983)։

Հայտնի է, որ քրիստոնեությունը, իմաստքով, յուրացրեց նաև այս Հին ծեսերն ու սովորությունները, որի փաստն ապացուցող կարող են լինել սրբազան ծառը (մեռած) և նրա Համար պատրաստված Հատուկ սեղանները։ Գրանական արարողությունների ժամանակ ծիսվող բուսական խնձորն ու գանազան արտագրանքները նույնպես, վերջին Հաշվով, կապվում էին նման Հայեցքի Հետ։ Այս առումով Հետաքրքրական են այն բուսանքագործերը, որոնց պատկերված են լինում արմավենիներ՝ պատկեներով, թռչուններով և անթերներով։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 2374 ձեռագրի 49ը թերթի նկարը (նկ. 984)։ Մատենադարանի արտատիպերում



Նկ. 985



Նկ. 986



Նկ. 987



Նկ. 988

պահպանված աշտանակները և նրանց կանթեղները նույնպես այսպիսի առնչությունների հետ են կապված։ Ձեռագրերում կան նաև ծիսական գավաթների բազմաթիվ նկարներ, որոնք նույնպես արժանի են ուշադրության։ Այդպիսին է, օրինակ, № 3796 ձեռագրի 291բ թերթի նկարը (Նկ. 985)։

Հնագույն ժամանակներից սկսած մինչև օրս էլ (որոշ տեղերում) գործածության մեջ են մտել, որպես գավաթ, նաև կենդանիների եղջյուրները։ Ուստի զարդարվեստում, կենաց ծառերի հետ միասին, հաճախ, անոթների փոխարեն, երևան են գալիս նաև եղջյուրները։ Այստեղ կա մի ուրիշ մոմենտ ևս. բացի արտաքին հեղուկի անոթ լինելու պատճառով ուշադրության արժանանալուց, այդ անոթ-եղջյուրներն ունեին դրա համար նաև ուրիշ պատճառ։ Նրանք, սովորաբար, պատրաստվելիս են եղել ցլի, կովի և այլ խոշոր եղջերավոր անասունների, նաև խոյի եղջյուրներից, որոնք համարյա բոլորն էլ տոտեմ կենդանիներ լինելով, հետագայում նաև սրբազան կենդանիներ են համարվել։

«Կարմիր կովի հեքիաթում» այդ կովի եղջյուրները որբ մնացած երեխաների համար մայրական ստինքների դեր են կատարում։ Այլ հեքիաթներում նրանք դառնում են միջոց, որպեսզի հերոսները գտնվեն առատության մեջ և կարիք չզգան։

Ժողովրդական լեգենդներում պահպանված առատության եղջյուրը զարմանալի ոչ այլ ինչ է, քան երբեմնի տոտեմ կենդանիների եղջյուրների հետ կապված հավատալիքների մնացուկ, որն այսօր արդեն փոխաբերական իմաստ է ստացել։ Նույնը կարելի է ասել այն պատկերի մասին, երբ պարողը ուշադրության առարկա է դարձնում իր ձեռքին բռնած մի զարդարուն եղջյուր։

Եղջյուրների հետ կապված մոտիվները նույնպես մեծ տեղ են գրավում մեր զարդարվեստում և երևան են գալիս բազմազանի ձևերով ու կոմբինացիաներով։ Այդպիսիներից են, օրինակ, № 5458 ձեռագրի 280բ, № 6733 ձեռագրի 29ա, № 4056 ձեռագրի 252բ, № 197 ձեռագրի 90բ թերթերից մեջ բերվող նկարները (Նկ. Նկ. 986, 987, 988, 989)։



Նկ. 989

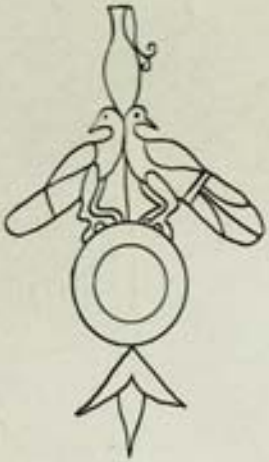
Փաստերը ցույց են տալիս, որ կենաց հեղուկները և նրանց հետ կապվող հատուկ անոթները ու գավաթները նույնպես ծնունդ են տվել առհմա-



Նկ. 990



Նկ. 992



Նկ. 991

արիական համայնքներում, ուր այնքան մեծ տեղ էին գրավում կենաց ծառերի ու նախնիների գաղափարները։ Այդ պատճառով էլ առանձնակերպ ծնող-զույգերը, որոնք խմաստավորում են նաև ամեն մի ֆրատրիայ պատկերը, նույնպես հաճախ պատկերվում են կենաց հեղուկի և նրա անոթի հետ միասին։

Այդպիսիներից են, օրինակ, № 378 ձեռագրի 41ա, 114ա և № 4514 ձեռագրի 246ա թերթերի զարդամոտիվները (Նկ. Նկ. 990, 991, 992)։

Բնականաբար, կենաց հեղուկն ու կենաց հեղուկի անոթները զարդել են նաև մուտքերի, խորանների և սկզբնատառերի լուսանցազարդ-տոհմա-ծառերի բաղկացուցիչ մասերից մեկը։

Հիշենք № 2629 ձեռագրի թատերական սեռարաններով հարուստ խորանների գերանածայրերին գրված գաղտրին անոթներից երկու նմուշ (Նկ. Նկ. 993, 993ա)։

Նույն կարգակցությամբ մեջ բերենք ևս երկու նկար։ Առաջինն իրենից ներկայացնում է № 2061 ձեռագրի 2ա թերթի մուտքապատկերը (Նկ. 994), իսկ երկրորդը՝ № 2656 ձեռագրի 145ա թերթի լուսանցազարդը (Նկ. 994ա)։



Նկ. 993



Նկ. 993ա

Հին հայկական նյութական կուլտուրայի հուշարձանների մեջ մեծ թիվ են կազմում ծիսական կաթսաները, ամանները, գավաթները, որոնց հիմնական մասը պիտի կապված համարել իր ժամանակի կենաց հեղուկի պատրաստման և բաշխ-



Նկ. 994

ման ծեսերի և հանդեսների հետ։ Նույնը կարելի է ասել ուրարտական, խեթական, հայաստանական, միտանիական ծագում ունեցող նման բազմաթիվ անոթների և գավաթների մասին։ Բավական է հիշել ուրարտական Մուսասիրի տաճարից ասորեստանցիների թալանած գույքը, որի մեջ խոշոր տեղ են գրավում զանազան ձևի և ծավալի ծիսական անոթներն ու գավաթները[1], որոնց գործնական նշանակությունը առայժմ պարզված չէ։

Կիրովականի պեղումներից գտնված է մի ոսկե թաս, որը համարվում է վաղ բրոնզեդարյան շրջանի արտադրանք։ Այդ թասի վրա գիծ ու գիծ կանգնած են զույգ առյուծներ (մի կողմում)։ Այս մոտիվը հասկանալու համար դիմենք դարձյալ ժանրանկարչության օգնությանը։

№ 6303 ձեռագրի 8բ թերթում պատկերված է մի կիսախորան, որի ներսում երկու հսկայական ծաղիկներ պայմանավորել են կենաց ծառի ահը՝ նույն կիսախորանի ներսում։ Այդ կենաց ծառի կատարի ուղղությամբ, կիսախորանի վրա դրված է կենաց հեղուկի ծառաձև ոճավորմամբ պատրաստված անոթը։ Ահա այդ խորանի վրա կանգնած են տոտեմական հավատացողությունների հետ կապված երկու առյուծ՝ ճիշտ նման դիրքով, ինչպես Կիրովականի թասի վրա (Նկ. 995)[1]։ Եթե առաջին դեպքում այդ առյուծները գավաթի վրա են, ապա այստեղ նրանք տեղ են գտել գավաթի կողքերին։ Թե ինչ կապ ունեն № 6303 ձեռագրի կիսախորանի վրա պատկերված առյուծները գավաթի հետ և թե ինչ գավաթ է դա, պարզ է։ Նրանք նույն տոտեմ նախնիների գաղափարն արտահայտող մնացուկներ են։

Անոթների, կենաց հեղուկների, կենաց ծառերի, պտղաբերության սիմվոլների, նախնիների, ծնող-զույգերի և այլ նմանների գաղափարները հետագայում զարգանալով իրենց կնիքն են դնում դեկորատիվ արվեստի համարյա բոլոր բնագավառների վրա։ Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում, որպես ուշագրավ օրինակներ, կանգ առնել ռուսական XVIII դարի լուսավորության արմատուրայի մի շարք նմուշների վրա։

---

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 234—235. „Текст луврской таблички особо отмечает „393 чаши из серебра тяжелых и легких... 67 тазов из серебра... Серебряный сосуд Руссы с крышкой... 34 серебряные чаши... 54 сосуда, покрытых серебром...“

[1] Նկարը մեջ է բերվում համեմատության։

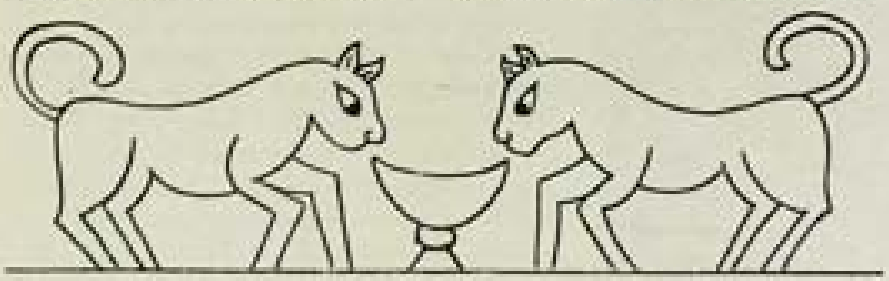
Ահա դրանցից երկուսը, որոնք իրենցից ներկայացնում են մի-մի կենաց ծառ՝ հյուսերով, ծաղիկներով, պտուղներով (նկ. նկ. 996, 997) [1]։ Այդ ծառերի վրա էլ վարպետորեն ամրացված են լուսավորության համար նախատեսված ճրագները։

Կան շատ արխալներ էլ, որոնց վրա ներկված է կենաց ծառը կամ նախապես գազաթարը, ինչպես նաև ճոպան-գոտին և պատուհան-գավակի իմաստը՝ մեր ազգին բազմաթիվ արխալներով ծանոթ նկարների ձևերով։ Հիշենք ևս մի գույք այդպիսի նկարներ (նկ. նկ. 998, 999) [2]։ Կան շատերը էլ, որոնց արտաքին մակերեսին են կենաց ծառի, անոթի, գավաթի, պտղատուների պատկերները, առանձին մասերի միացումները, վիշապամարտի դիցաբանության և այլնի գազարիկ հարաբերություններ։

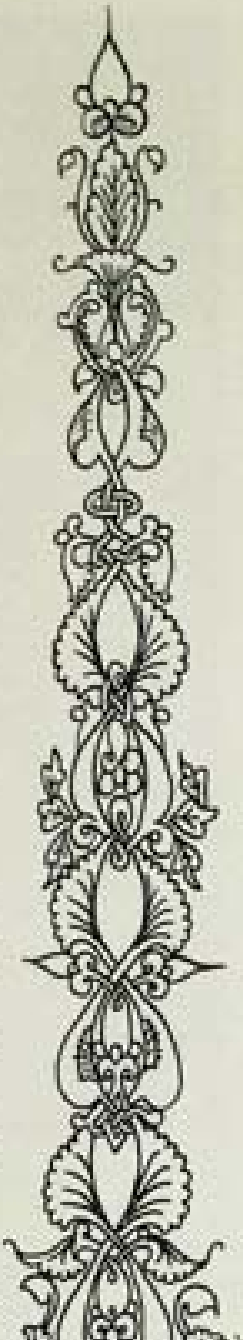
Այդպիսի շատերը կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։

Լուսավորության գազաթարն էլ պատահական չէ, որ կապվում է կենաց ծառերի հետ։ Այն հանգամանքը, որ լուսային աշխարհը վառնվում և վառվող լույսերով կազմվել է երկնքի, չեմպիության և լուսավորության գլխավոր ազդյուրը՝ երկնի գլուխից սկսած, հիմք է հանդիսացել, որ կենաց ծառերի գազաթարը մշակված չինի նաև այդ պատճառով։ Վերևում մեզ բերված ժողովրդական կենաց ծառի նյուրերից մեկը է կաթում, իսկ մոմը նստում է տերևների վրա և փոխարինում վառվող մոմերին։ Հայկական կենաց ծառերին մի երգում՝ «Երգաց մեղուն» կովկրվում է այն պատճառով, որ ծաղիկներից մեզը և մոմ է պատրաստում, իսկ մոմն օգտագործվում է լուսավորության համար։ Կենաց ծառը նաև յուրի ազբյուր է. այսպես են պատկերացրել նրան։ Բացի դրանից, կենաց ծառերին նվիրված առնահանգեստների ժամանակ լուսավորության ամենահարմար առարկաները եղել են հենց իրենք՝ ուշագրության առարկա կենաց ծառերը։

«Ավազով մոմը,— ասում է Վեսելովսկին,— երևան է գալիս մոլորատական հարսանեկան ծառի ծայրին և համանման ձևով նաև «дзюбя краси-



Նկ. 996



Նկ. 996ա

որանք արտահայտում են կենաց ծառի, անոթի, գավաթի, պտղատուների պատկերների, առանձին մասերի միացումների, վիշապամարտի դիցաբանության և այլնի գազարիկ հարաբերություններ։

Այդպիսի շատերը կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։

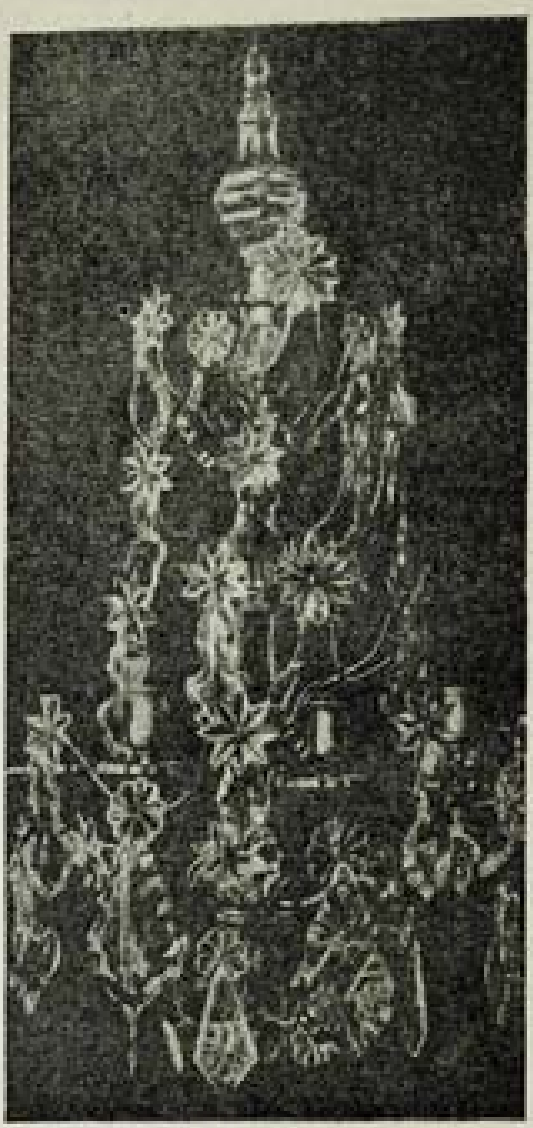
Լուսավորության գազաթարն էլ պատահական չէ, որ կապվում է կենաց ծառերի հետ։ Այն հանգամանքը, որ լուսային աշխարհը վառնվում և վառվող լույսերով կազմվել է երկնքի, չեմպիության և լուսավորության գլխավոր ազդյուրը՝ երկնի գլուխից սկսած, հիմք է հանդիսացել, որ կենաց ծառերի գազաթարը մշակված չինի նաև այդ պատճառով։ Վերևում մեզ բերված ժողովրդական կենաց ծառի հյուսերից մեկը է կաթում, իսկ մոմը նստում է տերևների վրա և փոխարինվում վառվող մոմերին։ Հայկական կենաց ծառերին մի երգում՝ «Երգաց մեղուն» կովկրվում է այն պատճառով, որ ծաղիկներից մեզը և մոմ է պատրաստում, իսկ մոմն օգտագործվում է լուսավորության համար։ Կենաց ծառը նաև յուրի ազբյուր է. այսպես են պատկերացրել նրան։ Բացի դրանից, կենաց ծառերին նվիրված առնահանգեստների ժամանակ լուսավորության ամենահարմար առարկաները եղել են հենց իրենք՝ ուշագրության առարկա կենաց ծառերը։

«Ավազով մոմը,— ասում է Վեսելովսկին,— երևան է գալիս մոլորատական հարսանեկան ծառի ծայրին և համանման ձևով նաև «дзюбя краси-

[1] К. А. Созовьев, Русская осветительная арматура, Москва, 1950, рис. рис. 19, 21.

[2] Там же, рис. рис. 162, 163.

[1] А. Н. Веселовский, Разыскания в области русского духовн. стиха, VI—X, С. Петербург, 1884, стр. 232—233.



Նկ. 999

կարմիր լարդար։ Այնուհետև այդ ապրիլը նշանված է համարվում[1]։

Ընդամենը այստեղ ծառը զարդարված է ձվերով, բայց, ինչպես դիտենք, դա արված է ոչ քան քրիստոնեական, այլ հին հեթանոսական ժամերին։ Այստեղ էլ այն երևան է գալիս կապված յուսավորության, ինչպես նաև քնատնկի, սիրո ու պտղաբերության գաղափարների հետ։

Այս հիման վրա է, ահա, որ մշակվում են յուսավորության ծառատնկ զանազան այն հարմարանքները (ջահ, մոմակալ և այլն), որոնց մասին մասամբ արդեն խոսված է նախորդ գլխում։

Կենաց հեղուկների անոթներ հանդիպում են նաև հին գերեզմանաքարերի վրա։ Այս առումով բավականին ուշագրավ փաստեր կան Հարավային Սիբիրի և Մոնղոլիայի տերիտորիաներում։ Այդ գերեզմանաքարերի վրա պատկերված են զանազան անձնավորություններ, որոնք իրենց ձեռքերին բռնել են հատուկ անոթներ և գավաթներ[1]։

* * *

Այժմ փորձենք պարզել, թե ինչպիսի բույսերից է Հայաստանում պատրաստված եղել կենաց հեղուկը։ Խոզդի և նման մասին վերևում արված նկատողությանն այստեղ նոր բան ավելացնել չենք ցանկանում։ Փորձենք կանգ առնել ուրիշ բույսերի վրա, որոնցից ևս, ինչպես երևում է, հին Հայաստանում պատրաստվելիս է եղել կենաց հեղուկ։

Այս գործում մեզ օգնում են մի շարք գրույցներ և երգեր, որ գոյություն ունեն ուրիշ ժողովուրդների մոտ և նվիրված են այն բույսերին, որոնցից նրանք ստացել են կենաց հեղուկ։ Այդպիսիներից որոշ նմուշներ տեսանք։ Նման գրույցներ գոյություն ունեն նաև մեր հին գրականության և բանահյուսական փշրանքների մեջ։

XIII—XIV դարերի բանաստեղծ Տիրին ունի մի ամբողջ փոքրիկ բանաստեղծություն.

Այս է ճամփեն ժողկի,
Ու քանի գնարդ ի մեռա,
Պիտի՞ս, թե ինչէ ա՛ւ ուրս.
Ես կենա ի լեռըն սիրու.
Ձայն գնա ով ուզի կամի՝
Թող գայլ գիւր սիրած ուխտու,
Ես ոտիս ես լեզի ոսկ,
Ու ապա ես գոլս գլորիս...[2]։

Հնդկական գովում է հատկապես մի ժպրկի, այն է՝ համասփյուռ ժպրկը, այն համարելով մի միջոց, որը մարդկանց ազատում է մահից.

Ու քանի գնարդ ի մեռա...

Այս ժպրկից, ըստ նրա, գոնվում է ամիրտ լեռների վրա, որին տիրելու համար պետի առյուծի սիրտ ունենալ և շատ առնչանքների ենթարկվել։

Համանման ազդրի ենք հանդիպում նաև Մխիթար Գոշի առակներում։ Բույսերը որոշում են

[1] Материалы и исследования по археологии СССР, № 24, 1902, стр. 72—120.

[1] Պղտպրոյան Հանդես, II, էջ 114—122։ Վարանդայի ստվարաքյուններից։

[2] Ե ր ի ց. Ժողովածու, Երևան, 1937, էջ 189։

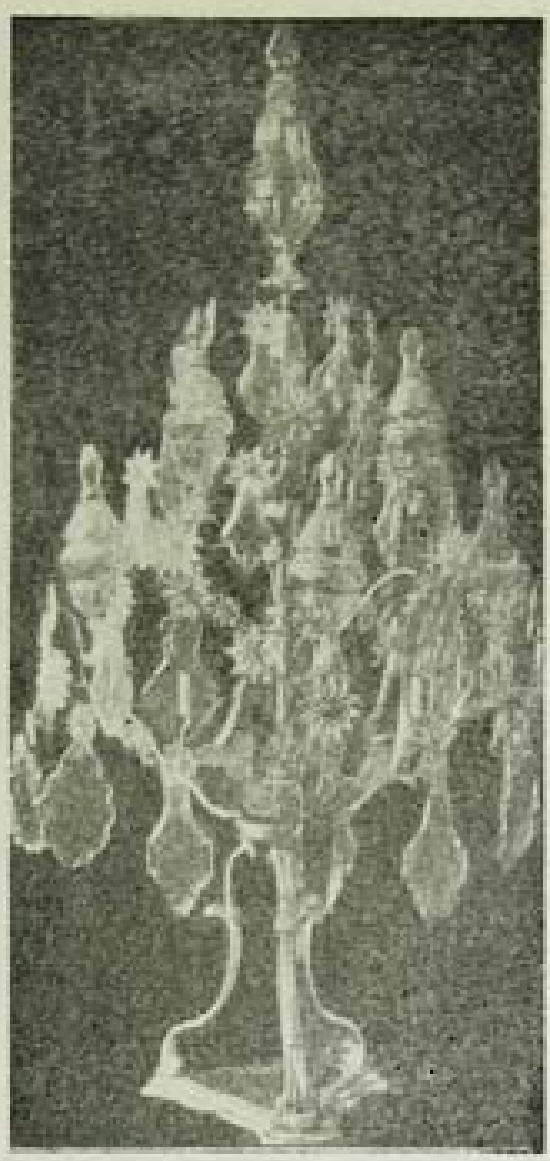
իրենց ժիլից քնարել քաղավորը։ Ու նրան ոչ տակաւ Հոգեառաքութիւնն, որ ամանք ասէին գշուչան լինել, և այլք գոխրիկան, և բազումք գՀամասպրան, և ամենեցուն Համօր քուհեցաւ լինել Համասպրանն այսպիսի յեղանակաւ. երկոտասան մասն է երկրի և երկոտասան սուտ է Համասպրանին, և պարտ է նմա քաղաւորել, որ ամենայն սիրիցք աշխարհի. և մանաւանդ որ մեծամեծ ունկնով գերութիւնն բժշկութիւնան՝ գՀիւանդս բժշկիցէ և քաշտառս առնիցէ, և ի վերայ ծովու գնայ ասցէ, և իմաստութեամբ գոգհոս յցցէ։ Ու ապա ամենեցուն Հաւանութեամբ քաղաւորիաց Համասպրանն։ Ու կարգեաց գրեթոյս ծագկանց ի գրասանս և ի բժշկութիւնս, և գրանէսրա գայարքս՝ ի կերակուրս և ի բժշկութիւնս, ասլեկս և գանգրամանս, և ամենայնի գործոց գոտն քաղաւորութեան իւրոյ։ Ու խնդութիւն նոքա բնութեցաւ [1]։

Խնդիրս Հայանի է, կենաց Հնդուկի բույսը կամ կենաց ծառը կապված է Համարվել ամբողջ աշխարհի ու բնության Հետ, ուստի և այն Հաճախ կոչվում է աշխարհի ծառ (МИРОВОЕ ДЕРЕВО)։ Այդպիսին էր, օրինակ, մոլորվինական խնձորենին, որի մյուսկերը ամրողջ երկրով մնկ են, իսկ արմատները՝ ամրողջ երկրով մնկ։ Այդպիսին է և Համասպյուռը կամ Համասպրանն բուռ Մխ. Գոշի։ Այդ սրբազան բույսը Համարվում է բոլոր բույսերի քաղավորը. նա է բոլորին իմաստ և նշանակություն տալիս։ Այդպիսին է և Համասպյուռը։ Նա գրանից բացի, նաև ի վիճակի է հրաշքներ գործել, նրա միջոցով մարդիկ կարող են ծովի վրայով գնալ, իմաստություն, ուժ, առողջություն ձեռք բերել և այլն։ Պարզ է, որ Մխիթար Գոշն էլ Յերիկի նման մշակել է ժողովրդական Հին պատկերացումները՝ այդ բույսի մասին։ Ուշագրավ է, որ Մխ. Գոշը այդ սրբազան միջոցով, ինչպես ցույց է տալիս առակի մեկնությունը, ցանկացել է գրանորել Քրիստոսի կերպարը։ Դա մի ժողովրդական նրանության էր (Հին գաղափարները, պատկերները, նրանությունները վերամշակել բուռ նոր կրանի)։

Հետևելով Համասպյուռի մոտիվին, մենք նրան գտնում ենք նաև մի գողտրիկ գրույցի մեջ, որն արդեն գրի է առնված ժողովրդից բազմաթիվ վարիանտներով։ Ահա գրանցից մեկը.

«Պատմություն Համասպիւռ ծաղկին

Խնդրեա գնաց, յորժամ տանուտէրն ծուլն լինի. երբ ի գնացն, որ կոչի Գարունք, որ չերմուկն է



Նկ. 967

և էլ ի կատար լերինն, ասէ գառանց գժապիկն։ Ու են վէմք երեք, և գառնի ի մէջ երեք վիմացն։ Իսկ նշանք երեք վիմացն այս են։ Մեկ չորքկուսի է անգան և տափակ և առս գմէկայլն յայլ լերին շուքն, որ յարեմտեան կողմ կայ, զոր անուանեն նագորդ, որ արեգակն ի մուտն լինի. որ յայն լերին շուքն որառնչ որ Հասանի, անդ է ծագիկն։ Այլք ասացին, քէ կամ գառնուչ գնա, գառնեա [=գնա] գՊասան բերգն, որ կոչի Նենոր, և անդ գառանի ծագիկն։ Ու այլք ասացին, քէ գառանի ի Մուրմարի, ի գետն, որ կոչի Ջոզկերու։ Ա՛րդ, փորձեա գչափ տեղի և գառանես գիս։ Իսկ նշան ծագիկն այս է. մէկ արմատ ունի և արեակէ բազուկս մի. և ունի ամէնն մէկ գոյն մի ծա-

[1] Մ խ ի թ ա ր Գ ո շ. Առակներ, պատրաստեց Հրաչյա Աճառյանը. Ե., 1951, էջ 82։



Նկ. 208

պին՝ գուգալլ, կապուտակ և ծիրանի և չուչան և այլն, զի ամէն գունից զարգարեալ է համաձիւս։ Իսկ ժամանակ ժագիկն այս են. ի Հոգի ամենան Իէ (27) [յունուար ժագիկն և ի վերից ամաւ Իէ]։ անցանեն։ Այլ պարտ է խնդրել զժագիկն ի գիշերի, զի ի գիշերի պայծառագոյն երևի յաչս խնդրողաց։ Եւ երբ գտանեն զնա, պարտ է զգուշութեամբ ամառն ինչ ի վերայ գործել և պահել. մինչև գտանէ որ բարի և աստղաբաշխութեան արհեստն գիտանալ. որ յուանի ի չնահատոր և ի գործատոր պատճեն և անտես ի չար ատեանց. նոյնպէս և ժամագիտակրն, որ է յարեգական գիտն, չնահատոր և գործատոր լինի. և իւր տանուտէրն անտես ի չարեացն։ Եւ երբ գտանես զգրն և զժամն, ապա հան զինքն գգուշութեամբ, որ արմատովն և մաքառովն, որ իսկի իրք չի մնայ ի տեղն. զի ասացեալ են իմաստունքն, թէ գորովիւն ի յա՛յն քաղչի, որ մնայ ի տեղն։ Ապա առ զիւր ժագիկն և խառնեա իւր անուշ և ի գործ ած այս նշանովս. թէ յախանչդ հատուցանես, վիրապական ձայն և բարբառ լսես, և հոգիանաս զամենայն յիզու մարդկան և իմանաս զնոյն անատնոց, գազանաց և թռչնոց։ Ապա թէ յաչդ հատուցանես, տեսանես զամենայն արարածս առաջի աչացդ։ Իսկ թէ ի գիմագ հատուցանես, զհոտ անոյշ ի չերմկնից առնուս։ Ապա թէ ի չիզուդ հատուցանես, զամենայն չիզու հոգիանաս և բարբառս և զիմաստութիւն իմաստոնց և զվարդապետութիւն պատմիս։ Ապա թէ ի մատունդ հատուցանես, զամենայն արուեստս առնես։

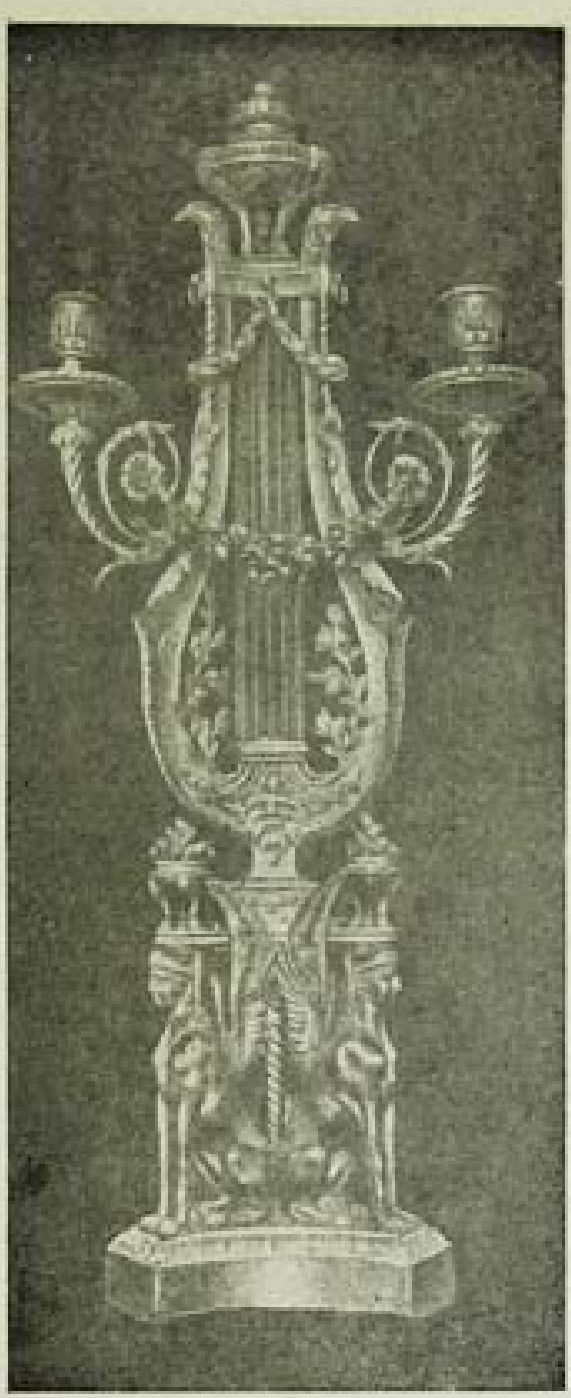
Եւ այլ բազում ինչ ասացին վասն ժագիկն զորատոր հրաչս մեծամեծս։ Բայց և այլք ասացին, թէ Աեսկիալ ասաց, թէ նա գոհ գնա ի Զոզկիրոս[1]։

Ձյստեղ պահպանված են նրբիմի գործուքյունների և խորհրդավոր արարողությունների հուշերը, որոնցից պարզ կերպով երևում է, թե ինչպես համապիտուն էլ հատուկ արարողությամբ հանվել է, քամվել, խառնվել այլ նյութերի հետ և հեղուկն օգտագործվել իր ժամանակի լավագույն դարպանների իրականացման ակնկալությամբ։ Պետք է կարողանալ լսել ու հասկանալ բոլոր ձայները, տեսնել այն ամենը, ինչ կա աչխարհում, զգալ բոլոր քաղքր բույրերը, կարողանալ խոսել բոլոր բույսերի և կենդանիների լեզվով, ձեռք բերել բոլոր գիտելիքները և սիրապահել բոլոր արհեստներին ու արվեստներին։ Հիշենք նաև Գորչի քվարկած համապատասխան կետերը՝ բժշկության, գրերի վրա քայլելու, ինչպես և Գորիկի գովերգած կետը՝ անմահության հասնելու մասին և այլն։ Ամեն բնության գեմ կանգնած և նրան սիրապահել ցանկացող մարդու ձգտումները։

«Նախնական վուլգատայի պատմաբաններդ,— ասում է Մ. Գորկին,— բոլորովին լուսնյան էին մատնում այն մատերիալիստական մտածողության

[1] Աչս հոդվածիս՝ բուռ № 2888 ձեռագրի։

[1] Ն. Մառ. Ժողովածուդ ստանդ Վրաստանայ. Բ, Ս. Պետերբուրգ, ՕՑՅԿ (1904). էջ 200։



Նկ. 999

մյանգամայն պարզ նշաններըր, որն անխուսափելիորեն ծնունդ էր առնում աշխատանքի պրոցեսներից և հին մարդկանց առօրյական կյանքի երևույթների ամբողջ գումարից։ Այդ նշաններր մեզ համակ են հնչյունների ու առաջարկների մասով, որոնց մեզ մինչ չատ են կենդանիներին բնութագրելու աշխատանքի արձագանքները, բուժիչ խոտերի հայտնագործման, աշխատանքի գործիքների գյուտարարության արձագանքները։ Արդեն ամենահին ժամանակներում մարդիկ երազում էին սպում քաղցու հետագործության մասին...։ Երազում էին երկրի վրա երջանկության արշալույսներ մասին...։ Մտածում էին մի գիշերվա մեջ մանել ու գործել հմայական քանակությամբ կտորներեն...։ Կարելի է բերել մի քանի տասնյակ ապացույցներ նա՝ հատատակու համար հին հնչյունների ու գիտությունների նպատակահարմարության, տասնյակ ապացույցներ՝ հատատակու համար նախնական մարդկանց պատկերավոր հիպոթեզի, սակայն արդեն՝ տեխնոլոգիկ մոտեցումների հատատակությունը...։

Ես չեմ տարակուսում, որ հին հնչյունները, տատասկները ու տվանգությունները մեզ հայտնի են, սակայն շատ կուզեի, որ նրանց հիմնական իմաստն ավելի խոր ըմբռնվեր։ Այդ իմաստը հանդում է հին աշխատող մարդկանց մի ձգտման՝ քնքշացնել իրենց աշխատանքը, բարձրացնել նրա արդյունավետությունը, գինվել քաոտասի և երկտասի քշնամիների գեմ, ինչպես և խոսքի ուժով, տիմայությամբ ու սիրալությամբ պրիոմների, ապդել բնության տարերքային, մարդկանց քշնամի երևույթների վրա[1]։

Համառոտությունը ժպիթի հետ կապված վերոհիշյալ պատկերացումները Մ. Գորկու ասյս մտքերի լավագույն ապացույցներից մեկն են։ Առանձնապես ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ մարդու աշխարհահանելությունը հիմնված է ոչ թե կրոնական, վերացական գաղափարների, այլ իր կարիքների, ցանկությունների վրա։ Այդ ձգտումներն են, որ գարեր շարունակ ոգևորել են նրանց և մեզ պայքարի գնահատան, երբեմն էլ սխալ միջոցների։

Բնական է, որ երկար գարերի ընթացքում միևնույն համառոտությունը չէր, որ պիտի համարվեր արդյունք հնգունի առացման ազդյուր։ Մանավանդ, որ բուսական աշխարհը միշտ էլ ի վիճակի է եղել տալ աշխատի նորկայացուցիչներ, որոնք իրենց կոնկրետ օգտակարությամբ ու առանձնահատկություններով հետաքրքրություն ունեին օգտագործվելու նման նպատակներով։

Այս տեսակետից ես ձեռագրերում երևան են գալիս բազմաթիվ վկայություններ։ Երբեմն էլ ազատվածք ու ազատված է անցյալի արշալույսի փորձն

[1] Մ. Գ ո ր կ ի, Խորհրդային գրականության մասին, Երևան, 1934, էջ 11—14։

ու պրակտիկան, թույլ և ոչնչացնում այդ վկայությունների մեջ ևս նկատելի է զորավոր բույսերի և նրանցից պատրաստված գեղատեսիների կենաց հերոսական բնույթը։

Այդպիսիներից է, օրինակ, «Մրվանդակը» կոչվող բույսը, որ հաճախ կոչվում է նաև «Սիրտացնը»։ Այդ բույսի մասին էլ պահպանված է մի հին զրույց, ուր նկարագրվում է, թե ինչ արարողություններով պիտի այն հանել հողից և օգտագործել։ Որքան էլ որ ապրումին է զրույցը, գործչությունը մեզ կան հուշեր՝ Մրվանդակը գինու և այլ նման նյութերի ու հեղուկների հետ խառնելով օգտագործելու մասին. «Գինով կամ քաղցր բանով ում որ կամես կերցուր»... Եթե Մոմա բույսը կապվում էր երկնային Մոմա աստվածուհյան գաղափարի հետ, ուստի և զրահով գնում էր առնչվելու նաև նախնիների հետևյալ գործողությունների հետ, ապա հիշյա այդպես էլ Մրվանդակը և՛ բույս է, և՛ մինուն ժամանակ Մրվանդակ հաքիմի (գիշատչական կին) ներկայացուցիչը, որն իշխում է հատկապես սիրո, ուստի և պտղաբերության երևույթների վրա։ Քանի որ նա կանացի ծագում ունի, ուստի նրան որոնելիս պիտի որպես ուղեկից ունենալ մի գնդեցիկ և երիտասարդ տղա. խնդ Հանդիսիս (քաղցիս), ուղղակի խոսել նրա հետ, առեղով.

«— Բարև քեզ, Մրվանդակ հաքիմ, որ գու ես սիրագիր, հանեմ գքեզ սիրոյ համարս։

Այս զրույցն ունի նաև չափածո տարբեր՝ դիցաբանական հասկացողություններով հագեցված.

... Եգիտար հարսն ու Մոման,
Նստած ի նան ի յաղիկին,
Ելցած ի հովն ի գիսակին,
Նրա ի լուռ ի կիպարին...
Գնամ գնան սրանչելի...

Սիրո և պտղաբերության գաղափարներից առաջանում է նրան հերոսության, պայքարի մոտիվը, ուստի այստեղ էլ կան համապատասխան տողեր։ Պարզվում է, որ այդ բույսի ուժգնությամբ է, որ հերոսները տեր են գտնում հրաշքային հզորության, համառության, համարձակության և մինչև հաղթանակում։ Տվյալ գեպքում, որպես մինչնագործում հանդիսանում հերոս այդ զրույցի մեջ տեղ է գտել Մուշեղ Մամիկոնյանը՝ փոխարինելով ավելի հին հերոսներին։ «Եվ յոտս քաշ Մուշեղն գոտւ ի քաշ տարնո[1]։ Մինչև այսպես էլ համապիտուտ ծագումի զրույցի մեջ նշված էր Անահիտ Երիտասարդ անունը[1]։ Դա մինակամայն հասկանալի է, որովհետև այդ զորավոր բույսերը նաև իմաստություն, գիտություն հովանավորներ են համարվել, ուստի մինչնագործում այդ զրույցների մեջ կարող էր տեղ գտնել Երիտասարդ նման մեծ գիտնականի անունը։ Ուշագրավ է հատկապես անվանի բժիշկների անունների հիշատակումը նման զրույցների մեջ, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես նրանք, տիրապետելով այդ բույսերին, հատկանում են բոլոր բույսերի ուժգնությունը։ Որը նրանք տարն են քարեբանում գեղարույսեր հավաքելու, յուրաքանչյուր բույս ու ծաղիկ գանչում է նրանց իր մոտ և ասում, թե ինչն ինչ ցավի դեմ կարող է օգտագործվել։ Դա ինքնին մատնում է, որ այդ բոլոր զրույցների ու ծեսերի հիմքում ընկած է բույսերի օգտակարությամբ զբաղվող մարդկանց փորձն ու պրակտիկան։

Այս գիցաբանական զրույցների մեջ, յուրահատուկ ձևով, արտացոլված են նաև հատարկական աշխատի վաղեմ գաղափարներ, ինչպիսիք են հայրենասիրությունը, լուսավորությունը, գիտությունը և այլն։ Նրանք չորափում են նաև սոցիալ-պատմական հարցեր։ Օրինակ, մի հայրեն ասում է.

Ասա արմանի ես գան,
Ու ի վեր գնացիս Բան գնիզ.
Քո նաւ պրատարգ եմ ես,
Գա՛մ, չինեմ ճեզի ասէ ու անդ.
Ասես՝ւմ, ի սարերդ եկամ,
Ու ծալին Բաղեմ—պրաս գնդ,
Ասես՝ւմ, իմ չինասեր եղեսիր,
Ելիսե՛ւմ չասդ ասէ ու անդ[2]։

Սիրած աշխատ մինչնագործության աշխատավորության երգերի մեջ մինչև ապառնում են խոչընդոտը, գնողները։ Հայրենիների այս տեսակետից մի ընդհանուր ու խոչ բոլորի չերտ ունեն, որը և նրանց սոցիալական չերտն է։ «Ոչ ոչինչ չարչ աչխարհ երթանքս,— ասում է մի հայրենում երիտասարդն իր սիրուհուն, «Այս աշխարհ մեզի չի՛ պիտի, որովհետև այստեղ մինչև ահ ու երկյուղի մեջ են նրանք, ոտան վախենում է, որ իր սիրուհուն վարդի նման պիտի չուտով ուժգնները ու չարչամները պոկեն։ Այս ընդհանուր ֆոնի վրա ավելի քան հատկանշական է գտնում ընդգծվածը հայրենի ոգին։ Նրա մեջ էլ կա մի գժգոհություն, որը բացահայտ ձևով գրսևորվում է վերջին տողում, ուր

[1] Ձեռագիր № 7222, քերթ 12ա։ Այդպես կան նման զրույցներ նաև ուրիշ բույսերի մասին։

[1] Այդ վարիանտներում նշված է տրիւ «Հանդիս» Երիտասարդ կամ «Երիտասարդ» ձևով։

[2] Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940, էջ 122։



Նկ. 1000

նրիատատրը խոստում է ոմանց տուն ու տեղ ավերելու մասին։ Այդ նպատակին հատնելու համար նա ևս ցանկանում է ձեռք բերել ոչխրու գնդը, ծապկիը, Պրմանգակը, այն սիմվոլին գաղափարը, որի մեջ ժողովուրդը գործը չարունակ նաև հերոսության իմաստն է խտացրել։ Պրմանգակը ավելոյ հարկհնում էլը է ժողովրդական հերոսի համար, որով նա կարող է հատնել իր սիրուհուն, նրա համար տուն ու տեղ կառուցել և միամամանակ ցանկել քրնամիների տեղն ու տունը։ Ձգիտի կարծիք, ինտրկե, թե միջնադարյան նրգիչները ու աշխատավորները լրիվ համաատագել են նման լեգենդներին, և թե-որ բուլտերի հետ են կապել իրենց պատկերի հատնելորը։ Դա մի մտածիվ է ածել, որը հիմնականում, փոխաբերական իմաստով է բնութագրել այն ժամանակի։

Ավագիով, իրոք, կարող ենք ասել, որ Հարատատում ես, վոչ ժամանակներից սկսած, պատրաստվելիս են ածել կենաց հերոսներ և բարձրել պատկերաքրջան ատենի և հետագայում ձևված համանման այլ հանգամանքի ժամանակ։ Ուստի և միանգամայն հասկանալի է, թե թնչու հայկական գարգարվեստում այնքան մեծ տեղ են գրավում նաև կենաց հերոսը, համապատասխան տեսիլները, գավաթները և այլ մտիվները։

* * *

Այժմ փորձենք կատգ տալել քննվող հանգամանքից ու ձևերից տեսրաժան կերպով հանգած եզրակացության մրցումների, խաղերի, ազգրատային վարժություններին վրա, որոնց ուշագրության կենտրոնումն են գտնվել կենաց ծառերը, կենաց հերոսները, հատուկ տեսիլները, գավաթները, պատկերաքրջան սիմվոլները, ինչպես նաև հերոս նախնիները ու նրանց հարցրկները։

N 4511 ձեռագրի 111բ քերթում նկարված է մի տնավորված կենաց ծառ, որի տեսիլանի գին վրա գտնվող ծորակից հոսում է կենաց հերոսը և լցվում գավաթի մեջ։ Այդ ծառ-տեսիլի ծառ կանգնած է մի սիրուհի՝ ատավածուհի, իր քաղի վրա կրնկով պատկերաքրջան սիմվոլը (նկ. 1000)։ Անկասկած միջնադարյան մանրանկարչի կատարած որոշ խմբագրումներից, այսօրկ տակա է հետագին տեսահանգամանքից մի ուշագրավ հարց։

Ինչո՞ւ է լցվում այդ գավաթը, ո՞ւմ համար, ինչո՞ւ է այնտեղ կանգնած ատավածուհին կամ նախամայրը։ Միանչ կրկներ կարծել, թե հենց այդ էակի համար է լցվում կենաց հերոսը, ժողովրդական մտածողությամբ նման գեպքերում նախամայրերը և նրանց հարցրկները հրևան են գալիս որպես կենաց հերոսի մատակարարողներ։ Այս առումով ուշագրավ է *N* 2522 ձեռագրի 229ու քերթի նկարը, որտեղ կիսամարկ ատավածուհի լցնում է միանգամից մի քանի գավաթ (նկ. 1001)։

N 3393 ձեռագրի 2ա քերթի մուտքագրության հանգիպում ենք կենաց հերոսի տեսիլին՝ գիրքաանական ծագում ունեցող կնոջ գլխի վրա (նկ. 1002)։ Այդ կնոջ հրկու ուսերից բուսել են պատկերաքրջան հյուսերը, իսկ հրկու կողմերից գնալի տեսիլ են մտանում հրկու սիրամարգ։ Նկատի՝ նախամոր գաղափարն ունի. նա է, որ իմնում է ատեմի ամման և գարգացման հրևույթների վրա։ Ուստի նա իր գլխին է պահում կենաց հերոսը, որն այստեղ իմաստավորում է ատեմի գարգացման ուժերը։ Այդ հերոսին մտածված գույգ սիրամարգերը ատեմի գույգ ֆրատրիանների հոգիներն են։ Այստեղ էլ նախամայրը հրևան է գալիս կենաց հերոսի մատակարարողի գերում։



Նկ. 1001



Նկ. 1003

Համապատասխան մի ուշագրավ հուշարձանի նկարի ենք հանդիպում Կ. Վ. Տրևերի ուսումնասիրություններից մեկում։ Դա մի սայլ է, որի վրա գտնվում են եղնիկներ, եղներ, մարդիկ և այլն. նրանց միջից խոյանում է մի կնոջ մարմին՝ գլխի վրա, զույգ ձեռքերի օգնությամբ պահված մի մեծ անոթով (նկ. 1003)[1]։

Հավանական է, որ առավել հին ժամանակներում մարդակերպ նախնիների փոխարեն պիտի լինեին հեղուկը բաշխողի դերով պատկերվեին տոտեմ կենդանիները։ Դրա վկայություններից են այն մանրանկարները, որտեղ, իրոք, հեղուկը թափվում է տարբեր կենդանիների բերաններից։ Հաճախ էլ նկարվում են հեքիաթային, հրաշագեղ ու երփներանգ փետուրներով թռչուններ՝ կենաց հեղուկով լեցուն գավաթը կտուցներին։ Այդպիսիներից են, օրինակ, № 3722 *ձեռագրի* 232ա *թերթի և* № 378 *ձեռագրի* 2ա *թերթի նկարները* (տե՛ս նկ. 1004, 1005)։



Նկ. 1002

Համապատասխան հարուստ վկայություններ կան նաև հեքիաթներում, երբ հերոսներին օգնության են հասնում թռչնակերպ նախնիները՝ հրեշների ու դևերի աշխարհներից բերած անմահական ջրով։

Այժմ հասկանալի է, թե ինչու հնագույն ծիսական կաթսաների վրա հաճախ պատկերված են լինում նաև մեկ կամ մի քանի թռչուն. երբեմն էլ այդ կաթսաներն ու անոթներն ընդունում են թռչունի ձև, օժտվում են թռչնակերպ հարմարանքներով և այլն։

Այս կապակցությամբ հիշենք Կ. Վ. Տրևերի վերևում նշված ուսումնասիրությունից հետևյալ նկարները (տե՛ս նկ. 1006, 1007), *ուր ծիսական կաթսաների վրա առկա են նաև թռչուն-սատանաների պարզ և ոճավորված պատկերները։*

Այս կաթսաները էլ, ինչպես ճիշտ կերպով ենթադրում է Կ. Վ. Տրևերը, ծառայել են կենաց հեղուկի համար, ուստի և համարվել են սրբազան[1]։

Ուշադրություն դարձնելով կնոջ գլխին գտնվող կաթսայի մոտիվի վրա, մենք նրան հանդիպում

[1] К. В. Тревер, Древнеиранский термин „Ратна", Известия АН СССР, серия истории и философии, 1947, № 1, стр. 78.

[1] Там же, „В котлах этих, вероятно, варилось культовое пиво, судя по деталям борта и слива, облегчающим выливание из котла какой-то, повидимому, ценимой жидкости. У осетин котлы являлись как бы свидетелями нерушимой клятвы".



Նկ. 1004



Նկ. 1005

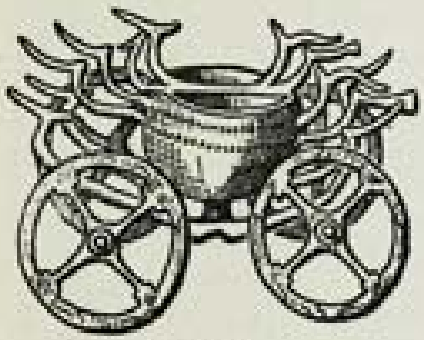
Հնդ է՛լ ոմիկի ոչյի բնիկոց ոնկերում։ Գրիգոր Մագիստրոսը յուր քրքերի մեջ այս առումով ասելու է կարևոր ուշադրություններ։ «Եռ ոձէ Գռիգորս գրված մի համակում նա ասում է.

«Եռացիկ ասորեցի քեզ գոչ գնդեցիկ, գնրուհասիկոյ յինքնակալն, Հախտրակիոյ մանուածոյ, ոչյ մնե քան զսոխան Քնազոգիան. մաքուսասոր է և սանին Աքիոգիոնոյ, որ կոչ կասուցկոյ ի Աքիոգիոնի գլխին գրված կաքաոչի հետ։ Մագիստրոսի ուշադրած կաքաոչի պատվանդանի վերին մասն էլ ունեցել է պոդի մե՛ հետաքրքիր պարագան գիւրն աքնասկոյ։

Մի այլ համակում Գր. Մագիստրոսը նորից է հիշում Աքիոգիոնի արձանը. «Ոչ քոզից չասել և զոանն, ի վերոյ գլխոյն կալով Աքիոգիոնոյ անգրուշն, զոր ոչեմ ի ասացին պերըն այն մանկ-



Նկ. 1006



Նկ. 1007

վերոյ նոասանուշն գազաքան վերոյ անգրուշն ի ասացին[1]։ Գոչ և ասե բառերը կաքաոս բառի իմաստն ունեն։ Պարզվում է, որ Հասուկ Գիտակատարության համար Մագիստրոսը սեր Գրիգորին է ուղարկել մի հախտրակյոյ, շնորհ կաքաոս, որը և նա համեմատում է Հունական ասացիների ասատկան գազաքանն ունի, յորում հրրայնկերքն մասնեն յասուր Հանգիստներ[1]։

Այս կապակցությամբ հիշենք Հունական ասացիկ կուլտուրայի որոշ օրինակներ։ VI գարին (ն. մ. թ.) պատկանող մի գիտական-գեղարուեստիկ անոթի վրա պատկերված են ապրուստային տեսարաններ, ուր է՛ որսորդություն, հատամարտ (կռո-

[1] Գրիգոր Մագիստրոսի քրքերը. հրատ. Ա. Տաճատյան. Աքիստանդրապոլ. 1910. էջ 88—89։

[1] Նույն տեղում. էջ 208։



Նկ. 1008

արչավ), ձիարշավ և այլն։ Անոթի կենտրոնում պատկերված է նաև պարգևատրչության սրահը՝ աստվածուհու արձանով։ Այդ սրահում, որպես մրցույթը վերարկող մրցանակատրչության գլխավոր առարկա, նկարված է մի զարդարուն անոթ (նկ. 1008) [1]։

Հիշենք նաև բուֆորյան քաղաքակրթության ժամանակաշրջանին պատկանող մի ուրիշ անոթ (V դ. ն. մ. թ.), որի վրա նույնպես մի կողմից պատկերված են սպորտային մրցումները, իսկ մյուս կողմից՝ աստվածուհին [2]։

Առանձնապես ուշագրավ է մրցանակատրչության սրահը։ Կնշանակի առագիտններում, ուր տեղի են ունենում տոնական մրցույթումները, իրոք, գոյություն են ունեցել խորանամաի հատուկ կառույցներ։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ այդ հին հանդեսներում առանձին տեղ են գրավել նախամարտերն ու մարզ-աստվածուհիները՝ կապված գարնան և պտղաբերության գաղափարների հետ [3]։

Այս առումով մեծարժեք վկայության ենք հանդիպում № 2629 ձեռագրում։ Վերցնենք այդ-տեղից Ը և Ճա քերթերի խորանները։ Ը քերթում պատկերված է հարթատափեսական քեմ-խորանի առաջին մասը կամ հանգստատեղը։ Նրա հիմքում քնկած է մի ընդհանուր հարթություն, որի վրա, հոլյիպտական գերքով, գրված է մի գիրան։ Այս վերջինիս վրա բարձրանում են երեք ոճավորված ծառեր։ Ծյուսերի վերին ծայրերի վրա նույնպես գրված է մի մեծ գիրան, որի կենտրոնական մասի վրա բարձրանում է, որպես երկրորդ հարկ, մի զարդարուն կառույց. նրա վերին մասում գրված է կենաց Հեղուկի անոթը, կողքերին՝ քաղցուն ծնողգույցի ներկայացուցիչներ։ Այստեղ, սակայն, կա մի առավել ուշագրավ մանրամասն։ Աջակողմյան գիրանատեղերի վրա գրված է կենաց Հեղուկի մի մեծ ու գեղեցիկ անոթ, կենաց ծառի ոճավորմամբ և կենաց ծառով։ Ձախակողմյան գիրանատեղերին նստած է երկար վարսերով մի մերկ կին, որի մարմնի որոշ մասը ծածկված է կարմիր ձիրա-

[1] Большая советская энциклопедия, VI, второе изд., стр. 528—529.

[2] Там же, V, стр. 621.

[3] Մարզ աստվածուհիների հպկրված տեսակությունների մասին արժեքավոր նկատողություն է պահպանված հայկական տոնի բահատիպ-փչչիսփո (I դ.) հուշարձանում հարի մերկ կնոջ պատկերում։ Ս. Լ ու կ ո ն ի ն, О природе вещей, I, АН СССР, 1946, стр. 107—111.



Նկ. 1009



Նկ. 1010

նիով (նկ. 1009)։ Նա ձեռքին ունի առաստւոյան մի նշույտը, որի մյուից նուշեպես ծիլ է կճնաց ծառը։ Մյուսների հիմերում բնկած գերանի ծայրերն էլ համապատասխան ձևով ապատ են և կրում են մի-մի ծառ՝ քաշտեավ։

Ձյս է ժոտավորապես այդ խորանի ամրողջ պատկերը։

Մեզ արդեն առանձին-առանձին ծանոթ են և՛ կիներ, և՛ առաստւոյան նշույտը, և՛ կճնաց Հեգուհի տեսիլը, և՛ ձեռզ-գուշկերը, և՛ մյուսները։ Այժմ նրանք նրնան են գալիս մի ամրողջական տեսարանում, հարտարապետական կառույցի վրա։ Պարզ է, որ տյտեղ արդեն գործ ունենք ոչ թե սովորական գործերի մի պատահական կոմբինացիայի, այլ տոնահանդեսային մի տեսարանի ցուցադրման հետ։ Հարտարապետական այդ կառույցը ոչ այլ ինչ է, քան մի բեմ, որի վրա բազմել է պղպտրելության ատենաժուհու գերաճատարը։ Մանրամասնություններ պատմել այդ տեսարանի մասին առայժմ հնարավոր չէ, քանզի ընդհանուր գծերով կարող ենք ասել, որ այդ գերաճատարը հանդես է գալիս որպես առաստւոյան նշույտի, կճնաց Հեգուհի, սիրո և պղպտրելության գազափարների հետ սերտորեն կապված դիցարանական հերոսուհի։ Տեսարանն ամրողջությամբ գործնական էլ։

Մեշանակի տյտեղ էլ գործ ունենք նախնական քատրոնի մի տեսարանի և նրա բեմի հետ։

Ձյժմ վերցնենք հարտրգ խորանը, որն Ո՛չ ամենի լրիվ պատկերացում է տալիս մեզ։ Ձյտեղ էլ հարտարապետական կառույցը կամ բեմը ունի երեք մասն, որոնք նախորդ խորանի հետ կազմում են մի կոմպոզիցիա։ Ոչնն առաջին խորանի երեսն տյտ խոյակները կրում էին գույզ թռչունների պատկերներ և մի խոյակն ուներ բուսական ոճավորում, ապա երկրորդում ընդհակառակը, երեսն խոյակ բուսական են և մեկը՝ թռչնագլուխ։ Առաջմում է բնգամենը վեց մյուն, որոնցից երեքը թռչնագլուխ խոյակներ ունեն, իսկ երեքը՝ բուսական։ Նրանք իրար հարտրգում են մենքնգմեկ. ձեռզ-գույզ — պատ, ձեռզ-գույզ — պատ հարտրգականությամբ։ Առանձնապես ուշագրավ են այս երկրորդ խորանի ներկայացման տեսարանին վերաբերող մոտիվները։ Մյուսների վերին ծայրերին գանվող գերանի գույս պրժած երեսն գրոսիների վրա նույնպես ցույց է տրված համանման տեսարան։ Ձախ կողմում գրված է կճնաց Հեգուհի մի մեծ ատաք, իսկ աջ կողմում՝ մի կիսամերկ տղամարդ, որը նույնպես մասամբ ծածկված է կաթիլ կառույով (նկ. 1010)։ Նա ձույլված է կճնաց ծառի հետ, որի վրա կա նաև մի թռչուն։ Ձյս ֆիգուրան գանվում է ստեղ ու հավելական բնույթ ունեցող չարժման, բնկացքի մեջ։ Պարզ է, որ այստեղ արդեն գործ ունենք պղպտրելության ատենաժուհու գուցակցի գազափարի հետ։ Նախորդ խորանի և այս խորանի վրա երեսն են գալիս նույն տեսարանի մասնակիցները։ Հենց այստեղից էլ պարզվում է մի ուրիշ հարց, որ առաջին և երկրորդ խո-



Նկ. 1011

բաճկոնը ոչ թե առանձին-առանձին պատրաստված հարստաբազկանական կատուշքներ են, այլ նույն կատուշքի տարբեր կողմերը։ Դա մի բեմ է, որը գտնվում է վեց սյուների վրա, և, հավանաբար, ունի կլոր հատակագիծ։ Ով ա՛յն, ինչ գեղանների ժայռերի նման է պատկերված, ոչ այլ ինչ է, քան, իրոք, աշնպիսի տարատեսակներ, որի վրա էլ հանդես են բերել գեղակատարները։

Այս երկրորդ խորանում ազամարդու պատկերից ներքև, նախորդի նման, ցույց է տրված մի ժաո, որը, սակայն, ավելի քան հարուստ բովանդակության հետ է կապված։ Այդ ժաոի վրա կանգնած է մի թռչուն (արագիլ), գիպի որը բարձրանում է մի վիշապ-ալ՝ փաթաթված ծառի բնին։ Այստեղ արդեն գործ ունենք նաև վիշապամարտի գիցաբանության ցուցադրման հետ, որի մասին խոսք կլինի առանձին։ Նման տեսարան է ցույց տրված նաև ժամի կողմում, ուր ծառի վրա պատկերված է թռչունի բույն, մեջը՝ ձագեր։ Նրանցից վերև քնատարած մայր թռչունն է պատկերված՝ գարեան սիմվոլ ոսոը կոտքին։ Այստեղ էլ ոձ-վիշապը ոտքում է գետի վեր։

Այս բոլորի ամբողջությունն է՛լ ավելի որոշակի կերպով է խոսում նկարագրվող տեսարանների դիցաբանական էության մասին։

Համանման տեսարանների ենք հանդիպում նաև ուրիշ ձեռագրերի խորաններում։ Հենց նույն տեսարանի մի այլ ընդօրինակությունը պիտի հանդիպել № 2708 ձեռագրի 478բ և 480ա թերթերի խորաններում, որոնցից այստեղ ներկայացնում ենք մի հատվածի (նկ. 1011)։

Վերոհիշյալ փաստերը ցույց են տալիս, որ կենաց հեղուկները և նրանց հետ կապված ուռքենները, գավաթները, հզղյուրները հին ժամերում և տեսահանգիստներում մեծ տեղ են գրավել։ Հասկանալի է, որ այդ ուռքերը և նրանց մեջ լցված հեղուկը չէին կարող հանրամատչելի լինել բոլոր մարդկանց համար։ Հենց վերևում մեջ բերված նկարների մի մասում, ինչպես տեսանք, նրանք կապված են եղել հատուկ մրցությունների հետ, ուսոի և մրցանակաբաշխության առարկաներ են եղել։

Այս մասին հարուստ վկայություններ կան նաև ժողովրդական բանահյուսության մեջ, ինչպես նաև ժամերում։ Քանի որ այդ վկայությունները մի կողմից ոգնելու են այս հարցի պարզաբանմանը, իսկ մյուս կողմից՝ իրենց ևս բացատրության են ստանալու, ուսոի ամփոփ կերպով կանգ առնենք գրանցից մի քանիսի վրա։

Ձագարանում պրի առնված մի ազոթքի համաձայն, երեխաները, մինչևնքի հնագական քնվածքից իրենց բաժինները ստանալիս, ուսեյուց ասալ, սենչացել են ինչ-որ բան և պահ.

> Ճառատան, գան են պարնանով պարնանոս.
> Ճառատն մանուկն ի լինկին.
> Տաս Ի՛ն բաս, առա Ի՛ն պահ.
> Ու պրնգիս բաղեռապահն Ի։

Կարևորն այստեղ ոչ թե բաստ ու ոչ էլ պահն է, որ առնչում են երեխաները։ Այդ ի՞նչ բաստ ու պահի մասին է խոսքը։ Պարզ է, որ կենաց բաստ և պաղատանքության պահի։ Դրանք նվեր այդ ժամանակ արդեն ծիսատոս-ատաժուց էին ազնվում, ապա որոշ ժամանակ առաջ հնքանոսական ատյանաժուհերներն էին բաշխում, իսկ ուրիշ տեղերում գանազան հնքանոսական ատյանաժներ՝ ինչպես քրիստիքյան գավաթի ներկայացրած տեսարանում, մորթվինական երգերում և այլն։ Հիշենք կոպատական ոսկե վրա պատկերված պաղատանքության ատյանաժուհին՝ գլխին՝ ծաղկա-պաղպին պահ, ձեռքին՝ առատության հզղյուր (նկ. 303)։ Ահա դրանցից է, որ մասն են պահանջում երեխաները։ Իսկ, ինչպես հայտնի է, պաղատանքության ատյան-

---

1 Գ. Հ ա յ կ ա ն. Ծիսանքներ ժողովրդական բանահյուսության։ Քնքիյա, 1882, էջ 70։

ժողովուրդները հենց այդպիսին են համարվում իրենց էությամբ։ Նրանք են, որ իրար հետ պարզվատում են արքիներին, քաղաքին, իմաստունների, ազնիվների, արդարների։

Վերցնենք «Հայոց աշխարհի ազգ հնգեակը»[1]։

Այստեղ նրանցից առջում է Հատուկ գաստիարակությանը, որով նա պիտի հերոսանա։ Նրա ամբողջ սերտագործությունները պատրաստում են մի նպատակի ետևից. սիրել Հատուկ նշանակություն ունենալ քաջերի։ Նա գնում է իւր քերելու մի ազգությունից, որն անմասնակից է հատորակ մարդկանց։ Որ նա ընտրանում է իւր վիրցնել, չորի միջից գուրս է գալիս մի սպիտակ ձիով ու բռնում տղայի կողից։ Դրան այնքան ուժով է սեղմում այդ բազուկը, որ նրա սերը, Հյուրով, գնդի տղան է նեռում մի փայլուն քաջ ու ինքն անհայտանում չորի խորքում։ Այդ հրաշք քաջը սկիզբ է գնում հերոսի հաշտող գործողություններին։ Նա նույն չրայլին սպիներից խլում է նաև հագի, սփռոցի և այլ նման կարևոր հագուստեղենների գաղտնիքները։ Նա ի վերջո գուրս է բերում չորի տակից նաև բոլոր բարիքների վրա իշխող կույս աղջիկներին, այն սպիտակ բազուկների տերերին և ամուսնանում իր ընկերների հետ, մինչ հետ էլ ամուսնանալով ինքը։ Ահա ութ քաջեր ու ութ պատկեր խորհուրդները։ Ուշագրավ է, որ այստեղ էլ գրանք կապված են կանացի գաղտփարների հետ, այսինքն՝ մայրության, նախ ամենից, պաշտպերության ու սիրո աստվածուհիների և այլ նմանների հետ։ Առավել ուշագրավ է այն, որ այդ բոլորը ձեռք են բերվում ոչ թե սովորական ձգտումով, այլ խնդրի, ուժի, իմաստության, անձնազոհության և ամենը պայքարի միջոցով։

Այս նույն երևույթն ենք տեսնում նաև մեր հպատում։

Պետեն քաղաքի քաջավորի ազգին
Մեն կամ լիմ լար Ս լրեն,
Եմեսար բերամ գրեն,
Մեն կամ էլ գառարդ Ս բերամ գրեն,
Թզրի մեջ կերթա Ս...
Ասի՛, քեզի ա՛ռ ն։

Ծիծ նկարչու լինենք այդ սափորները, ապա ֆառանանք այնպիսի անուններ՝ պատուհների բերանների, որպիսիները տեսանք վերևում։

Այստեղ էլ, սակայն, միայն այդքանով չի ամփոփվում Հարցը. Հերոսը Հերոսուհուն Հասնելու համար պիտի համապատասխան քննություն տա։ Նա պետք է ցույց տա իր ֆիզիկական ու մտավոր կարողություններն Հզորությունը. դրանցով Հագնի բոլոր մրցակիցներին և ապա միայն Հասնի «Ին քաջին» ու «Ին պատկին»։

Այսպիսի գաղափարների չամապատկ օրինակ է նաև Ծաղման Մանուկի սիրավեպը։ Այդտեղ Հերոսը, ինչպես «Հայոց աշխարհի ազգ»-ում, գաստիարակվում է քառասուն մանկանց Հետ, մինչև գառնում է քաջասիրտ, գիտուն ու գեղեցիկ երիտասարդ։ Եվ ահա նա գնում է մրցության և Հաղթանակի միջոցով ամուսնանալու։ Մրցասիները ունի եև ունենում որևէով, որոնց նա բոլոր գեպքերում էլ Հաղթում է, արժանանում Հերոսուհու սիրուն և նրա Հոր մրցանակին, որը նրան տալիս է գավաթ և աշտարակ—գինի.

Ըսկի նոնա ենա, գինի և չնորհք...

Մա ոչ թե մի պատահական վարքատրություն է, այլ Հին գաղափարների և ձևերի մի ուժեղ մնացուկ։

Սիրո, չորի և գավաթի մասին մարդկանց ունեցած Հին պատկերացումները առատորեն պահպանված են նաև ժողովրդական խաղիկներում, բայց այդեն իրենց նախկին իմաստը կորցրած և նոր բովանդակություն ստացած։ Այդտեղ երիտասարդն ապրիա Հետ բացատրվելիս, նրա սերը խնդրում է ոչ թե բառերով կամ Համբույրներով, այլ ինչի և չորի մասիվով.

Ըռեսաքն բառ, ասկի չատր,
Մենկ բառ կասիմ, նենա առար...

Այս երևույթն առավել ցայտուն ձևերով է պահպանված միջնադարում գրի առնված ժողովրդական մի չարք երգերում և Հայրենիքներում։ Քանենք գրանցից մի երկու օրինակ.

Ինչ բանի մ' Ս առար,
Ելար երես, ա՛յ,
Ու մոլորական, ա՛յ,
Ինչ, իմ պատճառ, էլնիկ,
Ու կերար գնալ չատե, ա՛յ։

---

1 Հայ ժողովրդական հեքիաթներ։ Կազմեց և խմբագրեց Ս. Պետրոսյանը։ Երևան։ 1959, էջ 138—139։

2 Ինչպես ասեր, Ս. Երևան, 1958, էջ 142—143։

Կարմիր իր ձեռին,
Ազատ հոգս, ա՛յ,
Իր հանդերձ ըտնկի, ա՛յ,
Մեր, իմ պարան, կ՚ելնի,
Ու կերթար գնդի մեռնի, ա՛յ։

— Ազգին, լեզ ու սուր,
Ազատ հոգս, ա՛յ,
Ելլո պատճի ըլնու, ա՛յ,
Մեր, իմ պարան, կ՚ելնի,
Ու խիտա [իմ ծ]արտուղ, ա՛յ։

— Տիկին ամոլ ու պարզ,
Ազատ հոգս, ա՛յ,
Ջուրս պղղ ու [սառ],
Մեր, իմ պարան, կ՚ելնի,
Ձկնիմ ասղ ի մեզ, ա՛յ։[1]

Ազատիկ չուրը ոչ միայն սիրո սիմվոլն է, այլև ուրիշ խորհուրդներ է արտահայտում։ Ազգինկը խուսափում է սիրած տղայեն չուր, այսինքն՝ տեր խոստանալ, որովհետև նզանակն խախուն ամպ ու պարզ է լինում, իսկ չուրը՝ պղղ ու տաք։ Դա մահացու է։ Այս միտքն ավելի որոշակի է ուրիշ վարիանտներում.

— Ազգին, ապտոդ արևուն,
Նայդգին պոխ մի ըսար աստ։
— Ջուրդս սառ է, չէ պահիր,
Մեր պիտուն ըսաս մարդ է մեռներ։
— Թող խմեմ ու բան մեռնեմ,
Հալալիմ քե մարդս չէ բներ[2]։

Մի այլ օրինակում ազգինկը մեղադրում է տղային՝ գարեջուր նույն պատճառով.

Ասաց.— Երկեմ ածզող էրավ,
Իմ կերի ըրնկ սառ-խով կրավ...

Այս չարագուշակ երևույթին ազգում է նաև տղայի վրա.

Ասաց.— Ինձ խար սառ ատ,
Երկեմ ածզող տղավ,
Իմ մեջաց խմեռ բառնավ...[3]

Նման օրինակներ կարելի է տեսնել նաև շատ ուրիշ ազգություններում, որոնց քվարկման կարիքը չկա[1]։ Մենք առայժմ չխորանանք չրի, սիրա և տամպլորդի, տաք ու պաղի հարցերի մեջ։ Ընդգծենք միայն, որ, իրոք, չուրն ու քամը սիրա սիմվոլներ են։ Կարիմենքը, մի նայած, հետապնդում են իրենց սիրուհիներին՝ հանուն չրի և քամի։ Այդ ևվերն առանալու, այդ չուրն ըմպելու համար նրանք պատրաստ են իրենց կյանքը չխնայել։ Հենց այդ պահին երևացող վտանգները պահանջ են դնում երիտասարդների առաջ՝ ցույց տրվել իրենց ուժն ու խիզախ, քաջությունն ու անձնազոհությունը։ Դա արդեն այն ընդհանուր ոգին է, որ կա ոչ միայն նման ա՛յլ երգերում, շատ հեքիաթներում, այլև մեր էպոսում։ Դա հին դիցարանական հասկացողություն է, որի արժանահները քաղված էին իրական կյանքում, որը, վերջին հաշվով, հանդում էր առողջ, խիրխիս, խնչոջ, անձնվեր, ուժեղ, քաջ, առաքինի սերունդ պատրաստելու նպատակին։ Հենց այդպիսի առաքինությունների մարմնացումներ են մեր էպոսի բոլոր հերոսները։ Հերոսուհիներն իրենց են միշտ այդ հարցն առաջ քաշում, իսկ երիտասարդներն ու գոհարները են պահանջում, որ իրենց հետ ամուսնանալ ցանկացողներն այդպիսին լինեին։ Դա, վերջին հաշվով, մայրիշխանության պահանջն է՝ իր ժամանակի տղամարդկանցից, այլապես քեռն ու տոհմը, արտադրական այնքան խղճուկ պայմաններում, չէր կարող իր գոյությունը պահպանել։ Միակ միայն տղամարդիկ չեն այդպիսին, կին էլ է քաջ ու խիրխիս, խնչոջ ու անձնվեր, ով հենց այդպիսին են նույն գոհարներն ու իսանդուխտները։ Այս բոլորի մեջ պահպանված են նախնադարյան տոհմատիրական կարգերում գոյություն ունեցած իրականության հետքերն ու արձագանքները։

«Մեզ այս տոհմային կազմակերպությունն իր ամբողջ մանկական պարզությամբ և միամտությամբ ինչպիսի՞ գարմանալի մի կազմակերպություն էր,— ասում է Ենգելսը[2],

«Ի՞նչպիսի տղամարդկի ու կանայք է ծնում այսպիսի հասարակությունը, ապացուցում է գեռևս չփշացած հնգկացիների հետ գործ ունեցած բոլոր ազիտակների հիացմունքը այս փորթրտոնների անձնական արժանապատվության, չիոնեստության, ուժեղ բնավորության և քաջության հանդեպ։

Այդ քաջության օրինակները տեսանք մենք բոլորովին նորերս Աֆրիկայում։ Մի քանի տարի

---

1 Ձեռագիր № 7700, քնկք 96բ։

2 Մ. Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940, էջ 171։

3 Ա. Տեր-Գաբրիելյան, Գանգուխա վանեցին, Կ. Պոլիս, 1878, էջ 113։

1 Տես մի յուրաքանչյուր էջի, սիրա և տամպլորդի, տաք ու պաղի հարցերի մեջ։ Ընդգծենք միայն, որ, իրոք, չուրն ու քամը սիրա սիմվոլներ են։ Կարիմենքը, մի նայած, հետապնդում են իրենց սիրուհիներին՝ հանուն չրի և քամի։ Այդ ևվերն առանալու, այդ չուրն ըմպելու համար նրանք պատրաստ են իրենց կյանքը չխնայել։ Հենց այդ պահին երևացող վտանգները պահանջ են դնում երիտասարդների առաջ՝ ցույց տրվել իրենց ուժն ու խիզախ, քաջությունն ու անձնազոհությունը։ Դա արդեն այն ընդհանուր ոգին է, որ կա ոչ միայն նման ա՛յլ երգերում, շատ հեքիաթներում, այլև մեր էպոսում։ Դա հին դիցարանական հասկացողություն է, որի արժանահները քաղված էին իրական կյանքում, որը, վերջին հաշվով, հանդում էր առողջ, խիրխիս, խնչոջ, անձնվեր, ուժեղ, քաջ, առաքինի սերունդ պատրաստելու նպատակին։ Հենց այդպիսի առաքինությունների մարմնացումներ են մեր էպոսի բոլոր հերոսները։ Հերոսուհիներն իրենց են միշտ այդ հարցն առաջ քաշում, իսկ երիտասարդներն ու գոհարները են պահանջում, որ իրենց հետ ամուսնանալ ցանկացողներն այդպիսին լինեին։ Դա, վերջին հաշվով, մայրիշխանության պահանջն է՝ իր ժամանակի տղամարդկանցից, այլապես քեռն ու տոհմը, արտադրական այնքան խղճուկ պայմաններում, չէր կարող իր գոյությունը պահպանել։ Միակ միայն տղամարդիկ չեն այդպիսին, կին էլ է քաջ ու խիրխիս, խնչոջ ու անձնվեր, ով հենց այդպիսին են նույն գոհարներն ու իսանդուխտները։ Այս բոլորի մեջ պահպանված են նախնադարյան տոհմատիրական կարգերում գոյություն ունեցած իրականության հետքերն ու արձագանքները։

«Մեզ այս տոհմային կազմակերպությունն իր ամբողջ մանկական պարզությամբ և միամտությամբ ինչպիսի՞ գարմանալի մի կազմակերպություն էր,— ասում է Ենգելսը[3],

«Ի՞նչպիսի տղամարդկի ու կանայք է ծնում այսպիսի հասարակությունը, ապացուցում է գեռևս չփշացած հնգկացիների հետ գործ ունեցած բոլոր ազիտակների հիացմունքը այս փորթրտոնների անձնական արժանապատվության, չիոնեստության, ուժեղ բնավորության և քաջության հանդեպ։

Այդ քաջության օրինակները տեսանք մենք բոլորովին նորերս Աֆրիկայում։ Մի քանի տարի

---

1 Տես Ա. Յ ա ր ո ւ թ ի ւ ն ե ա ն, 1888, էջ 330։ Մ. Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, էջ 171, 173, ԵՄ-ի խոս, 1894, էջ 422–423 և այլն։

2 Ֆ. Ենգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1949, էջ 137։

ասաղ գույնա-կաճրիներդը, ինչպես և մի քանի ամբողջ նուրբացիներդը—երկուսն էլ ցնդելը են, որոնց մեջ սովհական հատատուրյուններդը գեռ չեն անհետացել — այնպիսի գործ կատարելին, որ ոչ մի եվրոպական բանակ չի կարող կատարել...: Կաճրը 24 ժամում ավելի երկար հանապարհ է կարում, քան քի մին, և նրանից ավելի արագ է վազում: «Ամենափորձի մեկնը նրա ժամ գույնը է քալում, ամառը ու ձմեռն, ինչպես պոզպատուն,— ասում է մի անգլիական նկարիչ:

Այսպիսի կենդանակեր ունենին մարդիկ և մարդկային հասարակությունը նախքան նրանց ստրկեր գատակարգերի բաժանվելը[1]:

Այս բոլորն, անշուշտ, ձեռք էր բերվում ոչ քե յոկ ինքնաբերաբար, այլ նաև հատուկ մարդուժների շնորհիվ, որոնց մեջ հսկայական տեղ էին գրավում խաղերն ու ազարտը, առզմական վարժություններն ու որսորդությունը: Առաջներն անգում համախմբված պատանիները կոփվել են ամենաձանր ատելաներների ենթարկվելով, ապա ձիավոր ասպետ-ազատագրիչին և տեսակական-արտադրական գիտելիքներ: Ահա այդ բոլորն ավարտվելուց հետո, չափահասներին՝ հատուկ արտադրությամբ մկրտել են նոր անվամբ և փոխադրել իսկական արտադրական կյանքիմի մեջ, ուր նրանք իրավունք են ստացել և՛ ամուսնանալ, և՛ ընտանի, և՛ մասնակցել պատերազմին: Այս պրոցեսների կատարելությամբ մեծ տեղ են գրավել հանգիստները ու մրցումները:

Պարզ է, որ վերևում նշված նիզակ պտղարբությամբ հանգիստները, կենդանի հեղուկները, գամփռները, տեսիլները և այլն տերտորեն պիտի կազմված լինեին նաև այդ հին ժեստերի և արարողությունների հետ:

Նախամարտերի գիշատրանական կերպարները հրապարակ են բերվել որպես այդ ամբողջ արարողությունները հսկող ուժեր և պարգևատրել են մրցումներում հաղթողներին: Եվրոպական հանգիստներում հաղթողներին՝ կենդանի հեղուկի տեսիլը գլխին, ապա վազ շրջանում նրա փոխարեն նշանակ է նվիրվել նախամարտ, իսկ հետո նաև նախահոր փոխարինողը՝ հատուկ գլխազարդով և պարգևատրել ընտրյալներին, քաջերին ու խիզախներին: Եվրոպական վերացել են գանազան տեսակական-արտադրական պարագաները այդ հանգիստներում և մրցումներում, ապա հետո հենց գրանք էլ նվիրել են ամենապյուսիսային հարցերը: Այդ հին մրցումների ժամանակ, ինչպես ցույց են տալիս վիճակագրությունները, ամենապյուսիսային մրցանակը նվիրել են ոչ թե գամփռին ու հեղուկը, այլ հարսնացուներդը: Հարսնացուն համար էր, որ մրցող ձիարշան ճանապարհը. նրա համար էր, որ իր սիրատրությունները ցույց տվող ինքնատրություններդը: Հարսնացուի համար են պատրաստվում մրցման ու պայքարի բոլոր գիշատրանական հնարանքները: Եվ հենց այդ մրցումների ու մրցանախաղությունների ժամանակ է, որ որպես գաղափարական մեծագույն սիմվոլներ մեծ տեղ են գրավել կենաց ծառերը, կենաց հեղուկները, գամփռները, տանի խնձորները և այլն: Այս տեսակետից ևս հարսնանկան հանգիստներում բավականաչափ նյութ կա: Նախապես հիշենք, որ հարսանեկան հանգիստների կա՛ անցյալի հուշը, և՛ առարյա կյանքը, որոնք չպիտի շփոթել իրար հետ: Առաջինն՝ ինչը՝ հենց տվյալ հարս ու փեսայի ամուսնությանն ուղղված է, իսկ անցյալի հուշը՝ այդ ուղղի հետ կապված ծեսերն ու արարողություններն են: Այս վերջինները մեզ հարս ու փեսայից հետո, գլխավոր տեղը գրավում են ազապանները և ազգիկները՝ հարսնեղբայրները, խոշեղբայրները, հարսնացուները և այլն: Գրանք ներկայացնում են երեսեմի չափահասների գործ, որը պիտի փոխանցվի արտադրական կոլեկտիվի մեջ: Այդ բոլորի հետ կապված գործողություններդը, ասկայն, իրավաղրկված են ավելի հարսանիքում, հարսնացուի բանան արդեն որոշված է, բայց և այնպես հատկապես ազապանները չեզոք չեն. նրանք նորից մրցումների մեջ են: Հիշենք ձիարշավները, կռիվ ու պարը, ինչպես նաև այլ մրցումները, որ կատարում են ազապանները՝ հարսը տանելու ժամանակ: Այս առումով ուշագրավ է հետևյալ սովորությունը. «Ինի և Բանանց և այլ գյուղերում այս միջոցին [հարսը տանելիս] նորահարսանց բանում մի ձողի ծայրին ցցում են մի խնձոր, իսկ ներքևից քաշ տալիս նորահարսի ձեռքով գործած մի գույլ գույլա, ապա մոգարները սկսում են հրացան արձակել և աշխատել գնդակով խփել խնձորին... խփողը գովքի է արժանանում և ստանում մրցանակ-գույլանները[1]:

Պարզ է, որ այս մրցումը մի հին մեռացուկ է, որն իր նախնական ձևով նպատակ պիտի ունենար ոչ քե հարսի գործած գույլանների քանակը որոշելու, այլ հարսի: Բայց քանի որ, ավելի գնպրում, պատմականորեն արդեն լուծված է հարսի բանակը, ուստի ձևը պահպանվել է համապատասխան խմբագրմամբ: Ձողի ծայրին գրված խնձորն էլ

[1] Ե. Ն ե դ ե լ ո ւ. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 128:

[1] Պլուտարքոս Հանել., VII, էջ 225:

սովորական նշանակներ չէ, այլ՝ հարսի սիմվոլը՝ կծնաց ժառին փոխարինած ծոցի վրա։

Այժմ փնտրենք այս մոտիվը մեր էպոսում։ Սանասարը գնում է Աբգուսի թագավորի աղջկան ուզելու։ Այնտեղ տեսնում է քառասուն կախարդված կարիճներ, որոնք չքավարարելով պահանջվող ոսկեմա-ապորասային նորմանները, պատրվակ են հարսնացուի կողմից։ Այդ նորմաների տանձնումը կատարվելու է հնձավայր ձևով։ Աղջիկն իր գարբատի մոտ պատրաստակ է տվել մի սյուն, վրան ամրացրել ոսկի խնձոր և պահանջել, որ իր հետ ամուսնանալ ցանկացողը նախ կարողանա ձիարշավի ճարպիկ ոստյունով ձեռք բերել այդ խնձորը.

Կաք.— Սանասար, էտառիչ խանում ըմ կա.
Լեն ձեարմ ունի՛, սիներըտանդ չ՛.
Ես գարդին տակ գըլուխ տալի խնձոր ըմ կա գարիուկ.
Ով կա, ինով կա, կա խնձոր պիտի տալ.
Ձիր մ՛ կ ինով կա, պանըշոնա, անի ար անդ.
Կանա պատառում տանի՛ ար խանում ։

Սա մի ամբողջ սպորասային տեսարան է, որին մասնակցում են աղջկան ուզողները, սակայն նրանցից միայն Սանասարին է հաջողվում մրցանակը շահել, ձեռք բերել խնձորը, ուսած և տիրել աղջկան։ Էպոսի այլ պատումների համաձայն, այս տեսարանն ավելի քան բարդ է. խնձորի մոտիվից բացի, կա նաև գոտեմարտի տեսարան, ինչպես նաև կովի այլ ձևերի ստուգատես։

Էպոսի գարբատասյունն էլ Փիփ, Բանանց և այլ գյուղերի հարսանեկան խնձորակիր ծոցերի նման, ոչ այլ ինչ է, քան կծնաց ժառի և պտղաբերության սիմվոլ, որը և միանգամայն հիշյա ձևով օգտագործվել է քե՛ մեկ և քե՛ մյուս դեպքում։

Խնձորի, աշտարակի, աղբկա, սիրտ, մրցության հետքերը, մնացուկները ձեռք, պահպանված են նաև ժողովրդական խաղիկներում.

Կա տանիմ, բանի՞ հնձեի,
Տարեի լանկ մ՛, հոգիկ բացի.
Կարմիր խրձեար գըլուխդի.
Հոգիկե ի՞նչու ձեե տըվիցի.
Իմ յար տաճ չէր, նըստա լացի ։

Կամ՝

Տանիմ տեղա, տաճ հնձեի,
Կարմիր խրձեար գըլուխդի.
Հանձեար գարդի, գիրքիմ բացի,
Հոգիկե վար ինա գացի.
Նորար տաճ չէր, նըստա լացի ։

Այս տողերի մեջ էլ առկա է աղայի ուժի և քաջության պարագան. նա հերոսության է համարում աղջկա երդիկով անցնելը. երդիկ բանալը, դաշույն գործածելը, խնձոր գլորելը, տնտեսական որոնելը։ Հախտումը կատարված է վերջին տողի մեջ. քան հին դիցարանության, աղջիկը պիտի տանը լիներ և տղան խնդությամբ գրկեր նրան։ Այստեղ կարգը խախտված է. կատարված է ամեն ինչ, բայց տղան աղջկան չի գտնում. դա պատմական նոր իրադրությունների, սոցիալական նոր հարաբերությունների արտացոլման արդյունքն է։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ և՛ կծնացում, և՛ քանահյուսության մեջ պահպանված են հնագույն իրականության մնացուկները, որոնք բնորոշ գծերով պատմում են մեզ երդիկի հանգնանքի և մրցումների, մրցանակների ու մրցանակարաշխությունների մասին։ Դրանք միամամանակ լույս են սփռում նաև գարբարվեստի մի շարք մոտիվների վրա և օգնում նրանց էության հիշյա ըմբռնմանը։

Ինչպես տեսանք, այդտեղ Հասուն նշանակությամբ մեզ տեղ են գրավել տնտեսները, գավաթները, հնդուկները, խնձորները, կծնաց ժառերը։ Այս հանգամանքն էլ, իր հերթին, օգնում է հասկանալու մինչև որս իրենց գործածությունը պահպանած գնդորասիով զանազան տնտեսների ու գնդերի ժառումը։ Բավական է հիշել, թե միմիայն Ճարտարապետական կառույցների վրա ինչպիսի մեծ քանակությամբ են նրանք գալիս խոշոր գնդերն ու տնտեսները՝ Հասկապես պարիսպների վրա, ինչպես նաև չննջերի կարնիզներին։ Այստեղ քանի որ խոսքը վերաբերում է ժողովրդական հանգնանքներին ու մրցումներին, ուստի քննենք դրանց հետ կապվող տնտեսների, գավաթների ու գնդերի մոտիվները առանձին-առանձին։

Սկսենք տնտեսներից և գավաթներից։

Մինչև որս գոյություն ունի (մինչդպրոցական տարիքում) սպորտային ընդհանուր սովոր՝ պարգևատրել մրցումներում հաղթողներին Հասուն գավաթներով ու տնտեսներով։ Այդ առարկաները սպորտային խաղերի մեջ ոչ մի կոնկրետ մտանգության չունեն. նրանք կարող են բոլորովին վերաբեր և սպորտը ոչնչով չի տուժի. նրանց հետությամբ կարելի է փոխարինել այլ քանդարժեք առարկաներով։ Մինչ խաղերի և մրցումների մեջ նրանց գաղափարական առարկաներ են, վերջին հաշվով, բոլոր մրցողները ձգտում են այդ գավաթներին։ Ամփոփվում է մրցությունը, գավաթը տրվում է հաղթողներին կամ հաղթողին, որոնք, սակայն, ոչ մի գործնական նպատակով չեն կարող

[1] Մատնա ժամ, Ա, Երևան, 1938, էջ 612։
[2] Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940, էջ 312։
[3] Նույն տեղում։

ոգեատրծեկ խրնկց չաՇառե մրցանակը։ Պարզ է, որ դրանք սիմվոլիկ մրցանակներ են։

Մ՞րն է այդ անոթների ու զամբյուղների ծագումը, մինչև որս բացատրված չէ։ Մեկ համար, ասկայն, այդ Հարցն էլ ինքնաբերաբար, մյուս Հարցերին զուգահեռ, որդեն Հասկանալի է։ Այսորվա գառատրկ ու ոչնչով չլցվող անոթները, երբեմնի կենաց Հեղուկով լցված այն անոթների են, որոնք ոչնչան մեծ տեղ են գրավել Հատատրկական Հանդեսներում և մրցումներում։ Անոթն ու զամբյուղ առանց Հեղուկի պատկերացնել չի կարելի։ Դրանք բնչՇանրագիտ էլ չէին առեղծվի, եթե Հեղուկ գոյություն չունենար։ Անվտանգական անոթասական անոթները են այդ բոլորի Հիմքը, որոնցից Հետագայում զարգացել են ծիսական անոթները և զարեռավել մոգովրգական առնաՇանդեսներում։ Հին կարգերի և ծեսերի ասոխնամասական մոռացմամբ, մոռացվել է նաև այդ անոթներում լցված Հեղուկի փաստը, ուստի և այսոր նրանք ներկայանում են մի կոզմից որպես առնգեզամեներ (անոթ առանց Հեղուկի), իսկ մյուս կոզմից՝ որպես նոր իմաստ և նոր բովանդակություն ստացած մրցանակներ։

Դառնանք ասկի խնձորի և փեսի մոտիվին։

Մենք արդեն այս մոտիվի Հետ ծանոթ ենք. այն երեսան է գալիս աշտարակների ու զամբյուղների մոլորների, այուների և ձորերի մոլորներին, Հերիսների մեջ և նրանց ավարտներում (տերեք խնձոր իջավ), կախարդա-Հմայական արարողություններ մեջ, մոգովրգական ծեսերում և Հավատալիքներում, երգերում՝ միշտ որպես սիրո և պտղաբերության սիմվոլ։ Անգամ Հարսանեկան կենաց ծառերի գազաթներին էլ այն ոսկորական պոտի իմաստը չունի և գա՝ այս կամ այն կերով բնգրգիմում է, օրինակ, մեջ բերված մի ալյոլիսի ծառատրոմում ասված էր.

Թէ բարեռաքրքիր, թէ բարեռաքիր այսոր,
Մեզ խրճիոր չեռեւ խաղալոյ.
Բազաւոր։

Այսոնք մեր առաջ բարձրանում է մի նոր երեվույթ, որի վրա էլ ուզում ենք ծանրանալ։ Ինչո՞ւ է խնձորը կոչվում պատարոյոր։ Բայց այդ Հարցի պատասխանի Հետ էլ արդեն ծանոթ ենք, որովհետև այդպիսի օրինակներ տեսանք քիչ առաջ Հանդիսի Փեսի, Բանանց և այլ գյուղերի Հարսանեկան ձորերին, Հպատի գարբառատիրե այուներին, մոգովրգական խաղերի նկարագրած երգերին և այլ նման բարեմաղթներում գրված խնձորներին։ Դրանք, իրոք, խաղի ու մրցման առարկաներ են (բայց կապված սիրո և պտղաբերության երեսույթի Հետ)։ Այսոնք մեզ բերված նոյն էլ պարզ կերպով պատկերել է Հարսանեկան խնձորի մրցման առարկա լինելը։ Դա շատ ուշագրավ Հանգամանք է։ Այն վկայություններ, ըստ որի խնձորը «Աստղիկայ նուիրեալ» պտուղ է Համարվում, ցույց է տալիս, որ այդ նկերումն էլ պիտի Հասկանալ կապված մրցումի Հետ, որովհետև, վերջին Հաշվով, Աստղիկն էլ մի խանգուրիային աստղագործում է՝ մոտ Հավատալիքի բնագավառը, իսկ խանգուրին էլ, ինչպես գիտենք, իր սիրո նշանը Համարում էր խնձորը, և նրանով խփում էր Համար մրցակիցի մոլոր Հարթաճակով գուրս նկոպին։ Այսոնք էլ կարծես մրցումը տեղի է ունենում Հանուն խնձորի, ուստի խնձորն առացել է նաև մի տեսակ խաղալու գործիքի, խաղի առարկայի իմաստ։ Նման ուրիշ շատ օրինակներ կան, որոնց ինմարկման կարիքը չկա։ Ենթադրը, որպես խաղի և մրցման առարկա, ոմանից ցայտուն կերպով, երբեմն է գալիս գործել մեր Հպատում։ Անդրադառնանք այն ասկի խնձորին, որը պիտի ձեռք բերեր Մանասարը։ Դա սովորական պատոլ-խնձոր չէ, այլ, ինչպես ցույց է տալիս ոսկյա բառը, ձեռագրա կամ ոսկեզօծ տեսակ պատրաստած մի գունդ, որը փոխարինել է խնձոր-պատոլին։ Պատասխանների մեջի Համառոտը

Ինձ, խոսով գոզի մոտ...
Դարձու, ես կրոշ գոզին...
Ցարկից. Կ ոսկի խնձոր կուտիմ.
Բերից տակ, կգի ձայ։

Պարզ է, որ, իրոք, այդ խնձորն արդեն սովորական պատոլ չէ, այլ ձեռագրա խաղալիք-մրցանակ։ Նույնն ենք տեսնում նաև մի այլ պատասխանի մեջ.

Տգնե ասաց.—Ախ.
Ես ի՞նչ ի. տանիս ճոպի պես կը փաթաթ։
Ասաց.— Ուրի. կնի ասկի խնձոր ի.
Դարձ չե կա նես ձիրգանիրս տակ.
Ես չվարով կնի՛ կե գոզ գիրացի.
Ցարկն կե ասկի խնձոր բերի տակ.
Դեի ասր ձայ.
Բազավոր նման կոխվ տեղ, կարիճ կնի
Ալլնկ կր տանի խնձ ի։

---

1 Տե՛ս Ժող., Ա, Երևան, 1936, էջ 119—120։
2 Նույն տեղում, էջ 119։

Ի միջի այլոց, այսօրհն էլ արդեն խնձորը սա-
նիքի վրա է՝ ինչպես ոծյա տանիս...ս խաչիկի վա-
բիանանիքում։

Պարզ է, որ այս խնձորն էլ, որ մրգերի պես վաճառում, լուլա է տալիս, տանկի խնձոր է կոչվում և հանկարծակի մկունքով պիտի հարվածվի,— սովորական պտուղ-խնձոր չէ, այլ ամուր, մնատղյա խնձոր-խաչալիք։ Հենց դա էլ իր ժամանակի սպորտային այն մրցանակ-խաղալիքներից մեկն է, որն իրենից ներկայացնում է գունդ կամ գնդակ։

Ահա գունդ խաղալիք-մրցանակները երևան են գալիս նաև ժողովրդական այլևայլի երգերի մեջ, որոնց որոշ էլեմենտները կապվում են սար. մատիրական լրջության գաղափարների մնացուկների հետ։ Ահա դրանցից մեկը.

Ես կանանչ, ալ կարմիր,
Ես կանանչ, ալ կարմիր,
Ելա արևիս, ար եղա,
Իմ պարան Նիկոարիկոս։
Հայոարիկոս։

Թե ինձ ի լեռ,
Թե ինձ ի լեռ,
[Ու ինձ] ի ձոռոն,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Ի ստոր Թոռոս։

Թե ասլրան ի ձոռոն,
Թե ասլրան ի ձոռոն
Այլ ինձ.
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Ծանգրի կռ. խապա։

Թե ասլրան ի ինձ,
Թե ասլրան ի ինձ,
Վար վազից, բազուտքի,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Ելի ճամբուրց։

Բազուտ իմ ասկի,
Բազուտ իմ ասկի,
Ես կըտրին, անսի ա՛ր,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Մարթս գին բերիլ։

Թե գինի՛ մարդ-մարդի չէ,
Թե գինի՛ մարդ-մարդի չէ, ա՛յ,
Բերիլ, ոչ կըթնիլ,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Դալիկ ոչնացիս։

Թե գինէ ինչ ի մարին,
Թե գինէ ինչ ի մարին, ա՛յ,
Բերիլ, խոտորին,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Կոթով ոչնացիս։

Թէն ասացանի ինձի տարեն,
Թէն ասացանի ինձի տարեն, ա՛յ,
Ցրնիչ, չտրնիկան,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Ի լուսն ի ծանիչ։

Թե Ցիսուս ինձոան,
Թե Ցիսուս ինձոան, ա՛յ,
Ինձ. ծոգանան,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Կնան մչկըտանիչ։

Կընձիլ իս անուն,
Կընձիլ իս անուն,
Ել գրիլ, իմ ըրգաց,
Իմ պարան Նիկոարիկոս,
Մեր ևս բազաստ[1]։

Շատ է փոփոխվել այս հին երգը. նա մի անտակ չգիտցի է վերածվել, ուր կան տարբեր ժամանակների համար մի շարք բնորոշ հանգամանքներ։ Մեզ հետաքրքրում են գրանցից հետևյալները։ Այստեղ էլ երևան, որ կոչվում է նաև սիրատուրա, համարվում է ո՛չ տարբ-մարդ զավակ. նրան տարբ-մարդն չէ... բերիլ, ոչ կըթնիլ... գալիկ ոչնացիս։ Ալլ նրան տեղն ի մորին, ա՛յ, բերիլ...ս։ Այս հարցի առանձնական ժողովուրդը մեզ արգեն հայտնի է։ Վերցնենք կնունքի մոտիվը։ Որքը, անախրոնիզմի կարգով, այս մոտիվը կապել է Քրիստոսի և Հորդանան գետի հետ, ուր, սակայն, կարևորն այն է, որ գովերգվող անձնավորությունը կնքվում, նոր անուն է ստանում և կոչվում տնիր նոր քաղաքացու։ Այստեղ քաղավոր կոչումը ոչ թե իշխողի իմաստն ունի, այլ քաղ կրողի, այսինքն՝ ամուսնացողի։ Ինչպես հայտնի է, քրիստոնեությունը արձանով նշանակից կնունքը կատարել փոքր հասակում, մինչ առաջ դա տեղի է ունեցել մի ժամանակ, երբ կնքվողին պիտի ընդունելին արտաքրական գիտակցի մեջ, տալով նրան նաև ամուսնանալու իրավունք։ Ահա այսպիսի կնունքի հետք է, որ մնացել է այս երգում, ուստի մկրտվողը մի տևող քաղավոր է համարվում՝ տվյալ գիտակցի համար։ Ուշագրավ է նաև մրցման մոմենտը։ Հայտնի է, որ այս արարողություններից անբաժան են եղել նաև մրցումները. և ահա դա էլ պահպանված է քննվող երգում, որը նույնպես հետաքրքրում ազատագրվել է, կապվելով ոմն սուլթանի հետ, հիշեցնելով նաև քաղավորի գերության մասին պահպանված ոչերը։ Բայց այս երգում հաղթում է ոչ թե սուլթանը, այլ գովերգվող անձնավորությունը, ուս-

[1] Ձեռագիր № 7708, քերթ 84ա—84բ։ Այս վերջում մեջ բերված մի քանի տողերն ունեն մեծ նշանակություն նաև հայրենիքի ատաստիանության տեսակետից։



Նկ. 1012



Նկ. 1013



Նկ. 1014

ակի և սուլթանը գալիս, նրա աչքն է համբուրում։ Այսուհետ արձագանգ կա նաև Մորա Մկլիքի և Դավթի հոչակագրից, որի մասին կխոսենք հետո։ Ահա այս մրցութիւնն էլ անցի է ունենում ամեն գնդի համար և նրա մրցողով։

Համառոտությամբ հենց այս երգի նմանությամբ կամ նրա փոփոխմամբ էլ ասեղնվել է Հանի ոզրը.

Ասլըցան ի ժառան նկեր,
Ասլըցան ի ժառան նկեր,
Իր ասկի գունդն կու խոպա...

Խոպայ ու Հանն հոնա,
Խոպայ ու Հանն հոնա,
— Ես խոպա ու ասար առասլիկ...

— Խոպա՛, խոպն Ինչ գալիկ,
Խոպա՛, խոպն Ինչ գալիկ... [1]

Անկախ ամեն ինչից, այսուհդ էլ ամեն խնճոզը հրճան է գալիս որպես և՛ մրցանակ, և՛ խաղալիք։ Այս խնճոզն էլ որդին ամերոգական պատուղ չէ, այլ՝ գունդ կամ գնդակ։

Խնճոզը որպես խաղալիք հրճան է գալիս մեր մանրանկարչության մեջ Հատիկավոր խորանների, ճակատիների ձևավորման մեջ։ Նրանք մերթ Հատատում են այդ խնճոզ-խաղալիքները, մերթ բռնում [1] ատեղծ գեղերով, մերթ էլ ագի մեջ գցում և Հարպիկրնի որսում միանգամից մի քանի նման խնճոզ-խաղալիք։ Ահա այդպիսի երեք Ն 3784 ձեռագրի 9ա և Ն 4514 ձեռագրի 221-րդ թերթերից (նկ. նկ. 1012, 1013)։

Համառոտ խաղալիք-խնճոզ է պատկերված նաև Ն 4627 ձեռագրի 51ա թերթում գտնվող տերունին ձեռքին (նկ. 1014)։ Այս բոլոր նկարների էլ, ինչպես արդեն ասացինք, կապ ունեն գիշատասեռության տեսարանների հետ, ուստի կարծիք նշանակություն ունեն նաև Հայկական քաղաքական արվեստի պատմության տեսակետից։

Այս գեղագիտական երգը, երբան գալով Հատիկավոր խորանների, ցույց են տալիս իրենց կապը ոչ միայն գաղափարական Հատկացուցչությունների, այլև շատ հին ժամանակների հետ։ Այս առումով ուշագրավ վկայություններ են պահպանվել հին քաղաքակրթություններում, որոնց նույնպես նվաճնչի է գեղագիտական ձևավորման Հանգամանքն բնույթը։ Ահա երկու վկայություն այդպիսի տեսարան պատկերող քանդակագործներից (նկ. նկ. 1015, 1016) [1]։ Ուշագրավ է, որ այստեղ գեղաձևական ժամանակցողները կանայք են (женщины, играющия в мячъ)։ Ասորյան

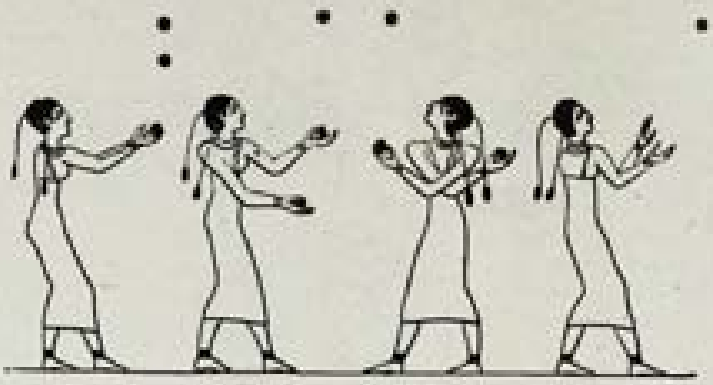
[1] Քնարը ու ազատը արձակելուց վրա մեր ֆոլկլոր տեքստեր։

[1] Карл Оппель, Чудеса древней страны перевод, С. Петербургъ, 1867—1869, стр. стр. 179—180.

կյանքում պահպանված գեղախեղդների բազմազան անասնիների մեջ կարելի է գտնել այդ հնաոճ ժամանակների մնայլ ու խամաստափոխված արձագանքները։

Խնձորը երբեմն խաղալիք և մրցության առարկա եղած է գալիս մեր էպոսում նաև մի այլ ձևով։

Բաղդասարը գնում է վտանգի մեջ գտնվող Սահասարին օգնելու, և ահա՝



Նկ. 1015

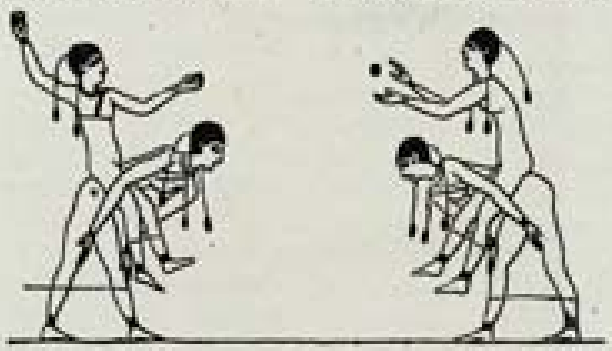
Ինչպես երևում է, միջնադարում տարածված են եղել նաև այլ գեղազարդ խաղալիքներ, որոնք նույնպես փոշվել են խնձոր։

«Իրրև զմանուկ ոչոր անդր յածեալ,— ասում է Գրիգոր Մագիստրոսը,— իբրու խաղալեաց զվնա վիզովեալ վագիւք, իբրու խնծորան առնլանան, անդամահրկի վագիւքն տատանէին զնա[1]։ Կամ տե՛ս, այլ մեայր ի խնձորս սրտընչանս անգամահրկիս խաղացեալ հոչել ի գեղմնա[2]։

Կ. Կոստանյանը, ուշադրություն դարձնելով այս առնչան խնձոր-խաղալիքների վրա, կարծում է, որ գա «Հայկս Հնա է կապվում. «Քաղց կայ մի խաղալիկ, որ առնել է արձակում և կոչվում առնչան խնձոր (Հա՛յ)»[3]։

Ձեղ ի՞նչ պիտակ, վատ չար գի՛ նետած մնկանգ.
Մինչ խնձոր կա, քե կը բաղե՛ ջնա.
Ընչ կէ բաղը ջնա,
Կոսի. ժողովր բարեկ Բիս է։

Այս գիշատչական տնտեսականից ոչինչ չենք հասկանա, եթե նրա մեջ չփորձենք տեսնել իրականության յուրահատուկ արտացոլումը։ Կյանքում պիտի տեսնի ունեցած լինելին ասյդպիսի խաղեր, որոնց նման էլ պատկերվեր գնների խաղը։ Եպոսում պատկերը, սակայն, ավելի քան լիարժեք ու հա-



Նկ. 1016

րուստ է։ Ալդ գնների խրճիթից նկրկալացնում են չա՛ր, քչնամի ուժերի մարմնացումներ, որոնք իրենց խաղի առարկա խնձորը խլել են աշխատավոր մարդկությունից։ Դա մեզ ծանոթ պատգարիության, բիրքի ու բարքերի սիմվոլն է, ուստի նրանց մեջ-

[1] Յոգոստոսքիներ Գրիգորի Մագիստրոսի, 1868, վիճակիկ (Ստամբուլ՝ ազ. Մահուչի)։

[2] Գրիգոր Մագիստրոսի քղքիներ. Հրատ. Կ. Կոստանյանի, Ազգաբանագրության, 1910, էջ 80։

[3] Նույն տեղում, էջ 220։

[1] Ստահա ժամ, Ա, Երևան, 1938, էջ 230։

բանց են գրում այն և բացագանչում. «Հազար բարին քեզ»։

Բազմաթիվ Հնդիաքներ կան, ուր նկարագրված է, թե ինչպես Հերոսների մասին Համահատոր խնդրագրքեր ունեն, բայց Հնդց մոռանում է բերքը վաչկատու ժամանակը, գնելն ու վիճաբանելը Հաճախ են ամբողջ գիշերը։ Ուստի և Հերոսները Հետապնդում են նրանց, ում բերելով և՛ այդ խնդրագիրը, և՛ նրանց բուն իմաստը պրոնորող այն գնգացիով կուլտերին, որոնք նույնպես խլված էին մարգիսիչյունից։ Այդ կուլտերն են, որ գտնում են Հերոսների ամուսիններից և պարգևում նրանց Հերոսական սերունդ։ Պարզ է, որ նման գնգրի Հետ գործ ունի նաև Քազցատարը մեր էզատում։ Նա էլ, քաշ երկուքին, Համատարի Հետ միասին, ապշիկ մնաց բերելուն զուգահեռ, պիտի պայքարի նաև այդ ապրիլների սիմվոլի համար։ Ով, իրո՛ք.

Անուց գնում, գինաց, խառավ մոա անյոր գին.
Ախոց իրավ ասի, նոսավ անունց կուլտա։
Եվնաւ գուր կը բոլյոն մնիք մնիք՝.
Գար խի, խոսավ անու,
Համա գինանու կզի հուց.
Իրավ, խիճավ նոր նրն.
Գինաց...[1]



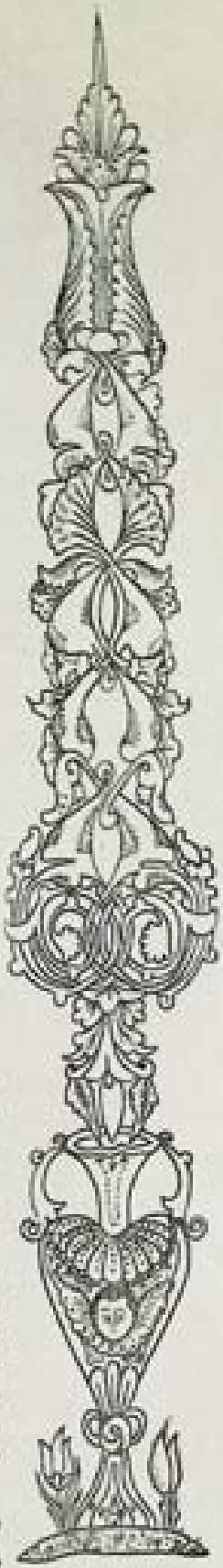
Նկ. 1017

Փաստորեն այստեղ ոչ քե տեղի ուներ խնդրախոզ, այլ խնդրամատրա։ «Ոտվախնդրո բարի իմաստը նոսա այստեղ պիտի որոնվ։

№ 7266 Անուցրի 80ա քերքի կնասախոտանի վրա պատկերված է մի տեսարան, որը հիշեցնում է Հայոսի նկարագրած գնգրի խնդրագրախոզը (Նկ. 1017)։

Նման, բայց ավելի բարդ տեսարանի մեր Հանդիպում № 1532 Անուցրի մեջ։ Այստեղ կնասախոտանի վրա կնկաց Հերոսի առումի մոա կանգնած է թռչուն մեծ-գլուխը՝ իր մագիրով։ Նկասախոտանի մեջ պատրաստության գնգումն արդեն է գրված՝ խիտ ընդգծված տեսքով։ Ոչ յուսանգում պատկերված է կնկաց Հերոսի առումը, վրան՝ որրագատակը, իսկ առումի ներսից, գնալի վեր բարձրացած, տոհմական ծառի սիմվոլը (Նկ. 1018)[1]։ Էլն սկսվում է այդ գարգնի ծոցում գրված «Ե» գարգատառով, որն իրենից ներկայացնում է Հատկյալ տեսարանը (Նկ. 1019)։ Վիշապների մեջ կան երկու մարգիսչին գնդրեր, որոնցից մեկի մեջքին կա մի կլոր գունդ։ Դա Հենց բերքն այն խընձորն է, որ խլված է նույն առումի պատկերված գնդ-վիշապներից։ Այստեղ խընձորամատրա ցույց է տրված Հատորական Հատկացողություններն մի ամբողջ սեռատեմի ֆոնի վրա։ Ուշագրավ է այդ էջում շարադրված նյութը։ Հենց այդ էջով սկսվում է Եռոր ատրին։ Նավաստագի մենե է։ Դա շատ կարևոր Հանգամանք է, որովհետև, ինչպես Հայտնի է, այդ օրը տեղի էին ունենում պատարեզության ամենամեծ Հանդեսները, որոնք ծանոթ էին մեզ մոա Հնում որպես նավատարզյան տոներ։ Ինքնին Հասկանալի է, որ ոսկե խնձորի Համար ևս այդ օրը տեղի էին ունենում ամենազգնավոր մրցումները։

Ջար ու բարի ուժերի պայքարը ոսկե խնձորի Համ գնդի ու գնգակի Համար ցուցադրվել է նաև քրիստոնեական բարձրնեցոնի տոներին։ Այդ տոներն էլ հին պատարեզության և վիրաժենքի տոներ են՝ վիրամշակված քրիստոնեության կողմից, ուստի այդ օրերին տեղի ունեցած խաղերն ու արարողություններ նույնպես Հին են պահպանվել և Համեմատելով նոր մեկնաբանություն։ Այս առասպելից Հիշենք Առաքել Այուենցու Հետևյալ վկայությունը. «... և գունդն, զոր խաղան ասէին, զոր պարտ է ի բարձնեցոնին գնդի խազալ, դի գունդն բարձր



Նկ. 1018

[1] Ընդօրինակում ենք որոշ գեղոլներ՝ նշված ըստ Հատորի տեսարանից։

[1] Մատենադարան, Ա, Երևան, 1936, էջ 228։



Նկ. 1019

երկայ և որոց դիպու՝ ծառայեցուցանէ մեզ զաւառն, որ նշանակէ զիշխանութիւնն աստուածայի ի վերայ բնութեանս բարձրացեալ և հարկանէր զմարդիկ։ Իսկ ի մեծի զաւակին ճանաչով խաղան նոր գունդ, այսինքն, իշխանութիւնն աստուածայի յոտք մարդկան անկաւ և կոխան եղև խաչելութեամբն Քրիստոսի. և գունդն, որ հարկանէր զմարդիկ, չեա այլոր ի մարդկանէ հարկանի փայտիւ և յոտք մարդկան անկանիս [1]։

Այստեղից մեզ համար կարևոր են հետևյալ մանրամասները։

Գնգակախաղը կազմակերպվում է որպես իմաստավորված խաղ՝ շատ ու բազմի ուժերի միջև. այն, ըստ էության, պայքար է ցույց տալիս։ Դա նույն խաղի արձագանքն է, ինչ որ տեսանք, ասենք, Էպոսից և № 1533 ձեռագրից բերված օրինակներում։

Այստեղ նկարագրված է գնգակի երկու խաղ՝ բարեկենդանի և մեծ զաւակի։ Առաջին գնգացում գնգակը գործել է օդի մեջ, իսկ երկրորդ գնգացում՝ գետնի վրա. առաջին գնգացում գնգակով հարվածել են միմյանց, իսկ երկրորդ գնգացում՝ փայտերով հարվածել են գնգակները։ Բայց, անկախ իրենց բազմազանություններից, այդ երկու գնգացում էլ գլխավորը կովախնդիր է։

Այստեղ ուշագրավ է նաև այդ խաղի միջոցով իշխանության որոշման հարցը. իշխել գնգակի վրա, նշանակում է իշխել մյուս ուժի վրա։ Դա ևս հին ծագում ունի, որը մտած է եղել պետական և կրոնական հասկացողություններին մեջ որպես սիմվոլիկ գաղափարանշան։ Հիշենք, որպես օրինակ, Ղազար Փարպեցու մոտ պահպանված վկայությունը՝ Մահակ Պարթևին վերագրված տեսիլքի կապակցությամբ։ «Եւ ի վերայ սկանչն կայր նափորա մի բարձրաչափ ծայրակ և եղեալ, և առ նմին գունդ մի ոսկի բոլորտ [2]։ Քաղաքական իմաստավորում ունեցող այս առնչությամբ նափորան ու ոսկի գունդը երևան են գալիս որպես ինքնիշխանության և պետության սիմվոլներ, որի մենաշնորհը տրված է հենց նույն տեսիլքում.

«Եւ նափորան բարձրաչափ, զոր տեսանէիր ծայրակ և եղեալ ի վերայ սկանչն, և գունդն ոսկի, որ կայր մերձ նափորատանն՝ նշանակէ մինն զքահանայութիւնն, և միւսն զթագաւորութիւնն։ Եւ զի ոչ ոք էր արժանաւոր զիրենաւ վնափորան, և ոչ այն ոք էր, որ զգունդն ունէր ի ձեռին՝ յո՛ւր աստուածպէս, զի լուանալ մերձ ընդ մերձ քաղաւորութիւնն յարգէը Արշակունեացդ, և քահանայութիւնն...» [3]։

Այսպիսով, ոսկի գունդը դառնում է կովախնձոր տարբեր պետություններ միջև, ստանալով նաև հայրենասիրության իմաստ։ Դրա ցայտուն օրինակը կարող է լինել քաղաքական հնագույն գնգախաղը։ Պարսից իշխանությունը նվաճում է Հայաստանի մի մասը, և այնուհետև քաղաքը հայտնվում է նշանակվում Շապուհը։ Վերջինս էլ հաճախ կազմակերպում է հնագույն գնգախաղեր, ուր, ասելուն, այլևս ազատ մրցություն լինել չէր կարող, որովհետև գնգի վրա իշխելու հարցը արդեն որոշված էր պարսկական որի միջոցով։ Բայց պետի, ըստ հին սովորության, այդպիսի խաղեր լինելին և ավարտվելին Շապուհի հնագույն հաղթանակով։ Մ. Խորենացին թողել է ուշագրավ տողեր այն մասին, թե ինչպես հայ նախարարները չեն կարողացել ստանալիորեն կերպով ենթարկվել այդ սովորությանը և հաճախ համարձակություն են ունեցել պարտության մատնել Շապուհին՝ ոչ միայն խաղերի, այլև որտեղությունների ժամանակ. «Ամենեցուն ատելեաւ զնա, և ոչ արքայորէն մեծարէին զնա յորս կամ ի խաղուս,— ասում է պատմիչը։ Առավել ուշագրավ են հետևյալ տողերը.

«Եւ երբեմն ի մանկանական խաղուն երիցս

[1] Ձեռագիր № 7250, թերթ 79ա։

[2] Ղազարայ Փարպեցւոյ. Պատմութիւն Հայոց. Ջիգիս. 1904, էջ 80։

[3] Նույն տեղում, էջ 84։

պատահեց Հաւատացյալ Աբթրուսիոյ զինգամին հանել ի հարկէ։ Եւ նորա ասեաց նմա մանկանան, ասէ. «Ուանի՛ր զքեզ։ Իսկ նորա պատասխանեաց, թէ. «Այո,—ասէ,— Հանուչիմ և դիս՝ արքայորդի և սեբաստիէ Մահատատոյ, և ունիմ իշխանութիւն քեզ հարատս քո զրկելոյ Համբուրկ, որպէս և անուանակոչեցեալս եմ։ Եւ զայս ասացեալ յոչի քաջահարատ, ի միտս ածեալ արփայտնեցոյց լինելս [1]։

Պետի Նիատոյ, ասեցի, Հաւատացեալ Աբթրուսիոյ Հայրենասիրութիւնը միանգամայն է, նաև և Հասուն վերնախաւի ներկայացուցչին։ Նա չի ձգտում Հայրենիքի ազատութեանը պատրաստ լինել, այլ իր նախապատրաստական քայլերն ընդ Համար է պայքարում։ Ուշագրաւն այն է, որ ասուածը էլ իշխանութեան միմիայն գործն է, քան զինակիցը՝ քաջասաւորված խաղ։

№ 206 ձեռագրի 262ա թերթում պահպանված է մի նկար, որտեղ, Հաւանաբար, ներկայացված է մանկանախացում Հայտնած արքայորդի՝ մանկանով և Հոյով (նկ. 1020)։

Այս կատակգութեամբ մի ուրիշ կարևոր վիճակութեան ենք Հանդիպում Հովհաննէս Մամիկոնեանի մոտ։ Նա նկատագրում է, թե ինչպես Դավիթ Վահանը չարգում է պարսից զորավար Միհրանի երեսուն Հազարանոց բանակը և Միհրանի գլուխը կտրելով ուղարկում է պարսից թագավորին, ասելով. «Այս մարդպան չորեսում ձեզ չերեքիս մեր, և զորքն Հանատակեալ միմեանց ջուրն խեղդելին և ոչ կարացին գոտանել. ապա՛ դի Ձորից մեր թշնամիք էին, ի նոսա ոչ իշխեցաք գնալ. և մեզ ընդ չանկոր էար, և մեր զորացդ գոտնդ ոչ կայր, ապա կտրեցաք զգլուխդ զայդ և խաղացաք։ Արդ, լուար, մի՛ ի Հաճատատանէ ձգեալ էք ի Բուտար քաղաք՝ չերեքիր տափարակ և տաշտանմն, և դիտեմք, որ գնդի խաղայք. տալէք զգլուխ քոյոցդ մերոյ, և ձեիցի մեզ գոտնդ ազգդ չաղգատ [2]։

Գոտնդը, որպես իշխանության սիմվոլ, երբեմն է գալիս նաև մեծի պարեհագների մուտքի վրա՝ բազրատունիների գինանշան վագրի Համեմատ։ Երեսուն էլ, սովորաբար, պատկերվում է իշխանության խորհրդանշան գնդով, որի վրա ամրացված է լինում նաև խաչը։

Ոսկե գոտնդը, որպես իշխանության սիմվոլ, Հանդես է գալիս նաև Հնոնի ազգում՝ մի կողմից առլիանի և մյուս կողմից՝ Հնոնի մեջ։ Եվ այս



Նկ 1020

և ուրիշ օրինակներում ոսկե գոտնդը կռվախնձոր է թագավորների ու արքաների միջև, ապա ժողովրդական ստեղծագործությունների մեջ նրա Համար մարանչում են ժողովրդական Հերոսները՝ որպես Հակառակորդ ունենալով մերի ստոր բռնակալներին, մերի բնության ընչով ուժերին, մերի էլ երկրի ներքին անբերին։

Ընդհանրապես արձանագրենք, որ գնդակի, ոսկե գնդի, ոսկե խնձորի և նրանց չուրջը տեղի ունեցած խաղերի և մրցումների, պայքարի և Հպարտության մոտիվները կապված են եղել պատգարտության սիմվոլների, ուստի և պատգարտության գաղափարի Հետ։ Վերնում շարադրված նյութը այսքանն արձանագրելու Համար միանգամայն բավարար Հիմք է, ուստի այդ ուղղությամբ նորանոր փաստերի քննարկումն անհրաժեշտություն չի ներկայացնում։

Ասատնցի Դավիթ էպոսում ոսկե խնձորը, որպես մրցանակ կամ կռվախնձոր, գարբուասալյանների, աշտարակների, երդիկների վրա գրվելուց, գնելի ձևերին գտնվելուց և Հերոսի կողմից ձեռք բերվելուց բացի, երբեմն է գալիս նաև Դավիթ և Մարա Մենիքի մրցումների ժամանակ, որպես Հոյ։ Դավիթը միշտ էլ մոնում է Հոլախաղ, խլում է Մենիքի ձեռքի գոտնդը, ձեռքում անհամեմատ Հզոր քաշով և Հագցնում իր Հակառակորդներին։ Պետք է իշխել Հոյի վրա, որպեսզի իշխանին Համարվի պարտված։ Հետագա ժամանակներում անցի ունեցած պատմական իրագործությունների շնորհիվ Համապատասխան փոփոխություններ են մտել նաև էպոսի մեջ, նոր իմաստ են ստացել և՛ գոտնդը, և՛ գնդակախաղը, և՛ Դավիթը, և՛ Մենիքը։ Այդ մասին կխոսվի ստորև, ուստի այստեղ բավարարվենք այսքանով։

Մենք գիտեմք Հանգամանորեն կանգ առանք գնդակի և գնդակախաղերի վրա, որովհետև այդ առանց գործ ունենք մեր գարգացման ընթացքում

---

[1] Մատենագրութիւն, Պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1913, էջ 228—231։

[2] Հովհաննէս Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, Երևան, 1941, էջ 201—202։

մեծ տեղ գրավող պատկերագրության գաղափարական արտահայտության, նրա բազմազբույթ սիմվոլիկի հետ։ Դա ցույց է տալիս, որ այդ գեղերը միայն զարդեր չեն եղել, ինչպես և միայն հարանեկան խնձորների, նռների, փնջաձև զարդերի միջոցով չեն զարդարվել, այլև հեկայական տարածում են գտել նաև ժողովրդական պատկերագրության տանահանգներում խաչերի և մրգումների մեջ՝ որպես ոսկե գեղերը, ոսկե խնձորները և վերջապես խաղողագնդակները։

Բացի դրանից, այստեղ ինքնաբերաբար մեր բնած խնդիրները մեզ հասցրին մի նոր հարցի, առանց որի մինչև էլ թերի կլինեն զարդարվեստի ուսումնասիրությունն ընդհանրապես։ Խոսքը վերաբերում է պայքարի մոտիվներին, այն պայքարի, որ մարդկությունը մղել է հանուն իր բարեկեցիկ կյանքի և նրա սիմվոլը հանդիսացող ոսկե խնձորների, կենաց ծառերի, անմահական հեղուկների, ծիսական գավաթների և այլ նման հասկացողությունների։ Այս հարցը զարդարվեստագիտության ամենախոշոր հարցերից մեկն է, որին և կանդրադառնանք հաջորդ գլխում։

Հենց այստեղ մատնանշված և քննված հարցերը միաժամանակ խոսում են նաև ժողովրդական խաղերի հնության և նրանց ունեցած հասարակական կարևոր ֆունկցիաների մասին։ Հայկական ժողովրդական բանահյուսության, ծեսերի, գեղարվեստական հուշարձանների, զարդարվեստի մեջ և այլ աղբյուրներում պահպանված են համապատասխան բազմաթիվ ու բազմազան վկայություններ, որոնց վերհանումն ու քննությունը նույնպես մեծ չափով կնպաստի հայ ժողովրդի և նրա նախորդների կուլտուրայի այդ բնագավառի պատմության ուսումնասիրությանը։

Չպետք է կարծել, թե վերևում քննված մոտիվները մինչև էլ կապված են եղել այն հասկացողությունների հետ (կենաց ծառ, կենաց հեղուկ, ծիսական անոթ, գավաթ, պտղաբերության սիմվոլ, նախնի, աստվածություն և այլն), որոնց մասին խոսվեց այստեղ։ Մենք քննեցինք միայն նրանց սկզբնական շրջանի գաղափարական բովանդակության հարցը։ Հետագայում, սակայն, պատմական իրադրությունների փոփոխման համաձայն, փոփոխություն է մտնում նաև այդ մոտիվների և նրանց հետ կապված երևույթների իմաստի մեջ։

Վերցնենք դիմակավոր դերակատարության խնդիրը։ Եթե սկզբնական շրջանում դիմակավորման դրդապատճառները եղել են նաև տոտեմական հասկացողությունները, պարզ է, որ նույնը չենք կարող ասել այն ժամանակների համար, երբ արդեն վերացել ու մոռացվել էր տոտեմիզմն ընդհանրապես։ Այս նոր պայմաններում նախկինում մշակված դիմակավորման արվեստը պահպանվում և զարգանում է որպես բեմական արվեստի բաղկացուցիչ մասերից մեկը՝ ծառայելով տարբեր նպատակների։ Անգամ դիմակահանդեսներում, ուր ավելի քան ուժեղ են տոտեմիզմի մնացուկները, դիմակավորման արվեստն այլևս չի առնչվում տոտեմիստական հասկացողությունների հետ։

Նույնը կարելի է ասել նաև լարախաղացության մասին։ Եթե նախկինում կենդանակերպ դերակատարը, պտղաբերության ոստը ձեռքին, բարձրանում էր գերանածայրերի վրա և աշխատում ներկայացնել տոհմի հիմնադրուհու կամ հիմնադրի կերպարը՝ կենաց ծառով, ապա հետագայում այդ արվեստը զարգանում է որպես ժողովրդական սպորտի և թատրոնի մի ինքնատիպ ճյուղ։ Փոփոխվում են նաև նրա բեմական հարմարանքները. նա աստիճանաբար ազատվում է դիմակավորման անհրաժեշտությունից, գերանի փոխարեն առնչվում է լարային բեմը, իսկ կենաց ծառի պատկերող ոստը վեր է ածվում երկար ու ողորկ ձողի՝ ծառայելով հավասարակշռության համար։

Նույնը կարելի է ասել նաև պտղաբերության երբեմնի սիմվոլ ոսկե խնձորների, նրանց հետ կապված գնդախաղերի, մրցանակ գավաթների և այլ նմանների մասին։

Համապատասխանաբար նոր բովանդակություն է մտնում նաև ընդհանրապես տոնահանդեսների, ծիսական արարողությունների և նրանց հետ կապված ուրիշ հարցերի մեջ։

Ինչպես նշվեց վերևում, տոնահանդեսների, ծիսակատարությունների, խաղերի, կենաց հեղուկների, կենաց ծառերի, պտղաբերության սիմվոլների և այլ նմանների հետ աստիճանաբար կապվել են նաև մարդկանց կրոնական պատկերացումները։ Նախնադարյան հասարակության պայմաններում այդ պատկերացումները, որպես իմացությունների պակասության արդյունք և իրականության սխալ ըմբռնում, մեծապես վնասել են մարդկանց՝ իրենց հետապնդած ամենօրյա պայքարում։ Հետագայում այդ բոլորը դառնում են մի-մի հզոր զենք տիրող կարգերի ձեռքին, որպեսզի նրանց միջոցով է՛լ ավելի ծանր պայմաններ ստեղծվեն աշխատավոր մասսաների համար։

Հիշենք Սոմայի հետ կապված ծեսերն ու արարողությունները՝ Վեդական իրականությունից։ Սոմայի հեղուկի օգտագործման շնորհիվ մարդիկ ընկնում են էքստազային վիճակի մեջ, կտրվում իրականությունից և գտնվում երևակայական, վե-

յացական նրագանքների աշխատում։ Հենց այդ Հանգամանքն ուժեղացնում է մարդկանց մեջ երիտասարդ կյանքի և ստավածային ուժերի գոյության մասին եղած սխալ պատկերացումները։ Միաս կողմից, ստեղծի սխատմատիկ պատատրծման հնտանքով, բժանում է մարդկանց գիտակցությունը և քայքայում ստղղությունը։ Նույնը կարելի է ասել նաև կենաց Հերուկի Հետ առնչվող մյուս խմիլքների մասին, որոնք Հատկապես գաստական-գույնի Հարաբերությունների պայմաններում, սիրող կարգերի կողմից, վեր են ածվել Հատարատական խոչոր չարիքների։ Որոնի մեջ նրանց տարատեսակները Հարատևել են մինչև ամենատչ ժամանակները, որպիսիներից են, օրինակ, մահմետական մզկիթների ձիատական տարատկները, քրիստոնեական եկեղեցիների սեման յուղը (մեռոն) և այլն, որոնք նույնպես գարեր շարատևած պատատրծվել են աչխատավորության չահերի դեմ։

Նույնը պիտի ասել նաև տոնատանգամների մասին, որոնց միջոցով սիրող գաստակարգերն աչխատել են մի կողմից ստեղծելու մարդկանց Հավատքը ստավածային ուժերի նկատմամբ, իսկ մյուս կողմից՝ իրել նրանց վատատկի արդյունքը և դրսել նրանց պատրաստյու, անփատան չահերը պատատանելու գիտակցությունից։

Պիտի նկատել, սակայն, որ աչխատավորությունը չատ Համաթ տարերաչնորհն գիտակցել է սիրող կարգերի անարդատությունները և պայքարի գատ ելել ինչպես այդ կարգերի, այնպես էլ նրանի և նեղիչների դեմ։

Քանի որ այս Հարցերին ավելի Հանգամանորեն պիտի անդրադառնանք Հայորդ գլխում, ուստի այտանդ բավարարվենք այսքանով։

* * *

Ամփոփենք։

Տարմական Համայնքների ծոցում սկիզբ առած տոնատանգամների, ձիատկատարությունների նպատակն է եղել ժառայել կենատմիջոցների Հայթայթման, գրանդ պատհպանման և ամենման կենատկան խոչոր խնդիրներին և նպատակ այդ կարգերում ստեղծված մարդկային փոխհարաբերությունների ու Համապատատական պատկերացումների ամրապնդմանը։ Ալս իսկ պատճառով էլ այդ Հանգնանքում և արարողությունների մեջ գլխավոր տեղը գրավել են կենաց ծառերը, պղպջաքարության սիմվոլները, կենաց Հերուկները, տարմական նախնիները, գիցարանական և պատմական Հերոսները, պղպջարության ատավածուհիները և այլն։

Կենաց Հերուկները տարբեր երկրներում տարբեր բույսերից պատրատվելով, այդ Հանգնանքի ժամանակ, բաչխվել են մարդկանց Համապ նպատակով, ուր մեծ տեղ է Հատկացվել մրցություններին։ Այդ բոլորի Հետ կապված են եղել նաև ամուսնական Հանգնաններն ու արարողությունները։ Կենաց Հերուկներից ատրաժան կերպով զատացել են նաև Համապատատական անոթները ու գավաթները, որոնք Հետագայում, կենաց Հերուկների վերացման պատճառով, իրենք են գարձել մրցանակատաչության առարկա։

Ժողովրդական Հանգնաններում և ձիատկատարությունների ժամանակ մեծ տեղ են գրավել նաև պղպջարության սիմվոլները՝ որպես ոսկի խնձոր կամ գնգատ։ Կազմակերպվել են զանազան խաղեր, ուր մրցողները աչխատել են միմյանցից իրել պղպջարության այդ սիմվոլները։ Հետագայում ստեղծվել են գեղակերտչի զանազան ձևեր, որոնք արդեն քնկալվել ու զարդացել են նոր իմաստով։

Նչված Հանգնաններում և ձիատկատարություններին մեջ վիճակատրի տեղ են գրավել նաև կենաց ծառերը։ Նրանք մերթ գտնվել են պարտեզների ու հրդեղների ատկի ներսում, մերթ՝ նրանց ձեռքերին, որպես պղպջրեր ատա, մերթ՝ նրանց գլխարկների վրա և այլն։

Բնատկատարար, կենաց Հերուկների, կենաց ծառերի, պղպջարության սիմվոլների և ուրիչ նմանների Հետ կապված Հանգնաններում իրենց առանձին տեղն են գրավել տարմական նախնիները, գիցարանական ու պատմական Հերոսները, տատվածությունները։ Այդ Հիման վրա է, որ զարգացում է բնմական գիմակավորման արվեստը՝ Հետագայում նոր նչանակություն ու գեր տանանելով։

Ժողովրդական ապրած ու քատրոնի աչխատի ինքնատիպ ձևերը, ինչպիսիք են չարախաղացությունը, ոյունախաղացությունը և այլն, իրենց նախնական շրջանում նպատակ են ունեցել ներգաղացնել կենաց ծառի և նախնու գաղափարը։

Այդ Հանգնաններում և ձիատկան արարողությունների ժամանակ, Համաթ, նախնիները, կենաց ծառերը, կենաց Հերուկները, որպես տարմական սրբություններ, երեան են Հանվել տարմի գաղափարը սիմվոլացնող աչխատի կատուցվածքների վրա, ինչպիսիններն են խորանները։ Ուստի խորանային կատուտրան անդատրան կապված է եղել իր ժամանակի տոնատանգամների Հետ և գարգացել է նաև որպես բեմ՝ այդ բոլոր քատերական Հատկացողությամբ։

Այս հին կուլտուրան մասամբ օգտագործվել է նաև քրիստոնեության կողմից՝ համապատասխան խմբագրությամբ։ Այն մասամբ էլ հանդիպել է քրիստոնեության մահացու թշնամանքին և հալածվել։ Ժողովուրդը, սակայն, իր ստեղծագործությունների ժամանակ պահպանել ու զարգացրել է իր դարավոր կուլտուրայի նաև այդ բնագավառները՝ նրանց մեջ ամեն նոր կերպարանքում այդ նոր ժամանակի կենսական հարցերը շոշափելով։

Այս բոլորի մասին հարուստ վկայություններ են պահպանված ինչպես ժողովրդական բանահյուսության, ծիսակատարությունների, տոնախմբությունների, պատկերացումների մեջ, այնպես էլ հնամենի ու բազմերանգ զարդարվեստում։ Այս առումով էլ հատուկ դեր է վիճակվել մեր միջնադարյան մանրանկարչությանը, որի բազմաքանակ փաստերից այստեղ քննության առնվեցին միայն որոշ նմուշներ։





ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

ՊԱՅՔԱՐԻ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ԵՎ ՎԻՇԱՊԱՄԱՐՏԻ ԴԻՑԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԶԱՐԴԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Այն հարուստ բովանդակությունը, որ տրված է զարդարվեստի մոտիվների մեջ՝ որպես մարդկային կյանքի պատմության յուրահատուկ արտացոլք, ենթադրել է տալիս, որ այդ մոտիվներում պիտի իրենց առանձին արտահայտությունն ունենային նաև պայքարի մոտիվներն ու վիշապամարտի դիցաբանությունը։

Ճիշտ է, վերևում բերված բոլոր մոտիվներն էլ, վերջին հաշվով, արդյունք են աշխատանքային մաքառումների և անդուլ պայքարի, բայց դրանց մեջ ինքը՝ պայքարը, որպես թեմա, գլխավոր տեղ չի գրավում։ Այն հաճախ էլ առերևույթ իսպառ բացակայում է։ Մինչ դիցաբանությունը և նրա հիմքը հանդիսացող պատմական անցյալին նայելիս, տեսնում ենք, որ մարդիկ որոշակի գիտակցությամբ ճանաչել են թշնամի ուժեր և պայքարել նրանց դեմ՝ հանուն նյութական բարիքների։

Զարդարվեստում ևս կան այդ մասին հարուստ վկայություններ, որոնց և նվիրված է ներկա գլուխը։

Նախապես նկատենք, որ այս գլխում ընդգրկվող հարցերը սերտորեն կապված են դիցաբանական ստեղծագործությունների հետ և լրիվ ընկալվել չեն կարող, եթե հանգամանորեն չքննվեն դիցաբանական որոշ ստեղծագործությունների ընդհանուր ֆոնի վրա։ Քանի որ թե՛ մեզ մոտ և թե՛ առհասարակ ժողովրդական բանահյուսության ու դիցաբանության պայքարի մոտիվները դեռևս քիչ են քննարկված, ուստի անհրաժեշտ է, որ, մեր ուժերի ներածին չափ, աշխատենք կանգ առնել նաև այդ խնդրի վրա, որը, մեր այս աշխատության մեջ լուսաբանված հարցերի շնորհիվ, համեմատաբար դյուրացված է։

Այն փաստը, որ դիցաբանությունը և զարդարվեստը, ծագելով նախնադարյան համայնական անդասակարգ հասարակության ծոցում, պահպանվել ու զարգացել են նաև դասակարգային հասա-

բնությունների պայմաններում, բնականաբար, ցույց է տալիս, որ համապատասխան ընդհանրացումները տարբեր էպոխաներում տարբեր քանակական են դրսևորվել։ Հետևաբար անհրաժեշտ է, այդ հարցերը քննելիս, նախ՝ նկատի ունենալ նախնադարյան հասարակության, ապա՝ դասակարգային հասարակությունների դյուրահատուկ առանձնահատկությունները։ Սկսենք առաջինից։

Մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկները, խոսելով նախնադարյան հասարակության պատմության մասին, միշտ նշում են, որ այն ժամանակ արտադրական միջոցները խիստ անբարդացած են եղել, նյութական բարիքները՝ անբավարար, հոգսն ու կարիքը՝ մեծ, ապրելը՝ դժվար։

«Մեր նախնադարյան մարդն անհրաժեշտ բանն առանում էր որպես բնության պատա նվեր,— գրում է Վ. Ի. Լենինը [1]։ Մեր հետևում չի եղել ոչ մի ոսկեդար, և նախնադարյան մարդը բոլորովին ընկված է եղել գոյության դժվարությամբ, բնության դեմ պայքարելու դժվարությամբ,— գրում է Վ. Ի. Լենինը [1]։

Մյուս կողմից, ինչպես նշում է Ի. Վ. Մաոյինը, «նախնադարյան - համայնական հասարակակարգում արտադրական հարաբերությունների հիմքն է հանդիսանում արտադրության միջոցների համայնային սեփականությունը։ Դա հիմնականում համապատասխանում է այդ ժամանակաշրջանի արտադրողական ուժերի բնույթին։ Քարե գործիքները և հետո երկաթե նետ նետն ու ապրելը բացառում էին բնության ուժերի և գիշատիչ կենդանիների դեմ միասնական պայքարելու հնարավորությունը։ Անասունի պատվերներ հավաքելու, ցրում ձուկ որսալու, որևէ բնակարան կառուցելու համար մարդիկ ստիպված են աշխատել համատեղ, նրանք չեն ունեցել գոնե սովամահության, գիշատիչ կենդանիների կամ հարևան հասարակությունների դեմ։ Ընդհանուր աշխատանքը տանում է դեպի արտադրության միջոցների, ինչպես և արտադրության պրոդուկտների ընդհանուր սեփականության։ Այստեղ գոնե գաղափար չունեն արտադրության միջոցների մասնավոր սեփականության մասին, նրանք չհաշվենք արտադրության այն մի քանի գործիքների անձնական սեփականության, որոնք միաժամանակ գիշատիչ գազանների դեմ պաշտպանվելու գործիքներ են։ Այստեղ չկա շահագործում, չկան դասակարգեր [2]։

Ահա այն օբյեկտիվ իրադրությունները, որոնք պիտի իրենց դրոշմը դնեին նախնադարյան հասարակության դիցաբանության և գործադրվեսի վրա ընդհանրապես և նրանց պայքարի մոտիվների վրա՝ մասնավորապես։

Ինչպես տեսանում ենք, մեզ հետաքրքրող պայքարում և նրա դիցաբանման մեջ, հիմնականում, առկա են երկու ուժեր. առաջինն՝ բնքը՝ ամբողջ հասարակությունն է, արտադրական ամբողջ կոլեկտիվը, ամբողջ ցեղը, տոհմը և այլն, իր միասնականությամբ և համերաշխությամբ, իսկ երկրորդը՝ այն ուժերի ամբողջությունը, որոնց դեմ ուղղված է եղել առաջինների պայքարը։ Անկախ իրենց տարբերություններից, ինչեմի ուժերը, գաղափարական վերաբերությունների պրոցեսում, պիտի ընդհանրացվեին։ Ընդհանրացված ձևով պիտի դրսևորվեր նաև ամբողջ ցեղի կամ կոլեկտիվի գաղափարը։

Արդ, որո՞նք էին նման ընդհանրացումների հնարավոր եղանակները, և արդյո՞ք դիցաբանության ու գործադրվեսի հուշարձաններում ոչինչ են դրանք։

Նախորդ գլուխներում քննված փաստերն օգնում են՝ այս հարցին պատասխանել բավականին հեշտությամբ։

Դարերի ընթացքում այդ ընդհանրացումները բոլոր ժողովուրդների մոտ ձևավորվել են նույն բնույթն ու հասկացողության ունեցող բառի ու շատ ուժերի միջոցով։ Նրանք դիցաբանության, բանահյուսության և առհասարակ խոսքի միջոցով արտահայտվող տանգեսագործությունների մեջ ընդհանրանում են որպես և շատ հասկացողությունները, ապա գործադրվեսի մեջ տանգեվում են համապատասխան պատկերներ, որոնք որպես գործողում է տոտեմ կենդանիների, նախնիների, նրանց հաղորդների, կենաց ծառերի, պաշտպանության սիմվոլների և այլնի միջոցով, իսկ ոչարը՝ վիշապ-ոձերի և չանազան հրեշների։

Քարի ուժերի մասին մեր ունեցած պատկերները լիովին բավարար են մեր առջև դրված խնդրի լուծման գործում։ Ինչ վերաբերում է շատ ուժերին, ապա փորձենք ամփոփ կերպով ծանոթանալ այդ հասկացողության հետ, որի մասին ներքև աշխատության մեջ գոնե անհրաժեշտ պիտույքներ չեն արվիլ։

Շատ ուժերի գաղափարը հնդիսանում, դիցաբանական պրոլեցներում, գործադրվեսում, հին պատկերացումների մեջ, սովորաբար, մարմնավորվել է որպես վիշապ-ոձ, գի, հրեղ։ Ո՞րն է այդ բոլորի նյութական հիմքը։ Այս առումով վերին

---

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր 8, չորրորդ հրատարակություն, Երևան, 1948, էջ 160։

[2] Ի. Մաոյին, Դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմի մասին, Երևան, 1952, էջ 83—84։

ասպիսանի ուշագրավ վկայություններ են պահպանվել Հառիսպես ֆոխարդա-Համշենական բանահյուսության, ազգագրության, որոնց ուսումնասիրությունները մեծ են նախնագարյան Հառարատիության բնագրում։ Այդպիսիցից նրանում է, թե ինչպես չար են Համարվել տնտեսական-կենսական նշանակության Համար վնասակար գեր կատարող բոլոր տեսակը, որոնց դեմ նախնագարյան անգարյացած պայմաններում մարդին պայքարել են տարբեր հնարանքներով, սկսած պրակտիկ միջոցառումներից և վկայացրած հետական արատորություններով, կախարդանքով ու քողություններ։ Անկախ ամեն ինչից, սյուր այդ բոլորի միջից որոշակի ներկում է նախնագարյան անգոր, բայց Համառությամբ մարտող մարդու կերպարը։

Այսոնց էլ կարելի է վերհիշել Հորայ նախամոր մասին պահպանված ֆոխարդա-Համշենական դրույցը, որի մեջ մարմնացել է նրա կերտողների աշխատանքային գործնական առօրյան՝ իր Հոգսերով, մտատանջություններով և որոնումներով։ Անասնապահական կյանքի պայմաններն այդ դրույցի մեջ կապված էին բնության չորս ուժերի Հետ։ Այնտեղ, ուր այդ պայմանները վատ են եղել, մարդին իրենց Հին պատկերացումներով, կարելի են, թե ավելի վատի Հոգս, չուզես, ուզես, տրեք չար են, նրանց մեջ չար ոգիներ կան։ Ուստի աշխատել են Համ ֆոխարդանքի միջոցով չեզոքացնել նրանց Հետ, Համ Հետաքրքրել Կյանքի փորձը ցույց է տվել, որ նման դեպքերում Հետաքրքրն է ձեռնտու, ինչպես և պահանջվել է Հորայից։ Բնության այդ չորս ուժերից բացի, նշանակություն են ունեցել նաև երկրորդական Հանգամանքները, որինակ, գազանները։ Անասնապահության տնտեսվարությունը բնորոշ է գոյլը, որի մասին պահպանված վկայություններից Հիշենք մեկը։ Մանկությունից են գոյլերի դեմ պայքարի Հառուկ միջոցներ, որոնց Հետ էլ զորացել են Համապատասխան բանահյուսները.

Դալուճ բերանն կապված կենաս,
Վիզն ի լայնու կենաս,
Ոնո ճանգռ կապված կենաս,
Ի յոյլ ճանգի առնուն կենաս,
Ասուր Դալն ի Դալին,
Թալիսուռ յերևանին,
Թե կապվին գլալն ի մարին,
Դալ գանատուն ի յանգատ մարին,
Ի գլխ մեր ասպրիս[1]։

Այս մրմունջները ինքնին ոչ մի նշանակություն չէին ունենա և չէին ձեռնի, եթե մարդին իրենց պրակտիկայում գործնական միջոցների չդիմեին, որպեսզի գազան բերան կապմանս մեծ նշ. իրոք, Հենց նույն բանաձևն ակնարկ ունի ասպրինի ասղին. «Դալ գազանն ասատուած առնչի, գիր անուն Ադամ իդիր, առանցի ինչ ասլր Գրիգոր չինենց, գի ասլր Թալիյու երևա, թե ասար, գի՝ ի գալուն բերանն»։ Գարդ է, որ նշել է Հառուի տառացագր Գրիգորին, Հարմարանք, Քանգարդ։ Ահա այդ գործիքը գաշտում կամ փարախներին մոտ գինյու ժամանակ է, որ մարդին սկսել են նաև ապրիլ։ Մեզ Համար ավելի կարևորը Հենց այդ գործիքներն են, պայքարի նախնական միջոցները՝ գազանների դեմ։ Նշ, բնականաբար, ոչ միայն գայլերի, այլև կարիճների, ոձերի, գանազան երևակայական գևերի, ոգիների դեմ պայքարելու մասնավորապես են կոչված և կապելու ապրիլները.

Ալալաս, Դալալաս,
Ալս Սանգան, Սանգանիս,
Կոլիկ եմ, կոպիկ եմ
Ասուր Սատգի ձեռ ճառով,
Ճառատանեակ Բաղդ կոթով,
Որ մառով, երկա չրով
Ջո՛ւր, կաթի, չո՛ւր[1]։

Այս ապրիլն էլ ասված է Հառուի միջոցառման ժամանակ. «Ոչր կարիճը բռնում են, ներան գլուխ են ձիթով լցրած չիչր։ Հետո, երբ ձեռին կարիճ է խայթում, ձիթամանից Հանում են կարիճը և գնում են խայթված տեղի վրա, որ բժշկվի»[2]։ Ահա այս գեղտրույքն է, որ բուժել է խայթվածին, և կարիճորը գա է։ Բայց միաժամանակ նկատելի է, թե ինչպես մարդին պրանք մեջ Հառուի ուժեր են տեսել և նրանց կապել ոգիների, որոնցի Հետ։

Ալսպես են ապրիլել նաև մյուս գազանների դեմ պայքարելիս.

... Ոչր ժառով, երկա չրով...
Գալչին, գազանին բերան
Կոլոխ, կապ մլեռան...[3]

Հատկանշալի է, որ անասնապահության նախնական պայմաններում Հառուի տեղ սկիզբ գրավելին Հովվական առօրյայի Հոգսերը, և տեսնվում երևակայական ոգիների ու ուժերի գազափարները պիտի առնչվելին նրանց Հետ։ Ահա մի չարաուն վկայություն. «Ես որ ի վերայ չիրանց ունինքի իշ-

[1] Ձեռագիր № 3838, թերթ 7ա։ Ժամանակ XVIII դ.։

[1] Հ. Աճառյան, Նախագրություններ, I. Տիֆլիս, 1878, էջ 47—48։

[2] Նույն տեղում։

[3] Գ. Մրգումանյանց, Համով—Հառով, Գ. Գոյիս, 1884, էջ 211։

խանութին Հռոմէն կոչի անուն նորա։ Ա՛ս գործանիչ է անասնոց, խնդութին հովիւաց, առատգիմ երկոցդ, բազմութին կաթին, պահէ առաջնութեամբ։ Ն. որ կարգան անուն նորա՝ ըշտեմարտանքն ածնի և բազմանան առաջնութեամբ, և երկնիցդ նոցա ծնանիցեմբ դիմացուցանեն գործիս իւրեանցո[1]։ Մեչպիսի վերացական հասկացողութիւն էլ չինի ուհատիչը, գործոյ այս գրուցում տեսնում ենք մեր անասնապահ նախնիների մասնագիտութիւնը՝ անասունների ածման, բազմացման և երկնց գանգնների խնամքի վերաբերեալ, նրանց պայքարը՝ չար ուժերի դեմ։

Հայաստանում, հնագոյն ժամանակներից սկսած, անասնապահութեանը զուգահեռ զարգացած երկրագործութեան մասին ևս համապատասխան շատ վկայութիւններ կան։ Նշենք, որ հին հնդ այդ գրուցներր հետո հաճախ կորցրել են իրենց կապը գործնական միջոցների հետ, պահպանվել որպես առանձին ազոթքներ, առնչվելով անգամ քրիստոնեական սրբերի ու առաքյալների անունների հետ։ Մասրն ընդօրինակում ենք այդպիսի մի տեքստ, որտեղ քվարկված են գրագրանոնութեան շատ ուժերը՝ զանազան միջատներ, հիվանդութիւններ և տարբ վնասատուներ, որոնց դեմ մղվող պայքարը կապված է Քրիստոսի հետ։

«Ինր վասն պատուհասի թրթռի և ամենայն ժժմանց

*Տէր Յիսուս Քրիստոս ասատուած մեր, յոր մեզ, ազգիցիս իմում ան քեզ։ Ն. զապականիչ գիտուն, որ վնասեն զարդի և զանդատան. իջցեն հրեշտակ քո երկնատրդ յոգոցդ և հարցեն զվնասակար գիտունքս զայսոսիկ։ Ն. երգմնեցուցանեմ ի ձեռն և ի փառատրեալ անուն ամատուոյ ամենակալին։ Ջիտունքդ վերնասակարք, ի ձեռն Յիսուսի Քրիստոսի և սուրբ Հոգոյն, Հայաստանեայ լերուք չարչիսատանեաց, ի ծառոց և ի բանջարոց, ի ձեռն ահիկ զորութեան ասատուածութեան։ Ցանուն ասատուծոյ, զո՛ւք, զոր անուանէ կոչեմք, հետացէք ի սահմանի երգմանցս. ջորեկ, որդն, երեզիկք, մինեա, խլուիւ, քրքո, մարախ, գազգէ, պտղակիչ [=պտղակիչներ], անբանիկ[2], ասահատ, արմատահատ, որ ցամաքեցուցանէք զայգիս, զանգատանք և զպտրուէդս և զտունկս, և որք նչանէք ի վերայ պաղոց նոցա և չորացուցանէք զնոսա... զարհուրելագարուք և փոխեցարուք և նչեալ գնացէք յանդնական լերինս, ի յանապատ ծառոս, զի անդ նա ձեզ տէր պատչամ կերակուր... Նչեալ գնացէք պտղաքս, իսկ ապա թէ ոչ ունկն դնէք երգմանց իմոց՝ ոչ ունիք չինէն գրատուվճիռս պատուհասին, այլ ի հօրէ և ի որդոյ և ի սուրբ Հոգոյն... որ առաքեսցէ հրեշտակս և կապեսցէ զձեզ, որ կերիցեն ամենայն քոչունք երկնի։ Երգմնեցուցանեմ զձեզ ի սուրբ և արհաւոր կենդանի, որով կերգնցան չարքն ծովուն...ա[1]։

Մարդիկ կարծել են, որ նման պատուհասները կապված են եղել ոչ միայն չար ոգիների և չար աստվածությունների, այլև չար մարդկանց ու կախարդների հետ։ Ուստի հաճախ նման բանաձևերն ուղղվել են նաև կախարդների դեմ։ Այս առումով ուշագրավ է հետևյալ վկայությունը, ուր այնքան ցայտուն կերպով է գրանցված երկրագործական առօրյան.

«...Աբդ, եղիցի խափանումն ասատուծոյ կարող զորութենէդ ամենայն կապդ և կախարդութիւնդ, զոր գործեն մարդիկդ ի վերայ երկրի։ Աբդ, եմբ այր է արարիր զվախարդութիւնն և քէ կին և քէ ծեր է, եմբ ոգով է, քէ յերկինքն է, քէ յերկիրս է, քէ յարևելս է, քէ յարեմուտս է, քէ հիւսիս է, քէ հարաւ է, քէ ի տուն է, քէ ի քովերն է, քէ ի քովարուքն է, քէ խաչերկաքին է, քէ պատկն է, քէ ի չերեփկն է, քէ ի գգալն է, քէ ի գուռն է, քէ չեմներն է, կամ ի չեմի տակն է, քէ ի պատ է, քէ ի յորմն է, քէ ի գուրս է, քէ ի ցրտացքն է, քէ յալուտուռն է, քէ կովուի կռնակն է, քէ ի քնաքն է, քէ յայգին է, քէ խաղողն է, քէ ի խնծորն է, քէ ի տանձն է, քէ գարտուղն է, քէ ի տորդն է, քէ սերկևկիլն է, քէ ի գեղձն է, քէ ի նարինճն է, քէ ի քուրինճն է, լիմոն է, քէ ըշնկուզն է, քէ ի քուզն է, քէ չամիչն է, քէ ի նուշն է, քէ ի սիսեռն է, քէ ի բակլան է, քէ սեռ հնդկին է, քէ հուլպան է, քէ յանուխն է, քէ բադուկն է, քէ յապաւխան է, քէ մասուր է, քէ սեխն է, քէ ի ձմերուկն է, քէ խարպիզակն է, քէ խիտան է, քէ իշան խիտան է, քէ յառնգղին է, քէ պատինճանն է, քէ ի գգուռն է, քէ տոխն է, քէ ի սիտորն է, քէ ի չամանն է, քէ գինեն է, քէ խոշ ճանապարհ է... քէ ի քուրն է, քէ ի մայրին է, ք՝ ուսին է, քէ բտրտին է, և լինչ ցնդագ որ է, մարդատոր ժանեով է, քէ կանաչ և կարմիր ապրչումով է, քէ նաքն ապրիւրի ցրով է, քէ փեսի մոմով է... քէ յաղտեսն է, քէ ի յապրատուն է... Ասատուծոյ կարող զորութեամբն խորտակեալ և խափանեալ եղիցի ամենայն կապդ և կախարդութիւնդ...ը[2]։

Անասնապահական և երկրագործական քա-

[1] Ձեռագիր № 7184, քերթ 89։

[1] Ձեռագիր № 6886, քերթ 240ա—240բ։

[2] Ձեռագիր № 7184, քերթ 20ա—22ա։

գործողների վերաբերյալ ուժերի գոյության հիման վրա գործածած չար հասկացողություններից անբաժան են եղել նաև բոլոր՝ մարդկանց վնասող պատճառների հետ կապված չար ուժերը։ Այդ մասին են ախտաբույս-հմայական գրականության մեջ կա հետևյալ նյութը № 156 ժապավենանոճ ձևաոգիր հմայիլում օգնության են կանչվում երկնային ուժերն ընդհանուր՝

...Ելիծ ալոց և ալիճանաքեն,
Նաև ալիճ և գրուց ալիճ,
Լսած ալիճ, մեղուլ ալիճ,
Եւ այլ ապրի-ապրի չար ալիճ.
Դիմացած և սլացած,
Կուշի, գետնքեն,
Ոլիճացած և տրացած,
Փարացած և մլրացած,
Ետևի ետևիս վորսած և ինձ ցնդ պիտի ցասց.
Ջոր ապառնալ հոիցի հասալս առաստեղ։

Այս ապրիլներդ նույնպես կապված են եղել հանիլյան միջոցառումների հետ, իսկ հետո, կրոնական ուժերդող պատկերացումների հիման վրա, հանախ փորձել են նրանցից, ազատագործվել առանձին։ Մեզ համար ալատեղ ուշագրավն այն է, որ չար ուժեր հասկացողության մեջ ընդգրկված են տեսնում նաև մարդկային ցավերը, հիվանդությունները, հանախ էլ մահվան երևույթի հետ կապված հոսկացողություններդ։

Ախտահան չար ուժերը երբեմն խառնում են մի շարքի մեջ և միանգամից պահանջում թե՛ մարդկանց, թե՛ տեսնների և թե՛ երկրագործության թշնամի ուժերի իմաստը։ Ահա մի օրինակ.

Եկավ երթալ չար ալիճ,
Հանգիպեցավ անդ մեր Տիրամս Քրիստոս.
Եւ ասէ.—Ո՞ւր երթաս։
Ասէ չար ալիճ.— Ես (?) և կանալիճ,
Ուր ապրիճ ես ի յարտոցի,
Ուր հատանիճիճ ես և կտաճիճ ես,
Ուր հիրիճ ես և բարիճ.
Ի լանս ապիկ ներանց.
Ի բազուկս ապիկ ժոնկանց։—
Հրամանաց անդ մեր Տիրամս Քրիստոս և ասէ.
— Դնաց չար ալիճ ի չար կրակի,
Քարե պատասի, և չար երանէ
Եւ խափանէ գիսուրե և գիսուրան,
Եւ գչար մարդոյ սիրան,
Եւ գչար ալիճ և գչար լեզուն... [1]

Քննարկած բրիստոնեական պատկերում էր ախտերի բանաձևերի գեմ, բայց կլանգում նույնիսկ հոգևորականները տարածում էին գրանք, հին անունների տակ մտցնելով նոր՝ հատկապես Քրիստոսի ու Մարիամի անունները։ Այս տեսակետից հետաքրքրական է հիպրիանոսի մասին եղած վկայությունը, ուր նա համարվում է հիմնադրական ասպվածությունների հետ կապված մի չար կախարդ, որին, իբր թե, քրիստոնեության ազդեցությամբ հեռացրում են։ Ահա այն տողերը, որ գրված են հիպրիանոսի անունից և խիստ արժեքավոր տեղեկություններ են պարունակում չար ուժերի մասին.

«Ես, հիպրիանոս, ծառա աստուծոյ, առն հիմանոսի որդի... Մեղքն իմ նուիրեցին զիս յոստումն չաստուածոցն։ Եւ յոստս զամենայն կախարդական գիրս և հասու եղա զամենայն հնարագիտութեան նոցա, քան զՍիմոն և Նարկիս։

Բազում անգամ նչանէի յոգս և ի կախարդութեամբ գնայի ի վիրայ ծովուն և կատարէի զիամս գիւտցն մեծաս ուրախութեամբ։ Եւ էին հրամանս ամենայն գոանգր գիւացն. և առաքէի զնոսա՝ ուր և կամէի։ Նչանէի յերկինս և առնէի գլուխդս յոսնէն երկաս իմ. և փայլէին երկաք իմ որպէս զարեգակն — յորժամ կախարդութեամբ կապէի զերկինս, որ ոչ տայր անձրև, և զամպն, որ ոչ ցոգէր, և ոչ չոգանար արեգակն. յուսինն, որ ոչ տայր գլոյս, գաստեղս, որ ոչ երևային։ Կապէի զերկիր, որ ոչ տայր պտուղ, ծովն, որ ոչ տայր գայիս, դեսն, որ ոչ գնայր. զպղիտս, որ ոչ բղխէին, գիուխս, որ ոչ ոգոյին, զանասունս, որ ոչ յղանային, յղիս, որ ոչ ծնանէին, վանասաճանս, որ ոչ վանասէին, վաստակաւորս, որ ոչ վաստակէին, զերկինս յոգոց և ինչոց, և զերկիր բուսոց և սմենայն կենդանեաց, որ ոչ անցանէին ընդ հրամանս իմ։ Ջոմանս գչնացաւս առնէի, զոմանս աչացաւս առնէի, զոմանս գգոյն երեսացն առնէի, զոմանս սրտացաւս առնէի... փորացաւս... չերգացաւս... ազգի-ազգի ցաւոց տանչէի։ Ջոմանս ի մուքն տնգ զարհուրելոյ տանէի, զոմանս ինչամին առնէի իւր սիրելոյն... Վարէի ի վիրայ երկրի գհազար վնց հարիւր նիմանասուն և երեք ազգ կապք և կախարդութիւնք...» [1]։

Այս և նման բազմաթիվ այլ օրինակների միջոցով տեսնում ենք, որ աշխատավորության մտածողության առարկան են եղել բնական պատուհասները. երաշտը, հիվանդությունները, անբերրիությունը, գազանները և այլն։ Նրանց գեմ մղված համառ, բայց անզոր պայքարն է, որ մարդին ստիպել է հաղթանակի հասցնել նաև իրենց երևակայությամբ, երազանքով ու անելիքով։

[1] Ձեռագիր № 6196, թերթ 147ա—148ա, ժամանակ XVII դ.։

[1] Ձեռագիր № 7264, թերթ 1ա—2ա։

Ջուր ու բարի ուժերի և վիշապամարտի դիցաբանության մասին մարդկանց կազմած պատկերացումների մեջ, որպես սկզբնապատճառ, կարեվոր դեր են խաղացել հատկապես տարվա եղանակները։ Մարդկանց հետաքրքրել են ոչ թե լոկ եղանակային փոփոխությունները ու նրանց հետ առնչված բնական երևույթները, այլ այդ բոլորի հետ կապված տպրելու հնարավորությունները, անհնական հարցերը։ Գարնան գալը, հատկապես նախնադարյան շրջանում, մարդկության համար եղել է ամենամեծ ցնծության առիթ, որովհետև արթնացող բնությունն ու չհրմացող եղանակներն ստեղծել են կյանքի համեմատաբար տանելի և բարենպաստ պայմաններ։ Ձմռան գալը, ընդհակառակը, զրկել է մարդկանց ապրելու պայմաններից, դրել ծանր հոգսի ու կարիքի, սովի ու համաճարակների դաժան հիրավիճակում։

Այդ դրությունն աշխատավոր մասսաների համար հետագայում, դասակարգային հարաբերությունների պայմաններում էլ, մնացել է համարյա նույնությամբ, որովհետև շահագործչական խավերին պայմանները նրանց միշտ էլ քողել են բնության այդ անհաշտհաշտելի ուժերի վտանգի տակ։

Գոյություն ունի հայկական ժողովրդական երգերի մի փունջ, որտեղ աշխատավոր ժողովուրդը տարբեր թռչունների (արտ, տատրակ, ճայիկ, գոմրիկ և այլն) բերանով գարնան շարունակ ողբացել է իր ծանր վիճակը՝ ձմռան պայմաններում և իր սպասողական դրությունը գարնան գալու կապակցությամբ։ Հիշենք այդ երգի վարիանտներից մեկը.

Գնում ենք.— Ուրա՛, ինչո՞ւ կ'լսես։
Ետց.—Ազատ է, ազիսն ալ լսիմ՝
Ուրան կորի աչիքուս,
Ես ի՞նչեմ ա՛նիմ նես ձորին նյամախուս։
Ետց.— Չյա՛ մի լսա, պրան ի՛
Գնաց ա՛յլեի պատան...[1]

Ահա այնտեղ և գարնան հին փովքերի բուն էությունը. ինչպե՞ս պահել ոժիքին երեխաներին, ինչպե՞ս ապրել։ Ուրիշ վարիանտներում ավելի հանգամանորեն է նկարագրվում այնտեղ գալու հնամանուր շրերի առուչները, բուսականության չորանալը, ծառերի տերևաթափ լինելը, սենդի պակասելը, ցրտության ու կարիքի ահելը և այլն։

Մարդիկ, չկարողանալով հիշտ բացատրություն տալ իրենց համար այնքան կենսական նշանակություն ունեցող այդ երևույթներին, կարիք են, քի գոյություն ունեն միմյանց դեմ կռվող հատուկ բարի ու չար ուժեր, որոնցից մեկի հաղթանակի հետևանքն է գարունն՝ իր բերքը ու բարիքով, իսկ մյուսինը՝ ձմեռն՝ իր գաժանություններով։ Ահա այդ երևակայական ուժերը և նրանց վերագրված պայքարը նույնպես գարձել է դիցաբանության նյութ ու գոմարվել առհասարակ ստեղծվող չար ու բարի ուժերին վերաբերող դիցաբանությանը։ Ըստ որում, բարի ուժերի հավաքական կերպարը, ինչպես տեսանք, վերագրվել է սովորաբար տոհմային նախնիներին, հերոսներին, ապա նաև աստվածություններին, իսկ չար ուժերի հավաքական կերպարը երևան է եկել, հիմնականում, նույն վիշապ-ոժերի և հրեշավերպ գեվերի մեջ տրվել։

Նախնադարյան շրջանում այդ բոլորին գումարվել են նաև առանձին կոլեկտիվների, տոհմերի և ցեղերի միջև ծագող պատերազմները, երբ, ինչպես ենթադրած է քույլ տալիս, միջցեղային պատերազմը մղվում էր այնպիսի վայրագությամբ, որ քնորոշ է մարդկանց համար մյուս կենդանիների հանդեպ[1]։

Բացի դրանից, հայտնի է, որ ժամանակի ընթացքում, տոհմերի քաղքայման շրջանում, քչնամական գոռեմարտեր են սեռի ունեցել նաև երեմնի գուսան ֆրատրիանների և տոհմերի միջև։

Այս բոլորը նույնպես իրենց կնիքն են դրել չար ուժերի դիցաբանման և ընդհանրապես պայքարի ու վիշապամարտի դիցաբանության վրա։

Այսքանով էլ, սակայն, չի սպառվում չար ուժերի քանկը, այլտեղ պիտի նկատի ունենալ նաև այն բոլոր անբարենպաստ պայմանները ու երևույթները, որոնց մասին այստեղ նշում չկատարվեց և որոնցից առհասարակ տուժել են մարդիկ ու նրանց անասնությունը։

Ահա այս ամայ գրգռապատճառներն են ընկած եղել մարդկանց տարբեր կյանքում և նրանց դիցաբանական պատկերացումների մեջ որպես չար ուժեր։ Այդ հիման վրա են գարգացել դիցաբանությունների մեջ միմյանց բախվող հերոսներն ու վիշապները, կարիճներն ու գևերը։

Ալսպիսով, մի կողմից բնության մեջ և հասարակական կյանքում գոյություն ունեցող անհամար չարիքների դեմ՝ գարգացման ցածր աստիճանի վրա գտնվող մարդու անմարտակությունը, պայքարի փորձի և էքսպերիմենտի պակասը,

[1] Գ. Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն, Թչրամքնից հայ ժողովրդական բանահյուսությունից, Թիֆլիս, 1888, էջ 24։

[1] Ֆ. Լ ե հ ց է ս Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Նյուռն, 1948, էջ 188։

կրոնական մյուսուս պատկերացումները և այլն, իսկ մյուս կողմից՝ այդ չարիքների դեմ կազմակերպված թույլ ու անզոր պայքարը. նրանց վերացման վերաբերյալ մարդկանց ունեցած փափաքն ու ձգտումները են, որ հիմք են հանդիսանում պայքարի հետ կապված դիցաբանական պատկերացումների համար։

«Ուրարտացկոր դիցաբանությունը,— ասում է Մարքսը,— հաղթահարում, ճնշում և ձևավորում է բնության ուժերը երևակայության մեջ ու երևակայության օգնությամբ. հետևաբար, այն չքանում է, երբ մարդս իրոք տիրապետում է բնության այդ ուժերին[1]։

Ահա մոտավորապես այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է հիշել նախնադարյան անգրագիտ հասարակության պատմության հետ առնչվող պայքարի և վիշապամարտի մոտիվների քննելիս։ Իսկ քի ինչպես այդ մոտիվները հետագայում արտացոլել են նաև գրագիտության հարաբերությունների հատկանիշների գծերը, կամ ինչպիսի նոր մոտիվներ են առաջացել այդ կապակցությամբ, դա կանդրադառնանք ստորև։

* * *

Վերևում ամփոփ կերպով չարագործված դիցաբույնների մասին է, քի որքան դժվարին գործ է լինելու գործողության մեջ դրսևորված պայքարի մոտիվների և վիշապամարտի դիցաբանության հանգամանալից ուսումնասիրությունը։ Մենք նպատակն է այստեղ միայն ընդհանուր գծերով վեր հանել գործողության համապատասխան մոտիվների որոշ տիպերի նմուշները և քննել դրանք դիցաբանական ու պատմական փաստերի զուգադրությամբ։

Ինչպես նշվեց, գործողության չար ուժերի իմաստը գրանորվել է հատկապես վիշապ-ձևերի միջոցով։ Վերջիններս, տեսակ որոշ տարբերություններից, երևակայան մշակման շնորհիվ, բնդունել են որոշ տիպական ձևեր։

Դա չի նշանակում, քի գործողության չար ուժերի գաղափարը ցույց է տրված յոկ այդպիսի ձևերով։ Ավստրալ կարելի է հանդիպել հրեշանմերպ բազմազիվ մոտիվների, որոնցով հարուստ են հատկապես կախարդա-Հմայական բովանդակություն ունեցող ձևավորները, Համալիները, ինչպես նաև գաղտնաոտանի ու գեներների առնարանները՝ ավելի ստորև։

[1] Կ. Մարքս, Քաղաքատնտեսության քննադատության ուղղեր. Երևան, 1939, էջ 271։

Համապատասխան շատ հրեշների կարելի է հանդիպել և՛ Հայ ժողովրդի, և՛ ուրիշ ժողովուրդների նյութական ֆոլկլորային հնագույն հուշարձանների վրա։

Մենք, սակայն, այստեղ կիսանրանալու միայն վիշապ-ձևերի ձևով մշակված չար ուժերի գործողությունների հետ, որը լրիվ կերպով կոգնի նաև մյուս ձևերի էության ըմբռնման գործին։



Նկ. 1020 ա

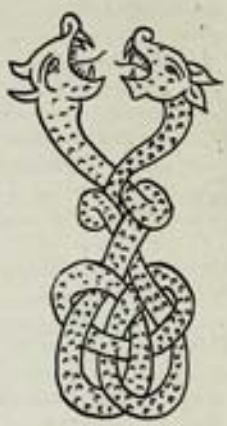
Հոկ նմուշի համար այստեղ գնահատում ենք մի կնիք՝ բնագրնանկված № 9310 ձևագրի 5ա թերթից, որտեղ շատ ուժը պատկերված է մի կան տեսքով (նկ. 1020ա)։

Հայտնի է, որ վիշապ-ձևերի վերաբերյալ հզած գրույցների և պատկերացումների հիմքում էլ, ամենից առաջ, բնված են նրանց բնական ձևերն ու վիշապները, որոնք աշխարհի տարբեր կողմերում հրևան են գալիս տարբեր մեծությամբ, տարբեր քանակով, և տարբեր չափերի հասնող վտանգ են ներկայացնում հասարակության համար։ Հայտնի է նաև, որ տոտեմիզմի շրջանում ած-վիշապները նույնպես համարվել են տոտեմներ։ Հետագայում, հատկապես երկրագործության և անասնապահության զարգացման շնորհիվ, ած-վիշապների հատկացողությունը սրտհվում է։ Ցար ուժերի մասին մարդկանց ունեցած հին ու նոր պատկերացումները առնչվում են ընդհանուր բնական ուժերի մի համալրական գաղափար՝ վիշապ-ձևերի ու գնդերի կերպարանքով։ Դրան զուգահեռ պահպանվում են նաև տոտեմիզմի մնացուկները, ուր վիշապ-ձևերը հրևան են գալիս նախկին հատկացողությամբ։ Մերին նկատելի է, որ այդպես գործ ունենք վիշապ-ձևերի բոլորովին տարբեր խմբերի հետ։ Առաջին գնդում վիշապ-ձևերը համալրական, բնգհանուր հատկացողություններ են, որոնց մեջ նկատի են առնված և՛ այդ կենդանիները, և՛ վնասակար սողունները, հիմռները, միջատները, գազանները, և՛ բնության ազետալի ու ահռելի երևույթները՝ շանթերը, պատահողմերը, ամպերը, հատկապես նաև անձրևի երևույթները, և՛ մոլախոտերը, քաոսային գանազան բույսերը, և՛, վերջապես, հատկապես շոր, ընչող, քշնամի ուժերը՝ ներքին ու արտաքին բռնակալները և այլն։ Մեչ վերաբերում է տոտեմիզմի հետ կապված վիշապ-ձևերին, ապա գրանք նկատի ունեն ավելի երկրի ավելի ահռելի, քիչ վիշապը, ինչպես նաև տոտեմիստական-հատկապական հատկացողություններ։

Մեր հնդիրներում, ժողովրդական պատկերացումների մեջ, ինչպես նաև գործողության



Նկ. 1021



Նկ. 1022



Նկ. 1023

ու այլ աղբյուրներում առատորեն երևան են գալիս այդ վիշապ-օձերից թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի ներկայացուցիչները։ Սակայն չէն զգացվում, երբ հազարամյակների միջով անցած այդ հասկացողությունները, աղավաղվելով, շփոթվել են միմյանց հետ։ Եվ դա՛ հատկապես զարդարվեստում, որովհետև զարդարվեստը խոսում է միայն պատկերներով, իսկ վիշապ-օձերը, և՛ առաջին, և՛ երկրորդ նշանակությամբ, պատկերվում են՝ համարյա նույն ձևերով։

Այսուհանդերձ զարդարվեստում էլ նրանք հաճախ ունենում են բավականին որոշակի տեսք, ուր հստակությամբ կարելի է տարբերել չար ուժերի մարմնացում համարված վիշապ-օձերին՝ բարի հասկացողության հետ կապված վիշապ-օձերից։ Ըստ որում պետք է նկատել, որ հետզհետե իշխող է դարձել առաջին (չար) խումբը, իսկ տոտեմիզմի հետ կապված վիշապ-օձերի պատկերները հետզհետե պակասել են։ Քանի որ մենք, այստեղ, հենց այդ պատճառով էլ, մեծ տեղ ենք հատկացնելու առաջիններին, ուստի նախապես ծանոթանանք երկրորդ խմբի վիշապ-օձերի հետ, որոնք նրանց երևան են գալիս որպես տոտեմիզմի մնացուկներ։

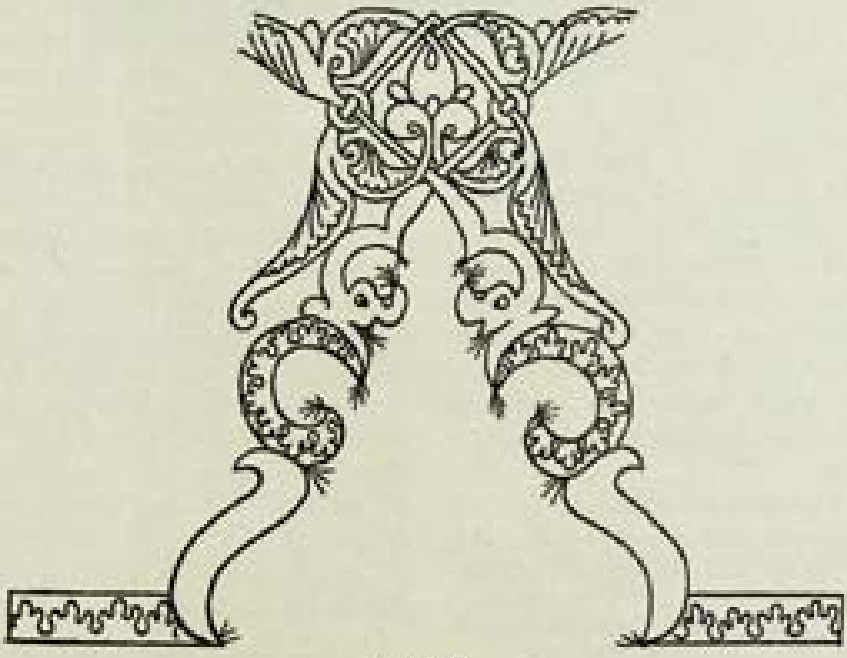
Տոտեմիզմի հետ կապվող վիշապ-օձերն էլ զարդարվեստում հանդիպում են այն բոլոր ձևերով, ինչպես որ մյուս տոտեմ կենդանիները։ Բավականին մեծ տարածում ունեն, հատկապես, ծնող-զույգային մոտիվները։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 4217 ձեռագրի 141բ թերթի նկարը (Նկ. 1021)։ Այստեղ պատկերված է մի տոտեմական տոհմածառ, որի հիմքում ընկած զույգ ֆրատրիաների գաղափարը ցույց է տրված զույգ վիշապների միջոցով։ Հենց նրանց մարմինների միահյուսումից է սերված այդ տոհմածառը։ Նույնպիսի, բայց ավելի բարդ ու ձևավորված վիշապ-օձերի ծնող-զույգի ենք հանդիպում № 7729 ձեռագրի 556ա թերթում (Նկ. 1022)։ Հաճախ էլ այդպիսի զույգերը ցույց են տրվում բոլորովին առանց կենաց ծառի մոտիվի։ Ահա նման մի նկար № 3722 ձեռագրի 290բ թերթից (Նկ. 1023)։ Եթե բաց անելու լինենք այս սիմետրիկ կեսերը, կըստանանք մի մարմին և երկու գլուխ ունեցող վիշապ-օձի պատկեր։

Վիշապ-օձերի ծնող-զույգերն էլ մեծ տարածում են ունեցել խորանների և մուտքերի վրա. այդպիսիներից է, օրինակ, № 7729 ձեռագրի 237ա թերթի մուտքապատկերը (Նկ. 1024)։ Նման, բայց ավելի քան խիստ ձևավորված մուտքապատկերներից է նաև № 4845 ձեռագրի 17ա թերթի նկարը (Նկ. 1025)։

Ճարտարապետական հուշարձանական վկայություններից կարելի է հիշել Անիի բերդի մուտ-



Ill. 1084



Ill. 1085



Նկ. 1026

ջը, որի ճակատի քարի վրա, որպես կենտրոնական զարդ, քանդակված է վիշապ-օձերի գալարահյուս մի ծնող-զույգ[1]։ Առավել ուշագրավ է «Ազգագրական Հանդէսում» տպագրված մի հին եզրոշմիս լուսանկարը, ուր վիշապ-օձերի ծնող-զույգը թևավոր լինելուց բացի, ունի նաև թռչնագլուխ պոչ (Նկ. 1026)[2]։ Կարևոր ենք համարում մեջ բերել այդ հուշարձանի մասին նույն ամսագրում տպագրված հետևյալ հաղորդագրությունը՝ արված 1907 թվականին.

«Հայոց Ազգագրական ընկերությունը յուր ապագա թանգարանի համար ցանկանում է գնել մի մասնավոր անձի մոտ գտնված մի հնություն, որի նմանը մինչև այժմ դեռևս պարզված չէ. ուստի և տպագրելով դրա պատկերը (երես 164), խնդրում ենք ձեռնհաս մարդկանց հայտնել իրենց կարծիքը։

Սա գտնված է Ատանայում, որանից մոտ 60 տարի առաջ, շինված է բրոնզից և կշռում է 35 ֆունտ։ Երկու վիշապներ (35 սմ. երկարության)՝ միացած են միմյանց հետ իրենց թևերով ու պոչերով և իրենց մեջ ունեն մի առյուծի գլուխ, որի հետի մասում ձգվում է մի երկաթե 15 սանտիմետր երկարության ձող՝ զարդարանքի կամ պատի մեջ ամրացնելու համար։ Հավանական է, որ սա մի դրոշմ լինի»[1]։

Ինչպես տեսնում ենք, այս երբեմնի խորհրդանշանն էլ պահպանվել է նախ որպես զարդա-

[1] В. М. Арутюнян, С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, Москва, 1951, таб. 5.

[2] Ազգագրական հանդէս, XV, էջ 204։

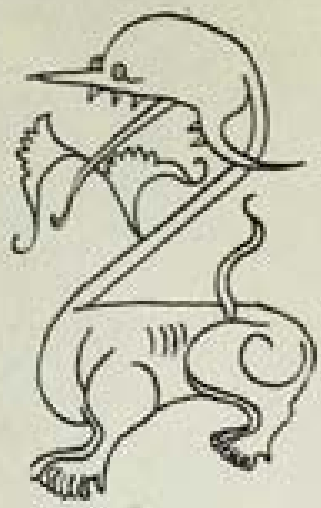
[1] Նույն տեղում, էջ 213։ Այժմ թե ուր է գտնվում այդ հուշարձանը՝ հայտնի չէ։



Նկ. 1027



Նկ. 1028



Նկ. 1029

Այս բոլոր օրինակները բավարար հիմք են հանգիստառում հատկանալու նաև մեր պիցարանության հնագույն ապրյուրներում հանդիպող վա-

նների ու պատերի վրա ամրացվող քարիմաման, ապա՝ խորշրգավոր զարդ, որով ավելի քան մեծ ազդակներ է ցուցաբերում նշված երեք նկարների հետ։ Այսուհետ հետաքրքրական է նաև ասյուժի ֆիզուրը, որը նույնպես հատկանշական է։ Դրանք բոլորն էլ տաճարային կարգերի և տոտեմիզմի հետ կապված հատկացուցիչությունների մնացուկներ են։

Քնոզրերում հանախ վիշապ-ձկներն էլ պատկերում են տաճնին և զարդել նկատելի է նրանց տոտեմական ծագումը։ Աշտիսխնկերից է. օրինակ, № 5585 ձեռագրի 126բ թերթի զարդը (նկ. 1027), ուր վիշապ-ձուկ կրում է նաև եզերյուրներ։ Տաճնի ձվի և կենաց ծառի ազդեցավոր մոտիվներից է նաև № 4217 ձեռագրի 187ա թերթի նկարը (նկ. 1026)։

№ 7729 ձեռագրում կան ավելի զարդարի ու դուռնագեղ վիշապ-ձկերի նկարներ։

Համեմատե մի ինքնատիպ զարդի մեջ հանդիպում № 4302 ձեռագրի 191ա թերթում (նկ. 1029), որտեղ վիշապ-ձկի նրանը գտնվում է մի ոչխարգոի կենդանու գլխի վրա։ Այդ կենդանու մարմինն էլ զարդանախշեր է։

Հանախ էլ հանդիպում են երկգլխանի վիշապների ձիաձևատեսակ զույգեր, որոնք հետմ սրատեսությունը են նրանց զարդել ցեղի ֆրատարիայ պատկերը։ Աշտիսխնկերից է. օրինակ, № 1522 ձեռագրի 161բ թերթի նկարը (նկ. 1030)։



Նկ. 1030

Հազվի «վիշապագլուխ» մանգիրի բուն իմաստը։ Որոշ մատենագիրներ կարծում են, թե այդ բառը (վիշապագլուխ) ունի ժողովրդական վիշապա-



Նկ. 1331

ապան իմաստը և բարդված է ավիշապ ու գազան բառերից, ուր վերջինն, իբր քն, ունի քաղել, վեր հանել նշանակությունը։ Որոշ մասնագիտներ էլ կարծում են, թե վահագնը վիշապաքաղ է կոչվում այն պատճառով, որ նրա ծագումն առնչված է նշել վիշապ և քաղ կենդանիների հետ։

Ղ. Ալիշանը գրում է. «Ճիգպրանալ քոռին Վահագնի համար այլ երգերն վիշապազանց հետ կտրիչը. իսկ իր վիշապաճառ կոչումն՝ յայտ չէ. քէ զա՞յս նշանակէ, եթէ վիշապէ և քաղէ կերպացնալ հրեշ մի, ինչպէս Ոչխրուագործն[1]։ Քնայած այսոցիկ նա որոշակի կարծիք չի հայտնում, բայց նույն գրքի 174-րդ էջում, զնոսիկներով քաղի գլուխ և սնանձ պոչ ունեցող էակի նկատ, տակը գրել է. «վիշապաքաղը։ Բացի դրանից, նա մեջ ի բերել մի շարք այնպիսի էակների անուններ, որոնց մեջ կա գազան բառը ոչ քի բարդական, այլ գոյականական իմաստով։ Օրինակ, Աղբերվագազի մասին գրում է. «Ենթադրի, որ յԱղբերոյ և ի Քազէ է կամ կէսն Ոչխրոյ և կէս Քազէս[2]։ Վիշապաստան քաղի մասին՝ գիրք բազարկալ յերից. գլուխն Քազի, մարմինն և էիրանցն Ասիոյս, տուաւ՝ Վիշապի[3] և այլն։

Հետագայում այդ հարցին անդրադարձել է Բ. Առաքելյանը. և այն, ինչ երկմտությամբ էր նշված Ղ. Ալիշանի մոտ, նա ցույց է տվել որոշակիությամբ. «Վիշապաճառը հարաբերված է վիշապ և Վաղ բառերից,— գրում է նա[4]։

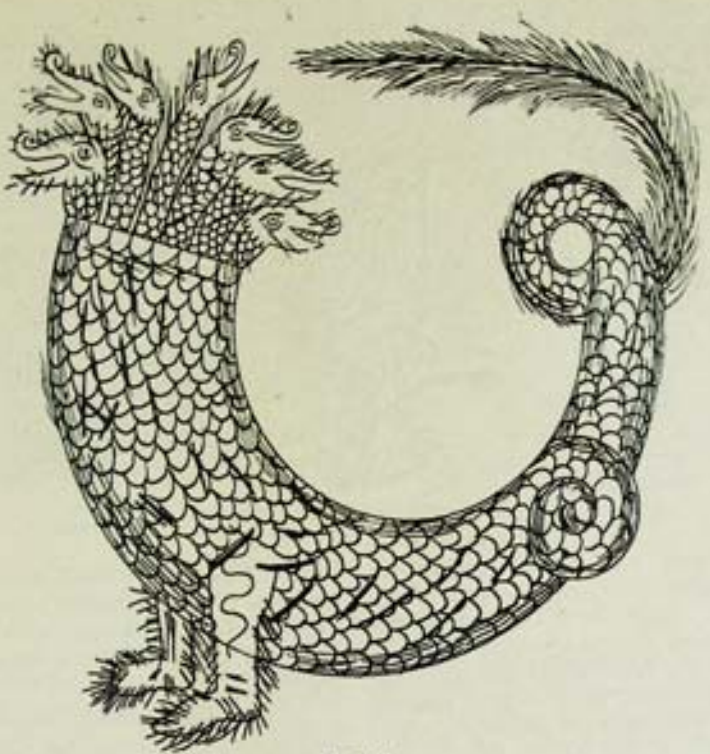
Մեր կարծիքով նա հիմք է այս վերջին բացատրությանը։ Այժմ, երբ աշխատությունը քոչել է տալիս ավելի հստակ կերպով պատկերացնել վիշապաքաղ հասկացողությունը։ Տոհմային մի ցրատարիան կոչված է նշել ան-վիշապի, իսկ մյուս-

[1] Ղ. Ալիշան, Հին հավատք, Վենետիկ, 1888, էջ 122—123։

[1] Նույն տեղում, էջ 170։

[2] Նույն տեղում, էջ 173։

[3] Բ. Առաքելյան, Դիտողություններ վիշապաքաղ Վահագնի մասին, Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ թ (հասարակական գիտություններ), Երևան, 1951, № 2, էջ 72-ից։



Նկ. 1032

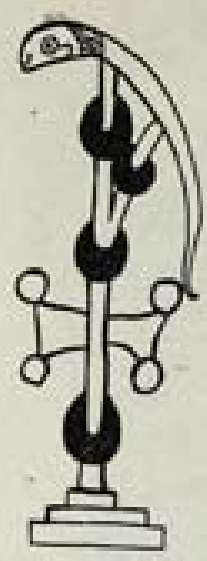
որ՝ քաղի անունով, և հենց այդ միասնությունն էլ կոչվել է մի բառով՝ վիշապաքաղ։ Այս առումով հետաքրքրական է № 7729 ձեռագրի 596բ թերթի մատրապատկերը (Նկ. 1031)։ Այդ տեսարանում ցույց է տրված երկու այծ կամ քաղ, որոնց սնամեջ մարմիններով միացած են միմյանց հետ և կազմում են երկգլխանի մի էակի պատկեր։ Այդտեղ կան նաև երկու վիշապներ, որոնց մարմինները բարդ օղակներով միացած են միմյանց հետ, իսկ պոչերը ավարտվում են ռնգեղջյուրի՝ գալար ճյուղերով։ Այծերը բերաններով բռնել են վիշապների թևերից, իսկ վիշապները՝ այծերի վզերից։

Վերևում մեջ բերված համապատասխան բազմաթիվ օրինակների հիման վրա այստեղ իսկույն երևում է տոհմի ֆրատրիալ պատկերը, որտեղ և՛ վիշապները՝ իրենց պտղաբեր մարմիններով, և՛ այծերը՝ տոտեմ կենդանիներ են։ Ահա մի տոհմ կամ ցեղ, որը, եթե կոչվելու լիներ մի բառով, պիտի կոչվեր վիշապաքաղ։ Այստեղ, սակայն, կա մի ուրիշ մոմենտ. վիշապներն ու քաղերը կարծես կռվի մեջ են միմյանց դեմ։ Այս հանգամանքն առանձին նշանակություն չունի. դա կապված է հետագա ժամանակների հետ։ Թերևս հենց միջնադարյան նկարիչն է նրանց պայքարի մեջ դրել։

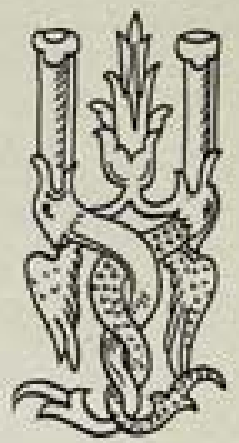
Մենք արդեն առիթ ենք ունեցել նշելու, որ հեքիաթներում նկարագրվող յոթ գլխանի վիշապներն ու դևերն էլ պատկերվել են երբեմնի տոհմային տոտեմների հետ կապվող հավաքականությունների հիման վրա։ Լեռնագավառում, երբ պայքար է ծավալվել հին կարգերի դեմ, չար ու վնասակար են համարվել ինչպես այդ կարգերը, այնպես էլ նրանց սիմվոլներն ու աստվածությունները։ Ահա այս և այլ պատճառներով չար ուժերը, վիշապ-դևերը մեր զարդարվեստում հանդիպում են նաև օձային յոթ գլուխներով։

Վերցնենք մի այդպիսի հրեշի նկար № 1770 ձեռագրի 177բ—178ա թերթերից (Նկ. 1032)։

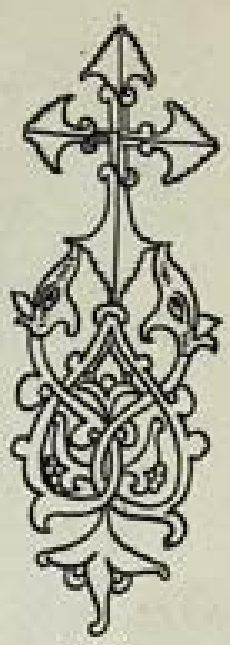
Եթե շատ հին ժամանակներում այսպես կարող էր պատկերվել մի ցեղ կամ տոհմ՝ իր տոտեմա-



Նկ. 1034



Նկ. 1033



Նկ. 1035

բանահավաքներով, ապա այստեղ պատկերվել են քրիստոնեության կոչվից շատ հեռավոր ժամերը։

Տոտեմ վիշապ-ձկների և նրանց բազմապիսի հարաբերությունների մեջտեղներին հանդիպում ենք նաև ուրիշ ժողովուրդների զարգացման մեջ։ Այստեղ հիշենք միայն մի նմուշ մոլդովլաչական միջնադարյան մանրանկարչությունից (նկ. 1033) [1]։

Բնականաբար, հին դիցարանության և զարգացման համապատասխան մոտիվները պիտի անցնեին նաև բիբլիական առասպելաբանություններին և քրիստոնեությանը։ Դրա քայլերն երևանին է մովսիսական պշնձե ձևը, որ նույնացվում է Քրիստոսի հետ։ Ահա մի այդպիսի նկար № 6249 ձեռագրի 181ա թերթից (նկ. 1034), որին համապատասխանում են նույն թերթում գտնվող տեքստի հետևյալ տողերը. «Եվ որպէս Մովսէս բարձրացոյց զօձն անապատին, նոյնպէս բարձրանալ պարտ է որդոյ մարդոյն»[2]։ Այստեղից էլ հասկանալի է, որ զարգացման պիտի քրիստոնեական խալ-ֆենաց ծառն էլ հանգես բերևան գալ ամվիշապների և այլ զարգամոտիվների փոպոխիկ հարաբերություններով։ Այդպիսի նմուշներից է, օրինակ, № 313 ձեռագրի 81ա թերթի նկարը (նկ. 1035)։

Օձ-վիշապների առասպելական բազման մասին հարուստ վկայություններ կան նաև ժողովրդական բանահյուսության, հավատալիքների, սովորությունների և պատկերացումների մեջ։ Այստեղ հիշենք միայն մի երկու օրինակ։

«Օձ-Մայիլյ» հերքվի հերոսն ած է, բայց այդ անը ենվում է քաշտնի ձվից, ամառանում է քաղավորի ապրկա հետ, պատռում է իր անկեն շապիկը, գտնում մի չքնաղագեղ ու կորիճ ագռավ նա է, որ բոլորից քաջուն (բացի կնոջից), ճի նստած, մասնակցում է ծիսական մրցություններին և միշտ հաղթանակով դուրս գալիս այնտեղից[1]։ Պարզ է, որ այս «Օձ-Մայիլյս» մեջ պահպանված են երբեմնի տոտեմ նախնու հետ կապված հավատացողությունների հետքերը։

Տոտեմ անդի և վիշապների մասին նշած հին պատկերացումների բազատևոր մեջտեղներից են նաև, այսպես կոչված, ոդովլաթ-անդը։ Դրանք այն անդն են, որոնք բնակվում էին անտառում, պարտեզներում, այգիներում, և որոնց մարդիկ չէին հավատում, կարծելով, որ իրենց հավատացյալը,

[1] B. B. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XXXIX, рис. 8.

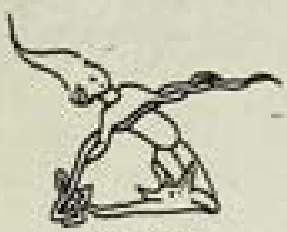
[2] Ս. Գ. Տեղեկ այս մասին գրած է. „Такими образом известийский конфликт в полном объеме развивается перед нами в библейской генеалогии, с той, однако, разницей, что в конечном счете тотем-змея выступает здесь в мифе о Моисее на первый план в качестве доброго начала...".

С. П. Толстов, Древний Хорезм, Москва, 1948, стр. 200.

[1] Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հավաքեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյան, Երևան, 1959, էջ 237—281։



Նկ. 1036



Նկ. 1036ա



Նկ. 1037

հրշանկությունը, առագաստությունը պայմանավորված է հենց այդ սձևերի գոյությամբ։

Համաձայնարար այսպիսի պատկերացումների հետ են կապվում նաև սձևերն ու վիշապների (մեծ սձևերի) խոնարհվելումները, որով հետևում դրսևորվել են քովիչները և կախարդինները։ Նուրբը պիտի ասել նաև այն անատրամների վերաբերյալ, ուր երեսն են գալիս զանազան առասպելությունները՝ սձևերի հետ միասին, ոչ թե որպես քշեամիներ, այլ երաբնկամներ (նկ. 1038)։

Նախորդ գլխում մեջ բերված 222-րդ նկարում պատկերված ցիրանկատարը այցպիսի մի առասպելության կամ կախարդի գաղափարը ցույց տվող յավաղուլն օրինակներից մեկն է։ Նման բազմաթիվ օրինակներից մեկն է նաև № 197 ձեռագրի 29բ թերթի սձև գարդատարը (նկ. 1038ա)։

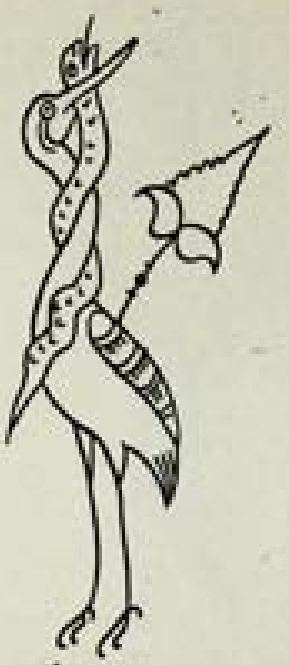
Հայկական քրիստոնեական դիցաբանության մեջ այդ հին պատկերացումները վերագրված են Գր. Լուսավորչին։ № 1220 ձեռագրի 27բ թերթում պատկերված է այդ սուրբը՝ Տար-Վիրապում, իսկ նրա շուրջն ու ոտքերի տակ խոնարհվել են սձևերը-վիշապները։ Համապատասխան նշումներ կան նաև պատմիչների մոտ։ Գահպանված է վաղ քրիստոնեության շրջանին վերաբերող մի բանաստեղծություն, ուր նույնպես նկարագրվում է Գր. Լուսավորչի և վիշապների հաշտ հանդիպումը Տար-Վիրապում։

Օրինակները բավական են։

Ուշադրությունը պարզ է. հայ ժողովրդի և նրա նախնիների հնատիպ անցյալում, որպես տոտեմ, մեծ տեղ են գրավել նաև վիշապ-սձևերը։ Ուստի և մեր գարդարվեստում հանդիպող վիշապ-սձևերի մի մասը կապված է այդ պատկերացումների հետ։ Այս մոմենտը չպիտի մոռանալ հատկապես պայքարի մոտիվները և վիշապամարտի դիցաբանությունը քննելիս։

Ինչպես նշվեց վերևում, հայ ժողովրդի դիցաբանության, գարդարվեստի, պատկերացումների մեջ, որպես շար ու քշեամի ուժերի իշխող մասնացում, նույնպես երևան են գալիս վիշապ-սձևերը։ Գլխավոր հատկանիշը, որով հետևողող է տարբերել տոտեմ, այսինքն՝ բարի վիշապ-սձևերին՝ շար, քշեամի ուժերի սիմվոլ վիշապ-սձևերից, հետևյալն է։ Եթե այդ էակները պատկերված են ծնող-զույգերով, կենաց ծառերով, առասպելն, ապա դրանք պատկանում են առաջին խմբին, իսկ եթե նրանք հանդիպում են զանազան կենդանիների և մարդկանց դեմ կռվելիս, կենաց ծառերը կլանելիս և այլ նման դիրքերով, ապա դրանք շար ուժերի մարմնացումներ են։

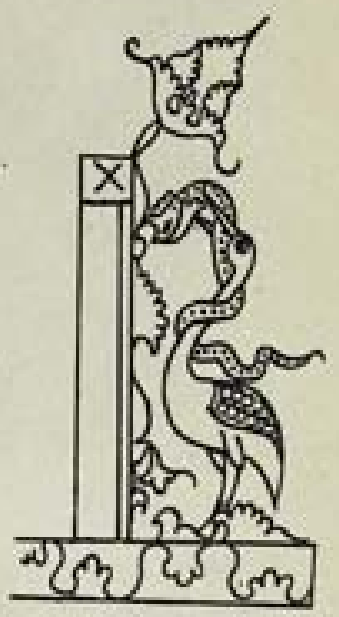
Հատկապես հայկական գարդարվեստում վիշապամարտի մոտիվների մեջ, որպես սխոյանների, մեծ տեղ են գրավում սձևերն ու սրապիկները։ Այս հարցում, հավանաբար, վճռական գեր է խաղացել նաև կռնկրեա էթնոլոգիական բնությունը։ Հենց բնության մեջ էլ նրանք քշեամիներ են, և հենց այդ



Նկ. 1038



Նկ. 1039



Նկ. 1040

պատճառով է, որ ժողովրդական առասպել աստված է. ամպի փուչն առագիլն է մատնում: Անշուշտ, հնագույն ժամանակներից սկսած, մարդիկ կարող էին պատկերել նաև համապատասխան բնական տեսարաններ: Մանավանդ, ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, զարգացված հիմնական մոտիվներում տեղ են գտել ոչ թե բնական տեսարանների վերարտադրությունները, այլ գաղափարական ընդհանրացումները:

Վերցնենք մի նկար № 2808 ձեռագրի 4ր թերթից, որը մասամբ վնասված է[1](նկ. 1037): Այստեղ պատկերված են միմյանց կռվարար սեղմող մի առ և մի արագիլ: Հասկանալի է, որ նրանցից մեկի մեջ ամփոփված է ջուր, իսկ մյուսի մեջ բարի ոգեների գաղափարը:

№ 4892 ձեռագրի 114ա թերթում հանդիպում ենք պայքարող նման մի ուրիշ զույգի նկարի (նկ. 1038): Այստեղ, սակայն, կա մի էական տարբերություն. արագիլի մեջքի վրա պատկերված է կենաց ծառը: Եթե նախորդ նկարը մինանգամայն բնական տեսարանի տպավորություն է թողնում, ապա նույնը չի կարելի ասել այս նկարի մասին: Այստեղ արագիլն արդեն, որպես կենաց ծառ կրող էակ, անասարկելի կերպով ցույց է տալիս իր կարգը տառեմական հասկացողություններին հետևելը կարելի է ասել նաև № 4551 ձեռագրի 304ա թերթից մեջ բերվող զարդի (նկ. 1039) և շատ ուրիշների մասին:

Համանման մոտիվի ենք հանդիպում նաև Դվինի պեղումներից հայտաբերված իրերի վրա: Այդպիսին է, օրինակ, միքնաբերդի մեծ շինության հողերից մեկում գտնված ինվ. № 1734/314 քնարափապատ քրեզանը՝ սեմամարտ արագիլի պատկերով, որ նույնպես առնչ է սնավորված կենաց ծառը [1]:

№ 5736 ձեռագրի 10ր թերթում հանդիպում ենք ավելի պերճախոս վկայության (նկ. 1040). խորանի գերատեսակարին պատկերված է սեմ և արագիլի պայքարը: Այս պայքարի կապը խորանների հետ, ինքնին ենթադրել է տալիս մի պայքար, որն առնչվել է աստվածի, գերի, ժողովրդի կենսական շահերի հետ: Մյուս կողմից՝ այս տեսարանը կապվում է ներկայացումների հետ, կատարվ տալով, որ նման բեմերի վրա ներկայացվել են նաև պայքարի այլպիսի մոտիվներ: Ի՞նչ էր, վերջին հաշվով, 822-րդ նկարի տեսարանը, որ գերատեսարը պատկերված է սեմերով: Կան ուշագրավ այլպիսի խորաններ էլ, որոնց մարդին կռվում են սեմերի գեմ: Այս բոլորը համոզում են, որ սեմ և

[1] Ն. Ղ-ֆ-ց-յ-ն, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 218:

արագիլի պայքարի մոտիվները ոչ թե սոսկ բնական անասնաբանների վերարտադրություններ են, այլ պայքարի գաղափարը ցույց տվող ընդհանրացումներ։ Եղջիրն ավելի համոզիչորեն կգտնար, եթե հիշենք մի հին վիպասության էլ ժողովրդական բանահյուսությունից, որտեղ արագիլը կապվում է աստեմիստական պատկերացումների հետ։

Բուլանուխի ժողովրդական պատկերացումների համաձայն, արագիլները էլ մարդիկ են, ունեն իրենց հիշիչը և այնտեղ գրավվում են Հոգեզորությամբ, վար ու ցանքով։ Գրի է առնված մի պատմություն, թաս որի Բուլանուխում, իբր թե, պատահել է այսպիսի դեպք։ Մի հին, պրոստ լվացվելիս հանում է իր ատամնաշարը և գնում քարի վրա, որ այն լվիշվի։ Տուն վերադառնալիս, նա մոռանում է ատամնաշարը վերցնել։ Հետո հիշում է, գալիս է ատամնաշարի մոտից, բայց իզուր։ Թե՛ ինքը և թե՛ ամուսինը շատ են փնտրում, ատամնաշար չեն գտնում։ Ամուսինը ոտքաթոր տոհմատոհ տալով հասնում է մի ծովի, նստում է նավ, ալեկոծությունից հոգով փրկվելով, անցնում է ծովի մյուս ափը։ Այնտեղ տեսնում է մի գյուղացու՝ արտը վարելիս և մոտենում է նրան. վերջինս հին ծանոթի նման ժպտում է, տալիս է նրա անունը և զարմացած հարցնում. «Ու այստե՞ղ»։ Ապատանդան պատասխանում է, թե ատամնաշարը չի հանում, ուստի դիմացինը նրան ասում է. «Ես ձեր գյուղ ծառի վրա լվիշվու չափ եմ»։ Պարզվում է, որ ապատանդան պատասխանը, իբր թե, բնիկ է արագիլների հրիչները, որոնց նրանք ապրում են մարդկային ոլորտի ամենամոտ կշռանքով, ինչպես բուլանուխցիները՝ Բուլանուխում։ Ապատանդան պատասխանը մի ժամանակ մնում է նրանց մոտ, մինչև հասնում է արագիլների չվելու շրջանը։ Հավաքվում են այդ հրիչատիպները և ապատանդան պատասխանը բուլանուխցու հետ ընկնում հանապարհ։ «Ընկանք,— պատմվում է այդ բուլանուխցու անունից,— գնում ենք մեր յոգիլանը։ Ասածս հրամանով մեկ-մեկ հավքս փռաք (մորքի) իջավ վրը մրգի, ես չի ազոնց հետ նշանը լսեկանք։ Այս արագիլները քալելով անցնում են ծովը և հասնում Բուլանուխ։ Ապատանդան պատասխանը հանձնում է իր հավքներիքը և խնդրում, որ իրեն նորից մարդ դարձնեն և քույլ տան՝ գնալու տուն։ Նրանք իջնում են մի գետի մոտ, լողանում, ուր և բուլանուխցին ազատվում է իր քալնային մորթուց, վերադառնում տուն։ Նշենք նաև, որ բուլանուխցի այդ մարդը արագիլների աշխարհում իրենց բանի ժամի վրա ապրող և վար անող արագիլից իմացել էր նաև կորած ապատանդանի անդր։ Պարզվել է, որ, իբր թե, այդ ապատանդանը արագիլն է վերցրել և գրել իր բնի տակ, որ չկորչի[1]։

Այսօրեղ հատկապես ուշագրավ են հետևյալ մոմենտները։

Արագիլները էլ, ժողովրդական պատկերացումների համաձայն, դիտվում են որպես մարդիկ, բայց կերպարանափոխված. Նրանք էլ ունեն հովիտ այն կողմ գտնվող իրենց հրիչը, որտեղ գրավվում են հրիչագործությամբ։

Մարդ-արագիլները կերպարանափոխվում են ոչ թե հատուկ հրաշքով, այլ հավքու փոսմով, այսինքն՝ թռչնային դիմակներ հագնելով։ Հիշյալ նկարում ևս տոտեմիզմի նման շատ մնացուկներ կան։

Արագիլը հանգիստ է գալիս որպես հովանավոր, նա հսկում է մարդկանց կյանքի վրա, որ նրանց գժբախտություն չպատահի։ Եվ բուլանուխցի կինն իր ապատանդանը մոռացել էր գրասում, որը կարող էր գողացվել, ապա տար հրիչում գտնվող այդ տան հովանավոր արագիլը խնդրի օգնության էր հասել, վերցրել ապատանդանը և պահել իր բնում, որպեսզի այն չկորչի։

Արագիլները ընդհանրապես բարի և սիրելի էակներ են, որոնց մասին հորինված այս գրույցը մարդկանց լցրել է բարեկամական վերաբերմունքով դեպի նրանք։

Պարզ է, որ այդպիսի պատկերացումները ուժեղ կերպով արտահայտում են հրրեմնի տոտեմական մտածողության մնացուկների գոյությունը բուլանուխցիների մոտ, որը պահպանվել է մինչև XIX դարի վերջերը։

Արագիլները հայ ժողովրդի սիրած թռչուններից մեկն են, որոնց նրանք չեն վնասում և նրա միսը չեն ուտում։ Ամեն գյուղ ավերություն է ունեցել հյուրընկալելու արագիլներին, համաձայն նրանց համար արհնատական բներ չինելով։ Այդպիսի ավերության փաստերն արձնակ կարող է համարվել Աշտարակի շրջանի Օշական գյուղի արագիլի բուները։ Դա մի հնագույն պատահարող է, որի վերաբերյալ գյուղացիները ամրացրել են մի կարով, լցրել խոտով, ուր և բնակվել են արագիլները։ Այդ բուները գյուղացիների հիշողության մեջ կապվում է Մորիկ քաղաքորի պատմության հետ։ Այնտեղ ամեն տարի վերադառնում են արագիլները, ձու ածում, ձագեր հանում, թռցնում նրանց, չվում, որպեսզի հաջորդ տարին նորից վերադառնան։

Արագիլն էլ, շատ ուրիշ թռչունների նման,

---

[1] Ազգագրական հանդես, VI, էջ 43—44։



Նկ. 1041

գարնան գալու սիմվոլն է համարվել։ Եթե մարտի 7-ին չիվավ, 8-ին չի մնա, ասում է ժողովուրդը նրա մասին։ Իսկ, ինչպես գիտենք, գարունը ժողովրդի սիմնամնեի նրագն է եղել ոչ թե իր սիմվոլիկ, այլ իր ուղղակի նշանակությամբ։ Ժողովրդական բազմաթիվ երգեր կան, որոնք մեզ գովերգում է արագիլը հենց այդ իմաստով։ Ահա դրանցից մեկը.

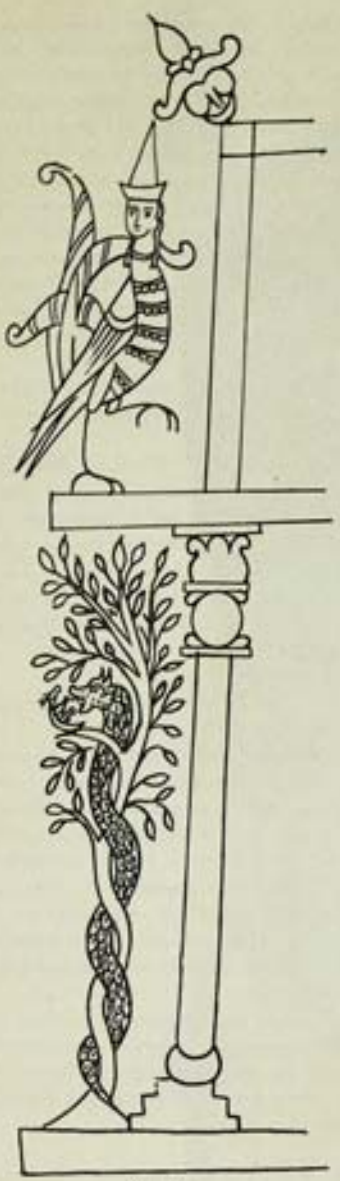
— Եռկլուկ,
Հոգի բնիկ,
Հասան'ն կիգաս։
— Ես սարերուց։
— Ինչ ես բերի։
— Թուզը մի տագան։
— Ալի'ր կասկիս։
— Հոգի մամաս'
Լիս լուլի,
Թոլի գլխուն,
Նիս գարուն է։

Այստեղ արագիլը կարծես պատկերված է ոչ թե որպես գարնանը նկող թռչուն, այլ որպես գարնանանոր էակ։ Բացի դրանից, այստեղ հնչակությամբ նկատվում է մի զիցարանական գրույցի հետք։ Այդ գրույցում կա երկու գլխավոր ուժ, մեկը ինքն՝ արագիլն է՝ ջրայի բնկոնը, մյուսը նրա զուգակիցը՝ ջրայի մարշը, որին գարուն գալու բերելու համար ինքը միլոցների է գիմել։ Ծնողի մոտիվը, անշուշտ, ուշ շրջանի ներմուծում պիտի լինի, որը մաել է այստեղ մի ուրիշ, ավելի հին հասկացողության փոխարեն։ Ընդհանուր գծերով այստեղ էլ նկատվում է այն բոլոր հրաշապատում հնդիաքների գլխավոր հարցը, որը կապանում է մեռած կապանքներից, ստորերկրյա աշխարհը տարված և գների գերության մեջ գտնվող կույսերին ազատելու հերոսական սխրագործություններ մեջ։ Այս երգը ուշագրավ է նաև իր գիտողական կատարվածքով, որը խոսում է նաև նրա բնմագրված լինելու մասին։ Համանատար գարնանային տոնահանգիստներում երեան են գալի երկու գերակատարներ և խոսել միմյանց հետ։ Նրանցից մեկը ներկայացել է որպես արագիլ, որը և' գարուն բերող, և' հերոսուհուն ազատող հերոսին է ներկայացրել։

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ, իրո՛ք, արագիլն էլ հայ ժողովրդի զիցարանական պատկերացումների մեջ մեծ տեղ է գրավել որպես վիշապամարտ, գարնանանոր էակ։ Նրա միջոցով ևս հայ աշխատավորությունը գրանորել է իր կիրառած բազմազարդ այն գիցարանությունը, որտեղ ցույց է տրված նրա մղած պայքարը բնության ուժերի դեմ։

Քնոագրերում քննվող մոտիվները համեմ կապվում են ավելի լայն ու խոր հասկացողություններնի հետ, որոնց շնորհիվ նման գարդերի մեջ առավել որոշակի կերպով են գրանորվում հասարակական ընդհանրացումները։ Այսպես, օրինակ, Մ 2829 ձեռագրի 117բ քերթում պատկերված է մի այտնանն կենաց ծառ, որի ծայրին կանգնած է արագիլը, իսկ բնին փաթաթված է օձ և ուզում է գնալ վեր (նկ. 1041)։ Այստեղ օձն ապատնում է ոչ միայն արագիլին, այլև նրա ձագուկներին, որոնք գտնվում են նույն ծառի վրա, բնի մեջ։ Պարզ է, որ նման տնապրանքները, տոտեմ կենդանու հետ միասին, հին պատկերացումների համաձայն, գրանորել են նաև նրա հովանավորության տակ համարվողներին, նրանից ոսկրվածներին։

Համոզվելու համար վերցնենք Մ 6288 ձեռա-



Նկ. 1042



Նկ. 1043

գրի 12-րդ թերթի խորանը (Նկ. 1042)։ Նկարը մեջ ենք բերում հատվածաբար։ Հենց այս հատվածում գտնում ենք մի կողմից, ներքևում, կենաց ծառի, վիշապի, թռչունի ու թռչնամարդերի գաղափա-րական գրավորումը, իսկ մյուս կողմից՝ վերևում սիրենանկերպ նախամայրը՝ հուզված և անհանգիստ վիճակում։

Ժողովրդական հավատալիքների առկայությունն այս և նման ուրիշ մանրանկարներում անտարակույս է։ Հետաքրքրական է, որ ստեղծագործաբար մոռացվել է նրանց բուն նշանակությունը։

Ձեռագրերում շատ հաճախ էլ խորանային կենաց ծառերի վրա միանգամից ցույց է տրված լինում պայքարի ամբողջ տեսարանը, որպես մի առանձնական զարդամոտիվ։ Հիշենք դրանցից մեկը № 7347 ձեռագրի 9-րդ թերթից (Նկ. 1043)։

Մեջ բերված վերջին նկարները միաժամանակ ցույց տվին, որ վիշապամարտի տեսարաններում, պատկերներից բացի, երևան են գալիս նաև ուրիշ թռչուններ և ուրիշ էակներ[1]։ Դա միանգամայն հասկանալի է, որովհետև տարբեր ազգեր, տարբեր ժամանակ, տարբեր տոտեմներ են ճանաչել։ Այս

[1] Հմմտ. Գ. Հովսեփյանը մեզ ցույց տվեց մի ցուցանմուշ՝ Իջևանի շրջանի Աչաջուր գյուղի Մոխրաբլուրի պեղումներից, որտեղ նույնպես պատկերված է թռչունի և վիշապօձի պայքարի մի գողտրիկ տեսարան։



Նկ. 1045

մոտիվներն ավելի քան անհերքելի են դարձնում վիշապամարտի տեսարաններում պատկերվող վիշապ-օձերի ախոյանների հասարակական բնույթը։

Հայկական զարդարվեստում վիշապամարտի ամենապերճախոս վկայություններից մեկին հանդիպում ենք № 7729 ձեռագրի 261ա թերթում, որը մեջ ենք բերում գունավոր ընդօրինակությամբ և մասամբ փոքրացված (Նկ. 1044)։

Այստեղ պատկերված է մի հյուսքեղ ու ոճավորված կենաց ծառ՝ հավքերով, արմավով, տերևներով և պտղաբերության սիմվոլներով։ Այս ընդհանրացում կենաց ծառի վրա, վերևից բացված է վիշապային մի ահռելի երախ՝ սպառնալով կլանել նրան։ Սակայն ներքևից, հենված այդ ծառի սաղարթին, դեպի վեր է խոյացել մի արծիվ և կտուցով սեղմել վիշապի կոկորդը։

Որ արծիվն էլ ամենատարածված տոտեմ թռչուններից մեկն է եղել, այդ մասին անհամեմատ շատ վկայություններ կան՝ ինչպես բանահյուսության, դիցաբանության, պատկերագրումների, ծեսերի, այնպես էլ զարդարվեստի բնագավառներում։ Մ. Խորենացին մատնանշում է դիցաբանական մի զրույց, ուր Արծրունիների տոհմի նախնին ներկայանում է որպես մի երեխա, որին հովանավորել և սնել են արծիվները[1]*։ Դրա յուրահատուկ դրսևորումների մնացուկներից մեկը կարող է լինել հենց այն դեղթափ քարաքանդակը, ուր երեխայի ծնողները ներկայացված են մասամբ զույգ արծիվների կերպարանքով, մասամբ էլ՝ մարդակերպ* (Նկ. 766)։ *Ընդհանրապես փաստերն այնքան շատ ու հանրածանոթ են այս տեսանկյունից, որ նրանց վկայակոչման անհրաժեշտությունը չի զգացվում։*

Համանման նկարի ենք հանդիպում նաև սերբական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ (Նկ. 1045)[2]։

Հայկական ՍՍՌ Պետական թանգարանում պահպանվում է մի կարևոր հուշարձան՝ վիշապամարտի մոտիվով։ Դա իրենից ներկայացնում է մի քարի բեկոր, որի վերին մասը փորված է թռչունի բնի ձևով[3]*։ Նրա մեջ քանդակված է նաև մի ձու, որը կոտրվել է և միջից դուրս է եկել թռչունի ձագը։*

Այդ քարի վրա, թռչունի բնից ներքև, փորագրված է մի օձ, որը գալարվելով սողում է դեպի բույնն ու ձագը։

Այս հուշարձանը հայկական ժողովրդական ստեղծագործության մի եզակի նմուշ է ոչ այնքան իր կատարման տեխնիկայով, որքան իր գաղափարական բովանդակությամբ։ Չնայած այստեղ չի պատկերված ծնող թռչունը, բայց նրա ներկայությունը ինքնին զգացվում է. ժողովուրդը երբեք նման դեպքերում անպաշտպան չի թողնում անմեղ ձագուկներին։ Եթե անգամ բացակայում է ծնողը և ընդհանրապես պաշտպանող ուժը, ապա դա մարդկանց մեջ ավելի քան սրում է պաշտպանության հարցը, լցնում է նրանց անզուսպ ցանկությամբ՝ օգնելու ձագին։

Այսպիսով ընդհանրացնող մոտիվները ոչ մի դեպքում չպիտի դիտել որպես սոսկ բնական տեսարանների վերարտադրություն։ Դրանց բոլորի մեջ ամփոփված են հասարակական կարևոր գաղափարներ։

---

[1] Մովսէսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց. Տփխիս, 1913, էջ 129։

[2] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С. Петербург, 1887, таб. XIV, рис. 4.

[3] Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական թանգարան, Հնագիտական բաժին, ինվենտար № 412։



Ill. 1844



Նկ. 1046

Հատկանշի պատճառներով զորգորվհատում Հանդիպում ենք վիշապամարտի նաև այնպիսի տեսարաններին, որտեղ վիշապ-սեռերի գեմ մարտնչում են ուրիշ կենդանիներ։ Այս վիշրիններին ավելի քան որևէանի կիպով են դուրգ տալիս նման զորգերի բնդհանրացնող, Հատորակական բնույթին ու էությունը։

Վերևում, սյունախոզուցիչյան մասին խոսելիս, նշեցինք, որ Հնում կարող էին սյուն-կենաց ծառերի վրա տրման գալ նաև կենդանիներով գեղաքանդակներ։ Ահա մի այդպիսի նկար № 7471 Հնոցերի 403ր քնրիից, ուր ծառ-սյունի վրա նեղֆորմացված է կապկանման գերտասեր՝ գերտասնական դիտարկով (նկ. 1046)։ Այստեղ մեկտեղված դուրգ է տրված նաև գեղի այդ անհնարությունը ստղտղող տեր։ Ինչ վերտերում է կապիկի մասին, ապա գա էլ, ի վերջո, վազելի պատկերացումների արդյունք է, որը, ամեմն, Հնոտգում կապվել է ուրիշ Հատկացողությունների Հետ և դրանցից նոր իմաստ։

№ 378 Հնոցերի 7ր քնրիի խորանի կենտրոնում նկարված զույգ առյուծներն իրենց ատրների ատակ Հզմում են նրիոտ տեր, վերջիններս էլ, տակից, փորնում են իրենց նրանց (նկ. 1047)։

Այստեղ տեղս է ամրողջ տոհմի Հույշ՝ իր ֆրատրիալ կառուցվածքով։ Նման մեռ ել պատճառված նաև չար ուժերի սիմվոլներ։ Ինչ վերաբերում է առյուծների առատ Համարված չինելյուն, ապա կարելի է ասել, որ այս առումով ևս վիպավերլուծիչները չ՛ չատ են, և՛ Հանրաճանաչ. Ուրարտական գարգարվհատում ևս առյուծը առանձին տեղ է գրավում (նկ. 1048) [1]։ Մեր կարծիքով Մատենքի Դավիթի էպոսում Մեհ Մհերը Առյուծանե է կոչվում ոչ թե առյուծ սպանելու (մեռնելու) պատճառով, այլ իր հզրնմեի գիցարանական առնչությամբ՝ առյուծ առանձի Հետ։ Հետագայում է, որ ժողովրդական առասպարանությամբ տեղի է ունեցել այդ փոփոխությունը։

Այս զույգ առյուծների և նրանց թաթերի տակ Հզմվող զույգ սեռերի մասին բնդհանուր սկզբունքով է գեպգրված նաև խաչափան Հնոցյոչ գարգարպատկերը (նկ. 1049) [2]։



Նկ. 1048

Ամեն ինչ այնքան ծանոթ ու Հատկանշի է, որ առանձին բացատրության կարիք չի զգացվում։ Նկատենք միայն, որ կենտրոնում, ամամրված կենաց ծառի գազափարապատկերի վրա նկարված է Հավատատան թռչունը, որի մասին նույնպես արդ անգնդությունների արդեն ունենք։

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту. Ереван, 1966, стр. 137, рис. 13. Մի գեռալ էջմիածնի արդի Քաղաքի բրոնզե վահանից (տես նե. стр. 138).

[2] Н. Ф. Лорене, Орнамент всех времен и стилей, С. Петербург, 1868, таб. 61, фиг. 15.



Նկ. 1049

Մ 197 ձեռագրի 265ա թերթում հանգիպում ենք վիշապամարտի մի ուրիշ, ինքնատիպ տեսարանի, որը մեզ ենք բերում ոչ թույլ գարգերի ժանրամանր ընդօրինակությամբ (նկ. 1050)։

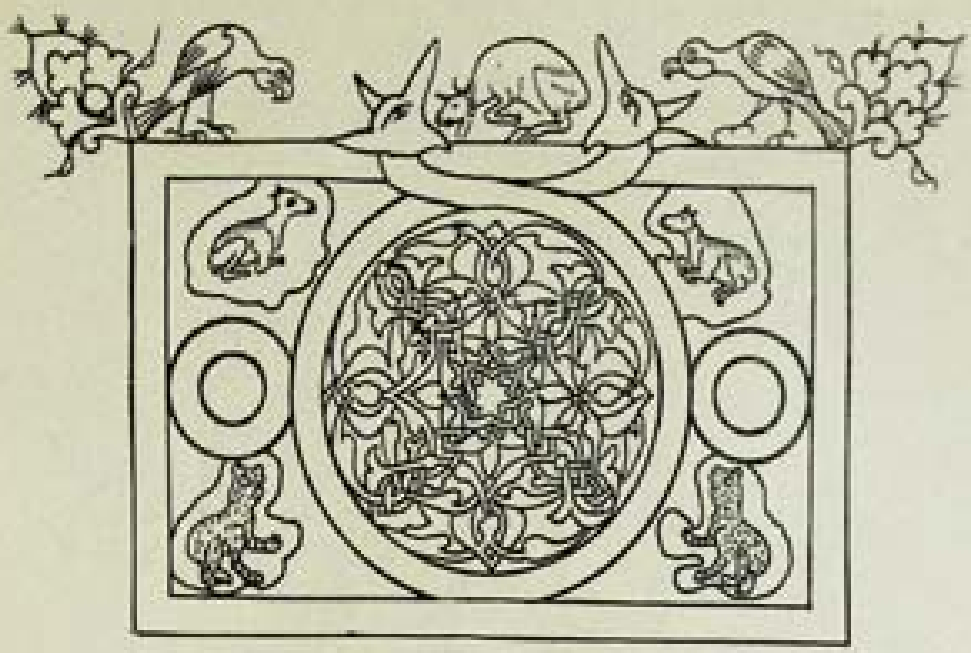
Դա մի կիսակորան է կամ մուտքապատկեր. նրա կիսաբոլոր շրջանակն ազատ են կազմել երկու վիշապներ կամ երկգլխանի մի վիշապ։ Վերևի մասում նստած է մի ալծյան կամ կիսատար, որի երկու կոզմերից, նրան կուլ տալու դիրքով, բացված են նշված վիշապների երախները։ Երկու վառնգված կենգանու պաշտպաններ, ալ և մոխ կոզմերից վիշապների վրա են հարձակվում երկու թռչուն։ Մեչ վիշապների մեջտեղում է տեսարանի շրջանակված տարածության ներքին, ապա այլտեղ նկարված են չորս կենգանիներ՝ ընդհանուր շրջագծի չորս կոզմերին՝ սիմետրիկ դասավորությամբ։ Միամամանակ այդ շրջագծի ներսը լցված է ալեպտի զարդերով, որոնք կապվում են տեմատիզատորիակ հասկացողություններին հետ։ Ուսոի վիշապ-ամերն էլ այստեղ ցույց են տրված ֆրատրիաների ձևով։

Մ 5528 ձեռագրի 28բ թերթում պահպանված է մի ուրիշ արժեքավոր նկար (նկ. 1051)։ Մեծ ու հյուսնատար տեմատեսակի վրա բազմել են բազմաթիվ թռչուններ, իսկ ծառի բեն երկու կոզմերին կանգնած է սիրենաձին ձեռը-գույքը, որը, ինչպես արդեն գիտենք, պատահաչում է տոհմի ֆրատրիալ պատկերը։ Նույն ծառի վրա, միահյուսված միմյանց և ծառի ճյուղերին, բազմացել են երկու ոձեր, որպես շատ ուժերի ձեռը-գույքեր և պատրաստ սպասում են հարկը առնելիք։

Հարցնես հենց այս տեսարանի մասին է, որ խոսում է Հեռնկալ գրույցը.

«Ես մի կայր ի Հնդիկս, որ կոչէր պորոխիոս։ Եւ է ծառն այն մեծ և բազմաճիղ և վայրաւոր և բազըրատուղ։ Եւ ամենայն թռչունք երկրին և բնակիչն ի նմայ և Հովանի նորայ, և կերակրին ի պտղոյ նորա։ Ապա և ո՛ր արտաքս հյանէ ի Հովանոցէ նորա, նա անդ խորամանկք հարկապ սպանցեն զնա։

Այս գրույցի հիմքում էլ բնկած է հին գիցաբանական հասկացողություն, որը գրի առնգի կոզմից իմրագրվել է քրիստոնեական գազափարախոսության համառաչ։ Ըստ նրա մեկնաբանության, այդ ծառը կենաց ծառն է և համապատ է Քրիստոսին, որի Հովանու տակից չպիտի դուրս



Նկ. 1059

դալ, որովհետև ոչով հրանէ ի հավանալ պատուիրա-
նաց Նորա և գործել զինքս և անդնդոյ մեռալ, սա-
տանայ սէն Հարկալ սպառանէ զնա և կորչեցնէ [1]։

Այսոքիզ տեսնում ենք, թե ինչպես կենաց ծա-
ռը, վիշապամարտը և մյուս Հարաճիկ մոտիվները,
քրիստոնեության մշակումով, տարցել են միան-
գամայն Հակառակ բովանդակություն։ Դրանք ոգ-
ևորվել են ոչ թե ժողովրդի չարչերը պաշտպա-
նելու, այլ նրան ենչելու, կեղեքելու նպատակով։

Այդ նկարում, տանձի, վիշապ-ձևերն էլ
պատկերված են ֆրատարխոյ Հասկացողություններ
Համապատասխան։

Ընդհանրապես չար ուժերին այդպես պատ-
կերելն իր Հիմքում ունի տոհմային Հատուցակու-
թյան Համապատասխան կազմակերպումները։ Նման
մոտիվները նախապես կապված են եղել Համ
տարրեր ցեղերի ու տոհմերի միչև ծագած, Համ
հենց նույն ցեղի մեջ առնի ունեցած կռիվնե-
րի հետ։

Մարդին, անձնավորված բնության ուժերը,
նրանց կյանքն էլ դիտել են իրենց կյանքի նման։
Այդ վերագրական բնըհանրացումներին Հատուց-
ական Հարաբերություններ են վերագրվել, որոնք
և չոփվել են իրանցում գոյություն ունեցած
մարդկային փոխհարաբերությունների կազապա-
րի վրա։ Ուստի նաև այդ պատճառով չար ուժերը
պիտի պատկերվեին բարի ուժերի գազափարը գեր-

[1] Ջեռագիր № 633, քեր. 306բ – 307ա։

անցող մոտիվների նմանությամբ։ Ու քանի հենց
այսպիսի հրեությունների արտահայտության մի-
ջոցներ են ձեռագրերում պահպանված այնպիսի
գործերը, ինչպիսիներից են № 358 ձեռագրի 102ա
և 143ա թերթերի նկարները, որոնց նույն միտ-
նությամբ մեզ գանվող տոտեմ կենդանիները բանել
են միմյանց կռիվրդից (նկ. նկ. 1052, 1053)։ Նույ-
նը պիտի ասել նաև այն բազմաթիվ նկարների ու
պատկերների մասին, որոնց միմյանց են Հյու-
սում գոհազան բնական ու ֆանտաստիկ Համար-
ված կենդանիները։ Միչա է, այդպես կարող են
պատահել նաև բնական տեսարանների վերարտա-
դրություններ, բայց Հատկապես խորանների ու
մուտքապատկերներում դրանք չեն կարող տարբե-
րված լինել տոհմային պատմության և Հասարա-
կական Հասկացողությունների հետ։ Նվ, իրոք,
մի՞թե տոհմերը կարող էին իրենց Հպարտանալիների
դրվագները չմարմնավորել իրենց զարդերի մեջ։
Դրա մասնավոր արտահայտությունը պիտի Հա-
մարել բնչպես զազանների տեսարանները,
այնպես էլ խորանների, կիսախորանների կամ
մուտքերի, յուսաղացազարդ-տոհմանշանների պատ-
կերներում ցույց տրված պայքարի մոտիվների
որոշ մասը։

Ջար ուժերին տոհմա-ֆրատարխոյ գազափա-
րանձնավոր պատկերելու հրեության պատճառներից
մեկն էլ պիտի Համարել տոհմային ծիսական մեր-
ցույթյունները, որոնք կազմակերպվում էին ֆրա-



Կ. 1661



Նկ. 1052



Նկ. 1054



Նկ. 1053



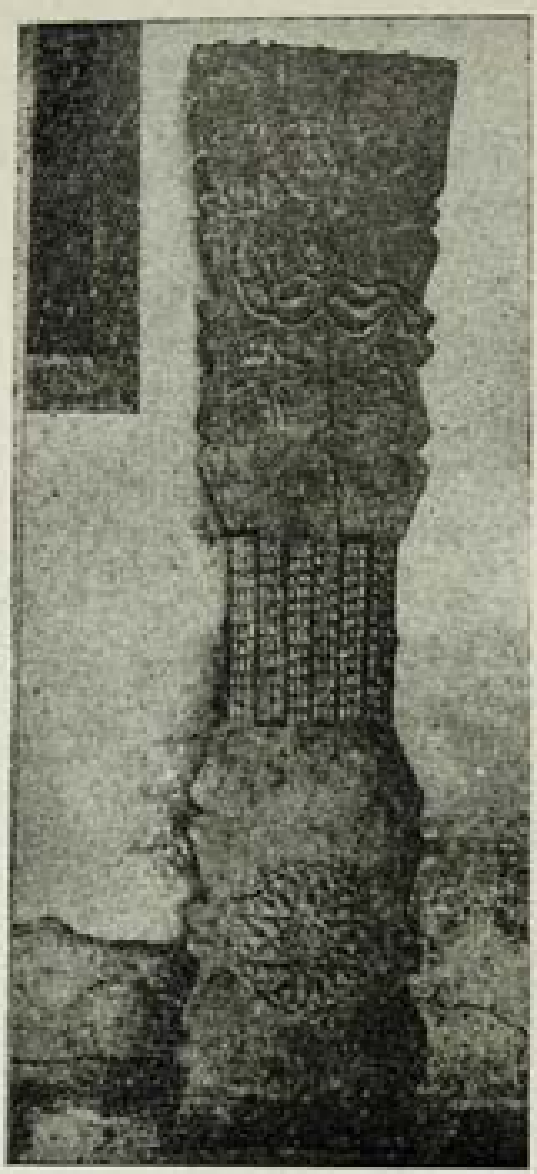
Նկ. 1055

տրիտների միջև և հաճախ կրում արյունալի բնույթ, ավարտվելով մրցության մեջ պարտվողի սպանությամբ։ Այդպիսի ձևերի և հասկացողությունների հետ կապված զարդամոտիվներ նույնպես շատ կան հայկական զարդարվեստում, որ պատկերված են ինչպես զինավառված, նույնպես և մերկ գոտեմարտողները։

Անա այդպիսի երկու նկար № 3722 ձեռագրի 280ա և № 5472 ձեռագրի 50բ թերթերից (նկ. նկ. 1054, 1055)։

Աստիճանաբար ձևափոխվող չար ու բարի ուժերի մասին առնչված պատկերացումների հա-մանային, իրական, սակայն ուժերի տեղ արդեն երևան էին գալիս դիցաբանական անձնավորումները։ Բարի աստվածները էին հաղթում չար աստվածների դեմ։ Սակայն բարի աստվածներին մարդիկ պատկերացնում էին դարձյալ իրենց հասարակական միավորումների և համապատասխան հասկացողությունների ազդեցությամբ։ Բնականաբար, նրանք այդպես պիտի պատկերեին նաև չար աստվածություններին։

Այս բոլորը զարդարվեստի մեջ հարազատ էին մնում թե՛ անմիջապես և թե՛ բնական համա-



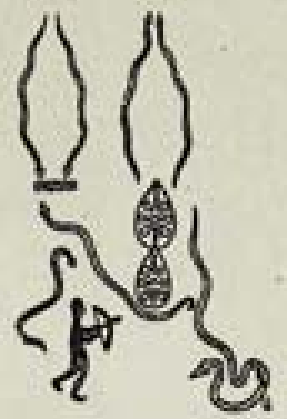
Նկ. 1056

պատասխան արարողությունների և ներկայացումների մեջտեղվ։

Այսպիսով, միանամանակ տեսնում ենք, որ զարգարվեստի սիմետրիկ կոմպոզիցիայի հիմքում ընկած են նաև պայքարի որոշ մոտիվները։

Զարգարվեստում հաճախ հանդիպում են վիշապամարտի այնպիսի մոտիվներ, որոնք նյութը կարծես առնված է հրաշապատում հնդկաթնեղից, էպոսներից և այլ նման ավյուրներից։ Նման զարդերի ուշագրավ նմուշներից է, օրինակ, ժամանակին Մեքրատեսյում գտնված հին գրոշների մեկի վրայի փորագրությունը (նկ. 1056)։ Այստեղ պատկերված են երկու վիշապ-ոձեր, որոնց գեմ մարտում են բևեռաձև հնդկաթնային քուլուններ, այնպես էլ մարդ-հերոսը՝ հրնդեն նժույգների օգնությամբ։

Համանման մի ուրիշ տեսարան է փորագրված Կոլանի գերեզմանոցի պեղումներից գտնված մեծաղյա մի կացնի վրա (I դ. ն. ա. թ.), որտեղ,



Նկ. 1057

բևեռաձև երևում է նկարիչը, մարդ-հերոսը նետաձգությամբ պայքարում է վիշապ-ոձերի գեմ՝ հանուն ջրի և պաղատկրության (նկ. 1057) [1]։

Նկատելի է, որ ձեռագրերում նման բուն հնդկաթային գիցաբանական սյուժեներով արված նկարները, հոգևոր հայրերի կատաղի պայքարի շնորհիվ, շատ չեն տարածվել։ Դրանց փոխարեն լայնորեն ընդգրկնակվել ու զարգացել են քրիստոնեական մշակած կանոնիկ մոտիվները, որոնց մասին կխոսվի ստորև։

* * *

Թե՛ հայկական և թե՛ ուրիշ ժողովուրդների գիցաբանության և զարդարվեստի պայքարի մոտիվներում իր առանձին տեղն է գրավում, հատկապես, նետը։ Նետն ու ոձ-վիշապի պայքարը հայտնի է համարյա այն բոլոր ժողովուրդների մոտ, ուր մարդին հանդիպ են եղել նետ կենդանուն։

«Այսպիսով,— գրում է Մ. Պ. Տոլստովը,— մեր հանդեպ բտրիարանում է իրար գեմ մարտնչող գիցաբանական հերոսների վերին ատաձանի բնորոշ կոմպլեքսը... նետ և ոձ, այս հակառակ թշնամիները... մեր գեմ են նետում որպես միջին ասիական և արևելյան իրանական գիցաբանության

[1] Б. Б. Пиотровский, Ванцзы, Ереван, 1939, стр. 29.

ամենից հիմնական ֆետիշներից[1]։ Նա այդ միջատաուրյան տարածման ասոցիկ մեծ չրչաններ է ցույց տալիս, նկատի ասնելով ոչ միայն նան տնտեսական, հոգեկան-իրատեսական խորհրդի ծագումնային, այլև այդ խորհրդից գուրս գտնվող շատ ուրիշներին[2]։

Ոչ գա հատկանշի է, որովհետև եգել իր մեջ պահպանել և պահպանվեր ժողովրդի թե՛ երեւ-տագործական և թե՛ անասնապահական կյանքի իմաստը։ Դարեր շարունակ գեղջուկի կյանքի հետ-ևո հնարան է եգել այդ ֆետիշին։

Ռոմանական գիտնական Տ. Ռ. Գասանկը եգի և նրանից տեղական հետևո ենող ցեղի պաշտա-մունքային տարբեր չինելու պատճառները բացա-տրում է տնտեսական այն խոշոր գերով, որ կա-տարել են նրանք տարբեր ժողովուրդների կյան-քում[3]։

Ոգր, որպես տյդպիսին, խոշոր տեղ ունի տա-հատարակ Հին Արևելքի ամրողջ գիցաբանության մեջ։ Ուշադրավ է հատկապես Ոգիրիսը, որն իր նախատեսական ունի ի գեմս Ապիս արդազան եգան։ Ապիսի երկվորյակները Հայտնի են նան Հունա-կան գիցաբանության մեջ և այլ երկրներում։ Հի-չենք նան ետատար աստվածուհուն, Ոգիրիսի զուգակ-ցին, որը պատկերվում է կովակերպ։ Համանման վիճարկություններ շատ կան նան իրանական ու Հոգեկան գիցաբանություններում։ Հոգեստաս-նում մինչև հիմա էլ պահպանված են արդազան համարվող եգներ։ Ոգր, որպես տնախաշեր, հան-գիպում է բազմաթիվ ժողովուրդների գիցաբանա-կան գրույցներում։ Ս. Գ. Տայլորը այդպիսի շատ օրինակներ է բերում իր աշխատությունների մեջ. օրինակ, մանկության մի գրույցի համաձայն, մա-նուկները ակրված են համարվում եգից և ծագել-են (ծագելից ետված) մի ոչխարից։ Ոգից և մի ոչխարից էլ ակրված համարվել, շատ գիցարա-նության, նան բուրյաթների։ Նույնպիսի պատկե-րացում կա նան քուրդների մոտ, որանց նա-խահայրը կոչվում է «Ոգուզ» («Огуз-Каган») և նկարվում է որպես եգ, քան տղայոց շատ ուշադրի նշանակություն է եգ[4]։

Համանման բազմապիսի վիճարկություններ են պահպանվել նան Հայկական ազգությունների մեջ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպիսի մեծ տեղ է գրավել եգը մեր նախնիների տնտեսության մեջ, ուստի և պատկերացումներում։

«Ազգագրական Հանդես»-ում տպագրված է մի ուսումնասիրություն «Ոգի պաշտամունքը Հայաս-տանում» խորագրով, որտեղից ուշադրավ են հե-տևյալ վիճարկությունները.

ա) Ն. Հակոբյանը, Գեղարքունիքի Մրգուշների մոտ կատարած պեղումների ժամանակ, հայ-տնաբերել է եգի գանգատան՝ ֆետիշին իրերով և անոթներով։

բ) Շիրակի Գիրաքլար գյուղում փորված յուղ-րի միջից գտնվել է քրմապետի կմախք, պատանե-ցին՝ պղնձե հորքի տրնանով չորս և առանձին մի պղնձե եգի գլուխ։

գ) Ուրմիա չեի մոտ, Գուշչի գյուղում, հողի տակից գտնվել են եգի ու ցուլի արձաններ (գլուխ), ինչպես և եգի մումիացած կմախք ու բրոնզե սե-նյակ տնտում գտնված է գտած՝ եգան և տարած պատկերների փարատությամբ։ «Ոգուլերի մեջ կանգ-նած են ոսկեհատ, գունաշատ հագուհատիճների տրտեր»։

դ) Ախալցխայում (Վարցիա գյուղի մոտ) գտնվել է եգի տրնան գեղեցիկ գլխով և պրիմիտիվ մարմնով։

ե) Այդ ուսումնասիրությունը գրելու ժամա-նակ գեռևս մի շարք վանքերում պահվել են եգներ և գոմեշներ, որպես արդազան տնտասներ։ Այս-պես, Պզնունի վանքում պահել են ահրեի, ոսկեգույն գոմեշ։ «Ոսկեգույն եգ էլ պահվում մինչև վերջին գարը Մյու Առաքելոց վանքում, Մաճուի ս. Թա-գեոսի վանքում, Վանի վանքերում...», Նոր Ջու-գայի Ապահանի վանքում և այլն[5]։

Ուրարտական Մուսասիրի տաճարի մուտքերի տոչո տասնյակ-տասնյակ ֆանգված գոմեշ (Հորինի տնեչիս) և ցուլի արձաններ ցույց են տալիս նման երևույթ նան ուրարտացիների մոտ, որ, անշուշտ, եգն ու գոմեշ գուգակից աստվածություններ են։ Այդ գլխի գարգով կարող է գանված Կարմիր-Բլուրից, նման գաթար՝ Հայաստից և այլ վայ-րերից։

---

[1] С. П. Толстов. Древний Хорезм, Москва, 1948, стр. 298.

[2] Նա ա.ե., стр. 299.

[3] „Бык, игравший в хозяйстве Триполья значительную роль, как животное, доставляющее большое количество мяса, и корова, дававшая молоко, являлись объектом культа, существовавшего в эту эпоху во всем Средиземноморье и Дунайско-Днепровском бассейне, чем и объясняется распространенность изображений этих животных".

По следам древней культуры (сборник), стр. 63.

[4] С. П. Толстов. Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен, журн. Проблемы истории докапиталистического общества, 1935, № 9—10, стр. 16—17.

[5] Արարատյան Հանդես, XXIII, էջ 114—124։



Նկ. 1058

Ահա մի նմուշ ուրարտական զարդարվեստում այնքան մեծ տեղ բռնող եզի պատկերներից (նկ. 1058) [1]։

Այս կապակցությամբ վերհիշենք նաև 231, 232, 233, 294, 300-րդ նկարների միջոցով ներկայացված հուշարձանները, որոնց մասին խոսվեց վերևում։

Համշենում նոր տարվա նախորդ օրը՝ տեսչությունից, հատուկ հիսական արարողություններով, մարդիկ մոկ են գոմերը, ալեռից են տարել սեղան՝ ուտելիքներով, անասունների գլխին շուռ են տվել լորի և ուլիկի (վայրի խոզերի սերմեր), ասելով՝ էհեզվի պես շատանաք։ Ապա նրանք սկսել են աշխատել, այսինքն՝ մի որև հարթ տեղանի հետ տուն են տարել, տուրեն ուտելիքներ դրել, եզներին մոմեր վառել և հետո նայել, անզանի վրա գտնված ուտելիքները կերել [2]։

Նրանց պատկերացումների համաձայն, աշխարհը գտնվել է մի եզի վրա [3]։ Այսպիսի պատկերացում են ունեցել նաև բուլանուխցիները [4]։ «Մեզ եզը այնքան սրտոտ է, որ վարդավառին չրի մեջ սառույց կը տեսնես, ասել են Բուլանուխում [5]։

Ուշագրավ է հատկապես եզի կապը նոր տարվա տոնակատարության հետ։ Ուշագրության գրավ խոսքոր առարկան եզն է. նրան են սրսկել ասեվածության զարդարում և գովում։ Պարզ է, որ այդ եզն իր մեջ խտացնում է նախնու, գարնան, բարի ուժերի մարմնացման, վերածնության և բնության պիտարանական հերոսի կերպարը։ Նա եզն վարդավառի չրի մեջ սառույց է տեսնում, ապա այդտեղ պիտի որոնել գարնան և ամառ, բարի ու չար ուժերի մասին մարդկանց ունեցած հին պատկերացումները։ Սառույցը ամառն ու չար ուժերի սիմվոլն է, եզան քշնամին, որի հետ մինչև գոտեմարտում է նաև նրա պայքարի արդյունքն է համարվել գարնան գալը, ուստի և նոր տարվա տոներին այնքան մեծ տեղ են ավել տարբեր կապնյուս ծիսական արարողությանը։

Հավանաբար, ավելի հին ժամում պիտի ունեցած լիներ կովի, որպես առաջնի նախամոր, գոյափարը։ Այս առումով այսօրվա կանգ առնենք մեր ժողովրդական հեքիաթներից մեկի՝ «Վարդիկ կովի հեքիաթը» վրա [1]։ Այդ հեքիաթի համաձայն, լինում է մի նախրչի, որի կինը մեռնում է, թողնելով երեք որդիներ։ Բայց այդ երեխաները որբության ժամանակ չեն զգում, որովհետև Վարդիկ կովը մայրաբար խնամում է նրանց. քույլ տալով, որ հորթի նման ծծեն իր ստինքները։ Նախրչին ամուսնանում է. խորթ մայրը նենգորեն քանկանում է մորթել Վարդիկ կովին, կովը սիրում է, որքերը, երբ առնում են Վարդիկ կովին սիրած, լաց լինելով, հարցնում են.

«— Մեր մերիկ Վարդիկ կով, դու քնչի՞ ես քո նիաքի կախեն։

— Անուշիկ որքիք, ըմեն կը մորքա ձեր էն խորթ մեր։

Այսօրով կարծես պրուլքը գնում է խոփական մոր և նրա հարազատ զավակների միջև։

Երեխաները քանկանում են միշնորդել խորթ մոր առջև, որ նա չմորթի Վարդիկ կովին, բայց վերջինս (Վարդիկ կովը) հակառակում է, ասելով.

— «Ձի՛ չէ՛, էամալ մի ասեք, էամալ կասեք ձեզի կոփա, իմ սիրտ կմըռնա. ձեզ մի քան կասեմ. Որ ըմեն կմորթեն, իմ արքնից գոլասի վերցնեք, քանք ձեր քիր բերան, էնի կերնա ձեզի ինչպես քեռ ոսկի, իմ ոսկոռներ, իմ պլոխ, իմ տաեզերի էն սոլերը կասեք կիսորեք իմ մասը, ձեզի պետք կուգա։

Այսօրով մայրական հարազատությունն այնքան է ընդգծված, որ դրսևորվել է տարբ մրմունջ բազմազարյա հատկացուցչությամբ։ Ուշագրավ է հատկապես Վարդիկ կովի խորհուրդը։ Այն, ինչ պահանջում է նա՝ երբեմնի ծիսական արարողությունների մնացուկ է։ Այդպես հանգիստավոր ձևով են սկզբում մորթվել տոտեմ կենդանիները, որոնց մարմնի զանազան մասերը պահվել են որպես կախարդական առարկաներ։

---

[1] Б. Б. Пиотровский, История и культура Урарту, Ереван, 1944, стр. 137, рис. 13. Մի գեղալ երիվեզի տրի Թուրայի բրոնզի վահանից (տես ևս, стр. 2).

[2] Ազգագրական հանգեր, VI, 288։

[3] Նույն տեղում, էջ 281։

[4] Նույն տեղում, էջ 41։

[5] Նույն տեղում։

[1] Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, կազմեց Ա. Ղանալանյան, Երևան, 1960, էջ 208—208։

Կարմիր կովից քաժանվելու վիշտը շատ ծանր է. Արեխանները Հնձկաստան են.

— Ինչի՞ կուլաք, իմ որբիկ չան։

— Ապա ի՞նչ անենք, մեր որբիկ, որ քեզի մոր-ջնջին, մեր բնդան կդաժդի, էլ մեզի պահող չկա։

Կարմիր կովը, նախամոր գաղափարը, սահայն, անանց չի քողնում իր զավակներին, նա նրանց խնամքը հանձնում է իր ներկայացուցիչ բարի պառավին, իսկ Արեխաններին, որպես անգի առատ ապրուստ, քողնում իր նշույրներից մնդը.

«Ի՞մ գլխի մե կոտոշը գուռ քողնք, ինչ վախտ որ կանոթնեք, ուրթ, ծծնք, կիշտանաք...»

Նան ապատով է առատության նշույրի նախնական գաղափարը։

Վերևում մենք բնրված ե նշված խոչոնանկարներում պատով մերկ կանայք՝ իրենց բռնած նշույրներով՝ հենց այս պատկերացումների մնացուկներն են։

Կարմիր կովին մորթում են, Արեխաները շարժվում են նրա պատվիրներով և Հասնում Արշանկությունն, իսկ խորթ մայրն ու իր շոր ապրիկը արժանանում են պատժի։

Ահա կովանկով նախամոր պատկերացման մի ցայտուն օրինակ։

Անցյալի պատմական իրականության Հիմքի վրա է, որ գարգանում և մանում են կազմակերպված դիցարանություններին մեջ, որպես գլխավոր ուժեր, Արն ու կովը, իսկ ավելի Հետո նրանց մարդակերպ Հոգորգները։ Եվ այն պայքարը, որ մղում են մեր Լուսի Հերոսները, Վահագն վիշապաքաղը, Հերքաքաչին Այս-գինոները և ուրիշ Հերոսները՝ վիշապների ու գնների "գնմ", բնականաբար, Հետևում պիտի վերագրված լիներ նան նշ տոտեմին և նրա զուգակիցին։ Հայրիշխանության Հաղթանակից Հետո իր պատմական գնրի մեջ մտնող ազատարդը Համապատասխան ազդեցություն է քողնում նան դիցարանության վրա, որի պատճառով էլ աշխարհը խլհում է ձգանկերպ Հերոս նախնու գաղափարը։ Այդ է պատճառը, որ Հին ժողովուրդների դիցարանության մեջ, որպես գլխավոր վիշապաքաղ ուժ, Հանդես է գալիս նշը։ Նա է, որ կատարի պայքարի մեջ է մտնում վիշապ-ժնրի դեմ՝ այնպես, ինչպես, ասենք, Մանասարն ու Բաղդասարը, Մասունցի Դավիթն ու Վահագնը։

Այժմ բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ Քամոզի և Իշտարի, Արաչի և Ջամիրամի, Վահագնի և Անահիտի, ինչպես նան Համանման ուրիշ գիցարանական Հերոսների օրինակով, պիտի պատկերված լինեին նան նշն ու կովը։ Պիտի նախապես պիտ և պատկարկության գիցարանական դրույցներում Հերոսն ու Հերոսուհին անասնակերպ լինեին։ Նան նրանց Հետ էր, որ պիտի կապված լինեին աշխատանքի, պայքարի ու վիշապամարտի մոտիվները։ Մենք այստեղ պայքարի Հետ միամամանակ գիտենք նշում են նան աշխատանքը, որովհետև Հետ Հենց աշխատանքն էլ պայքար է նշեր, քանի որ նշի միջոցով կատարված աշխատանքը, Հիմնականում, ունեցել է արկրատրժական բնույթ, ուստի վար ու ցանքի, Հնձի ու կալսման ամրողջ աշխատանքն է, որ պիտի առաջին Հերթին նկատի առնվեր։ Թե ինչպես է գիցարանվել արկրատրժական աշխատանք-պայքարը, այդ մասին կարևոր վկայության են Հանդիպում պարսկական Հին Հավատալիքներում։

Ավետան առում է. երբ ծլում է գարին՝ գնները ցնդվում են ատրապիից, երբ խոտանում են ցանքի ծլիլները՝ գնների սիրտը մնտնում է, երբ Հացահատիկն ազատվում է՝ գնները տնքում են. երբ ծլում է ցորենը՝ գներին մահ է։ Այնտեղ, ուր ծնվում է ցորենը, այնտեղից գնները փախչում են. Հացի առատությունը Համարոր է գների կոտորը չնկատած շամփուրներ խրելուն։

Ըստ ավետայի, Հոգն իրեն լավ է զգում մնացի այնտեղ, որտեղ Հավատացյալը տուն է շինում, անգամորվում է իր անասուններով, կնոջով ու երեխաներով, ցանում է Հացահատիկներ, խոտաբույսեր, տնկում է ծառեր, ոստոստում է։ Հոգը նրան առում է. «՝, գու, որ Հերկում ես քեզ ազ ու ծախ ձեռքով, ես քեզ Համար մշտ կթնեմ ամեն տեսակ տնունչ ու առատություն...

Ջանվոգը, չուտոգը չի կարող արբատան գործ կատարել. տնվելով է ամեն ատրատ կենդանի, չանվոգը՝ մնանում է[1]։

Այնատանքային այդ պայքարը, բնականաբար, առաջին Հերթին, պիտի գիցարանվեր այդ աշխատանքներում վիրիսարի գեր կատարող նշենքի Հետ միասին։ Այս առումով մենարժեք վկայություններ ենք Հանդիպում մեր Հայովներում, որոնք կարծես բնկորներ են մի-մի բնգարձակ առնգնագրություններից։ Այցպես, որպես քնգհանուր Հերոս, գովերգվում է Կռվանը՝ նշը, ապա նրա պայքարը՝ շոր ուժերի, գնների, վիշապների գեմ և նրա Հաղթանակը։ Ուշագրավն այն է, որ այդ բոլորը նկարագրվում է Հենց աշխատանքային պրոցեսների ֆոնի վրա և այդ պրոցեսներում։

---

[1] З. А. Рагозина. История Мидии. С. Петербургъ, 1903, стр. 141—142.

Ահա մի հերոսվիշ, ում նկարագրվում է, թե ինչպես իջել է աշտանը, և սկսվել է նաև Կռվանը։ Նրանից խլված է գարունը, գալստյոզ բուսականությունն ու կյանքը.

Հայէ ա ասի վըր հառահուռէ,
Սառաս, գարուդան էա նայհուռէ,
Ինչի՛ ա լըկն կուց-կուց առուռ,
Ու՛ նի գիգա յարի գառուռ...[1]

Այսպես են սկսում նաև այն զիջարանական հերոսները, որոնցից խլված են լինում ոսկե խնձորները, կուլա աղջիկները, գարունն ու սիրելին։ Հերոսվիհերի հերոսն էլ նրանց նման պատկերվում է որպես նույն չար ուժերի դեմ համառորեն պայքարող էակ, որի նպատակն է ևս բերել երկրի վրա գարունը՝ անհնազորված իր սիրուհու գաղափարի մեջ։ Նրա պայքարը, բնականաբար, պրոեկտվել է վարիչու պրոցեսի միջոցով։ Ըստ որոշ հերոսվիհերի, վարի աշխատանքները նկարագրված են որպես ձգած մեծ կատարի պայքարի տեսարանները՝ հանուն իր ցեղերը ազատության, գարնան և բերքի.

Ճառվռռան խավ էրալ բազէն-բազան,
Կռվան չարեց ատ յարուդ գազան,
Մեռնիմ Կռվանա յառար, ճուռաքի՛[2]։

Ծիծառ էիավ, բնէն գալ էր,
Ջուռաք էիավ — յարուդ մալ էր,
Նամարի գիմ կռվան անալ էր։

Գարան ատան մեջ վար կանի,
Կռվան գանչիմ կ'էրթա, մեկ էլ կուգի,
Կռվան ատ յարուդ ալ'նով կանի...[3]

Ցեղի համար պայքարն այնքան բնորոշ է համարվել, որ նա ուղղակի կոչվել է Կռվան։ Ո՞ւմ դեմ է նրա կռիվը։

Այս հատվածից պարզ երևում է, որ Կռվանի վարի պրոցեսը կապված է նրա ազատության նպատակի հետ։ Նա մերթ վարում է, մերթ կանգնում և սիրուհուն այլով անուշ. խոչ սիրուհին ազատ չէ, նա գտնվում է կապանքներում (ոՀուտագ էիավ — յարուդ մալ էրա)[4]։ Կռվանը նրա ազատության համար է պայքարում՝ վարում։ Պարզվում է նաև, որ Կռվանն ունի և իր սխալանքը, որը հանում է նրա սիրուհու վրա, որի դեմ, ապա, Կռվանն անարդ ու անիրավացի է (ենթադրի դեմ կռվան անալ էրա)։

Որքան էլ կցկտուր է այս հերոսվիշի բովանդակությունը, բայց և այնպես այնտեղ պահպանված են ամենահիմնական գծերը։ Այդ ամփոփ գծերով ընդհանուր պրոցեսները նկարագրելուց հետո, նույն հերոսվիշը պատկերում է նաև Կռվանի ուսումնական հանգրվանները և կատարի պրոցը՝ քյնամու վրա.

Հաւրիկ խաւրեց,
Ծիտաւէ անեց,
Ծարիկ տալից,
Ամոլ վալից։
Ալէներ էիան ճանապարհէ,
Էրէ ա էիան գազալնէ,
Ալիչէ էիան ձանգվալնէ,
Թաւրէ ա էիան բաւրալնէ,
Հավքէ ա էիան պահպալնէ,
Կարավ էիան կրկրալնէ,
Ազգաւ էիան պղպղալնէ,
Մանչիկալ էիան պահպալնէ[1]։

Հերոսվիհերում ընդգծված կերպով պահպանվել են նաև չար ուժերի գաղափարները, որոնց դեմ պայքարում է Կռվանը։ Մի հերոսվիշի մեջ չարը գտնվում է գուշանի անիվի տակ.

Անը խարխ է,
Ճըչկըտա, ճըլկըտա,
Ծարի փարխ է...[2]

Մի այլ հերոսվիշում այդ չար ուժը նստել է լեի վրա և տանջում ու գլուխը նա բերել հողի մեջ, որ այդպես կամ մնա և խանգարի վարն ու պայքարը։ Բայց Կռվանը քանի ուժ ունի, ձգում է, մոլեգնում ու քերքիչով նրան.

Ճարկով ճառի չալ կալա վէրէ,
Ճամ ու գլուխ մէջ անկոնէ,
Անիչ ճարդից, խոփը ինդից...[3]

Ահա քե ինչպես է ոգևորում ժամհալը Կռվանին՝ այդ պայքարում՝ քան մի ուրիչ հերոսվիշի.

Ելէ առնց վիս յինչինէ,
Կռվան, մեռնիմ յուր յերդումէ,
Հառավել գառ պալարի,
Ցար ձորդի։

[1] Հայ յինառանի ազգագրական հերգերը. Հավաքեց և խմբագրեց Ա. Տեռոսյանյան, Երևան, 1937, էջ 89։
[2] Նույն տեղում, էջ 78։
[3] Մի այլ հերոսվիհերում այդ նույն միտքը ևս հետևյալ ձևով.
Հեմար է՝ տանու գալ է՝
Կռվանու ազիկը կուլիկ՝ սիրան ատրալ է։
Ջուռաքն էիավ—յարուդ մալ է։
Ազիկը կուլիկ՝ սիրան ատրալ է...
(Նույն տեղում, էջ 788)։

[1] Նույն տեղում, էջ 78։
[2] Նույն տեղում, էջ 88։
[3] Նույն տեղում, էջ 87։

Անխոխան ի, ես՛, ախոխան ի,
Ծուխդ խոցիլ կը խանի՝
Հարի արյառական,
Հուռ առ պիծաց առնգական,
Ուռնգակ գառդ ին պնդական [1]։

Կովախին սպառնում են չար ուժերի մյուս արբանյակները, որոնք, իբր թե, չորում են սարերում որպես գինը և հնազինան իլնում գնդի արտերը, որոնցից ֆոլի գալարը.

Ըխը, ախը, ախոխան,
Բլուռն գլուխ գիխոխան.
Դեմ ելավ սար ու ակյառան,
Գլեր ելան Լուռ-Ֆյառան,
Ես ար յրատա, չիշա՛
Երթա, լցվի բնատ բլուռն,
Դարե առավիկ, ն՛յ... [2]

Պետք է գոռալ, սարսափեցնել այդ գնդերին, քանի նրանց, որ մոա չգան Կովախին.

Ես ասա, ես՛, ամավիս մանկիկ,
Իսկի չես անե կռվմանիկ.
Ասա մեռատս, կանչի սպառվի,
Ինորիս, բանիս խոլոլ գոլոլ [3]։

Իսկ քանի՝ Կովախը մինչև պատրաստ է այդ չար ուժերի դեմ, նա այլերին սրբությամբ ու արդյունքով լցրած Համաստղին մղում է իր մատը՝ ֆոլի կոչնչով բոլոր քշնամիներին.

Գարան գիպա Կովախին,
Կովան գիպա մանկանին,
Հայիր լցի կուց-կուց առած,
Կանիկ կուգա Ցրա պոլ տարած [4]։

Կամ՝

Գարան կիլիս, գուրգին կուգիս,
Գարդին բարձև կանիկ կուգիս,
Ենկոս կտաան կիլցան կուգիս,
Ձոմն ի գնանի, կուզ ի տարնի,
Ասա՛վ, ևլավ՝ խնոն ա բարնի,
Ենոն ա բարնի մանկըվարնի...[5]

[1] Հայ չինախոսի ալիսաստանի հրատարակ, Կոստանդ և խմբագրեց Ե. Չամչյանցյան։ Վրնան, 1837, էջ 71։
[2] Նույն տեղում, էջ 88։
[3] Նույն տեղում, էջ 72։
[4] Նույն տեղում, էջ 88։
[5] Նույն տեղում, էջ 81։

Այստեղ արդեն, ինչպես տեսանում ենք, Կովախը տվնզ պատյարի պրոցեսում հաղթում է քշնամուն և ղրկի ի գնանին, ֆոլն ի սահինս Հոգի բնակարանից դուրս է բերում տեսնն ու բարկին, որին հետևում է ազատ ապրիլների գովքը։ Պարզ է, որ այստեղ նկատի է առնված Կովախի սիրուհու ազատությունը սարսափելիս չար ուժերից և նրա մինչև գարնան ու պտղաբերության սպասումը երկրի վրա։

Այս տեսակետից վերին աստիճանի ուշագրավ է մի փոքրիկ հերովին՝ ամրողջապես նվիրված Կովախի սիրուհուն, որն այստեղ կոչվում է Հայլու։ Ամրողջ հերովին բրենից նեղիլայացնում է մի կանչ, լուսո աշխարհ հրավիրող մի կոչ, մի ոգևորող ու հուսացրող ազատիկ, որին անսալով հայլոն պիտի ուժ հավաքի և վերածնվի։ Այդ հերովին երգվիչ է հերին ավարտվելու պարհին, նրա գնդյունները ժոանցիկ են վերջին պատառ չվարած հողամասը շուտ տալուն։ Այդ ավարտով էլ, իրոք, ավարտվիչ է վարի պայմանը և պսակվիչ հաղթանակով հայլոն, Կովախի և նրա օգնականների չնորհիվ, գուրս է բերվիչ լուսո աշխարհ, և ուրախությունից մոլորվիչ է փերուն ու պղպեղվող ուժով լիցուն ախոռների մեջ։ Ահա այդ հերովին հատվածաբար.

Ձ՛յ, հայլո, Լե՛յ, հայլո,
Կա՛յ, հայլո.
Պոլորով,
Պոլորով, Կնով, ա՛, հայլո՛։

Ոչ, ասա՛ վ, կյ, ասա՛, ամասնվար...
Ես՛յ, ամասնվար, գի՛մ ասա,
Գնմ ասա, Լե՛յ, ամասնվար,
Ն՛յ, ասավիկ, ն՛յ ասավի՛յ։
Հոփ ասա, Լե՛յ, ամասնվար,
Հոփ ասա, Լե՛յ, ամասնվար...
Գարնիր պոլորով, Կնով,
Գարնիր պոլորով, Կնով,
Հոփ ասա, Լե՛յ, ամասնվար...
Ն՛յ... ն՛յ... գիե... ն՛յ...
Ան՛յ, ասավի՛յ ասա։
Գարնիր պոլորով,
Հայլոն ախոռ մեր ծոլորով [1]։

Ներ ու փերուն ախոռների մեջ ուրախությունից մոլորված այս հայլոն նման է մոլորվինակաև նորով ասավաճառուհուն, որը նույնպես գարնան հերկի ատնի ժամանակ գանվում էր ախոռների մեջ։

Հայլոյի գաղափարը հերովինիներում համամա փոխարինված է տարբեր հասկացողություններով, որի

[1] Նույն տեղում, էջ 71—72։

մասին մի ակնարկ անում ենք։ Ըստ մի ուրիշ Հոթովիչում Կռվանի ողջ պայքարը մղվում է Հանուն այդ բարիքի, որին Հասնում են Կռվանն ու գիշերուկները Հերկն ավարտելիս.

Գարով առնք, կուռ գալարավ,
Գարին կիսով ես տեր առնք.
Փաչի, հավանուն մեռնիմ,
Կուռ գալարավ, կիսով,
Փաչի, հավանուն մեռնիմ։
Ոսոսիկին մառնցավ,
Փաչի, հավանուն մեռնիմ,
Ոսոսիկ ի։

«Ոսոսիկին» արդեն ավարտ ու հաջողանակն է, որից հետո գիշերուկները փոսափրանում են Հերս Կռվանին.

Հերկն պատ էր, հավանուն մեռնիմ,
Կուռ գալարես, հավանուն մեռնիմ,
Հավանուն մեռնիմ, հավանուն մեռնիմ,
Մեկ ապատ էր, հավանուն մեռնիմ։

Գովասանքի խոսք է ասվում նաև այդ պայքարին մասնակցող գիշերուկների մասին, որոնք պարգևատրվում են ջնարդանուշ, խնձորով, ազատ ազդիկներով, դինու ու բարիս-ով։ Կռվանն իր խոլտյին է Հասնում, իսկ գիշերուկներն քնքշանալիս սիրու և պատգարեցության մասին ունեցած իրենց հրազանքին.

... Ջանն ի գնանք, կուզն ի տանիմ,
Ոսոսիկ, Ձիլով խնուն ու բարին...
Ասպատ տատիկ խնչնասանի՝
Ձիլ գասպիկներ կիտակվանի...
Ասրգնասան՝ խատգան ի նես,
Ինձատան՝ խնձար գասնի,
Ազատ ապին՝ ասմանվանի,
Խուն ու բարին մանկկլվանի։

Ինում գարնանային վարի սկիզբը նվիր է համաժողովրդական ընտանյան օր, որը նույնպես նշվել է Հատուկ ծիսական ճոխ արարողություններով։ Այս տեսանկյունից խիստ արժեքավոր տեղեկություն է պահված չինական ազբյուրներում։ Ըստ որի գարնանային ամենամեծ տոնը Համարվել է Հերկի տոնը, որին մասնակցել է նաև քաղաքորը։ Նրա Համար պատրաստվել է Հատուկ գուբան՝ ներկված գնդին գույնով. Հատուկ ձևով զարդարել են նաև այդ գուբանի նվիրերին, իսկ սերմի ակրդը ներկել են կանաչ գույնով։ Այդ ծիսակատարությանը մասնակցել են նաև պալատականներն ու փորձված ծերունի երկրագործները։ Քաղաքորը, երեք որ պատ պահելուց և ազոթելուց Հետո, դուրս է նվել գարտ և առաջին ակոսը բացել ինքը, ապա մյուսները [1]։

Մեր Հոթովիչներն էլ, Հանախ, Կռվանի ու գուբանի գովքն անելիս, Հիշում են տանտիրանալին տնօրաններիս.

Հոթան բալից տուն գալիմ,
Ոչխար կայներ ես բանալիմ,
Ոսկի կբնաներ Կռվանու գալիմ,
Խորինի, ես խուրան մեռնիմ։

Մինչև վերջերս էլ գարնանային վարի Հետ կապված էին զանազան տոնական ու ծիսական արարողություններ։

Այս բնական, աշխատանքային տանտիրանալիները, երկրագործական-անասնապահական գրագրումների անմիջական արդյունքը լինելով, Հազար ու մի թելով կապված են նվել ժողովրդական պատկերացումների Հետ։ Սիրո և պտղաբերության գիշատանությունները զարգացել են Հենց այս Հողի վրա։ Աշխատանքային այս պրոցեսներում բնության ուժերի զեմ անզոր մարդուն պետության նկատ եղելերն ու գոմեշներն են, որ իրենց վիթխարի ուժով ենթարկվել են գիշատանման։ Կռվանների վարած ակոսներում ձյուն քնքշաու բույսերը մայրերն պտղաբերել են և պատկերացվել կռվանների վար ու վատակի արդյունք։ Ջրման գալն ու նրա անհայտացումը մարդին պատկերել են որպես մի երևույթ, որը Կռվանից խլել է նրա սիրուհուն, ուստի և գրկել աշխարհը բնքը ու բարիքից։ Նաև այս գաղափարների վրա են Հետագայում շաֆվել քաոմոսների, ոգիների ու վհուկների կերպարները՝ իրենց գիշատանական մանրամասնություններով ու վարիանտներով։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ կան բավականաչափ Հիմքեր ենթադրելու, թե Հայ ժողովրդի բանահյուսական մյուս խոչոր ստեղծագործությունների մեջ էլ իր Հետքը պիտի թողած լիներ նման գաղափարը։ Եվ իրոք։ Պարզվում է, որ Սասունցի Դավթի կերպարն էլ, անկախ իր կրած փոփոխություններից և էվոլյուցիոն կյանքից, պահպանել է տոտեմիստական որոշակի արտբերտանիք, որոնք նրան կապում են, ամենից առաջ,

---

[1] Հայ չինական աշխատանքի երկերը։ Կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղահրամանյան, Երևան, 1957, էջ 23։

[2] Նույն տեղում։

[3] Նույն տեղում, էջ 21—22։

[1] История религий, таблица религиозных обществ, образов и обычаев древнего мира, II, второе изд., С. Петербург, 1883, стр. 185—187.

[2] Հայ չինական աշխատանքի երկերը։ Կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղահրամանյան, Երևան, 1957, էջ 23։

հզոր գոլգոթայի հետ։ Այս առումով ուշագրավ են մեր ընդհ այն պատումները, որոնց կազրագինը Մարուխա վանքի պահապաններին ցույց է տալիս նրան պլուխ կամ նրան անանձնիներ և հավատացնում, որ դրանք սպանված Դավթի պլուխներ կամ անանձնիներն են։ Վանքի պահապաններն էլ, տեսնելով այդ վկայությունները, համոզվում են, որ, իրոք, դրանք Դավթինն են և ընդհանուր վանքի գոյությանը բացում են քշեհամու առաջ։ Այդ պերճախոս վկայությունները, տեսատրվելի կերպով, ցույց են տալիս Դավթի կերպարի մեջ պահպանված հզ տեսանի կամ հզակերպ նախնու գոյաֆորի մնացուկները։ Ահա մի նման այդպիսի վկայություններից։

«Ասում Գայտին չոտ քի մոզվից ապրներ ու չէին չուր Քրն Բաթման կարմունչ մեկ։ Հետևն էլ իզարկ ուր չապրներ ու նասավ խաց ուտելու։ Ասցին վնոչ տեսավ, որ գիմացի տոզրլզից մեկ խատ չորանի հզ բռ ի'Էլեի տուս։ Տեսավ, որ էն հզան ակնկներ կը նմանին Դավթի ակնկներաց։ Կուզ Գայտին չոտ մը խրաման ապաց, որ պտնեն էի չու։ դեն, ինոր պիրենս Հետ մ' էլ պտնեցին հզն ու պիրին Կուզ Գայտինի մոտ։ Կուզ Գայտին էլ խատավ էն հզան ակնկներ կտրեց, գնդրտնքի մեջ իզեր ու քայեց ուր չտնքի մեջ։ Հետուց ետ խրաման ապաց ապրին, որ բնցնեն կտրմուտչ ու բշեն չուր Մարուխա տոր մեկ։

Ասդար հի Մարուխա տոր խատավ, էն ժամատան տարմիչ ապաց։ Տոքին որ, յոթ կիշեր կռվան, աման էն ժամատան գուռ չբացին վեր Կուզ Գայտինին։

Տոքին որից վեր՝ Կուզ Գայտին իպե, էն հզան կտրած ակնկներ էքսալ էն ժամատից ներս ու ասաց.

— Ես մեր մեծավորն ապտներ եմ, քի չեր խավատաս, տեսեր քնոր ակնկներ։

Ժամատան մնայրանները հի տեսան էն ակնկներ՝ ասին ապրտափչով.

— Հի էն մեր կոչած Դավթինն ապտներ է. էլ մենք ո՞րտեղ կը մնանք։

Ինոր խոսար էլ բացին ժամատան գուռ ու քասլիմ էլան[1]։

Ըստ ժողովրդական պատկերացումների, Դավթի համար գործած բաշկին ու վար անելն այնքան բնորոշ է եղել, որ դա համարվել է մինչև նրա «հանաթը» և գրանով է, որ մարդին տատուկ են նրա Դավթի լինելու հանգամանքը։

Մի տեղ նա լեռած գործանքին վարում է. մարդի գլուխն են այդ տեսարանը և ասում.

— Ես քարով կկոր, քարով կ' էրքաս,
Նուր մեկ գնամ՝ տու Դավի՛թ կա։

Մի այլ պատումի մեջ մարդին, քանկանալով տատուկ նրան՝ Դավթին է, քն ոչ, պահանջում են, որ լեռի գործանքն.

Դավիթ ինաց ի՛ Լկավ,
Ետրնի գնդիլ տանց իրան ձեռ.
Դավիթ գնամ գտնվեց գործան։
Ետրանվոր ասաց,
— Ոգու Դավիթ ու կասեմ ոչխարի մեջ՝ ատ՝ լես։

Դավթի «հանաթը» հրկրպագությունյան մեջ է, նա է վարում, նա է այն միակ հանքը, որի գլխավոր հատկանիշը վարելն է։ Պարզ է, որ այս բոլոր գեպքերում էլ նա, փոխարինելով գոմեշներին ու եզներին, մասնում է իր ստամոքական ծագումը։ Այս գիցաբանության մեջ Դավիթը նման է հովանին, և իր սիրուհուն ապառնելու ու նրա հետ ամուսնանալու համար անպայման մտնում է վարի պրոցեսի մեջ, որն, ինչպես տեսանք, նման գիմվել է ոչ թե որպես աշխատանք, այլ պայքար՝ բնության ընձեռ ուժերի դեմ[2]։

Նման հրեուլթի հետ հանդիպում նաև Աբա Գևոնդենի մասին պահպանված վկայություններում մեջ։ Այսպես, օրինակ, Գր. Զափանցյանը գրում է. «Աբան հատկապես հերիաթարեությամբ առանձնանում է... Աբան այս կապակցությամբ մարմնավորվում է նաև մեջ»[3]։

Մեր ժողովրդական բանաշնությունյան մեջ հանդիպում հետ այնպիսի վկայություններ, որոնք հատատում են այդ կարծիքը։ Դրանցից մեկն է Խուրտ-Խուրտ տատասին տոզով սեռվող հրեր. որի համառոտ նկարագիրն առբված է Համարյում Շահ-Նզից և Շամիրամից (տե՛ս էջ 351)։

[1] Մատենադարան, Ք. II, Երևան, 1931, էջ 158—160։ Տատմիքում Մուրադենի հրեան գալը Վերտենի տեսատանքով տեղեկենի մեջ հայտնի է նաև ուրիշ տարբերակներ։ Այնտեղ Քասար տատմանում քանդակները, որոնց հրան պատկերել են գողի տեղեկություններ ունեցող հետ տեսարան։ Համապատասխան դիցարանության Մուրադ պետի համարել գոլ չրիստոսնեական չրխանի հավատան դիցարանության մեջ հետաքրքրական խոսքի համատեքստում և ապա խոսքի տեղեկով պատկերված տարբեր հզած փաստերը։

[2] Մատենադարան, Ա. Երևան, 1938, էջ 207։

[3] Նույն տեղում, էջ 208։

[4] Դավթի կերպարի մեջ պահպանված են նաև ուրիշ տատմած վերաբերությունները տարբեր վկայություններ։ Դրանցից են տմատակը (Ա. էջ 687), տոքիչը (Ա. էջ 266—267), տոպվիկոր (Ա. էջ 309—310), տքիչապը (Ա. էջ 74), տրատրտակը (Ա. էջ 358), տքանակորը (Ա. էջ 1003) և այլն։ Բնութագրատարեն, նրան է։

[5] Գր. Զափանցյան, Աբա Գևոնդենի պատմությունը։ Երևան, 1941, էջ 127—128։

Եան եան վասակի ն.
Եամիրամ մար քեռանե ն...

Անվիճելի է, որ ըստ դիցաբանության Շամիրամի զուգակիցը համարվել է Արա Գեղեցիկը։ Այսանգ, սակայն, Արայի փոխարեն հիշվում է ոշամ Ծղրտ հնչանակի, իրո՛ք, հետո Արան պատկերվել է նախ՝ ձգակերպ, ապա՝ մարդակերպ։

Նշենքինք, որ եզան զուգակիցը դիցաբանության մեջ սկզբում, բնականաբար, պիտի կովը լիներ։ Ուստի Արայի զուգակից Շամիրամն էլ պիտի նրանման գար նաև կովի կերպարանքով։ Այս մասին է վկայում հետևյալ հմայական բանաձևը.

Գիր կովի
Մարդ Աղայ.
Մարդ Մարոյ.
Մարդ Պալնոս,
Մարդ Բանգիր.
Ունիմ, առիմ.
Գա՛ռ առաւոյ.
Գա՛ռ առնալի.
Կովին գրե[ր]յին.
Ծառայիս առաւոյ։

Կարիք է կովը։ Գանձու համար պիտում են կախարդա-հմայական միջոցներ։ Կերուստը գիտվում է սրսիս մի երևույթ, որը կապված է համապատասխան սրբությունների հետ։ Ուստի, առաջին հերթին, պիտում են «Աղբյուր Աբաչին», այն դիցաբանական նշին, որն ամենից շուտ պիտի իմանար իր զուգակից կովի տեղը։ Այդ պատկերացման համաձայն հենց Արայի մոտ պիտի լիներ կորած կովը, ուստի բանաձևը կովը տանողին կամ գտնողին փառք է տալիս և ոչ մի անեծք կամ կշտամբանք.

Գա՛ռ առաւոյ.
Գա՛ռ առնալի,
Կովին գրե[ր]յին...

Միամտությունն կլիներ կարծել, թե Արա աստվածը պատահաբար է կովին իր մոտ տարել. նա իր զուգակիցն է տարել։ Բայց, ինչպես գիտենք, նրա զուգակիցը Շամիրամն է. մինչ այստեղ՝ կովն է։ Պարզ է, որ կովի և Շամիրամի զուգահեռները հետևի նույնացված են նշել։ Այդ աստվածուհին էլ իր զուգակից աստծու նման պատկերվել է նաև անասնանկերպ, ապա մարդակերպ։

Համապատասխան փաստեր կան նաև Վահագնի մասին։ Մ. Աբեղյանն իրավացիորեն գրում է, որ Վահագն վիշապաքաղն էլ ժամանակով է ձեզանում ևս իբրև եզ, ցուլ[1]։ Մեզ վիճաբերում է Վահագնի զուգակիցն՝ Անահիտն, ապա հիմք կա պնդելու, որ այդ առասպետուհու անցյալն էլ կապված է նշել կով առասնի հետ։ Դրա ցայտուն ապացույցը նրա դիցաբանական ուղնկից անահատական անդին նրինչենն են, որ նվիրվում էին նրան։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ թե՛ էպոսում, թե՛ Արա Գեղեցկի և թե՛ Վահագն վիշապաքաղի դիցաբանություններում գլխավոր հերոսները հետևի պատկերված են նշել ձգակերպ։ Համապատասխանաբար նրանց զուգակիցներն էլ պատկերված են նշել կովի կերպարանքով։

Այժմ վերլուծենք այդ հերոսների և հերոսուհիների մղած պայքարի հարցը։ Նրանց բոլորն էլ գանվում են համառ ու մահացու պայքարի մեջ՝ ընդդեմ չար ուժերի, ընդդեմ վիշապ-ազգերի։ Էականն այն չի, թե այս վիշապներս մասամբ տարբեր բնույթ ունեն, կամ առաջինների մղած պայքարի գրվագների մասին մասամբ պահպանում են տվյալները։ Էականն այն է, որ նրանց բոլորն էլ վիշապամարտի դիցաբանության հերոսներ և հերոսուհիներ են և, որ հատկանշական է, նախապես հերոսները պատկերվել են ձգակերպ, իսկ հերոսուհիները՝ կովակերպ[2]։ Դա մեր անսասնապահ ու երկրագործ նախնիների կյանքի և պայքարի անցնելի կնիքն է՝ դրված նրանց պատմության այն-

---

1 Մ. Աբեղյան. Հայոց հին դրախտագրության պատմությունն, Լ. Երևան, 1944, էջ 88.

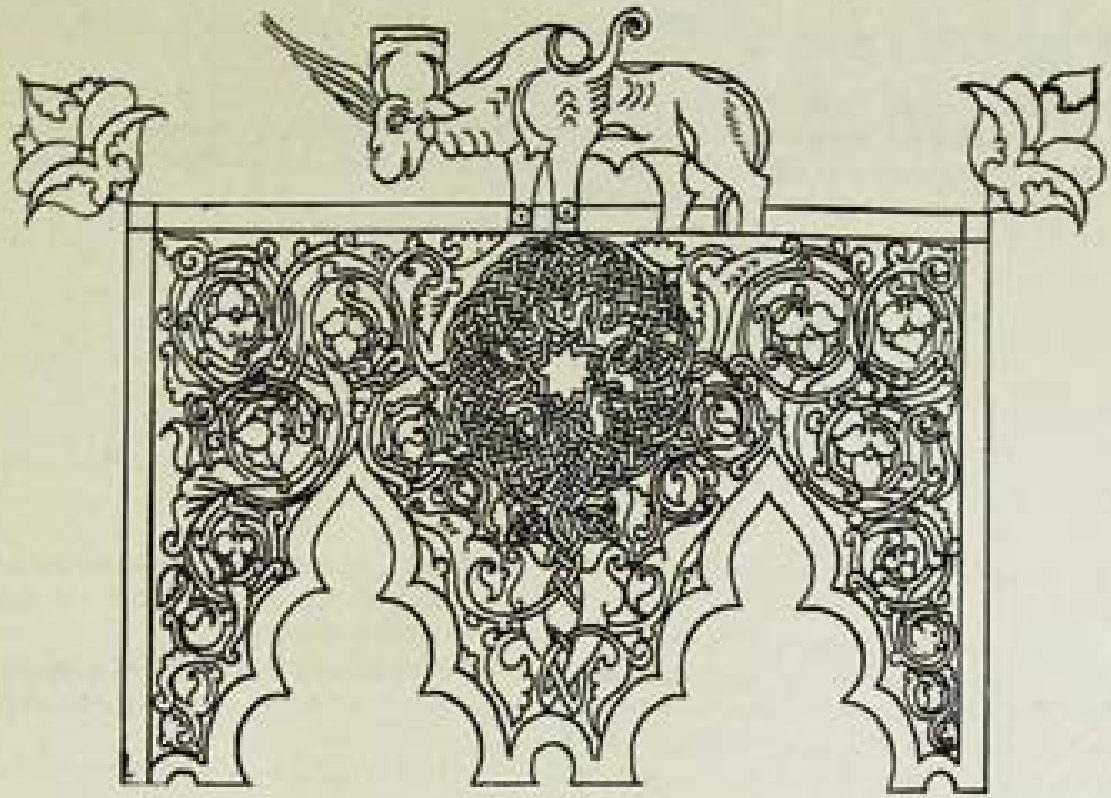
2 Որ այդ առասպետուհիները էլ հետևի գիտվել են որպես վիշապամարտիկ վիշապասպան դիցուհիներ, այդ կապակցությամբ տես հետագրգրությունն և հերկեցողական նկարագրությունը։

«Երբ գազանները տեսան, որ ալեկոչն չեն երկար մի երկնքում լույս տալիս... ընդդեմ լուսեան նմա սուր քաշեց և կռուեցին... սուր քաշեն էին ու կռուելին հարձակվել է նմանն։ Այլ ընդ այլոցն ահեղն գիտաս վիշապն... ...ծկեն էին սեն կռիս... կռվեանց կուտ գիտցիկ բնակոր մի յանուշանս բնակց և ի գետացան ձագկանց, որ հետ առաջանքու ընդ այլոցին. և հզոնալ գիտնարն ի գրազատաց քոր. Ել ընդդեմ վիշապին. Եւ յորժամ հետ վիշապն գետան գալն ու կռուեց ընդդեմ կուլ, այլ հզոնս յոլինոյ փախուստ հետս... մարդիկ... յոյժ ուրախացան և ի պատ. և ի պարտան ասին գիշան գալն և գիտնարն. և պատկեր կանգնեցին նմա և գիշատիս հետս տրեան գրեցին։

Նետագիր № 63, քերթ 178բ – 179բ։

Այսանգ ուշագրավ է հերս կինն իր պատկերացման սիմվոլ խնձորով։ որը հազիստ է վիշապին։ Ուշագրավ է և այն, որ այդ կնոջ և խնձորի պատկերը քանդակված են և գտնված պաշտամունքի առարկա։

Խոչ քիչպես տեսանք, մեզ մոտ խնձորը համարվել է Աստղիկ աստվածուհու սիմվոլը։ Ազգերը մեզ բերված գրություններ չէ պահպանված հենց Աստղիկի հետքը։



Նկ. 1059

տացոյց դիցաբանական առնգծագործութիւնների և էպոսի վրա։

Այս բոլորից հասկանալի է, որ Հայկական գորգագործուհուհ Հաճախակս նրի գազափարը պիտի խոշոր տեղ գրավէր։ Գեղարուեստական բանիմաստութեան մէջ, պատմական իրագրութիւնների պատճառով, Համապատասխան վիճակութիւնները բաւականին մեհանգիստներ են։ Հաշտեի է, որ քրիստոնեութեան շորս ավետարանիչների սիմվոլներից մեկն էլ Համարվել է նրը, արտահայտուով Ղուկասի իմաստը։ Ուստի նկատում է նրան տալ Համապատասխան տեղ։ Առիւծն և արծուն տլատեղ էլ մեր մանրանկարիչները, հենելով հին մոտիվների մշակման և բնական տեսարանների պատկերման պրոֆեսիայից, ամեն են բավականաչափ ուշադրով գործածուած։ Նրանք Համոտ էլ ուզղակի պատկերել են այնպիսի նրներ, որոնք առանձին առնչութիւն չեն ունեցել Ղուկասի և նրա ավետարանի հետ. բնիկ տեսարաններ, նրանց պատկել են գարնան, բուսականութեան, պտղաբերութեան իմաստը գրանորոց գաղափարանշանների։

Առհասարակ պիտի նկատել, որ գործերվեստում բնիկ գործածուած գործածների վրա հրնան նկել հերոսները, առաքեները, աստուածութիւնները և այլն, անկախ նրանից, թե տվյալ գեղարուեստ կոմո՞ւմ են վիշապ-ազգի գեմ կամ չեն կռվում, նրանց մտա կա՞ն չար ու քշնամի նկարներ, թե ոչ, գործերում ներկայանում են որպես վիշապամարտ ուժեր։ Նրանց պիտի պատկերացնել ոչ թե չոկ տվյալ նկարի Համաձայն, այլ տվյալ ժողովրդի պատկերացումների մեջ նրանց գրված տեղով՝ ամբողջապես վերցրած։

Ա՛Համ № 4851 ձեռագրի 129ա թերթի մուտքապատկերը, որն իր հյուսածո Հարթկապատկերով, պղպատիր ու գունարհյուս հյուսվածքով ամբողջապես հիշեցնում է գորնանային տեսարան, իր մեջ խտացնելով նրկրագործի և անասնապահ ժողովրդի գործերը կուլտուրան։ Այդ բոլորից վերև, մուտքի կենտրոնական մասում բարձրացած ծղրտուն, ոչ թե հիշեցնում է վիրացական Ղուկաս ավետարանչին, այլ հենց այն ամբողջ իմաստը, որ ամփոփված է տվյալ մուտքապատկերում (նկ. 1060)։

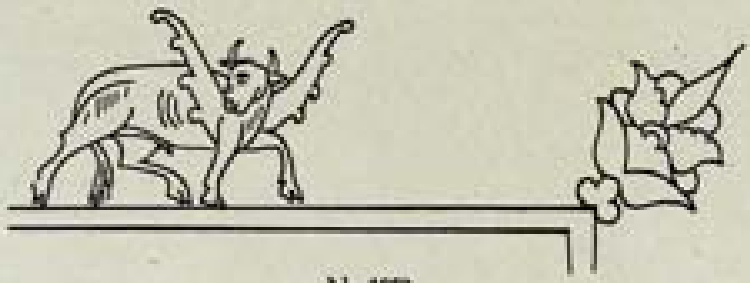
Ամենի կրցոտ ու նոտնգուն է № 2848 ձեռագրի 142ա թերթի նկը. շատած այստեղ էլ նա պատկերված է որպես Ղուկաս ավետարանչի

«Իմիկոչ և սժռված է քնկոով (նկ. 1060, համմա. նկ. 432):

№ 2230 ձեռագրի 4ա քերթում նույն նպատակով պատկերված եղջ գանվում է ղարդապատկերի կենտրոնը ներկայացնող շրջագծերի մեջ՝ պատկած

ձեռագրի 10բ քերթի խորանասյուներից մեկը (նկ. 1063):

Ծնային կամ-կարասիկի վրա նույնպես հատուկ տեղ է գրավել եղի գաղափարը: Համապատասխան վկայություն նեկ գտնում № 316 ձեռագրի



Նկ. 1060

գերքով: Նրա չորքն են պատվում բոլոր գունագեղ զարդերը (նկ. 1061):

Առանձնապես ուշագրավ է № 7588 ձեռագրի 127բ քերթի տեսարանն իր եղան պատկերով (նկ. 1062): Ալտառը արգելն, եղնիկս երևում է, պահպանված է մի հուզ այն իրականությունից, երբ եղի գլուխը կամ գիմակը հատուկ շուքով ամ-

12բ քերթում (նկ. 1064): Ալդպիսի առարկայական վերարտադրության պրակտիկա եղել է նաև Առաքելոսում (նկ. 1065) [1]:

№ 4627 ձեռագրի 101ա քերթում պատկերված է մի առանձին եղ՝ կենաց ծառի գալար էլուզավորումներով (նկ. 1066):

№ 2742 ձեռագիր ավետարանի 185ա քերթում



Նկ. 1061

բացված է եղել չենքերի մուտքերին: Ալնուհետև, նաև ալդպիսն են պատկերվել եղ առանձներըմ առանձին ավազների կամ ցեղապետների քնակարաններում, որի մասին խոսք եղավ վերևում:

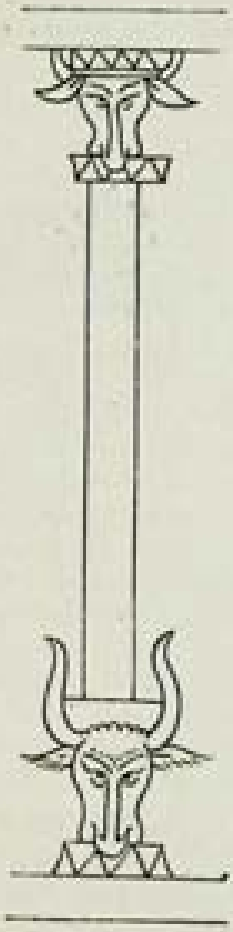
Եղի պատկերն էլ հատուկ տեղ է գրավել հարատարապետական ոլումների վրա որպես խորհրդանշական խոլակ, դրա վկայություններից մեկն է № 4820 պատկերված է մի եղ, որի մեջքին եղված զարդարուն ծածկոցը, ամենից առաջ, խոսում է նրա երբեմնի պաշտամունքի առարկա լինելու մասին:

Եղի զարդամոտիվը մեծապես պատգործվել է նաև Ղուկասի ավետարանի սկզբի առած մշակ-

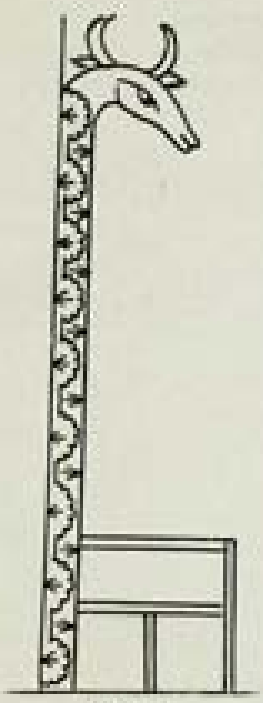
[1] Э. А. Рагозина, История Ассирии, С. Петербург, 1902, стр. 21.



¼ 1062



¼ 1063



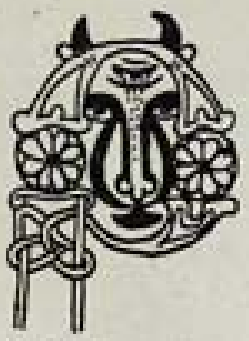
¼ 1064



¼ 1065



¼ 1066



Նկ. 1067

ման համար։ Այստեղ էլ այն երևան է գալիս ամենատարածված ձևերով։ Այդպիսիներից է, օրինակ, № 6519 ձեռագրի 193ա թերթի ծաղ ատոր (նկ. 1067), որը մեզ ներ բերում հատվածաբար։ Քվում է, թե նկարիչն այստեղ նկատի է ունեցել նոր տարվա առնչերին զարդարված երան մի գոզորիկ պատկեր, որը ոչ մի կապ չունի Ղուկաս ավետարանչի հետ։ Ամենից, այստեղ առկա է նաև գիրքառատարի ու նրա համապատասխան ձևով դիմավորման երևույթի արձագանքը։ Այս բոլոր դեպքերում էլ նա միաժամանակ արտահայտել է իր վիշապամարտ էությունը, այդ բառի պատմական առումով։

Հաճախ էլ նրը պատկերված է լինում ուղղակի որպես վիշապամարտ հերոսներ։ Այդպիսիներից է. օրինակ, № 2817 ձեռագրի 71ա թերթի սկզբնատիպ ծա-ն (նկ. 1068)։ Այստեղ նկարված է ուղղահայաց դիրքով կանգնած մի երդ, որն իր առջևի թևավոր ու գուլպ ոտքերով պահում է Ղուկասի ավետարանը, իսկ գլխով շարունակում պայքարը վիշապ-օձերի դեմ՝ ըստ ժողովրդական դիցաբանության։ Մեր կարծիքով այստեղ էլ առկա է հին առնահանդիսանքի քատերական արարողությունների հույզը, երբ գիրակատարը երի կերպարանքով մաքառել է օձերի ու վիշապների դեմ։

Քատերական արարողության հետ սերտ կապի նաև № 4122 ձեռագրի 128ա թերթի ծա-ն (նկ. 1069), ուր օձի փոխարեն պատկերված է քուրջուն, որն անշուշտ այլևս ոչինչ իմաստ է արտահայտել։

Որ, իրոք, այդպիսի տարաձևերը կապ են ունեցել քատրոնի և դիմավորման հետ, դրա անվիճելի ապացույցը կարող է լինել № 7928 ձեռագրի 111ա թերթի համապատասխան ծա զարդաքիրը (նկ. 1070)։ Նկարիչը կարծես դիտավորյալ կերպով մի քիչ վերև է բարձրացրել այդ զարդատատ-երան պլուխը, որպեսզի ընթերցողին ցույց տա նրա տակ թաքնված գիրակատարի դեմքը։



Նկ. 1068



Նկ. 1069



Նկ. 1070

Մասրև կտեսնենք, թե ինչպես, իրոք, հետամ գիրատանները հանգում են մեկ նաև մեզ դիմավորմամբ։ Այդ պարագան արդեն նման մոտիվները, հետևապես նաև սկիզբը քարակերոզները կա-

պում է հին ռուսահանգնանքի և նավատորդական տրադիցիաների հետ։

Գրիգոր Մագիստրոսը Հովհաննես Սրբնպետ-կոպոսին գրած նամակներից մեկում հիշում է մի կարևոր հանգամանք.

«Պատվիրն Աքիլպոսցի, որ մեզ առ նմա գտցեալ գործոցեալ նրաժշտէր, ի Պոլիսպոնտացիսն չոր տրտնաչ, ի կացրդի Գեմնարնաչ երկիր երդ ոչ մերի՝ այլ տրգայիսական մարմնով պրչոտոցն»[1]։

Այսուհետ մեզ համար կարևոր է կացրդական հանգիստը, որտեղ նշումներ արված է ձկնի տեսքով։

Համապատասխան մի մեծաթիվ վիշապների ներ հանդիպում Ն 6721 ձեռագրի 26ա թերթում։ Դա մի սովորական խորան է, որի ոչ լուսանցքում, գեղանախշերին, գտնվում է մի ցատկող գազան։ Նրանից ցած պատկերված է մի ծառ՝ թռչունի բնով և ձագուկներով։ Ծառի մոտ կանգնած է մեզ տրագիչը և մեկամատում է ամի Հետ։ Այդտեղ տեսա է նաև մի ձգան գլուխ, նրա աչքերի տրատահատությունն ու գիրքը դրսևորում է կիրք և գայլություն, որը նրան ևս մասնակից է գործում վիշապամարտի բնիշխանար տեսարանին։ Խորանի տարբեր մասում պատկերված է մի մարդկային գլուխ և մի հսկայական ոտք (նկ. 1071)։

Այս ամբողջ տեսարանը կամ քառերա-հանգնատյին ծոցում ունի, կամ էլ ոչուժեատյին մանրանկարչության ոչպարզ նմուշներից մեկն է։ Բոլոր գնդերումն էլ այդտեղ պատկերված է մի ամբողջական գիցատեսական գրույցի բոլոր բովանդակություններ՝ բնիշխանար գծերով։

Ոչ պրկես վիշապամարտ կենդանի իր գոգավրին տրատացուած է գտել Ն 379 ձեռագրի 2ա թերթի մանրապատկերում (նկ. 1072)։

Այստեղ, գույներհշուտ հյուսվածքումների չնորհիվ, ցույց է տրված բարի և չար ուժերի պայքարը։ Չար ուժերը նկարված են վիշապ-ձկների կերպարանքով, իսկ բարի ուժերը՝ մինգլխանի, մարդու, ձկան և Հավանաբար ոչխարի։ Մեջտեղում է, այդ մանրապատկերի ներքի ազատ տարածության մեջ պատկերված է նաև Քրիստոսը (չնեք բնագրից), բայց նա այդտեղ ոչ շրջանի ներքնամասն է։ Այդ փորձի խմբագրմամբ քրիստոնեությունն աշխատել է նոր իմաստ հաղորդել վիշապամարտի այդ հին ու փոլորիկ գաղափարներին։

Վիշապամարտի գիցատեսությունն իր ներով, տրագիչներով և այլ կենդանիներով լայն ատա-



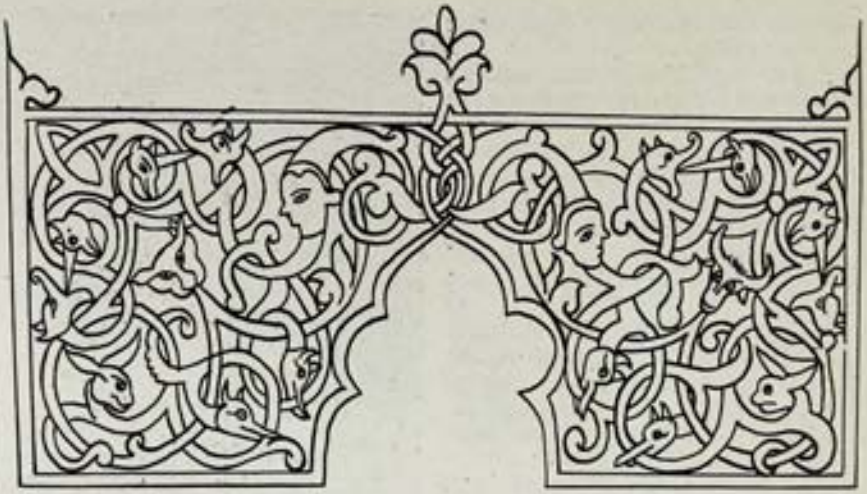
Նկ. 1071

գոյում է գոնե Հայ ժողովրդի և նրա նախորդների նյութական կուլտուրայի հետգոյն Հուշարձանների վրա։ Դրանցից առանձնահատուկ ուշադրության են գրավում ռվիշապ-կոշվոց Հայոնի բարաքիոպ-ները։ Այդ քարաքիոպները Հայ ժողովրդի նյութական կուլտուրայի գանձարանում բազմակողմանի նշանակություն ունեցող և խիստ ծեծարժեք Հուշարձաններ են, որոնց վրա ցանկանում ենք կանգ առնել փոքր ինչ Հանգամանորեն։

* * *

«Վիշապ» կոմպոզիցիան, առաջին անգամ, Հայտարերված են Ն. Ցա. Մառի և Ցա. Ի. Մերկուլովի կողմից Գեղամա լեռնաշղթայում։ Նման Հուշարձաններ Հետագայում Հայտաբերվել են ինչպես Հայաստանի տարբեր շրջաններում, նույնպես և Վրաստանում։ Այդպիսի կոմպոզիցիա տրամատագրված են նաև Մոնղոլիայում։ Համեմատած Գեղամա լեռնաշղթայում (Մեվանի ավազան) գտնված «վիշապաձկերը» կարճ ժամանակում իրենց վրա գրավեցին Ն. Ցա. Մառից և Ցա. Ի. Մերկուլովից բացի, նաև ուրիշ մասնագետների ուշադրությունը։ Մասնավորապես ուսումնասիրական մի շարք փորձ ու մեծ գործեր, որոնց Հեղինակները Ն. Ցա. Մառ, Ցա. Ի. Մերկուլով, Ի. Ի. Մեշչանինով, Բ. Բ. Պիոտրովսկի, Մ. Արթե-

[1] Տե՛ս Մատթեոսի քաղքերը. Հրատ. Ե. Տեռ-Մկրտչյան. Պետերբուրգ, 1910, էջ 66։



Նկ. 1072

յան, Գր. Ղափանցյան, (Նոն Մելիքսեթ-Բեկ և այլն) ձգտեցին բացատրել այդ հուշարձանների ծագումն ու նշանակությունը։ Պետք նկատել, սակայն, որ այդ հեղինակները հայտնեցին զանազան ենթադրություններ, հաճախ հակադրվեցին միմյանց, առաջ քաշեցին նոր տեսակետներ, բայց և այնպես հարցը, հիմնականում, մնաց չլուծված։

Դրա հիմնական պատճառը այդ քարակոթողների վրա դրված և նրանց միջոցով դրսևորված պատկերների ուսումնասիրության բացակայությունն էր։ Մինչդեռ այդ կոթողները հասկանալու միակ բանալին հենց այդ մոտիվներն են։

Մեր նպատակը չէ այստեղ բազմակողմանի քննությամբ ցույց տալ «Վիշապ» քարակոթողների և նրանց ուսումնասիրության պատմությունը, այլ ամփոփ կերպով կանգ առնել այդ հուշարձանների բուն էության վրա։

Նախ՝ այդ կոթողների կոչումների մասին։ Ինչպես նշում են մասնագետները, ժողովրդի մեջ պահպանված է նրանց համար երկու կոչում. «Վիշապներ» և «Օդաձկներ» կամ «Օդաձկների գերեզմաններ»։ Որոշ մասնագետներ, ելնելով իրենց կոնցեպցիաներից, այդ կոչումների մեջ այլևս տեսնում են պատմական հիմքեր չունենալ, իսկ որոշ մասնագետներ էլ, ընդհակառակը, նշանակություն են տալիս դրանց, բայց համապատասխանության նշան դնելով «վիշապի» և «օդաձկի» միջև։ Մեր կարծիքով այդ կոչումները, իրոք, ունեն պատմական հիմք, սակայն նրանք ոչ թե նույնիմաստ, այլ տարբեր, այն էլ թշնամական հասկացողություններ են։ Ինչպես տեսանք, վիշապները կամ վիշապ-օձերը բարդ սիմվոլներ են. նրանք կամ տոտեմական, կամ էլ չար ուժերի մարմնացումներ են։ Այս մոմենտը պարզելու տեսակետից նշանակություն ունի այն հարցը, թե այդ վիշապներն ի՞նչ ուժերի հետ են պատկերվում և ինչպիսի՞ դեր ունեն նրանց նկատմամբ։ «Վիշապ» քարակոթողների Օդուց կոչումը գալիս է որոշ պարզություն մտցնելու այդ խնդրում։ Օդուց տակով ժողովուրդը հասկացել է հսկաներ, տիտաններ, վիթխարի մարդիկ։ Արդյոք կարելի՞ է վիշապներին և այդ հսկաներին նույնացնել։ Վերցնենք մեր էպոսի վիշապներին և հսկաներին. նրանք խիստ տարբեր և հակոտնյա թշնամիներ են։ Այսպիսին են ընդհանրապես բոլոր վիշապներն ու հսկաները դիցաբանության մեջ։ Ուստի այդպիսի հասկացողությունների հետ պիտի կապված լինեին նաև մեր քննության առարկա հուշարձանները։ Մյուս կողմից՝ օդուց բառը տոտեր բառ է և իր ուղղակի առումով, ինչպես տեսանք, նշանակում է եզ։ Վիշապների, հերոս հսկաները նույնացված են եզին նաև եզ հասկացողության հետ։ Այս մոմենտն էլ շատ կարևոր է, որովհետև եզն ու օձ-վիշապներն էլ, ըստ դիցաբանության, թշնամի ուժեր են։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ ըստ կոչումները մեզ հետաքրքրող հուշարձանները կապում են,

ամենից առաջ, վիշապամարտի դիցաբանության հետ, ուր մի կողմից հրեան են գոյից վիշապները, իսկ մյուս կողմից՝ պարսիկները։

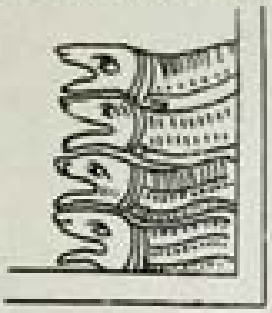
Այժմ տեսնենք, թե՞ արդյոք նման հիմք նաև այդ հուշարձանների զարգացման մեջ։

Ինչպես նշում են բոլոր մասնագետները, վիշապ քարակոթողների մի մասի վրա փորագրված են հղնձի գլուխներ։ Հենց այդպիսիներից մեկն է № 6 վիշապը, որի նկարը մենք բերել նախա աշխատության 64 և 121-րդ էջերում (նկ. նկ. 187, 291)։ Ինչպես տեսանք, մոգվերջագիան պարսկական հուշարձանները ևս իմաստով ազատ ունի իր պատմական սկզբնապատճառը։

Այդ նույն հուշարձանի վրա, գետնաց ծառի ծայրին, հղից նորքան, պատկերված է նաև մի մարդու ֆիգուր, որը, ինչպես գիտենք, համապատասխանում է տոհմի նախնու, տոհմային դիցաբանության հերոսի, ինչպես նաև առասպելության գործարարին։ Պարզ է, որ այս ֆիգուրն էլ նորքան է պարսկ կոչումներ նրա հետ, հարթանգամ, հերոս առումով։ Բայց ինչո՞ւ այդ հերոսն ու նրա էլ գործարարությունը առնչվում են մինչանց հետ, այդ հարցը նույնպես մեզ համար արդեն պարզ է։ Որովհետև նրանք նախնիներ են իր մարդկանց համար հարատև հետագա հետևորդներ, որ այդպես հետևում են հղնձ տոհմական ծառի գործարին։ Այստեղ կա մի ուրիշ մոտիվ էլ. գա պատկերությունն գետնաձև սիմվոլն է, որ գտնվում է նրան ցցված։ Հենց այդ սիմվոլը, այդ տանիկ խնդրին հետևորդ էր, որ մարդանչում էին մեր էպոսի հերոսներն ու վիշապ-գետերը։

Մասնագետները նշել են, որ այդ կոթողների վրա կան նաև անների պատկերներ։ Այդպիսի կոթողներից են, օրինակ, Թոխմախան-Դյուլի, Դյուլ-Տեփեի և այլ վիշապները։ Ուրիշ անների ան-վիշապների որոշակի քանդակներ կան Վրաստանում գտնված վիշապների վրա։

Օձերի ու վիշապների քանդակներ կան նաև ուրիշ վիշապների վրա, որոնք, Բյուրեմոզարտը, գիտվել են չրի հատակի, անների երակների անդ։ Օրինակ, Ամգուշա-Տեփեի կոթողաքարերի[1] վրա կան զուգահեռ գալարուն երկար գծեր, որոնք Մասի և Ամիրխանովի կողմից չրի հատակներ են համարվել, իսկ Մ. Արեզյանի կողմից՝ անների երակներ։ Ուշագրավ է, որ Մ. Արեզյանն այդ տերակներն ի վերջո նույնացնում է անների հետ։ Ըստ էության, գրանք ուղղակի ան-վիշապների պատկերներ են։ Այդտեղ պարզ երևում են երեք ան-վիշապներ։ Մասնագետները նկատի են առել այդ պատկերների առանձին գծերը, ուշագրավելով չրամեջերով այն հանգամանքի վրա, որ երկու զուգահեռ գիծ միասին կազմում են մի պատկեր։ Նրանց միասնությունը լավ է նկատվում հատկապես վիշապությունների։ Նկ. քանի որ այդ անները պատկերված են իրար կպած կոպիտով, ուստի միջին գծերը

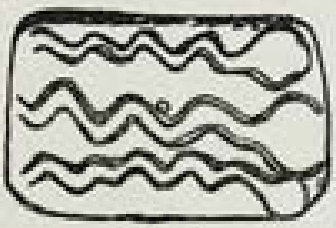


Նկ. 1073

բնականաբար են։ Այսինքն՝ շրթա գիծ ցույց է տրված երեք անձ, որոնք ունեն պարզ երևացող երեք պոչ։ Մինչ մասնագետները գրանք համարել են միայն շրթա գիծ։ Այդտեղ կա նաև ուրիշ անի հետ, որի մարմնի մեծ մասը չի երևում է։

Օձերն այդպիսի զուգահեռ գծերով պատկերելու պրակտիկան հայտնի է նաև այլ ազգություններից։ Ահա մի նկար № 6420 ձեռագրի 22բ թերթից (նկ. 1073) և մի ուրիշը Գ. Գ. Ներսիսյանի վերևում նշված աշխատությունից (նկ. 1074)[2]։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ վիշապ-կոթողների վրա կան նաև վիշապ-անձեր։ Հենց մեր ուշադրության առարկա № 6 վիշապը (նկ. նկ. 187, 291) վրա էլ փորագրված է գետի վեր ասպացող մի ան, որը, չնայած լուսանկարում չի երևում, բայց ցույց է տրված Ամիրխանովի հրատարակած գծա-



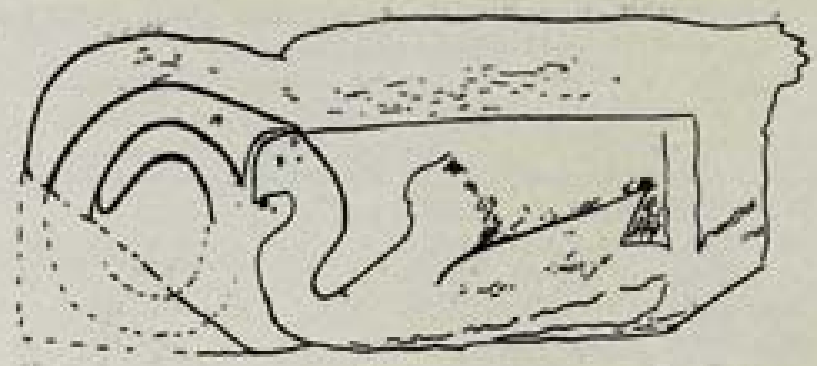
Նկ. 1074

նկարում[3]։ Ուստի հաստատված է, թե ինչու երակը պիտի նաև վիշապ կոչվին։ Այժմ մնում է պարզել այդ վիշապ-անների և տոհմային փոխհարաբերությունը։

[1] Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов, Вышапы, 1931, таб. 17.

[2] Н. П. Ефименко, Первобытное общество. Киев, 1953, стр. 478. „Плита... с изображением змей".

[3] Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов, Вышапы, 1931, стр. 62.

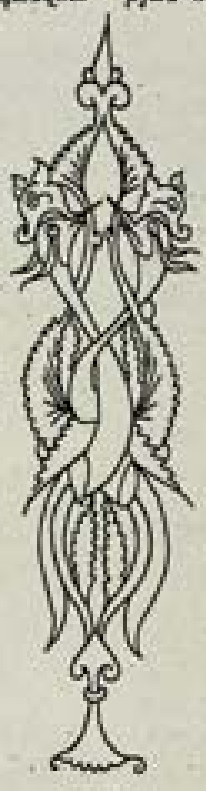


Նկ. 1075

Քն ինչ հայացք են ունեցել ուխտատեղիների կերտողները վիշապ-օձերի նկատմամբ, դա բացահայտ կերպով երևում է Ն. Ցա. Մառի և Ցա. Ի. Մարխոնովի հրատարակած գրքի 15-րդ տախտակի երկրորդ նկարից, ուր լուսանկարված է մի ուրիշ կոթողաքարկոր։ Այդտեղ պատկերված է մի գալարուն օձ, որի բացված երախի դեմ գտնվում է նրա դեմ կռվող քաջամի գլուխը (նկ. 1075)։ Դա այն խորհրդով նկարների նախնական վարիանտներից մեկն է, որոնց մի շարք նմուշներ տեսանք վերևում։ Անմիջական համեմատության նպատակով այստեղ դնում ենք մի նկար էլ N 4217 ձեռագրի 165ա թերթից, ուր տեղական կենաց ծառի վրա մարտնչում են քաջամները ու վիշապ-օձերը՝ բոլորովին նման դիրքով (նկ. 1076)։

Կնշանակի, իրոք, վիշապ-քարակոթողները կերտողների պատկերացումների մեջ վիշապ-օձերը գիտվել են որպես չար ուժերի սիմվոլներ։

Այս առումով ուշագրավ է նաև Ն. Ցա. Մառի և Ցա. Ի. Մարխոնովի գրքի 18-րդ տախտակում զետեղված վիշապ-վիշապի փորագրությունը (նկ. 1077)։ Վերևում պատկերված է նրի գլուխ, որի շուրջը, երկար ժապավենների նման, ձգված են գալարուն գծեր։ Նրանց միմյանց գուգահեռ իջնում են ցած, ապա բարձրանում վեր և ձուլվում անորոշ զարդի մեջ։ Մեր կարծիքով այդ ժապավենները էլ ոչ այլ բան են, քան վիշապ-օձերի պատկերներ։



Նկ. 1076

Պարզ է, որ այստեղ պատկերված է նրի և օձ-վիշապների կռիվը։ Անկախ դրանից էլ, վիշապ կոթողների վրա մի կողմից նրի և մյուս կողմից չար վիշապ-օձերի երևան գալը խոսում է նրանց քշնամուքյան և պայքարի մասին։

Այս առումով նշանի արժեք ունի V գարի ժամանակից-փիլիսոփա Նշնիկ Կոլբացու մի վկայությունը։ Նա, քանկանալով իր ժամանակի դիտություն ոգով հերքել հնքնատական հայացքները, կանգ է առնում նաև նրի ու վիշապամարտի դիցաբանության վրա, գրելով՝ «Ուս նրի բառնալը ի վեր ոչնպիսի վիշապն, ոչ նրի նզամբք ինչ անուանելոմք...»[1]։ Այսինքն՝ վիշապներին հաղթող ուժերը նրները չեն։ Նա, ժխտելով նրի վիշապահաղթ նշանությունը, նման դեր է վերագրում քրիստոնեական հրեշտակներին։

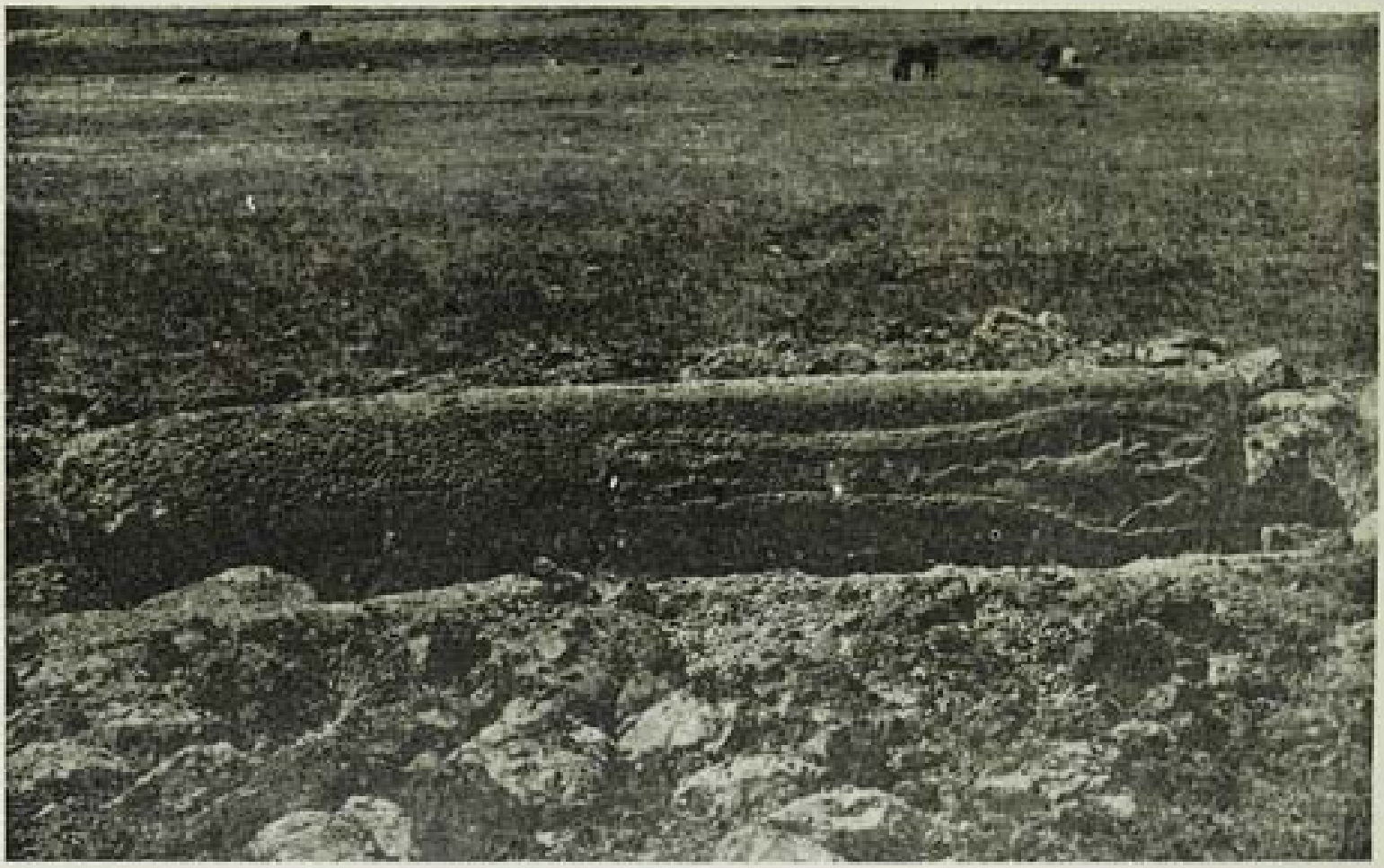
№ 9795 ձեռագրում գրի է առնված հնահայոց խոխաբդական միջոցը վիշապների դեմ, որանց նույնպես վիշապահաղթ դերով է երևան գալիս նրի գազափարը։

Ժողով վիշապ պատառելցուցանելոյ

Առ մէկ նրինչ մի կամ նզ մի, մորքէ և կաշին յաւ ածիկ հանէ և յիցդ ի մէջ ածին քթիչէ, պարսպի և քաւթարդի և գիր ի մէջ հանապարհին։ Գայ վիշապն և կլանէ զնաչ. յայնժամ ծարաւի և ջուր ըմպէ. և յորժամ ջուր ըմպէ յայնժամ քթիչէն, պարսպին և քաւթարդին վառի ի մէջ փորին և սպանանէ զվիշապն[1]։

Անկախ ույդ շղթաների հնագիրից,

[1] Նշնիկ Կոլբացու Հերքումն Եղծ սպանգոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 75։
[1] Ձեռագիր № 9795, թերթ 11ա։



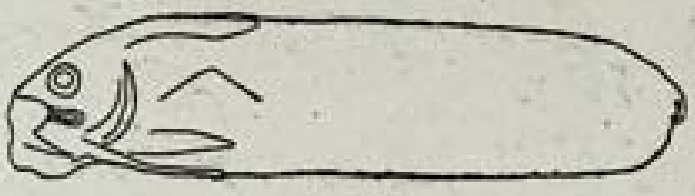
XX 1937

այսօրվա էլ ուժի է վիշապաժայռի հին պիկտոգրաֆիայի հարցը։

Այս և այլ փաստերը համոզում են, որ, իրոք, «վիշապ» կոչվող քարակոթողների վրա պատկերված նշանները (ինչպես նաև մյուս կենդանիները) քրիստոնեական պաշտոնի մեջ են այնտեղ գտնվող վիշապ-սյունի հետ։ Դա վիշապաժայռի պիկտոգրաֆիայի պերմանենտ ու պատկառելի մի վկայությունն է, որը, բնականաբար, իր վիշապաժայռ ելքի գաղափարի հետ է առնչում մեր ավանդությունների յոթգլխանի հերոսներ Մասունցի Դավթին, Վահագնին, Արա Գեղեցիկին և ուրիշներին։

մեզ այդ գործառնությունները հետաքրքրում էին հատկապես-վիպային մոտիվների նյութական հիմքը պարզելու նպատակով, ապա այստեղ ձգտումը պիտի քննվեն նաև հավատալիքների գաղափարների առնչությամբ։

«Վիշապ» քարակոթողներում ձուկը հանդես է գալիս որպես ֆոն, որի վրա քանդակված են և՛ կենդանի էակները, և՛ կենդանական մյուս մոտիվները։ Ուստի նրանք գաղափարապես կապված են միմյանց հետ։ Որոշ մասնագետներ, ելույթներում, այդ ձկնաձևության մեջ տեսել են հենց շատ ուժերի՝ վիշապ-սյունի իմաստը, իսկ նրանց էլ փորձել



Նկ. 1078

հենց այս փաստերը միանշանակ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ ավելի վաղ ժամանակներում այդ կոթողների փոխարեն կարող էին լինել նաև այնպիսիները, ուր պատկերված չլիներին ձուկ ու սեր որպես առանձնահատուկ։ Դա ևս կարևոր հարց է, որի վրա այժմ հնարավոր չէ մանրամասնել։

Ըստ բացի, «վիշապ» կոչված կոթողների վրա մասնագիտները ենթադրում են նաև խոյերի ու գոմեշների գլուխների քանդակներ։ Այնտեղ կան նաև արագիլների որոշակի պատկերներ։ Այդ բոլորն էլ առանձին նախնիների գաղափարապատկերներ են, որոնք քույրն էլ, ինչպես ձկները, վիշապաժայռ բնույթ ունեն։ Այդ մասին մանրամասնարար խոսելը մեզ շատ հեռու կտաներ, ուստի բավարարվենք այսքանով, մանավանդ, որ նրանց մասին արդեն բավականաչափ տվյալներ կարելի է գտնել նեղիս աշխատասիրության տարբեր էջերում։

Այժմ անդրադառնանք «վիշապ» կոթողների մի ուրիշ առանձնահատկությանը. խոսքը վերաբերում է նրանցից շատերի ձկնանմանությանը։ Այդ ամբողջ ժայռաբեկորներին մարդիկ աշխատել են տալ ձկան ձև։ Ահա մի այդպիսի «վիշապ» պատկեր (նկ. 1078)։ Այս մոմենտը նույնպես մեծ նշանակություն ունի մեզ հետաքրքրող հարցերի կապակցությամբ։ Բացի դրանից, ձուկը որպես գարնամուտով, քե՛ մեր և քե՛ ուրիշ ժողովուրդների գարգարվեստներում լայն տարածում ունի։ Նեղիս աշխատասիրության երկրորդ գլխում այդ մասին կարճ է հանգիպել մի շարք փաստերի։ Եթե աշխատել են նեղիսյացիներ որպես բարի ատավեստություններ։ Ինչպես ցույց է տվել Մ. Աբեղյանը, այդպիսի մոտեցումը ճիշտ չէ։ Ձուկը շատ վիշապ-սյուների հետ կապ ունի նույնացնել, որովհետև ձուկը մեր ժողովրդական դիցաբանության մեջ (և ընդհանրապես) բարի ուժերի սիմվոլն է։ Հայաստանում և մասնավորապես Սևանի ավազանում ձուկը, որպես մարդկանց սենյակ գլխավոր «պրոլետարների» մեկը, պետք որ առանձնահատուկ տեղ գրավեր այնտեղի բնակիչների մասնագրության մեջ։ գեթ որոշ ժամանակներից։ Պարզ է, որ ձուկը հայ ժողովրդի նախորդների առաջին առանձնություններից մեկը պետք չլիներ։ Այդ մասին ևս պահպանված են բազմաթիվ վկայություններ։ Հիշենք մի օրինակ մեր հրաշապատում հեքիաթներից։ «Ձուկ ուզող հեքիաթի մեջ[1] թագուհին ծնում է մի ձուկ ուզ. ջէջ ձուկը լիքըմ ա էգ. ախչկա օքնախը, խրխին հանում ա, գառնըմ ա մի հրանչի ուզա, մանըմ ա ախչկա ծոքըս։ Այնուհետև նա, բազմիցս կերպարանափոխվելով, մերթ ձուկ է գառնում, մերթ՝ մարդ։ Ուշագրավ է, որ այդ ուզակի հետ միասին հրեան են գալիս նաև ագռավներ, որոնք նույնպես «խրխինները հագած էակներ են, «ձնում են ձուկ ուզային և իրենց խրխինները հանելով, որպես ագռիկներ, լողանում են նրա հետ միասին։ Մեզ համար արդեն պարզ է այդ ձկան կապը առասպել նախնու հետ։

[1] Ե. Լալայան, Ժողովրդական հայ բանահյուսության, Բ, էջ 33—37։



Նկ. 1079



Նկ. 1080

Նման շատ օրինակներ էլ կան. Հիշենք միայն, որ ժամանակագրություններն այս կապակցությամբ հաճախ նշում են իրիցկնոջ զրույցը, որտեղ իրիցկինը ձուկ է դառնում։ Այստեղ արդեն ձուկը կապվում է նախամայր գաղափարի հետ և ավելի վաղ ժամանակներ ակնարկում։

Ռուսական ժողովրդական ճարտարապետության և փորագրության արվեստի հուշարձաններում, այս առումով, պահպանված են մեծ արժեք ներկայացնող պատկերաքանդակներ, որոնցից այստեղ հիշենք երկու օրինակ։

Ռուսական գյուղական բնակելի շենքերից մեկի փայտյա փորագիր զարդերի մեջ գլխավոր տեղը հատկացված է մի ձկնամարմին էակապատկերի, որի կուրծքը և գլուխը կանացի է (նկ. 1079)[1]։ Նրա մերկ ստինքները և կազմը առանձնացնում հետ, ոչ մի կասկած չեն թողնում այն մասին, որ այստեղ առկա է նախամայր գաղափարը։ Մի ուրիշ շենքի վրա, համանման ձևով և տարբերություններով պատկերված է մի ուրիշ էակ, որն ունի տղամարդու կուրծք և գլուխ (նկ. 1080)[2]։ Դա էլ նախահայր գա-

[1] И. В. Маковецкий. Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья. 1952, стр. 86, рис. 70.

[2] Там же, стр. 87, рис. 71.

գաթարն է արատՀայտել, որը խոստում է արդեն Հայրիշխանության Հետ կապվող Հատկացուցյունների մասին։

Տառեմիզմի մնացուկ ձևերը կենաց ծառերի Հետ, գանազան ձևերով, մեր գարգարվեստում կազմում են ուշագրավ գարդերի մի խումբ, որից այստեղ մենք բերում մի շարք օրինակներ.

գայում գառնում է պաշտամունքի առարկա և կապվում կախարդական Հատկացուցյունների Հետ։ Այդպիսի պատկերացումների արգյունք է ահա № 3884 ձեռագրի 135ա քերքի նկարը (նկ. 1088)։

Քրիստոնեական կրոնի մեջ ևս ձուկը պահպանվում է որպես բարի ուժերի սիմվոլ։ Նա է, որ.



Նկ. 1081

առանց խորանալու նրանց բացատրության մեջ, որովհետև, քան Հայտյան, գրանք արդեն բացատրված են։ Այդ գարդերն ընդօրինակում ենք № 4877 ձեռագրի 464ա, № 4851 ձեռագրի 259ա, № 7482 ձեռագրի 132բ, № 4674 ձեռագրի 141բ,



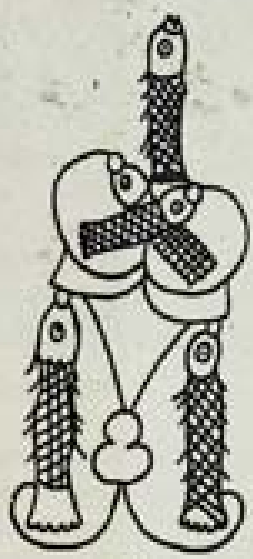
Նկ. 1082

72ա և № 5437 ձեռագրի 268ա քերքերից (նկ. նկ. 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086)։

Առանձնապես ուշագրավ է № 5476 ձեռագրի 9ա քերքի մուտքապարզը, որտեղ ձուկը-կրճան է գալիս նաև վիշապ-օձերի Հետ (նկ. 1087)։

Հատկանշի պատճառներով ձուկն էլ Հետագրյուն ավանդության, Հունան մարգարեին փրկում է խեղդվելուց։

Ձեռագրերում շատ են նաև այդ տեսարանին նվիրված գարդերը, որոնք սովորաբար եկեղեցում են մի տառեղծատ ձևով (մատենի տարբեր-



Նկ. 1083

բյուններով)։ Ահա մի այդպիսի նկար № 206 ձեռագրի 452ա քերքից (նկ. 1089)։

Գարդվում է, որ ոչ միայն ձկան մասին եղած ավանդական պատկերացումները, այլև այս գարդամոտիվները քրիստոնեության անցել են Հեթանոսական կուլտուրայից։ Համեմատության Համար



Նկ. 1085



Նկ. 1084



Նկ. 1086

Հիշենք մի նկար Ռեզիական զարդարվեստից, որը ոչ մի առնչություն չունի քրիստոնեության հետ (Նկ. 1090)[1]։

Ձուկը, որպես հին աստվածության ուղեկից առած, երևան է գալիս նաև քաղդեական քաղաքակրթության մեջ, որտեղ «Эа-Хан-Оанн» աստծու ներկայացուցիչը կենաց ծառի մոտ է գնում՝ ձկնակերպ վերարկուով (Նկ. 1091)[2]։ Ձկան հետ կապված հին զբաղմունքային զրույցների, նրա որպես պաշտամունքի առարկայի և զանազան կենդանիների տարբերակներով պատկերված ընկնելու մասին մեծարժեք տեղեկություններ է հաղորդում Գր. Մագիստրոսը յուր «Առ նոյն Մամիկոնեան», որ խնդրեէր իմաստասիրել յաղագս ձկանց և առաքէր նմա կարճառօտաբար նամակում[1]։

Այս այս բոլորից հետո միայն կարող ենք ասել, որ ավելի շատ քարակոթողների ձկնաձևության հիմքում են ընկած են նույն առած նախնիների

---

[1] З. А. Рагозина, История Индии, С. Петербург, 1905, стр. 374.

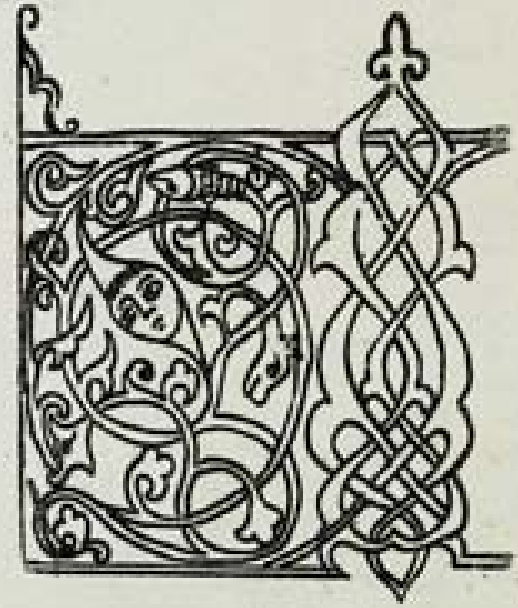
[2] З. А. Рагозина, История Халдей, С. Петербург, 1902, стр. 221.

---

[1] Գր. Մագիստրոսի Թղթերը։ Հրատ. Կ. Կոստանյան, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 215—218։



Ил. 1086



Ил. 1087



Ил. 1088

գազաֆարներ։ Հետագայում, Հատկապես երկրագործության և անասնապահության զարգացման հետևանքով, առանձնանում են նրան, գոմշի, խոշի և այլ կենդանիների նմանությամբ պատկերված առասպել նախնիների պատկերները, որոնք և Հանդես են գալիս Հին Նախնու (Հիմն) մարմնի վրա։ Յուրի նախնին գտնում է Հուշ, որովհետև երկրագործության և անասնապահական միջոցները ամենի խոշոր գեր են կատարում անասնության մեջ, քան ձկնորսությունը։

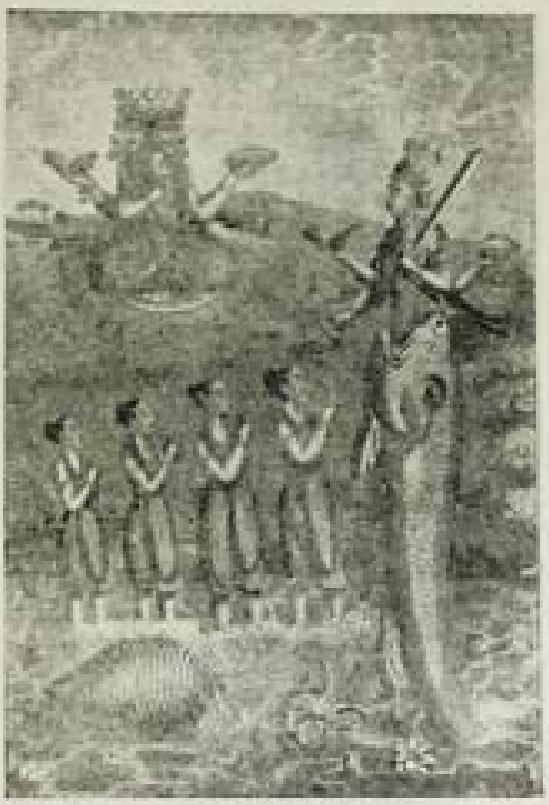
Այսպիսով, տեսնում ենք, որ «վիշապ» բառակապակցությունները էլ, վերջին հաշվով, առասպական այսօրինակ են, որոնց վրա փոխադրված են նրանց կենդանիների առնմա-գնգալին պատմության գլխավոր գրվագները, այդ ինչով նաև նրանց պայքարի պատմությունը։

Ինչպես կարելի է ենթադրել նեղիա աշխատության ընդհանուր ֆոնի վրա, այդ կոմպոզիների յուրքը Հնում պիտի ունեցած լինեին մեծ առանձնահատկություններ և ձևական տարբերություններ։ Այդպես պիտի նեղիայանային ձկնակերպ, ագռավերպ, քաշնակերպ նախնիների գեղարվեստները, պայքարների ամ-վիշապների գեմ՝ Հանուն կենաց ծառի մշտադալարության, Հանուն տանի խնձորենիքի և պտղաբերության անմեղության։ Բացի դրանից, կարելի է կռահել, որ այդ Հանդիսանքում գերադասարանքը Հանգես են բերել նաև արշնատական ծառերի կամ այտենների վրա, որպես կովախնձոր ունենալով Հատուկ խորհուրդ գինքը։ Պետական տեսակետ, այդ բոլորը տարբեր ազգերի երկան են գալիս մեր գարգացումներում, ձևափոխում, տանդանգներում, գիցարանության մեջ և այլ տարբերություններում։ Բավական է Հիշել որպես օրինակ N 2629 ձեռագրի խորանային տարբերանները, որ գերադասարանքի տարբեր ձկնակերպ է և որ տակա են գնդի, ինչպես նաև վիշապամարտի մանրվիճները (նկ. նկ. 932, 933)։

«Վիշապ» բառակապակցությունները ագահի Հաշտությանները են, որոնք խոսում են Հայ ժողովրդի և նրա հարևանների կուլտուրայի պատմական Հետքերի մասին։

* * *

Նեղիա աշխատության մեջ բազմիցս Հչվից մանվան և Հարության կամ սիրո ու պատերազմության գիցարանության մասին, որն, ինչպես բնական է մասնագետների կողմից, տանդանգության և երկրագործության զարգացման Հետ կապված ամենատարածված գիցարանությունն է եղել բազմաթիվ Հին ժողովուրդների մոտ։



Նկ. 1000

Տարմատիրական կարգերի և մանավորապես Հատակային գաղափարների մասին ակնարկներ կատարել ենք Հետևյալ։ Քն ինչպես այդ գիցարանության իր սկզբնավորման ապրել է գնում տարմատիրական կազմակերպում։

Ըստ որում կարելի, քն այդ գիցարանության և Համապատասխան պատկերացումների Հիման վրա բնիկ եղել են եղել յոկ վերացական ու մասնագետ Հասկացողություններ։ Բավական է բնութագրել ակնարկ գլխի նրա գլխավոր Հատկանշական կողմերի վրա, և նրա առնչության գործում գեր կատարած ուժերն ու երևույթները խնդրել կամաենն իրենց։

Այդ գիցարանությունը Հանդիսանում է, Հիմնականում, Հերա, Հերասուհի և յոր ուժ։ Հերան և Հերասուհու Համատանգ կյանքի շնորհիվ բնությունն ու մարդկային ստորյան գանվում են գարնանային նպաստավոր ու առնչվածության մեջ։ Բայց արա երբան է գալիս յոր ուժը, որպես Հրեշավեպ մի վիշապ կամ գև և Հափշտակում Հերասուհի (կամ Հերասուհուն), առանձնով նրան գնդի տնդրշիրիմյան աշխարը։ Դրա Հետևանքով երկրի վրա իջնում են ձմեռային գաժան երանակները, կյանքը մնանում է, և մարդկությունն բնկնում է ոգի մեջ։ Հափշտակված Հերոսի կամ Հերասուհու գու-



Նկ. 1091

գանկերը, դիմավառ, հետապնդում է չար ոգին, հովում նրա դեմ և, փրկելով իր ընկերոջը, նրան կրկին դեպի լույս աշխարհ է հանում, որի շնորհիվ նորից երկրի վրա փթթում է կյանքը, գարունը։

Այստեղ, ամենից առաջ, իրեն զգացնել է տալիս տարվա եղանակների դիցաբանական երևույթը. նշված բարի և չար ուժերը իրենց մեջ ամփոփել են գարնան և աշնան (կամ ձմռան) հաջորդականությունը, դիտելով դա որպես պայքար երկու հակոտնյա ուժերի միջև։

Բացի դրանից, ինչպես հայտնի է, այդ դիցաբանության հերոսի կյանքը պատկերված է հատիկի նմանությամբ, ուստի նա հաճախ կոչվում է ուղղակի հատիկային աստվածություն։ Այդպիսին է, օրինակ, եգիպտական Օզիրիսը, որը համարվում է մեռնող և նորից հարության առնող բնության աստված, հատիկի աստված և հետո նաև ջրի աստված[1]։ Հատկապես երկրագործության զարգացման պատճառով է, որ հացահատիկային կուլտուրաների մշակությունը ներթափանցում է դիցաբանական։ Ինչպես հատիկն է թաղվում հողի մեջ, ոչնչանում, ապա նորից ծիլ արձակելով վերածնվում, այնպես էլ համապատասխան աստվածությունն է պատկերվել։

Այդ դիցաբանության մեջ իրենց արտացոլումն են գտել նաև առհասարակ կյանքի ու մահվան միասնության մասին մարդկանց ձեռք բերած գիտելիքները։

Կան և ուրիշ երևույթներ, բայց այդքանից էլ պարզ երևում է այն ռեալ ուժերի ամբողջական կոմպլեքսը, որը, մեծ տեղ բռնելով մարդկանց կյանքում, բնականաբար, մեծ տեղ է գրավել նաև նրանց դիցաբանական պատկերացումների ու կրոնի մեջ։

Մեր ծանոթ պայքարի և վիշապամարտի բոլոր հիմնական հարցերը աստիճանաբար խառնվում են այս իշխող դիցաբանության մեջ։ Հերոսն ու հերոսուհին արտահայտում են բնության ու հասարակական բարենպաստ ուժերի և երևույթների իմաստը՝ պատկերվելով նախահոր ու նախամոր կերպարանքով, իսկ չար ուժը՝ բոլոր վնասարար ուժերի ու երևույթների գաղափարը՝ պատկերվելով որպես հրեշ, վիշապ, դև և այլն։

Առանձնապես ուշագրավ է այդ դիցաբանության վերածնողական-արտադրողական բնույթը։ Հերոսների կյանքն ու պայքարը չափված է մի տարվա գաղափարի վրա։ Ու դա հասկանալի է, որովհետև, ինչպես տեսանք, այդտեղ մեծ տեղ է գրավել հենց ինքը՝ տարին իր գարնանային և աշնանային (կամ ձմեռային) եղանակներով և հատիկային կուլտուրաների մշակությունը, որին նույնպես բնորոշ է տարին՝ իր վեգետացիոն տևողությամբ։

Այդ իսկ պատճառով էլ հնում համարված ամենամեծ տոները տեղի են ունեցել երկու անգամ. մեկը՝ գարնանը, իմաստավորելով վերածնության գաղափարը, իսկ մյուսը՝ աշնանը՝ արտահայտելով մահվան իմաստը։

Ահա այդ տոների ժամանակ մարդիկ, թատերական արարողություններով, երգ ու պարով, զոհերով ու երաժշտությամբ, աշխատել են ներկայացնել իրենց տոհմային սրբազան պաշտամունքը՝ իրենց դիցաբանությունը։

Եգիպտոսում այդ նույն մեռնող ու հարու-

[1] В. В. Струве, История Древнего Востока. Москва, 1950, стр. 213.

[illegible] առանց առաքման, որպես նատիկի և ապա չորի առաքած, նկրկոյացվում էր Օգիբիթի կիրպտանոցով։ Դրա պաշտամունքի կենտրոնը Տիկնոջ նոմի Աբիյոտ քաղաքն էր, ուր Հոգեհանգստյան մոմիվնիկից նան եկնելով, սկսում են Օգիբիթի լոր յատկանիշները խաղացվել միասնության ձևով, որպես գրամա, ինչպես այդ տեսնում ենք Հոտնատառնում, ուր գրամայի առգծնավորումը կապվում է Դիոնիսի հետ, որ նման բնույթի առաքած էր[1]։

Այդ տոների նկել են ամենամեծ տեսարանները նան Հայաստանում։ Մեր հին մատենագրության, ժողովրդական ծեսերի և բանահյուսության մեջ այդ տեսարանների մասին պահպանված է հետևյալ նյութը, որը, առաջին, մինչև որս բավարար չափով հավաքված և ուսումնասիրված չէ։ Բնականաբար, անհրաժեշտություն է առաջանում մի կերպ փաստով ցույց տալ նման գիշատրանության և տեսարանների առկայությունը հին Հայաստանում։

Այս առումով հիշենք Աբու Ռեյհանի հետևյալ գիշատրանությունը, նրա հետևիցին բնույթը, մարտական սիրատագրությունները, տոները, հարության հույսը, արարչները և այլն։ Հիշենք նան հատկապես նավատորդության տեսությունների մասին նրա գուշակիցների (համիրում, նվագող) հետ կապված գանազան արտահայտություններ[2]։

Որքան էլ պահպանված վկայություններ քիչ են և կրում են ավելի ուշ ժամանակների ոչնչացման հետքեր, բայց և այնպես Աբու Ռեյհանի գիշատրանությունը բնավոր հարցերի կապակցությամբ ևգային արժեք ունի։ Մենք նշանակության ունենք նան Արատչոս և Արատավազդ քաղաքորների մասին նրան տեսագնիներից պահպանված բնկորները։ Գտնվում է, որ բրիտանական տեսակետների ժամանակ, նկրկոյացված հին գիշատրանությունը, աստիճանաբար փոփոխվելով, հարմարեցված է նոին նան Արատչոս ու Արատավազդ քաղաքորներին։ Որոշ մատենագիրներ և բոլոր ժամանակագրները նշվոզ ժողովածուներ նավատորդի մեկի տոնի կապակցությամբ նշում են, որ Գր. Լուսավորիչը խափանեց հին հեթանոսական տոները՝ նվիրված Արատչոսին և Արատավազդին, և դրանք փոխարեն նշանակեց Հովհաննես Մկրտչի տոնը։

Վահանան Վարդապետն ուշադրի գրում է.

«Քանի արժան է և գոյո, քի գիտ՝ յոզ նկնեցիր Հայաստանեայցս, ի ժուան նատատորդի տան կատարին Հովհաննու Առանն Քի, քաղաւորն Հայոց Արատչէս բարեմիտ կրակդի անդ իրում[...] և այլն[3]։ Ապա Հանգամանորեն նշվում է, որ, իբրև, Հետո նավատորդության տոների ժամանակ գիշատրանական գլխավոր ուժեր են համարվել Արատչեսը և Արատավազդը։ Նման վկայություններ պահպանվել են նան բոլոր «Հայոց տարիների մեջ» նավատորդի մեկի մասին խոսք կգնի Հետևում։ Ահա գրանցից մեկը, որ հետևորոշվում է առաջին անգամ.

«Քաղաւոր մի կոչր Հարոց Արատաւազ անուն և ունէր որդի մի խնդագոյր՝ Երիզար անուն։ Եւ ի ժամանակն Արատաւազայ ոչ ևս գիաւորութիւնն Երիզարայ, զի խնդագոյր էր, վատնորոյ և աչխարհս վրդովեցոյց և ուրեմն ընկէր ոչ տակաւ։ Եւ յաւուր միում Հեծեալ Երիզարն ի ձի և ևս փոզ Հարկանել, քէ կամիմ քաղաւորել։ Եւ էլ, գնաց գիտոյ Հեծելովք ի գրասանս. և հնոյ ի վերայ կամրջի գետոյ, վատն անցանելոյ, և անկէն չարժեալ գետոյն պղծոյ, անկաւ ի գետն և խրեաւ։ Եւ Հեծելազօրքն Համբաւեցին, քէ աւուտաքն Երիզարայ չարչտակեցին և գետ եղեն ի Մեաս էհատն, այ է Աւազ Մատիս, և անդ գոյ չգիտեալ։ Եւ Բ[illegible]խոյ[illegible] չուն, մինն ոսկեսակ և միւսն սեաւ, կու չիկին Հանապազ գչգիայան Երիզարայ և ի տարէչիցն ի մազն գոյ, որ քէ կորի, ևս հնանէ և գաչխարհս անցուցանէ։ Վասն այսորիկ կորցնելոյն կամարդոյ առասպել պիտոի և բլտատեան, քէ ի տարէզնուն ի նատատորդի ի մէկ ամենայն գործատոր գիւր գտնեն, գինչ և իցէ, կոփէ նրանք անգամ. գարդինն, Հիւան, և այլն ամենայն, զի կոպն Երիզարայ, որ ի մէկ մազն նկնոյ է և Հառնոյ ի կորիչ, գոլնեալ Հատատատի և ուժգնանոյ, որ ոչ հնանէ Երիզարն և գաչխարհս անցուցանէ։

Այսպիսի առասպել գիտոր վարչին Հայք մինչև ի սուրբն Գրիգոր Լուսաւորչին մեր։ Եւ յորժամ ի[illegible]ացաւ սուրբն Գրիգոր գաչխարհի առասպել առնն և կամենալ խափանել գայն։ Վասնորոյ կարգեաց ի նատատորդի ի մէկ տանել սուրբ Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննու, զի առանն և առասպելն խափանեսցի և սուրբն և Երկրորդեան Հատատատեսցի...»[4]։

---

[1] Գր. Ղափանցյան, Աբու Ռեյհանի պատմական երկը, Երևան, 1963, էջ 89։

[2] Այդ բոլորի մասին խոսվել է տեղեկ Գր. Ղափանցյանի «Աբու Ռեյհանի պատմական գրքում (Երևան, 1963)։

[3] Մատենադարան Ա 2795, թերթ 3ա—3բ։

[4] Մատենադարան Ա 2795, թերթ 3ա—3բ։

Այսօրը, ինչպես տեսնում ենք, խոսվում է հին Հայաստանում տեղի ունեցած նավատորմյան առնախմբությունների մասին գիտաքանությամբ և նրա զբաղատեղիչ հերիաթացվելու մասին։

Այսօրը էլ առկա է համեմատիս հին ու նոր տարիների պայքարը, անձնավորված Արտավազդի և Միքայելի մեջ։ Այս ուժերը, տակային, արտահայտում են տեղատարակ լավ ու բարի ուժերի պայքարը, կապվելով նաև սիրո և հայրենասիրության հետ։

Այլ վիպերգությունների համաձայն գերեզը փոխվում են. երբեմն են գալիս Արտաշեսն ու Արտավազդը մերթ որպես հայր ու որդի, մերթ էլ որպես բարի ու չար ուժեր։

Այս զրույցների կապը նավատորմյան տոների հետ փայլուն կերպով ապացուցվում է նաև այն մեծարժեք վկայությամբ, որ գրի է առել Գր. Մագիստրոսը XI դարում ժողովրդից։

Նա, լավ նամակներից մեկում, նկարագրում է ոճաւոտա ձմեռային տեղի ունեցած անապատի որսորդ ուղեցույցը, զույգ տալով ամիսն ու օրը (ՍՀԿԲ 23) և ավելացնում. «Երբում Արտաշեսն գարնան բարձրացը մեզ մորեկալ ծիով չամանդոցնալ մանուսաց; շինից և քաղաքաց։

Ի՛ առյր ինն,—ասէր,—գիտես ինձանի
Ու գասաւան հաւատարդի.
Ձեզ ոգիդի նզանց
Ու գվագիդի հզիւսաց.
Մեր գաղ Հատուած
Ու բերի Հատկանէած,
Ոտգիս տրնեն է բազատաց։

Ու գայն ասեն ի վախճանին իւրում, զոր ի գոհ-հինս ասանգնալ գասաց[1]։

Ամենուրդ ենք համարում այստեղ հանգամանորեն ծանրանալ այս զրույցի ուսումնասիրության պատմության վրա[2]։ Մեր կարծիքով այդ հատվածի մեջ խոսքը վերաբերում է ոչ թե առհասարակ նավատորմյան օրենքին և սովորական որսորդությանը, որ, իրոք թե, պատահաբար առնչություն է մահամերձ Արտաշեսը, այլ ուղղակի նավատորմյան առնեղեն, նրա առնական ծովը տարածվել է գրուզների և քաղաքների վրա, տեղի են ունեցել տեսական որսորդություններ՝ չատ հին ավանդություն։ «Ջառատան նատատորդեց գործվածքի տակ պիտի հասկանալ ոչ թե սմբողջ նավատորդյան օրենքի, այլ նրա առաջին օրվա առավոտը։ Դա համապատ է որդի նոր տարվա առավոտ հասկացողությանը, որը մինչև հիմա էլ չի կորցրել իր տոնական իմաստը։ Որ գա, իրոք, հենց այդպես էլ պիտի հասկանալ, երևում է նաև XII գարի հեղինակ Վանական վարդապետի հետևյալ տողերից՝ նվիրված նավատորդյան տոներին. «... և գոտեբեկանաց, զոր ասէ մաղթարէն. տիզ Հարէք ի գլուխս սմաց, յաւուր նատատորդի տարեգանաց մերոց[1]։

Վանական վարդապետը, իր վերոհիշյալ աշխատանքի մեջ, որը նվիրված է նավատորդյան տոների մեկնաբանությանը, տալիս է նաև հունական նավատորդյան (ալեմպիական) տոների մասին որոշ տվյալներ, ուր նույնպես գտնում ենք մեզ համար կարևոր վկայություններ.

«Ոմն ի ժամանակս Թագեոսի Ալեքսանդրոյ, ոտ որով եղեալ ագահն, որ է մրգուքիւն, Ղոմբեսգն կոչեցեալ, որով հեղձեալքն վարեն զժամանակս իւրեանց. և Հետեցեալ զայս ի Փոռիենսէ, Հրամանաւ Հերակլեայ, ոտ ի խաղազել զինեա պատերազմն. «Հաղէք, ասէ, մինչև ի տարին ուրախութեան և ապա ցուցցէ իւրքանչիւր ոք գոհ իւր և զարուեստ և պատենգիս[2]։

Արտաշեսի ու Արտավազդի հետ կապված գիտաքանական բնկորների առաջին ուսումնասիրությունը, որ կատարված է մեր կողմից ավելի ընդարձակ, քան ներկայացվում է այստեղ, ցույց է տալիս, որ, իրոք, նավատորդյան տոները հին Հայաստանի սերված տոներն են եղել, և հին չար ու բարի ուժերի վերհատագիտն բնույթ ստացած գիտաքանությունը քրիստոնեությունից առաջ հարմարեցված է եղել նշված քաղաքների կյանքի պատմությանը՝ մշակված լինելով այդ նոր ժամանակների պահանջների համաձայն։

Մինչ որ հին Հայաստանում ևս մեծ տեղ է գրավել «իրոր և պատերազմական գիտաքանությունը, բնականաբար, համապատասխան հետքեր պիտի պահպանված լինեին նաև մեր էպոսում։

Էպոսի հերոսների և նրանց քշնամիների պայքարն ընդհանուր առումով կարող ենք կոչել նաև բարի ու չար ուժերի պայքար։ Վիշապամարտի գիտաքանությունն այստեղ էլ առկայում է հին երկրագործների և անասնապահների կյանքի հիման

---

[1] Գր. Մագիստրոսի թղթերը. Հրատ. Ն. Նասառյան. Պետերբուրգ, 1910. էջ 86—87։

[2] Այդ հարցով գրավել են Ղ. Ալիշանը, Մ. Լեոն, Գր. Խալաթյանը, Մ. Աբեղյանը, Լ. Խալիկյանը և ուրիշներ։

[1] Ագաթանգեղոսի թարգմանչի և Վանականի Վարդապետի առաջին. Հրատ. պատրաստեց Լ. Խալիկյան. Մատենադարանի գիտական Տրամիների ժողովածու, № 1, Երևան, 1941, էջ 128։

[2] Նույն տեղում, էջ 182։

վրա ստեղծված պատկերացումներին, ուր Հիմնական մոտիվը մահվան և վերածննդության մոտիվն է նկել։ Ժամանակի ընթացքում մեր էպոսի մեջ այս հանգամանքն էլ ցատ է ազատվել, բայց և այնպես այստեղ այնտեղ այս առումով ևս պահպանված են հետքեր վիպասիրությունները։

Մինգամայն իրավացի են այն մասնագետները, որոնք Դավթի հորի մեջ ընկնելը և այնտեղից դուրս գալը, Մհերի մասին մեջ փոխվելը և հորից լույս աշխարհ հինելը կապում են մահվան ու վերածննդության գիցաբանության հետ։ Այլ կերպ էլ չէին կարող լինել Հատկապես հերքագործական բոլոր վրա ստեղծված այդ գիցաբանական կերպարները։ Հերքագործական նույն առարկայի պատճառով է, որ Դավթին սկզբնական պատկերվել է որպես նոր Ուլտզրավ է նաև Մհերի հրապանքը՝ կապված հազարամյակին մշակույթների բերքատվության հետ։ Մհերի գլխավոր խնդիր ցորենի և գարու նոր տեսակ հասկերի մշակության գրանցումն է։

Այս բոլորից բացի, մեր էպոսում պահպանված են նաև ուրիշ, պակաս կարևոր վիպասիրություններ, որոնք մասնում են նրա հին բնույթը։ Նապես վերաբերում է Փոքր Մհերի բարակրում փակված մնալու և ոչնչանալիք գուրս գալու առթիվ ունացություններին ոչ մասին, ուր նրա գուրս գալը ազգային կապվում է նամբարձման, Հաճախ նաև վարդավառի տոների հետ։

Հայկական բանահավաք Գ. Սրվանձտյանցը, խոսելով էպոսում մեծ տեղ գրավող Ագռավաքարի մասին, որի մեջ, իբր թե, ամփոփված է Փոքր Մհերը, գրում է. «Ամեն տարի Համբարձման գիշերը նրկինը գնում իրար կը Համբուրեն. և այդ բոլորին Մհերի գուրս կը բացվի[1]։ Մի այլ բանահավաք՝ Երեմիա Տ. Մարգսյանը գրում է. «Գիտեք, ասկնեք, Հոս Ագռաքու մեր որ նրնի, Հետը Մհերի գուռ կա, Հոգը Համբարձման գիշեր ոչ-ցուղի տալու ժամանակ բացվի[2]։

Համապատասխան վիպասիրություններ կան նաև էպոսի պատումներում։ Այսպես, արինակ.

> Համբարձումն առաքարձում Մհրի գուռը կը բացվի.
> Կըլնի, սիշտ բանաչս կանի...[3]

կամ՝

> Տարին Նոխս գիր գուռ կը բացվի...
> Մենք գիր վարդավարին կը բացվի՝։
> Դավթի ասա Մհեր Համբարձման գչեր գուռ կըմնը...[4]

[1] Տասնա Ծռեր, Բ. I, Երևան, 1944, էջ 5։
[2] Ձեռագիր № 4184, թերթ 127ա։
[3] Տասնա Ծռեր, Բ. II, Երևան, 1942, էջ 218։
[4] Տասնա Ծռեր, Ա, Երևան, 1939, էջ 378։

Համապատասխան վիպասիրություններ կան նաև Մհերի հին ձիու մեռնելու առթիվ։

> Հրմեն ուսի հանդարտական Նրանակ կա՝
> Ինչ կը ըլան, Բար գի գիտա...[1]

կամ՝

> Հանդարտական տանա Նրանակ ասա ըլոր կը ըլոր.
> Ձև Բարի կը գա ասի...[2]

Ինչպես հայտնի է, էպոսները և գիցաբանական սրոշ առեղծվածություններ, առհմային յուրահատուկ պատմություններ չինելով, ոչ մեկն ամենագարար փոխանցվել են սերնդե-սերունդ, այլև ներկայացվել՝ հետզհետե նամապարհյան տանահանգիստներում, որոնք հմիշտ եղել են հենց նույն գաղափարների։ Քանի որ ժողովուրդն իր նախնական պատկերացրել է Դավթի կերպարանքով, ամանել նրան իր նրևակայած հերոսի առաքինություններով ու ընդունակություններով, առնչել նրան մահվան և վերածննդության գաղափարների հետ, ամեն տարի ապասել նրա կենարար հայրենահայրն, պարզ է, որ համապատասխան առնահանգիստները պիտի առեղծված չինեին նաև այդ ամբողջը ցուցադրելու և փաստարանելու նպատակով։

Էպոսի պատումներից մեկում նկարագրվում է, թե ինչպես, հոլոխապի ժամանակ, Դավթիը բանում է Մհերի հոլը և նետում հրինը. Մհերը ցանկանում է նրան ապասել, բայց թույլ չեն տալիս Աչխարհնան, ասված է այդ պատումի մեջ, նրանք հորից են հանկիպում հոլոխապի ժամանակ, ասկսյն այս խոսքը տնգի է տանհում ոչնչ մեկ տարի հետո, գործյալ նույն տրհիճի որդու.

> Տարին լրացավ ետ Ինչն ու։
> Ելի կգ ա Մհերի կռնակ, ուր ժառիս նավանիք.
> Ցիր ի՞ կ կոպիս Երթալ Բարև կով խոպոպ...[3]

Այսանգ ոչրին մեր էպոսը պահպանել է հոլ Հատուկ առեւտրությունները, որոնք անգի են ունեցել տարբեր չափանիշներ։ Մի ուրիշ պատումի մեջ նույնպես կարգավորված մրցություններ կապվում են Հատուկ արերի, առեւտրությունների հետ.

> Եղ ավուր ատաքուրեն, խոզ, ուռիչ, խոհի բոլորին...[4]

Առավել ուշագրավ է հետևյալ վիպասիրությունը, որի համաձայն Դավթին և Մարտա Մհերի գինավոր

[1] Նույն տեղում, էջ 802։
[2] Նույն տեղում, էջ 606։
[3] Նույն տեղում, էջ 726։
[4] Նույն տեղում, էջ 378։

ու վերջին մենամարտը, որն ավարտվում է Մելիքի մահով, տեղի է ունենում ոչ թե ռազմադաշտում, այլ նույն Քարի Կալում, որտեղ, ըստ էպոսի, միշտ կազմակերպվում էին հոլախաղերը և առնահանգիսանքը։ Անգամ արյունահեղ մենամարտն էլ նկարագրվում է ամրողջապես առնական ֆոնի վրա որպես մի ներկայացում։ Որը գարնի հերթը հասնում է Դավթին, Մելիքի մայրն այսպես է դիմում այնտեղ գտնվող նվագողներին.

Սեհ նվա կնկիտուն,
Էվա շատար ինշոխիտուն կրի.
— Ըստա, շատար ինչեի։—
Փայը տիրոջ.— Ըստա, փոդ ջնի.
Նազարա գարկոխիտուն.— Ըստա, նազարա գարնի։
Աղչկախուն.— Ըստա էն Բաֆկոթո ջանի մե մեռ,
Խազնի...[1]

Այստեղ արդեն առնահանգիսան իր մրցություններով, քաոբրականությամբ, երաժիշտներով ու նվագողներով ավելի քան ամրողջական տեսք ունի, որի ֆոնի վրա և պատկերված է էպոսի գլխավոր գոտեմարտերից մեկը։

Նույնիսկ ցույց է տրվում, թե ինչպես հասարակությունը, տեղի ունեցած մրցություններին ժամանակ, կիսված երկու խմբի, դիտել է Դավթի ու Մելիքի հոլախաղը.

Մելիք գնրա կուդ կը խազա...
Մելիք գնաց գուռ կաղդ, կնաց մոդքի կոխ.
Ու անգնիից ըզնուդ սարը։
Ժողովուրդ պահնըվեր էր կոդու դիխ, գնըր։[2]

Ս. Պ. Տոլստովը ցույց է տալիս, որ նման մրցություններն ամենատարածված մրցություններն են եղել, որոնք կապված են նոր տարվա տոնակատարությունների և հակոտնյա երկվորյակների դիցաբանության հետ[3]։ Նա միանգամանակ շեշտում է, որ այդ բոլորը պաղատերության գաղափարների հետ են կապված եղել։ Հանդիսավոր արարողության ժամանակ բնակչությունը վիսվիչ է երկու բանակի, ընտրել մենամարտողներ, որոնցից պարտվողն ապանվիչ է հաղթողի կողմից, իսկ հաղթվածի դիակի կամ նրա գլխի միջոցով փուշանվիչ է նոր տարվա բերքի խնդիրը[4]։ Այդ ժեստում, նշում է Ս. Պ. Տոլստովը, ասոցիանատար մարգային զոհերը փոխարինվիչ են անասուններով, որոնց գլուխների միջոցով էլ փուշանվիչ է պաղատերության հաղորդությունը։

Պիգմեխաղերի համանման մրցություններ են եղել նաև իրոկեզների մոտ, ուր նույնպես տոնը կիսվիչ է երկու մասի, ըստ ֆրատրիաների և դրող նկել մրցության կազակցությամբ[1]։

Կան բազմաքիվ ուրիչ վկայություններ, որոնք նույնպես այդ բնույթն են ունեցել[2]։

Այժմ ավելի քան հասկանալի է դառնում, թե ինչու մեր էպոսում ամբողջ ցայտուն տեսք ունեն առնահանգիսային արարողությունները, մրցումները, խաղերը, երգերը, ուրինրագրություններն։ Ժողովուրդը ոչ միայն լսելով է պատկերացրել, այլև ներկայացնելով է տեսել միշտ կարև կալերում և ժողովրդական այլ հանդեսավայրերում մեր էպոսի գլխավոր գրվագները։

* * *

Փաստերը ցույց են տալիս, որ գարգարվնտի խորանա-մուտքային կոմպոզիայի մեջ ևս հնչյական տեղ են գրավում ինչպես մահվան և վերածնության դիցաբանությունն[3] իր բարի ու չար ուժերի գոտեմարտով, այնպես էլ նրված առնահանգիսաններ՝ իրենց քաոբրական և ծիսական արարողություններով։

Խորանա-մուտքային կոմպոզիայի մեջ քննվող դիցաբանության և առնների հետքեր գտնելը խոշոր նշանակություն ունի նախ գարգարվնտի այդ գլուխ գործոցների էությունն ըմբռնելու, ապա նշված դիցաբանության և հանդիսանքի մասին նորանոր տեղեկություններ ձեռք բերելու առնակնտից։

Այս առումով առանձնապես ուշագրավ են ռեալ-ամուլետ կոչվող ժողովածուները, որոնց մեջ օրացուցային կարգով գետեղված է քրիստոնեական սրբերի վարքագրությունը։ Ուշագրավն այդ ժողովածուների օրացուցային-վեցհատորյան բնույ-

---

[1] Ա. Ա. Խաչատրյան, Ընտանիքի, ժառանգության տեխնոլոգիայի և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 118։

[2] Այդպիսիները են օրինակ, հնդկական ազգագրական գիրքը։

„Согласно Кешингу, многие игры у зуньи имели ведовский характер. Например, „в игре в соревнующийся мяч играют две стороны... Каждая сторона состоит из часов соответствующих цветов...". Մի չատ օրինակներից գետ հնդկերեք գրում է։ „Туземцы, таким образом, в своих полевых работах будут сообразоваться с выигрышными той или иной сторонами очками. Они будут сажать зерна более глубоко и в местах лучше орошенных, если победит сторона, представляющая ветер, или если на этой стороне будет удача в последовательных фазах игры".

Л е в и-Б р ю л ь, Первобытное мышление, стр. 193.

---

[1] Խաչատրյան, նշվ. երկ., էջ 432.

[2] Նույն տեղում, Բ. I, Երևան, 1944, էջ 182—184։

[3] С. П. Толстов, Древний Хорезм, Москва, 1948, стр. 291.

[4] Там же, стр. 282—283.

ջրն է, և այն, որ նրանք սկսվում են նավասարդի մեկով։ Առանձին ուշադրություն այն է, որ յուրաքանչյուր «նախամուտքը», որպես կանոն, ունենում է մի մեծ մուտքավոր՝ գնահատված նավասարդի մեկին վերաբերող նյութի համեմատ։ Իսկ ինչ վերաբերում է այդ մուտքապատկերից ներքև գտնվող նյութին, ապա այն բխնելից ներթափանցում է Հովհաննես Մկրտչի վարքագրությունը։ Այդև չոկ բրիտանական հաշիվների արդյունք լիներ գա, ապա այդպիսի գործոր կլիներ որոնել պատմական խնդիրներ։ Առաջին, ինչպես Հայտնի է, Հովհաննես Մկրտիչը մի հնիմպրոկան անձնավորություն է, որի պատմին նվիրվել է նավասարդյան տանը։ Սիսա-արտաքուցային այդ ժողովածուների տարվա վրա չափված լինելը և տարվա առաջին տանական օրվա մուտքագործով պատկված լինելը, ամենից առաջ, խոսում է այդ մուտքագործի և նավասարդի մեկի գործնական անելություններ մասին։

Այն, ինչ տալիս «Նախամուտքները» մասին, նույնը կարող ենք տալ նաև ավետարանների վերաբերյալ։ Ուշադրություն ավետարան սկսվում է մի դրվագով մուտքագործով, որի տակ էլ գնահատված է բրիտանական գիրքարանության գրքասերը Հերոսի՝ Քրիստոսի տարբերանությունը։ Նախ նկարագրվում է նրա ծնունդը, մանկությունը, գործունեությունը, խաչելությունը, ապա Հարության տանձը, երկինք համբարձվելը և այլն։ Նրա ծնունդն էլ կապված է նոր տարվա հետ և նրա կյանքն էլ չափված է Հաստիկային տարվածությունների գիրքարանության վրա։

Այդ նույն սկսածով են կազմված նաև գանձարանները և ձեռագիրն այլ ժողովածուները։

Չպիտի կարծել, թե խորհրդա-մուտքային գործերը ծնվել են հենց ձեռագրերում կամ գործարվեստի այլ բնագավառներում. մենք արդեն ասել ենք, որ դրանք Հարատարակությունից են գալիս Սեչանակի նաև նավասարդյան տոնակատարությունների ժամանակ կատարվել են Հատուկ գնդարանով չնիքներ։ Այդ չնիքները շատ հնում ձգտել են արտահայտել ատենի նախնիների և ամբողջ ատենի պատկերն ու գործերը, իսկ հետո՝ այդ հին ձևի վրա նրանք են ձնել նոր տարածությունների գնդակատարները։

Այս առումով նկատի ենթադրության ունեն Հատկապես ժողովրդական տեքստերը կոչվող ձյուռ-առնական նրանք, որոնք նրանք են նոր տարվա ծննդյան տանների և շատ հետաքրքիր ժամանակների հետքեր են կրում։ Դրանք համապատասխանում են ռուսական «Колядки»-ներին, որոնք նույնպես շատ հին գործերի հետքեր ունեն[1]։ Քրիստոնեության տարածման հետ սկզբի գործից, տարեհանգստյան, փոփոխության են ենթարկվում նաև «Ձմեռնամուտը» նվիրվելով Քրիստոսի ծննդյան և նրա կյանքի գովերգություններ։ Մանրեն, ինչպես փոփոխված «Колядки»-ներում, այնպես էլ «Ձմեռնամուտների» մեջ առնա են բազմաթիվ վիպերգություններ՝ պատահական Հնագույն ժամանակներից։ Ներդամ համապատասխան հոգևոր երգերի և մյուսումների մեջ իշխում է հին ոգին։ Հիշենք Գր. Նարեկացու մի տողը, ուր, չհայած Քրիստոսի ծնունդն է նկարագրվում, բայց փաստորեն տրված է բնության վերածնունդի մի փառաբանող գովք.

Ելիսթա հասոց հոգիանց,
Բազդատիցիս, խիտասպարս,
Դայն գնդիցին, պղինձ՝ա,
Ելնեսնեսց, նամ Բազդատանդ...
Ելեսթա տայր նվամնեն,
Ցաղ ապրեսց, նայ փոսիցց,
Քան ժանասեաց ինոզ ցասոյ,
Կարկտահաս, ոչխնահաս,
Պայթիսաւր, ժանասատաց,
Երբանպատյա ժամս ատացին...[2]

Այս կազմիկությամբ ուշադրավ է նաև «Ձմեռնամուտների» նկարագրվող տան-տանձարների չինարարությունը և այդ հրաշք տների գովքը.

Տան եմ չինե ապնան գինով,
Չքոզ եմ գրե գետնան հոգով
Պետիս վրան՝ հոս խնկեն,
Ու հոս վրան՝ հոգ-հոգ ոսկի,
Տրաղ ի վրան գնդի Գոսիր,
Հոգի ս վրան պես մարդիս,
Ասան խմ՝ ուզրունեն,
Գոխան ս խմ՝ Գրե ապրիմ,
Ասկ խմ՝ գոհս մանկիկ,
Թանս խմ՝ նվիրգին[3]։

Այդ տանը ոչ այլ ինչ է, քան այն գոտությունը, որ պատրաստվել է նավասարդյան տանձանգնա-

---

[1] „Ко дню нового солнцестояния,—գրում է Ն. Ա. Հմելյովը,—когда, по поверьям народа, рождалось новое солнце, была приурочена зимней праздник Солнце-Бога, тождест славившийся с христианским праздником рождества и получивший название колядок. Колядные обряды и песни-колядки носят черты глубокой древности; языческая старина затемнена в них культ Христа".

История культуры Древней Руси, II, Москва—Ленинград, 1951, стр. 78.

[2] Գրքոյ նորն ժողով Գրիգ գագրիկ նարեկացոյ վանից վանականի մատենագրութիւնք, ի վենետիկ, 1840, էջ 887—888։

[3] Հայկական սովետական ժողովածու, VI, էջ 22։

Ների ժամանակ որպես խորան կամ բեմ, իսկ հետո՝ քրիստոնեական ծննդյան տոներին, որպես Նրուսաղեմի տաճար։ Հիշենք ոճնեռացք, ուրախացք...ս բառերով սկսվող տվիվեսիսը, ուր մի երկու տողով նշված է Քրիստոսի ծնունդը, Նրուսաղեմի հիմնադրությունը և ապա մանրամասներին նկարագրված է տաճարի կառուցումը։ Հենց այստեղ էլ առկա են հին դիցաբանության հարուստ մնացուկները՝ Սիրամ և Սրամ եղնիկի, ոչխարու մոզիկին, Սև ու Սպիտակ ծովերի, Սիս ու Մասիս սարերի և այլնի միջոցով։

Նոր տարվա և Հատուկ շենքի հին գովքերի մնացուկներից է նաև հետևյալ նմուշը.

Նոր տարին

Շնորհաւոր տօնն ու տարին
Գաս վիր խնամ,
Եկմէ վիր ներսին։
Երուի տղին,
Գաղջի ծառին,
Լեռնոյ գարին,
Ծիս Գալոցին,
Գիր հայրին։
Եկմէ գինին
Ի սէր գրվարդ Հայոց ազգին [1]։

Անկախ իր կրած փոփոխություններից, այս փշրանքը շնորհավորում է եկող նոր տարին, հիմքի վրա դրվող պատը, ինչպես նաև ոչնչակ գարը, որը կապվում է արալեզների և մահվան ու հարության դիցաբանության հետ։

Նոր տարվա և Հատուկ շինարարության նման շատ գովքեր էլ կան մեր արամազդության տակ շնչորհնակված ինչպես հին ձեռագրերից, այնպես էլ XIX—XX դարերի բանահավաքների հրատարակած ժողովածուներից, որոնց բոլորի վրա այստեղ ծանրանալը հնարավոր չէ։

Ամենահանելուսն մեզ տեղ ունի նաև ինքը՝ գովերգվող հերոսը։ Շատ դեպքերում նա ոչ մի կապ չունի Քրիստոսի հետ, այլ նեղկյանում է որպես մի հրաշք պատանի՝ նատած ծառի տակ, մազերով միահյուսված այդ ծառի ճյուղերի հետ, որոնք սփռված են գլուղչ-քաղաքս։ Նա հանախ էլ նեղկայանում է որպես նժույգի վրա նստած, զինված հերոս, որը պայքարում է չար ուժերի դեմ, չախտով հարվածում է կախարդ քարին, կամքով ազդրում է բնանցնում և հոգում է ժողովրդի կարիքները։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ էլ միմյանցից անբաժան են և՛ հերոս նախնու, և՛ նրան փոխարինած սրբի, և՛ նրա տուն-տաճարի (խորան, բեմ), և՛ հերոսական գանազան սնոթագործություններին, ինչպես նաև նոր տարվա ու վիրաժենքի գոգափարները։

Այս առումով կրկին վերհիշենք «Հա քնեալ ծովն ու ծփալը պատկերը, որտեղ յոթահատուկ կառույց տեսիլքը գտնվում է նավի վրա, իսկ նոր տարվա և վիրաժենության իմաստը ցույց է տրվում ձվից դուրս բերվող քաշնատատի քոչկով՝ գնալի գորնատային հատակ երկինքն ու պայծառ արևը։ Հատկանշալի է, որ դա ևս վիրաժենության իմաստը պրսնորող տոնախմբություն է նկատ։

Ջեռանանք, որ այդ ամբողջը, վերջին հաշվով, կապված են եղել տոհմի, ցեղի, ժողովրդի ամենակենսական հարցերի հետ։ Միայն հետապատմն է, որ ստուգանաբար մոռացվել են հին հավատացողությունները, իրենցից հետո քոչնչով կրոնական արարողություններն ու միստերիաները, ուր արդեն պետական օրենքով է հովանավորվել գանազան սրբերի ու աստվածությունների, կրոնական կերպարների գովքը։

Ահա քե ինչու է Մաշտոցն ասում. «Հաստատական կյանքն ըստ էության գործնական է։ Բոլոր միստերիանները, որոնք քնորհան գնի միստիցիզմ են քաշում, իրենց ոգեշունչ լուսավոր գանում են մարդկային պրակտիկայում և այդ պրակտիկան ըմբռնելու մեջ»[1]։

Ջգիմելով նորանոր փաստերի և վկայակոչումների, կարող ենք ասել, որ խորանա-մուտքային գարդերի մեջ պետք պահպանված լինեին նաև գարնան և աշնան տոնախմբություններ անելիքի հետքերը։

Գրա լավագույն օրինակները կարող են համարվել վերևում մեջ բերված հատկապես այն մոտիվները, որոնց առկա են քաստրատական տեսարանները։

Վերհիշենք № 2029 ձեռագրից մեջ բերված և նկարագրված խորանները (նկ. նկ. 1009, 1010)։ Ուշադրությունը կարող ենք պնդել, որ այդտեղ պահպանված է գարնան և վիրաժենության դիցաբանությունից մի տեսարան, որտեղ գիրանատակյալներին առկա են գլխավոր հերոսն ու հերոսուհին։ Ինչ վերաբերում է չար ուժերի գոգափարին, ապա այն որպես վիշապ-ձև ցույց է տրված ճա քնչքին խորա-

[1] Ա ր ք ե ա ն ե ա վարդապետ Ե ն ք Մ ա ր գ ա ն ե ն ց։ Պատմութիւն Հանդիպաց, հ. Բ, 1878, էջ 122։

[1] Ա. Ք ո չ ա ր ի ։ Հայկական Աստիրքան և գեղարուեստական կյանքի փիլիսոփայության ուսումնասիրություն, Երևան, 1948, էջ 72։



Նկ. 1092



Նկ. 1093

նի ոչ և ձախ կողմերում այուների մոտ գտնվող կենաց ծառերի վրա (նկ. նկ. 1092, 1093)։ Նրանք, փաթաթված այդ ծառերի բներին, ուտում են վիշ, գնդի թռչուններն ու թռչնաձագերը։

Այժմ հատկանշելի են գոտեում նաև խորանաձուտքային տեսարաններում տախտ ծնող-զույգերի, նրանց մեջ գտնվող պտղաբերության սիմվոլների, կենաց ծառերի և այլ բազմապիսի մոտիվների գիցաբանական ուրիշ կողմերը։

Վերջինիս պայքարի մոտիվների հետ կապվող № 4823 ձեռագրի մեջ բերվի մուտքապատկերը (նկ. 1094)։ Այստեղ, կենտրոնում Հյուսանց հատիկապատկերն է, որը նաև մահվան ու հարության հատիկային տասմաձուլությունների դյուցազոր սիմվոլն է նկել։ Նրանից արձակված պտղաբեր ճյուղերը ցույց են տալիս որդեն նրա վերաժեռանդն ու բնության գարնանային նորոգումը։ Նույնն են ցույց տալիս նաև վերևում գտնվող կենաց ծառն ու զույգ թռչուններ։ Առանձնապես հետաքրքրական են հատիկի պտղերի ոչ և ձախ կողմերում նկարված բարդ կենդանապատկերները։ Նրանցից յուրաքանչյուրն ունի գազանի մարմին, վիշապային պոչ, մարգիկային կուրծք, գլուխ, ձեռքեր և թռչնային թևեր։ Նրանց գլխներն էլ զինված են սրերով և վահաններով։ Նրանց գլխներին էլ նկատելի են գլխազարդեր։ Նրանք մի կողմից կապվում են պայքարի մոտիվների հետ, իսկ մյուս կողմից՝ քառատրեխան։ Նկատի առնելով նաև մուտքերի կապը տանների հետ, այլևս դժվար չէ հասկանալ, որ այդտեղ գործ ունենք տոնահանդեսներում երգան նկած գիցաբանական գերատանների հետ։ Պայքարի պատգան էլ, վերջին հաշվով, կապվում է չար ու բարի ուժերի գոռնմարտի հետ, որը տարբեր գոգերում տարբեր բնույթ է ունեցել։

Աշնանային և գարնանային հին տոնախմբությունների վերին աստիճանի ուշագրավ հետքեր են թողել № 2422 ձեռագրի խորանների։ Դրանցից կարևոր են հատկապես 3բ, 4ա, 7բ, 8ա, 9բ, 10ա, 11բ, 12ա թերթերի խորանները[1]։ Այդտեղ կարևոր է տեսնել և' աստվածահարսնիքն, և' աստվածների գերախտարանը, և' գազանամարտի ու որսորդության դիտական արարողություններ, և' վիշապամարտի գոգորիկ տեսարաններ, և' հնգիական բազկերանների կողմած «կենդանիներին։ Նման բարդ հոխոպոտակներ, և' կենաց հնդուկի, համապատասխան տեսիլների, կենաց ծառերի, կենդանակերպ ու մարդակերպ նախնիների, մրգատեսակների, թատրոնի և այլ նմանների հետ միասին վերարտադրություններ։ Հատկանշելի է, որ այդտեղ պիտի տեսնել չենք նաև քրիստոնեական որոշ մշտնջենների հետքեր, որոնք, ասենք, առանձին փոփոխություն չեն մտցրել այդ բոլորի ժողովրդական ու բազմազգ բնույթի մեջ։ Մանրամասնությունները տե՛ս «Պատարագված ձեռագրեր...» բազմատ։ Այդ ձեռագրի նկարիչն է համարվում Թորոս Տասյանը։

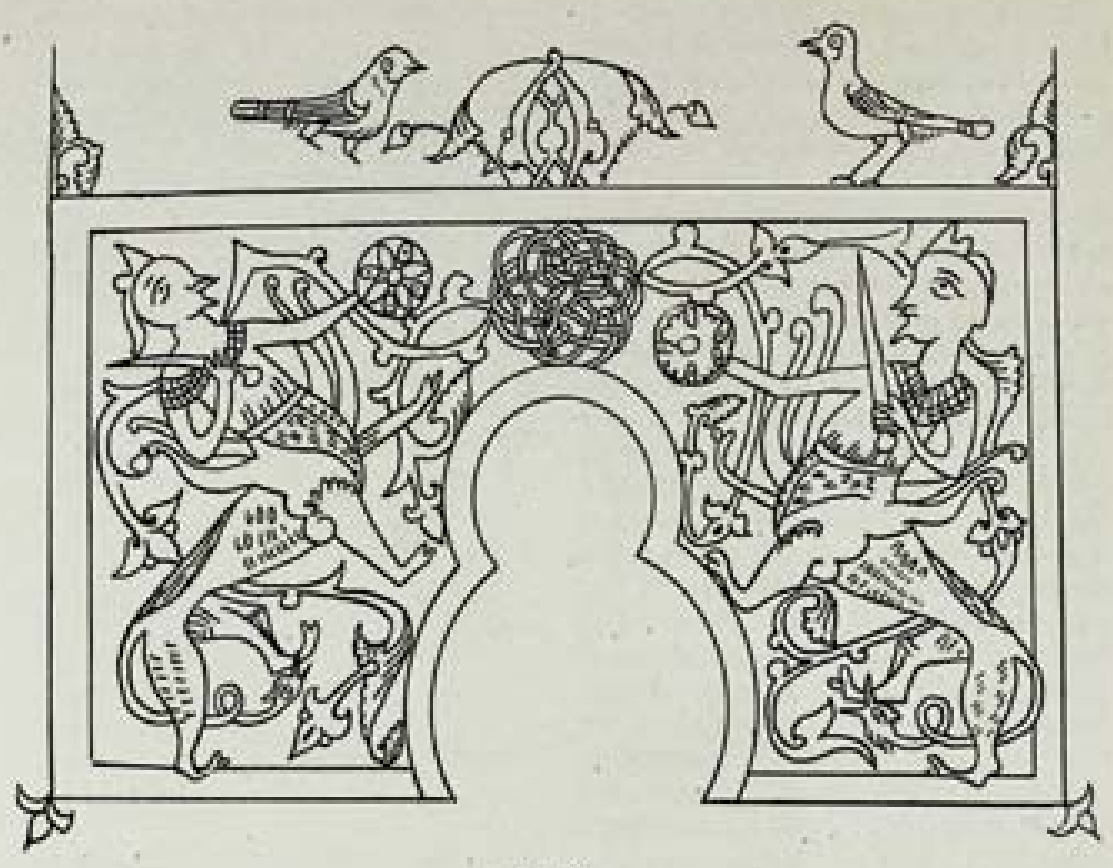
Վիշապամարտի վերին աստիճանի ուշագրավ տեսարան է պատկերված 1255 թվականին գրված Թորոս Տասյանի կողմից նկարազարդված № 979 ձեռագրի 233ա թերթում[1]։ Առանձնապես ուշագրավ

---

[1] Այդ ձեռագրում կան 12 խորաններ, որոնցից 2-ը, վերահարդման պատճառով անդրադարձել են և գնահատվել անդրանական նկարների մեջ որպես 13 և 14-րդ թերթեր։

Քանի որ այդ խորանները, իրենց բազմազգած մոտիվներով և կատարման արվեստով, մեր մշտնջենական մանրանկարչության լավագույն նմուշներն են կազմում, ուստի հնգատահարմար գտանք դրանք բնագրային համեմատական տեսակետից ևս ենթարկել ավելի մանրակրկիտ քննության։ Այդպես էլ արեցինք։ Այդ խորանների մասին խոսք կլինի նաև մեր հետագա ուսումնասիրությունների կազմակերպության։

[1] Տե՛ս Հայկական մանրանկարչություն, Երևան, 1942, նկ. 31։



Նկ. 1094

են մուտքի ներսում պատկերված իրար հետ կռվող վիշապներն ու քուրմները։

Այս գարդը նույնպես կապված է առևտրանշանային գրերի հետ։ Մուտքագարդի ժամադրման գրված է. ես մեծի տանի վարդավառին առաւոտուն...»։ Իսկ, ինչպես գիտենք, վարդավառի տոներն էլ նույն նավասարդյան՝ տոներն են։

Ահա թե որքան սերտ ազերբներ կան խորհրդանշական առևտրանշերի, վիշապամարտի գիրքարանության, գարնանային և աշնանային տոնահանդեսների և այլնի միջև։ Եվ նրանք ամենատարածված պարերն են նաև ժողովրդական պարի, խաղի, սպորտի, նվագի, գինության առևտրական առևտրաշենքեր, ապա պարզ է, որ այդ բոլորը գինության առևտրական տոների յուրահատուկ հոլովներն են։ Հիշենք մի այլ պիսի տող № 6420 ձեռագրի 43ա թերթից, ուր գրված է «Գիրք ծննդեան] (Նկ. 1095)։

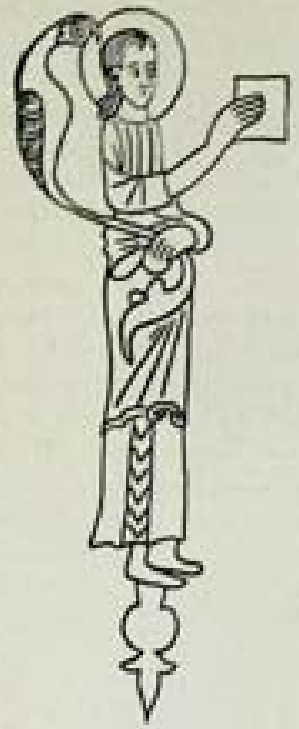
Համապատասխան ծագում ունի նաև № 184 ձեռագրի 127ա թերթի սկզբնատառ էնը զարդերը, որոնք պատկերված են կին նվագողներ՝ վարձակներ (Նկ. 1096)։

Մենք այստեղ հետաքրքրող հարցերի կապակցությամբ առանձին կարևորություն են ներկայացնում նաև նախորդ գլխում չուշափված հարցերը։ Այժմ ինքներն հասկանալի է, որ կենաց հերոսը, խումբը, համապատասխան արարողությունները և այլն, որ քննվեցին այդ գլխում, սերտորեն կապված են նաև այստեղ յուտարանվող հարցերի հետ։ Սակայն այդ ամենի հանգամանալից քննությունը գուրս է ներկա աշխատության սահմաններից։

Այս բոլոր փաստերը ցույց են տալիս, որ, իրոք, հետո մեզ մոտ նա գոյություն է ունեցել սերտ և պտղաբերության գիրքարանության, որը տարբեր ժամանակներում տարբեր բնույթ է ստացել։ Գոյություն են ունեցել նաև համապատասխան առևտրամարտություններ՝ ծիսա-քառերական, ազգամարտական արարողություններով։

Այդ բոլորն իրենց անշնջելի կնիքն են դրել նաև զարգացված հասկապես խորհրդա-մուտքային մոտիվների վրա։

Քանի որ այդ գիրքարանության և առևտրանշանների բուն նյութը մեծապես առնչված է նրան պայքարի խնդրի հետ՝ այդ բոլոր պատմական





Նկ. 1005

առումով, ուսոի խորանա-մուտքային զարդերի մեջ, անկախ նրանից՝ ցույց են տրված թև ու, միշտ էլ Հարությունը է գտնել նաև պայքարի մասինֆիների արձագանքները:

Վերջին հաշվով, անհասկ ենք, որ այս ամենի հիմքում բնված են նզել մարդկանց կյանքի կանխրնա պայմանները: Մարդին նզել են բժրանել տարվա ձգանակների և ամիսների բնույթն ու հատկությունը, ինչպես նաև գրանց հետ կապված բնական երևույթների հաշտարդնախոսության սկսակով, որպեսզի իրենց անհատնդաշնական և երկրագործական աշխատանքներն ավելի քան կազմակերպված բնթացքի մեջ գնեն:

* * *

Հատկապես այս գլխում քննված գիցարանական որոշ վկայություններ, զարդերը և առնահանգնները՝ կապված տարվա ձգանակների հետ, ցույց են տալիս, որ մեր նախնիները հնագույն ժամանակներից սկսած, անհատական անհրաժեշտությամբ, հետաքրքրվել են նաև ամսարական հաշիվ-հնարով: Այդ բոլորը խոսում են նաև հայ ժողովրդի և նրա հեռավոր ցեղակիցների առանձնական գիտելիքների ու նրանց պատկանելի ճնշության մասին:

Հայտնի է, որ հնագույն ժողովուրդների մոտ այդ գիտելիքները ծնվել են գեռևս նախնադարյան հասարակության պայմաններում, ինչը ունենալով մասնավորապես երկրագործական և անասնապահական գործունեության: Նույնը կարելի է ասել նաև հայ ժողովրդի և նրա նախորդների մասին:

Վերոհիշյալ փաստերից բացի, այս առումով ուշագրավ են մեր մատենագրության մեջ պահպանված այն վկայությունները, որոնք հայ ժողովրդի նախնիներին կապում են աստղային հասկացությունների և մոլորակների հետ:

Ինչպես հայտնի է, տոմարական հաշիվները՝ տարվա ձգանակների և ամիսների վերաբերյալ, հնագույն ժամանակներից սկսած, հիմնված են նզել երկնային որոշ յուսատուների, յուսերի և տրերի միջոցով նկատմամբ անելցած դիտքի մասին մարդկանց ձեռք բերած գիտելիքների վրա: Ինչը նկատելով բնությունը մեր ամեն տարի նույնությամբ կրկնվող տարբ երևույթների կրկնվելը հաշտարդնաիությունը, մարդին զգուշացրել են, որ ձգանակային փոփոխություններ կախված են աստղային



Նկ. 1006

համապատասխանություններից ու մոլորակներից: Այս վկայություններում մեզ հետաքրքրում, այն տոմարական գիտելիքների անհրաժեշտության պատճառով, նկատել են ինչ-որ գերբնական ուժեր են, միանգամայն հասկանալի պատճառներով, նրանք հիմնական են, քան այդ ուժերը ոչ այլ ոք են, քան իրենց նախնիները, գիցարանական հերոսները և նրանց ընտանիները: Երբեմն, պատմիչները

Ջրվանին նույնական են համարել Արևակի հետ, Արրապատյան ամիսներից մեկը կոչվում է Քաժմուզ, հունական ապրյուսներում կտեսնուք, Քնար, Արևոր, Աֆրոդիտեն և այլն, նույնացված են եղել Արևակի, լուսնյակի, Հրատի, յուսադրերի և այլ մոլորակների հետ[1]:

Ահա այդպիսի վկայությունները կան նաև Հայկական հին ապրյուսներում: Ասողիկյանի հայերեն քարտմանության մեջ (Ծոր ԼՀ, 31. Նոայի ժԳ, 10) «Որիոն համաստեղությունը Հայկ անունով է կոչված, որով և Հայկ նկարագրում է համապատասխան Օրիոնի...»[2]: Վառապետականի շրջանում գրի առնված ժողովրդական մի երգի մեջ ևս պարունակում ենք ՆԷՔ=Հայկ բառը մի որոշ համաստեղության իմաստով[3]:

Ահա այդ երգը.

Նոավ ՆԷՔ, նոավ լուսին,
Ասե նոան մեր վարդենին,
Իրմ խոնարհ ասաց.
Մնի՛ վարդիկ, երկու՛ կարկիկ[4]:

Հայկ նահապետ և Հայկական տոմարագիտական հին հայկվենքի առնչությունների մասին հետաքրքրական տեղեկություն է պահպանված նաև Աեսահիա Շիրակացու (VII դ.) առեղեագործություններին մեջ: «Բայց զամենից Հայոց ասացից,— գրում է նա,— զի Հայ ամենեցուն անուանք յառաջ քան զգնել քուսականին Հայոց էին: Եւ ոչ քան զայն միայն, այլ և յառաջ, քան զմարդկությունն բանին ասասուծոյ՝ [= այսինքն՝ Քրիստոսի ծննդից առաջ էլ] անուանեալ էին ամենեքին այդպիսի: և այս է պատճառն: Զի Հայկ ամն անուն աշխարհատուր Հանդ՝ յաղթէ Յարքին որդւոյ Նոյի, հնկալ ի Բարկյոնէ՝ սիրելոց Հայոց... առեալ Հայոց զանուանս ասացորց և զառնրաց նորա եղեն ի վերայ ամենեցուն՝ վասն ծնեալքանաց Հերն և զառաջացն: և են այսքանքն: Նաւասարդն. Հոռի. Մաշմն. և Մաշենքն. Արեգ. և Մարերքն, զառնրք էին Հայկին: Տրէ. Քաղոց. Արաց. և Լրոտից, որդիք էին Հայկին: Իսկ Մարգաց և Հարաւանց, զոր այժմ Ահկի կոչեն, այս ի գործոց անուանեցան, զի ընդ այն ժամանակս ամառանալիքն էին տարաւ[5]:

Ա. Աստղիկյանի կարծիքով, «Արշակունյան գամբարանի ներսի խորշերի առնի սալերից մեկի վրա հանդիպող տի նկարավոր մարդու պատկերը, որը կռվում է վարազի կամ խոզի դեմ և որին ոգնում են երկու շներ, ցույց է տալիս Հայկ-Օրիոնին[1]:

Համապատասխան վկայություններ պիտի համարել նաև Վահագնի և Միր Վահագնի (Հարթագորի ճանապարհ) առնչությունների մասին եղած դրույցները, որոնք պահպանված են բնչպես Աեսահիա Շիրակացու մոտ[2], այնպես էլ ժողովրդի մեջ:

Այդպիսի, թայց ավելած հույ պիտի համարել նաև մեր էպոսի հերոսներից մեկին՝ Ասող Ծուլաթելին (Պարոն Ասողիկ), որն իր անունով և ոգում հանգիս գալով, կապվում է ասղների հետ: Ասողիկ ուշագրավ է այն, քի բնչպես Քեռով Օհանը երգերում անհանում է Սասնա տան ասողի գրժգոնած շինելը և գլանով գուլպաում Սասնա տան հերոսին՝ Դավթին ոգտակարող վահանը.

Քեռով Հովան ինչ ժիլ ընկավ,
Ակսիով, կռվ, հասավ,
Հասց—Ինքն, իլի, հետդ կգու,
Ինչ մեղքիր՝ մեր ասիկ [=Դավթին] ոգնիկ,
Իս անուս՝ Պարս ասող կլամ,
Իրի, Սասնա ասող կլանինք[3]:

Այսօրվա տոմարական հասույ ասողը առնչվում է տոմարի նախնու՝ Դավթի գոլշափարի հետ: Դա ավելի որոշակի է ասված այլ պատումների մեջ. օրինակ.

Քեռով Հովան գլխիվրա ծանոնակ գոս կամ,
Երկնից՝ Դավթի ասող մեզալիր իր,
Կամ ասե, ասող— Ինչ,
Ճրագ էրա, Դավիթ ևոզ տիկ ի[4]:

Հետաքրքրական է, որ սկզբնական շրջանում նշված համաստեղություններն ու մոլորակները պիտի պատկերվեին ոչ թե մարդակերպ, այլ կենդանակերպ: Այս հանգամանքը կարելի է ապացուցել ասորեր ժողովուրդների մոտ պահպանված տոմարական 12 կենդանակերպերին (ROZERS) նկարագրող պատկերների միջոցով: Այսպես, օրինակ, չինական կենդանակերպերի շարքն ունի հետևյալ պատկերը. 1. Մուկ, 2. Եզ, 3. Վագր, 4. Նապաս-

---

1 Քնարկիր Ա. ՍՍՏՏ. քիչ Ցա. ՏՏա և այլն:

2 Մ. Ա ր ք ե լ յ ա ն. Նոյ ժողովրդական ասացվածները. Վաղարշապատ. 1888. էջ 189:

3 Նույն տեղում:

4 Մ. Ա ր ք ե լ յ ա ն. Գուսանական ժողովրդական ասքեր, Երևան. 1940. էջ 14:

5 Ա ն ա ն ի ա Շ ի ր ա կ ա ց ի. Տիեզերագիտությունն և տոմարը. Երևան. 1940. էջ 76—77:

1 Ա. Ա ս տ ղ ի կ յ ա ն. Հայկական պատկերասանգոփենքը IV—VII դարերում. Երևան. 1940. էջ 78:

2 Ա ն ա ն ի ա Շ ի ր ա կ ա ց ի. Տիեզերագիտությունն և տոմարը. Երևան. 1940. էջ 37:

3 Սասնա ժողր. Ա. Երևան. 1936. էջ 80:

4 Նույն տեղում. էջ 365:



Նկ. 1097

տակ, 5. Վիշապ, 6. Օձ, 7. Ձի, 8. Ոչխար, 9. Կապիկ, 10. Հավ, 11. Շուն, 12. Խոզ։ *Ուշագրավ է, որ չինական այդ հաշվումների մեջ հատուկ տեղ է տրված նաև հինգ ծառի և չորս էլեմենտների (= հինգ էլեմենտների) գաղափարին*[1]։

Հայկական միջնադարյան աստղագիտական ձեռագրերում հանդիպող համապատասխան շրջագծային պատկերներից մեկն է, օրինակ, № 8972 ձեռագրի 32բ թերթի գծանկարը (Նկ. 1097)։ *Այստեղ կենդանիներն ու մարդիկ հաջորդում են միմյանց հետևյալ կարգով.* 1. Խոյ, 2. Ցուլ, 3. Երկվոր, 4. Խեցգետին, 5. Առյուծ, 6. Կույս, 7. Կշիռ, 8. Կարիճ, 9. Աղեղնավոր, 10. Այծեղջյուր, 11. Ջրհոս, 12. Ձուկ։

Տարբեր ձեռագրերում այդ նույն էակները նկարվում են հաճախ բավականին տարբեր ձևերով։ Այսպես, օրինակ, Աղեղնավորը երբեմն պատկերվում է որպես ավելորական մարդ՝ աղեղն ու նետը ձեռքին (Նկ. 1097), *բայց նրան հաճախ պատկերում են նաև Հավատնկյա եղբայրների ձևով* (Նկ. Նկ. 1104, 1105)։ *Երկվորյակները երբեմն ցույց են տրվում որպես մի մարմին և երկու գլուխ ունեցող ֆիգուր* (Նկ. Նկ. 529, 1097), *երբեմն էլ որպես մարդ և կին* (Նկ. 530)։

Դրանք բոլորն էլ կապված են առհմային [illegible] և տոտեմիզմի երևույթի հետ, ուստի մեծ նշանակություն ունեն ինչպես գարգարվեստագիտության, այնպես էլ աստղագիտության և առհասարակ ամբողջ ժողովրդի անցյալի պատմության ու կուլտուրայի ուսումնասիրության համար։

---

[1] Большая Советская Энциклопедия, 19, второе изд., стр. 402.

Ցպիտի կարծիք, քի մեջ բերված տոմարական գեանկարի հետ կապվող բոլոր տվյալները ունեն լուծ հավելման ծագում։ Դրանք մշակվել են հազարամյակների ընթացքում, տարբեր ժողովուրդների ձեռք բերած գիտելիքների հիման վրա և առաջել, որոշ իմաստով, համընդհանուր բնույթ։ Քե ինչպիսին են եղել հին հայկական համապատասխան պատկերները կամ գործիքները, դա դեռևս ուսումնասիրված չէ։ Նրանց մասին, անշուշտ, հետագայի հանգամանալից ու բազմակողմանի քննություններ որոշ պատկերացում կազմել կարող։

Պիտի կարծել, որ Հատիպատես հետագա ժամանակների հետ կապվող շրջանառեն գործերի մեջ մասամբ պահպանված են նաև տոմարական հին գիտություններ հետքերը։ Այսպիսի տպավորություն է թողնում, օրինակ, Կարմիր-Բլուրից գտնված որմնազարդը, որի մասին, այլ հարցերի կապակցությամբ, խոսվեց վերևում (նկ. 353)։ Մանավանդ, որ այդ գործի կենտրոնական հատիկաձուկային մասն ունի նաև արևի տեսք (16 ճառագայթով), որի շուրջն էլ գծված է հատիկ-ճառ-հատիկ-ճառ հավելումական շղթան։ Ինչ վերաբերում է բուսական այդ գաղափարանձների քվանտահատիկին, ապա նրանք կամ համապատասխանել են այն ժամանակվա տոմարական հաշիվներին, կամ էլ, որպես որոշ գործ, պահպանել են ավելի հին ժամանակների տվյալները (քերթու նաև որոշ ազատվորումներով)։ Ինչպես տեսանք, չինական տոմարական հաշիվներում կենդանակերպերից բացի, հատուկ տեղ էին գրավում նաև կենաց ծառը և չորս էլեմենտները (կամ հինգ էլեմենտները)։ Բնության այդ տանգծագործ ուժերը (չորս էլեմենտ) տակա են նաև ուրարտական որմնազարդում։

Այդպիսի գործերի ուսումնասիրության տեսակետից ուշագրավ են, օրինակ, № 9422 ձեռագրի որոշ խորանները։ Նշված ձեռագրի 11բ թերթի խորանի հակատի կենտրոնական մասն իրենից ներկայացնում է մի խոշոր շրջագիծ՝ ծածկված սիմետրիկ ու բարդ հյուսվածքներով և վարսանգապոզայնի սիմվոլներով (տե՛ս 451-րդ էջի պլատը գործը)։ Այդ բոլորի կենտրոնում պատկերված է մի գեմք, որն արտահայտում է լուսնի գաղափարը։ Ուշագիր նայելով տեսնում ենք, որ այդ լուսնապատկերի շուրջը գեսեդված վանգանների և վարսանգապոզայնի սիմվոլների քիվը՝ լուսնային շրջագծում համապատասխանում է 12-ին։

Նույն ձեռագրի հաջորդ (12ա) թերթի խորանում ևս հանդիպում ենք համանման տեսարանի, որի կենտրոնում լուսնի փոխարեն պատկերված է ստրը (տե՛ս 508-րդ էջի պլատը)[1]։ Պարզ է, որ արևն ու լուսինն այստեղ ոչ թե լոկ բնական տեսարանների վերարտադրություններ են, այլ գաղափարների և գիտելիքների հետ կապված մոտիվներ։ Այդտեղ տրված է գիշերվա և ցերեկվա գաղափարը, որը նույնպես հետաքրքրական է ենթարկվել։ Նրանց շուրջը գտնվող 12-ական միավորները էլ, ամենայն առաջ, կապվում են 12 կենդանակերպերի հետ։ Ցանգրագտանալով այդ գործերի այլ մանրամասնություններին, կարող ենք ասել, որ դրանք վերևում քննված տոմարական շրջագծի գործչային տարբերակներից են։

Նույն ձեռագրի 13բ և 14ա թերթերի խորանների տրեն ու լուսինը փոխարինված են քրիստոնեական գործիչների պատկերներով, որոնք իրենց ձեռքերին բռնել են թերի երկար ժապավենները։ Պիտի ենթադրել, սակայն, որ այդ պատկերներն իրենց մեջ ընդգրկող շրջագծերն այստեղ ցույց են տրված միայն վերին կեսերով։ Առաջին խորանի շրջագծի ներսում պատկերված են վեց հատ վարսանգա-պոզայնի սիմվոլներ և վեց հատ մարդկային գլուխներ, որոնք հավասարում են միմյանց ձեկ ընդ մեջ։ Հասկանալի է, որ ամբողջ շրջագիծը կունենար 12-ական գեմքեր և սիմվոլներ։ Այն մասերին շրջագծեր այս շրջագծեր, սակա հասկանք ոչ այլ բան, քան նույն տոմարական շրջագծի զարդային մի այլ տարբերակ։ Մատավորապես այդպիսին է նաև մյուս (14ա) թերթի խորանի շարքը, միայն քե այստեղ մարդկային գեմքերը բոլորակաձև են՝ իրենց տեղը գիշերով բուսական մոտիվներին։

Ուշագրավ է նաև նույն ձեռագրի 21ա թերթի մուտքապատկերը, որի երկու կիսաձոլմներում կան 12 գեմքեր (6+6), իրենց կենտրոնում ունենալով ևս մի գեմք, որի գլխի վրա էլ պատկերված է մի մեծ շրջագիծ՝ քրիստոսի պատկերով։

Այսպիսով, տեսանում ենք, որ հին տոմարական շրջագծերը, վերածվելով զարդամանների և հավասիս մշակվելով քրիստոնեական ոգով, ավելի են ուշագրավ տարատեսակներ։

Հետաքրքրական է նաև մի այլ հանգամանք, նույնը վերաբերում է 12 կենդանակերպերի և նրանց հետագայում փոխարինած մարդկանց կենտրոնում պատկերվող անձնավորություններ։ Այն, առաջին գեպքում, նկատի ունի սովորական մարդու պատկեր, որի անդամները կապված են 12 կենդանակերպերի հետ։ Մյուս երկու գեպքերում

[1] Ստորինը նկարված է գտնվում գույնով, իսկ երկրորդը՝ սպիտակ-կարմիր, որով և նրանք տարբերվում են միմյանցից։

նրան փոխարինում են արևն ու լուսինը։ Իսկ վերջին երեք նկարներում՝ Քրիստոսը կամ քրիստոնեական մարգարեները։ Դա արդեն Հին և Նոր Կտակարանների հետ կապվել է մի քանի նոր գաղափար ևս։ Հենց այդպիսին է նկարը, համառոտ, նաև 1037-րդ նկարի կենտրոնի մարդը, որ, սակայն, հետագայում կապվել է ուրիշ կրոնական հասկացությունների հետ և կորցրել իր նախկին նշանակությունը։

Քրիստոնեական մշակույթների մեծ մասն ունի 12 հատկանիշ և կենտրոնական ֆիգուրը մյուս կողմից կապվում են նաև Քրիստոսի և նրա 12 առաքյալների հետ։

Նշված փաստերը հիմք են տալիս մեր գործողության մեջ վերոհիշյալ նաև այնպիսի գործիք, որոնք հնացած լինեն առարկայական դիտելիքներից, բայց և այնպես կապվեն 12 կենդանակերպերի հետ՝ ուղղակի կենդանական մոտիվներով[1]։ Այդ հենց այդպիսիներն են, որ շատ ավելի հին բնույթ կունենան։ Այս առումով ուշագրավ են, օրինակ, XI գլուխում գրված № 7736 մեծագիր Հայոցի խորանների մի քանիսը։ Այդ խորանները առանձին, ուշագրավ մանրամասներ և հատկանիշներ ունեն մյուս կողմերի հետ միասին կարող են ունենալ նաև առարկայական հատկանիշների հետքեր։ Դրանց մեջ խորանները մի առանձին գործ է, որի վրա այստեղ առանձնապես չենք կարող։

Հենց հետազոտի ժամանակներից սկսած առարկայական հայելիները և նրանց հետ կապված սկսել պատկերացումները հիմք են հանդիսացել զանազան սնոտիապաշտություններին, որոնք հետզհետե ավելի են զարգացել և գործել հասարակական խոշորագույն շարժումներից մեկը։ Այդ սնոտիապաշտությունների ուժեղ քննադատության արձագանքներից մեկը ավել է մեզ նաև Անանիա Շիրակացին. «...բաստեղարարությունքն ինու գիտական մոլորությունն, որ զարմասոյ և գրանցարոյ բաստեղացն տանին հաղորդութեան բարբարոսմարդկն, ի ինչ ինանց, որպէս ասեն կերպս ի կերպս լինին ընդդէմ աստեղացն. և գնդ կերպարանք աստեղաց իչանեն ասե նոցա մինչն ի մեր ժամանակս։ Ժամանք ի հնիանոսաց պարոյց ընդ մեզ վիճին՝ ասէ գան մարդկէ ախտարմանք, որ գլուխն իչուցանեն յորիչեր գիտնաց վճռա...»[2]։ Ինչպես նկատելի է, որ Շիրակացին այդ քննադատությունը կատարել է իր ժամանակի քրիստոնեական հայացքներով, բայց և այնպես նրա քննադատությունն ունի գիտական լուրջ բնույթ։

Վերևում մեջ բերված նկարում (№ 1037) նույնպես տեսա է սնոտիապաշտություն։ Կենտրոնում պատկերված մարդու մարմնի տարբեր մասերը գծերով միացած են տարբեր կենդանակերպերի հետ, որովհետև քան հին պատկերացումների սերտատասան կենդանակերպը իչնեն և տիրեն ի վերայ երկրատասան անդամից մարդկան...»[3]։ Ուստի խորհուրդ է տրվում ավելոյ կենդանակերպի առանատկությունը շրջանում գործածել մարմնի համապատասխան մասի հիվանդանալուց կամ վնասվելուց։

Պետի նկատել, սակայն, որ այստեղ էլ տեսա է հին մարդկանց պրակտիկ մոտեցության հետքը։ Ինչպես հայտնի է, այդ հաշիվներով նոր տարին կամ գարնանամուտը սկսվել է նոյ կենդանակերպով, ապա նրան հաջորդել են ցուլը, նեռվորը և այլն։ Նայելով այդ կենդանակերպերից գեպի շրջագծի ներսում տեղավորված մարդու մարմնի մասերը հզված գծերին, տեսնում ենք, որ նրանք սկսած նոյից ստուգհանարար գլխից իչնում են մինչև տարերի քաշերը։

Ջի կարելի ասել, թե գա պատահական զուգադիպություն է. բնդհանրապես, գա սկզբում տրված է հզել Հաստուկ, բայց ոչ կախարդական-գուշակական նպատակով։ Մեր կարծիքով, հետագա մեծ նշանակություն ունեցող առարկական հաշիվները կատարելիս, մարդին, որպեսզի հետաքրքրվեր հիշեին համապատասխան համաստեղությունները և նրանց հայտարարությունը՝ մեկ տարվա սահմաններում, այդ համաստեղությունները տեղադրել են մարդու մարմնի 12 մասերի հետ՝ սկսելով գլխից և վերջացնելով տարերի քաշերով։

---

[1] Այս սնոտիապիտ հետաքրքրական է նաև № 1800 ձեռագրի 88ա—88բ քերթուած գանվող գիտությունը.

«Համառօտ գիտութեան ամենայն կենդանակերաց և գոհի և ձկտրական տեսակ և այլն ամենայն ազգ են.

Խոյ, Ցուլ, Նեռվորեան...

Լուսն, Նպղեսրա, Մկրատուրի, Փարագեսան, Աքրաբատը։

Ուռաս, Նիզոյս, Ագիրոգիսն, Ծովիս, Մկրտիս։ Գանեաս, Նիս, Կիմէր, Գոդոգոր։ Ջրաբուկ։ Տիտանիս, Կարմանս, Բուտան։ Ծայլ, Ծագիտասեր, Վիշապ և Վիշապան։ Քաղաք, և Քաղաքան, Գայլ, Բենաք, Մրիսան, Ծրագորեր, Երեսուն, Ծովը, Աքրեն, Ձեռնեն, Ձեն, Քաղն, Գարձնաքն, Վրդովիչ, Փոքրատրեն, Ձանգանասնեն...»։

Համառոտ այս անուններից մի մասը կապ ունի մեզ հայկական առարկայական հաշիվների և հատկացությունների հետ։

[1] Ս. Ա. Ա. Ե. Ա. Ե. Ա. Ե

Տոմարական համահունչ հաշիվներ են կատարվել նաև ժողովրդի մասների հոգերի տեսանկյունից, որի մասին նույնպես նկար և բացատրություն է պահպանված նույն № 8973 ձեռագրում։ Ըստ պիտի կարծել, որ նախնական այդ հաշիվներից հետո են առեղծվել նաև անուղղակի ասական հավասարումներ՝ 12 կենդանակերպերի և մարդու մարմնի 12 մասերի առնչությունների վերաբերյալ։

Յոթ ու բարի ուժերի մասին մարզկանց ունեցած պատկերացումները, բնականաբար, առնչվել են նաև աստղագուշակություններին հետ։ Անանիա Շիրակացին, քննադատելով հին անուղղակի գուշակությունները, գրում է. «Ով ոչ միևչ ցայս վայր միայն ձգեն զանհամ պատմութիւնս, այլ միևչև ցայս ևս, որ ամենագուն բայանի է, զի տեսարք եմք մահս և գրծոց մերոց, և այսմ ժպրհին լինել խափանիչք, յասելն թէ՝ բարիք և չարիք ո՛չ ի կամաց մարդոյն լինին, պատճառաց նոցա գերկնից կախին, զի անաի ասեն լինել մարդիկ չարք և բարիքս [1]։

Կենդանակերպերից բարի է համարվել, օրինակ, եղջյր. «Ջեռուլ ասեն թէ՝ գլուխ է աստղատանց թէ-անիկն և ջեռրատու. զի և խոյ գլուխ է հօտի և պարգևատու. զի առանց տրամութեան մերկանալ յասուէն իւրմէ և գործնալ անգասին իւրմէ բնութենէն զգենու հանգերձ հանապազորդ։ Նոյնպէս և գաստեղատունն ասեն քան նորին նմանութեան։ Ասեն թէ որ ի նմանն ժեանի՝ գեղեցիկ լինի և փարթամ, գանգրահեր, ժուժ, զուարթաստաս, բարեխոսող, մեծ և հոյս լինիս [2]։ Առանձնապես շատ է համարվել կարծիք կենդանակերպը. «Ջկարճէ ասեն՝ թէ որ ի նմանն ժեանի՝ չարախոհ և մարդասպան՝ քան օրինակի կարճին, որ հանապազ հարկանել կազմ կայ [3]։

Այս պատկերացումների հիմքում ևս, բնականաբար, պիտի ընկած լինեին նյութական, կոնկրետ դրդապատճառները։ Իսկ, ամեն դեպքում, ինչպես տեսանք վերևում մեր բերված փաստերից, այդպիսի հիմք պիտի հանդիսացած լինեին տարվա երեք հիմնական եղանակները, այն է՝ գարնանա-ամառնային և աշնանա-ձմեռնային, կամ բնության վերածնվելի և նրա մահվան երևույթները։ Նախնական ժամանակների այդպիսի մոտեցնելիքի ցայտուն մնացուկ պիտի համարել, օրինակ, № 8973 ձեռագրի աստղաբաշխական հետևյալ վկայությունը.

[1] Անանիա Շիրակացի. Տիեզերագիտություն և տոմար, Երևան, 1940, էջ 38։

[2] Նույն տեղում, էջ 39։

[3] Նույն տեղում, էջ 31։

«Ինչպես ի հոյլն յոտքն ընդ իրար սէր ունեն և կերպեն ընդ իրար. բայց յոթերորդն ոչ է սէր, այլ ներհակ։ Այսինքն՝ տարվա առաջին վեց ամիսները (մարտ, ապրիլ, մայիս, հունիս, հուլիս, օգոստոս) միմյանց հետ սեր ունեն և միմյանց հետ ներդաշն են։ Դրանք գարնանա-ամառնային ամիսներն են։ Նվ, ընդհակառակը, յոթերորդ ամիսն այլևս դիտվում է որպես ներհակ ամիսների պատկերին։ Ըստ որում աշնանա-ձմեռնային վեց ամիսները ցույց են տրվում որպես առաջիններիդ անդյանները՝ հատուկ կարգով. այսպես. միմյանց նկատմամբ թշնամիներ են համարվել ջուրն և կրակը, ծուլն և կարիճն, նկատրն և ձգեղնատրն, ներգնաիկն և այծեղջյուրն, առիւծն և քրհոսն, կոյսն և ծուկն... որք են ՃՁ աստիճանաւ [=180°] հեռի ի միմեանցս [1]։

Աստղաբաշխական հաշիվների վրա գործած կախարդա-հմայական և գուշակողական գրականությունը մեր միջնադարյան ձեռագրերում զգալի տեղ է գրավում։ Երևում է, որ միջնադարում ևս, ինչպես նաև հնդեվրոպական շրջանում, հայ աշխատավորությունը ձեռնպես ուսումն է այդ սնոտիապաշտություններին պատճառով։

Այսօր այդ գրականության ուսումնասիրությունը կարող է նույնպես օգտակար լինել մեր նախնիների կյանքի և գիտելիքների մասին լրիվ գաղափար կազմելու տեսակետից։

Կարևորը, սակայն, տոմարագիտական այն հարուստ գիտական ժառանգությունն է՝ իր բազմապիսի ապրատակներով և գործառնություններով, որ պահպանված է մեր միջնադարյան ձեռագրերում և կարող է հանդամանալից ուսումնասիրության։ Ինչպես ցույց են տալիս նեղլա աշխատությունները մեր չուշադրված համապատասխան հարցերը, հայ ժողովրդի տոմարական այդ հարուստ ու փորձալից գիտելիքները ունեն պատկառելի հետքերն և նրանք նույնպես ընկած են եղել հայկական գիրքարանության, առհասարակ ձեռագրերի, ձեռնարի, գործարվեստի և համապատասխան պատկերացումների հիմքում։ Ու կարելի լրիվ գաղափար կազմել ամբողջ ժողովրդի գիրքարանության և առհասարակ հին պատկերացումների, ինչպես նաև գործարվեստի մասին, առանց հաշվի առնելու այդ ժողովրդի տոմարական և աստղաբաշխական գիտելիքները։

* * *

Ահա մոտավորապես այն ընդհանուր հարցերը, որ անհրաժեշտ էր նկատի առնել գործարվես-

[1] Ձեռագիր № 8973, թերթ 12բ։

ու պայքարի մոտիվների և միջնադարյան դիցաբանության կապակցությամբ, երբ դրանք ընկնում են նախնադարյան անդասակարգ հասարակության պատմության ֆոնի վրա։ Անշուշտ, դա չի նշանակում, թե բերված բոլոր մոտիվները նույն ժամանակներին են պատկանում. նրանց մեջ կարող են և հետագայում ծնված նորանոր զարգացումներ լինել, բայց այստեղ մեր նպատակն էր, առաջին հերթին, մատնանշել զարդարվեստի այն տիպական մոտիվների հետ, որոնք առնչվում են նախնադարյան զարգացման հետ։

Ինչպես ժողովրդական դիցաբանության, այնպես էլ զարդարվեստի մեջ որոշ ընդհանուր տարածում գտած համապատասխան մոտիվները, որպես խոշոր ընդհանրացումներ, հետագայում չեն վերանում, այլ, ընդհակառակը, ավելի են զարգանում և բարդանում՝ իրենց մեջ ընդգրկելով նաև այդ նոր ժամանակների համար բնորոշ այլ խորհուրդներ։ Նրանք հիմք են դառնում նաև նոր մոտիվների և ընդհանրացումների, որոնք իրենց բովանդակությամբ այլևս հին հետ ոչ մի կապ չունեն։ Այդ ընդհանրացումները, սերված չլինելով, հիմնականում, մարդու բնության ուժերի դեմ մղած պայքարից, ընդհակառակը, շարունակում են պահպանել իրենց ուժը նաև հետագայում, որովհետև ծնված պայքարը, ձևական որոշ տարբերությամբ, հատկանշական է նաև հետագայի համար։

Այժմ տեսնենք, թե այդ ընդհանրացումներն ու հավատալիքներն ի՞նչ նոր բովանդակություն են ստանում առաջին անդասակարգ հասարակությունից հետո։

Ինչպես հայտնի է, մասնավոր սեփականության, դասակարգային հարաբերությունների, պետության երևան գալով և տնտեսական համայնքների քայքայմամբ, հասարակությունը տրոհվում է երկու հիմնական, անտագոնիստական դասակարգերի։ Այնուհետև, ինչպես գրում են Մարքսն ու Էնգելսը, «ամբողջ պատմությունը եղել է դասակարգային պայքարի պատմություն, շահագործվող և շահագործող, հպատակվող և տիրապետող դասակարգերի պայքարի պատմություն՝ հասարակական զարգացման տարբեր աստիճանների վրա...»[1]։

Այս նոր հարաբերությունների ժամանակ հեղաշրջում է մտնում նաև իդեոլոգիայի բնագավառում. նոր իմաստ և նոր բովանդակություն են ստանում դիցաբանական վաղեմի հասկացողությունները ու պատկերացումները։ Ըստ որում, տարբեր դասակարգեր տարբեր կերպ են ընկալում և տարբեր կերպ բացատրում ու զարգացնում իդեոլոգիական հարցերը։ Եվ դա այն պատճառով, որ այդ նոր հարաբերությունների ժամանակ «առաջադիմության ամեն մի առաջադիմություն միաժամանակ նշանակում է հետադիմություն ճնշված դասակարգի, այն է՝ հսկայական մեծամասնության վրա։ Ամեն մի բարիք մեկի համար անհրաժեշտաբար չարիք է մյուսների համար. մի դասակարգի յուրաքանչյուր նոր ազատագրում նոր ճնշում է մի ուրիշ դասակարգի համար»[1]։

Այդ իսկ պատճառով էլ խարխլվում է նախնադարյան միասնական հայացքը չար ու բարի ուժերի, դիցաբանական ուժերի և պատկերացումների մասին։ «Բարու և չարի պատկերացումները,— ասում է Էնգելսը,— ժողովրդից ժողովուրդ, ժամանակաշրջանից ժամանակաշրջան անցնելով՝ այնքան են փոփոխվել, որ հաճախ դրանք ուղղակի միմյանց հակասել են»[2]։ Եվ, որպես օրինակ, նա վերցնում է իր ժամանակի բարոյականության հարցը. «Այսպես, ամենից առաջ, տեսնում ենք քրիստոնեական-ֆեոդալական բարոյականություն, որը ժառանգվել է նախկին հավատացյալ ժամանակներից և որն, իր հերթին, բաժանվում է կաթոլիկական և բողոքական բարոյականությունների, ընդորում սրանք էլ իրենց ստորաբաժանումներն ունեն՝ սկսած եզուիտ-կաթոլիկականից և ուղղափառ-բողոքականից մինչև գեղջկական-լուսավորական բարոյականությունը։ Դրանց կողքին գոյություն ունի ժամանակակից-բուրժուական, իսկ սրա կողքին էլ — ապագայի պրոլետարական բարոյականությունը...»։

Դրանից մենք կարող ենք սոսկ այն եզրակացությունը հանել,— շարունակում է Էնգելսը,— որ մարդիկ, գիտակցաբար թե անգիտակցաբար, իրենց բարոյական հայացքները, վերջին հաշվով, քաղում են այն գործնական պայմաններից, որոնք նրանց դասակարգային դրության հիմքն են կազմում...»[3]։

Այստեղից էլ պարզ է, որ դիցաբանության ու զարդարվեստի պայքարի և միջնադարյան մոտիվները ընկնելիս մենք չենք կարող չխոսել նաև նրանց սոցիալ-դասակարգային բովանդակության մասին։

---

[1] Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստ, Երևան, 1952, էջ 24։

[1] Ֆ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 224—225։

[2] Ֆ. Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, Երևան, 1949, էջ 128։

[3] Նույն տեղում, էջ 126—127։

Հարց է առաջանում. ինչպիսի՞ ձևերով պիտի արտահայտված լինեին սոցիալ-դասակարգային պայքարի մոտիվները զարդարվեստում։ Այնպիսի մոտիվներ, որոնք բացարձակ ձևերով ցույց տային լոկ դասակարգային պայքարը, զարդարվեստում, ինչպես երևում է, շատ փոքր թիվ են կազմում։ Եվ դա հասկանալի է, որովհետև զարդարվեստը խուսում է խոշոր ընդհանրացումներից, գաղափարական մեծ ընդգրկումների լծվելուց։ Հիշենք, օրինակ, հասարակա-սերմային մոտիվները, որոնք իրենց մեջ ամփոփում են ոչ միայն բուսա-կենդանական, այլև անօրգանական աշխարհի, ինչպես նաև հասարակական հարաբերությունների համապատասխան հասկացողությունները։ Այդպես են նաև կենաց ծառը և մյուս ընդհանրացում-զարդերը։ Պարզ է, որ մեզ հետաքրքրող պայքարն էլ առանձին չէր կարող դրսևորվել, այլ պիտի ընդգրկվեր արդեն գոյություն ունեցող պայքարի հին մոտիվների մեջ։

Մարքսն ու Էնգելսը, խոսելով դասակարգային պայքարի մասին, գրում են.

«Մինչև այժմ գոյություն ունեցած բոլոր հասարակությունների պատմությունն ընթացել է դասակարգային հակադրությունների մեջ, որոնք զանազան դարաշրջաններում զանազան կերպ են ձևավորվել։

Բայց ինչ ձև էլ նրանք ընդունած լինեն, հասարակության մի մասի շահագործումը մյուսի կողմից՝ անցյալ բոլոր հարյուրամյակների համար ընդհանուր փաստ է։ Ուստի զարմանալի չէ, որ, չնայած ամբողջ բազմազանությանն ու բոլոր տարբերություններին, բոլոր դարերի հասարակական գիտակցությունը շարժվում է որոշ ընդհանուր ձևերի մեջ...»[1]։

Ահա այդպիսի հասարակական մտածողության ընդհանուր ձևերից մեկն են նաև պայքարի և վիշապամարտի հին մոտիվները, որոնց մեջ ընդգրկվել են բնության ճնշող ուժերի, օտար ցեղերի և պետությունների հարձակումների, ինչպես նաև դասակարգային պայքարի հարցերը։

Վերցնենք, այս կապակցությամբ, կրոնի խնդիրը, որի կլասիկ քննությունը կատարված է Էնգելսի կողմից.

«... Ամեն մի կրոն,— ասում է նա,— ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ արտաքին ուժերի ֆանտաստիկ արտացոլումը մարդկանց ուղեղներում, ուժերի, որոնք իշխում են առօրյա կյանքի վրա, մի արտացոլում, որի մեջ երկրային ուժերը գերբնական ձև են ընդունում։ Պատմության սկզբում ամենից առաջ բնության ուժերն են ենթարկվում այդպիսի արտացոլման, իսկ հետագա զարգացման ընթացքում զանազան ժողովուրդների մոտ երևան են գալիս դրանց ամենաբազմազան ու խայտաբղետ անձնավորումները...։ Բայց շուտով բնական ուժերի կողքին գործում են մտնում նաև հասարակական ուժերը, որոնք մարդկանց հանդեպ երևան են գալիս որպես նույնչափ օտար և սկզբում նույնքան անբացատրելի ուժեր, ինչպես բնության ուժերն են...»[1]։

Պետք է նկատել, սակայն, որ ինչպես մեզ մոտ, այնպես էլ ընդհանրապես, որոշ մասնագետներ, անցյալի դիցաբանական ստեղծագործությունները ուսումնասիրելիս, մոռացության են մատնում հասարակական ուժերի հարցը և այնտեղ տեսնում միայն բնության ուժերի արտացոլում։ Դա համեմատական դիցաբանության այն ընդհանուր սխալն է, որը ժամանակին նկատել է Էնգելսը և արել այսպիսի գնահատություն. «Աստվածների հետագա այս երկակի բնույթը պատճառ դարձավ դիցաբանություններում հետագայում առաջացած խառնաշփոթության—մի պատճառ, որ համեմատական դիցաբանությունն անտես է անում, միակողմանիորեն այդ աստվածներին բնության ուժերի արտացոլում համարելով»[2]։

Մեզ համար, այսօր դեռևս պարզ չէ դիցաբանության ու զարդարվեստի պայքարի մոտիվներից յուրաքանչյուրի անցած ամբողջ ճանապարհի պատմությունը, ուստի մենք այդ ընդհանրացումները դիտում ենք որպես այնպիսի հասկացողություններ և գաղափարներ, որոնք աստիճանաբար մշակվելով ու զարգանալով նախնադարյան հասարակության ծոցում, պահպանվել ու փոխանցվել են նաև հաջորդ էպոխաներին, որտեղ նրանք անխուսափելիորեն համապատասխանել են նաև այդ էպոխաների ոգուն՝ կրելով համապատասխան փոփոխություններ և հիմք դառնալով նորանոր ձևերի։

Այսպես մոտենալով հարցին, մենք այլևս չենք կարող զարդարվեստի, դիցաբանության կամ մի այլ բնագավառի հուշարձաններում պահպանված պայքարի մոտիվները դիտել լոկ որպես բնության

---

[1] Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստը, Երևան, 1953, էջ 61։

Այս կապակցությամբ տես նույն աշխատության 1883 թվականի հրատարակության Էնգելսի առաջաբանը և [illegible]։

[1] Ֆ. Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, Երևան, 1940, էջ 429—430։

[2] Նույն տեղում, էջ 430 (ծանոթություն)։

ուժերի դեմ մղված պայքարի ազատագրում։ Այն նման մոտիվները քննության առնենք նախնադարյան հասարակության պատմության ֆոնի վրա, պարզ է, որ մենք այնտեղ չենք կարող տեսնել դասակարգային պայքարի մոմենտը, բայց այն նման մոտիվները քնարկին հնագույն ժամանակների կազակցությամբ, այնտեղ անպայման պիտի արտահայտվեր նաև տոհմա-դասակարգային պայքարի արձագանքը։

Բերենք որոշ օրինակներ։

Հայ ժողովրդի դարավոր պայքարի և վիշապամարտի դիցաբանությունն իր հայտնագույն արտացոլումն է գտել նրա Մասունքի Դավիթ էպոսում[1]։

Այն բոլոր չար ուժերը, որոնց դեմ մարտնում են մեր էպոսի հերոսները, նրանց են դալիս, հիմնականում, երկու ձևով. հոգնա-զազանային և մարդկային կերպարանքով։ Վերջիններիս հատկանիշն ավելի հազվ է բնորոշվել, ուստի և այդ մասին շատ է խոսվել։ Դժվար մնկնարանելի է քշնամիների առաջին խումբը, այր գլխավորապես երկաթե են գալիս վիշապների ու գնդերը։ Մասնագետները ամենայնայնի այդ ուժերը դիտել են որպես բնության ուժերի մարմնացում. մի բան, որը, ատհատորեն, ընդ չէ։

*Ինչպես հայտնի է, մեր էպոսի ամենահին քաղված են նախնադարյան հասարակության ժամանակ. ուստի, այն ժամանակվա տատումով, այդ վիշապների, գնդերի և զազանների մեջ պիտի արտացոլվեին բնության ուժերի և քշնամի տոհմերի ու ցեղերի զազափարները։ Հետագայում, ասենք, դասակարգային հարաբերությունների պարմանավորում, այդ բնորոշությունները պիտի բնդրկեին իրենց մեջ նաև աշխատավոր ժողովրդի դասակարգային քշնամիների զազափարը։ Մանավանդ, որ մեր էպոսը IX—XIV դարերումն է, որ հիմնականում գտնում է իր ձևավորումը։ Իսկ այդ ժամանակ Հայաստանում բտրտրված էին նաև սոցիալ-դասակարգային պայքարի միչնադարի համար բնորոշ բոլոր հզանակները։ Հասկանալի է, որ այդ ժամանակ հայ ժողովուրդն իր էպոսի հերոսներին վերածեց ու կյանքի է վերադրել ոչ թե դիցաբանական չարքերն վիշապների և անկնության հրեշների դեմ պայքար մղելու նպատակով, այլ որպեսզի նրանք զորավիգ լինեին իրենց ազատագրի ու ներքին ամեն տիպի շահագործողների, իշխանների, հոգևորականության պատատության բանակի և նման ուրիշների դեմ մղվող պայքարում։ Բավական է հիշել մի քանի փաստ հենց էպոսից, համոզվելու համար, որ, ինչպես Մարքսն է ասում, «Մարդիկ իրենք են շինում իրենց սեփական պատմությունը, բայց նրանք այդ չեն անում բոլորովին ազատորեն...։ Ով հենց այն ժամանակ, երբ նրանք ֆարթես են գրազված են իրենց և երկիրը հնազանդեցնով... նրանք անձնվիրությամբ իրենց ազնվության են կանչում անցյալի հոգիներին, նրանցից փոխ են առնում անուններ, մարտական չոլտնկներ...»[2]։

Աշխատանք Մարքսը նշում է, որ ազնվության կանչված անցյալն՝ իր ուժերով ոչ թե նպատակին է ծառայում, որպեսզի փոխարեն նոր պայքարներ, այլ ոչ մի խնդկատակն հները, ավյալ առաջադրանքը չափազանցի՝ երևակայության մեջ, այլ ոչ մի հնա փախչի՝ այն իրականության մեջ կենսագործելուց. նորից գտնի հեղափոխական ոգին, այլ ոչ մի կրկին չդրնցնի նրա ուրվականը[3]։

Ով կարե IX—XIV դարերում հայ ժողովուրդը կյանքի էր վերակոչում չհկնցար Մանասարին ու Բաղդասարին, Մհերին ու Դավթին, Խանդութին ու Գոհարին և այլ նվիրական անուններ՝ բնդդեմ ուշ ուժերի, ապա գա արվում էր նաև այն նպատակով, որպեսզի այդ հերոսների ազնվությամբ ի՛ ավելի հզորանային աշխատավոր ժողովրդի և նրա հարազատ զավակների՝ քոնդրակեցիների և ստրիչների բնդդեմ ուղղված՝ սիրով կարդների դեմ։ Ուստի հասկանալի է, որ շատ ուժերի վիշապակերպ և զազանման մարմնացումներն այստեղ արդեն նաև սոցիալական իմաստով են բնկալվել։ Բերենք մի երկու օրինակ։

Էպոսի պատումներից մեկի համաձայն, Խլոյի բռնակալ տերերը պատկերված են որպես գնվեր, որոնց ձևերին էլ տանջվել է ժողովուրդը։

«Խլոյիա քաղքի մեջ Քանֆոլաղ անունով մարդ իմ կրնր, որ գներաց քանֆորն էր։ ... Ինոր վախ մնեսակ Մասնա տենն էր...»[1]։ *Գների այս քաղաքականության գեմ հայտնվում է ժողովրդի էպոսի հերոսների՝ սկսած Մանասարից ու Բաղդասարից մինչև Դավիթը։ Ուշագրավ է այն պայքա-*

---

[1] *Մենք ազատագրության ասպ գտնվում են ժողովրդական բանահյուսության բազմաթիվ նմուշներ, որոնք մինչև այս բննության առարկա չեն դարձել։ Դրանք ստեղծել «Մասնա-Մհերնէ»-ային բնույթի, նոր լույս են սփռում Մասնա մասնի ֆոլկլոր հետաքրքրությունների վրա և կազմում են վիշապամարտի դիցաբանության հետ Դրանցից որոշ քազվածքներ մենք բնդգրկել ենք (նկ. էջ 282—286)։ Այդ հարցին նվիրված մի ուրիշ անգամ։*

[1] *Մարքս և Էնգելս ազրնտի մասին. Երևան, 1934, էջ 62։*

[2] *Նույն տեղում, էջ 61։*

[3] *Մասնա մասին. Բ. II. Երևան, 1942, էջ 326։*

րը, որ մղում է Քոչ Մկրտիչը Զանփոլադի չորրորդ գնդի գեմ, որոնք նստած են ոտքերուն ափունքի վրա, և ոչ ոքի չեն թողնում մոտենալ ու պատմել այդ մասին։ Բանակել տերերի այս ահմակին սպանելու բախտը վիճակված է Դավիթին։ Նա, ամենից առաջ, տպատնում է այդ գնդերի քաղաքներին՝ Զանփոլադին և ոստառում հետևի ժողովրդին։

«Զանփոլադի մեռնելու խոսքերն ինքավ Ախլաթու ժողովրդի մեջ, իևոր խամար չատ ուրախացան, էլան ատատեով մեկ, էկան գիմավորելին Դավիթին ու ասին տատան քաղաք քի չէ, մենկով էնտեղց գներ էլան իևոր գեմ ու խատան, լին քոչնի, որ մաներ քաղաք։

Էնգեին Դավիթ կովավ խնտ գներաց՝ հրմենին էլ չարցնց...։

Էնգեինեն էլավ կնաց գնր Մատուն, խատավ քաղաք, լիատավ, ժողովուրդն հրմեն էլան իևոր գիմաց։ Ջուր իրնք, չորս տարեկան ոզնիներն էլ էկան իևոր ձեռ պագիցիես[1]։

Պարզ է, որ այս գներն ատրեն ոչ քի ինչ-որ չրարքել ուժեր են, այլ ուզբակի երկրի և աշխատավորության վրա բռնացող ներքին ու արտաքին տիրողների, շահագործողների, այն ռեակ ու պատմական քշնամիների, որոնց գեմ մեր էպոսը վիրաբշակով ու ձևակերպով տերունցները XI—XIV դարերում հերոսական մարտեր էին մղում։

Էնչենց քառասան ժամին գուրընիաց նկարագրվող գներին, որոնք հափշտակում են ստատնցիների նախրի մի մասը։ Հերոսը (Դավիթ) հետապնդում է նրանց և մառնում նրանց քնակատրանը.

Տեսավ, որ գոլան մի ահի է, մեկ՝ առեագ,
Գլիսովն մոլ ու գոլվոր։
Փանի որ ուր պտղ մեռոր է,
Ընդունի ավետաբեր էտան նեմ, ա՛լյան կդ է (տրոշ)։[2]

Այս տեսարանը քուլը է տալիս ոչ քի գների ու վիշապների բնակատրանի, այլ հարստահարողների պալատների ու գանձարանների պատկերը՝ լցված ժողովրդից քալանված գանձերով։

Ժողովրդի երազական հերոսը պրանք նա է բերում և իր գիմակրատական սկզբունքներով բառանում ստատնցիներին.

Ստատն գրեալ էրաս, որ կը գրեիր...[3]

ատտամ է էպոսը՝ հիտացմունքով։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ մեր էպոսում եզած լար ուժերի մարմնագումները, չնայած գրենվել են հին ժամանակներում և նախապես գրանրել բնության ենչող ուժերի իմաստը, բայց հետագայում նրանք, որպես խոշոր ընդհանրացումներ, արտահայտել են նաև սոցիալ-դասակարգային հասկացողություններ։

Բերենք մի վիպերգական էլ ժողովրդական ատորյա ձևերից։

Հայաստանի պայմաններում չորի, մշակության տեղումների պակասը և համախակի կրկնվող երաշտն ու տերերությունը հետագա ժամանակներում հիմք են հանդիսացել չորրորդ վիշապների և գների մասին ստեղծված դիցաբանական պատկերացումների համար։ Այդպիսի հրնչենք շատ կան մեր հրաշապատում հերիաթներում, Մասունցի Դավիթ էպոսում, ժողովրդական երգերում և այլ ազգերներում, որոնց գեմ պայքարում են ժողովրդական հերոսները։ Ատորյա կյանքում մարդին ստեղծել են կախարդա-հմայական զանազան միջոցառումներ և ցանկացել նրանց ազնությամբ նա ազգել չորրորդ վիշապների ու գների վրա։ Դրանցից են, օրինակ, չորրին ավազանները և գնաերին կույս ազջիկներ զոհարերելու, այնտեղ զանազան կենդանիներ և կենդանական գանգեր նետելու և վիրջապես նույնի չորրերելու, անասուններ լողացնելու և այլ նման ձևերը[1]։ ժողովուրդը, այդ բոլոր գեպքերում, համարյա միշտ էլ, նկատի է ունեցել, որ ինքը, այդպիսով, գործ ունի չորրորդ վիշապների և գների հետ։ Բայց տեսնում, ժամանակի ընթացքում, աշխատավորությունը, նկատելով հարուստ դասակարգի շահագործական բնույթը, համոզացած է եղել, որ չորրորդ չոր ուժերն ու հարուստները գործել են համատեղ։ Ուստի և մշակության տեղումների պակասը, երաշտն ու տերերությունը Ջրանք դիտել են որպես բնության ուժերի երևակայական մարմնավորումների և հարստահարողների նենդագին գործունեության հետևանք։ Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, հետևյալ վիպերգությունը.

---

[1] Մատեա ժողր, Բ, II, Երևան, 1953, էջ 422։
[2] Նույն տեղում, էջ 479։
[3] Նույն տեղում, Բ, I, Երևան, 1944, էջ 23։
[4] Նույն տեղում, էջ 284։

[1] Այս սովորություններդ հետագայում նույնպես հաճախ տրատարծվել են քրիստոնեության ներքո. օրինակ, հոգևորականները ատչք են համարել հարյուրամյա քաղցած հավհաններ երբեմնատ. (XIII—XIV դդ.) գերեզմանը ետատ ոչ մեռած կորցրած են։ Էրեկոյան ժամանակ վատ տեղի տեղույլ փորել։ Ջուր տեսել է վիրաց ոչի գերեզմանի՝ ցավ տեսել է գոմշերին երկրին...»։
Տատատ Բեկ Երզնկեցի. Հնախոսական տեղագրությունի հարյուրամյ..., Վաղարշապատ, 1868, էջ 83։

«Ազգիդ առաջ մեկ անձին չնվաճ ներքին Պաշտ. բնշմանուր կարծիք Հատարակաց այս էր. քե Հարուստներդ կախարդությամբ կապած են երկինքը (երդնուցի իրենց ամրարած գործներդ Թանկ-Թանկ վաճառանն), ուստի որքան ժողովրդական կախարդներ կան կը սպրին ամրոց կապանքն սրճանկնու. որը՝ քարի վրա քան մը գրելով կը ձգե չրին մեկ. որը՝ մեռնչի գանգ գերեզմանեն Հանելով գնար կը ձգե. որը՝ իչու գլուխ չրով կը լվանար. ան էլ, Հերմակ էլ չմեռաց, որ չը լվալին. և ինչ որ ըրին, անձրև չնվաւ [1]:

Մեկ որ ժողովուրդն արդեն տարբերչորեն Հանուչել էր իր գաստիարդային ինչաժուն, պարզ է, որ նա մյուս նման կախարդանքներով չէր, որ պիտի պայքարեր նրա դեմ:

Այժմ մի քանի խոսք Հորովիչների ազգիայական ժողովների մասին:

Հորովիչների մեջ ոչ միչտ է, որ որպես չար ուժեր, պատկերված են գնները, վիշապները և բնության ուժերի այլ մարմնացումները, այնանց Հակառակ նկատի են առնված Հարստատարչները ու չարագործները: Նրանք, ամփոփարար, այնքան են բնդգծված և կոչված իրենց ուզղակի անունների, որ մոռացնել են տալիս առաջինների: Ահա քե ինչպես են գնդչուկները, վարն ավարտելուց Հետո, Հիշել նան իրենց գաստիարդային ինչաժինների.

Դուրան, գուրան, ասպանարան.
Առավ ինրով վըր գետափան,
Ետու մըրանց գնդերն ու պիզան,
Ջարդն ու գրավել տուավ անգեռն:

Ձոնէ ի գետին, կուզե ի տունին,
Խնդ ու բարին մըր մանկլավրին,
Ոգող ոչխին' ոսկանվարին,
Կարմիր խնձոր' ոսկվարին:
Ու պղպեղ' վարդպանեցին,
Ու կտղագոտ' ականատեցին,
Մեղր ու վարուր' ոլորանին,
Ոսկ ու պատառ' գրիրեցին,
Ոլորան-գանգ' նրատվիրեցին [2]:

Համանման երգեր նդել են նան Հարսանիքներում (ուրիչ դիպան...ն):

Ահա մի ուրիչ Հորովիչ.

Ետու ի բակին ասպնու փնչ,
Պչի ջուրն ու փնչիչ,
Պախնեմ, ասեմ մեր ոնսի բիչ,
Ելնեին խոխոչ ղոռնչ...

Մեր գոլան ա հետ ու մտա,
Չքա ասրվան ասրին չտա մտնա.
Ընկնգար ոսկին խաղ գոտս,
Խորած կոչին, ա՛ռ, ես ա՛ռ...

Քաղամ գնաց Բուռ պաղ,
Ծվշտանան գնդց գնդչուկ.
Ես չտի շնան պատաղ,
Գուշմի ասած նդի խոտաղ:

Քաղդի Նգո ձեռ կեր փարչ,
Ետես փչուռ կը մաներ ատչ.
Քաղչինե կոպս խոտան...

Մեր պապեն գանեն բռատց.
— Ցգա, Ետու գետան բաց.
Հետե ու հալած ու կնտ.
Ու չոր գա ուռանց ապաց.
Գա՛ր փախնինք, գա՛ր ետռանեմ,
Մեր ատա ու ափ մռռանեմ,
Ետան կոչին, դի՛, չռանե [3]:

Համապատասխանաբար գուշանի անբվի ատկ էլ պատկերվում են այս նոր չար ուժերը.

Գուրկի փետեր ամեն գնդի,
Ետու կոտու, ճագեր կը գնդի,
Գուշմեն գլուխ կը բռաի...?

Հորովիչներում Հանդիպող չարիսմ, դև և այլ Հատկացուցիչների մեջ աչքատեսվող ժողովուրդը բնության չար ուժերից բացի, տեսել է նան գաստիարդային ինչաժուն և ատար բանակային:

Այս Հարցերի առնչությամբ Հիշենք նան մի օրինակ ժողովրդական խաչերից, որոնք նույնպես տեսողա նյութ են պարունակում Հայ ժողովրդի կյանքի ու կուլտուրայի պատմության վերաբերյալ, բայց մինչև այս Հավաքված և ուսումնասիրված չեն:

Նախ բնագրինակներ խոսքի նկարագիրը.

«Մի տարի մի գյուղացի Ճարուչենց տնկյակ Շալոց Պապ խաչաց: Այս խաչ մեջ, նոր լինելով, շատ գվարճություն պատճառեց:

Այս գյուղացին Քալոյ Աստատր և Գոգոզի Հաչեն տրաց յուր Համար եղ. մի Հատ փայտ առավ ձեռը, մի անեծանոթ մարդ մի մեզմե տատանվին տնկյակին գուրս պատրաստեց Շալոյ Պապ: Ով ինքն, յուր եղբեր ձեկան վերա բերելով և եզանց քներ իրարու կապելով, սկսեց որպես քե վեցկի կամ գուշան քշել: Ճայնավոր եղանակավ եղներ

[1] Գ. Պրմանճատյանց. Մատենագր. Ե. Գալեր. 1878, էջ 128:

[2] Հայ չինականի ալեքատանքի երգերը. Գազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյան. Երևան. 1937, էջ 83:

[1] Նույն տեղում, էջ 82—86:

[2] Նույն տեղում, էջ 72:

սենյակի մեջ տաներ-բերեր և հատա փայտիվ այնպես աստիճ զարներ եղանց, որ եղներ իրանան եղներին տան անգամ տասվել բառաչելին, բառչելու մայն մեջտեղ աչքանգակ, աչքակերպյալ Շպլոց Աղան, իրրև տանգարամեան մագաչելն, նեղս մրանալով, գալը ամենայն տատակությամբ բրանեան տաներ զեզնավորն, խարշ-խարամ ուզելով։ Եեղել մի կողմանե ազերանը զՇպլոց Աղին, մի կողմանե տատիկ Հարկանելով զեզնիս՝ երկեր Հնդեր։ Երբ եզնավորն զեզնիս Հարկաներ, Շպլոց Աղան ևս տասվել տատակությամբ զեզնավորն Հարկաներ, որ ի ժամուկ ապա եզանց քնի կապն արձակելով, եզինք և եզնավորն գտանային ի վերա Շպլոց Աղային, աշխատիսի չարաչար ափոց տային, մինչև զի Հոգիս տգատան լիներ։ Հետո մարդիկ որպես քո գյուղացիք գային մինչտերդ լինելով երկրագործել Հողեն ազատեին զԱզային։ Այս խաղ 3—4—5 անգամ տրպես կրկնվելեն Հետո, երբ վերջին անգամ Շպլոց Աղեն նեղս գալը, երկրագործն և եզինք զՇպլոց Աղայն անխնա ծեծելեն Հետո, Հայտնական տանեին գալն ի սենեկեն, որպես քե Հայտնեցին ի գյուղեն։

Երբ երկրագործ և եզինք զՇպլոց Աղայն տատիկ գտանգոծեին և նա տհասնի ձայնիվ տգազանկեր, Հանգիստանար և մեք այնչափ խնդայինք, մինչև տղաքիսի լինելու տատիճան Հատանեին։

Մույն խաղ ուրիշ բազատության լինդրեր. վատնի չուր բոլոր բազատության խաղերաց մեջ բովանդակեն[1]։

Ո՞վ է այս «Շպլոց Աղան»։

Նրա տատկագրության տագայելական կնդպարը նրան կազում է շատ ուժերի մարմնավորման Հետ, որը, տակայն, Հետագայում իր մեջ է խտացրել նաև Հատարակական ձնշող ուժերի գաղափարը։ Նա միաժամանակ տղայն է և եզնել է տխարհ ու խարանե պահանջելու չունեցող աշխատավորին և նրա եզնեերին ծեծելու, տանջելու։ Ահա այս գաղափով կնդրված շատ ուժերի մարմնացումն է «Շպլոց Աղային, որի գեմ պայքարի են ելնում գյուղացին ու իր եզները։ Եթե Հետո այդ պայքարը արտացոլել է միայն բնության ընդդեմ ուժերի, ապա Հետո՝ նաև Հատարակական-տագեսական չարիքների գեմ մղվող կատաղի պայքարը, որը նպատակ է ունեցել Հայտնել, արմատախիլ անել «Շպլոց տղաներին, աշխատավորության ներքին ու արտաքին քշնամիներին։

Ահա թե որտեղ են գտնվում աշխատավոր ժողովրդի բուն պատմության չնեղաթյուրված սկզբնաղբյուրները։

Քանի որ վերևում խոսք եղավ նաև կախարդա-Հմայական բանաձևերի մասին, ուստի պետք Եկատել, որ տգիտության Հետևանքով զարգացած այդ տմիչոցատումները Հետագայում նույնպես գործադրվում են աշխատավորության կեղեքչության նպատակով։

Այժմ մի երկու խոսք էլ Հնթանոսական այնպիսի խոչոր աստվածությունների մասին, ինչպիսիք էին Վահագնը, Անահիտը և ուրիշները։ Պահպանված փաստերը ցույց են տալիս, որ այդ աստվածությունների ժագումը կապված է նախնադարյան Հատարակության Հետ, իսկ նրանց պաշտանական պաշտամունքը Հասել է մինչև ստրկատիրական ֆորմացիայի վերջին գարերը։ Հատկանշալի է, որ պետական կրոնի մեջ մտած Վահագնը, Անահիտը և ուրիշները այս նոր Հարաբերությունների ժամանակ օգտագործվել են տիրող կարգերի կողմից աշխատավորության շահերի դեմ։ Պետք Եկատել, տակայն, որ մեր մատենագրության մեջ որքան էլ շատ է խոսվել նրանց մասին, գարեվերջ այս վերջին՝ ստրկատական Հարցը մատնված է եղել մոռացության։ Այդ աստվածությունները միշտ էլ Եերկայացված են եղել որպես ամբողջ Հայության Համար Համատարած նշանակություն ունեցող ուժեր[1]։

Ո՞րքա՞ն է, քիչ վկայություններ են պահպանվել այն մասին, թե ինչպես այդ աստվածությունների օգտագործվել են տիրող կարգերի կողմից, բայց գրանք էլ ո՛չ Հանգամանորեն քննված են և ո՛չ նույնիսկ մատնանշված։ Այդպիսիներից է, օրինակ, Ագաթանգեղոսի պատմության մեջ Տրդատ Քագավորին վերագրված մի Հրամանը[2], որով քագավորը պահանջում է, որպեսզի «նատաստանեց բագմամբոխ խաժամուժ մարդիկ չեատանան Վահագնի և մյուս աստվածությունների գեմ։ Նմանների նկատմամբ նա ատմանում է պատժի խրատագուն միջոցներ. «նատկել ոտիք և կապկել ձեռք և կապկել պարանոցաւ ի գուռն տրբոցն տեղեաւ, գրկելով նրանց գույքից, ազատությունից և կյանքից։ Եենց այս ինչից, պարզորոշ երե-

[1] Ձեռագիր № 4384, քերթ 176 բ—177 աա։ Ն. Տ. Մարգարյան, «Ե-Հմային Ծիլատանգարան», գիրք առաջին։ Այս խոսքը մեզ տրամագրեց բնեկ. Ա. Լալաֆարյանը, որին և Հայտնում ենք մեր չնոբհակալությունը։ Նշված ձեռագրում Հեղինակը (Ն. Տ. Մարգարյան) Հավատքն ու նենգատրել է ժողովրդական բազմաքիվ խաղեր, ծիսական ազատությունները և այլն։ Ցավոք որ առաջ այդ տեսակ նյութերը տեղեն նրատատրված և ուսումնատիրված։

[1] Ծրագիս սրինակ Հիմնեց Մ. Աբեղյանի «Նոր Հին դրականության պատմության Հատորի (Երևան, 1918) 31-րդ էջում գտնվող համատատատական ատղերը։

[2] Ագաթանգեղոս։ Պատմություն Հայոց, Տիֆլիս, 1909, էջ 78—79։

ցում է, որ նրան Վահագնի, Անահիտի, Արամազդի և ուրիշների դեմ մղվող բախման մեջ մեծ ուժեր, որոնց դիմել մասը պիտի պատկաներ սուրհանդակի աշխատավորության բնույթ։

Հենց վիրավորյալ Հրամանում Վահագնի հետ հրեան ձիով Անահիտի կիրճերն է հասել։ Բախման է հիշել, թե ինչպես, մարտերի վիրավորյան համաձայն, Անահտական սահմանները և պատիվներ հանձնելու սարքավորյամբ հոգամասնը, որոնց վրա իջնել են քրմերը։ Վահագնական յուրահատուկ մի է եղել այն արձագանգությունը, բան որի բոլոր հերոսների հետևում ձևված հարցերը նվիրվել են անահիտյան տաճարներին։ Այս կարգի մեջ պիտի տանել նաև խմբախան ամուսնությունից ծագող և հետևյալների հետ կապված դիանանց անձնատուրության գաղափարներ։ տեղով անձնատուր չինելն սկզբնապես կրոնական գործողություն էր. այն անգի էր ունենում սկրտ տաճարում, և փոչը մանում էր սկզբում տաճարի պահեստանը[1]։ Այսօրից հետևյալ, տարին հերքին, հիշում է Անահիտի հիերոդուլներին՝ հաշտատեղում։

Բանի որ մեր հին գիշատանական պատկերացումների և գաղափարների մեջ խոշոր տեղ են գրավել նաև մահվան ու վիրաժեության քեմարին վերաբերող հարցերը, մի երկու խոսք էլ այդ մասին։

Գաստափրգային հարաբերությունների պայմաններում իշխող կարգերի կողմից ստատգործվում են նաև այդ պատկերացումները։

Այս կապակցությամբ հիշենք ակադեմիկ Վ. Վ. Մարտիկի համապատասխան դիտողություններր՝ եգիպտական Օզիրիսի պաշտամունքի մասին։

«Օզիրատիպ գաստափրգերը պատգործեցին,— գրում է նա,— Օզիրիսի անգրչիրիմյան գաստատանի մասին նրան պատկերացումներն իրենց գաստափրգային նպատակներով[2]։ Իսկ Օզիրիսին վերագրված անգրչիրիմյան գաստավարությունները արված էր տիեզերի բնույթ, որի համաձայն, իբր թե, Օզիրիսը պատահել է քաղաքական իշխանության ամրապնդում և մարդկանց չարհոգրծում մարդկոց կողմից։

Մեռնող և հարության առնող աստվածությունների մասին նրան հին պատկերացումները ու գիտատանական նյութերը վերագործվում են նաև քրիստոնեության կողմից, դառնալով աշխատավորության շահագործելու մի գաղան գործիք՝ ինչպես քնդրական, այնպես էլ կապիտալիստական ֆորմացիաների գոյության ամբողջ ընթացքում։

Օրինակները կարելի է բազմաթիվ համարել։ Դրանք բոլորն էլ ցույց են տալիս, որ իրենք. չեն և չի կարող լինել ոչ մի բարդացած հասարակության հատկապես այն երևույթների և ըմբռնումների պատճառ մեջ, որոնց կրանքը տեղի է բազմաթիվ գործեր և անցել հասարակարգից հասարակարգ։ Տարբեր ժամանակներում նրանք տարբեր բովանդակություն են գրանորել։ Ավելին, հենց նույն հասարակարգում նույն հասկացողությունները տարբեր գաստակարգերի կողմից տարբեր ձևով են բնկալվել ու տարբեր նպատակներով օգտագործվել։ Ուստի միանգամայն հասկանալի է, որ գաղափարների պայքարի ու վիշտագամարտի ընթացքում մտնելիների մեջ են պիտի տեսնել նաև սոցիալական պայքարի արձագանգները։

* * *

Այս բոլոր փաստերը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ սոցիալ-գաստափրգային պայքարի և հասարակական ներքին հակասությունների երևույթը գաղափարվածում, տարբերարերն, պիտի գանեք նաև յուր որոշ, ինքնատիպ ու ուշագրավ արտացոլումը առանձին մտքելների միջոցով։ Մեր կարծիքով այդպիսիներից է մի մասին և երկու գլուխ ունեցող այն հակապատկերների մի մասը, որոնց գլուխներից մեկը վիշապ-ձևային է։

Այս նկարները գտանվում են, հիմնականում, երկու խմբի։ Մի խմբի համար հատկանշական այն է, որ նշված երկու գլուխներն էլ հարթ են մի միմյանց հետ և կազմում են մի համեմատյա միասնություն։ Մյուս խմբի գլուխների, քնդհակառակը, բշնամարար են նայում միմյանց և հանդես էլ մարհարթ պայքար են մղում միմյանց դեմ։

Բևեռներ որոշ որինակներ առաջին խմբից, ընդորինակելով № 7431 Ձևագրի 115բ, 273ա և № 2716 Ձևագրի 239ա քերթերից (նկ. նկ. 1098, 1099, 1100)։

Այս նկարներից առաջին երկուսում տանձային համեմատյա հարաբերությունների հույզ նույնական բացատրությա է, որքան համանման այն բազմաթիվ նկարներում, որոնց մեջ բնդվեցին վիրավոր։ Ինչ վերաբերում է 1100-րդին, ապա այդտեղ վիշապ-ձևային գլուխը, մարդկային գլխի նկատմամբ,

[1] Ա. Ն ե ն գ կ ր. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 97։

[2] В. В. Струве, История Древнего Востока. Москва, 1950, стр. 219—220.



ચિ. 1098



ચિ. 1099



ચિ. 1101



ચિ. 1100



ચિ. 1102



ચિ. 1103



Նկ. 1104

բանել է կասկածելի դիրք: Հենց այստեղից իրեն դատարկել է տալիս մի նոր հանգամանք, ֆրատրիայի քչնամության փաստը: Այդ քչնամությունն ավելի ցայտուն կերպով է դրսևորված ուրիշ նկարներում, որոնցից են, օրինակ, № 4551 ձեռագրի 256բ, № 2716 ձեռագրի 105ա քերթերի նմուշները (նկ. նկ. 1101, 1102):

Համապատասխան հասկացողություններ հետ կապված ավելի բարդ դարդակներ էլ կան, որոնցից մեկն է № 2589 ձեռագրի 98ա քերթի նկարը (նկ. 1103):

Ահա մի ուրիշ նկար № 2884 ձեռագրի 121ա քերթից, որտեղ առկա են նաև գենքի նախնական ձևաոճներից նեռն ու ոգնեղը (նկ. 1104):

Բնականաբար, նման մոտիվներ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների զարգացման մեջ, որեղից հիշենք Ե. Յա. Ամիրանաշվիլու հրատարակած վրացական մինիատյուրյան նկարներից մեկը, զինանգված նրա «История грузинского искусства» գրքում և այդ գրքի կազմի վրա (նկ. 1105):

Այս ամբողջ քչնամությունը՝ տոհմային կազմավորումների և նրանց օրենքների մեջ՝ խոսում է, ամենից առաջ, նրանց քայքայման մասին: Տոհմը վեր է ածվել այնպիսի ուժերի, որոնք ամուր և զարգանում են նրա փլատակների վրա: Պարզ է, որ այստեղ արդեն գործ ունենք առնտեսարակ տոհմային կարգերի տարրալուծման արձագանքների հետ: Եվ, հիրավի, նման հակասությունները չեն թաքցնում ոչ այլ ինչ է, քան մի Ջրվան՝ իր հանուրյա երկվորյակի զավակներով: Այդպիսի տեսք ունի նաև Աքամի առասպելը՝ հայեն և Արեկ եղբայրների մասնագոտ քչնամությամբ: Այդպիսին են նաև Մովսեսն ու Ահարոնը: Այստեղ, ասկյան, իրեն դրսևորել է տալիս մի ուրիշ մոմենտ ևս: Դա հանուրյա երկվորյակների դիցաբանության մեջ նկատվող սոցիալական հիմքն է:

Մենք տասը արդեն պարզ է, թե ինչպես տոհմային կարգերը քայքայվում են և տեղի տալիս գաղափարական հարաբերություններին: Հասարակությունը արվում է երկու հակադիր բանակների, և այդ երևույթը, գնալով, ավելի է խորանում:

Ռազմաների և սարսուների տարբերության կողքին հանդես է գալիս հարուստների և ազքատների տարբերությունը: Աշխատանքի նոր բաժանման հետ մեկտեղ առաջանում է հասարակության նոր բաժանումը գասակարգերի: Առանձին բնակավայրերի զուլրային տարբերություններ պայմանավորում են հին գոմունիստական բնաանեկան համայնքի ամենուրեք...»,— ասում է Ենգելսը [1]: Այդպիսով, առանձնանում է մի հասարակություն, որի իր առանձնական բոլոր կենսագործունեության հետևանքով ստիպված էր նրել բաժանվելու՝ ազատների և սարսուների, շահագործող հարուստների և շահագործվող չքավորների. մի հասարակություն, որը ո՛չ մեկին չէր կարողանում այլևս հաշտեցնել այդ հակամարտություններ, այլ պետք է այն ավելի ու ավելի արմատ[2]:

---

[1] Ֆ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1949, էջ 210:

[2] Նույն տեղում, էջ 233:



Նկ. 1936

Միևոյն կլինենք կարծիքի, թե այս վիճակագրի իրազործությունները գուցե են մեզանից մարդկության մասնագործության օրորից, չգիտենք իրենց անչնչնչի կնիքը այդ մասնագործության այնպիսի բնագավառների վրա, ինչպիսիք են նրա կյանքի պատմության յուրահատուկ հայելիները՝ դիցաբանությունը, գարգարվեստը, բանահյուսությունը և այլն։

Ճիշտ է, հանուն այդ երկվորյակների դիցաբանության վրա մասնագետները շատ են ուշադրություն գարձրել, նկատել են նրանց կապը տոհմային հասարակության և գուցե կազմավորումների հետ, ընդգծել են նրանց տարածման համընդհանուր բնույթը, բայց նրանք մոռացության են մատնել այն հարցերը, որոնց վրա ժանրանում ենք այստեղ։ Մ. Գ. Կոսվենը, նկատի ունենալով այդ մասին սովետական գիտության մեջ ընդունված կարծիքները, և ամփոփելով հարակից ուրիշ հարցերի վերաբերյալ եղած նշումները, գրում է. «Մայրիշխանության շրջանին բնորոշ պատկերացումների համաձայն, ամուսնական առնչությունը (ծնողը) ընդունում է նախամոր («бабушка»), սմալրների մոտ կիրպարտ դիցաբանությունն այդ նախամորը տալիս է միաժամանակ մարդ ու կին համարվող հրեշաների՝ երկայր և քույր, նրանք մարդկային առաջին գույգն են։ Այդ դիցաբանության հաշորդ համապատկերությունը, արտացոլելով հայրիշխանական հարաբերությունները, երբոր ու քույրը փոխարինում է հրեշ հերայրներով։ Այնուհետև տարածված դիցաբանական մեկնաբանությունը («костолобовщина») այդ հերայրներին՝ հանուն երկվորյակների, ամուսնի է գուլտուրայի տարրեր էվոլյուցիաների ստեղծող ոճերությունների հետևանքով։ Մարդկային հենց այս սկզբնական գույգի՝ հերոր և քույր կամ հրեշ հերոր միջոցով արտացոլվում է հասարակական կառուցվածքի մեջ ժանրի հետգոն ձևը՝ գուլ գազմավորումը»[1]։

Մ. Պ. Տոլստովը, հանգամանորեն քննելով հանուն հերայրների և երկվորյակների դիցա-

[1] М. О. Косвен, Очерки истории первобытной культуры, 1953, стр. 163—164.

բանաւոյան հարցը, հենվելով նաև ուրիշ մասնագէտների կարծիքների վրա, նույնպէս գտնում է, որ այդպիսի տոկա է գործ ու ֆրատրիալ հասկացողութիւնների պատմական արմատները։

Երկու ընտանի ձայրերների կոնցեպցիան,— ասում է նա,— այդ համարյա ունիվերսալ տարածում ունի, ինչպես հաստատ է նշվել ազգագրագիտական գրականութեան մէջ, անբաժան կապված է ֆրատրիալ գուշիզմի հետ [1]։

Հարց է առաջանում. նյութական ինչ հիմքի վրա է, որ խոսկանութեան մէջ միաչափ հետ ապրող հայտ ու խոպոպ ֆրատրիաների հիմնադիրներից մեկը համարվել է շար, իսկ մյուսը բարի։ Կամ ինչո՞ւ մայրիշխանութեան ժամանակ այդ ձայրերին նախորդած բարին ու ձայրերը, կամ գուցե յուրերը չեն գիտվել որպես շար ու բարի նախնիներ։ Ինչո՞ւ է շար ու բարու հարցը կապվում գույզ ձայրերների հետ, որոնք հրեան են գալիս հայրիշխանութեան շրջանում։

Ընդհանրապես շար ու բարի հասկացողութիւնների ծագումը նախապես պիտի պարզաբանվորված լինեն բնութեան մէջ եղած համապատասխան ուժերի տեսակետից։ Ինչ պա, իրոք, կարող էր հիմք հանդիսանալ գիցարանութեան համար մակային, հետագայում, երբ հասարակութեան մէջ ևս ակզի էին ունենում համեմատան հասկացողութիւնների հետ կապվող երևույթներ, բնականաբար, դրանք ևս պիտի իրենց հնիքը գեներն այդ գիցարանութեան վրա։ Միայն այսպիսի պարզաբանութեան է, որ կարող ենք տեղեկութիւն ստանալ համարկ հան գիցարանական նշված մոտիվների։ Այս կոտրիքը նոր է, ուստի և պահանջում է որոշ հիմնավորում։ Այս առումով նգային նշանակութիւն է ստանում ինչպես անգրիոգինի, Ջրասանի, այնպես էլ Ագամի և ուրիշների երևանութեան ու տրոհման մասին վերևում տրված բացատրութիւնը։ Ասացինք, որ գա տոհմային կարգերի քայքայման գիցարանական արտացոլումն է։ Այժմ ուշադրութեան գործենք այդ երևույթի հետևանքների վրա։ Նախկին երկանո ժողովները, անբաժանելի կամ գեռ լրիվ չանջատված, մնում են գործունեք, որոնք պատմական առումով արդեն վերարերում են հարցող ֆորմացիային, այն է՝ գասակարգային հակասութիւններով պատակամած հասարակութեան։ Եվ միանգամայն բնական է, որ այդ գործակները, որոնք և հենց այդ նոր կարգերի նախնիներն են, ունեն քչեամական բնույթ։ Պարզ է, որ այդ քչեամութեան մէջ իրենց գեղչի տեղն ունեն հասարակութեան տոհմալ-գասակարգային նոր հարաբերութիւնները։ Այդ այն ուժերն են, որոնք մարդկանց հանդեպ,—ինչպես ճիշտ է ասում,— երևան են գալիս որպես նույնքան տարր և սիզրում նույնքան անբացատրելի ուժեր, ինչպես բնութեան ուժերն են, և վերջիններիս նման իշխում են մարդկանց վրա նույնպիսի տեսակետ բնական անհրաժեշտութեամբ [1]։ Ահա նաև այդ ուժերն են, որ մասնում են հատկապես քչեամի (հանձին՝ նրա հարաբերության) հարաբերների մասին կազմաձևորված գիցարանութեան մէջ։ Հիշելով նաև վերևում մեջ բերված վերջին նկարները, այլևս կասկած չի մնում համոզվելու, որ շար ու բարի ուժերի գիցարանութեան մէջ հանդիպող հակոտնյա հարաբերների մասին արտահայտել է ոչ միայն բնութեան, այլև հասարակութեան շար ու բարի ուժերի գաղափարը։

Արդ, ևրե մեր գարգացմանում արտացոլված է հակոտնյա հարաբերների գիցարանութիւնը, ինչ-նակի մեր գիցարանութեան մէջ ևս պիտի պահպանված լինեն համապատասխան հետքեր։

Ուշագիր քննութիւնը ցույց է տալիս, որ, իրոք, այդպիսի վկայութիւններ կան։ Քանի որ այդ մասին գեռևս մեր գրականութեան մէջ խոսք չի եղել, ուստի ամփոփ կերպով կանգ առնենք մի օրինակի վրա։ Խոսքը վերաբերում է մեր հպատի ամենամեծ քչեամիներին՝ Աստղիկ Գալքին և Մարտ Մեկլերին, որոնք մեկամամանակ հան հարաբերներ են։

Նախապես նշենք, որ ժամանակի ընթացքում մեր հպատը շատ է բարգացել ու խճողվել իր գիցարանական առումով. կերպարները հանախ արտահվել են, մեկի հատկանիշները վերագրվել են մյուսին և այլն։ Ուստի տարբեր պատումներում նույն անձնավորութիւնը հանախ տարբեր գերով և տարբեր անուններ է հանդես բերվում։ Այդպես խճողվել է նաև երկվորյակութեան մոտիվը։ Այդպիսի երկվորյակներ են, օրինակ, Մանասարն ու Բաղդասարը։ Բայց հետագայում նրանց մոտ քչեամութեան պարագան մեկամամանակ է, իսկ սկզբ մոտիվան ուժեղացել, որպես հետ մնացել է միայն նրանց քչեամական գոտեմարտի հպիզոդը (պատմաստրվ)։ Բուն քչեամութիւնը հետագայում չի գիտակցվել և փոխանցվել է Գալքին ու Մարտ Մեկլերին։ Այսանդ էլ որպես հետ, քույր ու ազգ, պահպանվել է նրանց հարաբերության մոտիվը։

Մեր այդ հարաբերների ծագումը կապված է նախնագործյան հասարակութեան հետ, այդ մասին

[1] С. П. Толстов, Древний Хорезм. Москва, 1948, стр. 288.

[1] Ֆ. Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ. Երևան, 1949, էջ 430։

Նշենք մի քանի փաստ։ Ինչպես գիտենք, նախնադարյան հասարակարգում երեխաները պատկանում էին մորը։ Այդպես է նաև մեր էպոսում։ Մանասարն ու Բաղդասարը ապրում են մոր մոտ և նույնիսկ սպառնում իրենց հորը։ Հայտնի է, որ այդ հին կարգերում, մոր հետ միասին էր նաև մոր հոգսերը կամ քանին։ Մեր էպոսումն էլ երեխաների խնամքը շատ տեղերում դրված է քանինների վրա։ Ուշագրավ է, օրինակ, Քնոի Փորոյը նույնպիսի հետաքր կան նաև Դավիթի ու նրա ծնողների մոտ։ Համամասնությունը որոշակի հույզ պիտի համարել Մեծ Մհերի և Մարա Մելիքի (Հայրը) հոգսատրությունը, որից հետո Մարա Մելիքը Մեծ Մհերին տանում է և քնեցնում իր կնոջ մոտ, ասելով.

Ոտքն ար էլցի լցցի խոնարհ եղեի,
Ոտքն ար Ռու պռոն լցցի պառնի...[1]

Ալիսուհան.

Ոտքն ար ար լցցնով, Մելիք լռեց.
— Մեր լռե, ես գու. սիրտիս ինի...[2]

Հիշենք նաև, թե ինչպես հետո Մելիքի կինն է Մեծ Մհերին իր մոտ հրավիրում և սեղում նրանից Փոքր Մելիքին։ Շատ չանցած ժեվում է նաև Դավիթը, որը զրկվում է ծնողներից և անվում Մելիքի կնոջ մոտ, որպես Փոքր Մելիքի հոգսատու։ Ընդամենը հանգստագրական մրցումների ժամանակ նրանք միմյանց հոգսատու են կոչում.

— Ոգրի՛ր, դոսի՛պ եոգաք ես՞ան ի։
— Ասաց.—Խոհակ եոգաք իմաւ ի,
Ի՛ս պիտի գարնի։
— Ոգրի՛ր, ասաց Մելիք, կը խնդրիմ,
Մ՛իտաց ասնաք ըննի մանգաք ասաս ի։[3]

Վերևում տեսանք, թե ինչպես պատրաստության սիմվոլները, տանձի խնձորենիկը, գնդակները, հոլերի և զանազան գնդերի ձևով, հնագույն ժամանակներից ի վեր, գոռնում են պատրաստի առարկա, որոնց չուրջը և որոնց համար մարտնչում են ախոյանները։ Նվ նրա վերևում մենք կանք տեսանք նաև էպոսում տեղ գտած այդ պատրաստի այն վրիտանի վրա, ուր հերոսները կռվում էին վիշապակերպ քինամիների դեմ, խլելով նրանցից տանի խնձորենը, տալա այստեղ հիշենք այդ նույն հրեվուքի մյուս տարատեսակը՝ հոլախաղը, ուր հերոսը կռվում է մարդակերպ ախոյանի դեմ, որը միամամանակ հերոսի հոգսատուն է։

Որքան էլ որ էպոսում ապրումվել է հոլախաղի իսկական էությունը, Դավիթը կարծես պատահաբար է այնտեղ ընկնում, բայց միևնույն է, որ այդ խաղի մեջ կա երկու քինամի ուժ, գընդակը գլորվում է երկու բանակների վրա. մի կողմում Մարա Մելիքն է, իսկ մյուսում՝ Դավիթը։ Մրցությունն էլ սովորական բնույթ չունի. այն ածի է ունենում կյանքի և մահվան նշանաբանով։

Դավիթը, որքան էլ փոքր է պատկերված, գործում բնութագրված է իր պատմական դերի հիման գիտակցումով.

— Ես չեմ՝ նկար. ես ոգ պռնի։

Ալիսուհան է հանգիստանում մի անգամ Մելիքը Դավիթին։

— Ընի՛ չպռնիժ, ես ինդեն պռնոս ապս չիժ,
Ես ոգ ոգ կը խոգամ ես խնա ն։

Պատասխանում է Դավիթը։ Դավիթի բուն նպատակը ոչ թե խաղն է, այլ գործը, հոլի վրա իշխանը, ուստի և ընդհանրապես քինամու վրա իշխանը։ Դա քաջ գիտե և Մելիքը.

— Մարե, ար ես ոգ էար պռնեց,
Հազ կը գա, ես գարշի ն կը պռնի,
Ես ասե անգե ն կը պռնի, կը ասեի...[4]

Մի այլ անգամ նա ասում է.

Ինչ բռգեի գա խոս ան։
Ի՛նչ պատճառով չիմ բռգեի գա.
Ես ոգ իմ ձգուշից կը փախցռգի.
Ես կուզի իմ գլխու գավիճ անի.
Եվ պատճառով իմ ոգ ձգուշես կը բռգի։[5]

Դավիթը ոչ թե իր անհատական քանիությամբ և իր անձնական խառնվածքի պատճառով է այդքան համառորեն մեջ ընկնում Մելիքի հոլախաղի ժամանակ, այլ հասարակական, պատմական անհրաժեշտությամբ, ուստի և նրա խառնվածքն այդպիսին է։ Նա ուրիշների հետ չի մրցում, այլ պատասխան ապասում է Մելիքի հարձակին, որ նրա՛ն ժամանի պատասխանն է։

Ձեր ծ ին ոգն առե իդի վրա Մելիքիս.
Դավիթ եոգաց, ոչինց, առե ար իդի վրա Մելիքիս.
Դավիթ ասաց, ահս գամ սահս ոգ ձգուշից բռգիմ.
Մելիքի ինչ ար կանի, թզղ չդնան սահս։[6]

[1] Մատենա ժողր, Բ, Լ. Երևան, 1944, էջ 269։
[2] Նույն տեղում, էջ 270։
[3] Նույն տեղում, Ա, Երևան, 1936, էջ 328—329։
[4] Մատենա ժողր, Ա, Երևան, 1936, էջ 1066—1068։
[5] Նույն տեղում։
[6] Նույն տեղում, էջ 728։

Հատորածական գազափարներն են Դավթին լցրել աշխարհի անկատարյի քշնամական համաուժյամբ և անհագեցելության ոգով։ Ուստի իզուր են մեր բնիկում ուժգին ու հուժկու դիմադրությունները։ Նրանք Դավթի վրա բռնանալ չեն կարողանում, նրանք քաշլլ են մանուկ Դավթի առաջ։

Նրկու նգրաշրների քշնամական գոռհմարար հպոյի մեջ նրման է գալիս նրիրոդ և վերջին անգամ։ Դա նրանց արգեն գինավոռ բախումն է, երբ առորնրդրյա աշխարհում գտնվող Հրեշ Մելիքը քառասուն գոմշու կաշվի մեջ և քառասուն չրագցի քարի ասկ նրման կռռ է գոռնում Դավթի հարմածից։

Ահա թե որքան հին ակունքներ ունի Դավթի և Մելիքի պատմությունը։ Հնադարյում պատմական գանազան իրադարձությունների պատճառով անգի է ունեցել հպոյի գործող անձանց գիմիրնդրագրիա, որի հետևանքով Մելիքի կերպարը կազմվել է Հատկապես ասար բռնակալության հետ՝ միաժամանակ չկորցնելով հարը՝ վագեմի հակոտնյա նգրաշրության գիցաբանությունից։ Այսօնդից էլ հասկանալի է, որ ուշագիր քննության գնգրում միայն Մելիքի կերպարի մեջ կարելի է գանել հայ ժողովրդի և նրա նախորդների պայքարը բնության ուժերի, ասար սիրուսկաղների և գառակորպության քշնամիների գեմ։ Մելիքը՝ չրարդել վիշապների, հայրի գների քազավոր Քանփուազի և մյուսների մի վարիանտ է։ Այսպիսով, առավել հասկանալի է գառնում նաև այս վերջինների խմառը, որի մասին խոսվեց վերևում։

Պարզ է, որ մեր բանահյուսության մեջ ևս պահպանված է հակոտնյա նգրաշրների ժառիվը։ Ուստի, բնական է, որ այն իր արտացոլումը պիտի գտած լիներ նաև մեր գարգարվեստում։ Գրա լավագույն վկայությունները մեզ բերված և չերված այն բազմաթիվ գարգանկերն են, որոնցով այսքան բնորոշ է նաև հայկական գարգարվեստը։

* * *

Վիշապամարտի գիցարանությունն էլ, որպես մասնագոյության գարավոր ընդհանրացումների արգյունք, մնծապես ազատագրվել է քրիստոնեության կողմից։ Հին կապպարների վրա չափվել են նորերը, հին հասկացողությունները փոխարինվել են նորերով և ազատագրվել ժողովրդական նախկին հասկացողություններին արտահագոնն հատուկ նպատակներով։

Քրիստոնեական կրոնի համառաչն, վիշապ ասելով պետք էր հասկանալ նրանց, ովքեր ըմբռստանում էին սիրուզ կարգերի և ձնչելցու գեմ, վարվում էին քրիստոնեական քարոզիչների հանգոցով։ Գրանք արգեն աշխատավորական ընդվզող և ըմբոստ մասսաների էին և նրանց առալավոր գավակները։

Այս առումով բավական կլինի հիշել մի նրկու օրինակ մեր միջնագարյան իրականությունից։ X—XI գարերում ծավալված քոնգրական շարժման հավատոզների իրենց պայքարի հիմնական գնքն էին գարձրել գանազան քղմներ, կոնգանները, ազգերը, քառոզները, ագարքները, որոնք մեզ քանգրակեցիների կոչում էին սասանականք, վիշապնեք և համեմատում գանազան հրեշների հետ։ Այս կապակցությամբ վերհիշենք Նժոնմ վարգապետի գրի առած առասպելը, որ հատկանարար սեսանք վերևում (էջ 354)։ X գարի խոշոր բռնասասնգ և գնոգոլիզմի ու ակնգնցու հարգասուն իգնոլոգ Գրիգոր Նարնկացին, նկատի ունենալով իր ժամանակվա ազատագրարական շարժումները և հատկապես քոնգրակեցիներին, գրում է.

«Եւ խաղաց անցնգագնեանական ժողովանաց՝ սասանայ ընդ մեռաներ ազգագնությեանս, և նշանակեալ ազգէ յարտանգէս գազանին անհաղու պատրանաց երկրի... Բայց և ի խոգս այսպան. ման ձագու ընգգանինն կամեսր կացից վերին հրեշտասկացն՝ զվիշապն յոգուտ ընդ պարզկանեին, և քարձանալ շուշափեն գորան մահացու. հին հնարիցն խորագիտությեան ընդ վերնումն գասուն և մարմնատոր մարգոցն մարտիկը, և ահեղն գորն մնե և սուրբ՝ գասաս Հրեաստնի բանին ասասուծոյ ի վերայ կամանդոր սեին վիշապի. և իբր գինուն մի ձագ՝ կապանօք անմասկած բերեն քան նասկնայ, Յորայ և մնեին Դավիթ»[1]։

Ահա թե ինչպիսի վիշապային սեռերով են պատկերված քոնգրակեցիներն ու այլ ազատագրարները Գր. Նարնկացու կողմից։

Նույնն ենք սեռնում նաև XI գարի քաղքացիական ոճակցիռն գործիչ, խոշոր գնոգոլ և հայտնի մատենագիր Գր. Մագիստրոսի մոտ, որն այնպես գաժանորեն հալածեց քոնգրակեցիներին.

«Եւ նկնալ ի Մելիգեսոս, հանգիպեցաք մահարեր և մրրկնալ պղտորնալ վտակաց, որ հոսէր մահացու ազատաթորնալ յանիծնէլոյն Միքայելայ, որ ի Քնանգրնաց։ Եւ մարգնալ զարհուրնի, խաղացի չու ազարնալ մինչև յանկ, յորում բռննալ էր խմն

[1] Միքայ Նարն մեջու Գրիգորի Նարեկացոյ վարդից վանականի Մատենագրությունք. ի Վենետիկ, 1868, էջ 447։



Նկ. 1106

և քարքն և վիշապն չարութիւնն ու խրխնջ գնաս, տապալիցի, զորթիքնաչ հաւն իմ զվիշտիշատն...»[1]։

Այսօրէք էլ նոյն վիշապ-սեռերի հաւակացուբիւնը գաւակարգային իմաստով է գործածված և օգտագործված է աշխատավորության դեմ։

«Այս, գաւակարգերն ազգում են լեզուի վրա,— ասում է Ի. Վ. Մոսկինը,— լեզուն մեզ մատնում են իրենց ծագերիին բառերն ու արտահայտութիւնները և երբեմն էլ տարբեր կերպով են հասկանում միևնույն բառերն ու արտահայտութիւնները[2]։

Քրիստոնյա հայերի ամենասիրելի հայհոյախոսքերից բացագանչութիւններ՝ ոտկիտա, տատատատա, վիշտապ, զարդա, տամբարիշտս, պապիա, տալիս, տապվնաս և այլն, յուրաքանչյուր անգամ գործ էին ածվում տվյալ ժամանակվա նեղութեան և ֆեոդալիզմի քշնամիների դեմ։ Այդ ընդհանրացումները հենց նույն ժամանակներում օգտագործվել են նաև մյուս ուժերի կողմից նեղելու և նրա գործակալների դեմ։ Հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր անգամ, որևէ գործվածք քննելիս, ամենից առաջ, պիտի պարզել, թե ո՞վ է օգտագործել այն և ո՞ւմ դեմ, ալլապես տեղի կունենան խոշոր սխալներ։

Քրիստոնեութիւնը համապատասխան կերպով տանջել է նաև իր վիշապամարտ հերոսներին. Հենց Քրիստոսը, Հովհաննես Մկրտիչը, Հաճախակի մկրտության տեսարաններում, պատկերվում են վիշապամարտիկների դիրքով։

Որպես վիշապամարտ հերոսների մշակվել են սուրբ Գևորգի և սուրբ Սարգսի կերպարները, որոնց նախորդները գտնվում էին հեթանոսական կրոնների և ժողովրդական դիցաբանության մեջ։

Ըստ իրավացիորեն Գր. Ղափանցյանը գրում է. «Երկրորդ վրացիների մոտ այլևայլ պաշտվող սուրբ Գևորգը նույն հոմանական շղարշի (անվան) տակ, ինչպես և Հայոց Գրիգորը, չի՛ արտացոլում հնագույն հեթանոսական տասվածություն, և այն էլ՝ երկրագործության գարնան տասվածությունը, ինչպես ցույց է տալիս և անունը (Հոմարկեն γεωργός-ից գործ գրգռիչ նշանակում է տերկրագործ)...»[1]։

Կամ՝

«Բայց սուրբ Սարգիսը, որ այլևայլ կապված է Բարիկենգանի, այսինքն՝ գարնան պաշտամունքի հետ, կարծես թե պահել է մեր Աբայի հարուցչյան հետ կապակցվող նաև այլ հանգամանք... Սուրբ Սարգիսը մեր Աբան է նոր քրիստոնեական դիմակի տակ»[2]։

Ջարգարվիսատում նա մեծապես օգտագործվել են այդ նոր խմբագրումները։ Նկարվում են քրիստոնեական վիշապաճակատ արքերը[3] նժույգների վրա, նրանց ոտքերով, որոնց ոլքերը ծիրված են լինում նրանց ձիերի սմբակների տակ գալարված վիշապ-սեռերի երախների մեջ։ Ահա այդպիսի երկու նկար № 7872 ձեռագրի 439բ և № 2708 ձեռագրի 4ա քերթերից (նկ. նկ. 1106, 1107)[3]։ Անկասկած այն նոր մեկնաբանությունից, որ տալիս են նման զարդերը քրիստոնեության կողմից, նրանց մեջ պահպանված են վիշապամարտի դիցաբանության դրսևորման համար մշակված հին ու հարուստ ձևերը։ Այդպիսի նկարներից մեկ նշանակություն

[1] Գ. Ղ. Ա ր ա ք ե լ ո վ ի ն ք քերթերը։ Հրատ. Ն. Տեր-Ոսկյան, Պետրոգրադ, 1910, էջ 187։

[2] Ի. Վ. Մ ո ս կ ի ն, Մարդաբանության և էթնոգրաֆիայի հարցերը, Երևան, 1931, էջ 62։

[1] Գ. Ղ. Ղ ա փ ա ն ց յ ա ն, Աբա Գևորգի պաշտամունքը, Երևան, 1942, էջ 62։

[2] Նույն տեղում, էջ 63։

[3] Համանման նկարներ կան նաև № 2331 ձեռագրի 4 ա, № 4792 ձեռագրի 84 բ, № 6901 ձեռագրի 26 ա, № 1322 ձեռագրի 29 բ, № 7720 ձեռագրի 2 բ, № 3420 ձեռագրի 22 ա քերթերում և այլ ձեռագրերում։

ունեն նաև իրենց սպասարկության և տարբեր առասիճանից, որոնք ամենատարբեր-ներում են նրանց հագուստի ժամանակին ու տե-ղին։ Այս առումով վերին աստիճանի ուշագրավ է N 2974 ձեռագրի մանրանկարչա պատկերված վրա գտնվող ս. Գևորգի նկարը (նկ. 1108)։ Դա, բայց նայելու, X—XI դարերի մի ընդհանրացված հայ հերոս-ասպետի պատ-կեր է։

Մխիթարյան Հայրապետի համա-տարապատկերական հուշարձանների և աշ-խարհիկ գեղանկարների վրա նույնպես մեծ ուշադրություն են դարձրել քննիչ մոտիվնե-րը։ Այդպիսին է, օրինակ, Անիում մի տան վրա փորագրված հետևյալ տեսա-րանը (նկ. 1109)[1]։

Ձեր ուժերի և վիշապների մասին հզոր հին պատկերացումները քրիստո-նեության կողմից մեծապես ազատագրե-վում են գոնե վերջին դարերում հզոր աստվածների կապակցությամբ։ Վեր-ու գունագեղ պրոֆեսիոնալների կոչերին առնչվում են մարդ ու գոր-ղած գույներով գոնեական տեսարան-ներ՝ լցված վիշապ-սեռերով։ Այդ ամ-բողջը տիրող կորերի և հոգեորակա-նության ձևերին գործ չարունակ գտա-նում են չափազանցված մասսաներին տարբերելու միտում։ Գոնեականին վիշա-պաձևով են ազատում պատմիչ հան-գիպարույց կյանքում այն մարդկանց, ովքեր այս տանգավոր աշխարհում կռա-մոտիվանվելն բոլորել տիրող կորերի գնա։ Մեր միջնադարյան գրականության մեջ գոնեական՝ իր վիշապ-սեռերով հան-չական տեղ է գրավում։ Մեծ քիչ են կազմում նաև սվիրյին գաղտնաստեղ-պատմիչող նկարները, որոնք տարածված ու տարա-փոխի վիշապները կյանում են տեղափոխում։

Համապատասխան գրույցն նրան է նաև քրիստոնեությունից առաջ. հնդեվրոպական կրոն-ների մեջ, որ նույնպես այդ բոլորը ժառանգել են ուրիշներից շատերին։ Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական կրոնը փոխարինելով հնդեվրոպականին, ուժեղ պայքար է տարվում նրա գեմ և նրան ու նրա հետ կապված հասկացությունները գործում որպես վիշապ-սեռերին բնորոշ հատկանիշներով։

Աշխատավոր ժողովուրդը, սահմին, կյանքի



Նկ. 1107

գոնե փորձով, նկատել է այն անարդարություն-ները, որ տիրել են կյանքում և որոնց հովանա-վորն են համարվել քրիստոնեական սրբերը։ Միջ-նադարյան Հայաստանում, այս առումից ուշա-դրավ է հատկապես Քնդրակյան շարժումը, որի պայքարն ուղղված էր նաև քրիստոնեա-կան եկեղեցու, նրա հյուրընկալի և նրանց հովանավորած անարգարու-թյունների դեմ։ Նրանց այդ բոլորը հո-մարում էին ժողովրդին խաբելու ու ին-դիկելու միջոցներ, ուստի և մեծապես էին ինչպես կյանքում գոյության ունե-ցող քրիստոնեական հաստատություն-ները, այնպես էլ նրանց քարոզած ան-գրագիտության աշխարհի ատելության։ «Ո՞, սևատի յոյսի Էհետոնից, ասղնամ դի՞նչ յոյս ունի՞ գուշ.—այսպես է ասել Քնդրակցիների առաջնորդ Գրիգորը՝ հրապարակային մի վիճաբանության ժամանակ[1]։ Այս գաղափարները ժողո-վրդի մեջ արմատացած են եղել ին-չպես դրանից առաջ, այնպես էլ հետո։ Այս առումով ուշագրավ են, օրինակ, XII դարի հեղինակ Վարդան Այգեկցու մի քանի քարոզները, որոնց միջոցով այդ հեղինակն էլ աշխատել է վերա-կանգնել քրիստոնեական վարկաբեկ-ված քարոզների ուժը։ Նա հատկապես ծանրանում է դրախտի և գոհքի խնդի-րի վրա, որոնք ամենից շատ ամաքնել միջոցներ են եղել։ Պատմ հենց այդ քա-րոզների խորագրերից երևում է, թե ինչպես ժողովրդի մեջ նրանց վերա-բերյալ տարածված են եղել միանգա-մայն սխալական հայացքներ։ Այսպես, օրինակ, Վ. Այգեկցու գոհքի մասին դրված քարոզի առարկա բնագրին-չյուններն ունեն հետևյալ խորագրերը. «Պատմու-թիւն վասն գոհացն, որ է առեալ[2], «Ընդդէմ [չար-չանաց] վասն գոհացն և անգուն որդանցն, զի չ[է] առա և կարծեն տգէտ մեզաւորքն, այլ է առեալ աստուածոյ վկայութեամբ[3], «Պատմութիւն վասն գոհացդ, թէ այս և՛ առեալ է, և՛ չէ լոյ սպառնա-լիքս[4] և այլն։

Կենցաղին, այդ ժամանակ էլ ժողովրդի մեջ

---

[1] H. R. Mapp. Ани, Ленинград—Москва, 1934, таб. XIV, рис. 40.

[1] Տե՛ս Մատենագրութիւն Քրիստոսի։ Հրատարակեց Ն. Տաշեանեան։ Վաղարշապատ, 1910, էջ 132։

[2] Ձեռագիր N 84, թերթ 276 բ։

[3] Ձեռագիր N 6231, թերթ 139 ա։

[4] Ձեռագիր N 639, թերթ 32 ա։



Նկ. 1109

բորբոքված է եղել թոնդրակյան գաղափարախոսությունը, որը սուտ և ցնորք առասպելներ է Համարել դժոխքն իր վիշապ-օձերով ու անդունդ որջերով. և Հենց այդ պատճառով է, որ այդքան առատորեն Հրապարակ են իջել նման քարոզները և ուրիշ գործերը:

Այս Հարցերը Հիմք են տալիս Համապատասխան մոտիվներ փնտրել նաև զարդարվեստում, Հատկապես խորանային տեսարաններում: Եվ, իրոք, այդպիսի շատ վկայություններ էլ են պահպանված: Օրինակ, № 6289 ձեռագրի 7բ թերթի խորանի ձախ գերանածայրին (նկարիչ՝ Թորոս Տարոնեցի, ժամանակ՝ 1323 թ.) պատկերված է գաղափարական գոտեմարտի մի տեսարան (Նկ. 1110): Այստեղ մի կողմից երևան է բերված քրիստոնեության ներկայացուցիչը՝ Հրեշտակի կերպարանքով, իսկ մյուս կողմից՝ այն ժամանակ քրիստոնեության դեմ կռվող ուժերի ներկայացուցիչը՝ Հրեշի կերպարանքով: Նկարի Հեղինակը, որպես քրիստոնեության պաշտպան, Հաղթողի դերում նկարել է Հրեշտակակերպ Հերոսին, իսկ մյուսին դրել նրա ոտքերի ու տեգի Հարվածի տակ՝ տապալվողի դիրքով: Անկախ Հեղինակի աշխարհայացքից այստեղ առկա է իր ժամանակի սոցիալական պայքարի արտացոլումը: Այստեղ Հրատարակում ենք ինչպես նշված, նույնպես և նրան Հաջորդող խորանը (Նկ. 1111):

Այս առումով ուշագրավ է նաև № 6791 ձեռա-



գրի 2Ը թերթի խորանի վրա նկարագրված պայքարը (նկ. 1112)։ Ձախ գերանաձեւքին կանգնած է քրիստոնեական մի սուրբ՝ յատապատով և գնդյով։ Նրա գլխից, այ գերանաձեւքին կանգնած է մի գազանիկ։ Առաջին իսկ հայացքից նկատվում է, որ նկարագրված պայքարը քրիստոնեության հաղթությունը չի խորհրդանշում։ Ասորեստանյան գեղ պայքար ոչով ուժերի իմաստը։

Այս վիճակին անդրադառնալիս հիմք են տալիս գտածոները, որոնք ասորեստանյան գաղափարական պայքարի և գիտության բնույթ ունեցող մշակույթների մասին։

Ընդհանուր ժամանակներից սկսած, պայքարի յուրահատուկ ձև է ընդ սորերը բանակների զուտ նկարագրությունները։ Նրանցից յուրաքանչյուրի հաղթանակը վերագրվել է համապատասխան բանակին։ Անգամ պատերազմական գործողությունների ժամանակ էլ նման սովորույթ



Նկ. 1109

Այս նկարն էլ հիմք է տալիս ենթադրելու համապատասխան նկարագրությունների առկայությունը՝ միջնադարյան Հայաստանում։ Գտածոն է պատմում, որ այսօրով էլ քաղաքականությունը միայն հին հույզ հնամենք չունի, իսկ բուն նկարը՝ այսժամանակ մանրամասնությունն արդյունք։ Նրան գնդյումն էլ պայքարի մասին է որպես իր ժամանակի գաղափարական պայքարի ուշադրավ արտահայտություններից մեկը և մեզ կրկին ստիպում որոնել համապատասխան կոնկրետ օրինակներ այն ժամանակների քրիստոնության մեջ։

Տպիսի կարծիք, թե նման մոտիվները կապված են ոչով յոկ քանդրակչյան շարժման հետ։ Նման մոտիվներ ու կյանքում նրանց համապատասխանող երևույթներ կարող էին լինել և՛ նախնական, և՛ հետագա շրջաններում։ Դրանց հանգամանալից քննությունն առանձին գործ է, որի վրա այստեղ մանրամասն չենք կարող։

Հոկ նմուշի համար այստեղ դեռևս ենք մի նկար՝ առնված ասորեստանյան գրանկիրքներից, որտեղ կենաց ծառի աչ կողմում պատկերված է թևավոր-անձին ահռելի մի շար ուժ, որին նետով հարվածելու դիրք է բռնել իր ժամանակի հերոսը (նկ. 1113)[1]։

Այս վիճակին անդրադառնալիս հիմք են տալիս գտածոները, որոնք ասորեստանյան գաղափարական պայքարի և գիտության բնույթ ունեցող երևույթների արձագանքներ։

Ընդհանուր ժամանակներից սկսած, պայքարի յուրահատուկ ձև է ընդ սորերը բանակների զուտ նկարագրությունները։ Նրանցից յուրաքանչյուրի հաղթանակը վերագրվել է համապատասխան բանակին։ Անգամ պատերազմական գործողությունների ժամանակ էլ նման սովորույթ

[1] Б. Б. Пиотровский, Кармир-Блур. I. Ереван. 1950, стр. 78, рис. 50.



Նկ. 1112

Ծերում պիտի ունը գանձին նաև իր ժամանակի գաղափարական պայքարի բորբոքված հարցերը։ Նվ, իրոք, նրանց մեջ մի կողմից երևան է գալիս ժամանակի իգիուղը, մյուս կողմից՝ աշխատավորական ներկայացուցիչը։ Վ. Այգեկցուն վիրավորված (բայց ժողովրդական) մի առակում վիճում են ձին ու ուղը, մի ուրիշում՝ եզնգեզնին ու ջրաղացը, Պատառ Օշլի Ղազի հանի մշակած հոգու և մարմնի վիճաբանության մեջ բախվում են ջնդիկն ու տմարմինը, մի ուրիշ երգում կռվում են ձերկինքն ու ձերկիրը, Հավ. Մարկավագի ելև մուտս բանաստեղծության մեջ ընգհարվում են իմաստասերն ու սարյակը, Ծերտեր Որնանցու գրամատիկական պոեմում՝ իմաստասերն ու գինին և այլն։ Ըստ որում առաջինները պաշտպանում են կրոնաֆեոդալական աշխարհայացքն ու բրիլիական գոդմանները, իսկ երկրորդները քննադատում են նրանց ձրիակերությունը, անարդարությունը, բռնապետությունը և այլն։ Անկախ նրանից, թե այդ գործերում ով է ում հաղթում (դա մշակողի աշխարհայացքի հետևանքն է), որոշակի կերպով տեսնում ենք երկու գաղափարախոսության բախում։

Այս փաստերը հիմք են տալիս մեր գործերում փնտրել ինչպես X—XIV դարերի գաղափարական պայքարի արձագանքները, այնպես էլ առհասարակ գաղափարական պայքարի մասին-նները, որոնք, որպես ընդհանրացումներ, կարող էին հրևան գալ և' ավելի վաղ, և' ավելի ուշ ժամանակներում։

Մեր կարծիքով ավելի վաղ ժամանակների համապատասխան մոտիվներից մեկն է N 5736 ձեռագրի 7բ և 8ա թերթերի խորանների ներկայացրած ընդհանուր տեսարանը (նկ. նկ. 1114, 1115)։ Վերջին խորանի աջ գերատեսարանին կանգնած է մի գայլացած, չղացին գերակատար, որի մեկ մարմինը մասամբ ծածկված է։ Նա գլխին ունի ծգան գիմակ, իսկ ձեռքին՝ կենաց ծառի սիմվոլը։

Այժմ նայենք նրա գիմացի խորանին։ Այստեղ կանգնած է մի մարդ, որը, ինչպես նախորդը, ուսերին գցել է մի ծանրոց, որքերին հագել ան ու երկար գուլպաներ կամ կոշիկներ, աջ ձեռքին բռնել է ջահ, իսկ ձախ ձեռքն ու հայացքն ուղղել դեպի նզանկոպ գերատեսարը։ Ինչպես գիտենք, նման երկու խորանը կազմում են մի ամբողջություն, ուստի այդ գերատեսներն էլ կռնվում են նույն բեմի վրա և մասնակցում են նույն գործի բեմադրությանը։ Նվ, իրոք, նրանք, բոլոր էությամբ, կանգնել են գեմ գիմաց և կարծես վիճում են միմյանց հետ։ Գժբախտաբար ոչ մի նշում չկա այն նյութի մասին, որի շուրջը և մղվում է այդ հանդիսավոր վիճը։ Սովորաբար այդպիսի տեղերում պիտի պատկերվեր քրիստոնեական գաղափարախոսության պայքարը՝ հերետիկոսության գեմ։ Մա-



Նկ. 1113

ինչ այստեղ ո՛չ մեկը և ո՛չ մյուսը քրիստոնեության ներկայացուցիչներ չեն։ Այսպիսով՝ գերատեսարը, իր նզանկոպ գիմակով, կիսամերկ մարմնով, ծագված կենաց ծառով կարող է նշանակել նզ ստամեն և նրա բեմական որևէ հարցերի իմաստը։ Համեմատաբար ուշ ժամանակների ներկայացուցչի տպավորություն է թողնում մյուս գերատեսարը. դա երևում է նրա չգիմակավորված գեմքից և չահից։ Մանչան նրա կիսամերկ վիճակը և գործյալ մորքով երևան գալը նորից նրան կապում է նախագրիստոնեական շրջանի





Նկ. 1114



Նկ. 1115

պատկերացումների հետ։ Թերևս այդտեղ պահպանված է կենդանակերպ և մարդակերպ տառաձևությունների պայքարը։ Կարող է պատահել նաև, որ այս տեսարանում ժողովրդական գերասանները հագնված են պարային կրկեսախաղերի (դիմակիր ֆիգուրաներ) և անգամ հեթանոսական կրոնի պայքարի հուշերը։

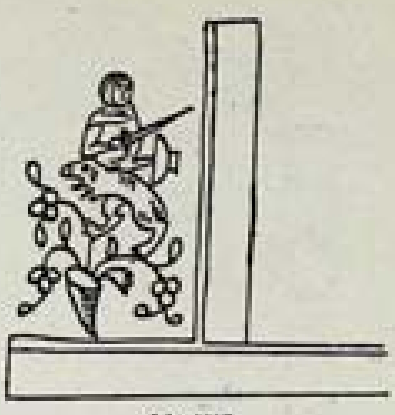
Որ նախականգնյալ գերակատարը ըմբշամարտական զվարճախաղարկության ներկայացուցիչ չէ, դա երևում է նաև նույն ձեռագրի 9ր թերթի խորանի գլխանաձայրից, որտեղ կանգնած է նման մի ուրիշ գերասան, այս անգամ որդևս ակ հմայող կամ թափիչ (Նկ. 1116)։

Այս հատկանիշությամբ ուշագրավ են նաև № 212 ձեռագրի 9ր և 10ա թերթերի խորանները։ Առաջինում կանգնած է սրով ու վահանով զինված մի անձնավորություն, որի վերին մասը մարդակերպ է, իսկ ներքևի մասը՝ կենդանակերպ (Նկ. 1117)։ Ուշագրավ է, որ նա պատկերված է եղջյուրից բուսնած կենաց ծառի վրա։ Դիմացի խորանի գերանաձայրին կանգնած է մի ուրիշ գերակատար՝ թռչնային ոտքերով, կենդանական գլխով և հոտավետ ծածկոցով (Նկ. 1118)։ Այս գերակատարներն էլ թշնամական դիրքով նայում են միմյանց և պատրաստ են անգամ ֆիզիկական ընդհարման։ Դույն և ծիսական ներկայացումների արձագանքներ են դրանք, որոնց մանրամասնությունների մասին այժմ հնարավոր չէ խոսել։ Բոլոր դեպքերում դրանք ժողովրդական գերասաններ են, որոնք



Նկ. 1116

բեմերի վրա ներկայացնում են երկու թշնամի ուժեր և նրանց գաղափարների պայքարը։ Այս պայքարի տեսարանները մանրանկարչության մեջ



Նկ. 1117



Նկ. 1118

մանչ են, Հավանաբար, նախ կյանքում տեղի ունեցող համապատասխան բնագրություններին, հանդիսավոր մրցություններին հետևանքով, ապա նաև սյուժետավոր մանրանկարչության զարգացման շնորհիվ։

Բոլոր դեպքերում նրանցից յուրաքանչյուրի մանրանկարիտ ուսումնասիրության ժամանակ պիտի ցուցաբերել մեծ զգուշություն՝ նրանց ունեցած կոնկրետ նպատակի, պատկերած ժամանակի, պարունակած մեսագումների, գրանցորած նոր հասկացությունների և այլ նմանների վերաբերյալ։

* * *

Քրիստոնեությունն ինչպես ուրիշ ոլորտներում, այնպես էլ մեզ մոտ, իր գոյության առաջին իսկ օրերից կատաղի պայքար է մղում հին ու հեթանոսական ժամանակների ամբողջ կուլտուրայի դեմ։ Այդ պայքարը նա ծավալում է հին կուլտուրայի մի մասի ոչնչացմամբ, քանի մյուս մասի ասիմիլյացիոն վերամշակմամբ և օգտագործմամբ։ Կատաղի պայքար է ծավալվում նաև ժողովրդական հին հավատների, նավասարդյան տոների, հարսանեկան հոխ արարողությունների, պարերի, երաժշտության, գուսանության, քնարերգի, բանահյուսության և այլ նմանների դեմ։ Դրա փոխարեն եկեղեցին ստեղծում է իր հոգևոր երգերը, ծիսական արարողությունները, մխիթարիանները և այլն։ Աչիաստավոր ժողովուրդը, սակայն, հավատավոր եկեղեցու կարմանչերպատ գաման պայքարի ու հայածանքի, չարունակում է զարգացնել իր զարավոր կուլտուրան։ Հենց այդ երկու կուլտուրաների էլ իր ժամանակի գաղափարգության պայքարի հզոր զենքերի թվին պատկանելով, տոգորված էին արարողությունների հավատավոր գաղափարախոսությամբ։

Թե ինչպես են տեղի ունեցել եկեղեցական տոնակատարության տոնախմբությունները միջնադարյան Հայաստանում, այդ մասին ուսումնասիրական փորձեր չկան։ Մեր կարծիքով դրանց հետ պիտի կապել նաև կաղրդավանի որոշ հանդեսները։ Գրիգոր Մագիստրոսը ծաղրագա խաչանման գաւազանին...ս բանաստեղծության մեջ նշում է, որ տարեմտայի տոների ժամանակ (տե՛ս նկատ. պարտաւութեանս) նա եվերներ է տվել կաթողիկոսին, որպեսզի վերջինս

> Ի յաւուր կոչդակաւ
> Զանի ճանապէ աշտարակաւ
> Զարդ առեալ ի նոցա...[1]

հիշյի իրեն (Գր. Մագիստրոսին)։

Մի այլ նամակում նա գրում է. «և տան կցորդական քոյո բոլոր պարագայիսդ ամի և տարեխուրիցն[2]։ «Ժամագրատան...ս մոտում բանաստեղծության մեջ նա ասում է. «Ոչ իմ պահական մրցանակ ուզղակիօրեմ... շաղապատեալ շաղշաղուրի տրամաբանիցս տեղիվոլիացի գիտացորդական տիտանեական տատրավրէալ կորբանիցն Աբուժմական քաղնին...ս[3]։

Մրցման նշված մի ուրիշ նամակի մեջ նա հիշում է «...ի կացցդի Գեմիտրիա երբէր երգ ու մեկ...ս[4]։ Այս բոլոր դեպքերում կատարող տոնը կապվում է նոր տարվա տոնի հետ։ Իսկ քանդրատեղծերին նախատող մի ուրիշ նամակում նա քննական նկատառում է այդ տոնախտարության։

---

[1] Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը։ Հրատ. Կ. Կոստանյան։ Պետերբուրգ, 1910, էջ 21—22։

[2] Նույն տեղում, էջ 41։

[3] Նույն տեղում, էջ 239—240։

[4] Նույն տեղում, էջ 20—21։

նր ձիճիցու կոչմիջ։ Նրանց ինչի՞ն պիտի նախանձինք, ասում է նա, երաժշտությո՞նը, վարպետությո՞նը, ոնիչ ի գամպարտիայ կացարական առնախմբությո՞ւնն և չանուշահա գանագան բուրմո՞ւնան, նիչ քահանայական գործու ցցի՞ասն և պարտատարար խմրագործությո՞ւնան քահանայական բոլոր գասուց կչկրիչուսացն և տարհասագացն յուսափայլնոց չուրչ պար առնալ առատաժայնի արբազան անգանան...»[1]։

Ինչպես նկատում է, նաև մխիթարյանները, որոշ անկումով, հատկապես քաղաքային վայրերում կացրդական առնվող կիսաշխարհիկ-կիսահոգևոր բնույթով կատմաճերպվել են նաև հատուկ հրապարակներում։

Այդ մասին տեղեկանում ենք Առաքել Սյունեցու (XIV—XV դդ.) հետևյալ տողերից.

«Հարց.— Ջի՞նչ է, որ գնորատաստանաւոնն սեռ կոչէ և Գ [—երկր] տնտակ նմին. գառնեսականն, գրագիտոգսկանն և գիտցրգսկանն։

Պատասխանի.— Առնեսականն այն է, որ գառաստան կոչէ գանգնալ կոսուին ու գրալին, որ գան ի գառաստան ատ ինքն։ Իսկ բահոգական, որ խորհի և յինէ մոտը յատուց գոպագային, ըէ որպէս կոչեմ գայս գառաստան։ Իսկ կացրդականն, որ ի պարմանատեղ կամ տրամարանական տեղան չինի, որ Հարատատնական բանին չանալ գինքն ճշմարիտ ցուցանել, ըէ ատտ է և ոչորդ, զի գումարին ատչ և յազրէ գՀանգատագորդն։ Եւ կամ պարմանի խոզատեղից է փաշկատանց և ըմբրամարտից ի մոլգանն՝ ատուչ քաղաւորաց կամ մնծամեծաց չանալ քարտիճամբ խոպալ կամ յազրէ գնեբՀանգին։ Այս է Հանուսն, որ պատկ և խիչա առնաս, և այս ի ենկնալ ժամանակին չինի»[2]։

Չմանկով մանրամասնություններին մեջ, կարող ենք ասել, որ կացրդական մրցություններին ժամանակ ընդունած բմբշամարտություններդ և այլ մրցումներդ ժողովրդական բնույթ են ունեցել, իսկ առնիարանական Հարատատնական մրցություններդ հիմնականում ըազաֆարական կոնկրետ նպատակներ են հետապնդել։

Որ մխիթարյան Հայաստանում միամամանակ շարունակվում են նկել նաև աշխարհիկ բնույթ ունեցող նամատրյան հանգիսները, այդ մասին է վկայում Գր. Մագիստրոսը. «Ժամին քեզ և ի մեբոյն տարտցույց Գարբնաց, զոր Համալուն անուանեն, այսինքն մանկական ժոռ կամ պատանեաց, զոր ի Հանգիսի մերկամարտիցն ցցնալ զարգացեն յոքնական կարաւանաց գանել և որչ յատացին նմանցն յազրէ՝ պարգևոք պատկալ նմա և գայն ձեր բնակեցնել»[1]։

Ինչպես տեսանում ենք նկնգնգական տոնախմբություններից բացի, նկել են նաև քաղաքական-պետական տոնախատարություններ, որոնք աշխարհիկ բնույթ ունենալով հանդերձ, չեն կարող դիտվել որպես ժողովրդական։ Այս առումով հետաքրքրական են XIII—XIV դարերի հեղինակ Հովհաննես Երզնկացու երկու Հատվածները, որոնցից մեկն արտատանվել է Դրազարկին, իսկ մյուսը՝ ի քաղաւորանիստ քաղաքն ի Սիս յատուկ տոնախմբություններու։ Այդ հանգիսները աշխարհիկ բնույթ ունեն, բայց արբայական, վերնախավային հանգիսներ են, ուստի ինքը՝ Հովհ. Երզնկացին էլ աշխատել է այդ հանդամանքը չնշանել, ատելով, թե նման հանգիսները նույնական չեն ոպարզագունացն ենի և ոամկական ժոզովոցն, այլ բազմայեզն և բազմաշճուռ արուեց, որպես և է ուսանել գայս յԱստիկնցոցն հանգիսարանս և ի նոցա վարժարանացան, որով և պարծէինն իսկ...»[2]։

* * *

Վերևում քննված մասիվներում և նրանց կապակցությամբ առաջ քաշված հարցերում բավ կամ ուժգ կերպով իրեն զգացնել էր տալիս նաև մի ուրիչ հարց։ Դա հայրենասիրության, անկախության և ազատ նվաճողների դեմ մղված պայքարի հարցն է, առանց որի չի կարելի պատկերացնել ո՛չ դիցաբանությունը և ո՛չ էլ գործվածքը։ Այս խնդրի հանգամանալից ուսումնասիրությունն էլ մի առանձին գործ է։ Այստեղ ցանկանում ենք յոկ ուշադրություն հրավիրել գրա վրա՝ նշելով որոշ օրինաչափներ։

Առաջինը, որ միշտպամարտի գիցաբանության և առհասարակ պայքարի բնգհանրացումների մեջ հենց սկզբից էլ առկա է նկել նաև այն պայքարը, որ մղել է ովկայ ատմը, ցնդը, ապա ժողովուրդը իր վրա հարձակվող նվաճողների դեմ։ Գաստկարգային հարաբերությունների ժամանակ գավիթգրական պատկերացումների մեջ էլ հիմնական որոշիչ հանգամանքը գառնում է իշխող գասակարգերի շահն ու կամքը։ Ուստի այստեղ հայրենասիրական-ազատագրական պատերազմները միամամանակ ունեն նաև սոցիալական բնույթ։ Այդ իսկ

[1] Գր. Մագիստրոսի քգթերը. Հրատ. Կ. Կոստանյան, Պետերբուրգ, 1910, էջ 133—136։

[2] Ձեռագիր № 7330, թերթ 82ա։

[1] Գր. Մագիստրոսի քգթերը, Հրատ. Կ. Կոստանյան, Պետերբուրգ, 1910, էջ 220։

[2] Ձեռագիր № 2992, թերթ 67ա։



Նկ. 1119

պատճառով էլ շատ ուժերի իմաստն արտահայտով վիշապ-օձերի, գնդերի և այլ նման հրեշների գաղափարների մեջ պիտի ընդգրկվեր նաև այդ ուժերի իմաստը։ Եվ այն բոլոր վիշապամարտի մոտիվները, որոնք կան զարգացվածում, չեն կարող քննության նյութ դառնալ՝ առանց այս կարևոր հարցը հաշվի առնելու։

Վերցնենք Հայկի և Բելի[1] առասպելը։ Ինչպես Հայտնի է, այդտեղ Բելը ներկայանում է որպես շատ ուժերի սիմվոլ և միաժամանակ որպես Հայկի հայրենիքի վրա հարձակվող ուժ։ Այդ հրեշի դեմ Հայկի մղած պատերազմն իր մեջ խտացրել է մեր նախնիների այն համառ ու կատաղի ճակատամարտերի պատմությունը, որ մղել են նրանք նահապետական դիցարանական պատկերացումների դեմ։

Այս առումով առանձնապես ուշագրավ է Մառունցի Դավիթ էպոսը։

Մեր էպոսում վիշապ հասկացողությունը միաժամանակ արտահայտում է նաև սարի բռնակալի գաղափարը։ Մինչև է, այդտեղ Մարա Մելիքն է, հիմնականում, երբեմն գալիս որպես սարի նվաճող, բայց մյուս դեպքերում էլ, երբ խոսք է լինում գնդերի, վիշապների և այլ հրեշների մասին, առկա է նաև սարի բռնակալի գաղափարը։ Այս հանգամանքը կարևոր է նաև այն առումով, որ հնարավոր է գտնենք մեր էպոսում տեսանել ոչ միայն սարի նվաճողների դեմ մղված հայ ժողովրդի պայքարը, այլև այն քաղաքական հնարավորությունները, որ տվել է նա քնքշանալու և անխոչընդոտ հասնելու իր հայրենի հողի ազատության և անկախության։ Էպոսի պատումների մեջ նույնիսկ 1828 թվականի պատմական դեպքերի արձագանքն է արտացոլվել, որի փայլուն ավարտը կարող է լինել Փոքր Մհերի կռիվը՝ Արաս Միքայելի դեմ[1]։ Միևոյն կլինեին կարծել, թե բոլոր դեպքերում էլ Մարա Մելիքն քմծռանվել է որպես արտաքին թշնամիի գաղափարական մարմնացում։ Նրա հավանական կերպարը հնուստա գործում քննվել է հենց այդ դարերի ոգով։ Եվ այդպիսին է մարդակերպ քշնամու գաղափարը, ապա առավել ևս այդպիսին է հրեշակերպ քշնամուն։ Ուստի բոլոր հիմքերը կան էպոսի վիշապ-գնդերի մեջ տեսնելու նաև հայ ժողովրդի այնպիսի սիմերիկ քշնամիների արտացոլքը, ինչպիսիներն էին պարսկա-թյուրքական բռնակալները։ Այս տեսակետից վերին աստիճանի ուշագրավ գտրգամոսիկի մեջ Հանգիպում № 3425 մեռապրի 101ա քերթում (նկ. 1119)։ Այստեղ ժողի ձևով պատկերված է ոսոմանյան թագավորության տեմատեռը. նրա հյուսերն ավարտվում են հիրուեռավոր վիշապ-օձերի պոչերներով, որոնցից ամեն մեկի մոտ գրված է թյուրքական մի սուլթանի անուն։ Հիշենք նաև հին մասնեռպորտյան մեջ պահպանված դիցարանական փշրանքները, ուր մարդական բռնակալներին անվանում են վիշապ։

Աչառելից Հասկանալի է, թե ինչու վերևում գնահատված վիշապների և վիշապամարտի գործոմոտիվներում, իրոք, մեծ տեղ պիտի ունենային նաև արտաքին բռնակալները, հատկապես պարսկա-թյուրքական գործիչները, որոնց հիրավեռներից հայ ժողովրդի վիրջնական ազատագրումը կատարվեց ոտա մեծ ժողովրդի չեռորհիվ։ Այս առու-

[1] Մատենադարան, Ք. 11, Երևան, 1932, էջ 142—171։

մով նզամի նշանակություն ունի № 5254 ձեռագրում պահպանված անտիպ մի գրույցը, որն ստեղծված է Վահագնի առասպելի նմանությամբ և իմաստավորում է հայ ժողովրդի ազատագրության գաղափարը՝ թյուրքերից ու պարթևներից՝ Տուտասանի օգնությամբ։ Ըստ դրան, այստեղ էլ պարթևա-սամանյան բռնակալությունները նախապատճառված են որպես մի-մի վիշապ։ Ահա այդ մեծարժեք վիպասացությունը[1]։

Հայոնական ուխտ անկման քաղաքականեն հայոց

Նախ՝ գոչա մի մարդագնացին, երկրորդ՝ ժառ մի մեծ՝ ի նեբրատա ազգնակ և երկիր անկնայ։ Եւ երեսատորդ՝ բզյրդիշն ի ձեռին ունելով, ասացանէ տնգոգար գործատ նորին, և յարմատոյն բուսանիցի վերատին գոտա անբանեբատ։ Եւ ի մէկուսի երեսատորդին կոչնակ վահագն, որ է Հերկույս՝ գոնգնակ վահան, ունելով ի գլուխն ազգատարդ և ոշնակ ձեռին գրիր, որով հարկանէ գլուխան երկուց վիշապաց նիստրեալ յոխչատեակ և ոտ ոտս իւր տրկնայ։ Եւ Հետ գլխոյ միոյ վիշապին՝ գնայր հինատյանի, և Հետ միւս վիշապին՝ գլխարկ արատծայր, որոյ վնասոյ մշտին քնփրի կամ շղայ։ Եւ ոչոյ ձեռին վահագնի ունելով գգուտգան, գոր նգնայ վնասոյ ուսոյ երեսատորդին և նգարնայ ի վերատա գլխոյ վահագնին գնատնգիւնի Ա։ Եւ Հրնշատաի մի՝ անաի գոտ ի վայր իջամբ, ունելով գպատի տրամատնեայ ի վերայ գլխոյ երեսատորդին։

Գայլան մարդագնացին՝ է՛ Հայաստան աշխարհ, ժառան մեծ՝ էր քաղաւորութիւնն Հայոց, որ անկաւ։ Առիւծն յուսով տիրութեան երեսատորդին և գործուցմամբ ցգոյ աստուածոցին և խնամարկութեամբ մեծի քաղաւնոյն ամենայն Տաճատոց յոչոյ Հայաստան տանեայ գործատոյ պիշխանութենն իւր ատորին։ Եւ վահագն նշանակէ տնչագնէի Հզոր քաղաւորութիւնն Տաճատոց և նորին կայսերաւորին Ոթատարինէ երկրորդն, որ ազոյ ձեռոյն տրիացուցանելով յուսացրէ ատ գործս քաջութեան իշխանութեամբ գատագանատ կայսերաւթեան իւրոյ, և տշնակատն է տնչագնէի գործութիւն իւր, որ միշտ կործոյ է Հարկանել միոչ խոպատ զգուտութիւնս տնորէն ընչամոնացն, որք են երկու վիշապքն, միոն տուլեանն ոսմանցոց և միւսն իշխանան պարսից[1]։

* * *

Ամփոփենք։

Հայկական գործարքնատում մեծ տեղ են գրավում նաև պայքարն ի վիշապամարտի դիցարանության մասին։ Ինչպես ընդհանրապես գործարքնատի բոլոր մոտիվները, վիշապն Հաշվով, արդյունք են մարդկային գործավոր պայքար-աշխատանքի, բայց նրանց մեջ կան նաև ուշնիմնենքը, որոնց միջոցով նրանց կիրառողները գրանավոր են քնության և Տատարաբական ընչոյ ուժերի դեմ իրենց մղած մարտունենքի գործոփորը։

Այդ ընչուժի ուժերի Համար էլ ժամանակի ընթացքում ստեղծվել են ընդհանրացնող մոտիվներ, որոնց գլխավոր տեսակը Համարվել են վիշապ-ոձերը։

Գայլարի և վիշապամարտի գործառնների բուն էությունը լրիվ Տասկանալու տեսակետից պետք ծանոթ լինել բնչպես առաջմիզմի երեսույթին, գործարքնատի մյուս բոլոր մոտիվներին, այնպես էլ ժողովրդական բանաՀյուսության և Տատկապես դիցարանության Համապատասխան տվյալներին։

Քանի որ այս Հարցերից առաջին երեսույթի մասին նեբրա աշխատության մեջ արդեն բավականաչափ տեղեկություններ կան, ուստի Հարկ եղավ ամփոփ կերպով կանգ առնել Հայկական ժողովրդական բանաՀյուսության ու դիցարանության գլխավոր Հուշարձանների որոշ նմուշների վրա։

Պարզվում է, որ քնության ընչոյ ուժերից դիցարանվել և բնդհանրացվել են Տատկապես երեսատորդության և տնասատպատՀության, բնչպես և մարդկանց Համար վնասակար գնր խոպտցող բոլոր մանր ու մեծ ֆախորների, սկսած մուկ ու մորեխից, վերջացրած երաչտի, ձմռան և նման ուրիշ խոշոր երեսույթներով։ Տատարաբական Համապատասխան ուժերից բնդհանրացման են ենթարկվել ավյալ ատՀմին ու ցեղին բնտանի մյուս ցեղերի ու ատՀմների, բնչպես նաև ավյալ ցեղի նոխորդ տրնատնատնեների Հետ կապված որոշ Տատկացություններ։ Հետագայում այդ բոլորին գումարվել են նաև սոցիալ-գաստակարգային Տակատություններ և ներքին պայքարի Հարցերը։

Որպես բոլոր ուժերի բնդհանրացման նշանաբան Հիմք, ամենից առաջ, ենթատ է առնվել ավյալ ֆունկցիան՝ իր աշխատանքային-մարտաորդական

---

1 Այդ ձեռագրում կան նաև ուրիշ արժեքավոր նյութեր Տայոց Տարատատական Տարաբերությունների մասին։ Այդ ատքին մեր կողմից ամփոփ Տարցերում է երատարակված «Коммунист» թերթի 1947 թվականի սեպտեմբերի 17-ի Համարում։

1 Ձեռագիր № 5254, թերթ 199ա—199բ, XVIII դ։

պրոցեսներում, որը և դրսևորվել է առանձնակի կամ մարդանման նախնիների, դիցարանական հերոսների և նրանց հաղորդած աստվածուհիների և աստվածների միջոցով։ Այստեղ, բնականաբար, խոշոր տեղ են գրավել տոհմի ու նրա զարգացման գաղափարն արտահայտող կենաց ծառերը, պրոգրեսիվության սիմվոլները՝ իրենց բոլոր տարատեսակներով։ Պարզ է, որ այս բարի ուժերի մեջ իրենց հատուկ տեղը պիտի գրավեին նաև բնության համապատասխան ուժերը։

Հատկապես երկրագործության և անասնապահության զարգացման հիման վրա, գործերի ընթացքում, մշակվել են մահվան և հարության կամ սիրո և պաղտերության վիճակագրոն դիցարանություններ, որոնց գործողությունների ընթացքը չափված է եղել ինչպես ամբողջ կոլեկտիվի կյանքի ու պայքարի, այնպես էլ բնության համապատասխան երևույթների վրա։ Այդ ընդհանուր դիցարանությունն իր մեջ է ընդունել նաև հին ժամանակներից ժառանգված շատ ու բարի ուժերի գաղափարական պայքարը։

Բարի ուժերի իմաստը, սովորաբար, ամփոփվել է հերոսի և հերոսուհու, իսկ շատ ուժերինը՝ ոճ-վիշապների, գնդերի և այլ հրեշների կերպարների մեջ։ Դիցարանական համապատասխան ստեղծագործություններում առավորաբար նկարագրվում է հերոսի ծնունդը, ապա նրա կյանքը, որ լցոն է բարի արարքներով և անդուլ պայքարով՝ շատ ուժերի դեմ։ Այս վերջիններին հաճախ հաջողվում է իլել հերոսներից նրանց ախոյհներին կամ գուգակից-գիշյուհիներին, տանել սատրիկյան աշխարհը, երկիրը քաղնելով մնռած գրության մեջ։ Երբեմն էլ ուղղակի ինքը՝ հերոսն է հափշտակվում և տարվում սահմարամեա։ Այնուհետև հափշտակված անձնավորության գուգակիցը գնում է իր ընկերոջ ետևից, սպանում գնդերին, վիշապներին ու փրկում գնդվածին, որով և կյանքը երկրի վրա նորից գալարում է ու վերածնվում։

Այս ընդհանուր գծերը պահպանված ենք գտնում ինչպես աշխատանքային երգերի մեջ (հերոսիներում), այնպես էլ Սասունցի Դավիթ էպոսում, Վահագն վիշապաքաղի, Արա Գեղեցկի, Արտաշես Քաջավորի առասպելներում, Հրաշապատում հեքիաթներում և այլ ազգայուրնքներում։

Ուշագրավ է, որ այդ բոլորի մեջ տակա է հերոսի առանձական անցյալի հուշը և հատկապես նրա նպաստին ծագումը։ Եվ դա միանգամայն բնական է, որովհետև այդ բոլորն էլ հայ ժողովրդի երկրագործի ու անասնապահ նախնիների կյանքի յուրահատուկ արձագանքներն են եղել։

Հետագա ժամանակներից սկսած մարդիկ ստեղծել են հատուկ հանգիստներ, որոնք նվիրված են եղել իրենց աշխատանքային պրոցեսների և անհրաժեշտ կարևորագույն հարցերի նշանավորմանը։ Աստիճանաբար զարգացել այդ արարողությունների և տոնահանդեսների մեջ իշխող են հանդիսացել հատկապես գարնանային ու աշնանային տոնախմբություններ, ուր և ներկայացվել են ստեղծված դիցարանական ստեղծագործություններն՝ իրենց պայքարի ու վիշապամարտի հոխ տեսարաններով։ Փաստերը ցույց են տալիս, որ այդպիսի կյանք է ունեցել նաև մեր էպոսը։ Նույնպիսիք են եղել նաև Արտաշես քաղավորի, հետևաբար նաև Վահագն վիշապաքաղի, Արա Գեղեցիկ և այլոց առասպելները։ Այս փաստերը միաժամանակ ցույց են տալիս հայկական ժողովրդական քաոտրոնի պատկառելի հնությունն ու ևոխությունը, որից անբաժան են եղել զանազան խաղերը, մրցություններ, ռազմա-սպորտային վարժություններ և նման ուրիշներ։

Նշված տոնահանդեսները, վիճակագրական-արտացոլային դիցարանություններ և նման ուրիշ հայեցքները, սերտորեն կապված լինելով մեր նախնիների երկրագործական, անասնապահական տոհրյալի հիման վրա զարգացած տոմարական և աստղաբաշխական գիտելիքների հետ, հնարավորություն են տալիս զարդարվեստում ևս որոնել արդեն զարգացին բնույթ ստացած համապատասխան մոտիվների մեկնաբանություններ ու հնչուրյամբ ըմբռնել նրանց իմաստը։ Այս առումով ներկա աշխատության մեջ բերված են միայն որոշ նմուշներ։

Գասակարգային հարաբերություններ պայմաններում, արտադրանքանակների և մարդկային փոխհարաբերություններ մեջ մտած փոփոխությունների համաձայն, փոփոխություն է մտնում նաև բարի ու չար ուժերի մասին ստեղծված պատկերացումների մեջ։ Տարբեր գասակարգեր տարբեր կերպ են ընկալում ու տարբեր նպատակներով օգտագործում այդ բոլորը։ Այն, ինչ որ առաջ բարի էր համարվում բոլորի համար, այն այսօրեր արդեն հատարկության մի մասի կողմից գիտվում է որպես չար։ Այս առումով առանձնապես ուշագրավ է հակոտնյա երկյուղների դիցարանությունն՝ իր արտացոլքով զարդարվեստում և դիցարանության մեջ։

Գայլարի և վիշապամարտի դիցարանության մոտիվները, ինչպես դիցարանական ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ զարդարվեստում արտահայտիչ են նաև նրանց կերտողների օգտագործական-հայրենասիրական պայքարի իմաստը։ Չար

ուժերը, վիշապ-ուժերը, գիներ, որպես խոշոր ընդհանրացումներ, իրենց մեջ են ընդգրկել նաև հայ ժողովրդի ոչնչացի սիներիմ քչնամիների դաշնքերը, ինչպիսիներից են քյորբ-պարսկական բռնակալները։

Ահա այս ընդհանուր ֆոնի վրա պիտի դիտել մեր գործերվնաբ, որոնց մի կողմից հրեան են դալիս վիշապ-ուժերը և դանազան հրեշները, իսկ մյուս կողմից՝ առանձնակերպ կամ մորդակերպ հերոսները և մարտում մինչյանց դեմ՝ հանուն կենաց ծառի և պաղպտիրության սիմվոլների։ Տանձնակերպ վիշապասպան ուժերից ոչքի են ընկնում տրազինները, ասիմվները, ասլուժանները, Բելենները, քաջերը և այլն։

Նկատելի է, որ հանդես վիշապ-ուժերն էլ պատկերվում են ոչնչացի ձևերով, որոնք ասրնչվում են ատեմայինֆ ֆետարիայ կոպմավորումների հետ։ Ջորդորվնաի մասիվները հետաքրքրություն են ասլիս գտնել նաև այդ հրեությի քաղաքություններ։ Այս կապակցությամբ վեր են հանվում յոպմարիվ գործածներ, որոնց մեջ վիշապ-ուժերը հրեան են գալիս որպես ատանձներ և ոչ թե որպես յար ուժեր։

Վիշապամարտի դիցաբանությունը և պայքարի մասիվները բնորոշ են ոչ միայն Հայկական դիցաբանությանն ու գործերվնատին, այլև ուրիշ ժողովուրդների համապատասխան ֆոլտուրաներին։ Այստեղ էլ այդ բնդհանրությունների պատճառը, ամենից առաջ, համանման ոչ կենսապայմանների ու պատմական իրադրությունների են եղել, որոնց մեջով անցել է յուրաքանչյուր ժողովուրդ։

Հայկական դիցաբանական առանձնահատկությունների համապատասխան ավելացներն իրենց ասնահրնքով ընդգծած են նախնադարյան հասարակության ծոցում։ Այդպիսի պատճառների հետևանքով անշնչնի գործ է մնացել նաև մեր գործերվնածների վրա։ Այս առումով առանձնապես ուշագրավ են Հայաստանի անդիաորդեալում գտնված վիշապ-քարանձանները, որոնց վրա պատկերված են նաև վիշապամարտի տեսարաններ։

Քրիստոնեության կողմից վերամշակման և ներմուծվել թե՛ վիշապամարտի դիցաբանության և թե՛ գործածների մի մասը՝ ի տարբերություն մերոց կործիքի ամրապնդման գործին։

Քրիստոնեությունն էլ կազմակերպել է տոնահանդեսներ, որոնց հրեան են հանվել քրիստոնեության գաղափարախոսները՝ ինչպես հիմնադրության մեռոցումների, այնպես էլ սիրոց կործիքի համար ծառացող բոլոր տեսակի ուժերի հանդեպ։

Քննված հարցերը քաղաքակրթում են նաև բնաբանա-մուտքային գործերի մի նոր բնույթը։ Հնարավոր է գտնում գտնել այնպես հարուստ հնարքը հնդ գործածության և աշխատության տեսանկյուններից և համապատասխան ներկայացնելու հարց։ Գործերում է, որ խորհրդանշում ցուցադրված քառանկյան տեսարաններում հատուկ տեղ են գրավել նաև հրեու քչնամի ուժերի պայքարի մասիվները։ Այսպիսով, տեսնում ենք, որ գործերվնատի ոչ միայն առանձին մասիվները, այլև նրա գլխա գործոցները, իրենց բուն բովանդակությամբ, կապված են պայքարի և վիշապամարտի քնմանների հետ։

Մեր բերված փաստերը չեզոքին համոզում են, որ, իրոք, ինչպես չի կարելի ժողովրդին կյանքի պատմությունը պատկերացնել առանց անցյալ ու կոտորի պայքարի՝ ընդդեմ ուժերի դեմ, այնպես էլ չի կարելի նրա գիցաբանությունն ու գործերվնատը պատկերացնել առանց այդ պայքարն արտացոլող բազմազան մոտիվների։

Այսպիսով ներկա աշխատությունը՝ նվիրված Հայկական գործերվնատի հիմնական մասիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցերին՝ մոտեցավ իր ավարտին։

Այժմ, հիմք ունենալով վերևում մեր բերված փաստերը՝ ասենք ինչպես Հայկական գործերվնատը, այնպես էլ ժողովրդական բանահյուսությունից, դիցաբանությունից, կենսափորձային գիտելիքներից, պատմական անցկենցություններից, ծեսերից, հրոնական պատկերացումներից, ուրիշ ժողովուրդների համանման ապրյորներից և նրանց մասին շատացրված ուսումնասիրություններից,— հանգում ենք հետևյալ եզրակացություններին։

Իրոք, մինչև որս պատշաճորեն բարեխղճված և մարքսիստորեն լուսաբանված չեն նկել Հայկական գործերվնատի ուսումնասիրության ամենացլխավոր հարցերը՝ նվիրված այդ արվեստի հիմնական մասիվների ծագմանն ու գաղափարական բովանդակությանը։

Լուսաբանության կարոտ շատ կարևոր հարցեր կան նաև ուրիշ ժողովուրդների գործերվնատների ուսումնասիրության բնագավառում։

Ամհասարակ զարգարվեստագիտության ուսումնասիրության կատարված աշխատանքները հաճախ ունեցել են միակողմանի բնույթ և առաջադրել բազմապիսի սխալներով։

Այդ վիճակին էլ իր հերթին է նպաստել, որ պետքի կղզիա-բուրժուական տեսաբաններն ըստ տեսակների բաշխմամբ անընդունելի, հակագիտական և անակնկալ տեսակետներ։

Միչև է, սովետական մասնագետները ոտից հակահարված են ամեն այդ տեսությունների և նրանց մեթոդներին, առաջ քաշելով տեսական հիշտ դրույթներ, սակայն և այնպես, զարգացման զարգարվեստի կոնկրետ մոտիվների վերլուծմամբ և ուսումնասիրությամբ դեռևս փաստացի կերպով չի հիմնավորվել այդ հիշտ կարծիքների ու տեսությունների զգայի մասը։

Այդ իսկ պատճառով, սովետական որոշ մասնագետների մոտ ևս երբեմն-երբեմն նկատելի են ոչ միայն պատահական, անընդունելի և սխալ կարծիքներ, այլև կղզիա-բուրժուական գիտնականների ստեղծած տեսությունների զանազան մեթոդներ։

Այսպիսի խոչդրությունների մեջ ամենամեծ առաջը մոտեցում են ցուցաբերել այն մասնագետները, որոնք խոստովանել են, որ զարգարվեստի բոլոր հիմնական մոտիվների կամ նրանց առանձին խմբերի ինչ լինելը դեռևս պարզված չէ։

Հայկական զարգարվեստի նեղկա ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ չի կարելի այն ուսումնասիրել՝ նյութ ունենալով զարգարվեստի լոկ մի բնագավառի արտադրած նյութերը։ Անհրաժեշտ է նկատի առնել սվյալ ժողովրդի զարգարվեստի բոլոր բնագավառների հարուստ փաստերը։

Քանի որ համաձման կենսապայմանների և նույնիմաստ գաղափարների չնորհիվ նման զարդեր գոյություն ունեն նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ, մշակված նրանց ազգային յուրահատուկ ոճով, ուստի չի կարելի սվյալ ժողովրդի զարգարվեստի ուսումնասիրել առանց խոստովան հաշվի առնելու նաև ուրիշ ժողովուրդների զարգարվեստների հիմնական մոտիվները։

Ինչպես Հայտնի է, կուլտուրայի յուրաքանչյուր բնագավառ իրենից նեղկայացնում է սվյալ ժողովրդի կրանքի ու մտածողության յուրովի վերարտադրությունը։ Հետևապես այդ բոլոր բնագավառները, գաղափարական բովանդակության առումով, ունեն խոշոր ընդհանրություններ, որովհետև նրանց բոլորն էլ պրսնորում են սվյալ ժողովրդի կրանքի ու մտածողության գլխավոր հարցերը։ Այդ իսկ պատճառով էլ այդ ժողովրդի զարգարվեստի հիմնական մոտիվների ծագման և գաղափարական բովանդակության հարցերը քննելիս, սրված նշանակություններ, ապացուցումներն ու ենթադրություններ պետք հիմնավորել նաև սվյալ ժողովրդի հնամենի բանահյուսության, դիցարանության, կենսափորձային պատկերացումների, ծեսերի և նման ուրիշ բնագավառների համապատասխան փաստերով։

Այսոհանդերձ չի՛ կարելի հաշտության հասնել այդ աշխատանքներում՝ առանց հաշվի առնելու մարքսիզմ-լենինիզմի ամենապարզ ուսմունքի իմաստուն ցուցումները, մասնավորապես Մարքսի կոնսպեկտ՝ կազմված Լ. Ֆ. Մորգանի ընտանեզարյան հասարակության գրքի հիման վրա և Ենգելսի էլ ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը ուսումնասիրության։

Ահա այս հիմնական սկզբունքներով է, որ առաջնորդվել ենք նեղկա աշխատությունը շարադրելիս։

Պարզվում է, որ ինչպես Հայկական, այնպես էլ ուրիշ ժողովուրդների զարգարվեստների հիմնական մոտիվները ծնվել են նախնադարյան տոտեմական հասարակարգում։ Նրանց կիրառողներն ունեցել են աշխատանքի, մասնավորապես երկրագործական և անասնապահական կյանքի զգայի փորձ։

Զարգարվեստի բոլոր հիմնական մոտիվների հիմքում քնկած են հին նյութական կոնկրետ սկզբնապատճառներ։ Այդ սկզբնապատճառներն ու նյութական հիմքերն են հին մի կողմից բնությունն՝ իր օրգանական և անօրգանական աշխարհներով, իսկ մյուս կողմից՝ հասարակական ուժերն ու հասկացողություններ։

Զարգարվեստի բոլոր հիմնական մոտիվներն էլ սկզբնապես ունեցել են կոնկրետ իմաստ և գործնական նշանակություն։

Բնության ուժերից առնչվել են ծագիկին, վարսանգա-պտղակին, հատիկա-ակոմային, կենաց ծառային, ծնող-զույգին, ինչպես նաև բուսա-կենդանական կամ կենդանա-բուսական մոտիվներն ու նրանց հարաբերություններ։ Այդ բոլորը, գրանորելով մարդկանց պահանջներն ու աշխարհայեցողը, միաժամանակ գրանորել են նաև հասարակական հասկացողություններ։ Այս վերլուծություններից հետ ամենայն սերտորեն կապված են հին կենաց ծառային ու կենդանական մոտիվները՝ իրենց պարզ ու բարդ տարատեսակներով և զանազան կոմբինացիաներով։ Նրանց միջոցով արտահայտվել են՝ տոհմի, ցեղի, նրա հերթին կազմավորումների, համապատասխան պատկերացում-

ների, ինչպես նաև տոհմի հիմնադրումների, հիմնադիրների, քրտների և զիգաբանական հերոսների, նրանց կյանքի, պայքարի, կրոնական պատկերացումների և նման այլ ուժերի ու երևույթների գաղափարներ։

Ժամանակի ընթացքում, սակայն, գոնադան ցրտաշունչով, այլ բովանդակալից մոտիվներն, ատաիճանաբար, վեր են ածվել չմրսնված ձևերի, գոնադան սիմվոլների և մշակվելով մեզ են հասել որպես Հայկի ու գիգեցիության հետ կապվող գաղափարներ։

Այս երևույթին, ամենից առաջ, նպաստել են հատատկական ուժերը։ Դատափետչին հարաբերությունների ու սկզբունքի երևան գալու և ատեմային կարգերի խորտակման պատճառով, ատեմային հատատատությունների հետ կապված մոտիվները կորցրել են իրենց դերն ու իմաստը. մասամբ հայտնվելով, մասամբ վիրատչակվելով, մասամբ այլ իմաստների հետ առնչվող սիմվոլների վիրաժվելով, մասամբ էլ պահպանվելով ոչինս ուզղակի գարդ։ Հետագայում այդ բոլորը բրիատանության կազմից հանդիպում են մի նոր վերաբերմունքի, որն բուս չուր գաղափարախոսության է փոխում տեսրնիկ հին ու հարուստ գաղափարի բովանդակ։

Պայմանական ու կանոնիկ այդ վերաբերմունքին զուգահեռ, ժողովուրդը միշտ էլ սիրով է պահպանել ու գարգացրել իր հին, մասամբ գաղափարը՝ մերթ որպես ավանդական, բարի, խորհրդավոր, մերթ էլ որպես դիցերից գարգամներ, անընդհատ հարատացնելով իր գարգամների գանձարանը նորանոր կոմբինացիաներով ու հարաբարդություններով։

Նշված երևույթի խորացմանը մեծապես նպաստել է պատմաների երկարը խումբը։ Դրանցից հիշենք բնությանգործների արհեստավարժությունը։ Ծաղրանկարը գարգամն, ատաիճանաբար, հետացել է իր կոնկրետ ակգրնապատճառից, որպեսզի գրեթերի ոչ քիչ չոկ ավելի միավորի, այլ համապատասխան բոլոր միավորների ու հատկացություններ գաղափար։ Այդ իսկ պատճառով էլ գարգամները կանկրեթից գնացել են դեպի ընդհանուրը և հետացել նյութական նախապատճառից, կորցրել իրենց նախնական ատաը։ Արվեստի մեջ նկատելի է նաև մի այլ տենդենց, որը և նրա ներքին արհեստավարժություններից մեկն է. ընդգծել, չափազանցել ուշագրության առարկա գարձած երևույթն ու հատկացություն, որպեսզի այն անթատվի իր շրջապատից և ավելի քան ցայտուն գառնա։ Մյուս կողմից էլ ավելի մոտիվի հետ արդանապես կապված մյուս, երկրորդական պատկերների են ոչնչել, պայմանական տեսք ստացել և երբեմն էլ գուրս մղվել ավելի գարգամոտիվից։ Այդ իսկ պատճառով էլ շատ հաճախ նույն մոտիվն այնքան է քերթվել, կորցրել իր և համապատասխան մյուս պրպտանների բնական հարաբերությունները, գրկվել իր բնական տեսքից, որ գարձել է բոլորովին անհասկանալի։ Այսօրվա պետք նկատի առնել նաև գարգարվեստի տարբեր բնագավառների տարամարգած նյութերի, գործիքների, նրանց հետ կապված նյութական, տեսնեսական այլ հարցերի պատճառով առաջացած փոփոխությունները և շատ այլ հանգամանքներ, որոնք նպաստել են նշված երևույթի խորացմանը։

Ահա այս և այլ պատճառներով առաջացել են այնպիսի գարգամներ, որոնք որպես գարդ տարածվելով, հարատարգվելով, այնքան են հեռացել իրենց նյութական հիմքից ու նախնական տեսքից, որ այսօր գժվար է հասկանալ նրանց ինչ լինելը։

Այսուհանդերձ գարգարվեստի տեսատեմանության հարուստ մոտիվները, իրենց հազարամյա տարբերակներով, տվյալ գեպքում մասնավորապես հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունը, օգնում են բացահայտել նրանց ծագման և գաղափարական բովանդակության հիմնական հարցերը։

Նեղկա աշխատության մեջ ինք առանձին գլուխներում առաջադրված հարցերը և նրանց քննությունը, մեր կարծիքով, բավական է, որպեսզի մեր առջև գրված խնդիրները, հիմնականում, լուծված համարենք։

Ինչպես նշված մոտիվների որոշ մասի վերաբերյալ մասնագետները վաղուց են խոսել, կատարելով նրանց խմբավորում (բուսական մոտիվներ, կենդանական մոտիվներ, երկրաչափական մոտիվներ և երբեմն նաև երկնային մարմիններ), բայց և այնպես այդ բոլորը կրել են մասնիկանային բնույթ, ինչ չատ հարցեր էլ բոլորովին չեն ճեատվել։ Բավական է հիշել, որ բուսական մոտիվների մասին խոսողներից ու ոչ մեկը չի ճեատել հայկական և ուրիշ ժողովուրդների գարգարվեստների առարկրը կազմող վարատեսա-պոպուլին և հատիկա-սեբմային մոտիվները։ Լրիվ չի քննվել կենաց ծառի հարցը, բուս արժանավոր ճեատված և բացատրված չեն նոր ժայռիկները ու արմատները։ Դրանցից շատերը մեզ բացահայտված չեն նոր մարդկային ժառանգության ու հատորական հատկացությունների կանկրետ հետքեր։ Կենդանական մոտիվների մասին, ասվորապես, արվել են քիչերի նշումներ. մերթ ոչնչով տեսնելով բնական կենդանիների վերարտադրություն-

ներ, մերոք ֆանատոսիկ ու երևակայական պատկերներ, մերոք էլ տոտեմիզմի մնացուկներ, առանց ընդհատ մտաբերելու այս վերջիններիդ հնու կապվող ամենի կարևոր հարցերին։ Նրանց մեջ առկա հատարկական շատ գաղափարների հարուստ ու մեծարժեք հետքերը նկատված և բացատրված չեն եղել։ Ուսումնասիրված չեն եղել բուսական և կենդանական զարգամոտիվների գաղափարական սերտ առնչությունները։ Չեն նկատվել և չեն բացատրվել բուսա-կենդանական կամ կենդանա-բուսական մոտիվները։ Ել մի խոսք չի եղել զարգարվեստում այնքան մեծ տեղ գրավող բնության ուժերի (հող, ջուր, ոգ, հուր) մասին։ Մերը չեն ըմբռնվել, ուստի և չեն մեկնաբանվել տեղագրաֆական համարված մոտիվները։ Բոլորովին նկատված չի եղել, հետևապես նաև չի փաստարկվել զարգարվեստի մոտիվներում պահպանված հին երկրագործների ու անասնապահների նախնական մատերիալիստական ու գիտելիքական մոտիվացիայի արտացոլքը։ Կանկրետ փաստերով ցույց չի տրվել, թե ինչպես է քրիստոնեությունն օգտագործել զարգարվեստի հին ժառանգությունը կամ ինչպես է պայքարել նրա առանձին մոտիվների դեմ։ Բացահայտված չեն եղել պայքարի մոտիվները, իրենց պարունակած խիստ կարևորագույն հարցերով։ Թեև կամ քիչ են հանդիպվել զարգարվեստի մոտիվների ներքին այնպիսի արձանագրություններ ձագման և գաղափարական բովանդակության հարցերը, ինչպիսիներից են անավորման երևույթը, ընդհանրացումները, սիմետրիկ կոմպոզիցիան և այլն։

Ներկա աշխատությունն ավելի քան համոզիչ է դարձնում, թե որքան անհիմն, հանգգիտական ու ոճակերտ բնույթ ունեն կղերա-բուրժուական տեսաբանների այն կարծիքները, որոնց համաձայն, իբր թե, զարգարվեստի մոտիվների հիմքում ընկած են եղել մարդկանց կրոնա-միստիկ պատկերացումները, տեսական բնազդը, վայրենի կրքերը, վիրացական ֆանատիզմը, ինքնաներշաված ու անիմաստ ձևերը, պատահական ու քմահաճ կրկնումները և այլն։

Առանձնապես որոշակի է դառնում փոխազդեցությունների հարցի ուսումնասիրության փորձը. փաստերով ապացուցվում է, որ բոլոր ժողովուրդները էլ, պատմականորեն, ոչ միայն ի վիճակի, այլև բնականորեն պարտադրված են եղել ստեղծելու այն բոլոր հիմնական զարդաձևերը, որոնք նրանց զարգարվեստների տարերքն են կազմում և միաժամանակ հանդիպում են նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ։ Այս հանգամանքը հնարավորություն է տալիս հիմքից չդրելու բուրժուական տեսաբանների ռասայական այն տեսությունները, որոնց համաձայն նաև զարգարվեստի մոտիվները են ծնվել պետությական հատուկ օջախներում,— հատուկ ռասաների կողմից և ապա տարածվել ուրիշ ցեղերի ու ժողովուրդների մոտ։ Նույնը կարելի է ասել նաև քաֆտառոզ մոտիվների ու այսժեների և նման ուրիշ տեսությունների մասին։

Անշուշտ, ինչպես կյանքի ու կուլտուրայի բոլոր բնագավառներում, այնպես էլ զարգարվեստում, առկա են նաև փոխազդեցություններ, սակայն, այդ մասին խոսելիս ոչ քիչ պիտի բավարարվել մեկ հավատարությունների կամ որոշ փաստերի նմանությամբ, մեխանիկական համեմատությամբ, այլ խորամուխ լինելով փաստերի մեջ և ամենայն զգուշությամբ ապացուցելով այն։

Ներկա աշխատության մեջ քննված հարցերը, ինչպես ցույց տրվեց փաստերով, միաժամանակ պետք են նաև ժողովրդական բանահյուսության, գիտական-տեսության, կենսափորձային գիտելիքների, բնափիլիսոփայության, ճարտարապետության, նախնադարյան հավատալիքների, քաոսների, ոգիմա-սպրտական վարժությունների, կրոնական պատկերացումների, քրիստոնեական սիմվոլների և նման ուրիշ բնագավառների մի շարք կարևոր հարցերի լուսաբանման գործին։

Մեկը է, մեր նպատակից դուրս է եղել այս վերջին հարցերի ամբողջացումն ու համեմատական հանգամանալից քննությունը, բայց և այնպես, անհրաժեշտաբար, այդ ուղղությամբ ևս այստեղ որոշ աշխատանք կատարված է։ Որպես արձանագ վերհիշենք.

Նախնական մատերիալիզմի և սատերյալին գիտելիսիֆական մտածողության, ինչպես նաև չորս էլեմենտների մասին մեջ բերված զանազան փաստերը և նրանց տրված բացատրությունները.

Արհեստական գենաց ծառերից և վարպետապղպջկեն սիմվոլներից գնալի մատուռներն ու գրմբեթները ձգվող ճարտարապետական պրակտիկային վերաբերյալ փաստերի քննարկումը.

Գատակարգային պայքարի պրակտիկան յուրահատուկ հզանակաների ուսումնասիրության փորձը՝ դիցաբանական, կենցաղային և նման այլ բնագավառներից առնված փաստերի հիման վրա.

Ամատունքի Գավիթը Էպոսի, Աբրահամ և Արտավազդ քաղաքների մասին պահպանված վկայություններին, ամեհա քնկած ծովի ու ծփացող պարիսպի, ամբարչիկ և ժողովրդական բանահյուսության այլ հուշարձանների մի շարք չքննարկված հար-

ցերի բարելավումն ու այդ մասին արված բացատրությունները։

Խորանային կուլտուրայի և բժշկական հարժարանների պատմական առնչությունների, ծիսական խաղացողականներին ու մրցանակ-զավակներին, լարախաղացությամբ և նման այլ հարցերին արված նոր մեկնաբանությունները։

Ծիսական թագերի, գլխարկների, զարդագոտիների, ինչպես նաև ամենատարբեր զենքերատեսակ ու զարդարուն յոլոր իրերի, կառույցների, հարմարանքների հետ կապված գաղափարաների ծագման և իմաստային նշանակության հարցերը։

Բուսական աստվածությունների, խաչի, քրիստոնեական սիմվոլներից մեկ մասի (խաչ, չորս ավետարան, չորս ավետարանիչ, քառանկյուն աթոռ, յուսատարակ, առանձնակի աստղերյալ և այլն), ինչպես նաև կրոնական, դիցաբանական զանազան պատկերացումների մասին արված բացատրությունները և շատ ուրիշները, որոնք ցրված են ներկա աշխատության տարբեր գլուխներում։ Հասկանալի է, որ այդ բոլորը հետագայում պիտի ամբողջացվեն բազ առանձին հարցերի և պատշաճորեն խորացվեն։

Կարծում ենք, որ հայկական զարդարվեստի հիմնական մոտիվների ծագման և զարգացման բովանդակության հարցերի ներկա ուսումնասիրությունը բանալի է տալիս նաև բազմաթիվ այլ ժողովուրդների զարդարվեստների համապատասխան հարցերի լուծման համար։ Այդ կապակցությամբ հենց այս աշխատության մեջ որոշ քայլեր արդեն կատարված են։

Զարդարվեստի մանրազնին ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ստեղծում, որպեսզի մեր սովետական մեծ հայրենիքի բազմազգ ժողովուրդների զարդարվեստների անսպառ և երփներանգ գանձերը է՛լ ավելի նպատակասլաց հետազոտվեն ի սպաս դրվեն ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական այն հոյակապ կուլտուրայի ստեղծման գործին, որին նվիրված են եղբայրական այդ ժողովուրդները։





АРМЯНСКОЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

(РЕЗЮМЕ)

Армянский народ, один из древнейших народов мира, веками создавал и развивал свою самобытную, богатую культуру, в которой особое место занимает армянская орнаментика.

Начиная с половины XIX столетия, армянское искусство привлекает внимание ученых. Были опубликованы многочисленные альбомы, сборники, исследования, статьи, в которых затрагивались также вопросы армянской орнаментики.

Эта работа получила новый размах после установления Советской власти в Армении, когда изучением армянского искусства стали заниматься советские ученые.

Тем не менее, проделанная работа еще далеко не удовлетворительна. Выходящие в свет работы в большинстве случаев носят односторонний характер, охватывают какую-нибудь одну область искусства, и то не целиком. Пока что нет такой работы, которая имела бы целью дать общую картину армянской орнаментики, объяснить ее мотивы и особенности.

Далее, в этих работах при попытке выяснения существа орнамента редко и недостаточно привлекаются данные фольклора, мифологии, архитектуры, различных обрядов, народных празднеств, обычаев и представлений, а также исторические свидетельства и соответствующие данные из культуры других народов.

Если проделана значительная работа по публикации ряда памятников армянского орнаментального искусства (миниатюра, скульптура и т. д.) и по изучению их отдельных сторон, то этого нельзя сказать в отношении главного

предметом исследований — **происхождение и идейное содержание основных мотивов армянской орнаментики.** Более того, эти вопросы до сих пор не являлись предметом специального изучения. Фактически обсуждались лишь внешние особенности орнаментальных мотивов без достаточного углубления в самое их содержание. Это не могло не привести к умножению ошибок и недоразумений в толковании того или иного мотива.

Известно, что в орнаментике различных народов имеются сходные мотивы, осмысленные и переданные в своем национальном стиле и своеобразии. Ясно, что если бы интересующие нас вопросы были бы разрешены в исследованиях, касающихся культуры других народов, то несравненно облегчили бы объяснение соответствующих мотивов в армянском искусстве. Однако и здесь во многом царит разноголосица, причем нередки неверные, неприемлемые суждения. Правда, во многих трудах можно встретить отдельные положения, заключения, отражающие правильные взгляды, однако вопросы происхождения и идейного содержания основных мотивов остаются неразрешенными как для армянской орнаментики, так и орнаментики других народов.

При таком положении дел попытка найти ключ к разрешению последуемых вопросов выходит за рамки изучения армянской орнаментики.

Это обстоятельство в свою очередь требует, чтобы сделанные заключения, приведенные доказательства, догадки были подкреплены данными орнаментики других народов. Поэтому в нашем изложении мы имели в виду не только все области армянской орнаментики, но и отчасти орнаментику других народов и стран (вавилонскую, египетскую, митаннийскую, хеттскую, ассирийскую, урартскую, кавказскую, скифскую, китайскую, индийскую, персидскую, славянскую, греческую, римскую, европейскую, среднеазиатскую и т. д.).

Факты показывают, что основные мотивы орнаментики родились в недрах первобытного общества, имея в своей основе своеобразное, преимущественно наивно-материалистическое познание и восприятие важнейших природных, а также общественных сил и явлений. Эти мотивы имели определенный смысл и лишь позднее, по причине разложения первобытного общества, а также по ряду технических причин, трансформировались, потеряли прежнее значение, видоизменялись и превратились в бессмысленные орнаменты и символы. При этом в различные эпохи «они по-разному воспринимались и использовались со стороны существующих классов. На этой почве возникли как средневековые религиозные толкования, так и современные буржуазные антинаучные и реакционные теории об орнаментике разных народов. Советские специалисты совершенно правильно критикуют всякого рода учения клерикально-буржуазных теоретиков и отголоски этих учений. Однако, ввиду неразрешенности проблемы возникновения и идейного содержания мотивов орнаментики, иногда ученые в своих ценных трудах выдвигают неприемлемые положения. Так, по мнению В. А. Городцова в основе части орнаментальных мотивов в русском искусстве лежат религиозно-символические идеи[1]; Г. С. Маслова рассматривает главный мотив в орнаментике всех народов — древо жизни — как отголосок религиозных представлений[2]; Ш. Кутхуджин рассматривает первобытные разновидности основных мотивов казахской орнаментики как результат магических представлений[3] и т. д.

Другие авторы считают неразрешенным вопрос о существе орнаментики, или всех ее мотивов, или их отдельных групп. Так, например, Е. Ю. Кричевский говорит:

«Самое трудное заключается в том, что не выработана еще методика изучения семантики орнаментальных композиций.

Отдельные элементы ленточного орнамента, как, например, знак круги или креста, уже привлекали внимание исследователей, но никто еще не пытался вызвать семантику орнаментальной композиции в целом, объяснить самый орнаментальный стиль...

Как установить, имеет ли данная орнаментальная система определенное смысловое со-

---

[1] В. А. Городцов. Дохристианские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды Гос. Ист. музея, вып. 1, разряд археологический, Москва, 1926, стр. 8—9.

[2] Г. С. Маслова. Народный орнамент вепсов-заволжских карел. Москва, 1951, стр. 88.

[3] Ш. Кутхуджин. Казахская орнаментация. Известия АН Казахской ССР, № 78. Алма-Ата, 1950, стр. 52.

держание, и как совмещаются друг с другом декоративность и семантика?— На этот вопрос еще нет ответа»[1].

С. И. Руденко, имея в виду целую группу скифских орнаментальных мотивов, указывает, что их существо пока что не объяснено[2]. В. А. Никольский, отмечая международный характер орнаментальных мотивов, одновременно указывает, что вопрос их общности еще не получил научного разрешения[3] и т. д.

По существу правильны эти последние замечания.

Целью настоящей работы является изучение вопросов происхождения и идейного содержания основных мотивов армянского орнаментального искусства.

В данной работе для разрешения поставленных перед нами вопросов мы стремились руководствоваться соответствующими положениями марксизма-ленинизма об искусстве и идеологии.

«Производство идей, представлений, сознания,— пишут К. Маркс и Ф. Энгельс,— первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей — язык реальной жизни. Представление, мышление, духовное общение людей еще являются здесь непосредственно вытекающими из материального соотношения людей. То же самое можно сказать о духовном производстве, как оно выражается в языке, политике, законах, морали, религии, метафизике и т. д. того или другого народа. Люди являются производителями своих представлений, идей и т. д.,— но люди действительные, действующие, как они обусловлены определенным развитием своих производительных сил и соответствующим последнему общением, вплоть до их отдаленнейших формаций. Сознание (das Bewusstsein) никогда не может быть чем-либо иным, как сознанным бытием (das bewusste Sein), а бытие людей есть реальный процесс их жизни...»[4].

«Таким образом, мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают видимость самостоятельности. У них нет истории, у них нет развития; люди, развивающие свое материальное производство и свое материальное общение, изменяют вместе с данной действительностью также свое мышление и продукты своего мышления. Не сознание определяет жизнь, а жизнь определяет сознание»[1].

Для нас исключительное значение имели: конспект книги Л. Г. Моргана «Первобытное общество», составленный Марксом, и труд Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства».

Как известно, мотивы орнаментального искусства встречаются как в простейших, так и в самых сложных комбинациях. И поэтому мы старались наиболее легко воспринимаемые мотивы и связанные с ними вопросы обсудить в первую очередь и лишь затем углубляться в суть более сложных и проблематичных вопросов.

В основу настоящей работы мы положили преимущественно образцы армянской средневековой миниатюры, которые своим богатством, многогранностью и цветовыми гаммами больше всего дают возможность найти ответ на интересующие нас вопросы. При необходимости мы обращались также к памятникам из других областей орнаментики.

Следует отметить, что наша задача была в известной степени облегчена благодаря наличию многочисленных исследований, посвященных изучению тех или иных отраслей искусства, публикаций памятников и т. д.

В работе каждая последующая глава опирается на предыдущие, что заставляет нас изложить настоящее резюме по главам.

Глава первая: Цветы и пестико-плодовые органы в орнаментике. Как в старинных армянских обрядах, представлениях, мифологии, фольклоре, так и в орнаментике огромное место занимают пестико-плодовые мотивы. То же самое наблюдается и у других народов. В основе этого явления лежала та большая роль, которую играл растительный мир в жизни первобытных земледельцев и скотоводов. Вековой

[1] Е. Ю. Кричевский, Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы, Ученые записки Ленинградск. Госуд. ордена Ленина университета им. А. А. Жданова, серия историч. наук, вып. 13, Ленинград, 1949, стр. 55–56.

[2] С. И. Руденко, Горноалтайские находки и скифы, Москва—Ленинград, 1952, стр. 152.

[3] В. А. Никольский, Древнерусское декоративное искусство, Петроград, 1923, стр. 20.

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, Партиздат ЦК ВКП(б), 1937, стр. 16.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, Партиздат ЦК ВКП(б), 1937, стр. 17.

жизненный опыт людей показал им, что одна из главных материальных источников жизни — плодоношение — получает свое начало и развитие в этих органах и через них. Они естественно рассматривались как элементы плодоношения, и потому по их формам вырабатывались соответствующие мотивы, обобщающие их смысл. Они составляли две основные группы — цветковую и пестико-плодовую, которые развивались, имея в своей основе естественные формы этих растительных органов. Люди, однако, этими формами выражали идею плодоношения не в отношении данного растения, а в отношении всех растений, вследствие чего эти формы постепенно потеряли свои частные особенности и стилизовались.

Идея цветов находит свое отражение в представленных в данной главе рисунках 1,5—27, 30—46 и др., а идея пестико-плодовых органов — в рис. 2—4, 28, 29, 47—70 и др. Здесь большинство органов изображено на стилизованных растениях или древе жизни. Таковы, например, рис. 1—6, 17—24, 46—54, 62—70.

Соответствующие познания людей о своей собственной жизни и вообще о животном мире служили основой тому, что в растительные мотивы включались также идеи плодородия в животном мире. На этой почве возникали еще более сложные мотивы, которые мы называем животно-растительными и растительно-животными. В этой связи приведены рис. 71—81 и др.

У первобытных земледельцев и скотоводов, которые вели тяжелую борьбу за существование, стремление познать указанные органы и связанные с ними явления плодоношения не было самоцелью, а имело практическое значение, и поэтому люди настойчиво стремились выявить движущие силы, лежащие в основе плодородия растительного мира. Однако чрезвычайно низкий уровень опыта и познаний приводил к неправильным заключениям, и люди приписывали явления плодоношения и развития влиянию особых духов и божеств. По этой причине возникли и мифологические мотивы, связанные с цветами и пестико-плодовыми органами, нашедшие также широкое отражение в орнаментике. Соответствующие орнаментальные формы представлены на рис. 174—193.

Само собой разумеется, что указанные растительные органы в тех условиях должны были стать предметами культа. Это относится особенно к пестико-плодовым органам, которым отводилось большое место. Естественно, что эти мотивы встречаются как самостоятельно, так и на бытовых предметах, в различных изображениях, а также в культовых сценах и на культовых сооружениях.

К числу этих орнаментальных мотивов относятся, например, рис. 125—140, где пестико-плодовые символы фигурируют на коровах, рис. 84, 85, 92—101 — на руках богинь, жрецов, царей, рис. 142—169— на куполах и арках культовых зданий.

Для пестико-плодовых мотивов материальной основой служили также растительные почки, бутоны, лесные шишки и др. (рис. 194—209).

С течением времени, когда были забыты первоначальные основы этих орнаментальных форм, заключенное в них идейное содержание стало загадкой. Одна часть цветковых мотивов рассматривалась как одно лишь воспроизводство естественных цветов, другая часть — отождествлялась с идеей солнца и т. д. Что касается пестико-плодовых мотивов, то они, как таковые, до сего времени не были замечены и впервые рассматриваются в настоящей работе.

Раскрытие существа цветковых и пестико-плодовых орнаментальных мотивов поможет понять более сложные орнаментальные мотивы и выявить их существо.

Глава вторая: Зерно-семенные мотивы в орнаментике. Громадная роль зерна и семени в жизни первобытного земледельца и скотовода также нашла широкое отражение как в старинных обрядах, представлениях, фольклоре, мифологии, так и во всех областях орнаментального искусства. Стилизация, обобщение, утрировка и другие причины с течением времени изменили эти орнаменты до неузнаваемости. В данной работе мы пытаемся выявить существо зерно-семенных мотивов и изучить их. Для того, чтобы облегчить восприятие материала, мы сперва приводим некоторые изображения (рис. 224—229), более реалистически воспроизводящие действительность, где в основе стилизованных растений или древа жизни ле-

жит зерна с корешками. Далее, приводятся еще более стилизованные изображения, в которых зерно-семенные формы, постепенно укрупняясь, приобретают совершенно нераспознаваемый вид (рис. 230—246). Часто они выступают в виде плетеных шаров и кругов (рис. 247—252).

Кроме зерен и семян, для этих мотивов материальной основой становятся также некоторые плоды (яблоко, гранат и др.).

Восприятие роли зерен-семян охватило также соответствующие понятия в отношении не только растительного, но и всего растительно-животного мира, имея в своей основе жизнь человека, будни скотовода и охотника, общее их знакомство с законами развития животного мира. В качестве материальной основы, здесь большую роль сыграли, в частности, птичьи яйца, икра и др. Благодаря тому, что все это естественным образом имело в основном округлые формы, зерно-семенные обобщения растительно-животного мира в орнаментике и бытовых обрядах получили формы круга, шара и т. д. (рис. 253—286).

Под влиянием религиозных представлений людей зерно-семенные мотивы часто переплетались с мифологическими идеями, с которыми связаны имена Озириса, Таммуза, Ара Прекрасного и др.

Зерно-семенные символы занимали большое место на старинных коронах, куполах и других архитектурных сооружениях, как и в спортивных играх, в обрядных церемониях и в других областях. Зерно-семенные мотивы встречаются также на головных уборах в изображениях тотемов, антропоморфных божеств, предков, а также царей, служителей культа и т. д. (рис. 291—303). Эти мотивы щедро представлены, в частности, в изображениях часовен (рис. 304—310) и их куполов (311—315).

Благодаря изучению цветковых, пестико-плодовых и зерно-семенных мотивов получают объяснение и орнаментальные ряды (рис. 318—327). Эти ряды, в которых мотивы цветок — плод — цветок — плод... или зерно — цветок — зерно — цветок... сменяют друг друга, отображают понятие вековечности жизни и постоянно сменяющихся явлений природы, идею единства жизни и смерти.

Зерно-семенные обобщения часто относились исследователями к символам солнца, что послужило поводом для больших недоразумений как в области изучения орнаментики, так и других смежных областей.

Глава третья. Четыре элемента и связанные с ними мотивы в орнаментике. В основных мотивах орнаментики большое место занимают также четыре элемента природы — земля, вода, воздух и солнце. Эти мотивы становятся понятными благодаря выяснению сущности зерно-семенных мотивов.

Первобытные земледельцы и скотоводы в результате многовекового опыта пришли к выводу, что в основе растительного и животного миров лежат четыре стихии — земля, вода, воздух и солнце. В частности, земледелие приучило людей наиболее глубоко усвоить роль и значение этих факторов. Поэтому в их мышлении зерно-семенные обобщения тесно связываются с этими четырьмя элементами. Это же обстоятельство, естественно, наложило свою печать на соответствующие мотивы орнаментики. Появились такие зерно-семенные орнаментальные формы, на которых в том или ином виде были показаны эти четыре силы или элемента (рис. 328—333). Заметно, что эти силы отображались в форме почковых и пестико-плодовых символов, часто с ростками (рис. 332, 334—343). Эти мотивы иногда встречаются также в форме украшений-предметов (рис. 321 — база колонны, 340 — мяч, 343 — архитектурный орнамент, 344 — серьги, 345—346 — седельные украшения и др.). Что эти силы действительно суть земля, вода, воздух и солнце, подтверждается данными фольклора древнейших народов, их обрядов, мифологических представлений, философских учений и др. Это положение особенно подкрепляется одним средневековым рисунком (рис. 352), где эти четыре силы, изображенные на сердцевине «зерна», снабжены надписями «воздух», «солнце», «вода», «земля».

Рис. 353 отображает урартскую роспись (VIII—VII вв. до н. э.), где изображены и символы четырех элементов. Это дает представление о мировосприятии урартов и об их понимании четырех элементов. Рис. 355—382 показывают наличие зерно-семенных мотивов на различных растительных орнаментах, а рис. 385—435 — иллюстрируют те же мотивы, известные как геометрические.

Выявление идеи четырех элементов в орнаментике дает возможность нам говорить о первобытном стихийно-материалистическом и диалектическом мышлении людей, выросшем, в частности, на живом трудовом опыте земледельцев и скотоводов. В основе этого лежали материальный мир, мать-природа со своими животворными силами. Это все одновременно показывает, что философское представление о четырех элементах первоначально родилось не в головах античных философов, а в процессе труда, на лоне природы, у трудящихся поколений, и впоследствии было разработано со стороны философов, получив научную направленность. Орнаментальные мотивы свидетельствуют, что подобные познания и мировоззрение встречаются у всех древних народов. Орнаментика вышеуказанными мотивами дает возможность еще лучше видеть, как трудовой народ, начиная еще с древних времен, стихийно считал первичным материальный мир, реальную действительность. Здравомыслящее крыло древних философов черпало свои концепции и идеи из сокровищницы познаний народа и его мировоззрения. В этом и заключаются народные истоки античной материалистической философии.

Благодаря выявлению зерно-семенных мотивов получает разрешение также и ряд других важных вопросов. Таковы, например, происхождение креста, все христианские четырехзначные символы (четыре евангелиста, четыре евангелия, четыре столба рая, ореол с четырьмя лучами, четырехконечный небесный трон и др.). Этим вопросам посвящены стр. 179—207 настоящей работы и рис. 436—481.

В основе этих символов лежат также определенные общественные понятия, о которых говорится в шестой главе. Здесь одновременно подвергаются критике различные взгляды по данному вопросу, в частности теория о солярных знаках и религиозные толкования.

Приведенные в настоящей главе факты и их объяснения дают возможность внести ясность в существо основной части мотивов, до сего дня считавшихся только лишь геометрическими.

Глава четвертая. Отражение мотивов родительской пары, детеныша и связанных с ними мотивов в орнаментике. Теперь уже нам отчасти понятен смысл древа жизни. Обсужденные выше вопросы позволяют сказать, что оно называется так потому, что осмысливает жизнь растительного и животного мира, важнейшие явления их развития и связанные с этим силы. Но полнее его смысл раскрывается в определенной последовательности на следующих страницах.

Вот рисунок одного дерева (рис. 482). Это не что иное, как стилизованное обобщение растения с изображением корней, зерна, ветвей, листьев и плодов. Изложенные данные позволяют еще более уяснить значение животных орнаментов, выступающих на древе жизни или на отдельных его частях. В легко воспринимаемых образцах таких орнаментальных мотивов мы встречаем отраженные идеи родительской пары и детеныша. В основе этих мотивов лежит познание людьми соответствующих явлений природы, которыми обусловлена продолжительность жизни. Осознание первобытным человеком этой закономерности в отношении всего растительно-животного мира было крупным достижением, имевшим не только познавательное, но и производственное значение.

Мотивы родительской пары и детеныша выступают в приведенных рис. 483—509 — с изображениями птиц, 510—517— зверей, 531—543 — часто растительных мотивов. На рис. 548—560 отражены также мотивы человеческой жизни и быта.

Изучение сущности этих мотивов позволяет объяснить ряд других важных вопросов. Становится ясными, например, считавшиеся фантастическими сложные и простые изображения животных, свадебные древа жизни и отраженные в них общественные идеи и т. д. В настоящей главе показывается, что изображения животных, имевших одну или две головы, исходят из идеи родительской пары. С целью показа этого явления приведены рис. 518—530.

Мотивы человеческих родительских пар и органически связанного с ними древа жизни (рис. 548—560), в свете этнографических данных, выявляют общественное содержание изображений этих деревьев. Они выступают в виде идейных воспроизведений родо-семейных понятий в их историческом аспекте.

Здесь находит объяснение также орнаментальные треугольники, рассматриваемые в ка-

честве идейных символов, выявляющих смысл и взаимосвязь родительской пары и детеныша. Рис. 561—571 иллюстрируют это положение.

В этой главе находит свое объяснение двукорневые орнаментальные мотивы древа жизни и вопросы возникновения и идейного содержания симметрической композиции — орнаментальных мотивов.

С течением времени эти понятия связывались также с религиозными представлениями и нашли свое выражение в религиозных обрядах и мифологии; изучение этого способствует объяснению сущности форм и исторического прошлого данной орнаментики. В этой связи приведены рис. 572—575.

Мотив родительской пары и детеныша, как один из сложных и содержательных мотивов, составляет истинную стихию орнаментики. Изучением этого мотива мы приобретаем более полное представление об орнаментальных мотивах.

Глава пятая. Отражение семейно-родовых отношений в орнаментике. Исследованные в предыдущей главе вопросы дают возможность видеть во всех основных мотивах орнаментики также следы минувших общественных отношений и понятий. Факты показывают, что в орнаментике часто человеческие и животные мотивы органически так крепко связаны, что их невозможно отделить друг от друга. В качестве примера возьмем рис. 577, где в одной и той же родительской паре слиты идеи человеческой и птичьей пары. Даже в тех случаях, когда изображены только животные орнаменты, все же нельзя сказать, что они являются лишь воспроизведением животных, тем более, когда они выступают вместе с древами жизни, которые в древности воплощали идею рода, семьи. Таким образом, связанные с этими деревьями животные согласуются с теми же общественными понятиями. Изучение исторического прошлого показало, что такое явление действительно имело место. Речь идет о тотемизме. Известно, что родовые устои и тотемизм появляются одновременно. Следовательно, выражающее идею рода животное, лежащее у основания древа жизни (рис. 578), должно было рассматриваться не иначе, как тотем данного рода, тот воображаемый предок, от которого будто зародился весь род. На этом фоне исследованы выступающие в армянской орнаментике часть животных мотивов — лани, оленя, барана, козы (рис. 578—588), лисицы (рис. 589—591, 595), зайца (рис. 596—597), черепахи (рис. 598—600), затем птиц (рис. 601—616), многочисленные орнаменты с древами жизни и их атрибутами. То обстоятельство, что эти животные когда-то были тотемами, мы параллельно доказываем данными из свадебных обрядов, фольклора, старинных представлений и из других областей.

Как известно, тотемы впоследствии очеловечиваются, следовательно, у основания или на верхушках древа жизни или родовых деревьев взамен животных выступают фигуры женщин и мужчин (рис. 631—655). Начиная с древних времен, религиозные представления увязываются также с идеями родовых деревьев и предков, и потому эти понятия и орнаменты были использованы и со стороны религии. Если на рис. 659 у основания родового дерева лежит тотем-зверь, то у основания рис. 658 эту идею олицетворяет изображение Христа. В связи с этим приведены рис. 656—665, где с одной стороны изображены древние родовые деревья, а с другой — библейские.

Изображения, выявляющие смысл рода и предка задолго до христианской религии, как и более древних религий, продолжительное время не теряют свою силу, развиваются и принимают различные формы. Поэтому подавляющее большинство дошедших до нас соответствующих мотивов или не имеет связи или вначале не имело связи с религиозными представлениями, а выражало смысл родо-семейных и бытовых отношений. Наилучшим доказательством этого служат свадебные деревья, родословные деревья, родовые деревья, их переосмысление в елке и т. д.

В работе подвергаются критике те мнения, согласно которым в основе древа жизни лежат религиозные идеи.

Глава шестая. Следы дуальной и фратриальной организации в орнаментике. Устанавливая связь мотивов орнаментики с родовыми общинами, мы получаем возможность искать в этих мотивах следы также некоторых важных и конкретных форм в семейно-родовых устоях и соответствующих им понятиях. Мы ограничиваемся выявлением мотивов, связанных исклю-

чительно с дуальной и фратриальной организацией, и исследованием этих мотивов в общих чертах.

Как принято в научной литературе, в экономической и общественной жизни первобытного общества, начиная с определенного времени, появляются дуальные и фратриальные организации, которые характерны, в частности, своим симметрическим построением. Сколько бы ни изменялась в дальнейшем форма семьи, симметрия оставалась главной ее особенностью. Если раньше в браке состоял один класс (мужчин) с другим классом (женщин), одна группа с другой, одна фратрия с другой и т. д., то в дальнейшем основу семьи составили два индивидуума. Вот это симметрическое начало, независимо от различного содержания в различные времена, было общим для всех тех времен, через которые прошли путь становления основные мотивы орнаментики. Ясно, что эта симметрия должна была находиться в основе отмеченных мотивов орнаментики, в которых большое место занимают идея рода и семьи. Это — симметрия родительской пары, с той лишь разницей, что, говоря о родительской паре, в одном случае надо понимать две фратрии, два коллектива, в другом — два индивидуума.

На рис. 668—673 с родовым деревом связываются две разновидности животных. Эти орнаментальные мотивы, до сего дня не получившие объяснения, всегда останутся загадкой, если мы в них не увидим тотемных предков двух фратрий одного и того же племени. Эти мотивы родительских пар уже никак не могут рассматриваться как орнаментальные формы, связанные с парной семьей. Повидимому, то же происхождение имеет и большая часть родительских пар, состоящих из тех же животных, которые изображены таким же образом по разным причинам. Поэтому есть основание искать в орнаментальных мотивах всех животноподобных родительских пар идейные следы двух основных сил, составляющих основу рода.

Как мы показали, от родительской пары неотделима и идея детеныша. Следовательно, с теми же историческими понятиями связаны и идейные символы, выражающие в орнаментике смысл детеныша. И здесь, в первую очередь, приобретают важное значение в разных обличиях показанные родительские пары и детеныши. На рис. 674—682 родительские пары то человекоподобны, а детеныши животноподобны, то детеныши человекоподобны, а родители животноподобны. Эта равноценность и есть яркий след тотемизма и говорит о семейно-родовых формах, при этом идея детеныша, с одной стороны, содержит в себе смысл умножения потомства всего рода, с другой — смысл предка рода.

Известно, что в последующей стадии развития рода каждая фратрия делится на дочерние роды; итак, в основном роду создаются четыре брачно-семейные единицы, которые, однако, вновь продолжают сохранять фратриальные законы брачных отношений. С подобными понятиями связаны пережитки орнаментальных форм, представленные на рис. 683—688. Аналогичные идеи мы находим также в орнаментальных мотивах с чисто растительными формами (рис. 689—693).

Таким образом, древа жизни снова связываются с четырьмя силами, обусловливающими явления роста и плодоношения и представляющими собой уже не силы природы, а общественные силы. В связи с этим даны рис. 694—698. Как мы видим, кроме четырех сил природы, в основе соответствующих мотивов орнаментики лежали также эти четыре общественные силы. В этой связи представляют большой интерес рис. 699а—699б.

Исследованные мотивы дают возможность в таком же плане объяснить орнаментальные формы, имеющие еще более сложный вид (рис. 700—707), которые являются пережитками своеобразных родовых деревьев или, вернее, тотемных столбов. Они сравнимы с тотемными столбами племен и народов, находящихся на низком уровне развития (рис. 708—710).

Теперь становится возможным объяснить сущность изображений существ, имеющих более сложный вид и считавшихся фантастическими. Выясняется, что основа всего этого не фантазия, а историческая действительность — семейно-родовые отношения, дуальные и фратриальные организации в различных формах. На это наложили свою печать также религиозные представления, становясь причиной для все новых и новых орнаментальных форм. С целью объяснения сложного вида изображений различных существ приведены рис. 711—766.

Выясняется, что и «геометрические» моти-

вы орнаментики тесно были связаны с общественными понятиями, которые в разные эпохи преломлялись различным образом.

Все эти мотивы и связанные с ними понятия, обязанные своим происхождением жизни человека и его борьбы, естественно, тесно переплелись с понятием древа жизни, что уже есть родовое древо жизни в настоящем смысле этого слова. Следовательно, и соответствующие мотивы орнаментики выступили вместе с древами жизни и их атрибутами. Наилучшими образцами таких орнаментальных мотивов являются сложные и великолепные украшения на полях заставочных страниц рукописей. Каждый такой орнамент (рис. 767—768), своим далеким происхождением, является сугубо обобщенным родовым памятником, где то в ясном, то в усложненном построении свое место заняли пережитки воплощений важнейших явлений прошлого.

По исследованным вопросам имеются также богатые свидетельства в мифологических памятниках, легендах, обрядах, в старых представлениях и других источниках, из которых приведено здесь много примеров. Эти последние, с одной стороны, помогают делу изучения орнаментики, с другой — сами также получают некоторые объяснения.

Глава седьмая. Заставка, хорал, колонка, часовня, купол, башня, храм, жезл, одежда и их орнамент. Исследование составных частей основных орнаментальных мотивов, как мы полагаем, дает возможность открыть перед наукой занавес, прикрывавший вопросы происхождения и идейного содержания наисложнейших и богатейших орнаментальных мотивов.

Выясняется, что заставки и хоралы являются вообще не только отражением архитектуры в искусстве миниатюры и в разных разделах орнаментики, но что эти формы в архитектуре и в других областях своим декоративным и орнаментальным значением опять-таки связаны с важнейшими вопросами действительности и понятиями прошлого. В их целостности также воплощена идея рода, фратрии, племени и племенной группы, семьи, народа, государства.

Каждая из указанных форм является своеобразным родовым деревом в историческом смысле и самом широком значении этого понятия. В этом разрезе в данной главе обсуждены рис. 780—841, основные орнаментальные мотивы и формы которых представляют собой простые или сложные комбинации символов древа жизни, плодоношения, предков, соответствующих божеств, «геометрических» форм и т. п.

То же самое можно сказать и о башнях, часовнях, куполах, колоннах (рис. 842—911), жезлах (рис. 918), коронах (рис. 912—917), порфире (рис. 920), вообще одежде, домашней утвари, инструментах, люстрах, коврах, украшенных орнаментами или имеющих декоративное оформление (рис. 920—930), то-есть обо всем том, посредством чего выражались идейные символы цветов, пестико-плодовых органов, зерно-семенных элементов, древа жизни, родительских пар, детенышей, орнаментальных рядов, обозначающих вековечность жизни, предков, семейно-родовых факторов, дуальных и фратриальных организаций и всех других мотивов. Но, как выяснится, нет такой области народной культуры и искусства, где основное внимание не было бы уделено этим мотивам и связанным с ними вопросам. И это естественно, поскольку, являясь различными областями отражения жизни того же народа, они должны были служить прежде всего запросам, имеющим жизненное значение для данного народа.

Особого внимания заслуживают рис. 842—911, с помощью которых получают объяснение не только данные орнаментальные формы, но и такие архитектурные сооружения, как купола, часовни на различных ступенях их развития.

Глава восьмая. Орнаментальные мотивы, связанные с празднествами, обрядами, мистериями и театральными сценами. Празднества, обряды, мистерии, театральные сцены и т. п., начиная с самых древних времен, составляли неразделимую сторону жизни каждого народа. В основе всего этого первоначально лежали конкретные материальные и экономические предпосылки, а затем и мифологические, религиозные представления. В недрах первобытного бесклассового общества эти явления рождались и развивались стихийно, в борьбе людей с природой во имя материальных благ. Именно поэтому на этих торжествах и церемониях главное место отводилось древу жизни, символам плодородия, священным напиткам (эликсирам жизни), предкам родов, историческим и мифологическим героям, божествам плодородия и т. д. Все это, в

свою очередь, получило широкое отражение также в мотивах орнаментики. Следовательно, нельзя составить полное представление об основных мотивах орнаментики без учета указанного обстоятельства.

Выясняется, что многие изображения на хоранах связаны с праздничными и театральными церемониями, поскольку хораны располагали и сценическими удобствами. Рис. 931—935, 948, 953—966, 1009—1012 этой главы, как и рис. 1042, 1071, 1112, 1114—1118 следующей главы, показывают, что концы выступающих балок на колоннах хоранов выполняли роль своеобразных подмостков. На них выступали различные исполнители, то с фабулой любви и плодородия, то в сцене мифологической борьбы и битвы вишапов-драконов, то в роли народных комедиантов и гусанов. Рис. 932, 983, 936—955 показывают и широкое распространение практики употребления разнообразных масок и ряжения во время праздничных церемоний и театральных представлений.

Рис. 958—967 показывают, что во время этих торжеств и церемоний в центре внимания находились древа жизни и их атрибуты.

Комедианты, выступающие с ветками древа жизни на концах указанных балок, выдают одну из первобытных ступеней канатоходства. На рис. 967 представлена сцена, где балка стоит перпендикулярно и вновь увязывается с колоннообразными древами жизни.

Во время праздеств и обрядов в древнейшие времена, как приз или дар, особое место занимали т. н. элексиры жизни, приготовляемые особым способом из различных растений. Эти напитки считались тесно связанными с древами жизни. Поэтому в орнаментике занимают большое место также сосуды и рога для «элексира жизни», изображаемые зачастую в виде древа жизни. В этой связи приведены рис. 969—1011. В частности, зерно-семенные символы, эти содержательные отражения идеи плодоношения и плодородия, своими предметными воспроизведениями в виде различных «плотых яблок» и игральных мячей, также занимали большое место в указанных торжествах, обрядах, вплоть до того, что считались символами государственной и религиозной власти. В связи с этим исследуются многочисленные данные из эпоса, быта, древней мифологии, фольклора и прочих источников. В этой же связи использованы рис. 1012—1020.

Глава девятая. Мотивы борьбы и мифология драконоборства в орнаментике. То богатое содержание, которое имеется в основных мотивах орнаментики, как своеобразного отражения человеческой жизни и мышления, дает основание искать в этих мотивах отголоски идеи борьбы и мифологии драконоборства.

Выясняется, что в орнаментальных мотивах борьбы, с одной стороны, содержатся обобщения добрых сил природы и общества, а, с другой стороны, — угнетающих. С первой группой этих сил мы уже знакомы (основоположницы и основоположники родов, мифические герои, добрые божества и т. п.). Что касается угнетающих и злых сил, то они в себе обобщают идею всех тех сил, которые причиняют зло и вред данному обществу.

Отражение борьбы этих двух противоположных сил мы и находим в тех орнаментальных мотивах, где друг против друга ведут смертельную борьбу, с одной стороны, животноподобные и человекоподобные герои, а с другой — различные чудовища. Картины этой борьбы часто ассоциируются с мотивами древа жизни, пестико-плодовых, зерно-семенных символов и др., показывающими, во имя чего ведется эта борьба.

Здесь мы останавливаемся только на тех мотивах этой борьбы, где злые и враждебные силы изображены в виде змей-вишапов, причем подробно говорится о том, что не все изображения змей-вишапов связываются со злыми силами, потому, что и они первоначально рассматривались как тотемы (рис. 1021—1036в). Затем, приводятся изображения змей-вишапов, которые рассматривались как злые силы, олицетворявшие угнетающие силы природы и общества. Таковы рис. 1037—1051, 1056—1057, где с этими силами сражаются яисты, разные птицы, львы и т. д. Особое внимание уделено мотиву волка, как широкому обобщению противоборствующих сил в битве вишапов (рис. 1058—1072). Здесь исследуются также другие свидетельства, в частности песни пахаря — «коромслы».

В этой связи появляется возможность дать новое толкование найденным в Армении древним каменным стеллам, именуемым «вишапа-

мен», которым посвятили свои специальные исследования Н. Я. Марр и Я. И. Смирнов, И. И. Мещанинов, Б. Б. Пиотровский, М. Х. Абегян, Г. А. Капанцян и другие.

Становится возможным более широко разъяснить мифы о любви и плодородии, в основе которых также лежала жизнь человека и его неустанная борьба против угнетающих его сил. Выдвигаются новые положения и об армянском эпосе, некоторых древних преданиях (Арташес и Артавазд и др.), театральных церемониях и соответствующих орнаментальных мотивах, как и древних знаниях по летоисчислению, астрономии и т. д. Благодаря всему этому становятся еще более понятными орнаменты хоранов и застав, являющиеся самыми сложными и содержательными комбинациями в орнаментике.

Как в предыдущих главах, так и здесь создается удовлетворительная основа для дополнения новыми данными положений советских специалистов (С. П. Толстова и других) относительно дуальных организаций и мифов о близнецах-антиподах.

Обстоятельно разъясняется, как в дальнейшем, в условиях классово-антагонистических формаций, социальные противоречия и классовая борьба также находят свое отражение в орнаментальных мотивах борьбы и правдоискательства. С этой целью приводятся многочисленные данные не только из разных областей орнаментального искусства, но и из мифологии, эпоса «Сасунци Давид», народных песен, игр, обрядов, истории социальных движений и т. д. В связи с этим одновременно привлекают внимание и те орнаментальные мотивы, в которых нашли отражение идеи патриотизма и борьбы с иноземными поработителями.

Все это убеждает, что если нельзя представить человеческую жизнь без непрестанной и упорной борьбы, нельзя также представить орнаментику и мифологию без тех полнокровных мотивов, которые отражают эту многогранную сложную борьбу.

Во всех главах работы приводится множество примеров из орнаментики и культуры различных народов, причем эти примеры можно бесконечно умножить.

На основании приведенных фактов становится еще яснее вопрос общностей орнаментальных мотивов разных народов. Прежде всего наблюдается общность содержания, которая обусловлена сходными жизненными условиями различных народов (родовой строй, тотемизм, дуальные и фратриальные организации, борьба против угнетающих сил природы и общества, образ жизни, основанный на охоте, скотоводстве, земледелии, знания, связанные с опытом, религиозные представления и т. д.).

Что касается общих изобразительных форм и средств, то они обусловлены самой природой с ее растительным, животным и неорганическим мирами. Но как во всех других областях культуры, так и в орнаментике эти общности у каждого народа преломляются своеобразно, приобретая конкретные, самобытные формы и облик.

Этим, однако, не отвергается фактор взаимовлияния культур разных народов.

Вышеизложенное показывает, что до сего времени надлежащим образом не были подняты и научно освещены самые важные вопросы армянской орнаментики, а именно происхождение и идейное содержание основных мотивов этого искусства.

Научные работы в области орнаментального искусства вообще носили односторонний характер и заключали в себе немало ошибок, а клерикально-буржуазные теоретики развивали антинаучные и реакционные теории и взгляды.

Правда, советские специалисты всегда давали достойный отпор этим теориям и их отголоскам, выдвигая теоретически правильные положения, но тем не менее эти правильные взгляды и предположения не всегда были в достаточной мере подкреплены анализом и конкретным изучением орнаментальных мотивов.

Факты показывают, что основные мотивы как армянской орнаментики, так и орнаментики других народов зародились в первобытном обществе. Создатели этих мотивов имели значительный опыт земледельческой и скотоводческой жизни.

В основе ведущих мотивов орнаментики лежали конкретные материальные предпосылки. Этими предпосылками и основами были, с од-

ной стороны, природа с ее органическим и неорганическим мирами, с другой — общественные силы.

Основные мотивы орнаментики первоначально имели конкретное содержание и практическое значение.

В основу цветковых, плодово-ягодных, зерно-семенных мотивов, древа жизни, четырех элементов, мотивов родительских пар, как и растительно-животных мотивов и их взаимосвязей легли силы природы. Одновременно они отражали также общественные отношения и понятия. С последними особенно тесно связаны мотивы древа жизни и животные мотивы со своими простыми и сложными разновидностями. Через них получали свое выражение вопросы рода, племени, их внутренняя организация, понятия основательницы и основателя рода, вопросы их жизни, борьбы, религиозных представлений и т. д.

В течение веков орнаментальные мотивы развивались и видоизменялись, возникали новые и новые комбинации. Многие старые, весьма содержательные мотивы со временем трансформировались в непознаваемые формы, различные символы и дошли до нас как орнаментальные декоры, отражающие эстетические вкусы многих поколений.

Это было вызвано, прежде всего, изменениями общественной жизни и мышления. Вследствие зарождения классовых отношений, появления государства и крушения родовых устоев, мотивы, связанные с родовыми институтами, в основном теряют свою роль и значение.

Идущие из глубины веков богатые орнаментальные мотивы впоследствии встречают новое отношение со стороны христианства и приспосабливаются к церковной идеологии. Трудовой же народ всегда с любовью хранил свои древние и красочные орнаменты, развивая их и своеобразно связывая со своими буднями, думами и чаяниями.

Видоизменению орнаментальных мотивов, утрате их конкретного содержания в большой степени способствовали и другие причины: вспомним закономерность обобщений. Каждая орнаментальная форма постепенно удалялась от конкретной первопричины, чтобы отобразить идею не частную, свойственную лишь данной единице, а общую, отражающую общие черты всех соответствующих единиц и понятий. По этой же причине орнаментальные формы развивались от конкретного к общему и удалялись от материальной первопричины, теряя свой первоначальный вид. К тому же в искусстве наблюдается и одна естественная тенденция — подчеркнуть, преувеличить, сделать предметом особого внимания то или иное явление и понятие, выделить их из окружающей среды. Поэтому зачастую данный мотив совершенно терял свой прежний облик. Видоизменениям и вариациям орнаментальных мотивов способствовал, с другой стороны, материал, технические особенности разных областей искусства, а также мировоззрение, вкусы и мастерство их исполнителей.

Упомянутые причины вызвали создание таких орнаментальных мотивов, которые настолько удалялись от своих материальных основ, что сегодня уже трудно понять их сущность.

Тем не менее бесконечно богатые мотивы орнаментики, в частности сокровища средневековой армянской миниатюры, дают возможность осветить основные вопросы их происхождения и идейного содержания. Естественно, что мы рассмотрели далеко не все мотивы, встречающиеся в народной орнаментике; так, мы умышленно не касались пейзажных мотивов, сюжетов, взятых из исторических произведений и памятников художественной литературы. Мы обошли также известную часть линейно-ленточных орнаментов и т. д.

В данном труде, несомненно, будут недостатки и пробелы, однако можно надеяться, что работа в целом поможет более углубленному изучению народного творчества в области орнаментального искусства как армянского народа, так и других народов и будет способствовать разрешению ряда смежных вопросов истории искусства, а также археологии, мифологии, фольклора и этнографии.



ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԱՂԲՈՒՐՆԵՐ, ՑԱՆԿԵՐ

Երկա աշխատությունը չտպագրելու նպատակով օգտվել ենք բազմաթիվ աղբյուրներից. դրանցից հիշատակում ենք միայն այնպիսիները, որոնցից ամենը կատարված են մեկնաբանություններ. Դրանք, հիմնականում, բաժանվում են երկու խմբի՝ տպագիր և ձեռագիր։

Տպագիր աղբյուրների քանակը ներկայացնում ենք ազգանական հայոցգականությամբ՝ հիմք ունենալով հեղինակների ազգանուններն ու մականունները կամ գրքերի խորագրերը։ Ամենավաքիվ գնագնում, երբ հեղինակի անունը գնահատված է եղել գրքի խորագրի մեջ (օրինակ, «Երբոյ Հոբի մեկոյ Դրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրությունք...»), նախ նշել ենք հեղինակի մականունը կամ ազգանունը՝ առնելով ուղղականի փակագծի մեջ, ապա գնահատել ենք գրքի խորագիրը. հրատարակության տեղը և տարեթիվը (Նաբեկացի Գ.], Մերոյ Հոբն մեկոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրություն, ի Վենետիկ, 1840)։

Քանի որ մատենագրական համառոտ քանակ են կազմում հայերեն ու ռուսերեն տպագիր աշխատությունները, ուստի նախ ներկայացրել ենք հայերեն, ապա ռուսերեն գրքերը՝ առաջինները հայկական, երկրորդները ռուսական աղբյուրների հետազոտականությամբ։ Ըստ որում, մարքսիզմ-լենինիզմի կլասիկների բոլոր երկերը քույլ ենք տվել սկզբից։

Ձեռագիր աղբյուրների քանակը ներկայացրել ենք հատուկ տախտակներով, որոնք նպատակ ունեն պատասխանել նաև այդ ձեռագրերի հետ կապված որոշ կարևոր հարցերի։ Այդ աղբյուրները բացարձակապես պահպանում են Հայկական ՍՍՌ Գիտական Մատենադարանի ձեռագրական բաժնին։ Նշված տախտակներից առաջինը քույլ է տալիս այն ձեռագրերը, որոնցից օգտագործված են միայն մանրանկարներ, իսկ երկրորդ

տախտակում՝ այն ձեռագրերը, որոնցից կատարված են ամէտացին մեջբերումները։

Օգտագործված ձեռագրերը ցույց տվող տախտակներից հետո գտնվել են երկու ձեռագրի (Մ№ 9422 և 6257) համեմատական ամենլի ընդարձակ ու մանրամասն նկարագրություններ՝ առանձին-առանձին։

Հարկ չենք համարել հատուկ ցանկերով ցույց տալ ինչպես Հայկական ՍՍՌ Պետական Մատենադարանի ձեռագիր համալիրների ֆոնդից, արխիվային բաժնից օգտագործած ձեռագիր ապրյուրները, այնպես էլ Հայկական ՍՍՌ Պետական պատմական քանդարանի որոշ հուշարձանները, որոնք առանձին քիվ չեն կազմում, և որոնց մասին նշումներ կատարված են այն էջերում, ուր խոսվում է նրանց վերարերյալ։

Օգտագործված նկարների մասին խորագրի տակ ամփոփ տեղեկություններ են տրվում այդ նկարների հետ կապված կարևորագույն հարցերի առթիվ։ Այստեղ է նշված նաև, թե գեղանկարների ու գունավոր նկարների ովքեր են ընդօրինակել։

Քանի որ ներկա աշխատության մեջ ընդգրկված են մի շարք ժողովուրդների զարգացման առնված բազմաթիվ նմուշներ, ուստի այդտեղ հատուկ ցանկով ցույց են տրված նաև այդ նկարները՝ ըստ ժողովուրդների։

Հատուկ անունների ցանկում տեղանունների և կենցաղանկարագրերի անունները նշումի տակ նկատի են առնված այն էջերը, ուր տեղա են արդեն հատուկ անվան իմաստ ստացած մի շարք հասարակ անուններ։ Այդպիսիներից են, օրինակ, տեռուն, տեռուն, տեռուն, տեվերը և այլն, որոնք կամ տոտեմներ են կամ կենցաղանկարագրեր։ Աշխարհագրական վայրերի անունների հետ միասին ցույց են տրվել նաև ժողովուրդների, տվյալ վայրի բնակիչների անունները, որովհետև ներկա աշխատության մեջ դա շատ էական նշանակություն ունի։ Միջերկրական համար առանձին տառերով գրված անուններն ու բառերը ցույց են տվել հայերեն քարգմանությամբ, իսկ գրաբարյան ձևերը և հին ուղղագրությունը՝ նորով (բացի սահմանքից, խիստ անհրաժեշտ դեպքերից)։

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՏՊԱԳԻՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ա. Մարգարյան, Քաղաքատնտեսական քննագատության կուրսը, Երևան, 1948։

Карл Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана „Первобытное общество". Архив Маркса и Энгельса, том IX. Огиз—Госполитиздат, 1941.

Ա. Մարգար, Ա. Ղազարյան, Հնագույն երկիր, II, Երևան, 1950։

Ա. Մարգար և Ա. Ղազարյան, Համաշխարհական պատմության ժամանակագրություն, Երևան, 1952։

Մարգարյան և Ղազարյան տարեցույց ժամանակագրության, Երևան, 1954։

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, том IV, Москва, 1937.

Ա. Ղազարյան, Հնագիտություն, ժամանակագրական և պատմական ժողովածու, Երևան, 1948։

Ա. Ղազարյան, Անդր-Դնեստրյան, Երևան, 1940։

Ա. Ղազարյան, Հնագույն ժամանակների և միջնադարյան վաղ ֆեոդալական հասարակության վերաբերյալ, Երևան, 1948։

Ա. Ղազարյան, Բնության գիտությունների, Երևան, 1950։

Վ. Ի. Լենին, Մարքս — Ենգելս — մարքսիզմ, Երևան, 1950։

Վ. Ի. Լենին, Գրական ժառանգություն, Երևան, 1948։

Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր 5, չորրորդ հրատարակություն, Երևան, 1948։

Ի. Մաչինյան, Դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմի մասին, Երևան, 1952։

Ի. Մաչինյան, Մարքսիզմը և լեզվաբանության հարցերը, Երևան, 1951։

Ի. Մաչինյան, Մարքսիզմի անհատական պրոբլեմները ՍՍՌՄ-ում, Երևան, 1952։

Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական ասքեր, Երևան, 1940։

Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1941։

Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական առասպելները, Վաղարշապատ, 1899։

Աբեղյան Մ., Հայոց հին պրոֆանության պատմություն, I, Երևան, 1944։

Աբեղյան Մ., Հվիշապների հետ մղած կռիվները հայ ժողովրդական հավատալիքների մեջ, Երևան, 1941։

Աբրահամյան Ա., Դավիթ Ալավկա որդու կանոնները, Երևան, 1952 (առանձնատիպ «Էջմիածին» ամսագրից)։

Աբրահամյան Վ., Արվեստները Հայաստանում IX—XVIII դդ., Երևան, 1946։

[Ադամանդյանց], Ազգագրական պատմություն Հայոց, Ցիցեռն, 1900։

Աղգագրական հանդես, I, Պետ., 1896։
Աղգագրական հանդես, II, Թիֆլիս, 1897։
Աղգագրական հանդես, V, Թիֆլիս, 1899։
Աղգագրական հանդես, VI, Թիֆլիս, 1900։
Աղգագրական հանդես, VII—VIII, Թիֆլիս, 1901։
Աղգագրական հանդես, X, Թիֆլիս, 1903։
Աղգագրական հանդես, XI, Թիֆլիս, 1904։
Աղգագրական հանդես, XV, Թիֆլիս, 1907։
Աղգագրական հանդես, XXIII, Թիֆլիս, 1912։
Աղգագրական հանդես, XXV, Թիֆլիս, 1914։
Աղգագրական հանդես, XXVI, Թիֆլիս, 1917։
Աղբիւրեան Գ., Հին հարսանիք, Վիեննա, 1885։
Աղբիւրեան Գ., Հին հարսանիք, Վիեննա, 1910։
Աղբիւրեան Գ., Մեռնիմ, Վիեննա, 1893։
Աղբիւրեան Գ., Մեռնուան, Վիեննա, 1883։
Աղգիգրատական ցուցակ Տ. Տ.։ Թիֆլիսի հայոց ժառանգաւորաց հոգեւոր դպրոց, Թիֆլիս, 1888։
Աճառեան Հ., Հայերէն գոմաւոր բառարան, Թիֆլիս, 1913։
Աճեմեան-Աիգուր, Փառքը Հին Նահապետական ընտանիքում։ Աշխատութիւն պետական պատմական քանդարանի, I, Երևան, 1948։
Ամատունի Բ., Պետրոսեանների վիշապազգայ Վահագնի մասին, տմեցեվոգրէս հայկական ՍՍՌ ԳԱ-ի (հասարակական գիտութիւնների), Երևան, 1951, № 2։
Ամատունի Բ., Հայկական պատմական վիպերգը IV—VII դարերում, Երևան, 1949։
Ամատունի Հ., տես Գիշեր ատոգամարտունեաց։
Ամբարեան, Հովհաննէս, 1888—1890։
Բաղմալեան Գ., Վիեննա, 1847։
Բաղմալեան Գ., Վիեննա, 1896։
Բդոյան Վ., Երկրագործական պատրաստութիւնից մի քանի հնագոյն հայերէն մեկ, Աշխատութիւններ հայկական պատմական քանդարանի, III, Երևան, 1950։
Բդոյան Վ., Հողագործութեան ու ասպարիզութեան պատրաստութեան հայոց մեկ, Երևան, 1947 (գիտնական աշխատանք, տեսութիւն)։
Բենգտսեն, Ն. Գալիա, 1898։
Բրուսոյան Աբգար, Ծամկոտան մեր ժողովրդից, Աղգագրական հանդես, 1895։
Գիրք տեսութեան հայոց, ի Վիեննա, 1850։
Գիրք, որ կոչի Տուէտ ասացուածոյ, Ն. Գալիա, 1737։
Գոլ Մխիթար, Առակներ, Հնագոյն ձեռագրերի համեմատութեամբ և նեղագոյնների քեմ. Պետրոսեան, Երևան, 1951։
[Գոլ Մխիթար], Վահան Բաղատրեան ազգասիրութեամբ Մխիթարայ Գոշի գտատատանագրերը հայոց, Վենետիկ, 1880։
Գոլենի Մ., Հայրենագրական գրութեանների մասին, Երևան, 1934։
Դրգնեանց Մ. Ա., Ձեռագրաց համառօտ և լի քննութեամբ ցուցակ, Կ.—Նախիջևան, 1793։
Դրգնեանց Մ. Ա., Հնախօսական տեղագրութիւն հայրապետական աթոռոյ Սուրբ Էջմիածնի վանից և նորին վանքերաց, Վաղարշապատ, 1865։
Էմինեան Գ. Գ., Հայ ժողովրդի ծագումը, IV, Մոսկվա - Վաղարշապատ, 1902։
Էմինեան Գ. Գ., Հայ ժողովրդի ծագումը, V, Մոսկվա—Վաղարշապատ, 1904։
Էմինեան Գ. Գ., Հայ ժողովրդի ծագումը, VI, Մոսկվա—Վաղարշապատ, 1905։
Էմինեան Գ. Գ., Հայ ժողովրդի ծագումը, VII, Մոսկվա, 1908։
Ընդարձակ տարագրութիւն ս. փրկչեան հիմնադրութեան Էջմիածնի, Տ. Գալիա, 1905։
Թեմական տեղեկագիր Վ., Գասմանեան ալիսորի հայկական գերեզմանոցներուն մասին, տեմեցեվոգրէս հայկական ՍՍՌ ԳԱ-ի (հասարակական գիտութիւնների), Երևան, 1952, № 11։
Թորամանեան Ն., Նիւթեր հայկական հարաբարձուաքեան պատմութեան, I, Երևան, 1942։
Թորամանեան Ն., Նիւթեր հայկական հարաբարձուաքեան պատմութեան, II, Երևան, 1948։
Լալայեան Ն., Տանեմոկի գոմաւոր, II, Թիֆլիս, 1901։
Լալայեան Ն., Մարգարէանեանք հայ բանահիւսութեան, I, Թիֆլիս—Վաղարշապատ, տարեմիքին տեղագրոյ։
Լալայեան Ն., Յովսեփեան բառարան, Թիֆլիս, 1899։
[Լուսաւորչեան Ա.], Պատմութիւն Աղբիւրատեաց հասարակութեան, Թիֆլիս, 1913։
Լիմոնեան Տ., Թատրոնը Հին Հայաստանում, Երևան, 1941։
[Մարգոսեան Մ.], Մոմենթի Թորգոմեան Պատմութեան հայոց, Տիֆլիս, 1913։
Մարգարեան Վասակ Սարգսեան քահանայ Հայկունի, Ա. Էջմիածին, 1917։
Հայկազեան Բ., Հայոց հովիւներու պատմութիւն, Վիեննա, 1904։
[Գորգեան Ն.], Նշանաւոր վարդապետի հոգեբանութիւն նոր ապտակոց, Թիֆլիս, 1914։
Հանգուցեալ, Հայրենիք Գ. Բաբգ., Թիֆլիս, 1897։
Հանդիպ (Գ. Զօհրապ) Գ., Հասարակական մեկերի գործադրութիւն, Երևան, 1927։
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հայրենիք և խմբագրութիւն Ա. Ղանալանեան, Երևան, 1959։
Հայ ժողովրդի պատմութիւն, I, Երևան, 1951։
Հայ չքնաղութեան տեսիլատեսիքի երգերը, Առաջաբանով պատրաստեց հասարակագիտական Ա. Ղանալանեան, Երևան, 1937։
Հանդէս Ամսօրեայ, Վիեննա, 1934։
Հանդէս Ամսօրեայ, Վիեննա, 1936։
Հին հայկական ժանրատեսութիւնների հրատարակութեան պատրաստեց Հ. Ս. Տեսրիկով, Երևան, 1933։
Հովհաննիսեան Տ., Մխիթարայ Այրիվանեցի, Երուսաղեմ, 1933։
Հովհաննիսեան Տ., Քշերանցներ ժողովրդական բանահիւսութիւնից, Թիֆլիս, 1892։
Ղազարեան Տ., Էջմիածնեան ուսմունքը հայ քնաքիչասութեան մեջ, տեմեցեվոգրէս հայկական ՍՍՌ ԳԱ-ի (հասարակական գիտութիւնների), Երևան, 1948, № 3—4։
Ղաֆադարյան Գր., Ազա Մահմեդխանի պատմութիւնը, Երևան, 1962։
Ղաֆադարյան Ն., Գիքն քաղաքը և նրա պիտութիւնը, Երևան, 1933։
Մահնիկյան Հ., Հնութիւնք Ասիոյ, Թիֆլիս, 1899։

[Մ—գ ք—ա ք—ա Տ.]. Տշխարհ Մոգհասրսոի քրքնէրը. Հրատարակեց Ն. Տաճատեան. Պոլսոյ, 1910.

[Մ—գ ք—ա ք—ա Տ.]. Յոգատարութիւնք Տշխարհի Մոգհասրսոյ. Վենետիկ, 1869.

Մ—ժ ք ն—ե ա ն Հ—ի ճ ա ն, Պատմութիւն Տարսնոյ, Տրնեան, 1941.

Մ—ն ք ժ—ա ն—ա ն—գ ր ա ս ի ք յ ա ն ն ն ե ր ը XIII—XVIII դդ., I, Տազմեց Վ. Հակոբեան, Տրնեան, 1951.

Մ—ա Ն. Մ—, Ժողովոյդ ատակաց Վարդապետ. Բ, Մ. Պետերբուրգ, 1894.

Մ ք ն ն ա ք յ ա ն Մ., Քնար հոգեկան, Մ. Պետերբուրգ, 1858.

Մ ե ր յ ա ն Մ., XIII—XVIII գարերի հայ ազնուականի դրամատուները, Տրնեան, 1957.

Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն Ա—ս., Տվիշտա քաղաքագրական և վիշտապատմության պիզանդական մասին, «Տնգեմ» տարեգիրք հայկական ՍՍՀ-ի (Հասարակական գիտությունների), Երևան, 1952, № 5.

Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն Ա—ս., Հայկական ժլլիոգրաֆիայի ժամանակագրական հարցեր (Ժողովածու, անավարտ).

Ն ա զ ա ր յ ա ն Հ., Նախագահարժանք, I, Տփխիս, 1874.

[Ն ա ր ե կ ա ց ի Ց.]. Որքան նշան ժխրոյ Տշխարհի Նորին Վսեմից վանից վանականի Մատենագրութենէն, ի Վենետիկ, 1840.

Ե ր ե ն ց Գ., Վանայ Մոգ, Ա, Քիզիլ, 1888.

Ե ր ե ն ց Գ., Վանայ Մոգ, Բ, Քիզիլ, 1889.

Ե ր ց ա կ ա ց ի Ա ն ա ն ի ա, Տիկերգագիտութիւն և ազգագր, Երևան, 1940.

[Ե ր ս ի ս ե ա ն Ե.]. Տնատն Նիկոլոի Պետրոսեան հայոց կաթողիկոսի. Բանք չափաս. Վենետիկ, 1880.

[Ե ր ս ի ս ե ա ն Ն.]. Թուղթ ընդհանրական, որոշեալ երկոքին հրամանաւ ասլրբ հայրապետին մերոյ տեառն Նիկոլոսի Պետրոսեան, Ըմիրզանին, 1882.

Գ ա ն ձ ա կ ե ց ի Գ. Վ., Հոգևոր երգեր ըստ ժամին, Երևան, 1939.

Գ ա ն ձ ա կ ե ց ի Գ. Վ., Տեղագրական և գրականություն, Երևան, 1948.

Ջ ա ն գ ի ս ե ց յ ա ն Հ ա յ կ ա զ ե ա, Տվյալներ պիզանդական հայատառ ձեռագրերից ազգաբանական նշանակություն ունեցող, Պատմա-բանասիրական հանդես, III, Երևան, 1960.

Մ ա ն ա զ ա ն յ ա ն Ա., Հին հայատառի վաստակը, I, Երևան, 1951.

Մ ա տ ե ա ն ա ն ք, II, Երևան, 1958.

Մ ա տ ե ա ն ա ն ք, Բ—I, Երևան, 1944.

Մ ա տ ե ա ն ա ն ք, Բ—II, Երևան, 1951.

Մ ա ր գ ա ր յ ա ն Բ., Ուսումնասիրություններ Մանկքա-վարդիկան քահանայական ազանդին, Վենետիկ, 1893.

Մ ա ր գ ա ր յ ա ն Մ., Ազուձոր բառգիրք, II, Մոսկվա, 1893.

Մ ե ղ ր ա կ յ ա ն Ա., Քնար ժլիզեզոց վանեզոց, Վաղարշապատ, 1874.

Մ ո ւ ռ ա ծ յ ա ն Ն ե ր ս ե ս, Տիպագրությունից և Փոքր և Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1864.

Մ ա ր ք ո ս, Քաղեց և քարգմանեց Հ. Ալեքսան, Երևան, 1940.

Մ ա ր ո ւ խ ի Վ. Վ., Հին ալիքարի պատմություն (օգտվել հնդ Ցր. Նոթահրյանի «Ալբո Տեղերքի պատմության երգի մեջտեղ»).

Մ ր ք մ ե ն ե ա ն ց Գ., Համոզ-հատոյ, Ա. Գալիս, 1884.

Մ ր ք մ ե ն ե ա ն ց Գ., Մահանա, Ա. Գալիս, 1878.

[Ն ա ն ա ֆ ե ա ն Վ ա ր դ ա զ ա կ ա ն]. Յոգատար տարեմուտի ի Վահանէն Վարդապետէ ասացեալ, հրատարակութեան պատրաստեց Ն. Յովհաննէսեան. Մասնավոր Ցիսնական Տետրիկի ժողովածու. № 1. Երևան, 1941.

Տ ա ք ե ա զ ի Գ., Տիրք հարցմանց, Ա. Գալիս, 1728.

Տ ի ր Մ ի ք ե ա ե ա ն Վ ա ճ ե ա, Պետիր գրագրության, Ա. Գալիս, 1898.

Տ ի ր Մ ա ր գ ա ր ե ց Ա ր ք ե պ ի ս կ ո պ ո ս, Գանգատիս Վանեզոյն, Ա. Գալիս, 1873—1878.

Տ ն ե ց ի Ց., տես Տիր Մարգարեից Արքեպիսկոպոս.

Տ ի մ ի ք յ ա զ ե Ա. Ա., Բանալի ճշմարտության, Մոսկվա, 1901.

[Փ ա զ ա կ ե ա ն Գ.]. Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն Հայոց և քննիւ ասն Վահան Մամիկոնեան, Երևան, 1904.

Փ ր գ ա ե ա ն Փ ա զ ի զ ի ր. Հազարից հոլին Տեղի. Երևան, 1947.

Ք ր ի ս ի, Ժողովածու, Երևան, 1957.

Авдиев В. И., История Древнего Востока, 1948.

Аверкиева Ю. П., Рабство у индейцев Северной Америки, Москва—Ленинград, 1941.

Адонц Н., Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петербург, 1915.

Амиранашвили Ш. Я., История грузинского искусства, I, Москва, 1960.

Андерсен Г., Сказки, Детгиз, 1960.

Арутюнян В. М. и Сафарян С. А., Памятники армянского зодчества. Москва, 1951.

Архитектура Азербайджана, очерки, Баку, 1952.

Васильевич К. В., Внешняя политика русского централизованного государства, Москва, 1952.

Васенов Т. К., Архитектурные памятники в районе Сам, Алма-Ата, 1947.

Бердзенишвили Н., Джавахишвили И., Джанашия С., История Грузии, I. Тбилиси, 1950.

Волкуновский К. В., Песенки, как предмет языческого культа, Киев, 1909.

Вейнарт В. В., Сысоев П. М., Народное декоративное искусство СССР, Москва—Ленинград, 1949.

Веселовский А. Н., Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X, С.-Петербург, 1883.

Виппиков И. И., Из архива Льюиса Генри Моргана, Москва—Ленинград, 1935.

Всеобщая история архитектуры, I, Москва, 1944.

Гагарин Г. Г., Сборник византийских и древнерусских орнаментов, С.-Петербург, 1887.

Городцов В. А., Дако-Сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве, Труды Гос. ист. музея, вып. I, разряд археологический, Москва, 1926.

Городцов В. А., Древние мусульманские светильники в виде сферических глиняных сосудов,

Труды Гос. ист. музея, вып. I, разряд археологический. Москва, 1926.
Гоян Г., 2000 лет армянского театра, II, Москва, 1932.
Данцес Л. А., Древние черты в русском народном искусстве, История культуры Древней Руси. II, Москва, 1950.
Ефименко П. П., Первобытное общество, Киев, 1953.
Захаров А. А., Материалы по археологии Сибири, Труды Гос. ист. музея, вып. I, разряд археологический, Москва, 1926.
Индейская философия, Большая Советская Энциклопедия, том 24, первое издание, Москва, 1927.
История древнего мира, I, Древний Восток, Москва, 1937.
История культуры Древней Руси, II, Москва, 1950.
История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, I, Индия, С.-Петербург, 1883.
История религий тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, II, Китай, С.-Петербург, 1883.
История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, III, Персия, С.-Петербург, 1883.
История религий, тайных религиозных обществ, обрядов и обычаев древнего мира, IV, Египет, С.-Петербург, 1883.
Калевала, второе издание, Москва, 1915.
Капанцян Гр., Хеттские боги у армян, Ереван, 1940.
Ковалевский Максим, Закон и обычай на Кавказе, II, Москва, 1890.
Косвен М. О., Очерки истории первобытной культуры, Москва, 1953.
Кричевский Е. Ю., Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен.., Ученые записки [Ленинградский государственный ордена Ленина университет им. А. А. Жданова], серия ист. наук, вып. 13, Ленинград, 1949.
Латынин Б. А., Мировое дерево, дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы, Известия Гос. Ак. истории мат. культ., вып. 69, 1933.
Леви-Брюл, Первобытное мышление.
Лоренц Н. Ф., Орнамент всех времен и стилей, С.-Петербург, 1898.
Лукреций, О природе вещей, I, Ленинград, 1946.
Маковецкий И. В., Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья, Москва, 1952.
Марр Н. Я., Ани, Ленинград—Москва, 1934.
Марр Н. Я., Смирнов Я. И., Вишапы, 1931.
Маслова Г. С., Народный орнамент вепсов-волжских карел, Москва, 1951.
Материалы и исследования по археологии СССР, № 24, 1952.
Матье М. и Лапунова К., Ткани коптского Египта, Москва—Ленинград, 1951.
Монгайт А. Л., Топография старой Ремани, Краткие сообщения Инст. ист. мат. культуры, XLIV, Москва, 1952.
Моора Х. А., Возникновение классового общества в Прибалтике, Советская археология, XVII, Москва, 1953.
Никольский В. А., Древнерусское декоративное искусство, Петроград, 1923.
Образцы мордовской народной словесности, вып. I, Казань, 1882.
Орбели И. А. и Тревер К. В., Сасанидский металл, Москва—Ленинград, 1935.
Пассек Т. С., Первые земледельцы, По следам древних культур, Москва, 1951.
Петров А., Китайская философия, Большая Советская энциклопедия, том 32, первое издание, Москва, 1932.
Пиотровский Б. Б., Вишапы.., Ленинград, 1939.
Пиотровский Б. Б., История и культура Урарту, Ереван, 1944.
Пиотровский Б. Б., Кармир-Блур, I, Ереван, 1950.
Пиотровский Б. Б., Кармир-Блур, II, Ереван, 1952.
Платон, Сочинения, IV, второе издание, С.-Петербург, 1863.
Повесть временных лет, I, Москва—Ленинград, 1950.
По следам древних культур, Древняя Русь, Москва, 1953.
Происхождение креста, Сборник статей Мауренг Брока, П. Ошара, П. Сентива, А. Немоевского, Инд. научное общество „Атенеа", Москва, 1927.
Пропп В. Я., Исторические корни волшебной сказки, Ленинград, 1946.
Рагозина З. А., История Ассирии, С.-Петербург, 1902.
Рагозина З. А., Древнейший Египет, С.-Петербург, 1903.
Рагозина З. А., История Индии, С.-Петербург, 1908.
Рагозина З. А., История Мидии, С.-Петербург, 1903.
Рагозина З. А., История Халдеи, С.-Петербург, 1902.
Рейнах, Орфей, Москва, 1919.
Родовое общество, материалы и исследования, Москва, 1951.
Руденко С. И., Башкирские курганы, Краткие сообщения.., Инст. мат. культ., XLV, Москва, 1952.
Руденко С. И., Горноалтайские находки и Скифы, Москва—Ленинград, 1952.
Рыбаков Б. А., Древние элементы в русском народном творчестве, Советская этнография, № 1, 1948.
Рыбаков Б. А., Прикладное искусство и скульптура, История культуры Древней Руси, II, Москва, 1950.
Рыбаков Б. А., Ремесло Древней Руси, АН СССР 1948.

Свирин А. Н., Древнерусская миниатюра, Москва, 1960.
Свирин А. Н., Миниатюра Древней Армении, Москва—Ленинград, 1939.
Ситорова Н. А., Очерки по истории ранней городской культуры во Франции, Москва, 1953.
Снегирев В. Л., Памятник архитектуры храма Василия Блаженного, Москва, 1953.
Соболев Н. Н., Василий Блаженный, Москва, 1949.
Сокровища Эрмитажа, Ленинград, 1940.
Соловьев К. А., Русская осветительная арматура, Москва, 1970.
Сорокин В. С., Древние идолы города Тейшебаини, «[illegible]» (Сообщения ГИМ [illegible]), вып. 1951, № 5.
Стасов В. В., Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, С.-Петербург, 1887.
Стасов В. В., Рисунки коптских тканей и новейшие сочинения о них.
Струве В. В., История Древнего Востока, Госиздат, 1941.
Толстов С. П., Древний Хорезм, Москва, 1948.
Толстов С. П., Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен, Проблемы истории докапиталистических обществ, № 9—10, 1935.
Тонаев Г. Н., Ранняя мозаичная мозаика в архитектуре Средней Азии, Москва, 1951.
Тревер К. В., Древнеперсидский термин „рагна", Известия АН СССР, серия истории и философии, № 1, 1947.
Фрезер Дж., Золотая ветвь, вып. I, Москва, 1928.
Фрезер Дж., Золотая ветвь, вып. III, Москва, 1928.
Чубинов Г., Декоративное убранство китайских карасов, Петроград, 1916.
Шейн П. В., Русские народные песни, I, Москва, 1870.
Шурц Г., История первобытной культуры, С.-Петербург, 1898.
Якобсон А. Л., Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, Москва—Ленинград, 1950.
Lehmann Haupt, Armenien einst und jetzt, II, 1931.
Josef Strzygowski, Die baukunst der Armenier und Europa, II, in Wien, 1918.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐ

ՏԱՒՏԱԿ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԵՏԱԿԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱՅՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ, ՈՐՈՆՑ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՆ
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԵՆ ՍՈՒՅՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

№ №	Ձեռագրի №	Բովանդակութ-յունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Պահվելը ում հսկողության
1	7	Ավետաաաաաց	Թուղթ	140	1311 թ.	Մխիթան գյուղ	Գրիգոսափոր	—
2	10	Մեկնութիւնք	»	264	XVI դ.	—	Օգնիկ	—
3	61	Մատենից ատամանաց	»	263	XVII դ.	—	—	—
4	87	«Հնաբուխ»	»	302	1739 թ. սեպտ.	Ն. Գուլիս	—	—
5	155	Նվիրատու...	»	120	XIII դ.	—	Մարգիս	—
6	184	Ճառընտրութիւն	»	376	1401 թ.	Գավիթ	Ազատ Հովհաննես Ագաթանիկյան	—
7	197	Ավետարան	Մագաղաթ	305	1297 թ.	Ակնիկ	Հովհաննես սրբազանիկյան	Թարգս Ստեփանի
8	198	»	Թուղթ	303	1638 թ.	Բագիշ	Մանուկ քահանա	—
9	203	Ճառընտրութիւն	Մագաղաթ	628	1090 թ.	Ճառվանան	Ճառընտրության քահանա	Հայրապետ վարդապետ
10	206	»	»	588	1316 թ.	Գյումրի	Մանիփաննոս, Հովհաննես Մարգսրկյան	Թարգս
11	219	Ավետարան	»	218	1297 թ.	Մուշտաիդ, Քաղքին	Ակոբ	Գրիչը
12	228	»	»	207	1240 թ.	Հասո	Վահրամ	Հովհաննեսի
13	229	»	»	169	XIII–XIV դդ.	—	—	Մեսրոպ Վարդանի
14	247	»	Թուղթ	300	1691 թ.	Նոր Ջուղա	Գրիգոր Գրիգ	Հայրապետ
15	253	»	Մագաղաթ	261	1033 թ.	—	Գրիգոսափոր	—
16	284	»	Մագաղաթ՝ 11—30, Թուղթ՝ 1—10, 31—337	337	1373 թ.	Սալմաղ	Գրիգոր Գրիգ	—
17	288	»	Թուղթ	274	1321 թ.	—	Գրիգոսափոր	—
18	303	»	»	269	1433 թ.	Մշոյ գյուղ Նշկոթ	Հովհաննես	—
19	313	»	»	259	XI դ.	—	Հովհաննես քահանա	—
20	313	»	»	255	1333 թ.	—	Մանիփաննոս	—
21	318	»	»	261	XIV—XV դդ.	—	—	—
22	338	»	Մագաղաթ	318	1559 թ.	Էջմիած	Գրիգոր քահանա	—
23	349	Ճառընտրութիւն	Մագաղաթ՝ 1—633, Թուղթ՝ 634—682	682	1695 թ.	Ն. Գուլիս	—	Մարկոս, Մագաքիա
24	352	Ավետարան	Թուղթ	309	1280 թ.	Մուշեղ ս. Գեղարդ	Մկրտիչ	—
25	355	»	»	253	1318 թ.	Եղեմարդ	Նիկողոս քահանա	—
26	378	»	Մագաղաթ	311	XII—XIII դդ.	—	Թարգս	Գրիչը
27	379	»	Մագաղաթ՝ 1, 14, 88, 142 Թուղթ՝ մնացորդը	190	XII դ.	—	—	—

№	Ձեռագրի №	Բովանդակությունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Ծագումը կամ նկատելիը
28	350	Ավետարան	Թուղթ	313	1310 թ.	Հովանավանք	Մարկոսյոց	—
29	352	»	»	287	1359 թ.	Առատաշատ	Առաքել քահանա	—
30	412	Բժշկարան	»	324	1488—89 թթ.	Ժամչյան նիկիր	Հանգ. քահանա	—
31	418	Գր. Նյուսացի	»	170	XIV—XV դդ.	—	Թուղթ	—
32	481	Ժողովածու	»	90	1621 թ.	—	—	—
33	497	Աշուղք Աշուղյա	»	193	1818 թ.	—	Կարգան	—
34	521	Կարգ Հարանց	»	261	XIV դ.?	—	Մարգիս կիրա-Նահապ?	—
35	524	Խոնհարքիչք	»	282	1871 թ.	Բնչա	Առաքսեասյոց քահանա	—
36	713	»	»	348	1901 թ.	—	Աբրահամ, Մանվանեան	—
37	819	Ժամագիրք Առաքելական	»	172	1288 թ.	Նրշնկա	Հովհաննես ատրճաշոց	—
38	840	Ժամագիրք	»	200	XIII-XIV դդ.	—	Նիկոլոս	Նիկոլոս Քահանա(յի)?
39	878	»	Մագաղաթ	477	1388 թ.	—	—	Մինաս
40	883	»	Թուղթ	288	1450 թ.	Ալթկի	Հովհաննես	—
41	885	»	Մագաղաթ	382	IX—X դդ.	—	—	—
42	887	Ավետարան	»	338	1311 թ.	Մեչոտափա	Հայրապետ քահանա	—
43	893	Տոնապատ	Թուղթ	282	1878 թ.	Մոշին	Մինաս Նիկոլ	—
44	899	Կարգ Մաշտոց	»	339	XV—XVI դդ.	Շատախ վանք	Հովհաննես ատրճաշոց	—
45	1030	Մաթեմատիկական գաղտնիքներ	»	90	XVII—XVIII դդ.	—	—	—
46	1078	Մեկնություն	»	287	1384 թ.	Նրշնկայի գավ.	Թարգ. Մանվել	—
47	1083	Մեկնություն	»	328	1819 թ.	Հարիճա վանք	Հովհաննես	—
48	1304	Հայտարարություն	»	249	XVII դ.	—	Մարտիրոս	—
49	1306	»	»	272	XVII դ.	—	Հովհաննես Նիկոլ	—
50	1310	Ավետարան	Մագաղաթ	209	1321 թ.	Հասանկի վանք	Բգհատիս	—
51	1320	Ժամագիրք	Թուղթ	270	XIII դ.	Ան վանք Ծովհաննես	Հովհաննես	—
52	1326	»	»	238	1901 թվական ոսկի	—	Հովհաննես, Տնտեղ	—
53	1330	Մարգիս-գիրք	»	283	1389 թ.	Նրշնկա	Հովսեփ	Պրտաման Ս. Գալուստի
54	1333	Հայտարարություն	»	209	1730 թ.	Էջմիածին	—	
55	1390	Ընտանիոց	Մագաղաթ 1—197, Թուղթ 198—316	316	1308 թ.	Մեծ	Գրիգոր գրիչ	Գրիչը
56	1901	»	Թուղթ	321	1331 թ.	—	Մարգիս քահանա	—
57	1907	»	»	304	1380 թ.	Հայրան գյուղ	Գաղիկ տարվա	—
58	1737	Ժողովածու	»	303	XVII դ.	—	Առաք Նիկոտաղի	—
59	1770	»	»	388	1882 թ.	—	Առաքսեասյոց	—
60	1960	Մ. Խորենացի, Պատմ. Հայոց	»	196	1888 թ.	Քհ.քիքոսյան?	Աբրահամի քահ. քհ.քիքոսյանց	—
61	1979	Գիրք պատմության Գրիգորի արքայ. Պարսից	»	378	XIII դ.	—	Մանուել	—
62	2061	Գանձարան	»	151	1310 թ.	Չիքսուչին	Գրիգորիս քահանա	—
63	2234	Ժողովածու	»	369	XVII դ.	—	—	—
64	2274	Ավետարան	Մագաղաթ	333	999 թ.	Նոգամանք	Հովհաննես	—

* Պատկեր Մեծաւ քաղաքի.

№	Ձեռագրի №	Բովանդակությունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Ծագումը կամ պատմությունը
65	3414	Շարակնոց	Թուղթ	272	XIII–XIV դդ.	—	Պետրոսի տարեգրություն	—
66	3389	Ավետարան	Մագաղաթ	338	1300 թ.	—	Մարգիս տարեգրություն	Հայրապետ քահանա
67	3439	»	»	381	XIII դ.	Կիլիկիա	—	—
68	3430	»	Թուղթ՝ 1, 88, 134, 313, Մագաղաթ՝ մնացածը	395	1390 թ.	Սկևռա	Մանգասարեան քահանա	—
69	3439	Ժողովածու	Թուղթ	384	1872 թ.	Ամիթ Գոշ. վանք	Գրիգոր, Յովհաննես	Վանեցի Մանուկ
70	3501	Ավետարան	Մագաղաթ	389	1530 թ.	Բանակ	Կոստանդին	—
71	3706	Աստվածաշունչ	»	690	1550— — 1590 թթ.	Կաֆա	Վրքանեան, Հարություն	Նիկողայոս Երից
72	3743	Ավետարան	»	314	1292 թ.	—	Յիրոտոս. Սիմեոն	Գրիգոր
73	3744	»	Թուղթ	301	1305 թ.	Ամիթ		—
74	3806	»	»	297	1308 թ.	Մանոց գոմատի ս. Քաղ. վանք	Վարդան	—
75	3838	»	»	321	1360 թ.	Նարա	Հովհաննես Երից	—
76	3817	»	»	303	1800 թ.	Կարին	Մանուկ Գրիգորյան	—
77	3818	»	»	194	XVI դ.	—	Հեռավոր	—
78	3839	»	»	301	1838 թ.	—	Հովհաննես	—
79	3843	»	»	318	1884 թ.	Ագիամոսոր	Կոստանդին Գրիգորյան	Յոհաննես
80	3844	»	»	376	1887 թ.	—	Աստվածատուր գրչից	—
81	3845	»	»	319	1888 թ.	Նորամանգ	—	Մանկի Գրիգոր տարեգրություն?
82	3850	»	»	321	1880 թ.	—	Մանկանեան Երից	
83	3890	»	»	343	1918 թ.	Քարգյանց անապատ	Թամա քահանա	Մարգարիտ
84	3948	Մոլոց	»	283	XIII դ.	—	—	—
85	3961	Ժողովածու	»	306	1381 թ.	—	Մխիթար Անեցի	Գրիգոր
86	3933	Ավետարան	Մագաղաթ	411	1381 թ.	Հասանկա	Մարգիս տարեգրություն	Վարդան?
87	3949	»	Թուղթ	363	1483 թ.	Ամնդ (Փոքր Քարտիզ)	Մխիթար Երից	—
88	3992	»	»	362	1509 թ.	Գողթնի	Յիրոտոս. Գրիգորիս	—
89	3438	Ժողովածու	»	200	XVII դ.	—	Գրիգոր. Հովհ	—
90	3431	»	»	330	1879 թ.	—	—	—
91	3911	Մաշտոց տարեդարձի	»	393	1387 թ.	—	—	—
92	3708	Ավետարան	»	347	1331 թ.	Ամիթ Գոշ. վանք	Հովհ	Յովհան
93	3711	»	»	311	XIII–XIV դդ.	—	—	—
94	3718	»	»	303	1421 թ.	Վան	Տարեգրություն քահանա	—
95	3717	»	»	328	1392 թ.	Նիկոսի գյուղ (Փոքր Քարտիզ). Մանուկ Նշանի տեղում	Պետրոս տարեգրություն	Հովհաննես
96	3722	»	»	304	1304 թ.	Նոր Ջուղա	Հովհ	Մինաս Գրիգորյան
97	3705	»	»	338 էջ	XII դ.	—	Հովհաննես	—
98	3729	Մոլոց	»	243 էջ	1484 թ.	Հոլոց քար	Մանկանեան տարեգրություն	—

№№	Ձեռագրի №	Բովանդակությունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Պատկանել է՝ նշումները
99	3707	Ավետարան	Բուղթ	373	1300 թ.	Հին	Հայտնաբերված չէ	—
100	3779	Ժամգիրք	»	543	1337 թ.	Դարձանաքիր, Ամոց վանք	—	—
101	3783	»	»	387	XII դ.	—	Գրիգոր	—
102	3784	Ավետարան	Մագաղաթ	369	1027 թ.	Մհկյան	Թոմա Սյունի	—
103	3785	»	»	310	1068 թ.	Մանդակու վանք	Հովհաննես	—
104	3796	Մեկնութիւն սարկաւագաց	Բուղթ	633	XII—XIII դդ.	—	Անորոշ	—
105	3822	Մաշտոց	Մագաղաթ	329	XIII-XIV դդ.	—	Մեկնիչքի նկարագրությամբ	—
106	3884	Ծաղկիրք	Բուղթ	222	1481—1478 քք.	—	Մանգիանոս Ագրիպա	—
107	3974*	Ավետարան	Մագաղաթ	1	X—XI դդ.	—	—	—
108	4022	»	Բուղթ	361	1300 թ.	Ագրիկ	Մանգիանոս, Հոխոր	—
109	4038	»	»	336	1321 թ.	—	Խոջագիտ	—
110	4080	»	»	370	1389 թ.	—	Հովհաննես	—
111	4098	»	»	334	1390 թ.	Կիլիկիա	Գագաս	—
112	4122	»	»	304	1322 թ.	—	Հովհաննես	Գրչագրչի
113	4123	»	»	304	1319 թ.	Ագրիկոս վանք	Վարդան	—
114	4124	»	»	336	1324 թ.	—	—	—
115	4125	»	»	369	XIII դ.	—	Գանձակ	—
116	4126	»	»	360	1330 թ.	Մագմասավանք	Աստվածատուր կրտսեր	Գրիչը
117	4127	»	»	378	1331 թ.	Ագնի գյուղ (Բգնունիք)	Հովհաննես քահանա	—
118	4142	Ժողովածու	Մագաղաթ	377	1300 թ.	Բարձրբերդ (Կիլիկիա)	Մանգիանոս քահանա	—
119	4209	Ավետարան	Բուղթ	318	1317 թ.	Ագրիկ	Ագրիկ, Մանգիանոս	Մարգիս
120	4211	Ժողովածու	»	68	XVIII դ.	—	—	—
121	4214	Ճաշոց	»	407	1318 թ.	Մահանիկյանի Ծառայի գյուղ Ամբակունի վանք	Նիկոս գպիր	—
122	4251	»	»	410	XV դ.	—	Աստվածատուր	—
123	4252	Ժողովածու	»	327	1372 թ.	Պիշմա(?)	Գրիգոր Երեց	—
124	4274	Մեկնութիւն	»	318	1333 թ.	Ագրամա	Խոջագիտ	—
125	4277	Ժամգիրք	»	468	XVI դ.	—	Անորոշ	—
126	4291	Ճաշոց	»	417	XV դ.	—	—	—
127	4293	Ժողովածու	»	413	1314 թ.	Բաղաբերդ	Տաճատիկին, Նաստյի	Բոլոր Գրիչը
128	4309	Ավետարան	»	374	1308 թ.	Բերդակ գյուղ	Հովհաննի	
129	4314	»	»	367	1304 թ.	Ծաղկոցան?	Հոխոր	—
130	4318	»	»	381	1323 թ.	—	Խոջագիտ Ագրամացի	—
131	4319	»	»	388	1310 թ.	Հոգոցիկի գյուղ	Հովհաննի, Հոխոր	—
132	4320	»	»	320	XIII-XIV դդ.	—	—	Մխանիս Գրիչը?
133	4327	»	»	382	1450 թ.	Հոռոմա վանք	Վարդան	
134	4330	»	»	318	1413 թ.	Ագրամա	Գրիգոր քահանա	—
135	4331	»	»	384	1372 թ.	Վան	Մարգիս սարկավագ	Ծաղկիրք նկարագրությամբ
136	4341	»	»	361	1417 թ.	Հիգմանց, Ամոս վանք	Հովհաննես Գրասեր	Աստվածատուր սրբագրիչ
137	4343	»	»	321	XIV դ.	—	Հիշատակ վարդապետ	Հովհաննես(?) Բազդիկեցի և Մարգիս
138	4349	»	»	338	1350 թ.	Ագրամա	Գրիգոր քահանա	—
139	4351	»	»	301	1388 թ.	Ագրիկ	Գրիգոր	—

* Ձեռագրված է գրաշրջանից, սակայն հետագա ուղղումներից վերջերում են ոչ թե ամբողջ ձեռագրին, այլ նրա պահպանվածին։

Համ.	Ձեռագրի №	Բովանդակություն	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Պատվիրատուն կամ նվիրատուն
140	4838	Ավետարան	Թուղթ	194	XIII դ.	—	Անհայտ	—
141	4907	»	»	206	1297 թ.	Ալմանդ	Մխիթարիսկան Միաբան	Ասոմանուսը և մի ուրիշ նվիրատու
142	4878	»	»	209	1284 թ.	Ագգիլան	Հովհ	—
143	4900	Հոգևոր	»	290	1313 թ.	—	Գանձակ,	—
144	4899	Ավետարան	»	208	1481 թ.	Վան	հարուցիա Երնկ	—
145	4906	»	»	271	1331 թ.	Փոքր Ասիա	Ասոմանուս քահանա	—
146	5143	»	»	303	1706 թ.	Ամասիա	Ամենասուրբ աստվածածին	Գրիչը
147	5147	Գործք առաքելոց	»	196	XIII դ.	—	Քարոզ	—
148	5316	Մաշտոց	»	236	XV դ.	—	Ագգամեամ	—
149	5333	Քարոզգիրք Գր. Նարեկացվ-	»	243	1450— —1480 թթ.	Բուլղարիա վանք	Մարտիրոս	—
150	5343	Մաուռնք աստվածածնին	»	211	1909 թ.	—	Մխիթ. Երանելի վար	—
151	5343	Ավետարան	»	208	1504 թ.	Քաղաք	Վանեցի Յոհաննէս	—
152	5311	»	»	270	1823 թ.	Ագատանիք	Մխիթ. Երանելի վար	—
153	5338	Մաշտոց	»	288	XIII դ.	—	—	—
154	5353	Գր. Նարեկացի	»	273	XIII դ.	—	Հովհաննես	—
155	5357	Ավետարան	»	208	1680 թ.	Շահրիզոլի գյուղ	Մարտիրոս քահանա	—
156	5430	»	»	291	1331 թ.	Բալիկ և Միքանոց գյուղեր	Մարտիրոս	Նիրսես Մոկացի (գրչի որդին)
157	5431	»	Մագաղաթ	239	XII դ.	—	Հովհաննես	—
158	5427	»	Թուղթ	249	1301 թ.	Մոկս (վանական տեղացու)	Ասոմիկ Աբեղա	Հայասուր հիշատակի
159	5413	Տոնապատում	»	402	XIII դ.	—	Վարդան	—
160	5439	Ավետարան	Մագաղաթ և թուղթ	312	1368 թ. (մագաղաթը),* XIV դ. (թուղթը)	Խոզիկա (մագաղաթը), Վանի նշխան (թուղթը)	—	—
161	5473	(Պատ. Աբեղյանց- յի Մաշտոցոցի)	Մագաղաթ (և քիչ թուղթ)	196	XVI— —XVII դդ.	—	Գրիչը?	Հովհ Ջուղայեցի
162	5474	Ավետարան	Թուղթ	268	1396 թ.	Մարդ Մարի (Մարտիրոս վարդապետ)	—	Մխիթ
163	5501	»	»	238	1311 թ.	Աբան (Աղցուսի- ձոր)	Հովհաննես քահանա	—
164	5230	Հանրաբազմաուրք	»	300	1330 թ.	Մեհու	Բարսեղ քահանա	—
165	5237	Ավետարան	»	208	1322 թ.	Մարտան	Գրիգոր	—
166	5240	»	Մագաղաթ	183	1321 թ.	Խարմիր վանք	Աբեղյանս Բա- սիլեցի	—
167	5247	»	»	238	X դ.	—	Գրիգոր	—
168	5230	»	Թուղթ	284	1330 թ.	Խրտանց	Խարտաշեն, Մեծ- գյուղի	—

* Ծայրագրքերում են կան (մագաղաթյա) թերթերը։

Համար	Ձեռագրի №	Բովանդակությունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Ծագումը կամ նկատելիը
169	2339	Ավետարան	Թուղթ	194	1373 թ.	Պատրք Հովհաննես անապատ	Տեսակ քահանա	—
170	2383	»	»	290	1378 թ.		Պողոս	—
171	2821	»	»	333	1333 թ.	Ն. Ավետիք	Կյուրիկան	—
172	2736	»	Մատաղաթ	218	1390 թ.	Գրագրչէ	Թորոս	Թորոս Ծա-ձիի՞
173	2788	»	Թուղթ	240	1668 թ.	Աղիքսէթ	Պետրոս	Մատրոս
174	2784	»	Մատաղաթ	260	1268 թ.	—	Մանկական	Մանկիկ քահանա և հովհաննես
175	2785	»	»	244	1356 թ.	Սիս	Մարգիս քահանա	Գրիչը
176	6059	Շարակնոց	Թուղթ	402	1622 թ.	Ամիջոցանց գյուղ	Ավետիս	—
177	6322	Ավետարան	Մատաղաթ	421	808 թ.	Ն. Պոլիս	Թումայիկ	Բզնասիս
178	6349	»	Թուղթ	324	XII—XIII դդ.	—	—	—
179	6327*	»	»	270	1326 թ.	Հոգաստանի (Հոգիքան)	Թումա Աբրահիմ	—
180	6363	Գործք առաքելոց	Մատաղաթ	333	XII դ.	—	Գրիգոր	—
181	6364	Ավետարան	»	327	XII դ.	Հոգին (Քուլիսիա)	Հայրապետ Գրիգոր	—
182	6386	»	»	360	1311 թ.	Հայրապետ Նիկոդեմոսյանցի և Հովհաննէս	Հովհ	Մարգարիտ
183	6389	»	»	386	1333 թ.?	Գյուղից գրված	—	Թորոս Ծաքանչի Մկիտի
184	6392	»	Թուղթ	218	1309 թ.	Վարդ Հոր (Ազամ անապ.)	Մանուել վարդապետ	—
185	6393	»	»	240	XIII դ.	—	—	—
186	6395	»	»	289	XVI դ.	—	Ավետիս	—
187	6349	»	»	203	1521 թ.	Բալինց գյուղ (Մոկս)	Հոր Հովհ	Գրիչը
188	6396	»	»	208	1469 թ.	Կաղց	Խաչատուր	—
189	6420	»	»	243	1804 թ.	Հիքան	Մարգիս քահանա	—
190	6451	Ժողովածու	»	182	1708 թ.	Ըստամոլոլ	Եսայի	—
191	6478	Պատմ	»	185	1388 թ.	Հայոց քաղ	Գրիգոր	—
192	6512	Ավետարան	»	250	1313 թ.	—	Խաչատուր	—
193	6519	»	Մատաղաթ	302	1321 թ.	Հիսուսանց վանք	Մարգիս	—
194	6733	Գր. Նարեկացի	Թուղթ	211	XVII դ.	—	—	—
195	6784**	Ավետարան	Մատաղաթ	270	1388 թ.	Սիսիան	Մանուելյան	—
196	6778	»	»	212	1841 թ.	Ն. Պոլիս	Հովհաննես Հրեշ	Հոր Գաղիկ
197	6782	Ժողովածու	Թուղթ	188	XIX դ.	—	—	—
198	6781	Ավետարան	Մատաղաթ	344	XVII դ.	—	—	—
199	6814	»	»	218	XVII դ.	—	Սիմոն	Գրիչը
200	7266	»	Թուղթ	288	XIII դ.	—	—	—
201	7347	»	Մատաղաթ	342	1198 թ.	Հաստիկ	..	—
202	7359	»	Թուղթ	208	1388 թ.	Ագիտաս Հիսուսանի (Ծլատան)	Մինիմար	—
203	7368	Հաղորդարան	»	480	1838 թ.	Կաղց	Խաչ Հրեշ	—
204	7373	»	»	601	1838 թ.	Ըստամոլ (Ըրիմ)	Հոր Հովհաննես	—
205	7481	Շարակ	»	334	1320 թ.	—	Հովհաննես	—
206	7488	Ավետարան	»	278	XV դ.	—	—	—
207	7492	»	»	222	1387 թ.	Մխոսիան գավառ	Հովհան	Գրիչը Տաքնոցի (1378 թ.)
208	7333	»	»	270	1891 թ.	Քրմանիշ գյուղ (Կոչին)	Տեսակ Գեղամյան	Տեսակ
209	7383	»	»	272	XIII դ.	—	Նիկոս	—
210	7384	»	»	269	1490 թ.	Ագիտամար	Հայրապետ արքեպ	Հայրապետ քահանա

* Այս ձեռագրի մանրամասն նկարագրությունը տես ստորև:
** Ծագումը է հին հետևի քարտերից:

№ №	Ձեռագրի №	Բովանդակութ.	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչութ. ժամանակը	Գրչութ. վայրը	Գրիչը	Ծագման կամ նկարագրը
211	7838	Ավետարան	Թուղթ	266	1333 թ.	Մուրխաթ	Մանգանեան	—
212	7839	»	Մագաղաթ	262	1331 թ.	Փիլսուփ (Քրանեց Խրիմեան)	Խրիմեան քահանա	—
213	7834	»	Թուղթ	333	1801 թ.	Դրմանիշ գյուղ	Խաչատուր, Մկիտար	Ասացիչ
214	7877	Պատմ. Ազգաբանութ. մասն. Մանկտեսագիտ.	»	177	1893 թ.	Ն. Գոլիա	—	—
215	7738		Մագաղաթ	807 (233 + 282)	1302 թ.	Ղազար վանք Նահանգ	Վարդան	—
216	7739	Ավետարան	»	232	X—XI դդ.	—	—	—
217	7779	»	Թուղթ	237	XII դ.	—	—	—
218	7780	»	»	279	1708— 1711 թթ.	Թանգա	Տեսրդ Խրիմ	Դրիչքոր Խրիմ (1708 թ.)
219	7852	»	»	242	1809 թ.	—	Տիրատուն	—
220	7842	»	»	227	1818 թ.	Դյուժոր	Պողոս վարդապետ	Մատթիկ (?)
221	7838	»	»	227	XIII դ.	—	—	Ըստացիս Խրիմ (1804 թ.)
222	8116	»	»	277	1821 թ.	Կիլիկիա	Տաճիկ	—
223	8132	»	»	224	1680 թ.	Խաչատուր վանք	Ազիզատուն սրիկոս	—
224	8203	Գիրք Հարցմանց Գր. Նարեկացւոյ	»	288	1827— 1828 թթ.	Փառակս գյուղ	Մարտիրոս քահանա	—
225	8202*	Ավետարան	Մագաղաթ	2	X .	—	—	—
226	8221	»	Մագաղաթ. 2—182, Թուղթ. վերջերը	248	XIII դ.	—	—	—
227	8400	Ընտրեալոց	Թուղթ	273	XIII դ.	—	—	—
228	8202	Ավետարան	»	227	XIII դ.	—	—	—
229	8231	»	»	227	1888 թ.	Թիֆլիս	Ասացիչ	Գրիչը
230	8247	»	Մագաղաթ և Թուղթ	272	1888 թ.	Ախալցխեի գյուղ	Մկրտչ Խրիմ	—
231	8272	Քարոզամատ.	Մագաղաթ	60	1442 թ.	Կաթա	Օգոստոց սրիկոս	—
232	8310	Ավետարան	Թուղթ	207	1278 թ.	Վերին Գյուղ (Ոզրոսան)	Խոջայիչ քահ.	—
233	8422**	»	Մագաղաթ	213	XIII դ.	Ս. Խաչատուր վանք (Մուշ)	—	Թարգ. Ծառ. (?)

* № 8202 ձեռագրից պատառիկներ են միայն պահպանվել և մի ձեռագրի վերջնաբանը, ուստի այն չէլսում է նկարագրության համապատասխան սվյալներով։

** Մուշի ձեռագրի-ժամատետրի նկարագրությունը տես առաջ։

ՏԱՒՏԱԿ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ՊԵՏԱԿԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱՅՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ, ՈՐՈՆՑ ԲՆԱԳՐԵՐԻՑ ՄԵՋԲԵՐՈՒՄՆԵՐ ԵՆ ԿԱՏԱՐՎԱԾ ՆԵՐԿԱ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ց/Ց	Ձեռագրի №	Բովանդակությունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրչը	Պատկերը կամ նկարազարդը
1	43	Ագաթը և ագաթաժամասյը	Թուղթ	196	1708 թ.	Ի Ընդիկս	Անդրեաս քահանա	—
2	180	Մատեանք ասաժամոցն	»	502	1811 թ.	Կ. Պոլիս	Մինասին Թոխաթցի	—
3	349	Աստվածաշունչ	Մագաղաթ	680	1660 թ.	»	Թամուր Ալինցի	—
4	382	Ավետարան	Թուղթ	297	1309 թ.	Աստապատ	Աստուածատուր քահանա	—
5	413	Բժշկարան	»	201	1533 թ.	Խզմիր	Մարգար, Մարգար	—
6	603	Ժողովածու	»	279	XVII դ.	—	Կիրակոս ոսկեգր	—
7	610	»	»	326	XIV դ.	—	—	—
8	623	»	»	431	1084 թ.	Ջուղա	Սիմեոն Ջուղայեցի	—
9	738	»	»	110	XVII—XVIII դդ.	—	Մարտիրոս	—
10	1108	»	»	204	1640 թ.	—	Պատրս Նշեց	—
11	1161	»	»	320	1607 թ.	—	Հովհաննես Հովսեփ	—
12	1215	»	»	208	1644 թ.	Սիս	Թորոս	—
13	1324	»	»	382	XVII դ.	—	Մի քահանայ	—
14	1482	»	»	194	1084 թ.	Կ. Պոլիս	Սիմեոն Վարդապետ	—
15	1520	Ջոզոյան	»	225	1788-ից առաջ	—	—	—
16	1661	»	»	412	1304 թ.	Թոխաթ	Պետրոս ոսկեգր	—
17	1789	Վասն... Նոր ապխարհին...	»	91	XVIII դ.	—	—	—
18	1808	Ժողովածու	»	279	1869 թ.	Բագեշ	Հովսեփ Նշեց	—
19	1999	»	»	270	XIII-XIV դդ.	—	Մի քահանայ	—
20	2100	»	»	336	1335 թ.	Նոր Նախ	—	—
21	2242	Փարպեցիք	»	290	XVII դ.	—	—	—
22	2279	Ժողովածու	»	297	XVII դ.	—	Մարգար	—
23	2278	»	»	230	XVI դ.	—	—	—
24	2329	»	»	298	1778—1788 թ.	—	Մարտիրոս քահանա	—
25	2348	Ժամագիրք	»	293	XIII դ.	—	—	—
26	2352	Ավետարան	Մագաղաթ Թուղթ	298	XI—XII դդ.	—	—	—
27	2361	Փարպեցիք	»	217	1760 թ.	—	—	—
28	2122	Բնագրանութիւնք	»	402	XVII—XVIII դդ.	—	—	—
29	2324	Ժողովածու	»	80	1822 թ.	—	—	—
30	2331	»	»	220	1879 թ.	—	—	—
31	2321	Ջոզոյան	»	119	XV—XVI դդ.	—	Ոսկեփ	—
32	2799	Հայտնութիւն	»	628	1723 թ.	Բագեշ, Ըզ	Աստուածատուր քահանա, Մանուկ ոսկեգր	Ձեր Ձեռագրի

Հ/Հ	Ձեռագրի №	Բովանդակությունը	Նյութը	Թերթերի քանակը	Գրչության ժամանակը	Գրչության վայրը	Գրիչը	Մանրամասն նկարագրությունը
33	3884	Մոժդեբրը	Թուղթ	233	1681 – —1679 թ.	—	Մանվելեանոս սրբազան	—
34	3969	Ժողովածու	»	143	XVIII — —XIX դդ.	—	—	—
35	4068	»	»	413	1788 թ.	Ջուղա	Մանվելեանոս	—
36	4184	Ն. Տ. Մարգարտի Ջուղայի վիճա-կոսական	»	321	1881 թ.	Վաղարշ	Ն. Տ. Մարգարյան	—
37	4287	Ժողովածու	»	301	1840 թ.	—	—	—
38	4388	Դանիելյան	»	378	XV—XVI դդ.	—	Մխիթար եպիս-կոպոս	—
39	4734	Ժողովածու	»	344	1881 թ.	Վան	Մանուկ, Մար-տիրոս	—
40	4997	Մաշտոց	Մաշտոցի թուղթ	137	1481 թ.	Էջմիածին	Մանվելեանոս	—
41	5339	»	»	338	XV դ.	—	Պետրոսյան	—
42	5535	Ժողովածու	»	138	XVII դ.	—	—	—
43	5834	»	»	133	XVIII դ.	—	—	—
44	6138	Ավետարան	»	177	XVII դ.	—	—	—
45	6431	Ժողովածու	»	193	1708 թ.	Ջուղա	Հովսէփ	—
46	6732	Մասն գանձարանի	»	6	XV դ.	—	—	—
47	6877	Ավետարան	»	88	XIX դ.	—	—	—
48	6886	Ժողովածու	»	301	XVII դ.	—	Նիկոլ	—
49	7184	Հիմն	»	48	XVII դ.	—	—	—
50	7187	Տաղարանը	»	93	1869 թ.	—	Անասն Տպիչ	—
51	7338	Բժշկարան	»	80	XVIII դ.	—	—	—
52	7339	Ժողովածու	»	98	XVIII դ.	—	—	—
53	7378	Դանիելյան	»	189	XVII դ.	—	—	—
54	7709	Ժողովածու	»	344	1830— —1838 թ.	Ղարա հեռայով	Խալդուն	—
55	7979	Մաշտոց	»	154	1881 թ.	Մարդասի սրբոց	Մարգար սրբազ.	—
56	8084	Ժողովածու	»	38	1838 թ.	Նախիջևանի գյուղ	Պետրոսեանց	—
57	8300	Գր. Մոկեսացի Հարցմանց գիրք	»	388	1837 — —1838 թ.	Փասուխոց գյուղ	Մարտիրոս քա-հանա	—
58	8973	Ժողովածու	Մաշտոցի թուղթ	60	1448 թ.	Ղարաս	Օգոստոս սրբազ	—
59*	9188	»	»	33	1898 թ.	—	—	—

* Ըստ Ն. Ղամբոյի տեղեկությունների համաձայն ամենահին տվյալները վերցրել ենք Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Մատենադարանի ձեռագրերի մասին քարտերից՝ վերանայելով մանրակի հղկրատումները։

№ 9422 ՁԵՌԱԳՐԻ ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

I. ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Բովանդակություն — Աշխատան։
Նյութ — մագաղաթ։
Չափեր — 30՝×20,5 (կազմինը՝ 30,5՝×21)։
Ժամանակ — XIII դար։
Ձեռ — անհայտ (հրթոր ժամանակ պատճենելիս է նրել մյուս ս. Կարապետի վանքին)։
Գրիչ — անհայտ։
Նկարազ — Թորոս Ռոսլին (?)։
Գին — բոլոր։
Գոտեպահ — հրթոր։
Կազմ — փայտյա տախտակ՝ սրճագույն քիքիզով և խալխով (մանրամասնությունների տե՛ս ստորև)։
Վիճակ — բավարար (վերանորոգված)։
Թերթամանակ — 312 (որից 4-ը մագաղաթյա պահպանակներ՝ հրթոթագրի ազնատակներ)։
Հիշատակարան — լուսե։
Հիշատակագրություններ — 19ա, 247բ—248ա, 317բ—318ա, 312ա—313ա, 312ա, 312բ—314ա, 314ա։
Նարեկներ — խորանների, տերունական նկարների, ավետարանչների, մատենագրերի, լուսանցագրերի, գլուխգրերի։
Պատկերներ — ոսկի, փայտյա, տպագիր, ներկեր, կանաչ, սև, բաց-շագանակագույն, գեղին։

II. ԲՈՎԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐԸ

ա) Աշխատան ըստ Մատթեոսի, սկսվում է 21ա թիւրթից. «Ծիլդ Հիսուսեան...», վերջ՝ 109բ։

բ) Աշխատան ըստ Մարկոսի, սկսվում է 110ա թիւրթից. «Սկիզբն ուսուցանելի...», վերջ՝ 152ա։

գ) Աշխատան ըստ Ղուկասու, սկսվում է 153ա թիւրթից. «Քանզի քաղումս...», վերջ՝ 247բ։

դ) Աշխատան ըստ Հովհաննու, սկսվում է 249ա թիւրթից. «Ի սկզբանէ էր...», վերջ՝ 311բ։

III. ՆԿԱՐԱԶՆԵՐ

Խորանների քանակը հավասար է 12-ի, որոնցից 10-ը գտնվում է Աստվածի սկզբում, իսկ 2-ը ավետարանական նկարների մեջ։ Դա անգի է անենգել, հավանաբար, Աստվածը վերանորոգելու ժամանակ (տե՛ս 247բ—248ա թիւրթերի հիշատակագրությունը՝ 1284 թ.)։

Ամբ այդ խորանների ամբողջ նկարագրությունն առանձին-առանձին։

I խորան, թիւր՝ 3բ.— Նատուրան։ Մյունների խորհրդանշի տակով նկված է մի կապույտ մագաղաթ (Վիմ), որի վրա ոսկեգույն գույնով նկարված է բուսական զարդերի մի կրկնվող մոտիվ։

Աջակողմյան մյունի խորհրդի տակ վրա պատկերված է մի կանգնած մարդարե՝ ձեռքին մագաղաթե բացված վիմագիրը։ Մյան խորանի տակ վրա պատկերված են զույգ մարդարեներ կանգնած գրուցելիս։ Նրանց ձեռքերին նույնպես կան թղթի նման մագաղաթներ։ Մյունի մեջտեղ մարդ, բուն մյունը ծածկված է հյուսվածքազարդով։

Ձախակող մյունի խորհրդին ու խորանը նույնպես կրում են նման զարդեր, թեև առաջին մյունիներս մարգարեների տրտնջ մարտերը այլ գիրքով են պատկերված։ Մյունի բուն (բուն մյունը) ծածկված է ոսկրանկի և վարսանգա-պատվանդանի սեռավորված զարդամասիկներով սիմետրիկ հարդրգանաքարերով։

Երկրորդ մյունի խորհրդին ու խորանը նույնպես կրում են նման զարդեր, թեև ոսկրին մյունիներս մարգարեների տրտնջ մարտերը այլ գիրքով են պատկերված։ Մյունի բուն (բուն մյունը) ծածկված է ոսկրանկի և վարսանգա-պատվանդանի սեռավորված զարդամասիկներով սիմետրիկ հարդրգանաքարերով։

Երրորդ մյունի խորհրդին ու խորանը գտնվում ունեն նման պատկերներ, թեև որ ունեցին ոսկրին ու երկրորդը։ Բուն մյունը ծածկված է ոսկրին մյունի վրա նկար հյուսվածքազարդերով։

Աջակողմյան մյան մոտ գտնվող լուսանցքում նկարված է մաս, որը, ասենք, կիսից ավելի մասով փշացել է։ Պահպանված մասի վրա նկատում են նրանց գոտորդի քիչհագատկերներ՝ մեկը նեղքանում, մեկը՝ միջին մասում, իսկ մյուսը՝ վերևում։

Երրորդ մյան մոտ գտնվող լուսանցքում պատկերված է մի մաս, որի կատարին կանգնած խորհուրդ քայլելը կտրած սեղմել է գետի վիր ոսոլորտը (վիշապամարտ)։

Խորանների վրայով անցնում է մի կանաչավուն ժապավեն. գա պատկերում է այն գիրանը, որի մասերին ավետարանչները են գալիս գիրանագրերը։ Այդ գիրանը ծածկված է բուսական ա՛յլ զարդամոտիվների սիմետրիկ շարքով։

Ամեն գիրանագրերին (առաջին մյունից վերև՝ մեկը) պատկերված է մի ավետարանական-վարդապետական գործ, որն, ինչպես երևում է, նստել է Հիսուսյի վրա և իր բերված բացին կրում է մի մեծ անձնավորության պատկեր (երևում էլ մասամբ վնասված են)։ Այդ մեծ անձնավորությունը ձեռքին ունի բուսական մի գավարան ոստ՝ ծածկված սեռավորի և վարսանգա-պատվանդանի սիմետրիկ հարդրգանաքարերով նման մի ոստ էլ նեղքանից է բարձրանում և գրեթե հասնում նրա վեր։ Ոստը ծածկված է ոսկով։ Վերևում այդ բուսական զարդերից բարձր նկարված է մի թռչուն՝ թռչյալ պարզին։

Այդ գիրանագրերի (երրորդ մյունից վերև՝ այդ) պատկերված է մի մեծ ու գեղեցիկ անոթ, զարդած ոսկե պատ-

վանգանի վրա։ Անոթի մեջտեղ քարտեզագիր է մի սեռավորված կենաց ծառ։ Նրա գագաթին կանգնած է կռնչող (հրեղեն) ագռավը։ Նրանից ներքև կանգնած են երեք զույգ քարշակներ՝ սիմետրիկ գիրքով և մեջը մշտանց նետեր։

Ընդհանուր գիտության վրա, գիտահետազոտողի մեջքն պատկերված է բուն խորանի համապատ 14×8,7 մետրանոց շրջանակի մեջ, որի հիմքը հենց նշված գիտանն է։ Շրջանակի մյուս երեք կողմերը ծածկված են նույն, կրկնվող, կոպտատ ուրվագծագրով, քան որում շրջանակի ոչ կողմը ներքև իջնում է հատակի և գիտանին, ապա նրա հետ կողմերի ուղիղ անկյունը կիսելով քիզվում է գետի մեջ ու վեր և հատնելով վերի կենտրոնական մասից քիչ մեջ, բնագրում է հոլիզոնական գիրք՝ կողմերով շրջանակի վերևի կողմի մեջ կետ։ Ամբողջ այդ նույն գիծը (շրջանակը) իջնում է ներքև մինչև գիտանը, ապա ստանդված ուղիղ անկյունը կիսելով ձգվում է գետի վեր ու ոչ, հատում մյուս գիծը, գոտու գալիս կենտրոնից քիչ ոչ, բնագրում հոլիզոնական գիրք և կողմում շրջանակի վերևի մասի ոչ կողմը։ Հենց այս գիծ շարունակությունն է գետի ներքև իջնող ոչ շրջանակը, որի մասին նշվեց քիչ առաջ։ Վերևում ստացված կենտրոնական կիսանվածն փոսիկում պատկերված է ոսկյա պատով և նրա մոգիով կոմպոզիցիա մի մարդ։ Նրանից քիչ վերև նկարված է մի խոշոնատոց, իսկ վերջինիս վրա՝ մի խոշոր ձայն քնդրի հատման կետն բնագրվում է շրջանակի մեջ, իսկ քնդրի ծայրերը գուրս են ձգված այդ շրջանագիծը։

Ձայն և խորանատրի ոչ ու ձախ կողմերում նկարված են մեծական ծոցեր։ Աշտարակման ծոցի և խորանի կիսատրատակ գագաթ (տեղերում) մեջն քենված ատյանաձիլան վրա նկարված է նախ մի քեզ ծառ, ապա մի ոչխար (խոշ)՝ կապված ոչ ծառից (ծառի ստվ հագիվ նշմարվող ֆիգուրներ կան), սիմետրիան՝ սեռավորված նրանց բուլանք, որոնց վրա է իջնում հրեղեն մի ագռավ քաշուն։ Ձախաթևոշման ծոցի և ձախաթևոշման կիսատրատակի մեջն քենված ատյանաձիլան վրա պատկերված են երեու լուսապատվավոր անձինք։ Ամենքը քնավոր է և կարող է Դաղթիկ հրեշտակի պատկերը լինել, իսկ երեքորդը, որ ատաքինն ինչ-որ բան է պատվիրում՝ կարող է ատաձու իմաստ ունենալ։ Վերջինիս քիֆունքում կան գործող երեք սեռավորված բուլանք, գետի որոնք է ուղում մի քաշուն հիշա ձախորդի գիրքով։

Ձախոնի համատ շրջանակի ոչ, ձախ և վերևի կողմերը, իրենց նկարագրված գատավորությամբ ոչ մարդոչ համատ բաժանում են երեք ձառնիչան. մենք՝ ներքնում, երեքորդ՝ վերնում։ Վերջիններիս այն ձայրերը, որոնք գանվում են համատ վերևի կիսատրատակի մասում, մասամբ ձեռքիվան են, որպեսզի առանձին կիսանվածն փոսիկ, սիմետրիկ գետնգված ֆիգուրի համար։

Վերևի ձախ կողմի ձառնիչան մեջ նկարված է մի ատյան՝ ընդն չարժման մեջ։ Նրա մեջքին ձառած է մի մեկ ոգագործ՝ եիտանիան գլխարկով, որի ձախ ձեռքը քաղով բարձրացել է վեր և իր գատաձիում սեղմած մեկի գանչյունով ոչ ատյանի ատչի ոգերի գանչով վերջանում է քիզվ քնդրաձև կենգանուն։ Վերջինս էլ, իր հերթին, գլուխը ետ է գարձրել և լուրի հրանը ուղղել է գետի ատյանն ու նրա վրա ձառած մարդը։ Այդ ձառնիչան ոսկյա ֆոնի վրա, ապատ մեռցած սեղքերում, նկարված են սեռավորված գանչարաշյուս բուսական գարդեր։

Վերևի ոչ կողմի ձառնիչան մեջ համապատասխան ձևով պատկերված է վերևյալ սեռավորը։ Աշտարակարմերին և ձիագլուխ մի գաղանի վրա ձառած է լուրի, կարմիր գլխարկով մի ոգագործ, որը ձուլեցնում ոչ ձեռքին ունի մեկզրված ատյան՝ չեչառնի հարված իջեցնելու գիրքով։ Աշտարակարմերին և ձիագլուխ կենգանու ատչերի ատչ ներարված է մի ձուլ, որի բնագրում երեում է կանգված վիշապի ատչի մասը։ Վերջինս իր բաղված և լուրի ներարը, ի պատասխան ատեգծված վտանգի, ատյան է գեպի ատյատարարմերին և ձիագլուխ կենգանուն ու նրա վրա ձառած մարդը։ Աշտանց էլ ման բուսական գարդարուս գարդեր։

Ինչպես սեռևում ենք, վերևի երեու ձառնիչան մեկ էլ պատկերված է վիշապատարարի սեռատրան։

Ներքևի ձառնիչան վերևի սեիչտեռում նկարված է սրատաձայր, կռնատառն գլխարկով մի գլուխ։ Գլխարկի և գլխի երեու կողմերից սիմետրիկ ձևով քաղ են ատյան երեու քարշակներ, որոնց մեջքերը կռած են մարդու։ գլխարկին և գեմքին, իսկ գլուխները ձգված են գետի նրա պատանքը։ Մի քիչ ներքևում պատկերված են մի զույգ ատյատ քարշակների գլուխներ, որոնց կռատքերը շրջված են գետի Հաճատակ կողմեր, իսկ պատանքները սիմետրիկ կիսատրով ժառանգած են իրար. նրանց մարմինները գատելու սիմետրիկ ձևով ատչված են գետի ներ, ատյատր կողմեր։ Այդ քարշակների մեջքերին կան ևս մեկական քարշակներ։ Այս բոլորը գանվում են ատառն մի շրջատրի մեջ, գրատչերնելով վերևի կեռը (մի քիչ ատ)։ Ներքևի ատառ մեռցած ատգում նկարված է կատարը ու ատառատր գլխարկով մի ատյատ գլուխ։ Այս վերջինիս պատանքի երեու կողմերից գետի մեկական ձգվել երեու գառատառչին գլուխներ, որոնք պատանքները բավականին երեսը չեն ետչ՝ ատառն ատաք ևս ատչու երանքը։ Այդ գլուխները կատրես ատատմնատրով բանչ են ատյատի մի մեծ գլխի վերևի մասից, իսկ ինքը՝ ատյատի գլուխը՝ փակված բերատով և ականատ ատչերով նայում է ատառ։ Վերջինիս ձեռքի ատչ կան քարշակի երեու սիմետրիկ գլուխներ, գատելու սեռևն, երեսը պատանքներով և մատրիճներով։ Ատյատի գլխի երեու կողմերին սիմետրիկ գիրքով կանգնել են երեու քարշակներ և իրենց կատչերով բիռքից են ատյատի գլխից բանող երեու գառատառչին կենգանիներ։ Այդ քարշակներից յուրատանչյուրի գեմքի գատ գատված երեքական գծերը և մատրիճներին փակված են մատրիճային ձևերու՝ իրենց ատատրա գլխատրներով։ Գլխատրներն՝ գրան կողմերից փակված են ձևական քարշակներ։ Ձախաթևոշման մասում քիֆունքում նկարված է մի ատյատ, որն ունի ատչերի ու ձգված գիրք և իր ատչի քատքերով գրկել է ատչ մարդու, պատանքը՝ նրա ևս գատված երանքի գիմաց կա մի մատրիճային գլուխ և մի քիչ-որ գառատ, որի մատրիճը վերևից ձուլված է նշված ատյատի մեջքին։ Միչա նման մի պատիր էլ նկարված է ատատյանի ձախ կողմում (սիմետրիա)։ Ներաձկան ներքևի երեու ատչերում կան վիշապատրի մեծական գլուխներ, որոնց բաղված երանքները ձգված են մեծատնաց Հաճատակ ատչերատրով և ատչերված են գետի ներքև։

Ատյատի խոշոր գլուխը վերևից բանող գատաձիների սեռատրան պատանքների չարատաձիության վրա, գետի ոչ և ձախ, նկարված են մեծական կատարյա գատաձիներ (գոլչ կամ ատչիս), գատելու հետ ու ատաքին գիրքով։ Վերջիններիս մեջքերին փակված են քարշատարմերին էանձերի մեծական պատկերներ, որոնցից ատաքատրմանն ունի մարդու գլուխ (գլխարկ)։ Գրանցից վեր, վերևում նկարագրված տրատանի սեռատրան երեու կողմերին, պատկերված են մատրիճային մեծական խոշոր գլուխներ, երեսը մարդանիրով ու քնչանքներով, նրանց գլխատրներին վրա ձառած են մատրիճային մեծական

գնդակը՝ երկար գրաճաշը և կարմիր գլխարկները։ Մարտավարը մարզիկանց գլխարկների էր, իրենց հերթին, ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ ժի-ժի քաղաք, որանց պաշտոնը ձգվում են վիր՝ կազմելով նշված տառանն գարշի չղջանակի մի (վերջին) մասը, իսկ գլուխներն իջնում են մարտավարը մարզիկանց ետևքանների վրա և ուշքի գնալ կարգալ մարմինն ունեցող գազանների (գայլ կամ ագռավ) ձեռքերին փորված թեչնաձևերով նախիրի գլուխներն։

Այս վերջին նամակյան ձևին էլ ասի է, որը, սակայն, նկարների խառնվան պատճառով անվերջ է և առայել մի քանի բառական անակնկալած գարշերի ձև։

Ահա քե որքան բարդ ու հարուստ բովանդակություն կա յուրի մի խորանի մեջ։ Այսանց բոլոր երեսների քիվը, քնչպես տեսնում ենք, հավասար է 74-ի։

Նկատելի է նաև, որ քրիստոնեական մոմիվներ կան այս խորանի խորխորների, խոյակների վրա և վերևի մասում՝ կիսաշրջանակների մեջ։ Մնացած բոլոր տեղերը, որտեղ կարմում են բոլ խորանի էությունը, հին մոտիվներով են լցված։

Այս խորանի վերևի մասի լուսանկարը հրատարակված է Նիկիա ազնվատոհմյան VII հրատ՝ որպես գլխազարդ։

II խառան, գնդ՝ կա.— Նաասյուն։ Այստեղի հիմքում բնված կազարտ մարգավիճը ծառեցված է բուսական երկրվող մոտիվներով։ Բոլոր այտների խորխորների վրա մեկական, իսկ խոյակների վրա երկուական մարգարտներ՝ ինչպես նախորդ խորանում։ Առաջին և երրորդ այտների բնիկը ծառեցված են առաջին խորանի երկրորդ այտ բնի վրա արված գարշերով, իսկ երկրորդ այտի բունը ծառեցված է առաջին խորանի առաջին և երրորդ այտների բնիկը ծառեցող հանգուցագարդերով։ Այսպիսով, առաջին և երկրորդ խորանների այտների իրենց գարշերով բաժանվում են երկու խմբի և մեկ ընդ մեջ հաջորդում իրար (I, III, V և II, IV, VI), կազմելով մի ամբողջական կոմպոզիցիա։

Առաջին այտնի մոտ գանվող լուսանկարում (մոտ կեսմասով) պատկերված է մի տաս, գազանքին՝ բռնի՝ քաշանագնելով նեղքից գաշարվելով գնդի այդ բոլոր և աղբում մի սև, որին և Հարվածելու գլխարկ վերևից իջնում է մայր քաղաքը (վիշապամարտ)։

Երրորդ այտնի մոտ գանվող լուսանկարում (աջ կեսմասով) պատկերված է գարմնող վիշապամարտի համանման տեսարան, որը մասամբ վնասված է։ Այ լրիվ, քայց և այնպես երևում են մաղը, սեղ, բռնը, քաշնագնելը։

Խոյակների վրայով անցնող գիծանը քարշ է տրված կոնայաձև մոտավորին ձևով (նման առաջին խորանի գիրանկին), քայց ծառեցված բուսական այլ գարշերով։

Ամեն գիրանագործքին գրված է մի մեծ անուն, որի չբոլանից և անվերից վեր են քաղերանում բուսական անակնկալած հյուսիր՝ կազմելով կենաց ծառի պատկեր։ Այդ ծառի գագաթին այտանց էլ գանգնած է մի ագռավ։ Հավանաբար անունի և ծառի վրա կան նաև ուրիշ քաշանկներ, որոնց մի մասի մեկնի քաղ հնագրեն են պահպանվել։

Այ գիրանագործքին երևում է չորսած մի թզենիի տարեի մասը, նրա վրա նստած է մի մեծ գետ, որը մի անգղով բռնել է թզենիի պատանքը, իսկ մյուսը վեր է քաղերացրել և նրա բացված ափով պատում է մի անուն։ Կենաց ծառով Վերջինս գալատարչաս էրուզերն իրենց անակնկալած տարեներով և պատուհերով մասամբ ծածկած են քաղ, քայց հիմնականում ձգված են գետի վրա։

Այս մեծ գետ և տարեն խորանի մոտ գիրանագործքին գանվող մեծ անակնկալությունը մեկնելուն տեսարանի բացատրել մասերն են կամ, ավելի մեծաս, նույն քեմայի երկու գլխավոր գործող անակնկալություններ։

Այսանցվածքին գիրանի վրա, գիրանագործքին տեսարանների միջև բաժանված է խորանի ճակատը (14×8,7), որի չղջանակը նման է առաջին խորանի չղջանակին, միայն քե ուրանով չղջանակային մոտավորին ծառեցված է բուսական ոչնչերի գարշերով, որանով ծառեցված է առաջին խորանի այտների հիմքում բնված կազարտ մարգավիճը։

Խորանի վերևում առաջված կիսաշրջանաձև կիսաճակատ փոքրիում պատկերված է մի մարդ, որը մի ձեռքով պատում է իրենից մեծ մի անուն։ Ճեռքի մեջից ելել է սիմետրիկ հյուսերի ունեցող մի բույս, որի վերևի մասը չի պահպանվել։ Այդ անուն ունեցող իրենցից ներքևացած են երկու փոքրիկ գազանիներ՝ երկար պոչերով, որանց գլուխները չղջված են գնդի անուն քերանը՝ հեղուկ ըմպելու գիրքով։ Ընկերանեում գանվում են մեկական կիսաանգղաձև գարշեր։ Այդ գարշերի և կիսաբանում ձգած անուն միջև բնված ատրանակությունների վրա նկարված են մեկական ագռավներ, որանց կարճ գանգանում են կոպիտ անուն ունի՝ գազանների պոչերը։

Խորանի Հակառակ ոչառով էլ, առաջին խորանի Հակառակ նման, բաժանված է երեք ճառեցուածն մասերի, որանց ներքև, սակայն, չղջած է ոչ գարշերով։

Վերևի ճակատագրական ճառեցման մեջ պատկերված է մարգկային և կենդանական քիգուրների սքանչելորեն ստեղծված մի մարգագետին, գազանի մարմին ունեցող էակի պատկեր, որը բավականին նման է Հեգեսական բարեպաշտական ստեղծած փրի պատկերին (Եկ. 851)։ Այդ կենդանու մարգային գլխի վրա պատած է կարճ շղթայով մի մարդ, որի երեքի վրա երևում է մարգկային մի ուրիշ գլուխ՝ կարմիր ու ոլորաձև գլխարկով։ Այդ էակի պարանոցի բրենից ներկայացնում է, Հավանաբար, ճառեցած մի գլուխ, որը չամ չի երևում։ Կենդանու մեջքին նստած է մի մեկ կին, որի ոտ ձեռքով բռնել է իր գլխի վրա գրված մի ուրիշ գլխի (գիմակ) ճաղատատանական կարմիր ու երկար գլխարկից։ Կենդանու մեջքը, ոտ կին ետևում, իրենից ներկայացնում է մի գորշ գազան, որը բերանով բռնել է նշված կին վերևից։ Կենդանու ատրի ոտքերը ստեղծված են Հիստ ու ձգված մարգկանց մարմիններից, որանցից երևում են միայն երկուսը։ Կենդանու ետևի երեսորդ ոտքը ստեղծված է մի ուրիշ գազանի մարմնից, որի բաշված երանը գանվում է կենդանու փորի ստեվանկերում՝ ետևի կողմից։ Նրա գլխի դիմաց կան մարգկային երեսորդ երկու գիմքեր, որանցից մեկի մարմինը ծալված ձևերով ձգված է գետ և քաշում է մեծ կենդանու վրա ձգված գազգաձևերոցի կոշ բնված մասի ետևը։ Կենդանու պոչն ոլորաված է վիշապային խոշոր գլխով, որի երանը չորհրեն բացված է։ Ետևիկան վերևի ոտ և մեջ անկյունակերում երևարված են մեկական քաղերիկներ, իսկ մեջտեղ ստորաձևությունը ծածկված է ոսկով, որը ամբ-ամբ կարմում է կարմիր փոսերով ու գեներով և ստեղծում բուսական գարշեր։

Վերևի ոտքնագործման ճառեցման մեջ պատկերված է նման մի ուրիշ կենդանի։ Այս մարգագետին և գազանամարմին էակն էլ ստեղծված է մարգկանց և կենդանիների քիգուրների միաձուլությունից։ Կենդանու մարգային գլխի վրա պատած է կարճ և կոպտացած շղթայով մի մարդ, որի փորի վրա երևում է կարմիր, որաձևոր գլխարկով մի ուրիշ մարդու գլուխ։ Կենդանու պարանոցի բրենից ներկայացնում է մի ճառեցած

գլուխ՝ նրանք մարտադաշտ նետանում էին մի մեծ կին, որի գլխի վրա հրեամբ է ապամարդկացնելն մի գլուխ նետանում էին որ ամեն կողմից մի գլուխ գամած ձեռ, որի իր բազկած հրեամբ բանել է նշված մեծ կնոջ կանգին նետանում ասում ձգված ապրին մեծ ապրը իրենից նեղվածքում է մի մեծ կին, որը գրկել է մի ապամարդու գլուխն ու պատռոտը՝ իր գլխը պահելու նպատակով. Հետևի կողմից ապրը կնոջ վրա է հարձակվել մի գամած, հրեամբ է նրա մեջքը, որի հրանից բացված է նշված կնոջ կանգնու գլխարկ. Մի կին, որի մարմնի վերևը բաց է, իսկ ներքևը ծածկված, կոպիտ է կենգանու հետևի ապրը, ապրի կնոջ ապրիկ հետ մեջտեղում է նեղքևի կողմում. Ձեռ ապամարդու հետ մեջտեղված կնոջ գլխին է հենվել մի ուրիշ կին. Նրա մարմինը ձգված է գետի ներքև, ոտից և իր մազերով ու ատամներով բռնել է մեծ կենգանու պոչի ոտքով ձգված մի կամբրածուն գազան. Նախորդ կնոջ վրա է հարձակվել մի վիշապ, որի մարմինը չի հրեամբ. քաղց է ապրված մեծ գլուխը՝ բացված հրանով. Կենգանու պոչն ապրատված է հրանը յոլնորեն բացած վիշապային գլխով. Նահանջող վերևի ձեռ են ձգված մեծ մեծ ականջներ Նրանց մարմինները հրեամբ են մեծական ապրանի գլուխներ (գիմա՛ն), որոնցից գետի վեր են ձգված մեծական վիշապ, ապա ապրված հրեա մարդ և գետ մեծ մեծական վիշապ (ընդամենը չորս) ֆոպուլա ու խոչոր, քնատարած քրտյունների հետ. Նարմինը գետ նետրված ասպի հրանքով հրեց քնների վրա են իջել իրենց կատարելով մի-մի քայուն. Ըստ ապրում գետի վրան ուղղված ասպագրների իրած քայունի մեջքին գլխիվայր գիրքով նետրված է մի մարդ, որի պոչը վեր է ածված հրեա. Հյուսի, իսկ ապ հյուսիքը՝ հրեա քայունների, որոնց կոպրում են ապրանի մի գեղ՝ ընդգրկված բուսական ապրանի գարգանքի մեջ. Նրանցից քիչ նեղքև սեմհարիկ կերպով (ապ և նման ֆոպուլյոսով) կան հրեա քայուններ, որոնց պոչերը կիսալուսնի գործիքով իրենում են և մեծանում ապրանի գարգ ասպիզով քայուններնի մեջքներին. Ձեր ապրանի գարգի կենդանում պատկերված է մի գլուխ և հրեա մարդին ունեցող մի ապրան՝ նետրած վիճակում. Նրա մեջքին կա անորոշ ֆիգուր՝ գույզ քնքոշ. Կարմիր ասպի լրիվ հրեացող հրեա բազմահարդերից գուրս են ձգված իրար իսկոր 2-ական գետ (ընդամենը չորս), որոնց ավարտված են մարգելքի մեծական գլխով. Վերջիններիս կարմիր ու ապրանը գլխարկներ գույզ-գույզ հետևում են մեջտեղից հետ, իրենց մեջ ասպիզով կոպրում ասպի հրեա. քնների նետրած ապրանի հրեա գլուխները (գիմա՛ն), որոնց մարմին նշվեց վերևում, հագուստը հետ գլխարկների բազերը նորից են ըստ ուսումնասիրված և ասպիզում փորրիկ ապրանի գարգեր (ընդամենը հրեա), որոնց մեջ էլ պատկերված են մեծական մարգելքի գլուխներ՝ ապրանը (կարմիր) գլխարկներով. Կոպրում ասպի հրեա քնների վրա պատկերված ապրանների գլուխներից հզգված գեղերի ընդհանուր ֆոպուլ և վերևում նշված յոթը ֆոպուլա քայուններնի մեծական քներն ու պոչերը վեր են ածված գարգանքի հրանքի, որանք էլ մեջքի փոխարկված են ասիրնագործերի, մեջքի՝ քայնագործերի և բանվորների համարյա քոլ մեծական ամրոցը ապրանագործության. Նաև ապրանը էլ ոսկեգույա է։

Մուլի խոչանի վերևի մասի յուսանկարը հրատարակված է նեղքև աշխատության 1-ին հրատ՝ որպես գլխազարդ։

III խառան, բնոց՝ Ոզ.— Նապատան Միլանների ասկով ձգված է մի ընդհանուր վիճ՝ գոզարկի գարգերով. Ասպրի ապան խորհրդի վրա նետրված է մի ամրագին անձնավորություն (մեռելի քեզիա հրեամբ մազալմե), որի ամենի ըստ նման է ապրանական գործչի, հրամանատարի, կամ համապատասխան գերատասարի, քան մարգարեի։ Միլա խոչնանների վրա մեկական, իսկ խոչանների վրա՝ երկուական մարգարեներ։ Միլանների գարգերն ապ ձեռ են կատարված և մեկ ընդ մեջ համապատասխանում են նաև հոչորդ (ծա) քնքրի խոչանին։ Նախանգրության ապանի մոտ, լուսանցքում, պատկերված է մի մեռ, որը վիճակված է. Նրա վիճակում նրանված է մի ապագիչ կամ ձգնիչ. Նրանից վեր, ապում, կան հրեա ուրիշ քայուններ։ Ըշ կողմի ապանի մոտ, լուսանցքում, նա կա մի մեռ, գազաքնի՝ քայուն։

Նոչանների վրայով անցնում է մի գարգարան մոգավոր, որի մեռանգրության մասին քարերանում է մի գալարան հյուսիսով մեռ՝ մի գույզ քայուններով, իսկ ապանգրության մասին՝ ոսկյա անոթի (ծոմ) մեջքով նետրած է նման մի ուրիշ մեռ՝ գարգրալ գույզ քայուններով։ Նրանք մեջն ձգված է խոչանի ընդհանուր մակարդ Վերջին ունի 16×8,5 մեծությամբ լրացանակ, ուղղանկյուն մուտքով, որի նետրում կա կիսալուսնա-գմբեթանման լրացանակ. վերջինիս վիճակում, ապ մեռելի ձեռքով, գազաքած են հրեա ձկնատիպ կենդանիներ, գետի կենդանի և գետի վեր ուղղված նրանց գլուխները մեջն քարերանում է բուսական մի քարդ գարգարանքով, որի վերևի կենդանական մասում նշմարվում է մի գետնքի քայնամաս։ Ըշ գարգարանքը ամեն-ամեն նման են նաև այլ քայուններին, որանք, սակայն, հետևի չեն նետվում. Ինչ վերաբերում է ընդհանուր լրացանակի նեղքի սարատեսքանը, ապա այդ ամրագրի գարգված է լուի բուսական գարգարանքներով և հյուսվածագործերով, որոնց կոպրում են վեց խոչոր կոմբինացիա՝ բաղկած էլ լավված ամրանվերի և քառանկ գարգերի գազարագարագանկերների վրա։ Ըշ ամրագրի և ընդհանուր լրացանակի մեջն, որպես ասելման, ձգված են բուսական անձնավոր հրեացող մոգարանչյուր խոչոր ամրանկ գարգի լուս անկյուններին կան մեծական վարդյակներ։ Մանանի վերևի կենդանական մասում, ասանհանգավոր հիմքի վրա, գրված է մի կարմիր խոչանագր. Նրա հիմքի ներս կողքերից գետի վեր են ձգվել բուսական ներս հրացագրված ասպեր։ Ընկյուններում կան խիտ ոճավորված կենաց ծառեր (ասկրատիպային գարգեր). Նրանց և կենդանական գարգի մեջն ընկած ասպատեսքյան վրա, լրացած, ապրքներ գեղագրվ, պատկերված են լուսագանգով ներս անձնավորություններ։ Մանանի ոտի ևսկ քներ և մեր մեզանի՝ մի գոնդ։ Ըշ անձնավորություններնի քիֆոնգներում նետրված են մեծական ձկնատիպ՝ կապրնեքի մի-մի մեռ։

Մուլի խոչանի վերևի մասի յուսանկարը հրատարակված է նեղքև աշխատության 22-րդ հրատ՝ որպես գլխազարդ։

IV խառան, բնոց՝ Ոա.— Նապատան ասրթանների և

խոյակներին՝ մարգարիտներով պատկերներ, ծաղկավորագիծ նույն ձևով, ինչպես մյուս խորանների։

Ըստ և մասն լուսանցքների (պատկերի կողքերին) մի-մի ծաղ՝ քարավոտով։

Խոյակների վրայով ձգվող գարգարան ժապավենի մասն և ոչ խոյակների՝ մեծական խիտ սեավոլորած կենաց ծառեր, որոնց բները վեր են ուժված խոշոր ատաղձի՝ նեղասիր կրնկով մի-մի խուղ։ Նրանց մեջն ինչու տարածության վրա բարձրանում է խորանի ճակատը (14×8,8), որն ունի նախորդի ծավալ պատկերված ծառը. այստեղ, ամենայն ուշադրությամբ ընտրած քարերից կազմված կամարներ պատկերներ, որոնց քիվը 10-ից ավելի է (վերևում, քարավոտներում և վերևառաստիճան կենցաղներում)։ Ճակատի ամբողջ տարածությունը ծածկված է բուսական զարդամոտիվներով, որոնցից կազմված բարդ ու զարդարի խոշորացված կենտրոնում դրված է սեավորված կենաց ծառի գարգարիչը՝ վարսանգատարազային սիմվոլով մակատի վերևի ծառի կենտրոնում գրված է մի անուն՝ լրված չրով, որի մեջ ըզգում է մի նոսր Ծնդի ոտք նույն է չորսվում ոչ կորչից մի մեծ ձկնուղ Յոնա կորմում նկարված է մի ուրիշ ձկնուղ, որն ուղղն արացել է մի ուրիշ նույն։ Այդ ձկնուղների և նշված անունի մեջն կան նաև երկու փոքրիկ քարավոտներ, որոնց խոռ են անունի Հիմքից Հոսող ջրերից։ Անունի Հիմքի երկու կորմերում կան ծավրարով Հիշեցնող երկու փոքր պատկերներ Ձկնակուկների քիչոնքում, ոտում, նկարված են նաև երկու ուրիշ ձկան ձկնուղներ, որոնց մարմինները վերածված են ձնատիպ կազմերու ժամանակ մակատի վերևի անկյուններում կան մեծական սեավորված կենաց ծառեր։

Այս խորանի վերևի մասը տպված է Նեբոյա աշխատության 141-րդ էջում՝ որպես գլխատոր։

V խառան, գիրք՝ Ծր.— Նասորում՝ խարիսխների և խոյակների վրա՝ մարգարիտների պատկերներ։ Պատերը մեկ ընդ մեջ Հնդաձևաձևությամբ համապատասխանում են Հոլորդ (Բ. Ծղ.) խորանի օրենքին։ Ըստ և մասն լուսանցքների, այստեղի մոտ կան մեծական սեավորված ծառեր, նրանց բների բարձրությամբ և այդ բների մոտ նկարված են մեծական խոշոր քարավոտներ, որոնցից ամենաերկարները քարեղում է չորրորդ ազատագործության։ Կան նաև ուրիշ քարավոտներ։

Պատերի խարիսխների վրայով ձգվող երկնքագոտի ժապավենի մասն ծայրերն նկարված է մի մեկ կին, որի մարմնի նեղգեկ մասը գանվում է մի գարգարան ձկան (կետ) պատկերի կիսապոչ բնագծում։ Այդ կինը ոչ ձեռքով բռնել է ձկան գլխից, իսկ մյուս ձեռքով՝ մի նշտար, որի ասր ծայրը պատել է իր շրթունքների մեջտեղ մի մեջ գնալ վեր է ձգվել գարգարվող կենաց ծառը, որի վրա կան քարավոտներ։ Մյուս գարգարան կա մի ուրիշ կենաց ծառ, որի գարգարվող հյուսերը կազմել են շրջ ոլորան։ Այդ ժապավենի ներքև վրա պատկերված է մի մեկ ոտքամարդ, որը մյուս ձեռքով գնալ վեր է ձգվել մի ամուր Ծառի գագաթին՝ քարավոտ։ Հասկանալի է, որ այստեղ գործ ունենք գարգարան և վերածությունների նկարված տեսարանի հետ, որն ունի քառակուսի ծագում։ Նշված երկու ծառերի և անվանարարությունների մեջն բարձրանում է խորանի Հոլորդ (14×8,8)։ Պատերի մասում՝ կիսամվոնված կարմիր շրջանակ, ներսում՝ բուսա-կենդանական բարդ գարգարանքներ։ Պատկերի ավարտվում են պատերը գլխարկ կրող մարգարտի չորս գլուխներով, որոնցից մեջն ունի կիսատեսական գիրք և հատրյուն քող։ Բուհային պատկերները Նշարանն վեր են ուժված բուսական բարդատիպերի, ծաղկիների, տերևների կամ քնդեղանատիպ։ Պատերի ստորին կիսամվոնված շրջանակի մեջ նման երկու մեծ շրջանակներով, որոնցից մեկի ներսը գարգարված է կարտյա, իսկ մյուսներ՝ կանաչ ատրգիների։ Պատերի ստորին մասը կիսամվոնված է նման երկու ավելի մեծ շրջանակներով, որոնցից մեկի ներսը գարգարված է կարտյա, իսկ մյուսներ՝ կանաչ ատրգիների։ Պատերի ստորին մասը, գեղի գարտ գետով, տասնհանգստյան քաղաքում են մանուսային մասի վերևի երկու անկյուններում տանգիված են մեծական հատկյունանման ատրատուբյուններ՝ լրված սիմետրիկ գարգարատիպերով։ Նրանցից յուրաքանչյուրի հիմքում պատկերված է մարդկային մի քաղաքեր գլուխ, նրանց պարանոցներից և քաղցից գարտ են գալիս բուսական հյուսվորումներ, բարմանում, գաղարվում, միահյուսվում և ավարտվում տերևներով ու վարսանգա-պոչային սիմետրիներով։ Վերջիններս, նարը վարսգատուբյամբ, միամամանակ վեր են ուժված քաղնային, գաղանային հետն ու գաղարվի մարմիններին։ Գեղի անկյունները ձգտող այդ գարգարվի ճոմբիներով գարգարիչներ ավարտված են նրի մեծական գլուխներով։

Մակատի վերևի մասի կիսատեսում, բուսային հիմքի վրա, գրված է մի խոշ, այդ հիմքի երկու կողմերից ձգվում են բուսական մեծական հյուսեր։ Աջրատարային գարգարի և նշված հիմքավոր խոշի միջև բնված տարածություններ վրա պատկերված են վագրանման մեծական ոլորող կենդանիներ։ Նրանց մոտ կանգնած են մեծական խոշոր քաղլուններ, որոնց իրենց կատուներով բռնել կամ հարվածում են այդ գազանները։

Այս խորանի վերևի մասը հետատրակված է Նեբոյա աշխատության 209-րդ էջում՝ որպես գլխատոր։

VI խառան, գիրք՝ Ծա.— Նասորում՝ խարիսխների և խոյակների վրա կա մեծական սյունապատեր, քան որում երկարրոշ այան խոյակի վրա՝ սեխտոր պատկեր է։ Ըստ և մասն լուսանցքներում՝ մեծական ծառեր և մեծական խոշոր քաղլուններ՝ նախորդների (Պդ.) նման, քան որում, գեղի գարտ բնված լուսանցքների քաղլուններն իրար նման են, իսկ գեղի նեղ բնված լուսանցքներինը՝ իրար։ Համապատասխան սիմետրիա է նկատվում նաև ծառերի և նրանց վրայի մյուս քաղլուններ նկարներում։

Խոյակների վրայով ձգվող գարգարան ժապավենի ոչ և մասն ծայրերին կա մի-մի մեկ մարդ՝ գարտաքանչ կենաց ծառերի հիմքում։ Այդ ծառերի գագաթներին՝ մեծական քաղլուններ Ըստ որում, ոտքամարդան կենաց ծառ ոտքերին նման են որքանատեսի ոտքերին ու պատուհոր նման են որքանատեսի ոտքերին ու ոտքատրներին։

Այդ երկու գերատեսարանային ոտարատեսերի միջև բնված տարածության վրա բարձրանում է խորանի Հոլորդ (14×8,8), որն, ինչպես նախորդը, բաժանված է երկու կիսամվոնների, գիրքերուն մասերի, անկյուններում տանգիտված մեծական ծառերի տարածության։ Պատերի մասում (ոտացին կիսամվոնված տարածության) նկարված են երկու ոտքերներ, որոնց կրծքերը միանում են միմյանց՝ պատկերի կենտրոնում, իսկ գլուխներ՝ քիչվում են գեղի վերև ու ծառ նրանց կրծքերից քիչ վերև պատկերված է մարդկային մի քաղաքեր գլուխ։ Նշված ոտքերներից վերև, Ծառավորագիծ նույն գիրքով, նկարված է ոտքերներ մի ուրիշ զույգ։ Նրանցի ոտքերներն իրենց կատուներով բռնել են վերևի ոտքերի կրծքերից, իսկ վերևինները՝ ֆարթեա կազատ պահած են մարդկային մի-մի գլուխ, որոնց գեմքերը նայում են գեղի Հակառակ կողմեր։ Այս վերջիններիս միջև և բոլոր նշված ֆիգուրներից վերև պատկերված է մարդկային մի ուրիշ գլուխ։ Նրանց մեջտեղ Հնա ոտքատ են նաև բու-

սահան գործատուի(ների)ն։ Այն ձեռնարկման ապրանքայինների, որ սահելիվել են մահճակի վերևի մասում, նույնպես ձեռնարկած են բուսական գործերի սիմետրիկ կոմպոզիցիաներով, որոնց ֆոնի վրա ևս մեկական խոշոր մարդագլուխ, քաշմահարմին կանացատիպներ։ Բացի դրանցից, քաշմագազաթիների են վերաբերում նաև որոշ լուսանկարներ։

Հայկական անտառների մեջ հանդիպում մահճակի վերևի մասում։ Այստեղ կենտրոնում գտնվող ձորվածքի և ձորակի ձախ ու աջ կողմերում գծերի մեջ քարեր են դրված՝ հյուսվածքված պատկերված են մի ուրիշ գազան, որը ձուլվի է թևերով մի ուրիշ հսկայի։ Վերևից գծերի հսկայի է ուղղում մի թռչուն։

Այս խորանի մահճակալի մասին լուսանկարը հրատարակված է նեղ աշխատության 211-րդ էջում՝ որպես գլխազարդ։

VII խառատ, բերդ՝ Ցր.— Ձեռագրում՝ Խաչքանդակի և երկրորդ խորանի վրա ևս մեկական մարդարտ, իսկ երեք խաչանկերի (I, III) վրա՝ հրեշտակներ (ուսանկանգնում մեկական ձող՝ քաշմանկարով։

Ամեն գեղանաձայլին՝ կենաց ծառ, որի գագաթին բնչը սահելիվել է երեք ոլոմ։ Նեղքին ոլոմում պատկերված է քաշման մարմնով և ուղղի գլխով մի կենդանի. մեկին ոլոմ՝ մի մեկի կին՝ քարանկին նշելուց, ոչ կնոջ վրա է հարմանվել մի ջնաձև կենդանի։ Ծղրտոց և վերջին ոլոմում՝ մեկի կին՝ քարանկին նշելուց, որից քուսակ են երեք հյուսվեր. գրանցից մեկին ավարտված է վարսանգա-պատկերին տեսակով, իսկ մյուսը՝ քաշմանով։

Ալ գեղանաձայլին գանվող ձառի վրա, խոնարհաձև քան հետևանքով, նշմարվում են մեկական ոչով քաշմանկներ (նետանկի է լարով)։

Այդ երեք տեսարանների մեջն քարտաձևով է 14×8,8 մետրաչափ չղջանակ ունեցող հանաչը, որի ներքևի հիմքի կենտրոնում մի կիսաշրջան՝ ծածկված քանդանկ հյուսվածքով, երանից դուրս են գալիս ձորագծանման հինգ նետագրիներ։ Այդ հատագրիների և երանց մեջն քեզած տարածությունը ծածկված է բուսական գոգորիի զարդերով։ Այդ ամբողջն շրջագրված է մի ավելի մեծ կիսաշրջանով, որի ներքև ծածկված է գիծգոգանն և մեջտեղ գոգաձև երբ։ Երանց ձորագծանման մեջ հանդիպում են մեկական ոչով, որի վերևի մասը, բարձ ու գնդակներ զարդերով։ Ամենավերջին տարածության մեջ նետանկի է մի հեծյալ, որն իր ետևում կենդանու (հետ նման է, բայց մի չէ) տանիքի տակ բնված հովազանման գազանին ուղում է տարանել։ Նրանից վերև մի ուրիշ հեծյալ գալարվելով տարածում է մի ուրիշ գազանի, որը հարձակվել է իր վրա։ Այդ երեք հեծյալների մեջտեղ անցնում է մի ժապավենաձև սաՀման, որը վերևում նշված հատագրիներից մեկի ցարտանագրության է։ Այդ վերջինի հատկանիշների տարածության մեջ ևս պատկերված են երեք հեծյալներ, որոնց ձանձրում են գազանաձևություն ոչ-ոչ ոչ-ոչ ոչ-ոչ

գան հոգոտում է մի ձգան, վերևի ձախ անկյունում կովում են երկու քարտեներ, ստորոշման վերևի անկյունում մի քարտեր հարմարվել է նավատոմարի վրա, իսկ ներքևի աջ անկյունում մի ուրիշ գաղան ծունկի է գնդակ մի հզոր-վերը նշանառի և բանել նրա կոճղոցները։

Ամենամի վերևի ձախ կենտրոնում գրված է մի նեղ թերան ուռնդող անոթ, որի միջից գուրս են ձգված լուսան-կան երեք մուգ և սվորոշում են վարտանգա-պաշտպան սիմվոլները։ Այդ անոթից գնդի ձախ քարտ է ստրված մի ատրան կամ վագր, երանից գնդի ձախ՝ մի հնդոյ, որն իր ձախացած նժույգի քամրի վրա, գնդի ներ ըղձված գերքով նետաձգում է նշված գաղանին։ Անոթից գնդի աջ պատկեր-ված է վագրի քոչ (երկու երկար և սատկացող հզորություն-քով), որին նետաձգում է ոչ անկյան վրա ձախացած մեծ նետ ուղղորդ։

Այս խորանի վերևի ձախ լուսանկարն ապատպրված է ասլի աշխատության 411-րդ էջում՝ որպես գլխազարդ։

X խարան, քերդ՝ 12ա.— Նրկրորդ, հոլանկերն ու խա-չերանկերը նման են նախորդ խորանի խոլանկերին ու խա-չերանկերին՝ ձախակի ատրերությունններով։ Միայնակի քները ձախված են միանման, քայց նախորդ խորանի ոլանկերից ատրերը գարգերով (ավելի քարշ)։ Ամեն լուսանկարում կա մի ձող՝ երկու փոքր և մի մեծ քարտեղ։ Այ լուսանկարում՝ մի ուրիշ ձող, որի վրա է փորձում բարձրանալ մի ուրիշ, նրանից վերև ձախ վրա է բարձրացել մի ատրատված մարդ. վերջինս ոտքերի ձող, ատրից վերև կա մի հրեղեղատուր քարտեր (ատոգիր), որը կողմերս պաշտպանում է մարդուն և ոտքանում ատրին։ Ամեն ձախակի ատրատրից վերև, ոտքի պատկերված է մի քարտեր, որի գլուխը կողմերս նման է ուղ-ղի գլխի։ Նետաղանը ձախատրը վերատրվ է։

Ամեն գերանաձայրին՝ յոլիտեր, նետաղերան անոթ՝ կենաց ձախով և քարտեներով։ Այ գերանաձայրին՝ Համա-նման մի ուրիշ անատրան՝ սիրամարգով։ Նրանց միջև բարե-բաղող հոգոտային ձախ (14×8,8) նետատ նախորդ խո-րանի նման պատկերված է մի մեծ չղջատիճ իր երկու հա-վիշտ և փոքրիկ չղջատիճով։ Մեծ չղջատիճ կենտրոնում կոմիր և հանանչավոր քանի վրա մի գնդ՝ պրոքիչ, որի ատատահատում է ավելի խմատոր (ավելի ձախակի ան՝ 570-րդ էջում)։ Այստեղ էլ մեծ չղջատիճ նետատ կան վարտանգա-պաշտպան սիմվոլների բազմաթիվ չարքեր, ամենն չարքում՝ 12 սիմվոլ։ Միանգամ ձախատրում ատրատան գործեր՝ բուսական ձախիքներով։

Ձախակի կենտրոնում գրված է մի նեղատրան անոթի պատկեր, որի բերանից գուրս են մեկնված բուսական քա-ղանքներ։ Անոթի ականջը պատատրված են երկու քարտ քարտանների նմանությամբ։ Անոթից գնդի ձախ պատկերված է մի հնդան հնդոյ, որն իր ատրը մերում է ձեռ. ոմբակների ատի չեկնող գաղանի քիթերից։ Անոթից գնդի ոչ պատ-կերված է մի ուրիշ հնդոյ, որը հարձակվում է իր ատրի գանվող գաղանի վրա։

Այս խորանի վերևի ձախ լուսանկարը ապատրված է նետաղ աշխատության 109-րդ էջում՝ որպես գլխազարդ։

IX և X խորանները, իրենց ատմատրական և ատատրական ձախիքներով, անատրան ատանձնահատուկ են նոր ատրվա համ-ատատրության հին ատանցի ու ինտական ատատրություններին հետ, հետևելով ատրով Ատատրա քարտեղի հատանի խոս-քերը.

Ո՞ ատրը քեռ գեռան ինտանի
Եւ գատուտան Նատատրի...

XI խարան, քերդ՝ 13ք.— Նրկրորդ հոլանկերների վրա պատկերված են քրիստոսնեական ձևական գործիքներ կամ ատրերներ հոլանկերի վրա՝ ձևական քատուտն հետևյալներ. գործող կանգնած դիրքով նրանց ատրին հրեղ քիթը ձգված են գեպի ներքև և խոլված միմյանց հետ, իսկ մյուս-ները ձգված են գեպի վեր՝ հոգատան ուղղությամբ, նրանց ատքերը հրեռ են։ Միանգամ քիթը՝ ինտարան, անատրը։

Ամեն լուսանկարում՝ ինչ որ քարտ ատկատրված (քարտ քան-քատ) պատկերով, գեպի ատրև և ատրված է ներքևում կանգնած քարտի կատրը։ Այ լուսանկարում մի ձող՝ գաղա-քիթ՝ խոշոր ատրատի։

Ամեն գերանաձայրին մի ձող՝ ձայրին լուսատատով մի անձնավորություն՝ կանգնած դիրքով։ Միայն ատի հետ կամ լարած դիրքով պատկերված է մի ուրիշ անձնավորու-թյուն, որն իր ոչ ձեռքով բռնել է վոտքով ժամով ժամա-կոչը։ Ատատրատգծա նման անատրան է պատկերված նաև ոչ գերանաձայրին։ Երկու կողմերի ձախերի վրա գտնվող լուսատատգիչեր անձնավորություններից ոչ ձեռքերով բարե-վոտ են խնկամ, իսկ ձախ ձեռքերին պահել են ինչ որ ատատրություններ։

Ձախակի հոգոտան ունի 14×8,8 սմ մեծությամբ ձագա-վեհատեն ձագերան չղջատիճ, որի ներատ (ներքևից՝ կենատրա-նատ) պատկերված է սմմոմոլի ձգձատգրատքեր։ պատկերը գտատկից վերև. նրան իր մեջ է քիթգրված մի կիսաշրջան, որի էլ իր հետքերն քիթգրված է երկու ավելի մեծ կիսա-չղջատնների մեջ։ Ամ. ձգձատգրատքեր. պատկերն քիթգրված կիսաշրջանի ոչ ֆոնը՝ ատկի. Հարատրգ ատկի մեջ պատկեր-ված են մեկնվածմեջ իրար հարատրգող վերջատն մատրեկների գլուխներ և վարտանգա-պաշտպան սիմվոլներ, ատատ ամրոցը չղջատիճով նրանցից յուրաքանչյուրի քիթը հավատար կլինի 11-ի (ատ մատին ան՝ 570-րդ էջում)։ Հարատրգ և վերջին ատգնշատն մատրվածը գարգատրված է բուսատատ պատկերը էլատգների ատքերով ու ձևատ մատքերով։ Վերևի երկու ատ-կատրներում ատեղված հատանքատատն ատատատրությունները մատրված են քատուտն գարգերով, որոնք ատանված են քատու-կատատ չղջատնատների մեջ։

Ամենատրքն մատ վերևի կենտրատում գրված է մի կատրիր խորատրդ, նրա վրա էլենատքի և իրար քարչող ատմ-բերի մեջ պատկերված է մի ատատր, որից գնդի ատ և ձախ կանգնած են մեկնատ սիմվոլներ։ Ձեկլատնների՝ վե-ատատրատքերքն գարգատնեներ։ Սիմվոլներից և նշված ատրի մեջև գրված են մեկնատ մատատքներ։ Այս վերջին գատ-գիրը, քնչպես և լուսանկարն ու գերանաձայրերի նետաղերը մատատ վրատված են։

Նետատգրվող խորանի վերևի մատ լուսանկարը հրատարակված է նետաս աշխատության 882-րդ էջում՝ որպես գլխազարդ։

XII խարան, քերդ՝ 14ա.— Նրկրորդ ատրքանների քա-քանների, լուսանքատգրերի քեղհանատր անատր հիմնատա-ատած համատատատքատում է նախորդ խորանի նույն անվերի գատրերին։

Գերանաձայրերին մեկնատ ձատ, նրանց ատի չղջատ մեկնատ մատրերի, որանց քանել են մեկնատ մատատ՝ վատ-վող մատերով։ Մատերի գատատքներին կանգնատ են մեկնատ սիրամարգեր։

Ձախատ (14×8,8) նետատ իր քատատատներով նույն-պես նման է նախորդ խորանի ձախատին։ Ատատ կենտրա-նատ նետատրված է ատրեն տեսարան կատրպատատ պատկեր, ատվերների ատանձնատ մատատվածների մեկն մեջ նետ-

ված են ծիսական բուսական զարդամոտիվներ, իսկ մյուսում՝ բուսա-թռչնային զարդերի գեղեցիկ շարք։ Անկյունների հնացած ատլասները փոխված են գործվող քուռակիկ, բայց ոչ նոր գործերով։

Մանուկի վերնում պատկերված են երեք սիրամարգներ, որոնց բոլոր են խոճում մեկուսիում գրված չորեքոտնի անասունները, նրանց ոտքերի առջև բարձրանում են քուռակների փերիներ և ավարտվում վարսանգա-պարույրի զարդանախշերով։ Անկյունների՝ կիսաշրջանաձև զարդեր։

Նախորդ և այս խորանների սյուների միջև շինած սարդոստների վրա գրված է ավետարանների Համարատրության և Համագաստական ապրատակ — խորհրդների կանոնների տեքստը։

Վերջում (խորան XII) կա Հիսուսով Հիշատակարանը։

«Ջանիս ապիսատոր» գիտցիրս, որ Համարատրության հարգ ջանիով և յուսալիացանիով, դի յոր ծեռագիսս էի, չկենդանի ի Քրիստոս։

Այս խորանի վերևի մասի յուսանիորը Հրատարակված է նեռքս ապիսատրման 614-րդ էջում՝ որպես գլխազարդ։

IV. ՏԻՐՈՒԱԿԱՆ ՆԱՄԱԿՆԵՐ

Թերթ՝ 13բ. Ռամպլա.— 20,8×14,3 սմ չրջանակի մեջ, մանր կազմում կանգնած է Քրիստոսը և պրծում է գահավրանի վրա նստած մի առաքյալի ոչ տեքստ։ Գահավրանի վրա նստած են մի քանդմանգի չենգի վրա, որի սանդիկին փակած է կարմիր կոշ (գրո՞ց, վոլսա՞գր)։ Քրիստոսի և առաքյալի միջև պատկերված է սանակյալի համար պատարտվող չրի կոնք։ Առաքյալի քիվերնում նստում են մյուս 11 առաքյալները՝ բոլորն էլ յուսապատվով։ Նրանցից պրոքիչ են նկարված նստու հոգի։ Ձախ՝ վերևում ոսկի, ներքևում՝ կանաչավուն, ապա՝ կարմրավուն։ Շրջանակը՝ վերևում և ներքևում՝ կապույտ, ոչ և մանր կազմերում՝ կարմիր։ Անկյուններում կան սրածայր զարդեր (տեքստրներ, տանրներ)։

Թերթ՝ 14ա. Ալեքսանդ.— 21×14 սմ նրբնկարանց չրջանակի մեջ։ Շրջանակի ներքևի կազմի կենտրոնից բարձրանում է մի սյուն, ծայրին՝ անասնանման արարածների (վահանակի՞) կամարակոչ գանգով (տղայքով նմուշ)։ Այդ սյունից գնալ ձախ կանգնած է Գաբրիել Հրեշտակը՝ յուրահատուկ վարսահարդարանքով, վարագուրդարանքով և զգեստով։ Գլխից գնալ ոչ կանգնած է Մարիամը՝ իլիկով ձեռքին։ Տեքստի ստրանի է ավետարանության Մարիամի քիվերնում երևում է բարձրացած մի չենգ, որի ստանիքը կարմիր չրջով մեռցած է վերևում նշված սյունի ծայրին ամրացված մահաուսիի հետ։ Այդ երեք կոստյումի մեջ էս մի քիչ ժամ Ձախն՝ ամրացրումն ասյուր։ Շրջանակը դրսի կազմից ծածկված է բուսական ոճավորված զարդերով։

Թերթ՝ 14—15բ. Փառատեղյա գալուստ և առաքել.— 20,8×14 սմ չրջանակով։ Ներքևից քիչ վերև, կենտրոնում, մանանման մի փոքր սյուն, ծայրին՝ վարսանգա-պարույրն սիմվոլ։ Այդ կազմից՝ Միման ծերունին գնալ ձախ է մնալով մանուկ Հիսուսին։ Միման ծերունու քիվերնում կանգնած է Անանե Ձախ կազմից ձեռքերը գնալ մանուկ Հիսուսն է մնալով Մարիամը։ Մարիամի քիվերնում կանգնած է Հովսեփը՝ դրկին ոտքերին։ Ձախ ծնկի վրա, վերևում, երևում են սրանանարատա չենգերի մասեր՝ կարմիր կարանարով, և մի քառասյան խարան՝ գմբեթին՝ ոսկեհատ զարդ։ Ձախը՝ վերևում՝ ոսկի, ներքևում՝ մուսավ գնչնավուն, մուսավ՝ գորշ-նապույտ։

Թերթ՝ 15ա. Ծնունդ.— 20,8×14,3 սմ չրջանակի մեջ։ Ալ կազմում կանգնած է Հիսուսը՝ խալաթավոր ձեռքին, ոսկերի ոտի՝ գմբեթի խորանվածով (զարդարուն) գանգով։ Նա բանած մեկի ձեռքից գալով է գնալ գոտու։ Նրանց են Հիսուսը դասերը (երևում են 14 հոգի)։ Նրանցից վերև նկարված է մոլսանանման ասեղուն, բարձունքին՝ մուս Ձախը՝ վերևում՝ ոսկի, ներքևում, քրիստոսի ոսկերի ոսկի (գմբեթը)՝ սև։

Թերթ՝ 15բ. Հոգեգալուստ.— 21×14,3 սմ չրջանակի մեջ։ Կիսաշրջանաձև գասավորվածքներ նստած են 12 առաքյալներ, բոլորն էլ յուսապատվով։ Նրանց մեջն երևում է մի մեծ ու կապույտ յուսաթուղթ։ Ձախը՝ ոսկերի վերևին՝ շենքերի մասեր։

Թերթ՝ 17ա. Ադրաա Ղազարոսի հարուցումը.— 20,8×14 սմ չրջանակի մեջ։ Կենտրոնից քիչ մուս կանգնած է Քրիստոսը և խալաթներով ոչի ոտքին է գնալ ոչ կազմում գանգված պատանված Ղազարոսը։ Քրիստոսի ոտքերի առջև՝ ոսկերով և գարմուրած կանացը Ղազարոսի ոտքերի առջև՝ նրա գլուխի կոփածքը բարդ ոսկեսպրիկ։ Քրիստոսի քիվերնում՝ նրա առաքյալներն։ Վերևում, Ղազարոսի և Քրիստոսի միջև շենված ասպանդակների վրա, կարծես լրտեսների միջև ասեղված նոսրաթելով՝ խանված քաղաքացիներ։ Ձախը՝ վերևում՝ ոսկի։

V. ԱՎԵՏԱՐԱՆՏՆԵՐ

Թերթ՝ 22բ. Մատթեոս ավետարանիչ.— 20×14 սմ նրբնկարանց չրջանակում, որը վերևի անկյուններում ունի ավետարանչին մեկնած գործեր։ Ձախ կազմում քաղմանգի չենգ, գմբեթներից մեկի վրա՝ գնալ (Հովիվգագանիք)։ Այդ չենգի վերևում, չենգ քաղմանգի վրա, նստած է ավետարանիչը՝ ոչ ձեռքին գրիչ, ձախ ձեռքին՝ քուղի։ Նրա քորի ոտքերի ոտի գրված են բարձեր։ Ձախից գանգում է քառատեի պատարտանման սեղան։ Նրա վրա՝ գրչաման պատրաստանման։ Նրանց՝ գանգ, մելանա և այլ անհանգի գործիքներ։ Նա նստ գրածոյ։ Այդ բոլորի քիվերնից քաղքրանում են երեք սյուներ՝ իրենց վրա պահելով մի գարպատան կամարի։ Սյուների միջև ձգված կամարներից կախված են երեք անոթներ՝ կարմիր քաղքով։ Ձախը՝ վերևում ոսկրա, ներքևում՝ քաղ քաղանախագույն՝ հարուցապատանական կատարյալ անգույն։

Թերթ՝ 23բ. Մարկոս ավետարանիչ.— 20×13,8 սմ չրջանակում, որի ունի ավետարանչին գործեր։ Շրջանակը՝ գարմուրած է և երեքնկարանց։ Ձախ կազմում, մանանման երեվոցով սյուների նստած է Հավքանգում ավետարանիչը, նրա մեջի ոտքերի ոտի ձգված է ջուխտատանի հրատարակչությամբ ծածկված գորգ կամ լար (գույնի և ատլասանի)։ Նրա քիվերնում և գլխից վերև երևում է քաղմանգի մի չենգ։ Գլխին ատենած է մարգարտաշղթանման պարիկ մեջ։ Գլխին ունի չրջանանման քող։ Նրա ձեռքում կանգնած է մի սյուն անհանգստության՝ կարմիր երկարին ուսերին։ Նա ավետարանչին է մեկնել մի բաղված գրքից։ վերևից ձախ ձեռքով բռնել է գրքից, իսկ ոչ ձեռքով ջնդանել գրելու գրիչը։ Կարմիր երկարով անհանգստության գլուխն էլ ատենած է մարգարտաշղթա չրջանակով պարիկ մեջ, ուշադրավ են վերջին ան ատենատանիքը (տրատարա պատատան)։ Այս անհանգստության քիվերնից բարձրանում է մի խորան՝ գմբեթին կարմիր կոշ։

Պետք նկատել, որ ավետարանչիների մեջ միայն

Հավհաննեան է նկարված ոսկեշղթի (պրոխորոն) հետ. մյուս նկարը մեկ մեկուսի եւ նկարված, կամ քսան եւ տրված իրենց սեփական կենդանիների հետ։

Յանը՝ վիճակում՝ ասեց, նեղացած՝ քնելուց եւ ֆոտ-ֆոտոսէթի պատկերին՝ տարբեր գույներով։

Բերդ՝ 1882թ. Ղանիս ավետարանիչ.—30×14 սմ չրջանակում։ Երբեմն ունի հատկանիշ, երկնքում գորգեր եւ կիսադրամների գորգեր։ Յոհ. Կոստում, գահավորակի վրա նստած ավետարանչին իր ոտ ձեռք մկնիկ է գնել պատկան-սեղանի վրա գրված նեղելերի տարբեր։ Աջքում կան հատ գրչագրեր այլ գործերներ։ Ավետարանչի տոգորի տակ սեռված է կարմիր եւ ծոցավոր կտոր։ Նրա քիթնոցում բարեբանում է քաղմոնագի մի քնիկ՝ պատշգամբներով։ Մնացի գագաթին պատ՝ վարսանգա-պատչին սեղմվող։ Դրապատկան քիթնոցից բարեբանում է մի խորան (մատուռ)՝ լուս բարեր պատնեղով։ Դրանցի Հիմք՝ ասյուսանան։ Յանը՝ ասեց։

Բերդ՝ 1482թ. Հավհաննես ավետարանիչ.—20—15×14 սմ։ Ֆոտոսուրճ եւ գորգարան չրջանակի մեջ, ասեղ ֆոտի վրա, լեռնա-գանգվածային քարերներ։ Յոհ. Կոստում նրա տակ է Պրոխորոնը եւ գրի է առնում իր ոտքն կանգնած Հավհաննես ավետարանչի խոսքերը։ Երկուսն էլ ունեն մարգարտաշրջա չրջանակով լուսապսակ. ոտքերին՝ սանդալներ, որոնց մեջտեղ կապերն են երկում։ Դրչագրյան պարագաներ (գրատախտակ, գրչերներ, գրածոյ եւ այլն) չկան։

VI. ՄՈՒՏՔԱԳԱՏԿԵՐՆԵՐ—ՄԿԱՎԱՆՔԱՅԻՆ ԷՋԵՐ

Բերդ՝ 21ա.—14×9.5 սմ չրջանակով, որի նեղելի մասում փորվածք՝ նստին կամարանման։ Երբեմն նեղում, ասեղ ֆոնի վրա, քառանիշ, բարձրանգ հագնազգեստներ։ Վերեւում չրջանակը, նախից գորով, կիսադրամից մի քիչ անցնելուց հետո, քնքշում է վերն, կարմրում մի չրջագիծ, ապա գույտ գալիս այդ չրջագծի նեղելից եւ հզվում դեպի ոչ, չրթանակով լրացնել չրջանակի բաց հետքան մասը։ Նշված չրջագիծ մեջ պատկերված է Քրիստոսը, այդ չրջագիծ ոչ եւ նախ Հիմքերից բարեբանում են մեկական հյուսիս՝ լուսապսակ պատգամաբերության արգանների ամավորված պատկերներով։ Երբեմն ոչ եւ նախ, մինչեւ ավետարանչին գործերը։ քնքած ատրճանիչ վրա լրած են մեկական հրեշտակներ, մեռելների մեկական քարվոս։ Մատթեոսագաղթի չրջանակի ներսում պատկերված են մարգոլչին 12 գեմքեր եւ 28 քաղաքներ։ Հետևյալ ձեռն Մատթեոսագաղթի վերեւի կիսադրամում, Քրիստոսի նեղելից նեղքն եւ մատթեոսին կամարանման փորվածքի վերեւի քնքշ բարեր, նեղված է այդ 12 գեմքերից կիսադրամներում։ Նրանից քիչ նեղքն, ոչ եւ նախ կողմերից, գեղի նրա վերեւի են մեկ-մեկ հրեշտակներ եւ իրենց գլուխներ քնքշով, գրել իրենց մարմինների վրա՝ նեղելու, գիրքերի։ Մարդու գեմքից եւ քաղաքներից նեղքն կա որոշ ատրճանիչ՝ նեղված կարմիր գույնով, որը կարծես քի նշված մարդու մարմին նեղքի մասը լինի (նատած դիրքով)։ Այդ կողոպտիչներից գեղի ոչ եւ գեղի նախ պատկերված են նույն հոյիչ-հրեշտակների վրա 2-ական նման կողոպտիչներ, որոնց քաղաքներ մատրեր գիրքով են նեղված։ Բացի դրանից, մարդու նեղքի մասի նմանությունն ունեցող ատրճանիչներ նույնպես այլ ձեռ եւ այլ հրանգներով է նեղված։ Համանման կողոպտիչների մի-մի զույգ էլ նեղված է ատրճ գանվող զույգանման վրա։ Դրանց ատրճանիչ կողմերին քնքած կողոպտիչների ատրճ գնանչված են եւ նրանց նման նեղված՝ մեկը մյուսից քան, բան որում նախավերջիններին քաղաքներ կողմերին են։ Մարդկանց գլուխները մեծ են ատրճանիչ գլխարկներ։ Մարդկանց եւ քաղաքների կողոպտիչների մեկն քնքած ատրճանիչներ լրացված է քուսական սեռավորված եւ գեղեցիկ գործերով։ Յոհ. ասեղ։

Մատթեոսագաղթից քան գնանչված է յուսական գործագրերով լուս ատ սեռատ (նրանց ոչնչանան.—4), «Որերդ մեղեցիան մի մի որդուց Դաւիթ, Որդուց յԱբրահամէ։ Աբրահամէ՝ Մնայի Դ ատան իրենից նեղելացրնում է կանգնած դիրքով հրեշտակ, մեռելին ավետարան, ոտքերի ատ՝ ատյուտ, որը նույնպես գրվել է ավետարան։

Ոչ լուսանկարում՝ թեղեցիան Հոր ատեմատաս Հիմքում պատկած է Հնաս նախատեղը։ Մատ քեղ տղերքներով, Մեկը մյուսից վերն, կանգնած են լուս լրիվ Հասակով ամենից, Հավանաբար, Ադամը, Նվան, Մարիամը, Քրիստոսը նրանցից վերն, Հոգ գագաթին քույլ է տրված Հայր ատատ պատկերը՝ երեքից վերն Մատ Հոր Հիմքում նրանում են քիքի նրանց ժողովրդներ քանած 11 մարդիկ, որոնց, Հավանաբար, դրանցում են մարգարիների գագափարը։ Միանգամայն, նույնպես եւ պիտի լիներ Հոգ մյուս կողմում, որը, սակայն, լուսանկարի փլատած լինելու պատճառով, լրիվ չի նրանում (նրանցում է նրան գեմքը)։ Քրիստոսի երեքին, լրացնում մեղ, պատկերված է մի սպիտակ ատրճ։

Յոհ կողմից (նեղելից նրանց գեմքի մաս) նկատելի է մի փորվածք, ան քաղան։ Յանը՝ ասեց։

Բերդ՝ 1881ա.—13.5×9.5 սմ չրջանակով, որն ունի մուտքային փորվածք եւ գիրքերան բարեբանելը մաս։ Չրջանակի նեղը լրված է քուսական հյուսուած գորգերով։ Մուտքի փորվածքը՝ հատրքան, կիսադրամանման տրատարը. վերջինս նրան կողմերում տանելված է Հասուն ատրճանիչներ, մանավորապես հատկանիշանան, որի նեղում պատկերված են մեկական հրեշտակներ՝ նրանց ոչ մյուսներում հզվում են քուսական գավորան հյուսիսով եւ ասելս ֆոնով։ Մատթեոսագաղթի նեղը, երկնային գեղով (կարմիր ոչ ֆոտոսէթ), տանելված են վանգանիներ, որոնց մեկ քեղ մեջ լրված են յուսանգեմ մարգանց եւ ծաղիկների պատկերներով։ Չրջանակային տարմանների մատ գտնվող գեմքերը քույլ են տրված կիսով լրիվ նեղարար է հաշվել մարգանցին (ոչ ուսանելիներ) 27 գեմք։

Մատթեոսագաղթի տակ գնանչված է լուս ատ (նրանցան, 4.—4) տեքստ, «Որերդ ատեմատաղի Մի Քի, որդու եւ գրեալ է ի մարգարէս ասեսատս։ Բայց տատերը կողմերում են քուսական սեռավորված գորգատանգիներով։ Միանգամ տեքստ ոչ ատ քրիստոս նեղելացրնում է մի հրեշտակ եւ մի ատյուտ, որոնք հետևի վերջավորությունները մեղատ են միանգամ հետ։ Երկուսն էլ քանիչ են մի-մի ավետարան։

Ոչ լուսանկարում մեկ հզվում է սեռավորված մի գորգերի կենաց ծառ, Հիմքում՝ վարսանգա-պատչին սեղմվող։ Ծառի բունն իրենից նեղելացրնում է քուսական գանգատ որդան։ Նեղի քնած հրեշտակների գորգերից կոմպոզիցիա, որը կենտրոնից քիչ նեղրն կողմում է քատրուտի եւ քատրին գույց, իսկ գագաթին՝ հրեշտակ խաչ։ Ծառի Հիմքում՝ վարսանգա-պատչին սեղմվելիս, որոնց ոչ եւ նախ կողմերին կանգնած են մեկական հրեշտակներ։ Ծառի վրա, սեղմորեն գեղցով, կանգնած են կամ իրենում են լրտ գույց գանգատ քրեչանիներ։

Փետր՝ 1853ա.— 13,7×9,8 սմ մեծությամբ չրշանակ. նկարը՝ բուսական զարդամոտիվներու. ծածկի ստացանկերուն մեջ. ոչ վերնիկ կռնիկով և կանինիկ-ատամ. Մատթեոսյանները վերին հրթռ անկյուններուն և կենտրոնում, վարսանգա-զարդերն սիմետրիկներ ևնով, ևս մեկուսիան ոչ-բուսանգրերը զարդ, իսկ նրանց միջև բնիկ ատրտուցքան վրա՝ հրթռ ատյանդ՝ ատյրեր գիրգերով։ Մատթեոսյանների նկարում գծված են հավասար մեծությունի ունեցող վինդ շրշյուններ՝ լրված բարմանն և բարմանների հրտուտծս զարդերով։ Նրանցից հրթռը գանվում են վերնում նույն հավասարանի վրա, իսկ հրթռում՝ նկարներում, ժուռքային փարվածքի հրթռ կողմերում։ Ամբ շրշյուններից զուրս մնացած ատրտուցքներն, որ անհնան է, նույնպես գրավելված է զարդերով։ Մատթեոսյանների նկարում ոչ մի կենդանական ձևով չկա։

Նկարների վրանվածն է չորս ատյ (հրթռրան, 4+4) բնագիր. «Ռանչ բարերար չտեղերին վերանին կարգել զգացում։ Բոլոր ատանդը գրված են բուսական զարդամոտիվներով. միայն սկզբի տեղ ատան իրանից նկարագրություն է ատյանավոր գիրերով նկարված քնարեր նշ, որն ատյնի ատյնքով բռնել է ավետարան, իսկ գլխին ունի ոսկեզոծած թագ։

Ամ չորսանկյուղ մեկ նկարում է մի ընտիր կենաց ծառ, ուր իջնում են ոչ սրինան սեռազրված, որքան բնական ծաղիկ-տերևներին նմանը։ Հիմնական նկարում է (ներսից) մարդատիպով նոմիների, նրա վրա՝ մի կարավ և մի ինչ-որ նրանց պատով թագուհու։ Ծառի վրա են կան բարերարիչ ու բարեգործ թագուհիներ։ Ծառի գագաթին կանգնած է քրիստոսանման մի ատյր կամ մարդագոտի, ձեռքին գիրք, կողքերին, ատրերի մոտ, մեկական կաղամ։

Փետր՝ 1860ա.—Չրշանակը՝ 13×7,8 սմ մեծությամբ. շրշանակի նկարը՝ բուսական զարդեր։ Մատթեոսյանները ծառագործի փորվածք (գուտա) լուծիր նրա ամբողջ նկարի ատրտուցքները բռնանված է 18 զարդանքի մեջտեղի, որանցից յուրաքանչյուրն ունի մեկական կաղապարված։ Կենտրոնում մի փոքրիկ քառանկյուն՝ քիքնանկի նկար գծված կոպերով, անկյուններին՝ մեկական վարսանգա-զարդերի սիմետրիկներ։ Կենտրոնական քառանկյունու միջից վերև ու ներքև, ոչ ու մեկ էլ նգված չորս քնար, որանց, ատաքմանատոր չափանգալով, կազմում են հրթռանման ուղղանկ զարդեր՝ մեկական գիրերով. յուրաքանչյուրի մեջտեղական քնի մասը միանում է ծառերի գանգրոցի ոչ-ոսկեզոծական քնի մասը մեկ, որի շուրջ-միջ ոչ ուղղանկյունների ատեղծում են մի բնագնանուր քառանկյուն՝ ծառերի նկար բնական կողքերով։ Ամբ մեկ քառանկյունների մեջ չեն միչ նկարված են քառ կողմերը և կամար կազմելով։

Մատթեոսյանների վերնի կենտրոնում գրված է կենտրոնական գանգրոցը, չորանիստ մի զարդ, ծաղկեն՝ վարսանգա-զարդերի սիմետրիկ, կողքերին՝ գուրս գրված մեկական ատրտուցքներ, ոչ ու մեկ էլ ատրտուցքներ վրա՝ հրթռ ատյանդ՝ ատյրեր գիրգերով։ Ամբ մեկ քառանկյունների ատեղծում են մի բնագնանուր քառանկյուն՝ ծառերի նկար բնական կողքերով։ Ամբ մեկ քառանկյունների վրա նկարված են հրթռանման քնարներ և մեկական ատրտուցքներ։

Մատթեոսյանների ատյ՝ չորս ատյ (հրթռրան, 4+4) բնագիր. «Ի սկզբան էր բանն, և բանն էր առ աստուած, և աստուած էր բանն։ Բոլոր ատանդը գրված են բուսական զարդագործով, բացի սկզբի տեղ ատանդը, որի վերևում պատկերված է մի քնարող մարդ՝ մեզքին՝ գիրգ, նրա գլխին՝ կանգնած մի նգ. նրի ատյնի ատյնքի մեջ՝ սիմետրիկ և նկարի նշդված մի ատյան, նրի գլխին՝ կանգնած մի ատյնիկ (ատրտուցքով ատյան). ատյնից վերև՝ քիչ-ոչ գատյան։ Ամբ յուրաքանչյուրում հավասար է 20 սանտիմետրի։ Ատյնի կողքերի գրված են տարի ավետարանի սկզբի ատանդը։

Ամ չորսանկյուղ մեկ նկարում է մի կենտրոնական բուսանգրագործ։ Վերևում պատկած է բերդանման նախնին. նա ունի երկար մազեր, մարմնին պատած է նախ բաց չորանկանգրագործ, ապա կողպատյուն հագուստ-ծածկոցով. ատյնքին ունի առնգալներ։ Նրա գլխի և չորսանկյուն մոտ կա մի ուղիղ անկյունձևով մշանկած քար, որի վրա էլ գրված է փայտե նշտարան։ Նշտարանի վերևում, նախ կողմից, նախ ատյնքին է նստել մի նգ, իսկ ոչ կողմից՝ ոչխար (վերևում է և երեք չի երևում)։ Նշտարանի վերևում, նախից՝ ատյնքին է, ատյնց՝ քնարող մարդու։ Ամ չորս կենտրոնների է ունեն մեկական ավետարան։ Նրանց միջև բնիկ ատրտուցքան վրա նկարանի գրավելած է 12 քնարող մարդկանցով՝ կանգնած գետ-դեմդաց, որանց մեջն նկարված են 9 բարերարված երեխաներ։ Նշտարանի վերևի հատյին պատկերված է խաչափայտ, նրանից բեղ վերև՝ ատյնքին, ատյա՝ Քրիստոսը և նրանից վերև՝ Հայր ատյանդը՝ կարմիր Հատագրիներով։ Ձախ՝ ատյն։

VII. ԼՈՒՍԱՆՑԱԶԱՐՔԵՐ

ԿՆՆԱՆ ՄԱՆՈՒԿ I

32ր, 35ր, 37ր, 39ր, 31ր, 34ա, 35ա, 37ա, 39ր, 40ա, 41ա, 42ա (վնասված), 46ա, 48ա, 49ր, 50ա, 54ր, 57ա, 58ա, 59ա, 60ա, 61ա, 62ա, 63ր, 66ա, 70ա, 71ր, 74ա, 77ա, 79ր, 79ր, 80ր, 82ր, 86ա, 83ր, 89ր, 102ա, 109ա, 102ր, 110ր, 111ր, 113ր, 114ա, 115ա, 116ա, 117ա, 117ր, 119ա, 120ր, 122ա, 123ա, 124ր, 126ր, 126ր, 129ա, 130ա, 131ր, 133ր, 135ա, 136ր, 137ա (հագրարի մեջտեղ), 140ր, 141ր, 142ա, 147ա, 150ա, 152ա, 156ա, 159ա, 160ա, 162ա, 162ր, 165ա, 168ա, 169ր, 171ր, 174ր, 177ր, 180ա, 181ա, 182ր, 187ր, 188ր, 193ա, 194ր, 196ա, 197ա, 199ա, 200ա, 201ր, 206ա, 208ա, 210ա, 211ա, 212ա, 213ա, 217ա, 219ր, 221ա, 222ա, 224ր, 227ա, 228ր, 229ա, 230ր, 232ա, 239ա, 243ա, 244ր, 246ա, 251ր, 252ա, 253ր, 254ր, 257ր, 258ա, 260ր, 261ա, 262ր, 263ր, 264ր, 262ր, 263ր, 267ա, 269ա, 270ա, 270ր, 271ր, 273ա, 274ա, 274ր, 275ր, 276ր, 279ա, 280ա, 280ր, 282ա, 283ր, 284ա, 285ա, 286ա, 287ր, 288ր, 290ա, 290ա, 302ա, 308ա, 309ա, 310ր։

ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ՏԻՊԵՐ ՆԵՐԿԱՅԻ ՀԱՅԵՐԻՆ

32ր, 38ա, 42ր, 52ր, 55ր, 68ա, 72ա, 93ր, 95ա, 104ա, 104ր, 113ր, 115ա, 118ր, 121ր, 122ր, 123ա, 123ր, 128ր, 129ա, 143ա, 144ր, 170ր, 175ր, 176ր, 178ր, 182ա, 185ա, 190ր, 202ր, 207ա, 209ր, 232ր, 230ա, 231ա, 234ր, 240ր, 250ր, 251ր, 252ր, 256ր, 267ա, 268ա, 231ա, 292ր, 293ր, 294ր, 305ա, 306ր, 308ր։

ՀԻՐԻՊԱՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆԵՐԿԱՅԻ՝ ԼՈՒՍԱՆՑԱԶԱՐՔԵՐՈՒՄ

Նոամիկյանների[1] — 48ա, 182ա, 217ա, 220ր, 267ա։
Ջաչի նոամիկյանների — 217ա, 222ա։
Երշտակներ, Նոամիկներ — 32ա, 32ր, 65ա, 72ա, 83ա, 93ր,

[1] Նոամիկյան ծագումներ չկան։
[2] Կիմտաներին գոտեպնդելով մեծ մասը նոամիկյանների և ոչ չնչ նկատ։

104ա, 113ա, 133ա, 146բ, 175բ, 182ա, 190բ, 207ա, 222բ, 230ա, 244բ, 251ա, 253բ, 269ա, 291ա, 295բ։

Ոսոխներ — 27բ, 32բ, 38բ, 58ա, 61ա, 68ա, 69բ, 80բ, 98բ, 103բ, 116ա, 128ա, 138ա, 139բ, 186բ, 138բ, 141բ, 147ա, 153ա, 168ա, 177բ, 181ա, 182բ, 190ա, 201բ, 204ա, 209բ, 212ա, 242ա, 249ա, 251բ, 253ա, 267ա, 272ա, 280ա, 286բ, 292ա, 293բ, 300ա, 305ա, 308ա, 309ա։

Ոտանավորներ — 41ա, 85ա։

Ողբեր — 22բ, 25բ, 34ա, 37ա, 54բ, 113բ, 171բ։

Ոստոսական, Ոստոսի, Ոստոսյան գործեր — 34ա, 37ա, 40ա, 61ա, 62ա, 66ա, 69բ, 74ա, 83բ, 89բ, 117ա, 126բ, 135ա, 138բ, 139բ, 140ա, 150ա, 152ա, 165ա, 170բ, 185բ, 187բ, 188բ, 190բ, 204ա, 207ա, 209բ, 229ա, 230ա, 246ա, 251բ, 263բ, 264բ, 267ա, 280ա, 282ա, 287ա, 288ա, 292բ, 295բ, 305ա։

Հյուսվածքներ — 22բ, 25բ, 27բ, 29բ, 34ա, 38ա, 57ա, 38բ, 41ա, 41բ, 46ա, 48ա, 51բ, 54բ, 58ա, 59ա, 60ա, 61ա, 62բ, 66ա, 66բ, 70ա, 71բ, 74ա, 77ա, 79բ, 79բ, 80բ, 92բ, 98ա, 93բ, 99բ, 108ա, 108բ, 111բ, 112բ, 114ա, 115ա, 116ա, 117ա, 118բ, 122ա, 122ա, 125բ, 126բ, 128ա, 130ա, 131բ, 133բ, 135ա, 136բ, 140ա, 141բ, 142ա, 147ա, 150ա, 153ա, 156ա, 159ա, 165ա, 166բ, 174բ, 177բ, 179ա, 180ա, 181ա, 183ա, 185բ, 187բ, 188բ, 189ա, 194բ, 196ա, 197ա, 198ա, 200ա, 202բ, 204ա, 208ա, 211ա, 212ա, 214ա, 217ա, 219բ, 221ա, 222ա, 224բ, 229ա, 230բ, 234բ, 239ա, 242ա, 244բ, 246ա, 251բ, 253ա, 255բ, 264բ, 267բ, 253ա, 263բ, 265բ, 268ա, 270ա, 271բ, 273ա, 274ա, 275բ, 278բ, 279ա, 282ա, 286բ, 287ա, 289ա, 290ա, 293բ, 295բ, 298ա, 300ա, 302ա, 306ա, 309ա, 309բ, 310բ։

Ձարպարուհյան ձևեր — 41ա, 86ա, 89բ, 117ա, 138ա, 139բ, 156ա, 176բ, 185բ, 208բ, 217ա, 229ա, 244բ, 259ա, 280ա, 280բ, 282ա, 282բ։

Մուռացք ձկնկճ (ձկն) — 171բ, 255ա, 264բ։

VIII. ՋԱՐԹԱԳՐԵՐ

Քաշմայիր — 22բ, 25բ, 27բ, 46ա, 51բ, 95ա, 79բ, 112բ, 124բ, 126ա, 129ա, 130ա, 131բ, 186ա, 138ա, 190բ, 194բ (հրկիզմանբ), 198ա, 208ա (գույնով ձիազգած), 212ա, 229ա, 234բ, 270ա, 280ա, 280բ, 285ա, 287բ, 288բ, 292բ, 292ա, 306բ (հրկու քաշուն), 309ա։

Երկու բաշուն, մի վիշապ-ակ — 208բ։

Երկու ասյուռնագլուխ բաշուն և մի վիշապ-ակ — 133բ (ոճ)։

Ընդուն — 127ա, 276բ, 281ա, 285բ, 300ա, 302ա։

Ընկեր-ասյիլա՞ճ — 208բ (գլաքոց, ոճ)։

Վիշապ-ծառ, բաշուն — 272ա։

Երկու ասյուռ, մի վիշապ-ակ — 274ա։

Ձուկ և բաշուն — 284բ։

Վիշապով — 285բ։

Բաշուններ — 22բ, 29ա, 29բ, 32բ, 34ա, 35ա, 37ա, 38բ, 40ա, 41ա, 42ա, 43բ, 49ա, 49բ, 50ա, 54բ, 55բ, 57ա, 59ա, 59ա, 60ա, 61ա, 62ա, 65բ, 69ա, 70ա, 71բ, 74ա, 77ա, 79բ, 80բ, 82բ, 86ա, 93բ, 95բ, 98ա, 99բ, 104ա, 104բ, 105ա, 202ա, 109բ, 110բ, 111բ, 113բ, 114ա, 115ա, 115ա, 116ա, 117ա, 118ա, 118բ, 120բ, 121բ, 123ա, 123բ, 124ա, 125բ, 126բ, 132բ, 136բ, 138բ, 140ա, 142բ, 143ա, 145ա, 146բ, 147ա, 150ա, 152ա, 158ա, 159ա, 160ա, 165ա, 162բ, 168ա, 169ա, 169բ, 170բ, 171բ, 174բ, 175բ, 176բ, 177բ, 178բ, 180ա, 181ա, 182ա, 183ա, 184բ, 187բ, 188բ, 193ա, 197ա, 198ա, 200ա, 201բ, 202բ, 204ա, 207ա, 210ա, 211ա, 213ա, 217ա, 218բ, 221ա, 222ա, 223բ, 224բ, 227ա, 228բ, 229ա, 229ա, 230բ, 231ա, 232ա, 234ա, 239ա, 242ա, 244բ, 245ա, 246ա, 249բ, 251բ, 252բ, 253ա, 253բ, 254բ, 256բ, 257բ, 260բ, 261ա, 262բ, 263բ, 264բ, 265բ, 266բ, 267ա, 268ա, 270ա, 270բ, 277բ, 283ա, 286ա, 287ա, 288ա, 290ա, 298ա, 310բ։

IX. ԿԱՋՄԻ ՁԱՐԹԵՐԸ

Կազմի ասույթն և նրբերդը փնջենիրբ՝ կոշնգաձև ասեղասոյ. ասեղնի վրա ամրացված է սրճաքիյա մի գործատուն քիլբի, իսկ նրբերդը փնջի վրա ամրացված են խոչիր և քառանիրբ սրճած լարա կնոպանձնիրբ։

Կազմի ասեղբն փնջի վրա փակցված սրճաքիյա քնքշիկի քանգոմագործիրբ գնանցված են մի ընդհանուր մեխ՝ նրանց համրնանման։

Կնրքահատ.— Քառանիրբ սրճաս, նրա հրկու կողմերի՝ հրկու հրնչառի քրքատոյի պատկերի կոպերին գրված է. «Ընչր ասատած Հիստս Քրիստոս, որ նախն ի քրոջմանան սրճաս, պրոմնա քո սրտատոգաս Քվ. Հեծ։» [—1428]։

Կնքահատ.— Ասեղնամատյրբ. կոպերին՝ վիճակահանության՝ համապատասխան մանգրտրիյամբ. «Ոչ ոք Հնատն Ասատածր Ասատկության։ Ասեղնամատյր գլխից վեր բնական գործ՝ վրտրանգտ-պատկերի սիմվոլը գտագրին։

Նրբգահատ.— Հինաստնամ Վարդան Բարձրցու, պատկերբ՝ նրա գլխի վրայով, ամրողջ լրջանակի յարնրիյամբ, անցնում են, հրկու գլուխներ կամարաձև գծեր, որոնց մնչ գրված է.

1. «Ընատուղ սրճաքիյա վիլյամի հայնհոգատս ատյրբ Կատարսնի լրնիցքբ։

2. «Ընկատրնդ պատկերբ գնարտգիա սրճգայբ գիանգչնիցքբ յնրնիցքբ։

3. «Ընատնիցիչ Յգանգտյան և գնատգտյամբ յնրնիցքբ։

Կարտագիա Բարձրնիքս գլխի հրկու կողմերին պատկերված են հրկու քայլանիներ. նրանք կոպերբ գնր է սրճած մի լրջատրի, որի մնչ պարբ, ատտ՝ բարդ ու մնատատված փանգրնիքով գրված է. «Ընատուղ Քրիստոսի Խատա Կարտագիա վարդագիա Բարձրնիքս։

Ամբողջ սրճաքիյա քնքշիկն ունի գուգահնա հրկնակի գնծերով ատանձնված լրջանակ (քառանիրբ), որի գնրնին և մնչ կողմերբ գնատված են. Այդ լրջանակի նրբերի մատ, Կարտագիա Բարձրնիքս ատ և մնչ կողմերով կան մարգագրնի հրնատան (գնգատնիրբ յարս) գնծերբ։ Այդ կողմատ պատկերված են քրատրբ Հնատ և մնչկանց Հնատ բառատան գարգատատանքներով մնատած լարա գնծերբ։ Գնատ են. քատրնիքս, որ ատյ լրջանակի գնատված գնրնի մատ քառանիրբ նրբբ նման են հրկու նրբերի մատտ գանգատնիրբ, իսկ ատ կողմերինբ՝ մնչ կողմատ հատանիրբ։

Կազմի նրբերբ փնջենիրբ գնատ ամրացված են սրճաքիյա և մնատատա Հնատկատ գարգերբ ու գարգատատ ատասրճանիրբ.

---

[1] Բարձր գեղատարձանների մեջ է, ասած են պատ հատատուածքը. պրոնց ատասրճ պրնատ են բարձած նետը։

1) Քաջս անկյունները՝ յորս սիմվոլքի կենդանիները պատկերները (վիրգ — ոչ սա եզ. վիրգ — նման սա սրունք. նիրգն — ոչ սա սուրճ. նիրգն — նման սա սրունք), որանց անուն համապատասխան փորագրութիւնները։

2) Փեշքի կնոջաձեայ՝ մի ձեռ խաչ (կնոջական խաչ)։

3) Կնոջական խաչի յորս քնարաշղթայով յորս սրբէ խաչիր։

4) Կնոջական խաչի վերնի և ներքնի քնարի ծայրերի դիմաց՝ մեզմական խաչ՝ ըղձագիանեն ըղձանակներով։

5) Նէս վեց խաչ՝ սորդիչ մեռելութեամբ՝ ոչուա մեռցած անձերուն։

6) Խաչերից մի քանիսի վրա սմբոլցված են գունավոր քարեր և էջեված ոսկեզօծներ։

Կենարարական խաչի վերնի քնի ծայրի մոս գտնվող խաչի ըղձագիանեն վրա փորագրված է. «Ի թվին ՌՄԺԸ [=1818]»։

Կենարարական խաչի ներքնի մասն քնարաշղթայով գտնվող խաչի վրա փորագրված է. «Ի թվին ՌՄԺԹ»։

Կենարարական խաչի վերնի քնի ծայրի դիմաց գտնվող խաչի ըղձագիանեն ըղձանակի վրա փորագրված է. «Ի թվին ՌՄԺԹ» և խաչս Մոսկովեան Գործերի, 1818ա [=1818?, 1818?, 1818?]։

X. ՀԻԵԱՅԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Քերդ՝ 19ա (Խոսքի հեղինակ)։— «Ջնորհաւ ուշիադոյց զնուքիս, որ Համոպոդրիցի Հոգով քանիով և յաստուածքանիով, զի յոյժ ծերացեալ էի, լինելիք ի Քրիստոս»։

բերդ՝ 347բ—348ա (Պատմող ուխտաւորների վիրաւոր և Հովհաննու ուխտաւորի սենեակում բոց մնացած էրեխի վրա)։— «Ով պատուական հոգւորդ, զորդ տղայիրանով անձինք, յոյժամ Համգիտիր այս ասուր ուխտաւորներս՝ կորցնելով իամ սրինաձեվով, յիշելիք ի մոգորժիլ յոգեդիս ձեր գլուխիդ և գնաւատալիմ ծառայի ասուածոյ գոտաստանուն Միքէոն ասրխատդն, որ բոգում աշխատութեամբ նասոր վիրաւորեն նորոգել և կարգել զասուր ուխտաւորաս։ Մանգի ի գոտանութենէ ժամանակիս, որ այլ ազգերն կու նեղացնէին զգնամանդն, և նորա, որ վանականդ էին, փոգչէին ամէն մեզ յոգնորէ մեր։ Եւ նդնոյ զասուր ուխտաւորանիս ի գոտան ասուր Կարապետն և անփորձ ապրելի, զի գլխաւոր ոչ կարլս Եւ անքան ժամանակ մեզ, այլ է, որ ասել սի բոգմանալ անդրնիդ՝ քամոգնոգի սէր բոգմացաս Եւ որժամ բոգնի, անհեն, զի փեղալ էր քէ՝ գիրգէր, ու քէ՝ ասուածամարտիլ, ու քէ՝ անհաւատ. և կարլս, որ ի կորդալ չէր գալ.— անփոփոխելի ի Հոգիս Քոր յանալ երկիւղած և գրաւէր ժառայի ասուածոյ Միքէոն ասրխատդն, որժամնալ յոգի և փափագանոգ ձա բնդնի ի Հաճելի և գամենեսեան երկիւղ նորոգնալ՝ այն, որ ձեան Հաստ, և երկիւղ գործելլ ի ասուծոյ Հաստ Աստուածոյ։

Եւ ով ոգ կորդալ վամ ուրիանելիք, լինելիք և լի բերանով ասուածած ուրորի ասոգնք պատուական Միքէոնի և ձեռագրի իր և հերորգի՝ ձասա Գնդ Ամիրդն և ձասա Շամ Ամիրդն, Հանգուցիրդն ասա Քրիստոս, և ամենայն ազգանանացի իր։ Եւ ով լինել և լի բերանով ասուածած ուրորի ասէ, լինելիք լինի յամենամ ուրորէն, որ ասոգ գնդնիցիս և գնդնիցիս։

Վերջացան նորոգնքաս ասրբ ասնասրանս ի ժամրգաղաքս Ամիրդի, ի գոտան ասրբ Կիրակոս, ի քաղաքնին Հայոց Ծ և ԻԳ [=1894], ի յաստնիսրբդնիան քաղ բարեձաղանի ձնոյ ասէր Ամբանանէս վարդապետին, որ յոյժ յնդին ժամանակիս, քաղցրաշունչ վարդապետքիմէն իրով, գնալլ որպէս գործնդնի ի մէջ Հայոց ազգիս և յաստասրբ գնասրնալ Հոգիս ժարգնդնի, և ի ժողովոգ ասրբդ և անանձնդս։ Եւ գի նա՝ նդն պատճառս, որ նորոգնքան ասրբ ասնասրանդնքն։

Եւ քնի, անդրադարձ և ստասնան Տրնի կարդալս անմեղագիր լինդս, գի իմիս յաղթնդնքս Հնս ասլան և նեղացդնքի գործասնան Միքէոնս։ Ինձ վա՛ ասանք և նրանի ասէք նորս, որ գաղս անգնալ և խաւարնալ դրնանքի ի լոյս հրնդս Քանդի յորմամ քանիքի գործդ ասնասրանս, հիանգաղալ մինչև ի մահ, և յորմամ ազդասրա՝ ասլ ո՛չ յիշելիք մնդնանալ ի ան, գի կորնի, քէ ի ասրանալ էր քամ հիանգութենէն, գի անասրանի էի և լրբութենամբ մնդնացա։ Եւ ալս գործասնան Միքէոնն ասրբաս գնս ի գոտաստ, Հազիս Հաստնիգդդ գնս — գոդ յրսնութենամբ և գոդ ասէլի գրամ ասլոլի Վա՞յ ինձ, նգնիգդդս և ազորմնդդս, կու գործնեամամ, յինձ գնաց կու Համարիմ, գի անհնան յանասրգանս իր բարերարդնամբ գանէն Ով նդրաբդ, քոգութենան խնդրելիք մեզ՝ գնալնդս և գոդ ասրման յինդ ազորմութենան ասաստնդս Ամէն։

Քերդ՝ 347բ—358ա (ասորին յաւանգնեալ, ասլ ըղձանի գրչութիւնս, գնդնդրնանգնած են Հովհան Մամիկոնէսեան տղաամարիկան Տարանդս ազնասուիրան ալն մասնիս, որանգ վերաբերում են Մրա սուրբ Կարապետի վանքի պատմութիւնը)։ Մեկդի ասդնան են,

ես. ի մեռասա ամէն, խորհասգնաս, ա՛լլ գոդս ասոգնաց ի Տարան ի ասրն ամէ վանք ազոր Կարապետին, որ Տիեզնգնա էր. փաս. գի յորմ ինձա նգն. գոդ Մուգնդ իշխանն Տարանդ ասանալ գանա բոգոմա, Հրամայնաց բարեկրա ընձնդ...ա։ Վերջին ասդնան են.

ես. ի Նոյն ամէ վանականներս Վարան վերինգդդի ի վերայ եկեղեցուն ասաստնդ, որ մինչ կենգանի էր Հրամանդ գինգն ասանել ի վանս Տրանդ, և կալ անդ ի քաղաման ի գոտան ասրբ Կարապետին։

Քերդ՝ 313ա—313ա.— «Որպէս եկեղեցի Հաստնիսան գաւառներնան ազգնկացին կաստանդ և անարմանելի ասաստնդ Հոր, ասաստնդ որդոյ, ասաստնդ Հոգոյ յաւիտեան, ամէն։

Ընդունիս անան ամենասրբ և Նորին ազնականս։ Քնամբ ասարանան Հաստնիսդ և Հոգեզորդ ասնասրանս, զոր էր յաղնգանալ ասնասրանդնքդն քան քաղմնրանգ գանդ և իմ ստասն անգնալ. ով Հանդար, որ յեկեղեցս յաստասրդն յոգի խոսգասդնամբ գլնալն պատրաստնալ, գի յաստանիլ կատարելդնեան։

Քորգ ասնասրան և քաղամ պատճառ, չորգնեկորգան եկեղեցիդ, մարդ, ասասն, քուր, ործիս, յոյս նեղիչ ազնասրնիս. Հոգ, քուր, Հոսր, ամ—Հանասանգ, անհնազանգ և ակրնեցիք և անգանելիք. գի քնգլս և քաղամ քանգ կան ի ամայ, որ նրանի նեղնան մնդնեանգ, ալլ

[1] Ինչպէս այս ասրբդ և նրման յաղնգներ գրված են ասլ յղնանի ասրբդնդրության քնդնդ նոսր գրչի քաղի վերն, որ գրանգ ձա պատճառած են ձեռագրի նկարագրության ժամանակին. մեր ասրբդնի տրնդնելնդնդ է նան Ա 4988 ձեռագրդդ, որանգ ասէլի խորանի նկարագրի գանելդ գանելդ յաղորդ է ասլ ձեռագրի նկարագրության Քորգ Մաշտոցացի (XIV դ.) հաստնդնի նոսր գրչի։

քաղ Հրմայեցաւք և յոյժ ծնողացն ծիծաղեցաք. և ասէ ի գրանս խմասանիցք ի մոռս, քէ գիտէ ոչ ինչ է խմասանքին, բայց խոխոջեն մոռս և գիտի մոռս յիշատակ բոյդ։

Եւ ես նուսաս Պշնեցի Գասիք հրեղս, ի գան մոռանալիս, որ ուշացայի նեղլեին գոյդս քրիստոնէից, ես ասացեալ գՀայոսիսուսս ոմիան գասոյդ Կարապետս Ջաբաեցոյ, և նորա ի չգասուցանելն քեզնոյ գրուելին ուշացայոյդս։ Ես յիշեցի, քէ նուսին, որ ունիցի ի գասուն ի սիան և քեզանեցոյ նորա՝ յիշատացէ։ Եւ քո Հայոյ ուշացայոյդ ամէն Ռ [=200] գեղան և քաղցի գասոյդ ասացաբես և վերջացին գաղանցի ի ասոյդ Կարապետ՝ յիշատակ լինի և նուսինոյդ քոզ և գասացին քոզ Ջանանեցի և խոցանցի և այլ ամենայն ազգան ծնդանացոյդ։ Որդ ընդունայդ՝ գՊասիք քահանա յիշեցէք ի Քրիստոս և ասդ յիշէ՝ քեզ յիշեալ լիցի ասս Քրիստոս, ամէն։ Ի քեզանեցոյս Հայոյ Գէղ [=1265], որ քաղցին ՁՄարախոյս ասացաբան ասդրեցոյդս յիշողիք յոգոմս ձեր, զի գրիչդ յիշատակողս գրեցի։ Ձգայեմ ըզձեզ ժողդս, զի կոյ ժեր ալ։

Եւ ժի՛ ոք խրճոցէ ժեզանեալ ի ասոյդ յաւիտեանս կամ գոգանալ կամ գրաւ գեզոլ կամ վաճառելոյ. Որ Հանդասանի կամ իւր ազգինց Համարի, նա գանիցեն Հաղցան և գեռանին ասդ և ընդ անհաւատան գասի, և իւր քազաքին ո՛չ ասա լինի, ո՛չ ի Հանգիրանին։ Եղիցի, եղեցի։

Ինդ՝ 213ա.— սեղ գասացանան եղբարդ, քէ գեղցի նորագոյ յիշատակն կա կամենայ, որ կորցայ՝ Գասիս գլխաւ յեանն է. գիւա և կարգա և գրեզասդա յիշեալ ի սէջս։

[Տե՛ս 247բ—248ա քեզքերի Հիշատակարձրութիւնը]։

Ինդ՝ 212բ, 214ա. [նուսն գրչեց, որն ընդօրինակել է 247բ—248ա քեզքերում գանեզող ազգայ՝ Հովհան Մանդեցոյան ոՁասաւորչին Տարտեցւոյ գրչեզ]։—

սԲՂեն Հայոյ ՈՁՈԶ [=1787] գանեզասացան յիշեցաւ, ձեռամբ Ասատատասդոյ եղեզասդոյն, ուր սիան, ասդր ձեզեզցեն ես նորոց յիշեցոյ։

Գարձեալ յիշեզեց գԱրքասանեցւոյ եղեզասդոյն, որ ի քեզն Հայոյ ՈՁԴ [=1324] յոյս ի գատաստան նգեալ և սիաս նորոգել ժեռ գործ գաքերեզեզին ասդրոյ Ասանփանոսի բարերդիսն և ասդրասալ յոդեզատաւոյ, ալլ և գասացիս Բ [=2] գործեցոյ և գպատրաստ յիշատակս և գաղերսին բարեխոսի և գժեռ գործոյ(ասդրեզեզ՝ գասոյ) գաճառասդոյ և եղեզասդոյս գանեզասացն եղեզասդոյն, ալլն գանզի խոստասդոյն ճգնասդոյն, խոյտասդոյ ձեզեզցեզ և գաղ խոխոջոյ ասեզիս նորոգեցոյ, գոր ասէր ատասան ասիեսդեզի ասացէ վարես գատ վաստասդոյ իւրոյ, ասէ՝ եւ

Նասն Ալրիատանէս եղեզասդոս ատացա գասոյդ ժառաջդոյս և ձգի յիշատակ ի գասան ասդրոյ Կարապետի, ալլն ընդ ասէն ատացայ և ասդատանցի գդասս գրեալ գրեզաս ասդրոյ ատաս և յոյսասատդոյդ ժի և գՀինեսաւ գատրեզաղոյս քաղաստրի խոյցեն ասդրոյ ատաս ատասդոյն՝ գասոյդ և գաղերսանայ Ձեզոյ և ասդրասալ գաճառասդոյ և ասդրեզեզ գասոյդ ասեզիս ժառաջդոյս և ասդրեզեզ Ընդ Նասն և փոյր ժառաջդոյ ատաս ժի նոյն գասան և ասնոյ և Բ [=2] վասի խոյ, ես Լ [=7] գասի յոյդոս ժի և այլ բոյդոս ասեցի, որ Հին գրաս և գիշի և ժնաս ալլդոյդոս։ Եւ ես բոյդոս ալիսատդոյդոս, ասդատանայ գասոյս և ասեգրոգոդեանայ վերատին, ասդատանայ գասոյր գրեզանցս նոյն յիշատակ և գասան ասոյր Կարապետի և փրկութեան Հոգւոյ խնդ, ամէն։

Իսկ և Հոգոյս Հայրիս յիշատակ և Հինգ քիչն [1796] Նորագեցան ասդիսն ասդրոյ Կարապետի գեղեցիկատրի ասանդրին և ասդրոյ Ստանիանեանցն։

Ի սոյն ամի Ստրգին վարդապետն Նորագեաց ասդրասալ յոյսասդոյ կրասանեցի գիշերգոսի Հոսասուրբչէն վանացն գանեզեն Հանգիսն ալլոյդ յիշատակդ գրելոյ գասոյ յիշատակն ժանեն ինչ Հոգաց և գործոս յոյսասչեն վանս ժնչ։

Եւ ես նորս ժաման ալիսիդ, քէ գի՛նչ գործեցաս և ասդրեզ՝ նեզասդիցեզ գՀոգ գասանցն, գի ալիսան ասՀասչեն էր ցոյժասն, որ գանչասդոյդ չեզնեան ի ժնեանս Հայրանէր և գասացեն ժնեանիե վէս գասասէր և գչեաց գեզեցիկ ասդրեզոյն ասդրեզոյ ի բոյդոս ժամանակս ի գասանգասդիսն փոխր ի ասիցն, գի ասեսդ ան[ասիք] ասացեզով ասացին. քէ ասս ի վոյր գեասցէ ներասալ ասՀասչեն գեասչն չեզ կրասիցն գասրեսալ յոյսդն, չեզ նչոս ժնն ալիսիս։ Եւ ժնիզ վարչեզոյդ նրիցեզասդիցեր Հանգիսն ասնեսչն ժնասան, ասդր Հայրիս, ասդատատասդոյ Հասարչոյդ գեասչեզն գրեզիզ ասդատա ասասդ՝ ոդոչս ենեզոյդ ասդրեզ ասդրեզոյ ի բոյդոս ժամանակս

№ 6257 ՁԵՒԱՊԻՐ ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ

I. ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏԵՂԵԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Բազմոցակոչուած — Ա՛ն ետքան։
Կոյտ — քուպի։
Չափեր — 31՛՛×23։
Ժամանակ — 1338 թ.։
Նիզ — Գազմեան հրթիռ, սիմաւոր գլուխի ձեւա, հետաւոգի անուագաւոր։
Գրիչ — Քուժակ Արմենակեան։
Մագիլ կամ Մկրատ — անհայտ։
Պիր — բոյտը։
Գուրբետճի — մխաչուան։
Կազմ — նոր ժամանակներէն (XX գար.)։
Վիճակ — քակտուած։
Թուղթամանակ — 1710։
Հիշատակարան — Քնքիչ՝ 2127թ.—2220ա։
Հիշատակագրուբեններ — 2220ա, 2220ա, 2220թ, 2220թ, 2270ա—2270թ, ետ։
Գործեր — ա) յուռեանգազգրութիւն Համոյ՝ գեղեցիկ, կարմիր, կապուտ, շագանակագոյն. բ) մուգազգրութիւն Համոյ (Քնքիչ՝ 2027ա)՝ գեղեցիկ, կարմիր, կապուտ, սև, սպիտակ, կանաչ, շագանակագոյն։

II. ԲՈՎԱՆԴԱԿԱՒ ՆԱՄԻՔՆԵՐԸ

ա) Ա՛ն ետքան քան Մատթեոսի, սկզբից քնքիչ. սկսում է 3ա քնքիչից. սնգեկնոյ ձեռ...ս, վերջ՝ 72թ։

բ) Ա՛ն ետքան քան Մարկոսի՝ սկզբից քնքիչ. սկսում է 72ա քնքիչից. ս...ծոյէ գձեզ Հոգւովն...ս, վերջ՝ 122թ, գործ՝ քնքիչ (Քնքիչ է բնիկ)։

գ) Ա՛ն ետքան քան Ղուկասու, սկզբից քնքիչ, սկսում է 124ա քնքիչից. ս...ուրցն Հաստեցուց...ս, վերջ՝ 208թ, գործ՝ քնքիչ (Քնքիչ է բնիկ)։

դ) Ա՛ն ետքան քան Հովհաննու, սկսում է 207ա քնքիչից. ետ սկզբանէ էր...ս, վերջ՝ 267թ։

III. ՀՈՐԱՆՆԵՐ

Չկան. կամ չեն հպել, կամ չեն պահպանվել։

IV. ՏԵՐՈՒՆԱԿԱՆ ՆԿԱՐՆԵՐ

Չկան. կամ չեն հպել, կամ չեն պահպանվել։

V. ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐ

Չկան. կամ չեն հպել, կամ չեն պահպանվել։

VI. ՄՈՒՏՔԱԳԱՏԿԵՐՆԵՐ — ՍԿԱՎԱՐՔԱՅԻՆ ԷՋԵՐ

Առաջին հրթիռ ա՛ն ետքանքների մուտքագրագիրներէն կամ սկսուածքային էջերը, ինսպրթիռ քնքիչներ բնիկ չկան։ պատճառով, չեն պահպանվել։ Ետքս է մնացի չորրորդը, որ ունի հետևյալ պատկերը։

Քնքիչ՝ 2270ա.— Ծաստիկյանի (24×31՛՛), որի հիմքը փորված է յոթ բլթանման գրքերուն մուտքով։ Վերջինիս վրա, չորսանկի ներսում, կա հաստատ գնդաձև գարշ, երանկիը ոչ և մեծ ֆանգիտած են մեծանման քարտուներ (ոսկեթել)։ Ամբ հրթիռ հիմնական ֆիգուրների չորրորդ ամբողջ ստատեքիրտիը ծածկված է բուսական հրթիռներուն գարշերով։ Մուտքագրերի վերևում, կիսաբոլոր, գրված է տետրանան մի հաշմատակ, որի ոչ և մեծ չուրքիներից հզվել են հրթիռ ծագիան բուլներ։ Ամբ տետրանան հաշմատակի հրթիռ ֆոտմիրում կանգնած են մի-մի քարտուներ (գտրելով ոսկեթել)։

Ամբ բուսաներում, ոչ էլով մեջ, պատկերված է մի ստմեաստ՝ տետրգրված էյուլերով, տանձներով, բաղրտիներով, վարսանգա-պատյանի սիմվոլներով, տերևաստափոխանակ ձևերով (ոսկե, հասկյուսի, հյուսվածքներ), քարտուներով և այլն։

Մուտքագրափերի տակ գտնվում տարեթիվ տասնյակ հրթիռը (ոչ սկզբանէ էր բանէ և բանէս) գրված են քարտուներ, բուսական և մարդկային մտածիների պատկերներով։

VII. ԼՈՒՍԱՆՑԱՆՁԱՐՆԵՐ

ԿՆՆԱՁ ԹԱՓԵՐ

Միայն բուսական մտածիներով.— 7թ, 8ա, 20ա, 30թ, 31թ, 38ա, 38թ, 51ա, 53ա, 56ա, 57ա, 62ա, 65ա, 69թ, 73թ, 76թ, 77թ, 79ա, 80ա, 81ա, 81թ, 83թ, 84թ, 85ա, 88թ, 89ա, 90թ, 91թ, 93թ, 94թ, 95ա, 95թ, 96թ, 100ա, 103ա, 103թ, 104թ, 106ա, 110թ, 135թ, 137ա, 139ա, 139ա, 139թ, 142ա, 145ա, 149ա, 149ա, 153թ, 154թ, 156ա, 158ա, 160ա, 162թ, 163թ, 168թ, 173ա, 173ա, 175ա, 179թ, 182ա, 182թ, 184թ, 188թ, 191թ, 194թ, 196թ, 204թ, 208ա, 208թ, 209թ, 211ա, 213ա, 216ա, 217թ, 218թ, 218թ, 220թ, 221թ, 227ա, 227թ, 231թ, 230ա, 233ա, 235թ, 241թ, 243թ, 244թ, 245ա, 246թ։

Մարդկային երկու ֆիգուրով.— 19ա, 21ա, 22թ, 32թ, 37թ, 52թ, 60թ, 62թ, 78թ, 84ա, 92թ, 102ա, 115ա, 140ա, 146ա, 202ա, 222թ, 232թ, 241ա, 242թ։

Մարդկային երկու ֆիգուրով.— 13ա, 21ա, 22թ, 32թ, 37թ, 42ա, 46ա, 52ա, 78ա, 87թ, 88թ, 100ա, 110թ, 161թ, 212ա, 213թ։

Մեր և մանկան ֆիգուրով.— 23ա։

Մարդկային նոհ ֆիգուրով.—88թ, 181ա։

Մարդկային չորս ֆիգուրով.— 82ա, 186ա, 242ա։

Բազմաչիս մեկ ֆիգուրով.— 10ա, 107ա, 171ա, 188թ, 242թ, 250թ։

Բալճայիճ Խրիս ֆիգուրով.— 18ա, 34բ, 48ա, 81գ, 214բ.
Բալճայիճ Ջինգ (գինի լինիս վիզ) ֆիգուրով.— 207ա.
Ելևոյ կնճռաձև մեկ ֆիգուրով.— 9բ, 67ա, 114ա.
Ելևոյ կնճռաձև երկու ֆիգուրով.— 130բ.
Տարառնաշոկ կնճռակիների երկու ֆիգուրով.— 89ա, 141ա, 231ա.
Տարառնաշոկ կնճռակիների երեք ֆիգուրով.— 32ա, 33բ, 62ա, 103բ, 232ա.
Տարառնաշոկ կնճռակիների Ջինգ ֆիգուրով.— 27ա, 41բ, 217ա.
Տարառնաշոկ կնճռակիների յոթ ֆիգուրով.— 224ա.

ԱՌԱՆՁԻՆ ԳԼԽԱԿՐՈՆՆԵՐ ԵՒ ՅՈՒՇԱՐԱՆՆԵՐ

Մարգարյան բազուկներ (տերեւներով).— 4ա, 61ա, 114ա, 159բ, 220ա, 221ա, 223ա (գլխին՝ քաշուկ), 268բ, 267բ.
Բազուկներ.—266բ (ասար կոպին), 63բ (ձուլք կոպին), 139ա (ձուլք կոպին).
Ղամարդ (նաև ասուր).— 120ա, 122ա, 138ա, 203ա, 220ա, 221բ, 262բ, 262բ.
Կին (նաև արքանի).— 76ա, 120ա, 239ա.
Ոսկրանկար.— 198բ, 204բ, 208ա, 262ա.
Մասուռներ.— 183ա (մարգինային հրեք գլուխներով), 237ա (կռանքներով).
Հաշ.— 261ա.

«ՆԻՒԵՐՍԱԼԱԿԱՆ ՁԵՒԻՐ» ԼՈՒՍԱՆԱՎԱՐԱԿՈՒՄԻ

Ասանկյունիներ.— 3բ, 7բ, 13ա, 18ա, 20ա, 21ա, 24ա, 27ա, 33բ, 37ա, 33ա, 33բ, 36ա, 37բ, 39ա, 46ա, 50բ, 52բ, 72բ, 78բ, 78բ, 79ա, 82բ, 83ա, 83բ, 85ա, 87ա, 87բ, 88բ, 89բ, 91բ, 94բ, 95բ, 96բ, 97ա, 98բ, 100ա, 110բ, 114ա, 115ա, 133բ, 137ա, 125ա, 128ա, 132բ, 141ա, 142ա, 146ա, 152բ, 154բ, 158ա, 160ա, 171ա, 172ա, 173ա, 181ա, 182ա, 182բ, 184բ, 188բ, 191ա, 196բ, 207ա, 208ա, 208բ, 209ա, 209բ, 212ա, 213բ, 217բ, 218ա, 218բ, 219բ, 222ա, 223բ, 228ա, 232բ, 235ա, 241ա, 241բ, 244բ, 246բ.
Եղջյուրներ.— 9բ, 25բ, 78ա, 78բ, 79ա, 80ա, 81բ, 83ա, 83բ, 84բ, 87բ, 90բ, 95ա, 103ա, 106ա, 127ա, 140ա, 145ա, 149ա, 171ա, 175բ, 188բ, 207ա, 208ա, 214բ, 217բ, 220բ, 221բ, 228բ, 231ա, 241բ, 242բ, 249բ, 251ա.
Ծաղիկներ.—22բ, 31ա, 32ա, 36ա, 60ա, 82բ, 83ա, 83բ, 93ա, 109ա, 104բ, 122բ, 141ա, 142ա, 152բ, 156ա, 162բ, 182բ, 192բ, 207ա, 220բ.
Փառակոսի.— 181բ.
Ոտքի ոտնկներ.— 149ա, 251ա.
Հատուցաորդման նկար.— 29ա, 83ա, 110բ, 212բ.
Հյուսվածքներ.— 8ա, 12ա, 13բ, 17բ, 20ա, 30բ, 32ա, 31բ, 36ա, 39ա, 27ա, 33ա, 41ա, 42ա, 43ա, 46ա, 48ա, 50բ, 52ա, 53բ, 58ա, 70ա, 76բ, 77բ, 79բ, 79ա, 80ա, 81ա, 87ա, 87բ, 88բ, 89ա, 91բ, 93բ, 93բ, 9'բ, 9'ա, 91բ, 96բ, 99բ, 100ա, 103ա, 103ա, 103բ, 10'բ, 107ա, 108ա, 110բ, 114ա, 119ա, 126բ, 127ա, 128ա, 128բ, 141ա, 142ա, 145ա, 146ա, 149ա, 152բ, 156ա, 164ա, 165բ, 168ա, 169բ, 171ա, 172ա, 173ա, 175ա, 175բ, 183բ, 184բ, 186ա, 189բ, 191ա, 191բ, 193ա, 193բ, 207ա, 208բ, 209ա, 209բ, 211ա, 212բ, 214բ, 215բ, 220բ, 222բ, 226ա, 233բ, 238ա, 241բ, 242բ, 244բ, 245ա, 246բ, 251ա.

VIII. ՁԱՐԹԱՊԻՐՔ

Բուռակաճ մասիվներով.— 21ա, 22ա, 27բ, 33ա, 37բ, 38բ, 39ա, 52ա, 62ա, 63բ, 76ա, 76բ, 77բ, 81բ, 82բ, 87ա, 87բ, 89բ, 91բ, 94բ, 96բ, 98բ, 100ա, 102ա, 104բ, 116ա, 121ա, 128ա, 132բ, 141ա, 146ա, 149ա, 152բ, 162բ, 163բ, 171ա, 172ա, 173ա, 182բ, 184բ, 186ա, 192ա, 195ա, 204բ, 206ա, 207ա, 209բ, 213ա, 215բ, 220բ, 221բ, 230ա, 237ա, 241բ, 242բ, 246բ, 246բ, 249բ, 251ա, 262բ.
Մարդկային և մարդա-գլուխական մասիվներով.— 4բ, 37բ, 84ա, 120ա, 122ա, 207ա, 208բ, 267բ.
Մարդա-բազկային մասիվներով.— 8ա, 20բ, 24ա, 28ա, 41ա, 42ա, 50բ, 70ա, 80ա, 82ա, 84բ, 92ա, 102բ, 107ա, 108ա, 112ա, 120ա, 122ա, 122բ, 122բ, 128ա, 147ա, 148ա, 178բ, 182բ, 208բ, 208ա, 226ա, 228ա, 247ա, 250ա, 264բ, 262ա.
Բազկային և բազկա-գլուխական մասիվներով.—4ա, 11ա, 16ա, 17բ, 33ա, 37ա, 42ա, 46ա, 48ա, 53բ, 58ա, 63բ, 77բ, 78ա, 81ա, 82բ, 83ա, 87բ, 92ա, 93բ, 95բ, 97բ, 98բ, 101բ, 108ա, 110բ, 114ա, 127ա, 140ա, 170բ, 154բ, 156ա, 157բ, 160ա, 167բ, 182բ, 172ա, 182ա, 188բ, 196բ, 198բ, 202ա, 206բ, 207ա, 209ա, 212ա, 214ա, 216ա, 217բ, 218բ, 226ա, 226բ, 228բ, 231ա, 232ա, 232ա, 242բ, 261ա, 266բ.
Բազկային երկու մատիվներ և մի գլուխ.— 22բ, 28բ, 32ա, 53բ, 66բ, 160ա, 218բ, 232բ, 242ա.
Պաշտոնով միացած գլուխ բազկներ.— 5բ, 8բ, 12բ, 26ա, 27ա, 31ա, 52բ, 102ա, 140ա, 166բ, 168ա, 181ա, 190բ, 192բ, 198բ, 207ա, 211ա, 224ա, 227բ, 262բ.
Գազանա-գլուխական մասիվներով.— 41բ, 45ա, 72բ, 80բ, 210բ, 241ա, 249ա.
Գազանա-բազկային մասիվներով.— 227ա.

IX. ՀԻՆԱՏԱԿԱՐԱՆ

Փորք՝ 267բ—268ա.—Ա՞որ անմահներն և սրտոչներն յաւիտենից հրաշագործեանն և մեռելոցական տառապանքներէն հոր, և սրտով և հոգւով սիրոյ, ամէն։

Աչք գրեցաւ տարբ տանապանա՝ բոլոր հոգւով և մարմնով՝ նեռած յոգնարիչ և փրան գոյլ՝ Քրիստոսի Աբրիշեցւոց և յիսիրելիս Դպրեան, ի յանհագտութ, որ յանուն Տեղապահի ծոյլ, որ է յանդիմման գնդին Բասրէ, և յոյսով ամէն, որում սրտիկից սշխարհս տառանց քաղաքացի նեռց ամ մեռ։ Ծանիչ նրանց քաղաքար փրիկեցաւ և մեռ ի նոցանէ մահանան ոչ սրտով։ Ուսոցիչն անկարի բոլոր էր գրեստանիկից և նայ հաստատար գործերուս տառատան։ Բայ հրիկրտրի պիտի և անիմանալ, որ անունն Աչի Փայտի ծոյլ, նման էր տառերի ծառագործների. յորոյ բոլոր՝ Տեղապահս ի վերայ գրեստանիկից. և գնդիցդեան քանիցդ և գիտելիքի խորատանիցդ և չատ շատ սրտոչ Քրեստոսի Տառատարկերտաս։ Բայց յեռոյ տառատան մասնիցդ գնա ի տուր տառերի և յորոմամբ սրտոչ։

Աչք, նչտա՞րք, տյս ամէն որ նչտ յոյսով մասնանցի, գնան մեզաց մերոց նչտ Աչք, գրեցաւ տայ ի Քեռանիցդ Տեղոյ ՅՈՒ [=1856]։ — Աչք, տառացաս գոյլոչ տանապանս մեռատան ամէն չնատառնագարշ գնդէն, որոյ անունն Տառերուն գոյլ, տառացաս գոյլ ի խորոյ և յորոյոչ գնատանիչ իւրոցն՝ չքնատան իւր և մեզաց իւրոց և գնանչցէն իւրոյ և ամենայն սրտան մեռատարացն։

Աբգ. ոչք սկսից ի սմանէ՝ խորտոյով ևամ սրլնաքիչով ևամ սանահիչով, լիչելչ գտաղարս ասրա գնայ և գպարան Շահբնչան ձեր և ձեռանի Հեզ և Հասրանց քարքարոչ և բարի ձեազաց գտան։ Նոյնպես և գլխահիչքն իւր գահիչն ժայր նայրոյթի և գլորի գտան իւրանց գեռաքիս Շահն և գեազաց Բլչի և գմայլն Բլչի, Աստատածատուր և ժողչնոյ գտան ասրաչ, գորդիքս և Հարտանքս՝ գեհչիչ սրչին և գՀոխիսմայ և գեազիս. և գԲոստանքս գլնահիչոյ, գԱզարիչոյ, գԱմիր Բլչ, գԻսրդ, գԲոստան Բլչ, գՀրդան Բլչ՝, գՊապտա և գՄարգարչիս և գայլ գտան ասրա գՀեռ և գեհրդս. գՇոտրիս և գրտրի գտան իւրանց գԱհման՝ գեհրդան իւրանց գԱհմանի։

Աբգ. ատաչան գտաղս ասհատրանս գտրան գտաղ Շահբնչան և Նայրոյթի՝ ի յարդար գնատանց իւրանց լիչատաչ իւրանց Հագուչ և Ճարմնոչ և ձեազաց և ամենայն արհան մեհատարացն և նեղչելչն ատՀատարաց Աբգ. լիչելչ ի ամբ գնեղչելատյան իւրանց, գտաղ գտան իւրանց գՊհման, որ ի մարդկանէ եկն ոյտգատի մահու նորա. գմեռ գտաղ գՀոգս և մայրն գնազն և գՊատրման, գՀատրիս, գնատյոց, գնազն, գՇագանաց, և գմեռ գտաղ գՊատրման և գմեռ մայրն գՀատյոց։ Աբգ սկսից ի սմանէ, նչտատց իմ սկսրնչից, լիչելչ ի ատյոր և ի մարդատատաքնչ յարդիս ձեր, գտրս լիչատաչելոց ի ատյոր ատհատրանս։ Ես խոչտատրքհան և փգտան սհատչանաց անմեղագրիչ լինատց, քանզի ինչն ատչն մհայն է անհոյատա, և ոչ մահանաչս ատնիմչ գատն էր ի յանօրհնաց, որ մի մահ չի կարնչի գրնչ, գահրն փախած և քագած կոտ կարաց. ընդ նմին և գմեղագործս և գանահան գրնչս Քրհաց լիչելչ ի ատյ և գնեղչան իմ և գայլ ատչան մհրհատրանս Աստատած ատյորդ ամենիգան ատհատարաչ, ամէն։

X. ՀԻԳԱՏԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ինչ՝ 288ա.— Ձմեռը ձատա, որ ատյոր ատհատրանի ատհատաչս գտաղաց, լիչելչ ի Քրհատա, և ատատատած գմեզ յիչէ, ամէն։

Ձանգիատան գՄատաչ ատնիչ Քաղչհրանի՝ գատյոր ատհատրանի գագմաչս լիչելչ ի Քրհատա և իմ մհաչցի քագատրնան խնդրելչ. և ատատատած գմեզ ոչ Հիչէ, ամէն։

[Աչս ատչնչ գրված են յոան Հիչատակարանից անմիչապես Հետո, յոոց ոչ քանագով և ոչ գրչի գագմիչ. Հավանապես, Հենց նույն 1326 թվականին ևամ մի քանի ատյոր Հետո Աչդ ատչնչին, Հետո, նչված են ոչ քանագով և ոչ գրչի գագմիչ Հետևյալ ատչնչը]։

Ինչ՝ 289ա.— Ես ատատ, Տատանիս, Ստաչ[խոս] ատատատոչ ամէն ձատաչ, Քհատատի Քրհատատի ձատաչ։

Ինչ՝ 289բ.— Աբգ. ես ձատքիս Շահե՝ Շահանչահաչ ատգհա՝ ձանիչի գտաղս ատհատրանս, գոր Մհագնաչ էր քնե ի Հոչէն քոչ, նոչնաչ Գանձանքիցս, գոր Քրհատատ ատատատած վանիչ ատաչ Ձավանիսի ոչդոչ ատյոչ կարգատգի ընդ նչնաչն ատտյս, ամէն։ Ի քատաքանէն Հայոց ՀՂԴ [=1288], որ յն[ա] ատյոչէն յիմ ատգէ մարդ՝ ս՛ չ ատչհատրնահանս և ս՛ չ հնինգհատան ալլ գտաղ չատնէ։ Եւ քէ ոք գընդչմն ատանէ՝ գատի յատատատոչ և յատնանչի ոչդոչ ատտ և Հանգիչցնատչի, ամէն։

Աբգ. ոչք սկսից ի սմանէ կարգատյով ևամ գրչուչ, լիչելչ ի ատյոր յատչհս ձեր գգատատանչի Հայրն գնարհի և գտաղարհատրնա ատհատրն ատյոչ գՊատրիքն և գՀեգատ-

Հոգի գատանան գՊգանէիս, որ չինի Հչմարիտ քահանայ, և գնգհատյր նորին գնհատհնն, և չնչտգհա չիչելչ յատնհատարգչն Հոր և չհատատատիանէ ոչգա և ի գատրիքէ Հոգւոչ ոչդոչ, ամէն։

[Աչնուհետև նույն տեղում (թերթ՝ 282բ)՝ ոչդ ատչնչ, ոչտեղ չնչված են, և ատտ նորից՝ Ր-րդ Հիչատատարանության Հետևյալ ատչնչը]։

Ինչ՝ 282բ.— Ես ատատ ձատաչ Քհատատի Քրհատատ... Ես Բատրտուղիոս ձատաչ ատյոր Կարապետին։

Ինչ՝ 270ա—270բ.— Թա՞ոչ ամենատատյոր նչտատգութհան Հոր և ոչդոչ և Հոգւոչն ոչդոչ։

Ոմ գտաղ յատնհատմէ և ամենից ատյոր նհնգնալոչ, յորմամ որ գնգհատնոչ գատատատաչոչն ատյոր ատհատրանս, լիչելչ ի ատյոր և ի մարգատփչ և նհգնատքին յատչին մեր ատյոր և նչտանի գատատնհան և գնգհատն ի Հայրապետաց և գոչհատի ի ոմէ նագհատհատաց գատատնհի և փատատյր Հայրապետան մեր գտէր Ներսես ատհնհատհատաս, որ նչտա վիչտատին նատտչի գտյոր ատհատրանս լիչատաչ իւրն և նչհատաց իւրոչ՝ Հոգւն իւր՝ յԱքհատատաչ ատնիգատրի և մարգ իւրոչ՝ Ովհաչ Հատքանչի և գնգատատ իւր գնհնգանքն և գՀանգուցհատն և գնչտյատչտչին իւր գնտրատրեցոչ ձագնիքն գատը Ղատհան նագհատհատաս և գաչչ ամենայն ատչան մեհատարչ իւր գնհնգանքն և գՀանգուցհատն լիչելչ ի Քրհատատ և ատատատած ատյորդ ատաչ։ Եւ ոմ լիչէ և ատատատած ատյորդ ատէ, Հայ ատատատած իւրն ատյորդ և իւր ձընատգան, ամէն։ Ընդ նմին և քնե անատրատն, մհագատոչ, գնտչ և գչհանքս ի կարգատատյոչ Քաղէտս կարմիզ ատյոչ յիչելչ ի Քրհատատ, գՀաչր իմ և գմայրն իմ և գնգհատատատոչ գատրագնատն իմ, և լիչելչ լիչելչ լիչելչ ատաչի անհամ գաղնի ատատտատչ։ Կազմեցաւ ի քատաքանէս Հատչոչ ՋՈՒՆ [=1676], և Քրհատատի գատչ յատչհատաս, ամէն։

[Ձնեմիչագիս Հետո ատչնչ է մի մանագրութչուն, ոչի Համառատ ատյոր նատատիչչ 1821 թվականի Հոկտեմբեր 18-ին գանգնելիս է նչնչ Քաղչթչում և կրել է 12-րդ Համարը]։

Ինչ՝ 2ա 1.— Թա՞ոչ ամենատատյոր նչտատգութհան... Աբգ. Ես Կանիչ նագհատհատաս նչտատգչի գատչոր ատհատրանս լիչատաչ քնե և նհգնալոչ քհոչ, Հայն քհոչ՝ Վարդատնի և մարգ իւրոչ՝ Մատրգչատատի և նչտատչի իւրոչ Գաքիտանն և Ս[ր]ինթոր նչտատչ իւրոչ՝ Ձատչին, Գալստատն և գՀնին քհոչ՝ Գալչհանչին և ամենայն ատչան մեհատարչ իւրոչ, ամէն։

Աբգ. Ես, Կանիչ նագհատհատաս, նչտատչի գատչոր ատհատրանս ի գտանս ատչոր Կարապետին, լիչատաչ քնե և գնգհատնի քհոչ Ջոգատրեայ ատչնեզնհատհատաչն, որ Հանգատ ի Քրհատատ։ Ոմ ոչդ ատնատց ատչոր ատհատրանս ի նհատ ձեր կարգատյով ևամ ատչնհատնհչ, լիչելչ ի մարգատփչ ատյոր ձեր Ջոգատրեայ նագհատհատան և գանատտան Կանիչ նագհատհատաս, և ատատատած ատյորդ ատաչ, և ատատատած ձեզ ատյորնատչն ատնզ ատանչն, ամէն. Հայր ձեր. քատաքան ՈՀ [=1317]։ Եւ քնե, Ստանչ իչելչ, որ գնտա գրնչ, ատյորդ ատաչ, և ատատատած ձեզ ատյորդ, ամէն։

[1] Ձնեմագրած ոչնչան Բերդ։

[1] Համահատաչ ատչ քնչնց Կանատա գանգնելս է նչնչ ձեազչ վնչնում, իսկ նհատ. Գրատչհատատաչ. գրվել է ձեազչ ատտչին ժա տատ և ատյգտա ֆոտոչնչ

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Մատի աշխատության մեջ օգտագործված չորս 1130 նկարների հիմնական մասն առնված է Հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունից և ոչ մեծ քանակությամբ հրատարակված է առաջին անգամ։

Ծավալանկյուն նկարի ուղղորդի մասին խոսվում է նյութ հենց այն էջում, ուր խոսվում է ուշով նկարի վերաբերյալ, բայց գրանից. Հայկական միջնադարյան մանրանկարների ուղղորդները (ձևագրից) քաղվել են ուղիղ հետևյալ սահմանումով (բոլորվել ուշադրությամբ հանգերձ (առ՝ս էջ 830—836)։

Բոլոր նկարները՝ գրքում՝ համապատասխան են հերթական հաշվարկանությամբ. առանձնահատկ գծագրում, ևրը նույն էջի վրա գանվող նկարների քաղաքացիությամբ գծված է ևղել, քաղաքացիվ են մասնակի խախտումներ՝ նույն էջի առանձնության։

Քաղաք է ևղել, հետազոտվելին լայն, նկարները գծանկել այն էջերում՝ ևրա նրանց մասնակա էջերում, ուր խոսվում է նրանց մասին։

Նկարները մեջ են բերված գծագրանքագրա գծագիր շեղությունների համար, մասամբ նաև լուսանկարների միջոցով։ Ընդ 17 նկար ստված է գունավոր ներանկանությամբ։

Գծանկարները քաղաքված են Հայկական ՍՍՌ Գիտական Մատենադարանի ձեռագրերից. Վ. Վ. Ստասովի «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» և Ն. Տ. Լոպանցի «Орнамент всех времен и стилей» ժողովածուներից։ Այդ աշխատանքները քաղաքել են նկարչուհիներ Հերա Կարապետյանը և Նյուրա Գրիգորյանը։

Գունավոր նկարների ընդօրինակված են Հայկական ՍՍՌ Գիտական Մատենադարանի ձեռագրերից. բացի դրամ 9, 10, 15, 16, 69, 448, 488, 1110[1], 1111[2]-րդ նկարները ընդօրինակել է նկարչուհի Հերա Կարապետյանը, 202, 203, 204, 808, 1064-րդ նկարները՝ նկարչուհի Նյուրա Գրիգորյանը, իսկ 812 նկարն ընդօրինակել է նկարիչ Գևորգ Խոնոպյանը[3]։

220 և 221-րդ նկարները պատճենած են Հայկի նկարիչ Ս. Նիքողոսյանի ձրագնին և ամենամ են Ամենայան Հայաստանի բնակչության ատորյունից[4]։

Մանրանկարչությունից մեջ բերված նկարները հրատարակվում են ևամ բնական մեծությամբ, ևամ մասնակի փոքրացմամբ։

Մատրն գծանկվում է մի քանի, որը քույլ է տալիս նկարա գրքում գանվող նկարների քան ժողովրդագրերին։ Այդպես Հայկական գործատանքներին վերաբերող մասում չեն նշված այն 32 նկարները, որոնք առնված են Մ 8422 ձեռագրից, ուսումնասիրված են որպես գծանկարող և համապատասխան չեն[5]։

ՑԱՆԿ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՆԿԱՐՆԵՐԻ
(քան ժողովուրդների)

Հայկական.— 1—20, 22—27, 29, 40, 42, 43, 45, 47—51, 53, 60, 62—71, 74—82, 86—89, 92, 97, 99—103, 106, 107, 110—118, 120—122, 125—127, 130, 131, 139—142, 144, 147—162, 167, 170—172, 178—186, 188—190, 193—196, 199, 200, 203—205, 208—217, 222—229, 231—242, 245—251, 253—262, 270, 271, 274—276, 281—282, 287—291, 294—298, 304—321, 323, 325—331, 334—340, 348—370, 373, 374—389, 394—395, 399, 402—409, 412—420, 423—429, 435—442, 444—454, 460, 462—469, 471, 473, 474—485, 497—501, 503—506, 510—514, 517—536, 539—540, 542—545, 547—571, 573, 574, 576—587, 589, 590, 592, 593, 595—599, 601, 603, 604—607, 609—616, 620—622, 624—628, 631—640, 647, 648—655, 657—664, 665—671, 673—679, 681—686, 700—707, 711—751, 753—769, 771, 776, 778—796, 800, 809—813, 815—817, 819—823, 826—834, 840, 841, 847—891, 896—908, 913—918, 921—928, 930—933, 939—949, 953, 963, 966, 969—973, 976, 979—984, 1000—1003, 1004, 1005, 1009—1014, 1017—1033, 1034—1044, 1046, 1047, 1050—1058, 1059—1064, 1065—1073, 1075—1078, 1081, 1088, 1093—1104, 1106—1111, 1114—1119։

Բաշխական.— 433։

Ասատրատյան.— 44, 48, 92, 206, 333—337, 405, 485, 619, 646, 910, 913, 920, 1065։

Եղիազարյան.— 39, 137, 138, 174, 339—342, 456, 722—774, 836, 836ա, 838, 1013, 1016։

Եվրոպական.— 201, 223, 842, 973։

Միասնական.— 843։

Ստասովական.— 21, 41, 46, 84, 85, 194, 369, 393, 933,

---

[1], [2] Այս նկարները քաղաքված են նաև Հայկական ՍՍՌ Գիտական Գրականության պատկերի. որտեղ նրանց տեղը նշված պատկերազարդ էջերի ցուցակում նկարա ուշադրության մեջ ստացվելու նպատակով։

[3] Այդ նկարների ընդօրինակ պատճեն են Հայկական ՍՍՌ Գիտական Մատենադարանում Հայերենի քաղվի։

[4] Այդ նկարների մասին տես Ն. Տոկի Հետազոտ Նկարագրության մեջ (էջ 698—699)։

352, 408, 412, 431, 516, 558, 591, 646, 844, 842, 910 (տե՛ս նաև ասորեստանյան), 911, 934, 957, 955, 1048, 1053, 1113։
Գերմանական.— 128, 187, 195, 437, 470, 909, 974։
Հնդկական.— 73, 175, 177, 471, 876, 877, 1068։
Չինական.— 175, 461, 462, 473, 630։
Ճապոնական.— 351, 437, 589, 600, 672, 922, 951, 1090։
Ուկրաինական.— 67, 105, 219, 222, 246, 298, 374, 345, 343ա, 498, 430, 770, 774, 775։
Փյունիկյան.— 372, 417, 818։
Թաթարական.— 1081։
Եգիպտական.— 58։
Բաբելոնյան րաղ.— 181։
Իսպանական.— 303, 423, 503։
Նորվեգական.— 379, 390, 584։
Հոլանդական.— 178, 842, 1049։
Էստոնական.— 289։
Վրացական.— 38, 88, 142, 265, 291, 443, 537, 603, 618, 1105։
Ադրբեջանական.— 829։
Ռուսական.— 34, 77, 96, 109, 122, 129, 165, 169, 229, 247, 259, 265, 272, 341, 344, 383, 410, 411, 434, 435, 476, 488, 506, 539, 541, 643, 672, 752, 777, 801, 805, 818, 827, 839, 883, 895, 954, 955, 996, 999, 1079, 1080։
Բուլղարական.— 145, 608, 639ա, 639գ, 793։
Սերբական.— 84, 185, 422, 496, 806, 1045։
Մոլդավա-վալախական.— 146, 333, 807, 1032։
Ռումինական.— 798։
Միջին-ասիական.— 173, 307։
Ուզբեկական.— 108։
Լեհական.— 124։
Կորեական.— 33, 507, 508, 515, 644, 645։
Լատվիական.— 509, 641։
Ֆիննական.— 667։
Նոր-Զելանդական.— 639, 651։
Ամերիկյան նեգրերի.— 708, 709, 710, 825։
Այլազգի.— 119, 164, 166, 219, 367, 373, 333, 436, 455, 459, 516, 546, 575, 633, 634, 656, 658, 737, 914, 936, 937, 1002, 1006, 1007, 1057, 1076։

ՑԱՆԿ ՀԱՏՈՒԿ ԱՆՈՒՆՆԵՐԻ

Աբաս Միրզա — 534
Աբիկ (տիրոջ)* — 531
Աբիկ (գրիչ) — 632 (119)**
Աբեղյան Մ. — 4, 14, 91, 113, 118, 324, 358, 381, 394, 396, 404, 430, 488, 496, 498, 542, 547, 549, 560, 565, 578, 613
Աբիգոս — 553
Աբրահամ (տիրոջ) — 440, 445, 627
Աբգարճմար — 561. տե՛ս նաև Ալթմոս Քար, Մ'Ուիլի գյուղ
Աբգարենցյան — 396, 418, 578
Աբրահամ (գրիչներ) — 631 (36), 634 (148), 635 (41)
Աբրահամ Նազարենցյանցի (Թազիկոյ) — 631 (54)
Աբրահամյան Ա. — 130
Աբրահամյան Վ. — 72
Աբգարակ — 9
Աբգարիս — 139
Աբգար (տիրոջ) — 345, 346, 397, 340, 449, 448, 511, 581, 553, 627
Աբիաման — 9, 62, 75—77, 335
Աբովբո — 139
Աբգենց Ն. Ա. — 439
Աբգրիկան — 442, 446
Աբարիս — 644
Աբարիս արհեստակցաց — 644
Աղնիի գյուղ — 462
Աթենական — 333, 439
Աթենաս — 86, 87
Ամազան-Նազոռ — 549
Ալալիս (ս.)* — 511
Ալբիոս Պեյ — 336
Ալբանիկներ — 294
Ալիքսանդրիա — 448
Ալիքսանոս ոտիկ (գրիչ) — 636 (333)
Ալիքսանոս Բասենցի (գրիչ) — 634 (166)
Ալբատասոր — 644
Ալի փաշան — 642
Ալթ-Ղալա — 537
Ամագդոի — 14, 100
Ամբոլա — 16
Ամաղիա — 335
Ամլոր — 576. տե՛ս նաև Հլոր
Ամերիկա — 500
Ամեր — 620 (7)
Անոյ հասա — 644
Անոսա վանք — 623 (126)
Անթիոս Քար — 561. տե՛ս նաև Աբգարճմար, Մ'Ուիլի գյուղ
Անասոն (տիրոջ) — 551
Անասոնի գյուղ — 334
Անկի — 569
Անոսվ սմոգաա — 635 (164)
Անկր գյուղ — 623 (117)
Անհիսանգր (գրիչ) — 638 (56)
Անհիսանգր (Թազիկոյ) — 637 (33)
Անհիսանգր Մակեդոնացի — 89, 359, 347, 433, 631 (161), 636 (214)
Անգաստար — 319, 345, 406, 628 (79), 633 (133, 134, 135), 635 (210)
Անիսոս մեծասան — 635 (202)
Անգ — 568
Անասյան Հ. — 333, 344, 435
Անհրիկա, անհրիկյան — 308—310, 333, 336, 390, 397, 646
Անիկե Անիսոլ — 397
Անիսոնոպոլիսի Ե. Ծա. — 14, 35, 77, 100, 101, 105, 337, 365, 390, 407, 424, 581
Անիր Բեկ — 644
Անիրպոլս վանք — 633 (69)
Անիր Ղազար — 154, 164
Անոռ Անհիսանգրացի — 635
Անապիս — 344, 345, 378, 383, 393, 396, 537, 547, 570, 579
Անապիս — 644
Անապիս Միրակացի — 406, 488, 568, 571, 578
Անասուն մեկենչ — 439
Անաքսարս — 638 (35)
Անգլիա, անգլիական — 448, 497
Անգրա-Մայն (անկյուրո սանհասու) — 304
Անգիրանի — 61
Անգրիաս Բանանա (գրիչ) — 637 (1)
Անգրիոցկին — 313, 338—340, 361
Անգրիոցկիա — 72
Անհոգս — 437
Անգրասած Խոսքի — 436
Անի — 58, 73, 103, 166, 168, 273, 413, 505, 517
Անի-Պեմզա — 37
Անիս — 330
Անիս (տիրոջ) — 433, 636
Անուրավանք Վասակիա — 466
Անաքսիմ — 631 (39)
Անասն գոլիր (գրիչ) — 638 (10)
Անիցի — 354

* Տիրոջ—տերերի անուն:

** Ձեռագրերի մեջ գտնվող տարբերակներում (մի քանի անուն) նկատվում է տարբերություն ինչպես գրության ձևի, այնպես էլ տրված նամակը ստացողի տեղի անունների մեջ:

*** Ծ.տատրյան

Ընտրակ — 320, 332
Ընտիրատ — 338
Ընտրատ — 337
Ընտրատ — 90, 125, 204—205, 335, 494
Ընդարատ (<Ընդհատ>) — 435
Ընդհատ Խորան — 458
Ընդի — 70
Ընդիս — 190, 335
Ընդունել — 290, 333, 339, 429, 439
Ընդոտ — 640
Ընդոյժեր Ընդիս — 242, 293, 300
Ընտիր (դրիվնիր) — 631 (29), 634 (155), 636 (229), 637 (4)
Ընտիր Գնդասեղի (դրիվ և Խոպիոց) — 635 (308)
Ընտիր (Խոպիոցներ) — 636 (313, 339)
Ընտիրյան Բ. — VIII, 9, 61, 62, 70, 123, 130, 288
Ընտիրյոց փոնի — տե՛ս Մեր Ընտրյոց փոնը
Ընտիր Մյունեցի — 292, 299
Ընդիզ — 316
Ընդյի (դիրը.) — 641
Ընտրատ — 377
Ընտրատ Ռանուս — 634 (145)
Ընտր Ակրատացի — 621 (18)
Ընտր (դիրը.) — 423
Ընդիս, ընդիսան — 245, 249, 310
Ընտրեսատ, ատրեսատյան, ատրիճ — XII, 17, 19, 34, 72, 80, 127, 128, 169, 182, 193, 196, 230, 233, 244, 317, 368, 407, 408, 423, 442, 449, 455, 474, 482, 544, 602, 642
Ընդանան — 630 (9)
Ընտրատ — 631 (29), 637 (4)
Ընտրատ — 343, 345, 353, 400
Ընտրիճ — 272, 282, 293, 351, 435, 543
Ընտր Ծդյանի — 582
Ընտրեսատյան գլուխ — 643
Ընտրեսատատ հոդվածը — 641
Ընտրեսատատ (դրիվնիր) — 630 (9), 631 (25, 29), 632 (30), 633 (116, 123), 637 (25)
Ընտրեսատատ (Խոպիոցներ) — 633 (128, 136), 634 (141)
Ընդոց (դրիվ և Խոպիոց) — 630 (1)
Ընդոց Մասին — 559. տե՛ս նաև Ընդրատ, Մասին, Այս ու Մասին
Ընդոց փոնի — 308, 633
Ընդոմ — 644
Ընդիսի Վ. Խ. — 386
Ընդրատ — 465
Ընդատատ — 304, 333, 537
Ընդատին (դրիվնիր) — 635 (178, 186)
Ընդատրական, ընդատրականի — 332, 333, 338, 310, 311, 336, 337
Ընդրիզատ գլուխ — 632 (176)
Ընդրիզ գոհատ — 632 (93)
Ընդրդիճի գլուխ — 636 (230)
Ընդիրիճա Ռա. Գ. — 336, 389, 397
Ընտրատ — 518
Ընտրի Ռանուս (դրիվ) — 635 (169)
Ընտրիճիզներ — 333
Ընտրիս — 110, 345, 346
Ընտ Գնդիզիճ — 127, 140, 193, 303, 466, 537, 540—543, 553, 558, 594, 598, 606
Ընտ (ս.) — 343
Ընտրատատ, ատրատներ — 30, 183, 334, 648
Ընտրի — 302
Ընտրատ — 111, 429, 466, 579
Ընտրատյան — 302
Ընտրատ — 537. տե՛ս նաև Ընդոց Մասին, Մասին, Այս ու Մասին
Ընտրդ — 559
Ընտրն (<Ընտրատ>) — 139
Ընդատատ — 435, 438
Ընդիրատ — 634 (142)
Ընդդ — 559
Ընդտ — 588
Ընդատատ — 354, 468
Ընդ-Ընտրատ (<Contre-Ecrit>) — 543
Ընդիրյան Ընդիս — 77
Ընդիրյան Խրատ — 559
Ընդիրյան-Իրանատատ — 534
Ընդիրիճ Խոդրներ — 170
Ընտրատներ — 111, 466, 467, 472
Ընդրատ — 443, 458
Ընդատատիս Խոդատատ — 641
Ընդատատիս Ընտրատատ — 305, 306, 559
Ընդատատիս գործ. Տ. Ընդրատիճ (Ընդատիճ) — 564
Ընդատատիս Ռանուս Թիֆրատյի (դրիվ) — 631 (60)
Ընդիճ — 294
Ընդիճիդատ — 408
Ընդատ — 631 (173)
Ընդիճ, Ընդիճատ գործ — 631 (40), 633 (113)
Ընդգանիճ — 330
Ընդրատներ — 558
Ընդիճ — 633 (73), 633 (108, 139), 634 (141)
Ընդատատատ — 462
Ընդատատյան — 294, 559
Ընտ (Ընդատատիճատ) — 634 (163)
Ընտատիս բառատներ — 131, 435, 559, 580, 596, 600, 613, 635
Ընտատատյ բառատներ — 559, 600, 600, 613
Ընտատատյ II — 42
Ընտրատատ բառիճ — 532
Ընտրատիճ — 337
Ընդատիճներ — 335, 339
ԸՆԴՐԻՃՅան — 45, 59, 177
Ընդրդիճատ — 300
Ընդատատ Ե. — 19
Ընդրիճա — 310, 426
Ընդրատիճ, Ընդրատիճ — 345, 352, 491, 497, 569, 571

Բաղդատ, բաղդատական, բաղդատիճի — XII, 20, 138, 183, 191, 196, 245, 300, 366, 407, 565, 603, 642
Բաղդդ — 333
Բառգրառատ — 28
Բառիճատատ — 337
Բառգրառատներ — 606
Բարիճ — 114
Բաճրատ — 68
Բաղիճիճ Ա. Գ. — 334
Բաղդատգյուղ — 302
Բաղդատգյուղ (<Մատենադարանի Գավիթ> (գրատիճ) — 302, 303, 492, 497, 502, 503, 537, 575, 583, 594

Բաղդասար (Հայկի թոռ.) — 363, 432
Բաղդեզ — 100
Բաղուան (վեհ.) — 844
Բալխ — 118, 238, 630 (9), 637 (16, 32)
Բալր, Գ. — 812
Բանակից դյուղ — 437—439
Բանդիկր (ս.) — 143
Բանիվոյան կռվները — 383
Բարգավոի դյուղեր — 146
Բառնի — 452
Բառնիոյ Տ. Կ. — 54
Բարիկ (գրիչ) — 631 (31)
Բասել Վ. Ե. — 78
Բասեռդյան Վ. — 438
Բաֆերական — 336
Բարդիզպուր — տե՛ս գարդմանդար
Բարդոդիմեան — 844
Բարեբերիդ — 633 (118)
Բարսեղ Գանձակա (գրիչ) — 634 (184)
Բարսիկոր — 24
Բգնյան Վ. — 80, 288
Բկ — 634
Բկրաուսկա — 18, 171, 328
Բնեզոյնա — 68
Բնեխոմնի — 433
Բոզնի — 74
Բորդան — 633 (130)
Բորեգինա — 353
Բուա — 621 (35)
Բուխան — 344
Բուռնեիրնիի Կ. — 265
Բուռնա Կիրովակի — 404
Բուռաց — 334
Բիլլա — 344
Բիլնաստա — 455
Բիշարյան եղեռ — 100, 333
Բյուրականա, բյուրականյան — 178, 334, 388, 445
Բյուրականա — 344
Բյուրեղի — 633 (137)
Բալիկյան գրաման — 348
Բալնդ դյուղ — 634 (186), 635 (187)
Բալսանեանցի Կ. Վ. — 100
Բանիանական — տե՛ս Լեյդենյան-Բանիանան
Բանիարյան բաղաքարապետ — 217, 66, 433, 648
Բարնա — 484, 648
Բազդա — 330, 370, 433, տե՛ս նաև Ձա
Բալանան — 208, 433, 535, 536
Բալդարական — 80, 378, 330, 381, 383, 648
Բասար — 505
Բանիեով Կ. Ե. — 337, 330
Բարդաներ — 535
Բանակեր — 633 (70)
Բաստ դյուղ — 642, 643
Բրիանիա — 131
Բրիանականի Կալուցիա — 143
Բրան — 377

Գագրինի Երիցան — 26, 345, 346, 384, 413, 417, 427, 437, 438, 443, 447, 630, 636
Գագարին Գ. — 32, 58, 61

Գազ (գետ.) — 433
Գալոյնա (ս.) — 511
Գալիանա — 67
Գալիա — 306
Գալդիա — 306
Գալիար — 633 (66)
Գալուստ (առաքել) — 633 (69), 644
Գանձա (գետ.) — 303
Գալլիանոցուտ — 306
Գալլ Գանան — 506
Գանգա — 343
Գանձակ — 303, 466
Գասպար — տե՛ս Կասպար
Գզանա լիճեր — 62, 347
Գզարմանիք — 335
Գերմանական, գերմանացիներ — 77, 339
Գետր (գրիչներ) — 631 (33), 636 (116)
Գետր (ս.) — 187, 303, 370, 386, 387
Գիշտանիչ — 84
Գիլզար — 128
Գիլի դյուղ — 433
Գիտան — 468, 468
Գյակ — 640
Գյանար — 377, 630 (10), 634 (180)
Գյոլ-Նազար — 548
Գյուլ — 438
Գալար — 384
Գանար (տիմատանքի Գալիքա լզոտիք) — 305, 496, 578
Գազդարա — 133, 440
Գազդ — 642, 643
Գալան Գ. — 331, 390, 432, 452, 469, 489
Գաշտանիի — 382
Գար — 47, 60
Գարդ — 644
Գարագյոզ Վ. Ե. — 2, 12, 74, 169, 180, 181, 206, 234, 308, 603
Գալիանդ — 644
Գաստյալը դյուղ — 633 (121)
Գիլար Գասպարյան — 111, 631 (37)
Գիլար (գրիչներ) — 630 (29), 632 (69, 89), 633 (101, 122, 124, 135), 634 (181, 182, 187), 635 (190, 191)
Գիլար Լուսավորիչ — 230, 416, 511, 522, 559, 586
Գիլար (Տաղիվոնիք) — 633 (73), 653 (113), 636 (216)
Գիլարյան Ձգուռ — 645
Գիլար Կարնեցի — 552, 585, 614, 634, 635
Գիլար Կյուրեղի — 631 (31)
Գիլար ուրի Նշան — 631 (51)
Գիլար Պատմաբան — 200, 301, 323, 429, 431, 491, 503, 547, 555, 560, 585, 587, 593, 592, 593
Գիլար Տարոնցի — 154, 165, 188, 308, 433, 634 (149), 635 (207), 636 (224), 638 (37)
Գիլար Ցղա — 437

Դաբիս — 644
Դալ (ս.) — 511
Դալար-գոմա — 76
Դանիաներ — 129
Դաշիր — 303
Դան (գետ.) — 433

Դանիել (արքեպիս.) — 633 (115), 634 (142)
Դանիել (հոգեոր.) — 631 (106)
Դանիել Ծարգարի — 200, 201, 202, 431
Դանիէլ Նլսվիկա տոհմ — 120
Դավիթ (արվ.) — 626 (222)
Դավիթ (տիեզերի Դավիթը) — 263
Դավիթ (թեոր.) — 402, 424, 585, 637
Դավիթ Մշեցի — 641
Դավիթ Նոյտանցի — 118, 468
Դավիթ փիլիսոփա — 439
Դալիճ — տե՛ս Բալիճ
Դարանաղցի — 632 (100)
Դարուխ — 482
Դեղատներ — 383
Դեղրափ — 388
Դեմիր — 124, 126, 327
Դեղեան Մաք (Մաստեղի Դավիթ Հարթիք) — 201
Դեմիր — 347, 532
Դեմիրոս — 283
Դիանա — 284
Դիեր — 284
Դիոնիս, Դիոնիսիոս — 111, 191, 265, 539
Դիոնիսիոս Բոսկոցի — 439
Դիոցես Լ. Ա. — 18, 102, 425, 426
Դիրոէյոս — 536
Դմիտրիան տաճար — 404
Դոգոնա (տԴոգոներ) — 466
Դուրեան Լ. Ա. — VIII, 208
Դաւս-Ճաւուկեան — 77
Դանաձոյ — 465
Դպիր — 41, 86, 142, 157, 158, 342, 345, 524
Դրազարկ — 532, 535 (178)
Դրամիրյան Ե. — VIII

Երեւանեան, Երեւանցի — 431, 588, տե՛ս նաև Հրեանեան
Եղիազար, Եղիազարեան — XII, 45—47, 60, 72, 96, 124, 126—128, 130, 190, 202, 227, 407—409, 448, 457, 501, 558, 570, 603, 645
Եղնեան — 630 (18)
Եղնկեան (արվ.) — 630 (3)
Եղնկեան (թեոր.) — 196
Եղնկի հայրապետ — 151, 196, 481, 529
Երեզեզեան — 22, 646
Երզոզա — 423
Երուանդեան թագաւոր II — 286
Եսեանի — 344
Եղիվարդ — 630 (35)
Երզոզա — 641
Եռանկյան — 429
Եռաիա — 571
Եռայի (գրիչներ) — 632 (127), 635 (190), 638 (41)
Եռայի (թեոր.) — 442, 588, 588
Եպիսկոպոսական — 423
Եսայիա — 569
Եփա (թեոր.) — 242, 246, 296, 307, 310, 537
Եփեսիա — 547
Եփեսի Հաւաքառնա — 531
Երուսաղեմ — XII, 333, 468, 497, 502
Երեմիա Քաճոնա (գրիչ) — 638 (213)
Երեսո — 53, 511 (տԵրեսունեքսան-Երեսուն)
Երզնկա — 631 (37, 46, 53), 634 (169), 637 (99)
Երուսաղեմ — 445, 442, 467, 584, 641
Երվանդ Ընտանիք — 284
Եփրատ — 227, 641
Եփրեմ — 422
Եփրեմ (գրիչ և ծաղիկոս) — 635 (190)
Եփրեմ վարդապետ (տաղերիք) — 514, 585, 637 (14)
Եփրեմ Տարսոնցի — 637 (8)
Եղիշեանիկ Գ. Գ. — 43, 287, 426, 543

Զաքարեան — 423
Զաքարով Ա. Ա. — 199
Զանկիի — 36, 37, 134, 155, 337
Զանգիզեար — 220
Զարմանազան — 220
Զանարիա արքեպիսկոպոս — 644
Զանարիա (ծաղիկոս) — 632 (79), 633 (132)
Զանկան — 252, 467
Զկնկիկ — 265
Զկյրան — 637 (8)
Զեռ — 87, 328, 338, 361, 588
Զեռի ծագիկ — 87
Զմյուռնիա — 641
Զէյթուն — 33
Զուլալ-կոթերներ — 437
Զուկի — 563
Զվարթնոց — 9, 77, 119
Զրադաշտ — 149, 182, 466
Զրհան — 328, 436, 588, 581, 582

Թա-ճան-Ճանէ — 555
Թի տաճար — 344
Թեսալի — 644
Թեզկոր Ե. — IX, X, 277, 1, 3, 113, 184, 198, 344—346, 352, 352, 379—388, 392, 394, 396, 398; 399, 311, 316, 328, 338, 403, 405, 422, 432, 496, 514, 562, 564 573, 579, 581, 582, 598, 604
Թղթակիր — 435, 621 (54), 638 (40)
Թոխիկ — 220
Թումասե — 15, 199, 198
Թոռան (Թռչուն) — 630 (33)

Ընտանիք (ծաղիկ) — 626 (221)
Ընտանիք — 442, 625 (180), 628 (45)

Պագան (ծաղիկ) — 644
Պագան (ս.) — 535, 542
Պալիոս (ս.) — 511
Պալի — 61, 76, 77
Պախտ-ի-Բասանի — 127, 182
Պանդիկ — 644
Պանդուխտ — 127, 128, 140, 181, 193, 388, 537, 540, 595, 606, տե՛ս նաև Բա-Ուխտ
Պանուր Ալիճի (գրիչ) — 637 (3)
Պաղտա վանք — 628 (88)
Բա-Ուխտ (Պանդուխտ) — 128
Պարիզ, Բարիզ, Պարիզի — 620 (8, 11), 644
Պետրոսյան — 442
Պետրոսյան — 402—404

Բ.Լիխտոսյ — 631 (50)
Բևսվիզոյի — 200
Բիլոս — 303
Բյոր Ռուվիյ. տե՛ս նաև Մասսիկի Ռաֆիի
Բոխոր — 627 (16)
Բոխմանիսե գյոլ — 548
Բուդա Ղանանա (գրիչ) — 632 (93)
Բանգրակ, բանգրակներ — 302, 306, 309, 328, 334, 477, 571, 585
Բանվոս Խոնց (գրիչ) — 632 (102)
Բարսեղյան Ե. — VIII, 9, 62, 74, 416, 417, 419
Բանիկ Մանիկյան — 632, 666
Բարյոզ — 202
Բարյոզ (Բարյոզաս վանք) — 328, 624 (149)
Բարս (գրիչ, նկար) — 620 (26), 631 (46), 634 (147), 638 (172), 657 (12)
Բարս (հագիոգրաֆ) — 620 (10, 26), 632 (101)
Բարս Տարոնցի-Պետի — 666, 625 (153), 640
Բարս Պոլսի — 262, 620 (7), 631 (39), 632 (178), 638
Բարս (տ.) — 600
Բաֆրակ-Հայի — 12, 16, 32, 66, 102, 126, 196, 262, 442, 461
Բարթոլի (գրիչ) — 632 (177)
Բոխո-Մանուկ — 578
Բուդա Աբգիչեցի (գրիչ) — 626 (170), 642—644
Բուդան Բնկ — 644
Բարան — 252
Բարե, բարեկան — 28, 524, 597
Բարեմեցիներ — 60, 532
Բգնունի, Բգնունի գյուղ — 626 (208), 628 (212, 229)
Բրքոյկյան — 227, 262, 407, 474, 476, 477, 479, 484

Գահի Հայկին — 178

Գրիչ — 70
Գրնատիոս (գրիչ) — 631 (39)
Գրնատիոս (հագիոգ) — 626 (177)
Գրիգոր — 60, 62, 190, 252
Գրիմր — 627 (5)
Գրարատ — 42, 50, 188
Գրիտակ (Գրիտատ) — 629
Գնդրա — 181
Գյումր — 252, 286, 527
Գրնան — 527
Գագանդիա — 181
Գառնիրա, Գառնիրաբերդ — 579
Գամմար (գիրք) — 622
Գարայել, Գարայելի ցեղեր, Գարայելցիներ — 302, 422, 427, 442
Գարայել Ղանանա (գրիչ) — 626 (222)
Գիտ. III — 224
Գաղտնակ — 528
Գրան, Գրանգակ — 222, 264, 292, 448
Գրանիկյան, Գրանիկներ — 148, 272, 282, 294, 308, 312, 329, 422, 552

Դադոյան Ն. — 151, 252, 462, 535, 552
Դադաճարյան Ա. — 578
Դայի — 286, 287
Դայա — 528, 540
Դավրաժ Ն. Ե. — 562
Դամիանոս — 210
Դամիճեի Ք. Ա. — 102, 464, 472
Դամասիա — 217
Դեմավան — 42, 548
Դեմոն Հաստատ — 32, 55, 477
Դեղձ Վ. Ի. — V, 178, 406, 510
Դեմոլյան Գյուղ — 34, 70, 80, 88, 142, 177, 261, 262, 350
Դեմիա գոր — 561
Դեր-Բերդ — 148—150, 272, 562
Դեմ բոլսակեր — 200, 201, 202
Դեմ Մկրտիչ-Բնկ — 548
Դեմկյան Գարեգին — VIII, 221, 422
Դիմ — 622 (99)
Դիզարիա գյուղակ — 558
Դիզարիա գյուղական Համբց — 558
Դյուդուճյան Ն. — 13
Դուդնական, Դուդնացիներ — 67, 344
Դյուհասան — 204
Դոզարներ — տե՛ս սասունցիներ
Դոսի-Վարձ — 188
Դուրեկ Ն. Ե. — 54, 61, 107, 126, 127, 142, 178, 222, 295, 421, 433, 523, 645
Դուիրեցիա Գար — 61, 224, 492
Դասավարչական վանք — 641
Դուր — 482

Եազար Բնկ — 644
Եայագրյան Ն. — 600
Եայլանյան — 268
Եայա — 577
Եայլաներ — 282
Եայլա (գիրք) — 644. 666. Հայլա
Եայասարիցա — 200
Եանճալյան Ն. — 642
Եանկոտ (Ամասիայի Գավիճա Նահանգ) — 112, 205, 406, 499, 578
Եանգուտ — 118
Եայլասար (գրիչներ) — 622 (98, 122), 626 (168, 192), 628 (212)
Եայլասար Եփրեմյան (հագիոգ) — 624 (158)
Եայլագան (գրիչ) — 628 (84)
Եայլիկյան Լ. — 522, 560
Եայլի Ճարտ — 462
Եայլիս վանք — 625 (181)
Եայ վանք — 418, 622 (74)
Եայա — 224
Եայլ Նիկի (գրիչ) — 631 (202)
Եասար — 124, 126, 131, 282, 297, 409, 409, 525, 541
Եասի — 12, 46, 190
Եասան — 30
Եեփրատ — XII, 70, 122, 124, 126, 265, 268, 467, 474, 482, 645, 662
Եեղի սկիզբ — 644
Եեսուսներ — 152
Եեմ (Հայկ) — 268
Եղոք, Եղոքցի — 52, 200, 274, 278, 282, տե՛ս նաև Ծիլոքի
Եեհարի — 482
Եոգեվանից վանք — 624
Եոհա Հայ Ա.Ա. — 640

Հանս Վանուի հարար — 349
Հանս Շան Ամիր — 640
Հանդիար — 443
Հասրով (գրիչ) — 633 (104)
Հասրով Գարիկ — 136
Հատասան — 114
Հարդյանց անապատ — 633 (93)
Հասան — 351
Հասանկա վանք — 636 (333)
Հաս-Վիրապ — 332
Հայրու Շան (գրչի Շահանշահու) — 644

Միսակ (Հայկազ) — 634 (163)
Միհրանց գյուղ — 634 (166)
Միհրան Գար — 630 (1)
Միր Գորիկ — 228
Մնացական (բիբլ.) — 437
Մովսիսար (սիմասանցի Գովիքիս էպոսից) — 203, 202

Գազրիկ — 100
Գալիվալա — 101
Գալարա — 238
Գանձակ հայկական — 644
Գայլի — 333, 334, 681, 641
Գալիկի — 334
Գասպար — 439
Գարագյուղան Հիսա — 641
Գարագիս Ագբանարցի (գրիչ) — 633 (130)
Գարագիս (գրիչներ) — 630 (16), 681 (63), 633 (70, 79, 84), 633 (100, 124), 634 (144, 168)
Գարագիս Գանձակա (Հայգազ) — 631 (210)
Գարիգական, կարկիներ — 13, 318, 359, 395, 396, 646
Գարբագիկ — 344
Գարի Գրգրիկ — 46, 98, 190, 383, 397, 457, 501
Գարիկ — 633 (76), 636 (181)
Գարդման-Բլուր — 16, 31, 37, 127, 136, 152, 170, 319, 363, 395, 455, 491, 494, 535, 570
Գարդման կով — 396, 400, 526, 537
Գարդման վանք — 634 (166)
Գարոս հայ (Գարոս ասու, Գոգի խալ) — 159, 204
Գարս — 36, 134, 337, 360, 623 (76)
Գագիս — 324, 632 (71), 632 (203), 638 (218, 221), 639 (24, 28)
Գագիր — 497
Գիլիրանցյան — 37, 127
Գիլոսական — 211, 66, 97, 107, 366, 646
Գիկորգյան — 633
Գիճաճանիկներ — տե՛ս աստանիկի և գիճաճանիկորգիի անունները
Գիշիկ — 553
Գնացյալ — 639 (52)
Գնասեի բարգիկ — 632
Գշիր Հայր — 634
Գիրիկ — 110, 340, 388
Գին — 171
Գիլիկիա — 70, 379, 383, 623 (87), 633 (111), 636 (333)
Գիզար (գիճաճան) — 488
Գիզրիանոս — 513
Գիրակոս — 384
Գիրակոս (գրիչներ) — 630 (14), 637 (8)
Գիրակոս (Հայգիկ) — 633 (93)
Գիրակոս (ս.) — 640
Գիրիգորյան — 171
Գիրոգական — 682
ժիրրայիս — 439
Գյուլհաբյան Բ. — 641
Գյուրեղ — 337
Գյուրիան (գրիչ) — 632 (171)
Գյուրտա — 45
Գարան — 534
Գազրապիկ — 541
Գազր — 81
Գանգա — 380
Գանձասիկիս — 137, 215
Գազատափ — 632 (179), 642, 643
Գազատական — 78, 120, 127, 178, 212, 434, 646
Գազիկ Մ. Գ. — 210, 383, 382
Գատատանիկ (գրիչներ) — 630 (17), 633 (127)
Գատատանիկներգիս — 630 (4, 22), 636 (177, 196), 636 (214), 637 (2, 14)
Գանգահանի Մ. — 122
Գանկատ — 217, 602
Գատեական — 191
Գատիրա — 342
Գարյանիներ — 384
Գարրան — 37
Գազ գրչանի — տե՛ս Գազրապիկ
Գազ — 359
Գազիներ (Գնձրան) Գ. — 357, 365
Գատանյանի Ե. — 1, 602
Գատրիանոս Գազիկ — 434
Գատրազ — 42
Գազիանի — 171
Գանատա — 111, 382, 371
Գանգան — 227—243
Գնդանիկատար — 328
Գատաց — 633 (186)
Գրեատական — 477
Գրիկի — 384
Գրիչեմ — 480
Գրիչեանի Ե. Գատ. — 1, 11, 602, 604
Գազանի — 359

Ընդարանի գյուղ — 633 (191)
Ընդրագան — 488
Ընկեր (գրիչներ) — 631 (30), 632 (89, 95, 96), 633 (101, 128, 131), 634 (142), 636 (185), 637 (15)
Ընկեր (գրիչ և Հայգազ) — 635 (187)
Ընկեր Գարիգ — 644
Ընկեր (բիբլ.) — 437
Ընկեր Պրիմացի — 303
Ընկեր Ջուղայեցի (Հայգազ) — 634 (181)
Ընկերյան Գազգիկ — 443
Ընդյատա — 270, 633 (183)
Ընդիր — 640
Ընդհանի — 336
Ընդյատան — 443, 535
Ընդյատանան, Ընդյանական, Ընդ ժողովուրդ — յատ*

* Մանր ու անորոշ տիպատարիչներ հիշվում է հայկական ցուցակներ կիսակի և Ամիրգոն անվան հետևում է տնտեսական տնտեսական

Ձայն — 302, 408, 594. տե՛ս նաև ձեռ
Ձայոց (ցեղ) — 644. 722. հայոց
Ձայոց պղպեղական ընկերություն — 618
Ձայոց Ցուռ — 622 (98), 623 (131)
Ձայրաթիռ (գյուղ) — 621 (42), 622 (151, 210)
Ձայրաթիռ (ձորակ) — 620 (9, 14), 622 (66)
Ձանձռանքան — 222
Ձորամեջ — 621 (57)
Ձորի Ջեղ — 297
Ձուռա — 577
Ձարուռալիճ Ներերկա — 142, 226
Ձարուռալիճ Պյուր — 484
Ձարուռանց — 228
Ձարուռ գյուղ — 455
Ձարգուրյանի ճանապարհ — տե՛ս Պիր ֆոքին
Ձարհիա (Ձաղիա) վանք — 621 (47)
Ձարությունյան Վ. Ա. — VIII, 41, 181, 198, 245, 618
Ձիրակի բազուկներ — 625, 641
Ձիլիզարյա — 344
Ձիլլճաղիի — 300, 500
Ձիլլճաղյան Ալիխանդրիա — 448
Ձիկառա — 551, 559
Ձիղիճ գյուղ — 224
Ձնաձի (գյուղ) — 622 (77)
Ձնա (բերդ) — 65, 206, 209, 627, 628
Ձռատաղ վանք — 622 (182)
Ձերակ — 560
Ձերազիս վարդազիս (գյուղ) — 622 (127)
Ձերկուղիս — 235
Ձերազա — 30, 79, 244
Ձերզազովիճա-բասկիանյան — 248
Ձկիռատա — 87
Ձիգան — 622 (189)
Ձիմազոյ — 476
Ձիճ Ալանիի — 230
Ձիճ Գալիա — 121
Ձիճ Գոսախիի — 468
Ձիճ Նզիգատա — 207, 599
Ձիճճախէա — 640
Ձիճ Ջուգա — 348
Ձիգազիա Բատումի — 360
Ձիռատա — տե՛ս Գյուռատա
Ձղունի գյուղ — 626 (222)
Ձյունիաձորի ամրոցական — 142, 159, 222, 220
Ձեղնատան, Ճեղնակաթ, Ճեղնաքարեր — XVI, 30, 114, 122, 127, 147—149, 151, 177, 182, 190, 197, 198, 208, 232, 252, 264, 272, 273, 309, 336, 340, 389, 395, 439, 444, 460, 472, 496, 506, 520, 535, 555, 603, 627 (1), 642
Ձոր (բերդ) — 568, 582
Ձանամեռա անասպատ — 625 (170)
Ձանձռանքան — 432
Ձանձռանքան — 432
Ձոռի — 566
Ձռատ — 422, 442
Ձռռոտա — 126, 621 (10)
Ձանձռանքանի — 621 (28)
Ձոճատ (գյուղ) — 626 (207)
Ձոճամեռա (տապան) — 641, 644
Ձոճամեռա (գրքերը) — 620 (13, 19), 621 (27, 40, 41, 47, 49, 51, 62, 64), 622 (72, 78, 87), 623 (103, 110, 115, 117, 120), 624 (146, 147, 153), 625 (196, 204, 208), 627 (11)
Ձոճամեռա Բաղիշեցի (նապաստ) — 622 (187)
Ձոճամեռա (նապաստակը) — 622 (35), 625 (174)
Ձոճամեռանի (նապաստ) — 620 (13)
Ձոճամեռա Կալա — 641
Ձոճամեռա վարդագիս — 640
Ձոճամեռա Ջրա Նազարանեցի (գյուղ) — 620 (8)
Ձոճամեռա ամիռանական — 481, 539, 627, 640, 642
Ձոճամեռա տրնանեցիք — 647, 620 (7)
Ձոճամեռա Երզնկացի — 101, 124, 176, 253, 620 (10, Նպատակը)
Ձոճամեռա Պիռան (ս.) — 253, 333, 502, 586
Ձոճամեռա տոհմագրություն — 530
Ձոճամեռ Ստամբուլում — 502, 640, 641
Ձոճամեռա վանք — 621 (21)
Ձոճոմյան Գևորգ — 227
Ձոճանի (գյուղ) — 621 (13), 627 (11, 21)
Ձոճանի (բերդ) — 622, 626
Ձռատագա վանք — 622 (132)
Ձոճանիկյան Գ. — VIII, 91, 188, 206, 210, 225, 443, 494, 516
Ձոճանի (գյուղ և ձորակ) — 622 (125, 131)
Ձորգուռամ — տե՛ս Գրգուռամ
Ձուգա — 422, 641
Ձուռատատ, Ճուռանկատ, Ճուգիա — XII, 9, 61, 76, 147, 151, 191, 208, 261, 280, 291, 293, 308, 338, 339, 407, 431, 439, 449, 466, 481, 497, 502, 532, 559, 569, 596, 602, 642
Ձուռամ վարդարի — 554
Ձուշկապարիճ — 554
Ձռոմիկ (ս.) — 613
Ձոճիճիա — 644
Ձռամ — 620 (13)
Ձռամիա — 622 (98), 624 (160), 626 (201)
Ձռամիռատկան — XII, 9, 61, 121, 253, 294, 402, 648, 603
Ձրռանիր — 122, 196. տե՛ս նաև Ձրռայիգիճիր
Ձռռոիգ — 569

Ճնեռ Ծառ (տնատատակի Գալիճա (գոտիք) — 110, 569
Ճոգիտա — 485, 486
Ճոսկ ագա — 522

Պագոնիտական — X, 602
Պագոնչյան Տ. — 122
Պագռատական Եռաման — 626 (215)
Պագռատա (բերդ) — 626
Պագար Գարգիճ — 262, 594
Պանոպոկյան Ա. — 224, 252, 436, 460, 485, 522, 526, 536, 540, 577
Պռռատա — 625 (204)
Պանոպոկյան Ա. — 224, 252, 436, 460, 485, 522, 526, 536—539, 586, 613
Պոիպագարյան Գ. — VIII, 41, 96, 127, 188, 242, 242, 524
Պանիդ Ալիչան — 88, 120, 121, 251, 252, 268, 325, 377, 378, 418, 486, 530, 602

Այս բառարանը նախագծելիս մտածել ենք, որ նախ ամեն անուն իր ուղիղ ձևով տրվի, հետո ուղղագրական տարբերությունները միայն նշվեն։ Բառերի ուղիղ ձևի մասին տե՛ս նաև Ալիշան Տեսիլ հայոց։

Վնասական (բժիշկ) — 433
Վոլգի — 535
Վոլոս ավետարանիչ — 132, 399, 443, 444, 446, 539, 537, 540—542
Վոլոս եպիսկոպոս — 544
Վրիժ — 18, 72, 224, 418

Ջանիկյան Հ. — 302
Ջանկան — 324

Քազեզ — 364
Քաթոս վարպապետ — 535 (184)
Քաթի Բաղա — 465
Քալիոյանց Սա. — 100, 306, 307, 308
Քալյարոզյան — 536
Քալուստյանք — 482
Քանարանքեր — 537
Քանթիլցի Ի. Վ. — 522
Քանտ — 535
Քանկի — 388
Քանքյան — 544
Քառյարա վանք — 418
Քառսիա (հոգեվոր) — 530 (32)
Քայա — 190
Քայր-Նալ — 306
Քանանիա — 305
Քանան — 482
Քանդանիր — 159
Քանիան — 324
Քանիս — 324
Քանի — 159
Քանչի — 324
Քանչիլցի — 324, 487
Քանոն սուրբ Նշանի վանք — 533 (91)
Քանոչի — 502
Քանվել (գրիչ) — 521 (46)
Քանվել (հոգեվոր) — 535 (174)
Քառի, վաստակաւոր — 358, 304
Քառսիա Բոզի — 180
Քոռ Ն. Տա. — VIII, 63, 72, 169, 180, 215, 269, 270, 418, 486, 547, 548, 550, 587, 612
Քահա — 91, 417, 584. տե՛ս նաև Ալքա՛ Քահա, Արտքառ, Մեր ու Քահա
Քահոմա Գ. Ս. — X, 18, 19, 19, 171, 317, 318, 553, 555, 586, 603
Քաան Մ. — 19
Քառոհաս ավետարանիչ — 200, 539, 536, 543
Քառակոմ — 300, 324
Քարզաց — 588
Քարզար (գրիչներ) — 537 (3), 539 (32)
Քարզարն (հոգեվորներ) — 532 (89), 535 (182)
Քարզարհա — 544
Քարզման — 544
Քարհրի — 588
Քարհան (աստվածամայր) — 36, 61, 63, 65, 66, 126, 131, 242, 248, 284, 285, 286, 300, 302, 307, 330, 334, 412, 417, 422, 426, 427, 437, 448, 462, 470, 511, 512, 536, 537, 539
Քարհան (բժիշ.) — 448
Քարկոս (հոգեվոր) — 530 (32)
Քարկոս ավետարանիչ — 202, 539, 536, 543
Քարի (ս.) — 534 (182)
Քառաքա վանք — 541
Քառաքոս (գրիչներ) — 531 (48), 533 (135), 534 (149, 155, 156), 535 (184), 537 (3, 24), 538 (35, 57)
Քառաքոս (հոգեվոր) — 532 (127)
Քառաքոս արհեպիսկոպոս — 541
Քառաքոս Հակոբյան Գառնեցի — 549
Քառին Կ. — IX, X, XIV, 113, 147, 149, 303, 332, 364, 371, 372—383, 394, 399, 509, 512, 523, 524, 529, 532, 536, 537, 559, 560, 564, 573—575, 590, 594
Քահանի Գառնի — 203, 452, 486, 487
Քիլլուկյան — 27, 527
Քիլիան — 532 (102)
Քիլիա Նիկոլիա — 202
Քիլիկիա (գրիչներ) — 533 (105), 534 (105)
Քիլիկիական — 448
Քիլիկիական (գրիչ) — 534 (140)
Քիլիան — 432
Քեռ Քնար — ան՛ս. Քնար
Քիշանիանց Ի. Ի. — 547, 613
Քիշան — 536
Քնարոց հոգ (գրիչ) — 526 (230)
Քնարոց Հիշանցի (հոգեվոր) — 530 (13)
Քոհանար Ներսիս — 111, 448
Քոհանյան — 317
Քոհնիզյան — 73—79
Քոռ — 372
Քոռան — 477
Քոխիկ, Քոխիկյան — 204, 232, 421
Քրդոտ գյուղ — 530 (18)
Քրոպոնիոն հայր — 534
Քչեցի հանիկոպոս — 539
Քամասարյան Մ. — 11
Քաղլար համանգիր — 223
Քիլիսայի սահար — 245
Քիսրան — 505
Քիսա (գրիչ) — 526 (213)
Քիսա (հոգեվոր) — 521 (40)
Քչագյան — 111
Քչերհրյան — 242, 522
Քչին Ալա — 317, 59, 69, 73, 177, 293, 524, 553, 615
Քչնարհոց (Գլձոր) — 527, 524
Քամանիական — 317, 407, 455, 503
Քեմալի հոգ (գրիչ) — 523 (57)
Քեմալի Բոխարցի (գրիչ) — 527 (3)
Քեչեր Ալիի (գրիչ, հոգեվոր) — 533 (93)
Քեչեր Աչրիվանցի — 426, 443
Քեչեր Ագարակեցի — 455
Քեչեր Գոշ — 426, 484, 486
Քեչեր հանիկոպոս (գրիչ) — 528 (38)
Քկրյան Մ. — 467
Քկրիչ (գրիչներ) — 534 (150, 153)
Քկրիչ Գանձասար — 426
Քկրիչ Խնին — 560
Քհեր (Քեռ, Ներսեհան, սմասուհի Գալիթ Հարթ) — 139, 303, 305, 324, 523, 572, 594
Քհեր (Գոքր, սմասուհի Գալիթ Հարթ) — 139, 305, 323, 326, 427, 521, 594

Վիճի գյուղ — 221, տե՛ս նաև Գյուղամարտ, Ճակատամարտ
Վնասակարների Ն. — 62
Վրա Աստվածը վանք — 525
Վրա ս. Խաչափայի վանք — 477, 529, 622, 629—644
Վտակ — տե՛ս Ձորագետ
Վտակ — 297
Վտակավոր-վոլոխական — 80, 142, 297, 622, 646
Վանք — 333
Վանք — 624 (155), 625 (187)
Վանքիկաձևեր — 212
Վանքի — 621 (12)
Վանքի (Ծաղկոց) — 622 (81), 630 (220)
Վանգալյա Ա. Լ. — 162
Վանցոլիա, վանցոլական — 60, 215, 484, 520, 547
Վանկա (գյուղ) — 621 (61)
Վանկա (բերդ) — 154, 388, 453, 436, 448, 522, 581
Վանկա ճարտնագի — 121, 302, 436, 466, 504, 505, 528, 621
Վարդան Լ. Լ. — 3, 149, 213, 264, 528, 604
Վարդվիճական — 464, 470, 475, 483, 485, 494, 529
Վարիկ բազալտեր — 522
Վազգեն ս. Պետրոս — 630 (24)
Վայ — 522
Վայրեր իշխան Տարոնի — 640
Վասակաշեր — 421, 483, 526
Վասակիկի — 264
Վասրա-ձորա — 254
Վասրան (ծաղկոց) — 625 (173)
Վասրած — 428
Վերա աստղ — 269
Վերա Միջիճ — 110, 201, 205, 261, 262, 533—535, 594
Վերա Միջիճի կիրճ — 594
Վրվանգական — 458, 459
Վրվանգական հարթան — 458

Վահրամյան Ա. Լ. — 28, 219, 242, 449
Վահրամներ — 264
Վաղամական — 178
Վաղագնակ — 425
Վաղագնակ իշխան — 199
Վաղխաղանի վանք — 622 (199)

Տաթև-գեղհովտաձոր (բերդ) — 262
Տագարդ — 485
Տագ — 644
Տագարյան Հ. — 231
Տագեր — 644
Տալգանք գյուղ — 629 (56)
Տանիէլական — 187, 622 (26)
Տանիէլ-Բուսուած — 68, 127
Տանձ — 222
Տանվանիներ — 149, 229
Տանվայր — 213
Տղնձրա — 220
Տգամասաններ — 529
Տնգոս — 190
Տնմիկ — 294
Տնգոյ — 191
Տնտրակ — 229
Տնտրակ (գյուղ և ձորակ) — 620 (25), 622 (121), 625 (209)
Տնտրակ (գյուղ և ձորակ) — 621 (29)
Տնտրակ Մանկացի (ձորակ) — 624 (186)
Տնտրակ Շնտրակցի — 150, 167, 202, 204, 205, 466, 477
Տնտրիկ Գագիկ — 277
Տնփրագիկ — 422
Տիգրան — 220
Տիկոր — 472
Տիկոր (գյուղ) — 628 (48)
Տիկորակի Վ. Ե. — VIII, IX, 604
Տիկորայոց երեց (ձորակ) — 622 (71)
Տոմ — 229
Տոյ — 294, 440, 448, 509
Տոմկարազ — 189, 202, 209, 229
Տարածանի — 182, 621 (64), 622 (91)
Տար Բագրատ — 221
Տար Գնդունիս — 202, 217, 646
Տարիկ Գանձակեցի — 644
Տար Մեհրանիս — 229
Տար Տոնիկյան — 224
Տարազ սառնամ — 472
Տարազ սառնամանի — 475, 529
Տար Ջաղա — 220, 620 (14)
Տուգար — 428
Տուգիագիներ — 427
Տուխի — 445
Տուտ — 222
Տուտգյուղ — 644
Տուտկի — 209, 278
Տոմաս — 118
Տվարդ — 229
Տվինքի գյուղ — 622 (98)

Ընտրատան — 205
Ընտիրական — 642—644
Ընտիրյուղի — 624 (152)
Ընտ եղ — 221, 241, 242
Ընտրությաբ — 629
Ընտիրատ — 272, 253, 254, 251, 462, 527, 541, 542, 529
Ընտրան — 204, 222
Ընտրատ — 205
Ընտատիս — 624 (148)
Ընտրիկա վանք — 621 (44)
Ընտրեր — 644
Ընտի — 445
Ընտրանատ — 644
Ընի Գ. Վ. — 220, 482
Ընրենց Գ. — 113, 118, 224, 229
Ընգատ — 229, 269
Ընրան — 235
Ընտատ — 472
Ը-ծորվան — 422, 644
«Ընտատան» — 269
Ընտ — 627 (32)
Ընտի — 249
Ընտրդ Լ. — 68, 77, 78, 83, 102, 104, 206, 207, 233, 238, 269, 304, 317, 362, 458
Ընտրդ Պետ — 277, 278

Ոգնատան (ս-Հովհաննես) — 422
Ոտնաձիգ — 428

Ոսկի Եռակ ապա — 269
Ոսոան — 324
Ոխանիս (Հոսքիոց) — 633 (133)
Ոտգոնան — 330
Ոտնաշղթ — 143
Ոտոանու վանք — 439

Ուղղափառ — 38, 646
Ուխտաքեռ — 15, 37
Ուռնի — 622 (37)
Ուշկապարիկ — տե՛ս Հուշկապարիկ
Ուտուտական — XII, 15, 18, 31, 33, 34, 101, 102, 123—124, 126, 128, 152—153, 162, 169, 172, 177, 193, 196, 208, 218, 227, 232, 265, 296, 407, 408, 421, 445, 464, 465, 474, 482, 529, 535, 536, 570, 588, 603, 608, 645
Ուրիշ ծագումներ — VIII, XI—XIII, XV, XVI, 1, 13, 20, 21, 26, 44, 49, 57, 62, 77, 78, 80, 82, 86, 89, 97, 99, 107, 113, 121, 124, 127, 135, 139, 140, 142, 143, 145, 147, 163, 171, 173, 183, 193, 196, 200, 249, 264, 266, 269, 271, 272, 289, 305, 314, 343, 386, 410, 424, 446, 449, 453, 471, 483, 484, 515, 522, 597, 598, 600—601, 607, 612, 613, 648
Ուտիա — 528

Ֆերհիզով — 178
Ֆինոսական, ֆինոսկան — XII, 61, 93, 149, 151, 159, 190, 192, 215, 455, 540, 569, 589, 603, 645
Ֆիլիկի Մատրան — 202, 214, 437
Ֆոլիևով Գ. — 169, 198, 261
Ֆոնիա — 204
Ֆոսֆորական — 484

Քաղար — 525 (169)
Քաղիրիկյան — 177, 388
Քալաան — 434
Քաղեսին — 72
Քաղաս — 284
Քանրա — 208
Քաղեսին Եղիկատալի — 547
Քաղեսինյան — 448
Քաղի — 540
Քաղին տարեվերջ (գրիչ) — 631 (27)
Քասարդաղ — 45
Քասանի Տ. Ե. — 220
Քանդիկյուններ — 333, 354
Քարթևական, քարթևի — 429, 431, 582
Քառնը, քառակական, քառակներ — 35, 52, 65, 74, 79, 121, 127, 165, 169, 188, 197, 229, 314, 360, 363, 421, 426, 504, 505, 527, 567, 591, 594, 595, 603, 642
Քառանգույա — 324
Քառաս (գրիչներ) — 622 (95), 625 (170), 627 (18)
Քառասի տարեվերջ (գրիչ) — 622 (65)
Քեհյուա — 622 (133)
Քեռոսովսի Ր. Ր. — VIII, 12, 14—16, 18, 21, 25, 26, 27, 34, 101, 102, 122, 127, 152, 169, 170, 177, 195, 218, 263, 265, 408, 421, 442, 465, 469, 529, 534, 536, 547, 583, 613
Քեռնդան — 429
Քլաան — 536, 540

Քիչոսովի Գ. Վ. — 211, 87, 522
Քրնի Եաղար — 435
Քոչինյան — տե՛ս Քաղինյան
Քոչոգլանաղցիներ — 547
Քոհրանովի ասմունք — 425
Քոչաս (գրիչներ) — 622 (111), 625 (170), 626 (220), 627 (18)
Քոչաս (ս.) — 229
Քոչոց — 324
Քոչոցի նոչս — 277
Քոնդուժի — 78
Քոռասուսոսում — 284
Քորանիական — 520
Քուռոց Ծղի Ղազի նոռ — 590
Քոխով — 298—299
Քոխորան — 527
Քոսպ Վ. Տա- — 210, 290—292

Ֆամանիչիվի Ի. — 265
Ֆամաշյա Ա. — 262
Ֆամիգոյոց — 275, 278, 282
Ֆամիգոյոցյան Հովիգոի — 72
Ֆեղնան — 324
Ֆերմանոս — 622 (136)
Ֆոմ-Դարի — 128
Ֆոչ Մկրտի — 578
Ֆոչոն Գեկ — 644

Քաղաղիա Գ. Ե. — 17, 34, 45—47, 60, 70, 72, 122, 124, 126, 127, 182, 284, 287, 441, 476, 527, 544, 552
Քախար — 448
Քանդին II — 46
Քանդին III — 409
Քիչեոկ — 280, 409
Քի — 344
Քիչոսով Ր. Ե. — 18, 44, 90, 228, 262, 463
Քյոսյան — 44, 177, 262
Քյոսունի — 626 (152)
Քոչի — 423
Քանամանյան — 178
Քառոսոմ Քեղ Նոչկիսակ — 576
Քառչինա Ա. Ի. — 2, 34, 75—80, 88, 109, 145, 146, 177, 261, 262, 265, 604
Քառիճանյան — 221, 646
Քառաս — 529, 536
Քառասասոսմ, առասպան, առա — 2, 15, 34, 39, 42, 45, 50, 58, 71, 84, 89, 92, 103, 113, 121, 142, 161, 165, 169, 171, 175—180, 192, 200, 206, 213, 217, 218, 223, 224, 228, 294, 314, 352, 353, 355, 357, 394, 398, 404, 410, 424, 432, 442, 462, 488, 553, 583, 594, 595, 603, 616, 635, 645

Քառոնիներ-լոգոսներ — 359
Քոչոյան — 429
Քոչոլի — 578
Քոչնինի — 121, 435, 436
Քոչիցա (ս.) — 542
Քոչսոսմ Փոչա — 118
Քոխոսոս փառական — 13, 409
Քոնիան սրնգա Փոչիսոսի — 644

Ռանկ (գրքինիր) — 630 (8), 638 (39)
Ռանկի Պարգև — 504
Ռանկին — 588
Ռազմաօդանավ — 330, 633 (118)
Ռամիկյան Ն. — 455
Ռամկավար հոկիր (Վրաստան) — 631 (30)
Ռայնի Ինկ — 644
Ռանասար (տնասարկի Գալիքի նկարիր) — 303, 305, 436, 439, 558, 561, 637, 676, 683, 684
Ռանասար — 558
Ռանկդկա վանք — 633 (102)
Ռասկ — 504
Ռասանկյան — 127
Ռասմա ասաղ — 558
Ռասմա ասան — 569, 575
Ռասան — 533, 576
Ռասանկի Գալիք — 110, 113, 139, 305, 368, 393, 396, 524, 591, 592, 627, 640, 641, 658, 661, 662, 675, 676, 682, 685
«Ռասանկի Գալիքը նկար — 110, 113, 139, 305, 460, 495, 506, 528, 627, 660—662, 665, 675, 676, 694, 696, 699, 811, 813
Ռասա (ա.) — 642
Ռասայ — 78
Ռասկիա (գրքինիր) — 630 (6), 631 (24, 25), 632 (65, 66), 633 (103, 104), 637 (2, 33)
Ռասկիա-գիրք — 631 (23)
Ռասկիա (հայկինիր) — 633 (110), 635 (170, 189)
Ռասկիա (ա.) — 511, 596
Ռասկիա վարդապետ — 641
Ռասգան — 27, 34, 459
Ռասգոյան Ե. — 139
Ռասգասր — 497, 499
Ռասիրկի — 465
Ռասկավոգ (գրիչ) — 631 (28)
Ռանիայան Ե. Ե. — 41, 155, 198, 345, 518
Ռգամ — 504
Ռկրասանիա — 518, 534, 631 (43)
Ռկրասանիան (ա.) — 539
Ռկրակյան Ե. — 134, 135, 323
Ռնեամարիշ (Ռնեիգնիրք) — 635
Ռնեկիա — 553, 599, 513
Ռնե-Շնորհ — 504
Ռնեանիկ Գ. — 179
Ռնեամ — 593
Ռնեդանիան — 34, 63, 173, 313, 321, 383, 387, 539, 646
Ռնան — 533
Ռնանի ամիսգան — 547
Ռն ա Ռգիամի հոգիր — 504
Ռդյան Ռնանդ — ան՛ա Ռնդրիկ Ռաչքան
Ռդրիր. գիրիրյան — 504—565
Ռիգդ — 504
Ռիգարանա Ն. Ե. — 404
Ռիմնան ատրիամիսգ — 643
Ռիմնան Ռագարանցի — 442
Ռիմնան — 644
Ռիմնան, Ռիմնան (գրքինիր) — 630 (34), 633 (63), 633 (73), 633 (133), 634 (143)
Ռիմնան խոխարդ — 554, 573
Ռիմնան կոռնամիր (Ռագիամ) — 633 (96)
Ռիմնան Ռնուանի — 88, 440, 530
Ռիա — 533, 637 (13)
Ռիասկան գամիա — 633 (107)
Ռիան Գ. Ռ. — 28
Ռիա ա. Ռասիա — 504
Ռիկա (Ռնիա) — 60, 340, 444
Ռիասկի — 488
Ռիասմ — 504
Ռիրիա, գիրիա-գագիասկիյան — 72, 443
Ռյուրնամկան — XII, 50, 103, 393, 602
Ռիասարգիի — 465
Ռինան — 633 (19), 634 (164), 635 (183)
Ռիգարանկան — X, XII, 79, 109, 145, 146, 165, 218, 227, 361, 363, 366, 525, 603, 604, 648
Ռիգրիրնիա — 553, 555
Ռիկաղ — 535
Ռիճանիկ — 465
Ռնամկան — 636
Ռնիգան Ջարնամկանցի — 555
Ռնիրնամ Ան. Ի. — 65, 169, 515, 547, 549, 599, 613
Ռնամնիան — 171, 435
Ռյամ գյան — 559
Ռյամ Ման — 563
Ռյանկյաց գամիա — 633 (153)
Ռնանիրն Գ. Լ. — 435
Ռգագի Ա. Ե. — 643, 653
Ռագանան (բիբլ.) — 434, 440, 443
Ռանա — 478, 485
Ռաանկի Գ. Ռ. — 598
Ռագարական — ան՛ա հնդիա-ագրագրական
Ռանանագա — 30, 393
Ռանիագ — 536 (211)
Ռագանագի — 485
Ռագիան Ա. Ռ. — 598
Ռագան — 535, 640
Ռգանան — 535, ան՛ա նաև Ռագարան
Ռգանկար — 431
Ռգիան հոգ — 504
Ռգանանկան — 552, 598, 599
Ռգիրի Ե. Ն. — VIII, X, 38, 170, 392, 448, 449
Ռաանդգր — ան՛ա Ռաանդգր
Ռաագի Ի. Գ. — 113, 510, 558
Ռաագագ Գ. Գ. — VIII, 13, 23, 24, 43, 44, 50, 62, 78, 84, 88, 97, 98, 143, 145, 161, 169, 173, 178, 179, 183, 213, 213, 231, 253, 346, 374, 376, 396, 398, 517, 530, 552, 581, 583, 585, 597, 594, 598, 599, 623, 635, 645
Ռանիանկան Ն. — 515
Ռանիանկան (գրքինիր) — 630 (10, 21), 631 (26), 632 (59, 76, 83, 86), 633 (106, 108, 118, 119), 634 (148 նաև ծագիա), 635 (174, 195), 638 (211), 637 (23, 33), 638 (25, 40)
Ռանիանկան, Ռանիան-Ռանիանկա (ա.) — 418, 511, 641
Ռաագան — 544, 579
Ռագրիկագանկի Հ. — 49
Ռաագի Գ. Գ. — 34, 138, 407, 431, 558, 579
Ռրի — 127
Ռրկանկագանկ Գ. — 399, 534, 511, 561, 577
Ռանկար (ագիկրիչ) — 638

Վաղանկան — 529, 648