

Արտակ Ասատրյան

Հայաստանի պատմության թանգարան

sardarapatasatryan@gmail.com

ԿԱՐԻՆՈՒՄ 1785 ԹՎԱԿԱՆԻՆ ՊԱՏՐԱՍՏՎԱԾ ԵՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ ՊԱՅՎՈՂ № 3579 ՍԻՆԻՆՆ* ՊԱՅՎՈՂ

Հիմնադրվել է Սինի, փորագրություն, կենաց ծառ, նուռ, թռչնաձև, սկիհ, մանրանկարչություն:

Մուտք

Հայաստանի պատմության թանգարանի (այսուհետ՝ ՀՊԹ), սինիների հարուստ հավաքածուում իր գեղագարդմամբ առանձնանում է № 3579 սինին (Կարին, 1785թ., տր. 92 սմ), որի ուսումնասիրությանն է նվիրված սույն աշխատանքը: Վերջինս պատրաստված է կոման եղանակով: Հենց առաջին հայացքից աչքի է զարնում այն պատրաստողի բարձր վարպետությունը: Հստակ երևում է կոման հաջորդականությունն ու ուղղությունը՝ կենտրոնից դեպի եզրեր: Սինու մակերեսը, չնայած կոման արդյունքում առաջացած մանր փոսիկներին, որը բնորոշ է կոման եղանակով պատրաստված բոլոր առարկաներին, ընդհանուր առմամբ հարթ է և համաչափ: Մակերեսին կան համակենտրոն շրջագծեր¹:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի սինու վրա փորագրման եղանակով արված զարդահամալիրը, որը բացառիկ է կատարման նրբությամբ և պատկերի բազմաբովանդակությամբ: Վերջինս իրենից ներկայացնում է բուսա-կենդանական (թռչնային) զարդաձևերի համադրություն: Պատկերի առանձնահատկությունն այն է, որ այն, լինելով մեկ ամբողջական զարդահամալիր, ունի միաժամանակ ուղղաձիգ և հորիզոնական համամասնություններ, որոնք կատարելապես ներդաշնակում են միմյանց (սկ. 1ա):

Սույն աշխատանքի նպատակն է համեմատական վերլուծության մեթոդով ցույց տալ ՀՊԹ, № 3579 սինու ոճապատկերագրական առումով լիովին համահունչ լինելը հայկական մանրանկարչության ավանդույթներին:

* Ստացվել է 25.04.2022թ., ուղարկվել է գրախոսման 04.05.2022թ., ընդունվել է տպագրության 05.08.2022թ.:

¹ 19-րդ դարի – 20-րդ դարասկզբի հայ ավանդական կենցաղում գործածվող պղնձե սինիներին հիմնականում բնորոշ է համակենտրոն գեղագարդումը (Այս մասին տե՛ս Ասատրյան 2018, 253–266):

Ձարդահամալիրի ընդհանուր բնութագիրը

Մինչ առանձին զարդաձևերի ուսումնասիրությանն անցնելը ներկայացնենք դրա ընդհանուր բնութագիրը:

Պատկերի ստորին մասի կենտրոնական հատվածն իրենից ներկայացնում է կիսաշրջան, կամ ռոմբ, որի ներսում կա ելնդագիր արձանագրություն (Կիրակոսյան 2021, 73): Վերջինիս երկու կողմերում՝ եռանկյունաձև բուն-արմատից սկիզբ առնող մեկական ծառ:

Միջին մասը կազմում են նոնենիները, որոնցից կենտրոնականը եռաճյուղ է՝ յուրաքանչյուր ճյուղի գագաթին մեկական պտուղով և սկիզբ է առնում՝ «աճում» է հորինվածքի ստորին մասի կենտրոնը կազմող կիսաշրջանից: Կողային երկու նոնենիները մեկական ճյուղով են, դարձյալ մեկական պտուղով, պատկերված են սափոր-ծաղկամանների մեջ և, կարծես, սկիզբ են առնում (աճում են) ստորին մասում պատկերված ծառերից: Այս նոնենիների գագաթներին պատկերված է մեկական թռչուն:

Առավել ուշագրավ է պատկերի վերին մասը՝ կենտրոնական եռաճյուղ նոնենիի գագաթին պատկերված («նստած») է սկիզբ, որի կենտրոնում պատկերված է ձուկ՝ ուղղաձիգ՝ «կանգնած» դիրքով, երկու կողերին՝ մեկական թռչուն (սկ. 1բ):

Ձարդաձևերի վերլուծություն

Սերմ-հատիկի խորհրդիմաստը հայկական զարդարվեստում

Չխախտելով պատկերագրության սկզբունքը՝ սկսենք ներքևի մասից:

Բուսանախշերով ներգծված շրջանների, ռոմբերի պատկերումը բնորոշ է 19-րդ դարի–20-րդ դարասկզբի պղնձագործական արտադրանքի գեղագարդմանը: Այն տեսնում ենք հիմնականում ափսենների ու ափսե-մատուցարանների լայն փոված շուրթերին, որոնք ափսենների շրթնապսակը բաժանում են երեք կամ չորս (երբեմն նաև ավելի) հավասար մասերի: Այս մասերում սովորաբար արվում են բուսագալարներ, ոլորահյուս-երկրաչափական նախշեր, իսկ շրջանների կամ ռոմբերի ներսում բուսանախշեր (երբեմն՝ արաքանախշեր²): Հաճախ դրանցից մեկում կամ երկուսում լինում են արձանագրություններ⁴, ինչպես մեր ուսումնասիրության առարկա պատկերի դեպքում:

Հայկական զարդարվեստում **բուսանախշ-հյուսվածքազարդ** (այս և հետագա ընդգծումները հեղինակինն են) ռոմբերը կամ շրջանները խորհրդանշում են

² Արաքանախշ–ֆրանսերեն՝ arabesque, ռուսերեն՝ арабеска, բառացի՝ արաբական: Կերպարվեստում երկրաչափական և ռմբավորված բուսական մոտիվների միահյուսումով բարդ նախշ, որ երբեմն ընդգրկում է նաև մակագրություններ: Մշակվել և լայն տարածում է գտել միջին դարերում Մերձավոր արևելքում (Գասարջյան 2007, 19, 327, Թաջարյան 2020, էջ 119, Фокина 2005, 36):

³ Տե՛ս ՀՊԹ, Ա 2539, 2546, 2549, 7686դ, 10122/1, 10122/2, 11572/300, 11572/301, ափսենները, ինչպես նաև Հայոց ազգագրության թանգարանի (այսուհետ՝ ՀԱԹ), ԱԿ-3 5688/35, 8225/16 ափսենները:

⁴ Տե՛ս ՀՊԹ, Ա 2538, 2567, 7769, 9913բ, ինչպես նաև ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/42, 5688/80, 8225/14 ափսենները:

սերմ-հատիկը, որից սկիզբ է առնում կյանքն ընդհանրապես (Մնացականյան 1955, 82–140): Հաճախ հատիկասերմային զարդաները պատկերվում են ավելի մեծ, քան դրանից սկիզբ առնող բուսական-կենսացծառային մոտիվը՝ այս կերպով նպատակ ունենալով շեշտելու հատիկասերմային գաղափարանշանի կարևորությունն ու առաջնությունը (Մնացականյան, 1955, 83): Պատկերագրական նմանատիպ մոտեցում ենք տեսնում նաև ՀԱԹ, ԱԿ-3 ֆոնդի №5688/1 սինու (Արևմտյան Հայաստան, 18-րդ դար, տր. 90 սմ) վրայի փորագրագարդի ստորին հատվածում. սերմ-հատիկը խորհրդանշող կիսաշրջանն ավելի մեծ է, քան դրա երկու կողերի մեկական ծառապատկերները: Այստեղ կիսաշրջանները թվով չորսն են, դասավորված են սինու շրթեզրին անմիջապես մոտ շրջագծով, իրարից հավասար հեռավորության վրա՝ խաչաձև համաչափությամբ: Հանդիպակաց երկու կիսաշրջաններում ելնդագիր արձանագրություններ են (Պօղոսեան և ուրիշներ 2008, 19, 90), իսկ մյուս երկուսում՝ արաբանախշեր: Բոլոր չորս կիսաշրջանների երկու կողերում առկա է մեկական ծառանախշ, իսկ գազաթներից՝ մեկական գրեթե նույնպիսի նախշ, ինչպիսին մեր ուսումնասիրության առարկա զարդանորինվածքի սափորներն են (նկ. 2):

Ինչ վերաբերում է սերմ-հատիկը (շրջանը կամ ռոմբը) «կիսատ» պատկերելուն, կարող ենք ասել, որ սա բնորոշ 19-րդ դարում–20-րդ դարասկզբում հայ ավանդական կենցաղում գործածվող պղնձե սպասքի նմուշներին: ՀԱԹ-ի ԱԿ-3 ֆոնդի №5688/29 ափսե-մատուցարանի շրթին պատկերված փորագրագարդը (հմմտ. տես նկ.1բ և նկ.3) ռճա-պատկերային առումով ճշգրիտ կրկնությունն է №3579 սինու վրայի փորագրագարդի ստորին հատվածի՝ կենտրոնում «կիսատ» պատկերված ելնդատառ արձանագրությամբ ռոմբ, երկու կողերին՝ մեկական տերևաձև սաղարթով ծառի պատկեր (Պօղոսեան և ուրիշներ, 2008, 97):

Գեղազարդման նույն սկզբունքն ենք տեսնում ՀԱԹ-ի ԱԿ-3 ֆոնդի №5688/38 ափսե մատուցարանի շրթնապսակին: Այստեղ նույնպես հանդիպակաց երկու «կիսատ» ռոմբերը շրթնապսակի գեղազարդումը «բաժանում» են երկու համաչափ հատվածների. դրանցից մեկում արաբանախշեր են, մյուսում՝ արձանագրություն, ինչպես №5688/1 սինու դեպքում (Պօղոսեան և ուրիշներ 2008, 99):

Ծառանախշ / Կենաց ծառ

Բուսական-կենացծառային զարդաները բնորոշ են ինչպես հայկական ճարտարապետությանը (Պետրոսեան 2002, 411–440, Ասրյան 2015, 326–333, Ասրյան, 2017, 47–56, Միքայելյան 2015, 243–266, Ավետիսյան 2019, 296–308, Азатян 1987, 28–31, Микаелян 2015, 220–229, Асрян 2015, 270–276), մանրանկարչությանը (Ղազարյան 2004), խաչքարային արվեստին (Պետրոսյան 2008, 266), գորգարվեստին (Ավանեսյան 2020, 25–29, 55–59) ու տարազին (Ստեփանյան 2007, 64–70), այնպես էլ 19-րդ դարում–20-րդ դարասկզբում հայ ավանդական կենցաղում գործածվող պղնձե սպասքին (Ասատրեան 2016, 125–150):

«Կենաց ծառ» արտահայտությունն անպայման չի նշանակում, թե գործ ունենք ծառի հետ, այլ ընդհանրապես՝ բույսի (Մնացականյան 1955, 2; Ստեփանյան 2007, 64–70): Կենաց ծառի զարդանքի մեջ էականը ոչ թե նրա արտահայտման

ձևն է, որը միշտ էլ կարող է տարբեր լինել, այլ նրա գաղափարական բովանդակությունը, մտածողության այն ամբողջ համալիրը, որը մարդիկ դարերի ընթացքում խտացրել են նրա մեջ (Մնացականյան 1955, 209, Ավանեսյան 2020, 25–29): Այն արտացոլում է կյանքը կրող էակների (բույսեր, կենդանիներ, մարդիկ) աստիճանական աճը և տարածումը: Դիցաքանական, աստվածաշնչային և հոգևոր համակարգերում Կենաց ծառը շեշտում է կյանքի վերընթաց գիծը՝ ծննդից մինչև ծաղկունք ու պտղաբերում: Նրա բարձրագույն նպատակն անմահությունն է (Ղազարյան 2002, 482):

Գալով սերմ-հատիկի երկու կողքերի ծառերին նշենք, պատկերման ոճով դրանք նման են Թուփրակ-Կալեի պեղումներից հայտնաբերված արծաթոսկուց պատրաստված լուսնազարդի վրա (Մարտիրոսյան 1978, 74–77; Հմայակյան 2007, 175–176), Արմավիրի պեղումներից հայտնաբերված կրճազարդի կենտրոնական մասում (Իսրայելյան 1973, 41; Մնացականյան 1977, 64–75; Առաքելյան 1976, 58; Առաքելյան 2007, 188; Аракелян, Мартиросян 1967, 40; Тирацян 1968, 190–198) պատկերված կենաց ծառերին:

Հայկական մանրանկարչության մեջ ծառերի նմանատիպ պատկերներ ենք տեսնում Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №2374 ձեռագրի 5ր (Էջմիածնի ավետարանի) և №9430 ձեռագրի 1ա թերթերում (Գևորգյան 1998, 67–70; Գրիգորյան 2012, 180–181; Казарян, Манукян, 1991, 32, 35, 39):

Մեր ուսումնասիրության առարկա փորագրագարդում ծառերը պատկերված են զարդահորինվածքի ստորին մասում՝ ռոմբ-հատիկի համադրությամբ, ուստի կարող ենք ասել, որ պատկերի ստորին հատվածը խորհրդանշում է ծլարձակման ու աճի գաղափարը:

Նուռ / նռենի

Նուռը (նռենին) լայն տարածում ունի հայկական միջնադարյան արվեստում և հանդես է գալիս զանազան ոճավորումներով ու համադրություններով (Ստեփանյան-Ղանդիլյան 2014, 358–375; Степанян 2008, 210–229):

Հայկական մանրանկարչության մեջ նուռը տեսնում ենք հիմնականում խորանների հարդարանքում և լուսանցազարդերում (Մնացականյան 1955, 115–120; Հարությունյան, Սիմոնյան, 2016, 42, 43; Казарян, Манукян 1991, 33, 34, 35, 92, 108, 118,), երբեմն՝ թռչուն-բույս համադրությամբ (այս մասին տես **Թռչնանախշ** բաժնում):

Հատկանշական է, որ 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբի հայկական պղնձագործական արտադրանքի բազմաթիվ նմուշների⁵, այդ թվում մեզ հետաքրքրող օրինակի վրա նուռը (նռենին) պատկերվում է ճիշտ նույն ոճով, ինչպես Էջմիածնի Ավետարանի 1ր, 2ա և 6ա թերթերում՝ երեք ճյուղով և յուրաքանչյուր ճյուղին մեկական պտղով (Казарян, Манукян 1991, 33–35): Միակ տարբերությունը թերևս այն է, որ պղնձե առարկաների վրա նույն պտուղը պատկերող շրջանը լցված է մանրիկ շեղանկյունիների կանոնավոր դիզայնի շարքերով, որոնք խորհրդանշում են

⁵ Տես ՀՊԹ, Ա 7686դ, 11572/300, 11572/301, ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/42, 5688/48 ավանդերը:

նոան հատիկները: Պատկերման այս մոտեցումը բխում է այն նյութից, որի վրա պատկերված է զարդանախշն ընդհանրապես, և զարդանախշման այն միջոցներից, որոնցով պատկերվում է կոնկրետ զարդը կամ զարդահամալիրը (Ասատրեան 2016, 129–131, 136–138): Մանրանկարչության (Ղազարյան 2000, 197–202, Ղազարյան 2004, 204–216), գորգարվեստի (Ավանեսյան 2020, 97–105) կամ տարազի (Ստեփանյան 2007, 28–40) դեպքում գործ ունենք գույների հարուստ ընտրանու, քանդակի դեպքում՝ ծավալատարածական լուծումների և **լույսի ու ստվերի խաղի հետ** (Մնացականյան 1971, 123–146, Հասարթյան 2000, 195, Աղայան և ուրիշներ, 2009, 76), ինչը չենք կարող ասել պղնձագործական արտադրանքի մասին: Այստեղ զարդատարրերը կամ զարդահամալիրները հիմնականում հարթապատկերային են և առավելագույնս գծայնացված: Այս պատճառով էլ փորագրող վարպետից մեծ հմտություններ էր պահանջվում, որպեսզի միայն փորագրության միջոցով ստացվեր այնպիսի նրբագիծ և դիտարժան զարդապատկեր, ինչպիսին տեսնում ենք, օրինակ, հայկական տարազի զարդաձևերում (Ասատրեան 2016, 125–150):

Դառնալով նոան խորհրդաբանությանը՝ նշենք, որ նոան պտուղն, ըստ Ստեփանոս Սյունեցու, նշանակում է, որ Հին Կտակարանը և Մովսեսի Օրենքը խորհրդանշում են նոր կտակարանը (Ղազարյան 2004, 39). «Իսկ նոնենիքն երեք ստեղծում է միում փնջի ելեալ, արիսակ բերելով զՀնովն առ Նորս, խորանան և Կտակարանան, դառն կեղևովն զքաղցրութիւն պտղոյն ի ներքս ամանելով» (Ղազարյան 2004, 260–261):

Սափոր

Մատենադարանի №7736 ձեռագրի (Մուղնու ավետարան, XI դ. կեսեր) №№4բ, 6բ, և 86 թերթերի խորանների երկու կողերում պատկերված են մեկական սափորից սկիզբ առնող բուսանախշեր (Измайлова 1979, 142, 144, 147, Казарян, Манукян 1991, 60): Նմանատիպ զարդահորինվածք ենք տեսնում №3033 ավետարանի №110ա թերթում: Այստեղ արդեն սափորից սկիզբ առնող կենացճառային զարդահորինվածքն ավարտվում է խաչով (Казарян, Манукян 1991, 107): Պատկերագրական նույն սկզբունքն ենք տեսնում Մատենադարանի №6305 ձեռագրի №№72ա, 81ա, 128ա և 221ա թերթերում (Միրզոյան 1987):

«Կենաց ծառի» գլխավոր խորհրդանշական իմաստներից են կյանքի փուլային զարգացումը, հարատևումը հավերժական շարժման մեջ և գաղափարապես կապ ունեն Հիսուսի մահվան և հոգևոր վերածննդի հետ: Այդ պատճառով էլ խաչը, որի վրա Հիսուսն ընդունեց իր երկրային մահը, հայ քրիստոնյայի համար նույնանում է «Կենաց ծառի» հետ: Նույն գաղափարը կրում են մանրանկարչության մեջ «սրբազան անոթից» բարձրացող «Կենաց ծառի» ծաղկազարդ կամ պտղատու ճյուղերի պատկերները, որոնք ավարտվում են խաչերով (Ավանեսյան 2005, 758, Աւանեսյան 1999, 419):

Ի լրումն ասվածի ևս մեկ անգամ ուշադրություն դարձնենք այն հանգամանքին, որ ՀՊԹ, №3579 սինու զարդահորինվածքի վրա նոնենիներից երկուսը (մեկական ցողունով և պտղով), ինչպես նաև ՀԱԹ-ի №5688/1 սինու վրա նոները

պատկերված են վերը նկարագրված սավորների մեջ և սկիզբ են առնում սերմ-հատիկից (տես նկ. 1բ և նկ. 2):

Թռչնանախշ

Թռչնանախշը Հայկական լեռնաշխարհում հանդիպում է հնագույն շրջանից սկսած: Ոճավորված թռչնապատկերներ ենք տեսնում Ժայռապատկերներում (Մարտիրոսյան 1973, 63, Մարտիրոսյան 1978, 20–23, 37–41), հնագիտական խեցեղենի (Խանգաղյան 1969, 78, 106–107, 118–119, Իսրայելյան, 1973, 25), վիշապ-կոթողների վրա (Իսրայելյան 1973, 31, 32, Մնացականյան 1955, 215):

Թռչնանախշը տարազի վրա պատկերվում է և իրական տեսքով և ոճավորված: Թռչուն-հավքը բոլոր մակարդակների կրոնական պատկերացումներում կապվում էր երկնքի հետ՝ հանդիսանալով արևային աստվածության ուղեկից (արծիվ, ագռավ, աքաղաղ): Թռչունը ծառի ճյուղին կամ գագաթին թեմատիկ զարդանախշն, ըստ երևույթին, այդ պատկերացումների գրաֆիկական արտահայտությունն է (Ստեփանյան 2007, 60):

Թռչուն-բույս համադրությունը հանդես է գալիս նաև հորիզոնական դասավորությամբ: Այս առումով ուշագրավ են Վասպուրականի ու Սյունիքի կանանց ճակատնոցները, որոնք հիշեցնում են Տիգրան Մեծի ու Էրատո թագուհու թագերը, միայն այն տարբերությամբ, որ արքայական թագերի վրա պարզորոշ արծիվներ են պատկերված, իսկ վերոնշյալ ճակատնոցների թռչունների տեսակն անորոշ է, կարելի է **և՛ արծվի նմանեցնել, և՛ աղավթու**: Բուսական զարդանախշերի երկու կողմում միմյանց դիմաց պատկերված թռչուններով հորինվածքն ասեղնագործվում էր կանանց ներքնաշորի (վարտիքների) փողքերին: Այդ կառուցվածքներում **թռչուններն իրարից որևէ մանրամասնով չեն տարբերվում, մինչդեռ գորգերի ու կարպետների, ձեռագրերի խորանագրողների նմանօրինակ հորինվածքներում գունային հակադրությամբ կամ արտաքին մանրամասներով ընդգծվում էր սեռերի տարբերությունը** (Ստեփանյան 2007, 61): Այս իմաստով ուշագրավ է նաև վերը հիշատակված Արմավիրի պեղումներից հայտնաբերված կրճազարդը, որի երկու ծայրերին նույնպես պատկերված են **աղավթիներ** (տես **Ծառանախշ / Կենսաց ծառ** բաժինը)

Թռչուն-բույս համադրությունն առկա է նաև հայկական գորգարվեստում: Պատկերվում են արծվի, անգղի, աքաղաղի, ագռավի, հավքերի, ձկնկուլի և Հայկական լեռնաշխարհում հանդիպող այլ տարատեսակ պատկերներ: Գորգերի հորինվածքի կենտրոնում արևի, աստղի, ծառի կողքին թռչնապատկերների տեղադրումն առնչվում է դրանց պաշտամունքային նշանակության հետ (Ավանեսյան 2020, 79):

Խաչքարային հորինվածքի ստորին հատվածը զբաղեցնում են ջրային և հիմնականում գետնի վրա սնվող թռչունները, միջնամասը՝ փայտփորիկատիպ թռչունները, վերնամասը՝ «սավառնող թռչունները»: Անհամեմատ ավելի մեծ թիվ են կազմում այն խաչքարերը, որոնց հորինվածքում թռչունները զբաղեցնում են խաչքարային հորինվածքի վերնամասը կամ քիվը: Դրանք սովորաբար զույգ թռչուններ են՝ խաչի առանցքի համեմատ համաչափ տեղադրված, և հանդես են

գալիս կամ խաչի վերին ուղղաձիգ թևերի երկու կողմերում, կամ քիվի վրա՝ իրար դիմաց կանգնած **աղավախների** կամ **արծիվների** տեսքով: Այստեղ այս թռչունները խորհրդանշում են երկնային-սրբազան ոլորտը, երկնային այգին, հոգիների անմահությունը (Պետրոսյան 2008, 294–299):

Հայկական մանրանկարչության մեջ թռչունները պատկերվում են հիմնականում խորանների հարդարանքում ու լուսանցազարդերում, մասամբ ռեալիստորեն, երբեմն ռճավորված-ընդհանրացված (Измайлова 1979, 45–46): Կախված դրանց քանակից, պատկերման տեղից, ձևից ու համադրությունից՝ դրանք կարող են ունենալ տարբեր իմաստներ (Ղազարյան 2004, 217–230): Օրինակ՝ 13-րդ դարով թվագրվող Մատենադարանի №4320 ձեռագրում «Ընծայումն տաճարին» պատկերում տաճարը հիշեցնում է 9–10-րդ դարերի տեմպլետոտ՝ վերևում պատկերված խաչով, որի տանիքների շուրջը տասներկու վարդագույն կաքավներ են նկարված, որտեղ վարդագույնը նշանակում է ընդհանրական կամ կաթողիկե եկեղեցին՝ ըստ Ներսես Շնորհալու և Գրիգոր Տաթևացու Մեկնությունների: Տաճարի կողքին կա մի փոքրիկ մակագրություն. «Կաքան ԺԲ առաքելոցն արինակ է», որը լրացնում է մեկնությունների խորհրդարանությունը (Ղազարյան 2004, 69): Մեկ այլ դեպքում նույն կաքավները խորհրդանշում են Քրիստոսի նախամայրերը հանդիսացող պողոնիկ կանանց՝ Թամարին, Ռախաբին, Հռութին ու Բերսաբեին (Ղազարյան 2004, 229, 264, 284, 319–320, 329, 343, 344, 356, 363):

Ըստ Ներսես Շնորհալու մեկնության՝ յոթերորդ և ութերորդ խորանները համարվում են «Մովսեսի սրբության սրբոց և արտաքին խորանն»: Յոթերորդ խորանի առթիվ նշվում է, որ այն համեմատելի է Ադամի դրախտի հետ: Այստեղ ուղղակի ասվում է, որ նկարվում են կարմրակտուց **աղավախներ**, որոնք նշանակում են Սուրբ հոգուց շնորհի ստացած մովսիսյան խորանի ճարտարապետներ Բեսելիելին ու Եղիաբին, նաև՝ Մովսեսին ու Հեսուին և յոթանասուն ծերերին: Փորձ է արվում իմաստավորել աղավախների կեցվածքները, որոնցից ոմանք նայում են սեղանին, ինչպես Մովսեսը և մովսիսյանները, Հեսուն և Դավիթը, որոնք նայում էին սեղանին և որոնց հետ «իբրև բարեկամի խառնեցաւ Աստուած» (Ղազարյան 2004, 229–230, 283–284):

№3579 սինու փորագրազարդի վրա թռչունները թվով չորսն են՝ պատկերված զույգ առ զույգ: Առաջին զույգը պատկերված է դեմ-դիմաց՝ փորագրազարդի միջին մասը կազմող, սափոր-ծաղկամաններից սկիզբ առնող մեկական ցողունով և պտղով նոնենիների վրա (յուրաքանչյուրի վրա մեկական թռչուն) և կարծես «նայում» են ոչ թե միմյանց, այլ՝ պատկերի վերին՝ երրորդ մասը կազմող սկիհին՝ այսպիսով տեսողական և իմաստային կերպով մեկ ներդաշնակ ամբողջություն հաղորդելով ընդհանուր պատկերին:

Ըստ Ներսես Շնորհալու և Գրիգոր Խլաթեցու մեկնությունների՝ խորանների ծառերը չորսն են. «Եւ են ի սոսա ծառք չորք՝ արմաւենի, ձիթենի, շուշան, **նոնենի** և այլ կրկին արմաւենի, և ունի յինքեանս հաւս հինգ՝ սիրամարգ կրկին, **աղաւնի**, կաքաւ, աքաղաղ, ձկնաքաղ, լինին և մրտմունք՝ վեցերորդ հաւ ուրեք ուրեք յԱւետարանս երկի» (Ղազարյան 2004, 275–276, 310):

Վերը բերվածը թույլ է տալիս ասելու, որ պատկերի միջին մասում պատկերված է դրախտային այգի, որը վայելում են արդար հոգիները (թոշունների երկրորդ գույգի մասին՝ հաջորդիվ):

Զուկ և սկիհ

Մատենադարանի №4059 ձեռագրի 270ա թերթում պատկերված է մի գավաթ (սկիհ – Ա. Ա.), որի մակերեսին (որպես թե ջրի մեջ) նկարված է մի ձուկ՝ հորիզոնական դիրքով: Զուկը գավաթի մեջ ածում է ձվեր, իսկ անմիջապես ձկան մեջքից սկիզբ է առնում կենաց ծառը: Զկան, ձկնկիթի և կենաց ծառի միասնության օրինակ են Մատենադարանի №3033 ձեռագրի 405բ և №5437 ձեռագրի 333բ թերթերում պատկերված նկարները: Ընդ որում՝ №3033 ձեռագրի 405բ թերթում պատկերված ձկան մեջքից բուսնում են երեք եռատերև ծաղիկ (բուսականության համադրություն) (Մնացականյան 1955, 106):

Առավել ուշագրավ է №3722 ձեռագրի 284բ թերթի լուսանցագարդը. այստեղ, ինչպես մեր ուսումնասիրության առարկա զարդապատկերի դեպքում, գործ ունենք եռամաս ուղղաձիգ պատկերի հետ, որի հիմքում ընկած է շրջանաձև հատիկը, կենտրոնական մասում (կրկին ուղղահայաց դիրքով) ձուկը, որից անմիջապես սկիզբ է առնում (աճում է) կենաց ծառը (Մնացականյան 1955, 107):

Զուկն առաջին քրիստոնեական խորհրդանշաններից է (Պետրոսյան 2003, 589): Հունարեն Iesus Christos Theou Huios Soter (= Իսուս Քրիստոս, Աստծո Որդի և Փրկիչ) արտահայտության անագրամման՝ Ichthus, նշանակում է ձուկ (Купер 1995, 282, Бидерман 1996, 229, Егзапов 2003, 571, Королев 2005, 502): Հարություն առնող Քրիստոսին անվանում են Մեծ Զուկ (Ավանեսյան 2020, 46):

Սկիհը (հաղորդության բաժակ) պատրաստված է լինում հիմնականում ագնիվ մետաղներից, վրան ավետարանական պատկերներ: Պատարագի ժամանակ սկիհի մեջ լցվում է գինին: Սկիհն ունի իր ծածկոցը, որը կոչվում է մաղզմա: Վերջինս նման է սկավառակի՝ մի քիչ փոս ընկած: Մաղզմայի վրա դրվում է սրբագործելի հացը կամ նշխարը: Եթե հաղորդության բաժակը կամ սկիհը Հիսուսի արյան սրբագործման անոթն է, ապա նրա ծածկոցը՝ մաղզման, խորհրդանշն է գոհի սեղանի, որի վրա գոհաբերվեց աստվածային գառը՝ Հիսուս Քրիստոսը (Սարգսյան 2002, 918):

Թոշունների երկրորդ գույգը պատկերված է սկիհի եզրերին կանգնած՝ «սայելով», իսկ ավելի ստույգ՝ հաղորդակից լինելով սկիհի կենտրոնում պատկերված Զուկ-Քրիստոսին: Պատկերները հստակ են, միաժամանակ՝ գծայնացված-ընդհանրացված. թոշնագույգերն իրարից էականորեն տարբերվում են միայն պոչերի ձևավորմամբ (սեռեր որևէ կերպ շեշտված չեն) և հիշեցնում են աղաժխիներ (տես նկար 2):

Էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային պատին տեղադրված սալի և Աղձքի դամբարանի հարավային արկաստիումի խաչային հորինվածքներում շրջան-մեղալիոնի մեջ առնված խաչի երկու կողերում պատկերված են աղաժխիներ (Պետրոսյան 2003, 591–592; Պետրոսյան 2008, 26–28): Էջմիածնի քանդակում աղաժխիները կտուցները մտցրել են խաչը ներառող շրջանակի մեջ՝ այսինքն նրանք ինչ-որ

բան են կոցում. Աղցքի հորինվածքում աղաձխները կանգնած են խաչի հորիզոնական թևերի վրա և խաչահատումից ծագող տերևիկները: Երկու դեպքում էլ աղաձխները խորհրդանշում էին մահացածների հոգիները (Պետրոսյան 2003, 593): Աղաձխու քրիստոսաբանական ընկալմանն ու խորհրդաբանությանը Գրիգոր Լուսավորչին վերագրվող վարդապետության մեջ համարյա երեք էջ է հատկացված: Եվ խիստ ուշագրավ է, որ այստեղ էլ շեշտվում է, որ Աստծո հավատի մեջ ուղղամիտներն «առցեն զկերպարանս արագաթևն **աղանոյ**, և թռիցեն ի թևս Հոգւոյն սրբոյ հասանել յերկնից արքայութիւնն» (Պետրոսյան, 2003, 593; Պետրոսյան 2008, 26–27):

Ըստ Խորանների մեկնությունների՝ չորրորդ խորանի կամարի մեջ խաչ է նկարված, որին նայում են **աղաձխակերպ հավքեր**, որովհետև ովքեր Սուրբ Հոգուց ստացան (ներշնչվեցին), դարձան նրա օթևանը (Ղազարյան 2004, 223–224): Ըստ Ստեփանոս Սյունեցու՝ «Իսկ ապա չորրորդն... զանազան կամարաքն՝ ունելով ի մէջ կամարացն զխաչն: **Եվ երկու աղանակերպ հաւքն ի նմա նայելով, իբր ոչ եթէ ստոյգ աղանիք, այլ նմանութեամբ**, վասն զի որք առին զՀոգին Սուրբ, եղեն աթևանք Հոգւոյն Սրբոյ» (Ղազարյան 2004, 258–259): Նույն նկարագրությունն ենք տեսնում Ներսես Կլայեցու մեկնություններում. «Իսկ չորրորդ խորանն յայտնէ զդէմն եկեղեցւոյ Դ դեղօքն, համարաբառ պատմութեամբ, միակարդ բանիք և զանազան համարիքն և կամարաքն, ունելով ի մէջ կամարացն զխաչն: Իսկ **Բ աղանակերպ հաւքն հայելով ի նմա ի մէջ կամարացն, իբր ոչ թե ստոյգ աղանիք, այլ նմանութիւն, վասն զի որք առին զՀոգին Սուրբ, ոչ եղեն Հոգի Սուրբ**, այլ ընդունակ Հոգւոյն Սրբոյ» (Ղազարյան 2004, 362):

Հայկական մանրանկարչության մեջ լայն տարածում ունի «սիրամարգերը սկահի շուրջ» հորիվածքը, որը որպես կանոն տեղադրվում էր խորանների կամ ավետարանիչների պատկերների վերևում (Պետրոսյան 2003, 595): Սկահը (=սկիի) ներկայացնում էր քրիստոնեական հաղորդության գինին, որից ընպում են դեռ անտիկ աշխարհում անմահ համարվող սիրամարգերը (Պետրոսյան 2003, 595): Քրիստոնեական ընկալմամբ այս հորինվածքը ցուցում էր աստվածային մտքի անմահությունը: Լինելով անմահության օրինակ՝ սիրամարգերը հրավիրում են թե՛ Աստծուն ճանաչելու և թե՛ նշանակում են անմահացած հանգուցյալներին խոստացված վիճակը, երբ աստծո մոտ համբառնան (Պետրոսյան 2003, 595, 597):

Բերված օրինակներում պատկերված թռչունները՝ տվյալ դեպքում աղաձխները, ինչպես պարզ դարձավ վերը ասվածից, ոճային-պատկերագրական և իմաստաբանական ընդհանրություններ ունեն №3579 սինու փորագրագարդի վրա պատկերված թռչունների հետ: Սրան հավելենք նաև այն, որ զարդահորինվածքի և միջին և վերին մասերում թռչնագույգերը պատկերված են այնպես, որ անմիջապես հաղորդակից են սկիիին և դրա վրա պատկերված ձուկ-խորհրդանիշին: Ուստի կարող ենք ասել, որ պատկերի վերին մասը նույնպես հայկական մանրանկարչության մեջ լայն տարածում գտած «սիրամարգերը սկահի մոտ» հորինվածքի մի տարբերակն է (Մահե 1986, 106–112):

Եզրակացություն

Այսպիսով, ամփոփելով կարող ենք ասել, որ ՀՊԹ-ի № 3579 սինու փորագրագարդն իրենից ներկայացնում է մի եզակի օրինակ, որն իր ռճապատկերագրական առումով լիովին համահունչ է հայկական մանրանկարչության ավանդույթներին և լավագույնս արտահայտում է հայ ժողովրդի հոգևոր պատկերացումներն ու աշխարհընկալման ձևերը: Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ չնայած պատկերի եռամասնությանը, դիտելիս այն ընկալվում է որպես դեպի վեր (երկնային, աստվածային ոլորտ) միտված մեկ ամբողջական համամասնություն, ինչը բնորոշ է հատկապես հայ եկեղեցական ճարտարապետությանը (Ավետիսյան 2018, 355):

ՕԳՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՆԱԴՐՅՈՒՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թանգարանային առարկաներ

ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/1	ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/80	ՀՊԹ, Ա 2567
ՀԱԹ, ԱԿ-3 8225/16	ՀԱԹ, ԱԿ-3 8225/14	ՀՊԹ, Ա 7686դ
ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/29	ՀՊԹ, Ա 3579	ՀՊԹ, Ա 9913բ
ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/35	ՀՊԹ, Ա 2538	ՀՊԹ, Ա 10122/1
ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/38	ՀՊԹ, Ա 2539	ՀՊԹ, Ա 10122/2
ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/42	ՀՊԹ, Ա 2546	ՀՊԹ, Ա 11572/300
ՀԱԹ, ԱԿ-3 5688/88	ՀՊԹ, Ա 2549	ՀՊԹ, Ա 11572/301

Գրականություն

- ԱՂԱՍՅԱՆ և ուրիշներ 2009–Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009:
- ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ 1976–Առաքելյան Բ., Ակնարկներ Հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. VI–մ.թ. III դ.), Երևան 1976:
- ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ 2007–Առաքելյան Բ., Հայաստանի ոսկին մ.թ.ա. VI–IV դարերում (մ.թ.ա. III հազարամյակ–մ.թ. XIV դար), Հին Հայաստանի ոսկին, Երևան 2007:
- ԱՍՏԱՏԻՄԱՆ 2016–Ասատրեան Ա., Հայոց ազգագրության թանգարանի պղնձե առարկաների գեղագարդման ընդհանուր բնութագիրը (հիմնական զարդանախշերը, զուգահեռները, խորհրդիմաստը), Հայկազեան Հայագիտական հանդես. Հատոր ԼՁ, Պեյրուք, 2016:
- ԱՍՏԱՏԻՄԱՆ 2018–Ասատրեան Ա., Սինիները հայոց ասանդական կենցաղում (գործառույթը, գեղագարդումը, խորհրդիմաստը), Հայկազեան հայագիտական հանդես. Հատոր ԼԸ, Պեյրուք, 2018:
- ԱՍՐՅԱՆ 2015–Ասրյան Ա., Տայքի եկեղեցիների արտաքին հարդարանքի տարրերը մշակութային փոխառությունների ներքո, Անտառ ծննդոց (Հողվածների ժողովածու նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին), Երևան 2015:
- ԱՍՐՅԱՆ 2017–Ասրյան Ա., Արմավենու և ականթի զարդաքանդակները Տայքի հուշարձաններում և դրանց վաղմիջնադարյան համաժամանակյա զուգահեռները, Բանբեր Մատենադարանի, № 24, Երևան 2017:
- ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ 2005–Ավանեսյան Լ., «Խորան» գորգի քրիստոնեական խորհուրդը, Աստվածաշնչյան Հայաստան (Միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու), Երևան 2005:
- ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ 2020–Ավանեսյան Լ., Հայկական գորգերի զարդանների ծագումնաբանությունն ու իմաստաբանությունը, Երևան 2020:

- ԱԻԱՆԷՍԵԱՆ 1999–Աւանէսեան Լ., «Խորան» գորգի մի նմուշի ուսումնասիրություն, Հանդես ամսօրեայ, Վիեննա, 1999, թիւ 1–12:
- ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 2018–Ավետիսյան Թ., Հայկական միջնադարյան եկեղեցիների թմբուկների քանդակային հարդարման խորհրդանշական և պատկերագրական ավանդույթները, Բանբեր Մատենադարանի, №25, Երևան 2018:
- ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 2019–Ավետիսյան Թ., Բուսական տարրերը հայկական միջնադարյան եկեղեցիների արտաքին հարդարանքում, Բանբեր Մատենադարանի №27, Երևան 2019:
- ԳԱՍԱՐՋՅԱՆ 2007–Գասարջյան Ս., Ճարտարապետական և շինարարական տերմինների ռուս-հայերեն և հայ-ռուսերեն բացատրական բառարան, Երևան, 2007:
- ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2012–Գրիգորյան Գ., Տաճարիկի (տեմպլետտո) պատկերը X–XI դարերի հայկական ավետարաններում, ԵՊՀ ՈՒԳԸ Գիտական հոդվածների ժողովածու 3 (հասարակական գիտություններ), Երևան 2012:
- ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ 1998–Գևորգյան Ա., Էջմիածնի ավետարանի հետ աղերսվող պատանդիկները, «Էջմիածին» ամսագիր, համար Է, Էջմիածին, 1998:
- ԹԱԶԱՐՅԱՆ 2020–Թաջարյան Ի., Արևելյան մանրանկարչություն. դպրոցների առանձնահատկությունները, Պատմության և մշակույթի հարցեր, Երևան 2020:
- ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆ 1973–Իսրայելյան Հ., Պաշտամունքն ու հավատալիքները ուշ բրոնզեդարյան Հայաստանում, Երևան 1973:
- ԽԱՆՋԱԴՅԱՆ 1969–Խանգադյան Է., Գառնի IV, 1949–1966 թթ. Պեղումների արդյունքները (Վաղ բրոնզից մինչև ուրարտական շրջանը ներառյալ):
- ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ 2021–Կիրակոսյան Ս., Հայաստանի պատմության թանգարանի Ազգագրության ֆոնդի մետաղե իրերի հավաքածուն 1 (XV–XIX դդ.), Երևան, 2021:
- ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ 2000–Հասրաթյան Մ, Խաչքարային արվեստի Զուղայի ստեղծագործական դպրոցը, Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը (միջազգային գիտաժողովի նյութեր), Երևան 2000:
- ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ՄԻՄՈՆՅԱՆ 2016–Հարությունյան Ա., Սիմոնյան Ա., Զորավոր Ավետարանը, Երևան 2016:
- ՀՄԱՅԱԿՅԱՆ 2007–Հմայակյան Ս., Ուրարտուի ոսկին, Հին Հայաստանի ոսկին (մ. թ. ա. III հազարամյակ–մ. թ. XIV դար), Երևան 2007:
- ՂԱԶԱՐՅԱՆ 2000–Ղազարյան Վ., Միջավայրը կիլիկյան մանրանկարներում, Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը (միջազգային գիտաժողովի նյութեր), Երևան 2000:
- ՂԱԶԱՐՅԱՆ 2002–Ղազարյան Վ., Կենաց ծառ, Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան 2002:
- ՂԱԶԱՐՅԱՆ 2004–Ղազարյան Վ., Մեկնությունք Խորանաց, Էջմիածին 2004:
- ՄԱՀԵ 1986–Մահե Ժ. Պ., Սիրամարգն ու սկահը հայկական ավետարանների խորաններում, Պատմա-քանասիրական հանդես, №1, Երևան, 1986:
- ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ 1973–Մարտիրոսյան Հ., Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը, Երևան 1973:
- ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ 1978–Մարտիրոսյան Հ., Գիտությունն սկսվում է նախնադարում, Երևան 1978:
- ՄԻՐՋՈՅԱՆ 1987–Միրզոյան Ա., Հայկական մանրանկարչություն, Գրիգոր Տաթևացի և Անանուն Սյունեցի, Երևան 1987:
- ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ 2015–Միքայելյան Լ., Քառաթերթ զարդանախշը Հայաստանի վաղքրիստոնեական քանդակում (անտիկ նախատիպերը և սասանյան զուգահեռները), Անտառ ծննդոց (Հոդվածների ժողովածու նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին), Երևան, 2015:
- ՄՆԱՅԱԿՅԱՆՅԱՆ 1955–Մնացականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955:

- ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ 1977–Մնացականյան Ա., Ինչ է ասում արմավիղյան կրծքագարդը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, №3, Երևան, 1977:
- ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ 1971–Մնացականյան Ս., Զվարթնոցը և նմանատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971:
- ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ, 2003–Պետրոսյան Հ., Խաչի գաղափարախոսությունն ու պատկերագրությունը վաղքրիստոնեական Հայաստանում, Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները (Միջազգային համաժողով) Երևան, 2003:
- ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ 2008–Պետրոսյան Հ., Խաչքար (Ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը), Երևան, 2008:
- ՍԱՐԳՍՅԱՆ 2002–Սարգսյան Ե., Սկիհ, Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան, 2002:
- ՍՄԵՓԱՆՅԱՆ 2007–Ստեփանյան Ա., Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (Ծիսային, գունային և նշանային համակարգեր), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, №22, Երևան, 2007:
- ՍՄԵՓԱՆՅԱՆ-ՂԱՆԴԻԼՅԱՆ 2014–Ստեփանյան-Ղանդիլյան Ն., Նոան հնարուսարանական և էթնոքուսարանական ուսումնասիրությունը Հայաստանում, Հաբիտուս I, Երևան, 2014:
- ՊԵՏՐՈՍԵԱՆ 2002–Պետրոսեան Հ., Հայ միջնադարեան պատկերացումները իդեալական կենսատարածքի և կենսընթացի մասին. աշխարհը որպես այգի, Հանդես ամսօրեայ, Վիեննա-Երևան, թիւ 1–12, 2002:
- ՊՕՂՈՍԵԱՆ և ուրիշներ 2008–Պողոսեան Ս., Պապիկեան Ս., Ասատրեան Ա., Ծատուրեան Զ., Յակոբ Ճէլալեանի նուիրաւորթոնների կատալոգ, Երևան, 2008:
- АЗАТЯН 1987–Азатян Ш., Армянские порталы (Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв.), Ереван, 1987.
- АРАКЕЛЯН, МАРТИРОСЯН 1967–Аракелян Б., Мартиросян А., Археологическое изучение Армении за годы советской власти, «Советская археология», 1967, №4.
- АСРЯН 2015–Асрян А., Аканфовый орнамент в убранстве собора в Ишхане и его параллели в позднеантичном и раннехристианском искусстве, Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей, Санкт-Петербург, 2015.
- БИДЕРМАН, 1996–Бидерман Г., Энциклопедия символов (перевод с немецкого), Москва, 1996.
- ЕГАЗАРОВ, 2003–Егязаров А., Иллюстрированная энциклопедия символов, Москва, 2003.
- ИЗМАЙЛОВА 1979–Измайлова Т., Армянская миниатюра XI века, Москва, 1979.
- КАЗАРЯН, МАНУКЯН 1991–Казарян В., Манукян С., Матенадаран, Том I, Армянская рукописная книга VI–XIV веков, Москва 1991.
- КОРОЛЕВ 2005–Королев К., Энциклопедия символов, знаков, эмблем, Мидград 2005.
- КУПЕР 1995–Купер Дж., Энциклопедия символов, Москва, 1995.
- МИКАЕЛЯН 2015–Микаелян Л., Мотив аканфа и пальметты в раннесредневековой скульптуре Армении и в искусстве сасанидского Ирана, Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сборник научных статей, Санкт-петербург, 2015.
- СТЕПАНЯН 2008–Степанян Н., Мотив граната в раннесредневековом изобразительном искусстве Армении, Պատմա-բանասիրական հանդես, 2008, №2.
- ТИРАЦЯН 1968–Тирацян Г., Золотая пектораль из Армавира, «Советская археология», 1968, N 4.
- ФОКИНА 2005–Фокина Л., Орнамент, Ростов-на-Дону, 2005.

Artak Asatryan
 History Museum of Armenia
 sardarapatasatryan@gmail.com

MADE IN KARIN IN 1785 AND KEPT IN THE HISTORY MUSEUM OF ARMENIA № 3579 COPPER TRAY

Keywords: Tray, engraving, tree of life, pomerganate, birdpattern, chalice, miniature.

The decoration of №3579 copper tray of the History Museum of Armenia is distinguished by the exceptional fineness of engraving and multiple content of iconography. Comparative analysis reveals the stylistic-pictorial parallels of the ornaments with Armenian miniature.

Արտակ Ասատրյան
 Музей истории Армении
 sardarapatasatryan@gmail.com

СДЕЛАННЫЙ В КАРИНЕ В 1785 ГОДУ И ХРАНИВШИЙСЯ В МУЗЕЕ ИСТОРИИ АРМЕНИИ ПОДНОС N 3579

Ключевые слова: Поднос, гравирование, древо жизни, гранат, птичий орнамент, миниатюра.

Декорирование подноса №3579 Музея истории Армении выделяется особой тонкостью гравировки и богатым содержанием иллюстраций. Сравнительный анализ показывает, что орнаменты имеют стилистические и изобразительные параллели с армянской миниатюрой.