

ՀԱՄԼԵՏ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՌԵՇՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ (15-18-ԴԻ ԴԱՐԵՐ) ՏԱՊԱՆԱՔԱՐԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿԻ ՊԱՏՃԱՌԱՔԱՆԱԿԱՆ, ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԵՎ ԻՄԱՍՏԱՔԱՆԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ:

Մարդկային և կենդանական պատկերներով (ֆիգուրատիվ) բազմազան հորինվածքները տապանաքարերի վրա երևան եկան 15-րդ դարից սկսած: Ընդ որում, դրանց երևան գալը նշանավորվեց նաև տապանաքարերի ավանդական մի տիպի ավելի լայն կենցաղավարումով, ինչպիսին էր ուղղանկյուն-զուգահեռանիստ ծավալ ունեցող տապանաքարը, և նոր տիպերի ի հայտ գալով՝ ինչպիսիք էին խոյաքարերը և համեմատաբար սահմանափակ տարածում գտած ձիաքարերը: Ցավոք, մշակութային այս նոր երևույթի ծագման և կենցաղավարման հիմքերը դեռ հանգամանորեն պարզաբանված չեն: Նույնը, թերևս ավելի պակաս չափով, կարելի է ասել և պատկերաքանդակային հորինվածքների իմաստաբանության մասին, չնայած դրանց տարբեր առիթներով անդրադարձել են մի շարք հետազոտողներ¹:

¹ **И. А. Орбели**, “Бытовые рельефы на крестных камнях Хачена”, *Избранные труды*, Ер., 1963, с. 102, **Բարխուդարյան Ս., Կարախանյան Գ.**, «Հայկական գերեզմանական հուշարձանները և նրանց ֆանդակները». - *Պատմա-բանասիրական հանդես* (այսուհետ՝ ՊԲՀ), 1959, թիվ 4, էջ 195-209: **Ս. Բարխուդարյան**, *Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ վարպետներ*, Եր., 1963, էջ 150-180: **Վ. Բդոյան**, *Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում*, Եր., 1972, էջ 168-183: **Գ. Կարախանյան**, «Հայաստանի միջնադարյան կենցաղային ֆանդակները (15-17-րդ դդ.)». - *Կրթեր հասրակական գիտությունների* (այսուհետ՝ *Կրթեր*), 1975, թիվ 8, էջ 31-47: **Р. Эфенди**, *Декоративное-прикладное искусство Азербайджана (средние века)*, Баку, 1976, с. 173-174. **Գ. Կարախանյան, Հ. Մելիքյան**, «Գորգագործական տեսարաններ հայկական միջնադարյան պատկերաֆանդակներում», *ՀՍՍՀ-ում 1981-1982 թթ. դաշտային հնագիտական աշխատանքներին նվիրված նստաշրջան: Զեկուցումների թեզիսներ*, Եր., 1983, էջ 33-34: **Ա. Մարտիրոսյան**, «Մի նորահայտ տապանաքար». - ՊԲՀ, 1988, թիվ 2, էջ 154-159: **B. Brentjes**, “Armenian Tombstones and Turkish Adaptations in the 14th, 15th and 16th Centuries”, *In: Fifth International Symposium of Armenian Art, Venezia, San Lazzaro*, 1988, p.159-162. **Г. Петросян**, “О памятниках Аветараноца”, *Коммунист*, 1989, 17 сентябрь (N 240). **Հ. Պետրոսյան**, «Ռոմանկոսի հայտնի տապանաքարի հորինվածքի մեկնության շուրջ». - *Հանդես ամսօրյա*, 2000, էջ 429-456: **Նույնի**՝ «Վայոց Ձորի տապանաքարային ֆանդակը», *Արվեստի հանրապետական նստաշրջան: Զեկուցումների հիմնագրություններ*, Եր., 1995, էջ 53-54: **Նույնի**, «Վայոց Ձորի տապանաքարային ֆանդակը. կովի թեման», *Նորավանք 99 գիտաժողով*, Եր., 1999, էջ 22: **Նույնի**՝ «Անանիա Շիրակացու «Խրախնամականը» և միջնադարյան խնդույքը», *Հայաստանը և Քրիստոնյա Արևելքը*, Եր., 2000, էջ 356-36: **Նույնի**՝ ««Մանուկի» կերպարը ուշմիջնադարյան հայ տապանաքարային ֆանդակում (15-17-րդ դարեր)», *Թուխ մանուկ*, Եր., 2001, էջ 68-84: **Նույնի**՝ «Ուսումնասերի կերպարը և ուսումնառության թեման հայ

Ֆիզուրատիվ քանդակն ինքնին նորություն չէր հայ կոթողային արվեստում: Դեռևս վաղ քրիստոնեությունն իր բարդ և համաժաման համակարգը հասարակ համայնականներին ներկայացնելու համար լայնորեն օգտագործում էր նաև պատկերաքանդակը, ինչի վկայություններն են զանազան աստվածաշնչան և տեղական քրիստոնեական թեմաների ու կերպարների պատկերումները այսպես կոչվող քառակող կոթողների վրա²: Որ պատկերակիր կոթողներն ունեցել են առաջին հերթին դիդակտիկ-ուսուցողական նպատակներ՝ վկայում է այն հանգամանքը, որ դրանց մի շարք օրինակներ պատկերաքանդակներ են կրում բոլոր չորս նիստերի վրա էլ: Քրիստոնեականին զուգահեռ վաղ միջնադարից մեզ են հասել նաև այսպես կոչվող «աշխարհիկ քանդակի» նմուշներ, որոնք թեև թեմատիկ առումով շատ ընդհանրություններ ունեն ուշ տապանաքարային քանդակի հետ, սակայն նրանց կապը թաղման կառույցների հետ մնում է չպարզված, բացառությամբ Աղցքի արքայական դամբարանի հայտնի որսի տեսարանի, որի նախնական թվագրությունն ու անմիջական կապն Աղցքի դամբարանի հետ մնում է թեական³: Թե ինչու այս քանդակներն անհետացան 7-8-րդ դդ. սահմանագծում՝ վերջնականապես պարզված չէ: Մի շարք հետազոտողներ գտնում են, որ դրա պատճառները հայ եկեղեցու հակաքաղկեդոնական-պատկերամարտ դիրքորոշման ամրապնդումն էր 7-րդ դարում, ինչպես նաև արաբական տիրապետությունն ու մահմեդական նվաճողների անհաշտ վերաբերմունքը մարդու պատկերման հանդեպ⁴: Թվում է՝ կային այլ հանգամանքներ էլ. ազգային քրիստոնեական գաղափարախոսության զարգացմանը զուգընթաց նոր կոթողի՝ խաչքարի ձևավորումը, դիդակ-

միջնադարյան պատկերաֆանդակում», Հայոց Գրեր: Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված հայոց գրերի գյուտի 1600-ամյակին: Զեկուցումների ժողովածու, Եր., 2006, էջ 293-299: **Նույնի՝** «Կյանքի մատյանը հայ մշակույթում. գաղափարաբանություն և պատկերագրություն», Թանգարան, 2012, էջ 40-50: **Հ. Պետրոսյան, Հ. Պիկիչյան**, «Երաժշտը և խնջույքը (ըստ 16-18-րդ դարերի տապանաքարային ֆանդակի)», Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ. Միջազգային գիտաժողով: Զեկուցումների հիմնագրություններ, Եր., 1995, էջ 16-17, (նույնը՝ անգլերեն, նույն տեղում, էջ 24-25):

² **Գ. Հովսեփյան**, «Գերեզմանական հին կոթողները և նրանց հնագիտական արժեքը հայ արվեստի ուսումնասիրության համար», Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, Եր., 1987, էջ 153-189: **Բ. Ն. Առափեյան**, Հայկական պատկերաքանդակները 4-7-րդ դարերում, Եր., 1949: **Լ. Ազարյան**, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Եր., 1975: **Ս. Ս. Մնացականյան**, Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Եր., 1982: **Գ. Գրիգորյան**, Հայաստանի վաղմիջնադարյան քառանիստ կոթողները, Եր., 2012:

³ S. Der Nersessian, *Armenian Art*, Paris, 1978, p. 63.

⁴ **Գ. Հովսեփյան**, նշվ. աշխ., էջ 187-189: **Բ. Ն. Առափեյան**, նշվ. աշխ., էջ 110-112: **Ս. Սաղումյան**, Գուգարքի մեմորիալ կոթողները, Եր., 1980, էջ 4: **Ա. Շահինյան**, Հայաստանի միջնադարյան կոթողային հուշարձանները. 9-13-րդ դարերի խաչքարերը, Եր., 1984, էջ 9-10, 13:

տիկ-ուսուցողական պահանջի նվազումը և այլն⁵։ Ինչևէ, 8-րդ դարից սկսած ֆիգուրատիվ քանդակներ կրող կոթողներ այլևս չեն կերտում, 9-րդ դարի կեսերից երևան են գալիս խաչքարերը, որոնց երկրաչափական և բուսական նախշերից կազմված վերացական-մտահայեցողական հորինվածքները ցուցում են եթե ոչ հակադրվածություն, ապա գոնե սկզբունքային տարբերություն ֆիգուրատիվ քանդակից։ Միայն Արցախում, մասամբ էլ Ուտիքում էր, որ խաչքարերի երկրաչափական հորինվածքներն ուղեկցվում էին ֆիգուրատիվ քանդակներով, այն էլ առկա տվյալներով ոչ ավելի վաղ, քան 12-րդ դարից ի վեր⁶։ Ընդ որում, ֆիգուրատիվ հորինվածքներն անհամեմատ ավելի հաճախ են հանդիպում գյուղական գերեզմանոցներում և հազվադեպ՝ վանքային համալիրներում, ինչը վկայում է, որ դրանք առաջին հերթին ժողովրդական կամ ոչ քրիստոնեական ընկալումների արգասիք են։ Արցախի խաչքարերն իրենց քանդակականախճ մակերեսի երկմաս բաժանումով երբ վերնամասը զբաղեցնում է զուտ խաչային հորինվածքը (փրկության պաշտոնական-քրիստոնեական գաղափարի արտացոլումը), իսկ ներքնամասը՝ պատկերաքանդակը (տվյալ դեպքում մահը հաղթահարելու ժողովրդական պատկերացումների արտացոլումը)⁷, արդեն նախանշում են գերեզմանային նոր կոթողի հեռանկարը։ Հայ միջնադարի դասական գերեզմանային կառույցը ճարտարապետական լուծման առումով երկմաս էր՝ բաղկացած հորիզոնական դիրքով դրվող հարթ կամ երկթեք տապանաքարից և ուղղաձիգ կանգնեցվող խաչքարից։ Եթե առաջինը խորհրդանշական ձևով իրականացնում էր խզումը, ապա երկրորդն, ընդհակառակը՝ կապը։ Ընդհանրապես նկատելի է, որ գերեզմանային կառույցների ընդհանրական խորհրդաբանությունը՝ սկսած բրոնզի դարից, երևան է բերում երկու հակադիր ընկալման համադրում։ մի կողմից հանգուցյալի հետ կապի խզում (գերեզմանափոս, դամբարանալիցք, պատյան, տապանաքար), մյուս կողմից այդ կապի ապահովում (մենհիր, աշտարակ, կուրգան, ֆալոս, խաչքար և այլն), հանգամանք, որը վկայում է հենց մահվան երկակի ընկալումը հին հասարակություններում, մոտավորապես այնպես, ինչպես միջնադարում կողք-կողքի գոյատևում էին ողբի և փրկության գրական-պատկերագրական ժանրերը⁸։

15-րդ դարից մեծ տարածում ստացած տապանաքարի հիմնական տիպն ուղղանկյուն զուգահեռանիստն է՝ երկթեք կամ կլորացող վերնամասով (որի պատճառով էլ այն հաճախ կոչում են օրորոցաձև տապանաքար), հյուսիսային

⁵ Հ. Պետրոսյան, *Խաչքար. ծագումը, գործառնությունը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը* (այսուհետ՝ *Խաչքար*), Եր., 2008, էջ 88-89։

⁶ Տե՛ս Հ. Պետրոսյան, «Հովսեփ Օրբելին և Արցախի խաչքարային պատկերաբանակալի նետագոտության խնդիրը»։ - *Վեմ*, 2014, թիվ 2, էջ 100-113։

⁷ Մանուկասյան տե՛ս Գ. Պետրոսյան, «К интерпретации одной группы сюжетных рельефов на хачкарах Арцаха»։ - *ՊԲՀ*, 1997, թիվ 2, էջ 164-171։

⁸ *Խաչքար*, էջ 339-341։

և հարավային լայն, և արևելյան ու արևմտյան նեղ նիստերով: Ծավալային առումով այն եկեղեցական բազիլիկ կառույցը խորհրդանշող և դեռ վաղ միջնադարից քաջ հայտնի այսպես կոչվող երկթեք տապանաքարի դեպի վեր ավելի ձգված մի տարբերակն էր և շնորհիվ իր ծավալային լուծման ու հորինվածքների, միավորում էր վերոհիշյալ երկու գործառույթները՝ զանգվածեղությամբ խաղալով տապանաքարի, իսկ ուղղաձիգությամբ՝ վերգերեզմանային կոթողի դեր: Խաչային հորինվածքներն զբաղեցնում են դրա մի լայն նիստը (սովորաբար հյուսիսային), իսկ ֆիգուրատիվը՝ մյուս լայն նիստը (սովորաբար հարավային): Այսինքն, այն բաժանումը, որ Արցախի խաչքարերում կատարվում է նույն հարթութային վրա, այս դեպքում կատարվում է երկու հակադիր հարթությունների միջև՝ ապաշեշտելով միակ կենտրոնի գաղափարը, ինչը վկայում է նաև մահվան երկակի ընկալման առկայությունը: Տվյալ հանգամանքը ցուցում են նաև այս տապանաքարերի կանոնիկ արձանագրությունների սկզբնամասերի երկու հիմնական տարբերակները. «Կանգնեցի զխաչս (կամ սուրբ նշանս) վասն փրկութեան...», ինչը բնորոշ է խաչքարային դասական արձանագրությունը, և «Այս է հանգիստ...», ինչը բնորոշ է զուտ տապանաքարային արձանագրությունը: Կարելի է եզրակացնել, որ երկու ընկալումների համադրումը նկատելի է թե՛ ծավալային, թե՛ քանդակային, թե՛ արձանագրական մակարդակներում:

Այսպիսով, ծավալային առումով ուղղանկյուն-գուգահեռանիստ տապանաքարը համադրում է հարթ տապանաքարն ու ուղղաձիգ խաչքարը, իսկ հորինվածքային առումով՝ խաչային հորինվածքն ու պատկերաքանդակը: Ինչ վերաբերում է կոնկրետ երևույթի պատճառաբանական հենքին, ապա կարելի է նշել հետևյալ պատմական իրողությունները.

ա) հայ եկեղեցու վերահսկող-կարգավորող դերի նվազում 14-15-րդ դդ.՝ այսինքն երևույթի կազմավորման և տարածման փուլում, որի հետևանքով ժողովրդական, ոչ քրիստոնեական պատկերացումներն ավելի լայն կենցաղավարում և ինքնարտահայտում ունեցան. համենայն դեպս, ակնհայտ է, որ տապանաքարային պատկերաքանդակների լայն կենցաղավարման պատճառներից մեկն էլ ազգային ինտելեկտի տեղատվությունն էր:

բ) Այլէթնիկ նոր տարրերի հուժկու ներթափանցում և գերիշխում, որը հանգեցրեց բնիկ մշակութային որոշ համալիրների փոփոխության կամ ձևախեղման: Անմիջականորեն այս իրողությամբ է պայմանավորված խոչաքարերի և ձիաքարերի տարածումը, տապանաքարային պատկերաքանդակում «հովվի» կերպարի կենցաղավարումը և մի քանի այլ դրսևորումներ:

Տապանաքարային պատկերաքանդակի գլխավոր «գործող անձը» հանգուցյալն է, որը պատկերվում է որոշակիորեն իդեալականացված կերպարով և իդեալականացված միջավայրում: Օրինակ, նա հաճախ գլխին արքայական թագ է կրում, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ ներկայացված է որպես որսորդ,

երկրագործ (տե՛ս ներդիր, նկ. 21), հովիվ, արհեստավոր կամ «ուսումնասեր պատանի»։ Անկախ կոնկրետ թեմայից և իդեալականացված կերպավորումից, հորինվածքի պարտադիր տարրերն են սափորը և գավաթը, ապա և ուտելիք-ներով «ծանրաբեռնված» (նախ և առաջ խորոված, եգակի դեպքերում՝ հավ, ձուկ, ձու և այլն) սեղան-սկուտեղը (տե՛ս ներդիր, նկ. 22-24)։ Ընդ որում, սափորն ու գավաթը հաճախ պատկերվում են իրենց «բնական» շափերից շատ ավելի մեծ՝ վերածվելով ողջ հորինվածքը մեկնաբանող խորհրդանշանների (տե՛ս ներդիր, նկ. 24)։ Սափորներն ու գավաթները հաճախ կրում են այսպես կոչված հավերժության նշաններ՝ նորից շեշտելով իրենց խորհրդաբանական կարևոր դերը։ Հաճախ էլ հանգուցյալն ուղղակի նստած է խնջույքի սեղանի առջև և ձեռքին բռնել է գավաթը (տե՛ս ներդիր, նկ. 24)։ Նրան գինի են մատուցում ծառաները, համարյա պարտադիր են երաժիշտները։ Հաճախադեպությամբ երկրորդ տեղում են այն տեսարաններն ու պարագաները, որոնք ներկայացնում են կովի և որսի թեման։ Խնջույքի տեսարաններում պատից կախված են հանգուցյալի զենքերը, կողքին կանգնած է ձին։ Շատ հորինվածքներում էլ հանգուցյալը սպառազինված է և զբաղվում է որսով (տե՛ս ներդիր, նկ. 22)։ Եվ վերջապես սրանց զուգահեռ կան և հորինվածքներ, ուր հանգուցյալը պատկերվում է որպես առյուծ սանձած հերոս կամ էլ հենց առյուծ, որը ցուլ է հոշոտում, կամ էլ արծիվ, որը ճիրանների մեջ գառ կամ կաքավ է խեղդում։ Նկատենք, որ միջնադարի հայ պատմիչները հայ ռազմիկներին որպես կանոն համեմատում են խրոխտ առյուծի կամ սրաթռիչ արծվի, իսկ թշնամիներին՝ սողունների, կաքավների երամի կամ ոչխարների հոտի հետ։ Իսկ Նորավանքի մի տապանաքարի վրա՝ թվագրված 1300թ., հանգուցյալը թե՛ պատկերված է առյուծի տեսքով, թե՛ բնութագրվում է որպես առյուծ. «Թվիս .Չեթ. (1300)։ Զգեղեցկատիպն էլիկում, որդի մեծի Տարսաիճին, որ առոյծաւրէն խրոխտ մոընէր ընդէմ այլասեռ գնդին։ Աղաչեմ յիշել յաղաւթս»⁹։

Այսպիսով, կարելի է փաստել, որ տապանաքարային քանդակում հանգուցյալի առաջնային զբաղմունքը, անկախ անհատական կերպավորումից, խնջույքն էր և կռիվը։ Հանգուցյալը խնջույքի ու կռիվի միջոցով հաղթահարում է իր իսկ սեփական մահը, ապահովում սեփական անմահությունը։ Որպեսզի պարզենք, թե ինչու էր հանգուցյալը պատկերվում անպայման խրախճանելիս, և հաճախ՝ արքայավայել, կամ կռվելիս, նախ անդրադառնանք արքայական խնջույքին։ Միջին դարերում տոհմի, ցեղի, իշխանի, հերոսի տեղը հասարակության մեջ որոշվում էր արքայական խնջույքի սեղանի շուրջ. այն հասարակության աստիճանակարգության խորհրդանշան է և կատարյալ ձևը։ Հայոց Գահնամակը, որը բառացիորեն նշանակում է գահերի կամ աթոռների մասին

⁹ Դիվան հայ վիմագրության, Պրակ 3. (Վայոց Ձոր. Եղեգնաձորի և Ագիզբեկովի շրջաններ) Կազմեց Ս. Գ. Բաբխուբաբյան, Եր., 1967, էջ 237, նկ. 248։

թուղթ կամ կարգ, սահմանում է հայ նախարարների գահակարգությունն ըստ արքայական սեղանի շուրջ զբաղեցրած տեղերի, իսկ Զորանամակը՝ ըստ զինուժի: Եվ բնական է, որ տեղերի հերթականությունն այդ երկու փաստաթղթերում էլ հիմնականում նույնն է: Արքայական խնջույքի գագաթնակետը կազմում էր «գինարբուքը»¹⁰: Դրա սկիզբը նշանավորվում էր մի ծեսով, որը նույնպես ցուցում է խնջույքի սկզբունքային տարբերությունը սովորական ճաշկերույթից: Սեղանակիցներից ոչ մեկը դեռ ձեռք չի մեկնում իր գավաթին, գավաթ է վերցնում միայն արքան: Նա դրանից սկզբում ինքն է ըմպում, ապա մատուցում է մասնակիցներին, մատուցում է հերթով ըստ գահի և պատվի: Այս ծեսի ժամանակ արքան փաստորեն վերածվում է «անմահ աստծո», նրա բաժակը՝ «կենաց բաժակի», նրա խոսքն էլ՝ «կենաց խոսքի»: Բնութագրական է, որ մերօրյա խնջույքներում էլ որևէ մեկի պատվին խմած բաժակը և այդ առիթով ասված խոսքն ուղղակի կոչվում է «կենաց»: Այսպիսով, ամբողջ խնջույքն ստանում է «աստվածային» կամ «կենաց հեղուկի» միջոցով մահը հաղթահարելու իմաստ: Արքայական խնջույքի մշտական մասնակիցներն էին գուսանները, ըմբիշները, պարուհիները և այլն: Գինարբուքի սկզբունքը հնարավոր չափով շատ խմելն էր և հարբելը: Ինչքան տևական էր խնջույքը, ինչքան շատ էր խմվում «կենաց հեղուկը», այնքան ավելի էր հաղթահարվում մահը: Այս պատկերացումը շատ լավ է պահպանել հայկական ասացվածքը՝ «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսի»: Մահը հաղթահարելու նույն պատկերացումն է ընկած ժողովրդական-եկեղեցական տոներին սրբավայրերում կազմակերպվող խնջույքի հիմքում, նույն ծիսա-առասպելական գործառույթն է նաև հանգուցյալի պատվին տրվող ճաշկերույթի հիմքում, որը հնում կազմակերպում էին հենց գերեզմանի վրա կամ գերեզմանոցում:

Մահը հաղթահարելու մյուս ձևը հենց մահվանը սպանելն էր ի դեմս դրա զանազան կերպավորումների: Միջնադարի նույնիսկ քրիստոնյա-մտավորական շրջանակներում կենդանիների մենամարտի տեսարանները դեռ պահպանում էին կովի միջոցով մահը հաղթահարելու իմաստաբանությունը: Այս առումով խիստ ուշագրավ է 10-րդ դարի պատմիչ Թովմա Արծրունու Անանուն շարունակողի՝ Աղթամարի Սուրբ Խաչ տաճարի գազանամարտի տեսարանների և այն կերտող վարպետի մտահղացման մասին հետևյալ դիտողությունը. «Ստեղծագործեալ ջոկադրէ (նկատի ունի վարպետին — Հ. Պ.) և ի կարգս եկեղեցւոյն զհոլովս երէոց և զերամս հաւուց, միանգամայն և զդասս գազանաց, խոզից և առիւծոց, ցլուց և արջոց, ընդդէմ միմիանց զարդարեալս, զկենդանականին նոցա յուշ առնելով զմարտ, որ է յոյժ ըղձալի իմաստնոց»¹¹: Այսինքն՝

¹⁰ Վ. Հացունի, Ճաշեր և խնջոյք հին Հայաստանի մէջ, Վեներիկ, 1912, էջ 197-200:

¹¹ Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Բնագրի պատրաստումը, աշխարհաբար թարգմ. և ծանոթագր. Վ. Մ. Վարդանյանի, Եր., 1985, էջ 462-463:

կենդանամարտի տեսարանները, ինչպես ասված է մեջբերման մեջ իմ կողմից ընդգծված հատվածում, «հիշեցնում են ապրելու համար նրանց կռիվը, ինչը շատ սիրելի է իմաստուններին»: Այս թեմաների անընդհատ կրկնումը, բազմացումը և տարածումը ոչ միայն տապանաքարերի, այլև աշխարհիկ շինությունների, եկեղեցիների, դրոշների, արհեստագործական տարբեր իրերի վրա արդյունք էին այն պատկերացման, ըստ որի մահվան հաղթահարումը ոչ թե միանվագ գործողություն էր, այլ անընդհատ, հավերժ գործընթաց: Ճիշտ այնպես, ինչպես որ դարբիններն անընդհատ զարկում են կռանը սալին, որպեսզի չազատվի Արտավազը, ինչպես որ Արան զոհվում է ու հառնում, որ նույնիսկ Քրիստոսը «անընդհատ» խաչվում է կամ էլ բազմիցս կրկնվող պատարագների ժամանակ «անընդհատ» ըմպվում է «աստվածային արյունը»:

Այս երկու ընդհանրացված թեմաներից զատ, որոնք անմիջականորեն նպատակաուղղված են մահվան հաղթահարմանը, հանգուցյալը հաճախ պատկերվում է երկրային, բայց համենայնդեպս իդեալականացված կերպարով. որպես հովիվ՝ մահակով և սրինգով, որպես երկրագործ՝ գութանով հանդերձ (տե՛ս ներդիր, նկ. 21), արհեստավոր՝ համապատասխան սարքավորումներով և գործիքներով, «ուսումնասեր» երիտասարդ՝ գրչության պարագաներով (տե՛ս ներդիր, նկ. 23, 24): Հատկապես ուշագրավ են «ուսումնասերության» և գրչության թեմաները, որոնց պարտադիր ատրիբուտներն են պնակիտը, գրիչն ու թանաքամանը, գրաթերթը, մկրատը, երբեմն էլ աշխատանքային սեղանը: Ինչպես ցույց ենք տվել մանրամասն քննությանմբ, այս թեման ունեցել է շատ ավելի ընդհանրական դրսևորում և ըստ էության ներկայացրել է Վերջին ժամանակներին կամ քրիստոնեական Արդար դատաստանին ուղղված «կենաց մատչանի» հայկական քրիստոնեական-ժողովրդական ընկալումները¹²: Թերևս ընդհանրացված կերպարների շարքը պիտի դասել նաև գուսան-դերվիշին (նկատի չունենք խնջույքի տեսարաններում պատկերվող երաժիշտներին), որը սովորաբար գլխին թագ է կրում և սազից զատ, «զինված» է գրչության պարագաներով, սակրով և գավազանով: Ընդհանրապես կարելի է ենթադրել, որ երաժիշտը նույնպես կապ ունի մահը հաղթահարելու գաղափարի հետ. նկատենք, որ միջնադարյան խնջույքի մեջ գուսանը հատուկ դեր էր խաղում¹³, Մովսես Խորենացին պատահական չէ նրանց անվանում «մարդիկ կողմանն գինեհտ գաւառին Գողթան»¹⁴:

¹² Հ. Պետրոսյան, «Ուսումնասերի կերպարը և ուսումնասիրության թեման հայ միջնադարյան պատկերաբանականում», Հայոց Գրեր: Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված հայոց գրերի գյուտի 1600-ամյակին: Զեկուցումների ժողովածու, Եր., 2006, էջ 293-299: Նույնի՝ «Կյանքի մատչանը հայ մշակույթում. գաղափարաբանություն և պատկերագրություն», Թանգարան, 2012, էջ 40-50:

¹³ Տե՛ս. Հ. Պետրոսյան, Հ. Պիկիչյան, նշվ. աշխ.: Հ. Պետրոսյան, Անանիա Շիրակացու «Փրախնանականը» և միջնադարյան խնջույքը:

¹⁴ Մովսիսի Խորենացույ Պատմութիւն Հայոց, Տփղիս, 1913, էջ 84:

Վերջապես նշենք, որ տապանաքարային որոշ հորինվածքներ էլ ներկայացնում են հանգուցյալին հարազատների հետ, նրա հանդեպ շրջապատի վերաբերմունքը և պարտականությունները, որոնց արտահայտություններն են «ընտանեկան դիմանկարի», «անմխիթար սգի» և «հոգեհանգստյան պատարագի»¹⁵ թեմաները (տե՛ս ներդիր, նկ. 24): Աս շարքում կարելի է ընդգրկել և հարսանեկան ծեսի պատկերումը, որը ներառում է հարսանեկան թափորը, փեսային՝ որպես թագավորի, հարսին՝ որպես թագուհու, կենաց ծառը, երաժիշտներին և այլն:

Հավաստենք նաև, որ այս թեմաները ոչ թե ներկայացված են մեկուսի, այլ համատեղ, հաճախ էլ իրար սինթեզված, և մենք միայն քննության նպատակով ենք առանձնացնում և դասոգասում դրանք: Նույն տապանաքարի վրա միասնական մեկ հորինվածքի շրջանակներում հաճախ կարելի է վավերացնել մի շարք թեմաներ և բազմաթիվ տիպականացված կերպարներ (տե՛ս ներդիր, նկ. 24)՝ ավելի ամբողջական դարձնելով մշակութային այդ հարուստ ներկայակերպ, որի առանձին դրսևորումները միայն կարելի է բնութագրել նման ընդհանրական քննությամբ:

Վերջում հավելենք, որ հայ ուշմիջնադարյան տապանաքարային պատկերաքանդակի հետազոտությունը թեև սկսվել է ավելի քան վաթսուներեք տարի առաջ, այսօր էլ հայագիտության և ի մասնավորի հայ հնագիտության, արվեստի և մշակույթի պատմության համար դեռ մնում է տեսականորեն չուրացված, հիմնավորապես չպատճառաբանված և գիտական շրջանառության մեջ չներառված մի բնագավառ: Հուսով եմ՝ առաջիկայում հնարավոր կլինի այս ամենը ներկայացնել առանձին մենագրությամբ, որի ստեղծման աշխատանքներն ընթացքի մեջ են:

Hamlet Petrosyan

An Attempt of Investigation Regarding the Etiology, Iconography and Semantics of the Tombstones Figurative Reliefs of the Later Medieval Armenia (15-18th centuries)

The article presents the reasons of emergence and circumstances of functioning, typology and chronology of tombstones in late medieval Armenia. The origins, main themes and characters of human and animal figurative reliefs are discussed in detail with semantic and symbolic aspects.

¹⁵ Հ. Պետրոսյան, «Բնակորթի հայտնի տապանաքարի հորինվածքի մեկնության շուրջ».- Հանդես ամսօրյա, 2000, էջ 429-456: