

**ՆԱԶԳԱՐԵՐԻ ԵՎ ԶԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՄԵՄ ԿՈՔՈՂՆԵՐԻ ԻՄԱՍՏԱՐԱՆԱԿԱՆ
ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

ԱՐԽՈՒՆԻ ՍԱՀԱԿՑԱՆ

Հայկական խաչքարային արվեստը եզակի երևույթ է համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ: Այն ձևավորվել է Հայաստանում, VII—IX դդ., որից հետո անցել է մշակման ու զարգացման երկար ճանապարհ, մինչև XIII—XIV դդ.: Սկզբնական խաչքարերը, լինելով պարզունակ կոթողներ, ձևավորվել են ոչ թե «գիտական» — պաշտոնական, այլ ժողովրդական միջավայրում¹: Ելնելով խաչքարերի ծագումնաբանության ժողովրդական բնույթից, դրանց մշակման ու զարգացման հետագա ճանապարհը կարելի է համարել պաշտոնականացման ու «կուլտուրականացման» ընթացք և ըստ այդմ՝ նշել պաշտոնականացման մի քանի ուղղություններ, ինչպես, որինակ, խաչքարային ժողովրդական սրբավայրերի «վաճակագումը», դրանց նոր ֆունկցիաների առաջացումը, պատկերադրության մշակումը («գիտականացումը»), խաչքարերի «ճարտարապետական» ձևավորումը և այլն: Վերջինս ճիշտ ընկալելու համար անհրաժեշտ է ուշադրության առնել խաչքարի ժանրի ներքին, ինքնուրույն զարգացման ճանապարհը, որի ընթացքում առաջ եկած նոր որակները խաչքարային արվեստի նախնական (VII—IX դդ.) հատկանիշների տրամաբանական շարունակությունն են կազմում: Այդ նախնական հատկանիշներից է կոթողի պաշտամունքային ֆունկցիան, նրա՝ իբրև սրբավայրի, ընկալումը և քարի մեջ խաչի բուն ամփոփարանի՝ առանձնացումը:

Ամենավաղ պարզունակ խաչքարերում բնության և կուլտուրայի հակադրությունը արևահայտված է հենց քարակոթողի մեջ, չէ՞ որ խաչի բուն ամփոփարանից դուրս ընկած մասում քարը մշակված ու քանդակազարդված չէ՞: «Տինգերական ծառի» տեսքով պատկերված տինգերքի մոտավոր, փաստորեն, վերաբերում է ոչ թե ամբողջ կոթողին, այլ միայն նրա մեջ պատկերված խաչի բուն ամփոփարանին: Հետևաբար, այդ քարը ներկայանում է որպես երկու մեծ միջավայրերի (կազմակերպված կոսմոսի և անկազմակերպ քաոսի) կոթող: Նրա անմշակ եզրագծերի մեջ կառելի է տեսնել այդ՝ իրար հակադրված երկու մեծ աշխարհների սահմանը, որն, ի դեպ, IX—X դդ. թեկուզ տալով, հարթեցվում էր, բայց բոլոր դեպքերում չէ, որ զարգակարգվում էր: Բայց ահա նույն այդ ժամանակաշրջանում հայտնվում են խաչքարեր², որոնց մեջ խաչի ամփոփարանը շրջափակող եզրագծերը զարգակարգվում ու ռճավորվում էին: Այդ ճանապարհով փառավորված աստվածաբարձ ամբողջությամբ ընդգրկվում է սփեղեռագրական մոզելի մեջ, և փառ զանում է միատարբ կուլտուրական միջավայր՝ ազատվելով բնության ու քաոսի նախնական հետքերից: Այդպիսով, խաչքարը իր մեջ ամփոփված սրբության շնորհիվ ամբողջությամբ սրբազանցվում է

¹ Սույն դրույթն ընկած է ՀՍՍՀ ԳԱ գրականության, հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտներում և Մատենադարանում մեր կարգացած զեկուցումների հիմքում [ՏՆ՝ս Ա. Սահակյան, Խաչքարի դրական տարբերակները (ծագումնաբանական ուսումնասիրության փորձ), ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի «Երիտասարդ գիտաշխատողների և ասպիրանտների գիտական 6-րդ նստաշրջան» (Մաղկաձոր, 1983, մայիսի 27—29), Զեկուցումների դրույթներ, Երևան, 1983, էջ 24—26, նույնի՝ Խաչքարի ծագումնաբանության շուրջ, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի «Երիտասարդ գիտնականների 6-րդ կոնֆերանս» (1984, մարտի 12—14), Զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 1984, էջ 32—34]:

² Այստեղ բերված ամփոփարանն է կոչվում քարե բեկորի կամ տախտակի երեսին բուն (մեծ) խաչի զբաղեցրած տեղը:

³ «Հայկական խաչքարեր», կազմեց Լ. Ազարյանը, Փարիզ, 1973 (այսուհետև՝ «Ալբում»), Խկ. 7, 8:

⁴ Նույն տեղում, Խկ. 10, 13:

և ընկալվում էր բնական «սուրբ», ի տարբերություն նախնական ժողովրդական սրբավայրերի, որոնց մեջ իբրև «սուրբ» անմիջապես ընկալվում էր խաչը իր բուն ամփոփարանով (և ոչ թե ամբողջ օւռարեկորը, որտեղ փորված էր տվյալ խաչը)։ Ամբողջ խաչքարը իբրև «սուրբ» ընկալվելուց հետո ծնվում է մի նոր, ավելի մեծ ամփոփարանի գաղափարը, և այն տեղը, որտեղ գտնվում կամ գրվում էր տվյալ կոթողը — «սուրբը», քրիստոնյա հավատացյալների կողմից գիտակցվում էր որպես սրբավայր, որն էլ հետագա խոշոր սրբազան կառույցների հիմք էր դառնում։ Փաստորեն, ամբողջությամբ սրբազանացված խաչակոթողի կամ որ նույնն է՝ խաչքար — «սուրբի» և նրա գտնվելու վայրի միջև գոյանում է նույն այն հարաբերությունը, ինչը արդեն նշել ենք խաչ — «սուրբի» և նրա պարունակիչի՝ ժայռեղեն միջավայրի միջև։ Կարևոր է նաև նշել, որ ամբողջ խաչակոթողի սրբազանացման այս նոր երևույթի սկիզբը (IX—X դդ.) հշգրիտ համապատասխանում է խաչքարերի պաշտոնականացման ու կուլտուրականացման այս առաջին քայլերին, որոնք ուղղված էին ոչ միայն ժողովրդական պարզունակ խաչքարի ոճավորմանն ու գիտականացմանը, այլև զրանց կանգնելու տեղի մշակմանն ու հարդարմանը (պատվանդանների ստեղծում և այլն)։ Ամբողջական խաչակոթողի սրբազանացումը և նրա՝ իբրև «սուրբի» ընկալումը խաչքարակերտման մեջ արտահայտվել է նաև խաչը շրջափակող եզրամասերի հարդարմամբ ու զարդարմամբ⁴։

XI և հետագա դարերում խաչքարերի եզրերի զարդակարգումը այնքան է խորացվում ու կատարելագործվում, որ խաչքարերի բուն ամփոփարանից դուրս մնացած հատվածները մեծանում ու ավելի գիտարժան են դառնում (հակառակ IX—X դդ. խաչքարերի, որոնցում կոթողի երեսը գրեթե ամբողջությամբ զբաղեցնում է բուն ամփոփարանը, և եզրազարդերի համար շատ ենթ զուտիներ են մնում)։ Դրա շնորհիվ մեծանում են նաև խաչքարերի չափերը, հարստանում են զարդատեսակները, որոնք գնալով այնքան բազմազան են դառնում, որ թվում է, թե զրանց մեջ գործի է գրվում հայկական զարդարվեստի ողջ զինանոցը, մանավանդ, որ այդ եզրազարդերի զարդում են նաև խաչքարերի ստորին երեսն ու ճակատամասերը՝ միասին կազմելով հյուսվածքների մի բարդ ու միաձույլ համանվագ։ Իբրև ասվածի վաղագույն օրինակ կարելի է նշել Մշո Առաքելոց վանքի հսկա խաչքարը⁵, որն իր երբեմնի կատարելությամբ պատկառանք է ներշնչում անգամ թշնամական ձեռքերից բարբարոսաբար չլարչարվելուց ու ավելի քան երկու երրորդ մասով չարզվելուց հետո։ Ցավոք, և Ազարյանն իր ալբոմում այս խաչքարը ներկայացրել է իբրև XI—XV դդ. անանուն գործ՝ ընկատելով նրա վրայի արձանագրությունը⁶, որը բաղկացած է զարդերի մեջ հյուսված շորս հավասար տողերից։ Դրանց վերծանության մեջ, որ արել ենք «Ալբոմի» լուսանկարի հիման վրա, նկատվում են մեկ-երկու մասնակի այլընթերցումներ՝ նախորդ վերծանությունների համեմատ. «Թ(վին) Հ(այոց) Ծ... Գ կանգնեցավ խաչս ի բարեխոսություն տեառն Դավթի Անհաղթ փիլիսոփայի. Հիշեցեք ի Քրիստոս։ Ա(ղա) շե(մ) զՄեղուցեալս Գևորգ ձոնակս հիշ(լցեք)»⁷։

Արձանագրության թվականի մեջ չնշված տասնավորը, ըստ Ն. Սարգիսյանի, եղել է Ղ(90)՝ Հետևաբար, խաչքարը կերտվել է հայոց ՇՂԳ տարում, այսինքն՝ 1144 թ. (593+551)⁸, իսկ դա նշանակում է, որ հայ մեծ փիլիսոփայի գերեզմանի մասին ավանդությունը խոր միջնադարյան ակունքներ ունի, և որ այն XI դարում արդեն հայտնի էր, և իմաստասերի գերեզմանն էլ ցույց էր տրվում։ Հավանաբար, ուխտատեղի դարձած այդ գերեզմանատեղում Գևորգ ձոնակ վարպետը կանգնեցնում է իր հույակերտ կոթողը՝ այդ կերպ արտահայտելով իր ժամանակակիցների խոր հարգանքի ու մեծ գնահատանքի տուրքը Դավթ Անհաղթին։ Դրանով, սակայն, նա միաժամանակ

⁴ Նույն տեղում, նկ. 10, 13։

⁵ Նույն տեղում, նկ. 177։

⁶ Այդ վրիպակը ուղղված գտանք վերջերս հրատարակված Նոր Ալբոմում՝ «Հայաստանի միջնադարյան կոթողային հուշարձանները» (10—13-րդ դարերի խաչքարեր), Երևան, 1984, էջ 39։

⁷ Բերում ենք հշգրիտ վերարտադրությունը.

ԹՀԾ... ԳԿԱՆԳՆԵԾԱԻՆԱԶԱՂ(Թ)

ՐԵՆՈՍՈՒՄՏՆԵՆԱԻԹԻԱՆՀԱՂ(Ք)

ՓԻԼՍՈՓԱԻԾԻՇԵՑԵՔԻՔՍԱ(ՂԱ)ՉԵ(Մ)

ՋՄԵՂՈՒԾԵԱԼՍԳԵՈՐԳԶՈՆԱԿՍԾԻՇ. (տե՛ս «Ալբոմ», նկ. 177)։

⁸ Ն. Սարգիսյան, Տեղագրությունը ի փոքր և մեծ Հայս, Վենետիկ, 1864, էջ 232, 2. Ոսկյան, Տարոն-Տուրուբերանի վանքերը, Վիեննա, 1953, էջ 32։

իր անունը դառում է Մոմիկի, Պոզոսի և գալիք այլ նշանավոր խաչքար կերտող վարպետների շարքը:

Բայց դառնանք մեր խնդրին: Ասացինք, որ խաչակոթողն ամբողջությամբ սրբազնացվում է, որովհետև այն ամբողջությամբ առնվում է տիեզերագրական մոդելի մեջ, որի հետևանքով էլ քաղաքակրթության հզորամասերը զարգակարգվում են: Այդ մոդելի մեջ դրված «կոսմոսի» գաղափարը կազմվում է խաչքարի եզրագծերի հետ նրանով, որ վերջիններս ներկայանում են որպես կարգավորված տիեզերքի վերջին, ամենահեռավոր սահման: Խաչքարի զարգակարգված եզրամասերի և տիեզերքի կանոնավորված սահմանի իմաստարանական նույնացման համար կարևոր հիմք է տալիս XVI դարի մանրանկարիչ Մկրտիչ Գեղամացու մի նկարը⁹: 24 վանդակներից բաղկացած ուղղանկյան մեջ հեղինակը խաչաձև դասավորել է բնության շրջա տարրերին համապատասխանող շրջա զարգատեսակներ, որոնցից յուրաքանչյուրին՝ որպես զարգանախը, կարելի է հանդիպել հայկական զարգարվեստի ամենատարբեր հուշարձաններում: Նկարի տակ գրված է. «Այս է զարգարք աշխարհիս, որ ստեղծեց տերն մերս»: Դեռևս Աս. Մնացականյանը, խոսելով նմանատիպ մակագրություն (այս է զարգ աշխարհիս) ունեցող մի նկարի մասին, իրավամբ գրել է, որ այստեղ «զարգ» (նաև՝ «զարգարք») բառը սովորական իմաստով չպետք է հասկանալ¹⁰, բայց կարծում ենք, որ նրա առաջարկած բառիմաստը ևս («զարգանախը», «գաղափարապատկեր») հաղող չէ: «Զարգ» (—կարգ, cosmos) ուղղակի պետք է ընկալել կարգավորված աշխարհի, տիեզերքի իմաստով, և եթե այն որևէ հատուկ տիպի նկարի մակագրություն է, ուրեմն, նկարը տիեզերագրական մոդել է, աշխարհի պատկեր: Հետևաբար, մեր ունեցած նկարի մակագրությունը նշանակում է. «Այս է աշխարհի կարգավորությունը (= կանոնավորված պատկերը)», որ ստեղծեց մեր տերը:

Արդ, ի՞նչ կապ ունի Մ. Գեղամացու մանրանկարի մոդելը խաչքարերի հետ: Պարզվում է, որ խաչքարերի եզրամասերում օգտագործված են ճիշտ այն զարգատեսակները, որոնցով կազմված է նշված մանրանկարը¹¹: Դա նշանակում է, որ խաչքարի եզրամասերի զարգակարգումը իմաստավորվում է միայն տիեզերքի մոդելավորման կոնտեքստում՝ բնագրադաշտում: Դա հիմքում էլ ընկած է տիեզերական ծառի գաղափարը: Սակայն, ինչպես հայտնի է, այդ գաղափարի վրա հիմնված մոդելային բազմաթիվ տարբերակներ կան: Խաչքարային տարբերակը ավելի շատ հիշեցնում է տան, բնակարանի, տաճարի, եկեղեցու «մոդելավորումները», որովհետև վերջիններս խաչքարի հետ ունեն մի կարևոր ընդհանրություն՝ տիեզերքի կենտրոնի՝ սրբավայրի, գաղափարը: Այն խաչքարագործության մեջ կրկնակի է դրսևորվել. նախ՝ ներքին պլանով, ապա՝ արտաքին: Ներքին պլանը գոյացել է խաչքարի ամենահիմնական հատկանիշը (քարի՝ իբրև խաչի բնակարանի ընկալումը)՝ հետագա զարգացման հետևանքով ավելի շեշտելու և արտահայտելու ճանապարհով: Դրա շնորհիվ խաչքարը իր զարգացման ձևերում մեզ ներկայացնել է իբրև մի սրբազան կառույց, որի ներսում դրված է «խաչ-սուրբը»: Քանզակագրական առումով այդ գաղափարի արտացոլումը խաչքարերում շատ հետաքրքիր լուծում է ստացել: Վարպետները խաչքարի տարբեր մասերի (եզրամասեր, բուն ամփոփարան) փորագրման տարբեր խորություններ են ընտրել, որպեսզի դրանց շնորհիվ այդ մասերի մակերևութները առանձնանան: Այսպես, խաչքարը գոտեվորող եզրագծերն ունեն ամենամակերեսային փորվածքը, ամենախորքային պլանում փորագրված է բուն ամփոփարանը, որի մեջ դրված է մեծ խաչը: Դրանց միջև ընկած է ևս մի կիսախորքային մակարդակ, որն իր ուղղանկյուն [երբեմն էլ (վերնամասում)՝ կամարաձև] հարթակի մեջ է առնում հիմքի վարդյակը, դրանից հետո ուստերը և այլն: Այս խորքային մակարդակները, որոնք խաչքարային արվեստի զարգացման դասական փուլում (XII—XIII դդ.) ավելի հաճախ երևան են լինում, եթե անգամ իրենց իրական բարձրություններով չեն էլ տարբերվում, միևնույն է, տարբեր խորքային հարթակների տպավորություն են թողնում, որովհետև միմյանցից առանձնանում են նաև խիստ ընդգծված սահմաններով ու զարգանախների փոփոխությունով¹²: Նշված երեք մակարդակները, արտահայտելով այն գաղափարը, որ «սրբավայրի» ամենախորքում ամփոփված է խաչը, դիտողի համար միաժամանակ ստեղծում են այն զուտ տեսողական պատրանքը, որ իբրև մեծ խաչը դիտողից ավելի հեռու ու խորն է ընկած, քան խաչքարի եզրամասերը: Փաստորեն, խաչքար-սրբավայրի» ամենաներսում ընկած խաչ-սուրբը մի տեսակ

9 Տե՛ս Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 10805, Թ. 8ա:

10 Աս. Մնացականյան, Հայկական զարգարվեստ, Երևան, 1955, էջ 176—177:

11 Հմմտ., օրինակ, «Ալբոմ», նկ. 58, 145, 178, 184, 187—191, 194, 202 և այլն:

12 Նույն տեղում, նկ. 44, 45:

ամարժեք է դառնում եկեղեցի-սրբավայրի ամենաներսում դրված սեղանին: Երկուսն էլ իրենց սրբարանների ամենասրբազան կետերն են, որոնք ընկած են համապատասխան մոդելավորումների կենտրոններում: Եվ որքան այդ կենտրոններից հեռու են ընկած մոդելավորման մյուս տարրերը, այնքան դրանց սրբազանության աստիճանը իջնում է, ընդհուպ մինչև որոշակի սահման, որից այն կողմ սկսվում են պրոֆանիզացիան և աշխարհականացումը, տարածական տերմիններով ասած՝ քառսը, բնությունը կամ ուղղակի օտար, չլուրացված միջավայր: Խաչքարերում այդ սահմանը համընկնում է հզրերի հետ, իսկ տան, տաճարի, եկեղեցու մոդելավորումների համար նման սահմանի դեր է խաղում դուռը: Պռան՝ իբրև երկու աշխարհի կամ միջավայրի միջև անցնող սահմանի, նման ընկալումն ընկած է մուտքի, շեմքի մասին ժողովրդական պատկերացումների հիմքում, այն արտահայտվում է նաև տների հիմնարկների, բնակարանամուտի ծեփերում և ժողովրդական-շինարարական այլ սովորույթներում¹³:

Խաչքարային և տաճարային մոդելավորումների մեջ դրված երկրորդ բնդհանրությունը՝ սահմանի զաղափարը, մեզ հուշում է խաչքարի հզրամասերին ևս վերադրել դուռն իմաստ, մանավանդ, որ այն ոչ թե չի հակասում, այլ ուղղակի բխում է խաչքարի ու տաճարի՝ սրբավայր լինելու բնդհանուր հատկանիշից: Խաչքարի հզրամասերի ու դուռն նույնացումը արդարացվում է մի կարևոր փաստով ևս. շատ հաճախ հայկական միջնադարյան եկեղեցիների մուտքի սյուներն իրենց կամարածե կամ հորիզոնական ճակատներով զարդանախշվում են այնպես, ինչպես խաչքարերի հզրամասերը: Եկեղեցիների մուտքերի ու խաչքարերի հզրերի զարդագրության նմանությունը, որ առաջինը արձանագրել է Ա. Յակոբսոնը¹⁴, հաստատում է այդ երկու աիջի հուշարձանների ոչ միայն ճարտարապետական, այլև իմաստարանական սերտ կապը:

Այսպիսով, քանի որ խաչքարակերտման տեխնիկայի մեջ դիտված խորքային մակարդակներն ունեն կառուցվածքային և իմաստարանական կարևոր ֆունկցիաներ, ապա ավելի նպատակահարմար է դրանք անվանել ոլորտներ (сфера), որոնք ավելի ճիշտ են արտացոլում միջնադարյան քարագործ արվեստագետների «տեղեկագրական» պատկերացումներն ու արխետիպային մտածողության լգիտակցված շերտերը:

Թեպետ մենք նկատի առանք հեռուրտ խաչքարը, որտեղ առաջին ոլորտը անվանեցինք արտաքին կամ սահմանային, երկրորդը՝ միջին կամ կապող, իսկ երրորդը՝ ներքին կամ կենտրոնական, այնուամենայնիվ, ոլորտների ամենատիպիկ ու եկանոնիկ թվաքանակի ճշգրտումը կարևոր է, որովհետև դրա հիման վրա կարելի է որոշ դիտողություններ անել ոչ միայն խաչքարային, այլև ընդհանրապես տաճարային մոդելավորումների՝ հորիզոնական առանցքի համեմատ ունեցած կառուցվածքների մասին (ինչպես հայտնի է, ուղղահայաց առանցքով մոդելը եռամաս է)¹⁵:

Անաղինք, որ խաչքարերի ու տաճարի (եկեղեցու) նմանությունը խաչքարագործության մեջ դրսևորվել է նաև արտաքին պլանով, որը փաստորեն ներքին պլանի կրկնությունն է խաչքարի զարդագման նոր փուլում: Բանն այն է, որ ներքին պլանում մենք գործ ունենինք խաչ-սուրբի և խաչքար-ամփոփարանի հարաբերության հետ: Իսկ երբ խաչքարն ամբողջությամբ սրբազանացվում է վերը նշված միջոցներով, ապա հարաբերության տիպը փոխվում է, որովհետև ի հայտ են գալիս խաչքար-«սուրբ» և մի ավելի մեծ ամփոփարան, որոնց հարաբերությունն էլ ներկայացնում է արտաքին պլանը: Մեծ ամփոփարանի ձևավորումը, որ ավարտվել է XIII դ., կատարվել է հետևյալ կերպ. խաչքարերը երեք կողմերից (երկու հզրերն ու հետնամասը) աստիճանաբար առնվել են սրբատաշ պատերի մեջ, իսկ վերնամասը ծածկվել է հորիզոնական կամ կամարակապ քարաշարով¹⁶:

Ի վերջո, ստացվել է մատուռանման մի փոքրիկ կառույց, որի զարգացումը XIII դ. հասցնում է այն բանին, որ խաչքարերը, փաստորեն, վեր են ածվում ճարտարապետական միկրոհամալիրների¹⁷, որոնց համեմատությունը եկեղեցական ճարտարապետության հետ կատարել է Ա. Յա-

¹³ А. К. Байбурян, Жилище в обрядах и представлениях восточных славян, Л., 1983.

¹⁴ А. Л. Якобсон, Об армянских хачкарах. Историко-художественные заметки [«Պատմա-բանասիրական հանդես» (այսուհետև՝ ՊՀ), 1978, № 1, էջ 219].

¹⁵ В. Н. Топоров, «Модель мира», «Древо мировое» («Мифы народов мира», т. 1, М., 1980, с. 398—405, т. 2, М., 1982, с. 161—163).

¹⁶ «Արտ»՝ նկ. 127, 151:

¹⁷ Նույն տեղում, նկ. 49:

կորսոնք¹⁸։ Այսպիսով, խաչքար-սուրբի մեծ ամփոփարանը ներկայանում է իբրև մի մատուռ որը սովորական մատուռների ու եկեղեցիների պարզագույն տարրերակն է։ Խաչքարակոթողների այս նոր տիպը ավելի նպատակահարմար է կոչել «մատուռային խաչքար» (կամ «խաչքար-մատուռ») և ոչ թե «սրբանիստ», ինչպես երբեմն ասվում է, որովհետև երբեմնի խաչ-սուրբը և խաչքար-մատուռ հասկացություններին այստեղ արդեն փոխարինում են խաչքար-սուրբը և մատուռ-ամփոփարան հասկացությունները։ Պատահական չէ, որ մատուռի մեջ գրված խաչքարի նորագործը, որպես «դասն» (սահմանի) գաղափարի արտացոլում, դառնում են հավելյալ դաս-ին ինֆորմացիայի կրող, իսկ իրական դաս ֆունկցիան ստանձնում է մատուռի մուտքը՝ իր կամարակապ կամ ուղղանկյունաձև բացվածքով ու երկու սյուներիով։ Դրա վերջնական է ասել փաստը, որ հաճախ մատուռի մուտքը եզրագրավում է այնպես, ինչպես խաչքարի եզրամասերը¹⁹։ Այսպիսով, մատուռային խաչքարի մոդելավորման մեջ «դասն» գաղափարը կրկնակի արտահայտություն է գտել։ Մեկ՝ բուն խաչքարի եզրագրությունում (ներքին պլան), մեկ էլ՝ մատուռի մուտքի նորասյուներում (արտաքին պլան)։

Եկեղեցու և խաչքարի մոդելային նմանության հենքի վրա առաջ եկած մատուռային խաչքարի նոր տիպը միանգամից չի հայտնվել։ Խաչքարի ու նրա նոր տիպի միջև որպես կապող օղակ պետք է դիտել խաչքարերի համար ճոխ ու բազմաստիճան պատվանդանների ստեղծումը (XII դ.)²⁰։ Այդ պատվանդաններից մատուռատիպ կառույցների անցման օրինակ կարող է ծառայել կոչի նշանավոր խաչակոթողը (1175 թ.)²¹։ Որը բարձրահարկ պատվանդանից բացի, փաստորեն, ունի կրկնակի եզրագրություն, որովհետև բուն խաչքարը կիս-կից շրջափակող սրմները զարդագրված են։ Այն մատուռային խաչքարի կվերածվել, եթե խաչքարը իրեն շրջափակող սրմնայինների մակերևույթների համեմատ շատ ավելի խորքում գրվեր և վերնամասն էլ հատուկ ծածկ ունենար։

Խաչքարի ու եկեղեցու իմաստաբանական մերձեցումը նշված ճոխ պատվանդաններում արտահայտվում է նաև նրանով, որ սյուների վերինների երեսին շուտով փոքրագրվում են խորաններ խորհրդանշող կամարներ, որոնց մեջ հաճախ պատկերվում են խաչեր²²։ Դա նշանակում է, որ խաչքարի բուն ամփոփարանից ու խորքային մակարդակներից բացի, պատվանդանների խորանները ևս կոչված են արտահայտելու կոթողի ճեղքի գաղափարը։ Այն թեկուզ արտաքուստ հարթ է երևում, միևնույն է, ունի ներքին տարածություն, ինչպես տունը, տաճարը, եկեղեցին։ Հավանաբար, խաչքարի ճեղքի գաղափարի գիտակցումը ևս որոշ դեր է խաղացել, որ վարպետը մի խաչքարի բարձր պատվանդանի միջին մասը սնամեջ է արել՝ ստեղծելով երկկողմանի բաց դռան պատրանք (Աշտարակ, 1286 թ., կոթողը կոչվում է «Մակ խաչ») ²³։ Այս կամարաձև, երբեմն էլ սրածայր, խորանները փոխանցվում են նաև մատուռային²⁴ ու սովորական²⁵ խաչքարերին՝ պահպանելով հանդերձ միևնույն խորհրդանշական իմաստը²⁶ և վերածվելով ոչ միայն պատկերազարկան, այլև, որոշ առումով, ճարտարապետական տարրի։ Խաչքարերում հայտնված այս նոր խորանային խաչերի առիթով տեղին ենք համարում հիշեցնել մյուս խաչատեսակները՝ փրարից տարբերելու նպատակով։ Մեծ խաչի թևատակերի երկու խաչերից զանազանելու համար՝ խաչքարի երեսին պատկերված մյուս մանր խաչերը անվանում ենք զեկվադային։ Վերջիններին մեջ, բուն զեկվորներից բացի, նկատի ունենք նաև խորտեցային խաչերը և կենացծառային ոճի հյուսվածքներում օգտագործված զառգալխաչերը։ Եթե դրանց էլ ավելացնենք խաչքարի ճակատամասում երբեմն հանդիպող խաչեցյալի պատկերով խաչափայտը, ապա կունենանք խաչի

¹⁸ А. Л. Якобсон, *нзл. азл.*, էջ 216—220։

¹⁹ «Ալբում», նկ. 52, 54։

²⁰ Նույն տեղում, նկ. 28, 32։

²¹ Նույն տեղում, նկ. 29։

²² Նույն տեղում, նկ. 32, 67։

²³ Նույն տեղում, նկ. 61։

²⁴ Նույն տեղում, նկ. 52, 53։

²⁵ Նույն տեղում, նկ. 143, 180։

²⁶ Տարբեր մասերում տեղադրված այս խորաններում երբեմն խաչի փոխարեն պատկերվում են խաչելությունն ուղեկցող ավետարանական հերոսներ (Մարիամ և այլն), հատկապես այն դեպքում, երբ խորանները գրվում են կոթողի ճակատամասում (տե՛ս, օրինակ, «Ալբում», նկ. 206, 207)։

մեջ տարատեսակներ, որոնք իրարից տարբերվում են իրենց ֆունկցիոնալ և իմաստային հասակ առանձնահատկություններով: Այդ բոլորը, սակայն, մեծ խաչի ու նրա թևատակների երկու խաչերից բացի, սովորական դիտողների կողմից իրավամբ ընկալվում են իբրև հուշարձանի ձևավորում, ուրեմն, իբրև դեկորատիվ խաչեր՝ լայն առումով: Միայն քննող և վերծանող հայացքը կարող է դրանք տարբերակել և հետևություն անել, թե օրինակ, ինչպես մեծ խաչի բուն ամփոփարանն է խաչքարում շրջապատվել մանր խորանիկներով, այնպես էլ ղլխավոր խորանը եկեղեցում շրջապատվել է մյուս խորաններով և այլն: Նույնպիսի մի հայացքով այստեղ կարելի է նաև նմանություն տեսնել խաչքարի ու եկեղեցու միջև: Դա դրանց դեկորատիվ նմանությունն է: Ինչպես եկեղեցին է ձևավորվել ու ձուլվել խաչքարերով ու այլ խաչապատկերներով, այնպես էլ խաչքարն է ձևավորվել ու զարդարվել տարբեր խաչերի փորագրություններով: Իզոմորֆիզմի նույն երևույթն, այսպիսով, նկատվում է և՛ եկեղեցու, և՛ խաչքարի դեկորատիվ մասն մեջ:

Վերը բերված տվյալներն ու համեմատությունները ցույց են տալիս, որ խաչքարի ժանրը ներքին զարգացման հետևանքով առաջ է բերել մի նոր տիպ (մատուռային խաչքար), որն էլ մերջնականորեն հաստատում է խաչքարի ու եկեղեցու ճարտարապետական մոդելավորումների իմաստաբանական մերձեցումն ու նույնացումը:

Մնում է ասել, որ խաչքարի ու եկեղեցու՝ նշված նախնական ընդհանրություններից բացի (սրբավայր լինելը, ամփոփարանի, «սահմանային դռան» գաղափարները և այլն), խաչքարային ժանրի զարգացման գործում լուրջ դեր ունի նաև մի գիտակցական սկզբունք, որը, ընկնելով զարգացման հիմքում, կարծես, աննկատ կառավարել ու ուղղորդել է դրանց (խաչքարի ու եկեղեցու) մերձեցման ու նույնացման ընթացքը: Այդ գիտակցական սկզբունքը, որի կրողները եղել են հայ վարդապետները, բազմիցս արձանագրված ենք գտնում հայ Հին մատենագրության մեկնողական, ճառախոսական ու ներբողարանական երկերում: Խոսքն այն դրույթի մասին է, ըստ որի՝ եկեղեցին, սեղանն ու խաչը ունենին ընդհանուր խորհրդանշական իմաստներ և ընկալվում էին իբրև միմյանց տարբերակներ: Սույն գաղափարի «սրբագործման» ու լայն տարածման մեջ շատ լուրջ դեր է խաղացել այն հանգամանքը, որ նրա մի քանի ձևակերպումներ հանդիպում ենք հայ եկեղեցու դավանաբանական ամենագլխավոր դոգմայում՝ «Ս. Գրիգորի վարդապետությունում»²⁷: Օրինակ, «Եվ զի՝ նշ իցին անկիւնք սեղանոյն՝ եթե ոչ զխաչն նշանակէ, որ և անկիւնս իսկ ցուցանէ խաչին լորս: Մինն ընդ երկիր ցցեալ, զի յայտնեսցէ զննել ըզտեառն գարշապարս յերկրի. զի ի վերայ վիմին հաստատութեան շինեսցէ զիցէ զարարութիւն եկեղեցւոյ...»²⁸: Վերահիշելով դրույթի մեկ այլ ձևակերպում կա խաչին նվիրված մի ներբողում, որը նույնպես միջնադարում շատ հայտնի էր և վերագրվում էր Դավիթ Անհաղթին, շնայած, ներբողը ամենավաղը VI դ. վերջերի և VII դ. սկզբների կուլտուրական կոնտեքստում կարող էր ստեղծվել՝

²⁷ Ա գ ա թ ա ն գ ե ղ ո ս, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, § 488—490:

²⁸ Թարգմանությունը տե՛ս Ա գ ա թ ա ն գ ե ղ ո ս, Հայոց պատմություն, աշխարհարար թարգմ. և ծանոթագրություններ Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Երևան, 1983, էջ 271: Ի դեպ, խաչքարային արվեստի հետ առնչության տեսանկյունից մեջբերված աղաթանգեղյան հատվածի վրա ուշադրություն է հրավիրում Լ. Տեր-Պետրոսյանը իր մի հոդվածում [տե՛ս Լ: Տեր-Պետրոսյան, «Սուրբ Գրիգորի վարդապետության արձագանքը» (՝) խաչքարային արվեստի խորհրդապաշտություն մեջ («Էջմիածին», 1984, № 7, էջ 47—51), որտեղ և գրում է. «Ինչ վերաբերում է խաչի ստորոտի՝ որպես եկեղեցու հաստատության խորհրդանշի բացատրությանը, ապա այդ գաղափարն, ահա, մեր կարծիքով, դրսևորում է գտել Նղեզնաձորի շրջանի Աղավնաձոր գյուղում կանգնեցված մի հնագույն խաչքարում, որը թվագրված է 1009 թվականով (էջ 50, խաչքարը տե՛ս Լ. Աղարյանի «Արժույթ», նկ. 18)»:

Աղաթանգեղոսի՝ վերը մեջբերված բնագրային հատվածի ու նշված խաչքարի միջև համապատասխանություն չկա, թեև ուղ հենց այն պատճառով, որ նկատվում խաչը կանգնած է եկեղեցու գլխին, իսկ բնագրում եկեղեցին կանգնած է խաչի ստորին թևի տեղում: Բացի այդ, եթե այդպիսի համապատասխանություն լիներ, ապա օրինակը եզակի չէր լինի: Ժիշտ է, հեղինակը բերում է ևս երկու օրինակ, բայց դրանցից երկրորդը («Արժույթ», նկ. 15) սովորական աստիճանավոր պատվանդանով խաչքար է և ոչ մի կապ չունի մյուսների հետ, իսկ առաջինը (նկ. 19) հիմնական օրինակի (նկ. 18) հետագա մոտավոր նմանակումն է, որովհետ է հենց նրա կողքին, և, որ ամենակարևորն է, երկուսն էլ իսկական առումով խաչքարեր չեն: Դրանք իրար կողքի բերված վիշապաքարեր են, որոնց վրա ոչ թե քանդակվել, այլ փորագրվել են կենսոց-

«...և ոչ նշանակալի պատուանդան միայն, այլ և տաճար և սեղան, և աթոռ և ոտից պատուանդան աստուծոյ (է— Ա. Ս.) ստուգապես սուրբս այս (խաչը— Ա. Ս.)»²⁹, Դա ավելի պարզ է բացատրում ներսն Շնորհալիս՝ նույն ներբողի իր շափածո փոխադրության մեջ. «Այլ այս նշանս քրոսաթիւ տերունական, Տաճար, սեղան և աթոռ աստվածական»³⁰, Վերջապես, խաչի ու եկեղեցու այս համադրումների հիման վրա է, որ միևնույն դերն ու ֆունկցիան մի դեպքում վերապահվում է խաչին (նշված ներբողում), մյուս դեպքում՝ եկեղեցուն (Անանիա Սանահնեցուն վերադրված Կաթողիկէի՝ ներբողում)³¹:

Ահա դրանք. Խաչի ներբող. «Քանզի սա (խաչը— Ա. Ս.) մեզ ի մահուանէ ի կեանս առնի փոխադրութեան առիթ, և ի կեանս ոչ իբրեւ յաղցաւարս և յերկրայինս, այլ յանվախճանս և յանպատումս և անմատոյցս...»³², Եկեղեցու ներբող. «Քանզի ամենեցուն մեզ սա (եկեղեցին— Ա. Ս.) կենաց ցուցեալ կանոնեացաւ ճանապարհ երկնաշու և խաղաղական կենաց. ոչ յաղցաւորս յայս և տաժանելի առ տրտմականս տաղաւար, այլ յանխառն և անապական կենացն կենդանութիւն»³³, Կամ՝ մի դեպքում Բարեւոյան աշտարակին հակադրվում է խաչը. մի այլ դեպքում՝ եկեղեցին, Օրինակ, «...յառաջին աշտարակէն ցրումն եղեւ, իսկ ի խաչս»³⁴, ժողով»³⁵, «(Աշտարակաշինութեան պատճառով— Ա. Ս.) ...վարձն սնավաստակ աշխատութեան հատուցաւ նոցին՝ ցրումն ու բաժանումն լեզվացն. ...իսկ քոյով (եկեղեցու— Ա. Ս.) բարձրածայրութեամբ ծաւալեալ սփոցան շնորհք սուրբ հոգւոյն ի բոլորումն իսկ աշխարհիս և այլն»³⁶:

Կասկած չկա, որ խաչի ու եկեղեցու խորհրդանշական որոշ իմաստների ընդհանրությունը, դրանց ընկալումների երբեմնակի նմանությունները կարող էին արծարծվել միայն դիտական-աղաշտական շրջանակներում: Հետևաբար, պետք է ընդունել, որ խաչքարի ժանրի զարգացման ընթացքի վրա խաչի ու եկեղեցու միասնականության գրոյթի ազդեցությունը գալիս է նույն այդ պաշտոնական-վարդապետական միջավայրից:

Այսպիսով, խաչքարի ու եկեղեցու իմաստարանական նույնացման, դրանց «ճարտարապետական» նմանեցման գործում ևս իր հետքն է թողել պաշտոնականացման, «կոտորակականաց-ւան» այն ընդհանուր միտումը, որ ուղեկցել է խաչքարերին զարգացման ողջ պատմության ընթացքում: Այլ կերպ ասած՝ խաչքարի «ճարտարապետական» պաշտոնականացումը հանգեցրեց այդ ժանրի նոր տիպի՝ «մատուռային խաչքարի» ստեղծմանը:

Ժառային խաչեր՝ հենված եկեղեցու ուղղապատկերին: Պատահական չէ, որ այս խաչակոթողների նմանակները գտնվում ենք ոչ թե քանդակագործության, այլ մանրանկարչության, զարդարված տի մեջ, որտեղ հաճախ ենք հանդիպում այդպիսի գծանկարների, միայն թե խաչի ու եկեղեցու հակառակ համամասնությամբ. ավելի մեծ է հիմքի եկեղեցապատկերը, փոքր է գլխին դրված խաչը (տե՛ս Ա. Ս. Մեղանկարչական, Հայկական զարդարված, նկ. 158—159, 304—305, 308—309, 314—316, 871—873 և այլն): Այդ տարբերությունն էլ արդեն պայմանավորված է նրանով, թե որ ստեղծագործության հիմքում ինչ դոմինանտ հատկանիշ է դրված:

²⁹ Դավիթ Անհաղթ, Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1932, էջ 9:

³⁰ Ներսէս Շնորհալի, Բանք Զափաւ, Վենետիկ, 1928, էջ 250:

³¹ Տե՛ս Հ. Անասյան, Հայկական մատենագրություն, հ. Ա, Երևան, 1959, էջ 783: Ավելի հավանական հեղինակ է թվում Անանիա Նարեկացին, որի ժամանակի (X դ.) լեզուն, ի դեպ, դրոշմված է նաև Դավիթ Անհաղթին վերագրված խաչի ներբողում («Բարձրացուցեք...»):

³² Դավիթ Անհաղթ, նշվ. աշխ., էջ 10:

³³ «Գիրք, որ կոչի ժողովածու», Կ. Պոլիս, 1747, էջ ՆՄ—ՆՍԱ (450—451), նաև՝ էջ 457 և այլն կամ՝ «Գիրք կոչեցեալ ժողովածու», Կ. Պոլիս, 1793, էջ 403—442, Հմմտ. Ա. Ղազինյանի «Ներբողը միջնադարյան հայ գրականության մեջ» («Էջմիածին», 1984, № 2, էջ 56), որտեղ, իմիջիայլոց, մեջբերման և հղման միջև կա անհամապատասխանություն:

³⁴ Ագաթանգեղոս, Պատմութիւն Հայոց, § 629, նաև 581, Հմմտ. Լ. Տեր-Պետ-րոսյան, նշվ. աշխ. («Էջմիածին», 1984, № 7, էջ 47—48):

³⁵ Անանիայի հոգեվարժ փիլիսոփայի ներբողեան ասացեալ ի սուրբ կաթողիկէ եկեղեցի» («Գիրք, որ կոչի ժողովածու», էջ ՆԿԵ (465)):

СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ ХАЧКАРОВ И БОЛЬШИХ АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ

АРЦРУНИ СААҚЯՆ

Р е з ю м е

Армянские хачкары—уникальное явление в истории мирового искусства. В ранних, наиболее примитивных хачкарах (VIII—IX вв.) оппозиция природы и культуры выражалась в том, что вне вместилища креста камень не был обработан и орнаментирован. Подобная стела представляла как носитель двух пространственных сфер (упорядоченного космоса и неорганизованного хаоса). В IX—X вв., благодаря орнаментике и стилизации обводов вместилища креста, стела постепенно полностью включается в космографическую модель, и камень, освобождаясь от прежних следов природы и хаоса, выступает как однородная культурная среда. Вместо заложенного ранее в камне-вместилище креста-святыни предстает хачкар-святыня, что в свою очередь рождает необходимость в новом, более объемном вместилище. Формирование последнего завершается в XIII веке, когда хачкар с трех сторон заключается в тесаные стены, а верхняя его часть выстилается арочной или горизонтальной каменной кладкой. Этот новый тип каменных стел, как более примитивный вариант часовен и церквей, целесообразнее называть матурным хачкаром (матриум: вместо понятия «обнесенный, окруженный стеной хачкар»), развитие которого приводит в XIII веке к трансформации его в архитектурный микрокомплекс.

В основе семантического тождества матурного хачкара и церкви лежит одновременно и некий сознательный принцип, носителями которого были армянские ученые-богословы. Это значит, что в вопросе «архитектурного» отождествления церкви и хачкара наблюдается та общая тенденция официализации и культуризации, которая сопровождала хачкары в течение всей истории их развития.