

**ՆՈՒՌ 19-20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՊՂՆՁԵ ՍՊԱՍԲԻ ՎՐԱ.
ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
(ըստ ՀԱԹ* և ՀՊԹ* նյութերի)**

Արտակ Ասատրյան

Ամփոփում: XIX–XX դարասկզբին պղնձե սպասքը հայ ավանդական կենցաղում ուներ ոչ միայն գործնական նշանակություն, այլև հանդես էր գալիս որպես գեղարվեստական ինքնարտահայտման միջոց: Այդ շրջանի զարդանախշերից առանձնանում էր նոնանախշը, որն իր խորհրդով և գեղագիտական արժեքով զբաղեցրել է առանձնահատուկ տեղ: Այն հաճախ գուգակցվում էր բուսական և կենդանական մոտիվների հետ, հատկապես թռչնանախշերի, ստեղծելով հարուստ և բազմաշերտ պատկերային հորինվածքներ: Նույն դարեր շարունակ հայ մշակույթում եղել է պտղաբերության, կյանքի, հարատևության և համայնքային համերաշխության խորհրդանիշ: Անկախ թեմատիկ կամ կոմպոզիցիոն կառուցվածքից, նոնանախշը գրեթե միշտ պահպանել է նույն ոճավորումն ու խորհրդարանությունը: Սա վկայում է պատկերագրական կայունության և մշակութային ավանդույթի շարունակականության մասին: Նոնանախշով պղնձե սպասքը ոչ միայն գեղագիտական արժեք է ներկայացրել, այլև եղել է մշակութային ինքնության կրող: Այս փաստը վկայում է, որ XIX–XX դարասկզբին հայկական դեկորատիվ արվեստը շարունակել է զարգանալ՝ պահպանելով խորհրդային և սիմվոլիկ բովանդակության անփոփոխ հիմքերը:

Թեմային շրջանակում ուսումնասիրվել են XIX–XX դարասկզբի պղնձե սպասքի հավաքածուներ՝ պահպանված թանգարաններում և

* Սարդարապատի հերոսամարտի հուշահամալիր, Հայոց ազգագրության և ազատագրական պայքարի պատմության ազգային թանգարան:

* Հայաստանի պատմության թանգարան:

մասնավոր հավաքածուներում: Կիրառվել են պատկերագրական, ոճաբանական և համեմատական վերլուծության մեթոդներ՝ լուսանկարային և արխիվային նյութերի համադրությամբ:

Բանալի բառեր՝ *պղնձե սպասք, նուռ, սափոր, քանդակ, մանրանկարչություն, գորգ, պատկերագրություն:*

THE POMEGRANATE ON LATE 19TH–EARLY 20TH CENTURY COPPERWARE: ICONOGRAPHY AND SYMBOLISM

(Based on materials from the HMA* and the MAE*)

Artak Asatryan

Abstract: In the 19th and early 20th centuries, copper utensils had not only practical usage in Armenian traditional life, but also were means of artistic self-expression. Among the decorative motives of this period, the pomegranate pattern has a special place due to its symbolism and aesthetic value. It was often combined with plant and animal motifs, especially with images of birds, creating rich and multi-layered pictorial compositions. For centuries, the pomegranate has been a symbol of fertility, life, longevity and community solidarity in Armenian culture. Regardless of the thematic and compositional structure, the pomegranate pattern almost always retained its stylization and symbolism, which testifies the iconographic stability and continuity of the cultural tradition. Copper utensils with pomegranate pattern represented not only aesthetic value, but also served as a bearer of cultural

* History Museum of Armenia.

* Memorial Complex of Sardarapat Battle, National Museum of Armenian Ethnography And, History of Liberal Struggle.

identity. This fact indicates that in the 19th-early 20th centuries, Armenian decorative and applied art continued to develop, preserving the unchanging foundations of its symbolic and artistic content. In the paper were studied the collections of copper tableware of the 19th-early 20th centuries stored in museums and private collections. There were used the methods of iconographic, stylistic and comparative analysis with the use of photographic and archival materials.

Keywords: *copperware, pomegranate, jug, sculpture, miniature painting, carpet, iconography.*

ГРАНАТ НА МЕДНОЙ ПОСУДЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ИКОНОГРАФИЯ И СИМВОЛИКА (По материалам МИА* и МАЭ*)

Артак Асатрян

Аннотация: В конце XIX – начале XX века медная посуда в армянском традиционном быту имела не только практическое назначение, но и служила средством художественного самовыражения. Среди орнаментов того времени особое место занимал гранатовый мотив, выделяющийся своей символикой и эстетической ценностью. Он часто сочетался с растительными и животными элементами, особенно с изображениями птиц, создавая богатые и многослойные композиции. На протяжении веков гранат в армянской культуре символизировал плодородие, жизнь, непрерывность и общинное единство. Независимо от тематики или композиционной структуры, гранатовый орнамент почти всегда сохранял неизменную стилизацию и символику. Это

* Музей истории Армении.

* Мемориальный комплекс Сардарapatской битвы, Национальный музей армянской этнографии и истории национально-освободительной борьбы.

свидетельствует об устойчивости иконографии и преемственности культурных традиций. Медная посуда с гранатовым орнаментом представляла собой не только эстетическую ценность, но и являлась носителем культурной идентичности. Это подтверждает, что в конце XIX – начале XX века армянское декоративное искусство продолжало развиваться, сохраняя неизменные основы своего символического и художественного наследия. В рамках исследуемой темы были изучены коллекции медной посуды конца XIX – начала XX века, хранящиеся в музеях и частных собраниях. Применялись методы иконографического, стилистического и сравнительного анализа с использованием фотоматериалов и архивных источников.

Ключевые слова: *медная посуда, гранат, кувшин, скульптура, миниатюра, ковер, иконография.*

Նախարան

Մասնագիտական գրականության մեջ **նուռ** (այստեղ և հետո ընդգծումները հեղինակինն են) զարդանախշի պատկերագրությանն ու խորհրդաբանությանն անդրադարձ է կատարվել բազմիցս: Միաժամանակ նշենք, որ եղած աշխատանքները վերաբերում են հիմնականում հայկական միջնադարյան քանդակին և մանրանկարչությանը: Մինչդեռ նույն զարդանախշը հաճախ է հանդիպում 19-20-րդ դարասկզբի հայ ավանդական կենցաղում լայնորեն գործածվող պղնձե սպասքի վրա՝ որպես հիմնական զարդամոտիվներից մեկը, և այս տեսանկյունից դեռևս լուսաբանված չէ:

Սույն աշխատանքը փորձ է՝ համատեղ դիտարկել վերոնշյալ բոլոր դրսևորումները՝ այս կերպ ցույց տալով **նուռ** զարդանախշի պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը 19-20-րդ դարասկզբի հայկական պղնձե սպասքի վրա, ինչպես նաև դրա հարազատությունը՝ հայկական զարդարվեստի բազմադարյա ավանդույթներին:

Պատմազգագրական համառոտ ակնարկ

Հայաստանում մեզ հայտնի նոան պատկերները վերաբերում են ուրարտական դարաշրջանին: Դրանցից է օրինակ ոսկուց պատրաստված նոան պտուղը, որը զարդարում է անոթի կափարիչը (նկ. 1):

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Կարմիր Բլուրից հայտնաբերված ածխացած նոան ծաղիկը, որը 27 դար լավ պահպանվել է՝ հասնելով մեր օրեր: Էրեբունիի որմնանկարներում և ուրարտական շրջանի շատ այլ պատկերներում կենաց ծառի ճյուղերն ավարտվում են նոան պատկերներով: (նկ. 1) [22, էջ 362, 363- նկ 1, 2, 3]

Հելլենիստական շրջանին վերաբերող նոան պատկերներով գտածոները, ի հակադրություն նախորդ՝ ուրարտական շրջանի, համեմատաբար քիչ են: Գառնիի տաճարի եզրագարդերից մեկում, որտեղ ոլորագծի մյուս միջուկները վնասված են, պահպանվել է ընդամենը մեկ քանդակված նոան պտուղ: [22, էջ 363, նկ 2]

Քրիստոնեության առաջին դարերում (IV դ. ս. – VII դ. կեսեր) Հայաստանում նոան պատկերները գրեթե բացակայում են: Այդ շրջանից հայտնի թերևս միակ պատկերը տեսնում ենք Դվինից հայտնաբերված IV-V դդ. թվագրվող կոթողի վրա: (նկ. 2) [22, էջ 363 – նկ 5]

Զվարթնոցի տաճարից սկսվում է նոան մոտիվի «վերածնունդը», հայկական կերպարվեստում (նկ. 3): VII դ. երկրորդ կեսի ընդամենը մի քանի տասնամյակում կառուցված կոթողներից շատերում արդեն առկա են նոան պատկերներ: Դրանցից են Թալինի (նկ. 4), Արունի, Արթիկի (նկ. 5), Եղվարդի, Սիսիանի (նկ. 6) տաճարները: Այս շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում Աղիտուի հուշակոթողը, որտեղ նուրը պատկերված է ոչ միայն պուլների խոյակներում, այլև առաջին և երրորդ հարկի պուլները նոան տեսքով են քանդակված. կոթողն ամբողջությամբ ներծծված է նոան խորհրդարանությամբ (նկ. 7) [22, էջ 366, 364 – նկ 5; 5, էջ 297-299]:

Նուրը սիրված մոտիվ է նաև խաչքարային արվեստում: Անկախ խաչքարային հորինվածքի տիպից, կառուցվածքից կամ քանդակագարդման առանձնահատկություններից՝ խաչը հանդես է գալիս որպես

հորինվածքի կենտրոնական-առանցքային բաղկացուցիչ, իսկ մնացած բաղադրիչները պատկերագրական կերպավորում ու իմաստաբանական արժեք են ստանում խաչի հանդեպ իրենց դիրքի ու կապի համեմատ [20, էջ 266]:

X-XI դդ. սահմանագծին խաչքարի վերնամասը ողջ հորինվածքից սկսում է առանձնանալ նախ պատկերագրական, այնուհետև՝ ճարտարապետական առումով՝ ստանալով ավելի լայն և առաջացած կորնթարդ ծավալ, որոշ դեպքերում պսակվելով առաջ եկած ճակտոնով [20, էջ 274]: XII դարում քիվն աչքի է ընկնում իր բուսական պատկերագրությամբ, հաճախ՝ պտղային հորինվածքներով: Առանձնակի գրավչություն ունեն շքեղ նռնաքանդակներով հյուսածո քիվերը: (նկ. 8) Ընդ որում՝ նռնաքանդակներն այս ժամանակից սկսած լայն կիրառություն են գտնում խաչքարային հորինվածքում՝ երբեմն փոխարինելով դեպի խաչահատումն իջնող խաղողի ողկույզներին՝ (նկ. 9) դրանով իսկ «վերականգնելով» խաղողի ու նռան միջև դեռ վաղ միջնադարում հաստատված նույնիմաստությունը այն հիմամբ, որ երկուսից էլ սկզբունքորեն (և իրականում) կարելի է ստանալ կարմիր գինի՝ աստվածային արյան ամենատարածված և ծիսականորեն կիրառվող խորհրդանիշը: [20, էջ 275]

Առանձին դեպքերում նույնիսկ թվում է, թե նռան պտուղները շատ հարմար են դիտվել խաչքարային պատկերագրության համար, քան խաղողի ողկույզները, քանի որ դրանք տեղադրվում էին ոչ միայն խորանի՝ խաղողի ողկույզների համար բնորոշ վերին անկյուններում, պատում ողջ քիվը այլև՝ հայտնվում խաչի հորիզոնական թևերից ներքև և նույնիսկ խաչի փոխարեն հայտնվում ձեռքերում: Հնարավոր է, որ խաչքարային հորինվածքում նռան պտուղների նման ընդարձակ կիրառությանը, խաղողի հետ համադրելի լինելու և ավանդական այլ պատկերացումներից զատ, նպաստել է նաև նռան պտղի քրիստոնեական այլաբանությունը, որի համաձայն՝ ինչպես որ նռան դառը կեղևի տակ թաքնված է քաղցր պտուղը, այնպես էլ մարգարեների խոսքերում և Հին

կտակարանում թաքնված են Քրիստոսի առաքելության խորհուրդը և նորկտակարանային իրադարձություններն ընդհանրապես: [20, էջ 349]

Հայկական մանրանկարչության մեջ նուրբ տեսնում ենք հիմնականում խորանների հարդարանքում և լուսանցագարդերում [19, էջ 116 – նկ. 287, էջ 119 – նկ. 288, էջ 10 – նկ. 290; 7, տախտ.՝ 2, 4, 14, 19, 20; 8, տախտ.՝ 3, 6, 8, 47, 51, 78, 79, 80, 87, 89; 24, էջ 33-35, 92, 108, 118; 16, էջ 42, 43], երբեմն՝ թռչուն-բույս համադրությամբ [21, էջ 61]: Առատորեն պտղակալված նոնաձառերը արմավենիների, ձիթենիների և շուշանաձաղիկների հետ ավետարանական խորանների անբաժան մասն են կազմում: (նկ. 10) [20, էջ 39, 44, 47, 59, 63, 229, 231]

Խորանների մեկնություններում, որտեղ խոսվում է նռան, արմավի, ձիթապտղի և շուշանի մասին, նռան կեղևը, ըստ Ստեփանոս Սյունեցու, խորհրդանշում է Հին կտակարանը, իսկ պտուղների քաղցրությունը՝ Նոր կտակարանը՝ «Իսկ նոնենիքն երեք ստեղծուք ի միում փնջի ելեալ, արինակ բերելով զՀնովն առ Նորս, խորանաւն եւ Կտակարանաւն, դառն կեղեւովն զքաղցրութիւն պտղոյն ի ներքս ամանելով»: [17, 478]

Նուրբ XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայկական պղնձագործական արտադրանքի նմուշների վրա

Վերևում ցույց տրվեց, որ միջնադարյան հայկական քանդակում նուրբ գրեթե միշտ պատկերված է ռեալիստական ոճով, ազատ կերպով: Բացառություն է կազմում միայն Դվինից հայտնաբերված կոթողը: Վերջինիս վրա նուրբ պատկերված է ոճավորված-գծայնացված կերպով. շրջանին ներգծված են մանր շեղանկյունիների կանոնավոր կրկնվող շարքեր, որոնք էլ հենց խորհրդանշում են նռան հատիկները: Այստեղ ռեալիստորեն են պատկերված միայն նռան վարսանդապտղային օրգանները: (նկ. 2)

Նռան պատկերների այսպիսի ոճավորման օրինաչափ է XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի պղնձագործական արտադրանքի համար. այստեղ դրանք ճշգրիտ կերպով կրկնում են Դվինի քանդակի պատկերը [1, էջ 136-138]: Օրինակ՝ Հայաստանի պատմության թանգարանի Ա-7686դ

(նկ. 11), Ա-11572/300 (նկ. 12) և Ա-11572/301 (նկ. 13) ավսենների, Ա-7936/29 կաթնամանի (նկ. 14), Հայոց ազգագրության թանգարանի N 5688/42 ավսեի (նկ. 15) և N 5688/48 ավսե-մատուցարանի (նկ. 16) ինչպես նաև՝ N 8225/16 (նկ. 17) ավսեի շրթին:

ՀՊԹ Ա-11572/300 և Հայոց ազգագրության թանգարանի N 8225/16 ավսենների շուրթերին նույնը պատկերված է մեկական ճյուղով և պտղով (նկ. 12, 17), մյուս բոլոր դեպքում պատկերված է նռան ծառը՝ երեքական ճյուղերով, յուրաքանչյուր ճյուղին՝ մեկական պտղով, որոնք ունեն նույն ոճավորումը, ինչ Դվինի քանդակի վրա՝ շրջանին ներգծված մանր շեղանկյունիների կանոնավոր-կրկնվող շարքեր, որոնք խորհրդանշում են նռան հատիկները և ռեալիստական ոճով պատկերված վարսանդապտղային օրգաներ: Այստեղ, թերևս, միակ տարբերությունն այն է, որ Դվինից հայտնաբերված կոթողի վրա նույնը պատկերված է քիչ ձգված-երկարած, ինչը պայմանավորված է այն մակերեսով, որտեղ պատկերված է նույնը:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Հայոց ազգագրության թանգարանի N 5688/1 (նկ. 18) և Հայաստանի պատմության թանգարանի Ա-3579 սինիներին պատկերված նռերը (նկ. 19): Նկար 18-ում նռենիներն «աճում են» սափորից, իսկ նկար 19-ում՝ սափորից և ոճավորված սերմ հատիկից:

Եվս մեկ անգամ նշենք, որ նռերը պատկերված են երեք ճյուղով, յուրաքանչյուրը մեկական պտղով, այսինքն ճիշտ այն ոճով, որով պատկերված են հայկական մանրանկարչության մեջ և մեկնաբանված են խորանների մեկնություններում (տե՛ս վերը՝ «Նույնը հայկական մանրանկարչության մեջ» բաժինը):

Դարձյալ սափորից սկիզբ առնող նռան պատկերներ ենք տեսնում Հայաստանի պատմության թանգարանի Ա-2686 սինու հարդարանքում Այստեղ արդեն տեսնում ենք ոչ թե միահյուղ կամ եռահյուղ, այլ առատորեն պտղակալված նռենիներ՝ յուրաքանչյուր ծառի վրա թվով ինը նույն (նկ. 20): Ոճա-պատկերային առումով այս սինու գեղազարդումը մոտ է Հայոց ազգագրության թանգարանի N 5688/1 սինու գեղար-

վեստական լուծումներին՝ համակենտրոն գեղագարդում, մեկընդմեջ պատկերված նոճիներ և սափորների մեջ աճող նոնենիններ: Հիմնական տարբերությունն այն է, որ Հայաստանի պատմության թանգարանի Ա-2686 սինու հարդարանքում պատկերված են նաև հոգևոր կառույցների պատկերներ, որոնք բնավ չեն խաթարում, այլ ճիշտ հակառակը լիովին համահունչ են նույն վերը նշված խորհրդաբանությանը (հմմտ. նկ. 18 և 20):

Ինչպես տեսնում ենք, վերջին երեք օրինակներում *նուռ զարդանքը հանդես է գալիս սափորի հետ միասին*, ուստի, խնդրո առարկան առավել ընկալելի դարձնելու համար անդրադառնանք հայկական միջնադարյան արվեստում սափորի պատկերագրությանը, ինչպես նաև հայ ժողովրդական ընկալումներում և քրիստոնեության մեջ սափորի խորհրդաբանությանը նույնպես:

Վ. Բդոյանը նշում է, որ «19-րդ դարի սկզբին Հայաստանի որոշ շրջաններում տակավին պահպանված էին թրծված, բայց չօգտագործված կնունը կնոջ երկունքի հովանավոր համարելու հավատալիքները: Սառնադրյուր գյուղում «թղպոտ» համարվող կնոջ երեխայի ծնունդը տեղի էր ունենում գլխատան գետնի մեջ թաղված, չարհալած գամերով պաշտպանված և կախարդված կնունճի մեջ, որպեսզի կարծեցյալ չար ոգի «Թպղին», որ այժի կերպարանքով էր, այդ անոթի միջով անցներ հողին և երեխան մնացական լիներ»: [6, էջ 60]

Ա. Ստեփանյանը, զարգացնելով Վ. Բդոյանի միտքը, նշում է, որ Բարձր Հայքի կանանց գոգնոցների ու հյուսկեն գոտիների ծառապատկերները, որոնք աճում են սափորից, ծաղկամանից կամ մայր հողից, հանդիսանում են զավակի, հետևաբար սափորները՝ մայրհողի-կնոջ արգանդի խորհրդանիշ: [21, էջ 67]

Սափորներն առհասարակ, ինչպես և նուռը, հաճախ են հանդիպում միջնադարյան հայկական եկեղեցիների հարդարանքում, օրինակ, Գեղարդի Կաթողիկե եկեղեցու թմբուկին [21, էջ 16], Ցախացքարի վանական համալիրի գլխավոր Ս. Կարապետ եկեղեցու բեմառեջքին [21, էջ 86, 89], Վարազավանքի (ՀՀ Տավուշի մարզի Վարազավան գյուղից 3,5 կմ հարավ-արևմուտք) արևելյան ճակատի հարդարանքում

[21, էջ 301], Ջուխտակ վանքի (Դիլիջան քաղաքից 3 կմ հյուսիս-արևմուտք) [21, էջ 325] արևմտյան պատուհանի կամարունքի թևերից մեկին: [21, էջ 327] Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ սափորների պատկերումը պատահական չէ և կապվում է հաղորդության կամ մկրտության գաղափարի հետ: [21, էջ 89]

Սափորների պատկերների ենք հանդիպում խաչքարային հարդարանքում: Հ. Պետրոսյանն իր հիմնարար աշխատության մեջ, մանրամասն վերլուծության ենթարկելով «խաչքարային հորինվածքի բաղկացուցիչները» [20, էջ 266-319], նշում է. «Հատուկ ուշադրության են արժանի Հաղպատից և Սանահինից ծագող այն խաչքարերը, որտեղ խաչատակի վարդյակը տեղադրված է ուղղանկյուն «բարձունքի» վրա, իսկ կողքերը քանդակված են երկուսական *նռնաձև սափորներ*: Ավելի քան հավանական է, որ վարպետը պատկերել է եկեղեցական սեղանը (ուղղանկյուն բարձունքը)՝ խաչի (խաչքարի կենտրոնական խաչը), մաղգմա-սինու (վարդյակը), և գինու սկահակի (նռնաձև սափորներ) հետ միասին»: [20, էջ 280]

Սափորների պատկերների ենք հանդիպում հայկական մանրանկարչության մեջ, մասնավորապես՝ լուսանցազարդերում: Մատենադարանի N 7736 ձեռագրի (Մուղնու ավետարան, XI դ. կեսեր) NN 4բ, 6բ և 8բ թերթերի խորանների երկու կողերում պատկերված են մեկական սափորից սկիզբ առնող բուսանախշեր: [23, շ. 142, 144, 147. 24, շ. 60] Նմանատիպ զարդահորինվածք ենք տեսնում Մատենադարանի N 3033 Ավետարանի N 110ա թերթում: Այստեղ սափորից սկիզբ առնող կենաց ծառն ավարտվում է խաչով: [24, շ. 107] Պատկերագրական նույն սկզբունքն ենք տեսնում Մատենադարանի N 6305 ձեռագրի NN 72ա, 81ա, 128ա և 221ա թերթերում: [18, էջ պատկ.՝ 27, 28, 29, 30]

«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» ծաղկագարդ կամ պտղատու ճյուղերի պատկերները, որոնք ավարտվում են խաչերով: [4, էջ 758; 3, էջ 419]

Նռան ոճավորված պատկերներ ենք տեսնում Սարդարապատի Հայոց ազգագրության թանգարանի N 7013 դասական վիշապագորգի հարդարանքում: (նկ. 21) Նռան պտուղ է պատկերված 1910-1912 թթ. Լոռվա Օձուն գյուղում Անաստասիա Խարազյանի գործած «Խորան» գորգի « ողնաձև կամարի գազաթին» (նկ. 22):

Սափորներից են աճում Սարդարապատի հայոց ազգագրության թանգարանի գորգերին պատկերված ծառանախշերը [10: 11: 12: 13: 14: 15 /ՀԱԹ գորգեր/], որոնք, ի դեպ, իրենց պատկերման ոճով մոտ են Հայաստանի պատմության թանգարանի Ա-2686 սինու վրա պատկերված նոնենիներին (նկ. 22) [2, էջ 261]

Ի մի բերելով կարող ենք վստահաբար նշել, որ բերած օրինակներում, չնայած պատկերագրական մասնակի առանձնահատկություններին, ինչն ինքնին օրինաչափ է և բխում է առաջին հերթին նյութի որակներից, սափոր-ծաղկամաններն ու դրանցում աճած նոնենիները կրում են նույն իմաստը և պատահական չէ, որ նռան հետ միասին հանդես են գալիս կոնկրետ թեմատիկ զարդահամալիրներում:

Եզրահանգում

Ավարտելով նշենք, որ

ա) նուռը (նուռ-զարդանախշը, նռանախշը), չնայած մասնակի ընդհատումներին, միշտ իր ուրույն տեղն է ունեցել հայկական զարդարվեստում և իր բազմազան ոճավորումներով առկա է հայ ժողովրդական արվեստի տարբեր ճյուղերում,

բ) նռան/նուռ զարդանախշի խորհրդաբանությունը մասնակի փոփոխություննեով հանդերձ, իր կայուն բովանդակությունն ու իմաստաբանական խորքն է ունեցել հայ ժողովրդական ընկալումներում և քրիստոնեական մշակույթում,

գ) XIX-XX դարասկզբին հայ ավանդական կենցաղում գործածվող պղնձե սպասքի նմուշների վրա նռան պատկերագրությունը և

խորհրդաբանությունը լիովին համահունչ է հայ ժողովրդական արվեստի այլ ճյուղերում գոյություն ունեցող իմաստաբանական դրսևորումներին և հենց այս տեսանկյունից էլ հանդիսանում է ազգային ինքնության բնորոշ դրսևորումներից մեկը:

Օգտագործված գրականություն

1. Ասատրեան Ա. *Հայոց ազգագրության թանգարանի պղնձե առարկաների գեղագարդման ընդհանուր բնութագիրը (Հիմնական զարդանախշերը, զուգահեռները, խորհրդիմաստը)* // Հայկազեան հայագիտական հանդես, Հ. ԼԶ, Պէյրուք, 2016, էջ 125-150:
2. Ասատրեան Ա. *Սինիները հայոց աւանդական կենցաղում (գործառոյթը, գեղագարդումը, խորհրդիմաստը)* // Հայկազեան հայագիտական հանդես, Հ. ԼԸ, Պէյրուք, 2018, էջ 253-266:
3. Աւանեսեան Լ. «Ժողրան» գորգի մի նմոշի ուսումնասիրութիւն // Հանդէս ամսօրեայ: Վիեննա, 1999, թիւ 1-12, էջ 413-432:
4. Ավանեսյան Լ. «Ժողրան» գորգի քրիստոնեական խորհուրդը // Աստվածաշնչական Հայաստան, Երևան, 2005, էջ 756-761:
5. Ավետիսյան Թ. *Բուսական տարրերը հայկական միջնադարյան եկեղեցիների արտաքին հարդարանքում* // Բանբեր Մատենադարանի, Հ. 27, Երևան, 2019, էջ 296-308:
6. Բդոյան Վ. *Հայկական աղանաններ*: Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, 164 էջ:
7. Դուռնովո Լ. *Հայկական մանրանկարչություն*: Երևան, «Հայաստան» հրատ, 1967: 234 էջ:
8. Դուռնովո Լ. *Հայ ձեռագրային զարդանկարչություն*: Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1978, 230 էջ:
9. Հակոբյան Չ., Միքայելյան Լ., Ասրյան Ա., Ավետիսյան Թ. *Հայաստանի 12-14-րդ դդ. խոնարհված և քիչ ուսումնասիրված կեղեցական կառույցների քանդակային հարդարանքը*: Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2023, Մաս առաջին: 356 էջ:
10. ՀԱԹ, 918/1:
11. ՀԱԹ, 1246:

12. ՀԱԹ, 6938/80:
13. ՀԱԹ, 7228:
14. ՀԱԹ, 7663:
15. ՀԱԹ, 7858:
16. Հարությունյան Ա., Սիմոնյան Ա. «Ջորավոր» Ավետարանը, Երևան, «Նահապետ» հրատ., 2016, 64 էջ:
17. Ղազարյան Վ. Մեկնությունը իտրանաց, Մայր Աթոռ. Էջմիածին, 2004, 478 էջ:
18. Միրզոյան Ա. Հայկական մանրանկարչություն. Գրիգոր Տաթևացի և Անանուն Սյունեցի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1987, 165 էջ:
19. Մնացականյան Ա. Հայկական զարդարվեստ, Երևան, «ՀՍՍՌ ԳԱ» հրատ., 1955, 647 էջ:
20. Պետրոսյան Հ. Խաչքար (ծագումը, գործառնությունը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը), Երևան, «Փրինթինֆո» հրատ., 2008, 394 էջ:
21. Ստեփանյան Ա. Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (ծիսային, գունային և նշանային համակարգեր) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Հ. 22: Երևան, 2007, էջ 46-85:
22. Ստեփանյան-Ղանդիլյան Ն. Նռան հնարուարանական և էթնոքուարանական ուսումնասիրությունը Հյաստանում // Հարիտու, Հ. 1, Երևան, 2014, էջ 358-375:
23. Измайлова Т. Армянская миниатюра XI века. Москва: Изд.-во "Искусство", 1979, 240 с.
24. Казарян В., Манукян С. Матенадаран. Армянская рукописная книга VI-XIV вв. Москва: Изд.-во "Книга", 1991, Том 1, 282 с.





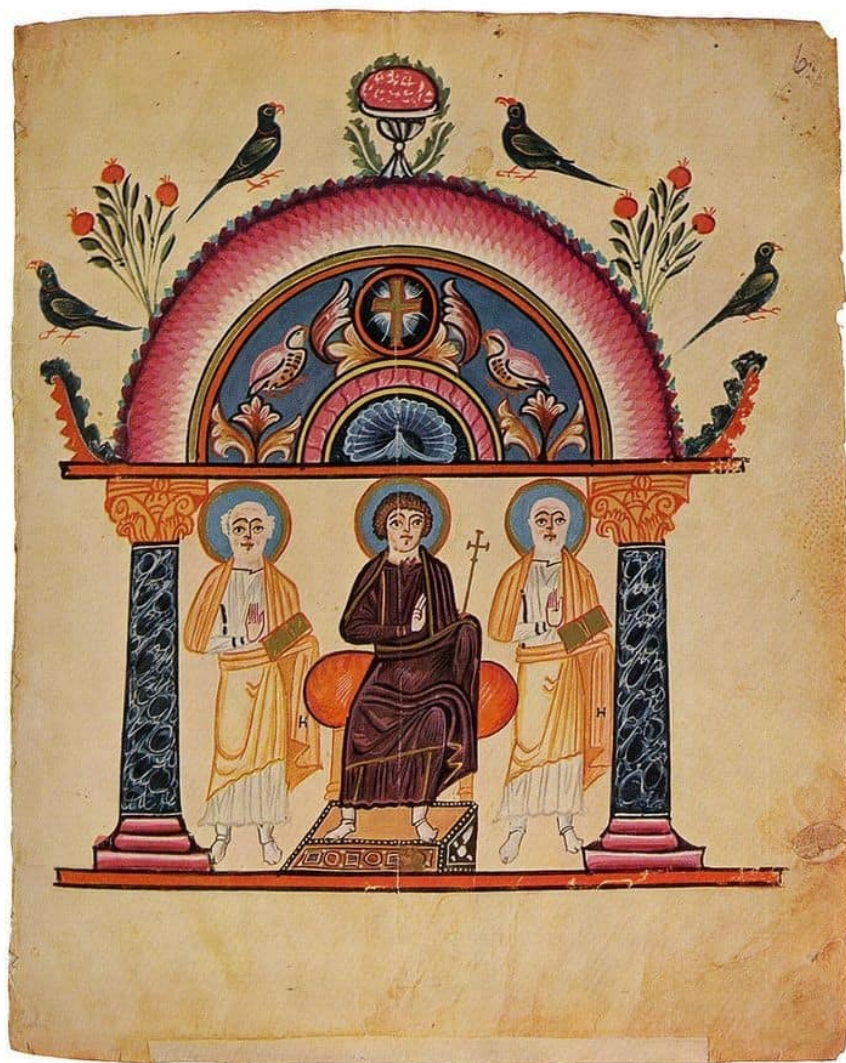
ԲՊՊԹ N 1687

Ձվաբրնոց: Տաճարի որմնակամարների նշան և խաղողի քանդակներ, 7-րդ դ.:
Լուսանկարիչը Թորոս Թորամանյան 18x24 սմ

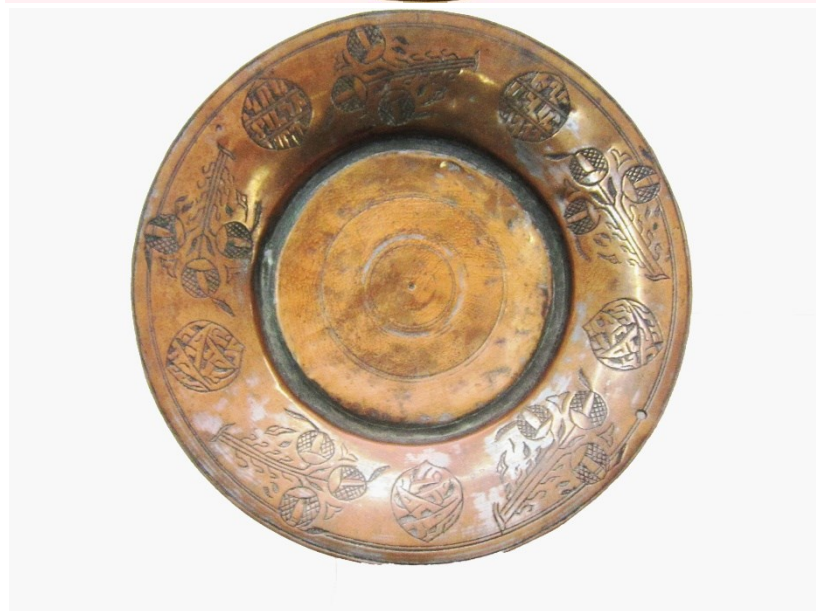


















նկ.52



Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Ասատրյան Արտակ Տարիելի, Հայաստանի պատմության անգարանի
Ազգագրության բաժնի վարիչ, Հայաստան
Էլ. հասցե՝ sardarapatasatryan@gmail.com

Artak Tariel Asatryan, Armenia, Head of the Ethnography Department of the History
museum of Armenia
e-mail: sardarapatasatryan@gmail.com

Асатрян Артак Тариелович, Заведующий отдела этнографии Музея истории
Армении, Армения
эл. Адрес: sardarapatasatryan@gmail.com