

Արտակ Ասատրյան

Հայաստանի պատմության թանգարան
sardarapatasatryan@gmail.com

ԽՈՐԱՆԱԶԱՐԴ ՍԻՆԻՆԵՐ* (ըստ ՅԱԹ¹, ՅՊԹ², ԵԶՊԹ³, ԿԵԹ⁴ և ԴԵԹ⁵ նյութերի)

Հիմնաբառեր. խորան, թռչնանախշ, կենդանանախշ, մանրանկարչություն, գորգ, քանդակ, պատկերագրություն:

Մուտք

Մեր նախորդ աշխատանքներում Հայոց ազգագրության և Հայաստանի պատմության թանգարանների հավաքածուների հիման վրա անդրադարձել էինք 18–20-րդ դարակազմով թվագրվող հայկական պղնձե սինինների գեղագարդմանն ու գործառույթներին՝ արժևորելով դրանք որպես ժամանակի գեղարվեստական մետաղամշակության ինքնատիպ նմուշներ (Ասատրյան 2012, 139–143; Ասատրյան 2018, 253–266; Ասատրյան 2022, 8–20):

Շարունակական ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ կարելի է առանձնացնել սինինների մի խումբ, որոնց գեղագարդումը նույնպես եռանկյուն է⁶, սակայն ունի ուղղաձիգ (վերև-ներքև) առանցք, պատկերագրական ուրույն և հստակ ոճ: Խոսքը խորանազարդ սինինների մասին է, որոնց պատկերագրական ուսումնասիրությանն է նվիրված սույն աշխատանքը:

Մինչ բուն նյութին անցնելը անդրադառնանք **խորան** (այստեղ և հետո ընդգծումները հեղինակինն են) բառերի ստուգաբանությանն ու խորհրդարանությանը, որովհետև, ինչպես կտեսնենք ուսումնասիրության ընթացքում, պատկերագրական վերլուծության ենթարկված նյութը սերտորեն փոխկապակցված է

* Ստացվել է 29.03.2024, ուղարկվել է գրախոսման 06.04.2024, ընդունվել է տպագրության 01.07.2024:

- 1 Մարդարապատի հերոսամարտի հուշահամալիր, Հայոց ազգագրության և ազատագրական պայքարի պատմության ազգային թանգարան:
- 2 Հայաստանի պատմության թանգարան:
- 3 Երևան քաղաքի պատմության թանգարան:
- 4 Կապանի երկրագիտական թանգարան:
- 5 Դիլիջանի երկրագիտական թանգարան-պատկերասրահ:
- 6 19–20-րդ դարակազմի հայկական ավանդական կենցաղում լայն տարածում ունեցող պղնձե սինինների գեղագարդման սկզբունքների մասին տես սույն աշխատանքի՝ «19–20-րդ դարակազմի հայկական պղնձե սինինների ընդհանուր բնութագիրը» բաժնում:

հայ ժողովրդական արվեստի այլ ճյուղերի՝ մասնավորապես հայկական մանրանկարչության մեջ, ինչպես նաև քանդակում ու գորգարվեստում լայն տարածում գտած խորանագարդերի հետ:

Ներածություն

Խորան բառը հայերենում բազմաթիվ իմաստներ ունի՝ 1. վրան, տաղավար, 2. տուն, բաժին, հարկաբաժին, 3. դահլիճ, կամարածն դահլիճ, 4. կամար, երկնքի կամար, 5. տաճարի սեղան, պատարագարան, սեղան, եկեղեցի, եկեղեցու բն, որի վրա կանգնած է պատարագի սեղանը (Մալխասեանց 1944, 290; Սուրբհայյան 1967, 272; Աճառյան 1973, 406; Աղայան 1976, 602; Ճերեճեան, Տոնիկեան 1992, 864; Սուրբհայյան 2009, 439; Ջահուկյան 2010, 343; Свирин 1939, 28):

Նախապես **խորան** բառը կրել է **վրան** իմաստը և կապված է եղել Սինայի լեռան վրա կառուցված Մովսեսի սուրբ վրանի աստվածաշնչյան գաղափարի հետ: Այն կարևոր տեղ է զբաղեցնում մեկնողական տեքստերում, որտեղ հայ միջնադարյան հեղինակները զանազան աստվածաշնչյան դրվագներ են վկայակոչում՝ զուգահեռներ անցկացնելով քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարի և Հին կտակարանի պատկերների միջև: Հովհաննես Օձնեցին (8-րդ դ.), ըստ որի եկեղեցու Հիմքերը հին կտակարանից են սկիզբ առնում, նշում է եկեղեցու բաժանումը երեք հիմնական մասի՝ **գավթի**, **տաճարի** և **խորանի**՝ մեկնաբանելով տվյալ բաժանումը Նոյյան տապանի կառուցվածքի երեք բաղկացուցիչ մասերով՝ **ներքնահարկով**, **միջնահարկով** և **վերնահարկով**: Մեկ այլ տեղում հեղինակը Սուրբ Երրորդության ներկայությամբ նշանավորված եկեղեցու խորանամասը համեմատում է Աբրահամի վրանի հետ, ուր, ըստ Աստվածաշնչի, Աստված մտավ իր երկու հրեշտակների հետ: Գրիգոր Նարեկացին (10-րդ դ.) նույն նպատակով օգտագործում է **տաղավար** բառը, որը Հովհաննես Օձնեցու և Գրիգոր Մագիստրոսի (11-րդ դ.) կողմից օգտագործվում է նաև աստվածաշնչյան Սինա լեռան վրանի ներսում տեղադրված Ուխտի Տապանակը նշելու համար (Ամիրխանյան 2004, 149–150):

Խորանները լայն տարածում ունեն հայկական ճարտարապետության (Азатян 1987; Հարությունյան, 1992) ու մանրանկարչության մեջ (Свирин 1939, 28; Измайлова 1979, 12–17, 21–33, 40–47, 68–70, 113–114; Казарян, Манукян 1991, 28–36, 44–48, 54–55; Ղազարյան 2004), գորգարվեստում (Մխիթարյան 2016, 53–65; Գանցհորն 2013, 481–510, Ավանեսյան 2020, 17–21) ու խաչքարային հորինվածքում (Պետրոսյան 2007, 266–268):

Խորաններն ու խորանագարդերն իրենց ուրույն գեղարվեստական լուծումներն են գտել 19–20-րդ դարերով թվագրվող հայկական պղնձե սինիների վրա, ուստի անդրադառնանք դրանց առավել մանրամասն և հանգամանալից:

19–20-րդ դարակազմի հայկական պղնձե սինիների ընդհանուր բնութագիրը

Հայկական պղնձե սինիներին բնորոշ է հիմնականում համակենտրոն-եռամաս գեղագարդումը, որն ունի հետևյալ կառուցվածքը՝ կենտրոնական հորին-

վածք, դրան հաջորդող կենտրոնաձիգ կամ շուրջանակի (կամ՝ երկուսը միասին) լայն զարդագոտիներ և զարդահամալիրը եզրափակող ամբողջականացնող զարդերից, որը մեծամասամբ անցնում է անմիջապես սինու իրանի մոտով (Ասատրեան 2018, 253–266):

Ըստ գեղագարդման սինիները լինում են 1. բոլորովին անզարդ⁷, 2. մասամբ (միայն կենտրոնը և անմիջապես իրանին հարող հատվածը)⁸ կամ 3. ամբողջովին (ամբողջ մակերեսը) գեղագարդված⁹: Ըստ ոճապատկերային առանձնահատկությունների՝ սինիներն ունենում են հիմնականում համակենտրոն գեղագարդում (Ասատրեան 2018, 253–266), հազվադեպ՝ առանձին թեմատիկ պատկերներով (Ասատրեան 2022, 8–20):

Անկախ գեղագարդման ոճա-պատկերային առանձնահատկություններից, 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբին հայոց ավանդական կենցաղում գործածվող պղնձե սինիները պատրաստվում էին կոման (երբեմն նաև դրոշմադրվագման), փորագրման եղանակով, այնուհետև անագապատվում: Դրանք ունեն տարբեր չափեր՝ համապատասխան գործառույթներով՝ օգտագործվելով որպես ավսե, մատուցարան և սեղան (Ասատրեան 2018, 253–266):

Հաճախ այս սինիները, ինչպես և նշված ժամանակաշրջանի պղնձագործական արտադրանքն ընդհանրապես, ունենում են արձանագրություններ և թվագրում, որոնցով հնարավոր է դառնում իմանալ առարկայի պատրաստման վայրն ու ժամանակը, երբեմն՝ նաև նվիրատուին (Մուշեղյան, 1964, 127–149; Մուշեղյան 2010, 34–54; Հարությունյան, Խուդանյան 2016, 137–151; Հարությունյան, Բաբաջանյան 2019, 139–151; Հարությունյան 2019, 181–203): Նշենք նաև, որ պղնձե սինիները շատ հարգի էին: Դրանցով սեղան էին դնում ընտանիքի ավագ անդամների կամ հյուրերի համար (Марутян, 1989, 106):

Խորանագարդ սինիների գեղագարդման ընդհանուր բնութագիրը

Խորանագարդ սինիներ են պահվում Սարդարապատի Հայոց ազգագրության թանգարանի (նկ. 1, 2), Հայաստանի պատմության թանգարանի (նկ. 3), Կապանի (նկ. 4), ինչպես նաև՝ Դիլիջանի (նկ. 5) երկրագիտական թանգարանների հավաքածուներում: Եվս մեկ սինի, որի ուսումնասիրությանը կանդրադառնանք սույն աշխատանքում, գտնվում է Ս. Վարդանյանի անձնական հավաքածուում (նկ. 6)¹⁰:

7 ՀՊԹ–Ա-9516/3, ՀԱՊԹ–5130/12, 8228/8, ԵՔՊԹ–ՄՄ-2525/2, ՄՄ-2740/2 և այլն:

8 ՀՊԹ–Ա-4278, Ա-5961, Ա-8650, Ա-10812/2, ՀԱՊԹ–5935, 7563 և այլն:

9 ՀՊԹ–Ա-2676, Ա-2677, Ա-2678, Ա-2680, Ա-7594/39, Ա-7594/66, Ա-7851/8, Ա-7851/47, Ա-7867/30, Ա-8276/23, Ա-8276/36, Ա-8276/46, Ա-8529, Ա-10640/16, Ա-11482, ՀԱՊԹ–203/2, 902/2, 992, 1327/2, 2339, 3156/3, 4288/3, 5688/1, 5688/2, 6437, ԵՔՊԹ–ՄՄ-2082, ՄՄ-2785/3, ՄՄ-3403 ԴԵԹ – Ա-176, Ա-177, Ա-497 և այլն:

10 Շտրիակալություն Հայաստանի պատմության թանգարանի Ազգագրության բաժնի գիտաշխատող Լ. Ավանեսյանին՝ սինու մասին հայտնելու և ընթացիկ աշխատանքներին մեծապես աջակցելու համար: Շտրիակալություն Ս. Վարդանյանին՝ սինին տրամադրելու և լրացուցիչ տեղեկությունների համար:

Գեղազարդման հիմնական՝ կենտրոնական հատվածը, զբաղեցնում են խորանները: Կենտրոնի խորանն ավելի մեծ է, կողքինները՝ ավելի փոքր: Ընդհանուր առմամբ այն կրկնում է հայկական եկեղեցիների ավագ խորանն ու ավանդատները (Օրմանեան, 1979, 136–137; Օհանջանյան և այլք, 2006, 93, Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, 2002, 441):

Խորանների վերևում պատկերված են թռչուններ (աղավնի, սիրամարգ, փափան, աքաղաղ, կաքավ, կեռնեխ, և այլն), երկնային մարմիններ (արև, լուսին, աստղեր և այլն), բույսեր (տարբեր տեսակի ծառեր, թփեր), որ բնորոշ է հայկական մանրանկարչության (Измайлова 1979, 46; Մաթևոսյան 1997, 254; Ղազարյան 2004, 217–235), խաչքարային (Պետրոսյան 2007, 266–299) ու տապանաքարային (Պետրոսեան 2000, 446) արվեստի պատկերագրական ավանդույթներին:

Խորանների ներքևում բուսական և կենդանական, առավելապես պտղաբերություն կամ ծոռղ գույզ խորհրդանշող հորինվածքներ և զարդագոտիներ կան, որոնք նույնպես բնորոշ են հայկական զարդարվեստին (Մնացականյան 1955, 209–250):

Զարդահամալիրները եզրափակում են կետագծանախշ նեղ զարդերիզները, որոնք անցնում են անմիջապես սինիների իրաններին կից՝ կարծես շեշտելով եռամաս հորինվածքների մեկ ներդաշնակ ամբողջություն լինելը (տես նկ. 1, 2, 3, 4, 5): Բացառություն է նկար 6-ում պատկերված սինին, որտեղ զարդահամալիրը եզրափակում է լայն զարդագոտին: Այն կազմված է հավասար հեռավորության վրա փորագրված եռաշար երկրաչափականացված բուսանախշերով բաժանաբարներից և դրանց միջոցով ստեղծված ազատ տարածություններում ժամացույցի սլաքի հակառակ ուղղությամբ մեկական ձկան պատկերներից:

Պատկերագրական համեմատական վերլուծություն

Խորանների կառուցվածքը, սյուները և կամարաղեղները

Անդրադառնանք վերը ասվածին՝ կոնկրետ առարկաների օրինակով և հնարավորինս մանրամասն:

Նկար 1-ում, 2-ում և 6-ում պատկերված սինիների կենտրոնական խորաններն ավելի մեծ են, քան եզրայինները և այս տեսանկյունից, ինչպես վերը նշվեց, հիշեցնում են հայկական եկեղեցու Ավագ խորանն ու ավանդատները:

Նկար 3-ում և նկար 5-ում սինիների կենտրոնական խորանները շեշտված են կամարաղեղներն ավելի մեծ պատկերելու միջոցով:

Նկար 2-ում և նկար 5-ում խորանների կամարները «նստած են» քիվերին (քովթար, արխիտրավ – Ղազարյան 2004, 37, 68, 73, 76), ինչը նույնպես բնորոշ է հայկական և մասնավորապես՝ կիլիկյան շրջանի մանրանկարչությանը (Измайлова 1979; Казарян, Манукян 1991, 89–216; Ղազարյան 2004): Հատկապես ուշագրավ է նկար 5-ում պատկերված սինու խորանների ձևավորումը, որն այս առումով մեծ նմանություններ ունի մասնավորապես Հաղպատի Ավետարանի (1211 թ., Մատենադարան 5288) Ա-Բ կանոնների խորանների համապատասխան մասի ձևավորման հետ (Ղազարյան 2004, նկ. 41):

Բացառություն է կազմում նկար 4-ում պատկերված սինին, որի խորաններն իրար հավասար են և հիշեցնում են հայկական եկեղեցիների արտաքին խուլ-դեկորատիվ կամարաշարերի կամ եկեղեցական վարագույրների պատկերագրությունը (տես նկ. 4): Ուշագրավ է, որ Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվող եկեղեցական վարագույրը (Ա 1990) նույնպես հնգախորան է, և բոլոր խորաններն իրար հավասար են:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում խորանների սյուները:

Մաշտոցի անվան Մատենադարանի N3793 ձեռագրի (1053 թ. Ավետարանի) մասին խոսելիս հեղինակը նշում է, որ «առաջին խորանի սյուները հարդարված են ռիթմիկ շարք կազմող խաղողի ողկույզներով (թերթ 1բ), իսկ երկրորդ խորանի սյուների հարդարանքը մշակված է քարի տեսքով (թերթ 2ա) (Измайлова 1979, 113)»:

Վախթանգ-Տանգիլի (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռագիր N378) ավետարանի խորանների մասին խոսելիս հեղինակը նշում է, որ թրծված աղյուսի բացշագանակագույն լայն սյուները՝ կարմիր փայլուն ցուլքերով, հիշեցնում են ճարտարապետությունից եկող մարմարյա նախատիպերը (Հակոբյան, 1989, 40, XIII–XIV):

Նույն մոտեցումն ենք տեսնում Էջմիածնի ավետարանի վերաբերյալ. հեղինակները նշում են, որ դրանց համաձայնության տախտակների խորանների սյուների ձևավորումը քար են հիշեցնում: Դրանք մարմարանման են (Казарян, Манукян 1991, 29):

Հատկանշական է, որ նկար 1-ում խորանների սյուներն ու կամարաղեղները, իսկ նկար 3-ում սյուները և միայն կենտրոնական խորանի կամարաղեղն ունեն նույն ձևավորումը և այս տեսանկյունից ընդհանրություններ ունեն Էջմիածնի Ավետարանի համաձայնության տախտակների խորանների սյուների ձևավորման հետ (Казарян, Манукян 1991, 30, 33, 35, 39):

Նկար 3-ում երկու եզրային կամարաղեղները հարդարված են մանր կետագնդիկներով: Նմանատիպ կետագնդիկներով են զարդարված նկար 4-ում պատկերված սինու խորանների սյուները և կամարաղեղները (հմմտ. նկ. 3, 4), ինչն իր հերթին ընդհանրություն ունի Էջմիածնի ավետարանի N 1բ, 2ա, 5բ և 6ա թերթերի խորանների սյուների գեղարվեստական ձևավորման հետ (Казарян, Манукян 1991, 30, 33, 34, 35, 39):

Նկար 5-ում պատկերված սինու խորանների սյուները բուսանախշ են: Բուսանախշ է նաև դրանց ներքևի հատվածում գտնվող հորիզոնական զարդագոտին: Նույն մոտեցումն ենք տեսնում նաև նկար 6-ում պատկերված սինու ստորին հատվածը խորաններից բաժանող զարդագոտում: Նշենք, որ այս զարդագոտին բնորոշ է 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի պղնձագործական արտադրանքին¹¹ և

11 ՀՊԹ-Ա-2418-ջրխմիկ, Ա-7594/96-մաձնաման, Ա-2678-սինի, Ա-8670/35-դույլ՝ բաղնիքի, 8057/105-սկահակ, Ա-9642/2-ջրխմիկ, Ա-9368/15-ջրխմիկ, Ա-9910/2-ջրխմիկ, Ա-10300/17-ջրխմիկ, Ա-8088-կաթնաման, 10209/5-սկահակ, ԵՔՊԹ-ՄՄ-208-ջրխմիկ, ՄՄ-229-դույլ, ՄՄ-412-ջրխմիկ, ՄՄ-604-դույլ, ՄՄ-1971-ջրխմիկ, ՄՄ-1973/1-դույլ, ՄՄ-2870/4-դույլ, ՀԱՊԹ-163/6-ջրխմիկ, ՀԱՊԹ-264/9-ջրխմիկ, ՀԱՊԹ-5944/2-ջրխմիկ, ՀԱՊԹ-1006/6-ջրխմիկ, ՀԱՊԹ-2624/2-ջրխմիկ:

հանդիպում է դեռևս 11–13-րդ դարերով թվագրվող բուրվառների վրա (Հակոբյան 1981, 36–42; Հակոբյան և այլք 2005, 671–676)¹²:

Նկար 2-ում պատկերված սինու խորանների պլաները, կարելի է ասել, միջանկյալ տեղ են զբաղեցնում վերը նշված գեղարվեստական լուծումների միջև, ճիշտ ենք համարում նշել, որ դրանք երկրաչափականացված բուսազարդեր են: Այստեղ էլ նշենք, որ հայկական մանրանկարչության մեջ պատկերվող խորանների պլաները երբեմն ունեն բուսանախշ գեղարվեստական լուծումներ (Измайлова 1979, 113; Հակոբյան 1989, 54, 55; Ղազարյան 2004, նկ. 45, 46, 47, 49, 50, 53, 54), որոնք ընդհանրություններ ունեն պղնձե առարկաների խորանների պլաների ձևավորման հետ:

Խորանների ներքին հարդարակնքը

Ջահերը

Նկար 1-ում, 3-ում, 4-ում և 6-ում ներկայացված սինինների խորաններից յուրաքանչյուրում պատկերված է գմբեթարդից կախված ջահը:

Նկար 1-ում և 3-ում ջահերը պատկերված են առավել գծայնացված-ընդհանրացված: Նկար 4-ում ջահերը պատկերված են հետևյալ կերպ. յուրաքանչյուր խորանի գմբեթարդից կախված է բազմաթերթ շրջան, որոնցից յուրաքանչյուրի ներսում պատկերված է յոթական մանր շրջանակ՝ հետևյալ դասավորությամբ՝ կենտրոնում մեկ շրջանակ, շուրջը՝ վեցական: Առավել ուշագրավ է Ս. Վարդանյանի անձնական հավաքածուում գտնվող սինու կենտրոնական խորանի ջահը (նկ. 6), որի վրա պատկերված է վեց մոմ:

Նկար 2 և 5-ում սինինների դեպքում ջահը պատկերված է միայն կենտրոնական խորաններում: Ընդ որում, այստեղ ջահերը պատկերված են ավելի «ժամանակակից ոճով», իսկ նախորդ տարբերակներում (տես նկ. 1, 3, 4) խորաններից կախված ջահերը հիշեցնում են այժմ էլ հայ եկեղեցում գործածվող ջահերը, որոնք հայտնի են դեռ միջնադարից (Առաքելյան 1958, 163–166; Հակոբյան 1981, 26–27; Զոհրաբյան 2021, 113–120):

Մանահինի վանքին պատկանող ձեռագրերից մեկում (Բոթուկ՝ Մատենադարանի ձեռ. N 3031, էջ 50–53) հիշատակվում է այդ վանքի Կաթողիկե և Աստվածածին եկեղեցիները զարդարող երկու ջահերի մասին, որը հարկ ենք համարում մեջբերել ամբողջությամբ. «Կաման ամենագարին Աստուծոյ ես՝ Գուրգէն թագաւոր, շահնշահի որդի Աշոտոյ Ողորմածի, ազգէ Բագրատունի, յիշե[ա]լ զմեղս իմ և առաջի մտաց իմոց ունենալով զահեղ դատաստանին, և ետու առնել ի հալալ գոյից իմոց **ջահ մի՝ ունելով յինքեան կանթեղս 6 (100) և երկոտասան (12)** զի որպես հովվելով արեգակն ի ծիրանոյ յերկնից և զդէմս ի յերկիր ունելով և պայծառացուցանելով զսայ ըստ նմին արինակի և **ջահս այս ճախր առեալ ի գմբեթ կաթողիկէիս** և ոչ զդէմս ի վայր դարձուցանելով և կամ հեղելով զձեթն, այլ ի պայծառութիւն և լուսաւորութիւն սուրբ կաթողիկէիս:

12 ՀՊԹ բուրվառներ NN 123/1321, 653, 1031, 1265:

Եվ ապա չափաոր ջահ մի այլ, անուն սրբոյ քառասնիցն. **ունելով յինքեանս կանթեղս ի թվոյ նոցա: Եւ արդ բերելով զմանաութիւն լուսնի, զի որպէս լուսինն ի գիշերի ծագէ, և խոնաւ ճառագայթիւք իւրովք հասուցանէ զպտուղ երկրի, նաև ուղեկցութիւն ճանապարհորդացն, այլև ի մխիթարութիւն այնոցիք, որ թիավարեն ի վերա ամենի արեաց ծովուն, այսպիսի արինակավ ջախս այս պայծառացուցանէ զաւիթ զսուրբ Աստուածածնիս և զսուրբ կաթողիկէիս Սանահնոյ ի ծնաւոց ինոց, զերեզմանատանս Բագրատունեաց, որ են տեղի հասուն և կատարեալ առնելով զպտուղն հոգւոյն այլ և ճանապարհ արարան ի վերին կայեանս և շաւիղ որ անցուցանէ ընդ(հ) որ ի ժամ սուկալի և միսն ի մէջ գիշերի, ի լուսաւորութիւն սրբոցս և ի պայծառութիւն մանկանց նոր սիովնի և Քրիստոսի փառք յաիտեանս ամէն» (Ղաֆաղարյան 1957, 43; Հակոբյան 1981, 26):**

«Շատ ճիւղերով աշտանակներ կը կոչուին ջահ, նաև երբ տեղ մը դրուելու ձևով ու պատուանդանով են: Բայց այժմ այդ անունը կը տրուի եկեղեցիներու մէջ առաստաղէն կամ կամարներու երկաթներէն կախուած աշտանակներու, որ կը զարդարեն տաճարին ներսի կողմը և որոնց մէջ **3-էն մինչև 100-է արելի մոմ ունեցողներ կան:** Ասոնց հնագոյն ու ընդհանրացած տեսակն է ապակիի կտորներն իրարու կցելով շինուածները: Քիչ չեն նաև պղնձէ կամ ապակիէ ու պղնձէ խառն շինուած ջահեր, **ևս և նոր ճաշակով ու արհեստով շինուած ջահեր երբեմն եկեղեցիներու մէջ կը տեսնուին ու դիտողութեան տեղի չեն տար»** — գրում է հեղինակը (Օրմանեան 1979, 177):

Մաշտոցի Մատենադարանի N 6342 ձեռագրի 8բ թերթում պատկերված եկեղեցու ոլորահյուս երեք սյուներն ավարտվում են խաչվող կամարներով, որոնք իրենց վրա կրում են խաչով պսակված գմբեթը: Եկեղեցու երկու կողմում պատկերված է երկուական մոմ, որոնցից երկուսը հյուսածո սյուների կողքին են՝ ոճավոր պատվանդանների վրա, իսկ մյուս երկուսը, որոնք խաչակերպ են, պատկերված են գմբեթի երկու կողմերում: Մինևնայն գմբեթի հովանու ներքո՝ մահիկածն պատվանդանին, ևս երկու վառվող մոմ է պատկերված: Պատկերի ներքևում կարդում ենք. «Այս նորս է մեր եկեղեցի **պայծառացեալ երեքլարեան ջահիւք և լապտերաւք»** (Ենոքյան 2021, 72): Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում պահվող N 697 ավետարանի մի մանրանկարում տաճարիկի (տեմպլետտո) գմբեթից կրկին երեք լարով կախված է երկու անոթ (Գրիգորյան 2012, 180–181), որոնք իրենց պատկերման ձևով և ոճով նման են Մաշտոցի Մատենադարանի N 6342 ձեռագրի 8բ թերթում պատկերված ջահերին:

Խորանների մեկնություններում Ստեփանոս Մյունեցին գրում է. «**Ձիթենիքն, որ յաջմէ և յահեկէ կացեալ սեղանոյն, արտաքոյ խորանին պտղաւետեալ զձէթ լուսոյն, որ յաիտենից արդարոցն պայծառութիւն»** (Ղազարյան 2004, 264): Փիլոն Եբրայեցու Ելից գրքի մեկնության մէջ կարդում ենք. «Բայց բարիոք և անմրտուն՝ ի մաքուր և ի պարզեալ նիւթոյն պատրաստութիւն, քանզի յարմարեալ և վայելուչ, լուսաւոր և պայծառ ամենայն իրիք լինել, որ ինչ մի անգամ ի սուրբսն

էր, և մանաւանդ որ **առ ‘ի լոյսն պատրաստեալ էր ձեթն, որ էութեամբ է սրբագոյն** և օրինակ իմն անմրոր» (Գրիգորյան 2012, 184):

Վերն ասվածի կապակցությամբ հարկ է նշել, որ եկեղեցու ավագ խորանի կանթեղը միշտ պետք է վառ մսար: Այն խորհրդանշում էր աստվածային ներկայությունը՝ լոյսի օգնությամբ (Պետրոսեան 2000, 444–445; Գրիգորյան 2012, 183–184):

Ազգագրագետ Լ. Ավանեսյանը, պատկերագրական մանրամասն և հանգամանալից ուսումնասիրության ենթարկելով 1912 թ. Օձուն գյուղում գործված «Խորան» գորգը, միանգամայն դիպուկ կերպով նշում է, որ մուներով ջահի պատկերը կարող է նաև Սուրբ հոգու խորհուրդն ունենալ (Ավանեսյան 2005, 758–759):

Մ. Ուռհայեցու մոտ կարդում ենք. «Եւ այլ ոմն ի չարագործ ազգէն՝ ելեալ ի վերայ բարձրութեան եկեղեցոյն սուրբ կաթողիկէի և զծանրագին խաչն՝ որ կայր ի գումբէթն՝ ընկէց յերկիր և մտեալ ի դրանն որ կայր ի գումպէթն եկեղեցոյն, և զպլօր կանթեղն ընկէց ի մէջ եկեղեցոյն և մանրեաց...» (Ուռհայեցի, 1898, 149):

Բերված օրինակներն ինքնին ցույց են տալիս, որ հայ եկեղեցում ջահերը (=կանթեղ, լապտեր) պարզապես լուսավորության միջոց չեն եղել, այլ ունեցել են իրենց հստակ խորհրդաբանությունը հայ եկեղեցու արարողակարգում և այստեղ էլ քնականաբար կրում են նույն իմաստը:

Չնայած ճճապատկերային առանձնահատկություններին՝ նկար 2-ում և նկար 5-ում պատկերված սինիների եզրային/կողային խորանները «լցված են» բուսական/կենսացծառային զարդահորինվածքներով: Ընդ որում, նկար 5-ում սինու եզրային խորանները նախապես բաժանված են ութական մանր խորանների, որոնք այնուհետև «լցված են եղևնազարդերով», որոնք շատ են հանդիպում 19–20-րդ դարասկզբով թվագրվող հայ ավանդական կենցաղում օգտագործվող պղնձե սպասքի՝ մասնավորապես՝ թավաների կոթերին (Ասատրեան 2018, 259; Կիրակոսյան 2021, 193, 197): Նշենք, որ այս եղևնազարդերը երևում են նաև նկար 1-ում, 2-ում և 3-ում պատկերված սինիների խորանների հարդարանքում, որոնց կանդրադառնանք համապատասխան բաժիններում:

Բեմը և սպասքը

Նկար 2-ում, 3-ում, 5-ում և 6-ում պատկերված սինիների կենտրոնական խորանների աջ կողմում (դիտողի կողմից) պատկերված են «դեպի եկեղեցու բեմ բարձրացող աստիճաններ»: Նկար 3-ում և 6-ում աստիճանների դիմաց պատկերված է մեկական աշտանակ: Մեկական նույնպիսի աշտանակներ են պատկերված նկար 1-ի բոլոր երեք խորաններում, նկար 4-ի բոլոր հինգ խորաններում և նկար 6-ի եզրային երկու խորաններում:

Նկար 1-ում և 3-ում պատկերված սինիների եզրային երկու խորանների ներսում նույն դիրքով և ճճով պատկերված է մեկական հեղուկի անոթ: Միակ տարբերությունն այն է, որ նկար 3-ում պատկերված սինու կողային խորաններում այս պատկերված են ուղղանկյուն պատվանդանների վրա: Նմանատիպ անոթներն առավել բնորոշ են պարսկական պղնձագործությանը:

Դրանց լավագույն նմուշների հանդիպեցինք Երևան քաղաքի պատմության թանգարանի պղնձե սպասքի հավաքածուում¹³: Այստեղ այդ անոթները նշված են «իբրուդ»¹⁴ անունով¹⁵:

Արձանագրությունները

Նկար 1-ի կենտրոնական, նկար 3-ի աջակողմյան խորանում (դիտողի կողմից) և 4-ի կենտրոնական խորանի վերևում կան պարսկերեն արձանագրություններ և թվագրումներ: Նկար 1-ի թվագրումը՝ 1330 = 1912, նկար 3-ի արձանագրությունը և թվագրումը՝ Աբաս 1316 = 1899, նկար 4-ի թվագրումը՝ 1319 = 1902¹⁶:

Բաժինն ամփոփելուց առաջ արձանագրենք, հայ-իրանական պատմա-մշակութային փոխառնչությունները գալիս են դեռևս սասանյան շրջանից և դեռ դրանից էլ շատ առաջ (Орбели 1963, 252–291, Հակոբյան 2006, 55–65, Հակոբյան, Միքայելյան 2011, 115–137, Հակոբյան, Միքայելյան 2013, 5–27, Հովհաննիսյան 2012, 398–404, Միքայելյան 2016, 171–173, Միքայելյան 2017, 187–191, Микаелян 2013, 64–72, Микаелян 2013ա, 112–122, Микаелян 2015, 220–229, Микаелян 2017, 256–268,), իսկ հայկական պղնձեղենի վրա արաբատառ արձանագրությունները կամ թվագրումը գալիս են դեռևս միջնադարից (Հակոբյան 1981, 21) և իրենց արտահայ-

13 Շնորհակալություն Երևան քաղաքի պատմության թանգարանին՝ ի դեմս տնօրեն Ա. Սարգսյանի, ֆոնդապահ Ն. Ավագյանին՝ սույն հետազոտության նպատակով հավաքածուն տրամադրելու և ընթացիկ աշխատանքներին գործուն օժանդակություն ցուցաբերելու համար:

14 Այստեղ մեր խնդրից դուրս է ծավալուն անդրադարձ կատարել 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբին հայոց մեջ գործածվող պղնձե սպասքի տեղական կամ բարբառային անունների: Դրա համար անհրաժեշտ է առանձին հետազոտություն և համեմատական վերլուծություն: Մինևսույն ժամանակ ավելորդ չենք համարում հակիրճ ներկայացնել պղնձե վերոնշյալ անոթների մասին ժամանակակից հեղինակների այն անդրադարձները, որոնք կօգնեն խնդրո առարկան առավել հստակ ներկայացնելուն և ընկալելուն: Գ. Միրմենեանն իր «Երզնկա» (Գահիրե, 1947) պատմա-ագագրական հետազոտության մեջ նշում է, որ «**ճեզվեհի** կամ **ըպրըխճի** անունով պղնձագործութեան ուրիշ ճիւղ մըն ալ կար, որուն վարպետները բոլորն ալ թուրքեր էին. առնք կը շինէին **միայն սրճեփ (ճեզվե)**՝ **ամեն մեծութեամբ** „,» (էջ 180), Ա. Ալպոյաճեանն իր «Պատմութիւն Եդուկիոյ հայոց» (Գահիրե 1952) մեծարժեք աշխատության մեջ նշում է. «**Ճեզվե**ն միշտ այրած կրակին կամ տաք մոխիրին վրայ դրուած կ'լլայ, որպէս զի միշտ պատրաստ եռացած ջուր գտնուի: Մեծ **իպրիքն** ալ յաճախ այդ նպատակով կը գործածուի, կամ **մէջը պատրաստ սուրճ կը պահուի** ուզած ատեն գաւաթ մը տաք սուրճ խմելու համար» (էջ 146): Նույն էջում տրված են նաև ճեզվեի և իպրիքի նկարները, որոնք բոլորովին այլ ձև ունեն և նման չեն սույն ուսումնասիրության առարկա հանդիսացող սինիների վրա փորագրված և ԵՔՊԹ-ում պահվող անոթներին, Գ. Հալաջյանը, թվարկելով 19-րդ դարասկզբում և 20-րդ դարասկզբին Դերսիմում գործածվող պղնձե սպասքի նմուշները՝ նշում է նաև «**ջրածիկներ (ըպրըգ)**» կոչվող անոթների մասին (Տես Գ. Հալաջյան, Դերսիմի հայերի ազգագրությունը, Հայ ազգագրություն և բանասիրություն 1, Երևան 1973, էջ 168):

15 ԵՔՊԹ–ՄՄ-249–իբրուդ, ՄՄ-250–իբրուդ, ՄՄ-255–իբրուդ, ՄՄ-402–իբրուդ, ՄՄ-403–իբրուդ, ՄՄ-404–իբրուդ, ՄՄ-406–իբրուդ, ՄՄ-407–իբրուդ, ՄՄ-608–իբրուդ, ՄՄ-1365–իբրուդ, ՄՄ-1366–իբրուդ, ՄՄ-2169–իբրուդ, ՄՄ-2289/2–իբրուդ:

16 Շնորհակալություն Հայաստանի պատմության թանգարանի դրամագիտության բաժնի գիտաշխատող Ա. Զոհրաբյանին՝ արձանագրությունները թարգմանելու և խորհրդատվության համար:

տուրությունն են գտնում նաև 19–20-րդ դարասկզբի պղնձե սպասքի վրա (Կարապետեան 1977, 202–229, Պողոսեան և ուրիշներ 2008, 91, 92):

Խորանների վերին հատվածի պատկերագրական վերլուծություն

Վերը նշվեց, որ խորանազարդ սինինների վերնամասում, ինչպես հայկական մանրանկարչության մեջ, խաչքարային հորինվածքում ու եկեղեցիների թմբուկների հարդարանքում, նույնպես պատկերված են հիմնականում երկնային ոլորտը խորհրդանշող թռչուններ ու բույսեր (տե՛ս **Խորանազարդ սինինների գեղազարդման ընդհանուր բնութագիրը** բաժինը):

Նկար 1-ում պատկերված թռչուններից երկուսը ավելի խոշոր են և պատկերված են կենտրոնական խորանի գագաթի սկիհի երկու կողմերում: Մյուս երկուսը եզրային երկու խորանների վերևում են և կրկին նայում են դեպի կենտրոնի թռչնազույգը: Զուգահեռ դիտարկումը թույլ է տալիս ասել, որ այստեղ պատկերված են փափաններ (որոնք հայկական մանրանկարչության մեջ երբեմն փոխարինում են սիրամարգերին), ինչպես Վիեննայի Մխիթարյանների մատենադարանի N 697 ձեռագրի 4ր թերթում (Ղազարյան 2004, 42) (նմանատիպ թռչնազույգ կա նաև նկար 4-ի սինու խորանների ներքևի հատվածում, որին կանդորադառնանք համապատասխան բաժնում):

Նկար 3-ում թռչունները երկուսն են՝ պատկերված կենտրոնական խորանի վերևում հակադիր՝ «հեռացող» դիրքով: Մնացած տարածքը «լցված է» ծաղկապտղային, արևի և աստղերի պատկերներով: Ընդ որում, այստեղ նույնպես պահպանված է պատկերագրական որոշակի սկզբունք՝ համաչափության և պատկերների չափերի և դասավորվածության առումով:

Հիմնականում, պատկերագրական նույն մոտեցումներն ենք տեսնում նկար 6-ի սինու խորանների վերին հատվածներում: Այստեղ նույնպես թռչունները չորսն են, սակայն, ի տարբերություն նկար 1-ի, թռչուններից երկուսը «կանգնած» են եզրային խորանների վերնամասերին պատկերված սկիհներին, իսկ մյուս երկուսը՝ ուղղակի խորաններին և «նայում» են սկիհներին «կանգնած» թռչուններին: «Սկիհներին կանգնած» թռչունների վերաբերյալ նշենք, որ Մատենադարանի N 2930 ձեռագրի 5ա թերթի խորանի սյունախոյակներն իրենցից ներկայացնում են սկիհին կանգնած թռչուններ (Հակոբյան, 1978, նկ. 9):

Գալով սկիհներին՝ նշենք, որ դրանք պատկերված են խիստ գծայնացված-ընդհանրացված, ինչը բնորոշ է 19–20-րդ դարասկզբի պղնձագործական արտադրանքի գեղազարդմանը:

Նկար 6-ում սկիհները պատկերված են բավականին հստակ, ռեալիստորեն: Նկար 1-ում և 3-ում միայն վերևում պատկերված մահիկներն են հուշում, որ այստեղ պատկերված է սկիհ: Զուտ պատկերագրորեն վերջիններս կողային խորանների ծառայատկերներից տարբերվում են միայն չափերով և մահիկով:

Հայտնի է, որ հայ եկեղեցում պատարագի և այլ խորհրդակատարությունների համար գործածվող սկիհը կազմված է երկու մասից՝ ձևավոր ոտքից և բաժակից, որի մեջ լցվում է հաղորդության գինին (Օրմանեան, 1979, 182; Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան 2002, 918): Հայկական մանրանկարչության մեջ

կան դեպքեր, երբ սկիհի բաժակը պատկերագրորեն նմանվում է մահիկի (Измайлова 1979, 144, Казарян, Манукян 1991, 186, Ղազարյան 2004, նկ. 51): Ընդ որում, նկար 3-ում պատկերագրորեն սկիհի բաժակը նման է մահիկի և իր չափերով, կարծես, չի համապատասխանում ոտքին, սակայն այստեղ էլ նշենք, որ «**շատ ընդարձակ սկիհներ կան հին վանքերու մեջ, որուն մեջ կրնայ թաթախուիլ հագարատր ուխտատորներու հաղորդութեան բաւելու չափ մեծ նշխար մը**» (Օրմանեան, 1979, 182): Հիմք ընդունելով վերը բերված օրինակները, կարելի է ասել, որ այստեղ, չնայած համամասնության որոշակի խախտումներին, նույնպես պատկերված է սկիհ:

Նկար 4-ում սինու կենտրոնական երեք խորանների վերևում, փոքրիկ գմբեթներով ավարտվող սյուների վրա պատկերված է մեկական երկրյթակ խաչ, իսկ դրանց միջև՝ իրար նայող չորս թռչուն: Թռչունների առաջին զույգը պատկերված է կենտրոնական խորանի խաչի երկու կողմերում և նայում է խաչին: Հաջորդ զույգը պատկերված է եզրային երկու խորանների խաչերի արտաքին երկու կողմերում և կարծես հետևում է կենտրոնական թռչնազույգին: Թռչունների պատկերները վերացարկված-ընդհանրացված են, ունեն համեմատաբար երկար պոչեր, սակայն կոնկրետ տեսակը որոշելը դժվար է: Ուշագրավ է, որ գմբեթներն ու խաչերը պատկերագրորեն մոտ են Մեարոպ Խիզանցու «Սուրբ Ծաղիկ» ավետարանի հարդարանքին (Ավետիսյան 2016, 29–34, 36, 37, 41, 44–46, 61, 63):

Հաճախ մանրանկարչության մեջ խորանների հարդարանքում սկիհի փոխարեն պատկերված է ծաղկած (կամ ոճավորված) խաչ կամ սափոր, կամ նույնիսկ ոճավորված բուսանախշ, որի երկու կողմերում կրկին պատկերված են թռչուններ (Ղազարյան 2004, 29–30, 57, 61, 62, 68, 70; Սարգսյան 2011, 95–99; Մաթևոսյան 1997, նկ. 27, 28): 10–11-րդ դարերով թվագրվող Տրապիզոնի Ավետարանում (Վենետիկ, ձեռ. 1400), օրինակ, 10-րդ կանոնի խորանի ուղղանկյուն գլխազարդի վրա, կենտրոնում տեսնում ենք կանտարոս (երկունկանի սափոր՝ իբրև աստվածային սեղան), նրա շուրջը երկու ձկնաքաղ հավքեր դեմ-դիմաց քջջում են (աստվածային գիտությունն են ճաշակում) (Ղազարյան 2004, 70): Ինչպես Ներսես Շնորհալին է ասում, խորանները զարդարված են «հաճելի և ծաղկերանգ նկարներով և պաճուճագարդ գույներով՝ խորանների կերպագրությամբ, որտեղ կան նաև մի շարք տունկերի հորինվածքներ և թռչունների ձևավորումներ, նաև սեղանների, սյուների ու ծաղիկների հորինվածքներ, որոնք իրենց մեջ ունեն խորին խորհուրդներ և անհայտ իմաստներ և ծածուկ գիտելիքներ...» (Ղազարյան 2004, 36):

Թռչնի խորհրդարանությունը՝ կապված թռչիչքի, երկնքին հասնելու ձգտման հետ, աղերսվում է Սուրբ Հոգու, հրեշտակների, ինչպես նաև հավատացյալի հոգու մասին ունեցած պատկերացումների հետ (Ավետիսյան, Հովհաննիսյան 2017, 9):

Հայկական եկեղեցիների արտաքին հարուստ հարդարանքում առաջին հերթին աչքի են ընկնում թռչունները, որոնք բազմիցս հիշատակվում են Սուրբ գրքում ու խորանների մեկնություններում և ուղղակիորեն կապվում են Եդեմական այգու աստվածաբանական ընկալումների հետ: Դրանք կիսաադեմ պատկերված կաքավներ են, աղավախներ, սիրամարգեր, արծիվներ, ինչպես նաև խառնածին թռչնակերպ էակներ (Ավետիսյան, Հովհաննիսյան 2017, 9–10):

Խորանաշատում (ՀՀ Տավուշի մարզ) և Նորավանքում թռչունները պատկերված են թմբուկը հարդարող խուլ կամարաշարի վերին հատվածում, որը կրկնում է Ավետարանների խորանների նկարագրողման սկզբունքը: Վերջինս, հայտնի լինելով դեռ անտիկ ճարտարապետության մեջ, լայն կիրառում է ստանում քրիստոնեական եկեղեցիների, մասնավորապես՝ թմբուկների հարդարանքում՝ մեծապես պայմանավորված լինելով Երուսաղեմի Ս. Հարության տաճարի կամարաշարի կիրառմամբ և դրանից բխող Երկնային Երուսաղեմի մասին պատկերացումների ձևավորմամբ: Ուստի կամարաշարը որպես Երկնային Երուսաղեմի խորհրդանիշ, իսկ թռչուններն ու բուսական տարրերը որպես Դրախտային պարտեզի բնակիչներ, միավորվում են մեկ գաղափարական առանցքի շուրջ: Նույն համադրությանն ենք հանդիպում ձեռագիր Ավետարաններում, որտեղ խորանների կամարաշարի վերին հատվածը՝ երկնային տիրույթը՝ բույսերով, թփերով, հասուն պտուղներով և բազմապիսի թռչուններով՝ վերարտադրում է Դրախտային աշխարհի պատկերը (Ավետիայան, Հովհաննիսյան 2017, 10–11):

Բերված օրինակներում, չնայած մասնակի տարբերությանը, կան մի շարք հստակ օրինաչափություններ: Մասնավորապես՝ նկար 1-ում, 4-ում և 6-ում թռչունները չորսն են և պատկերված են սկիհին կամ խաչ/կենաց ծառին նայող դիրքով: Ընդ որում, թռչունները պատկերագրական առումով իրար նման են՝ ունեն շերտաբծավոր հարդարանք, երկար պոչեր և հիշեցնում են փափաններ: Ի մի բերելով կարող ենք նշել, որ այստեղ, ինչպես և հայկական մանրանկարչության դեպքում, գործ ունենք «սիրամարգերը սկահի շուրջ» զարդամոտիվի հետ (Պետրոսյան 2003, 595):

Նկար 2-ի սինու խորանների վերնամասն ամբողջովին բուսանախշ է: Խորանների վերնամասերում պատկերված են մեկական նշանն կամ տերևաձև սաղարթով ծառեր (թվով երեքը), որոնց ծավալն ու սաղարթը շեշտված են կրկնակի հարաբարդությամբ իրար ներգծված շեղանկյունիների կանոնավոր-ոլիթմիկ դասավորությամբ: Շեշտադրված մեծությամբ են պատկերված ծառերի բուն-արմատները կամ այն սերմ հատիկները, որոնցից սկիզբ են առնում կամ «աճում են» ծառերը: Այս ծառերի կողքերից վեր են բարձրանում ցողունազարդերը: Ուշագրավ են կենտրոնական խորանի սյուների վերին հատվածները, որոնք վեր բարձրանալով խորանից, ավարտվում են մեկական գնդով, որոնց վրա վեր են բարձրանում մեկական եռանկյունաձև դրոշ:

Պատկերագրական նույն մոտեցումն ենք տեսնում նկար 5-ի սինու խորանների վերնամասում: Այստեղ նույնպես տերևաձև սաղարթով ծառերը երեքն են, սակայն չունեն վերը նշված բուն-արմատները կամ սերմ-հատիկները, այլ «նստած են» անմիջապես խորանների կամարաղեղներին: Ինչպես նկար 2-ում, այստեղ նույնպես տեսնում ենք կենտրոնական խորանի սյուների վերին հատվածներում՝ խորանի գլխամասից վեր բարձրացող մեկական դրոշ: Հնարավոր է, որ դրանք «կիսատ ծառապատկերներ» են: Նմանատիպ «կիսատ» ծառերի պատկերներ ենք տեսնում Մաշտոցի անվան Մատենադարանի NN 3793 Ավետարանի (1053 թ.) 1բ թերթի, ինչպես նաև՝ Մուղնու Ավետարանի (Մատենադարան 7736, 11-րդ դար) Բ, Ե, Զ-Է և Ժ կանոնների խորանների ներքին հարդարանքում (Измайлова 1979, 105, 142, 143, 145, 146, 147; Казарян, Манукян 1991, 56, 60; Ղազարյան 2004, նկ. 11, 12, 13, 14):

Ավարտելով բաժինը՝ կարող ենք նշել, որ վերը բերված նկարագրությունները, իրենց պատկերագրական առանձնահատկություններով հանդերձ, իմաստային և խորհրդաբանական խորքում լիովին նույնական են, ինչպես նաև համահունչ են և՛ հայկական եկեղեցիների, և ձեռագիր Ավետարանների հարդարանքին:

Խորանների ստորին հատվածների պատկերագրությունը

Կայուն պատկերագրական սկզբունք է դրսևորվում նաև խորանների ստորին հատվածներում:

Նկար 1-ում խորանների ստորին մասը պատկերագրորեն բաժանված է երկու հատվածի: Առաջին հատվածն իրենից ներկայացնում է դեպի աջ նայող (դիտողի կողմից) իրար հաջորդող թվով հինգ ձկներից կազմված գոտի, իսկ ձախ անկյունում (դիտողի կողմից)՝ ձկներին նայող (դատելով տեսքից՝ կարծես հետապնդող) թռչնազլուխ:

Այս գոտուց ներքև պատկերված է շրջանի մեջ առնված մարդկային դեմք, երկու կողերում մեկական եղնազարդ (կենաց ծառ), դրանց կողքերին՝ մեկական շուն կամ գայլ: Մարդկային դեմքեր են պատկերված նաև նկար 5-ի սինու խորանների կամարներում: Առհասարակ, մարդկային նմանատիպ դեմքերի պատկերումը բնորոշ է հայկական պղնձե սինիններին (Ասատրեան 2018, 254):

Ք. ա. II-I հազարամյակների բրոնզե քանդակների մեջ առանձին խումբ են կազմում դամբարաններից հայտնաբերված շան/գայլի քանդակները, որոնք վկայում են դրանց պաշտամունքային բնույթը: Մարդու հավատարիմ ուղեկից համարվող շունը սերտորեն կապված է նախնիների պաշտամունքի հետ: Զրադաշտականության մեջ շունը միակ կենդանին է, որ ստեղծվել է Ահուրամազդի կողմից՝ չար ոգիներին ոչնչացնելու համար (Ավանեսյան 2020, 77):

Ուշագրավ են հայկական գորգերի շների կամ գայլերի պատկերները: Վահագնի գյուղի XIX դարի գորգի կենտրոնական խաչաձև մեդալիոնի աջ և ձախ կողմերում տեղադրված է շան կամ գայլի երկու պատկեր: Կենդանիների դեմքերը հակադիր ուղղությամբ են, ինչը զինանշաններում պահապան կենդանու հատկանիշներից է: Շների (գայլերի), այծերի, թռչունների գույգ պատկերներն արտահայտում են պտղաբերության գաղափարը: Նման հորինվածքներ ունենում են ամուսնության նպատակով գործված օժիտի գորգերը: Նախնիների պաշտամունքի հետ կապված՝ պահապան շունը պատկերվում էր հարսանիքի առթիվ գործված գորգերի վրա (Ավանեսյան 2020, 77):

Ժողովրդական պատկերացումներում շան նկատմամբ առանձնահատուկ վերաբերմունքը տարբեր ձևերով էր արտահայտվում: Շանը չէին սպանում և նույնիսկ **գրող** չէին չափում՝ մեղք համարելով այդ: Հայերի սովորույթներում շանը հարգելու մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ Նոր տարուն, երբ **բարի ոտքով** մարդ է տուն գալիս, նա մոտենում է շան բնին, ասես շտրիավորում և հաջողություն է մաղթում նրան: Շան պաշտամունքի արձագանքներից է նաև նրա պոչից բռնելով երդվելու փաստը, որի մասին վկայում է Մխիթար Գոշը (Բարայելյան 2014, 461):

Վաղ անցյալում շան կարևորությունն ընդգծվում է ժայռապատկերներում և տարբեր առարկաների վրա նրան պատկերելով: Հիշատակելի են Լոռի Բերդի

Ք. ա. VII-VI դդ. կավանոթի պոչը վեր ուղղած շունը, Ավանի հելլենիստական բնակավայրում հայտնաբերված գեմնայի նույնպիսի պոչով շունը, Արտաշիայան պղնձե դրամի շունը՝ կանգնած դեպի աջ, նեղ իրանով, երկար վզով, վեր պարզած պոչով: Այրումի պեղումներից հայտնաբերված Ք. ա. I հազարամյակի բրոնզաձուլ փոքր շները հավանաբար հմայիլներ են, քանի-որ մի քանիսն օղակներ ունեն կախելու համար (Իսրայելյան 2014, 462-463):

Վերը բերվածը թույլ է տալիս ասելու, որ նկար 1-ում ներկայացված սինու խորանների ստորին հատվածում պատկերված մարդկային դեմքը և նրա երկու կողմերում պատկերված շները պատահական չեն և որոշակի տրամաբանություն ու նախապատմություն ունեն:

Նկար 4-ում խորանների ստորին հատվածը բաժանված է երեք գոտու: Անմիջապես խորանների տակ պատկերված են ձկներ՝ թվով տասներկուսը (հնարավոր է, որ թիվը խորհրդանշում է տասներկու առաքյալներին):

Ձկնագոտու ներքևում պատկերված են կենդանիներ, հավանաբար՝ այծեր (կամ եղջերուներ) որոնցից կենտրոնական գույզն ավելի մեծ է, քան դրանց հաջորդող երեքը: Ընդ որում, այս կենդանիները նույնպես պատկերված են «իրար նայող երկու խմբի բաժանված»՝ յուրաքանչյուր կողմում՝ չորսը:

Կենդանագոտուց ներքև պատկերված են իրար, իսկ ավելի ճիշտ՝ իրենց միջև գտնվող գաղափարանշանին «նայող» երկու թռչուն, որոնք հար և նման են նկար 1-ի խորանների վերևում պատկերված թռչուններին:

Կարևոր է այն հանգամանքը, որ թռչունների միջև գտնվող գաղափարանշանը ներկայացնում է խաչաձև պատկերված երկու ձուկ, ինչը կարող է արտահայտել միաժամանակ և պտղաբերության և քրիստոնեական խորհուրդը (Պողոսյան 1981, 74, Պետրոսյան, 2003, 589, Ավանեսյան 2005, 758, Ավանեսյան 2020, 45-46):

Թռչնային (կամ կենդանական) ծնող գույզը լայն տարածում ունի հայկական զարդարվեստում: Վերջինս հաճախ պատկերվում է սերմ-հատիկի կամ կենաց ծառի համադրությամբ (Մսացականյան 1955, 212-223, 249):

Նկար 2-ում խորանների ներքևի հատվածի հորինվածքը կառուցվածքային-ինաստաբանական առումով ուղղակիորեն կրկնում է նկար 4-ի համապատասխան հատվածի զարդահորինվածքը. կա միայն պատկերագրական մասնակի տարբերություն՝ այստեղ թռչնագույզի կենտրոնում գտնվող ռոմբի մեջ պատկերված է ծաղիկ (ծաղկանախշ): Հարկ ենք համարում նշել, որ ծաղկանախշի նման տարբերակն, իր պարզությամբ հանդերձ, խիստ բնորոշ է 17-20-րդ դարակազմով թվագրվող հայկական պղնձագործական արտադրանքին և տարբեր համադրություններով (ինքնուրույն, նշանախշի մեջ, զարդագոտիներում՝ այլ զարդատարրերի համադրությամբ կամ այլ զարդատարրերով ընդմիջված) հանդիպում է պղնձագործական արտադրանքի նմուշների և մասնավորապես սինիների վրա¹⁷:

Ինքնատիպ մոտեցում ենք տեսնում նկար 5-ում պատկերված սինու խորանների ստորին մասում. կենտրոնում պատկերված է սիրամարգ, երկու կողմերում՝ մեկական նուշ (կամ նշաձև կենաց ծառ):

17 ՀՊԹ-Ա-2676-սինի, Ա-7851/8-սինի, Ա-8007/88-սինի, Ա-8276/36-սինի, Ա-8276/46-սինի, Ա-8936/23-սինի, Ա-10122/2-ափսե, ՀԱՊԹ-159/21-թավա, ՀԱՊԹ-638-սինի:

Նշանն նախշին անդրադարձել են բազմիցս (Պողոսյան 1981, 78; Բազեյան 1999, 162; Ստեփանյան 2007, 66; Ստեփանյան 2016, 256–257): Ուստի այստեղ կնշենք միայն, որ նուշը/նշանն նախշը նույնպես հանդիսանում է պտղաբերության խորհրդանիշ և կենսացծառային զարդամոտիվների հետ մեկտեղ կամ համադրությամբ հանդես է գալիս հայ ժողովրդական արվեստի տարբեր ճյուղերում (Ասատրեան 2016, 129–132):

Ընդհանրացնելով, կարող ենք ասել, որ նկար 2-ի, 4-ի և 5-ի խորանների ստորին հատվածի հորինվածքներն արտահայտում են պտղաբերող, կյանքի շարունակականությունը խորհրդանշող գաղափարը, որի զանազան տարբերակները մեծ տարածում ունեն հայկական զարդարվեստում (Մնացականյան 1955):

Բավականին պարզ, սակայն հայկական պղնձագործական արտադրանքի վրա հաճախ հանդիպող գեղազարդում ունի նկար 3-ի սինու խորանների ստորին հատվածը. վերջինս բաժանված է երկու գոտու, որոնցում մեկընդմեջ պատկերված են հատիկա-սերմնային նշաններ և պարզ-գծայնացված եղևնանախշեր (ծառանախշեր), որոնցով, ի դեպ, լցված են նաև խորանների երկու կողմերի ազատ տարածությունները, իսկ ևս երկուսը պատկերված են խորանների վերևում:

Առանձին ուշադրության է արժանի նկար 6-ի սինու խորանների ստորին հատվածի պատկերագրությունը: Վերջինս, ինչպես նկար 3-ի սինու խորանների ստորին հատվածը, բաժանված է երկու գոտու. վերին գոտու կենտրոնում (սերմ-հատիկը խորհրդանշող գաղափարանշանի ներսում) պատկերված է մեկ զույգ ձուկ, ընդ որում, ձկներից մեկը չափերով քիչ մեծ է մյուսից: Հնարավոր է, որ այս կերպ ցանկացել են նշել ձկների սեռերը կամ սերունդների կապը: Այս գաղափարանշանի երկու կողմերում պատկերված են եղևնագարդեր (կենսացծառային զարդանախշեր):

Սրանից ներքև պատկերված է նավ (տապան)՝ երեք պտտանիվով, առագաստներով, երկու ծայրերին՝ մարդիկ, կենտրոնում՝ մեկ զույգ կենդանի: Նավի աջ կողմում (դիտողի կողմից) պատկերված է ձուկ, ձախ կողմում՝ մի մեծ ձկան գլուխ, որը փորձում է կռվ տալ ավելի փոքր ձկանը:

Նավի նման պատկերի հանդիպեցինք Ա. Մնացականյանի «Հայկական զարդարվեստ» (Երևան 1955, էջ 104) հիմնարար աշխատության մեջ, որը հեղինակն իր հերթին մեջբերել է Գ. Շուրցի «История первобытной культуры» աշխատությունից: Հատկանշական է, որ պատկերագրական առումով հար և նման է նկար 6-ի սինու նավին՝ բացառությամբ պտտանիվների (Մնացականյան 1955, 104): Խոսելով (Համեմատական զուգահեռներ անցկացնելով) տարբեր ժողովուրդների հին պատկերացումների մասին, մեծավաստակ գիտնականը դիպուկ կերպով նշում է, որ «մահվան երևույթը նույնպես համարվել է վերածություն» (Մնացականյան 1955, 103): Անդրադառնալով հայկական մանրանկարչության մեջ կենսաց ծառը փոխադրամիջոցի վրա պատկերելուն, հեղինակը, որպես զուգահեռ, օրինակ է բերում հայ բանահյուսության մի նմուշ, որտեղ գովերգվում են բնության վերածնվող ուժերը, կենսաց ծառը, ստեղծարար արևը, ծովը և այլն... (Մնացականյան 1955, 103–105) Բերենք հատվածներ նշված պարերգից.

*Ահա խաղայ նաւն ի ծովին,
Ային գային փայ,*

.....

*Ահա փեսաք, վէ՛մ կայ նաւին,
Որ նաւն ուռաւք գայ...*

.....

*Ահա փեսէք, թ' ինչ կայ վիմին,
Որ նաւն ուռաւք գայ:*

*Ահա փեսաք, քէնք կայ վիմին,
Որ նաւն ուռաւք գայ...*

*և այսպես շարունակ՝ Խաչն ի բեմքին,
Բեմն ի վիմին,
Վէմն ի նաւին,
Նաւն ի ծովին,
Ծովն յարևուն մանր ասագին...*

.....

*Չուն՝ ի բնէն,
Բունն՝ ի ճղէն,
Ճիւղն՝ ի ծառէն,
Ծառն՝ ի փակէն,
Տակն՝ ի խաչէն,
Խաչն՝ ի բեմքէն,
Բեմքն՝ ի վիմէն,
Վէմն՝ ի նաւէն,
Նաւն՝ ի ծովէն,*

*Ծովն յարևուն մանր ասագին...
Խաղայ, ծփայ,
Քային գային փայ:*

Եւ այսպես շարունակ¹⁸:

Ուշագրաւ է, որ բոլոր տներում խոսվում է նավի մասին, որը գալուց ծովը ծփում է ու ցնծում, ալիքն ալիքի տալիս, իսկ նավն իր վրա է կրում կյանքի շարունակականության և բնության, աճի ու պտղաբերության գաղափարներն արտահայտող կենաց ծառն ու դրա հետ առնչվող խորհրդանիշները՝ բեմը, վեմը, խաչն ու ծառը:

Հայկական մանրանկարչության մեջ նավակի ենք հանդիպում նաև Մուղնու Ավետարանի 4ր թերթի «Նեղոսի տեսարանում»¹⁹: Տ. Իզմայլովան նշում է, որ նա-

18 Այստեղ պարերգին անդրադարձել ենք այնքանով, որքանով անհրաժեշտ է: Պարերգն ամբողջությամբ տե՛ս Ա. Մնացականյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան 1955, էջ 104–105:

19 Այստեղ Նեղոսի տեսարանին անդրադարձել ենք այնքանով, որքանով որ անհրաժեշտ է խնդրո առարկայի լուսարանման համար: Նեղոսի տեսարանի մասին մանրամասն տե՛ս Ա. Свирин, Миниатюра древней Армении, Москва–Ленинград 1939, с. 25–29, Т.

վակում կանգնած մարդկանցից մեկը հնարավոր է, որ նավակն է կառավարում, իսկ մյուսը ցանցով ձուկ է բռնում, այնուհետև ավելացնում է, որ այդ ժամանակվա մարդու համար այս կերպարները պատահական և անբովանդակ չէին, այլ լիովին համապատասխանում էին միջնադարյան պատկերացումներին (Измайлова 1979, 136): Վ. Ղազարյանը նշում է, որ Նեղոսի տեսարանը, հավանաբար, կապված է Եգիպտոսից իսրայելացիների դուրս գալու հետ, որտեղ, ըստ Հովհան Ոսկեբերանի (Դ դար) մի ճառի, մարդիկ որպես աստված պաշտում էին շների, կոկորդիլոսներին ու կապիկներին (Ղազարյան 2004, 56):

Նկար 6-ի նավը պատկերագրորեն մեծ ընդհանրություններ ունի վերը բերված օրինակների հետ: Այս նավի վրա պատկերված մարդիկ նույնպես երկուսն են, սակայն թե ով կոնկրետ ինչով է զբաղված՝ պատկերների ընդհանրացվածության պատճառով դժվար է ասել: Նավակում պատկերված է նաև թռչնագույզ, իսկ երկու ծայրերին՝ մեկական դրոշ: Կարևոր ենք համարում նաև այն հանգամանքը, որ նավը պատկերված է հորինվածքի ներքևում, որի վերևում են կենաց ծառերը, սերմ հատիկի մեջ պատկերված ձկնագույզը, դրանից վերև խորանները և վերջապես սկիհն ու թռչունները: Առնվազն բովանդակային առումով պատկերները դասավորված են այնպես, ինչպես նկարագրված է պարերգում:

Բազմիցս նշել ենք, որ ի տարբերություն քանդակի, գեղարվեստական գործվածքի կամ մանրանկարչության, որտեղ գեղարվեստական լուծումներին մեծապես օգնում են լույսի ու ստվերի խաղը, ծավալա-տարածական տարբեր լուծումներն ու գույները, պղնձագործական արտադրանքի դեպքում պատկերն ընկալելու համար առաջնային և կարևոր նախապայմանը դրա հստակությունն է ու կատարողի բարձր վարպետությունը: Հետևաբար կարող ենք ամրագրել, որ խնդրո առարկա նավը, ինչպես նաև նկար 6-ում (և ոչ միայն) պատկերված սինու զարդահամալիրն ամբողջությամբ, բազմաթիվ նմանություններ ունեն հայկական մանրանկարչության, ինչպես նաև գեղարվեստական գործվածքի գեղագարդման մոտիվների հետ:

Ավարտելով՝ կարող ենք նշել, որ 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբում հայոց մեջ օգտագործվող խորանագարդ սինիների գեղարվեստական լուծումները ծագումնաբանությամբ, իմաստաբանությամբ հիմնականում համահունչ են միջնադարյան հայկական քանդակին և մանրանկարչական զարդարվեստին ու խորհրդաբանությանը, ինչպես նաև 19–20-րդ դարերի գորգարվեստի գեղարվեստական լուծումներին և այս հարցին անդրադառնալիս խնդիրը պետք է դիտարկել համատեղ:

Նշենք նաև, որ այս աշխատանքում ընդգրկված է թվով վեց սինի, սակայն շարունակական որոնումները կունենան նոր արդյունքներ, որոնք թույլ կտան անելու նոր եզրահանգումներ:

Измайлова, Армянская миниатюра XI века, Москва 1979, с. 136, Վ. Ղազարյան, Մեկնությունը խորանաց, Էջմիածին 2004, էջ 53–56:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿԶԲՆԱԴԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Թանգարանային առարկաներ

ՀՊԹ Ա-2418:	ՀՊԹ Ա-10300/17:	ԵԲՊԹ ՄՄ-208:
ՀՊԹ Ա-2676:	ՀՊԹ Ա-10640/16:	ԵԲՊԹ ՄՄ-229:
ՀՊԹ Ա-2677:	ՀՊԹ 10812/2:	ԵԲՊԹ ՄՄ-249:
ՀՊԹ Ա-2678:	ՀՊԹ Ա-11482:	ԵԲՊԹ ՄՄ-250:
ՀՊԹ Ա-2680:	ՀՊԹ Հ-123/1321:	ԵԲՊԹ ՄՄ-255:
ՀՊԹ Ա-4278:	ՀՊԹ Հ-653:	ԵԲՊԹ ՄՄ-412:
ՀՊԹ Ա-5961:	ՀՊԹ Հ-1031:	ԵԲՊԹ ՄՄ-402:
ՀՊԹ Ա-7594/39:	ՀՊԹ Հ-1265:	ԵԲՊԹ ՄՄ-403:
ՀՊԹ Ա-7594/66:	ՀԱՊԹ – 159/21:	ԵԲՊԹ ՄՄ-404:
ՀՊԹ Ա-7594/96:	ՀԱՊԹ – 163/6:	ԵԲՊԹ ՄՄ-406:
ՀՊԹ Ա-7851/8:	ՀԱՊԹ – 203/2:	ԵԲՊԹ ՄՄ-407:
ՀՊԹ Ա-7851/47:	ՀԱՊԹ – 264/9:	ԵԲՊԹ ՄՄ-604:
ՀՊԹ Ա-7867/30:	ՀԱՊԹ – 638:	ԵԲՊԹ ՄՄ-608:
ՀՊԹ Ա-8007/88:	ՀԱՊԹ – 902/2:	ԵԲՊԹ ՄՄ-1365:
ՀՊԹ Ա-8057/105:	ՀԱՊԹ – 992:	ԵԲՊԹ ՄՄ-1366:
ՀՊԹ Ա-8088:	ՀԱՊԹ –1327/2:	ԵԲՊԹ ՄՄ-1971:
ՀՊԹ Ա-8276/23:	ՀԱՊԹ – 2339:	ԵԲՊԹ ՄՄ-1973/1:
ՀՊԹ Ա-8276/36:	ՀԱՊԹ – 2624/3:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2082:
ՀՊԹ Ա-8276/46:	ՀԱՊԹ – 3156/3:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2169:
ՀՊԹ Ա-8529:	ՀԱՊԹ – 4288/3:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2289/2:
ՀՊԹ Ա-8650:	ՀԱՊԹ – 5130/12:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2525/2:
ՀՊԹ Ա-8670/35:	ՀԱՊԹ – 5944/2:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2740/2:
ՀՊԹ Ա-8936/23:	ՀԱՊԹ – 5688/1:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2785/3:
ՀՊԹ 9368/15:	ՀԱՊԹ – 5688/2:	ԵԲՊԹ ՄՄ-2870/4:
ՀՊԹ Ա-9642/2:	ՀԱՊԹ – 6437:	ԵԲՊԹ ՄՄ-3403:
ՀՊԹ Ա-9516/3:	ՀԱՊԹ – 5935:	ԴԵԹ Ա-176:
ՀՊԹ Ա-9910/2:	ՀԱՊԹ – 8228/8:	ԴԵԹ Ա-177:
ՀՊԹ Ա-10122/2:	ՀԱՊԹ – 7563:	ԴԵԹ Ա-497
ՀՊԹ Ա-10209/5:	ՀԱՊԹ – 1006/6:	

Գրականություն

ԱՂԱՅԱՆ 1976 – Աղայան Է., *Արդի հայերենի բացարձակական բառարան*, Ա-2, Երևան, 1976:

ԱՃԱՌՅԱՆ 1973 – Աճառյան Հ., *Հայերեն արմատական բառարան*, Բ հատոր, Ե-Կ, Երևան, 1973:

ԱՄԻՐԻՄԱՆՅԱՆ 2004 – Ամիրխանյան Ռ., Խորան բառի ծագումնաբանական ասպեկտները Եվսեբիոսի համաձայնության աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքի համատեքստում, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 2004, № 3, 148–158:

ԱՍԱՏՐԵԱՆ 2016 – Ասատրեան Ա. Տ., Հայոց ազգագրութեան թանգարանի պղնձե առարկաների գեղագրության ընդհանուր բնութագիրը (Հիմնական զարդանախշերը, զուգահեռները, խորհրդիմաստը), *Հայկազեան հայագիտական հանդես*, հատոր ԼԶ, Պեյրուբ 2016, 125–150:

ԱՄԱՏՐԵԱՆ 2018 – Ասատրեան Ա., Մինիները հայոց աանդական կենցաղում, (Գործառնոյրը, Գեղագարդումը, Խորհրդիմաստը), *Հայկազեան հայագիրական հանդէս*, Պէյրոյթ, 2018, 253–266:

ԱՄԱՏՐՅԱՆ 2012 – Ասատրյան Ա. Հայոց ազգագրոյթյան և ազատագրական պայքարի պատմոյթյան ազգային թանգարանի սինիների հավաքածուն, *ԵՊՀ ՈՒԳԸ Գիրական հոդվածների ժողովածու 3 (հասարակական գիրոյթյուններ)*, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչոյթյուն, 2012, 139–143:

ԱՄԱՏՐՅԱՆ 2022 – Ասատրյան Ա., Կարինում 1785 թվականին պատրաստված և Հայաստանի պատմոյթյան թանգարանում պահվող N 3579 սինին, *Աշխարոյթյուններ Հայաստանի պատմոյթյան թանգարանի*, 2022/1(9), 8–20:

ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ 1958 – Առաքէլյան Բ. Ն, *Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX–XIII դդ.*, հատոր I, Երևան, 1958:

ԱՎԱՆԵՍԵԱՆ 2005 – Ավանեսյան Լ., «խորան» գորգի քրիստոնեական խորհուրդը, *Ասրվածաշնչական Հայաստան*, Երևան, 2005, էջ 756–761:

ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ 2020 – Ավանեսյան Լ., *Հայկական գորգերի զարդաձևերի ծագումնաբանոյթյունն ու իմաստարանոյթյունը*, Երևան, 2020:

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 2016 – Ավետիսյան Ա., *Մերոյ խիզանցո «Մորը Ծաղիկ» ավետարանը*, Երևան, 2016:

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ, ՀՈՎՀԼԱՆԵԻՍՅԱՆ 2017 – Ավետիսյան Թ, Հովհաննիսյան Ն., Թոչնաքանդակը հայկական միջնադարյան եկեղեցիների թմբուկների հարդարանքում, *Հայաստանը և արևելաքրիստոնեական քաղաքակրոյթոյթյունը Գ.*, Երևան, 2017, 8–16:

ԲԱՋԵՅԱՆ 1999 – Բազէլյան Կ., Հայկական ասեղնագործոյթյան զարդանախշերի ընդհանուր բնութագիրը, *ՇՀՀԿ Գիրական աշխարոյթյուններ II*, Գյումրի, 1999, 160–168:

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2012 – Գրիգորյան Գ., Տաճարիկի (տեմալիտոտո) պատկերը X–XI դարերի հայկական ավետարաններում, *ԵՊՀ ՈՒԳԸ Գիրական հոդվածների ժողովածու 3 (հասարակական գիրոյթյուններ)*, Երևան 2012, 180–186:

ԵՆՈՔՅԱՆ 2021 – Ենոքյան Ա. Ստեփանոս եպիսկոպոս Առնշեցո մանրանկարչական արվեստը, *Բաները Մարտնադարանի 31*, Երևան 2021, 69–84:

ԶՈՀՐԱԲՅԱՆ 2021 – Զոհրաբյան Ա., Անիի Ս. Գրիգոր (Գագիկաշեն) եկեղեցոյ ջահերի զինանշանային և կրոնական իմաստարանոյթյունը, *Աշխարոյթյուններ Հայաստանի պատմոյթյան թանգարանի 8*, Երևան 2021, 113–120:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ 1981 – Հակոբյան Ն., Միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական մետաղը IX–XIII դդ, *Հայաստանի հնագիրական հոշարձանները*, պրակ 10, Երևան 1981, 7–80:

ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆ 2014 – Իսրայէլյան Ա. Ռ., Շունը բարեբեր հմայոյթյուններում, *Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակոյթում XVI* (Դ. Վարդումյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութերի ժողովածու), Երևան 2014, 461–469:

ԿԱՐԱՊԵՏԵԱՆ 1977 – Կարապետեան Պ., Հայկական պրինձը 1600–1915 թթ., *Հայկազեան հայագիրական հանդէս*, հատոր Զ, Պէյրոյթ 1977, 197–242:

ԿԻՐԱՎՈՅԱՆ 2021 – Կիրակոյան Ս., Հայաստանի պատմոյթյան թանգարանի ազգագրոյթյան ֆոնդի մետաղե իրերի հավաքածուն 1 (XV–XIX դդ.), Երևան 2021:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ 1978 – Հակոբյան Հ., *Վասպուրական*, Երևան, 1978:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ 1989 – Հակոբյան Հ., *Արցախ-Ուրիքի մանրանկարչոյթյունը XIII–XIV դդ.*, Երևան, 1989:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ 1981 – Հակոբյան Ն., Միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական մետաղը IX–XIII դդ., *Հայաստանի հնագիրական հոշարձանները*, պրակ 10, Երևան, 1981, 36–42:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ, 1989 – Հակոբյան Հ., *Արցախ-Ուրիքի մանրանկարչոյթյունը XIII–XIV դդ.*, Երևան, 1989:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ, ՔԱՒԱՆԹԱՐՅԱՆ, ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ 2005 – Հակոբյան Ն., Քալանթարյան Ա., Մելքոնյան Հ., Նորահայտ բուրվաններ Քրիստոսի վարքի պատկերագրոյթյամբ,

Ասրվաձաշնչական Հայաստան (Միջազգային գիրաժողովի նյութերի ժողովածու), Երևան, 2005, 671-676:

- ՀԱՎՈՒԹՅԱՆ 2006 – Հակոբյան Ն., Հայ-սասանյան մշակույթի փոխառնչություններ (V–IX դդ.) ըստ հնագիտական նյութերի, *Էջմիածին*, համար Ա, 2006, 55–65:
- ՀԱՎՈՒԹՅԱՆ, ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ 2011 – Հակոբյան Զ., Միքայելյան Լ., Առասպելական կենդանիները հայկական միջնադարյան արվեստում և հայ-պարսկական պատկերագրական առնչությունները, *Հայագիտական և իրանագիտական երկրորդ միջազգային գիրաժողով (գիտական հոդվածների ժողովածու)*, Երևան 2011, 115–137:
- ՀԱՎՈՒԹՅԱՆ, ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ 2013 – Հակոբյան Զ., Միքայելյան Լ., Սենմուրվը և սասանյան առասպելական կենդանիները հայ միջնադարյան արվեստում, *Գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք*, 2013, № 1, 5–29:
- ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 1992 – Հարությունյան Վ., *Հայկական ճարտարապետության պարմություն*, Երևան, 1992:
- ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ԽՈՒԴԱՆՅԱՆ 2016 – Հարությունյան Ա., Խուդանյան Հ., Բուդապեշտի Ս. Աստվածածին աղոթարան-եկեղեցու թանգարանային սպասքի մակագրությունները, *Պարմա-բանասիրական հանդես*, Երևան, 2016, № 2, 137–151:
- ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ԲԱԲԱԶՆՅԱՆ 2019 – Հարությունյան Ա., Բաբաջանյան Ա., Պղնձե արձանագիր առարկաներ Սարդարապատի Հայոց ազգագրության թանգարանից, *Մ. Բարխուդարյան-120 (Գիտական հոդվածների ժողովածու)*, Երևան 2019, 139–151:
- ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 2019 – Հարությունյան Ա., Սիսիանի Ն. Ադոնցի անվան պատմության թանգարանի արձանագիր առարկաները, *Վեմ համահայկական հանդես*, 2019, № 2, 181–203:
- ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ 2012 – Հովհաննիսյան Է., Սիմուրգի (սիրամարգ) առասպելի դրսևորումները հայ միջնադարյան մշակույթում, *Հայաստանի քաղաքակրթական ավանդը Մեդաքսի ճանապարհի պարմության մեջ (Միջազգային գիտաժողովի նյութեր, 21–23-տոյեմբերի, 2011 թ.)*, Երևան 2012, 398–404:
- ՂԱԶԱՐՅԱՆ 2004 – Ղազարյան Վ. *Մեկնությունք խորանսց*, Էջմիածին, 2004:
- ՂԱՖԱԿԱՐՅԱՆ 1957 – Ղաֆաղարյան Կ., *Սանահինի վանքը և նրա արձանագրությունները*, Երևան 1957:
- ՃԷԲԷՃԵԱՆ, ՏՕՆԻԿԵԱՆ 1992 – Ճերեճեան Գ., Տօնիկեան Փ, *Հայոց լեզուի նոր բառարան*, Առաջին հատոր, Ա–Հ, Պէրյոթ, 1992:
- ՄԱԹՎՈՍՅԱՆ 1997 – Մաթևոսյան Կ., *Անի. Եկեղեցական կյանքը և ձեռագրական ժառանգությունը*, Մայր աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 1997:
- ՄԱԼԽԱՍԵԱՆՑ 1944 – Մալխասեանց Ս., *Հայերեն բացատրական բառարան, հարոր երկրորդ, Զ–Կ*, Երևան 1944:
- ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ 2016 – Միքայելյան Լ., «Ծաղկած» կենդանիները Հայաստանի միջնադարյան քանդակում. սասանյան նախատիպերը և զուգահեռները այլ մշակույթներում, *Հայաստանը և արևելաքրիստոնեական քաղաքակրթությունը*, Երևան 2016, 171–173:
- ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ 2017 – Աղթամարի Սք. Խաչ եկեղեցու Հովսեփի տեսարանի ծովահրեշի պատկերագրությունը. վաղքրիստոնեական և սասանյան նախատիպերի հարցի շուրջ, *Հայաստանը և արևելաքրիստոնեական քաղաքակրթությունը*. Բ, Երևան 2017, 187–191:
- ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ 2016 – Մխիթարյան Ա. Ա., Հայոց ազգագրության թանգարանի խորանավոր գորգերը, *Հայոց գորգագործական մշակույթը (Հանրապետական երկրորդ գիրաժողով. գեկուցումների ժողովածու)* Երևան, 2016, 53–65:
- ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ 1955 – Մնացականյան Ա. Շ., *Հայկական զարդարվեստ*, Երևան 1955:
- ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ 1964 – Մուշեղյան Ե., *Հայերեն արձանագրությանը ստարկաներ*, Պրակ I, Երևան 1964, էջ 127–149:
- ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ 2010 – Մուշեղյան Ե. *Հայերեն արձանագրությանը ստարկաներ*, Պրակ III, Երևան 2010:

- ՊԵՏՐՈՍԵԱՆ 2000 – Պետրոսեան Հ. Լ., Բնակչոթի յայտնի տապանաքարի յօրինուածքի մեկնութեան շուրջ, *Հանդէս ամսօրեայ*, Վիեննա 2000, 429–445:
- ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ 2003 – Պետրոսյան Հ. Լ. Խաչի գաղափարախոսությունն ու պատկերագրությունը վաղքրիստոնէական Հայաստանում, *Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները* (Միջազգային համաժողով), Երևան 2003, 587–604:
- ՊՕՂՈՍԵԱՆ ԵՎ ՌԻՐԻՇՆԵՐ 2008 – Ս. Պօղոսեան, Ս. Պապիկեան, Ա. Ասատրեան, Զ. Ծատուրեան, Ա. Ճեղալեան, *Յակոբ Ճէլալեանի նոտիրատուութիւնների կարապոզ*, Երևան 2008:
- ՊՈՂՈՍՅԱՆ 1981 – Պողոսյան Ա. Ա., Ջրի և պտղաբերության պաշտամունքի արտացոլման մի քանի արտահայտություններ հայկական գարդարվեստում, *Աշխարհություններ Հայաստանի պարմության պեղական թանգարանի*, հատոր VII, Երևան 1981, 72–82:
- ԶԱՀՈՒԿՅԱՆ 2010 – Զահուկյան Գ. Բ., *Հայերեն արուզարանական բառարան*, Երևան 2010:
- ՍԱՐԳՍՅԱՆ 2002 – Սարգսյան Ե., Սկիհ, *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան*, Երևան 2002, 918:
- ՍԱՐԳՍՅԱՆ 2011 – Սարգսյան Լ., Ավագ Ծաղկոյի 1329 թ. ավետարանի պատկերագրությունը և խորհրդարանությունը, *Վէմ համահայկական հանդէս*, 2011, № 4, 93–104:
- ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ 2007 – Ստեփանյան Ա., Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (Ծիսային, նշանային և գունային համակարգեր), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, պրակ 22, Երևան, 2007, 7–130:
- ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ 2016 – Ստեփանյան Ա., Հայկական ավանդական տարազի գոգնոցներն ու դրանց զարդարվեստը, *Գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք*, 2016 № 4, 255–263:
- ՍՈՒՔԻԱՍՅԱՆ 1967 – Սուքիասյան Ա.Մ., *Հայոց լեզվի հունանիշների բառարան*, Երևան 1967:
- ՍՈՒՔԻԱՍՅԱՆ 2009 – Սուքիասյան Ա.Մ., *Հայոց լեզվի հունանիշների բառարան*, Երևան 2009:
- ՈՒՈՒՆՅԱՆ 1898 – Ունիայեցի Մ., *Ժամանակագրություն*, Վաղարշապատ 1898:
- ՕՐՄԱՆԵԱՆ 1979 – Օրմանեան Մ., *Ծիսական բառարան*, Անթիլիաս-Լիբանան 1979:
- АЗАТЯН 1987 – Азатян Ш. Р., *Армянские порталы* (Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв.), Ереван, 1987.
- ИЗМАЙЛОВА 1979 – Измайлова Т., *Армянская миниатюра XI века*, Москва, 1979.
- КАЗАРЯН, МАНУКЯН 1991 – Казарян В., Манукян С., *Матенадаран. Армянская рукописная книга VI–XIV веков.*, Том I, Мвсква, 1991.
- МАРУТЯН 1989 – Марутян А. Т., Интерьер армянского народного жилища (вторая половина XIX–начало XX в.), *Армянская этнография и фольклор* 17, Ереван 1989.
- МИКАЕЛЯН 2013 – Микаелян Л., Мотив лент и ожерелий в раннесредневековой скульптуре Армении и в искусстве Сасанидского Ирана, *Труды центрального музея древнерусской культуры и искусства*, Том VII, Москва 2013, 64–72.
- МИКАЕЛЯН 2013ш – Микаелян Л., Некоторые композиционные схемы и иконографические мотивы в раннехристианской скульптуре Армении в свете сасанидских влияний, *Актуальные проблемы теории и истории искусства III (Сборник научных статей)*, Санкт-Петербург 2013, 112–122.
- МИКАЕЛЯН 2015 – Микаелян Л., Мотив аканфа и пальметты в раннесредневековой скульптуре Армении и в искусстве Сасанидского Ирана, *Актуальные проблемы теории и истории искусства V (Сборник научных статей)*, Санкт-Петербург 2015, 220–229.
- МИКАЕЛЯН 2017 – Микаелян Л., «Расцветшие» животные в искусстве Сасанидского Ирана и средневековой пластике Армении X–XIV веков, *Актуальные проблемы*

теории и истории искусства VII (Сборник научных статей), Санкт-Петербург 2017, 256–268.

ОРБЕЛИ 1963 – Орбели И., *Избранные труды*, Ереван 1963.

СВИРИН 1939 – Свирин А., *Миниатюра древней Армении*, Москва-Ленинград, 1939.
Թանգարանային առարկաներ

Artak Asatryan

History Museum of Armenia
sardarapatasatryan@gmail.com

TRAYS WITH ALTAR DECORATION
(Collections of National Museum of Armenian Ethnography,
History Museum of Armenia, Yerevan History Museum, Kapan
Regional Museum, The Regional Museum and Art Gallery of Dilijan)

Keywords: khoran (altar), ornithomorphic ornament, zoomorphic ornament, miniature, carpet, sculpture, pictography.

Among the various copper utensils in Armenian traditional culture during the 19th and 20th centuries, the trays with altar decoration are notable for their unique artistic and pictorial qualities. A comparative analysis of the motifs on these trays reveals a strong connection to the established traditions of Armenian miniature painting. Furthermore, these motifs resemble the artistic expressions found in other branches of Armenian folk art, such as sculpture and textile art.

Артак Асатрян

Музей истории Армении
sardarapatasatryan@gmail.com

ПОДНОСЫ -УКРАШЕННЫЕ ВИНЬЕТКАМИ
(По материалам Музея истории Армении, Музея этнографии
Армении, Музея истории города Еревана, Краеведческого
музея Капана и Краеведческого музея-галереи Дилиджана)

Ключевые слова: хоран (алтарь), орнитоморфный орнамент, зооморфный орнамент, миниатюра, ковер, скульптура, пиктография.

В богатом ассортименте медной посуды, использовавшейся в традиционном армянском быту в 19–20 веках, подносы-украшенные виньетками выделяются своими художественно-изобразительными решениями. Сравнительный иконографический анализ показывает, что тематика художественного оформления подносов с виньетками тесно взаимосвязана с традициями иллюстрации армянской миниатюры, а также с изобразительными решениями других отраслей армянского народного искусства-скульптуры, художественного полотна.