

202 ԳԱԻ, էջ 329: Գործածուած է հայկական շարժական տոմարը, որով ՊՂԱ (891) թուականն սկսում է 1441 թ. դեկտեմբերի 1-ին (տե՛ս, օրինակ, Բ. Ե. Թումանեան, *Տոմարի պատմությունը*, Երևան, 1972, էջ 90): Լ. Խաչիկեանը, հաշուարկը կատարելով անշարժ տոմարով, յիշատակարանը թուագրում է 1442-ով (տե՛ս «ԺԵ ղ. հայերեն ձեռագրերի յիշատակարաններ», Ա, էջ 536):

203 ՉԱՄ, Գ, էջ 486 եւ շար... հմմտ. Բաբգէն Կիլիկեան, *Պատմություն կաթողիկոսաց Կիլիկիոյ* (1441-էն մինչեւ մեր օրերը), Անթիլիաս, 1939, սիւն. 1211: Այս դէպքը գրեթէ նույն բառերով շարադրելով 1713 թ. գրուած իր Գաւազանագրքում (տե՛ս Երուսաղէմի Մատենադարանի ձեռ. 462)՝ Մաղաքիա դպիր Ընկապիտան Գալուստիում է շահանահան (տե՛ս Բաբգէն Կիլիկեան, *Պատմություն կաթողիկոսաց Կիլիկիոյ*, սիւն. 34, ծմբ.), որ կնշանակի, թէ վերջինս օգտուել է հենց այս գործից կամ է՛լ երկուսն էլ ունեցել են մի երրորդ՝ մեզ անյայտ աղբիւր: Յամենայն դէպս, մի օրինակ էլ այս Գաւազանագրքից պահում է Ա. Ղազարի մատենադարանում՝ ձեռ. թիւ 50-ը, սակայն այստեղ ժամանակագրությունը հասցուած է առնուազն մինչեւ 1741 թ. (տե՛ս Մահակ Ընտելեան, *Նոր միջեր Կ. Պոլսոյ երջանկայիշատակ պատրիարք Յովհաննէս Կողտոյի մասին*. - Բազմավէպ, 1978, էջ 282):

204 ԿՈՍ, էջ 53:

205 ՏԵ՛Ա Միխայիլ Գոռ, *Գիրք Դատաստանի*, էջ 13-14, 543 (ծմբ. 17, 18, 19):

206 Հետաքրքիր է, որ մի նմանատիպ պատմական փաստ՝ 1652 թ. Երուսաղէմում կայացած եկեղեցական ժողովը մեկնաբանելիս Օրմանեանը յանգել էր ճիշտ մեր վերոգրեալ եզրակացութեանը, այն է՝ որ «ժողովրդական ուխտատուներ հազար կամ այլ անել, որոնք կերպով մը անցած կնկատուին ի թիւ ժողովին, իբր զի (sic) ընդհանուր ազգային հաւանութեամբ հաստատուեցաւ երկու աթոռներու հաշտութիւնը» (տե՛ս Ա.ՉԳ, սիւն. 1688. հմմտ. «Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դա-

րի յիշատակարաններ (1641-1660 թթ.)», հ. Գ, էջ 522-524:)

207 ՏԵ՛Ա Լ. Ս. Խաչիկեան, *Յակոբ Զուղայեցու կտակը*, էջ 179:

208 ԿՈՍ, էջ 51-53:

209 ՏԵ՛Ա Энциклопедический словарь. Издатели Ф. Брокгауз, И. А. Ефрон, том XXII, С. Петербург, 1897, с. 739. հմմտ. նույն համարագրատարանի հ. ԺԵ, էջ 956:

210 ԿՈՍ, էջ 69:

211 Ա.ՉԳ, սիւն. 1457: Այդ մրցակցութեան կարեւոր դրուագների եւ նրբութիւնների մասին տե՛ս Յակոբ Փափագեան. *Մի էջ Արեւելեան Հայաստանի քաղաքական կեանքի պատմությունից*. - «Տեղեկագիր Հայկ. ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի», 1955, թիւ 8, էջ 96-99: 1441 թ. պատմական իրադարձութիւններին նուիրուած Թ. Մեծփեցու յիշատակարանի ուշագրաւ քննութիւնը տե՛ս Բաբգէն Կիլիկեան, *Պատմություն կաթողիկոսաց Կիլիկիոյ*, սիւն. 31-42, 1125-1214:

212 ԿՈՍ, էջ 73:

213 ԿՈՍ, էջ 72-73:

214 ԿՈՍ, էջ 40:

215 ԿՈՍ, էջ 69-72:

216 ԿՈՍ, էջ 69. հմմտ. Ա.ՉԳ, սիւն. 1457:

217 ԿՈՍ, էջ 71:

218 ՏԵ՛Ա Mansi Joannes Dominicus, op. cit., p. 1258. հմմտ. Ղուկաս Ինճիճեան, *Հնախօսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի*, հտ. Գ, էջ 255 (նույն արտագրութիւնը տե՛ս Մսեր Մսերեանց, *Պատմություն կաթողիկոսաց Էջմիածնի...*, էջ 281). Ա.ՉԳ, սիւն. 1290-1291. Վարդան Հացունի, *Կաթողիկոսական ընտրություն եւ ձեռնադրություն պատմութեան մէջ*, էջ 44:

219 Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. 9245, էջ 71բ: Իրականում, սակայն, Ս. Էջմիածնից Կ. Պոլիս ժամանած պատուիրակները ներկայացնում են երկու թեկնածութիւն (այս մասին մանրամասն տե՛ս գրքիս Բ մասում, գլուխ 19):

ԲՈՒՆԱԿՈԹԻ ՅԱՅՏՆԻ ՏԱՊԱՆԱՔԱՐԻ ՅՕՐԻՆՈՒԱԾՔԻ ՄԵԿՆՈՒԹԵԱՆ ԾՈՒՐՁ

Համլետ Պետրոսեան

Իր ուշագրաւ յօդուածներէց մէկում պատմաբան-վիմագրագէտ Գ. Սարգսեանը յատուկ քննութեան առարկայ է դարձրել մի տապանաքար,<sup>1</sup> որը դրուած է Բռնակոթի գիւղամիջի եկեղեցու հարաւային պատի մէջ՝ դրսից (նկ. 1, աղ. Ա/1): Այն կերտուած է մոխրագոյն բազալտից. այժմ երեւում է միայն մէկ լայն նիստը, որի վրայ արձանագրութիւնն չկայ: Այդ նիստի վրայ ելնդաւոր կիսազլանիկով կազմուող ուղղանկիւն շրջանակի ներսում տեղադրուած են հետեւեալ քանդակները (նկարագրութիւնը՝ ձախից աջ): Երկու կողմից ելնդաւոր կիսաշրջաններով երիզուող մօտաւորապէս քառանկիւն շրջանակի ներսում տեղադրուած է զարդարուն մի վարդեակ: Դրանից աջ քանդակուած է սրածայր գլխարկով եւ ծնկներից ներքեւ աւարտուող լայն պարեգօտով մի մարդ, որն աջ ձեռքով բռնել է մինչեւ ծնկները հասնող մի երկար իր՝ շրջանաձեւ (օղածեւ) վերջոյթով, ընդորում այս ձեռքը երկու անգամ կարճ է պատկերուած, քան ձախ ձեռքը: Ձախ ձեռքն իջեցուած է ինչ-որ պատուանդանի վրայ: Դրանից աջ պատկերուած է գմբեթակիր մի կառոյց. գմբեթը հեծանների օգնութեամբ յենուած է զոյգ սիւնների վրայ եւ աւարտուած է սրածայր ելուստով: Գմբեթի ներքնակամարից դէպի խորանն է իջնում ուղղաձիգ մի «ձող», որը խորանի կենտրոնում աւարտուած է օղով: Գմբեթի հետ այս «ձողի» միացման տեղից մինչեւ ձախակողմեան սիւնն է իջնում նման մի այլ «ձող»՝ այս անգամ առանց օղածեւ վերջոյթի: Գմբեթի երկու կողմում՝ դրսից, հորիզոնական հեծանների վրայ պատկերուած է մէկական թռչուն: Այս

կառոյցից աջ եւ ցած պատկերուած են երկու մարդիկ (թերեւս՝ նստած), որոնցից ձախակողմեանը մի ձեռքով բռնել է սափորը, իսկ միւսով՝ գաւաթը: Աջակողմեանը ձեռքը մեկնել է դէպի կողքին դրուած շրջանաձեւ իրը, որն ամենայն հաւանականութեամբ մեծ գաւաթ է կամ սկուտեղ: Չանազան ուտելիքներով (խորոված, հաւ, ձուկ, հաց, լաւաշ եւն) սկուտեղները եւ զինու գաւաթները տապանաքարային քանդակում լայն տարածում գտած խնջոյքի տեսարանների հիմնական բաղկացուցիչներն են կազմում: Սրանցից վերեւ պատկերուած է մի այծ: Յօրինուածքն աւարտուած է անուածեւ մի վարդեակով եւ նորից կիսազլանիկներից ու կիսաշրջաններից կազմուած երիզով:

Այս յօրինուածքի զուտ տեխնիկական նկարագրութիւնից յետոյ անդրադառնանք Գ. Սարգսեանի նկարագրութեան ու մեկնաբանութեանը: Ըստ հետազօտողի այս տապանաքարի վրայ պատկերուած է «մի բնակարան իր բակով եւ դրա ծայրին տեղաւորուած արհեստանոցով»: «Բնակարանի (նկատի ունի վարդեականախշ քառանկիւնը – Հ. Պ.) ցոյց տրուած երեք պատերն էլ շինուած են հաստ գերաններից...», այն ունի կլոր վանդականախշ պատուհան (ինչպէս հեղինակն է գրում՝ «փանջաբէ»), թերեւս՝ գոյնզգոյն ապակիներով:<sup>2</sup> «Սենեակից դուրս... կանգնած է ձեռնափայտը ձեռքին բռնած մի մարդ, ըստ երեւոյթին՝ Հաշմանդամ, որովհետեւ աջ ձեռքը ուսից ցած չկայ,<sup>3</sup> իսկ աջ ոտքին փոխարինում է պրոթեզը (sic!)»<sup>4</sup> ըստ հեղինակի դա էլ հէնց հանգուցեալն է՝ «մի մեխանիկ գիւտարար, իր մեքենաշինական արհեստանո-

ցով, մասնագետ բանուորներով եւ, որ կարեւորն է՝ իր ժամանակի համար մի նշանաւոր գիւտով»:<sup>5</sup> Նկարագրելով վարպետի հագուստը՝ իր բառերով ասած՝ «պիլոտկան», (նկատի ունի սրածայր գլխանոցը), զգեստը, գօտին, երկարաքիթ եւ ճիւղը ետ ծալուած կօշիկը, վարպետի աչքերին դրուած «խոշոր ակնոցը», որը «կրկնուած է նաեւ աջ կողմում ցոյց տրուած բանուորների դէմքին»<sup>6</sup> հեղինակը ուշադրութիւն է հրաւիրում «մի առարկայի վրայ, որը բնորոշում է մարդու ինչ մասնագիտութիւն ունենալը: Դա հաշմանդամի կրծքին կախուած իրն է՝ շատ նման պտուտակ բացելու եւ ամրացնելու գործիքին (բանալու): ...եզրակացնում ենք, որ այդ հաշմանդամը մեքենայագործ է՝ մեխանիկ»:<sup>7</sup> Ապա հեղինակն անցնում է աջ կողմում պատկերուած «արհեստանոցի» նկարագրութեանը, ուր պատկերուած են «թափանիւր» (անուածեւ վարդեակը), մի աւելի փոքր անիւ (մեծ գաւաթը կամ սկուտեղը), որից ելնող ձողը (յօրինուածքի կիսագլանածեւ երիզը) միւս կողքով ամրացուած է գերանին: Ըստ հեղինակի այս մասում պատկերուած երկու մարդիկ բանուորներ են, որոնք զբաղուած են սարքերի վերանորոգումով. ձախից պատկերուած բանուորն աջին է մեկնում անիւի առանցքակալը (փոքր գաւաթը), նրա աջ ձեռքին մի ձողի վրայ հագցուած է մի այլ առանցքակալ (սափորը), «որից եզրակացնում ենք, որ դրանք ...մեքենայի շուտ փչացող մասերից են»<sup>8</sup>: Վերջում հեղինակն անցնում է այն սարքի (գմբեթաւոր կառոյցի – Հ. Պ.) նկարագրութեանը, որի համար «վարպետին» գիւտարար է համարում: «Դա մի ժամացոյց է՝ ամրացուած սիւների վրայ, որով նմանում է Հնագոյն՝ աշտարակային տիպի ժամացոյցներին: Վերին մասում ցոյց է տրուած ժամացոյցի

թուացոյցը (գմբեթը – Հ. Պ.): Թուացոյցի տակից կախուած են ժամանակը ցոյց տուող միակ սլաքը (թեք «ձողը» – Հ. Պ.) եւ ճոճանակը (ուղղաձիգ ձողը – Հ. Պ.): Թուացոյցի երկու կողմերում ցոյց են տրուած երկու թռչուններ, որոնք զարդարանք են եւ մեզ հասկանալի, որովհետեւ պատի հին ժամացոյցների վրայ մէկ կամ երկու թռչունի նկար տեղաւորելը ծանօթ է»:<sup>9</sup> Որպէս վերջաբան, հետազօտողը նշում է նաեւ, որ մեխանիկական առաջին ժամացոյցները Եւրոպայում երեւան եկան 17-րդ դարի կէսերին, իսկ քննարկուող տապանաքարը նա մեծ վերապահումներով (ենթադրելով, որ տապանաքարի վերին ձախ անկիւնում հնարաւոր է նշմարել ՊՍ տառերը, որոնք կարող են թուականը նշանակել) վերագրում է 14-րդ դարի վերջին (1391 թ.)<sup>10</sup> դրանով իսկ շեշտելով նման «գիւտի» կարեւորութիւնը թէ՛ հայ, թէ՛ համաշխարհային մշակոյթի համար ընդհանրապէս:

Նոյն տեսակէտը հեղինակը վերաշարադրել է «Գիտութիւն եւ տեխնիկա» ամսագրում հրատարակած իր մի այլ յօդուածում եւս, իսկ հետազօտողի որդին եւ ճարտարապետ Եոռ. Թամանեանը բառացիօրէն նոյնը տարիներ անց կրկնել են Մոսկուայում հրատարակուող խորհրդային “Найка и ЖИЗНЬ” հանրայայտ ամսագրում:<sup>11</sup> Այս «գիւտի» պատմութիւնը բաւականին մեծ տարածում ունի Սիսիանում. վերջին տարիներին այն մի քանի անգամ ներկայացուել է նաեւ Հայաստանի ազգային հեռուստատեսութեամբ:

Մանրամասնօրէն մէջբերելով հետազօտողի ղիտողութիւնները՝ ես ամենեւին նպատակ չունեմ մէկ առ մէկ քննել եւ ցուցադրօրէն ժխտել այս, կարելի է ասել՝ ֆանտաստիկ մեկնաբանութիւնը: Ընդհակառակը, խորին յարգանքի է արժանի այն նուիրուածութիւնը, էնտուզիազմը եւ

ուռմանտիզմը, որ առկայ է Գ. Սարգսեանի այս եւ այլ տապանաքարերին տրուած մեկնութիւններում: Աւելին՝ Գ. Սարգսեանն առաջինն է խորաթափանցօրէն նկատել, որ այս քարէ «թերթիկներում, որոնք ի պաշտօնէ մահը պէտք է յիշեցնէին, փոխանակ լաց ու կոծի՝ կեանքն ենք տեսնում...»<sup>12</sup>: Գաղափար, որ իրօք սկզբունքային նշանակութիւն ունի տապանաքարային յօրինուածքների իմաստաբանութեան առումով: Ես ցանկանում եմ ուշադրութիւն հրաւիրել մի այլ, կարծում եմ շատ աւելի կարեւոր, հարցի վրայ: Բռնակոթի տապանաքարի նման մեկնութիւնը «էջմիածին» եւ յատկապէս՝ «Գիտութիւն եւ տեխնիկա» ամսագրում հրատարակուելուց յետոյ հայագիտութեանը քաջ յայտնի դարձաւ: «Գիտութիւն եւ տեխնիկայի» խմբագրութիւնը նոյնիսկ կոչ արեց «մասնագէտներին եւ ընթերցողներին հանդէս գալու մեր պարբերականի էջերում եւ իրենց կարծիքը յայտնել այդ առթիւ»:<sup>13</sup> Եւ որքան էլ տարօրինակ է, այն միայն մէկ արձագանք ունեցաւ եւ այն էլ՝ հիմնականում համաձայնողական: Ճարտարապետ-ազգագրագէտ Ն. Պապուխեանը Սիւնիքի ժողովրդական ճարտարապետութեանը նուիրուած իր ուսումնասիրութեան մէջ ըստ էութեան համաձայնում է այս մեկնութեան հետ՝ գրելով. «Սիւնիքում եղել են նաեւ աւելի բարդ եւ մեծ արհեստանոցներ, որոնք նոյնպէս մեծ մասամբ, տեղ են գտել արհեստաւորի տան համակարգում: Տան ցանկապատուած բակի մէջ մի այդպիսի խիստ ուշագրաւ արհեստանոցի պայմանական պատկեր են քանդակել Բռնակոթ գիւղի տապանաքարերից մէկի վրայ...»

Այս տապանաքարն ուսումնասիրող Գ. Սարգսեանը միանգամայն շնորհակալ գործ է կատարել, վերլուծելով մեխանիկ

գիւտարարին վերաբերող պատկերի դժուար հասկացուող բովանդակութիւնը...»:<sup>14</sup>

Մարդկային եւ կենդանական պատկերներով (Ֆիգուրատիւ) բազմազան յօրինուածքները տապանաքարերի վրայ երեւան եկան 15-րդ դարից սկսած: Ընդորում, դրանց երեւան գալը նշանաւորուեց նաեւ տապանաքարերի աւանդական մի տիպի աւելի լայն կենցաղավարումով, ինչպիսինն էր ուղղանկիւն-զուգահեռանիստ ծաւալ ունեցող տապանաքարը, եւ նոր տիպերի ի յայտ գալով, ինչպիսիք էին խոյաքարերը եւ համեմատաբար սահմանափակ տարածում գտած ձիաքարերը: Յաւօք, մշակութային այս նոր երեւոյթի ծագման եւ կենցաղավարման հիմքերը դեռ հանգամանօրէն պարզաբանուած չեն: Նոյնը, թերեւս աւելի պակաս չափով, կարելի է ասել եւ պատկերաքանդակային յօրինուածքների իմաստաբանութեան մասին, չնայած դրանց տարբեր առիթներով անդրադարձել են մի շարք հետազօտողներ:<sup>15</sup>

Ֆիգուրատիւ քանդակն ինքնին նորութիւն էր հայ կոթողային արուեստում: Դեռեւս վաղ քրիստոնէութիւնն իր բարդ եւ համամասն համակարգը հասարակ համայնականներին ներկայացնելու համար լայնօրէն օգտագործում էր նաեւ պատկերաքանդակը, ինչի վկայութիւններն են զանազան աստուածաշնչեան եւ տեղական քրիստոնէական թեմաների ու կերպարների պատկերումները, այսպէս կոչուող, քառակող կոթողների վրայ:<sup>16</sup> Որ պատկերակիր կոթողներն ունեցել են առաջին հերթին դիդակտիկ-ուսուցողական նպատակներ՝ վկայում է այն հանգամանքը, որ դրանց մի շարք օրինակներ պատկերաքանդակներ են կրում բոլոր չորս նիստերի վրայ էլ: Թէ ինչու այս քանդակներն անհետացան 7-8-րդ դդ.

սահմանափակում՝ վերջնականապես պարզուրույն է: Մի շարք հետազոտողներ գտնում են, որ դրա պատճառները Հայ Եկեղեցու հակաքաղկեդոնական-պատկերամարտ դիրքորոշումն էր 7-րդ դարում, ինչպես նաև՝ արաբական տիրապետութիւնն ու մահմեդական նուաճողների անհաշտ վերաբերմունքը մարդու պատկերման հանդէպ:<sup>17</sup> Թուով է կային այլ հանգամանքներ էլ. ազգային քրիստոնէական գաղափարախօսութեան զարգացմանը զուգընթաց նոր կոթողի՝ խաչքարի ձևաւորումը, դիդակտիկ-ուսուցողական պահանջի նուազումը եւ այլն: Ինչեւէ, 9-րդ դարից սկսած Ֆիզուրատիւ քանդակներ կրող կոթողներ այլեւս չեն կերտուում. երեւան են գալիս խաչքարերը, որոնց երկրաչափական եւ բուսական նախշերից կազմուած վերացական-մտահայեցողական յորինուածքները ցուցում են եթէ ոչ հակադրուածութիւն, ապա գոնէ սկզբունքային տարբերութիւն Ֆիզուրատիւ քանդակից: Միայն Արցախում, մասամբ էլ Ուտիքում էր, որ խաչքարերի երկրաչափական յորինուածքներն ուղեկցուում էին Ֆիզուրատիւ քանդակներով: Ընդորում, Ֆիզուրատիւ յորինուածքներն անհամեմատ աւելի յաճախ են հանդիպում գիւղական գերեզմանոցներում եւ հազուադէպ՝ վանքային համալիրներում, ինչը վկայում է, որ դրանք առաջին հերթին ժողովրդական ընկալումների արգասիք են: Արցախի խաչքարերն իրենց քանդակախոյզ մակերեսի երկմաս բաժանումով՝ երբ վերնամասը զբաղեցնում է զուտ խաչային յորինուածքը (փրկութեան պաշտօնական-քրիստոնէական գաղափարի արտացոլումը), իսկ ներքնամասը՝ պատկերաքանդակը (տուեալ դէպքում՝ մահը յաղթահարելու ժողովրդական պատկերացումների արտացոլումը),<sup>18</sup> արդէն նախանշում են գերեզմանային

նոր կոթողի հեռանկարը: Հայ միջնադարի դասական գերեզմանային կառոյցը ճարտարապետական լուծման առումով երկմաս էր՝ բաղկացած հորիզոնական դիրքով դրուող հարթ տապանաքարից եւ ուղղաձիգ կանգնեցուող խաչքարից: Եթէ առաջինը խորհրդանշական ձևով իրականացնում էր խզումը, ապա երկրորդը, ընդհակառակը՝ կապը: Ընդհանրապէս նկատելի է, որ գերեզմանային կառոյցների ընդհանրական խորհրդաբանութիւնը՝ սկսած բրոնզի դարից, երեւան է բերում երկու հակադիր ընկալման համադրում. մի կողմից հանգուցեալի հետ կապի խզում (գերեզմանափոս, դամբարանալիցք, պատեան, տապանաքար), միւս կողմից՝ այդ կապի ապահովում (մենհիր, աշտարակ, կուրգան, Ֆալոս, խաչքար եւ այլն), հանգամանք, որը վկայում է հէնց մահուան երկակի ընկալումը հին հասարակութիւններում, մտաւորապէս այնպէս, ինչպէս միջնադարում կողք-կողքի գոյատեւում էին ողբի եւ փրկութեան գրական-պատկերազարդական ժանրերը: 15-րդ դարից մեծ տարածում ստացած տապանաքարի հիմնական տիպը ուղղանկիւն զուգահեռանիստն է՝ երկթեք կամ կլորացող վերնամասով, հիւսիսային եւ հարաւային լայն, եւ արեւելեան ու արեւմտեան նեղ նիստերով: Ծաւալային առումով այն եկեղեցական բաղիլիկ կառոյցը խորհրդանշող եւ դեռ վաղ միջնադարից քաջ յայտնի, այսպէս կոչուող, երկթեք տապանաքարի մի տարբերակն էր եւ շնորհիւ իր ծաւալային լուծման ու յորինուածքների, միաւորում էր վերոյիշեալ երկու գործառոյթները՝ զանգուածեղութեամբ խաղալով տապանաքարի, իսկ ուղղաձիգութեամբ՝ վերգերեզմանային կոթողի դեր: Խաչային յորինուածքներն զբաղեցնում են դրա մի լայն նիստը (սովորաբար՝ հիւսիսային), իսկ Ֆիզուրատի-

ւր՝ միւս լայն նիստը (սովորաբար՝ հարաւային): Այսինքն՝ այն բաժանումը, որ Արցախի խաչքարերում կատարուած է նոյն հարթութեան վրայ, այս դէպքում կատարուած է երկու հակադիր հարթութիւնների միջեւ՝ ապաշեշտելով միակ կենտրոնի գաղափարը, ինչը վկայում է նաև մահուան երկակի ընկալման առկայութիւնը: Տուեալ հանգամանքը ցուցում են նաև այս տապանաքարերի կանոնիկ արձանագրութիւնների սկզբնամասերի երկու հիմնական տարբերակները. «Կանգնեցի զխաչս (կամ՝ սուրբ նշանս) վասն փրկութեան», ինչը բնորոշ է խաչքարային դասական արձանագրութեանը, եւ «Այս է հանգիստ...», ինչը բնորոշ է զուտ տապանաքարային արձանագրութեանը: Կարելի է եզրակացնել, որ երկու ընկալումների համադրումը նկատելի է թէ՛ ծաւալային, թէ՛ քանդակային, թէ՛ արձանագրական մակարդակներում:

Այսպիսով, ծաւալային առումով ուղղանկիւն-զուգահեռանիստ տապանաքարը համադրում է հարթ տապանաքարն ու ուղղաձիգ խաչքարը, իսկ յորինուածքային առումով՝ խաչային յորինուածքն ու պատկերաքանդակը: Ինչ վերաբերում է կոնկրետ երեւոյթի պատճառաբանական յենքին, ապա կարելի է նշել հետեւեալ պատմական իրողութիւնները.

ա) Հայ Եկեղեցու վերահսկող-կարգաւորող դերի նուազում 14-15-րդ դդ.՝ այսինքն երեւոյթի կազմաւորման եւ տարածման փուլում, որի հետեւանքով ժողովրդական, ոչ քրիստոնէական պատկերացումներն աւելի լայն կենցաղավարում եւ ինքնարտայայտում ունեցան. համեմատաբար դէպս, ակնյայտ է, որ տապանաքարային պատկերաքանդակների լայն կենցաղավարման պատճառներից մէկն էլ ազգային ինտելեկտի տեղատուութիւնն էր:

բ) Այլէթնիկ նոր տարրերի հուժկու ներթափանցում եւ գերիշխում, որը յանգեցրեց բնիկ մշակութային որոշ համալիրների փոփոխութեան կամ ձեւախեղման: Անմիջականօրէն այս իրողութեամբ է պայմանաւորուած խոյաքարերի եւ ձիաքարերի տարածումը, տապանաքարային պատկերաքանդակում «հովուի» կերպարի լայն կենցաղավարումը եւ մի քանի այլ դրսեւորումներ:

Տապանաքարային պատկերաքանդակի գլխաւոր «գործող անձը» հանգուցեալն է, որը պատկերուած է որոշակիօրէն իդէալականացուած կերպարով եւ իդեալականացուած միջավայրում: Օրինակ, նա յաճախ գլխին արքայական թագ է կրում, նոյնիսկ այն դէպքերում, երբ ներկայացուած է որպէս հովիւ: Անկախ որեւէ իդէալականացուած կերպաւորումից եւ կոնկրետ թեմայից, յորինուածքի պարտադիր տարրերն են սափորը եւ գաւաթը, ապա եւ ուտելիքներով «ծանրաբեռնուած» (նախ եւ առաջ՝ խորոված, եզակի դէպքերում՝ հաւ, ձուկ, ձու եւ այլն) սեղան-սկուտեղը, որոնք յաճախ պատկերուած են իրենց «բնական» չափերից շատ աւելի մեծ՝ վերածուելով ողջ յորինուածքը մեկնաբանող խորհրդանշանների: Ընդորում, սափորներն ու գաւաթները յաճախ կրում են այսպէս կոչուած յաւերժութեան նշաններ՝ նորից շեշտելով իրենց խորհրդաբանական կարեւոր դերը: Յաճախ էլ հանգուցեալն ուղղակի նստած է խնջոյքի սեղանի առջեւ եւ ձեռքին բռնել է գաւաթը: Յաճախ դէպուցութեամբ երկրորդ տեղում են այն տեսարաններն ու պարագաները, որոնք կապուած են զէնքի եւ կուռի հետ: Խնջոյքի տեսարաններում պատից կախուած են հանգուցեալի զէնքերը, կողքին կանգնած է ձին: Շատ յորինուածքներում էլ հանգուցեալը սպառազինուած է եւ զբաղուած է որսով:

Եւ վերջապէս սրանց զուգահեռ կան եւ յօրինուածքներ, ուր հանգուցեալը պատկերուում է որպէս առիւծ սանձած հերոս կամ էլ հէնց առիւծ, որը ցուլ է յօշոտուում, կամ էլ արծիւ, որը ճիրանների մէջ գառ կամ կաքաւ է խեղդում: Նկատենք, որ միջնադարի հայ պատմիչները հայ ռազմիկներին որպէս կանոն համեմատում են խրոխտ առիւծի կամ սրաթուիչ արծուի, իսկ թշնամիներին՝ սողունների, կաքաւների երամի կամ ոչխարների հօտի հետ: Իսկ Նորավանքի մի տապանաքարի վրայ՝ թուագրուած 1300 թ., հանգուցեալը թէ՛ պատկերուած է առիւծի տեսքով, թէ՛ բնութագրուում է որպէս առիւծ. «ԹՎԻԱ .ՉԽԹ. (1300): Զգեղեցկատիպն էլիկում, որդի մեծի Տարսաիճին, որ առոյծաւրէն խրոխտ մուրնէն ընդէմ այլասեռ գնդին: Աղաչեմ յիշել յաղաւթս»:19

Այսպիսով, կարելի է փաստել, որ տապանաքարային քանդակում հանգուցեալի առաջնային զբաղմունքը, անկախ անհատական կերպաւորումից, խնջոյքն էր եւ կռիւը: Հանգուցեալը խնջոյքի ու կռուի միջոցով յաղթահարում է իր իսկ սեփական մահը, ապահովում սեփական անմահութիւնը: Որպէսզի պարզենք, թէ ինչու էր հանգուցեալը պատկերուում անպայման խրախճանելիս, եւ յաճախ՝ արքայավայել, կամ՝ կռուելիս, նախ անդրադառնանք արքայական խնջոյքին: Միջին դարերում տոհմի, ցեղի, իշխանի, հերոսի տեղը հասարակութեան մէջ որոշուում էր արքայական խնջոյքի սեղանի շուրջ. այն հասարակութեան աստիճանակարգութեան խորհրդանիշն է եւ կատարեալ ձեւը: Հայոց Գահնամակը, որը բառացիորէն նշանակում է գահերի կամ աթոռների մասին թողութ կամ կարգ, սահմանում է հայ նախարարների գահակարգութիւնն ըստ արքայական սեղանի շուրջ զբաղեցրած տեղերի, իսկ Զօրանամակը՝ ըստ զինուժի: Եւ

բնական է, որ տեղերի հերթականութիւնն այդ երկու փաստաթղթերում էլ հիմնականում նոյնն է: Արքայական խնջոյքի գահաթնակէտը կազմում էր «գինարբուքը»:20 Դրա սկիզբը նշանաւորուում էր մի ծէսով, որը նոյնպէս ցուցում է խնջոյքի սկզբունքային տարբերութիւնը սովորական ճաշկերոյթից: Սեղանակիցներից ոչ մէկը դեռ ձեռք չի մեկնում իր գաւաթին, գաւաթ է վերցնում միայն արքան: Նա դրանից սկզբում ինքն է ըմպում, ապա մատուցում է մասնակիցներին, մատուցում է հերթով՝ ըստ գահի եւ պատուի: Այս ծէսի ժամանակ արքան փաստօրէն վերածուում է «անմահ աստծոյ», նրա բաժակը՝ «կենաց բաժակի», նրա խօսքն էլ՝ «կենաց խօսքի»: Բնութագրական է, որ մերօրեայ խնջոյքներում էլ որեւէ մէկի պատուին խմած բաժակը եւ այդ առիթով ասուած խօսքն ուղղակի կոչուում է «կենաց»: Այսպիսով, ամբողջ խնջոյքն ստանում է «աստուածային» կամ «կենաց հեղուկի» միջոցով մահը յաղթահարելու իմաստ: Արքայական խնջոյքի մշտական մասնակիցներն էին գուսանները, ըմբիշները, պարուհիները եւ այլն: Գինարբուքի սկզբունքը հնարաւոր չափով շատ խմելն էր եւ հարբելը: Ինչքան տեւական էր խնջոյքը, ինչքան շատ էր խմուում «կենաց հեղուկը», այնքան աւելի էր յաղթահարուում մահը: Այս պատկերացումը շատ լաւ է պահպանել հայկական ասացուածքը՝ «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսի»: Մահը յաղթահարելու նոյն պատկերացումն է ժողովրդական-եկեղեցական տօներին սրբավայրերում կազմակերպուող խնջոյքի հիմքում, նոյն ծիսա-առասպելական գործառոյթն է նաեւ հանգուցեալի պատուին տրուող ճաշկերոյթի հիմքում, որը հնում կազմակերպում էին հէնց գերեզմանի վրայ կամ գերեզմանոցում:

Մահը յաղթահարելու միւս ձեւը

հէնց մահուանը սպանելն էր ի դէմս դրա զանազան կերպաւորումների: Միջնադարի նոյնիսկ քրիստոնեայ-մտաւորական շրջանակներում կենդանիների մենամարտի տեսարանները դեռ պահպանում էին կռուի միջոցով մահը յաղթահարելու իմաստաբանութիւնը: Այս առումով խիստ ուշագրաւ է 10-րդ դարի պատմիչ Թովմա Արծրունու Անանուն շարունակողի՝ Աղթամարի Սուրբ Խաչ տաճարի գագանամարտի տեսարանների եւ այն կերտող վարպետի մտայղացման մասին հետեւեալ դիտողութիւնը. «Ստեղծագործեալ ջոկադրէ (նկատի ունի վարպետին՝ Հ. Պ.) եւ ի կարգս եկեղեցւոյն զհոլովս երէց եւ գերամս հաւուց, միանգամայն եւ զբասս գազանաց, խոզից եւ առիւծոց, ցլուց եւ արջոց, ընդդէմ միմիանց զարդարեալս, զկեղանակաւանիս Անցա յուշ առնելով զմարտ, որ է յոյժ ըղձալի իմաստանց»: Այսինքն՝ կենդանամարտի տեսարանները, ինչպէս ասուած է մէջբերման մէջ իմ կողմից ընդգծուած հատուածում, «յիշեցնում են ապրելու համար նրանց կռիւը, ինչը շատ սիրելի է իմաստուններին»:21 Այս թեմաների անընդհատ կրկնումը, բազմացումը եւ տարածումը ոչ միայն տապանաքարերի, այլեւ աշխարհիկ շինութիւնների, եկեղեցիների, դրօշների, արհեստագործական տարբեր իրերի վրայ արդիւնք էին այն պատկերացման, ըստ որի մահուան յաղթահարումը ոչ թէ միանուագ գործողութիւն էր, այլ անընդհատ, յաւերժ գործընթաց: Ճիշտ այնպէս, ինչպէս որ դարբիններն անընդհատ զարկում են կռանը սալին, որպէսզի չազատուի Արտաւազը, ինչպէս որ Արան զոհուում է ու յառնում, որ նոյնիսկ Քրիստոսը «անընդհատ» խաչուում է կամ էլ բազմիցս կրկնուող պատարագների ժամանակ «անընդհատ» ըմպում է «աստուածային արիւնը»:

Այս երկու ընդհանրացուած թեմաներից զատ, որոնք անմիջականօրէն նպատակաւորուած են մահուան յաղթահարմանը, հանգուցեալը յաճախ պատկերուում է երկրային, բայց, յամենայնդէպս, իդէալականացուած կերպարով. որպէս հովիւ՝ մահակով եւ սրինգով, որպէս երկրագործ՝ գութանով հանդերձ, «ուսումնասէր» երիտասարդ՝ գրչութեան պարագաներով, դարբին՝ սալով, կռանով ու քրջաններով եւ այլն: Թերեւս ընդհանրացուած կերպարների շարքը պիտի դասել նաեւ գուսան-դերվիշին (նկատի չունենք խնջոյքի տեսարաններում պատկերուող երաժիշտներին), որը սովորաբար գլխին թագ է կրում եւ, սազից զատ, «զինուած» է գրչութեան պարագաներով, սակրով եւ գաւազանով: Ընդհանրապէս կարելի է ենթադրել, որ երաժիշտը նոյնպէս կապ ունի մահը յաղթահարելու գաղափարի հետ. նկատենք, որ միջնադարեան խնջոյքի մէջ գուսանը յատուկ դեր էր խաղում,22 Մովսէս Խորենացին պատահական չէ նրանց անուանում «մարդիկ կողմանն գինեւէտ գաւառին Գողթան»:<sup>23</sup>

Վերջապէս նշենք, որ տապանաքարային որոշ յօրինուածքներ էլ ներկայացնում են հանգուցեալի հանդէպ շրջապատի վերաբերմունքը եւ պարտականութիւնները. որոնց արտայայտութիւններն են «անմխիթար սգի» եւ «հոգեհանգստեան պատարագի» թեմաները: Ահա այս շարքին է պատկանում եւ Բունակոթի տապանաքարը, որի ամենահաւանական թուագրութիւնը 17-րդ դարն է (նման թուագրութեան օգտին են խօսում վերջինիս բազմաթեմայ եւ բազմակերպար բարդ յօրինուածքային համակարգը, նման յօրինուածքների առկայութիւնը Գնդեվանքում եւ Որոտնավանքում, որտեղ տապանաքարերի մեծ մասը թուագրուած է 17-րդ դարով): Անցնելով

Բռնակոթի տապանաքարի յօրինուածքի քննութեանը, նախ նշենք, որ, բացի գմբեթաձեւ կառոյցից եւ սրածայր գլխարկով կերպարից, մնացած կերպարներն ու թեմաները միանգամայն հասկանալի եւ ընկալելի են: Յօրինուածքի պայմանական չափերից զգալիօրէն մեծ դանազան վարդեակներն այս տապանաքարերում սովորաբար լցնում են դատարկ մակերեսները, հանդէս են գալիս մեկուսի եւ որեւէ թեմատիկ բեռնուածութիւն չեն կրում: Նոյնը կարելի է ասել եւ զանազան երիզների մասին (տուեալ դէպքում նկատի ունեմ կիսաշրջաններից կազմուած երիզները), որոնք սովորաբար բաժանարարի կամ սահմանի դեր ունեն: Գմբեթաւոր կառոյցից աջ պատկերուած երկու անձով յօրինուածքը ներկայացնում է տապանաքարերում տարածուն խնջոյքի թեման, երբ հանգուցեալը հանդէս է գալիս որպէս սեղանի գլխաւոր՝ մերձաւորներով, ծառաներով եւ երաժիշտներով շրջապատուած: Նրանցից վերեւ պատկերուած այծը յիշեցնում է երկու այլ տարածուած թեմայ, երբ հանգուցեալը ներկայանում է որպէս հովիւ՝ հովուական մահակով կամ սրինգով, այծերի եւ ոչխարների հօտի հետ կամ էլ որպէս քաջ որսորդ՝ վայրի այծերի որս անելիս: Այնպէս որ, որեւէ արհեստանոցի, մեխանիզմների, նորոգման եւ բանուորների մասին խօսք լինել չի կարող: Փաստօրէն, միակ անհասկանալի հանգոյցն այս տապանաքարի վրայ գմբեթաձեւ կառոյցն է եւ դրանից ձախ պատկերուած անձը: Հէնց այս յօրինուածքն է, որ Գ. Սարգսեանը ներկայացրել է որպէս հաշմանդամ ժամագործի եւ նրա գիւտի՝ աշտարակաւոր ժամացոյցի արտապատկերում: Եւ իրօք, եթէ վերանանք պատմական իրողութիւններէ, կարելի է ենթադրել, թէ մեր առջեւ թռչուններով (կկուներով) ժա-

մացոյց է, որի միակ «ժամասլաքն» էլ, կարծէք, շեշտում է, թէ այն վաղ օրինակներից է: Ըստ երեւոյթին այս մեկնաբանութիւնն այնքան է հրապուրել հետազոտողին, որ խնջոյքի տեսարանում պատկերուած սահորը, գաւաթն ու սեղանսկուտեղն էլ նա ընդունել է ինչ-որ սարքամասերի տեղ, իսկ հանգուցեալին ու նրա սեղանակցին համարել տեխնիկաբանուորներ:

Այժմ դիմենք տապանաքարային երկու այլ յօրինուածքի, որոնք յիշեցնում են Բռնակոթի յօրինուածքը: Դրանցից մէկը պատկերուած է Գնդեվանքի մի տապանաքարի վրայ: Այս տապանաքարը նոյնպէս բազալտից է եւ արձանագրութիւն չունի: Դրա հարաւային նիստին ներկայացուած է «քաջ որսորդը» թեման, իսկ հիւսիսային նիստի վրայ (ձախից աջ)՝ հետեւեալ կերպարներն ու թեմաները (նկ. 2, աղ. Ա/2). «առւիճը եւ ցուլը», «վերջապէս, մեզ հետաքրքրող յօրինուածքը՝ այս անգամ՝ քիչ աւելի մանրամասն եւ հասկանալի: Այս դէպքում ակնյայտ է, որ կառոյցը, դատելով վեղարակիր գմբեթից ներքեւ տեղադրուած խաչերից, եկեղեցական շինութիւն է, որի գմբեթի վրայ դրսից թառած է մէկ թռչուն (ըստ երեւոյթին, քանդակագործի սխալ հաշուարկի պատճառով երկրորդի համար տեղը չի հերիքել), իսկ ներսում գմբեթադից կախուած յատուկ շրջանակի միջով անցնող պարանով կախուած է կանթեղը: Կանթեղը պահող պարանի միւս ծայրը ամրացուած է պատին՝ այն իջեցնելու ու բարձրացնելու համար:<sup>24</sup> Ծիւղութեան ներսում պատկերուած են երկու անձինք: Նրանցից ձախակողմեանը, որը գլխին կրում է սրածայր վեղար (նման Բռնակոթի քանդակի գլխանոցին), կանգնած է պատարագի սեղանի առջեւ եւ ձեռքին

գիրք ունի: Ակնյայտ է, որ գործ ունենք պատարագի քահանայի հետ, որը ինչ-որ հատուած է կարդում գրքից: Կողքին կանգնածն էլ սարկաւազն է, որը բռնել է բուրվառը: Այսպիսով, կարելի է հաւաստել, որ Գնդեվանքի տապանաքարի վրայ պատկերուած է եկեղեցի՝ աւագ խորանով, սեղանով եւ կանթեղով հանդերձ, եւ դրանում՝ հանգուցեալի հոգու փրկութեան համար տրուող պատարագը: Աւագ խորանում ընթացող մի այլ ծէս էլ պատկերուած է Որոտնավանքի մի տապանաքարի վրայ (նկ. 3, աղ. Ա/3): Կանթեղն այս դէպքում իջեցուած է, կրօնաւորներից մէկի ձեռքին վառուող մոմ կայ. այս եւ այլ մանրամասներ, որոնք քննութեան կառնուեն մի այլ առիթով, հիմք են տալիս ենթադրել, որ այստեղ ներկայացուած է մի այլ ծէս (օրինակ՝ Ճրագալոյցը կամ Տեառնընդառաջը), որի ժամանակ կանթեղից մոմեր էին վառում, այդ թւում ե՛լ յանուն հանգուցեալի հոգու փրկութեան: Տուեալ դէպքում կարելի է, որ այստեղ նոյնպէս առկայ են գմբեթակիր կառոյցը, թռչունները, կանթեղը, քահանան, սարկաւազը եւ այլն:<sup>25</sup> Այժմ, նորից անդրադառնալով Բռնակոթի տապանաքարին, կարող ենք համոզուել, որ այստեղ էլ ներկայացուած են աւագ խորանը եւ դրանում կախուած կանթեղը, որի պարանի ծայրն ամրացուած է սեանը: Սրածայր վեղար կրող քահանան աջ ձեռքով բռնել է բուրվառը (որը լարերից կախուած օղի տեսք ունի), իսկ ձախը դրել է պատարագման սեղանին: Քանդակագործ վարպետը, ցանկանալով ցոյց տալ, որ բուրվառը վառուած է (ուրեմն՝ տատանում է), այն պատկերել է վերին դիրքում. դրա համար նա ստիպուած է եղել աջ ձեռքն աւելի կարճ պատկերել:

Եւ, վերջապէս, թռչունների մասին: Ինչպէս նկատեցինք, բոլոր երեք դէպ-

քում էլ գմբեթները պատկերուած են թռչուններով հանդերձ, ինչն ակնյայտօրէն չի արտացոլում իրական ծիսակարգը:<sup>26</sup> Ըստ երեւոյթին, թռչունների պատկերները ցուցում են, որ հանգուցեալի հոգու փրկութեան համար մատուցուող պատարագը, աղօթքը կամ բարեխօսութիւնը հասել է իր նպատակին: Թռչունները խորհրդանշում են վերին ոլորտը եւ աւետում են ծէսի շնորհիւ երկնային արքայութեան դռների բաց լինելը: Այս առումով ուշագրաւ են ժողովրդական այն պատկերացումները, ըստ որոնց մեռելների հոգիների դատաստանը ենթադրուած է արշալոյսին, երբ բացուած են երկնքի դռները: Իրօք, առաւօտի ժողովրդական աղօթքներն արշալոյսը ներկայացնում են որպէս երկնքի դռների բացում, երբ Արդարութեան Արեգակին (Քրիստոսին) ուղեկցում են ցերեկային երկնքի եւ լոյսի նշանակ թռչունները: Բաւարարուենք միայն մէկ օրինակով.

Լուսացաւ, լուսացաւ  
 Լուսն է բարից,  
 Ծիւղն է ծաղից,  
 Հաւն է թաղից:  
 ...  
 Իրօքնի դռնիրը բաց էր,  
 Օսկէ աթողը դրած էր,  
 Քրիստոս վրէճն անտաճ էր:<sup>27</sup>

Եթէ քրիստոնէական արդար դատաստանը եզակի գործողութիւն էր՝ նախատեսուած ժամանակների վերջում, ապա, ըստ ժողովրդական պատկերացումների, այն ընդգծուած պարբերական բնոյթ ունի եւ տեղի էր ունենում իւրաքանչիւր արշալոյսի: Ուշագրաւ է, որ 10-11-րդ դդ. սկսած Հայ Եկեղեցին էլ տեղի տուեց այդպիսի ընկալման առջեւ եւ նոյն հանգուցեալին նուիրուած տարեկան պատարագների թիւը հասցրեց մի քանի տասնեակի, նոյնիսկ՝ հարիւրների:<sup>28</sup> Անդրա-

դառնալով քննարկուող յորինուածքին՝ կարող ենք եզրակացնել, որ եթէ աւագ խորանում պատարագի ժամանակ վառուող կանթեղը խորհրդանշում է աստուածային ներկայութիւնը լոյսի օգնութեամբ, բուրվառը՝ բուրումնաւէտութեան միջոցով, ապա թռչուններն էլ հաւաստում են երկնային դռների սկզբունքային բաց վիճակը եւ նման սրբազան ակտի «տիեզերական» չափերը:

Վերջում շեշտենք մի հանգամանք եւս. թէ՛ Բունակոթի, թէ՛ Գնդեվանքի ու Որոտնավանքի տապանաքարերի վրայ մահը յաղթահարելու ժողովրդական պատկերացումները ներկայացնող թեմաները զուգահեռում են հոգու փրկութեան քրիստոնէական թեմաների հետ, ինչը կրկին շեշտում է ուշ միջնադարեան տապանաքարերի եւ, վերջին հաշուով, աշխարհընկալման ընդգծուած սինթետիկ բնոյթը:

**ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ**

- 1 Գ. Սարգսեան, *Խօսում են տապանաքարերը*, «Էջմիածին», 1963, թիւ 11, էջ 29-32:
- 2 Անդ, էջ 30:
- 3 Թերեւս պիտի լինէր «արմուկից անքեւ», որովհետեւ աջ ձեռքը հասնում է մինչեւ կտրծքը:
- 4 Անդ, էջ 30:
- 5 Անդ, էջ 29:
- 6 Անդ, էջ 31:
- 7 Անդ, էջ 31:
- 8 Անդ, էջ 31:
- 9 Անդ, էջ 31:
- 10 Անդ, էջ 32: Իրօք, տապանաքարի այդ մասում քերծուածքներ կան, որոնք, սակայն, դժուար է արձանագրութեան մնացորդ համարել:
- 11 Տե՛ս Գ. Սարգսեան, *Մի էջ քարէ գրքից*, «Գիտութիւն եւ տեխնիկա», 1965, թիւ 7, էջ 38-43: **А. Саркисян., Ю. Таманян, Часы древней Армении, "Наука и жизнь", 1976, N 8, с. 114:**
- 12 Գ. Սարգսեան, *Խօսում են տապանաքարերը*, էջ 40:
- 13 Գ. Սարգսեան, *Մի էջ քարէ գրքից*, էջ 41:
- 14 Ն. Պապուխեան, *Միւսիքի ժողովրդական ճարտարապետութիւնը*, Երեւան, 1972, էջ 103:

- 15 **И. А. Орбели, Бытовые рельефы на крестных камнях Хачена.** - Избранные труды, Ереван, 1963, с.102. Բարխուդարեան Ս., Կարախանեան Գ., *Հայկական գերեզմանական յուշարձանները եւ նրանց քանդակները*, ՊԲՀ, 1959, թիւ 4, էջ 195-209: Ս. Բարխուդարեան, *Միջնադարեան հայ ճարտարապետներ եւ քարգործ վարպետներ*, Երեւան, 1963, էջ 150-180: Վ. Բոյեան, *Երկրագործական մշակոյթը Հայաստանում*, Երեւան, 1972, էջ 168-183: Գ. Կարախանեան, *Հայաստանի միջնադարեան կենցաղային քանդակները (15-17-րդ դդ.)*. - Լրաբեր, 1975, թիւ 8, էջ 31-47: **Р. Эфенди, Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (средние века)**, Баку, 1976, с. 173-174: Գ. Կարախանեան, Յ. Մելքոնեան, *Գորգագործական տեսարաններ հայկական միջնադարեան պատկերաքանդակներում.* - ՀՍՍՀ-ում 1981-1982 թթ. դաշտային հնագիտական աշխատանքներին նուիրուած նստաշրջան: Զեկուցումների թեզիսներ, Երեւան, 1983, էջ 33-34: Ս. Մարտիրոսեան, *Մի նորայայտ տապանաքար.* - ՊԲՀ, 1988, թիւ 2, էջ 154-159: **B. Brentjes, Armenian Tombstones and Turkish Adaptations in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries.** - In: Fifth International Symposium of Armenian Art, Venezia, San Lazaro, 1988, p. 159-162. **Г. Петросян, О памятниках Аветараноча - Коммунист**, 1989, сентябрь 17 (N 240). **Հ. Պետրոսեան, Հին «ժամագործի» գաղտնիքը (Բունակոթի յայտնի տապանաքարի վերլուծութեան փորձ)** - Հանրապետական ազգագրական նստաշրջան, Զեկուցումների հիմնադրոյթներ, Երեւան, 1995, էջ 64-65: Նոյնի՝ *Վայոց Ձորի տապանաքարային քանդակը.* - Արուեստի հանրապետական նստաշրջան: Զեկուցումների հիմնադրոյթներ, Երեւան, 1995, էջ 53-54: Նոյնի, *Վայոց Ձորի տապանաքարային քանդակը. կրոնի թեման* - «Նորավանք 99» գիտաժողով, Երեւան, 1999, էջ 22: Նոյնի՝ *Անանիա Ծիրակացու «Խրախճանականքը» եւ միջնադարեան խնդրոյթը* - Հայաստանը եւ Քրիստոնէայ Արեւելքը, Երեւան, 2000, էջ 356-36: Նոյնի՝ *«Մանուկի» կերպարը ուշմիջնադարեան հայ տապանաքարային քանդակում (15-17-րդ դարեր)* - Թուխ մանուկ, Երեւան, 2001, էջ 68-84: Նոյնի՝ *«Ուսումնասէրի» կերպարը ուշմիջնադարեան հայ տապանաքարային քանդակում* - Քրիստոնէական Հայաստանի արուեստը, միջազգային գիտաժողով, Երեւան, 2001, էջ 43-45: **Հ. Պետրոսեան, Հ. Պիկիչեան, Երածիշտը եւ խնդրոյթը (ըստ XVI-XVIII դդ. տապանաքարային քանդակի).** - Երածիշտիւնը եւ պարը պատկերագրութեան մէջ. միջազգային գիտաժողով: Զեկուցումների հիմնադրոյթներ, Երեւան, 1995, էջ 16-17 (նոյնը՝ անգլերէն, նոյն տեղում, էջ 24-25):
- 16 Գ. Յովսէփեան, *Գերեզմանական հին կոթող-*

ները եւ նրանց հնագիտական արժէքը հայ արուեստի ուսումնասիրութեան համար - Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի պատմութեան, հ. Բ, Երեւան, 1987, էջ 153-189: Բ. Ն. Առաքելեան, *Հայկական պատկերաքանդակները 4-7-րդ դարերում*, Երեւան, 1949: Լ. Ազարեան, *Վաղ միջնադարեան հայկական քանդակը*, Երեւան, 1975: Ս. Ս. Մնացականեան, *Հայկական վաղ միջնադարեան մեմորիալ յուշարձանները*, Երեւան, 1982:

- 17 Գ. Յովսէփեան, *Ազ. աշխ.*, էջ 187-189: Բ. Ն. Առաքելեան, *Ազ. աշխ.*, էջ 110-112: Ս. Ծափեան, *Հայաստանի միջնադարեան կոթողային յուշարձանները.* 9-13-րդ դարերի խաչքարերը, Երեւան, 1984, էջ 9-10:
- 18 Հ. Պետրոսեան, *Ցաւերժ կոյուղ եւ յանրժ խնդրոյթը. Արցախի խաչքարային պատկերաքանդակների մի խմբի մասին.* - Հայ մշակոյթի հարցեր. Արցախ, Զեկուցումների հիմնադրոյթներ, Երեւան, 1992, էջ 30: **Г. Петросян, Хачкары Арцаха.** - Армения, 1991, N 3, с 34-38. **Он же. К интерпретации одной группы сюжетных рельефов на хачкарах Арцаха.** - ՊԲՀ, 1997, թիւ 2, էջ 164-171:
- 19 *Դիւան հայ վիճագրութեան*, Պրակ 3. (Վայոց Ձոր. Եղեգնաձորի եւ Ազիզբեկովի շրջաններ)/ կազմ. Ս. Գ. Բարխուդարեան, Երեւան, 1967, էջ 237, նկ.248:
- 20 Վ. Հացուցի, *Մաշէր եւ խնդրոյթ հին Հայաստանի մէջ*, Վեներիկ, 1912, էջ 197-200:
- 21 Թովմա Արծրունի եւ Անանու. *Պատմութիւն տան Արծրունեաց Բնագրի պատրաստումը*, աշխարհաբար թարգմ. եւ ծանօթագր. Վ. Մ. Վարդանեանի, Երեւան, 1985, էջ 462-463:
- 22 Տե՛ս Հ. Պետրոսեան, Հ. Պիկիչեան, *Ազ. աշխ.:* Հ. Պետրոսեան, *Անանիա Ծիրակացու «Խրախճանականքը» եւ միջնադարեան խնդրոյթը:*
- 23 Մովսիսի Խորենացու *Պատմութիւն Հայոց*, Տփլիս, 1913, էջ 84:
- 24 Աւագ խորանի կանթեղը, որը միշտ պիտի վառուած մնար, պարբերաբար իջեցում եւ բարձրացում էր ինչպէս որոշ ծէսերի ժամանակ, այնպէս էլ ձեթ լցնելիս:
- 25 Խորանատիպ կառոյցները՝ երբեմն թռչուններով, բայց առանց կանթեղի եւ կրօնատրոնների, հանդիպում են եւ Որոտնավանքի հարեանուութեամբ գտնուող Ուտուտի (պատմական Որոտն) համաժամանակեայ մուսուլմանական տապանաքարերի վրայ (Տե՛ս **Р. Эфенди**, *Ազ. աշխ.*, նկ. 78, 80, 81): Այս դէպքում խորանի ներսում դիմափայեաց կանգնած է ձեռքերն աղօթողի դիրքով վեր պարզած մի անձ (թերեւ՝ հանգուցեալը): Բ. Բրենտիսը ենթադրում է, թէ դրանք խորհրդանշում են եկեղեցի (B. Brentjes, *Ազ. աշխ.*, էջ 161), որը հազիւ թէ տեղին է մուսուլմանական տա-

պանաքարի դէպքում: Քանի որ Ուտուտի տապանաքարերը պատկանում են 15-րդ դարի վերջին մահմեդականութիւնը ընդունած հայերի (մանրամասն տե՛ս Լ. Խաչիկեան, *Միւսեաց Օրբէլեանների Բորթեղեան ճիւղը.* - Բանբեր մատենադարանի, թիւ 5, Երեւան, 1969, էջ 187: **А. Папазян, Новые эпиграфические данные о последних отпрысках армянской знати в Сюникө.** - ՊԲՀ, 1983, թիւ 4, էջ 119-125), հասանական է, որ տուեալ դէպքում գործ ունենք հայկական պատկերագրական թեմայի փոխակերպման հետ. ընդ որում, պատկերից հանուել են հենց որպէս ակնյայտ եկեղեցական ընկալուող տարրերը: Խորանն այս դէպքում կարող էր խորհրդանշել մուսուլմանական միջոցառը, ինչ վերաբերում է թռչունների, ապա դրանք տուեալ դէպքում, ինչպէս կը տեսնենք ստորեւ, ժողովրդական ընկալման արգասիք են եւ կարող էին գոյատեւել նաեւ մահմեդականութիւնը ընդունած հայերի միջավայրում:

Այս առումով խիստ ուշագրաւ են Խլաթի մերձակայքում գտնուող ընդարձակ մահմեդական գերեզմանոցի ուղղաձիգ կոթողները, որոնց քանդակագործ խորշը պատկերում է միջոցառը, երբեմն՝ կանթեղով հանդերձ. տե՛ս J. M. Rojers, *Calligraphy and Common Script: Epitaphs from Aswan and Akhlat.* - Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, University Park and London, 1988, p. 105-126, fig. 10, 11, 13-15. Դրանք մանրամասնօրէն քննութեան ենթարկող Ջ. Մ. Ռոջերսը, *Ազեղով*, որ մուսուլմանական վերգերեզմանային կառոյցների շարքում այս կոթողները եզակի են եւ ակնյայտօրէն ծագում են հայկական խաչքարերից, միաժամանակ շեշտում է նման փոխակերպման կանխամտածուած բնոյթը: Ծաւօք, հետագօտողը խաչքարերին վերագրում է յատկանիշներ, որ նրանք չունեն եւ դրանք համարում «կանխամտածուած փոխակերպումը» հաւաստող փաստեր (Ազ. աշխ., էջ 115): Օրինակ, գիտնականը համարում է, որ խաչքարի քանդակագործ երեսն ուղղուած է դէպի արեւելք, երբ իրականում այն ուղղուած է դէպի արեւմուտք, շեշտում է, թէ արձանագրուած է խաչքարի քանդակագործ երեսի հակադիր երեսը, երբ իրականում խաչքարերի վրայ որպէս օրինաչափութիւն արձանագրութիւնը տեղադրում է քանդակագործ արեւմտեան երեսին: Ինչ վերաբերում է Խլաթի կոթողների եւ դիտարկուող տապանաքարերի վրայ պատկերուող կանթեղներին, ապա նմանութիւնն այս դէպքում գուտ տիպաբանական է. թէ՛ եկեղեցու աւագ խորանը եւ թէ՛ մահմեդական միջոցառը պարտադիր կանթեղ էին ունենում, որն իր «ամար» լոյսով խորհրդանշում էր աստուածային զօրութեան մշտական ներկայութիւնը: Այս յօդուածին ծանօթանալու համար պարտական են ազգաբան Լ. Արրահամեանին:

26 Ուշագրաւ է, որ «Տեառնընդատաջը» պատկերող 13-14-րդ դարերի որոշ մանրանկարներում տանարն ունի համարեայ նոյն տեսքը՝ վեղարակիր գմբէթ, խորանում կախուած կանթեղ եւ գմբէթին թառած թռչուններ: Այս դէպքում թռչունները կաքաւներ են՝ մի դէպքում ութ, միւս դէպքում՝ տասներկու հատ եւ ըստ մանրանկարչի մակագրութեան՝ «կաքաւն ժԲ առաքելոցն արհմակ է»։ տե՛ս. Հ. Յակոբեան, Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչութիւնը 13-14-րդ դարերում,

Երեւան, 1989, էջ 89-90, նկ. 7, տխտ. 14: Ընդհանրապէս կարելի է փաստել, որ տապանաքարային շատ թեմաներ պատկերագրօրէն ծագում են մանրանկարներից:

27 Մ. Աբեղեան, Հայ ժողովրդական հաւատքը. - Երկեր, հ. 5, Երեւան, 1975, էջ 24:

28 Վ. Հացունի, Սուրբ պատարագի օրերն, տեսակը եւ ժամեր հայ եկեղեցոյ մէջ, Վեներտիկ, 1899, էջ 23 եւ 12րդ.:

## ON INTERPRETATION OF THE COMPOSITION ON THE WELL-KNOWN

### TOMBSTONE FROM BRNAKOT

Hamlet Petrosyan

Summary

*Article outlines the main sources, themes and images of figurative reliefs on the XV-XVIII centuries tombstones in Armenia. It is shown that these reliefs basically reflect the folk-mythologized perceptions about overcoming of the death. It is pointed out, that the central character of these reliefs is the deceased who is presented with an idealized image and in an idealized surrounding.*

*Such a background allows to conduct a detailed discussion of a composition on a XVIIth century tombstone from Brnakot (Siwnik marz, Sisian rayon), which consists of a cupola-shape construction with a lamp inside and pair of birds in outside, figures of three men with different items in the hands and round them, etc. This composition was interpreted in 1963 by historian-epigraphist G. Sarkisyan as a picture of a tower-clock, its inventor and his assistants. It may be noticed, that this interpretation became widely popular in Armenia. By consideration of two analogical compositions on tombstones from Gndevank and Vorotnavank monasteries and folk perceptions about salvation of a soul it is pointed out, that the composition on the Brnakot's tombstone presents the deceased in the process of a feast, and a liturgy, conducting in a church, for salvation his soul.*



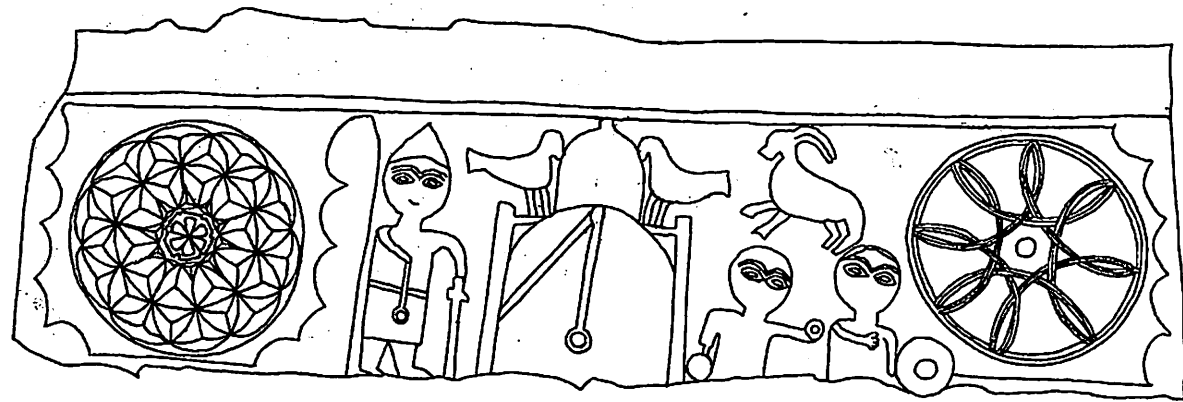
նկ. 1



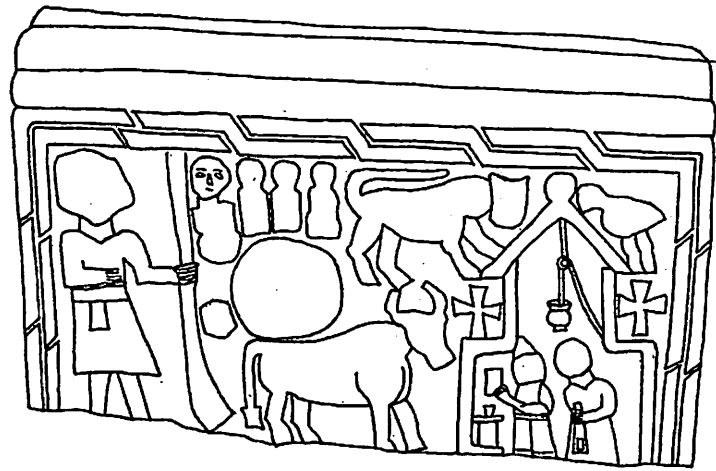
նկ. 2



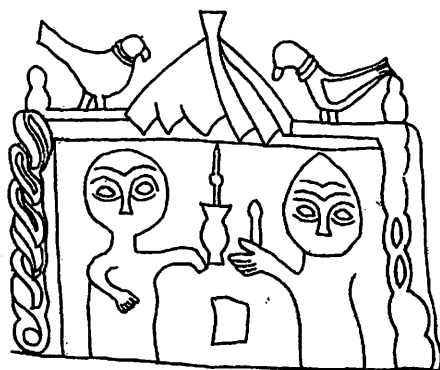
նկ. 3



1



2



3

ԱՂ. Ա

### ՆԱԽԻՋԵԻԱՆԻ ԲԱՐԲԱՌԱՅԻՆ ՔԱՐՏԷԶԸ

Արտակ Վարդանեան

1921 թուականի մարտի 16-ի Կարսի տխրահռչակ դաշնագրով Խորհրդային Ադրբեջանին բռնակցուելուց յետոյ բնիկ հայկական Նախիջեանի տարածքում Ադրբեջանի վարած յայտնի հակահայ քաղաքականութեամբ պետական մակարդակով ոչ միայն կազմակերպուեց բնիկ հայ բնակչութեան ճերմակ ցեղասպանութիւնը, մշակոյթի համաշխարհային գանձարանի մասը կազմող բազմաթիւ հայկական յուշարձանների ոչնչացումը, այլև իրենց իսկ բնօրրանում մարեցին ամբողջ շարք տոհմիկ հայ բարբառներ:

Նախիջեանի տարածքն ընդգրկում է պատմական Հայաստանի Վասպուրական աշխարհի Գողթն եւ Նախճաւան, Այրարատ աշխարհի Շարուր, Սիւնիք աշխարհի Ճահուկ-Շահապունիք եւ Երնջակ գաւառները: Պատմական տարբեր նահանգների, հետեւաբար եւ ազգազրական տարբեր շրջանների խաչմերուկ լինելու հանգամանքը, ինչպէս նաեւ բնակչութեան զանգուածային տեղաշարժերը նպաստել են Նախիջեանի տարածքի բարբառային բազմազանութեանը:

20-րդ դարի սկզբին Նախիջեանի տարածքն ընդգրկում էր մօտ եօթ տասնեակ հայաբնակ բնակավայր, որոնց գերակշռող մասը (38 բնակավայր) խօսում էր Խոյի բարբառի խօսուածքներով (1828 թուականի Թուրքմենչայի պայմանագրով Խոյ-Սալմաստից ներգաղթածները), քանի որ 1604-1605 թուականների շահաբասան յայտնի բռնագաղթից յետոյ Նախիջեանի բնիկ հայ բնակավայրերի մեծագոյն մասն ամայացել էր: Չնայած պատմական հանգամանքների բերումով տարածքում տեղի ունեցած մեծ տեղաշարժե-

րին՝ այնտեղ պահպանուել էին նաեւ բնիկ խօսուածքներ՝ Ագուլիսի բարբառը (Ագուլիս քաղաք, շրջակայ գիւղեր), Ջուղայի բարբառը (Հին Ջուղայի տարածքում գտնուող Ջուղա գիւղը), Աստապատի ենթաբարբառը (Աստապատ, Կարմիր վանք գիւղեր), Վայոց ձորի խօսուածքը (Նախճաւան գաւառի Ազնաբերդ եւ Ճահուկ-Շահապունիք գաւառի Օծոփ գիւղեր), Արցախի եւ Մեղրու բարբառների խօսուածքները (համապատասխանաբար Երնջակ եւ Գողթն գաւառների հիւսիսային գիւղեր): Բնակչութեան ներքին տեղաշարժերի հետեւանքով առաջացել էին նաեւ միջխօսուածքներ՝ Նախիջեան-Այլապատի (Խոյի եւ Արարատեան բարբառներ), Ջուլֆայի (Ջուղայի եւ Խոյի), Որդուարի (Ագուլիսի եւ Խոյի) եւ այլն:

Նախիջեանի բարբառային քարտէզը պատմական վճռորոշ իրադարձութիւնների հետեւանքով (օրինակ, 1604 թ., 1828 թ.) կրել է համապատասխան փոփոխութիւններ: 20-րդ դարում կարելի է առանձնացնել հետեւեալ հիմնական ժամանակագրական փուլերը՝

ա) 1918-1920 թուականների իրադարձութիւնների նախօրեակ, երբ հայ բնակչութիւնը կազմում էր տարածքի բնակչութեան մօտ 50 տոկոսը (մեծամասնութիւնը):

բ) 1924 թուականի՝ Նախիջեանի ԻԽՍՀ կազմաւորման նախօրեակ, երբ հայ բնակչութիւնը կազմում էր տարածքի բնակչութեան մօտ 20 տոկոսը:

գ) 1988 թուականի՝ Նախիջեանի վերջնական հայաթափման նախօրեակ, երբ հայ բնակչութիւնը կազմում էր տա-