



**NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF ARMENIA  
INSTITUTE OF ARTS**

**SOFI KHACHMANYAN**

**THE ICONOGRAPHY OF CATHOLICOS'  
VESTMENTS IN THE  
ARMENIAN MEDIEVAL MINIATURE PAINTING**



**Yerevan  
«Areg» Publishing  
2024**



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՍՈՖԻ ԽԱՉՄԱՆՅԱՆ

ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ  
ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ  
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ



ԵՐԵՎԱՆ  
«Արեգ» հրատարակչություն  
2024

ՀՏԴ 7.03  
ԳՄԴ 85.03  
Խ 293

Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհուրդը  
The book was guaranteed for publication by the  
Scientific Council of the Art Institute of NAS RA

**Խմբագիր՝** **Սուրեն Հոբոսյան**, պատմ. գիտ. թեկնածու  
**Editor:** **Suren Hobosyan**, Ph.D in History

**Գրախոսներ՝** **Սվետլանա Պողոսյան**, պատմ. գիտ. թեկնածու  
**Նարեկ արքեպիսկոպոս Ալեքմեզյան, Անթիլիաս**  
**Գայանե Պողոսյան**, արվեստագիտության թեկնածու

**Reviewers:** **Svetlana Poghosyan**, Ph.D in History  
**Narek Archbishop Alemezian, Antilias**  
**Gayane Poghosyan**, Ph.D in Art Phylosophy

### Սոֆի Խաչմանյան

Խ 293

Կաթողիկոսի հանդերձանքի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ / Ս. Խաչմանյան. - Երևան, «Արեգ» հրատարակչություն, 2024, - 320 էջ:

### Sofi Khachmanyam

The Iconography of Catholicos' Vestments in the Armenian Medieval Miniature Painting / S. Khachmanyam. - Yerevan, «Areg» Publishing, 2024, - 320 pages.

Աշխատանքը նվիրված է Հայ Առաքելական եկեղեցու հոգևոր առաջնորդի, Հայոց կաթողիկոսի ծիսական հանդերձի ծագման և զարգացման պատմությանը, խորհրդաբանությանը, և կիրառման արարողակարգին:

Հայոց գրչության տարբեր կենտրոններում ստեղծված միջնադարյան ձեռագրերում կան ծիսական հանդերձանքով պատկերված նշանավոր կաթողիկոսներ: Դրանք հիմք են հանդիսացել ուսումնասիրելու XIII-XVIII դդ. կաթողիկոսական հանդերձանքը, դրա խորհրդաբանությունն ու արվեստաբանական մի շարք հարցեր:

Նախատեսված է մշակութաբանների, կրոնագետների, պատմաբանների, ազգագրագետների, բանագետների, Հայ եկեղեցու և մշակույթի հարցերով զբաղվողների և ընթերցող լայն հասարակության համար:

The book is dedicated to exploration of historical origins and development of ceremonial vestments for the pontiff of the Armenian Apostolic Church-the Catholicos. It explores the dressing ritual, protocol and the symbolism of it.

In medieval manuscripts created in Armenia prior or in main book-making centers of the Armenian diaspora, there are portraits of famous Catholicos depicted wearing ceremonial garments. Those portraits are the base for investigating Catholicos' vestments of the XIII-XVIII centuries, uncovering their symbolism and discussing several artistic and iconographic issues of those illustrations.

This book is aimed to specialists dealing with issues of the Armenian Church culture, religious scholars, historians, ethnographers, culturalists, philologists, and the general reading public.

ISBN 978-9939-837-52-9

© Սոֆի Խաչմանյան Sofi Khachmanyam, 2024

ՀՏԴ 7.03  
ԳՄԴ 85.03

## ՆԱԽԱԲԱՆ

Հայ Առաքելական եկեղեցու հովվապետի հանդերձանքը ծիսական յուրօրինակ, բազմաշերտ ու կուռ կառույց է: Այն իր մեջ է ներառում եկեղեցու նվիրապետական աստիճանակարգի բոլոր ստորադրյալ պաշտոնյաների հանդերձները և դրանք բնորոշող զանազան տարրերը: Շապիկը դպիրինն է, ուրարը՝ սարկավագինը, փորուրարը, սաղավարտը, շուրջառը՝ քահանայինն ու վարդապետինն են, եմփորոնը՝ եպիսկոպոսինը, իսկ կոնքեռը հատուկ է միայն կաթողիկոսին: Իր ընդհանուր կանոնիկ կառուցվածքով, իր մեջ ներգրավված տարրերի ձևավորմամբ, դրանց վերագրվող գործառույթներով ու խորհրդաբանական նշանակությամբ կաթողիկոսի հանդերձը նույնպես բազմաշերտ է:

Հոգևոր արքայի հանդերձանքն իր մեջ կրում է հազարամյա պատմություն ունեցող հեթանոսական մշակութային շերտեր: Հետագայում՝ քրիստոնեական եկեղեցու փիլիսոփայության միջավայրում, դրանք զարգացել ու որոշ փոփոխություններ են կրել: Պատմության ընթացքում, այլ մշակույթների հետ շփման արդյունքում, կաթողիկոսի հանդերձանքը նույնպես կրել է դրանց որոշակի ազդեցությունը: Այն իր խորին շերտերում անշուշտ կրում է նաև հայկական ժողովրդական տարազի անխուսափելի ազդեցությունները: Շուրջ երկու հազար տարվա փոփոխությունների ու զարգացման ընթացքում, այս շերտերի մաքրման ու բյուրեղացման արդյունքում, ձևավորվել է ժամանակակից կաթողիկոսական հանդերձանքը, որպես յուրօրինակ երևույթ և հայ եկեղեցական արվեստի կատարյալ բաղադրիչ: Այն տարածաշրջանի որոշ մշակույթներում գոյություն ունեցող ծիսական հանդերձանքի նմուշներին որոշակի նմանություն ունենալով հանդերձ, յուրօրինակ է իր կառուցվածքային և ձևավորման որոշակի տարրերով և մանրամասներով:

Ծիսական հանդերձանքի այս կատարյալ և շքեղ օրինակը, որ պատում է հոգևոր արքայի մարմինը աստծո խորանի առջև ծառայելիս, իր շերտերի մեջ է խտացնում մի ժողովրդի պատմությունը, աշխարհընկալումը, դրանք ներկայացնող խորհրդաբանական դրսևորումները, այդ ժողովրդի գեղարվեստական նախասիրությունները, փորձն ու ճաշակը:



## **ԵՐԱԽՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔ**

Այս գիրքը, որի հիմքը իմ ատենախոսական աշխատանքն է, իրականություն դառնալուն աջակցելու համար երախտագիտությունս եմ հայտնում Հայաստանի Հանրապետության Գիտությունների Ազգային Ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի գիտնականներին, որոնք իրենց խորհուրդներով, դիտողություններով և առաջարկություններով նպաստել են այն ամբողջացնելու և ավարտուն տեսքի բերելու հարցում: Հատկապես ուզում եմ շնորհակալությունս հայտնել իմ գիտական ղեկավար, արվեստաբան Հրավարդ Հակոբյանին:

Խորին երախտագիտությունս եմ հայտնում Կաթողիկոս Արամ Առաջինին և Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսության միաբաններին, աշխատանքի ընթացքում մեզ սիրով աջակցելու, Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանի նյութերից օգտվելու և այս գրքի համար հարկավոր իրերը լուսանկարելու թույլտվության համար:

Շնորհակալությունս եմ հայտնում Վիեննայի Մխիթարյաններին, վանքի բոլոր ծառայողներին և հատկապես հայր Վահան Ինգլիզեանին՝ միաբանության թանգարանի հավաքածուն ուսումնասիրելու և լուսանկարելու թույլտվության համար:

Շնորհակալ եմ Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնին իրենց հավաքածուում պահպանվող կաթողիկոսական հանդերձանքի ուսումնասիրության և որոշ պատկերների գործածման թույլտվության համար:

Երախտագիտությունս եմ հղում նաև ատենախոսության առաջատար կազմակերպության, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի գիտնականներին, իմ ատենախոսական աշխատանքի քննարկման և չափազանց օգտակար մասնագիտական խորհուրդների, դիտողությունների, և ցուցաբերած գիտական աջակցության համար: Հատուկ շնորհակալություն եմ հայտնում Մատենադարանի միջնադարյան ձեռագրերից մեծահոգաբար տրամադրած կաթողիկոսական պատկերները այս գրքում զետեղելու թույլտվության համար:

Երախտագիտությունս եմ հայտնում նաև Հայաստանի պատմության թանգարանի տնօրեն Դավիթ Պողոսյանին և Էրեբունի թանգարանի տնօրեն Միքայել Բադալյանին, այս գրքի համար որոշ անհրաժեշտ լուսանկարներ սիրահոժար տրամադրելու համար:

Հատուկ շնորհակալություն եմ հայտնում ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Հայոց ազգագրության թանգարանի գիտական գծով փոխտնօրեն Սվետլանա Պողոսյանին, որն իր արժեքավոր խորհուրդներով և դիտողություններով ինձ ուղեկցել է այս աշխատանքի բոլոր փուլերում:

Գրքում տեղ գտած լուսանկաների մեծ մասի հեղինակը շնորհաշատ Հրայր Բազե Խաչերեանն է, կատարված Անթիլիասում և Մխիթարյան միաբանությունում, ում հատուկ շնորհակալություն եմ հղում այս հիանալի աշխատանքի համար:

Շնորհակալ եմ նաև Հայաստանում իմ բոլոր ընկեր և բարեկամ գիտնականներին՝ արվեստաբաններ, ազգագրագետներ, հնագետներ, պատմաբաններ, որոնք ինձ հաղորդակից են դարձրել հայկական մշակույթի բազմաթիվ ոլորտներին: Նաև նրանց շնորհիվ եմ ամբողջացել իմ գիտելիքներն ու մասնագիտական հմտությունները՝ նպաստելով իմ ուսումնասիրության հաջողությանը: Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի որոշ աշխատակիցներ էլ օժանդակել են աշխատանքի սրբագրման, գիրքը համակարգելու և վերջնական տեսքի բերելու կարևոր գործերում: Հատկապես շնորհակալ եմ Սուրեն Հոբոսյանին գիրքը խմբագրելու համար:

Այս գրքի ձևավորման և հրատարակման ծախսերը հոգալուն օժանդակելու համար երախտագիտությունս եմ հայտնում Վուդբերիի համալսարանին իմ դրամաշնորհային հայտը հաստատելու համար: Շնորհակալ եմ նաև Լոս Անջելեսում գտնվող «Արարատ» թանգարանի ադմինիստրատոր Մագի Մգոշն Մանգասարեանին, որի քաջալերանքն ու ֆինանսական աջակցությունը անգնահատելի է: Խորապես շնորհակալ եմ նաև արվեստն ու մշակույթը գնահատող ընկերուհուս՝ Սալի Փարքս-Շիշմանյանին իր ֆինանսական աջակցության համար: Առանց այս կազմակերպությունների և անհատների օգնության այս գրքի հրատարակությունը դժվար կլիներ:

Անչափ շնորհակալ եմ իմ ընտանիքի բոլոր անդամներին, որ այս ուսումնասիրության վրա աշխատելու տարիներին սատար են կազնել, օգնել ինձ շարունակաբար այցելելու հայրենիք: Հարկ եղած դեպքերում նաև նպաստել են աշխատանքս ձևավորելու և այլ հարակից գործերում:

Առանց նշաձս կազմակերպությունների և անձանց օգնության և օժանդակության դժվար կլիներ իմ ատենախոսության պաշտպանությունը, ինչպես նաև ի կատար ածել այս գրքի ամբողջացումը:

---

## ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ Առաքելական եկեղեցու հովվապետի հանդերձանքի ձևավորման, ստեղծման և զարգացման գործընթացը Հայաստանում սկսվել է քրիստոնեության ընդունումից անմիջապես հետո: Այն դարերի ընթացքում, ըստ կանոնակարգի՝ զարգանալով և համալրվելով, կատարելագործվել, ձեռք է բերել բազմաշերտ կառուցվածք և շքեղ հարդարանք: Իր արտաքին տեսքով այն խիստ պատկառազու է, օժտված հնօրյա խորհրդաբանությամբ: Հայոց եկեղեցու նվիրապետական կառույցում կաթողիկոսական հանդերձանքն այն կրողի գրաված դիրքի հիմնական ցուցիչն է, նրա սոցիալական կարգավիճակի արտահայտիչը: Որպես Հիսուսի փոխանորդ, Սուրբ Սեղանի առջև ծառայող հովվապետի ծիսական հանդերձանքը ներկայացնում է նաև հովվապետի համալրված հոգևոր վիճակը:

Ըստ Հայոց եկեղեցու նվիրապետական կանոնիկ ավանդակարգի, որ նշված է Մաշտոցում՝ կաթողիկոսին օժելիս նվիրագործվում են նաև նրա հանդերձի բոլոր տարրերը<sup>1</sup>: Հետագայում ևս նրա բոլոր նոր հանդերձները, կրելուց առաջ պարտադիր նվիրագործվում են (Դավրիժեցի 1988, 254, 282): Ըստ Շնորհալու՝ ինչպես Սբ. հոգին իջավ Հորդանան գետի ջրերի վրա, այնպես էլ նա իր շնորհն է բերում մեռնող օծվող առարկաների վրա (Դևրիկյան 2008, 84): Այդ պատճառով էլ մեռնող լցվում է ազնիվ մետաղներից պատրաստված աղավնակերպ սրվակի մեջ, որպես Սբ. հոգու խորհուրդ: Սրբագործված հանդերձանքը, որպես օծված և Սուրբ հոգու կողմից ընդունված մի ամբողջական համալիր, խորհրդանշում է հոգևոր հովվի՝ Աստծո խորանի առջև կանգնելու և ծառայելու իրավունքն ու դրան արժանի լինելը (Eicher, Evenson and Lutz 2008, 253): Ըստ Մաշտոցի՝ հանդերձանքի և սպասքի օրհնության ժամանակ օրհնողը աղոթում է՝ «...որ լոյս փառքովդ զարդարեցիր Եկեղեցիդ եւ անապականութիւն հագցուցիր մեզի. Ընդունէ՛ մեր կողմէ՛ ընծայուած այս զգեստը, ինչպէս Վկայութեան Խորանին նիւթերը ընդունեցիր...» (Մաշտոց 2004, 409):

Հովվապետի օծված հանդերձանքը սուրբ արարողություններին հոգեպես և ֆիզիկապես պատրաստվելու խորհուրդ ունի: Պատարագիչ քահանան կամ քահանայապետը Սուրբ Պատարագի առաջին մասի՝ «Պատրաստության» ամենասկզբում, եկեղեցու ավանդատանը, սարկավազների օգնությամբ հրաժարվում է իր ամենօրյա մեղավոր զգեստից, «...Որը պղծության զգեստ է...», ծածկում է իր մարմինը նվիրագործված ծիսական հանդերձանքով՝ «...**արդարության լույսով...**» է զարդարվում, «...որպեսզի արժանի լինի Տիրոջից բխած զգեստավորման լույսը հագնելու»: Հետևաբար, Սուրբ պատարագին պատրաստվելիս՝ հանդերձի յուրաքանչյուր տարրը հագնելիս, կաթողիկոսը, կամ պատարագիչ քահանան հատուկ աղոթքներ է արտասանում (Հոգևոր պրիսմակ, 14, 1): Օրինակ՝ շապիկը հագնելիս նա արտաբերում է. «Հագցրո՛ւ ինձ, Տե՛ր, փրկու-

---

<sup>1</sup> Կարծիք կա, որ Մաշտոցը, որպես ծիսական աղթագիրք, հեթանոսական ծագում ունի, այն քրիստոնեությունը որդեգրվել և գործածվում է նույն նպատակով (Մխիթարյան, 2018, 13):



թյան հանդերձ և ուրախության պատմուճան»<sup>2</sup>, կամ փորուրարը հագնելիս ասում է. «Հագցրո՛ւ, Տե՛ր, իմ պարանոցին Քո արդարությունը» և այլն: Այսինքն, աստվածային շնորհները սրբազան գործառույթներ կատարող հոգևորականին ընծայվում են որպես հանդերձանք:

Զգեստավորվելու ավարտին հետևում է պատարագչի աղոթք-ցանկությունը. «Թող իմ անձը Աստծով ցնձա, քանզի փրկության զգեստ և ուրախության պատմուճան հագցրեց, փեսայի պես գլխիս պսակ դրեց և հարսի պես ինձ զարդարելով և մեր Տեր Հիսուս Քրիստոսի շնորհներով զարդարեց» (Եսայի ԿԱ): Դրանից հետո միայն պատարագիչը մտնում է խորան, որը խորհրդանշում է երկինք՝ Աստծո տիրույթը և իբրև Քրիստոսի սպասավոր կամ նրա փոխանորդ, «Լվացումից» և «Մեղայականից» հետո, սկսում է Սուրբ Պատարագը:

Հովվապետական հանդերձանքը տպավորիչ և ազդեցիկ լինելուց բացի, իր շերտերում առկա տարրերի կառուցվածքների և դրանց գունեղ զարդանախշային ձևավորման համակարգում, պահպանում է արժեքավոր պատմամշակութային գիտելիք և հազարամյակների հնություն ունեցող հարուստ խորհրդաբանություն (Հացունի 1924, 412-413): Դա վերաբերվում է ոչ միայն հանդերձանքին, այլև հոգևոր արվեստի հարակից մշակութային այլ ճյուղերին, ինչպես գրչության և գրքի արվեստին, ոսկերչությանը, փայտի փորագրությանը, քանդակագործությանը, ճարտարապետությանը և այլն: Այդ իսկ պատճառով կաթողիկոսական հանդերձանքի խորհրդաբանության մեկնաբանությունը կարևոր է և անհրաժեշտ:

Հեթանոսական հինավուրց հոգևոր գիտելիքը քրիստոնեության մուտքով հիմնականում ոչնչացվեց կամ վերափոխվեց, սակայն, ինչպես և միաստվածությունը, միտում ուներ մահկանացուներին կապելու Աստծո, արարչագործության և տիեզերքի խորհուրդների հետ (Պետրոսյան, 2008, 65): Այն, ամենայն հավանականությամբ, ուներ իր ուրույն ծիսական խորհրդաբանական համակարգը: Միաստվածության գաղափարը ներկայացնող Աստվածաշունչը խտացրեց հեթանոսական աստվածների դերերն ու իմաստները և դրանք վերագրեց միակ աստծուն (Sitchin, 2016, 380)<sup>3</sup>: Այս գործընթացում շատ հեթանոսական սիմվոլներ և ձևեր, որոնք կապված էին նախաքրիստոնեական դիցաբանության հետ, կատարյալ ձևով միաձուլվեցին (Lafayette 2012,25)<sup>4</sup> (Պետրոսյան 2011, 84): Քրիստոնեությունը, նոր իմաստներ և անուններ տալով, վերափոխեց և որդեգրեց հեթանոսական մի շարք սիմվոլներ, սակայն ամեն դեպքում այն «շատ ցցուն կերպով երևան է գալիս» (Լիսիցյան 1969, 256):

Հազարամյակների պատմություն ունեցող բուն հեթանոսական խորհրդաբանությունն ու գիտելիքը, քրիստոնեության ընդունումից հետո անտեսվում և մոռացության էր տրվում: Միջին դարերում միայն մեր հոգևոր հայրերը սկսեցին անդրադառնալ եկեղեցական հանդերձանքի, հոգևոր մշակույթի ոլորտին պատկանող իրերի ձևին ու խորհրդին: Այդ պատճառով նրանց և այլոց մեկնաբանությունները, եթե դրանք նույնիսկ կային, մեծ մասամբ չէին համապատասխանում իրար, կա՛մ շինծու թվալով՝ անտեսվում էին (Սրկ. Ղազարյան 2007, 19-20): Օրինակ՝ Ահարոնի շապիկը խորհրդանշում էր երկինքը, իսկ քղանքքին ամրացված զանգակները՝ երկնային որոտը և

<sup>2</sup> Մկրտության Դրոշմի արարողությունը կատարելուց հետո նույնպես քահանան գոհունակություն է հայտնում Տիրոջը, որ փրկությունը, որպես հանդերձանք և ուրախությունը, որպես պատմուճան և աստվածագիտությունը, որպես լույս, հագցրեց կամ շնորհեց մկրտյալին (Մաշտոց 2004, 65, 69):

<sup>3</sup> Քրիստոնեության ընդունումից հետո հեթանոսական աստվածներին նվիրված տոներն ու ավանդույթները փոխարինվեցին քրիստոնեականով (Աբեդյան 1975, 158) (Մասցականյան 1955, 449):

<sup>4</sup> Որոշ սիմվոլներ գրեթե նույն իմաստն ունեին նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական մշակույթներում, ինչպես օրինակ՝ Կենաց ծառի խորհուրդը: Գառան, առյուծի, արծվի և այլ սիմվոլներ, փոքր-ինչ փոխված մեկնաբանություններով, հայտնվեցին եկեղեցական (Laffayette 2012, 119, 120) ծիսական սպասքի և գործվածքի վրա:

այլն: Նախաքրիստոնեական տարրեր պարունակող, հայրենի հողի վրա ավանդաբար ձևավորված, շարունակաբար զարգացած ծիսական հանդերձանքի մշակույթը հիմնվել է ուրույն տարրերի հիմնական ձևերի, դրանց իմաստաբանության ու խորհրդաբանության վրա<sup>5</sup>:

Ծիսական հանդերձանքի վերաբերյալ արժեքավոր ուսումնասիրություն է կատարել նշանավոր հայագետ Վարդան Հացունին («Պատմութիւն հին հայ տարագին», Վենետիկ, 1924 թ.): Նա հանգամանորեն անդրադարձել է կաթողիկոսական հանդերձանքի կառուցվածքին ու պատմական զարգացման փուլերին: Նույն թեմայով ուսումնասիրություններ է կատարել նաև Մաղաքիա Արք. Օրմանյանը՝ «Հայոց եկեղեցին» և «Ծիսական բառարան» գրքերում: Մի շարք արժեքավոր ուսումնասիրություններ են կատարել նաև Հովսեփ Գաթրճյանը, Ղուկաս Ինճիճյանը և այլ հեղինակներ: Նրանք հոգևորականներ էին և եկեղեցական հանդերձանքն ու նրա խորհրդաբանությունը դիտարկել են հիմնականում քրիստոնեական փիլիսոփայության տեսանկյունից:

Ըստ միջնադարյան հայ աստվածաբանների՝ մանրանկարներում պատկերված գունագեղ ծաղիկները, կենդանիները, խորանների կանոնիկ զարդապատկերները, ոչ կամայական լինելով, խորին խորհուրդ ունեն: Նրանք այս զարդամոտիվները համարել են «աստվածային մտավոր վայելքներին հասնելու նախադուռ», և որ մանրանկարներում արտացոլված «պատկերը վերարտադրված իրերի հայելին է, որը ոչ միայն նյութական իրերի արտաքին տեսքն արտացոլելու համար է, այլև հասնելու տիեզերական հոգուն, իրերի հոգևոր էությանը և դրա միջոցով՝ աստվածայինին» (Ղազարյան 1995, 11-12): Նույնը վերաբերում է նաև եկեղեցական արվեստի բաղադրիչ մաս հանդիսացող կաթողիկոսական հանդերձին, քանի որ եկեղեցական արվեստի այս երկու կարևոր ճյուղերը պատկանում են ծիսական միևնույն միջավայրին, զարգացել են համատեղ, միասնաբար և ենթարկվում են ձևավորման ընդհանուր կանոնիկ օրենքների:

Մի շարք ուսումնասիրողներ կաթողիկոսական հանդերձանքի շատ տարրեր մեկնաբանում են որպես արևմտյան փոխառություններ, որոնք նվիրատվությունների կամ այլ ձևերով անցել են Հայոց եկեղեցուն և որդեգրվել նրա կողմից: Սրանք կարևոր հարցեր են, որոնք խոր վերլուծության և մասնագիտական պարզաբանումների կարիք ունեն: Անհրաժեշտ է կաթողիկոսական հանդերձանքի պատմական և մշակութային զարգացումը, ազդեցություններն ու փոփոխությունները, նրա բուն խորհուրդը ավելի խորն ու ամբողջական ուսումնասիրել, անդրադառնալով ազգագրական, մշակութաբանական և արվեստաբանական իմաստներին և ակունքներին:

Հայ միջնադարյան մանրանկարներում հագուստի վերաբերյալ բավականաչափ տեղեկություններ են պահպանվել: Շատ կարևոր են միջնադարյան ձեռագրերում պահպանված կաթողիկոսական դիմանկարները: Մանրանկարներում հիմնականում պատկերված են Քրիստոսը, Աստվածամայրը, տարբեր առաքյալներ ու սրբեր, պատմական անձինք և պատվիրատուներ (Գևորգյան 1982, 5): Դրանց թվում հիշատակելի են իրենց ամբողջական շքեղ ծիսական հանդերձանքով պատկերված կաթողիկոսները, հիմնականում օժման, եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարաններում, երբեմն նաև՝ աղոթողի, խնդրարկուի կամ օրհնողի դերերում: Կաթողիկոսների նման պատկերների հեղինակ են մանրանկարիչներ Ս. Պիժակը, Խ. Կեսարացին, Խ. Խիզանցին, Մ. Ջուղայեցին և Ս. Բաղիշեցին (Գևորգյան 1982, նկ. 34, 40, 87, 79, 90): Նման բազմաթիվ պատկերներ

<sup>5</sup> Նշենք, որ արևմտյան բողոքական որոշ համայնքների հանդերձանքը կառուցված է ակադեմիական (Օբսֆորդ) հագուստի հիմքի վրա և նույնիսկ դրա առանձին մասերը հանդիսանում են դրկտորի ավարտական հանդերձանքի տարրեր, ինչպես օրինակ կոնաձև գլխանոցը և որոշ պատվո ժապավեններ: Եպիկոպոսի և քահանայի հանդերձանքը տարբերվում են միայն չափերով (Thomas 2016, 47):

առկա են XIII-XVIII դդ. ստեղծված հայսմավուրքներում, ավետարաններում, Աստվածաշնչերում, ճաշոցներում և այլ ձեռագրերում:

Այստեղ հարկ է նշել, որ միջնադարյան ծաղկողները երբեմն իրենց ընտրությամբ, կաթողիկոսական հանդերձանքը կրելու պատիվը շնորհել են նաև աշխարհիկ և կրոնական երևելի անձանց, որոնք կաթողիկոսական օժույթ ստացել, ինչպես օրինակ՝ Մեսրոպ Մաշտոցը, Մովսես Խորենացին և Հովհաննես Որոտնեցին: Նրանք պատկերվել են տվյալ ժամանակաշրջանի հանդերձանքով, որը նույնպես նպաստել է մեզ հետաքրքրող որոշ հարցերի պարզաբանմանը:

Կաթողիկոսական հանդերձանքի կառուցվածքի, գեղարվեստական ձևավորման և սիմվոլիկ մեկնաբանությունների հետազոտությունը և դրանց պարզաբանումները հիմնված են Հայաստանի և այլ երկրների թանգարաններում պահպանվող ծիսական հանդերձանքի նմուշների ուսումնասիրության վրա: Այդ հանդերձանքի զանազան տարրերի պատմական ակունքներն ու ծագումնաբանությունը պարզելու համար, դրանք համեմատվել են տարածաշրջանի և արևմտյան քրիստոնեական զանազան եկեղեցիներին բնորոշ համանման տարրերի հետ՝ հենց իրենց հարազատ, ծիսական միջավայրերում:

Ուսումնասիրության արդյունքում հնարավորինս պարզաբանվել են կաթողիկոսի հանդերձանքի ծագումնաբանությունը, պատմական ընթացքը, զարգացումներն ու մշակութային փոփոխությունները: Վեր են հանվել նաև հանդերձանքի բոլոր տարրերի կառուցվածքային առանձնահատկությունները, որը հնարավորություն է տվել բացահայտելու նրանց ծագման, զարգացման, խորհրդաբանության և գեղարվեստական ձևավորման հետ առնչվող շատ հարցեր: Կաթողիկոսական հանդերձանքի գրեթե բոլոր տարրերը շքեղորեն ձևավորված են կանոնիկ հիմքով ասեղնագործ զարդանոտիվներով:

Աշխատանքում հատուկ քննարկվել են գունային, թվային և երկրաչափական զարդանոտիվներն ու դրանցում գործածված թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերի, տարբեր մետաղների, գործվածքների ու թելերի իմաստաբանությունն ու խորհուրդը:

Այս գրքի վերջին բաժինը վերաբերում է հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հայտնի կաթողիկոսական դիմապատկերների կանոնիկ պատկերագրությանը, դրանց կոմպոզիցիոն կառուցվածքին, գունային լուծումներին, խորհրդաբանությանն ու արվեստաբանական մի շարք հարցերին: Քննարկվում են միջնադարյան մանրանկարչության մեջ կաթողիկոսական հանդերձանքի պատկերման առանձնահատկությունները հայ գրչության զանազան կենտրոններում, սկսած XIII դարից մինչև XVIII դարը: Այստեղ դիտարկվում ու մեկնաբանվում են Հայոց եկեղեցու հովվապետի կանոնիկ հանդերձանքի պատմական զարգացման, դրա պատկերագրության ու խորհրդաբանության հետ կապված մի շարք հարցեր:

Հայկական հնագույն ծիսական հանդերձանքի և նրա խորհրդաբանության վերաբերյալ պահպանված տեղեկությունները սուղ են: Կաթողիկոսական հանդերձանքի ու դրանց խորհրդաբանական իմաստների ուսումնասիրության համար, որպես ելակետ ու կարևորագույն ակունք, դիտարկել ենք Վանի թագավորության շրջանի և դրան հաջորդող նախաքրիստոնեական դարաշրջանների հանդերձանքին վերաբերող նյութերը: Զուգահեռաբար ուսումնասիրվել են հարակից մշակույթներին բնորոշ համանման նյութերը, համեմատական վերլուծությունների միջոցով կաթողիկոսական հանդերձանքի խորհրդաբանական իմաստը բացահայտելու ու պարզաբանելու համար:

Աշխատանքի ընթացքում կարևոր խնդիր էր նաև հանդերձանքի առանձին տարրերի ծագման, դրանց տեղական, թե ներմուծված լինելու հարցերի լուծումը: Որոշ չափով պարզաբանվել է,



որ որոշ տարրեր, որոնք ծագել են Միջին Արևելքի, Փոքր Ասիայի, Հայկական լեռնաշխարհի և հարակից այլ տարածքներում, հավանաբար փոխառվելով հարևան մշակույթների կողմից, փոփոխվել, օտար անուններ են ստացել:

Ծիսական հանդերձների գործառույթների դիտարկման ու բնութագրման, դրանց վերաբերյալ հավաստի եզրահանգումներ անելու նպատակով, ուսումնասիրվել են նաև հայոց նախաքրիստոնեական մշակույթից պահպանված տարրեր ու տարածաշրջանի զանազան մշակույթներում պահպանված հնագույն պատմական փաստեր ու իրական ապացույցներ: Դրանց հիմքի վրա վերծանվել կամ գտնվել են զանազան տարրերի իմաստաբանական գործառույթները, և այդ ընդհանուր հիմքի վրա մեկնաբանվել են դրանց հետ կապված խորհրդաբանական իմաստները, որոնք աղերսներ ունեն հայկական մշակույթի համանման երևույթների հետ: Առաջին անգամ փորձ է արվել նոր տեսանկյունից և նոր մոտեցմամբ, հնարավորինս մանրամասն պարզաբանելով, ամբողջացնել կաթողիկոսի հանդերձանքի՝ որպես ազգային մշակութային արժեքի վերաբերյալ մեր պատկերացումները, դիտարկելով դրա բուն խորհուրդը, բաղադրամասերը, բնորոշ ազգային զարդամոտիվները, գունային լուծումները և շատ այլ հատկանիշներ:

Այս աշխատանքը նաև միջգիտաճյուղային նշանակություն ունի և կարող է օգտակար լինել ազգային տարազի, ճարտարապետության, գորգագործության, մանրանկարչության, ոսկերչության և ժողովրդական արհեստագործության այլ ճյուղերի ազգագրական և արվեստաբանական ուսումնասիրությունների համար:

Կաթողիկոսական հանդերձանքի խորհրդաբանության վերաբերյալ ուսումնասիրությունների շրջանակն ընդլայնելու անհրաժեշտությունն անժխտելի է, քանի որ այն ընդհանուր առմամբ ծիսական մշակույթի բաղկացուցիչ մասերից մեկը լինելով հանդերձ, կրում է նաև հայկական տարազաձևերի ազդեցությունը: Նման ուսումնասիրությունները նաև համամարդկային արժեք ունեն, քանի որ հայ մշակույթը, գտնվելով քաղաքակրթության ակունքներում, ի զորու է պատասխանելու նաև հարակից երկրներում գոյություն ունեցող ծիսական հանդերձանքին առնչվող դեռևս չպարզաբանված հարցերի (Օրմանեան 2001, 6): Հետևաբար, հայ մշակույթը օտար հանրությանը պատշաճ ներկայացնելու խնդիրը խիստ արդիական է, քանի որ այն հասանելի է դառնում անգլիախոս հասարակությանը և միջազգային գիտական շրջանակներին: Արվեստաբանության տեսանկյունից ևս կաթողիկոսական պատկերների ուսումնասիրությունն ու մեկնաբանությունը կարևոր է, չնայած դրանց թիվը մեծ չէ: Կաթողիկոսական պատկերները հայ միջնադարյան գրքարվեստի արժեքավոր մաս են կազմում, ունեն յուրօրինակ կանոնիկ պատկերագրություն, կառուցվածք և ուրույն խորհրդաբանություն և նման մոտեցմամբ դրանց դիտարկումը ևս կատարվում է առաջին անգամ:

Աշխատանքի առաջին գլուխը նվիրված է հայ եկեղեցական հանդերձանքի պատմական և - ծագումնաբանական առանձնահատկությունների ու սկզբնաղբյուրների հետազոտմանը: Ուսումնասիրվել է տարածաշրջանի այլ մշակույթների՝ Միջագետքի, պարսկական, եգիպտական, հրեական, հունա-հռոմեական, բյուզանդական ծիսական հանդերձանքը: Դրանք զարգանալով հարակից մշակութային միջավայրում, պատմության ընթացքում ունեցել են սերտ, բազմաբնույթ կապեր ու փոխազդեցություններ: Համեմատական եղանակով պարզաբանվել են մի շարք մանրամասներ՝ կապված հին հայկական ծիսական հանդերձների կառուցվածքի ու խորհրդաբանության հետ:

Կաթողիկոսական հանդերձանքի ուսումնասիրությունը ամբողջացնելու միտումով, այս աշխատության երկրորդ գլխում քննարկվում են զարդանախշային էլեմենտների թվային, բուսա-

կան, երկրաչափական իմաստները, թանկարժեք կամ կիսաթանկարժեք քարերի խորհուրդն ու նշանակությունները: Քննարկվում են ծիսական այս հանդերձանքի համալիրում գործածված նյութերն ու դրանց ձևավորման խորհուրդը:

Երրորդ գլխում արված պարզաբանումները նպաստել են վեր հանելու կաթողիկոսական հանդերձանքի բոլոր տարրերը՝ շապիկը, պճղնավոր պարեգոտը, փորուրարը, գոտին, շուրջառը, վակասը, արտախուրակները, եմփիորոնը, խոյրը, կոնքեռը, լանջազարդերը, հողաթափերը, ինչպես նաև ուսումնասիրվել է կաթողիկոսական գավազանը, գահ-աթոռը և ոտնաթոռը: Վեր են հանվում նշված տարրերի պատմական զարգացման գործընթացները, կառուցվածքային և խորհրդաբանական փոփոխություններն ու փոխազդեցությունները:

Աշխատանքում մանրամասն անդրադարձ կա հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հայտնի կաթողիկոսական պատկերներին (XIII–XVIII դարեր): Արվեստաբանական տեսանկյունից քննարկվել են յուրաքանչյուր դարաշրջանից մեկական հիմնական պատկեր, իրենց հարակից չորսից-վեց դիմանկարներով: Ընդհանուր առմամբ բոլոր նկարներում պատկերված առարկաների վերաբերյալ տեղեկությունները ներկայացված են հնարավորության սահմաններում:

Ուսումնասիրության համար գործածվել են վաղ շրջանի հայ պատմիչների գործերը, միջնադարյան մատենագիտության սկզբնաղբյուրները, հայ և համաշխարհային մշակույթի տարբեր բնագավառներին նվիրված հարուստ գրականությունը, որի զգալի մասն անգլերեն է և այս թեմայով գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ:







---

## ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

### ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ԾԱԳՈՒՄԸ ԵՎ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Եկեղեցու ծիսական ոլորտում ընդգրկված արվեստի բոլոր տեսակները, «որպես Ամենակալին ձգտելու և նրա հետ հաղորդակցվելու մղումի արտահայտություն, կերպավորվում են քրիստոնեական արվեստի խորհրդանշական պատկերներով» (Ավետիսյան 2015, 140): Հայ եկեղեցու սպասավորի և հատկապես կաթողիկոսի<sup>6</sup> շքեղ հանդերձանքն, իր ամբողջական համալիրով և ձևավորմամբ, որպես ծիսական ոլորտին պատկանող արվեստի բաղադրիչ մաս, միաժամանակ Արարիչին ձգտելու և նրա հետ կապվելու արտահայտություն է: Այն ունի խորը խորհրդաբանական իմաստ ունեցող կառուցվածք և ձևավորում, որի պատմական ակունքները հասնում են նախաքրիստոնեական շրջան, հազարամյակների խորքերը: Ինչպես հայտնի է, քրիստոնեության ընդունման ժամանակ ավերված մեծքանություն փոխարինեցին եկեղեցիները (Ղ. Ալիշան 2002, 146)<sup>7</sup>: Ազաթանգեղոսն իր «Հայոց պատմության» մեջ հայտնում է, որ թագավորն իր զորքով գնաց ավերելու Աշտիշատ քաղաքում գտնվող «Անահիտ դիցուհու բազիլը»: Քանդեցին և ավերեցին «քրմական գիտության դպիր, Որմիզդի գրչի Դիվան կոչված... Տիր աստծու իմաստության ուսման մեխանը...», և հետո էլ «դաստակերտներն ու սպասավորներին, քրմերով հանդերձ, նրանց հողերով ու սահմաններով՝ նվիրեցին եկեղեցու պետքերին ծառայելու համար» (Ազաթանգեղոս 1983, 437)<sup>8</sup>: Քրիստոնեության ընդունումը քաղաքական և կրոնական նպաստներ բերեց IV դարի Հայաստանին, միևնույն ժամանակ այն մշակութային լուրջ ընդհատում առաջացրեց, երբ հին ծիսական մշակույթը մեծ մասամբ ոչնչացվեց կամ մերժվեց, իսկ նորը դեռ չէր ստեղծվել:

Նման արմատական փոփոխություններից հետո անգամ, ծիսական ոլորտում գոյություն ունեցող ավանդական խորհրդաբանական ձևերն ամբողջովին չվերացան: Այդ ձևերը դարերի ընթացքում փոփոխվում են՝ «ստանում են նոր իմաստ կամ առհասարակ իմաստազրկվում են», ժխտվում կամ ստանում են նոր մեկնաբանություն, երբեմն ձևափոխվում՝ դառնում են լոկ գեղեցիկ կամ ընդունված ձևեր (Մնացականյան 1955, XIV), դրանով իսկ իմաստային և խորհրդաբանական առումով հարմարեցվելով նորին: Հետևաբար, հին խորհրդաբանական մոտիվները, պահ-

---

<sup>6</sup> Քրիստոնեության վաղ շրջանում Հռոմեական կայսրությունից դուրս գտնվող երկրներում կրոնական համայնքների գլխավորները իրենց կոչեցին կաթողիկոս, որ թարգմանաբար նշանակում է տիեզերական կամ համաշխարհական (Աշճեան 1994, 18):

<sup>7</sup> Ըստ Վանական վարդապետի՝ քրիստոնյաները Աստղիկին նվիրված Վարդավառի տոնը «դրեցին Այլակերպության տոնից 40 օր հետո՝ խափանելով Աստղիկի և Հեփեստոսի կամ Միհրի պիղծ տոները և դրանց հետ մեկտեղ՝ արեգակի ու լուսնի կրոնական հիշատակները»: «Ս. Գրիգոր Լուսավորիչը պատվիրեց այս հեթանոսական մեծապայծառ տոնը փոխարինել Թաբոր լեռան վրա Քրիստոսի ամենապայծառ երևումով»:

<sup>8</sup> Ազաթանգեղոսը չափազանցնում է հեթանոսության դեմ Տրդատ թագավորի և Գրիգոր Լուսավորչի կիրառված դաժան միջոցները: Քրիստոնեությանն անցման սկզբնական շրջանում «հոգևորականության շարքերը համալրվեցին առաջին հերթին քրմերի որդիներով»: Հետևաբար ասվում է, որ Հիսուսը «չեկավ մերժելու ստեղծյալը՝ իրենից ստեղծված, այլ նույնը վերաստեղծելու և նորոգելու» (Օձնեցի 2010, 67):

պանելով իրենց բնական տեսքն ու ձևը, ժամանակի ընթացքում, նախնական իմաստը կորցնելու կամ փոփոխությունների պատճառով, դառնում են անհասկանալի (Korkhmazian 2009, 31): Այսինքն, չնայած հեթանոսական մշակույթը ոչնչացվեց կամ մերժվեց, սակայն շատ տարրեր, փոխված մեկնաբանությամբ, իմաստներով ու խորհրդաբանությամբ, անցան քրիստոնեությանը<sup>9</sup>: Այսպիսով «նորաստեղծ կրոնի մեջ պահպանվեցին հնավանդ շատ ձևեր ու սովորույթներ»<sup>10</sup>: Հետևաբար, կարող ենք ենթադրել, որ նոր կրոնական մշակույթը հիմնադրվեց և կառուցվեց «տեղական հեթանոսական քաղաքակրթության հիմքերի վրա» (Ստ. Մնացականյան 1969, 50-51)<sup>11</sup>, դրանով ձեռք բերելով նոր ու յուրօրինակ ուղղվածություն (Պետրոսյան 2019, 17):

Հայ եկեղեցական հանդերձանքի ուսումնասիրության, մեկնաբանության և պարզաբանման համար խիստ կարևոր են հեթանոսական ժամանակների համանման նյութերն ու մեզ հասած որոշակի տարրերի նմուշները: Այդպիսիք են կաթողիկոսական խույր հիշեցնող գլխանոցները, որ կրել են հայոց թագավորները, որոնք նաև գլխավոր քուրմ էին: Եկեղեցական հանդերձին բնորոշ պճուխավոր պարեգոտներ տեսնում ենք Կարմիր բլուրից գտնված և Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվող, Թեյշեբա աստծո քանդակի, ինչպես նաև՝ Թեյշեբաինի ամրոցից գտնված, Սարգուրի II սաղավարտի վրա և Էրեբունու որմնանկարներում, մ.թ.ա. VII դ.:

Հայկական ծիսական հանդերձանքի ձևավորման ու զարգացման վրա, մինչև քրիստոնեության մուտքը, անկասկած զգալի ազդեցություն են ունեցել տարածաշրջանի այլ մշակույթները: Օրինակ՝ Միջագետքի և տարածաշրջանի հին երկրներում թագավոր-աստվածների հանդերձանքը զարդարվում էր գծանախշերով, ծուպերով և փնջերով (Collins 2020, 54, 57)<sup>12</sup>: Նման տարրերով էին գեղազարդվում նաև Վանի թագավորության աստվածների և քրմերի հանդերձները: Հազարամյակներ տևած այդ բարդ գործընթացի արդյունքը ժամանակակից հայ եկեղեցականի հանդերձանքն է, որի խտացումը կաթողիկոսի հանդերձանքի ամբողջական համալիրն է:

## **ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ՀԱՐԱԿԻՑ ԵՐԿՐՆԵՐԻ ՄԻՋԵՎ**

Հայաստանի և այլ երկրների թանգարաններում պահվող ծիսական առարկաներն ու արվեստի նմուշները սահմանափակ հնարավորություն են տալիս հայ հեթանոսական հավատալիքային մշակույթի ու, մասնավորապես, հանդերձի վերաբերյալ պարզ ու ամբողջական պատկերացում կազմելու համար: Բարեբախտաբար առկա են Միջագետքի, հունահռոմեական, պարսկական, բյուզանդական ծիսական հանդերձին վերաբերող պատմական և պատկերագրական նյութեր, որոնք հազարամյակներ շարունակ զարգացել են հայկական մշակույթի հարևանությամբ և փոխազդել միմյանց վրա (Ալիշան 2002, 213)<sup>13</sup>: Հետևաբար, կաթողիկոսական հանդերձանքի

<sup>9</sup> Գրիգոր Լուսավորիչը, խափանելով ջրերի աստվածուհի Աստղիկին նվիրված վարդավառի տոնը, այն փոխարինել է Քրիստոսի պայծառակերպության տոնով (Աբեղյան 1975, 158):

<sup>10</sup> Բյուզանդիայում քրիստոնեության ընդունումից հետո անցյալի հետ փիլիսոփայական կապը ոչ թե կտրվել, այլ «շտկվել» և ձուլվել է հինի (Andreopoulos 2005, 209-210):

<sup>11</sup> Ն. Մառը հստակորեն տեսնում էր հին հեթանոսական մշակույթի կապը քրիստոնեականի հետ, դրա բազմազան տարրերի առկայությունը քրիստոնեական մշակույթում, հատկապես ճարտարապետության մեջ (Մնացականյան 1969, 52):

<sup>12</sup> Փնջազարդերը հատուկ էին արքային և բարձրաստիճան պալատականներին, որոնք, ինչպես և զինվորականները՝ կրում էին նաև ծուպավոր հագուստներ: Միջագետքում հայտնաբերված քանդակներում արքայի ձին, և պալատական երաժիշտների լարային գործիքները զարդարված են փնջերով (Collins 2020, 78-79, 92-94, 105), որպիսիք առկա են նաև հայկական հին մշակույթում:

<sup>13</sup> Ալիշանը կարծում էր, որ «հայոց հեթանոսական ծեսերն էլ» պետք է, որ «առավել կամ նվազ չափով նման լինեին նրանց մերձավոր ազգերի ծեսերին»:

ծագումնաբանական առանձնահատկություններն ու սկզբնաղբյուրները ճշտելու և պարզելու նպատակով, շահեկան է օգտվել նշված մշակույթների և հայ հեթանոսական դիցաբանական կառույցների միջև սերտ աղերսների գոյության փաստից, քանի որ համանման ծիսական արարողություններում գործածվել են հանդերձանքի նմանատիպ տեսակներ, ձևեր և տարրեր:

Հիմնվելով գոյություն ունեցող պատմական փաստերի վրա, մի շարք հայ և օտար ուսումնասիրողներ գտնում են, որ Հայկական բարձրավանդակը՝ Մեծ Հայքը, մարդկության բնօրրանն է (Marshal Lang 1970, 37-38), որտեղից գիտելիքներն ու արվեստները տարածվել են դեպի Միջագետք և այլուր (Մովսիսյան 2005, 19, 49): Եվ որ մարդկության քաղաքակրթության արշալույսին իր երթը սկսած այս մշակույթը դեռևս շարունակում է իր ընթացքը (Ստ. Մնացականյան, 1969, 32), զարգացնելով իր բազմադարյան մշակույթը: Մի շարք օտար ուսումնասիրողներ, հիմնվելով միջագետքյան կավե սալիկների և կնիքների արձանագրությունների վրա, եկել են այն հետևության, որ շումերների ու նրանցից հյուսիս գտնվող հիթիթների և հուրի-միտանիների միջև մշակութային ու առևտրական կապերը սերտ են եղել<sup>14</sup>: Այս գործընթացին, հավանաբար, նպաստել են մ.թ.ա. VI հազ. տեղի ունեցած խոշոր տեղաշարժերը: Միջագետքից հյուսիս գտնվող լեռնային շրջաններից հնագույն հողագործները գնացին հարավ՝ Տիգրիսի և Եփրատի ջրառատ, բերրի հարթավայրերը՝ Միջագետք, որտեղ, նրանց շնորհիվ (Starr 1991, 8) առաջացավ շումերական մշակույթը (Kramer 1981, 62-63): Հուրի-ուրարտացիները, որոնց մասին հիշատակություն կա ասորական սալիկների վրա, միջագետքյան մշակույթի իրողությունները հետագայում փոխանցեցին հույներին, իսկ նրանցից այն անցավ Հռոմ, և արևմտյան Եվրոպա (Chahin 1991, 13):

Մշակույթի սկզբնավորման կենտրոնը համարվում է Միջագետքը, որի առաջին և կարևոր ձեռքբերումներից մեկը գործվածքի ու հագուստի արտադրությունն էր (մ.թ.ա. 3800 թ.): Հին կտակարանում հիշատակություն կա այն մասին, թե հին աշխարհում որքան գնահատված և թանկարժեք էին Միջագետքում (Shinar-Sumer) պատրաստված գործվածքեղենն ու հագուստները, նշելով, որ դրանք արտադրում ու վաճառում էին հիմնականում հյուսիսում բնակվող հուրիները: Հուրի-միտանիները դեռ III հազ. սերտ փոխհարաբերությունների մեջ էին շումերների հետ, իսկ նրանց դիցաբանական համակարգերը գրեթե նույնն էին (Sitchin 2016, 35-36-74)<sup>15</sup>:

Պատմահայր Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունից» տեղեկանում ենք, որ Հայկ նահապետը՝ Նոյ նահապետի ծոռը, Բաբելոնում որոշ ժամանակ ապրելուց հետո, Բելին հպատակվել չուզենալով և նրա դեմ ըմբոստանալով, որոշեց վերադառնալ իր նախահայրերի հայրենիքը, որպեսզի այն շենացնի ու ապրի այնտեղ: «Նախքան մեր բնիկ նախնի Հայկի գալուստը», և նրա վերադարձի ժամանակ, հայրենիքում դեռ «բնակվում էին սակավաթիվ մարդիկ առաջուց ցրվածներից» (Մովսես Խորենացի 1997, 87, 84): Պատմահայրը հայոց նախնիների ծննդաբանությունը սկսում է մ.թ.ա. IV հազ. վերջից, իսկ Հայկի հետ կապված, նա հատուկ ժամանակ չի նշում: Այս վկայությունը, որպես առասպել, մեր ուսումնասիրության համար ունի նպաստող հանգամանք, որ Հայկական լեռնաշխարհից երբեմնի տեղաշարժը դեպի հարավ, Միջագետք ներմուծեց նաև

<sup>14</sup> Նման սերտ կապերը հետագայում հարատևում էին նաև բաբելացիների և ասորիների միջև (Հերոդոտոս 1986, 80), (Marshall Lang 1970, 63, 67, 68, 70, 73, 96).

<sup>15</sup> Այս իրողությունը առկա էր նաև Տիգրան Մեծի օրոք: Դեռևս XII դ. Միջագետքին հարակից Աղձնիքում (Տիգրանակերտ, Բաղեշ և այլն) արհեստները, այդ թվում նաև կտավագործությունը և ոստայնանկությունը, ծաղկում էին ապրում (Նահապետյան 1974, 171):

ձևավորված մշակույթը, որը զարգանալով ու կատարելագործվելով հին աշխարհի կարևորագույն մշակութային կենտրոնում, Հայկի Նահապետի միջոցով «վերադաձավ» «Արարադի» երկիր<sup>16</sup>:

Հագուստի մասին, ընդհանուր առմամբ, Մովսես Խորենացու հաղորդած տեղեկությունները սակավ են, սակայն Հայկի և Բելի կովի տեսարանում նա բավականին մանրամասն է նկարագրում ոտքից գլուխ սպառազինված գոռոզ Բելին: Նրա զրահը բավականին կատարելագործված և բարդ կառուցվածք ունի՝ «կրում էր երկաթե գլխանոց նշաններ կրող վերջերով, թիկունքի և լանջի վրա պղնձե տախտակներ, սրունքների և թևերի վրա՝ պահպանակներ, մեջքին կապել էր գոտի, որի ձախ կողմից կախված էր երկսայրի սուրը, աջ ձեռքում բռնել էր հսկայական նիզակը, իսկ ձախում՝ վահանը...» (Մովսես Խորենացի, 1997, 85): Սխալ չի լինի ենթադրել, որ Հայկը իր սպառազինությամբ չպետք է զիջեր Բելին: Նրանք պետք է համանման հագուստով ու սպառազենով լինեին ու նման «նշաններ կրեին իրենց վրա», քանի որ Հայկը Բելի հետ հասակ էր առել նույն մշակութային միջավայրում և նրան հավասարազոր դյուցազուն-դից էր<sup>17</sup>:

Հիմնվելով վերոհիշյալ պատմական-գրական փաստերի վրա, կարելի է ենթադրել, որ մինչև մ. թ. ա. III հազ. վերջերը Հայկական լեռնաշխարհում և Միջագետքում կրոնական հանդերձները համանման են եղել: Պատմիչները, ցավոք ժամանակի ծիսական հանդերձանքի մանրամասն նկարագրություն չեն թողել: Սակայն, եթե ընդունում ենք, որ Հայկն ու Բելը, որպես նույն աշխարհագրական ու մշակութային միջավայրին պատկանող թագավոր-դիցեր, կարող էին միանման ռազմական հագուստ կրել, ապա կարելի է վստահել, որ նրանց համանման աստվածների մեկնաներում ծառայող քրմերի հանդերձանքը նմանատիպ կառուցվածք, նշաններ ու խորհրդաբանություն պիտի ունենար:

Քրիստոնեական շրջանից մեզ է հասել քրմական հանդերձանքի մի նկարագրություն: Ազաթանգեղոսը վկայում է, որ հայոց հեթանոսական մեկնանների քրմերի հանդերձանքը շքեղ էր՝ «ոսկեղեն և արծաթեղեն զարդուք, ի վերջաուրս փողփողեալս, նշանակապ պալարակապ մետաքսիքն և ոսկովք պսակօք» և «ի հանդերձս պայծառս և ի զարդս գեղեցիկս» էին (Ազաթանգեղոս 1983, 26): Ղ. Ալիշանը «Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը» աշխատության մեջ նշում է, որ հեթանոսական քրմերը արժանանում էին մեծ պատիվների հասարակ ժողովրդի և թագավորների կողմից: Դրա համար էլ նրանց զգեստն, ըստ պատշաճի՝ պետք է լիներ «վայելույզ ու ճոխ»: Քրմական «գլխանոցը փոյուզիաձև խույր էր, հագուստը՝ չափավոր լայնությամբ մի պարեգոտ՝ վրան շուրջառի պես մի վերարկու»<sup>18</sup>:

Մի դեպքում նկարագրությունը չափազանց շքեղ է, իսկ մյուս դեպքում՝ բավականին պարզ ու զուսպ: Բնական է, որ տարբեր կառուցվածք և ձևավորում ունեցող հանդերձները գործածվել են տարբեր նպատակներով: Էրեբունիում պահպանված որմնանկարների պատկերներում քրմ-աստվածների հանդերձները համապատասխանում են Ազաթանգեղոսի նկարագրածներին: Այստեղ քրմ-աստվածների պճղնավոր կամ կարճ պարեգոտները գունագեղ են և զարդարուն (նկ. 1):

<sup>16</sup> Հայկական լեռնաշխարհի և Միջագետքի միջև սերտ կապերի մասին է վկայում բաբելոնյան կավե սալիկի վրա արված մի գրություն, որտեղ նշվում է, որ Լագաշի թագավոր Գուդեան Նինգիրսու աստծո պաշտամունքի տաճարներ կառուցելու համար Անատոլիայից տանում էր ոսկի, Տավրոսի լեռներից՝ արծաթ, Արարատից՝ հազվագյուտ փայտանյութ, իսկ Զագրոսի լեռներից՝ պղնձ (Sitchin, 2016, 26): Եփրատ գետով Հայաստանից տարել են նաև վանակատ, կապար, անագ, քար, կտորեղեն, կաշի և այլն (Մարտիրոսյան 1971, 75, 78):

<sup>17</sup> Հայկը համեմատվել է Ապոլոն-Էլիոսի հետ (Der Nersessian 1969, 72).

<sup>18</sup> Այս կարծիքը հիմնված է Բայազետում գտնված քանդակի նկարագրության վրա (Ալիշան 2002, 86):



Նկ. 1. Ուրարտական ամպրոպի աստված Թեյշեբան, մ.թ.ա. IX-VI դդ.

Աստվածները պատկերված են իրենց հատուկ ատրիբուտներով: Նրանց թիկնոց-ուսածածկոցների եզրերը զարդարված են ծուպերով և փնջերով, գլխանոց-թագերը բարձրադիր են, զարդարված համապատասխան նշաններով և թագակապերով: Հանդերձանքի նմանատիպ հարդարանք կա Սարգուր II սաղավարտի (նկ. 2), ռիտոնների (նկ. 3) ու Կարմիր բլուրից (նկ. 4) և Վանից հայտնաբերված արձանիկների և մի շարք այլ առարկաների վրա:

Այժմ համեմատենք այս պատկերներն ու նկարագրությունները միջագետքյան օրինակների հետ: Աշխարհի տարբեր թանգարաններում բավականին նյութեր կան (նամակներ, կնիքներ, տախտակներ), որ որոշակիորեն պատկերում են միջագետքյան աստվածներին և քրմերին իրենց ամբողջական հանդերձանքով ու ատրիբուտներով (Kramer 1981, 211): Մասնավորապես որոշ կնիքներ, չնայած փոքր չափերին, բավականին պարզ պատկերացում են տալիս շումերա-աքքադա-բաբելական աստվածների ու քրմերի հանդերձանքի մասին (նկ. 5): Նշված առարկաների վրա պատկերված դիցերը մեծ մասամբ կրում են մինչև կրունկները հասնող պճղնավոր պարեգոտներ, փեշեր և թիկնոցներ, որոնց եզրերը զարդարված են ծուպավոր ժապավենների շարքերով: Օրինակ, Բրիտանական թանգարանում պահվող, Սիփիարից գտնված շումերական մի կնիքի վրա (British Museum, 89115), (Մովսիսյան 2011, 10) փորագրված պատկերի կենտրոնում էան կամ Հայա-Էնկին է<sup>19</sup>, որը մարմնի դիրքով և շարժումով հար և նման է ուրարտական Թեյշեբային (նկ. 1): Հայա-Էնկիի փեշը առջևից կարճ է և ցուցադրում է ոտքը, իսկ հետևից այն երկարում է լրացուցիչ ծոպազարդի շարքերով և ծածկում է մյուս ոտքը՝ մինչև կրունկը:

<sup>19</sup> Շումերական աղբյուրներում «Atrahasis» էնկին գլխավոր դիցերից մեկն է, որին վստահվում է մարդուն ստեղծելու գործը, (Dalley 2000, 15-17):



Նկ. 2. Սարգստի II արքայի սաղավարտի ճակատային մասը



Նկ. 3. Ռիտոն հեծյալի պատկերով, Էրեբունի, Էրեբունի թանգարան

Նրա ձախ ուսը ծածկված է նույն նյութից պատրաստված թիկնոցով (Վասիլյան 1985, 145-146)<sup>20</sup>: Էնկին ձեռքով բռնել է երկնային թռչունին, որը նրա գլխավոր ատրիբուտներից է և երկնային ծագման ապացույցը:

Դիցը իր գլխին կրում է բարձր, կողքերից չորս ելուստ ունեցող, կոնաձև թագ-գլխանոց:

<sup>20</sup> Դեռևս մ.թ.ա. III հազ. վերջում «հայ» բառը ցեղանուն և տեղանուն էր, ըստ Մովսես Խորենացու՝ Հայկ նահապետի անունն էր տրված իր ժողովրդին: Հավանաբար նույն անունն է կրել նաև գլխավոր դիցը: Կարելի է ենթադրել, որ հայ դիցերն ու քրմերը ևս հանդերձավորվում են նման ձևով:

Հայա-Էնկիի մյուս ատրիբուտը՝ այծը, նստած է նրա ոտքերի տակ<sup>21</sup>: Պետք է նաև նշել, որ երբեմն էլ այծ-խոյը Էնկիի եղբոր՝ Էնլիլի խորհրդանիշն էր համարվում (Մարտիրոսյան 2011, 131)<sup>22</sup>, որ հետագայում անցել էր Ջևահին, Ինդրային, Տորին և Ամմուն-Րեին՝ խորհրդանշելով նրանց բեղմնավորելու կարողությունը: Խոյի գլխով եգիպտական Խնում աստվածը ներկայացվում է բրուտի անիվով, որով նա ստեղծել էր մարդուն: Նմանատիպ բազմաթիվ պատկերներ՝ այծի ֆիգուրը աստծո ոտքերի տակ, հայտնի են նաև հայկական ժայռապատկերներում, ինչպես օրինակ Ուխտասարում (Կարախանյան, Սաֆյան 1970, նկ. 4, 6, 11)<sup>23</sup>:



**Նկ. 4. Ամպրոպի աստված Թեշեբայն**

Դեռևս III հազ. սկզբներից Շումերում և Աքքադում մարդիկ, և հատկապես մեհյաններում ծառայող քրմերն ու այլ հոգևորականները, կրում էին երկար մազերով, մորթուց պատրաստված, կոնքերի շուրջը փաթաթվող փեշեր և ոսերին զգվող թիկնոցներ: Երբեմն նրանք պատկերված են կտորից պատրաստված կիսաերկար պարզ շապիկներով, որոնց փեշերը զարդարված են բրդե երկար ծոպերիզներով: Նման հագուստը հունարեն կոչվել է «kaunakes» (Bowcher 1987, 34-40), որ մորթուց կամ կտորից՝ մորթե երիզներով հագուստ էր<sup>24</sup>: Սակայն քրմերի և սովորական մարդկանց հագուստի միջև պետք է տարբերություն լիներ: Ղ. Ալիշանը ենթադրում է, որ հեթանոսական մեհյաններում կային «քուրմերի այլևայլ դասեր և աստիճաններ, որոնցից ամենագլխավորը՝ քրմապետը, շատ մեծ պատիվ ուներ՝ իբրև մեկը արքունի մեծագույն իշխանագույններից», և որ «հավանաբար քրմապետությունը տոհմով էր ու ժառանգությամբ»<sup>25</sup>: Այդ պատճառով էլ կարելի է ենթադրել, որ սովորական մարդկանց և տաճարներում ցածր պաշտոն զբաղեցնող սպասավորների հագուստը կարող էր լինել ոչխարի մորթուց: Դրան հակառակ, բարձրագույն խավի՝ աստվածների, երկրի վրա

նրանց փոխանորդ համարվող գերագույն քրմերի և թագավորների հագուստը պետք է լիներ այծի մազից, քանի որ այծը արարիչ աստծու՝ Հայա-Էնկիի կամ Էնլիլի ատրիբուտն էր<sup>26</sup>, իսկ այծի մազը՝ նրա տեսանելի խորհրդաբանությունը:

Հետագայում այս ատրիբուտը փոխանցվում է Էնկիի որդի Մարդուկին, որի աստվածու-

<sup>21</sup> Նախնիների հիշատակի նվիրված հայկական գովընդապարերը նվագակցվում էին պարկապզուկով, որը պատրաստվում էր Աբ. Խաչին կամ նախնիների հիշատակության օրը զոհաբերված մինչև մեկ տարեկան ուլի կաշվից (Խաչատրյան 2014, 32): Այծի մազը Մովսեսը գործածել է խորանի վարագույրները պատրաստելու համար (Ել. ԻԵ 4):

<sup>22</sup> Կարծիք կա, որ այծի «հայաստանյան ծագումն անժխտելի է»: Այծի 11000 տարվա պատկերով ժայռապատկերներ կան Սյունիքում, որտեղ բեզարյան այծ է եղել: Մեմֆիսում և Հելիոպոլիսում Մենդեգյան այծը և ցուլը պաշտվել են որպես աստվածներ, (Vervrugge & Wickersham 1996, 133):

<sup>23</sup> Հայ հեթանոսական պանթեոնում խոյը և այծը աստվածներին ներկայացնող կարևոր ատրիբուտներ են եղել, որոնց մազը հայտնվել է գլխավոր քրմերի հանդերձների վրա, որպես կրոնական պատկանելության կամ զբաղեցրած աստիճանի ցուցիչ: Նման ծոպազարդեր օգտագործվել են նաև ժողովրդական տարազում: (Պատրիկ 1983, Տախտակ 4): Նման զարդարանքով հագուստներ կրել են նաև Արցախում, Ակնում, Մոկսում և Վասպուրականում:

<sup>24</sup> Ուշագրավ է, որ Չաքարիա Ավանցու 1600 թ. պատկերած մկրտության տեսարանում Հովհաննես Մկրտիչը զգեստավորված է մորթե հանդերձով (Armenian Miniatures 281, Fig. 215) և կան բազմաթիվ նման օրինակներ:

<sup>25</sup> Արշակունիների օրոք քրմապետության իրավունքը կրում էին Վահունիները, որոնք համարվում էին Վահագն դյուցազնի ցեղակիցները: Այս մեծագույն պատիվ-իրավունքը նրանց շնորհվել էր դեռևս Վաղարշակի օրոք (Ալիշան 2002, 230):

<sup>26</sup> Այժն իր ուրույն տեղն ունի նաև Հին Կտակարանում, երբ որոշակի դեպքերում պարտադիր այծ պետք է զոհաբերվեր (Chevalier and Gheerbrant 1996, 437), որպես մաքուր կենդանի:



թյան շրջանն սկսվեց, երբ արևը գարնան առաջին օրը՝ գիշերահավասարին, ծագեց Խոյ համաստեղությունում<sup>27</sup>:



Նկ. 5. Աղդա կլոր կնիք, Բրիտանական թանգարան, մ.թ.ա. 2200-2154 թթ.

MUL. APIN-ում ներկայացված UZ-այծ (Այծեղջյուր) համաստեղությունը ներկայացվում է որպես «մեծ, գլխավոր աստված» և համապատասխանում կամ համարժեք է ուրարտական պանթեոնի այծ՝ Նպատ աստծուն, որը հավանաբար Խալդի գլխավոր աստծո դրսևորումներից մեկն է եղել<sup>28</sup>: Այս հանգամանքը կարող է պարզաբանել այն իրողությունը, թե ինչու են միջագետքյան և հայկական քուրմ-թագավորները բրդե, ծոպավոր հագուստներ կրել<sup>29</sup>:

Պետք է ենթադրել, որ հեթանոս քրմերի այծի կաշվից պատրաստված հանդերձն աղերսվում է իրենց աստծուն վերագրվող «աստեղատան» անվանն ու կոչմանը: Հին Հայաստանում հինգերորդ ամիսը, «ըստ Հայկի ազգաբանության, նրա որդիներից մեկի անվամբ», քաղցն էր<sup>30</sup>, իսկ քաղ նշանակում է նաև «արու այծ»<sup>31</sup>: Հայոց արքա Արշակ երկրորդին պարսիկ ակոռապետը վիրավորելու միտումով, անվանել է «այծ հայերի թագավոր» (Բդոյան 1974, 208): Նշենք նաև, որ «այծ (նոխագ, քաղ, քոշ)» կենդանին, որպես մաքուր կենդանի, նվիրաբերվել է գլխավոր հեթանոս աստվածներին և զոհաբերվել նրանց<sup>32</sup>: Պատահական չէ, որ Մովսեսը այծի մազը գործածեց խորանի վարագույրները պատրաստելու համար (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 34, 36):

<sup>27</sup> Մարդուկը շումերական, բաբելական և ասորական «The Enuma Elish» դիցապատումներում, «Արարման էպոսի» գլխավոր դիցն է, ջրերի տեր Էայի որդին, պատերազմներում հաղթելով հակառակորդներին, գլխավորում է բաբելոնյան դիցաբանության պանթեոնը (Sproul 1991, 91-93), (Mark 2018):

<sup>28</sup> Այծի ատրիբուտը վերագրվում է Վահագն Վիշապաքաղին, որ դառնում է վիշապայծ և ապա՝ մարդու կերպարանք ստանում (Վասիլյան 1985, 80):

<sup>29</sup> Դանիայում, Մակեդոնիայում, Սերբիայում և այլուր, բրոնզի դարում տղամարդիկ և կանայք ծոպավոր փեշեր են ունեցել, որոնք կրկնակի շերտով փաթաթվել են գոտկատեղում և առջևում կապիչով կապվել: Հունական էպոսում Հերան Աֆտոդիտեից խնդրում է նրա «հարյուր ծոպափնջերով փեշ-գոտին», որպեսզի հրապուրի Ջևսին: Ծոպավոր զոգնոցներ և փեշեր պահպանվել են ռումինական, մակեդոնական և այլ ժամանակակից տարածքներում (Barber 1995, 57, 60-62):

<sup>30</sup> Քաղը արու այծն է, իսկ Քաղոց ամիս նշանակում է «անասնոց խառնիս ամիս», որը ըստ Սարկավագադիի կարգի՝ տևում է դեկտեմբերի 9-22-ը և հունվարի 7-20-ը (Սերայդարյան 2004, 22):

<sup>31</sup> Միջին դարերում տարվա ամիսները կապել են Հայկ նահապետի տասներկու որդիների և դուստրերի անունների հետ: «Քաղ» անունը նա մեկնաբանում է «արտից քաղ անել» իմաստով (Ալիշան 2002, 77): Ավելի հավանական է, որ «քաղը» աստծու անուն լիներ, քան թե քաղել նշանակեր, միայն հենց այն պարզ պատճառով, որ տարվա հինգերորդ ամսին բերքահավաք էր սկսվում:

<sup>32</sup> Ատտիկյան ողբերգության ներկայացումներում, նոխագերգության ուղեկցությամբ, զոհաբերվում էր Դիոնիսիոսի ատրիբուտ հանդիսացող նոխազը, իսկ դիցի և նոխագի վականդությունը փոխ են առնվել Միջագետքում և Փոքր Ասիայում սկիզբ առած դիցաբանությունից (Հովհաննիսյան, 1978, 146-148):

Ըստ մեկ այլ մեկնաբանության՝ հայ հեթանոսական աստվածների պանթեոնում Վահագնը կոչվել է Վիշապաքաղ: Վիշապաքաղ բառը կազմված է «վիշապ» և «քաղ» բառերից, որտեղ «քաղը» նշանակում է արու այծ, նոխագ: Հետևաբար ընդհանուր բառը նշանակում է վիշապայծ (Մեյք-Փաշայան 1963, 29): Հրեղեն պատանի Վահագն Վիշապաքաղը իր կայծակ աղեղով երկնային պայքարի մեջ է մտել վիշապի դեմ և նրան վեր է հանել կամ քաղել ու վիշապաքաղ անունը այդ է նշանակում (Աբեղյան 1899, 158-164): Վիշապը առնչվում է նաև ջրի հետ: Հայ հեթանոսական մշակույթում մեռնող և հառնող Արա Գեղեցիկը նույնպես առնչվում էր ջրի և ձկան խորհրդաբանությանը (Շահնազարյան 2011, 80)<sup>33</sup>:

Հին բաբելա-ասորական թագավոր-աստվածների և քրմերի զարդարուն պղնձավորների վրայից ձախ ուսը ծածկող երկար քառանկյուն ձև ունեցող ուսնոց-փաթեթոցների եզրերը, ինչպես նաև շապիկների քղանցքները զարդարված են եղել շումերականին նման ծոպազարդերով (Collins 2020, 132): Դրանք ակնհայտորեն պատրաստված են եղել միայն թելերից, այլ ոչ թե այծի մազից կամ ոչխարի բրդից: Ըստ որոշ ուսումնասիրողների, այս ծոպազարդերը արձագանքն են շումերական մորթե հագուստների կամ մորթուց պատրաստված ծոպազարդերի: Դրանք բաբելա-ասորական ժամանակաշրջանում, նոր հավատալիքային և էթնիկ միջավայրում, հավանաբար պահպանել են նման ձևավորման խորհրդաբանական իմաստը, որտեղ մորթուց պատրաստված հագուստը կորցրել էր իր հավատալիքային կարևորությունը: Բացի այն հանգամանքից, որ այս նոր մշակույթն արդեն կրում էր հավատալիքային նոր տարրեր, իբրև եկվոր ու սեմական ազդեցություն կրող, այն զարգանում էր նոր աշխարհագրական միջավայրում, տարբեր մշակույթների ազդեցությամբ: Այստեղ առկա էին ավելի զարգացած ու զարդարուն գործվածքների պատրաստման և ձևավորման ավանդույթներ: Նրանք, ինչպես հայտնի է պատմությունից, փոխեցին շումերական աստվածների անունները և հարմարեցրին իրենց փոփոխված աշխարհայացքին (Bowcher 1987, 42-44): Այս է նաև պատճառը, որ նոր բաբելա-ասորական մշակույթներում մորթուց պատրաստված հագուստ չկա:

Բաբելա-ասորական արքա-աստվածների պղնձավոր հանդերձներն ու դրանց քղանցքները զարդարող ծոպերը արձագանքն են հին շումերական «kaunakes»-ի և ցույց են տալիս կրողների աստվածային ծագումը: Նման ծոպազարդեր կան ուրարտական քուրմ-աստվածների հանդերձանքներում, որ պատկերված են էրեբունիի որմնանկարներում, ինչպես նաև Կարմիր բլուրից գտնված Թեյշեբայի արձանիկի (Плютовский 1970, նկ. 27, 28) և այլ առարկաների վրա: Ծոպերը և փնջերը զարդարում էին բաբելական, ասորական (Collins 2020, 13, 135, 137) և ուրարտական աստվածների ուսնոցների եզրերն ու քղանցքները (Ազաթանգեղոս 1983, 26): Փնջազարդը որպես պատվո նշան, հավանաբար խորհրդանշում է ցլի վրձնաձև պոչը: Այն առկա է եգիպտական փարավոնների ծիսական հանդերձանքում, որ հետագայում հայտնվեց թագավորական թագակապերի ծայրերին և այժմ էլ նույն իմաստով գործածվում է կաթողիկոսի կոնքեռի, արտախուրակների, ինչպես նաև եկեղեցական դրոշների (նկ. 6) ու վարագույրների վրա:

Թեյշեբայի արձանիկի շապիկը (նկ. 4) զարդարված է քառակուսի զարդանախշերով, որ խորհրդանշում են նրա աստվածային դիրքն ու դերը<sup>34</sup>: Նա թիկնաշորի փոխարեն, ի տարբերու-

<sup>33</sup> Հայոց էպոսի հերոսները ծնվում և հզորանում են ջրից և ունեն կայծակե թուր (Աբեղյան 1899, 137-139):

<sup>34</sup> Քառակուսու քրիստոնեական խորհուրդը չորս թիվն է, կամ՝ խաչն իր կենտրոնով: Այս թվի առնչությունը խաչ նշանի հետ, որ նշանակում է համընդհանուր և ամբողջական, այն դարձնում է չափազանց կարևոր խորհրդանիշ (Chevalier and A. Gheerbrant 1996, 402):

թյուն բաբելա-ասորական օրինակների, որպես պատվո նշան, կրծքին շեղակի կապված զարդարուն պատվո երիզ է կրում, որը նույնպես զարդարված է երկար ծոպերով եզրազարդով:

Նրա վզին մանյակ կա, իսկ գլխին՝ եղջրազարդ (հավանաբար՝ ցլի եղջյուրներ) բարձր գլխանոց-թագ: Ճակատին նա կրում է զարդարուն, արքայական երիզ, որի ծայրերին փնջազարդեր կան:



**Նկ. 6. Եկեղեցական դրոշ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, XIX դ.**

Քուրմ-աստվածը ձախ ձեռքին կրում է մուրճ<sup>35</sup>, իսկ աջով բռնել է գլխիկով մական<sup>36</sup>: Այս արձանիկի հանդերձանքը, որոշակի տարբերություններով, նման է ասորաբաբելական աստվածների հանդերձանքին (նկ. 7):

Այս ևս ապացուցում է, որ ծոպերիզը կարևոր խորհրդաբանական նշանակություն է ունեցել Միջագետքում<sup>37</sup>, Պարսկաստանում<sup>38</sup>, հունական աշխարհում, ինչպես նաև՝ Հայկական լեռնաշխարհում<sup>39</sup>: Ազաթանգեղոսը Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրում է խորհրդաբանական իմաստ ունեցող մի պատկեր-համեմատություն՝ «Սև այծերի բազմության հոտերը, որոնք ջուրն իջնելիս սպիտակ ոչխարներ դարձան... Իսկ նրանց լուսեղեն բուրդը, որ փայլած, պայծառացած էր, նշանակում է, որ մկրտվածները լույսով են զգեստավորվելու և խոստացված արքայությանն արժանի են լինելու» (Ազաթանգեղոս, 1983, 425): Գառը, որպես Հիսուսի սիմվոլ, որդեգրվեց քրիստոնեության կողմից (Marshall Lang 1970, 158): Ազաթանգեղոսի այս վկայությունը հեթանոսական հավատալիքները քրիստոնեություն ներմուծվելու ցայտուն օրինակ է, որտեղ հիմնական խորհրդաբանական տարրը այժի մազը կամ ոչխարի բուրդն է, որն ունի

չափազանց կարևոր իմաստ՝ համեմատվում կամ նույնանում է աստվածային արքայության արժանի լինելու և կամ աստվածային լույսով զգեստավորվելու հետ<sup>40</sup>:

<sup>35</sup> Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքի մեջ էլ Աստված մուրճ ունի ձեռքին. «...մարդկային մի ահավոր կերպարանք, բարձր ու ահեղ, որն առջևից էր ընթանում... ձեռքին ուներ ոսկե մի մեծ կռան», որով «խիտեց լայնատարած գետնին»՝ հաստատելով լուսեղեն խաչերով կամարակապ խարիսխներ, նշելով սուրբ կետերը, որտեղ որ պետք է կառուցվեին Էջմիածնի տաճարն ու սրբուհիներին նվիրված եկեղեցիները (Ազաթանգեղոս 1983, 417): Հիսուսը երբեմն նույնպես պատկերվում է ոսկե ուղը կամ մուրճը ձեռքին (Մալխասյան 2011, 15):

<sup>36</sup> Մուրճը համարվել է ամպրոպի աստծո գործիք-զենքը (Այդինյան 2001, 44-51):

<sup>37</sup> Լիբիացի կանայք այժենի են կրել, որը զարդարել են ծոպերով և ներկել տորոնով: Նման հագուստներով են եղել Աթենաս Պալլասը, Զևսը և Ապոլոնը (Հերոդոտոս 1986, 283):

<sup>38</sup> Անիից գտնված Կամսարական իշխանի շքերթը պատկերող քանդակին ձեռքից մեկի կապով պոչը և նրա վրա փռված կարպետի ծոպավոր լինելը Ն. Մառը համարել է հին հայկական սովորույթ, «որոնք նույնն էին իրանականի հետ» (Ստ. Մնացականյան 1969, 107-108):

<sup>39</sup> Հին հայերը հեթանոսական կրոնական ծեսերում ունեին նաև «Այծից պատարագ» (Շահնազարյան 2011, 297):

<sup>40</sup> Մի շարք մշակույթներում բուրդը համարվել է սրբազան: Հռոմեացի ամուսնացող օրիորդը ամուսնու շնից մտնելուց առաջ դռանը քսում էր խոզի կամ գայլի յուղ, որպես պահպանակ օծում էր մուտքը, այն զարդարում էր բրդի քուլաներով: Այս ավանդույթը խորհրդանշում էր, որ նա մուտք է գործում օրհնված տարածք և ունակ է նաև մշակելու բուրդը (Hersch 2010, 177-178):



Հրեական հին կտակարանային քրմական պճոնավորը նույնպես զարդարված էր ծոպերով, որին աստծո թելադրանքով, ավելացված էին նոներ և ոսկե զանգակներ: Հին Միջագետքում հրեական զարդարանքին նախորդել էին ծոպազարդերը, որոնք, որպես նույն մշակութային



Նկ. 7. Ուրարտական աստվածներ Խալդին (ձախից) և Թեյշերան, մ.թ.ա., VIII-VII դդ., Էրեբունի թանգարան միջավայրում ստեղծված տարրեր, իրենց խորհրդաբանական իմաստներով շատ ընդհանրություններ պետք է ունենային: Հրեական այս ավանդույթը, չի փոխառվել Հայ եկեղեցու կողմից, սակայն ծոպազարդերը, որ հավանաբար ավելի հին և տեղական ավանդություն են, պահպանվել են: Էջմիածնի XVII դ. արծվագորգի եզրերը (նկ. 8), հետևելով հների ավանդույթին, զարդարված են ծոպերով (Առաքելյան 1976, նկ. LXXIII):



Նկ. 8. Ծոպազարդ արծվագորգ, Էջմիածին

ավանդույթը նաև տեղական է: Դրա ապացույցը Ագաթանգեղոսի վերոհիշյալ վկայությունն է շքեղ

հանդերձանքի և փնջագարդերի մասին: Դրա ապացույցն են Արտաշեսյան հարստության արքաների դրամների վրա պատկերված թագ-թագակապերը (Առաքելյան 1976, LXXIII): Դրանց վրա փնջերը չեն երևում, սակայն կասկած չկա, որ Տիգրան Մեծի և նրա հետնորդների թագակապերը նման են միջագետքյան կամ ուրարտական օրինակներին, որոնց կախվող ծայրերը փնջագարդ էին:

Աքքադական, այնուհետև բաբելա-ասորական շրջանում՝ մ. թ. ա. II-I հազ., Միջագետքում հագուստը, հիմնված շումերական հավատալիքային ավանդույթների վրա, կրում էր նաև սեմական ազդեցություն: Այն ավելի շքեղ և զարդարուն էր, որի շնորհիվ փոփոխվեց նաև կրոնական հանդերձանքի արտաքին տեսքը: Արիեստագործության և արվեստների զարգացման արդյունքում անշուշտ բարձրացավ գործվածքների որակը և կատարելագործվեցին հագուստի պատրաստման ու զարդարման եղանակները: Այդ ամենի շնորհիվ կրոնական և բարձրաշխարհիկ հանդերձանքը ավելի ներկայանալի ու շքեղ տեսք ստացավ:

Աշխարհի տարբեր թանգարաններում պահվում են բաբելա-ասորական թագավոր-աստվածների պատկերներ, որտեղ նրանք զգեստավորված են շքեղ հանդերձանքով ու հարդարանքի ճոխ լրապիտույքներով (Bowcher 1987, 44-46): Նման երևույթ տեսնում ենք նաև ուրարտական մշակույթում: Թեյշեբայի աստվածային շքեղ հանդերձանքը, իր ամբողջական պատշաճ արդուզարդով, հիշեցնում է միջագետքյան արքա-աստվածների հագուկապը: Դրա օրինաչափ պատճառը պատմական իրադարձություններն ու շարունակվող փոխհարաբերություններն էին Միջագետքի և Հայաստանի միջև:

## **ԾԻՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՈՐՈՇ ՏԱՐԻՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՎ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՓԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՐԴՅՈՒՆՔՈՒՄ**

Եթե համեմատելու լինենք Հայ Առաքելական եկեղեցու կաթողիկոսի հանդերձանքի ամբողջական համալիրը ուրարտական (մ. թ. ա. IX-VI դդ.) և դրան հաջորդած դարաշրջաններից մեզ հասած քանդակների, որմնանկարների, դրամների, ծիսական տարբեր առարկաների վրա պատկերված դիցերի, թագավորների պատկերների հետ, կնկատենք որոշակի և ակնառու ընդհանրություններ: Վաղ շրջանի բոլոր նմուշները կրում են պճղնավոր պարեգոտներ, իրենց կրոնական համակարգերին հատուկ նշաններով բարձր թագեր կամ խույրեր, կուրծքը պատող պատվո ժապավեններ, նշանակիր ուսնոցներ կամ զարդարուն ծածկոցներ, վզնոցներ կամ լանջագարդեր, մականներ կամ գավազաններ:

Նշենք, որ ըստ գիտական շրջանառության մեջ գտնվող տեսակետի՝ կաթողիկոսի հանդերձանքը, որպես նվիրատվություն, Հայոց եկեղեցուն է անցել հռոմեականից XI-XIV դդ. և շարունակել է զարգանալ բյուզանդական ծիսական մշակույթի ազդեցության ոլորտում: Հանդերձանքի որոշ տարրերի անունները լատիներեն կամ հունարեն են, ինչպես օրինակ՝ ուրար, միթր, եմփոորոն և այլն:

Սույն աշխատանքի հիմնական նպատակը կաթողիկոսական հանդերձանքի խորհրդաբանությունը ուսումնասիրելն է, որը բացահայտելու համար կարևոր է պարզաբանել դանց առանձին բաղադրամասերի ծագումնաբանությունը: Փորձ է արվում մշակույթային որոշ աղերսներ գտնել Հայոց կաթողիկոսի և հարևան հին մշակույթներում գոյություն ունեցած ծիսական հանդերձանքի տարրերի միջև:

Պարզաբանելու համար ծիսական հանդերձանքի տարրերի տեսակները և դրանց փոխանցությունները, աշխատանքում քննարկվում են Հայկական լեռնաշխարհին հարևան տարածք-

ներում՝ Միջազգետքում, Իսրայելում, Իրանում, Հունաստանում, Բյուզանդիայում և այլ վայրերում երբեմնի գործածված համանման նյութերը: Հասկանալի է, որ շատ մանրամասներ հնարավոր չէ ճշգրտորեն պարզաբանել, ուստի դիտարկվել են հազուստի հիմնական տեսակներն ու դրանց բնույթը: Հենվելով գոյություն ունեցող և գիտական հասարակայնության կողմից ճանաչված ուսումնասիրությունների հիմքի վրա և համեմատություններ անցկացնելով դրանց միջև, հնարավոր է գտնել կամ պարզաբանել որոշակի ընդհանրություններ, յուրահատկություններ կամ փոխառություններ: Պարզաբանումների և դրանց հետ կապված ճշգրտումներ կատարելու նպատակով համեմատություններ կարվեն նաև հին հայկական և ժամանակակից ծիսական հանդերձանքի տարրերի միջև:

**Ուրարտական հանդերձանք.** Ուրարտական հանդերձանքը ցուցադրող պատմական օրինակների վրա ներկայացվող անձինք կրում են ոչ լայն շապիկներ կամ պղնձավոր պարեգոտներ: Հայկական լեռնաշխարհի կամ նրա շրջակայքի խիստ բնակլիմայական պայմաններում, մարմինը տաք պահելու նպատակով, մարդիկ կտրված և կարված, ոչ ընդարձակ կամ փաթաթովի հազուստներ են գործածել: Տաք կլիմա ունեցող երկրներում՝ Եգիպտոսում, Հունաստանում, Հռոմեական կայսրությունում և այլ վայրերում, շոգից պաշտպանվելու համար, մարդիկ ծածկվել են գործվածքի երկար փաթեթոցներով ու լայն շապիկներով, (Tortora and Eubank 2010, 2)<sup>41</sup>:

Շապիկը՝ ծիսական ներքնագգեստը, որ մարմինն ամենամոտ հազուստն է, հավանաբար Միջազգետքից է անցել Հունաստան, այնտեղից էլ՝ Հռոմ<sup>42</sup>: Եթե նկատի ունենանք, որ Հայկական լեռնաշխարհում կլիման ավելի խիստ է, քան Միջազգետքում և այս մշակույթների միջև կապերը շատ հին են և շարունակական բնույթ են կրել, կարելի է կարծել, որ այս ներքնագգեստը հյուսիսից է տարվել հարավ և այլուր<sup>43</sup>: Ավելացնենք, որ այս շապիկի ձևը և կառուցվածքը մինչ այժմ, հազարամյակների ընթացքում Հայաստանում նույնն է մնացել:

Փոխառության նման օրինակ է բյուզանդական հանդերձանքը, որն ի սկզբանե հռոմեական էր և մեծ մասամբ լայն ու փաթաթովի կառուցվածք ուներ<sup>44</sup>: Արևելքի մշակույթներից այն փոխ առավ նեղ թևերով ներքնաշապիկը և ավելի լայն թևերով, նախազարդ արտաքին շապիկը կամ պարեգոտը (dalmatic), (Tortora and Eubank 2010, 110, 114): Մինչդեռ հայ հեթանոսական ժամանակներում գոյություն ունեցած շապիկը, որպես կարևոր պղնձավոր վերնագգեստ, պարզորեն երևում է Թեյշեբայի արձանիկի, Էրեբունի ամրոցի պատերի որմնանկարներում և այլ պատկերազարդ ծիսական առարկաների վրա:

Ուշագրավ են պարեգոտ-շապիկը զարդարող մի քանի բաղադրիչներ: Ա. Պատրիկը նկարագրել է Բեռլինի թանգարանում պահվող, ուրարտական ժամանակաշրջանի, «Ներքինի» անվանված մի արձանիկ, որը իր հազուստով ու զարդերով նման է ուրարտական գերագույն աստ-

<sup>41</sup> Հռոմեացի ամուսնացող կնոջ շապիկը որդեգրվել էր էտրուսկյան թագուհու շապիկի ձևից, որովհետև հռոմեացիները չափազանց գնահատում էին էտրուսկյան մշակույթը, որպես հռոմեացիներին ծնունդ տվող մշակույթներից մեկը (Hersch 2010, 113):

<sup>42</sup> Միջազգետքյան դից-աստվածները նույնպես կրում են նման, սակայն կարճ թևերով շապիկ-պարեգոտներ (Bowcher 1987, 46, fig. 57):

<sup>43</sup> Կարծիք կա, որ այս պարզ հանդերձանքը նախահնդեվրոպական մշակույթներից է անցել Եվրոպա (Barber 1995, 132-133):

<sup>44</sup> Միջին դարերում բյուզանդական եկեղեցու զվարավորների կրած Sakko կոչված շապիկը մեկ կտորից էր պատրաստված, չափազանց լայն էր, տերունական պատկերներով զարդարված, որը ընդունվեց ռուսական և բալկանյան եկեղեցիների կողմից (Woodfin 2012, 59-64), բայց խորթ մնաց Հայոց եկեղեցուն:

ված Թեյշեբային<sup>45</sup>: Նա հավանաբար պալատական բարձրաստիճան ծառայող<sup>46</sup> է եղել՝ ներքինապետ կամ մարդպետ (նկ. 9ա):

Ներքինին, Թեյշեբայի և ուրարտական պատկերի նման (նկ. 9, 13), երկար պղնձավոր է կրում, որի քղանցքին և թևերին կան գծազարդեր, որոնց միջև ութ թերթերով ծաղիկների շարքեր կան: Նրա փեշը ծաղիկներից ներքև, զարդարված է երկայն ծոպազարդով: Քառակուսի զարդանախշերով և ծոպերիզով զարդարված երկու զուգահեռ ժապավեններ, նման Թեյշեբայի կրծքազարդին, որպես պատվի նշան, շեղակի զարդարում են ներքինու կուրծքը: Նրա վզին ուլունքաշար և վզնոց կա, նման Թեյշեբայի վզնոցին, որոնք, հավանաբար, նրա դիրքի կամ պաշտոնի ցուցիչներն են:



**Նկ. 9. ա) Ուրարտական պաշտոնյայի արձան, Բեռլինի թանգարան  
բ) Ուրարտական որմնանկար քրմի պատկերով, Էրեբունի թանգարան**

Մեկ այլ տարր, որ նույնպես կարևոր է այս ուսումնասիրության համար՝ ի տարբերություն Թեյշեբայի, ներքինու արձանիկը ձախ ուսին կրում է թերևս իրեն հատուկ ատրիբուտ՝ պատվի ժապավեն, որը Վ. Հացունին կոչում է ուրար: Ներքինին ձախ ձեռքով, որպես իր կոչման ցուցիչ, ամուր բռնել է այդ պատվի ժապավենն այնպես, ինչպես Թեյշեբան իր հզորության խորհրդանիշ մուրճը: Ուրարանման ժապավենի ծայրին ուղղանկյունաձև զարդ կա՝ «երկար կապ», որը կարող էր լինել նրա տիտղոսն արտահայտող, մեզ անհայտ խորհուրդը: Վ. Հացունին հաստատում է, որ «տարազի այս մասը» չի կարողացել գտնել «ասորեստանեան ձևերուն մէջ» և, որ ուրարը «ու-

<sup>45</sup> Այս արձանը համարվում աստվածուհու պատկեր, իսկ ձեռքի ճյուղը՝ «պողաբերության սիմվոլ ոստ» (Մնացականյան 1955,32), որը քիչ հավանական է:

<sup>46</sup> Ներքինի նշանակում է ամորձատված, «ստեղծագործական ավյունից զրկված» մարդ, որ ծառայում էր հարեմում: Ներքինապետ նշանակում էր «արքունի ներքին գործերը կառավարող պաշտոնյա» (Ժամանակակից Հայոց լեզվի բառարան, 4, 1980, 32): Ներքինապետը հնում կոչվել է «մարդապետ» (Ստ. Մալխասյանց, Հայերեն բացատրական բառարան, 3, 1944, 459):



րարտական մշակույթին կամ այս անձի պաշտոնին հատուկ զարդ է» (Հացունի 1924, 24-25): Նման տիտղոսակիր տարրեր և նշաններ կան այլ առարկաների, ինչպես Թոփրակ կալեից գտնված ուրարտական մարդագլուխ առյուծի վրա: Կարծիք կա, որ «տոտեմական գաղափարների մնացուկներ կրող» այս արձանիկը ավելի հին է, քան ուրարտական ժամանակաշրջանը (Մնացականյան 1955, 12): Այս հանգամանքը ենթադրում է նման նշանների և ձևերի տեղական բնույթը և հնությունը:



**Նկ. 10. 1. Սարկավագի տոնական ուրար, Անթիլիաս, 2. Սարկավագը պարեգոտով և ուրարով, Անթիլիաս**

Հայ սարկավագներն իրենց ձախ ուսին կրում են հար և նման, քիչ ավելի երկար ու լայն պատվո երիզ, որին, իր ուրար (orarium-անձեռնոց կամ թաշկինակ) անվան պատճառով, վերագրվում է լատինական ծագում (նկ. 10): Պատմականորեն և ժամանակագրորեն իրարից դարերով հեռու այս պատվո ժապավեններն ունեն համանման գործառույթ և խորհուրդ: Դրանց հիմնական տարբերությունները չափերն են և այն, որ ժամանակակից սարկավագի ուրարի վրա նախկինում այն զարդարող քառանկյան փոխարեն, պատկերվում են նրա պաշտոնը և հավատամքը խորհրդանշող խաչեր: Նշենք, որ եկեղեցու նվիրապետական կարգում սարկավագը գրավում է վեցերորդ աստիճանը, ձեռնադրված է, պատարագի ընթացքում հանդիսանում է Սբ. Սե-



ղանի գլխավոր սպասավորը, Ավետարան կարդալու, խնկարկելու և քարոզներով ժողովրդին առաջնորդելու իրավունք ունի<sup>47</sup>:

Քրիստոնեական ծիսակարգում ուրարը հատուկ առիթների ժամանակ երկու տարբեր ձևերով փաթաթվում է սարկավազի մարմնի շուրջը (նկ. 10.1), համանման Թեյշեբայի արձանիկի ժապավենին: Այս ուրարի և հայկական եկեղեցու ավելի բարձր տիտղոս ունեցող հոգևորականների փորուրարների ծագման միասնականությունն ակնհայտ է: Փորուրարը եկեղեցու զարգացման վաղ շրջանում վզի շուրջը պտտվող և առջևում երկու կողմերից կախվող կրկնակի երկարությամբ ժապավեն էր: Հետագայում, վզի երկու կողմերից առջևում կախվող ժապավենի շերտերը կարվեցին ու միացան՝ գլխի համար վերևում թողնելով կլոր բացվածք, իսկ ներքևի վերջավորությունը հաճախակի զարդարվում էր ծոպերով (նկ. 11):

Հեթանոսական հանդերձանքի քննարկմանը ավելացնելը մեկ դիտարկում ևս. Թեյշեբայի արձանիկի և Թեյշեբայի պատկերի հանդերձանքների միջև, չնայած երկուսն էլ ներկայացնում են միևնույն դիցին, մի շարք անժխտելի նմանությունների հետ, կան նաև զգալի տարբերություններ: Երկուսն էլ շքեղորեն զարդարված են քառակուսի հիմքի վրա ծաղիկ-աստղերով, որոնք առկա են հայկական ազգային մշակութային բազմաթիվ այլ ճյուղերում, ունեն տեղական հատկանիշներ:

Արձանիկը կրում և պճղնավոր պարեգոտ, իսկ ձեռքին իր գործառույթային գործիքներն են: Նկարում նրա հանդերձանքը կարճ է, վրայից կա արտահագուստ կամ վերարկու, իսկ կողքից կախված է սուր: Սա թերևս կարելի է բացատրել նրանով, որ պատերազմի աստված Թեյշեբան՝ զինվոր-աստվածը, կռվի կամ հատուկ ծիսական գործողություն կատարելու ժամանակ կրում էր պատշաճ հանդերձանք: Թեյշեբայի պատկերի հանդերձանքը ակնհայտորեն խիտ և ճոխ զարդարանք ունի: Քանդակի և պատկերի ընդհանրությունները, հավանաբար, տեղական ավանդույթի, իսկ տարբերությունները ժամանակագրական խզման արդյունք են<sup>48</sup>: Թեյշեբայի քանդակը, հավանաբար, ավելի հին է, քան պատկերը: Քանդակի



Նկ. 11. Ծոպերով քահանայական փորուրար, Անթիլիաս

<sup>47</sup> Վաղ քրիստոնեության շրջանում սարկավազի աստիճանը ավելի կարևոր էր քան այժմ: Նա կազմակերպում էր պատարզի ընթացքը և որոշակի պահերի ազդարարում կամ նշան է տալիս որոշակի գործողությունների համար (Քրիստոնյա Հայաստան, 2002):

<sup>48</sup> Հայտնի է, որ Թեյշեբան փոխարինել է Վանի թագավորության գերագույն աստված Խալդիին և հանդերձանքի տարբերությունները նաև դրանով կարող են բացատրվել: Խալդիի կնոջ՝ Արուբանիի արձանիկի հանդերձանքը ևս հաստատում են տեղական ավանդույթը (նկ. 120):

հանդերձանքը և նրա ձևավորումը, ավելի պարզ են<sup>49</sup>, իսկ ավանդույթները՝ շարունակական: Նման երևույթ առկա է նաև միջագետքյան մշակույթում՝ բաբելոնյան հանդերձանքը, ասորակա-նի հետ համեմատած, ավելի զուսպ և պարզ ձևավորում ունի:

Երկու Թեյշեբաների թագերը բարձրադիր են՝ գագաթին նույն կամ նմանատիպ ցցունքով, սակայն արձանիկի թագը եռաշերտ կառուցված ունի և ձևավորված է զիգագավոր գծանախշերով: Երկու թագերն էլ երկկողմանի մեկական եղջյուներով են զարդարված, որպես ցլի սիմվոլ: Այս տարբերությունները նույնպես ցույց են տալիս, որ քանդակն ու պատկերը տարբեր ժամանակների են, սակայն կրում են նույն հավատալիքային գործառույթը: Նրանց կատարած գործառույթներն ու գործիքներն էլ տարբեր են՝ մեկը ծիսական կարևոր գործողություն է կատարում ծանոթ մոտ, իսկ մյուսը իր գործիքները ձևաքերում բռնած պատրաստվում է ինչ-որ գործողության:

**Միջագետքյան հանդերձանք.** Շումերական փաթեթոց-փեշերը մորթուց էին և անզարդ գործվածքից՝ մորթե երիզներով, իսկ Բաբելոնում հագուստը ամբողջապես գործվածքից էր պատրաստված՝ թելից ծուպերով: Դից-թագավորները կրում էին կոնաձև ելուստով բարձր թագեր, զարդարված հատուկ նշաններով և գծային զարդանախշերով: Հետագայում ասորական հանդերձանքում երևում է նաև կլորավուն գագաթով թագ՝ առջևում ցլի եղջյուրներով: Ասորական հանդերձանքը գրեթե նույնն էր, սակայն ավելի շքեղ: Որոշ դեպքերում դիցերը պատկերված էին փնջագարդերով ավարտվող զարդարուն թագակապերով, կրում էին շքեղ ականջօղեր, ծաղկային և օձաձև ապարանջաններ և ուլունքներ: Դից-արքաների մագերը և մորուքը խիստ խնամված և խոպոպներով էին: Նրանց խիտ ձևավորումներով շքեղ պարեգոտները պճղնավոր էին՝ փնջագարդերով և ծոպագարդերով, կարճաթեզան և զարդարուն: Նրանք կրում էին գծագարդերով և ծոպավոր արտաքին ծածկոց կամ փաթեթոց, նախշագարդ գոտի՝ արքայական դաշույնով, իսկ ոտքերին՝ սանդալներ, նախշավոր ոտնամաններ ու ճտքավոր կոշիկներ՝ բոլորն էլ ծայրահեղ զարդարուն: Պատերազմական պարեգոտը առջևում հասնում էր ծնկին, կրում էին նաշխագարդ թագակապ միայն (Collins 2020, 52, 59, 114) :

Հայկական և միջագետքյան դից-քրմերի հանդերձանքի համեմատությունները և վերլուծությունը ցույց են տալիս, որ դրանց միջև կան ակնհայտ զուգահեռներ: Հանդերձանքի որոշ տարրերի՝ պատվո երիզների, գլխանոցների և զարդանախշերի, խորհրդաբանական նշանների ձևավորման առումով, հայ հեթանոսական հանդերձանքը համեմատաբար պարզ էր, սակայն յուրօրինակ: Թեյշեբայի թագի գագաթի զարդը կամ աստղը, որ չափազանց կարևոր խորհրդաբանական տարր է, միջագետքյան օրինակների վրա չի երևում: Տարբերություններ կան նաև հանդերձանքը ձևավորող զարդանախշերի, դիցերի կրած զարդերի տեսակների միջև:

**Հրեական հանդերձանք.** Ըստ ավանդության՝ հին հրեական ծիսական հանդերձանքը պատրաստվեց ըստ Աստծո ստույգ պատվիրանների: Մովսեսի եղբայր Ահարոնի և նրա որդիների սուրբ հանդերձանքը պատրաստվեցին «պատուի և փառքի համար», «իմաստուն միտք ունեցող» մարդկանց կողմից, որոնց Աստված լցրել էր «իմաստության հոգով»: Աստված խստորեն պատվիրվում է խախտումներ չանել, եթե ոչ՝ ժողովքի խորանը մտնելիս և սուրբ սեղանին մոտենալիս, Ահարոնը և նրա որդիները կմեռնեին (Աստվածաշունչ 1989, Ելից, ԳԼ.ԻԸ 3, 99): Այդ

<sup>49</sup> XV դ. Խիզանի ավետարանում (ՄՄ, Ձեռագիր 5511) «Կանայի հարսանիքի» տեսարանում փեսան արտաքինով շատ չի տարբերվում Թեյշեբայի պատկերից: Նրա հանդերձը պճղնավոր է, կրծքի ժապավենը՝ խաչաձև, գլխին կա բարձր թագ, իսկ ձախ ձեռքին՝ դրոշակի նման առարկա (Հակոբյան 1982, նկ. 67): Ավելացնենք, որ Հայոց մեջ ամուսնացող փեսան կոչվում է թագավոր:

հանդերձանքի գորույթամբ, ջրով սրբվելուց և մաքրվելուց հետո միայն նրանք արժանի կհամարվեին կանգնելու աստծո սեղանի առջև:

Այդ հանդերձանքի բաղադրամասերն էին վարտիքը, շապիկը, պատմուճանը, եփուդը, լանջապանակը, խոյրը, թագակապը, ապարոշը և գոտին: Բոլոր հագուստները պետք է պատրաստվեին «ոսկուց, կապուտակից եւ ծիրանեգոյնից եւ կրկնակի կարմիրից եւ մանած բարակ քաթանից ճարտար ուտայնագործ»: Քահանաների, մեջքից մինչև ծնկները հասնող անդրավարտիքները պետք է պատրաստվեին կտավից՝ «մարմնի մերկութիւնը ծածկելու համար»: Շապիկը պատրաստված էր բարակ քաթանից, որի վրայից էլ քահանան կապում էր «հիւսկէն գործված» գոտին: Շապիկի վրայից նա հագնում էր «բոլորովին կապուտակից» պատրաստված պատմուճանը: Պատմուճանի քղանցքը պետք է զարդարվեր մեկընդմեջ շարված տասներկու նռներով և ոսկե զանգակներով, որեսգի սրբության սրբոցը մտնելիս կամ դուրս գալիս զանգակները դողանջեին և Ահարոնը «չմեռներ»:

Եփուդը ոչ շատ երկար, զարդարուն կտոր էր, որ հագնում էին պատմուճանի վրայից: Այն նման էր գոգնոցի կամ անթև հագուստի, որի փեշը կախվում էր հետևից, իսկ կապիչները առջևում էին (Աստվածաշունչ 1989, Ելից, ԳԼ.ԻԸ 3, 99- 100): Դատաստանի ուտայնագործ լանջապանակը երկուսակ ծալվող, և այդ վիճակում մեկ թիզ երկարությամբ ու մեկ թիզ լայնությամբ քառակուսի կտոր էր<sup>50</sup>, որի վրա, «ակունքների ընդելուզուծքի համեմատ», չորս շարքով տասներկու քարեր էին ամրացված, ամեն շարքում՝ երեքական: Լանջապանակը մաքուր ոսկուց պատրաստված, հյուսկէն գործվածք ունեցող շղթաներով, ամրացված էր եփուդին և չպետք է բաժանվեր նրանից, որովհետև Ահարոնը սրբարան մտնելիս Իսրայելի որդիների անունները պետք է միշտ իր սրտի վրա կրեր՝ նրա մեջ տեղադրված «Ուրիմ ու Թումիմ»-ով: Քահանայի խոյր-փաթթոցը, ինչպես շապիկը, բարակ քաթանից էր: Թագակապը մաքուր ոսկե թիթեղ էր, որ խոյրի վրայից, կապուտակից պատրաստված ժապավենով, կապվում էր քահանայի ճակատին: Քահանաների «փառքի ու պատի համար» աստված պատվիրեց ապարոշներ պատրաստել: Դրանք նրանց գլխին փաթաթելուց հետո միայն, աստված որոշակիացնում էր, որ «քահանայութիւնը նորանցը լինի յափտենական կանոնով» (Աստվածաշունչ 1989, Ելից, ԳԼ.ԻԸ 3, 101):

Նկարագրությունից պարզ է, որ Ահարոնի, Վանի թագավորության շրջանի, Հայոց կաթողիկոսի ժամանակակից հանդերձանքների միջև ընդհանրություններ չկան: Դրա միակ հեռավոր արձագանքը կարելի է համարել այն, որ կաթողիկոսի օժման վերջում, նրա գլուխը սուրբ մեռոնով օձելուց հետո, արարողապետ արքեպիսկոպոսը հայրապետական քողը, որ հիշեցնում է Ահարոնի ապարոշը, գցում է նորած կաթողիկոսի գլխին: Նոր օձված կաթողիկոսի գոտու աջ կողմից կախում են կոնքեռը և մատուցում օձագլուխ հարապետական գավազանը: Միայն այս նշանները ընդունելուց հետո է կաթողիկոսը համարվում հոգևոր արքա (Բերբերյան 1995, 80): Այս երկու հանդերձանքների միջև մյուս հեռավոր կապը Ահարոնի դիրքի և աստիճանի կարևոր ցուցիչ լանջապանակի ու Հայոց եկեղեցու կաթողիկոսի աստիճանի ամենակարևոր ցուցիչ կոնքեռի քառակուսի ձևն է:

**Պարսկական հանդերձանք.** Աքիմենյան արքաների հանդերձանքը մոտ է տարածաշրջանում գոյություն ունեցածին, սակայն տեսքով, կառուցվածքով և խորհրդանշական տարրերով տարբեր է և՛ միջագետքյան, և՛ հայկական օրինակներից: Այն նույնպես կազմված է բարձր թագից, պարեգոտից, այն կապված ժապավեններից, վզնոցներից և այլ համանման տարրերից,

<sup>50</sup> Լանջապանակի և հայոց կաթողիկոսի կոնքեռի միջև աղերսներն ակնհայտ են, քանի որ երկուսն էլ քառակուսի են և կրող անձանց աստիճանները բնորոշող ու արժևորող խորհրդաբանություն ունեն:

բայց ունի նաև մի շարք աչքառու տարբերություններ: Նրանց թագը ծաղկի ձև ունի, վարսերը խնամված են, սակայն սահմանափակ խոպոպներով, լայն պարեգոտի կողքերից իջնում են բազմաթիվ ծալքեր, պարեգոտի թեզանիքները շատ լայն և ծալքավոր են: Սակավաթիվ ընդհանրություններ են նկատվում ուրարտական Թեյշեբայի և աքիմենյան դից-արքայի հանդերձների միջև:

Հին պարսկական ծիսական մշակույթում, ըստ «Ավեստայի»՝ տաճարում ծառայող, կրակը պահպանող մոզերը՝ աթրավանները, կրում էին «լիովին սպիտակ պատմուճան», որ կոչվում էր «սադրա»: Սադրայի վրայից նրանք կապում էին չորս հանգույցներով գոտի: Նրանց գլխանոցը «հայկական կամ փոյուզիական խոյր կամ գոակ» էր, երկար ականջակալներով կամ փեշերով, որով նրանք պարտավոր էին ծածկել իրենց բերանը<sup>51</sup>: Ներկայումս էլ նրանք մեծ մասամբ կրում են ճերմակ և անզարդ հանդերձանք (չնայած երբեմն զարդարված են ոսկեգույն, պարզ զարդաձևերով) և կրակին մոտենում են միայն փակ բերանով (Eduljee, 2005): Ավեստայի և հայկական ծիսական հանդերձանքի միջև միակ աղերսը ճերմակ շապիկն է:

**Էտրուսկական հանդերձանք.** Ապենինյան թերակղզու էտրուսկները, չնայած հունական մշակութային ազդեցությանը, ավելի քիչ զարդարուն և բազմազան հագուստներ էին կրում, քան հույները (Tortora and Eubank 2010, 75): Գործվածքը գունազեղ էր՝ գծազարդերով ու կետազարդերով: Ըստ հունա-հռոմեական հագուստների ճանաչված մասնագետ Բոնֆանտեի՝ դրա պատճառն այն էր, որ նրանք արևելքից եկած և Ապենինյան թերակղզում և Էգեյան ծովի կղզիներում հաստատված ցեղախումբ էին, որոնք իրենց հետ բերել էին Փոքր Ասիայի և Մերձավոր Արևելքի հագուստին հատուկ տարրեր<sup>52</sup>: Ըստ մասնագետների՝ Էթրուրիայում մ.թ.ա. VII-VI դդ. բրդից կամ վուշից մի ամբողջական կտորով հյուսված գծազարդ շապիկներ են հագել (Bonfante 2003, 14-16), գտնելով, որ դրանց գործածությունը ներթափանցել է Փոքր Ասիայից<sup>53</sup> կամ Մերձավոր Արևելքից<sup>54</sup>: Հագուստների վրա արվող հոծ գծազարդերի նրանց ավանդույթը որդեգրվեց հույների և հռոմեացիների կողմից, որպես հասարակության մեջ գրաված դիրքի կամ պատկանելություն ցույց տվող կարևոր տարր: Հայկական տարազաձևերում և ծիսական հանդերձանքներում գծազարդերը լցված են ծաղկային կամ երկրաչափական զարդերով, որը լավ երևում է նույնիսկ Թեյշեբայի թագի վրա:

Գործվածքը հին աշխարհում շատ թանկ էր գնահատվում: Խնայողության համար թևերով շապիկը գործվում էր մեկ ամբողջական կտորից<sup>55</sup>, որպեսզի գործվածքի կորուստ չլիներ: Այն հիմնականում պատրաստվում էր հաստոցի վրա՝ ըստ դրա չափի և ձևի: Այսպիսի շապիկի ավանդույթը փոխ է առնվել Փոքր Ասիայից, Մերձավոր Արևելքից կամ Եգիպտոսից<sup>56</sup>: Նման շապիկների գործվածքի հենքի թելերը երբեմն կարվում և թաքցվում էին կտորի եզրերի մեջ, երբեմն էլ որպես ծոպազարդեր, թողնվում դրանցից դուրս: Քանի որ ծոպազարդը հատուկ ծիսական նշանա-

<sup>51</sup> Թագերին կից երկար ականջակալներ կամ փեշեր կրել են նաև հայոց Արտաշեսյան հարստության արքաները (Պատրիկ 1983, տախ. 6, նկ. 4-5):

<sup>52</sup> Էգեյան նորաստեղծ մշակույթը, մ.թ.ա. VIII դ. սկսած, սնվում էր արևելյան մշակութային ազդեցություններից: Դրանց հիմքի վրա ձևավորվեց ու զարգացավ հունական հզոր մշակույթը ու հասավ կատարյալ բարձունքների: Հելլենիստական մշակույթի առաջընթացի գրավականը նույնպես հունական և հյուսիսարևելյան մշակույթների ձեռքբերումների համադրումն էր (Starr, 1991, 194):

<sup>53</sup> Ի տարբերություն էտրուսկյան շապիկի, հունականի տեսակները (Ionic chiton, Doric chiton, Exomis) հարթ կառուցվածքով, անթև, գոտկատեղում հավաքվող ու կապվող էին (Tortora and Eubank 2010, 71, 75):

<sup>54</sup> Էտրուսկները ազգակից են համարվում հայերին կամ խորիներին: Որպես ապացույց բերվում են լեզվական աղերսներ, ինչպես օրինակ՝ լուսին-լուսնա բառը կամ՝ որոշ աստվածների անուններ (Ալիշան 2002, 59, 138):

<sup>55</sup> Նման շապիկներ գործածվել են նաև Եգիպտոսում մ.թ.ա. VI դ. (Eicher, Lee Evenson, Lutz 2008, 239):

<sup>56</sup> Պարսկական շապիկներից մեկը նույնպես այդպիսին էր և կոչվում էր «պատվո շապիկ» (Houston, 2003, 131):

կություն չունենալու էտրուսկների համար և փոխառված էր այլ մշակույթներից, ուստի կորցրել էր իր բուն իմաստը և գործածվում էր միայն որպես զարդարանք<sup>57</sup>:

Բյուզանդացիների հագուստը, ձևավորման առումով, ազդվեց հարևան մշակույթներից: Նեղ թևքերով և համեմատաբար ոչ լայն կտրվածքով արևելյան շապիկը յուրացվեց նրանց կողմից (Tortora and Eubank 2010, 110): Թերևս էտրուսկյան հագուստի ավելի զարդարուն լինելու ավանդույթը նույնպես կարևորվել է բյուզանդական թագավորների և բարձրաստիճան կրոնավորների հանդերձանքի զարդանախշման ավանդույթում, սակայն էտրուսկները նույնպես ազդվել էին արևելյան մշակույթներից, որ արևմտյան մասնագետները կոչում են «orientalization»: Սրանից կարելի է հետևություն անել, որ Հայկական լեռնաշխարհում դեռևս վաղնջական ժամանակներից օգտագործված շապիկն առանց փոփոխությունների հասել է մինչև մեր օրերը, որը Հայոց Առաքելական եկեղեցում այժմ էլ կրում են եկեղեցական հոգևոր հայրերը, քահանայից մինչև կաթողիկոս (նկ. 12): Մինևույն ժամանակ այս հագուստի ավանդույթը փոխ է առնվել հույների, էտրուսկների, հռոմեացիների և ի վերջո՝ բյուզանդացիների կողմից:



Նկ. 12. Քահանայական շապիկ, Անթիլիաս

**Հռոմեական հանդերձանք.** Կարևոր արտահագուստներից մեկը էթրուրիայում կոչվել է թեբենա (tebennae), որ հավանաբար փոխ էր առնվել վաղ Կրետեի հագուստի համալիրից: Այն կիսակլոր կտրվածքով, եզրերը գունավոր հոծ գծերով զարդարված, ունեցող-փաթթոց էր: Կրետե կղզում կանայք նման ծածկոցներ էին կրում (Houston 2003, 5, fig. 4b, 75), որը այլ մշակույթներից հայտնի չէ: Էտրուսկական հագուստի կառուցվածքը և ձևավորումը հետաքրքիր է այնքանով, որ, ըստ մասնագետների՝ գծագրողով զարդարուն շապիկներն ու այս ավանդույթը անցել են Հռոմ և դարձել հիմնական հագուստի մաս: Ավելին՝ թեբենան հետագայում վերափոխվել է շատ կարևոր հռոմեական ծածկոցի, որ կոչվել է տոգա (togae praetextae)<sup>58</sup>: Այն ուներ մանուշակագույն գծագրող, նախատեսված էր դատավորների և հոգևորականների համար և գործածության մեջ մտավ մ.թ.ա. VII դարում: Նշենք նաև, որ ուղղահայաց մանուշակագույն գծերով էր զարդարված նրանց լայն շապիկը նաև, որը հատուկ էր բարձրաստիճան անձանց: Որոշ մասնագետներ կարծում են, որ տոգայի ծագումը լատինական է, որը հռոմեական մշակույթում դարձավ անձի կարգավիճակը ցույց տվող կարևոր սիմվոլ: Տոգաները հռոմեական քաղաքացու առանձնաշնորհն էին և տարբեր գույնի գծերի միջոցով, նաև հասարակության տարբեր խավերը զատորոշող նշանակություն ունեին (Houston 2003, 15): Տոգան 5-6 մ երկար լայն կտոր էր, հատուկ ձևով փաթաթվում էր մարմնի շուրջը: Այն հետագայում կրում էին երկայնակի ծավլած վիճակում: Բազմաթիվ անգամներ ծալելու արդյունքում տոգան վերածվում էր ժապավենաձև երիզի, որը որպես

<sup>57</sup> Միջագետքյան կտորեղենի և թանկարժեք հագուստի մասին տեղեկությունները պատկանում են մ.թ.ա. IV հազ. սկզբներին: Հիմնական հագուստը Միջագետքում կոչվում էր “TUG” կամ “TUG-TU-SHE,” որը նշանակում էր փաթաթովի, հետևաբար, ըստ մասնագետների, այն կարող էր լինել հունական «himation»-ի, իսկ ավելի ուշ՝ հռոմեական «toga»-ի նախատիպը (Sitchin 2016, 36):

<sup>58</sup> III դ. Հռոմում այս տոգան երիտասարդին տրվում էր նրա հարսանիքի օրը, որը խորհրդանշում էր նրա տղամարդ դառնալը: Այդ արարողությունն ուներ կրոնական օժանդակ արժեք և խորհրդանշում էր կյանքի շատ կարևոր փուլ մուտք գործելը (Hersch 2010, 66, 88):

պատվո ժապավեն, շեղակի դիրքով անցնում էր կրծքի վրայով և ետևում պտտվելով, առաջ գալիս ու կախվում ձախ թևի վրա: Տոգան կրելու այս ձևը տարածվեց III-IV դարերում, իսկ V դարում գործածվում էր հիմնականում ծիսական միջավայրերում (Stone 2001, 13, 25, 34, 35): Ուշ կայսրության շրջանում, տոգան որպես ծիսական կարևոր լրապիտույք, վերափոխվեց պատվո ժապավենի՝ պալիում կամ լորում անվանումով (pal-ee'-um, lo'rum), ձեռք բերեց կարևոր պատվո ժապավենի արժեք և անցավ արևմտյան մշակույթ:

**Հունական հանդերձանք.** Մասնագետների շրջանում կարծիք կա նաև, որ պալիումն առաջացել է հունական քառանկյունի ձև ունեցող «Himation» կոչվող մեծ փաթեթոցից, որ հռոմեական և բյուզանդական մշակույթներում ուսումնական լինելու խորհրդանիշ էր: «Himation»-ի ձևը ուղղանկյուն էր, մոտ 6 մետր երկարությամբ գործվածք, իսկ տոգան կիսաշրջանաձև էր և մոտավորապես նույն չափի: Ի հավելումն փիլիսոփայական և իմաստային նման աղերսների, այս երկու տարրերի մարմնի շուրջը փաթաթելու ձևը նույնպես շատ նման էր: Երկուսն էլ ծածկում էին ձախ ուսը, մինչդեռ առջևի ծայրը մնում էր կախված առջևում, մյուս ծայրը մարմնի շուրջ պտտվելով աջ թևի տակով գալիս էր առաջ և գնալով դեպի մարմնի ձախ կողմը, կախվում էր ձախ թևի վրա: Դարձյալ՝ առաջին փաթեթոցը հունական է, երկրորդը՝ հռոմեական: Կարելի է եզրակացնել, որ պալիումը, որպես պատվո ժապավեն, տոգայի և հայմեյշնի սիմվոլիկ ու կառուցվածքային խառնուրդից առաջացած կարևոր տարր էր, որ դարձավ նեղ, երկար, շքեղորեն զարդարուն կտորի երիզ: Այն հատուկ ձևով ծավելվելով, փաթաթվում էր կայսեր-կայսրուհու ուսերին, որի մի ծայրը կախվում էր առջևից ու հանդիսանում նրանց հատուկ և կարևոր պատվանշաններից մեկը (Houston 2003, 138a, 112): Այս կարծիքը ընդունելի է, որովհետև «պալիում» լատիներեն նշանակում է ծածկոց, որ VIII դ. վերագրվեց նաև եմփորոնին (Houston, 2003, 138):

Պալիումը հետագայում որդեգրվեց բյուզանդական, իսկ ավելի ուշ՝ կաթոլիկ եկեղեցու բարձրաստիճան հոգևորականների կողմից: X-XI դդ. այս տարրը, Հայ եկեղեցում եպիսկոպոսի հագուստի վրայից փաթաթվող խաչազարդ եմփորոնն էր, որը հավանաբար փոխառնվեց բյուզանդական կամ լատինական մշակույթից<sup>59</sup>:

Արևելյան մշակույթներում շապիկները զարդարվել են ոչ միայն ասեղնագործված բուսական ու երկրաչափական նախշերով, այլև ոսկե, արծաթե կամ փղոսկրե կոճակներով ու սալիկներով, մինչդեռ հույներն ու էտրուսկները սովորություն չեն ունեցել դրանք գործածել կամ զարդարել այդչափ<sup>60</sup>: Էտրուսկական հոժ գծազարդերը հավանաբար կարևոր խորհուրդ ունեին, քանի որ հռոմեացիները դրանք փոխ առնելով և անվանելով կլավի (clah'vee), հետագայում սկսեցին գործածել որպես հասարակության մեջ գրաված դիրքի ու պատվի կարևոր ցուցիչ կամ խորհրդանիշ: Հունա-հռոմեական հանդերձի նման զարգացումը պայմանավորված էր այս շրջանի կրոնա-քաղաքական զարգացմամբ: Հին Հռոմի մշակույթը հիմնականում փոխառություն էր հունա-

<sup>59</sup> Մովսես Խորենացու վկայությամբ Արտաշեսյան հարստության արքաները, ինչպես Արտավազը, խոսում ու գրում էին հունարեն: Տիգրան Մեծը հունական դիցերի քանդակներ էր տեղադրել հայկական մեծիաններում: Հայաստան են եկել նաև արվեստագետներ, հոգևորականներ և այլն: Քրիստոնեության շրջանում, բազմաթիվ հայեր ուսանում էին հունական ազդեցության ուսումնական հաստատություններում, օրինակ, Անանիա Շիրակացին ուսանել է Տիջիկոսի մոտ: Հայերեն էին թարգմանում բազմաթիվ հունական տեքստեր՝ Արիստոտելի, Պլատոնի, Պորֆուրի, Հոմերոսի և այլոց գործերը (Ter Nersessian, 1969, 73-74, 81, 87, 93):

<sup>60</sup> Էտրուսկները հագուստները զարդարում էին գծերով և կետերով, իսկ հույները՝ գծային տեղայնացված զարդանախշերով (Tortora and Euban, 2010, 59-65-75): Զարդանախշերի պարագայում զգալի էր նաև եգիպտական և փոքրասիական ազդեցությունը (Houston 2003, 117):

կան, էտրուսկական և Ապենինյան թերակղզու փոքր ցեղախմբերի մշակույթներից: Հին Հռոմի ծիսական հանդերձանքը շատ չէր տարբերվում հունականից կամ էտրուսկականից<sup>61</sup>:

**Բյուզանդական հանդերձանք.** Բյուզանդական մշակույթը իր էությանը հռոմեականի արևելյան ճյուղին էր՝ խառնված իրենից արևելք գտնվող մշակույթների, այդ թվում նաև հայկականի հետ: Բյուզանդական հագուստը, սկզբնական շրջանում, ճիշտ հռոմեական էր (Bonfante, 2003, 93), սակայն հետագայում, III-VI դդ., այն աստիճանաբար իր տեղը զիջեց արևելյան ազդեցություններին ու անճանաչելիորեն փոխվեց:

Բյուզանդական քրիստոնեական ծիսական հանդերձանքի զարգացումը սկսվեց VI դ., երբ հոգևորականները կրում էին միայն ներքին և արտաքին շապիկներ, իսկ վրայից՝ շուրջառ (Houston 2003, 145): Մոտ երկու հարյուրամյակ տևած պատկերամարտի շրջանում, հոգևոր հանդերձի զարդարանքն ու խորհրդաբանությունը մնաց անփոփոխ: XI դ. վերջերից սակայն, և՛ կառուցվածքային, և՛ զարդանախշային առումով, պարզ հանդերձանքը նշանակալի փոփոխությունների ենթարկվեց: Երեք դար տևած այս զարգացման արդյունքում, ձևավորվեց բյուզանդական եկեղեցու նվիրապետական կառուցվածքի շերտերը բնութագրող, հագեցված տարրերով հանդերձանքը, զարդարվելով ասեղնագործ սուրբ պատկերներով: Այն իր ամբողջական զարգացմանը հասավ X-XIII դդ. (Woodfin 2012, 4, 120, 135), երբ բյուզանդական ծիսական հանդերձանքը ձևավորվեց ձեռագործ շքեղ զարդանախշերով<sup>62</sup>: Հռոմեական սիմվոլիկ գծազարդերի փոխարեն, հագուստի վզի բացվածքի, թևքերի և քղանցքի եզրերին, հայտնվեցին արևելյան ոճի հատուկ նախազարդեր (Tortora and Eubank 2010, 111)<sup>63</sup>: Միայն ուշ շրջանում բյուզանդական եկեղեցու սարկավազը սկսեց կրել նման զարդեր ունեցող բազպաններ (epimanikia) (Woodfin 2012, 6):

Քրիստոնեության ընդունման սկզբնական շրջանում բյուզանդական պարզ ու գծազարդ ձևավորումով հանդերձանքը պատկերամարտի ժամանակաշրջանից դուրս եկավ XI դ.: Դրանից հետո հանդերձանքը, նոր նշանների և ձևերի հավելումով, մինչև XIII-XIV դդ. կտրուկ փոփոխությունների ենթարկվեց: Այս գործընթացում հստակորեն առանձնացան նվիրապետական կառույցի տարբեր շերտերին բնորոշ հանդերձանքեր: Եկեղեցու գլխավորների հարուստ խորհրդաբանությամբ ու շքեղ ձևավորմամբ հանդերձանքը, որի զանազան տարրերը հիմնականում զարդարվում էին սրբապատկերներով, առանձնացվեց ստորադաս պաշտոնյաների հանդերձանքից<sup>64</sup>: Հոժ և բարակ գծազարդերը բյուզանդական մշակույթում մնացին միայն եկեղեցական հանդերձանքի վրա (Bowcher 1987, 151, fig. 240-1): Բարձրաշխարհիկ հագուստի ձևավորման մեջ այն կորցրեց իր խորհրդաբանական արժեքը և պարզապես դարձավ շքեղ զարդանախշ: Նման զարդանախշային ավանդույթ կար Բյուզանդիայի արևելքում՝ հայկական, պարսկական, ասորական ու հրեական մշակույթներում: Գծազարդերը, որ այնքան կարևոր են եղել հունական, էտրուսկյան ու հռոմեական մշակույթներում, առկա էին նաև Վանի թագավորությունում: Հետագայում նմանատիպ զարդանախշեր հայտնվեցին ոչ միայն հագուստների, այլ եկեղեցիների (Ստ. Մնացա-

<sup>61</sup> Հռոմեացիները էտրուսկներից որդեգրեցին նրանց ծիսական խորհրդաբանության ողջ համակարգը, այդ թվում՝ թագավորի և հոգևոր առաջնորդի հանդերձանքը և նրանց անձն ու դիրքը խորհրդանշող առարկաները (Barker and Rasmussen 2003, 89-93).

<sup>62</sup> Ձեռագործ զարդանախշը Բյուզանդիայում ծաղկում ապրեց Պալեոլոգեան դինաստիայի շրջանում, երբ ոչ բարդ գործվածք ունեցող մետաքսի վրա արվում էր մետաքսե, ոսկե կամ արծաթե թելերով բանված ասեղնագործություն (Woodfin 2012, xxvi-xxvii): Նման հանդերձանքը անհրաժեշտ էր աստվածայինի հետ կապվելու կամ Աստծո տիրույթը մուտք գործելու համար: Հռոմեական կաթոլիկ եկեղեցու սպասավորի հանդերձանքի մի շարք տարրեր առաջացան IV-XV դդ. (Eicher, Lee Evenson, Lutz 2008, 251, 253):

<sup>63</sup> Ժապավենաձև զարդեր գործածվել են նաև Հունաստանում, սակայն նման չեն բյուզանդականին:

<sup>64</sup> Սրբապատկերներով զարդարվում էին Sacco կոչվող կարճ և լայն թևքերով արտաքին շապիկները, փորուրարները, եմփիորոնները, կոնքեռները և այլն:

կանյան 1969, 158), խաչքարերի, խեցեղենի, գորգերի և շատ այլ առարկաների վրա: Օրինակ՝ Սյունիքի կանացի ավանդական տարազը կազմված է կարմիր զգեստից և կանաչ վերնազգեստից: Վերնազգեստի միակ զարդարանքը ոսկեգույն պարզ գծերն են, որ երիզում են այն բոլոր կողմերից (Դավթյան 1972, նկ. LXXIII, 2):

Բյուզանդական միջավայրում նկատելի էին արևելյան մշակույթներից փոխ առնված հագուստների ձևերն ու կտրվածքները: Դրանցից են նեղ թևքերով ներքին և լայն և քիչ ավելի կարճ թևքերով պղնձավոր շապիկները<sup>65</sup> (dalmatica):

Վաղ շրջանի բյուզանդական եկեղեցու սարկավազի sticharion կոչվող շապիկը առաջացել էր հունական chiton-ից կամ լատինական Tunica alba-ից, որը ուշ անտիկ շրջանում ամենօրյա գործածություն ուներ: Այն լայն, ոչ շատ երկար թևքերով էր, որի առաջամասն ու հետնամասը իրար էին միացվում կապիչներով (Woodfin 2012, 6): Թագավորական հանդերձների գունային լուծումները նույնպես արտաքին ազդեցություններ էին, որովհետև բուն հռոմեականը ի սկզբանե գունազեղ չէր: Բարձրաստիճան անձինք և քրմերը կրում էին լայն շապիկներ և տոգաներ: Բյուզանդական բարձրաստիճան հոգևորականների հանդերձանքը շքեղ, ոսկե թելերով արված ձեռագործ բանվածքներով զարդարելու ավանդույթը ձևավորվեց XII-XIII դդ.՝ Angelos և Պալեոլոգյան դինաստիայի ժամանակաշրջանում միայն<sup>66</sup>: Բյուզանդացի մեծահարուստների հագուստի զարդարման ազդեցությունները նույնպես հիմնականում արևելյան էին: Քառակուսի և կլոր կամ երկրաչափական զարդանախշերը հատուկ էին հայկական և պարսկական մշակույթներին ու լայնորեն գործածվում էին մինչև IX դ. (Houston 2003, 121): Փոխառված, փոփոխությունների ենթարկված և ավելի շքեղ կրոնական հանդերձանքը Բյուզանդիայից փոխանցվեց նրա ազդեցության ոլորտում գտնվող Արևմտյան Եվրոպա: Հին մշակույթներում հանդերձանքի վրա գործածված կարևոր խորհրդաբանություն ունեցող<sup>67</sup> զարդանախշերը, նոր, քրիստոնեական մշակույթներում կորցրին իրենց իմաստն ու խորհուրդը ու սկսեցին ընկալվել որպես լոկ գեղեցիկ և սովորական զարդաներ (Tortora and Eubank 2010, 110-111): Հարմարեցվելով քրիստոնեական փիլիսոփայությանը և աշխարհահայացքին, դրանք ստացան նոր իմաստներ և մեկնաբանություն:

Ուղղափառ եկեղեցու հայրապետների հանդերձանքը միջին դարերում զարդարվում էին հարուստ ու գունազեղ ձեռագործ պատկերներով: Բյուզանդական ուղղափառ եկեղեցու պատարագը ներկայացնում է Քրիստոսի կյանքի պատմությունը, որտեղ այն մատուցող, ամբողջովին զգեստավորված հոգևորականը Քրիստոսի ներկայացուցիչը կամ նրա փոխանորդն էր համարվում: Այդ պատմության կարևոր դրվագներին են նվիրված նաև եկեղեցիների կանոնիկ որմնանկարները: Այսինքն եկեղեցու ներսույթի և հոգևորականի հանդերձանքի ձևավորումը հետևում էր նույն կանոնին կամ նույնական էր և օժտված էր համանման խորհրդաբանությամբ (Woodfin, 2012, xxxi):

Բյուզանդական եկեղեցու հանդերձանքին նվիրված ուսումնասիրություններում արևմտյան մի շարք հեղինակներ անդրադառնում են հին մշակույթների ավանդական տարազներին, դա համարելով վստահելի միջոց շատ հարցերի պատասխաններ ստանալու համար, սակայն նրանք

<sup>65</sup> Արևելյան մյուս եկեղեցականների շապիկների կտրվածքը, կողքերից ավելացված կտորների հաշվին քղանցքների շրջանում ավելի լայն լինելով, տարբեր է հայկականից (Houston 2003, 174, 176):

<sup>66</sup> Թանկարժեք կտորեղենն ու ձեռագործ բանվածքների նյութերը մեծ մասամբ ներմուծվում էին (Woodfin 2012, xxv):

<sup>67</sup> Կարծիք կա, որ բյուզանդական կլոր օձիքը եգիպտական ազդեցության հետևանք է: Հին Եգիպտոսում հատուկ վզնոցը կամ օձիքը (Menat) պատկանում էր ուրախության, սիրո և պտղաբերության աստվածուհի Հատիորին: Նա երբեմն կոչվում էր մեծ վզնոց կամ օձիք: Նրա օձիքին դիպչողին էր փոխանցվում աստվածային հեղուկը, որը շնորհում էր հաճույք, բեղմնավորում և վերածնունդ (Ronnberg and Martin 2010, 140, 542):



սահմանափակվում են հիմնականում հունական և հռոմեական աշխարհներով: Հունական հանդերձանքի վերաբերյալ գոյություն ունեցող գիտելիքը անշուշտ օգտակար է որոշակի հարցերի պատասխան ստանալու համար, սակայն այն անկարող է համապարփակ բացատրություններ տալ բազմաթիվ խնդիրներին, քանի որ հունական մշակույթն էլ բազմաթիվ փոխարժույթություններ ուներ տարածաշրջանի իրենից ավելի հին մշակույթներից<sup>68</sup>:

Վերադառնալով Հայոց եկեղեցու կրոնական հանդերձանքի ձևավորմանը, նշենք, որ գծային ձևավորում ունեն դպիրների և սարկավագների համեմատաբար անպաճույճ շապիկները, որոնց թևքերի ու քղանցքի եզրերը սովորաբար զարդարվում են քիչ մուգ գույնի երիզով: Օձիքի ձևավորումը նույնպես գծազարդ է, հավանաբար ազդված հռոմեա-բյուզանդական ավանդույթից<sup>69</sup>:

Վանի թագավորության Թեյշեբա աստծո և Ժամանակակից հայ կաթողիկոսի ծիսական հանդերձները համեմատելիս ակնհայտ է դառնում, որ դրանց միջև հիմնական տարբերությունները մեծ չեն (նկ. 13): Երկու դեպքում էլ առկա է նմանատիպ պճղնավոր պարեգոտը, չնայած հին օրինակներն ավելի զարդարուն են: Գլխանոցները բարձր են՝ արտաքին որոշակի տարբերությամբ, քանի որ տարբեր կրոնական կառույցներ են ներկայացնում, կամ էլ՝ դրանց ցուցիչներն են: Թեյշեբայի թագակապերը փոխարինվել են արտախուրակներով: Ե՛վ դիցերը, և՛ կաթողիկոսը իրենց ուսերին և կրծքին կրում էին պատվո երիզ-փաթթոցներ: Ժամանակակից կաթողիկոսը հռոմեական մշակույթից որդեգրված պատվո երիզ՝ եմփորոն է կրում: Հին օրինակների վրա շուրջառանման ծածկոցի պատկեր հայտնի չէ, եթե հաշվի չառնենք Թեյշեբայի պատկերի ծածկոցը կամ փաթթոցը (Նկ. 13, 14):

Հայոց Առաքելական եկեղեցու եպիսկոպոսի և կաթողիկոսի հանդերձանքը համարվում է Հռոմի եկեղեցու կողմից նվիրատվությունների արդյունքում որդեգրված ավանդույթ: Միննույն ժամանակ, անգամ այս պարզ համեմատություններից երևում է, որ Հայ եկեղեցու ծիսական հանդերձը, ինչքան էլ որ ազդվել է հարևան մշակույթներից, պահպանել է իր ուրույն նկարագիրը: Կարևոր է նշել, որ դարերի ընթացքում զարգանալով բազմաթիվ այլ ազդեցությունների միջավայրում, Հայոց եկեղեցու կաթողիկոսի հանդերձանքը մեծ փոփոխություններ չի կրել և հիմնականում բավականին մոտ է մնացել իր նախնական ձևին: Այսպես՝ ծոպերիզների, փնջազարդերի, շապիկների, պատվո երիզների, բարձր գլխանոցների կամ թագերի, քառակուսի, գծաերիզ զարդաձևերի ավանդույթը մեծ փոփոխությունների չի ենթարկվել: Նշենք նաև, որ համեմատելով բյուզանդական և հռոմեական կաթողիկ եկեղեցու ծիսական հանդերձանքները, տեսնում ենք, որ դրանցից ոչ մեկը հարազատ չի մնացել հունական կամ հռոմեական բարձրաստիճան քրմերի կամ կայսրերի պատմական հանդերձանքներին:

Ուսումնասիրության արդյունքում պարզվում է, որ որոշ տարրեր՝ կաթողիկոսի գավազանի, եմփորոնի, շուրջառի ուղղակի նմանակները չկան հայոց հին ծիսական հանդերձանքի մշակույ-

<sup>68</sup> Ենթադրվում է, որ հունական դիցաբանությունը ազդեցություն է կրել նախահելլենիստական մշակույթներից՝ Մինոյան Կրետեից, Փոքր Ասիայից, Մերձավոր Արևելքից և Հնդկաստանից: Հռոմեական մշակույթը որդեգրեց հունական դիցաբանության տիեզերական արարման պատմություններն ու առասպելները, նրանց աստվածներին, հերոսներին, փոփոխելով նրանց անունները: Ջևաղ դարձավ Յուպիտեր, Դիոնիսոսը՝ Բաքոս, իսկ ճակատագիրը որոշող երեք դիցուհի քույրերը՝ Յունոնիան, Դայքը և Էրեբոն դարձան Կլոթո, Լաչեսիս և Աթրոպոս (Hansen 2005, 6, 11, 12, 148, 153):

<sup>69</sup> Հայկական մշակույթում, դեռևս Վանի թագավորության շրջանից ընդունված հագուստի քղանցքների, թևքերի եզրերի և օձիքի զարդանախշման վկայություն են Թեյշեբայի հանդերձը, իշխանական հագուստը Աղթամարից (X դ.) (Մաթևոսյան 2013), կիլիկյան արքայական հանդերձները, ազգային տարագի բազմաթիվ դրսևորումները և այլն (Պատրիկ, 1983, տախ., 2, 18, 19, 20, 31, 33):

թում: Մասնագետները դրանք համարվում են ներմուծված տարրեր, չնայած բոլորն էլ իրենց համարժեք և ավելի հին նախատիպերն ունեն հին հայկական կամ տարածաշրջանի հարևան մշակույթների ծիսական հանդերձանքում:

Անշուշտ, այս տարրերը և նրանց զանազան ձևերն ու տարբերակները հայտնի են նաև հարևան հին մշակույթներում: Դրանց մշակութային փոխազդեցությունների ընթացքը ճշգրիտ որոշելը բարդ խնդիր է: Դրա լուծման համար, այս աշխատանքի շրջանակներում, կաթողիկոսի հանդերձանքի բոլոր տարրերի խորհրդաբանական և կառուցվածքային հարցերի մանրամասն դիտարկումների արդյունքում, փորձ կարվի պարզաբանելու մի շարք կարևոր հարցեր: Դժվար է ճշգրտությամբ պարզել փոխազդեցությունների ուղղությունները, սակայն նկատելի է, որ Վանի թագավորության ժամանակներից սկսած ծիսական հանդերձանքի ավանդույթը հայոց մեջ բավականին կայուն է<sup>70</sup>:



<sup>70</sup> Ն. Մառը XX դ. սկզբին գրել է, որ այն թեզը, թե մշակութային ազդեցությունները Միջագետքից, հունահռոմեական կամ պարսկական տարածքներից են թափանցում Կովկաս, նաև՝ Հայաստան, բացառելով հակառակը, անաչառ գիտական հիմք ունենալ չի կարող (Ստ. Մնացականյան 1969, 176-178):



13



14

Նկ. 13. Ուրարտական աստված Թեյշեբան, Կարմիր բլուր, ՀՊԹ, մ.թ.ա. VIII-VII դդ.  
Նկ. 14. Եպիսկոպոսական ժամանակակից հանդերձանք, Անթիլիաս

---

## ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

### ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՆՅՈՒԹԵՐԸ, ԳՈՒՅՆԵՐԸ ԵՎ ՀԱՐԴԱՐՈՒՄԸ

Խորհրդաբանական նշաններն ու տարրերը մարդուն ուղեկցում են ողջ կյանքում, ամենուր են և գործածվում են մշտապես: Դրանք կարող են արտահայտվել պատկերներով, գույներով, դրանց երանգներով, ձայներով, հոտերով, լույսով, հագուստով և այլն: Դրանցից շատերը, ինչպես օրինակ տարբեր գույն և ձև ունեցող հագուստները, խորը ազդեցություն ունեն մարդու հոգեբանության և զգացողության վրա: Ազգային տարազները, մասնագիտական արտահագուստն ու համազգեստը, հագեցած են խորհրդանշաններով, որոնք ընկալելի և ճանաչելի են հասարակության բոլոր անդամների համար:

Ելնելով ժամանակի սիմվոլիկ և ընդունված պատկերացումներից, մարդիկ առօրյա կյանքում կրում են այնպիսի հագուստ, ինչպիսին որ ուզում են երևալ արտաքին աշխարհին և փոխհարաբերվել նրա հետ: Դա նրանց օգնում է լուռ ազդակներ ուղարկել շրջապատին ու հասարակությանը, որտեղ նրանք նպատակ ունեն իրենց դրսևորել որոշակի կերպով, իրականացնելու համար որոշակի գործառույթներ կամ պարտականություններ: Օրինակ՝ գործարարը (Kaiser 1998, 456-458), զինվորականը, բժիշկը, դերասանը, դատավորը, մարզիկը, սգո արարողության մասնակիցը կամ պարզապես հարսնացուն՝ մարդիկ, որ իրենց կրած հագուստով կատարում են որոշակի գործառույթ, որտեղ հագուստը կարևոր դեր ունի: Գործարարի համար դա հաջողակ, ներկայանալի ու տպավորիչ լինելն է, բժշկի համար՝ մարդկանց վստահություն ներշնչելը, աշխատանքային կարգապահությունն ու հիգենայի կանոնները պահպանելը և այլն: Որոշակի ձև, գույն, կառուցվածք ունեցող հագուստը, կրողին՝ նրա մասնագիտական պատկանելության հետ նույնականացնելուց բացի, հաղորդում է որոշակի ֆիզիկական և հոգեբանական զգացողություն, կենտրոնացում, պատասխանատվության զգացում և այլն: Այսինքն, «Դու դառնում ես այն ինչ որ հագնում ես» (Damhorst, Miller, Michelman 2000, 404):

Ի տարբերություն առօրյա և մասնագիտական հագուստի, քահանան, առանց իր նվիրագործված հանդերձանքի, պատարագ մատուցելու իրավունք չունի: Պատարագից առաջ, հագուստի ամեն մի բաղադրիչ հագնելիս, նա հատուկ աղոթքներ է արտասանում: Միայն դրանից հետո իրավունք ունի մուտք գործելու սրբազան տարածք, որտեղ նա դառնում է Հիսուսի փոխանորդը, օրհնություն և հաղորդություն է տալիս հավատացյալներին:

Ժամանակակից կյանքում սիմվոլներ ստեղծվում և գործածվում են ամենուրեք և ողջ աշխարհում ճանաչելի են գրեթե բոլորին, ինչպես օրինակ՝ ճանապարհային երթևեկության նշանները, բժշկական կամ արդյունաբերության ազդանշանները և այլն (Liungman, 1991), (Wilkinson

2008): Դրանցից շատերը մեծ իմաստ կամ հայեցակարգեր են փոխանցում, սակայն գործածական կյանքում արտահայտվում են հակիրճ՝ մեկ նշանով կամ ազդակով:

Հնում ստեղծված սիմվոլներից շատերը նույնպես ճանաչելի են եղել համաշխարհային մասշտաբով և բացահայտել են մշակույթը, կրոնը և դրանք բնորոշող բարդ հայեցակարգերը: Դրանցից են օրինակ խաչանշանը, որպես քրիստոնեության կամ կիսալուսինը, որպես մահմեդականության կարևոր սիմվոլներ, ներառելով խորը գիտելիքներ և արժեհամակարգ:

Որոշ երկրաչափական կամ թվային սիմվոլներ արտահայտում են խորը գաղափարներ արարչագործության, տիեզերական և երկրային ճշմարտությունների մասին: Դրանցից են օրինակ՝ հնդկական մանդալաները, որոնք ներկայացնում են աստվածային գիտելիքների ամբողջական համակարգեր, ունեն ծիսական կարևոր նշանակություն և գործառույթներ:

Հազարամյակներ առաջ ստեղծված սիմվոլները, որոնք հասկանալի են եղել դրանք ստեղծողներին, այդ մշակույթի կրողների վերացումից կամ պատմական շրջադարձային վերափոխումներից հետո, դարձել են անհասկանալի, հետագա սերունդների կողմից ընկալվել որպես գեղեցիկ ու խորհրդավոր զարդեր, ինչպես գծանախշերը, ութանկյուն ու քառակուսի ձևի զարդանախշերը և այլն: Քառակուսի և կլոր զարդաձևերը գործածվում էին բյուզանդական բարձրաստիճան անձանց հանդերձանքում, որոնց խորհրդաբանական բացատրությունը պարզ չէ: Խաչանշանը, Հայկական լեռնաշխարհի հին բնակիչների, ինչպես նաև ասորական և չինական մշակույթների գլխավոր դիցերին բնութագրող սիմվոլ է: Այս իմաստով հին աշխարհում այս նշանը մեծ կարևորություն է ունեցել: Հետագայում այն ընդունվել է քրիստոնեության կողմից, որպես Հիսուսի խաչելիության սիմվոլ, սակայն դրա հին նշանակությունն ու արժեքը հստակորեն հայտնի չէ:

Հայոց եկեղեցու կրոնածիսական համակարգում գործածվող սիմվոլները բազմաթիվ են: Դրանք արտահայտվում են թվային համակարգերով, երկրաչափական և բուսական զարդանախշերով, թանկարժեք քարերի, գործվածքեղենի և հանդերձանքի միջոցով: Դրանցից շատերի բուն արժեքները, իմաստներն ու մեկնաբանությունները գալիս են հեթանոսությունից: Դրանք վերափոխվել են քրիստոնեական արժեքների և ստացել նոր մեկնաբանություններ, փոխելով դրանց իմաստն ու նշանակությունը, որոնք երբեմն համոզիչ չեն թվում: Օրինակ՝ քահանայի վակասը կամ եպիսկոպոսի եմփորոնը խորհրդանշում են որպես Քրիստոսի կողմից նրանց ուսերին դրված հաճելի լուծ, իրենց հոտին ծառայելու համար, իսկ Կենաց ծառը դրախտի խորհրդանիշն է, որտեղից մեղավոր մարդը վտարվեց:

Աշխատանքի այս գլխում հնարավորինս պարզաբանվել են խորհրդաբանական համակարգերում գործածված նշանները, հենվելով ոչ միայն հայկական հին հայտնի օրինակների վրա, այլև ուսումնասիրելով դրանց համարժեքները հարակից այլ մշակույթներում, որտեղ այդ արժեքները լրիվ կամ մասնակի պահպանվում և գործածվում են մինչ այժմ:

Եկեղեցական հանդերձանքն ընդհանուր առմամբ, և հոգևոր արքայի հանդերձը մասնավորապես, իր զանազան տարրերով և զարդերով հանդերձ, սերտորեն աղերսվում է հեթանոսական և քրիստոնեական կրոնական հասկացողությունների հետ: Հայրենի հողի վրա, հազարամյակներ շարունակ ստեղծված և պահպանված ծիսական հանդերձանքի մշակույթը, չնայած բազմազան ազդեցություններին, հիմքում պարունակում և պարփակում է հիմնական ձևերի և իմաստների խորհրդաբանությունը, առանց կասեցնելու դրանց զարգացումը (Բդոյան 1974, 101):

Դեռ վաղնջական ժամանակներից մարդ արարածը ապրում և արարում էր աչքը միշտ երկնքին հառած: Ցանում կամ հնձում էր, երբ երկնքում հայտնվում էին որոշակի աստղեր, անվե-



րապահորեն վստահում էր նրանց, երբ ճամփորդում էր գիշերով, նրանց նայելով, կատարում էր զանազան ծեսեր, արարողություններ ու գուշակություններ:

Մարդը տոնախմբություններ էր կատարում կամ զոհ մատուցում աստվածներին, որոնց ներկայացուցիչ աստղերն ու աստեղատները նրան «ղեկավարում էին երկնքից»: Երկիր մոլորակի աշխարհագրական պատկերը, տեղանունները, մեհյանների ու հավատալիքային կենտրոնների վայրերն ու դիրքը, կարծես դասավորված էին երկնքի պատկերով<sup>71</sup>, հետևելով Եռամեծի՝ «ինչ որ վերևում է, այն էլ ներքևում է» կամ՝ երկիրը երկնքի հայելային պատկերն է դրույթին:

Այս դրույթը համապատասխանում է նաև մարդու արարման պարագայում, երբ «Աստված ասեց. «Մեր պատկերովը եւ մեր նմանության պես մարդ շինենք... և ստեղծեց մարդը իր պատկերովը...» (Աստվածաշունչ, Ծննդոց, ԳԼ. Ա, 26, էջ 2): Մարդը աշխարհ-տիեզերքի պատկերի արտահայտությունն է: Նրա մարմնի մասերը, ըստ որոշ հին մշակույթների պայմանականորեն բաժանվում էին տասներկու մասերի, որոնք համապատասխանում էին տասներկու կենդանակերպերին: Մարդը իր կառուցվածքով աշխարհի կրկնօրինակն է կամ՝ «Կենաց ծառը» (Շահնագարյան 2011, 16-18): Այս փաստը պետք է իր ազդեցությունն ունենար ինչպես հեթանոսական, այնպես էլ քրիստոնեական ծիսական հանդերձների ձևավորման և զարդանախշման խորհրդաբանության վրա:

Վ. Հացունին եկեղեցական հանդերձների համար նյութերի օգտագործման ավանդույթներում կայունություն չի արձանագրում: Նա գտնում է, որ դրանք միայն տեղական բնույթ են կրել, նշելով, որ Տարսունի առաջնորդը XII դ. «նախամեծար կը համարի «յասրոյ՝ և ոչ ի կտաւոյ» հանդերձը, ի խորհուրդ Գառին Աստուծոյ» և նշում, որ «Յունական էր աստեղեղնը, մինչ Լատինք կտավին կը գործածէին» նաև մետաքս: Այդ շրջանում բարձր դասի հայ հոգևորականների հանդերձների համար գործածված նյութերի մեջ խտրականություն չի դրվում, այսինքն հազնում էին այն՝ ինչ որ ունեին (1924, 342):

Ազաթանգեղոսը «հոգևոր արժեքների վեհության կարևորությունը» նմանեցնում է անբիծ մարգարտի ու գոհարների, որոնց լույսից ճառագող ճաճանչները ոչ միայն արքայական թագերն են զարդարում, այլև դիտողներին են «լուսավորում» ճոխացնում, ...մխիթարում, բժշկում...»: Հոգևոր արժեքների վեհությունը աստվածասեր «թագավորներին շքեղացնում է փողփողուն վերջավորությամբ արտախուր պսակի նման» (Ազաթանգեղոս 1983, 13): Սա պարզապես գեղարվեստական համեմատությունն է, այլ այն ժամանակներին հատուկ խորհրդաբանական իրականություն:

#### **ԳՈՒՅՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԾԻՍԱԿԱՆ ՀԱԴԵՐՁԱՆՔՈՒՄ**

Պետք է ենթադրել, որ հայ հեթանոս քրմերը կարևորություն են տվել իրենց կրոնական հանդերձների գույներին ու դրանց խորհրդաբանությունը: Հայտնի է նաև, որ Երվանդունիների կամ Արտաշեսյան հարստության արքաները նաև քրմապետեր էին: Ամեն դեպքում այս շատ կարևոր և մեծապատիվ տիտղոսակիրը կամ արքա էր կամ «արքունի մեծագույն իշխանագուն: Եթե արքայի հանդերձը գույնի կամ կառուցվածքի խորհրդաբանություն ուներ, ապա, ամենայն հավանականությամբ, նման խորհուրդ պետք է ունենար նաև քրմապետինը: Դրանց մասին ուղղա-

<sup>71</sup> Հայոց ավանդական հավատալիքներում յոթ թիվը յուրահատուկ սրբազան խորհուրդ ուներ՝ հարսանիքը՝ յոթ օր, յոթ գիշեր կատարելը, լուսատուների քանակով՝ յոթ որդի ունենալը, նոր տարվա «Տարեհացը», ըստ կենդանակերպի քանակի, տասներկու մասերի բաժանելը, կամ երկրագործական և հացի արարման փուլերը յոթի բաժանելը և այլն (Շահնագարյան 2011, 396-398):

կի և մանրամասն պատմական տեղեկությունները չափազանց սուղ են: Հայտնի է սակայն, որ իր պատվին ու աստիճանին համապատասխան, քրմապետի հանդերձը եղել է ճոխ և հարուստ (Ալիշան 2002, 230-231):

Ըստ մեզ հասած պատմական տեղեկությունների՝ պետական կարևոր արարողությունների և հանդիսավոր ծեսերի ժամանակ գործածված գույները հատուկ խորհուրդ են ունեցել: Ղ. Ալիշանը հավաստում է, որ «սպիտակը նշանավոր է մեր ազգի մեջ»...«թագավորների կամ մեծամեծերի և քահանաների համար, որոնց հատուկ էր և սպիտակ հագնելը»: «Արքունի և կրոնական հանդիսությունների ժամանակ էլ սպիտակ պիտի լինեին մինչև իսկ կառքի ձիերը և զոհաբերվող կենդանիները»: Նույնիսկ սգո հանդեսի «դագաղները, հուղարկավորության սպասքը և սպասավորների զգեստները պիտի լինեին սպիտակ»: Հայտնի է, որ Տրդատի հայր Խոսրովը պարսիկներին վտարելուց հետո, իր գոհունակությունը աստվածներին հայտնելու համար, զոհաբերում է «սպիտակ Տլուք, սպիտակ Նոխազօք, սպիտակ Ձիովք և սպիտակ Ջորովք»: Աղվանից արքա Վաչագանի օրոք, հանգուցյալ կարևոր հոգևոր անձինք կամ նրանց մասունքները սպիտակազգեստ էին: Սպիտակ էին նաև նրանց տեղափոխող կառքերն ու ձիերը (Ալիշան 2002, 227):

Ցավոք այժմ «տեսանելի» են նախաքրիստոնեական Հայաստանի ծիսակարգին վերաբերող պատառիկներ միայն, որոշ ծեսեր և դրանցում գործածվող գունային սիմվոլներ: Մեզ հայտնի չէ, թե ծիսական արարողությունների ժամանակ քրմերի և արքաների հանդերձանքն ու դրանց առանձին տարրերը ինչ գույնի էին և ինչ խորհուրդ ունեին:

Նման արմատացած և կարևոր ավանդույթը քրմապետի հանդերձի վերաբերյալ, քրիստոնեության մուտքով չէր կարող հիմնովին վերանալ: Կարելի է ենթադրել, որ հին ծիսական հանդերձանքը անցել է նոր կրոնին (Հացունի, 1924, 341), մանավանդ հայտնի է, որ Հայաստանում եպիսկոպոսներ կային դեռ քրիստոնեության ընդունումից առաջ<sup>72</sup>: Քրմական հանդերձանքը, մասնակի փոփոխություններով, պետք է փոխանցվեր նոր ընդունված կրոնական համակարգին: Այստեղ հարկ է նշել նաև, որ Գրիգոր Լուսավորիչը Հայոց քրիստոնեական եկեղեցու արարողակարգի համար օգտագործել է հեթանոսական ծեսերի շատ հատվածներ (Օրմանյան 2016, 45): Կարելի եզրակացնել, որ և՛ կառուցվածքային, և՛ գունային որոշ ավանդույթներ պետք է անցնեին ծիսական նոր միջավայր, քանի որ ժողովուրդը, իր ճաշակով, ավանդություններով և նախասիրություններով, մնացել էր նույնը:

Ըստ պատմիչների թողած վկայությունների, Հայոց եկեղեցու պատմության ընթացքում «Գույներու մեծ ու ճոխ այլազանութիւնը», ինչպես նաև սպիտակի և սևի գործածությունը լայնորեն տարածված են եղել: Սակայն որևէ գունային միասնական և որոշակի ավանդություն տիրապետող չի դարձել, ուստի ենթադրելի է, որ յուրաքանչյուր եկեղեցի կամ հոգևորական հանդերձանքների համար ընտրել է իր նախասիրած գույնը: Որոշ ուսումնասիրողներ գտնում են, որ եկեղեցական հանդերձի և զանազան գործվածքեղենի վերաբերյալ մինչև IX դ. գունային խորհրդաբանական մեկնաբանություն չի եղել, այն իր զարգացմանն է հասել XII դ.: Ըստ Ենովք Ակլայեցու վկայության՝ հետաքրքիր նորամուծություն է արձանագրվել XVIII դ., երբ եկեղեցական տարբեր տոների առիթով պատարագիչը կրում էր լատինական ավանդույթից անկախ, սպիտակ, կարմիր, կանաչ և դեղին հանդերձներ, և այդ գույները «կանոնական և ընդհանուր չէին»

<sup>72</sup> Քրիստոնեությունը տևական ընթացք է ունեցել առաջին երեք կամ՝ Առաքելական դարերի ընթացքում, երբ զգալի քանակով քրիստոնյաներ կային: Շարունակաբար եպիսկոպոսներ են նշանակվել Հայաստանի տարբեր աթոռներում (Օրմանյան 2016, 24-27), (Արք. Բերբերյան 1995, 19): Նրանք պետք է որոշակի տարբերանշաններ կամ հանդերձանք ունենային, որոնց մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

(Հացունի, 1924, 342): Առօրյա կյանքում հայ հոգևորականները հագուստ կրում էին ըստ իրենց ճաշակի կամ կամքի: Եթե ծիսական հանդերձանքի գույնը որոշակի խորհուրդ ուներ, ապա, հավանաբար, տեղային բնույթ էր կրում: Գույներին վերաբերող խորհրդաբանությունը հարմարեցված էր երևույթին ու գաղափարախոսությանը և համայն հայկական եկեղեցական ավանդույթում դեռևս «կանոնական և համընդհանուր» չէր կարող լինել: Գունային համակարգի խառնաշփոթ վիճակը հայկական ծիսական ոլորտում, հավանաբար, պայմանավորված էր բազմաթիվ ազդեցություններով և փոփոխություններով, պատմական տարաբնույթ ցնցումներով, որոնց միջով անցել է հայ ժողովուրդը, հետևաբար և եկեղեցին<sup>73</sup>:

Քրիստոնեությունը վաղ, հեթանոսության ժխտման շրջանում, վերացրեց դարերի ընթացքում ստեղծված նախկին հոգևոր գիտելիքը և մերժեց նրա ավանդույթները: Սակայն իրականությունն այն է, որ հեթանոսական ծիսական գործառույթներին բնորոշ սպիտակ գույնը քրիստոնեական արողություններում օգտագործվում է մինչ օրս: Այս ավանդույթը ընդունելի է եղել Կիլիկյան Հայաստանում, դեռևս Ռուբինյան հարստության ժամանակ: Հայտնի է, որ Հայոց հայրապետի թաղման արարողության սկզբում հանգուցյալը հանդերձավորված է լինում իր ամենաշքեղ հանդերձանքով: Հուղակավորությունից անմիջապես առաջ կաթողիկոսի հանդերձանքը հանվում է և նա հուղակավորվում է իր ներքին ճերմակ շապիկով միայն<sup>74</sup>:

Հայոց եկեղեցում եկեղեցական հանդերձանքի գույների մասին մեկնությունները մեծ մասամբ չեն համապատասխանում իրար: Որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով, դրա հիմնական պատճառը տարբեր աղբյուրներ գործածելն է, որ «ի սկզբանե ծիսական զգեստներն ունեցել են առօրյա, գործնական նշանակություն» (Ղազարյան 2007): Ամենայն հավանականությամբ հանդերձանքի խորհրդաբանության մասին անհամաձայնությունների պատճառներից մեկ էլ այն է, որ քրիստոնեությունը հիմնովին մերժեց հեթանոսությանը և հիմնահատակ վերացրեց: Այս գործընթացը ոչ միայն Հայաստանում, այլև ողջ աշխարհում համանման ընթացք ունեցավ, երբ նախկին մեհյանների տեղում կառուցվեցին միաստվածությունը դավանող եկեղեցիներ (Booth 2010, 66): Իսպառ ոչնչացան նաև հայոց մեհյանները, նրանցում գործածվող կրոնական հանդերձանքը, նրա կառուցվածքային և գունային խորհրդաբանությունը: Դրանով հանդերձ, քրիստոնեությունը պաշտոնապես առաջինն ընդունած երկիրը դեռևս չէր ձևավորել կրոնական նոր ավանդակարգը: Միանգամայն բնական է, որ IV դ. սկզբում եկեղեցական կանոնակարգված հանդերձանք դեռևս չէր կարող ձևավորվել ու անգամ դրանից հետո հիմնավոր խորհրդաբանություն չէր կարող ստեղծվել: Հանդերձանքի կառուցվածքը և գունային խորհուրդը, ըստ երևույթին ենթարկվում էր «Ամենայն զգեստ պատարագին նշանակ է զամենայն զգեստս չարչարանացն Քրիստոսի» բանաձևին և մեկնությամբ: Նման պայմաններում, երբ ամեն ինչ նոր էր ստեղծվում և կայուն ավանդույթներ դեռևս չկային, ծիսական հանդերձանքի առանձին տարրերն ու դրանց գույները մեկնաբանվում էին յուրովի: Կարելի է կարծել, որ հեթանոս աստվածների մեհյաններում ընդունված հանդերձանքը դեռևս հիշվում և պարզապես հարմարեցվում էր նոր դավանանքի փիլիսոփայությանն ու ծիսակարգին: Հետևաբար ողջ ծիսակարգը, հանդերձները, դրանց

<sup>73</sup> Մանրանկարներում Աստվածամայրը պատկերվել է կապույտ շապիկով և կարմիր թիկնոցով (Հակոբյան, 1982, 61): Բնության զարթոնքի և հարության հեթանոսական տոնը դարձել է Քրիստոսի վերակենդանացման «Հարության» տոն: Հիմա էլ մարդիկ Ջատկին ձու են ներկում, որի ավանդույթը շատ հին է: Նման տոն է նաև «Համբարձումը» (Մկրտչյան 2010, 79, 80, 85, 91):

<sup>74</sup> Երեխային մկրտելուց հետո, նույնպես ճերմակ շապիկ են հագցնում, որպես հոգևոր առումով նոր ծնվածի (Մաշտոց 2004, 61):



գույներն ու խորհուրդը հյուսվեցին և կառուցվեցին քրիստոնեական կարևորագույն եղելությունների՝ Հիսուսի խաչվելու, չարչարանքի, Հարության, Համբարձման և աշխարհին ապաշխարություն շնորհելու շուրջը:

Քրիստոնեական հանդերձանքը, որքան էլ որ տարբեր լիներ հեթանոսականից, միևնույնն է, չէր կարող իր մեջ, թեկուզ թաքնված, չպահպանել ծիսական միջավայրում գործածված, հազարամյակների խորքից եկող ժառանգությունը: Դրան նպաստում էր նաև այն իրողությունը, որ քրիստոնեական եկեղեցու առաջին հոգևոր հովիվները հեթանոս քրմերի զավակներ էին (Ագաթանգեղոս 1983, 471), որոնք գործում էին մի միջավայրում, որտեղ նոր կրոնի փիլիսոփայության ծիսական ավանդույթները դեռ չէին ձևավորվել: Նրանք պետք է սովորույթի ուժով, շարունակեին կրել որոշակի, Հայկական լեռնաշխարհում ավանդաբար ընդունված, տեղում բնակվող ժողովրդի ճաշակին և ծիսական միջավայրի սովորույթներին բնորոշ գույների հանդերձանք: Չպետք է անտեսել նաև այն հանգամանքը, որ պետականություն չունենալու պայմաններում, հետագայում հայ ծիսական մշակույթը զարգացավ պարսկական, բյուզանդական, արաբական և այլ ազդեցությունների ներքո:

Հայկական ժամանակակից եկեղեցում գործածվող գունային համակարգի խորհրդաբանության վերաբերյալ որոշակի պատկերացում կազմելու համար, փորձենք հասկանալ, թե ինչպես են որոշակի գույներն ու դրանց համադրությունները «հաղթահարել» վերոհիշյալ փորձությունները: Դրանք հայոց եկեղեցում սկսել են գործածվել քրիստոնեական փիլիսոփայությանը համապատասխան մեկնաբանություններ ստանալով: Կաթողիկոսը կամ եպիսկոպոսները կրում էին սպիտակ նափորթներ<sup>75</sup>, նույն ձևով, ինչպես Սարգիս Պիճակի վրձնած Հակոբ Կլայեցի կաթողիկոսը XIV կամ Զաքարիա Գ կաթողիկոսը XV դարերում (նկ. 229, 234): Ժամանակակից կաթողիկոսները, հատուկ ծիսական առիթներով, կարմիր կամ ոսկեգույն շքեղ ծիսական հանդերձանք են կրում, երբեմն կապույտի փոխելով Վարդավառի առիթով: Մանուշակագույն, ադամանդազարդ խաչով գդակ կրում է միայն կաթողիկոսը: Այդ նույն գույնի են նաև բարձր դասի հոգևորականների փիլոնի աստառները: Կաթողիկոսների կամ եպիսկոպոսների նախընտրած գույներից է ոսկեգույն դեղինը: XIV-XVIII դդ. կաթողիկոսական պատկերներում երբեմն հանդիպում են կանաչ, մուգ նարնջագույն, մուգ վարդագույն և շագանակագույն գույների և դրանց տարբեր երանգների հանդերձներ և առանձին տարրեր, որոնք այժմ հազվադեպ են հանդիպում:

Հանդերձանքի գունային լուծումների ավանդույթը ժամանակակից հայոց եկեղեցում, որոշ բացառություններով, պահպանվում է: Բացառությունները հիմնականում վերաբերում են հայկական սփյուռքին, երբ գունային ընտրությունը կատարվում է ըստ տվյալ երկրում ընդունված տիրապետող ճաշակի և ձեռք բերելով այդ երկրներում արտադրված գործվածքեղենը: Երբեմն էլ դա պայմանավորված է դրանք ձեռք բերելու հնարավորություններից, մատչելիությունից և գներից:

Դիտարկելով զանազան թանգարաններում և հավաքածուներում պահվող կաթողիկոսական հանդերձանքերը, տեսնում ենք, որ գույների ընտրության հարցում որոշակի կանոն կամ հատուկ օրենք չկա: Միակ «միասնականությունը» արտահայտվում է այն հանգամանքով, որ վերը նշված գույները ավելի շատ հանդիպում են հին օրինակներում: Նշված գույների հարգի կամ նա-

<sup>75</sup> Հռոմեական եկեղեցում նափորտը համարվում է զոհաբերության հանդերձանք և այն կրում է միայն պատարագից քահանան, տիրոջ սեղանի առջև (Thomas 2016, 100):

խընտրելի լինելու պատճառը պարզաբանելու միտումով, անհրաժեշտ է դիտարկել հայկական ժողովրդական տարազաններում գործածված գույների ողջ գամման:

Եթե համեմատելու լինենք հայկական տարբեր շրջաններին բնորոշ տարազների և ծիսական հանդերձանքի գույները, որոշակիորեն պարզ կդառնա, որ դրանք սիրված և ընդունված են ժողովրդի կողմից: Սասունում, Վասպուրականում, Սյունիքում և այլ վայրերում գերակշռող են կարմիր, կապույտ և կանաչ, իսկ Մուշում՝ մանուշակագույն, կապույտ և դեղին գույները: Ջեյթունի, Երևանի, Ախալցխայի և այլ տարազաններում կրկնվում են նշված գույներն ու դրանց զանազան երանգները (Պատրիկ 1983, տախ. 58, 59, 60, 61): Այդ նույն գույները տեսնում ենք նաև մանրանկարներում, որմնանկարներում, եկեղեցական գործվածքների, գորգերի, բեմի վարագույրների, սկիհի ծածկոցների և այլ իրերի վրա:

Գույները քրիստոնեական մշակույթում ունեն իրենց մեկնություններն ու խորհուրդը: Սպիտակը խորհրդանշում է լույսն ու մաքրությունը ու, թերևս այդ պատճառով էլ, նաև հրեշտակների խորհրդանշան է: Սակայն սպիտակ գույնը մեկնաբանվում է որպես լույսի հրե գույների միատեղության արդյունք և նշվում, որ առանց լույսի չկա գույն: Լույսը նաև տեսանելի էներգիա է (Bleicher 2012, 4): Հետևաբար՝ Աստված լույս է, նաև՝ գույն (Cooper 2008, 39): Կարմիրը խորհրդանշում է Հիսուսի արյունը, իսկ Աստվածամոր կապույտ ծածկոցը՝ երկինքը և այլն:

Առարկայի և գույնի խորհրդաբանական կապի պարզունակ մեկնությունները մակերեսային են և կարծես հարմարեցված, որովհետև նշված գույները նաև այլ նշանակություն և խորհուրդ ունեն, հիմնված մարդու ֆիզիկական և էներգետիկ կառուցվածքի, նրա հոգեբանության, բնության և տիեզերական երևույթների վրա:

Գույնը եկեղեցու ծիսական միջավայրում չափազանց կարևոր տարր է, քանի որ այն ազդում է մարդկանց զգայական աշխարհի վրա, պատճառելով ուրախության, հանգստության, երջանկության, վեհության և այլ զգացումներ, ուստի, միանալով քրիստոնեական խորհրդաբանական տարրերի հետ, գույները հավատացյալի համար դառնում են կարևոր տեսողական հուշող միջոցներ (Bailey 2013, 39):

Փորձենք դիտարկել գույների իմաստներն ու խորհրդաբանությունը այլ մշակույթներում, պարզաբանելու համար դրանց իմաստը Հայոց եկեղեցու բարձր դասի հանդերձանքում: Նման մոտեցումը դյուրին կդարձնի խորհրդաբանական միավորների մեկնությունը հնարավորինս հստակ և որոշակի դրածելուն: Ընդհանուր առմամբ հարկ է նաև պարզել գույների ազդեցությունը մարդու զգայական աշխարհի վրա:

Գույները կայուն տեղ ունեն մարդու ֆիզիկական և էներգետիկ կառուցվածքի հիմքում և որոշակի ազդեցություն ունեն նրա հոգեկան աշխարհի ու ինքնազգացողության վրա: Քանի որ հին հայերի վերաբերմունքը առանձին գույներին և դրանց հավատալիքային հնագույն խորհուրդը մեզ չի հասել, այն կարելի է հասկանալ քրիստոնեական գաղափարախոսությանը բնորոշ իրողություններով: Աշխարհի բոլոր գլխավոր դավանանքների՝ քրիստոնեության, բուդդիզմի, մահմեդականության, հինդուիզմի և հուդայականության կրոնական հանդերձների գունային խորհրդաբանությունը հայտնի է: Այդ համակարգերում գործածվող ամեն մի գույն ունի իր որոշակի նշանակությունն ու խորհուրդը, համաձայն տվյալ դավանանքի փիլիսոփայական իմաստաբանության: Այդ կառուցներում հայտնի գունային սիմվոլների համեմատությունները նույնպես կարող են օգտակար լինել պարզաբանումների իմաստով:

Միստիկ սուֆիստները հավատում են, որ «գույնի և ձայնի լեզուն հոգու լեզուն է...նաև կյանքի լեզուն... և որ գույնը, ձայնի տոնը և ռիթմի հաճախականությունը ազդում են մարդու գոյու-

թյան վրա... հասկանալի են ոչ միայն արտաքին կյանքում, այլև՝ ներքին: Գույնը, լեզու է, որ տեսանելի է ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև ներքին՝ մտավոր ու հոգևոր հարթության վրա... տեսանելի է մարդու հոգում» (Inayat Khan 1996, 29-44):

«Աստծո պատկերով մարդը» ֆիզիկական, տեսանելի մարմինը չէ միայն: Բացի իրական մարմնից, գոյություն ունեն ոչ տեսանելի էներգիայի կենտրոններ, որոնք օժտում են մարմին-էությունը բազմազան կարողություններով և հնարավորություններով, ամբողջացնում են նրա ֆիզիկական և հոգևոր կառուցվածքը, առանց որոնց մարդը չէր լինի «աստծո պատկերի» նման:

Բուդդայականները հավատում են, որ մարդու երկրավոր կյանքի հիմնական իմաստն ու նպատակը ինքն իրեն գտնելը, հասկանալն ու ճանաչելն է, իր և Աստծո միջև կորած կապը գտնելն ու վերահաստատելը: Նման պարագայում, երբ մարդը, անկախ կրոնական հավատամքից, յուրացրել է տիեզերքի, մարդու, հոգու մասին խորը և ոչ բուլորին հասանելի գիտելիքներ, անհրաժեշտաբար նման հիմնական գիտելիքը ներկայացնող խորհրդաբանությունը պետք է կիրառվի: Դա ընդհանուր առմամբ հասկանալի է հասարակության որոշակի անդամների, սովյալ մշակույթի ոլորտի հոգևորականների համար: Այն պաշտամունքային արարողությունների ժամանակ և առօրյա կյանքում, իր բնույթով համամարդկային երևույթ է ու, բնականաբար, վերաբերվում է նաև Հայաստանին:

Գույնի խորհրդաբանության իմաստի և նշանակության մասին գիտելիքի վերծանումը կարելի է սկսել մարդու կառուցվածքից, քանի որ նա ստեղծվեց աստծո պատկերով, ինչպես նաև մարդու կառուցվածքը ներկայացնում է տիեզերքի փոքրիկ մոդելը<sup>76</sup>: Մարդու էներգետիկ մարմինը կազմված է չակրաներից, որոնք հանդիսանում են կյանքի անհրաժեշտ կենսական ուժը կամ առանցքը (Ronnberg, Martin 2010, 780): Չակրաների մասին գիտելիքը բուդդայական արևելքից է անցել արևմուտք: Սանսկրիտում «չակրա» նշանակում է «անիվ» (Chevalier and Gheerbrant 1996, 177): Որոշ ուսումնասիրողներ կարծում են, որ մարդու ոչ ֆիզիկական և ոչ տեսանելի էներգետիկ մարմնի՝ չակրաների մասին գիտելիքը հայտնի էր նաև հին եգիպտացիներին և հրեաներին, թերևս նաև մեր նախնիներին: Ենթադրվում է, որ չակրաների մասին գիտելիքը, քողարկված ձևով առկա է նաև քրիստոնեական ավանդության մեջ: Աստվածաշունչը հիմնավորապես ուսումնասիրելով, կարելի է հանդիպել կողավորված գիտելիքի: Օրինակ, քրիստոնեական ավանդության մեջ, Մովսեսը հաճախ պատկերվում էր երկու եղջյուրներով, որ գաղտնուսական ավանդության մեջ խորհրդանշում են Հոնքի չակրայի (Երրորդ աչքի) երկու ծաղկաթերթերը: «Հայտնության» մեջ խոսվում է յոթ կնիքների բացման մասին, որը նշանակում է կենդանացնել բոլոր յոթ չակրաները, որոնց միջոցով միայն կարելի է կապվել վերերկրային իրականությանը՝ կանխագուշակել և տեսիլքներ տեսնել, հղված հոգևոր աշխարհից, ինչը կատարվում էր առաքյալի հետ (Booth 2010, 76-77):

Չակրաները ներկայացնում են նաև մարդու անտեսանելի մարմինը, որը նրա եթերային կառուցվածքի հիմքն է: Հինդուիզմի հետևորդների համար չակրաների, որպես հոգևոր կենտրոնների, գույները և նրանց տեղադրությունը մարդու մարմնի երկայնքով չափազանց կարևոր է: Այն որոշակի կառույց է և այդ գույները խորհրդաբանական նշանակություն ունեն նրանց համար (Bleicher 2012, 190): Ըստ հնդկական յոգայի՝ էներգիան մարդու ֆիզիկական մարմնում հոսում է ուղիների ցանցով, որ կոչվում է «նադիս»: Չակրաները դասավորված են ամենակարևոր նադիսի

<sup>76</sup> Ըստ քաղդեացիների՝ մարդու մարմնի կառուցվածքը տիեզերքի մոդելն է «նույն Տիեզերքը մարդու տեսքով»՝ գրված խորհրդանշում է արևը, ոտնաթաթերը լուսինը, իսկ Լուսնաթագը տեղադրված է մարդու պորտի տեղում և այլն (Շահնազարեան, 2011):

վրա, ողնաշարին զուգահեռ և նրանք ունեն անիվի ձև (լրտում): Յուրաքանչյուր չակրա պտտվում է իր հարևաններին հակառակ ուղղությամբ, բոլորը միասին արտաքին աշխարհից կլանում են էներգիա, վերափոխում են մարմնի համար գործածելի որակի և փոխանցում ֆիզիկական մարմնին: Հիմնական չակրաները յոթն են և կառավարում են տարբեր՝ մտավոր, զգայական, ֆիզիկական կարողություններ: Դրանց խախտվելու դեպքում, խախտվում է նաև մարդու ֆիզիկական մարմնի բնականոն աշխատանքը: Յոթ հիմնական չակրաները ունեն իրենց անունը, հիմնական նպատակը և գույնը: Ամենաստորին չակրան կոչվում է Հիմք՝ արմատ, սանսկրիտում՝ «Մուլադհարա» (նեցուկ կամ ապահովություն), գտնվում է ողնաշարի հիմքում: Էլեմենտը հողն է, մարդուն տալիս է ապահովության, ֆիզիկական շփման զգացողություն և ունի կարմիր գույն: Երկրորդը տեղադրված է նրանից քիչ վերև և կոչվում է Սակրալ (պոչուկի չակրա), սանսկրիտում՝ «Սվադհիստհանա» («կենսական ուժի տուն», աղբյուր կամ սեռականություն, ընտանիք), էլեմենտը ջուրն է, մարդուն ապահովում է հարգանքի զգացողությամբ, նարնջագույն է: Երրորդը գտնվում է պորտի մոտ (արևային չակրա), կոչվում է Արևային հյուսակ՝ կրակ էլեմենտով, սանսկրիտում՝ «Մանիպուրակա» («կենտրոնի, պորտի զարդ» կամ անմահություն, անձնականություն): Սա հասկացողության չակրան է, մարդուն ապահովում է ջերմությամբ, ինքնահարգանքով և երջանկությամբ, գույնը դեղինն է: Չորրորդը Սիրտ չակրան է՝ օդ էլեմենտով: Գտնվում է կրծքի կենտրոնում, մարդուն տալիս է սիրելու և սիրվելու զգացողություն: Արևելքում այն կոչում են «հոգու տուն», սանսկրիտում՝ «Անահատհա» («չճեծված», սեր, հավատ) և գույնը կանաչն է<sup>77</sup>:

Այս չորս ներքին չակրաների միասնությունը հաճախ ներկայացվում է քառակուսու տեսքով (quatern): Համեմատած վերին երեք չակրաների հետ, ներքին չորսը ունեն ավելի ցածր հաճախականություն: Վերին երեք չակրաների միությունը կոչվում է «Երրորդություն», որոնցից առաջինը գտնվում է վզի հիմքում և կոչվում է Կոկորդի չակրա: Այն միացնող օղակ է վերին և ներքին չակրաների միջև, մտքի և մտահղացումների հաղորդիչն է, ապահովում է մարդու ներքին խաղաղությունը, գույնը կապույտն է և սանսկրիտում կոչվում է «Վիսսհրդհա» (մաքուր կամ իմաստնություն): Վեցերորդը՝ գտնվում է ճակատի կենտրոնում և կոչվում է «Երրորդ աչք», սանսկրիտում՝ Աջնա (հրաման, իրագործում կամ ռեալիզացիա): Այն տալիս է տիեզերքի հետ ներդաշնակության զգացում, ղեկավարում է միտքը և մյուս չակրաներին, օգնում է մարդուն իրականացնել իր երազանքները և հասկանալու իր հոգևոր բնույթը: Այս կենտրոնի գույնը կապտամանուշակագույնը կամ ինդիգոն է: Եվ վերջապես, վերջինը՝ «Թագ» (պսակ) չակրան է: Այն տեղադրված է գագաթի կենտրոնում, ղեկավարում է մարմնի էներգիայի ամենահզոր հաճախականությունները, հավասարակշռում է ներդաշնակությունը մարդու ներքին և արտաքին կառուցվածքների միջև և կոչվում է Հոգետուն, միություն: «Թագ» չակրան օգնում է մարդուն զարգացնել գիտելիքը և իմաստնությունը: Էներգիայի այս գլխավոր կենտրոնը ղեկավարում է հոգևոր և միստիկ մակարդակը, որտեղ միայն մարդը ի վիճակի է հասկանալ փոխադարձ կապը բոլոր կենդանի էակների միջև: Սանսկրիտում այն կոչվում է Սահասրարա՝ հազար, խորհրդաբանությունը հազարաթերթ լրտուսն է: Այս չակրան հաճախ պատկերվել է լուսապսակի տեսքով և գույնը մանուշակագույնն է:

Չակրաների միասնական ու ամբողջական պատկերը մարդու մարմնի մեջ՝ Կենաց ծառն է: Այս ծառը ներկայացնում է մարդու բուսական մարմինը, որի բնի երկայնքով տեղադրված են

<sup>77</sup> Կանաչը գտնվում է գունային սանդղակի կենտրոնում, հավանաբար դրա համար էլ խորհրդանշում է հավասարակշռություն, (Bleicher 2012, 193):

չակրա-հանգուցակետերը: Դրանցից ամեն մեկն ունի որոշակի քանակությամբ ծաղկաթերթեր, այսպես՝ Արևային հյուսակն ունի 10, իսկ Թագ չակրան հազարաթերթ է (Booth 2010, 76):

Պատահական չէ, որ չակրաների և ծիածանի գույները նույնն են և դրանց միաձուլումից ստացվում է սպիտակը (Webster 1998, 68-74): Ծիածանի գույները, հավանաբար, չափազանց կարևոր խորհուրդ են ունեցել Հայկական լեռնաշխարհում ապրող մեր նախնիների համար: Այս երկնային հրաշալիքի՝ ծիածանի, «հայերեն անունը ընծայում է թե՛ ծավալման և թե՛ ցլացման իմաստ»: Շատ հին ժամանակներում հայերը այն կոչել են «տիրկան կամ տիրական գոտի՝ թերևս ընծայված Տիր դիքին»: Հետագայում այն կոչվել է ծիրանի գոտի, իսկ ժողովրդական լեզվում՝ կարմիր-կանաչ<sup>78</sup>: Հայտնի է նաև «Աստվածակամար» կամ «Աստվածածնի գոտի» անուններով (Ալիշան 2002, 66):

Եկեղեցական հանդերձների գունային համակարգի մեկնաբանման փորձի նման մոտեցումը թերևս անհավանական թվա շատերին և քիչ արժանահավատ, սակայն Քրիստոսից դեռ շատ առաջ, մարդիկ սրբերին պատկերել են լուսապսակով: Որոշ ավանդույթներում քառակուսի կամ վեցանկյուն լուսապսակները գործածում էին կենդանի մարդկանց, իսկ ճաճանչազարդ կլոր ձև ունեցողները՝ մահացած սրբերի գլուխները պատելով (Fontana 1994, 130): Նման պատկերներ գտնվել են Եգիպտոսում, Հունաստանում, Հնդկաստանում և այլ վայրերում:

Աուրա նշանակում է քամի, զեփյուռ: Հնդիկները այն կոչում են «պրանա», իսկ ժամանակակից ֆիզիկոսները՝ «etheric force», եթերային կամ կյանքի ուժ: Կարծիք կա, որ միջին դարերում սրբերը և միստիկները կարողացել են տեսնել աուրայի չորս շերտերը՝ Nimbus, Halo, Aureola, Glory: Աուրայի բոլորը շերտերը միասին ձվածն են (Webster 2002, 6-7), այն կոչվում է Մանդորլա: Առաջին երկու շերտերը շրջապատում են գլուխը և նման են լուսապսակի, Aureola-ն պարուրում է մարմինը, իսկ Glory-ին՝ միացնում է առաջին երեքին:

Հիսուսի մարմինը, Փոխակերպման տեսարանում, որպես լույս, Աստծո փառք և տիեզերական վեհություն, պատկերվել է մանդորլայով շրջափակված: Քրիստոնեական ավանդական պատկերագրության մեջ, մանդորլան սովորաբար երեք օվալներից է կազմված և ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ խորհրդանշում է տիեզերքը, որը սկիզբ է առնում հետպլատոնյան մշակույթից (Andreopoulos 2005, 90-91):

Նշանավոր ֆիզիկոսների մի խումբ ապացուցում է, որ մարդու մարմինը շրջապատված է էներգետիկ դաշտով՝ աուրայով: Հին Հունաստանում Հոմերոսը, Պյութագորասը և նրանց հետևորդները իրենց ուսմունքների հետ, ուսուցանում էին նաև գիտելիք աուրայի մասին: Շվեյցարացի հայտնի փիլիսոփա, բժիշկ Պարասելիուսը, դեռևս XV-XVI դդ., առաջինը արևմուտքում, սկսեց ուսումնասիրել մարդկային աուրան, և փորձում էր մագնիսական դաշտի ազդեցության միջոցով բուժել հիվանդներին:

Հայերեն «Մաշտոց» բառը շատ հին ծագում ունի, նշանակում է «Օրհնություն» կամ «Օրհնությունաբեր գիրք»: Օրհնություն բառի արմատը օրհնն է, որտեղ օ-ն, ըստ հին ուղղագրության՝ եղել է «աւ. արհնէք»: Ղ. Ալիշանը այս բառը զուգորդում է Ավեստայի «աստված» նշանակող

<sup>78</sup> Փեսայի կրծքին գունավոր խաչաձևվող ոսկապ կամ խաչփոկ էր կապվում, որ կոչվում էր կոսպանդ կամ կարմիր-կանաչ: Դրանցից մեկը կապվում էր փեսայի տանը, իսկ մյուսը՝ հարսի, որպես երկկողմանի խոստման առհավատցյա նշան: «Կարմիր-կանաչը կապել» նշանակում էր ամուսնանալ: Զրիեղեղից հետո աստված, որպես մարդկությանը տված իր խոստման առհավատցյա, երկնքում «կանաչ-կարմիր» կապեց և ծիածանը կոչվեց «Աստվածակամար» կամ «Աստվածածնի գոտի»:

ահուրա բառի հետ<sup>79</sup>:

Աուրան մարդկային բարձրագույն գիտակցականությունն է, որը մարդու մարմնին անհրաժեշտ էներգիան է մատակարարում, իր մեջ գիտելիք է պահպանում մարդու մասին և չակրաների նման՝ գույներ ունի: Կարծիք կա, որ մարդու մարմնին ու մեզ շրջապատող առարկաները ճառագայթում են անտեսանելի էներգիա, որպես նրանց շարունակություն: Միայն այս տեսանկյունից դիտարկելով կարելի է ընկալել, թե ինչու են հավատալիքային հանդերձներն ու ծիսական առարկաները պատրաստվել հատուկ նյութերից, հատուկ եղանակներով, ձևով, գույներով, և ավարտուն տեսք ստանալուց հետո, սրբազան միջավայրում օգտագործվելուց առաջ օրհնվել ու սրբագործվել:

Կարծիք կա, որ հին աշխարհում տեղյակ են եղել մարդկային աուրայի մասին և անգամ տեսել են այն: Ըստ հավատալիքի՝ Բուդդան ունեցել է մի քանի մղոն տարածվող շատ հզոր աուրա: Տարբեր մարդկանց մարմիններից ճառագավող լույսը տարբեր չափեր և գույներ ունի և բնութագրում է այն կրողի էությունը, բնավորությունը, մտավոր ունակությունները, շնորհքը, կարողությունը, տրամադրությունը և այլն: Մարդը ունակ է զարգացնել իր աուրան, նույնիսկ փոխել դրա գույները, որոնցից ամեն մեկը իր նշանակությունն ունի: Օրինակ, մանուշակագույնը ենթադրում է սեր, հակվածություն, կարողություն դեպի գիտելիքը և իմաստնությունը: Կապույտ աուրան ենթադրում է ազատություն, ոսկեգույնը՝ համարձակություն ու ձգտում դեպի լավագույնն ու ազնիվը, դեղինը ենթադրում է ինտելեկտուալ կարողություններ, արծաթագույնը՝ կարևոր մտքեր ի հայտ բերելու կարողություն, սպիտակը, որ նաև լույս է նշանակում, խորհրդանշում է մարդու հոգու մաքրությունը և այլն (Webster 2002, 1-6): Ճերմակ գույնը անդրադարձում է լույսն ու բացասական էներգիան, պաշտպանելով մարդու մարմինը: Ասվում է, որ տիրապետող սպիտակ գույնի աուրայով մարդիկ համեստ են և բարի, նրանք անձնասեր ու եսասեր չեն, ավելի շատ անհանգստանում են ուրիշների երջանկության և ապահովության համար, քան՝ իրենց<sup>80</sup>: Արդյո՞ք սպիտակ և մյուս գույների ընդունված խորհրդաբանությունը համապատասխանում է գիտականորեն կատարված փորձերի արդյունքներին, թե պատահական զուգահեռություն է, դժվար է ասել:

Դիտարկենք հայկական տարազաններից մի քանիսը, պարզաբանելու համար, թե հայկական մշակույթում տեղյակ էին արդյոք չակրաների մասին և ինչպես է դա արտացոլվում հագուստի ձևերի և դրանց զարդարման տարրերի և եղանակների միջոցով: Վասպուրականցի հայ կինը գլխին կրում էր կենտրոնում բազմաթերթ ծաղկազարդով արծաթե վահանաձև թասակ, որը նման էր «լոտոս» ծաղկին: Կլոր ծաղկազարդը սովորաբար շրջանակվում էր կենաց ծառի խորհուրդ ունեցող զարդամոտիվով, որ հավանաբար Անահիտ դիցուհու պտղաբերության խորհրդանիշն էր (Բդոյան 1974, 106-107): Գլուխը ծածկվում էր կարմիր, կապույտ, մանուշակագույն ասեղնազործ զարդաձևերով նախշված թագերով: Ախալցխայում և Վանում կանայք նման թագի վրայից կրում էին սպիտակ, կարմիր կամ կապույտ գլխաշորեր: Ճակատը զարդարում էին արծաթե դրամներով, քունքերը՝ զանազան կախիկներով, կուրծքը՝ պահպանակ վզնոցներով, մեջքը՝ արծաթե գոտիով, որովայնը՝ կարմիր գոգնոցով, ոտքերը՝ նախշուն ազանելիքով: Կանանց ճակա-

<sup>79</sup> Հեթանոսական մշակույթի մասին մեզ հասած տեղեկությունների սակավության պարագայում, Ղ. Ալիշանը դիմում է լեզվի ատաղձի օգնությանը, որի արդյունքում ստացվում է Մաշտոց-օրհնություն-օրհներբ-արիենք-ահուրա (Ալիշան 2002, 224):

<sup>80</sup> Մանրանկարներում՝ Տերունական այլակերպման, Համբարձման և Հոգեգալստյան տեսարաններում, Քրիստոսը պատկերված է նշաձև, էլիպսաձև և կլոր, սպիտակ կամ կապույտ երանգներով շրջանակների մեջ, որոնք կարող են լինել Քրիստոսի աուրան կամ էներգետիկ դաշտը (Armenian Miniatures 2009, 108, 221, 262, 269), (Nersessian 2001, 180- 181):

տը, վիզը, կուրծքը, որովայնը, զարդարվում էին նմանատիպ բուսական և երկրաչափական գունագեղ ասեղնագործ նախշերով նույնպես և արծաթե զարդերով, որոնք նաև պահպանակների դեր էին կատարում, ապահովելով և ուժեղացնելով որդեծնության կարողությունները: Մի շարք տարազաձևերում տղամարդիկ գլխներին դնում էին նախշուն փաթթոցներ, մեջքին սովորաբար արծաթե գոտի կամ նախշուն շալե փաթթոցներ էին կրում, ինչպես Ախացխայում, Մուշում, Տարոնում, Վասպուրականում և այլուր<sup>81</sup>: Նման ավանդույթները հայկական մշակույթի անքակտելի մասն են կազմում և, անկախ օտար ազդեցություններից, գալիս են դարերի խորքերից: Դժվար է պատկերացնել, որ մեր նախնիները անտեղյակ են եղել մարդու էներգետիկ կառուցվածքին և հագուստի ձևերն ու դրանց գույները որոշվել կամ ընտրվել և մարմնի որոշակի մասերում տեղադրվել են մեխանիկորեն, տուրք տալով էստետիկ նախապատվությանը: Եթե դա այդպես լիներ, հարսանիքի ժամանակ նորափեսային չէին զարդարի կանաչ-կարմիրով, ամուսնացող զույգի գլուխները չէին զարդարի թագերով: Կան նման բազմաթիվ օրինակներ, որոնք սնահավատության արդյունք չեն, այլ նպատակամղված գործողություններ, որ եկել են հազարամյակների խորքերից: Նշված իրերն ու գույները երկու սեռերի հագուստներում էլ որոշակի դեր և նպատակ են ունեցել, օգտագործվել են նաև որպես պահպանակներ, ինչպես օրինակ կարմիր գոգնոցը, որը ծածկում էր նոր ամուսնացած կնոջ որովայնը, սեռական օրգանները պահպանելու և ակտիվացնելու նրա բեղմնավորությունը: Հետագայում ժողովուրդը կորցրել է դրանց մասին որոշակի գիտելիքները, որի պատճառով էլ դրանք դիտարկվել են որպես գեղեցիկ սովորություններ, արարողություններ, զարդեր կամ էլ՝ պարզապես համարվել սնահավատություն:

Գույներին վերաբերվող խորհրդաբանությունը հին արմատներ ունի: Շրջապատող աշխարհի և բնության տարերքի վերաբերյալ մարդու պատկերացումները ձևավորվել են հազարամյակների փորձի արդյունքում, տալով դրանց որոշակի մեկնաբանություններ ու սիմվոլներ: Դրանք իրենց որոշակի իմաստներով գործածվել են ինչպես առօրյա կյանքում, այնպես էլ ծիսական միջավայրում: Տարբեր մշակույթներում, որոշակի իրադրությունների հետ կապված, իմաստավորվել են շրջապատող միջավայրի բնական գույները: Որոշակի գույներով էին ներկվում արքայի (Ավանեսյան 2020, 97, 98), ծիսական գործողություն կատարողների, հանգուցյալների և այլոց հագուստները:

Հայ եկեղեցու ծիսական հանդերձանքի գույների ընտրության տրամաբանությունը պարզաբանելուն կարող է օգնել ազգային տարազի քննությունը: Հայկական տարազի «գունային գամմայում գերակշռում են կարմիրը, կապույտը, կանաչը, մանուշակագույնը և դեղինը» (Պողոսյան, 2002, 18): Ընդունված են նաև նարնջագույնի, շականակագույնի, դարչնագույնի երանգները: Տղամարդկանց, կանանց և երեխաների հագուստները ձևավորում և ասեղնագործում էին ոսկե, արծաթե, մետաքսե թելերով և նշված գույներով: Սյունիքի և Արցախի տարազաձևերում ասեղնագործ ձևավորումներին փոխարինում էին շալերը, գոտիները և հագուստը ձևավորող զարդերիզները, հետևելով նախընտրելի գույների համադրություններին: Գույների մասին բազմաթիվ հիշատակություններ կան հայկական բանահյուսական նյութերում և հայ միջնադարյան գրականության մեջ: Օրինակ՝ «Կանաչ ու կարմիր հագնիս, Ջինչ նռան հատի նմանիս»:

Նորափեսայի կանաչ և կարմիր ոսկապի խորհուրդը սրտի և սեռական զորության չակրաների ակտիվացումն է, ապահովելու համար բեղմնավորությունը և սերնդատվությունը:

<sup>81</sup> Հայկական գորգերը նույնպես պատվում են գոտիներով, որոնք կարծես պաշտպանում և ամբողջացնում են գորգի դաշտը: Զարդագոտիները խորհրդանշում են պահպանված տարածք (Իսրայելյան 2019, 11-12):



Հայտնի թագվորագովքում երգվում էր.

*Մեր թագվորն էր խաչ,  
Խաչվառ խաչ ու մաչ,  
Պսակն էր կարմիր,  
Արևն էր կանաչ:*

Նորահարսը՝ ըստ հին հայկական ավանդության՝ կրում էր նշերով կամ կենսաց ծառերով զարդարված կարմիր գոգնոց (Շահնազարյան 2011, 406, 20), որ նշանակում էր «կին» և, հավանաբար, պահպանակի դեր էր կատարում և խթանում նրա բեղմնավորությունը<sup>82</sup>: Նման գոգնոցներ կրում էին Ջավախքում և հայաբնակ այլ վայրերում: Հայոց մեջ պահպանակների կամ հմալիների գույները նույնպես կարևորվում էին: Դրանք պատրաստվում էին կապույտ կտորներից, ուլունքներից, ձեռագործ երիզներից կամ թելափնջերից: Ամուսնացող զույգին չար աչքից պահպանելու նպատակով, նրանց գրպաններում դնում էին յոթը կապով կապույտ դերձան (Իսրայելյան 2012, 47):

Ըստ հայկական միջնադարյան մեկնիչների՝ տասը խորանների գունային լուծումները միայն գեղագիտական նկատառումներով չեն արված: Դրանք օժտված են հստակորեն կանոնակարգված խորհրդաբանական իմաստներով: Նկարիչները, անշուշտ, շեշտել են գույնի հոգեբանական ազդեցությունը և այդ խորհրդաբանությունը կիրառել խորանները ձևավորելիս: Օրինակ՝ առաջին խորանի համար գոծածվել է չորս գույն՝ կարմիր, կանաչ, սև և կապույտ, որոնք խորհրդանշել են չորս տարրերը: Հետագայում դրանց ավելացրել են ոսկեգույնը, որը համարվել է քահանայական գույն: Սևը հանդես է եկել իբրև աստվածային խորհուրդ կամ Քրիստոսի իսկական գոյություն, իսկ կապույտի հետ՝ սգո գույն և այլն (Ղազարյան 1995, 1317):

Հայոց մշակույթում ավանդաբար ձևավորված գունային նախընտրությունները իրենց ընդգծված զուգահեռներն ունեն Հայոց եկեղեցու հայրերի ծիսական հանդերձանքի համալիրում: Կաթողիկոսի, եպիսկոպոսի, մյուս հոգևորականների և եկեղեցու այլ սպասավորների հանդերձանքի գույները համանման են ժողովրդականին՝ կարմիր, կապույտ, մանուշակագույն, ոսկեգույն՝ դեղին, կանաչ և դրանց զանազան երանգներին:

Հայոց եկեղեցու բարձր դասի հոգևորականները ծիսական հատուկ արարողություններին մասնակցում էին տարբեր գույների հանդերձանքով՝ ոսկեգույն, կապույտ, կանաչ և այլն: Հայ հոգևորականների նախընտրելի գույները հաճախ են հանդիպում մանրանկարներում, ըստ նրանց ճաշակի, քանի որ կանոնիկ օրենք չկար: Պետք է նշել, որ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության հավաքածուի հանդերձանքի գույներն ու ձևավորումները հետևում են եվրոպական ճաշակին՝ բաց կանաչ և վարդագույն երանգները գերկշռում են: Դրանցում առկա են նաև կապույտ և կարմիր գույներով հանդերձանքի տարրեր, որոնք իրենց տոներով մոտ են հայ մանրանկարչության մեջ գործածվածներին:

Որոշ արարողությունների ժամանակ բարձրաստիճան հոգևորականը որոշակիորեն սահմանափակված է, ինչպես օրինակ Ուտնվայի ժամանակ, երբ եպիսկոպոսը հանում է իրեն հատկանշող և որպես տարբերանշան հանդիսացող հանդերձանքի բոլոր տարրերը և մնում է միայն ճերմակ շապիկով և գոգնոցով, ինչպես Քրիստոսը իր առաքյալների ոտքերը լվանալիս: Այստեղ ճերմակագգեստ հոգևորականը, որպես Հիսուսի փոխանորդ, մաքուր հոգով, համեստորեն, կա-

<sup>82</sup> Կարնո տարագում, երիտասարդ կնոջ կարմիր թավշե գոգնոցին, ոսկեգույն թելերով նշեր էին ասեղնագործվում (Դավթյան 1972, նկ. XLIX, 3):

տարյալ բարությանը և առանց սեփական եսի կարևորության, կատարում է իր կարևոր պարտականությունը, իսկ նրա սպիտակ շապիկը իսկապես այն հանդերձն է իր տեսանելի խորհրդաբանությամբ, որ օգնում է նրան նմանվելու կատարյալ էակին<sup>83</sup>:

Ասվածը լրացնելու կամ ամբողջացնելու միտումով քննարկենք ժողովրդական և հոգևոր մշակույթում ընդունված գույների սանդղակի ողջ համակարգը, սկզբից անդրադառնալով առաջնային կամ անխառն գույներին՝ կարմիր, կապույտ, դեղին և դրանց համադրությամբ երանգներին: Վերջում կքննարկվեն սպիտակը և սևը, որոնք մի դեպքում գույների ամբողջականություն, իսկ մյուս դեպքում գույների բացակայություն են համարվում:

**Կարմիր.** Ըստ ժամանակակից բառարանների՝ կարմիր գույնի խորհուրդը, բարձրագույն իմաստով, ունի արական արժեք և լույսը անդրադարձնելու ունակություն: Ներկայացնում է արևը, խորհրդանշում է կրակ, արյուն, թագավորություն, սեր, կիրք, ուժ և այլն: Այն հեթանոսական պատերազմի աստվածների գույնն էր (Շահնազարյան 2011, 182): Հինդուիզմի խորհրդաբանության մեջ կարմիրը ստեղծագործության և կյանքի էներգիայի գույնն է, իսկ հին մայաների մոտ՝ հաղթանակի: Հավանաբար նշված հատկանիշների շնորհիվ է, որ աշխարհի շատ երկրների դրոշները ամբողջությամբ կամ մասամբ կարմիր են: Մուգ կարմիրը համարվել է հոգու, սրտի, արգանդի և կրքի գույնը: Այն միևնույն ժամանակ էտիքի գիտելիք-իմացության խորհրդանիշն է, որ հասու էր միայն ընծայվածներին: Կարմիրը նաև կյանքի և մահվան գույնն է: Մանուշակագույն-կարմիրը թագավորների գույնն է եղել, որով էլ դարձել է բարձրագույն իշխանության խորհրդանիշ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 792-794):

Հայոց մեջ կարմիր գույնը ունեցել է չարխափան նշանակություն, այդ պատճառով էլ, սերնդաճը խթանելու կամ պահպանելու նպատակով, կանանց հագուստի մեծ մասը կարմիր էր: Ժողովրդական երգերի, խաղիկների մեջ կարմիրը աղերսվում է սիրո և ուրախության հետ՝

«Պսակն էր կարմիր, նարօտն էր կանաչ,

Զիւբէն էր կարմիր, արևն էր կանաչ,

Գոտիկն էր կարմիր, կաբէն էր կարմիր և այլն (Մխիթարյան 2018, 90-91):

Պատահական չէ, որ քրիստոնյաների համար կարմիրը խորհրդանշում է Հիսուսին, Հոգեգալուստը, մարդկության մեղքերը մաքրագործելու համար նրա թափած արյունը:

Կաթոլիկ եկեղեցու կարդինալների հանդերձի կարմիրը մեկնաբանվում է որպես Պապի զինվորների հանդերձ (Cooper 2013, 39-41): Հայոց կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերը նույնպես հիմնականում կարող են կարմիր լինել:

**Կապույտ.** Կապույտը ծովի, երկնքի և լուսնի գույնն է համարվում, իգական արժեքով, պասիվ գույն է, լույսը կլանող հատկություն ունի: Այն խորհրդանշում է իմաստնություն, ինտելեկտ, մաքրություն, անբիծ հեղինակություն, հավատարմություն, սառնություն, խաղաղություն, ներողամտություն...: Կապույտը կոկորդի չակրայի գույնն է, որպես վերին և ներքին չակրաներին միացնող օղակ: Այն մտքի և մտահղացումների հաղորդիչն է: Պատահական չէ, որ այն հնում եղել է գլխավոր «Մայր Աստծո» կամ «Երկնքի թագուհու» գույնը, որը անցել է Աստվածամորը: Կապույտը, որպես հեղինակություն, խաղաղություն ներշնչող գույն, հաճախակի է հանդիպում հայ եկեղեցու գլխավորների հանդերձների համալիրում: Արծաթագույնը կապույտի հետ համահունչ է և ունի

<sup>83</sup> Հին հայկական հարսանեկան ծեսում փեսան եկեղեցում հագուստի վրայից սպիտակ շապիկ էր կրում, որ, հավանաբար, նույն նշանակությունն ուներ (Մխիթարյան 2018, 89):

նույն հատկությունները<sup>84</sup>:

**Դեղին.** Մի շարք մշակույթներում դեղինը խորհրդանշում է աստվածայինը, նշանակում է ճշմարտություն, արևի լույս, հավատք, բարություն, ներքին զգացողություն, անմահություն...: Դեղին է նաև պորտի չակրան և կոչվում է Արևային հյուսակ՝ կրակ էլեմենտով: Այն մարդուն ապահովում է ջերմությամբ, ինքնահարգանքով և երջանկությամբ: Ոսկեգույնը և դեղինը, իմաստային առումով, ունեն շատ ընդհանրություններ: Ոսկեգույնը, որպես արական արժեք՝ հատկապես խորհրդանշում է աստվածային ուժ, բարձրագույն արժեք, փառք, հարատևություն: Կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերը, սկիհի ծածկոցները և այլ գործվածքներ զարդարվել են ոսկեգույն մետաղաթելերով արված զարդարանքներով:

**Կանաչ.** Այն գունային սանդղակի վրա գտնվում է սառը ու բարձր կապույտի (երկինք-դրախտ) և տաք ու ստորին կարմիրի (դժոխք) միջև, որի շնորհիվ էլ հանգստացնող, թարմացնող հատկություն ունի: Այն իր բնույթով, սերտորեն կապված է գարնան, հողի և ջրերի արթնացման, բնության և կյանքի զարթոնքի հետ<sup>85</sup>: Կանաչը իր խորհրդով կապված է ջրին, իսկ կարմիրը՝ կրակին, հետևաբար մարդկությունը, իր ինքնազգացողությամբ կապված է այս գույներին որպես կյանքի և լինելիության խորհրդանիշ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 451): Հայոց մեջ հարսանիքի արարողության բաղադրիչ մասերից մեկը, ինչպես նշվեց վերևում, փեսային կանաչ-կարմիրով զարդարելն է, որպես օրհնանք և բարի ցանկություն: Կաթողիկոսի հանդերձանքում կանաչը հատուկ տեղ չունի (հավանաբար, որովհետև այն Մուհամեդի գույնն է), սակայն, Հայոց եկեղեցու հոգևորականների հանդերձանքում կարելի է գտնել այդ գույնի ամբողջական համալիրներ կամ առանձին տարրեր:

Կանաչը առաջանում է կապույտ և դեղին գույների խառնուրդից: Աստվածայինը խորհրդանշող, ճշմարտություն, արևի լույս, հավատք, բարություն, ներքին զգացողություն, անմահություն իմաստները, որպես դեղին գույն խառնվում են իմաստնության, ինտելեկտ, մաքրություն, անբիծ հեղինակություն, հավատարմություն, սառնություն, խաղաղություն, ներողամտություն խորհրդանշող կապույտին: Արդյունքում ստացվում է հանգստացնող, թարմացնող, հավասարակշռող գույն, որի կրողը և տեսնողը լցվում են այդ զգացողություններով, զորանում է մարդու սրտի չակրան, որը նույնպես կանաչ գույն ունի:

**Մանուշակագույն.** Այն ստացվում է կարմիրի և կապույտի խառնուրդից, արտահայտելով դրանցից արձակվող զգացմունքները: Թագավորին կամ կայսերը խորհրդանշող կարմիր գույնն ունի ճշմարտության, արդարության, գիտության, կրոնական նվիրաբերման, սթափության, մարդկայնության իմաստ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 451): Կարմիրի և կապույտի խառնուրդը, մանուշակագույնը, հակադիր լինելով, հավասարակշռություն են ստեղծում, կարմիրը կիրքը հավասարակշռվում է կապույտի դատողությամբ, սերը՝ իմաստնությամբ, իսկ երկիրը՝ երկնքով: Մանուշակագույնը ծիածանի վերջին գույնն է, որ խորհրդանշում է հակադիրների վերջնական միացում գազաթնակետում՝ մեկ ամբողջության մեջ, խորհրդանշում է իմանալի վերջը և անիմա-նալի սկիզբը և ունի արքայական արժեք (Ronnberg, Martin 2010, 654): Մանուշակագույնը ապահովում է ներդաշնակությունը մարդու ներքին և արտաքին կառուցվածքների միջև, օգնում է

<sup>84</sup> Աստվածածնի հիմնական հատկանիշները՝ անկեղծությունն ու ճշմարտությունը, մեկնաբանվում են կապույտով: Թերևս այդ է պատճառը, որ Մարիամի «հեղինակության շորը» սովորաբար ջրի և երկնքի գույնն է, մուգ կապույտ է, որ սնուցում է կյանքը և վստահություն է ներշնչում (Cooper 2013, 188):

<sup>85</sup> Ըստ հայկական հավատալիքների՝ գարունը բնորոշվում է կանաչ-կարմիրով: Գարնան արևին անվանում են «կանաչ արև»: Զատիկին հաջորդում են «Կանաչ կիրակիներ» (Շահնագարյան 2011, 180):

նրան զարգացնել գիտելիքը և իմաստնությունը, ղեկավարում է հոգևոր և միստիկ մակարդակը: Այս չակրան հաճախ նկարիչները պատկերել են լուսապսակի ձևով: Էներգիայի այս աղբյուրը տիեզերքի հետ կապող ամենակարևոր կենտրոնն է, որ մարդուն օժտում է գիտելիքը ընկալելու, իմաստնությունը զարգացնելու կարողությամբ և օգնում է ձգտել դեպի աստվածային անըմբռնելի ճշմարտությունները: Հին աշխարհի քրմերը, որոնք տիրապետում էին խորը և քչերին հասանելի գիտելիքների, իրենց համարում էին աստծո որդիներ, ընտրյալներ ու փոխանորդներ երկրի վրա: Կարելի է ենթադրել, որ քրմերի հանդերձներում մանուշակագույնը կարևոր տեղ պիտի ունենար: Ըստ Վեբստերի՝ պատահական չէ, որ եպիսկոպոսի հանդերձը մանուշակագույն է<sup>86</sup>: Ըստ աստվածային թելադրանքի՝ մանուշակագույն (ծիրանի) էր նաև Աստծո ներկայության վրանի վարագույրների մի մասը: Այսինքն՝ մանուշակագույնը կրելու պատիվը մինչև այժմ վերապահվում է հոգևոր առաջնորդին, և ավանդույթը գալիս է հեթանոսական ժամանակներից:

Հին Հռոմի բարձրաստիճան քաղաքացիները տոգայի վրա կրում էին մանուշակագույն գծազարդ, որը և նրանց տարբերում էր մյուս քաղաքացիներից և ցուցադրում նրանց դիրքը, չնայած այդ գույնը հռոմեական մշակույթում նույնացվել է նաև արյան հետ (Bonfante 2003, 47): Կեսարը, որ կրում էր մանուշակագույն լայն գծազարդ, իրեն համարում էր աստծո հետնորդը կամ աստված երկրի վրա: Հին Հռոմում դեռահասների հագուստների այդ գույնը համարվում էր նաև չարխափան, պաշտպանող գույն: Հռոմեացիները հագուստը կամ մանուշակագույն գծազարդը պատրաստում էին բրդից, որը ևս, նրանց հավատալիքներում չարխափան նշանակություն ուներ: Այդ էր պատճառը, որ բարձրաստիճան հոգևորականները, կարևոր ծիսակարգ կատարելիս, հագնում էին բրդե, մանիշակագույն գծազարդով շապիկ և տոգա: Ըստ Պրոկոպիոս Կեսարացու՝ Հուստինիանոս կայսրի օրոք, հայ սատրապներին շնորհվում էր մանուշակագույն թիկնոց ոսկեգույն թաբլիոնով (քառակուսի ձև ունեցող ներդիրով կամ զարդով), որի աջ ուսին ամրացվում էր թանկարժեք քարերով զարդասեղ: Թիկնոցի տակից նրանք կրում էին մետաքսե պճղնավոր, իսկ ոտքերին՝ ճուղավոր կարմիր կոշիկներ (Stout 2001, 96):

Հայոց կաթողիկոսի և բարձրաստիճան հոգևորականների սքեմների աստառը մանուշակագույն է: Կաթողիկոսի գլխանոցներից մեկը, որը նա կրում է եկեղեցուց դուրս և պաշտոնական հանդիպումների ժամանակ, նույնպես մանուշակագույն է, պատրաստված թավշից, ճակատային մասում կա ադամանդե զարդարուն խաչ:

**Նարնջագույն.** Կարմիրի և դեղինի խառնուրդից ստացված այս գույնը իր մեջ է ամբողջացնում կարմիր գույնի արևի, կրակի, կրքի, սիրո, արյան, ուժի հատկանիշները և դեղին գույնի՝ աստվածայինի, ճշմարտության, արևի լույսի, հավատքի, բարության, անմահության խորհուրդն ու իմաստները: Արդյունքում ստացվում է հավասարակշռություն հոգու և կրքոտ ցանկասիրության միջև: Դեղին երանգով նարնջագույնը, ինչպես բուդդայական հոգևորականի արտահագուստը, խորհրդանշում է աստվածային սիրո հայտնություն և Սուրբ հոգու ասպետների թավշյա խաչ: Դրան հակառակ՝ կարմրավուն նարնջագույնը ունի ցանկասիրության և անհավատարմության խորհուրդ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 723): Կարծիք կա, որ գինու աստված Դիոնիսոս-

<sup>86</sup> Մանուշակագույնը վերապահված է նաև բողոքական եկեղեցու եպիսկոպոսին, այն օրենքի ուժ չունի և գործածվում է միայն որպես հարգանքի նշան (Thomas 2016, 109), իսկ հռոմեական մշակույթում պահպանակի արժեք ուներ: Ներկը ստանում էին ինչ-որ ծաղկի առէջներից: Ասվում է, որ մանուշակագույնը խթանում է կանացի ցիկլերը և նրա բեղմնավորումը (Hersch 2010, 97):

սը նարնջագույն հագուստ է կրել: Հավանաբար վերոհիշյալ պատճառներով է, որ հայ հոգևորականները այդ գույնի հանդերձանք գրեթե չեն կրել:

**Սպիտակ.** Այն ենթադրում է գույնի բացակայություն և միաժամանակ իր մեջ է կրում ծիսականի բոլոր գույները: Սպիտակը տեղավորված է գունային սանդղակի երկու ծայրերում և սահմանափակում է այն, միաժամանակ խորհրդանշելով և՛ սկիզբ, և՛ ավարտ: Մի շարք մշակույթներում սպիտակը խորհրդանշում է արևելքը և արևմուտքը՝ օրվա երկու խորհրդավոր պահերը, երբ արևը ծնվում է և մեռնում: Սպիտակի այս հատկանիշը համանուն է մարդկային կյանքի փոխակերպումների հետ, երբ մարդու իրական կյանքի ավարտը անմիջապես դառնում է նրա անտեսանելի կյանքի սկիզբը: Այս առումով սպիտակը մի կարևոր կետից մյուսին անցումը կամ դրանց սահմանն է խորհրդանշում: Սպիտակ է և՛ նորածնի շապիկը, և՛ հանգուցյալի պատանքը:

Հնդկաստանում, որպես սգի նշան, հագնում են սպիտակ գույնի հագուստներ: Այն ցույց է տալիս կորուստ, որը կարող է լրացվել կամ վերադառնալ ու, այդ պատճառով էլ, տվյալ անձի մահը նշանակում է ժամանակավոր դատարկություն: Նման ձևով սգում էին աստվածների և թագավորների համար, հավատալով, որ նրանց վերածնունդն անխուսափելի է: Արևելյան մշակույթների երբեմնի սգո գույնը այժմ աշխարհի շատ մշակույթներում հակառակ իմաստն ունի, ինչպես օրինակ՝ հարսի սպիտակ հագուստը: Սպիտակը մի շարք մշակույթներում ստացել է օժման, մեկ աստիճանից մյուսին անցման խորհուրդ: Այդ գույնը խորհրդանշում է անձի վերածնունդն ու նոր նվիրաբերումը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1105-1109):

Հայոց հին մշակույթում, ըստ պատմիչների տեղեկության՝ հատուկ հանդիսությունների ժամանակ, կառքերի ծիերն ու զոհաբերվող կենդանիները սպիտակ պետք է լինեին: Հուղակավորության արարողության հետ առնչվող բոլոր առարկաները պետք է ճերմակ լինեին, հուղարկության սպասավորները ևս պետք է սպիտակ հագուստներով լինեին, քանի որ սևը ենթադրում էր «արքունական և սրբազան աստիճանից զրկել» (Ալիշան 2002, 207): Հետաքրքիր կապ կա այս ավանդույթների և կաթողիկոսի թաղման միջև՝ նրա հուղակավորության հագուստը սպիտակ շապիկն է:

Ծիսական պարի ժամանակ, պատվող դերվիշները մնում են միայն սպիտակ և լայն շապիկներով: Այն խորհրդանշում է նրանց վերածնունդը գերեզմանից և ընթացքը դեպի իր աստվածությունը և նրա հետ միավորումը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 92): Հայոց եկեղեցում էլ վեղարակիր հոգևորականը, ըստ ավանդույթի՝ սև վերարկուի տակից կրում է ճերմակ կամ գունավոր շապիկ:

**Սև.** Եթե սպիտակը լույսի խորհրդանիշն է, որովհետև իր մեջ պարունակում է ծիսականի բոլոր գույները, ապա սևը, գտնվելով սանդղակի հակառակ բևեռում, սահմանափակում է բոլոր տաք և պաղ գույները և նշանակում է բոլոր գույների բացակայություն, դրա համար էլ ունի պաղ և բացասական երևույթ, բացարձակ պասսիվ վիճակ, մահ: Սևը նաև խորհրդանշում է աշխարհիկ կյանքի մերժում (Chevalier and Gheerbrant 1996, 92): Սևի այս խորհրդանիշը ընդունվել է հոգևորականների, որոնց թվում նաև կաթողիկոսի, ամենօրյա և ոչ տոնական հանդերձանքի համալիրում:

Սև հագնելը, ի տարբերություն սպիտակի, նշանակում է անհույս սգալ ի նշան անդառնալի կորստի, որը բերում է դատարկության և որից վերադարձ չկա: Այն նաև աղերսվում է հանցանքի զգացման հետ, կլանում է լույսը և էներգիան: Հետևաբար, երբ մարդը միտում ունի կլանելու լույսը և շրջապատի էներգիան, կրում է սև հանդերձանք, ինչպիսին է սև սքեմը:

Ադամի և Եվայի գայթակղված կրկնակներին զրադաշտական Ահրիմանը դրախտից վտարել է սև հագուստներով: Սևը մեղքի, ինչպես նաև այս աշխարհի ունայնություններից հրաժարվելու գույնն է, և այն կրելը և՛ քրիստոնյաների, և՛ մահմադականների համար նույն խորհուրդն ունի:

### **Թվային համակարգը և նրա խորհրդաբանությունը**

Բացի հաշվելու միջոց լինելուց թվերը, դեռևս հնագույն ժամանակներից, դարձել են մտքեր և որոշակի հայեցակարգեր արտահայտելու և բացատրելու հզոր միջոցներ: Ժամանակի ընթացքում դրանք դարձել են առարկաների կամ կարևոր երևույթների ընկալմանը հասնելու խորհրդաբանական միջոցներ և պատկերներ, որոնք հնարավորություն են տալիս հասու լինելու պատճառների և հետևանքների կապի ճշմարիտ ըմբռնմանը: Այս համատեքստում, բոլոր թվերը օժտված լինելով իրենց ուրույն անհատական արժեքներով, որոշակի հատկություններով և մյուս թվերի հետ ունեցած փոխհարաբերություններով, հանդես են գալիս որպես տիեզերական գաղտնիքների բացահայտման բանալի (Chevalier and Gheerbrant 1996, 706-707): Ըստ անտիկ աշխարհի մի շարք փիլիսոփաների՝ մաթեմատիկական «երկրային կեցությունից դեպի երկնայինը տանող» մարդկային իմացության աստիճան է, լինելով նյութական իրերի վերացարկված ձև, որի օգնությամբ կարելի է նաև թափանցել աստվածայինի տիրույթը (Չալոյան 1975, 127):

Դասական փիլիսոփաներից ոմանք «իրերի և ձևերի ուսումնասիրության բնագավառը» համարում են «աստծու իմացության նախապատրաստման բնագավառ» և ապացուցում, որ «երկրային կեցությունից դեպի երկնայինը տանող» աստիճանը կամ միջոցը մաթեմատիկական է: Ըստ նրանց՝ նյութական աշխարհում և բնության մեջ գոյություն ունեցող ձևերի ուսումնասիրությունը և «վերացարկումը» դեպի մաթեմատիկայի ոլորտ, օգնում է առնչվելու աստվածայինի հետ: Այսինքն՝ նյութական իրերը վերացական մտքի վերածող միջոցը մաթեմատիկական է, որը մտածող մարդուն հնարավորություն է տալիս հասկանալու և ըմբռնելու վերացական և մարդու զգայարանների համար անտեսանելի աստվածայինը<sup>87</sup>:

Թվերի խորհրդաբանությունը առկա է նաև միջնադարյան մանրանկարների խորանների կառուցվածքներում և ձևավորումներում: Դրանց շքեղ դարպասանման զարդերը կոչվում են «խորան», քանի որ լեցուն են քչերին հասանելի խորհուրդներով: Հայ միջնադարյան մեկնիչներ Ստեփանոս Սյունեցին, Ներսես Շնորհալին, Գրիգոր Տաթևացին և այլոք էական նշանակություն են հատկացրել թվերին, դրանց վերագրելով նաև այլաբանական իմաստներ: Օրինակ՝ խորանների թիվը տասն է, որ համարվում է «սրբագույն թիվ» և «նվեր Աստծո»: Այդ սրբազան թիվը առաջին չորս թվերի գումարն է, հիմնական գործածվող գույները, սրբազան ծառերը, աստվածաշնչյան կենդանիները չորսն են և այլն: Իններորդ խորանը կառուցված է երեք անգամ երեք համակարգով՝ խորհրդանշելով համաբարբառ ավետարանիչներ Մատթեոսին, Մարկոսին և Ղուկասին: Այսինքն՝ բոլոր տասը խորանները կառուցված են իրենց համապատասխան թվային խորհրդաբանությամբ (Ղազարյան 1995, 17-19, 71):

<sup>87</sup> Դավիթ Անհաղթը և Գրիգոր Մագիստրոսը համամիտ էին Պլատոնին և Արիստոտելին, որոնք թվերի միտիկայի օգնությամբ հիմնավորում էին աստվածաբանական և փիլիսոփայական վերացական մտքեր և հիմնադրույթներ (Չալոյան, 1975, 127, 167, 170):



**Նկ. 15. Մեղալիոնով օձիքի զարդ սարկավազի պարեգոտի վրա, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

Միջագետքյան, հնդկական և այլ ավանդույթներում թիվը համարվել է այն հիմնարար սկզբունքը և սկիզբը, որից բխում է ողջ օբյեկտիվ աշխարհը և արտահայտում տիեզերքի հիմքում ընկած ներդաշնակությունը (Cooper 2013, 113), որտեղ կենտ թվերը ունեցել են արական, իսկ զույգերը՝ իգական նշանակություն: Հետևաբար, թվերը ոչ միայն պարզապես հաշվելու, այլև իրենց համարժեք երկրաչափական ձևերով, երկրային և տիեզերական բարդ երևույթները հակիրճ և ճանաչելի կերպով բացատրելու և արտահայտելու խորհրդաբանական միջոցներ են: Հայկական միջնադարյան ճարտարապետական հուշարձանները և զանազան դպրոցների մանրանկարները ունեն թվային և երկրաչափական հարուստ խորհուրդ: Մանրանկարչությանը և նույն ծիսական միջավայրին բնորոշ եկեղեցական հագուստը, հանձինս կաթողիկոսական շքեղ հանդերձանքի, խտացրել և մեր ժամանակներ են հասցրել, մաթեմատիկայի լեզվով արտահայտված՝ խորհրդաբանության յուրօրինակ համակարգ:

Անշուշտ, եկեղեցական հանդերձանքի խորհրդաբանության բացահայտումը անհնարին կլինեի առանց թվային համակարգերի ուսումնասիրության, քանի որ թվերը սերտորեն առնչվում են երկրաչափական ձևերի հետ, որոնք էլ իրենց հերթին, գործածվում են եկեղեցական հանդերձանքի, գործվածքների, սպասքի ձևավորման և առանձին տարրերի զարդանախշման համար:

Նշված մանրամասները օգնում են վեր հանել քննարկվող տարրերի գործածման պատճառներն ու իմաստը, նպաստում դրանց պարզաբանմանը: Օրինակ, ըստ հին հնդեվրոպական էպոս-պատումների՝ նախապատմական Մեծ ոչինչը՝ քառասյին խավարը, ներկայացվել է զրո թվանշանով: Այն տիեզերական Վիշապի սիմվոլն է, որի երկրաչափական խորհրդապատկերը շրջանագիծն է կամ, որպես ծավալ՝ գունդն է, սֆերան և էլիպսը: Եկեղեցական հանդերձանքի



**Նկ. 16. Եպիսկոպոսական կլորագլուխ գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

նախշերում առկա են մեդալիոնների մեջ պարփակված զարդանախշ պատկերներ, որոնց խորհուրդը զուգորդվում է շրջանագիծ՝ գրոյին, մի նոր, ավելի խոր իմաստ հաղորդելով ընդհանուր պատկերին (նկ. 15): Նման օրինակներ են Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի և այլ հավաքածուներում պահվող, վիշապներով զարդարված, կաթողիկոսական գավազանի կլոր գլուխը (նկ. 16), որոշ կոնքեռների, պանակների, խոյրերի, եմփոորոնների զարդամոտիվները (Հայ եկեղեցու գանձերը, 1997 թ., նկ. 40, էջ 74, նկ. 61, նկ. 43), (Marchese and Breu, 2010, fig. 71, p 120, fig. 96, pg. 148):

**Ջրո.** Մեկ թվից առաջ գրոյի հիմնական խորհուրդն է. տիեզերական ծու, ընկալունակ արգանդ, հնարավորություններով հղի դատարկություն, որը ծնունդ է տալու ամեն ինչին: Ջրոն, տիեզերական ձվի իմաստով, նախնադարյան անսեռ վիճակն է՝ լի հնարավորություններով: Այն դրականի և բացասականի միջև հավասարակշռության կենտրոնն է (Ronnenberg, Martin 2010, 708): Այն ոչինչ է, չգոյություն, այնտեղ որակ, քանակ և միտք չկա, անիմանալի բացարձակություն է: Ջրոն մայաների մշակույթում, որպես հայեցակարգ, առաջին անգամ գործածվել է շատ դարեր առաջ, ներկայացնելով վերածնման գաղափարը: Այն պատկերվել է խխունջի տեսքով, հանդիսանալով ցիկլային վերականգնման և նորոգման սիմվոլ: Ջրոն ինքնին ոչ մի արժեք չունի, սակայն ավելացվելով որևէ թվի, մեծացնում է նրա արժեքը տասն անգամ: Մայաների դիցաբանության մեջ այն խորհրդանշում է մեռնող և հառնող դիցերին, որոնք վերադառնալով կյանք նորոգում են այն ավելի մեծ ուժով: Օրինակ՝ ջրում խեղդված եգիպտացորենի աստվածը հառնելով, բարձրանում է երկինք և դառնում արև (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1144): Ըստ կաբալիզմի փիլիսոփայության՝ այն նշանակում է անսահմանություն և անսահման լույս, այլութագրականները գրոն համարում էին կատարյալ վիճակ, սկզբնաղբյուր և ամենայնի կրող: Մահմեդական փիլիսոփայությամբ այն աստվածային էության խորհրդանիշն է: Ջրոյի երկրաչափական պատկերը դատարկ շրջանագիծն է, որը լի է հնարավորություններով: Ջրոն կարող է հանդես գալ նաև էլիպսի ձևով, որի երկու կորերը հակադիր արժեքներ են՝ էվոյուցիա և ոչ էվոյուցիա, բարձրացում և իջեցում:

Կլոր ձևերը, որպես լայնորեն տարածված սիմվոլ, առկա են աշխարհի շատ մշակույթներում: Կլոր ձևի բազմաթիվ զարդապատկերներ կան մանրանկարչության, ճարտարապետության, քարի և փայտի գեղարվեստական մշակման օրինակներում, որպես կանոնիկ խորհրդաբանական միավոր: Նշենք, որ Քրիստոսի, հրեշտակների, առաքյալների, բոլոր սրբերի և սրբացված անձանց գլուխները, արվեստի բոլոր օրինակներում, պատկերված են շրջափակված կլոր լուսապսակներով, որ արեգակնային լույսի խորհրդանիշն է<sup>88</sup>: Շրջանագիծը հանդես է գալիս որպես ամբողջականի և արևի, հավերժականի, ինչպես նաև լույսի և Աստծո խորհրդանիշ (Fontana 1994, 54)<sup>89</sup>:

Իսաչազարդը, որպես Քրիստոսի ներկայության խորհրդանիշ, նույնպես երբեմն շրջափակված է շրջանագծով: Մանրանկարներում, որպես կանոնիկ պատկերագրական ոճ, Փոխակերպման կամ Համբարձման տեսարաններում, Քրիստոսի ողջ մարմինը պարփակված է մի քանի շերտ ունեցող շրջանագծերով (Armenian Miniatures 2009, pic. 44, 46) մանդորլայով, որ խորհրդանշել է լույսը: Հայր Աստծո և Սբ. հոգու ներկայությունը Ավետման, Մկրտության, Ծննդյան, Հոգեգալստյան և Տերունական այլ տեսարաններում պատկերվում է էջերի վերին մասերում՝ կիսակլորների մեջ, որ ենթադրում են շրջանագծեր: Դրանք առկա են նաև խորանագարդերում,

<sup>88</sup> Մկրտության «Հոգեգալստեան շարականում» Հիսուսը կոչվում է «Արդարության Արեգակ» (2004, 41):

<sup>89</sup> Մեծ կենտրոնական շրջանագծով, Մարաշի կամ Մալաթիայի ասեղնագործությամբ ձևավորված մեծ վարագույրները այս խորհուրդը կրող հրաշալի օրինակներ են (Khachmanyanyan 2022, 189-214):



իսկ զարդապատկերներում անընդհատ կրկնվում են (նկ. 47, 48, 49, 63, 76, 106, 107): Ճարտարապետության մեջ նույնպես կլոր զարդանախշը հաճախ է հանդիպում: Ներկայացնենք այն միայն մեկ պատկերավոր օրինակով: Գանձասարի Սբ. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու գմբեթի թմբուկի վրայի վահանաձև գեղազարդ շրջանագիծը վերևում հավում է նմանատիպ զարդերով եռանկյունուն, իսկ ներքևում՝ քառակուսուն: Այս զարդախումբը թվային խորհրդաբանության մի յուրօրինակ համադրություն է. երեք, եռանկյունի՝ Հիսուսն իր աստվածային էությանը, զոր՝ շրջանագիծ՝ արեգակ և չորս՝ քառակուսի՝ երկիր, ամբողջապես մի յուրօրինակ կենաց ծառ խորհրդանշելով: Նույն եկեղեցու արևմտյան պատին, Խաչելության ներքևում, մի չքնաղ շրջանազարդ կա, որը Հիսուսի՝ արևի խորհրդանիշն է:



Նկ. 17. Սկիհի ծածկոց, Անթիլիաս, 1817 թ.





Նկ. 18. Խորանի ձեռագործ գոգնոց, Կիարոս, Անթիլիաս, XIX դ.

Կլոր զարդաձևերը կամ մեդալիոնները, առկա են նաև եկեղեցական սկիհների ծածկոցների (նկ. 17), շուրջառների, վարագույրների (նկ. 18), խույրերի վրա, որոնք արված են Այնթափի, Սվազի, Մարաշի, Ուրֆայի և այլ կարատեսակներով: Օվալաձև զարդեր կան սկիհների, պանակների, մատանիների, խաչերի (նկ. 19), գավազանների, գոտու ճարմանդների և այլ առարկաների վրա: Կլոր զարդաձևի դասական օրինակ են հայկական ժանյակով արված փոքրիկ ծածկոցները (նկ. 20), բնության, բեղմնավորման, տիեզերքի և արարչագործության իմաստները խորհրդանշող բուսական և երկրաչափական սիմվոլիկ զարդանախշերով (Armenian Embroidery 1999, 33-51), (Դավթյան 1966, 5-13):





Նկ. 19. Խաչ-մասնատուփ, Անթիլիաս



Նկ. 20. Հայկական կլոր ժանյակ «Վիշապ», Սոֆի Խաչմանյան, 2020 թ.

**Մեկ.** Այն որպես խորհրդանշան՝ աստվածային առաջին ինքնարտահայտումն է, նախնական միությունը՝ էությունը: Մեկ թիվը սկզբնականն է, որից առաջանում են երկակիությունը և բազմապատկելիությունը: Չինաստանում մեկ թիվը արական է, երկնային և հաջողակ՝ Միակը: Քրիստոնեական մշակույթում այն խորհրդանշում է Միակ Աստծուն: Հրեաները նույնպես մեկ թիվը ընդունում են որպես միակ Աստծո խորհրդանիշ՝ Ադոնա՝ ամենաբարձր, Տեր՝ թաքնված բանականություն: Հունական, մահմեդական և այլ մշակույթներում և փիլիսոփայական խորհրդաբանության մեջ, մեկ թիվը բաժարձակ էություն է և ինքնաբավ (Cooper 2013, 115): Մեկ թիվը խորհրդանշում է Առաջին պատճառը, որից սկիզբ են առնում արարչության բոլոր դրսևորումները, այնպես էլ ամեն ինչի վերադարձը մեկին: Այն գոյաբանական կենտրոնն է, որտեղ ամեն ինչ սկսվում և ավարտվում է և այն Միակ Աստված է: Որոշ ուսումնասիրողներ, մեկ թվի ձև ունեցող ուղղաձիգ կոթողները, ֆալոսները և անգամ գավազանները, համարում են մարդկային գործունեությունը խորհրդանշող կարևոր առարկաներ, կապված արարչագործության հետ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 719-720): Մեկ թվի երկրաչափական համազորը կետն է որը, որպես խորհրդաբանական միավոր՝ Աստծո ներկայության արտահայտություն, առկա է Վանի թագավորության ժամանակաշրջանի անձնական օգտագործման առարկաների զարդերում (Плютовский 1970, նկ. 82-83, 94-95), ինչպես նաև հայկական մանրանկարների բազմաթիվ օրինակներում<sup>90</sup>:



**Նկ. 21. Ժամանակակից եպիսկոպոսական կետազարդ խոյր, Անթիլիաս**

Աստվածամոր և սրբերի դեմքերը, լուսապսակները և հանդերձանքը Տերունական պատկերներում կետազարդ են (Armenian Miniatures 2009, pic. 128, 146, 147, 151, 152, 154, 155): Կետերով են զարդարված նաև որոշ եմփոռոններ, խոյրեր, ինչպես օրինակ Անթիլիասի արքեպիսկոպոս Նարեկ սրբազանինը (նկ. 21), սկիհի ծածկոցներ, խաչվառներ (2494), սրբիչներ (Գան-

<sup>90</sup> XI դ. մի ավետարանի Մկրտության տեսարանում կետիկներով է զարդարված միայն էջի վերևի կիսակլոր զարդանախշը, որտեղից դուրս է գալիս Հայր Աստծո աջը և Սբ. հոգի աղավնին, որ իջնում է Հիսուսի գլխին, (Armenian Miniatures 2009, pic. 17, Gospel. Ms. 283, f, 3 r):

ձատուն, «Կիլիկիա» թանգարան): Որոշ դեպքերում, խոյրերի, սեղանի և ձեռաց խաչերի, լանջախաչերի, հաղորդության մասնատուփերի, սկիհների (188), պանակենների վրա (835, 832) կետիկները արտահայտվում են թանկարժեք կամ կիսաթանկարժեք քարերի, փայլունների, մարգարիտների միջոցով, որպես Աստծո ներկայության արտահայտություն (նկ. 22):



Նկ. 22. Կեսազարդ քարերով զուտու ճարմանդ, Մխիթարյան թանգարան

**Երկու.** Այս թիվը, հաջորդելով մեկին, խորհրդանշում է երկվություն, բազմազանություն և հակամարտություն՝ հակառակ բևեռ, նաև հավասարակշռություն և կայունություն, գիծ կամ երկու կետերի միացում: Այն առաջանում է մեկից՝ միությունից (բարուց) և իր երկվությամբ կարող է նշանակել մեղք: Քրիստոնեական մշակույթում այն խորհրդանշում է Հիսուսի երկու բնույթները: Տարբեր մշակույթներում և փիլիսոփայական կառույցներում, երկու թիվը, որպես հակադիրների խորհրդաբանական ցուցիչ, կարող է նշանակել տղամարդ և կին, իմաստնություն և մեթոդ, ինքնագիտակցություն, տեսություն և գործնականություն, կիսված երկրային էակ և այլն: Մահմեդական մշակույթում երկուսը հոգու խորհրդանիշն է (Cooper 2013, 114):

Աֆրիկյան խորհրդաբանական համակարգում, երկվությունն ընկած է տիեզերական օրենքի հիմքում, որտեղ բարին և չարը, կյանքը և մահը, աջը և ձախը, դրականը և բացասականը մարդու գոյության և գործունեության մշտական և անքակտելի մասն են կազմում: Մալիում, որպես նախնական երկակիության և զույգի միավորման դրսևորում, երկու թիվը խորհրդանշում է ընկերությունը, սերը և ամուսնությունը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1050-1051): Դա առկա է նաև պարսկական մշակույթում, որտեղ արտահայտվում է հետևյալ կերպ՝ ցերեկը և գիշերը մեկ ամբողջության երկու հակադիր մասերն են, լինելով միևնույն երևույթի՝ երկնային մարմինների, անդադար շարժման արդյունք:

Երկուսը, որպես զույգ թիվ, բաժանվում է առանց մնացորդի, այն իզական է, չունի կենտրոն, ուստի գրեթե բոլոր մշակույթներում նույն խորհուրդն ունի: Միջնադարյան մանրանկարների խորանազարդերի գլխամասերում և լուսանցքներում, բազմիցս հանդիպում են զույգ կենդանիներ, թռչուններ և բուսանախշեր (Armenian Miniatures 2009, pic. 85, 87, 91, 95): XIV դ. Վասպուրականի դպրոցի նկարիչ Վարդանի մանրանկարում երկու խորան կա, որոնց վերևում և լու-



սանցքներում երկու կենաց ծառ է պատկերված, իսկ խորանագարդի շրջանակից վերև՝ երկու կովող աքաղաղ<sup>91</sup>:



23



24

**Նկ. 23.** Ուրարտական աստված Խաղդի, Քեֆ Կալեսի, պիլոնի խարիսխ մ.թ.ա. 685–645 թթ.

**Նկ. 24.** Սարգուրի II արքայի սաղավարտը, Կարմիր Բլուր, Էրեբունի թանգարան, մ.թ.ա VIII

Նման զարդամոտիվներով խորհրդաբանական պատկերներ հայկական մշակույթում հայտնի են դեռևս Վանի թագավորության շրջանից, որտեղ զույգ քուրմ-աստվածները, առյուծներն ու ցուլերը գտնվում են քառակուսի զարդերի կամ ծիսական ծառերի երկու կողմերում, ինչպես պատկերված է նկար 23-ում: Հակադիր դիրքերում գտնվող, դիցաբանական կարևոր արժեքներով օժտված այդ զույգերը, լինելով իրար հակադիր, միևնույն ժամանակ կենտրոնում գտնվող ծառի անբաժանելի մասն են կազմում, ամբողջացնելով և կրկնապատկելով ծառի խորհուրդն ու իմաստը (նկ. 24):

Անթիլիասի հավաքածուի մեջ կան արտախուրակներ, որոնց վրա պատկերված է կենաց ծառերով զարդարված երկու խաչ, մյուսների վրա՝ երկու կաթողիկոս, առաքյալներ Պետրոսը՝ երկնային արքայության բանալիներով և Պողոսը՝ սրով (նկ. 25, 27): Էջմիածնի հավաքածուի արտախուրակների՝ Ավետման տեսարանում, Մարիամը և հրեշտակապետը պատկերված են ութանկյուն զարդանախշերի մեջ՝ կենաց ծառերով:

Նման պատկերագրությամբ, Ավետման տեսարանով արտախուրակներ կան նաև Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում: Էջմիածնում Ավետման տեսարանով ևս մեկ զույգ արտախուրակներ կան, սակայն այլ պատկերագրությամբ: Այդ արտախուրակների վրայի զույգ պատկերներն ունեն հավասարակշռության և կայունության խորհուրդ (նկ. 27): Կաթողիկոսի խույրի երկու գագաթները, դրանց վրայի երկու խաչերով, ևս հավասարակշռության իմաստ ունեն և խորհրդանշում են Հիսուսի երկու՝ մարդկային և աստվածային էությունները, որոնք միավորվում են կաթողիկոսի թագում (նկ. 28): Երկուսի հրաշալի սիմվոլիկ օրինակ է նաև վարադապետական գավազանը (նկ. 29):

<sup>91</sup> (Armenian Miniatures 2009, pic. 168). Դժվար է պատկերացնել, որ կանոնիկ պատկերում այսքան պատահականություններ, կամ նկարչի նախասիրության արդյունք լինեին: Նույն դարրոցի XIII դ. մեկ այլ նկարչի՝ Խաչերի, վրձնին պատկանող Հովհաննես Ավետարանչի և Պրոխորի խորհրդաբանական արժեք ունեցող պատկերում այս երկու անձինք գտնվում են երկու խորանների ներքո՝ կենաց ծառի երկու կողմերում, իսկ խորանների վերևում, շրջանակից դուրս, երկու թռչունների կոիվն է պատկերված (pic. 160):



25



26

Նկ. 25. Ժամանակակից կաթողիկոսական արտախուրակներ, Անթիլիաս  
Նկ. 26. Ժամանակակից կաթողիկե եկեղեցու եպիսկոպոսական խոյր արտախուրակներով,  
Մխիթարյան թանգարան



27



28

Նկ. 27. Կաթողիկոսական պատկերներով արտախուրակներ, Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս  
Նկ. 28. Եպիսկոպոսական խոյրի կողմնապատկեր, Անթիլիաս





Նկ. 29. Վարդապետական գավազան երկու հանդիպակաց օձերով, Էջմիածին

**Երեք.** Այն ընդունված է որպես Աստծո, տիեզերքի, մարդկության մտավոր և հոգևոր կարգը և օրենքը արտահայտող հիմնարար թիվ: Երեքը, իր խորհրդաբանական մեկնաբանությամբ սինթետիկ է նշված երեք արժեքները, դարձնելով մեկ ամբողջություն կամ առաջանում է մեկ թվի՝ երկրի, և երկու թվի՝ երկնքի ամուսնությունից և դառնում երեք (Chevalier and Gheerbrant 1996, 993):

Գրիգոր Տաթևացին նույնպես նման ձևով է մեկնաբանում՝ Աստվածությունը մեկն է, որում երեք էությամբ հավասար անձեր կան, որոնք «հանգրվանում են կատարյալ թվի, այսինքն Երրորդության մեջ»: Այն ունի սկիզբ, միջնամաս և ավարտ, սակայն ոչ այլ թվերի նման, որովհետև երեքի սկիզբը, միջնամասը և ավարտը միակություններ են, որոնք միասնական են երեքի մեջ (Տաթևացի 1995, 226-227):

Այս թվի երկրաչափական համարժեքը կամ պատկերը եռանկյունին է: Ըստ քրիստոնեական խորհրդաբանության՝ երեք թիվը Սուրբ Երրորդության խորհուրդն ունի, որտեղ Մեկ Աստված արտահայտվում է երեք էությունների մեջ: Հինդուիզմում ևս Աստված արտահայտվում է երեք անձերի միությամբ՝ Բրահմա, Վիշնու և Շիվա: Բուդդայական, թաոիստական, կաբալիստական և մի շարք այլ մշակույթների աստվածների պանթեոնները հանդես են գալիս եռյակներով: Երեքը ժամանակի խորհրդանիշն է (անցյալ, ներկա, ապագա), նաև՝ Երկիր, մթնոլորտ և երկինք, երեք թիվը իր մեջ ներառում է իրենից առաջ գտնվող երկու թվերն այնպես, ինչպես երեխան արտահայտում է երկու ծնողների բնույթը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 993-995):

Մեկ թիվը ստեղծում է երկուսը, իսկ երկուսը ստեղծում է երեքը: Ըստ թաոիստների՝ երեքը առաջին կենտ թիվն է, ունի արական իմաստ և խորհրդանշում է երկինքը, իսկ երկուսը, որպես իգական՝ երկիրը: Մեկ թիվը, նրանց կողմից, որպես առաջին կենտ թիվը չէր նկատվում, որովհետև այն դրված է այս երկու թվերի բևեռացումից առաջ: Ըստ նրանց՝ շատ այլ եռակարգ խորհրդաբանական համակարգերի հետ, ժամանակը (անցյալ, ներկա և ապագա) և տիեզերքը (Երկիր, մթնոլորտ, երկինք) ևս եռակարգ էին:

Չինացիները երեք թիվը համարում էին անթերի և գտնում, որ նրան ոչինչ հարկավոր չէր ավելացնել, քանի որ այն արտահայտում էր ամբողջականը և իրագործվածը: Երեքը համարվում էր դրսևորման գագաթնակետ, քանի որ Մարդը՝ Երկնքի և Երկրի որդին, ավարտում է Մեծ Եռյակը: Հավանաբար երեքը նույն իմաստն է ունեցել եբրայական խորհրդաբանական համակարգում, որտեղ, եռանկյունու մեջ տեղադրված աչքը, կոչվել է Աստծո Աչք: Սուրբ Երրորդությունը խորհրդանշող երեք թիվը կամ եռանկյունին նույնպես ունի աստվածային միության կատարելության իմաստը, որտեղ Հայր Աստվածը երեք անձերից մեկն է (Chevalier and Gheerbrant 1996, 993):

Հայկական մանրանկարների վաղ օրինակներում կան բազմաթիվ եռանկյունիներ, որոնք անպայմանորեն նույն խորհուրդն ունեն: VI-VII դդ. Էջմիածնի ավետարանում, Տերունական պատկերների Ավետման և Ծննդյան տեսարաններում, Աստվածամոր թիկունքում երևացող շինություններն ունեն սյուների վրա հենված եռանկյունի տանիքաձև կառույցներ, որոնց մեջ զետեղված են խաչամեջ պատուհանաձև քառակուսիներ: (Armenian Miniatures, 2009, նկ. 2, 3, 38): Դրանց շուրջը պատկերված խորհրդաբանական մյուս տարրերը, իրենց իմաստներով, սերտորեն աղերսվում են երկնքի, արևի, խորանների և Հիսուսին խորհրդանշող այլ մանրամասների հետ: Եռանկյունաձև այդ կարևոր տարրերը Սբ. Երրորդությունը խորհրդանշող սիմվոլներ են: Այս կարծիքը հաստատող ևս մեկ օրինակ է X-XI դդ. Բեգունցի ավետարանը, որտեղ՝ Մատթեոս ավետարանչի պատկերի ետնախորքում, ըստ կանոնիկ ավանդույթի՝ ճարտարապետական կառույցներ կան: Սյունազարդերից մեկը զարդարված է պատկերի ընդհանուր գունազարդմանը անհամապա-

տասխան, ճերմակ գծերով արված ցայտուն եռանկյունով: Գրեթե նույն ձևով ու գույնով է շրջագծված դրանից ներքև պատկերված սյունազարդը և ավետարանչի լուսապսակի մի մասը: Եռանկյունին ամենաընդգծուն և, հավանաբար, ամենակարևոր խորհրդաբանական տարրն է այս պատկերում, քանի որ նրա մեջ կա ևս մեկ, ոսկեգույն եռանկյունի, կենտրոնում կարմիր կետով: Ակնհայտ է, որ եռանկյունին խորհրդանշում է Սբ. Երրորդությունը, ոսկեգույնը կարող է խորհրդանշել Հիսուսին, իսկ կարմիր կետը Աստծո ներկայության սիմվոլն է:

Եռանկյունին, որպես երեք թվի արտահայտիչ և պատկերագրական խորհրդանիշ, առկա է հատկապես կաթողիկոսական խույրերի պատմական օրինակների վրա: Անթիլիասում պահվող, XIX դ. սկզբի երեք խույրերի (40, 41, 43) դարձերեսների վերին հատվածներում եռանկյունիներ կան, որոնց մեջ պարփակված է Հայր Աստծո գլուխը, արտահայտելով ամբողջականն ու իրագործվածը (նկ. 30): Աստծո պատկերի ներքևում, ըստ կանոնիկ պատկերագրության՝ աղավնակերպ Սուրբ հոգին է, իսկ նրանից ներքև՝ Մարիամն է, մանուկ Հիսուսի հետ: Այս պատկերներում երեքը՝ եռանկյունին, համարվում է դրսևորման գագաթնակետ՝ Սուրբ Երրորդության խորհուրդով, որտեղ Մեկ Աստված արտահայտվում է երեք էությամբ:



Նկ. 30. Կաթողիկոսական խույր Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս, 1802 թ.

**Չորս.** Այս թվի խորհրդաբանական նշանակությունը քառակուսին կամ խաչն է իր կենտրոնով: Չորս թվի առնչությունը խաչ նշանի հետ այն դարձնում է չափազանց կարևոր խորհրդանիշ, որ նշանակում է համընդհանուր և ամբողջական, որը դեպի իրեն է ձգում ամեն ինչ: Չորս թվի



**Նկ. 31. Կաթողիկոսի հանդերձանք, Անթիլիաս, 1804 թ.**

խորհուրդն ունեցող տարրերը ամենուր են՝ աշխարհի չորս ուղղությունները, լուսնի չորս փուլերը, տարվա չորս եղանակները, չորս տարրերը, չորս քամիները, դրախտի չորս գետերը, լուսնի չորս քառորդները, խաչի չորս թևերը, չորս ավետարանիչները և այլն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 402):

Չորս թիվ՝ քառակուսին, ի տարբերություն դինամիկ շրջանի ստատիկ է: Այն խորհրդանշում է ամբողջական համախմբությունը, միասնականությունը, արդարությունը, կարգը և ի վերջո՝ Երկրի սիմվոլն է (Cooper 2013, 115): Հին աշխարհում չորս թիվը աղերսվում էր նաև չորս էլեմենտների՝ հուր, ջուր, օդ, հող և նյութերի չորս վիճակների (կարծր, հեղուկ, գազային և հրային) հետ: Հայկական մանրանկարներում խորանները հիմնականում պատկերվել են չորս գույնով: Սկսած VIII դարից, ըստ Ստեփանոս Սյունեցու մեկնաբանության՝ այդ գույները հանդես են գալիս որպես չորս տարրեր (Ղազարյան 1995, 14):

Քառակուսու չորս կողմերը խաչի չորս թևերի խորհուրդն ունեն, ուղղված դեպի աշխարհի չորս կողմերը (նկ. 31, 32): Հին Եգիպտոսում չորսը ժամանակի և արևի սրբազան սիմվոլն էր, որ խորհրդանշում էր երկինքը իրենց վրա կրող չորս սյուները: Հանգուցյալի չորս կողմերում դնում էին չորս տարաներ, որոնց մեջ դնում էին նրա չորս ներքին օրգանները, իսկ մարմինը պահպանում էին Հորոսի չորս որդիները: Հունաստանում չորսը Հերմեսի թիվն էր, որը, գնոստիկների կարծիքով, խորհրդանշում էր աստծո չորրորդությունը (Cooper 2013, 116): Պյուֆագորականները չորսը համարում էին սուրբ թիվ, քանի որ 1, 2, 3 և 4 թվերի

գումարը 10 է: Թվային այս կառույցը, կետերի միջոցով եռանկյունաձև դասավորությամբ, նրանց կարծիքով, տիեզերքի իմաստն ու խորհուրդն ունի:

Չորս թիվը, որպես ունիվերսալ խորհրդաբանական և փիլիսոփայական միավոր, առկա է աշխարհի շատ մշակույթներում: Քրիստոնեական փիլիսոփայության մեջ նույնպես, չորսը շատ



կարևոր սիմվոլիկ իմաստներով օժտված թիվ է: Այն խորհրդանշում է դրախտի չորս գետերը, չորս ավետարանները և ավետարանիչներին, հրեշտակապետերին, եկեղեցական հայրերին, գլխավոր մարգարեներին և այլն:

Աստվածաշնչի Հայտնության գրքում նշված են բազմաթիվ համընդհանուր խորհրդաբանական տարրեր՝ չորս կենդանիները, որպես կենդանական աշխարհի խորհուրդ, չորս մեծ պատուհասները կրող չորս գույնի ձիերի հեծյալները և այլն: Այդ չորս գույները ներկայացնում են աշխարհի չորս կողմերը, չորս կործանիչ հրեշտակներին, որոնք կանգնած են Երկրի չորս անկյուններում և այլն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 403): Ներսես Շնորհալին, քահանաների դասին ուղղված իր խորհուրդներում ասում է, որ մարդու արյան մերձավորությունը որոշող հանգամանքը այն է, որ նրա բնությունը կազմված է չորս տարրերից և մարմնական ազգակցությունն էլ պիտի լինի չորս, որպեսզի քահանան ամուսնության խորհուրդ կատարի (Շնորհալի 2017, 116-117):

Չորս թվի խորհուրդը հին կտակարանում տեսնում ենք Ահարոնի հանդերձանքում, որտեղ նա, ըստ Մովսեսի պատվիրանի՝ աչքերի մեջտեղում զետեղված փոքրիկ կաշվե ճակատնոցի գրպանիկում կրում էր հատուկ նշանագրերով չորս կտոր մագաղաթ (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 328): Մյուս քառակուսի կտորն էլ տասներկու քարերով զարդարված նրա կրծքի տախտակն էր:



Նկ. 32. Թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով խաչ-մասնատուփ, Անթիլիաս

Քառակուսին կամ չորս թվը հայկական եկեղեցական մշակույթի հիմնական սիմվոլներից է: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Սբ. Մեռոն պատրաստելու համար կարևորվել են չորս տարրերը խորհրդանշող չորս ծաղիկներ. զմռսենին՝ օղը, կինամոնը՝ հողը, հիրիկը՝ հուրը և եղեգը՝ ջուրը (Դևրիկյան 2008, 63): Հայ եկեղեցական հանդերձի համալիրում կաթողիկոսի աստիճանի կարևոր ցուցիչը, նրա գոտուց կախվող քառակուսի կոնքեռն է՝ պատիվ, որ հիմնականում եկեղեցու հովվապետի մենաշնորհն է: Քրիստոնեական եկեղեցում, կարևոր խորհրդաբանական նշա-

նակություն ունեցող չորս թիվը օգտագործվում է դավանանքի ընդունման սկզբից: Դա արտահայտվում է նաև Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում. «Չորս սյուների խաչերի վրա գմբեթաձև խորանարդ ու աստվածակերտ, զարմանալի ամպեղեն շինվածք տեսա», «Եվ լույսը ծագեցրեց չորս սյուների մեջ ու հորդաբուխ աղբյուր բխեցրեց, քանզի կաթողիկե եկեղեցուց են շնորհները» (Ագաթանգեղոս 1983, 417, 422, 423): Իսաչը, որպես չորս թվի կատարյալ ցուցիչ, զարդարում է կաթողիկոսի հանդերձանքի մի շարք տարրեր: Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանի մի շարք տարրեր՝ արտախուրակներ, եմիփորոններ, փորուարներ, շուրջառներ (Նկ. 31) և այլ իրեր զարդարված են տարբեր քանակի խաչազարդերով: Որոշ ձեռաց խաչերի կամ խաչ-մասնատուփերի (նկ. 32) վրա խաչը կառուցված է քառակուսու մեջ կամ որպես քառակուսի զարդանախշ:

**Հինգ.** Հինգ թիվը խորհրդաբանական կարևոր միավոր է աշխարհի զանազան մշակույթներում և կրոնական համակարգերում: Այս թվի կարևոր խորհրդաբանական իմաստը զույգ և կենտ թվերի գումարն է ( $2+3=5$ ) և այն, որ 1 և 9 թվերի շարքում, կենտրոնական դիրք գրավելով, խորհրդանշում է ներդաշնակություն և հավասարակշռություն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 385):

Հունա-հռոմեական մշակույթում հինգը սիրո և միության խորհուրդն ունենալով, համարվում է ամուսնության սիմվոլ: Վեներայի տարիները հինգ խմբերով էին կազմվում, Ապոլոնը, որպես լույսի աստված, օժտված էր հինգ որակներով՝ ամենազորություն, ամենագիտություն, ամենաներկայություն, հավերժություն և միություն: Հին Եգիպտոսում հինգի կարևոր սիմվոլը Նեղոսի հինգ կոկորդիլոս աստվածներն էին: Աշխարհի դասակարգման հին հնդկական համակարգում կենդանիները բաժանված էին հինգ ենթակարգերի, որոնք էլ, իրենց հերթին՝ հինգ դասերի: Հիմնական գույները և զգայարանները նույնպես հինգն էին, Շիվա դիցը ուներ հինգ երես և այլն (Cooper 2013, 116): Չինաստանում գոյություն ունեին հինգ տիեզերական օրենքներ, հինգ ակտիվ տարրեր, հինգ գույներ, հինգ համեր, հինգ երաժշտական հնչերանգներ, հինգ մետաղներ, հինգ մոլորակներ և այլն:

Այս թիվը ներկայացնում է մարդու՝ միկրոկոսմոսի կամ միկրոտիեզերքի խորհրդաբանությունը, որի երկրաչափական պատկերը աստղն է: Շրջանագծի մեջ պարփակված աստղը կատարյալ է, ուժի իմաստ ունի և համարվում է անսահմանության սիմվոլ: Երկուսն էլ՝ շրջանագիծն ու աստղը, ունեն նաև ամբողջի իմաստ, որտեղ աստղի չորս թևերը ուղղված են դեպի աշխարհի չորս հիմնական կողմերը, իսկ հինգերորդը աստղի կենտրոնն է, որով մարդ՝ միկրոկոսմոսի աստղը, կապում է Երկիրն ու Երկնքը: Ըստ հինդուիստական խորհրդաբանության՝ հինգ թիվը գումարն է իգական երկուսի և արական երեքի: Այս իմաստով նույնպես հինգ թիվը դառնում է Երկրի և Երկնքի միացման կետ (Cooper 2013, 116), (Fontana 1994, 59):

Հավասարակշռություն և ներդաշնակություն նշանակող հինգը նաև կրոն, ներխուկում և ուժ իմաստ ունենալով, մարդ արարածի խորհրդանշանն է դառնում: Թևերը տարածված վիճակում մարդու մարմինը խաչաձև է և ներառում է հինգ մասեր՝ երկու ձեռքերը, երկու ոտքերը և գլուխը՝ մարմնի հետ: Մարդու հինգ մասերից բաղկացած խաչաձև մարմինը նաև տիեզերքի խորհրդանշան է՝ իր նույն կենտրոնով անցնող ուղղահայաց և հորիզոնական առանցքներով: Դրանով այն դառնում է նաև Աստծո կամքի խորհրդանիշ, որը միայն կամենում է կարգ և կատարելություն: Հինգ թվի խորհրդաբանությամբ մարդ-միկրոկոսմոսին հաջորդում է վեց թիվը, որի հիմնական իմաստային արժեքը Տիեզերական մարդն է՝ Արարիչը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 385-386): Կարելի է շարունակել թվարկել աշխարհի բազմաթիվ այլ մշակույթներ, որտեղ հինգ թիվը կարևոր խորհրդաբանական արժեք է ներկայացնում, սակայն անդրադառնանք այս թվի իմաստաբանությանը քրիստոնեական մշակույթում:

Հինգ թվի խորհրդաբանական արժեքները քրիստոնեական մշակույթում ակնհայտորեն սկիզբ էին առնում նախորդ ժամանակներից, որտեղ դրանք գործածվել և բյուրեղացել են հազարամյակներ շարունակ: Սակայն այս նոր մշակույթը կենտրոնանում էր քրիստոնեության փիլիսոփայության համար կարևոր տարրերի կամ եղելությունների վրա: Աստվածորդու երկրային կյանքում կատարված կարևոր իրադարձությունների, նրա կատարած հրաշքների խորհրդաբանության մեջ հինգ թիվը կարևոր իմաստ ունի, սակայն հիմնական շեշտը դրվում է Հիսուսի խաչելության և դրա միջոցով, փրկագործության գաղափարի վրա: Հինգ թիվը Նոր կտակարանում մի շարք կարևոր խորհուրդներ ունի: Այն մարդու հինգ զգայանների, խաչի չորս թևերի և նրա կենտրոնի, Հիսուսի հինգ վերքերի, ընդամենը հինգ ձկներով հինգ հազար մարդու կերակրելու և մի շարք այլ մանրամասներով, դառնում է կարևոր խորհրդաբանական միավոր քրիստոնեական պատկերագրության մեջ (Cooper 2013, 116):



Նկ. 33. Վարդապետական սաղավարտ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, 1750 թ.

Քրիստոնեական խորհրդաբանական պատկերագրության մեջ, հինգը կամ աստղը, նույնպես մարդու սիմվոլն է, սակայն նրա անկումից հետո: Հիսուսի խաչված մարմինը հինգ թվի պատկերագրական սիմվոլն է, որի մեջ միահյուսվել են երկրային մարդը և աստված մարդը՝ հինգի խորհրդով: Հիսուսի խաչելության պատկերագրությունը մի արտահայտիչ սիմվոլ է, որ ներկայացնում է Երկրի և Երկնքի միջև Միաձին Աստվածորդու հաստատած կապը: Խաչելությունը ներկայացնում է կատարյալը, ամբողջականը, որը դրսևորվում է աստվածային ուժի, հավասարակշռության, ներդաշնակության մեջ և օժտված է անսահմանության խորհրդաբանությամբ:





Նկ. 34. Փորուրարի հատված հնգաթև աստղիկներով, Անթիլիաս

Համեմատած ութաթև և վեցաթև աստղերի հետ հնգաթևը սակավ է հանդիպում հայ եկեղեցական մշակույթում, աստղերի մի խումբ է պատկերված Սաղմոսավանքի դռներից մեկի բարավորի վրա: Մխիթարյան միաբանության թանգարանում և ՀՊԹ-ում պահվող վարդապետական սաղավարտների ձևավորման հիմքը հինգ թիվն է, ինչպես նաև Անթիլիասի եմփորոններից մեկինը (նկ. 33, 34): Գագաթի ոսկեթել ասեղնագործ ծաղիկ աստղն ու սաղավարտը շրջապատող տերևները հնգաթերթ են: «Կիլիկիայի» թանգարանի եպիսկոպոսական հանդերձներից մեկի եմփորոնը նույնպես զարդարված է համատարած հնգաթև ծաղիկ աստղերով, որոնք շրջապատում են վերևում պատկերված խաչը, միջին մասում՝ Սբ. հոգին, իսկ ներքևում՝ Կենաց ծառը: Նշված օրինակներում հինգ թիվը մարդ արարածի և խաչված Հիսուսի խորհրդանշանն է: Այն Աստծո կամքի խորհրդանիշն է, որը կատարյալ է և ամբողջական, դրսևորվում է աստվածային ուժի, հավասարակշռության, ներդաշնակության մեջ և օժտված է անսահմանության խորհրդաբանությամբ:

**Վեց.** Հին շումերական մշակույթում միսոսիկ թվերն ու չափերը, ըստ ընդունված թվային մատրիցայի, կառուցված էին «6-60» թվային համակարգի հիմքով՝ ընդհանուր 60 վայրկյան, ժամը ունի 60 րոպե և այլն: Այս ճշգրիտ ավանդույթը պահպանվել է վեդայական, քաղդեական, կաբալիստական, քրիստոնեական թվային խորհրդաբանության հիմքում<sup>92</sup>: Վեցը համարվում է կատարյալ, որտեղ տասնյակի առաջին երեք թվերի գումարը կազմում է վեց.  $1+2+3=6$ : Այն խորհրդանշում է հավասարություն, ներդաշնակություն և հակադիր բևեռների միություն (Cooper 2013, 116): Վեց թիվը, ըստ մայաների հավատալիքների՝ անհաջողության սիմվոլն է, որ աղերսվում է նաև մահվան հետ: Աֆրիկյան բամբարա ցեղի համար վեցը, արական երկվորյակային իմաստով, ամբողջացած արարչագործության զույգության իմաստ ունի (Chevalier and Gheerbrant 1996, 886): Փիլիսոփայության վեց սահմանումները հիմնվում են կատարյալ համարվող վեց թվի վրա և ըստ Դավիթ Անհաղթի՝ «...մարդու կյանքում եղած ամենավեհ, ազնիվ և կատարյալ երևույթը՝ փիլիսոփայությունը, նույն-

<sup>92</sup> «Աստված աշխարհին արարեց վեց օրում» (Աստվածաշունչ, Ծննդոց, 2):

պես պետք է ունենա սահմանումների հենց այդպիսի կատարյալ թիվ»:

Վեց թվի երկրաչափական պատկերը վեցանկյունն է կամ վեցաթև աստղը, որը կազմվում է վերադրված կամ միահյուսված երկու եռանկյունիներից: Եռանկյունիները երբեմն կարող են խորհրդանշել երկու հիմնական երևույթների կամ տարրերի հակադրությունների միությունը, առաջացնելով մեկ այլ կարևոր խորհրդաբանական տարր: Դեպի վեր ուղղված եռանկյունին արականի, երկնքի և կրակի խորհրդանիշն է, իսկ ներքև ուղղվածը՝ իգականի, ջրի և հողի: Երբեմն արականի և իգականի միությունը կամ համադրությունը կարող էր ստանալ հեմաֆրոդիտի իմաստ: Օրինակ՝ հնդկական մշակույթում, երկու համադրված եռանկյունիները խորհրդանշել են հակադիր հզոր ուժերը՝ կրակը և ջուրը, սակայն այս դեպքում դրանց միությունը դարձել է ռաջաների սիմվոլը:

Չինական մշակույթում վեցաթև աստղը խորհրդանշում է աշխարհի հիմնական կողմերը՝ չորս թևերը, ուղղված դեպի աշխարհի չորս ծագերը, մեկն ուղղված է դեպի վեր, իսկ վերջինը՝ ներքև (Cooper 2013, 116): Հրեական մշակույթում վեցաթև աստղը հայտնի որպես Դավթի աստղ կամ Սողոմոնի կնիք, որը հակադրությունների միասնությամբ, արտահայտում է սկզբունքը և օրենքը, հանդես է գալիս որպես կատարյալ հավասարակշռության սիմվոլ: Թիվ վեցը խորհրդանիշն է նաև տիեզերական կամ մակրոկոկոսմիկ մարդու, մինչդեռ հնգաթև աստղը սովորական մարդու սիմվոլն է, որը մակրոտիեզերքի խորհուրդ ունի (Wilkinson 2008, 113):

Քրիստոնեական պատկերագրային իմաստաբանության մեջ, ծայրով դեպի վեր ուղղված եռանկյունին Հիսուսի աստվածային բնույթի սիմվոլն է, իսկ հակառակ դիրքով՝ նրա մարդկային բնույթը: Հակադիր իմաստների այդ համադրումը խորհրդանշում է Աստվածորդու երկու բնույթների ամբողջությունը, դառնալով կատարյալի և ամբողջականի սիմվոլ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 886): Նույն խորհրդաբանությամբ է օժտված նաև Աստվածային արարչագործությունը, որը ամբողջացվեց վեց օրում (Cooper 2013, 116): Ըստ ալքիմիկոսների՝ վեցաթև աստղը կոչվում էր հավերժական լապիս, որի դեպի վեր ուղղված թևը ուներ կրակի և ներքև ուղղվածը՝ ջրի խորհուրդ (Roob 2014, 31):

Վեցաթև աստղը տարածված խորհրդաբանական տարր է հայկական մշակույթում: Այն հանդիպում է մանրանկարներում, ճարտարապետական հուշարձաններում, խաչքարերի վրա (Մաթևոսյան 2017, նկ. 77), մետաղե իրերի, փայտի փորագրության բազմաթիվ օրինակներում, հավանաբար որպես Հիսուսի երկու բնույթների ամբողջության խորհրդանիշ, ինչպես նաև Աստվածային արարչագործության, որպես կատարյալի և ամբողջականի սիմվոլ:

Վեցաթև աստղ է պատկերված «Կիլիկիա» թանգարանի սկիհի ոտնակի վրա, որի բուսանախշերից վերև, բաժակի հատվածում պատկերված են տասներկու առաքյալները: Վեցաթև ծաղիկներ են պատկերված դրվագման տեխնիկայով արված վարդապետական սաղավարտի և արծաթե ճարմանդի վրա: Մխիթարյան միաբանության թանգարանում պահվող շապիկներից մեկի ուսնոցի ողջ մակերեսի մետաղե աստղերը վեցթևյա են, որոնք շրջապատում են առաջամասի վրայի Ավետման տեսարանը և Գառնուկին, ինչպես նաև հետևամասի կենտրոնում պատկերված Գահակալ Հիսուսին: Վեցթևյա աստղերով է ծածկված նաև Մխիթարյանների մեկ խաչվառ և մեկ սկիհ (նկ. 36, 37): Էջմիածնի հավաքածուում առկա է թելքաշի և հատիկավորման տեխնիկաներով արված ոսկե գոտու մի շքեղ ճարմանդ, որի երեք հատվածների վրա տիրապետող են վեցթևյան աստղերը, զարդարված թանկարժեք քարերով, որոնք կենտրոնում ինն են, իսկ կողմնային մասերում վեցը (նկ. 35): Ակնհայտ է, որ ճարմանդի հարդարումը հիմնված է երեք թվի

խորհրդաբանության վրա, որի կրկնակին վեցն է, իսկ եռակին՝ ինը: Թվային այս համակարգի հրաշալի օրինակ է նույն հավաքածուի, վեց գլխանի վիշապով զարդարված, XVII դ. Կաթողիկոսական հայտնի գավազանը, որը վեցի իր խորհրդաբանությամբ գլխավորում է այդ ցուցակը:



35



36

Նկ. 35. Գոտու ճարմանդի հատված, Էջմիածին

Նկ. 36. Վեցաթև աստղերով եկեղեցական դրոշ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 37. Հաղորդության սկիի մաղզմայով և նշխարով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



**Յոթ.** Հնում հարսանեկան հանդեսները տևում էին յոթ օր և յոթ գիշեր: «Յոթ թիվն ուներ կախարդական նշանակություն», որ սերտորեն կապված էր յոթ հիմնական դիցերի հետ և հավանաբար, յուրաքանչյուր օրը նվիրվում էր համապատասխան աստծուն (Բդոյան 1974, 144): Յոթը հին աշխարհի սրբազան թվերից մեկն էր համարվում, ինչպես հին հնդիկների «յոթ բազինները», պարսիկների յոթ մեծ ատրուշանները և կապադովկիացիների կրակի յոթ բազինները: Հին Հայաստանում յոթ թվի կարևորությունը պայմանավորված էր Լուծ, Եղջերու, Ծկրավոր, Արտախույր, Փեռագնոտի, Արև և Լուսին մոլորակների թվով (Ալիշան 2002, 221, 62): Ըստ որոշ մասնագետների՝ Մեծամորից հայտնաբերված յոթփողանի կանթեղը յոթ լուսատուներին նվիրված պաշտամունքային առարկա է: Յոթ թվի խորհուրդն է կրում նաև հայ մշակույթի մի բացառիկ գեղեցիկ, հազարամյակների խորքից եկող, Համբարձման տոնի կամ Ջանգյուլումի ժամանակ յոթ տեսակ ծաղիկ և աղբյուրից ջուր հավաքելու արարողության ավանդույթը:

Տիեզերական արարչության հիմքում, յոթը հիմնական թվերից մեկն էր: Այն եգիպտացիները, կապված լուսնի շրջափուլերի ու շրջանագծի շարժման հետ, համարում էին «հավերժական կյանք»: Լուսնի փոքր փուլը տևում է յոթ, իսկ ավարտունը՝ քսանութ օր: Յոթ թվի պարունակած բոլոր թվերի գումարը, ինչպես նկատել է Փիլոն Ալեքսանդրիացին, նույնպես քսանութ է: Դրանով իսկ յոթ թիվը, շրջանագծի ամբողջացումից հետո, ստանում է նոր դրական փուլի կամ սկզբի խորհրդանիշ: Ընդհանուր առմամբ յոթ թիվը գրեթե բոլոր հին մշակույթներում դինամիկ ամբողջականության խորհրդանիշն է:

Քրիստոնեական թվային խորհրդաբանության մեջ ևս յոթը կարևոր նշանակություն ունի և հիմնականում, կապված է Հին կտակարանում նկարագրված արարման հետ. «Քանզի, երբ Աստված ստեղծեց արարածներին սկսեց առաջին օրը և վեցերորդում ամեն ինչ կատարել էր ամենակարող, անջանք, անաշխատ և անդանդաղ զորությամբ ու հանգստացավ իր բոլոր գործերից և յոթերորդ օրը կոչեց հանգիստ» (Ագաթանգեղոս 1983, 373): Այս իմաստով յոթ թիվը Աստծո արարման խորհրդանիշ է նաև (Chevalier and Gheerbrant 1996, 861): Սուրբ գրությունում այն ունի ամբողջության և կատարելության խորհուրդ (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 195), (Պոյաճեան 1992, 195): Հայտնության մեջ յոթը, որպես կարևոր խորհրդանիշ, բազմիցս նշվում է, ինչպես յոթ եկեղեցիներ, յոթ կնիքներ, յոթ աստղեր և այլն: Հովհաննու ավետարանում յոթի հետ կապված բազմաթիվ կարևոր խորհրդանիշներ կան, որոնք վերաբերվում են Հիսուսին (Chevalier and Gheerbrant 1996, 861):

Հայոց այբուբենում յոթերորդ տառը է-ն է, որ նշանակում է նաև «Աստված», «Էություն և ամենայնի պատճառը»: Յոթ թիվը սիմվոլիկ է նաև ժողովրդական ծեսերում ու բանաձևային խոսքում՝ «Յոթ որդով սեղան նստել», «Յոթն օր և յոթը գիշեր հարսանիք», հեքիաթներում ասվում է «Յոթ սարի հետևում» և այլն (Մխիթարյան 2018, 164):

Կաթողիկոսական հանդերձանքում յոթ թվի խորհուրդն ունեցող տարրերը շատ չեն և ներկայացված են ոչ ակնհայտ ձևով: XVIII-XIX դդ. կանոնիկ ձևավորմամբ կաթողիկոսական խույրերի վրա և դարձերեսներին՝ Հիսուսից և Աստվածամորից վեր, պատկերված է եռանկյունի զարդանախշ, որում, ամպերին բազմած Հայր Աստվածը, ձեռնատարած օրհնում է ներքևում գտնվողներին: Անթիլիասի հավաքածուի որոշ խույրերի վրա, Աստծո գլուխը շրջանակվում է մեկ կամ համամեջ մի քանի եռանկյունիներով: Նման պատկերները հաստատում են այն իրողությունը, որ եռանկյունին նույնպես խորհրդանշում է Հայր Աստծուն: Եթե Հայր Աստծու խորհրդանիշը յոթն է կամ «Է» տառը, ապա դրանք երբեմն, խորհրդաբանական իմաստներով կարող են համարժեք

լինել: Երբեմն, ինչպես օրինակ Կիրակոս Ա-ի կոնքեռի վրա, որտեղ, Հիսուսի շուրջը դրված են մոմերով յոթ մոմակալներ, յոթի խորհրդաբանական առկայությունը ակնհայտ է (նկ. 38):



Նկ. 38. Կաթողիկոսի կոնքեռի հատված յոթի թվի խորհրդաբանությամբ

**Ութ.** Այն համընդհանուր տիեզերական հավասարակշռության և ութը հորիզոնական դիրքով հավերժության նշանն է: Զանազան մշակույթներում այն խորհրդանշում է ութ թերթերով լուտուաը, բուդդայական օրենքի անիվի ճառագայթները, երկնային տաճարի ութ սյուները, դրախտի գահը պահող ութ հրեշտակներին և այլն: Որպես երկրաչափական կարևոր ձևեր՝ երկրի իմաստով օժտված քառակուսու և երկնքի իմաստ ունեցող կլորի միջև միջանկյալ ձև, ութ թև ունեցող աստղը Երկնքի և Երկրի միջև դառնում է միջնորդ խորհրդաբանություն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 342):

Այս թվի երկրաչափական պատկերը ութանկյուն աստղն է ☉, որն առաջանում է երկու քառակուսիների համադրումից: Այն քառակուսին շրջանի վերածվելու սկիզբն է: Նույն ձևով, հակառակ ուղղությամբ, շրջանը կարող է վերածվել քառակուսու: Հավանաբար այդ է պատճառը, որ բուդդայականների խորհրդաբանական պատկերացումներում ութանկյուն աստղը բոլոր հնարավորությունների ավարտման իմաստ ունի: Չինացիների համար այն ունի ամբողջի արժեք ու բոլոր հնարավորությունների դրսևորում: Եգիպտական մշակույթում այս նշանը պատկանում է Թոթ դիցին, իսկ Հունաստանում՝ Հերմեսին, որոնք համարվում են թվերի, երկրաչափության և ութ երկրորդական դիցերի ստեղծող:

Հրեաները այն համարում են կատարյալ բանականության ու շքեղության՝ «Աստծո թիվ», քանի որ նրանց տաճարը սրբազործվել է ութ օրում: Հնդկական մշակույթում 8x8-ը, երկրի վրա հաստատված երկնային աշխարհի կարգն է, այն մանդալա է, որի կանոնիկ ձևը ընկած է հնդկական տաճարների հիմքում: Ութ թևով աստղը համանման իմաստներով հաճախ է հանդիպում աշխարհի զանազան մշակույթներում (Cooper 2013, 118):



Նկ. 39. Կաթողիկոսի կոնքեռ Հարության տեսարանով, Անթիլիաս



Նկ. 40. 1. Քառակուսի ձևավորմամբ Ձեռաց խաչ  
2. խաչի դարձերեսը Հարության պատկերով

Քրիստոնեության խորհրդաբանությամբ այն նշանակում է ամբողջացում, վերածնունդ և վերածննդի տարածք: Հին կտակարանում վեց օր տևած Արարչագործությանը հետևել էր յոթերորդ օրվա հանգիստը: Նոր կտակարանում ութերորդ օրը դարձել էր համբարձման և վերափոխման խորհրդանշան (Chevalier and Gheerbrant, 1996, 342-343):

Ըստ հայ հեթանոսական թվային և երկրաչափական պատկերային խորհրդաբանության՝ «որպես սիմվոլ իրար մեջ գտնվող երկու շրջանօղակները կամ խորանարդները, ներկայացնում են տիեզերքի արարչության մոդելը»: Այն առկա է Վանի թագավորության Սարդուր II արքայի սաղավարտի վրա, որի վերին մակերեսը իրենից ներկայացնում է շրջանագիծ՝ ամբողջի խորհրդով: Ճակատամասի աջ և ձախ կողմերում պատկերված են չորսական վիշապներ, որոնց գումարը ութ է: Դրանից դարեր անց այն տեսնում ենք Տիգրան Մեծի թագի վրա, որտեղ հարթապատկերի ձևով, իրար մեջ ագուցած են երկու քառակուսիներ և դարձել են ութաթև աստղ: Այն ունի նույն իմաստն ու խորհուրդը:

Կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի, ինչպես նաև ծիսական այլ գործվածքեղենի և սպասքի մեծ մասի վրա առկա է այս սիմվոլը: Անթիլիասում պահվող կոնքետներից մեկի վրա, համբարձվող Քրիստոսի պատկերի շուրջը, անկյուններում պատկերված են չորս քերովբեներ, իսկ նրանց միջև ութ հինգթևյան ծաղիկներ (նկ. 39): Դրանք հատկապես ընդգծվում են կենտրոնում ագուցված թանկարժեք քարերի շնորհիվ: Սկիհի ծածկոցներից մեկի վրա, հիմնական ութ մեդալիոններում պարփակված են ավետարանիչների և քերովբեների պատկերներ: Հիսուսին շրջապատող ճաճանչօղակը ևս շրջապատված է ութ հրեշտակներով: Ճաճանչավոր խաչն ու կենտրոնում քառակուսի զարդաձևով խաչերը, ինքնին ութ թվի խորհրդաբանություն ունեն (նկ. 40): Դրանք, բացի խաչի չորս հիմնական թևերից, ձևավորում են ևս չորսը: Նման խաչեր պատկերված են նաև եպիսկոպոսական հանդերձանքի վրա: Փորուրարներից մեկի վրա պատկերված ութ սրբերի պատկերները տեսանելիորեն արտահայտում են ութ թվի խորհրդաբանությունը (նկ. 41): Նույն հավաքածուում պահվող Կիրակոս



Նկ. 41. Կաթողիկոսական փորուրար



Առաջինի սկիհի հիմքի վրա, կլոր մեդալիոնների մեջ պատկերված ութ առաքյալների պատկերները օժտված են նույն սիմվոլով:

**Ինը.** Այս թիվը երկնային և հրեշտակային արժեք ունի և օժտված է հզոր իմաստաբանությամբ, որ նշանակում է ձեռքբերում, ամբողջացում, սկիզբ և ավարտ՝ երկրային դրախտի խորհրդաբանությամբ: Նրա մաթեմատիկական արժեքը առաջանում է 3×3-ից, որը ինքնին հզոր իմաստաբանությամբ է օժտված: Դրա երկրաչափական պատկերը մեկը մյուսի մեջ գտնվող երկու եռանկյունիներն են՝ հակոտնյաների խորհրդաբանությամբ, ինչպես արականն ու իգականը, կրակն ու ջուրը և այլն: Միևնույն ժամանակ ինը շրջանագծն է՝ 360, որ բաժանվում է 90°:

Բուդդայականների փիլիսոփայական խորհրդաբանության մեջ, ինը երկնային թիվ է, ունի բարձրագույն հոգևոր հզորություն և արժեք: Չինացիների համար 3×3-ը ամենահաջողակ թիվն է: Ըստ նրանց այն ցույց է տալիս աշխարհի ութ կողմերը, իսկ իններորդը կենտրոնն է: Հունական և հռոմեական մշակույթում, դիցերը և մուսաները ինն են: Ըստ պյութագորականների՝ ինը բոլոր թվերի սահմանն է, ներառելով մնացած բոլոր թվերը: Հունական դիցաբանության մեջ, ըստ Հոմերոսի՝ ինը թվի խորհրդաբանությունը բազմիցս կրկնվում է՝ Դիմիտրիան ինը օր շարունակ փնտրում էր իր դուստր Պերսեֆոնեին, Լետոն երկունքի մեջ էր ինը օր, ինը մուսաները, Ջևսի ինն օր տևած սեռական փոխհարաբերության արդյունքն էին և այլն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 702):

Այս մշակույթում առկա օրինակներից կարելի է եզրակացնել, որ ինը խորհրդանշում է ջանքերի հաջող արդյունք և դրանց ամբողջականացված ավարտ:

Հին աշխարհում երկնային ոլորտների, ինչպես նաև դրանց հակառակ՝ դժոխքի շրջանների թիվը ինն էր: Ըստ չինական հավատալիքների՝ կայսերական գահն ուներ ինն աստիճան և այն արտաքին աշխարհից բաժանող ինը դարպաս, որոնք խորհրդանշում էին կայսեր միկրոտիեզերքը՝ Երկինքը: Բուդդայականները հավատում էին, որ չինական Դրախտ-Երկինքը ունի ինն ոլորտ և 9999 անկյուն: Ի հակադրություն երկնքի, անդրաշխարհյան ինն աղբյուրները գտնվում էին մեռյալների տիրույթում: Ինը թիվը ընկած էր թաոիստների ծիսական արարողությունների հիմքում՝ ծիսական ինը կաթսաներ, ծեսի կրկնումը ինն անգամ, մինչև որ ծիսական ըմպելիքը պատրաստ կլիներ և այլն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 702): Ինը թվի հետ կապված օրինակները տարածված են աշխարհի շատ հին մշակույթներում՝ հնդկական, աստեկների, մահմեդական և այլն:

Քրիստոնեական մշակույթում ինը թիվը և նրա խորհրդաբանությունը կարծես այդքան էլ կարևոր արժեք չէ: Աստվածաշնչում առկա են ինը թվի հետ կապված որոշ օրինակներ՝ երկնային հրեշտակների երգչախմբերի եռակի տրայադները, դժոխքի ինը ոլորտներն ու դրանց շուրջը գտնվող ինն օղակները (Cooper 2013, 118):

Հայկական եկեղեցու արարողակարգում ժամերգությունների թիվը ինն է (Ալեկմեզյան, 2012, 14):

Միջնադարյան մանրանկարներում մեծ եռանկյան մեջ ներփակված բազմաթիվ փոքր եռանկյունիներ կան: Աստծո գլուխը շրջանակող և եպիսկոպոսական խոյրերի վրայի եռանկյունիները ինը թվի խորհրդանիշներ են (նկ. 42): Դրանք առկա են խորանագարդերի գլխազարդերում, ձեռագրերի անվանաթերթերում (նկարիչ Գրիգոր, XIII դար), Տերունական կամ ավետարանիչների պատկերների ետնապատանների ճարտարապետական կառույցների ձևավորումներում (Armenian Miniatures 2009, նկ. 38,41,42,43,49,84,86,115):



Նկ. 42. Կաթողիկոսական խոյրի հատված

**Տասը.** Իրենից առաջ գտնվող ինը թվանշանների ցիկլի ամբաղջացումից հետո, այն ունի կատարման, ընդհանրության և միասնության, տիեզերական արարչագործության խորհուրդ, որի շնորհիվ պլուրագորականներն այն սուրբ էին համարում: Չինաստանում տասը, որպես երկու հինգ թվերի գումար, երկու թվի նման, ուներ երկվության իմաստ: Միաժամանակ այն խորհրդանշում էր կյանքը, և մահը: Մայաները տասներորդ օրը անհաջող էին համարում, այն, ըստ նրանց հավատալիքների՝ պատկանում էր մահվան աստծուն: Աֆրիկյան որոշ ցեղերի հավատալիքներում այն հակառակ իմաստն ուներ, համարվում է բարի և հաջող թիվ, քանի որ առաջին չորս թվերի գումարը լինելով, խորհրդանշում էր աշխարհի արարման չորս ցիկլերը: Որպես 6 և 4, երկու հիմնարար թվերի գումար, այն դարձյալ հաջողակ էր համարվում, (Chevalier and Gheerbrant 1996, 981-982):

«Տասը թիվը կատարյալ է, սուրբ է և Աստծո ընծա»: Ըստ աստծո հրամանի՝ ամենայն մարմնականը տասը մասի պիտի բաժանվի, որից ինը պիտի պահվի մարմնի համար, իսկ տասներորդը տրվի Աստծուն (Տաթևացի 1995, 91): Տասը խորհրդանշում է նաև տիեզերքն ու արարչագործությունը: Լինելով բոլոր թվերի կրող, այն համարվում է ամեն ինչ իր մեջ ներառող օրենք, կարգ և տարածք: Այն նաև ինը և մեկ թվերի գումարն է, որտեղ ինը շրջանագծի խորհուրդն է, իսկ մեկը կենտրոնի կետն է ☉, որպես կատարյալի խորհուրդ: Տասը թվով են կազմվում ավելի կատարյալ 100 և 1000 թվերը, որոնք հնդկական և չինական տիեզերագիտության մեջ հանդիսանում են ամբողջականության բարձրագույն միջակայքեր, համարվելով դրանց դրսևորման սիմվոլներ:

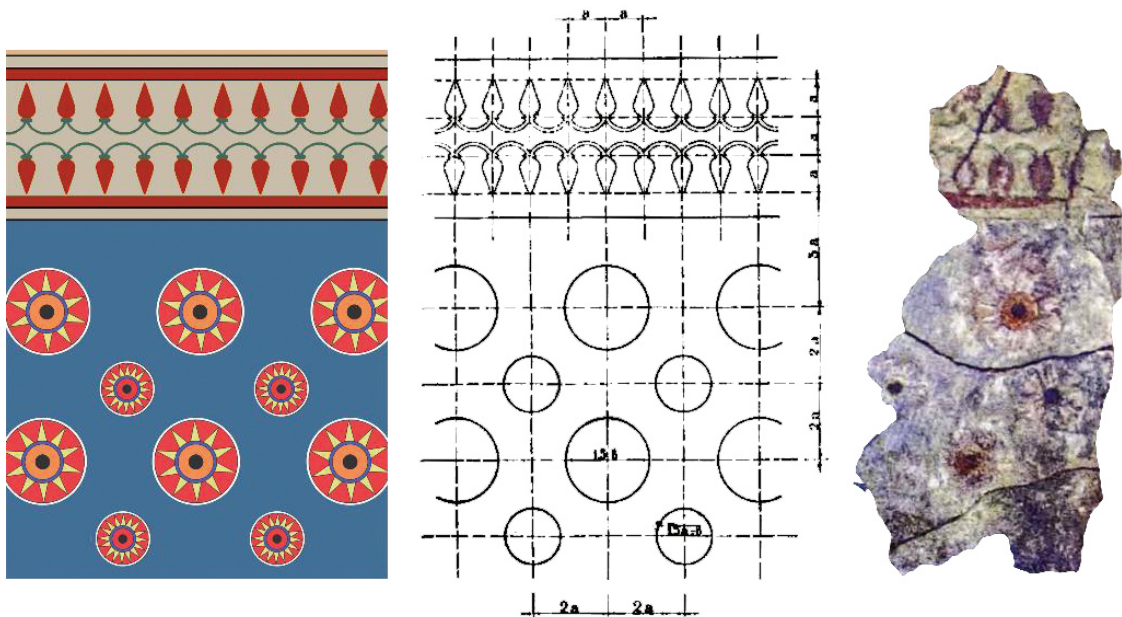
Կաբալիզմի խորհրդաբանական փիլիսոփայության թվային համակարգում տասը թիվը օժտված է Հավերժական խոսքի իմաստով: Այն հրեական Yod տառի թվային արժեքն է, որ Աստծո անվան առաջին տառն է, աստվածային աջակցության և փայլուն բանականության, արքայու-

թյան խորհրդանիշն է: Այս թիվը նաև ներկայացնում է Աստծո տասը անունները, ինչպես նաև Կենսաց ծառի վրա գտնվող տասը սեֆիրոթները<sup>93</sup>:

Ըստ պյութագորականների՝ տասը իր պարունակած առաջին չորս թվերի գումարն է, ուստի չորսը և տասը կարևոր խորհրդաբանություն ունեն: Տասը ամբողջականության կամ ամբողջացման երևույթ ունի: Այն անցնելով իրենից առաջ եկող թվերի զարգացման ցիկլով, նորից վերադառնում է մեկ թվին, ուստի համարվում է ամենասուրբը, որից առաջանում են բոլոր թվերը և նորից վերադառնում են նրան: Հին Չինաստանում տասը համարվում էր էության երկվությունը, նրա շարժման օրենքի խորհուրդը, միաժամանակ խորհրդանշելով կյանքը, մահը ու նրանց հաջորդականության օրենքը<sup>94</sup>:

Հին կաբալիստների փիլիսոփայական խորհրդաբանությունում, տասը թիվը համարվում էր արարում, որն ընթանում էր տասը նոդերով և ավարտվելով, նորից վերադառնում էր մեկին (Fontana 1994): Տասը, իր մեջ կրելով բոլոր թվերի արժեքներն ու իմաստները, դառնում է ամբողջը պարփակող արժեք: Հավանաբար այդ է պատճառը, որ Հին կտակարանում Մովսեսին տրված Աստծո պատվիրանները տասն էին, որոնք միասնաբար մեկ հիմնական օրենք են (Chevalier and Gheerbrant 1996, 982):

Հայ առաքելական եկեղեցում առավոտյան սաղմոսները վեցն են, «որով իմացական ոգին պայմանավորում է ըստ զգայարանների», իսկ երեկոյանը՝ չորսը, «թերևս ըստ այն չորս տարրերի, որ գտնվում են մեր այս նյութական մարմնում»: Չորսի և վեցի գումարը տասն է՝ առաջին կատարյալ թիվը մեկից սկսած «և նույնչափ թվով Տիրոջ օրենքները ավանդված Մովսեսի ձեռքով» (Օձնեցի, 52):



Նկ. 43. Որմնանկարի հատված, Էրեբունի

<sup>93</sup> Սեֆիրոթները Կենսաց ծառի վրա անսահմանը շրջապատող տասը հատկանիշներն ու ոլորտներն են, որոնց միջոցով դրանք առնչվում են վերջավորին (Cooper 2013, 118-119):

<sup>94</sup> Մայաների հավատալիքներում տասը տխուր թիվ էր և պատկանում էր մահվան աստծուն, իսկ արևմտյան Աֆրիկայում ուրախության և բեղմնավորման խորհուրդ ուներ և ջրի աստծո անուններից մեկն էր: Հին կտակարանում այն Աստծո տասը պատվիրանների թիվն է, որ խորհրդանշում է Օրենքի իրացում (Chevalier and Gheerbrant, 1996, 981-982):



Էրեբունու որմնանկարներում տասի խորհրդաբանությունը արտահայտված է տասաթև աստղի ձևով (նկ. 43): Կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի պատկերագրության մեջ տասը թվի խորհրդաբանական էլեմենտները սակավ են հանդիպում: Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում պահվող Կիրակոս Ա-ի խույրի վրա պատկերված Հարության տեսարանում, Հիսուսի շուրջը «ճախրում են» տասը հրեշտակներ (նկ. 44): Դժվար է պատկերացնել, որ հրեշտակների այս թիվը պատվական կաթողիկոսի շատ թանկարժեք գլխանոցի վրա պատահականության արդյունք է: Մեծ վարպետությամբ ասեղնագործված տասը հրեշտակները շրջապատում են Հիսուսին, որպես ամեն ինչ իրենց մեջ ներառնող օրենք, ամբողջականություն, կարգ և տարածք, որը խորհրդանշում է նաև տիեզերքն ու արարչագործությունը: Տասը թիվը խորհրդանշող այս պատկերը նաև կատարյալի արտահայտման սիմվոլ է:



Նկ. 44. Կաթողիկոսական խույրի հատված, Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս, 1820 թ.

**Տասներկու.** Այս թիվով սահմանազատվում և որոշվում են տարածությունն ու ժամանակը: Երկնականաբար, կենդանակերպի նշաններով և տարին՝ ամիսներով, բաժանվում են տասներկուսի: Ասիայի մի շարք մշակույթներում ժամանակը հաշվվում էր տասներկու տարվա բաժանվող շրջաններով:  $12 \times 5 = 60$  սկզբունքով, ժամանակը բաժանվում էր վաթսուն տարվա ցիկլերի, որոնց վերջում արևի և լուսնի ցիկլերը համընկնում էին: Հետևաբար տասներկուսը դարձել է տիեզերքի և նրա ցիկլային պտույտի խորհրդանիշը՝ կատարման, լրացման, և ավարտի իմաստներով (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1043):

Այն  $3 \times 4 = 12$ -ի արդյունքով տիեզերական կարգ ու կանոնի լրիվ ցիկլի սիմվոլն է: Այս թվի խորհրդաբանական իմաստները հին են և տարածված աշխարհի շատ մշակույթներում: Դեռևս հեռավոր ժամանակներում տասներկու թվի կարևորությունը հայտնի էր, հաստատուն էր շումերական և հունական տասներկու գլխավոր աստվածների թիվը: Տասներկու թիվը չափազանց կարևոր և անխախտ էր հունական դիցաբանության մեջ: Նոր աստվածները Օլիմպիական աստվածային պանթեոնի անդամ կարող էին դառնալ միայն հիմնական աստվածներից մեկի հեռանալու դեպքում: Հին Հունաստանում անդրաշխարհյան տիտանների թիվը նույնպես տասներկուս էր: Անխախտ էր նաև տարվա տասներկու ամիսների և օրվա կրկնակի տասներկու ժամերի

թիվը, որոնք շումերական դիցաբանության մեջ կապված էին տասներկու աստվածների հետ: Սրանք բոլորը, իրենց հերթին կապված էին Կենդանակերպի տասներկու համաստեղությունների հետ, որոնք, ըստ որոշ գիտնականների՝ շումեական դիցաբանության մեջ զուգավորվում էին Արեգակնային համաստեղության տասներկու մոլորակների հետ: Հին Եգիպտոսում դժոխքի դարպասները տասներկուսն էին և գլխավոր աստված Ռան գիշերվա տասներկու ժամերը անցկացնում էր այնտեղ (Cooper 2013, 120): Հետևաբար ընդունելի էր, որ տիեզերքի դիցաբանական կառուցվածքը հիմնվում էր աստվածային տասներկու թվի վրա:

Աֆրիկյան Մալի երկրի հավատալիքներում  $3 \times 4 = 12$  թվաբանական գործողության երկու հակադիր թվերը, 3-ը՝ արական և 4-ը՝ իգական, ընկած են եղել գոյի հիմքում: Այս թվերը փոխհարաբերվում են նաև գումարման միջոցով, որի արդյունքը յոթն է: Մինչ յոթի հատկանիշը ստատիկ է և խորհրդանշանն է մարդու և տիեզերքի, տասներկուսը դինամիկ է և խորհրդանշում է տիեզերքի շարունակական զարգացումը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1044):

Հին կտակարանում տասներկու թիվը բավականին հաճախ է հանդիպում: Այն ընտրյալների թիվն է՝ Հակոբն ուներ տասներկու որդի, որոնք դարձան Իսրայելի տասներկու ցեղերի նախնիները: Հրեաների գլխավոր քրմապետ Ահարոնի լանջատախտակը զարդարված էր տասներկու քարերով, Երկնային Երուսաղեմն ուներ տասներկու դարպաս, դրախտի Կենաց ծառն ուներ տասներկու պտուղ և այլն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1043): Պատահական չէ, որ այն անցավ քրիստոնեությանը, Քրիստոսի խոսքն ու ուսմունքը տարածող առաքյալների թիվը ևս տասներկուս էր:



Նկ. 45. Քահանայական թավշե սաղավարտ, Վիեննա, Մխիթարյանների թանգարան



Տասներկու թվի խորհրդաբանությունը հաճախ է հանդիպում կաթողիկոսի հանդերձանքի պատկերագրության մեջ: Տասներկու առաքյալները պատկերվում են մեդալիոնների և ամբողջ տեսքով քահանայական սաղավարտների (նկ. 45)՝ վակասների վրա, որոնց կենտրոնում, ըստ կանոնիկ պատկերագրության՝ Հիսուսը կամ Աստվածամայրն են (նկ. 46): Նմանատիպ պատկերագրություն ունի նաև Անթիլիասում պահվող 1748 թ. մարգարտազարդ խույրը (նկ. 47): Նույն հավաքածուի սկիհի ծածկոցներից մեկի վրա, Խաչելության շուրջը պատկերված են երեք ավետարանիչներ, Աստվածամայրը մանուկ Հիսուսի հետ և տասներկու քերովբեներ: Նման խորհրդաբանությամբ տարրերը բազմաթիվ են հանդերձանքում և գործվածքների վրա: Դրանց վրա պատկերված տասներկու թիվը աստվածային օրենքի, տիեզերական կարգ ու կանոնի լրիվ ցիկլի արտահայտության խորհրդանիշն է:



Նկ. 46. Կանոնիկ ձևավորմամբ վակաս, Հիսուսը և առաքյալները, Ադանա, Անթիլիաս, 1826 թ.



Նկ. 47. Կաթողիկոսական խույր, Խաչելության տեսարանով, XVIII դ., Անթիլիաս

### **Ջարդանախշային համակարգ**

Սրբազան գաղափարապաշտության մեջ մարդու մարմնի ձևն ու էությունը տիեզերքի մանրակերտն են, քանի որ Աստված մարդուն ստեղծեց իր կերպարանքով: Հետևաբար, ինչպես ողջ տիեզերքը, այնպես էլ մարդու մարմինը, օժտված են աստվածային համաչափությամբ: Եկեղեցու կառուցվածքային հիմքը խաչն է՝ մարդու մարմնի համաչափությամբ, ուստի եկեղեցու ճարտարապետական հարդարման մեջ պատահականություններ չկան: Աստծո բնակարանը կառուցվում է ըստ տիեզերական օրենքների և դրա կառուցվածքի ու հարդարանքի մեջ պարփակվում են աստվածային խորհուրդը կրող խորհրդանշաններ: Դա վերաբերվում է նաև եկեղեցու սպասավորի հանդերձներին, որոնք նույնպես կառուցված են սրբազան օրենքների հիմքի վրա, և պարունակում են տիեզերական խորհուրդներ, քանի որ պարուրում են մարդու, առավել ևս հոգևոր արքայի մարմինը, Աստծո սեղանի առջև կանգնելիս և սրբազան պատարագը մատուցելիս:

Հատուկ խորհրդաբանությամբ օժտված երկրաչափական զարդեր են պատկերված հայկական եկեղեցիների, խաչքարերի, սպասքի, տարազի և ժողովրդական արվեստի շատ առարկաների վրա (Հովսեփյան 1987, 175): Սրբազան խորհրդանշաններն ու դրանց իմաստները ձևավորվել են հազարամյակների ընթացքում, միաստվածության անցնելուց դեռ շատ առաջ: Բազմաստվածները իրենց յուրահատուկ ունակություններով ու գործառույթներով կապված էին տիեզերքի ամենատարբեր ուժերի, երևույթների, աստղերի, մոլորակների, դրանց փոխադարձ կապերի հետ: Հեթանոսության շրջանում կրոնը «աստղագիտական» էր, մարդիկ հավատում էին, որ երկրային կյանքը ղեկավարում են աստղերն ու մոլորակները: Մարդը իրեն շրջապատող ֆիզիկական աշխարհի մաթեմատիկական չափումները կատարում էր մոլորակների ու աստղերի շարժումներով: Երկնային լուսատուների փոխհարաբերությունը Երկիր մոլորակի հետ մարդու համար կարևոր հոգևոր արժեք էին ներկայացնում (Booth 2010, 197): Սրանով է բացատրվում, որ աստվածները կամ նրանց խորհուրդն ունեցող նշանները երկրաչափական են, հիմքում ունենալով մաթեմատիկական աստվածային ճշմարտացի հաշվարկներ: Ծիսական միջավայրում գործածվող զարդաների մեծ մասը զարգացել են աստվածային երկրաչափական համաչափության հիմքի վրա:

Միաստվածության շրջանում բոլոր հեթանոս աստվածների հատկությունները վերագրվեցին միակ Աստծուն, չնայած քրիստոնեական եկեղեցին ժխտում է աստղագիտական հիմքի գաղափարը (Booth 2010, 66): Հեթանոսական շրջանի կրոնական և հավատալիքային իմաստ ունեցող զարդանոտիվները հետագայում ընկալվեցին որպես գեղեցիկ զարդաներ, հիմքում քուղարկված պահելով բուն հնագույն իմաստն ու խորհուրդը, ինչպես օրինակ՝ ութաթև աստղը:

Ըստ Հին կտակարանի՝ Սողոմոնի տաճարը կառուցվել է ըստ աստվածային ցուցումների, որոշակի չափերով և նյութերով: Այն մեծ չէր, սակայն շատ շքեղ էր, հագեցված խորհրդաբանական զարդանախշերով: Տաճարի կենտրոնում Սրբության սրբոցն էր, որտեղ, իր սրբազան պարունակությամբ դրված էր Ուխտի տապանակը: Աստված Մովսեսին կարգադրեց տապանակը երիզել ոսկե շրջանակով, իսկ Քավության խնկամանի կափարիչի վրա տեղադրել դեմ դիմաց կանգնած երկու քերովբեներ (Աստվածաշունչ, Ելքի գիրք, 102): Աստված ամենայն մանրամասնությամբ բացատրեց տաճարի և տապանակի կառուցվածքը, առանց որոշակի բացատրության և մանրամասների, խստորեն պատվիրելով չշեղվել դրանից: Կարծիք կա, որ տապանակի վրա տեղադրված ոսկե շրջանակը և տարածված թևերով քերովբեները խորհրդանշում էին Կենդանակերպի աստեղատները, իսկ ոսկե աշտանակը իր յոթ թևերով, խորհրդանշում էր արևը, լուսինը և հինգ մոլորակները (Booth 2010, 239): Սրբության սրբոցում ծառայող հոգևորականների



հանդերձները զարդարված էին թանկարժեք քարերով, որ դարձյալ խորհրդանշում էին արևը, լուսինը, մոլորակներն ու աստեղատները: Սուրբ տարածքում տեղադրված բոլոր խորհրդանշանները միասնաբար վերաբերում էին արեգակի ծագմանն ու տիեզերքում նրա լույսի տարածման սահմաններին:

Վերոհիշյալ օրինակները ապացույց են այն բանի, որ հեթանոսական ժամանակների «աստղագիտական գիտելիքը» և դրան բնորոշ խորհրդանշաններն, իրենց ձևերով և գույներով, երբեք պատահական չեն եղել և քողարկված գոյատևել են նաև քրիստոնեության խորհրդաբանության մեջ: Դրանք միշտ էլ կրել են աստծո արարած տիեզերքի, մարդու կյանքի և գոյատևման խորհուրդը, քանի որ անկախ որևէ կրոնական ուղղությունից, տիեզերքը և մարդը միշտ նույնն են:

Ստորև քննարկվում են միայն որոշ կարևոր և առաջնային խորհրդաբանական ձևեր, որոնք հաճախ են հանդիպում հայկական եկեղեցական մշակույթին առնչվող արվեստի զարգացած մի քանի ճյուղերում<sup>95</sup>: Դրանք են եկեղեցական ճարտարապետությունը, խաչքարերը, մանրանկարչությունը և, սույն աշխատանքի համար խիստ կարևոր նշանակություն ունեցող կաթողիկոսական հանդերձանքի զանազան բաղադրամասերի զարդաձևերն ու ձեռագործ պատկերները:

Թվային համակարգը քննարկելիս որոշ երկրաչափական ձևեր նույնպես մասամբ քննարկվեցին, քանի որ թվերն ու ձևերը խիստ կապված են միմյանց և արտահայտում են նույն արժեքները: Փորձենք ավելի խորությամբ անդրադառնալ երկրաչափական զարդանախշերի իմաստներին ու սիմվոլներին:

**Եռանկյունի երկրաչափական զարդաձևեր.** Եռանկյունին երեք թվի երկրաչափական պատկերն է, խորհրդանշում է հոգևոր կարգը և աստվածային օրենքը, տիեզերքի և մարդկության մտավոր կարողությունների մասին գիտելիքը: Եռանկյունին իր խորհրդաբանական մեկնաբանությամբ սինթեզում է նշված բոլոր երեք արժեքները՝ դարձնելով մեկ ամբողջություն: Քրիստոնեական պատկերագրային իմաստաբանության մեջ ծայրով դեպի ներքև ուղղված եռանկյունին խորհրդանշում է նաև Աստծո խոսքը, որը մարդկության սիրույն իջեցվեց Երկիր Հիսուսի միջոցով և այն հետևաբար խորհրդանշում է նաև Հիսուսի մարդկային բնույթը:

Հնդկական և հունահռոմեական, իրարից տարբեր մշակույթներում, հաճախ են հանդիպում եռանկյունաձև զարդեր, որոնք խորհրդով բավականին մոտ և նույնական են: Սուր անկյունով եռանկյունին կրակի իմաստ ունի, նաև՝ ֆալիկ սիմվոլ է: Դեպի ներքև ուղղված եռանկյունին, ջրի իմաստով՝ կանացի սեռական օրգանի խորհուրդ ունի (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1034): Ակնհայտ է, որ նման մեկնաբանությունները գալիս են հեթանոսությունից, իսկ միաստվածության ժամանակ դրանց խորհուրդը վերագրվել է Սուրբ երրորդությանը, ինչպես նաև դարձել է Հիսուսի աստվածային և մարդկային էությունների միության սիմվոլը:

Հայոց եկեղեցու ծիսական հանդերձանքի տարրերի՝ քահանայական թագերի, եպիսկոպոսական խույրերի (նկ. 48), արտախուրակների, եմփիորոնների, բուրվառների և այլնի վրա կան բազմաթիվ եռանկյուն զարդանախշեր (Wiesbaden 2000, 31, 33, 35, 44, 45, 47), որոնք ունեն վերոհիշյալ բոլոր խորհրդաբանական իմաստները<sup>96</sup>:

<sup>95</sup> Հնագիտական պեղումներից հայտնաբերված նյութերը Ն. Մառին հնարավորություն տվեցին մի շարք հարցեր քննարկել նաև որմնանկարչության, մանրանկարչության, եկեղեցական հանդերձանքի և այլ հարցերի շուրջ, որոնք ձևավորվել էին նույն միջավայրում (Ստ. Մնացականյան, 1969, 9-10):

<sup>96</sup> Եկեղեցական արվեստի պատկերագրական ավանդույթները գալիս են հնուց: Միջնադարում արվեստը կանոնական էր, եկեղեցական հանդերձանքն ուներ ոճային բազմազան լուծումներ (Մալխասյան 2011, 9-10): Կրկնակազմերի երեսներին պատկերվում էին Խաչելությունը և Աստվածամայրը՝ մանկան հետ:

Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանի երեք խիստ բնորոշ, խոյրերի պատկերագրությունը ասվածի ապացույցն է: Նրանցից մեկը, պատրաստված է 1802 թ., պատկանել է Կիրակոս Ա Կաթողիկոս Աճապահյանին, երկրորդը 1804 թ. գործ է, պատկանել է Գարեգին Բ Սարգսեան Կաթողիկոսին, իսկ երրորդը պատրաստվել է Կիլիկիայում, XIX դարում:



Նկ. 48. Կաթողիկոսական խոյրի դարձերես, Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս, 1805 թ.

Առաջին երկուսը միանման, ասեղնագործ պատկերագրություն ունեն, երեսին Հիսուսն է՝ լուսաճաճանչ, օվալ շրջանակի մեջ, իսկ վերևում, եռանկյունաձև զարդարուն շրջանակի մեջ, պատկերված է Հայր Աստված և Սուրբ Հոգի, ավելի վերև՝ կենաց ծառեր<sup>97</sup>: Երրորդ խոյրը կազմված է դրվագված մեդալիոններով, որոնք ամրացված են թավշե հիմքի վրա (նկ. 49): Սրա դարձերեսին, ըստ կանոնիկ օրենքի՝ պատկերված է Աստվածամայրը, նրա գլխավերևում, նույնպես եռանկյունու մեջ՝ ձեռնատարած և օրհնող Հայր Աստված (նկ. 50): Այս օրհնակներում եռանկյունին հաստատապես հանդես է գալիս որպես Աստծո խորհրդանիշ: Հովվապետի գլխանոցի վերին հատվածը նույնպես դեպի վեր ուղղված եռանկյունի է, որը, ըստ ձևի և զարդանախշերի նույն խորհուրդն ունի:

<sup>97</sup> Կոստանդնուպոլսի պատրիարքարանի հավաքածուի XIX դ. խոյրերի պատկերագրությունը համանման է Անթիլիասի կաթողիկոսարանի երկու խոյրերին, որոնց վրա կան Տերունական պատկերներ, որտեղ Հիսուսի գլխավերևում սավառնում է Սբ. Հոգին, նրա վերևում ձեռնատարած Հայր Աստվածն է, նրանից վեր՝ Կենաց ծառ (Marchese and Breu 2010, Fig. 14, 15):



Նկ. 49. Կաթողիկոսական խույր, Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս, 1820 թ.



Նկ. 50. Կաթողիկոսական խույրի դարձերես, Անթիլիաս, XIX դ.

### **Քառակուսի զարդած, Խաչանշան և Խաչազարդ.**

Քառակուսին երկրաչափական ամենատարածված խորհրդանիշն է համայն աշխարհում: Այն շրջանագծի, նրա կենտրոնի և խաչանշանի հետ<sup>98</sup>, հանդիսանում է կատարյալի չորս հիմնական խորհրդանշաններից մեկը: Քառակուսին տիեզերքի և նրա մի մասնիկի՝ Երկրի խորհրդանիշն է: Քառակուսու և շրջանի միացումը կամ միաժամանակ հանդես գալը խորհրդանշում է Երկրի և Երկնքի կապը, ինչը տեսնում ենք ճարտարապետական կառույցներում կամ մանդալաններում: Հակառակ դինամիկ շրջանագծի իր չորս անշարժ կողմերով, քառակուսին ներկայացնում է անշարժ վիճակ և իր կատարելության մեջ, երբեմն այն կարող է դառնալ ամուր, անշարժ կամ լճացած, անգամ ունենալ դադարի իմաստ: Պլատոնը քառակուսին և կլորը համարում էր «բացարձակ գեղեցիկ ձևեր»: Մահմեդական խորհրդաբանության մեջ քառակուսին ամենակատարյալ՝ չորս թվի խորհուրդն ունի, որն էլ իր հերթին, մարդու ինտելեկտի խորհրդանիշն է և հանդես է գալիս Աստծո անվան (Allah) չորս տառերի փոխարեն: Չորս թիվը հիմնականում խորհրդանշում է «Աստվածային Կատարելությունը»: Քառակուսու ուրույն դինամիկայի արտահայտությունը նրա մեջ գտնվող Խաչն է, իր կենտրոնով: Խաչ սիմվոլը քառակուսու անշարժ կենտրոնից, չորս թևերի ուղղությամբ դեպի տիեզերքի չորս կողմերն ուղղորդված «փրկչական» ուժ և արժեք ունեցող շարժում է (Chevalier and Gheerbrant 1996, 912-915):

Եգիպտական սֆինքսը մարմնավորումն էր կենդանակերպի չորս կարևոր աստեղատները՝ Առյուծը, Տուրը, Կարիճը և Ջրիսը: Քառակուսին նշանակում է նաև աշխարհի կառուցվածքի հիմքում ընկած չորս էլեմենտները: Ըստ աշխարհի գաղտնուսական պատմության՝ սֆինքսը չորս էլեմենտների համակցման և ամրացման աշխարհաստեղծ իրադարձությանը նվիրված հուշարձան է: Քառակուսին խորհրդանշել է աշխարհի և տիեզերքի հիմնական չորս կողմերը, չորս հիմնական աստեղատները, չորս էլեմենտները, որոնք նյութական աշխարհի հիմքն են (Booth 2013, 158):

Քանի որ քառակուսին ունի չորս կատարյալ 90 աստիճան կամ ուղիղ անկյուններ և կարող է գործածվել և՛ ուղղահայաց, և՛ հորիզոնական հարթություններում, որոշ մշակույթներում այն ընդունվել է որպես տարածությունը խորհրդանշող սիմվոլ: Քանի որ քառակուսին օգտագործվում է ուղղանկյուն ձևեր ստանալու համար, այն խորհրդանշում է նաև արդարություն և հարգանք կանոնների և օրենքների հանդեպ: Քառակուսու կենտրոնով անցնող ուղղահայաց և հորիզոնական գծերը ստեղծում են խաչանշանը, որն իր հերթին այն բաժանում է չորս մանր քառակուսիների: Քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ խաչը Հիսուսի սիմվոլն է, իսկ փոքր քառակուսիները՝ չորս Ավետարանիչների և Հայտնության գրքի չորս կենդանիների (Chavelier and Gheerbrant 1996, 918):

Անշուշտ քրիստոնեական հավատի ամենակարևոր խորհրդապատկերը քառաթև խաչն է, որով զարդարված են հայկական եկեղեցիները, հոգևորականների հանդերձները, սուրբ պատարագի ընթացքում օգտագործվող ձեռագործ կտորները, եկեղեցու սպասքը և այլն: Խաչանշանի խորհրդաբանության ավանդությունը չափազանց հին է: Հնագույն հավատալիքներում այն առնչվում է լուսատուների շրջափուլերի, նրանց փոխկապակցված պտույտների և դրանց արդյունքում տիեզերքում կատարվող փոփոխությունների հետ: Խաչանշանի գլխավոր արտահայտություններ

<sup>98</sup> Հնագույն մի շարք կրոնական համակարգերում խաչը Արարչի և աշխարհի չորս կողմերի խորհրդանիշն էր: Խաչը նույնանում էր Քրիստոսի հետ, քանի որ «Քրիստոսը-Արեգակը Արարչի մեջ է, եւ Արարիչն էլ Յիսուս Քրիստոսի մեջ է»: Հիսուսը խաչվեց «Արարչին խորհրդանշող խաչի վրա» (Շահնագարեան 2011, 69): Խաչը՝ թևերի միջև մեկական կետիկներով գաղափարագիրը հնում նշանակել է «աստեղք», կեռ խաչը՝ «Լուսնթագ» (Մելիք-Բախշյան, 1987, 65, 69):

րից մեկը կապված է արևի կարդինալ աստեղատներով անցնող շրջապտույտի հետ: Գարնանային գիշերահավասարին արևը «Ցույի» համաստեղությունում է, ամառային արևադարձին՝ «Առյուծի», աշնանային գիշերահավասարին՝ «Կարիճի», իսկ ձմեռային արևադարձին իր շրջափուլը ավարտում է «Ջրհոսի» համաստեղությունում, կատարելով ամբողջական պտույտ: Այս չորս համաստեղությունների հակադիր աստեղատները, ուղղահայաց և հորիզոնական գծերով իրար միացնելիս ստացվում է խաչանշան, որը առաջացել է շրջանի ներսում<sup>99</sup>: Շրջանը հանդես է գալիս որպես իր պոչը կծող վիշապ և ամբողջի սիմվոլ, իսկ կենտրոնում այն կրում է Հիսուսին:

Հայկական գորգերում այս երկու խորհրդաբանական տարրերը հաճախակի են հանդես գալիս միասնաբար: Օրինակ՝ Արցախի և Սյունիքի վիշապագորգերում, խաչը սովորաբար կենտրոնական դիրք է գրավում: Զուգակցված այս զարդերը առկա են ձեռագործ շատ գործվածքների և այլ առարկաների վրա: Վիշապի հետ խաչը կարող է հանդես գալ նաև որպես Կենաց ծառ: Խորհրդաբանական այս զուգակցությունը, որ հավանաբար, բրոնզեդարյան զարդամոտիվ է, հայկական մշակույթին բնորոշ հիմնական զարդագույգներից մեկն է (Իսրայելյան 2019, 18-19):

Հնագույն հավատալիքային համակարգերում խաչը խորհրդանշում էր Արարչին և աշխարհի չորս կողմերը: Քրիստոնեության խորհրդաբանության մեջ, Խաչելության պատճառով այն վերագրվեց Հիսուսին: Եկեղեցական մշակույթում Խաչի հոմանիշներն են Սեռակնաձև, որ նշանակում է ամեն կողմ նայող և տարածվող: Կենաց փայտ կամ Կենաց ծառ և վերջինը՝ Ս. Նշան: Խաչի մասերերն են. Ակն՝ կենտրոնը, Թագ՝ վերին մասը, Թև՝ երկու կողմնային բազուկները, Բուն՝ կենտրոնից ներքև իջնող հատվածը, Ճաճանչներ՝ կենտրոնից դուրս եկող ճառագայթները (Պետրոսեան 2011, 284):

Սուրբ Սահակ Պարթևի տեսիլքում հայտնված «ամպեղեն բեմը» քառակուսի էր (ճշմարիտ հավատի խորհուրդ) և այդ բեմի վրա կար «ազնիվ ոսկուց խորանարդ հենարան (աստվածային անհայտ խորհուրդ), Աստծո սպասավորությանն արժանի...»: Այս խորանարդի վրա «պարզ երևում էր խաչի նշանը», որը դատաստանի խորհուրդն է, լուսեղեն երևույթով: Բեմի վրա «պատկերվում» է «քառակողմ, ակնակապ սեղան բազմագույն ու պատվական ակներով ընդլուծված»: Պատկերում երևացող Ձիթենին ուներ «չորս ոստեր», որ խոնարհվում էին դեպի երկիրը, իսկ պատկերը շարունակվում էր, ցուցադրելով կտավով ծածկված «քառակողմ ու բարձր աթոռ»: Այնուհետև աթոռի վրա երևում է մի արծաթե սկուտեղ, որի վրա «ծալ-ծալ դրված էր բեհեզյա մի նափորտ», մի ոսկե գունդ ու «քառակուսի կտրված մի մագաղաթ...» (Փարպեցի 1982, 73, 69): Միայն այս պատկերում քառակուսու, խորանարդի, և կլորի կարևորությունը չափազանց ակնհայտ է, չնայած դրանք, իրենց խորհրդաբանական էությամբ և արժեքով, գրեթե նույնն են: Չափազանց կարևոր է, որ նափորտը (առջևը փակ շուրջառ) ևս տեսիլքի պատվական, խորհրդաբանական մաս է:

Կաթողիկոսի հանդերձանքում քառակուսի զարդանախշով կոնքեռը միայն նրան է հատուկ և նրա հոգևոր բարձրագույն իշխանության ցուցիչն է: Ըստ կանոնիկ ավանդության՝ կոնքեռը զարդարվում է Տերունական պատկերներով և ձախ կողմից կախվում գոտուց (նկ. 51):

<sup>99</sup> Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներում շրջանագծի մեջ պարփակված խաչերի բազմաթիվ պատկերներ կան: Պարզ չէ, թե հազարավոր տարիներ առաջ այդ նշանը ինչ իմաստ կամ խորհուրդ է ունեցել, սակայն անկասկած կարևոր խորհրդաբանական պատկեր է, քանի որ երբեմն շրջանը շրջապատված է ճառագայթներով (Պետրոսյան 2005, 124, նկ. 306, 183, նկ. 521, 184, նկ. 525):





51



52

**Նկ. 51. Կաթողիկոսական կոնքեռ խորհրդավոր ընթրիքի պատկերով, Անթիլիաս**  
**Նկ. 52. Սեղանի քառակուսի խաչ, Անթիլիաս**

Քառակուսի ձև ունեն նաև զանազան ձեռաց և խորանի խաչերի և խաչաձև մասնատուփերի կենտրոնական մասերի, սաղավարտների զարդամոտիվները (նկ. 52, 53), սկիհի ծածկոցները և այլն (Wiesbaden 2000, 117, 120, 123) (Marchese and Breu 2010 Fig. 53, 56, 57): Անթիլիասի թանգարանի մի շարք սրբազան առարկաներին պատկերված սիմվոլիկ կարևոր տարրերը համադրված են: Օրինակ՝ XIX դարի սկիհի ծածկոցի կենտրոնում Հիսուսն է ճաճանչավոր շրջանի մեջ՝ անկյուններում առաքյալները, կենտրոնում բազմաթիվ խաչեր և քերովբեներ (նկ. 54): Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի թանգարանի մի շարք սրբազան առարկաներին պատկերված խորհրդաբանական կարևոր տարրերը համադրված են: Օրինակ՝ XIX դ. գոգնոցի կենտրոնում, դրվագման տեխնիկայով արված արծաթե մեծ շրջանի վրա, փոքրիկ շրջանակների մեջ, պատկերված են առաքյալները: Շրջանի մեջ պարփակված է ճաճանչավոր խաչանշանը, որի չորս թևերի ծայրերի շրջանակների մեջ կան Տերունական պատկերներ: Խաչի կենտրոնի քառակուսում շրջան կա՝ Խաչելության պատկերով, որտեղ քառակուսին, խաչը և շրջանը համադրվել, բյուրեղացվել և հանդես են գալիս որպես քրիստոնեական խորհրդաբանական ընդհանուր միավոր: Էջմիածնի, Անթիլիասի և այլ հավաքածուներում նման խորհրդաբանությամբ շատ եկեղեցական առարկաներ կան:



Նկ. 53. Խաչագարի գագաթով քահանայական թագ-սաղավարտ, ՀՊԹ, XVIII դ.



Նկ. 54. Ակիհի ծածկոց չորս թվի խորհրդաբանությամբ, Իզմիր, Անթիլիաս, 1817 թ.



**Կլոր զարդածներ.** Ըստ Պլատոնի՝ տիեզերքը ստեղծելիս Արարիչը, որպես իր կատարելիության դրսևորում, արարեց մի պտտվող ամբողջություն, տալով նրան անթերի գնդի ու շրջանի ձև (Roob 2014, 35): Կլորը համընդհանուր խորհրդաբանությամբ օժտված սիմվոլ է, որ նշանակում է ինքնաբավ ամբողջականություն, բնական ձև, կատարելություն, ինքնություն, անսահմանություն, հավերժություն: Այն, մի կողմից նշանակում է ժամանակը ընդգրկող փակ տարածություն, բայց նաև՝ անսահմանափակ ժամանակ, քանի որ չունի սկիզբ և վերջ: Շրջանը նաև նշանակում է անտարածականություն, որովհետև չունի վերև կամ ներքև: Որպես շրջան կամ գունդ այն բացառում է ժամանակը և տարածությունը, միաժամանակ նշանակելով կրկնություն: Այն խորհրդանշում է երկնային միասնություն, ընդգրկում է արևային ողջ ցիկլային շարժումը՝ դառնալով անվերջ շարժման սիմվոլ: Շրջանը նշանակում է նաև ինչ որ բանի իրագործում, ընթացքի ավարտ և Աստված: Այն մարմնավորում է 10 թիվը, որտեղ մեկ միավորը կենտրոնում է, իսկ մնացած ինը կազմում են շրջանի պարագիծը: Կլորի կենտրոնի կետը խորհրդանշում է ցիկլային կատարելություն, ավարտուն շրջան: Ըստ բուդդայականների և մի շարք այլ մշակույթների՝ այն նաև արևի խորհրդանշան է (Cooper 2013, 36):

Կլոր, ծաղկաթերթ վարդակներով զարդանախշերը ամենատարածված են եղել հին աշխարհում՝ Միջագետքում, Փոքր Ասիայում, Հունաստանում, Կրետե կղզում և այլուր: Վարդակը, որպես կլոր ձև ունեցող գլխավոր և կարևոր խորհրդանիշ, զարդարել է հին աշխարհի մեծանուններն ու տաճարները: Այն ներկայացրել է պարզեցված և ոճականացված արեգակնային համակարգը, խորհրդանշել արևը՝ շրջապատող մոլորակներով<sup>100</sup>: Բոլորովին պատահական չէ, որ հին բաբելա-ասորական բոլոր թագավորները և աստվածները դաստակներին կրում են ծաղկանման վարդակներով զարդարված ապարանջաններ, որ խորհրդանշել են նրանց երկնային ծագումը:

Աստվածային բարձրագույն խորհուրդ ունեցող, թռչնի երկու թևերով կլոր զարդածներ, խորհրդանշել է շումերական գլխավոր աստված Անուի երկնային տարածք տանող դարպասը: Նման պատկերներում կլոր խորհրդանշանը երբեմն փոխարինվել է Կենաց ծառով, որի երկու կողմերի աստվածային արծիվների օգնությամբ կարող էին հասնել Անուի տարածք: Շումերական մի կնիքի տասներկու թերթիկներով կլոր ծաղկազարդի ներքևում պատկերված է ժանեկանման ցանցկեն գործվածք, որի փեշը ավարտվում է թասակներով: Պատահական չէ թասակների միատեղ պատկերումը կարևոր աստվածային խորհրդանշանի հետ, քանի որ դրան համարժեք, բաբելա-ասորական թագավոր-աստվածների թագակապերը նույնպես վերջանում էին թասակներով կամ փնջազարդերով (Sitchin 2016, 176):

Շրջանաձև ճարտարապետական կառույցները, միաստվածությանն անցնելուց առաջ խորհրդանշել են Արևի աստծուն: Կլոր տաճարներ են կառուցվել Եվրոպայի շատ երկրներում (Booth 2010, 222), ինչպես նաև Հայաստանում: Շրջանը և երկրաչափական այլ ձևերը երբեմն հանդես են գալիս միասնաբար և սերտ փոխհարաբերության մեջ, որտեղ դրանց սկզբնական նշանակությունները այս միատեղումներով կարող են դառնալ ավելի հասուն և բազմաշերտ: Օրինակ՝ քառակուսի իմաստով արտահայտված Երկիրը և շրջան իմաստով Երկինքը, որպես տարածություն և ժամանակ, խորհրդանշում են միացում և կապ: Շրջանակի վերածումը քառակուսու, գնդաձև Երկնքի վերափոխումն է Երկրի ուղղանկյուն ձևի: Այն իր խորհրդաբանական արտահայտու-

<sup>100</sup> Հիմնվելով միջագետքյան կավե սալիկների և կնիքների պարունակած տեղեկությունների վրա, որոշ ուսումնասիրողներ կարծում են, որ Շումերում քրմերն ու թագավոր-աստվածները քաջատեղյակ էին Արեգակնային համաստեղության կառուցվածքին: Հայկական մշակույթում նման վարդակներ կան ասեղնագործ ժանյակներում նաև:

թյունն է գտնում սրբազան շինությունների՝ տաճարների և եկեղեցիների կառուցվածքներում, որտեղ Երկինքը իջեցնելով Երկիր և չորս տարրերի միավորումով, միտում ունի մի ամբողջական միասնության մեջ վերադառնալ նախապատմական պարզությանը: Շրջանը քառակուսի դառնալու գործընթացի կեսը ութանկյուն ձևն է, հետևաբար նաև աստղը: Քառակուսին կլորի մեջ կամ կլորը քառակուսու՝ խորհրդանշում է Երկնքի և Երկրի միասնությունը մեկ էության մեջ (Cooper 2013, 36-37):

Կլորը կամ շրջանը նաև խորհրդանշում է տիեզերական անհունը ներկայացնող վիշապին, որն իր մեջ պարփակում է «բոլոր էլեմենտների ատրիբուտների պոտենցիալը: Այն իր տրոհման ընթացքում, չորս վիճակների հաջորդական անցումով, ստեղծում է իր հայելային պատկեր-տիեզերքը՝ Ոգու և նյութի միասնությամբ»:

Բաբելոնում ժամանակի խորհրդանիշը պատվող անիվն էր, որն արտահայտում էր ամբողջականություն և կատարելություն, բաժանվում էր 360°-ի և նշանակում՝ տիեզերք: Ըստ քրիստոնեական խորհրդաբանության՝ կլորը նշանակում է հավերժություն, իսկ երեք համադրվող շրջանները Սուրբ Երրորդության խորհրդանիշն են<sup>101</sup>: Կլոր ձևի մեջ, Աստծո խոսքով, մարդկային մարմին առավ նրա որդին (Հիսուս, եբրայերեն նշանակում է «մարդ»): Մարդու խորհրդանիշ քառակուսին առաջացավ աստվածային կլոր ձևի մեջ, որով Հիսուսը իր աստվածային էությունը միացրեց երկրային մարդու էությանը և այսպիսով Երկինքը միացրեց Երկրին: Աստծո ամենափրկիչ որդին, խաչվելով մարդկային քառակուսին վերափոխեց խաչի, որով նա իր մարդկային էությունը դրեց իր աստվածային էության կենտրոնում, որն էլ իր հերթին, աստվածորդու հարությամբ և փրկության խոստումով, ամրացրեց կապը Երկնքի և Երկրի, մարդու և Աստծո միջև<sup>102</sup>:

Քառակուսի և կլոր զարդաձևերը բնորոշ չեն եղել հունական կամ էտրուսկական զարդամտածողությանը, բարդ մոտիվները ավելի հատուկ են եղել արևելյան մշակույթներին (Bonafante 2003, 14-15) և հետագայում էլ իրենց զգալի ազդեցությունն են ունեցել բյուզանդական հագուստի ձևավորման վրա:

Քառակուսի (tablion) և կլոր (sigmentae) զարդամոտիվներն ու գծազարդերը դարձան բյուզանդական արքայական և կրոնական հանդերձների հիմնական զարդանախշերը: Արևմտյան ուսումնասիրողները հավաստում են, որ կլոր զարդանախշերը պարսկական ազդեցության արդյունք են, իսկ քառակուսիներին, որ լայնորեն կիրառվել են հարևան հայկական մշակույթում, նրանք չեն անդրադառնում:

Տեսնում ենք, որ բյուզանդական մշակույթը, որպես դոմինանտ, դարձավ մի յուրօրինակ խառնարան, որտեղ փոխառնված բնիկ խորհրդաբանական տարրերի խառնուրդով, ստացավ որոշակի «արդյունք», որը արդեն կորցրել էր մայր մշակույթների համար կարևոր խորհրդաբանական նշանակությունը և բյուզանդական հագուստի վրա ներկայացավ մեծամասամբ որպես զարդարանք, կամ այլ իմաստով<sup>103</sup>:

<sup>101</sup> Հին Բաբելոնից շրջանի խորհրդաբանությունը անցավ Հունաստան, որտեղ այն երբեմն ներկայացվում էր իր սեփական պոչը կծող օձի պատկերով, որպես ամբողջության կամ անվերջության խորհրդանիշ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 197):

<sup>102</sup> Հայոց այբուբենի Ք տառը, նմանվելով խաչի, ներկայացնում է նաև Քրիստոսին: Նման «տիպի մենագրային խաչի առկայությունը» հայկական մշակույթում գոյություն ունեւ դեռևս այբուբենի ստեղծումից առաջ, և որ խաչանշանը նաև արևի խորհրդանիշն էր, արտաշեսյան հարստության արքաների թագերի վրա հանդես էր գալիս որպես ութանկյուն զարդանախշ, իսկ խաչքարերի վրա որպես խաչ (Հ. Պետրոսյան 2008, 27 և 41):

<sup>103</sup> Կարծիք կա, որ հռոմեական և բյուզանդական մշակույթը, որ հիմնականում ազդված էր հունականից, հիմքում սինթետիկ էր, որտեղ դիցաբանական ատաղձը փոխառնված էր հարևան մշակույթներից: Պլուտարքոսը վկայել

Շրջանագծի կենտրոնը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Աստված (Նկ. 55): Մինչդեռ քառակուսին՝ իր խաչ կենտրոնով Հիսուսի խորհրդանիշն է: Ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ «Աստված գունդ է, որի կենտրոնը ամենուր է, իսկ շրջագիծը՝ ոչ մի տեղ»: Սա նշանակում է, որ Աստծո ներկայությունը ամենուր է, անսահմանափակ և տիեզերական, հետևաբար գոյության անտեսանելի կենտրոնում ժամանակն ու տարածությունը նրա վրա չեն ազդում: Կենտրոնը անշարժ կետ չէ, այլ սկզբնակետ, որտեղ մեկից սկիզբ է առնում բազմապատիկը: Այն ներսից գնում է դեպի արտաքին, ներունակությունից՝ հայտնություն, հավերժականից՝ ժամանակավորը, որից հետո կրճատվում ու նորից վերադառնում է մեկին: Աշխարհի կենտրոնը նրա պորտն է, որտեղից կյանքը սկիզբ է առնում ու տարածվում (նկ. 20, 56): Այդ կենտրոնը կարող է լինել լեռ, սուրբ քաղաք, տաճար կամ Կենաց ծառ, մի փոքր աշխարհ, որ իր մեջ կրում է տիեզերքի բոլոր կարողությունները: Մեծ պատկերում՝ կետ-կենտրոնը ղեկավարում է տիեզերքը, որտեղից սկիզբ է առնում մարմնական աշխարհը և ճառագում է Սուրբ հոգին (Chavelier and Gheerbrant 1996, 173-174): Խաչաձև զարդանախշերը նույն խորհուրդն ունեն, հիմքում ենթադրելով Հիսուսին (նկ. 57):



55



56

Նկ. 55. Ուրարտական դիցուհի խնդարկուի հետ, Բեռլինի պետա. թանգարան

Նկ. 56. Սկիհի ծածկոց, Էջմիածին

Հայկական եկեղեցական արվեստում բազմաթիվ օրինակներ կան, որտեղ խաչանշանը տեղադրված է շրջանագծի մեջ: Այն Երկնքի և Երկրի միասնությունը մեկ էության մեջ ցուցադրող սիմվոլ լինելուց բացի հանդես է գալիս որպես Հիսուսի սիմվոլ: Նման խորհրդաբանությամբ զարդ է պատկերված Երեբոյքի բազիլիկայի հարավային ճակատի մուտքի բարավորի վրա (Հայկ. ճարտ. պատմ. 2002, 328): Նույն սիմվոլը տեսնում են նաև քահանայական սաղավարտի գագաթին (ՀՊԹ-ի հավաքածու):

Է պատմական մի միջադեպ, ըստ որի՝ «պարսկական հեթանոսական Միտրա աստծո հավատամքը հռոմեական կայսրություն է ներմուծվել կիլիկիացի ձերբակալված ծովահենների միջոցով»: Նման խառնաշփոթի պատճառով կարող էր փոփոխվել հարևան մշակույթներից փոխառնված գիտելիքը, որովհետև իրենցը չէր, այլ հարմարեցվում էր իրենց քաղաքական և սոցիալական նպատակներին (Davis 2006, 253-260):



57



58

**Նկ. 57. Թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով խաչ-մասնատուփ, Անթիլիաս**

**Նկ. 58. Խաչ-մասնատուփ, Անթիլիաս**

Աշխարհի մի շարք հին երկրներում՝ Եգիպտոսում, Սիրիայում, Չինաստանում և այլն, շրջանի մեջ պարփակված խաչը խորհրդանշում էր ինչպես մարդկային, այնպես էլ աստվածային արականի և իգականի, կյանքի և սկզբունքների միությունը: Ըստ քրիստոնեական փիլիսոփայության՝ շրջանի մեջ դրված խաչը դրախտի խորհրդանիշն է: Խաչի թևերը ներկայացնում են դրախտի չորս գետերը, որոնք սկիզբ են առնում խաչի կենտրոնից կամ Կենաց ծառից և շարունակվում դեպի աշխարհի չորս կողմերը: Այս նշանը նաև տիեզերական արեգակնային անիվն է, որ խորհրդանշում է տիեզերքը կենդանացնող կենսագործունեության սկզբունքը: Այն ներկայացնում է Երկրի չորս քառորդները, տիեզերական ցիկլի չորս բաժինները, չորս եղանակները և տարին (Cooper 2013, 37):

Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանի ձեռագ և սեղանի խաչերից շատերի կառուցվածքը հենց այդպիսին է՝ նրանք օժտված են խորհրդաբանական մի քանի շերտերով: Իրականում այդ սրբազան իրերը ներգրավում են երեք կարևոր խորհրդանշանները՝ միաստեղծ շրջանը, խաչանշանը և քառակուսին (նկ. 52, 58, 59): Խաչերը կենտրոնում ունեն քառակուսի զարդաձևեր, որոնց մեջ կան թանկարժեք քարերով զարդարված շրջանակներ: Կան նաև խաչեր, որոնց թևերը և կենտրոնը շրջանակներից են կազմված: Այս հավաքածուում առկա է նաև մի խաչ, որի արտաքին շերտը շրջան է: Նրա մեջ ամփոփված է խաչը<sup>104</sup> (նկ. 59): Խաչի կենտրոնում տեղադրված է քառակուսին, որի վրա, ինչպես նաև բոլոր թևերին, հնգական շրջանակներ կան: Կենտրոնական շրջանակի մեջ պատկերված է Աստվածածինը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին, իսկ խաչի թևերի վրա գտնվող շրջանակների մեջ պատկերված են չորս ավետարանիչների սիմվոլները՝ մարդ, արծիվ, ցուլ և առյուծ: Այս ձեռագ խաչը, իր կառուցվածքով մի հիանալի օրինակ է, որի մեջ

<sup>104</sup> Շրջանի մեջ արված խաչը հայտնի է ժայռապատկերներում, որտեղ դրանք պատկերված են մարդկային ֆիգուրների գլխավերևում կամ որպես անիվ: Երբեմն էլ շրջանի մեջ խաչի փոխարեն ութ թևանի աստղ է պատկերված (Կարախանյան, Սաֆյան 1970, նկ. 71, 107, 109): Խաչը շրջանի մեջ պատկերվում է նաև Տարեհացի վրա, որի մեջ դրվում է «բախտագուշակ դրամ» (Մկրտչյան 2010, 31, նկ. 19): Նման երկրաչափական զարդանախշեր են պատկերված նաև Տուրուբերանի և Վասպուրականի ասեղնագործ գրակներին և կանանց գլխի արծաթե թասակների վրա (Փափազյան 2002, 17, 24, 25): Այս սիմվոլը, զանազան համակցություններով առկա է ժայռապատկերներում (1981, աղ. 64, նկ. 2):



համադրվել և բյուրեղացել են նախաքրիստոնեական շրջանից եկող սիմվոլիկ արժեքներն ու ձևերը: Դրանք իրենց քրիստոնեական մեկնաբանությունն ստացել են Աստվածածնի, Հիսուս մանուկի և չորս ավետարանիչների փորագրված պատկերներով և այդ անձանց բնորոշ սիմվոլիկ տարրերի միջոցով:



Նկ. 59. Խաչագարի և շրջանագծի միատեղմամբ ձեռաց խաչ, Ադանա, Անթիլիաս, XIX դ.

**Օվալ զարդաձևեր.** Այս ձևը սերտորեն աղերսվում է կլորի հետ, սակայն իր զանազան իմաստներով աղերսվում է նաև նշաձև և շեղանկյուն ձևերին: Մանրանկարներում Հիսուսը, Աստվածամայրը, զանազան սրբեր, երբեմն էլ որոշ կաթողիկոսներ, պատկերված են օվալաձև կամ անմահության նշաձև լուսապսակներով և մանդորլաներով (իտալերեն՝ նուշ) պարփակված: Մի շարք մշակույթներում նուշը կեղևից մաքրելը համեմատվել է հոգևոր լուսավորության հասած

հավատացյալի հետ: Նուշը համեմատվում է Հիսուսի հետ, որի աստվածային էությունը թաքնված էր մարդկային մարմնի մեջ կամ Մարիամի արգանդում: Այդ աստվածային լույսը աղերսվում է նաև ծիածանի հետ, որը, ինչպես նկարագրվում է Հովհաննու Հայտնության գրքում, շրջապատում է հասպիսի, սարդիոնի և զմրուխտի նման փայլող Աստծո աթոռը: Նշի ձևը աղերսվում է նաև կոր անկյուններով շեղանկյան (lozenge) հետ, որը խորհրդանշում է վերին և ներքին աշխարհները կամ Երկնքի և Երկրի միությունը: «Luz» եբրայերեն բառը նշանակում է ինչ-որ բան թաքցրած, փակված և անձեռնմխելի՝ չկոտրվող, ամուր միջուկ, որը թաքնված է անդրաշխարհի մթության մեջ, պարունակելով համբարձման ուրույն հնարավորություն: Այս առումով էլ նուշը համարվում է «անմահության ընկույզ» (Chevalier and Gheerbrant 1996, 15-16):

Սրբազան խորհուրդ ունեցող նուշը կարող է տեղափոխվել հակառակ՝ սրբապիղծ ոլորտ: Նուշ ուտելը աղերսվում էր նաև սեռական գործողության հետ, քանի որ նշաձևը կամ շեղանկյունը խորհրդանշում էր նաև կանացի սեռական օրգանը, որի մասին նշվում է նաև Ուպանիշադներում: Նշաձևը տիեզերական ջրերի և գոյության անսահման հնարավորությունների բուռն հորձանուտի խորհրդանիշն է: Հնարավոր է, որ մանդորլայի, որպես խորհրդաբանական միավորի, իմաստը գալիս է այս հինավուրց կարևոր սիմվոլից: Այն փաստը, որ միջնադարյան էզոթերիզմը Տիրամոր կուսությունը անվանել է «միստիկ նուշ», կարծես հաստատում է այս կարծիքը: Նշաձևը ավելի շուտ արժևորվում է սուրբ, քան պիղծ իմաստով, քանի որ մանդորլային տրված նախնադարյան սեռական ենթատեքստը նշանակում է արգանդ, «որտեղից հայտնության լույսի ներքո ծնվել է Աստծո հետ խառնված մարդը» (Chevalier and Gheerbrant 1996, 17):



60



61

Նկ. 60. Ուլունքազարդ եպիսկոպոսական խույր, Անթիլիաս, Նկ. 61. Թանկարժեք քարերով պանակե, Անթիլիաս



Մանդորլան կարող է համարվել նաև սրբազան անձի աուրան արտահայտող իմաստաբանական միջոց, քանի որ դրանցում գտնվող անձինք ամբողջովին պարփակված են լուսե շրջանակում, ոչ թե միայն գլխով, որի դեպքում լինում է լուսե պսակ միայն: Աուրան հիմնականում լույս է, որը ճառագում է արեգակնային էություններից, ինչպես օրինակ Հիսուսից և Աստվածամորից, որոնք աստվածային լույսի կրողն են: Լույսը միշտ աստվածության կողմից սրբացման նշան է, ուստի կարող է պատկերվել նաև որոշ սրբերի շուրջը: Աուրան պատկերվող անձի շուրջը կարող է լինել սպիտակ և այլ գույնի լուսավոր ամպ կամ մշուշ: Սուրբ անձանց աուրա ունեցող մշակույթների հավատալիքային համակարգի հիմքում ընկած են կրակը և արևը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 58):

Կաթողիկոսական խոյրերի վրա Հիսուսը և Տիրամայրը, ըստ կանոնիկ օրենքի, պատկերված են օվալաձև լուսաճաճանչների մեջ (նկ. 60): Եպիսկոպոսական լանջազարդ պանակեն նույնպես օվալաձև է, որ սովորաբար շրթայի հետ միացման տեղում պսակվում է թագով (նկ. 61): «Կիլիկիա» թանգարանի կաթողիկոսական շուրջառներից մեկի մեջքին, մեծ օվալաձև շրջանակի մեջ պատկերված է Տրդատ թագավորի մկրտության տեսարանը (նկ. 63):

Նույն թանգարանում առկա են մի քանի խոյրեր, որոնց վրա պատկերված օվալաձև շրջանակներում, ըստ կանոնի՝ Հիսուսը և Աստվածամայրն են: Նման խոյր և վակաս կա նաև Մխիթարյան միաբանության թանգարանում: «Կիլիկիայում» պահվում են նույն պատկերագրությամբ Ս. Հաղորդության մասնատուփեր, գոտու ճարմանդներ, շուրջառներ և այլ սրբազան առարկաներ (նկ. 62, 64):



Նկ. 62. Խորանի գոգնոց օվալաձև ձևավորմամբ, Կիլիկիա, Անթիլիաս, XIX դ.



63



64

Նկ. 63. Կաթողիկոսական շուրջառ Մկրտության օվալաձև տեսարանով, Անթիլիաս

Նկ. 64. Օվալաձև զարդանախշով վարդապետական շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

**Վեցանկյուն զարդանախշեր.** Այս նշանը չափազանց հին պատմություն և կարևոր իմաստ ունեցող տարրերից մեկն է և ընկած է մի շարք հին քաղաքակրթությունների խորհրդաբանական սիմվոլների հիմքում: Դրանք առկա են հայկական բոլոր եկեղեցիների քանդակային խորհրդաբանական ձևավորումներում: Վեցանկյուն, ութանկյուն, տասներկու և տասնվեց անկյուններով ծաղկային կամ երկրաչափական զարդամոտիվները երբեմն պատկերված են միևնույն եկեղեցու դրսի կամ ներսի ձևավորումներում (Հայկ. ճարտ. պատմ. 2002, 97), (Հայկ. եկեղեց.1970):

Դեպի վեր և դեպի վար ուղղված եռանկյունիների համադրություն հանդիսացող վեցանկյուն ձևը երբեմն կարող է խորհրդանշել երկու հիմնական երևույթների կամ էությունների հակադրությունների միությունը կամ մեկ այլ կարևոր խորհրդաբանական իմաստով տարր: Օրինակ՝ հնդկական մշակույթում երկու համադրված եռանկյունիները խորհրդանշել են հակադիր ուժերը՝



կրակը և ջուրը, իսկ երկուսի միությունը վերածվել է մեկ այլ կարևոր հզոր իմաստաբանական տարրի առաջացման, որը դարձել է ռաջաների սիմվոլը: Ինչպես նախապես նշվեց, որոշ հին մշակույթներում էլ վեցաթև աստղը խորհրդանշում է աշխարհի բոլոր հիմնական ինչպես նաև դեպի վերև և դեպի ներքև ուղղությունները: Հրեական մշակույթում, ակնհայտորեն վեցաթև աստղը որդեգրվել է որպես Դավթի աստղ կամ Սողոմոնի կնիք, որը որպես հակադրությունների միասնության և միևնույն ժամանակ նաև կատարյալ հավասարակշռության սիմվոլ, ներկայացնում է սկզբունքը կամ օրենքը:

Հակադիրների եռանկյունիների համադրումը քրիստոնեության մեջ խորհրդանշում է Աստվածորդու երկու բնույթների ամբողջությունը և այդ իմաստով էլ այն դարձել է կատարյալի և ամբողջականի իմաստ արտահայտող սիմվոլը:

Վեց թիվի խորհրդաբանությունը քննարկելիս նշվեցին հայկական եկեղեցական մշակույթի զանազան ճյուղերը, որտեղ առկա է նաև վեցաթև աստղը, որպես կարևոր զարդամոտիվ: Եկեղեցական հանդերձանքը և սուրբ պատարագի ընթացքում գործածվող իրերից շատերը, որպես միևնույն միջավայրին պատկանող և զուգահեռաբար զարգացած մշակույթի ճյուղեր, նույնպես կրում են վեցաթև աստղեր (նկ. 65): Քննարկելով արվեստի տարբեր ճյուղերում այդ աստղերի տեղադրությունից և հարևան տարրերի հետ փոխհարաբերություններից, պարզ է դառնում, որ դրանք աստվածային արարչագործության, նրա ամբողջականության, հավասարակշռության և կատարելության խորհրդանիշներ են: Հարկ է նշել, որ այս կարևոր խորհուրդ ունեցող տարրը, տարբեր նյութերից պատրաստված սրբազան առարկաների վրա, երբեմն պատկերվում է որպես վեց թերթիկներով ծաղիկ:

Հետազոտական աշխատանքների ընթացքում ուսումնասիրված բազմաթիվ օրինակներից մեկը, Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում պահվող, Սիս քաղաքի Սբ. Սոֆյա տաճարին պատկանած, 1765 թ. արձաթե «Աջերի արկղ» կոչվող հրաշալի նմուշն է (նկ. 66): Այն խառը տեխնիկայով արված եկեղեցական արվեստի մի գլուխգործոց է, որի մեջ պահվում են Գրիգոր Լուսավորչի և երկու սրբերի սրբազան աջեր: Արկղի վրա պատկերված են Գրիգոր Լուսավորչի խոշտանգումները, ավետարանիչներ, դիմահայաց կողմում, խորանների ներքո՝ ամբողջական հանդերձաներով կաթողիկոսներ և սրբեր, իսկ կենտրոնում՝ Գրիգոր Լուսավորիչն է, որ Սբ. Հոգու ներկայությամբ, ստեղծում է Էջմիածնի Մայր տաճարը:



Նկ. 65. Շապիկի ուսնոց ավետման տեսարանով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, XIX դ.



Նկ. 66. Սուրբ աջերի տուփ, Սբ. Սոֆյա տաճար, Սիս, Անթիլիաս, 1765 թ.

Արկղի կափարիչի ներքին, կարմիր թավշով պատված մակերեսի կենտրոնում, արծաթե կետերի շարքերով պատկերված է մի խոշոր վեցաթև աստղ՝ մեջտեղում մի կետիկով: Նման, սակայն չափերով փոքր, վեցաթև երկու աստղեր էլ տեղադրված են մեծ աստղի հակադիր կողմերում: Դրանց միջև պատկերված են ևս երկու ավելի փոքրիկ աստղեր, որոք նույնպես կենտրոնում կետիկներ ունեն: Փոքրիկ աստղերը նման են վեց թերթիկներով ծաղիկների: Խորհրդավոր հինգ տարրերից բաղկացած այս ամբողջական աստղաբույլի երկու կողմերում, սուր ծայրերը դեպի կենտրոն, արծաթե երեք կետերով պատկերված եռանկյունիներ կան: Երկրաչափական այս ընդհանուր պատկերը ներկայացնում է աստվածային օրենքի, արարչագործության, մարդու արարման, դրանց կատարելության, ամբողջականության և հավասարակշռության խորհրդանիշներ՝ երկու կողմնային եռանկյունիների միջոցով արտահայտվող Հիսուսի ներկայությամբ, հովանավորությամբ և օրհնությամբ:

**Ութանկյուն գարդանախշ.** Ութանկյունը հին Միջագետքում գլխավոր աստված կամ աստվածների թագավոր Անուի խորհրդանիշ-պատկեր էր, նշանակում էր նաև «աստված», «երկինք», «աստվածային» կամ «աստվածային էություն»: Հազարամյակներ շարունակ, մինչև քրիստոնեությունը, շումերական պատկերագրերից մինչև արադական սեպագրերի, բաբելոնյան ու ասորական գրերը, բազմանշանակ այս խորհրդանշանը թեև ձևափոխվել, սակայն իմաստային առումով մնացել է նույնը և միշտ գրվել աստծո անունից առաջ, որպես նրա աստվածային պատկանելության և երկնային ծագում ունենալու ցուցիչ (Sitchin 2016, 90): Աշխարհի մի շարք մշակույթներում ութաթև աստղը խորհրդանշում է ութ թերթերով լոտուսը, բուդդայական օրենքի անիվի ճանապարհները, երկնային տաճարի ութ սյուները, դրախտի գահը պահող ութ հրեշտակները և այլն:



Նախապես նշվեց, որ ութաթև աստղը, որպես երկրաչափական միջանկյալ ձև, ընկած է քառակուսու և կլորի միջև, որտեղ քառակուսին խորհրդանշում է Երկիրը, իսկ կլորը՝ Երկնքը և հետևաբար, ութ թև ունեցող աստղը դառնում է միջնորդ խորհրդաբանություն Երկնքի և Երկրի միջև (Chevalier and Gheerbrant 1996, 342): Վերադրված քառակուսիները առաջացնում են օկտագոնը կամ ութանկյուն աստղը, որը դառնում է քառակուսին շրջանի վերածվելու սկիզբ: Նույն ձևով, սակայն ետընթաց շարժումով, շրջանը կարող է վերածվել քառակուսու: Երկրաչափական այս գործընթացը և նրա արդյունքները առկա են մի շարք մշակույթների սիմվոլիկ պատկերագրություններում: Օրինակ՝ բուդդայականների խորհրդաբանական պատկերացումներում ութանկյուն աստղը բոլոր հնարավորությունների ավարտման իմաստ ունի, իսկ չինացիների համար՝ ամբողջի կամ բոլոր հնարավորությունների դրսևորման արժեք:

Cygnus-Swan-Կարապ համաստեղությունը հազարամյակներ առաջ հյուսիսայինն էր և հնագույն պատումներում նվիրապետական սանդղակների ամենբարձր աստիճան ունեցող գերագույն աստվածները աղերսվում էին նրա հետ: Հավանաբար այն հանգամանքը, որ հունական դիցարանի գլխավոր աստված Զևսը երբեմն կարապի կերպարանք էր առնում, կապված էր այդ խորհրդանշանի հետ:

Հայկական մշակույթում, ինչպես ուրարտական թագավորների (նկ. 24), այնպես էլ Տիգրան Մեծ արքայի (մ.թ.ա. II դար) և նրա հետնորդների թագերի վրայի ութաթև աստղը «Կարապ» համաստեղության խորհրդապատկերն է (նկ. 67): Ութաթև աստղը, որը ութ թվի երկրաչափական պատկերն է, խոր ավանդույթ և մշակութային շարունակական ընթացք ունեցող խորհրդանշան է Հայկական լեռնաշխարհում, առկա է հազարամյակների հնություն ունեցող ժայռապատկերներում (Պետրոսյան 2005, 136, նկ. 326, 483, 536): Վանի թագավորության մշակույթում Սարգուր II-ի թագի ճակատի երկու կողմերում պատկերված չորսական վիշապները վկայում են ութ թվի առանձնակի կարևոր նշանակությունը Վանի թագավորության հոգևոր և աշխարհիկ փիլիսոփայության մեջ, քանի որ թագավորը նաև քուրմ էր: Էրեբունի ամրոցի Խալդի աստծո տաճարի և սյունազարդ բակի որմնանկարներում, շրջանագծերի մեջ ութաթև աստղերի շարքեր կան, որոնք տեղադրված են այդ գեղազարդումների ամենավերևում, կարևոր խորհրդաբանական նշանակություն ունեցող զարդերիզներից վեր (Հովհաննիսյան 1973, նկ. 7, 48): Վանի թագավորության անկումից մի քանի դար անց, Տիգրան Մեծի և նրա հետնորդների թագերի վրայի զարդ-աստղերը փաստում են, որ դրանք Հայկական լեռնաշխարհում կարևոր պաշտամունքային նշանակություն են ունեցել հազարամյակներ շարունակ, անկախ տիրապետող դինաստիաներից:



Նկ. 67. Տիգրան Մեծի դրամը, ՀՊԹ, մ.թ.ա. 95 թ.



Ութանկյուն աստղ զարդանախշեր առկա են միջնադարյան հայկական եկեղեցիների, խաչքարերի ու եկեղեցական հանդերձանքի զանազան տարրերի վրա: Դրանք տեսնում ենք նաև Ար. պատարագի ժամանակ գործածվող գործվածքի, գորգերի, կրկնակի խաչերով զարդարված ճանձավոր մասնատուփերի և փայտե կամ կավե այլ առարկաների վրա: Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հավաքածուի XVIII դ. երկրորդ կեսին պատկանող խույրի ճակատային մասի ծաղկաշղթայի ավմաստե քարերով ծաղկաթերթերը ութանկյուն կառուցվածք ունեն: XVIII դ. քահանայական թագի վրա ևս ասեղնագործ, ութանկյուն զարդանախշեր կան: XIX դ. Արծկեում պատրաստված արծաթե գոտու գորտանման ճարմանդի կենտրոնական զարդը շքեղ ութանկյուն աստղ է: Նույն հավաքածուի՝ «Գանձատուն» գրքում նկարագրված երկու գորգերի հիմնական զարդանախշերի մեջ պատկերված աստղերը և վարդակները ութանկյուն են կամ նման հիմք ունեն (Ղազարյան 1984): Անշուշտ նմանատիպ սիմվոլները եկեղեցական արվեստում քիչ չեն, սակայն բավարարվենք բերված օրինակներով: Ավելացնենք, որ ներկայացված բոլոր թագերը՝ Սարգսյան արքայի թագից մինչև կաթողիկոսական թագը, կրում են ութանկյուն կամ ութի խորհրդաբանությամբ սիմվոլներ (նկ. 24, 67, 68):



Նկ. 68. Կաթողիկոսական խույր ութանկյուն աստղով, Անթիլիաս

**Գծազարդեր.** Էտրուսկական և հունական հագուստը զարդանախշվել է գծային կամ կետային զարդերով: Գծազարդերը կարևոր նշանակություն են ունեցել երկու մշակույթներում էլ և խորհրդանշել են այն կրողի գրաված դիրքը հասարակության մեջ: Էտրուսկների արական և իգական սեռերի գունագեղ հագուստները, ծածկոցները և գլխանոցները հիմնականում զարդարված էին ուղիղ կամ ալիքաձև, տարբեր լայնության գծերով ու միջանկյալ կետիկներով (Tortora and Eubank 2010, 77-80):

Դեռևս հայտնի չէ, թե գծազարդը հնում ինչ խորհրդանշական արժեք է ունեցել այս երկու մշակույթներում: Հագուստի փեշերը, վզի բացվածքը կամ թևքերի եզրերը գծիկներով զարդարելու ավանդույթ, անշուշտ առկա էր էտրուսկյան մշակույթում, բայց դրանք շատ պարզ էին: Այդ մշակույթից պահպանված հայտնի պատկերներում առկա են կետիկներ, գծիկներ կամ երկրաչափական ու բուսական փոքրիկ զարդանախշեր: Էտրուսկական հագուստի ուսումնասիրությունը

կարևոր է նաև հագուստի տարատեսակների և նրանց ազդեցությունների շարունակականությունը հասկանալու համար: Այս իմաստով շատ կարևոր է էտրուսկական ծածկոցը (tebennae), որը կիսակլոր կտրվածքով ամբողջական կտոր էր, ինչպես այժմյան շուրջառը: Ծածկոցի կլոր եզրը զարդարում էին պարզ, միագույն, հոծ գծով: Էտրուսկական հայտնի պատկերներում թիբենա ծածկոցը բարձր խավի տղամարդիկ կրում են մերկ մարմնի վրա որպես շալ կամ ուսածածկոց, որի լայն մասը կախվում էր առջևի, երբեմն էլ՝ հետևի կողմից: Մասնագետները ենթադրում են, որ այս ծածկոցը հետագայում ծնունդ է տվել հռոմեական տոգային, որն էլ, իր հերթին, բյուզանդական շրջանում՝ IV-V դդ., դարձել է բարձրաստիճան կաթոլիկ հոգևորականի (Stone 2001, 38) ու հայկական եկեղեցու կաթողիկոսի կամ եպիսկոպոսի եմփոռոնը:

Այստեղ հարկ է նշել, որ որոշ մասնագետներ փորձում են ապացուցել, որ էտրուսկները Իտալիա են գաղթել արևմտյան Ասիայից: Ղ. Ալիշանը վկայում է, որ դեռ իր ժամանակներում «գիտնականներից ոմանք ջանում են էտրուսկներին ներկայացնել որպես հայերին ազգակից կամ նրանցից սերված» (Ալիշան 2002, 59, 138): Ըստ Ն. Մառի՝ էտրուսկերենը պատկանում էր հաբեթական ընտանիքին և նրանց հետ ունեին մշակութային աղերսներ (Մառ 1989, 14, 39): Պետք է նաև նշել, որ նմանատիպ մշակութային ժառանգությունը էտրուսկներին կարող էր հասնել նաև Հունաստանի «ճանապարհով»: Այսինքն Հունաստանի հյուսիս-արևելքում հնուց ձևավորված մշակութային ատաղձը կարող էր փոխառվել և ուրույն ձևով զարգանալով, փոխանցվել հռոմեական մշակույթին: Այդ «ճանապարհին» շատ բաներ մոռացվեցին, բայց որոշ մանրամասներ պահպանվեցին: Ինչպես Դեյվիսն է համեմատում, այդ գործընթացը շատ նման էր «հին գինին նոր շշերի մեջ լցնելուն»: Մշակույթների միջև տևական փոխհարաբերությունների ընթացքում ազդեցությունները կարող էին փոխանցվել, տարբեր ուղղություններով ընթանալով և ընկալող մշակույթում զարգանալով զանազան նոր ձևեր ընդունել:



Նկ. 69. Շուրջառի քղանցք, գծային բուսանախշով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Չափազանց բարդ և անիմաստ է դրանց ճշգրիտ ուղղությունները պարզելու փորձ կատարելը, ուստի նպատակահարմար ենք գտնում Հայոց եկեղեցական հանդերձանքի մեզ հետաքրքրող զարդանախշերը դիտարկել հայկական ավեստի հարակից ճյուղերում, անդրադառնալով նաև ժամանակի ընթացքում դրանց զարգացմանն ու կրած փոփոխություններին: Հարևան

մշակույթներում առկա զարդաձևերի և դրանց խորհրդաբանության մասին մեր ուսումնասիրություններն ու համեմատությունները, հավակնություն ունեն դրանք համադրելով, ավելի պարզաբանել հայկական զարդերն ու դրանց խորհրդաբանական արժեքները (Նկ. 69, 70, 71):



Նկ. 70. Եզրանախշով սկիհի ծածկոց, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 71. Սուրբ հաղորդության մասնատուփ, ոսկեջրված արծաթ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

**Կետագարդեր.** Այս պարզագույն զարդամիջոցները հայկական մշակույթում առկա են դեռևս քարե դարից, երբ արգասավորության աստվածուհիների մերկ մարմինները, կետածման միջոցով զարդարում էին եռակետ կետագարդերով, որոնք, որպես պահպանակ, տեղակայվում էին նրանց կրծքի շրջանում կամ ձեռքերի վրա: Եռակետ նախշեր անելու սովորույթը պահպանվել է մինչև մեր օրերը: Կետանախշը ենթադրում էր պահպանել կերակրող մոր կուրծքը՝ կաթը, կարող



էր կապվել նաև բեղմնավորման գաղափարի հետ (Ստեփանյան 2007, 10): Նման կետազարդեր տեսնում ենք նաև Մեծամորից և այլ հնավայրերից հայտնաբերված խեցեղենի վրա: Դրանք հանդես են գալիս առանձին կամ որպես բուսական և երկրաչափական զարդանախշերի բաղադրիչներ, որոնց տեղադրումները ենթադրում են որոշակի գաղափարներ և իմաստներ: Օրինակ՝ խեցեղենի վրա պատկերված եռանկյունաձև ծաղկաթերթիկների և առանձին եռանկյունիների մեջ կան վեց և այլ խորհրդաբանական իմաստ ունեցող թվերով կետիկներ: Օձի մարմնի գալարների մեջ նույնպես կետիկներ կան, ինչպիսիք պատկերված են սրբարանի կավակերտ տախտակի վրա (Խանզադյան 1973, 17, 25, 31, 39, 49): Նշենք, որ կետերը, բացի զարդ լինելուց, ինչպես թվանշանները՝ գործածվել են որպես հաշվելու միջոցներ (Մովսիսյան 2003, 267):

Կետանախշերը հաճախ են հանդիպում Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերների վրա, կենդանիների եղջյուրների միջև կամ մարդկային ֆիգուրների մոտ (Կարախանյան, Սաֆյան 1970, նկ. 6, 7, 30, 31, և 41 և այլն)<sup>105</sup>:

Կետանախշեր կան հայկական մանրանկարներում ևս՝ Հիսուսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների լուսապսակների վրա, Ավետման, Ծննդյան, Մուտք Երուսաղեմ, Խաչելության և այլ տեսարաններում<sup>106</sup>: Դրանք հաճախ առկա են նաև միջնադարյան ձեռագրերի կաթողիկոսական պատկերներում, ինչպես օրինակ՝ Սարգիս Պիճակի վրձնին պատկանող, Հակոբ Բ կաթողիկոսի պատկերում (Աստվածաշունչ, 1338, 2627, 422 ք): Կետիկներ առկա են հովվապետի կնգուղի ճակատամասի, նափորտի, ոտնաթռռի կարմիր բարձի, եմփորոնի, խորանազարդի, սյուների, կահույքի վրա: Ձեռագրի նույն էջին, կաթողիկոսի պատկերից վերև Մաթևոս Ավետարանիչն է, որի գլխավերևում կախված վարագույրի վրա և նկարի այլ մասերում, կահույքի, բարձերի և սյուների վրա որոշակի մտայնությամբ տեղադրված կետանախշեր կան:

Պատկերագրական առումով, կետիկները կարող են քնքշություն, թեթևություն կամ տեսողական եռաչափության զգացողություն առաջացնել, սակայն Պիճակի կողմից դրանց կիրառության նպատակը ավելին է, քան որպես գեղազարդման միջոց գործածելը: Պարզաբանելու համար Հակոբ Բ-ի հանդերձանքի տարբեր տարրերի վրայի կետիկների իմաստն ու խորհուրդը, դիտարկենք դրանց տեղադրությունը և պատկերագրությունը: Հանդերձանքի կետազարդերը գտնվում են սև գույնով արված խաչերի թևերի հատման կետերում: Այդ կարևոր տարրերը նկարիչը զարդարել է ոսկեգույն, սև և սպիտակ կետազարդերով, որոնք ազնիվ քարեր են հիշեցնում: Վասպուրականի դարոցի ներկայացուցիչ Աստվածատուրը (XV դ.) նույնպես գործածում է կետազարդերով նման խորհրդաբանական տարրեր, Ավետման և Տյառնընդառաջի տեսարաններում (Հակոբյան 1978, նկ. 50): Ակնհայտ է, որ կետազարդերը ինքնանպատակ չեն, ավելին՝ օժտված են կարևոր խորհրդաբանական իմաստներով:

Խաչի թևերի հատման կետը հայ միջնադարյան խաչքարային մշակույթում կոչվում էր «ակն» և «պատկերացվում էր որպես լույսի աղբյուր եվ դրանով իսկ, դառնում էր ակնեղենի միջոցով շեշտադրուելու ենթակա» (Պետրոսյան 2008, 269), հատկապես, երբ ըստ քրիստոնեական խորհրդաբանության, խաչի կենտրոնը ենթադրում էր խաչված Հիսուսի գլխի տեղը (Norris 2002, 180): Շատ սխալված չենք լինի, եթե նկատենք, որ կետիկների նման տեղադրությունը, հավանաբար Աստվածային ներկայության խորհրդանիշ է:

<sup>105</sup> Դժվար է որոշել այդ կետերի իմաստը, սակայն դրանց տեղադրությունը նպատակային է թվում:

<sup>106</sup> Կետանախշ են նաև բազմաթիվ արձաթե ձեռագրակազմեր, որոնց վրա, խաչերի հետ, տեղադրված են բազմաթիվ արձաթե կետեր, կամ նույնիսկ խաչանշանը մետաղե կետերից է կազմված (Մատեն. արձաթ. կազմ. ձեռ. 2011, ձեռ. 4023, 7585, 7642 և այլն):



Դիտարկենք նաև երեք կետիկներով արված նախշերի առկայությունը Ս. Պիժակի վրձնին պատկանող մեկ այլ պատկերում: Մաշտոցի անվան Մատենադարանի մեկ այլ ձեռագրում, Մատթեոս ավետարանչի գլխավերևում պատկերված խորանածև կարմիր վարագույրի վրա երեքական եռանկյունածև դասավորությամբ կետազարդեր կան, որ հավանաբար ենթադրում են աստվածային հովանավորության կամ ներկայության իմաստ (ՄՄ, ձեռ. 5786, 18 ք): Նշենք, որ վարագույրը և կարմիր գործվածքը մանրանկարչության զանազան կանոնիկ պատկերներում խորհրդանշում են Մովսեսի կառուցած խորանը սատիմի փայտե հինգ սյուններով (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 245): Միջնադարյան գաղափարագրերում նման կետազարդերը նշանակել են «պտուղ» կամ պարզապես ներկայացրել են երեք թիվը, որ կարող էր ենթադրել նաև Երրորդություն (Մովսիսյան 2003, 25, 37, 39):

Նույն տրամաբանությամբ կարելի է չորս կետիկներով զարդանախշերը համարել չորս թվի խորհրդաբանությունը, որը հաճախ է հանդիպում Սարգիս Պիժակի նկարներում: Նման զարդակետիկներ նա պատկերել է մի քանի հրեշտակների կարմիր հանդերձանքի վրա՝ Ծննդյան և Աստվածամոր նինջը տեսարաններում (Ղազարյան ձեռ. 2627, 422 ք, 5786, 265 ք, ձեռ. 5786, 266 ա և այլն): Այն առկա է նաև նրա վրձնին պատկանող Տերունական գրեթե բոլոր մանրանկարներում՝ Հոգեգալստյան, Մկրտության, Ոտնվվայի և այլ տեսարաններում: Մկրտության տեսարանում դրանք գտնվում են Հիսուսի և հրեշտակի հանդերձանքների, Հոգեգալստյան տեսարանում՝ կենտրոնում տեղադրված սեղանի կարմիր սփռոցի վրա:

Կետիկներից կազմված համակենտրոն շրջանազարդեր կան նաև գորգերի վրա:

Համակենտրոն ճերմակ միջուկով այդ շրջան-զարդանախշն արևի նշանակություն է ունեցել (Մովսիսյան 2003, 25, 37, 39): Նման հզոր խորհրդաբանությամբ զարդանք է նաև շրջանագիծը՝ կենտրոնում մեկ կետով, որը օժտված է ամբողջականի իմաստով, որի կենտրոնում Աստված է: Նման զարդամոտիվները նույնպես բազմաթիվ են հայ եկեղեցական արվեստում, բրոնզեդարյան խեցեղենի վրա (Shahnazarian and Mkrtchian): Դրանք նաև առկա են ժայռապատկերներում և քանի որ արևն էլ է նման ձևով, սակայն ճառագայթներով պատկերվում (Պետրոսյան 2005, նկ. 434, 519), կարելի է կարծել, որ այն նույնպես արևի խորհրդանիշն է:

Եպիսկոպոսական հանդերձանքի վրա նույնպես առկա են կետազարդեր, սակայն մարգարիտների և այլ թանկարժեք կամ կիսաթանկարժեք քարերի միջոցով արված (նկ. 21, 72, 73): Այս դիտարկումը հաստատում է կետազարդերի գործածման ոչ միայն գեղագիտական իմաստն ու նպատակը, այլև գեղազարդման այս միջոցի կանոնիկ լինելու փաստը: Հանդերձանքի զանազան տարրերի վրա կետիկների «դերը» կատարում են նաև զանազան թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերը, մարգարիտները և մետաղե փայլունները (Marchese and Breu 2010, Fig. 76, 84, 85, 88):

Երբեմն էլ կետիկները ասեղնագործված են իրենց որոշակի տեղերում, առաց ուլունքների<sup>107</sup>: Դրանց տեղայնացումը համանման է մանրանկարչության մեջ ընդունված ոճին, այսինքն

<sup>107</sup> Այս խոյրի դարձերեսի Ծննդյան տեսարանի վերին հատվածում, արևի կենտրոնում պատկերված են Աստվածամայրը և մանուկ Հիսուսը: Այն ներքևից, որպես երկրորդ շերտ, շրջափակված է արևի ճառագայթներով, որոնց ծայրերին, սպիտակ թելով ասեղնագործված կետիկներ կան, որպես Աստվածային ներկայության սիմվոլ (Marchese and Breu 2010, Fig. 74).

կանոնիկ է, երբ Հիսուսի, հրեշտակների կամ սուրբ անձանց գլխի շուրջն արված շատ լուսապսակներ կետագարդ են<sup>108</sup>:



Հանդերձանքի վրա նույն տարրերը շրջանակված են նաև մարզարիտներով: Գեղազարդման նմանատիպ բազմաթիվ օրինակներ կան խույրերի, վակասների, արտախուրակների և այլ տարրերի վրա: Նման գեղազարդմամբ են արված նաև XVIII-XIX դդ. Տերունական զանազան ասեղնագործ պատկերները և Սբ. հոգուն, առաքյալներին, ավետարանիչներին պատկերող մեդալիոնները (Marchese and Breu 2010, Fig. 88, 89, 90):



Նկ. 72. Գոտու կետագարդ ճարմանդ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Նկ. 73. Սեղանի կետագարդ խաչ, Անթիլիաս

**Կենաց ծառ.** Այս դինամիկ խորհրդանշանը ամենահարուստ և ամենատարածված սիմվոլիկ մոտիվն է: Փորձենք ներկայացնել Ծառի մասին մի քանի մշակույթներին բնորոշ իրողությունները, որով դյուրին կդառնա հասկանալ եկեղեցական հանդերձանքի վրա հաճախակի պատկերվող զանազան Ծառերի խորհուրդն ու ծաղկային մոտիվների բնույթը:

Դրախտում առաջինը Կենաց, իսկ երկրորդը՝ չարի և բարու գիտության ծառն է (Sproul 1991126)<sup>109</sup>: Կյանքի ծառը, իր ուղղահայաց դիրքով և անընդհատ զարգացմամբ, աճում և բարձրանում է դեպի Երկինք, դեպի լույսը, մինչդեռ նրա բունը Երկրի վրա է, արմատները ձգվում են դեպի Երկրի ընդերքը: Երկրի ընդերքում, արմատների մոտ, բնակվում են սողուններ, իսկ սաղարթների մեջ՝ թռչուններ: Այս առումով Ծառը դառնում է Աշխարհի ծառ (Տիեզերական ծառ), միացնելով անդրաշխարհը երկնքին, որպես Աշխարհի առանցք: Զանազան մշակույթներում Տիեզերական ծառեր են համարվում կաղնին՝ կելտերի, լորենին՝ գերմանացիների, ձիթենին՝ արևելյան մահմեդականության մշակույթում և այլն: Նշված ծառերը հսկա չափեր ունեն կամ եր-

<sup>108</sup> Նման օրինակներ առկա են Սյունիքի մանրանկարչության դպրոցին պատկանող Գրիգոր Տաթևացու և այլոց գործերում, որտեղ նման լուսապսակներ կան Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի, ինչպես նաև Այլակերպության, Ավետման և այլ պատկերների սուրբ անձանց գլուխների շուրջը (Armenian Miniatures 2009, Fig. 151, 154, 155):

<sup>109</sup> Ղուրանում Կենաց ծառին փոխարինում է Գիտության ծառը, որի պտուղը արգելված էր ուտել, սխալներ թույլ չտալու համար (Quran 2014, 2:34):

կարակյաց են: Որոշ ավանդույթներում Աշխարհի ծառը հոգիների և ոգիների ճանապարհը կամ արահետ էր երկնքի և երկրի միջև (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1026-1027):

Կենաց ծառը, ընդհանուր առմամբ, արարչագործության ամբողջությունն է, որտեղ ընդգրկված են երկնքը, երկիրը և ջուրը: Որպես աշխարհի առանցք, Տիեզերական ծառը միացնում է բոլոր երեք աշխարհները՝ երկինքը, երկիրը, անդրաշխարհը և դրանց միջև կապ ստեղծում: Կենաց ծառը նաև սնուցող, պատսպարող, պաշտպանող իգականի խորհրդանիշն է, կամ՝ Մեծ մայրը, որը տերևաթափ լինելուց հետո էլ, մշտապես նորոգվում, վերածնվում, հարություն է առնում ու վերարտադրվում, լինելով ցիկլի սկիզբը և վերջը:

Ծառը պատկերվում է որպես սյուն, ճյուղ, ձող և այլն, հանդես գալով թռչնի, օձի, պտղի և աստղի հետ, որտեղ պտղաբեր ծառը կամ խաղողի որթը միշտ համարվել է սուրբ: Դրախտի ծառը համարվում է կատարելության սկզբնական վիճակ, երբեմն, որպես արևի խորհրդանիշ, ունենալով տասը կամ տասներկու պտուղ, որոնք ճաշակելուց հետո մարդը կարող էր անմահ դառնալ: Բուդդայականների համար, ինչպես նաև արևմուտքի դրախտում այդ պտուղը դեղձն է: Ըստ հավատալիքների՝ իրանական Հաոմա ծառից անմահական ջուր է հոսում, հնդկական, շումերական, չինական, ճապոնական Ծառի վրա, պտուղների փոխարեն թանկարժեք և շողշողուն քարեր են աճում (Cooper 2013, 176): Աթթիսի և Դիոնիսոսի ծառերը սոճի էին, բուդդայականների ծառը թզենին էր, ֆիկուսի մի տեսակը, Իմաստնության մեծ ծառը, որը նաև Բուդդայի էությունն էր համարվում, որի տակ նա հոգևոր արթնացում ապրեց: Հարկ է նշել, որ կելտական մշակույթում սրբազան ծառերը մի քանիսն են՝ կաղնի, հաճարենի, տխլենի, հացենի և այլն: Հնդկական մշակույթում Ծառը ամբողջ տիեզերքն է, արմատները երկրի ընդերքում են, բունը՝ երկրի վրա, իսկ սաղարթը՝ երկնքում, որի փայտից Բրահման ստեղծեց տիեզերքը (Cooper 2013, 176): Մի շարք մշակույթներում էլ, ինչպես օրինակ Կաբալայի փիլիսոփայության մեջ (Cooper 2013, 178), Լուսի կամ Դրախտի ծառը շրջված է, արմատները երկնքում են, իսկ սաղարթը՝ ներքևում, խորհրդանշելով արարման հակադարձ գործողություն, ասինքն՝ բարձրում գտնվողը իջնում է, իսկ ներքևինը՝ բարձրանում: Այս գործընթացում երկնայինը արտացոլվում է երկրայինի մեջ և հակառակը, որտեղ իմաստնությունը, արևը և երկինքը վերադառնում են արմատներին (Cooper 2013, 178): Հավատալիքներում շրջված ծառեր հայտնի են և՛ արևելքում, և՛ արևմուտքում: Ըստ Վեդաների՝ ծառը նույնացվում է արևի շողերի և արևի լուսի հետ, որոնց շնորհիվ երկրի վրա աճում են բույսերը և հարատևում է կյանքը, որի աճը սկսվում է երկնքից և զարգանում երկրի վրա, ուստի արմատները, որպես սաղարթ, գտնվում են երկնքում, իսկ սաղարթը, որպես արմատ՝ երկրի վրա (Bhagavad Gita 1989, 15:1, 592):

Ընդունված է, որ Գողգոթայի Խաչ ծառը ամբողջովին փոխարինեց և նորացրեց Տիեզերական կամ Աշխարհի ծառին: Այս է հիմնական պատճառը, որ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ խաչը պատկերվում է ծաղկած ծառի տեսքով, և նրա վրա գամված Հիսուսը նույնպես համարվում է Կյանքի ծառի սիմվոլ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1028):

Դրախտի երկու Ծառերը տալիս էին բարի և չար պտուղներ, ինչպես մարդը և նրա արարքները, որոնք խորհրդաբանորեն վերանորոգվում են Գիտության ծառի փայտե խաչի վրա Հիսուսի զոհաբերությամբ ու հարությամբ: Այս իմաստով էլ խաչը նույնացվում է կենտրոնական Կենաց ծառի հետ, քանի որ Հիսուսը հոգին ավանդեց երեք խաչերից՝ կենտրոնականի վրա (Cooper 2013, 178):

Աշխարհի շատ ժողովուրդների հավատալիքներում լայնորեն տարածված ծառի պաշտամունքն ու դրանց սիմվոլիկ իմաստները, օժտված են տիեզերական խորհրդով, ապահովում են

երկինք-երկիր կապը, աղերսվում են արարչագործության և կյանքի հարատևման հետ: Գրեթե բոլոր մշակույթներում ծառն ունի նաև զարդամոտիվի կարևոր խորհրդաբանություն:

Կենսաց ծառը սիրված և պաշտելի խորհրդաբանություն է և հայ մշակույթում առկա է հազարամյակներ շարունակ առանց ընդհատումների: Դրանք պատկերված են ժայռապատկերների (Մարտիրոսյան 1981, աղ. 6), (Պետրոսյան 2005, 242, 675), բրոնզեդարյան խեցեղենի, Վանի թագավորության շրջանի որմնանկարների, Արտաշեսյան հարստության թագերի և դրամների, խաչքարերի<sup>110</sup>, եկեղեցական ճարտարապետության, կիրառական արվեստի ամենաբազմազան առարկաների վրա<sup>111</sup>: Կենսաց ծառը եկեղեցական արվեստի՝ մանրանկարչության (ավետարաններ, հայսմավորքներ, ճաշոցներ, մաշտոցներ և այլն), որսկերչության (խաչեր, գրքակազմեր, ծիսական թասեր, սկիհներ և այլն)<sup>112</sup>, եկեղեցում գործածվող զանազան գործվածքեղենի (վարագույրներ, սկիհի ծածկոցներ և այլն) և եկեղեցական հանդերձանքի հիմնական զարդամոտիվն է:

Եպիսկոպոսի և կաթողիկոսի հանդերձանքի պահպանված նմուշների վաղ օրինակները պատկանում են XVII-XIX դդ. և XX դ. սկզբին: Դրանք պատրաստվել են Հայաստանում և սփյուռքի տարբեր երկրներում: XIII-XVII դդ. այդ հանդերձանքը հիմնականում խաչազարդ է եղել և, եթե վստահենք մանրանկարներում պատկերված օրինակներին, միագույն խորքով: Եկեղեցական հանդերձանքի ավելի հին նմուշներ մեզ հայտնի չեն<sup>113</sup>:

Վերջին երկու-երեք դարերում պատրաստված և այժմ զանազան հավաքածուներում գտնվող հանդերձանքի համար գործածվել են մետաքսե թանկարժեք կերպասներ: Դրանք հիմնականում ունեցել են բուսական շքեղ զարդեր: Կենսաց ծառերով են զարդարված եպիսկոպոսական հանդերձանքի բազմաթիվ տարրեր՝ խոյրեր, փորուրարներ, եմփփորոններ, բազպաններ, վակասներ, շուրջառներ, հողաթափեր (նկ. 74, 75, 76, 77, 78, 79):

<sup>110</sup> Ծաղկած խաչը որպես Կենսաց ծառ առկա է բազմաթիվ խաչքարերի վրա՝ Նորատուսի IX-XVIII դդ. Խաչքարերի, 1001 թ. վիշապաքարի վրա քանդակված ծաղկած և պտղատու խաչ-ծառով քարի, 1291 թ. Գոշավանքի Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու Պողոսի խաչքարի, Նորավանքում Թամթա Խաթունի պատվերով, 1308 թ. Մոմիկի քանդակած խաչքարի և այլն (Սուրբ Հայաստան 2007, նկ. 1, 4, 5, 11):

<sup>111</sup> Դրանք առկա են գործվածքների, գորգերի, ժանյակների, ժողովրդական տարազի վրա: Այս գրքում հեղինակը ներկայացրել է եկեղեցական հանդերձանքի մի քանի տարրեր ևս (Դավթյան 1981, Նկարների բաժին):

<sup>112</sup> Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի և այլ հավաքածուներին պատկանող Մասունքի պահարաններ, սրբերի և առաքյալների Աջեր, խաչ-մասնատուփեր (Դավթյան 1981, 28, 33, 56, 76), ինչպես նաև գրքի արծաթյա կազմեր, բուրվառներ, գավազաններ, անոթներ, թասեր, գոտիներ և այլն):

<sup>113</sup> Վկայություն է պահպանվել Հովհաննես Օձնեցու շքեղ հանդերձանքի մասին, բայց դրա ձևավորումը հայտնի չէ:





Նկ. 74. Շապիկի ուսնոց, կենաց ծառ խաչանշանով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, XIX դ.

Կենաց ծառը զարդարում է նաև հոգևոր արքայի ժամանակակից սրբագործված, զարդարուն հանդերձանքը, ոգեշնչում է պատարագող հոգևորականին՝ քահանային, եպիսկոպոսին և կաթողիկոսին, պատշաճորեն պատրաստվելու, հոգևոր բարձրագույն կարգավիճակով կանգնելու և ծառայելու Աստծո Սեղանի առջև, որպես Կենաց ծառ՝ Հիսուսի փոխանորդ, նրա ներկայացուցիչ կամ նրա խորհրդանիշ:



Նկ. 75. Շուրջառի թիկունքամաս կենաց ծառի պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան





Նկ. 76. Խաչագարդով քահանայական շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 77. Կենաց ծառով եպիսկոպոսական խույր, Անթիլիաս, XIX դ.



78



79

Նկ. 78. Կենաց ծառերով վարդապետական շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան  
Նկ. 79. Կաթողիկոսական եմփորոնի ասեղնագործ հատված, Անթիլիաս

**Բուսական զարդանախշեր.** Ծաղիկները, բացի շքեղ զարդարանք լինելուց, օժտված են նաև զանազան իմաստներով և սիմվոլներով: Ծաղկի բողբոջները խորհրդանշում են հնարավորություն, իսկ կենտրոնից բացվող ծաղիկները՝ երևույթի զարգացում և դրսևորում: Սա հատկապես վերաբերվում է լոտուսին, վարդին և շուշանին, որոնք խորհրդանշում են նաև դրախտը: Հնագաթերթ ծաղիկներն ու վարդերը խորհրդանշում են հոգիների աշխարհը կամ օրհնվածների պարտեզը: Դրանք նաև մարդու միկրոկոսմոսի, նրա հինգ զգայարանների, հինգ վերջույթների խորհուրդն ունեն, իսկ վեցթերթ ծաղիկները կամ լոտուսը, խորհրդանշում են մակրոկոսմոսը: Բուդդայականության և հինդուիզմի խորհրդաբանական համակարգում լոտուսը, որպես արևի լույսի և նախնական ջրերի խորհրդանիշ, ներկայացնում է նաև Բրահմային, Բուդդային և եգիպտական Հորուսին: Հեթանոսական ժամանակներում կարմիր վարդը Ադոնիսի արյան, մանուշակագույնը՝ Աթթիսի, իսկ քրիստոնեական փիլիսոփայության մեջ, Հիսուսի արյան խորհրդանիշն է: Սպիտակ ծաղիկներն էլ, ինչպես օրհնակ շուշանը, վարդը և մեխակը՝ Աստվածամոր խորհրդանիշերն են (Cooper 2013, 70): Հայկական հեթանոսական մշակույթում վարդեր և ցորենի հասկեր էին նվիրվում Ոսկեծղի կամ Ոսկեմատ Անահիտ դիցուհուն:

Խաղողի որթի՝ պտղի խորհրդաբանության կրողները հնում հողագործության և բեղմնավորության աստվածներն էին: Հունական և հռոմեական մշակույթներում դրանք Դիոնիսոսը և Բաքոսն էին: Խաղողի զոհաբերությունը արտահայտվում էր գինու և արյան խորհրդաբանական

աղերսով (Cooper 2013, 76), որը հատուկ է մեռնող և հառնող դիցերին: Հիսուսը նույնպես, որպես մեռնող և հառնող դից, վերջին ընթրիքի ժամանակ հայտարարեց, որ գինին իր արյունն է:

Հայոց եկեղեցու բարձաստիճան հոգևորականների հանդերձանքի մի շարք տարրեր, հիմնականում գեղազարդվում են բուսական նախշերով: Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի, Մեծի Տանն Կիլիկիո Անթիլիասի «Կիլիկիա», Ստամբուլի Հայոց պատրիարքարանի, Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության թանգարանների և այլ հավաքածուներում առկա են բազմաթիվ շուրջառներ, եմփորոններ, խույրեր, օձիքներ, բազպաններ, կոնքեռներ, վակասներ, արտախուրակներ, որոնք զարդարված են ծաղիկներով, բաղեղներով ու ոստերով: Դրանց հին օրինակները զարդարվել են մետաքսե գունագեղ դերձաններով, ոսկե և արծաթե հարթ և ոլորված մետաղաթելերով, փայլուններով, թանկարժեք քարերով, մարգարիտներով և ուլունքներով:

Հայաստանում և սփյուռքի տարբեր գաղթօջախներում պատրաստված հանդերձանքի նշված տարրերը, տեղի մշակույթի ազդեցությամբ, ասեղնագործված են այդ երկրների մշակույթին բնորոշ ոճով, ուստի դրանց միջև կան որոշակի տարբերություններ:

Հետաքրքիր են Ստամբուլի Հայոց պատրիարքարանի մի քանի կարևոր տարրերի պատմական օրինակները, որոնք պատրաստվել են Կոնիայում, Արմաշում, Կիպրոսում և այլ վայրերում<sup>14</sup>: Այս հավաքածուի ծաղկազարդերում առկա են մետաղե ուլունքներ, փուլեր, մանր մարգարիտներ, թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարեր: Դրանք ասեղնագործվել են ուռուցիկ և գեղարվեստական հարթակարով, շուվալի զանազան տեսակներով և քուղակարով, որոնցով հնարավոր էր ստանալ զանազան՝ եռաչափ, իրականին մոտ և ոճավորված բուսական պատկերներ, մարդկանց պատկերներ, դեմքեր, ծաղիկներ, ճյուղեր և այլն:

Բացի բուսական նախշերից, նման ձևերով և նյութերով են արված նաև հանդերձանքի մյուս զարդամիավորները: Տերունական և այլ թեմատիկ պատկերներում շքեղ ծաղկանախշերով են ձևավորված Հիսուսին, Աստվածամորը, առաքյալներին շրջանակող տարածությունները, որոնցից ուշագրավ են Ստամբուլի Հայոց պատրիարքարանի XVIII-XIX դդ. սկիհի ծածկոցները: Դրանց մի քանիսի կենտրոնում, ըստ կանոնիկ պատկերագրության, արևի ճաճանչներով շրջապատված «գառն» է, իսկ նրան շրջապատող տարածքը՝ հրեշտակների և քերովբեների հետ, լցված է շքեղ, ոսկեգոծ ճկուն բուսական մոտիվներով և գույնզգույն ծաղիկներով<sup>15</sup>: Դրանք խաղողի ողկույզներ են, տերևներ, կակաչներ, բողբոջներ, վարդեր, հասկավոր բույսեր, հինգ, վեց և ավելի թերթիկներով ծաղիկներ, բաղեղներ և այլն: Երբեմն ձևավորումները խիստ ոճավորված են՝ վերածվելով ճկուն, ճյուղանման զարդաձևերի, ինչպիսին վերոհիշյալ հավաքածուի խույրն է (Marchese and Breu 2010, Fig. 75,76): Ըստ կանոնիկ ավանդության՝ XVIII դ. այս խույրի մակերեսին, օվալաձև, ճառագայթավոր ոսկեգոծ շրջանակի մեջ, Հիսուսի հարության պատկերն է, որից վերև՝ ուլունքաշար զարդերով շրջապատված, Աստծո խորհրդանիշ «Է» տառն է, իսկ նրա վերևում կա Կենաց ծառը խորհրդանշող, ոճավորված ծաղկային զարդամոտիվ: Օվալն ամբողջությամբ շրջապատում են ոսկե թելերով, փուլերով և ոսկե ուլունքներով բանված ոլորուն ճյուղազարդեր և ծաղիկներ, որոնք ընդգծված են մանր մարգարտաշարերով: Խույրի ճակատային մասի ծաղկային որոշ մոտիվներ ընդգծված են կապույտ և սպիտակ թանկարժեք քարերով (հավանաբար շափյուղա և ալմաստ), որոնք պատկերին շարժում են հաղորդում: «Կիլիկիա» թանգարա-

<sup>14</sup> Սրանք պատկանում են Ստամբուլի թաղամասեր Կումկափուի Ս. Աստվածածին և Սկյուտարի Սբ. Խաչ եկեղեցիներին:

<sup>15</sup> Գործվածքի և զարդանախշման շքեղությունը կախված էր նվիրատուի հնարավորություններից ու ճաշակից: Բոլոր ծածկոցների վրա կան նվիրատուների հիշատակարաններ (Marchese and Breu 2010, Fig. 55, 56, 57):



նի XIX դ. մեկ այլ խոյր ամենևին չի համապատասխանում կանոնիկ օրենքին: Այն ծաղկամանում դրված, ոսկե թելերով և ուռուցիկ կարով ասեղնագործված, շքեղ ծաղկեփունջ է, շրջանակված հասկաձև զարդով ոսկե քուղով (նկ. 77):



**Նկ. 80. Շուրջառի բուսանախշերով հատված, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

Մխիթարյան միաբանության թանգարանի սրբազան հանդերձանքի մեծ մասը ձևավորված ու զարդարված է եվրոպական ոճի ծաղկային և բուսական նախշերով (Նկ. 80, 81, 82, 83): Երբեմն դրանք հիշեցնում են մեր մշակույթին բնորոշ ոճը, սակայն ձևավորմամբ խորթ են Հայ Առաքելական եկեղեցում ընդունված կանոնիկ կառուցվածքին և պատկերագրությանը: Այդ հավաքածուի մի վարդագույն խոյրի կենտրոնում Կենաց ծառ է պատկերված, որի շուրջը առկա է ծաղկային ձևավորմամբ բուսական շղթա: Ըստ կաթոլիկ եկեղեցու ավանդության՝ արտախորակները ամրացված են խոյրին և կրում են համանման նախշեր: Այս խոյրի պատկերագրությունը երկշերտ է՝ Կենաց ծառ և այն շրջապատող ծաղկաշղթա: Սրանք Առաքելական եկեղեցու խոյրերի մեծ մասին բնորոշ չորս կամ հնգաշերտ պատկերագրություն չունեն: Նույն հավաքածուի մեկ այլ խոյր զարդարված է միայն ցրված ծաղկային մոտիվներով, որը չի հետևում որևէ կանոնիկ ավանդության (նկ. 26):

Ուշագրավ է Անթիլիասի թանգարանի խոյրերից մեկը, որի Համբարձման պատկերի կենտրոնը շրջապատող դաշտը զարդարված է ուռուցիկ հարթակարով և ասեղնագործված մարգարտաշար ճկուն ճյուղերի և հասկերի շքեղ փնջերով: Նշված խոյրերի դարձերեսները, ըստ կանոնիկ օրենքի՝ համանման գեղազարդումով, ներկայացնում են Տիրամորը՝ Հիսուս մանուկին գրկած: Խոյրերի վրա պատկերված ոսկեգույն ծաղիկները խորհրդանշում են լույսը, վերածնունդը և անմահությունը (Cooper 2013, 70): Սովորաբար խոյրերը ունենում են համանման ձևավորումներով, պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ օժտված վակասներ և արտախորակներ:





**Նկ. 81. Քահանայական սաղավարտ, կենաց ծառերով և հնգաթև աստղերով, Անթիլիաս**

Քուսական զարդանախշերն, անշուշտ, յուրօրինակ կենաց ծառերի խորհուրդ ունեն: Անթիլիասի և մյուս հավաքածուներում պահպանվող պատմական խույրերի վրա առկա է հիմնականում հնգաշերտ, ուղղահայաց կոմպոզիցիա՝ ճակատային մասում բուսական նախշերով կամ թանկարժեք քարերով պատկերված Երկիր, Խաչելություն, Տերունական, Համբարձում և այլն, որոնց վերևում, եռանկյան մեջ տեղադրված է Հայր Աստվածը կամ Սբ. Հոգին, իսկ ամենավերևում՝ կենաց ծառը: Այս կանոնիկ կառուցվածքը գրեթե միշտ ուղեկցվում է հարուստ ծաղկային շրջանակներով:

Կանոնիկ ձևավորմամբ այս խույրերի խորհրդաբանությունն ակներև է՝ հարություն առնող հաղթանակած կամ համբարձվող Հիսուսը լույսն է, որ ամբողջական իմաստով իր մեջ կրում է այն ամենը, ինչ տվել է մարդկությանը (նկ. 49): Ներքևում խաչն է կամ Գողգոթան, որի տակ Երկիրն է, արտահայտված բուսական մոտիվներով: Այս խույրի կենտրոնից ներքև գտնվող, զմրուխտե քարով հնգաթերթ ծաղիկը նրա աստվածային և մարդկային էությունների խորհուրդն է: Կիսակլոր ճառագայթները, որոնք շրջապատում են Աստվածորդուն պարփակող օվալը, Հիսուս-արևի և Հայր Աստծո խորհրդապատկերն են: Ծաղիկների և մարգարտաշար ճյուղերի շրջանակը փառաբանում է Աստվածորդու էությունը:



82



83

Նկ. 82. Եպիսկոպոսական խույր, Իրան, Անթիլիաս, 1793 թ.

Նկ. 83. Կաթողիկոսական արտախուրակներ, Անթիլիաս

**Կենդանական զարդանախշեր.** Կենդանիների և թռչունների խորհրդաբանական պատկերների գործածման ավանդույթը շատ հին է հայ հեթանոսական մշակույթում: «Առյուծը»՝ օրինակ, Խալդիի, իսկ «Ցուլը»՝ Թեյշեբայի խորհրդանիշերն էին: Դրանք անպայմանորեն աստղաբանական իմաստ ունեին և սերտորեն կապված էին երկնային լուսատուների շարժման և շրջափուլերի հետ: Հեթանոս հայերը նոր տարին նշում էին մարտի 21-ին, երբ արևը Ցուլի համաստեղությունում էր կամ ամռանը, հունիս 21-26-ին, երբ արևը Առյուծի համաստեղությունում էր:

Հին դավանանքների «սրբազան» կենդանիները, նոր մեկնաբանություններով և ոճավորված պատկերներով, ներմուծվեցին քրիստոնեական մշակույթ: «Առյուծի», «Արծվի», «Ցուլի» և «Ջրհոսի» չորս հիմնական, Սրբազան աստեղատների կարևոր խորհրդաբանությունը ժառանգվեց ու ներմուծվեց Նոր Կտակարան (Աստվածաշունչ 1989, 1402)<sup>116</sup>:

**Աստծո գառը.** Հիմնական կենդանին, որ առկա է սրբազան գործվածքեղենի և հանդերձանքի վրա՝ Աստծո գառն է: Այն Հիսուսի, Աստծո որդու սրբազան զոհաբերության սիմվոլն է, որը Հայր Աստծո կամոք, Գողգոթայում նա մատուցեց մարդկության մեղքերն իր վրա վերցնելով: «Կիլիկիա» թանգարանի եպիսկոպոսական շուրջառններից մեկի մեջքին ասեղնագործված է Մկրտության տեսարան, որտեղ առկա է նաև Աստծո գառը:

<sup>116</sup> Սրբազան «առյուծի», «արծվի» և «ցուլի» պատկերները, որպես ավետարանիչների կամ Հիսուսի հետ առնչվող կարևոր խորհրդանիշներ, զարդարում են հայոց եկեղեցիները, եկեղեցական դրոշները, սպասքը և այլն (Հ. Դեմոյան 2012, 40, 63, 151,158):





Նկ. 84. Սկիհի ծածկոց գառան պատկերով, Անթիլիաս, 1904 թ.



Նկ. 85. Մեդալիոն ուսնոցի վրա, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 86. Կաթողիկոսական հանդերձանքգառան և աղավնու ատկերով, Անթիլիաս

Թերևս դա արվել է այն պատճառով, որ երբ Հովհաննես Մկրտիչը առաջին անգամ հանդիպել է Հիսուսին, հայտարարել է. «Ահա Աստծո գառը, որը վերցնելու է աշխարհի մեղքը» (Հովհաննես 1:36): Գառան պատկերը առկա է նաև նույն հավաքածուի, Խորեն Ա Բարոյեանին պատկանած կոնքեռի վրա, որտեղ գառը ձախ ոտքով բռնել է խաչը: Նույն պատկերը առկա է նաև սկիհի ոսկեկար մի ծածկոցի վրա (նկ. 84): Կարմիր դրոշակով մի գառ էլ պատկերված է Ջարեհ Ա Փայասլեան կաթողիկոսի շուրջառի թիկունքին, որը շրջապատված է արծաթե բազմաթիվ լուսաճաճանչներով (նկ. 86): Ուշագրավ մի ուսնոց է պահվում Մխիթարյանների թանգարանում, որի վրա Գառը դրվագված է մետաղե մեդալիոնի վրա, բռնած խաչ և դրոշ (նկ. 85): Այս հավաքածուն ունի նաև նման պատկերագրությամբ մի վակաս, սկիհի ծածկոցներ և գոտու ճարմանդ:

**Աղավնի.** Քրիստոնեական փիլիսոփայության մեջ, մաքրության, պարզության, խաղաղության և Սբ. հոգու խորհրդանիշը աղավնին է: Աղավնին Հին կտակարանում նաև Նոյան տապանից արձակված և ձիթենու ճյուղը կտուցին վերադարձող, բարի լուրը բերած թռչունն է, որպես խաղաղության սիմվոլ (Արք. Գաթարոյեան 2014, 18): Հին հունական մշակույթում աղավնին Աֆրոդիտեի թռչունն էր և խորհրդանշում էր ֆիզիկական սեր: Հուդակավորման անոթների վրա,

մահացած սրբերի հոգիները պատկերվում էին հեռացող աղավնու տեսքով: Նման ավանդույթները հանգեցրին այն բանին, որ հետագայում աղավին դարձավ նաև մարդու հոգու խորհրդանիշ: Շնորհիվ գեղեցիկ տեսքի, սպիտակ և անաղարտ գույնի, մեղմ ձայնի, աղավնին դարձավ սիրո և անաղարտության սիմվոլ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 306):

Հայոց առաքելական եկեղեցում Սուրբ հոգին, աղավնու տեսքով, առաջին հերթին մեռոնի սրվակն է, որը գործածվում է մկրտության, եկեղեցիների սրբագործման, ձեռնադրության և Զրօրհենքի ժամանակ: Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում ցուցադրվում է արծաթե երկու Մեռոնաթափ աղավնի, որոնցից մեկը պատրաստվել է XIX դ. Կիլիկիայում, մյուսը՝ 1913 թ.



87



88

**Նկ. 87. Մեռոնաթափ աղավնի, Կիլիկիա, Անթիլիաս**

**Նկ. 88. Ճաճանչավոր մեռոնաթափ աղավնի, Կիլիկիա, Անթիլիաս**

Ատրպատականում (նկ. 87): Վիեննայի օրինակում էլ աղավնին ճաճանչների մեջ է, որտեղ սովորաբար խաչն է կամ՝ Հիսուսը (նկ. 88): Մեռոնաթափ աղավնին պատրաստվում է ազնիվ ու մաքուր մետաղներից, հիմնականում՝ արծաթից, մեռոնը անարատ վճակում պահելու համար:

Սբ. Հոգին, աղավնու տեսքով, հաճախակի հանդիպող խորհրդարանական միավոր է, որ առկա է կաթողիկոսական հանդերձանքի մի շարք տարրերի վրա, որտեղ պատկերված են Մկրտության (նկ. 62), Ավետման, Համբարձման (նկ. 42), և Աստվածամոր թագադրման տեսարան-



ներ: Երբեմն էլ Աբ. հոգին պատկերված է Կենաց ծառի վերևում, Աստծո գառան հետ, մանուկ Հիսուսին գրկած Աստվածամոր գլխավերևում: Այն երբեմն պատկերվում է առանձին, շրջապատված ճաճանչներով (նկ. 89) (Չարեհ Ա Փայասլեան կաթողիկոսի խոյրի վրա): Աղավնին առկա է խոյրերի (Կիրակոս Ա կաթողիկոսի), շուրջառների, փորուրարների (Շահան Եպս. Սարգիսեանի հանդերձանքում), (Խորեն Ա Բարոյեան կաթողիկոսի), կոնքեռների, բազպանների, ունոցների, սկիհի ծածկոցների, և այլ տարրերի վրա:



Նկ. 89. Կաթողիկոսական խոյր Սուրբ Հոգու պատկերով, Անթիլիաս

**Արծիվ.** Այս հզոր թռչունը կարևոր խորհրդաբանություն է կաթողիկոսական զարդերում: Բարձր թռիչքի և արագության շնորհիվ արծիվը դարձել է հաճախակի գործածվող խորհրդաբանական բարձրագույն տարրերից մեկը սուրբ գրություններում (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 69): Հովվապետը կրծքին երկու գլխանի արծիվ է կրում (նկ. 90) ճաճանչներով, լանջախաչի և պանակեի հետ, որպես համազոր խորհրդաբանական միավորներ, որոնք պահպանակի դեր են կատարում՝ պահպանում են նրա կուրծքն և վիզը: Վիզը կենսական կապ է գլխի և մարմնի միջև, շնչառության, սնվելու և ծայնաստեղծ կարևոր օրգան: Վզնոցից կախված նշանները, որպես պահպանակներ, հանգչում են սրտի վրա, կրողին օժտում քաջությամբ, մարդկանց և կյանքի նկատմամբ սիրով (Ronnenberg, Martin 2010, 542):

Արծիվը, որպես խորհրդաբանական կարևոր միավոր, պատկերված է նաև կաթողիկոսի ոտքերի տակ փռվող փոքրիկ գորգին, իսկ երկգլխանի արծիվը՝ նրա գահի թիկունքին (նկ. 91): Երկու տարրերը համատեղ ձևավորում, ամբողջացնում և պահպանում են հովվապետի սրբազան տարածքը: Կաթողիկոսն ինքը արծվի սիմվոլով է օժտված: Արծիվը պատկերված է նաև Անթիլիասում պահվող Ս. Հաղորդության սաղաֆե մասնատուփի վրա (նկ. 92):

Հին աշխարհում արծիվը, որպես երկնքում բարձր սավառնող թռչունների արքա, համարվում էր բարձրագույն աստվածության սուրհանդակ: Այն երկնքի կրակն էր և արևը, որովհետև միակ էակն էր, որ չէր վախենում ուղիղ նայել արևին: Համարյա չկա մի մշակույթ, որտեղ արծիվը աստվածների ու հերոսների սիմվոլ և ուղեկից չհամարվի: Հունաստանում այն համարվում էր Ջևսի խորհրդանշանը, իսկ հետագայում դարձավ Քրիստոսի ատրիբուտներից մեկը: Արծիվը թռ-

չունների մեջ ամենակարևոր սիմվոլներից է և ունի հոգևոր բարձրագույն վիճակի խորհուրդ: Եզեկիա մարգարեն հրեշտակներին նմանեցնում է արծիվների հետ. «Նրանց չորսի...դեմքերը նման էին արծվի... նրանց թևերը դեպի վեր էին բարձրանում, նրանց երկու թևերը իրար էին միանում և երկուսը ծածկում էին նրանց մարմինները... ուր որ Հոգին պիտի գնար, նրանք գնում էին (1: 10-12): Արծիվն իր արագությամբ, զգուշավորությամբ, հրաշալի տեսողությամբ, ճարպկությամբ և խելացիությամբ դարձել է արքաների սիմվոլը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 323): Այն նաև Հովհաննես Ավետարանչի սիմվոլն է:



**Նկ. 90. Կաթողիկոսական լանջախաչ՝ երկգլխանի արծիվ, Անթիլիաս**

Որոշ թռչուններ ևս համարվել են արքաների սիմվոլ կամ կարևոր ատրիբուտ: Եգիպտական որոշ փարավոնների պահապանը Հորուս բազեն էր, որը ըստ քանդակների՝ հետևից գրկում է փարավոնի գլուխը: Նման խորհրդաբանություն առկա է նաև հայ մշակույթում: Արտաշեսյան հարստության քուրմ-արքաների թագերին պատկերված ութաթև աստղի երկու կողմերում պատկերված էին զույգ արծիվներ: Մամիկոնյանների տոհմական խորհրդանիշ արծիվը VII դարում մի գլխանի էր, իսկ XII-XIII դդ. դարձել էր երկգլխանի (ճանկերի մեջ որս բռնած), որը Բյուզանդիայում, ինչպես և եվրոպական շատ երկրներում ունեցել է զարդի իմաստ (Մաթևոսյան 2002, 61): Արտաշեսյաններից Մամիկոնյաններին<sup>117</sup> անցած այս խորհրդանիշը իր արժանի տեղն է գտել կաթողիկոսի կրծքին, գահի թիկունքին և ոտքերի տակ, որպես հզոր պաշտպան և նույնացնող սիմվոլ: Հիմա էլ արծիվը, խաչ-արևի հետ, բազմել է հոգևոր արքայի կրծքին:

<sup>117</sup> Արծրունիների դրոշի վրա արծիվները թագադրված են, նրանցից մեկի ճանկի մեջ կա արքայական մական, իսկ մյուսի՝ ոսկե գունդ (Դավթյան 1972, նկ. XLVII, 1):



Նկ. 91. Կաթողիկոսական աթոռի հատված երկգլխանի արծվի պատկերով, Անթիլիաս

Հայտնի են հայկական բազմաթիվ արծվագորգեր, որոնց զարդանախշերը ճշգրտորեն փոխանցվել են, հարազատ մնալով ավանդույթներին (Հայկական գորգ 2012, 125, 141 և այլն): Արևի աստված Միհրի հատկանշական սիմվոլիկ տարրը արծվի փետուրն էր: Այս հզոր թռչունը կապված էր երկնային դիցերին, որոնց նվիրված ծեսերի ժամանակ արծվի թև և սպիտակ ոչխար էին նվիրաբերվում (Ավանեսյան 2020, 81): Արեգակի և հզոր արծվի միատեղ պատկերներ կան Հայկական լեռնաշխարհի բազմաթիվ ժայռապատկերներում (Հ. Մարտիրոսյան 1981, 46, աղ. 61, նկ. 2):



Նկ. 92. Հաղորդության մասնատուփ երկու թռչունների պատկերով, Անթիլիաս, 1698 թ.

**Ձկնկուլ.** Այս թռչունը պատկերված է Մխիթարյանների և Էջմիածնի հավաքածուների շուրջառների թիկունքին: Ձկնկուլը, օձի և ձկան հետ, արտահայտում է ջրի գաղափարը (Ավանեսյան 2020, 45): Այն նաև զոհաբերվող Հիսուսի սիմվոլներից մեկն է: Սնունդ չլինելու դեպքում, ձկնկուլը անձնագրհաբար պատռում է կուրծքը՝ ձագուկներին իր արյամբ սնուցելու համար, որի պատճառով դարձել է նաև Հարության խորհրդանիշը (Fontana 1994, 86) (նկ. 93, 94, 95):





94



95

93

Նկ. 93. Շուրջառ թիկունքին հավալուսնի պատկերով, Էջմիածին

Նկ. 94. Թավշե շուրջառի թիկունքին հավալուսնի պատկեր, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Նկ. 95. Շուրջառ խաչագարդ հավալուսնի պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

**Ձուկ, վիշապ և օձ.** Այս կենդանիները առկա են կաթողիկոսի հանդերձանքի կարևոր տարրերի վրա և բնորոշիչ խորհրդաբանական իմաստ և նշանակություն ունեն<sup>118</sup>: Խոսյրը իր կառուցվածքով ձկան բաց բերան է և օժտված է ձկան խորհրդաբանությամբ, որը Հիսուսի ատրիբուտներից մեկն է: Չորս կամ վեց գլուխներով վիշապը կաթողիկոսական գավազանի չափազանց կարևոր տարրերից մեկն է: Զույգ օձերն էլ, որպես երկու հակադիր արժեքների հավասարակշ-

<sup>118</sup> Վիշապը կամ տիեզերական օձը արարչագործության խորհուրդներից մեկն է, որը հունական մշակույթում համարվում էր տիեզերական ձվի ստեղծողը: Այն իր մեջ էր կրում տիեզերական ողջ ուժերը (Leisegang 1955, 212): Հայոց մեջ օձը նաև համարվում էր պահպանակ կամ հովանավոր, այն պատկերվել է նաև տների, եկեղեցիների, գորգերի և շատ այլ առարկաների վրա (Ավանեսյան 2020, 50-51):



ռության և խաղաղության խորհրդանիշ (Fontana 1994, 82), զարդարում են վարդապետական գավազանը: Սակայն օձը, որպես նաև չարի խորհրդանիշ, կարիճի հետ նույնացվելով, ասեղնագործվում է կաթողիկոսական հողաթափերից մեկի ներբանին (նկ. 96):



Նկ. 96. Կրկնակի օձերով վարդապետական գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

**Ծոպեր և փնջազարդեր.** Եկեղեցական հանդերձանքի բազմաթիվ տարրեր՝ ուրարներ, փորուրարներ, եմփփորոններ, արտախուրակներ, բեմի վարագույրներ, սեղանի վարագույրներ, դրոշներ, սկիհի ծածկոցներ և ծեսերի ժամանակ գործածվող զանազան նվիրագործված գործվածքներ զարդարված են ծոպերով: Որոշակի կանոնիկ օրենք չկա փնջերով կամ ծոպերով զարդարելու վերաբերյալ: Արտախուրակների հայտնի օրինակների մի մասը զարդարված է ծոպերով, իսկ մյուսը՝ փնջերով: Հայտնի են նաև մի երրորդ խմբի պատկանող արտախուրակներ, որոնք նման զարդեր չունեն: Սակայն մի բան պարզ է, որ վերը նշված տարրերը, որպես զարդարման կարևոր միջոցներ, ոսկեգույն ծոպեր և փնջազարդեր ունեն: Նմանօրինակ զարդարան-

քի միջոցները չափազանց տարածված են աշխարհի շատ մշակույթներում և լայնորեն գործածվում են ժամանակակից ոչ ծիսական միջավայրում, ինչպես նաև՝ նորաձևության մեջ: Երկրների պետական դրոշները, հանդիսավոր միջավայրերում գործածվող սեղանի ծածկոցները, մասնագիտական և ծառայողական հանդերձանքը զարդարվում են ծոպերով ու փնջազարդերով: Ժամանակակից նորաձևության մեջ դրանք ամենուր են: Դրանք հին մշակույթներից ավանդաբար փոխանցված ազդեցություն են, ինչպես նաև՝ ամերիկյան հնդկացիների տարազին բնորոշ ծոպերի գործածությունը նորաձևության մեջ:

Ծոպազարդերն ու փնջազարդերը, ինչպես խոսվեց վերևում, հին պատմություն ունեցող զարդարանքներ են և ունեն մերձավորարևելյան ծագում: Դրանք հեռավոր արձագանքն են Հին Շումերում և Աքքադում քրմերի և տաճարների ծառայողների այժի մոթուց պատրաստված հանդերձանքի, որպես Enki աստծո խորհրդանիշ, որովհետև այժը Enki-ի հիմնական ատրիբուտներից մեկն էր: Այժի խորհրդանիշը անցավ քրիստոնեական մշակույթ: Իսաչին նվիրված տոներից մեկը, ժողովրդի խոսակցական լեզվով կոչվում է ուլնոց: Մանրանկարների մկրտության տեսարաններում Հովհաննես Մկրտիչը բազմիցս պատկերվել է մորթե կամ ծոպավոր փաթթոցով, իսկ Թորոս Տարոնացին նրան ամբողջական մորթե հագուստով է պատկերել (Կորխմազյան 1984, 6):

Այս ավանդույթը պահպանվեց և առկա է հայկական եկեղեցական հանդերձանքի և գործվածքեղենի՝ վարագույրների, դրոշների (նկ. 8) և ծածկոցների վրա (նկ. 84): Անթիլիասի, Մխիթարեանների, Էջմիածնի, Ստամբուլի Հայոց պատրիարքանի հավաքածուում և Հայաստանի թանգարաններում պահվող հանդերձանքի տարրերից ոսկեգույն ծոպերով և փնջազարդերով են զարդարված եմփիորոնները, փորուրարները, արտախուրակները, շուրջառները, սկիհի ծածկոցները և այլ պարագաներ:

Փնջազարդերը մի շարք հին մշակույթներում, ինչպես Հին Եգիպտոսում, որպես պաշտելի կնեդանիների պոչերի ատրիբուտ, կախվում էին թագակապերի ծայրերից կամ գոտուց, որպես «պոչ»: Ծոպազարդերի և փնջազարդերի գործածման ավանդույթը պահպանվում է նաև ժամանակակից կաթողիկոսական և եպիսկոպոսական հանդերձանքում (նկ. 7):

**ՀՈԳԵՎՈՐ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ ՀԱՄԱՐ ԳՈՐԾԱԾՎՈՂ  
ՄԱՆՐԱԹԵԼԵՐԻ, ԳՈՐԾՎԱԾՔԵՐԵՆԻ, ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՁԱՎՈՐՄԱՆ  
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱՔԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

**Գործվածքի կամ կտորի խորհրդաբանություն.** Մանածագործությունը՝ հաստոցը, գործվածքը, իլիկը, ճախարակն ու թելը հին աշխարհի ավանդույթներում տիեզերքի «գործվածքի» և արաման խորհրդաբանության մաս են կազմում: Այս բոլոր առարկաներն ու նյութերը, իրենց խորհրդաբանությամբ աղերսվում էին նաև մարդու կյանքի ու ճակատագրի հետ: Հավատում էին, որ ճակատագիրը մանված և հյուսված է աստվածային զորությամբ: Ըստ հին աշխարհում հայտնի և ընդունված խորհրդաբանության՝ թելը բոլոր էակներին միմյանց և բոլորին իրենց ընդհանուր սկզբնաղբյուրին՝ կենտրոնին կապող միջոց էր: Ուպանիշադներում ասվում էր, որ թելը նաև Sutra բառի նշանակություններից է, նրա էությունն ու շունչն է, որ բոլոր էակներին կապում է հիմնական և կենտրոնական կետին: Բուդդայական սուրբ գրություններում Tantra բառը կապվում է գործվածքի հետ և խորհրդանշում է կյանքի երևույթների և էակների փոխկապակցված լինելը, որ տարածվում և բացահայտում է կյանքի պատճառահետևանքային էությունը:

Բազմաթիվ հին մշակույթներում մի շարք կարևոր աստվածուհիներ պատկերվում էին իլիկը ձեռքներին, որոնք սովորաբար «վերահսկում» կամ տնօրինում էին պտղաբերությունը, մարդու ծնունդը, ժամանակը, կյանքի պատճառահետևանքային ոլորտն ու էությունը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1093): Քրիստոնեական մշակույթում ևս ուրվագծվում է այս ավանդույթը: Հայկական միջնադարյան տարբեր ձեռագրերում պատկերված Ավետման տեսարաններում Սբ. Կույսը հիմնականում պատկերված է իլիկը ձեռքին՝ թել մանելիս (Ավետիսյան 2015, 29) (Հակոբյան 1978, նկ. 56): Ներկայացված խորհրդաբանությունը հեթանոսական դիցուհիների և նրանց գործունեության վերաբերյալ պատշաճ կլինի վերագրել նաև Աստվածամորը:

Եպիսկոպոսի օժման ժամանակ Հայրապետը, դիմելով բարձրյալին, ասում է. «Եւ դու շնորհեա սմա զօրություն զի զոր ոք ի մարդկանէ կապեսցէ ի վերայ երկրի, եղիցի կապեալ յերկինս, եւ զոր արձակեսցէ յերկրի, եղիցի արձակեալ յերկինս» (Մաշտոց Ձեռնադրության 1876), որտեղ նկատի ունի թելը կապելը:

Մահմեդական և հյուսիսաֆրիկյան մշակույթներում գործվածքի հաստոցի կառուցվածքն ու աշխատանքի ուղիղը նմանեցվել է տիեզերքի կառուցվածքին ու շարժմանը, ուստի հաստոցի չորս փայտերի միությունը կրել է տիեզերքի խորհրդաբանությունը, գործվածքի ստեղծումը նույնացնելով արարման կամ ծննդի խորհրդաբանության հետ: Վերոհիշյալ ավանդություններում, երբ հաստոցից ավարտուն գործվածքը հանում էին, գոհունակության և օրհնանքի նույն խոսքերն էին ասում, ինչ արտասանում էր նորածնի պորտալարը կտրող տատմայրը<sup>119</sup>:

Գործվածքի հենքն ու գործող թելը, այս առումով, նույնպես կարևոր խորհրդաբանական իմաստ և նշանակություն ունեին: Հենքը կապ էր աշխարհների միջև, իսկ գործող թելի յուրաքանչյուր անցումը հենքի թելերի միջով, որի արդյունքում ձևավորվում էր գործվածքը, անցողիկ կյանքի ընթացքն էր խորհրդանշում: Թաոիստական խորհրդաբանության մեջ, մաքրքի ետ ու առաջ շարժումը հենքի լայնքով, խորհրդանշում էր կյանքից մահ և մահից կյանք վիճակների փոխակերպումները: Այն խորհրդանշում էր կյանքի ուղիղը, շնչելու և արտաշնչելու անվերջանալի հաջորդականությունը կամ օրվա ու գիշերվա՝ մթի ու լույսի հաջորդականությունը: Գործվածքի ստեղծման գործընթացը կնոջ համար, Միջերկրական ծովի ավազանի մշակույթներում, նույնանում էր տղամարդու կողմից հողը մշակելու գործընթացի հետ և երկուսը միասին նույնանում էին արարման երևույթի և գաղափարի հետ<sup>120</sup>:

Հայաստանում վաղ բրոնզի դարաշրջանի (3950–3790 մ.թ.ա.) թելի, գործվածքեղենի, ինչպես նաև խսիրի բարդ գործվածքներով պատառիկներ են գտնվել Արենիի քարանձավից, որոնք վկայում են այն մասին, որ ջուլիակության արհեստը շատ հին պատմություն ունի Հայկական լեռնաշխարհում (Stapleton, Margaryan, Areshian, Pinhasi and Gasparyan, 2014): Կտորի գյուտը, ընդհանուր առմամբ չափազանց կարևոր նշանակություն է ունեցել մարդու գոյատևման համար և հետևաբար իր արտացոլումն է գտել զանազան մշակույթների կրոնական համակարգերում:

**Մանրաթելերի խորհրդաբանություն.** Աշխարհի բոլոր մշակույթներում ծիսական հանդերձանքը կառուցվում ու զարդանախշվում են այդ համակարգերի համար ընդունելի և սրբազան նշանակություն ունեցող նյութերով: Դրանք ձևավորվում և զարդանախշվում են իրենց հա-

<sup>119</sup> Հայաստանի որոշ շրջաններում հաստոցից կտրված գորգը, աղոթելով, անց էին կացնում չբեր կնոջ գլխի վրայով, հավատով, որ նա երեխա կունենա:

<sup>120</sup> Թելը, հայոց մշակույթում նույնպես նման իմաստ պետք է որ ունենար, քանի որ գունավոր թելերը, որպես նարոտ, պսակի ժամանակ կապում էին հարսի և փեսայի գլուխներին: Կնունքի ժամանակ, խաչը երեխայի վզից կախում էին գունավոր թելերից հյուսած նարոտով: Ղուրանում ամուսնության ամրագրումը անվանում են «կապը դնել» (Quran 2014, 2:236): Անգլերենում նույնպես ասվում է՝ «նրանք կապը կապեցին»:

մար ընդունելի որոշակի եղանակներով: Հին Եգիպտոսում հանգուցյալի մարմինը զմռսելու գործնթացում գործածում էին վուշե կտորներ և վերջում մարմինը փաթաթում դրա երիզներով, որոնք, խորհրդաբանական առումով նշանակում էին «լույսե պատմուճան», որի կրողը մահվան քնից հետո պետք է հարություն առներ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 66):

Հին Կտակարանում Սամուէլ մանուկը Տիրոջ առջև ծառայում է քաթանից պատրաստված եփուդ հագած և նրա մայրը ամեն տարի նրա համար փոքրիկ պատմուճան էր պատրաստում նույն կտորից (Աստվածաշունչ, Թագավորաց, ԳԼ. Բ, 18-19): Միջագետքում էլ այժի մազը և ոչխարի բուրդը կամ նրանցից պատրաստված հագուստները հարգի էին համարվում, դրանց որակական հատկանիշների և այն բանի համար, որ այժը կարևոր աստվածություններից մեկի ատրիբուտն էր: Քանի որ «Գառը» դարձավ Հիսուսի խորհրդանիշը, ոչխարի բուրդն էլ դարձավ «գառան» սիմվոլը: Հայոց մեջ, Տարսնում առաջնորդը նախընտրում էր բրդե հագուստ, քանի որ այն Աստծո Գառի խորհրդանիշն էր (Հացունի, 1924, 341): Այժի մազը քրիստոնեական մշակույթում հայտնի է որպես խարազանվելու և տանջվելու միջոց: Պատմությունից հայտնի է, որ Հովհաննես Օձնեցին իր շքեղագույն կաթողիկոսական հանդերձանքի տակից կրում էր այժի մազից պատրաստված քուրձ:

Մետաքսը նույնպես եկեղեցական միջավայրում առատորեն գործածվող թանկարժեք մանրաթել է: Եկեղեցական հանդերձանքի պահպանված պատմական օրինակները պատրաստված են մետաքսից: Բացի այն հանգամանքից, որ թանկարժեք մետաքսը շքեղ է ու փայլուն, այն նաև օժտված է զոհաբերության խորհրդաբանությամբ: Մետաքսի թելը ստացվում է այն հյուսող որդին եռացող ջրում սպանելուց հետո միայն: Մետաքսե ատլասից և զանազան այլ գործվածքներից պատրաստված ամենատարբեր տարրեր են պահվում հայոց հոգևոր բոլոր հավաքածուներում:

Մետաքսի բոժոժի կեղևը, որը թղթի նման, սակայն ճկվող նյութ է, ծաղկաթերթերի ձևերով կտրտելուց հետո, կտորի վրա գեղեցիկ ասեղնագործություն էր արվում: Անթիլիասի հավաքածուի մեջ առկա է նման մի գեղեցիկ ծածկոց, որի վրա ծաղկաթերթերը մետաքսի բոժոժից են պատրաստված:

Հին աստվածների կամ քրմերի հանդերձաների համար զարդարուն կտորեղեն օգտագործելու ավանդույթը հայ մշակույթում շատ հին է: Վանի թագավորության ժամանաններից մեզ հասած գտածոները դրա վառ ապացույցն են: Այդ ավանդույթը բնականաբար անցավ քրիստոնեության փիլիսոփայական միջավայր: Կաթողիկոսի, ինչպես նաև բարձրաստիճան հոգևորականների հանդերձաները նկարագրելիս հայ պատմիչները գործածել են բեհեզ, ծիրանի, դիպակ, կերպաս, երփներանգ, ծաղկազարդ, մեծագին և այլ մակդիրներ: Պատմիչներից բերված բազմաթիվ օրինակներ կան, երբ նման կերպասներ կամ շքեղորեն ասեղնագործված, ոսկեզօծ հագուստներ են ընծայվել թագավորներին, բարձրաստիճան հոգևորականներին կամ եկեղեցուն<sup>121</sup>:

Սուրբ Սահակի տեսիլքի մեկնության մեջ Ղազար Փարպեցին նկարագրում է, որ բեմի վրա սուրբ սեղանի ոսկե հենարանը ծածկված է եղել «լուսափայլ մաքրությամբ» կտավով, որ սքողել է «խորհուրդն աստվածային գիտության» (Փարպեցի 1982, 73): Կամ XVII դարում վանականները,

<sup>121</sup> 1247 թ. կաթողիկոս Կոստանդինը «...արևելյան եկեղեցիներին կերպասից մետաքսառէջ, բազմագույն ու թանկագին շուրջառներ է ընծա ուղարկում» (Գանձակեցի 1982, 223):



ըստ հին գրքերում նկարագրված իրենց նախնիների հոգևոր ավանդույթների, զգեստավորվում էին միայն բրդե հագուստներով «և ոչ բամբակեղեն»<sup>122</sup>:

Հոգևոր հովվի հանդերձների պատրաստման աստվածային ցուցումները Հին Կտակարանում Մովսեսին տրվեցին ամենայն մանրամասնությամբ: Աստծո սեղանի առջև ծառայող Ահարոնի ու նրա որդիների համար պատրաստված հանդերձանքը նրանց հոգևոր և մարդկային կարողությունների, նրանց պատրաստվածության և Աստծո խորանի առջև ծառայելուն արժանի լինելու տեսանելի խորհրդանիշն էին (Chevalier and Gheerbrant 1996, 314): Նկատվում էր նաև, որ հանդերձանքը պատրաստող կանանց Աստված «ոստայնանկության իմաստություն ու նկարակերտության հանճար տվեց» (Գանձակեցի 1982, 157), (Աստվածաշունչ, Հոբ, ԳԼ. ԼԶ):

Հայ միջնադարյան մանրանկարչության բոլոր դպրոցներում ստեղծված առաքյալների, ավետարանիչների, կաթողիկոսների, ծիսական արարողություն պատկերող մանրանկարներում, որպես կանոնիկ տարր, նկարների շրջանակների վերին մասերից կամ խորաններից վեր պատկերվում էին վարագույր հիշեցնող տարբեր չափերի կախված կտորներ: Դրանք ակնառու գույներով կամ հատուկ զարդանախշերով էին ձևավորված, ինչպես օրինակ XIII դ. պատկանող Ավետարանում զետեղված Ավետման տեսարանում (Հայկ. մանրանկ., նկ. 48): Գործվածքի տեղադրումը նման պատվավոր տեղում վկայում է դրա կարևորագույն խորհրդաբանական իմաստի մասին: Այն գալիս էր նախաքրիստոնեական ժամանակներից և տարածված էր մի շարք մշակույթներում: Գործվածքի վերաբերյալ այլ մշակույթներից օրինակ բերված խորհրդաբանական իմաստները կիրառելի կարող են համարվել նաև հայ հին մշակույթի համանման երևույթների համար: Այլ կերպ չի կարելի պատկերացնել, որովհետև դրանք պատկերված են սուրբ անձանց գլխավերևում, կախված են խորանի վրա կամ նրանից վեր: Էջմիածնի ավետարանի (989 թ.) Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերի երկու կողմերում կան գծազարդ գործվածքով վարագույրներ (Հայկ. մանրանկ. 1967, նկ. 3): Նույն ավետարանում վարագույրներ են պատկերված նաև խորաններից մեկում (նկ. 5): Սրանց աղբյուրը Սուրբ գրքերում նկարագրված Մովսեսի պատրաստած վարագույրներն էին, որոնք կախված էին խորանի ճակատային փայտից և մուտքի սյուներից (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 249):

**Թեյ.** Կյանքի թելը, ինչպես այն ընդունված է կոչել աշխարհի մի շարք մշակույթներում, խորհրդանշել է մարդկային ճակատագիրը: Թեյը նշանակել է նաև միասնություն, շարունակականություն, որից հյուսված է տիեզերքը, այն կապելով արևի հետ, որից էլ կախված է կյանքի գոյությունը երկրի վրա (Cooper 2013, 170): Մի շարք ժողովուրդների էպոսներում թել մանող և կտոր գործող էակները աստվածուհիներ էին: Հունական դիցաբանության մեջ թեյը կարևոր խորհրդաբանական տարր էր և գլխավոր աստվածուհի Աթենասը պատկերվում էր իլիկը ձեռքին թել մանելիս: Թեյը խորհրդանշում էր կյանքի տևողությունը, որ տնօրինում էին ճակատագրի դիցուհի երեք քույրերը: Քլոտիոն իր ճախարակի վրա մանում էր մարդու կյանքի ոսկե թելը, Լաչեսիսը չափում էր այն և բաց թողնում, իսկ Աթերփոսը որոշում էր թեյը կտրելու պահը: Նրանք ճակատագիրը մանում էին ինչպես թեյը, որովհետև և՛ թեյը, և՛ ժամանակը գծային շարժումով էին ընթանում և երկուսն էլ հեշտությամբ և կամայականորեն կարող էին ընդհատվել (Barber 1995, 235) (Hansen 2005, 153): Հայերենում հանգուցյալի մասին ասում են «կյանքի թելը կտրվեց»:

<sup>122</sup> Առաքել Դավրիժեցին հայտնում է, որ վանականները պատշաճ զգեստավորվելու համար սկսեցին կարգալի հին գրքերը, որպեսզի գտնեն «զգեստների որպեսիությունն ու ձևը», որովհետև շատ բան մոռացվել էր: Վանականի պղծավոր քուրճը, որ հագնվում էր մերկ մարմնի վրա, նույնպես բրդից էր, (Դավրիժեցի 1988, 204):

XVII-XIX դդ. մեր ուսումնասիրած բարձրաստիճան հոգևորականների եկեղեցական հանդերձանքի տարրերը մեծ մասամբ ասեղնագործված են մետաքսե, արծաթե և ոսկե թելերով: Մետաքսից պատրաստված և ասեղնագործված նման շքեղ տարրերը, ինչպես օրինակ խույրերը, շուրջառները, վակասները և այլն, չափազանց թանկ են և սովորաբար հոգևորականները դրանք ստացել են հարուստ նվիրատուներից, ինչպես օրինակ՝ Կիրակոս Ա-ի ամբողջական հանդերձանքը:

**Բրդե թել.** Գառը ուներին Բարի հովիվ աստվածներ եղել են շումերական, եգիպտական, իրանական, հրեական, հունական և այլ մշակույթներում, բուդդայական, մահմեդական, քրիստոնեական և այլ կրոնական համակարգերում (Cooper 2013, 170): Բուրդը կարևոր նյութ էր գրեթե բոլոր մշակույթների կրոնական փիլիսոփայության մեջ, քանի որ աղերսվում էր Բարի հովիվ-աստված Թամնուզի հետ, իսկ գառը նրա ատրիբուտն էր: Շումերական տաճարներում ծառայող քրմերը կամ կարևոր այլ անձինք կրում էին բրդե փեշ-փաթթոցներ: Նույն ավանդույթը շարունակվեց նաև բաբելոնյան և ասորական մշակույթներում: Հարկ է նաև նշել, որ անասնապահական մշակույթ ունեցող շատ հասարակությունների համար բուրդը թելի ու գործվածքի ամենակարևոր ու մատչելի հումքն էր: Այն մարդու մարմինը տաք էր պահում, դիմացկուն էր՝ խոնավությունը ներծծելու բացառիկ հատկությամբ: Բրդից պատրաստում էին հագուստ, անկողին, գորգ ու կարպետ, տանը գործածվող կարևոր գործվածքներ ու բազմաթիվ այլ առարկաներ (Tortora and Eubank 2010, 23-25):

Քրիստոնեական մշակույթում Բարի հովիվը Հիսուսն է, որը երբեմն պատկերվում է գառը ուներին: Գառը դարձել է նրա մարդասիրության, մարդու նկատմամբ կարեկցանքի, մոլորվածներին գտնելու, դարձի բերելու ու իր հոտին միացնելու նրա անխախտ ձգտման սիմվոլը (Cooper 2013, 152): Շատ կարևոր է նշել, որ Աստծո գառը նաև Հիսուսի հանուն մարդկության զոհաբերության սիմվոլն էր:

Հայկական մշակույթում բուրդը նույնպես օժտված է ծիսապաշտամունքային հնագույն արժեքներով, որոնք սկիզբ են առնում գեղմի կամ մորթու հնագույն պաշտամունքից, ուստի գեղմի ընդօրինակություն հանդիսացող խավով գորգը նույնպես օժտված է սրբազան արժեքով: Եկեղեցուն, որպես զոհաբերություն գորգ նվիրելը նույնպես շատ հին, նախաքրիստոնեական ավանդույթ է (Ավանեսյան, 2020): Այս հնօրյա խորհրդաբանական տարրերը, փոփոխված իմաստներով, գործածվում են ժամանակակից Հայոց եկեղեցում, որպես փոքր չափի գորգ, որի վրա բազմում է վեհափառը կամ որի վրա հանգչում են նրա ոտքերը: Գորգը հանդիսանում է եկեղեցու բեմը, ատյանը և այլ հատվածներ զարդարող սրբազան գործվածք:

Այժմ էլ բոլոր մեծ եկեղեցիների բեմերն ու ատյանները գորգազարդ են: Հատուկ արարողությունների ժամանակ քարոզող հոգևորականի ոտքերի տակ փոքրիկ գորգ է փռվում: Պատարագի և զանազան արարողությունների ժամանակ գործածվում են գորգապատ փոքր բարձեր՝ հաղորդություն տվող եկեղեցականը հենվում է դրանց վրա: Փոքրիկ և արժեքավոր գորգեր են գործածվում եպիսկոպոսական գահերի նստատեղին, ինչպես նաև գահավորակի դիմաց: Անթիլիասում կաթողիկոսի գահավորակի դիմաց բրդյա, արծվազարդ փոքրիկ գորգ է փռված:

Ի տարբերություն գորգերի, կարպետների և վարագույրների, հայոց եկեղեցում գործածվող ծիսական հանդերձանքում բուրդ չեն օգտագործել: Դրանք հիմնականում պատրաստվել են մետաքսից, վուշից և բամբակից, հարդարված ու զարդարված մետաղե, մետաքսե և այլ թելերով:

**Մետաքսե թել.** Ինչպես արդեն նշվեց, այս թանկարժեք, փայլուն մանրաթելը ստացվում է շերամին զոհաբերելու արդյունքում: Այսինքն, մանրաթելը առանձնացվում է բոժոժը եռացող ջրի

մեջ գցելով, որի արդյունքում բոժոժի մեջ գտնվող շերամը սաստկում է: Պատճառն այն է, որ եթե թրթուրը բոժոժը ճեղքելով դուրս գա, ապա երկար (մեկ բոժոժից ստացվում է 1600 մետր երկարությամբ մանրաթել), փայլուն և թանկարժեք մանրաթելը կկտրտվի և կարժեգրկվի (Cohen A. C., Johnson I. 2012, 38, 39): Հետևաբար, սիմվոլիկ իմաստով, մետաքսը նույնանում է այն իմաստաբանության հետ, որ գեղեցիկը, վեհն ու արժեքավորը ստեղծվում է զոհաբերության միջոցով, սրանով նույնանալով Հիսուսի զոհաբերության խորհրդաբանության հետ:

**Վուշե թել.** Այն մարդկության կողմից գործածված ամենահին թելատու բույսերից մեկն է, գործածվել է որպես սրբության և մաքրության խորհրդանիշ: Դեռևս քարե դարից սկսած գործածվել է նաև Հայաստանում (Stapleton, Margaryan, Areshyan, Pinhahi and Gasparyan 2014, 219-232): Եգիպտացիները ծիսական արարողությունների ժամանակ տաճար մուտք գործել կարող էին միայն վուշից պատրաստված հանդերձանքով, ինչպես նաև՝ թաղման ծեսերին մասնակցելիս: Նրանք բուրդը գործածում էին միայն արտահագուստի համար (Tortora and Eubank 2010, 32): Բամբակը, որը կարող էր փոխարինել վուշին, համեմատաբար էժան հումք էր<sup>123</sup>: Այն գործածության մեջ մտելով երկաթի դարում, իր հաստատուն տեղն ու դերն ուներ ժողովրդական ավանդույթում, գործածվում էր անգամ մանուկներին չար աչից պահպանելու և բուժելու նպատակով: Ըստ հայկական մի առասպելի՝ Աստված մարդուն արարելուց հետո ձեռքերն իրար քսեց ու Երկրի վրա թափված կավի մնացորդներից բամբակ բուսեց (Ե. Լալայան 2008, 15): Մանրաթելի կամ նրանով պատրաստված կտորի ծիսական արժեքը ներկայացված է վերը բերված Սուրբ Սահակի տեսիլքում, որտեղ «երևացող բեմի վրա սուրբ սեղանի ոսկե հենարանը ծածկված էր «լուսափայլ մաքրությամբ» կտավով, որ սքողում էր «խորհուրդն աստվածային գիտության» (Փարպեցի 1982, 73): Կարելի է եզրակացնել, որ վուշը հայոց մեջ նույնպես աղերսվում էր սրբության հետ, ավելին՝ դրանով էր ծածկում Սուրբ Պատարագի ամենակարևոր սպասքը՝ գինով և հացով լեցուն սկիհը, որը խորհդանշում էր Հիսուսին: Վուշից պատրաստվել են եկեղեցական շապիկներ, ծածկոցներ և սրբիչներ:

**Ոսկե թել.** Այս թելը ստացվում էր հատուկ մշակման միջոցով, երբ ոսկին ձգվելով ասեղնագործության համար դարձել է ճկուն և ասեղնագործելիս չի կտրվել: Ոսկե թելով գործվածքի մակերեսին գործածվել են զանազան ուլունքանման տարրեր, պարույրներ, փայլուններ, որոց ձևավորմամբ ստեղծել են զանազան մակերեսներով ու հյուսվածքներով աննկարագրելի գեղեցիկ պատկերներ: Երբեմն ոսկե թելը քուղակարով կարվել է կտորի մակերեսին հետևելով պատկերի կամ զարդանախշի գծային ձևավորմանը: Բարձրաստիճան հոգևորականների համար պատրաստված հանդերձանքի նման հրաշալի համալիրներ պահվում են աշխարհի տարբեր թանգարաններում: Նման մի լավագույն օրինակ է Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում պահվող, կաթողիկոս Կիրակոս Ա. Աճապահեանի հանդերձանքը, որը նա ստացել է 1821 թ., 24 տարեկան հասակում: Այդ հանդերձանքը նվիրել էր բարերար Հարություն Ամիրա Պեզճեանը, որը վերանորոգել էր նաև Սսի Սբ. Սոֆիա տաճարը: Այս հանդերձը զանազան մակերեսների վրա, ոսկե թելերով մեծագույն վարպետությամբ ու տարբեր կարատեսակների համադրմամբ արված մի յուրահատուկ և հույժ արժեքավոր օրինակ է:

<sup>123</sup> Վուշի առավելությունը բամբակի նկատմամբ միայն գեղեցիկ տեսքը չէ, այլև այն, որ վուշը խոնավությունը ավելի արագ է ներծծում: Այն ունի բնական փայլ, որովհետև մանրաթելը, ի տարբերություն բամբակի, ավելի երկար է: Դրա շնորհիվ է նաև, որ եգիպտացիները վուշից շատ բարակ և թափացիկ կտորներ էին գործում (Cohen A. C., Johnson I. 2012, 36,38):

Ոսկին իր դեղին գույնով Աստծո սերը ձգում է դեպի մարդկությունը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 883): Այն միշտ հանդես է եկել որպես արևի սիմվոլ<sup>124</sup>: Եգիպտացիները ոսկին համարում էին աստվածային մարմին, հինդուիստների պատկերացմամբ՝ աստվածային իմաստներով օժտված լինելով, այն նշանակում է լույս, անմահություն և աստվածային էություն: Ընդհանուր առմամբ, տարբեր ժողովուրդների հավատալիքներում, ոսկին խորհրդանշել է լույս, անկաշառություն, իմաստություն և կայունություն: Այն ազնիվ է, չի ժանգոտում, ուստի նշանակում է պատիվ, գերազանցություն և հարստություն: Քրիստոնեական փիլիսոփայության մեջ ոսկին խորհրդանշում է Աստծո տված մաքուր լույս, անկաշառություն և հաղթանակ (Cooper 2013, 74):

Ըստ Պողոս առաքյալի՝ Աստծո իմաստությունը Քրիստոսն է, «Եթե մեկը այս հիմին վրայ ոսկի շինէ», այն կնշանակի արդարություն և ճշմարտություն: «Արծաթն» էլ խորհրդանշում է մտքի մաքրություն և սրտի սրբություն, իսկ պատվական քարերը՝ սեր, խոնարհություն, անոխակալություն և այլն: Շնորհալին մարդու որակները համեմատում է պատվական քարերի հետ, որոնք չեն փչանում և նույնիսկ մաքրվում են կրակի մեջ, քանի որ դրանք խորհրդանշում են ճշմարիտ հավատացյալի հատուկ պատվական որակները (Ներսես Շնորհալի 2017, 34, 35): Իր բոլոր ազնիվ հատկություններով ու իմաստներով ոսկին, որպես թել կամ գործվածք, իր արժանի տեղն ու դերն ունի կաթողիկոսական հանդերձանքի համալիրում: Ժամանակակից ոսկեգույն հանդերձանքը կամ նրանց վրա արված ասեղնագործությունը արվում է էժանագին մետաղաթելերով, ինչպես օրինակ պղնձով կամ ոսկեգույն ներկված արհեստական թելերով:

**Արծաթե թել.** Արծաթե թելը նույնպես պատրաստվում է ոսկուն համանման: Սպիտակ է և փայլուն լինելով, շատ ժողովուրդների հավատալիքներում այն համարվում է մաքրության և կուսության սիմվոլ: Չինացիների համար արծաթը մաքրության և պայծառ լուսնի սիմվոլն է:

Քրիստոնեական փիլիսոփայության մեջ արծաթը խորհրդանշում է մաքրություն, պերճություն, ինչպես նաև՝ աստվածային իմաստություն: Թեյը, ընդհանուր առմամբ համարվել է կապող, միացնող միջոց, իսկ արծաթե թելը մարդու ֆիզիկական կյանքի ընթացքում մարմինը հոգու հետ կապող միջոց է համարվել և կտրվել է, երբ հոգին անջատվել է մարմնից (Cooper 2013, 153, 23):

Արծաթը իր խորհրդաբանական իմաստներով պասսիվ է, աղերսվում է լուսնին և իգական խորհուրդ ունի, միաժամանակ խորհրդանշելով նաև արժանապատվություն և թագավորություն: Տարբեր ժողովուրդների մշակույթներում արծաթը մաքրության և մաքրագործելու սիմվոլ և միջոց լինելուց բացի, նաև հանդես է եկել որպես պահպանակ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 882) (Williams 1974, 346-347), հետևաբար արծաթե թելերով արված զարդապատկերները նույնպես ունեն պահպանակի արժեք:

Հայկական մշակույթում մետաղական թելերով արված ասեղնագործությունը նույնպես պահպանակի արժեք ունի, գործածվել է նորահարսների, երեխաների և այլոց հագուստների վրա<sup>125</sup>:

<sup>124</sup> Մասունները իրենց տաճարներում մինչ այժմ էլ գործածում են արևի սիմվոլը, որպես անապական ոգի կամ աննյութ ոսկի (Roob 2014, 62):

<sup>125</sup> “The Armenian Dress and Textile Project”-ի (այսուհետ՝ ADTP) երկու հավաքածուներում պահվում են արծաթե թելերով բանված հարսի քողեր: Դրանց հիմքը բամբակե թելից հյուսված կապերով ցանց է, որի վրա հարթ արծաթե թել-շերտերով, կապերի միջոցով ձեռագործված են Կենաց ծառեր, պարող մարդկային ֆիգուրներ, աստղեր, խաչեր և այլ զարդեր: Նման քողը նորահարսի համար համարվել է հզոր պահպանակ:



Եկեղեցական հանդերձանքի բազմաթիվ օրինակներ՝ խույրեր, վակասներ, փորուրարներ և այլ բաղադրիչներ, ասեղնագործված են արծաթե թելերով: Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում առկա են կաթողիկոսական հանդերձանքի համալիրներ, որոնց վրա, ոսկե և արծաթե թելերով, ասեղնագործված են տարբեր զարդանախշեր և շատ տարրերից կախված են փնջազարդեր:

**Գործածված ասեղնագործության տեսակներ.** Հանդերձանքի զանազան օրինակների վրա մետաքսե, ոսկե կամ արծաթե թելերով ասեղնագործելու համար գործածվել են ձեռարվեստի զանազան տեսակներ: Մարդկանց կամ սրբերի դեմքերը, ձեռքերը արվել են հարթակարերով, որի համար գործածվել է թույլ մանվածքով մետաքսե, շատ բարակ և մեկ տակ թել (նկ. 97):

Մետաղաթելերով հիմնականում արվել են քուղակարեր, երբ լավ ոլորված և պատրաստված թելը տեղադրվում է կտորի մակերեսին ըստ զարդանախշի ուղղության և ամրացվում ավելի բարակ դերձանով (Նկ. 98): Ուռուցիկ հարթակարը, որով ստեղծվում են ուռուցիկ մակերեսներ, նախապես և ըստ զարդանախշի կտրված կաշվե հիմքի վրա կամ այդ հիմքը պատրաստվում է բամբակե թելերով, որոնք հետո պատվում են մետաքսի կամ մետաղե թելերով (Նկ. 99):

Այս կարատեսակը բավականին բարդ է և թանկարժեք, սակայն հաճախակի է հանդիպում կաթողիկոսական հանդերձանքի ձևավորումներում: Եռաչափ այս զարդանախշերը հաճախ ասեղնագործվել են մետաքսե թավիշ կամ ատլաս կտորների վրա: Գործածված ոսկե կամ արծաթե թելերը ոսկերչական հատուկ մեթոդով են պատրաստվել, որոնք ճկուն են և ասեղնագործելիս չեն կոտրվում:

Որոշակի տարածություններ ծածկելու նպատակով գործածվել են նաև օղակակար, մաղակար, համրովի հարթակար և այլ կարատեսակներ (նկ. 100), որոնցից ամեն մեկը ուրույն ձևով նպաստել է զարդապատկերների արտահայտչականությունը բարելավելուն: Հանդերձանքի շքեղությունը ապահովելու նպատակով փայլունների զանազան տեսակների գործածումով բարելավվել է տերևային զարդանախշերի բազմազանությունը, որը օգնում է լույսի անդրադարձմանը, որն էլ իր հերթին՝ նպաստում է պատկերի խորություն ստանալուն (նկ. 95): Հայտնի է, որ վանքերում ասեղնագործությամբ են զբաղվել նաև վանականները: Նրանցից ոմանք մասնագիտացված են եղել պատկերի առանձին հատվածների՝ դեմքերի, ձեռքերի ասեղնագործության մեջ, որը բավականին բարդ և նուրբ գործ է: Նման ասեղնագործությունը արվում էր մեկ տակ մետաքսե թելով, որպեսզի նուրբ գծերով և փոքր տարածության վրա հնարավոր լիներ ստանալ դեմքերի ճիշտ արտահայտությունը կամ ձեռքերի ու մատների դիրքն ու շարժումները (նկ. 97): Ոմանք էլ մասնագիտացված էին բուսական և այլ նախշեր ասեղնագործելու արվեստում:

Բարձրաստիճան հոգևորականները հիմնականում հանդերձանք էին ստանում նվիրատվությունների միջոցով: Հավատացյալ մարդիկ իրենց սեփական միջոցներով, որպես զոհաբերության ձև, ձեռք են բերել կամ պատրաստել են հանդերձանքի կամ եկեղեցում գործածվող տարբեր գործվածքեղեն, սպասք և նվիրել եկեղեցուն: Նման օրինակներ հայտնի են նաև մեր օրերում, ինչպես օրինակ Նարեկ Արք. Ալեմեզեանի հանդերձանքն է, որը 1984 թ. պատրաստել է Սիլվա Բոյաջեանը (Նկ. 101) (Այս հանդերձի բոլոր տարրերը գրքում ներկայացրել է ինքը՝ Նարեկ Սրբազանը):



Նկ. 97. Կանոնիկ ձևավորմամբ արտախուրակներ, ՀՊԹ



Նկ. 98. Ասեղնագործ, ոսկեկար և մարգարտազարդ վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, 1750 թ.



Նկ. 99. Ծաղկային, ոսկե թելերով կատարված վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 100. Կաթողիկոսական հանդերձանքի ասեղնագործ տարրեր, Անթիլիաս

Ժամանակակից հանդերձանքի համար ոսկե և արծաթե թելեր, թանկարժեք կամ կիսաթանկարժեք քարեր մեծ մասամբ չեն գործածվում, ասեղնագործությունը մեքենայացված է, իսկ ձևավորումը կատարում են հատուկ սարքերով, կրկնօրինակելով ավանդական կարատեսակները: Ժամանակակից հանդերձանքի վրա գործածվում են նաև պատրաստի ոսկեգույն քուղեր, զարդեր և ապակե ուլունքներ:

**Կտորեղեն.** Գործվածքը, ընդհանուր առմամբ, բոլոր հին մշակույթներում կրում էր տիեզերական խորհրդաբանություն: Մի շարք մշակույթներում ճակատագիրը և ժամանակը տնօրինող բոլոր աստվածուհիները նաև մանողներ ու գործողներ են եղել: Կտոր գործող է նաև Տիեզերական սարդը, իսկ Տիեզերքի արարիչը համարվել է նաև Գերագույն ջուլիակ, որը կյանքի հաստոցի վրա գործել է բոլոր մարդկանց ճակատագրերը: Արարչի թելը, որպես պորտալար, մարդկանց կապել է Աստծո և իրենց անձնական ճակատագրերի հետ, դրանով իսկ մարդկանց դարձրել տիեզերական գործվածքի վրա արված զարդի մի փոքրիկ մաս (Cooper 2013, 190):

Ինդոնեզիայում օրինակ, ծիսական կտորեղենը, ինչպես օրինակ «Իկատ» կոչվողը, գործվում է որոշակի գույների և քանակի թելերով, որոնք կարևոր իմաստներով են օժտված այդ մշակույթում: Հենքի թելերը թելվում են որոշակի հերթականությամբ: Գործող թելերը նույնպես որոշակի հերթականությամբ գործելուց հետո ստացվում են որոշակի ավանդական զարդամոտիվներ, որոնք համարվում են սրբազան: Ջուլիակուհին համարվում է արարիչ, որովհետև դատարկ տեղում արարում է սրբազան գործվածք: Նա նաև երեխաների արարիչն է, որոնք գործվածքին համանման առաջանում են դատարկ տարածության մեջ: Այդ պատճառով էլ կտորը և նրա պատրաստումը սիմվոլիկ իմաստով համեմատվում է երեխայի ծննդի հետ (Barber 1995, 160-161):





Նկ. 101. Եպիսկոպոսական ամբողջական հանդերձանքը թիկունքից, Անթիլիաս



Հին Եգիպտոսում դիակը զմռսելուց ու մումիա դարձնելուց հետո, այն պատում էին վուշի սպիտակ գործվածքով, որը դիակի պահպանման հիմնական տարրերից մեկն էր և ուներ երկակի նշանակություն և խորհուրդ: Վուշե սպիտակ կտորը ներծծում և պահպանում էր մումիան զմռսող նյութը, կանխում նրա արտազատումը և խորհրդաբանորեն հանդիսանում էր ննջեցյալի «լույսի զգեստը», որը նրան պիտի պահպաներ և մահվան քնից հետո նպաստեր հարություն առնելուն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1093):

Հավանաբար մեր նախնիների համար էլ գործվածքեղենը համանման իմաստ է ունեցել, որոնք հայտնի են ժողովրդական ավանդույթների մեջ: Յավոք մեզ հայտնի չեն ճշգրիտ տվյալներ, թե հատկապես կտորեղենը ինչպիսի ծիսական խորհրդաբանություն է ունեցել հազարավոր տարիներ առաջ, սակայն քարե դարին պատկանող, թելից և խսիրից գործված բավականին բարդ գործվածքներ են հայտնաբերվել Արենիի քարանձավում, որոնք ամենայն հավանականությամբ ծիսական կարևոր գործառույթ են ունեցել (Stapleton, Margaryan, Areshyan, Pinhahi, Gasparyan 2014, 219-232): Կտորեղենը հույժ կարևոր ծիսական արժեք է ունեցել նաև Վանի թագավորությունում: Աստվածներին նվիրաբերվել են բուսական և երկրաչափական զարդերով ձևավորված բրդե զգեստներ քանի որ բուրդ վերամշակելը փոքրասիական հին մշակույթներում կապ ուներ մարդու ճակատագրի հետ, ուստի դրանք տնօրինում էին աստվածուհիները (Ավանեսյան 2020, 11,13):

### **Թանկարժեք քարերի խորհրդաբանություն.**

Թանկարժեք քարերն ու զարդերը կարևոր տեղ են գրավում շատ ժողովուրդների դիցաբանության մեջ, առասպելներում, հավատալիքներում և բանահյուսական տարբեր նյութերում: Դա բացատրվում է նաև այն բանով, որ դրանք Երկիր մոլորակի ընդերքի՝ արգանդի ծնունդն են, ինչպես նաև կրում են անդրաշխարհի ուժը: Թանկարժեք քարերի խորհուրդն ու իմաստը հնարավոր չէ ամբողջապես մեկնաբանել առանց դրանք միացնելու թանկարժեք մետաղների խորհրդաբանության հետ: Թանկարժեք քարերը անաղարտ են նրանով, որ առաջացել են Երկրի արգանդում, իսկ մետաղե զարդերը, որ մարդու հոգևոր և ֆիզիկական տաղանդի ու շնորհքի արդյունք են, քարերին փառավոր ու ներկայանալի տեսք են տալիս (Chevalier and Gheerbrant 1996, 426-427): Քարերի իմաստները ամբողջացնելու համար նկատի պետք է ունենալ նաև դրանց գործածման նպատակներն ու միջավայրները: Այս բոլորի միացումով է միայն, որ թանկարժեք կամ կիսաթանկարժեք քարերի խորհրդաբանությունը ամբողջանում է:

Ըստ Հին կտակարանի՝ Աստծո թելադրանքով, որպես ճշմարտության ապացույց, տասներկու քար պետք է դրվեր Ահարոնի լանջատախտակի վրա: Թանկարժեք քարերը նաև հոգևոր կատարելության խորհրդանիշն էին, Մուհամմեդը համարվում էր «ամենաթանկարժեք քարը բոլոր քարերի մեջ», իսկ որոշակի թանկարժեք քարերի համակցությունը, ըստ բուդդայական ավանդության՝ ապահովում էր «բարձրագույն գիտակցական վիճակ»: Թանկարժեք քարերը տարբեր հատկանիշներով են օժտված, սակայն նրանք ամբողջական են միայն, երբ պատկանում են ճիշտ մարդուն կամ տիրոջը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 554-555): Առաքել Դավրիժեցին իր «Պատմության» մեջ «ընդհանուրի օգտի համար շարադրում» է ոմն ակնագործ քահանա Սարգսի հաղորդած «հավաստի» գիտելիքը թանկարժեք քարերի անունների, նրանց բնույթի, հատկությունների և խորհրդաբանության վերաբերյալ (Դավրիժեցի 1988, 56-471):

Ազնիվ քարերը հիմնականում ազուցվում են ազնիվ մետաղների վրա, որից հետո են դառնում զարդ և ամբողջանում: Դիտարկենք ազնիվ մետաղների և պատվական քարերի խորհրդաբանությունը:

**Ոսկի.** Բոլոր հին հեթանոս ժողովուրդների արևի աստվածների խորհրդանիշն է ոսկին՝ արևի գույնը, եգիպտացորենի հովանավոր աստվածների շնորհած հասուն, ոսկեգույն բերքը: Հավատալիք կա, որ հունական պանթեոնի գերագույն աստված Զևսը ոսկե պարանով դեպի իրեն է ձգում ամեն ինչ: Ըստ Հոմերոսի՝ ոսկին կապում է Երկնքն ու Երկիրը (Cooper 2013, 40) և դա բացատրվում է այն բանով, որ ոսկին ծնվել է երկրի վրա, սակայն իր անապական որակների շնորհիվ համարվել է երկնային ու արքայական:

Որպես չժանգոտվող և անապական նյութ, ոսկին միշտ էլ համարվել է թանկագին և կատարյալ մետաղ: Այն Հուր տարերքի՝ Արևի խորհրդանիշն է և «տիեզերակարգում համապատասխանում է մարդու գլխին»<sup>126</sup>: Հին եգիպտացիների հավատալիքներում ոսկին համարվում էր արևի մարմինը, և հետևաբար՝ խորհրդաբանությունը տարածվում էր իրենց աստվածների և նրանցից սերվող փարավոնների վրա, իսկ հունական առասպելաբանության մեջ բարձրագույն արևային խորհուրդը տրվում է խոյին, որպես «ոսկե գեղմ»: Ոսկին, իր արևային բնույթով, համեմատվել է նաև լույսի հետ և համարվել իմաստության, գիտության և անմահության խորհրդանիշ, ինչպես Չինաստանում և Հնդկաստանում: Անմահության դեղամիջոցի հիմքը ոսկին է համարվել և պատահական չէ, որ որոշ հին մշակույթներում ննջեցյալի բերանում ոսկե կամ արծաթե դրամ է դրվել:



Նկ. 102. Երկգլխանի արծիվ, լանջագարդ, Անթիլիաս, Նկ. 103. Կաթողիկոսական մատանի, Անթիլիաս

Որոշ հին մշակույթներում էլ այն խորհրդանշել է Տիեզերական օձին կամ Ծիածանի օձին, որ իր պարուրածն շարժումով աստղերը շարժել և տեղաբաշխել է իրենց ուղիով, դրանով իսկ

<sup>126</sup> Քանի որ Արեգակը Հիսուսի խորհրդանիշն է, ոսկին նույն խորհուրդն ունի (Շահնագարյան 2011, 113) և նրա գլուխը միշտ շրջապատված է լուսապսակով:

դարձել կյանքի շարունակականության խորհրդանիշ: Օձը ոսկու տերն է, միաժամանակ լինելով նույն ոսկին: Բրահման ոսկին համարել է մաքրության և պայծառության խորհրդանիշ:

Ոսկին ներկայացնում է Աստծուն, որպես անստեղծ լույս և ամենաբարձր արժեք: Հետևաբար այն խորհրդանշել է լուսավորությունը և որովհետև այն ինքնալուսավորող է, ամուր է ու չի ժանգոտվում, այդ պատճառով էլ անկաշառ է, խորհրդանշում է իմաստնություն, ազնվականություն, հարստություն և պատվի գերազանցություն (Cooper 2013, 40,74): Ոսկին քրիստոնեության մեջ անեղծ լույսի, Քրիստոսի պարզևած հոգևոր գանձի և նրա անապականության սիմվոլն է: Այդ պատճառով է նաև, որ քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ Քրիստոսի գլուխը շրջափակվում է ոսկե լուսապսակով (Chevalier and Gheerbrant 1996, 439-442):

Կաթողիկոսի, որպես հոգևոր արքայի հատուկ արարողությունների համար նախատեսված հանդերձները մեծ մասամբ լինում են ոսկեգույն: Պատմական օրինակների վրա արված ասեղնագործությունները ոսկե կամ արծաթե թելերով են արված, որպես նրա հոգևոր կարգի ցուցիչ և պատիվ: Նրա լանջախաչը, երկգլխանի արծիվը (նկ. 102), պանակեն, մատանին (նկ. 103), ձեռաց խաչը և այլ տարրեր, որոնք զարդարվում են գեղեցիկ և բարձրարժեք քարերով, պատրաստված են ոսկուց կամ արծաթից:

**Արծաթ.** Այն խորհրդաբանական շղթայով կապվում լուսնի հետ, որն ունի նաև իգականի խորհուրդ, պասսիվ ու սառն է, գույնը՝ սպիտակ, մինչդեռ ոսկին արևի խորհրդանիշը, ակտիվ և արական է<sup>127</sup>: Հետևաբար արծաթը մաքրության, մաքուր խղճի, պարզության, շիտակության ու գործի խորհրդանիշն է: Քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ արծաթը «Աստվածային իմաստնության» խորհուրդ ունի, մինչդեռ ոսկին խորհրդանշում է «Աստծո սերը» մարդկության նկատմամբ (նկ. 36, 59 և այլն): Արծաթը աղերսվում է պատվի և թագավորության հետ, ինչպես դա երևում է իռլանդական առասպելներում: Նրանց թագավորը կռվի դաշտում կորցնելով իր ձեռքը, որպես ոչ լիարժեք անձ, զրկվում է իր աթոռից, սակայն բժշկության աստծո պատրաստած արծաթե ձեռքի շնորհիվ ետ է ստանում իր գահը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 882-883):

Արծաթից է պատրաստված հայոց եկեղեցում գործածվող ծիսական առարկաների մեծ մասը՝ ձեռաց խաչերը, խաչ-մասնատուփերը, սկիհները, լանջախաչերը, պանակենները, ճաճանչները, բուրվառները, ծիսական թասերը, մեռոնաթափ աղավնին և այլն: Երբեմն դրանք ոսկեջրած են ու զարդարված տարբեր թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով:

**Մարգարիտ.** Մի շարք հին մշակույթներում մարգարիտը եղել է լուսնի, ջրի և իգականի խորհրդանիշ, քանի որ ծնվում է խեցուց, համանման արգանդում զարգացող պտղին, որը նույնպես ապրում է ջրում և ծնվում է ջրից: Մարգարիտը հայտնի է եղել իր բուժիչ, համադարման հատկություններով, նպաստել մանկածնությանը: Դրան հակառակ, առնչություն է ունեցել նաև թաղման ծեսի արարողության հետ, երբ ննջեցյալի բերանում մարգարիտներ էին դնում, այսպիսով ձեռք բերելով յուրահատուկ խորհրդաբանություն: Մեքսիկայում տուփով մարգարիտներ էին դնում գերեզմանում, հավատալով, որ հանգուցյալի հոգին դրանցով կմտնի տիեզերական ռիթմիկ շրջապտույտի մեջ, որի մասերն էին ծնունդը, մահը, կյանքը և վերածնունդը: Հնդկական ավանդական բժշկության մեջ մարգարտի փոշին գործածվում է արյունահոսության դադարեցման, թունավորումն ու հոգեկան հիվանդությունները բուժելու համար: Հին Արևելքում մարգարի-

<sup>127</sup> Լատիներեն «argentum» բառը ծագում է սանսկրիտից, որ նշանակում է «սպիտակ» և «փայլուն» (Chevalier and Gheerbrant 1996, 882-883):

տը օգտագործվել է որպես սեռական կիրքը խթանող միջոց և ուներ թալիսմանի հատկություններ: Հին գնոստիկների «Թովմասի գործը» հայտնի ավետարանում, մարգարիտ փնտրելը համեմատվում էր մարդու հոգևոր անկման, փրկագործման և տիեզերքում Աստծո արտահայտման խորհուրդներին (Chevalier and Gheerbrant 1996, 742-743): Մատթեոս ավետարանիչը Երկնային դրախտը համեմատում է մարգարտի հետ, երբ վաճառականը գտնում է իր փնտրած հրաշալի մարգարիտը, վաճառում է իր ողջ կարողությունը և գնում այն (13:45, 46-46): Մարգարիտը նաև խորհրդանշում է Աստվածային փառքը (Andreopoulos 2005, 105):

Հասկանալով մարգարիտի էությունն ու խորհրդաբանությունը, պարզ է դառնում, թե ինչու հայ եկեղեցու եպիսկոպոսական հանդերձանքի առանձին շքեղ տարրեր հաճախ զարդարված են դրա մանր հատիկներով (նկ. 47, 49, 104): Դրանք առկա են ոսկե և մետաքսե թելերով ասեղնագործված խույրերի, վակասների, արտախուրակների, բազպանների հողաթափերի և այլ տարրերի վրա: Դրանք դառնում են գեղեցիկ շրջանակներ Սբ. Գառան, Հիսուսի և Աստվածամոր պատկերների շուրջը: Մարգարիտները նաև զարդարում են Կենսաց ծառերի ճյուղերը, խաղողի ողկույզներն ու ծաղիկները: Հաճախ մարգարտաշարեր են լինում նաև վակասների ու կոնքեռների վրա, որպես լուսապսակներ երիզելով Հիսուսի, առաքյալների և սրբերի գլուխները (Wiesbaden 2000, 42, 45, 46, 51, 53):

Կան մարգարտազարդ տարրերով հանդերձանքի բազմաթիվ օրինակներ, որոնցից կդիտարկենք Անթիլիասում պահվող Կիրակոս Ա-ի խույրի վրա պատկերված Հարության տեսարանը (նկ. 49): Այստեղ պատկերված են Հիսուսը, մարմինը շրջափակող օվալաձև շրջանակով և նրա գլխավերևի եռանկյունու մեջ սավառնող Սբ. հոգով: Խույրի մակերեսի ողջ շրջանակը կազմված է մանր մարգարիտներով: Ուշագրավ է այն, որ պատկերի ստորին մասում երևում է դազադանման առարկա, որի կողքին նստած, մարգարտաշար լուսապսակով Մագթադինացին ձեռքով ցույց է տալիս հարություն առած Հիսուսին: Դազադը նույնպես շրջանակված է մարգարիտներով, սակայն դրանք ավելի խոշոր են, թերևս ընդգծելով Հիսուսի գերեզմանի կարևորությունը: Նույն պատկերագրությամբ ևս մեկ խույր է պահվում Անթիլիասի հավաքածուում: Այս պատկերների և մարգարիտի խորհրդաբանությունը համահունչ են, կապված զանազան մշակույթներում գոյություն ունեցող սիմվոլիկ իմաստների հետ: Պատկերը ներկայացնում է Աստվածային փառքը և դրա արտահայտման խորհուրդը, աստվածորդու ծնունդը, կյանքը, մահը և վերածնունդը:

**Սուտակ (կարկեհան).** Այս քարը մուգ կարմիր, փայլուն, թափանցիկ թանկագին գոհար է: Որոշ աղբյուրներում այն նշանակում է նաև նոնաքար, հրակն (ռուբին): Այն մարդուն օժտում է առողջությամբ, հարստությամբ, հաջողությամբ և իմաստությամբ: Վեդաներում ռուբինը ներկայացնում է Մանիպուրա (արևային) չակրան և ուժեղացնում է այն, որն էլ, իր հերթին՝ այս չակրային օժտում է ինքնավստահությամբ, քաջությամբ, պահպանում է նրան ընկճախտից: Այն մի քանի անգամ հիշատակվում է Հին կտակարանում, (Ելից 28:15-21) եղել է Ահարոնի լանջատախտակի տասներկու քարերից մեկը, իսկ դրանք ինքնանպատակ չէին կարող լինել:

Հին աշխարհում հավատում էին, որ սուտակը ցավն ամոքելու, կիրքը չափավորելու, չար մտքերը կանխելու համար է, հակաթույն է և օժտված մի շարք այլ օգտակար հատկություններով: Ռուսական ավանդության մեջ, սուտակը օգտագործվում էր արյունահոսությունը դադարեցնելու համար, այն նաև օգտակար էր համարվում որպես սրտի, ուղեղի և այլ օրգանների կենսունակությունը բարձրացնող միջոց:





Նկ. 104. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական պանկե, Անթիլիաս

Հայոց կաթողիկոսի վեղարի խաչը սովորաբար պատված է լինում ադամանդներով, սակայն հայտնի են դեպքեր, երբ ադամանդի փոխարեն գործածվել է ուրբին: Հանդերձանքի ավանդական օրինակների վրա սուտակով են զարդարվել խույրերը (նկ. 49), լանջախաչերը, երկգլխանի արծիվները (նկ. 90), գավազանները, պանակները, ձեռաց խաչերը, ինչպես նաև սեղանի խաչերը: Զանազան հավաքածուներում պահվում են նաև սուտակով զարդարված մասնատուփեր, մասունքի խորանի և սեղանի խաչեր (Wiesbaden 2000, 97, 98, 99, 116, 122, 123) և այլն:

**Մեղեսիկ.** (ալեքսանդրիտ, ամետիստ). Այն լինում է ծիրանագույն կամ բաց կապույտ, բերվում էր հիմնականում արևելյան Հնդկաստանից (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 352): Այն ժուժկալության գոհար է համարվում և պաշտպանում է կրողին թունավորումներից: Անտիկ շրջանում մեղեսիկը համարվում էր բարի բախտի ու հաջողության խորհրդանիշ: Քարի երանգը և գույնը փոխվելը վերահաս վտանգի նշան էր համարվում: Հավատում էին, որ այդ վտանգը անցնելուց հետո քարը վերադառնում էր իր նախկին՝ երբեմնի պայծառ գույնին: Ուղղափառ քրիստոնյաները կարծում են, որ եպիսկոպոսական մատանին պետք է զարդարված լինի մեղեսիկով: Ըստ ավանդության՝ երբեմնի մանուշակագույն երանգով այս քարը, իր ազնիվ գույնի շնորհիվ համարվում է համեստության, խոնարհության և հնազանդության խորհրդանիշ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 20): Հայոց եկեղեցում մեղիսիկով զարդարվում են խույրեր, գավազաններ, պանակներ (նկ. 104, 106), լանջախաչեր, սեղանի և ձեռաց խաչեր, մասնատուփեր և այլ առարկաներ (Wiesbaden 2000, 19):

**Սաթ.** Կիսաթանկարժեք այս քարի հունարեն անունը աղերսվում է էլեկտրականություն բառի հետ, որը նշանակում է դեղին սաթ<sup>128</sup>, քանի որ օժտված է մագնիսական դաշտով: Սաթի ուլունքաշարերն ունեն հոսանքը խտացնող և չեզոքացնող հատկություն: Հետևաբար սաթին վերագրվում է հոգևոր կապ մարդու և տիեզերական ուժի միջև: Դրանով այն նաև ներկայացնում է արևի, հոգու և աստվածայինի խորհրդաբանությունը: Ներկայումս վահանագեղձով տառապող կանանց խորհուրդ է տրվում կրել սաթե ուլունքներով վզնոց: Հռոմեական մշակույթում ևս այն պահպանակի արժեք ուներ, քանի որ հավատում էին, որ օժտված է բուժիչ հատկություններով (Stout 2001, 79):



Նկ. 105. Կաթողիկոսական մատանիներ, Անթիլիաս

<sup>128</sup> Հայաստանում գործածվել է նաև սև սաթ: Այն ոչ թե խեժից առաջացած սաթն է, այլ գիշերաքարը կամ գազառը, որը բրածո աճիսի տեսակ է: Այն համարվել է թանկագին քար և տարածված է եղել Մերձավոր Արևելքի երկրներում: Սաթենիկ հայկական անունը ծագում է սաթ բառից (Պետրոսյան 2020, 213):

Ըստ հունական դիցաբանության՝ Օլիմպոսից վտարված Ապոլոնի արցունքները սաթ դարձան, որ նրա կարոտի արտահայտությունն էին: Ըստ Աթենքի առաջին եպիսկոպոս Արեոպագոսի՝ սաթը երկնային բնույթ ունի, քանի որ մասամբ նման է արծաթի և ոսկու, խորհրդանշում է անապականը, ...որպես լուսավոր և երկնային պայծառություն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 19): Սաթը օժտված է խամրած լույսով, սակայն երբեմն խորհրդանշում է նաև արևի ոսկե թափանցիկությունը (նկ. 105): Չինաստանում այն խորհրդանշում է քաջություն, որովհետև ներկայացնում է վագրի հոգին: Ընդունված է կարծել, որ այն կախարդական ուժ է տալիս, որն օգնում է ննջեցյալներին: Ապոլոն-Հելիոս դիցաբանական զույգի համար այն համարվում է սուրբ (Cooper 2013, 12): Կաթողիկոսական հանդերձանքի զարդարանքներում սաթը, իր գեղեցիկ դեղին գույնով, առկա է հողաթափերի, մատանիների և խույրերի վրա:



106

Նկ. 106. Կիսաթանկարժեք քարով սեղանի խաչ, Անթիլիաս, 1829 թ.



107

Նկ. 107. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված սեղանի խաչ, Անթիլիաս

**Փիրուզ.** Հարավամերիկյան ժողովուրդների հավատալիքներում փիրուզը կրակի խորհրդանիշն էր՝ կապված արևի հետ, իսկ արևի փիրուզե օձով զինված աստվածը արևի ճառագայթների խորհուրդն ուներ: Ացտեկների կրակի աստծո անունը նշանակում էր «Փիրուզի Տեր»:

Նրանք հավատում էին, որ փիրուզ կրողի խոսքը ընդունելի է, սակայն այդ քարի կարողությունն ու ընձեռած հնարավորությունը չպետք է չարաշահվեր: Փիրուզն ուներ նաև հմայիլի, չարից պաշտպանելու հատկություն (Դավրիժեցի 1988, 462, 468): Այն լայն կիրառություն ունի հայոց մշակույթում և զգալի տեղ է գրավում եկեղեցական սպասքի, արծաթե կազմերի, տարբեր խաչերի (նկ. 107) և մասնատուփերի զարդարանքներում:

**Հակինթ.** Հայերենում նույն անունով կա կարմրակապույտ, մանուշակագույն կամ դեղնակարմիր ծաղիկ և նույն գույնի թանկարժեք քար, որը նման է մեղեսիկին: Այրվելիս այն գունաթափվում և նմանվում է ադամանդի (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 367-368): Հավատալիքներում հակինթին ծարավը հագեցնող հատկություն է վերագրվել: Այն հալված ոսկու մեջ զցելիս չի այրվում և չի փչանում: Մարմնի վրա հակինթ կրողը վայելել է շրջապատի մարդկանց հարգանքն ու սերը, ունեցել է չարխափան հատկություն (Դավրիժեցի 1988, 456): Այս քարի մասին մի քանի անգամ նշվում է Աստվածաշնչում (Հայտնություն, 21:20): Հակինթը Ահարոնի լանջապանակին ազուցված տասներկու քարերից մեկն էր (Ելից 28:15-21):

Մանուշակագույն քարեր, հավանաբար հակինթներ, առկա են որոշ խոյրերի, պանակենների (նկ. 104), լանջախաչերի, խաչ-մասնատուփերի, ձեռաց խաչերի և այլ առարկաների վրա: Արամ Ա կաթողիկոսի լանջախաչի, պանակեի և ձեռաց խաչի վրա, որպես սրբազան խորհուրդ ունեցող քարեր, կարծես թե հակինթներ են ամրացված:

**Զմրուխտ.** Այս քարը ընդունված է համարել խոնավ, ջրային և լուսնային, ի տարբերություն չոր, կրակի և արևի խորհուրդ ունեցողների, ինչպիսին շափյուղան է: Զմրուխտը աղերս ունի լուսնի շրջապտույտների հետ կապված երևույթների հետ՝ տեղումների, արյան շրջանառության, բեղմնավորության և պտղաբերության հետ, համարվելով նաև վերջինիս գրավական: Եվրոպայում հնում հավատացել են, որ այն թեթևացնում է երկունքի ցավերը: Այս, հիմնականում կիսաթափանցիկ կանաչ թանկարժեք քարը, օժտված է էզոթերիկ նշանակությամբ: Այն նաև հայտնի է իր վերականգնող ուժով և միջին դարերում համարվում էր հզոր թալիսման: Հավատում էին, որ ձախ թևին կապված զմրուխտը պաշտպանում է կախարդություններից: Ացտեկների հավատալիքներում զմրուխտը ասոցացվում էր սուրբ թռչուն Քուեթզալի հետ, որը գարնան զարթոնքի և վերանորոգման խորհրդանիշն էր: Այն նաև եղանակի վրա ազդեցություն ունեցող քար է և խորհրդանշում է գարունը, որպես կյանքի և զարգացման արտահայտություն: Ալքիմիկոսները զմրուխտը համարում էին Մերկուրիի կամ Հերմեսի քարը, քանի որ աստվածների սուրհանդակը մեռածների հոգիները կառավարելու համար զմրուխտը էր գործածում (Chevalier and Gheerbrant 1996, 353):

Ըստ հնագույն հավատալիքների՝ սև զմրուխտը օձին կարող էր կուրացնել և հավատացել են, որ այն կրողին սողունները չեն մոտենում: Զմրուխտը օգտագործվել է նաև բժշկության մեջ. այն ծիրանաքարի հետ խառնած օգնում է տեսողության բարելավմանը, բուժում է սև հազից և դադարեցնում է արյունահոսությունը: Բուժիչ և հակաթույն ազդեցությամբ խիստ արժեքավոր է եղել «սամիթագույն» զմրուխտը (Դավրիժեցի 1988, 456-466-467):



Զմրուխտը, ինչպես բոլոր կարևոր խորհուրդ ունեցող առարկաները, իր մեջ խտացնում է հակադիր բևեռներին բնորոշ արժեքներ, չարի և բարու հակադրություն: Այն կարող է նշանակել և հաջողություն և դժբախտություն: Օրինակ՝ Մյունխենի գանձարանում պահվող Սբ. Գևորգի Բարոկկո ոճի քանդակի հանդերձաները կապույտ շափյուղայից են, ձին՝ սպիտակ քարից, իսկ խոցվող հրեշը՝ զմրուխտից: Այս քանդակի խորհրդաբանության մեջ, երկնքի կապույտը հակադրվում է անդրաշխարհին: Դրանով հանդերձ, քրիստոնեական ավանդույթը պահպանում է զմրուխտի երկակի խորհուրդը, քանի որ այն Հռոմի պապին հատուկ զարդն է:

Իր խորհրդավոր և հզոր հատկություններով և խորհրդաբանությամբ, զմրուխտը առկա է հայոց եկեղեցու միջավայրում գործածվող բազմաթիվ առարկաների՝ խաչերի, գրքակազմերի, խաչածն մասնատուփերի, խույրերի (Նկ. 108), մատանիների, ձեռաց և սեղանի խաչերի վրա (Wiesbaden 2000, 44, 45, 117):

**Հասպիս.** Հնում հավատացել են, որ այս կանաչադեղնավուն քարին երկար նայելիս աչքի լույսն ավելանում է և հիվանդությունները կանխվում են (Դավրիժեցի 1988, 456-457): Հասպիսը դարձնում է կանաչի հիվանդությունները և հանդիսանում է որդեծնության խորհրդանիշ:

Հասպիսին վերագրվող մանկաբարձական համբավը Բաբելոնից անցել է հունահռոմեական աշխարհ: Միջին դարերում հավատում էին, որ հասպիսը կնոջ որովայնին դնելով, կարելի է մեղմացնել երկունքի ցավերը, հավանաբար դա կապելով այդ քարի լուսնային հատկանիշների և հրաբխային ծագման հետ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 553): Ըստ հնագույն հավատալիքների՝ հասպիսը ձևավորվում է երկրի արգանդում, դանդաղ է ձևավորում, մի մասն անգամ լիովին չի հասունանում:

Թափահարելիս հասպիսի հատիկները տարօրինակ ձայներ են արձակում, դրա առանձին բեկորները ևս կարելի էր գործածել: Արեոպագոսը կանաչ հասպիսին վերագրում է պատանեկության թարմության խորհրդանիշ: Հայտնության գրքում (4:3) Սբ. Հովհաննեսը տեսնում է հասպիսից և սարդիոնից պատրաստված գահին նստած Հինավուրցին, ակնարկելով այն իմաստը, որ Արարիչը մշտապես երիտասարդ է<sup>129</sup>:

Եկեղեցական հանդերձանքի որոշ տարրերի վրա առկա են հասպիսի նման կանաչադեղնավուն քարեր, որոնք նույնպես համարվել են սրբազան, հետևաբար կարող էին նման նպատակով գործածվել:

**Ագաթ.** (կատվի աչք) այն իր հատկություններով նման է հակինթին: Ագաթը կրողին պաշտպանում է քրոհից ու բորոտությունից, ավելացնում է նրա շնորհքը, հաջողություն է բերում և նրա նկատմամբ առաջացնում է արժանահավատություն (Դավրիժեցի 1988, 57, 458): Մերձավոր



Նկ. 108. Թանկարժեք քարերով կաթողիկոսական խույրի հատված, Անթիլիաս

<sup>129</sup> Հնդիկներն ադամանդը հասուն քար են համարում, իսկ բյուրեղը՝ խակ (Դավրիժեցի 1988, 456-457):

Արևելքի դիցաբանական պատումներում շերտավոր ագաթը համարվում էր հզոր պահպանակ: Հնում ագաթը կարևոր ծիսական գործառույթ ուներ. այն կրելը նշանակում էր պատրաստակամություն, իսկ դրանից հրաժարվելը՝ մերժում (Dalley 2000, 160, 162): Այն խորհրդանշում է երկրային հաջողությունները և երջանկությունը, իսկ սև ագաթը օժտում է համարձակությամբ, եռանդով և օգնում է բարգավաճելուն (Fontana 1994, 118):

Ագաթը հաճախակի է գործածվել հայոց եկեղեցում, որպես թափորի և զանազան խաչերի (նկ. 109), գոտու ճարմանդների, խաչածև մասնատուփերի և այլ իրերի զարդարանք: Այն առկա է նաև կաթողիկոսական և եպիսկոպոսական մատանիների, լանջախաչերի և այլ տարրերի վրա:



109

110

Նկ. 109. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված սեղանի խաչ, Անթիլիաս

Նկ. 110. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված ձեռաց խաչ, Անթիլիաս

**Սարդիոն.** Այն ագաթի մի տեսակ է, չի այրվում և կրակի մեջ գույնն ու փայլը չի կորցնում, արյունահոսությունը դադարեցնելու հատկություն ունի (Դավրիժեցի 1988, 459), ինչպես նաև բուժում է ներքին օրգանները, օգնում է կենտրոնանալուն և դրական ազդեցություն ունի մարդու էներգետիկ դաշտի վրա: Սարդիոնը զարդարում է եկեղեցական բազմաթիվ առարկաներ՝ թափորի մեծ խաչեր, ձեռագրերի կազմեր, գոտու ճարմանդներ և այլն (Wiesbaden 2000, 28, 61, 39):

**Մարջան.** Որակյալ մարջանը մուգ կարմիր գույնի է, կարող է նաև սպիտակ լինել: Այն աճում է ծովում, ունի ծառի ձև, ծովից հանելուց հետո կարծրանում է (Դավրիժեցի 1988, 459, 471): Մարջանի բուն խորհուրդը նրա գույնի և հազվագյուտ բաղադրության համադրությունն է: Այն բնույթով համատեղում է բնության երեք կարևոր խմբերի հատկությունները՝ կենդանի է, բու-

սական ձև ունի և հանքային բաղադրություն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 235): Քանի որ մարջանը ունի ծառի ձև, ապա ընդունված է նրան օժտել կենաց ծառի սիմվոլով՝ որպես աշխարհի առանցք: Կարմիր մարջանը աղերս ունի արյան հետ, իսկ ոլորունը՝ մարդու աղիքների: Ըստ հունական առասպելի՝ մարջանն առաջացել է Մեդուզայի արյան կաթիլներից: Մարջան է դարձել նաև Մեդուզայի կտրված գլուխը, իսկ թափվող արյունից առաջացել է Պեգաս հրաշք ձին: Հին Հունաստանում մարջանը գործածվում էր որպես չար աչքի և կայծակի դեմ պահպանակ, արյունահոսությունը դադարեցնելու միջոց: Նման սովորություն են ունեցել նաև հին կելտերը: Դեռևս երկաթի դարում որպես պահպանակ, զինվորները կարմիր մարջան են ագուցել սաղավարտների և վահանների վրա: Հավանաբար նշված հատկությունների շնորհիվ է, որ այն գործածվել է նաև հայոց եկեղեցական հանդերձանքում, որպես զարդ և պահպանակ: Մարջանով են զարդարված էջմիածնի և այլ հավաքածուներում պահվող հանդերձանքի տարրերը, խաչ-մասնատուփերը, սեղանի և ձեռաց խաչերը (նկ. 110) և այլ առարկաներ (Հայ եկեղեցու գանձերը 1997, նկ. 9, 10, 18, 21, 52):

**Շափյուղա.** Այս գեղեցիկ, կապույտ քարը երկնքի խորհուրդ ունի և աղերսվել է օդ էլեմենտի հետ: Հնում հավատում էին, որ այն բուժում է աչքի որոշ հիվանդություններ, որ այդ քարի վրա խորհելը հոգին տանում է երկնային մտորումների ոլորտ: Շափյուղայի գեղեցկությունը համեմատվում էր երկնային գահի հետ: Ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ այն հանդիսանում էր հույսի, արդարության և երջանկության քար: Արաբական երկրներում և Հնդկաստանում հավատում էին, որ շափյուղան պաշտպանում է ժանտախտից և այլ սարսափելի հիվանդություններից:

Քրիստոնեության խորհրդաբանական համակարգում շափյուղան մաքրության և Աստվածային Թագավորության լուսավորող ուժը խորհրդանշող քարն է: Արևելքի մի շարք ժողովուրդների հավատալիքներում, այն պահպանում էր չար աչքից, ինչպես բոլոր կապույտ քարերը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 826):

Շափյուղան, որպես թանկարժեք քար, որը իր մեջ է խտացնում նախանշված դրական արժեքները, հաճախ է գործածվել հայոց եկեղեցու հայրերի՝ եպիսկոպոսների և կաթողիկոսների խոյրերի կամ հանդերձանքի որոշ տարրերի զարդարման համար (նկ. 49, 108):

**Ադամանդ.** Իր էությանը այս թանկարժեք քարը բյուրեղի կատարյալ հասունության վիճակն է՝ անմահության խորհրդանշով: Արտակարգ ամրությունը, պայծառությունն ու թափանցիկությունը նրան օժտել են լույսի, կատարելության և գերագույն հոգևոր պայծառության խորհուրդներով, ուստի այն կոչվել է նաև «Քարերի թագուհի»: Իր կայունության շնորհիվ այն զարդարել է Բուդդայի աթոռը, նույնանալով նրա բնույթին: Ադամանդի ամրությունն ու կտրելու բացարձակ կարողությունը, հոգևոր կատարելության ձգտող բուդդայականների խորհրդաբանության մեջ հայտնի է որպես հաստատակամության և ամենահաղթ հոգու ուժի սիմվոլ: Նման միտք արտահայտել է նաև Պլատոնը, աշխարհի առանցքը համարելով ադամանդե: Արևմտյան մշակույթներում ադամանդն ունի բացարձակ իշխանության, անկաշառելիության, ծայրագույն և բացարձակ ճշմարտության խորհուրդ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 290-291): Ադամանդը իր այս հատկությունների, ինչպես նաև դիմացկունության, արևի ու լույսի սիմվոլ լինելու շնորհիվ վաղ քրիստոնեական շրջանում համարվել է Հիսուսի սիմվոլ (Fontana 1994, 119):

Իր ծայրագույն բացարձակ հատկանիշների և խորհրդաբանության շնորհիվ, ադամանդը՝ խաչի տեսքով, հայտնվել է չափազանց պատվավոր տեղում՝ կաթողիկոսի գլխանոցների ճակատամասում: Այն իր ուրույն տեղն ունի կաթողիկոսի հանդերձանքի մի շարք տարրերի, խաչերի, մասնատուփերի և այլ առարկաների վրա: Ժամանակակից կաթողիկոսները ադամանդներ են

կրում իրենց լանջախաչերի, պանակների և երկգլխանի արծվների վրա: Պատմական օրինակներից կարելի է նշել կաթողիկոս Կիրակոս Ա-ի վակասը և խոյրը (նկ. 111, 112), որոնց վրա պատկերված Հայր Աստծու, Հիսուսի և առաքյալների գլուխները զարդարված են ադամանդով: Հին օրինակներում կան նաև սարկավագի և վարդապետի ադամանդներով զարդարված արժեքավոր պճղնավոր պարեգոտներ, ձեռագործ ունոցներ, շուրջառներ և թագեր: Մեր ժամանակների կաթողիկոսական հանդերձանքի վրա թանկարժեք քարեր գրեթե չկան: Դրանք փոխարինված են պարզ ուլունքներով, փայլուններով, բյուրեղային գոյացություններով և ապակե ուլունքների հորինվածքներով:

Հարկ է նշել, որ բնական թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերը հնում հաճախ են գործածվել և դրանց նվիրատուները եղել են իշխաններ և այլ բարձրաստիճան ունևոր անձինք: Հեթանոսական Հայաստանում քարերի գործածության մասին մեզ տեղեկություններ չեն հասել, սակայն ինչպես և մշակութային շատ տարրեր, տարբեր քարերի և նյութերի գործածությունը ևս, հավանաբար, անցել է քրիստոնեությանը<sup>130</sup>:

Ծիսական միջավայրում գործածող թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերի գործածությունը, մասնակի տարբերություններով, շատ դեպքերում ընդհանուր է տարբեր մշակույթների համար:

Օրինակ՝ Հիսուսի գլուխը ադամանդով զարդարելը խորհրդանշում է նրա հաստատակամությունը, պայծառությունը, կատարելությունը, անկաշառելիությանը, ծայրագույն և բացարձակ ճշմարտության աղբյուր լինելը, իսկ կաթողիկոսի վեղարի վրա տեղադրված ադամանդե խաչը խորհրդանշում է կրողի ծայրագույն հոգևոր լուսավորվածությունը:



Նկ. 112. Թանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական վակաս, Անթիլիաս

Նկ. 111. Կաթողիկոսական խոյրի ադամանդազարդ հատված, Անթիլիաս

Հայկական եկեղեցում գործածվող հանդերձանքի, գործվաքեղենի, սպասքի և այլ առարկաների խորհրդաբանական տարրերը կամ դրանց որոշակի աղերսները փորձել ենք գտնել հայոց բազմապիսի տարազաձևերում, դրանց բնորոշ զարդերում, հաշվի առնելով նաև դրանց աշխարհագրական լայն տարածումը և պատմական տևական զարգացումները: Գույների խորհրդաբանությունը քննարկելիս ի հայտ է գալիս մի ակնհայտ և անժխտելի փաստ, որ ժողովրդա-

<sup>130</sup> Առաքել Դավրիժեցին սահմանափակ տեղեկություններ է թողել թանկարժեք քարերի մասին:



կան տարազանների առանձին համալիրների, գորգերի ձևավորումների և մանրանկարներում գործածված, ժողովրդի կողմից սիրված և գնահատված գույները, հաճախ հանդիպում են նաև եկեղեցական հանդերձանքում, այսինքն՝ ժողովրդական ճաշակը որոշակի ազդեցություն ունի գույների ընտրության «կանոնի» վրա: Որոշ բացառություններով, նմանատիպ գունային տոներ կան ժողովրդական արվեստի նմուշներում և եկեղեցական ծիսական հանդերձանքում: Այս երևույթը վերաբերում է նաև ժողովրդական տարազի զարդաներին, որին բնորոշ երկրաչափական և բուսական խորհրդաբանական բազմաթիվ տարրեր առկա են նաև եկեղեցական գործվածքեղենի, զարդերի և սպասքի ձևավորումներում:

Քիչ չեն դեպքերը, երբ տեղի է ունեցել հակառակ ազդեցություն՝ կանացի աշխարհիկ հանդերձանքի մաս կազմող գլխազարդ թասակների վրա, որպես պահպանիչ օրինություն, պատկերվել են վեցթևյան քերովբեների, Աստծո Գառան և առաքյալների պատկերներ: Երկրաչափական զարդաները, որպես խորհրդաբանական պահպանակներ, բազմիցս հանդիպում են կանանց ճակատազարդերի, քունքազարդերի, ապարանջանների և այլ զարդերի վրա (Իսրայելյան 2021):

Հայաստանի շատ վայրերում ստեղծվել են խաչազարդ, կենաց ծառերով և խորաններով զարդարված բազմաթիվ գորգեր, որոնք գործածվել են և՛ եկեղեցիներում և՛ տներում: Երիզազարդերը նույնպես զուգահեռաբար առկա են եկեղեցում գործածված հանդերձանքի տարրերի, ձեռագրերի մետաղե կազմերի, քարի և փայտի փորագրության և այլ առարկաների ձևավորումներում:

Թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերի տեսակները և դրանց տեղադրությունը, ձևավորումների էսթետիկական լուծումները համանման են և՛ եկեղեցական և՛ աշխարհիկ բազմաթիվ ակնազարդ առարկաների վրա: Վերը նշված ակնեղենը՝ ադամանդ, շափյուղա, մեղեսիկ, սաթ, ագաթ և այլն, իրենց համանման խորհրդով և իմաստով, գործածվել են նաև կանացի զարդերի ավանդական օրինակների վրա (Իսրայելյան 2021):

Հայկական տարազը, ժողովրդական դեկորատիվ՝ կիրառական և եկեղեցական արվեստների զանազան ճյուղերը հազարամյակների ընթացքում զարգացել են կողք-կողքի ու սերտաճել միմյանց հետ: Նախաքրիստոնեական շրջանից եկած հազարամյա պատմություն ունեցող զարդանախշային տարրերի ու դրանց գույների միջև գոյություն ունեցող սերտ աղերսները որոշակիորեն արտահայտված են և՛ եկեղեցական միջավայրում և՛ աշխարհիկ կյանքում գործածված առարկաների ձևավորումներում: Դրանք նաև օժտված են համանման խորհրդաբանությամբ:

Այսպիսով, կարելի է գալ ընդհանուր եզրահանգման, որ նշված մշակութային սերտ աղերսները, որոնք դիտարկվում են հայկական աշխարհիկ և Հայոց եկեղեցու ծիսական ոլորտներում, Հայ Առաքելական եկեղեցու սպասավորի և նրա հոգևոր հովվի հանդերձանքը դարձնում են յուրօրինակ և ինքնատիպ:

---

## ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

### ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

«Եւ ապա արկանեն զսպիտակ Հայրապետական Քօղն ոսկեթել ի գլուխ Նորա, եւ կապեն զԿոնքեոն զգօտեան յաջոյ կողմն, եւ արկանեն զնովաւ զՆափորտ բազմախաղ՝ ունելով նկարակերտ եւ ասեղնագործ ստորոտս եւ անկինս զարդարեալս, եւ տան ի ձեռն զԳավազանն Հայրապետական զանուանեալն «Լուսաւորչի»: Եւ յետ այնորիկ կոչի ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑՈՑ: Գրիգոր Տաթևացին եկեղեցու սպասավորի հանդերձանքը սուրբ է համարում, նաև մեկնաբանում, որ «զգեստ երրորդութեան, զի երևելի սրբութիւն մարմնոյն՝ զաներևոյթ սրբութիւն հոգւոյն նշանակեր»<sup>131</sup>:

Նորընտիր կաթողիկոսի հանդերձավորման այս կարգն ու հերթականությունը տրված է 1876 թ., Գևորգ Դ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի հրամանով, Էջմիածնում առաջին անգամ հրատարակված Մաշտոցում, որ ներգրավում էր վանքի մատենադարանի 24 օրինակ (Արք. Բերբերյան 1995, 94):

Կաթողիկոսի օժման կարգը տեղի է ունենում Աբ. պատարագի ընթացքում: Ձեռնադրության արարողապետը՝ խարտավիլակը կիսազգեստ է, պարզ և համեստ հանդերձանքով զգեստավորված: Նա չնայած իր ասիճանին, առանց վակասի և շուրջառի է և կրում է միայն սաղավատ: Խարտավիլակը ներկայացնում է ընծայալին ձեռնադրող 12 եպիսկոպոսներին, վկայություն տալով օձյալի արժանիքների մասին: Այնուհետև պատարագը շարունակվում է մինչև երրորդ մասը՝ Վերաբերման «Ողջույնը»<sup>132</sup>: Եպիսկոպոսական ձեռնադրման ժամանակ խարտավիլակը առաջնորդում է ձեռնադրյալին դեպի արծիվը (կաթողիկոսը)<sup>133</sup>, որը ներկա է լինում երկու եպիսկոպոսների ընկերակցությամբ (Գաթարոյեան 2014, 121): Վերադառնալով կաթողիկոսական ձեռնադրման և օժման արարողությանը, «Աստվածային և երկնային շնորհ» օրհներգը վերջացնելուց հետո, բոլոր եպիսկոպոսները իրենց ձեռքերը դնում են նոր օծված հայրապետի գլխին, կարդում են «Մենք դնենք զձեռս ի վերա սորա, եւ դուք ամենեքեան աղօթս արարէք» աղոթքը: Մի շարք ընթերցվածներից հետո, ձեռնադրված հայրապետը երդվում է եկեղեցուն, ժողովրդին ու հայրենիքին: Այնուհետև «Առաքելոյ աղանոյ» օրհներգի ուղեկցությամբ, պատվավոր արարողապետը Աբ. մյուռոնը կաթեցնում է օձյալի գլխին, այնուհետև ծածկվում սպիտակ վարշամակով (Արք.

---

<sup>131</sup> «Ինչպես այնտեղ վերևում երկնայինները, այնպես էլ գահակալեցին ներքին եկեղեցու պատրիարքները...» (Կաղանկատվացի 1969, 211):

<sup>132</sup> Ողջույնը այն մասն է, երբ հավատացյալները սրբության համբույր են փոխանցում այտերը իրար մոտեցնելով: Վազգեն I կաթողիկոսը օձվել է այս կարգով:

<sup>133</sup> Արծիվը հեքիաթներում պաշտպանում է մարդկանց և նրանց տեղափոխում է մութ աշխարհից լույս աշխարհ (Իսրայելյան 2019, 11-12), իսկ հոգևոր առաջնորդին օժտում են հզորությամբ, որպեսզի նա հոգևոր մութ աշխարհից տեղափոխվի դեպի լույսը, իր հետ նաև տանելով իրեն վստահված հոտը:

Բերբերյան 1995, 80): Օձվում են ձեռնադրվողի հանդերձները և զարդերը, ինչպես նաև իր անձը: «Օրհնեսցի, օձցի և սրբեսցի գագաթն Տեր...կաթողիկոսիս» երգելով, ձեռնադրող եպիսկոպոսը կաթեցնում է մյուռոնը կաթողիկոսի գլխին, «որպես մեր Եկեղեցու ընդհանրական գլխին» (Դևրիկյան 2008, 86):

Նման արարողակարգերը, հավանաբար, նույնական են եղել նաև հին Շումերում: Մերձավոր արևելքի «Արարման» պատումներում, գլխավոր աստծո հրամանով, Մարդուկը, որպես տիեզերքի արքա, ներկայանում և կանգնում էր բոլոր աստվածների առջև, ընդունելու աստվածային գավազանը, որով նա պիտի կռվեր և հաղթեր Թիամաթին: Աստվածները նրան փորձելուց հետո, զուգեցին արքայական հանդերձներով, նրան հանձնեցին գավազանը և գահը, անզուգական զենքեր, որպես վահան հակառակորդների դեմ (Sproul 1991, 100): Կարելի է ենթադրել, որ վերը նկարագրված ձեռնադրման կամ օձման արարողակարգը հիմնականում նույնն է մնացել:

Երբ «բանն աստված» իր որդուն մարդու կերպարանքով առաքեց փրկելու մեղավոր աշխարհը, նա «հիմնեց ու հաստատեց երկրի վրա երկինքը՝ սուրբ եկեղեցին»: Առաքյալների ու սուրբ հայրապետների միջոցով «հոգի-աստվածը», ըստ երկնային օրենքի՝ նվիրապետական եկեղեցին դասակարգեց ինը դասերով, որի գլուխը հայրապետ-պատրիարքն էր: Այս աստվածաշնորհ նվիրապետական կարգը թելադրված էր Սուրբ հոգու կողմից և համարվում էր ամբողջական, որովհետև «եկեղեցին հորինված է մարդու մարմնի անդամների ամբողջության նման՝ Քրիստոս գլխով»<sup>134</sup>, հետևաբար, որևէ փոփոխություն կնշանակեր մարմնի ամբողջականության աղճատում, որը լիովին անընդունելի էր երկնավորի կողմից (Օրբեյան 1986, 131-134): Մխիթար Գոշն իր «Դատաստանագրքում» ներկայացնում է «երկնային դասերը», ըստ առաքյալների և մարգարեների, որոնք պետք է իրենց ուղղակի արտացոլումը գտնենին «եկեղեցու կարգերի և թագավորի տան» մեջ, հենվելով հատկապես Պողոս առաքյալի մեկնությունների վրա, որ նույնպես ներկայացնում է երկնային ինը դաս: Եվ քանի որ «եկեղեցին, որպես մի հարս գեղեցիկ, որ պահպանվում է ըստ իր մեծ փեսայի՝ թագավորի որդու և իր սենյակն է ստեղծում կարգավորությամբ, որպեսզի արքունական կարգերի նմանագույն միջոցներով հարդարի այն, որպես պատիվը թագավորի որդու», ուրեմն եկեղեցական դասերը նույնպես ինն են՝ որպես արտացոլումը երկնքի՝ երկրի վրա (Գոշ 2008, 155-161):

IV դարում եպիսկոպոսապետներին ու «ընդհանրական եպիսկոպոս» կաթողիկոսներին, ընդունված կարգի համաձայն, ընտրում էին թագավորն ու ազդեցիկ իշխանները<sup>135</sup>: Քրիստոնեության վաղ շրջանում հեթանոսական ծիսական ազդեցությունները, բարքերն ու օրենքները դեռևս լիովին չէին վերացել (Վարդ. Մագսուտյան 1995, 24): Հետագայում, ըստ Նիկիայի ժողովում ընդունված բանաձևի՝ ընտրված եպիսկոպոսների խումբն էր ընտրում եպիսկոպոսապետին, որ կիրառվեց միայն V դ.<sup>136</sup>: Հետագայում կազմավորվեցին եկեղեցական նվիրապետության կարգերը, որոնք, զարգանալով մինչև XIX դ., ունեն ութ աստիճան՝ կաթողիկոս, պատրիարք, եպիսկոպոս, վարդապետ, ավագերեց, քահանա, երեց, սարկավագ և դպիր, որ անփոփոխ է մինչև այսօր (Օրմանյան 2016, 171-180, 209):

<sup>134</sup> «Քանի որ նաև մարդն է Աստծո եկեղեցի», ապա եթե պահքի օրերին փակում են եկեղեցու դռները, նույնպես էլ մարդը պիտի փակի մեղքերի բոլոր դռները (Այգեկցի 2008, 30):

<sup>135</sup> Մինչև XII դ. հայրապետը միայն իրավունք ուներ նստելու արքայի սեղանի մոտ, առանց նրա հրամանի (Գոշ 2008, 43):

<sup>136</sup> Կաթողիկոսական իշխանությունը, վաղ քրիստոնեության ընդունման և հեթանոսության ժամանակներում, համարվում էր բարձրագույն արդարադատության ատյան (Վարդ. Մագսուտյան 1995, 24-25-27):

Ըստ Հայ եկեղեցու նվիրապետական կարգի՝ ութերորդ դասը կաթողիկոսներն են, որ ունեն պատվականագույն աթոռներ՝ նման սերովբեներին (Գոշ 2008, 159): Կաթողիկոսին, որպես պատրիարք և հայրապետ, «տրվում է չորս ավետարանիչների աթոռը»: Ըստ Մ. Գոշի մեկնաբանության՝ Հովհաննեսի հայտնության և Եզեկիելի մարգարեության մեջ նշված չորս կենդանիները խորհրդանշում են չորս ավետարանիչներին. «Մատթեոս նշանակում է մարդու դեմք: Ռոբոլիետս, որպես մարդ ծնվեց Հիսուս՝ Բեթղեհեմից: ...Մարկոս նշանակում է առյուծի դեմք, քանզի նա է ասում, թե ելավ Քրիստոսը Հորդանանից՝ որպես առյուծ... իր զորության և բուրբ կենդանիների վրա թագավորելու համար: ... Լուկաս նշանակում է եզի դեմք, որովհետև նա է ասում, որ Քրիստոսը աշխարհի փոխարեն մորթվեց: ...Իսկ Հովհաննեսը՝ արծվի դեմք, որ Քրիստոսի համար ասում է՝ ոչ երկրից և մարմնից սկսվեց... այլ երկնքից էր, նման էր արագաթև արծվի և նրա նման սրընթաց էր» (Գոշ, 2008, 157): Այսինքն՝ չորս ավետարանիչներին վերագրվող չորս «դեմքերը» ներկայացնում են Հիսուսի գործունեությունն ու էությունը, «չորս ավետարանիչների աթոռը», իսկ երկնքի խորհրդանիշը հանդիսացող «եկեղեցին» վստահվում ու շնորհվում է եկեղեցու գլուխ հանդիսացող կաթողիկոսին: «Նրանց համար նույնպես կարգ է գլխաբաց եւ գոտելույծ լինել եւ ուրարը կրել երկու ուսերին և նրանց գործն է ձեռնադրել եպիկոպոսներին եւ ինքնակամ օրհնել օծութեան յուղը»: «Կաթողիկոսը դետ, գլուխ եւ օրենսդիր է ժողովրդի համար, որովհետև նրա բերանով է որոշվում ու վճռվում ամեն ինչ՝ Մովսեսի և Ահարոնի օրինակով» (Գոշ, 2008, 157): Աստծո պատկերով ստեղծված մարդն, ըստ աշխարհի գրեթե բոլոր ավանդությունների՝ կառուցվածքով և էությամբ (միկրոկոսմոս), նույնացվել է տիեզերքի հետ (մակրոկոսմոս)<sup>137</sup>, կամ համարվել է տիեզերքի փոքրիկ մոդելը: Հետևաբար մարդու մարմինն ու նրա կառուցվածքը խորհրդաբանական ավանդույթներում կենտրոնական տեղ ունեն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 630): Եկեղեցու գլուխ հանդիսացող հոգևոր արքայի մարմինը և այն ծածկող ու զարդարող հանդերձը, հատկապես սուրբ սեղանի առջև սպասարկելիս, ավելի կարևոր ու բազմապիսի խորհրդաբանություն է պարունակում: Պատարագամատուցում Սբ. պատարագի զգեստավորման մասում խորհրդաբանորեն ասվում է «Քահանայք քո զգեցցին զարդարութիւն...», սարկավազները ծայնակցում են՝ «Երիցանց սորա զգեցուցից զփրկուկութիւն...», քահանան աղոթում է զգեստավորվելուց առաջ՝ «Որ զգեցեալ ես զլոյս որպէս հանդերձ Տէր մեր Յիսուս Քրիստոս...», այնուհետ գոհունակություն են հայտնում՝ «Տէր ամենակալ, որ պարգեւեցեր մեզ զնոյն զերկնային հանդերձ զգենուլ...», «...զանպիտան ծառայս քո, որ համարձակիմ եւ մերձենամ ի նոյն հոգետոր պաշտօն քոց, որպէս զի զամենայն ամբարշտութիւնս մերկացայց, որ է հանդերձ պղծութեան...»: Լույսը, արդարությունը, փրկությունը, երկնայինը կրելու հիմնական խորհրդաբանական միջոցը հանդերձանքն է և դրանք որպես զգեստ կրելը, իսկ այդ խորհրդաբանական «զգեստները» անկողոպտելի են (Պարատագամատուց 2005, 14, 16, 17): Ամբարիշտությունից և պղծությունից հրաժարվելը խորհրդաբանորեն նույնպես զգեստն է և ամենօրյա զգեստը հանելուց հետո պատարագիչը Հիսուսի նման պիտի հանդերձավորվի իր ծիսական հանդերձով՝ լոյսով:

Հեթանոսական Հայաստանում քրմապետը թագավորից հետո երկրորդ անձն էր՝ օժտված կարևոր իրավունքներով: Ըստ ավանդության՝ այդ երկու ամենակարևոր անձինք սերում էին

<sup>137</sup> Միջնադարյան մի շարք ձեռագրերում պատկերված աղյուսակներում մարդու մարմնի տարբեր մասերը ներկայացվում են իրենց համարժեք երկնային լուսատուներով: Գլուխը համապատասխանում է Խոյին, վիզը՝ Յլին, ձեռքերը Երկրավորին և այլն (Շահնագարյան 2011, 16-18): Դրանք էլ համապատասխանում են տարվա եղանակներին, մետաղներին և բնական էլեմենտներին, (Գոշ 2008, 188-198):



նույն ընտանիքից<sup>138</sup>: Երբեմն, ինչպես Տիգրան Մեծի և Տրդատ Ա-ի պարագայում, թագավորը նաև քրմապետ էր (Մելիք-Փաշայան 1963, 120): Ըստ հայ պատմիչների՝ մեծ տոների առիթով քրմապետը հազնվում էր «թագավորակերպ» և կրում էր «խույրը գլխին»: Նրա գլխանոցը «փուր-գիածև խույր էր, հագուստը՝ չափավոր լայնությամբ մի պարեգոտ՝ վրան շուրջառի պես մի վերարկու» (Ալիշան 2002, 139): Քրիստոնեության սկզբնական շրջանում, Հայոց հայրապետը միայն եպիսկոպոսական ձեռնադրություն է ունեցել, կոչվել է «եպիսկոպոս Այրարատոյ» և հազնվել է եպիսկոպոսի նման: Ներսես Մեծի պճղնավորը նկարագրվում է որպես «անշուք պարեգոտ», հավանաբար նաև պարզ ու անշուք «աղաբողոն» կամ փիլոն: «Ս. Ներսեսի դաստառակը, զոր - Մուշեղ իր գեղարդին կը կապէ», պահպանակի նշանակություն ուներ, որ «հոմանիշ է անձեռնոցին կամ թաշկինակին»: Հիշվում է նաև Ներսես մեծի գավազանը՝ «կաթողիկոսը իր ցուպ-գավազանը բռնած կ'ընթանա Արշակայ խորանը՝ ազատելու զԳնել» (Վ. Հացունի 1924, 338): Այս հարցերին ավելի մանրամասն կանդրադառնանք ստորև:

Կաթողիկոսի հանդերձանքի փոփոխությունների ու զարգացման հաջորդ փուլի մասին տեղեկություններ չկան: Դրա հիմնական պատճառը համարվում է այն, որ կաթողիկոսներին ու եպիսկոպոսներին ընտրում էին վանքերից և IX-X դդ. և հետո, նրանցից ոմանք հատկապես իրենց հովվության առաջին տարիներին, շարունակում էին կրել վանական հագուստ, այն է՝ շուրջառ, խոյակերպ կնգուղ և պարեգոտ: Հետագայում կիլիկյան կաթողիկոսներն ու եպիսկոպոսները սկսեցին շքեղ հանդերձանք կրել: Այս շրջանում է, որ կաթողիկոսական հանդերձը ավելի կազմակերպված տեսք է ստանում (Վ. Հացունի 1924, 339-340):

Ներսես Շնորհալին XII դ. եկեղեցու հայրերին խրախուսում էր չանտեսել «Պատարագի պատվական և մաքուր զգեստները», աղտոտ տրեխներով և հասարակ զգեստներով սուրբ բեմ չբարձրանալ, եկեղեցիները պահել կարգին և բարեկարգ վիճակում: Նա նշում է, որ այդ հագուստներն «անիմաստ և անխորհուրդ չեն», որովհետև սուրբ պատարագի խորհրդով հայտնվեցին Մովսեսին և Քրիստոսի ժամանակ իրենց զարգացման ավարտին հասան: «Ահարոնի պատմուճանն էլ նոր քահանաներիս զգեստների օրինակն է», իսկ քրիստոնեության վաղ շրջանում քահանաները «պայծառազգեստ վայելչությամբ» էին սպասավորում «մեծազարդ պայծառությամբ զարդարված» եկեղեցիներում «Լուսավորչից սկսած մինչև Հայաստան աշխարհի հիմնովին ավերումը»: Սա նշանակում է, որ IV դ. սկսած կաթողիկոսի հանդերձանքը հատուկ ձևավորվում և շքեղ տեսք էր ստանում (Շնորհալի, 2009, 66, 162)<sup>139</sup>: Առանց եկեղեցական հանդերձանքի և ըստ պատարագամատույցի հանդերձավորվելու, քահանան կաթողիկոսից պատարագ մատուցելու և ավետարան ընթերցելու իրավունք չէր ստանում, քանի որ արտաքին զարդերը մարդու հոգևոր պայծառության նշան են և առանց դրանց ոչ ոք չի կարող աստվածային Խորհուրդին սպասավորել (Շնորհալի 2017, 101, 102): Ինչպես տեսնում ենք աղբյուրները հակասական տեղեկություններ են պարունակում՝ մի դեպքում բարձրաստիճան հոգևորականները պարզ հանդերձանք էին կրում և դրան հակառակ՝ «պայծառազգեստ վայելչությամբ» էին սպասավորում:

Այժմ անդրադառնանք կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերի՝ կտորեղենի և հատկապես կերպասների պատրաստման ավանդույթներին: Հայկական լեռնաշխարհում «մետաքսահյուս ոսկեթել կերպասներ» ու «ոսկեհուռ դիպակներ» պատրաստվել են հնագույն ժամանակներից:

<sup>138</sup> Երվանդ արքան համարվում էր նաև քուրմ և օժտված էր դիցաբանական հատկանիշներով (Հարությունյան, 110-111):

<sup>139</sup> «Եղեսիայի ողբը» գործում նկարագրված և ժամանակակից հոգևոր հանդերձանքն ու զարդարանքը համանման են:

Կարծիք կա, որ դեռևս քրիստոնեության սկզբին եկեղեցական հանդերձանք է եղել, որն իր զարգացման ընթացքում մշտապես կրել է «յունական ազդեցությունը և մասամբ ենթարկվելով լատինականին», ունեցել որոշակի տարբերություններ: Միայն մեկ հարցում դրանք ընդհանրական են բոլորի համար՝ գործվածը և հանդերձանքի գույնը՝ «բեհեզ, ծիրանի, դիպակ, կերպաս, երփներփն ծաղկազարդ, մեծագին և այլ մակդիրներով՝ Զ, ԺԳ, և ԺԴ դարերեն» (Վ. Հացունի 1924, 341): Սա արժանահավատ փաստ է, քանի որ նույն ժամանակներում աշխարհիկ միջավայրում գործածվում էր շքեղ կտորեղենից պատրաստվող հագուստ, և աշխարհական մեծամեծները թանկարժեք նվիրաբերություններ էին անում նորաստեղծ եկեղեցուն<sup>140</sup>: Կարելի է ենթադրել, որ բոլոր նշված պարագաներն օգտագործվել էին դեռևս հեթանոսական մեհյաններում, և նվիրաբերությունները պատշաճ են համարվել թագավորական ընտանիքի կողմից:

Հայ եկեղեցու հանդերձանքի գունային համակարգում երբեմն նախապատվությունը տրվել է սպիտակին: Ըստ Վ. Հացունու՝ և՛ նյութերի և՛ գույների օգտագործման առումով որևէ ավանդույթ միայն «անձնական կամ տեղական հանգամանք ունի»: XIV դ. Սյունյաց եպիսկոպոսների արտահանդերձները սպիտակ են եղել, սակայն այդ գույնն այնտեղ տիրապետող չի դարձել: Արճիշեցու վկայությամբ. «Եւ ոչ եթե զայս ասեմ՝ թէ կերպաս կամ յայլ ինչ մեծագին նիւթոյ զգեստն լինիցի, այլ միայն զայս՝ զի յինչ և իցէ նիւթոց»: Գույների և նյութերի «խորհրդավոր մեկնությունն» սկսվել է IX դ. և շարունակվել մինչև XII դ.: XVIII դ., հայ եկեղեցականները, պատարագի ժամանակ «ի գատկի ավուրն զգեստն սպիտակ. ի նոր կիրակէին կարմիր, ի յաշխարհամատրան կիրակին՝ կանաչ, ի հետևեալ կիրակին դեղին»: Այս գույները, ըստ Կլայեցու՝ «անկախ էին լատինական սովորութենէն», բայց միևնույն ժամանակ ընդհանուր չէին հայոց այլ եկեղեցիների համար, այլ միայն այն եկեղեցիների, որ ունեին նման գույներով հանդերձանք: Շքեղության առումով էլ տարբերություններ կային, որովհետև Հայաստանի տարբեր շրջաններում և տարբեր ժամանակաշրջաններում հովվապետները կրում էին այն, ինչ ունեին:

Ելնելով վերոհիշյալ փաստերից, կարելի է եզրակացնել, որ պատմության ընթացքում հայ ծիսական տարազը կանոնավոր և օրինաչափ չի զարգացել, որի պատճառով դժվարությամբ է դասակարգվել, հիմնվելով պատմական վկայությունների վրա՝ «զի աւելի աղբիւրներն են որ կը զատեն զադոնք՝ քան ժամանակը» (Հացունի 1924, 343):

Վերը ասվածից, ընդհանուր առմամբ պետք է ենթադրել, որ հոգևոր արքայի և գերագույն քրմի հանդերձանքերն ի սկզբանե գոյություն ունեին և նման էի իրար: Հետագայում, երբ ձևավորվեցին քրիստոնեական եկեղեցական օրենքներն ու խորհրդաբանական համակարգերը, հանդերձանքի խորհուրդը նույնպես հարմարվեց նոր կրոնի փիլիսոփայությանը և մեկնաբանվեց ըստ այդմ:

«Զգեստավորումը Քրիստոսի սրբութեան ու հովանավորութեան ներքեւ մտնելու, Անոր մեղքերէ սրբուելու եւ հաւատքով զօտեպնդելու նշանակ է», որտեղ սուրբ հանդերձները «Քրիստոսի սեփականությունն են» (Հոգևոր պրիսմակ 2011, 16) և ունեն իրենց հատուկ նշանակությունն ու խորհուրդը: Հին կտակարանում արդեն հագուստը ինքնին բնութագրում է այն կրողի հիմնական

<sup>140</sup> Գրիգոր Լուսավորիչը մինչ պատրաստում էր սրբերի դիակները թաղելու, «... թագավորը, արքայազունները, մեծամեծները, նախարարները, ազատները...բերում էր անուշահոտություններ ու ազնիվ խունկեր, պատանքի գույնզգույն նարոտներ ու մետաքսահյուս ոսկեթել կերպասներ, թագավորի տիկինը, թագավորազուն օրհորդները, պատվականների կանայք և մեծամեծների դուստրերը բերում էին ծիրանի, ոսկեհոտ դիպակ և երկնագույն ու ձյունասպիտակ հանդերձներ սրբերի համար»: «Նույնպես ոսկին ու արծաթը և կտավը շտապով կոտակում էին հնձանի դռան առջև» (Ագաթանգեղոս 1983, 429):

բնույթը: Օրինակ՝ Դանիելը իր տեսիլքում (7:9) նկարագրում է երկնային գահին բազմած ճերմակ հանդերձով Աստծուն, որպես լույս, ինչպիսին Հիսուսի հանդերձանքն էր «Փոխակերպման» ժամանակ: Եսայի մարգարեն գոհունակություն է հայտնում Աստծուն, որ իրեն հազցրեց «փրկության զգեստ և արդարության հանդերձանք»: Այսինքն՝ հանդերձանքները երկու դեպքում էլ ուղղակիորեն ցույց են տալիս կրողների ներհատուկ և էական բնույթը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 315):

Հոգևոր արքայի հանդերձավորման ընթացքն ու ավանդույթը, ինչպես նաև այն հանգամանքը, որ հանդերձի բոլոր բաղադրիչներ ունեն կարևոր խորհուրդ, գալիս է դարերի խորքից: - Բարձրաստիճան հոգևորականների ծիսական հանդերձները «Մաշտոցի» մեջ օրհնության կանոն ունեն: Ամեն մի նյութ, որ նվիրական կիրառությանն է ծառայում, միայն օրհնությամբ կամ օծմամբ է հատկացվում» (Օրմանյան 2016, 76): Օծված կամ օրհնված հանդերձները ձեռնադրությամբ են շնորհվում և խորհրդանիշ են աստծո կողմից շնորհված քահանայական իշխանության, որով քահանան, «Ս. խորհուրդները մատակարարելու ատեն», Քրիստոսի սուրբ մարմինն ու արյունը մարդու մեղքերի քաղության համար աստծուն մատուցելու իրավասությունն ունի: Հետևաբար հոգևոր հովվի զգեստները «Քրիստոսի սեփականությունն են և խորհրդանշում են նրա իշխանությունը, որպես փոխանորդ Քրիստոսի, և պատարագին պատրաստվելու և զգեստավորվելու խորհուրդը հայ եկեղեցում «Քրիստոսի սրբութեան ու հովանավորութեան ներքե մտնելու... մեղքերէ սրբվելու եվ հավատով գօտեպնդվելու» իմաստն ունի (Հոգևոր պրիսմակ 2011, 16):

Առանց Պատարագամատուցում նշված սուրբ հանդերձներով զգեստավորվելու, հոգևորականը Աստծուց հրաման չունի «մատուցել սուրբ պատարագը կամ Ավետարան կարդալ, ձեռքը Խաչ վերցնել, կամ՝ այլ սրբությունների մերժենալ»: Հոգևորականի հանդերձանքը, սուրբ սեղանի առջև սպասավորելիս, հիմնական միջոցն է և կապող օղակը «արտաքին մարդու» և աստվածայինի միջև (Շնորհալի 2009, 67): Հետևաբար հանդերձավորվելիս հոգևորականը խնդրում է ասելով. «Տեր ամենակալ որ պարգևեցեր մեզ զնոյն զերկնային հանդերձ զգենույ: Արժանի արա՛ և զիս ի ժամուս յայսմիկ զանպիտան ծառայս քո: Որ համարձակիմ և մերժենամ ինոյն հոգևոր պաշտոն փառաց քոց» (Խորհրդատետր Սրբ. Պատարագի 1989, 6):

Կաթողիկոսի պատկառազու հանդերձը, որպես հոգևոր արքայի անձը պարուրող, նրան սուրբ արարողությանը նախապատրաստող և հավատացյալներին ներկայացնող համալիր, ըստ նվիրապետական կարգի, ամենաշքեղն է կառուցվածքային ու զարդանախշային իմաստով:

Կաթողիկոսի ամբողջական հանդերձանքի բոլոր տարրերն էլ ունեն քրիստոնեական մեկնաբանություն և խորհրդաբանություն: Միայն բնական է, որ այդպես էլ լինեք, սակայն ըստ Մառի՝ Հայաստանում քրիստոնեության ընդունումից հետո «...նոր հավատքի ազգային ըմբռնումը ժառանգում են իրանց ժողովրդական հեթանոս քուրմերից և մարգարեներից, որոնք դառնում են քրիստոնյա քահանաներ և վարդապետներ» (1989, 22):

Նշենք նաև, որ հանդերձանքի հարուստ ավանդույթներ ունեցող հայկական ծիսական մշակույթը անպայման պետք է փոխանցեր իրեն բնորոշ որոշ տարրեր: Փոխազդեցությունները կամ փոխառությունները հազարամյակների ընթացքում անխուսափելի են եղել, սակայն նույնիսկ բոլոր ապացույցների բացակայության պայմաններում պիտի վստահել կրոնական միջավայրում գոյություն ունեցող ավանդապահությանը<sup>141</sup>:

<sup>141</sup> Ավանդապահության նման դրսևորում կա նաև հայկական ազգային տարագի, գորգերի (Իսրայելյան 2019, 37), ոսկերչության և մշակույթի այլ ճյուղերում: Վիշապի և թռչնի կոիվը պատկերված է XX դ. որոշ գորգերի նախշերում և ձևավորումներում, նման պատկերներ կան նաև հազարավոր տարիներ առաջ ստեղծված ժայռապատկերների վրա:

Աստվածապաշտության համար անհրաժեշտ են որոշակի «երեւելի տարրեր», առանց որոնց հանարավոր չէ որևէ ծիսակատարություն կատարել: Դրանք են եկեղեցին, Աստվածաշունչը և այլ հոգևոր մատյաններ, երաժշտությունը, սպասքը և այլն: Այդ երևելի և կարևոր տարրերից է նաև ծիսակատարության համար անհրաժեշտ հանդերձանքը (Ալեքսեյեւ, 2012, 25, 46), որն իր բաղադրամասերով և հատուկ նշաններով պետք է համապատասխաներ ծեսը կատարողի եկեղեցու նվիրապետական կառույցում գրաված դիրքին և աստիճանին:

**Պատարագի կառուցվածքը և գործածվող հանդերձանքը.** Ժամանակակից Աբ. Պատարագը, որը իր ավարտուն տեսքը ստացել է XII-XIV դարերում<sup>142</sup>, կազմված է չորս մասերից՝

1. Պատրաստություն
2. Պաշտոն ճաշի կամ երեխաների պատարագ
3. Բուն Աբ. պատարագ, Վերաբերում
4. Օրհնություն և արձակում

Պատարագի քահանայի զգեստավորումը, անկախ նրա գրաված աստիճանից, տեղի է ունենում մեկուսացված՝ եկեղեցու ավանդատանը: Պատրաստության սկզբում նա «Խորհուրդ խորին»<sup>143</sup> շարականի հնչյունների ներքո, իր հանդեձանքի բոլոր տարրերի մասին աղոթելով, հագնվում է<sup>144</sup>: Այս սրբազան ծեսը խորհրդանշում է Քրիստոսի հովանավորությունը հայցելը, երբ քահանան սրբվում է մեղքերից, գոտեպնդվում է Աստծո տիրույթ մուտք գործելուց առաջ, որովհետև այդ նվիրագործված հանդերձները Քրիստոսի սեփականությունն են: Հոգեպես և ֆիզիկապես համալրված, Աբ. պատարագի սկզբում, նա իրավունք է ստանում դառնալ Քրիստոսի փոխանորդը և փառավորում է բարձրյալին Աբ. սեղանի առջև ծառայելով (Ալեքսեյեւ, 2012, 52):

Հայոց Առաքելական եկեղեցում գործածվող հանդերձանքի և դրա բաղադրամասերի կառուցվածքին, ձևավորմանն ու խորհրդաբանությանը նվիրված այս ուսումնասիրությունը հետամուտ է եղել հնարավորության սահմաններում գտնելու դրանց պատմական արմատներն ու զարգացումը: Այդ գործնթացում զանազան պատմական իրադարձությունների և փոխազդեցությունների արդյունքում որոշ տարրեր անցել են այլ մշակույթների կամ մուտք են գործել հայ ծիսական մշակույթ և կիրառվում են մինչև օրս:

**Շապիկ.** Հոգևորականների բոլոր դասերի, ինչպես նաև կաթողիկոսի առաջին հանդերձը սպիտակ կտավե շապիկն էր՝ վտավակը<sup>145</sup>: Այն նրա առաջին դպրության շապիկն է՝ «ճերմակ կտավից կամ սպիտակ քաթանից», որ «հետզհետե սկսեցին տարբեր գույների» և տարբեր կտորներից կրել (Օրմանյան 1992, 106): Շապիկը եկեղեցական խորհրդաբանությամբ համարվում էր «փրկության հանդերձ» և «պատմուճան ուրախության» (Խորհրդատետր Աբ. Պատարագի 1989, 6), որ ներքնահագուստ էր<sup>146</sup>. «Արդ՝ միսանգամ բացեալ զարգանդ աներևոյթ Հոգւոյն

<sup>142</sup> Պատարագը X-XI դդ. մշակել և կատարելագործել են Խոսրով Անձևացին, Ներսես Լամբրոնացին, հետագայում Հովհաննես Արճիշեցին և Ներսես Շնորհալին: Ժամանակակից պատարագը ձևավորվել է XII դ. (Ալեքսեյեւ, 2012, 37-43): Այն ավարտին է հասցվել XVII-XVIII դդ. (Արք. Անգնաուրեան 2019, 25):

<sup>143</sup> Այս շարականի հեղինակը Խաչատուր Վրդ. Տարոնցին էր (XIII դ. ) (Արք. Անգնաուրեան 2019, 25):

<sup>144</sup> Հայոց եկեղեցին որդեգրեց Ներսես Լամբրոնացու լատիներենից թարգմանությունը Պատարագի մուտքի՝ զգեստավորման, լվացման և մեղքերի խոստովանության աղոթքները, որոնք վերցված են Հովհան Ոսկեբերանի պատարագից: Հարկ է նշել, որ նախկինում հանդերձավորման արարողությունը կատարվել է բեմի վրա՝ սեղանի առջև (Արք. Անգնաուրեան 2019, 24-25, 33, 36):

<sup>145</sup> Վտավակ նշանակում է նաև պարեգոտ, առջևում կոճկվող անթև զգեստ, թիկնոց, վերարկու կամ մուշտակ (Սուքիայան 1967, 425):

<sup>146</sup> Քահանայի, եպիսկոպոսի և հայրապետի շապիկը առաջին դպրության շապիկն է... նյութի տարբերությունը աստիճանի հետ կապ չունի...» (Օրմանյան 1991, 107):



երևելի ջրովն՝ նորածնունդ նորափետուր զարդարեալ միս անգամ ի ծննդականութիւն աւագանին, զգեցուցանել զամենեսեան լուսաւոր պատմութեանօք, որ միս անգամ վերստին ծնանեցին» (Ագաթանգեղոս 1983, 128-129): Հովհաննո Ավետարանի մեկնություններում, Աթոռի և Գառան միջև գտնվող սրբերի սպիտակ շապիկները համարվում են «Քրիստոսի շնորհած մաքրություն...» (Գ. Տաթևացի 1995, 138):

Ըստ եկեղեցական կանոնի և խորհրդաբանության՝ շապիկը և հագուստը ընդհանուր առմամբ մարմնավորում են մի շարք կարևոր իմաստային գործառույթներ: Ըստ Ագաթանգեղոսի մեկնաբանության՝ «լուսավոր պատմութեանը» Սուրբ հոգուց ընծայված պատիվ, հանդերձ և միջոց էր, որով հնարավորություն էր ընձեռնվում «մյուս անգամ վերստին» ծնվելու<sup>147</sup>: Պատարագամատուցից առաջ հոգևորականը զգեստավորվելիս իր մեկուսի աղոթքում Հիսուսին դիմում է «Որ զգեցեալ ես զլոյս որպէս հանդերձ...Տեր ամենակալ, որ պարգեւեցեր մեզ զնոյն զերկնային հանդերձ զգենուլ..., զամենայն ամբարշտութիւնս մերկացայց, որ է հանդերձ պղծութեան, եւ զարդարեցայց լուսով քով»: Շապիկը համարվում է «հանդերձ փրկութեան եւ պատմութեան ուրախութեան», որտեղ հոգևորականը խնդրում է Տիրոջից. «եւ շուրջ պատեա զգեստովս փրկութեան. շնորհօք Տեառն մերո Յիսուսի Քրիստոսի...» (Պատարագամատուց 2005, 15-16)<sup>148</sup>:

Հին մշակույթներում մարդու մարմինը ընդունված էր համարել նաև նրա «հոգու շապիկ» և հանդերձի մաս, որն ամենամոտիկն է հոգուն և արտահայտում էր ֆիզիկականի կապը հոգու հետ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1040): Հետևաբար մկրտված և հաղորդություն ընդունած անհատները համարվում էին «լուսազգեստ» (Եղիշե 1971, 109):

Ճերմակ շապիկը խորհրդանշանն է անմեղության, ինչպես նաև հոգու հաղթանակ մարմնի նկատմամբ, իսկ Աստծո «քաղցրությունը» արտահայտվում է նրա «կենարար լույսով» (Կողբացի 1970, 74-75): Ըստ Հովհաննի՝ լույսը Հիսուսի խորհրդանիշն է (Chevalier, Gheerbrant 1996, 604) հետևաբար, լույսի նման ճերմակ, «լուսավոր պատմութեան»<sup>149</sup> և շապիկ կրողը կրում է նաև Հիսուսին, «քանզի Հոր երեսի լույսը Քրիստոսն է» (Այգեկցի 2008, 29):

Շապիկը հնում առջևում բացվածք ուներ, որի երկու կողմերը իրար վրա էին բերվում ու ամրացվում (Օրմանյան 1992, 106): Դրա հիմնական պատճառն այն էր, որ պատարագին պատրաստվող հոգևորականը, շապիկը հագնում էր սաղավարտը գլխին դնելուց հետո, քանի որ սաղավարտը ամենակարևոր աստիճանացույց տարրն էր նրա հանդերձանքի համալիրում (Պատարագամատուց 2005, 16): Հետագայում շապիկի բացվածքը փակվեց և ստացավ ներկայիս տեսքը (նկ. 113):

<sup>147</sup> Երեխային կնքելուց հետո սպիտակ շապիկ են հագցնում: Դրոշմի աղոթքում ասվում է՝ «...բարեխնամող Աստուած, որ զգեցուցեր ծառայի քում հանդերձ փրկութեան եւ պատմութեան ուրախութեան, եւ եղիր սաղաւարտ փրկութեան...» (Մաշտոց 2004, 61, 65):

<sup>148</sup> Մանրանկարների Համբարձման կամ Փոխակերպման տեսարաններում Հիսուսի շապիկը և փաթեթը լուսավոր են, որի խորհուրդը նրա մուտքն է տարածք (Andreopoulos 2005, 95,96): Նմանապես հոգևորականը՝ շապիկ կրելով, սրբազան տարածք մուտք գործելու և դեպի «փրկությունը» գնալու հնարավորություն է ստանում:

<sup>149</sup> Ըստ Արևելյան եկեղեցու՝ Աստված լույս է, ջերմեռանդորեն աղոթող ճգնավորը տեսնում է այդ առեղծվածային լույսը: Թաթոր լեռան վրայի Հիսուսի փոխակերպման տեսարաններում Աստվածորդին պատկերվում է կլոր կամ ձվաձև մանդորլաների մեջ: Նրա հանդերձները պատկերվում են «ճերմակ ինչպես լույսը», որպես Աստվածային փառքի և Հիսուսի բնույթի արտացոլում, որով նա պատշաճորեն մուտք է գործում աստվածային սրբազան տարածք (Andreopoulos 2005, 89-97, 164, 188):



Նկ. 113. Կաթողիկոսական շապիկ, Անթիլիաս

Շապիկի վզի բացվածքը սովորաբար զարդարված էր լինում շքեղ օձիքով<sup>150</sup> (նկ. 114): Աղթելով շապիկը և պատմունանը հագնելու արարողությունը, այսինքն գլուխը հանդերձի բացվածքով դուրս բերելը, սրբազան տիրույթ անցնելու կամ ծնվելու խորհուրդ ունի: Վզի բացվածքը դուռ էր դեպի աստծո տիրույթ, այնպես, ինչպես պտուղն է աշխարհ գալիս կամ արևն է «ստորերկրյա աշխարհից այսպիսի դարպասի միջով ծագում» ու մայր մտնում (Շահնազարյան 2011, 59-61)<sup>151</sup>: Նմանապես պատարագող հոգևորականը զարդարված դռնով մուտք է գործում եկեղեցի կամ Աստծո տիրույթ, որտեղ նա փոխարինում կամ ծառայում է Հիսուսին:

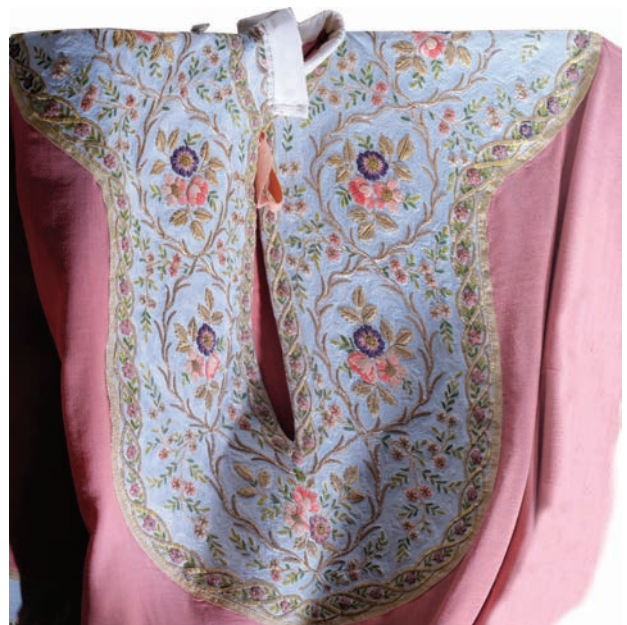
Պատահական չէ, որ հոգևոր հանդերձանքը և հայկական եկեղեցին, որի դռները, լուսամուտները, բեմերի եզրերը և այլ ճարտարապետական տարրերը ներսից և դրսից զարդարված

<sup>150</sup> Հայկական ժողովրդական տարազում նույնպես շապիկը նախշվում էր եզրային ժապավենաձև զարդերով և ուներ ծիսական բնույթ: Կանանց շապիկի զարդերը պահպանակների խորհուրդ ունեին: Տղամարդկանց շապիկը նպաստում էր նրանց քաջությանը կամ «անխոցելիությանը» (Ա. Ստեփանյան, 2004, 12-14):

<sup>151</sup> Հայոց եկեղեցիների դռներն ու լուսամուտները, հոգևորականի հանդերձանքի օձիքի նման, նույնպես զարդարվում են բուսական և երկրաչափական նախշերով, որոնք, հավանաբար, նույն խորհուրդն ունեն:

են, հորինվածքով ու բնույթով նման են իրար<sup>152</sup>: Հայկական եկեղեցիների դռների և լուսամուտների ճարտարապետական հարդարումը, քիվերի ձևը, և այլ ոճական մանրամասների խորհուրդը տանում են դեպի հազարամյակների խորքը: Նշածն զարդը կամ «օմեգա նշանը» (Ω) խորհրդանշում էր կյանքն արարող մայր աստվածուհու արգանդը, ներկայացնելով դրա սխեմատիկ պատկերը<sup>153</sup>: Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներում կան նմանատիպ բազմաթիվ խորհրդապատկերներ: Հին Միջագետքում նշագարդ գաղափարագիրը գլխավոր մայր աստվածուհի և «Ծննդաբերության տիրուհի» Նինհուրսագի խորհրդանշանն էր, որ երբեմն պարփակում էր նրա գլուխը հատուկ սանրվածքի տեսքով: Հին Եգիպտոսում այն մայր աստվածուհի Իսիսի խորհրդանշանն էր և ներկայացնում էր նրա որդու՝ Հորուսի ուժն ու կարողությունը (Cooper 2013, 39): Հայկական վաղ միջնադարյան (VI-VII դդ.) ճարտարապետության մեջ այս սիմվոլը հաճախ է հանդիպում: Այն տեսնում ենք Պողոսավանքի հարավային պատի լուսամուտի զարդաքանդակի կենտրոնում՝ Աստվածամայրը Մանուկ Հիսուսին գրկած: Աստծո խորանի առջև ծառայող կրոնավորի շապիկի բացվածքն անպայման դուռ է դեպի աստծո տիրույթ, որ խնամքով զարդարվել է ոսկե ու մետաքսե շքեղ ասեղնագործ զարդարանքներով: Նման օձիքները սովորաբար զարդարված են լինում Կենաց ծառերով, Հիսուսի և առաքյալների պատկերներով ու զանազան զարդարուն մեդալիոններով:

Այժմ փորձենք Հայ եկեղեցու կրոնավորի շապիկի կառուցվածքը դիտարկել հարևան երկրների համանման մշակութային իրողությունների համատեքստում: Հունաստանում դեռևս մ.թ.ա. VI-V դդ. շապիկը կազմված էր երկու պարզ ուղղանկյունաձև կտորներից, որոնցից մեկը ծածկում էր մարմնի առաջամասը, իսկ մյուսը՝ թիկունքը, գոտկատեղում ամրանալով գոտիով<sup>154</sup>:



Նկ. 114. Պճղնավոր պարեզոտ, ուսնոցով, Կիեննա, Մխիթարյան թանգարան, XIX դ.

Նման գործառույթ ուներ նաև մարմինը շրջափակող միակտոր փաթեթոցը, որի մի կողմի կարը բաց էր թողնվում, երբեմն երիզվում ծոպազարդով և կոչվում էր խիտոն՝ «Chiton»: Երկու դեպքում էլ, ուսերի մասում դրանք միանում էին կոճակներով կամ ճարմանդներով, որոնց միջև վզի համար բացվածք էին թողնում: Խիտոնի մյուս տարբերակը, որը գործածվում էր IV դարում, կոչվում էր կոլոբոս «Kolobus»: Նախկինում շապիկի բաց թողնված երկու կողմերը կարելով փակվեցին, մարմինը դարձնելով խողովակաձև: Ուսերը նույնպես կարված էին վերևի ամբողջ լայնքով՝ անշուշտ միայն կենտրոնական հատվածում տեղ թողնելով վզի բացվածքի համար: Այս շապիկի թևերի բացվածքները տեղադրված էին կողմնային կարերի վերին հատվածներում: Հետագայում

<sup>152</sup> Շապիկի հարթ փովածքի օձիքը նման է եկեղեցու լուսամուտների քիվերին: Մարդու մարմինը, որպես միկրոկոսմոս, համընկնում է մակրոկոսմոսի համաչափություններին և դրվել են եկեղեցիների կառուցվածքների հիմքում (Fontana 1994, 76):

<sup>153</sup> Հայ ավանդական տարազում ամուսնացած երիտասարդ կնոջ կարմիր գոգնոցի ներքին անկյունները, որպես բեղմնավորում խորհրդանշող պահպանակներ, զարդարվում էին նշագարդերով, որոնք ցված էին լինում շքեղ բուսազարդերով (Ս. Պողոսյան, բանավոր նկարագրություն):

<sup>154</sup> Երբեմն կողքի չկարված եզրերը զարդարվում էին ծոպերով (Norris 2002, 11):

գլխի ու թևերի համար բացվածքները թողնվում էին շապիկի համար նախատեսված կտորը գործելու ընթացքում:

Հետագայում «Chiton» շապիկը անացավ հռոմեական մշակույթ և կոչվեց «Tunica», իսկ «Kolobus» անթեզան լայն շապիկը նրանք որդեգրեցին մ. թ. ա. IV դ., ավելացրին երկու գծազարդ և կոչեցին «colobium»<sup>155</sup>: Այս շապիկների տարբերությունն այն էր, որ Tunica-ն անթեզան էր, իսկ երկրորդի բավականին լայն ուսերը, թևերի վրա կախվելով, թեզանիքի տպավորություն էին թողնում: Նշենք նաև, որ այս շապիկները երբեմն կրում էին միաժամանակ վուշից պատրաստված ներքնաշապիկով, բրդե «colobium»-ի տակից, որոնք իրենց կտրվածքով նույն կտրվածքն ու ձևն ունեին (Norris 2002, 11-14):

Ուշ անտիկ շրջանի զարդարուն եզրերով աշխարհիկ շապիկը հետագայում արևմտյան եկեղեցին յուրացրեց: XII դ. գծազարդերը հունարեն կոչվում էին «գետեր» կամ «potamoi», հիմնականում վերապահված էին եպիսկոպոսների հանդերձանքի համար (Woodfin, 2012, 9-10): Գծազարդերը խորհրդանշում են «Քրիստոսի նիզակահարված վերքից հոսող արյունը», իսկ շապիկի թևերի գծերը՝ «Քրիստոսի կապանքները խաչափայտին վրա» (Woodfin, 2012, 15):

Երբ շապիկը դարձավ պճղնավոր պարեգոտ, կոչեցին «tunica talaris», իսկ «tunica alba»-ն երկարաթեզան շապիկն էր, որի թևերը գործվում էին շապիկի հետ:

Հայոց եկեղեցու հայրերը միջնադարում կրում էին նմանատիպ գծավոր շապիկներ: Դատելով հայ մանրանկարչության և որմնանկարչության հայտնի օրինակներից, XIII և XIV դդ. եռագիծ կամ երկգիծ շապիկներ են գործածվել, որը հավանաբար, արևմտյան եկեղեցու ազդեցության արդյունք էր<sup>156</sup>:

Բյուզանդական շրջանում շապիկը զարդարվում էր կլոր կամ քառակուսի զարդարուն մեդալիոններով (նկ. 115): IV դ. այս շապիկը կոչվում էր «alb» և արևմուտքում, որպես ծիսական հանդերձանք, կրում էին բոլոր հոգևորականները, չնայած հատուկ խորհուրդ չունեին, քանի որ փոխառնված էր (Norris 2002, 11-20): Հավանաբար այդ էր պատճառը, որ հռոմեական շապիկի ձևն ու կառուցվածքը, ժամանակի նորածնությանը կամ ազդեցություններին ենթարկվելով, դարերի ընթացքում բազմաթիվ փոփոխություններ են կրել: Բյուզանդական քահանայի և հայ հոգևորականի շապիկները նման էին՝ երկար, նեղ թևերով և ճերմակ, չնայած ուշ շրջանում կարվում էր նաև զարդարուն կտորներից (Woodfin 2012, 9):

Հայ հոգևորականի շապիկը դարերի ընթացքում մասնակի փոփոխություններ կրելով հանդերձ, հիմնականում մնացել է նույնը: Այն կարվում էր չափավոր լայնությամբ, մարմնին կիպ և երկար թևերով: Խորհրդաբանական առումով հայ հոգևորականի շապիկը նույնական էր հարակից հին մշակույթների օրինակների հետ, ուներ քրիստոնեական համանման իմաստն ու խորհուրդը:

Հայոց ժամանակակից եկեղեցում ճերմակ շապիկ կրում են քահանան, վարդապետը եպիսկոպոսը և կաթողիկոսը (նկ. 12, 116): Դպիրը և սարկավազը կրում են նույն կառուցվածքը ունեցող գունավոր պճղնավոր պարեգոտներ:

<sup>155</sup> Հունական և հռոմեական մշակույթներում երկարաթեզան շապիկները համարվել են «բարբարոսների հագուստ», սակայն որդեգրվել են: Այն տարածվեց Ավրեյիանոսի (III դ.) օրոք (Norris 2002, 15):

<sup>156</sup> XIII դ. հայտնի օրինակներից են Քոբայրի որմնանկաներում և Սարգիս Պիծակի (1338 թ. ծաղկած Աստվածաշնչում) պատկերած Հակոբ Բ կաթողիկոսի եռագիծ շապիկները (ՄՄ, ձեռ. 2627, 422 ք):





115



116

Նկ. 115. Կաթողիկե եկեղեցու սպասավորի շապիկ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան  
Նկ. 116. Կաթողիկե եկեղեցու սպասավորի շապիկ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

**Կաթողիկոսական պատմուճան-վերարկու-պճղնավոր պարեգոտ.** Պատմուճանը կամ պարեգոտը սարկավագը և դպիրը հագնում էին ճերմակ շապիկի վրայից (նկ. 117, 118): Պարեգոտները և շապիկները համանման կառուցվածք ունեն, նման ձևով են պատում մարմինը և իրենց խորհրդաբանական և իմաստային գործառույթներով երբեմն համադրվում են կամ նույնանում և այդ պատճառով էլ երբեմն շփոթությունների տեղիք են տալիս: Սովորաբար ներքին շապիկի թևքերը ավելի սեղմ, քիչ ավելի երկար են լինում և երևում են քիչ ավելի լայն պարեգոտի թևքերի տակից:

Պատմուճան-վերարկուն կուսակրոն հոգևորականի ամենօրյա հանդերձանքի մաս է, ինչպես նաև նրա պաշտոնական արտահագուստը: Սիյուռքի որոշ գաղութներում այն կոչվում է «էնթերի»: Վերարկուն եկեղեցականի սքեմն է նաև, որը լայն թեզանիքներով պատմուճան է: Այն կրում են եկեղեցական նվիրապետության բոլոր անդամները, ինչպես նաև՝ կաթողիկոսը: Սրբերի ոգեկոչման և պահոց օրերին բոլոր եկեղեցականները լինում են վերարկուներով և վեղարներով: Վերարկուն իր կառուցվածքով շատ մոտ կամ երբեմն նույնական է շապիկի կամ պճղնավոր պարեգոտի հետ: Կաթողիկոսը, ինչպես նաև մյուս հոգևորանները, առօրյա միջոցառումների ժամանակ, շապիկը կրում են վերարկուի տակից:



117



118

Նկ. 117. Պճղնավոր պարեգոտ, Էջմիածին, XIX դ., Նկ. 118. Պճղնավոր պարեգոտ, Էջմիածին, XIX դ.

Միջնադարյան կաթողիկոսական պատմուճանը Ներսես Լամբրոնացին և Մխիթար Գոշը ներկայացնում են որպես «գօտլուոյժ» և «առանց թեզանաց..., զգեստս սպիտակ բոլորաստորոտ ի ներքոյ», որ աջ և ձախ կողմերում ուներ ծիրանի և սև գնդիկներ՝ նման Ահարոնի պատմուճանի քղանցքներից կախված նոներին և զանգակներին: Եթե այս պատմուճանի վրայի նկարագրված զարդարանքները չլինեին, այն կարելի էր շփոթել ներքնաշապիկի հետ: Այս պատմուճանը պարսկական ազդեցություն ունի և կաթողիկոսները գործածել են վաղ ժամանակներից, իսկ նշված գույները թերևս արևմտյան ազդեցություն արդյունք են (Վ. Հացունի 1924, 395-396, 404): Մինչև XIV դ. պատմուճանը ճերմակ էր, դրանից հետո քղանցքները կապույտ էին, իսկ ավելի ուշ, XVII - դ., հայտնվում են կանաչ, թանձր կապույտ և վարդագույն պատմուճաններ: Այսպիսով, սկսած XV դարից, գունավոր պճղնավորներ են կրել մանրանկարներում պատկերված որոշ կաթողիկոսներ:

Ագաթանգեղոսի մեկնաբանությամբ՝ «ավազանի ծննդականության համար, հազցնելու համար բոլորին լուսավոր պատմուճանը, որ մյուս անգամ վերստին ծնվեն»<sup>157</sup>: Ներսես Շնորհալին «պատմուճանն առաջին» համարում է Աստծո շնորհը դրախտում<sup>158</sup>:

<sup>157</sup> Սարկավագի կամ դպիրի հանդերձները քննարկելիս՝ երբեմն շապիկ բառն ընկալվել է որպես պճղնավոր պարեգոտ: Կաթողիկոսի և բարձր դասի հոգևորականների պարագայում երկուսն էլ օգտագործվել են. ճերմակ շապիկը կրել են մերկ մարմնի, իսկ պարեգոտը՝ շապիկի վրայից (Ագաթանգեղոս 1983, 229):

<sup>158</sup> «Ընդունիր ինձ որպես անառակ որդուն և հազցրու ինձ պատմուճանն առաջին, որից զրկվեցի մեղանչելով» (Շնորհալի, 2009, 110):

Գ. սարկ. Ղազարյանը օրինակ է բերում Փիլոն Ալեքսանդրացու և Հովսեփոսի մեկնաբանությունները պատմության խորհրդաբանական իմաստի առումով և ցույց տալիս, որ դրանք տարբերվում են: Փ. Ալեքսանդրացու կարծիքով՝ պճղնավոր պատմությանը եղել է օղի խորհրդանիշը, իսկ Հովսեփոսը վտավակ-պատմությանի խորհրդանիշը համարել է երկիրը, «իսկ դրա մանուշակագույն թելերը՝ երկնականարը»: Հովսեփոսը հավաստել է, որ վտավակի ծոպերը «հիշեցնում» են կայծակները, զանգակների ձայնն էլ՝ «որոտի գոչունը»: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է օրինակ բերել Հուստինիանոս Վկայի կարծիքը նույն զանգակների և նրանց խորհրդաբանական թվի՝ 12-ի մասին, որտեղ պատմիչը հայտարարում է, որ դրանք «խորհրդանիշներն էին 12 առաքյալների, որոնք «հավիտենական Քահանայի՝ Քրիստոսի զորությունից են կախյալ, և որոնց միջոցով ողջ երկիրն Աստծու և նրա որդի Քրիստոսի փառքով ու շնորհով լցվեց»<sup>159</sup>: Պճղնավոր պարեգոտի բերված սիմվոլներում իմաստային միասնականությունը բացակայում է, չնայած այն հանգամանքին, որ բոլորն էլ միևնույն հանդերձանքին են վերբերվում:

Այնհայտ է, որ հազարամյակների հնություն ունեցող այս հանդերձանքը և նրա խորհրդաբանությունը այլ էր տարածաշրջանի հինագույն մշակույթներում: Հին միջագետքյան կավե սալիկների շնորհիվ հայտնի է, որ գլխավոր աստվածներից էնկիի որդուն բաբելոնյան Մարդուկին, աստված հռչակվելուց առաջ, զգեստավորում են արքայական շքեղագույն պճղնավորով, որից հետո միայն նրան շնորհվում է արքայական մական և աստվածային գահ: Նման արարողակարգը ընդհանուր էր նաև հիթիթների և Միջագետքից դեպի հյուսիս-արևելք ընկած մշակույթներում (Sitchin 2007, 78-80): Հետագայում էլ պատմությանը ամենակարևոր հագուստն էր թագավորաստվածների համար (նկ. 119, 120): «Ասորեստանեայց վրայ պճղնավոր էր, ամփոփ, և կարճ թեզանեօք՝ որ արմնկեն վեր կը մնան»: Վ. Հացունին շարունակում է նկարագրել, որ այդ հանդերձանի «ժանեկանման հարուստ դրուագներ՝ ձգուած զանազան ուղղութեամբ՝ կը ծածկեն զայն ամբողջովին», որ դրանք «կրկին» են՝ «մին ներքին ու կարճ» իսկ մյուսը՝ «արտաքին ու պճղնավոր»: Ավարտելով նկարագրությունը, հեղինակը շարունակում է, որ «Ուրարտուի թագաւորաց հագածը չէր կրնար տարբերիլ ասորմէ՝ գլխավոր գծերուն մէջ» (1924, 22): Դրա ապացույցը Թեյշեբայի արձանիկի պճղնավորն է և Էրեբունի ամրոցի որմնանկարներում պատկերված դիցերի և դիցուհիների հանդերձանքը (նկ. 13, 120):

Չինաստանում թագավորական պատմությանն ուներ կլորավուն օձիք ու քառակուսի փեշեր և դա նշանակում էր, որ այն կրողն արժանի է լինելու երկրի և երկնքի միջնորդը, քանի որ կլորը երկնքի, իսկ քառակուսին երկրի խորհրդանիշներն էին (Chevalier and Gheerbrant 1996, 314): Կաթողիկոսի և չինական ինքնակալի պատմությանները կառուցվածքով համանման են և նրանց էության խորհուրդն ունեն:

Երկար, սեղմ թեքերով շապիկը (*tunica talaris*) բյուզանդական հագուստի համալիրի մեջ ներմուծվել է հարևան ժողովուրդներից<sup>160</sup>: Ըստ Վ. Հացունու՝ պճղնավոր պարեգոտը «յոյներէն կու գար» և որ «զայն նախ Հռովմայեցիք կը սկսին գործածել կայսերութեան սկիզբը, առնելով

<sup>159</sup> 12 թվի խորհրդաբանությունն ավելի հին է, քան քրիստոնեությունը և առնչվում է տիեզերական երևույթների՝ աստեղատների քանակի, տարվա ամիսների հետ: Այս օրինակում շատ լավ պահպանված է հեթանոսական խորհրդաբանությունը քրիստոնեականով փոխարինելու հանգամանքը:

<sup>160</sup> Այն «*dalmatica*» անվամբ որդեգրեցին հույներն ու հռոմեացիները: Հետագայում կլոր և քառակուսի զարդանախշերը զարգացան բյուզանդացիների կողմից և համարվեցին բյուզանդական: Փոված վիճակում այն նման էր հունական խաչի (Norris 2002, fig. 59, pg. 43):



արևելքեն...», առանց որոշակիացնելու այն մշակույթը, որին բնորոշ են դրանք: Այս արտաքին պարեգոտը VI դ. «Colobium over tunica talaris»-ն է (Norris 2002, fig. 44):



119



120

Նկ. 119. Խաղի աստծո պատկերաքանդակի հատված, Քեֆ Կալեսի, մ.թ.ա. 685–645

Նկ. 120. Ուրարտական Արուբանի աստվածուհին, ՀՊԹ

Շապիկները և դրանց վրայից պատմուճաններ կրելու սովորույթը շատ հին է հայոց մեջ: Որոշակի տարբերություններով նման զգեստներ կրում էին ոչ միայն հոգևորականները, այլև աշխարհականները: Վ. Հացունին բազմաթիվ օրինակներ է բերում, երբ արժանավոր հպատակներին, որպես պատիվ, թագավորները պատմուճաններ էին ընծայում<sup>161</sup>: Հնում թագավորների, գլխավոր մոզերի և քրմապետների հանդերձանքն ու անգամ նրանց ձեռքի թամբերը շքեղորեն զարդարվում էին ծաղիկների ու պտուղների պատկերներով (Մնացականյան 1955, 69):

XII-XIV դդ. սկսած, բյուզանդական ազդեցության ոլորտում գտնվող ուղղափառ սլավոնական եկեղեցիների հովվապետերի պարեգոտների (Sakko) ձևավորման ավանդույթները տարբերվում են հայկականից, չնայած դրանք ասեղնագործ պատկերներով ձևավորելու կանոնիկ թեմատիկան միանման էր: Դրանց վրա պետք է լիներ Տերունական պատկերների ամբողջական շարքը, տասներկու դրվագներով՝ Ավետիս, Ծնունդ, Տյառընդառաջ, Մկրտություն, Քրիստոսի այլակերպում, Ղազարոսի հարություն, Մուտք Երուսաղեմ, Խաչելություն, Հարություն, Հոգեգալուստ, Համբարձում և Աստվածածնի ննջեցումը: Նույն թեմաներով որմնանկարներ էին պատկերվում նաև եկեղեցիների պատերին, խորաններում և բաժանարարների վրա:

Նոր կտակարանին զուգընթաց, ըստ իրենց կանոնակարգի՝ պատկերներ էին արվում նաև Հին կտակարանի թեմաներով (Woodfin 2012, 48-51, 93): Այսինքն՝ հանդերձի ողջ մակերեսը՝ և՛

<sup>161</sup> Նման շապիկներ և պատմուճաններ կրել են մինչև XIX դ. վերջը և XX դ. սկիզբը: Լուս Անջելեսում պահվող կեսարացի հայտնի վաճառականներ Թեյֆեյանների հավաքածուներում առկա են նման երկուական, մետաքսե և վուշե շապիկներ և պարեգոտներ (Armenian Dress and Textile Project (ADTP այսուհետ):



առջևի և՛ հետևի մասերում, մեծ խտությամբ պատվում էր նշված պատկերների հարուստ ասեղ-նագործությամբ և թանկարժեք քարերերի բանվածքներով:

Ուշ բյուզանդական շրջանում եկեղեցու ավագ խորանում, պղնձավորի վրա, պատկերվում էին նաև սրբացած եպիսկոպոսներ: Նման կանոնիկ պատկերներով զարդարված պատմունքանով պատարագիչ եպիսկոպոսը կարծես հայտնվում էր եկեղեցու սրբացած հայրերի շրջապատում: Նա իր պատմունքանի վրայի համանման պատկերներով կարծես դառնում էր որմնանկարների իկոնոստասների շարժվող մասը կամ նրանց շարունակությունը: Ձևավորման նույն կանոնիկ օրենքի համաձայն, երկու մասի բաժանված Հաղորդության տեսարանը պատկերվում էր խորանի երկու կողմերում, որը տեսնում ենք նաև բազպանների վրա: Այս ավանդույթը, պատարագիչ հոգևորականին համադրել եկեղեցու անշարժ որմնանկարներին, թերևս նպատակ ուներ մեծացնել հավատի ուժը: Ավելին, պատարագիչ եպիսկոպոսը հանդերձանքի տեսանելի հզոր ազդեցությամբ, միտում ուներ ներկայացնելու Քրիստոսին և մարմնավորելու եկեղեցին կամ նրա խորհրդաբանությունը (Woodfin 2012, 81, 117, 121)<sup>162</sup>:

Բյուզանդական և սլավոնական ծիսական հանդերձի՝ պատմունքանների վրա պատկերների նման խիտ ձևավորումները բնորոշ չեն Հայոց եկեղեցու ավանդույթներին, չնայած այն հանգամանքին, որ Հայաստանը գտնվել է բյուզանդական հզոր ծիսական մշակութային ազդեցության ոլորտում: Հայկական որոշ խույրերի, բազպանների, փորուրարների և վականների վրա կան Տերունական, առաքյալների, ավետարանիչների, Գաբրիել հրեշտակապետի պատկերներ, որոնք սակայն պատմունքանների վրա չեն արվել:

Ակներև է, որ պատարագիչի ծիսական հանդերձանքի և եկեղեցու տեսողական և խորհրդաբանական համանման հարդարանքը շեշտադրում է պատարագող հոգևորականի մարմնի և եկեղեցու ձևավորման համանմանությունը: Այսինքն՝ եկեղեցին Աստծու տունն է, իսկ մարդկային մարմինը և այն պարուրող նվիրագործված հանդերձանքը՝ Սուրբ հոգու:

Անհրաժեշտ է դիտարկել նաև արևմտյան եկեղեցում գործածվող եպիսկոպոսական պղնձավորը և նրա զարգացման ընթացքը: Մեր թվարկության II-IV դդ. բարձր խավի տղամարդկանց երկար փեշով, *Tunica talaris* կոչվող պարեգոտը և պղնձավոր *Colobium*-ը գրեթե նույն հանդերձանքն էին: Քանի որ կրողը սովորական աշխատավոր չէր, այն դարձել էր նաև հասարակության մեջ գրաված բարձր դիրքի ցայտուն ցուցիչ:

Հռոմեացիները երկարաթեզան պղնձավորը դժկամությամբ ընդունեցին, սակայն հետագայում այն տարածվեց և կոչվեց «*tunica manicata alba*», որը վուշից և բրդից էր: Ի տարբերություն հայկական շապիկի, արևմտյանը վզի լայն հատվածում խիտ փոթեր ուներ, որի պատճառով այն բավականին լայնանում էր (նկ. 115, 116): Բարձր խավի անձանց համար այս շապիկը կարվում էր մետաքսից և այլ թելերի խառնուրդից: III-IV դդ. զարդանախշերը պղնձավորի վրայից վերացան, երբ գործածության մեջ մտավ մեկ այլ պարեգոտ՝ դավմատիկան, որը հագնում էին ալբայի վրայից<sup>163</sup>:

IV դ. սկսած *Tunica talaris*-ը, որը նույն ալբան է, դարձավ ծիսական հանդերձանք, որ սկզբում կրում էին դպիրները, իսկ հետագայում՝ նաև եպիսկոպոսները: Արևմուտքում, ընդհանուր

<sup>162</sup> Բյուզանդական ծիսական հանդերձանքը XII-XIV դդ. զարգանում էր աշխարհիկ, պալատական շքեղ հագուստի հետ մրցակցելով, նվիրապետական եկեղեցու կառուցում կարևորելով այն կրողի աստիճանը (Woodfin 2012, 134):

<sup>163</sup> Հռոմեական եկեղեցում սարկավագի դավմատիկան առաջացել է ցածր դասի ամենօրյա հագուստից: Բարձր դասի դավմատիկան կայսերական «*Sakkos*» կոչվածն է, որը IV դ. թույլատրվեց կրել նաև եպիսկոպոսներին: Այն տրվում էր նաև որոշ արևելյան եկեղեցիների եպիսկոպոսներին որպես պարգև և ոչ մի առնչություն չունեի լատինական դավմատիկի հետ (Thomas 2016, 102, 106):

առմամբ, եկեղեցական հանդերձանքը սկսեց կազմավորվել VI դ.: VIII դ. ալբան ձևափոխության ենթարկվեց, թևատակերից սկսվող փեշերն ու թևերը ավելի լայնացան: Այն հավաքվում և ամրացվում էր թանկարժեք և զարդարուն գոտիով:

XI դ. պարզ ալբայի փեշերն ու թևերի բացվածքները սկսեցին ձևավորել զարդանախշերով լցված գծերով, այդ մասերում կարելով նախապես ձեռագործված կտորներ, որոնք որպես վերադիր զարդանախշեր, կարվում էին համապատասխան տեղերում (Նկ. 121):



**Նկ. 121. Եկեղեցական շապիկի քղանցք, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

Ազդվելով ժամանակի նորաձևությունից, XII դ. ալբան մեծ փոփոխությունների ենթարկվեց: Կոնքից ներքև, կողային կարերի մեջ եռանկյունաձև ճոթեր ավելացնելուց հետո, դրանք մանր դարսերի էին վերածվում, մեծապես լայնացնելով պճղնավորի փեշերը: Կողմային այդ ճոթերը երբեմն զարդարվում էին ձեռագործ նախշերով: Այս շապիկի թևերը և մարմինը կտրվում էին մեկ կտորից: Թևատակերում կիմոնոյի նման լայնանալով և դաստակի մոտ խիստ նեղանալով, պիրկ գրկում էին դաստակը, որտեղ դրանց համար թողնված հատուկ ճեղքերը կոճկվում էին: Վզի բացվածքի համար արվող ճեղքը կարող էր լինել ուսի վրա կամ առջևում, որը նույնպես կոճկվում էր:

XIII դ. արևմտյան պճղնավորը վերադառնում է իր նախնական ձևին, առջևի և հետևի քղանցքների եզրերին վանդակաձև զարդանախշ է արվում: Այս պճղնավորը XIV–XV դդ., հավանաբար նորաձևությանը ենթարկվելով, պետք եղածից ավելի երկարեց: Հարմարության համար գոտկատեղում այն հավաքվում էր գոտիով և ապա բարձրացվելով, կախվում էր զարդարուն գոտու վրա և ծածկում այն:

Հայկական շապիկը քրիստոնեության ընդունումով ծածկվեց նոր հավատքի խորհրդաբանական փոփոխության շերտով: Այսինքն անցումային ժամանակահատվածում հին ավանդույթը արգելվում էր, սակայն ամբողջովին չէր վերացվել, որովհետև քրմերը դեռ կրում էին իրենց հանդերձները կամ դրանց մեծ մասը: Շապիկը, կամ պատմուճանը իրենց ձևը էականորեն փոխել չէին կարող, որովհետև քրիստոնեության մուտքը պատմականորեն արագ է տեղի ունեցել և ըստ մեր պատմիչների, քրմերի զավակները ներգրավվել են քրիստոնեական եկեղեցում ծառայելու: Նրանք իրենց շապիկն ու պատմուճանը հավանաբար շարունակել են կրել: Միայն դրանց վրա արված նշանների և խորհրդաբանական նշանակություն ունեցող տարրերի և դրանց տեղադրության վրա են փոփոխություններ կատարվել: Նախաքրիստոնեական ժամանակներում գոր-

ծածված նշանների մեծ մասը իրենց ծածուկ իմաստներով մինչ այժմ էլ գործածվում են ժամանակակից ծիսական հանդերձանքի զանազան տարրերի վրա, ինչպես օրինակ՝ քառակուսի կամ եռանկյուն ձև ունեցող զանազան զարդաձևերը կամ գծազարդերը: Միաստվածությանն անցնելուց հետո էլ հազարամյակների հնություն ունեցող ավանդության և արարողակարգի մեջ էական փոփոխություններ համարյա չկան, միայն դրանց արտաքին ձևավորումն ու մեկնաբանություններն են մասամբ տարբեր:

Մենք տեղեկություններ չունենք այդ զարդերի նախաքրիստոնեական խորհրդաբանության վերաբերյալ, սակայն այժմ էլ պնդելովոր պարեգոտ-պատմուճանը եկեղեցու նվիրապետական կարգում ցույց է տալիս այն կրողի գրաված դիրքը: Շապիկը կամ պատմուճանը, ըստ քրիստոնեական խորհրդի՝ նշանակում է «երկնային» հանդերձանք, «լույս», «փրկություն» և «արդարություն»: Նշենք, որ շապիկների և պատմուճանների խորհրդաբանության հարցերը բազմիցս պատճառ են դարձել բանավեճերի ու հանգեցրել անհամաձայնությունների: Սակայն հարկ է նկատի ունենալ, որ շապիկը ի սկզբանե առօրյա կյանքում գործածելու համար էր ստեղծվել: Երկրի աշխարհագրական դիրքը և կլիման նույնպես կարևոր դեր ունեն հագուստի կառուցվածքի և ձևավորման գործընթացում, ուստի նման շապիկները բնորոշ են հայկական տարածքին: Կարելի է ենթադրել, որ երկարաթեզան ու ոչ լայն քղանցքով շապիկը տեղական բնույթ ունի, մնացել է անփոփոխ և ժամանակի ընթացքում տարածվել է հարևան տարածաշրջաններում:

**Հողաթափեր.** Ունամանները մարդու մարմնի ու երկրի միջև շփման կետը կամ միջոցն են: Ունևորների ու բարձր դասի հոգևորականների համար դրանք պատրաստվել են կաշվից, թավշից կամ ատլասից: Հողաթափերը և կոշիկները որոշ հին մշակույթներում ենթադրել են ինչ-որ բանի տիրանալու, դրա իրավական տերը դառնալու իրավունք: Հետևաբար դրանք մեկ ուրիշին տալը նշանակել է իրավունքի փոխանցում կամ զիջում: Օրինակ, մահմեդական մշակույթում կոշիկները կամ հողաթափերը տան շեմին հանելը տիրոջ ունեցվածքի վրա աչք չունենալու իմաստ ունի: Մզկիթի դռան մոտ կոշիկներն ու հողաթափերը հանելու սովորույթը նաև հավատացյալի խոնարհում է նշանակում, քանի որ մզկիթը միայն ալլահին է պատկանում (Chevalier and Gheerbrant 1996, 876-877):

Հնում կոշիկները նաև խորհրդանշել են հեղինակություն, հասարակության մեջ գրաված դիրք և սեռական գրավչություն, իսկ ոսկով, արծաթով ու մետաքսով զարդարված ազանելիքը հատուկ է եղել միայն բարձր խավին: Եգիպտական փարավոնների կոշիկները չափազանց շքեղ են եղել, անգամ պատրաստված ոսկուց, իսկ ներբանները զարդարվել են պատկերներով<sup>164</sup>, որոնք նաև պահպանակի իմաստ են ունեցել:

Նման ավանդույթ հայտնի էր նաև Հայաստանում, Պարսկաստանում, Միջագետքի և Միջերկրականի ավազանի մի շարք այլ երկրներում: Գունավոր և զարդարուն արգանելիքը հայոց մեջ ծիսական զանազան գործառույթներով գործածվել է տոնական առիթներով, հատկապես հարսանեկան արարողությունների ժամանակ: Այն խորհրդանշել է սեռական ուժ, բեղմնավորում, հարգանք, պատիվ, հնազանդություն, գործածվել է որպես պահպանակ: Հնում Հայաստանի տարբեր շրջաններում, եղել են որոշ ծիսական արարողություններ, որոնք արտահայտել են ոտքի և արգանելիքի խորհրդաբանական գործառույթները (Ստեփանյան 2004, 25): Օրինակ՝ հարսանեկան ավանդույթում ընդգծված ծես է հարսին հագցնելու ժամակ նրա կոշիկը գողանալը և դրա

<sup>164</sup> Ինչպես օրինակ Թութանհամոնի ոսկե հողաթափերը (Ronnberg, Martin 2010, 550-551):

համար պարզև պահանջելը, որովհետև առանց այդ կոշիկի հարսը իր հոր տունը թողնել չէր կարող:

Ազանելիքը ոսկե և արծաթե թելերով ասեղնագործելու և թանկարժեք գոհարներով և ուլունքներով զարդարելու ավանդույթը հայ մշակույթում շատ հին է (Հացունի 1924, 119)<sup>165</sup>: Այն ունեցել է զանազան ծիսական ու խորհրդաբանական գործառույթներ և օժտված է եղել պատվի խորհրդանիշով<sup>166</sup>: Պատվի և հասարակության մեջ գրաված դիրքի ցուցիչ և իշխանության սիմվոլ կարմիր կոշիկները հատուկ են եղել միայն թագավորներին: Հայոց արքան, որպես պատիվ, միայն որոշ նախարարների էր իրավունք տալիս կրել մեկ կարմիր կոշիկ (Հացունի 1924, 75), որովհետև զույգ կարմիր կոշիկները արքայի մենաշնորհն էին:

Բյուզանդական կայսեր «tzangia» կոչվող կոշիկների կողային մասերին պատկերվում էին թանկարժեք քարերով զարդարված արծիվներ, որոնք նա կրում էր հատուկ արարողությունների կամ երթերի ժամանակ: Նման զարդարուն կոշիկներ կրելու ավանդույթը շարունակվել է մինչև պալեոլոգյան ժամանակները: Կարմիր և մանուշակագույն մետաքսե մարգարտազարդ կոշիկների ավանդույթը բյուզանդական կայսեր հանդերձանքում փոխառնվել է արևելյան մշակույթներից (Woodfin 2012, 145):

Հայոց եկեղեցու բոլոր հոգևորականները բեմի վրա ծառայելիս հողաթափեր են կրում, որը պարտադիր պայման և օրենք է նաև «ձևի պարզության» կամ «մաքրության» իմաստներով (նկ. 122): Դրանք նաև հանդերձանքի կարևոր տարր են (Օրմանեան 1991, 96):



122

Նկ. 122. Հողաթափեր, Էջմիածին



123

Նկ. 123. Կաթողիկոսի ժամանակակից հողաթափեր, Անթիլիաս

Հայոց եկեղեցու բարձրաստիճան հոգևորականների հողաթափերի երեսները զարդարում էին ծաղկային մոտիվներով: Ներբանների ներքին երեսին մինչ հիմա էլ ասեղնագործում են օձ և

<sup>165</sup> ADTP-ի մեծահարուստ Թելֆեյանների հավաքածուի կանացի երկու զույգ հողաթափերը մետաքսե թավշից են, երեսն ու ներբաններն ասեղնագործված են արծաթե և մետաքսե գունազեղ թելերով: Կան նաև ասեղնագործված և կարելու պատրաստ հողաթափի երեսներ նման նկ. 124-ին:

<sup>166</sup> Բարսեղ վարդապետը այսպես է դիմում Հիսուսին. «Հա՛յր երկնային, ես մեղավոր եմ երկնքի և քո դեմ: Ես արժանի չեմ մատանու, կոշիկի կամ անճառական պատմունանի...» (Ուռհայեցի 1973, 260), որով շեշտվում է կոշիկի կարևորությունը:



կարիճ<sup>167</sup> (նկ. 123), որն ըստ սաղմոսերգուի՝ ենթադրում է օրհնություն կամ ցանկություն՝ «ի վերայ իժից եւ քարբից գնասցես դու...» խոսքի (Սաղմոս Դ. 13), (Օրմանյան 1992, 95-96): Այս հողաթափերն իրենց ձևավորմամբ, կազմում են կաթողիկոսական հանդերձանքի շատ կարևոր մասը և ունեն իշխանության խորհուրդ<sup>168</sup>:



Նկ. 124. Հողաթափերի ասեղնագործ երեսներ, Էջմիածին

Միջնադարյան մանրանկարներում ամբողջական ծիսական հանդերձով պատկերված կաթողիկոսների հողաթափերը ծածկված են պճղնավոր պատեգոսների փեշերով, սակայն որոշ դեպքերում կարմիր կամ մուգ գույնի, սուր քթերով կոշիկները կամ հողաթափերը տեսանելի են (Հացունի 1924, 406): Արագ մաշվելու պատճառով քիչ թվով հողաթափեր են պահպանվել: Հայտնի օրինակները զարդարված են ծաղկային ձևավորումներով (նկ. 124): Մխիթարյան միաբանության հողաթափերը ունեն եվրոպական ազդեցություն (նկ. 125, 126):



125



126

Նկ. 125. Եկեղեցականի հողաթափեր, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Նկ. 126. Եվրոպական ազդեցությամբ եկեղեցական հողաթափեր, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

<sup>167</sup> Օձի և կարիճի պատկերները Բասենում ասեղնագործվում էին երեխաների գլխարկների և հագուստների վրա, որպես խայթոցի դեմ պահպանակ (Ստեփանյան 2004, 83):

<sup>168</sup> Արևմտյան Եվրոպայում կոշիկը խորհրդանշում էր ճամփորդություն մյուս աշխարհ, կյանքի հաջորդ փուլ, որտեղ ճամփորդը միայնակ է և օգնության կարիք ունի (Chevalier and Gheerbrant 1996, 876-877, 889).

**Փորուրար.** Փորուրարը քահանային ընծայում է ձեռնադրող հոգևորականը: Քահանան զգեստավորվելիս աղոթում է. «Ձգեցո, Տէր, պարանոցի իմոյ զարդարութիւն եվ սրբեա զսիրտ իմ յամենայն աղտեղութենէ մեղաց...» (Պատարագամատուց 2005, 16): Փորուրարի պատմական օրինակների վրա պատկերվել են Կենաց ծառեր, ծաղիկներ, առաքյալներ, սրբեր և այլն (նկ. 41):

Փորուրարը (Epitrachelion) համապատասխանում է արևմտյան եկեղեցում գործածվող «stole»-ին և ընդհանուր է արևելյան եկեղեցու բարձրաստիճան եկեղեցականների համար: Ուրար բառը ծագում է հունա-հռոմեական «orarium»-ից (Վ. Հացունի 1924, 349): Քահանայի փորուրարը առաջացել է սարկավագի ուրարից և այդպես է կոչվում, քանի որ կրում են առջևում՝ փորի վրա (Օրմանյան 1992, 109): Սկզբնական շրջանում, արևելյան մյուս եկեղեցիների նման, սարկավագի կրկնակի երկարություն ունեցող ուրարը պտտվում էր քահանայի վզի շուրջը, երկու ծայրերը զուգահեռաբար կախվում էին առջևում<sup>169</sup> և այն կոչվում էր «վակաս լանջաց» (Վ. Հացունի 1924, 360): Դրանք առջևում ամրացվում էին կոճակներով կամ զանգուլակներով:

XVII դ. միայն epitrachelion կոչվող այս տարրի (Woodfin 2012, 11) երկու շերտերը միացվեցին, վերևում վզի համար կլոր բացվածք արվեց, որ կոճկվում է վզի հետևում (Արք. Օրմանյան 2016, 109-110) (նկ. 127): XVII դարից փորուրարը միացյալ է (Վ. Հացունի 1924, 338, 379, 396, 404-405), ինչպես այն կա կաթողիկոսի ժամանակակից հանդերձանքի համալիրում: Հայոց լեզվում այդ իսկ պատճառով ուրարը և փորուրարը համարժեք են (Սուքիասյան 1967, 647) (նկ. 128, 129):

Բյուզանդական եկեղեցում փորուրարի սրբազան բնույթն այնքան կարևոր էր, որ թույլ էր տրվում քահանային ավետարանի փոխարեն, երդվելու իր փորուրարով (Woodfin 2012, 11): Հավանաբար շնորհիվ այդ հանգամանքի այն չափազանց մեծ տեղ ուներ Հիսուսի, Աստվածածնի, առաքյալների, մարգարեների, սրբերի, նահատակների պատկերագրության մեջ (Woodfin 2012, 71): Փորուրարները, բացի սրբապատկերներից, զարդարվում են նաև խաչերով, իսկ ներքին եզրը մինչ այժմ էլ զարդարվում են ծոպերով (Houston 2003, 164) և երբեմն էլ՝ փնջազարդերով:

Վ. Հացունին, հանդերձի զարգացման սկզբնական շրջանում միակտոր, «ծայրերը զարդարուն ու ծոպավոր» փորուրարը համարում է վարդապետների, եպիսկոպոսների և կաթողիկոսների հանդերձ: Միջնադարում կաթողիկոսական փորուրարը չափազանց զարդարուն էր՝ ասեղնագործված խաչերով և թանկարժեք քարերով:

Փորուրարը շատ նման է մյուս արևելյան եկեղեցիներում գործածվածներին և դրա զարգացման գործընթացը, կառուցվածքը, զարդարման եղանակները չափազանց համահունչ են, ուստի կարծես թե պատճառ էլ չկա քննարկելու նրա հունական կամ հռոմեական մշակույթներից առաջացած լինելը: Սակայն, եթե փորձենք գտնել ու քննարկել փորուրարի, կամ ինչպես այն լատիներեն է կոչվում՝ «stole»-ի նախնական տարբերակը հայոց մշակույթում, ապա պատկերը կփոխվի:

Ինչպես նշվեց վերևում, ուրարը փոխառվել է հունա-հռոմեական մշակույթից, անվանումը ծագում է հռոմեական «orarium» բառից<sup>170</sup>: Ըստ արևմտյան ուսումնասիրողների՝ այն ծագում է «sudarium-orrarium-stola» բառերից, որտեղ «orarium»-ը նշանակում էր թաշկինակ, որ հիմնականում պատրաստվում էր վուշից և երբեմն՝ ասեղագործվում<sup>171</sup>: «Sudarium» կոչվող ուղղանկյունաձև թաշկինակը, որը ավելի մեծ էր սովորականից, կրում էին վզի շուրջը, ձեռքին կամ տոգայի ծայքի

<sup>169</sup> Հռոմի պապը հատուկ արարողությունների ժամանակ նման ուսնոց է կրում:

<sup>170</sup> «Orarion»-հունական և «orarium»-հռոմեական բառը նշանակում է «զգեստի բերան կամ եզերք» (Օրմանյան 1991, 109):

<sup>171</sup> Այն գործառության մեջ մտավ մ.թ.ա. I դ. և ընդհանրացավ միայն Հռոմի կայսրությունում (Norris 2002, 88):

մեջ: Այս երկու անուններն էլ նույն նշանակությունն ունեին և հայտնի էին արևելյան մշակույթներում: Հ. Նորրիսը նշում է, որ այս երկու բառերն էլ կարող էին փոխառնված լինել եգիպտական մշակույթից, որտեղ այն նորից նշանակում էր վուշե կտոր և երեսը կամ քիթը մաքրելու համար էր ծառայում:



127



128



129

**Նկ. 127. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերով փորուրար, Էջմիածին, 1787 թ.**

**Նկ. 128. Փորուրարի վերին հատվածը, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

**Նկ. 129. Փորուրարի ներքին ծոպավոր հատվածը, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

363 թ. Լադոկիայի ժողովի որոշմամբ, «orarium»-ը «հայտնվում» է արևելյան եկեղեցում, որտեղ այն բավականին երկար և լայն վուշե կտոր էր, որ ծավելելով կախվում էր սարկավազի ձախ ուսից: Այս կտորը սկզբից օգտագործվել է եկեղեցական սրբազան իրերը մաքրելու համար: V դարում, նեղանալով ու երկարելով, այն կորցրեց գործնական նշանակությունը, դարձավ դեկորատիվ գործվածք և սարկավազի պաշտոնի խորհրդաբանական ցուցիչ (Norris 2002, 89): Այս կարծիքը անքան էլ համոզիչ չէ, քանի որ, ըստ որոշ աղբյուրների՝ բյուզանդական եկեղեցու սարկավազը հաղորդությունից առաջ ուրարը փաթաթում էր մարմնին, որպես ամրագոտի կամ գրահ<sup>172</sup>: Երկրորդ՝ ուրարակիր սարկավազը, պատարագի ընթացքում, հանդիսանալով Քրիստոսի օգնական, աջ ձեռքի երեք մատներով բռնած ուրարով հուշում է պատարագի ընթացքում կատարվող գործողությունների հերթականությունը, խորհրդաբանորեն ներկայացնելով Աստծո գահի շուրջը ծառայող հրեշտակներին<sup>173</sup>, չնայած սարկավազը միայն ծառայում է և ղեկավարելու արտոնություն չունի (Woodfin 2012, 121): IX դ. «orarium»-ը փոխվեց «stole»-ով և մինչև այժմ Հռոմի պապը գործածում է պաշտոնական արարողությունների ժամանակ<sup>174</sup>:

<sup>172</sup> Սարկավազը ուրարով փաթաթվում է երկու եղանակով, մի դեպքում ուրարի ծայրերը կախվում են առջևից, իսկ երկրորդում՝ մի ծայրը առջևից, մյուսը՝ հետևից (Գաթարոյեան 2014, 176-177):

<sup>173</sup> Ինչպես ներկայացվում է Իսահակի տեսիլքում, (Իսահակ, 6:2-3), (Woodfin 2012, 6-7):

<sup>174</sup> VII դ. «orarium»-ը կաթողիկ եկեղեցում կոչվում է «stole», որը սարկավազները կրում են աջ ուսին, իսկ եպիսկոպոսներն ու արքեպիսկոպոսները կապում են ձախ կոնքի վրա, իսկ Հռոմի պապը, որպես լանջախաչի խորհրդանիշ, այն կրում է կրծքին, ազատ կախված (Արք. Օրմանյան 1992, 109-110):

Նախապես նշվեց, որ ուրարը պարզորեն երևում է Վանի թագավորության ժամանակներին պատկանող քանդակի վրա, որը ինչ-ինչ պատճառով անվանվել է «ներքինի»: Նրա հանդերձի համալիրում առկա ուրարանման տարրը ներքինու զբաղեցրած աստիճանի սիմվոլը կամ ցուցիչն է: Ցավոք հայտնի չէ, թե այս տարրը ինչպես էր անվանում և ինչ նշանակություն կամ գործառույթ ուներ մ.թ.ա. 1-ին հազ. սկզբում: Դատելով քանդակի տարբերանշաններից՝ վզնոցներ, կրծքի վրայով, շեղակի անցնող ծոպերով զարդարված ժապավեններ, ձեռքի հովհարանման առարկա, խնամքով հարդարված մազեր, հասկանալի է դառնում, որ այս անձը հատուկ պաշտոն պիտի ունենար: Նա ևս, արդի սարկավագի նման, որպես հույժ կարևոր տարր, իր ուսազարդը ամուր բռնել է ձախ ձեռքով: Ժապավենի ծայրի ուղղանկյունաձև զարդը, հավանաբար գրաված դիրքի կարևոր խորհուրդ ունի, իսկ սարկավագի ժապավենի վրայի խաչը ցույց է տալիս նրա հոգևոր աստիճանը և նրա հավատի նշանն է:

Մի բան պարզ է՝ ուրարը կամ փորուրարը լատինական ծագում չունի, ներմուծվել է արևելյան մշակույթներից: Ծոպերով զարդարված ուրար հիշեցնող պատվո ժապավենը, նույն ձևով օգտագործվել է հունա-հռոմեական մշակույթների ծաղկման ժամանակներից էլ առաջ: Ուրարը, փոխառնվելով փոփոխությունների է ենթարկվել և նոր՝ լատինական անվանմբ է գործածվում: Այն ժամանակի ընթացքում վերափոխվել է փորուրարի, ցույց տալով սարկավագից մեկ աստիճանով բարձր քահանայի տեղը եկեղեցու նվիրապետական կառույցում (Խաչմանյան 2018, 178-188) (նկ. 130, 131, 132, 133):

Խնդիրն այն է, որ արևմտյան շատ մասնագետներ հիմնականում հիմնվում են հունա-հռոմեական և բյուզանդական ավանդույթների վրա, քանի որ այդ հզոր մշակույթների շնորհիվ է զարգացել և ամբողջական տեսք ստացել եվրոպական հանդերձանքը: Այս առումով նրանց ուսումնասիրությունները թերի են, քանի որ անտեսվել է տարածաշրջանի հին ժողովուրդների մշակույթների դերը այս բնագավառում:

**Բազպաններ.** «Տուր, Տէր, զօրութիւն աջո ձեռին (կամ ահեակ) իմոյ եւ լուա զամենայն աղտեղութիւնս իմ...», (Պատարագամատուց 2005, 15-16): Մաշտոցում նշված այս աղոթքով հոգևորականը հագնում է իր բազպանները և պատրաստվում Աբ. պատարագին:

Ծեսի ընթացքում ձեռքերը մեծ կարևորություն ունեն. ձեռքով խաչակնքում են, օրհնություն են շնորհում, հաղորդություն են տալիս, մկրտում են, աղոթելիս դրանք պահվում են որոշակի դիրքերում, Հիսուսը հիվանդներին բուժում էր նաև ձեռքերով և այլն: Հայկական մանրանկարներում, ինչպես օրինակ Մկրտության և Այլակերպման տեսարաններում, Աստծո խորհուրդը նրա ձեռքի առկայությունն է<sup>175</sup>: Շատ դեպքերում ձեռքերը պատկերում են անհավանական մեծ չափերով, նպատակ ունենալով դիտողի ուշադրությունը ուղղորդել, նշելով ձեռքերի կարևոր խորհուրդը:

Հայկական ազգային տարագում, թևքը զարդարվում էր հիմնականում մինչև դաստակը, երբեմն էլ բարձրանում դեպի արմունկը (նկ. 134): Կարող էր զարդարվել նաև թևքի լրացուցիչ կցորդը՝ թեզանիքը: Դրանք սովորաբար զարդարվում էին բուսական նախշերով, համահունչ լինելով «ձեռքդ դալար», «ձեռքդ կանաչի» ժողովրդական օրհնանքներին: Ընդհանուր առմամբ թևքի և թեզանիքի զարդարումը միտում ունի ընդգծելու ձեռքի կարևորությունը, որպես արարման հզոր «գործիք», ինչը տեսնում ենք օրհնության հայտնի բանաձևում՝ «Աստծո ձեռը անպակաս լինի», ակնկալելով Աստծո հովանավորություն: Հոգևորականները օրհնելիս և օծելիս կարող

<sup>175</sup> Աստծո ձեռքի և լուսավոր ամպի մասին Պակրովսկու կարծիքը (Devrikyan 2006, 15):



Են իրենց ձեռքը դնել օրհնվողի կամ ձեռնադրվողի գլխին: Հենց այս պատճառով օծումը կոչվում է նաև ձեռնադրություն: Ձեռքը կամ դաստակը զարդարող երիզը պահպանակ է հանդիսանում (նկ. 130, 134), որն օգնում է արարող կամ բարին գործող ուժերին, և վնասագերծում չարերին (Ստեփանյան 2004, 26, 32, 35):



Նկ. 130. Փորուրարով արքեպիսկոպոս, Անթիլիաս





131



132



133

Նկ. 131. Փորուրար, ՀՊԹ, Նկ. 132. Փորուրարի հատված սրբերի պատկերներով, Անթիլիաս  
Նկ. 133. Ծաղկազարդ փորուրար, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 134. Բազպաններ, գոտի, փորուրար, Անթիլիաս

Ժամանակակից հայկական եկեղեցում բազպաններ կրում են քահանաները, վարդապետները, եպիսկոպոսներն ու կաթողիկոսները (նկ. 135): XIII դ. արդեն բազպանները առանձնացած

էին թեզանիքից: Մինչ այդ պճղնավորի թևերի եզրերը բյուզանդական ոճով, զարդարվում էին եզրազարդով, որոնք հետագայում ավելի շքեղանալով ու լայնանալով, անջատվեցին թևերից: Բազպանները հատուկ էին հույն եպիսկոպոսներին, հետագայում՝ նաև քահանաներին: Հացունու կարծիքով բազպաններն ընդհանրապես ծագում են «բիզանդացուց պատմունճանին բազկազարդեն, և յետոյ կ'անջատուին թեզանիքէն, որպես զի քահանայք ալ գործածէին» (Հացունի 1924, 380-381):

Բազպանների գործածության մասին որոշ օտար ուսումնասիրողներ գրում են, որ XI դ., բյուզանդական եկեղեցու հայրերը, որպես պատվանշան կրում էին թևքերին կցված եռանկյունի կտորներ կամ կապիչներ, որոնք հետագայում փոխվեցին թեզանիքների: XIV դ., բացի բարձրաստիճան հոգևորականներից, բազպաններ կրում էին նաև սարկավազները (Woodfin, 2012, 8):

Ըստ Մ. Օրմանյանի՝ բազպանները ծառայում են «շապիկի թևերը հանգրիճելու» համար, փոխարինելով կիսասարկավազի բազկուրարին<sup>176</sup>, քանի որ «ձեռնադրությունների ժամանակ, բազպան տալու արարողության մասին Մաշտոցում հիշատակություն չկա: Սակայն քահանայի ձեռնադրության հանդերձանքում դրանք նշված են: Ավելին, բազպանները առանձին լրապիտույքներ են, որովհետև Օձնեցին (VIII դ.) և Լամբրոնացին (XII դ.) հիշատակում են ժամարար քահանային զգեստավորվելու ժամանակ բազկուրարները հագնելիս արտասանվող աղոթքը:



Նկ. 135. Ծաղկազարդ բազպաններ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Ներկայումս էլ աջ և ձախ ձեռքերի համար առանձին աղոթք է ասվում<sup>177</sup>: Սակայն բազպանների ծագման մասին «որոշակի գրված բան չկա» (Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի 1989, 57):

<sup>176</sup> Բազկուրարը տրվում էր կիսասարկավազին ձեռնադրությամբ: Այն կարճ, ուրարանման կտոր էր, որ փաթաթվում էր ձախ դաստակին: Այն Հայոց եկեղեցում մշտապես չի գործածվել, ինչպես և այժմ, սակայն նրա մասին հիշողությունը պահպանվում է (Օրմանյան 1992, 56): Այդ պատվո ժապավենը կաթոլիկ եկեղեցում կոչվում է «maniple», խորհրդանշում է պարանը, որով Հիսուսը կապված էր խաչին, ուստի չէր կարող բազկուրարի նախատիպը լինել (Ferguson 1961, 57):

<sup>177</sup> «Տուր Տէր զօրութիւն աջոյ (ձախոյ) ձեռին իմոյ, եւ լուա՛ զամենայն աղտեղութիւնս իմ: Որպէս զի կարող լինիցիմ սպասաւորել քեզ անախտութեամբ հոգոյ և մարմնոյ: Շնորհօք Տեառն մերոյ Հիսուսի Քրիստոսի...» (Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի 1989, 6-7):

Անդրադառնալով բազայանների ծագման և զարգացման վերոհիշյալ կարծիքներին, նշենք, որ անհավանական ենք համարում այն տեսակետը, որ բազկուրարը կարող էր վերածվել բազայանների, քանի որ ուրարը, որպես պատվո ժապավեն, սովորաբար գցվել կամ փաթաթվել է թևին կամ ուսին, ունենալով այլ ծիսական գործառույթ: Դրանք հանդես են եկել որպես այն կրողի որոշակի տիտղոսի խորհրդաբանական ցուցիչ և տարբերանշան: Նշենք նաև, որ բազայանները, որ հավանաբար թևքի զարդարուն եզրերից առանձնացած կտորներ են, ունեն բոլորովին այլ ձև և թևը կիպ գրկում են մինչև արմունկը:

Ինչպես արդեն նշվեց, բյուզանդական հագուստը կայսրության սկզբնական շրջանում հռոմեական պարզ հագուստից գրեթե չէր տարբերվում: III դ. հետո նրանք արևելքից որդեգրեցին գունագեղ, ասեղնագործվող և թանկարժեք քարերով զարդանախշվող հագուստի ավանդույթը (Tortora and Eubank 2010, 110, 111): Ուշ բյուզանդական շրջանում արդեն, ուրարի հետ, Հիսուսի, Աստվածամոր, Հովհաննես առաքյալի և այլոց պատկերներով զարդարված բազայաններ էին կրում սարկավագներն ու նրանցից բարձր դասի հոգևորականները (Woodfin 2012, 6, 70): Սա ևս գալիս է հաստատելու այն կարծիքը, որ ուրարներն ու բազայանները տարբեր են, որոնք զարգացման ընթացքում ոչ թե փոխարինվել են մեկը մյուսով, այլ իրենց ուրույն գործառույթներով հանդես են եկել միասին և ունեցել տարբեր խորհուրդ:

Թևքը և թեզանիքը զարդարելու ավանդույթը տարածված է եղել հին աշխարհի, մշակույթներում, այդ թվում նաև Հունաստանում, որը բյուզանդական մշակույթի սկզբնաղբյուրներից մեկն էր: Թերևս մշակութային սերտ աղերսների շնորհիվ է, որ բյուզանդական թագավորական և ծիսական հանդերձանքում ինտեգրվել են նաև արևելյան տարրեր: Նոր միջավայրում ավելի զարգանալով, ճոխանալով և փոփոխվելով, նոր և ավելի գրավիչ տեսք ստանալով, դրանք իրենց հերթին ազդել են հարևան մշակույթների վրա:

Ուշ բյուզանդական շրջանի բազայաններն արդեն շատ շքեղ տեսք ունեին, սակայն ոչ մի ապացույց չկա, որ Հայոց եկեղեցու սպասավորներն այն փոխ են առնել ծիսական արարողությունների համար:

Հարկ է նշել, որ շքեղ թևքեր և թեզանիքներ էին գործածվում նաև բյուզանդական կայսերական հանդերձանքի համալիրում: Նմանատիպ շքեղորեն զարդարված տարրեր գործածվում էին նաև կիլիկյան արքայական հանդերձանքներում: Վ. Հացունու կարծիքը բազայանների բյուզանդական ծագում ունենալու մասին հերքվում է, քանի որ հայոց եկեղեցում դրանք գործածվել են թերևս VIII դ. առաջ և շարունակվել մինչև XII դ.:

Հին հայկական ծիսական հանդերձանքի համակարգում բազայանների գործառույթը, ծագումն ու խորհուրդը պարզաբանելու նկատառումով, դիմենք պատմական օրինակների, տվյալ դեպքում Վանի թագավորության աստված Թեյշեբայի պատկերին: Նրա ծիսական հանդերձը զարդարված էր ճոխ ու հարուստ երկրաչափական նախշերով, որոնք էլ իրենց հերթին շրջանակված էին զարդարուն գծանախշերով, որոնք եզերում են վզի բացվածքը, քղանցքը, թեզանիքները: Դրանք, հավանաբար ունեցել են մեզ անհայտ հատուկ խորհուրդ, քանի որ զարդարել են գլխավոր աստվածներից մեկին: Թեյշեբայի ավելի զուսպ զարդանախշային լուծումներով արձանիկը, ևս հետևում է ավանդական կանոնին, սակայն նրա մինչև արմունկը հասնող թևքերը զարդարված են միայն պարզ գծերով: Կարճ թևքեր կրող աստվածները և հայկական մշակույթում հայտնի երկու սեռերի դիցաբանական հերոսները ապարանջաններ են կրում, զարդարելով դաստակը և հատուկ շեշտելով ձեռքի կարևորությունը: Երկար թևքերի եզրերը զարդարելու ավանդույթը նշմարելի է դառնում վաղ միջնադարից սկսած և հետագայում ավելի է ընդգծվում Կիլիկ-



յան Հայաստանի թագավորական տարազաձևերում (Պատրիկ 1983, 23, տախ. 3, 4, 5, նաև 55, տախ. 20, 21):

Հայկական ժողովրդական զանազան տարազաձևերը դիտարկելիս հանդիպում ենք զարդարուն թևքերի և թեզանիքների բազմաթիվ օրինակների, որոնց վրա արված ճոխ և բազմապիսի զարդարանքները առիթ են տալիս ենթադրելու, որ նման ավանդույթը խոր արմատներ ունի և ակունքները պետք է փնտրել հեթանոսական ծիսական հանդերձանքում<sup>178</sup>: Հանդերձանքի ձևավորման ավանդույթը հայկական մշակույթում չի ընդհատվել, այն իր հետագա շարունակությունն է արձանագրել ազգային ավանդական տարազաձևերում:



Նկ. 136. Խաչազարդ բազպաններ, Անթիլիաս

Հազարամյակներ հետո էլ նմանատիպ զարդարուն երիզներով էին ձևավորվում տղամարդկանց, կանանց և երեխաների հագուստների օձիքը, քղանցքները և բազկազարդերը, որոնց փոխարինում էին նաև բազմապիսի ապարանջանները:

Վերադառնալով ծիսական ոլորտում գործածվող բազպաններին, նշենք, որ բյուզանդական մշակույթի ծնող հռոմեական մշակույթում թեզանիքի զարդարուն գծանախշերի ավանդույթ գոյություն չի ունեցել: Հարկ է նշել, որ հունական մշակույթում հանդերձանքը նույնպես գծային զարդարանքներ ուներ, որոնք կարող էին լցված լինել զանազան զարդանախշերով, սակայն ոչ անքան զարդարուն և գունագեղ ինչպես բյուզանդական հանդերձանքի պարագայում: Հռոմեական մշակույթում ապարանջաններն էլ տարածված չէին: Արևելյան մշակույթներից փոխառնված ավանդույթների ազդեցությամբ թեզանիքը զարդարող զարդաձևերը, բյուզանդական հագուստի ավանդույթի միջվայրում են թևքի գծազարդերը լայնացել և ճոխացել, համարվելով հունական հանդերձի տարր:

Բազպանները, համաձայն Հայոց եկեղեցու կանոնակարգի, սովորաբար զարդարվում են խաչանշանով (նկ. 136), ծաղկազարդերով և կենաց ծառերով: Էջմիածնի գանձատանը պահվող XVIII դ. բազպանները շքեղորեն զարդարված են խաղողի որթերով՝ որպես կենաց ծառեր, երբեմն թեմատիկ պատկերներով: Դրանցից մեկը ներկայացնում է Ավետման տեսարանը (նկ. 137), որտեղ աջ բազպանի վրա պատկերված է Աստվածամայրը, իսկ ձախին՝ Գաբրիել հրեշտակա-

<sup>178</sup> Թևքերը զարդարվում էին բոժոժներով, քուղերով, ասեղնագործությամբ (Արցախ), երկար, կախվող և զարդարուն թեզանիքներով (Կարին) և այլն (Պատրիկ 1983, 79, տախ. 32, 81, տախ. 33, 93, տախ. 40):

պետր: Բազպանները աստվածաշնչյան կամ տերունական պատկերներով զարդարելու ավանդույթը բյուզանդական է:



Նկ. 137. Ավետման տեսարանով բազպաններ, Կոստանդնուպոլիս, Էջմիածին, XVIII դ.

Քահանային ընծայվող և նրա կարգի որոշիչ գոտուց, շուրջառից և թագից կարևոր չհամարվելով, բազպանները պարեգոտի թևքերը եզրափակող զարդաերիզներ են հանդիսացել և հետագայում էլ առանձնացվել են տարբեր պատճառներով: Թերևս հանդերձը ավելի շքեղ դարձնելու ձգտումը թեզանիքը շատ չճանրացնելու համար, զարդի բաժինը առանձնացվել և ավելի է շքեղացվել: Երկրորդ՝ թևքի եզրերը հավաքելու կամ «հանգրիճելու» համար և հետո բազպանները նաև ասեղնագործվել են հանդերձի մյուս մասերին համապատասխան, որպեսզի պարեգոտին հատուկ և շքեղ տեսք տան: Բացի այդ, բազպանի կառուցվածքը հարմարեցվել է ավանդույթին, որտեղ հանդերձավորվելու ժամանակ ժամարար հովիվը կամ բարձրաստիճան հոգևորականը հատուկ աղոթք ունի դրանք կրելիս, որով նա Երկնավորից հայցում է իր ձեռքերին կարողություն շնորհել՝ ճիշտ և արդար գործեր կատարելու համար:

**Գոտի.** Զգեստավորվող քահանան, անկախ գրաված դիրքից, ասում է. «Թող հավատքի գոտին շրջապատի և պահպանի միտքս և զգայարաններս և սրանց մեջ մարի բոլոր աղտոտ խորհուրդները...» (Պատարագամատուց 2005, 15-16): Ոսկե և արծաթե գոտիները դեռ վաղնջական ժամանակներից զարդարվել են հարուստ նախշերով և բազմազան խորհրդաբանական իմաստ ու ծիսական նշանակություն են ունեցել: Այն առնվազն 5 սմ լայն կամար է, որ շապիկի և փորուրարի վրայից, ճարմանդով ամրացվում է առջևում (Նկ. 22, 73, 138, 139): Սարկավազը և դպիրը գոտելույժ են: Իշխանություն չունեցող հոգևորականը գոտի կապելու իրավունք չունի (Օրմանյան 1992, 69-70): Գոտին քահանային տալիս է եպիսկոպոսը, ձեռնադրության ժամանակ, ասելով. «Սուրբ Հոգուց վերցրու կապելու և արձակելու իշխանությունը... Ինչ որ կապեք երկրի վրա, կապված պիտի լինի երկնքի մեջ և ինչ որ արձակեք երկրի վրա, արձակված պիտի լինի երկնքում»:

Գոտին կաթողիկոսին շնորհվում է իր բարձրագույն պաշտոնին նշանակվելիս, նրան տալիս է որոշակի իրավունքներ, միևնույն ժամանակ ակնկալում է նվիրվածություն, ուժ, առաքինություն և արժանիք<sup>179</sup>: Հայկական էպոսի առաջին հսկան՝ Սանասարը, արժանի եղավ իր գոտին կապելու միայն այն ժամանակ, երբ «աստծու շնորհքը առավ» և երբ որ «Ըզզրեհի քամար կապեց, քամար մեջքով էր» (Սասունցի Դավիթ 1989, 106): Հայկի համաստեղության գոտու կենտրոնի երեք աստղերը կոչվում են նաև Կշիռ, երկնային կամարի նշանով՝ Արարիչ-Կշեռքի խորհր-

<sup>179</sup> Եգիպտական դիցաբանության մեջ գոտին կրկնապատկում է Թորի ուժը (Cooper 2013, 20):

դաբանությամբ<sup>180</sup>: Հայոց լեզվում գոտի նշանակում է կամար, որ աղերսվում է նաև ծիածանի հետ: Այն նաև նշանակում է քամար՝ զարդարուն գոտի (Մալխասեանց 1944, 374): Սուբիասյանը գոտին մեկնաբանում է որպես գմբեթ, երկինք, երկնակամար (1967, 300):



Նկ. 138. Գոտի ծաղկային ձևավորմամբ ճարմանդով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 139. Գոտի և գոտու էմալապատ ճարմանդ, Կեսարիա, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, 1906 թ.

Գոտու ճարմանդը նույն իմաստ-խորհրդաբանությունն ունի: Քանի որ ճարմանդը շփվելով գոտին մաշում է և դրանով վերադառնում իր սկզբնական վիճակին, ձեռք է բերում ցիկլային ուժ կամ կարողություն, խորհրդանշում է հավերժական վերադարձ, ինչպես ալֆան և օմեգան փոխարինում են իրար: Այս պատճառով էլ ճարմանդը ընդհանուր հաշվով ճակատագիր է խորհրդանշում (Chevalier and Gheerbrant 1996, 129):

Ճարմանդների բազմաթիվ ակնառու օրինակներ են պահպանվում զանազան հավաքածուներում: Անթիլիասում պահվող ճարմանդները, գոտիները գործածելուց մաշվելու պատճառով, ցուցադրված են առանց գոտիների: Անթիլիասում առկա են արծաթից դրվագված, սադաֆից փորագրված, ասեղնագործ և մարգարտազարդ, ինչպես նաև էմալապատ ճարմանդներ (նկ. 139, 140, 141, 142): Մխիթարեանների մոտ կան էմալապատ՝ Ավետման տեսարանով, արծաթե՝ վերադրված ծաղկային մոտիվներով և այլ ճարմանդներ: Մեր ուսումնասիրած գոտիներից ամենաշքեղ և խորհրդաբանական տարրերով հարուստ ճարմանդը պատկանում է Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հավաքածուին (նկ. 143): Այն վեցանկյուն զարդերով, Հիսուսի սիմվոլով, թանկարժեք քարերով զարդարված ճարմանդ է, որի մասին խոսվեց վերևում:

<sup>180</sup> Ք.ա. I հազ. սկզբներին և դրանից հետո հայկական մշակույթին պատկանող բրոնզե կամ արծաթե գոտիների վրա պատկերվում են օրացույցներ, կենդանակերպին պատկանող պատկերներ: Թերևս այդ է պատճառը, որ գոտի առարկայի անունը լեզվաբանական իմաստով աղերսվում է երկնակամարի, երկնքի հետ (Շահնազարյան, 2011, 471-475):



Մեր ուսումնասիրած գործածվող ժամանակակից գոտիները բոլորն էլ պատրաստված են կտորից և ասեղնագործված են: Հին գոտիները, որոնք պատրաստված էին կտորից կամ կաշվից, հաճախակի գործածելու պատճառով արագ մաշվել և չեն պահպանվել: Այս գոտիների մեծ մասը պատրաստված են հասարակ քարերով զարդարված ճարմանդներով:



Նկ. 140. Գգոտու մարգարտազարդ ճարմանդ, կենաց ծառի տարրերով, Անթիլիաս



Նկ. 141. Գոտու ճարմանդ, Անթիլիաս



Նկ. 142. Սադափի վրա փորագրությամբ արված գոտու ճարմանդ, Անթիլիաս





Նկ. 143. Վեցանկյուն զարդանախշով գոտու ճարմանդով, Էջմիածին, XVIII դ.

**Կոնյեռ.** Կոնյեռը ոչ շատ մեծ, քառակուսի, ընտիր կերպասներից, բարձրարվեստ ասեղնագործությամբ և երեք անկյունային փնջազարդերով կտոր է: Հայ եկեղեցում կոնյեռը կաթողիկոսի մենաշնորհն է, նրա հոգևոր աստիճանի ցուցիչը, սակայն երբեմն շնորհվում է նաև արժանավոր պատրիարքներին (Օրմանյան 1992, 93-94)<sup>181</sup>: Կոնյեռը եպիսկոպոսի և կաթողիկոսի հանդերձանքի միջև միակ տարբերությունն է և կախվում է վերջինիս գոտուց, աջ ազդրի վրա: Էջմիածնի թանգարանում պահվող կոնյեռների կենտրոնում խաչերի, առաքյալների, Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերներ են, պարփակված խաղողի որթերով ու ողկույզներով և կենաց ծառ հիշեցնող ծաղկազարդերով (Nersessian 2001, 136): Անթիլիասի հավաքածուի կոնյեռների վրա պատկերված են Հարության, Խորհրդավոր ընթրիքի և Համբարձման տեսարաններ (նկ. 39, 51, 144): Արամ Ա-ի կոնյեռին պատկերված է Աստծո գառը, շրջապատված բաղեղներով, խաղողի որթով և ցորենի հասկերով: Մխիթարյանների թանգարանում կոնյեռներ չկան, սակայն առկա են համանման քառանկյուն ծաղկազարդ իրեր (նկ. 145), որոնք գործածվում են պատարագի Վերաբերումի բաժնին պատրաստվելու ժամանակ: Գինին սկիհի մեջ լցնելուց և օրհնելուց հետո, դրա վրա դրվում է մաղզման (ափսեանման առարկա), որի վրա դրվում է նշխարը (նկ. 146): Կաթողիկե եկեղեցու կարգի համաձայն, այն դրվում է նշխարի վրա ու ծածկվում սկիհի քողով: Խորհրդաբանորեն այն պահպանում է հացն ու գինին՝ Հիսուսի մարմինը: Հայ Առաքելական եկեղեցում այն չի գործածվում:

Կոնյեռի ծագման մասին տարբեր վարկածներ կան: Դեռևս XIV դ., ըստ կաթողիկոս օրհների՝ կոնյեռը ձեռքին էին բռնում և այն կոչվում էր «ձեռնուրար»: Այն Առաքելական եկեղեցու կաթողիկոսի հանդերձարանում նորություն է, հայ իրականության մեջ առաջին անգամ երևացել է Վենետիկի կաթողիկեի մկրտարանի գմբեթի հայրապետների պատկերում, որտեղից էլ, հավանաբար անցել է հայ կաթողիկոսներին (Վ. Հացունի 1924, 398): Հայ պատմիչները կոնյեռին

<sup>181</sup> Ուշ միջնադարի որոշ մանրանկարներում կոնյեռը կախված է գոտու ձախ կողմում:

բազմազան խորհուրդներ են վերագրել, ինչպես օրինակ, «հովուական մախաղ... ի նշան ղենջակին Յիսուսի... զտախտակն դատաստանաց» և այլն: Վ. Հացունին չի համաձայնում նրանց հետ, «վկայաբանության եպիսկոպոսունք գօտիէն կախած են դատատակը» (Դավրիժեցի 1988, 384), նկատելով, որ կոնքեռը դրա այլափոխված ձևն է:



Նկ. 144. Կաթողիկոսական կոնքեռ, Անթիլիաս, XVIII-XIX դ.



Նկ. 145. Հաղորդության սկիհի ծածկոց, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Հարկ է նշել, որ XVII դ. վանականները, որպես գլխի հարդարանք, բացի կնգուղից կրում էին նաև քառակուսի ձև ունեցող գլխարկ, որ հենց այդպես էլ կոչվում էր՝ «քառակուսի»: Ժամանակին վանականի հանդերձների մասին շատ բան մոռացվել էր, սակայն Սարգիս Եպիսկոպոսի և տեր Կիրակոսի ջանքերով հին գրքերում դրանց մասին ավանդություններ ու տեղեկություններ գտնվեցին և սկսեցին նորից գործածվել (Դավրիժեցի 1988, 204):

Լամբրոնացու բնորոշմամբ, այս «ձայրագույն պատիվը» չէր կարող հենց այնպես որդեգրվել հայոց հայրապետների կողմից: Մենք վկայություններ չունենք Հայոց եկեղեցում կոնքեռի հայտնվելու կամ լատին ու հունաց եկեղեցիների կողմից նվիրաբերված լինելու մասին: Պարզ չէ, թե ինչպես և որտեղից է այն հայտնվել Վենետիկի հայրապետների հանդերձի համալիրում: Ըստ Մ. Օրմանյանի՝ կոնքեռը ծագում է հունական «կոնքիո» բառից (encherion), որը նրանց մոտ պարզապես զգեստի մաս է, իսկ Հայոց եկեղեցում դրան մեծ կարևորություն է տրվում: Նա համոզված չէ, որ կոնքեռն առաջացել է ձախ կողմում գոտուց կախվող դատատակից կամ ծառայել է որպես թաշկինակը պահելու զարդարուն պահարան (Օրմանյան 1992, 93-94)<sup>182</sup>:

<sup>182</sup> Արդի եկեղեցում դատատակը (բշխուն) բռնիչ, անձեռոց կամ սփռոց է (Գաթարոյեան 2014, 50):



Նկ. 146. Սբ. Հաղորդության սկիհը, ծածկոցով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Բյուզանդական եկեղեցում կոնքետը երևում է ուշ շրջանում, չնայած առկա է նույնիսկ XIV դ. արվեստի զանազան գործերում: Որոշ օտար ուսումնասիրողների կարծիքով, այն առաջացել է encherion կոչվող զարդարուն թաշկինակից, որ եպիսկոպոսները X դ. կրում էին գոտու աջ կողմում: XII դ. վերջերին կոնքետը դարձել է եպիսկոպոսի շքեղ հանդերձանքի մաս և ընդունել է քառակուսի ձև: XIV դ. բյուզանդական եկեղեցում հիշատակվում է անգամ հասուկ ծառայող, ով ամրացրել է պատարագին պատրաստվող եպիսկոպոսի կոնքետը: Ներկայիս արևմտյան կոնքետը շեղանկյուն կամ քառակուսի ձև ունի և հանգուցով կախվում է գոտուց (Woodfin 2012, 17-18):

Կարծիք կա նաև, որ կոնքետի ձևը խորհրդաբանորեն առնչվում է բյուզանդական մեծատունների հանդերձանքի «Tablion» կոչվող զարդի հետ: Փորձենք դիտարկել քառակուսի ձև ունեցող կարևոր կրոնական նշանակություն և խորհուրդ ունեցող զարդարուն իրերը այլ մշակույթներում:

Հնդկական քառակուսի մանդալան նշանակում է «շրջան» և աշխարհի հոգևոր արտահայտությունն ու խորհրդանիշն է: Այն նաև խտացված ձևով ներկայացնում է սուրբ տարածք, խորան և տաճար: Հնդկական կրոնաձիսական ավանդույթներում մանդալան նաև նշանակում է «սեղան կամ տաճար», ենթադրում է աստծո ներկայությունը համայն տիեզերքի կենտրոնում, որը Բրահմայի կամ Բուդդայի տեղն է (Chevalier and Gheerbrant 1996, 632-633):

Միատեղ քառակուսին և շրջանը, տարբեր դասավորություններով և սիմվոլներով, ներկայացնում են տարբեր դիցերի: Դրանք պարզապես ձևավորումներ չեն, այլ առաջացել են հոգևոր բարձր զարգացում ունեցող անձանց մտքերում և արտահայտում են երկրային և երկնային ճշմարտություններ (Fontana 1994, 45):

«Tablion» կոչվող քառանկյուն զարդանախշերը, հավանաբար իրենց խորհրդաբանական իմաստով պետք է կապված լինեին վերոհիշյալներն, այլապես չէին հայտնվի կայսեր կամ կայսրուհու հանդերձների վրա: Կոնքետ-քառակուսին նույնպես պետք է օժտաված լիներ նման տիեզերական սիմվոլով<sup>183</sup>:

Կոնքետի ձևը երկրաչափորեն անշարժ կենտրոնով քառաթև խաչ է: Քառակուսու շարժունությունը արտահայտվում է խաչով, որի թևերի ուղղությամբ, կենտրոնից շարժվում է դեպի տիեզերքի չորս կողմերը: Այն «աստվածային կատարելության» խորհրդով, իր անշարժ կենտրոնում ենթադրում է Հիսուսին: Կոնքետի քառակուսի ձևն ու խորհուրդը կարելի է անվանել քրիստոնեական մանդալա: Որպես կանոնիկ տարր, մանրանկարների Փոխակերպման տեսարաններում երբեմն երկու քառակուսիների համադրությունը դրվում էր մանդորլայի վրա՝ Քրիստոսի հետևում, որպես նրա խորհրդանիշ (Andreopoulos 2005, 240):

Խաչի թևերի ուղղությամբ շարժման արտահայտությունը Հիսուսի փրկչական ուժի տարածման խորհուրդն է տիեզերքով մեկ (Andreopoulos 2005, 912-918): Անգամ եթե հայտնի չէ կոնքետի գործածության վաղեմիությունը հայոց եկեղեցում և թե ինչպես է դարձել հոգևոր արքայի կոչման կարևոր ցուցիչ, նրա ձևի խորհրդանիշը որոշակիորեն լույս է սփռում կարևորության իմաստի ու գործառույթի վրա:

Որոշ ուսումնասիրողներ կարծում են, որ կոնքետին ճիշտ համանման են շումերական KUN նշանագիրն ու սեպագիրը, որոնք ունեն «ագի», «կոնք» և «կոնքետ» իմաստները: Սյունիքի ժայռապատկերների «ագի» նշանագիրը նշանակում է «...առաջնորդ, թագավոր»: Եթե վստահենք

<sup>183</sup> Բյուզանդական մեծատունների հանդերձների քառակուսի զարդաձևերը ձևավորված էին շքեղ և հարուստ նախշերով (Tortora and Eubank 2010, 112-114):



այս կարծիքին, ապա այն մեկնաբանում է նաև կոնքեռ տարրի ամբողջական իմաստը (Մարտիրոսյան 1981,180-181):

Կոմագենի Երվանդունյաց հարստության արքաները Նեմրուֆի մ.թ.ա. I դ. Քանդակներում զարդարված են արքայական ամբողջական հագ ու կապով: Նրանց գոտու աջ կողմում կախված են ուղղաձիգ, ծառանման զարդերով հինգ առյուծազարդ մեդալիոններ, որ խորհրդանշում են կրողների բացառիկ կոչումն ու պատիվը: Այսինքն, հարյուրամյակներ առաջ, եթե ոչ ավելի վաղ ժամանակներում, հայոց արքայական հանդերձանքի համալիրում գոտուց կախվող կարևոր զարդատարրերի ավանդույթ պետք է որ գոյություն ունենար: Եթե Երվանդունիների, հետագայում նաև Արտաշեսյան հարստության արքաները նաև քրմեր էին, կնշանակի գոտու աջ կողմում կախվող տիտղոսակիր կարևոր խորհուրդ ունեցող տարր կրելու ավանդույթը մեծ վաղեմիություն ունի և առաջացել է միջին դարերից շատ առաջ (Դեմոյան 2012, 40, 42):



Նկ. 147. Կաթողիկոսական կոնքեռ, Անթիլիաս

Նկատենք նաև, որ գոտուց կախվող նշված երկու զարդերն էլ տարբեր պատկերագրությամբ, սակայն կենաց ծառերով են զարդարված: Հետևաբար կոնքեռը չէր կարող առաջանալ ձեռնուրարից կամ զարդարուն թաշկինակից: Անշարժ կենտրոնով քառակուսին, որը նաև քառաթև խաչն է, տիեզերական արժեք ունի և աստվածային կատարելության խորհուրդ, քանի որ կենտրոնում ենթադրում է Հիսուսին: Հետևաբար կոնքեռը պետք է կախվեր մեկ այլ կարևոր տարրից՝ գոտուց, որը իր կամարով ամրացնում է կրողի մեջքը, ակնկալում է նվիրվածություն, ուժ, առաքինություն և արժանիք (նկ. 147):

Մեր ուսումնասիրած կոնքեռների հին օրինակները պատրաստված են մետաքսից, բարձր արվեստով ասեղնագործված մետաքսե, արծաթե և ոսկե թելերով ու զարդարված ոսկե ոլունքներով ու փայլուններով: Թեմատիկ պատկերներ ստանալու համար գործածվել են ուռուցիկ, գեղարվեստական զանազան հարթակարեր, քուղակարեր և այլն: Դրանցից նշենք Արամ Ա-ի կոնքեռը, որտեղ կենաց ծառը շրջապատում է Գառնուկ-Հիսուսին (Խաչմանյան 2017, 22-23) (նկ. 148):



148



149

Նկ. 148. Կաթողիկոս Արամ I-ի կոնքեռը, Անթիլիաս

Նկ. 149. Կանոնիկ պատկերագրությամբ կաթողիկոսական վակաս, Անթիլիաս, 2005 թ.

**Վակաս.** Ծիսական արարողությունների ժամանակ, շուրջառին, որպես ամուր ներդիրով ուղղահայաց դիրքով օձիք, ամրացվում է վակասը: Այն ուսերին ուղղահայաց դիրքով մնում է «շնորհիվ ներսից դրված հաստ կաշվի կամ խավաքարտի» (Օրմանյան 1992, 119) և գոգնոցանման կտորի, որ կարվում է վակասի ներքևի եզրից ու թաքցվում շուրջառի տակ: Թիկունքն ի վար իջնող այդ կտորն անշարժ է և իր հերթին հաստատուն պահում է վակասն իր տեղում (նկ. 149, 150):

Հայտնի վակասների մեծ մասը զարդարված է սյունաշար խորանների միջև տեղադրված 12 առաքյալների պատկերներով: Այդ վակասների կենտրոնում պատկերված են խաչված կամ գահին բազմած Հիսուսը կամ Աստվածամայրը (նկ. 151, 152, 153, 154, 155, 156): Դրանք երբեմն զարդարվում են բուսական նախշերով և թանկարժեք քարերով, միշտ համապատասխանելով թագի, խույրի և արտախուրակների խորհրդաբանական ձևավորումներին, գույներին ու զարդանախշերին:

Մ. Օրմանյանը նշում է, որ վակասը «ոչ թե շուրջառի, այլ սաղավարտի<sup>184</sup> մասն է, որի հետևից մասնիկ է իջնում դեպի վիզը, ծոծրակի վրա և դրա վերջավորությունն ավելի զարդարուն է: Հետևի մասը սաղավարտից բաժանվելով, փոխանակ փովելուն, կանգուն ձև է ստացել և նմանվել ժամանակակից վակասին»<sup>185</sup>: Այդ է հիմնական պատճառը, որ վակասները սովորաբար պատրաստվել են սաղավարտի կտորից ու զարդարվել դրա նման (Benaki Museum 2002): Նույն պատճառով, պատգամացույցներում վակասի համար հատուկ աղոթքներ չկան (Օրմանյան 1992, 119):

<sup>184</sup> Սաղավարտ կրում են ժամանակակից քահանաները և վարդապետները՝ Սբ. մեռոնի օրհնության, ձեռնադրությունների և օձման արարողությունների ժամանակ (Գաթարոյեան 2014, 185-186):

<sup>185</sup> Վակաս բառը համարժեք է լանջանոցին, փոթօձիքին, կրծանոցին, ուսանոցին, եփուդին և փակեղին (Սուքիայան 1967, 595):



Նկ. 150. Արքեպիսկոպոսը վակասով, Անթիլիաս

Արևմտյան որոշ ուսումնասիրողներ գտնում են, որ Amice կոչվող վակասը առաջացել է մ.թ.ա. III դ. հանրապետական Հռոմում, որտեղ մարդիկ կրում էին վուշե վզկապներ: Հետո այն, հարմարավետության համար, չափերով մեծանալով, փոքր շալի նման փաթաթվում էր ուսերին: Մի քանի դար անց այն որդեգրվում է հոգևորականների կողմից, դառնալով զարդարուն օձիք: Այնուհետև, հասկանալի չէ թե ինչպես, նմանվելով օձիքանման կառուցվածքով գլխակապերին, դառնում է վակասը, որը համոզիչ չի թվում, որովհետև ձևի կամ նպատակի շարունակելիություն չկա: Ակնհայտորեն հեղինակը վրիպում է միջնադարյան մեկ այլ աղբյուրից և այլ ճանապարհով տեղի ունենեցած ինչ-որ նորամուծություն (Norris 2002, 84-87):





Նկ. 151. Ասեղնագործ վակաս, Էջմիածին, XVIII դ.



Նկ. 152. Արծաթե, ոսկեջրած և դրվագված տարրերով վակաս, Անթիլիաս, 1802 թ.



Նկ. 153. Նույն վակասի դարձերեսը



Նկ. 154. Կանոնիկ կառուցվածքով և ձևավորմամբ պատմական վակաս, Էջմիածին





Նկ. 155. Քահանայական ասեղնագործ վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան 1750 թ.



Նկ. 156. Ասեղնագործ և մարգարտազար վակաս, ՀՊԹ, 1668 թ.



Նկ. 157. Ծաղկային ձևավորմամբ վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 158. Ոսկեթել, բուսական զարդանախշով վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Քահանայի համար վակասը սիրտը մեղքի աղտեղություններից մաքրող միջոցի և «պարանոցի իմոյ զարդարութիւն» խորհրդաբանական նշանակություն ունի (Խորհրդատետր 1989, 7): Հին կտակարանում Ահարոնը «վակասակիր պատմուճան հագած քահանայապետ», բարձրագույն իրավունքներով օժտված հոգևոր առաջնորդ էր, որի վակասն ու պատմուճանը հոյժ կարևոր դեր էին կատարում<sup>186</sup>:

Արտաշեսյան հարստության թագավորների թագերն ականջներն ի վար նաև հետևից կախվող զարդարուն կտորներ ունեին: Ուշադիր զննելիս նման կտոր նշմարվում է նաև Թեյշեբայի պատկերի վրա: Տիգրան Մեծը նաև քրմապետ էր և նախնիներից ժառանգած ճառագայթած թագ էր կրում, որի հետևից կախվող կտորը խորհրդաբանական նշանակություն պետք է ունենար, քանի որ այն գործածել էին նրա նախնի արքա-քրմերը:

Հայերեն վակաս բառն ունի նաև «խոյր, պսակ, թագ» իմաստներ (Ղազարեան 2006, 623): Եթե վակասը թագի հետ մեկ կտոր լինելու մասին Մ. Օրմանյանի դիտողությունը հավաստի է, ապա այն Տիգրան Մեծի թագի հետևից կախվող նույն ապարոշ-կտորն է: Այն եկեղեցու հովիվների կողմից որդեգրվելով առանձնացել ու հարմարվել է կրողի ուսերին որպես զարդարուն օձիք, իսկ արտախուրակներն էլ, որպես թագի անբաժանելի մաս, կախվում են վակասից: Վակասի կարևոր տարր լինելու մյուս ապացույցն էլ նրա վրա պատկերվող կանոնիկ ձևավորումն ու պատկերագրությունն է, որ հաճախակի տասներեք խորանների ներքո ներկայացնում է Հիսուսին իր տասներկու առաքյալներով: Հիշենք նաև, որ Հիսուսը հաճախակի ներկայացվում է խոյրի վրա նաև: Այս տարրերի կանոնիկ կապը, որպես նույն բաղադրիչի առանձին մասեր, ինչպես նաև նրանց երկուսի կարևորությունը կարծես վկայում է այն մասին, որ նրանք իրենց գործառույթով սերտ են և այս ավանդույթը հնից է գալիս:

Մեր ուսումնասիրած հին վակասները զարդարված են շքեղ և անթերի ասեղնագործությամբ և թանկարժեք քարերով, ուստի քրիստոնեական փիլիսոփայության տեսանկյունից հզոր պատգամ ունեն: Այն միայն «պարանոցի իմոյ զարդարութիւն» չէ, և ոչ էլ «սիրտը մեղքի աղտեղություններից մաքրող միջոց»: Երբեմն վակասը համարվում է ուսերին դրված լուծ կամ համեմատվում է կորած և գտնված Գառը ուսերին դրած, հոգատար հովիվ Հիսուսի պատկերի հետ: Պատարագի ընթացքում հոգևորականի ուսերին դրված վակասը, Հիսուսի և առաքյալների միջոցով փոխանցվող քրիստոնեական հավատամքի, դրա հիմքի ու էության խորհուրդն ունի: Այն կրելը հսկա պատասխանատվություն և պատիվ է: Դրանով վակասը դառնում է անչափ կարևոր տարր և, հավանաբար նաև՝ հզոր պահպանակ:

Վակասը, որպես առանձին տարր, նաև օձիք է, որ գրաբարում օձ բառի հոգնակի ձևն է: Բառը ծագում է նախաքրիստոնեական ժամանակներից, երբ վզի շուրջը կրում էին առջևը բաց վզնոցներ, ինչպես նաև ուրբաթարուկներ, որոնց առջևի բացվածքների ծայրերին կային երկու օձերի գլուխներ և երբեմն էլ այդ վզնոցները կառուցված էին օձանման ոլորվածքներով, որոնք խորհրդանշում էին հին աստծուն (Խանզադյան 1973, աղ. XL, 1, 2, 3) կամ այդ աստծո հովանավորությամբ պահպանակներ էին: Հավանաբար այդ է պատճառը, որ վիզը պարուրող կտորը՝ վզնոցը կոչվել է օձիք (Պողոսյան 2019, 335-343): Հետաքրքրական է նկատել, որ և՛ վակասը, և՛ օձանման վզնոցները նույն դիրքն ունեն վզի շուրջը և երկուսն էլ ծիսական նշանակություն ունեն:

<sup>186</sup> Վակասին կից պատմուճանին տասներկու ցեղերի անուններով տասներկու քարեր էին ամրացված, և եթե նրանցից որևէ մեկը մեղք էր գործում, նրա քարը կարող էր խամրել (Այգեկցի 2008, 44):

Ժամանակակից վականները, ի տարբերություն հին օրինակների, շքեղ հարդարանք չունեն, ասեղնագործվում են մեքենայով, որոշ դեպքերում երեսպատված են ծաղկանկար կերպատով: Դրանք զարդարվում են կենաց ծառով, ծաղիկներով, խաչերով, երբեմն՝ միայն չորս ավետարանիչներով (նկ. 157, 158):

**Շուրջառ.** Շուրջառը հագնելիս քահանան արտաբերում է «Տէր, ողորմութեամբ քով զգեցո ինձ զգեստ պայծառ եւ պարսպեա ընդդէմ ներգործութեան չարին, արժանի եղէց փառաւորել զքո փառաւորեալ անունդ...» (Պատարագամատուց 2005, 16): Շուրջառ կրում են քահանան և նրանից աստիճանով բարձր հոգևորականները, պատարագի ժամանակ, շապիկի, փորուրարի և գոտու վրայից: Շուրջառ կրում են նաև Առյուծաբան կատարվող Տերունի տոներին, Անդաստանի, Նախատոնակի և Հոգեհանգստյան արարողությունների ժամանակ (Գաթարոյեան 2014, 173, 174) (նկ. 159):

Շուրջառը կիսակլոր կտրվածքով շքեղ ծածկոց է, որ ուսերի վրա է զգվում և շքեղ ճարմանդով ամրացվում առջևում (Նկ. 160-165): Սովորաբար շուրջառները պատրաստվում են շքեղ կերպաններից և մեջքին ունենում են մեկ խաչ: Պայծառ զգեստն ունի այն կրողին չարի ներգործությունից պահպանելու խորհուրդ: Դրանք ծագել են «հին իշխանական պատվավոր զգեստներից, որի լավագույն օրինակը հունական շուրջառն է» (Օրմանյան 1992, 107-108): Բյուզանդական եկեղեցում այն քահանայի և եպիսկոպոսի արտահագուստ էր, կոչվել է Phelonion և գործածվել է VI դարից:

Շուրջառ կամ փիլոն կոչվող արտաքին ծածկոցը պատրաստվում էր բրդից, վուշից և մետաքսից: Նախկինում այն կիսակլոր կտրվածքով և ուղղիղ կողմում կարված արտահագուստ էր, որ կրելիս դառնում էր կոնաձև: Կոնի ծայրում այն գլխի համար բացվածք ուներ և կախվելով, ծածկում էր կրողի ձեռքերը (նկ. 166): Հետագայում, ձեռքերն ազատ շարժելու համար, փիլոնի առաջամասը կարճացվեց: Ի տարբերություն լատինական տարբերակի, այս փիլոնը կրում էին ոչ միայն պատարագի, այլև եկեղեցական բոլոր կարևոր արարողությունների ժամանակ: XI դ. վերջերից արևմուտքում այն զարդարվում էր բազմաթիվ խաչերով (polystaurion phelonion), որ նախկինում հատուկ էր միայն Կոստանդնուպոլսի, Կեսարիայի, Եփեսոսի, Տեսալոնիկեի և Կորնթոսի եկեղեցիների հովվապետներին, որոնք խաչազարդ փիլոններով տարբերվում էին երկրորդական եկեղեցիների եպիսկոպոսներից: Խաչազարդ փիլոնը եկեղեցու նվիրապետական կառույցում, նրանց գրաված դիրքի առաջին և հիմնական տարբերակիչ նշանը դարձավ, որ խորհրդանշում էր կենտրոնական եկեղեցիների կարևորությունն ու գերակայությունը (Woodfin 2012, 11-12, 21-23): Այս արտահագուստի մասին գրում են նաև Ստեփանոս Օրբելյանը և Մխիթար Գոշը: Մինչև կրունկները հասնող բազմախաչ փիլոն և դրա վրայից քառախաչ եմփիորոն կրող հովվապետները ձեռնադրում էին մետրոպոլիտներին և օրհնում Սբ. մեռոնը (Դավրիկյան 2008, 54):

Սկզբնական շրջանում հայոց եկեղեցու կաթողիկոսը, որպես ծիսական արտահագուստ, կրում էր «բեհեզեայ» աղաբողոն կոչվող նափորտ, առջևը փակ «շրջափակ և անթեզան... ամփովված բազկաց վրա», որը հայտնի է եղել քրիստոնեության ընդունումից շատ առաջ: VII դ. լատին հոգևորականների կողմից փիլոնը փոխառնվել էր եվրոպական աշխարհիկ հագուստից: Լատիներեն այն կոչվում էր «chasuable-paenula», իսկ բյուզանդական եկեղեցում՝ phelonion-փիլոն, որ մինչև XIV-XV դդ. (Norris 2002, plate XVI) կրում էին լատին եկեղեցու գլխավորները (Վ. Հացունի 1924, 328, 60-63): Բյուզանդիայում XI դ. սկսած փիլոնը զարդարվում էր բազմաթիվ խա-



չերով (Woodfin 2012, 15): Հետագայում, հատկապես կիլիկյան շրջանում<sup>187</sup>, ճերմակ խորքով նափորտը և զարդարվեց բազմաթիվ խաչերով<sup>188</sup>: Այն կրողի մասին ասում էին ««Բազմախաչեան զգեցուցաներ»»<sup>189</sup>:



Նկ. 159. Արքեպիսկոպոսը շուրջառով, Անթիլիաս

<sup>187</sup> Երբ «պճնասիրութեան զգացումն իսկ կ'իշխէ յաճախ» (Հացունի 1924, 315):

<sup>188</sup> Բազմանախշ փիլոններ կրել են նաև Հայաստանում. «նրանց հագուստն է մինչև կրունկները հասնող բազմախաչ փիլոնը» (Ստ. Օրբելյան 1986, 132):

<sup>189</sup> Գր. Վկայասերի խոսքերն են Շնորհալու մասին (Վ. Հացունի 1924, 397):





Նկ. 160. Թավշե, ժամանակակից շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 161. Արամ I-ի շուրջառը, Անթիլիաս



Նկ. 162. Շուրջառ Մկրտության տեսարանով, Անթիլիաս





Նկ. 163. Կաթողիկե եկեղեցու ասեղնագործ շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 164. Կաթողիկե եկեղեցու ասեղնագործ շուրջառ, Վիեննա Մխիթարյան թանգարան





165



166

**Նկ. 165. Մետաքսե շուրջառ, Վենետիկ, Էջմիածին, XVIII դ.**

**Նկ. 166. Հովհաննես արքանդաբայրը խաչազարդ աղաբողոնով**

Հիշատակություն կա այն մասին, որ Ներսես Շնորհալու ծիրանի նափորտը այնքան առատորեն է ասեղնագործված եղել ոսկեփյուռ և ոսկե թելերով, «որ զէտ ձուլածոյն կանգնէր» (Հացունի 1924, 397-398): Նույն ժամանակաշրջանում հայտնի են նաև այլ գույնի նափորտներ. կապույտ՝ սպիտակով, դեղին՝ կարմիրով, մանուշակագույն՝ վարդագույնով<sup>190</sup>:

Կոստանդին կաթողիկոսի հայրապետական բազմախաչ զգեստը նույնպիսի նափորտ էր (XIII դ. վերջ), որի գույնը չի նշվում, սակայն այն ևս պետք է շքեղ լիներ, քանի որ նրա հանդերձները, թագը և մատանին թանկագին էին: Իր ձեռնադրության առիթով էլ, մեծամեծ պարզկների հետ մեկտեղ, նրան ընծայվել էր կրկնակի թագ (Օրբելյան 1986, 346-347, 374): Կաթողիկոսների պատկերներում խաչազարդ նափորտները առկա են մինչև XVII դ., որից հետո անհետանում են: «Փորանկեալ» նափորտը այս շրջանում փոխարինվում է «փորիբաց» շուրջառով (Der Nersessian 1986, 405) (նկ. 167):

Շուրջառ հիշեցնող հռոմեական «paenula»-ի մի տարբերակը բաց առաջամաս և վզի մասում ամրացված գլխարկ ուներ և կոչվում էր «cappa»<sup>191</sup>: Միայն XI-XV դդ. «cope» անվամբ կիսակլոր կտրվածքով զարդարուն շուրջառը ընդհանուր դարձավ արևմտյան եկեղեցում (Norris 2002, 58-59, 159-161):

<sup>190</sup> Հովհաննես Բերկրացու 1362 թ. ավետարանի Ունվվայի տեսարանում, Հիսուսը խաչազարդ նափորտով է, որ շեշտում է նման հանդերձի կարևոր խորհուրդը (Der Nersessian 1986, 123, Fig. 74):

<sup>191</sup> Կապա բառը՝ որպես հոգևորականի երկար զգեստ, պարեգոտ, օձի շապիկ, փոխառված է արաբերեն-պարսկերենից (Ստ. Մալխասյանց 1944, 389): Կապա բառը ուշ լատիներեն «cap»-ն, որ նշանակում է գլխարկ (Նորրիս 2002, 159): Ավելի ճիշտ կլինի շուրջառը ստուգաբանվել կապա՝ հագուստ և ոչ թե գլխարկ բառով: Այս սխալը գալիս է այն բանից, որ արևմտյան ուսումնասիրողները փորձում են սկզբնաղբյուրը գտնել հիմնականում հունական աշխարհում կամ մշակույթում, անտեսելով տարածաշրջանի մյուս հին մշակույթները:



Նկ. 167. Կաթողիկե եկեղեցու վարդապետը ծաղկագարդ շուրջառով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Որոշ ուսումնասիրողներ «paenula» շուրջառի հիմքը համարում են «lacerna» կոչվող գլխարկավոր թիկնոցը, որը նման է հունական «chlamys»-ին: Երկուսն էլ կիսակլոր կտրվածք ունեն, սակայն «lacerna»-ի առջևում քղանցքը կլորանալով միանում է վզի կենտրոնում, կամ, հունական ծածկոցի նման, աջ ուսի վրա ամրացվում է ճարմանդով կամ կոճակով: Այն, հավանաբար, փոքրասիական ծագում ունի (Norris 2002, 157):

Շուրջառի նման, կիսակլոր կտրվածքով արտահագուստներ հին Հայաստանում հայտնի չեն: Վանի թագավորության պատերազմի և ամպրոպի աստված Թեյշեբան զարդարուն կարճ պարեգոտի վրայից կրել է պղնձավոր փաթթոց: Խալդի աստվածը պատկերվել է ծոպերով զարդարված թիկնոցով (նկ. 1, 23, 119): Մի շարք այլ պատկերներում էլ երևում են հետևից կախված փեշեր (Պետրոսյան 2007, № 1, 262-273): Ամենայն հավանականությամբ, աստվածների անձը պատսպարող և զարդարող այս ծածկոցները ոչ թե կլոր, այլ ուղիղ կտրվածքով են: Ցավոք, մեզ չեն հասել քուրմ-արքաների ամբողջական այլ պատկերներ, որոնց միջոցով հնարավոր կլիներ պատկերացում կազմել ուրարտական հագուստի և, մասնավորապես՝ ծիսական արտահագուստի մասին: Տեղեկություններ չկան նաև Արտաշեսյան հարստության արքաների հանդերձանքի մասին, որ ենթադրաբար նման կլինեին հունական քլամիսին, քանի որ հայ արքաներից ոմանք հելլենիստական ուղվածություն ունեին:



**Եմփորոն.** Այս կարևոր պատվո ժապավենը հայոց հոգևոր առաջնորդների հանդերձանքի համալիր ներմուծվեց միջին դարերում, որպես Հռոմի պապերի նվիրատվություն կիլիկյան հայրապետներին: Ղուկիոս Գ պապը XII դ. նման նվերներ ուղարկեց Գրիգոր Տղա, Գրիգոր Ապիրատ և Հովհաննես կաթողիկոսներին<sup>192</sup>: Այն համարվում է լատինական եկեղեցուց սերված պատվո ժապավեն<sup>193</sup>:



168



169



170

**Նկ. 168.** Կաթողիկոսական եմփորոն, Էջմիածին

**Նկ. 169.** Կաթողիկոսական եմփորոն, Անթիլիաս

**Նկ. 170.** Կաթողիկոսական ժամանակակից եմփորոն, Անթիլիաս

Եմփորոնը 0,25 մ լայն և 2,00 մ երկար, խաչազարդ ու զարդարուն, երկու կտորից կազմված պատվո երիզ է, որի երկու ծայրերը, ուսերից դեպի առաջ կախվելով, ճարմանդով զուգահեռ ամրացվում են (նկ. 168): Աջ մասը բարձրանում է ձախ ուսին, տարվում դեպի թիկունքը և ամրացվում, իսկ երիզի երկարության մնացած մասը կախվում է թիկունքն ի վար, որպեսզի առջևի և հետևի կախված մասերը շիտակ ու հավասարակշռված մնան (նկ. 169):

Ծալվող մասերն անկյուններում ամրացվում են կոճակներով, կեռիկներով կամ հանգույցներով (Օրմանյան 1992, 92, 73-74) (Հացունի 1924, 397), իսկ ծայրերը, մեծ մասամբ զարդարվում են ծոպերով կամ փնջերով: Հագնելու դժվարության պատճառով ժամանակակից եմփորոնը պարզեցվել է և բաղկացած է երեք անջատ մասերից: Ուսերի մասում այն կտրվում է լայն օձիքի նման, իսկ առջևի և հետևի կախվող ուղիղ մասերը կեռիկներով ամրացվում են հատկացված տեղերում, ուստի ժամանակակից եմփորոնի ուսերը ունենում են տարբեր ձևեր՝ կլորավուն կամ անկյունավոր (նկ. 170, 172):

<sup>192</sup> Հայրապետի համար մեծ պատիվ էր Հռոմի պապի նման նվերը, որ հղվում էր «եղբայր կաթողիկոսին» (Հացունի 1924, 406-407):

<sup>193</sup> Հոմանիշներն են՝ եմփորա, ոմփորան, պալիոն (Սուքիասյան 1967, 180), որոնք համարժեք են հունական անվանմանը:

Հիմնական տեսքը մնում է նույնը՝ ուսերը պատող զարդարուն մաս, հետևում և առջևում կախվող ուղիղ և խաչազարդ երիզներ (նկ. 171): Վեհափառը, եպիսկոպոսական ձեռնադրության ժամանակ, եմփորոն հանձնելու հատուկ օրհնություն ունի (Գաթարոյեան 2014, 90):

Մ. Օրմանյանն այն նույնացնելով հույների և հռոմեացիների «pallium»-ի հետ<sup>194</sup>, նշում է, որ դրանք նույնպես եմփորոններ են, այն տարբերությամբ, որ հայկականը ավելի մեծ է ու շքեղ<sup>195</sup>: Խաչերի ավանդական թիվը նույնն է՝ «հինգ խաչ կրծքի, երկուսը ուսերի, և երկուսն էլ կախված մասերի վրա են» (Օրմանյան 1992, 73-74): Եմփորոնի ծագման ու կառուցվածքի վերաբերյալ անցյալի և ներկա ուսումնասիրողները տարակարծիք են: Մի մասն այն հունական է համարում, ոմանք էլ գտնում են, որ առաջացել է հռոմեական «pallium»-ից: Անցյալում այդպիսիք կրել են անգամ որոշ քրմուհիներ, նման Մաքսիմիանոսի եմփորոնին<sup>196</sup> և որ «կ'երևի Իսիսի քրմուհեաց քանդակներու վրայ Բ դարեն: Դ դարուն կ'երևի նոյնը նաև Ս. Պետրոսիլլայի որմնանկարին վրայ, ձգված իսիրիսեան քրմուհույ կերպով» ... (Հացունի 1924, 382, նաև՝ 382-383), որը նշանակում է, որ այս կամ համանման լրապիտույքներ գործածել են նաև եգիպտացիները:

Նշենք նաև, որ հայկական ծիսական մշակույթում նեղ երիզով խաչազարդ եմփորոնը հայտնի է դեռևս X դ.<sup>197</sup>: Նման եմփորոն տեսնում ենք Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու արևելյան պատին քանդակված Գր. Լուսավորչի պատկերում<sup>198</sup>:

Փորձենք պարզել այս տարրի օգտագործման ու զարգացման պատմությունն ու խորհրդաբանությունը: Հ. Նորրիսը կարծում է, որ եմփորոնը ծագում է վուշից և բրդից պատրաստված հունական «himation» կոչված փաթեցից և կոչվել է «ωμοφοριου»: Հայերեն այն կոչվում է նաև ուսակիր, եմփորոն կամ եմփորոս (Մալխասյանց 1944, I, 562): Այս մոտավորապես վեց մետր երկարություն և երկու մետր լայնությամբ հունական մեծ ծածկոցի եզրը երբեմն զարդարվում էր գծերով: Փաթեցի մի ծայրը առջևում կախվում էր ձախ թևի վրա, ապա գոտկատեղի շուրջը պտտվելով և ետ գնալով, շարունակում էր փաթաթվել հետևի կողմով և անցնելով աջ թևի տակով, գալիս էր առաջ և ձախ ուսի վրա զգվելով նորից ետ գնում: Այն հույն տղամարդկանց և կանանց հիմնական հանդերձանք էր, որ կրում էին մ.թ.ա. VI-I դ.: Երբեմն փաթեցի տակից կրում էին հունական խիտոն, կամ պարզ, անթեզան շապիկ: Սակայն հետագայում փաթեցը սկսեց աղերսվել հույն փիլիսոփաների, հռետորների և մտավորական անձանց հետ, որոնք այն կրում էին առանց շապիկի (Norris 2002, 22):

Այն լայն տարածում ստացավ հունական մշակույթի ազդեցության ոլորտում գտնվող երկրներում և որդեգրվելով հռոմեացիների կողմից, անվանվեց պալիում: III դ. պալիումը աղերսվում էր եկեղեցական արարողակարգի հանդերձանքին: Մեկ դար անց հասարակ մարդիկ պալիում այլևս չէին գործածում: Բացի հոգևորականներից, այն կրում էին նաև կայսրության բարձրաստիճան ծառայողները (Norris 2002, 23):

<sup>194</sup> Արևմուտքում գործածվող «pallium»-ը փոխառվել է արևելյան եկեղեցուց: IX դ. այն փաթաթում էին մարմնի շուրջը, ծայրերը կախում առջևից և հետևից, իսկ X դ. այն զարդարվեց խաչերով (Norris 2002, 27, 31, 33):

<sup>195</sup> Կարծիք կա, որ բյուզանդական եմփորոնի նախատիպը հռոմեական pallium-ն է (Woodfin 2012, 15):

<sup>196</sup> Այն կրում էին նաև Բյուզանդիայի կայսրուհիները (Tortora and Eubank 2010, 112):

<sup>197</sup> Բյուզանդական պատրիարքներն այն կրում էին IX դ. սկսած, որ երևում է Սբ. Սոֆիայի տաճարի Սբ. Իգնատիոսի խճանկար պատկերում (Cormack 2000, 121):

<sup>198</sup> Այս պատկերում Գր. Լուսավորչի եմփորոնի առջևի ծայրը կախված է ձախ թևի վրա: Ս. Խաչ եկեղեցուն կից գերեզմանոցի XIX դ. կաթողիկոսի տապանաքարին պատկերված եմփորոնը, 900 տարի հետո էլ, նման է Գր. Լուսավորչի եմփորոնին (Ter Nersessian 1965, fig. 32. 35):



Նկ. 171. Կաթողիկոսական եմփորոն, Անթիլիաս

տոգայի վերջնական տարատեսակ «Toga-umbo»-ի շարունակությունն է, որը երկայնքով բազմաթիվ անգամներ ծալվելով երիզի տեսք ստացած տոգան է<sup>199</sup>:

Սրան նախորդող տոգաներից մեկն էլ կոչվել է «գոտի», որ կրել են II դարում: Այս երկուսն էլ երիզաձև են և շատ ավելի թեթև, քան բուն տոգան, որը շատ մեծ էր և կրելու համար անհարմար ու ծանր: Ծալվող տոգան նույն չափն ունեցող մեծ կտոր էր ու գրեթե նույնն էր, քանի որ շերտի էր վերածվում, մի քանի անգամ հետ ու առաջ ծալվելով և այն կրում էին ճիշտ նույն ձևով

Հիսուսն ու իր առաքյալները նույնպես կրում էին «himation»-ը, քանի որ ուսուցիչներ էին, հետևաբար քրիստոնեական մշակույթում այս փաթեթոցը ուներ պատվի և արժանապատվության խորհրդանիշ (Norris 2002, 22): Իսրայելում ուսուցիչները նման հանդերձանք էին կրում, որտեղ շապիկի վրայի վուշե փաթեթոցի եզրերը զարդարվում էին կապույտ եզրագարդով, իսկ կտորի չորս անկյունները՝ սպիտակ շքեղ փնջագարդերով:

Նորիսը գտնում է, որ «Himation»-ը II դարում արդեն կոչվում էր «Pallium»: Որոշ այլ ուսումնասիրողներ չեն ընդունում եմփորոնի «pallium»-ից առաջացած լինելու վարկածը: Նրանք պնդում են, թե «pallium»-ն առաջացել է հռոմեական «toga»-ից, որն էլ իր հերթին առաջացել էր էտրուսկյան «tebenna» կոչված կիսակլոր կտրվածք ունեցող ծածկոցից: Վերջապես, «pallium»-եմփորոնը



Նկ. 172. Նույն եմփորոնի կոճկվող հատվածը, Անթիլիաս

<sup>199</sup> Ծալված երիզ տոգան հռոմեացիները կրել են II դ., իսկ «pallium»-ը օգտագործվել է III դ. (Tortora and Eubank 2010, 86-87):

ինչպես «Himation»-ը և կամ ծալված «Pallium»-ը: Այն դրվում էր ձախ ուսի վրա, որի մի ծայրը, մարմնի շուրջը պտտվելով, անցնում էր աջ թևի տակով դեպի առջևի մասը և ամրացվում ձախ ուսին՝ նմանվելով շեղ դիրքով պատվի ժապավենի (Tortora and Eubank 2010, 86-87):

Որոշ ուսումնասիրողներ բյուզանդական կայսրերի կրած նմանտիպ երիզափաթեթոցը անվանում են Loros, որը նրանց աստիճանը ցույց տվող ամենակարևոր տարբերակիչ նշանն էր: Լորոսը թանկարժեք քարերով շքեղորեն ասեղնագործվում էր: Այս տարրը համարվում էր հռոմեական բարձրաստիճան պաշտոնատար անձանց կրած Toga Picta-ի նախազարդ երիզից սերված կտոր: Քաղաքական և կրոնական միջավայրում լորոսը ցույց էր տալիս կայսրի բարձրագույն տիտղոսն ու կրում Քրիստոսի փոխանորդը լինելու նրա խորհուրդը (Woodfin 2012, 140-142)<sup>200</sup>: Սրանով լորոսը դառնում էր կայսեր պատկանելության և գրաված դիրքի արտահայտիչ հզոր միջոց: Կոնստանտին կայսրը, հոգևոր առաջնորդի եմփիորոնի նմանը կրելով, իրեն հավասարեցնում էր Հիսուսի, իսկ իր պալատականներին՝ առաքյալների հետ, շեշտելով նաև իր կրոնական առաջնորդ լինելու փաստը (Woodfin 2012, 149, 169):

Վաղ միջնադարում եմփիորոն կրում էին հույն և հայ հոգևորականները, իսկ Եվրոպայում՝ «Հռոմվայ հայրապետին միայն սեպհական էր այն, և ուրիշ եպիսկոպոսնք անորմէ նուէր ընդունելով՝ կրնային կրել» (Հացունի 1924, 383): Կաթողիկոսի եմփիորոնը, որ վզի շուրջը փաթաթվող մի նեղ ու երկար կտորի երիզ էր, X դ., «տակավին թոյլ ձգուած է հին ոճով»<sup>201</sup>: Այս շրջանում և հետագայում եմփիորոնը չորս խաչեր ուներ և ըստ այդմ, կոչվում էր «եմփիորոն չորեքկին»: Սկզբում եմփիորոնները ճերմակ էին, իսկ հետագայում սկսեցին գործածել գունավոր և զարդանախշված տեսակներ: Բյուզանդական եկեղեցում եպիսկոպոսը պատարագի ժամանակ Հիսուսի փոխանորդը կամ նրա պատկերի վերարտադրողն էր, հատկապես, երբ եմփիորոն էր կրում (Woodfin 2012, 20): Ռավեննայի Սբ. Վիտալի և Սբ. Ապոլինարեի VI դարի խճանկարներում եպիսկոպոսները պատկերված են ուրարանման պատվո ժապավենով, որ կրում են իրենց ուսերին, տոգայի նման: Կոստանդնուպոլսի Սբ. Սոֆյայի տաճարի X դ. խճանկարում Ալեքսանդր կայսրը պատկերված է ժամանակակից եմփիորոնին նման պատվո ժապավենով, որի մի ծայրը կախված է նրա ձախ թևից (Norwich 1997):

Ուսերը ծածկող ուսնոցներ կրել են ասորա-բաբելական թագավոր-աստվածները: Այն ուղղանկյուն, երկար ու լայն թիկնաշոր էր, որ ծածկելով ձախ ուսը, կախվում էր կուրծքն ու թիկունքն ի վար՝ գոտկատեղում ամրացվում փառահեղ գոտիով: Այս ավանդույթը ընդունված էր նաև Վանի թագավորության մշակույթում: Կարմիր բլուրից գտնված Թեյշեբայի, ինչպես նաև ներքինու արձանիկները պճղնավորների վրայից կրում են ձախ ուսի վրայից անցնող զարդարուն երիզներ, որ նրանց բարձր դիրքի ցուցիչներն են<sup>202</sup>: Վ. Հացունին գրել է. «Տարագի այս մասը չկարողացա գտնել ասորեստանեան ձևերուն մեջ և ուրարտացոց կամ այդ աստիճանի անձանց յատուկ զարդ մը կը թուի» (Հացունի 1924, 25): Նշված երիզ-ժապավենները զարդար-

<sup>200</sup> Մոսկվայի Պուշկինի անվան թանգարանի մի ռեփեֆային քանդակում Քրիստոսը թագադրում է Loros-ով զարդարված Կոնստանտին կայսրին:

<sup>201</sup> Աղթամարի որմնաքանդակներից մեկում երևում են Գրիգոր Լուսավորչի եմփիորոնի առջևի չորս խաչերը (Հացունի 1924, 395):

<sup>202</sup> Սարկավագների ուրար կրելու ձևերից մեկը նման է «ներքինու» (նկ. 9ա), իսկ մեկ ուրիշը՝ Թեյշեբայի փաթեթոցին (նկ. 1, 4), որը ցույց է տալիս հայ մշակույթում դրա հազարամյա գոյության մասին: Մինչդեռ հունա-հռոմեական մշակույթներում նման փաթեթոցները որդեգրվել են մերձավորարևելյան մշակույթներից: Եմփիորոնը և ուրարը հայոց եկեղեցու հայրերը գործածել են որպես իրենց համար հարազատ տարրեր (Օրմանյան 1992, 110):



ված են քառակուսի երկրաչափական նախշերով, իսկ ժապավեններից կախվում են ծոպաերիզներ<sup>203</sup>:



Նկ. 173. Եպիսկոպոսական հանդերձանք եմփորոնով, Անթիլիաս

Ցավոք, պատմական գտածոների պակասի պատճառով հնարավոր չէ տեսնել այս տարրի շարունակականությունը հայկական մշակույթում: Դրանց հետ հեռավոր աղբյուր ունի թերևս նորափեսայի կոսպանդը, որը հիշեցնում է ուրարտական թագավորների պատվո ժապավենը:

Հարկ է նաև նշել, որ որոշ ուսումնասիրողներ, հենվելով պատմական ապացույցների վրա, կարծում են, որ արևելյան եկեղեցիների հայրերը եմփորոններ կրում էին դեռ հռոմեական եկեղեցու կողմից այն ընդունելուց առաջ: Կարելի է ենթադրել, որ Էտրուսկների «Tebenna» կոչվող փաթեցը Ապենինյան թերակղզի անցնելով, խաչաձևվել է հունական «himation»-ի ավանդության հետ: Այն հետագայում ծնունդ է տվել հռոմեական «toga»-ին, որն էլ իր հերթին վե-

<sup>203</sup> Հայկական հարսանեկան արարողության ժամանակ փեսայի կրծքին, ուսի վրայով, կարմիր և կանաչ ժապավեններ են խաչաձև կապում և նրան կոչում են «թագավոր»: Խիզանի ավետարանի (ՄՄ, ձեռագիր #5511) «Կանայի հարսանիքում» մանրանկարույմ փեսայի կուրծքը զարդարված է նման խաչաձև ժապավեններով (Հակոբյան 1982, 67):

րաձվել է «pallium»-ի ու լատին եկեղեցու կողմից նվիրատվությունների միջոցով տարաձվել փոփոխված տեսքով:

Մնում է ավելացնել, որ հայոց և բյուզանդական եկեղեցիներում եմիփորոնները նույն չափերի էին և հոգևոր հայրերն այն կրում էին նույն ձևով: Բյուզանդական եկեղեցում եմիփորոնի խորհրդաբանությունը ըստ Գերմանոսի հետևյալն էր՝ «Եպիսկոպոսի եմիփորոնը երբեք վուշից չի պատրաստվում, այլ բրդից և այն խորհրդանշում է կորած ոչխարներին, որոնց Փրկիչը գնաց որոնելու» (Woodfin 2012, 16): Եմիփորոնը զարդարում է հայկական եկեղեցու արքայի ուսերը որպես իր աստիճանի կարևոր ցուցիչ (նկ. 173): Ծոպազարդերն էլ, որպես հին հեթանոսական այծ աստծո խորհրդանշի հեռավոր արձագանք, կորցնելով իրենց հին նշանակությունը, որպես գեղեցիկ պատվո զարդ, մինչև հիմա էլ զարդարում են այն (Խաչմանյան 2018, 178-188):

**Թագակապ-արտախուրակներ.** Արտախուրակները շքեղ զարդարված, ներդիրով և աստառով ամրացված երկու նեղ, ժապավենաձև կտորի շերտեր են (նկ. 174): Դրանք կցվում են կաթողիկոսի և եպիսկոպոսի վակասի թիկունքի երկու կողմերում և կախվում թիկունքն ներքև: Հնում արտախուրակները խույրի մասն են կազմել և կախվել են դրանից (Օրմանյան 1992, 87)<sup>204</sup>, նման կաթողիկե եկեղեցում գործածված խույրերին (նկ. 175): Դրանց մեծ մասի ներքևի ծայրերը զարդարված են ծոպերով կամ փնջերով:

Որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով, արտախուրակները նախկինում խույրը գլխին կապելու համար են օգտագործվել, իսկ այժմ լոկ խույրի և վակասի զարդերի են վերածվել (Գաթարոյեան 2014, 30, 31): Ըստ կարգի ունեն կանոնիկ պատկերագրություն: Դիտարկենք դրանց զարգացման ընթացքն ու կատարծ գործառույթը:

Արտախույրը, ըստ Ալիշանի՝ սովորական իմաստով, նշանակում է հատուկ գլխանոց կամ վերարկու, ունի նաև կիսաթագ կամ ապարոշ իմաստներ (Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան 1967, 243) և կարող է նշանակել նաև խույրից դուրս: Հրեաները խույրը կոչել են ապարոշ կամ վարսակալ: Այն բեհեզյա երկար գործվածք էր, որ փաթաթվում էր գլխի շուրջը և ամրացվում կապույտ ժապավենով և ճակատը պատող ոսկե թիթեղով (Պոյաճեան 1992, 247): Արտախուրակ կամ արտախույր բառերը նույն իմաստն ունեն և նշանակում են թագ, գմբեթն և գմբեթազարդ և երկուսն էլ, հնում ունենալով կենաց ծառի և պտղաբերության իմաստ, նմանեցվել են դրանց (Մնացականյան 1955, 436): Արտախուրակի հայերեն հոմանիշներն են ապարոշը, խույրը, թագը, վարսակալը, դրույսը և այլն, իսկ արտախուրել նշանակել է պսակադրել (Սուքիասյան 1967, 101, 176): Կարծիք կա նաև, որ արտախուրակը խույրի և թագի վրա կապվող կամ փաթաթվող ապարոշ է: Արտախուրակել նշանակում է ծածկել, իսկ արտախուրել՝ պսակել (Մալխասյան I, 1944, 282): Բառատաղծի մեջ նույնպես հայտնի են այս երկու գլխազարդերի գործածական և իմաստային նույնությունն ու միարժեքությունը խույրի հետ:

Վ. Հացունին թագավորական խույրի հետ ներկայացնում է նաև ապարոշը<sup>205</sup>, որ «վերապահեալ զարդ մ'էր» ոչ միայն ուրարտական, այլև ասորական և եգիպտական թագավորների համար, որ դրվում նրանց գլխին և ոչ պաշտոնական միջավայրում փոխարինում թագին: Դրա կարևորության մասին է խոսում Սարգոնի թողած այն տեղեկությունը, ըստ որի, երբ ուրարտական թագավոր Ռուսան ստացել է Մուսասիրի ավերման գույժը, խուզել է իր վարսերը և գլխից

<sup>204</sup> Հռոմի պապի արտախուրակները մինչև այժմ էլ կախվում են նրա խույրից: Նա վակաս չի կրում:

<sup>205</sup> Հայոց լեզվում ապարոշը բացատրվում է որպես «գլխի փաթույթ՝ իբրև զարդ. արտախուրակ» (Մալխասեանց 1944, Ա-Ե, 207):

հանել արքայական ապարոշը<sup>206</sup>: Այս օրինակի ենթատեքստում հասկանալի է դառնում, որ Ուրսան երևի նույն ձևով կհաներ նաև իր արքայական թագը. «Ապարոշ մը, որ էր ժապաւինաձև կապ, կը մեկնէր ճակատէն և կ'երթար կը հանգուցուէր գլխին հետև, ի կախ թողլով երկար ծայրեր, և կը զսպէր վարսերը» (Հացունի 1924, 20): Այս օրինակներում արտախուրակը ունեցել է թագակապի իմաստ: Ավելացնենք, որ հայերենում «թագակապել» բառը նշանակում է նաև թագավորեցնել (Մալխասյանց 1944, II, 72):



Նկ. 174. Առաքելական եկեղեցու արքեպիսկոպոսը արտախուրակներով, Անթիլիաս



Նկ. 175. Կաթողիկե եկեղեցու եպիսկոպոսական խոյր, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Զրադաշտական պաշտամունքային ծեսի ժամանակ մոզերն իրենց բերաններն ու ծնոտները կապում էին «բերանակապ լաչակով կամ կապերտակով (որ շունչները կամ թուքն ու լորձունքը կրակին չդիպչեր)... կամ գլխներին դրած խոյրի փեշերով էին ծածկում բերանները և անընդհատ

աղոթքներ մրմնջում<sup>207</sup>: Այս դեպքում «խոյրի փեշը»՝ ապարոշը, պաշտպանում է սուրբ կրակը անսուրբ ազդեցություններից<sup>208</sup>:

Թագավորական ապարոշները նախկինում զարդարվել են թանկարժեք գոհարներով: Ագաթանգեղոսն իր «Հայոց պատմության» նախաբանում բերած պատկերավոր համեմատության մեջ հայտնում է, որ «հոգևոր արժեքների վեհությունը... թագավորներին շքեղացնում է

<sup>206</sup> Մ.թ.ա. 714 թ. Մուսասիրի ավերածության ժամանակ Խալդիի տաճարը կողոպտվել էր: Այս անպատվությունը չհանդուրժելով, Ռուսան ինքնասպանություն է գործել (Մաթևոսյան 1997, 79):

<sup>207</sup> Հղումը Եսայի Ոսկեբերանի մեկնությունից է (գլ. ԽԲ) «կանգնելու կերպը նշանակում է «բերանը կապած կանգնել»»: Հազկերտը հայերից պահանջում էր խմոր հունցելիս բերանը կապել (Ղ. Ալիշան 2002, 177-178):

<sup>208</sup> Ըստ որոշ պատկերների՝ հայ թագավորներից ոմանց ապարոշները ճերմակ կտորից էին, քողի նման, որ կախվում է ուսերն ի վար (Դեմոյան 2012, 254): XI դ. նորընտիր կաթողիկոսին, որպես իշխանության խորհրդանիշ, «աթոռի և խաչի» հետ տրվում էր նաև նախորդ կաթողիկոսի «քողը» (Ուռհայեցի 1973, 138, 220):

փողփողուն վերջավորությամբ արտախոյր պսակի նման»<sup>209</sup>: Նա արտախոյրը պսակ է անվանում, որից պարզ է դառնում, որ դրանք համարժեք տարրեր են:

Եթե ապարոշի ծայրերը նույնանում են արտախորակների հետ, ապա ի՞նչ դեր կամ ազդեցություն ունենին թագակապի ծայրերը, որ նույնպես կապվում էին թագի հետևում<sup>210</sup>: Թիկունքին կախված այս զարդարանքը, արքայական ապարոշի համեմատ, ոչ պակաս կարևոր գործածություն և խորհուրդ պետք է ունենար: Թագակապը կապվում էր արքայական խոյրի վրա, այն գլխին հաստատուն պահելու համար: Թագակապի և ապարոշի ծայրերը կապվում էին թագի հետևում, դառնալով ժապավենների խումբ, որ տեսնում ենք նաև էրեբունի թանգարանի օրինակների վրա<sup>211</sup>:

Վ. Հացունին նշում է, որ Տիգրան Մեծի և Արտավազդի թագերը «կը տարբերի նախորդ շրջանի արքայական գլխանոցներէն՝ իր նոր ձևով»<sup>212</sup>: Նմանատիպ «թագեն կը կախվի վիժակ մը, բաժանված երեք ծուխներու, որոց լայնագույնը կը ծածկէ ծոծրակը, և նեղերը կ'իջնեն ականջաց ուղղութեամբ», որ և՛ թագը, և՛ վիժակը, որպես թագից ոչ պակաս կարևոր մասեր, շքեղորեն զարդարվում էին մարգարիտների շարքերով: Այստեղ վիժակի նկարագրությունը փոքրինչ շփոթեցնող է, քանի որ այն ներկայացվում է որպես թագից կախվող փունջ: Տիգրանի և Արտավազդի դրամների պատկերները համեմատելիս պարզ է դառնում, որ Տիգրանի թագակապը հանգուցվում է հետևում, իսկ Արտավազդինը կախվում է ականջների հետևում ու ապարոշի ծայրերը պարզ երևում են գլխի հետևում (նկ. 67, 185): Այստեղ թագակապը ոչ թե թագը կրողի գլխին ամրացնող միջոց է, այլ լոկ պատկանելության ցուցիչ:

Արտաշեսյան հարստության արքաների դրամների վրա պատկերված թագերը համեմատաբար պարզ կառուցվածք ունեն, կազմված են ծածկոց-թագ-ապարոշից<sup>213</sup>, որ լրիվ ծածկում են գլխի հետևի մասը և ականջների մոտ բաժանվում երեք ծայրերի (նկ. 67): Փնջի հետ առկա է նաև թագակապը, որ թագը կայուն պահում է տեղում: Արտաշեսյան հարստության թագերը Երվանդունիներից հիմնականում տարբերվում են Տիգրան II որդեգրած արքայական խոյրով, որն ավելացվել է Երվանդունիների ապարոշի վրա: Դրա ծայրերը երկարացվել են, ծածկելով վիզը, իսկ թագակապը կապվել է խոյրի վրայից (Մկրտչյան 1990, պատ. 3-5):

Հնագույն հեթանոսական ավանդույթներում կապելու կամ արձակելու մենաշնորհը աստվածներին էր և համարվում էր նրանց խորհրդանիշներից մեկը: Այդ կապող անձին կարող էր շնորհվել որոշակի պաշտոն, որպես նրա առաքելություն, իսկ արձակելը նշանակում էր զրկել դրանից<sup>214</sup>: Կապել կամ կապն արձակել նշանակում էր փոխակերպել քառու խիստ կազմա-

<sup>209</sup> «Զթագատրս շքեղացուցանէ ի նմանութիւն արտախոյրն պսակի ի վերջատրն փողփողելու» (Ագաթանգեղոս 1983, 13):

<sup>210</sup> XI դ. Մանիակ իշխանը, Մոնամախի դեմ պատերազմին պատրաստվելիս, «իր գլխին թագ կապեց», որը կարող էր դրան փոխարինող թագակապ լինել (Ուտայեցի 1973, 62):

<sup>211</sup> Թեյշեբայի թագակապն ունի երկու զարդարուն փնջազարդ, իսկ տախտակ 7-ի վրա պատկերված քուրմ-աստվածներին ավելի շատ կախվող կտորների է նման: Հավանաբար դրանք կարելի է անվանել ապարոշներ (Հովհաննիսյան 1973, 28):

<sup>212</sup> Արտաշեսյան հարստության արքաները նաև քրմապետներ էին:

<sup>213</sup> Միջին դարերում ձեռնադրվող կաթողիկոսը ընդունում էր հայրապետական աթոռն ու քողը, որը խորհրդանշում էր նրա լիակատար իշխանությունը (Մագսուտյան 1995, 77): Ներկայումս կաթողիկոսին օժելու արարողության ժամանակ նրա գլուխը ծածկում են սպիտակ քողով, օժումից հետո էլ այն տանում են նրա առջևից (Մալխասեանց 1944, հ. 2-Ֆ, 597):

<sup>214</sup> Հին Եգիպտոսում կապը կյանքի խորհրդանշանն էր: Իսիսի կապ-գոտին անմահության խորհուրդ ուներ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 575-576): Գոտին հեթանոս հայերի մշակույթում ուներ ծիսական նշանակություն: Կանանցի գոտին պտղաբերության խորհուրդ ուներ, որի ակնկալիքով, այն տղամարդն էր կապում, իսկ հարսի գոտին՝



կերպված տիեզերքի: Բարելոնի աստվածների պանթեոնում, Թամուզը և Մարդուկը կապերի տերերն էին, Շամաշը զինված էր պարանով կամ թակարդով և այլն (Cooper 2013, 22-23):

Հայոց ավանդույթում ամուսնության խորհուրդներից մեկը թագավոր-փեսայի կանաչ-կարմիր կապերն էին<sup>215</sup>: Հետևաբար թագակապը աստվածային կարողությունների և իրավունքների խորհուրդ ուներ, որ տրվում էին աստվածային իրավունքը վաստակած թագաժառանգին:

Հարկ է նշել նաև, որ արքայական թագակապերի ծայրերը հայտնի բոլոր պատկերներում զարդարված են փնջերով: Ժամանակակից արտախուրակները միշտ չէ, որ զարդարվում են ծուպերով, սակայն դրանց հին օրինակներից մեծ մասի վրա առկա են ծուպազարդեր ու փնջազարդեր, որպես հեռավոր արձագանք հեթանոսական այժ կամ խոյ աստծու խորհրդաբանության:

Կարծես հասկանալի է դառնում, թե ինչու մինչև XIII դ. հոգևոր արքայի արտախուրակները կախվում էին խույրից (Օրմանյան 1992, 52-53): Հետագայում, վակասի որդեգրումից հետո, անհարմարության պատճառով դրանք անջատվեցին խույրից և ամրացվեցին վակասին: Երբեմն ժամարար եպիսկոպոսները պատարագի ընթացքում, խույրը հանած ժամանակ, նախընտրում են արտախուրակները թողնել իրենց տեղում, որպես իրենց հոգևոր աստիճանի ցուցիչ, գտնելով, որ այն «բոլորովին հակառակ է ծիսական կիրառությանը, որովհետև արտախուրակները առանց խույրի չեն կարող գոյություն ունենալ» (Օրմանյան 1992, 52-53): Արտախուրակները փոխարինում են խույրին, ինչպես արքայական թագակապերը նրանց ոչ պաշտոնական իրադրության մեջ՝ թագին:

Կարելի է եզրակացնել, որ ժամանակակից եպիսկոպոսների ու կաթողիկոսի արտախուրակները հիշեցնում են հեթանոս թագավորների ապարոշին և թագակապին փոխարինող գլխազարդը և կարևորությամբ ու խորհրդով դրանց համարժեք կարող են համարվել: Որպես ավանդույթի շարունակություն, արտախուրակները խորհրդաբանորեն հանդիսանում են հոգևոր ընտրյալ արքային ընծայված ու վստահված սուրբ իրավունքների և պարտականությունների խորհրդանշան (Խաչմանյան 2017, 20-21):

Ըստ կանոնիկ օրենքի՝ արտախուրակների գործածվածքը, նրանց զարդամոտիվները, ասեղնագործության տեսակները և գույների համադրությունը պետք է համապատասխաներ վակասի և խույրի հետ: Սա ևս մեկ ապացույց է, որ հովվապետի գլուխը, ուսերը և թիկունքը զարդարող տարրերը մեկ ամբողջություն են կազմում: Արտախուրակները զարդարվում են ծաղիկներով, կենաց ծառերով, խաչերով, ինչպես նաև թեմատիկ տեսարաններով, որտեղ մեծ թիվ են կազմում Ավետույթը, առաքյալների և կաթողիկոսների պատկերները և այլն (նկ. 176, 177, 178):

Դրանք հաճախ զարդարվել են նաև թանկարժեք կամ կիսաթանկարժեք քարերով, մարգարիտներով, ասեղնագործվել են ոսկե կամ արծաթե թելերով, ամբողջացնելով բոլոր երեք մասերի խորհրդաբանությունը:

քավորը (Մխիթարյան 2018, 176-177): Հին Հռոմում ամուսնացող երիտասարդի գոտին բրդի քուլաներից էր: Գոտու կապը քանդողը այն պահում էր, որպեսզի նրանց միջև կապվածությունը չխախտվի (Hersch 2010, 109-110):

<sup>215</sup> Անգլերեն ամուսնացած զույգի մասին ասվում է՝ «they tied the knot», որ նշանակում է՝ «նրանք կապը կապեցին»: Հայոց մեջ էլ՝ աղջկա ձեռքը խնդրելու արարողությունը կոչվում է «խոսք կապ»: Նշանը ետ տալը համարվում է «...քակե՛ գ Նշան...» (Մխիթարյան 2018, 57):



Նկ. 176. Ավետման տեսարանով արտախորակներ, XVIII դ., Կոստանդնուպոլիս, Էջմիածին  
Նկ. 177. Ավետման տեսարանով արտախորակներ, Էմիածին



Նկ. 178. Կիրակոս I-ի արտախորակները, Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս, 1820 թ.

**Թագ-խույր.** Խույրը 0,5 մ բարձր, շքեղ, ոսկեպաճույճ գլխանոց է, որ կրում են միայն եպիսկոպոսներն ու կաթողիկոսները (նկ. 179): Երբեմն Վեհափառը կոնդակով արտոնություն է տալիս վիճակավոր առաջնորդ ծայրագույն վարդապետներին կրել այն (Գաթարոյեան 2014, 123): Խույրը գործածվում է միայն եկեղեցական հանդիսավոր արարողությունների ժամանակ:

Այն կազմված է երկու հարթ մասերից, որոնք վերևում հեռանում են իրարից և դրանց սրածայր գագաթներին ամրացվում են փոքրիկ խաչեր (Ղազարյան 1984, 7)<sup>216</sup> (նկ. 180):

Խույրը ասոցացվում է մարդու ամենակարևոր մասի՝ գլխի հետ, որը «համարել են հոգու կենտրոն, հասկացողության և երևակայության միստիկական անոթ» (Ronnenberg, Martin 2010, 534): Կարևոր խորհուրդ ունենալու շնորհիվ, Աստծո սեղանի առջև կանգնելիս, այն ծածկում է հոգևոր արքայի գլուխը: Այս ավանդույթը գալիս է հին միջագետքյան հավատալիքից, ըստ որի երկու մասից բաղկացած խույրը կամ թագը, գավազանի և գահի հետ, արժանավոր արքայի համար իջեցվում էր երկնքից: Արքայական այդ խույրը կոնաձև գլխանոց էր, որի ճակատամասում կապվում էր թագակապը (Dalley 2000, 190, 201):

Խույրը, ինչպես նաև գավազանը, կոնքեռը և եմփորոնը, օժվող հովվապետին տրվում են ձեռնադրության ժամանակ: Այս շքեղ գլխանոցը հանդիսանում է կարգը հաստատող հիմնական տարրը, որը նրան օժտում է բարձրագույն իշխանությամբ: Եկեղեցում ամեն ինչ իր խորհուրդն ունի, որովհետև շատ երևույթներ բացատրելի չեն: Պատարագի ընթացքում պատարագիչը, կրելով իր բոլոր պատվո նշանները, համարվում է Հիսուսի փոխանորդ: Այդ է պատճառը, որ պատարագի երկրորդ մասի՝ ճաշի կամ Երեխայից պատարագի վերջում պատարագիչը, որպես խոնարհության նշան, հանում է իր կարգը հաստատող կարևոր նշանները՝ խույրը, եմփորոնը, պանակեն և մատանին: Նա, որպես համեստ ծառա, սուրբ ընծաների միջոցով պատրաստվում է դիմավորելու իսկական Քահանայապետին, իր տիրոջը՝ Հիսուս Քրիստոսին, որը Վերաբերման ժամանակ պիտի պատարագվի Սբ. սեղանին (Ազնաուրեան 2019, 63-64, 92), (Վազգեն Ա 2008, 80)<sup>217</sup>:



Նկ. 179. Կաթողիկոսական խույրի դարձերեսը, Անթիլիաս  
Նկ. 180. Ասեղնագործ խույր, Իրան, Անթիլիաս, 1793 թ.

Հայոց լեզվում «խույր» նշանակում է թագ, միթր, վարսակալ, արտախուրակ, շարփուշ, կինդար<sup>218</sup>: Առաջին երկու բառերը վերաբերում են միայն եկեղեցական խույրին: Սակայն

<sup>216</sup> Հռոմեական եկեղեցում պատարագիչ եպիսկոպոսը կրում է սպիտակ միթր կամ խույր, որը կարող է զարդարված լինել թանկարժեք քարերով (Thomas 2016, 103):

<sup>217</sup> Նորասպակները Հայոց եկեղեցում կոչվում են թագավոր և թագուհի, աստծո սեղանի առջև թագեր են կրում և խոստանում են շարժվել Աստծո օրենքով (Մխիթարյան 2018, 91, 93, 94, 115):

<sup>218</sup> Շարփուշ բառի հիմքը շարն է, որ նշանակում է շղարշ, քող, վարշամակ (Սուքիասյան 1967, 500, 504, 323):

«խոյր» բառը եպիսկոպոսական թագի ճիշտ անվանումն է (Օրմանյան 1992, 87): Երբեմն էլ այն անվանում են «չաթայթագ» (Գաթարոյեան 2014, 123):

Այն ոսկեգույն, արևապատկեր լուսապսակ է կամ արքայական թագ, որ հին աշխարհում զարդարել է հեթանոս աստվածներին (Պետրոսյան 2008, 44)<sup>219</sup>, թագավորներին և կայսրերին<sup>220</sup>: Լուսապսակների կիրառությունը որդեգրվեց քրիստոնեության ավանդության մեջ և զարդարեց Հիսուսի, սրբերի, նաև «Գառան» գլուխը (Ալիշան 2002, 32): Հեթանոսական հոգևոր հանդերձանքի համալիրում արքայական և քրմապետական իշխանությունը խորհրդանշում էր թագը: Կրակապաշտ հայերը Միիր-Արեգակին պատկերում էին «գլխի շուրջբլուրը տարածվող գուցե ճառագայթավոր պսակով»<sup>221</sup>:

Ճառագայթավոր գլխանոցով աստվածներ պատկերված են Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում (Մարտիրոսյան 1971, 41): Նեմրութի սրբավայրի Միիր աստծո քանդակի վրա պատկերված թագը, իր ձևով և կառուցվածքով դրա վառ ապացույցն է<sup>222</sup>: Ավելին, միթրաիզմի և քրիստոնեության պաշտամունքային համակարգերում առկա են բազմաթիվ սիմվոլիկ զուգահեռներ, որտեղ իրեն զոհաբերող երիտասարդ դիցը նորից հարություն է առնում: Հիսուսից ոչ շատ առաջ գոյություն ունեցած միթրայական համակարգից վաղ քրիստոնեական շրջանում զգալի քանակությամբ փիլիսոփայական և սիմվոլիկ տարրեր անցան քրիստոնեական մշակույթ (Jung 1978, 293) (Rahner 1978, 363, 365, 337, 379), ինչպես օրինակ կրակի պաշտամունքի հետ կապված մի շարք սովորություններ և ավանդույթներ (Իսրայելյան 2008, 1): Դրանց հետ չէին կարող չանցնել նաև հանդերձանքի կարևոր տարրեր: Հավանաբար պարսկական Միթրա և հայկական Միիր՝ Միեր աստծո անվանումը նման մի փոխառություն է: Այն զուգահեռը նթացող, համարժեք կրոնական համակարգերի և մշակութային տևական փոխառնչությունների արդյունք է: Դրա օրինակը նաև հովվապետի խոյրն է՝ միթրը (Խաչմանյան 2019, 275-292):

Միթրան հնդկական աստված էր, որի պաշտամունքը անցել էր Իրան և փոխակերպվել Միիրի: Միթրայի կամ Միիրի պաշտամունքը աքեմենյան դարաշրջանում տարածված էր Հին Արևելքում, որը եկել էր փոխարինելու հին աստվածներին այդ թվում՝ հայկական Խալդիին: Միթրայի պաշտամունքը մեր թվարկության սկզբում հասավ Հռոմ (Պետրոսյան 2020, 28, 135), թերևս իր արևային գլխանոցի հետ, որը նրա անունով կոչվեց «Միթր»: Այդ ժամանակ և դրանից առաջ բարձր թագերը, ինչպիսին Թեյշեբայի գլխանոցն էր, գործածվում էին Միջագետքի երկրներում և Հայաստանում: Միթրայի զուգահեռը հայկական էպոսում Միերն է: Արեգակի թևավոր սկավառակի պաշտամունքը հազարամյակներ շարունակ հարատևել է, փոխանցվել տարբեր մշակույթների, ենթարկվելով միայն մասնակի փոփոխությունների, սակայն հիմքում մնացել է նույնը (Գ. Հովսեփյան 1987, 1870):

<sup>219</sup> Հունական դիցաբանության արևի Նիմբոս աստծո անունը նշանակում է ամպ, մշուշ և լուսապսակ, որը պատկերներում զարդարում է աստվածների և հերոսների, իսկ Հռոմում՝ կայսրերի գլուխները: Հետագայում, նույն նշանակությամբ, անցել է քրիստոնեությանը (Բոտվիննիկ, Կոզան, Ռաբինովիչ, Սելեցկի 1985, 173-174):

<sup>220</sup> Թագավորներն ու կայսրերը նախաքրիստոնեական արվեստում պատկերվել են լուսապսակներով (Mondadori 2004, 196): Սրբերն ու ավետարանական կերպարները պատկերվում էին կլոր, իսկ իրական մարդիկ՝ քառակուսի լուսապսակով (Cormack 2000, 72):

<sup>221</sup> Արեգակը նվիրաբերվեց Քրիստոսին (Ալիշան 2002, 59), ուստի պատշաճ էր եպիսկոպոսի և կաթողիկոսի գլուխը Արեգակ՝ ոսկով զարդարելը: Այս ժամանակ լատին եկեղեցում խոյրը դեռևս փոյուզիական գլխարկների նման էր և իր վերջնական տեսքը ստացավ միայն VIII դ. (Norris 2002, 103, fig. 132):

<sup>222</sup> Այս թագը բարձրադիր է և ճառագայթավոր, կողքերից դեպի ներս սեղմված հարթ մակերեսներով, իսկ առջևից և հետևից կոնաձև տեսք ունի, մինչդեռ կաթողիկոսական խոյրի հարթ մակերեսները տեղադրված են առջևում և հետևում:



Առաջին անգամ վուշից պատրաստված միթրան գործածվել է VIII դ., Կոնստանտին պապի կողմից: Գլխանոցի այս տարատեսակը փոյուզիական մի այլ գլխարկ էր, որը փափուկ, լցունած ծայրով կոնաձև, դեպի առաջ կախվող ձև ուներ, որ փոխվելով, ստացավ ներկայիս տեսքը (Norris 2002, 95-97):

Դիտարկենք կաթողիկոսի գլխանոցի զարգացման գործնթացը հայոց եկեղեցում: Ազնական շրջանում ինչպես քահանաները, այնպես էլ եպիսկոպոսները պատարագում էին գլխաբաց (Հացունի 1924, 378-379): Արդեն IX դ. եպիսկոպոսներն իրենց գլուխը ծածկում էին սպիտակ «գլխոյ» կամ «ահարոնեան վարշամակով»<sup>223</sup>, որը ամրացվում էր երիզով<sup>224</sup>:

Մինչև XII դ. եվրոպական եկեղեցիներում խույրը դառնում է ընդհանուր, քանի որ հռոմեական քահանայապետներն այն նվիրում էին տարբեր դավանանքների եպիսկոպոսների (Հացունի 1924, 386)<sup>225</sup>: XII դ. առաջ եպիսկոպոսները «հունականին նման բոլորչի խոյր ունեին, որը մեր քահանաների այժմյան գործածած սաղավարտն է: 1184 թ. Հռոմի պապի նվիրած լատին եպիսկոպոսական խույրը մեզ մոտ էլ ընդունվեց» (Հացունի 1924, 402): Խույրից զատ, XIII դ., իրենց ձեռնադրության ժամանակ, եպիսկոպոսները ընդունում էին նաև ճերմակ կնգուղ՝ ճակատին ոսկե խաչով<sup>226</sup>: Այս գլխանոցը գործածվում էր պաշտամունքի, սակայն ոչ պատարագի ժամանակ: Կնգուղին փոխարինեց «սպիտակագարդ քողն», որն էլ իր հերթին, XV դ. դուրս մղվեց հայոց եպիսկոպոսական հանդերձանքից և փոխարինվեց խույր-թագով (Հացունի 1924, 402): Բացի խույրից, XV-XVIII դդ. հայտնի են նաև արքայականին նմանվող թագեր, որոնք մանրանկարներում պատկերվել են տարբեր ձևերով (Հակոբյան 1978, նկ. 82, ՄՄ, Ձեռ. 961, 3 բ.):

1287 թ., Տարսայիճ Օրբելյանի որդի Ստեփանոսը Կիլիկիայում, Լևոն թագավորի օրոք, Սյունիքի մետրապոլիտ օծվեց, որի ժամանակ կաթողիկոսը նրան «շքեղացրեց» հայրապետական զգեստով և գլխին դրեց թանկարժեք թագ: «Թագավորն էլ նմանապես նրան հագրեց արքայական զգեստներից, ըստ հայրապետական ձևի, կրկին անգամ գլխին դրեց թանկարժեք թագ՝ ամբողջապես ոսկուց, որն իրենք միթր էին կոչում: Տվեցին նաև մետրոպոլիտական մեծախորհուրդ եռածալ եմփորոն և խույր՝ ոսկեթել, մարգարտաշար հյուսվածքով...» (Օրբելյան 1986, 340): Պատմիչի նկարագրությունից կարելի է ենթադրել, որ առաջին գլխանոցը նմանվել է թագավորական թագին, երկրորդը միթրն է, որ նման էր ժամանակակից խույրին, իսկ երրորդը, որ խույր է կոչում, հավանաբար վակասը կամ արտախուրակն է: Այս օրինակը գալիս է հաստատելու մի փաստ, որ այն ժամանակ բարձրաստիճան հոգևորականները գործածում էին տարբեր գլխանոցներ, սակայն միթրը, որ մեզ հայտնի է խույր ձևով, դեռևս մուտք չէր գործել, չնայած Հռոմի պապի նվիրատվությունները տեղի են ունեցել XII դ., սակայն այն ընդհանուր գործածություն է ունեցել XV կամ XVII դարում:

Վ. Հացունին ներկայացնում է լատինաց գործածած խույրի «աստիճանական զարգաց-

<sup>223</sup> «Եւ ապա արկանեն զսպիտակ Հայրապետական Քօղն ոսկեթել ի գլուխ Նորա» (Բերբերյան 1995, 94): Հայրապետական սպիտակ քողը, որով ծածկվում է նորած կաթողիկոսի գլուխը, իր խորհրդով աղերսվում է Ահարոնի վարշամակի հետ և հոգևոր արքայության խորհրդանիշն է:

<sup>224</sup> Անիում ժողովուրդը պատռել է կաթողիկոսի քողը՝ կարգազուրկ անելով նրան՝ «այն ժամանակ կաթողիկոսները քող էին գցում» (Կ. Գանձակեցի 1982, 74):

<sup>225</sup> Լատին եկեղեցականները որդեգրել էին սպիտակ, կլորավուն գլխանոցը, որի ճակատամասը ամրացվում էր թանկարժեք քարերով, զարդարուն ժապավենով կամ ոսկե օղակով (Norris 2002, 97-98):

<sup>226</sup> XIX դ. ռուսաց թագավորը հայոց կաթողիկոսին ադամանդագարդ խաչ է նվիրվել, որը դրվել է վեղարի ճակատային մասում (Հացունի 1924, 386-407):

ման պատկերը», թվելով բազմաթիվ տարատեսակներ՝ «կոնաձև սրածայր..., գմբեթաձև...<sup>227</sup>, կը փոսնայ գագաթին վրայ... ապա կը գոգանայ՝ ճակատին կողմն ուղղած աղեղնաձև փուսը...<sup>228</sup>» կրելուց հետո դառնում է մեզ հայտնի սրածայր խույր-թագը<sup>229</sup>, որը համոզիչ չէ, որովհետև ձևի շարունակականություն չի նկատվում, և նման կառուցվածքով գլխանոցներ հոռմեացիների անցյալում հայտնի չեն<sup>230</sup>: Նշենք, որ միջնադարից սկսած հոռմեական եկեղեցու հովվապետը իր օժման արարողության ժամանակ կրում է ոչ թե երկփեղկ խույրը, այլ՝ եռաշերտ թիարան, որի նախատիպը փռուզիական գլխարկն է<sup>231</sup>:

Որոշ ուսումնասիրողներ նշում են, որ միթթան ուղղափառ եկեղեցու հայրերը կրել են դեռևս XVII դ. սկսած և այն համարում են բյուզանդական եկեղեցու պատարագի ժամանակ գործածված հանդերձանքի ամենավիճելի տարրը: Գրավոր աղբյուրների պակասը նրանց հնարավորություն չի տվել միթթ բառի ստուգաբանությունը կապել կամ համադրել խույր բառաձևին: Անգամ հետևություն է արվում, որ բյուզանդական շրջանում արևմտյան եկեղեցում միթթը թերևս չի էլ գործածվել (Woodfin 2012, 31-33):

Կարծիք կա, որ մինչև III դ. Հռոմի Արևի տաճարի քուրմը կրել է թանկարժեք քարերով զարդարված ոսկե, ակնապատ և ճառագայթաձև թագ, որ կարող էր ձևավորված լինել Յուպիտերի կամ Ջունոյի պատկերներով: Մեկ դար անց հոռմեական քրմերը, քրմուհիները և կայսրերը ցածրադիր՝ դափնեպսակի, պարզ օղակ-վարսակալի կամ թիարայի տեսքով ծիսական թագեր էին կրում<sup>232</sup>: IV դ., որպես կայսերական տարբերանշան, ապարոշները ակնազարդ էին, այն կրողին շնորհվում էր նաև երեք կախիկներով զարդասեղ, որոնք աստիճանաբար մեծացնում և ճոխացնում էին<sup>233</sup>:

Նշված գլխազարդերը երբեմն գլխի հետևում կապվում էին կարճ թագակապերով, որոնց ծայրերը կախվում էին թիկունքին: Հետագայում այս թագերը, հատկապես ճակատամասում, զարդարվում էին թանկարժեք քարերով (Stout 2001, 82-94): Նշանակում է, որ կաթոլիկ եկեղեցում, որպես հոգևոր կառույց կազմակերպվելուց և ծիսական հագուստի կարգը սահմանվելուց առաջ խույրին նմանվող բաղադրամաս չկար:

Խույրի մասին ամենավաղ հիշատակություններից մեկը գտնում ենք Սարգոնի մի նամակում, որտեղ Ասորեստանի արքան նկարագրում է ուրարտական մեղաններից մեկի «արձան մ' Արգիշտա՝ արքային Ուրարտուի, որ գլխին դրած էր աստղերով զարդարված աստուածոյ խույրը և աջ ձեռքով կ'օրհներ» (Հացունի 1924, 20): Վ. Հացունին, պատմական այլ վկայություններ չու-

<sup>227</sup> Ծովքի հայ թագավոր Ջարեհը, ըստ դրամի վրայի պատկերի՝ կոնաձև թագ է կրել, իսկ Արշամ արքան՝ գմբեթաձև (Պատրիկ 1983, 29, տախ 6, նկ. 1, 2):

<sup>228</sup> 1700 թ. Կեսարիայում պատրաստված ավետարանի արծաթե կազմի վրա, Տյանունդառաջի տեսարանում նման գլխանոց է կրում Սիմոն Ծերունին (Sylvie 1994):

<sup>229</sup> Լատինական խույրը խորհրդաբանորեն համարվում է «ճշմարտության թշնամիներից պաշտպանող» սաղավարտ (Mondadori 2008, 86-87):

<sup>230</sup> VIII դ. ուղտի մազից պատրաստված կոնաձև «camelaucum» փռուզիական գլխանոցը կոչվում էր «Tiara», որի ճակատամասը ամրացվում էր ոսկե զարդարուն օղակով: Հետագայում դրա վրա դրվեցին երկրորդ և երրորդ շարքերը, որ XIV-XV դդ. երբեմն չափից ավելի բարձր տեսք ունեին (Norris 2002, 113-114):

<sup>231</sup> XIII դ. Հռոմի «Quattro Coronati» եկեղեցու որմնանկարներից մեկում Կոնստանտին Մեծ կայսրը պատկերված է երկփեղկ խույրով: Թագը որ լատիներեն կոչվում է «imperial phrygium», Հռոմի պապի եռաշերտ թիարայի նախատիպն է (Woodfin 2012, xxi):

<sup>232</sup> Հայոց արքաների թանկարժեք քարերով զարդարված ոսկե թագը X դ. նույնպես կոչվում էր խույր (Դրասխանակերտցի 1996, 205):

<sup>233</sup> Հուստինիանոս կայսեր օրոք հայ սատրապներին շնորհվում էին թանկարժեք քարերով զարդարված զարդասեղ, մանուշակագույն թիկնոց և մետաքսե պարեզոտ (Stout 2001, 96):

նենալով, ենթադրում է, որ ուրարտական խույրը պետք է տարբերվեր ասորականից<sup>234</sup>, չնայած Ասորեստանի մեծ ազդեցությանը: Հարկ է նշել, որ այստեղ կա ավանդույթի շարունակություն՝ Վանի թագավորության որմնանկարների քրմերի բարձր գլխանոցները հիշեցնում են Արտաշեսյան հարստության թագավորների թագերը (նկ. 1, 13):

Գոյություն ունի խույրի ծագման, կառուցվածքի և խորհրդաբանության մեկ այլ, առասպելական վարկած: Վկայություններ կան, որ Ալեքսանդր Մեծի արշավանքների ժամանակ, Բաբելոնում, Բերոսուս անունով պատմիչը, ինչպես նաև Հերոդոտոսը նրանից առաջ, ուսումնասիրել են քրմական արխիվներում պահպանված և մեհյանների պատերին արձանագրված թագավորական ցուցակները: Բերոսուսը նկարագրում է, որ սկզբնական ժամանակներում, երբ երկիրը բնակեցված էր նախամարդկանցով, ծովից դուրս եկավ Օաննես անունով մի ձկնակերպ հրեշ (նկ. 181): Ձկան գլխի և մարմնի ծածկույթի մեջ քողարկված էր մարդու գլուխ և մարմին, նա երկկենցաղ էր ու խոսում էր մարդու ձայնով և լեզվով<sup>235</sup>: Կարմիր ծովից դուրս եկած այդ ձկնատիպ աստծուն անվանում էին Էնկի (Vervrugge and Wickersham 1996, 44) և Հայա-Էնկի<sup>236</sup>: Ըստ առասպելի՝ Օաննեսը մարդկանց սովորեցրել է գրչություն, ճարտարապետություն, օրենք, երկրաչափություն, մաթեմատիկա, հողագործություն, տվել բազմաթիվ այլ կարևոր գիտելիքներ, որոնք մարդուն անհրաժեշտ էին նստակեցության անցնելու համար<sup>237</sup>: Օաննես-Ադապա-Ուան ձկնակերպ արհեստավոր դիցը էա աստծո տաճարի իմաստուն քահանան էր, որը մարդկանց սովորեցրել է նաև արվեստներ (Dalley 2000, 182): Անգամ կան ուսումնասիրողներ, որոնք հավաստում են, որ «Enki (Ea)» կոչվող «կես-ձուկ, կես-մարդ» աստվածը տիեզերական կարգ ու կանոնի հաստատողն էր և աստվածային օրենքների պահապանը:

Ձուկ-աստծո պաշտամունքը առկա է նաև հայ հին մշակույթում (Պետրոսյան, Բոբոխյան, 2015)<sup>238</sup>: Թեյշեբաինի ամրոցի գինու մառանում հայտնաբերվել են կավե փոքրիկ արձանիկներ (նկ. 182, 183), որոնք ներկայացնում են ծիսական գործողություն կատարող մորուքավոր ձուկ-մարդուն՝ Էնկի-Օանեսին: Այս արձանիկները հավանաբար պահպանում էին գինու մառանը, որպես Էնկիին պատկանող ստորգետնյա սրբազան տարածք: Դրանք ճշգրտորեն նման են Ասորեստանի Աշուր և Նինվե քաղաքների պեղումներից հայտնաբերված արձանիկներին (Պողոսյան, Կանթեղ, № 3 էջ 237-243):

Գեղամա լեռներում, Արագածի լանջերին և Հայաստանի այլ վայրերում պահպանված քարե ձկնակերպ հսկա արձանները<sup>239</sup> նույնպես նվիրված են եղել Ձուկ-աստծուն<sup>240</sup>, աղերսվել են

<sup>234</sup> Հռոմի պապերն այն որդեգրել են VII դ. սկզբին (Mondadori 2008, 97):

<sup>235</sup> Շումերա-ակկադական բրոնզե մի տախտակի պատկերում աշխարհը հինգ շերտ ունի: Երրորդ շերտի ձկնակերպ մարդիկ ծիսական գործողություն են կատարում (թաղում) (ժ. Խաչատրյան 2014, նկ. 2):

<sup>236</sup> Ստորերկրյա օվկիանոսի տիրակալ Հայա-Էնկին համարվում էր «ստեղծող, արարիչ» (Մովսիսյան 2006, 9): Էնկին երբեմն անվանվել է նաև էա և Նուդիմմուդ անուններով: Նա ջրերի տիրակալն է և համարվել է ստորգետնյա ջրերի օվկիանոս-Ապսոփ և մարդու ստեղծողը (Sproul 1991, 116): Ըստ Ասորպետի՝ ձկնակերպ վիշապները խորհրդանշել են միջագետքյան էա-Օանես աստծուն, որը քրիստոնեության ընդունումից հետո վերագրվել է Սբ. Հովհաննես Մկրտչին (Բոբոխյան 2020, 30, 35):

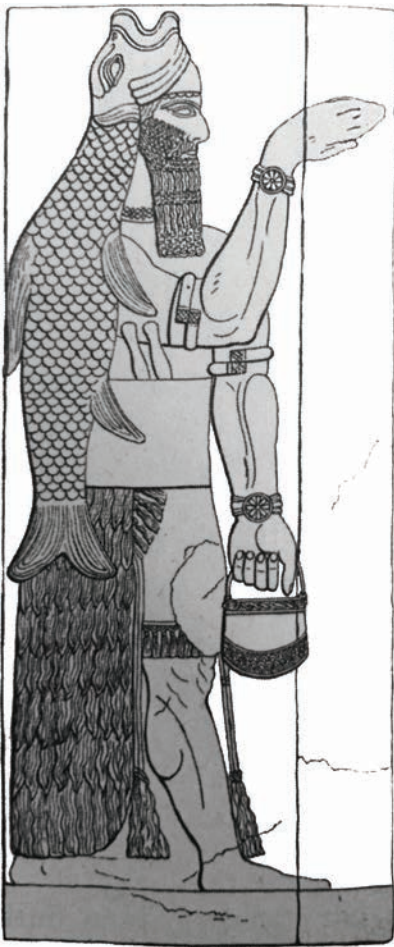
<sup>237</sup> Ըստ առասպելի, ձկնակերպ էակին հետևել են նմանատիպ ուրիշ էակներ, որոնք վայրէջք կատարելով Կարմիր ծովում, տարբեր ժամանակներում այցելել են մարդկանց և շարունակել են փոխանցել տարաբնույթ և օգտակար բազում գիտելիքներ և կարողություններ (Vervrugge and Wickersham 1996, 44, 48):

<sup>238</sup> Ձկնակերպ արձանիկներ գտնվել են Կարմիր բլուրի պեղումներից (Пиотровский 1970, նկ. 36, 37):

<sup>239</sup> Ըստ Ն. Մառի՝ վիշապների արձանները ստեղծվել են 4-5 հազար տարի առաջ (Մնացականյան 1969, 164): Հայաստանի ժայռապատկերներում կան վիշապ-օձերի բազմաթիվ պատկերներ (Կարախանյան, Սաֆյան 1970, նկ. 88, 90, 106):

<sup>240</sup> Ըստ հնագույն աստղագիտական գիտելիքների՝ 2000 տարին մեկ, արեգակնային համակարգը թևակոխում էր նոր «Տիեզերական ամիս» համապատասխան կենդանակերպի նշանով: Խալդին պատկերվել է ցլի եղջյուրներով:

ջրերի հետ և եղել են «ոռոգման պահապան և հովանավոր աստվածներ» (Աբեդյան 1975, 103, 105, 107):



**Նկ. 181. Ձուկ աստված Օաննես, Բրիտանական թանգարան, Նկ. 182. Ձուկ աստծո փոքր արձանիկ Կարմիր բլուրից, ՀՊԹ Նկ. 183. Ձկնակերպ դիցի արձանիկ Կարմիր բլուրից, ՀՊԹ**

Հայկական վաղնջական առասպելներում այս դիցը հանդես է գալիս որոշակի կերպարով, որպես երկիրը շրջափակող վիթխարի ձուկ կամ երկրի հենարան, ապրում է օվկիանոսում ու շարունակ փորձում է բռնել իր պոչը ու եթե կարողանա՝ աշխարհը կկործանվի (Հարությունյան 1924, 16):

Նշենք, որ հայ հեթանոսական դիցաբանության գլխավոր և արևի աստված Միհրի խորհրդաբանական մետաղը ոսկին էր, իսկ ձուկը համարվում էր նրա ատրիբուտներից մեկը և նրա սիմվոլն էր, իսկ կենդանակերպը՝ Ձկներ համաստեղությունը (Շահնազարեան 2011, 145): Հետագայում առաջին քրիստոնյաները ձկան պատկերը գործածում էին որպես քրիստոնեության խորհրդանիշ, որը վերագրվեց նաև Քրիստոսին: Հունարեն «ձուկ» (ichthus) բառը քրիստոնյաները Iesu Christos նշանակությամբ որդեգրել են որպես սիմվոլ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 385) և դարձրել ակրոստիքոս՝ «Հիսուս Քրիստոս Աստծո Որդի Փրկիչ» իմաստով (Դևրիկյան 2008, 109):

Կարելի է ենթադրել, որ նրա պաշտամունքը տարածված է եղել մ.թ.ա. 4000-2000 թթ.: Մ.թ.ա. մոտ 2000 թ. սկսվեց «խոյի ամիսը», իսկ մ.թ.ա. 145 թ.՝ «Ձկների ամիսը», որը դարձավ Հիսուսի խորհրդանիշը (Freke and Gandy 1999, 75-76, 199):



Ձուկը, որպես Քրիստոսի խորհրդանշան առկա է նաև նոր կտակարանային պատմություններում: Առաքյալներից ոմանք ձկնորսներ էին, որոնց հետագայում տրվեց մարդկանց հոգիներ որսալու առաքելությունը (Դևրիկյան 2008, էջ 10): Ըստ կանոնակարգի, Խորհրդավոր ընթրիքը պատկերող բոլոր մանրանկարներում, ծաղկողները հացի և գինու հետ պատկերել են նաև ձուկ<sup>241</sup>: Ըստ Հովհաննու ավետարանի՝ (6:1-14) Հիսուսը հինգ հացով և երկու ձկով կերակրեց 5000 մարդու:

Քրիստանական թանգարանում պահվում է Նինվեի պատերից արտանկարված Ձուկ-աստվածը, որտեղ էնկին կրում էր ձկնակերպ ծածկոց, իսկ ձկան կիսաբաց բերանը, որպես գլխանոց, դրված էր նրա գլխին (Booth 2010, 100) (նկ. 181): Հին հեթանոսական մշակույթում որպես տոհմի նախնու գաղափար, ընդունված էր խորհրդանշական գլխարկ, թագ կրել, որի ավանդույթը բավականաչափ կայուն լինելով, հասել է միջնադար: Մանրանկարներում կան նման մեծաթիվ օրինակներ (Մնացականյան 1955, 357-358):

Անհնար է անտեսել այս աստծո «ձկան գլուխ» գլխանոցի և Ծովքի հայկական թագավոր Քսերքսեսի դրամի վրա պատկերված գլխանոցների նմանությունը (նկ. 184): Քսերքսեսի անսովոր ձևի գլխարկը հիշեցնում է ձկան կիսաբաց բերան և դրա խորհուրդը հնարավոր չէ այլ կերպ մեկնաբանել, քան որպես արձագանք ասորական Ձուկ-աստծո գլխանոցի, որպես նրա էության, կոչման և առաքելության անժխտելի ցուցիչ: Եթե դիտարկենք Տիգրան Մեծի կամ Արտավազդի թագերի կառուցվածքը (նկ. 67, 185) (Պատրիկ 1983, 29, նկ. 3, նաև 29, նկ. 4 և 5), ապա Քսերքսեսի թագը կդառնա կապող օղակ ձուկ-աստծո և հայկական թագավորների թագերի միջև:

Վ. Հացունին Քսերքսեսի «ճեղքուած, առաջակողմեն լայն ու բարձր, յետկողմէն նեղ ու ցած» թագավորական գլխանոցը համարում է եզակի, որ հայտնի չէր այլ մշակույթներում, նմանեցնում այժմյան եպիսկոպոսական խույրին և հարց տալիս. «Արդյոք բուն արքայական թագն էր այս, թե քրմական ձև մը...»: Սակայն, քանի որ «հայ թագաւորք միանգամայն քրմապետ էին» և «Միհրի պաշտօնն ու տաճարն Հայոց ընտանի և անոնց մէջ ալ կար մինչև Լուսավորիչ», եզրակացնելով, որ Տիգրանի թագը նաև կրոնական խորհուրդ պետք է ունենար (Վ. Հացունի 1924, 50-51):

Կարելի է ենթադրել, որ Տիգրան II-ի և իր հետնորդների ճառագայթաձև «հայկական» կոչված թագն ու կաթողիկոսական խույրը նույն ծագումն ունեն: Տեղին է այստեղ նշել, որ V դ. Արշակունի քուրմ-թագավորները կրում էին խույրեր ու թագեր, նրանց հանդերձանքի բոլոր պարագաները բանված էին «գեղեցկատեսիլ զարդերով» և «ոսկեհուռ պաճուճանքներով» (Փարպեցի 1982, 22-23):

Նմանատիպ թագ-գլխանոցի ենք հանդիպում Քսերքսեսից շուրջ մեկ հազարամյակ անց: XIII դ. առաջին կեսին Հաղպատում գրված ավետարանում պատկերված Շերանիկը կրում է կաթողիկոսական խույրին հար և նման շքեղ գլխանոց, որի հետևի հարթ շերտի ծայրին խաչ է ամրացված (Մատենադարան, ձեռ. 6288)<sup>242</sup> (նկ. 186): Շերանիկի ձեռքին ձկնորսական կարթ կա, որի ծայրից մի մեծ ձուկ է կախված, իսկ ձկնորսի կողքին գրված է. «Շերանիկ, քանի գաս, ձուկն բեր»: Ա. Պատրիկը Շերանիկին ձկնորս է անվանում<sup>243</sup>, իսկ նրա գունագեղ հագուկապն

<sup>241</sup> Մանրանկարներում ձկնակերպ վիշապը առկա է «Մկրտություն» ու «Դժոխքի» տեսարաններում (Հակոբյան 1982, 33): Նման վիշապ կա նաև Աղթամարի «Հովհաննու պատմության» որմնապատկերում:

<sup>242</sup> Խորանը Հաղպատի ավետարանից է, 1211 թ., ծաղկող Մարգարե (ձեռ. ՄՄ, 1211):

<sup>243</sup> Նման շքեղ հանդերձանքով և պատվո նշաններով անձի ձկնորս լինելն անհավանական է:

ու գլխանոցը համարում է վրացա-հայկական մշակութային սերտ կապերի ազդեցություն, հիմք ընդունելով, որ նրա և Հառիճի եկեղեցու արևելյան պատին պատկերված Ջաքարե սպասալարի գլխանոցները նման են (Պատրիկ 1983, 122) (նկ. 187): Հառիճի կտիտորական պատկերում Ջաքարե սպասալարի իշխանական գլխանոցը շատ նման է Քսերքսեսի թագին, որը միայն մի քիչ բարձր է (Մաթևոսյան 2002, 48): Ջաքարեի և Շերանիկի նույն ժամանակաշրջանին և մշակութին պատկանող թագերը քիչ են տարբերվում<sup>244</sup>:



Նկ. 184. Քսերքսեսի դրամը ձկան բերան հիշեցնող գլխանոցով, մ.թ.ա. 220 թ., ՀՊԹ



Նկ. 185. Արտավազդ II արքայի դրամը, մ.թ.ա. I դ., ՀՊԹ

Մասնակի տարբերություններով, դրանք որոշակի կապող օղակ են դառնում Քսերքսեսի թագի ու ժամանակակից եպիսկոպոսների ու կաթողիկոսի խույրերի միջև: Ջաքարեի գլխանոցի գոյությունը ևս փաստում է, որ խույրանման թագերն օտար չէին հայոց բարձրաշխարհիկ և կրոնական հանդերձաքում: Այն նաև նշանակում է, որ Հռոմի պապի նվիրաբերումներից դեռ շատ առաջ հայ արքաներն ու քրմերը խույր-միթր թագեր են կրել: Նշենք նաև, որ Ջաքարե սպալասարը ցանկանում էր վերականգնել Հայոց թագավորությունը և դառնալ թագավոր: Դրանով պետք է բացատրել, որ Ջաքարե և Իվանե Ջաքարյանների բոլոր խորհրդաբանական նշանները արտահայտում էին նրանց հիմնական այդ նպատակը (Մաթևոսյան 2002, 49): Եթե խույրը Հայաստանում հայտնի է դարձել Հռոմի Պապի նվիրաբերության միջոցով և դրանից հետո, ապա դժվար է հավատալ, որ Ջաքարե Ջաքարյանը համաձայներ Հառիճի եկեղեցու շատ կարևոր կտիտորական քանդակում պատկերվել օտար գլխանոցով, նույնիսկ եթե այն

<sup>244</sup> Նման թագերով են նաև XIII դ. Վասպուրականի Սահակ և Համազասպ իշխանները (Բրուսյան 2007, 26, տախ. VI, նկ. 3-4):

արդեն ընդունված ու գործածելի լինելու հայ հոգևոր առաջնորդների կողմից: Հավանական է նաև, որ Հաղպատի ավետարանի հեղինակը այդ գլխանոցը Շերանիկի գլխին չդնելու, որովհետև նա պարզապես ձկնորս չէր:



Նկ. 186. Շերանիկի պատկերը երկնոցի գլխանոցով, Մատենադարան, ձեռ. 6288

Ձուկ-աստծո, Քսերքսեսի, Ջաքարեի, Շերանիկի և կաթողիկոսի գլխանոց-թագերի միջև առկա կապն ու նմանությունն ակնհայտ է, առայժմ այլ կարծիքներ և վարկածներ չկան: Այդ կապի իմաստն ու խորհուրդը լիովին կամբողջանա, եթե բացահայտվի նմանատիպ թագեր կրող անձանց գործունեության կարևորությանը, նրանց բարձր դիրքն ու արտաքին տեսքը, նրանց հագուստն ու գլխի հարդարանքը: Գերագույն ընտրյալին շնորհված թագը նրա աստվածային խորհուրդն ունի, ցուցիչն է նրա մարմնական հզորության և հոգևոր կարողության: Այն հանգամանքը, որ թագը դրվում է կրողի գլխից վեր, պետք է խորհրդանշի նրա ամենակարևորագույն դերն ու նպատակը, նրա առաքելությունը՝ իրականացնելու ճանապարհին պատաս-



խանատու լինել հասարակ մահկանացուների իրեն վստահված հոգիների փրկության համար<sup>245</sup>:



187



188

**Նկ. 187. Հատված Հովհաննես արքաեղբոր պատկերից իր ծիսական խույրով, Մատենադարան, ձեռ. 6288**

**Նկ. 188. Զաքարե սպալասարը երկնդի թագով**

Այսպիսով, Տիգրան Մեծի ճառագայթածն թագը, ուներին իջնող ապարոշ-արտախուրակով<sup>246</sup>, թագի և արտախուրակի հատվածի թագակապով, որոշակի ձևափոխումներով հանդերձ, այժմյան կաթողիկոսի հանդերձանքում պահպանվել է որպես ամենակարևոր, տարբերակիչ մաս: Նոր կրոնի խորհրդաբանական միջավայրում ձկան խորհրդաբանությամբ խույրը փոխարինել է ճառագայթածն ոսկե թագին: Ապարոշը թագից անջատվել և վերափոխվել է վակասի, իսկ թագակապին փոխարինել է արտախուրակը: Դա տեսնում ենք նաև հայոց լեզվում, երբ այս երեք տարրերն էլ ունեցել են թագի և խույրի նշանակություն կամ իմաստ:

Հետևաբար կարծում ենք, որ այս կարևոր թագ-գլխանոցը, որպես հնագույն աստծո խորհրդաբանական տարր, փոխառնվելով այլ մշակույթներից, փոքր փոփոխություններ է կրել, իսկ հայ հովվապետերը պատմության ընթացքում զանազան թագեր գործածելուց հետո<sup>247</sup>, որդեգրել են հենց այս գլխանոցը և հպարտությամբ կրում են այն:

Նշենք նաև, որ Հռոմի Պապի կիլիկյան եպիսկոպոսներին նվիրած խույրը անպայմանորեն նման էր Հովհաննես Արքաեղբոր խույրին (ՄՄ, ձեռ., 197, 341 ք) (Նկ. 188), որը ցածրադիր և գծազարդ էր: Այն հայկական միջավայրում չափերով մեծանալով, ինչպես նաև նոր կանոնիկ

<sup>245</sup> Հռոմի պապի թագադրության ժամանակ թագադրող կարդինալի տված թագը եռակի իմաստ ունի: Այն կրելով, նորընծա պապը դառնում է ոչ միայն «հայր», այլև «արքա, իշխան և տիրակալ Երկրի վրա», հետևաբար նաև ընդունում է «Սուրբ Երրորդությունը» (Chevalier and Gheerbrant 1996, 1007):

<sup>246</sup> Ըստ Ապպիանոսի՝ Տիգրանակերտի ճակատամարտում Լուկիանոսին պարտվելուց հետո, Տիգրանը իր խույրն ու ապարոշը տվել է որդուն և ինքը ամրացել մի ամրոցում, փաստորեն իշխանությունը փոխանցել որդուն, իսկ իշխանությունը խորհրդանշում էին այդ երկու տարրերը (Մանանդյան 2012, 109):

<sup>247</sup> Միջնադարում գոյություն ունեցած օրենքի համաձայն, օտարներից կախում ունեցող Հայաստանում ժողովրդի մեծամեծները պարտավոր էին կրել տիրապետող երկրի տարազը (Բոդյան 1974, 97, 99), ինչպես օրինակ վերը նշված կտիտորական քանդակում պատկերված է Զաքարե Սպալասարի եղբայր Իվանեն, որ կրում է մոնղոլական գլխանոց:



ձևավորմամբ դարձավ այն խույրը, որը նման է հռոմեականին միայն իր երկփեղկությամբ: Հռոմեական խույրը ճակատային մասում ունի հորիզոնական, իսկ կենտրոնականում՝ ուղղահայաց ոսկեգօծ գծեր, որոնք դրվել են սպիտակ խորքի վրա: Ի միջի այլոց, նման ձևավորմամբ խույրերը ժամանակ առ ժամանակ երևում են կաթողիկոսական մանրանկարներում մինչև նույնիսկ XVIII դարը:



Նկ. 189. Կիրակոս I խույրի դարձերեսը, Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս, 1820 թ.



Նկ. 190. Կաթողիկոսական խույրի երեսը Հարության տեսարանով, Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս, 1805 թ.: Նույն խույրի դարձերեսը

Հին խույրերի մեծ մասը պատկանում է XVII-XVIII դդ.: Դրանք ունեն ինքնատիպ, կանոնիկ պատկերագրություն: Խույրի մակերեսին, ճակատային մասում ուղղահայաց դասավորությամբ պատկերվում է կենաց ծառ կամ ծաղիկ, դրանից վերև՝ հարություն առնող կամ համբարձվող Հիսուսը, նրանից վերև՝ եռանկյունաձև զարդ, Հայր աստծո կամ Սբ. Իոզու պատկերով<sup>248</sup>, վերևում՝ երբեմն նորից ծառ, իսկ ամենավերևում՝ փոքրիկ խաչեր (նկ. 189-192,194): Խույրի դարձերեսին, նույն կանոնիկ հերթականությամբ պատկերվում է Կենաց ծառ, վերևում՝ Աստվածամայրը, Հայր աստծո եռանկյունին և ամենավերևում՝ զույգ խաչեր: Նման խորհրդաբանությամբ խույրեր կան Անթիլիասի, Էջմիածնի և այլ հավաքածուներում: Եթե այս պատկերագրությունը համեմատենք Տիգրան Մեծի թագի հետ, ապա թագակապի վրա կետանախշեր կտեսնենք, դրանցից վեր՝ արծիվներով շրջափակված ութանկյուն զարդանախշ, ամենավերևում՝ ճառագայթներ խորհրդանշող ատամնավոր զարդարանք: Խույրի գագաթներին գտնվող, քրիստոնեության ամենակարևոր նշան երկու փոքրիկ խաչերը, որպես Հիսուսի սիմվոլ, արևի երբեմնի խորհուրդն ունեն:



**Նկ. 191. Խույրեր խաչելիության պատկերով, Անթիլիաս, 1802 թ.:  
Սույն խույրի դարձերեսը Աստվածածնի պատկերով**

Ամբողջացնելով նշենք, որ վերը դիտարկված խույրի կանոնիկ պատկերագրությունը հիմնավորվել է ավելի ուշ: Սույն աշխատանքը իրականացնելիս, ուսումնասիրելով կաթողիկոսների բազմաթիվ պատկերներ, գալիս ենք այն եզրակացության, որ վերոհիշյալ բազմաթիվ տարրերով և շքեղ կառուցվածքով կանոնիկ պատկերագրությունը, ամենայն հավանականությամբ, շրջանառության մեջ է դրվել XVIII դ.: Մինչև XVII դ. վերջերը զանազան ձեռագրերում պատկերված խույրերի մի մասը կենտրոնում կրում է մեկ խաչանշան: Խույրերի մեկ այլ խումբ, կաթոլիկ եկեղեցու ազդեցությամբ, զարդարված է կենտրոնից մինչև գագաթը ձգվող ուղղահայաց մեկ գծանախշով (Տեր-Վարդանեան 2005, 67, 78, 79): Կաթողիկե եկեղեցու խույրի ժամանակակից օրինակն էլ ունի ծաղկային ձևավորում (Նկ. 193):

<sup>248</sup> Նման կանոնիկ ձևավորում ունեն մեծ թվով ձեռագրակազմեր, որոնց երեսին խաչելիություն է, իսկ դարձերեսին՝ Աստվածամայրը մանուկ Հիսուսի հետ (Մատեն. արձաթ. կազմ. ձեռ. 2011, ձեռ. 7676, 6789, 8577 և այլն):





192



193

Նկ. 192. Կաթողիկոսական խույր, Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս, XIX դ., Նկ. 194. Կաթողիկե եկեղեցու հոգևորականի խույր կցված արտախուրակներով, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



Նկ. 194. Եպիսկոպոսական խույր, Անթիլիաս, XVII դ.  
Նույն խույրի դարձերեսը Սբ. Ծննդյան տեսարանով, Անթիլիաս





Նկ. 195. Կաթողիկոսական ժամանակակից հանդերձանք խոյրով

**Վերարկու, Կնգուղ (փակեղ), Փիլոն, Վեղար.** Այս տարրերը, որոնք պատրաստվում են սև մետաքսից և այլ կերպասներից, միասնաբար կազմում են կուսակրոն հոգևորականի ամենօրյա հանդերձանքը, որի հիմնական մասը բրդյա սքեմ պատմունձան-վերարկուն է: Հարկ է նշել, որ նմանությունների հետ մեկտեղ, պարեգոտներն ու վերարկուները ոճական տարբերություններ ունեն Սբ. Էջմիածնում, Անթիլիասում և Երուսաղեմում (նկ. 196):



Աքեմի մաս է կազմում նաև փիլոնը, որը շուրջառի նման սև թիկնոց է, կրում են վերարկուի վրայից: Արժանավոր հոգևորականներին, Վեհափառի հատուկ կոնդակով տրվում է ծաղկյա փիլոն՝ վարդապետներինը կապույտ, իսկ եպիսկոպոսներինը՝ մանուշակագույն (Գաթարոյեան 2014, 180, 198-199, 208-209): Նախկինում փիլոն-շուրջառը պատրաստվում էր բրդից, իսկ կաթողիկոսինը՝ մետաքսից (Օրմանյան 1992, 124-125, 177):



Նկ. 196. Վարդապետը առօրյա վերարկուով, Անթիլիաս

քով գլխանոց՝ փակեղ (նկ. 197) (Օրմանյան 1992, 76-77, 121), որը վանականները կոչում են «թոփիկ»: Դրա վրա հանգչելով, վեղարը պահպանում է իր ձևը: Այն «աբեղայական օրհնության պահին» աղոթքով է տրվում կուսակարոն հոգևորականին<sup>249</sup>: Վեղարը ծածկում է ճակատը և հետևում կախվելով, հասնում է մեջքին (նկ. 198): Այս գլխանոցը, ըստ Մ. Օրմանյանի՝ հայ եկեղեցին ընդունել է 1845 թ., Կոստանդնուպոլսի պատրիարքարանի որոշմամբ, որպեսզի «հայ եկեղեցականներն էլ

Վաղ միջնադարում, որպես կաթողիկոսական գլխանոց, հայտնի էր միայն «եպիսկոպոսական սքողն»: Այն, որպես քահանայապետության պատվի ցուցիչ, կոչվում էր «գլխոյ արտաքին վարշամակ» կամ փակեղ: Եպիսկոպոսականի համեմատ կաթողիկոսականը ավելի ճոխ էր, նաև «կրկնամածեալ» կամ «քող երկտակ», այսինքն՝ աստառով քող, որ երբեմն կարող էր լինել «քող ոսկեթել ծայրիւք»: Քողը ծածկում էր կաթողիկոսի գլուխն ու ճակատը և կախվում թիկունքն ի վար: Այն կաթողիկոսին էր տրվում հայրապետական պատիվը ընդունելու ժամանակ (Օրմանյան 1992, 394-395), իսկ կարգազուրկ կաթողիկոսի քողը, որպես հոգևոր աստիճանի ցուցիչ, տրվում էր նրա հաջորդին: Միջնադարում քողը գործածվում էր միայն հայրապետական ձեռնադրության ժամանակ, որպես օծման կարևոր տարր: Այդ ավանդույթը շարունակվում է նաև այժմ: Հետագայում քողին փոխարինում է խաչակիր կնգուղը:

Վեղարը կուսակրոն հոգևորականների սև գույնի հատուկ գլխանոց է, սքեմի պարտադիր մաս, որ կիրառվում է հնուց և «եկեղեցում հասարակ ժամերգության ժամանակ» առօրյա գործածություն ունի: Այն սրածայր է, ներսից համապատասխան ձևի ամուր կառուցված-



Նկ. 197. Քահանայական թավշե փակեղ, Սարդարապատի թանգարանի

<sup>249</sup> XIX դ. կեսերին Ներսես Ե Աշտարակեցին մերժել է ռուսական ցարի առաջարկը, ընդունել ռուսական սպիտակ վեղարն ու փիլոնը, ասելով «որ այդ հակառակ է դարավոր սովորութեանց» (Արք. Աշճեան 1994, 63):

իրենց հատուկ գլխանոցը ունենան»: Կաթողիկոսի վեղարը զարդարվում է ադամանդակուռ խաչով:<sup>250</sup>

Հոգևորականի հանդերձանքը և հայկական եկեղեցական կառույցը, արտաքին ուրվագծերով համանման են: Եկեղեցին իր գմբեթով, խորանով և սյուներով «հանդիսանում է տիեզերական ծառի այլաձևույթը, ներկայացնելով աշխարհի կենտրոնը, առանցքը», միևնույն ժամանակ լինելով «տիեզերքի մանրակերտը» (Ստեփանյան 2004, 96): Եթե եկեղեցին արտաքուստ նման է վեղարակիր կաթողիկոսի հանդերձանքին, ապա նրանց իմաստն ու խորհուրդը պետք է համանման լինեն: Կաթողիկոսը ոչ պաշտոնական միջավայրում և ընդունելությունների ժամանակ կրում է նաև մանուշակագույն, ամուր կառուցվածքով տափակ թավշե գդակ, զարդարված ադամանդակուռ խաչով:



Նկ. 198. Սքեմով հոգևորական, Անթիլիաս, 2023 թ.

**Կաթողիկոսական մատանի.** Աշխարհի շատ մշակույթներում մատանիներն ունեն բազմաթիվ խորհրդանիշներ: Դրանցից կարևորագույնը ամուսնական և հոգևոր պաշտոնի հետ կապված մատանիներն են, որ խորհրդանշում են կապվածությունն ու պարտավորվածությունը՝ ուխտի, երդման և հավատի իմաստով: Հոգևորականի մատանին ունի նաև գոտու խորհուրդ, որպես մարմնի որևէ մասն օղակող զարդ, որը պարուրում և ամբողջացնում է նրա մարդկային կարողությունները: Կնիքով, ինչպես օրինակ, Սողոմոնի մատանին, խորհրդանշում է զորություն և իշխանություն, կրողին օժտում է իմաստնությամբ ու կարողություններով (Chevalier and Gheerbrant 1996, 805-807):

<sup>250</sup> Եկատերինա թագուհին այս խաչը կրելու պատիվը շնորհել է Ռուսաստանի թեմի առաջնորդ Հովսեփ արքեպիսկոպոսին: Նման պատվի է արժանացել նաև Ներսես Աշտարակեցին: Ռուսաստանի տիրապետության օրոք վեղարի խաչը որդեգրվեց հայ կաթողիկոսների կողմից (Աշճեան 1994, 45):

Հին մշակույթներում մատանին շրջանի կամ կլորի աստվածային ձևը խորհրդանշող զարդ էր: Կլորը չունի սկիզբ ու վերջ, այլ օժտված է չընդհատվողի, անփոփոխի արժեքով և իր փակ շրջանով խորհրդանշում է ամբողջականություն ու հավերժություն: Դրա շնորհիվ էլ այն ենթադրում է կապ, խոստում, երդում և ուխտ: Տարբեր ժողովուրդների ավանդույթներում մատանիները, բացի զարդ և տարբերանշան լինելուց, խորհրդանշել են իրավունք, պաշտոն, առավելություն և խոստում<sup>251</sup>: Չինաստանում մատանին հանդիսանում է հավերժության սիմվոլ, խորհրդանշում է արժանապատվություն և հեղինակություն: Կնիքով մատանիներ կրում էին հատկապես մեծամեծները կամ հատուկ արտոնություն ունեցող մարդիկ: Կայսեր շնորհված մատանու տեսակը կարող էր նշանակել շնորհի կամ պատիժ (Williams 1974, 329):

Հին Հռոմում սենատորները պաշտոնական արարողությունների ժամանակ կրում էին ոսկե, իսկ սովորական օրերին՝ երկաթե մատանի: Տարբեր կայսրների օրոք մատանիներ կրելու կարգն ու արտոնությունները փոխվել են: Ադամանդե մատանի կարող էր կրել կայսրը, նրա ժառանգորդը կամ փոխարինողը (Stout 2001, 78, 79): Այսինքն մատանիներն այցեքարտերի բնույթ ունեին, կրողին օժտում էին որոշակի իրավունքներով և պատիվներով:

Ըստ հայոց եկեղեցու արարողակարգի՝ մատանին կաթողիկոսին տրվում է ձեռնադրության ժամանակ և նա այն կրում է աջ ձեռքի մատնեմատին (Նկ. 199): Եպիսկոպոսը մատանին կրում է աջ ձեռքի ճկույթին: Երկու դեպքում էլ դա խորհրդանշում է նրանց բարձր դիրքն ու իշխանությունը հայոց եկեղեցու նվիրապետության համակարգում (Գաթարոյեան 2014, 156): Հոգևոր արքայի թանկարժեք քարերով զարդարված և հատկապես կնիքով մատանիները «աստիճանի և պատվի նշանակություն ունեն» (Օրմանյան 1992, 101):

Ամուսնական մատանին կրում են ծախ ձեռքի մատնեմատին, հավատալով, որ այդ մատի երակը ուղիղ կապվում է սրտի հետ և հետևաբար կապում է նրանց ճակատագրերը (Wilkinson 2008, 127): Այդ մատանիները նույնպես օրհնվում էին պսակից առաջ (Մխիթարյան 2018, 44):

Քրիստոնեության ընդունման սկզբնական շրջանում եպիսկոպոսի և քահանայի հանդերձանքի միակ տարբերությունը եպիսկոպոսի մատանին էր<sup>252</sup>: VI-IX դդ. եպիսկոպոսները իրենց մատանիներով փաստաթղթեր են կնքել, սակայն դրանց բնույթը պարզ չէ: Մինչև VII դ. եպիսկոպոսները, ոչ լատինական և ոչ էլ հունական եկեղեցիներում իրենց հոգևոր պաշտոնին հատուկ մատանիներ չունեին, դրանք լատին եկեղեցի մուտք գործեցին X դ. հետո (Հացունի 1924, 336)<sup>253</sup>:

Սկզբնական շրջանում, մինչև VII դ. հայոց կաթողիկոսի և եպիսկոպոսի մատանիները նաև կնիք էին, միայն կաթողիկոսինը խաչապատկեր էր և կրում էր նաև նրա անունը<sup>254</sup>:

<sup>251</sup> Օգոստոս կայսրը երբ հիվանդ էր, որպես իշխանության նշան, իր մատանին տվեց Ագրիպպային: Կեսարի կերպարանքով մատանին նրա մոտ ազատ մուտք գործելու խորհուրդ ուներ: Սենատորները կրում էին պղնձե, իսկ դեսպանատուն գնալիս, ոսկե մատանի (Stout 2001, 78):

<sup>252</sup> Վաղ քրիստոնեության շրջանում մատանին ընդունված զարդ էր, որը հատուկ պաշտամունքային արժեք ստացավ VI դ.: VII դ. այն խորհրդանշում էր եպիսկոպոսի աստիճանը: Դրանք զարդարվում էին տրապիզոնով, սուտակով և մեղեսիկով: Կաթոլիկները մատանին կրում էին նաև ձեռնոցների վրայից (Mondadori 2008, 87):

<sup>253</sup> Եպիսկոպոսները մատանի կրել են VI դ.: Բողոքական եկեղեցու եպիսկոպոսը մատանին կրում է աջ ձեռքի միջնամատին: Մատանին եկեղեցու սեփականությունն է, եպիսկոպոսի մահանալու կամ տեղափոխվելու դեպքում, փոխանցվում է հաջորդին (Thomas 2016, 53):

<sup>254</sup> Երբ VII դ. Կոմիտաս կաթողիկոսը բացում է Հռիփսիմեանց նշխարները, Գրիգոր Լուսավորչի և Սահակի կնիքով մատանիները գտնելով, իր կնիքով մատանին նույնպես ավելացնում նրանց (Հացունի 1924, 339):



199



200

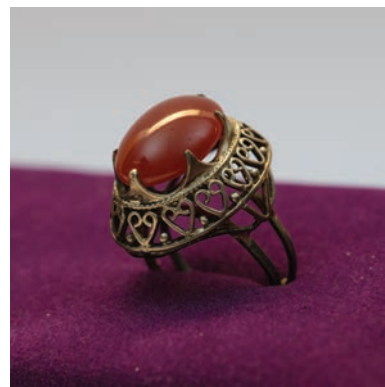
**Նկ. 199. Կնիքով կաթողիկոսական ոսկե մատանի, Անթիլիաս, XX դ.**

**Նկ. 200. Կաթողիկոսական մատանի, Անթիլիաս**

Վ. Հացունին նշում է, որ Կիլիկիայի կաթողիկոսները պատիվ էին համարում կրել Հռոմի պապի շնորհած մատանիները<sup>255</sup>: Ըստ երևույթին XV դ., մատանին նույնքան կարևոր խորհուրդ ուներ, որքան գավազանը: Ըստ Թովմա Մեծոփեցու վկայության՝ Կիրակոս Վիրապեցի կաթողիկոսին կարգալույծ անելիս, Հովհաննես Կոլոտիկը «զգաւազանն ի ձեռաց նորա յափշտակեր էր, և զմատանին ի մատանցն առեր իբր զդատապարտեալ» (Գոշ 2008, 340): XIV դ. Հովհաննես Ը Կարբեցու օժման առիթով, Եփրեմ կաթողիկոսը նրան է հանձնում «խաչապսակ գաւազանը, երկու պանակէները եւ վարդածեւ մատանին...» (Գոշ 2008, 57): Կիլիկյան թագավորության ժամանակ ևս հայրապետական մատանին հույժ կարևոր, կաթողիկոսի աստիճանն ու հարգը բնորոշող զարդ էր: Նոր վեհափառի ընտրությունից հետո, թագավորը, ծնկի գալով նրա առջև, մատանին նրա մատն էր անցկացնում, որից հետո տեղի էր ունենում օժման արարողությունը (Աշճեան 1994, 27):



201



202

**Նկ. 201. Կիսաթանկարժեք քարով և կնիքով մատանի, Անթիլիաս**

**Նկ. 202. Կիսաթանկարժեք քարով կաթողիկոսական մատանի, Անթիլիաս**

Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարանում պահվում են մի քանի մատանիներ, որոնք զարդարված են ագաթով, սաթով և այլ քարերով (նկ. 103, 200, 201, 202): Դրանցից մեկը, որը պատկանել է Զարեհ Ա կաթողիկոսին, կնիքով է: Բացի մատանու կարևոր խորհրդից, նրանց վրա ազուցված քարերը ևս օժտված են որոշակի խորհրդաբանական իմաստներով:

<sup>255</sup> XII դ., մահացած եպիսկոպոսի հանդերձը, գավազանը, մյուտոնը տրվում էր նրան ձեռնադրող կաթողիկոսին, իսկ մատանին՝ իրեն հաջորդողին (Գոշ 2008, 41): Սրանից կարելի է ենթադրել, որ մատանին գործադիր իշխանությունը խորհրդանշող արժեք ու նշանակություն ուներ:



**Լանջախաչ, պանակե, երկգլխանի արծիվ և ձեռաց խաչ.** Այս երեք լանջաշղթաները զարդարում են կաթողիկոսի վիզն ու կուրծքը Սբ. պատարագի կամ հատուկ առիթների ժամանակ (Նկ. 203): Լանջախաչերը, իբրև պատվի նշան, ընծայվում են քահանային և ավելի բարձր աստիճան ունեցող հոգևորականներին (Օրմանյան 1992, 81-82): Հանդերձավորվելուց հետո լանջախաչ կրող հոգևորականը ցնծության աղոթք է ուղղում առ աստված, ասելով. «Ձի զգեցոյց ինձ հանդերձ փրկության և պատմունճան ուրախության. իբրև փեսայի եղ ինձ պսակ. և որպէս զհարսն զարդու զարդարեաց զիս» (Խորհրդատետր 1989, 7):

Լանջախաչերը հայ հոգևորականները սկսել են գործածել վերջին դարերում: Հին գրականության մեջ դրանց մասին տեղեկություններ չկան: Դրանք հայոց եկեղեցի են մուտք գործել «ռուսների հետևողականությամբ» (Օրմանյան 1992, 84-85): Բարձրաստիճան հոգևորականների լանջազարդերը սովորաբար պատրաստում են արծաթից ու ոսկուց, ոսկեջրված են և զարդարված թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով, որոնք կոչվել են «ակնակուռ» (նկ. 204, 205): Այն վերևի մասում ունենում է թագ հիշեցնող բաղադրամաս, որի հետևում ամրացված օղակով շղթա է անցնում: Քահանաներին և վարդապետներին լանջախաչ կրելու իրավունքը շնորհում է Վեհափառը հատուկ «Օրհնության գրով»: Ժամանակակից լանջախաչերը ևս զարդարված են թանկարժեք քարերով և ոսկերչության հրաշալի ստեղծագործություններ են: Զանազան հավաքածուներում առկա են հրաշալի բարձրարժեք օրինակներ: Անթիլիասում պահվում է բազմագույն թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված լանջախաչ, որը ճառագայթավոր խաչի փայլուն օրինակ է:



203

Նկ. 203. Ոսկեջրված արծաթե լանջախաչ, Անթիլիաս



204

Նկ. 204. Արամ Առաջին կաթողիկոսի լանջախաչը, Անթիլիաս

Կաթողիկոսը և Եպիսկոպոսները, լանջախաչի հետ կրում են նաև պանակե (նկ. 206): Եպիսկոպոսի ձեռնադրության ժամանակ կաթողիկոսը նրան պանակե է տալիս: Դրանք ակնակուռ են, լինում են օվալաձև կամ կլոր, հիմնականում պատկերում են Աստվածամորը: Վերևի

մասում պանակեն նույնպես ունենում է թագ հիշեցնող բաղադրամաս, որի հետևում ամրացված օղակով շղթան է անցնում: Նման թագով է թագադրված Աստվածամայրը միջնադարյան որոշ մանրանկարներում (նկ. 61):

Պանակե (պանայիա, պանակիա) (Πανάκεια) հունարեն բառ է, որ նշանակում է Աստվածածին (Օրմանեան 2001, 184): Պատահական չէ, որ այս անունն է տրվել Աստվածածնի պատկերը կրող զարդին, քանի որ Պանակիան հունական դիցարանի բժշկության աստծո դուստրերից է: Բուժող և առողջություն պարգևող դիցուհու անունն էլ շնորհվել է Աստվածամորը: Դիցուհի Պանակիան նաև բուժամիջոցների կամ տիեզերական առողջության աստվածուհին էր: Նրա անունը հունարեն նշանակում է «ամենաբուժիչ միջոց, բոլոր դժբախտությունների դեմ դեղամիջոց»: Պանակիա անունը ինքնին նշանակել է «բուժում» (Բոտվիննիկ, Կոզան, Ռաբինովիչ, Սելեցկի 1985, 184):



205



206

**Նկ. 205. Լանջախաչ թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված, Անթիլիաս**  
**Նկ. 206. Արամ Առաջին կաթողիկոսի պանակեն, Անթիլիաս**

Պանակենների վրա հիմնականում պատկերվում է Աստվածամայրը, միայնակ կամ մանուկ Հիսուսը գրկին (նկ. 207, 208): Որոշ օրինակների վրա առկա են նաև Հիսուսի պատկերները: Ժամանակակից օրինակների վրա կան նաև Մկրտության և Տերունական եղելությունների պատկերներ:

Այս կարևոր տարրը հույն հեթանոսական բարի աստվածուհու հիշատակի շարունակությունն է, որը քրիստոնեության մեջ իր արտահայտությունն է գտել Աստվածամոր կերպարով ու խորհրդաբանությամբ և որը դարձյալ կրում է պահպանելու և առողջություն պարգևելու գործառույթը: «Կիլիկիա» թանգարանում պահվում է XIX դ. պանակենների հետաքրքիր հավաքածու, որոնք զարդարված են թանկարժեք քարերով, իսկ Աստվածամոր պատկերները վրձնով նկար-

ված են մարգարտախեցու վրա<sup>256</sup> (նկ. 209): Այնտեղ պահվում է նաև 1982 թ. Գարեգին Բ Սարգիսեան կաթողիկոսին նվիրած Վազգեն Ա կաթողիկոսի պանակեն (նկ. 104):

Լանջազարդերից երրորդը Սբ. Էջմիածնի խորհրդանիշ երկգլխանի արծվի պատկերով զարդ է, որը պանակեի նման թագակիր է (նկ. 210): Այս խորհրդանշանը պատկերված է նաև կաթողիկոսի գահավորակի թիկունքին (նկ. 211) և փոքրիկ ոտնագորգի վրա, որը փռվում է կաթողիկոսի ոտքերի տակ: Արծիվը պատկերվում է նաև դրոշների վրա, որպես արևի խորհրդանիշ (նկ. 8): Այս սիմվոլը պատկերված է նաև 1286 թ. Ճաշոցի լուսանցքում, մի բացառիկ կենաց ծառ է պատկերված, որի գագաթին բազմել է մի հզոր արծիվ, հավանաբար Հիսուս-արևի, ինչպես նաև կաթողիկոսի խորհրդաբանությամբ (Հայկ. մանրանկ., նկ. 43):

Զույգ արծիվների պատկերների գործառույթը հայ մշակույթում, որպես պատվո խորհրդանշան, նույնպես հին պատմություն ունի: Արշակունյաց հարստության դրոշի վրա, խաչապատկերի հետ պատկերված են արևը շրջափակող զույգ արծիվներ<sup>257</sup>: Զույգ արծիվները նաև Արծրունյաց հարստության հիմնական խորհրդանիշն էին<sup>258</sup>:



Նկ. 207. Թանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական պանակե, Անթիլիաս  
 Նկ. 208. Մարիամ Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերով պանակե, Անթիլիաս  
 Նկ. 209. Պանակե, արծաթ, զարդարված կիսաթանկարժեք քարերով, Անթիլիաս

Ընդհանուր առմամբ թռչնապատկերը գրաբարում կոչվել է հավ կամ (հավ)ք, որ կրոնական պատկերացումներում, արևի խորհրդաբանությամբ աղերսվել է երկնքի հետ, որպես որոշակի աստվածությունների ուղեկից (Ստեփանյան 2004, 84): Աշխարհի մի շարք ժողովուրդների դիցաբանական համակարգերում արծիվն իր խորհրդաբանությամբ փոխարինել կամ ներկայացրել է արևին: Օրինակ, Ճապոնիայում Կամի աստծո սուրհանդակն ու աջակիցը արծիվն էր, որ կոչվում էր «արևի արծիվ»: Արծվի հետ կապված համանման խորհրդաբանություն ունեին ացտեկներն ու ինկերը: Արծիվը, որպես արևի և երկնքի սիմվոլ, դրսևորվում է իր թևերի հզորությամբ, որով էլ հանդիսանում է երկնքի աստծո հովանավորը: Հունական դիցաբանու-

<sup>256</sup> Նման տեխնիկայով արված պանակեները պատկանում են XIX դ. (Սևակ Քահ. Սարիբեկյան, բանավոր տեղեկություն):  
<sup>257</sup> Բագրատունյաց և կիլիկյան գահակալների դրոշները կրում էին զույգ առյուծներ (Դեմոյան 2012, 54, 62, 92):  
<sup>258</sup> Այս խորհրդանիշը կապված էր Արծրունյաց տոհմանվան հետ (Դեմոյան 2012, 158):

յան մեջ արևն ու արծիվը Ջևսի հետ էին հայտնվում աշխարհի առանցքում՝ զենիթում (Chevalier and Gheerbrant 1996, 324-325):



210



211

**Նկ. 210. Արամ առաջին կաթողիկոսի երկգլուխ արծվով լանջազարդը, Անթիլիաս**  
**Նկ. 211. Արամ առաջին կաթողիկոսի գահի թիկնակը, Անթիլիաս**

Հայոց մեջ ևս արծիվը նույն խորհուրդն ունի: Զույգ արծիվները, ութանկյուն աստղի հետ, զարդարում էին Արտաշեսյան հարստության արքաների ու թագուհիների թագերը, Զվարթնոցի խոյակները, ինչպես նաև հայկական գորգերը: Այս խորհրդաբանական տարրի պատմական զարգացումը դիտարկելով, պարզ է դառնում, որ դրա ձևավորման և գործառույթի մեջ մեծ փոփոխություն տեղի չի ունեցել: Հազարամյակներ գոյատևած այս խորհրդանիշները, որ հայ թագավորները կրել են իրենց թագերին ու դրոշներին, հետագայում հոգևոր արքաներն են կրել իրենց սրտերի վրա (Հացունի 1924, 399): Ի տարբերություն ռուսական եկեղեցուց փոխառված լանջախաչերի, արծվի խորհրդանիշը օտար ներմուծություն չի կարող համարվել հայկական մշակույթում:

Ձեռաց խաչերը բարձրաստիճան բոլոր հոգևորականները գործածել են Գրիգոր Լուսավորչի ժամանակներից մինչև մեր օրերը (Հացունի 1924, 399): Ձեռաց խաչը բռնակ ունի, որ բռնել են դաստառակով կամ ղենջակով (Օրմանյան 1992, 183) (նկ. 212): Ի սկզբանե «եպիսկոպոսաց սեպիական էր ձեռաց խաչը»: Ագաթանգեղոսը հիշատակել է այն մասին, որ Գրիգոր - Լուսավորիչը խաչանիշ փայտը ձեռքին գնում է Աշտիշատի մեհյանները քանդելու (Հացունի 1924, 385):

Ձեռաց խաչը սովորաբար օձվում է, լինում է առանց խաչելության, ճառագայթավոր, չորս հավասար թևերով (նկ. 212): Խաչի կենտրոնի փոքրիկ պահարանում մասունք կամ թանկարժեք քար է դրվում (նկ. 214, 215): Հավանաբար այդ պատճառով էլ խաչի կենտրոնը կոչվում է ակն: Ակը չորս թևերից ավելի կարևոր է և առաջինն է օձվում (Օրմանյան 1992, 48), քանի որ խաչի կենտրոնը ենթադրում է Հիսուսի ներկայությունը կամ Հիսուսի գլխի տեղը: Խաչի վերին թևը կոչվում է Թագ, ներքինը Բուն, և համապատասխանաբար՝ Աջ թևն և Ձախ թևն (Օրմա-



նեան 1992, 84): Խաչի չորս թևերը խորհրդանշում են Հիսուսի չորս բարությունները. վերևինը՝ երկնքի արքայության բացվելը, ներքևինը՝ դժոխքի ավերումը, աջինը՝ շնորհների բաշխումը, իսկ ձախինը՝ մեղքերի թողությունը: Դրանց խորհուրդների հանրագումարը քառակուսին է, Քրիստոսի խաչը (Գ. Տաթևացի 1995, 172, 174):

Միջնադարից սկսած խաչը նույնացվում է աստվածաշնչյան դրախտի կենաց ծառի հետ, որ կարող էր լինել «բրաբիոն ծառիկ, Լիբանանի մայրի», սոճի և նոճի: Այն իր վրա է կրում «պատարագված Քրիստոսին» իբրև «Կենաց պտուղ»: Խաչը հանդես է գալիս «հաղթանակի ու ամենահաղթ զենքի իմաստաբանությամբ», որը նախ և առաջ «Քրիստոսի փրկագործական խաչելությունն է», ինչպես նաև «մահվան դեմ նրա հաղթանակը»: Խաչը այն կարևոր միջոցը «գործիքն» է, որով կատարվում է քրիստոնեության ամենակարևոր արարողություններից մեկը՝ Սուրբ մկրտությունը: Այս կարևոր գործառույթով խաչը չեզոքացնում է «մահն ու մեղքը» (Պետրոսյան 2008, 370-372, 367):



Նկ. 212. Արամ առաջին կաթողիկոսի ձեռագ խաչը, Անթիլիաս

Հայ եկեղեցում գործածված խաչի ձևը կոչվում է Հայկական խաչ (նկ. 212-215): Ի տարբերություն այլոց, այն ճառագայթավոր է, չորս թևերը, հունականի նման, հավասար են: Թևերի միջև անկյուններից ձգվող ճառագայթները շեղ անկյունով դարձյալ խաչ են կազմում և ընդհանուր կառուցվածքով ներկայացնում վերադրված խաչ կամ ութաթև աստղ ու «Բոլորը մեկտեղ սեռակի շուրջը սփռվող անվի ճառագայթների նմանություն են տալիս», հետևաբար, . ման խաչը կոչվել է «սեռակնածև» (նկ. 213, 214, 216, 217): Շարականում այս անունը տրվել է Վարագա Աբ. խաչին, «նրա ճառագայթաձևակ լուսավորությունը բացատրելով» (Օրմանյան, 1992, 84):



Նկ. 213. Ձեռաց խաչ հաչելության պատկերով, Անթիլիաս: Խաչի դարձերեսը:



Նկ. 214. Ճաճանչավոր ձեռաց խաչ, Անթիլիաս: Նույն խաչի դարձերեսը

Նկ. 215. հաչելության պատկերով սեղանի խաչ, Անթիլիաս

Այս «սեռակնաձև» խաչ մեկնաբանությունը, այն անիվի նմանեցնելով, մակերեսային է թվում: Խաչն իր հիմքում քառակուսի է, տիեզերքի խորհրդաբանությամբ, իսկ երկու քառակուսիների վերադրումից ստացվում է հայկական ութանկյուն զարդանախշ աստղը, որն ունի Աստված և տիեզերք իմաստը, իսկ ութ թվի խորհուրդը հավիտենականությունն է: Արտաշեսյան հարստության արքայական թագերի, ճարտարապետական կոթողների և խաչքարերի վրա պատկերված հանրահայտ աստղը, յուրօրինակ տեղ ունի հայոց պատմամշակութային ժառանգության մեջ, որպես արտացոլում նույն «սեռակնաձև» խաչի կամ ութանկյուն զարդաձևի:



Նկ. 216. Կաթողիկե եկեղեցու ձեռաց խաչ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան: Նույն խաչի դարձերեսը:



Նկ. 217. Նույն խաչը պահարանում, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան



219



220



218



Նկ. 218. Կաթողիկոսական օձագարդ գավազան, Վան, Էջմիածին, XVIII դ., Նկ. 219. Եպիսկոպոսական գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան: Նույն գավազանի գլխի հատված, Նկ. 220. Խաչագլուխ Ասա ցուպ, Անթիլիաս



**Կաթողիկոսական գավազան.** Գավազան-մականը, որպես իշխանություն խորհրդանիշ, հայտնի է դեռևս հին աշխարհի հավատալիքներից: Արժանավորի ձեռքին գավազանը կախարհական զենքի դեր է կատարում, ուխտագնացի կամ հովվի ձեռքին ցույց է, սակայն իմաստաբանական առումով այն աշխարհի առանցքի խորհրուղն ունի՝ “axis mundi”: Դա այն առանցքն է, որի շուրջը պտտվում է աշխարհը և որի միջնակետերով կապվում են աշխարհի բոլոր գերիշխանությունները, տիրոջներն ու նվիրապետությունները: Երկնքի և Երկրի միացումը այդ կենտրոնով համապատասխանում է Երկրի առանցքին, որը միանում է Երկնքի ճիշտ կենտրոնին, որն էլ իր հերթին բևեռային աստղն է<sup>259</sup>: Այսինքն նրանով կապվում են Երկինքը, Երկիրը և անդրաշխարհը: Աշխարհի առանցքի խորհուրդ ունեն նաև տիեզերական ծառը, լեռը, գավազանը, տաճարի սյունը և այլն: Խաչը, իր անշարժ դիրքով, նույնպես ներկայացնում է աշխարհի առանցքը:

Ըստ արքադական «Էթանայի էպոսի»՝ թագավորներին աստվածներն էին ընտրում, իսկ նրանց իշխանություն խորհրդանշող հանդերձի գլխավոր տարրերը՝ թագը, մականը և հովվական գավազանը, որ արդարության և ճշմարտության խորհուրդ ունեն, տարվում էին երկինք և դրվում գլխավոր աստված Անուի առջև (Sitchin 2016, 415): Հավանաբար դրանով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ հատկապես օձագլուխ գավազանները կոչվել են «axis mundi», այսինքն՝ տիեզերական առանցք կամ կապ երկրի և երկնքի միջև, որի միջոցով լրաբեր աստվածները կարող էին «ճամփորդել»<sup>260</sup>: Ըստ արքադա-բաբելական ավանդության՝ գլխավոր աստված Մարդուկին, «օձման» արարողության ընթացքում, գերագույն աստվածները ընծայեցին աստվածային մական-գավազան, գահ և պատմուճան: Առաջին սրբազան առարկան, որ նրան մատուցվեց, գավազանն էր, որպես շատ կարևոր տարր (Sitchin 2007, 78):

Ուրուկից գտնված մի կավե սալիկի արձանագրությունը տեղեկացնում է գլխավոր աստված Անուի այցը երկիր, որի ժամանակ թափորի առջևից, որպես նրա կարողությունների և հզորության խորհուրդ, տանում էին գլխավոր աստծո գայիսոն-գավազանը...(Sitchin 2016, 92-95): Անուի մասին նշված վկայության կարգն ու ընթացքը նման են ժամանակակից եկեղեցական հանիսավոր ընդունելություններին, չի փոխվել նաև բարձր դասի քրիստոնյա հոգևորականի գավազանը թափորի առջևից տանելու ավանդույթն ու հարգանքը նվիրապետական կարգի նկատմամբ:

Հին Միջագետքում և Եգիպտոսում «խորագետ օձը» տիեզերքի «գաղտնիքների գիտակ» «աստվածային» էնկին էր, որը նաև համարվում է «արվեստի գործերի ստեղծող»: Նա բաբելոնյան աստված Մարդուկի հայրն էր և բարձրագույն աստված Անուի որդին: Էնկին նվիրված տաճարները կոչվում էին «Օձի տուն-մեղան-տաճար»: Եգիպտոսում էնկիի խորհրդանշանն աստված-օձն էր, իսկ նրա անվան հիերոգլիֆը և խորհրդապատկերը՝ «PTAH»-ն, ժառանգականության կրկնապարույրն էր, ներկայացնում և համարվում էր կյանքի ու մահվան գաղտնիքների բանալին: Այն զարդարում էր աստվածորդի փարավոնի ճակատը և համարվում հոգու ենթագիտակցական ամենատես աչք, ինչը սովորական աչքն անզոր էր տեսնել (Ronnborg 2010,

<sup>259</sup> “Axis mundi” է համարվում նաև եկեղեցու խորանը՝ կենտրոնում գտնվող Սբ. խաչով և զոհասեղանով: Դրանք պատկերված են նաև հայկական խորանագարդ գորգերի վրա, որոնք ստեղծվել են նաև վանական համալիրներում (Ավանեսյան 2020, 17, 25):

<sup>260</sup> Հայ եկեղեցում երկու օձերով պարուրված գավազան կրում են վարդապետները: Այն խորհրդանշում է տիեզերական հակադրություն չարի և բարու, կամ այլ ուժերի միջև: Այն խորհրդանշում է նաև իմաստություն, տիեզերական ներդաշնակություն, խաղաղություն, պաշտպանություն և ապահովություն (Cooper 2013, 28-29):

194): Հին Շումերում Էնկիի անունը նշանակում էր նաև «Ծառի տեր», որն աստվածային գաղտնի.. , ճշգրիտ գիտելիքի և գիտությունների, հատկապես գենետիկայի ու բժշկության պահպանն էր: Նա իր գիտելիքներն ու աստվածային հմտությունները երկրի վրա գործի դնելով, ստեղծել էր մարդուն: Մարդու արարման, մահվան ու վերածննդի գաղտնիքները Էնկին սովորեցրել էր իր որդուն, Thoth-Ningishzidda-ին, որի խորհրդաբանական պատկերը միջագետքյան արվեստում ժառանգականության կրկնապարույր, իրար փաթաթված երկու օձերն էին (Sitchin 2007, 55, 94, 101): Հունական դիցաբանության մեջ «կադուկեյ» կոչվող նման գավազան կրում էր Զևսի որդի Հերմեսը (Բուտլիննիկ, Կոզան, Ռաբինովիչ, Սելեցկի 1985, 32): Աստվածների սուրհանդակի տիտղոսը և մական-գավազանը Հերմեսը ստացել էր Ապոլոնից ու այդ մականով կարող էր գնալ անդրաշխարհ և վերադառնալ (Hansen 2005, 197, 198): Այս սինվոլը մինչ այժմ էլ օգտագործվում է որպես բժշկության խորհրդապատկեր:

Մի շարք հին մշակույթներում օձը ներկայացնում է կյանք արարող և պահպանող «հին աստծուն», որ «գահընկեց արվեց» նոր կրոնների կողմից: Հեթանոս աստվածներից առաջ դեռևս այն խորհրդանշում էր արարման սկզբի համաշխարհային օվկիանոսը, որտեղից պիտի սկիզբ առներ կյանքը երկրի վրա, դառնալով ջրերի կամ անդրաշխարհի խորհրդանիշ<sup>261</sup>: Տիեզերական օձը տիրում էր նաև վերերկրային կամ երկնային ջրերին, երբեմն անցնում էր կայծակ-ամպրոպի այծ-աստծո տիրույթը և հանդես գալիս եղջյուրներով<sup>262</sup>: Տիեզերական օձը նաև սեռական փոխհարաբերությամբ ինքնասաղմնավորող էություն էր, որ շրջանաձև ցիկլով շարունակաբար կյանքը փոխում էր մահվան կամ էլ հակառակը: Իր պոչը կծող օձը իր կենտրոնի շուրջը շարունակ պտտվող նախնական շրջանագիծն է (Chevalier and Gheerbrant 1996, 846-856):

Հին հնդկական դիցաբանության մեջ գավազանը անդրաշխարհի տեր Յամա դիցի ձեռքին կախարդական պատժող զենք է, Վիշնուի ավաթարի ձեռքին՝ ուխտագնացի ցուպ, բրահմանների ձեռքին՝ որպես աշխարհի առանցքի սինվոլիկ հզոր տարր (Chevalier and Gheerbrant 1996, 61-63, 918-919): Զրադաշտական ծեսի ժամանակ մոգպետի ձեռքում կար «ուռն, որով հրա. մայեր»: Այդ «ուռն»<sup>263</sup> փայտե գավազան էր, «իշխանության նշանակ՝ կոչված իսամ կամ էսման»<sup>264</sup>:

Ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ եպիսկոպոսական կյորագլուխ և օձագարդ գավազանը խորհրդանշում է Ահարոնի ծաղկյալ գավազանը և օժտված է նույն նշանակությամբ և իմաստով (Գաթարոյեան 2014, 63): Արքային գավազան շնորհելու ավանդույթը գալիս է հին Միջագետքից և դրա արձագանքները անցել են մի շարք մշակույթների և ապա քրիստոնեական համակարգ:

Հայ Առաքելական եկեղեցու նվիրապետական կառույցում գավազանը այն կրողի աստիճանը հաստատող չափազանց կարևոր տարր է: Այն քրիստոնեական եկեղեցում մեկնաբանվել է որպես Լուսավորչի գավազան, որն ուներ «հովուի ցուպի ձեւ, կլոր գլխով» էր: Այն կրում են

<sup>261</sup> Համաշխարհային օվկիանոսի հետ առնչության իմաստով և խորհրդաբանությամբ, օձը արելուսում է ձկան հետ (Ստեփանյան 2004, 82): Այն հետագայում դարձավ Էնկիի և ապա Հիսուսի խորհրդանիշներից մեկը: Գլածորի ավետարանի մանրանկարներից մեկում Հիսուսը նստած է ձկնակերպ աթոռի վրա, որը նրա էությունը ներկայացնող ցուցիչ կամ խորհրդաբանական տարր է (Դևրիկյան 2008, 10, 109):

<sup>262</sup> Հին հայկական պատկերացումներում օձ-վիշապը եղջյուրներ ունի, որոնց վրա ագուցված քար կա, և երբ Սանասարը հաղթում է վիշապին՝ խլելով թանկագին քարը, վիշապը պարտվում է և ջուր հեղում (Սասունցի Դավիթ 1989):

<sup>263</sup> Ուռն բառը նշանակում է մուրճ, սակայն Ալիշանը մեկնաբանում է որպես փայտե գավազան:

<sup>264</sup> Մոգերի աղանդը հայերի մեջ ընդունված է եղել (Ալիշանը 2002, 178):

քահանան և նրանից բարձր դասի հոգևորականները: Գավազանը տրվում է ձեռնադրության ժամանակ, հատուկ օրհնությամբ և աղոթքով: Կաթողիկոսական գավազանները պատրաստվում են փայտից, մետաղից, ոսկորից, բյուրեղից կամ ապակուց, որոնց երկարությունը սովորաբար կրողի հասակից բարձր է լինում (Օրմանյան 1992, 63): Բարձրաստիճան հոգևորականների գավազանները երբեմն զարդարվում էին թանկարժեք քարերով<sup>265</sup>: Վեհարանից դուրս հայրապետը սովորաբար կրել է իր Ասա-Ցուպը (նկ. 220-223), որը ժամանակին հատուկ էր միայն նրան, սակայն այժմ կարող են կրել բոլոր առաջնորդ կամ կաթողիկոսական փոխանորդ սրբազանները: Այն խորհրդանշում և հաստատում է հովվապետության կամ առաջնորդության աստիճան ունենալը (Գաթարոյեան 2014, 28): Այդ փոքրիկ գլխով հասարակ գավազանը կրում են հանդիսավոր և պաշտոնական արարողությունների ժամանակ, ոչ ծիսական նպատակներով (Հոգևոր պրիսմակ 2011, 18):

Տարբեր երկրներում հոգևոր առաջնորդները գործածել են տարբեր տեսակի գավազաններ: Դրանք, այդ թվում նաև խաչագլուխ<sup>266</sup> Հայրապետական գավազանները շքեղ հարդարում են ունեցել: Օրինակ՝ Հովհան Օձնեցու «ի փայտից ոպնիագից» գավազանը եղել է «զուկիանկար»: Եպիսկոպոսական գավազանը կամ ցուպը գործածվել է V դ. սկսած, իսկ կորագլուխը կոչվել է նաև «կնիք» և «ամփիո»<sup>267</sup>:

Հովվական գավազանները մինչև XII դ., հունականի նման օձագլուխ էին: Երբ լատինացիների հետ փոխհարաբերությունները բարելավվեցին, 1184 թ. Լուկիոս Դ Լուկացին, Հռոմի հայրապետի կողմից, հայոց Գրիգոր Գ Տղա կաթողիկոսին քահանայապետական հանդերձներ ընծայեց, որից հետո լատինական եպիսկոպոսական խույրն ու գավազանը որդեգրվեցին Հայոց եկեղեցու կողմից (Օրմանյան 1992, 63-64): Օձագլուխ գավազանները ի հայտ են եկել X դ., գործածվում էին հռոմեական եկեղեցում, իսկ XI դ. սկսեցին կրել արևելյան եկեղեցու եպիսկոպոսները: Կորագլուխ գավազանները հռոմեական եկեղեցում հայտնվեցին XII դ.: Դրանք մեծ մասամբ զարդարված էին բուսական նախշերով, որ հիշեցնում էին հայ կաթողիկոսական օձագլուխ գավազանը, սակայն օձագարդ չէին (Norris 2002, 120-124):

Կիլիկյան կաթողիկոսների գավազանները XIV դ. խաչագլուխ էին: Նման գավազաններ հայտնի են կնիքներից, որտեղ կաթողիկոսի ձախ ձեռքում կա արտահայտված խաչով հայրապետական գավազան: Գավազանը որոշակի փոփոխության է ենթարկվում XV դ., երբ Ինտոկենտիոս պապը, 14 խույրերի հետ, կիլիկյան եպիսկոպոսներին նվիրում է նաև «կեռ և միակուսի» գավազաններ (Օրմանյան 1992, 392): Այս շրջանում գավազանի հետ, ձեռնադրության ժամանակ ընծայվում էր նաև եպիսկոպոսական մատանի:

Ժամանակակից հայոց եկեղեցում երբեմն գավազանը զարդարվում է կրկնապտույտ ոլորված, կլոր, գլուխները դեպի ներս ուղղված վիշապներով կամ օձերով (նկ. 218): Գավազանի ժամանակակից ձևավորումներում հանդիպում են օձերի այլ համադրությամբ ձևավորումներ ևս: Երբեմն օձերի թիվը չորս է, երբեմն՝ վեց: Չորս օձերով պարփակված և «կրկին անգամ շրջվելով իր մեջ» եպիսկոպոսական գավազանը դառնում է կլորագլուխ (Օրմանյան 1992, 64): Այն նաև խորհրդանշում է ամբողջ, բացարձակ, կատարյալ և աստվածային իշխանություն (Գրիգորյան 2010, 15, 30): Հարկ է նշել, որ Կիլիկիայի XVIII-XIX դդ. կաթողիկոսական որոշ

<sup>265</sup> Ժողովրդական բանահյուսության մեջ գավազանին տրվում են ամենաբարձր բնորոշումներ՝ Արարողի ստեղծած, ոսկե և արծաթե, սերովբենների սնուցած, Սողոմոնի տաճար և այլն (Մնացականյան 1955, 440):

<sup>266</sup> Խաչագլուխ գավազաններ V դ. կրել են նաև լատին և հունական եկեղեցու առաջնորդները (Norris 2002, 138):

<sup>267</sup> «Ամփիո» բառը եբրայերեն է (Հացունի 1924, 384):

գավազաններ կլորագլուխ են, ունեն տերևազարդ ճյուղ կամ միայն մեկ վիշապով ակնազարդ ձևավորում (Wiesbaden 2000, 19): Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության թանգարանում պահվում են կլորագլուխ երկու բարձրարժեք գավազաններ, որոնք ըստ կաթողիկե եկեղեցու ավանդույթի, լատինականի նման, զարդարված են միայն տերևներով և ոստերով: Այնտեղ կան նաև վարդապետական գավազաններ, որոնք ըստ ավանդույթի՝ զարդարված են երկու դեմ դիմաց տեղադրված օձերով: Ներկայումս կլորագլուխ գավազաններ կարող են կրել նաև արքեպիսկոպոսներն ու եպիսկոպոսները:



**Նկ. 221. Ասա ցուպ, Անթիլիաս, Նկ. 222. Ասա ցուպ, Էջմիածին  
Նկ. 223. Ասա ցուպ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան**

Օձը քրիստոնեական խորհրդաբանության համակարգում ունի բացասական իմաստ, այն դրախտի չարաբաստիկ օձն է: Սակայն չափազանց հետաքրքիր է, որ չարի խորհրդով օձը հայտնվել և մինչ օրս էլ զարդարում է վարդապետի, եպիսկոպոսի և հոգևոր արքայի գավազանները<sup>268</sup>:

<sup>268</sup> Հայոց եկեղեցում բացի գավազաններից կան օձազարդ այլ տարրեր: Էջմիածնի XVII դ. գորգի արծվի պատկերից վեր, ճակատային մասում օձ է պատկերված, որ մարմնի ութանման գալարներով ներկայացնում է անսահմանի խորհուրդը: Օձի երկու կողմերում արևն ու լուսինն են (ինչպես Հիսուսի խաչելության պատկերներում), ներքևում թևատարած արծիվն է, իսկ արծվի ոտքերի տակ տասը աստղ է պատկերված (Նկ. 8): Ամբողջ պատկերը խորհմաստ խորհրդաբանական իմաստ ունի (Սբ. Էջմիածին, 1984):



Վարդապետի գավազանի ձողը կազմում են իրար պարուրված երկու օձեր, որոնք վերևում դեմքով հանդիպակաց են (նկ. 224): Երբեմն վարդապետական գավազանի վրա կարող է չորս օձ լինել (Օրմանյան 1992, 64): Ագաթանգեղոսը վարդապետին խորհուրդ է տալիս լինել «...խորագետ օձի նման: Իսկ ինչ է օձի խորագիտությունը... երբ ծերանում է և տեսնում, որ իր մարմինն ապականյալ է՝ իր խորագիտության խորհուրդները ի հայտ է բերում: Դիմում է այնպիսի տեղ, ուր նեղածերպ վայրեր կան և ըստ իր սովորության ծերացյալ մարմնի ապականյալ մորթը կեղևում է և ազատվելով նրանից, կրկին մանկություն է վերադառնում ու նորոգվելով, զարդարում իր ծերությունը» (Ագաթանգեղոս 1983, 337):



Նկ. 224. Վարդապետական օձագարդ արծաթե գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան

Ղ. Ալիշանը կարծում է, որ վիշապ օձը հայ դիցաբանության ամենապաշտելի ու պատկանելի կենդանիներից մեկը պետք է որ լիներ<sup>269</sup>, որովհետև Հայաստանում կան օձի անունով բազմաթիվ վայրեր՝ Օձտեղ, Օձաբերդ, Օձ գետ, Օձուն, Օձին, Վիշապ և այլն, իսկ վիշապ նշանակում է «մեծամեծ օձ», «ապ» վերջածանցով, որ «ջրի նշանակ է»<sup>270</sup>:

Օձի պաշտամունքը հայոց մեջ գոյություն է ունեցել հնուց և մինչ այժմ էլ պահպանվում է ժողովրդական հավատալիքներում<sup>271</sup>: Այն եղել է չարիալած պաշտպանիչ ուժ, ամպրոպային վիշապ, ծովային թառթառ, փոթորկալից հողմի անձնավորում: Ըստ քրիստոնեական ավանդույ-

<sup>269</sup> Օձանախշերը բնորոշ են հայկական մշակույթին: Հայկական տարազի, գորգերի, խեցեղենի, զարդերի, քարե կոթողների վրա պատկերված են վիշապներ (Ստեփանյան 2004, 79) (Հայկական գորգարվեստ 2012, 123, 165):

<sup>270</sup> Չինական հավատալիքներում կա վիշապի մի քանի տեսակ, որոնցից մեկն էլ վիշապ օձն է: Նրանք ապրում են երկնքում, ջրում և ցամաքի վրա: (Williams 1974, 148):

<sup>271</sup> Օձի պաշտամունքը հասել է մինչև XX դ. նաև՝ որպես պտղաբերության խորհրդանշան: Հղի կանայք կրում էին օձապատկեր զարդ-պահպանակներ կամ հուռույթներ (Բդոյան 1974, 203, 210):

թի՝ Գաբրիել հրեշտակապետը հրեղեն սրով կռվում է վիշապի դեմ, նրան հեռացնում երկնքից ու խորհրդաբանորեն գրավում նրա տեղը (Աբեդյան 1975, 64-69):

Կենդանիների պաշտամունքը տարբեր մշակույթներում հիմնված էր դրանց «անփոփոխ բնության», կատարած «գործի», ուժի, նրանց հարուցած վախի և այլ պարզունակ, լոկ ֆիզիկական դրդապատճառների վրա: Առասպելական օձը, որպես հին աստծո խորհրդանիշ, իր ճանապարհը հարթեց դեպի քրիստոնեություն, որտեղ բացասական կերպար դարձավ աստվածաշնչյան հայտնի միջադեպում կամ հակառակ դրան, հայտնվեց կուսակրոն հոգևորականների հոգևոր աստիճանը խորհրդանշող գավազանների վրա (Ալիշան 2002, 80-82):

Հին հայկական Տիր դիցը, որի մեկնանքը արվեստի տաճար էր համարվում, Արամազդ գլխավոր դիցի դպիրն ու ճեպընթաց սուրհանդակն էր: Նա թևավոր էր, գլխին կրում էր սաղավարտ, իսկ ձեռքին ուներ վիշապագլուխ գավազան (Բդոյան 1974, 230): Հայաստանի մ.թ.ա. XIV-XIII դդ. հնագիտական հուշարձաններից՝ Լճաշեն, Լոռի Բերդ, Արթիկի դամբարանադաշտ և այլն, պեղումներով հայտնաբերվել են կարճ ձողերի վրա ամրացված կենդանիների (այծ և եղնիկ) և ագռավանման թռչունի արձանիկներ: Թռչունի արձանիկի մեջ մետաղե գնդիկ կա, որը շարժելիս ձայն է արձակում: Այդ արձանիկները ամրացվել են մահվան կառքերին և նշանավոր հանգուցյալներին ուղեկցել դեպի հանդերձյալ աշխարհ: Կարելի է ենթադրել, որ այդ արձանիկները խորհրդանշել են այն ժամանակ պաշտվող կարևոր աստվածներին կամ նրա ատրիբուտներն են եղել: Նման խորհուրդ ունեցող ծիսական առարկաների գոյությունը հիմք է տալիս ենթադրելու որ ծիսական արարողությունների ժամանակ գործածվել են նաև գավազաններ, որի նախատիպը տեսնում ենք կենդանու արձանիկով ծիսական ձողի մեջ (Shahnazarian and Mkrtchian):

Հին կտակարանում էնկին նույնպես «գաղտնիքների գիտակ» օձ էր: Մեզ հետաքրքրող կերպար-դիցը, տվյալ դեպքում աստվածաշնչյան օձն է և դրախտի կենտրոնում աճող խնձորենին (Sitchin 2016, 370-371): Դրախտի խնձորը՝ արգելված «գիտելիքը», նոր ստեղծված մարդուն դարձրեց աստվածային էակ. «Ահա Ադամն եղաւ իբրեւ մեզանից մէկը՝ որ բարին եւ չարը գիտենայ, եւ հիմա մի գուցէ իր ձեռքը մեկնէ, եւ կենաց ծառիցն էլ առնէ եւ ուտէ եւ յավիտեան ապրի»<sup>272</sup>: Օձը պարզապես օձ չէր, այլև աստվածային խորիմաստ դից, ով իր տիրապետած գիտելիքով մարդուն դարձրեց աստվածային էակ, աստծո խոսքերով՝ «մեզանից մէկը», որը չարն ու բարին իմանալով, աստվածային որակ ձեռք բերեց:

Ծիսական գավազանը, բացի օձի խորհրդաբանությունից նաև կենաց ծառ էր: Միջնադարյան մանրանկարներում առկա են ծլարձակած հատիկազարդերով և վարսանդապտղային զարդերով պսակված «ծաղկած» գավազանների պատկերներ<sup>273</sup>: Ներկայումս կաթողիկոսի կլորագլուխ գավազանը, որ զարդարված է ոսկեգույն ոստերով և օձի գլուխներով, պարփակում և ամբողջացնում է կենաց ծառի և օձ աստծո խորհրդաբանությունը, որտեղ դրախտի հայտնի պատմության ծառն ու օձը հանդես են գալիս միասնաբար: Գավազանի գլուխն ունի օձի կամ «վիշապի» խորհրդաբանությամբ հորինվածք, վեցական հիմքով շրջանագիծ՝ կենաց ծառ, որտեղ շրջանագիծը «վիշապի» սիմվոլն է<sup>274</sup> (Խաչմանյան 2017, 24-28):

<sup>272</sup> Աստվածաշնչում չի բացատրվում, թե Ադամն ու Եվան պտուղը ճաշակելուց հետո, իրենց մերկ զգալուց բացի (Աստվածաշունչ, Ծննդոց, 4) ուրիշ ինչ են սովորել:

<sup>273</sup> Մանրանկարներում շատ կենաց ծառեր՝ գավազաններ կան, պատկերված գուսանների ձեռքին (Մնացականյան 1955, 438-439):

<sup>274</sup> Խաչքարի հորինվածքում խաչը հենվում է գնդի վրա (Պետրոսյան, 2008, 41):

Գավազանների հին և ժամանակակից օրինակները ունեն նույն խորհրդաբանությունը, սակայն Մխիթարյան միաբանության թանգարանում պահվող հայրապետական երկու գավազանների վրա, լատինական եկեղեցու ավանդույթով, վիշապ-օձեր չկան<sup>275</sup>: Ի տարբերություն լատինականի, որը պատկերվում է միայն որպես կենաց ծառ (նկ. 16, 219), նրանց նվիրած գավազանը Հայոց եկեղեցում ձեռք է բերել մեկ այլ հզոր սիմվոլ՝ օձը կամ վիշապը, որը միասնաբար ընդգրկում է երկու կարևոր սիմվոլ՝ կենաց ծառը և օձը,

**Կաթողիկոսական գահ-աթոռ-բազմոց.** Եկեղեցում աթոռ է կոչվում միայն Հիսուսի «անձեռագործ» աթոռի խորհրդաբանությամբ օժտված այն առարկան, որի վրա բազմում է կաթողիկոսը (Մաշտոց 2004, 75): Նրա իշխանությունը նույնպես կոչվում է «աթոռ»: Այն խորհրդանշում է արքայական պատվի իշխանություն կամ արքայի նստելու տեղ (Բառարան սուրբ գրոց, 1881, 17): Գահը կաթողիկոսին բնորոշող կարևոր տարր է, ինչպես թագն ու գավազանը (նկ. 225, 226): Հոգևոր հովվի գահը պատրաստվում էր փայտից, փղոսկրից, ոսկուց և այլ թանկարժեք նյութերից, խորհրդանշելով նրա վրա բազմողի կարևոր կոչումն ու իրավունքը (նկ. 227):

Այս ավանդույթը գալիս է հին միջագետքյան մշակույթներից, որտեղ երկնային դատավորի աթոռը պատրաստվում էր հատուկ փայտից և ներկվում արծաթագույն և ոսկեգույն: Աթոռի վրա բազմողը պետք է արժանի լիներ նրան (Dalley 2000, 167), որովհետև այն խորհրդանշում էր նրա վրա բազմող աստծուն և մահկանացուին, ինչպես Հովհաննու Հայտնության մեջ ներկայացված Աստծո երկնային գահը (Chevalier and Gheerbrant 1996, 998):

Աստվածաշնչի «Թագավորաց»-ում նկարագրվում էր Սողոմոնի արծվակերպ, առյուծների վրա հենվող, ոսկով ու թանկարժեք քարերով պատված փղոսկրե գահը: Այն դրված էր վեց աստիճանների վրա, որոնք խորհրդաբանորեն նրա անկաշառելի և անպարտելի անձր բաժանում էին սովորական մահկանացուներից ու ցուցիչն էր նրա իմաստնության և աստվածային էության (1989, 999):

Աթոռները լինում են շարժական և հաստատուն: Հաստատուն աթոռը պատկանում է եկեղեցու պատվավոր իշխանավոր հովվին, այլ հոգևորականներ դրա վրա չեն կարող նստել (Օրմանյան 1992, 47): Միջնադարյան մանրանկարներում աթոռներն անպայման ունեն նաև ոտնաթոռ, որն ունի համանման խորհուրդ: Պատվի կամ դիրքի խորհրդաբանությամբ են օժտված նաև գահերի վրա դրված բարձերը, որոնք նաև գահի իմաստով են օժտված: Անձին պաշտոն շնորհել նշանակում էր անուն տալ և արժանացնել բարձի ու գահի կամ արքունիքում անձին բարձ հատկացնել (Արծրունի և Անանուն 1985, 73, 77):

Հովվապետի աթոռը կարող է ծածկվել կաթողիկեով<sup>276</sup>, որը դրվում է մեկ, երկու կամ երեք աստիճաններով պատվանդանի վրա<sup>277</sup>: Աստիճանների քանակը կախված է հոգևորականի աստիճանից: Պատվանդանը բարձրացնում է բազմողին ընդհանուրի մակարդակից և դառնում է «կամուրջ» երկնքի ու երկրի միջև (Ronnberg, Martin 2010, 586):

<sup>275</sup> Մխիթարյանների ծիսական հանդերձանքը Կաթողիկե և Առաքելական եկեղեցիներում գործածվողների խորհրդաբանական ավանդույթների խառնուրդ է: Ըստ վանականներից մեկի բանավոր արտահայտության՝ սկզբնական շրջանում Մխիթարյանները գործածել են Կաթողիկե եկեղեցու հանդերձանքը, բայց հետագայում ներմուծվել են Առաքելական եկեղեցում գործածվող որոշ տարրեր:

<sup>276</sup> Կաթողիկե նշանակում է «ընդհանրական...մեծ ու գլխավոր», Մայր եկեղեցիները, զանգակատներն ու գմբեթները նույնպես այդպես են կոչվում: Կաթողիկե է կոչվում նաև աթոռի հովանին, որ նորից գմբեթավոր կառույց է (Օրմանյան 1992, 91-92):

<sup>277</sup> Ձեռագրերի պատկերներում բացառություններ կան. Անթիլիասի XVII դ. արծաթե կազմերից մեկի վրա, կաթողիկոսը բազմել է ութ աստիճան ունեցող պատվանդանին (Ballian, 2002, fig. 45):



Նկ. 225. Արամ Ա կաթողիկոսի գահը





**Նկ. 226. Ուրարտական դիցը աթոռին բազմած**

Պատվանդանի վրա հարմարեցված գահ-աթոռը աստիճանացույց է աշխարհի շատ մշակույթներում և ունի չափազանց կարևոր խորհրդաբանություն: Այն կապված է արարչության պատճառի, նրա տիեզերական բարձրագույն վիճակի արտահայտման համընդհանուր գաղափարների հետ, որոնք հավասարակշռություն և ներդաշնակություն են ստեղծում համայն տիեզերքում: Եգիպտական դիցաբանության պանթեոնում բժշկության և կախարդության աստվածուհի Իսիսի անունը նշանակում էր «գահ»: Այս դիցուհին սովորաբար պատկերվում էր գահի սիմվոլը գլխին դրած, դրանով նույնանալով գահի խորհրդաբանության հետ (Ronnberg, Martin 2010, 586) և ինքը փարավոնների համար հանդես էր գալիս որպես գահ: Փարավոն Մենկաուրին կերակրող, նրան աստվածային կյանքի ուժ և արարչական կարողություններ տվող Իսիսի գիրկը համարվում էր փարավոնի առաջին «գահը» (Ronnberg, Martin 2010, 470): Մարիամ Աստվածածնի գիրկը նույնպես հանդես է գալիս որպես «գահ» մանուկ Հիսուսի համար:

Ղուրանում այլափոխ համարվում է «գահի տիրակալ», իսկ նրա գահը «աստվածային գիտելիքի» խորհրդաբանություն ունի: Աստվածային փառքը իր երանելի ողորմածությամբ, արտահայտվում է գահի վրա կամ նրա միջոցով: Ըստ Հովհաննու Հայտնության՝ Վերին Երուսաղեմի կենտրոնում էր հաստատված Աստծո անձեռակերտ աթոռը: Այն կազմված էր պատվական քարերից՝ զմրուխտ, տրապիզոն, հասախս և բյուրեղ, որոնք խորհրդանշում էին ընտրյալների դասերը (Այգեկցի 2008, 91-92): Սուրբ Սահակի տեսիլքի մեկնության մեջ քառակողմ աթոռը, որը «Բանն Աստված է հաստատում», համարվում է քահանայություն կամ թագավորություն (Փարպեցի 1982, 77): Հետևաբար գահը տիեզերքի մարմնավորումն է և զարդարվում է այն խորհրդանշող զարդերով: Գահին բազմելը հոգևոր արքայի համար նշանակում է բացարձակ հոգևոր իշխանություն: Այն հիմնվում է չորս ոտքերի՝ սյուների վրա, որ խորհրդանշում են աշխարհի չորս կողմերը:

Հայ միջնադարյան մանրանկարներում Քրիստոսը բազմաձև է քառակերպ կառք-աթոռ-գահի վրա: Մասնագետների կարծիքով, քառակերպ երկնային կառքին լծված չորս սիմվոլները՝ մարդ, արծիվ, առյուծ և եղ (ավետարանիչները) խորհրդանշում են բնության չորս հիմնական ուժերը, որտեղ առաջնայինը Քրիստոսն է, որպես «զորավոր կառավար», որ շաղկապում է նրանց<sup>278</sup>: Հետևաբար գահ-աթոռի նշանակությունը, հիմնված լինելով հեթանոսական կրոնական ավանդույթների վրա, բնորոշ է գրեթե բոլոր հին մշակույթներին, ուստի նրա վրա բազմող կաթողիկոսին օժտում է բացարձակ աստվածային իրավունքով, իշխանությամբ և իմաստնությամբ: Դրա ապացույցը ուրարտական թիթեղի վրա պատկերված դիցն է իր աթոռին բազմաձև (նկ. 226), որը նույնպես բարձրադիր է և ունի սիմվոլիկ տարրեր:



Նկ. 227. Կաթողիկոսական տարբերակիչ տարրեր գահի վրա

Պատվի և իշխանության խորհրդանիշ են նաև ոտնաթոռները: Գահին բազմաձև հովվապետների և ավետարանիչների պատկերներում, նրանց ոտքերը սովորաբար հանգչում են կարմիր գույնի, զարդարուն ոտնաթոռին<sup>279</sup> (նկ. 228): Ոտնաթոռին երբեմն փոխարինում է փոքրիկ գորգ կամ կարպետ: Այն ընդգծում է պիղծ աշխարհից առանձնացած սրբազան անձնական տարածք, որտեղ մարդու գիտակցությունը գերազանց վիճակում է<sup>280</sup>: Երկգլխանի արծվով զարդարված փոքրիկ գորգը, որը փռվում է կաթողիկոսի ոտքերի տակ, օժտված է հենց այդ խորհրդաբանությամբ: Այն վերապահված է կաթողիկոսին, որի վրա նա կանգնում է պատգամելու կամ քարոզելու ժամանակ (Գաթարոյեան 2014, 29-30): Նման գորգ, Մյուռոնօրինենքի արարողակարգի ժամանակ, փռվում է նաև Սբ. սեղանի վրա դրված Սբ. մյուռոնի կաթսայի տակ (Դևրիկյան 2008, 87):

<sup>278</sup> Չորս էլեմենտները, որոնք ընկած են «երկնային կառքի հիմքում, իրենցից ներկայացնում են աշխարհի պատկերը»: Երկնային կառքի տեսարաններ հայտնի են հին մշակույթներից. Վանի թագավորության գլխավոր աստվածներից մեկը բազմաձև է խորհրդաբանական կենդանիներ լծած կառքին (Մնացականյան 1955, 195-197):

<sup>279</sup> Հակոբ Բ Տարսնցու (Կլայեցու) ոտնաթոռը կարմիր թավշից է (նկ. 229) և զարդարված ոսկեգույն կետավոր ծաղկանախշով: Այն եզրերին ունի կապույտ ծոպերիզ (Գևորգյան 1998, նկ. 34):

<sup>280</sup> Գործվածքը շատ հին մշակույթներում համարվում էր սուրբ: Փոքրիկ գորգերի ու գործվածքների գործածումը, որպես սուրբ տարածքի սահմանների ընդգծում, հատուկ է բուդդայական, մահմեդական և այլ կրոնական մշակույթներին (Ronnberg 2010, 594-595):

Ամբողջացնելով այս բաժինը նշենք, որ կաթողիկոսի ծիսական հանդերձանքի համալիրում ընդգրկված տարրերի ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դրանց մեծամասնությունը, իրենց կառուցվածքային ու խորհրդաբանական իմաստներով, դեռևս քրիստոնեության ընդունումից հազարամյակներ առաջ գործածվել են Միջագետքի, Առաջավոր Ասիայի, Միջերկրական ծովի ավազանի հին մշակույթներում: Հայկական ծիսական մշակույթը, տարածաշրջանում հնագույններից մեկը լինելով, իր կարևոր ներդրումն է ունեցել ծիսական հանդերձանքի զարգացման գործընթացում: Շնորհիվ այդ հանգամանքի, չնայած պատմության ընթացքում եղած բազմազան ազդեցություններին, հին դիցերի ու արքաների և ժամանակակից կաթողիկոսի հանդերձներն ու դրանց զանազան տարրերը ընդգծված տարբերություններ չունեն, չնայած մեզ են հասել որոշակի փոփոխություններով: Մի շարք հանդերձներ, ինչպես օրինակ՝ շապիկը և պճնավոր պարեգուրը, կառուցվածքով, ձևավորումով և խորհրդաբանությամբ ունեն տեղական բնույթ կամ ծագել են մերձակա տարածաշրջանում: Որոշ կարևոր տարրերի, ինչպիսիք են կաթողիկոսական խույրը, արտախուրակները, փորուրարը, կոնքեռը, եմփիորոնը, օձազարդ գավազանները, որոնց անվերապահորեն վերագրվել են հունա-հռոմեական ծագում, իրենց նախատիպերն ունեն Միջագետքի, ինչպես նաև հայկական նախաքրիստոնեական մշակույթներում: Պատմության ընթացքում ծիսական հանդերձանքի որոշ տարրեր, փոխառվելով և տիրապետող հզոր մշակույթներում զարգանալով, վերադարձել են օտար անուններով: Նշենք նաև, որ որոշ տարրեր հայերեն լեզվի բառամթերքում ունեն մի քանի անուն, որը վկայում է դրանց տարբեր ժամանակներում գործածված լինելու մասին: Որոշ տարրեր ունեն համամարդկային արժեք և բնույթ, հետևաբար չեն կարող միայն մեկ մշակույթի պատկանել, ինչպես օրինակ՝ ծիսական վզնոց-լանջազարդերը, հողաթափերը, աթոռները և ոտնաթոռները: Եմփիորոնի հետ կապված որոշ տարածայնություններ կան, բայց վստահաբար կարելի է ասել, որ այն, ինչպես և կիսակլոր կտրվածքով շուրջառը, հունա-հռոմեական ծագում ունեն: Ուրարփորուրարները հիմքում լատինական չեն կարող համարվել, որովհետև համանման տարրեր առկա են արևելյան, այդ թվում նաև՝ ուրարտական մշակույթում:

Քննարկված սրբազան բոլոր տարրերի ամբողջականությունը հաստատում է կաթողիկոսի սրբազան կարգավիճակը Հայ Առաքելական եկեղեցու նվիրապետական համակարգում, խորհրդանշում նրա հոգևոր և սոցիալական դիրքը որպես Աստծո կողմից շնորհված քահանայական բարձրագույն իշխանություն:





Նկ. 228. Արամ Ա կաթողիկոսը գահի վրա





---

## ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

### ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ (Ըստ մանրանկարչության և պատմագրական նյութերի)

Տևական գիտահետազոտական աշխատանքները հանգեցրին այն հետևության, որ Հայոց Առաքելական եկեղեցուն բնորոշ կաթողիկոսական հանդերձանքը պահպանել է հեթանոսական ծիսական մշակույթի բազմաբնույթ ավանդույթների միջավայրում առաջացած և ձևավորված հնագույն խորհրդաբանական տարրեր<sup>281</sup>: Չնայած քրիստոնեության մերժողական քաղաքականությանը, այս տարրերը պահպանվել և անցել են միաստվածության կառույց-միջավայր: Պատմական այս կարևորագույն գործընթացը՝ գրական, գեղարվեստական և փիլիսոփայական ավանդույթների փոխանցումը հեթանոսությունից քրիստոնեությանը, ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ ընդհատումներ չի ունեցել: Այն արևելյան եկեղեցու հայրերի կողմից հարմարեցվել է նոր կրոնի փիլիսոփայությանը (Andreopoulos 2005, 209-210): Այս մասին վկայություններ կան նաև միջնադարյան պատմիչների երկերում, ինչպես նաև էպոսում, ժողովրդական բանահյուսական և ազգագրական նյութերում:

XIX դ. վերջերից որոշ հայ ուսումնասիրողներ սկսեցին հետաքրքրվել և հետազոտել հեթանոսական ժամանակներից ժառանգություն մնացած պատառիկները՝ դիտարկելով որոշակի խորհրդաբանական տարրեր, որոնք պահպանվել էին քրիստոնեական մշակույթում: Դրանք որոշակի տեղ են ունեցել հեթանոսական ծիսական համակարգում: Ըստ ազգագրագետ Կ. Մելիք-Փաշայանի՝ հայ հեթանոսական հավատալիքներում հատուկ տեղ է տրվել երկնային լուսատուների պաշտամունքին: Մովսես Խորենացին և Եզնիկ Կողբացին վկայել են այն մասին, որ վաղ հեթանոսական մեծաններում դրվել են արևի և լուսնի արձաններ: Լուսինը Անահիտ մայր աստվածուհու խորհրդանիշն էր, իսկ Միհրի խորհրդանիշը արեգակն էր, որը անցավ Հիսուսին<sup>282</sup>: Լուսնի խորհրդանիշը քրիստոնեության ընդունումից հետո անցավ Աստվածամորը<sup>283</sup> և այդ պատճառով էլ մի շարք ավետարաններում նա պատկերվում է կիսալուսինը ոտքերի տակ<sup>284</sup>:

---

<sup>281</sup> Միջնադարում եկեղեցիների որմնանկարներում, արտաքին հարդարանքում և մանրանկարներում թագավորների, իշխանների և այլոց կողքին կան նաև կաթողիկոսների պատկերներ (Գեորգեան 1998, 6):

<sup>282</sup> Շարականում երգվում է. «Սրբուհի ի Լիբանանէ դիմեալ հարսն զգեցեալ զարեգակն արկեալ զքև և ընդ ոտիք լուսինն, ստուերատեսակ» (Կ. Մելիք-Փաշայան 1963, 148):

<sup>283</sup> Լուսնի լուսնը նպաստում է մարդկանց, բույսերի և կենդանիների «լիությանն ու ամրությանը», որի շնորհիվ դարձել է Աստվածամոր խորհրդանշանը, (Շիրակացի 1979, 100, 342): Եգիպտական դիցաբանության մեջ արևը և լուսինը ներկայացնում էին Օսիրիսին և Իսիսին (Manytho 1940, 197): Եվրոպական քրիստոնեական արվեստում կիսալուսինը Աստվածամոր ոտքերի տակ է (Fontana, 1994, 37):

<sup>284</sup> Լուսնի մահիկը երբեմն դրվում է Աստվածամոր ոտքերի տակ, խորհրդանշելով Կույսի անարատ հղիությունը (Ավետիսյան 2015, 213): Լուսնի և կնոջ ֆիզիոլոգիական ցիկլերի համաչափությունով է բացատրվում այս երևույթը, որը գործում էր նաև հեթանոսական աստվածուհիների պարագայում:

Հայ պատմիչները, քննադատելով հեթանոսությանը, միևնույն ժամանակ անդրադարձել են հին սովորություններին, փիլիսոփայությանն ու աշխարհայացքին վերաբերող գիտելիքներին և դրանց խորհրդաբանությանը: Նախաքրիստոնեական արվեստի արտահայտչաձևերն ու խորհրդաբանությունը, որոնք պատկերում կամ արտահայտում էին «անշոշափելի ու անհաս գերագույն էակի գոյության ընդունումը» և էությունը, նոր կրոնական գաղափարախոսությունը որդեգրել էր իր «գեղագիտական նպատակներին» ծառայեցնելու համար (Հակոբյան 1982, 25): Դեռևս XII դ. հայ միջնադարյան աստվածաբանները, հենվելով Դիոնիսոս Արեոպագացու այլաբանական-պատկերային քահանայապետական պլատոնական ուսմունքի դրույթների վրա, «քննախոսություններ էին նվիրում կերպարվեստի տեսությանն ու խորհրդաբանությանը» (Ղազարյան 1995, 9): Պլատոնական այդ ուսմունքի առաջարկած դրույթը՝ «մեր սահմանափակ զգայական հնարավորություններով խորհուրդների և պատկերների միջոցով աստվածայինի հետ հաղորդակցվելու մասին», վերաբերում է հիմնականում խորանների մեկնությանը<sup>285</sup>: Սակայն, անկասկած նման խորհրդաբանությունը չէր կարող չվերաբերել եկեղեցական մշակույթի միջավայրում զարգացած արվեստի մյուս ճյուղերին՝ ճարտարապետությանը, քանդակին, մանրանկարչությանը և հանդերձանքին:

Միջնադարյան մեկնիչները մեծ կարևորություն են տվել նաև զարդամոտիվների և գույների «սիմվոլիկ կամ իդեալական նշանակությանը», անշուշտ դրանք մեկնաբանելով քրիստոնեական գաղափարախոսության տեսանկյունից (Ղազարյան 1995, 7):

Միջնադարում կաթողիկոսական հանդերձանքը աստիճանաբար զարգանալով և ամբողջանալով, ձեռք բերեց ժամանակակից կառուցվածքը: Սկսած XIII դ. վերջերից, միջնադարյան տարբեր ձեռագրերում պատկերվել են տվյալ ժամանակաշրջանի հանդերձանքով կաթողիկոսներ: Դրա շնորհիվ հանդերձանքի զարգացման գործընթացի և արդյունքների մասին կարողանում ենք որոշակի պատկերացում կազմել: Անշուշտ պետք է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, որ նկարիչները կաթողիկոսներին պատկերել են ըստ իրենց ստեղծագործական նախասիրությունների, կարողությունների և երևակայության, քանի որ նրանց մի մասը պատմական անձինք են, որոնք ապրել են նկարիչներից դարեր առաջ:

Հայկական գրքարվեստային գեղանկարչությունը սկսել է ձևավորվել V դ. և իր հասունացման գագաթնակետին է հասել XIII-XIV դդ.: Պատմական, քաղաքական և տնտեսական պայմաններով թելադրված, այն ունեցել անկման և վերելքի փուլեր և երբեմն էլ դարերի ընթացքում ստեղծված ձեռագրերը ոչնչացվել են վաչկատուն ցեղերի կողմից:

Մագաղաթե և թղթե ձեռագիր գիրքը բոլոր ժամանակներում թանկարժեք իր լինելով, պահանջել է ֆինանսական լուրջ ներդրումներ: Կիլիկիայում XIII-XIV դդ. գրքարվեստի աննախադեպ զարգացումը պայմանավորված էր պետական քաղաքականությամբ և հզոր կաթողիկոսության առկայությամբ: Հարուստ պատվիրատուների պատվերները կատարում էին երկարամյա կրթություն ստացած փորձառու նկարիչներ, որոնք գործածում էին լավագույն նյութեր ու հրաշալի արդյունք ստանում (Մելիք-Բախշյան, 1987, 109):

Հայկական մանրանկարչությունը դարերի ընթացքում որոշակի ազդեցություն է կրել քրիստոնեությունը որդեգրած Միջերկրականի ավազանի և մերձավորարևելյան մի շարք մշակույթներից: Դրանք լուրջ հետքեր չեն թողել հայ մանրանկարիչների ստեղծած սյուժետային մանրա-

<sup>285</sup> Գրիգոր Տաթևացին խորան բառը բխցնում է «խոր խորհուրդ» բառ-իմաստներից. «Եւ խորան կոչի, զի խոր ունի խորհուրդ ամբարեալ յինքեան» (Ղազարյան 1995, 6):

նկարների պատկերագրության, կառուցվածքի, զարդանախշային և գունային լուծումների վրա: Օտար ազդեցությունները ժամանակի ընթացքում հայ նկարիչները «խմբագրել» են, որի արդյունքում հայկական մանրանկարչությունը ձեռք է բերել ուրույն ոճ, մտածելակերպ և լուծումներ, իսկ որդեգրված տարրերը, մնալով հանդերձ, ձուլվել և տեղական երանգ են ստացել (Հայկ. Մանրանկ., 1967, Դուռնովո 10-18), ինչը բնորոշ է գրեթե բոլոր փոխազդեցություններին: Այս գործընթացին նպաստում էր եկեղեցական միջավայրը, որը ապահովում և կատարում էր միավորող գործառույթ, որտեղ ձեռագրերը և նրանցում ընդգրկված տերունական և այլ պատկերները կառուցվում էին գոյություն ունեցող կանոնիկ օրենքներին համապատասխան:

Տարբեր դարաշրջանների ձեռագրերի մանրանկարներում նկատելի են կոմպոզիցիոն, պատկերագրական, գունային և խորհրդաբանական որոշակի տարբերություններ, որոնք զգալի են հատկապես կաթողիկոսների պատկերներում: Դրանց հիմնական պատճառներն են տվյալ ժամանակին հատուկ արվեստագիտական փիլիսոփայության ուղղությունները, դրանց հետ կապված որոշակի ոճական փոփոխությունները: Տարբերությունների հետ կապված առկա էր նաև մի անժխտելի հանգամանք՝ հայ մանրանկարիչները ստեղծագործում էին տարբեր երկրներում, որտեղ անխուսափելի էր տիրապետող մշակույթների ազդեցությունը:

Կար նաև մեկ այլ շատ կարևոր հանգամանք՝ եկեղեցու պահպանողական միջավայրում ստեղծագործող նկարիչները, Հայաստանում և սփյուռքի զանազան գաղթօջախներում, հարազատ մնալով կանոնիկ համընդհանուր ավանդույթներին, պահպանում էին Հայ Առաքելական եկեղեցու ընդունված կանոնիկ օրենքները: Դրան նպաստել են նաև Հայաստանի և սփյուռքի տարբեր դպրոցների նկարիչների սերտ կապերը, երբ սովորելու և փորձի փոխանակման նպատակով նրանք հանդիպում էին, փոխանակում և ընդօրինակում զանազան ձեռագրեր: Այս էր հավանաբար հիմնական պատճառը, որ բուն Հայաստանում և սփյուռքի զանազան գաղթօջախներում ստեղծված մանրանկարները որոշակի տարբերություններ ունեն, սակայն հիմքում պահում են հայկական ավանդական պատկերագրական կանոնիկ օրենքները, հարազատ մնալով իրենց ակունքներին: Հայ միջնադարյան քրիստոնեական մշակույթի և, մասնավորապես մանրանկարչության մյուս յուրահատկությունն այն է, որ չնայած արտաքին հզոր ճնշմանը և ազդեցություններին (Mathews 1990, 21), այն շարունակել է օժտված մնալ ազգային նպատակամղվածությամբ»<sup>286</sup>: Մեծ էր ազգային, ավանդական առանձնահատուկ գծերի ազդեցությունը եկեղեցու նվիրապետական կարգի ու հետևաբար նրա մշակույթի և խորհրդաբանության վրա: Շնորհիվ այդ իրողության, միջնադարյան հայ նկարիչները «սիրով պահպանել են ժողովրդի ստեղծած դարավոր մոտիվները, առանց աղաղակող մշակումների և խեղաթյուրումների» (Մնացականյան 1955, 377): Հայ մանրանկարիչները պատմության ընթացքում ազդեցություններ են կրել պարսկական, հատկապես բյուզանդական և այլ արվեստներից, սակայն միշտ ավանդականը պահպանելով, վերադարձել են հարազատ մշակույթային միջավայր (Ter Nersessian 1969, 143-145): Կաթողիկոսներին առնչվող մանրանկարների պատկերագրությունը, դրանց կանոնիկ կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, գունային լուծումներն ու տարբեր գեղարվեստական և խորհրդաբանական տարրերի գործածումը նույնպես ինքնուրույն են և ինքնատիպ:

Ընդհանրացնելով վերը ասվածը, նշենք, որ նույնը կարելի է արձանագրել նաև կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի պատմական օրինակների ձևավորման վերաբերյալ: Օրինակ,

<sup>286</sup> Օտար ուսումնասիրողները նկատել են, որ հայկական միջնադարյան արվեստը, գտնվելով բյուզանդականի ազդեցության ներքո, կախման մեջ չէր դրանից, այլ ուներ որոշակի ինքնուրույն բնույթ (Cormack 2000, 4-5):



խոյրերի արտաքին հարդարումը ունեցել է որոշակի կանոնիկ, սակայն ինքնատիպ պատկերագրություն: Տարբեր գաղթօջախներում XVI-XIX դդ. ստեղծված խոյրերի կոմպոզիցիոն, պատկերագրական և խորհրդաբանական կառուցվածքին, անկախ դրանց արտահայտչաձևերին, գունային լուծումներին, գործածված թելերին, թանկարժեք քարերին, ուլունքների գործածման եղանակներին, հիմնականում նույնական կամ հարազատ են մնում ավանդական կանոնիկ օրենքներին: Դրանք ունեն խորհրդաբանական տարրերի ուղղահայաց չորս կամ հինգ շերտերից բաղկացած կոմպոզիցիա: Խոյրերի երեսի մասում պատկերվում է Հիսուսը, իսկ դարձերեսին՝ Աստվածամայրը: Այդ պատկերները մեծ մասամբ սկսվում են կենաց ծառերով, ծաղկային շղթաներով և գլխավոր անձի պատկերով, նրա վերևում Աստծո եռանկյունին կամ Սբ. հոգին է, իսկ կոմպոզիցիան ավարտվում է փոքրիկ կենաց ծառով ու ամենավերևում՝ փոքրիկ խաչով: Երբեմն շերտերի կրճատումներ են նկատվում, սակայն կոմպոզիցիոն դասավորությունը և խորհրդաբանական կանոնիկ մեկնաբանությունը նույնական է:

Մի շարք մասնագետներ բոլոր ժամանակների մանրանկարիչներին արդարացիորեն բաժանում են երկու խմբի: Ակադեմիական խմբի նկարիչները տևական կրթություն էին ստացել մանրանկարչության հայտնի կենտրոններում և նրանց ստեղծագործությունները համապատասխանում էին վերնախավի ճաշակին: Նկարիչների երկրորդ խումբը իր բնույթով ժողովրդական էր, քանի որ նրանք հիմնականում ինքնուս էին և որոշակի փորձառություն էին ձեռք բերել որևէ նկարչի մոտ աշխատելով: Այս խմբի նկարիչների ստեղծագործություններն, իրենց պարզ լուծումներով և կատարման տեխնիկայով, համապատասխանում էին հասարակ ժողովրդի ճաշակին (Մելիք-Բախշյան 1987, 110), որը վերաբերում է նաև ստորև քննարկվելիք կաթողիկոսական պատկերներին:

Նշենք, որ հայկական միջնադարյան մանրանկարները հարուստ են քրիստոնեական պատկերագրությանը խորթ, երբեմն անհասկանալի կամ ոչ ստույգ բազմաթիվ դիցաբանական զարդամոտիվներով: Նման խորհրդաբանական սիմվոլներ են արևի և լուսնի, վիշապների, թռչունների ու կենդանիների, ինչպես նաև մեռնող և հարություն առնող հեթանոսական աստվածների ներկայացնող մանրամասները (Korkhmazian 2009, 39): Այդ և շատ այլ տարրեր քրիստոնեական փիլիսոփայությանը հարիր մեկնաբանություններ և իմաստներ ստացան և հետագայում վերագրվեցին Հիսուսին:

Միջնադարյան գրիչների և ծաղկողների հիմնական նպատակը քրիստոնեական խոր հավատի վրա հիմնված, հոգևոր խորհրդաբանությամբ հագեցած գործեր ստեղծելն է եղել, սակայն նրանց ստեղծագործությունների մեջ են թափանցել շատ հին արմատներ ունեցող, անգամ հեթանոսական շրջանից պահպանված խորհրդաբանական տարրեր: Կարծիք կա, որ վաղ շրջանի հայ մանրանկարիչներն օգտվել են վաղ քրիստոնեական և դրան նախորդող ժամանակների գրականությունից (Zakarian 2009, (10-17), 5, 9):

Գրիգոր Լուսավորչի և նրա զավակների կաթողիկոս դառնալու հանգամանքը գալիս էր հեթանոսական կարգերից, երբ հոգևոր առաջնորդի կարգը ժառանգական էր: Սկզբնական շրջանում քրիստոնեական եկեղեցին և նրա կարգերն ավելի մոտ էին հեթանոսականին: Չնայած գործադրված ջանքերին, «հեթանոսական պաշտամունքը տեղ-տեղ ծածկված մնաց եւ բոլորովին չանհետացաւ»... «...լեռնային եւ դժուարամատչելի կողմեր հին չաստուածներ իրենց համար տաճարներ եւ զիրենք պատուող քուրմեր ունէին տակաւին», ժողովրդական հեթանոսական սովորոյթները պահպանվում էին ոչ միայն հասարակ ժողովրդի մեջ, այլև նախարարական ընտա-

նիքներում: Հին մշակույթը շարունակվեց մինչև Թոնդրակյան շարժումը և դրանից հետո էլ (Օրմանյան 2016, 38-40, 60):

Եկեղեցական պատկերների և առարկաների միջնադարյան խորհրդաբանական մեկնություններն իրենց բացառիկ արվեստաբանական արժեքով «կերպարվեստի տեսություն» (գույներ և պատկերներ) են, որոնք կարող ենք վերագրվել նաև կաթողիկոսների դիմանկարներին ու դրանցում պատկերված հանդերձի խորհրդաբանական իմաստներին:

Դեռևս VIII դ. սկսած հայկական եկեղեցիներում «գեղապաճույճ նկարողաց ձեռքով», բացի Հիսուսից, Աստվածամորից, ավետարանիչներից և սրբերից, պատկերվում էին նաև ծիսական ամբողջական հանդերձանքով կաթողիկոսներ (Գևորգյան, 1982, 6): Միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում եկեղեցականի ծիսական հանդերձանքը բավականին կարևորվել է: Աստվածածնի, Քրիստոսի, առաքյալների և այլ սրբերի հանդերձանքը բուն հայկական չեն, դրանք կրում են հելլենիստական որոշակի ազդեցություններ: Այս հանգամանքը առկա է նաև այլ մշակույթներում, օրինակ, իտալական վերածննդի արվեստում նույնպես սրբազան անձինք սովորաբար պատկերվում էին հունա-հռոմեական հանդերձանքով, սակայն այդ շրջանին բնորոշ ոճական մեկնաբանությամբ (Tortora and Eubank 2010, 184):

Հայկական տարազի մանրամասները խնամքով ներկայացված են վաղ շրջանին պատկանող հայ արվեստի հուշարձաններում (Ter Nersessian 1969, 128): Ազգային ժողովրդական տարազը, որը գրեթե արտաքին ազդեցությունների չի ենթարկվել, մանրանկարներում սակավ է ներկայացված<sup>287</sup>:

Մանրանկարչության յուրահատուկ նպատակը եղել է կտակարանային եղելությունների, սրբերի, սրբազան անձանց և այլ պատկերներով միջնորդ հանդիսանալ վերերկրային հոգևոր հավատալիքների ու սրբազան անհատների ու հավատացյալների միջև, օգնելու նրանց վերերկրայինը պատկերացնելու, հասկանալու և դրա հետ կապվելու համար: Դարեր շարունակ այդ պատկերները մարդկանց հնարավորություն են տվել ճանաչել աստծուն, ընկալել քրիստոնեական խորհուրդը, ապահովել են միջնորդություն նրանց, Քրիստոսի և Աստվածամոր միջև, որոնցից հավատացյալը ողորմություն և օգնություն է խնդրել: Այս պատկերները ներկայացվել են ըստ ավետարանական տեքստերի և եղելությունների, որոնց ճշգրիտ պատկերումը ճանաչողական մեծ արժեք է ունեցել դիտողների կամ աղոթողների համար (Հակոբյան 2003, 16-17): Բազմաթիվ ձեռագրերում, կաթողիկոսական պատկերների միջոցով, նկարիչները ներկայացրել են Հայոց եկեղեցու երախտավոր հայրապետներին և եպիսկոպոսներին: Նրանց հիշատակը վառ պահելու երախտագիտական զգացումով, նկարել են հատուկ կանոնի ենթարկվող գեղարվեստական պատկերագրությամբ և կոմպոզիցիայով: Նմանապես հարգանքի ու երախտագիտական խոր զգացուման արդյունք է նշանավոր անձանց՝ Մովսես Խորենացուն և Հովհաննես Որոտնեցուն, որոնք երբեք կաթողիկոս չեն եղել, պատկերել կաթողիկոսի հանդերձով և խորհրդաբանությամբ:

Հայ միջնադարյան մանրանկարներում կան տարբեր դպրոցների նկարիչների պատկանող մի քանի տասնյակից ավելի կաթողիկոսական պատկերներ: Դրանք, իրենց կատարման վարպետությամբ, կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, գունային կոլորիտով, ներառնված խորհրդաբանական տարրերով և մանրամասներով, իրարից տարբերվում են: Տարբերությունները մեծապես կախ-

<sup>287</sup> Միջնադարում այս գործում կարևոր դեր ունեին «ավագ սերնդի ներկայացուցիչները», որոնք շարունակաբար «հսկողության տակ պետք է պահեին զգեստավորման կարգն ու կանոնը» (Բդոյան 1974, 101):

ված են եղել նկարիչների անձնական նախասիրություններից ու կարողություններից, դրանց գեղարվեստական մեկնաբանություններից, նյութական միջոցներից, տարբեր ժամանակների ոճական աճանձնահատկություններից, մշակութային տարբեր ազդեցություններից, սուբյեկտիվ մոտեցումներից և այլն: Դրանք կարող էին իրական կամ պատմական անձանց պատկերից շեղումների պատճառ դառնալ և դրանք շատ են: Հայաստանի տարբեր շրջաններում, Կիլիկիայում և հայկական գաղթօջախներում նույն ժամանակաշրջանում արված նկարները, կատարման տեխնիկայով և վարպետությամբ, գործածված նյութերով, կառուցվածքով, խորհրդաբանական տարրերով և այլ հատկանիշներով, տարբերվում են: Չնայած դրան, կաթողիկոսների դիմանկարները ու հորինման կոմպոզիցիան, կարևոր աղբյուր են ծիսական կանոնիկ հանդերձանքի պատմության, զարգացման ու խորհրդաբանության ուսումնասիրության համար: Դրանց ուսումնասիրությունն ու մեկնաբանությունը կարևոր են նաև արվեստագիտական տեսանկյունից, քանի որ, ի տարբերություն Հիսուսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների և սրբերի նկարների, կաթողիկոսներինը ունեն այլ կանոնիկ պատկերագրություն:

Հայկական մի շարք մանրանկարների համեմատական քննության միջոցով, վերլուծվել է պատկերված կաթողիկոսների հանդերձանքի զարգացման գործընթացը ողջ միջնադարում: Դրա հիման վրա դիրարկվել են արտաքին ազդեցություններն ու փոփոխությունները: Այս դիտարկումները թույլ են տվել պարզաբանելու մի շարք հիմնահարցեր.

- հանդերձանքի կառուցվածքն ու պատկերագրությունը XIV-XVIII դդ. Հայաստանի և գաղթօջախների գրչության կենտրոններում,
- կաթողիկոսական հանդերձանքի զարգացումն ու փոփոխությունները միջնադարում, կապված օտար մշակութային՝ հատկապես բյուզանդական ազդեցությունների հետ,
- դիտարկվող հիմնական նկարների պատկերագրությունը միջնադարյան 500 տարիների ընթացքում և դրանց փոփոխություններն ու զարգացումը Հայաստանի և գաղթօջախների գրչության կենտրոններում,
- Կաթողիկոսական հանդերձանքի կանոնիկ կառուցվածքի և խորհրդաբանության մասին միջնադարյան մանրանկարիչների գիտելիքներն ու դրանց մեկնաբանումը:

Կաթողիկոսական պատկերներ ստեղծվել են ողջ միջնադարում՝ Աստվածաշունչ մատյաններում, ավետարաններում, ճաշոցներում, հայսմավորքներում, պահպանակներում, ժողովածուներում, մաշտոցներում և այլ ձեռագրերում: Սույն աշխատանքի համար, վերլուծության նպատակով, մատյանների պարունակած պատկերներից ընտրվել է մի որոշակի քանակություն, որոնց դիտարկման ժամանակ պարզվեց, որ դրանք կարելի է բաժանել երեք հիմնական խմբի: Առաջին խմբում ընդգրվում են պատմական կաթողիկոսները, որոնք ապրել և գործել են այդ նկարների հեղինակներից դարեր առաջ: Երկրորդ խումբը կաթողիկոսների ժամանակակից նկարիչների գործերն են: Երրորդ խմբում, չնայած կաթողիկոսներ չկան, բայց այն մշակութային խոր խորհուրդ ունի, քանի որ պատկերված են մեր մշակույթի կարկառուն գործիչներ, վարդապետներ և ազգային այլ երախտավորներ: Նկարիչները, կապված պատմական տարբեր դեպքերի հետ, որպես հատուկ պատիվ և մեծարանք՝ նրանց նկարել են կաթողիկոսի հանդերձանքով և դրան բնորոշ կանոնիկ ոճով: Հանրահայտ և մեծ արժեք ունեցող ձեռագրերում, ինչպես օրինակ՝ Հաղբատի ավետարանում, տեղ են գտել ժամանակի նշանավոր անձանց դիմանկարներ, որոնց խնամքով պատկերված արտաքինը և ազգային տարազով զգեստավորումը, արժեքավոր են նաև ազգագրական տեսանկյունից (Arm. Miniat. 1984, 34-35):

Թերևս կաթողիկոսների պատկերների համեմատաբար փոքր քանակի պատճառով, ուսումնասիրողներն այս մանրանկարները պատշաճ ուշադրության չեն արժանացել: Չնայած իրենց փոքր թվին, դրանք գեղարվեստական մեծ արժեք են ներկայացնում հայոց եկեղեցու հոգևոր արքայի ծիսական հանդերձանքն ու դրա զարգացումն ուսումնասիրելու համար: Դրանք կարևոր են նաև նման պատկերների համար գոյություն ունեցած կանոնիկ օրենքների պարզաբանման, նկարների պատկերագրության և խորհրդաբանության ուսումնասիրության, արվեստագիտական մի շարք այլ դիտարկումներ կատարելու հանրավորության առումով (Խաչմանյան 2018, 213-220):

Ուսումնասիրության համար, ձեռագիր մատյաններից ընտրվել է XIII դ. վերջերից մինչև XVIII դ. սկիզբը նկարված հինգ կաթողիկոսական պատկերներ, ամեն մի դարաշրջանից՝ մեկ օրինակ: Համեմատական վերլուծության համար, դրանցից յուրաքանչյուրի հետ զուգահեռաբար ընդգրկվել է նույն դարաշրջանների ևս մի քանի օրինակ: Ընտրված բոլոր պատկերները բավակապին լայն աշխարհագրություն ունեն՝ ստեղծվել են Հայաստանում, Կիլիկիայում, Կուստանդնուպոլսում, Դրիմում, Պարսկաստանում, Հալեպում, Ադրիանապոլսում և այլ վայրերում: Մանրանկարները վերլուծելիս, բացի հանդերձանքի քննարկումից, ուշադրություն է դարձվել նաև դրանց կոմպոզիցիոն և գունային լուծումներին, մշակութային ազդեցություններին, կերպարներին շրջապատող միջավայրին ու դրանց մանրամասներին: Քանի որ այս բոլոր հանգամանքները արվեստաբանական, պատկերագրական ու խորհրդաբանական առումով սերտորեն առնչվում են միմյանց հետ, հետևաբար նաև վեր են հանում քննարկվող նկարների գեղարվեստական արժեքը, որպես հայկական միջնադարյան մանրանկարչության բաղկացուցիչ մաս:

**XIV դար.** XIII-XIV դդ. մանրանկարչությունն իր զարգացման բարձրակետին էր հասել և ամբողջացել որպես ազգային բարձրագույն մշակութային արժեք: Դա արդյունք էր նաև մանրանկարչական առանձին դպրոցների ծաղկման, ուրույն ազգային նկարագրի ձևավորման ու զարգացման: Դրանց շարքում, գեղարվեստական բարձր մակարդակով և զարգացած ավանդույթներով, առանձնանում է կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցը:

Քննարկվող առաջին կաթողիկոսական պատկերը պատկանում է կիլիկյան դպրոցի հայտնի, սակայն ցավալիորեն՝ վերջին մանրանկարիչ Սարգիս Պիժակի վրձնին: Դա Հակոբ Բ Տարսունցու<sup>288</sup> (Կլայեցու) դիմանկարն է, որը գտնվում է 1338 թ. գլուխգործոցներից մեկում՝ Աստվածաշնչում (ՄՄ, ձեռ. 2627): Նշանավոր նկարիչը, ավետարանիչների և Հին կտակարանային կերպարների հետ, ներկայացրել է նաև հայտնի վեհափառի դիմանկարը (Գեորգեան 1998, 657): Աստվածաշունչը գրվել և նկարագրվել է Հակոբ Բ կաթողիկոսի պատվերով (Ղազարյան, Հակոբյան, Հասրաթյան, Ղազարյան 2009, 217): Սարգիս Պիժակի այս ստեղծագործության յուրահատկությունները ճիշտ հասկանալու և մեկնաբանելու նպատակով, հարկ է անդրադառնալ կիլիկյան գրչությանն ու դրա ստեղծմանը նախորդող ժամանակաշրջանին:

XII-XIII դդ., հատկապես Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության շնորհիվ, կիլիկյան դեկորատիվ նկարչությունն, իր ճոխությամբ և հարստությամբ, գերազանցում էր բյուզանդականին (Ter Nersessian 1969, 149-150): XIII դ. Կիլիկիայի մանրանկարչական արվեստը փայլուն էջ էր ոչ միայն հայկական, այլև ընդհանուր առմամբ, միջնադարյան արվեստում (Korkhmazian 2009, 30): Հարկ է նշել, որ XIII-XIV դդ. մանրանկարչության բարձր մակարդակը պայմանավորված էր կիլիկյան

<sup>288</sup> Հակոբ Բ Տարսունցին ընտրվել է 1327 թ., հրաժարվել է 1341 թ., վերընտրվել է 1355 թ., վախճանվել է 1359 թ. (Օրմանեան 2001, 235):



արվեստի աննախադեպ զարգացմամբ<sup>289</sup>: Կիլիկյան դպրոցի մանրանկարիչների մեծ մասը, ինչպես Գրիգոր Պիծակը, Կիրակոսը, Կոնստանտինը, Թորոս Ռոսլինը,<sup>290</sup> Սարգիս Պիծակը և մյուսները, քաջածանոթ էին բյուզանդական և արևմտավրոպական արվեստին<sup>291</sup>: Այս նկարիչները պատկանում էին կիլիկյան մանրանկարչության տարբեր դպրոցների՝ Հռոմկլայի, Սսի, Սկևռայի, Դրազարկի և այլն: Այս դպրոցներում ուսանող նկարիչները ստանում էին բարձարժեք և համակողմանի կրթություն: Դպրոցն ավարտելուց և փորձառություն կուտակելուց հետո, նրանք հարուստ պատվիրատուներից ստանում էին զանազան մատյաններ ձևավորելու պատվերներ: Նրանց ստեղծագործություններն աչքի էին ընկնում բարձր վարպետությամբ, գունային կոլորիտի հարստությամբ ու ոսկու ճոխ համադրությամբ: Այս շրջանում ստեղծված դիմանկարներին հատուկ է արտահայտչականությունը, իսկ հետնապատկերն ու ընդհանուր միջավայրը լրացված են ճարտարապետական տարրերով (Դրամբյան, 2011), (Գևորգյան 1982, 15), երկնքի խորհրդաբանությամբ՝ զմբեթագարդ<sup>292</sup> կամ խորանագարդ կառույցներով: Սա մի ժամանակաշրջան էր, երբ մանրանկարչությունը աննախադեպ վերելք արձանագրեց և ամբողջական տեսք ստացավ: Այդ ամենի արդյունքում ստեղծվեցին շքեղագույն ձևավորումներով նկարազարդված և գեղազարդված ձեռագրեր: Այստեղ առանձնահատուկ անհրաժեշտ է նշել, որ հայկական արվեստի փայլուն հաջողությունների խթանիչ ուժը նաև մեծատուն պատվիրատուներն էին՝ կաթողիկոսներ, արքայական և իշխանագուն ընտանիքի անդամներ, պալատականներ և այլ բարերարներ (Ter Nersessian 1986, 36):

XIV դ. կիլիկյան մանրանկարիչները դադարեցին գործածել նախորդ դարի պալատական արվեստին հատուկ՝ հարուստ, գունագեղ և նուրբ զարդանախշային ձևերը, որոնք հատուկ էին հատկապես Թորոս Ռոսլինին և անցան ավելի պարզ, հարթապատկերային կտրուկ և խիստ ոճին (Der Nersessian 1945, 129): XIV դ. դեկորատիվ զարդամտածողությունը ավելի խստացավ և գունային առումով դարձավ ավելի պարզ: Այս նոր ուղղությունը նոր որակ ստեղծելով, հայկական մանրանկարչությունը հեռացրեց բյուզանդական ազդեցությունից՝ այն վերադարձնելով բուն ազգային պատկերագրական մտածողությանը<sup>293</sup>: Այն ստեղծվել և զարգացել էր բուն Հայաստանի և Կիլիկիայի գործող դպրոցների մանրանկարիչների սերտ կապերի արդյունքում: Հավելենք նաև, որ չնայած անժխտելի էր բյուզանդական արվեստի զգալի ազդեցությունը շրջապատող մշակույթների վրա, սակայն վերջիններս, հատկապես արևելյան մշակույթները, դրանց թվում նաև հայկականը, նույնպես իրենց ուրույն ազդեցություններն ունեին բյուզանդական արվեստի վրա (Cormack 2000, 180, 190):

Այս ժամանակաշրջանի ամենաակնառու նկարիչը Սարգիս Պիծակն էր (Der Nersessian 1945, 129-130): Նա իր հիմնական կրթությունը ստացել էր հորից՝ Գրիգոր քահանայից, որը նշանավոր գրիչ և ծաղկող Հովհաննես Արքաեղբոր աշակերտն է եղել: Սարգիս Պիծակը որպես

<sup>289</sup> XIV դ. ծաղկում էին նաև Սյունիքի, Արցախի, Բարձր Հայքի և Դրիմի դպրոցները, որտեղ աշխատում էին 67 նկարիչներ (Գևորգյան 1998, 10):

<sup>290</sup> «Վերջին դատաստանը» նկարը ցույց է տալիս, որ Թորոս Ռոսլինը լավատեղյակ էր բյուզանդական և արևմտավրոպական արվեստին (Cormack 2000, 191):

<sup>291</sup> Բյուզանդական նկարչական պալեոլոգյան ոճը մեծ ազդեցություն է ունեցել Հայաստանի և Կիլիկիայի արվեստի վրա, սակայն Կիլիկիայի արվեստը, ի տարբերություն ռուսականի և վրացականի, ավելի անկախ է մնացել (Evans 2004):

<sup>292</sup> V դ. քրիստոնեական եկեղեցին զմբեթը նույնացրեց սուրբ երկնքի խորհրդաբանության հետ:

<sup>293</sup> Ազգային ավանդական ակունքներով հարստացած ուրույն արվեստը, զարգանում էր նկարիչների փորձի, գիտելիքների, կարողությունների շնորհիվ, որ փոխանցվում էր նրանց հանդիպումների ժամանակ, դառնալով մշակութային բարձրագույն արժեք (Ավետիսյան 1971, 34-35):

նկարիչ, ձևավորվել է հենց Հովհաննես Արքաեղբոր դպրոցում (Ղազարյան 2009, (195-217), 216): Նա իր մանրանկարներում, բացի ավետարանական կերպարներից, պատկերել է նաև պատմական անձանց և իր ժամանակակիցներին, այդ թվում՝ Հակոբ Բ վեհափառին (Ղազարյան 1980, 1): Ի տարբերություն այդ ժամանակաշրջանի կաթողիկոսական այլ պատկերների, նա վեհափառին պատկերել է գահին դրված երկու բարձերին հանդիսավորությամբ բազմած<sup>294</sup>, «սրբապատկերներին բնորոշ ճակատային դիրքով»: Անձի պատկերման այս մոտեցումը, հորինվածքով նման է «Հիսուսը փառքի աթոռին» հանրահայտ նկարների ոճին (Der Nersessian 1945, 269), (Հակոբյան 1982, 86): Նման օրինակ է Աղթամարի X դ. Սուրբ Խաչ եկեղեցու հարավարևմտյան պատի «գահակալ Հիսուսի» պատկերը, որը թերևս կաթողիկոսի նկարի համանման խորհուրդն ունի (Մաթևոսյան, 2013, 60): Նկարների միջև միակ տարբերությունը թերևս նրանց հանգուստն է. Հիսուսը, ըստ գոյություն ունեցող կանոնի՝ կրում է պարզ շապիկ և փաթեթ, որը հելլենիստական ազդեցություն է, իսկ հովվապետը՝ կաթողիկոսական ամբողջական ծիսական հանդերձանք<sup>295</sup>:

Նշենք, որ ողջ պատկերը, իր հարթապատկերային պարզությամբ, խորը, հատուկ վերաբերմունքով կատարված, դեկորատիվ զարդամոտիվներով հագեցված գողտրիկ գործ է: Ավելացնենք նաև, որ հատկապես Աստվածաշնչի այս էջի եռանկյունաձև կոմպոզիցիան նորամուծություն էր տարածաշրջանի ձեռագրային արվեստում ընդհանրապես: Էջի աջ կողմում, ուղղահայաց դասավորությամբ տեղադրված են Մաթևոս Ավետարանչի և դրանից ներքև կաթողիկոսի պատկերները, իսկ ներքին ձախ անկյունում՝ նկարիչի պատկերը:

Նորամուծություն էր նաև այդ կոմպոզիցիայի անձանց ընտրությունը և դրանց զետեղումը ըստ «նվիրապետական» կարգի: Կաթողիկոսի պատկերը, որպես հատուկ պատիվ, դրված է ավետարանչի պատկերին կից՝ ներքևի հատվածում: Վեհափառի աջ կողմում էլ նկարչի չափերով ավելի փոքր ինքնանկարն է, գրելիս կամ նկարելիս, դեմքը՝ դեպի կաթողիկոսը: Նշված երեք նկարներն էլ, որպես կոմպոզիցիոն ամբողջության մասեր, հագեցված են երկրաչափական և բուսական հյուսկեն զարդանախշերով:

Վեհափառը հանդերձավորված է ճերմակ, սև խաչերով զարդարված նափորտով, գլխին կրում է նույնպես ճերմակ կնգուղ, ճակատի մասում՝ մեծ և զարդարուն խաչով: Նրա ճերմակ պարեգոտն ունի երեք կապույտ գծաշերտ, որ ժամանակին հատուկ էր զարդարման բյուզանդական ավանդույթին: Քղանցքը շրջանակված է քառակուսիների զարդերիցով, իսկ նափորտի տակից երևացող աջ թևքի եզրը կետազարդ է: Բուսական զարդամոտիվով նախշված կոնքեռը կախված է հովվապետի աջ ազդրի վրա, իսկ կարմիր փորուրարի երկու ծոպազարդ ժապավենները՝ պարեգոտի: Այս տարրը հիշեցնում է ներքինու ուրարի վրա առկա խորհրդաբանական ուղղանկյուն պատկերը (Պատրիկ 1983, տախ. 3, պատ. 3):

Հակոբ Բ կաթողիկոսի ձախ ձեռքին գիրք կա, որը համարվել է «Աստվածային հայտնության խորհրդանշան»: Գիրքը ձեռքին պատկերվում են «օրենք տվող Քրիստոսը», Աստվածամայրը, առաքյալները և մարգարեները (Ավետիսյան 2015, 44): Նման պատկերը արտահայտել կամ դարձել է այն կրողի ուղղափառության խորհրդանիշը (Mondadori 2008, 288): Նման դիրքով է պատկերված Հիսուսը, Սինայի Սբ. Քեթրին եկեղեցու VI դ. պատկերում, որի իմաստն էր՝ «սուրբ գիրքը, որի միջոցով Միակ Աստվածն Իրեն բացահայտում է մարդկությանը» (Athanassiadi 2013,

<sup>294</sup> Ավետարանիչները, ըստ կանոնի՝ նույնպես պատկերվում էին կանգնած կամ նստած դիրքում (Ղազարյան 2009, 141):

<sup>295</sup> Վաղ միջնադարից հայտնի են նման կոմպոզիցիայով քանդակներ, ինչպես Աստվածածնի պատկերը Թալինի մի կոթողի պատվանդանի վրա (Ավետիսյան 2015, 28-31):

29) (Benaki Museum 2013, 35, Fig. 11): Սարգիս Պիժակը այդ մեծ պատվին է արժանացրել նաև Հակոբ Բ կաթողիկոսին:

Վեհափառի օրհնության պատրաստ աջը, կրծքի մոտ է: Նրա ճերմակ եմփոռոնը, ուները պատելով, իջնում է ներքև և զարդարված է մեծ և ոսկեկենտրոն ու փոքր, կետազարդ, սև խաչերով: Գահին փռված ծոպազարդ գորգը, որը պատկերում նաև ետնապաստառ է, զարդարված է խաչահիմք շարքով և սրտաձև, հյուսկեն նուրբ զարդամոտիվներով: Կաթողիկոսի կարմիր կոշիկներով ոտքերը հանգչում են քիչ ավելի վառ կարմիր, կետազարդերով նախշված գորգի վրա: Աղթամարի Ս. Խաչ (X դ.) եկեղեցու վրա քանդակված, գահակալ Հիսուսի և Աստվածածնի պատկերներում, ընդգրկված տարրերը՝ խորանազարդի սյուները, գահավորակները, բարձերը, լուսապսակներն ու շրջանակները ևս կետազարդերով են արված (Մաթևոսյան 60-61) (Հայկ. եկեղեցի. 1970, Աղթամար), ինչպիսիք կան նաև հայկական որոշ գորգերի վրա (Ավանեսյան 2020, 9):

Ըստ կանոնիկ ավանդության, XIII-XIV դդ. հոգևորականների պատկերելիս մանրանկարիչները նկարի խորքում սովորաբար նկարում էին ճարտարապետական կառույցներ, խորանազարդեր, գլխազարդեր, լուսանցազարդեր և կոմպոզիցիոն այլ տարրեր (Գևորգյան 1982, 13): Զարդանախշային ձևավորման այս ավանդույթը, որ սկիզբ էր առել X դ., իր զարգացմանը հասավ հետագա երկու-երեք դարերում (Der Nersessian 1986, 64): Խորանազարդը, որը նախաքրիստոնեական ժամանակներում պարփակում էր Արևի աստծուն կամ նրա խորհրդանիշն էր, ճարտարապետական տարրերի հետ համակցված, ընդունվեց որպես կանոնիկ ետնախորք, նշանավոր անձանց կամ նրանց գործունեության կարևորությունը ընդգծելու համար: Այս մոտեցումը դարձավ հայկական մանրանկարչության կարևոր հատկանիշներից մեկը: Կաթողիկոսական պատկերներում ետնախորքի նույնատիպ տարրերը նույնպես գործածվում էին ըստ կանոնիկ պայմանի: Դրանք տարբեր ժամանակներում պատկերվել են տարբեր ձևերով, սակայն առկա են քննարկվող համարյա բոլոր պատկերներում: Հայ վաղ միջնադարյան մանրանկարչական և խաչքարային արվեստում արդեն խորանի ներքո ներկայացվում է «սրբազան և երկրպագելի» խաչը, որի հետագա զարգացումներում ի հայտ են գալիս ավելի բարդ կամարներ, դեկորատիվ սյուներ, կամ դրանց փոխարինող բուսական կամ երկրաչափական զարդագոտիներ: Բացի խորհրդաբանական իմաստներով կարևոր միջոց լինելուց, նման շրջանակումը այդ «սրբազան» պատկերը «տեսանելիորեն ընդգծելու» եղանակ էր (Պետրոսյան 2008, 266), ինչպես ներկայացված է Հակոբ Բ-ի դիմանկարում:

Խորանների պատկերման ավանդույթը սկիզբ է առել դեռևս հին Միջագետքում, խորհրդանշելով հոգևոր ու աշխարհիկ ուժ և ազդեցություն: Հետագայում խորանազարդը դարձավ աստվածաշնչյան «Սրբության Սրբոցը» ծածկող վարագույրների հիմնական զարդաձև: Նշենք նաև, որ խորան-կամարի խորհրդաբանությունը կապված է քառակուսու և շրջանագծի երկակի սիմվոլիզմի հետ: Այն խորհրդանշում է պատկերվող անձի հաղթանակը նյութական աշխարհի ոչ կարևոր երևույթների նկատմամբ: Ինչպես կամարը, որը ճախրում է դեպի ամենավերևում գտնվող բանալի քարը, այնպես էլ պատկերված անձը իր հավատով և էությամբ խորհրդանշում է վերընթաց ձգտման հարատև հաղթանակը պարփակող նյութականի կամ ֆիզիկականի նկատմամբ (Chevalier and Gheerbrant 1996, 40): Փոյուզիական տապանաքարերի վրա խորանը խորհրդանշել է «մուտք դեպի հավերժություն»: Սա մի շարունակական ավանդույթ է, որն իր վառ արտահայտությունն է գտել հայկական խաչքարերի վրա, եկեղեցիների ճակատամասերին, լուսամուտների և աբսիդի պայտաձև կամարակապ կառույցներին: Խորանը մանրանկարներում հանդես է գալիս որպես հավերժություն ու դրախտ տանող «հաղթանակի կամար» (Gandzhorn 1991, 477)

կամ դուռ: Խորանաձևերի բյուզանդական մեկնաբանություններում այն արտահայտվել է նաև «դատարկ խորանների» միջոցով, որտեղ դրանք ցույց են տալիս սուրբ տարածք և խորհրդանշում աստծո ուժն ու զորությունը:

Ավանդույթին հետևելով՝ Սարգիս Պիծակը վեհափառին պատկերել է պարզ խորանազարդի ներքո, որի կողմնային կարմիր սյուները եզրափակվում են դեղին նուրբ կետազարդերով<sup>296</sup>: Կետազարդերի գործածման նպատակը միայն պատկերի գեղազարդումը չէ, այլև՝ խորհրդաբանական ավանդույթ և իմաստ ունեցող կանոնիկ դետալ է, որն ունի Աստծո ներկայության իմաստ:

Հետագայում հայ մանրանկարիչներ Թեոդոսը, Հայրապետը, Վարդան Բաղիշեցին, Աստվածատուրը և այլք, Գահակալ Հիսուսին պատկերել են նման միջավայրում և նման խորհրդաբանությամբ (Գևորգյան 1982, 77) (ՄՄ, ձեռ. 2106, 5 ք) (ՄՄ. ձեռ. 189, 469 ա) (ձեռ. 4223, 6ա) (Հակոբյան 1982, նկ. 85) (ձեռ. 4845, 10 ա):

Խորանի վերին կողմնային եռանկյունաձև հարթ քիվերը լցված են կապույտ, կանաչ և կարմիր, ծաղկազարդ, փոքրիկ կենաց ծառերով<sup>297</sup>, որոնք նույնպես կանոնիկ տարրեր են կաթողիկոսների դիմանկարներում: Ետնապաստառի վերին եզրը գոտևորվում է կապույտ պաստառով, որի վրա սպիտակ տառերով գրված է կաթողիկոսի անունը, իսկ խորքը, դարձյալ աստվածայինի իմաստով՝ լցված է ոսկեգույնով:

Պատկերագրական առումով, հարազատ մնալով կանոնիկ ավանդությանը, նկարիչը նորամուծություն է կիրառել կաթողիկոսի դիմանկարում, որը բնորոշ էր կիլիկյան մանրանկարչությանը և նրա զգալի նվաճումներից էր: Ակնառու է, որ Սարգիս Պիծակը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել Հակոբ կաթողիկոսի նկատմամբ և մեծ հարգանքով և պատասխանատվության զգացումով է մոտեցել այս ստեղծագործությանը: Ավելացնենք նաև, որ Հակոբ Բ-ն է եղել այս մատյանի պատվիրատուն: Կաթողիկոսը այս յուրօրինակ եռանկյունաձև կոմպոզիցիայում տեղադրվել է աստվածային կերպարի՝ ավետարանչի և նկարչի կերպարի՝ երկրային մարդու միջև: Նկարիչը կարծես սրանով փորձել է ներկայացնել կաթողիկոսին, որպես անհատականություն, շրջապատված սիմվոլիկ նշաններով, իրեն արժանի և բնութագրող տարածքում, մարդ, որը հոգևոր առումով հասու է աստվածային ճշմարտություններին:

Հեղինակի ստեղծագործության բազմաթիվ նմուշներ լի են զարդանախշային մոտիվներով, որոնք, հավանաբար, խորհրդաբանական հատուկ նշանակություն ունեն: Դրանցից մեկը, գորգի վերին եզրազարդը, որին հենվել է կաթողիկոսը, կազմված է քառակուսի, կապույտ հիմքի վրա արված բաց կապույտ շեղանկյուն խաչազարդերից (Պետրոսյան 2008, 289, նկ. 391): Քառակուսի հիմքով զարդանախշեր պատկերվել են ինչպես մանրանկարներում, այնպես էլ գորգերի, եկեղեցիների քանդակների, փայտի փորագրության նմուշների վրա (Հակոբյան 1989, 42): Ճիշտ նման զարդանախշեր Սարգիս Պիծակը վրձնել է իր Ծննդյան տեսարանում (ձեռ. 5786, էջ 17 ա), մոգերից մեկի, ինչպես նաև մանուկ Հիսուսին լողացնող կանանցից մեկի հագուստների վրա և մի շարք այլ մանրանկարներում (Ղազարյան 1980): Այս խաչազարդերը շեղանկյուն՝ երկու էլիպսների հյուսկեն համադրությամբ, խորհրդանշում են տիեզերքը: Կաթողիկոսի աջ ուսի հետևում

<sup>296</sup> Մանրանկարներում, սյուներով ու ծաղիկներով խորանազարդը, համարվում է դեպի աստվածային խորհուրդներն ու վայելքները տանող «նախադուռ» (Ղազարյան 1995, 11): 1232 թ. Թարգմանչաց ավետարանում Գրիգոր Ծաղկողի պատկերած Մաթևոս ավետարանիչը նմանատիպ խորանի տակ է պատկերված, որը կանոնիկ տարր էր նաև բուն Հայաստանում (Զուգասյան 1986, 119, նկ. 1):

<sup>297</sup> Նման պատկերներ կան Աղթամարում և Թալինի եկեղեցում (Ավետիսյան 2015, 59-60): Մանրանկարչության և ճարտարապետության մեջ նույնպես առկա են բազմաթիվ նմանօրինակ ձևավորումներ, որտեղ սյուների վերին մասերը և քիվերը զարդարված են բուսական զարդանախշերով (Մնացականյան 1955, 29, 50, 51):



պատկերված զարդամոտիվները ավելի փոքր և նուրբ են, սակայն ճախ կողմում ժապավենը լայնանում է և համաչափությունը խախտելով, դառնում մեկ զարդանախշ: «Խախտումը», որ Պիծակը թույլ է տվել այս խիստ հավասարակշռված և համաչափ պատկերում, կաթողիկոսին ներկայացնող հատուկ իմաստ ունի: Նույն զարդանախշերը, որպես տիեզերքը խորհրդանշող խորհրդապատկերներ հայտնի են նաև նկարիչ Մինասի պատկերած խաչափայտի, նկարիչ Հովհաննեսի և Վանական Նահապետի պատկերած Հիսուսի և Ղազարոսի գերեզմանների վրա, նաև՝ խորանագարդերում (Ter Nersessian 1986, Fig. 132, 85, 82): Այն նաև պատկերված է Մեսրոպ Խիզանցու «Սուրբ Ծաղիկ» ավետարանում պատկերված Հիսուսի թևերի վրա, նրա մարմնի կենտրոնում (Ավետիսյան 2015, 45 (ՄՄ ձեռ. 11203): Դա բնորոշ էր ժամանակի հայկական ողջ եկեղեցական մշակույթին: Նման զարդանախշ առկա է նաև XVII դ., Մինաս Էտրենեցու վրձնին պատկանող Առաքել Սյունեցու պատկերում<sup>298</sup>:

Նման երևույթ առկա է մի շարք այլ մանրանկարիչների մոտ XIV դ. սկսած (Խաչմանյան 2018): Գրիգոր Տաթևացին և Անանուն Սյունեցին, որոնք ստեղծագործել են Պիծակից մոտ մեկ դար հետո, նույնպես գործածել են քառակուսի, խաչաձև հիմքով եզակի զարդապատկերներ պատկերված անձանց մոտ, որպես նրանց բնութագրող սիմվոլ կամ խորհրդաբանական կնիք: Անանուն Սյունեցին Մաթևոս Ավետարանչի առջևում, կարմիր խորքի վրա, սև և սպիտակ գույներով պատկերել է շեղանկյուն խաչապատկեր, որի թևերի միջև դրված են կետիկներ (ՄՄ, ձեռ. 6305, 71բ): Նույն ձեռագրում, Մարկոս, Ղուկաս և Հովհաննես Ավետարանիչների նկարների հետ, կան նմանատիպ, սակայն որոշ տարբերություններով կնիք-պատկերներ (ՄՄ, ձեռ. 6305, 80բ): Գրիգոր Տաթևացին համանման զարդեր է պատկերել 1297 թ. ավետարանի Եվսեբիոսի Թղթի խորանների գլխազարդերում (ձեռ. 7482, 9բ եւ 10ա) և ութանկյուն զարդեր՝ ավետարանիչների հարևանությամբ (ՄՄ, ձեռ. 7482, 119բ, 189ա): Կարծում ենք, որ այս ավանդույթը կիլիկյան ազդեցության արդյունք է:

Գորգը, որի վրա բազմել է վեհափառը, վերևում և ներքևում երիզված է ծոպազարդերով որ հնագույն Հայա-Էնկի այծ-ամպրոպի աստծո խորհրդաբանության արձագանքն է (Khachmanyantsyan 2019):

Վեհափառի կնգուղի վրա պատկերված, անբնական մեծությամբ, զարդարուն խաչը թերևս նրա մեծ հավատի և իմաստնության խորհրդանիշն էր: Սա վկայում է այն մասին, որ Ճակատամասում խաչ տեղադրելու ավանդույթը, XIX դարում ռուսական նվիրատվությունից առաջ, դեռևս XIV դ. գոյություն ուներ կիլիկյան եկեղեցական հանդերձում:

Ճերմակ քառակուսի հիմքի վրա սև խաչերով աղաբողոնը հունական ազդեցություն է Հայոց կաթողիկոսի հանդերձի համալիրում<sup>299</sup>: Նմանատիպ աղաբողոն հույն և հայ եկեղեցականները կրել են XII դ. վերջերից մինչև XV դ. սկիզբը<sup>300</sup>: Այս արտահանդերձը հայ եկեղեցուն է անցել նվիրատվությունների միջոցով, դրա ծագման և խորհրդաբանության մասին որոշակի աղբյուր մեզ չի հանդիպել: Սակայն, եթե ուշադիր զննենք ուրարտական Թեյշեբա աստծո պարեգոտն ու ծածկոցը, ապա կտեսնենք, որ նրա հանդերձանքը, քիչ տարբերությամբ, նույնպես ամբողջապես

<sup>298</sup> 1679 թ. Նոր Զուղայի «Մատենագրութիւնք» ձեռագրի Ներսես Լամբրոնացու պատկերում նման նշան կա կաթողիկոսի շուրջադի վրա: Շուրջադի փեշի բացվածքից երևում է դեղին մի խաչ, իսկ նրա ներքո պատկերված է շեղանկյուն խաչանիշ, որի թևերի միջև կետիկներ կան (Տէր-Վարդանեան 2005, 67):

<sup>299</sup> Նման աղաբողոնները հայտնի են նաև ռուսական մանրանկարչության մեջ (Norris 2002, 36, fig. 40), որն անշուշտ, բյուզանդական ազդեցություն է:

<sup>300</sup> Նման խաչազարդ աղաբողոններ հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հանդիպում են մինչև XVII դ., ինչպես օրինակ Հովնան Ոսկերեբանի աղաբողոնը (Գևորգյան 1982, նկ. 90):

ծածկված է ճերմակ քառակուսի հիմքի վրա պատկերված սև խաչերով: Ավելին՝ Հակոբ կաթողիկոսի պարեգոտի քղանցքը, փոքր տարբերությամբ, Թեյշեբայի հանդերձի նման, զարդարված է փոքրիկ քառակուսի հիմքով և կրկնվող զարդանախշերով:

Ինչպես տեսնում ենք, արքայի արտահագուստի մակերեսի զարդարման հնագույն ժամանակներից եկող ավանդույթը պահպանվել է հայկական և մերձավորարևելյան մշակույթներում: Այն հետագայում հավանաբար անցել է նաև հունաական և հռոմեական եկեղեցիներին, սակայն կլոր զարդամոտիվները փոխարինվել են խաչերով: Հեթանոսական շրջանում այդ զարդամոտիվները պատկերել են ծաղիկներ ու պտուղներ, որոնք քրիստոնեության շրջանում վերածվել են խաչապատկերների (Մնացականյան 1955, 69, 100): Եթե դիտարկենք X դ. թագավորական, մասնավորապես Գագիկ Արծրունու հանդերձանքը, կտեսնենք, որ այն զարդարված է համանման նախշերով: Տարբերությունը միայն այն է, որ խաչերի փոխարեն, նրա հանդերձի վրա շրջանաձև մոտիվներ կան, որոնցում խաչի կամ աստղի փոխարեն, հավանաբար, համանման խորհրդաբանությամբ ու դարձյալ արևելյան ազդեցությամբ՝ թռչուններ են նկարված<sup>301</sup>: Նշենք, որ Թեյշեբայի և Հակոբ Բ-ի պատկերների ժամանակագրական հեռավորությունը մոտ երկու հազար տարի է: Սակայն մի դեպքում դիցի, իսկ մյուս դեպքում հոգևոր արքայի հանդերձանքների միջև խորհրդաբանական ձևավորումների սերտ աղերսներ կան, չնայած այն բանին, որ նրանք ներկայացնում են արմատապես տարբերվող կրոնական կառույցներ: Քանի որ կաթողիկոսի հանդերձանքը հունական և հռոմեական ավանդույթ է համարվում, ապա դրա ակնհայտ ակունքները տեսնելով Հայկական լեռնաշխարհում, կարելի է ենթադրել, որ պատմության ընթացքում երկկողմանի փոխազդեցություններ են տեղի ունեցել, որտեղ դրանք համադրվել են, սակայն դրանց աղբյուր վերագրվել է ծնող մշակույթներից միայն մեկին:

Նափորտի և եմփիորոնի վրա պատկերված սև խաչերի թևերի հատման կետերը զարդարվել են ոսկեգույն, սև և սպիտակ կետազարդերով, որոնք տարբեր ազնիվ քարերի տպավորություն են ստեղծում: Խաչահատումը, որ հայ խաչքարային արվեստում կոչվում էր ակն, խաչքարերի վրա «պատկերացվում էր որպես լույսի աղբյուր և դրանով իսկ դառնում ակնեղենի միջոցով շեշտադրվելու ենթակա» (Պետրոսյան 2008, 269): Ըստ քրիստոնեական խորհրդաբանության, ենթադրում է, որ խաչված Հիսուսի գլխի տեղը խաչի կենտրոնն է (Norris 2002, 180):

Աստվածաշնչի նկարազարդումների, ինչպես նաև Հակոբ Բ-ի դիմանկարի համար Սարգիս Պիծակը գործածում է անխառն և պայծառ գույներ, ոսկու համադրությամբ: Խորանի խորքի ոսկեգույնը, ըստ դրանց մեկնության՝ քահանայական խորհուրդ ունի և համապատասխանում է հինգերորդ էությանը՝ երկնքին: Հետևելով կանոնին, նկարիչը կաթողիկոսին և նրա անվան պատառը տեղադրել է ոսկե խորքի վրա:

Այս դարաշրջանին պատկանող մյուս օրինակները պատկերում են կաթողիկոս Հովհաննես Մանդակունուն, Հովհաննես Արքեպիսկոպոսին և աստվածաբան և բաբունապետ Հովհաննես Որոտնեցուն: Մանդակունի կաթողիկոսը գահակալել է 478-490 թթ., հայոց եկեղեցու երախտավոր վեհափառներից է: Նա կարգավորեց եկեղեցու կանոնակարգը՝ քարոզները, աղոթքները, եկեղեցու հիմնարկեքը (Գանձակեցի 1982, 41): Նրա ջանքերի շնորհիվ «հայացվեց»

<sup>301</sup> Նման զարդերով հանդերձանք կա XI դ. Գագիկ թագավորի (Մաթևոսյան 2013, 56-57) և Կիլիկիայի Լևոն Գ և Դ թագավորների ծիրանիների վրա (Գևորգյան 1982, նկ. 2, 12):

Աբ. պատարագը, համադրեց Բարսեղ Կեսարացու, Գրիգոր Նազիազանցու և Հովհան Ոսկեբերանի պատարագները, հավելումներ և որոշ «պատշաճեցումներ» կատարեց<sup>302</sup>:

Այս պատկերը Ղրիմի XIV դ. ժողովածուից է: Ղրիմի գաղթօջախում մանրանկարչական արվեստը կրում էր բուն Հայաստանի և Կիլիկիայի մանրանկարչության դպրոցների հիմնական ոճը, միաժամանակ ազդվելով տեղական բազմազան մշակույթներից: Ղրիմում նկարիչները նկարի խորքի ոսկեգույնը փոխարինում էին մուգ կապույտով (Մելիք-Բախշյան 1987, 116), կամ մանուշակագույնով, ինչպես տեսնում ենք Մանդակունու մանրանկարում: Կաթողիկոսի և Հակոբ Բ-ի պատմունքները նման են, սակայն կարմիր նափորտը, խաչերի փոխարեն, պատված է չորսական կետախմբերով, որ խաչազարդերին փոխարինող աստվածային նշան է:

Հովհաննես Արքաեղբայրը XIII դ. Կիլիկիայի Հայաստանի Հեթում արքայի եղբայրն էր, հոգևոր առաջնորդ, արքեպիսկոպոս, ռաբունապետ և թարգմանիչ, բայց կաթողիկոս չի դարձել: Նրա պատկերը կիլիկյան արվեստի հրաշալի նմուշ է, որտեղ ձեռնադրման բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայում, շքեղ ոսկե խորքի վրա, պատկերված բոլոր ֆիգուրները գեղեցիկ հանդերձանքներով են, այն լի է խորհրդաբանական մանրամասներով: Ուշագրավ է, որ Արքաեղբոր պնդնավորի քղանցը ամենատեսանելի տեղում զարդարված է ոսկեգույն վիշապի պատկերով, որը որևէ կանոնիկ օրենքի չի ենթարկվում և նկարչի խորհրդաբանական մեկնաբանության արդյունք է: Դրանով նկարիչը կարծես վերադառնում է անցյալ և հղում կատարելով հնագույն ավանդությանը, սիմվոլիկ նույնականացում է կատարում Արքաեղբոր հետ:

Որոտնեցին XIV դ. նշանավոր, փիլիսոփա, աստվածաբան, ուսուցչապետ էր, «Կախիկ» մականվամբ և «Եռամեծ» պատվանունով (Սարգսյան Սարկ. 2018, 51), որի փիլիսոփայական հայացքների շնորհիվ արիստոտելականությունը մուտք գործեց հայ իրականություն, նպաստեց Տաթևի դպրոցի գիտական զարգացմանը, հանդիսանալով նրա հիմնադիրը (Ասմարյան 1974, 136): Նա թողել է գրական, իմաստասիրական, աստվածաբանական բովանդակությամբ հարուստ ժառանգություն: Որոտնեցին նույնպես երբեք կաթողիկոս չի եղել: Հովհաննես Որոտնեցին, հավանաբար նկարչի ժամանակակիցն է, սակայն հայտնի չէ, թե նրանք երբևէ հանդիպել են: Իր լակոնիկ կոմպոզիցիայով Որոտնեցու պատկերը մոտ է Հակոբ Բ-ի նկարին: Ոսկե խորքի վրա և ոսկե կետազարդ լուսապսակով վարդապետը կանգնած է պարզ խորանի նեքո: Նրա, կարծես թավշե մանուշակագույն նափորտը անզարդ է, իսկ աստառը՝ վարդագույն: Սրանով նկարիչը կարծես շեղվել է դարի կանոնիկ պատկերագրությունից, քանի որ մանուշակագույնը աստվածային խորհուրդ ունի, իսկ վարդագույնը քիչ է հանդիպում:

Կաթողիկոս Ներսես Շնորհալին տաղանդավոր աստվածաբան, երգահան և բանաստեղծ էր, գահակալել է 1166 թ., վախճանվել 1173 թ., դասվել է սրբերի շարքը: Նկարիչը կաթողիկոսին պատկերել է XIV դ. հանդերձանքով, նման Հակոբ Բ-ի հանդերձանքին, կանգնած վիճակում: Այս երկու նկարները իրենց պատկերագրությամբ նույնպես համանման են, կաթողիկոսը խորանի նեքո է, գիրքը ձեռքին և օրհնողի դիրքում, խորանի անկյունները և ետնախորքը ծաղկազարդ են: Այս նկարը նախորդից տարբերվում է իր ասիմետրիկ կոմպոզիցիայով և կաթողիկոսը՝ ոսկեգույնի փոխարեն, կապույտ խորքի վրա է պատկերված: Նկարիչը ողջ նկարի երկանքով պատկերել է մի շատ շքեղ կենաց ծառ և նկարի վերին եզրը շրջափակել զույգ թռչուններով:

Վերջին չորս երախտավոր անձանց մանրանկարները պատկերագրական առումով, Հակոբ Բ-ի դիմանկարի հետ համեմատելիս, պարզվում է, որ նկարիչները հետևում են որոշակի կա-

<sup>302</sup> Հետագայում Ներսես Շնորհալին և Ներսես Լամբրոնացին պատարագը զգալիորեն բարելավեցին (Ազնաուրեան 2019, 22-23):

նոնիկ օրենքի: Չորս կերպարները դիմահայաց դիրքով են, խորանների ներքո, մեծ մասը ոսկե խորքի վրա են պատկերված: Ճարտարապետական շքեղ կառույցներ առկա են միայն Հովհաննես Արքաեղբոր օձման բազմաֆիգուր տեսարանում, որում առատորեն և մեծ քանակով ոսկի է գործածվել և կատարված է արքայական դպրոցին հատուկ բարձր վարպետությամբ: Մինչդեռ Հակոբ Բ-ն և Հովհաննես Որոտնեցին նկարված են պարզ խորանների ներքո, նման ճարտարապետական կառույցների: Հովհաննես Արքաեղբոր մանրանկարում խորանները զուգորդվում են կարմիր վարագույրների հետ, որոնք նույնպես խորանի արժեք ունեն և խորհրդանշում են «Սրբության Սրբոցի» ծածկոցները: Կարելի է նկատել, որ այս պատկերով կոմպոզիցիոն նոր լուծումներ են ներմուծվում ձեռագրական արվեստի ոլորտ:

Բոլոր կերպարները պատկերված են օրհնելիս կամ օձման տեսարանում, նրանց ձախ ձեռքին գիրք կա, իսկ աջով օձում կամ օրհնում են: Որոտնեցու պատկերն առանց թագի է, զարդարված լուսապսակով, Շնորհալին և՛ լուսապսակով է, և՛ սպիտակ կնգուղով, իսկ Մանդակունի կաթողիկոսի գլխավերևում կանոնիկ խորան չկա: Իսիստ զգալի է կիլիկյան արվեստի գերազանցությունը մյուս մանրանկարչական դպրոցների նկատմամբ:

Հանդերձանքի պատկերագրության առումով կաթողիկոսների մեծ մասը կրում են հոռմեական ազդեցությամբ՝ ճերմակ գծավոր շապիկներ: Նափորտները խաչազարդ կամ կետազարդ են, սակայն՝ տարբեր գույների: Մեկը գլխաբաց է՝ ոսկեպսակով, երկուսը կնգուղով են, ինչը ենթադրում է հանգիստ, սակայն հանդիսավոր վիճակ: Հովհաննես Արքաեղբայրը խույրով է, որովհետև գտնվում է Աստծո խորանի առջև կարևոր գործառույթ կատարելիս: Առկա է ճերմակ կնգուղը: Բոլորի եմփորոնները ճերմակ են, սև և կարմիր խաչերով զարդարված, իսկ փորուրարները բոլորովին տարբեր զարդանախշեր ունեն, որ հավանաբար նկարիչների անձնական մեկնաբանության և ճաշակի արդյունք են, կամ թերևս, կաթողիկոսները կրում էին տարբեր գույնի հանդերձներ:

Եթե նկատի առնենք, որ XIII–XIV դդ. դիմանկարները ստեղծվել են մանրանկարչական տարբեր դպրոցներում և մշակութային տարբեր միջավայրերում, ապա պարզ կդառնա, որ չնայած տարբերություններին՝ առկա են նկատելի ընդհանրություններ: Դրանք ենթարկվում են գոյություն ունեցող, բոլորի համար ընդհանուր ազգային կրոնական կանոնիկ օրենքներին, պատկերագրական և խորհրդաբանական ավանդույթներին: Այս իրողությունը արդյունք էր Կիլիկիայի և բուն Հայաստանի միջև գոյություն ունեցած սերտ կապերի: XIII դ., ընօրինակելու համար, Կիլիկիայից Հայաստան էին բերվում բազմաթիվ մատյաններ: Այդ ժամանակաշրջանում Հայաստան, աշխատելու են գնացել նաև գրիչներ ու երգիչներ (Թահմիզյան 1982, 43): Նշենք նաև որ Լևոն Աստվածապսակ թագավորը իր միաբանությունն էր հայտարարել Տաթևի ուխտին և եպիսկոպոս Տեր-Հայրապետի այցելության ժամանակ միաբանությանն էր նվիրել բազում թանկարժեք նվերներ (Օրբեյյան 1986, 344-345), դրանով ամրացնելով մշակութային կապը բուն Հայաստանի հետ:

Կատարողական մակարդակով կիլիկյան արվեստին պատկանող գործերը գերկայող որակ ունեն Կեսարիայում, Ղրիմում և այլուր ստեղծված օրինակների համեմատությամբ: Կիլիկյան արվեստում նկատելի են նորամուծությունները, ինչպես օրինակ՝ Հակոբ Բ-ի պատկերի նոր կոմպոզիցիոն ձևավորումը: Հովհաննես Արքաեղբոր մանրանկարի օձման տեսարանում, նկատելի է հեռանկարի ստեղծման միտում, որը խորության զգացողություն է հաղորդում նկարին, իսկ Շնորհալու պատկերի անհավասար կառուցվածքը նոր և հետաքրքիր լուծում ունի: Այս միտումը, ինչպես նաև օձման բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի գործածումը նույնպես նորամուծություն է՝ ակադեմիական նկարչության տարր, որը շարունակվում է հաջորդ դարաշրջանի ընթացքում:





Նկ. 229. Հակոբ Բ կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ. 2627, 422 ք, Աստվածաշունչ,  
1338 թ., Կիլիկիա, ծաղկող՝ Սարգիս Պիծակ





230



231

Սկ. 230. Հովհաննես Մանդակունի կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ., 8029, 34 ք, Ժողովածու, XIV դ., Ղրիմ

Սկ. 231. Հովհաննես Արքաեղբայր, օժման արարողություն, ՄՄ, ձեռ., 197, 341 ք, 1287 թ., Ավետարան, Կիլիկիա



232



233

Սկ. 232. Հովհաննես Որոտնեցի, Ձեռ. 96, 1374թ. Ավետարան, ծաղկող՝ Խաչատուր Կեսարացի, Մեպուհ լեռ Etchmiadzin, Սկ. 233. Ներսես Շնորհալի, Երևան, ձեռ. 591, 3 ք, 1352 թ., Սուրխաթ, ծաղկող՝ Գրիգոր Սուքիասյանց

**XV դար.** Ուսումնասիրության համար օգտագործված երկրորդ հիմնական պատկերը 1461 թ. Աղթամարի կաթողիկոս Զաքարիա Գ-ի պատվերով գրված Մաշտոցում է<sup>303</sup> (ՄՄ, ձեռ. 4997, 212 բ): Հովվապետը երազում էր հայկական անկախ թագավորության մասին և հավանաբար այդ էր պատճառը, որ էջմիածնում եղած տարիներին (1461 թ.) պատվիրում է արքունական ավանդույթներով գրված և շքեղորեն զարդարված ոսկեգօծ այս Մաշտոցը: Մաշտոցում, ի տարբերություն այլ օրինակների, ընդգրկված էր նաև թագավորի օժման կարգը:

XIV դ. Վասպուրականի դպրոցի մանրանկարները, համեմատելով Կիլիկիայի և Սյունիքի դպրոցների մանրանկարչության հետ, որոշ ուսումնասիրողներ համարում են պարզունակ ու կուպիտ: Դրանք շքեղ չէին, նկարիչները գործածում էին սահմանափակ քանակի գույներ, ոսկեգույն և շքեղ տարրեր, բազմաֆիգուր տեսարաններ, ճարտարապետական կառույցներ, իսկ նկարների ետնախորքի մանրամասներ չկային: (Մելիք-Բախշյան 1987, 113): Սակայն Վասպուրականի դպրոցի արվեստը, իր բնույթով լինելով պարզ ու ժողովրդական, միևնույն ժամանակ օժտված էր ուրույն ոճով, իսկ XV դ. այն դրսևորվեց մի նոր որակով և շքեղությամբ:

XV դ. հայ մանրանկարչության մեջ կարևոր փոփոխություններն են արձանագրվում: Գիծը դառնում է ճկուն, տեսարաններն ավելի կենդանի՝ խորքում բուսական և երկրաչափական հարուստ զարդերի համադրությամբ: Մարդկանց ֆիգուրները դառնում են ավելի ձգված, հագուստների ճկուն գծաձալքերով, գեղանկարված պայծառ ու արտահայտիչ գույներով, որոնք ակնառու են գունավոր կամ ոսկեգույն խորքերի ֆոնի վրա (Մաթևոսյան 2013, 109, 111, 127):

Կիլիկիայան Հայաստանի անկումից հետո, XV դ. սկսած, մանրանկարչական արվեստը զարգանում էր տարբեր գաղթօջախներում: Իրենց ուրույն ավանդույթներով ակնառու էին Վասպուրականի, Նոր Զուղայի, Կոստանդնուպոլսի, Ղրիմի, Թիֆլիսի և այլ դպրոցները (Mathews 1990, 2), (Գէորգեան 1998, 10)<sup>304</sup>: Բուն Հայաստանի և գաղթօջախների վանական համալիրների միջև գոյություն ունեցող սերտ կապերի շնորհիվ նշված փոփոխությունները որդեգրվում էին հայկական եկեղեցական ընդհանուր մշակույթում: Ի տարբերություն կիլիկյան դպրոցի, որոնք կազմակերպված ուսում և փորձառություն էին սովորեցնում ապագա նկարիչներին, այս ժամանակահատվածում, հատկապես գաղթօջախներում, նկարիչների մեծ մասը կրթություն էր ստանում ինքնուս վարպետների մոտ, հետևաբար նրանց ստեղծած կերպարները նման չէին բնօրինակներին: Այս բացը լրացնելու համար, նկարիչները կենտրոնանում էին տվյալ կերպարի հագուստների կամ նկարում գործածված առարկաների ճշգրիտ պատկերման վրա<sup>305</sup>:

Նշված Մաշտոցի գրիչն ու ծաղկողը Զաքարիա Գ-ի եղբորորդի Ստեփանոսն է: Ընտրված մանրանկարում պատկերված է արքայի օժման արարողություն, որտեղ կաթողիկոսը հենց ինքը՝ պատվիրատու Զաքարիա Գ-ն է (Մաթևոսյան 2013, 99), իսկ օծվողը՝ նրա եղբորորդի Սմբատը<sup>306</sup>: Գեղարվեստական լուծումներով այս ստեղծագործությունը բուն Հայաստանի արվեստին հատուկ խստության ու կիլիկյան արվեստի նրբագեղության ու շքեղության յուրօրինակ համադրություն է<sup>307</sup>:

<sup>303</sup> «Մաշտոց եպիսկոպոսի եւ կաթողիկոսի ձեռնադրութեան եւ թագաւորի օժման», գրիչ Ստեփանոս (Մաթևոսյան 2013, 101 (ՄՄ ձեռ. 4997, 112 բ):

<sup>304</sup> XIV-XV դդ. կիլիկյան անավարտ մատյանները ամբողջացվում էին Ղրիմում (Թահմիզյան 1982, 44):

<sup>305</sup> Նման գեղարվեստական միտումը բնորոշ է Վասպուրականի նկարչական դպրոցին (Ս. Գևորգյան 1982, 15):

<sup>306</sup> Զաքարիա Գ կաթողիկոսի երազանքը չիրականացավ, նրա անժամանակ մահվան պատճառով:

<sup>307</sup> Այս երևույթը նկատելի է այլ նկարիչների մոտ ևս, ինչպես Թորոս Տարոնացու (Կորխմազյան 1984, 1):

Իմաստային առումով պատկերը բացառիկ է, քանի որ ներկայացնում է արքայի ձեռնադրման տեսարան: Այն աննախադեպ երևույթ է, որ մինչ XV դ. և դրանից հետո ստեղծված կաթողիկոսական պատկերներից տարբերվում է նաև բացառիկ թեմայով, քանի որ, ցավոք, թագավորի օժման արարողության այլ պատկեր հայտնի չէ: Պատկերագրական և կոմպոզիցիոն առումով այն բազմաթիվ աղերսներ ունի Հովհաննես Արքաեղբոր պատկերի հետ և շարունակում է Վասպուրականի դասական ավանդույթները, առանձնանալով ժամանակի համանման պատկերներից: Նկարիչը օժման արարողության մասնակիցներին պատկերել է տարբեր հարթությունների վրա: Կաթողիկոսն ու արքան գտնվում են կենտրոնում, զարդարուն խորանի ներքո: Նորընծա արքայի չափերով փոքր ֆիգուրը պատկերված է քիչ ավելի բարձր հարթակի վրա, իսկ նրա հետևում, նույն հարթակի վրա, պատկերված են ոսկեգօծ լուսապսակներով մոմակիրներ: Օծվող արքան, ծնկաչոք դիրքով, պատկերված է ոսկե, մեծ ու փոքր խաչերով զարդարված կարմիր սեղանի առջև, որն այս նկարում առաջացնում է մեկ հարթություն ևս: Բոլոր անկյունային ֆիգուրները դեմքով ուղղված են դեպի կենտրոնում կատարվող ծիսակատարությունը, որն ավելի է ընդգծում երևույթի կարևորությունն ու հանդիսավորությունը: Նկարիչն այս բազմամարդ տեսարանում, ըստ կանոնի, վեհափառի ընդգծված մեծությամբ ֆիգուրը տեղադրել է հորինվածքի կենտրոնում, որտեղ նա ձախ ձեռքը դրել է նորընծա թագավորի թագին, իսկ աջով օրհնում է նրան: Կաթողիկոսի հետևում, կապույտ խորքի վրա պատկերված, ձգված ֆիգուրներով, հոգևորականները գունավոր հանդերձներով և մուգ գույնի կնգուղներով են և վեհափառի պատկերի համար ետնապաստառի դեր են կատարում: Կաթողիկոսի համեմատաբար մեծ չափերի ֆիգուրը մյուսների համեմատ տիրապետող տեսք ու դիրք ունի, որով ընդգծվում է օծողի անձի և կատարած արարողության կարևորությունը:

Նկարչի ներկայանակն այս պատկերում չափազանց հարուստ է զանազան հյութեղ և մաքուր գույներով, դրանց համապատասխան համադրություններով էֆեկտների հասնելու միջոցը գույների յուրօրինակ տարածական դասավորությունն ու համատեղությունն է: Կապույտ, ծաղկազարդ խորանի ներքո, ոսկու պայծառ խորքի վրա, կաթողիկոսը կապույտ, խաչազարդ աղաբողոնով, իսկ արքան կարմիր երիզներով զարդարված մուգ կապույտ հանդերձանքով, կենտրոնական և կարևոր դիրք են գրավում, պատկերին տալով արքայական շքեղություն: Ըստ միջնադարյան պատկերագրման օրենքների՝ հարթապատկերային դասավորության իմաստով, նկարի ողջ մակերեսի հորինվածքի կոմպոզիցիոն և գունային լուծումները շքեղ հանդիսավորություն, սակայն զուսպ ցնծություն են հաղորդում ընդհանուր պատկերին (Հակոբյան 1982, 64, 67):

Վեհափառը կրում է եզրազարդով և կապույտ խաչով ոսկեգօծ խույր: Նրա կանաչ աստառով կապույտ աղաբողոնը զարդարված է ոսկե խաչերով: Նշված գույների համադրությունը հավանաբար երկնքի և երկրի խորհրդաբանություն ունի: Աղաբողոնի վրայից վեհափառի ուները պատված են ոսկեխաչ, բաց գույնի եմփիորոնով: Նա կրում է կանաչ պճղնավոր պարեգոտ, որի վրայից՝ եմփիորոնին համապատասխան՝ բաց գույնի, ոսկե խաչով զարդարված փորուրար: Կաթողիկոսի հանդերձանքը վերևից ներքև ծածկված է ընդգծված ոսկեգույն խաչերով, որպես նրա մեծ հավատի պատկերագրական և գունային արտահայտություն: Նրա պճղնավոր պարեգոտը նույնպես կանաչ է, որ խորհրդաբանական իմաստով նորից աղերսվում է երկրի հետ: Հովվապետի և Հակոբ Բ կաթողիկոսի հանդերձանքները համանման են, բացառությամբ գլխանոցների, որոնք գործածվել են ըստ պատշաճի՝ երբ վեհափառը հանգիստ վիճակում օրհնում է, իսկ մյուսը, Աստծո սեղանի առջև, սուրբ գործողություն իրակացնելիս: Նույն պատճառով պետք է բացատրել նաև հագուստի մանրամասների և դրանց գունային տարբերությունները: Անշուշտ պետք



է նաև հաշվի առնել այս պատկերների միջև մեկ դարի տարբերությունը, դրանց ստեղծման վայրը, համապատասխան ավանդույթները, ճաշակը և նկարիչների տարբեր ստեղծագործական նախասիրությունները:

Այս պատկերը առանձնահատուկ է նաև բազմաթիվ խորհրդաբանական մանրամասներով: Նկարի վերին մասի հորիզոնական ֆրիզը ներկայացնում է կանոնիկ, սակայն ոճավորված ծաղկակոկոն գմբեթներով ճարտարապետական կառույց, որ եկեղեցու ներսույթի տպավորություն է ստեղծում: Այն կազմված է արարումը և կյանքի շարունակելիությունը խորհրդանշող կենաց ծառերից: Գմբեթների վրա կա թույլ ձգված վարագույր, որը, որպես կանոնիկ տարր, մի շարք այլ նկարներում, փոխարինում է խորանին կամ հանդես է գալիս նրա հետ: Ներքևում, առաջին պլանում, պատկերված շեղանկյուն ծաղկակենտրոն քառակուսիները խորհրդանշում են ողջ տիեզերքը: Կենտրոնական կապույտ խորանը, որպես երկնքի խորհրդանիշ, ծածկում է կաթողիկոսին և նրա առջևի ծնկաչոք արքային: Այն զարդարված է մուգ կապույտով եզրագծված, ոճավորված բուսական ծաղկաթերթերով, որպես երկինք և կենաց ծառ սիմվոլների համադրություն: Խորանը հաստատված է ծաղկազարդ խոյակներով երկու կարմիր սյուների վրա, նման XIV դ. Օրինակներին: Ֆրիզի ներքևի հորիզոնական կանաչ երիզին հյուսկեն զարդանախշ կա, որը հիշեցնում է Սարգիս Պիծակի պատկերածները: Կաթողիկոսի առջև, վարդագույն վանդականախշ խորքի վրա<sup>308</sup> պատկերված մոմակիրները (հավանաբար սրբեր, քանի որ լուսապսակներով են) կրում են կապույտ, վարդագույն, կարմիր զգեստներ և, որպես պատվո նշան, նաև՝ կարմիր կոշիկներ: Ներքևում, կաթողիկոսի ոտքերի դիմաց, քառակուսի հիմքով զարդանախշերի խաչակենտրոն, ոսկով ընդգծված լայն երիզ կա, նման կարպետների քառակուսի հիմքով զարդապատկերներին (Դավթյան 1981, XLVII, 99): Նկարի շրջանակն ամենաներքևում եզրափակվում է ոլորուն գծազարդով, որը շարունակելիության խորհուրդ է ենթադրում:

Ինչպես նախորդ պատկերում, կաթողիկոսն այստեղ ևս գտնվում է ծաղկազարդ խորանի ներքո: Մեկ անգամ ևս նշենք, որ խորանները՝ «որպես ճարտարապետական կառույց», կրելով կենաց ծառերի, սրբերի, կաթողիկոսների պատկերներ, ունեն եկեղեցու քրիստոնեական ուսմունքի, երկնքի, տիեզերքի, ընտանիքի հարատևության խորհուրդ, որի հիմքերը գնում են հազարամյակների խորքերը: Ճարտարապետական կառույցները մանրանկարչության մեջ ընդգրկելու ավանդույթը սկսվում է կենաց ծառի խորհրդաբանությունը կրող գմբեթազարդ սյուների գործածումից, որոնք մեծ մասամբ պատկերված են Ավետման տեսարաններում և գտնվում են Մարիամի և Գաբրիել հրեշտակապետի միջև: Հետագայում այդ սյուները վերածվում են խորանների և եկեղեցիների պատկերների, կրելով Մարիամ Աստվածամոր խորհրդաբանությունը, քանի որ եկեղեցին հաճախ համեմատվում կամ նույնացվում էր կույս-հարսի հետ<sup>309</sup>: Իսկ խորանների բուսական կրկնվող եզրազարդերը, որտեղ «յուրաքանչյուր հատիկ մի թելով կապված է անցյալի, իսկ մյուսով՝ ապագայի հետ», ոչ միայն զարդարում է պատկերը, այլև հաստատում կյանքի հարատևության գաղափարը (Մնացականյան 1955, 117, 138):

Մանրանկարի խորքի աջ մասը ծածկված է շախմատաձև բազմագույն վանդականախշերով, որտեղ պատկերված են ծնկաչոք արքան (նկ. 234) և աշխարհականները: Այդ նախշի իրար հաջորդող գույների մուգ ու բաց երանգները խորհրդանշում են իրար ընդմիջող և լրացնող երկակիություններ՝ արև ու լուսին, մութ ու լույս, էգ և արու, ժամանակ և տարածություն, լավ և վատ, դժբախ-

<sup>308</sup> Երկրաչափական զարդանախշերը առկա են նաև հայկական տարագում: Վանդականախշն ու գծանախշը երբեմն գործածվել են որպես տղամարդկանց հագուստի զարդամիջոցներ (Ստեփանյան 103):

<sup>309</sup> Առաքելական բոլոր եկեղեցիները, անկախ իրենց անվանումներից, բեմի սեղանների վրա կրում են Աստվածածնի և Մանուկ Հիսուսի պատկերները, այսինքն դրանք նվիրված են նաև Աստվածամորը:

տություն և բախտավորություն (Cooper 2013, 34): Հատակին պատկերված վանդականախշերը խորհրդանշում են նաև երկրային գոյության երկբևեռ բնույթը (Roob 2014, 195): Կաթողիկոսը վանդականախշից դուրս է պատկերված, ոսկեգույնի վրա, որ խորհրդանշում է երկնայինն ու աստվածայինը, քահանայությունը և հրեշտակների դասերի անաղարտ բնությունը: Մնացած հոգևորականները կապույտի խորհրդաբանական դաշտում են գտնվում, որ խորհրդանշում է երկինքը:

Նույն Մաշտոցի երկրորդական տեսարաններից մեկը նույնպես ներկայացնում է Զաքարիա Գ կաթողիկոսին, եպիսկոպոսի օձման ժամանակ: Այս նկարը գրեթե նույն կերպ, փոքր տարբերություններով, ընդօրինակվել է տասը տարի անց (նկ. 235, 237): Այս երկու նկարներն էլ տոնական շքեղությամբ և կոմպոզիցիոն լուծումներով, զիջում են առաջինին (նկ. 234), սակայն շատ նմանությունների հետ, առկա են նաև որոշ տարբերություններ՝ նույն կաթողիկոսը խույրի փոխարեն կրում է արքայական ճառագայթավոր թագերի նման գլխանոց: Նրա փորուրարը վանդականախշ է, որ բացառիկ զարդամոտիվ է կաթողիկոսական պատկերներում (նկ. 235): Նման սակավաթիվ օրինակներից մեկը Պոլսում 1651 թ. Մարկոս Պատկերահանի ծաղկած հայսմավուրքի (ՄՄ, ձեռ. 1502, 64 ք) Սահակ Պարթևի աղաբողոնի օրինակն է: Վանդականախշերը առատորեն գործածվել են նաև Զաքարիա Գ-ի առաջին պատկերում<sup>310</sup>: Հայտնի չէ, թե ինչու է նույն Մաշտոցի արքային օձելու տեսարանում նկարիչը կաթողիկոսին ներկայացրել հանդերձանքի և սիմվոլիկ այլ տարրերով: Հավանաբար այդ նկարչի անձնական ընտրության կամ նախասիրության արդյունք է, և կամ այդ տարրերը նույն ժամանակահատվածում գործածվող սիմվոլիկ տարրեր էին:

Այս խմբի երրորդ օրինակը վերցված է 1471 թ. Աղթամարում ստեղծված Մաշտոցից, որը ներկայացնում է Ստեփանոս Դ կաթողիկոսի օձման արարողությունը (Մաշտոց, ՄՄ, ձեռ. 5702, 70 ք): Այն Զաքարիա Գ-ի Մաշտոցի կրկնօրինակն է, որի պատճառով դրանց ընդհանուր տպավորությունը համանման է, սակայն նկարիչն այստեղ առաջարկում է պատկերի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի նոր տարբերակ: Կաթողիկոսը պատկերված է եռախորան կառույցի կենտրոնական մասում, աղոթելիս, որ հաճախ չի պատահում<sup>311</sup>: Այն խիստ ոճավորված է, խորանի կողային վեղարածն զմբեթները, տարօրինակ ձևով թեքված են դեպի կենտրոնականը: Այս պատկերում կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերի փոփոխություն չի նկատվում, բացի ոսկե լուսապսակից, որ պարփակում է նրա և երկու կողմերում կանգնած եպիսկոպոսների գլուխները: Սակայն կլոր լուսապսակները գազաթից վերև դառնում են կոնաձև, որոնք նորույթ են այս նկարում և տարբերվում են հետագայում քննարկվելիք լուսապսակներից:

Այս շարքի վերջին օրինակը ներկայացնում է մեռնօրինենքի բացառիկ և արժեքավոր պատկեր (Մեռնօրինենք, Մաշտոց, 1461 թ.), որտեղ եպիսկոպոսների աղաբողոնները անզարդ են, սակայն նրանց գլուխները շրջանակված են լուսապսակներով (նկ. 238): Այս նկարի ընդհանուր պատկերագրությունը համահունչ է մյուսների հետ, արարողության մասնակից բազմաթիվ անձինք գտնվում են մանուշակագույն խորանների ներքո, որոշ տարրեր չափազանց զարդարուն են և պայծառ գույներով հագեցած: Նկարը հավասարակշռվում է կենտրոնում տեղադրված մեռնի ոսկեգույն կաթասյով: Ի տարբերություն բոլորի այս պատկերը հնգախորան է, իսկ կենտրոնական խորանից լամպ է կախված, եմփփորոնները խաչերի փոխարեն զարդարված են ութաթև աստղերով:

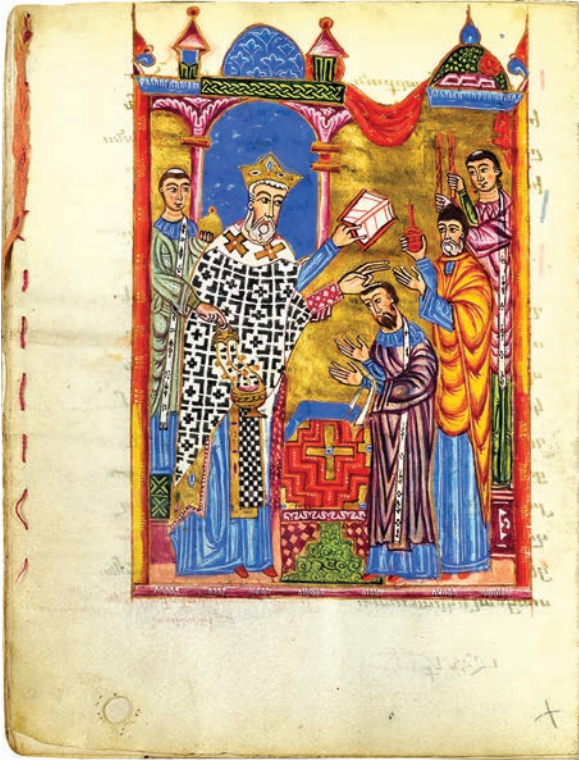
<sup>310</sup> Նման վանդականախշ հայտնի է XII դարին պատկանող Քոբայրավանքի որմնանկարներում պատկերված եպիսկոպոսական հանդերձանքում:

<sup>311</sup> Ներկայացվող բոլոր պատկերներում սա միակն է, որտեղ վեհափառը աղոթում է, ինչպես Աստվածամայրը կամ այլ հոգևորականներ՝ բյուզանդական արվեստում (Gregory 2011, 123, 253, Fig. 5.4, 10.4.):

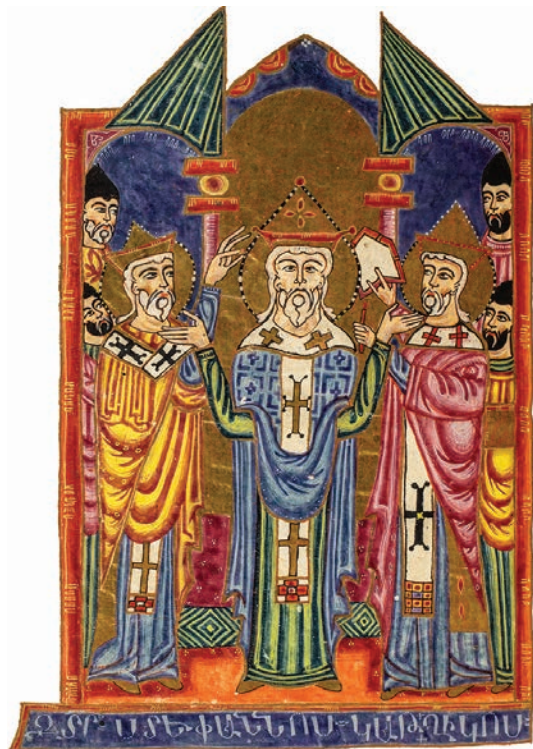


Նկ. 234. Չաքարիա Գ կաթողիկոս, թագավորի օծում, ՄՄ, ձեռ., 4997, 212 բ, Մաշտոց, 1461 թ., Աղթամար, ծաղկող՝ Ստեփանոս





235



236

Նկ. 235. Զաքարիա Գ կաթողիկոս, եպիսկոպոսական ձեռնադրություն, Մաշտոց, ՄՄ, ձեռ., 4997, 11 ք, 1461 թ., Աղթամար, ծաղկող՝ Ստեփանոս, Նկ. 236. Ստեփանոս Դ կաթողիկոս, Մաշտոց, կաթողիկոսի օծում, ՄՄ, ձեռ., 5702, 70ք, 1471 թ., Աղթամար



237



238

Նկ. 237. Զաքարիա Գ կաթողիկոս, եպիսկոպոսական ձեռնադրություն, Մաշտոց, ՄՄ, ձեռ., 5702, 1471 թ., Աղթամար, Նկ. 238. Ձեռ. 4997 Մեռնօրհներք, Մաշտոց, 1461 թ., Աղթամար, ծաղկող՝ Ստեփանոս



Մինչ այս պատկերված բոլոր մանրանկարներում, նկարիչները հետևել են գործող կանոնիկ ավանդույթներին: Չգալի են նաև ստեղծագործական յուրօրինակ մոտեցումների տարբերությունները, որոնք ստեղծվում են նրանց ոճին բնորոշ արվեստով՝ ուրույն պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ: Ցավոք, այս ժամանակաշրջանի հայտնի օրինակները քիչ են: Նշենք նաև, որ 1471 թ. Մաշտոցը (ՄՄ, ձեռ. 5702, 70 ք) 1461 թ. ստեղծվածի կրկնօրինակն է (ՄՄ, ձեռ. 4997, 11 ք): Այդ իսկ պատճառով պատկերների գունային լուծումները համանման են, սակայն ունեն կոմպոզիցիոն և պատկերագրական տարբերություններ:

Նկատենք, որ Վասպուրականի և նրանից վաղ, նախորդ դարում Կիլիկիայում ստեղծված մանրանկարների միջև, պատկերագրական որոշ տարբերությունների հետ, կան նաև ընդհանրություններ: Սակայն երկրաչափական պարզ մոտիվների գործածմամբ Վանի Ախթամարում ստեղծված պատկերները, տարբերվելով կիլիկյանից՝ հարազատ են մնում բուն Հայաստանի մանրանկարչության ավանդույթներին:

Հակոբ Բ-ն և Հովհաննես Արքաեղբայրը ներկայացված են աննախադեպ կոմպոզիցիաներում: Նրանք իրենց բազմախաչ հանդերձներով, պատկերված են խորանի ներքո՝ ոսկե խորքի վրա, շրջանակված երկրաչափական և բուսական զարդանախշերով, ինչպես որ Չաքարիա Գ-ի և նույն խմբին պատկանող մյուս մանրանկարներն են: Ոսկու ճոխ փայլով հանդերձանքի սահուն ծալքերն ու գծազարդերը հիշեցնում են արքայական դպրոցի շքեղ նկարները: Այս ընդհանրությունների հիմնական պատճառն այս երկու դպրոցների միջև գոյություն ունեցած սերտ կապերն ու փոխազդեցություններն են:

Ստեղծագործական փոխազդեցությունների արդյունքում սերտ աղերսներն առկա են նաև կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքի և պատկերագրության միջև, որտեղ խորհրդաբանական զգալի տարբերություններ չկան: Թերևս միակ տարբերությունը նրանց գլխանոց թագերն են: Երկրորդ խմբի օրինակներում կնգուղին փոխարինում է ճառագայթաձև թագը: Մնացած բոլոր կաթողիկոսներն ու արքեպիսկոպոսները պատկերվում են խույրերով: Ոմանց աղաբողոնները գունավոր և խաչազարդ են, սակայն խաչերը երբեմն փոխարինվում են կետազարդերով՝ հաստատելով, որ դրանք ունեն սրբազան-աստվածային խորհրդաբանություն: Ավելին՝ այս դեպքում դրանք ունեն նաև խաչի արժեք:

Հետևաբար, XIV-XV դդ. պատկերներում կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքն ու կանոնիկ խորհրդաբանությունը համանման են և հիմնականում՝ կայուն: Պատկերագրության առումով փոփոխությունները հիմնականում կայանում են նրանում, որ XV դ. գունային լուծումները դարձել են փայլուն, բազմազան ու շքեղ, ֆիգուրները՝ համեմատաբար ձգված ու ճկուն, սակայն զուսպ: Պատկերների կոմպոզիցիոն դասավորությունը թատերական ձևավորում է հիշեցնում, ինչպես XIV դ. վերջի բյուզանդական սրբապատկերներում (Drandaki, Papanikola-Bakirtzi, Tourta 2013, 143): Համեմատաբար ավելացել են նկարների տարբեր մասերում տեղադրված ժապավենազարդերը և դրանք գոտևորող զարդարուն ֆրիզները: Երկու խմբերում էլ պատկերները հիմնականում արված են գեղանկարչական բարձր մակարդակով:

**XVI դար.** Քննարկվող երրորդ օրինակը Վանում ընդօրինակված, XVI դ. հայսմավորքից է, որի ծաղկողը Խաչատուր Խիզանցին է (ՄՄ, ձեռ. 4681, 3 բ): Նա նկարել սովորել է իր հարազատներից, որոնք մանրանկարիչների պատկառելի խումբ են ներկայացնում: Խաչատուր Խիզանցին «քաջ վարպետ» Սարգիս Խիզանցու թոռն էր (Գէորգեան 1998, 260):

Մկրտչի, Վարդանի և Զաքարիա Ավանցու կողքին, Խաչատուրը ժամանակի ակնառու մանրանկարիչներից էր: Նրա և իր ժամանակակից նկարիչների գործերում, նախորդ դարերում ստեղծված մանրանկարների համեմատ, նկատելի են գեղանկարչական պատկերավորման նոր եղանակներ: Այստեղ առկա են ոճաբանական և գունային փոփոխություններ, քանի որ XVI դ. տեղական ավանդական ձևերն իրենց տեղն սկսեցին զիջել ժամանակի նոր մտածելակերպին ու ոճին: Պատկերներն ու սյուժեները դարձան իրական հիմքով, իրական և երևակայական միջավայրի խառնուրդ (Հակոբյան 1982, 115):

XV և XVI դ. կաթողիկոսական պատկերները շատ չեն, քանի որ այդ ժամանակ նվազեցին հայկական գրչատների թիվն ու գործունեությունը (Գէորգեան 1998, 10): Այս և հաջորդ դարերում, պատմական և քաղաքական բարդ իրավիճակների պատճառով, Հայաստանում գրքավեստը մեծ դժվարությունների բախվեց: Հայաստանը «կռվախնձոր» էր դարձել Թուրքիայի և Իրանի միջև, որի պատճառով մշակույթի զարգացումը գրեթե դադարել էր (Մելի-Բախշյան 1987, 110): Հարուստ պատվիրատուների բացակայության պայմաններում, գրքերը գրվում և ձևավորվում էին թղթի վրա: Նկարիչները աշխատում էին ոչ թանկարժեք ներկերով և մեծ մասամբ առանց ոսկու, երբեմն այն փոխարինելով բրոնզով, կապույտ կամ մեկ այլ գույնով: 1512 թ. տպագրվեց առաջին հայերեն գիրքը, սակայն ոչ Հայաստանում, այլ Վենետիկում (Драмота 2009, 14-15): Գրքի տպագրությունը նույնպես որոշ չափով ազդեց մատյանների մեջ պատկերված մանրանկարչության որակի և քանակի վրա:

Չնայած դրան, այս շրջանում ստեղծված կաթողիկոսական մանրանկարները պատկերագրությամբ բազմազան են: Դրանցից ամենաաչքառու օրինակը Գրիգոր Լուսավորչի պատկերն է: Վեհափառն այստեղ ներկայացվել է բարդ հորինվածքի առաջին պլանում, կաթողիկոսական ամբողջական ծիսական հանդերձանքով, երեք քառորդ դիրքով շքեղ գահին բազմած: Հարկ է նշել, որ Հակոբ Բ կաթողիկոսի «գահակալ» պատկերից երկու դար հետո է միայն երևում հաջորդ, օրինողի դիրքով գահակալ կաթողիկոսի պատկերը: Լուսավորչի գահը կարծես ինքնին ճարտարապետական կառույց լինի, որն իր ոճով շարունակությունն է խորքում պատկերված երևակայական Էջմիածնի Մայր տաճարի: Գեղարվեստական նման մտածելակերպը հատուկ էր նաև ռուսական կամ եվրոպական մշակույթներին, որտեղ բարձրաստիճան հոգևորականների գահավորակները պատրաստվում էին փայտից և ունեին մատուռանման կառուցվածք և կարող էին նմանվել տաճարների գմբեթների (Մնացականյան 1955, 58) ու կաթողիկեների: Այս երևույթը ստեղծագործական ընտրություն է՝ տեսանելի միջոց, գահավորակի և եկեղեցու խորհրդաբանությունը նույնացնելու հնարք: Այս շքեղ աթոռը շեշտում է նաև նրա վրա բազմողի տիեզերական բարձրագույն, հավասարակշռված և ներդաշնակ վիճակը:

Լուսավորչի գահավորակի հիմքը աղյուսաշար հարթակ է, որի ամուր հիմքի վրա հաստատված է նրա «աթոռը»: Գահի հիմքի վերին եզրը, որը հանդես է գալիս որպես ոտնահարթակ, զարդարված է դեղնավուն ժապավենով, որի վրա պատկերված են կարմիր միջուկներով, ոճավորված վարսանդա-ծաղկային կրկնվող զարդեր: Հակոբ Բ-ի ոտնաբարձը նույնպես զարդարված էր ծաղիկներով, սակայն՝ ոճավորված, կետազարդ կառուցվածքով: Համանման զարդեր առկա են նաև Զաքարիա Գ-ի և մի քանի այլ կաթողիկոսների պատկերում: Նման ավան-

դույթ գոյություն է ունեցել հնում, երբ ծաղկամոտիվի մեջ պատկերվել են տարբեր հեթանոսական աստվածուհիներ (Ադիամանի քարակոթող): Քրիստոնեության շրջանում, ծաղկային մոտիվը կամ հեթանոսական աստվածուհուն, փոխարինվում էին Հիսուսին գրկած Տիրամոր պատկերով, ինչպես օրինակ, Կողբի հայտնի կոթողի վրա, որտեղ Մարիամը գտնվում է ծաղկի կենտրոնում՝ վարսանդի տեղում: Հայկական միջնադարյան մանրանկարներում նման օրինակները բազմաթիվ են, որտեղ Աստվածամայրը, Հիսուսը կամ այլ սրբեր ներկայացվել են ծաղկազարդի կամ ծառերի սաղարթների մեջ բազմած (Մնացականյան 1955, 61-65, նկ. 188): Այս ավանդույթը հավանաբար կանոնիկ է համարվել նաև կաթողիկոսական պատկերների պարագայում: Գրիգոր Լուսավորիչն ու մի շարք այլ կաթողիկոսներ սրբեր են համարվել, որովհետև փոքր կամ աչքի զարնոդ ծաղկային մոտիվներն ու ժապավենազարդերն «ուղեկցում» են նրանց տարբեր նկարներում: Դրանք շրջապատում էին նաև նախորդ դարերում պատկերված կաթողիկոսներին:

Կոմպոզիցիոն առումով նկարը խիստ հագեցված է և բացառիկ իր յուրօրինակ հորինվածքով ու պատկերագրությամբ: Եթե նախկինում նկարիչները միայն պատկերում էին ռճավորված ճարտարապետական տարրեր խորանի տեսքով, որը ենթադրում էր եկեղեցին, ապա այստեղ կաթողիկոսը մի ամբողջական երևակայական կառույցի խորքի վրա է պատկերված: Կա մեկ ակնհայտ տարբերություն ևս՝ եթե նախկինում խորանները և ճարտարապետական այլ տարրերը ունեին եկեղեցու ներսույթի իմաստ, ապա այս պատկերում այն արտաքին տեսքն է, քանի որ կաթողիկոսը պատկերված է եկեղեցու առջևում:

Եկեղեցու կառուցվածքը հարթապատկերային երևույթ ունի, չնայած նկարիչը շեղ հարթությունների, կրկնախորանների համադրություններով և այլ ճարտարապետական տարրերով փորձել է այն տեսանելիորեն ծավալային դարձնել: Հարթապատկերային մեկնաբանությունից դուրս է նաև ներկայացված կերպարների արտաքին ռճավորումը, հատկապես հանդերձանքի պատկերման առումով: Նկարիչը ճկուն գծերի և գույների լուսաստվերային վարպետ անցումներով, ստացել է ծավալային ձևերի համադրություն կամ տպավորություն, որը շահեկան է նաև նրանց շարժումները կենդանի դարձնելու առումով: Պատկերի գեղարվեստական հարդարանքի արտահայտչականությունն ու ծավալայնությունը մասամբ տարբերվում են Վասպուրականի արվեստին հատուկ ստատիկությունից և հարթապատկերային լուծումներից: Թերևս նման պատկերագրական մոտեցումը նկարչի կողմից փորձ է հետևելու Բարձր Վերածննդի և կամ Ձևապաշտական (մաներիստական) ուղղությանը հետևող նկարիչների ստեղծագործական մոտեցումներին<sup>312</sup>: Կոմպոզիցիոն առումով, ի տարբերություն մինչ այս քննարկված պատկերների, կաթողիկոսը պատկերված է կենտրոնից դուրս, նկարի ձախ անկյունում: XIII-XV դդ. կանոնիկ կոմպոզիցիոն ձևերն ակնհայտորեն տեղի են տալիս արվեստի նոր ուղղության մտածելակերպին ու մոտեցումներին:

Նկարում վեհափառն աջ ձեռքում բռնած ձեռաց խաչով օրհնում է իր առջև ծնկաչոք Տրդատ թագավորին և Աշխեն թագուհուն, որոնք Էջմիածնի մայր տաճարի հիմնադիրներն էին: Նրանք պատշաճորեն զգեստավորված են արքայական ծիրանիներով և թագերով: Նկարի խորքում վեր խոյացող Էջմիածնի Մայր տաճարի գունավոր և խաչազարդ գմբեթներն, ըստ կանոնիկ ավանդության, պատկերված են ոսկեգույն խորքի վրա: Նկատենք, որ կաթողիկոսի փոխարեն եկեղեցու կենտրոնական գմբեթն է նկարի կենտրոնում և երկու կողմնային գմբեթներով հավասարակշռում է նկարը: Տաճարի հետևում, նկարի վերին մասի չորս սպիտակ շերտերից կազմ-

<sup>312</sup> XVI դ. սկզբում Եվրոպայում առաջացած “mannerism” կամ “style” կոչվող ուղղության նկարիչները, ի տարբերություն Վերածննդի շրջանի հումանիստական, բնականին ձգտող մոտեցումների, կիրառում էին նորաձև, մշակված և նրբագեղ գծեր, իրենց կերպարներին պատկերում էին ոչ բնական ձևերով ու իրական միջավայրում (Kleiner 2009, 612-615):

ված ծիսաճանաձև, կլոր ձև ունեցող լուսածիրն այս հորինվածքում առանձնանում է իր իշխող դիրքով: Սա կաթողիկոսական պատկերներում բացառիկ նորամուծություն է: Այն մանդորլա է հիշեցնում<sup>313</sup>, որը մանրանկարչության մեջ հանդիպում է տերունական պատկերներում, ինչպես օրինակ՝ Համբարձման և Այլակերպման, Մկրտության տեսարաններում, երբեմն Աստծո օրհնող աջով, որպես աստվածային փառքի արտահայտություն: Նման պատկերագրություն առկա է նաև որոշ կաթողիկոսական խոյրերի վրա, որտեղ Հայր Աստվածը, տարածված ձեռքերով օրհնում է ներքևում կատարվող կարևոր երևույթները: Այստեղ, ինչպես նաև հայ միջնադարյան մանրանկարչության այլ նմուշներում, բոլորած կամ կիսաբոլորած զարդաձևերը, ըստ չորս թվի խորհրդաբանության՝ խորհրդանշում են չորս տարրերը, աշխարհի չորս կողմերը, խաչը՝ քառակուսի հիմքով և այլն (Մնացականյան 1955, 163-166): Տարբեր քանակի շերտերով նման կիսակլոր զարդաձևեր հայտնի են նաև այլ տերունական՝ Հոգեգալստյան, Թաղման, Այլակերպման, Մկրտության, Ունևլվայի տեսարաններում կամ ավետարանիչների պատկերներում: Որոշ պատկերներում այդ զարդաձևերը, բաց կողմով ուղղված վերև կամ ներքև, նույնպես պատկերվում են Աստծո օրհնող աջով: Քննարկվող նկարում Աստծո օրհնող ձեռքի փոխարեն նկարիչը ներկայացնում է օրհնող Հիսուսին, որպես Հայր Աստծո ներկայություն և օրհնություն: Որպես դրա ապացույց, ետնապաստառի վրա, նկարի վերին աջ անկյունում, ամպի վրա բազմած է խաչակիր և գավազանակիր Հիսուսը, որ կարծես ժպտալով, օրհնում է սրբազան արարողությունը: Իսիզանցին դրանով կարծես ցույց է տալիս Հիսուսին տեղափոխող միջոցը կամ աստվածային ներկայությունը (Ter Nersessian 1986, fig. 29, 32, 61, 71, 53, 54, 92):

Գահակալ հովվապետն, ըստ կանոնիկ ավանդության՝ պատկերված է եկեղեցու խորանագարդերից մեկի ներքո, որն, ի տարբերություն նախորդ օրինակների, կենտրոնից դուրս է՝ նկարի ձախ կողմում: Խորան-լուսամուտի և ձախակողմյան խաչակիր գմբեթի ներքո նկարիչը, որպես լրացուցիչ օրհնություն, տեղադրել է նաև խորանածածկ խաչանշան և այդ ամենը միասին պատկերել վեհափառի գլխավերևում: Կաթողիկոսը ձախ ձեռքին կրում է խաչագլուխ գավազան, որը վեր խոյանալով, տարօրինակ ձևով անցնում է խոյրի երկու փեղկերի միջով և ուղղված է դեպի եկեղեցին: Այս խաչը նույնպես ավարտվում է կաթողիկոսի գլխավերևում, միանալով նրա խոյրի գագաթի երկու փոքրիկ խաչերին: Այս տարրերից և ոչ մեկը իրենց կոմպոզիցիոն տեղադրումներով պատահականություն չեն կարող լինել: Նկարիչը հնարավորինս մնալով կանոնիկ օրենքների սահմաններում, խաղարկում է ժամանակներին համահունչ իր «ստեղծագործական ազատությունը» և փոքր-ինչ շեղվելով, փորձում է իր յուրօրինակ մտահղացմամբ՝ բազմաթիվ խաչերի զուգորդումը ներկայացնել որպես վեհափառի խորը հավատի ապացույց և նշան:

Լուսավորչի հանդերձանքի զարդարանքները զուսպ են: Կարմիր խոյրը զարդարված է կրկնակի կամ լատինական խաչով, որը զույգ հորիզոնական թևերով նման է կենաց ծառի: Ծառ-խաչը, որ երկու կողմերից պարփակված է շրջանածն բուսական զարդերով, նման են Տիգրան - Մեծի թագի վրայի, երկու կողմերում արծիվներով եզերված ութաթև աստղին: Այն նման է նաև հայկական մանրանկարներում և եկեղեցիների քանդակներում պատկերված ծառերին, որոնք սովորաբար հանդես են գալիս զույգ կենդանիներով կամ զույգ թռչուններով եզրափակված: Լուսավորչի խոյրն ու եմփորոնը զարդարված են կարմիր և դեղին հոծ եզրագարդերով, որոնք էլ, իրենց հերթին, զուգահեռաբար երիզվում են կետագարդերով: Կաթողիկոսի հանդերձի վրայի

<sup>313</sup> Մանդորլան իտալերեն նշանակում է նուշ, խորհրդանշել է հոգևոր լուսավորության հասած հավատացյալին: Սրբերը երբեմն պատկերվում են երեք շերտերից կազմված մանդորլայով, որը նշանակում է Երրորդություն (Chevalier and Gheerbrant 1996, 16):



իրական խաչերն այստեղ պատկերված չեն: Մի նոր մանրամաս, որ առկա է այս պատկերում և երևում է առաջին անգամ, կաթողիկոսի անզարդ վական է: Առաջին անգամ է հանդիպում այն, որ աղաբողոնի փոխարեն երևում է շուրջառը: Ինչպես ներկայացվեց նախապես, շուրջառը, ի տարբերություն աղաբողոնի կամ նափորտի, առջևում լինում է բաց և սովորաբար շքեղ ճարմանդով ամրացվում է առջևում՝ վզի մոտ:

Ի տարբերություն նախորդ նկարիչների, Խաչատուր Խիզանցին Լուսավորչի հանդերձանքը մանրամասն չի ներկայացնում: Վակասը, շուրջառն ու բազպաններն անզարդ են, որ հավանաբար չեն համապատասխանում ժամանակի իրականությանը: Հասկանալի է, որ խաչազարդ աղաբողոնները դուրս էին եկել գործածությունից, սակայն կաթողիկոսական արտահագուստները պետք է որ պատրաստվեին թանկարժեք ու զարդարուն կերպասներից: Կաթողիկոսի ծնկներից ներքև, որպես պատվո նշան, փորուրարից կախվող փնջազարդեր կան: Նման ոսկեգույն փնջազարդեր առկա են նաև արքայի թիկնոցի վրա: Եմիփորոնի և թագի վրա պատկերված ոսկեգույն կետազարդերը, ինչպես քննարկված նախորդ նկարներում, աստվածային ներկայության խորհրդանիշ են:

Նկարիչն ավելի մանրամասն է ներկայացրել խորքապատկեր հանդիսացող Էջմիածնի տաճարը, քան տաճարի առջև բազմած կաթողիկոսի, արքայի և կամ թագուհու հանդերձանքը: Մայր տաճարի կառուցվածքը նույնպես չի համապատասխանում ժամանակի իրական ոճին, այն պատկերված է բազմաթիվ մտացածին ճարտարապտական մանրամասներով: Դանք, ինչպես օրինակ՝ սյունազարդ, վեղարածև գմբեթները, խորանածև քիվերը, քառակուսի զարդածները և այլն, համահունչ են նախորդ դարերի մանրանկարների խորհրդաբանությանը: Եկեղեցու դռան բարավորը զարդարված է շախմատածև խորանազարդով, որն ընդունված էր նախորդ դարի մանրանկարների սրբազան տիրույթի ձևավորումներում: Այս հորինվածքում հիմնական տարբերությունը նկարի կոմպոզիցիոն և գունային նոր լուծումներն են: Ճարտարապետական տարրերը գործածվում են, սակայն շեղումն ավանդականից ակնհայտ է: Ի տարբերություն նախորդ դարերում գործածված ոճավորված խորանների և հակիրճ լուծումներով ներկայացված փոքրիկ կառույցների ու ծաղկազարդերի, նկարիչն այստեղ պատկերել է ամբողջական կառույց՝ բազմապիսի խորհրդաբանական մանրամասներով: Նա կարծես իր առջև խնդիր է դրել ավելի կարևորելու եկեղեցին, քան թե կաթողիկոսին կամ արքայական ընտանիքը:

Պատկերագրական առումով, այս դարաշրջանի գործերում նկարիչները հիմնականում գործածում են նոր՝ մինչ այդ գոյություն չունեցող հորինվածքներ, գունային լուծումներ և զարդանախշային ձևավորումներ, որոնք կարող էին հիմնովին մտացածին պատկերներ լինել, որ ամենայն հավանականությամբ եվրոպական արվեստի ազդեցություն են: Պատկերված կերպարներին նկարիչը մեծ կարևորություն չի տվել, կարծես թողնելով դիտողների երևակայությանը:

XIII-XV դդ. պատկերագրական ավանդույթներից անցումը դեպի XVII-XVIII դդ. արվեստի նոր ոճը զգալի է Գրիգոր Լուսավորչի այս պատկերում: Այստեղ արդեն ավանդական խորաններ չկան, նկարները շրջանակող երիզները և զարդանախշային մանրամասները կրճատվում են: Նկատելի փոփոխություն կա նաև գույների առումով, որտեղ գերակշռողը կարմրավարդագույնն է՝ կապույտի, կանաչի, դեղինի ու ոսկեգույնի համադրությամբ: Ավանդական հիմնական հագեցված մաքուր գույները և ոսկին իրենց տեղը զիջում են կարմիր-վարդագույնի անցումներին՝ բաց կապույտի, մոխրագույնի, դեղինի բաց տոների համադրությամբ:

Յավոք, XVI դ. կաթողիկոսական պատկերների թիվը սահմանափակ է: Հայտնի են Վարդան Գուղիշեցու 1577 թ., եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարանում նկարած անհայտ կաթողիկոսի և 1569 թ. Վարդան Բաղիշեցու վրձնած՝ օրհնողի դիրքով Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները (նկ. 240, 241):

Գուղիչեցին ավելի «պահպանողական» է, քանի որ հիմնարկեքի բազմաֆիզուր տեսարանում, գունային լուծումները, դեկորատիվ զարդամոտիվները, հարթապատկերային լուծումները, հիշեցնում են նախորդ դարերի մանրանկարները: Դեռևս գործածվում են խաչազարդ աղաբողոնները, կաթողիկոսը կրում է ճառագայթավոր թագ ու չափից ավելի մուգ գույնով պատկերված հագիվ նշմարվող խաչերով զարդարված եմիփորոն: Նրա ձեռքին կարծես մագաղաթի էջ կա, որը ընթերցում է կամ օրհնում, իսկ ետնախորքում կանգնած սարգավագներից մեկի ձեռքին՝ կարծես երկար մոմ կա: Կաթողիկոսի ֆիզուրը արարողության մասնակից հոգևորականների հետ, առնված է ուղղահայաց դիրքով դասավորված եռախորանի ներքո, որը նախորդ պատկերին համանման գտնվում է նկարի կենտրոնից դուրս, ձախ կողմում: Խորաններից ամենավերևինը նման է ճարտարապետական կառույցի, որ լցված է կապույտ գույնով և խորհրդանշում է երկինքը: Միջին կամ երկրորդ խորանը տեղադրված է զարդարուն կողմնային սյուների վրա, որոնք կազմված են S-աձև կրկնակի խոյակ-զարդերով և այդ ամենը ներկայացնում են եկեղեցու սիմվոլով ճարտարապետական խորան:

Երրորդը խորանազարդ է, կազմված հինգ զարդարուն բազմաթերթ ծաղկային վարդակներից, որի կիսաշրջանաձև կառույցի ներքո, պատկերված են կաթողիկոսն ու ծեսին մասնակցող հոգևորականները: Կաթողիկոսը կանգնած է թատրոնի բեմ հիշեցնող զարդարուն, կարմիր գծանախշի վրա, որը շարունակվում և դառնում է նաև նոր հիմնվող եկեղեցու հիմք, որպես սուրբ տարածք: Կարմիր գծազարդի վրա, աստիճանաձև դասավորությամբ, ևս երկու կամ երեք նախաշավոր գծաերիզներ կան, որոնցից երկրորդի վրա պատկերված է կացինը ձեռքին, ծնկաչոք շինարարը: Իսկ գծազարդով պատ հիշեցնող կառույցի վրա ուղղալարը ձեռքին շինարարն է, որ կարծես ստուգում է պատի ուղղությունը: Նշենք, որ գրեթե նույն կոմպոզիցիան կրկնվում է մոտ երկու հարյուր տարի հետո: Այն գետեղված է Աբ. Ղազարի մատենադարան, 1710 թ. ծաղկած մատյանում (ձեռ. 1571), որտեղ առկա են համանման կոմպոզիցիոն տարրեր և բոլոր կերպարները պատկերված են իրենց համապատասխան գործառույթները կատարելիս: Հարկ է նշել, որ այս ձեռագրի ջրաներկով արված պատկերը ավելի պարզ է՝ չափավոր զարդանախշային տարրերով և ժամանակի ճաշակին բնորոշ գունային պայծառ լուծումներով: Հիմնարկեքի արարողությունը կատարող եպիսկոպոսը կրում է անզարդ խոյր և շուրջառի փոխարեն՝ աղաբողոն, որը ներկայացնում է հնի և նորի խառնուրդ:

Գրիգոր Լուսավորչին այս խմբին պատկանող երրորդ մանրանկարում, Տրդատ թագավորի և Ագաթանգեղոսի հետ, Բաղիշեցին պատկերել է հավասարակենտրոն կոմպոզիցիայով, դիմահայաց դիրքով, հորիզոնական ուղղությամբ դասավորված կապույտ եռախորանի ներքո: Նա կանգնած է կենտրոնում, մեկ աստիճան բարձր մյուսներից, ձախ ձեռքին ձեռաց խաչ՝ օրհնողի դիրքով: Գահին բազմած, ճառագայթաձև թագով արքան, ձեռքն ուղղել է դեպի Լուսավորչից մեկ աստիճան վերև գտնվող գրակալի վրայի Սուրբ գիրքը: Թվում է, թե արքան Ագաթանգեղոսին «Պատմությունը» գրելու հանձնարարություն կամ պատվեր է տալիս և այն օրհնում է կաթողիկոսը: Նկարի վերին աջ անկյան կապույտ գույնի կիսակլոր ձևերից դուրս է եկել Աստծո աջը՝ օրհնելու կատարվող սրբազան գործողությունը: Կաթողիկոսի և պատմիչի գլուխները շրջանակված են կետազարդերով ավարտվող ոսկե լուսապսակներով, իսկ թագավորի կարմիր թագը ծաղկային զարդ է հիշեցնում: Թագավորի և Լուսավորչի ոտքերի տակ գծանախշ զարդերիզներ կան,





Նկ. 239. Գրիգոր Լուսավորիչ, ՄՄ, ձեռ., 4681, 3 ք, Հայսմավուրք, 1596 թ.,  
Վան, ծաղկող՝ Խաչատուր Խիզանցի





240

Նկ. 240. Անհայտ կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ., 961, 3 ք, Եկեղեցու հիմնարկեր, Ավետարան, 1577 թ., Վասպուրական, ծաղկող՝ Վարդան Գուղիշեցի



241



242

Նկ. 241. Գրիգոր Լուսավորիչ կաթողիկոս (կենտրոնում), ՄՄ, ձեռ., 1920, 3 ք, Ժողովածու, 1569 թ., Բաղեշ, ծաղկող՝ Վարդան Բաղիշեցի, Նկ. 242. Գրիգոր Լուսավորիչ կաթողիկոս, Տրդատ թագավորին բուժման տեսարանում, Մատենադարան, ձեռ. 1920, ժողովածու, 569 թ., Վարդան Բաղիշեցի



որոնք կարծես հաստատում են նրանց բարձրագույն կարգավիճակը իրենց սուրբ տարածքներով: Բոլորն էլ, որպես բացառիկ պատիվ, կրում են կարմիր կոշիկներ:

Ոճական առումով այս աշխատանքը ամբողջովին տարբերվում է նախորդից: Վ. Բաղիշեցին երեք կերպարներին պատկերել է հարթապատկերային, գծային լուծումներով, հանդերձավորել է անզարդ և առանց մանրամասների հեղինաստական ոճով: Ծավալայինի երևույթը նկարիչը փորձել է ստանալ միայն գծային և գունային կտրուկ անցումներով: Միակ աչքի զարնոդ զարդատարրը «S» տառի ձև ունեցող, Աստծո, Տիրոջ և խաչի խորհրդաբանությամբ երեք զարդերն են, որ գտնվում են Լուսավորչի եմփորոնի երկու ուսերին և փորուրարի ծայրին:

XVI դ. մանրանկարներում շեղում է նկատվում նախորդ երկու դարերի կաթողիկոսական հանդերձանքի և հորինվածքների կանոնիկ, խորհրդաբանական պատկերագրությունից: Ակնհայտորեն, այս խմբի նկարներում խորհրդաբանական մանրամասների նկատմամբ հետաքրքրությունը կամ իմացությունը նվազում է: Այս միտումը կարելի է բացատրել այն հանգամանքով, որ նկարիչները տուրք են տվել ժամանակի գեղանկարչական մտածելակերպի պահանջներին: Ակնհայտ է նաև նկարիչների կանոնավոր և որակյալ կրթության և փորձառության պակասը:

Այս ժամանակաշրջանի կաթողիկոսական պատկերներում խույրերը երբեմն, XV դ. նշված օրինակներից մի մասի նման, արքայական պսակավոր թագ են հիշեցնում, ինչպես օրինակ, անհայտ կաթողիկոսի խույրը, կամ էլ, սրբերին ու կաթողիկոսներին պատկերում են լուսապսակով: Հանդերձանքի զարդանախշային ձևավորումը երկրորդական է, դրանք հիմնականում անզարդ են: Առաջնային պատկերում անզարդ են նույնիսկ թագավորի ու թագուհու հանդերձները, որոնք միայն գծազարդեր ունեն:

Նույն ձեռագրից մի պատկերի (նկ. 242) ասիմետրիկ կոմպոզիցիայում Գրիգոր Լուսավորչի թուժում է վարազի կերպարանք ստացած Տրդատ թագավորին: Թատերական ներկայացում հիշեցնող պատկերի աջ կողմի մեծ մասը զբաղեցնում է բազմագույն հագուստներով հասարակությունը, իսկ Լուսավորչի պատկերված է ձախ կողմում գտնվող նեղ և զարդագոտիով եզրված շրջանակում: Կոմպոզիցիայի անհավասարությունը հավասարակշռվում է ձախ մասի կապտամանուշակակազույն խորքով: Լուսավորչի հանդերձները և նկարի առաջին հատվածում տեղավորված բուսական նախշերով գծազարդերը կրկնվում են:

Այս խմբում նկարների պատկերագրական լուծումները հատուկ կանոնի չեն ենթարկվում, բոլոր կոմպոզիցիաները բազմաֆիգուր են, չափազանց տարբեր և մասամբ ոչ սիմետրիկ: Սակայն կանոնիկ ավանդույթների հետքերը դեռևս առկա են, որ նկարիչները գործածում են ըստ իրենց գեղագիտական ճաշակի և կարողությունների: Կաթողիկոսների ֆիգուրները, ըստ հորինվածքի՝ իրականից կարճ են պատկերված, տեղադրված զանազան կառուցվածքներ ունեցող խորանների ներքո: Նկարների տարբեր մասերը զարդարված են բուսական ժապավեններով: XV դ. բազմահարթակ հորինվածքների գործածման ավանդույթը շարունակվել է նաև XVI դ. պատկերներում: Բոլոր նկարներում առկա են բազմահարթակ, թատերական բեմ հիշեցնող, կոմպոզիցիաներ<sup>314</sup>, որոնց վրա գտնվում են մասնակցող անձինք և առարկաները, որը դարձյալ եվրոպական արվեստի ազդեցություն է<sup>315</sup>: Ընդհանուր առմամբ, այս դարաշրջանի կաթողիկոսական մանրանկարները, չնայած նոր ոճով լուծումներին և նորամուծություններին, կատարողական

<sup>314</sup> Միջնադարյան պատարագային բեմի խորհուրդը հիմնված էր Հռոմի թատրոնների պատժավայր դարձած բեմերի խորհրդի վրա, որն «իրական զոհերի բեմ» էր և որտեղից սկսվել էր քրիստոնեական հեղափոխությունը (Հովհաննիսյան 2004, 10):

<sup>315</sup> Վաղ Վերածննդի նկարիչներ Ջոտտոն և Դուչինոն նման կոմպոզիցիաներ էին գործածում (Kleiner 2009, 502-507):

վարպետությամբ զիջում են նախորդ դարերից հայտնի նկարներին, հատկապես կիլիկյան դպրոցի օրինակներին:

**XVII դար.** Քննարկվող չորրորդ հիմնական մանրանկարը ներկայացնում է Ներսես Շնորհալուն, որը պատկերված է Հալեպում 1644 թ. ընդօրինակված ու նկարազարդված ժողովածուում (ՄՄ, ձեռ. 7046, 171 ք)<sup>316</sup>: XI դ. հայկական պետականության անկումից հետո, հայ արվեստը շարունակում է զարգանալ Հայաստանից դուրս՝ զանազան գաղթօջախներում, որտեղ բուն հայկական ավանդույթների հիմքի վրա նկարիչները ստեղծագործում էին տեղի մշակույթի ազդեցությամբ (Հակոբյան 2009, (223-230), 225) (Ter Nersessian 1969, 153)<sup>317</sup>: Այս երևույթը շարունակվում էր նաև Կիլիկիայի անկումից հետո XIV դ., երբ գրչության վարպետները գաղթում էին Ղրիմ, Իտալիա կամ արաբական և եվրոպական երկրներ: XVI դ. վերջին և XVII<sup>318</sup> դ. սկզբում ձևավորվում էր նաև մեկ կարևոր մշակութային գաղթօջախ՝ Ջուղայի դպրոցը (Մելիք-Բախշյան 1987, 116):

Իտալական Վերածննդի հումանիստական, հետագայում էլ Վերանորոգության շրջանի գաղափարախոսության ազդեցությունները, հիմնավորվում են հայկական արվեստի միջավայրում՝ հաստոցային նկարչության մեջ: Դրանք իրենց ազդեցությունն ունեին նաև մանրանկարչության ասպարեզում և, չնայած եկեղեցական ավանդական պահպանողական փիլիսոփայությունն ավելի շատ կենտրոնանում էր հոգու խնդիրների վրա, հին գեղարվեստական մտածելակերպն աստիճանաբար իր տեղը զիջում էր նորին:

XVII դ. մանրանկարչության մեջ զգալի է եվրոպական արվեստի ազդեցությունը (Հակոբյան 2009), (230-238), 230-231), քանի որ այն հասանելի էր դարձել Հայաստանի գրչության կենտրոններում աշխատող նկարիչներին: Նման կապերն այս շրջանում հատկապես զգալի էին Իրանի գաղթօջախներում, որոնց վանական ուսանողներից ոմանք հաճախակի լինում էին Եվրոպայում: Բացի այդ, կաթոլիկ միսիոներները հաճախ այցելում էին Իրան: Նման մշակութային զարգացումները զգալի ազդեցություն ունեցան Նոր Ջուղայի գեղանկարչական ավանդույթների վրա: Քանի որ արվեստի զարգացման համար բարենպաստ պայմաններ էին ստեղծվել, XVII-XVIII դդ. այս դպրոցը դարձավ հայկական մշակույթի կարևոր կենտրոններից մեկը, որ չնայած իր մշակութային տարբեր ազդեցություններին, փորձում էր հարազատ մնալ բուն հայկական նկարչական ավանդույթներին (Ter Nersessian 1986, 133): Չպետք է անտեսել նաև հայ վաճառականության նշանակալի ներդրումը մշակութային փոխազդեցությունների գործում, որոնք Իրանից ապրանքներ էին տեղափոխում Եվրոպա և այնտեղից նաև արվեստի գործեր բերում: Հաճախակի էր դարձել նաև նկարիչների այցը Եվրոպական երկրներ (Հակոբյան 2009 (238-246), 238-239)<sup>319</sup>:

Այս ազդեցությունները մեծ մասամբ փոխանցվում էին տպագիր գրքերի միջոցով, որոնք համեմատաբար մատչելի դարձան: Ժամանակի նկարիչների ընդօրինակումները, սակայն, «արտաքին մակերեսային բնույթ էին կրում», իսկ նկարի կատարողականության, անատոմիական համաչափությունների, ծավալային և գունային լուծումների առումով թերի էին (Հակոբյան 2009,

<sup>316</sup> Ներսես Դ. Կլայեցին, Շնորհալի մականվամբ, Պահլավունու եղբայրն էր, հաջորդել է 1166 թ. և վախճանվել է 1173 թ., (Օրմանեան 2001, 234) (Գևորգյան 1982, 118) (ՄՄ, ձեռ. 7046, 171 ք.): Նկարիչն անհայտ է:

<sup>317</sup> Այս դարաշրջանում զանազան գրչատներում աշխատում էին շուրջ 147 ծաղկողներ (Գեորգեան, 1998, 10):

<sup>318</sup> 1604 թ. Շահ Աբասի բռնագաղթի արդյունքում հիմնվեց Նոր Ջուղան (Մելիք-Բախշյան 1987, 116), որտեղ էլ, հայրենի մշակութային ավանդույթների հիմքի վրա, զարգացավ Ջուղայի դպրոցը:

<sup>319</sup> XVII դ. եվրոպական արվեստում ընդունված հիմնական ուղղությունը կոչվեց Բարոկկո, որն ընդգրկում էր արվեստի տարբեր ժանրեր, սակայն ուներ որոշակի և ուրույն ոճ: Այն ընդգրկում էր շքեղ դեկորատիվ զարդանախշային տարրեր, դրամատիկ պատկերագրական լուծումներ, մոնումենտալ թատերականություն (Kleiner 2009, 649):

225): Այս երևույթը տեսանելի էր նաև Իրանում, Հալեպում, Ղրիմում, Արևելյան Եվրոպայում և մի շարք այլ հայկական գաղութաօջախներում գործող գրչության կենտրոններում:

Հիշյալ կենտրոններից շատերը գտնվում էին եվրոպական մշակութային ազդեցության ոլորտում: Չնայած հայտնի է նաև, որ XVII դ. հայ մանրանկարիչներից շատերը դեռևս կիլիկյան ձեռագրեր էին ընդօրինակում (Ter Nersessian 1986, 17, 163): Այս երևույթն անշուշտ նպաստում էր հայկական ավանդական ձևերի պահպանմանն ու հարատևմանը<sup>320</sup>: Հետևաբար, XVII դ. ստեղծված դիմանկարային մանրանկարներում ակնառու է նոր, եվրոպական և ավանդական-հայկական արվեստների տարրալուծումը: Ժամանակի նկարիչները գործածում էին նոր պատկերագրական, կոմպոզիցիոն ու գունային լուծումներ: Նման զարգացումների հետևանքով XVII դ. արվեստն արդեն զգալիորեն տարբերվում էր XII-XV դդ. ստեղծագործություններից:

Եվրոպական մշակույթում ընդունված տարրերի առկայությունը ժամանակի մանրանկարչության մեջ ոճական փոփոխությունների առիթ էր դառնում: Այս ընթացքում ստեղծված կերպարներն ավելի ձգված և խիստ են, ավելի «որմնանկարային», որ գալիս էր բյուզանդական պալեոլոգյան մշակույթից (Հակոբյան 2009, (223-238), 227) և որն էլ իր հերթին, ազդվել էր գոթական մշակույթից: Այս երևույթը մանրանկարչության մեջ սկիզբ էր առել դեռևս XIV դ. (Ղազարյան 2009, (169-171) 169): Այս ժամանակվա ստեղծագործությունների գունաշարն ավելի բազմազան է, իսկ թեմայի գաղափարական արտահայտչամիջոցներն՝ ավելի ինքնուրույն: Եվրոպական Վերածննդի դեռևս XIV դ. սկսված ազդեցությունը նկարչական ավանդույթների վրա դեռևս առկա էր<sup>321</sup>, իսկ մաներիզմի ազդեցությունը շարունակում էր լրացուցիչ նոր որակ հաղորդել եվրոպական երկրների արվեստին: Նման ազդեցություններն իրենց կնիքն էին դնում նույնիսկ կրոնական արվեստների վրա, չնայած արվեստագետները դեռևս փորձում էին պահպանել դեռևս չմոռացված կանոնիկ ավանդույթները:

Վերադառնալով Ներսես Շնորհալուն՝ նշենք, որ նա այս նկարում պատկերված է օրհնողի դիրքով, գահին բազմած և իր ամբողջական ծիսական հանդերձանքով զարդարված: Նա կրում է ոսկեգույն, խաչակիր խույր՝ բազմագույն զարդերով: Ենթադրվում է, որ այն շքեղորեն ասեղնագործված և ընդելուզված է թանկարժեք քարերով, որ հատուկ էր կիլիկյան հոգևոր ու արքայական հանդերձանքի մշակույթին: Զգալի է հանդերձանքի մանրամասները իրականին մոտ նկարելու նկարչի ձգտումը: Քանի որ Ներսես Շնորհալին հայ եկեղեցու սրբերից էր, նկարիչը կարմիր խորքի վրա, գլխի շուրջը, պատկերել է բուսական զարդերով, կարծես ոսկու վրա դրվազված օվալաձև լուսապսակ, որ լայնորեն կիրառվում էր բյուզանդական սրբապատկերներում<sup>322</sup>: Ծոպազարդ եմփիորոնի գույնը և զարդարանքը համանման են խույրին, սակայն եմփիորոնի վրա, խաչերի հետ պատկերված դեղին կենտրոններով շեղանկյուններն ավելի տեսանելի և շքեղ են: Դրանք կարծես շեշտադրված են թանկարժեք քարերով և ասեղնագործված են կարմիր և նարնջագույն թելերով, իսկ խաչերը ոսկեգույն են: Կարծես փորձ է արվել խաչերի տեսանելիությունը երկրորդ պլան մղել, որ անցյալ դարերի կանոնիկ պատկերագրության համեմատ անսովոր լուծում է, և դժվար է կռահել, թե նկարիչը դրա մեջ ինչ խորհուրդ է տեսել: Ըստ կանոնիկ ավան-

<sup>320</sup> Նույնիսկ XVIII դ. «Մխիթարյաններն իրենց ամբողջ գործունեությամբ, գեղարվեստական ձգտումներով, նախում են դեպի միջնադար» (Հ. Հովհաննիսյան 2004, 214):

<sup>321</sup> Տարբեր գաղթաօջախների կենտրոններում՝ Ղրիմում, Կոստանդնուպոլսում, Սպահանում և այլուր ստեղծված ձեռագրերի նկարագրումները կրում էին վերածննդի ազդեցությունը, սակայն զարդամոտիվների հորինվածքով հարազատ էին մնում հայկական ավանդույթներին (Ս. Տեր-Ներսիսյան 1945, 135):

<sup>322</sup> Բյուզանդական մանրանկարներում զարդարուն լուսապսակները հայտնի էին XII դ. և դրանից առաջ (Cormack 2000, 162, fig. 91):

դուռայան՝ եմփփորոնի ներքին եզրը զարդարված է ծոպերով: Հովվապետն իր կապտամանուշակագույն շուրջառի տակից կրում է բաց վարդագույն, ծալքերով պճղնավոր պարեգոտ և շապիկ: Նրա կարմիր բազպանները շերտավոր փոթերով տարօրինակ կառուցվածք ունեն և անզարդ են: Փորուրար չկա, իսկ կոնքեռը չի երևում, հավանաբար այն պատճառով, որ շուրջառը ծածկում է նրա աջ ծունկը, կամ էլ նկարիչը կարևորություն չի տվել այդ տարրերին, որը նույնպես ակնառու շեղում է ավանդական կանոնիկ պատկերագրական ավանդույթներից:

Գահավորակի երկու բարձրադիր թևերը պսակված են գնդերով, որոնց վրա հավերժության նշաններ են պատկերված: Վերջիններս դիտարկում ենք որպես նկարչի անձնական խորհրդաբանական տարրի նախապատվություն: Կաթողիկոսական գահի և գավազանի վրա ագուցված, հավերժության նշաններով, գունդ-շրջանակները բացառիկ են և անպայմանորեն խորհրդանշում են կիլիկյան այս «Շնորհալի» կաթողիկոսի գործի, տաղանդի և նվիրաբերման հավերժական լինելը: Հավերժության պտտվող նշաններն անշուշտ նորություն չէին հայ արվեստում, սակայն կաթողիկոսական պատկերների պարագայում դրանք հանդիպում են առաջին անգամ և կարող են նաև մեկնաբանվել որպես խաչանշաններ: Նկարիչը հետևողականորեն ներկայացնում է այս խորհրդանշանի իմաստն ու պատգամը, որովհետև համանման երեք գնդեր էլ պատկերել է կաթողիկոսի գավազանի երկայնքով:

Այս մանրանկարի պատկերագրությունը լիովին տարբերվում է օրինողի դիրքում պատկերված «գահակալ» կաթողիկոսներից՝ Հակոբ Բ-ից և Գրիգոր Լուսավորչից: Շնորհալի կաթողիկոսը, Հակոբ Բ-ի նման, պատկերված է միաֆիգուր կոմպոզիցիայում, սակայն մարմնի աննշան շարժումով ու դեպի աջ նայող հայացքով նկարիչը երեք քառորդ դիրքի տպավորություն է ստեղծում: Ֆիգուրը նկարի ձախ կողմում է տեղադրված, ճարտարապետական կառույց-պատուհանի կողմում, որով նկարը վերածվում է նախորդ դարում ընդունված ասիմետրիկ կոմպոզիցիայի: Ձախ անկյան խորանաձև պատուհանի ներքո, կապույտ ֆոնի վրա, ոսկեգույն լամպ է կախված<sup>323</sup>: Նկարում պատուհան ընդգրկելն իտալական վերածննդի արվեստի ակնհայտ ազդեցություն է, իսկ լամպը հանդիսանում է աստվածային լույսի խորհրդանիշ, որը առկա էր XV դարի մեռոնի օձման պատկերում (նկ. 238): Խորանների կենտրոններից կախվող նման լամպեր հայտնի են մանրանկարչության<sup>324</sup>, միախորան գորգերի ձևավորման մեջ<sup>325</sup> և այլն:

Կարմիր վարագույրը և պատուհանի ընդհանուր բացվածքը, որ ներկայացնում է երկինքը, ծածկված են երեքական կարմիր կետազարդերով (Ter Nersessian 1986, 33, 52, 53, 55, 56, 61)<sup>326</sup>: Դեռևս քարի դարում կետանախշերով զարդարվում էին արգասավորության աստվածուհիների մերկ մարմինները: Կետազարդերով ձևավորումները քրիստոնեական պատկերագրական խորհրդաբանական ավանդության մեջ հաճախակի են հանդիպում, որպես աստվածային ներկայության սիմվոլ: Ավետման, Ծննդյան, Մուտք Երուսաղեմ, Խաչելության և այլ տեսարաններում կետազարդված են Հիսուսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների լուսապսակները: Հոգեգալստյան,

<sup>323</sup> Նմանատիպ խորք ունի Կիրակոս Թավրիզեցու 1330 թ. Մաթևոս ավետարանչի պատկերը (MS 47 (43) Gospel, Fol. 23v.) (Ter Nersessian 1986, fig. 61):

<sup>324</sup> Մարգարեի «Թաղումն Հիսուսի» (Ավետարան, 1315, Խորդեանց անապատ (ՄՄ, ձեռ., 2930, 5 ք) և Խաչելի Հովհաննես Ավետարանիչ և Պրոֆսորն պատկերներում (Ավետարան, 1294, Բերկրի (ՄՄ, ձեռ., 4814, 209 ք):

<sup>325</sup> Կեսարացի մեծահարուստների մետաքսե և բրդե, միախորան գորգերի վրա հաճախ են հանդիպում լամպով խորաններ (ADTP):

<sup>326</sup> XVI դ. Բաղեշում ընդօրինակված Հովսեփ եպիսկոպոսի վրձնին պատկանող՝ ավետարանիչներին պատկերող տեսարանում խորանների ներքո արված կետազարդերը համանման են քննարկվող նկարի կետազարդերին (Ter Nersessian 1986, 164, fig. 96):



Գերեզմանին այցելության, Տեառնընդառաջի տեսարաններում կետազարդերով էին ձևավորվում նկարի խորքը, վարագույրները և խորանազարդերը: Կաթողիկոսական որոշ պատկերներում նրանց ոսկեշող լուսե պսակները նույնպես զարդարվել են կետանախշերով: Անթիլիասում պահվող դրվագված մեդալիոններով խոյրերից մեկի դարձերեսին մանուկ Հիսուսի կետանախշ հագուստն է:

Գունազարդ խորան-պատուհանի կամարը պահող սյունը զարդարված է երկրաչափական նախշերով: Կաթողիկոսի մատներն ուղղված են դեպի խորանն ու լամպը, կարծես օրհնելուց բացի, նա դիտողի ուշադրությունն ուղղում է դեպի երկինք խորհրդանշող խորանը և լույս խորհրդանշող լամպը, որպեսզի շեշտի նրանց կապն ու կարևորությունը: Պատկերի վերին աջ անկյունում կախված կարմիր վարագույրը պարուրում է կաթողիկոսի գավազանի խաչը: Վարագույրը կանոնիկ տարր է, միջնադարյան մանրանկարչության մեջ և դրանք բազմաթիվ են, հանդես են գալիս կարևոր անձանց պատկերներում, երբեմն ունենալով նաև խորանի իմաստ<sup>327</sup>: Նշենք նաև, որ այս ավանդույթը նախաքրիստոնեական ծագում ունի և խորանի անբաժանելի մասն է կազմում: Խորանը, ըստ կանոնի՝ դրվում էր «Սրբության Սրբոցը» ծածկող վարագույրների վրա, որպես հիմնական զարդած: Որոշ ուսումնասիրողներ կարծում են, որ սյուններից կախվող կարմիր վարագույրի գործառույթը գալիս է հունա-հռոմեական մշակույթից (Chrysochoidis 2013, 115-166, 143): Այն հաճախակի գործածվում էր բյուզանդական և տարածաշրջանի մշակույթների մանրանկարչության մեջ: Քրիստոնեական ընկալումներում այս տարրը կարող է նաև Նոր կտակարանում նկարագրված Խաչելության տեսարանի խորհուրդն ունենալ, երբ Հիսուսի մահվան պահին տաճարի վարագույրը պատռվեց (Աստվածաշունչ, Մաթեոսի ավետարան, ԳԼ. ԻԷ., 51, 1896, 1125):

Նկարն ամբողջությամբ շրջանակված է շարունակական, ոսկեգույն և ճերմակ բուսական զարդանախշով, որ երևում է նաև Կեսարիայում ստեղծված մետաքսե գորգերի վրա<sup>328</sup> և տարբերվում է նախորդ դարերի շրջանակազարդերից: Ինչպես նախորդ երկու պատկերներում, այստեղ ևս, կաթողիկոսի գլխավերևում, որպես երկնքի խորհրդանիշ, ճարտարապետական կառույց-խորան կա: Շնորհալու «կնիք» կամ «ամփիո» կոչվող գավազանը խաչազուլփ է, ինչպես և Լուսավորչին<sup>329</sup> (նկ. 243): Այստեղ հավանաբար, ավանդական գավազանին և նրա խորհրդաբանությանը վերադառնալու միտում կա: Շնորհալու գահը, ինչպես Լուսավորչինը, ճարտարապետական կառույցի է նման, որը եկեղեցու և կաթողիկոսի բարձր կոչման խորհրդանիշ է:

Ի տարբերություն նախորդ օրինակների, Շնորհալու խոյրը ձևավորված է չափազանց հարուստ, գունեղ արտաքին հարդարանքով և ավելի բարձր է: Նրա գլուխը, որպես սրբի, ոսկե լուսապսակով է զարդարված, որ կաթողիկոսական պատկերներում առկա է XIV դ. սկսած (ADTP): Շնորհալու եմփորոնը, ի տարբերություն առաջինների, փաթաթված չէ ուսերի շուրջը, այլ կարված և ոչ փաթաթված եմփորոնի տեսք և կառուցվածք ունի: Այն նման է կաթոլիկ եկեղեցու հովվապետի եմփորոնին: Հավանաբար սա նկարչի անձնական մեկնաբանության արդյունք է, քանի որ այն ժամանակ եմփորոնները փաթաթովի էին: Շուրջառի վրա, ինչպես և Լուսավորչինը՝ խաչազարդեր չկան<sup>330</sup>:

<sup>327</sup> Երբեմն վարագույրները համարվում են «անտիկ շրջանից վերապրուկ մնացած թատերական վարագույրներ» (Ղազարյան 2009, (137-144), 141):

<sup>328</sup> Armenian Dress and Textile Project -ի հավաքածու:

<sup>329</sup> Գավազանները փոփոխության ենթարկվեցին XV դ.: XVII դ. խաչազուլփ գավազաններ այլևս չկային:

<sup>330</sup> XVII դ. որոշ օրինակների վրա կան խաչազարդ ծածկոցներ (ծեռ. 7006, 229 p) (Գևորգյան 1982, նկ. 121):

Քննարկվող հարակից մանրանկարներից Մովսես Խորենացու և Հովհաննես Օձնեցու պատկերները պատկանում են Մարկոս Պատկերահանի վրձինին (Հայսմավուրք, 1651 թ., Կ. Պոլիս, ՄՄ, ձեռ., 1502, 176 ք): Հարկ է նշել, որ Կուստանդնուպոլսի գաղութը ամենածաղկուններից էր և այս հարյուրամյակում բազմաբեղուն եղավ գրչության զարգացման գործում: Նկարիչները, հետևելով անցյալի «ժամանակավրեպ» ավանդույթներին, նոր պատկերագրությամբ, կատարման միջոցների բազմազանությամբ, գունային նոր լուծումներով ու «դիտարժան ոճավորումներով» նկարներ էին ստեղծում (Հակոբյան 2009, (223-254), 229) ինչպես օրինակ՝ Մովսես Խորենացու պատկերը, որը զետեղված է Կուստանդնուպոլսի 1651 թ. հայսմավուրքում (ՄՄ, ձեռ., 1502, 176 ք): Մեծն քերթողահայրը ուներ եպիսկոպոսական աստիճան, մեկնիչ էր և քերական, աստվածաբան և մանկավարժ, հռետոր և բանաստեղծ (Սարգսյան Սարկ. 2018, 89): Մովսես Խորենացու պատկերը իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով ու խորհրդաբանական լուծումներով խիստ տարբերվում է ոչ միայն Շնորհալու, այլև քննարկված բոլոր օրինակներից: Չնայած այն բանին, որ Մովսես Խորենացին կաթողիկոս չի եղել, Մ. Պատկերահանը նրան ներկայացրել է կաթողիկոսական կարևոր տարբերակիչ նշաններով՝ կոնքեռով և եմփորոնով, իսկ գլուխը զարդարել ոսկե լուսապսակով: Մովսես Խորենացու զարմանալիորեն ձգված մարմինը՝ չափից ավելի փոքր գլխով, պատկերված է կենտրոնից դուրս և տեղադրված է նկարի ձախ կողմում: Նման հորինվածքի արդեն ականատես ենք եղել նախորդ դարում: Գիրքը ձեռքին պատմահոր ֆիգուրը տիրապետող դիրք ունի: Նկարիչը պատմահոր երեք քառորդ դիրքով և հեռվում երևացող եկեղեցու փոքրինչ թեք կառուցվածքով, փորձել է նկարը հավասարակշռել, թերևս նաև շարժում հաղորդել դրան և հեռանկարի տպավորություն ստանալ: Նկատենք, որ ի տարբերություն քննարկված նկարներից մեծ մասի, բնորոշ կանգնած վիճակում է, գտնվում է եկեղեցուց դուրս, ճարտարապետական կառույցը պատկերված է հեռվում, իսկ պատկերի մնացած ամբողջ մակերեսը, ի տարբերություն մինչ այս քննարկված բոլոր նկարների՝ դատարկ է:

Մովսես Խորենացու աղաբողոնի ծալքերը սահուն ձևով կախվում են մարմնի երկու կողմերում՝ տեսողականորեն նպաստելով իրանի սլացիկությանը: Ի դեպ, այս երևույթը հատուկ էր նաև մաներիզմին<sup>331</sup>: Նրա եմփորոնը խաչազարդ է, որի ծայրը, ըստ նախորդ դարերում գոյություն ունեցող կարգի՝ կախված է աջ թևի վրա: Խորենացու հանդերձանքում զարդարուն տարրերը փնջազարդ փորուրարն ու դրան համապատասխան ձևավորում ունեցող կոնքեռն են, որոնք դեղնաոսկեգույն խորքի վրա, բուսական և կետավոր զարդանախշերով են ձևավորված, ինչպիսին նաև նրա լուսապսակն է: Հատուկ պատվանշան հանդիսացող կարմիր կոշիկների ծայրերը տեսանելի են վարդագույն և անզարդ պղնձավորի քլանցքի տակից:

Նկատենք, որ Հովհաննես Օձնեցու պատկերը վերցված է նույն հայսմավուրքից: Օձնեցին հռչակվել է, որպես սուրբ, դասակից սուրբ հայրապետներին և հիշատակվել է «խնկելի»: Նա վայելուչ հասակով և արտաքինով, «և հոգովն ևս առաել գեղեցիկ», իմաստուն, «իմաստասեր», բեղմնավոր գործունեությամբ հայտնի հովվապետն էր:

Քանի որ Խորենացու և Օձնեցու պատկերները նույն ձեռագրից են վերցված, այդ իսկ պատճառով էլ իրենց ոճով և մեկնաբանությամբ, մասնակի տարբերություններով՝ համանման են: Օձնեցու պատկերը իր ձգվածությամբ և համամասնություններով հետևում է Խորենացու պատկերին, սակայն գտնվում է ամբողջապես դատարկ խորքի կենտրոնում, գիրքը ձեռքին, օրի-

<sup>331</sup> Ձևապաշտական ուղղության նկարիչները նման ձևով էին պատկերում իրենց կերպարներին, օրինակ, Պարմիջիանինոյի «Երկար վզով Աստվածամայրը» (Kleiner 2009, 612, fig. 22-43):

նողի դիրքով: Կաթողիկոսի աստիճանի կարևոր ցուցիչ կոնքետը Մ. Պատկերահանը, ի տարբերություն Խորենացու, տեղադրել է նրա ձախ ազդրի վրա: Գործածված հակադիր գույներն այս մանրանկարում ավելի են ակտիվացնում ամբողջ պատկերը: Պատմությունից հայտնի է, որ VIII դ. ապրած Օձնեցի երախտավոր վեհափառը շքեղագույն հանդերձանքով է զգեստավորվել: Հնարավոր է, որ դրա պատճառով է նկարիչը նրան պայծառ և աչքառու գույներով պատկերել, որովհետև այս Հայսմավուրքը հարուստ է ֆիգուրներով և դրանց մեծ մասը պատկերված են Խորենացու նկարում գործածված գույներով: Կապույտ անզարդ պճղնավոր պարեգոտի վրայից Օձնեցին կրում է անզարդ նարնջագույն նափորտ: Եմփորոնն ու կոնքետը խաչազարդ են, միայն կետավոր եզրագարդերով: Օձնեցու հանդերձանքի ծալքերի մշակումը, ի տարբերություն Խորենացու հանդերձանքի, շեշտակի գծային լուծումներով և տոների խաղարկումով է արված:

Ակնհայտ է, որ նկարիչը փորձել է կանոններից դուրս ներկայացնել այս երկու չափազանց կարևոր անձանց հանդերձանքն ու նկարների հորինվածքային լուծումները: Երկու պատկերների համանմանությունը կայանում է նրանում, որ նրանց գլխավերևում կանոնիկ խորանները կամ նմանատիպ կառույցները չկան, իսկ նկարների խորքերը ամբողջապես կամ մասամբ դատարկ են:

Քննարկվող չորրորդ պատկերը ներկայացնում է XIV դ. արքեպիսկոպոս Առաքել Սյունեցուն: Նա բազում շնորհներով օժտված հոգևորական էր, Տաթևի վանքի վանահայրը, Սյունաց մետրոպոլիտը, ուսուցիչ, մատենագիր և տաղասաց: Նա ևս կաթողիկոս չի եղել, սակայն պատկերում ներկայացված է կոնքետով: Պատկերը գետեղված է 1693 թ. Ադրիանուպոլսում գրված Ձեռնադրության Մաշտոցում (ՄՄ, ձեռ., 1225, 4 ք), որը ծաղկել է նկարիչ Մինաս Էտրենեցին: Այս պատկերը, իր կոմպոզիցիոն լուծումներով լրիվ տարբերվում է քննարկվածներից: Միակ պատկերը, որ կառուցվածքային լուծմամբ աղերսվում է այս նկարին, XIV դ. պատկանող Ներսես Շնորհալու պատկերն է (նկ. 233):

Այստեղ առկա են երկու ոչ սովորական տարրեր, որոնք պարզաբանման կարիք ունեն: Սյունեցու գավազանի գլխազարդի խաչի փոխարեն պատկերված է աղվեսանման կենդանու գլուխ, որը նույնպես եվրոպական մշակույթի ազդեցություն է: Մի շարք հին մշակույթներում աղվեսը խելացիության և, սովորական մարդկանց համար ոչ հասանելի, արտասովոր գիտակցականության սիմվոլ էր, կենդանական և հոգևոր աշխարհների միջև: Աղվեսը նման խորհուրդ է ունեցել միջնադարյան արևմտաեվրոպական առասպելներում և «առաջնորդել» ամերիկյան ու սիբիրյան շամաններին իրենց հոգևոր ուղիներում, որ անհասանելի էին սովորական մարդկանց (Ronnenberg and Martin 2010, 278): Երկրորդ տարրը, նրա ձախ թևի խաչաձև, կնիքանման խորհրդապատկերն է, որն առկա էր նաև Հակոբ Բ-ի նկարում: Այժմ անդրադառնանք այդ երկու համանման սիմվոլներին: Սյունեցու թևին պատկերված զարդանախշը շեղաձև խաչ է, որի թևերի հատման անկյուններում դրված են մեկական կետեր, ինչպիսիք կան նաև եկեղեցական հանդերձանքի վրա (նկ. 53): Նկարիչը դիտողին առաջարկում է կաթողիկոսին ներկայացնող կնիք-զարդապատկեր: Այս և նման քառակուսի հիմքով զարդերը խորհրդանշում են տիեզերքը: Այն բնորոշում է Սյունեցուն, իբրև Աստծո ներկայացուցչի և Հիսուսի փոխանորդի, որպես նվիրված հավատացյալ՝ աստվածային խորհուրդներին հասու լինելու կարողությամբ, մտավոր զարգացման բարձր մակարդակով օժտված անհատի: Այս խորհրդանիշ-կնիքը նրա խոր հավատի և եկեղեցուն ու իր ժողովրդին ճշմարիտ նվիրյալ լինելու գրավականն է:

Հավանաբար այս երևույթը գալիս է կիլիկյան մանրանկարչությունից և, թերևս Սարգիս Պիծակի կամ Հովհաննես Արքաեղբոր դպրոցի ազդեցությունն է: Սակայն հարկ է նշել, որ Սյունիքում գործածված նշանները տեղական ծագում ունեն, չափազանց հին են և հայկական մշա-

կոյթում ավանդաբար շարունակվում են: Նման աստղային նշաններ առկա են ժայռապատկերներում (Վասիլյան 1985, 70), Վանի թագավորության մեհենագրերում, Արտաշեսյան հարստության արքաների թագերին, միջնադարյան մատյանների նշանացանկերում, ինչպես նաև կիլիկյան դրամների վրա (Մովսիսյան 2003, 46, 49): Ա. Մովսիսյանի կարծիքով, մեհենական գրերի տեսքով նման խաչահիմք զարդակնիքներ, որպես մոգական նշաններ, գործածում էին միջնադարյան արհեստավորները, որպես ստորագրություն<sup>332</sup>:

Այս շարքի հաջորդ մանրանկարը Սպահանից է, որը խորանազաղ կառուցվածքով բաժանված է երկու մասի: Վերին մասում, մանուշակագույն խորանի ներքո, խաչելությունն է պատկերված, իսկ ներքևում խաչակիր և օրհնող կաթողիկոսն է, շրջապատված պատարագ մատուցող եկեղեցականներով: Նրա շուրջը մոմեր, քոցներ, բուրվառ և ծնծղա կրող դպիրներն ու սարկավագներն են: Այս նկարը հավասարակշռված է, միաժամանակ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով տարբերվում է այս խմբի այլ պատկերներից: Այն հագեցած է կանոնիկ տարրերով, սակայն ունի նոր կոմպոզիցիոն մոտեցումներ: Կաթողիկոսը կրում է նափորթ, որը այդ ժամանակ արդեն իր տեղը ժիջել էր փորնբաց շուրջառին, իսկ խաչեր կան միայն վարդագույն եմփիորոնի վրա: Պատկերում ոսկեգույն չկա, նկարին պայծառություն է հաղորդում հակադարձ գույների, մանուշակագույնի, կապույտի և դեղինի համադրությունը:

Գեղարվեստական հարդարանքի առումով, նույն ժամանակաշրջանի այլ մանրանկարներում, կաթողիկոսները շուրջառի փոխարեն կրում են նափորտներ, որոնք պճղնավոր պարեգոտների հետ պատկերված են միագույն, անզարդ ու նվազագույն զարդարանքներով: Զարդարված են միայն Մովսես Խորենացու փորուրարն ու կոնքեռը: Շնորհալու հանդերձանքը, խույրի և եմփիորոնի զարդանախշերով, բացառություն է կազմում: Մյուս կաթողիկոսների եմփիորոնները միայն մուգ և բաց գույնի խաչերով են, իսկ ծայրերին ունեն ծոպազարդեր և փնջազարդեր: Բոլոր կաթողիկոսները զարդարված են ոսկե, կետազարդ թագ-լուսապսակներով: Այս տարբերությունները արդյունք են նաև այն անժխտելի իրողության, որ բոլոր քննարկված նկարները պատկերվել են տարբեր երկրներում, դրանց հեղինակները ունեցել են ավանդապահության տարբեր աստիճաններ, վարպետության տարբեր մակարդակներ և տարբեր ազդեցություններ են կրել իրենց շրջապատող մշակույթներից:

Նախորդ պատկերների համեմատ, Ներսես Շնորհալին կրում է խաչագլուխ գավազան, որը նախորդ նմուշներում չկա: Եմփիորոնը և խույրը գեղազարդ են, որտեղ խաչերն արտահայտված չեն, ինչպես XIV-XV դդ. պատկանող մանրանկարներում: Կաթողիկոսի գլխավերևի խորանազարդն այլ մեկնաբանություն է ստացել՝ լուսամուտ-խորանի և վարագույրի համատեղությամբ, իսկ ուղեկցող պատկերներում խորաններ չկան կամ այլ մեկնաբանություն են ստացել: Օձնեցու և Սյունեցու պատկերների խորքերի վրա զարդերն ու կառույցները բացակայում են: Սյունեցու պատկերի միջնամասով անցնում է նրա անվան պաստառը, որը նրան «վարդապետ» է անվանում, հավանաբար՝ ուսուցիչ իմաստով: Պետք է նաև նշել, որ նկարիչը Սյունեցու նկարը եզերում է աննախադեպ, ոչ սիմետրիկ, յուրօրինակ կառուցվածք ունեցող շրջանակով, որ երեք կողերի վրա միայն զարդարված է բուսական զարդանախշով՝ կենաց ծառերով:

<sup>332</sup> Քրիստոնեական դավանանքում քառակուսին և խաչը համարժեք են և ըստ Շնորհալու՝ քառակուսի ձևը երկրպագելի է (Մնացականյան 1955 167):





Նկ. 243. Ներսես Շնորհալի, ՄՄ, ձեռ., 7046, 171 ք, ժողովածու, 1644 թ., Հալեպ





244

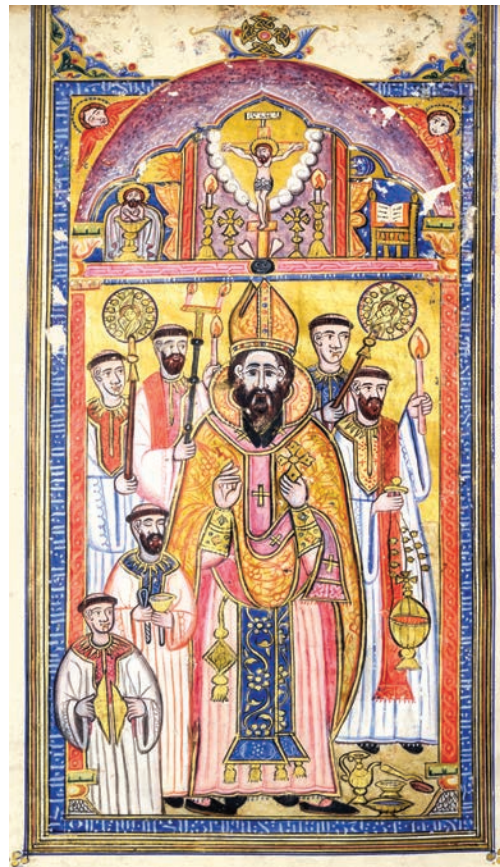


245

Նկ. 244. Մովսես Խորենացի, ՄՄ, ձեռ., 1502, 176 ք, Հայսմավորք, 1651 թ., Կ. Պոլիս, ծաղկող՝ Մարկոս Պատկերահան Նկ. 245. Հովհաննես Օձնեցի, ՄՄ, ձեռ., 1502, 414 ք, Հայսմավորք, 1651 թ., Կ. Պոլիս, ծաղկող՝ Մարկոս Պատկերահան



246



247

Նկ. 246. Առաքել Սյունեցի, ՄՄ, ձեռ., 1225, 4 ք, Մաշտոց ձեռնադրության, 1693 թ., Արիանուպոլիս, ծաղկող՝ Մինաս Էրենեցի Նկ. 247. Իսպահան. ձեռ 506

Այս ժամանակաշրջանում կատարված փոփոխություններով հանդերձ, առկա են հանդերձանքի և նկարների պատկերագրության որոշ ավանդական լուծումներ: Կաթողիկոսները օրինորի դերում են, գահին բազմած կամ կանգնած դիրքով: Այս խմբի նկարներում, հովվապետներին աղաբողոներով, խույրերով և լուսապսակներով պատկերելու ոճը, կապում է XIV դ. օրինակների հետ: Ձգված ֆիգուրների, անզարդ հանդերձների, լուսապսակների, միագույն և անզարդ թիկնոց-շուրջառների պատկերագրությամբ, այս խումբը կապվում է XVI դ. պատկերների հետ:

Այս խմբի բոլոր մանրանկարները միաֆիգուր են, երբեմն ճակատային կամ երեք քառորդ դիրքերով, իսկ նկարների հորինվածքները բազմազան են՝ երբեմն ոչ սիմետրիկ և ունեն տարբեր մեկնաբանություններ: Մասնակիորեն արտահայտված խորանազարդը դեռ կա, սակայն ոչ բոլոր պատկերներում: Դեռևս առկա են բուսական ժապավենազարդերն ու կետազարդերը, սակայն նոր մոտեցմամբ և նոր մեկնաբանությամբ: Գունային լուծումները նկարների մեծ մասում սահմանափակ են:

Կոմպոզիցիոն լուծումները հիմնովին տարբերվում են նախորդ դարաշրջանից՝ հատկապես կերպարներին շրջապատող միջավայրերի հարդարմամբ: Շնորհալու պատկերը դուրս է հարթապատկերային և կամ բեմական լուծումներից: Նա կարծես նստած է մի սենյակում, որը ունի խորություն և նրան շրջապատում են բազմաթիվ առարկաներ: Մովսես Խորենացին գտնվում է ամբողջապես մի նոր միջավայրում, որտեղ հեռվում միայն եկեղեցի է երևում: Առաքել Սյունեցու պատկերը կարծես տեղադրված է գրքի ծախ էջին, որի աջ կողմը, ի տարբերություն մնացածներից, զարդարված չէ: Միայն Օձնեցու պատկերն է տեղադրված բաց գույնի հարթ խորքի վրա, էջի լուսանցքում: Սպահանի օրինակում առկա է ավանդականը, սակայն նոր լուծումով: Այս հանգամանքը գալիս է վկայելու այն մասին, որ XVII դ. հայ մանրանկարիչները, որոնք ստեղծագործում էին աշխարհագրական տարբեր տարածքներում և տարբեր մշակութային միջավայրերում, փնտրում էին նոր կոմպոզիցիոն լուծումներ կաթողիկոսական պատկերները ներկայացնելու համար: Նոր լուծումների փնտրտուքը առիթ էր դառնում ստեղծելու նոր խորհրդաբանական տարրեր, որոնք առկա են Հալեպում, Կոստանդնուպոլսում և Ադրիանապոլսում և Իսպահանում ստեղծված օրինակներում:

Նկարչների ներկապնակներն այս հարյուրամյակի ընթացքում հարուստ են ոսկեգույնի, կապույտի, կարմիրի, նարնջագույնի և սպիտակի վառ համադրություններով, որ բնորոշ էր նաև նախորդ դարաշրջաններին:

Այս դիտարկումները հանգեցնում են այն մտքին, որ բացի ժամանակի գոյություն ունեցած գեղարվեստական ազդեցություններից, ինչպես նաև տարբեր գաղութների մշակութային միջավայրի ազդեցություններից, նշված փոփոխությունները, կարող են բացատրվել նաև նկարիչների կարողություններով, նրանց նախասիրություններով, պատվիրատուների ֆինանսական հնարավորություններով, որոնք նույնպես անդրադառնում էին ընտրված նյութերի որակի, գույների և որակական այլ հատկանիշների վրա:

**XVIII դար.** Քննարկվող վերջին օրինակը պատկանում է ծաղկող Հովհաննես Եվքառացու վրձնին, որը պատկերված է 1762 թ. ժողովածուում (ՄՄ, ձեռ. 6951, 3 ք): Դա արքեպիսկոպոս, գրիչ և մատենագիր Մովսես Ջուղայեցու պատկերն է (Գևորգյան 1982, 79 (ՄՄ, ձեռ. 6951, 3 ք) (նկ. 248):

XVII դ. վերջում և XVIII դ. սկզբում տպագրության տարածումն իր դրական ազդեցությունները ունեցավ. գիրքը հասանելի դարձավ շատերին: Սակայն տպագրությունը բացասական ազդեցություն ունեցավ մանրանկարչության որակի վրա: Այդ իսկ պատճառով այս ժամանակահատվածում ստեղծված պատկերների կատարողական վարպետության պակասը, որոշ չափով զգալի է: Դրանից տուժել է նաև ձեռագրերի նկարազարդման ու ընդօրինակման որակը (Գևորգյան 1982, 79, 10):

Ուշ միջնադարի նկարիչներին աշխարհի հետ ավելի մեծ շփումների առիթ ընձեռվեց, որի արդյունքում նրանք հնարավորություն ունեցան ծանոթանալու «նոր թեմաների, գեղարվեստական լեզվի և կերպավորման նորանոր եղանակների»: Սակայն հարուստ պատվիրատուների բացակայության պատճառով այն զարգացնել ու կատարելագործել չհաջողվեց (Տեր-Ներսիսյան 1986, 244):

Ինչ վերաբերում է Նոր Ջուղայի մանրանկարչությանը, ապա այս ժամանակահատվածում, Իրանի և Եվրոպայի միջև մշակութային կապերի ամրապնդման արդյունքում, Նոր Ջուղայի և Ապահանի վանական համալիրների եկեղեցական գեղանկարչությունը նոր որակ ստացավ: Հիմնական պատճառն այն էր, որ պարսկահայ գաղութը ծաղկում էր, որի շնորհիվ էլ արվեստները խրախուսվում և հովանավորվում էին: Այս պայմաններում, հայկական գեղանկարչական ավանդույթներին, պարսկական մշակույթի զգալի ազդեցությամբ, ավելացավ եվրոպական արվեստի մոնումենտալ որակը՝ նոր գունային կոլորիտով (Հակոբյան 2009, 238-241): Պարսկահայ վաճառականները աշխույժ առևտուր էին անում եվրոպական շուկաներում և նրանց միջոցով գրքի և տպագրության մշակույթը ներմուծվեց Իրան:

Քննարկվող նկարում Մովսես Ջուղայեցի արքեպիսկոպոսը, ծիսական ամբողջական հանդերձանքով զարդարված, փառահեղորեն բազմել է ճարտարապետական կառույց հիշեցնող, դեղին և կարմիր լուծումներով ընդգծված գահին դրված կարմիր բարձի վրա: Պատահական չէ, որ Ջուղայեցին նկարչի կողմից նման հատուկ վերաբերմունքի է արժանացել, քանի որ նա ազգանվեր հոգևորական էր, որը պայքարում էր իրանահայերին դավանափոխություն քարոզող եվրոպական միսիոներների դեմ<sup>333</sup>:

Այս նկարում Ջուղայեցու ամբողջական պատկերը, գահով հանդերձ, տեղադրված է եկեղեցուց դուրս, նկարի անմիջապես առաջամասում: Նրա կարմիր և նարնջագույն լուծումներով ամբողջական պատկերը աթոռի հետ, տիրապետող է կապույտ, վարդագույն, ճերմակ գույների համադրություններով և ճարտարապետական շինություններով լեցուն խորքի համեմատությամբ (Ter Nersessian 1986, 19): Նշենք, որ այս գույները հատուկ էին XVIII դ. Ռուկոկո ոճի եվրոպական արվեստի ուղղությանը հետևող նկարիչների գործերին: Կաթողիկոսի՝ երեք աստիճանների վրա տեղադրված գահը, իր սիմվոլիկ կառուցվածքով, խորքում պատկերված եկեղեցու շարունակությունն է հիշեցնում: Համանման օրինակ էր XVI դ. Վանի դպրոցի նկարիչ Խ. Խիզանցու վրձնին պատկանող՝ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը: Ի տարբերություն այդ պատկերի Ջուղայեցու դիմանկարը արված է մոնումենտալ որմնապատկերային մեկնաբանությամբ: Ետնապատահաբար երևա-

<sup>333</sup> [http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia\\_of\\_armenian\\_religion\\_Iranahndkastani\\_tem](http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia_of_armenian_religion_Iranahndkastani_tem).



կայական կառույցները գտնվում են ոսկեգույն խորքի վրա, որ նշանակում է վերադարձ նախկին կանոնիկ ավանդույթներին: Կառույցները ոճային խառը մեկնաբանությամբ շինություններ են: Հին կանոնիկ ավանդույթի համաձայն՝ նկարիչը հովվապետին պատկերել է աջ ձեռքը բարձր, օրհնանքի պատրաստ վիճակում, մինչդեռ ձախ ձեռքով բռնել է ծնկին հենված բաց Ավետարանը, որպես Աստվածային հայտնության խորհրդանշան:

Արքեպիսկոպոսի գլխին կա ձեռագործ բանվածքով և թանկարժեք քարերով զարդարված ոսկեգույն խույր, որի զարդանախշման կառուցվածքը հետևում է XIV դ. ավանդույթին՝ սակայն ավելի զարդարուն մոտեցմամբ: Նրա գլուխը՝ Գ. Լուսավորչի, Ն. Շնորհալու և այլ կաթողիկոսական պատկերների նման, շրջանակված է ոսկեգույն լուսապսակով, որը պարփակված է սպիտակ և սև շրջանագծերով, որը նորություն է: XVII դ. նկարներին համահունչ, Ջուղայեցին նույնպես շուրջառի փոխարեն պատկերված է աղաբողոնով, որ դարձյալ խորհրդանշում է վերադարձ անցյալի ավանդույթներին: Կարմիր աղաբողոնի վրայից Ջուղայեցին կրում է ճերմակ խորքով, սև, ճառագայթավոր խաչերով եմփփորոն: Այս տարրը մասամբ զարդարված է ոչ սովորական ալիքավոր նախշերով, որոնց իմաստն ու խորհրդաբանությունն անհասկանալի և օտար են: Եմփփորոնի առջևի՝ կապույտ ծոպազարդերով ավարտվող եզրը, հանգչում է ձախ թևի վրա, նման բյուզանդական մեծատունների հագուստին: Մովսես Խորենացու և Մանդակունի կաթողիկոսի (XIV և XVII դդ.) եմփփորոնների ծայրերը նույնպես աջ կամ ձախ թևերի վրա էին: Այն զարդարված է փնջերով, որոնք տեսանելի են որպես պատվո նշան: Աղաբողոնի տակից երևում են նրա կարմրանարնջագույն բազպանները, կապույտ պղնձավոր պարեգոտը: Փորուրարը զարդարված է շեղ դասավորված, քառակուսի գծային նախշերով, որոնք կենտրոնում ունեն մեկական կետիկներ: Այս զարդանախշը, ձևով և խորհրդաբանությամբ, նույնանում է Առաքել Սյունեցու թևի և Հակոբ Բ-ի աթոռի թիկնակի, քառակուսի հիմքով կնիք-պատկերանշանների հետ: Փորուրարի ծայրին կան պատվանշանի խորհրդաբանությամբ կարմիր փնջազարդեր: Հատկապես ընդգծված է կարմիր աղաբողոնի ֆոնի վրա պատկերված, նրա կոչման կարևոր ցուցիչ կոնքեռը, որի զարդանախշային լուծումները համանման են խույրին, ներկայացնում է չորս փոքր մասերի բաժանված քառակուսի սիմվոլիկ նշանով: Կոնքեռը շրջանակված է կետազարդերով, իսկ փոքրիկ քառակուսիների կենտրոնում կան մեկական կետիկներ: Կոնքեռի ներքին երեք անկյուններից նույնպես կախված են կարմիր փնջազարդեր: Կապույտ շապիկի քղանցքի տակից երևում են կաթողիկոսի կարմիր հողաթափերով ոտքերը, որ հանգչում են գահավորակի շարունակությունը կազմող ոտնաթոռին (Ter Nersessian 1986, 190, fig. 123, MS 506 (316), 1687. Fol. 2v): Ավելացնենք նաև, որ նա բազմել է կարմիր երկարավուն բարձի վրա, որի երկու ծայրերից նույնպես կախված են փնջազարդերը:

Կոմպոզիցիոն առումով նկարի ընդհանուր հարդարանքը հավասարակշռված է և ունի կուռ կառուցվածք: Խորքի ճարտարապետական կառույցն ու գահավորակը Հ. Եվքառացին պատկերել է երկրաչափական խիստ ձևերի համադրություններով, որ գունային սառը տոների միասնությամբ այս պատկերում ստատիկ, սակայն բեմական վիճակ են առաջացնում: Նկարիչը, հարթությունների ծավալային մշակումներով, շենքերի անկյունային դիրքերով ու գահավորակի ներքին մասում անկյունավոր կտրվածքների շարժումով. փորձել է եռաչափության և հեռանկարի տպավորություն ստեղծել: Այս ընդհանուր ստատիկ հետնապատկերի վրա հանդերձների սահուն ձևերն ու ծալքերը, խորքի կառույցների կտրուկ գծերի և ձևերի համեմատ, տեսողական դրամատիկ հակադրություն ու միևնույն ժամանակ հավասարակշռություն են առաջացնում: Եմփփորոնի վրա, սևով սպիտակի վրա պատկերված ակնառու խաչերն ու զարդերը կաթողիկոսի պատկերը միա-

ժամանակ և՛ կապում են խորքապատկերին, և՛ առանձնացում նրանից: Նկարի կենտրոնում երեք քառորդ դիրքով արքեպիսկոպոսի, հավանաբար իրական դեմքն է, որից ինքնավստահ խաղաղություն և եթերային հանգստություն է ճառագում: Այն «XVIII դարի պարսկական մանրանկարչությանը բնորոշ՝ խիստ ոճավորված և պայմանական» բնույթ ունի (Աղասյան 2009, 271-280):

Գունային անցումները մեղմ են՝ վարդագույնի, կապույտի, նարնջագույնի և մոխրագույնի երանգների համադրությամբ: Տեսողական առումով նկարիչը գույնը գործածում է որպես նկարի կոմպոզիցիոն տարրերն իրար կապող և համամասնության զգացողություն ստեղծող միջոց: Նարնջագույնն, օրինակ, կաթողիկոսի աթոռից և բարձից անցնում է թևերին և ապա՝ եկեղեցու գմբեթին: Տաքից դեպի սառը շարժվող գույները նկարում նաև խորության տպավորություն են ստեղծում:

Այս ժամանակաշրջանի մյուս պատկերը ներկայացնում է IV դ. աստվածաբան Կյուրեղ Երուսաղեմցուն (նկ. 249): Նա եկեղեցու տասներկու վարդապետներից մեկն էր, որ տիրոջ եղբոր, Հակոբոս Արդարից հետո, Երուսաղեմի աթոռի արդյունավետ հովիվը դարձավ: «Կոչումն ընծայության» նշանավոր գիրքի հեղինակը հետագայում դարձավ Երուսաղեմի կաթողիկոսը (ՄՄ, ձեռ. 5572, 145 ք): Մյուս պատկերում Կիլիկյան Հայաստանի կաթողիկոս, թարգմանիչ Գրիգոր Բ Վկայասերն է, որը XI դ. կաթողիկոս, Գրիգոր Մագիստրոսի որդին էր (ՄՄ, ձեռ. 6988, 389 ք)<sup>334</sup>: Այս շրջանի վերջին պատկերը դարձյալ ներկայացնում է XIV դ. կաթողիկոս Հակոբ Բ Կլայեցուն (ՄՄ, ձեռ. 6396, 7 ք):

Այս բոլոր պատկերներն էլ իրարից ակնհայտորեն տարբերվում են և՛ կոմպոզիցիոն, և՛ ոճային մոտեցումներով: Դրանք տարբերվում են նաև նախորդ դարերի աշխատանքներից: Նկարների արտաքին հարդարանքը հարուստ է զարդամոտիվային զանազան տարրերով, իսկ ամբողջական մակերեսը՝ զանազան հորինվածքային և խորհրդաբանական մանրամասներով: Բացի Կլայեցու պատկերից, մյուս նկարները միաֆիգուր են և լուսապսակներով զարդարված: Կաթողիկոսների գլխավերևում, բացառությամբ Ջուղայեցու պատկերի, առկա են բազմազան կառուցվածքային ձևերի խորաններ, որոնք ստեղծում են եկեղեցու ներսույթի տպավորություն: Ճարտարապետական ձևերը նույնպես ստանում են նորանոր ոճավորումներ և մեկնաբանումներ:

Գունային լուծումները բազմազան են: Նախորդ դարում գործածված վարդագույնի և կապույտի տոներին ավելանում են մանուշակագույնի զանազան անցումներ՝ դեղինի, շագանակագույնի երանգներով և կանաչի տոնային շեշտադրումներով, որոնք գործածվում են նաև գունային հակադրություններով: Գույների նման ներկապնակը ակտիվացնում է նկարների գեղարվեստական արտահայտչականությունը:

XVIII դ. ստեղծված կաթողիկոսական պատկերներում (նկ. 248-251) առկա են մի շարք կանոնիկ, սակայն ձևափոխված տարրեր, որոնք XIII-XV դդ. դիմանկարների համեմատությամբ, գունային և կոմպոզիցիոն լուծումների և մանրամասների առումով տարբերվում են: Կաթողիկոսական հանդերձանքի պատկերումն այս ընթացքում մասամբ հետևում է նախորդ դարի ավանդույթներին՝ առկա են և՛ շուրջառներ, և՛ աղաբողոններ: Բացի Կյուրեղ Երուսաղեմցուց, որն ունեցել է սրբի կարգավիճակ, մյուսները խույրերով են: Նկարիչը Կյուրեղ Երուսաղեմցուն պատկերել է կաթողիկոսին հատուկ պատիվ համարվող կոնքեռով և եմփիորոնով: Եմփիորոններն ու փորուրարները երբեմն զարդարված են խաչերով, որոնք որոշ դեպքերում փոխարինված են բուսական

<sup>334</sup> Գրիգոր Վկայասերը Ներսես Շնորհալու տատի եղբայրն էր, որը Ներսեսի և նրա ավագ եղբոր՝ Գրիգորի հոգևոր խնամքը իր վրա էր վերցրել նրանց հոր մահից հետո (Շնորհալի 2017, 8):

կամ երկրաչափական զարդերով ու այլ համադրություններով: Նշենք, որ XVIII դ. պատկերված հանդերձանքը կառուցվածքով գրեթե չի տարբերվում կաթողիկոսի ժամանակակից հանդերձանքից:

Նկարների կոմպոզիցիոն լուծումները նորից փոխվում են, գունային կոլորիտի հետ միաժամանակ: Եթե XVII դ. նկարները ներկայացնում են միաֆիգուր կոմպոզիցիաներ, ապա Հակոբ Կլայեցու հետ նկարիչը պատկերել է կարմիր կնգուղով մի վարդապետ ուսուցչի, որի առջև, սեղանի շուրջը աշակերտները են նստած: Վեհափառն էլ, խաչը ձեռքին, իր կաթողիկոսական օձազարդ գավազանով կարծես օրհնում է ներկաներին և գործողությունը:

Նկարիչները շարունակում են նկարներում հեռանկարի կամ նկարների նոր խորքերի լուծումներ ստանալու փորձեր կատարել: Նշված փոփոխությունների հետ միաժամանակ, կանոնիկ որոշ տարրեր ամեն դեպքում պահպանվում են, որոնք առկա էին XIV դ. սկսած: Խորանները և նման ճարտարապետական կառույցները, վարագույրները, նկարները շրջափակող բուսական և երկրաչափական երիզները, ընդհանուր պատկերների՝ թատրոնի բեմ հիշեցնող երևույթները, վերադառնում և շարունակվում են:

Կատարողական վարպետության առումով այս խմբում ևս առկա են գեղարվեստական հմտության տարբեր մակարդակներ: Կաթողիկոս Հակոբ Կլայեցու պատկերը, ֆիգուրների կառուցվածքի, դեմքերի արտահայտության և ներկը գործածելու հմտության առումով, նկատելիորեն զիջում է Ջուղայեցու համեմատաբար բարձր մակարդակով արված նկարին: Ողջ միջնադարին բնորոշ այս երևույթը վկայում է ժամանակի տարբեր մանրանկարչական դպրոցների նկարիչների կարողությունների ու վարպետության, ֆինանսական հնարավորությունների, նյութերի որակի և մատչելիության, նրանց անձնական նախասիրությունների և այլ պատճառների մասին:

Հանդերձանքի ձևերի և դրանց կառուցվածքի ու գույների պատկերման տարբերությունները նույնպես ենթարկվում են նշված պատճառներին: Այս ենթատեքստում պատշաճ օրինակ են Գրիգոր Լուսավորչի XVI դ. երկու պատկերները: Դրանցից մեկը պատկերված է Վանում, Խաչատուր Խիզանցու, իսկ մյուսը Բաղեշում՝ Վարդան Բաղիշեցու կողմից: Աշխարհագրական առումով մոտ գտնվելով, Վանը և Բաղեշը, հավանաբար ունեին մշակութային բազմաթիվ աղերսներ: Հանդերձանքի մանրամասների և դրանց ճշգրիտ ներկայացման առումով երկու նկարիչն էլ ցուցաբերում են անձնական տարբեր մոտեցումներ: Այս հանգամանքը թույլ է տալիս ենթադրել, որ այդ պատկերները նկարիչների գեղագիտական մեկնաբանության արդյունք են: Նրանք խնդիր չեն ունեցել ճշգրտորեն ներկայացնելու ժամանակի կաթողիկոսական հանդերձանքը, հատկապես Գրիգոր Լուսավորչի պատմական անձինը, որի մասին նրանք միայն լսել կամ կարդացել էին: Երկու նկարիչներն էլ ներկայացնում են պատմական կարևոր դեպք և արարողություն, սակայն Խիզանցու նկարը մոնումենտալ կառույցով կոմպոզիցիա ունի, որ կատարվում է եկեղեցուց դուրս, իսկ Բաղիշեցու պատկերում պատկերված օրհնության արարողությունը կարծես կատարվում է շինության ներսում: Երկու դեպքում էլ հանդերձանքը անզարդ և ընդհանուր գծերով են ներկայացված, սակայն Բաղիշեցին դրանք պատկերել է պարզունակ գծերով, մինչդեռ Խիզանցու մանրանկարում արքայական ընտանիքի հանդերձանքի ծալքերը դրամատիկ շարժում են առաջացնում նկարի առաջին պլանում և այլն:

Ամփոփելով նշենք, որ համեմատությունների մեջ դիտարկելով միջնադարի 500 տարիների ընթացքում մանրանկարիչների ստեղծած կաթողիկոսական պատկերները նրանց կրած հանդերձանքի համատեքստում տեսանելի են մի շարք որոշակի և անորոշ տարրեր: XIV-XV դդ. նկարիչները հարազատ են մնացել կաթողիկոսների պատկերելու ավանդական կանոնիկ մեկնաբանու-

թյուններին: Այն դպքերում, երբ նկարիչները պատկերել են իրենց ժամանակի կաթողիկոսներին ու եպիսկոպոսներին, ինչպես Սարգիս Պիծակը՝ Հակոբ Բ-ին, նրանք հարազատ են մնացել հանդերձանքի իրական ձևին, գույներին և այլ մանրամասներին: Նույնը վերաբերվում է նաև Հովհաննես Արքաեղբոր, Հովհաննես Որոտնեցու և XV դ. Ջաքարիա Գ կաթողիկոսի պատկերներին: Վերջին երեք կերպարներն ու նկարիչներն էլ ժամանակակիցներ են եղել և, խորհրդաբանական բազմաթիվ տարրերի ուղեկցությամբ, նկարիչները մանրամասնորեն ներկայացրել են իրենց ժամանակի կրոնական հանդերձանքը:

Ներկայացվող անձերից ոմանք էլ, որոնք կաթողիկոս չեն եղել, արժանացել են կոնքետներով և եմփփորոններով, ոսկե լուսեպսակներով, ինչպես օրինակ Հովհաննես Որոտնեցին, Խաչատուր Կեսարացու վրձինն պատկանող նկարում: Երբեմն կաթողիկոսները, խոյրերի փոխարեն, պատկերվել են միայն լուսապսակներով, ինչպես օրինակ Գրիգոր Լուսավորիչը՝ 1569 թ. Վարդան Բաղիշեցու պատկերած նկարում: Հարկ է նշել նաև, որ ոսկե լուսապսակ կրող անձինք նկարիչների կողմից ներկայացվել են նաև որպես սրբեր, ինչպես՝ օրինակ 1651 թ. Մարկոս Պատկերահանի նկարած է Մովսես Խորենացին :

Այս նույն դիտողությունը չի կարելի վերագրել Սարգիս Պիծակի վրձնած Հակոբ Բ-ի պատկերին, որովհետև նա անձամբ ծանոթ էր կաթողիկոսին, որն էլ Աստվածաշնչի պատվիրատուն էր: Կարելի է վստահել, որ ոչ միայն հանդերձանքն է ճշգրիտ ներկայացված, այլև կաթողիկոսի իրական դեմքը: Դա այլ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ գիրքը պետք է ներկայացվեր բնորդ-պատվիրատուին:

XVI դ. սկսած, Կիլիկյան Հայաստանի թագավորության անկումից հետո, ձեռագրերը ստեղծվում էին հայկական տարբեր գաղթօջախներում, որտեղ կրթության և արվեստի մակարդակը, ինչպես նաև ֆինանսական հնարավորությունները չէին կարող համեմատվել պետականության շրջանի պայմանների հետ: Հետևաբար, գաղթօջախներում ստեղծված մանրանկարներում փոփոխությունները նկատելի են: Սակայն հարկ է նշել նաև, որ XVI դ. սկսած, ընդհանուր առմամբ, փոփոխություններ են կատարվում նաև արվեստի աշխարհում, երբ նկարիչները փնտրում էին արտահայտման նոր որակներ, միջոցներ և ձևեր: Եկեղեցական մշակույթը, որքան էլ պահպանողական լիներ, չէր կարող զերծ մնալ ժամանակի ազդեցություններից: Թերևս սրանք էին հիմնական պատճառները, որ XVI-XVIII դդ. պատկերված եկեղեցական հանդերձանքը, ի տարբերություն նախորդ երկու դարերի, ստացավ նոր, երբեմն հանդերձանքի և դրա տարրերի զանազան ձևերի կառուցվածքների և գույների ոչ իրական մեկնաբանություններ: Օրինակ՝ XVI դ., Խաչատուր Խիզանցու վրձնին պատկանող նկարում Լուսավորիչը պատկերված է եկեղեցուց դուրս, շեշտը դրված է ոչ թե վեհափառի անձի, այլ՝ կատարվող գործողության վրա: Այս դեպքում, Լուսավորչի կամ արքայի և թագուհու հանդերձանքի պատկերումը, դառնում է երկրողական: Ներկայացված պատմական անձինք պատկերված են XVI դ. հանդերձանքի ձևի համաձայն և առանց հատուկ մանրամասների: Վերջին երեք հարյուրամյակներում ստեղծված նկարներում երբեմն հակումներ են նկատվում վերադառնալու հանդերձանքի ավանդական կանոնիկ պատկերագրման ոճին, սակայն նոր մոտեցումներով, ինչպիսին Ներսես Շնորհալու 1644 թ., Հալեպում ստեղծված նկարն է: Նույն մոտեցումները շարունակվում են մինչև XVIII դարը:





Նկ. 248. Մովսես Ջուղայեցի արքեպիսկոպոս, ձեռ. 6951,  
3 ք, Ժողովածու, 1762 թ., ծաղկող՝ Հովհաննես Եվքառացի





249

Նկ. 249. Կյուրեղ Երուսաղեմցի կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ. 5572, 145 ք, ժողովածու, XVIII դ.



250



251

Նկ. 250. Գրիգոր Վկայասեր կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ. 6988, 389 ք, ժողովածու, 1763-1764 թթ.  
Նկ. 251. Հակոբ կաթողիկոս Կայեցի, ՄՄ, ձեռ. 6396, 7 ք, Մեկնություն, 1741 թ.

Կաթողիկոսական մանրանկարների պատկերագրության մեջ, նշված 500 տարիների ընթացում, տեղի են ունեցել համանման փոփոխություններ: XIV-XV դդ. նկարիչները հետևում են գոյություն ունեցող կանոնիկ պատկերագրության օրենքներին նույնիսկ պատմական անձանց դեպքում, որոնց «շնորհվել» էր կաթողիկոսի «կարգավիճակ»: Դրանք են՝ պատկերվող անձը նկարում տեղադրվել է խորանի կամ կարմիր վարագույրների ներքո: Նկարում ճարատարապետական կառույցներ հիշեցնող տարրերի ուղեկցությամբ ստեղծվել է կառույցի ներսույթի տպավորություն: Բնորոշները տեղադրվել են նկարի կենտրոնում՝ նստած կամ կանգնած վիճակում, մեծ մասամբ դիմահայաց դիրքով: Նկարի տարբեր հատվածներում տեղադրվել են սիմվոլիկ տարրեր և մանրամասներ: Գործածվող հիմնական գույներն են կարմիր, կապույտ, կանաչ, ոսկեգույն և դրանց երանգները, ինչպես նաև սև և սպիտակ:

XVI-XVIII դդ. արձանագրվում են որոշակի ակներև փոփոխություններ, սակայն ավանդական որոշ տարրեր պահպանվում են: Ներկայացվող ֆիգուրները երբեմն հայտնվում են ճարտարապետական կառույցներից դուրս կամ պատկերվում դրանց ետնախորքի վրա, իսկ կառույցները երբեմն ամբողջական եկեղեցիների տեսք ունեն: Հիմնական անձինք երբեմն պատկերվում են կենտրոնից դուրս՝ նկարի մի կողմում, հաճախակի՝ երեք քառորդ դիրքերով: Որոշ դեպքերում, նրանց գլխավերևի խորաններին փոխարինում են այլ տարրեր, որոնք օգնում են ներկայացնելու նկարում պատկերված գործողությունը, ինչպես Խաչատուր Խիզանցու XVI դ. Լուսավորչին արքայական ընտանիքի հետ ներկայացնող պատկերում: Եկեղեցու վերևում մանդորլայով և ասիմետրիկ դիրքով Հիսուսն է պատկերված, իսկ նկարի ձախ անկյունում կաթողիկոսը օրհնում է արքային: Որպես կանոնիկ օրենքի փոքրիկ արտահայտություն, նկարիչը կաթողիկոսին, իր աթոռով, տեղադրել է եկեղեցու փոքրիկ լուսամուտ-խորաններից մեկի ներքո: Նկարի առաջին պլանը հավասարակշռվում է աջ կողմում գտնվող թագուհու ֆիգուրով: Կենտրոնում, դեպի երկինք ձգվող եկեղեցու կենտրոնական գմբեթն է, որպես նկարի կարևոր տարր և իմաստ: Նույն ժամանակահատվածին պատկանող, անհայտ կաթողիկոսի պատկերը եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարանում, որը պատկանում է Վարդան Գուղիշեցու վրձին, նկարագրված կոմպոզիցիայի հետ բազմաթիվ ընդհանրություններ ունի, սակայն մի փոքր այլ դրսևորումով:

Չպետք է աչքաթող անել ևս մեկ կանոնիկ տարր, որը մանրանկարներում առկա է մի քանի դար շարունակ: Կաթողիկոսների մի մասը պատկերված են գահավորակների վրա բազմած: Այդ գահավորակները սկզբնական դարերում երբեմն երևում են մասնակիորեն, իսկ հետագայում ճարտարապետական կառույցի մաս կամ դրանց շարունակություն են դառնում: Աթոռները տեղադրված են հարթակների կամ պատվանդանների վրա: Պատվանդանների աստիճանները խորհրդանշում են պատկերված անձանց բարձր և հատուկ վիճակ ու դիրքը մնացած աշխարհի նկատմամբ: Աստիճանների թիվը ևս խորհրդաբանական իմաստ ունի, կապված է կաթողիկոսի, արքեպիսկոպոսի և եպիսկոպոսի դիրքից, եկեղեցու, երկրի և ժողովրդի համար արված նրա ներդրումներից, հետևաբար նաև՝ արժանավորության աստիճանից:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերի կառուցվածքի և խորհրդաբանության սկզբնաղբյուրների, դրանց ձևավորման ընթացքի, միջնադարյան մանրանկարներում կաթողիկոսական դիմանկարների պատկերագրության և խորհրդաբանության վերաբերյալ կատարված ուսումնասիրության արդյունքում, հանգեցինք հետևյալ եզրակացության.

- Հայկական լեռնաշխարհում հազարամյակների պատմություն ունեցող ծիսական հանդերձանքի մշակույթը, չնայած արտաքին ազդեցություններին, հարազատ է մնացել իր նախնական յուրօրինակ ձևին, հիմքում, փոփոխություններով հանդերձ, պահպանելով հիմնական ձևերի ու իմաստների խորհրդաբանությունը:
- Կաթողիկոսական հանդերձանքի համալիրի տարրերն ու լրապիտույքները, կառուցվածքով, զարդանոտիվներով, գունային լուծումներով, ընդհանուր առմամբ, ունեն տեղական ծագում: Նման տարրերից են շապիկը, պղնձավոր պարեգոտը, պատվո ժապավենները (ուրար և փորուրար), բարձր թագ-գլխանոցները՝ արքայական և քրմական խույրեր և այլն:
- Հանդերձանքի որոշ տարրեր, որոնք բնորոշ չեն հայ ծիսական մշակույթին և համարվում են փոխառնված, իրենց համարժեքն ունեն հայ հեթանոսական մշակույթում և, որոշ փոփոխություններով, որդեգրվել ու զործածվում են Հայոց եկեղեցական հանդերձանքի համալիրում (բազպաններ և դրանք զարդարելու գեղարվեստական միջոցներ): Մի շարք այլ տարրեր էլ, որոնց բնօրինակները սկիզբ են առել Առաջավոր Ասիայում, Փոքր Ասիայում կամ Հայկական լեռնաշխարհում, պատմության ընթացքում հավանաբար փոխանցվել են այլ մշակույթների, ավելի կատարելագործվել, մասնակիորեն ձևափոխվել և հայտնի են նոր անվանումներով, (խույր, ուրար, փորուրար և այլն):
- Դեռևս վաղ միջնադարից սկսած, աստվածաբանական, փիլիսոփայական, գեղագիտական միջավայրերում գոյություն են ունեցել միասնական կանոնիկ ընկալումներ, որոնք ներառել են ծիսական առարկաների ձևավորումն ու զարդարումը, այդ թվում նաև կաթողիկոսի հանդերձանքը, որը հիմքում գրեթե անփոփոխ է մնացել: Ժամանակակից կաթողիկոսական հանդերձանքը հիմնականում պահպանում է իր բոլոր տարրերը: Փոփոխվել են միայն դրանք ձևավորելու միջոցներն ու ձևերը, որը պայմանավորված է դրանց աշխարհագրությունից, գոյություն ունեցող մշակութային ազդեցություններից, նյութական միջոցներից և զանազան այլ պայմաններից:
- Կաթողիկոսների հինգ խումբ մանրանկար-դիմանկարների ուսումնասիրությունից ու համեմատությունից պարզվեց, որ դրանց պատկերագրությունը նույնպես ենթարկվել է միայն իրենց հատուկ կանոնիկ օրենքների: Կաթողիկոսական դիմանկարների կանոնիկ պատկերագրությունը տարբերվում է Հիսուսի, Աստվածամոր և այլ սուրբ անձանց կամ պատվիրատուների պատկերներից:
- Հովվապետների մեծ մասը XIII-XV դդ. ստեղծագործություններում հիմնականում պատկերված են միաֆիգուր, իսկ որոշ դեպքերում՝ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայով: Նրանք պատ-



կերված են դիմահայաց դիրքով, կանգնած կամ գահին բազմած, երբեմն էլ երեք քառորդ դիրքով և մեծ մասամբ կենտրոնական տեղ են գրավում խնդրո առարկա պատկերներում: Նրանք մեծ մասամբ պատկերված են տարբեր ձևերի խորան-վարագույրների ներքո, կենաց ծառերի կամ բուսական զարդերի առկայությամբ, շրջանակված և զարդարված բուսական և երկրաչափական ժապավեններով: Նկարների ետնապաստառների ոսկեգույն ընդհանուր խորքի վրա առկա են ճարտարապետական կառույցներ:

- XIII-XV դդ. մանրանկարիչներն առավել համոզվածությամբ են գործածում կաթողիկոսների հանդերձանքի և շրջապատող միջավայրի խորհրդաբանական մանրամասները:
- XVI դ. սկսած պատկերագրական փոփոխությունները զգալի են, իսկ XVII-XVIII դդ. դառնում են տիրապետող: Նկարիչները փորձում են կանոնիկ տարրերը համադրել իրենց ժամանակաշրջանի նոր ոճերի հետ, որոնք էլ առիթ են դառնում չափազանց տարբեր հորինվածքների, գունային լուծումների և պատկերագրության բազմազանության: Ուշ միջնադարում ստեղծված նկարների մի մասը, չնայած ունեն նոր կոմպոզիցիոն լուծումներ, իրենց որակով ու կատարողական վարպետությամբ, զիջում են նախորդ դարերում ստեղծվածների որակին: Որոշ պատկերներում էլ միտում է նկատվում ընդգրկելու ավանդական տարրեր և լուծումներ:

Կաթողիկոսական հանդերձանքը և մանրանկարչության մեջ դրա պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունն ընդարձակ և համապարփակ ուսումնասիրության կարիք ունեն: Ընտրված կաթողիկոսական պատկերների մեծ մասը նույնպես առանձնակի խորը ուսումնասիրության կարիք ունի: Մանրանկարներից բացի, մի խումբ կաթողիկոսական պատկերներ կան արժաթե կազմերի, եկեղեցական ճարտարապետության, որմնանկարների, վարագույրների, ապակե առարկաների, փայտի փորագրության և այլ առարկաների վրա: Դրանք երբեմն պատկերված են նույնիսկ հենց կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի վրա, որոնց հարկ է անդրադառնալ մեկ այլ աշխատանքի շրջանակներում: Մեկ այլ աշխատանքով էլ հարկ է անդրադառնալ եկեղեցական ծիսական արարողությունների ժամանակ գործածվող, տարբեր նյութերից պատրաստված սպասքին և գործվածքեղենին, որոնցից շատերը գտնվում են Հայաստանից դուրս, տարբեր վանքերում և թանգարաններում, որոնք պահպանվող եկեղեցական արվեստի անկրկնելի արժեքներ են:

## ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

### ՍԿՁԲՆԱՂՔՅՈՒՐՆԵՐ

1. Ագաթանգեղոս, Հայոց պատմություն, թարգմ. և ծանոթագր. Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1983, 500 էջ:
2. Անանիա Շիրակացի, Մատենագրություն, թարգմ., առաջաբանը և ծանոթագր. Ա. Ա. Աբրահամյանի, Ա. Գ. Աբրահամյանի, Ս. Ս. Արևշատյանի, Ս. Ս. Դևրիկյանի, Գ. Խ. Խաչիկյանի, Վ. Ս. Նալբանդյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979, 330 էջ:
3. Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, թարգմ. Վ. Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1988, 529 էջ:
4. Աստվածաշունչ, Մատենան Հին ու Նոր Կտակարանների, Երրայական եւ յունական բնագիրներից թարգմանուած, 1896 թուին Կոստանդնուպոլսում լոյս տեսած Աստուածաշնչի վերատպութիւն, 1989, 1424 էջ:
5. Արիստակես Լաստիվերցի, Պատմություն, թարգմ. Վ. Ա. Գևորգյանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1971, 109 էջ:
6. Գրիգոր Տաթևացի, Ոսկեփորիկ, թարգ. Հ. Քյոսեյանի, «Գթություն» հրատ., Երևան, 1995, 252 էջ:
7. Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1970, 269 էջ:
8. Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1971, 184 էջ:
9. Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1985, 505 էջ:
10. Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի ըստ Արարողության Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցոյ, Երուսաղէմ, Սրբոց Յակոբեանց Եղիվարդ գունատիպ տպարան, 1989, էջ:
11. Կիրակոս Գանձակեցի, Հայոց պատմություն, թարգմ. և առաջաբանը Վ. Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, 352 էջ:
12. Հերոդոտոս, Պատմություն ինը գրքից, թարգմ. և ծանոթագր. Ս. Մ. Կրկյաշարյանի, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, 550 էջ:
13. Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Հայոց պատմություն, թարգ. և ծանոթ. Գ. Բ. Թոսունյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1996, 364 էջ:
14. Հովհաննես Օձնեցի, Քրիստոսի եկեղեցու կարգերի մասին, Երևան, Իրավունք, 2010, 228 էջ:
15. Ղազար Փարպեցի, Հայոց պատմություն, Թուրթ Վահան Մամիկոնյանին, թարգմ. Բ. Ուլուբաբյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1982, 487 էջ:
16. Մաշտոց Ձեռնադրության եպիսկոպոսի ըստ ծեսից և արարողութեանց Առաքելական եւ Ուղղափառ Եկեղեցոյ Հայաստանեայց, Էջմիածին, 1876:
17. Մաշտոց, Յորում աւանդին Սրբազան արարողութիւնք ազգիս ըստ սահմանադրութեան Սուրբ Եկեղեցէոյս Հայոց, Բ հրատարակություն, «Սմբատ Արք. Լափաճեան» հրատարակչական ֆոնտ, թիւ 11, Անթիլիաս, 2004, 703 էջ:
18. Մատթեոս Ուռհայեցի, Ժամանակագրություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1973, 293 էջ:
19. Մխիթար Գոշ, Դատաստանագիրք, փոխադրության հեղինակ եւ խմբագիր՝ Մ. Ոսկանյան, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2008, 231 էջ:
20. Մովսես Խորենացի, Ե դար, Հայոց պատմություն, թարգմ., ներած. և ծանոթագր. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1997, 278 էջ:
21. Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 271 էջ:
22. Ներսես Լամբրոնացի, Քաղաքային օրենք, զինվորական օրենք, հավատամքի մեկնություն, «Հայր մեր»-ի մեկնություն, Սողոմոնի իմաստության մեկնություն, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2009, 235 էջ:

23. Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, աշխարհաբարի վերածեց Անուշվարդ, Բ հրատարակություն, Անթիլիաս, 2017, 149 էջ:
24. Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Հայ իրավական մտքի հուշարձաններ, գիրք երրորդ, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2009, 223 էջ:
25. Սասունցի Դավիթ, հայկական ժողովրդական էպոս, Երևան, «Արևիկ» հրատ., 1989, 418 էջ:
26. Վարդան Այգեկցի, Ա. Խրատները քահանաներին և ժողովրդին, Բ. Խրատներ, Սբ. Էջմիածին, Մայր Աթոռ հրատ., 2008, 280 էջ:
27. Օրբելյան Ս., Սյունիքի Պատմություն, թարգմ., ներածութ. և ծանոթագր. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, 393 էջ:

## ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

28. Աբեղյան Մ., Երկեր, Է, Հայ ժողովրդական հավատալիքների աղբյուրներն ու ընդհանուր բնույթը, Երևան, ԳԱ հրատ., 1975, 603 էջ:
29. Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես Խորենացու Հայոց պատմության մեջ (քննադատություն և ուսմունք), Վաղարշապատ, տպարան Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի, 1899, 602 էջ:
30. Ազգագրական հանդես, XXI գիրք, 1911, Թիֆլիս, 240 էջ:
31. Ազնաուրեան Արք. Զ., Հասկանանք մեր պատարագը, Սուրբ պատարագի զարգացումը, կառույցը, բովանդակությունը, Հայ եկեղեցույ քրիստոնեական դաստիարակութեան բաժանմունք, Անթիլիաս, 2019, 126 էջ:
32. Ալեքսեյան Արք. Ն., Քրիստոնեական աստուածապաշտությունը եւ Հայ Առաքելական եկեղեցույ սուրբ պատարագը, Դպրեվանք, Մեծի Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսութեան, Պիքֆայա, Լիբանան, 2012, 130 էջ:
33. Ալիշան Ղ., Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը, Երևան, «Հրազդան» հրատ., ՍՊԸ, 2002, 295 էջ:
34. Աղայան Ա., Հայ արվեստի պատմություն, Հայ նոր կերպարվեստի ձևավորումը, Զանգակ-97 հրատ., 2009, էջ 271-280:
35. Աշճեան Արք. Մ., Էջեր Հայ եկեղեցույ պատմութենէն, Ընտրութիւն Ամենայն Հայոց կաթողիկոսներու, Մահ եւ Յիշատակ, Նիւ Եորք, 1994, 143 էջ:
36. Առաքելյան Բ., Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. VI դ.- մ.թ.ա. III դ.), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1976, 112 էջ:
37. Ասմարյան Հ., Նյութեր Գլաձորի պեղումներից, Պատկերաքանդակներ և խաչքարեր, Հայագիտական հետազոտություններ, պրակ Ա, 1973, էջ 136-154:
38. Ավանեսյան Լ., Հայկական գորգերի զարգացման ծագումնաբանությունն ու իմաստաբանությունը, Հայաստանի պետական թանգարան, 2020, 136 էջ:
39. Ավետիսյան, Ա. Ն., Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1971, 199 էջ:
40. Ավետիսյան Հ., Ղազարյան Ռ., Գրաբարի ձեռնարկ, Երևան, 2007, 295 էջ:
41. Ավետիսյան Ք., Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, հեղինակային. հրատ., 2015, 266 էջ:
42. Արարողություն Սրբոյ պատարագի, Բ հրատ., Անթիլիաս, 2015, 48 էջ:
43. Բառարան սուրբ գրոց, Հանդերձ, Պատկերօք, աշխարհացուցօք եւ տախտակօք, Կոստանդնուպոլիս, տպագրություն Ա. Յակոբ Պոյաճեան, 1881, 631 էջ:
44. Բարաթյան Ն., Հայերեն-անգլերեն բառարան, Մանմար հրատ., 2015, 542 էջ:
45. Բդոյան Վ., Հայ ազգագրություն. համառոտ ուրվագիծ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1974, 264 էջ:
46. Բերբերյան Արք. Ա., Ինչպես են Հայ առաքելական եկեղեցում ընտրում և օծում եպիսկոպոս և Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1995, 103 էջ:

47. Բորբոխյան Ա., Ատրպետի «Գիտական արկածները» և վիշապ քարակոթողների հայտնագործումը, Հայաստանի պատմության թանգարան, Երևան, 2010, 138 էջ:
48. Բոտովինիկ Ն. Մ., Կոզան Մ. Ա., Ռաբինովիչ Մ. Բ., Սելեցկի Բ. Պ., Դիցաբանական բառարան, թարգմ. Ս. Մ. Կրկյաշարյանի, Երևան, «Լույս» հրատ., 1985, 264 էջ:
49. Գաթարոյեան Արք. Ս., Ծիսական գիտելիքներ, Մոնթրեալ, 2014, 346 էջ:
50. Գէորգեան Ա., Անանուն հայ մանրանկարիչներ, Մատենագիտություն IX-XVII դդ., Մատենադարան, Գահիրե, 2005:
51. Գէորգեան Ա., Հայ մանրանկարիչներ, մատենագրություն, IX-XIX դդ., Գահիրե, 1998, 748 էջ:
52. Գրիգորյան Խ., Գրիգորյան Զ., Անգլերեն-հայերեն արդի բառարան, Երևան, «Անկյունաքար» հրատ., 2010, 1126 էջ:
53. Գևորգյան Ա., Դիմանկար, Մատենադարան-Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, 245 էջ:
54. Դավթյան Ս., Դրվագներ հայկական միջնադարյան կիրառական արվեստի պատմության, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1981, 175 էջ:
55. Դավթյան Ս., Հայկական ասեղնագործություն, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1972, 92 էջ:
56. Դավթյան Ս., Հայկական ժանյակ, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1966, 48 էջ:
57. Դավթյան Ս., Հայկական կարպետ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 51 էջ:
58. Դեմոյան Հ., Հայկական ազգային խորհրդանշաններ, զինանշաններ. դրոշներ. պարզևներ, Երևան, «Փյունիկ» համահայկ. հիմնադրամ, 2012, 461 էջ:
59. Դրամբյան Ի., Թորոս Ռոսլին. կյանքն ու արվեստը, Պատմա-բանասիրական հանդես, 2011, 1, էջ 187-205:
60. Դերիկյան Վ., Խորհրդավոր ընթերիք, Հայկական Ավանդույթից մինչև Լեոնարդո, Երևան, Տիգրան Մեծ հրատ., 2008, 178 էջ:
61. Դերիկյան Վ., Սրբալույս Մյուռոն, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրատ., Ս. Էջմիածին, 2008, 178 էջ:
62. Դուռնովո Ս. Ա., Դրամբյան Ռ. Գ., Հայկական մանրանկարչություն, Մատենադարան և ՀՊՊ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1967, 38 էջ:
63. Թահմիզյան Ն., Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, 58 էջ:
64. «Թուխ Մանուկ» նստաշրջանի նյութեր, «Հայաստան» հրատ., 2001, 130 էջ:
65. Ժամանակակից Հայոց լեզվի բառարան, հատոր չորրորդ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1980, 650 էջ:
66. Իզմաիլովա Տ., Հովհաննես Սանդղդավանեցի, «Սովետական գրող», Երևան, 1986, 149 էջ:
67. Իսրայելյան Ա., Կրակի պաշտամունքի հետ կապված հմայիլները, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 2008, էջ 200-221:
68. Իսրայելյան Ա., Հայուհիների զարդերը, XVIII-XX դդ., ՀՊԹ, «Անտարես» հրատ., Երևան, 2021, 211 էջ:
69. Իսրայելյան Ա., ՀՊԹ-ի փայտե պահպանակների հավաքածուն, Կուլտուր-լուսավորչական աշխատանք, 7/8, 1988, էջ 45-52:
70. Իսրայելյան Ա., XVIII-XX դդ. Հայկական հմայական պահպանակները, ՀՊԹ, «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2012, 199 էջ:
71. Լիսիցյան Ս., Զանգեզուրի հայերը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, 315 էջ:
72. Խանզադյան Վ., Մեծամոր, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1973, 214 էջ:
73. Խաչատրյան Ժ., Ծիսական պարը Հայոց հավատալիքների համատեքստում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, 363 էջ:
74. Խաչատրյան Հ., Արքայապատում, Հայոց 141 թագավորները, «Ամարաս» հրատ., Երևան, 1998, 173 էջ:
75. Խաչմանյան Ս., Կաթողիկոսական թագ-խոյրի խորհրդաբանությունը, Լրաբեր հասարակ. Գիտութ. 1, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, 2019, էջ 275-292:
76. Խաչմանյան Ս., Կաթողիկոսական հանդերձանքի հիմնական տարբերակիչ տարրերն ու դրանց խորհրդապաշտությունը, Լրաբեր հաս. գիտ. 3, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, 2017, էջ 217-231:



77. Իսաչմանյան Ա., Կաթողիկոսական պատկերների և ծիսական հանդերձանքի պատկերագրությունը 13-16-րդ դդ. Հայ միջնադարյան գրքարվեստում, Կանթեղ, գիտ. Հոդ., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 4 (77), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2018, էջ 213-220:
78. Իսաչմանյան Ա., Պատվո ժապավենների ծագումը, գործառույթն ու խորհրդաբանությունը Կաթողիկոսի հանդերձանքի համալիրում, Կանթեղ, գիտ. Հոդ., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 3 (76), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2018, էջ 178-188:
79. Իսաչմանյան Ա., Կաթողիկոս Յակոբ Բ Տարսնոցու դիմանկարն ըստ ԺԴ-ԺԵ դդ. Կաթողիկոսական դիմապատկերների կանոնիկ պատկերագրության ու խորհրդաբանության, «Ս. Էջմիածին» կրօնագիտական և հայագիտական ամսագիր, 68-83, էջմիածին, 2018:
80. Իսառատյան Հ., Հայ ժողովրդական տոները, «Չանգակ» հրատ., 2005, 331 էջ:
81. Իսառատյան Հ., Տոները և տոների մշակույթը Հայաստանում, «Սարվարդ» հրատ., Երևան, 2010, 346 էջ:
82. Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի ըստ Արարողության Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցույ, Երուսաղէմ, Սրբոց Յակոբեանց Եղիվարդ գունատիպ տպարան, 1989, էջ:
83. Կարախանյան Գ. Հ., Սաֆյան Պ. Գ., Սյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, պրակ I, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970, 46 էջ:
84. Կորխմազյան Է., Թորոս Տարօնացի, Հայկական մանրանկարչություն, Էրեբունի հրատ., 1984:
85. Հակոբյան Հ., Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը XIII-XIV դդ., Երևան, «Խորհրդային գրող» հրատ., 1989, 121 էջ:
86. Հակոբյան Հ., Հայ արվեստի պատմություն, Կերպարվեստ, Չանգակ-97 հրատ., Երևան, 2009, էջ 223-254,:
87. Հակոբյան Հ., Հայ արվեստի պատմություն, Տաթևի մանրանկարչական դպրոցը, Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցը, Չանգակ-97 հրատ., Երևան, 2009, էջ 180-194:
88. Հակոբյան Հ., Հայկական մանրանկարչություն, Վասպուրական, Մատենադարան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1978, 34 էջ:
89. Հակոբյան Հ., Հայոց Տերունական սրբապատկերները, «Չանգակ» հրատ., 2003, 159 էջ:
90. Հակոբյան Հ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Հայաստանի զարգացած միջնադարի արվեստը, Բարձր Հայք, Չանգակ-97 հրատ., Երևան, 2009, էջ 164-171:
91. Հակոբյան Հ., Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Գիրք Բ, Մատենադարան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1982, 118 էջ:
92. Հայագիտական հետազոտություններ, Պրակ Ա, Ղաֆադարյան, Աբրահամյան, Պետրոսյան, Իսաչատրյան, Մկրտումյան, Մուրադյան, ԵՊՀ, Երևան, 1973, 430 էջ:
93. Հայ արվեստի պատմություն, Ա. Աղայան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, Երևան, «Չանգակ» հրատ., 2009, 562 էջ:
94. Հայ Եկեղեցու գանձերը, Կատալոգ, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հավաքածուից, Յուցահանդես Մոսկվայի Կրեմլի պետական թանգարանում, 1997, 126 էջ:
95. Հայկական գորգարվեստ, XVII-XX դդ., Հայաստանի պատմության թանգարան, կատալոգ, 2012, 207 էջ:
96. Հայկական եկեղեցիներ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, Գալուստ Կիլպէնդեան հիմնարկության հրատ., Լիզպոն, 1970, 257 էջ:
97. Հայկական ճարտարապետության պատմություն, հ. երկրորդ, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, Երևան, 2002, 349 էջ:
98. Հարությունյան Ա., Հայ առասպելաբանություն, Երևան, «Անտարես» հրատ., 482 էջ:
99. Հացունի Վ., Պատմութիւն հին հայ տարազին, Վենետիկ-Սբ. Ղազար, 1924, 442 էջ:
100. Հոգևոր պրիսմակ, Հրատարակութիւն Հյուսիսային Ամերիկայի Արեւմտեան թեմի, 2011, 14-րդ տարի, թիւ 1, 19 էջ:
101. Հովհաննիսյան Կ., Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 80 էջ:
102. Հովհաննիսյան Հ., Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Պատմության և տեսության հարցեր, Երևան, 1978, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 315 էջ:

103. Հովհաննիսյան Հ., Միջնադարյան բեմ, Թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման, Երևան, Սարգիս Խաչենց հրատ., 2004, 300 էջ:
104. Հովսեփյան Գ., Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1987, 342 էջ:
105. Ղազարյան Մ., Սբ. Էջմիածին, Գանձատուն, հրատ. «Ա. եւ Մ. Մանուկեան հիմնադրամի», 1984:
106. Ղազարյան Մ., Հայկական գորգ, Էրեբունի հրատ., 1988, տպագրվել է Ֆինլանդիայում, 211 էջ:
107. Ղազարյան Ռ., Գրաբարի հոմանիշների բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, 704 էջ:
108. Ղազարյան Սրկ. Գ., Հայոց եկեղեցական զգեստները (Պատմություն և խորհրդաբանություն), Ավարտաճառ, Ս. Էջմիածին, 2007, 127 էջ:
109. Ղազարյան Վ., Խորանների մեկնություններ, Երևան, Սարգիս Խաչենց ԱՅԲԵՆԳԻՄ, 1995, 145 էջ:
110. Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Կիլիկյան Հայաստանի գրքարվեստը, Զանգակ-97 հրատ., 2009, էջ 195-218:
111. Ղազարյան Վ., Սարգիս Պիծակ, «Էրեբունի» հրատ., «Նոր Դար» մշակութային կենտրոն, Երևան, 1980:
112. Մագուտյան Վարդ. Գ., Ընտրելալը յԱստուծոյ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի ընտրությունը, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, Երևան, «Նաիրի», Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1995, 234 էջ:
113. Մաթևոսյան Կ., Աղթամարի պատմամշակութային ժառանգությունը, Սբ. Էջմիածին, 2013, 151 էջ:
114. Մաթևոսյան Կ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները, Մուղնի հրատ., Երևան 2017, 243 էջ:
115. Մաթևոսյան Կ., Պատմագիտական դիտարկումներ, Արուճ, Հավուց Թառ, Անի, Աղթամար, Վայոց ձոր, «Մուղնի» հրատ. Երևան, 2020, 123 էջ:
116. Մաթևոսյան Ռ., Բագրատունիներ, Պատմա-տոհմաբանական հանրագիտարան, «Անահիտ» հրատ., 1997, 123 էջ:
117. Մաթևոսյան Ռ., Հայկական զինանշաններ, Տոհմական նշաններ, Բագրատունիներ, Զաքարյաններ, Մամիկոնյաններ, Երևան, 2002, 96 էջ:
118. Մալխասյան Ա., Սուրբ Էջմիածնի մետաղե կրկնակազմերը, Պրակ Ա., Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրատ., 2011, 112 էջ:
119. Մալխասյանց Սո., Հայերեն բացատրական բառարան, հատորներ I-IV, ՀՍՍՌ Պետ. Հրատ., Երևան, 1944:
120. Մանանդյան Հ., Տիգրան Բ և Հռոմը, Երևան, «Բուկինիստ» հրատ., 2012, 186 էջ:
121. Մառ Ն., Հայկական մշակույթը, նրա արմատները և նախապատմական կապերը ըստ լեզվագիտության, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1989, 42 էջ:
122. Մատենադարանի արձաթապատ կազմերով ձեռագրերը, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, «Նաիրի» հրատ., Երևան, 2011, 160 էջ:
123. Մարտիրոսյան Հ., Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, Ժայռապատկերներ, պրակ III, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայկական ՍՍՀ, ԳԱ հրատ., Երևան, 1981, 119 էջ:
124. Մարտիրոսյան Հ., Քարի դարից Ուրարտու, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1971, 128 էջ:
125. Մելիք-Բախշյան, Հայկական հնագրություն, Երևանի համալս. հրատ., Երևան, 1987, 184 էջ:
126. Մելիք-Փաշայան Կ. Վ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963, 162 էջ:
127. Միրզոյան Ա., Հայկական մանրանկարչություն, Գրիգոր Տաթևացի և Անանուն Սյունեցի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1987, 145 էջ:
128. Մխիթարյան Ա., Պսակը և հարսանիքը հայոց մեջ, Ըստ մատենագրական աղբյուրների (V-XVIII դդ.), «Նաիրի», Երևան, 2018, 332 էջ:
129. Մկրտչյան Կ., Հայոց դրամական միավորները, Լոս Անջելես-Երևան, 1990, 85 էջ:
130. Մկրտչյան Ա., Տոներ, Հայկական ժողովրդական ծեսեր, սովորույթներ, հավատալիքներ (Ավանդույթ և իրականություն), «Գասպրինտ» հրատ., Երևան, 2010, 172 էջ:

131. Մնացականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Հիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955, 601 էջ:
132. Մնացականյան Ստ., Նիկողայոս Մառը և հայկական ճարտարապետությունը, Երևան, «Հաստան» հրատ., 1969, 180 էջ:
133. Մովսիսյան Ա., Հայաստանը Քրիստոսից առաջ երրորդ հազարամյակում (ըստ գրավոր աղբյուրների), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2005, 167 էջ:
134. Մովսիսյան Ա., Հայոց պատմություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2011, 118 էջ:
135. Մովսիսյան Ա., Նախամաշտոցյան Հայաստանի գրային համակարգերը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2003, 395 էջ:
136. Մովսիսյան Ա., Սրբազան լեռնաշխարհը, Հայաստանը Առաջավոր Ասիայի հնագույն հոգևոր ընկալումներում, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, 69 էջ:
137. Նահապետյան Ռ., Աղծնիք, (պատմա-ազգագրական ակնարկ), Հայագիտական հետազոտություններ, 1974, էջ 162-174:
138. Շահնազարեան Ա., Է Արար, Աշխարհի հնագույն գիրքը, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2011, 737 էջ:
139. Չալոյան Վ., Հայոց փիլիսոփայության պատմություն (հին և միջին դարեր), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 516 էջ:
140. Չուգասզյան Լ., Գրիգոր ծաղկող, ԵՊՀ, Երևան, 1986, 140 էջ:
141. Պատարագամատույց Հայաստանեայց Առաքելական Ուղղափառ Եկեղեցույ, Լոս Անջելես, Հրատարակութիւն Հայաստանեայց Եկեղեցույ Հյուսիսային Ամերիկայի Արեւմտեան Թեմին, 2005, 128 էջ:
142. Պատրիկ Ա., Հայկական տարագ, Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, երկրորդ հրատ., Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1983, 199 էջ:
143. Պետրոսյան Ա., Առասպել և ժամանակակից իրականություն, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի հրատ., Երևան, 2019, 213 էջ:
144. Պետրոսյան Ա., Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, ՀՀ ԳԱԱ, Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2020, 239 էջ:
145. Պետրոսյան Ա., Բորիսյան Ա., Վիշապ քարակոթողները, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015, 419 էջ:
146. Պետրոսեան Կ., Հայաստանեայց եկեղեցույ տօներ եւ ազգային ասանդութիւններ, 2011, 311 էջ:
147. Պետրոսյան Հ., Խաչքար, ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, «Փրինթինգո», 2008, 377 էջ:
148. Պետրոսյան Ս., Անձավի ուրարտական վահանի առյուծների զույգը, ՊԲՀ, № 3, 2005, 262-266 էջ:
149. Պետրոսյան Ս., Հայկական ժայռապատկերներ, Երևան, «ԵԳԵԱ» հրատ., 2005, 31 էջ:
150. Պողոսյան Գ. Թեյշեբահինիի ձկնակերպ կավե արձանիկների կերպարային լուծումներն ու ծիսական նշանակությունը, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Կանթեղ, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1918, 3, էջ 237-243:
151. Պողոսյան Ս., Օձաձև նախշերը հայկական տարագում և զարդարանքում, 335-343, Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին, ՀՀ ԳԱԱ, ՀԱԻ, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2019:
152. Պոյաճեան Յ., Բառարան սուրբ գրոց, Հանդերձ պատկերոք, աշխարհացուցոք եւ տախտակօք, Բ. հրատարակություն, Երևան, «Ապոլոն» հրատ., 1992, 640 էջ:
153. Ջուղայեցի Ա. Կաթողիկոս., Գրքույկ, որ կոչվում է Աղոթամատույց և հոգևոր զբոսարան, Ջորավոր Սուրբ Աստվածածին եկեղեցի, Երևան, 2021, 126 էջ:
154. Սարգսյան Սարկ. Մ., Հայ մեծ հոգևորականների պատվանունների և մականունների բացատրական բառարան, Գևորգյան հոգևոր ճեմարան. Ավարտաճառ, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրատ., 2018, էջ 115:
155. Սբ. Էջմիածին, Գանձատուն, Ալեք և Մարի Մանուկեան, խմբ. Մ. Ղազարյան, հրատ. Ա. եւ Մ. Մանուկեան հիմնադրամի, «Էրեբունի» հարատ., Ֆինլանդիա, 1984:
156. Սերայդարյան Արք. Գ., Եկեղեցական տոմարագիտություն, Սբ. Էջմիածին, 2004, 140 էջ:

157. Ստեփանյան Ա., Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (ծիսային, գունային և նշանային համակարգ), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., պ. 22, 2007, 6-85 էջ:
158. Սուրբ Հայաստան, Պատմություն և մշակույթ, Աստվածաշնչյան Հայաստանից մինչև XVIII դ. վերջ, Երևան, Հայկական հանրագիտ. հրատ., 2007, 490 էջ:
159. Սուրեն Արք. Գաթարոյեան, Ծիսական գիտելիքներ, Մոնթրեալ, 2014, 346 էջ:
160. Սուքիասիան Ա., Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 683 էջ:
161. Վազգեն Ա. Կաթողիկոս, Մեր Պատարագը, Ս. Էջմիածին, 2008, 138 էջ:
162. Վասիլյան Վ., Առասպելներից մինչև Բյուրական, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, 222 էջ:
163. Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին, ՀՀ ԳԱԱ, Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, ՀՀ ԳԱԱ, ՀԱԻ հրատ., 2019, 652 էջ:
164. Վիշապ քարակոթողները, խմբ. Ա. Պետրոսյան, Ա. Բոբոխյան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015, 419 էջ:
165. Տէր-Վարդանեան Գ., Նոր Զուղայի և յարակից շրջանների հայկական ձեռագրական արվեստը, Նյութեր Մաշտոցեան Մատենադարանի և Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի ցուցահանդեսներից, 2005, 132 էջ:
166. Փափագեան Հ., Հայկական Տարագ, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2002, 131 էջ:
167. Քրիստոնյա Հայաստան, հանրագիտարան, գլխ. խմբ. Այվազյան, Հ., Հայկական հանրագիտարան հրատ., Երևան 2002, 898 էջ:
168. Օրմանյան Արք. Մ., Ծիսական բառարան (արևմտահայերենից փոխ.՝ Ի. Ավետիսյանի, Ռ. Նազարյանի), Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1992, 177 էջ:
169. Օրմանյան Մ. Արք., Հայոց եկեղեցին և նրա պատմությունը, վարդապետությունը, վարչությունը, ներքին կարգը, արարողությունը, գրականությունն ու ներկա կացությունը, «Անկյունաքար» հրատ., Երևան, 2016, 305 էջ:
170. Andreopoulos A., Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine theology and iconography, New York, St. Vladimir's Press Crestwood, 2005, 254 p.
171. Armenian Embroidery, Echoes from the Past, Armenian Relief Cross of Lebanon, Beirut, 1999, 136 p.
172. Armenian Miniatures, Yerevan, "Nairi", 2009, 304 p.
173. Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries, the Matenadaran Collection, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1984, 164 p.
174. Armenian Relics of Cilicia, Benaki Museum, edited by Balian A, Athens, 2002, 127 p.
175. Armstrong K., A History of God, The 4,000-Year of Judaism, Christianity, and Islam, New York, Random House Publishing Group, 1991, 399 p.
176. Athanassiadi P., Heaven and Earth, From Man to God, or the Mutation of Culture (300 B.C.- A.D. 762) in A. Drandaki et al., Heaven and Earth: Art of Byzantium from Greek Collections, Exh. Cat., Athens, 2013, 28-43 p.
177. Bailey S., Clerical Vestments, Shire Publications Ltd, Oxford, New York, 2013, 61 p.
178. Barber W. E., Women's Work, The First 20,000 Years, Women, Cloth, and Society in Early Times, Norton & Company, New York-London, 1995, 300 p.
179. Barker G., Rasmussen T., The Etruscans, United Kingdom, Blackwell Publishers Ltd, 2001, 296 p.
180. Barnard M., Fashion as Communication, second edition, London and New York, Routledge Publications, 2002, 182 p.
181. Benaki Museum, Art of Byzantium from Greek Collections, Athens, 2013, 132 p.
182. Bhagavad Gita (as it is), His Divine Grace A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, The Bhaktivedanta Book Trust, Los Angeles, Stockholm, Mumbai, Cidney, 1989, 717 p.
183. Bhaktivedanta Swami Prabhupada A.C., The Science of Self-Realization, Articles from Back to Godhead Magazine, The Bhaktivedanta Book Trust, 1977-2000, 338 p.
184. Bleicher S., Contemporary Color, Theory & Use, second edition, New York, 2012, 224 p.



185. Bonfante L., *Etruscan Dress*, Updated Edition, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 2003, 100 p.
186. Booth M., *The Secret History of the World*, New York, The Overlook Press, 2010, 577 p.
187. Baratow B., *The Angel of Artsakh, Monuments of Armenian Art in Nagorno-Karabakh*, "Linguist" Publishers, Moscow, 1992 207p.
188. Bowcher F., *20,000 Years of Fashion, The History of Costume and Personal Adornment*, New York, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1987, 438 p.
189. Breu M., Marchese T. R., "Expressions in Silk: Embroidered Miniatures on Historic Textiles from the Armenian Apostolic Churches of Istanbul" (2002). *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 375, Nebraska, USA.
190. Chahin M., *The Kingdom of Armenia*, New York, Dorset Press, 1991, 314 p.
191. Chevalier J. and Gheerbrant A., *the Pinguin Dictionary of Symbols*, Translated from French by J. Buchanan-Brown, London and New York, Penguin Books, 1996, 1149 p.
192. Chryssochoidis K., *Mount Athos. The Monastic commonwealth of the Middle Ages, Heaven and Earth, Art of Byzantium from Greek Collections*, Benaki Museum, Athens, 2013, 115-166 p.
193. Collins P., *Assyrian Palace Sculptures*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2020, 140 p.
194. Cooper J.C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London and New York, Thames & Hudson, 1978, reprinted 2013, 199 p.
195. Cormack R., *Byzantine Art*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 217 p.
196. Dalley S., *Myths from Mesopotamia, Creation, The Flood, Gilgamesh, and Others*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 316 p.
197. Damhorst M. L., Miller K. A., and Michelman O. S., *The Meanings of Dress*, Fairchild Pub., New York, 2000, 538 p.
198. Davis C. K., *Don't Know Much About Mythology*, New York, Harper Collins Publishers, 2006, 506 p.
199. Der Nersessian S., *Aghtamar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, 155 p.
200. Der Nersessian S., *An Introduction to Armenian Manuscript Illumination, Selections from the Collection in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Maryland, 1974, 44 p.
201. Der Nersessian S., *Armenia and the Byzantine Empire, A Brief Study of Armenian Art and Civilization*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1945, 136 p.
202. Der Nersessian S., *Arpag Mckhitarian, Armenian Miniatures from Isfahan*, Intro. by H. H. Catholicos Karekin II, Brussels: Les Editeurs d'Art Associés, 1986, 217 p.
203. Der Nersessian S., *The Armenians*, London, Thames and Hudson, 1969, 196 p.
204. Devedjyan S., Davtyan R., *Seals from Lori Berd, Archaeology of Armenia in Regional Context*, Institute of Archaeology and Ethnography Publishing, Yerevan, 2021, 215-233 p.
205. Devrikyan V., *Transfiguration, and the Feast of Vardavar*, Matenadaran, "Magalat", publishing house, Yerevan, 2006, translated by Aleksanyan G., 57 p.
206. Drandaki A., Papanikola-Bakirtzi D., Tourta A., *Heaven and Earth, Art of Byzantium from Greek Collections*, Benaki Museum, Athens, 2013, 335 p.
207. Ferguson G., *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, 1961, 183 p.
208. Gasparyan B., Arimura M., *Stone Age of Armenia, A Guidebook to the Stone Age Archaeology in the Republic of Armenia*, Kanazawa University, 2014, 219-232 p.
209. Eicher B. J., Evenson Lee S., and Hazel A. Lutz, *The Visible Self, Global Perspectives on Dress, Culture, and Society*, third edition, Fairchild Books, Bloomsbury Publishing Inc., New York-London, 2008, 452 p.
210. Erevantsi S. *Katoghikos, Jambre*, translation by G. Bournoutian, Mazda Publishers, Ca, 2009, 516 p.
211. Evans H., *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, The Metropolitan museum of Art, New York, Yale Univ. Press, London, 2004, 593 p.
212. Fontana, D., *The Secret Language of symbols, A Visual Key to Symbols and their Meanings*, San Francisco, Chronicle Books, 1994, 185 p.

213. Freke T. & Gandy P., *Jesus and the Lost Goddess*, New York, Three Rivers Press, 2001, 256 p.
214. Freke T. & Gandy P., *The Jesus Misteries, was the “original Jesus” a Pagan God?*, New York, Three Rivers Press, 1999, 267 p.
215. Gandzhorn V., *The Christian Oriental Carpet*, Benedict Taschen, 1991, 513 p.
216. Gerald P. V. & John M. W., *Berosos and Manetho, Introduced and Translated, Native Traditions in Ancient Mesopotamia and Egypt*, the University of Michigan Press, 1996, 239 p.
217. Gregory E. T., *A History of Byzantium*, second edition, John Wiley & Sons Ltd, United Kingdom, 2011, 420 p.
218. Hansen W., *Classical Mythology, A Guide to the Mythical World of th Greeks and Romans*, Oxford University Press, New York, 2005, 335 p.
219. Henry T. Jr. Archbishop, *Clerical Garments and Protocol, Rites-Ritual-Vestments-Church Order-Communion-Chaplaincy*, Las Vegas, USA, 2022, 161 p.
220. Hersch K. K., *The Roman Wedding, Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge University Press, New York, 2010, 303 p.
221. Houston G. M., *Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume*, New York, Dover Publications, Inc., 2003, 178 p.
222. Jung C. G., *Transformation Symbolism in the Mass, The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, Edited by Campbell J., Bollingen Series XXX, Vol. 2, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1978, 274-336 p.
223. Kaiser B. S., *The Social Psychology of Clothing, Symbolic Appearances in Context*, Fairchild Pub., New York, 1998, 591 p.
224. Khachmanyán S., *Iconographical, Symbolical., and Technical Features of Cover-Curtains with Central Round Medallions Executed in Marash Embroidery*, *Journal of Art Studies*, Yerevan, 2022, 189-214.
225. Khachmanyán S., *The Hhistory, Development, and Symbology or Decorative Fringes and Tassels on Catholicos’s Vestments in the Armenian Church*, *Международный научный журнал «Научные вести»*, № 4(9) | 2019.
226. Khan Inayat Hazrat, *The Sufi Teaching, “The Mysticism of Sound and Music,”* Shambhala Publications Inc., Boston & London, 1996, 322 p.
227. Kleiner F. S., *Gardner’s Art Through the Ages, a Global Hisory*, Thirteenth edition, Vol. II, Thomson Wadsworth, USA, 2009, 1025 p.
228. Korkhmazian E., *Armenian Miniatures*, Institute of Ancient Manuscripts after Mashtots-Matenadaran,” “Nairi” Publishing, Yerevan, 2009, 31-42 p.
229. Korkhmazian E., *Armenian Miniatures of the 13-14<sup>th</sup> cent.*, Matenadaran, Aurora Art publishers, Leningrad, 1984, 164 p.
230. Kramer N. S., *History Begins at Sumer, Thirty-Nine Firsts in Recorded History*, third edition, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, 350 p.
231. Kramer N. S., *Myths and Epics from Mesopotamia, A Sumerian Myth, A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millenium B.C.*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, 105 p.
232. Kramer N. S., *The Ancient Near East, An Anthology of Texts & Pictures*, Edited by James B. Pritchard, New Jersey, Princeton University Press, London, 2011, 410 p.
233. Lafayette de M., *Sacred Art of Armenia, Katchkars, Iconography and Illuminated Manuscripts*, 3rd edition, New York, Berlin, Times Square Press, 2012, 193 p.
234. Leisegang H., *The Mystery of the Serpent, The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, Edited by Campbell J., Bollingen Series XXX, Vol. 2, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1978, 194-260 p.
235. Liungman C. G., *Dictionary of Symbols*, W. W. Norton & Company, New York-London, 1991, 536 p.
236. Manetho, translated by W. G. Waddell, edited by J. Henderson, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, first published in 1940, 233 p.

237. Marchese R., Marlene Breu, Splendor & Pageantry, Textile Treasures from the Armenian Orthodox Churches of Istanbul, Turkey, Nettleberry Publications, 2010, 365 p.
238. Marshal D. Lang, Armenia Cradle of Civilization, London, Ruskin House, 1970, 296 p.
239. Mathews F. T., Armenian Gospel Iconography, The Tradition of the Glajor Gospel, Washington D.C., Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1990, 188 p.
240. Mondadori E., The History of the Church in Art, Milan, 2004, translated to English by Brian Phillips, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 2008, 378 p.
241. Nersessian V., Treasures from the Ark, 1700 years of Armenian Christian Art, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, 227 p.
242. Norris H., Curch Vestments, their origins & development, New York, LSC communications, 2002, 188 p.
243. Norwich J. J., A Short History of Byzantium, A. A. Knopf, New York, 1997, 382 p.
244. Pizzuto's J. J., Fabric Science, Tenth ed., Cohen A. C., Johnson I., Fairchild Books, New York, 2012, 383 p.
245. Rahner H., The Christian Mystery and the Pagan Mysteries, The Mysteries, Papers from the Eranos Yearbooks, Edited by Campbell J., Bollingen Series XXX, Vol. 2, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1978, 337-401 p.
246. Ronnberg A., Martin K., The Book of Symbols, Reflections on Archetypal Images, TASCHEN, 2010, 791 p.
247. Roob A., Alchemy & Mysticism, The Hermetic Museum, Benedict Taschen, 2014, 566 p.
248. Sproul B., Primal Myths, Creation Myths Around the World, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1991, 368 p.
249. Stapleton L., Margaryan L., Areshian G., Pinhasi R. and Gasparyan B., Weaving the Ancient Past: Chalcolithic Basket and Textile Technology at the Areni-1 Cave, Armenia, Stone Age of Armenia. A Guidebook to the Stone Age Archaeology in the Republic of Armenia, edited by B. Gasparyan & M. Arimura, 2014, 219-232p.
250. Stone S., The Toga: From National to Ceremonial Costume, The World of Roman Costume, Edited by Sebesta J. L. and Bonfante L., The University of Wisconsin Press, 2001, 13-45 p.
251. Stout M. A., Jewelry as a Symbol of Status in the roman Empire, The World of Roman Costume, Edited by Sebesta J. L. and Bonfante L., The University of Wisconsin Press, 2001, 77-98 p.
252. Shahnazarian A. and Mkrтчian I., The State History Museum of Armenia, Museums of Armenia, "Ivan Fiodorov" publish., St. Petersburg, 69 p.
253. Sitchin Z., The Cosmic Code, Book VI of the Earth Chronicles, New York, Harper Collins Rublishers, 2007, 281 p.
254. Sitchin Z., The 12th Planet, Book I of the Earth Chronicles, New York, Harper Collins Publishers, 2016, 451 p.
255. Starr G. Ch., The Origins of Greek Civilazation 1100-650 B.C., Transl. from French by J. Buckanan-Brown 1994, W. W. Northon & Company Inc. NewYork, 1991, 363 p.
256. Stout-Sebastian M. A., Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire, 77-101, The World of Roman Costume, edited by Lynn Sebesta and Larissa Bonafante, The University of Wisconsin Press, USA, 2001, 77-100 p.
257. Sylvie L., Treasures in Heaven, The Pierpont Morgan Library, 1994, 57 p.
258. The Ancient Near East, An Anthology of Texts and Pictures, Edited by Pritchard J. B. and Fleming D. E., Princeton University Press, New Jeresey, 2011, 454 p.
259. The Babyloniaca of Berossus, edited and translated by Burstein S. M., Berossus, the Chaldean, Malibu, USA, Undena Publications, 1978 (1980 printing).
260. The Mysteries, Papers from the Eranos Yearbooks, edited by Campbell J., Bollingen Series XXX, Vol. 2, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1978, 401p.
261. The Quran, translated Khan M. W., Goodword Books, New Delhi, 2014, 475 p.

262. The World of Roman Costume, Edited by Sebesta J. L. & Bonafante L., The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2001, 240 p.
263. Thomas H. Jr. Archbishop, Clerical Garments and Protocol, Rites-Ritual-Vestments-Church Order-Communion-Chaplaincy, Henrypedia, 2016, 161 p.
264. Tortora P. and Eubank K., Survey of Historic Costume, A History of Western Dress, fifth edition, New York, Fairchild Books, 2010, 650 p.
265. Verlag Wiesbaden L. R., Rescued Armenian Treasures from Cilicia, Sacred Art of the Cilicia Museum, Antilias, Lebanon, Exhibition of the State Gallery Moritzburg Halle Art Museum of Saxony-Anhalt, 2000, 180 p.
266. Vervbrugge G. P. & J. M. Wickersham, Berossos and Manetho, Introduced and Translated, Native Traditions in Ancient Mesopotamia and Egypt, the University of Michigan Press, 1996 p.
267. Webster R., Aura Reading for Beginners: Develop Your Psychic Awareness for Health & Success, Llewellyn Publications, Woodbury, Minnesota, 2002.
268. Wilkinson K., Signs and Symbols, an Illustrated Guide to their Origins and Meanings, Dorling Kindersley Limited, 2008, 337 p.
269. Williams C. A. S., Chinese Symbolism & Art Motifs, A Comprehensive Handbook on Symbolism on Chinese Art Through the Ages, Fourth Revised Edition, Tuttle Publishing, 1974, 433 p.
270. Woodfin W., The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium, Oxford, 2012, 339 p.
271. Дрампян И., Акоп Джугаеци, св. Ечмиадзин, 2009, 130 ст.
272. Матенадран, Армянская рукописная книга VI-XIV веков, Москва, Книга, 1991, 216 ст.
273. Пиотровский Б., Кармир Блур (Red Hill), издать. «Аврора», Ленинград, 1970, 115 ст.

### ՀԱՄԱՅԱՆՑԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐ

274. [http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia\\_of\\_armenian\\_religion\\_Iranahndkastani\\_tem](http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia_of_armenian_religion_Iranahndkastani_tem), May, 2017.
275. <http://www.alamy.com/stock-photo-fine-arts-ancient-world-sumerian-sculpture-god-abu-alabaster-mesilim>, 2011.
276. K. E. Eduljee, Zoroastrian Heritage, Zoroastrian Priesthood, <http://heritageinstitute.com/zoroastrianism/priests/index.htm>, 2005- 2017.
277. ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտ, <https://www.armin.am/>
278. [http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia\\_aghtamari\\_katoghikosutyun](http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia_aghtamari_katoghikosutyun).
279. <https://www.armenianreligion.am/sitemap.php>
280. [http://www.historyofarmenia.am/am/Encyclopedia\\_of\\_armenian\\_history\\_Sarduri\\_2\\_rd\\_chors\\_tsoveri\\_ishxanutyuny](http://www.historyofarmenia.am/am/Encyclopedia_of_armenian_history_Sarduri_2_rd_chors_tsoveri_ishxanutyuny).
281. <http://www.louvre.fr/en/departments/near-eastern-antiquities>.
282. <http://www.mediamax.am/am/news/special-report/14903/>, Եկեղեցական հանդերձանքի ուղեցույց՝ - Տեր Թեոդիկի մեկնաբանությամբ, 1999-2018.
283. [https://hy.wikipedia.org/wiki/Ամենայն\\_Հայոց\\_Կաթողիկոսների\\_ցանկ](https://hy.wikipedia.org/wiki/Ամենայն_Հայոց_Կաթողիկոսների_ցանկ), Սեպտեմբերի 27, 2023թ.:
284. <https://hy.wikipedia.org/wiki/>, Սարկավազ, Նոյեմբերի 14, 2023թ.:
285. <https://qahana.am/post/628>, 2021-09-21:
286. Mark J. Joshua, Enuma Elish-The Babylonian Epic of Creation-Full Text, <https://www.worldhistory.org/article/225/enuma-elish---the-Babylonian-epic-of-creation---fu/>, Published on 04, 2018.
287. [https://hy.wikipedia.org/wiki/Ամենայն\\_Հայոց\\_Կաթողիկոսների\\_ցանկ](https://hy.wikipedia.org/wiki/Ամենայն_Հայոց_Կաթողիկոսների_ցանկ), Սեպտ. 27, 2023:
288. <https://www.youtube.com/watch?v=rwkAo6m87ms&t=920s>, Cosmologist Bernard Carr Explores the Mysteries of the Universe with Sadhguru.



## ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Աստված Թեյշեբան, մ.թ.ա. IX-VI դդ., ռելեֆային քանդակի վերարտադրություն, «Կարմիր Բլուր», Հովհաննիսյան Կ., Էրեբունիի որմնանկարները, 1973 թ., էջ 28:
2. Սարգուրի II արքայի սաղավարտը (հասված), Կարմիր Բլուր, մ.թ.ա VIII դար, Էրեբունի թանգարան:
3. Ռիտոն հեծյալի պատկերով, որը կրում է թռչնի պատկերով բարձրադիր գլխանոց: Պատկանում է Երվանդունիների ժամանակաշրջանին, մ.թ.ա. III դ., Էրեբունի թանգարան:
4. Թեյշեբայի քանդակի վերարտադրություն, Կարմիր Բլուր, մ.թ.ա. VIII-VII դդ., ՀՊԹ, Պատրիկ Ա., Հայկական տարագ, 1983 թ., տախտակ 3, նկ. 2:
5. Ադդայի կլոր կնիք, մ.թ.ա. 2200-2154 թթ., Բրիտանական թանգարան:
6. Եկեղեցական դրոշ փնջազարդերով, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
7. Խալդին առյուծի և Թեյշեբան՝ ցլի վրա կանգնած, մ.թ.ա., VIII-VII դդ., Էրեբունի թանգարան:
8. Ծոպազարդ արծվագորգ, օձ-հավերժության տաս (աստղեր) և տասներկու (շրջանակներ) թվերը խորհրդանշող սիմվոլներով, Էջմիածին:
9. Ա. Ուրարտական պատեգոտվ պաշտոնյայի արձան պատվանշաններով, Բ. Պարեգոտով քուրմ (որմնանկար), VIII-VII դդ., Էրեբունի թանգարան:
10. Սարկավագի տոնական ուրար (նկ. 1), (նկ. 2), սարկավագը պարեգոտով և ուրարով, Անթիլիաս:
11. Ծոպերով և սրբապատկերներով կաթողիկոսական փորուրար, 2005 թ., Անթիլիաս:
12. Ժամանակակից քահանայական շապիկ, Անթիլիաս:
13. Թեյշեբայի քանդակը, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. VIII-VII դդ., ՀՊԹ:
14. Նարեկ արքեպիսկոպոս Ալեմեզեբանի եպիսկոպոսական հանդերձանքը, 1984 թ., Անթիլիաս:
15. Սարկավագի պարեգոտի օձիք, զարդ-մեղալիոն Աստվածամոր պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
16. Եպիսկոպոսական կլորագլուխ գավազան, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
17. Սկիհի կլոր ծածկոց ոսկեթել ասեղնագործությամբ, Խաչելության, Ավետարանիչների և քերովբեների պատկերներով, 1817 թ., Անթիլիաս:
18. Խորանի ձեռագործ գոգնոց, XIX դ., Կիպրոս, Անթիլիաս:
19. Խաչ-մասնատուփ, Անթիլիաս:
20. Հայկական կլոր ժանյակ «Վիշապ», համամեջ կլոր զարդերով, ջրի, կենաց ծառի և աստծո սիմվոլներով, 2022 թ., Սոֆի Խաչմանյան:
21. Ժամանակակից եպիսկոպոսական կետազարդ խույր, պատկանում է Նարեկ Արքեպիսկոպոս Ալեմեզեբանին, 1984 թ., Անթիլիաս:
22. Կետազարդ քարերով գոտու պատկերազարդ ճարմանդ, Մխիթարյան թանգարան:
23. Ուրարտական Խալդի աստծո կրկնապատկեր կենաց ծառի երկու կողմերում, մ.թ.ա. 685-645 թթ, պիլոնի խարիսխ, Քեֆ Կալեսի:
24. Սարգուրի II արքայի պատկերազարդ սաղավարտը մ.թ.ա VIII դ., Կարմիր Բլուր, Էրեբունի թանգարան:
25. Ժամանակակից կաթողիկոսական արտախուրակներ խաչերով և կենաց ծառերով, Անթիլիաս:
26. Ժամանակակից կաթողիկե եկեղեցու ոչ կանոնիկ եպիսկոպոսական խույր կից արտախուրակներով, Մխիթարյան թանգարան:
27. Կաթողիկոսական դրվագված արտախուրակներ 1826 թ., Սիս, Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարան:
28. Եպիսկոպոսական երկճղի խույրի կողմնապատկեր, 1984 թ., Անթիլիաս:
29. Վարդապետական էմալապատ գավազան, Էջմիածին:
30. Կաթողիկոսական խույր, Հայր Աստծո պատկերով, 1802 թ., Սիս, Անթիլիաս:
31. Կաթողիկոսի հանդերձանք շուրջառի մեջքին ուռուցիկ հարթակարով ասեղնագործ խաչով, 1804 թ., Անթիլիաս:
32. Թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով խաչ-մասնատուփ, Անթիլիաս:
33. Վարդապետական սաղավարտ ասեղնագործ հնգաթև ճաճանչավոր ծաղկով, 1750 թ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:

34. Փորուրարի հատված հնգաթև աստղիկներով, 2005 թ., Անթիլիաս:
35. Գոտու ճարմանդի հատված վեցաթև աստղով, XVIII դ., Էջմիածին:
36. Վեցաթև աստղերով եկեղեցական դրոշ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
37. Ձախ կողմում՝ հաղորդության սկիհի ոտնակ վեց թվի խորհրդաբանությամբ, նույն սկիհը մաղզմայով, նշխարով և ծածկոցով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
38. Կիրակոս Ա կաթողիկոսի կոնքեռի հատված յոթ մոմերով, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
39. Կաթողիկոսի կոնքեռ Համբարձման տեսարանով, XIX դ., Անթիլիաս:
40. Քառակուսի Ձեռաց խաչ Խաչելության և (1) խաչի դարձերեսը Հարության պատկերով (2), Անթիլիաս:
41. Կաթողիկոսական փորուրար Աստվածածնի, մանուկ Հիսուսի և ութը սրբերի պատկերներով, 2005 թ., Անթիլիաս:
42. Կաթողիկոսական խույրի հատված Սբ. Հոգու ադամանդակուտ պատկերով, XIX դ., Անթիլիաս:
43. Որմնանկարի հատված տասթևյան աստղերով, մ.թ.ա. IX-VI դ., Էրեբունի:
44. Խաչելության պատկերով կաթողիկոսական խույր սավառնող տասը հրեշտակներով, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
45. Քահանայական թավշե սաղավարտ Հիսուսի և առաքյալների դրվագված պատկերներով, Վիեննա, Մխիթարյանների թանգարան:
46. Կանոնիկ ձևավորմամբ արծաթե ոսկեջրած վակաս, Հիսուսը և առաքյալները, 1826 թ., Ադանա, Անթիլիաս:
47. Կաթողիկոսական մարգարտագարդ խույր, Խաչելության և առաքյալների պատկերներով, XVIII դ., Անթիլիաս:
48. Կաթողիկոսական կանոնիկ խույրի դարձերես Աստվածածնի և Հայր Աստծո պատկերներով, Սիս, Անթիլիաս, 1805 թ.:
49. Կաթողիկոս Կիրակոս Ա-ի ադամանդագարդ խույրը Սբ. Հարության պատկերով, 1820 թ, Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարան:
50. Կաթողիկոսական խույրի դարձերես Աստվածածնի, Հայր Աստծո և այլ պատկերներով, XIX դ., Անթիլիաս:
51. Կաթողիկոսական կոնքեռ Խորհրդավոր ընթրիքի պատկերով, XIX դ., Անթիլիաս:
52. Սեղանի ակնագարդ խաչ, Անթիլիաս:
53. Խաչագարդ և կետագարդ գագաթով քահանայական թագ-սաղավարտ, XVIII դ., ՀՊԹ:
54. Սկիհի ծածկոց չորս, ութ և տասներկու թվերի խորհրդաբանությամբ, 1817 թ., Իզմիր, Անթիլիաս,
55. Ուրարտական ոսկե մեդալիոն դիցուհու և խնդրարկուի պատկերով, Ռուսախինիլի (Թոփրակ Կալե), մ.թ.ա. IX-VI դ., Բեռլինի պետական թանգարան: Այստեղ նույնպես դիցուհին պատկերված է շրջանի մեջ: Մեդալիոնի վերարտադրությունը, Ա. Պատրիկ, Հայկական տարագ, տախ. 3, նկ. 1:
56. Սկիհի մետաքսե ծածկոց կլոր զարդապատկերով, որի կենտրոնում ութը քերովբեներով շրջապատված դիցն է, Էջմիածին:
57. Թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով խաչ-մասնատուփ, որի քառակուս կենտրոնում սրբություն է զետեղված, Անթիլիաս:
58. Խաչ-մասնատուփ, որի կենտրոնում մասունք է տեղադրված, Անթիլիաս:
59. Խաչագարդի և շրջանագծի միատեղմամբ ձեռաց խաչ (1) և դարձերեսը՝ կենտրոնում խաչված Հիսուսի պատկերով (2), XIX դ., Ադանա, Անթիլիաս:
60. Ուլունքագարդ ասեղնագործ եպիսկոպոսական խույր, որի կենտրոնում աստվածությունն է պատկերված, Անթիլիաս:
61. Թանկարժեք քարերով պանակե, Անթիլիաս: Օվալաձևի մեջ օրհնող Հիսուսն է:
62. Խորանի գոգնոց, որի կենտրոնական խաչաձև կենաց ծառի պատկերը կրում է Հիսուսի վերացական սիմվոլը, XIX դ., Կիլիկիա, Անթիլիաս:
63. Կաթողիկոսական շուրջառ, թիկունքին օվալաձև շրջանակի մեջ պատկերված Մկրտության տեսարանով, 1970 թ., Անթիլիաս:
64. Օվալաձև բուսական զարդանախշով վարդապետական շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
65. Շապիկի ուսնոց ավետման տեսարանով, իսկ մեջքին Հարության տեսարան և վեցաթև աստղ, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:

66. Սուրբ աջերի տուփ, 1765թ., Սբ. Սոֆյա տաճար, Միս, Անթիլիասի «Կիլիկիա» թանգարան:
67. Տիգրան Մեծի դրամը, մ.թ.ա. 95 թ., ՀՊԹ:
68. Հիմքում ութանկյուն աստղով կաթողիկոսական խույր, Անթիլիաս:
69. Շուրջառի քղանցք, ուռուցիկ հարթակարով արված գծային բուսանախշով, Մխիթարյան թանգարան, Վիեննա:
70. Եզրանախշով սկիհի ծածկոց, կենտրոնում գառ-Հիսուսի պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
71. Սուրբ հաղորդության մասնատուփ, ոսկեջրված արծաթ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
72. Կիսաթանկարժեք քարերով և մարգարիտներով զարդարված գոտու կետագարդ ճարմանդ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
73. Սեղանի կետագարդ խաչ, Անթիլիաս:
74. Շապիկի ուսնոցի թիկունքի հատված, օղակարով, ուռուցիկ հարթակարերով և հանգուցակարով արված կենաց ծառ-խաչանշանով, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
75. Շուրջառի թիկունքամաս կենաց ծառի պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
76. Խաչ-կենաց ծառով (հարթակարերով, հետկարով և հանգուցակարով) զարդարված քահանայական շուրջառի թիկունք, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
77. Կենաց ծառով (ուռուցիկ հարթակար) եպիսկոպոսական խույր, XIX դ., Անթիլիաս:
78. Կենաց ծառերով վարդապետական շուրջառ (ոսկեթել ասեղնագործությամբ և ուլունքակարով), Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
79. Կաթողիկոսական եմփիորոնի խաչաձև ասեղնագործ կենաց ծառի պատկերով հատված, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
80. Շուրջառի ասեղնագործ բուսանախշերով հատված, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
81. Քահանայական սաղավարտ, տասներկու կենաց ծառերով և հնգաթև աստղերով, Անթիլիաս:
82. Եպիսկոպոսական խույր (հարթակարով և քուղակարով) 1793 թ., Իրան, Անթիլիասի թանգարան:
83. Կաթողիկոսական արտախուրակներ բուսական զարդանախշով (հարթակարով և փայլուններով), 1956 թ., Անթիլիաս:
84. Սկիհի ծածկոց գառան պատկերով (ոսկեթել ասեղնագործություն), 1904 թ., Անթիլիաս:
85. Գառան պատկերով մեդալիոն պատմունանի օձիքին, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
86. Կաթողիկոսական հանդերձանք, թիկունքին գառան պատկեր, 1956 թ., Անթիլիաս:
87. Մեռոնաթափ աղավնի, XIX դ., Կիլիկիա, Անթիլիաս:
88. Ճաճանչավոր մեռոնաթափ աղավնի, XIX դ., Կիլիկիա, Անթիլիաս:
89. Կաթողիկոսական խույր Սուրբ Հոգու պատկերով, Անթիլիաս:
90. Կաթողիկոս Արամ I-ի լանջագարդը, ադամանդակուռ երկգլխանի արծվով, Անթիլիաս:
91. Կաթողիկոս Արամ I-ի աթոռի հատված, հարթակար ասեղնագործությամբ երկգլխանի արծվի պատկերով, Անթիլիաս:
92. Հաղորդության մասնատուփ փորագրված երկու թռչունների պատկերով, 1698 թ., Անթիլիաս:
93. Շուրջառ, թիկունքին հավալուսնի պատկեր (ուռուցիկ հարթակար, քուղակար, փայլուններ), Էջմիածին:
94. Հավալուսնի պատկեր, թավշե շուրջառի թիկունքին, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
95. Հավալուսնի խաչագարդ պատկեր շուրջառի թիկունքին (նկարված կտորի վերադիր մեքենակարով ամրացված, հարթակար), XX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
96. Կրկնակի օձերով վարդապետական գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
97. Արտախուրակներ Ավետման պատկերով (համրովի հարթակար, մաղակար, հետկար և այլն): Գործածված են զանազան հարթակարեր, հետկար և այլն, ՀՊԹ:
98. Մարգարտագարդ վակաս, քուղակարով, ուռուցիկ հարթակարով, հանգուցակարով և ոսկե ասեղնագործությամբ զարդարված, 1750 թ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
99. Ծաղկային, ոսկե թելերով ուռուցիկ հարթակարով վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
100. Կաթողիկոսական հանդերձանքի մետաքսե ասեղնագործ տարրեր, գեղարվեստական հարթակարով, հետկարով, մեքենակարով կատարված, 1970 թ., Անթիլիաս:
101. Եպիսկոպոսական ամբողջական հանդերձանքը թիկունքից: Հանդերձանքի ամբողջ մակերեսի զարդերը ասեղնագործված են խաչկարով, 1984 թ., Անթիլիաս:

102. Երկգլխանի արծվի պատկերով, թանկարժեք քարերով զարդարված լանջազարդ, Անթիլիաս:
103. Կաթողիկոսական կիսաթանկարժեք քարերով մատանի, Անթիլիաս:
104. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական պանկե, 1982 թ., պատկանել է Վազգեն Ա կաթողիկոսին, նվիրվել է Մեծի Տանն Կիլիկիո Գարեգին Բ կաթողիկոսին, Անթիլիաս:
105. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական մատանիներ, Անթիլիաս:
106. Կիսաթանկարժեք քարով սեղանի խաչ, 1829 թ. Անթիլիաս:
107. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված սեղանի խաչ, Անթիլիաս:
108. Թանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական խոյրի հատված, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
109. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված սեղանի խաչ և խաչի դարձերեսը, Անթիլիաս:
110. Կիսաթանկարժեք քարերով զարդարված ձեռաց խաչ, Անթիլիաս:
111. Կաթողիկոսական խոյրի դարձերեսի ադամանդազարդ հատված, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
112. Թանկարժեք քարերով զարդարված կաթողիկոսական վակաս, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
113. Նարեկ Արքեպիսկոպոս Ալեմեզեանը կաթողիկոսական շապիկով, 1984 թ., Անթիլիաս:
114. Կաթողիկե եկեղեցու սարկավազի պղնձավոր պարեգոտ ասեղնագործ ունոցով, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
115. Կաթողիկե եկեղեցու սպասավորի լայն շապիկ քառակուսի զարդապատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
116. Կաթողիկե եկեղեցու սպասավորի լայն շապիկ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
117. Մետաքսե պղնձավոր պարեգոտ ունոցով և Աստվածածնի պատկերով, Էջմիածին:
118. Պղնձավոր պարեգոտ ունոցի վրա Ավետման տեսարանով, Էջմիածին:
119. Խալդի աստծո պատկերաքանդակի հատված, մ.թ.ա. 685–645 թթ., Քեֆ Կալեսի:
120. Ուրարտական Արուբանի աստվածուհին, IX-VI դդ. մ.թ.ա., ՀՊԹ:
121. Եկեղեցական շապիկի հելոնագործ ժանյակազարդ քղանցք Սբ. Հաղորդության պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
122. Եկեղեցականի հողաթափեր, Էջմիածին:
123. Կաթողիկոսի հողաթափեր կարիճի և օձի պատկերներով, 2005 թ., Անթիլիաս:
124. Հողաթափեր պատրաստելու համար հարթակարով ասեղնագործված երեսներ, Էջմիածին:
125. Եկեղեցականի ծաղկազարդ հողաթափեր, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
126. Եվրոպական ազդեցությամբ կաթողիկե եկեղեցականի խաչազարդ հողաթափեր, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
127. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերով փորուրար, 1787 թ., Էջմիածին:
128. Ոչ կանոնիկ ձևավորմամբ կաթողիկե եկեղեցու փորուրարի վերին հատվածը, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
129. Ոչ կանոնիկ ձևավորմամբ կաթողիկե եկեղեցու փորուրարի ներքին ծոպավոր հատվածը, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
130. Փորուրարով արքեպիսկոպոս, Անթիլիաս:
131. Փորուրար ութ սրբապատկերներով, ՀՊԹ:
132. Փորուրարի հատված սրբերի ասեղնագործված սպատկերներով, 2005 թ., Անթիլիաս:
133. Կաթողիկե եկեղեցու ոչ կանոնիկ ձևավորմամբ ծաղկազարդ փորուրար, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
134. Բազպաններ, գոտի, փորուրար, 1984 թ., Անթիլիաս:
135. Խաչազարդ և ծաղկազարդ բազպաններ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
136. Խաչազարդ բազպաններ (մեքենայով ասեղնագործություն), 2005 թ., Անթիլիաս:
137. Ավետման տեսարանով բազպաններ, XVIII դ., Կոստանդնուպոլիս, Էջմիածին:
138. Գոտի ծաղկային ձևավորմամբ ճարմանդով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
139. Գոտի և էմալպատ ճարմանդ Ավետման տեսարանով, 1906 թ., Կեսարիա, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
140. Գոտու մարգարտազարդ, ասեղնագործ ճարմանդ, կենաց ծառի տարրերով, Անթիլիաս:



141. Գոտու ճարմանդ, Անթիլիաս:
142. Մարգարտախեցու (սադափի) վրա կենաց ծառի և թռչնի փորագրված պատկերով գոտու ճարմանդ, Անթիլիաս:
143. Վեցանկյուն զարդանախշով գոտու ճարմանդ, XVIII դ., Արծկե, Էջմիածին:
144. Կաթողիկոսական կոնքեռ Համբարձման պատկերով, 1820 թ., Անթիլիաս:
145. Հաղորդության սկիհի խաչազարդ ծածկոց, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
146. Կաթողիկե եկեղեցու Սբ. Հաղորդության արծաթե ակնազարդ սկիհ՝ ծածկոցով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
147. Կաթողիկոսական կոնքեռ գառան պատկերով, 1970, Անթիլիաս:
148. Կաթողիկոս Արամ I-ի գառան պատկերով կոնքեռը, Անթիլիաս, 1923 թ.:
149. Կանոնիկ պատկերագրությամբ կաթողիկոսական վակաս մեջքին ամրացվող կտորով, 2005 թ., Անթիլիաս:
150. Արքեպիսկոպոսը վակասով և այն ամրացնելու եղանակը, 1984 թ., Անթիլիաս:
151. Ոսկեկար ասեղնագործությամբ, խաչերով և սրբապատկերներով զարդարված վակաս, XVIII դ., Էջմիածին:
152. Արծաթե, ոսկեջրած և դրվագված տարրերով վակաս, 1802 թ., Անթիլիաս:
153. Նույն վակասի կտորածածկ դարձերեսը:
154. Կանոնիկ կառուցվածքով և ձևավորմամբ վակաս, Հիսուսն իր առաքյալներով, Էջմիածին:
155. Քահանայական ասեղնագործ վակաս, 1750 թ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
156. Ասեղնագործ և մարգարտազարդ, կանոնիկ ձևավորմամբ վակաս, կենտրոնում Աստվածամոր պատկերով, 1668 թ., ՀՊԹ:
157. Բուսական ձևավորմամբ, ոչ կանոնիկ, կաթողիկե եկեղեցականի վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
158. Ոսկեթել, բուսական զարդանախշով վակաս, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
159. Արքեպիսկոպոսը, առջևում ճարմանդով ամրացված շուրջառով, 1984 թ., Անթիլիաս:
160. Ժամանակակից թավշե շուրջառ, թիկունքին խաչի և հավալուսնի պատկերով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
161. Արամ I-ի շուրջառը առաքյալների պատկերներով, Անթիլիաս:
162. Շուրջառ Մկրտության տեսարանով, Անթիլիաս:
163. Կաթողիկե եկեղեցու ասեղնագործ շուրջառ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
164. Կաթողիկե եկեղեցու ասեղնագործ շուրջառ մետաքսե ծաղկային ասեղնագործությամբ, Վիեննա Մխիթարյան թանգարան:
165. Մետաքսե ոսկեգույն կերպասով, կարմիր աստառով շուրջառ, XVIII դ., Վենետիկ, Էջմիածին:
166. Հովհաննես Արքաեղբայրը խաչազարդ աղաբողոնով, օձման արարողություն, ՄՄ, ձեռ., 197, 341 բ, 1287 թ., Ավետարան, Կիլիկիա:
167. Կաթողիկե եկեղեցու վարդապետ Հայր Վահան Ինգիլգեանը ծաղկազարդ շուրջառով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան, 1923 թ.:
168. Կաթողիկոսական խաչազարդ եմփորոն, Էջմիածին:
169. Կաթողիկոսական ծավված և կոճկված եմփորոն, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
170. Կաթողիկոսական ժամանակակից եմփորոն, 2005 թ., Անթիլիաս:
171. Կաթողիկոսական հանդերձանք եմփորոնով, 2005 թ., Անթիլիաս:
172. Նույն եմփորոնի կոճկվող հատվածը, Անթիլիաս:
173. Կաթողիկոսական հանդերձանք եմփորոնով, 1984 թ., Անթիլիաս:
174. Առաքելական եկեղեցու արքեպիսկոպոսը արտախուրակներով, 1984 թ, Անթիլիաս:
175. Կաթողիկե եկեղեցու ոչ կանոնիկ եպիսկոպոսական խույր կցված արտախուրակներով, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
176. Ավետման տեսարանով արտախուրակներ, XVIII դ., Կոստանդնուպոլիս, Էջմիածին:
177. Ավետման տեսարանով արտախուրակներ ութանկյուն զարդանախշով, Էմիածին:
178. Կիրակոս I-ի արտախուրակները, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
179. Կաթողիկոսական խույրը Խաչելությամբ և դարձերեսը՝ Աստվածամոր պատկերով: Երկուսն էլ առաքյալներով շրջափակված, XVIII դ., Անթիլիաս:

180. Ասեղնագործ խոյրի երես, 1793 թ., Իրան, Անթիլիաս,
181. Բարեյրոյան ձուկ-աստված Օաննեսը կամ էնկին ձկնակերպ գլխանոց- ծածկոցով:
182. Ձուկ աստծո արձանիկ Կարմիր բլուր, ՀՊԹ:
183. Ձկնակերպ դիցի արձանիկ Կարմիր բլուր, ՀՊԹ:
184. Քսերքսեսի դրամը ձկան բերան հիշեցնող թագով, մ.թ.ա. 220 թ. ՀՊԹ:
185. Արտավազդ II արքայի դրամը, մ.թ.ա. I դ., ՀՊԹ:
186. Շերանիկի պատկերը երկճղի գլխանոցով, Հաղպատի ավետարան, 1211 թ., ծաղկող՝ Մարգարե (Մատենադարան, ձեռ. ՄՄ, 6288):
187. Հատված Հովհաննես արքաեղբոր պատկերից ծիսական խոյրով, ՄՄ, ձեռ., 197, 341 բ, 1287 թ., Ավետարան, Կիլիկիա:
188. Ջաքարե սպալասարը երկճղի թագով, Պատրիկ Ա., Հայկական տարագ, 1983 թ., տախ. 26, նկ. 1:
189. Կիրակոս I-ի խոյրը Համբարձման տեսարանով, 1820 թ., Կոստանդնուպոլիս, Անթիլիաս:
190. Կաթողիկոսական խոյր Հարության տեսարանով, 1805 թ., Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս: Նույն խոյրի դարձերեսը, մանուկ Հիսուսին գրկած Աստվածածնի պատկերով:
191. Խոյր Խաչելության պատկերով, Անթիլիաս, 1802 թ.: Նույն խոյրի դարձերեսը Աստվածածնի պատկերով:
192. Կաթողիկոսական խոյրի դարձերեսը Աստվածամոր պատկերով, XIX դ., Սիս, Կիլիկիա, Անթիլիաս:
193. Կաթողիկե եկեղեցու հոգևորականի խոյր կցված արտախորակներով, XIX դ., Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
194. Եպիսկոպոսական խոյր, XVII դ., Անթիլիաս: Նույն խոյրի դարձերեսը Սբ. Ծննդյան տեսարանով:
195. Կաթողիկոսական հանդերձանք, 2005, Անթիլիաս:
196. Առաքելական եկեղեցու վարդապետը եկեղեցական առօրյա վերարկուով, 2023 թ., Անթիլիաս:
197. Քահանայական թավշե փակեղ, XX դ., Սարդարապատի թանգարան:
198. Առաքելական եկեղեցու սքեմով կուսակրոն հոգևորական, 2023 թ., Անթիլիաս:
199. Կաթողիկոսական ոսկե մատանի կնիքով, XX դ., Անթիլիաս:
200. Սաթե ակով կաթողիկոսական մատանի, Անթիլիաս:
201. Կնիքով և կիսաթանկարժեք քարով կաթողիկոսական մատանի, Անթիլիաս:
202. Կիսաթանկարժեք քարով կաթողիկոսական մատանի, Անթիլիաս:
203. Ոսկեջրված արծաթե ակնապատ լանջախաչ, Անթիլիաս:
204. Արամ Ա կաթողիկոսի թանկարժեք քարերով ընդելուզված լանջախաչը, Անթիլիաս:
205. Թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերով լանջախաչ, Անթիլիաս:
206. Արամ Ա կաթողիկոսի Մկրտության տեսարանով պանակեն, Անթիլիաս:
207. Ադամանդակուռ կաթողիկոսական պանակե Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերով, XIX դ., Անթիլիաս:
208. Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերով ադամանդազարդ պանակե, XIX դ., Անթիլիաս:
209. Պանակե, արծաթ, զարդարված կիսաթանկարժեք քարերով և միայն Աստվածամոր պատկերով, Անթիլիաս:
210. Արամ Ա կաթողիկոսի թանկարժեք քարերով զարդարված երկգլուխ արծվով լանջազարդը, Անթիլիաս:
211. Արամ Ա կաթողիկոսի գահի թիկնակը, Անթիլիաս:
212. Արամ Ա կաթողիկոսի թանկարժեք քարերով զարդարված ձեռաց խաչը, Անթիլիաս:
213. Ձեռաց խաչ Խաչելության պատկերով, 1926 թ., Անթիլիաս: Խաչի դարձերեսը:
214. Ճաճանչավոր ձեռաց խաչ, Անթիլիաս: Նույն խաչի դարձերեսը:
215. Խաչելության պատկերով սեղանի խաչ, Անթիլիաս:
216. Կաթողիկե եկեղեցու ձեռաց խաչ, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան: Նույն խաչի դարձերեսը:
217. Նույն խաչը պահարանում, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
218. Առաքելական եկեղեցու կաթողիկոսական օձազարդ գավազան, XVIII դ., Վան, Էջմիածին:
219. Եպիսկոպոսական գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան: Նույն գավազանի գլխի հատվածը:
220. Խաչագլուխ առօրյա (Ասա) ցուպ Աստծո պատկերով մեդալիոնով, Անթիլիաս:
221. Ասա ցուպ, Անթիլիաս:

222. Ասա ցուպ, Էջմիածին:
223. Ասա ցուպ, Վիեննա:
224. Վարդապետական օձազարդ արծաթե գավազան, Վիեննա, Մխիթարյան թանգարան:
225. Արամ Ա կաթողիկոսի գահը:
226. Ուրարտական դիցը բազմաձև սիմվոլիկ տարրերով գահին:
227. Կաթողիկոսական տարբերակիչ տարրերը՝ խույր, օձազարդ և ասա գավազաններ և կոնքեռ գահի վրա:
228. Արամ Ա կաթողիկոսը գահի վրա:
229. Հակոբ Բ կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ. 2627, 422 ք, Աստվածաշունչ, 1338 թ., Կիլիկիա, ծաղկող՝ Սարգիս Պիծակ:
230. Հովհաննես Մանդակունի կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ., 8029, 34 ք, Ժողովածու, XIV դ., Ղրիմ
231. Հովհաննես Արքատեղբայր, օձման արարողություն, ՄՄ, ձեռ., 197, 341 ք, 1287 թ., Ավետարան, Կիլիկիա:
232. Հովհաննես Որոտնեցի, Ձեռ. 96, 1374թ. Ավետարան, ծաղկող՝ Խաչատուր Կեսարացի, Սեպուհ լեռ Etchmiadzin:
233. Ներսես Շնորհալի, Երևան, ձեռ. 591, 3 ք, 1352 թ., Սուրխաթ, ծաղկող՝ Գրիգոր Սուքիասյանց:
234. Զաքարիա Գ կաթողիկոս, թագավորի օձում, ՄՄ, ձեռ., 4997, 212 ք, Մաշտոց, 1461 թ., Աղթամար, ծաղկող՝ Ստեփանոս:
235. Զաքարիա Գ կաթողիկոս, եպիսկոպոսական ձեռնադրություն, Մաշտոց, ՄՄ, ձեռ., 4997, 11 ք, 1461 թ., Աղթամար, ծաղկող՝ Ստեփանոս:
236. Ստեփանոս Դ կաթողիկոս, Մաշտոց, կաթողիկոսի օձում, ՄՄ, ձեռ., 5702, 70ք, 1471 թ., Աղթամար:
237. Զաքարիա Գ կաթողիկոս, եպիսկոպոսական ձեռնադրություն, Մաշտոց, ՄՄ, ձեռ., 5702, 1471 թ., Աղթամար:
238. Ձեռ. 4997 Մեռնօրհները, Մաշտոց, 1461 թ., Աղթամար, ծաղկող՝ Ստեփանոս:
239. Գրիգոր Լուսավորիչ, ՄՄ, ձեռ., 4681, 3 ք, Հայսմավուրք, 1596 թ., Վան, ծաղկող՝ Խաչատուր Խիզանցի:
240. Անհայտ կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ., 961, 3 ք, Եկեղեցու հիմնարկեք, Ավետարան, 1577 թ., Վասպուրական, ծաղկող՝ Վարդան Գուղիշեցի:
241. Գրիգոր Լուսավորիչ կաթողիկոս (կենտրոնում), ՄՄ, ձեռ., 1920, 3 ք, Ժողովածու, 1569 թ., Բաղեշ, ծաղկող՝ Վարդան Բաղիշեցի:
242. Գրիգոր Լուսավորիչ կաթողիկոս, Տրդատ թագավորին բուժման տեսարանում, Մատենադարն, ձեռ. 1920, Ժողովածու, 569 թ., Վարդան Բաղիշեցի:
243. Ներսես Շնորհալի, ՄՄ, ձեռ., 7046, 171 ք, Ժողովածու, 1644 թ., Հալեպ:
244. Մովսես Խորենացի, ՄՄ, ձեռ., 1502, 176 ք, Հայսմավուրք, 1651 թ., Կ. Պոլիս, ծաղկող՝ Մարկոս Պատկերահան:
245. Հովհաննես Օձնեցի, ՄՄ, ձեռ., 1502, 414 ք, Հայսմավուրք, 1651 թ., Կ. Պոլիս, ծաղկող՝ Մարկոս Պատկերահան:
246. Առաքել Սյունեցի, ՄՄ, ձեռ., 1225, 4 ք, Մաշտոց ձեռնադրության, 1693 թ., Աղրիանուպոլիս, ծաղկող՝ Մինաս Էրենեցի Նկ. 247. Իսպահան. ձեռ 506:
247. Իսպահան. ձեռ 506:
248. Մովսես Զուղայեցի արքեպիսկոպոս, ձեռ. 6951, 3 ք, Ժողովածու, 1762 թ., ծաղկող՝ Հովհաննես Եվքառացի:
249. Կյուրեղ Երուսաղեմցի կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ. 5572, 145 ք, Ժողովածու, XVIII դ.:
250. Գրիգոր Վկայասեր կաթողիկոս, ՄՄ, ձեռ. 6988, 389 ք, Ժողովածու, 1763-1764 թթ.:
251. Հակոբ կաթողիկոս Կլայեցի, ՄՄ, ձեռ. 6396, 7 ք, Մեկնություն, 1741 թ.:

Գրքի ձևավորման մեջ օգտագործված լուսանկարներն արվել են՝ Անթիլիասի «Կիլիկիա» և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության թանգարաններում:

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԱԽԱԲԱՆ .....	5
ԵՐԱԽՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔ .....	6
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ .....	8
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ .....	15
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ .....	41
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ .....	153
ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ .....	249
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ .....	299
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ .....	301
ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ .....	312



**ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

**ՍՈՖԻ ԽԱՉՄԱՆՅԱՆ**

**Խմբագիր՝ Սուրեն Հոբոսյան  
Գրախոսներ՝ Սվետլանա Պողոսյան, Գայանե Պողոսյան  
Նարեկ արքեպիսկոպոս Ալեմէգեան**

**Լուսանկարները՝ Հրայր Բազե Խաչերյանի  
Գրքի ձևավորումը և էջադրումը՝  
Անահիտ Գալստյանի**

