

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԻԱԶՄԱՆՅԱՆ ՍՈՖԻ ՀՄԱՅԱԿԻ

**ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԵՎ ՆՐԱՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Ա Տ Ե Ն Ա Խ Ո Ս ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

**ԺԵ.00.03 «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ,
դիզայն» մասնագիտություն ամբարվեստագիտություն թեկնածուի
գիտական աստիճանի հայ ցման համար**

**Գիտական ղեկավար՝
արվեստագիտություն դոկտոր, պրոֆեսոր
*Յրավարդ Յակոբյան***

ԵՐԵՎԱՆ-2019

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒ ԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱՃՈՒ ԹՅՈՒՆ	3
ԳԼՈՒ ԽԱՌԱՋԻՆ	10
ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԵՒ ԾԱԳՈՒ ՄՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒ ՐՆԵՐԸ	10
ԳԼՈՒ ԽԵՐԿՐՈՐԴ	35
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ, ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԽՈՐ- ՀՐԴԴԱԲԱՆՈՒ ԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑՈՒ Մ	35
ԳԼՈՒ ԽԵՐՐՈՐԴ	91
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒ ԹՅՈՒՆԸ ԵՒ ՆՐԱ ՊԱՏ ԿԵ- ՐԱ- ԳՐՈՒ ԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒ ԹՅԱՆ ՄԵՋ	91
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐ	135
ԳՐԱԿԱՆՈՒ ԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	137
ՀԱՎԵԼ ՎԱՃ	149
ՎԵՐԱՏՊՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ	159

ՆԵՐԱՆՈՒ ԹՅՈՒՆ

Հայ Առաքելական եկեղեցու հովվապետի հանդերձանքի ձևավորման պատմության ու նն սկսվել է Հայաստանում քրիստոնեության ընդունումից անմիջապես հետո և

դարերի ընթացքում ձեռք բերել բազմաշերտ կառուցվածք ու պատկառազդու տեսք: Կաթողիկոսի շքեղ հանդերձանքն իր ազդեցիկությամբ ու խորհրդավորությամբ պատարագին ներկահավատացյալի վրամեծ ազդեցություն է թողնում, անկախ այն բանից, որ վերջինս հասուն է դրանշանակությամբ ու խորհրդաբանությամբ:

Վեհափառի սրբագործված հանդերձները սուրբ արարողություններին հոգեպես և ֆիզիկապես պատրաստվելու կարևոր տարրեր են, որոնք խորհրդանշում են նրա՝ Աստծո խորանի առջև կանգնելու և ծառայելու արժանի լինելը¹: Հետևաբար, սուրբ պատարագի համար հանդերձի յուրաքանչյուր մասը հագնելու ընթացքում կաթողիկոսը հատուկ աղոթքներ է արտասանում²: Պատահական չէ նաև, որ, ըստ Հայոց եկեղեցու ավանդակարգի, կաթողիկոսին օժելիս նվիրագործվում են նրա հանդերձի բոլոր տարրերը: Նրա համար հետագայում պատրաստված նոր հանդերձները նույնպես կրելուց առաջ նվիրագործվում են³:

Կաթողիկոսի հանդերձանքը տպավորիչ և ազդեցիկ լինելուց բացի, իր շերտերի և գունեղ զարդանախշային ձևավորման կառույցում պարունակում է արժեքավոր գիտելիք և հազարամյակների հնություն ու նեցող հարուստ խորհրդաբանություն⁴, որոնք արմատացած են հայ ժողովրդի նախաքրիստոնեական ժամանակների և Հայոց եկեղեցու պատմական անցյալում:

Հինավուրց գաղտնուսական հոգևոր գիտելիքը մեծ մասամբ ոչ նշանակալից կամ վերափոխվեց քրիստոնեության մուտքով, որը, ինչպես և միաստվածությունը, միտում ուներ հասարակ մահկանացուներին կապելու աստծո և տիեզերքի խորհուրդների հետ⁵: Այն ուներ իր

¹ J. B. Eicher, S. L. Evenson, H. A. Lutz, The Visible Self, Global Perspectives on Dress, Culture, and Society, third edition, New York-London, Fairchild Books, Bloomsbury Publishing Inc., 2008, pg. 253.

² **Հոգևոր սրիսմակ**, Հրատ. Հյուսիսային Ամերիկայի Արեւմտեան Թեմի, 14-րդ տարի, թիւ 1:

³ **Ա. Ղալրիժեցի**, Պատմություն, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1988, էջ 254, 282:

⁴ **Վ. Հացուկնի**, Պատմություն հին հայ տարագին, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1924, էջ 412-413:

⁵ **Հ. Պետրոսյան**, Խաչքար, ծագումը, գործառնությունը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Երևան, «Փրինթինֆո», 2008, էջ 65:

ուրույն ծիսական խորհրդաբանական համակարգը, սակայն, ելնելով հանգամանքներից, միաստվածության գաղափարը ներկայացնող Աստվածաշունչը խոսքրեց հեթանոսական բազմաստվածներին բնորոշ դերերն ու իմաստները և դրանք մեխանիկորեն վերագրեց միակաստծուն⁶: Յետևաբար, բուն հեթանոսական խորհրդաբանություն-գիտելիքը, որ հազարամյակների պատմություն ուներ, անտեսվում էր, - կամ էլ մոռացության էր տրվել մինչև միջին դարեր, երբ մեր հոգևոր հայրերը սկսեցին անդրադառնալ եկեղեցական փիլիսոփայության խորհրդաբանությանը, ինչպես նաև հանդերձանքի ու եկեղեցական այլ իրերի խորհրդաբանությանը: Այդ պատճառով նրանց և այլոց մեկնաբանությունները, եթե նույնիսկ կային, կամ չէին համապատասխանում, կամ շինծու թվալով անտեսվում էին⁷:

Յայ միջնադարյան աստվածաբանների գլխավոր գաղափարներից մեկն այն է, որ մանրանկարչության մեջ պատկերված գունագեղ ծաղիկների, կենդանիների, խորանների զարդապատկերները ոչ կամայական լինելով, օժտված են խորին խորհուրդներով: Նրանք այս զարդամոտիվները համարել են «աստվածային մտավոր վայելքներին հասնելու նախադուռ», և որ «պատկերը վերարտադրված իրերի հայելին է, որը ոչ միայն նյութական իրերի արտաքին տեսքն արտացոլելու համար է, այլ և հասնելու տիեզերական հոգուն, իրերի հոգևոր էությունը և դրամիջոցով աստվածայինին»⁸: Նույնը վերաբերում է նաև կաթողիկոսական փառահեղ հանդերձին՝ իր կանոնիկ ամբողջական կառուցվածքով ու ձևավորմամբ, քանի որ եկեղեցական արվեստի այս ճյուղերը պատկանում են ծիսական միևնույն միջավայրին և համատեղ են զարգացել:

Յակական մշակույթի (ճարտարապետության, խաչքարերի, մանրանկարչության, տարազի և այլն) վերաբերյալ կատարվել են բազմաթիվ

⁶ **Z. Sitchin**, The 12th Planet, Book I of the Earth Chronicles, New York, Harper Collins Rublishers, 2016, pg. 380. Յեթանոսական աստվածներին նվիրված տոներն ու նրանց հետ կապված ավանդույթները փոխարինվել են քրիստոնեական ավանդույթներով ու խորհրդաբանությամբ, **Մ. Աբեդյան**, Երկեր Է, Յայ ժողովրդական հավատալիքների աղբյուրներն ու ընդհանուր բնույթը, Ազգագրական հետազոտություններ, Երևան, Յայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 158: **Մնացականյան**, Յայկական զարդարվեստ, Յիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը, Երևան, Յայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955, էջ 449:

⁷ **Գ. Սրկ. Ղազարյան**, Յայոց եկեղեցական զգեստները (Պատմություն և խորհրդաբանություն), Ավարտաճառ, Ս. Էջմիածին, 2007, էջ 19-20:

⁸ **Վ. Ղազարյան**, խորանների մեկնություններ, Երևան, Սարգիս Խաչենց ԱՅԲԵՆԳԻՄ, 1995, էջ 11-12:

ուսումնասիրություններ, սակայն դրաբաղկացուցիչ մասը կազմող եկեղեցական և մասնավորապես կաթողիկոսի հանդերձանքն արժանի ուշադրության չեն արժանացել:

Ծիսական հանդերձանքի վերաբերյալ արժեքավոր ուսումնասիրություն է կատարել նշանավոր հայ ազետՎարդան Յացունին իր 1924 թ. Վենետիկում լույս տեսած «Պատմություն հին հայ տարազին» գրքում, որտեղ հանգամանորեն անդրադարձել է կաթողիկոսական հանդերձանքի կառուցվածքին ու պատմական զարգացման բոլոր փուլներին: Նույն թեմայով ուսումնասիրություններ է կատարել նաև պատմաբան և հայ ազետՄաղաթիաարք. Օրմանյանն իր «Յայնցեկեղեցին» և «Ծիսական բառարան» գրքերում: Մի շարք արժեքավոր ուսումնասիրություններ են կատարվել նաև հայ ազետՅովսեփԳաթրճյանի, բանասեր Ղուկաս Ինճիճյանի և այլոց կողմից, որոնք հիմնականում հոգևորականներ էին և եկեղեցական հանդերձանքն ու նրա խորհրդաբանությունը դիտարկել են քրիստոնեական փիլիսոփայության և խորհրդաբանության տեսանկյունից: Սակայն հայրենի հողի վրա հազարամյակներ շարունակ ստեղծված և պահպանված ծիսական հանդերձանքի մշակույթը հիմքում ընդգրկում է հիմնական ձևերի ու իմաստների խորհրդաբանությունը: Այդ իսկ պատճառով հազուստի պատմական և մշակութային զարգացումը, նրա խորհրդաբանական ազդեցություններն ու փոփոխությունները, մասնավորապես եկեղեցական հանդերձանքի պարագայում, ավելի խորն ու ամբողջական ազգագրական, մշակութաբանական և արվեստաբանական ուսումնասիրության կարիք ունեն:

Որոշ երիտասարդ ուսումնասիրողներ նույնպես հետաքրքրված են եկեղեցական հանդերձանքի պատմությամբ և մշակույթով: Նրանցից Գևորգ սրկ. Ղազարյանը փորձել է համեմատաբար ավելի խորը ուսումնասիրել եկեղեցական հանդերձանքի խորհրդաբանությունը, սակայն նրան պատակը բավականաչափ գիտելիք կուտակել ու միջոցով ավելի լավ հոգևորական դառնալն էր:

Բարեբախտաբար, հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հազուստի վերաբերյալ բավականին տեղեկություններ են պահպանվել: Քրիստոսից, Աստվածամորից, զանազան սրբերից ու առաքյալներից բացի, պատկերվել են նաև ժամանակակիցների՝ պատվիրատուների,

պատմական անձանց և այլ դիմանկարներ⁹: Դրանց թվում ներկայ անալիտեղ են զբաղեցնում մի շարք կաթողիկոսներ, որոնք հիմնականում պատկերված են օձման, եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարաններում, երբեմն նաև՝ աղոթողի, խնդրարկուի կամ օրհնողի դերում: Բոլոր պատկերներում կաթողիկոսները ներկայացված են ամբողջական շքեղ ծիսական հանդերձանքով¹⁰:

Ուսումնասիրության հիմնական նպատակը Հայ Առաքելական եկեղեցու հովվի՝ կաթողիկոսի հանդերձանքի ամբողջական համալիրի խորհրդաբանության հետազոտությունն է՝ հիմնված միջնադարյան արվեստի նմուշներում պահպանված կաթողիկոս-եպիսկոպոսների պատկերների վրա:

Փորձ է արվել պարզաբանել ու .

➤ կաթողիկոսի հանդերձանքի ծագումնաբանությունը, պատմական զարգացումն ու ազդեցությունները,

➤ ընդգրկված տարրերի ու լրապիտույքների կառուցվածքը, զարդամոտիվները, գույնային լուծումները և դրանց ազդեցություններն ու խորհրդաբանությունը,

➤ հանդերձանքի պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը միջնադարյան մանրանկարչության մեջ,

➤ ուսումնասիրության համար ընտրված միջնադարյան մանրանկարների պատկերագրության և խորհրդաբանության քննարկումն ու պարզաբանումը:

Կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի կառուցվածքի ուսումնասիրության ու դրանց խորհրդաբանական իմաստների վերծանման համար որպես էլակետ կարևորել ենք հարակից մշակույթներում, ինչպես նաև Վանի թագավորության ժամանակներից հայտնի ծիսական հանդերձանքի օրինակները:

Հարակից մշակույթներում գոյություն ունեցած ծիսական տարրերի և դրանց գործառույթների համեմատական վերլուծությունների միջոցով կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի խորհրդաբանական իմաստների վերծանումը, ինչպես նաև

⁹ **ԱԳևորգյան**, Հայ կական մանրանկարչությունն, Դիմանկար, Երևան, Սովետական գրող հրատ., 1982, էջ 5:

¹⁰ Ինչպես օրինակ՝ Ս. Պիծակի, Խ. Կեսարացու, Խ. Խիզանցու, Մ. Ջուղայեցու, Ս. Բաղիշեցու գործերում պատկերված կաթողիկոսների պատկերներում, **ԱԳևորգյան**, 1982, նկ. 34, 40, 87, 79, 90:

պարզաբանումը ցույց են տալիս, թե հանդերձանքի տարրերից որոնք ունեն տեղական բնույթ-ծագում և որոնք են ներմուծված:

Մյուս խնդիրը միջնադարյան մանրանկարչության մեջ ծաղկողների կողմից կաթողիկոսական հանդերձանքի կանոնիկ պատկերագրության ու խորհրդաբանության մեկնաբանությանն է, հայտնի կաթողիկոսական դիմապատկերների կանոնիկ պատկերագրությանը, կոմպոզիցիոն կառուցվածքի, գունային և ուժումների ու խորհրդաբանության արվեստաբանական վերլուծությանը:

Առաջին անգամ փորձ է արվել մանրամասն պարզաբանել կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքի, դրանց զարդամոտիվների, գունային և ուժումների խորհրդաբանությունը: Ճիշտ եզրահանգումներ անելու համար ծիսական հանդերձանքի գործառնությունների դիտարկումն ու բնութագրումն արվել են ոչ միայն քրիստոնեական խորհրդաբանության տեսանկյունից, այլ և հիմք են ընդունվել հայ նախաքրիստոնեական ծիսական մշակույթի օրինակները, տարածաշրջանի զանազան մշակույթներում պահպանված հնագույն պատմական փաստերն ու ապացույցները, և ըստ այդմ` վերծանվել զանազան տարրերի իմաստաբանական գործառնությունները: Ուստի խորհրդաբանության հետ կապված հետևություններն արվել են այդ ընդհանուր հիմքի վրա:

Քննարկվել են միջնադարյան մանրանկարչության մեջ կաթողիկոսական հանդերձանքի պատկերման առանձնահատկություններն ու փոփոխությունները հայ գրչության զանազան կենտրոններում:

Քննարկվել են նաև կաթողիկոսական դիմանկարների կանոնիկ պատկերագրության ու խորհրդաբանության ուսումնասիրության հետ կապված մի քանի հարցեր:

Ատենախոսությունը կարող է հիմք ծառայել ծիսական հանդերձանքին վերաբերող ավելի խորը ուսումնասիրությանն և ներքին համար: Այն նաև ունի միջգիտաճյուղային նշանակություն և կարող է օգտակար լինել ազգային տարազի, ճարտարապետության, գորգերի, մանրանկարչության և այլ ազգագրական ու արվեստաբանական ուսումնասիրությանն և ներքին համար:

Պատմա-համեմատական մեթոդի միջոցով փորձ է արվել քննարկել և վերհանել Յայ Առաքելական եկեղեցու հոգևոր արքայի հանդերձանքի կրած կարևոր ազդեցություններն ու փոփոխությունները, որոնք

հնարավորությունն են տալ իս հասկանալ ու դրա բուն կառուցվածքային, իմաստաբանական, գարդանախշային խորհրդաբանությունը հնագույն ժամանակներից մինչ օրս:

Կաթողիկոսական հանդերձանքի խորհրդաբանության վերաբերյալ ուսումնասիրությունները սակավ են, սակայն դրանց շրջանակն ընդլայնելու անհրաժեշտությունն անժխտելի է, քանի որ այն հայկական տարազի բաղկացուցիչ մասերից է: Նման ուսումնասիրությունները նաև համամարդկային արժեք ունեն, քանի որ հայ մշակույթը, գտնվելով քաղաքակրթության ակունքներում, ի գործ է պատասխանելու նաև հարակից մշակույթներում գոյություն ունեցող՝ ծիսական հանդերձանքին առնչվող դեռևս չպարզաբանված հարցերի¹¹: Յետևաբար, հայ մշակույթը օտար հանրությանը պատշաճ ներկայացնելու խնդիրը խիստ արդիական է, որի իրականացմանը կնպաստի նաև հայ եկեղեցական հանդերձանքի խորհրդաբանության ուսումնասիրությունը¹²:

Արվեստաբանության տեսանկյունից կաթողիկոսական պատկերների ուսումնասիրությունն ու մեկնաբանությունը նույնպես կարևոր է, չնայած հայտնի պատկերների թիվը շատ մեծ է: Դրանք հայ միջնադարյան գրքարվեստի արժեքավոր մաս են կազմում, քանի որ ունեն յուրօրինակ կանոնիկ պատկերագրություն, կոմպոզիցիոն կառուցվածք և ուրույն խորհրդաբանություն:

Ուսումնասիրության 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, որը զարգացել է հայկական մշակույթի հարևանությամբ՝ հարակից մշակութային միջավայրում և պատմության ընթացքում ունեցել ոչ միայն սերտ ու բազմաբնույթ կապեր, այլև փոխադարձ ազդեցություններ: Քանի որ վերոհիշյալ մշակույթներն ավելի շատ են ուսումնասիրված, իսկ պահպանված նյութերն ու տեղեկություններն՝ ավելի առատ, համեմատական մեթոդով փորձ է արվել պարզաբանելու մի շարք մանրամասներ՝ կապված հին

¹¹ **Մ. Արք. Օրմանեան**, Յայոց եկեղեցին, Կոստանդնուպոլիս, հրատարակիչք Վ. և Յ. Ներսեսեան, 1911, Երևան, 1993, Մոնթրեալ, 2001, Ներածություն, էջ 6:

¹² **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ ԺԱ:

հայ կական ծիսական հանդերձների, դրանց կառուցվածքի ու խորհրդաբանության հետ:

Երկրորդ գլխում քննարկվում է կաթողիկոսական հանդերձանքի ամբողջական համակարգն իր բոլոր տարրերով՝ խույրը, արտախուրակները, վակասը, շուրջառը, շապիկը, աճղնավոր պարեգոտը, գոտին, գավազանն իր դաստառակով, փորուրարը, եմփփորոնը, խաչերը, հողաթափերը և կաթողիկոսական գահ-աթոռը: Ուսումնասիրվել են դրանց կառուցվածքը, պատմական զարգացումը և խորհրդաբանությունը՝ հիմնվելով նախորդ գլխում կատարված ուսումնասիրության ու պարզաբանումների վրա:

Ուսումնասիրության երրորդ գլուխն անդրադառնում է հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հայ տնի կաթողիկոսական պատկերներին, որոնք ստեղծվել են 14-18-րդ դդ.: Պատմա-համեմատական մեթոդով արվեստաբանական տեսանկյունից քննարկվում են հինգ հիմնական կաթողիկոսական պատկերներ՝ յուրաքանչյուր դարաշրջանից մեկական պատկեր: Երկու կամ երեք դիմանկարներ էլ ընդգրկվել են յուրաքանչյուր նկարի հետ՝ լրացուցիչ մեկնաբանությունների և համեմատությունների հնարավորության նպատակով:

Ուսումնասիրության համար օգտագործվել են վաղ շրջանի հայ պատմիչների գործերը¹³, հայ միջնադարյան մատենագիտության սկզբնաղբյուրները¹⁴, հայ և համաշխարհային մշակույթի տարբեր բնագավառներին նվիրված հարուստ գրականությունը, որի զգալի մասն անգլերեն է և գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ:

¹³ Մ. Խորենացի, Ագաթանգեղոս, Փ. Բյուզանդ:

¹⁴ Ա. Շիրակացի, Ա. Լասիվերտցի, Ե. Կողբացի, Կ. Գանձակեցի, Մ. Կաղանկատվացի, Ն. Շնորհալի, Զ. Օճնեցի, Զ. Դրասխանակերտցի և այլն:

ԳԼ ՈՒ ԽԱՌԱՋԻՆ

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊՍՏՄԱԿԱՆ ԵՎ ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ

Արվեստի բոլոր տեսակները, որ ընդգրկված են եկեղեցու ծիսական ոլորտում, «որպես Ամենակալին ձգտելու և նրա հետ հաղորդակցվելու մղումի արտահայտություն, կերպավորվում են քրիստոնեական արվեստի խորհրդանշական պատկերներով»¹⁵: Հայ եկեղեցու սպասավորի և հատկապես կաթողիկոսի բազմաշերտ հանդերձանքը, իր ամբողջական համալիրով և կառուցվածքով, նույնպես օժտված է խորհրդաբանությամբ, որի ակունքները հասնում են նախաքրիստոնեական շրջան, ավելիս՝ հազարամյակների խորքերը:

Ինչպես հայտնի է, քրիստոնեության ընդունման ժամանակ ավերված մեհյաններին փոխարինեցին քրիստոնեական եկեղեցիները¹⁶: Պատմիչ Ագաթանգեղոսն իր «Հայոց պատմության» մեջ տեղեկացնում է, որ թագավորն իր ամբողջ գործով գնաց ավերելու Արտաշատ քաղաքում գտնվող «Անահիտ դիցուհու բազիլը», ճանապարհին նաև քանդեցին և ավերեցին «քրմական գիտության դպիր, Որմիզդի գրչի-Դիվան կոչված... Տիրաստուն իմաստության ուսման մեհյանը...», և հետո էլ «դաստակերտներն ու սպասավորներին, քրմերով հանդերձ, նրանց հողերով ու սահմաններով՝ նվիրեցին եկեղեցու պետքերին ծառայելու համար»¹⁷: Չնայած քրիստոնեության ընդունումը քաղաքական և կրոնական նպաստներ բերեց 4-րդ դ. Հայաստանին, սակայն միևնույն ժամանակ մշակութային լուրջ ընդհատում առաջացրեց,

¹⁵ **Ք. Ավետիսյան**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, հեղ. հրատ., 2015, էջ 140:

¹⁶ **Ղ. Ալիշանը** մեջբերում է անում Վանական վարդապետի գրություններից, որտեղ ասվում է, որ «քրիստոնյաները» Աստղիկին նվիրված Վարդավառի տունը «դրեցին Այլակերպության տունից 40 օր հետո՝ խափանելով Աստղիկի և Հեփեստոսի կամ Միհրի պիղծ տները և դրանց հետ մեկտեղ՝ արեգակի ու լուսնի կրոնական հիշատակները», նաև ավելացնում է, որ «ս. Գրիգոր Լուսավորիչը պատվիրեց այս հեթանոսական մեծապայծառ տունը փոխարինել Թաբոր լեռան վրաՔրիստոսի ամենապայծառ երևումով», Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը, Երևան, «Հրազդան» ՍՊԸ, 2002, էջ 146:

¹⁷ Արամ Տեր-Ղևոնդյանի կարծիքով Ագաթանգեղոսը չափազանցնում է Տրդատ թագավորի և Գրիգոր Լուսավորչի կողմից հեթանոսության դեմ կիրառված դաժան միջոցները, և որ քրիստոնեությանն անցման սկզբնական շրջանում «հոգևորականության շարքերը համալրվեցին առաջին հերթին քրմերի որդիներով», **Ագաթանգեղոս**, Հայոց պատմություն, Աշխարհաբար թարգ. և ծանոթ. Արամ Տեր-Ղևոնդյանի, Երևան, էջ 437: Հետևաբար ասվում է, որ Հիսուսը «չեկավ մերժելու ստեղծյալը՝ իրենից ստեղծված, այլ նույնը վերաստեղծելու և նորոգելու», **Ս.Յ. Օձնեցի**, Քրիստոսի եկեղեցու կարգերի մասին, Երևան, Իրավունք հրատ., 2010, էջ 67:

երբ հին ծիսական մշակույթը մեծ մասամբ ոչնչացվեց, իսկ նորը դեռ չէր ստեղծվել :

Նման արմատական կրոնական կամ քաղաքական փոփոխությունների ժամանակ հին խորհրդաբանական ձևերը սովորաբար ամբողջովին չեն վերանում: Հատկապես, ինչպես նշում է պատմիչը, երբ «դաստակերտներն ու սպասավորներին, քրմերով հանդերձ, նրանց հողերով ու սահմաններով, նվիրեցին եկեղեցու պետքերին ծառայելու համար»: Դրանք ժամանակի ընթացքում փոփոխվում` «ստանում են նոր իմաստ կամ առհասարակ իմաստազրկվում են», դառնում են լոկ գեղեցիկ կամ ընդունված ձևեր¹⁸, ստանում են նոր մեկնաբանություն, որով իմաստային և խորհրդաբանական առումով նաև դառնում են հարմարեցված և շինծու: Հետևաբար, հին խորհրդաբանական մոտիվները, որ երբեմն հարատևում կամ պահպանում են իրենց բնական տեսքն ու ձևը, ժամանակի ընթացքում նաև դառնում են անհասկանալի¹⁹: Այսինքն, չնայած նախկին հեթանոսական մշակույթը ոչնչացվեց, սակայն շատ տարրեր, փոխված մեկնաբանությամբ, իմաստներով ու խորհրդաբանությամբ, անցան նոր կրոնական կառույցին և «նորաստեղծ կրոնի մեջ պահպանվեցին հնավանդ շատ ձևեր ու սովորույթներ», հետևաբար նոր կրոնական մշակույթը հիմնադրվեց «տեղական հեթանոսական քաղաքակրթության հիմքերի վրա»²⁰: Այդ իսկ պատճառով հայ եկեղեցական հանդերձանքի ուսումնասիրության համար կարևոր են նախաքրիստոնեական ժամանակների ծիսական հանդերձի պահպանված օրինակները, ինչպես նաև հարևան երկրների պատմական և մշակութային ազդեցություններն ու փոխազդեցությունները: Դրանք հազարամյակների ընթացքում, մինչև քրիստոնեության մուտքը, եղել են մերձավոր, փոխազդող մշակույթներ և իրենց անժխտելի ազդեցություններն են ունեցել հայ ծիսական հանդերձանքի ձևավորման ու զարգացման վրա: Այդ բարդ, հազարամյակներ տևած գործընթացի արդյունքը ժամանակակից հայ եկեղեցականի հանդերձքն է, որի խտացումը կաթոլիկոսի հանդերձանքի ամբողջական համալիրն է:

¹⁸ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ XIV:

¹⁹ E. Korkhmazian, Armenian Miniatures, Yerevan, Institute of Ancient Manuscripts after Mashtots-Matendaran, "Nairi" Publishing, 2009, pg. 31.

²⁰ Ստ. Մնացականյան, Նիկողայոս Մառը և հայ կական ճարտարապետությունը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 50-51: Ստ. Լիսիցյան, Չանգեզուրի հայերը, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 256, 261, 275, 277:

Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս գտնվող թանգարաններում պահվող ծիսական առարկաներն ու արվեստի նմուշները սահմանափակ են և ամբողջական պատկերացում չեն տալ իսկապես հեթանոսական հավատալիքային մշակույթի ու մասնավորապես հանդերձի վերաբերյալ: Բարեբախտաբար Միջագետքի, հունահռոմեական, պարսկական, բյուզանդական մշակույթների ծիսական հանդերձին վերաբերող պատմական և պատկերագրական ապացույցներն առկա են, որոնք հազարամյակների ընթացքում զարգացել են հայկական մշակույթի հարևանությամբ և զուգահեռաբար փոխազդել միմյանց վրա²¹: Հետևաբար, կաթողիկոսական հանդերձանքի ծագումնաբանական առանձնահատկություններն ու սկզբնաղբյուրները ճշտելու և պարզելու նպատակով շահեկան է օգտվել նշված մշակույթների և հայ հեթանոսական դիցաբանական կառույցների միջև սերտադերսների գոյության փաստից, քանի որ համանման ծիսական կառույցմիջավայրերում գործածվում են հանդերձանքի նմանատիպ տարրեր:

Հիմնվելով գոյություն ունեցող պատմական փաստերի վրա, միշտ էլ հայ և օտար ուսումնասիրողներ հաստատում են, որ Հայկական բարձրավանդակը՝ Մեծ Հայքը, մարդկության բնօրրանն է²², «արարչագործության կենտրոն, մարդկության ծննդի ու վերաարումի վայր, ...քաղաքակրթության բնօրրան», «սուրբ օրենքների երկիր»²³, և որ գիտելիքն ու արվեստներն այստեղից են տարածվել դեպի Միջագետք և այլուր²⁴: Միշտ էլ օտար ուսումնասիրողներ, հիմնվելով միջագետքյան կավե սալիկների և կնիքների վրա արված արձանագրության ունենքի վրա, եկել են այն հետևություն, որ շումերների ու նրանցից դեպի հյուսիս գտնվող հարևանների՝ հիթիթների և հուրի-միտանիների միջև մշակութային ու առևտրական կապերը չափազանց սերտ էին²⁵: Հիթիթների լեզուն ուսումնասիրող գիտնականները սերտա-

²¹ **Ղ. Ալիշանը** կարծում է, որ «հայոց հեթանոսական ծեսերն էլ» պետք է, որ «առավել կամ նվազ չափով նման լինեին նրանց մերձավոր ազգերի ծեսերին», նշվ. աշխ., էջ 213:

²² **D. Marshal Lang**, Armenia Cradle of Civilization, London, Ruskin House, 1970, pg. 37-38.

²³ **Ա. Մովսիսյան**, Հայաստանը Քրիստոսից առաջ երրորդ հազարամյակում (ըստ գրավոր աղբյուրների), Երևան, 2005, նշվ. աշխ., էջ 19:

²⁴ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 49:

²⁵ Նման սերտկապերը հետագայում հարատևում էին նաև բաբելացիների և ասորիների միջև, ինչպես այդ մասին նաև վկայում է հուն մեծ պատմիչը, **Հերոդոտոս**, Պատմությունն ինը գրքից, թարգմ. և ծանոթագր. Ս. Մ. Կրկյ աշարյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 80:

D. Marshall Lang, նշվ. աշխ., pg. 63, 67, 68, 70, 73, 96.

ղերսներ են գտել շուժերերենի ու հիթիթ-հուրի-միտանիների լեզուների միջև և ապացուցել, որ շուժերների վերանալ ու ց շատ հետո էլ լեզվական ատաղձը պահպանվել է, և որ հիթիթ ու սուժականների օգտագործած գրական լեզուն շուժերերենն էր²⁶: Ավելի նրանց աստվածների պանթեոնն ու դիցաբանությունը միանման էին կամ նույնը, և որ «հուրիները» կամ «հարիները» հնդեվրոպական բնիկ ծագումով «արիներ» էին²⁷: Դրան հավանաբար նպաստել են մ.թ.ա. 6-րդ հազ. տեղի ունեցած մասսայական տեղաշարժերը, երբ Միջագետքից հյուսիս գտնվող հնագույն հողագործները գնացին հարավ՝ Տիգրիս-Եփրատի ջրառատ, ավելի բերրի և հարթավայրային շրջանները²⁸, որտեղ էլ առաջացավ շուժերական մշակույթը²⁹: Յուրի-ուրարտացիները, որոնց մասին նշվում է ասորական սալիկների վրա, միջագետքյան մշակույթի ազդեցությունները փոխանցեցին հույներին, որտեղից այն անցավ Յունմ, այնուհետև՝ արևմտյան Եվրոպա³⁰:

Թերևս այդ էր պատճառը, որ շուժերական առասպելի հերոս Գիլգամեշը, կյանքի իմաստնությունն ու հարատևության գաղտնիքը գտնելու համար, դիմում է դեպի հյուսիս՝ Յայկական լեռնաշխարհ: Այս միջագետքյան-խուժական-խեթական փաստը վկայում է այն մասին, որ մարդկության աշխարհընկալման սկզբունքները Յայկական լեռնաշխարհից էին անցել Միջագետք: Պատահական չէ, որ հետագայում նույնահաստի տապանը կանգ առավ Յայկական լեռնաշխարհում³¹, և մարդու վերածնունդն սկսվեց այստեղից:

Վերոհիշյալ փաստերը հաստատում են, որ դեպի հարավ տարածված և ընդարձակված մշակույթը նորից միացավ և սկսեց զարգանալ ու տարածվել միևնույն աշխարհագրական տարածքից: Այս հանգամանքը

²⁶ Մի շարք կարևոր շուժերագետներ հավատում են, որ շուժերերենը միավանկ բառերի լեզու էր և հաստատում, որ շուժերերենում օգտագործած բազմականկ բառերը փոխեն առնված սուբարիների լեզվից, իսկ սուբարիները պատկանում էին խուրիների ցեղին, որոնք էլ իրենց հերթին Յայկական լեռնաշխարհում բնակվող ժողովուրդ էին: Յնագիտական բազմաթիվ պեղումներից գտնված առարկաները հաստատում են այս ժողովուրդների միջև գոյություն ունեցած մշակութային սերտ կապերի մասին, **Ա. Շահնազարյան**, Ե Արար, Աշխարհի հնագույն գիրքը, Երևան, Տիգրան Մեծ հրատ., 2011, էջ 349-350:

²⁷ **Z. Sitchin**, 2016, նշվ. աշխ., pg. 71-73, **D. Marshall Lang**, նշվ. աշխ., pg. 79, 93.

²⁸ Լեռնային շրջաններից բավականին զարգացած մշակույթը իջավ Միջագետք, **Ch. G. Starr**, *The Origins of Greek Civilization 1100-650 B.C.*, New York/London, Translated from French by John Buckanan-Brown 1994, W. W. Northon & Company Inc. 1991, pg. 8.

²⁹ **S. N. Kramer**, *History Begins at Sumer, Thirty-Nine Firsts in Recorded History*, third edition, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, pg. 62-63.

³⁰ **M. Chahin**, *The Kingdom of Armenia*, New York, Dorset Press, 1991, pg. 13.

³¹ **S. N. Kramer**, 1981, նշվ. աշխ., pg. 67.

ենթադրում է, որ Յայկական Լեռնաշխարհի հեթանոսական տաճարների սպասավորների՝ միգուցե դեռևս պարզ կառուցվածք և զարդարանք ունեցող հանդերձների ավանդույթներն անցան Յին Շուլմեր, այնտեղից էլ՝ հարևան երկրներ:

2. Սիտչինը համարում է, որ մարդկության մշակույթի սկզբնաղբյուրն ու կենտրոնը Յին աշխարհում Միջագետքն էր, որի առաջին և կարևոր ձեռքբերումներից մեկը կտորեղենի ու հագուստի արտադրությունն էր, որ թվագրվում էր մ.թ.ա. 3800 թ.: Յեղիսակը մեջբերում է անում Յին Կտակարանից՝ ցույց տալու համար, թե հին աշխարհում որքան գնահատված և թանկարժեք էին Միջագետքում (Shinar-Sumer) պատրաստված գործվածքեղենն ու հագուստները: Սակայն հեղիսակը նշում է նաև, որ Միջագետքում կտորեղենի արտադրողներն ու վաճառականները հիմնականում հյուսիսում բնակվող հուրիներն էին: Յուրի-միտանիները դեռ 3-րդ հազ. սերտ փոխարարությունների մեջ էին շուլմերների հետ, իսկ նրանց դիցաբանական համակարգերը համարյա նույնն էին³²:

Պատմահայր Մ. Խորենացու «Պատմությունից» տեղեկանում ենք, որ Յայկ Նահապետը՝ Նոյ Նահապետի ծոռը, վերադարձավ իր նախահայրերի հայրենիքը, որպեսզի այն կառուցի և շենացնի, և որտեղ դեռ «բնակվում էին սակավաթիվ մարդիկ առաջուց ցրվածներից»³³, «նախքան մեր բնիկ նախնի Յայկի գալուստը»³⁴: Խորենացին հայոց նախնիների ծննդաբանությունը սկսում է մ.թ.ա. 4-րդ հազ. վերջից, իսկ Յայկի հետ կապված նա կոնկրետ ժամանակ չի նշում: Պատմահոր այս կարևոր վկայությունը հաստատում է միայլ կարևոր մշակութային իրողությունն, որ Յայկական Լեռնաշխարհից դեպի հարավ տեղափոխված մշակույթը, ինչպես նաև հագուստի ավանդույթը, զարգանալով հին աշխարհի կարևորագույն մշակութային կենտրոն դարձած Միջագետքում, Յայկի Նահապետի միջոցով ավելի կատարելագործված «վերադարձավ» «Արարդի» երկիր³⁵:

³² Z. Sitchin, 2016, նշվ. աշխ., pg. 35-36-74:

³³ Մ. Խորենացի, Ե դար, Յայոց պատմություն, թարգ., ներած., և ծանոթ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, «Յայաստան» հրատ., 1997., էջ 84:

³⁴ Նույն տեղ., էջ 87:

³⁵ Յայկական Լեռնաշխարհի և Միջագետքի միջև սերտ կապերի ապացույց է միջագետքյան և բաբելոնյան կավե սալիկների վրա արված գրություններից բերված մի տեղեկություն-օրինակ, որտեղ նշվում է, որ Լագաշի հայտնի թագավոր Գուդեան Նինգիրսու աստծո պաշտամունքի տաճարներ կառուցելու և վերանորոգելու համար Անատոլիայից տանում էր ոսկի, Տավրոսի Լեռներից՝ արծաթ,

Հագուստի մասին խորենացու հաղորդած տեղեկությունները սակավ են, սակայն Հայ -

կի և Բելի բախման տեսարանում նա նկարագրում է գոռոզ միջագետք-ցուն ոտքից գլուխ սպառազինված: Նա «կրում էր երկաթե գլխանոց նշաններ կրող վերջերով, թիկունքի և լանջի վրա պղնձե տախակներ, սրունքների և թևերի վրա պահպանակներ, մեջքին կապել էր գոտի, որի ձախկողմից կախված էր երկսայրի սուրը: Աջ ձեռքում բռնել էր հսկայական նիզակը, իսկ ձախում՝ վահանը...»³⁶: Այս տեսարանում նկարագրված Բելի թագավոր-աստծո հագուստը բավականին կատարելագործված և բարդ կառուցվածք ունի: Սխալ չի լինի ենթադրել, որ Հայ կը իր պատերազմական հագուստով չէր զիջում Բելին: Նրանք պետք է համանման հագուստ-սպառազենով լինեին ու նման «նշաններ կրեին իրենց վրա», քանի որ Հայ կը Բելի հետհասակ էր առել նույն մշակույթի համակարգում և Բելին հավասարագործյուն ցագուն էր³⁷: Հիմնվելով վերոհիշյալ պատմական-գրական փաստերի և ենթադրությունների վրա, կարելի է հավատալ, որ մինչև մ. թ. ա. 3-րդ հազ. վերջերը Հայ կական լեռնաշխարհի տարածքում և Միջագետքում կրոնական հանդերձները համանման են եղել: Պաշտամունքային հանդերձանքի նման մանրամասն նկարագրություն, պատմիչների կողմից, ցավոք հայտնի չէ: Սակայն, եթե ընդունում ենք, որ Հայ կն 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 մեհյաններում ծառայող քրմերի հանդերձանքը նույն կառուցվածքն ու խորհրդաբանությունը պիտի ունենար:

Հայոց հեթանոսական մեհյաններում քրմերի հանդերձանքը շքեղ էր, որը հաստատում է Ագաթանգեղոսն՝ ասելով, որ դրանք «ոսկեղեն և արծաթեղեն զարդուք, ի վերջապես որս փողփողեալս, նշանակապալ արակապ մետաքսիլքն և ոսկովք պսակօք» և «ի հանդերձս պայծառս և ի

Արարատից՝ հազվագյուտ փայտանյութ, իսկ Չագրոսի լեռներից՝ պղինձ, **Z. Sitchin**, 2016, նշվ. աշխ., էջ 26:

³⁶ **Մ. Խորենացի**, նշվ. աշխ., էջ 85:

³⁷ Հայ կը, որպես պարբերաշրջանային դից, համեմատվել է Ապրիլոն-Հելիոսի հետ, իսկ Հայ կի հետնորդներից մեկը՝ «Turk» անվամբ, համեմատվել է հիթիթների դիցաբանական պանթեոնի ամպրոպ-կայծակի դիցի հետ, որին հուրիները կոչում էին Թեշուբ, **S. Der Nersessian**, *The Armenians*, London, Thames and Hudson, 1969, pg. 72.

զարդս գեղեցիկս» էին³⁸: Հայ ազետ Ղ. Ալ իշանն իր «Հայ ոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը» աշխատության մեջ նշում է, որ քրմերը հեթանոսական Հայ աստանում արժանանում էին մեծ պատիվների հասարակ ժողովրդի և թագավորների կողմից: Դրա համար էլ նրանց զգեստն ըստ պատշաճի պետք է լիներ «վայելուչ ու ճոխ»: Քրմական «գլխանոցը փռյուզիաձև խույր էր, հագուստը՝ չափավոր լայնությամբ մի պարեգոտ՝ վրան շուրջառի պես մի վերարկու»³⁹:

Աշխարհի տարբեր թանգարաններում բավականին նյութեր կան (նամակներ, կնիքներ, տախտակներ), որ որոշակիորեն պատկերում են շումերական աստվածներին և քրմերին իրենց ամբողջական հանդերձանքով ու ատրիբուտներով⁴⁰: Մասնավորապես կնիքները, չնայած փոքր չափերին, բավականին պարզ պատկերացում են տալ իսկումերաբաբելական աստվածների ու քրմերի հանդերձանքի մասին:

Դիցերը մեծ մասամբ կրում են մինչև կրունկները հասնող երկար շափկներ, փեշեր և թիկնոցներ, որոնց եզրերը զարդարված են ծոպավոր ժապավենների շարքերով: Օրինակ, միջազետքյան մի կնիքի վրա (նկ. 1)⁴¹ փորագրված պատկերի կենտրոնում Հայ ա-Էնկին է, որը մարմնի դիրքով և շարժումով հարևան է ուրարտական Թեյշեբային (նկ. 2): Հայ ա-Էնկիի փեշը առջևից կարճ է և ցուցադրում է ոտքը, իսկ հետևից այն երկարում է լրացուցիչ ծոպագործի շարքերով և ծածկում է մյուս ոտքը մինչև կրունկը: Նրա իրանի վերին մասը ծածկված է նույն նյութից պատրաստված թիկնոցով, որ ծածկում է ձախուսը, իսկ աջը թևը բաց է⁴²: Էնկին նույն ձեռքով բռնել է երկնային թռչունը, որն իր գլխավոր ատրիբուտներից է և նրա երկնային ծագման ապացույցը: Դիցը իր գլխին կրում է բարձրադիր, կողքերից չորս ելուստներ ունեցող, կոնաձև թագ-գլխանոց: Հայ ա-Էնկիի մյուս ատրիբուտը՝ այծը, ըստ պատմաբան Ա. Մովսիսյանի, հավանա-

³⁸ **Ազաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 26:

³⁹ Այս կարծիքը հավանաբար հիմնականում հիմնված է եղել Բայ ազետից գտնված հեթանոսական քանդակից, **Ղ. Ալ իշան**, նշվ. աշխ., էջ 86:

⁴⁰ **S. N. Kramer**, 1981, նշվ. աշխ., pg. 211:

⁴¹ **Ա. Մովսիսյան**, Հայ ոց պատմություն և, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 10:

⁴² Դեմ մ.թ.ա. երրորդ հազ. վերջում «հայ» անվանումը և՛ ցեղի, և՛ տեղանվան անուն էր, ըստ խորենացու՝ Հայկ նահապետի անունը՝ տրված իր ժողովրդին: Ամենայն հավանականությամբ նույն անունը տրված էր նաև այս գլխավոր դիցին: **Վ. Վասիլյան**, Առասպելներից մինչև Բյուրական, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, էջ 145-146: Կարելի է ենթադրել, որ նույն ժամանակներում հայ դիցերը կամ քրմերը նույնպես հանդերձավորվում էին այս պատկերում ներկայացված դիցի նման:

բար կայ ծակ-որոտի խորհրդանշանով, նստած է իր ոտքերի տակ⁴³: Պետք է նաև նշել, որ երբեմն էլ այ ծ-խոյը ենկիի եղբոր՝ Էնլիլի խորհրդանշան էր համարվում⁴⁴, որ հետագայում անցել էր Չևսին, Ինդրային և Տիորին, Ամմուն-Ռեին՝ խորհրդանշանով նրանց բեղմնավորելու կարողությունը: Խոյի գլխով եգիպտական Խնում աստվածը ներկայացվում է բրուտի անիվով, որով նա ստեղծել էր մարդուն: Նմանատիպ բազմաթիվ պատկերներ՝ այ ծի ֆիգուրը աստծո ոտքերի տակ, հայ տնի են հայ կական ժայռապատկերներում⁴⁵:

Ըստ պատմաբան Բոուչերի, դեռևս 3-րդ հազ. սկզբներից ծումերում և Աքքադում մարդիկ, և հատկապես մեհյաններում ծառայող քրմերն ու այլ հոգևորականները, կրում էին երկար մազերով, միայն մորթիներից պատրաստված, կոնքերի շուրջը փաթաթվող փեշեր և ուսերին հարմարեցված թիկնոցներ: Երբեմն էլ նրանք պատկերված են կտորից պատրաստված կիսաերկար պարզ շապիկներով, որոնց փեշերը զարդարված են նորից երկար բրդե ծոպերիզներով: Նման հագուստը հունարենում կոչվել է «kaunakes»⁴⁶, որ վերաբերում էր լոկ մորթուց կամ կտորից և մորթե երիզներից բաղկացած հագուստին⁴⁷: Բոուչերը և այլ հեղինակներն ունենալ կարծում են, որ նման հագուստը հավանաբար պատրաստ-

⁴³ Հայ կական ժողովրդական պարավեստում, նախնիների հիշատակության գովընդապարտերը նվազակցվում էին պարկապուկով: Ըստ ավանդույթի այս նվազարանը պատրաստվում էր Սբ. Խաչին, կամ նախնիների հիշատակության օրը զոհաբերված մինչև մեկ տարեկան ուլի փոստից «հատուկ եղանակով և հատուկ մարդկանց կողմից», **Ժ. Խաչարյան**, Ծիսական պարը Հայոց հավատալիքների համատեքստում, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 32:

⁴⁴ Կարծիք կա, որ այ ծի «հայ աստանյան ծագումն անժխտելի է» և որ այ ծի 11000 տարեկան պատկերով հնագույն ժայռապատկերները գտնվել են Սյունիքում, որտեղ ապրում էր բեզոարյան այ ծը, **Յ. Մարտիրոսյան**, Հայոց հնագույն պատմության Էջեր, Հայոց պատմության և մշակույթի տարածման միություն, Վիեննա, Երևան, 2011, էջ 131:

⁴⁵ Նման պատկերները բազմաթիվ են ժայռապատկերներում, ինչպես օրինակ Ուղտասարում, **Գ. Յ. Կարախանյան, Պ. Գ. Սաֆյան**, Հայ աստանի հնագիտական հուշարձանները, Սյունիքի ժայռապատկերներ, պրակ I, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970, նկ. 4, 6, 11 և այլն: Հայ հին հեթանոսական պանթեոնում խոյը և այ ծը կարևոր աստվածներին ներկայացնող առիթուներ են եղել, որոնց գեղմը հայտնվել է կարևոր քրմերի հանդերձների վրա, որպես կրոնական պատկանելության կամ զբաղեցրած աստիճանի ցուցիչ: Ավելին, նման ծոպազարդ օգտագործվել են նաև ժողովրդական տարագում: **Ա. Պարիկի** «Հայ կական Տարագում» ներկայացված ուրարտացի կանայք և աշխատավոր տղամարդը կրում են ծոպազարդ հագուստներ, Հայ կական Տարագ, Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, երկրորդ հրատ., Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1983, Տախտակ 4: Նման զարդարանքով հագուստներ կրել են կանայք և տղամարդիկ նաև Արցախում, Ակնում, Մոկսում, Վասպուրականում, որոնք հեռավոր արձագանքն են հին հեթանոսական աստվածների կրած ծոպազարդ հանդերձների:

⁴⁶ **F. Bowcher**, 20,000 Years of Fashion, The History of Costume and Personal Adornment, New York, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1987, pg 34-40.

⁴⁷ Անչափ ուշագրավ է, որ Չաքարիա Ավանցու 1600 թ. պատկերած մկրտության տեսարանում Հովհաննես Մկրտիչը այս շապկարևոր ծեսը կատարելիս զգեստավորված է մորթե հանդերձով, **Armenian Miniatures**, Yerevan, "Nairi", 2009, Gospel Avants, Vaspurakan, pg. 281, Fig. 215.

վում էր ոչ խարի բրդից կամ այ ծի մազից:⁴⁸ Սակայն քրմերի և սովորական մարդկանց հագուստի միջև պետք է տարբերություն չունենանք: Ղ. Ալիշանը ենթադրում է, որ հեթանոսական մեծի աններում գոյություն ունենին «քուրմերի այլևայլ դասեր և աստիճաններ, որոնցից ամենազխավորը՝ քրմապետը, շատ մեծ պատիվ ուներ՝ իբրև մեկը արքունի մեծագույն իշխանագույններից», և որ «հավանաբար քրմապետությունը տոհմով էր ու ժառանգությամբ»⁴⁹: Այդ պատճառով էլ սխալ չի լինի ենթադրել, որ սովորական մարդկանց և տաճարներում ցածր պաշտոն զբաղեցնող սպասավորների հագուստը կարող էր լինել ոչ խարի մորթուց: Իսկ աստվածների, թագավորների և բարձրաստիճան քրմերի (որոնք համարվում էին աստվածների փոխանորդները երկրի վրա, աստվածային գիտելիքի կրողները) հագուստը պետք է լիներ այ ծի մազից, քանի որ այ ծը արարիչ աստծուն՝ Յայ ա-Էնկիի կամ Էնլիլի ատրիբուտն էր⁵⁰, իսկ այ ծի մազը նրատեսանելի խորհրդաբանություն էր:

Յետագայում այս ատրիբուտը փոխանցվում է Էնկիի որդի Մարդուկին, որի աստվածության շրջանն սկսվեց, երբ արևը գարնան առաջին օրը՝ գիշերահավասարին ծագեց խոյ համաստեղությունում: MUL.APIN-ում ներկայացված UZ-այ ծ (Այ ծեղջյունը) համաստեղությունը ներկայացվում է որպես «մեծ, գլխավոր աստված» և համապատասխանում կամ համարժեք է ուրարտական պանթեոնի այ ծ-Նպատաստծուն, որը հավանաբար խալդի գլխավոր աստծո դրսևորումներից մեկն է եղել⁵¹: Այս հանգամանքը կարող է պարզաբանել այն իրողությունը, թե ինչու են միջագետքյան և հայկական քուրմ-թագավորները բրդե-ծոպավոր հագուստներ կրել:

Պետք է ենթադրել, որ այ ծի մորթուց պատրաստված հեթանոս քրմերի հանդերձն աղերսվում է իրենց աստծուն վերագրվող աստեղատան անվանն ու կոչմանը: Յին Յայ աստանում հինգերորդ ամիսը

⁴⁸ Խոյը Յին Եգիպտոսում Ամունի, Յին Յունաստանում՝ Ապոլոնի, կամ հնդկական Վեդաներում Ագնիի խորհրդանշան էր: Մի շարք օտար ուսումնասիրողներ հավատում են, որ Միջերկրականի ավազանի մշակույթներում տարածված այս ավանդույթներն են պատճառը, որ Յիսուսը քրիստոնեական ավանդության մեջ հանդես է գալիս որպես «բարի հովիվ», **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, *the Penguin Dictionary of Symbols*, 1996, USA. Translated from French by John Buckanan-Brown, London and New York, Penguin Books, 1994, pg. 786-787:

⁴⁹ Արշակունիների օրոք քրմապետության իրավունքը կրում էին Վահուկները, որոնք համարվում էին Վահագն դուրսագանի ցեղակիցները: Այս մեծագույն պատիվ-իրավունքը նրանց շնորհվել էր դեռևս Վաղարշակի օրոք: **Ղ. Ալիշան**, նշվ. աշխ., էջ 230:

⁵⁰ Այ ծն իր ուրույն տեղն ունի նաև Յին Կոնստանտինում, երբ որոշակի դեպքերում անպայմանորեն այ ծ պետք է զոհաբերվեր, **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 437.

⁵¹ **Վ.Վասիլյանը** այ ծի ատրիբուտը վերագրում է Վահագն Վիշապաբաղ այ ծ-կայ ծակին, որ դառնում է վիշապայ ծ և ապա՝ մարդու կերպարանք առնում, նշվ. աշխ., էջ 80:

քաղոցն էր, «ըստ Յայ կի ազգաբանու թյան, նրա որդիներից մեկի անվամբ է», քաղ նշանակում է նաև «արու այ ծ»⁵²: Յայ ոց արքա Արշակ Երկրորդին պարսիկ ախոռապետը վիրավորելու միտումով անվանել է «այ ծ հայերի թագավոր»⁵³: Չմոռանանք նշել նաև, որ «այ ծ, նոխազ, քաղ, քոչ» կենդանիները նվիրաբերվել են գլխավոր հեթանոս աստվածներին և զոհաբերվել նրանց⁵⁴: Ըստմեկ այլ մեկնաբանության՝ հայ հեթանոսական աստվածների պանթեոնում Վահագնը կոչվել է Վիշապաքաղ: Վիշապաքաղ բառը կազմված է «վիշապ» և «քաղ» բառերից, որտեղ «քաղը» նշանակում է արու այ ծ, նոխազ: Յետևաբար ընդհանուր բառը նշանակում է վիշապայ ծ⁵⁵:

Յին բաբելա-ասուրական թագավոր-աստվածների և քրմերի զարդարուն պնդակներով վրայից ձախուսը ծածկող երկար քառանկյուն ձև ունեցող ուսնոց-փաթթոցների եզրերը, ինչպես նաև շապիկների քղանցքները զարդարված են շումերականին նման ծոպազարդերով: Սակայն ակնհայտորեն բաբելա-ասուրական հագուստների ծոպազարդերը պատրաստված են միայն թելերից, այլ ոչ թե այ ծի կամ ոչխարի բրդից: Ըստ որոշ մասնագետների, այս ծոպազարդերը արձագանքն են շումերական մորթե հագուստների կամ մորթուց պատրաստված ծոպազարդերի⁵⁶, որ բաբելա-ասուրական մշակույթի 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

⁵² **Ղ. Ալիշանը** նշում է, որ միջին դարերի որոշ վարդապետներ հավատացել են, որ հայերի նախահայր և տոմարի ստեղծող Յայ կը տարվա անուսները կոչվել է իր տասներկու որդիների և դուստրերի անուսներով: «Քաղ» անունը Ալիշանը մեկնաբանում է որպես «արտից քաղ անել»: Ավելի հավանական է, որ «քաղը» աստծու անուն լիներ, քան թե քաղել նշանակեր միայն հենց նրա համար, որ տարվա հինգերորդ ամիսը համապատասխանում էր բերքահավաքի ժամանակի հետ, նշվ. աշխ., էջ 77:

⁵³ **Վ. Բոյան**, Յայ ազգագրություն, համառոտ ուրվագիծ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1974, էջ 208:

⁵⁴ Թաթերագետ **Յ. Յովհաննիսյանն** իր «Թատրոնը միջնադարյան Յայ աստանում, Պատմության և տեսության հարցեր» գրքում անդրադառնալով հին հունական և հին հայկական համանման դիցաբանական մոտիվներին, օրինակ է բերում աստիկյան ողբերգության ներկայացումը, որտեղ նոխազերգության ուղեկցությամբ զոհաբերվում է Դիոնիսիոսի ատրիբուտ հանդիսացող նոխազը: Յեղիսակը շարունակելով նշում է, որ Դիոնիսիոսի և նոխազի մշակութային դիցաբանական ավանդույթները փոխ են առնվել Միջագետք-Փոքր Ասիայում սկիզբ առած դիցաբանությունին, Երևան, ՅՍՄՅ ԳԱ հրատ., 1978, էջ 146-148:

⁵⁵ **Վ. Վ. Մելիք Փաշայան**, նշվ. աշխ., էջ 29: Յայ հեթանոսական մշակույթում մեռնող և հառնող Արա դիցը նույնպես առնչվում էր ջրի և ձկան խորհրդաբանությանը, **Ա. Շահնազարյան**, նշվ. աշխ., էջ 80:

⁵⁶ **F. Bowcher**, նշվ. աշխ., pg. 42-43.

տարրեր, իբրև եկվոր ու սեմական ազդեցություն կրող, այն զարգանում էր նոր աշխարհագրական միջավայրում, տարբեր մշակույթների հարևանությունը: Այստեղ առկա էին ավելի զարգացած ու զարդարուն կտորների պատրաստման և ձևավորման ավանդույթներ: Նրանք, ինչպես հայտնի է պատմությունից, փոխեցին շումերական աստվածների անունները և հարմարեցրին իրենց փոփոխված աշխարհայացքին⁵⁷: Այս էնան պատճառը, որ նոր բաբելոնական մշակույթներում մորթուց պատ-

րաստված հագուստը բացակայում է:

Յետագայում բաբելոնական արքա-աստվածների պնդնավոր հանդերձներն ու դրանց քղանցքները զարդարող ծոպազարդերը, ըստ Տորտորայի և Եուբանքի, արձագանքն են հին շումերական «kaunakes»-ի և ներկայացնում են կրողների աստվածային ծագումը: Նման ծոպազարդեր կան նաև Թեյշեբայի արձանիկի (նկ. 3) և ուրարտական քուրմ-աստվածների հանդերձանքի վրա (Էրեբունի): Ծոպազարդերը զարդարում էին բաբելոնական, ասորական, ուրարտական աստվածների ուսնոցների եզրերն ու քղանցքները: Փնջազարդը որպես պատվո նշան, որ հավանաբար խորհրդանշում է այժի վրձնածև պոչը, հետագայում հայտնվեց թագավորական թագակապերի ծայրերին և այժմ էլ նույն իմաստով գործածվում է կաթողիկոսի կոնքեռի արտախուրակների, ինչպես նաև եկեղեցական դրոշների, վարագույրների վրա⁵⁸:

Թեյշեբայի արձանիկի շապիկը (նկ. 3) զարդարված է քառակուսի զարդանախշերով, որ խորհրդանշում են նրա աստվածային դիրքն ու դերը⁵⁹: Նա թիկնաշորի փոխարեն, ի տարբերություն բաբելոնական օրինակների, որպես պատվո նշան, կրծքին շեղակի կապված զարդարուն պատվո երիզ է կրում, որը նույնպես զարդարված է երկար ծոպազար-

⁵⁷ F. Bowcher, նշվ. աշխ., pg. 44.

⁵⁸ Ազաթանլուզյան, նշվ. աշխ., էջ 26:

⁵⁹ Քառակուսի զարդանախշի խորհրդարանական նշանակությունը չորս թիվն է, կամ՝ խաչն իր կենտրոնով: Այս թվի առնչությունը խաչ նշանի հետ այն դարձնում է չափազանց կարևոր խորհրդանիշ, որ նշանակում է համընդհանուր և ամբողջական: Խորհրդանիշ, որ դեպի իրեն է ձգում ամեն ինչ, J. Chevalier and A. Gheerbrant, նշվ. աշխ., pg. 402. Չորս թիվը հին աշխարհում արդարավոր էր նաև չորս տարրերի (հուր, ջուր, օդ և հող) և նյութերի չորս վիճակների (կարծր, հեղուկ, գազային և հրային) հետ: Չորս թվով է հիմնավորվում գույների քանակը՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ, սև և համապատասխանում է չորս հիմնական տարրերի, նաև՝ մարդու մարմնի չորս բաղկացուցիչ մասերի թվին: Մանրանկարչության մեջ տասը խորաններից չորրորդը խորհրդանշում է երկրային դրախտը, որն արտահայտվում է չորս սյուների միջոցով: Աստվածաշնչյան կենդանիները չորսն են՝ մարդ, առյուծ, եղևնի և արծիվ: Չորսն են նաև հոգու առաքինությունները՝ «խոհեմություն, արիություն, ողջախոհություն, արդարություն» և այլն, Վ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., 1995, էջ 17-18:

դով: Վզին նա ունի մանյակ, իսկ գլխին եղջրազարդ բարձրադիր գլխարկ-թագ է կրում: Թագի ներքևում՝ ճակատին, դիցը կրում է զարդարուն, արքայական երիզ⁶⁰, որ ծայրերին ունի փնջազարդեր: Քուրմաստվածը ձախձեռքին կրում է մուրճ⁶¹, իսկ աջով բռնել է գլխկովմական: Այս արձանիկի հանդերձանքը, քիչ տարբերությամբ ունենեցող, նման է ասորաբաբելական աստվածների հանդերձանքին:

Այս փաստը մեկ անգամ ևս ապացուցում է, որ ծոպերիզը կարևոր խորհրդաբանական

նշանակություն է ունեցել ոչ միայն Միջագետքում⁶², Պարսկաստանում⁶³, նախահունական հավատալիքային մշակույթում, այլև Հայկական լեռնաշխարհում⁶⁴: Ագաթանգեղոսը Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրում է խորհրդաբանական իմաստունեցող մի պատկեր-համեմատություն: «Սև այծերի բազմության հոտերը, որոնք ջուրն իջնել իսսափտակ ոչխարներ դարձան... Իսկ նրանց լուսեղեն բուրդը, որ փայլած, պայծառացած էր, նշանակում է, որ մկրտվածները լույսով են զգեստավորվել ու խոստացված արքայությանն արժանի են լինելու»⁶⁵: Ագաթանգեղոսի այս նկարագրությունը

⁶⁰ Թոփրակ կալեից գտնված առյուծամարմին սֆինքսը զարդարված է համանման դետալներով, միայն կրում է զարդարուն, սակայն ցածրադիր գլխարկ, **Ա Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 12:

⁶¹ Գրիգոր Լուսավորչի երազ-տեսիլքի մեջ էլ Աստված մուրճ ունի ձեռքին. «...մարդկային մի ախվոր կերպարանք, բարձր ու ահեղ, որն առջևից էր ընթանում... ձեռքին ուներ ոսկե մի մեծ կռան», որով «խից լայնատարած գետնին»՝ հաստատելով լուսեղեն խաչերով կամարակապ խարիսխներ, նշելով սուրբ կետերը, որտեղ որպես է կառուցվեին էջմիածնի մայր տաճարն ու սրբուհիներին նվիրված եկեղեցիները: **Ագաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 417:

⁶² Լիբիացի կանայք ունեցել են այծենի կրելու սովորություն, որը զարդարել են ծոպազարդերով և ներկել տորոնով: Այս սովորությունը որդեգրել էին նաև հույները և նման հագուստներով զգեստավորել Աթենաս Պալլասին, Չեսին և Ապրոնին, **Հերոդոտոս**, նշվ. աշխ., էջ 283:

⁶³ Անիից գտնված Կամսարական իշխանի շքերթը պատկերող հին քանդակին ձեռքից մեկի կապով արջը և նրավրափռված կարպետի ծոպավոր լինելը Ն. Մառը համարել է հին հայկական սովորույթ, ««որոնք նույնն էին իրանականի հետ»», **Ստ. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 107-108:

⁶⁴ Հայ հեթանոսական պանթեոնի Վահագն դիցը կոչվել է Վիշապաղ: Վիշապաղ բառը կազմված է վիշապ և քաղ բառերից, որտեղ «քաղ» նշանակում է արու այծ կամ նոխազ: Հին հայերը հեթանոսական կրոնական արարողություններում ունեին նաև «Այծից պատարագ», **Ա Շահնազարյան**, նշվ. աշխ., էջ 297:

⁶⁵ **Ագաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 425:

Միջին դարերում Անտիոքի, Կիլիկիայից հյուսիս-արևելք ձգվող տարածքներում քրիստոնյա վանականների հագուստը հիմնականում այծի մազից էր պատրաստված: Լատիվերոսին վկայում է, որ Հովհաննես Մկրտչի հագուստը նույնպես պատրաստված է եղել այծի մազից, **Ա. Լասփվերոսի**, Պատմություն, թարգմ. Վ. Ա. Գևորգյանի, Երևան, «Հայաստան» հրատարակչություն, 1971, էջ, 19: Հովհաննես Մկրտչի այծի մորթուց հագուստը նրան ներկայացնող հիմնական տարբերակիչ տարրն էր նաև բյուզանդական արվեստում, **R. Cormack**, Byzantine Art, Oxford University Press, Oxford, 2000, pg. 76.

հեթանոսական խորհրդաբանության՝ քրիստոնեություն
ներմուծվելու ցայտուն օրինակ է⁶⁶: Գառնուկն էլ, հետևաբար, որ-
դեգրվեց քրիստոնեության կողմից որպես Յիսուսի սիմվոլ⁶⁷:

Յրեական հին կտակարանային քրմական աճղնավորը նույնպես զար-
դարված էր ծոպագարդով, որին աստծո թել ադրանքով ավելացված էին
նռներ և ոսկե զանգակներ: Յին Միջագետքում հրեական զարդարանքին
նախորդել էին ծոպագարդերը, որոնք, որպես նույն մշակութային
միջավայրում ստեղծված երևույթ, իրենց խորհրդաբանական իմաստե-
րի մեջ հավանաբար շատ ընդհանրություններ պետք է ունենային: Յ-
րեական այս ավանդույթը, որքան էլ որ զարմանալի է, չի փոխառվել -
Յինու Նոր կտակարաններն առաջինը որդեգրած Յայ եկեղեցու կող-
մից: Դրա փոխարեն ծոպագարդերը, որ հավանաբար ավելի հին հավատա-
լիքային ավանդություն են, պահպանվել են: Էջմիածնում պահպանվող
17-րդ դ. Արծվագորգի եզրերը, որոշ դրոշների, վարագույրների,
ծածկոցների, ինչպես նաև ժամանակակից եկեղեցական հանդերձանքի՝
եմփորոնների, փորուրարների ներքևի եզրերը, հետևելով հների ա-
վանդույթին, զարդարված են ծոպագարդերով⁶⁸:

Փնջագարդերը, որոնք պարզորոշ երևում են բաբելա-ասորական աստ-
ված-թագավորների թագակապերի ծայրերից կախված, հայ եկեղեցում
առկա են որոշ կաթողիկոսական կոնքեռների, արտախուրակների, փո-
րուրարների և այլ լրապիտույքների վրա: Այս՝ «հիշողությունը
կորցրած» և լուկ զարդարանքի վերածված տարրերը շարունակական
բնույթ չեն կրում, դրանք երբեմն գործածվում են, իսկ երբեմն՝ ոչ:
Միջագետքյան ծոպագարդերի նախընտրությունը հայ եկեղեցու կող-
մից պետք է բացատրել այն հանգամանքով, որ այս ավանդույթը նաև տե-
ղական է: Ապացույցն Ագաթանգեղոսի վերոհիշյալ վկայությունն է
չքեղ հանդերձների և փնջագարդերի մասին, նաև՝ Արտաշեսյան հարս-
տության արքաների պատկերներով հին դրամների վրա պատկերված
թագ-թագակապերը (նկ. 5)⁶⁹: Չնայած այդտեղ փնջերը տեսանելի չեն, սա-
կայն կասկած չկա, որ Տիգրան Մեծի և նրա հետնորդների թագակապերը

⁶⁶ Յայ ժողովրդական հավատալիքներում «քավություն նոխազը», որպես «երկիմաստ
ու հակասական էակ», երբեք Քրիստոսի խորհրդանշիչ չի դարձել: Սակայն այն,
որպես ամենահին դիցաբանական ատրիբուտ, մնում է մինչև այսօր, երբ բոլոր
հեթանոսական գոհերը վաղուց մոռացվել են, **Յ. Յովհաննիսյան**, 1978, էջ 153-159:

⁶⁷ **D. Marshall Lang**, նշվ. աշխ., pg. 158.

⁶⁸ **V. Nersessian**, Treasures from the Ark, 1700 years of Armenian Christian Art, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, pg. 129, 136, 138.

⁶⁹ **Բ. Առաքելյան**, Ակնարկներ հին Յայ աստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. VI դ.-մ.թ. III դ.), ՅՍՄՐ ԳԱ, հրատ., Երևան, 1976, նկ. LXXIII:

Նման էին միջագետքյան օրինակների վրա պատկերվածներին, որոնց կախվող ծայրերը զարդարված էին փնջերով:

Աքքադական, այնուհետև բաբելաասորական շրջանում՝ մ.թ.ա. 2-1-ին հազ., Միջագետքում հագուստը, հիմնված շումերական հավատալիքային ավանդույթների վրա, կրում էր նաև սեմական ազդեցություն: Այն ավելի շքեղ էր և զարդարուն, որը պատճառ դարձավ կրոնական հանդերձանքի արտաքին տեսքի փոփոխման: Անշուշտ, այս ընթացքում կտորեղենի և հագուստի պատրաստման ու զարդարման եղանակների զարգացումը նույնպես ազդեցություն ունեցավ ավելի շքեղ կրոնական և բարձրաշխարհիկ հանդերձանքի պատրաստման ու զարդարման գործում: Աշխարհի տարբեր թանգարաններում պահվող բաբելաասորական թագավոր-աստվածները զգեստավորված են շքեղ հանդերձաներով ու հարդարանքի ճոխլրապիտույթներով⁷⁰: Նման փոփոխությունն առկա է նաև ուրարտական մշակույթում: Թեյշեբայի շքեղ, աստվածային հանդերձանքը, իր ամբողջական պատշաճ արդու զարդով (նկ. 2), հիշեցնում է միջագետքյան արքա-աստվածներին: Դրա օրինակ ափսոսաբար պատմական իրադարձություններն ու շարունակվող փոխարարություններն էին՝ Միջագետքի և Յայաստանի միջև:

Յայկական և միջագետքյան պատմական անցքերի քննարկումից և հետևանքաբար հանդերձանքի համեմատությունից պարզ է դառնում, որ շապիկը կամ աճուսակը հավանաբար առաջացել է Յայկական լեռնաշխարհում կամ նրա շրջակայքում, քանի որ միայն խիստ բնակլիմայական պայմաններում են մարդիկ մարմինը տաք պահելու համար կտրված և կարված, ոչ ընդարձակ հագուստներ գործածում: Դրա փոխարեն տաք կլիմա ունեցող երկրներում, շոգից պաշտպանվելու համար, մարդիկ մեծ մասամբ իրենց մարմինը փաթաթել են կտորի երկար փաթեթներով և լայն շապիկներով, ինչպես օրինակ Յուդեայում կամ Եգիպտոսում⁷¹:

Շապիկը մարմնին ամենամոտ հագուստն է, որը ծիսական միջավայրում կիրառվել է որպես ներքնագգեստ⁷²: Յետագոտողները ենթադրում են, որ այն Միջագետքից տարվել է Յուդեայ, այնտեղից էլ՝ Յուդեայ: Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ Յայկական լեռնաշխարհն ավելի

⁷⁰ F. Bowcher, նշվ. աշխ., pg. 44-46.

⁷¹ P. Tortora and K.Eubank, Survey of Historic Costume, A History of Western Dress, fifth edition, New York, Fairchild Books, 2010, Introduction, pg. 2.

⁷² Միջագետքյան դից-աստվածները նույնպես կրում են նման, սակայն կարճ թևերով շապիկ-պարեգոտներ, F. Bowcher, նշվ. աշխ., pg. 46, fig. 57.

խիստ բնակլ իմայ ական գոտի է, քան Միջագետքը, կարելի է կարծել, որ կարված ավելի նեղ շափկը հյուսիսից է տարվել հարավ և տարածվել այլ վայրերում: Նման փոխառությունն տեղի ունեցավ նաև բյուզանդական շրջանում: Օրինակ, հագուստի պատմության մասնագետներ Տորտորան և Եուբանքը հաստատում են, որ բյուզանդական հագուստն ի սկզբանե հռոմեական էր և մեծ մասամբ փաթաթովի կառուցվածք ուներ: Արևելքի մշակույթներից այն փոխառավ նստեցրած թևերով ներքնաշափկը և ավելի լայն թևերով, նախագարդարտաքին շափկը (dalmatic)⁷³: Մինչդեռ հայ հեթանոսական հավատալիքային մշակույթում քննարկվող տիպի շափկը, որպես կարևոր պնդնավոր վերնագգեստ, պարզորեն երևում է Թեյշեբայի արձանիկի վրա (նկ. 3):

Ա. Պատրիկն իր գրքում ներկայացրել է ուրարտական ժամանակաշրջանին պատկանող մի արձանիկ (նկ. 4), որը հագուկապով նման է Թեյշեբային: Այս արձանիկը պահվում է Բեռլինի թանգարանում և անվանվել է «Ներքինի»⁷⁴: Նա հավանաբար պլատական բարձրատիճան ծառայող⁷⁵ է՝ ներքինապետ կամ մարդապետ⁷⁶: Ներքինին, Թեյշուբի նման, երկար պնդնավոր է կրում, որի թեզանիքի և քղանցքի եզրերը երիզված են ասեղնագործ զարդով:

Ներքինու հագուստը զարդարուն է, որը հավանաբար ենթադրում է ավելի ցածր աստիճան-պաշտոն, բայց նրա քղանցքը զարդարում են նաև երկու գծազարդեր, որ հավանաբար ինքնանպատակ չեն և հիշեցնում են հելլենական մշակույթներում որպես կարևոր պատվանշան գործածվող գծազարդերը: Ծոպազարդ, քառակուսի զարդանախշերով և ծոպերիզով զարդարված երկու զուգահեռ ժապավեններ շեղակի զարդարում են նրա կուրծքը՝ նման Թեյշուբի կրծքազարդին: Ներքինին

⁷³ P. Tortora and K.Eubank, նշվ. աշխ., էջ 110, 114:

⁷⁴ Ա. Մնացականյանը այս արձանն անվանում է աստվածուհու պատկեր, իսկ ձեռքի ճյուղը՝ «պողաբերության սիմվոլ ոստ», նաև ավելացնում, որ նման ոստերի պատկերներ կան ձեռագրերի մետաղե փակիչների և մանրանկարչության մեջ, նշվ. աշխ., էջ 32:

⁷⁵ Ներքինի նշանակում է ամորձատված, սեռագուրկ կիսայր, «ստեղծագործական ավյուրնից զրկված» մարդ, որ մեծ մասամբ ծառայում էր հարեմներում: Ներքինապետ նշանակում էր նաև «արքունի ներքին գործերը կառավարող պաշտոնյա», ժամանակակից Չայնգլեզվի բառարան, հատոր չորրորդ, Երևան, Չայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1980, էջ 32:

⁷⁶ Ըստ Ստ Մալխայանի՝ ներքինապետը հնում կոչվում էր «մարդապետ», որը մեծ դեր ուներ երկրի կառավարման գործերում, Չայերեն բացատրական բառարան, հատոր երրորդ, Երևան, Չայկական ՍՍՀ պետական հրատ., 1944, էջ 459:

վզին կրում է ուլ ունքաշար և թեյ շեբայի վզնոցի նման վզնոց, որոնք հավանաբար նրանց կրած պաշտոնի ցուցիչներն են:

Ի տարբերություն և թեյ շուբի, այս արձանիկը ձախ ուսին կրում է թերևս իրեն հատուկ ատրիբուտ՝ ուրարանման ժապավեն (որ Հացունին պարզապես կոչում է ուրար): Նա ձախ ձեռքով, որպես իր կոչման ցուցիչ, բռնել է այդ պատվո ժապավենն այնպես, ինչպես թեյ շուբը նույն ձեռքով և նման շարժումով բռնել է իր մուրճը: Ուրարանման ժապավենի ծայրին ուղղանկյունաձև զարդ կա՝ «երկար կապ», որն, ըստ Վ. Հացունու, հավանաբար ներկայացնում է նրա՝ մեզ անհայտ տիտղոսը⁷⁷: Հեղինակը հաստատում է, որ «տարազի այս մասը» չի կարողացել գտնել «ասորեստանեան ձևերուն մեջ» և, որ ուրարը «ուրարտական մշակոյթին, կամ այս անձի պաշտոնին հատուկ զարդ է»⁷⁸: Հայ եկեղեցում սարկավազներն իրենց ձախ ուսին նույնպես կրում են հարևան, քիչ ավելի երկար ուլայներով: Տարբերությունն այն է, որ ժամանակակից ուրարի ծայրը զարդարող քառանկյան փոխարեն դրվում են խաչեր, որոնք քրիստոնյասարկավազի պաշտոնի և հավատամքի ցուցիչն են: Այս ուրարի և հայկական եկեղեցու ավելի բարձր տիտղոս ունեցող կրոնավորների փորուրարների սկզբնաղբյուրի միասնականությունն ակնհայտ է, որովհետև փորուրարը սկզբնական շրջանում վզի շուրջը պտտող և առջևում երկու կողմերից կախվող երկար ժապավեն էր: Հետագայում ժապավենները առջևում կարվեցին ու միացան՝ գլխի համար վերևում թողնելով կլոր բացվածք⁷⁹:

Հայկական հեթանոսական հանդերձանքի կառուցվածքը ավելի խորը քննարկելու և ամբողջացնելու նպատակով հարկ է համեմատել նաև թեյ շուբի արձանիկը (նկ. 3) և նրանկար-պատկերը (նկ. 2): Մի շարք անժխտելի նմանությունների կողքին կան նաև զգալի տարբերություններ: Օրինակ, արձանիկը կրում է աճղնավոր պարեգոտ, իսկ նկար-թեյ շուբի պարեգոտը ավելի կարճ է և վրայից կրում է արտահագուստ⁸⁰: Երկուսն էլ շքեղորեն զարդարված են քառակուսի հիմքի վրա ծաղիկ-աստղերով,

⁷⁷ Հարևանման տիտղոսակիր տարրեր, քիչ տարբերություններով, դիտվում են նաև Թոփրակ կալեից գտնված, ուրարտական ծագումով մարդագլուխ առյուծի վրա: **Ա Մնացականյանը** գտնում է, որ «տոտեմական գաղափարների մնացուկներ կրող» այս արձանիկը ավելի հին է, քան ուրարտական ժամանակաշրջանը, նշվ. աշխ., էջ 12:

⁷⁸ **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 24-25:

⁷⁹ Պահպանված փորուրարների ներքևի եզրերը զարդարված են ծոպազարդերով, Սբ. Էջմիածին, Գանձատուն, Ալեք և Մարի Մանուկեան, խմբ. Մ. Ղազարյան, հրատ. Ա. Ե. Մ. Մանուկեան հիմնադրամի, 1984:

⁸⁰ Որովհետև թեյ շուբը պատերազմի աստվածն էր, իսկ պատերազմի գնալիս զինվորաստվածը երկար աճղնավոր չէր կրում:

որ մեկ այլ մշակույթում հայ տնի չեն: Սակայն նկար թեյ շուքի հանդերձանքն ակնհայտորեն զարդարված է ավելի խիտ և ճոխ զարդերով: Այս երկու օրինակների ընդհանրությունները հաստատում են ավանդույթի տեղական և շարունակական լինելը, իսկ տարբերությունները, հավանաբար, արդյունք են նրանց միջև եղած ժամանակագրական տարբերությունների, ինչպես նկատվեց միջագետքյան աստվածների հանդերձանքի վերաբերյալ արված համեմատության ժամանակ, որտեղ ակնհայտ զարդանախշային տարբերություններ կան բաբելոնյան և ասորական օրինակների վրա: Արձանիկ-Թեյ շուքը, հավանաբար, ավելի հին պատմություն ունի, քան պատկեր-Թեյ շուքը: Արձանիկը, հետևաբար և իր հանդերձանքը, ավելի հին են⁸¹, իսկ ավանդույթները՝ շարունակական:

Վերոհիշյալ փաստերը մեկ անգամ ևս հաստատվում են, երբ Էրեբունու որմնանկարներում պատկերված աստված-թագավորների հանդերձանքը համեմատվում են ասորաբաբելոնյան օրինակների, Թեյ շուք-արձանիկը՝ Վանի թագավորության մշակույթից հայ տնի օրինակների հետ: Յայկական և միջագետքյան օրինակների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ակնհայտ գուճախեռներ կան բաբելոնա-ասորական և Վանի թագավորության մշակույթում հայ տնի հավատալիքային հանդերձանքների միջև: Բացի այդ, հանդերձանքի որոշ տարրերի տարբերությամբ, օրինակ՝ պատվո երիզների, գլխանոցների և արտաքին հանդերձանքի զարդանախշային ձևավորման առումով, հայ հեթանոսական հանդերձանքն իր կառուցվածքով ուրույն և յուրօրինակ է:

Ինչպես վերը նշվեց, հին հրեական հավատալիքային հանդերձանքը պատրաստվեց ըստ Աստծո ստույգ պատվիրանների: Մովսեսի եղբոր՝ Ահարոնի և նրա որդիների համար սուրբ հանդերձանքը պատրաստվեցին «պատուի և փառքի համար», աստծո իմաստնությունը լցված, «իմաստուն միտք ունեցող» մարդկանց կողմից, որոնց Աստված լցրել էր «իմաստության հոգով», որպեսզի այդ հանդերձանքի զորությամբ, ջրով սրբվելուց և մաքրվելուց հետո միայն նրանք արժանի համարվեին կանգնելու աստծո սեղանի առջև: Յանդերձանքը նկարագրելու ընթաց-

⁸¹ 15-րդ դ. Խիզանի ավետարանում (ՄՄ, Ձեռագիր 5511) «Վանայի հարսանիքի» տեսարանում փեսան արտաքինով շատ չի տարբերվում թեյ շեքայի պատկերից: Նրա հանդերձը պճղնավոր է, կրծքի ժապավենը՝ խաչածև, գլխին ունի բարձրադիր թագ, իսկ ձախ ձեռքին դրոշակի նման առարկա է բռնել, **Յ. Յակոբյան**, Վասարականի մանրանկարչությունը, Գիրք Բ, Երևան, Յայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982, նկ. 67:

քում Աստծո խիստ պատվիրանների մեջ թել ադրվում և պատվիրվում էր - խախտումներ չանել, եթե ոչ, ապա ժողովքի խորանը մտնել իսկ ամ պաշտելու համար սուրբ սեղանին մոտենալ իսկ Ահարոնը և նրա որդիները կմեռնեին⁸²:

Պատվիրված հանդերձանքի թվում էին՝ վարտիքը, շապկը, պատմուճանը, եփուդը, լանջապանակը, խույրը, թագակապը, ապարոշը և գոտին: Բոլոր հագուստները պետք է պատրաստվեին «ոսկուց, կապուտակից եւ ծիրանեգոյնից եւ կրկնակի կարմիրից եւ մանած բարակ քաթանից ճարտար ոստայնագործ»: Քահանաների մեջքից մինչև ծնկները հասնող անդրավարտիքները պետք է պատրաստվեին կտավից՝ «մարմնի մերկութիւնը ծածկելու համար»⁸³, իսկ նկարագործ շապկը՝ բարակ քաթանից, որի վրայ իցել քահանան կապում էր «հիւսկէն գործված» գոտին: Ծապկի վրայ իցնա հագնում էր «բոլորովին կապուտակից» պատրաստված պատմուճանը: Պատմուճանի քղանցքը, ինչպես նշվեց վերում, պետք է զարդարվեր մեկընդմեջ շարված տասներկու նռով և ոսկե զանգակներով, որպեսզի սրբության սրբոցը մտնելիս կամ դուրս գալիս զանգակները ղողանջեին և Ահարոնը «չմեռներ»: Եփուդը մինչև սրունքները հասնող, զարդարուն կտոր էր, որ հագնում էին պատմուճանի վրայ ից: Այն գոգնոցանման կառուցվածք ուներ, սակայն փեշը կախվում էր հետևի կողմից, իսկ կապիչները կապում և կախում էին առջևում⁸⁴: Դատաստանի քառակուսի, ոստայնագործ լանջապանակը երկտակ ծալվող, և ծալված վիճակում մեկ թիզ երկարությամբ ու մեկ թիզ լայնությամբ քառակուսի կտոր էր⁸⁵, որի վրա, «ակունքների ընդելուզու ծքի համեմատ», չորս շարքերով տասներկու քարեր էին ամրացված, յուրաքանչյուր շարքում երեքական քարերով: 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 վրակրեր՝ նրամեջ տեղադրված «Ուրիմ ու Թումիմ»-ով:

⁸² **Աստվածսք ու նչ**, Մատեան Յին ու Նոր Կտակարանների, եբրայական եւ յունական բնագիրներից թարգմանուած, 1896 թուին Կոստանդնուլ արևմտում լույս տեսած Աստուածայն ծալ նչի վերատարութիւն, 1989, էլից, ԳԼ.ԻԸ 3, էջ 99:

⁸³ Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 100:

⁸⁴ **Աստվածսք ու նչ**, Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 99:

⁸⁵ Լանջապանակի և հայոց կաթողիկոսի կոնքեռի միջև աղերսներն ակնհայտ են, որովհետև երկու կտորներն էլ քառակուսի են և կրող անձանց աստիճանները բնորոշող ու արժևորող խորհրդաբանությու ունեն:

Քահանայի խույր-փաթթոցը, ինչպես որ շապիկը, բարակ քաթանից էր: Թագակապը մաքուր ոսկուց թիթեղ էր, որ խույրի 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 «քահանայու թիւնը նորանցը լինի յաւիտենական կանոնով»⁸⁶:

Նկարագրություներից պարզ է, որ Ահարոնի և Վանի թագավորության օրինակների հանդերձանքների մեջ ընդհանրություններ չկան: Ահարոնի և Յայոց կաթողիկոսի ժամանակակից հանդերձանքի միջև ընդհանրությունները նույնպես բացակայում են: Միայն Ահարոնյան ապարոշի արձագանքն է թերևս ակնհայտ կաթողիկոսի օժման արարողակարգի վերջում, երբ նրա գլուխը սուրբ մեռնով օծելուց հետո արարողապետ արքեպիսկոպոսը հայրապետական քողը գցում է նորած կաթողիկոսի գլխին, նրա գոտու աջ կողմից կախում կոնքեռը և մատուցում օձագլուխ հայրապետական գավազանը: Միայն այս նշան-հրերը ընդունելուց հետո է կաթողիկոսը համարվում հոգևոր արքա⁸⁷: Այս երկու հանդերձանքների միջև մյուս հեռավոր կապն Ահարոնի դիրքի և աստիճանի կարևոր ցուցիչ լանջապանակի ու Յայոց եկեղեցու կաթողիկոսի աստիճանի ամենակարևոր ցուցիչ կոնքեռի քառակուսի ձևն է:

Հին պարսկական ծիսական մշակույթում ըստ «Ավեստայի»՝ տաճարում ծառայող, կրակը պահպանող մոզերը՝ արքավանները, կրում էին «լիովին սպիտակ պատմուճան», որ կոչվում էր «սադրա», որի վրայից նրանք կապում էին չորս հանգույցներով գոտի: Նրանց գլխանոցը «հայկական կամ փռյուզիական խույր կամ գդակ» էր, երկար ականջակալներով կամ փեշերով, որով նրանք պարտավոր էին ծածկել իրենց բերանը⁸⁸: Ներկայումս նույնպես նրանք կրում են ամբողջությամբ ճերմակ և առանց զարդարանքի հանդերձանք և կրակին մոտենում են միայն փակ բերանով⁸⁹: Ավեստայի և հայկական ծիսական հանդերձանքի միջև միակ աղերսը ճերմակ շապիկն է:

⁸⁶ **Աստվածաշունչ**, նշվ. աշխ., էջ 101:

⁸⁷ **Ա. Արք. Բերբերյան**, *Ինչպես են Յայ առաքելական եկեղեցում ընտրում և օծում եպիսկոպոս և Ամենայն Յայոց Կաթողիկոս*, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1995, էջ 80:

⁸⁸ Իրենց թագերին կից երկար ականջակալներ կամ փեշեր կրում էին նաև հայոց Արտաշեսյան հարստության արքաները, **Ա. Պարիկ**, նշվ. աշխ., Տախտակ 6, նկ. 4-5:

⁸⁹ **K. E. Eduljee**, *Zoroastrian Heritage, Zoroastrian Priesthood*, <http://heritageinstitute.com/zoroastrianism/priests/index.htm>, 2005.

Ապենինյան թերակղզում բնակվող Էտրուսկներն, ի տարբերությամբ հունների, քիչ ավելի զարդարուն և բազմազան հագուստներ էին կրում, չնայած առկա հունական մշակութային ազդեցություններին⁹⁰: Կտորեղենը գունազեղ էր և զարդարվում էր գծազարդերով ու կետազարդերով: Ըստ հունահռոմեական հագուստների ճանաչված մասնագետ Բոնֆանտեի, դրա պատճառն այն էր, որ նրանք արևելքից եկած և Ապենինյան թերակղզում կամ Էգեյան ծովի կղզիներում հաստատված ցեղախումբ էին, որոնք իրենց հետքերել էին Փոքր Ասիայի և Մերձավոր Արևելքի հագուստին հատուկ տարրեր⁹¹: Մասնագետները պնդում են, որ բրդից կամ վուշից, մի ամբողջական կտորով հյուսված գծազարդ շափկներ էթրուրիայում հագել են մ.թ.ա. 7-6-րդ դդ.⁹²: Նրանք հաստատում են նաև, որ նման շափկների գործածումը Էթրուրիա է ներմուծվել Փոքր Ասիայից⁹³ կամ Մերձավոր Արևելքից⁹⁴:

Կտորը հին աշխարհում շատ թանկ էր գնահատվում, հետևաբար այն մեծ մասամբ գործվում և ձևավորվում էր հենց դազգահի վրա՝ ըստ պատրաստվող հագուստի չափի և ձևի: Օրինակ, թևերով շափկը գործվում էր մեկ կտորից, որպեսզի կտրել-կարել իսկ կտորի ավելցուկ և կորուստ չլիներ: Բոնֆանտեն հաստատում է, որ հատկապես այսպիսի շափկի ավանդույթը փոխ է առնվել Փոքր Ասիայից, Մերձավոր Արևելքից կամ Եգիպտոսից⁹⁵: Այս կարծիքը հաստատվում է հենց հեղինակի մեջբերմամբ, որտեղ նա նշում է, որ նման շափկներ գործելու դեպքում գործվածքի հենքի թելերը երբեմն կարվում և թաքցվում էին կտորի եզրերի մեջ, երբեմն էլ որպես ծոպազարդեր թողնվում էին եզրերից դուրս, ինչպես արվում էր վերոհիշյալ մշակույթներում: Քանի որ ծոպազարդը հատուկ ծիսական նշանակություն և չունեցողություններ էտրուսկների

⁹⁰ P. Tortora and K.Eubank, նշվ. աշխ., pg. 75.

⁹¹ Էգեյան նորաստեղծ մշակույթը, մ.թ.ա. 8-րդ դ. սկսած, սնվում էր արևելյան մշակութային ազդեցություններից: Դրանց շնորհիվ էր, որ հունական մշակույթը զարգացավ ու հասավ կատարյալ բարձունքների: Յուլիենիստական մշակույթի առաջընթացի գրավականը նույնպես հունական և հյուսիսարևելյան մշակույթների ձեռքբերումների համադրումն էր, G. Ch. Starr, նշվ. աշխ., pg. 194.

⁹² L. Bonfante, Etruscan Dress, Updated Edition, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 2003, pg. 14-16:

⁹³ Չարկ է նշել նաև, որ հունական շափկը կամ շափկի տեսակները (Ionic chiton, Doric chiton, Exomis), ի տարբերություն Էտրուսկյան շափկի, հարթ կառուցվածքով, անթև, գոտկատեղում հավաքվող ու կապվող էին, P. Tortora, K. Eubank, նշվ. աշխ., pg. 71, 75.

⁹⁴ Էտրուսկները ազգակից են համարվում հայերին կամ խուրիներին: Այս հանգամանքը հաստատող ապացույց են լեզվական առաջի մեջ գոյություն ունեցող աղերսները, ինչպես օրինակ՝ լուսին-լուսնա բառը կամ՝ որոշ աստվածաստվածուհիների անուններ, Ղ Ալ իշ ան, նշվ. աշխ., էջ 59 և 138:

⁹⁵ Պարսկական շափկը նույնպես այդպիսին էր և կոչվում էր «պատվո շափկ», M. G. Houston, Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume, New York, Dover Publications, Inc., 2003, pg. 131.

համար և փոխառված էր այլ մշակույթներից, ուստի կորցրել էր իր բուն իմաստը և գործածվում էր որպես զարդարանք⁹⁶:

Ինչպես նախապես նշվեց, նեղ թևքերով և համեմատաբար ոչ լայն կտրվածքով արևելյան շապիկը որդեգրվեց նաև բյուզանդացիների կողմից: Հանդերձանքի ձևավորման առումով նույնպես բյուզանդական հագուստն ազդվեց իր հարևան մշակույթներից⁹⁷: Թերևս էտրուսկյան հագուստի ավելի զարդարուն լինելու ավանդույթը նույնպես նշանակու թյուն ուներ բյուզանդական թագավորների և բարձրաստիճան կրոնավորների հանդերձանքի զարդանախշման պարագայում, սակայն էտրուսկները նույնպես ազդվել էին արևելյան մշակույթներից, որ արևմտյան մասնագետները կոչում են «orientalization»: Սրանից կարելի է հետևու թյուն անել, որ Հայկական լեռնաշխարհում դեռևս վաղնջական ժամանակներից օգտագործված շապիկն առանց փոփոխության ունենալու հասել է մինչև մեր օրերը: Մինևույն ժամանակ այս հագուստի ավանդույթը փոխ է առնվել հույների, էտրուսկների, հռոմեացիների և ի վերջո բյուզանդացիների կողմից:

Արտաքին կարևոր ծածկոցներից մեկը էթրուրիայում կոչվել է թիբենա (tebennae), որ հավանաբար փոխ էր առնվել Վաղ Կրետեի հագուստի համալիրից⁹⁸: Այն կիսակլոր կտրվածքով, եզրերը գունավոր հոծ գծերով զարդարված ուսնոց-փաթթոց էր⁹⁹: էտրուսկական հագուստի կառուցվածքը և ձևավորումը հետաքրքիր է այնքանով, որ, ըստ մասնագետների, գծազարդով զարդարուն շապիկներն ու ընդհանրապես այս ավանդույթը անցել են Հռոմ և դարձել հիմնական օգտագործվող հագուստ¹⁰⁰: Ավելի ն` թեբենան հետագայում վերափոխվել է շատ կարևոր հռոմեական ծածկոցի, որ կոչվել է տոգա (togae praetextae): Ինչպես հայտնի է, տոգաները, հռոմեական քաղաքացու առանձնաչևորին էին և տարբեր գույնի գծերի ձևավորմամբ նաև հասարակության տարբեր խավերը զատորոշող նշանակու թյուն ունեին¹⁰¹: Մասնագետները կար-

⁹⁶ Միջագետքյան կտորեղենի և թանկարժեք հագուստի մասին տեղեկու թյունները պատկանում են մ.թ.ա. IV հազ. սկզբներին: Հիմնական հագուստը միջագետքյան լեզվում կոչվում էր “TUG” կամ “TUG-TU-SHE,” որը նշանակում էր փաթաթովի հագուստ, հետևաբար, ըստ մասնագետների, այն կարող էր լինել հունական «himation»-ի, իսկ ավելի ուշ` հռոմեական «toga»-ի նախատիպը, **Z. Sitchin**, նշվ. աշխ., էջ 36:

⁹⁷ **Tortora P. and Eubank K.**, նշվ. աշխ., pg. 110.

⁹⁸ Նման ծածկոցներ կրում էին նաև Կրետե կղզու կանայք, **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., pg. 5, fig. 4b.

⁹⁹ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 75:

¹⁰⁰ Ինչպես նկատվեց քննարկվող հայկական օրինակներում, գծազարդերն առկա են ներքինու հանդերձի վրա:

¹⁰¹ **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., էջ 15:

ծում են, որ հետագայում, ուշ կայսրության շրջանում, տոգան վերածվեց ծիսական կարևոր լրաափտույթի, որը կոչվում էր պալ իիում կամ լորում (pal-ee'-um, lo' rum)¹⁰², որը ձեռք բերեց կարևոր պատվո ժապավենի արժեք և անցավ արևմտյան մշակույթ:

Մասնագետների շրջանում կարծիք կանա, որ պալ իիումն առաջացել է հունական մեծ քառանկյունի ձև ունեցող «himation» կոչվող փաթեթոցից, որ հռոմեական և բյուզանդական մշակույթներում ուսումնական լինելու խորհրդանիշ էր համարվում¹⁰³: Հարկ է նշել, որ, համանման խորհրդաբանական և իմաստային աղերսներից բացի, այս երկու աստիճանացույց տարբերը կրելու առումով համանման են¹⁰⁴: Կարելի է եզրակացնել, որ պալ իիումը, որպես պատվո ժապավեն, տոգայի և հայմեյշնի խորհրդաբանական ու կառուցվածքային խառնուրդից առաջացած կարևոր տարր էր, որ դարձավ նեղ, երկար, շքեղորեն զարդարուն կտորի երիզ¹⁰⁵: Այն հատուկ ձևով ծալվելով փաթաթվում էր կայսեր-կայսրուհու ուսերին, որի մի ծայրը կախվում էր առջևից ու հանդիսանում նրանց հատուկ և կարևոր պատվանշաններից մեկը¹⁰⁶: Պալ իիումը հետագայում որդեգրվեց բյուզանդական, իսկ ավելի ուշ՝ եվրոպական կաթոլիկ եկեղեցու բարձրաստիճան հոգևորականների կողմից: 10-11-րդ դդ. այս լրաափտույթը Հայ եկեղեցում եպիսկոպոսի հագուստի վրայից փաթաթվող խաչագարդեմիփորոնն է, որը հավանաբար փոխառվեց բյուզանդական կամ լատինական մշակույթից¹⁰⁷:

Ինչպես վերը նշվեց, հույներն ու էտրուսկները հակված չեն եղել իրենց շափկները

¹⁰² Պալ իիում լատիներեն նշանակում է ծածկոց, որ 8-րդ դ. վերագրվեց նաև եմիփորոնին, Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 138.

¹⁰³ Սակայն «himation»-ի կտրվածքը ուղղանկյուն քառանկյուն էր, որ բոլորովին տարբեր էր տոգայի կիսակը որ կտրվածքից:

¹⁰⁴ Երկուսն էլ չափերով մեծ կտորներ են, որոնք ծածկելով ձախուսը, պտտվում են մարմնի շուրջը և առջև գալով կախվում ձախ թևին: Տարբերությունը դրանց կտրվածքի մեջ է՝ հայմեյշնը ուղղանկյուն քառանկյուն է, իսկ տոգան՝ կիսակը որ: Առաջինը հունական է, երկրորդը՝ հռոմեական:

¹⁰⁵ **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., fig. 138a.

¹⁰⁶ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 112:

¹⁰⁷ Ս. Տեր-Ներսիսյանը վկայակոչում է Մ. Խորենացու թողած վկայությունն այն մասին, որ Արտաշեսյան հարստության արքաները խոսում ու գրում էին հունարեն, ինչպես օրինակ Արտավազդը: Տիգրան Մեծը հունական դիցաբանական պանթեոնի մի շարք դիցերի քանդակներ էր բերել ու տեղադրել հայկական մեհյաններում: Արձանների հետ Հայաստան էին եկել բազմաթիվ արվեստագետներ, հոգևորականներ և այլն: Հետագայում, քրիստոնեության շրջանում, բազմաթիվ հայ ուսանողներ ուսանում էին հունական ազդեցության ուսումնական հաստատություններում, օրինակ, Անանիա Շիրակացին ուսանել է Տիգրիկոսի մոտ: Պատմության ընթացքում հայ թարգմանիչները թարգմանում էին բազմաթիվ կարևոր հունական տեքստեր, ինչպես օրինակ՝ Արիստոտելի, Պլատոնի, Պորֆուրի, Հոմերոսի և այլոց գործերը, **S. Ter Nersessian**, 1969, նշվ. աշխ., pg. 73-74, 81, 87, 93, 95.

զարդարել շքեղ զարդերով¹⁰⁸, մինչդեռ արևելյան մշակույթներում դրանք զարդարվում էին ոչ միայն գործված և ասեղնագործված բուսական երկրաչափական կառուցվածք ունեցող զարդանախշերով, այլև ոսկե, արծաթե կամ փղոսկրե կոճակներով ու սալիկներով: Բոնաֆանտեի կարծիքով, Ետրուսկական հոծ գծազարդերը պետք է կարևոր-խորհրդաբանական նշանակույթ ունենային նրանց մշակույթում, սակայն ապացույցների բացակայության պատճառով մասնագետներն իրենց կարծիքը հիմնում են այն իրողության վրա, որ հռոմեացիները դրանք փոխառնելով և լատիներեն անվանելով կլավի (clav'ee), հետագայում սկսեցին գործածել որպես անձի պատվի ու հասարակության մեջ գրաված դիրքի կարևոր ցուցիչ-խորհրդանիշ: Յուլիանոսի հանդերձի նման զարգացումը պայմանավորված էր այս շրջանի կրոնաքաղաքական զարգացմամբ: Յին Յոմի մշակույթը հիմնականում փոխառույթ ունէր հունականից, Ետրուսկականից և Ապենինյան թերակղզում այն ժամանակ գոյություն ունեցող փոքր ցեղախմբերի մշակույթներից¹⁰⁹: Ծիսական հանդերձանքը Յին Յոմում շատ տարբեր էր հունականից կամ Ետրուսկականից¹¹⁰: Յոմեական հայտնի տոգան, ինչպես արդեն նշվեց, Ետրուսկյան թեբենայի ավելի մեծ կիսակլոր կտրվածքով տեսակն էր:

Բյուզանդական մշակույթը հիմքում հռոմեական մշակույթի արևելյան ճյուղն էր՝ խառնված Բյուզանդիայից արևելք գտնվող մշակույթների, այդ թվում նաև հայկական մշակույթի հետ: Բյուզանդական հագուստը սկզբնական շրջանում ճիշտ հռոմեական էր¹¹¹: Յետագայում այն աստիճանաբար իր տեղը զիջեց արևելյան ազդեցություններին, որի հետևանքով էլ անճանաչելիորեն փոխվեց¹¹²: Այս գործընթացն ընդգրկեց 3-6-րդ դդ. և իր ամբողջական զարգացմանը հասավ 10-13-րդ -

¹⁰⁸ Ետրուսկները իրենց հագուստները հիմնականում զարդարում էին գծազարդերով և կետազարդերով, իսկ հույները՝ գծային տեղայնացված զարդանախշերով, **P. Tortora and K. Eubank**, նշվ. աշխ., pg. 59-65-75:

¹⁰⁹ Չարդանախշերի պարագայում զգալի էր նաև եգիպտական և փոքրասիական ազդեցությունը, **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., pg. 117.

¹¹⁰ Ետրուսկների բազմաթիվ կրոնական-հավատալիքային սովորույթներ, ինչպես օրինակ թագավոր-հոգևոր առաջնորդ-դատավորի հանդերձների կամ նրանձն ու դիրքը ներկայացնող առարկաների ու նրանց ծիսական խորհրդաբանության ամբողջ համակարգը, որդեգրվեցին հռոմեացիների կողմից, **G. Barker and T. Rasmussen**, *The Etruscans*, United Kingdom, 2003, նշվ. աշխ., pg. 89-93.

¹¹¹ **L. Bonfante**, նշվ. աշխ., pg. 93:

¹¹² Բյուզանդական քրիստոնեական ծիսական հանդերձանքի զարգացումը սկսվեց 6-րդ դարում՝ ներքին և արտաքին շափկներով ու շուրջառով, **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., էջ 145.

դդ.¹¹³: Յոմեական սիմվոլիկ գծազարդերը լրացվեցին արևելյան զարդամտածողությանը հատուկ նախընտրված տեղայնացվեցին վզի բացվածքի, թևքերի և քղանցքի եզրերին¹¹⁴: Գծազարդը բյուզանդական մշակույթում մնաց միայն եկեղեցական հանդերձանքի վրա¹¹⁵: 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, Ետրուսկյան ու հռոմեական մշակույթներում, ինչպես տեսանք վերևում, դեռ հույներից և Ետրուսկներից առաջ առկա էին Վանի թագավորության օրինակների վրա:

Բյուզանդական միջավայրում նկատելի էին արևելյան մշակույթներից փոխ առնված հագուստների ձևերն ու կտրվածքները: Դրանցից են նեղ թևքերով ներքին և լայն, քիչ ավելի կարճ թևքերով պղնձավոր շափկները¹¹⁶: Թագավորական հանդերձների գուևային լուծումները նույնպես ազդեցություն են ունենում, որովհետև բուն հռոմեական հանդերձանքն ի սկզբանե շատ գուևներ էր: Բյուզանդացի մեծահարուստների հագուստի զարդարման ազդեցությունները նույնպես հիմնականում արևելյան էին: Դրանցից են քառակուսի և կլոր կամ երկրաչափական զարդանախշերը, որոնք հատուկ են հայկական կամ պարսկական մշակույթներին ու լայնորեն գործածվում էին մինչև 9-րդ դ.¹¹⁷: Ավելի չէ՝ հին մշակույթներում այդ զարդանախշերը կարևոր խորհրդաբանություն ունենեին¹¹⁸, սակայն նոր, հյուսիսային քրիստոնեական մշակույթում դրանք հիմնականում կորցրեցին իրենց հին իմաստներն ու

¹¹³ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 120, 135.

¹¹⁴ **P.Tortora and K.Eubank**, նշվ. աշխ., pg. 111. Հարկ է նշել, որ ժապավենաձև զարդեր նաև գործածվում էին Յունաստանում, սակայն բյուզանդական զարդամոտիվները նման չեն բուն հունական զարդամոտիվներին:

¹¹⁵ **F. Bowcher**, նշվ. աշխ., pg., 151, fig. 240-1.

¹¹⁶ Չնայած հարկ է նշել, որ արևելյան մյուս եկեղեցականների շափկների կտրվածքը քիչ տարբեր է հայկական եկեղեցականների շափկներից: Մյուսները կողքերից ավելացված կտորների հաշվին քղանցքների շրջանում ավելի լայն են, **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., pg., 174, 176.

¹¹⁷ **M. G. Houston**, նշվ. աշխ., էջ, 121.

¹¹⁸ Որոշ արևմտյան ուսումնասիրողներ հաստատում են, որ բյուզանդական կլոր օձիքը եգիպտական ազդեցության հետևանք է: Հին եգիպտոսում հատուկ վզնոցը կամ օձիքը (Menat) պատկանում էր ուրախության, սիրո և պողպատության աստվածուհի Հատորին կամ նրա արտահայտությունն էր: Դիցուհին երբեմն նաև կոչվում էր մեծ վզնոց կամ օձիք: Նրա օձիքին դիպչողին էր փոխանցվում աստվածային հեղուկը, որը շնորհում էր հաճույք, բեղմնավորում կամ վերածնունդ, **A. Ronnberg, K. Martin**, *The Book of Symbols, Reflections on Archetypal Images*, TASCHEN, 2010, pg. 542, 140.

խորհրդաբանությունը ու դարձան լուր գեղեցիկ և ընդունված զարդաներ¹¹⁹, թերևս նոր իմաստներով:

Վերադառնալով Յայոց եկեղեցու կրոնական հանդերձանքի ձևավորմանը, նշենք, որ գծային ձևավորում ունեն դպիրների և սարկավազների համեմատաբար անպաճույճ շապիկները, որոնց թևքերի ու քղանցքի եզրերը սովորաբար զարդարվում են քիչ մուգ գույնի գծազարդով: Վզի շուրջը լայն, օձիքանման զարդարանքը նույնպես գծազարդարանք է, հավանաբար ազդված հռոմեաբյուզանդական հագուստի արդեն ձևափոխված ավանդույթներից¹²⁰:

Վերջապես, երբ համեմատում ենք Թեյշեբաաստճո երկու պատկերների և ժամանակակից կաթողիկոսի հանդերձանքը, պարզվում է, որ դրանց միջև հիմնական տարբերությունները շատ չեն: Երկու դեպքում էլ առկա է պղնձավորը, որտեղ հներն ավելի զարդարուն են: Գլխանոցները բարձրադիր են՝ կառուցվածքի տարբերությամբ, քանի որ տարբեր կրոնական կառույցներ են ներկայացնում, կամ էլ՝ դրանց ցուցիչներն են: Թագակապերը փոխարինվել են արտախուրակներով: Բուլորն էլ իրենց ուսերի շրջանում կրում են պատվո երիզ-փաթթոցներ. նկար-Թեյշեբայինը զարդարուն ուսնոց կամ ծածկոց է, իսկ կաթողիկոսինը՝ եմփփորոն, որը նույնպես պատվո երիզ է: Յին օրինակների վրա շուրջառանման ծածկոցի պատկեր հայտնի չէ, եթե հաշվի չառնենք նկար-Թեյշուրի ծածկոցը: Բուլորն էլ իրենց կրոնի խորհրդանիշներով վզնոցներ են կրում (նկար-Թեյշուրինը չի երևում):

Արդյունքում պարզ է դառնում, որ Յայ եկեղեցու ծիսական հանդերձը, հազարամյակների ընթացքում զարգանալով բազմաթիվ ազդեցությունների միջավայրում, հեթանոսությունից անցնելով քրիստոնեություն, քիչ փոփոխություններ է կրել և հիմնականում հարազատ է մնացել իր նախնական ձևին կամ տեսակին: Օրինակ, ծոպերիզների և փնջազարդերի, շապիկների, ուրարած և պատվո երիզների, քրմական-թագավորական գլխանոցների, քառակուսի,

¹¹⁹ P. Tortora and K.Eubank, նշվ. աշխ., pg. 110-111.

¹²⁰ Սակայն եթե դիտարկենք հայկական տարազի տարբեր դրսևորումները, կտեսնենք, որ քղանցքները, թևքերի եզրերը և վզի բացվածքի զարդանախշումը հայկական մշակույթում չափազանց տարածված երևույթ է դեռևս Վանի թագավորության ժամանակաշրջանից: Դրա լավագույն օրինակներն են նկար-Թեյշուրի հանդերձը, միջնադարյան իշխանական հագուստների օրինակներն Աղթամարից (Կ. Սաթևոյան, Աղթամարի պատմամշակութային ժառանգությունը, Էջմիածին, 2013), կիլիկյան արքայական հանդերձները, արևելահայկական և արևմտահայկական տարազի բազմաթիվ դրսևորումները, Ա. Պարիկ, նշվ. աշխ., Տախտակներ, 2, 18, 19, 20, 31, 33:

գծաերիզ գարդաճևերի և կետավոր գարդանախշերի ավանդույթը կարելի է համարել տեղական:

Պարզվում է նաև, որ որոշ դետալներ, ինչպես օրինակ՝ կաթողիկոսի գավազանի, եմփփորոնի, շուրջառի ուղղակի նմանակները բացակայում են հայոց հին ծիսական հանդերձանքի մշակույթում: Մասնագետների կողմից դրանք համարվում են ներմուծված տարրեր, չնայած բոլորն էլ իրենց համարժեք և ավելի հին տարբերակներն ունեն հին հայկական ծիսական մշակույթում, որ առկա են Թեյշեբայի և ներքինու արձանիկների, նաև Թեյշեբայի պատկերի վրա (նկ. 2, 3, 4), ինչպես օրինակ՝ բարձրադիր թագ-խույր, գավազան-մական, հատուկ վզնոցներ, պատվո ժապավեններ, գարդարուն ծոպավոր կամ առանց ծոպերի ծածկոց և այլն: Անշուշտ, այս տարրերը և նրանց գանազան ձևերն ու տարբերակները հայտնի են նաև հարևան հին մշակույթներում, ուստի դրանց մշակութային փոխազդեցությունների ընթացքը ճշգրիտորոշելը բարդ խնդիր է: Բայց քանի որ Վանի թագավորության ժամանակներից սկսած ծիսական հանդերձանքի ավանդույթը հայոց մեջ բավականին կայուն է, կարելի է համարել, որ այն ոչ միայն ազդվել և որոշ տարրեր է փոխառել այլ մշակույթներից, այլ և իր ուրույն ազդեցությունն է ունեցել հարևան մշակույթների ծիսական հանդերձանքի վրա:

ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ

ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ, ԿԱՌՈՒ ՑԿԱՏՔԸ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒ ԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ

«Եւ ապա արկան են զսպիտակ Հայրապետական Քօղն ոսկեթել ի գլուխ Նորա, եւ կապեն զԿոնքեմն զգօտեաւն յաջող կողմն, եւ արկան են զնովաւ զՆախորտ բազմախաղ՝ ունելով նկարակերտ եւ ասեղնագործ ստորոտս եւ անկիւնս զարդարեալս, եւ տան ի ձեռն զԳալազանն Հայրապետական զանուանեալն «Լուսաւորչի»: Եւ յետ այնորիկ կոչի ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ»¹²¹: Գրիգոր Տաթևացիս եկեղեցու սպասավորի հանդերձանքը սուրբ Է համարում, նաև մեկնաբանում, որ «զգեստերրորդութեան, զի երևելի սրբութիւն մարմնոյն՝ զաներևոյթ սրբութիւն հոգւոյն նշանակեր»¹²²:

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 դասերով¹²³, որի գլուխը հայրապետապարիարքն էր: Ըստ Ս. Օրբելյանի, այս աստվածաշնորհ նվիրապետական կարգը թելադրված էր սուրբ հոգու կողմից և համարվում է ամբողջական, որովհետև «եկեղեցին հորինված է մարդու մարմնի անդամների ամբողջությամբ՝ Քրիստոս գլխով»¹²⁴, հետևաբար, որևէ փոփոխություն կնշանակեր մարմնի ամբողջականության աղճատում, որը լիովին անընդունելի էր երկնավորի կողմից¹²⁵: Մխիթար Գոշն իր «Դատաստանագրքում» ներկայացնում է «երկնային դասերը» ըստ առաքյալների և մարգարեների, որոնք ըստ նրա պետք է իրենց ուղղակի արտացոլումը գտնեն «եկեղեցու կարգերի և թագավորի տան» մեջ, հենվելով հատկա-

¹²¹ Նորընտիր կաթողիկոսի հանդերձավորման այս կարգն ու հերթականությունը տրված է 1876 թ., Գևորգ Դ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի հրամանով, էջմիածնում առաջին անգամ հրատարակված Մաշտոցում: Այն ներգրավում էր վանքի մատենադարանի 24 մաշտոցները, **Արսեն Արք. Բերբերյան**, նշվ. աշխ., էջ 94:

¹²² **Ք. Ավետիսյան**, նշվ. աշխ., էջ 345:

¹²³ «Ինչպես այնտեղ վերևում երկնայինները, այնպես էլ գահակալեցին ներքին եկեղեցու պատրիարքները...», **Մ. Կաղանկաղյացի**, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Երևան, Հայաստան հրատ., 1969, էջ 211:

¹²⁴ «Քանի որ նաև մարդն է Աստծո եկեղեցի», ապա թե պահքի օրերին փակում են եկեղեցու դռները, նույնպես էլ մարդը պիտի փակի մեղքերի բոլոր դռները, **Վ Այգեկցի**, Ա. Խրատներ քահանաներին և ժողովրդին, Ս. էջմիածին, 2008, էջ 30:

¹²⁵ **Ս. Օրբելյան**, Սյունիքի Պատմություն, թարգմ., ներած. և ծանոթագր. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1986, նշվ. աշխ., էջ 131-134:

պէս Պողոս առաքյալի մեկնություներով վրա, որ նույնպէս ներկայացնում է երկնային ինը դաս: Եվ քանի որ «եկեղեցին, որպէս մի հարս գեղեցիկ, որ պահպանվում է ըստիր մեծ փեսայի՝ թագավորի որդու եւ իր սենյակն է ստեղծում կարգավորությամբ, որպէսզի արքունական կարգերի նմանագույն միջոցներով հարդարի այն, որպէս պատիվը թագավորի որդու», ուրեմն եկեղեցական դասերը նույնպէս ինն են՝ որպէս արտացոլումը երկնքի՝ երկրի վրա¹²⁶:

4-րդ դ. ընթացքում եպիսկոպոսապետներն ու «ընդհանրական եպիսկոպոս» կաթողիկոսները ընտրվում էին թագավորի և ազդեցիկ իշխանների կողմից¹²⁷, որը հատուկ էր նախաքրիստոնեական ընդունված կարգին: Յարկ է նշել, որ քրիստոնեության վաղ շրջանում հեթանոսական ծիսական ազդեցությունները, բարքերն ու օրենքները դեռ առկա էին¹²⁸: Սակայն հետագայում, ըստ Նիկիայի ժողովում ընդունված բանաձևի, ընտրված եպիսկոպոսների խումբն էր ընտրում եպիսկոպոսապետին, որ կիրառվեց միայն 5-րդ դ.¹²⁹: Հետագայում կազմավորվեցին եկեղեցական նվիրապետության կարգերը, որոնք, զարգանալով մինչև 19-րդ դ., Մ. Օրմանյանի կողմից ներկայացվում են ութ աստիճանով. կաթողիկոս, պատրիարք, եպիսկոպոս, վարդապետ, ավագերեց, քահանաերեց, սարկավագ և դպիր, որ նույնն է մինչև այսօր¹³⁰:

Ըստ Հայ եկեղեցու նվիրապետական կարգի, ութերորդ դասը՝ որ կաթողիկոսներն են, ունեն պատվականագույնն արձուներ՝ նման սերովբեներին¹³¹: Կաթողիկոսին, որպէս պատրիարք և հայրապետ, «տրվում է չորս ավետարանիչների արձուը»: Ըստ Մ. Գոշի մեկնաբանության, Յովհաննեսի Հայտնության եւ Եզեկիելի մարգարեության մեջ նշված չորս կենդանիները խորհրդանշում են չորս ավետարանիչներին. «Մատթեոս նշանակում է մարդու դեմք: Որովհետև, որպէս մարդ ծնվեց՝ Հիսուս՝ Բեթղեհեմից: ...Մարկոս՝ նշանակում է առյուծի դեմք, քանզի նա է ասում, թե ելավ Քրիստոսը Հորդանանից՝ որպէս առյուծ... իր գո-

¹²⁶ **Մ. Գոշ**, Դատաստանագիրք, փոխադր. հեղ. և խմբ.՝ Մաքսիմ Ոսկանյան, Երևան, 2008, նշվ. աշխ., էջ 155-161:

¹²⁷ Նույնիսկ մինչև 12-րդ դ. հայրապետը միայն իրավունք ուներ նստել ու արքայի սեղանին առանց արքայի հրամանի, նույն տեղ, նշվ. աշխ., էջ 43:

¹²⁸ **Հայր Գ. Վարդ. Մագսուտյան**, Ընտրեալ դաստիճոյ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի ընտրությունը, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, Երևան, «Նաիրի», Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1995, էջ 24:

¹²⁹ Կաթողիկոսական իշխանությունը, քրիստոնեության ընդունման վաղ ժամանակներում, համարվում էր բարձրագույն արդարադատության աստիճան, ինչպէս հեթանոսության ժամանակներում, նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 24-25-27:

¹³⁰ **Մ. Արք. Օրմանեան**, նշվ. աշխ., էջ 148:

¹³¹ **Մ. Գոշ**, նշվ. աշխ., էջ 159:

րու թյան եւ բոլոր կենդանիների վրա թագավորելու համար... Ղուկաս՝ նշանակում է՝ եզի դեմք, որովհետև նա է ասում, որ Քրիստոսը աշխարհի փոխարեն մորթվեց: ...Իսկ Յովհաննեսը՝ արծվի դեմք, որպես որ Քրիստոսի համար ասում է՝ ոչ երկրից և մարմնից սկսվեց... այլ երկնքից էր, նման էր արագաթև արծվի եւ նրանման սրընթաց էր»¹³²: 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 եպիսկոպոսներին եւ ինքնակամ օրհնել օծության յուզը»¹³³: Ըստ Գոշի՝ «Կաթողիկոսը դետ, գլուխեւ օրենսդիր է ժողովրդի համար, որովհետև նրաբերանով է որոշվում ու վճռվում ամեն ինչ՝ Մովսեսի և Ահարոնի օրինակով»¹³⁴: Աստծո պատկերով ստեղծված մարդն, ըստ աշխարհի համարյա բոլոր ավանդությունների, կառուցվածքով և էությանամբ (միկրոկոսմոս), նույնացվել է տիեզերքի կառուցվածքի հետ (մակրոկոսմոս)¹³⁵, կամ այն համարվել է տիեզերքի փոքրիկ մոդելը: Հետևաբար, մարդու մարմինն ու նրա կառուցվածքը խորհրդաբանական ավանդույթներում կենտրոնական տեղ են զբաղեցնում¹³⁶: Եկեղեցու գլուխ հանդիսացող հոգևոր արքայի մարմինը և այն ծածկող ու զարդարող հանդերձը, հատկապես սուրբ սեղանի մոտ սպասարկելիս, ավելի կարևոր ու բազմապիսի խորհրդաբանություն է պարունակում:

Հեթանոսական Հայաստանում քրմապետը թագավորից հետո երկրորդ անձն էր՝ օժտված կարևոր իրավունքներով: Ըստ ավանդության, այս երկու ամենակարևոր անձինք սերում էին նույն ընտանիքից¹³⁷: Երբեմն էլ, ինչպես Տիգրան Մեծի կամ Տրդատ Ա-ի պարագայում, թագավորը

¹³² **Մ. Գոշ**, նշվ. աշխ., էջ 157:

¹³³ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 159-160:

¹³⁴ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 195:

¹³⁵ **Ա. Շահնազարյանը** հավաստում է, որ մի շարք հայ միջնադարյան ձեռագրերում ներկայացված աղյուսակներում մարդու մարմնի տարբեր մասերը ներկայացվում են որպես իրենց համապատասխան երկնային լուսատուների համարժեքներ: Օրինակ, գլուխը համապատասխանում է Խոյին, վիզը՝ Տլին, ձեռքերը երկրաորին և այլն, նշվ. աշխ., 16-18 էջ: Դրանք էլ իրենց հերթին համապատասխանում են տարվա եղանակներին, մետաղներին և բնական էլեմենտներին, **Մ. Գոշ**, նշվ. աշխ., էջ 188-198:

¹³⁶ **Chevalier J. and Gheerbrant A.**, նշվ. աշխ., pg. 630.

¹³⁷ Երվանդ արքան, Տիգրանից առաջ, նույնպես համարվում էր քուրմ և օժտված էր դիցաբանական հատկանիշներով, Ս. Հարությունյան, նշվ. աշխ., էջ 110-111:

Նաև քրմապետ էր¹³⁸: Ըստ մեր պատմիչների, մեծ տոների առիթով քրմապետը հագնվում էր «թագավորակերպ» և կրում էր «խույրը գլխին»¹³⁹: Նրա գլխանոցը «փռու գիած և խույր էր, հագուստը՝ չափավոր լայնությամբ մի պարեգոտ՝ վրան շուրջառի պես մի վերարկու»¹⁴⁰: Քրիստոնեության ընդունումից հետո, սկզբնական շրջանում, Հայոց հայրապետը եպիսկոպոսական ձեռնադրություն է ունեցել միայն, կոչվել է «եպիսկոպոս Այրարատոյ» և հագնվել է եպիսկոպոսի նման: Ներսես Մեծի պճղնավորը, օրինակ, նկարագրվում է որպես «անշուք պարեգոտ», հավանաբար, նաև պարզ ու անշուք «աղաբողոն»: Հացուհին նաև մեջբերում է մեկ այլ՝ Մեսրոբի վկայությունն այն մասին, որ «Ս. Ներսեսի դաստառակը, գոր Մուշեղի և Բեդարդին կը կապէ», պահպանակի նշանակություն ուներ: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է, որ նշված դաստառակ-պահպանակը «հոմանիշ է անձեռնոցին կամ թաշկինակին»: Ներսես Մեծի գավազանը նույնպես հիշվում է Մեսրոպի կողմից, երբ «կաթողիկոսը իր ցուպգավազանը բռնած կ'ընթանա Արշակայ խորանը՝ ազատել ու զգնել»¹⁴¹: Այս լրապիտույքների մասին ավելի մանրամասն կանդրադառնանք ստորև:

Չարգացման երկրորդ շրջանում կաթողիկոսի հանդերձանքի կազմության մեծ փոփոխություններ հայտնի չեն: Ըստ Վ. Հացունու՝ դրա հիմնական պատճառն այն է, որ կաթողիկոսները նույնպես, ինչպես եպիսկոպոսները, ընտրվում էին վանքերից, և նրանցից ոմանք 9-10-րդ դդ. և հետագայում, հատկապես իրենց հովվության առաջին տարիներին, շարունակում էին կրել վանական հագուստ, այն է՝ շուրջառ, խոյակերպ կնգուղ և պարեգոտ: Հետագայում կիլիկյան կաթողիկոսները, ինչպես նաև եպիսկոպոսները, սկսեցին ավելի շքեղ նյութերից պատրաստված հագուստ կրել: Այս շրջանում է, որ կաթողիկոսական հանդերձը ավելի կազմակերպված տեսք է ստանում¹⁴²:

Ներսես Շնորհալին 12-րդ դ. եկեղեցու հայրերին խրախուսում էր չանտեսել «Պատարագի պատվական և մաքուր զգեստները», աղտոտ տրեխներով և հասարակ զգեստներով սուրբ բեմ չբարձրանալ, եկեղեցիները պահել կարգին և բարեգարդ: Նաև նշում է, որ այդ հագուստներն «անիմաստ և անխորհուրդ չեն», որովհետև սուրբ պատարագի խորհրդով

¹³⁸ Կ. Մելիք Փաշայան, նշվ. աշխ., էջ 120:
¹³⁹ Դ. Ալիշան, նշվ. աշխ., էջ 139:
¹⁴⁰ Դ. Ալիշան, նշվ. աշխ., էջ 231:
¹⁴¹ Վ. Հացուհի, նշվ. աշխ., էջ 338:
¹⁴² Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 339-340:

հայ տնվեցին Մովսեսին և Քրիստոսով իրենց զարգացման ավարտին հասան: «Ահարոնի պատմուճանն էլ նոր քահանաներիս զգեստների օրինակն է», իսկ քրիստոնեություն վաղ շրջանում քահանաները «պայծառազգեստվայ ել չ ու թյ ամբ» էին սպասավորում «մեծազարդ պայծառություն ամբ զարդարված» եկեղեցիներում «Լուսավորչից սկսած մինչև Յայաստան աշխարհի հիմնովին ավերումը»¹⁴³: Սանչանակում է, որ 4-րդ դ. սկսած կաթողիկոսի հանդերձանքը շքեղ էր և հատուկ¹⁴⁴:

Այժմ անդրադառնանք կտորեղենի և հատկապես կերպասների արտադրման մշակույթին և ավանդույթներին, որոնք շարունակում են գործածվել կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերը պատրաստելիս: Յակական լեռնաշխարհում «մետաքսահյուս ոսկեթել կերպասներ» ու «ոսկեհում ղիպակներ» պատրաստվում էին դեռ շատ հին ժամանակներից: Վ. Յացունին հաստատում է, որ դեռ քրիստոնեության ընդունման սկզբից կար եկեղեցական հանդերձանք, որն իր զարգացման ընթացքում միշտ պահել է «յունական ազդեցությունը և մասամբ ենթարկվելով լատինականին»: Չնայած որոշակի տարբերություններին, միայն մեկ հարցում վերոհիշյալ մշակույթներում հոգևորական հանդերձաները ունեին նաև ընդհանրություններ, որ պատկանել են բոլորին: Դրանք են՝ նյութ-կտորեղենը և հանդերձանքի գույնը՝ «բեհեզ, ծիրանի, դիպակ, կերպաս, երփն երփն ծաղկազարդ, մեծագին և այլ մակդիրներով՝ Չ, ԺԳ, և ԺԴ դարերեն»¹⁴⁵: Սարժանահավատ փաստ է, որովհետև նույն ժամանակ աշխարհիկ միջավայրում գործածվում էր նման շքեղ կտորեղեն-հագուստ, և աշխարհական մեծամեծները թանկարժեք նվիրաբերություններ էին անում նորաստեղծ եկեղեցուն¹⁴⁶: Կարելի է ենթադրել, որ բոլոր նշված պարագաներն օգտագործվել էին հեթանոսական մեհյաններում, և այս դեպքում էլ նման նվիրաբերման համար պատշաճ էին համարվել թագավորական ընտանիքի կողմից:

¹⁴³ **Ն. Շնորհալի**, Թուրք ընդհանրական, հայ իրավական մտքի հուշարձաններ, գիրքերորոգ, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2009, էջ 66:

¹⁴⁴ «Եղեսիայի ողբը» գործում նկարագրված հոգևոր հանդերձանքի բոլոր տարրերը և նրանց հարուստ գեղազարդումը համանման են ներկայումս օգտագործվող եկեղեցական հանդերձին, նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 162:

¹⁴⁵ **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ 341:

¹⁴⁶ Գրիգոր Լուսավորիչը մինչ պատրաստում էր սրբերի դիակները թաղելու, «... թագավորն ու բոլոր արքայազունները, մեծամեծները, նախարարները, ազատները և ամբողջ գործը յուրաքանչյուրը բերում էր անուշահոտություններ ու ազնիվ խուճեղեղեղ, պատանքի գույնզգույն նարոտներ ու մետաքսահյուս ոսկեթել կերպասներ, թագավորի տիկինը, թագավորազուն օրիորդները, պատվականների կանայք և մեծամեծների դուստրերը բերում էին ծիրանի, ոսկեհում ղիպակ և երկնազույն ու ձյունասպիտակ հանդերձներ սրբերի համար»: «Նույնպես ոսկին ու արծաթը և կտավը շտապով կուտակում էին հնձանի դռան առջև», **Ազգանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 429:

Յայ եկեղեցու հանդերձանքի գուճային համակարգում երբեմն նախապատվությունը տրվել է սպիտակ գույնին: Սակայն, ըստ Վ. Յացունու, և՛ նյութերի, և՛ գույների օգտագործման առումով որևէ ավանդույթ միայն «անձնական կամ տեղական հանգամանք ունի»:

Օրինակ, 14-րդ դ. սյունյաց եպիսկոպոսների արտահանդերձները սպիտակ են եղել,

սակայն այդ գույնն այնտեղ տիրապետող չի դարձել:

Յացունին մեջբերում է Արճիշեցու վկայությունը օգտագործվող նյութերի բազմազանության մասին. «Եւ ոչ եթե զայս ասեմ՝ թէ կերպաս կամ յայլ ինչ մեծագին նիւթոյ զգեստն լինիցի, այլ միայն զայս՝ զի յինչ և իցէ նիւթոց»: Այնուհետև հեղինակը, հիմնվելով մի շարք այլ հետազոտողների կարծիքի վրա, հայտարարում է, որ գույների և նյութերի «խորհրդավոր մեկնությունն» սկսվել է 9-րդ դ. և շարունակվել մինչև 12-րդ դ.: Իսկ 18-րդ դ., ենովք Կլայեցուց արված մեջբերմամբ, հայ եկեղեցականները պատարագի ժամանակ «ի զատկի ավուրն զգեստն և սպիտակ. ի նոր կիրակէին կարմիր, ի յաշխարհամատրան կիրակին՝ կանաչ, ի հետևեալ կիրակին դեղին»: Այս գույները, ինչպես Յացունին է գրում դարձյալ Կլայեցուն մեջբերելով, «անկախ էին լատինական սովորությունեն», բայց միևնույն ժամանակ ընդհանուր չէին հայոց այլ եկեղեցիների համար, այլ միայն այն եկեղեցիների, որ ունեին նման գույներով հանդերձանք: Ճբեղություն առումով էլ տարբերություններ կային, որովհետև Յաստանի տարբեր շրջաններում և տարբեր ժամանակաշրջաններում հովվապետները կրում էին այն, ինչ ունեին, կամ ինչը որ նվիրաբերվում էր եկեղեցուն:

Ելնելով վերոհիշյալ փաստերից՝ կարելի է եզրակացնել, որ պատմության ընթացքում հայ ծիսական տարազը կանոնավոր և օրինաչափ չի զարգացել, որը Վ. Յացունուն դժվարությամբ է հաջողվել դասակարգել: Եթե այն նրան մասամբ հաջողվել է, ապա միայն հիմնված պատմական վկայությունների վրա՝ «զի աւելի աղբիւրներն են որ կը զատեն զադոնք՝ քան ժամանակը»¹⁴⁷:

Վերը ասվածից, ընդհանուր առմամբ, պետք է ենթադրել, որ հոգևոր արքայի հանդերձանքն ի սկզբանե կար, կամ նման էր քրմի հանդերձանքին: Յետագայում, երբ քրիստոնեական եկեղեցական օրենքները և խորհրդաբանական համակարգերը հիմնվեցին,

¹⁴⁷ Վ. Յացունի, նշվ. աշխ., էջ 343:

հանդերձանքի խորհրդաբանությունը նույնպես հարմարվեց նոր կառույցի փիլիսոփայական պահանջներին և մեկնաբանվեց ըստ այդմ: Առկա էին նաև տիրապետող մշակույթների ազդեցությունները և նվիրատվության բազմաթիվ դեպքերը:

«Չգեստավորումը Քրիստոսի սրբութեան ու հովանավորութեան ներքեւ մտնելու, Անոր մեղքերէ սրբուելու եւ հաւատքով գօտեակնուելու նշանակ է», որտեղ սուրբ հանդերձները «Քրիստոսի սեփականությունն են»¹⁴⁸ և ունեն իրենց հատուկ նշանակությունն ու խորհրդաբանությունը: Հոգևոր արքայի հանդերձավորման ընթացքավանդույթը, հանդերձի ողջ համալիրում ընդգրկված բոլոր մասերն ունեն կարևոր խորհրդաբանություն, որ գալիս է դարերի խորքից: - Բարձրաստիճան հոգևորականների ծիսական հանդերձները «Մաշտոցի մեջ օրհնության կանոն ունեն: Ինչպես գրեթե ամեն մի նյութ, որը նվիրական կիրառության համար է ծառայում, միայն օրհնությամբ կամ օծմամբ է հատկացվում»¹⁴⁹: 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 քվություն 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 ներքեւ մտնելու... մեղքերէ սրբվելու եվ հավատով գօտեակնդվելու» իմաստն ունի¹⁵⁰:

Առանց Պատգամացույցում նշված սուրբ հանդերձներով զգեստավորվելու, հոգևորականը Աստուծոց հրաման չունի «մատուցել սուրբ պատարագը կամ Ավետարան կարդալ, ձեռքը խաչ վերցնել, կամ՝ այլ սրբությունների մերձենալ»: Հոգևորականի հանդերձանքը սուրբ սեղանի առջև սպասավորելիս, ըստ Ներսես Շնորհալու, հիմնական միջոցն է կամ կապող օղակը «արտաքին մարդու» և աստվածային միջև¹⁵¹: - Հետևաբար հանդերձավորվելիս հոգևորականը խնդրում է ասելով. «- Տեր ամենակալ որ պարգևեցեր մեզ զնոյն զերկնային հանդերձ զգե-

¹⁴⁸ **Հոգևոր արիսմակ**, նշվ. աշխ., էջ 16:

¹⁴⁹ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., էջ 76:

¹⁵⁰ **Հոգևոր արիսմակ**, նշվ. աշխ., էջ 16:

¹⁵¹ **Ն. Շնորհալի**, նշվ. աշխ., էջ 67:

նույն ժամանակ արժանի արժանի ժամանակային սմիկ զանափուն ծառայություն: Որ համարձակիմ և մերձենամ ինոյն հոգևոր պաշտոն փառաց քոց»¹⁵²:

Կաթողիկոսի պատկառազու հանդերձը, որպես հոգևոր արքայի անձը պարուրող, նրան Սուրբ արարողությանը նախապատրաստող և հավատացյալներին ներկայացնող համալիր, ըստ նվիրապետական կարգի, ամենաքեղն է կառուցվածքային ու զարդանախշային իմաստով և ներառում է ստորակարգ սպասավորների հանդերձների ու լրափողային քննների համարյա բոլոր տարրերը: Այսինքն՝ «կաթողիկոսական զգեստի շափկը դարձնում է շափկն է», ուրարը սարկավագինն է, գոտին կամ շուրջառը քահանայի հանդերձի հիմնական տարբերակիչ և պատվավոր տարրերն են, եմփփորոնն ու խույրը եպիսկոպոսինն են, իսկ կոնքեռը՝ կաթողիկոսինը¹⁵³:

Շափկ. Հոգևորականների բոլոր դասերի, ինչպես նաև կաթողիկոսի առաջին հանդերձը սպիտակ կտավից կարված շափկ-վտավակն էր¹⁵⁴: Այն նրա առաջին դարձնում է շափկն է, որ սովորաբար պատրաստվում էր «ճերմակ կտավից կամ սպիտակ քաթանից», որ «հետզհետե սկսեցին տարբեր գույների» և տարբեր կտորներից կրել¹⁵⁵: Շափկը եկեղեցական խորհրդաբանությանը համարվում էր «փրկության հանդերձ» և «պատմունճան ուրախության»,¹⁵⁶ որ ամենաներքին հագուստն էր¹⁵⁷. «Արդ՝ միևսանգամ բացեալ զարգանդ աներևոյ թ Հոգևոյն երևելի ջրովն՝ նորածնունդ նորափետուր զարդարեալ միևսանգամ ի ծննդականութիւնս և աւազանին, զգեցուցանել զամենեսեսան լուսաւոր պատմունճանօք, որ միևսանգամ վերստին ծնանեցին»¹⁵⁸: Ըստ Ագաթանգեղոսի մեկնաբանության՝ «լուսավոր պատմունճանը» Սուրբ Հոգուց ընծայված պատիվ-

¹⁵² **Խորհրդաբան Սրբազան Պատրագի** ըստ Արարողության Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Երուսաղէմ, Սրբոց Յակոբեանց Եղիվարդ գուճատի պատարան, 1989, էջ 6:

¹⁵³ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., էջ 76:

¹⁵⁴ Վտավակ նաև կարող է նշանակել պարեգոտ, առջևից կոճկվող անթև զգեստ, թիկնոց, վերարկու կամ մուշտակ, **Ա. Սուքիասյան**, Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967,

էջ 425:

¹⁵⁵ **Մ. Օրմանյան**, Ծիսական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1991, էջ 106:

¹⁵⁶ **Խորհրդաբան**, նշվ. աշխ., էջ 6:

¹⁵⁷ «Քահանայի, եպիսկոպոսի և հայրապետի հագած շափկը առաջին դարձնում է շափկն է... նյութի տարբերությունը աստիճանի հետ կապ չունի...», **Մ. Օրմանյան**, 1991, նշվ. աշխ., էջ 107:

¹⁵⁸ **Ագաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 128-129:

հանդերձ-միջոց էր, որի միջոցով բոլորին հնարավորություն էր ըն-
ծեռվում «մյուս անգամ վերստին» ծնվելու¹⁵⁹:

Հին մշակույթներում մարդու մարմինը ընդունված էր համարել
նաև նրա «հոգու շափկ» կամ հանդերձի մաս, որն ամենամոտիկն է հո-
գուն և արտահայտում էր ֆիզիկականի կապը հոգու հետ¹⁶⁰: Եղիշեն
մկրտություն և հաղորդություն ընդունած անհատներին համարում է
«լուսազգեստ» դարձած¹⁶¹: Քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ
ճերմակ շափկը խորհրդանշանն է անմեղության, նաև հոգու հաղթա-
նակն է մարմնի նկատմամբ¹⁶², և Աստծո «քաղցրությունը» արտահայտ-
վում է նրա «կենարար լույսով»¹⁶³: Ըստ Հովհաննու, լույսը Հիսուսի
խորհրդանիշն է,¹⁶⁴ հետևաբար, լուսե-ճերմակ, «լուսավոր պատմու-
ճան»¹⁶⁵ կամ շափկ կրողը կրում է նաև Հիսուսին, «քանզի Հոր երեսի
լույսը Քրիստոսն է»¹⁶⁶:

Ըստ Մ. արք. Օրմանյանի, շափկը առաջներում առջևում վերևից
ներքև բացվածք ուներ, և այն փակելու համար երկու կողմերը իրար
վրա էին բերվում ու ամրացվում: Հետագայում շափկի առաջամասը
փակվեց և գլուխը անցկացնելու համար կրծքի վրա ճեղքվածքով բաց-
վածք թողնվեց: Շափկի վզի բացվածքը սովորաբար զարդարված էր լի-
նում շքեղորեն ձևավորված օձիքով¹⁶⁷:

¹⁵⁹ Պատահական չէ, որ հայ եկեղեցում երեխաներին սուրբ մեռնով կնքելուց հետո
նրանց սափտակ շափկ-հագուստ են հագնում, **Մաշտոց**, Յորում առանդին Սրբազան ար-
արողութիւնք ազգիս ըստ սահմանադրութեան Սուրբ Եկեղեցւոյս Հայոց, Բ
հրատարակություն, «Սմբատ Արք. Լափաճեան» հրատարակչական ֆոնտ, թիւ 11, Անթի-
լիա, 2004, էջ 61:

¹⁶⁰ **Chevalier J. and Gheerbrant A.**, նշվ. աշխ., pg. 1040.

¹⁶¹ **Եղիշեն**, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1971, էջ 109:

¹⁶² Մանուշակագույն շափկն էլ Քրիստոսի չարչարանքների խորհրդանիշն է, **Cooper J.C.**, An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, London and New York, Thames & Hudson, 1978, reprinted 2013, pg. 140:

¹⁶³ **Ե. Կողբացի**, Եղծ աղանդոց, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1970, էջ 74-75:

¹⁶⁴ **Chevalier J. and Gheerbrant A.**, նշվ. աշխ., pg. 604.

¹⁶⁵ Ըստ Արևելյան եկեղեցու աստվածաբանական փիլիսոփայության, Աստված լույս է:
Երկար և շերմեանդորեն աղոթող ճգնավորը, որպես Աստծո հետ միավորման
արտահայտություն, տեսնում է այդ առեղծվածային լույսը: Թաքոր լեռան վրա
կայացած 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 և
արտահայտում, որով նա պառչածորեն մուտք է գործում աստվածային սրբազան
ստրածք, **A. Anderopoulos**, Metamorphosis, The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography,
New York, St. Vladimir's Press Crestwood, 2005, pg. 89-97, 164, 188.

¹⁶⁶ **Վ. Այգեկցի**, նշվ. աշխ., 2008, էջ 29:

¹⁶⁷ Հայ կական ժողովրդական տարազում նույնպես շափկները զարդանախշվում էին
եզրային ժապավենաձև զարդերով և ունեին ծիսական բնույթ ու խորհուրդ: Կանանց
շափկի զարդերը պահպանակների խորհուրդ ունեին: Տղամարդկանց շափկը
նպատակ էր նրանց քաջությանը կամ «անխոցելիությանը»: **Ա. Ստեփանյան**, Հայ
Ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ, Հայ

Աղոթքների ուղեկցությամբ շափկը կամ պատմունճանը հագնել ու արարողությունը, այսինքն՝ գլուխը հանդերձի գլխի համար բացված անցքով դուրս բերելը դեպի սրբազան տիրույթ անցնել ու կամ ծնվել ու խորհրդաբանություն ունի: Այսինքն՝ գլխի բացվածքը դուռ կամ բացվածք է դեպի աստծո տիրույթ, այնպես ինչպես պտուղն է աշխարհ գալիս կամ արևն է «ստորերկրյա աշխարհից այսպիսի դարպասի միջով ծագում» ու մայր մտնում¹⁶⁸: Պատահական չէ, որ կրոնական հանդերձանքի կառուցվածքը նման է եկեղեցու կառուցվածքին և համանման ձևով էլ զարդարվում է եզրագարդերով¹⁶⁹: Հայ եկեղեցիների դռների և լուսամուտների քիվերի ձևը, պայտած և կամ նշանման ձևերի խորհրդաբանությունը տանում են դեպի հազարամյակների խորքը: Նշած և զարդը, կամ ինչպես Հ. Մարտիրոսյանն է այն անվանում, «օմեգա նշանը», խորհրդանշում էր կյանքն արարող մայր աստվածուհու արգանդը կամ ներկայացնում արգանդի սխեմատիկ պատկերը¹⁷⁰: Նման խորհրդապատկերները բազմաթիվ են Հայ կալան լեռնաշխարհում պահպանված ժայռապատկերներում: Հին Միջագետքում նշագարդ գաղափարագիրը գլխավոր մայր աստվածուհի և «Ճննդաբերության տիրուհի» Նինիուրսագի խորհրդանշանն էր, որ երբեմն պարփակում էր նրա գլուխը սանրվածքի ձևով: Հին Եգիպտոսում այս նշանը մայր աստվածուհի Իսիսի խորհրդանշանն էր և ներկայացնում էր նրա որդու՝ Հորուսի ու ժնու կարողությունը¹⁷¹: Աստծո խորանի առաջ ծառայող կրոնավորի շափկի 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, առաքյալների պատկերներով և մեդալիոններով:

Հունական մշակույթում շափկը պարզապես ուղղանկյուն քառանկյուն կտոր էր, որ փաթաթվում էր մարմնի շուրջը և գոտկատեղում ամ-

ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (ծիսային, գունային և նշանային համակարգ), Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 12-14:

¹⁶⁸ Հայոց եկեղեցիների դռներն ու լուսամուտները, ինչպես հոգևորականի հանդերձանքի օձիքի կամ թևերի բացվածքները, նույնպես զարդարվում են բուսական կամ երկրաչափական զարդանախշերի եզրագարդերով, որ հավանաբար, օժտված են գուգահեռ խորհրդանշաններով, **Ա. Շահնազարյան**, նշվ. աշխ., էջ 59-61:

¹⁶⁹ Շափկի հարթ փռած օձիքը ձևով և կառուցվածքով հար և նման է հայոց եկեղեցիների լուսամուտների քիվերին:

¹⁷⁰ Հայ ավանդական տարազում ամուսնացած երիտասարդ կնոջ կարմիր գոգնոցի ներքին անկյունները, որպես բեղմնավորում խորհրդանշող պահպանակներ, զարդարվում էին նշագարդերով, որոնք լցված էին լինում շքեղ բուսագարդերով, **Ա. Պողոսյան**, բանավոր նկարագրություն:

¹⁷¹ **J.C. Cooper**, նշվ. աշխ., pg. 39.

րանու մ կաարվ կամ գոտիով¹⁷²: Շապիկը ու սերին ամրացվում էր կոճակներով կամ ճարմանդով՝ վզի համար բացվածք թողնելով: Յետագայում բաց կողմը փակվեց, շապիկը դարձավ խողովակաձև և գործելու ընթացքում գլխի ու թևերի համար բացվածք թողնվեց: Այս «tunica» կոչվող անթեզան շապիկը հռոմեացիների կողմից որդեգրվեց մ.թ.ա. 4-րդ դ., զարդարվեց երկու գծազարդերով և կոչվեց «colobium»¹⁷³: Երբ այն դարձավ աճղնավոր պարեգոտ՝ կոչեցին «tunica talaris», իսկ «tunica alba»-ն երկարանթեզան շապիկն էր, որի թևերը գործվում էին շապիկի հետմիասին: Բյուզանդական շրջանում այն զարդարվում էր կլոր կամ քառակուսի զարդ-մեդալ իոններով: 4-րդ դ. այս շապիկը կոչվեց «alb» և արևմուտքում դարձավ ծիսական հանդերձ, որ կրում էին բոլոր հոգևորականները, և որին հատուկ խորհրդաբանություն և չի վերագրվում¹⁷⁴: Յավանաբար այդ է պատճառը, որ հռոմեական շապիկի ձևն ու կառուցվածքը դարերի ընթացքում բազմաթիվ փոփոխություններ է կրել, կարծես ժամանակի նորաձևությունը ենթարկվելով: Այսառումով հայ հոգևորականի շապիկը հազարամյակների ընթացքում կայուն զարգացում է ունեցել և հիմնականում մնացել է նույնը: Խորհրդաբանական առումով համանաման է հին մշակույթներում գոյություն ունեցող խորհրդաբանությունը, որը խմբագրվել է քրիստոնեական եկեղեցու կողմից:

Կաթողիկոսական պատմուճան. Պատմուճան-պարեգոտը շապիկի վրայից հագնվող զգեստն է: Յայ պատմիչներից ոմանք, ինչպես օրինակ Ն. Լամբրոնացին կամ Մ. Գոշը, վաղ միջնադարի կաթողիկոսական պատմուճանը ներկայացնում են որպես «գօտլուոյ ծ» և «առանց թեզանաց»: Այս աճղնավորը ներկայացվում է որպես «զգեստս սափտակ բոլորաստորոտի ներքոյ», որ աջ և ձախկողմերում ուներ ծիրանի կամ սև գնդակներ՝ նման Ահարոնի պատմուճանի քղանցքներից կախված նմներին և զանգակներին: Վ. Յացունու կարծիքով այս պատմուճանը պարսկական ազդեցություն ունի և կաթողիկոսների կողմից գործածվել է վաղ ժամանակներից¹⁷⁵: Մինչև 14-րդ դ. այս հանդերձը ճերմակ էր, դրանից հետո

¹⁷² Երբեմն կողքի չկարված եզրերը զարդարվում էին ծոպազարդերով, **H. Norris**, *Curch Vestments, their origins & development*, New York, LSC communications, 2002, pg. 11:

¹⁷³ Յունահռոմեական մշակույթներում երկարաթեզան շապիկները համարվել են «բարբարոսների հագուստ»: Կայսր Ավրել իանոսի գահակալության տարիներին (3-րդ դ.) երկարաթեզան շապիկը ընդհանուր դարձավ հռոմեական կայսրության տարածքում, **H. Norris**, նշվ. աշխ., էջ 15:

¹⁷⁴ Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 11-20.

¹⁷⁵ **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ 395-396:

քղանցքները զարդարվում են կապույտով, իսկ ավելի ուշ, 17-րդ դ., հայ տնվում են կանաչ, թանձր կապույտ, վարդագույն պատմուճաններ¹⁷⁶:

Ազաթանգեղոսի մեկնաբանությամբ՝ պատմուճանը զարդարում է «ավազանի ծննդականության համար, հագցնելու համար բոլորին լուսավոր պատմուճանը, որ մյուս անգամ վերստին ծնվեն»¹⁷⁷: Ներսես Շնորհալին «պատմուճանն առաջին» համարում է Աստծո շնորհը դրախտում¹⁷⁸: Մաշտոցում, Դրոշմ կատարելու ժամանակ ասվող աղոթքի մեջ, քրիստոնեական հավատք ընդունած նոր քրիստոնյայի հանդերձանքը կոչվում է «հանդերձ փրկության եւ պատմուճան ուրախութեան»: Քահանան շնորհակալություն է հայտնում և մաղթում, որ Աստված նորընծա քրիստոնյայի գլխին լինի «սաղավարտ փրկութեան եւ պսակ շնորհաց», որը մկրտվողը պետք է գործածեր որպես «զէն անվթար ընդէմ հակառակ մարտին»¹⁷⁹: Գ. սարկ. Ղազարյանը օրինակ է բերում Փիլոն Ալեքսանդրացու և Յովսեփոսի մեկնաբանությունները պատմուճանի խորհրդաբանական իմաստի առումով և ցույց տալիս, որ դրանք տարբերվում են: Փ. Ալեքսանդրացու կարծիքով՝ պճղնավոր պատմուճանը, եղել է, օրինակ, օդի խորհրդանիշը, իսկ Յովսեփոսը վտավակ-պատմուճանի խորհրդանիշը համարել է երկիրը, «իսկ դրամանուշակագույն թելերը՝ երկնակամարը»: Յովսեփոսը հավատացել է, որ վտավակի ծոպերը «հիշեցնում» են կայծակները, զանգակների ձայնն էլ՝ «որոտի գոչյունը»: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է օրինակ բերել Յուստինիանոս 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 գո-

¹⁷⁶ Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 404: Նշված գույների գործածությունը կաթողիկոսական պատմուճանների վրաթերևս արևմտյան ազդեցությունն է:

¹⁷⁷ Սարկավազի կամ դաիրի հանդերձները քննարկելիս՝ երբեմն շափկ բառն ընկալվել է որպես պճղնավոր պարեգոտ, որը նույնպես շփոթության առիթ է տալիս: Սակայն կաթողիկոսի կամ մյուս բարձրաստիճան հոգևորականների պարագայում երկու հանդերձներն էլ օգտագործվել են. մեկը ճերմակ շափկն է, որ կրել են անմիջապես մերկ մարմնի վրա, իսկ պատմուճան-պարեգոտը հագել են ճերմակ շափկի վրայից, **Ազաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 229:

¹⁷⁸ «Ընդունիր ինձ որպես անառակ որդուն և հագցրու ինձ պատմուճանն առաջին, Որից գրկվեցի մեղանջելով», **Ն. Շնորհալի**, նշվ. աշխ., էջ 110:

¹⁷⁹ **Մաշտոց**, 2004, նշվ. աշխ., էջ 64:

րու թյուղ են կախալ, և որոնց միջոցով ողջ երկիրն Աստու և նրա որդի Քրիստոսի փառքով ու շնորհով լցվեց»¹⁸⁰:

Հարկ է վերանայել պճղնավորի խորհրդաբանությանը ըստ հին մշակույթների: Հին միջագետքյան կավե սալիկների շնորհիվ հայտնի է, որ գլխավոր աստվածներից ենկիի որդին՝ բաբելոնյան Մարդուկը, աստված հռչակվելուց առաջ գերագույն աստվածների ներկայությանը անցնում է բազմաթիվ փորձությաններով: Մարդուկի «բարձրագույն» հայտարարվելուն անմիջապես հետևում է նրան հանդերձավորելու սրբազան արարողությանը: Որպես իր իմաստնության, շնորհքների ու կարողությանների խորհրդանշան և ապացույց, Մարդուկին 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 մշակույթների համար¹⁸¹: Հետագայում էլ պատմուճանը ամենակարևոր հագուստն էր թագավոր-աստվածների համար: «Ասորեստանեայց վրայ պճղնավոր էր, ամփոփ, և կարճ թեզանեօք՝ որ արմնկեն վեր կը մնան»: Վ. Հացունին շարունակում է նկարագրել, որ այդ հանդերձն ունի «ժանեկանման հարուստ դրուագներ՝ ձգուած զանազան ուղղութեամբ՝ կը ծածկեն զայն ամբողջովին», որ այդ հանդերձները «կրկին» են՝ «մին ներքին ու կարճ» իսկ մյուսը՝ «արտաքին ու պճղնաւոր»: Ավարտելով նկարագրությունը, հեղինակը շարունակում է, որ «Ուրարտուի թագաւորաց հագածը չէր կրնար տարբերիլ ասորմէ՝ գլխավոր գծերուն մէջ»¹⁸²:

Չինաստանում թագավորական պատմուճանն ուներ կլորավուն օձիք ու քառակուսի փեշեր և ըստ չինական խորհրդաբանության նշանակում էր, որ այն կրողն արժանի է միջնորդը լինելու երկրի և երկնքի միջև, քանի որ կլորը երկնքի, իսկ քառակուսին երկրի խորհրդանշաններն էին: Կաթողիկոսի պատմուճանը կառուցվածքով համանման է չինական ինքնակալի պատմուճանին, որը ներկայացնում է կրողի էությունը¹⁸³:

¹⁸⁰ 12 թվի խորհրդաբանությունն ավելի հին է, քան քրիստոնեությունը, և այս օրինակում շատ լավ պահպանված է հեթանոսական խորհրդաբանությունը քրիստոնեականով փոխարինելու հանգամանքը:

¹⁸¹ Z. Sitchin, The Cosmic Code, Book VI of the Earth Chronicles, New York, Harper Collins Publishers, 2007, 78-80.

¹⁸² Վ. Հացունի, Նշվ. աշխ., էջ 22:

¹⁸³ Chevalier J. and Gheerbrant A., Նշվ. աշխ., pg. 314.

Երկար, սեղմ թևքերով շապիկը (tunica talaris) բյուզանդական հագուստի համալիրի մեջ ներմուծվել է հարևան ժողովուրդներից¹⁸⁴: Նման կարծիքի է նաև Վ. Յացուկին, հայ տարարելով, որ աքղնավոր պարեգոտը հունական է և «յոյներեն կոչվում է «գայն նախ Յոնովայեցիք կը սկսին գործածել կայսերութեան սկիզբը, առնելով արևելքեն...»: Նա չի որոշակիացնում այդ հիմնական մշակույթը, որտեղ որ նման պարեգոտներ արդեն կրում էին: Այս արտաքին պարեգոտը 6-րդ դ. պատկանող «Colobium over tunica talaris»-ն է¹⁸⁵:

Շապիկները և դրանց վրայից պատմուճաններ կրելու սովորույթը շատ հին են հայոց մեջ¹⁸⁶: Նման զգեստներ կրում էին ոչ միայն հոգևորականները, այլև աշխարհականները, սակայն ձևավորումների տարբերությամբ: Վ. Յացուկին բազմաթիվ օրինակներ է բերում վաղ քրիստոնեական պատմությամբ, երբ հայ կամ շրջանի մյուս թագավորները արժանավոր հպատակներին, որպես պատիվ, պատմուճաններ էին ընծայում¹⁸⁷: Հնում թագավորների, գլխավոր մոզերի կամ քրմապետների նման հանդերձները և անգամ նրանց ձեռքերի թամբերը շքեղորեն զարդարվում էին ծաղիկների ու պտուղների պատկերներով¹⁸⁸:

Ուրեմն մինչև միաստվածության անցնելը հայտնի գաղտնուսական գիտելիք-ավանդույթները, որ ծածկվել էին քրիստոնեության խորհրդաբանական փիլիսոփայության շերտերով, շապիկների և պատմուճանների խորհրդաբանության հարցում, պատճառ են դարձել անհամաձայնության կետերի: Միաստվածության անցնելուց հետո էլ հազարամյակների հնության ու նեցողականության և արարողակարգի մեջ էական փոփոխություններ չկան, միայն դրանց արտաքին ձևավորումն ու մեկնաբանություններն են մասամբ տարբեր:

Փորուրաք. Փորուրաքը (Epitrachelion) (նկ. 10) ընդհանուր է Արևելյան եկեղեցու բարձրաստիճան եկեղեցականների համար և համապատասխան

¹⁸⁴ Հենց այս շապիկ-պարեգոտն էր, որ «dalmatica» անվամբ որդեգրվեց հույների և հռոմեացիների կողմից: Այս ընթացքում այն ձևավորվում էր միայն գծանախշերով: Իսկ հետո կլոր կամ քառակուսի զարդանախշերը, որ որդեգրվեցին բյուզանդացիների կողմից, զարգացան նոր միջավայրում և համարվեցին բյուզանդական: Ավելի ին, դեռ չկարված, փռված վիճակում այս շապիկը դիտվում էր նաև որպես հունական խաչ, H. Norris, նշվ. աշխ., fig. 59, pg. 43:

¹⁸⁵ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., նկ. 44:

¹⁸⁶ Վանի թագավորության ժամանակներից մեզ հասած պատմական իրերի վրաներկայացված շքեղ պատմուճանները դրավառ ապացույցն են (նկ. 2, 3, 4):

¹⁸⁷ Նման շապիկներ և պատմուճաններ կրել են մինչև 19-րդ դ. վերջը և 20-րդ դ. սկիզբը: Լոս Անջելեսում պահվող կեսարացի մեծահարուստներ Թել Ֆեյանների հավաքածուն ունի նման երկու, մետաքսից և վուշից պատրաստված շապիկներ և պարեգոտներ, Armenian Dress and Textile Project.

¹⁸⁸ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 69:

նում է Արևմտյան եկեղեցում գործածվող «stole»-ին: Ուրարը, հունահռոմեական ազդեցությամբ, ծագելով «orarium» բառից, սկսեց կոչվել ուրար¹⁸⁹: Քահանայի փորուրարը, ըստ Մ. Օրմանյանի, առաջացել է սարկավազի ուրարից և կոչվում է փորուրար, քանի որ ներկայումս այն կախվում է միայն առջևում՝ փորի վրա: Սկզբնական շրջանում, Արևելյան մյուս եկեղեցիների նման, սարկավազի ուրարը կախվում էր քահանայի վզի շուրջը, իսկ երկու ծայրերը գուգահեռաբար կախվում էին առջևում¹⁹⁰, որը կոչվում էր «վակասլանջաց»¹⁹¹: Հետագայում միայն այս երկու շերտերը միացվեցին որպես մեկ կտոր, և վերևում էլ վզի համար բացվեց երկու կողմերով կլոր բացվածք, որոնք հետգնալով կոճկվում են վզի հետևամասում¹⁹²: Փորուրարները, սովորաբար, զարդարվում են խաչերով և սրբապատկերներով, իսկ ներքին եզրը հաճախ զարդարվում է ծոպազարդերով¹⁹³:

Վ. Հացունին հանդերձի զարգացման սկզբնական շրջանում փորուրարը ներկայացնում է վաղապետների, եպիսկոպոսների և կաթողիկոսների համար, որտեղ այն հանդես է գալիս առանձին կամ միակտոր, «ծայրերը զարդարուն ու ծոպավոր»¹⁹⁴: Միջնադարում կաթողիկոսական փորուրարը չափազանց զարդարուն էր՝ ասեղնագործվում էր խաչերով և այլ զարդերով, անգամ վերադրվում էր թանկարժեք քարերով: 17-րդ դ. փորուրարը միացյալ է¹⁹⁵, ինչպես այն կա կաթողիկոսի ժամանակակից հանդերձանքի համալիրում¹⁹⁶:

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 նախնական տարբերակը հայոց մշակույթում, ուրարը կամ, ինչպես այն լատիներեն է կոչվում, «stole»-ը, ապապատկերը կփոխվի:

Ինչպես նշվեց վերևում, ուրարը համարվում է հունահռոմեական մշակույթից փոխառված հանդերձի տարր, քանի որ նրան վանումը ծա-

¹⁸⁹ Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 349:

¹⁹⁰ Հռոմի պապը հատուկ արարողություներով ժամանակ նման ուսնոց է կրում:

¹⁹¹ Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 360:

¹⁹² Մ. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 109-110:

¹⁹³ M. G. Houston, նշվ. աշխ., pg., 164.

¹⁹⁴ Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 338, 379, 396:

¹⁹⁵ Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 404-405:

¹⁹⁶ Փորուրարի զարգացումը Հայոց եկեղեցում համանման է արևելյան մյուս եկեղեցիների փորուրարների զարգացմանը:

գում է հռոմեական «orarium» բառից¹⁹⁷: Օտար ուսուցման սիրողները հաստատում են այս վարկածը, հիմնվելով նաև անվան վրա, որը ծագում է «sudarium-orrarium-stola» բառերից, որտեղ «orarium»-ը պարզապես նշանակում էր թաշկինակ, որ հիմնականում պատրաստվում էր վուշից և երբեմն՝ ասեղնագործվում¹⁹⁸: «Sudarium» կոչվող ուղղանկյուն քառանկյուն թաշկինակը, որ քիչ ավելի մեծ էր սովորական թաշկինակից, կրում էին վզի շուրջը, ձեռքին կամ տոգայի ծալքի մեջ: Այս երկու անուններն էլ նույն նշանակություներն ունեին և հայտնի էին արևելյան մշակույթներում: Յ. Նորրիսը նշում է, որ այս երկու բառ-լրապիտույթներն էլ կարող էին փոխառնված լինել եգիպտական մշակույթից, որտեղ այն նորից նշանակում էր վուշե կտոր և երեսը կամ քիթը մաքրելու համար էր ծառայում:

4-րդ դ., Լադոկիայի ժողովի (363 թ.) որոշմամբ, «orarium»-ը «հայտնվում» է Արևելյան եկեղեցում, որտեղ այն բավականին երկար և լայն վուշե կտոր էր, որ ծալվելով կախվում էր սարկավագի ձախուսին: Ասվում է, որ այս կտորի օգտագործման հիմնական նպատակը եկեղեցական սրբազան իրերը մաքրելն էր: Յետագայում, 5-րդ դ., այն նեղանկյուն ավելի երկարելով կորցրեց իր գործնական նշանակությունը, դարձավ դեկորատիվ կտոր, նաև՝ սարկավագի պաշտոն-աստիճանի խորհրդաբանական ցուցիչ¹⁹⁹: 9-րդ դ. «orarium»-ը փոխվեց «stole»-ի և մինչև հիմագործածվում է նաև Յոնմի պապի կողմից՝ պաշտոնական արարողությունների ժամանակ²⁰⁰:

Ուրարանման կտոր հայկական մշակույթում պարզորեն երևում է ներքինու հանդերձի համալիրում (նկ. 2), որ նեղ և երկար կտոր է, կախված նրա ձախուսից: Ինչպես նշվեց վերևում, այս ուրարանման տարրը ներքինու զբաղեցրած աստիճանի խորհրդաբանությունը կամ ցուցիչն է: Ցավոք հայտնի չէ, թե այս կտորը ինչպես էին անվանում և ինչ նշանակություն ուներ մ.թ.ա. 1-ին հազ. սկզբում: Մի բան վստահաբար

¹⁹⁷ **Մ. Օրմանյանը** «orarium»-ի ունակ և «orarium»-հռոմեական բառերը ստուգաբանում է որպես «զգեստի բերան կամ եզերք» նշանակությամբ, 1991, նշվ. աշխ., էջ 109:

¹⁹⁸ Այս լրապիտույթը գործառնության մեջ մտավ մ.թ.ա. 1-ին դ. և ընդհանրացավ միայն Յոնմի կայսերական շրջանում, **H. Norris**, նշվ. աշխ., թ. 88.

¹⁹⁹ **H. Norris**, նշվ. աշխ., էջ 89:

²⁰⁰ 7-րդ դ. «orarium»-ը կաթոլիկ եկեղեցում անվանվում է «stole» և գործածվում ոչ միայն որպես սարկավագների հանդերձի կարևոր մաս, այն կրում են նաև եպիսկոպոսները, արքեպիսկոպոսները և Յոնմի պապը, որպես լանջախաչի խորհրդանիշ, միայն այն տարբերությամբ, որ սարկավագներն այն կրում էին աջ ուսին և կասրում ձախկոնքի վրա, իսկ բարձր պաշտոնյաներն այն կրում էին կրծքին, ազատ կախված, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., էջ 88-91:

պարզ է՝ այս ուրարի կամ փորուրարի սկզբնաղբյուրը Լատինական չէր կարող լինել: Եթե որդեգրվել էր, ապա՝ արևելյան մշակույթներից: Այս ուրարանման պատվո ժապավենը, որ նաև զարդարվում է ծոպազարդերով, օգտագործվել է նման համատեքստում և նույն ձևով՝ դեռևս հունահռոմեական մշակույթների ծաղկման ժամանակներից էլ շատառաջ:

Շուրջառ. Շուրջառը (նկ. 8) կրում են քահանան և նրանից աստիճանով բարձր հոգևորականները, սուրբ պատարագի ժամանակ, պճղնավոր պարեգոտի վրայից: Այն կիսակլոր կտրվածքով շքեղ ծածկոց է, որ ուղիղ կտրվածքի կողմից կենտրոնական մասում ուսերի վրա է գցվում և ճարմանդով ամրացվում առջևից: Շուրջառները պատրաստվում են շքեղ կերպասներից և մեջքին խաչ ունեն: Այն խորհրդանշում է պայծառ զգեստ, որից ակնկալվում է պատսպարել կրողին չարի ներգործության ունից: Ըստ Մ. Օրմանյանի, բոլոր շուրջառները ծագել են «հին իշխանական պատվավոր զգեստներից, որի Լավագույն օրինակը հունական շուրջառն է»²⁰¹: Սկզբնական շրջանում կաթողիկոսը, որպես ծիսական արտահագուստ, կրում էր «բեհեզեայ» նախորտ կամ աղաբողոն կոչվող «շրջափակ և անթեզան... ամփոփված բազկաց վրա»՝ առջևը փակ արտահագուստ: Վ. Յացուկին հաստատում է, որ այն փոխ է առնվել եվրոպական աշխարհիկ ձևերից, որ օգտագործվում էր քրիստոնեության ընդունումից շատ առաջ²⁰² և 7-րդ դ. որդեգրվեց Լատին հոգևորականների կողմից: Լատիներեն այն կոչվում էր «chasuabile-paenula»-փիլոն, որ մինչև 14-15-րդ դդ.²⁰³ կրում էին Լատին եկեղեցու գլխավորները²⁰⁴: Յետագայում, հատկապես կիլիկյան շրջանում²⁰⁵, նախորտը՝ ճերմակ խորքով, զարդարվեց բազմաթիվ խաչերով²⁰⁶: Այն կրողի մասին ասում էին ««Բազմախաչեան զգեցուցաներ»»²⁰⁷: Հիշատակություն կա, որ Ներսես Ծնորհալու ծիրանի նախորտը այնքան առատորեն ոսկեհյուս և ասեղնագործված էր ոսկե թելերով, «որ զէտ ձուլածոյն կանգներ»²⁰⁸: Այս ընթացքում նաև հայ տնի են զանազան գույնի նախորտներ. կապույտ՝ սպի-

²⁰¹ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 107-108:

²⁰² **Վ. Յացուկի**, նշվ. աշխ., էջ 328:

²⁰³ **H. Norris**, նշվ. աշխ., plate XVI.

²⁰⁴ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 60-63.

²⁰⁵ Երբ «պճնաախրու թեան զգացումն իսկ կ'իշխէ յ աճախ», **Վ. Յացուկի**, նշվ. աշխ., էջ 315:

²⁰⁶ Բազմախաչ փիլոններ կրում էին նաև բուն Յայաստանում, որովհետև դրանց մասին նշում է նաև **Ստեփանոս Օրբելյանը**՝ «նրանց հագուստն է մինչև կրու նկները հասնող բազմախաչ փիլոնը», նշվ. աշխ., 1986, էջ 132:

²⁰⁷ Գր. Վկայ ասերի խոսքերն են ծնորհալու մասին, **Վ. Յացուկի**, նշվ. աշխ., էջ 397:

²⁰⁸ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 397-398:

տակով, դեղին՝ կարմիրով, մանուշակագույն՝ վարդագույնով²⁰⁹: - Կաթողիկոսական դիմանկարներում խաչագարդ նախորտները երևում են մինչև 17-րդ դ., որից հետո անհետանում են: «Փորանկեալ» նախորտը այս շրջանում փոխարինվում է «փորիբաց» շուրջառով²¹⁰:

Հռոմեական շուրջառանման այս արտահագուստի՝ «paenula»-ի մի տարբերակը բացառաջամասով, վզամասում ամրացված գլխարկ ունենալով կոչվում էր «cappa»²¹¹: 11-15-րդ դդ. միայն, «cope» անվամբ այս կիսակլոր կտրվածքով զարդարուն արտահագուստը, որ շուրջառն էր, ընդհանուր դարձավ Արևմտյան եկեղեցում²¹²: Օտար ուսումնասիրողներից ոմանք էլ «paenula»-շուրջառի հիմքը համարում են «lacerna» կոչվող գլխարկավոր թիկնոցը, որը հիմնականում նման է հունական «chlamys»-ին: Երկուսն էլ կիսակլոր կտրվածք ունեն, սակայն «lacerna»-ի առջևում քղանցքը կլորանալով միանում է վզամասի կենտրոնում, կամ, հունական ծածկոցի նման, աջ ուսի վրա, որտեղ այն ամրանում է ճարմանդով կամ կոճակով: Հ. Նորրիսը նշում է, որ այս արտահագուստը փոքրասիական ծագում ունի²¹³, սակայն շուրջառի նման կիսակլոր կտրվածքով արտահագուստներ հայ տնիչ են հայոց անցյալում:

Դիտարկենք, թե ինչ պիսի ծածկոց-արտահագուստներ են կրել Վանի թագավորության շրջանում: Պատերազմի և ամպրոպի աստված Թեյշեբան, որքան որ հնարավոր է ենթադրել նրա կողմնային պատկերով ներկայացված դիրքից, զարդարուն կարճ պարեգոտի վրայից կրում է նմանատիպ զարդերով՝ աճղնավոր վերարկու անման փաթթոց, իսկ դին՝ ուսնոց կամ թիկնոց, որը պարուրված է նրամարմնի շուրջը և զարդարված է ծոպերով: Մի շարք այլ պատկերներում էլ երևում են հետևից կախված փե-

²⁰⁹ Հովհաննես Բերկրացու վրձնի ն պատկանող 1362 թ. Բերկրիի ավետարանի ոտնվայի տեսարանում Հիսուսը պատկերված է խաչագարդ նախորտով, որ շեշտում է նման հանդերձի խորհրդաբանական կարևորությունը, **S. Der Nersessian**, S., Arpag Mckhitarian, Armenian Miniatures from Isfahan, Introduction by H. H. Catholicos Karekin II, Brussels: Les Editeurs d'Art Associés, 1986, pg. 123, Fig. 74.

²¹⁰ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 405:

²¹¹ Կապայ բառը **Ստ Մալ խայ անցը** համարում է արաբերեն-պարսկերենից փոխառված բառ և մեկնաբանում որպես հոգևորականի երկայն զգեստ, պարեգոտ, կանանց երկայն զգեստ, օձի շապիկ, նշվ. աշխ., էջ 389: **H. Norris**-ը կապայ բառը ստուգաբանում է որպես ուշ լատիներեն «cap» բառից սերված, որ նշանակում է գլխարկ, նշվ. աշխ., էջ 159: Ավելի հավանական է, որ շուրջառ բառը նշանակեր կապա հագուստը, քան այն դուրս բերվեր գլխարկ բառից: Այս երևույթը բոլորովին էլ զարմանալի է, որովհետև արևմտյան ուսումնասիրողների մեծամասնությունը փորձում է քրիստոնեական ծիսական հանդերձի սկզբնաղբյուրը փնտրել հիմնականում հունական մշակույթում:

²¹² **H. Norris**, նշվ. աշխ., pg. 58-59, 159-161.

²¹³ Նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 157:

շեր²¹⁴: Ամենայն հավանականությամբ աստվածների անձը պատասխարող և զարդարող այս ծածկոցներն ունեին կարևոր խորհրդաբանություն, սակայն կառուցվածքային առումով բոլորն էլ ուղիղ կտրվածքով կտորներ են, այլ ոչ կլոր կամ կիսակլոր: Ցավոք, հայ տնի չեն բուրմարքաների ամբողջական այլ պատկերներ, որոնցից հնարավոր լինելով պատկերացում ունենալ հեթանոսական մշակույթում օգտագործված ծիսական ծածկոց-արտահագուստի մասին, հետևաբար պետք է համաձայնել շուրջառի Եվրոպական ծագման դրույթի հետ:

Բազպաններ. Ընդհանուր առմամբ, թևքի կամ թեզանիքի զարդարման ավանդույթը հայ կական տարազի համալիրում միտում ունի ընդգծելու ձեռքի կարևորությունը, որը հանդիսանում է արաման հզոր «գործիք», ինչպես օրինակ հայ տնի օրհնություն մեջ՝ «Աստծո ձեռը անպակաս լինի», որով ընդունվում է այդ «ձեռքի» հզորությունը և ակնկալվում հովանավորություն²¹⁵: Ձեռքը կամ դաստակը զարդարող երիզը հանդիսանում է որպես պահպանակ, որն օգնում է արարող կամ բարին գործող ուժերին, նաև՝ վնասազերծում չար ուժերին²¹⁶:

Ժամանակակից Հայ եկեղեցում բազպաններ (նկ. 18) կրում են քահանաները, վարդապետները, եպիսկոպոսներն ու կաթողիկոսները: Ըստ Վ. Հացունու՝ 13-րդ դ. արդեն բազպանները առանձնացած էին թեզանիքից: Այսինքն, մինչ այդ աճղնավորի թևերի եզրերը՝ բյուզանդական աճղնավորի նման, զարդարվում էին եզրազարդով²¹⁷: Հետագայում այդ եզրազարդերը ավելի շքեղանալով ու լայնանալով անջատեցին թևերից: Հեղինակը, հիմնվելով մի շարք ուսումնասիրողների կարծիքների վրա, հավաստում է, որ բազպանները հատուկ էին հույն եպիսկոպոսներին, հետագայում՝ նաև քահանաներին: Իր կարծիքով բազպաններն ընդհանրապես ծագում են «բիւզանդացւոց պատմութանին բազկազարդեն, և յետոյ կ'անջատուին թեզանիքէն, որպէս զի քահանայք ալ գործածէին»²¹⁸:

²¹⁴ **Ս. Պետրոսյան**, Անձավի ուրարտական վահանի առյուծների գույգը, Պատմաբանասիրական հանդես, 2007, № 1, էջ 262-273.

²¹⁵ Հոգևորականները օրհնելիս կարող են իրենց ձեռքը դնել օրհնվողի կամ ձեռնադրվողի գլխին, **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 32:

²¹⁶ **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 35:

²¹⁷ Հայ կական տարազում թևքը զարդարվում էր հիմնականում դաստակի շրջանում, երբեմն էլ բարձրանում էր դեպի արմուկները: Առկա էր նաև թևի լրացուցիչ կցորդը՝ թեզանիքը, որը նույնպես կարող էր զարդարվել: Երկուսն էլ սովորաբար զարդարվում էին բուսական զարդանախշերով, «համահունչ «ձեռքդ դալար», «ձեռքդ կանաչի» օրհնանքին, նույն տեղում, նշվ. աշխ., էջ 26, 32:

²¹⁸ **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 380-381:

Ըստ Մ. Օրմանյանի, բազպանները հոգևորականների համար ծառայում են որպես «շապիկի թևերը հանգրիճելու» միջոց: Ենթադրվում է, թե դրանք փոխարինելու են եկել կիսասարկավազի բազկուրարին²¹⁹, որովհետև «ձեռնադրությունների ժամանակ բազպանի տալու արարողության մասին Մաշտոցում հիշատակությունն չկա: Սակայն քահանայի ձեռնադրության համար նրա հանդերձանքի պատրաստման հրահանգի մեջ բազպանները նշված են: Ավելին, Մ. Օրմանյանը հավաստում է, որ բազպանները առանձին լրապիտույքներ են, որովհետև Լամբրոնացին և Օձնեցին հիշում են ժամարար քահանային զգեստավորվելու ժամանակ բազկուրարները հագնելու համար արտասանվող աղոթքի մասին: Ներկայումս էլ աղոթք է ասվում աջ և ահյակ ձեռքերի համար առանձին-առանձին²²⁰: Սակայն բազպանների սկզբնաղբյուրի մասին «որոշակի գրված բան չկա»²²¹:

Քիչ հավանական կամ անհավանական է, որ բազկուրարը վերածվեր բազպանների, որովհետև ուրարները սովորաբար գցվել կամ փաթաթվել են թևին կամ ուսին, որպես այն կրողի որոշակի տիտղոսի խորհրդաբանական ցուցիչ: Բազպանները, որ հավանաբար թևքի զարդարուն եզրերից առանձնացած կտորներ են, ունեն հատուկ կտրվածք-ձև և կրողի թևը կիպգրկում են մինչև արմուկները:

Ինչպես արդեն նշվեց, բյուզանդական հագուստը կայսրության սկզբնական շրջանում պարզ հռոմեական հագուստից համարյա չէր տարբերվում: 3-րդ դ. հետո նրանք արևելքից որդեգրեցին իրենց հագուստը գունագեղ ասեղնագործ զարդանախշերով, վերադիր զարդամոտիվներով և արժեքավոր քարերով զարդարելու մշակույթ-ավանդույթ՝ որպես գեղեցիկ գծանախշ-զարդեր²²²: Ազդեցությունները և նրանց շարժման ընթացքը քննարկելու նպատակով տեղին օրինակ է պատկեր-թեյչեբայի հանդերձանքը (նկ. 4): Ինչպես երևում է,

²¹⁹ Բազկուրարը տրվում էր կիսասարկավազին ձեռնադրությամբ: Այն կարճ, ուրարանման կտոր էր, որ փաթաթվում էր ձեռնադրվողի ձախ դաստակին: Այս կտորը հարատևությունն չի ունեցել Հայոց եկեղեցում և այժմ էլ չի գործածվում, սակայն նրա մասին հիշողությունը պահպանվում է, **Մ. Օրմանյան**, 1991, նշվ. աշխ., էջ 56: Այդ պատվո ժապավենը կաթոլիկ եկեղեցում կոչվում է «maniple», որ փաթաթվում է ձախ ձեռքին միայն և խորհրդանշում է պարանը, որով Հիսուսը կապված էր խաչին: Հետևաբար, այն չէր կարող բազկուրարի նախատիպը լինել, **G. Ferguson**, Signs & Symbols in Christian Art, Oxford University Press, London, 1961, pg. 57.

²²⁰ «Տուր Տէր գօրութիւն աշոյ (ձախոյ) ձեռին իմոյ, եւ լուա՛ զամենայն աղտեղութիւնս իմ: Որպէս զի կարող լինիցիմ սպասաւորել քեզ անախտութեամբ հոգւոյ և մարմնոյ: Շնորհօք Տեառն մե», **խորհրդաբար Սրբազան Պատրագի**, նշվ. աշխ., էջ 6-7:

²²¹ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 57:

²²² **P. Tortora and K.Eubank**, նշվ. աշխ., pg. 110, 111.

ուրարտական ծիսական հանդերձը զարդարված էր ճոխու հարուստերկրաչափական զարդանախշերով: Սրանք էլ իրենց հերթին շրջանակված էին զարդարուն գծանախշերով, որոնք եզերում են վզի բացվածքը, քղանցքը, թեզանիքները և ունեին մեզ անհայտ հատուկ խորհրդաբանական նշանակություն, քանի որ զարդարում էին գլխավոր աստվածներից մեկի մարմինը:

Վերադառնալով բազպաններին՝ կարելի է ենթադրել, որ թեզանիքի նման զարդանախշերը բյուզանդացիների կողմից փոխառվել են որպես գծային զարդանախշեր, որ կառուցվածքի և «clavi»-ի գործածության առումով նրանց խորթ չէին: Դրանք բյուզանդական հագուստի ավանդույթի շրջանակներում ավելի էլայնացած և ճոխացած վերադարձել են ծնող մշակույթներին՝ համարվելով հունական հանդերձի տարր:

Բազպանները սովորաբար զարդարվում են ծաղկազարդերով և կենաց ծառերով: Էջմիածնի գանձատանը պահվող 18-րդ դ. պատկանող վերոհիշյալ բազպանները շքեղորեն զարդարված են խաղողի որթերով՝ որպես կենաց ծառեր: Դրանք երբեմն էլ զարդարված են թեմատիկ պատկերներով, իսկ այսօրինակը ներկայացնում է Ավետման տեսարանը: Աջ բազպանի վրա պատկերված է Աստվածամայրը, իսկ ձախին՝ Գաբրիել հրեշտակապետը:

Սրանից կարելի է հետևություն անել, որ բազպանները, լինելով կարևոր լրապիտույքներ և քահանային տրվող գոտուց, շուրջառից և թագից կարևոր չհամարվելով, հատուկ ուշադրության չեն արժանացել: Դրանք պարեգոտի թևքերը եզրափակող զարդաների գներ են եղել և հետագայում առանձնացվել են տարբեր պատճառներով: Նախ լայն թևքի եզրերը հավաքելու կամ «հանգրիճելու» համար բազպանները նաև ասեղնագործվել են, 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 և շնորհել՝ ճիշտն արդար գործեր կատարելու համար:

Եմիպորոն. Այս կարևոր պատվո ժապավենը հայոց հոգևոր մեծերի հանդերձանքի համալիր ներմուծվեց միջին դարերում, երբ Հռոմի պապերը նվիրատվություններ էին կատարում կիլիկյան հայրապետներին: Օրինակ, Գրիգոր Տղակաթողիկոսին՝ Ղուկիոս Գ պապից, Գրիգոր Ա-

պիրատ և Յովհաննես կաթողիկոսներին՝ դարձյալ նույն պապից և այլն²²³: Սակայն խաչ ազարդ եմիփորոն, որպես ավելի նեղ երիզ, հայ տնի է դեռևս 10-րդ դ.:²²⁴ Նման եմիփորոն կրում է Գր. Լուսավորիչը, որ պատկերված է Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու արևելյան պատին²²⁵:

Եմիփորոնը (նկ. 9) (ուղիղ հնչմամբ՝ ոմոփորոն), բացառիկ ուսնոց է, որ վերապահված է միայն եպիսկոպոսին ու կաթողիկոսին և տրվում է ձեռնադրու թյամբ: Այս տարրը 25 սմ լայնությամբ և 2 մ երկարությամբ խաչ ազարդ ու զարդարուն երկու կտորից կազմված պատվո երիզ է, որի երկու ծայրերը, ուսերից դեպի առաջ կախվելով, ճարմանդով զուգահեռաբար ամրացվում են: Աջակողմյան մասը բարձրանում է ձախ ուսին, տարվում է դեպի թիկունքը և ամրացվում, իսկ երիզի երկարության մնացած մասը կախվում է թիկունքն ի վար, որպեսզի առջևի և հետևի կախված մասերը շիտակ ու հավասարակշռված մնան: Ծալ վող մասերն անկյուններում ամրացվում են կոճակներով կամ հանգույցներով²²⁶, իսկ ծայրերը մեծ մասամբ զարդարվում են ծոպազարդերով:

Մ. Օրմանյանն, այս լրապիտույքը նույնացնելով հույների և հռոմեացիների «pallium»-ի հետ²²⁷, նշում է, որ դրանք նույնպես եմիփորոններ են, միակ տարբերությունն այն է, որ հայ կալան եմիփորոնը համեմատաբար ավելի մեծ ու շքեղ է: Յների համեմատ խաչ երի թիվը նույնն է՝ «հինգ խաչ կրծքի, երկուսը ուսերի, և երկուսն էլ կախված մասերի վրան»²²⁸: Եմիփորոնի ծագման ու կառուցվածքի վերաբերյալ անցյալ և ներկա ուսումնասիրողները տարակարծիք են: Վ. Յացունին բերում է կարծիքների մի խումբ, որտեղ ոմանք կարծում են, որ այն հունական ծագում ունի, իսկ ոմանք էլ՝ որ այն առաջացել է հռոմեական «pallium»-

²²³ Որևէ եկեղեցու կամ հայրապետի համար չափազանց մեծ պատիվ էր համարվում նման նվիրատվությունն ընդունելը Յռոմի պապից, որ հղվում էր «եղբայր կաթողիկոսին», երբեմն էլ կիլիկյան կաթողիկոսները պարզապես խնդրում էին նման պատիվ Յռոմի պապից և ստանում, **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ 406-407:

²²⁴ Բյուզանդական պատրիարքներն այն կրում էին 9-րդ դ. սկսած, որ երևում է Սբ. Սոֆիայի տաճարի խճանկար պատկերներում, օրինակ Սբ. Իգնատիոսի պատկերում, **R. Cormack**, նշվ. աշխ., pg. 121.

²²⁵ Այս պատկերում Գր. Լուսավորիչը եմիփորոնի առջևի ծայրը կրում է իր ձախ թևի վրա կախված: Ս. Խաչ եկեղեցուն կից գերեզմանատանը գտնվող 19-րդ դ. պատկանող կաթողիկոսի գերեզմանաքարի վրայ գտնվող պատկերում եմիփորոնը, 900 տարի հետո, նման է Գր. Լուսավորչի եմիփորոնին, **S. Ter Nersessian**, Aghtamar, Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965, fig. 32. 35.

²²⁶ **Մ. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., էջ 73-74, **Վ. Յացունի** նշվ. աշխ., էջ 397:

²²⁷ Նորրիսը նշում է, որ արևմուտքում գործածվող «pallium»-ը փոխառվեց Արևելյան եկեղեցու կողմից: 9-րդ դ. այն սկսեց ծալվելով պտտվել մարմնի շուրջը, ծայրերը կախվեցին առջևի և հետևի կողմերից, նմանվելով ժամանակակից եմիփորոնին, իսկ 10-րդ դ. եմիփորոնը զարդարվեց խաչերով, **Norris H.**, նշվ. աշխ., pg. 27, 31, 33:

²²⁸ **Մ. Օրմանյան**, 1991, նշվ. աշխ., էջ 73-74:

ից: Այնուհետև հեղինակը նշում է, որ անցյալում որոշ քրմուհիներ նույնպես եմիփորոններ են կրել, նման Մակսիմիանոսի եմիփորոնին,²²⁹ և որ «կ'երևի Իսիսի քրմուհեաց քանդակներու վրայ Բ դարեն...»²³⁰: Դ դարուն կ'երևի նոյնը նաև Ս. Պետրոնիլլայի որմնանկարին վրայ, ձգված իսիրիսեան քրմուհեոյ կերպով»,²³¹ որը նշանակում է, որ այս կամ համանման լրապիտույքներ գործածվել են եգիպտացիների կողմից նաև:

Փորձենք պարզել այս տարրի օգտագործման պատմությունն ու խորհրդաբանությունը: Յ. Նորրիսը կարծում է, որ եմիփորոնը ծագում է հունական «himation» կոչված փաթեոցից և կոչվել է «αμοφοριου», հաստատելով, որ այս փաթեոցը առնչվում էր հույն փիլիսոփաների, հռետորների և ուսումնական անձանց կոչման հետ: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է, որ Յիսուսն ու իր առաքյալները նույնպես կրում էին այն, որովհետև ուսուցիչներ էին, հետևաբար «himation»-ը քրիստոնեական մշակույթում ուներ պատվի և արժանապատվության խորհրդանիշ²³²: Որոշ ուսումնասիրողներ էլ ընդունում են «pallium»-ից առաջացած լինելու վարկածը: Նրանք այնուամենայն, թե «pallium»-ն առաջացել է հռոմեական «toga»-ից, որն էլ իր հերթին առաջացել էր էտրուսկյան «tebenna» կոչված կիսակնոր կտրվածք ունեցող ծածկոցից: Վերջապես, տոգայի վերջնական տարատեսակ «Toga-umbo»-ից, որը ծալված երիզով տոգան է, առաջացել է «pallium»-եմիփորոնը²³³: Սրան նախորդող տոգաներից մեկն էլ կոչվել է «գոտի», որ կրել են երկրորդ դարում: Այս երկուսն էլ երիզաձև են և շատավելի թեթև, քան բուն տոգան, որը չափերով շատ մեծ էր և կրելու համար անհարմար: Ծալվող տոգան փաստորեն համարյա նույնն էր, սակայն այն մի քանի անգամ հետոև առաջ ծալվելով երիզի էր վերածվում: Այն կրում էին ձախուսի վրա, որ անցնում էր աջ թևի տակով և ամրացվում տեղում՝ նմանվելով շեղ դիրքով պատվոերիզ ժապավենի²³⁴:

Յացունին նշում է, որ վաղ միջնադարում եմիփորոն կրում էին հույն և հայ հոգևորականները, իսկ եվրոպայում «Յռովմայ հայրապե-

²²⁹ Բյուզանդիայի կայսրուհիները նույնպես արժանանում էին այդ պատվավոր լրապիտույքը կրելուն, **P. Tortora and K. Eubank**, նշվ. աշխ., pg. 112:

²³⁰ **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ 382:

²³¹ Նույն տեղ., էջ 382-383:

²³² **Norris H.**, նշվ. աշխ. pg. 22.

²³³ Ծալված երիզով տոգան հռոմեացիները կրել են 2-րդ դ., իսկ «pallium»-ը օգտագործվել է 3-րդ դ.: **P. Tortora and K. Eubank**, նշվ. աշխ., pg. 86-87.

²³⁴ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., pg. 86-87.

տին միայն սեպիական էր այն, և ուրիշ եպիսկոպուսնք անորմէ նուէր ընդունելով՝ կրնային կրել»²³⁵: Կաթողիկոսական եմիփորոնը, որ վզի շուրջը փաթաթվող մի նեղ ու երկար կտորի երիզ էր 10-րդ դ., «տակավին թոյլ ձգուած է հին ոճով»²³⁶: Այս շրջանում և հետագայում եմիփորոնը չորս խաչեր ուներ և ըստ այնմ կոչվում էր «եմիփորոն չորեքկին»²³⁷: Սկզբում եմիփորոնները ճերմակ էին, իսկ հետագայում սկսեցին գործածել գուսավոր և զարդանախշ ված տեսակներ:

Ուսը կամ ուսերը ծածկող ուսնոցներ կրել են ասորաբաբելական թագավոր-աստվածները: Նրանց ծածկոցը ուղղանկյուն, երկար, լայն թիկնաշոր էր, որ ծածկելով ձախ ուսը, կախվում էր կուրծքն ու թիկունքն ի վար՝ գոտկատեղին ամրացվելով փառահեղ գոտիով: Այս ավանդույթը ընդունված էր նաև Վանի թագավորության մշակույթում: Կարմիր բլուրից գտնված Թեյշեբայի (նկ. 3), ինչպես նաև ներքինու արձանիկները (նկ. 2) իրենց պճղնավորների վրայից կրում են ձախ ուսի վրայից անցնող զարդարուն ոչ թե թիկնաշորեր, այլ երիզներ, որ նրանց պատկանելիության և պաշտոնի ցուցիչներն են²³⁸: Հացունին հայտնում է. «Տարագի այս մասը չկարողացա գտնել ասորեստանեան ձևերուն մեջ և ուրարտացւոց կամ այդ աստիճանի անձանց յատուկ զարդ մը կը թուի»²³⁹: Վանի թագավորության ժամանակաշրջանին պատկանող նշված երիզ-ժապավենները զարդարված են քառակուսի երկրաչափական զարդանախշերով, իսկ ժապավեններից կախվում են ծոպաերիզներ²⁴⁰:

Ցավոք, պատմական գտածոների պակասի պատճառով հնարավոր չէ տեսնել այս տարրի շարունակականությունը հայկական մշակույթում,

²³⁵ Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 383:

²³⁶ Հացունի օրինակ է բերում Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը Աղթամարի որմնաքանդակներից, որտեղ եմիփորոնի առջևում տեղադրված չորս խաչերը պարզ երևում են, նշվ. աշխ., էջ 395:

²³⁷ Լամբրոնացին եպիսկոպոսական-կաթողիկոսական եմիփորոնը նկարագրում է չորս խաչերով զարդարված, նշվ. աշխ., էջ 406:

²³⁸ Մ. Օրմանյանը «Ճիսակն բառարանում» նկարագրում է սարկավազների ուրարներ կրելու բազմազան ձևեր, որոնցից մեկը ճիշտ համընկնում է ներքինու ուսնոց-փաթեթոցի ձևին (նկ. 2), իսկ նկարագրություններից մեկն էլ համապատասխանում է Թեյշեբայի փաթեթոցի ձևին: Կնշանակի, հոգևոր աստիճանը բնորոշող ժապավեն-փաթեթոցների կիրառումը հազարամյակների պատմությունն ունի հայ մշակույթում: Մինչդեռ հունահռոմեական մշակույթներում նման փաթեթոցները որդեգրվել են մերձավորարևելյան մշակույթներից: Եմիփորոնը, ուրար-փորուրարը որդեգրվել, գործածվել և հարատևել են, որովհետև դրանք նաև հարագատ են եղել հայ մշակույթին, Մ. Օրմանյան, 1991, նշվ. աշխ., էջ 110:

²³⁹ Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 25:

²⁴⁰ Հայկական ժողովրդական ավանդության մեջ թագվոր-փեսայի կրծքին կարմիր-կանաչ գլխաշորեր կամ ժապավեններ են խաչածն կապում: Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, Խիզանի ավետարանի (ՄՄ, ձեռագիր #5511) «Կանայի հարսանիքում» փեսայի կուրծքը զարդարված է ճիշտ նման խաչածն ժապավեններով, Ջ. Հակոբյան, 1982, նկ. 67:

սակայն նորափեսայի կոսպանդի ավանդույթը կարելի է համարել ուրարտական թագավոր-աստվածների պատվո ժապավենների գոյության և կարևորության հեռավոր արձագանքը: Սխալ չի լինի ենթադրել, որ ուսերը պատվո ժապավեն-երիզով զարդարելու ավանդույթը Հին Հունաստան, կամ Եսրոսկների միջոցով որպես «Tebenna» Ապենինյան թերակղզի անցնելով, խաչաձևվել է հունական «himation»-ի ավանդության հետ: Այն հետագայում ծնունդ է տվել հռոմեական «toga»-ին, որն էլ իր հերթին վերածվել է «pallium»-ի²⁴¹ ու լատին եկեղեցու կողմից նվիրատվությանների միջոցով «վերադարձել» փոփոխված տեսքով: Այն այժմ նույնպես զարդարում է հայկական եկեղեցու արքայի ուսերը՝ որպես իր աստիճանի կարևոր ցուցիչ: Իսկ ծոպազարդերը, որպես հին հեթանոսական այժաստծո խորհրդանիշի հեռավոր արձագանք, կորցնելով իրենց նշանակությունը, որպես պատվո զարդ մինչև հիմա էլ զարդարում են Հայ եկեղեցու գլխավորների եմփփորոնները:

Թագ-խույր. Խույրը բարձրադիր, շքեղ, ոսկեպաճույճ, կես մետր երկարությամբ թագ-գլխանոց է, որ Հայ Առաքելական եկեղեցում կրում են միայն եպիսկոպոսներն ու կաթողիկոսները (նկ. 7): Այն գործածվում է միայն եկեղեցական հանդիսավոր արարողությունների ժամանակ: Այս գլխանոցը կազմված է երկու հարթ մասերից, որոնք վերևում արտաքուստ անջատվում են իրարից: Երկու հարթ մասերի սրածայր գագաթներին փոքրիկ խաչեր կան²⁴²:

Հայոց լեզվում «խույր» նշանակում է թագ, միթր²⁴³, վարսակալ, արտախուրակ, շարփուշ²⁴⁴: Առաջին երկու նշանակությունները հատկապես վերաբերում են եկեղեցական խույրին: Սակայն «խույր» բառը եպիսկոպոսական-կաթողիկոսական թագի ճիշտ անվանումն է²⁴⁵:

²⁴¹ **Ի. Norris-ը** նույնպես նշում է, որ «himation»-ը Հին Հունաստանում ուսումնականների՝ փիլիսոփաների, հռետորների արտահագուստն էր և քրիստոնեական աշխարհում կամ Հռոմում այն պահպանեց իր խորհրդաբանությունը որպես ինտելեկտուալ մարդկանց բնորոշող պատվո-ժապավեն «pallium» անվամբ: Հետագայում կրելու միջանի ձևափոխություններից հետո այն վերածվեց կլոր «pallium»-ի, նշվ. աշխ., էջ 22-25:

²⁴² **Սբ. Էջմիածին, Գանձառու**, Խույր, 18-րդ դար, տե՛ս նաև նկ. 7:

²⁴³ Առաջին անգամ վոլշից պատրաստված միթրան գործածվել է 8-րդ դ. Կոնստանտին պապի կողմից: Գլխանոցի այս տարատեսակը փոյունգիական միայլ գլխարկ էր, որը փափուկ, լցունած ծայրով կոնաձև, դեպի առաջ կախվող կառուցվածք ուներ: Հետագայում բազմաթիվ ձևերի փոխվելով՝ այն ստացավ ներկայիս տեսքը, **Ի. Norris**, նշվ. աշխ., էջ. 95-97:

²⁴⁴ Շարփուշ բառի հիմքը շարն է, որ նշանակում է շղարշ, քող, վարշամակ, **ԱՍուքիայան**, նշվ. աշխ., էջ 500 և 504:

²⁴⁵ **Մ. Արք. Օրմանյան**, 1991, նշվ. աշխ., էջ 87:

Այն, ընդհանուր առմամբ, ոսկեգույն արևապատկեր լուսապսակ է կամ արքայական թագ, որ անտիկ աշխարհում զարդարել է հեթանոս աստվածներին²⁴⁶, թագավորներին և կայսրերին²⁴⁷: Լուսապսակների կիրառությունը որդեգրվեց քրիստոնեության ավանդության մեջ և զարդարեց Յիսուսի, բազմաթիվ սրբերի, նաև «գառան» գլուխը²⁴⁸: Հեթանոսական հոգևոր հանդերձանքի համալիրում արքայական-քրմապետական իշխանությունը խորհրդանշող կարևոր գլխանոցը նույնպես թագն էր: Կրակապաշտի հայերը Միհր-Արեգակին պատկերում էին «գլխի շուրջբուրդը տարածվող գուցե ճառագայթավոր պսակով», որ հավանաբար հիմնական ազդեցությունն էր հայոց թագավորների ճառագայթավոր թագերի²⁴⁹: Միհր աստծո Նեմրոթ լեռան սրբավայրում գտնված քանդակի վրա պատկերված թագը ձևով և կառուցվածքով դրավառ ապացույցն է²⁵⁰:

Վ. Հացունին նշում է, որ սկզբնական շրջանում ինչպես քահանաները, այնպես էլ եպիսկոպոսները պատարագում էին գլխաբաց²⁵¹: 9-րդ դ. հայ եպիսկոպոսներն իրենց գլուխը ծածկում էին սպիտակ «գլխով վարչամակով» կամ «ահարոնեան վարչամակով»²⁵², որը գլխին ամրաց-

²⁴⁶ **Յ. Դեսոսյան**, նշվ. աշխ., էջ 44: Հունական դիցաբանության Նիմփոս արևի աստվածը, որի անունը նշանակում էր ամպ, մշուշ, կամ լուսապսակ, աստվածների կամ հերոսների պատկերներում զարդարում է նրանց գլուխները: Հռոմեական արվեստում Նիմփոսով զարդարվել են կայսրերը: Հետո այն անցել է քրիստոնեությանը և դարձել Քրիստոսի և զանազան սրբերի գլուխը զարդարող պատիվ, **Մ. Բոսվիննիկ, Մ. Կոզան, Մ. Ռաբինովիչ, Բ. Սելեցկի**, Դիցաբանական բառարան, թարգմ.՝ Ս. Կրկյ աշարյան, Երևան, «Լույս» հրատ., 1985, էջ 173-174:

²⁴⁷ Թագավորներն ու կայսրերը նախաքրիստոնեական արվեստում պատկերվել են լուսապսակներով, **E. Mondadori**, *The History of the Church in Art*, Milan, 2004, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008, pg. 196. Սրբերն ու ավետարանական կերպարները պատկերվում էին կլոր, իսկ կենդանի մարդիկ, որոնք նույնպես լուսապսակի էին արժանացել, կրում էին քառակուսի ձև ունեցող լուսապսակեր, **R. Cormack**, նշվ. աշխ., pg. 72.

²⁴⁸ **Ղ. Ալիշան**, նշվ. աշխ., էջ 32.

²⁴⁹ Քրիստոնեության շրջանում արեգակը նվիրաբերվեց Քրիստոսին, **Ղ. Ալիշան**, նշվ. աշխ., էջ 59: Հետևաբար, միայն պառչած էր կաթողիկոս-եպիսկոպոսի գլուխը Արեգակնոսով զարդարելը: Այս ժամանակ լատին եկեղեցում խույրը դեռ փայտե գլխակների տեսքով էր գործածվում և իր վերջնական տեսքը ստացավ միայն 8-րդ դ., **H. Norris**, նշվ. աշխ., pg. 103, fig. 132,:

²⁵⁰ Այս թագը բարձրադիր է և ճառագայթավոր, կողքերից դեպի ներս սեղմված հարթ մակերեսներով, իսկ առջևից և հետևից այն կոնաձև տեսք ունի, մինչդեռ կաթողիկոսական խույրի հարթ մակերեսները տեղադրված են առջևում և հետևում: Նմանատիպ թագ է կրում նաև Կոմմագենեի արքա Անտիոքոս Երվանդունին: Երկու օրինակներն էլ պատկանում են մ.թ.ա. 1-ին դ., **Յ. Դեմոյան**, Հայ կական ազգային խորհրդանշաններ, զինանշաններ. դրոշներ. պարգևներ, Երևան, «Փյունիկ» համահայկ. հիմնադրամ, 2012, էջ 41-42:

²⁵¹ **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 378-379:

²⁵² «Եւ ապա արկանեն զսպիտակ Հայրապետական Քօղն ոսկեթել ի գլուխնորա», **Ա. սրբ. Բերբերյան**, նշվ. աշխ., էջ 94: Հայրապետական այս սպիտակ քողը, որով ծածկվում է նորածն կաթողիկոսի գլուխը, իր անմիջական խորհրդաբանությունամբ աղերսվում է Ահարոնի վարչամակի հետև հոգևոր արքայության խորհրդանշանն է կրում:

վում էր ամրակ-երիզով²⁵³: Մինչև 12-րդ դ. այն եվրոպական եկեղեցիներում դառնում է ընդհանուր, որովհետև հռոմեական քահանայապետներն այն նվիրում էին տարբեր երկրներում ծառայող եպիսկոպոսներին²⁵⁴: Մ. Օրմանյանի կարծիքով, 12-րդ դ. առաջ եպիսկոպոսները «հունականին նման բոլորչի խոյր ունեին, որը մեր քահանաների այժմյան գործածած սաղավարտն է, և որ 1184-ին Յոհաննիս Գաբրիելի նվիրած հայրապետական զգեստի կիրառության մեջ ևս տեղի է տվել եպիսկոպոսական խոյրը մեզ մոտել ընդունվեց»²⁵⁵:

Խոյրից զատ, եպիսկոպոսները 13-րդ դ. իրենց ձեռնադրության ժամանակ ընդունում էին նաև ճերմակ կնգուղ՝ ճակատին ոսկե խաչով²⁵⁶: Այս գլխանոցը գործածվում էր պաշտամունքի, սակայն ոչ պատարագի ժամանակ: Հացուկն գտնում է, որ կնգուղը փոխարինեց «սպիտակագարդ սքողն», որն էլ իր հերթին դուրս մղվեց Հայ եկեղեցու եպիսկոպոսական հանդերձանքի համալիրից 15-րդ դ. և փոխարինվեց խոյր-թագով²⁵⁷: Բացի խոյրից, 15-18-րդ դդ. հայտնի են եղել նաև արքայական պսակաձև թագին նմանվող թագեր (նկ. 28), որոնք այս ժամանակահատվածում տարբեր նկարիչների կողմից ներկայացվել են տարբեր ձևերով²⁵⁸:

Հացուկն ներկայացնում է ևս տեղացի կողմից գործածվող խոյրի «աստիճանական զարգացման պատկերը», որտեղ բազմաթիվ տարբեր ձևեր՝ «կոնաձև սրածայր... գմբեթաձև²⁵⁹... կը փոխնայ գազաթին վրայ... ապա կը գոգանայ՝ ճակատին կողմն ուղղած աղեղնաձև փոսը²⁶⁰...» կրե-

²⁵³ **Վ. Գանձակեցին** նկարագրում է տեսարան Անիից, երբ ժողովուրդը պատռում է նախկին կաթողիկոսի քողը՝ կարգադրելով նրան, և ավելացնում է, որ «այն ժամանակ կաթողիկոսները քող էին գցում», Հայոց պատմություն, թարգմ. և առաջ. Վ. Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 74:

²⁵⁴ **Վ. Հացուկն**, նշվ. աշխ., էջ 386: Նույն ժամանակ ևս տեղի էկեղեցականները որդեգրել էին սպիտակ, կլորավուն կառուցվածքով վերոհիշյալ գլխանոցը, որի ճակատամասը ամրացվում էր թանկարժեք քարերով զարդարուն ժապավենով կամ ոսկե օղակով, **H. Norris**, նշվ. աշխ., pg. 97-98.

²⁵⁵ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 402:

²⁵⁶ 19-րդ դ. նման խաչ, սակայն ոչ ոսկե, այլ ադամանդագարդ, երևում է Հայոց կաթողիկոսի վեղարի ճակատամասում, որ նվիրվում էր ռուսաց թագավորի կողմից, **Վ. Հացուկն**, նշվ. աշխ. 386-407:

²⁵⁷ Նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 402:

²⁵⁸ **Հ. Հակոբյան**, Հայկական մանրանկարչություն, Վասպուրական, Ավետարան, 1577, ՄՄ, Ձեռ. 961, 3 բ., Վ. Բաղիշեցի, Եկեղեցու հիմնարկեք, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1978, նկ. 82:

²⁵⁹ Կոնաձև թագ է կրում ճոփի հայ թագավորներից Չարեհն իր դրամի վրա ներկայացված պատկերում, իսկ գմբեթաձև թագը, որը ներկայացված է Չարեհի կողքին, կրում է Արշամ արքան, **Ա. Պարթիկ**, նշվ. աշխ., էջ 29, տախտակ 6, նկ. 1, 2:

²⁶⁰ 1700 թ. Կեսարիայում պարոստված Ավետարանի արծաթե կազմի վրա, Տյառնընդառաջի տեսարանում նման գլխանոց է կրում Սիմոն Ճերուկին, Treasures in Heaven, գրքի կազմի վրա, **Sylvie L.**, Treasures in Heaven, The Pierpont Morgan Library, 1994.

լ ու ց հետո դառնում է մեզ հայ տնի սրածայր խույր-թագը²⁶¹, որ համոզիչ է, որովհետև ձևի շարունակականությունն չի նկատվում, և նման կառուցվածքով գլխանոցներ հռոմեացոց անցյալում հայ տնի էլ չեն²⁶²:

Ա. Ստաուլթը հաստատում է, որ մինչև 3-րդ դ. Հռոմի Արևի տաճարում ծառայող քուրմը կրում էր թանկարժեք քարերով զարդարված ոսկե և ճառագայթաձև, իսկ Յուլիանոսի տաճարում ծառայողը՝ նրա պատկերով թագ: Մեկ հարյուրամյակ հետո էլ հռոմեական քրմերն ու քրմուհիները թագ էին կրում, սակայն բոլոր հռոմեական ծիսական թագերը ցածրադիր էին՝ դափնեպսակի, պարզ օղակ-վարսակալի կամ թիարայի տեսքով²⁶³: Դրանք երբեմն հետևում կապվում էին կարճ թագակապերով, որոնց ծայրերը կախվում էին թիկունքին: Հետագայում այս թագերը, հատկապես ճակատամասում, զարդարվում էին թանկարժեք քարերով՝²⁶⁴: Կնշանակի, քրիստոնեության ընդունումից հետո, երբ Կաթոլիկ եկեղեցին կազմակերպվեց և որդեգրեց ծիսական հագուստի վերաբերյալ կարգը, խույրին նմանվող ավանդույթն ախապես գոյությունն չուներ:

Խույրի մասին առաջին պատմական տեղեկություններից մեկը մեզ է հասել Սարգոնի նամակից, որում ասորական արքան նկարագրում է ուրարտական մեհյաններից մեկում գտած «արձան մ' Արգիշտա՝ արքային Ուրարտուի, որ գլխին դրած էր աստուածոյ խոյրը (նկ. 2 և նկ. 3) և աջ ձեռքով կ'օրհներ»: Սարգոնը նաև նշում է, որ խույրը զարդարված էր աստղերով²⁶⁵: Հացունին պատմական այլ փաստապացույցներ չունենալու պատճառով ենթադրում է, որ ուրարտական խույրը պետք է տարբերվեր ասորականից²⁶⁶, չնայած ժամանակի ասորական զգալի ազդեցությանը: Հարկ է նշել նաև, որ Վանի թագավորության որմնանկարներում պատկերված քրմերի բարձրադիր գլխանոցները համանման են Արտաշեսյան հարստության թագավորների թագերին (նկ. 5):

²⁶¹ Լատինական խույրը խորհրդաբանորեն հանդես է գալիս որպես «ճշմարտության թշնամիների դեմ պահպանող» սաղավարտ, **E. Mondadori**, նշվ. աշխ., pg. 86-87.

²⁶² 8-րդ դ. «Tiar» կոչվում էր փռյուզիական ծագում ունեցող, ուղտի մազ-թաղիքից պատրաստված կոնաձև «camelaucum» կոչվող գլխանոցը, որի ճակատամասը ամրացվում էր ոսկե զարդարուն օղակով: Հետագայում այս գլխանոցի վրա ամրացվում էին երկրորդ՝ նաև երրորդ շարք-գլխանոցներ, որ 14-15-րդ դդ. երբեմն չափից ավելի բարձրադիր տեսք ունեին, **H. Norris**, նշվ. աշխ., pg. 113-114.

²⁶³ Հայոց արքաների թագերը 10-րդ դ. նույնպես կոչվում էին խույր, որոնք պատրաստվում էին ոսկուց և զարդարվում թանկարժեք քարերով, **Հ. Դրսախանակերտցի**, Հայոց պատմություն, թարգ. և ծանոթ. Գ. Բ. Թոսունյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1996, էջ 205:

²⁶⁴ **A. M. Stout**, Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire, The World of Roman Costume, edited by **Lynn Sebesta and Larissa Bonafante**, The University of Wisconsin Press, 2001, USA, pg. 82-90.

²⁶⁵ **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 20:

²⁶⁶ Հռոմի պապերն այն որդեգրել են 7-րդ դ. սկզբին, **E. Mondadori**, նշվ. աշխ., pg. 97.

Մ. Բուլթիը վկայում է, որ Ալեքսանդր Մեծի՝ դեպի Միջագետք կատարած արշավանքների ժամանակ Բաբելոնում Բերոսոս անունով պատմաբանը, ինչպես Յերոդոտոսը նրանից առաջ, ուսումնասիրել էր մեհյանների պատերին արձանագրված թագավորական ցուցակները, որոնք պահվել էին քրմական արխիվներում: Այնտեղ պահպանվել էին նաև պատառիկներ, որոնք վկայում էին երկրի և երկնքի արարման ընդհանուր եղելու թյունների մասին: Բերոսոսը նկարագրում է, որ սկզբնական ժամանակներում, երբ երկիրը բնակեցված էր պարզունակ մարդկանցով, ծովից դուրս եկավ մի ձկնակերպ հրեշ Օաննես անունով²⁶⁷: Ձկան գլխի և մարմնի ծածկույթի տակ նա ուներ մարդու գլուխ և մարմին, նա երկկենցաղ էր ու խոսում էր մարդու ձայնով և լեզվով: Սիտչինը ձկնատիպասածուն անվանում է Էնկի²⁶⁸, իսկ որոշ հայ ուսումնասիրողներ նրան անվանում են Յայա-Էնկի²⁶⁹: Պատմիչը վկայել է, որ Օաննեսը մարդկանց ծանոթացրել է գրերին, սովորեցրել է ճարտարապետության, օրենք, երկրաչափություն, հողագործություն: Կան ուսումնասիրողներ, որոնք հավաստում են, որ «Enki (Ea)» կոչվող «կես-ձուկ, կես-մարդ» աստվածը տիեզերական կարգ ու կանոնի հաստատողն էր և աստվածային օրենքների պահպանը:

Ձուկ-աստծո պաշտամունքն անձանոթ չէր հայ հեթանոսական մշակույթին²⁷⁰: Գեղամա լեռներում, Արագածի լանջերին և Յայաստանի այլ վայրերում ժամանգություն մնացած ձկան պատկերով հսկա քարե արձանները²⁷¹ հավանաբար նվիրված են եղել Ձուկ-աստծուն²⁷², որ

²⁶⁷ **ժ. Խաչատրյան** իր «Ճիսակն պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում» գրքում մեջ է բերում մի շումերա-ակադական բրոնզե տախտակ-պատկեր, որտեղ ներկայացվում է աշխարհի հինգ շերտերով կառուցվածքը: Դրա երրորդ շերտում պատկերված են ձկնակերպ մարդիկ, որոնք ծիսական (հեղինակի կարծիքով թաղման) գործողություն են կատարում, նշվ. աշխ., նկ. 2:

²⁶⁸ **Z. Sitchin**, 2007, նշվ. աշխ., pg. 293-294.

²⁶⁹ Յայա-Էնկին համարվում էր նաև «ստեղծող, արարիչ», որը նաև ստորերկրյա օվկիանոսի տիրակալն էր, **Ա. Մովսիսյան**, Սրբազան լեռնաշխարհը, Յայաստանը Առաջավոր Ասիայի հնագույն հոգևոր ընկալումներում, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, էջ 9:

²⁷⁰ **Պետրոսյան Ա., Բորիսյան Ա.**, Վիշապարակոթողները, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015: Վասպուրականի Դօն, դօն, դօն արի, դօն ախպեր պարը, ըստ Ս. Լիսիցյանի, անունը կորցնելու պատճառով է այդպես կոչվել, այս անունը նշանակել է Ձուկ, ձուկ, ձուկ արի, ձուկ ախպեր: Ըստ Լիսիցյանի, պարի պլանը նման է բաց կամ փակ բերանով ձկան: **ժ. Խաչատրյանը** գտնում է, որ այս պատկերը նման է «եկեղեցական բարձրաստիճան ծառայողների գլխարկների ձևին», նշվ. աշխ., էջ 139-140:

²⁷¹ **Ստ. Մնացականյանը** հիշատակում է Ն. Մառի կարծիքն այն մասին, որ ձկնակերպ վիշապների հնագույն արձանները ստեղծվել են մ.թ.ա. 4-5 հազար տարի առաջ, **Ստ. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 164, իսկ **Մ. Սբեռյանը** հպանցիկ նշում է ուրարտական ժամանակաշրջանը և հրաժարվում է այդ հարցի վրակենտրոնանալ, նշվ. աշխ., էջ 171:

²⁷² Ըստ հների աստղագիտական գիտելիքների՝ ամեն 2000 տարին մեկ արեգակնային համակարգը թևակոխում էր նոր «Տիեզերական ամիս»՝ համապատասխան կենդանակերպի նշանով: Օրինակ, Խալդին պատկերվում էր ցլի կոտոշներով: Սրանից կարելի է

աղերսվել են ջրերի հետև եղել են «ոռոգման պահապան և հովանավոր աստվածներ»²⁷³: Յայ կական վաղնջական առասպելներում այն հանդես է գալիս որոշակի կերպարով՝ որպես երկիրը շրջափակող վիթխարի ձուկ՝ երկրի հենարանը, որ բնակվում է օվկիանոսում: Այն շարունակ փորձում է բռնել իր պոչը, ու եթե կարողանա, աշխարհը կործանման կտանի²⁷⁴:

Յարկ է նշել, որ հայ հեթանոսական դիցաբանության գլխավոր և արևի աստված Միհրի խորհրդաբանական մետաղը եղել է ոսկին, իսկ կենդանակերպը համարվել է Ձկների համաստեղությունը²⁷⁵: Յետագայում ձկան խորհրդաբանությունը վերագրվեց նաև Քրիստոսին²⁷⁶: Առաջին քրիստոնյաները ձկան պատկերը գործածում էին որպես քրիստոնեության նշան-խորհրդանիշ, մեկնաբանելով, որ հունարեն «իխտիս» բառը, որպես ակրոստիքոս, կազմում էր «Յիսուս Քրիստոս Աստծո Որդի Փրկիչ» արտահայտությունը²⁷⁷:

Ձկան, որպես Քրիստոսի խորհրդանշան գործածվել և արտահայտվում է նաև նոր կտակարանային պատմություններում, որտեղ առաքյալներից ոմանք ձկնորսներ էին, որոնց հետագայում տրվեց մարդկանց հոգիներ որսալու առաքելությունը²⁷⁸: խորհրդաբանությունը նպատակին հարմարեցնել նայ սպարագայում ակնհայտ է, որովհետև ոչ բոլոր առաքյալներն էին ձկնորսներ: խորհրդավոր ընթրիքի ժամանակ սեղանին, հացի և գինու հետ, նաև ձուկ կար²⁷⁹:

Վերադառնալով ձուկ աստվածներին՝ Բութից ներկայացնում է Բրիտանական թանգարանում պահվող՝ Նինվեի պատերից արտանկարված -

ենթադրել, որ նրա պաշտամունքը տարածված է եղել մ.թ.ա. 4000-2000 թթ.: Մ.թ.ա. մոտավորապես 2000 թթ. սկսվեց «խոյի ամիսը», երբ հիմնական աստծո նշանը խոյն էր, իսկ մ.թ.ա. 145 թ. սկսվեց «Ձկների ամիսը», որը դարձավ Յիսուսի խորհրդանիշը: **T. Freke & P. Gandy**, *The Jesus Mysteris*, New York, Three Rivers Press, 1999, pg. 75-76, 199:

²⁷³ **Մ. Աբեղյան**, նշվ. աշխ., էջ 103-105:

²⁷⁴ **Ս. Յարուլոնյան**, Յայ առասպելաբանություններում, Երևան, «Անտարես» հրատ., էջ 16:

²⁷⁵ **Ա. Շահնազարեան**, նշվ. աշխ., էջ 145:

²⁷⁶ Յունարեն «ձուկ» (ichthus) բառի տառերը քրիստոնյաների կողմից որդեգրվել են որպես սիմվոլ՝ Iesu Christos նշանակությամբ, **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 385.

²⁷⁷ Գլանորի ավետարանի խորհրդավոր ընթրիքի պատկերում Յիսուսը նստած է ձկնակերպ գահավորակի վրա, նրա ոտքերը հանգչում են ձկան գլխին, **Վ. Դևրիկյան**, - խորհրդավոր ընթրիք, Յայ կական ավանդույթից մինչև Լեոնարդո, Երևան, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրատ., 2008, էջ 109:

²⁷⁸ **Վ. Դևրիկյան**, նշվ. աշխ., էջ 10:

²⁷⁹ Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ այս ձկնակերպ վիշապ երբեմն առկա է «Մկրտություն» ու «Դժոխքի» տեսարաններում, **Յ. Յակոբյան**, 1982, նշվ. աշխ., էջ 33: Նման վիշապապատկեր կանա Աղթամարի որմնապատկերների մեջ՝ «Յովհաննու պատմության» տեսարանում:

Ձուկ-աստճո պատկեր-փորագրությունը²⁸⁰: Չարկ է նշել, որ հին հեթանոսական մշակույթում տոհմի նախնու հիմնադրի գաղափարը ներկայացնող խորհրդանշական գլխարկ-թագ կրել են ընդունված էր: Այս ավանդույթը բավականաչափ կայուն է լինելով՝ հասել է մինչև միջնադար: Մանրանկարչության օրինակներում նման պատկերները բավական մեծ թիվ են կազմում²⁸¹:

Անհնար է անտեսել այս աստճո «ձկան գլուխ» գլխանոցի և Առաքել - Պատրիկի «Չայ կական տարագ» գրքում բերված Ծոփքի հայկական թագավորներից Քսերքսեսի դրամի վրա պատկերված թագավորական թագ-գլխանոցի նմանությունը: Քսերքսեսի գլխարկն անսովոր ձև ունի, որ հիշեցնում է ձկան կիսաբաց բերան²⁸²: Այս գլխանոց-թագի խորհրդաբանությունը հնարավոր է այլ կերպմեկնաբանել, քան որպես արձագանք ասորական Ձուկ-աստճո գլխանոցի, որն անժխտելի ցուցիչն էր իր էության, կոչման և առաքելության: Եթե դիտարկենք Տիգրան Մեծի կամ Արտավազդի թագերի կառուցվածքը²⁸³, ապա Քսերքսեսի թագը կդառնա կապող օղակ ձուկ-աստճո և հայկական թագավորների թագերի միջև:

Չետաքրքրական է, որ երբ Չացունին քննարկում է Քսերքսեսի երկփեղկված թագավորական գլխանոցը, որ «ճեղքուած, առաջակողմեն լայն ու բարձր, յետկողմեն նեղ ու ցած» ձև ուներ, այն անվանում է եզակի իր ձևի մեջ, նշելով, որ նման թագ դեռ հայտնի է այլ մշակույթներում: Չացունին այս թագը նմանեցնում է այժմյան եպիսկոպոսական խույրին և հարց տալիս. «Արդյոք բուն արքայական թագն էր այս, թե քրմական ձև մը...», և միևնույն ժամանակ հաստատում, որ հայոց հեթանոս թագավորները նաև քրմեր էին²⁸⁴: Սակայն, քանի որ «հայ թագաւորք միանգամայն քրմապետ էին» և «Միհրի պաշտոնն ու տաճարն Չայոց ընտանի և անոնց մէջ ալ կար մինչև Լուսավորիչ», Չացունին գալիս է եզրակացություն, որ Տիգրանի թագը կրոնական խորհրդանշան է որ ունենար: Չետաքրքար, կարելի է ենթադրել, որ ինչպես Տիգրան II-ի և իր հետնորդների ճառագայթած և «հայկական» կոչված թագերը, այնպես էլ կաթողիկոսական խույրը պետք է նույն ծագումն ունենային: Տեղին է այստեղ նշել, որ 5-րդ դ. Արշակունի քուրմ-թագավորները կրում էին

²⁸⁰ M. Booth, The Secret History of the World, New York, The Overlook Press, 2010, pg. 100.

²⁸¹ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 357-358:

²⁸² Ա. Պատրիկ, նշվ. աշխ., էջ 29, նկ. 3:

²⁸³ նշվ. աշխ., էջ 29, նկ. 4 և 5:

²⁸⁴ Վ. Չացունի, նշվ. աշխ., էջ 50-51:

խույրեր ու թագեր, նրանց հանդերձանքի բոլոր պարագաները բանված էին «գեղեցկատեսիլ զարդերով» և «ոսկեհուն պաճուճանքներով»²⁸⁵:

Նմանատիպ թագ գլխանոցի ենթ հանդիպում Քսերքսեսից մոտմեկ հազարամյակ անց: 13-րդ դ. առաջին կեսին գրված Յաղպատի ավետարանի խորանապատկերի լուսանկարում պատկերված կերպարը՝ Շերանիկը, կրում է կաթողիկոսական խույրին հարևան ման շքեղ գլխանոց, որի հետևի հարթ շերտի ծայրին խաչ է ամրացված²⁸⁶: Շերանիկը ձեռքին բռնել է ձկնորսական կեռ փայտ, որի ծայրից կախված է մի մեծ ձուկ: Ձկնորսի կողքի գրող թյունն ասում է. «Շերանիկ, քանի գաս, ձուկն բեր»²⁸⁷: Ա. Պատրիկը Շերանիկին ձկնորս է անվանում²⁸⁸, իսկ նրա գունագեղ հագուկապը իր շքեղ գլխանոցի հետ համարում է վրացահայկական մշակույթին սերտ կապերի ազդեցություն, պատճառաբանելով, որ Շերանիկի գլխանոցը նման է Յաղպատի եկեղեցու արևելյան պատին պատկերված Չաքարե սպասալարի գլխանոցին²⁸⁹: Յաղպատի կտիտորական պատկերում Չաքարե սպասալարի գլխանոց՝ թագակապով թագը կառուցվածքով շատ նման է Քսերքսեսի թագին, միայն վերջինը քիչ ավելի բարձր է: Չաքարեի և Շերանիկի թագերը, որ նույն ժամանակաշրջանին և մշակույթին են պատկանում, քիչ են տարբերվում: Յետևաբար, միայն փոքր տարբերություններով, դրանք որոշակի կապող օղակ են դառնում Քսերքսեսի թագի ու ժամանակակից եպիսկոպոս-կաթողիկոսի խույրի միջև: Չաքարեի թագ-գլխանոցի գոյությունը ևս մի փաստ է, որ խույրանման թագերն օտար չէին հայոց արքայական կամ կրոնական տարազների²⁹⁰: Այն նաև նշանակում է, որ Յոզմի պապի պատվավոր հանդերձների նվիրաբերումներից դեռ շատ առաջ հայ քրմերն ու արքաները կրել են խույր-միթր թագեր:

²⁸⁵ Յարկավոր է նկատել, որ պատմիչն առանձնացնում է խույրը թագից, չնայած երկուսն էլ համարյա նույն իմաստն ունեն. «...գալատական քարինս. գոր ընկալ եալ արուեստող ձեռաց զարդարեն զթագաւ որս մեծատեսիլ զարդեօքն յօրինուածովքն, զորի խոյրսն և ի թագսն և ի հանդերձսն յոսկեհունս պաճուճեալ ս ընդել ու գանեն», **Ղ Փարսեցի**, Յայոց պատմություն, թուրք Վահան Մամիկոնյանին, թարգմ. Բ. Ուլուբաբյան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1982, էջ 22-23:

²⁸⁶ **Լ. Դունովո, Ռ. Դրամբյան**, Յայկական մանրանկարչություն, Մատենադարան և ՅՊՊ, Երևան, «Յայաստան» հրատ., 1967, նկ. 18: Այս նկարում պատկերված խորանը Յաղպատի ավետարանից է, ծաղկող՝ Մարգարե (ձեռ. ՄՄ, 1211):

²⁸⁷ **Ա. Պատրիկ**, նշվ. աշխ., էջ 123:

²⁸⁸ Նման շքեղ հանդերձանքով և պատվո նշաններով անձի ձկնորս լինելն անհավանական է:

²⁸⁹ **Ա. Պատրիկ**, նշվ. աշխ., էջ 122:

²⁹⁰ 1211 թ. Յաղպատի ավետարանում (Մարգարե ծաղկող, ՄՄ, ձեռ. 6288, 8 բ), խորանազարդի լուսանկարում, **Ա. Գևորգյան**, Յայկական մանրանկարչություն, Դիմակար, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982 թ., նկ. 9:

Ձուկ-աստծո, Քսերքսեսի, Չաբարեի, Շերանիկի և կաթողիկոս-եպիսկոպոսի ներկա գլխանոց-թագերի միջև նմանությունն ու կապն ակնհայտ են: Այլ կարծիքներ և վարկածներ դեռ հայտնի չեն: Իմաստային և խորհրդաբանական առումով կապն ամբողջական կդառնա, եթե անդրադառնանք նմանատիպ թագեր կրող անձանց գործունեության կարևորությունը, որոնք իրենց էություն տեսանելի արտահայտությունը պետք է դրսևորեին հագուստի և գլխի հարդարանքի՝ մանավանդ թագ-գլխանոցի միջոցով: Յետևաբար թագը, որը շնորհվում է ընտրյալ-կրողին, ցուցիչ է նրա՝ աստվածային խորհրդին հասուլիսելու մտավոր և հոգևոր կարողության: Այն հանգամանքը, որ թագ-գլխանոցը դրվում է կրողի գլխից վեր, պետք է խորհրդանշի կրողի ամենակարևորագույն դերն ու նպատակը իր առաքելությունը իրականացնելու ճանապարհին՝ պատասխանատուլիսել հասարակ մահկանացուներին իրենց վստահված հոգիների փրկության համար²⁹¹:

Այսպիսով, Տիգրան Մեծի ոսկե ատամնավոր կամ ճառագայթաձև թագը, ուսերին իջնող ապարոշ-արտախուրակով, թագի և արտախուրակի միացման հատվածում կապվող թագակապով, ենթարկվելով որոշակի ձևափոխումների, այժմյան կաթողիկոսի հանդերձանքի համալիրում պահպանվել է որպես ամենակարևոր, տարբերակիչ մաս: Նոր կրոնի խորհրդաբանական միջավայրում խույրը՝ ձկան խորհրդաբանություն ամբ, փոխարինել է ճառագայթաձև ոսկե թագին: Ապարոշը թագից անջատվել և վերափոխվել է վակասի, իսկ թագակապին փոխարինել են արտախուրակները: Այս է հիմնական պատճառը, որ այս երեք տարրերն էլ հայոցլեզվում ունեցել են թագի և խույրի նշանակությունն կամ իմաստ:

Թագակապարտախուրակներ. Արտախուրակները երկու նեղ ժապավենաձև, աստառով ամրացված, շքեղ զարդարված կտորի շերտեր են (նկ. 12): Դրանք կցվում են կաթողիկոսի վակասի թիկունքի երկու հակադիր կողմերում և կախվում են թիկունքն ի վար: Յնում արտախուրակները խույրի մասն են կազմել²⁹²: Գոյություն ունեցող արտախուրակների ծանրակշիռ մեծամասնությունը ներքևի ծայրերում զարդարված է ծոպախնջերով:

²⁹¹ Կաթողիկե եկեղեցու հայրապետի՝ Յռոմի Պապի թագադրության ժամանակ թագադրող կարդինալը նրան ասում է, որ նա ընդունում է եռակի թագը, որ նշանակում է՝ կրելով այդ թագ-թիարան, նորընծա Պապը դառնում է ոչ միայն «հայր», այլ և «արքա, իշխան և տիրակալ երկրի վրա», հետևաբար նաև ընդունում է «Սուրբ Երրորդությունը», J. Chevalier and A. Gheerbrant, նշվ. աշխ., pg. 1007.

²⁹² Մ. Օրմանյան, 1991, նշվ. աշխ., էջ 87: Յռոմի Պապի արտախուրակները մինչև այժմ էլ կախվում են նրախույրից: Նավակաս չի կրում:

Արտախուլ յորը, ըստ Ալի իշանի, սովորական իմաստով նշանակում է հատուկ գլխանոց կամ վերարկու: Այն նաև ունի կիսաթագ կամ ապարոշ իմաստները²⁹³, կարող է նշանակել նաև խուլ յորից դուրս: Ա. Մնացականյանի կարծիքով արտախուլ բառը կամ արտախուլ յոր բառերը նույն իմաստ ունեն և նշանակում են թագեր, գմբեթներ կամ գմբեթագարդեր: Նրա կարծիքով երկուսն էլ հնում կապված են եղել կենաց ծառի և պողպե-րու թյան իմաստի հետ ու հետևաբար նմանեցվել դրանց²⁹⁴: Բացի այդ, արտախուլ բառի հայերեն հոմանիշներն են՝ ապարոշ, խուլ յոր, թագ, վարսակալ, դրույսք և այլն, իսկ արտախուլ բառը նշանակում է նաև պակարել²⁹⁵: Բառատաղծի մեջ նույնպես հայտնի են այս երկու գլխագարդերի գործածական և իմաստային նույնություներն ու միարժեքությունը:

Հացունին իր գրքի ուրարտական բաժնում թագավորական խուլ յորի հետևերկայացնում է նաև ապարոշը²⁹⁶, որ «վերապահեալ գարդ մ'եր» ոչ միայն ուրարտական, այլ և ասորական կամ եգիպտական թագավորների համար»²⁹⁷: Ըստ հեղինակի՝ այն գարդարում էր վերոհիշյալ թագավորների գլուխը և փոխարինում էր թագին՝ ոչ պաշտոնական միջավայրում: «Ապարոշ մը, որ էր ժապալինաճ և կապ կը մեկնէր ճակատէն և կ'երթար կը հանգուցուէր գլխին հետև, ի կախ թողլով երկար ծայրեր, և կը զսաբեր վարսերը»²⁹⁸: Ապարոշի կարևորությունը շեշտելու միտումով՝ Վ. Հացունին մեջբերում է Ասորեստանի թագավոր Սարգոնի թողած տեղեկությունն այն մասին, որ երբ ուրարտական թագավոր Ռուսան ստացել էր Մուսասիրի ավերման գույժը, խուզել իր վարսերը և գլխից հանել արքայական ապարոշը: Այս օրինակի ենթատեքստում հասկանալի է դառնում, որ Ռուսան երևի նույն ձևով կհաներ նաև իր արքայական թագը, եթե այդ պահին այն կրել իսկիներ²⁹⁹: Այս օրինակներում արտախուլ բառը ունեցել է թագակապի իմաստ:

Ձրադաշտական պաշտամունքային ծեսի ժամանակ մոզերը իրենց բերանն ու ծնոտը կապում էին «բերանակապ և աչակով կամ կապերտակով (որ շունչները կամ թուքն ու լորձուկները կրակին չդիպչի)... կամ գլխ-

²⁹³ **Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան**, 1967, էջ 243:

²⁹⁴ **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 436:

²⁹⁵ **Ա. Սուքիասյան**, 1967, նշվ. աշխ., էջ 101:

²⁹⁶ Հայոց լեզվում ապարոշը բացատրվում է որպես «գլխի փաթույթ՝ իբրև գարդարտախուլ բառ», **Ստ Մալ խառնուց**, Ա-Ե, նշվ. աշխ., էջ 207:

²⁹⁷ **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 20:

²⁹⁸ Ոստիկան Յուսուֆը Սմբատ արքային ընծայելու համար «թագ է պատրաստում՝ տպագարդելով իյուսած մարգարտաշարով», որի նմանը հավանաբար Սմբատ արքան կամ հայոց արքաները կրում էին 10-րդ դ., **Հ. Դրասխանակերտցի**, նշվ. աշխ., էջ 201:

²⁹⁹ **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 20:

ներին դրած խույրի փեշերով էին ծածկում բերանները, որ անընդհատ աղոթքներ են մրմնջում³⁰⁰: Այս դեպքում «խույրի փեշը»՝ ապարոշը, նաև գործնական կիրառությամբ պաշտպանում է սուրբ կրակը անսուրբ ազդեցություններից³⁰¹:

Թագավորական ապարոշները նախկինում նաև զարդարվում էին թանկարժեք գոհարներով: Ագաթանգեղոսն իր «Հայոց պատմության» նախաբանում բերած պատկերավոր համեմատության մեջ հայտնում է, որ «հոգևոր արժեքների վեհությունը... թագավորներին շքեղացնում է փողփողուն վերջավորությամբ արտախույր պսակի նման»³⁰²: Նա արտախույրը պսակ է անվանում, որից պարզ է դառնում, որ դրանք համարժեք տարրեր են:

Եթե ապարոշի ծայրերը նույնանում են արտախուրակների հետ, ապա ի՞նչ դեր կամ ազդեցություն ունենին թագակապի ծայրերը, որ նույնպես կապվում էին թագի հետևի մասում³⁰³: Թիկունքին կախված այս զարդարանքը, համեմատությամբ արքայական ապարոշի, ոչ պակաս կարևոր գործածական և խորհրդաբանական նշանակություն և պետք է ունենար: - Թագակապը կապվում էր արքայական խույրի վրա՝ այն կրողի գլխին հաստատուն պահելու նպատակով: Երկու ծայրերը կապվում էին թագի հետևում, ապարոշի ծայրերի հետ կազմելով ժապավենախումբ, որ երևում է Երեբունիում պատկերված օրինակների վրա³⁰⁴:

Հացունին պարթևական շրջանի ազդեցությունները պարզաբանելիս նշում է, որ այդ շրջանի Տիգրան Մեծի և Արտավազդի թագերը «կը տարբերի նախորդ շրջանի արքայական գլխանոցներեն՝ իւր նոր ձևով»³⁰⁵: Այս ստեղծողինակը նշում է, որ նմանատիպ «թագեն կը կախվի վիժակ մը,

³⁰⁰ **Ղ. Ալիշանի** հղումը Եսայի Ոսկեբերանի մեկնություննից է (գլ. ԽԲ), որտեղ նա նշում է, որ այս «կանգնելու կերպը նշանակում է «բերանը կապած կանգնել»: Բացի մոգերից կամ մոգապետից, Հազկերտը հայերից նաև պահանջում էր խմոր թխելու ժամանակ բերանկապկրել: **Ղ. Ալիշան**, նշվ. աշխ., էջ 177-178:

³⁰¹ Որոշ հայտնի պատկերներում էլ հայ թագավորներից ոմանց ապարոշը ճերմակ կտորից է պատրաստված, քողի նման, որ կախվում է ուսերնի վար, **Յ. Դեմոյան**, նշվ. աշխ., էջ 254: 11-րդ դ. Նորընտիր կաթողիկոսին, որպես իշխանության խորհրդանիշ, «պռոռի և խաչի» հետ մեկտեղ փոխանցվում էր նաև նախորդ կաթողիկոսի «քողը», **Մ. Ուռհայեցի**, ժամանակագրություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1973, էջ 138, 220:

³⁰² «Զթագաւորս շքեղացուցանէ ի նմանուիւն արտախոյրն պսակի ի վերջաւորն փողփողելո՞ւ», **Ագաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 13:

³⁰³ 11-րդ դ. Մանիակ իշխանը, Մոնամախի դեմ պատերազմին պատրաստվելիս, զորահավաքից առաջ «իւր գլխին թագ կապեց»: Հավանաբար նա իր գլխին թագակապ կապեց, որ փոխարինում էր թագին, **Մ. Ուռհայեցի**, նշվ. աշխ., էջ 62:

³⁰⁴ Թեյշեբայի թագակապը երկու ծոպերով ավարտվող զարդարուն կապե, իսկ տախտակ 7-ի վրա պատկերված քուրմ-աստվածներինն ավելի շատ կախվող կտորների է նման: Հավանաբար դրանք կարելի է անվանել ապարոշներ, **Կ. Հովհաննիսյան**, Երեբունիի որմնանկարները, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, էջ 28:

³⁰⁵ Հայտնի է, որ Արտաշեսյան հարստության արքաները նաև քրմապետներ էին:

բաժանված երեք ծուկներով, որոց լայնագույնը կը ծածկէ ծոծրակը, և նեղերը կ'իջնեն ականջաց ուղղութեամբ», որ և՛ թագը, և՛ վիժակը, որպէս թագից ոչ պակաս կարևոր մասեր, շքեղորեն զարդարվում էին մարգարիտների շարքերով: Վ. Յացունու վիժակի նկարագրութեանը փոքրինչ շփոթեցնող է, որովհետև նա այն ներկայացնում է որպէս ժապավենների անկախ մի փունջ, որ կախվում էր թագից: Տիգրանի և Արտավազդի դրամների վրանրանց պատկերները համեմատելիս պարզ է դառնում, որ Տիգրանի թագակապը հանգուցվում է հետևում, իսկ Արտավազդինը հետագայում կախվում է ականջների հետևի կողմից, մինչև նրա ապարոշի ծայրերը պարզորեն տեսանելի են գլխի հետևամասում: Այստեղ թագակապը ոչ թե թագը կրողի գլխին ամրացնող միջոց է, այլ լոկ պատկանելու թյան ցուցիչ:

Երվանդունիների հարստութեան արքաների դրամների վրա պատկերված թագերը, համեմատաբար պարզ կառուցվածք ունեն: Դրանք կազմված են ծածկոց-թագ-ապարոշից³⁰⁶, որ ամբողջականորեն ծածկում են գլխի հետևի մասը և ականջների մոտ վերածվում երեք ծայրերի: Փնջի հետ միասին առկա է նաև թագակապը, որ թագը պահում է տեղում: Արտաշեսյան հարստութեան արքայական թագերը Երվանդունիների թագից հիմնականում տարբերվում են Տիգրան II որդեգրած արքայական խույրով, որն ավելացվել է Երվանդունիների ապարոշի վրա: Դրա ծայրերը երկարացվել են՝ ծածկելով վիզը, իսկ թագակապը կապվել է խույրի վրայից³⁰⁷:

Յնագույն հեթանոսական ավանդույթներում կապը կապելու կամ արծակելու իրավունքը վերագրվում էր աստվածներին կամ նրանց խորհրդանիշն էր: Կապն անձին կարող էր կապել նախորոշված պաշտոնին կամ առաքելութեանը, իսկ այն քանդելը կնշանակեր անձին ազատ արծակել պատասխանատվութեանից³⁰⁸: Միայն կապել կամ կապն արծակել նշանակում էր փոխակերպել քառսը խիստ կազմակերպված տիեզերքի: Բաբելոնի պանթեոնում Թամուզը և Մարդուկը կապերի տերերն էին,

³⁰⁶ Միջին դարերում օժվող կաթողիկոսը հայրապետական պառօն ընդունում էր հայրապետական բողի հետ, որ խորհրդանշում էր նրա լիակատար իշխանութեանը, **Գ. վարդապետ Սագունայան**, նշվ. աշխ., էջ 77: Ներկայումս կաթողիկոսին օժելու արարողութեան ժամանակ օժող եպիսկոպոսները նրա գլուխը ծածկում են սպիտակ ամփոփանի բողով, օժումից հետո էլ այն տանում են նրա առջևից, **Ստ Մալ խառնանց**, հ. 2-Տ, նշվ. աշխ., էջ 597:

³⁰⁷ **Կ. Մկրտչյան**, Յայոց դրամական միավորները, Երևան, 1990, պատկերներ 3-5:

³⁰⁸ Հին Եգիպտոսում կապը կյանքի խորհրդանշանն էր: Իսիսի կապագոտին անմահութեան խորհուրդ ուներ, **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 575-576.

Շամաշը զինված էր պարանով կամ թակարդով և այլն³⁰⁹: Հայ կական մշակույթում ամուսնացող փեսայի մասին ասում էին՝ կանաչ-կարմիր կապեց³¹⁰: Հետևաբար թագակապը կամ թագի կապը աստվածային կարողութունների և իրավունքների խորհուրդ ունեին, որ տրվում էին ղեկավարելու աստվածային իրավունքը վաստակած թագաժառանգին:

Պետք է նշել նաև, որ արքայ ական թագակապերի ծայրերը հայ տնի բուլ որ պատկերներում զարդարված են փնջազարդերով: Արտախուրակները ծոպազարդերով երիզելու ավանդույթը ոչ միշտ է երևում ժամանակակից նմուշների վրա, սակայն հայ տնի հին արտախուրակների մեծ մասի վրա դեռ կարելի է գտնել նույնիսկ այդ երիզազարդը, ինչպես նաև փնջազարդեր, որոնք հեռավոր արձագանքն են հեթանոսական ժամանակների այժ կամ խոյ աստծու խորհրդաբանության:

Կարծես պարզ է դառնում, թե ինչու մինչև 13-րդ դ. հոգևոր արքայի արտախուրակները կախվում էին խույրից³¹¹: Հետագայում, վակասի որդեգրումից հետո, անհարմարության պատճառով, դրանք անջատվեցին խույրից և ամրացվեցին վակասին: Մ. Օրմանյանը նկատում է, որ երբեմն ժամարար եպիսկոպոսները պատարագի ընթացքում, խույրը հանած ժամանակ, նախընտրում են արտախուրակները թողնել իրենց տեղում, որպես եպիսկոպոսական աստիճանի ցուցիչ: Նա ավելացնում է, որ այն «բուլ որովին հակառակ է ծիսական կիրառությանը, որովհետև արտախուրակները առանց խույրի չեն կարող գոյություն ունենալ»³¹²: Ուստի սխալ չի լինի եզրակացնել, որ ժամանակակից եպիսկոպոս-կաթողիկոսի արտախուրակները հեթանոս թագավորների կրած արքայ ական ապարոշին և թագակապին փոխարինող գլխազարդի անբաժանելի մասերն են և կարևորություն ամբողջ խորհրդաբանության ամբողջ պետք է համարժեք լինեն: - Հետևաբար, ավանդույթը շարունակելով, արտախուրակները խորհրդաբանորեն հանդիսանում են որպես ընտրված և արժանի հոգևոր արքային տրված, վստահված սուրբ իրավունքների և պարտականությունների խորհրդանշան:

³⁰⁹ J.C. Cooper, նշվ. աշխ., pg. 22-23.

³¹⁰ Նմանապես անգլերենում ամուսնացած զույգի մասին ասվում է՝ «they tied the knot», որ թարգմանաբար նշանակում է «նրանք կապը կապեցին»:

³¹¹ 13-րդ դ. կիլիկյան մանրանկարչության դարոցին պատկանող (Հավաքածու 4243. 1263-1266 թ., էջ 15) պատկերում ծնկած արքեպիսկոպոսի արտախուրակներն ամրացված են խույրին և կախված են նրա թիկունքի վրա, **Матенадаран**, Том I, Амянская Рукописная Книга VI-XIV Веков, Москва, Книга, 1991, т. 169.

³¹² **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 52-53:

Վակաս. Շուրջառին որպես ամուր ներդիրով օձիք ամրացվում է վակասը, որը պարանոցին ուղղահայաց դիրքով է և հիմնականում գործածվում է ծիսական արարողությունների ժամանակ (նկ. 14): Այն ուսերին ուղղահայաց դիրքով մնում է «շնորհիվ ներսից դրված հաստ կաշվի կամ խավաքարտի»³¹³ և գոգնոցանման կտորի, որ կարվում է վակասի ներքևի եզրից ու թաքցվում շուրջառի տակ: Հայ տնի վակասների մեծամասնությունը զարդարված է սյունաշար խորանների շարքերում տեղադրված առաքյալների պատկերներով: Նման վակասները կենտրոնում ներկայացնում են խաչված կամ գահին բազմած Հիսուսին կամ Աստվածամորը: Երբեմն էլ վակասները զարդարվում են բուսական նախշերով և թանկարժեք քարերով, միշտ համապատասխանելով թագի կամ խուլյրի կտորներին ու զարդանախշերին:

Մ. Օրմանյանը նշում է, որ վակասը «ոչ թե շուրջառի, այլ սաղավարտի մասն է, որի հետևից մաս է իջնում դեպի վիզը, ծոծրակի վրա, որի վերջավորությունն ավելի զարդարված է: Հետևի մասը սաղավարտից բաժանվելով և վերջավորությունն առանձին վերցնելով, փոխանակ տարածված լինելու և կանգուն ձև է ստացել և վակասի նմանվել»³¹⁴: Հեղինակն այնուհետև նշում է, որ այդ է հիմնական պատճառը, որ վակասները սովորաբար պատրաստվել են սաղավարտի կտորից ու զարդարվել սաղավարտին նման զարդաձևերով³¹⁵:

Նաև այդ է պատճառը, որ պատգամացույցներում վակասի համար հատուկ աղոթքներ

չկան³¹⁶:

Վակասը, ըստ Հայ եկեղեցու ավանդույթների, իր խորհրդաբանական նշանակությունը ամբ քահանայի կողմից ակնկալվում է որպես «պարանոցի իմոյ զարդարություն» և սիրտը մեղքի աղտեղություններից մաքրող միջոց³¹⁷: Հին կտակարանում Ահարոնը «վակասակիր պատմուճան հագած քահանայապետ էր», այսինքն նա բարձրագույն իրավունքներով օժտ-

³¹³ Նշվ. աշխ., էջ 119:

³¹⁴ Վակաս բառը կամ հանդերձի մասը համարժեք են լանջանոցին, փոթօձիքին, կրծանոցին, ուսանոցին, եփուդին և փակեղին, **Ա. Սուքիասյան**, նշվ. աշխ., էջ 595:

³¹⁵ **Benaki Museum**, Armenian Relics of Cilicia, Athens, pg. 2002.

³¹⁶ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 119:

³¹⁷ **Խորհրդաբանություն**, նշվ. աշխ., էջ 7:

ված հոգևոր առաջնորդ էր: Նրավական ու պատմուճանը հույժ կարևոր դեր էին կատարում³¹⁸:

Արտաշեսյան հարստության թագավորների թագերն ականջներն ի վար, նաև հետևից կախվող զարդարուն կտորներ ու նեն (նկ. 5): Ուշադիր զննել իս նման կտոր նշմարվում է նաև թեյշուբի պատկերի վրա (նկ. 4): - Յայ տնի է, որ Տիգրան Մեծը նաև գլխավոր քուրմ էր և նախնիներից ժառանգած ճառագայթաձև թագ էր կրում: Թագի հետևից կախվող կտորը խորհրդաբանական նշանակություն և պետք է ունենար, որովհետև այն - գործածվել էր ինչպես նրան նախորդող արքա-քրմերի, այնպես էլ հաջորդների թագերի հետ:

Գրաբարի հոմանիշների բառարանում վակաս բառը բացատրվում է նաև «խույր, պակ, թագ» իմաստներով³¹⁹: Եթե Մ. Օրմանյանի՝ վակասը թագի հետ մեկ կտոր լինելու մասին դիտողությունը հավաստի է, ապա այն Տիգրան Մեծի թագի հետևից կախվող նույն ապարոշ-կտորն է, որ եկեղեցու հովիվների կողմից որդեգրվելով առանձնացել ու հարմարվել է կրողի ուսերին որպես զարդարուն օձիք, իսկ արտախուրակներն էլ, որպես թագի անբաժանելի մաս, կախվում են վակասից:

Վեղար-կնգուղ-փակեղ. Վաղ միջնադարում, որպես կաթողիկոսական գլխանոց, հայ տնի էր միայն «եպիսկոպոսական սքոլն»: Այն, որպես քահանայապետության պատվի ցուցիչ, կոչվում էր «գլխոյ արտաքին վարչամակ» կամ փակեղ³²⁰: Եպիսկոպոսականի համեմատ կաթողիկոսական փակեղը ավելի ճոխ էր, նաև՝ «կրկնամածեալ» կամ «քող երկտակ», այսինքն՝ աստառով քող, որ երբեմն կարող էր լինել «քող ոսկեթել ծայրիւք»: Քողը ծածկում էր կաթողիկոսի գլուխը՝ ճակատով հանդերձ և կախվում թիկունքն ի վար³²¹: Այս կարևոր գլխանոցը կաթողիկոսին էր տրվում հայրապետական պատիվը ընդունելու պահին³²²: Սակայն միջնադարում քողի գոյությունը սահմանափակվում է միայն հայրապետա-

³¹⁸ Վակասին կից պատմուճանին տասներկու ցեղերի անուններով տասներկու քարեր էին ամրացված, և եթե նրանցից որևէ մեկը մեղք էր գործում, նրա քարը կարող էր խամրել, **Վ. Այգեկցի**, նշվ. աշխ., էջ 44:

³¹⁹ **Ռ. Ղազարեան**, Գրաբարի հոմանիշների բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, էջ 623:

³²⁰ Միջնադարում հայ տնի են բազմաթիվ դեպքեր, երբ կարգազուրկ կաթողիկոսից վերցվում էր նրա քողը և տրվում նոր կաթողիկոսական թեկնածուին, որպես նրա հոգևոր աստիճանի ցուցիչ: Լամբրոնացու ավանդության ամբ հայ տնի է, որ «Յնովմայ հայրապետը յիշեալ փոքր Վկայ ասերին պարգև կը յղէ «քող» մը», **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ 394:

³²¹ Օծման ժամանակ կաթողիկոսի գլխին պահված սպիտակ քողը սովորաբար լինում է ասեղնագործ և օծման արարողությունից հետո չի գործածվում, միայն տարվում է հանդիսավոր թափորի առջևից, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 2001, էջ 185:

³²² Նշվ. աշխ., էջ 394-395:

կան ձեռնադրու թյան արարողու թյան մեջ, որպես օժման կարևոր տարր: Նրան փոխարինելու է գալիս խաչակիր կնգուղը, իսկ պատարագի և հատուկ արարողու թյունների ժամանակ վեհափառը կրում էր կաթողիկոսական խույր, որը հայ եկեղեցու գլխավորների կողմից որդեգրվեց նույն ժամանակ:

Վեղարը կուսակրոն հոգևորականներին հատուկ գլխանոց է՝ սքեմի պարտադիր մասը, որ կիրառվում է հնուց և այժմ «եկեղեցում հասարակ ժամերգու թյան ժամանակ»³²³ առօրյա գործածու թյուն ունի: Այն սրածայր է, որովհետև ներսից համապատասխան ձևի գլխանոց՝ փակեղունի³²⁴: Վեղարը աղոթքով է տրվում հոգևորականին՝ «աբեղայական օրինուն թյան պահին»: Բացի վեղար գլխանոցից, հոգևորականը նաև կրում է պարեգոտ, վերարկու, փակեղուն փիլոն-շուրջառ, որոնք կուսակրոնների համար սև են³²⁵ և պատրաստվում են ասվեից, իսկ կաթողիկոսների համար՝ երբեմն մետաքսից³²⁶: Այս հանդերձանքի և Յայ եկեղեցու արտաքին ուրվագծերը համանման են և խորհրդաբանությամբ էլ ներկայացնում են տիեզերքի մանրակերտը կամ տիեզերական ծառը:

Գոտի. Գոտիները (նկ. 13), հատկապես ոսկե և արծաթե, դեռ վաղնջական ժամանակներից զարդարվում էին հարուստ զարդանախշերով և բազմազան խորհրդաբանական իմաստներ ու ծիսական նշանակու թյուն ունեին: Այն կամար է³²⁷, առավազն 5 սմ լայնությամբ, որ փորուրարի վրայից ճարմանդով ամրացվում է առջևում³²⁸: Իշխանու թյուն չունեցող հոգևորականը գոտի կա-

³²³ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 76-77:

³²⁴ նշվ. աշխ., էջ 121:

³²⁵ 19-րդ դ. կեսերին ռուսական ցարն առաջարկել էր ներսես Ե Աշտարակեցուն որդեգրել ռուսական սպիտակ վեղարն ու փիլոնը, որից վեհափառը հրաժարվել էր՝ ասելով, «որ այդ հակառակ է դարավոր սովորութանց», **Մ. Արք. Աշճեան**, Էջեր Յայ եկեղեցու պատմու թյունն են, Ընտրու թյունն Ամենայն Յայ ոց Կաթողիկոսներու, Նիւ Եորք, 1994, էջ 63:

³²⁶ Այս գլխանոցը, ըստ **Մ. Օրմանյանի**, Յայ եկեղեցին ընդունել է 1845 թ. Պոլսո պատրիարքարանի որոշմամբ, որպեսզի «հայ եկեղեցականներն էլ իրենց հատուկ գլխանոցը ունենան», նշվ. աշխ., 2001, էջ 124-125: Կուսակրոն հոգևորականը այս հանդերձներով նման է հայ ոց եկեղեցիների սրածայր գմբեթավոր ուրվագծին, նույն տեղ., նշվ. աշխ., էջ 177: Յայ եկեղեցին իր գմբեթով, խորանով և սյուններով «հանդիսանում է տիեզերական ծառի այլաձևույթը, ներկայացնելով աշխարհի կենտրոնը, առանցքը», միևնույն ժամանակ այն ներկայացնում է «տիեզերքի մանրակերտը», **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 96: Եթե եկեղեցին իր կառուցվածքով և ուրվագծով նման է վեղարակիր կաթողիկոսի հանդերձանքին, ապա նրանց խորհրդաբանությունը նույնն է, կամ էլ դրանք ունեն համանման խորհրդաբանություն:

³²⁷ Յայ ոց լեզվում գոտի նշանակում է կամար, որ աղերսվում է նաև ծիածանի հետ: Այն նաև նշանակում է քամար՝ զարդարուն գոտի, **Ստ. Մսկխաեանց**, նշվ. աշխ., էջ 374: **Ա. Սուլքիայանը** գոտին մեկնաբանում է որպես գմբեթ, երկինք, երկնակամար, նշվ. աշխ., էջ 300:

³²⁸ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 69-70:

աբելու իրավունք չունի³²⁹: Գոտին կաթողիկոսին շնորհվում է իր բարձրագույն պաշտոնին նշանակվելիս: Տրված իրավունքների հետ մեկտեղ, այն կաթողիկոսից ակնկալում է նվիրվածություն, ուժ, առաքինություն և արժանիք³³⁰: Հայ կալան էարսի առաջին հսկան՝ Սանասարը, արժանի եղավ իր գոտին կապելու միայն այն ժամանակ, երբ «աստծու շնորհքը առավ» և երբ որ «Ըզզրեհի քամար կապեց, քամար մեջքով էր»³³¹: Հայ կի համաստեղություն գոտին՝ կենտրոնի երեք աստղերը, նաև կոչվում են Կշիռ, երկնային կամարի նշանով՝ Արարիչ-Կշեռքի խորհրդաբանություն³³²:

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 խորհրդանշում³³³:

Կոնքեռ. Կոնքեռը ոչ շատ մեծ, քառակուսի, ընտիր կերպասներից, բարձրարվեստ ասեղնագործությամբ և երեք անկյունային փնջազարդերով կտոր է (նկ. 11): Հայ եկեղեցում այն կաթողիկոսի մենաշնորհն է, գավազանի հետևրահոգևոր աստիճանի ցուցիչը, սակայն երբեմն շնորհվում է նաև արժանի պատրիարքներին³³⁴: Կոնքեռը եպիսկոպոսի և կաթողիկոսի հանդերձանքի միջև միակ տարբերությունն է և կախվում է վերջինիս գոտուց, ձախազդրի վրա: Էջմիածնի թանգարանում պահվող կոնքեռների կենտրոնում խաչերի, առաքյալների կամ Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերներ են, որոնք իրենց հերթին պարփակվում են խաղողի որթերով ու ողկույզներով կամ կենաց ծառ հիշեցնող ծաղկազարդերով³³⁵:

³²⁹ Սարկավազը և նրանից ներքև գտնվող դպիրը գոտելույժ են: Նշվ. աշխ., էջ 69-70:
³³⁰ Եգիպտական դիցաբանության մեջ գոտին կրկնապատկում է Թորի ուժը, **J.C. Cooper**, Նշվ. աշխ., pg. 20:
³³¹ **Սասունցի Դավիթ**, Հայ կալան ժողովրդական էպոս, Երևան, «Արևիկ» հրատ., 1989, էջ 106:
³³² Բ.ա. Ի հազ. սկզբներին և դրանից հետո հայ կալան 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, **Ա. Շահնազարյան**, Նշվ. աշխ., էջ 471-475:
³³³ **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, Նշվ. աշխ., pg. 129.
³³⁴ **Մ. Արք. Օրմանյան**, Նշվ. աշխ., 1991, էջ 93-94: Սակայն որոշ ուշ մանրանկարչական օրինակներում կոնքեռը կախված է գոտու աջ կողմում, **Վ. Հսոնկ**, Նշվ. աշխ., էջ 408:
³³⁵ **V. Nersessian**, Նշվ. աշխ., pg. 136.

Վ. Յացուհին հաստատում է, որ 14-րդ դ., ըստ կաթողիկոսօրհնեքի, կոնքեռը ձեռքին էին բռնում, այն կոչվում էր «ձեռնուրար»³³⁶: Նա նշում է, որ այն Յայ եկեղեցու կաթողիկոսի հանդերձարանում հնու թյունն չունեցող տարր է և առաջին անգամ երևացել է Վենետիկի կաթողիկեի մկրտարանի գմբեթին պատկերված հայրապետների մոտու հավանաբար այնտեղից էլ անցել է հայ կաթողիկոսներին³³⁷: Յայ պատմիչները կոնքեռին բազմազան խորհրդաբանական նշանակություն են վերագրել, ինչպես օրինակ, «հովուական մախաղ... ի նշան դենջակին Յիսուսի... զտախտակն դատաստանաց» և այլն: Յացուհին չի համաձայնում նրանցից և ոչ մեկի հետևնկատելով, որ «վկայաբանութեան եպիսկոպոսունք գօտիէն կախած են դատառակը», ենթադրում է, որ կոնքեռը կարելի է նրա այլ ափոխված ձևը համարել³³⁸:

Լամբրոնացու բնորոշմամբ՝ այս «ծայրագույն պատիվը» չէր կարող հենց այնպես որդեգրվել հայոց հայրապետների կողմից: Մյուս կողմից էլ վկայություններ չկան այն հայ եկեղեցուն հունաց կողմից ուղարկված լինելու մասին: Ուրեմն ինչպե՞ս, որտեղի՞ց այն հայտնվեց Վենետիկի հայրապետների հանդերձի մեջ: Մ. Օրմանյանի կարծիքով, կոնքեռը ծագում է հունական «կոնքիռ կամ ենիքիրոն» անունից: Ըստ նրա, կոնքեռն այլ եկեղեցիներում պարզապես զգեստի մաս է, իսկ Յայ եկեղեցում դրան մեծ կարևորություն է տրվում: Նա համոզված չէ, որ կոնքեռն առաջացել է ձախկողմում գոտուց կախվող դատառակից կամ ծառայել է որպես թաշկինակը պահելու զարդարուն պահարան³³⁹:

Փորձենք գտնել և պարզաբանել քառակուսի ձև ունեցող կարևոր կրոնական նշանակություն և խորհրդանիշ ունեցող առարկա-զարդանքներն այլ մշակույթների ծիսական կառույցներում:

Քառակուսի մանդալան հնդկական մշակույթում նշանակում է «շրջան» և աշխարհի հոգևոր արտահայտությունն ու խորհրդանիշն է: Այն նաև խոացնում, որոշակիացնում և ներկայացնում է սուրբ տա-

³³⁶ Վ. Յացուհի, նշվ. աշխ., էջ 398:

³³⁷ Նաև հարկ է նշել, որ 17-րդ դ. վանականները, որպես գլխի հարդարանք, բացի կնգուղից, կրում էին նաև քառակուսի ձև ունեցող գլխարկ, որ հենց այդպես էլ կոչվում էր՝ «քառակուսի»: Ավելացնենք նաև, որ այդ ժամանակ վանականի հանդերձների մասին շատ բան մոռացվել էր: Սարգիս եպիսկոպոսի և տեր Կիրակոսի ջանքերով հին գրքերում գտնվեցին վանականի հագուստի մասին տեղեկություններ և ավանդու թյուններ, որոնք էլ այդ ժամանակ որդեգրվեցին վանականների կողմից, Ա. Դավրիժեցի, նշվ. աշխ., էջ 204:

³³⁸ նշվ. աշխ., էջ 384:

³³⁹ Մ. Արք. Օրմանյան, 1991, նշվ. աշխ., էջ 93-94:

րածք, խորան և տաճար³⁴⁰: Յնդկական կրոնա-ծիսական ավանդույթներում մանդալան նաև նշանակում է «սեղան կամ տաճար», ենթադրում է աստծո ներկայությունը համայն տիեզերքի կենտրոնում՝ այն Բրահմայի կամ Բուդդայի տեղն է³⁴¹:

«Tablion» կոչվող քառակյուն գարդանախշերը, որ գարդարում էին բյուզանդական մեծատունների հաղերձանքի առաջամասը, հավանաբար իրենց խորհրդաբանական իմաստով պետք է կապված լինեին կոնքեռ-քառակուսու խորհրդաբանության հետ³⁴²: Եթե կոնքեռի ձևը դիտարկենք նրա երկրաչափական խորհրդաբանության տեսանկյունից, ապա այն անշարժ կենտրոնով քառաթև խաչ է: Քառակուսու դիսամիկան արտահայտվում է խաչով, որը թևերի ուղղությամբ կենտրոնից շարժվում է դեպի տիեզերքի չորս կողմերը: Այն «աստվածային կատարելության» խորհրդով իր անշարժ կենտրոնում ենթադրում է Յիսուսին³⁴³: Խաչի թևերի ուղղությամբ շարժվող դիսամիկայի արտահայտությունը Յիսուսի փրկչական ուժի տարածման խորհուրդն է տիեզերքով մեկ³⁴⁴: Ուստի, եթե նույնիսկ վստահաբար չգիտենք, թե կոնքեռի գործածությանը որքան հին է Յայ եկեղեցում և ինչպես է դարձել հոգևոր արքայի կոչման կարևոր ցուցիչ, ապա ձևի խորհրդանիշը որոշակիորեն լույս է սփռում նրա կարևորության հանգամանքի ու գործառույթի վրա³⁴⁵:

Պետք է նկատի ունենալ մեկ հանգամանք ևս. Կոմագենի երվանդունյաց հարստության արքաները Նեմրութ լեռան վրա հայտնաբերված քանդակներում գարդարված են արքայական հագուկապով: Նրանց գոտու աջ կողմում, աջ ազդրի վրա կախված են հինգ առյուծազարդ մեդալիոններով գարդարված ուղղաձիգ, ծառանման գարդեր, որ անպայմանո-

³⁴⁰ J. Chevalier and A. Gheerbrant, նշվ. աշխ., pg. 632.

³⁴¹ նշվ. աշխ., էջ 632-633.

³⁴² Քառակուսի ձև ունեցող գարդերը բյուզանդական մեծատունների հանդերձների վրա մեծ մասամբ, լցված էին հարուստ գարդանախշերով, P. Tortora and K. Eubank, նշվ. աշխ., pg. 112-114.

³⁴³ Կոնքեռի քառակուսի ձև-խորհրդաբանությունը կարելի է նաև անվանել քրիստոնեական մանդալա, Քրիստոսի խորհրդաբանությամբ: Որպես կանոնիկ Էլեմենտ, փոխակերպման տեսարաններում երբեմն երկու քառակուսիների համադրությունը դրվում էր մանդորլայի վրա՝ Քրիստոսի հետևում, որպես իր խորհրդանիշ, A. Andreopoulos, նշվ. աշխ., pg. 240.

³⁴⁴ նշվ. աշխ., էջ 912-918:

³⁴⁵ Որոշ ուսուցիչներ կարծում են, որ կոնքեռ տարրի ձևին ճիշտ համանման են շումերական KUN նշանագիրն ու սեպագիրը, որոնք նշանակել են պոչ՝ «ազի», որը նաև ունի «կոնք» կամ «կոնքեռ» իմաստը: Յ. Մարտիրոսյանը կարծում է, որ «ազի» նշանագիրը ծագում է Սյունիքի ժայռապատկերներից և նշանակում է «...առաջնորդ, թագավոր»: Եթե վստահենք այս կարծիքին, ապա այն մեկնաբանում է նաև կոնքեռ տարրի ամբողջական իմաստը, Յ. Մարտիրոսյան, նշվ. աշխ., էջ 180-181:

րեն խորհրդանշում են կրողների բացառիկ կոչումն ու պատիվը: Այս պատկերները թվագրվում են մ.թ.ա. 1-ին դ.: Այսինքն, դրանից հարյուրամյակներ առաջ, եթե ոչ ավելի վաղ ժամանակներում, հայոց արքայական հանդերձանքի համալիրում գոտուց կախվող կարևոր զարդատարրերի ավանդույթ է գոյություն ունեցել: Եթե երվանդունյաց և հետագայում նաև Արտաշեսյան հարստության արքաները նաև քրմեր էին, կնշանակի գոտու աջ կողմում կախվող տիտղոսակիր կարևոր նշան-պատիվ խորհրդանշող տարր կրելու ավանդույթը վաղեմության ունի և առաջացել է միջին դարերից դեռ հարյուրամյակներ առաջ³⁴⁶: Նշենք նաև, որ գոտուց կախվող նշված երկու աստիճանացույց զարդերն էլ կենաց ծառերով են զարդարված:

Կաթողիկոսական մատանի. Մատանին հին մշակույթներում աստվածային շրջանի կամ կլորի ձևը խորհրդանշող զարդ էր, որ կրում էին տարբեր մատներին: Կլորը չունի սկիզբ ու վերջ, չընդհատվողի և անփոփոխի արժեք ունի և իր փակ շրջանով խորհրդանշում է ամբողջականության ուն ու մշտականության ուն: Այս պատճառով էլ այն ենթադրում է կապ, խոստում, երդում կամ ուխտ³⁴⁷: Կաթողիկոսական մատանին, զարդարված թանկարժեք քարերով, «աստիճանի և պատվի նշանակության ունի» և դրվում է հոգևոր արքայի աջ մատնեմատին³⁴⁸: Քրիստոնեության ընդունման սկզբնական շրջանում եպիսկոպոսի և քահանայի հանդերձանքի միջև միակ տարբերությունը եպիսկոպոսի մատանին էր³⁴⁹: Յացունին մեջբերում է մի քանի դեպքեր 6-9-րդ դդ., երբ մի քանի եպիսկոպոսներ տարբեր փաստաթղթեր են կնքել իրենց մատանիներով, սակայն հատուկ եպիսկոպոսական մատանի չի նշում: Նա հավաստում է, որ մինչև 7-րդ դ. եպիսկոպոսները ոչ լատինական և ոչ էլ հունական եկեղեցիներում իրենց հոգևոր պաշտոնին հատուկ մատանիներ չէին կրում: Դրանք լատին եկեղեցում երևում են 10-րդ դ. հետո³⁵⁰:

³⁴⁶ **Յ. Դեմոյան**, նշվ. աշխ., էջ 40 և 42:

³⁴⁷ Մատանու խորհրդաբանությունը Փլինիոս կապում էր հունական դիցաբանության Պրոմեթեոսի հայտնի պատմության հետ, որտեղ Չևսի ներողամտության հետ էլ նա իր վզի շուրջը շարունակում էր կրել նույն օղակը, որից քար էր կախված, **A. Ronnberg**, նշվ. աշխ., pg. 546.

³⁴⁸ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 101:

³⁴⁹ Առաջին քրիստոնյաների մշակույթում մատանին ընդունված զարդ էր, որը հատուկ պաշտամունքային արժեք ստացավ 6-րդ դ.: 7-րդ դ. այն խորհրդանշում էր եպիսկոպոսի աստիճանը եկեղեցում: Եպիսկոպոսական մատանիները զարդարվում էին տրապիզոնով, սուտակով, մեղեսիկով և հարկ եղած դեպքում կրում էին նաև ձեռնոցների վրայից, **E. Mondadori**, նշվ. աշխ., pg. 87.

³⁵⁰ **Վ. Յացունի**, նշվ. աշխ., էջ 336:

Սկզբնական շրջանում՝ մինչև 7-րդ դ., կաթողիկոսական մատանին, ինչպես եպիսկոպոսականը, կնիք-մատանի էր, սակայն, ի տարբերություն վերջինիս, կաթողիկոսի մատանին խաչապատկեր էր և կրում էր նրանումնը³⁵¹: Յացունին նշում է, որ կիլիկիացի կաթողիկոսները պատիվ էին համարում Յոնի պապի շնորհած մատանիները և երբեմն էլ այն ստանում էին ինդրանքով³⁵²: Ըստ երևույթին, մատանին նույնքան կարևոր զարդ էր 15-րդ դ., որքան որ գավազանը, որովհետև թովմա Մեծփեցին վկայում է, որ կաթողիկոս Կիրակոս Վիրապեցուն կարգալույծ անելիս Յովհաննես Կոլոտիկը «գգաւ ազանն ի ձեռաց նորայ ափշ տակեր էր, և զմատանին ի մատանցն առեր իբր զդատապարտեալ»³⁵³: 14-րդ դ. Յովհաննես Ը Կարբեցու օժման առիթով մահամերձ եփրեմ կաթողիկոսը նրան է հանձնում «խաչապակ գաւ ազանը, երկու պանակէները եւ վարդածեւ մատանին...»³⁵⁴: Կիլիկյան թագավորության ժամանակ հայրապետական մատանին հույժ կարևորություն ունեցող՝ կաթողիկոսի աստիճանն ու պատիվը բնորոշող զարդ էր: Նոր վեհափառի ընտրությունն ից անմիջապես հետո թագավորը, ծնկի գալով նորընտիր կաթողիկոսի առջև, մատանին նրամատն էր անցկացնում, որից հետո տեղի էր ունենում օժման արարողությունը³⁵⁵:

Աշխարհի շատ մշակույթներում մատանիները կրում են բազմաթիվ խորհրդանշներ: Դրանցից կարևորը ամուսնական և հոգևոր պաշտոնի հետ կապված մատանիներն են, որ ներկայացնում կամ խորհրդանշում են կապի, կապված կամ պարտավորված լինելու հանգամանքներ՝ ուխտի, երդման և հավատի իմաստով: Նորընծակաթուղիկ միանձնուհիներն, օրինակ, ընդունելով ամուսնական մատանին, դառնում են «Յիսուսի հարսնացու»: Յոգևոր ոլորտում հոգևորականի մատանին ունինաև նրագոտու իմաստ-խորհրդաբանությունը, որտեղ մարմնի որևէ մասն օղակող զարդը պարուրում և ամբողջացնում է նրամարդկային կարողությունները: Կնիքով մատանիները կրողի համար ապահովում են ուժ և -

³⁵¹ Այստեղ **Յացունին** մեջ է բերում պատմական մի դեպք, երբ 7-րդ դ. Կոմիտաս կաթողիկոսը բացում է Յոնի փսիմեանց նշխարները, որտեղ գտնում է Գրիգոր Լուսավորչի և Սահակի կնիքով մատանիները և իր կնիքով մատանին նույնպես ավելացնում նրանց, նշվ. աշխ., էջ 339:

³⁵² 12-րդ դարում մահացած եպիսկոպոսի հանդերձը, գավազանը, մյուռոնը տրվում էր նրան ձեռնադրող կաթողիկոսին, իսկ մատանին՝ նոր ձեռնադրվող եպիսկոպոսին: Սրանից հավանաբար կարելի է ենթադրել, որ մատանին գործադիր իշխանությունը խորհրդանշող արժեք ու նշանակություն ունեցող էր, **Մ. Գոշ**, նշվ. աշխ., էջ 41:

³⁵³ Նշվ. աշխ., էջ 340:

³⁵⁴ Նշվ. աշխ., էջ 57:

³⁵⁵ **Մ. Արք. Աշճեան**, նշվ. աշխ., էջ 27:

խորհրդանշում նրա իշխանությունը, ինչպես օրինակ Սողոմոնի մատանին, որ նրան օժտում էր իմաստնությամբ ու կարողություններով³⁵⁶:

Կաթողիկոսական գավազան. Հայ Առաքելական եկեղեցու նվիրապետական կառույցում գավազան (նկ. 6) կրում են քահանան և նրանից բարձր աստիճան ունեցող կուսակրոն հոգևորականները: Դրանք պատրաստվում են փայտից, մետաղից, ոսկորից կամ ապակուց, իսկ երկարությունը պետք է կրողի հասակից բարձր լինի: Բարձր աստիճանի հոգևորականների գավազանները երբեմն զարդարվում էին թանկարժեք քարերով³⁵⁷: Կաթողիկոսական գավազանը տրվում է ձեռնարկության ժամանակ, հատուկ օրհնությամբ և աղոթքով: Այս տարրը քրիստոնեական եկեղեցում մեկնաբանվել է որպես Լուսավորչի գավազան, որն ուներ «հովուի ցուպի ձեւ, կլոր գլխով» էր: Կաթողիկոսը վեհարանից դուրս գալիս սովորաբար կրում է իր հայրապետական Ասասուար³⁵⁸:

Վ. Հացունին հավաստում է, որ հայրապետական գավազանը եղել է շքեղ: Օձնեցու գավազանն օրինակ, «զուսկիանկար» էր և պատրաստված էր «ի փայտից ոպնիագից»: Հեղինակը նշում է, որ եպիսկոպոսական գավազան-ցուարը գործածվել է 5-րդ դ. սկսած: Տարբեր երկրներում հոգևոր առաջնորդները գործածել են տարբեր տեսակի, ինչպես օրինակ՝ խաչագլուխ³⁵⁹ կամ կորագլուխ գավազաններ, որ նաև կոչվել են «կնիք» և «ամփիռ»³⁶⁰:

Ըստ Օրմանյանի, հովվական գավազանները, մինչև 12-րդ դ., հունական նիւման, օձագլուխ էին,³⁶¹ սակայն երբևէ լատինացիների հետ փոխարա-

³⁵⁶ J. Chevalier and A. Gheerbrant, նշվ. աշխ., pg. 805-807.

³⁵⁷ Ժողովրդական բանահյուսության մեջ գավազանին տրվում են ամենաբարձր բնորոշումներ, ինչպես օրինակ, Արարողի ձեռքով պատրաստված, ոսկե և արծաթե, սերովբեների սնուցած, Սողոմոնի տաճար և այլն, **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 440:

³⁵⁸ Փոքրիկ գլխով պարզ գավազան է, որ կրում են հանդիսավոր կամ պաշտոնական արարողությունների ժամանակ՝ ոչ ծիսական նպատակներով, **Հոգևոր աքիսմակ**, նշվ. աշխ., էջ 18:

³⁵⁹ Խաչագլուխ գավազանները 5-րդ դ. կրում էին նաև լատինական և հունական եկեղեցու առաջնորդները, **H. Norris**, նշվ. աշխ., pg. 138:

³⁶⁰ Գավազանի «ամփիռ» անվանումը գալիս է եբրայերենից և հղումը Ստեփանոս Սյունեցուց է, 8-րդ դ., **Վ. Հացունի**, նշվ. աշխ., էջ 384:

³⁶¹ Օձագլուխ գավազաններն, ինչպես օրինակ երկգլխանի օձերով գավազանը, երևացել է 10-րդ դ.: Հ. Նորիսը նշում է, որ նման գավազանները որդեգրվեցին Արևելյան եկեղեցու եպիսկոպոսների կողմից (սակայն ոչ բյուզանդական): 11-րդ դ. այս գավազանը գործածվում էր հռոմեական եկեղեցում: Կորագլուխ գավազանները հռոմեական եկեղեցում հայտնվեցին 12-րդ դ. և մեծ մասամբ զարդարված էին բուսական զարդանախշերով, որ հիշեցնում էին հայ կաթողիկոսական օձագլուխ գավազանը, սակայն օձագարդ չէին, **H. Norris**, նշվ. աշխ., pg. 120-124:

բերու թյ ու նները բարել ավվեցին, 1184 թ. Լուկիոս Դ Լուկացին Յոնի հայրապետի կողմից հայոց Գրիգոր Գ Տղակաթողիկոսին քահանայապետական հանդերձներ ընծայեց, որից հետո Լատինական եպիսկոպոսական խույրն ու գավազանը որդեգրվեցին Յայ եկեղեցու կողմից³⁶²: Կիլիկյան կաթողիկոսների գավազանները 14-րդ դ. խաչագուլուխ էին: Նման գավազաններ հայտնի են կաթողիկոսական կնիքներից, որոնց վրա պատկերված կաթողիկոսները ձախ ձեռքում ունեն արտահայտված խաչով հայրապետական գավազաններ: Գավազանը որոշակի փոփոխության է ենթարկվում 15-րդ դ., երբ Իննովկենտապար, վերը նշված իրավիրատվության ժամանակ, 14 խույրերի հետ, կիլիկյան եպիսկոպոսներին նվիրում է նաև «կեռևմիակուսի» գավազաններ³⁶³: Այս շրջանում, գավազանի տրաման հետ, ձեռնադրությամբ, ընծայվում էր նաև եպիսկոպոսական մատանին:

Ի տարբերություն Լատինական գավազանի, որը միայն տերևներով ու ծաղիկով է զարդարվում, Յայ եկեղեցում երբեմն գավազանը զարդարվում է կրկնապտույտ կլոր՝ գլուխները դեպի ներս ուղղված օձերով: Երբեմն օձերի թիվը չորս է, երբեմն էլ՝ վեց: Եպիսկոպոսական կլորագլուխ գավազանը՝ չորս օձերով պարփակված, «կրկին անգամ շրջվելով իր մեջ»,³⁶⁴ նաև խորհրդանշում է ամբողջ, բացարձակ, կատարյալ և աստվածային իշխանություն³⁶⁵:

Օձը քրիստոնեական խորհրդաբանության համակարգում ունի բացասական իմաստ՝ այն դրախտի չարաբաստիկ օձն է: Սակայն չափազանց հետաքրքրական է, որ չարի խորհրդով օձը հայտնվել և մինչ օրս էլ զարդարում է վարդապետի, եպիսկոպոսի և հոգևոր հովվապետի գավազանները³⁶⁶: Վարդապետի օձագարդ գավազանի իրանը կազմում են իրար պարուրված երկու օձեր, որոնք վերևում դեմքով հանդիպակաց են: Ագաթանգեղոսը վարդապետին խորհուրդ է տալիս լինել «...խորագետ օձի

³⁶² **Մ. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 63-64:

³⁶³ նշվ. աշխ. էջ 392:

³⁶⁴ նշվ. աշխ., էջ 64:

³⁶⁵ **Խ. Գրիգորյան**, **2. Գրիգորյան**, Անգլերեն-հայերեն արդի բառարան, Երևան, «Անկյունաքար» հրատ., 2010, էջ 15 և 30:

³⁶⁶ Յայոց եկեղեցում ոչ միայն գավազաններն են օձագարդ: Էջմիածնում պահվող 17-րդ դ. պատկանող արծվագորգի արծվի պատկերից վեր, ճակատային պատվավոր տեղում օձ է պատկերված, որ իր մարմնի գալարներով ներկայացնում է ութանման, անսահմանի խորհուրդը հանդիսացող սիմվոլ: Օձի երկու կողմերում պատկերված են արևն ու լուսինը (ինչպես երբեմն Յիսուսի խաչելության պատկերներում), ներքևում թևատարած, հզոր արծիվն է, իսկ արծվի ոտքերի տակ տառը աստղեր են պատկերված: Ամբողջ պատկերը խորիմաստ խորհրդաբանական իմաստ ունեցող գորգանման պատառ է, **Սբ. Էջմիածին**, նշվ. աշխ., 1984:

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 մանկության է դառնում ու նորոգվելով զարդարում իր ծերությունը»³⁶⁷: Նման պարզ համեմատությունը վարդապետի կոչումը խորհրդանշող կարևոր տարրի ձևավորման համար մնում է որպես լոկ համեմատություն:

Գավազան-մականը, որպես իշխանությունն խորհրդանշող կարևոր տարր, հայտնի է դեռ հին աշխարհի դիցաբանական ավանդույթներից: 2-րդ դարի տական պաշտամունքի ժամանակ մոգապետը ձեռքում ուներ «ուռն, որով հրամայեր»: Այդ «ուռն» փայտե գավազան էր՝ «իշխանության նշանակ՝ կոչված իսամ կամ էսման»³⁶⁸: Աքքադա-բաբելոնական արարչության պատմության մեջ նշվում է, որ գլխավոր աստված Մարդուկին «օձման» արարողության ընթացքում գերագույն աստվածների կողմից ընծայվեցին աստվածային մական-գավազան, գահ և աստվածային պատմուճան: Առաջին սրբազան առարկան, որ նրան մատուցվեց՝ գավազանն էր, որպես շատ կարևոր տարր³⁶⁹:

Ըստ որոշ ասքադական գրությունների, թագավորներն ընտրվում էին աստվածների կողմից, և նրանց թագավորական գլխավոր խորհրդանիշ հանդերձի տարրը՝ թագը, մականը կամ հովվական գավազանը, որ արդարության և ճշմարտության խորհրդանիշն էին, տարվում էին երկինք և դրվում գլխավոր աստված Անուի առջև³⁷⁰: Թերևս այս պատճառով հատկապես օձագլուխ գավազանները կոչվել են «axis mundi», տիեզերական առանցք կամ կապերկրի և երկնքի միջև, որով որոշակի լրաբեր աստվածներ կարող էին «ճամփորդել» երկնքի և երկրի միջև³⁷¹:

³⁶⁷ **Ագաթանգեղոս**, նշվ. աշխ., էջ 337: Քրիստոնեական եկեղեցում այս մեկնաբանությունն արտահայտում է օձի սիմվոլը:

³⁶⁸ **Ղ Ալ իշանը** հավաստում է, որ մոգերի աղանդը հայերի մեջ ընդունված է եղել, հետևաբար այս երկու հարևան մշակույթների միջև կարելի է գուցա հեռներ ակնկալել, նշվ. աշխ., էջ 178:

³⁶⁹ **Z. Sitchin**, 2007, նշվ. աշխ., pg. 78.

³⁷⁰ **Z. Sitchin**, 2016, նշվ. աշխ., pg. 415. Սիտչինի հղած աղբյուրը ասքադական «Էթանայի Էպոսն» է:

³⁷¹ Երկու օձերով պարուրված գավազանը, որ հայ եկեղեցում կրում են վարդապետները, խորհրդանշում է տիեզերական հակադրությունն չարի և բարու, կամ այլ ուժերի միջև: Միևնույն ժամանակ այն խորհրդանշում է իմաստությունն և տիեզերական ներդաշնակությունն, խաղաղությունն, պաշտպանությունն կամ ապահովությունն, **J. C. Cooper**, նշվ. աշխ., pg. 28-29.

Ուրուկից գտնված մի կավե սալիկի արձանագրությանը տեղեկացնում է գլխավոր աստված Անուի այցը երկիր: Ընդունելության ժամանակ Անուի գավազանակիրը թափորի առջևից, որպես տարբերանշան նրա կարողությանների և հզորության ապացույց, տանում էր գլխավոր աստծո գայիսոն-գավազանը...³⁷²: Անուի վերոհիշյալ ընդունելության կարգն ու մանրամասները հարևան երկրագերագույն պաշտոնական ընդունելությաններին: Չեն փոխվել նաև բարձրաստիճան քրիստոնյա հոգևորականի գավազանը թափորի առջևից տանելու սովորությանը և հարգանքը նվիրապետական կարգի հանդեպ:

Հին Միջագետքում և Եգիպտոսում «խորագետ օձը» տիեզերական «գաղտնիքների գիտակ», «աստվածային օձ» Էնկին էր, որը նաև համարվում էր «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 նրանվան հիերոգլիֆը և խորհրդապատկերը՝ «PTAH»-ն, ժառանգականության կրկնապարույրն էր ներկայացնում և համարվում էր կյանքի ու մահվան գաղտնիքների բանալին: Այն զարդարում էր աստվածորդի փարավոնի ճակատը և հանդես գալիս որպես հոգու ենթագիտակցական ամենատեսաչք, որի տեսածը սովորական աչքն անզոր է տեսնելու³⁷³: Հին Շումերում Էնկիի անունը նշանակում էր նաև «Ճառի տեր», որն աստվածային գաղտնի, ճշգրիտ գիտելիք-գիտությանների՝ հատկապես գենետիկայի, բժշկության պահպանն ու գիտակն էր և, իր գիտելիքներն ու աստվածային հմտությունները երկրի վրագործի դնելով, ստեղծել էր մարդուն: Մարդու ստեղծման, մահվան ու վերածնման գաղտնիքներն Էնկին սովորեցրել էր միայն իր մյուս որդուն՝ Thoth-Ningishzidda-ին, որի խորհրդաբանական պատկերը միջագետքյան արվեստում ժառանգականության կրկնապարույր-իրար փաթաթված երկու օձերն էին³⁷⁴: Հունական դիցաբանության մեջ «կադուկեյ» կոչվող նույն գավազանը կրում էր Չեսի որդին՝ Հերմեսը³⁷⁵: Այս խորհրդանշանը մինչ այժմ էլ օգտագործվում է որպես բժշկության էմբլեմ-խորհրդապատկեր:

Միշտաբե հին մշակույթներում օձը ներկայացնում է կյանք արարող և պահպանող «հին աստուծուն», որ «գահընկեց արվեց» նորամուտ

³⁷² Z. Sitchin, 2016, նշվ. աշխ., էջ 92-95.

³⁷³ A. Ronnberg, նշվ. աշխ., pg. 194.

³⁷⁴ Z. Sitchin, 2007, նշվ. աշխ., pg. 55, 94, 101.

³⁷⁵ Մ. Ն. Բոտվիննիկ, Մ. Ա. Կոզան, Մ. Բ. Ռաբինովիչ, Բ. Պ. Սելեցկի, նշվ. աշխ., էջ 32:

կրոնների կողմից: Մի դեպքում հեթանոս աստվածներից առաջ դեռ այն խորհրդանշում էր արարման սկզբում գոյացած համաշխարհային օվկիանոսը, որտեղից պիտի սկիզբ առներ կյանքը երկրի վրա՝ դառնալով ջրերի կամ անդրաշխարհի խորհրդանշիչ³⁷⁶: Տիեզերական օձը տիրում էր նաև վերերկրային կամ երկնային ջրերին, դրանով էլ երբեմն անցնում էր կայծակ-ամպրոպի այծ-աստծո տիրույթը և հանդես գալիս կոտորելներով³⁷⁷: Տիեզերական օձը նաև մեխանիկական սեռական փոխհարաբերությամբ ինքնասաղմնավորող էություն էր, որ շրջանաձև ցիկլային արտահայտություններով շարունակաբար կյանքը փոխում է մահվան կամ էլ՝ հակառակը: Իր արչը խաճող օձը ինքն իր կենտրոնի շուրջը շարունակ պտտվող նախնական օձն է՝ շրջանագիծը³⁷⁸:

Ղ. Ալիշանը հավատում է, որ օձ-վիշապը հայ դիցաբանության ամենապաշտելի ու պատկառելի կենդանիներից մեկը պետք է որ լիներ³⁷⁹, որովհետև Յայաստանում բազմաթիվ են օձի անունը կրող վայրերը, ինչպես օրինակ՝ Օձտեղ, Օձաբերդ, Օձ գետ, Օձուն, Օձին, Վիշապ և այլն: Ըստ հեղինակի մեկնաբանության՝ վիշապն անակում է «մեծամեծ օձ», իսկ վիշապի վերջնամասնիկ «ապը» «ջրի նշանակ է»³⁸⁰: Յայագետ Մ. Աբեղյանը նույնպես համարում է, որ օձի պաշտամունքը հայոց մեջ գոյություն է ունեցել շատ վաղուց և մինչ այժմ էլ պահպանվում է ժողովրդական հավատալիքներում³⁸¹: Այն եղել է չարիալից պաշտպանիչ ուժ, ամպրոպային վիշապ, ծովային թառթառ, փոթորկալից հողմի անձնավորում: Քրիստոնեության մեջ Գաբրիել հրեշտակապետը

³⁷⁶ Օձը համաշխարհային օվկիանոսի հետ առնչության իմաստով և խորհրդաբանությամբ աղերսվում է ձկան հետ, **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 82, որը հետագայում դարձավ Յիսուսի խորհրդանշներից:

³⁷⁷ Յին հայկական պատկերացումներում օձ-վիշապը նույնպես եղջյուրներով է, որոնց վրա ագուցված քար կա և երբ էարսի հերոս Սանասարն իր անդրժոյզան մենամարտում հաղթում է վիշապին՝ խլելով թանկագին քարը, վիշապը պարտվում է և ջուր հեղում, **Սասունցի Դավիթ**, էջ 82:

³⁷⁸ **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 846-856:

³⁷⁹ Օձանախերը բնորոշ են հայկական մշակույթին և խոսում են նրա պաշտամունքի վաղեմության և միգրացիոն տեղական ծագման մասին: Յայկական զարդարվեստում՝ տարազի, գորգերի, խեցեղենի, գարդերի, քարե կոթողների վրա պատկերված են վիշապների իրական կամ ստիլիզացված պատկերներ, **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 79:

³⁸⁰ **Ղ. Ալիշանը** համոզված է, որ կենդանիների պաշտամունքը տարբեր մշակույթներում հիմնված էր դրանց «անփոփոխելիության» կատարած «գործի», ուժի, նրանց հարուցած վախի և այլ պարզունակ լոկալ ֆիզիկական ատրիբուտների վրա: Սակայն առաջնական օձը, որպես հին աստծո խորհրդանշիչ, իր ճանապարհը հարթեց դեպի քրիստոնեություն, որտեղ բացասական կերպար դարձավ աստվածաշնչյան հայտնի միջադեպում, կամ ընդհակառակը՝ հայտնվեց կուսակրոն հոգևորականների հոգևոր աստիճանի բնորոշիչ և կարևոր տարր-խորհրդանշան գավազանների վրա, նշվ. աշխ., էջ 80-82:

³⁸¹ Օձի պաշտամունքը ժողովրդի մեջ պահպանվել ու հասել է մինչև 20-րդ դ.՝ նաև որպես պողպեթության խորհրդանշան: Այդ է պատճառը, որ հղի կանայք կրում էին օձապատկեր զարդ-պահպանակներ կամ հունուրթներ, **Վ. Բոյունյան**, նշվ. աշխ., էջ 203, 210:

հրեղեն սրով կռվում է այս վիշապի դեմ, նրան հեռացնում երկնքից³⁸² և խորհրդաբանորեն գրավում նրատեղը³⁸³:

Հին կտակարանում էնկին նույնպես «գաղտնիքների գիտակ» օձ էր: Մեզ հետաքրքրող կերպար-դիցքը, տվյալ դեպքում, աստվածաշնչյան օձն է և դրախտի կենտրոնում աճող խնձորենին³⁸⁴: Դրախտի խնձորը՝ արգելված «գիտելիքը», նորաստեղծ մարդուն դարձրեց աստվածային էակ. «Ահա Ադամն եղաւ իբրեւ մեզանից մեկը՝ որ բարին եւ չարը գիտենայ, եւ հիմամի գուցէ իր ձեռքը մեկնէ, եւ կենաց ծառիցն էլ առնէ եւ ուտէ եւ յավիտեան ապրի»³⁸⁵: Օձը պարզապես օձ չէր, այլ և աստվածային գիտելիքի տիրապետող խորիմաստ դից, որ փոխանցած գիտելիքով մարդուն դարձրեց աստվածային էակ, աստճո խոսքերով՝ «մեզանից մեկը», որը չարն ու բարին հասկանալով աստվածային որակ ձեռք բերեց:

Ծիսական գավազանը, բացի օձի խորհրդաբանությունից, նաև կենաց ծառ էր: Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ առկա են «ծաղկած» գավազանների պատկերներ, որոնք ներկայացվում են ծլարձակած հատիկազարդերով պսակված վարսանդապողային զարդերով³⁸⁶: Ներկայումս կաթողիկոսի կլորագլուխ գավազանը, որ զարդարված է ոսկեգույն ոստերով և օձի գլուխներով, պարփակում և ամբողջացնում է կենաց ծառի ու օձ աստճո խորհրդաբանությունը: Անպայման պետք է հիշել, որ դրախտի հայտնի պատմության ծառն ու օձը հանդես են գալիս միասնաբար: Եթե պարզեցնելու լինենք գավազանագլխի կառուցվածքը՝ կստացվի օձի կամ «վիշապի» խորհրդաբանությամբ վեցական հիմքով շրջանագիծ-կենաց ծառ, որտեղ շրջանագիծը «վիշապի» սիմվոլն է³⁸⁷:

Լանջախաչ-պանակե և ձեռաց խաչ. Լանջախաչերն (նկ. 14, 15, 16), իբրև պատվո նշան, ընծայվում են քահանային և ավելի աստիճան ունեցող հոգևորականներին³⁸⁸: Կաթողիկոսի լանջազարդերը երեքն են. հիմնա-

³⁸² **Մ. Աբեղյան**, նշվ. աշխ., էջ 64-69:

³⁸³ Տիր դիցքը, որի մեխանիզմը արվեստի տաճար էր համարվում, Արամազդ գլխավոր դիցի դպիրն ու ճեպընթաց սուրհանդակն էր: Նա թևավոր էր, գլխին կրում էր սաղավարտ, իսկ ձեռքին ուներ վիշապագլուխ գավազան, **Վ. Բդոյան**, նշվ. աշխ., էջ 230:

³⁸⁴ **Z. Sitchin**, 2016, նշվ. աշխ., pg. 370-371.

³⁸⁵ Աստվածաշնչում անշուշտ չի բացատրվում, թե Ադամն ու Եվան պտուղը ճաշակելուց հետո իրենց մերկությունը հայտնաբերելուց բացի (**Աստվածաշնչում**, Ծննդոց, 4) ուրիշ էլ ի՞նչ էին հասկացել կամ ի՞նչ գիտելիք էր հայտնի դարձել նրանց:

³⁸⁶ Հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ բազմաթիվ են կենաց ծառ գավազանները, որոնք հայտնվել են նաև գուսանների ձեռքին, **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 438-439:

³⁸⁷ Հայ կական խաչքարերի պարագայում խաչը հենվում է կլորի կամ գնդի վրա, **Ջ. Դեդրոսյան**, նշվ. աշխ., էջ 41:

³⁸⁸ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 81-82:

կանում իր լանջախաչի հետևակրում է նաև պանակե³⁸⁹, որն օվալ աձև, Աստվածամոր պատկերով զարդ է³⁹⁰, ինչպես նաև՝ Էջմիածնի խորհրդանիշը հանդիսացող երկգլխանի արծվի պատկերով զարդ: Մ. Օրմանյանը հայտնում է, որ լանջախաչերը հայ հոգևորականները սկսել են գործածել վերջին հարյուրամյակների ընթացքում, որովհետև հին գրականության մեջ դրանց մասին տեղեկություններ չկան, և որ այն Հայ եկեղեցի է մուտք գործել «ռուսների հետևողականությամբ»³⁹¹:

Ձեռաց խաչերը գործածվում են Գրիգոր Լուսավորչի ժամանակներից մինչև մեր

օրերը, այսօր դրանք ունեն բարձրաստիճան բոլոր հոգևորականները³⁹²:

Այս խաչն ունի բռնակ և բռնվում է դաստառակով³⁹³: Հացուկն հաստատում է, որ ի սկզբանե «եպիսկոպոսաց սեպիական էր ձեռաց խաչը» և Ագաթանգեղոսին հղելով նշում, թե ինչպես է Գրիգոր Լուսավորիչը խաչանիշ փայտը ձեռքին գնում Աշտիշատի մեհյանները քանդելու³⁹⁴: Ձեռաց խաչը սովորաբար օծվում է, լինում է առանց խաչելության, ճառագայթավոր, չորս հավասար թևերով: Խաչի կենտրոնի փոքրիկ պահարանի մեջ դրվում է մասունք կամ թանկարժեք քար ագուցվում: Հավանաբար այդ պատճառով էլ խաչի կենտրոնը կոչվում է Ակն³⁹⁵: Այն չորս թևերից ավելի կարևոր է և առաջինն է օծվում,³⁹⁶ որովհետև ենթադրում է Հիսուսի ներկայությունը խաչի կենտրոնում:

Միջնադարից ի վեր խաչը համեմատվում կամ նույնացվում է աստվածաշնչյան դրախտի կենաց ծառի հետ, որ կարող էր լինել «բրաբիոն ծաղիկ, Լիբանանի մայրի», սոճի, նոճի, որն իր վրա է կրում «պատարագված Քրիստոսին» իբրև «Կենաց պտուղ»³⁹⁷: Այն հանդես է գալիս «հաղթանակի ու ամենահաղթ գեղքի իմաստաբանությամբ», որը նախև առաջ «Քրիստո-

³⁸⁹ Պանակե-պանայի ապանակիա հունարեն բառ է, որ նշանակում է Աստվածածին: Այն լինում է ակնակուռ, Աստվածածնի կամ Հիսուսի պատկերով, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 2001, էջ 184:

³⁹⁰ Պանակիան հունական դիցաբանության մեջ բուժող աստվածուհին էր: Նրա անունը հունարեն նշանակում է «ամենաբուժիչ միջոց, բոլոր դժբախտությունների դեմ դեղամիջոց», **Ն. Մ. Բուսիկյան, Մ. Ա. Կոզան, Մ. Բ. Ռաբինովիչ, Բ. Պ. Սելեցկի**, Դիցաբանական բառարան, Երևան, «Լույս» հրատ., 1985, էջ 184:

³⁹¹ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, 84-85:

³⁹² **Վ. Հացուկ**, նշվ. աշխ., էջ 399:

³⁹³ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 2001, էջ 183:

³⁹⁴ **Վ. Հացուկ**, նշվ. աշխ., էջ 385:

³⁹⁵ Խաչի կենտրոնը կոչվում է Ակն, վերին թևը՝ Թագ, ներքին թևը՝ Բուն, Աջ թևն և Ձախ թևն, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 84:

³⁹⁶ նշվ. աշխ., էջ 48:

³⁹⁷ **Հ. Պետրոսյան**, նշվ. աշխ., էջ 370-372:

սի փրկագործական խաչելությունն է», ինչպես նաև «մահվան դեմ նրա հաղթանակը»³⁹⁸: Խաչը այն կարևոր միջոց-«գործիքն» է, որով կատարվում է քրիստոնեության ամենակարևոր արարողություններից մեկը՝ սուրբ մկրտությունը: Այս կարևոր գործառույթով այն չեզոքացնում է «մահն ու մեղքը»³⁹⁹: Յետևաբար, հանդերձավորվելուց հետո լանջախաչ կրող հոգևորականը ցնծության աղոթք է ուղղում առաստված ասելով. «Չի զգեցոյց ինձ հանդերձ փրկության և պատմուճան ուրախության. իբրև փեսայի եղ ինձ պսակ. և որպէս զհարսն զարդու զարդարեաց զիս»⁴⁰⁰:

Հայ եկեղեցում գործածված խաչի ձևը կոչվում է հայկական խաչ: Ի տարբերություն մնացած քրիստոնեական եկեղեցիներում գործածվածների, այն ճառագայթավոր է՝ չորս թևերը հունականի նման հավասար են: Թևերի միջև անկյուններից ձգվող ճառագայթները⁴⁰¹ շեղանկյամբ խաչ են կազմում և ընդհանուր կառուցվածքով ներկայացնում վերադրված խաչ կամ ութաթև աստղ. «Բոլորը մեկտեղ սեռակի շուրջը սփռվող անվի ճառագայթների նմանությունն են տալիս»: Նման խաչը կոչվել է «սեռակնածն»: Ծարականում այս անունը տրվել է Վարագաս. - Խաչ ին՝ «նրաճառագայթարձակլ ուսավորությունը բացատրելով»⁴⁰²:

Մ. Օրմանյանի «սեռակնածն» խաչ մեկնաբանությունը, այն անվի նմանեցնելով, մակերեսային է թվում: Խաչն իր հիմքում քառակուսի է՝ տիեզերքի խորհրդաբանությամբ, իսկ երկու քառակուսիների վերադրումից ստացվում է հայկական ութանկյուն զարդանախշ-աստղը, որնշանակում է Աստված և տիեզերք: Լինելով Արտաշեսյան հարստության թագավորական թագերի (նկ. 5), ճարտարապետական կոթողների, խաչքարերի վրա պատկերված հայտնի աստղը՝ այն յուրօրինակ տեղ ունի պատմամշակութային ժառանգության մեջ, որպես խաչ արտահայտությունն ունյն «սեռակնածն» խաչի:

Չունյգ արժիվների պատկերների գործառույթը հայ մշակույթում, որպես պատվո խորհրդանշան, նույնպես հին պատմություն ունի: Արշակունյաց հարստության դրոշի վրա խաչ ասպտկերի հետ պատկերված էր

³⁹⁸ Նշվ. աշխ., էջ 367:

³⁹⁹ Նշվ. աշխ., էջ 367:

⁴⁰⁰ **Խորհրդաբանություն**, նշվ. աշխ., էջ 7:

⁴⁰¹ «Ընդյայտնել Սրբոյ Խաչին՝ սեռակնածն քառաթևին, որ զաշխարհս լուսարդեաց արեգակնակերպ ճառագայթիւք»: Նման խաչերի վրա խաչելությունն չի դրվում, նշվ. աշխ., էջ 83-84:

³⁹⁷ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 84:

գույգ կամ երկգլխանի արծիվ⁴⁰³: Չույգ արծիվները նաև Արծրունյաց հարստության հիմնական խորհրդանիշն էին⁴⁰⁴: Ընդհանուր առմամբ, թռչնապատկերը գրաբարում կոչվել է հավ կամ (հավ)ք, որ կրոնական պատկերացումներում, արևի խորհրդաբանությամբ, աղերսվել է երկնքի հետ՝ որպես որոշակի աստվածությունների ուղեկից⁴⁰⁵: Աշխարհի մի շարք ժողովուրդների դիցաբանական համակարգերում արծիվն իր խորհրդաբանությամբ փոխարինել կամ ներկայացրել է արևին: Օրինակ, ճապոնիայում Կամի աստծո սուրհանդակն ու կողմնակից-օգնականը արծիվն էր, որ կոչվում էր «արևի արծիվ»: Արծվի հետ կապված համանման խորհրդաբանությունն գոյություն ուներ արցունքների և ինկերի մեջ: Արծիվը, որպես արևի և երկնքի սիմվոլ, դրսևորվում է իր թևերի հզորությամբ, որով էլ հանդիսանում է երկնքի աստծո հովանավորը: Հունական դիցաբանության մեջ նույնպես արևն ու արծիվը միասին էին հայտնվում աշխարհի առանցքում՝ զենիթում, Չեսի հետմիասին⁴⁰⁶:

Հայոց մեջ արծիվը նույնպես նման խորհրդաբանություն ունի: - Չույգ արծիվները ութանկյուն աստղի հետզարդարում էին Արտաշեսյան հարստության արքաների ու թագուհիների թագերը, Չվարթնոցի խոյակները, ինչպես նաև հայ կական գորգերը: Եթե ընդունենք, որ իսկապես լանջախաչերի գործառույթը փոխառվել է ռուսական եկեղեցուց, ապակտեսենք, որ նրա ձևավորման և գործառույթի մեջ մեծ փոփոխություն տեղի չի ունեցել: Հազարամյակներ գոյատևած այս կարևոր խորհրդանիշները, որ հայ թագավորները կրել են իրենց թագերի վրա, ներկայումս հոգևոր արքաները կրում են իրենց սրտի վրա⁴⁰⁷:

Հողաթափեր. Ոտնամանները մարդու մարմնի ու երկրի միջև շփման կետը կամ միջոցն են և ունենորդասի կամ բարձրաստիճան հոգևորականների համար պատրաստվել են կաշվից, թավշից կամ ատլասից: Հնում ոտնամաններն ունեին պատվի խորհրդանիշ⁴⁰⁸: Բոլոր հոգևորականները եկեղեցու բեմի վրա ծառայել իս հողաթափեր են կրում (նկ. 18): Սա պար-

⁴⁰³ Բագրատունյաց և կիլիկյան գահակալների դրոշները կրում էին գույգ առյուծներ, **Յ. Ղեմոյան**, նշվ. աշխ., էջ 54, 62, 92:

⁴⁰⁴ Այս խորհրդանիշը կապված էր Արծրունյաց տոհմական հետ, նշվ. աշխ., էջ 158:

⁴⁰⁵ **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 84:

⁴⁰⁶ **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 324-325.

⁴⁰⁷ Խորհրդաբանությունն ունեցող վզնոցների ավանդույթը շատ հին է: Վանի թագավորության արձանիկները (նկ. 2 և 3) նույնպես կրում են նման վզնոցներ:

⁴⁰⁸ Բարսեղ վարդապետը իր աղոթքի մեջ այսպես է դիմում Հիսուսին. «Հայր երկնային, ես մեղավոր եմ երկնքի և քո դեմ: Ես արժանի չեմ մատանու, կոշիկի կամ անճառական պատմուճանի...», **Ա. Ուռհայեցի**, նշվ. աշխ., էջ 260:

տաղիր պայման և օրենք է նաև «ձևի պարզություն» կամ «մաքրություն» իմաստներով: Դրանք նաև զգեստի կարևոր տարր են⁴⁰⁹:

Յոգաբանությունը որոշ հին մշակույթներում ենթադրել են ինչ-որ բանի տիրանալու կամ ինչ-որ բանի իրավական տերը դառնալու իրավունք: Յետևաբար, դրանք հանել նու մեկ ուրիշին տալը նշանակել է իրավունքի փոխանցում: Օրինակ, իսլամական մշակույթում կոշիկները կամ հողաբանությունը շեմին հանելը տիրոջ ունեցվածքի վրա աչք չունենալու իմաստ է ունեցել կամ ունի: Մուսուլմանների մզկիթի դռանը կոշիկները կամ հողաբանությունը հանելու սովորույթը խոնարհում է արտահայտում, որովհետև մզկիթը միայն պատկանում է ավլախին⁴¹⁰:

Յնում հողաբանությունը կամ կոշիկները նաև խորհրդանշել են հեղինակություն, հասարակության մեջ գրաված դիրք և սեռական գրավչություն: Ոսկով, արծաթով, մետաքսով զարդարուն կոշիկները հատուկ են եղել միայն բարձր խավին: Օրինակ, եգիպտական փարավոնների կոշիկ-հողաբանությունը չափազանց շքեղ էին, իսկ ներբանների ներքնամասը զարդարվում էր խորհրդաբանական պատկերներով⁴¹¹ և պահպանակի արժեք ուներ:

Բարձրաստիճան հոգևորականների հողաբանության երեսը զարդարում էին ծաղկային մոտիվներով, իսկ ներբանների ներքին երեսին ասեղնագործում էին օձի և կարիճի⁴¹² պատկերներ⁴¹³ (նկ. 19), համաձայն սաղմոսերգուհի՝ «ի վերայ ի ժից եւ քարբից գնասցես դու...» խոսքի (Սաղ. Դ. 13)⁴¹⁴:

Քանի որ մանրանկարներում կաթողիկոսները պատկերվում էին իրենց ամբողջական ծիսական հանդերձով, կարմիր կամ մուգ գույնի, սուր քթերով կոշիկ-հողաբանությունը նույնպես առկա են⁴¹⁵:

Ազանելիք-կոշիկը ոսկե և արծաթե թելերով ասեղնագործելու և թանկարժեք գոհարներով կամ ուլունքներով զարդարելու ավանդույ-

⁴⁰⁹ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 96:

⁴¹⁰ **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 876-877.

⁴¹¹ Ինչպես օրինակ Թուրանի ամրանի ոսկե հողաբանությունը, **A. Ronnberg**, նշվ. աշխ., pg. 550-551.

⁴¹² Ստամբուլի պատրիարքարանի հավաքածուին պատկանող 19-րդ դ. վերջում պատրաստված ծիսական կարմիր առյուծի հողաբանության երեսը զարդարված է ուլունքագարդ ծաղկային զարդանախշերով: Ներբաններից աջը զարդարված է կարիճի, իսկ ձախը՝ օձի պատկերներով, **R. T. Marchese, M. R. Breu**, Splendor & Pageantry, Textile Treasures from the Armenian Orthodox Churches of Istanbul, Turkey, Nettleberry Publications, 2010, pg. 160-161.

⁴¹³ Օձի և կարիճի պատկերները Բասենում ասեղնագործվում էին երեխաների գլխարկների կամ հագուստների վրա, որպես օձի խայթոցի դեմ պահպանակ, **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 83:

⁴¹⁴ **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 95-96:

⁴¹⁵ **Վ. Յոգուհի**, նշվ. աշխ., էջ 406:

թը հայ մշակույթում նույնպես շատ հին է⁴¹⁶ և ունեցել է մի զանազան ծիսական ու խորհրդաբանական գործառույթներ: Այս պարագայում կաթողիկոսի կարմիր մաշիկ-հողաթափերը⁴¹⁷ նույնպես շատ կարևոր են և ունեն իշխանություն խորհրդաբանություն⁴¹⁸:

Հողաթափերի հետմին նույն ժամանակ հարկ է նշել նաև ոտնաթոռների մասին, որոնք նույնպես պատվի և իշխանություն խորհրդանիշ են: Կաթողիկոսական պատկերներում գահին բազմած հովվապետների ոտքերը սովորաբար հանգչում են ոտնաթոռին, որը սովորաբար լինում է կարմիր գույնի և զարդարված⁴¹⁹: Ոտնաթոռին երբեմն փոխարինում է փոքրիկ գորգ կամ կարպետ, որն ընդգծում է պիղծ աշխարհից առանձնացած սրբազան անձնական տարածք, որտեղ մարդու գիտակցությունը գերազանց վիճակում է, իսկ տարածքը պատկանում է նրան⁴²⁰:

Կաթողիկոսական գահ-աթոռ-բազմոց. Եկեղեցում աթոռ է կոչվում միայն այն առարկան, որի վրա բազմում է կաթողիկոսը⁴²¹: Նրա իշխանությունը նույնպես անվանվում է «աթոռ»⁴²²: Գահ-աթոռը կաթողիկոսին բնորոշող կարևոր տարր է, ինչպես որ նրա թագը կամ գավազանը: - Հոգևոր արքա-հովվի գահ-աթոռը պատրաստվում էր փայտից, փղոսկրից, ոսկուց և այլ թանկարժեք նյութերից՝ խորհրդանշելով նրա վրաբազ-

⁴¹⁶ Նշվ. աշխ., էջ 119: «Armenian Dress and Textiles Project»-ի կեսարացի մեծահարուստ Թել Ֆեյյանների հավաքածուին պատկանող երկու գույզ կանացի հողաթափերը նույնպես պատրաստված են մետաքսե թավիշ կտորից, որոնց երեսն ու ներբաններն ասեղնագործված են արծաթե և գունազեղ մետաքսե թելերով արված շքեղ ծաղկային ձևավորումներով:

⁴¹⁷ Հայոց արքաները նախարարներին թույլ էին տալիս կրել կարմիր կոշիկ, սակայն միայն մեկ ոտքին, որովհետև գույզ կարմիր կոշիկների պատվը վերապահված էր միայն արքաներին, **Վ. Ջուրնի**, նշվ. աշխ., էջ 119:

⁴¹⁸ Նման խորհրդաբանությունն առկա է նաև Արևմտյան Եվրոպայում, որտեղ կոշիկը խորհրդանշում էր կյանքի ճամփորդությունն մյուս աշխարհ կամ կյանքի հաջորդ փուլ, ուր ճամփորդը միայնակ է և օգնություն կարիք ունի, **J. Chevalier and A. Gheerbrant**, նշվ. աշխ., pg. 876-877, 889.

⁴¹⁹ Հակոբ Բ Տարսնցու (Կլայեցու) ոտնաթոռը կարմիր թավշից է և զարդարված ոսկեգույն կետավոր ծաղկանախշով: Այն եզրերին ունի կապույտ ծոպերիզ, **Ն. Գևորգյան**, նշվ. աշխ., նկ. 34:

⁴²⁰ Գործվածքը մի շարք հին մշակույթներում համարվում էր սուրբ: Նման փոքրիկ գորգերի կամ գործվածքների գործածումը, որպես սուրբ տարածքի սահմանների ընդգծում, հատուկ է բուդդայական, մուսուլմանական և այլ կրոնական մշակույթներին, **A. Ronnberg**, նշվ. աշխ., pg. 594-595.

⁴²¹ Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ աթոռներին բազմոցը անպայման ունի նաև ոտնաթոռ, որը որպես աթոռի շարունակություն կրում է նման խորհրդաբանություն: Պատվի կամ դիրքի խորհրդաբանություն ամբ են օժտված նաև գահ-աթոռների վրա դրված բարձերը: Անձին պաշտոն շնորհել նշանակում էր անուն տալ և առաջ քաշել բարձի ու գահի, կամ արքունիքում անձին հաստատել բարձի, **Թ. Արծրունի և Անանուն**, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, ԵՊՀ հրատ. 1985, էջ 73, 77:

⁴²² Աթոռները լինում են շարժական և հաստատուն: Հաստատուն աթոռը պատկանում է եկեղեցու պատվավոր իշխանավոր-հովվին, այլ բարձրաստիճան հոգևորականներ դրավաջ են կարող նստել, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 47:

մողի կարևոր կոչումն ու իրավունքը⁴²³: Աթոռը կարող է ծածկվել կաթողիկեով⁴²⁴, որը դրվում է մեկ, երկու, կամ երեք աստիճաններով պատվանդանի վրա: Աստիճանների քանակը կախված է հոգևորականի աստիճանից: Աստիճանավոր պատվանդանը բարձրացնում է բազմողին ընդհանուրի մակարդակից և դառնում է «կամուրջ» երկնքի ու երկրի միջև⁴²⁵: Պատվանդանի վրա հարմարեցված գահ-աթոռը աստիճանացույց է աշխարհի շատմշակույթներում և ունի չափազանց կարևոր խորհրդաբանական նշանակություն՝ կապված արարչության պատճառի, նրատիեզերական բարձրագույն վիճակի արտահայտման համընդհանուր գաղափարների հետ, որոնք հավասարակշռություն և ներդաշնակություն են ստեղծում համայն տիեզերքում: Եգիպտական պանթեոնում բժշկության և կախարդության աստվածուհի Իսիսի անունը նշանակում էր «գահ»⁴²⁶: Յետևաբար, Իսիսը սովորաբար պատկերվում էր գահի սիմվոլը գլխին դրած, որով և նույնանուն էր գահի խորհրդաբանությունը⁴²⁷ և հանդես գալիս որպես գահ փարավոնների համար⁴²⁸: Ղուրանում Ալլահը համարվում է «գահի տիրակալ», իսկ նրա գահը «աստվածային գիտելիքի» խորհրդաբանություն ունի: Աստվածային փառքը, իր երանելի ողորմածությամբ, արտահայտվում է գահի վրակամ նրամիջոցով: Յովհաննու Յայտնության մեջ Վերին Երուսաղեմի կենտրոնում էր հաստատված Աստու աթոռը, որ անձեռակերտ էր: Այն կազմված էր պատվական քարերից՝ գմբուլ խոտրապիզոն, հասախ և բյուրեղ, որոնք խորհրդանշում էին ընտրյալների դասերը⁴²⁹: Սուրբ Սահակի տեսիլքի մեկնաբանության մեջ քառակողմ աթոռը, որը «Բանն Աստված է հաստատում», ներկայացնում է քահանայություն և կամ թագավորություն⁴³⁰: Յետևա-

⁴²³ **Աստվածաշնչի** «Թագավորաց»-ում նկարագրվում էր Սողոմոնի արծվակերպ աշյուծների վրա հենվող գահ-աթոռը, որը փղոսկրից էր և պատված ոսկով ու թանկարժեք քարերով: Գահը դրված էր վեց աստիճանների վրա, որը խորհրդաբանորեն նրանակառուցելի և անապարտելի անձը բաժանում էր սովորական մահկանացուներից ու ցուցիչ էր նրա ամաստնության և աստվածային էության, նշվ. աշխ., էջ 999:

⁴²⁴ Կաթողիկե նշանակում է «ընդհանրական... մեծ ու գլխավոր», հետևաբար, Մայր եկեղեցիները նույնպես անվանվում են կաթողիկե: Եվ քանի որ Մայր եկեղեցիները կամ նրանց գանգակատները վեղարանման գմբեթավոր են, գմբեթներն էլ են կոչվում կաթողիկե: Կաթողիկե է կոչվում նաև աթոռի հովանին, որ նորից գմբեթավոր կառույց է, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., 1991, էջ 91-92:

⁴²⁵ **A. Ronnberg**, նշվ. աշխ., pg. 586.

⁴²⁶ Եգիպտական դիցաբանական ավանդության մեջ փարավոն Մենկաուրին կերակրող, նրան աստվածային կյանքի ու ժևարարչական կարողություններ տվող աստվածուհի Իսիսի գիրկը համարվում էր փարավոնի առաջին «գահը», **A. Ronnberg**, նշվ. աշխ., pg. 470.

⁴²⁷ Նշվ. աշխ., էջ 586:

⁴²⁸ Աստվածամայրը նույնպես խորհրդանշում է հանդես գալիս որպես «գահ» մանուկ Յիսուսի համար:

⁴²⁹ **Վ. Այգեկցի**, նշվ. աշխ., էջ 91-92:

⁴³⁰ **Ղ. Փարսեցի**, նշվ. աշխ., էջ 77:

բար գահը տիեզերքի մարմնավորումն է և սովորաբար զարդարվում է այն խորհրդանշող զարդերով: Գահին բազմելը հոգևոր արքայի համար նշանակում է բացարձակ իշխանություն և հոգևոր ոլորտում: Այն հիմնվում է չորս ոտքեր-սյուների վրա, որ խորհրդանշում են աշխարհի չորս կողմերը:

Հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ առկա են պատկերներ, որտեղ Քրիստոսը բազմած է քառակերպ կառք-աթոռ-գահի վրա: Մասնագետների կարծիքով քառակերպ երկնային կառքին լծված չորս սիմվոլները՝ մարդ, արծիվ, առյուծ և եգ, խորհրդանշում են բնության չորս հիմնական ուժերի գաղափար-խորհրդաբանությունը, որտեղ առաջնայինը Քրիստոսն է, որպես «գորավոր կառավար», որ շաղկապում է նրանց⁴³¹: Հետևաբար գահ-աթոռը, որի նշանակությունը հիմնված է հեթանոսական կրոնական ավանդույթների վրա և բնորոշ է համարյա բոլոր հին մշակույթներին, նրավորաբազմող կաթողիկոսին օժտում է բացարձակ աստվածային իրավունքով ու իշխանությամբ, իմաստնությունամբ, ուժով և անսխալ ականությունամբ:

Այսպիսով, կաթողիկոսի ծիսական հանդերձանքի համալիրի ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ համարյա բոլոր տարրերն իրենց կառուցվածքային ու խորհրդաբանական իմաստներով, դեռևս Քրիստոնեության ընդունումից հազարամյակներ առաջ, գործածվել են Միջագետքի, Առաջավոր Ասիայի, Միջերկրական ծովի ավազանի հին մշակույթներում: Հայ կական մշակույթը, լինելով հնագույններից մեկը, իր կարևոր ներդրումն է ունեցել ծիսական հանդերձանքի զարգացման գործընթացում: Այդ է պատճառը, որ չնայած պատմության ընթացքում եղած բազմազան ազդեցություններին, կաթողիկոսական հանդերձանքն իր յուրօրինակ կառուցվածքով և խորհրդաբանությամբ մեզ է հասել մասնակի փոփոխություններով: Մի շարք հանդերձաներ, ինչպես օրինակ շապկը, աճղնավոր պարեգոտը, կառուցվածքով, ձևավորումով և խորհրդաբանությամբ ունեն տեղական ծագում կամ բնույթ: Որոշ կարևոր տարրեր էլ, ինչպիսին է կաթողիկոսական խույրը, արտախուրակները, փորուրարը, կոնքեռը, եմփփորոնը, օձազարդ գավազանները, որոնց անվերապահորեն վերագրվել են հունահռոմեա-

⁴³¹ Չորս էլեմենտները, որոնք ընկած են «երկնային կառքի հիմքում, իրենցից ներկայացնում են աշխարհի պատկերը»: Երկնային կառքի տեսարաններ հայ տնի են հին մշակույթներից, որոնց թվում ուրարտականից, որտեղ գլխավոր աստվածություններից մեկը բազմած է կառքին, որը խորհրդաբանական կենդանիները քաշում են, **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 195-197:

կան ծագում, իրենց նախատիպերը կամ համանման տարրերն ունեն հայ-կական նախաքրիստոնեական մշակույթում: Նշված տարրերը պատմության ընթացքում փոխառվելով և տիրապետող մշակույթներում ավելի զարգանալով վերադարձել են փոքր-ինչ փոխոխված և օտար անուններով: Որոշ տարրեր էլ ունեն համամարդկային արժեք և բնույթ, հետևաբար, չեն կարող միայն մեկ մշակույթի պատկանել, ինչպես օրինակ՝ ծիսական վզնոց-լանջազարդերը, հողաթափերը, աթոռները, ոտնաթոռները: Որոշ տարրեր էլ, ինչպես օրինակ վակասը, կիսակլոր շուրջառը և եմփփորոնը կառուցվածքով փոխառվել են արևմտյան մշակույթներից, սակայն խորհրդաբանական իմաստներով աղերսվում են նաև Հայոց եկեղեցու արքայի ծիսական հանդերձանքին բնորոշ ավանդույթներին:

Նշված 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:

ԳԼՈՒԽԵՐՐՈՐԴ

ԿԱՌՈՒԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊՍԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

(Ըստ մանրանկարչ ու թյան և պատմագրական նյ ու թերի)

Նախորդ գլ ու խներում կատարած հետազոտությունները հանգեցրին այն հետևություն, որ կաթողիկոսական հանդերձանքը պահպանել է հազարամյակների հնությունն ու նեցող խորհրդաբանական տարրեր, որոնք ծագել և զարգացել են հեթանոսական ծիսական մշակույթի բազմազան ավանդույթների միջավայրում⁴³²: Չնայած քրիստոնեության հետևողական դիմադրությանը, այս տարրերը պահպանվելով անցել են միաստվածության կառույց՝ հայտնվելով նաև միջնադարյան մանրանկարչ ու թյան մեջ⁴³³:

Պատմական այս գործընթացի վերաբերյալ որոշ օտար ուսումնասիրողներ համոզված են, որ գրական, գեղարվեստական և փիլիսոփայական ավանդույթների փոխանցումը հեթանոսությունից քրիստոնեությունն ընդհատումներ չի ունեցել, այլ Արևելյան եկեղեցու հայրերի կողմից հարմարեցվել է⁴³⁴ նոր կրոնի փիլիսոփայությանը⁴³⁵: Այս մասին վկայություններ կան նաև միջնադարյան պատմիչների երկերում, ժողովրդական բանահյուսության ու սովորույթների մեջ և էպոսում:

Հայ պատմիչներն, ինչպես նշվեց վերևում, քննադատելով հեթանոսական հավատքը, միևնույն ժամանակ իրենց գրվածքներում անդրադարձել են հեթանոսական սովորույթներին, փիլիսոփայությանն ու

⁴³² Հայ միջնադարյան արվեստում սովորույթ առաջացավ եկեղեցիների որմնանկարներում, արտաքին հարդարանքում կամ մանրանկարչության մեջ թագավորների, իշխանների, այլ պատվիրատուների, նկարիչների, վանքերի հիմնադիրների և այլոց կողքին պատկերել նաև կաթողիկոսների պատկերներ, **Ա. Գևորգյան**, նշվ. աշխ., էջ 6:

⁴³³ Մ. Արք. Օրմանյանը գտնում է, որ Լուսավորչի և նրանից հետո իր զավակների կաթողիկոս լինելու հանգամանքը գալիս էր հին հեթանոսական կարգերից, երբ հոգևոր առաջնորդի կարգը ժառանգաբար անցնում էր հորից որդուն: Սկզբնական շրջանում քրիստոնեական եկեղեցին և նրա կարգերն ավելի մոտ էին հեթանոսական կարգերին: Չնայած գործադրված ջանքերին, «հեթանոսական պաշտամունքը տեղ-տեղ ծածկված մնացել բոլորովին չանհետացաւ»: «...լեռնային եւ դժուարամատչելի կողմեր հին չաստուածներ իրենց համար տաճարներ եւ գիրենք պատուող քուրմեր ունեին տակաւին», ժողովրդական հեթանոսական սովորույթները պահպանվում էին ոչ միայն հասարակ ժողովրդի մեջ, այլ և նախարարական ընտանիքներում: Հին մշակույթը հարատեց մինչև Թոնդրակյան շարժումը և դրանից հետո, **Մ. Արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., էջ 38-40, 60:

⁴³⁴ **A. Andreopoulos**, նշվ. աշխ., pg. 209-210.

⁴³⁵ Օրինակ, պատարագի ծիսական արարողությունն իր կառուցվածքով «համեմատելի է անտիկ ողբերգության ծիսային նախերգանքի հետ»: Դրանց իմաստը նույնն է, արտաքին որոշ ատրիբուտների տարբերությամբ, **Հ. Հովհաննիսյան**, 1978, էջ 160:

աշխարհայացքին վերաբերող գիտելիքներին և դրանց խորհրդաբանությանը: Նախաքրիստոնեական հին արվեստի արտահայտչամեթոդներն ու խորհրդաբանությունը, որոնք պատկերում կամ արտահայտում էին «անշոշափելի ու անհաս գերագույն էակի գոյությունը»⁴³⁶: - «Օրինակ, դեռևս 12-րդ դ. հայ միջնադարյան աստվածաբանները, հենվելով Դիոնիսոս Արեոպագոսը այլաբանական-պատկերային քահանայապետական պատկերների ուսմունքի դրույթների վրա, «քննախոսություններ էին նվիրում կերպարվեստի տեսությանն ու խորհրդաբանությանը»⁴³⁷:

Պլատոնական այլաբանական-պատկերային ուսմունքի առաջարկած դրույթը՝ «մեր սահմանափակ զգայական հնարավորություններով խորհուրդների և պատկերների միջոցով աստվածայինի հետհաղորդակցվելու մասին», այս դեպքում պետք է նշել, որ վերաբերում է հիմնականում խորանների մեկնությանը⁴³⁸: Սակայն, անկասկած, նման խորհրդաբանությունը չէր կարող չվերաբերել եկեղեցական մշակույթի մյուս ճյուղերին՝ ճարտարապետությանը, քանդակին և հանդերձանքին, որովհետև եկեղեցին համարվում է «Դրախտ-երկինքը երկրի վրա», իսկ կաթողիկոսն իր սրբազան հանդերձանքով եկեղեցու գլուխը կամ առաջնորդն է:

Ժամանակակից ուսումնասիրողներից ոմանք հայտնում են, որ հայ միջնադարյան մեկնիչները մեծ կարևորություն են տվել նաև զարդամոտիվների և գույների «սիմվոլիկ կամ իդեալական նշանակությունը», անշուշտ, դրանք մեկնաբանելով քրիստոնեական գաղափարախոսության տեսանկյունից⁴³⁹:

Միջնադարյան մեկնիչների խորհրդաբանական մեկնություններն իրենց բացառիկ արվեստաբանական արժեքով «կերպարվեստի տեսություն» են, որն ընդհանուր առմամբ վերաբերում է եկեղեցական պատկերների և առարկաների մեկնությանն ու խորհրդաբանությանը, ուստի դրանք (գույների, պատկերների վերաբերյալ) կարող ենք վերա-

⁴³⁶ Բ. Զակոբյան, 1982, նշվ. աշխ., էջ 25:

⁴³⁷ Վ. Ղազարյան, 1995, նշվ. աշխ., էջ 9:

⁴³⁸ Գրիգոր Տաթևացին խորան բառը բխցնելով «խոր խորհուրդ» բառ-իմաստներից, մեկնաբանում է. «Եւ խորան կոչի, զի խոր ունի խորհուրդ ամբարեալ յինքեան», նշվ. աշխ., էջ 6:

⁴³⁹ Նշվ. աշխ., էջ 7:

գրել նաև կաթողիկոսական դիմանկարների պատկերագրությանն ու դրանցում պատկերված հանդերձի խորհրդաբանական իմաստներին:

Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հայ տնի երկու տասնյակից ավելի կաթողիկոսական պատկերները, չնայած մանրանկարիչների անձնական նախասիրություններին, սուբյեկտիվ մոտեցումներին, գեղարվեստական տարբեր մեկնաբանություններին և տարբեր ժամանակաշրջանների ազդեցություններին, նաև կարևոր աղբյուր են կաթողիկոսի կանոնիկ ծիսական հանդերձանքի զարգացման պատմության ու խորհրդաբանության ուսումնասիրության համար:

Հայ կական միջնադարյան մանրանկարները հարուստ են քրիստոնեական պատկերագրությանն անհասկանալի կամ անստույգ բազմաթիվ դիցաբանական զարդամոտիվներով: Օրինակ, վերևում նշված արևի և լուսնի պատկերները, կամ մեռնող և հարություն առնող հեթանոսական աստվածներին ներկայացնող խորհրդաբանական մանրամասները⁴⁴⁰, որ հետագայում վերագրվեցին Հիսուսին: Չնայած միջնադարյան գրիչ-ծաղկողների հիմնական նպատակը քրիստոնեական խոր հավատի վրա հիմնված, հոգևոր խորհրդաբանությամբ հագեցած գործեր ստեղծելն է եղել, սակայն նրանց ստեղծագործությունների մեջ ներկայացված խորհրդաբանությունն ունի քրիստոնեությունից շատ ավելի հին արմատներ: Հայ տնի է նաև, որ վաղ շրջանի հայ մանրանկարիչներն ունեին վաղ քրիստոնեական շրջանին կամ դրան նախորդող ժամանակներին պատկանող գրականություն, որից օգտվում էին⁴⁴¹:

19-րդ դ. վերջերից սկսած որոշ հայ ուսումնասիրողներ սկսեցին հետաքրքրվել և հետազոտել հեթանոսական ժամանակներից ժառանգությունն մնացած պատարիկները՝ դիտարկելով որոշակի խորհրդաբանական տարրեր, որոնք հայ տնվել էին քրիստոնեական մշակույթում: Դրանք իրենց ուղղակի նախորդներն էին ունեցել հեթանոսական ծիսական հավատալիքային համակարգում: Օրինակ, Կ. Մելիք Փաշայանը հավաստում է, որ հայ հեթանոսական կառույցում հատուկ տեղ է տրվել երկնային լուսատուների պաշտամունքին: Նա օրինակ է բերում Մ. Խորենացու և Ե. Կողբացու վկայություններն այն մասին, որ վաղ հեթանոսական մեհյաններում դրվել են արևի և լուսնի արձաններ, որտեղ լուսինը Անահիտ մայր աստվածուհու խորհրդանիշն էր: Լուսնի խորհրդանիշը քրիստոնեության ընդունումից հետո անցավ Աստվածա-

⁴⁴⁰ E. Korkhmazian, *Armenian Miniatures*, նշվ. աշխ., pg. 39.

⁴⁴¹ L. Zakarian, *Armenian Miniatures*, 2009, նշվ. աշխ., pg. 5, 9.

մորը⁴⁴²: Մարիամը մի շարք ավետարաններում պատկերվում է կիսալուսնի հետ,⁴⁴³ իսկ Յիսուսն՝ արեգակի⁴⁴⁴ (նկ. 30):

Մյուս հանգամանք-յ ուրահատկությունը, որ նկատվում է հայ միջնադարյան քրիստոնեական մշակույթի և մասնավորապես մանրանկարչության մեջ, չնայած արտաքին հզոր ազդեցություններին⁴⁴⁵, նրա «ազգային նպատակամղվածություն»⁴⁴⁶ և ազգային-ավանդական առանձնահատուկ գծերի ազդեցությունն է եկեղեցու նվիրապետական կարգի ու հետևաբար նրա մշակույթի և խորհրդաբանության վրա: Այդ պատճառով էլ ժամանակակից ուսումնասիրողներից ոմանք հավաստում են, որ միջնադարյան հայ նկարիչները «սիրով պահպանել են ժողովրդի ստեղծած դարավոր մոտիվները՝ առանց աղաղակող մշակումների և խեղաթյուրումների»⁴⁴⁷:

Ս. Տեր-Ներսիսյանը նույնպես համաձայնում է, որ հայ մանրանկարիչները պատմության ընթացքում ազդեցություններ են կրել պարսկական, հատկապես բյուզանդական կամ այլ արվեստներից, սակայն միշտ ավանդականը պահպանելով վերադարձել են հարազատ մշակության միջավայր⁴⁴⁸:

Դեռևս 8-րդ դ. սկսած, հայ կական եկեղեցիներում «գեղապաճույճ նկարողաց ձեռքով», բացի Յիսուսից, Աստվածամորից, ավետարանիչներից կամ սրբերից, պատկերվում էին նաև ծիսական ամբողջական հանդերձներով զարդարված կաթողիկոսներ⁴⁴⁹: Միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում եկեղեցականի հանդերձանքը, հատկապես ծիսական արարողությունների ժամանակ գործածվողները, բավականին

⁴⁴² Լուսնի լրումն, ըստ Շիրակացու և մի շարք անտիկ գիտնականների, նպաստում է մարդկանց, բույսերի և կենդանիների «լիությանն ու ամրությանը», որի պատճառով, հավանաբար բացի մի շարք այլ պատճառներից, լուսնինը դարձրել են Աստվածամոր խորհրդանշանը, **Ա. 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, էջ 100, էջ 342:

⁴⁴³ Լուսնի մահիկը երբեմն դրվում է Աստվածամոր ոտքերի տակ, որ խորհրդանշանում է Կույսի գերբնական, անարատ հղիությունը, որ վեր է սովորական մահկանացու կնոջ հղիությունը չափող լուսնային ամիսներից, **Ք. Ավետիսյան**, նշվ. աշխ., էջ 213:

⁴⁴⁴ Այս մասին երգվում է նաև շարականում. «Սրբուհի ի Լիբանանե դիմեալ հարսն զգեցեալ զարեգակն արկեալ գքն և ընդ ոտիւք լուսինն, ստուերառեսակ»: Մեջբերումը Կ. Մելիք Փաշայանին է Շահմուրադյանից, նշվ. աշխ., էջ 148:

⁴⁴⁵ **T. Mathews**, Armenian Gospel Iconography, The Tradition of the Glajor Gospel, Washington D.C., Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1990, pg. 21.

⁴⁴⁶ Միգուցե հենց դրանում է արտահայտվում որոշ օտար ուսումնասիրողների կարծիքն այն մասին, որ հայ կական միջնադարյան արվեստը, որքան էլ որ գտնվում էր բյուզանդական արվեստի ազդեցության տակ, կախման մեջ չէր դրանից, այլ ուներ որոշակի ուրույն բնույթ և ավանդություններ, **R. Cormack**, նշվ. աշխ., pg. 4-5.

⁴⁴⁷ **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 377:

⁴⁴⁸ **S. Ter Nersessian**, նշվ. աշխ., 1969, pg. 143-145.

⁴⁴⁹ **Ա. Գևորգյան**, նշվ. աշխ., էջ 6:

կարևորվել են: Սակայն Աստվածածնի, Քրիստոսի, առաքյալների և այլ սրբերի հանդերձանքը բուն հայկական չեն, դրանք հելլենիստական ազդեցություն են: Օրինակ, իտալական վերածննդի արվեստում նույնպես սրբազան անձինք սովորաբար պատկերվում էին հունա-հռոմեական հագուստներով՝ սակայն վերածննդի ոճական մեկնաբանությամբ⁴⁵⁰: Ս. Տեր-Ներսիսյանը նկատում է, որ հայկական տարազի մանրամասները խնամքով ներկայացված են վաղ շրջանին պատկանող հայ արվեստի հուշարձաններում⁴⁵¹: Ժողովրդական տարազը, որ նվազագույնս է ներկայացված մանրանկարչության մեջ, հարազատ է մնացել իր տեսակին⁴⁵²: Հարկ է դիտարկել, թե արդյոք նույնը կարել է ենթադրել նաև միջնադարյան մանրանկարչության մեջ պատկերված կաթողիկոսական հանդերձանքի վերաբերյալ:

Հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մի շարք օրինակների համեմատության միջոցով քննարկվել է կաթողիկոսական պատկերներում հանդերձանքի զարգացման գործընթացը ողջ միջնադարի ընթացքում և դրահիման վրա դիրարկվել տեղի ունեցած ազդեցություններն ու փոփոխությունները: Այս դիտարկումները թույլ են տվել պարզաբանել ու մի քանի հիմնահարցեր.

- կաթողիկոսական հանդերձանքի փոփոխությունները միջին դարերում, կապված օտար մշակութային՝ հատկապես բյուզանդական ազդեցությունների հետ,
- հանդերձանքի պատկերագրությունը 13-18-դդ. բուն Հայաստանի և գաղթավայրերի գրչության կենտրոններում,
- դիտարկվող հիմնական նկարների պատկերագրությունը և դրանց փոփոխություններն ու զարգացումը միջին դարերում, բուն Հայաստանի և գաղթօջախների գրչության կենտրոններում,
- խորհրդաբանության մասին միջնադարյան մանրանկարիչների գիտելիքներն ու մեկնաբանումը Հայոց եկեղեցու արքայի հանդերձանքի վերաբերյալ:

⁴⁵⁰ P. Tortora and K.Eubank, նշվ. աշխ., էջ 184: Ժողովրդական տարազի ներկայացումը մանրանկարների մեջ երկրորդական է, **Վ. Բոյուն**, նշվ. աշխ., էջ 100:

⁴⁵¹ S. Ter Nersessian, 1969, նշվ. աշխ., pg. 128.

⁴⁵² Միջնադարում այս գործում կարևոր դեր ունեին «ավագ սերնդի ներկայացուցիչները», որոնք շարունակաբար «հսկողության տակ պետք է պահեին զգեստավորման կարգն ու կանոնը», **Վ. Բոյուն**, նշվ. աշխ., էջ 101:

Կաթողիկոսական պատկերներ ստեղծվել են ամբողջ միջնադարի ընթացքում: Ինչպես նշվեց, հայ տնի են երկու տասնյակից ավելի օրինակներ, որոնք ներկայացնում են ինչպես նախորդ, այնպես էլ նկարիչներին ժամանակակից կաթողիկոսների: Այս պատկերները սովորաբար զետեղվել են ավետարաններում, հայ սմավուրքներում, ժողովածուներում և մաշտոցներում: Հավանաբար, կաթողիկոսական պատկերների փոքր քանակն է պատճառը, որ այս մանրանկարները ուսումնասիրողների կողմից պաշտած ուշադրության չեն արժանացել: Սակայն, չնայած իրենց փոքր թվին, դրանք գեղարվեստական մեծ արժեք են ներկայացնում Հայ եկեղեցու հոգևոր արքայի ծիսական հանդերձանքն ու դրա զարգացումն ուսումնասիրելու գործում: Դրանք կարևոր են նաև միջնադարում նման պատկերների համար գոյություն ունեցած կանոնիկ օրենքների, նկարների պատկերագրության և խորհրդաբանության ուսումնասիրության առումով: Պատկերների մի մասն էլ պատմական-ազգագրական մեծ արժեք ունի, քանի որ, ամենայն հավանականությամբ, ծաղկողները, լինելով կաթողիկոսների ժամանակակիցները, վերարտադրել են նրանց իրական կերպարները: Նրանցից են, օրինակ, Հովհաննես Արքաեղբայրը, Հակոբ Բ Տարսուցին, Չաքարիա Գ-ն, Ստեփանոս Դ-ն, որոնք եղել են ազդեցիկ կրոնական ու հասարակական գործիչներ, ինչպես նաև մատյանների պատվիրատուներ:

Նկարիչների համար անցյալում ապրած կաթողիկոսների պատկերները նույնպես կարևոր են, քանի որ ներկայացնում են իրենց գործունեության մեջ բարձր գնահատված կամ սրբացված անձանց, ինչպես օրինակ՝ Գրիգոր Լուսավորչին, Հովհաննես Օձնեցուն, Ներսես Շնորհալուն, Հովհաննես Մանդակունուն և այլոց: Այս դեպքում ծաղկողները կաթողիկոսներին պատկերելիս առաջնորդվել են նրանց մասին հայ տնի պատմական տեղեկություններով: Հետևաբար, հորինվածքների նպատակային լուծումներում նրանք պատկերել են նաև կաթողիկոսներին բնութագրող կամ բնորոշող միջավայրը⁴⁵³, որը նաև ընդգրկել է համապատասխան խորհրդաբանական տարրեր: Կան նաև որոշ, երբեք կաթողիկոս չեղած, սակայն ամբողջական կաթողիկոսական հանդերձանքով պատկերված անձանց դիմանկարներ: Դրանցից է, օրինակ, մանրանկարչի կողմից հատուկ պատվի արժանացած

⁴⁵³ Ա. Գևորգյան, նշվ. աշխ., 1982, էջ 9:

Մովսես Խորենացու պատկերը՝ իր ժամանակին հարիր պատկերագրությամբ:

Ուսումնասիրության համար ընտրվել են կաթողիկոսական պատկերների հինգ հիմնական օրինակներ, որոնք վերցված են 13-րդ դ. վերջերից մինչև 18-րդ դ. ընդգրկող մատյաններից: Հինգ պատկերներից յուրաքանչյուրի հետ զուգահեռաբար ընդգրկվել են համապատասխան դարաշրջաններին պատկանող երկու կամ, հնարավորության դեպքում, երեք օրինակներ, որոնք գործածվում են նյութի հետագա պարզաբանումների նպատակով: Ընտրված բոլոր պատկերները ստեղծվել են բուն Հայաստանում, Կիլիկիայում, Պոլսում, Ղրիմում, Պարսկաստանում, Հալեպում և Ադրիանուպոլսում: Մանրանկարները վերլուծելիս, բացի հանդերձանքի քննարկումից, ուշադրություն է դարձվել նաև կաթողիկոսներին շրջապատող միջավայրի և ընդգրկված մանրամասների վրա, որոնք սերտորեն առնչվում են պատկերագրական ու խորհրդաբանական առումով:

14-րդ դար. Քննարկվող առաջին պատկերը Հակոբ Բ Տարսուցու⁴⁵⁴ (Կլայեցու) դիմանկարն է (նկ. 20)՝ 14-րդ դ. պատկանող գլուխգործոցներից մեկում՝ Սարգիս Պիծակի Աստվածաշնչում⁴⁵⁵: Այն գրվել և նկարագարվել է Հակոբ Բ կաթողիկոսի պատվերով⁴⁵⁶: Ս. Պիծակի այս ստեղծագործության յուրահատկությունները ճիշտ հասկանալու և մեկնաբանելու նպատակով հարկ է անդրադառնալ կիլիկյան գրչությանն ու 14-րդ դ. սկզբին նախորդող ժամանակաշրջանին:

13-րդ դ. Կիլիկիայի մանրանկարչական արվեստը փայլուն էջեր ոչ միայն հայկական, այլ և միջնադարյան մանրանկարչության համար⁴⁵⁷: 14-րդ դ. կիլիկյան մանրանկարիչները դադարեցին գործածել նախորդ դարաշրջանի պալատական արվեստին հատուկ՝ հարուստ, գունազեղ և նուրբ զարդանախշային ձևերը, որոնք հատուկ էին Թորոս Ռոսլինի

⁴⁵⁴ Հակոբ Բ Տարսուցին ընտրվել է 1327 թ., հրաժարվել է 1341 թ., վերընտրվել է 1355 թ., վախճանվել է 1359 թ., **Մ. Օրմանեան**, նշվ. աշխ., 2001, էջ 235:

⁴⁵⁵ Այս Աստվածաշնչում, որ թվագրվում է 1338 թ. (ՄՄ, ձեռ. 2627), Ս. Պիծակն ավետարանիչների և Հին կտակարանային կերպարների հետ ներկայացրել է Հակոբ Բ կաթողիկոսի դիմանկարը, **Ա. Գեորգեան**, Հայ մանրանկարիչներ, մատենագրություն, IX-XIX, Գահիրե, 1998, էջ 657:

⁴⁵⁶ **Ա. Ղազարյան, Յ. Հակոբյան, Մ. Հարությունյան, Վ. Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Չանգակ» հրատ., 2009, էջ 217:

⁴⁵⁷ Armenian Miniatures, **E. Korkhmazian**, նշվ. աշխ., pg. 30.

դպրոցին: Նրանք սկսեցին գործածել ավելի պարզ, հարթապատկերային կտրուկ կամ խիստ ձևեր⁴⁵⁸:

Յարկ Է նշել, որ 13-14-րդ դդ. մանրանկարչության զարգացումը պայմանավորված էր կիլիկյան արվեստի աննախադեպ զարգացմամբ⁴⁵⁹: Կիլիկյան դպրոցի մանրանկարիչների մեծ մասը,⁴⁶⁰ ինչպես օրինակ, Գրիգոր Պիծակը, Կիրակոսը, Կոնստանտինը, Թորոս Ռոսլինը,⁴⁶¹ Սարգիս Պիծակը և մյուսները, քաջածանոթ էին բյուզանդական և արևմտեվրոպական արվեստին⁴⁶²: Յետևաբար, նրանց ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում գունային կոլորիտի հարստությամբ ու ոսկու ճոխ համադրությամբ: Դիմանկարներին հատուկ է արտահայտչականությունը, իսկ հետնապատկերն ու ընդհանուր միջավայրը լրացված են ճարտարապետական կառույցներով⁴⁶³: Սամի ժամանակաշրջան էր, երբ մանրանկարչական արվեստն աննախադեպ վերելք արձանագրեց և ամբողջական տեսք ստացավ⁴⁶⁴:

Ինչպես վերը նշվեց, 14-րդ դ. դեկորատիվ զարգամածողությունը ավելի խտացավ և գունային առումով ավելի պարզ դարձավ, որը, նորորակ ստեղծելով, հայկական մանրանկարչությունը հեռացրեց բյուզանդական ազդեցությունից՝ վերադառնալով բուն Յայաստանում ըն-

⁴⁵⁸ **S. Der Nersessian**, Armenia and the Byzantine Empire, A Brief Study of Armenian Art and Civilization, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1945, pg. 129.

⁴⁵⁹ Նույնիսկ 12-13-րդ դդ. ընթացքում, հատկապես Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության շնորհիվ, կիլիկյան դեկորատիվ նկարչությունն իր ճոխությամբ և հարստությամբ գերազանցում էր բյուզանդականին, **S. Ter Nersessian**, 1969, նշվ. աշխ., pg. 149-150. 14-րդ դ. ծաղկում էին նաև Սյունիքի, Արցախի, Բարձր Յայքի և Դրիմի դպրոցները, որտեղ աշխատում էին շուրջ 67 նկարիչներ, **Ա. Գևորգյան**, 1998, նշվ. աշխ., էջ 10:

⁴⁶⁰ Որոնք իրենց հերթին պատկանում էին կիլիկյան մանրանկարչության տարբեր դպրոցների, ինչպես օրինակ, Յոզմկլայի, Սսի, Սկևռայի, Դրազարկի և այլն: Սարգիս Պիծակը որպես նկարիչ ձևավորվել է Յովհաննես Արքանդեոսի դպրոցի միջավայրում, բացի այդ, նա իր հիմնական կրթությունը ստացել է իր հորից՝ Գրիգոր քահանայից, որն իր հերթին գրիչ և ծաղկող Յովհաննես Արքանդեոսի աշակերտն է եղել, **Վ. Ղազարյան**, Յայ արվեստի պատմություն, Գրքարվեստ, 2009, նշվ. աշխ., էջ 216:

⁴⁶¹ Ռոսլինի «Վերջին դատաստանը» օրինակ բերելով R. Cormack-ը եզրակացնում է, որ նկարիչը լավատեղյակ էր ոչ միայն բյուզանդական, այլև արևմտեվրոպական արվեստին, **R. Cormack**, նշվ. աշխ., էջ 191:

⁴⁶² Բյուզանդական պալեոգրան ոճի նկարչության ազդեցությունն առկա է ինչպես տարածաշրջանի երկրների, այնպես էլ կիլիկյան և, ընդհանուր առմամբ, բուն Յայաստանի արվեստի վրա: Սակայն որոշ օտար մասնագետներ գտնում են, որ Կիլիկիայի արվեստը, ի տարբերություն ռուսական կամ վրացական արվեստների, ավելի անկախ էր, **H. Evans**, Byzantium, Faith and Power (1261-1557), The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale Univ. Press, London, 2004.

⁴⁶³ **Ա. Գևորգյան**, 1982, նշվ. աշխ., էջ 15:

⁴⁶⁴ Կիլիկյան արվեստն իր բարձրակետին հասավ 13-րդ դ., երբ գեղազարդվեցին շքեղագունյան ձևավորումներով նկարազարդված ձեռագրեր: Այս գործընթացի խթանիչ հանգամանքը մեծատուն պառլիրատուներն էին՝ կաթողիկոսներ, արքայական ընտանիքի անդամներ կամ իշխանազուն պալատականներ, **S. Ter Nersessian**, 1986, նշվ. աշխ., pg. 36.

դու նվաճ պատկերագրական մտածողությամբ⁴⁶⁵: Այս նկարիչների խմբի ամենաակնառու ներկայացուցիչը Սարգիս Պիծակն էր⁴⁶⁶:

Նկարիչն իր մանրանկարներում, բացի ավետարանական կերպարներից, պատկերել է նաև իրեն և իր ժամանակակիցներին կամ պատմական անձանց, այդ թվում՝ Յակոբ Բ վեհափառին⁴⁶⁷: Ս. Պիծակն, ի տարբերություն ժամանակաշրջանի այլ կաթողիկոսական պատկերների, վեհափառին ներկայացրել է գահ-աթոռին դրված երկու երկարավուն բարձերին հանդիսավորությամբ բազմած⁴⁶⁸, «սրբապատկերներին բնորոշ ճակատային դիրքով», նման գահակալ Յիսուսի պատկերներին, որ որակվում են որպես «Յիսուսը փառքի աթոռին»⁴⁶⁹ պատկերագրությամբ նկարներ: Կաթողիկոսի պատկերը նման է 10-րդ դ. պատկանող Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու հարավարևմտյան պատին պատկերված «գահակալ Յիսուսի» պատկերին և թեևս համանման խորհրդաբանությամբ է օժտված⁴⁷⁰: Միակ տարբերությունը նրանց հանդերձների մեջ է. Յիսուսը, ըստ գոյություն ունեցող կանոնի, կրում է պարզ շապիկ և փաթեթ, իսկ հովվապետը կաթողիկոսական ամբողջական ծիսական հանդերձանքով է⁴⁷¹:

Նշենք, որ ամբողջ պատկերը իր հարթապատկերային պարզությամբ բավականին խորը, հատուկ վերաբերմունքով կատարված, դեկորատիվ զարդամոտիվներով հագեցված գողտրիկ գործ է: Վեհափառը հանդերձավորված է ճերմակ, սև խաչերով զարդարված նախորթով, գլխին կրում է նույնպես ճերմակ կնգուղ՝ ճակատամասում մեծ և զարդարուն խաչով: Նրա ճերմակ պարեգոտն ունի երեքական երեք կապույտ գծաշերտեր, որ հատուկ էին ժամանակի բյուզանդական ծիսական աճղնավոր պարեգոտի զարդարման ավանդույթին: Քղանցքը շրջանակված է քառակուսի շարունակական զարդերիզով, իսկ նախորտի տակից երևացող աջ թևքի եզրը կետագարդ է: Կաթողիկոսական խորհրդանիշ-կոնքեռը կախված է հով-

⁴⁶⁵ Բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը զգալի էր շրջապատող մշակույթների վրա, սակայն վերջիններս, հատկապես արևելյան մշակույթները, դրանց թվում նաև հայ կականը, նույնպես իրենց ազդեցություններն ունեին բյուզանդական արվեստի վրա, **R. Cormack**, pg. 180, 190.

⁴⁶⁶ **S. Der Nersessian**, 1945, նշվ. աշխ., pg. 129-130.

⁴⁶⁷ **Վ. Ղազարյան**, Սարգիս Պիծակ, Յայկական մանրանկարչություն, Երևան, «Էրեբունի» հրատ., էջ 1:

⁴⁶⁸ Նմանատիպ կանգնած և նստած դիրքերում, ըստ կանոնի, պատկերվում էին ավետարանիչները, **Վ. Ղազարյան**, Յայ արվեստի պատմություն, 2009, էջ 141:

⁴⁶⁹ **S. Der Nersessian**, 1945, նշվ. աշխ., pg., էջ 269: **Յ. Յակոբյան**, 1982, նշվ. աշխ., էջ 86:

⁴⁷⁰ **Կ. Մաթևոսյան**, Աղթամար, նշվ. աշխ., էջ 60:

⁴⁷¹ Վաղ միջնադարյան քանդակային նմուշներում հայտնի են նման կոմպոզիցիայով պատկերված Աստվածածնի պատկերներ, ինչպես օրինակ Թալինի մի կոթողի պատվանդանի վրա պատկերվածը, **Ք. Ավետիսյան**, նշվ. աշխ., էջ 28-31:

վապետի աջ ազդրի վրան նախշ ված է բուսական զարդամոտիվով: Կարմիր փորուրարի երկու ժապավենները կախվում են պարեգոտի վրայ ից և եզրափակվում ծոպազարդերով, որը հիշեցնում է Ա. Պատրիկի «Յայ կական տարազում» ներկայացված ներքինուռուրարի վրան դած խորհրդաբանական ուղղանկյուն պատկերը (նկ. 2)⁴⁷²:

Յակոբ Բ կաթողիկոսը ձախ ձեռքին գիրք ունի, որը համարվել է «Աստվածային հայ տնուկայան խորհրդանշան»: Գիրքը ձեռքին պատկերվում են «օրենք տվող Քրիստոսը», Աստվածամայրը, առաքյալները և մարգարեները⁴⁷³: Յակոբ Բ-ն իր աջը օրհնության պատրաստ պահել է կրծքին մոտ: Նրա ճերմակ եմփփորոնը, ուսերը պատելով, իջնում է ներքև ու զարդարված է ավելի մեծ և ոսկեկենտրոն, կետազարդ սև խաչերով: Գահ-աթոռին փռված ծոպազարդ գորգը, որ միևնույն ժամանակ հանդիսանում է որպես ետնապատառ, զարդարված է շարունակական խաչահիմք զարդերով, իսկ երկայնքին լրացված է սրտաձև, հյուսկենտուրբ զարդամոտիվներով: Կաթողիկոսի կարմիր կոշիկներով ոտքերը հանգչում են քիչ ավելի վառ կարմիր, կետազարդերով նախշ ված գորգի վրա⁴⁷⁴:

Ըստ կանոնիկ ավանդության, 13-14-րդ դդ. հոգևորականների նկարելիս մանրանկարիչները նկարի խորքում սովորաբար պատկերում էին ճարտարապետական կառուցվածք և զանազան կոմպոզիցիոն դետալներ⁴⁷⁵: Չարդանախշային ձևավորման այս, ինչպես նաև նկարներում խորանազարդեր, գլխազարդեր, լուսանցազարդեր պատկերելու ավանդույթը, որ հիմնականում սկիզբ էր առել 10-րդ դ., իր զարգացմանը հասավ հետագա երկու-երեք դարերում⁴⁷⁶:

Խորանների պատկերման ավանդույթը սկիզբ է առել դեռ հին Միջագետքում և խորհրդանշում էր հոգևոր ու աշխարհիկ ուժ և

⁴⁷² Ա. Պատրիկ, նշվ. աշխ., տախտակ 3, պատկեր 3:

⁴⁷³ Բ. Ավետիսյան, նշվ. աշխ., էջ 44: Գիրքը ձեռքին պատկերը արտահայտել կամ դարձել է այն կրողի դավանաբանական ուղղափառության խորհրդանշանը, E. Mondadori, նշվ. աշխ., pg. 288. Նման դիրքով է պատկերված Յիսուսը Սինայի Սբ. Քեթրին եկեղեցում 6-րդ դ. պատկանող պատկերում, որը նշանակում էր «սուրբ գիրքը, որի միջոցով Միակ Աստվածն իրեն բացահայտում է մարդկությանը», P. Athanassiadi, Heaven and Earth, From Man to God, or the Mutation of Culture, Exh. Cat., Athens, 2013, pg. 29, Benaki Museum, Art of Byzantium from Greek Collections, Athens, 2013, pg. 35, Fig. 11. Ս. Պիժակը այս մեծ պատվին է արժանացրել նաև Յակոբ Բ կաթողիկոսին:

⁴⁷⁴ Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու պատերին քանդակված գահակալ Յիսուսի և Աստվածածնի պատկերներում ընդգրկված դետալները՝ գահավորակները, խորանազարդի սյուները, բարձերը նույնպես կետազարդերով են նախշ ազարդված, Կ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 60-61:

⁴⁷⁵ Ա. Գևորգյան, 1982, նշվ. աշխ., էջ 13:

⁴⁷⁶ S. Der Nersessian, 1986, նշվ. աշխ., pg. 64.

ազդեցություն: Յետագայում խորանազարդը դարձավ աստվածաշնչյան «Սրբության Սրբոցը» ծածկող վարագույրների վրա օգտագործվող հիմնական զարդան:

Փռյուզիական տապանաքարերի վրա խորանը խորհրդանշել է «մուտք դեպի հավերժություն»՝ մի շարունակական ավանդույթ, որն իր վառարտահայտությունն է գտել հայ կական խաչքարերի վրա, եկեղեցիների ճակատամասերին, լուսամուտների և աբսիդի պայտան կամարակապ կառույցների, ինչպես նաև մանրանկարչության մեջ՝ հանդես գալով որպես հավերժություն կամ դրախտ տանող «հաղթանակի կամար»⁴⁷⁷ կամ դուռ:

Խորանաների բյուզանդական մեկնաբանություններում այն արտահայտվել է նաև «դատարկ խորանների» միջոցով, որտեղ դրանք ցույց են տալիս սուրբ տարածք և խորհրդանշում աստծո ուժն ու գորությունը:

Ավանդույթին հետևելով՝ նկարիչը վեհափառին իր աթոռով պատկերել է պարզ խորանազարդի մեջ, որի կողմնային կարմիր սյուները երկայնակի եզրափակվում են դեղին նուրբ կետազարդերով⁴⁷⁸: Կետազարդերի գործածումը միայն պատկերի գեղազարդումը չէ, այլ և՛ խորհրդաբանական ավանդույթ և իմաստունեցող կանոնիկ դետալ, որն ունի աստվածային իմաստ ու կքննարկվի ստորև:

Յետագայում հայ մանրանկարիչներից ոմանք՝ Թեոդոսը, Յայրապետը, Վարդան Բաղիշեցին, Աստվածատուրը և այլք, Գահակալ Յիսուսին պատկերել են նման միջավայրում և խորհրդաբանությամբ⁴⁷⁹: Խորանի վերին կողմնային եռանկյունան և հարթություն-քիվերը լցված են կապույտ, կանաչ և կարմիր ծաղկազարդ՝ փոքրիկ կենաց ծառերով⁴⁸⁰,

⁴⁷⁷ V. Gandzhorn, *The Christian Oriental Carpet*, Benedict Taschen, 1991, էջ 477:

⁴⁷⁸ Յայ մանրանկարչության մեջ խորանազարդն իր սյուներով, ծաղիկներով ու զանազան մոտիվներով, ըստ Ն. Շնորհալու և Վ. Վարդապետի, կրում է դեպի աստվածային խորհուրդներն ու վայելքները տանող «նախադուռ» (Վ. Ղազարյան, 1995, նշվ. աշխ., էջ 11): Յայ վաղ միջնադարյան մանրանկարչական, նաև խաչքարային արվեստում արդեն խորանի ներքո ներկայացվում է «սրբազան և երկրպագելի» խաչը, որի հետագա զարգացումներում ի հայտ են գալիս ավելի բարդ կամարներ, դեկորատիվ սյուներ, կամ սյուներին փոխարինող բուսական կամ երկրաչափական զարդագոտիներ: Բացի խորհրդաբանական իմաստներ ներկայացնող կարևոր միջոցապատկերներ լինելուց, նման շրջանակում այդ «սրբազան» պատկերը «տեսանելիորեն ընդգծելու» միջոց է (Յ. Պետրոսյան, 2008, նշվ. աշխ., էջ 266), ինչպես ներկայացված է Յակոբ Բ-ի դիմանկարում:

⁴⁷⁹ Ա. Գևորգյան, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 77 (ՄՄ, ձեռ. 2106, 5 ք), նկ. 71 (ՄՄ. ձեռ. 189, 469 ա), նկ. 45 (ձեռ. 4223, 6ա), Յ. Յակոբյան, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 85, (ձեռ. 4845, 10 ա):

⁴⁸⁰ Նման պատկերներ հայ միջնադարյան արվեստում առկա են 10-րդ դ. Աղթամարում և դրանից առաջ Թալինի եկեղեցու պատկերաբանականներում և շարունակվում են մինչև 18-րդ դ. վերջերը, Ք. Ավետիսյան, նշվ. աշխ., էջ 59-60: Մանրանկարչության և

որոնք նույնպես կանոնիկ տարր են կաթողիկոսների դիմանկարներում: Խորան-ետնապատառի վերին եզրը գոտևորվում է կաթողիկոսի՝ սպիտակ տառերով գրված կապույտ անվանապատառով, որի խորքը, դարձյալ աստվածայինի իմաստով, լցված է ոսկեգույնով:

Պատկերագրական առումով նկարիչը հետևել է ժամանակի կանոնիկ ավանդույթանը: Ակնառու է նաև, որ Ս. Պիժակը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել Հակոբ կաթողիկոսի նկատմամբ, քանի որ նա է գրքի պատվիրատուն: Նա մաթեոս ավետարանչի նկարին կից, ներքևում, պատկերել է կաթողիկոսին, իսկ նրա ձախ կողմում իրեն՝ դեմքով ուղղված դեպի կաթողիկոսը: Նշենք, որ անկյունային կոմպոզիցիոն պատկերագրական այս ձևավորումը նորամուծություն է: Բոլոր երեք նկարներն էլ հագեցված են երկրաչափական և բուսական համանման հյուսվածքներով:

Հեղինակի ստեղծագործության բազմաթիվ նմուշներ լինեն զարդանախշային մոտիվներով, որոնք կրկնվում են նաև նրա այլ ստեղծագործություններում ու հավանաբար խորհրդաբանական հատուկ նշանակություն ունեն: Օրինակ, գորգի վերին եզրագարդը, որին ուսերով հենվել է կաթողիկոսը, կազմված է քառակուսի, կապույտ հիմքի վրա գրված բաց կապույտ շեղանկյուն խաչազարդերից⁴⁸¹:

Քառակուսի հիմքով զարդանախշեր պատկերվել են ինչպես մանրանկարչության մեջ, այնպես էլ հայկական գորգերի, եկեղեցիների քանդակների, փայտի փորագրության նմուշների վրա⁴⁸²: Ճիշտ նման զարդանախշեր Ս. Պիժակը վրձնել է իր այլ ստեղծագործություններում, օրինակ, Ծննդյան տեսարանում (ձեռ. 5786, էջ 17 ա) մոզերից, ինչպես նաև Մանուկ Հիսուսին լողացնող կանանցից մեկի հագուստի վրա և մի շարք այլ մանրանկարներում⁴⁸³: Այս խաչազարդերից յուրա-

ճարտարապետության մեջ նույնպես առկա են բազմաթիվ նմանօրինակ ձևավորումներ, որտեղ սյուների վերին մասը և քիվերը զարդարված են բուսական զարդանախշերով, **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 29, 50, 51:

⁴⁸¹ **Յ. Պետրոսյան**, նշվ. աշխ., էջ 289, նկ. 391: Նման զարդեր, քիչ տարբերությամբ առկա են նաև կարպետների վրա, **Ս. Դավթյան**, Հայկական կարպետ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, նկ. 99, էջ LXXVII: Անիի պեղումներից հայտնաբերված գրակալներից մեկը նույնպես զարդարված է ճիշտ նույնպիսի զարդանախշերով, **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., էջ 187:

⁴⁸² **Յ. Հակոբյան**, Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը XIII-XIV դդ., Երևան, «Խորհրդային գրող» հրատ., 1989, էջ 42:

⁴⁸³ **Վ. Ղազարյան**, Սարգիս Պիժակ: 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՝ խորանազարդերում, **S. Ter Nersessian**, 1986, նշվ.

քանչյուրը շեղանկյուն՝ երկու էլիպսների հյուսկեն համադրությու-
ն է, որ խորհրդանշում է տիեզերքը:

Կաթողիկոսի աջ ուսի հետևում պատկերված զարդամոտիվները ավե-
լի փոքր և նուրբ են, սակայն ձախկողմում ժապավենը հանկարծ լայնա-
նում է, որի վրամիայն մեկ խոշոր զարդանախշ է պատկերված: «Խախտու-
մը», որ Պիժակը թույլ է տվել այս խիստ հավասարակշռված պատկերում,
կաթողիկոսին ներկայացնող հատուկ իմաստ ունի: Նման զարդանախշ
առկա է նաև 17-րդ դ. ստեղծված, Մինաս Էտրենեցու վրձնին պատկանող
Առաքել Սյունեցու պատկերում (նկ. 32), որ կքննարկվի ստորև: Գորգը,
որի վրա բազմել է վեհափառը, վերևում և ներքևում երիզված է ծոպա-
զարդերով ու հնագույն էնկիայ ծամարոպի աստծո խորհրդաբանությու-
ն անարձագանքն է (նկ. 1):

Վեհափառի կնգուղի վրա պատկերված անբնական մեծությամբ զարդա-
րուն խաչը թերևս նրամեծ հավատի և իմաստնություն խորհրդանիշն է: -
ճերմակ քառակուսի հիմքի վրաս խաչերով աղաբողոնը հունական ազ-
դեցություն է հայոց կաթողիկոսի հանդերձի համալիրում⁴⁸⁴: Նմանա-
տիպ աղաբողոն հույն և հայ եկեղեցականները կրել են 12-րդ դ. վերջե-
րից մինչև 15-րդ դ. սկիզբը⁴⁸⁵: Այս արտահանդերձը Հայ եկեղեցուն է
անցել նվիրատվությունների միջոցով, դրա խորհրդանիշի սկզբնաղբ-
յուրի կամ ծագման մասին դեռևս ոչ մի կոնկրետ բացահայտում մեզ չի
հանդիպել: Սակայն, եթե ուշադիր զննենք ուրարտական Թեյշեբա աստ-
ծո պարեգոտն ու ծածկոցը, ապա կտեսնենք, որ նրա հանդերձանքը, քիչ
տարբերությամբ, նույնպես ծածկված է ճերմակ քառակուսի հիմքի
վրա պատկերված ճերմակ խաչերով (նկ. 4): Ավելին՝ Հակոբ կաթողիկոսի
պարեգոտի քղանցքը, նորից քիչ տարբերությամբ, Թեյշեբայի հանդեր-
ձի նման, զարդարված է փոքրիկ քառակուսի հիմքով՝ շարունակական
զարդանախշով:

Ինչպես տեսնում ենք, հնագույն ժամանակներից եկող արքայի ար-
տահագուստ-ծածկոցի ամբողջական մակերեսի զարդարման ավանդույ-
թը պահպանվել է հայ և մերձավորարևելյան մշակույթներում: Այն հե-
տագայում հավանաբար որդեգրվել է հունահռոմեական եկեղեցու

աշխ., Fig. 132, 85, 82: ժամանակի հայկական ողջ եկեղեցական մշակույթում այն դառնում է
էրնդիանում:

⁴⁸⁴ Նման աղաբողոնները հայտնի են նաև ռուսական մանրանկարչության մեջ, **H. Norris**,
նշվ. աշխ., fig. 40, pg. 36, որն, անշուշտ, բոլոր զանդակական ազդեցությունն է:

⁴⁸⁵ Նման խաչազարդ աղաբողոններ հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ
հանդիպում են մինչև 17-րդ դ., ինչպես օրինակ Հովնաթ Ռսկեբերանի աղաբողոնը, **Ա
Պետրոսյան**, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 90:

կողմից, որտեղ կլ որ զարդամոտիվները փոխարինվել են խաչ երով: Ա. Մ. Նացականյանը գրում է, որ հնում այդ զարդամոտիվները պատկերում էին ծաղիկներ ու պտուղներ, որոնք քրիստոնեության շրջանում վերածվեցին խաչապատկերների⁴⁸⁶: Եթե դիտարկենք 10-րդ դ. թագավորական, մասնավորապես Գագիկ Արծրունու հանդերձանքը, կտեսնենք, որ այն զարդարված է համանման նախազարդով: Տարբերությունը միայն այն է, որ խաչերի փոխարեն նրա արքայական հանդերձի վրա շրջանաձև մոտիվներ են պատկերված, որոնց մեջ խաչի կամ աստղի փոխարեն թռչուններ են, և որոնք համանման խորհրդաբանություն են ենթադրում՝ ունենալով արևելյան ազդեցություն⁴⁸⁷:

Նախորտի և եմիփորոնի վրա պատկերված սև խաչերի թևերի հատման կետերը կամ խաչահատումները նկարիչը զարդարել է ոսկեգույն, սև և սպիտակ կետազարդերով, որոնք տարբեր ազնիվ քարերով զարդարված լինելու տպավորություն են ստեղծում: Խաչահատումը, որ հայ խաչքարային մշակույթում կոչվում էր Ակն, խաչքարերի վրա «պատկերացվում էր որպես լույսի աղբյուր և դրանով իսկ դառնում ակնեղենի միջոցով շեշտադրվելու ենթակա»⁴⁸⁸:

Ի վերջո, ըստ քրիստոնեական խորհրդաբանության, խաչի կենտրոնը ենթադրում էր խաչված Հիսուսի գլխի տեղը⁴⁸⁹:

Այս Աստվածաշնչի նկարազարդումների, ինչպես նաև Հակոբ Բ-ի դիմանկարի համար Ս. Պիծակը գործածում է անխառն պայծառ գույներ և ոսկի: Խորանի ներքո, խորքի ոսկեգույնը, ըստ խորանների մեկնության՝ անապական ոսկին, քահանայական խորհուրդունի և համապատասխանում է հինգերորդ եռությանը՝ երկնքին: Հետևելով կանոնին, նկարիչը կաթողիկոսին և նրա անվանապատառը տեղադրել է ոսկե խորքի վրա:

Այս դարաշրջանին պատկանող մյուս օրինակները պատկերում են Հովհաննես Մանդակունուն⁴⁹⁰ (նկ. 21), Հովհաննես Արքաեղբայր

⁴⁸⁶ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 69, 100:

⁴⁸⁷ Կ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 56-57: Նմանատիպ զարդերով հանդերձանք առկա է 11-րդ դ. Կարսի Գագիկ թագավորի (Ա. Գևորգյան, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 2), և Կիլիկիայի Լևոն Գ և Դ թագավորների ծիրանիների վրա, նկ. 12:

⁴⁸⁸ Հ. Պետրոսյան, նշվ. աշխ., էջ 269:

⁴⁸⁹ H. Norris, նշվ. աշխ., pg. 180.

⁴⁹⁰ Մանդակունի կաթողիկոսը 5-րդ դ. երախավոր վեհափառներից է, որ կարգավորեց եկեղեցու կանոնակարգը՝ քարոզները, աղոթքները, եկեղեցու հիմնարկեքը, Կ. Գանձակեցի., նշվ. աշխ., էջ 41:

արքեպիսկոպոսին (նկ. 22) և Յովհաննես Որոտնեցուն⁴⁹¹ (նկ. 23): Վերջիններս պատկերագրական առումով, Յակոբ Բ-ի դիմանկարի հետ համեմատելիս, ցույց են տալիս, որ նկարիչները հետևում են որոշակի կանոնիկ օրենքի: Չորսից երեք կերպարները դիմահայաց դիրքով են, ոսկե խորքի վրա և միախորանների ներքո: Ճարտարապետական կառույցներն առկա են միայն Յովհաննես Արքեպիսկոպոսի օժման տեսարանում, որն ամենաշքեղն է մանրամասների ու ոսկու գործածության քանակի առումով և նույնպես կատարված է արքայական դպրոցին հատուկ բարձր վարպետությամբ: Մինչ Յակոբ Բ և Յովհաննես Որոտնեցի կաթողիկոսները ներկայացված են պարզ խորանների ներքո, այս մանրանկարում խորանները զուգորդվում են կարմիր վարագույրների հետ, որոնք նույնպես խորանի արժեք ունեն: Բոլոր կաթողիկոսները պատկերված են օրհնելիս կամ օժման տեսարաններում և ձախ ձեռքին գիրք ունեն, իսկ աջով օժում կամ օրհնում են: Նրանցից միայն Որոտնեցի կաթողիկոսն է լուսապսակով զարդարված: Խիստ զգալի է կիլիկյան արվեստի գերազանցությունը մյուս մանրանկարչական դպրոցներում ստեղծված ստեղծագործությունների նկատմամբ:

Յանդերձանքի պատկերագրության առումով երեք կաթողիկոսները կրում են հռոմեական ազդեցությամբ՝ խաչազարդ կամ կետազարդ ճերմակ գծավոր շապիկներ: Սակայն նրանց նախորդները տարբեր գույնի են: Մեկը գլխաբաց է, իսկ մյուսները՝ խույրերով: Առկա է ճերմակ կնգուղը: Բոլորի եմփփորոնները ճերմակ են և սև խաչերով զարդարված, իսկ փորուրարները բոլորովին տարբեր զարդանախշեր ունեն, որ հավանաբար նկարիչների անձնական մեկնաբանության արդյունք են, կամ թերևս տարբեր շրջաններում, որտեղ իրենք ստեղծագործում էին, կաթողիկոսները կրում էին տարբեր գույնի հանդերձներ:

Եթե նկատի առնենք, որ 13-րդ դ. վերջի և 14-րդ դ. պատկանող դիմանկարները ստեղծվել են մանրանկարչության տարբեր դպրոցներում և մշակութային տարբեր միջավայրերում, ապա պարզ կդառնա, որ, չնայած տարբերություններին, դրանք նկատելի ընդհանրություններով ենթարկվում են գոյություն ունեցող, բոլորի

⁴⁹¹ 14-րդ դ. նշանավոր կաթողիկոս, փիլիսոփա, աստվածաբան, ուսուցչապետ, որ թողել է գրական, իմաստասիրական, աստվածաբանական բովանդակությամբ հարուստ ժառանգություն:

համար ընդհանուր ազգային կրոնական կանոնիկ օրենքների, պատկերագրական և խորհրդաբանական ավանդույթների⁴⁹²: Կատարողական մակարդակով կիլիկյան արվեստն պատկանող գործերը գերկայող որակ ունեն Կեսարիայում և Ղրիմում ստեղծված օրինակների համեմատությամբ:

15-րդ դար. Ուսումնասիրության համար օգտագործված երկրորդ պատկերը 1461 թ. Աղթամարի կաթողիկոս ՉաքարիաԳ-ի պատվերով գրված - Մաշտոցում է⁴⁹³ (ՄՄ, ձեռ. 4997, 212 ք) (նկ. 24): Յովվապետը երագում էր հայ կական անկախթագավորության մասին, և հավանաբար այդ էր պատճառը, որ էջմիածնում եղած տարիներին (1461 թ.) պատվիրում է արքունական ավանդույթներով գրված և շքեղորեն զարդարված ոսկեգօծ այս Մաշտոցը, որի մեջ, ի տարբերություն այլ մաշտոցների, ընդգրկված էր նաև թագավորի օժման կարգը:

15-րդ դ. հայ մանրանկարչության մեջ կարևոր փոփոխություններն են արձանագրվում: Գիծը դառնում է ճկուն, տեսարաններն ավելի կենդանի՝ խորքում հարուստ բուսական և երկրաչափական զարդերի միախառնումով: Մարդկանց ֆիգուրները դառնում են ավելի ձգված, ճկուն հագուստների գծաձև քերով, գեղանկարված պայծառ ու արտահայտիչ գույներով, որոնք պնդում են գունավոր կամ ոսկեգույն խորքերի ֆոնի վրա⁴⁹⁴:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Կիլիկիայի անկումից հետո, 15-րդ դ. սկսած, մանրանկարչական արվեստը զարգանում էր տարբեր գաղթօջախներում: Իրենց ուրույն ավանդույթներով պնդում էին Վասպուրականի, Նոր-Ջուղայի, Կոստանդնուպոլսի, Ղրիմի, Թիֆլիսի և այլ դպրոցները⁴⁹⁵: Բուն Չայաստանի և գաղթօջախների վանական համալիրների միջև գոյություն ունեցող սերտ կապերի շնորհիվ նշված փոփոխությունները որդեգրվում են հայ կական եկեղեցական ընդհանուր մշակույթում: Այս ժամանակահատվածում նկարիչների մեծ մասը կրթություն

⁴⁹² Այս իրողությունները արդյունք էր Կիլիկիայի և բուն Չայաստանի միջև գոյություն ունեցած սերտ կապերի: 13-դ. ընտրիսկյեյու համար Կիլիկիայից Չայաստան էին բերվում հազարավոր մատյաններ: Այդ ժամանակաշրջանում գրիչներ ու երգիչներ են Չայաստան եկել աշխատելու, **Թահմիզյան Ն.**, Երաժշտության ոլորտը հին և միջնադարյան Չայաստանում, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 43:

⁴⁹³ «Մաշտոց եպիսկոպոսի եւ կաթողիկոսի ձեռնադրութեան եւ թագաւորի օժման», գրիչ Ստեփանոս, **Կ. Մաթևոսյան**, նշվ. աշխ., էջ 101 (ՄՄ ձեռ. 4997, 112 ք.):

⁴⁹⁴ Նշվ. աշխ., էջ 109, 111, 127:

⁴⁹⁵ **T. Mathews**, նշվ. աշխ., ք. 2. **Ա. Գեորգեան**, նշվ. աշխ., էջ 10: 14-15-րդ դդ. կիլիկյան անավարտ մատյանները լրացվում և ավարտվում էին Ղրիմի գաղթօջախներում, **Թահմիզյան Ն.**, նշվ. աշխ., էջ 44:

Եր ստանում ինքնուս ն վարպետների մոտ, հետևաբար նրանց ստեղծած կերպարները նման չէին բնօրինակներին: Այս բացը լրացնելու համար նրանք կենտրոնանում էին տվյալ կերպարի, հագուստների կամ նկարում օգտագործված առարկաների ճշգրիտ պատկերման վրա⁴⁹⁶:

Նշված Մաշտոցի գրիչն ու ծաղկողը Չաքարիա Գ-ին հաջորդող, նրա եղբորորդի Ստեփանոսն է: Ընտրված մանրանկարում պատկերված է արքայի օժման արարողություն, որտեղ կաթողիկոսը հենց ինքը՝ պատվիրատու Չաքարիա Գ-ն է⁴⁹⁷, իսկ օժվողը՝ նրա եղբորորդի Սմբատը⁴⁹⁸: Գեղարվեստական լուծումներով այս ստեղծագործությունը բուն Յասատանի արվեստին հատուկ խստություներն ու կիլիկյան արվեստի նրբագեղությունն արտահայտող յուրօրինակ համադրությունն է:

Իմաստային առումով պատկերը բացառիկ է, որովհետև ներկայացնում է արքայի օժման տեսարան, աննախադեպ երևույթ, որ մինչ 15-րդ դ. և դրանից հետո ստեղծված կաթողիկոսական պատկերներից տարբերվում է նաև բացառիկ թեմայով, քանի որ, ցավոք, թագավորի օժման արարողության այլ պատկեր հայտնի չէ: Պատկերագրական, կոմպոզիցիոն առումով նույնպես այն առանձնանում է ժամանակի համանման պատկերներից: Նկարիչը օժման արարողության մասնակիցներին պատկերել է տարբեր հարթությունների վրա: Կաթողիկոսն ու արքան գտնվում են կենտրոնում, զարդարուն խորանի ներքո: Սակայն նորընծա արքայի չափերով ավելի փոքր \$իգուրը պատկերված է քիչ ավելի բարձր հարթակի վրա, իսկ նրա հետևում, նույն հարթակի վրա, պատկերված են ոսկեգոծ լուսապսակներով մի խումբ մոմակիրներ: Օժվող արքան ծնկաչոք դիրքով պատկերված է ոսկե, մեծ ու փոքր խաչերով զարդարված կարմիր սեղանի առջև, որն այս նկարում առաջացնում է մեկ հարթություն ևս: Բոլոր անկյունային \$իգուրները դեմքով ուղղված են դեպի կենտրոնում կատարվող ծիսակատարությունը, որն ավելի է ընդգծում երևույթի կարևորությունն ու հանդիսավորությունը: Նկարիչն այս բազմամարդ տեսարանում, ըստ կանոնի, վեհափառի ընդգծված մեծությամբ \$իգուրը տեղադրել է հորինվածքի կենտրոնում, որտեղ նա իր ձախձեռքը դրել է նորընծա թագավորի թագին, իսկ աջով օրհնում է նրան: Կաթողիկոսի հետևում

⁴⁹⁶ Ա. Գևորգյանը համարում է, որ նման գեղարվեստական միտումը հատկապես պատկանում է Վասարուրականի նկարչական դպրոցին, նշվ. աշխ. էջ 15:

⁴⁹⁷ Կ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 99:

⁴⁹⁸ Չաքարիա կաթողիկոսի այս երազանքն իրականացնել չհաջողվեց նրա անժամանակ մահվան պատճառով:

կապույտ խորքի վրա պատկերված հոգևորականները գուճավոր հանդերձներով և մուգ գույնի կնգուղներով են, որոնք նույնպես ներկայացված են ձգված ֆիգուրներով և վեհափառի պատկերի համար ետնապատառի դեր են կատարում: Կաթողիկոսի համեմատաբար մեծ չափերի ֆիգուրը նրանց առջևում և արքայի կողմում գտնվող ֆիգուրների համեմատ տիրապետող տեսք ու դիրք ունի: Նկարիչը, հավանաբար, դրանով ընդգծում է օծողի անձի և կատարած արարողության կարևորությունը:

Նկարչի ներկայական այս պատկերում չափազանց հարուստ է զանազան հյուսվածք և մաքուր գույներով: Այս պատկերում համապատասխան գուճային համադրությամբ էֆեկտների հասնելու միջոցը գույների յուրօրինակ տարածական դասավորությունն ու համադրությունն է: Կապույտ, ծաղկազարդ խորանի ներքո, ոսկու պայծառ խորքի վրա, կաթողիկոսը կապույտ, խաչազարդ աղաբողոնով, իսկ օծվող արքան կարմիր երիզներով զարդարված մուգ կապույտ հանդերձանքով կենտրոնական և կարևոր դիրք են գրավում⁴⁹⁹ պատկերին տալով արքայական շքեղություն: Ըստմիջնադարյան պատկերազարդման օրենքների՝ պատկերի հարթապատկերային դասավորության իմաստով, նկարի ամբողջ զբաղված մակերեսին գործածվող հորինվածքի կոմպոզիցիոն և գուճային լուծումները շքեղ հանդիսավորություն, սակայն գուճացնողություն են հաղորդում ընդհանուր պատկերին⁵⁰⁰:

Վեհափառը կրում է ոսկեգօծ խույր՝ կապույտ խաչով և եզրազարդով: Նրա կապույտ աղաբողոնը զարդարված է ոսկե խաչերով, որի աստառը կանաչ է: Նշված գույների համադրությունը հավանաբար երկնքի և երկրի խորհրդաբանությունն ունի: Աղաբողոնի վրայից վեհափառի ուսերը պատված են ոսկեխաչ, բաց գույնի եմիփորոնով: Նա կրում է կանաչ պղնձավոր պարեգոտ, որի վրայից՝ եմիփորոնին համընկնող՝ բաց գույնի ոսկե խաչով զարդարված փորուրար: Կաթողիկոսի հանդերձանքը վերից վարձակված է ընդգծված ոսկեգույն խաչերով, որ կարծես նրա մեծ հավատի պատկերագրական և գուճային արտահայտությունը լինեն: Նրա պղնձավոր պարեգոտը նույնպես կանաչ է, որ խորհրդաբանական իմաստով նորից աղերսվում է երկրի հետ: Յովվապետի և Յակոբ Բ կաթողիկոսի հանդերձանքը համանման է,

⁴⁹⁹ **Յ. Յակոբյան**, 1982, նշվ. աշխ., էջ 64:
⁵⁰⁰ նշվ. աշխ., էջ 67:

բացառությամբ նրանց գլխանոցների, հագուստի մանրամասների և դրանց գունային տարբերությունների:

Այս պատկերն առանձնահատուկ է նաև բազմաթիվ խորհրդաբանական մանրամասներով: Նկարի վերին մասի հորիզոնական ֆրիզը ներկայացնում է կանոնիկ, սակայն ոճավորված ծաղկակոկոն գմբեթներով ճարտարապետական կառույց, որ եկեղեցու ներսույթի տավորություն է ստեղծում: Այն կազմված է արարումը և կյանքի շարունակելիությունները խորհրդանշող կենաց ծառերից: Գմբեթների վրա կաթուղլ ձգված վարագույր, որը, որպես կանոնիկ տարր, մի շարք այլ նկարներում փոխարինում է խորանին կամ հանդես է գալիս նրա հետմիաժամանակ: Ներքևում, առաջին պլանում, պատկերված շեղանկյուն ծաղկակենտրոն քառակուսիները խորհրդանշում են ամբողջը՝ տիեզերքը: Կենտրոնական կապույտ խորանը, որպես երկնքի խորհրդանիշ, ծածկում է կաթողիկոսին և նրա առջև ծնկաչոք արքային: Այն զարդարված է մուգ կապույտով եզրագծված, նորից ոճավորված բուսական ծաղկաթերթերով, որպես երկինք-կենաց ծառ սիմվոլների համադրություն: Խորանը հաստատված է երկու ծաղկազարդ խոյակներով կարմիր սյուների վրա, նման 14-րդ դ. օրինակներին: Ֆրիզի ներքևի հորիզոնական կանաչ երիզի վրա հյուսկեն զարդանախշ է, որ հիշեցնում է Ս. Պիժակի պատկերած զարդանախշերը: Կաթողիկոսի առջև, վարդագույն վանդականախշ խորքի վրա⁵⁰¹ պատկերված մոմակիրները կրում են կապույտ, վարդագույն, կարմիր զգեստներ և, որպես պատվոնշան, նաև կարմիր կոշիկներ: Ներքևում, կաթողիկոսի ոտքերի դիմաց, քառակուսի հիմքով զարդանախշերի խաչակենտրոն, ոսկով ընդգծված լայն երիզ է, նման հայկական կարպետների զարդանախշերում առկա քառակուսի հիմքով զարդապատկերներին⁵⁰²: Նկարի շրջանակն ամենաներքևում եզրափակվում է ոլորուն գծազարդով, որը շարունակելիության խորհրդաբանություն է ենթադրում:

Ինչպես նախորդ պատկերում, կաթողիկոսն այստեղ նույնպես գտնվում է ծաղկազարդ խորանի ներքո: Մեկ անգամ ևս նշենք, որ խորանները՝ «որպես ճարտարապետական կառույցի պատկեր», կրելով կենաց ծառերի, սրբերի, կաթողիկոսի պատկերներ, ներկայացրել են եկեղեցու քրիստոնեական ուսմունք-փիլիսոփայության, երկինք-տիեզերքի

⁵⁰¹ Երկրաչափական զարդանախշերը առկա են հայկական տարազի մշակույթում՝ վանդականախշն ու գծանախշը երբեմն գործածվել են որպես տղամարդկանց տարազների զարդամիջոցներ, **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 103:

⁵⁰² **Ա. Դավթյան**, նշվ. աշխ., նկ. 99, էջ XLVII:

ընտանիքի հարատևության խորհրդաբանություն, 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 այս կենաց ծառ-սյուները վերածվում են խորանների և եկեղեցիների պատկերների, կրելով Մարիամ Աստվածամոր խորհրդաբանությունը, որովհետև եկեղեցին հաճախ համեմատվում կամ նույնացվում էր կույս-հարսի հետ: Իսկ խորանների բուսական եզրազարդերի շարունակական պատկերները, որտեղ «յուրաքանչյուր հատիկ մի թելով կապված է անցյալի, իսկ մյուսով՝ ապագայի հետ», ոչ միայն զարդարում է պատկերը, այլ և հաստատում կյանքի հարատևության գաղափար-խորհրդանշանը⁵⁰³:

Դառնալով մանրանկարի խորհրդաբանական պատկերագրությանը՝ շարունակենք, որ նկարի խորքի աջ մասը ծածկված է շախմատաձև բազմագույն վանդականախշերով, որտեղ պատկերված են ծնկաչոք արքան և աջ խարհականները: Վանդականախշի իրար փոխարինող մուգ ու բաց գույները՝ կարմիր-բաց կարմիր, կանաչ-բաց կանաչ և այլն, խորհրդանշում են իրար ընդմիջող կամ լրացնող հիմնահարցային երկակիությաններ՝ արևու լուսին, մութ ու լույս, էգ և արու, ժամանակ և տարածություն, լավ և վատ, դժբախտություն և բախտավորություն և այլն⁵⁰⁴: Մինչդեռ կաթողիկոսը դուրս է վանդականախշից, նրա ֆիգուրը ոսկեգույնի վրա է, որ խորհրդանշում է երկնային-աստվածայինը, քահանայությունը, հրեշտակների դասերի անաղարտ բնությունը, իսկ մնացած հոգևորականները կապույտի խորհրդաբանական դաշտում են գտնվում, որ խորհրդանշում է երկինքը:

Նույն Մաշտոցից վերցված երկրորդական նկարներից մեկը նույնպես ներկայացնում է Չաբարիա Գ կաթողիկոսին, սակայն այս անգամ՝ եպիսկոպոսական օժման տեսարանում (նկ. 25): Նկարը տոնական շքեղությամբ և կոմպոզիցիոն լուծումներով զիջում է առաջին պատկերին, սակայն բազմազան նույնությունների հետ միաժամանակ կան որոշ տարբերություններ: Այս պատկերում նույն կաթողիկոսը խույրի փոխարեն կրում է արքայական ճառագայթավոր թագերին նման

⁵⁰³ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 117, 138:

⁵⁰⁴ J. C. Cooper, նշվ. աշխ., pg., 34.

թագ: Նրա փորձերը վանդականախոյ է, որ բացառիկ զարդամոտիվ է կաթողիկոսական պատկերներում⁵⁰⁵: Հայտնի է, թե ինչու է նույն Մաշտոցի՝ արքային օժեշտ տեսարանում նկարիչը կաթողիկոսին ներկայացրել հանդերձանքի տարբեր տարրերով:

Այս խմբին պատկանող երրորդ օրինակը (նկ. 26) վերցված է 1471 թ. Աղթամարում ստեղծված Մաշտոցից, որը ներկայացնում է Ստեփանոս Դ կաթողիկոսին (Մաշտոց, ՄՄ, ձեռ. 5702, 70 ք): Այս Մաշտոցը Չաքարիա Գ-ի Մաշտոցի կրկնօրինակումն է, այդ պատճառով էլ նկարների ընդհանուր տպավորությունը համանման է, սակայն նկարիչն այստեղ առաջարկում է պատկերի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի նոր տարբերակ: Նախ կաթողիկոսը պատկերված է աղոթողի դերում, որ հաճախ չի պատահում⁵⁰⁶: Նա պատկերված է եռախորան կառույցի կենտրոնական մասում: Խորանի գմբեթները խիստ ոճավորված են, որտեղ կողմնային վեղարածն գմբեթները տարօրինակ ձևով թեքված են դեպի կենտրոնականը: Այս պատկերում կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերի փոփոխությունն չի նկատվում, բացի ոսկե լուսապսակից, որ պարփակում է նրան իր երկու կողմերում կանգնած եպիսկոպոսների գլուխը, որպես նրանց սրբության նշան: Սակայն լուսապսակները, որ կլոր են, գազաթից վեր դառնում են կոնաձև-սրածայր, որով և տարբերվում են հետագայում քննարկվելիք ոսկեպսակ կաթողիկոսների լուսապսակներից, որ նորոյթ է այս նկարում:

Մինչ այս պատկերված բոլոր մանրանկարներում նկարիչները հետևել են մանրանկարչության մեջ գործող կանոնիկ ավանդույթներին: Սակայն զգալի են նաև ստեղծագործական յուրօրինակ մոտեցումների տարբերությունները, որոնք ստեղծվում են նրանց վրձնին հատուկ արվեստով՝ ուրույն պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ: Ցավոք, այս ժամանակաշրջանին պատկանող հայտնի օրինակները քիչ են, իսկ եղածներն էլ ստեղծվել են Աղթամարում և 1471 թ. Մաշտոցը (ՄՄ, ձեռ. 5702, 70

⁵⁰⁵ Կաթողիկոսական հանդերձանքի վրա վանդականախոյ գործածելու սակավ օրինակներից մեկն էլ Պոլսում 1651 թ. Մարկոս Պատկերահանի ծաղկած Հայսմավուրքում (ՄՄ, ձեռ. 1502, 64 ք) Սահակ Պարթևի աղաբողոնի օրինակն է: Վանդականախոյ երը առատորեն գործածվել են նաև Չաքարիա Գ-ի առաջին պատկերում (նկ. 24), որ հավանաբար եվրոպական ազդեցությունն է:

⁵⁰⁶ Այս պատկերը միակն է դիտարկված կաթողիկոսական քսանից ավելի պատկերների, որտեղ վեհապառն ներկայացված է աղոթողի դիրքում, ինչպես երբեմն Աստվածամայրը կամ այլ կրոնական անձինք էին ներկայացվում բյուզանդական արվեստում, **T. E. Gregory**, *A History of Byzantium*, second edition, John Wiley & Sons Ltd, United Kingdom, 2011, pg. 123, 253, Fig. 5.4, 10.4.

բ) կրկնօրինակն է 1461 թ. ստեղծվածի (ՄՄ, ձեռ. 4997, 11 ք): Այդ իսկ պատճառով պատկերների գույնային լուծումները համանման են, սակայն ունեն կոմպոզիցիոն և պատկերագրական նոր լուծումներ, որոնք արդեն նշվեցին:

Նկատենք, որ Վասարականում ստեղծված այս պատկերների և Կիլիկիայում ստեղծված նախորդ դարաշրջանին պատկանող մանրանկարների միջև, պատկերագրական որոշ տարբերությունների հետ միաժամանակ, առկա են նաև ընդհանրություններ: Հակոբ Բ-ն և Հովհաննես Արքեպիսկոպոսը ներկայացված են աննախադեպ կոմպոզիցիաներում, որտեղ նրանք իրենց բազմախաչ հանդերձներով պատկերված են խորանիներքո՝ ոսկե խորքի վրա, շրջանակված երկրաչափական և բուսական զարդանախշերով, ինչպես որ Չաքարիա Գ-ի և Նույն խմբին պատկանող մյուս մանրանկարներն են: Ոսկու ճոխփայլով հանդերձանքի սահուն ծալքերն ու գծազարդերը հիշեցնում են արքայական դպրոցի շքեղ ստեղծագործությունները: Այս ընդհանրությունների հիմնական պատճառն այս երկու դպրոցների միջև գոյություն ունեցած սերտ կապերն ու փոխազդեցություններն են: Սակայն երկրաչափական պարզ մոտիվների գործածմամբ Աղթամարում ստեղծված պատկերները հարազատ են մնում բուն Հայաստանի մանրանկարչության ավանդույթներին:

Ստեղծագործական փոխազդեցությունների արդյունքում սերտադերսներն առկա են նաև կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքի և պատկերագրության միջև, որտեղ կառուցվածքային ու խորհրդաբանական ցայտուն տարբերություններ չկան: Թերևս միակ տարբերությունը նրանց գլխանոց թագերն են: Կնգուղը երկրորդ խմբի օրինակներում բացակայում է, դրա փոխարեն հայտնվում է ճառագայթաձև թագը: Մնացած բոլոր կաթողիկոսներն ու արքեպիսկոպոսները պատկերվում են խույրերով: Ոմանց աղաբողոնները Նույնպես ներկայացված են գունավոր և խաչազարդ: Սակայն խաչերը երբեմն փոխարինվում են կետագարդերով՝ հաստատելով, որ դրանք ունեն սրբազան-աստվածային խորհրդաբանություն: Ավելին՝ այս դեպքում դրանք ունեն խաչի արժեք:

Հետևաբար, 14-15-րդ դդ. պատկանող պատկերներում կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքն ու կանոնիկ խորհրդաբանությունը համանման են և կայուն: Պատկերագրության առումով փոփոխությունները հիմնականում կայանում են նրանում, որ 15-րդ դ. գույնային լուծում-

ները դարձել են փայլուն, բազմազան ու շքեղ, ֆիզուրները՝ համեմատաբար ձգված ու ճկուն, սակայն զուսա: Պատկերների կոմպոզիցիոն դասավորությունը թատերական ձևավորում է հիշեցնում, ինչպես 14-րդ դ. վերջին պատկանող բյուզանդական սրբապատկերներում⁵⁰⁷: Համեմատաբար ավելացել են նկարները գոտևորող զարդարուն ֆրիզներն ու նկարների տարբեր մասերում տեղադրված ժապավենազարդերը: Երկու խմբերում էլ պատկերները հիմնականում արված են գեղանկարչական բարձր մակարդակով:

16-րդ դար. Քննարկվող երրորդ օրինակը Վանում ընդօրինակված, 16-րդ դ. պատկանող Հայ սմավուրքից է (նկ. 27), որի ծաղկողը Խաչատուր Խիզանցին է⁵⁰⁸ (ՄՄ, ձեռ. 4681, 3 ք): Մկրտչի, Վարդանի և Չաքարիա Ավանցու կողքին Խաչատուրը ժամանակի ակառու մանրանկարիչներից էր: Նրա և իր ժամանակակից նկարիչների ստեղծագործություններում, նախորդ դարերում ստեղծված մանրանկարների համեմատ, նկատելի են գեղանկարչական պատկերավորման նոր եղանակներ, ոճաբանական և գունային փոփոխություններ, քանի որ 16-րդ դ. տեղական ավանդական ձևերն իրենց տեղն սկսեցին զիջել ժամանակի նոր մտածելակերպին ու ոճին: Պատկերներն ու սյուժեները դարձան իրական և երևակայական միջավայրի խառնուրդ, սակայն իրական հիմքով⁵⁰⁹:

Այս խմբին պատկանող կաթողիկոսական պատկերները քիչ են, քանի որ 16-րդ դ. նվազեցին հայկական գրչատների թիվն ու գործունեությունը⁵¹⁰: Սակայն այս շրջանում ստեղծվածները պատկերագրությամբ բազմազան են: Դրանցից աչքի ընկնող օրինակը վերոհիշյալ 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 ճարտարապետական կառույց էլիսի, որն իր ոճով շարունակությունն է խորքում պատկերված երևակա-

⁵⁰⁷ **A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta**, Heaven and Earth, Art of Byzantium from Greek Collections, Benaki Museum, Athens, 2013, pg. 143.

⁵⁰⁸ **Ա. Գևորգյան**, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 87, ՄՄ ձեռ. 4681, 3 ք: Հայ սմավուրք, 1596 թ., Վան: Խաչատուր Խիզանցին նկարել սովորել է իր հարազատներից, որոնք պատկառելի խումբ են ներկայացնում: Նա «բաջ վարպետ» Սարգիս Խիզանցու թոռն է, **Ա. Գևորգյան**, 1998, նշվ. աշխ., էջ 260:

⁵⁰⁹ **Հ. Հակոբյան**, 1982, նշվ. աշխ., էջ 115:

⁵¹⁰ **Ա. Գեորգեան**, նշվ. աշխ., էջ 10:

յ ական Էջմիածնի մայր տաճարի: Գեղարվեստական նման մտածել ակերպը հատուկ էր նաև ռուսական կամ եվրոպական մշակույթներին, որտեղ բարձրաստիճան հոգևորականների գահավորակները պատրաստվում էին փայտից և ունեին մատուռանման կառուցվածք կամ կարող էին նմանվել տաճարների գմբեթների⁵¹¹ ու կաթողիկեսների: Այս երևույթը ստեղծագործական ընտրությունն է կամ գեղարվեստական տեսանելի խորհրդաբանությամբ գահավորակի և եկեղեցու խորհրդաբանությու-նը նույնացնելու հնարք:

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 ժապավենազարդով, որի վրա պատկերված են կարմիր միջուկներով, ոճավորված վարսանդաճաղկային կրկնվող զարդեր: Հակոբ Բ-ի ոտնաբարձը նույնպես զարդարված էր ծաղիկներով, սակայն՝ ոճավորված, կետազարդ կառուցվածքով: Համանման զարդեր առկա են նաև ՉաքարիաԳ-ին և մի քանի այլ կաթողիկոսներին ներկայացնող պատկերում (նկ. 24, 28, 29): Նման ավանդույթ գոյություն է ունեցել հնում, երբ ծաղկամոտիվի մեջ պատկերվել են տարբեր հեթանոսական աստվածուհիներ (Ադիամանի քարակոթող): Քրիստոնեության շրջանի նման պատկերներում ծաղկային մոտիվը կամ հեթանոսական աստվածուհին փոխարինվում էին Հիսուսին գրկած Տիրամոր պատկերով, ինչպես օրինակ, Կողբի հայտնի կոթողի վրա, որտեղ Մարիամը գտնվում է ծաղկի կենտրոնում՝ վարսանդի տեղում: Հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ նման օրինակները բազմաթիվ են, որտեղ Աստվածամայրը, Հիսուսը կամ այլ սրբեր ներկայացվել են ծաղկազարդի կամ ծառերի սաղարթների մեջ բազմած⁵¹²: Այս ավանդույթը հավանաբար կանոնիկ է համարվել նաև կաթողիկոսական պատկերների համար, առավել ևս, որ Գրիգոր Լուսավորիչն ու մի շարք այլ կաթողիկոսներ սրբեր են համարվել, որովհետև փոքր կամ աչքի զարնող ծաղկային մոտիվներն ու ժապավենազարդերն «ուղեկցում» էին նաև նախորդ դարերում պատկերված կաթողիկոսներին:

Կոմարգիցիոն առումով նկարը խիստ հագեցված է և բացառիկ՝ իր յուրօրինակ հորինվածքով ու պատկերագրությամբ: Եթե նախկինում նկարիչները միայն պատկերում էին ոճավորված ճարտարապետական

⁵¹¹ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 58:
⁵¹² Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 61-65, նկ. 188:

տարրեր խորանի տեսքով, ենթադրելով եկեղեցին, ապա այստեղ կաթողիկոսը մի ամբողջական, սակայն երևակայական կառույցի խորքի վրա է պատկերված: 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 ոճավորումը, հատկապես հանդերձանքի պատկերման առումով, որտեղ նկարիչը ճկուն գծերի և գույների լուսաստվերային վարպետանցումներով ստացել է ծավալային ձևերի համադրություն, որը շահեկան է նաև նրանց շարժումները կենդանի դարձնելու առումով: Պատկերի գեղարվեստական հարդարանքի արտահայտչականությունն ու ծավալայնությունը մասամբ տարբերվում են Վասարականի արվեստին հատուկ ստատիկությունից և հարթապատկերային լուծումներից: Թերևս նման պատկերագրական մոտեցումը փորձ է նկարչի կողմից հետևելու Բարձր Վերածննդի կամ ձևապաշտական ուղղությանը հետևող (մաներիստական) նկարիչների ստեղծագործական մոտեցումներին⁵¹³: Կոմարգիցիոն առումով, ի տարբերություն մինչ այս քննարկված պատկերների, կաթողիկոսն իր աթոռով պատկերված է կենտրոնից դուրս, նկարի ձախանկյունում: 13-15-րդ դդ. կանոնիկ կոմարգիցիոն 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 պառչածորեն զգեստավորված են արքայական ծիրանիներով և թագերով: Նկարի խորքում վեր խոյացող Էջմիածնի մայր տաճարի գունավոր և խաչազարդ գմբեթներն, ըստ կանոնիկ ավանդության, պատկերված են ոսկեգույն խոր-

⁵¹³ 16-րդ դ. սկզբում եվրոպայում առաջացած “mannerism” կամ “style” կոչվող այս ուղղությանը հետևող նկարիչներն, ի տարբերություն Վերածննդի շրջանի նկարիչների հումանիստական, բնականին ձգտող մոտեցումների, իրենց թեման կամ անձերին փորձում էին ներկայացնել նորաձև, մշակված և նրբագեղ գծերով, սակայն՝ ոչ բնական ձևերով ու իրական միջավայրում, ինչպես օրինակ՝ Պարմիջիանինոյի կամ Բրոնզինոյի ստեղծագործություններում: Ձևապաշտներն իրենց նկարներում կոմարգիցիոն հավասարակշռությունն ստանում էին առարկաների կամ ֆիգուրների ոչ սիմետրիկ դասավորության միջոցով, ինչպես օրինակ Տինտորետոյի կոմարգիցիաներում, **F. S. Kleiner**, Gardner’s Art Through the Ages, a Global History, Thirteenth edition, Vol. II, Thomson Wadsworth, USA, 2009, pg. 612-615.

քի վրա: Տաճարի հետևում, նկարի վերին մասն զբաղեցնող չորս սափ-տակ շերտերից կազմված ծիածանաձև լուսածիրն այս հորինվածքում առանձնանում է իր իշխող դիրքով: Սա կաթողիկոսական պատկերներում բացառիկ տարր կամ նորամուծություն է: Այն մանդոր-լա է հիշեցնում, որը մանրանկարչության մեջ հանդիպում է տերունական պատկերներում, ինչպես օրինակ՝ Յամբարձման և Այլա-կերպման, Մկրտության տեսարաններում, երբեմն Աստծո օրհնող աջով, որպես աստվածային փառքի արտահայտություն: Այստեղ, ինչպես նաև հայ միջնադարյան մանրանկարչության այլ նմուշներում, բոլորաձև կամ կիսաբոլորաձև զարդաձևերը ներկայացվում են չորս թվի խորի-դաբանությունով՝ խորհրդանշելով չորս տարրերը, աշխարհի չորս կող-մերը, խաչը՝ քառակուսի հիմքի վրա և այլն⁵¹⁴: Նման կիսակլոր զար-դաձևեր, արտահայտված տարբեր շերտաբանակներով, հայտնի են նաև այլ տերունական՝ Յոգեգալստյան, Թաղման, Այլակերպման, Մկրտու-թյան, Ոտնվայի տեսարաններում կամ ավետարանիչների պատկերնե-րում: Որոշ պատկերներում այս կիսաշրջանաձև, կլորաձև կամ քառաշր-ջան ձևերը, որոնք բաց կողմով ուղղված են վեր կամ վար, նույնպես պատկերվում են Աստծո օրհնող աջով: Քննարկվող նկարում պատկերված կիսակլորների խորհրդաբանությունը համահունչ է թվարկված տեսարաններում պատկերվածների խորհրդաբանությանը, որովհետև Աստծո օրհնող ձեռքի փոխարեն նկարիչն այստեղ ներկայացնում է օրհնող Յիսուսին, որպես Յայր Աստծո ներկայութ-յուն-օրհնություն: Որպես դրա ապացույց, ետևապատառի վրա, նկարի վերին աջ անկյունում, ամփ վրա բազմած խաչակիր և գավազանակիր - Յիսուսն է, որ իր հերթին, կարծես ժպտով, օրհնում է տեղի ունեցող սրբազան արարողությունը: Խիզանցին դրանով կարծես ցույց է տա-լիս Յիսուսին տեղափոխող միջոցը կամ աստվածային ներկայութու-նը⁵¹⁵:

Գահակալ հովվապետն, ըստ կանոնիկ ավանդության, պատկերված է ե-կեղեցու խորանազարդերից մեկի ներքո, որն, ի տարբերություն նախորդ օրհնակների, կենտրոնից դուրս է՝ նկարի ձախ կողմում: Խորան-լուսամուտի մեջ նկարիչը, որպես լրացուցիչ օրհնություն, խաչ է տեղադրել: Եկեղեցու փոքր գմբեթներից մեկի խաչը նույնպես նրա գլխավերևում է: Կաթողիկոսը ձախ ձեռքին կրում է խաչագլուխ

⁵¹⁴ Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 163-166:

⁵¹⁵ S. Ter Nersessian, 1986, նշվ. աշխ., Fig. 29, 32, 61, 71, 53, 54, 92:

գավազան, որը, վեր խոյանալով, տարօրինակ ձևով անցնում է խույրի երկու փեղկերի միջով և ուղղված է դեպի եկեղեցին: Այս խաչը նույնպես ավարտվում է կաթողիկոսի գլխավերևում: Սա պատահակա- նությունն էի կարող լինել: Նկարիչը խաղարկում է ժամանակներին համահունչ իր «ստեղծագործական ազատությունը» և կանոնիկ օրենքներից դուրս գալով խաչերը խորհրդաբանորեն ցուցադրում ու ընդգծում որպես վեհափառի խորը հավատի ապացույց և նշան:

Լուսավորչի հանդերձանքի գարդարանքները սակավաթիվ են: Կարմիր խույրը գարդարված է կրկնակի կամ լատինական խաչով, որը զույգ հորիզոնական թևերով նման է կենաց ծառի: Ծառ-խաչը, որ երկու կողմերից պարփակված է շրջանաձև բուսական գարդերով, կարելի է համեմատել կամ նմանեցնել Տիգրան Մեծի թագի վրա պատկերված, երկու կողմերում թռչուններով եզերված ու թաթև աստղին (նկ. 5): Այն նման է նաև հայկական մանրանկարչության մեջ և եկեղեցական քանդակների վրա պատկերված ծառերին, որոնք սովորաբար հանդես են գալիս զույգ կենդանիներով կամ զույգ թռչուններով: Նրա խույրն ու եմիփորոնը գարդարված են կարմիր և դեղին հոծ եզրագարդերով, որոնք էլ իրենց հերթին զուգահեռաբար երիզվում են կետագարդերով, որոնց իմաստը նախապես քննարկվեց: Կաթողիկոսի հանդերձի վրա իրականում գոյություն ունեցող խաչերն այստեղ բացակայում են: Մի նոր մանրամասն, որ առկա է այս պատկերում և երևում է առաջին անգամ, կաթողիկոսի անգարդ վակասն է: Նաև, առաջին անգամ, աղաբողոնի փոխարեն երևում է շուրջառը, որն, ի տարբերություն աղաբողոնի կամ նախորտի, առջևում բաց է և սովորաբար շքեղ ճարմանդով ամրացվում է վզի մոտ:

Ի տարբերություն նախորդ նկարիչների, խաչատուր Խիզանցին Լուսավորչի հանդերձանքը մանրամասն է ներկայացնում: Վակասը, շուրջառն ու բազպաններն անգարդ են, որ հավանաբար չեն համապատասխանում իրականությանը: Հասկանալի է, որ խաչագարդ աղաբողոնները դուրս էին եկել գործածությունից, սակայն կաթողիկոսական արտահանդերձները պետք է որ պատրաստված լինեին թանկարժեք ու գարդարուն կերպասներից: Որպես գարդանախշային տարր, նկարիչը, կաթողիկոսի ծնկներից ներքև, որպես պատվո նշան, փորուրարից կախվող փնջագարդեր է պատկերել, որոնց խորհրդաբանությամբ մասին նույնպես խոսվեց վերևում: Եմիփորոնի և թագի վրա պատկերված ոսկեզույն կետագարդերը, ինչպես քննարկված նախորդ նկարներում, աստվածային ներկայություն խորհրդանշել են:

Նկարիչն ավելի մանրամասն է ներկայացրել խորքապատկերի հանդիսացող Էջմիածնի տաճարը, քան տաճարի առջև բազմած կաթողիկոսի, արքայի կամ թագուհու հանդերձանքը: Մայր տաճարի կառուցվածքը նույնպես չի համապատասխանում ժամանակի իրական կառուցվածքին, սակայն պատկերված է բազմաթիվ մտացածին ճարտարապետական մանրամասներով: Այս մանրամասները, ինչպես օրինակ սյունազարդ, վեղարածև գմբեթները, խորանածև քիվերը, քառակուսի զարդածևերը և այլն, համահունչ են նախորդ դարերում պատկերված մանրանկարների խորհրդաբանությանը: Սակայն այս հորինվածքում հիմնական տարբերությունը նկարի կոմպոզիցիոն և գունային նորլուծումներն են, հետևաբար ճարտարապետական տարրերը գործածվում են, սակայն շեղումն ավանդականից ակնհայտ է: Ի տարբերություն նախորդ դարերում գործածված ոճավորված խորանների կամ հակիրճ ներկայացված փոքրիկ կառույցների ու ծաղկազարդերի, նկարիչն այստեղ պատկերել է ամբողջական կառույց՝ բազմապիսի խորհրդաբանական մանրամասներով: Նակարծես իր առջև խնդիր է դրել ավելի կարևորել ու եկեղեցին, քան թե կաթողիկոսին կամ արքայական ընտանիքը:

Պատկերագրական առումով այս դարաշրջանին պատկանող գործերում նկարիչները հիմնականում գործածում են նոր՝ մինչ այդ գոյություն ունեցող հորինվածքներ, գունային լուծումներ և զարդանախշային ձևավորումներ, որոնք կարող էին հիմնովին մտացածին պատկերներ լինել, որ ամենայն հավանականությամբ եվրոպական արվեստի ազդեցություն են:

13-15-րդ դդ. հատուկ պատկերագրական ավանդույթներից անցումը դեպի 17-18 դդ. արվեստը զգալի է Գրիգոր Լուսավորչին ներկայացնող այս պատկերում: Այստեղ արդեն բացակայում են ավանդական խորանները, նկարները շրջանակող երիզները, կաթողիկոսական հանդերձանքում կրճատվում են զարդանախշային մանրամասները:

Նկատելի փոփոխություն կանան նկարի գունային համադրությունների մեջ, որտեղ գերակշռող գույնը կարմրավարդագույնն է՝ կապույտի, կանաչի և դեղին-ոսկեգույնի համադրումներով: Ավանդական հիմնական հագեցված մաքուր գույները և ոսկին իրենց տեղը զիջում են կարմիր-վարդագույնի անցումներին՝ բաց կապույտի, մոխրագույնի, դեղինի բաց տոների համադրությամբ:

Ցավոք, 16-րդ դ. պատկանող կաթողիկոսական պատկերների թիվը սահմանափակ է: Հայտնի են Վարդան Գուղիշեցու հեղինակությամբ

1577 թ. Եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարանում անհայտ կաթողիկոսի (նկ. 27) և 1569 թ. Վարդան Բաղիշեցու վրձնած՝ օրհնողի դիրքով Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները:

Գուղիշեցին ավելի «պահպանողական» է: Հիմնարկեքի բազմաֆիգուր տեսարանում գունային լուծումները, դեկորատիվ զարդամոտիվները, պատկերների հարթապատկերային լուծումները հիշեցնում են նախորդ դարերում ստեղծված մանրանկարչական օրինակները: Դեռ գործածվում են խաչազարդ աղաբողոնները, կաթողիկոսը կրում է ճառագայթավոր թագ ու չափից ավելի մուգ գույնով պատկերված եմփփորոն՝ առանց խաչերի: Նրա ֆիգուրը ծիսական արարողությանը մասնակցող հոգևորականների հետմիասին առնված է ուղղահայաց դիրքով դասավորված եռախորանի ներքո: Խորաններից ամենավերևինը նման է ճարտարապետական կառույցի, որ լցված է կապույտ գույնով և խորհրդանշում է երկինքը: Երկրորդը պատկերված է զարդարուն կողմնային սյուների վրա և դարձյալ Եկեղեցու խորհրդաբանությամբ ճարտարապետական խորան է ներկայացնում: Երրորդը խորանազարդ է, կազմված հինգ զարդարուն վարդակներից, որոնք վերևից եզերում են կաթողիկոսին և ծեսին մասնակցող հոգևորականներին: Կաթողիկոսը կանգնած է զարդարուն գծանախշի վրա, որոնք առկա են նաև նոր հիմնվող Եկեղեցու հիմքում, որպես սուրբ տարածքներ:

Գրիգոր Լուսավորչին այս խմբին պատկանող երրորդ մանրանկարում Տրդատ թագավորի և Ագաթանգեղոսի հետ Բաղիշեցին պատկերել է դիմահայաց դիրքով, հորիզոնական ուղղությամբ դասավորված եռախորանի ներքո: Նա կանգնած է նկարի կենտրոնում, օրհնողի դիրքով: Արքան, իր ճառագայթաձև թագով գահին բազմած, ձեռքը ուղղել է դեպի գրակալի վրա դրված գիրքը, որ դրված է Ագաթանգեղոսի առջև: Նկարի վերին աջ անկյունի ամպանման կապույտ ձևերից դուրս է եկել Աստծո աջն՝ օրհնելու կատարվող սրբազան գործողությանը: Կաթողիկոսի և պատմիչի գլուխը շրջանակված է կետազարդերով ավարտվող ոսկե լուսապսակներով: Թագավորի և Լուսավորչի ոտքերի տակ գծանախշ զարդերի զնեեր կան:

Ոճական առումով այս աշխատանքը ամբողջովին տարբերվում է նախորդից: Վ. Բաղիշեցին երեք կերպարներին պատկերել է հարթապատկերային, գծային լուծումներով, հանդերձավորել է հելլենիստական անզարդ հանդերձանքով, առանց մանրամասների:

Ծավալ այ ին երևույթը նկարիչը փորձել է ստանալ միայն գծային և գունային կտրուկ անցումներով: Միակ աչքի զարնող զարդատարը, որ առկա է Լուսավորչի հանդերձանքի վրա, «Տ» տառի ձև ունեցող երեք զարդերն են, որ Բաղիշեցին Աստծո, Տիրոջ կամ խաչի խորհրդաբանությամբ պատկերել է նրա Եմփորոնի երկու ուսերին և փորուրարի ծայրին:

16-րդ դ. պատկանող մանրանկարներում շեղում է նկատվում նախորդ երկու դարերի ընթացքում կաթողիկոսական հանդերձանքի և հորինվածքների կանոնիկ, խորհրդաբանական պատկերագրությունից: Ակնհայտորեն, այս խմբի նկարներում խորհրդաբանական մանրամասների նկատմամբ հետաքրքրությունը կամ իմացությունը նվազում են: Այս միտումը կարելի է բացատրել նաև այն հանգամանքով, որ նկարիչներն իրենց զանազան հորինվածքներով տուրք են տվել ժամանակի գեղանկարչական մտածելակերպի պահանջներին:

Այս ժամանակաշրջանին պատկանող կաթողիկոսական պատկերներում խույրերը երբեմն թագավորական պալատի թագ են հիշեցնում, ինչպես օրինակ, անհայտ կաթողիկոսի խույրը (նկ. 27), կամ էլ, որպես սրբերի, կաթողիկոսներին պատկերում են լուսապսակով: Հանդերձանքի ձևավորումը երկրորդական բնույթ է կրում, դրանք հիմնականում անզարդ են, որ անպայմանորեն իրականությանը չի համապատասխանում: Առաջնային պատկերում անզարդ են նույնիսկ թագավորի ու թագուհու հանդերձները:

Այս խմբում նկարների պատկերագրական լուծումները հատուկ կանոնի չեն ենթարկվում, բոլոր կոմպոզիցիաները բազմաֆիգուր են և չափազանց տարբեր: Սակայն կանոնիկ ավանդույթների հետքերը դեռևս առկա են, որ նկարիչները գործածում են ըստ իրենց գեղագիտական ճաշակի կամ կարողությունների: Կաթողիկոսները պատկերված են զանազան կառուցվածք ունեցող խորանների ներքո: Նկարների տարբեր մասերը զարդարված են բուսական ժապավենազարդերով: 15-րդ դ. գործածված բազմահարթակ հորինվածքների գործածման ավանդույթը շարունակական բնույթ ունի 16-րդ դ. պատկանող պատկերներում: Բոլոր նկարներում առկա են բազմահարթակ թատերական բեմ հիշեցնող կոմպոզիցիաներ⁵¹⁶, որոնց վրա կան

⁵¹⁶ Միջնադարյան պատարագային բեմի խորհուրդը հիմնված էր Հռոմի թատրոնների պատժավայր դարձած բեմերի խորհրդի վրա, որն «իրական գոհերի բեմ» էր և որտեղից սկսվել էր քրիստոնեական հեղափոխությունը, **Յ. Հովհաննիսյան**,

մասնակցող անձինք կամ կարևոր առարկաներ: Այս երևույթը նույնպես եվրոպական արվեստի ազդեցություներն է⁵¹⁷: Ընդհանուր առմամբ, այս դարաշրջանին պատկանող կաթոլիկոսական մանրանկարները կատարողական վարպետությամբ զիջում են նախորդ դարերից հայտնի նկարներին, հատկապես կիլիկյան արվեստին պատկանող հայտնի օրինակներին:

17-րդ դար. Քննարկվող չորրորդ հիմնական մանրանկարը (նկ. 30) ներկայացնում է Ներսես Ծնորհալուն, որը պատկերված է Յալեպուլմ 1644 թ. ընդօրինակված ու նկարազարդված ժողովածուում (ՄՄ, ձեռ. 7046, 171 ք)⁵¹⁸:

11-րդ դ. հայկական պետականության անկումից հետո հայ արվեստը շարունակում է զարգանալ Յայաստանից դուրս՝ զանազան գաղթօջախներում, որտեղ բուն հայկական ավանդույթների հիմքի վրա նկարիչները ստեղծագործում էին տեղի մշակույթի ազդեցությամբ⁵¹⁹: Այս երևույթը շարունակվում էր նաև Կիլիկիայի անկումից հետո, երբ գրչության վարպետները գաղթում էին Դրիմ, Իտալիա կամ արաբական և եվրոպական երկրներ:

Իտալական Վերածննդի հումանիստական, հետագայում էլ Վերանորոգության շրջանի գաղափարախոսության ազդեցություները հիմնավորվում են հայկական արվեստի միջավայրում՝ հաստոցային նկարչության մեջ: Դրանք իրենց ազդեցություներն ունենին նաև մանրանկարչության ասպարեզում և, չնայած եկեղեցական ավանդական պահպանողական փիլիսոփայությանն ավելի շատ կենտրոնանում էր հոգու խնդիրների վրա, հին գեղարվեստական մտածելակերպն աստիճանաբար իր տեղը զիջում էր նորին:

17-րդ դ. մանրանկարչության մեջ զգալի է եվրոպական արվեստի ազդեցություները⁵²⁰, քանի որ այն ավելի հասանելի էր դարձել⁵²¹ բուն Յա-

Միջնադարյան բեմ, Թատրոն-եկեղեցի հարաբերություները և հայ հոգևոր դրաման, Երևան, Սարգիս հաջեց, 2004, էջ 10:

⁵¹⁷ Դեռ վաղ Վերածննդի նկարիչներն, ինչպես օրինակ Ջոտտոն, Դուչիոն, սկսեցին իրենց աշխատանքներում նման կոմպոզիցիաներ գործածել, **F. S. Kleiner**, նշվ. աշխ., քց. 502-507.

⁵¹⁸ Ս. Ներսես Դ. Կլայեցին, Ծնորհալի մականվամբ, Պաղատուհու եղբայրն էր, հաջորդել է 1166 թ. և վախճանվել է 1173 թ., **Մ. Օրմանեան**, 2001, նշվ. աշխ., էջ 234: **Ա. Գևորգյան**, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 118 (ՄՄ, ձեռ. 7046, 171 ք.): Նկարիչն անհայտ է:

⁵¹⁹ **Յ. Յակոբյան**, Յայ արվեստի պատմություն, Ուշ միջնադարի հայ արվեստը, Մանրանկարչություն (223-230 էջ), Երևան, «Ձանգակ» հրատ., 2009, էջ 225: **S. Ter Nersessian**, 1969, նշվ. աշխ., քց. 153. Այս դարաշրջանում զանազան գրչատներում աշխատում էին շուրջ 147 ծաղկողներ, **Ա. Գևորգեան**, նշվ. աշխ., էջ 10:

⁵²⁰ **Յ. Յակոբյան**, Յայ արվեստի պատմություն, որմնանկարչություն և հաստոցային նկարչություն (230-238 էջ), 2009, էջ 230-231:

յաստանի գրչութան կենտրոններում աշխատող մանրանկարիչներին⁵²²: Այս ազդեցությունները մեծ մասամբ փոխանցվում էին տպագիր գրքերի միջոցով, որոնք համեմատաբար մաքուր էին դարձան: Ժամանակի նկարիչների ընդօրինակումները, սակայն, «արտաքին մակերեսային բնույթ էին կրում», իսկ նկարի կատարողականության, անատմիական համաչափությունների, ծավալային և գուևային լուծումների առումով թերի էին⁵²³: Այս երևույթը տեսանելի էր նաև Իրանում, Յալեպում, Ղրիմում, Արևելյան Եվրոպայում և միջարքայլ գաղութներում գործող գրչության կենտրոններում:

Յիշյալ կենտրոններից շատերը գտնվում էին Եվրոպական մշակութային ազդեցության ոլորտում: Օրինակ, Յալեպի դպրոցը չէր կարող անմասն մնալ նման ազդեցություններից: Չնայած հայտնի է նաև, որ 17-րդ դ. հայ մանրանկարիչներից շատերը դեռևս կիլիկյան ձեռագրեր էին ընդօրինակում⁵²⁴: Այս երևույթն անշուշտ նպաստում էր հայկական ավանդական ձևերի պահպանմանն ու հարատևմանը⁵²⁵: Յետևաբար, 17-րդ դ. ստեղծված դիմանկարային մանրանկարներում ակնառու է նոր, Եվրոպական և ավանդական, հայկական արվեստների տարրալուծումը: Ժամանակի նկարիչները գործածում էին նոր պատկերագրական, կոմպոզիցիոն ու գուևային լուծումներ: Նման զարգացումների հետևանքով 17-րդ դ. արվեստն արդեն զգալիորեն տարբերվում էր 13-15-րդ դդ. ստեղծագործություններից:

⁵²¹ Նման կապերն այս շրջանում հատկապես զգալի էին Իրանի գաղթօջախներում, որտեղ վանական ուսանողներից ոմանք հաճախակի ճամփորդում էին դեպի Եվրոպա, բացի այդ, կաթոլիկ միսիոներները հաճախակի այցելում էին Իրան: Նման մշակութային զարգացումները զգալի ազդեցություն ունեցան, օրինակ, Նոր Ջուղայի գեղանկարչական ավանդույթների վրա, և քանի որ արվեստի զարգացման համար բարենպաստ պայմաններ կային, 17-18-րդ դդ. այս դպրոցը դարձավ հայկական մշակույթի կարևոր կենտրոններից մեկը, որ չնայած իր մշակութային տարբեր ազդեցություններին, փորձում էր հարազատ մնալ բուն հայկական նկարչական ավանդույթներին, **S. Ter Nersessian**, 1986, նշվ. աշխ., pg. 133. Չափաքան անտեսել նաև հայ վաճառականության նշանակալի ներդրումը մշակութային փոխազդեցությունների գործում, որոնք Պարսկաստանից ապրանք էին տեղափոխում Եվրոպան այնտեղից նաև արվեստի գործեր բերում, հաճախակի էր դարձել նաև նկարիչների այցը Եվրոպական երկրներ, **Յ. Յակոբյան**, Յայ արվեստի պատմություն, Յայ կական գաղթօջախների կերպարվեստը (238-246 էջ), 2009, էջ 238-239:

⁵²² 17-րդ դ. ընթացքում Եվրոպական արվեստում ընդունված հիմնական ուղղությունը կոչվեց Բարոկկո, որն ընդգրկում էր արվեստի տարբեր ժանրեր, սակայն ուներ որոշակի ուրույն ոճ: Այն ընդգրկում էր շքեղ դեկորատիվ զարդանախշային տարրեր, դրամատիկ պատկերագրական լուծումներ, մոնումենտալ թատերականություն, **F. S. Kleiner**, նշվ. աշխ., pg. 649.

⁵²³ **Յ. Յակոբյան**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 225:

⁵²⁴ **S. Ter Nersessian**, 1986, նշվ. աշխ., pg. 17, 163:

⁵²⁵ Թաթերագետ Յ. Յովհաննիսյանը հավաստում է, որ նույնիսկ 18-րդ դ. «Մխիթարյաններն իրենց ամբողջ գործունեությամբ, նաև գեղարվեստական ձգտումներով, նայում են դեպի միջնադար», 2004, նշվ. աշխ., էջ 214:

Եվրոպական մշակույթում ընդունված տարրերի առկայությունը ժամանակի մանրանկարչության մեջ ոճական փոփոխությունների առիթ էր դառնում: Այս ընթացքում ստեղծված կերպարներն ավելի ձգված և խիստ, ավելի «որմնանկարային» էին, որ գալիս էր բյուզանդական պալեոլոգյան մշակույթից⁵²⁶: Այս երևույթը մանրանկարչության մեջ սկիզբ էր առել դեռևս 14-րդ դ.⁵²⁷: Սակայն ժամանակի ստեղծագործությունների գունաշարն ավելի բազմազան է, իսկ թեմայի գաղափարական արտահայտչամիջոցներն՝ ավելի ինքնուրույն: Եվրոպական Վերածննդի նկարչական ավանդույթների ազդեցությունը նույնպես դեռ առկա էր, որ զգալի էր դարձել դեռ 14-րդ դ. սկսած⁵²⁸, իսկ մաներիզմի ազդեցությունը շարունակում է լրացուցիչ նոր որակ տալ ինչպես եվրոպական, այնպես էլ տարածաշրջանի երկրների արվեստին: Նման հզոր ազդեցություններն իրենց կնիքն էին դնում նույնիսկ կրոնական արվեստների վրա, որ փորձում էին պահպանել դեռևս գոյություն ունեցող կանոնիկ ավանդույթները:

Վերադառնալով Ն. Շնորհալու պատկերին՝ նշենք, որ նա այս նկարում օրհնողի դիրքով է, գահին բազմած և իր ամբողջական ծիսական հանդերձանքով զարդարված: Նակրում 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: Չգալի 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 թե դրվագված լուսե պսակ, որ լայնորեն

⁵²⁶ **Յ. Հակոբյան**, Հայ արվեստի պատմություն, Ուշ միջնադարի հայ արվեստը, Կերպարվեստ (223-238 էջ) 2009, էջ 227, որն էլ իր հերթին գոթական արվեստի ազդեցությունն էր բյուզանդականի վրա:

⁵²⁷ **Վ. Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, Հայաստանի զարգացած միջնադարի արվեստը, Բարձր Հայք, էջ 169:

⁵²⁸ Ինչպես նկատում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, տարբեր գաղթօջախներում առաջացած գրչության կենտրոններում՝ Ղրիմում, Կոստանդնուպոլսում, Սպահանում և այլուր ստեղծված բազմաթիվ ձեռագրերի նկարազարդումներն ազդված էին եվրոպական վերածննդի ավանդույթներից, սակայն զարդամոտիվային մտածողությամբ հնարավորինս հարազատ էին մնում բուն հայկական ավանդույթներին, **S. Der Nersessian**, 1945, pg. 135.

կիրառվում էր բյուզանդական սրբապատկերային արվեստում:⁵²⁹ Ծոպագարդեմիփորոնի գույնը և զարդարանքը համանման են խույրին, սակայն նրավրակարծես թանկարժեք քարերով զարդարված կարմիր, դեղին կենտրոններով շեղանկյուններն ավելի տեսանելի և շքեղ են պատկերված, քան՝ ոսկեգույն խաչերը: Կարծես փորձ է արվել տեսանելիորեն խաչերը երկրորդական դարձնել, որ անցյալ դարերի կանոնիկ պատկերագրության համեմատ անսովոր լուծում է, և դժվար է կռահել, թե նկարիչը դրանով ինչ միտում է հետապնդել: Եմիփորոնի ներքին եզրը զարդարված է ծոպագարդով: Հովվապետն իր կապտամանուշակագույն շուրջառի տակից կրում է բաց վարդագույն, ծալքերով պղնձավոր պարեգոտ: Նրա կարմիր բազպանները տարօրինակ շերտավոր կառուցվածք ունեն և անզարդ են: Փորուրարը բացակայում է, իսկ կոնքեռը չի երևում հավանաբար այն պատճառով, որ շուրջառը ծածկում է նրա աջ ծունկը, կամ էլ նկարիչը կարևորություն չի տվել այդ տարրերի պատկերմանը, 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 նախընտրություն: Կաթողիկոսական գահի և գավազանի վրա ագուցված հավերժության նշաններով շրջանակները բացառիկ են և անպայմանորեն խորհրդանշում են կիլիկյան այս «Շնորհալի» կաթողիկոսի գործի, տաղանդի և նվիրաբերման հավերժական լինելը: Հավերժության պոտովո նշաններն անշուշտ նորությունն չէին հայ արվեստում, սակայն կաթողիկոսական պատկերների պարագայում դրանք դիտվում 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 մինչ այս քննարկված, օրհնողի դիրքում պատկերված «գահակալ» կաթողիկոսներից՝ Հակոբ Բ-ից և Գրիգոր Լուսավորչից: Շնորհալի կաթողիկոսը, Հակոբ Բ-ի նման, պատկերված է միաֆիգուր կոմպո-

⁵²⁹ Բյուզանդական մանրանկարչության մեջ զարդարուն լուսապսակները, երբեմն ավելի ընդգծված զարդերով, հայ տնի էին դեռևս 12-րդ դ., կամ դրանից առաջ, R. Cormack, նշվ. աշխ., pg. 162, Fig. 91.

զիցիայ ում և ճակատային դիրքով, սակայն նկարիչը նրա մարմնի աննշան շարժումով ու դեպի աջ նայող հայացքով երեք քառորդ դիրքի տպավորություն է ստեղծում: Ձախանկյունում պատկերված խորանած և պատուհանի ներքո, կապույտ ֆոնի վրա, ոսկեգույն լամպե կախված⁵³⁰: Նկարում պատուհան ընդգրկելն իտալական վերածննդի արվեստի ակնհայտ ազդեցություն է, իսկ լամպը հանդիսանում է աստվածային լույսի խորհրդանիշ: Խորանների կենտրոններից կախվող նման լամպեր հայտնի են մանրանկարչության⁵³¹ և միախորան գորգերի ձևավորման մեջ⁵³²:

Պատուհանի ընդհանուր բացվածքը, որ ներկայացնում է երկինքը, ծածկված է կարմիր, երեքական կետազարդերով⁵³³: Երեքական կետազարդերով է պատված նաև կարմիր վարագույրը: Կետազարդերի վերաբերյալ վերևում քննարկված խորհրդաբանական մանրամասներին կարելի է ավելացնել, որ դեռևս քարե դարում (էնեոլիթ), կետանախշերով զարդարվում էին արգասավորության աստվածուհիների մերկ մարմինները⁵³⁴: Կետազարդերով ձևավորումները քրիստոնեական պատկերազրական խորհրդաբանական ավանդության մեջ հաճախակի են հանդիպում: Ավետման, ճննդյան, Մուտք երուսաղեմ, Խաչելության և այլ տեսարաններում կետազարդված են Յիսուսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների լուսապսակները: Որոշ՝ Յոզեֆի ստյան, Գերեզմանին այցելության, Տեառնընդառաջի տեսարաններում կետազարդերով էին նկարի խորքը, վարագույրները, խորանազարդերը: Ընտրված կաթոլիկոսական որոշ պատկերներում վեհափառների ոսկեշող լուսե պսակները նույնպես զարդարվել են կետանախշերով (նկ.22, 25. 28):

⁵³⁰ Նմանատիպ խորք ունի նաև Կիրակոս Թավրիզեցու 1330 թ. թվագրվող Մաթևոս ավետարանչի պատկերը, MS 47 (43) Gospel, Fol. 23v., **S. Ter Nersessian**, 1986, նշվ. աշխ., Fig. 61.

⁵³¹ Ինչպես, օրինակ, նկարիչ Մարգարեի «Թաղումն Յիսուսի» պատկերում, Ավետարան, 1315, Խորդեանց անսպառ (ՄՄ, ձեռ., 2930, 5 ք), կամ նկարիչ Խաչերի Յովհաննես Ավետարանիչ և Պրոխորոն պատկերում, Ավետարան, 1294, Բերկրի (ՄՄ, ձեռ., 4814, 209 ք):

⁵³² Կեսարացի մեծահարուստների մետաքսե միախորան ձևավորումով գորգերի կոմպոզիցիաներում հաճախ են հանդիպում լամպով խորաններ, **Armenian Dress and Textile Project**.

⁵³³ **S. Ter Nersessian**, 1986, pg. 33, 52, 53, 55, 56, 61. 16-րդ դ. Բաղեշում ընդօրինակված Յովսեփ եպիսկոպոսի վրձնին պատկանող՝ ավետարանիչներին պատկերող տեսարանում խորանների ներքո արված կետազարդերը համանման են քննարկվող նկարի կետազարդերին, նշվ. աշխ., pg. 164, Fig. 96.

⁵³⁴ Կտածման միջոցով կրծքի շրջանում կամ ձեռքի վրա որպես պահպանակ արված եռա- կետ կետանախշեր անելու սովորույթը հայոց մշակույթում պահպանվել էր մինչ վերջերս: Կետանախշը ենթադրում էր պահպանել կերակրող մոր կուրծքը-կաթը, այս նշանը կարող էր կապվել նաև բեղմնավորման գաղափարի հետ, **Ա. Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 8: Յանդերձները զարդարող կետանախշերի ավանդությունը, ինչպես նշվեց վերում, չափազանց արտահայտված էր էտրուսկների հագուստի վրա:

ԳուՆ ազարդ խորան-պատու հանի կամարը պահող սյունը, որի միայն աջակողմյան մեծ մասն է տեսանելի, զարդարված է երկրաչափական նախշերով: Կաթողիկոսի օրհնանքի պատրաստմանը նուղղված են դեպի խորանն ու լամպը, կարծես օրհնելուց բացի նա դիտողի ուշադրության ունեն ուղղում է դեպի երկինք-խորան և լույս խորհրդանշող լամպը, որպեսզի շեշտի նրանց կապն ու կարևորությունը: Պատկերի վերին աջանկյունում կախված կարմիր կտոր-վարագույրը տեսանելիորեն պարունակում է կաթողիկոսի գավազանի խաչը⁵³⁵: Այն կանոնիկ տարր է, որը նդհանուր առմամբ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հանդես է գալիս կարևոր անձանց պատկերներում և երբեմն էլ կարող է ներկայացվել խորանի իմաստով կամ խորհրդաբանությամբ⁵³⁶: Նման վարագույրով նկարները բազմաթիվ են հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ: Նշենք նաև, որ այս ավանդույթը նախաքրիստոնեական ծագում ունի և խորանի անբաժանելի մասն է: Այսինքն՝ խորանն, ըստ կանոնի, դրվում էր «Սրբություն Սրբոցը» ծածկող վարագույրների վրա, որպես գործածվող հիմնական զարդան: Քրիստոնեական ընկալումներում այս տարրը կարող է նաև հուշ-խորհրդաբանությամբ լինել Նոր Կտակարանում նկարագրված խաչելության տեսարանից, երբ Յիսուսի մահվան պահին տաճարի վարագույրը վերից վար պատռվեց⁵³⁷:

Նկարն ամբողջությամբ շրջանակված է շարունակական, ոսկեգույն և ճերմակ բուսական զարդանախշով, որ երևում է նաև Կեսարիայում ստեղծված մետաքսե գորգերի վրա⁵³⁸ և տարբերվում նախորդ դարերում գործածված շրջանակազարդերից: Ինչպես նախորդ երկու պատկերներում, այստեղ նույնպես, կաթողիկոսի գլխավերևում, որպես երկնքի խորհրդանիշ, առկա է ճարտարապետական կառույց-խորանը, որը ձևափոխված է: Այն ոչ թե անմիջապես հովվապետի գլխավերևում է, այլ կարմիր վարագույրին հանդիպակաց: Ծնորհալու «կնիք» կամ «ամփոռ» կոչվող գավազանը Լուսավորչի գավազանի նման խաչագլուխ է⁵³⁹ և, հավանաբար,

⁵³⁵ Սյուներից կախվող կարմիր վարագույրի գործառնությունը գալիս է հունահռոմեական մշակույթից, **K. Chrysochoïdis**, Heaven and Earth (pg. 115-166), Art of Byzantium from Greek Collections, Benaki Museum, Athens, 2013, pg. 143. Այն հաճախակի գործածվում էր բյուզանդական և տարածաշրջանի մշակույթների մանրանկարչության մեջ:

⁵³⁶ Երբեմն էլ ավետարանիչների պատկերներում ընդգրկված վարագույրները համարվում են «անտիկ շրջանից վերապրուկ մնացած թատերական վարագույրներ», **Վ. Ղազարյան**, Յայ արվեստի պատմություն, V-X դդ. հայ գրքարվեստը, 137-144, 2009, էջ 141:

⁵³⁷ **ՍատվածաչուՆՆՅ**, Մաթեոսի ավետարան, ԳԼ. ԻԵ., 51, էջ 1125:

⁵³⁸ Armenian Dress and Textile Project-ի հավաքածու:

⁵³⁹ Նախորոք արդեն նշվեց, որ գավազանները փոփոխության ենթարկվեցին 15-րդ դ.: 17-րդ դ. հավանաբար խաչագլուխ գավազաններ այլևս չէին գործածվում:

ավանդական գավազանին և նրա խորհրդաբանությանը վերադառնալու միտում ունի: Նրա գահ-աթոռը, Լուսավորչի աթոռի նման, ճարտարապետական կառույցի տպավորությունն է թողնում և հանդես է գալիս որպես եկեղեցու խորհրդանիշ:

Ի տարբերություն նախորդ օրինակների, Շնորհալու խույրը չափազանց հարուստ, գունեղ արտաքին հարդարանք ունի և ավելի բարձրադիր է: Նրա գլուխը, որպես սրբի, ոսկե լուսապսակով է զարդարված, որ կաթողիկոսական պատկերներում առկա է 14-րդ դ. սկսած⁵⁴⁰: Նրա եմփորոնն, ի տարբերություն առաջինների, փաթաթված է ինեղու փոխարեն, կարված կտորի տեսք կամ կառուցվածք ունի⁵⁴¹: Շուրջառի վրա, Գրիգոր Լուսավորչի շուրջառի նման, խաչազարդերը բացակայում են⁵⁴²:

Քննարկվող հարակից մանրանկարներից Մովսես Խորենացու և Յովհաննես Օձնեցու պատկերները (նկ. 31,32) պատկանում են Մարկոս Պատերահանի վրձնին (Յայսմավուրք, 1651 թ., Կ. Պոլիս, ՄՄ, ձեռ. 1502, 176 ք):

Հարկ է նշել, որ Պոլսի գաղութը ամենածաղկուններից էր և այս հարյուրամյակում բազմաթիվ եղավ գրչության զարգացման գործում: Նկարիչները, հետևելով անցյալի «Ժամանակավրեպ» ավանդույթներին, նոր պատերազրությամբ, կատարման միջոցների բազմազանությամբ, գունային նոր լուծումներով ու «դիտարժան ոճավորումներով» նկարներ էին ստեղծում⁵⁴³: Մովսես Խորենացու պատկերն, օրինակ, կոմպոզիցիոն կառուցվածքով ու խորհրդաբանական լուծումներով խիստ տարբերվում է ոչ միայն Շնորհալու, այլ մինչ այս քննարկված բոլոր օրինակներից: Նախ նշենք, որ նա երբեք կաթողիկոս չի եղել, սակայն Մարկոս Պատերահանը նրան ներկայացրել է կաթողիկոսական կարևոր տարբերակիչ նշաններով՝ կոնքեռով և եմփորոնով, իսկ գլուխը՝ մյուս կաթողիկոսների նման զարդարել ոսկե լուսապսակով: Խորենացու զարմանալիորեն ձգված մարմինը՝ չափից ավելի փոքր գլխով, նկարի ձախկողմում է: Նման հորինվածքի արդեն ականատես ենք եղել նախորդ դարում: Գիրքը ձեռքին պատմահոր

⁵⁴⁰ Լուսապսակներ կրում էին նաև բյուզանդական կայսրերը, սակայն ոչ թե որպես սրբության նշան, այլ աստվածային աջակցության խորհրդանիշ, **T. E. Gregory**, *A History of Byzantium*, second edition, John Wiley & Sons Ltd, United Kingdom, 2011, pg. 90:

⁵⁴¹ Նման է կաթողիկե եկեղեցու հովվապետի եմփորոնին: Հավանաբար սակարչի մեկնաբանության արդյունք է:

⁵⁴² Չնայած 17-րդ դ. պատկանող որոշ օրինակների վրա խաչազարդ ծածկոցներ հայտնի են, ինչպես օրինակ, Մխիթար Գոշի պատկերը ՄՄ-ում պահվող ժողովածուից (ձեռ. 7006, 229 ք), **Ա. Գևորգյան**, 1982, նշվ. աշխ., նկ. 121:

⁵⁴³ **Յ. Հակոբյան**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 229:

Ֆիզուրը տիրապետող դիրք ունի և գրավում է նկարի ամբողջ ձախ կողմը: Նկարիչը բնորդի երեք քառորդ դիրքով և հեռվում երևացող եկեղեցու փոք-ինչ թեք կառուցվածքով փորձել է նկարը հավասարակշռել, թերևս նաև շարժում հաղորդել նկարին: Պատկերի մնացած ամբողջ մակերեսը դատարկ է:

Խորենացու աղաբողոնի ծալքերը սահուն շարժումով կախվում են մարմնի երկու կողմերում՝ տեսողականորեն նպաստելով մարմնի սլացիկությանը: Ի դեպ, այս երևույթը հատուկ էր նաև մաներիզմին⁵⁴⁴: Նրա եմփփորոնը խաչազարդ է, որի ծայրը, ըստ նախորդ դարերում գոյություն ունեցող կարգի, կախված է աջ թևի վրա: Նրա հանդերձանքում զարդարուն տարրերը փնջազարդ փորուրարն ու դրան համապատասխանող կոնքեռն են, որոնք դեղին խորքի վրա արված բուսական և կետավոր զարդանախշերով են: Կարմիր կոշիկների ծայրերը տեսանելի են վարդագույն և անզարդ պճղնավորի քղանցքի տակից:

Օձնեցու միաֆիզուր պատկերն իր ձգվածությամբ և հանդերձանքով հետևում է Խորենացու պատկերին, սակայն գտնվում է ամբողջապես դատարկ խորքի կենտրոնում, գիրքը ձեռքին, օրհնողի դիրքով: Կաթողիկոսի աստիճանի կարևոր ցուցիչ կոնքեռը Մարկոս Պատկերահանը, ի տարբերություն Խորենացու կոնքեռի, տեղադրել է նրա ձախազդրի վրա: Գործածված գույներն այս պատկերում ավելի ակտիվ են՝ կապույտ անզարդ պճղնավոր պարեգոտի վրայից վեհափառը կրում է նույնպես անզարդ նարնջագույն նախորտ: Եմփփորոնն ու կոնքեռը իրենց սահմանափակ զարդարանքով խաչազարդ են: Ակնհայտ է, որ նկարիչը փորձել է կանոններից դուրս ներկայացնել այս երկու չափազանց կարևոր անձանց հանդերձանքն ու նկարների հորինվածքային լուծումները:

Առաքել Սյունեցու պատկերում նկարիչ Մինաս Էտրենեցին պատկերել է երկու ոչ սովորական տարրեր, որոնց մասին արժե նշել (նկ. 33): Նախ՝ նրա գավազանի գլխազարդը խաչի փոխարեն ներկայացնում է աղվեսանման կենդանու գլուխ, որ մի շարք հին մշակույթներում խելքի և սովորական մարդկանց համար անհասանելի ու արտասովոր գիտակցականության խորհրդանիշ էր կենդանական,

⁵⁴⁴ Ձևապատկան ուղղության նկարիչները նման ձևով էին պատկերում իրենց կերպարներին, օրինակ, Պարմիջիանինոյի «Երկար վզով Աստվածամայրը», F. S. Kleiner, նշվ. աշխ., pg. 612, fig. 22-43.

մարդկային ու հոգևոր աշխարհների միջև⁵⁴⁵: Երկրորդ տարրը նրա ձախ թևին պատկերված խաչածև, կնիքանման խորհրդապատկերն է: Նման քառակուսի հիմքով խորհրդապատկեր առկա էր նաև Հակոբ Բ-ի պատկերում (նկ. 19), որի մասին նշվեց նրան կարծիքն արկելիս: Այժմ միատեղ կարելի է անդրադարձնալ նման խորհրդապատկերներին: Սյունեցու թևին պատկերված զարդանախշը ներկայացնում է շեղածև խաչ, որի թևերի հատման անկյուններում դրված են մեկական կետեր: Նկարիչը դիտողին առաջարկում է կաթողիկոսին ներկայացնող կնիք-զարդապատկեր: Նման քառակուսի հիմքով զարդամոտիվներ հայ մշակույթում առկա են և պատկերվել են ինչպես մանրանկարչության տարբեր դարոցներին պատկանող օրինակներում⁵⁴⁶, այնպես էլ հայկական գորգերի, եկեղեցիների, փայտի փորագրության նմուշների վրա⁵⁴⁷: Այս և նման քառակուսի հիմքով զարդերը խորհրդանշում են տիեզերքը: Այն հավանաբար բնորոշիչն է նաև վեհափառի մտավոր զարգացածության, աստվածային խորհուրդներին հասու լինելու կարողության, իբրև նվիրված հավատացյալ և Աստծո ներկայացուցիչ: Այս խորհրդանիշ-կնիքը նրա խոր հավատի և եկեղեցուն ու իր ժողովրդին ճշմարիտնվիրյալ լինելու գրավականն է:

Պարզվում է, որ նման երևույթ Սյունիքի մանրանկարչական արվեստում առկա էր դեռևս 14-րդ դ.: Օրինակ, Գրիգոր Տաթևացին և Անանուն Սյունեցին նույնպես իրենց մի քանի աշխատանքներում ավետարանիչներին ներկայացրել են քառակուսի կամ ութաթև, խաչազարդ հիմքով մեկ հատիկ զարդապատկերների հարևանությամբ⁵⁴⁸, որպես պատկերված անձին ներկայացնող կամ բնութագրող խորհրդաբանական կնիք-զարդապատկեր: Օրինակ, Անանուն Սյունեցին Մաթևոս Ավետարանի ճիշտառնում, քառակուսու մեջ, կարմիր խորքի

⁵⁴⁵ Աղվեսը նման խորհրդաբանությամբ հանդես է եկել միջնադարյան արևմտեվրոպական մշակույթների լեզվաբաններում և «առաջնորդել» ամերիկյան ու սիբիրյան շամաններին իրենց հոգևոր ուղիներում, որ անհասանելի էին սովորական մարդկանց, **A. Ronnenberg and K. Martin**, նշվ. աշխ., pg. 278.

⁵⁴⁶ Նույն ժամանակաշրջանից նման զարդեր հայտնի են Գրիգոր Տաթևացու և Անանուն Սյունեցու ստեղծագործություններում, որոնք պատկերված են ավետարանների անվանաթերթերի, Աստվածամայրը Մանկան հետև ավետարանիչների պատկերներում, **Ա. Միրզոյան**, Հայկական մանրանկարչություն, Գրիգոր Տաթևացի և Անանուն Սյունեցի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1987, նկ. 4, 5, 11, 18, 24:

⁵⁴⁷ Այս զարդանախշը Արցախում տիքի մանրանկարչության մեջ առկա է ամենուրեք: Ինչպես օրինակ, Վախթանգ-Տանգիկի Ավետարանում ծաղկող նկարիչ թորոսը նույն զարդը պատկերել է գրեթե բոլոր խորանների անկյուններում, **Հ. Հակոբյան**, նշվ. աշխ., 1989, էջ 42, ինչպես նաև խորանը պահող սյունների վրա, նույն տեղում, Տախ II, Տախ XIV, նկ. 13 և այլն:

⁵⁴⁸ **Ա. Միրզոյան**, նշվ. աշխ., նկ. 4, 5, 8, 9, 23, 24, 26:

վրա, պատկերել է սև-սպիտակ գույնով ճիշտ նման խաչ ազարդ (ՄՄ, Ձեռ. 6305, 71 բ), իսկ Մարկոս Ավետարանի պատկերում, նույնպես ճիշտ նույն ձևով, պատկերված է շեղանկյուն զարդանախշ, սակայն կետիկները փոխարինվել են շեղանկյուն գծիկներով (ՄՄ, Ձեռ. 6305, 80 բ): Այս ավանդույթն առկա է նկարչի մյուս ավետարանիչների՝ Ղուկասի և Յովհաննեսի պատկերներում նույնպես, որ ընդգրկված են նույն ձեռագրում:

Գրիգոր Տաթևացին նմանատիպ խաչ ահիմք զարդեր է պատկերում 1297 թ. նկարազարդված Ավետարանի Եվսեբիոսի Թղթի խորանների գլխազարդերում (Ձեռ. 7482, 9 բ և 10 ա), իսկ ավետարանիչների հետ, որպես առանձին և բնութագրող կնիք-զարդանախշ, նկարիչը պատկերում է ութաթև աստղանշաններ՝ թևերի ծայրերին մեկական կետիկներով (ՄՄ, Ձեռ. 7482, 119 բ, 189 ա): Գրիգոր Տաթևացին և Անանուկ Սյունեցին ստեղծագործել են 14-րդ դ. վերջում, Ս. Պիծակից կես դար հետո: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ մշակութային սերտ կապերը Կիլիկիայի և բուն Հայաստանի մանրանկարիչների միջև առիթ էին դառնում փոխադարձ ազդեցությունների, կարելի է եզրակացնել, որ այս կարևոր անհատներին կամ երևույթները նման կնիք-խորհրդաբանական նշաններով ներկայացնելը 14-րդ դ. ընդունված էր: Հավանաբար այս երևույթը գալիս էր կիլիկյան մանրանկարչությունից և թերևս Ս. Պիծակի կամ Յովհաննես Արքաեղբոր դարոցի ազդեցությունն էր: Սակայն հարկ է նշել, որ Սյունիքում գործածված նշանները չափազանց հին պատմություն ունեն, քանի որ աստղային նշաններ կան ժայռապատկերներում⁵⁴⁹, Վանի թագավորության մեհենագրերում, Արտաշեսյան հարստության արքաների թագերին, ինչպես նաև միջնադարյան հայկական մատյաններում պահպանված նշանացանկերում, կիլիկյան դրամների վրա՝ «աստղ» իմաստ-նշանակությունը⁵⁵⁰: Ա. Մովսիսյանը նաև հավաստում է, որ մեհենական գրերի տեսքով նմանատիպ խաչ ահիմք զարդակնիքներ, որպես մոզական նշաններ, գործածվում էին միջնադարյան արհեստավորների կողմից, որպես ստորագրություն⁵⁵¹:

⁵⁴⁹ Վ. Վահիլյան, Առասպելներից մինչև Բյուրական, Երևան, 1985, էջ 70:

⁵⁵⁰ Ա. Մովսիսյան, Նախամաշտոցյան Հայաստանի գրային համակարգերը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2003, էջ 46, 49:

⁵⁵¹ Նույն տեղում, նշվ. աշխ.: Ա. Մնացականյանը նաև նշում է, որ քրիստոնեական մտածողները քառակուսին և խաչը համարում էին նույնարժեք և «Թուղթ

Գեղարվեստական հարդարանքի առումով նույն ժամանակաշրջանին պատկանող այլ մանրանկարներում կաթողիկոսները կրում են նախորտներ, այլ ոչ շուրջառներ, որոնք պնդնավոր պարեգոտների հետ միասին պատկերված են միագույն և անզարդ (նկ. 30, 31, 32) կամ նվազագույն զարդարանքներով: Չարդարված են միայն Մովսես Խորենացու փորուրան ու կոնքեռը: Լուսավորչի հանդերձանքը խույրի և եմիփորոնի զարդանախշերով բացառությամբ է կազմում: Մյուս կաթողիկոսներին եմիփորոնները միայն սև և սպիտակ խաչերով են, իսկ ծայրերին ու նեն ծոպազարդեր կամ փնջազարդեր: Բոլոր կաթողիկոսները զարդարված են ոսկյա, կետազարդ թագ-լուսապսակներով:

Նկարչի ներկապնակն այստեղ հարուստ է ոսկեգույնի, կապույտի, կարմիրի, նարնջագույնի և սպիտակի վառ համադրությամբ ու ներկով, որ բնորոշ է նախորդ շրջաններում ստեղծված պատկերների գույնային լուծումներին: Գույնային և կոմպոզիցիոն առումով այս նկարը, չնայած որոշ նորամուծություններին, օրինակ, խորքի ճարտարապետական կառույցների ձևը, նոր խորհրդաբանական լուծումներ է ստանում ինչպես Յալեպի, այնպես էլ Վանում ստեղծված օրինակներում:

Համեմատելով նախորդ պատկերների հետ նշենք, որ Ներսես Շնորհալին կրում է խաչագույն խաչազան, որը բացակայում էր նախորդ նմուշներում: Եմիփորոնը և խույրը գեղազարդ են, որտեղ խաչերն արտահայտված չեն, ինչպես 14-15-րդ դդ. պատկանող մանրանկարներում: Կաթողիկոսի գլխավերևում խորանազարդն այլ մեկնաբանությամբ է ստացել՝ լուսամուտ-խորանի և վարագույրի համատեղությամբ, իսկ ուղեկցող պատկերներում խորաններն իսպառ բացակայում են: Օձնեցու և Մյունեցու պատկերներում խորքի զարդերն ու կառույցները նույնպես բացակայում են: Մյունեցու պատկերում նկարի միջնամասով անցնում է նրանավանապատառը, որը նրան «վարդապետ» է անվանում, հավանաբար ուսուցիչ իմաստով: Պետք է նաև նշել, որ նկարիչը Մյունեցու նկարը եզերում է աննախադեպ և յուրօրինակ կառուցվածք ունեցող շրջանակով, որ երեք կողերի վրա զարդարված է միայն բուսական զարդանախշ-կենաց ծառերով:

Փոփոխությունների հետ միաժամանակ որոշ ավանդական պատկերագրական լուծումներ նույնպես առկա են և՛ հանդերձանքի, և՛ ընդհանուր առմամբ նկարների պատկերագրության առումներով: Կաթո-

ընդհանրականից» հղելով հայտնում է Շնորհալու այն միտքը, որ որևէ քառակուսի ձևեր կրպագելի է, նշվ. աշխ., էջ 167:

ղիկոսները օրհնողի դերում են, գահին բազմած կամ կանգնած դիրքով: Յովվապետներին աղաբողոններով ու խույրերով ներկայացնելն այս խմբի նկարների պատկերագրություները կապում է 14-րդ դ. օրհնակների հետ: Ձգված ֆիգուրների, անզարդ հանդերձների, լուսապսակների, միագույն և անզարդ թիկնոց-շուրջառների պատկերագրությամբ այս խումբը կապվում է 16-րդ դ. պատկերների հետ:

Այս խմբի բոլոր մանրանկարները միաֆիգուր են, իսկ նկարների հորինվածքները բազմազան և ունեն տարբեր մեկնաբանություներ: Խորանագարդը դեռ կա, սակայն ոչ բոլոր պատկերներում և մասնակիորեն: Դեռևս առկա են բուսական ժապավենազարդերն ու կետազարդերը, սակայն նոր կառուցվածքով և նոր մեկնաբանությամբ: Գուռային լուծումները նկարների մեծ մասում սահմանափակ են:

Այս դիտարկումները հանգեցնում են այն մտքին, որ բացի ժամանակի գեղարվեստական և տարբեր գաղութների մշակութային ազդեցություներից, նման փոփոխություները կարող էին բացատրվել նաև նկարիչների կարողություներով, պատվիրատուների սահմանափակ ֆինանսական հնարավորություներով, որոնք անդրադառնում էին ընտրված նյութերի որակի, գույների քանակի վրա:

18-րդ դար. Քննարկվող վերջին օրհնակը պատկանում է ծաղկող Յովհաննես Եվքառացու վրձինին: Այն 1672 թ. գրված ժողովածուից է, որ ներկայացնում է կաթողիկոս, գրիչ և մատենագիր Մովսես Ջուղայեցուն⁵⁵² (նկ. 34): 17-րդ դ. վերջում և 18-րդ դ. տպագրության տարածումն իր դրական կողմերով նաև բացասական ազդեցություներ ունեցավ մանրանկարչության վրա: Այդ իսկ պատճառով այս ժամանակահատվածում ստեղծված պատկերների կատարողական վարպետության պակասը զգալի է: Դրանից տուժել է նաև ձեռագրերի նկարազարդման ու ընդօրինակման որակը⁵⁵³:

Ուշ միջնադարի նկարիչներին աշխարհի հետավելի մեծ շփումների առիթ ընձեռվեց, որի արդյունքում նրանք հնարավորություներ ունեցան ծանոթանալ ու «նոր թեմաների, գեղարվեստական լեզվի և կերպավորման նորանոր եղանակների»: Սակայն հարուստ պատվիրատու-

⁵⁵² Ա. Գևորգյան, նշվ. աշխ., նկ. 79 (ՄՄ, ձեռ. 6951, 3 ք), ժողովածու, 1762 թ.:
⁵⁵³ Ա. Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջ 10:

ների բացակայ ու թյան պատճառով այն զարգացնել ու կատարելագործել չհաջողվեց, գրում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը⁵⁵⁴:

Ինչ վերաբերում է Նոր Ջուղայի մանրանկարչությանը, ապա այս ժամանակահատվածում Իրանի և Եվրոպայի միջև մշակութային կապերի ամրապնդման արդյունքում Նոր Ջուղայի և Սպահանի վանական համալիրներում ստեղծվող եկեղեցական գեղանկարչության ոճը նոր որակ ստացավ: Դրա պատճառն այն էր, որ պարսկահայ գաղութը ծաղկում էր, որի հետևանքով էլ արվեստները խրախուսվում և հովանավորվում էին: Պահպանված հայ կական գեղանկարչական ավանդույթներին, պարսկական արվեստի զգալի ազդեցությամբ, ավելացավ եվրոպական արվեստի մոնումենտալ որակը՝ նոր գունային կոլորիտով⁵⁵⁵:

Քննարկվող նկարում Մովսես Ջուղայեցին, ծիսական ամբողջական հանդերձանքով զարդարված, փառահեղորեն բազմել է ճարտարապետական կառույց հիշեցնող, դեղին և կարմիր լուծումներով ընդգծված գահին դրված կարմիր բարձի վրա, որի երկու ծայրերն ավարտվում են կարմիր ծոպազարդ պատվանշաններով: Պատահական չէ, որ կաթողիկոսը նկարչի կողմից նման հատուկ վերաբերմունքի է արժանացել, քանի որ այս քարում էր իրանահայերին դավանափոխել քարոզող եվրոպական միսիոներների դեմ⁵⁵⁶:

Վեհափառի ամբողջական պատկերը, գահով հանդերձ, եկեղեցուց դուրս է, նկարի անմիջապես առաջամասում: Ջուղայեցի կաթողիկոսի պատկերը տիրապետող է կապույտ, վարդագույն, ճերմակ ճարտարապետական շինություններով և երկու խորքի համեմատությամբ⁵⁵⁷: Միևնույն ժամանակ նրա գահը կառուցվածքով ասես խորքի վրա պատկերված եկեղեցական կառույցի օրգանական շարունակությունը լինի:

Համանման օրինակի ականատես եղանք 16-րդ դ. պատկանող Խաչատուր-Խիզանցու վրձնին պատկանող՝ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերում: Սակայն այս պատկերը, ի տարբերություն նախորդի, մոնումենտալ որմնապատկերային մեկնաբանությամբ է արված: Ըստնախկին կանոնիկ ավանդության, ետնապատառի երևակայական կառույցները գտնվում են ոսկեգույն խորքի վրա, որ նշանակում է վերադարձ նախկին կանոնիկ ավանդույթներին: Կառույցները ոճային խառը

⁵⁵⁴ S. Ter Nersessian, 1986, նշվ. աշխ., էջ 244:

⁵⁵⁵ Զ. Հակոբյան, Հայ արվեստի պատմություն, Հայ կական գաղթօջախների արվեստը, նշվ. աշխ., 2009, էջ 238-241:

⁵⁵⁶ http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia_of_armenian_religion_Iranahndkastani_tem.

⁵⁵⁷ S. Ter Nersessian, 1986, նշվ. աշխ., էջ 19:

մեկնաբանությունը ամբ շինություններ են: Հովվապետն աջ ձեռքը օրհնանքի պատրաստ բարձրացրել է աջ կողմում՝ ուսին հավասար, մինչ ձախ ձեռքով բռնել է ծնկին հենված բաց Ավետարանը, որպես Աստվածային հայտնություն խորհրդանշան, որ ենթադրում էր օրենք տվող Քրիստոսին:

Կաթողիկոսը գլխին կրում է ձեռագործ բանվածքով և թանկարժեք քարերով զարդարված ոսկեգույն խույր: Նրա գլուխը՝ Գ. Լուսավորչի, Ն. Շնորհալու և մի շարք այլ կաթողիկոսական պատկերների նման, շրջանակված է ոսկեգույն լուսապակով, որն էլ իր հերթին պարփակված է սպիտակ և սև շրջանագծերով, որ առաջին անգամ է նկատվում: 17-դ. պատկանող նկարներին համահունչ, Ջուղայեցին նույնպես շուրջառի փոխարեն պատկերված է աղաբողոնով, որ նորից խորհրդանշում է վերադարձ անցյալի ավանդույթներին: Կարմրավարդագույն աղաբողոնի վրայից Ջուղայեցին կրում է ճերմակ խորքի վրասև, ճառագայթավոր խաչերով եմփփորոն, որը մասամբ զարդարված է ոչ սովորական ալիքավոր զարդանախշերով, և որոնց իմաստն ու խորհրդաբանությունն անհասկանալի և օտար են: Եմփփորոնի առջևի՝ կապույտ ծոպազարդերով ավարտվող ծայրը հանգչում է ձախ թևի վրա, նման բյուզանդական մեծատունների եմփփորոններին: Այն զարդարված է փնջազարդերով, որոնք տեսանելի են գրքի հետևից, որպես պատվոնշան: Աղաբողոնի տակից երևում են նրա կարմրա-նարնջագույն բազանները և կապույտ պճղնավոր պարեգոտը: Փորուրարը զարդարված է շեղ դասավորությամբ քառակուսի գծային զարդանախշերով, որոնք կենտրոնում ունեն մեկական կետիկներ: Այս զարդանախշը ձևով և խորհրդաբանությամբ նույնանում է Առաքել Սյունեցու թևին, ինչպես նաև Հակոբ Բ-ի աթոռի թիկնակին պատկերված 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: Կոնքեռի ներքին երեք անկյուններից նույնպես կախված են կարմիր փնջազարդեր: Կապույտ շափկի քղանցքի տակից երևում են կաթողիկոսի կարմիր հողաթափերով ոտնաթաթերը, որ հանգչում են գահավորակի շարունակությունը կազմող ոտնաթոռին⁵⁵⁸:

⁵⁵⁸ S. Ter Nersessian, 1986, նշվ. աշխ., pg. 190, Fig. 123, MS 506 (316) Missal dated 1687. Fol. 2v.

Կոմարգիցիոն առումով նկարի ընդհանուր հարդարանքը հավասարակշռված է և ունի կուռ կառուցվածք: Խորքի ճարտարապետական կառույցն ու գահավորակը Յ. Եվքառացին պատկերել է երկրաչափական խիստ ձևերի համադրությամբ ունենալով, որ գուռային սառը տոների միասնությամբ պատկերում ստադիկ, սակայն բեմական վիճակ են առաջացնում: Նկարիչը հարթությունների ծավալային մշակումներով, շենքերի անկյունային դիրքերով ու գահավորակի ներքին մասում անկյունավոր կտրվածքների շարժումով փորձել է եռաչափության և հեռանկարի տպավորությունն ստեղծել: Այս ընդհանուր ստադիկ ետնապատկերի խորքի վրա հանդերձների սահուն ձևերն ու ծալքերը, խորքի կառույցների կտրուկ գծերի և ձևերի համեմատ, տեսողական դրամատիկ հակադրությունն ու միևնույն ժամանակ հավասարակշռությունն են առաջացնում: Եմփորոնի վրա պատկերված կտրուկ և աչքառու խաչերն ու գարդերը կաթողիկոսի պատկերը միաժամանակ և՛ կապում են խորքապատկերին, և՛ առանձնացնում նրանից: Նկարի կենտրոնում երեք քառորդ դիրքով վեհափառի դեմքն է, որից ինքնավստահ խաղաղություն և եթերային հանգստություն է ճառագում, որ հավանաբար ներկայացնում է իրական անձին⁵⁵⁹: Այն «18-րդ դարի պարսկական մանրանկարչությանը բնորոշ՝ խիստ ճավորված և պայմանական» բնույթ ունի⁵⁶⁰:

Գուռային անցումները մեղմ են՝ վարդագույնի, կապույտի, նարնջագույնի և մոխրագույնի երանգների համադրությամբ ունենալով: Տեսողական առումով նկարիչը գույնը գործածում է որպես նկարի կոմարգիցիոն տարրերն իրար կապող և համամասնության զգացողության 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 և նույն ժամանակաշրջանին պատկանող մյուս կաթողիկոսների, ինչպես օրինակ, Կյուրեղ Երուսաղեմցու (նկ. 35, ՄՄ, ձեռ. 5572, 145 ք), կիլիկյան կաթողիկոս Գրիգոր Վկայասերի (նկ. 36, ՄՄ, ձեռ. 6988, 389 ք) և Յակոբ Կլայեցու (նկ. 37, ՄՄ, ձեռ. 6396,

⁵⁵⁹ Նրա դեմքի պատկերագրությունն արտահայտչականությամբ հիշեցնում է Յ. Յովնաթանյանի պատկերած դեմքերը:

⁵⁶⁰ Ա. Աղայան, Յայ արվեստի պատմություն, Յայ նոր կերպարվեստի ձևավորումը, Երևան, «Չանգակ» հրատ., 2009, էջ 271-280:

7բ) պատկերներն ակնհայտորեն տարբերվում են կոմպոզիցիոն և ոճային մոտեցումներով: Դրանք տարբերվում են նաև նախորդ դարերում ստեղծված 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 լուսապսակով զարդարված: Կաթողիկոսների գլխավերևում, բացառությամբ Ջուզայեցու պատկերի, առկա են խորաններ, որոնք ստանում են բազմազան կառուցվածքային ձևեր և ստեղծում եկեղեցու ներսույթի տպավորություն: Ճարտարապետական ձևերը նույնպես ստանում են նորանոր ոճավորումներ և մեկնաբանումներ:

Գուևային լուծումները բազմազան են: Նախորդ դարում գործածված վարդագույնի և կապույտի տոներին ավելանում են մանուշակագույնի զանազան անցումներ՝ դեղինի, շագանակագույնի երանգների կամ կանաչի տոնային շեշտադրումներով ու գուևային հակադրություններով: Գույների նման ներկապնակը ակտիվացնում է նկարների գեղարվեստական արտահայտչականությունը:

Կատարողական վարպետության առումով այս խմբում նույնպես առկա են գեղարվեստական հմտության տարբեր մակարդակներ: Համեմատաբար բարձր մակարդակով արված Ջուզայեցու նկարի կողքին կաթողիկոս Հակոբ Կլայեցու պատկերը (նկ. 36) ֆիգուրների կառուցվածքի, դեմքերի արտահայտության և ներկը գործածելու հմտության առումով նկատելիորեն զիջում է: Այս երևույթը, որ առկա էր ողջ միջնադարի ընթացքում, վկայում է ժամանակի տարբեր մանրանկարչական դպրոցներին պատկանող նկարիչների կարողությունների ու վարպետության, ֆինանսական հնարավորությունների, նյութերի որակի ու մատչելիության և մի շարք այլ պատճառների մասին:

18-րդ դ. ստեղծված կաթողիկոսական պատկերներում առկա են մի շարք կանոնիկ, սակայն ձևափոխված տարրեր, որոնք 13-15-րդ դդ. դիմանկարների համեմատ գուևային և կոմպոզիցիոն լուծումների, մանրամասների պատկերման առումով տարբերվում են: Կաթողիկոսական հանդերձանքի պատկերումն այս ընթացքում մասամբ հետևում է նախորդ դարի ավանդույթներին՝ առկա են շուրջառներ և աղաբողոններ, համարյա բոլոր կաթողիկոսները խույրերով են: Եմփորոններն ու փորուրարները երբեմն զարդարված են խաչերով,

որոնք որոշ դեպքերում փոխարինված են բուսական կամ երկրաչափական զարդերով: Նշենք, որ 18-րդ դ. պատկերված հանդերձանքը կառուցվածքով գրեթե չի տարբերվում ժամանակակից կաթողիկոսի հանդերձանքից:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐ

Կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերի կառուցվածքի և խորհրդաբանության սկզբնաղբյուրների, դրանց ձևավորման ընթացքի, միջնադարյան մանրանկարչության մեջ կաթողիկոսական դիմանկարների պատկերագրության մեջ առկա խորհրդաբանության մասին կատարված ուսումնասիրության արդյունքում հանգեցինք հետևյալ եզրակացության.

➤ Չազարամյա պատմության ու նույնեցող ծիսական հանդերձանքի մշակույթը հարազատ է մնացել իր նախնական յուրօրինակ ձևին կամ տեսակին: Այն հիմքում պահպանում է հիմնական ձևերի ու իմաստների խորհրդաբանությունը:

➤ Կաթողիկոսական հանդերձանքի համալիրում ընդգրկված բոլոր տարրերն ու լրապիտույքները կառուցվածքով, զարդամոտիվներով, գունային և ծուլմներով հիմնականում ունեն տեղական բնույթ:

➤ Չանդերձանքի որոշ տարրեր, որոնց ուղղակի նմանակները բացակայում են հայ եկեղեցական մշակույթում և մասնագետների կողմից համարվել են ներմուծված, իրենց համարժեքն ունեն հայ հին հեթանոսական մշակույթում և որոշ փոփոխություններով որդեգրվել ու գործածվում են հայոց եկեղեցական հանդերձանքի համալիրում: Մի շարք այլ տարրեր էլ, որոնց բնօրինակները սկիզբ են առել հայկական կամ Առաջավոր Ասիայի մշակույթներում, պատմության ընթացքում փոխառվել են այլ մշակույթների կողմից ու ավելի կատարելագործված կամ մասնակիորեն ձևափոխված և այլ անվանումներով վերադարձել են սկզբնաղբյուրին:

➤ Դեռ վաղ միջնադարից սկսած, աստվածաբանական, փիլիսոփայական, գեղագիտական միջավայրում գոյություն է ունեցել միասնական կանոնիկ ընկալում: Այն ներառում է ծիսական իրերի և առարկաների ձևավորումն ու նկարագրողումը, այդ թվում նաև կաթողիկոսի հանդերձանքը, որը հիմքում գրեթե անփոփոխ է մնացել:

➤ Կաթողիկոսների հինգ խումբ մանրանկար-դիմանկարների ուսումնասիրությունից ու համեմատությունից պարզվեց, որ դրանց պատկերագրությունը նույնպես ենթարկվել է կանոնիկ օրենքների, որ հատուկ է միայն այդ դիմանկարներին:

➤ Յոզվապետների մեծամասնությունը 13-15-րդ դդ. պատկանող ստեղծագործություններում մեծ մասամբ ներկայացված է միաֆիգուր, որոշ դեպքերում էլ՝ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներում: Նրանք պատկերված են կանգնած կամ գահին բազմած, երբեմն ճակատային կամ երեք քառորդ դիրքով և մեծ մասամբ կենտրոնական տեղ են գրավում: Բոլորն էլ զանազան ձևեր ու նեցող խորան-վարագույրների ներքո են՝ կենաց ծառերի, բուսական-երկրաչափական ժապավենազարդերով կամ շրջանակներով եզերված: Նկարների ետնապատաների վրա առկա են ճարտարապետական կառույց-եկեղեցիներ, որոնք էլ իրենց հերթին դրվել են ոսկեգույն ընդհանուր խորքի վրա:

➤ 13-15-րդ դդ. մանրանկարիչներն առավել համոզվածությամբ են գործածում խորհրդաբանական մանրամասները թե՛ կաթողիկոսների հանդերձանքի և թե՛ նրանց շրջապատում պատկերված խորհրդաբանական մանրամասների մեջ:

➤ 16-րդ դ. սկսած պատկերագրական փոփոխություններն զգալի են, իսկ 17-18-րդ դդ. դառնում են տիրապետող: Նկարիչները փորձում են կանոնիկ տարրերը համադրել իրենց ժամանակաշրջանի նոր ոճերի հետ, որն առիթ է դառնում չափազանց տարբեր կառուցվածքներով հորինվածքների, գույնային լուծումների և պատկերագրության բազմազանության: Ուշ միջնադարում ստեղծված նկարները որակով ու կատարողական վարպետությամբ նաև զիջում են նախորդ դարերում ստեղծվածների որակին:

Կաթողիկոսական հանդերձանքը և մանրանկարչության մեջ դրա պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունն ընդարձակ և համապարփակ ուսումնասիրության կարիք ունեն: Նման ուսումնասիրության մեջ անհրաժեշտ է ընդգրկել նաև զարդանախշային, թվային, երկրաչափական ձևերի, գույների, կտորեղենի, ասեղնագործության, թանկարժեք և կիսաթանկարժեք քարերի խորհրդաբանությունը: Ընտրված կաթողիկոսական պատկերների մեծ մասը նույնպես առանձնակի խորը ուսումնասիրության կարիք ունի, որը դուրս է ներկա աշխատանքի շրջանակներից:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Ազաթանգեղոս, Չայոց Պատմություն, թարգմ. և ծանոթագր. Արամ - 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. Վարազ Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1988, 529 էջ:
4. Աստվածաշունչ, Մատենա Յինոկ Նոր Կտակարանների, եբրայական ելյունական բնագիրներից թարգմանում, 1896 թուին Կոստանդնուպոլսում լոյս տեսած Աստուածաշնչի վերատպութիւն, 1989, 1424 էջ:
5. Արիստակես Լաստիվերցի, Պատմություն, թարգմ. Վ. Ա. Գևորգյանի, Երևան, «Չայաստան» հրատ., 1971, 109 էջ:
6. Եզնիկ Կողբացի, Եղծաղանդոց, Երևան, «Չայաստան» հրատ., 1970, 269 էջ:
7. Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Երևան, «Չայաստան» հրատ., 1971, 184 էջ:
8. Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1985, 505 էջ:
9. Կիրակոս Գանձակեցի, Չայոց պատմություն, թարգմ. և առաջաբանը Վ. Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, 352 էջ:
10. Կյուրեղ Երուսաղեմցի, Կոչումն ընծայության, Էջմիածին, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 2007, 387 էջ:
11. Կոստանդին Շիրանածին, Բյուզանդական աղբյուրներ Բ, թարգմ. բնագրից, առաջաբան և ծանոթ. Յ. Բարթիկյանի, ՅՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970, 234 էջ:
12. Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, ԵՊՀ հրատ., 1980, 148 էջ:
13. Յերոդոտոս, Պատմություն ինը գրքից, թարգմ. և ծանոթագր. Ս. Ս. Կրկյաշարյանի, Երևան, Չայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, 550 էջ:
14. Յովհաննես Դրասխանակերտցի, Չայոց պատմություն, թարգ. և ծանոթ. Գ. Բ. Թոսունյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1996, 364 էջ:

15. Զովհաննես Օձնեցի, Քրիստոսի եկեղեցու կարգերի մասին, փոխադրության հեղինակ և խմբ. Մ. Ոսկանյան, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2010, 226 էջ :
16. Ղազար Փարպեցի, Յայոց պատմություն, Թուրթ Վահան Մամիկոնյանին, թարգմ. Բ. Ուլունբաբյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1982, 487 էջ :
17. Մայր Մաշտոց, Ժ. Դար, հատոր Ա., գիրք Ա., Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, Էջմիածնի հրատ., 2012, 305 էջ :
18. Մաշտոց, Յորում անդին Սրբազան արարողութիւնք ազգիս ըստ սահմանադրութեան Սուրբ Եկեղեցեոյս Յայոց, Բ հրատարակություն, «Սմբատ Արք. Լախաճեան» հրատարակչական ֆոնտ, թիւ 11, Անթիլիաս, 2004, 703 էջ :
19. Մատթեոս Ուռհայեցի, Ժամանակագրություն, Երևան, «Յայաստան» հրատ., 1973, 293 էջ :
20. Մխիթար Գոշ, Դատաստանագիրք, փոխադրության հեղինակ Ել խմբագիր՝ Մաքսիմ Ոսկանյան, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2008, 231 էջ :
21. Մովսես Խորենացի, Եդար, Յայոց պատմություն, թարգմ., Ներած. և ծանոթագր. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, «Յայաստան» հրատ., 1997, 278 էջ :
22. Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Երևան, «Յայաստան» հրատ., 1969, 271 էջ :
23. Ներսես Լամբրոնացի, Քաղաքային օրենք, զինվորական օրենք, հավատամքի մեկնություն, «Յայր մեր»-ի մեկնություն, Սողոմոնի իմաստություն մեկնություն, Երևան, «Իրավունք» հրատ., 2009, 235 էջ :
24. Ներսես Ծնորհալի, Թուրթ ընդհանրական, Յայ 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, Ս. Էջմիածին, Մայր Աթոռ հրատարակչություն, 2008, 280 էջ :
27. Փավստոս Բյուզանդ, Յայոց պատմություն, թարգմ., Ներած. և ծանոթ.՝ Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, Յայ Պետրատ, 1947, 305 էջ :

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒ ԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

28. Աբեղյան Մ., Երկեր Է, Հայ ժողովրդական հավատալիքների աղբյուրներն ու ընդհանուր բնույթը, Երևան, ԳԱ հրատ., 1975, 603 էջ:
29. Աճառյան Հր., Հայ երէն արմատական բառարան, հ. Գ, Երևան, Երևանի համալսարան հրատ., 1926, 635 էջ:
30. Առաքելյան Բ., Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. VI դ.- մ.թ.ա. III դ.), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1976, 112 էջ:
31. Առաքելյան Բ., «Կօշիկը» որպես սոցիալական տերմին, «Տեղեկագիր. ՍՍՀՄ ԳԱ հայ կ. ֆիլիալ», հմ. 3, Երևան, 1940, էջ 45-79:
32. Ալիշան Ղ., Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը, Երևան, «Հրազդան» հրատ., ՍՊԸ, 2002, 295 էջ:
33. Աշճեան Արթ. Մ., Էջեր Հայ եկեղեցոյ պատմութենէն, Ընտրու թիւ և Ամենայն Հայոց կաթողիկոսներու, Մահ եւ Յիշատակ, Նիւ Եորք, 1994, 143 էջ:
34. Ավետիսյան Բ., Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, հեղ. հրատ., 2015, 266 էջ:
35. Բդոյան Վ., Հայ ազգագրություն, համառոտ ուրվագիծ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1974, 264 էջ:
36. Բերբերյան Արթ. Ա., Ինչպես են Հայ առաքելական եկեղեցու ընտրում և օժում եպիսկոպոս և Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս, - Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1995, 103 էջ:
37. Բոտվիննիկ Ն. Մ., Կոզան Մ. Ա., Ռաբինովիչ Մ. Բ., Սելեցկի Բ. Պ., Դիցաբանական բառարան, թարգմ. Ս. Մ. Կրկյաշարյանի, Երևան, «Լույս» հրատ., 1985, 264 էջ:
38. Սբ. Էջմիածին, Գանձատուն, Ալեք և Մարի Մանուկեան, Խմբ. Մ. Ղազարյան, հրատ. Ա. Ե. Մ. Մանուկեան հիմնադրամի, 1984:
39. Գեորգեան Ա., Հայ մանրանկարիչներ, մատենագրություն, IX-XIX, - Գահիրե, 1998, 748 էջ:
40. Գրիգորյան Խ., Գրիգորյան 2., Անգլերեն-հայերեն արդի բառարան, Երևան, «Անկյունաքար» հրատ., 2010, 1126 էջ:
41. Գևորգյան Ա., Հայկական մանրանկարչություն, Դիմանկար, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982 թ., 39 էջ:

42. Դավթյան Ս., Յայկական կարպետ, Երևան, Յայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 51 էջ:
43. Դեմոյան Յ., Յայկական ազգային խորհրդանշաններ, գիտանշաններ. դրոշներ. պարգևներ, Երևան, «Փյունիկ» համահայկ. հիմնադրամ, 2012, 461 էջ:
44. Դերիկյան Վ., Խորհրդավոր ընթրիք, Յայկական Ավանդույթից մինչև Լեոնարդո, Երևան, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրատ., 2008, 178 էջ:
45. Դերիկյան Վ., Սրբալույս մյուռոն, Էջմիածին, Մայր Աթոռ, 2008, 178 էջ:
46. Դուռնովո Լ. Ա., Դրամբյան Ռ. Գ., Յայկական մանրանկարչություն, Մատենադարան և ՀՊՊ, Երևան, «Յայաստան» հրատ., 1967, 38 էջ:
47. Թահմիզյան Ն., Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Յայաստանում, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, 58 էջ:
48. Ժամանակակից Յայոց Լեզվի բառարան, հատոր չորրորդ, Երևան, Յայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1980, 650 էջ:
49. Իզմաիլովա Տ., Յովհանես Սանդղկավանեցի, Մատենադարան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, 15 էջ:
50. Ինճիճեան Ղ., Յնախոսությունն աշխարհագրական Յայաստանեայց աշխարհի, հ. 1, 2, 3, Վենետիկ-Սբ. Ղազար, 1835:
51. Լիսիցյան Ս., Չանգեզուրի հայերը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 315:
52. Խաչատրյան Ժ., Ծիսական պարը Յայոց հավատալիքների համատեքստում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, 363 էջ:
53. Խորհրդատեր Սրբազան Պատարագի ըստ Արարողության Յայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Երուսաղէմ, Սրբոց Յակոբեանց Եղիվարդ գունատիպոգրան, 1989, 40 էջ:
54. Կարախանյան Գ. Յ., Սաֆյան Պ. Գ., Յայաստանի հնագիտական հուշարձանները, Սյունիքի ժայռապատկերները, պրակ I, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970, 46 էջ:
55. Յակոբյան Գ., Ներսէս Լամբրոնացի, Երևան, Յայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, 362 էջ:
56. Յակոբյան Յ., Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը XIII-XIV դդ., Երևան, «Խորհրդային գրող» հրատ., 1989, 121 էջ:

57. Հակոբյան Հ., Հայկական մանրանկարչություն, Վասպուրական, - Մատենադարան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1978, 34 էջ:
58. Հակոբյան Հ., Հայոց տերունական սրբապատկերները, Երևան, «Չանգակ-97», 2003, 165 էջ:
59. Հակոբյան Հ., Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Գիրք Բ, Մատենադարան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982, 118 էջ:
60. Հայ արվեստի պատմություն, Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասարթյան, Վ. Ղազարյան, Երևան, «Չանգակ» հրատ., 2009, 562 էջ:
61. Հայ եկեղեցու գանձերը, Կատալոգ, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի հավաքածուից, Ցուցահանդես Մոսկվայի Կրեմլ պետական թանգարանում, 1997, 126 էջ:
62. Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, Երևան, «Անտարես» հրատ., 482 էջ:
63. Հացունի Վ., Պատմութիւն հին հայ տարագին, Վենետիկ-Սբ. Ղազար, 1924, 442 էջ:
64. Հոգևոր արիսմակ, Հրատարակութիւն Հյուսիսային Ամերիկայի Արեւմտեան թեմի, 2011, 14-րդ տարի, թիւ 1, 19 էջ:
65. Հովհաննիսյան Կ., Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 80 էջ:
66. Հովհաննիսյան Հ., Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Պատմության և տեսության հարցեր, Երևան, 1978, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 315 էջ:
67. Հովհաննիսյան Հ., Միջնադարյան բեմ, Թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման, Երևան, Սարգիս Խաչենց, 2004, 300 էջ:
68. Հովսեփյան Գ., Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հատոր Ա, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, 343 էջ:
69. Հովսեփյան Գ., Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հատոր Բ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 341 էջ:
70. Ղազարեան Ռ., Գրաբարի հոմանիշների բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, 704 էջ:

71. Ղազարյան սրկ. Գ., Հայոց եկեղեցական զգեստները (Պատմություն և խորհրդարանություն), Ավարտաճառ, Ս. Էջմիածին, 2007, 127 էջ:
72. Ղազարյան Վ., Խորանների մեկնություններ, Երևան, Սարգիս Խաչենց ԱՅԲԵՆԳԻՄ, 1995, 145 էջ:
73. Ղազարյան Վ., Սարգիս Պիծակ, Երևան, «Էրեբունի» հրատ., «Նոր - Դար» մշակութային կենտրոն:
74. Մազսուտյան Վարդ. Գ., Ընտրեալ դյ Աստուծոյ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի ընտրությունը, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, Երևան, «Նաիրի», Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1995, 234 էջ:
75. Մաթևոսյան Կ., Աղթամարի պատմամշակութային ժառանգությունը, Սբ. Էջմիածին, 2013, 151 էջ:
76. Մաթևոսյան Ռ., Հայկական զինանշաններ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2002, 85 էջ:
77. Մալխասեանց Ստ., Հայերեն բացատրական բառարան, հատոր երրորդ, Երևան, Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ., 1944, 614 էջ:
78. Մելիք Փաշայան Կ. Վ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, Հայկական ՍՍՌԳԱ հրատ., 1963, 162 էջ:
79. Միրզոյան Ա., Հայկական մանրանկարչություն, Գրիգոր Տաթևացի և Անանուն Սյունեցի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1987, 145 էջ:
80. Մկրտչյան Կ., Հայոց դրամական միավորները, Լոս Անջելես-Երևան, 1990, 85 էջ:
81. Մնացականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Հիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը, Երևան, Հայկական ՍՍՌԳԱ հրատ., 1955, 601 էջ:
82. Մնացականյան Ստ., Նիկողայոս Մառը և հայկական ճարտարապետությունը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 180 էջ:
83. Մովսիսյան Ա., Հայաստանը Քրիստոսից առաջ երրորդ հազարամյակում (ըստ գրավոր աղբյուրների), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2005, 167 էջ:
84. Մովսիսյան Ա., Հայոց պատմություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2011, 118 էջ:
85. Մովսիսյան Ա., Նախամաշտոցյան Հայաստանի գրային համակարգերը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2003, 395 էջ:

86. Մովսիսյան Ա., Սրբազան Լեռնաշխարհը, Հայաստանը Առաջավոր Ասիայի հնագույն հոգևոր ընկալ ու մտերու մ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, 69 էջ:
87. Շահնազարեան Ա., Է Արար, Աշխարհի հնագույն գիրքը, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2011, 737 էջ:
88. Չալոյան Վ., Հայոց փլիսոփայության պատմություն (հին և միջին դարեր), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 516 էջ:
89. Պատրիկ Ա., Հայկական Տարագ, Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, Երկրորդ հրատ., Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1983, 199 էջ:
90. Պետրոսյան Հ., Խաչքար, ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, ՀՀԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, «Փրինթինգ»., 2008, 377 էջ:
91. Պետրոսյան Ս., Անձավի ուրարտական վահանի առյուծների գույզը, ՊԲՀ, № 3, 2005, 262-266 էջ:
92. Պոյաճեան Յ., Բառարան սուրբ գրոց, Հանդերձ պատկերոք, աշխարհացուցոք եւ տախտակօք, Բ. հրատարակություն, Երևան, «Ապրիլ» հրատ., 1992, 640 էջ:
93. Ստեփանյան Ա., Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (ծիսային, գուևային և նշանային համակարգ), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ, Երևան, ՀՀԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2007, 7-85 էջ:
94. Սուրբ Հայաստան, Պատմություն և մշակույթ, Աստվածաշնչյան - Հայաստանից մինչև XVIII դ. վերջ, Երևան, Հայկական հանրագիտ. հրատ., 2007, 490 էջ:
95. Սուքիասիան Ա., Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 683 էջ:
96. Վասիլյան Վ., Առասպելներից մինչև Բյուրական, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985, 222 էջ:
97. Վիշապարակոթողները, խմբ. Ա. Պետրոսյան, Ա. Բոբոխյան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 419:
98. Փափազեան Հ., Հայկական Տարագ, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2002, 131 էջ:

99. Օրբելյան Ս., Սյունիքի Պատմություն. թարգմ., ներածութ. և ծանոթագր. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, 393 էջ :
100. Օրմանյան Արք. Մ., Ծիսական բառարան (արևմտահայ երեկից փոխ` Ի. Ավետիսյանի, Ռ. Նազարյանի), Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1991, 177 էջ :
101. Օրմանեան Արք. Մ., Հայոց եկեղեցին, Կոստանդնուպոլիս, հրատարակիչ ք. Վ. և Հ. Ներսեսեան, 1911, Երևան, 1993, 247 էջ :
102. Andreopoulos A., Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine theology and iconography, New York, St. Vladimir's Press Crestwood, 2005, 254 p.
103. Armenian Miniatures, Yerevan, "Nairi", 2009, 304 p.
104. Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries, the Matenadaran Collection, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1984, 164 p.
105. Armstrong K., A History of God, The 4,000-Year of Judaism, Christianity, and Islam, New York, Random House Publishing Group, 1991, 399 p.
106. 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.
107. Barker G. and Rasmussen T., The Etruscans, United Kingdom, Blackwell Publishers Ltd, 2001, 296 p.
108. Barnard M., Fashion as Communication, second edition, London and New York, Routledge Publications, 2002, 182 p.
109. Benaki Museum, Armenian Relics of Cilicia, Athens, 2002, 127 p.
110. Benaki Museum, Art of Byzantium from Greek Collections, Athens, 2013, 132 p.
111. Bhaktivedanta Swami Prabhupada A.C., The Science of Self-Realization, Articles from Back to Godhead Magazine, The Bhaktivedanta Book Trust, 1977-2000, 338 p.
112. Bonfante L., Etruscan Dress, Updated Edition, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 2003, 100 p.
113. Booth M., The Secret History of the World, New York, The Overlook Press, 2010, 577 p.
114. Bowcher F., 20,000 Years of Fashion, The History of Costume and Personal Adornment, New York, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1987, 438 p.
115. Chahin M., The Kingdom of Armenia, New York, Dorset Press, 1991, 314 p.
116. 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.

117. 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.
118. Cooper J.C., An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, London and New York, Thames & Hudson, 1978, reprinted 2013, 199 p.
119. Cormack R., Byzantine Art, Oxford University Press, Oxford, 2000, 217 p.
120. Davis C. Kenneth, Don't Know Much About Mythology, New York, Harper Collins Publishers, 2006, 506 p.
121. Der Nersessian S., Aghtamar, Church of the Holy Cross, Cambridge, Harvard University Press, 1964, 155 p.
122. Der Nersessian S., Armenia and the Byzantine Empire, A Brief Study of Armenian Art and Civilization, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1945, 136 p.
123. Der Nersessian S., Arpag Mckhitarian, Armenian Miniatures from Isfahan, Introduction by H. H. Catholicos Karekin II, Brussels: Les Editeurs d'Art Associés, 1986, 217 p.
124. Der Nersessian S., The Armenians, London, Thames and Hudson, 1969, 196 p.
125. Drandaki, A. Papanikola-Bakirtzi, D., Tourta, A., Heaven and Earth, Art of Byzantium from Greek Collections, Benaki Museum, Athens, 2013, 335 p.
126. Ferguson G., Signs & Symbols in Christian Art, Oxford University Press, London, 1961, 183 p.
127. Eicher B. J., Evenson Lee S., 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.
128. Erevantsi S. Katoghikos, Jambre, translation by G. Bournoutian, Mazda Publishers, Ca, 2009, 516 p.
129. Evans H., Byzantium, Faith and Power (1261-1557), The Metropolitan useum of Art, New York, Yale Univ. Press, London, 2004, 593 p.
130. Fontana, D., The Secret Language of symbols, A Visual Key to Symbols and their Meanings, San Fransisco, Chronicle Books, 1994, 185 p.
131. Freke T. & Gandy P., Jesus and the Lost Goddess, New York, Three Rivers Press, 2001, 256 p.
132. Freke T. & Gandy P., The Jesus Misteries, was the "original Jesus" a Pagan God?, New York, Three Rivers Press, 1999, 267 p.
133. Gandzhorn V., The Christian Oriental Carpet, Benedict Taschen, 1991, 513 p.

134. Gregory E. T., *A History of Byzantium*, second edition, John Wiley & Sons Ltd, United Kingdom, 2011, 420 p.
135. Houston G. M., *Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume*, New York, Dover Publications, Inc., 2003, 178 p.
136. Khan Inayat Hazrat, *The Sufi Teaching, "The Mysticism of Sound and Music,"* Shambhala Publications Inc., Boston & London, 1996, 322 p.
137. Kleiner F. S., *Gardner's Art Through the Ages, a Global History*, Thirteenth edition, Vol. II, Thomson Wadsworth, USA, 2009, 1025 p.
138. Korkhmazian E., *Armenian Miniatures*, Institute of Ancient Manuscripts after Mashtots-Matenadaran," "Nairi" Publishing, Yerevan, 2009, 31-42 p.
139. Kramer N. S., *History Begins at Sumer, Thirty-Nine Firsts in Recorded History*, third edition, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, 350 p.
140. Kramer N. S., *Myths and Epics from Mesopotamia, A Sumerian Myth, A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, 105 p.
141. 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.
142. Lafayette de M., *Sacred Art of Armenia, Katchkars, Iconography and Illuminated Manuscripts*, 3rd edition, New York, Berlin, Times Square Press, 2012, 193 p.
143. Marchese R., *Marlene Breu, Splendor & Pageantry, Textile Treasures from the Armenian Orthodox Churches of Istanbul, Turkey*, Nettleberry Publications, 2010, 365 p.
144. D. Marshal Lang, *Armenia Cradle of Civilization*, London, Ruskin House, 1970, 296 p.
145. 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.
146. 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.
147. Nersessian V., *Treasures from the Ark, 1700 years of Armenian Christian Art*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, 227 p.
148. Norris H., *Church Vestments, their origins & development*, New York, LSC communications, 2002, 188 p.
149. Ronnberg A., Martin K., *The Book of Symbols, Reflections on Archetypal Images*, TASCHEN, 2010, 791 p.
150. Sitchin Z., *The Cosmic Code, Book VI of the Earth Chronicles*, New York, Harper Collins Publishers, 2007, 281 p.

151. Sitchin Z., The 12th Planet, Book I of the Earth Chronicles, New York, Harper Collins Publishers, 2016, 451 p.
152. Starr G. Ch., The Origins of Greek Civilization 1100-650 B.C., Translated from French by J. Buckanan-Brown 1994, W. W. Northon & Company Inc. New York, 1991, 363 p.
153. Stout-Sebastian M. A., Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire, The World of Roman Costume, edited by Lynn Sebesta and Larissa Bonafante, USA, The University of Wisconsin Press, 2001, 77-100 p.
154. Sylvie L., Treasures in Heaven, The Pierpont Morgan Library, 1994, 57 p.
155. The Ancient Near East, An Anthology of Texts and Pictures, Edited by James B. Pritchard and Daniel E. Fleming, Princeton University Press, New Jersey, 2011, 454 p.
156. The World of Roman Costume, Edited by Judith Lynn Sebesta & Larissa Bonafante, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2001, 240 p.
157. Tortora P. and Eubank K. Survey of Historic Costume, A History of Western Dress, fifth edition, New York, Fairchild Books, 2010, 650 p.
158. Маенадаран, Том I, Амянская Рукопиная Книга VI-XIV Веков, Москва, Книга, 1991, 216 ст.

ՀԱՄԱՑԱՆՑԱՅԻՆ ԿԱՅՔԵՐԻ ՆՅՈՒԹԵՐ

159. http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia_of_armenian_religion_Iranahndkas_tani_tem, May, 2017.
160. <http://www.alamy.com/stock-photo-fine-arts-ancient-world-sumerian-sculpture-god-abu-alabaster-mesilim>, 2011.
161. K. E. Eduljee, Zoroastrian Heritage, Zoroastrian Priesthood, <http://heritageinstitute.com/zoroastrianism/priests/index.htm>, 2005- 2017.
162. ԵՊՅ հայ ազիտակ ան հե տազ ոտո լ թյ ու ն ն եր ի ի ն ս տի տո լ տ,
http://www.armenianreligion.am/am/Encyclopedia_aghtamari_katoghikosutyun.
163. http://www.historyofarmenia.am/am/Encyclopedia_of_armenian_history_Sarduri_2_rd_chors_tsoveri_ishxanutyuny.
164. <http://www.louvre.fr/en/departments/near-eastern-antiquities>.
165. <http://www.mediamax.am/am/news/special-report/14903/>, Եկեղեցական հան-
դերձանքի ու ղեց ու յ ց՝ Տեր Թեոդիկի մեկնաբան ու թյ ամբ, 1999-
2018.