

Համլետ Լ. Պետրոսյան
Պատմ.գիտ. դոկտոր

**ՀՈՎՍԵՓ ՕՐԲԵԼԻՆ ԵՎ ԱՐՑԱԽԻ ԽԱՉՔԱՐԱՅԻՆ
ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆՊԱԿԻ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅԱՆ
ԽՆԴԻՐԸ***

Բանալի բառեր – Արցախ, Հովսեփ Օրբելի, խաչքար, պատկերաքանդակ, հեծյալ, մահ, անմահություն, «հավերժ կրիվ», «հավերժ խնջույք»:

Արցախի խաչքարային պատկերաքանդակը խաչքարային մշակույթի ամենաառանձնահատուկ դրսևորումներից մեկն է. Հայաստանի որևէ այլ տարածքում վկայված չեն մահկանացուների նման քանակությամբ և թեմատիկ բազմազանությամբ պատկերաքանդակներ:

Ուստի պատահական չէ, որ երիտասարդ Օրբելին 1909 թ. Խաչեն կատարած գիտական գործուղման ժամանակ, երբ նոր նյութեր էր փնտրում Հասան Զալալ իշխանի վերաբերյալ, հատուկ ուշադրություն դարձրեց հենց այդ քանդակներին՝ դրանով իսկ սկիզբ դնելով նաև խաչքարերի հետազոտությանն ընդհանրապես¹: Օրբելին թեև սահմանափակվել է Խաչենի ընդամենը երեք հուշարձաններով (Կոշիկ անապատ, Հավապտուկ, Գանձասար), բայց այսօր ակնհայտ է, որ խաչքարային պատկերաքանդակը բնորոշ է Արցախի խաչքարային դպրոցին ընդհանրապես: Հետազոտողը ծանոթացել և նկարագրել է ընդամենը տասներեք հորինվածք, որից ինը՝ Կոշիկ անապատում, երկուսը՝ Հավապտուկ վանքում և երկուսը՝ Գանձասարի վանքում: Մակայն մինչև վերջերս էլ Հ. Օրբելու «Խաչենի 12-13-րդ դարերի խաչքարերի կենցաղային պատկերաքանդակները» հրապարակումը մնում էր Արցախի խաչքարերի այդ յուրօրինակ դրսևորմանը նվիր-

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 10.05.2014:

1 Տե՛ս **Օրբելի Ի. Ա.** Бытовые рельефы на крестных камнях Хачена 12-13-го веков, «Записки Восточного отделения Императорского русского археологического общества», 1915, т. 22, вып. 3-4, с. 327-335; Նույնը՝ **Օրբելի Ի. Ա.** Избранные труды. Ереван, 1963, с. 196-203. Ներկա հոդվածի հղումները կատարվում են ըստ այս վերջին հրատարակության:

ված ամենահամապարփակ ուսումնասիրությունը:

Այս հորինվածքների օրբելիական քննությունը, որը ներառում է քանդակների տեխնիկական կատարման, կերպարների կեցվածքի, տարազի ու սպառազինության մանրամասն նկարագրությունը, արձանագրությունների ընթերցումը, հնարավոր զուգահեռների բացահայտումը, այսօր էլ մնում է անգերազանցելի: Ավելին, այդ ասպարեզի օրբելիական ժառանգությունը դեռ մնում է հայագիտության կողմից տեսականորեն մինչև վերջ չուրացված ու որոշ չափով չմեկնաբանված, հանգամանքներ, որից օգտվում են աղբրեջանցի «հետազոտողները»՝ Արցախի խաչքարերն «աղվանականացնելու» իրենց փորձերում:

Արցախի խաչքարերի պատկերաքանդակների հետագա հետազոտությունը (**Գ. Կարախանյան, Բ. Ուլուբաբյան, Շ. Մկրտչյան, Հ. Պետրոսյան, Ս. Կարապետյան**)² մեծաքանակ նյութ և նոր մեկնաբանություններ է հավելել մեծ գիտնականի կատարածին, ինչը հնարավորություն է տալիս նաև հայտնի չափով ընդարձակել և ճշգրտել նման ուշագրավ երևույթի օրբելիական քննությունը:

Նախ՝ անդրադառնանք Օրբելու այն հավաստմանը, թե հենց Խաչենում էր սիրված խաչքարային պատկերաքանդակը: Այսօր՝ նյութի հավաքման ներկա պայմաններում, մենք կարող ենք հավաստել, որ այն տարածված էր ողջ Արցախում՝ սկսած Քարվաձառից մինչև Ամարաս ու Գտիչ: **Երկրորդ**, վերջին գյուտերը հիմք են տալիս խոսելու, որ մահկանացուներին ներկայացնող խաչքարային պատկերաքանդակը (ձիշտ է, առավել պակաս չափով), առկա է նաև Գարդմանում, Տավուշում, Լոռիում, Վայոց Ձորում և Այրարատում, ավելի ուշ նաև՝ Գեղարքունիքում և Զուղայում՝ սկզբնապես, թերևս, որպես արդյունք Խաչենի քաղաքական ու մշակութային ազդեցության և որոշ իշխանական տների ակտիվ տեղաշարժերի: Այսու՝ մենք կարող ենք վավերացնել, որ Խաչենը հանդես է գալիս որպես այս հորինվածքների ձևավորման բնօրրան, բայց երևույթն ինքնին ունեցել է շատ ավելի ընդարձակ տարածքային դրսևորում:

Դառնալով նման հորինվածքների թեմատիկ-կերպարային բնութագրին՝ նկատենք, որ, անշուշտ, իրավացի էր Օրբելին, երբ հատուկ ընդգծում էր, թե այդ քանդակները հիմնականում ներկայացնում են ռազմիկների և նրանց հետ առնչվող կերպարներ, սակայն այսօր մենք կարող ենք խոսել թեմատիկ ակնհայտ բազմազանության մասին: Այս կապակցությամբ նշենք, որ հետազոտողը նախ փորձել է պատասխանել այն հարցին, թե ո՞վքեր են պատկերված այս քանդակներում՝ հանգուցյալները, թե՛ խաչքար կանգնեցնողները: Ցավոք, նյութի սակավաքանակությունը հնարավորություն չի տվել նրան վերջնական եզրակացության հանգելու: Այսօր մեծաքանակ հորինվածքների և նրանց արձանագրությունների քննությամբ,

2 Տե՛ս **Կարախանյան Գ.**, Երաժիշտ կատարողների քանդակներ 12-13-րդ դդ. խաչքարերի վրա, «Լրաբեր» հաս.գիտ., 1976, N 3, էջ 99-105; **Улубабян Б.** Хачкары Арцаха, «Четвертый межд. симпозиум по армянскому искусству: Тез. докл.», Ереван, 1985, с. 273-274; **Мкртчян Ш.** Историко-архитектурные памятники Нагорного Карабаха, Ереван, 1989, с. 19-20; **Петросян Г.** К интерпретации группы сюжетных рельефов на хачкарах Арцаха - ИФЖ, 1997, N 2, с. 164-171; **Կարապետյան Ս.**, Գեղաշեն, Եր., 1992; Նույնի՝ Հայ մշակույթի հուշարձանները խորհրդային Աղբրեջանին բռնակցված տարածքներում, Եր., 1999; **Պետրոսյան Հ.**, Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Եր., 2008, էջ 299-310:

թվում է, տարակույս չկա, որ դրանց հիմնական «հերոսը» հանգուցյալն է. նրան է նվիրված խաչքարը, և մնացած դերակատարները, որպես կանոն՝ հարազատները, ապա և ծառաները հանդես են գալիս սիրեցյալի, հոգացողի, սպասարկողի, նրա հանդեպ ինչ-ինչ վերաբերմունք ցուցաբերողի դերում³:

Դառնալով երևույթի ժամանակագրական շրջանակներին՝ նշենք, որ առաջին հայտնի օրինակները վերաբերում են 12-րդ դարի կեսերին, վերջին օրինակները, եթե հաշվի առնենք, որ դրանք մոտ 15-րդ դարից սկսած՝ դառնում են տապանաքարային քանդակի բաղկացուցիչ, հասնում են մինչև մեր օրերը:

Այս առումով մի փոքր վերապահությամբ պիտի ընդունենք հետազոտողի այն դիտարկումը, թե դրանք հիմնականում «վաղ մոնղոլական շրջանի հայ ռազմիկների կերպարներ են»⁴, քանի որ այսօր հայտնի առաջին հորինվածքները վերաբերում են այն ժամանակներին, երբ Արցախում ոչ միայն չէին տեսել, այլև նույնիսկ չէին էլ լսել մոնղոլների մասին: Ավելին, մոնղոլական նվաճումները գրեթե փոփոխություն չեն բերել այս քանդակներում ո՛չ թեմաների, ո՛չ կերպարի, ո՛չ տարազի, և որ առավել ուշագրավ է՝ սպառազինության առումով: Ինչպես կտեսնենք ստորև, դրանց իբր մոնղոլական շրջանում երևան գալու հանգամանքը փորձել են շահարկել ադրբեջանցի հետազոտողները:

Մահկանացուներին պատկերող արցախյան խաչքարային քանդակները առանձնահատուկ երևույթ են հայ մշակույթում: Դրանք ներկայացնում են ոչ միայն առանձին կերպարներ, այլև, որպես կանոն, թեմաներ կամ տեսարաններ, որոնք սովորաբար ընդհանուր եզր չունեն պաշտոնական քրիստոնեության հետ, չնայած տեղադրված են խաչի հարևանությամբ և ուղեկցվում են վերջին օրերին ուղղված կանոնիկ արձանագրություններով: Արձանագրությունները թեև որոշ դեպքերում օգնում են պարզել, թե ովքեր են պատկերված, սակայն բուն հորինվածքների իմաստի մասին որևէ տեղեկություն չեն պարունակում: Այսօր մեր կողմից հավաքված նյութի հիմամբ կարելի է խոսել հարյուրից ավելի խաչքարերի մասին, որոնց պատկերաքանդակային հորինվածքներում կարելի է առանձնացնել կռվի, որսի, խնջույքի, արհեստի և զբաղմունքի, «ընտանեկան դիմանկարի», սգի թեմաները: Քանդակները, որպես կանոն, տեղադրվում են խաչքարի բուն՝ բուսաերկրաչափական հորինվածքից դուրս և նրանից ներքև: Այստեղ է տեղադրվում և արձանագրությունը, որը զբաղեցնում է քանդակով չզբաղեցված միջակայքերը: Թեմատիկ քանդակներ կրող գրեթե բոլոր խաչքարերն էլ վերգերեզմանային կոթողներ են: Քանդակների թեկուզ միայն չեզոք տեխնիկական նկարագրությունը կարող է զգալի նյութ մատակարարել՝ վերականգնելու տարազի զանազան համալիրները, ժամանակի զենքի գրեթե ողջ տեսականին, որոշ արհեստներ, մանկատածության առանձին մանրամասներ, ընտանեկան կյանքի որոշ իդեալական դրվագներ, զանազան ծեսեր և այլն:

Նախ՝ անդրադառնանք իրար հետ սերտորեն կապված երկու թեմայի՝

3 Stii **Петросян Г. К** интерпретации..., с. 166.

4 **Орбели И. А.** Бытовые рельефы..., с. 196.

«կռվին» և «խնջույքին»: Այն կարելի է սկսել այսպես կոչված «ռազմական ուժի» ցուցադրության տեսարաններից, որոնք ներկայացնում են ռազմիկին լիովին սպառազինված՝ հեծյալ կամ հետիոտն (Նկ. 1-5): Ձին մարմնակազմական տեսանկյունից ներկայացված է բավականին ռեալիստորեն և շարժման մեջ: Այն թամբած է, սանձած և հարդարված: Հատկապես մանրամասն են պատկերվում սանձի երասանակներն ու ձգանները: Ձիու պոչը սովորաբար հանգուցված է, վզից կախված է ձվաձև-երկարավուն կախիկ: Թամբը փոքր է և հեծյալի տակ միայն եզակի դեպքերում է երևում: Նրա առկայության մասին կարելի է դատել ձիու վզի և պոչատակի փոկերով. երբեմն թամբից կախված են ասպանդակները:

Նկատենք, որ Արցախը հետագայում քաջ հայտնի դարձած դարաբաղյան ձիու հայրենիքն էր, ուրեմն պիտի ենթադրել, որ ձիու հանդեպ այստեղ առանձնահատուկ վերաբերմունք կար: Ըստ վրաց պատմիչի՝ Թամար թագուհու ամուսին Դավիթ Սուլանը Գանձակի մահմեդականների դեմ արշավանքի է ելել (12-րդ դարի վերջ) արցախյան ձի հեծած. «Այնժամ թագավորը զինվեց ու զինավորվեց, նստեց դեղնաբարձ, որը անուն հանած լինելու համար գնել էր Վախթանգ Խաչենացուց, տալով բերդ և գյուղ, որք են Ճարմանը»⁵:

Դեղնաբարձ վրացերեն բնագրի **զերդագի** թարգմանությունն է: Զերդագն իր հերթին փոխառություն է պահլավերեն **zartak** կամ պարսկերեն **zardak** բառերից, որ նշանակում է դեղին, դեղնագույն (ոսկեգույն) և **զարտակ, զերդակ, զառտ**



Նկ. 1: Կոշիկ անապատ, 1203թ.:



Նկ. 2: Հարավ գյուղատեղ, 1200թ.:



Նկ. 3: Ծմակահող, 12-րդ դարի վերջ – 13-րդ դարի սկիզբ:



Նկ. 4: Կոշիկ անապատ, 12-րդ դարի վերջ – 13-րդ դարի սկիզբ:

5 Թորոսյան Խ., «Թագակիրների պատմությունն ու գովաբանությունը» որպես Զաքարյան Հայաստանի ու Զաքարյանների պատմության սկզբնաղբյուր, Եր., 1992, էջ 407:



Նկ. 5: Արցախի պատմաերկրագիտական թանգարան, 12-րդ դարի վերջ – 13-րդ դարի սկիզբ:

դեղնակարմիրն է: «Ոսկեգույն փայլվում է ոչ թե նրա մազածածկույթը, այլ մաշկի գույնը, այդ պատճառով էլ թվում է, թե փայլը գալիս է ոչ թե մակերեսից, այլ խորքից. ...դարաբաղյան ձին ոսկի է ցայում, վազում է ոսկու մեջ»⁷, – այսպես է նկարագրել արցախյան ձիու հիմներանգը արձակագիր Մարիետա Շահինյանը:

Քննարկվող քանդակներում առանձնակի ջանասիրությամբ պատկերվում են նաև հեծյալի հանդերձանքը, զենքերն ու գլխարկ-սաղավարտը: Ձիու հետ միասին դրանք հանդես են գալիս որպես անձի կարգավիճակն արտահայտող կարևոր հատկանիշեր: Այստեղ տեղին է հիշել արցախյան մի սովորույթի մասին, ըստ որի տղամարդու համար յուրօրինակ փոխարինողի դեր էին կատարում նրա գլխարկն ու զենքը: Հագուստի հենց այդ մասերն էին, որ նրան փոխարինում էին բացակայության պայմաններում, օրինակ՝ նշանդրեքի ծիսակատարության ժամանակ⁸:

Հեծյալը նստած է հանդիսավոր ուղղահայաց դիրքով, ոտքերը կողքից են, մարմինը և գլուխը՝ դիմահայաց: Ռազմիկները հագներին ունեն ծնկներից ներքև ավարտվող լայն չուխա: Կոնաձև սաղավարտ-գլխարկը հաճախ ավարտվում է սուր, երբեմն էլ ռոմբաձև ելուստով: Սաղավարտի ստորին եզրից մինչև ուսերն են իջնում երկու «ծամ-կախիկներ»։ որոշ օրինակներում հստակորեն դիտելի է, որ դրանք ոչ թե իրական հյուսքեր են, այլ սաղավարտի կախիկներ: Մի քանի քանդակում դիտվում է միջին լայնության գոտին, որից, սովորաբար երկու փոկերի օգնությամբ, կախված է երկար թուրը: Հեծյալը, որպես կանոն, մի ձեռքով բռնել է սանձը, մյուսով՝ նիզակը: Նիզակն ավելի երկար է, քան ձին և ավարտվում է շեղանկյուն սայրով: Ներկայացված են նաև աղեղը, կապարձը, երկարավուն թուրը, երբեմն՝ գուրգը և վահանը: Հետիոտն ռազմիկները գինված են նետ-աղեղով, թրով և դաշույնով, բայց նիզակ չեն կրում: Երբեմն միասին ներկայացված են երկու հեծյալներ և նույնիսկ՝ երեք հետիոտն գինյալներ:

Օրբելին հատուկ շեշտել է, որ այս քանդակները «վաղմոնղոլական հայ ռազմիկի առայժմ համարյա միակ վերարտադրություններն են՝ վերց-

6 Մանրամասն տես նույն տեղում, էջ 533-534, ծան. 242:

7 Шагинян М. Нагорный Карабах, «Советское Закавказье». Л.-М., с. 345.

8 Լիսիցյան Ստ., Լեռնային Ղարաբաղի հայերը (ազգագրական ակնարկ), «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», հատ. 12, եր., 1981, էջ 44:

ված անմիջական կյանքից»⁹: Անշուշտ, այս պնդման մեջ, ինչպես նշեցինք, կա էական ժամանակագրական վրիպում, քանի որ դրանց զգալի մասը վերաբերում է մինչնոնղոլական ժամանակներին:

Ուշագրավ է, որ Արցախի խաչքարերը որպես աղվանական ներկայացնող **Գ. Ախունդովը**, ծանոթ չլինելով Օրբելու հողվածին, փորձել է հատուկ շահարկել այս խաչքարերի՝ իբր հենց միայն մոնղոլական շրջանով թվագրվելու հանգամանքը: Երևույթին ծանոթ լինելով միայն Գանձասարի մի խաչքարի ոչ հստակ քանդակով (Նկ. 6) և սաղավարտի կախիկներն անվերապահորեն ընդունելով որպես իրական ծամեր, չիմանալով, որ խաչքարը թվագրված է 1174 թվականով և հաշվի չառնելով էթնո-մշակութային միջավայրը, նա պնդում է, թե «աղվանական» խաչքարերը կարող են ունենալ և օտար ու նույնիսկ մոնղոլ ռազմիկների



Նկ. 6: Գանձասարի վանք, 1174թ.:

պատկերներ՝ «բնորոշ խալաթով, գլխարկով, երկու ծամերով և ձեռքներին նիզակ»¹⁰: «Ծամերը» միայն մոնղոլների բնորոշ համարելու «գյուտն» այնքան է հրապուրել Գ. Ախունդովին, որ նրան չի զգոնացրել նաև ռազմիկի երկար նիզակը՝ զինական մի ատրիբուտ, որը բացարձակապես բնորոշ չէր մոնղոլներին: Հանրահայտ է, որ մոնղոլների հիմնական զենքը նետ-աղեղն էր, որի պատճառով էլ հայերը նրանց «նետող», այսինքն՝ նետաձիգ են անվանել:

Գրիգոր Ականեցին, որն ապրում էր Գանձասարից ոչ հեռու գտնվող Ականա բերդում և մանրամասնորեն նկարագրել է մոնղոլների արշավանքը Անդրկովկաս, ի մասնավորի՝ Արցախ, իր գիրքը վերնագրել է «Պատմութիւն ազգին նետողաց»¹¹: Սակայն ամենաէականն այն է, որ «ծամավոր» այս ռազմիկների պատկերներն Արցախի խաչքարերի վրա վկայված են 12-րդ դարի կեսերից ի վեր (նման քանդակներ կրող մեզ հայտնի խաչքարերից ոմանք բարեբախտաբար թվագրված են և կրում են 1158, 1174, 1180, 1181, 1183, 1186, 1189, 1194, 1203, 1205, 1212, 1215 թվականները¹²), ժամանակ, երբ սկսվում է խաչքարերի զարգացման նոր փուլը, և խաչքարային հորինվածքը հանդես է գալիս մի շարք նորամուծություններով, ներառյալ պատկերաքանդակը: Ինչ վերաբերում երկարագես ու ծամավոր զինյալներին ընդհանրապես, ապա, ինչպես փորձել ենք ցույց տալ մանրամասն մի քննության մեջ¹³, դրանք այնքան էլ բացառիկ չէին հայ զինուժում ու մշակույթում, կազմում էին երիտասարդ ռազմիկների

9 **Орбели И. А.** Бытовые рельефы..., с. 196.

10 **Ахундов Д.** Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана, Баку, 1986, с. 244-245.

11 **Գրիգոր Ականեցի**, Պատմութիւն ազգին նետողաց, հայերեն բնագիրը և վրաց. թարգմ. **Ն. Շոշիանշվիլու**, Թբիլիսի, 1961:

12 Տե՛ս Դիվան հայ վիճակագրության, պր. 5, Արցախ: Կազմեց **Ս. Բարխուդարյան**, Եր., 1981, էջ 25-27, 31, 34, 69, 75 (այսուհետ՝ ԳՀՎ 5):

13 Տե՛ս **Պետրոսյան Հ.**, «Մանուկի» կերպարը ուշմիջնադարյան հայ տապանաքարային քանդակում (15-17-րդ դարեր), «Թուխ մանուկ», Եր., 2001, էջ 75-81:



Նկ. 7: Վանք գյուղ, 12-րդ դարի վերջ – 13-րդ դարի սկիզբ



Նկ. 8: Օխտը եղջի վանք, 1206 թ.:



Նկ. 9: Զատուն բաղ, 12-րդ դարի վերջ – 13-րդ դարի սկիզբ:



Նկ 10: Քարագլուխ, 1253 թ.:

դասը և հայկական աղբյուրներում հայտնի են «մանուկ» անունով:

Հաջորդ խումբը կազմում են այն հորինվածքները, որտեղ ռազմիկները ներկայացված են մերձավորի կամ, որ ավելի հավանական է թվում, ծառայի հետ (Նկ. 7, 8): Այս խմբում հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում այն տեսարանները, որտեղ հետիոտն կերպարը նույն չուխայով ու գլխարկով է, ինչ որ ռազմիկը (ինչը ցուցում է, որ գործ ունենք տղամարդու, ամենայն հավանականությամբ՝ ծառայի հետ), բայց, որպես կանոն՝ անզեն. մի ձեռքում ունի սափոր, իսկ մյուսով ռազմիկին է մեկնում, հավանական է, գինով լիքը գավաթը: Որոշ տեսարաններում գավաթն արդեն գտնվում է ռազմիկի ձեռքին: Եզակի դեպքերում կարող են հավելվել և ուտելիքներով ծանրաբեռնված սեղան-սինիները, ինչը նույնպես ամրապնդում է այն ենթադրությունը, որ մենք գործ ունենք խնջույքի գագաթնակետի՝ գինու ծիսական ըմպումը ներկայացնող տեսարանների հետ:

Հաջորդ խումբը կազմում են որսի տեսարանները, որտեղ նույնպես կարող է ներկա լինել ծառան կամ մատուցակը՝ կրկին սափորով ու գավաթով (Նկ. 9): Սափորն ու գավաթը հանդես են գալիս նաև մի շարք տեսարաններում, ուր բացակայում է սպառազինությունը: Խոսքը վերաբերում է բուն խնջույքի տեսարաններին, որտեղ պատկերվում է հանգուցյալը՝ միայնակ կամ մերձավորների շրջապատում, դիմացը դրված ուտելիքներով լի սեղան-սինիներով (Նկ. 10): Հանգուցյալին գավաթ են մատուցում կամ արդեն ձեռքին գավաթ ունի բռնած:

Այսպիսով, ստացվում է տեսա-

րանների մի շարք, որ պայմանականորեն մենք սկսեցինք ռազմիկից և ռազմական ուժի ցուցադրությունից ու ավարտեցինք խնջույքով:

Քանի որ քննարկվող պատկերաքանդակները, որպես կանոն, գտնվում են խաչասալի ստորին մասում և ներկայացնում են հանգուցյալներին, մենք ամուր կռվան ունենք հավաստելու, որ խաչքարային հորինվածքում ներքևն իրոք ցուցում է անցյալը, աշխարհիկը, մահը: Եվ քանի որ խաչքարային հորինվածքի հիմնական իմաստաբանությունը հանգում է խաչի՝ որպես համընդհանուր միջնորդի սրբազան գործառնություն¹⁴, կարող ենք պնդել, որ այս քանդակները լոկ հետմահու պատկերներ չեն: Դրանք հանգուցյալի «կյանքի մատյանն» են, ներկայացնում են նրա «գործը»՝ ի դեմս պատկերի և ուղեկցվում անվան գրով՝ ի դեմս արձանագրության¹⁵:

Որպեսզի պարզենք, թե ինչու էր հանգուցյալը նախ և առաջ պատկերվում գինականի կամ խրախճողի կերպարով, և թե ինչու խնջույքի ու կռվի թեմաներն այդքան տարածված էին խաչքարային և տապանաքարային պատկերաքանդակում, համառոտ անդրադառնանք մահը հաղթահարելու միջնադարյան աշխարհընկալման երկու համալիրներին՝ «**հավերժ խնջույքին**» և «**հավերժ կռվին**»: Հայ միջնադարյան աշխարհընկալման համակարգում լայնորեն տարածված էին մահը հաղթահարելու երկու հիմնական համալիրներ՝ «**հավերժ խնջույքը**» և «**հավերժ կռիվը**»¹⁶: Միջնադարյան խնջույքի գագաթնակետը գինարբուքն էր, որի ժամանակ երևան էր գալիս գինու՝ որպես կենաց կամ աստվածային հեղուկի ողջ «զորությունը»: Գինին հին հասարակություններում արյան հետ իր արտաքին նմանության և օրգանիզմի վրա ունեցած ներգործության շնորհիվ առասպելապոետիկ մտածողության մեջ հեշտությամբ փոխարինում էր արյանը՝ դրանով իսկ ձեռք բերելով մահը հաղթահարելու, անմահություն պարզևելու սրբազան գործառնություն: Մահը հաղթահարելու նույն պատկերացումն է ընկած ժողովրդական-եկեղեցական տոներին սրբավայրերում կազմակերպվող խնջույքի հիմքում, նույն ծիսաառասպելական գործառնություն է ընկած նաև հանգուցյալի պատվին տրվող ճաշկերույթի հիմքում, որը հնում կազմակերպում էին հենց գերեզմանի վրա կամ գերեզմանոցում: Թվում է՝ նման մոտեցման դեպքում խաչքարային պատկերաքանդակներում «**կյանքի բաժակն**» ընկալելու և խնջույքի տեսարանները լիովին բացատրելի են դառնում: Հանգուցյալը պատկերացվում էր դրա միջոցով իր մահը հաղթահարող, սեփական անմահությունն ապահովող:

Մահը հաղթահարելու մյուս ձևը հենց մահը «**սպանելն**» էր՝ ի դեմս նրա զանազան կերպավորումների: Ըստ էության, ռազմական ուժի ցուցադրությունը մասն էր կազմում «**հավերժ կռվի**» ընդարձակ ցանկի, որը ներառում էր նաև որսի տեսարանները, թշնամու հետ մենամարտը, կենդանամարտի տեսարանները: Խաչքարային պատկերաքանդակը, որպես

14 Մանրամասն տե՛ս **Պետրոսյան Հ.**, Խաչքար, էջ 346–347:

15 Տե՛ս **Պետրոսյան Հ.**, Կյանքի մատյանը հայ մշակույթում. գաղափարաբանություն և պատկերագրություն, «Թանգարան», 2012, էջ 40–50:

16 **Պետրոսյան Հ.**, Բռնակոթի հայտնի տապանաքարի հորինվածքի մեկնության շուրջ, «Հանդէս ամսօրեայ», 2000, էջ 429–456; **Петросян Г.** Средневековый пир и закавказские карасы для подачи вина на стол, «Археология, этнология и фольклористика Кавказа: Материалы международной конференции», Эчмиадзин, 2003, с. 343–347.

կանոն, սահմանափակվեց միայն ռազմական ուժի ցուցադրությամբ և որսով: Թշնամուն սպանելու թեման այդպես էլ պատկերագրորեն չմշակվեց հայ մշակույթում, ինչը, կարծում ենք, միջնադարի հայ քրիստոնեական մշակույթի ամենակարևոր հումանիստական դրսևորումներից է:

Այս թեմաների անընդհատ կրկնումը, բազմացումը և տարածումը ոչ միայն խաչքարերի և տապանաքարերի, այլև աշխարհիկ շինությունների, եկեղեցիների, արհեստագործական տարբեր իրերի վրա արդյունք էին այն պատկերացման, ըստ որի մահվան հաղթահարումը ոչ թե միանվագ գործողություն էր, այլ անընդհատ, հավերժ գործընթաց: Այստեղից էլ՝ մեր կողմից «**հավերժ խնջույքի**» ու «**հավերժ կովի**» եզրերի կիրառությունը:

Խաչքարային պատկերաքանդակում հանդիպում են և այսպես կոչվող «ընտանեկան տեսարաններ»՝ ամուսիններ, հայր և որդի, մայր և որդի կամ դուստր, երբ հանգուցյալը հարազատներից մեկն է, ավելի հաճախ՝ ընտանիքի կրտսեր անդամը: Այսպես, Օխտը եղցի վանքի մի խաչքարի վրա (Նկ. 11), խաչից ներքև՝ նոնենու ծառի և խաղողի վազի տակ ծնողների հետ պատկերված է հանգուցյալ որդին: Խաչից ներքև գտնվող վարդյակն ունի շատ յուրահատուկ տեսք. ասեք թելի կծիկ լինի. արդյո՞ք խորհրդանշում է հանգուցյալի ընդհատված՝ «անցած» երկրային ճանապարհը կամ «ձակատագրի կծիկը»: Այս խաչքարի արձանագրությունը խիստ ուշագրավ



Նկ. 11: Օխտը եղցի վանք, 1158 թ.:

է հորինվածքի հետ համադրումների համար: Բացի կանոնիկ տեքստից. «Թիւ :ՈԷ: (1158 թ.) էր. ես Սմպատ որդի Վասակա կանգնեցի գխաչս որդոյ իմոյ Դավթոնիս, որ կիսարեա փոխեցաւ ի Քս», որը լիովին համահունչ է պատկերաքանդակի հետ, լրացուցիչ արձանագրված են նաև ձախակողմյան և աջակողմյան ֆիգուրները՝ հանգուցյալի հայրը և մայրը՝ համա-

պատասխանաբար «Սմպատ», «Իշխանուհի» գրություններով: Այսպիսով, մենք գործ ունենք ընտանեկան մի ուշագրավ դիմանկարի հետ. Սմբատը նստած է գահավորակին, ինչը ցուցում է նրա ազնվական-իշխանական ծագումը, հագել է մինչև ներբաններն իջնող չուխս, գլխին սրածայր գլխարկ է՝ մինչև ուսերն իջնող զույգ կախիկներով: Իշխանուհին նստել է գործվածքով ծածկված թախտի վրա, հագին օձիքը բաց, ուղղաձիգ փոթերով կամ շերտերով հարդարված վերնագգեստ է: Գլուխը ծածկված է գլխաշորով, որի ծայրերը մտնում են օձիքի մեջ: Դավթոնը, որը պատկերված է ծնողների միջև և հոտնկայս է, հագել է ծնկներից քիչ ներքև ավարտվող, եզրերը զուգակարով ընդգծվող չուխս, որն ամրացված է նեղ գոտիով, գլխին ճիշտ նույն ձևի գլխարկ է, ինչպիսին որ ունի հայրը, առկա են նաև զույգ «ծամերը»: Հայրն աջ ձեռքը սեղմել է կրծքին, ձախով բռնել որդու ձեռքը, մոր մի ձեռքը կրծքին է, մյուսը՝ որդու ուսին: Կարելի է նաև նկատել, որ Դավթոնի աջ ձեռքում գավաթ կա: Սակայն դատելով

հոր աջ ձեռքի դիրքից՝ Դավթոնը մատուցակություն չի անում, այսինքն՝ դա իր՝ Դավթոնի գավաթն է, ինչը համապատասխանում է այն տրամաբանությանը, թե նման քանդակներում «կենաց բաժակից» ըմպողի դերում հանդես է գալիս հանգուցյալը:

Հանդաբերդի վանքի եզակի մի հորինվածք պատկերում է ստնտու մորը՝ մանկանը կուրծք տալիս (Նկ. 12): Այն ոչ միայն խիստ ուշագրավ է երեխաների խնամքի, կերակրող մոր ու մանկան տարազի առումով, այլև մայրերին պատկերող մի շարք քանդակների հետ նոր հնարավորություններ է ստեղծում նաև Աստվածածնի պաշտամունքի ժողովրդական ակունքերն ու դրսևորումները պարզաբանելու համար:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում խաչքարային պատկերաքանդակի մի քանի հորինվածքներ, որ պայմանականորեն կարելի է անվանել «անմխիթար սգի» թեմա: Դրանք ներկայացնում են հանգուցյալին և նրա մորը: Այսպես, Կոշիկ անապատի մի խաչքարի վրա (Նկ. 13)՝ սալի ստորին մասում, ձախից պատկերված է նիզակով, աղեղով ու կապարձով զինված հեծյալը, իսկ դիմացը՝ սալի աջ կողմում՝ թախտին, նստած է մայրը՝ համապատասխան գրությամբ. «Մայրն»: Արձանագրությունը հայտնում է. «Թ.: ՌԿԴ: (1215 թ.). Ես Չալիր կանգնեցի զխաչս որդոյ ինոյ Գրիգորոյ. Յիշեցէք»¹⁷: Եթե մի դեպքում մայրը ձեռքերը խաչել է կրծքին, ինչպես կարելի է տեսնել նույն Կոշիկ անապատի մեկ այլ խաչքարի վրա, ապա նույն վանքից ծագող մյուս խաչքարի պատկերաքանդակում մայրը ձեռքերը պարզել է դեպի որդին¹⁸: Նույն դիրքը կարելի է վավերացնել և Հավապտուկ վանքի 1194 թ. խաչքարի պատկերաքանդակում (Նկ. 14):

Վերջապես, առանձին խումբ են կազմում աղոթողների քանդակները, սովորաբար հոտնկայս,



Նկ. 12: Հանդաբերդի վանք, 12-րդ դարի վերջ:



Նկ. 13: Կոշիկ անապատ, 1215 թ.:



Նկ. 14: Հավապտուկ վանք, 1194 թ.:

¹⁷ ԴՀՎ 5, էջ 27:

¹⁸ Տես Կարախանյան Գ., նշվ. աշխ., էջ 102, Նկ. 3, 4:



Նկ. 15: Ադին նահատակ վանք,
12-րդ դարի վերջ – 13-րդ դարի սկիզբ:

Այսպիսով, օրբելիական մոտեցումների քննությունը նորահայտ նյութերի լույսի ներքո մեզ բերում է շատ ավելի ընդարձակ եզրակացության. խաչքարային քանդակը որևէ առնչություն չունի մոնոլիթների հետ, այն երևան է բերում շատ ավելի մեծ բազմազանություն, քան ենթադրել է հետազոտողը, և ներառում է կենսընթացի այն գրեթե բոլոր կարևոր դրսևորումները, որոնք էական են դիտվել հանգուցյալ կյանքի մատյանը կամ գործը կազմելու և այն վերջին ժամանակներին ներկայացնելու համար: Պատկերավոր ասած՝ այն 12-14-րդ դարերի արցախահայի և արցախյան մշակույթի համընդգրկուն պատկերագրությունն է: Ինչպես տեսնում ենք, բացառյալ նախավերջին խումբը, դիտարկվող պատկերաքանդակներն արտահայտում էին գաղափարներ, որոնք կապ չունեն պաշտոնական քրիստոնեության հետ: Ավելին, նույնիսկ թվում է, թե դրանց մեծագույն մասը չպիտի տեղ գտներ հոգու փրկության քրիստոնեական գաղափարն արտահայտող խաչքարի վրա: Սակայն տվյալ ժամանակի համար դա այնքան էլ հակասություն չէր: Հավատն Արդար դատաստանի հանդեպ չէր բացառում և հավատը խնջույքի կամ կռվի միջոցով մահը հաղթահարելու նկատմամբ: Հանգամանք, որն էլ պայմանավորել է զուտ ժողովրդական թեմաների պատկերումը խաչքարերի վրա:

Ներկա քննությունը հնարավորություն է ստեղծում անդրադառնալ նաև մեկ այլ խնդրի, որին հատուկ ուշադրություն է դարձրել Օրբելին: Դա այս խաչքարային հորինվածքների ծագման և ակունքների խնդիրն է: Իր հողվածում Օրբելին չի տալիս այդ հարցի հստակ պատասխանը: Նա միայն հրնթացս նկատում է. «Մարդկանց պատկերներով խաչքարերը գտնվել են առաջին անգամ Հայաստանի այն մասում՝ այն է՝ Խաչենում, որտեղ ընդհանրապես սիրված է պատկերաքանդակային զարդանախշումը, որտեղ տաճարների պատերին, բացի կտիտորական խմբերից, որ սովորական է Հայաստանի և այլ մասերի համար, հանդիպում են պատկերաքանդակների բավականին ընդարձակ տեսարաններ»¹⁹:

Թերևս Օրբելին տվյալ դեպքում նկատի է ունեցել Գանձասարի վանքի Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցին, որն իրոք, հատկապես նրա գմբեթի թմբուկը, ամբողջովին պատված է պատկերաքանդակներով, բայց **նախ** նկատենք, որ եթե բացառենք հենց կտիտորական քանդակները, այստեղ

19 **Орбели И. А.** Бытовые рельефы..., 1963, с. 196.

աշխարհիկ այլ հորինվածքներ ուղղակի չկան: Եվ **երկրորդ**՝ Գանձասարի տաճարը կառուցվել է 1216–1238 թթ., ու հազիվ թե նրա քանդակները որևէ հստակություն կարող են մտցնել առնվազն մեկ դար դրանից առաջ սկիզբ առած երևույթի ակունքների հարցում: Հետագայում Հովսեփ Օրբելին ակնհայտորեն՝ խորհրդային պետական քաղաքականությանը տուրք տալով և Հայաստանի հյուսիսարևելյան նահանգները՝ Սյունիքը, Արցախն ու Ուտիքը աղվանական համարելու նպատակադրումով (իբր դրանք հայացվել են քրիստոնեության տարածման առաջին դարերում, իսկ բնիկ աղվանական ցեղերը գաղթել են Կովկասի դժվարամատչելի լեռներ), «գարմանալի նմանություն» էր տեսնում Խաչենի խաչքարերի և դադստանյան քարե քանդակի ու բրոնզե կաթսաների հորինվածքների միջև²⁰: Ավելին, նա դադստանյան այդ նյութերը անվերապահորեն վերագրում էր 12–13-րդ դարերին՝ հիմքում ունենալով արցախյան խաչքարերի հստակ թվագրությունը: Այսօր պարզ է, որ այդ քանդակները թեմայի և կերպարների առումով միայն մասամբ են իրար հետ համընկնում՝ հեծյալներ ու որս, և ուրիշ ոչինչ: Սակայն հրապուրված այս խիստ մասնակի նմանությամբ՝ Օրբելին շատ ավելի հեռուն է գնացել՝ հայտարարելով, թե դրանք երկուսն էլ աղվանական են: Հետագոտողը չի էլ քննել այն հարցը, թե այդ ի՞նչ տվյալներ են վկայում աղվանական ցեղերի համատարած բնակեցումը Սյունիքում, Արցախում կամ Ուտիքում, այլ ուղղակի հայտարարել է այդ մասին:

Նա նաև չի բացատրում, թե ինչպես եղավ, որ «աղվանները», որոնք քրիստոնեության առաջին դարերում գաղթեցին Հյուսիսային Կովկաս, միայն 12-րդ դարում «վերհիշեցին» դարեր առաջ ունեցած աշխարհիկ ոճը, կամ ինչպես բացատրել, որ հայ իշխանների կողմից 4–6-րդ դարերում «նվաճված» տարածքներում միայն վեց դար հետո երևան եկավ այն լքած տեղաբնիկների հատուկ ոճը:

Դրա հետ միասին՝ պիտի խոստովանենք, որ արցախյան խաչքարային պատկերաքանդակի ակունքներն այսօր էլ մնում են չլուսաբանված: Արցախի վաղքրիստոնեական մշակույթի ուսումնասիրվածության ներկա մակարդակը թույլ է տալիս անել միայն մի քանի նախնական դիտողություններ, որոնք, ցավոք, առայժմ չեն պատճառաբանում երևույթն իր ամբողջության մեջ: **Նախ**, Արցախի վաղ քրիստոնեական, այն է՝ 4–8-րդ դարերի քանդակի վերաբերյալ մեր հավաքած ողջ նյութը ցույց է տալիս նրանում պատկերաքանդակի իսպառ բացակայությունը: Նույնը կարելի է ասել և մինչքրիստոնեական՝ անտիկ մշակույթի մասին, որը հիմնականում ներկայացված է կարասային թաղումների դամբարանային նյութով և Տիգրանակերտի պեղումներով: Անհասկանալի է, թե ինչպես կարելի է ենթադրել պատկերաքանդակի տեղական ակունքները, երբ նախորդ ողջ երկար ժամանակաշրջանի համար նույնիսկ նախօրինակ չկա: **Երկրորդ**, խաչքարային մշակույթում, սելջուկների ավերիչ արշավանքից հետո մոտ մեկդարյա ընդմիջում կա, և միայն 12-րդ դարի կեսերից է սկսվում այդ մշակույթի վերելքը, երբ ողջ Հայաստանում դիտելի է ոչ միայն խաչքարային առանձին դպրոցների երևան գալը, այդ թվում և Արցախի, այլ նաև

20 Տե՛ս **Орбели И. А.** Албанские рельефы и бронзовые котлы, «Избранные труды», Ереван, 1963, с. 347–361.

խաչքարային պատկերաքանդակի երևան գալն ընդհանրապես: Եվ եթե Հայաստանի մնացած մասերում այն բացառապես կրոնական-քրիստոնեական է, ապա Արցախում հիմնականում այսպես կոչված՝ աշխարհիկ է: Կարելի է, անշուշտ, նկատի ունենալ, Արցախում եկեղեցու շատ ավելի նվազ դերակատարման հանգամանքը, տեղական իշխանների զգալի քաղաքական ինքնուրույնությունը, բայց թվում է՝ այդ ամենն ի վիճակի չեն միանշանակ ցույց տալու երևույթի ակունքները:

Այո, երևույթի առաջացման խորքային պատասխանը դեռ չկա, բայց հազիվ ընդունելի է այն բացատրել շատ ավելի պակաս հիմնավոր փաստարկներով, ինչպես վարվել է Հովսեփ Օրբելին: Վերջին տարիներին Արցախում մշակութային ժառանգության հետազոտությունը, ճիշտ է, ոչ ցանկալի չափով, էապես աշխուժացել է: Օրակարգի խնդիր է 9-12-րդ դարերի որևէ հայտնի հուշարձանի պեղումները: Այդպիսի հուշարձան կա, և նրա հետազոտությունը պլանավորվում է: Հուսանք, որ հետագա աշխատանքները նոր լույս կսփռեն այս խնդրի վրա:

Համոզված ենք, որ Հայոց պատմության ու մշակույթի անցյալի անվանի հետազոտողները մեծ գործ են արել: Սակայն այսօր մենք ոչ միայն պարտավոր ենք այն ուսումնասիրել, բարձր գնահատել և հիանալ, այլ նախ և առաջ՝ զարգացնել, մեկնաբանել, ճշտել նրանց կատարածը՝ մեր հայտնի ու անհայտ ընդդիմախոսներին հնարավորություն չտալով «փաստարկ» դարձնել մեր մեծերի թեական մտքերը, վրիպումները կամ քաղաքական խոտորումները և դրանց օգնությամբ խեղաթյուրել ու սեփականել հայոց մշակութային ժառանգությունը:

Համլետ Լ. Պետրոսյան – Զբաղվում է հայ մշակույթի և ինքնության խնդիրներով: Խաչքարերին նվիրված նրա հիմնարար ուսումնասիրությունը՝ «Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը» գիրքը (Երևան, Փրինթինֆո, 2008) ձեռք է բերել լայն ճանաչում և արժանացել ՀՀ նախագահի մրցանակին:

Ղեկավարում է Արցախի Տիգրանակերտի հնագիտական արշավախումբը: Հեղինակ է մի շարք մենագրությունների և ավելի քան 120 գիտական հրապարակումների, որոնք լույս են տեսել Հայաստանում և արտասահմանում:

HOVSEP ORBELI AND THE RESEARCH PROBLEM OF THE ART-SAKH KHACHKAR'S ANTHROPOMORPHIC RELIEVES

Hamlet L. Petrosyan

The anthropomorphic relieves of the Artsakh khachkars are the unique manifestation in the culture of khachkars. It is not occasional, that young Hovsep Orbeli paid special attention to the such compositions during his scientific trip to Khachen in 1909, and he wrote the separate article dedicated on this matter. The researcher only described thirteen setups, and tried to find out the sources of their origination, time, as well as the images' identity considering them as the unique display of the Armenian culture. However, later, while studying the sculptural images again, Orbeli tried to display them as manifestation of the «Albanian» culture. This circumstance was taken by Azerbaijani researchers as a chance for their attempts to «albanization» the khachkars of Artsakh.

In the present article the certain chronology, the main themes and images and the folk roots of the anthropomorphic composition are presented on base of examination of the more than hundred khachkars, as well as the reasons of considering them as «Albanians» by Orbeli are revealed.

Резюме

ИОСИФ ОРБЕЛИ И ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЛЬЕФНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ НА ХАЧКАРАХ АРЦАХА

Гамлет Л. Петросян

Рельефные изображения на арцахских хачкарах – особое явление во всей хачкарной культуре. Неслучайно, молодой Иосиф Орбели во время научной командировки в Хачен в 1909 г. обратил внимание именно на эти рельефы, посвятив им отдельную статью. Исследователь описал лишь тринадцать композиций, пробуя выяснить истоки их происхождения, время бытования, а также установить, кто именно изображен на них, считая эти композиции уникальным проявлением армянской культуры. Впоследствии, однако, Орбели, обращаясь к этим рельефам, утверждал, что они являются проявлением “албанской” культуры, чем успешно пользуются азербайджанские “ученые” в своих попытках “албанизировать” арцахские хачкары.

В настоящей статье проанализированы рельефные изображения более чем на ста хачкарах, представлены их четкие датировки, основные темы и образы композиций, истоки их народного восприятия, а также выявляются причины, побудившие Орбели причислить их к албанской культуре.

ՀԱՅԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
2 (68) ամիս, էջ 113 (46) ամիս-հունիս, 2014
ՀՀ հանրապետության հանրապետության