

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Խ Ա Չ Մ Ա Ն Յ Ա Ն Ս Ո Ֆ Ի Հ Մ Ա Յ Ա Կ Ի

ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԺԷ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ, դիզայն»
մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ – 2019

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ՏԱՇԱԿԱՆԱՆ ՏՕՓԻ ԱՄԱԿՈՎՆԱ

**СИМВОЛИКА ОБЛАЧЕНИЯ КАТОЛИКОСА И ЕГО
ИКОНОГРАФИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИНИАТЮРЕ**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.03 – “Изобразительное искусство, декоративное и прикладное искусство,
дизайн”

ԵՐԵՎԱՆ – 2019

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:
Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀԱԿՈԲՅԱՆ Հրավարդ Հրաչյայի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին Վարդանի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Մատենադարան. Մ.Մաշտոցի անվան հին
ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2019թ. հունիսի 28-ին, ժամը՝ 14.00-ին, ՀՀ
ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության
մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ Երևան, 0019, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2019թ. մայիսի 20-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

Ասատրյան Ա.Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
АКОПЯН Гравард Грачьевич

Официальные оппоненты – член-корреспондент НАН РА,
доктор искусствоведения, профессор
КАЗАРЯН Виген Оганесович
кандидат искусствоведения, доцент
АРУТЮНЯН Мартин Варданович

Ведущая организация – Матенадаран: научно-исследовательский
институт древних рукописей имени
Месропа Маштоца

Защита диссертации состоится 28-го июня 2019г. в 14.00 часов на заседании
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте
искусств НАН РА (адрес: Ереван, 0019, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 20-го мая 2019г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А.Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ատենախոսության թեման: Կաթողիկոսի հանդերձանքի ձևավորման պատմությունն սկսվել է Հայաստանում քրիստոնեության ընդունումից անմիջապես հետո: Հետագա դարերի ընթացքում այն ձեռք է բերել բազմաշերտ կառուցվածք և հարուստ խորհրդաբանություն:

Հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ կաթողիկոսի հանդերձանքի վերաբերյալ բավականին տեղեկություններ են պահպանվել: 14-18 դդ. ծաղկողները պատշաճ տեղ են հատկացրել մի շարք կաթողիկոսական պատկերների, որտեղ կաթողիկոսները հիմնականում ներկայացված են օծման, եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարաններում, ինչպես նաև՝ աղոթողի, խնդրարկուի կամ օրինողի դերում: Բոլոր պատկերներում էլ նրանք ներկայացված են իրենց ամբողջական, կանոնիկ, շքեղ ծիսական հանդերձանքով, համապատասխան պատկերագրական և խորհրդաբանական միջավայրում: Այս դիմանկարների ուսումնասիրությունն ու մեկնաբանությունն ունի վերանայման կարիք:

Ատենախոսության առարկան: Ուսումնասիրությունը վերաբերում է կաթողիկոսական հանդերձանքի ծագման, զարգացման պատմությանը, ինչպես նաև նրա տարրերի խորհրդաբանական վերլուծությանը: Արվեստաբանական վերլուծության են ենթարկվել կաթողիկոսական դիմանկարները, որտեղ հանդերձանքից զատ քննվում են նաև պատկերագրության հետ կապված հարցեր:

Ատենախոսության ժամանակագրական և աշխարհագրական սահմանները: Քննարկվել են Առաջավոր Ասիայի, հրեական, պարսկական, հունական, հռոմեական, բյուզանդական մշակույթներում գործածված ծիսական հանդերձանքի կառուցվածքն ու ավանդույթները: Այս մշակույթներից վերցված պատմական օրինակները թվագրվում են մ.թ.ա. 3-5 հազ.: Հայկական մշակույթում գոյություն ունեցող ուսումնասիրված օրինակները պատկանում են Վանի թագավորության ժամանակաշրջանին:

Թեմայի արդիականությունը: Կաթողիկոսի հանդերձանքի խորհրդաբանությունը հայկական մշակույթի բաղկացուցիչ մասերից է, սակայն արժանի ուշադրության չի արժանացել: Այն համամարդկային արժեք ունի, քանի որ հայ ծիսական մշակույթը, տարածաշրջանում լինելով հնագույններից, ազդեցություններից զատ նաև իր ներդրումն է ունեցել հարևան մշակույթների ծիսական հանդերձանքի վրա:

Հայ մշակույթը կաթողիկոսական հանդերձանքի խորհրդաբանության միջոցով օտար հանրությանը պատշաճ ներկայացնելու խնդիրը խիստ արդիական է, որի իրականացմանը կնպաստի արվեստաբանության տեսանկյունից կաթողիկոսական պատկերների ուսումնասիրությունն ու մեկնաբանությունը, քանի

որ դրանք հայ միջնադարյան գրքարվեստի արժեքավոր մասն են, ունեն յուրօրինակ կանոնիկ պատկերագրություն և բավականաչափ ուսումնասիրված չեն:

Հետազոտության նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության նպատակը կաթողիկոսական հանդերձանքի ամբողջական համալիրի պատմության և տարրերի խորհրդաբանության համակողմանի վերլուծությունն է՝ հիմնված միջնադարյան արվեստի նմուշներում պահպանված կաթողիկոսների պատկերների վրա: Այն կարող է դառնալ մշակութաբանական և արվեստաբանական խորը հետազոտությունների քննության նյութ: Հետազոտության նպատակից բխող խնդիրներն են՝

- հարակից մշակույթներում գոյություն ունեցած ծիսական հանդերձանքի և դրանց գործառույթների համեմատական վերլուծությունների միջոցով կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերի խորհրդաբանական իմաստների վերծանում, կառուցվածքների, զարդամոտիվների, գունային լուծումների ծագումնաբանության ուսումնասիրում,
- ընդգրկված բոլոր տարրերի զարգացման գործընթացի ու կրած փոփոխությունների ուսումնասիրություն, ինչպես նաև պարզաբանում, թե դրանցից որոնք ունեն տեղական բնույթ-ծագում և որոնք են ներմուծված,
- միջնադարյան մանրանկարիչների կողմից կաթողիկոսական հանդերձանքի կանոնիկ պատկերագրության ու խորհրդաբանության մեկնաբանություն,
- միջնադարյան մանրանկարչության օրինակներից ընտրված կաթողիկոսական դիմանկարների կանոնիկ պատկերագրության, կոմպոզիցիոն կառուցվածքների, գունային լուծումների ու խորհրդաբանության մեկնաբանում:

Աշխատության գիտական նորույթը: Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ փորձ է արվել մանրամասն պարզաբանել.

- կաթողիկոսի հանդերձանքի բոլոր տարրերի կառուցվածքի, զարդամոտիվների, գունային լուծումների խորհրդաբանությունը՝ հիմնվելով Հայաստանում և հարակից մշակույթներում գոյություն ունեցող պատմական ապացույցների համեմատական բնութագրերի վրա,
- ծիսական հանդերձանքի գործառույթների դիտարկումն ու բնութագրումն արվել է ոչ միայն քրիստոնեական խորհրդաբանության տեսանկյունից, այլև տարածաշրջանի զանազան մշակույթներում պահպանված հնագույն պատմական փաստերի և ապացույցների հիման վրա,
- ծիսական հանդերձի կանոնիկ պատկերագրությունն ու փոփոխությունները ողջ միջնադարի ընթացքում ստեղծված կաթողիկոսական պատկերներում,

- մանրանկարիչների մեկնաբանությամբ կաթողիկոսական դիմանկարների կանոնիկ պատկերագրության ու խորհրդաբանության ուսումնասիրությանն առնչվող մի քանի հարցեր:

Ատենախոսության գրականության տեսությունը: Ընդգրկված են Մ. Խոբենացու, Ագաթանգեղոսի, Փ. Բուզանդի, Ա. Շիրակացու, Ա. Լաստիվերտցու և այլոց աշխատանքները: Օգտագործված են նաև 19-րդ դ. վերջի և 20-րդ դ. սկզբի եկեղեցուն ու եկեղեցական հանդերձանքին նվիրված կարևոր ուսումնասիրությունները: Գրականության տեսության երրորդ խումբն ընդգրկում է ժամանակակից հայ և համաշխարհային գիտական գրականությունն ու համացանցային նյութերը, որոնց զգալի մասն անգլերեն է և հայ արվեստաբանության մեջ գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ:

Ատենախոսության փորձաքննությունը: Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնում: Ատենախոսության հիմնական դրույթներն արտացոլվել են Հայաստանի Հանրապետությունում և Ռուսաստանի Դաշնությունում հրատարակվող գիտական պարբերականներում տպագրված գիտական վեց հոդվածներում:

Աշխատանքի գործնական նշանակությունը: Ատենախոսությունը կարող է հիմք ծառայել ծիսական հանդերձանքին վերաբերող ավելի խորը ուսումնասիրությունների համար: Այն ունի միջգիտակարգային արժեք և կարող է կիրառվել ազգագրական ու արվեստաբանական ուսումնասիրությունների համար:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, 3 գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված սկզբնաղբյուրների և գրականության ցանկերից, հավելվածից և վերատպությունների ցանկից:

Ներածությունում ներկայացված են ատենախոսության հիմնական թեման, ուսումնասիրության կարևորությունը, սկզբնաղբյուրների և գրականության հակիրճ տեսությունը, նպատակներն ու խնդիրները, ուսումնասիրության իրականացման տեսական և մեթոդաբանական հիմքը, թեմայի կարևորությունն ու արդիականությունը, գիտական նորույթը, գործնական նշանակությունը, ատենախոսության գործնական նշանակությունը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԵՎ

ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ

ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ

Առաջին գլուխը նվիրված է եկեղեցական հանդերձանքի պատմական և ծագումնաբանական առանձնահատկությունների ու սկզբնաղբյուրների հետա-

զոտմանը: Կաթողիկոսի հանդերձանքն, իր ամբողջական համալիրով ու բազմաշերտ կառուցվածքով, ունի իր խորհրդաբանությունը, հազարամյակների հնություն: Ծիսական հանդերձանքի շատ տարրեր փոխված մեկնաբանությամբ, իմաստներով ու խորհրդաբանությամբ անցան քրիստոնեությանը: Այդ իսկ պատճառով կաթողիկոսի հանդերձանքի ներկա ուսումնասիրությունը կատարվել է ոչ միայն հիմնվելով քրիստոնեական փիլիսոփայության և մշակույթի ծիսական ավանդների վրա, կամ էլ՝ դիտարկվել հայկական ազգային հագուստի մշակութային ավանդույթների շրջանակներում, այլև ուսումնասիրվել են հարևան երկրների պատմական և մշակութային ազդեցությունները, որոնք հազարամյակների ընթացքում եղել են մերձավոր, փոխազդող մշակույթներ և իրենց անժխտելի ազդեցություններն են ունեցել հայ ծիսական հանդերձանքի ձևավորման ու զարգացման վրա:

Հիմք ընդունելով հարակից հին և հայկական մշակույթներում առկա ծիսական հանդերձանքները պատկերող պատմական ապացույցները, հնարավորինս պարզաբանվել են քննարկված տարրերի և նրանց գեղարվեստական ձևավորմանը, կառուցվածքին, ծիսական գործառույթներին և խորհրդաբանությանը վերաբերող որոշակի մանրամասներ: Այս հիմքի վրա նաև պարզվել է, թե ծիսական հանդերձանքի տարրերից որոնք են տեղական, և որոնք՝ ներմուծված: Պատմահամեմատական մեթոդով կատարված ուսումնասիրության արդյունքում պարզվել է, որ հայ հեթանոսական արքայական-քրմապետական հանդերձանքն իր կառուցվածքով, գործածված լրապիտույքներով և դեկորատիվ գեղարվեստական ձևավորմամբ սերտ աղերսներ ունի Առաջավոր Ասիայի մշակույթներում գոյություն ունեցած համանման օրինակների հետ:

Հիմնվելով եղած նյութերի վրա՝ քննարկվել են նաև հին ծիսական հանդերձանքը զարդարող երկրաչափական և բուսական զարդանախշերը, որոնց ավանդույթը շատ հին է ու որոշ առումով ընդհանուր Առաջավոր Ասիայի և մի շարք այլ հնագույն մշակույթների համար:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ երկայն թևքերով նեղ ներքնաշապիկը, լայնաթեզան պղնձավոր պարեգոտը, դրանց կառուցվածքի և ձևավորման որոշ տարրերը, ինչպես նաև տեղայնացումը, օրինակ՝ կրծքին թեքությամբ կապված պատվի ժապավենները, ուսնոցների և քղանցքների եզրերը զարդարող ծոպազարդերը, թագակապերի վերջույթներին ամրացված փնջազարդերն ունեն ուրույն կառուցվածք և տեղական ծագում, կամ էլ գործածվել են Հայաստանին հարակից աշխարհագրական տարածքներում:

Կատարված ուղղակի համեմատությունները Վանի թագավորությանը պատկանող օրինակների և ժամանակակից կաթողիկոսական հանդերձանքի միջև ցույց են տալիս, որ Հայ եկեղեցու ծիսական հանդերձը, զարգանալով բազմա-

մաթիվ ազդեցությունների միջավայրում, հիմնականում հարազատ է մնացել իր նախնական ձևին կամ տեսակին:

Պարզվել է, որ որոշ տարրեր, օրինակ, կաթողիկոսի գավազանի, եմփորոնի, կոնքեռի, վակասի, կիսակլոր ձև ունեցող շուրջառի ուղղակի նմանակները բացակայում են հայ մշակույթում և մասնագետների կողմից համարվում են ներմուծված: Սակայն դրանց մեծ մասը հայ հին ծիսական հանդերձանքի համալիրում ունի իրեն համարժեք տարրերը, որ առկա են Վանի թագավորության աստվածների պատկերների վրա: Օրինակ, գավազան-մականներ, հատուկ վզնոցներ, զարդարուն ծոպավոր կամ առանց ծոպերի ծածկոց և պատվո ժապավեններ, արքա-քրմերի գոտիներից կախվող փնջազարդ տարբերակիչ տարրեր: Հարկ է ավելացնել, որ հայկական տարրերը, որքան էլ որ նման են հարակից մշակույթներում եղած տարրերին, ունեն ուրույն կառուցվածք և մանրամասներ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ,

ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՈՑ ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ

Այս գլխում քննարկվում են սուրբ սեղանի մոտ սպասարկող կաթողիկոսի բազմաշերտ ու ճոխ հանդերձանքի բոլոր տարրերը, որոնք ունեն հզոր խորհրդաբանական իմաստ: Հայր Մաշտոցում նշված կաթողիկոսական օծման արարողության ծիսական օրենքների համաձայն, ճերմակ քողի ներքո նորընտիր հովվապետին են տրվում նրա աստիճանացույց տարրերը՝ գոտուց կախվող կոնքեռը, հայրապետական գավազանը և խույրը, որից հետո միայն նա կոչվում է Կաթողիկոս Ամենայն Հայոց:

Շապիկը. Կաթողիկոսի առաջին հանդերձը սպիտակ կտավից կարված շապիկ-վտավակն էր: Այն առաջին դպրության շապիկն է, որ եկեղեցական խորհրդաբանությամբ համարվում էր փրկության պատիվ-հանդերձ և ուրախության պատմունք: Քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ ճերմակ շապիկը խորհրդանշանն է անմեղության, նաև հոգու հաղթանակն է մարմնի նկատմամբ՝ «շապիկ կրողը կրում է նաև Հիսուսին» բանաձևով:

Պնդնավոր պարեգուր. Պատմական-պարեգուտը շապիկի վրայից հագնվող զգեստն է: Մաշտոցում, Դրոշմ կատարելու ժամանակ ասվող աղոթքի մեջ, քրիստոնեական հավատք ընդունած նոր քրիստոնյայի փրկության հանդերձանքն ընդունելիս, քահանան շնորհակալություն է հայտնում և մաղթում, որ Աստված նորընծա քրիստոնյայի գլխին լինի շնորհների պսակ և պահպանակ: Միաստվածությանն անցնելուց հետո էլ հազարամյակների հնություն ունեցող ավանդության և արարողակարգի մեջ էական փոփոխություններ չկան, միայն դրանց արտաքին ձևավորումն ու մեկնաբանություններն են մասամբ տարբեր:

Փորորար. Ծագելով լատիներեն «orarium» բառից՝ հայերենում կոչվում է

փորձարար և համարվում լատինական մշակույթից փոխառված տարր: Այն առաջացել է սարկավագի ուրարից, որ պտտվելով վզի շուրջը, կախվում էր միայն առջևում՝ փորի վրա և կոչվում էր «վակաս լանջաց»: 17-րդ դ. միայն այս երկու շերտերն առջևում միացվեցին որպես մեկ կտոր, իսկ վերևում էլ վզի համար բացվեց երկու կողմերով կլոր բացվածք: Փորձարարները զարդարվում են խաչերով և սրբապատկերներով, իսկ ներքին եզրը հաճախ զարդարվում է ծոպազարդերով:

Փորձարարը շատ նման է Արևելյան եկեղեցիներում գործածվածներին, սակայն ճիշտ ուրարանման կտոր հայկական մշակույթում առկա է Վանի թագավորության շրջանից՝ որպես աստիճանի խորհրդաբանական ցուցիչ տարր: Այս պատվի ժապավենը գործածվել է նման համատեքստում և նույն գործառույթով, հունական մշակույթի ծաղկման ժամանակներից էլ շատ առաջ:

Շուրջառ. Կիսակլոր կտրվածքով շքեղ ծածկոց է, որ կրում են սուրբ պատարագի ժամանակ: Դրանք պատրաստվում են շքեղ կերպասներից և մեջքին խաչ ունեն: Շուրջառը խորհրդանշում է պայծառ զգեստ, որից ակնկալվում է կրողին պաշտպանել չարի ներգործությունից:

Սկզբնական շրջանում, որպես ծիսական արտահագուստ, կրում էին բեռեզյա նափորտ կամ աղաբողոն կոչվող շրջափակ և անթեզան ձևը, որ թևերի վրա ամփոփված, առջևը փակ արտահագուստ էր: Կիլիկյան շրջանում ճերմակ խորքով նափորտը զարդարվեց բազմաթիվ խաչերով՝ մինչև 17-րդ դ., որից հետո այն փոխարինվեց փորիբաց շուրջառով:

Շուրջառի նման կիսակլոր կտրվածքով արտահագուստներ հայտնի չեն հայոց անցյալում: Հայաստանում և հարակից մշակույթներում հնում գործածվել են ուղղանկյուն կտրվածքով ծածկոցներ, հետևաբար պետք է համաձայնել շուրջառի եվրոպական ծագման դրույթի հետ:

Բազպաններ. Այս լրապիտույքները 13-րդ դ., որպես զարդարուն թեզանիքի եզրեր, անջատվեցին, առանձնացան պճղնավորի թևքից և դարձան առանձին կտորներ, որոնք ձևավորում են ծաղկազարդերով և կենաց ծառերով, հատուկ աջ և ախյակ թևերի համար: Թևքի կամ թեզանիքի զարդարման ավանդույթը տարածված է հայկական տարագի համալիրում որպես պահպանակ, որ միտում ունի ընդգծելու ձեռքի կարևորությունը, որպես արարման հզոր գործիք: Ձեռքը կամ դաստակը զարդարող երիզն օգնում է արարող կամ բարին գործող ուժերին, նաև՝ վնասագեղծում չար ուժերին: Ներկայումս հազնվելու ընթացքում բարձրաստիճան հոգևորականը հատուկ աղոթք ունի, որով Երկնավորից հայցում է իր ձեռքերին կարողություն շնորհել՝ ճիշտ և արդար գործեր կատարելու համար:

Եմփորոն. Այս պատվի ժապավենը հայոց հոգևոր մեծերի հանդերձանքի համալիր ներմուծվեց միջին դարերում, երբ Հռոմի պապերը նվիրատվություններ էին կատարում կիլիկյան հայրապետներին:

Եմփիորոնը (ուղիղ հնչմամբ՝ ոմփիորոն), բացառիկ ուննոց է, որ վերապահված է միայն եպիսկոպոսի և կաթողիկոսի համար և նրանց է տրվում ձեռնադրությամբ: Այն 25 սմ լայնությամբ, 2 մ երկարությամբ, խաչազարդ, երկու կտորներից կազմված պատվո երիզ է: Երիզների երկու ծայրերը, ուսերից դեպի առաջ կախվելով, ճարմանդով զուգահեռաբար ամրացվում են, ծայրերը կախվում են առջևում և հետևում, սովորաբար զարդարվում են ծոպազարդերով: Այս տարրը նույնացվում է հույների և հռոմեացիների «pallium»-ի հետ: Միակ տարբերությունն այն է, որ հայկական եմփիորոնը համեմատաբար ավելի մեծ ու շքեղ է:

Ուրը կամ ուսերը ծածկող ուննոցներ կրել են ասորա-բաբելական թագավոր-աստվածները: Նրանց ծածկոցը ուղղանկյուն, երկար, լայն թիկնաշոր էր, որ, ծածկելով ձախ ուրը, կախվում էր կուրծքն ու թիկունքն ի վար: Նման ավանդույթ առկա էր նաև Վանի թագավորության մշակույթում: Մխալ չի լինի ենթադրել, որ ուսերը պատվո ժապավեն-երիզով զարդարելու ավանդույթն, անցնելով Հին Հունաստան կամ, Էտրուսկների միջոցով, որպես «Tebenna», Ապենինյան թերակղզի, խաչաձև-վել է հունական «himation»-ի ավանդության հետ: Այն հետագայում ծնունդ է տվել հռոմեական «toga»-ին, որն էլ իր հերթին վերածվել է «pallium»-ի ու լատին եկեղեցու կողմից նվիրատվությունների միջոցով «վերադարձել» փոփոխված տեսքով:

Խույր. Այս թագը բարձրադիր, ոսկեպաճույճ գլխանոց է, որ Հայ Առաքելական եկեղեցում հանդիսավոր արարողությունների ժամանակ կրում են միայն եպիսկոպոսներն ու կաթողիկոսները: Հայոց լեզվում «խույր» նշանակում է թագ, միթո վարսակալ, արտախուրակ, շարփուշ: Առաջին երկու նշանակությունները հատկապես վերաբերում են եկեղեցական խույրին: Սակայն «խույր» բառը եպիսկոպոսական-կաթողիկոսական թագի ճիշտ անվանումն է: 12-րդ դ. Հռոմի պապերի նվիրած հայրապետական զգեստի կիրառությամբ լատին եպիսկոպոսական խույրը մեզ մոտ էլ ընդունվեց: Այդ պատճառով էլ այն իր «mitra» անվանմամբ համարվել է լատինական թագ-գլխանոց:

Վանի թագավորության, Երվանդունիների և Արտաշեսյան հարստության արքաները կրում էին խույրեր: Միջագետքյան աղբյուրներից հայտնի է, որ նման խույրերը հնում խորհրդանշում էին ձկնակերպ աստվածներին կամ աստծուն: Հայ ուսումնասիրողների կողմից այս դիցն անվանվում է Հայա-Էնկի: Այս հինավուրց ծուկ-աստծո խորհրդաբանությունն է խույրը, որ մի շարք մշակույթներով անցնելուց և որոշակի ձևային փոփոխություններ կրելուց հետո հռոմեական կաթոլիկ եկեղեցուց անցել է Հայ եկեղեցուն: Քրիստոնեության խորհրդաբանական միջավայրում խույրը՝ Հիսուսի (ծուկ) խորհրդաբանությամբ, փոխարինել է հայկական ճառագայթաձև ոսկե թագին:

Արտախուրակներ. Հինավուրց թագավորական թագակապին փոխարինել են արտախուրակները, որոնք երկու նեղ ժապավենաձև, աստառով ամրացված,

շքեղ զարդարված կտորի շերտեր են: Դրանք կցվում են ժամանակակից կաթողիկոսի վակասի թիկունքի երկու հակադիր կողմերում և քիչ լայնանալով կախվում են թիկունքն ի վար: Թագակապերն, ըստ ավանդության, խույրի մաս են կազմել և ունեցել են թագի իմաստ, սակայն հետագայում առանձնացվեցին խույրից և կցվեցին վակասին: Ներքևի ծայրերում արտախուրակները զարդարվում են կիսակլոր եզրազարդերով և հին թագակապերի ավանդույթին հետևելով ծոպափնջեր ունեն:

Վակաս. Ծառայում է որպես շուրջառի օձիք, ուներին ուղղահայաց դիրքով մնում է շնորհիվ ներսից դրված հաստ կաշվի կամ խավաքարտի ու գոգնոցանման կտորի և հիմնականում գործածվում է միայն ծիսական արարողությունների ժամանակ: Վակասի զարգացման ընթացքը ցույց է տալիս, որ այն, անջատվելով հինավուրց ապարոշ-թագի վերջույթներից, վերափոխվել է օձիքի: Խույրը, արտախուրակները և վակասը հայոց լեզվում ունեցել են թագի ու խույրի նշանակություն կամ իմաստ: Դրանք զարդարվում են սյունաշար խորանների շարքերում պատկերված առաքյալների պատկերներով՝ կենտրոնում ներկայացնելով խաչված կամ գահին բազմած Հիսուսին:

Գուրի. Ոսկե և արծաթե գոտիները դեռևս վաղնջական ժամանակներից զարդարվում էին հարուստ զարդանախշերով և բազմազան խորհրդաբանական իմաստներ ու ծիսական նշանակություն ունեին: Այն կամար է, առնվազն 5 սմ լայնությամբ, որ փորոտարի վրայից ճարմանդով ամրացվում է առջևում: Իշխանություն չունեցող հոգևորականը գոտի կապելու իրավունք չունի: Գոտին կաթողիկոսին շնորհվում է իր բարձրագույն պաշտոնին նշանակվելիս: Տրված իրավունքների հետ մեկտեղ, այն կաթողիկոսից ակնկալում է նվիրվածություն, ուժ, առաքինություն և արժանիք: Գոտու ճարմանդն ունի նույն խորհրդաբանությունը:

Կոնքեռ. Ոչ շատ մեծ, քառակուսի, ընտիր գործվածքից, երեք անկյունային փնջազարդերով զարդարուն կտոր է: Ըստ կանոնիկ օրենքի՝ այն զարդարվում է խաչերով, առաքյալների կամ Աստվածամոր և մանուկ Հիսուսի պատկերներով, որոնք էլ իրենց հերթին շրջափակվում են խաղողի որթերով ու ողկույզներով, կամ էլ՝ կենաց ծառ հիշեցնող ծաղկազարդերով: Կոնքեռը կաթողիկոսի մենաշնորհն ու աստիճանի ցուցիչն է և տրվում է ձեռնադրության ժամանակ, հատուկ օրհնությամբ և աղոթքով: Այն կախվում է նրա գոտուց, ձախ ազդրի վրա: Կոնքեռն այլ եկեղեցիներում պարզապես զգեստի մաս է, իսկ Հայ եկեղեցում դրան մեծ կարևորություն է տրվում:

Գավազան. Օձազարդ գավազանը կաթողիկոսի կարևոր տարբերակիչ և խորհրդաբանական տարրերից է, որ տրվում է ձեռնադրության ժամանակ: Ներկայումս կաթողիկոսական կրկնապտույտ գավազանը կլորագլուխ է՝ գլուխը դեպի ներս ուղղված չորս կամ վեց օձերով, գործածվում է ծիսական առիթների կամ ձեռնադրությունների ժամանակ:

Բիայնական դիցաբանական կառույցում Հալիի աստծո խորհրդապատկերը եռաժանի էր, որ շումերերեն նշանակում է «մեծ», «լուսավորել» կամ «արարիչ», խեթերեն՝ «տեր» և այլն: Միջնադարյան հայերենում այս պատկերագիրը փոքր-ինչ փոխվելով նմանվում է օծագլուխ գավազանի և նշանակում է «սկիզբն»: Բացի օծի խորհրդաբանությունից, այն հանդես է գալիս նաև որպես կենաց ծառ: Կաթողիկոսի կլորագլուխ գավազանը, իր ոսկեգույն ոստերով ու օծերի գլուխներով զարդարված, պարփակելով ամբողջացնում է կենաց ծառի և օծ աստծո իմաստը, որտեղ ծառն ու օծը հանդես են գալիս միասին:

Լաճախաչ-պանակե և ձեռաց խաչ. Կաթողիկոսի լանջազարդերը երեքն են՝ լաճախաչի հետ նա կրում է նաև պանակե, որն օվալաձև, Աստվածամոր պատկերով զարդ է: Նա կրում է նաև էջմիածնի խորհրդանիշը հանդիսացող երկգլխանի արծվի պատկերով զարդ: Արծվապատկերի կամ զույգ արծիվների պատկերների գործառույթը հայ մշակույթում, որպես պատվո խորհրդանշան, պատկերված էր Արշակունյաց հարստության դրոշի վրա: Զույգ արծիվները նաև Արծրունյաց հարստության հիմնական խորհրդանիշն էին:

Ձեռաց խաչը չորս հավասար թևերով է, ճառագայթավոր, առանց խաչելության: Խաչի կենտրոնի փոքրիկ պահարանի մեջ սովորաբար դրվում է մատուցել կամ թանկարժեք քար: Հավանաբար այդ պատճառով էլ խաչի կենտրոնը կոչվում է Ակն: Այն չորս թևերից ավելի կարևոր է և առաջինն է օձվում, որովհետև ենթադրում է Հիսուսի ներկայությունը խաչի կենտրոնում:

Միջնադարից ի վեր խաչը համեմատվում կամ նույնացվում է աստվածաշնչյան դրախտի կենաց ծառի հետ: Այն հանդես է գալիս որպես հաղթանակի ամենահաղթ զենք, որը նախ և առաջ Քրիստոսի փրկագործական խաչելությունն է և ապա՝ նրա հաղթանակը մահվան դեմ: Խաչը այն կարևոր միջոց-«գործիքն» է, որով կատարվում է քրիստոնեության ամենակարևոր արարողություններից մեկը՝ սուրբ մկրտությունը: Այս կարևոր գործառույթով խաչը չեզոքացնում է մահն ու մեղքը: Ի տարբերություն մնացած քրիստոնեական եկեղեցիներում գործածվածների՝ այն ճառագայթավոր է՝ չորս թևերը հունականի նման հավասար են, սակայն թևերի միջև անկյուններից ձգվում են ճառագայթներ, որ ընդհանուր կառուցվածքով կազմում են վերադրված խաչ կամ ութաթև աստղ: Դրանք միասին սեռակի շուրջը սփռվող անվի ճառագայթների նմանությունն են և կոչվում են «սեռակնաձև», որ նշանակում է Աստված և տիեզերք:

Կաթողիկոսական մալթանի. Մատանին ունի նաև կաթողիկոսի գոտու խորհրդաբանություն, որ մարմինը օղակելով շրջափակում և ամբողջացնում է նրա մարդկային կարողությունները: Կլորը չընդհատվողի և անփոփոխի արժեք ունի և իր փակ շրջանով խորհրդանշում է ամբողջականություն ու մշտակա-

նություն: Այս պատճառով էլ այն ենթադրում է կապ, խոստում, երդում կամ ուխտ: Կաթողիկոսական մատանին, զարդարված թանկարժեք քարերով, աստիճանի ու պատվի նշանակություն ունի և դրվում է հոգևոր արքայի աջ մատնեմատին:

Մինչև 7-րդ դ. կաթողիկոսական խաչապատկեր մատանին գավազանին հավասարազոր կնիք-մատանի էր և կրում էր նրա անունը: Կիլիկյան թագավորության ժամանակ այն կաթողիկոսի աստիճանն ու պատիվը բնորոշող զարդ էր: Նոր վեհափառի ընտրությունից անմիջապես հետո թագավորը, ծնկի գալով նորընտիր կաթողիկոսի առջև, մատանին նրա մատն էր անցկացնում, որից հետո տեղի էր ունենում օծման արարողությունը:

Հողաթափեր. Բարձրաստիճան հոգևորականների հողաթափերը կաշվից են, թավշից կամ ատլասից, դրանց երեսը զարդարվում է ոսկե և արծաթե թելերով, ուլունքներով և թանկարժեք քարերով արված ծաղկային մոտիվներով: Ներբանները ասեղնագործվում են օձի և կարիճի պատկերներով, համաձայն սաղմոսերգուի այն խոսքի, թե՝ «ի վերայ իժից եւ քարբից գնացես դու...»: Ազանեիլք-կոշիկը զարդարելու ավանդույթը հայ մշակույթում շատ հին է և ունի ծիսական ու խորհրդաբանական գործառույթներ: Այս պարագայում կաթողիկոսի կարմիր մաշիկ-հողաթափերն իշխանության խորհրդաբանություն ունեն:

Կաթողիկոսական գահ-աթոռ ու ուրնաթոռ. Եկեղեցու մեջ աթոռ է անվանվում միայն այն առարկան, որի վրա բազմում է տվյալ եկեղեցու իշխանավորը: Գահ-աթոռը կաթողիկոսին բնորոշող կարևոր տարր է, ինչպես նրա թագը կամ գավազանը: Գահ-աթոռները պատրաստվում էին փայտից, փղոսկրից, ոսկուց և այլ թանկարժեք նյութերից՝ խորհրդանշելով նրա վրա բազմողի կարևոր կոչումն ու իրավունքը: Աթոռը կարող է ծածկվել կաթողիկեով, որն ունենում էր պատվանդան՝ մեկ, երկու, կամ երեք աստիճաններով: Աստիճանների թիվը կախված է հոգևորականի աստիճանից: Աստիճանավոր պատվանդանը բարձրացնում է բազմողին ընդհանուրի մակարդակից և դառնում է «կամուրջ» երկնքի ու երկրի միջև: Պատվանդանի վրա հարմարեցված գահ-աթոռը աստիճանացույց է աշխարհի շատ մշակույթներում և ունի չափազանց կարևոր խորհրդաբանական նշանակություն՝ կապված արարչության պատճառի, նրա տիեզերական բարձրագույն վիճակի արտահայտման համընդհանուր գաղափարների հետ, որոնք հավասարակշռություն ու ներդաշնակություն են ապահովում համայն տիեզերքում: Հետևաբար, գահը տիեզերքի մարմնավորումն է և - սովորաբար զարդարվում է այն խորհրդանշող զարդերով: Գահին բազմելը հոգևոր արքայի համար նշանակում է բացարձակ իշխանություն հոգևոր ոլորտում: Այն հիմնվում է չորս ոտքերի-սյուների վրա, որ խորհրդանշում են աշխարհի չորս հիմնական ուղղությունները:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ
ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Անդրադարձ է արվում հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հայտնի կաթողիկոսական պատկերներին, որոնք ստեղծվել են 14-8-րդ դդ.: Յուրաքանչյուր դարաշրջանից վերցվել է մեկական հիմնական մանրանկար՝ հնարավորության սահմաններում երկու կամ երեք լրացուցիչ դիմանկարների ուղեկցությամբ՝ լրացուցիչ դիտարկումներ, համեմատություններ և եզրահանգումներ կատարելու նպատակով:

Առաջին ենթագլուխ. Քննարկվում է 13-րդ դ. վերջում և 14-րդ դ. սկզբում ստեղծված կաթողիկոսական պատկերների խումբ, որտեղ որպես առաջնային պատկեր ընտրված է Հակոբ Բ կաթողիկոսի դիմանկարը՝ Սարգիս Պիծակի վրձնին պատկանող Աստվածաշնչում: Կաթողիկոսին պատկերելիս, պատկերագրական առումով, նկարիչը հետևել է ժամանակի կանոնիկ ավանդությանը, սակայն էջի անկյունային կոմպոզիցիոն պատկերագրական ձևավորումը իր նորամուծությունն է:

Այս դարաշրջանի մյուս օրինակները պատկերում են Հովհաննես Մանդակունուն, Հովհաննես Արքեպիսկոպոսին և Հովհաննես Որոտնեցուն: Հանդերձանքի պատկերագրության առումով երեք կաթողիկոսները կրում են հռոմեական ազդեցությամբ՝ խաչազարդ կամ կետազարդ ճերմակ գծավոր շապիկներ: Սակայն նրանց նափորտները տարբեր գույնի են: Մեկը գլխաբաց է, իսկ մյուսները՝ խույրերով: Առկա է ճերմակ կնգուղը: Բոլորի եմփիոթոնները ճերմակ են, զարդարված սև խաչերով, իսկ փորուարները բոլորովին տարբեր զարդանախշեր ունեն և հավանաբար նկարիչների անձնական մեկնաբանության արդյունք են:

Համեմատություններից պարզ է դառնում, որ, չնայած տարբերություններին, դրանք բոլորն էլ իրենց նկատելի ընդհանրություններով ենթարկվում են գոյություն ունեցող, բոլորի համար ընդհանուր ազգային կրոնական կանոնիկ օրենքներին, պատկերագրական և խորհրդաբանական ավանդույթներին:

Երկրորդ ենթագլուխ. 15-րդ դ. ստեղծված հիմնական պատկերը (Մաշտոց, 1461 թ.) ներկայացնում է Աղթամարի կաթողիկոս Զաքարիա Գ-ին: Մաշտոցի գրիչն ու ծաղկողը Զաքարիա Գ-ին հաջորդող, նրա եղբորորդի Ստեփանոսն է: Արքայական օծման այս տեսարանում կաթողիկոսը հենց ինքը՝ պատվիրատու Զաքարիա Գ-ն է: Ինչպես Հակոբ Բ-ի պատկերում, կաթողիկոսն այստեղ նույնպես գտնվում է ծաղկազարդ խորանի ներքո: Խորանները՝ որպես ճարտարապետական կառույցի պատկեր, կրելով կենաց ծառերի, սրբերի, կաթողիկոսի

պատկերներ, ներկայացրել են եկեղեցու, քրիստոնեական ուսմունք-փիլիսոփայության, երկինք-տիեզերքի, ընտանիքի հարատևության խորհրդաբանություն, որի հիմքերը գնում են հազարամյակների խորքերը:

Նույն Մաշտոցից վերցված երկրորդական նկարներից մեկը նույնպես ներկայացնում է Զաքարիա Գ կաթողիկոսին՝ եպիսկոպոսական օծման տեսարանում: Այս խմբին պատկանող երրորդ օրինակը վերցված է 1471 թ. Աղթամարում ստեղծված Մաշտոցից, որը պատկերում է Ստեփանոս Դ կաթողիկոսին: Այս Մաշտոցը Զաքարիա Գ-ի Մաշտոցի կրկնօրինակումն է, այդ պատճառով էլ նկարների ընդհանուր տպավորությունը համանման է, սակայն կոմպոզիցիոն կառուցվածքի նոր տարբերակով, որտեղ կաթողիկոսը պատկերված է աղոթողի դերում, եռախորան կառույցի կենտրոնական մասում, որ հաճախ չի պատահում:

Մինչ այս պատկերված բոլոր մանրանկարներում նկարիչները հետևել են մանրանկարչության մեջ գործող կանոնիկ ավանդույթներին: Սակայն զգալի են նաև ստեղծագործական մոտեցումների տարբերությունները, որոնք ստեղծվում են նրանց վրձնի հատուկ արվեստով՝ ուրույն պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ: Վասպուրականում ստեղծված այս պատկերների և Կիլիկիայում ստեղծված նախորդ դարաշրջանին պատկանող մանրանկարների միջև, պատկերագրական տարբերությունների հետ միաժամանակ, առկա են նաև ընդհանրություններ, որի պատճառը այս երկու դպրոցների միջև գոյություն ունեցած սերտ կապերն ու փոխազդեցություններն են:

Սերտ աղերսներ առկա են նաև կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքի և պատկերագրության միջև, որտեղ կառուցվածքային ու խորհրդաբանական ցայտուն տարբերություններ չկան: 14-15-րդ դդ. պատկանող պատկերներում կաթողիկոսի հանդերձանքի կառուցվածքն ու կանոնիկ խորհրդաբանությունը համանման են և կայուն:

Պատկերագրության առումով փոփոխությունները գունային լուծումների մեջ են, որ դարձել են փայլուն, բազմազան ու շքեղ, ֆիգուրները՝ համեմատաբար ձգված ու ճկուն, սակայն զուսպ: Պատկերներն իրենց կոմպոզիցիոն դասավորությամբ թատերական ձևավորում են հիշեցնում:

Երրորդ ենթազույգ. Քննարկվում է 16-րդ դ. ստեղծված Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը (ծաղկող՝ Խաչատուր Խիզանցի): 16-րդ դ. մանրանկարչության տեղական ավանդական ձևերն իրենց տեղն սկսեցին զիջել ժամանակի նոր մտածելակերպին ու ոճին: Պատկերներն ու սյուժեները դարձան իրական և երևակայական միջավայրի խառնուրդ, սակայն իրական հիմքով:

Այս մանրանկարում կաթողիկոսը մի ամբողջական, սակայն երևակայական կառույցի խորքի վրա է պատկերված: Ի տարբերություն նախորդների, կաթո-

ղիկոսն իր աթոռով պատկերված է կենտրոնից դուրս, նկարի ձախ անկյունում, խորաններից մեկի ներքո: Կանոնիկ կոմպոզիցիոն ձևերն ակնհայտորեն տեղի են տալիս արվեստի նոր ուղղության մոտեցումներին: Նկարիչն ավելի մանրամասն է ներկայացրել խորքապատկեր հանդիսացող էջմիաձնի տաճարը, քան դրա առջև բազմաձև կաթողիկոսի, արքայի կամ թագուհու հանդերձանքը: Մայր տաճարի կառուցվածքը նույնպես չի համապատասխանում ժամանակի իրական կառուցվածքին, սակայն պատկերված է բազմաթիվ մտացածին ճարտարապետական մանրամասներով: Ավանդական հիմնական հագեցված մաքուր գույները և ոսկին իրենց տեղը զիջում են կարմիր-վարդագույն անցումներին՝ բաց կապույտի, մոխրագույնի, դեղինի բաց տոների համադրությամբ:

Այս խմբում քննարկվում են նաև Վարդան Գուղիշեցու հեղինակությամբ 1577 թ. անհայտ կաթողիկոսի և 1569 թ. Վարդան Բաղիշեցու վրձնած Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները, որոնցից առաջինը՝ եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարանում, իսկ երկրորդը՝ օրհնողի դիրքով: Գուղիշեցին այս պատկերում ավելի «պահպանողական» է: Հիմնարկեքի տեսարանում գունային լուծումները, դեկորատիվ զարդամոտիվները, պատկերների հարթապատկերային լուծումները հիշեցնում են նախորդ դարերում ստեղծված մանրանկարչական օրինակները: Բաղիշեցու Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է Տրդատ թագավորի և Ագաթանգեղոսի հետ: Այստեղ բոլոր երեք կերպարները պատկերված են հարթապատկերային, գծային լուծումներով: Նա իր կերպարներին հանդերձավորել է հելլենիստական հագուստներով, որ հիմնականում ներկայացրել է առանց մանրամասների՝ միայն գծային և գունային անցումներով:

16-րդ դ. պատկանող մանրանկարներում պատկերագրական լուծումները հատուկ կանոնի չեն ենթարկվում, բոլոր կոմպոզիցիաները բազմաֆիգուր են և չափազանց տարբեր: Սակայն կանոնիկ ավանդույթների հետքերը դեռ առկա են: 15-րդ դ. գործածված բազմահարթակ կոմպոզիցիայի գործածման ավանդույթը շարունակական բնույթ ունի և ավելի է զարգանում: Այս երևույթը նույնպես եվրոպական արվեստի ազդեցություն է:

Չորրորդ ենթագլուխ. Չորրորդ առաջնային դիմանկարը Ներսես Շնորհալուն է, որը պատկերված է Հալեպում 1644 թ. ընդօրինակված Ժողովածուում: Իտալական Վերածննդի հումանիստական, հետազայում էլ Վերանորոգության շրջանի գաղափարախոսության ազդեցությունները հայկական արվեստում և մասնավորապես մանրանկարչության մեջ ոճական փոփոխությունների առիթ էին դառնում:

Քննարկվող հարակից մանրանկարներից Մովսես Խորենացու և Հովհաննես Օձնեցու պատկերները պատկանում են Մարկոս Պատկերահանի վրձնին (Հայսմավուրք, 1651 թ., Պոլիս): Այս շրջանի նկարները տարբերվում են

իրարից: Խորենացու՝ նկարի ծախ կողմում երեք քառորդ դիրքով ձգված մարմինը չափից ավելի փոքր գլխով է: Օձնեցու միաֆիգուր պատկերն իր ձգվածությամբ և հանդերձանքի պատկերման առումով հետևում է Խորենացու պատկերին, սակայն գտնվում է ամբողջապես դատարկ նկարի կենտրոնում՝ գիրքը ձեռքին, օրհնողի դիրքով:

Առաքել Սյունեցու պատկերում նկարիչ Մինաս Էտրենեցին պատկերել է երկու ոչ սովորական տարրեր: Նրա գավազանի գլխազարդը ներկայացնում է աղվեսանման կենդանու գլուխ, որ մի շարք հին մշակույթներում խեղճի և սովորական մարդկանց համար անհասանելի և արտասովոր գիտակցականության խորհրդանիշն էր կենդանական, մարդկային ու հոգևոր աշխարհների միջև: Համեմատելով նախորդ պատկերների հետ, նշենք, որ Ներսես Շնորհալիւն այս խմբի հիմնական նկարում խաչագլուխ գավազանով է, որը բացակայում էր նախորդ նմուշներում: Եմիփորոնը և խույրը գեղազարդ են, որտեղ խաչերն արտահայտված չեն, ինչպես 14-15-րդ դդ. պատկանող մանրանկարներում: Կաթողիկոսի գլխավերևում խորանազարդը ստացել է լուսամուտ-խորանի ձև՝ վարագույրի համատեղությամբ, իսկ ուղեկցող պատկերներում խորաններն իսպառ բացակայում են: Օձնեցու և Սյունեցու պատկերներում խորքի զարդերն ու կառույցները նույնպես բացակայում են:

Փոփոխությունների հետ միաժամանակ բավական ավանդական պատկերագրական լուծումներ են առկա այս խմբի պատկերներում: Շնորհալու օրհնող գահակալի դիրքը, խորանազարդերը, բուսական ժապավենազարդերը, կետազարդերը, կաթողիկոսներին աղաբողոներով ու խույրերով ներկայացնելն այս խմբի նկարների պատկերագրությունը կապում է 14-րդ դ. օրինակների հետ: Ձգված ֆիգուրների, անզարդ արտահանդերձների, լուսապսակների, միագույն և անզարդ թիկնոց-շուրջառների պատկերագրությամբ այս խումբը կապվում է 16-րդ դ. պատկերների հետ:

Հինգերորդ ենթազուխ. Քննարկվող հիմնական օրինակը 1672 թ. գրված Ժողովածուից է, որ ներկայացնում է կաթողիկոս Մովսես Զուղայեցուն (ծաղկող՝ Հովհաննես Ելքառացի): Ուշ միջնադարի նկարիչներն աշխարհի հետ ավելի մեծ շփումների շնորհիվ ծանոթացան նոր թեմաների և գեղարվեստական լեզվի, կերպավորման նորանոր եղանակների: Մովսես Զուղայեցին, ծիսական ամբողջական հանդերձանքով զարդարված, բազմել է ճարտարապետական կառույց հիշեցնող, դեղին և կարմիր լուծումներով ընդգծված գահին դրված փնջազարդ-պատվանշաններով կարմիր բարձի վրա: Վեհափառի ամբողջական պատկերը, գահով հանդերձ, եկեղեցուց դուրս է, նկարի առաջամասում: Նրա ոսկեգույն խույրով զարդարված գլուխը, Գ. Լուսավորչի, Ն. Շնորհալու պատկերների նման, շրջապատված է ոսկեգույն լուսապսակով: Նա շուրջառի փո-

խաբեն կրում է աղաբողոն, որ խորհրդանշում է վերադարձ անցյալի ավանդույթներին: Ջուղայեցին կրում է ճերմակ խորքի վրա սև, ճառագայթավոր խաչերով զարդարված եմփիորոն, կարմրանարնջագույն բազպաններ, կապույտ պճղնավոր պարեգոտ: Կոմպոզիցիոն առումով նկարի ընդհանուր հարդարանքը հավասարակշռված է և ունի կոտ կառուցվածք: Նույն ժամանակաշրջանին պատկանող Կյուրեղ Երուսաղեմցու, Կիլիկյան կաթողիկոսներ Գրիգոր Վկայասերի և Հակոբ Կլայեցու պատկերներում կոմպոզիցիոն և ոճային մոտեցումների տարբերություններն ակնհայտ են ինչպես իրարից, այնպես էլ նախորդ դարերում ստեղծված աշխատանքներից: Բացի Կլայեցու պատկերից, մնացած նկարները միաֆիգուր են: Կաթողիկոսների գլխավերևում, բացառությամբ Ջուղայեցու պատկերի, առկա են խորաններ, որոնք ստանում են բազմազան կառուցվածքային ձևեր: Գունային լուծումները բազմազան են՝ վարդագույնի, դեղինի, շագանակագույնի երանգների անցումներով, կապույտի, դեղինի կամ կանաչի տոնային շեշտադրումներով և գունային հակադրություններով: Նկարչական վարպետության առումով այս խմբում առկա են տարբեր մակարդակներ: Համեմատաբար բարձր մակարդակով արված Ջուղայեցու նկարի կողքին կաթողիկոս Կլայեցու պատկերը կատարողական վարպետությամբ զիջում է, որը վկայում է ժամանակի տարբեր մանրանկարչական դպրոցներին պատկանող նկարիչների կարողությունների ու վարպետության մասին:

18-րդ դ. ստեղծված կաթողիկոսական պատկերներում դեռևս առկա են որոշ կանոնիկ տարրեր, սակայն գունային և կոմպոզիցիոն լուծումների, խորհրդաբանական մանրամասների առումով տարբերություններն զգալի են 13-15-րդ դդ. պատկերված դիմանկարներից: Կաթողիկոսական հանդերձանքի պատկերումն այս ընթացքում հետևում է նախորդ դարի ավանդույթներին: Ընդհանուր առմամբ, 18-րդ դ. պատկերվածը գրեթե չի տարբերվում ժամանակակից կաթողիկոսի հանդերձանքից:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Այսպիսով՝ կաթողիկոսական հանդերձանքի տարրերը հիմքում պահպանում են հիմնական ձևերի ու իմաստների խորհրդաբանությունը, որը հայկական մշակույթում շարունակական բնույթ է կրում: Արքա-քրմի հանդերձանքը կառուցվածքով և խորհրդաբանությամբ, հեթանոսությունից անցնելով քրիստոնեությանը, հիմնականում հարազատ է մնացել իր նախնական ձևին կամ տեսակին: Օձազարդ գավազանի, վակասի, եմփիորոնի, հատուկ նշաններով վզնոցների ուղղակի նմանակներ հայ եկեղեցական մշակույթում չկան, սակայն համարժեք տարրեր ունեն հայ հին հեթանոսական մշակույթում: Եմփիորոնը, կոնքեռը, վակասը, պանակեն, որոնց բնօրինակները սկիզբ են առել Առաջա-

վոր Ասիայի մշակույթներում, պատմության ընթացքում փոխառվել են այլ մշակույթների կողմից ու ավելի զարգացած ձևով կամ մասնակիորեն ձևափոխված և այլ անվանումներով վերադարձել: Հետևաբար, հայ ծիսական մշակույթը ոչ միայն ազդվել է հարևան մշակույթներից, այլև իր ազդեցությունն է թողել նրանց ծիսական հանդերձների ձևավորման ու խորհրդաբանության վրա:

Քննարկված մանրանկարներում կաթողիկոսական մանրանկարների պատկերագրությունը ենթարկվել է կանոնիկ օրենքների: 13-15-րդ դդ. Մանրանկարիչներն առավել համոզվածությամբ են գործածել խորհրդաբանական մանրամասները թե՛ կաթողիկոսների հանդերձանքի, թե՛ նրանց շրջապատում պատկերված խորհրդաբանական մանրամասների առումով: 16-րդ դ. սկսած գունային և կոմպոզիցիոն փոփոխություններն զգալի են, իսկ 17-18-րդ դդ. այդ փոփոխությունները տիրապետող են դառնում: Ուշ միջնադարում ստեղծված նկարները որակով և կատարողական վարպետությամբ նաև զիջում են նախորդ դարերում ստեղծված մանրանկարներին:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Խաչմանյան Ս. Հ.**, Կաթողիկոսական հանդերձանքի հիմնական տարբերակիչ տարրերն ու դրանց խորհրդաբանությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2017, 3 (651), էջ 217-231:
2. **Խաչմանյան Ս. Հ.**, Կաթողիկոս Յակոբ Բ. Տարսուցու դիմանկարն ըստ ԺԴ-ԺԵ դդ. կաթողիկոսական դիմապատկերների կանոնիկ պատկերագրութան ու խորհրդաբանութան, «Էջմիածին», 2018, Ը, օգոստոս, էջ 68-83:
3. **Խաչմանյան Ս. Հ.**, Կաթողիկոսական պատկերների և ծիսական հանդերձանքի պատկերագրությունը 13-16-րդ դդ. հայ միջնադարյան գրքարվեստում, ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ, 2018, 3 (76), էջ 213-221:
4. **Խաչմանյան Ս. Հ.**, Պատվո ժապավենների ծագումը, գործառույթն ու խորհրդաբանությունը կաթողիկոսի հանդերձանքի համալիրում, ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ, 2018, 4 (77), էջ 213-221:
5. **Խաչմանյան Ս. Հ.**, Կաթողիկոսական թագ-խույրը և նրա խորհրդաբանությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2019 1 (655), էջ 275-292:
6. **Khachmanyan S. H.** The History, Development, and Symbology of Decorative Fringes and Tassels on Catholicos's Vestments in the Armenian Church. *Международный научный журнал "Научные вести"*, 2019, № 4 (9), p. 93-109.

ХАЧМАНЯН СОФИ АМАЯКОВНА
СИМВОЛИКА ОБЛАЧЕНИЯ КАТОЛИКОСА И ЕГО
ИКОНОГРАФИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИНИАТЮРЕ

Резюме

Облачение католикоса – Предстоятеля Армянской Апостольской Церкви – имеет давнюю историю. После принятия христианства и в последующие века литургическое облачение обогатилось новыми атрибутами и приобрело более роскошные формы. Несмотря на это, в нем встречаются некоторые элементы одежды и украшений царя-жреца языческой Армении, которые в основном сохранили свои изначальные формы и виды, хотя и использованы в контексте христианской идеологии. Таким образом, символика основных форм и смысловое значение облачения католикоса, подвергаясь различным изменениям в течение веков, сохранили преемственность традиций.

Основная цель исследования – анализ символики всех атрибутов облачения католикоса на основе изображений католикосов-епископов, которые сохранились в средневековом искусстве.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

В первой главе рассматриваются традиции соседних древних культур и виды принятой у них ритуальной одежды. Проведенный сравнительный анализ показал, что существует тесная взаимосвязь между древнеармянской культурой и культурой Древней Месопотамии. Символика и форма ритуальной одежды отражает сильное взаимовлияние и идентичность религиозных верований этих культур. Однако, несмотря на различные влияния, облачение католикоса состоит из уникальных атрибутов, которые больше нигде не встречаются.

Во второй главе обсуждаются все атрибуты облачения католикоса, которые имеют характерную символику. Исследование показало, что некоторые атрибуты литургического облачения, такие как подрясник с узкими рукавами, ряса с пуговицей, митра (тиара), ленты чести, имеют местное происхождение. Патриарший посох с круглой змеиной головкой, наплечный высокий воротник – вакас, омофор, ожерелья со специальными знаками не имеют прямых аналогов в армянской церковной культуре, однако их эквиваленты встречаются в ритуальной одежде языческой Армении. Некоторые другие атрибуты (омофор, палица, вакас, панагия) изначально появились в армянской или переднеазиатской культурах. В течение времени они были позаимствованы другими культурами, видоизменились и под другими названиями вернулись к первоисточнику. Из этого следует, что хотя армянская ритуальная культура естествен-

ным образом находилась под влиянием соседних культур, однако она, в свою очередь, тоже повлияла на формирование, форму и символику их ритуальной одежды.

В третьей главе рассматриваются пять групп портретов католиков в миниатюрах рукописей (конец 13-го века – 18 век). Для более детального разбора материала исследованы также другие похожие работы (по 2-3 примера), которые появились одновременно с портретами. Выбранные изображения были созданы в коренной Армении, Киликии, Константинополе, Крыму, Персии, Алеппо и Адрианополе. При их анализе особое внимание уделено не только облачению католика, но и другим деталям композиции, так как их иконография и символика тесно связаны друг с другом.

Несмотря на то, что при создании портретов католиков художники-миниатюристы проявляли субъективный подход, по-разному трактовали композиции и использовали разные изобразительные средства, более двух десятков изображений католиков, которые сохранились в средневековых миниатюрах, являются важным источником для изучения истории и ключевых вопросов символики облачения католика.

Сравнительный анализ иконографии этих портретов показывает, что в облачении католиков сохранились некоторые элементы древней ритуальной одежды. Иконография портретов католиков была канонической. Преобладают однофигурные, реже – многофигурные композиции. Католики, как и евангелисты, стоят или сидят на престоле. Иногда их изображение фронтальное, как на иконах, и находится в центре композиции. Большинство католиков изображены под разными хорами с занавесом. Композиция может быть обрамлена, встречаются также изображения Древа жизни, растительно-геометрических, ленточных орнаментов. Фоном для портретов служат архитектурные сооружения – церкви, расположенные на общем золотом фоне миниатюры.

В изображениях католиков художники-миниатюристы 13-15-го веков более уверенно используют символические элементы и в облачении, и в других деталях композиции. Начиная с 16-го века, происходят значительные изменения в иконографии, которые доминируют в 17-18-м веках. Художники следуют новому стилю времени и в то же время стремятся использовать канонические элементы. Как следствие, в позднем средневековье были созданы разные композиционные варианты, иконография отличается разнообразием форм и цветовых решений. Следует отметить, что портреты по качеству и мастерству исполнения уступают миниатюрам предыдущих веков.

SOFI HMayak KHACHMANYAN
THE SYMBOLOGY OF CATHOLICOS' VESTMENTS AND ITS ICONOGRAPHY IN
THE MEDEIVIAL MINIATURE PAINTING

Summary

The developmental history of Catholicos's vestments has begun right after adopting Christianity in Armenia, and during long centuries of development it acquired its multilayer and luxurious structure. Imbedded into its' layers, those ritual vestments preserved several elements of pre-Christian king-priest's vestments and their decorations, which, entering Christianity, largely remained true to their original form or type. For that reason, modern vestements of the Catholicos, in its essence contains and maintains the symbology of main forms and meanings, which, despite the various changes that have taken place during centuries, is of a continuous nature in Armenian culture.

The main problem and objective of the research is to study the complete complex of ritual vestments worn by the Catholicos (the head of the Armenian Church) and deciphering their symbolic meanings. The main goal of this research is to study the symbology of the Catholicos's vestements based on portraits of Catholicos/bishops' portraits that have been preserved in Armenian medieval miniature painting.

Dissertation consists of the following parts: introduction, three chapters, conclusion, literary list and annex. The first chapter discusses examples and traditions of the ritual clothing of the neighboring region's ancient cultures, which are compared with known examples in Armenian culture. It turns out that there are close structural and symbolic connections between ritual clothing that existed in old Armenian and Mesopotamian cultures, since the influences between these neighboring cultures were powerful and their religious and belief systems were similar. This section of the research has revealed that despite the various influences, Catholicos's vestments in the Armenian Church are original and unique.

The second chapter discusses all the elements of the Catholicos's clothing individually. They all carry their own symbology and have millennial history. Despite the consistent resistance of Christianity, these elements have survived and have been transferred into monotheistic structures with changed meanings and interpretations. The research revealed that some elements of ritual clothing, such as the tunic with fitted sleeves, floor-length overtunic, the crown and ribbons of honor are of local origin. The direct examples of the patriarchal snake-decorated staff, amice, omophorion and necklaces with special signs are absent in the examples preserved in the Armenian church culture. However, they all have their equivalent elements in the old Armenian pagan ritual costume. Several other details, such as omophorion, epigonation, amice and panagia that originated in Armenian or Mesopotamian cultures during history, were borrowed by other

cultures and later returned to their source with more advanced appearances, modifications and different names. Eventually, this research has revealed that as the Armenian ritual culture acquired influences from neighboring cultures, it also had its own influences on the ritual clothing design and symbology of those cultures.

The third chapter discusses five groups of Catholicos portraits. The five major examples of those portraits were selected for the study, which were taken from manuscripts dating from the end of the 13th to the 18th century. In parallel with each of the five images, two, or if possible, three examples of portraits are selected from the appropriate eras to further clarify the material. All those selected images have been created in Armenia, Cilicia, Constantinople, Crimea, Persia, Aleppo and Adrianopolis. When analyzing the miniatures, besides discussing their outfits, attention has also been paid to the environment and the details surrounding the pontiffs, as they all are in close contact with each other in aspects of their iconographic and symbolic meanings. More than two dozen Catholicoi portraits are present in medieval miniature paintings. Despite artists' personal preferences, subjective approaches, different artistic interpretations and influences, these portraits are an important source for studying the developmental history of the Catholicos's canonic ritual clothing and some important issues related to its symbology.

In the third chapter, the study of the five groups of Catholicos portraits and their comparison shows that: some elements of the ancient ritual clothing are extant in those art works of medieval miniature painting. It is also clear that the iconography of those paintings was subjected to specific canonical laws: The majority of pontiffs are presented in a single-figure, in some cases, in multi-figured compositions. They, like the evangelists, are portrayed standing or on the throne, or in some cases they are captured in a frontal view, similar to the icons and they occupy central position in those compositions. The vast majority of Catholicoi are depicted under various forms of altar-curtains surrounded by life trees, floral-geometric ribbons or frames. There are architectural church-like structures on the depths of these paintings, which, in their turn, have been placed on a golden background. The Catholicos's clothing and in the adjacent symbolic details depicted in them, are used more convincingly by miniature painters of the thirteenth through fifteenth centuries. Starting from the 16th and into 17th-18th centuries, the changes are significant. They become more dominant. Artists try to incorporate canonic elements in their paintings, combining them with a new style of their time. That in its turn, becomes a reason for the creation of paintings with a variety of compositional structures, color and iconographic solutions. Also, the portraits created in the late Middle Ages are characterized by lesser quality and performance skill compared to the ones created in the previous centuries.