

ԽՈՐԱՆ ԲԱՌԻ ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՄՊԵԿՏՆԵՐԸ
ԵՎԱԵՔԻՈՍԻ ՀԱՄԱՁԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԱՂՅՈՒՍԱԿՆԵՐԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԻ ՀԱՍԱՏԵՔՍՈՒՄ

ՌՈՒՋԱՆՆԱ ԱՄԻՐԻՍԱՆՅԱՆ

Ավետարանների ձեռագիր մատյաններում զետեղված Եվսեբիոսի համաձայնությունների աղյուսակների դեկորատիվ հարդարանքը միջնադարյան հայկական ավանդության մեջ ստացել է խորան, իսկ դրանց ամբողջական դեկորատիվ համակարգը՝ խորաններ (խորանք) անվանումը: Չնայած այն բանին, որ այս բառի բազմաթիվ իմաստներն ու հայ միջնադարյան դրականությունների մեջ դրա գործածությունն առանձնահատկությունները բազմիցս վերլուծվել են գիտական ուսումնասիրություններում, օգտակար կլինի ևս մեկ անդրադարձ կատարել դրա ստուգաբանությանը՝ այս անգամ խորանների պատկերազրույցի ընդհանուր ծրագրի համատեքստում:

Խորան տերմինի ուսումնասիրության համար կարևոր են հատկապես մեկնողական այն տեքստերը, որտեղ հայ միջնադարյան հեղինակները ճարտարապետական զանազան տարրերի խորհրդաբանությունն բացահայտման փորձեր են կատարում: Կարևոր են նաև հայ միջնադարյան հեղինակների գրչին պատկանող և համաշխարհային միջնադարյան գրականության մեջ եզակի համարվող խորանների (Եվսեբիոսի աղյուսակների) արվեստաբանական-աստվածաբանական մեկնությունները, որոնք հայ ուսումնասիրողների ժամանակակից խմբագրությունների շնորհիվ վերջին տասնամյակներում մտան միջնադարագետների գիտական շրջանառության ոլորտ¹: Սակայն դրանց մեջ լայն կիրառում ստացած խորան բառը հազվադեպ է լուսաբանում խորանների զեղարվեստական պատկերազրույցները՝ վկայելով այն մասին, որ նշված մեկնությունների հեղինակները (VIII – XIV դդ.) ժառանգել են խորան բառը հեռավոր անցյալից, և որ համաձայնությունների գեղարվեստական հարդարանքի հետ առնչվող բառի ծագումնաբանությունը, հավանաբար, մոռացության է մասնվել դարերի ընթացքում: Փորձելով վերլուծել տվյալ ենթագրությունները, ինչպես նաև խորան բառի գործածությունն առանձնահատկություն-

¹ Վ. Դ. աղյուսակների մեկնություններ. Երևան, 1995 (սա VIII–XV դդ. հայ միջնադարյան հեղինակների գրչին պատկանող խորանների մեկնությունների վերջին տասնամյակներում իրականացված ամենաաճափառն աշխատությունն է: Վ. Ղազարյանը, իր թարգմանությունները, ընթերցողին է առաջարկում միջնադարյան այս կարևոր աղբյուրների գրաբար և ժամանակակից հայերեն ղուգաձեռ տեքստերը: Հասարակ հարստացված է միջնադարյան դրականության ավյալ ժանրի ուսումնասիրությանն առնչվող աղբյուրագրական և արվեստաբանական կարևոր մեկնաբանություններով): Տե՛ս նաև S. D e r N e r s e s i a n. Armenian Manuscripts in the Freer Collection. Washington, 1963; T h. M a t h e w s. Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel. F. Mathews and Avedis Sanjian, Washington. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 1991.

ները Եվսեբիոսի աղյուսակների համատեքստում, անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ բառի ստուգաբանական վերլուծությունը կարևոր է նաև այլ ժողովուրդների քրիստոնեական սյուտկերագրության ուսումնասիրության անսակեռից, քանի որ Եվսեբիոսի աղյուսակներն ուղեկցող գեղարվեստական միավորները միայն հայկական ավանդության մեջ են հասունել անվանում ստացել, մինչդեռ քննարկվող գեղարվեստական մոտիվը առնվազն վաղ միջնադարում հավասարաչափ լայն տարածում է ունեցել քրիստոնյա իսլամաբանական գրեթե բոլոր գեղարվեստական ավանդություններում⁴:

ժամանակակից Հայերենի բառարանները խորան բառի կիրառման մի շարք տարբերակներ են առաջարկում: Բառի իմաստը կապակցվում է առաջին Հերթին եկեղեցու բեմի կամ խորանամասի հետ, սակայն նշվում է, որ այն կարող է նշանակել նաև երկնակամար, կամար կամ խուլ կամար (ճարտ.), սենյակ, եկեղեցի և վրան:

Ռոբերտ Թոմսոնը, ճարտարապետական խորհրդաբանության տարրեր պարունակող հայկական միջնադարյան գրականությանը նվիրված իր հոդվածում, հանդամանալից ստուգաբանական վերլուծության է ենթարկում քննարկվող տերմինը⁵: Երա կարծիրով, բառի ամենահին կիրառումը հանդիպում ենք Աստվածաշնչի Հայերեն թարգմանության մեջ, որտեղ այն բազմաթիվ անգամներ հանդես է գալիս իբրև հունարեն σκηνή և δερριտ⁶ հասկացությունների համարժեք: Աստվածաշնչային այս հասկացությունների հետ կապված լինելու շնորհիվ, խորան բառը հետագայում մեծ կիրառում է ստանում ճարտարապետական խորհրդաբանությանը նվիրված հայկական մեկնողական գրականության մեջ և դառնում գրադարանական հասկացություններից մեկը: Նորանի ստուգաբանական հարևանը խորանսուրբ բառն է: Այդ բառով է թարգմանվել աստվածաշնչային ΚΥΒΟΥΣ հասկացությունը⁷ և հետագա հայկական մեկնություններում սապել «չըջանաձև» կամ «դմբեթաձև» իմաստ:

Սակայն սկզբում խորան բառը կրել է «վրան»-ի իմաստ (σκηνή) և կապված է եղել Սինայի լեռան վրա կառուցված Մովսեսի սուրբ վրանի աստվածաշնչային դադափարի հետ: Հետագայում, եկեղեցական ճարտարապետության զարգացման հետ միասին, այն սկսել է նշանակել եկեղեցու խորանամասը, ինչպես նաև բեմի խորանասեղանը պատասխարող փոքրածավալ ճարտարապետական այն կառույցը, որը հայտնի է «սիբորիում» անունով: Այսպիսով, եկեղեցական բեմի, ինչպես նաև դրան պատկանող ճարտարապետական սիբորիումի հայերեն անվանումը ծագումով պարտա-

⁴ Կ. Լյուսը նշում է, որ եթովպացի միջնադարյան դրիչները Եվսեբիոսի աղյուսակները գտնաբերում էին անվանում, որը հունարեն ΚΑΜΑΡԱ բառի համարժեքն է: Այսպիսով, եթովպերեն տարբերակը որոշ իմաստով մերձեցնում է Հայերենում պահպանված խորան անվանմանը, քանի որ կամարը վերջինիս միջնադարյան իմաստներից մեկն է: Սակայն հայերեն բառն ունի այլ նշանակություններ ևս: Այս հարցի շուրջ տե՛ս. C. L e p a g e. Restitution d'un cycle palestinien a partir des illustrations de deux manuscrits ethiopiens du XIve siecle – "Archeologie et Histoire de la Palestine". Colloque du Centenaire de la Section des Sciences religieuses. Septembre 1986, p. 175.

⁵ R. T h o m s o n. Architectural Symbolism in Classical Armenian Literature – The Journal of Theological Studies. New Series, vol. XXX, pt. I, Oxford, 1979, p. 102-114.

⁶ Եսայի, ԺԱ. 22 և Սաղմոս 103:

⁷ Հոր. ԼԸ. 38:

կան է աստծո պատգամով կառուցված վրանի հեռավոր աստվածաշնչական գուգահեռին: Չնայած նրան, որ ժամանակի ընթացքում խորան բառի իմաստը զգալիորեն ընդլայնվել է, հայ միջնադարյան մեկնողական գրականության մեջ այն օգտագործվել է, գլխավորապես եկեղեցու խորանամասը, ինչպես նաև բեմին մեծ հանդիսավորություն պարգևող վերոհիշյալ սյունավոր «բալդաքինի» կամ «սիրբորիումի» փոքրածավալ ճարտարապետական կառույցը նշելու համար:

Խորան բառը կարևոր տեղ է զբաղեցնում մեկնողական այն տեքստերում, որտեղ հայ միջնադարյան հեղինակները զանազան աստվածաշնչական դրվագներ են վկայակոչում՝ զուգահեռներ անցկացնելով քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարի և Հին Կտակարանի պատկերների միջև: Այսպես, Հովհաննես Օձնեցին, ըստ որի «եկեղեցու հիմքերը Հին Կտակարանից են սկիզբ առնում»⁶, նշում է եկեղեցու բաժանումը երեք հիմնական մասերի՝ գավթի, տաճարի և խորանի՝ մեկնաբանելով տվյալ բաժանումը Նոյյան Տապանի կառուցվածքով և դրտ երեք բաղկացուցիչ մասերով՝ «ներքնահարկով, միջնահարկով և վերնահարկով»⁷: Մեկ այլ տեղում հեղինակը Սուրբ Երրորդության ներկայությամբ նշանավորված եկեղեցու խորանամասը համեմատում է Աբրահամի վրանի հետ, ուր, ըստ Աստվածաշնչի, «Աստված մտավ իր երկու շրջապատների հետ»⁸: Ըստ Ռ. Թոմսոնի, Աբրահամի ու Մովսեսի վրանների և եկեղեցու միջև անցկացվող խորհրդանշական զուգահեռները առավել հաճախ են հանգիստում հայ հեղինակների մեկնություններում: Գրիգոր Նարեկացին նույն նպատակով խորանի փոխարեն օգտագործում է տաղավար բառը: Վերջինս, սակայն, Հովհաննես Օձնեցու և Գրիգոր Մագիստրոսի կողմից օգտագործվում է նաև աստվածաշնչական Սինայ լեռան վրանի ներսում տեղադրված Ուխտի Տապանակը նշելու համար, որը դիտվում է որպես քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարի ևս մեկ միասնիկ զուգահեռ:

Խորան բառի ներկայացված ստուգաբանությունը կարևոր հարցադրում է առաջացնում X դ. հայկական մի քանի ձեռագրերում խորանների վերջին էջում գետեղված ճարտարապետական փոքրածավալ տաճարի՝ Տեմպլիետոյի, պատկերի առնչությամբ: Կապված լինելով Պաղեստինի քրիստոնեական սրբավայրերի և, մասնավորապես, Երուսաղեմի Հարություն տաճարի պաշտամունքի հետ, ճարտարապետական տվյալ մոտիվը լայն տարածում է ստացել վաղ քրիստոնեական արվեստում: X դ. հայկական մի քանի ավետարաններում պահպանված Տեմպլիետոյի պատկերները հայ արվեստում գեղարվեստական տվյալ մոտիվի մեզ հասած ամենահին արտացոլումներն են: Չի բացառվում, սակայն, որ, հարազատ մնալով վաղ քրիստոնեական պատկերագրության ուղուն ու խորհրդարանությունը, X դ. հայ մանրանկարիչները Պաղեստինի հեռավոր հողում գտնվող քրիստոնեական սրբավայրերի ճարտարապետությունը հայկական ձեռագրերի էջերում արտացոլելու նպատակով ներշնչանք են փնտրել իրենց ժամանա-

⁶ Հ ո վ հ ա ն ն ե ս Օ ձ ն ե ց ի. Մատենագրութիւնք. Վենետիկ, 1840, էջ 262 (մեջբերումն ըստ R. T h o m s o n. Նշվ. աշխ., էջ 112):

⁷ Նույն տեղում, էջ 110:

⁸ Նույն տեղում, էջ 113:

կակից ճարտարապետության մեջ և օգտվել դրա առանձին տարրերի կառուցվածքային առանձնահատկություններից: Գիտական գրականության մեջ արգեն առաջ է քաշվել այն վարկածը, որի համաձայն խորանների վերջին էջում գետեղված Տեմպլետտոն բազմաթիվ ընդհանրություններ ունի քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ տարածում ստացած իրական «սիրորիումի» հետ: Այս ուղղությամբ առավել համարձակ ենթադրություններ է անում, մասնավորապես, Տ. Կլաուզերը, ըստ որի, X դ. ձեռագրերի Տեմպլետտոյի պատկերներում հայ մանրանկարիչները ճարտարապետական «սիրորիումի» արտացոլման խնդիր են դրել իրենց առջև⁹: Տվյալ եզրահանգումները թեպետ խիստ ենթադրական բնույթ են կրում, այնուամենայնիվ, դրանք հեռու չեն իրականությունից: IV դ. Պաղեստինի սրբավայրերում իրականացված ու կառուցվածքային կարևոր ընդհանրություններ ունեցող մի քանի ճարտարապետական կառույցներ հետագայում քրիստոնեական եկեղեցաշինության մեջ մեծ տարածում ստացած «սիրորիումի» մեծածավալ նախատիպերն են եղել: Եկեղեցու խորանամասը պատասպարող բալդաքինած կառույցն իր հերթին մինչ օրս քրիստոնեական եկեղեցիներում հանդես է դալիս իբրև սլաղեստինյան սրբատեղիներում կանգնեցված ճարտարապետական տպավորիչ կառույցների փոքրածավալ նմանակ: Ուստի, կարելի է եզրակացնել, որ Տեմպլետտոյի կասլը սիրորիումի ճարտարապետական կերպարի հետ իրական, սակայն առավելապես ասոցիատիվ բնույթ է կրում: Տվյալ կապը բավական է, այնուամենայնիվ, ենթադրելու համար, որ մանրանկարիչները ներշնչվել են իրենց ժամանակակից կրոնական ճարտարապետության տարրերից (մասնավորապես բալդաքինած սիրորիումից) ու նաև այն, որ հայկական ավանդության մեջ խորան բառը սկզբնական շրջանում, հավանաբար, վերաբերել է Եվսեբիոսի աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքը եզրավակող Տեմպլետտո-«տաճարիկի» գեղարվեստական կերպարին:

XI դ. սկսած Տեմպլետտոյի գեղարվեստական մոտիվը վերանում է հայկական ձեռագրերից, մինչդեռ խորան բառը մինչ օրս շարունակում է իր իմաստով կապված մնալ Եվսեբիոսի աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքի յուրաքանչյուր միավորի հետ: Կարելի է արդյոք ենթադրել, որ պատկերագրական համակարգի զարգացման հետեանքով խորան բառը փոխանցվել է Տեմպլետտոյից Ավետարանում դրան նախորդող համաձայնության աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքին և ժամանակի ընթացքում ամրապնդվել իբրև Եվսեբիոսի համաձայնության աղյուսակները պատասպարող ու դրանց հարդարանքի հիմնամասը կազմող կամարած ճարտարապետական տարրերի անվանում: Տվյալ վարկածն այնքան էլ անհավանական չէ, եթե հաշվի առնենք, որ Տեմպլետտոյի խորհրդարանությունը ավետարանների գեղարվեստական նկարագրում ավանդությունի սկզբնավորման շրջանից ի վեր սերտորեն կապված է եղել Եվսեբիոսի

⁹ Th. K l a u s e r. Das Ciborium in der alteren christlichen Buchmalerei.– „Jahrbuch für Antike und Christentum“, JAC, Ergänzungband 3, 1974, S. 314-327. Հեղինակը ենթադրում է, որ մանրանկարիչները կարող էին իբրև օրինակ ընդունել վաղ քրիստոնեական եկեղեցիներում տարածված իրական սիրորիումները: Վարագույրներն ու լապտերները, որ հանդիպում ենք Տեմպլետտոյի հայկական պատկերադրության մեջ, նույնպես սիրորիումի հանդիսավոր կերպարի բաղկացուցիչ մասն են կազմել այդ շրջանում:

աղյուսակների պատկերագրական ծրագրի հետ: Միաժամանակ, հարկ է նշել, որ խորանների հարդարանքի առանձին տարրեր երբեմն կառուցվածքային ակնհայտ ընդհանրություններ ունեն սիբորիումի ճարտարապետական կերպարի հետ: Այս առումով ավելորդ չի լինի հիշատակել սիբրիական պատկերագրական ավանդույթը, և, մասնավորապես, 586 թ. Ռաբուլա Ավետարանի մանրանկարները: Ռաբուլայի խորաններում կիրառվել է Կ. Նորդենֆալկի կողմից սահմանված երեք հիմնական ճարտարակերտական սխեմաներից մեկը (III)¹⁰, որի համաձայն, արտաքին մեծ կամարի մեջ երկու կամ երեք փոքրածավալ կամարներ են ներգծված: Սակայն նշված սիբրիական ձեռագրի մանրանկարներն ունեն նաև այլ կարևոր առանձնահատկություններ, որոնց առկայությամբ դրա խորանները տարբերվում են նույն սխեման կիրառող ավետարանական այլ օրինակներից: Մասնավորապես, Ռաբուլայի Ավետարանի մանրանկարիչն օպտիկական տարածություն է ստեղծում խորանների փոքր և մեծ կամարաշարերի միջև՝ հավանաբար ճարտարապետական երկու տարատեսակ մոտիվների վերարտադրության նպատակ հետապնդելով նշված ձեռագրի ներածական էջերում: Ըստ ճարտարապետ Ա. Խաչատրյանի¹¹, Ռաբուլայի խորանների կառուցվածքային լուծման մեջ առաջինը ներքին կամարաշարն առավելապես սիբորիումի դեր է կատարում, որը պարզապես այն աստիճան է հարթեցվել, որ դրեթե նույնացվել է հասարակ կամարաշարի հետ¹²: Հորինվածքային այսպիսի լուծումը հեղինակին հավանական է թվում նաև այն պատճառով, որ թե՛ կամարը և թե՛ սիբորիումը միջնադարյան կերպարվեստում հաճախ գործածվում են իբրև պատկերվող պերսոնաժների կամ տեսարանների հանդիսավորությունն ընդգծող ճարտարապետական շրջանակ: Հիշեցնենք, որ Ռաբուլայի Ավետարանի խորանները ճարտարապետական պատկերների ներսում ու լուսանցքներում փոքրածավալ աստվածաշնչական բազմաթիվ տեսարաններ են պարունակում և իրենց զուգահեռ շարադրանքով յուրովի համալրում խորանների այլաբանական իմաստը:

Հայ մանրանկարիչները նույնպես հաճախ են դիմել վերը նկարագրված երկչերտ կամարաշարի կառուցվածքային տիպին: Սակայն սիբորիումի գաղափարը նույնչափ կարևորությամբ չի արտացոլվել հայկական ձեռագրերի խորաններում: Հայկական պատկերագրության մեջ րալգաքինաձև տաճարի կառուցվածքը միանշանակ վերապահվել է Տեմպլետոյի՝ Գողգոթայի ու Հարության տաճարի խորհրդաբանությունը եզրափակող ճարտարապետական պատկերի հանգիսավոր կերպարին:

Իչպիսի՞ ճանապարհներով է, այնուամենայնիվ, հայկական ավետարանների ներածական կամարաշարը ստացել խորանների անվանումը: Փոր-

¹⁰ K. N o r d e n f a l k. Die Spatantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelienkonkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte. Goteborg, 1938.

¹¹ A. K h a c h a t r i a n. L'Architecture Armenienne du IVe au VIe siècle. Paris, 1971, p. 79.

¹² Նույն ստեղծում:

ձևնք քննել Եվսեբիոսի ազդու սակնների համատեքստում խորան բառի երկրորդ կամար կամ երկնակամար իմաստը:

Ինչպես նշվեց, ըստ Ռ. Թոմսոնի ուսումնասիրությունների, այս երկրորդ նշանակությունը խորան բառը կիրառում է գտնում հայ հեղինակների մեկնողական տեքստերում առավելագույն XI դ. հետո: Մինչ այդ դրա գործածությունը կապված է հունարեն ΘΑΥΝΗ (վրան) բառի հայերեն թարգմանություն հետ: Բառի իմաստը զգալիորեն ընդլայնվում է միայն XI դ. սկսած: Պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ կառուցվածքային նոր ձևերի մշակման ու ճարտարապետական սիմվոլիզմի զարգացմանը գուցահետ այն համայնվում է նոր իմաստներով և բարդ մեկնաբանություններ ստանում: Այս նոր միտմանը համաձայն, խորան բառի իմաստը արդեն վերջնականապես կապվում է կամար բառի հետ, մինչդեռ, ըստ Ռ. Թոմսոնի, XI դ. նախորդող պաշտամունքային ճարտարապետության խորհրդարանությունը նվիրված հայկական տեքստերում այս երկու բառերն օգտագործվում են միմյանցից անկախ և հաճախ տարբեր համատեքստերում¹³. առաջինը կապված է աստվածաշնչային վրանի իմաստի հետ, մինչդեռ երկրորդը հանդես է գալիս իբրև երկնքի ու զրախտի կամարակերպությունը ակնարկող հասկացություն¹⁴:

Հետագա դարաշրջաններում, սակայն, «հայ հեղինակներն ամենևին էլ տարբերություն չեն դնում կամար և խորան գոյականների միջև»¹⁵ ընդհուպ մինչև վերջիններիս ճարտարապետական իմաստի նույնացումը: Երկուսն էլ առավելագույնս երկնակամարի իմաստն են կրում, ինչպես նաև կիրառվում են Դրախտի կամարակերպությունն անվանակոչելու նպատակով:

Ճարտարապետական նոր ձևերի, մասնավորապես գմբեթաձևով եկեղեցիների հորինվածքի մշակման հետ միասին, խորան բառը, որ կապվում էր երկնքի արաաքին ու հոգևոր խորհրդանշական ասպեկտների հետ, հեշտությամբ պետք է նույնացվեր նաև պսիլթ բառի հետ: Այսպես, XI դ. սկզբի հեղինակ Ստեփանոս Տարսնացին նկարագրում է 'Արսի մայր տաճարը որպես գմբեթաձևով շինություն, որը «նման է դրախտի»¹⁶: Այդ նպատակով հեղինակն օգտագործում է խորան երկնանման բառակապակցությունը, որը հանդիպում է այդ ժամանակաշրջանի այլ հեղինակների մոտ ևս: Հայկական մի քանի այլ տաճարների առնչությամբ նույնպես Աստվածնոր գործածում է խորան բառը գմբեթի իմաստով. Արգիճայի

¹³ Ըստ Ռ. Թոմսոնի, X դ. նախորդող դրականության մեջ միակ բացառիկ դեպքը, երբ գմբեթաձև և խորանադր բառերը կարծես թե նույն իմաստն են կրում, հանդիպում ենք V դ. Ագաթանգեղոսի մոտ: Տե՛ս R. T h o m s o n. Նշվ. աշխ., էջ 106

¹⁴ Նույն տեղում: Կամար բառը, որը նույնպես սկիզբ է առնում Աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունից, հունարեն ΚΑΥΡΑ բառի (Եսայի, ԺԱ:22) համարմունքն է: Միջնագարյան հայ դրականության մեջ այն հանդիպում է, մասնավորապես, Անանիա Շիրակացու մոտ, որը երկիրը շրջապատող հրից և օդից կազմված կամար է նկարագրում (Մատենադրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 318): Գրիգոր Նարեկացին խոսում է Դրախտի անձեռակերտ երկնակամարի մասին (Նույն տեղում, էջ 396): Վարդան Արևելցին իր հերթին երկիրը շրջապատող հրից, ջրից և օդից կազմված երեք կամարք է նկարագրում (Վ. Արևելցի - 9 ի. Հավաքումն Պատմութեան. Վենետիկ, 1862, էջ 2):

¹⁵ R. T h o m s o n. Նշվ. աշխ., էջ 108:

¹⁶ Պատմութիւն Տիեզերական, Գ (մեջբերումն ըստ R. T h o m s o n. Նշվ. աշխ., էջ 108):

մայր տաճար՝ գմբեթարդ խորան երկնանման¹⁷, Անիի մայր տաճար՝ բարձրաբերձ կամարաւք գմբեթաւորեալ խորան երկնանման¹⁸, Անիի Սուրբ Գրիգոր եկեղեցի՝ սքանչաւոյն տեսլեամբ գմբեթաւորեալ գունակ գերամբարձ եւ երկնանման խորանին¹⁹: Կիրակոս Գանձակեցին, իր հերթին, Նոր Գետիկի վանքի եկեղեցիները նկարագրելիս, օգտագործում է խորան բառը ճարտարապետական էլ ավելի նեղ իմաստով. ըստ հեղինակի, եկեղեցիներից յուրաքանչյուրն ունի երեք կամ չորս խորան (այս դեպքում փոքրածավալ գմբեթավոր ծածկ)²⁰: Նույն հեղինակի մոտ, սակայն, հանդիպում ենք խորանեայ ածականը, որը դարձյալ սուրբ վրանի հոգևոր գաղափարն է կրում և կապված է եկեղեցու ծածկի ճարտարապետական կառուցվածքի հետ²¹:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Աստվածաշնչի թարգմանությունից հետո բառը գեռ երկար ժամանակ շարունակում է օգտագործվել իր սկզբնական իմաստով, սակայն ուշ միջնադարում գերապատվությունն ավելի հաճախ տրվում է դրա երկրորդ բովանդակությանը, մասնավորապես երկնակամար (խորհրդանշական) և կամար ու գմբեթ (ճարտարապետական) իմաստներին: Ելնելով գրանից, կարելի է ենթադրել, որ խորան բառի կիրառումը Եվսեբիոսի աղյուսակների հարդարանքի համատեքստում, հավանաբար, ուղղակիորեն կապված է բառի աստվածաշնչական ծագման հետ: Ընդհանուրապես կամար և երկնակամար իմաստների շնորհիվ բառը կարող էր XI դ. ի վեր միայն կապվել համաձայնության աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքի հետ: Տվյալ վարկածը, սակայն, անհավանական է թվում: Հայ միջնադարյան հեղինակների խորանների մեկնությունները, որոնք հաճախ արժեքավոր տեղեկություններ են պարունակում դրանց պատկերագրական ծրագրի վերաբերյալ, կարող են օգնել մեզ պարզաբանելու նաև այս խնդիրը: VII դ. վերջին և VIII դ. սկզբին վերագրվող Ստեփանոս Սյունեցու Խորանաց Մեկնությունն ամենահինն է այս շարքին պատկանող միջնադարյան տեքստերից²²: Չնայած վերջինիս ստույգ թվագրությունը դեռևս ղժվարություններ է հարուցում և շարադրանքի մանրակրկիտ ուսումնասիրություն պահանջում, Ս. Տեր-Ներսեսյանին հաջողվել է կարևոր քայլ անել այս ուղղությամբ և մի քանի կարևոր առնչություններ տեսնել Ստեփանոս Սյունեցու նկարագրությունների և խորանների վաղ հայկական պատկերագրության միջև: Ըստ նրա ուսումնասիրության, Ստեփանոս Սյունեցու խորանների մեկնության մեջ նկարագրված թռչունների բոլոր տեսակները, ինչպես նաև կարևոր տեղ զբաղեցնող նույն մոտիվը հանդիպում ենք բացառապես 989 թ. էջմիածնի Ավետարանում:

¹⁷ Նույն տեղում, Գ:

¹⁸ Նույն տեղում, Գ:30:

¹⁹ Նույն տեղում, Գ:47:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 108:

²¹ Նույն տեղում:

²² Մեկնության առաջին թվագրությունը կատարել է Ս. Տեր-Ներսեսյանը: Տե՛ս S. Der Nersessian. Նշվ. աշխ., էջ 17: Մեկնության թվագրման և վերագրման պատմության վերաբերյալ տե՛ս նաև Վ. Ղ ա գ ա ղ ա ն. Խորանների մեկնություններ. էջ 147:

Թ. Մեթյուզը իր հերթին նշում է, որ մեկնության հեղինակը, ամենայն հավանականությամբ, դեռևս հին պատկերադրական սխեմային պատկանող, մասնավորապես, ազատ կամարաշար պատկերող խորանների նմուշներ է ունեցել իր առջև, քանի որ իր մեկնության մեջ «կամարների վրա» նստած թռչուններ և «կամարների վերևում» դտնվող զոհասեղաններ է վկայակոչում²³: Նկատենք, որ XI դ. սկսած Հայկական խորանների պատկերագրական համակարգը զգալի փոփոխությունների է ենթարկվում, որոնցից դրեթե ամենակարևորը լինում է այն, որ ազատ կամարները, կորցնելով իրենց ընդգծված ճարտարապետական բնույթը, ներգծվում են չորսանկյուն խորանազարդերի մեջ և այնուհետ հանդես գալիս իբրև վերջիններիս բարդ զարդամոտիվների բաղկացուցիչ մասը: Այսպիսով, Ս. Տեր-Ներսեսյանի ու Թ. Մեթյուզի ուսումնասիրությունները հաստատում են Ստեփանոս Սյունեցուն վերագրվող մեկնության հնությունը (մինչև X դ.): Հետևաբար, համաձայն ընդունված թվադրմանը, համաձայնության աղյուսակների ղեղարվեստական հարդարանքի VIII դ. մեկնության մեջ հայ հեղինակը ազատ կիրառում է խորան բառը և անդամ բառակապակցական այլ ձևեր առաջարկում մեկնության սկզբում օգտագործելով «տասնեյունց կանոնացն նկարակերպ խորանայարկ»²⁴ (խորանաձև կամ վրանսկևրայ տաս կանոններ)²⁵ բառակապակցությունը:

Միաժամանակ, VIII դ. մեկնության մեջ Ստեփանոս Սյունեցին որևէ կերպ չի անդրադառնում խորանների վաղ պատկերագրության մեջ կարևոր տեղ զբաղեցնող Տեմպիետոյի մոտիվին, ինչը տեղիք է տալիս կասկածելու, որ խորան տերմինն ի սկզբանե վերաբերել է Տեմպիետոտաճարին: Փոխարենը, հեղինակը ազատորեն կիրառում է խորան տերմինը, առավելապես ճարտարապետական կամար իմաստով՝ խորանների գեղարվեստական հարդարանքի մնացած բաղկացուցիչ մասերն անվանելու նպատակով: Երկնակամարի իմաստը տվյալ դեպքում կիրառելի չէ, քանի որ վաղ շրջանի (IX–X դդ.) Հայկական ձեռագրերի խորանները բացահայտ ճարտարապետական կերպարանք ունեն, մինչդեռ երկնակամարի զաղափարը արտացոլում է դանում դրանց մեջ միայն XI դ. հետո, երբ խորանների պատկերագրությունը կարևոր փոփոխությունների է ենթարկվում: Վերը հիշատակվեցին այդ փոփոխություններից մի քանիսը՝ մասնավորապես, Տեմպիետոյի անհետացումը խորանների գեղարվեստական համակարգից, ինչպես նաև ուղղանկյունաձև խորանազարդի ներմուծումը, որն ուշ շրջանի ձեռագրերում թաքցնում է ճարտարապետական կամարի իմաստը և փոխարենը համալրվում երկնակամարի խորհրդանշական դաղափարը կրող ակնարկներով: Այսպիսով, Ստեփանոս Սյունեցու մեկնությունը վկայում է խորան բառի քննարկվող իմաստի բավականին վաղ կիրառ-

²³ T. H. Mathews. Նշվ. աշխ., էջ 171:

²⁴ Տե՛ս Վ. Ղ ա զ ա ը յ ա ն. Խորանների մեկնություններ, էջ 32:

²⁵ Վ. Ղազարյանը միջնադարյան հեղինակների մոտ հանդիպող խորանակերպ բառը բացատրում է որպես կամարակերպ, ինչի լույսի ներքո է դիտում նաև խորան բառի օգտագործումը՝ կապված Եփեսիոսի աղյուսակների ճարտարապետական հարդարանքը կազմող կոր կամարների ձևի հետ (տե՛ս Վ. Ղ ա զ ա ը յ ա ն. Խորանների Հայկական մեկնությունները արվեստի տեսության տեսակետից. – «Բանբեր Համայնարանի», 1997, №3, էջ 112–123: Վ. Ղ ա զ ա ը յ ա ն. Խորանների մեկնություններ, էջ 1):

ման մասին, ինչը, եթե հետևենք Ռ. Թոմսոնի ուսումնասիրությունների արդյունքներին, բացառիկ է այդ շրջանի հայկական գրականության մեջ:

Դիտենք այժմ, թե ինչպես են սահմանում խորան բառը ուչ շրջանի հայ մեկնիչները: Ներսես Շնորհալու մեկնության մեջ (XII դ.) կարգում ենք՝ «խորաններ են կոչվում, որովհետև բոլորն էլ խորհրդական են, և խորհուրդը հայտնի է ոչ թե բոլորին, այլ՝ քչերին, և բովանդակ (խորհուրդը) միայն Ասածուն»²⁶. բացատրություն, որտեղ հեղինակը կապակցում է խորան և խորհուրդ բառերը: Գրիգոր Տաթևացի (XIV դ.) այս նույն շղթայի շարունակությունն է առաջարկում՝ կարեոր կապ տեսնելով այս անգամ խորան, խոր և խորհուրդ բառերի միջև. «Եվ խորան է կոչվում, քանզի խոր խորհուրդ ունի իր մեջ»²⁷: Բառի այս երկու գրեթե համանման մեկնությունները կոչված են ընդգծելու առաջին հերթին խորանների խորհրդանշական բնույթը, ինչպես նաև վերջիններիս մեկնաբանման հարցում հայ հեղինակների որդեգրած խորապես միատիկ ընկալումը: Գրավիչ կլիներ մտածել, որ հայ մեկնիչների նման վերացական գուգորդությունները սերում են խորան բառի սկզբնական՝ աստվածաշնչային անթափանց տաճարի միատիկ գաղափարի իմաստից: Միաժամանակ, խորանների գեղարվեստական ավանդության հին ակունքները կարող էին խորան բառը Եվսեբիոսի աղյուսակների հետ կապակցվող սկզբնական իմաստի կորստի պատճառ հանդիսանալ և նման վերացական բացատրություններ կյանքի կոչել հետագա հեղինակների մեկնություններում, ինչը միանպաստյալ կհամապատասխաներ տվյալ գրական ոճին: Ինչպիսին էլ լինի դրա բացատրությունը, Ներսես Շնորհալուն, միանգամայն ընդունակ լինելով XII դ. միմյանց կապակցել խորան և երկնակամար բառերի նշանակությունը, միանշանակ գերադասում է «խորհուրդ» և «խոր առեղծված» բացատրությունները՝ առաջ մղելով խորանների առավելապես գաղտնի ու թաքնված առեղծվածային իմաստը:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ խորան բառն իմաստային բազմաթիվ երանգավորումներով հարուստ գործածություն է ստացել միջնագայրյան հայ գրականության մեջ: Հեռուարար, այն յուրաքանչյուր անգամ նոր վերծանում է սրահանջում՝ ելնելով համառոտագրության ու տարրեր գարաշրջաններում դրա գրական գործածության առանձնահատկություններից: Քրիստոնեական մեկնողական գրականության մեջ խորան հասկացությունը ճարտարապետական խորհրդաբանությունը նվիրված տեքստերի կենտրոնական տարրերից է: Ավետարանական խորանների գեղարվեստական հարդարանքի համատեքստում այն կարող է մեկնաբանվել միաժամանակ վրան-սիբորիում, կամար-դմբեթ, ինչպես նաև եկեղեցի-Աստծու տուն երեք առանցքային ուղղություններով: Մենք փորձեցինք վերլուծել, թե ինչպիսի ճանապարհներով կարող էին խորան բառի վերը նշված իմաստներն առնչվել Եվսեբիոսի աղյուսակների հարդարանքին՝ վերջիններիս գեղարվեստական ու խորհրդաբանական գարգայմանը համապատասխան: Պետք է նշել սակայն, որ, երբ խոսքը վերած է ավետարանական խորանների միջնագայրյան ավանդության մասին, այս իմաստները զմիար է

²⁶ Վ. Ղ ա գ ա ղ ա ն. Խորանների մեկնություններ, էջ 49:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 91:

միանշանակ տարրերակել մեկը մյուսից, որի սլաոճաւը ավանդույթի զարմանալի գեղարվեստական կենսունակութիւնն ու մշտապէս զարգացող հարուստ ու բազմաշերտ խորհրդաբանութիւնն է: Նաև փորձեցինք մեկ անգամ ես շեշտել խորանների խորհրդաբանութիւնն ու ճարարապետական ակունքները՝ սովյալ հարցին առավել մանրամասն անդրադառնալու հետևանքով: Այստեղ նշենք միայն, որ խորանների հարդարման գեղարվեստական ավանդույթը ե քրիստոնեական ճարտարապետութիւնը կառուցված են առնվազն մեկ ընդհանուր սկզբունքի վրա. երկուսն էլ խորհրդանշական բազմաթիւ տարրեր են պարունակում, որոնց բմբունումը վերլուծականից բացի, հաճախ նաև հայեցողական մոտեցում է պահանջում:

ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СЛОВА ХОРАН В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ КАНОНОВ СОГЛАСИЯ ЕВСЕВИЯ

РУЗАННА АМИРХАНИЯН

Р е з ю м е

В статье рассматриваются вопросы этимологии армянского термина *хоран*, с древних пор ассоциирующегося с архитектурными украшениями Таблиц Согласия, предваряющих в средневековых армянских рукописях текст Евангелий. Обсуждаются особенности смыслового употребления термина в разные периоды развития средневековой армянской литературы. Одновременно предлагается анализ термина в связи с поэтапным развитием иконографической традиции Канонов Согласия. Выдвигается несколько версий смыслового значения термина *хоран*, берущего начало со времен древнего армянского перевода Библии. В контексте средневековых армянских миниатюр употребление термина *хоран* тесным образом связано с его первоначальным библейским значением, далее – с символикой раннехристианской архитектуры, а также с дальнейшей смысловой эволюцией термина в христианском экзегезе. Особое место в вопросе изучения термина *хоран* занимают комментарии Канонов Согласия, принадлежащие перу средневековых армянских авторов. В них интерпретация термина получает наиболее таинственную окраску, что, с одной стороны, соответствует стилю данного литературного жанра, с другой стороны, подчеркивает глубоко символический подход армянских авторов к художественному оформлению и к интерпретации евангельских Канонов Согласия. Анализ особенностей употребления армянского термина *хоран* представляет большое значение для изучения христианской иконографии, так как ни в одной другой христианской художественной традиции декорации Канонов Согласия не получили конкретного наименования, за исключением эфиопской средневековой художественной традиции.

ETYMOLOGICAL ASPECTS OF THE WORD *XORAN* IN THE CONTEXT OF
ARTISTIC DECORATION OF EUSEBIUS'S CANON TABLES

ROUZANNA AMIRKHANYAN

S u m m a r y

The article is dedicated to the etymological analysis of the Armenian term *xoran* which is associated with artistic decoration of Canon Tables preceding the text of the Gospels in medieval manuscript books. Peculiarities of its use in different ages of medieval Armenian literature are examined, drawing parallels with the iconographic development of Canon Tables' artistic decoration. Several possibilities of contextual use of the above mentioned term are suggested. Having been first mentioned in the oldest Armenian translation of the Bible, *xoran* as a designation of Canon Tables' artistic decoration is in close connection with the term's most ancient biblical sense, as well as with architectural symbolism of early Christian world and the term's later development and expansion of its sense within medieval Armenian exegesis. Commentaries of Canon Tables by medieval Armenian authors are of special interest for the study of term's etymological aspects and its diverse contextual use. The medieval Armenian commentators of Canon Tables suggest the most mystical interpretation of the term, witnessing once again that medieval Armenian exegetes had strongly symbolic approach towards the interpretation of Eusebius's Canon Tables. Inquiry about the Armenian term *xoran* is of great importance for the study of Christian iconography, since no other tradition of Christian sacred art (with the possible exception of Ethiopian art) fixed behind Eusebius's Canon Tables such a particular term.