

«Վիկտորիա» միգրացային բարեգործական հիմնադրամի նպատակն է շահ հանրությանը հիշեցնելու բնական աղետների, քաղաքական, պատերազմական և այլ ջնջումների հանդեպ պահպան համահարկային մշակութային հուշարձանների պահպանության և ուսումնասիրության կարևորության մասին: Մենք կարծում ենք, որ մշակութային արժեքների պահպանության գործում չպետք է լինեն ցամաքային և ազգային սահմաններ, քանի որ միմիային հանրաբուժականությունը և կրոնների ու մշակութային միջև փոխադարձ հարգանքն են խաղաղության և միգրացային կայունության գրավիկներ:

Հիմնադրամի նախաձեռնությունների մեջ կարևոր տեղ է գրավում հայկական մշակութային ժառանգության պահպանությունն ու հանրահռչակումը: Հարկապես ուշադրություն է դարձվում այն բնագավառներին, որոնք նախկինում ինչ-ինչ պարզապես ուշադրությունից դուրս էին մնացել, որոնց թիվում է նաև որևէ մասնակարգությունը:

Հիմնադրամի նպատակն է գաղափարը ձևակերպել է 2017 թ., Վալիլակում, Մուրթ Արևիկյան Արևելահայաստանի որևէ մասնակարգի ներշնչմամբ: 2018 թ. հիմնադրամի միջոցով կազմակերպվեց «Վալիլակ. վերածնված հրաշալիք» գրքի շեղ հրատարակությունը, որին հազարից ավելի կրթականները Արևիկաներում, Երևանում, Մոսկվայում և Միլանում: Միաժամանակ տեղի ունեցան որևէ մասնակարգության խնդիրներին նվիրված մասնագիտական ֆեմինարներ: Ծագումնաբանական գործունեության այս ուղղությունը, հիմնադրամի հովանավորում է «Հայկական որևէ մասնակարգություն. գիտական հոդվածների և կոլաժների ժողովածու» գրքի հրատարակությունը, որտեղ առաջին անգամ, գրեթե ամբողջական ընդգրկմամբ, ներկայացվում է հայկական որևէ մասնակարգությունը՝ հենազույն շրջանից մինչև մեր օրերը:

Գայանե Գեորգյան

«Վիկտորիա» միգրացային բարեգործական հիմնադրամի հիմնադիր և տնօրեն

The “Victoria” International Charitable foundation was created so as to remind the general public of the importance of preserving and studying the world’s historical and cultural heritage that is exposed to natural, political, military or other dangers. We are convinced that there should be no territorial and national boundaries for the preservation of cultural values, since only tolerance and mutual respect among various religions and cultures are the basis of peace and international stability.

The preservation and awareness-raising of the Armenian cultural heritage have an important place among the Foundation’s initiatives. Particular attention is paid to those spheres which were previously more or less ignored for some reason, including wall painting.

The idea of creating the Foundation was born in 2017 in Dadivank, inspired by the fresco of St. Nicholas the Wonderworker. In 2018, the Foundation published the book “Dadivank: A Reborn Wonder”, followed by presentations in Stepanakert, Yerevan, Moscow and Milan. At the same time, professional discussions on the issues of frescoes were held. Continuing this direction of activity, the Foundation sponsors the publication of the book “Armenian Frescoes. Collection of Scientific Articles and Materials”. In this book for the first time the Armenian wall painting, with almost complete coverage, is presented from ancient times to our days.

Gayane Georgyan

Founder and Director of “Victoria” International Charitable Foundation



VICTORIA
foundation

“VICTORIA” INTERNATIONAL CHARITABLE FOUNDATION

ARMENIAN FRESCOES

Collection of scientific articles and materials

Compiled and edited by

Karen Matevosyan

Yerevan 2019

«ՎԻԿՏՈՐԻԱ» ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱՄ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու

Կազմող և խմբագիր՝

Կարեն Մաթևոսյան

Երևան 2019

ՀՏԴ 75.05(479.25)

ԳՄԴ 85.14(5Հ)

Հ 253

**Տպագրվում է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի
գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ**

Հայկական որմնանկարչություն

Հ 253 գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու/ Կազմող և խմբագիր՝ Կ. Մաթևոսյան
- Եր: 2019,- 400 էջ :

Ժողովածուն հայկական որմնանկարչությանը նվիրված առաջին ընդգրկուն հրատարակությունն է, որը պարունակում է հոդվածներ և նյութեր ինչպես հայտնի՝ ուսումնասիրված, այնպես էլ նորահայտ կամ սակավ հետազոտված բազմաթիվ որմնանկարների վերաբերյալ:

Նախատեսված է արվեստաբանների և հայ մշակույթով հետաքրքրվող ընթերցող լայն հասարակության համար:

ՀՏԴ 75.05(479.25)

ԳՄԴ 85.14(5Հ)

ISBN 978-9939-0-3043-2

© Հեղինակային բոլոր իրավունքները պաշտպանված են
Ժողովածուի հեղինակային իրավունքները վերապահված են կազմողին
և յուրաքանչյուր հոդվածի դեպքում՝ հեղինակին (2019)

© Տպագրության համար՝ «Վիկտորիա» հիմնադրամ, 2019

ԵՐԵՎԱՆԻ ԶՈՐԱՎՈՐ Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԸ

17-18-րդ դարերում զարգացման նոր փուլ է թևակոխում հայկական մոնումենտալ գեղանկարչությունը, որում իրենց անգնահատելի ներդրումն ունեն Հովնաթանյանները: Այս բազմաշնորհ ազգատոհմի ավագ ներկայացուցչին՝ Նաղաշ Հովնաթանին են վերագրվում Երևանի 1679 թ. մեծ երկրաշարժից¹ հետո վերակառուցված Զորավոր Ս. Աստվածածին, Ս. Պողոս-Պետրոս և Կաթողիկե Ս. Աստվածածին եկեղեցիների որմերին արված նկարազարդումները:

Այն, որ Հովնաթանի նկարչական տաղանդը դրսևորվել է ոչ միայն ձեռագիր մատյաններ ծաղկելու արվեստի մեջ, այլև նա հայտնի է եղել իր որմնանկարչական աշխատանքներով, հաստատում է նաև նրա որդի Հակոբի «Ողբամ արտասուօք, կոծով տխրութեան» ողբը՝ գրված հոր մահվան առիթով.

*Գործովըն Նաղաշ եւ գիտուն բանի,
Այր քաղցրապետիլ եւ յոյժ պիտանի.
Քո մահ լըսողըն լայ հոգոց հանի.
Կասեն վա՛խ աա՛ղ, վարպետ Յովնաթան,
Ո՞ր է շնորհալից վարպետն իմաստուն,
Որ միշտ զարդարեր բազում սրբոց փուն.
Մեջ Հայաստանեաց ծաղիկ, ոսկի սին,
Այլ ոչ երեւիս, Նաղաշ Յովնաթան:
Շնորհալից ձեռըն նըկարող սրբոց,
Խաղիսայթեալ եղեւս աւերակ եւ խոց²:*

Երևանյան եկեղեցիների հետերկրաշարժյան նորոգումներին և նկարազարդումներին անդրադառնալիս՝ արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանը հաղորդում է. «1679 թ. մեծ երկրաշարժին կործանվել էին կամ մեծ չափով վնասվել Յերևանի եկեղեցիները: Պատմական վկայություններ կան, վոր Սուլեյման Շահի հրամանագրով Յերևանի հայերին իրավունք ե «շնորհված» իրենց կործանված եկեղեցիները վերաշինելու: Ընդունելով, վոր այդ վերաշինությունների քարի գործերը կտևեյին մի քանի տարի, ու ապա միայն հերթը կհասներ ներքին բարեզարդության, մենք հիմք ունենք կարծելու, վոր Հովնաթանը կանչված ե յեղել Յերևան՝ հատուկ այդ վերանորոգված եկեղեցիների ներքին պատերը զարդանկարելու: Յեվ իրոք, այդ թվերին են վերջացած նորոգություններ Պողոս-Պետրոս, Ս. Անանիա (Զորավոր) և Կաթողիկե եկեղեցիներում, վորոնք գրեթե միևնույն վոճի և բնույթի վորմնանկար, զարդարանքներ և պատկերներ ունեյին»³: Դժվարանում

¹ 1679 թ. հունիսի 4-ի մեծ երկրաշարժը բազմաթիվ շինություններ և եկեղեցիներ է ավերում, որին զոհ է գնում նաև Երևանի Ս. Անանիա առաքյալի վանքը: Հետագայում այս վանքի տարածքում կառուցվում է Զորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցին (1693 թ.):

² Հ. Ն. Ակիսյան, Նաղաշ Յովնաթանեանք եւ իրենց բանաստեղծական եւ նկարչական աշխատութիւնք, Վիեննա, 1911, էջ 84:

³ Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան Նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 25:

ենք անվերապահորեն ընդունել Գ. Լևոնյանի այս տեսակետը, քանի որ հայտնի չէ, թե նա ինչ աղբյուրներից է օգտվել և ինչ փաստերի հիման վրա է արել վերոնշյալ եզրահանգումը: Սակայն, անհերքելի է, որ Նաղաշ Հովնաթանը իսկապես հրավիրվել է Երևան և տևական ժամանակ մնալով այնտեղ գեղազարդել վերակառուցված եկեղեցիները: Այդ մասին մենք տեղեկություններ ենք գտնում Նաղաշ Հովնաթանի բանաստեղծական ժառանգության էջերում, որտեղ հեղինակը գրում է.

*«...Նաղաշն Երևան շափ կացաւ,
Ջիկարն այրեց, հիւանդացաւ,
Սպիտակ սառուցին զարմացաւ,
խմեց՝ սրտիկն հովացաւ»⁴:*

Եղիշե Մարտիկյանը նույնպես կիսում է Գ. Լևոնյանի կարծիքը՝ հավելելով հետևյալը. «...18-րդ դարի յոթանասունական թվականներին Երևանում ուրիշ նկարչի անուն չի հիշատակվում: Իսկ Նաղաշի Երևանում լինելու փաստը անհերքելի է: Հետևապես, հավանական է դրանք նույնպես վերագրել Նաղաշին»⁵:

Նաղաշ Հովնաթանի երևանյան գործունեության ժամանակաշրջանի հետ կապված Գ. Լևոնյանի հիշյալ տեսակետը Մանյա Ղազարյանը հերքում է հետևյալ հիմնավորմամբ. «Գ. Լևոնյանն այն կարծիքն է հայտնում, որ նկարազարդումները Հովնաթանը կատարել է XVII դարի 80-ական թվականներին: Դա ընդունելի է եկեղեցիների ընդհանուր վերանորոգության վերաբերյալ, որի մասին եկեղեցիներից մեկի որմի ճակատին եղել է 1778 թ. արձանագրությունը: Մենք հակված ենք Նաղաշի Երևանում կատարած աշխատանքները թվագրել 1690-ական թվականներով, նկարի ունենալով Հովնաթանի բավականին երիտասարդ լինելը 1780-ական թվականներին»⁶:

Այդ արձանագրությանը հանգամանորեն անդրադարձել է Կարո Ղաֆաղարյանը. պարզվում է, որ այն փորագրված է եղել Երևանի երբեմնի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու հարավային մուտքի ճակատակալ քարին և բովանդակում է հետևյալը.

*«Ի Թվ(ին) ՌՄԻԷ. (1778):
ողորմու(թեամ)բն Ա(ստու)ծ(ո)յ նորոգեցաւ
բոլոր տանիք ս(ո)բ(ո)յ Եկեղ(ե)ցոյս հանդերձ
այլ ևս խախուտ տեղեօքն, որք ի յորմունսն
եւ ի սիւնսն էին, արդեամբք եւ հոգացողու(թեամ)բ տ(եառ)ն
Սիմէօնի գերընդ(ի)ր կ(ա)թ(ո)ղ(ի)կոսին ամ(ենայն) Հայոց եւ Ս(ո)բ(ո)յ
էջմիածնի, որ ի տյնոյ քաղաքէ»⁷:*

⁴ Ն. Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, ժողովածուն պատրաստեցին՝ Ասատուր Մնացականյան և Շուշանիկ Նազարյան, Երևան, 1951, էջ 100:

⁵ Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, երկու գրքով, գիրք Ա, XVII-XIX դարեր, Երևան, 1971, էջ 58: Այստեղ 18-րդ դարի փոխարեն պետք է լինի 17-րդ դար, որը լիովին համապատասխանում է Նաղաշ Հովնաթանի գործունեության ժամանակաշրջանին:

⁶ Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը..., էջ 151: Հավանաբար, հեղինակը Հովնաթանի երիտասարդ լինելու հանգամանքը նշելիս, ժամանակաշրջանի հարցում վրիպակ է թույլ տվել և 1680-ականների փոխարեն գրել է 1780-ականներ:

⁷ Կ. Ղաֆաղարյան, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները և վիմական արձանագրությունները, Երևան, 1975, էջ 159:



Նկ. 1 Երևանի Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի որմնանկարը (լսնկ. Հրայր Բազեի, 2018):

Ըստ ամենայնի, Երևանի մյուս եկեղեցիները նույնպես նորոգվել են նշված ժամանակաշրջանում: Սակայն նշված շինարարական աշխատանքները կատարվել են երևանյան մեծ երկրաշարժից տասնյակ տարիներ անց և, հետևաբար, չեն կարող կապված լինել հետերկրաշարժյան նորոգումների, առավել ևս՝ Հովնաթանի երևանյան գործունեության հետ:

Մենք նույնպես ենթադրում ենք, որ Նաղաշ Հովնաթանը Երևանի եկեղեցիների նկարագարդումները կատարել է 1690-ական թթ.՝ հաշվի առնելով նաև այն հանգամանքը, որ Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցին կառուցվել է Նահապետ Ա. Եդեսացի (1691-1705) կաթողիկոսի օրոք 1693 թ., որից հետո միայն ստեղծվել է եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի որմնանկարը:

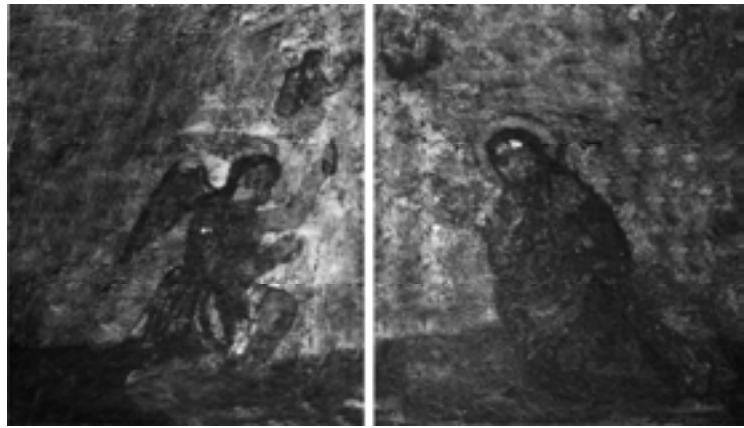
Այնուամենայնիվ, Նաղաշ Հովնաթանի կենսագրության չբացահայտված էջերը դեռևս կարող են գիտական մանրազնին քննության, ինչի բացակայության պատճառով նրա վրձնին պատկանող մի շարք ստեղծագործություններ շարունակում են վերագրվել անհայտ նկարչի:

Սույն հոդվածի խնդրո առարկան Նաղաշ Հովնաթանի վրձնին վերագրվող երևանյան նկարագարդումներից մեկն է՝ Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորը պսակող որմնանկարը (նկ. 1): Ուսումնասիրվող որմնանկարի ստեղծման ժամանակաշրջանը և վերոբերյալ փաստարկները մեզ նույնպես թույլ են տալիս ենթադրել, որ այն իրապես պատկանում է Նաղաշ Հովնաթանի վրձնին: Սակայն, գեղարվեստական տեսանկյունից այն բավական անվարժ կատարված և պատկերագրորեն անօրինաչափ աշխատանք է: Այս հանգամանքը հաշվի առնելով՝ մենք որոշ վերապահումով ենք նշում Հովնաթանի անունն իբրև այս որմնանկարի հեղինակ:

Երվանդ Շահագիզն իր՝ «Աշտարակի պատմությունը» գրքում Ս. Մարիանե եկեղեցու ժողովրդանոցի մասին հետևյալ մանրամասներն է հայտնում. «Այդ հնագույն ժողովրդանոցի պատերը, ինչպես երևում է, զարդարված են եղել որմնանկարներով, որոնցից պահպանված է մի

Նրա առջև, սովորաբար, պատկերվում է հուսադրող հրեշտակը, որի փոխարեն հանդիպում է նաև Հայր Աստծու գլուխը կամ նրա խորհրդանիշը՝ օրհնող Աջը¹¹:

Նշված պատկերագրական առանձնահատկություններն առկա են նաև ուսումնասիրության առարկա որմնանկարում, հետևապես հարկ չենք համարում անդրադառնալ այս տեսարանի պատկերագրությանը վերաբերող այլ մանրամասներին:



Նկ. 4. Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցի, «Աղոթք Գեթսեմանիում» (խաչքարի երկու կողմերի պատկերները):

Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի կենտրոնական մասում ագուցված 17-րդ դ. հարազատ խաչքարը «Աղոթք Գեթսեմանիում» տեսարանը բաժանում է երկու մասի, որի աջ և ձախ հատվածները եթե մտովի միացնենք միմյանց, ապա հստակ կարող ենք տեսնել այս տեսարանին բնորոշ պատկերագրությունը (նկ. 4)¹²: Խաչքարի ձախ կողմում պատկերված է հրեշտակը, իսկ աջում՝ Քրիստոսն է ծնրադիր աղոթողի դիրքով: Տեսարանի համար իբրև ետնախորք ծառայում է այգու բնապատկերը, որը ներկայացված է մուգ մոխրագույնի և շագանակագույնի երանգային համադրությամբ: Վերոնշյալ կերպարներից զատ, այստեղ հրեշտակի գլխավերևում առկա է նաև Հայր Աստծու պատկերը, իսկ հակառակ կողմում՝ աղավանակերպ Սուրբ Հոգին է իջնում դեպի Քրիստոսը:

Ինչպես վերը նշվեց, համաձայն պատկերագրական կանոնի, այս տեսարանում Քրիստոսի առջև կարող է պատկերվել Հայր Աստվածը կամ հրեշտակը, իսկ աղավանակերպ Սուրբ Հոգու առկայության մասին մասնագիտական գրականության մեջ մեզ դեռևս չի հանդիպել: Սակայն, ուսումնասիրվող որմնանկարում այս երեք կերպարներն առկա են միաժամանակ, ինչը կա՛մ ծագում է նախօրինակից, կա՛մ նկարչի անհատական մոտեցման արդյունք է:

Որմնանկարում յուրահատուկ շեշտադրումով են առանձնանում Քրիստոսի և հրեշտակի կերպարները՝ արտացոլելով ավետարանական պատմության ողջ հուզական հոգեվիճակը: Հրեշտակը վեհաշուք կեցվածքով կանգնած է Քրիստոսի առջև՝ նրան հուսադրելով և ուղղորդելով դեպի ի վերուստ նախանշված ճանապարհը, իսկ Քրիստոսը ներկայացված է ծնրադիր աղոթողի դիրքով՝ իր խոհերով պարուրված, միևնույն ժամանակ՝ սպասվելիք չարչարանքների սարսափը կրելով իր ներսում:

Ավետարանական այս դրվագը հայտնի է նաև «Պայքար այգում» անվամբ, քանի որ աղոթքի պահին Քրիստոսի երկնային և երկրային բնությունները պայքարում են միմյանց դեմ, առաջինը ուժ է տալիս նրան, իսկ երկրորդը՝ սարսափով պատում հոգին¹³: Նկարիչը հոգեկան այս ապրումները լավագույնս արտահայտել է Քրիստոսի կերպարում, հրեշտակին ուղղված նրա վստահ

¹¹ Дж. Холл, Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, 1996, с. 111.

¹² Այս խաչքարը պետք է համարել եկեղեցու կառուցմանը ժամանակակից, այսինքն՝ մինչ բարավորի նկարագրողումը, այն արդեն ագուցված է եղել պատին, որը նկարչին թելադրել է տեսարանի հորինվածքը՝ ըստ խաչքարի դիրքի:

¹³ А. Е. Майкапар, Новый Завет в искусстве..., с. 282.



**Նկ. 6. «Սևանի Աստվածամայրը»
սրբապատկերը (ՀԱՊ):**

մում ներկայացված են Ս. Ստեփանոս Նախավկան և, հավանաբար, Ս. Լավրենտիոսը (նկ. 5): Տիրամոր և Մանկան պատկերն առաջին հայացքից մեզ հիշեցնում է «Չարչարանաց Աստվածածին» պատկերագրական տարբերակի ոչ լիարժեք ընդօրինակություն, որի համար, հնարավոր է՝ նախատիպ է հանդիսացել «Սևանի Աստվածամայրը» հայտնի սրբապատկերը (նկ. 6):

«Չարչարանաց Աստվածածին» պատկերի վաղագույն օրինակները մեզ հայտնի են դեռևս 15-րդ դարից, որոնք առավելապես լայն տարածում են գտել հունական և իտալական արվեստի հուշարձաններում: Սկզբնական շրջանում ընդունված է եղել այս պատկերը ներկայացնել մեկ կամ մի քանի հրեշտակների ուղեկցությամբ, որոնք Մանկանն են մոտեցնում խաչն ու չարչարանքի մյուս գործիքները¹⁴: Առհասարակ, ուշմիջնադարյան սրբանկարչության մեջ չարչարանքի թեման արտահայտվել է պատկերագրական մի շարք տարբերակներով, որոնք ակնառու տարբերությունների հետ մեկտեղ ընդհանրական են իրենց խորհրդաբանությամբ և կերպարների հուզական դրսևորումներով:

Հայ արվեստում «Չարչարանաց Աստվածածինը» հանդիպում է 17-րդ դարից սկսած և այս պատկերագրական տիպը ներկայացնող մեզ հայտնի առաջին օրինակը «Սևանի Աստվածամայր» սրբապատկերն է, որի պատմության մի դրվագը կապվում է Մխիթարյան միաբանության հիմնադիր Մխիթար Սեբաստացու կենսագրության հետ¹⁷:

հայացքը և ընկճված, ինքնամիտի կեցվածքը կարծես թե վերոնշյալ միտքն են արտահայտում:

Հրեշտակի գլխավերևում Հայր Աստծու պատկերը ներկայացված է սպիտակամորուս ծերունու տեսքով՝ հաղորդության սկիզբ վեր պարզած: Այս տեսարանում սկիզբ պատկերող առաջին օրինակները հանդիպում են արևմտյան պատկերագրության մեջ¹⁴ խորհրդանշելով քրիստոնեական հավատը և ադամական մեղքի քավությունը: Հաղորդության սկիզբ նույն խորհրդաբանությամբ հանդիպում է նաև «Խորհրդավոր ընթրիքը» և «Խաչելությունը» ներկայացնող տեսարաններում¹⁵: Աղավնակերպ Սուրբ Հոգու առկայությամբ այս հորինվածքում ձևավորվում է Սուրբ Երրորդության մի յուրօրինակ պատկեր, որը, կարծես, Քրիստոսի աղոթքի հույսով լեցուն արձագանքն է:

Որմնանկարի ստորին հատվածում Տիրամայրն է՝ մանուկ Հիսուսը գրկին, որի աջ և ձախ կող-

¹⁴ **Н. В. Покровский**, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, Москва, 2001, с. 389.

¹⁵ **Дж. Холл**, укр. соч., с. 614.

¹⁶ **Н. П. Кондаков**, Иконография Богоматери (связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения), С. Петербург, 1910, с. 144.

¹⁷ «Սեբաստացի սարկաւազն Մխիթար, յայնժամ 18 ամաց, եկեալ այսր յուխտ, յամի 1692, արժանաւորեցաւ հրաշալի տեսլեան և խոստման Տիրամօրն, օգնական լինելոյ աստուածաւէր ըղձանացն, մինչ աղերս արկաւներ առաջի պատկերի նորին. որ և ցարդ պահի անդ, թէ և հնացեալ և խանգարեալ, որոյ է օրինակս. և քաջա-

Ինչպես նշվեց, ուսումնասիրվող որմնանկարը մի շարք ընդհանրություններ ունի «Սևանի Աստվածամայրը» սրբապատկերի հետ, որը հատկապես արտահայտված է հորինվածքային լուծումներում: Տիրամայրը նստած է ոճավոր թիկնաթռռին՝ մանուկ Հիսուսին գրկած, որն էլ իր հերթին ամուր պահել է իրենից կրկնակի մեծ չափեր ունեցող խաչափայտը, ինչպես որ հիշյալ սրբապատկերում է:

Սակայն այստեղ բացակայում են չարչարանքի գործիքները, որոնք, ինչպես հայտնի է, մշտապես հանդիպում են չարչարանաց պատկերներում: Հետևաբար, այս որմնանկարում առկա պատկերագրական անճշտությունները հիմք ընդունելով այն համարում ենք «Չարչարանաց Աստվածածին» պատկերագրական տարբերակի ոչ լիարժեք ընդօրինակություն:

Այսպիսով, ուսումնասիրվող որմնանկարը պետք է համարել «Սևանի Աստվածամայրը» սրբապատկերի մասնակի ընդօրինակությունը, որը թե՛ գեղանկարչական, թե՛ պատկերագրական առանձնահատկություններով զիջում է վերջինիս:

Դառնալով կերպարներից յուրաքանչյուրին՝ նշենք, որ նկարիչն առավել մեծ վարպետությամբ է կերտել դիմապատկերները, որոնցում նշմարվում է նրանց անհատականությունը, իսկ հանդերձանքն ու միջավայրը համեմատաբար զուրկ են հեռանկարային, ծավալային և լուսաստվերային մշակումներից:

Առավել ուշագրավ է մանուկ Հիսուսի կերպարը, որում նկատվում է նրա մտահոգությունը, վախը, սակայն, միևնույն ժամանակ խաչափայտն ամուր սեղմելով կրծքին նա կարծես ընդունում է իրեն բաժին ընկած ճակատագիրը:

Ինչպես նշեցինք, Տիրամոր և Մանկան աջ կողմում պատկերված է Ս. Ստեփանոս Նախավկան՝ եպիսկոպոսական հանդերձանքով, որը ձախ ձեռքով պահել է խաչակիր տիրագունդը (խաչով պսակված տիրագունդը խորհրդանշում է քրիստոնեության հաղթանակը աշխարհում¹⁸), իսկ աջով՝ բուրվառը: Նա ներկայացված է իրեն բնորոշ պատկերագրությամբ՝ երիտասարդ և նուրբ դիմագծերով հոգևորականի կերպարով: Ս. Ստեփանոս Նախավկային ընդունված է պատկերել նրա կյանքին առնչվող մի քանի դրվագներով, որոնցից են. Պետրոս առաքյալին կուրությունից բժշկելը, նրա քարոզն ու բարեգործությունը, քարկոծումն ու նահատակությունը: Սովորաբար, եթե Ս. Ստեփանոս Նախավկան ներկայացվում է հոգևորականի հանդերձանքով, ապա նրա հետ միաժամանակ կարող է պատկերվել նաև Ս. Լավրենտիոսը¹⁹: Հետևաբար, ենթադրելի է, որ ձախակողմյան կերպարը Ս. Լավրենտիոսն է, որը պատկերված է առաքյալի կերպարով, խաչվառը ձեռքին:

Հարության տեսարանում Քրիստոսի ձեռքին պատկերվող խաչվառը խորհրդանշում է նրա հաղթանակը մահվան հանդեպ²⁰, իսկ քրիստոնեական արվեստում խաչակիր դրոշն, առհասարակ, ադամական մեղքի հանդեպ հաղթանակի խորհուրդն ունի²¹:

Քրիստոնեական արվեստում հայտնի են Ս. Լավրենտիոսի անցած ուղին ներկայացնող

լերեալ՝ յաջողեցաւ նորին Տիրամօր շնորհօք հաստատել զկրօնս իւր (1700), շինելով վանքս նախ ի Մեթոն Մոնէայ, և ապա (1717) ի Վենետիկ, անուանելով զմիաբանսն Որդեգիրս Կուսին աստուածայնոյ, որում յանձն զնոսա» (Ղ. Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 88): Տե՛ս նաև Ա. Ա. Առաքելյան, «Սևանի Աստվածամայրը» և նրա ստեղծման ժամանակը, ՊԲՀ, № 2-3, էջ 279-285:

¹⁸ Վ. Ղազարյան, Հր. Հակոբյան, Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, 2012, էջ 218:

¹⁹ Дж. Холл, укз. соч., с. 531-533.

²⁰ Г. Бидерманн, Энциклопедия символов, Москва, 1996, с. 141.

²¹ В. Телицын, Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия, Москва, 1999, с. 189.

հետևյալ դրվագները. Ս. Լավրենտիոսի ձեռնադրումն իբրև սարկավագ, մեկ այլ տարբերակում Սիքստոս 2-րդը նրան է վստահում եկեղեցական գանձերը, հայտնի են նաև նրա գթասրտությունն ու խարազանումը ներկայացնող տեսարաններ, սակայն, առավել հաճախ հանդիպողը Ս. Լավրենտիոսի նահատակությունը ներկայացնող պատկերներն են²²:

Քննվող որմնանկարում Ս. Լավրենտիոսը պատկերված է հասակով մեկ կանգնած՝ Տիրամոր և Մանկան ձախ կողմում: Նա ներկայացված է երիտասարդ, թխահեր պատանու կերպարով, առաքյալին բնորոշ հանդերձանքով և լուսապսակով: Որմնանկարի այս հատվածում նույնպես կերպարները բնապատկերի ետնախորքին են, որն իրենից ներկայացնում է բլրապատ տարածություն: Ուշագրավ է նաև այն, որ Տիրամոր և Մանկան պատկերը երիզող շրջանակը կարծես առանձնացած լինի միջավայրից և տեսարանը բաժանած լինի երկու մասի, ինչպես որ նախորդ պատկերում առկա ազուցված խաչքարի դեպքում էր:

Այսպիսով, եթե որմնանկարի վերին և ստորին հատվածները դիտարկենք իբրև մեկ ամբողջություն, ապա այստեղ կարող ենք նկատել մի շարք հորինվածքային ընդհանրություններ, որոնք երկու բոլորովին տարբեր պատկերներ միավորել են մեկ շրջանակի ներսում: Հնարավոր է, որ իմաստային կապ կա այս երկու պատկերների միջև: Օրինակ՝ մանուկ Հիսուսի ձեռքի խաչը դեռևս համարվում է մահվան գործիք, որը հետագայում պետք է վերաիմաստավորվի իբրև մահվան հանդեպ հաղթանակի խորհրդանիշ, ինչն արդեն խաչքարի տեսքով ներկայացված է որմնանկարի վերնամասում: Ընդհանրապես խաչքարի ներառումը որմնանկարչական հորինվածքում հետաքրքիր երևույթ է: Հավասարաչափ տեղաբաշխված են նաև աջակողմյան և ձախակողմյան կերպարները, որոնք ապահովում են հորինվածքային համաչափությունը:

Վերոնշյալ ընդհանրություններից զատ, ակնառու են նաև մի շարք տարբերություններ, որոնք ի հայտ են գալիս համեմատական ուսումնասիրության արդյունքում: Որմնանկարի վերին և ստորին հատվածները տարբերվում են թե՛ գունային, թե՛ ոճային առանձնահատկություններով, ինչը մեզ հիմք է տալիս ենթադրել, որ այս երկու տեսարանները կերտվել են տարբեր ժամանակահատվածներում և տարբեր վարպետների ձեռքով: Ժամանակագրության առումով ենթադրելի է, որ «Աղոթք Գեթսեմանիում» տեսարանի հեղինակը Նաղաշ Հովնաթանն է, իսկ Տիրամորն ու Մանկանը պատկերող հատվածը, հավանաբար, վերանկարվել է 19-րդ դարում, ինչի մասին վկայում են պատկերները երիզող ոլորահյուս շրջանակները, որոնք առավելապես այս դարաշրջանին են բնորոշ:

Ուսումնասիրվող որմնապատկերը թեև աչքի չի ընկնում կատարողական արվեստի վարպետությամբ, բայց արժեքավոր է իր թեմատիկ բովանդակությամբ, քանի որ թե՛ «Քրիստոսի աղոթքը Գեթսեմանիի այգում» տեսարանը և թե՛ Տիրամորն ու խաչափայտը գրկին մանուկ Հիսուսի պատկերը հազվադեպ են հանդիպում հայ արվեստում, իսկ Ս. Լավրենտիոսի պատկերն առնվազն հայկական որմնանկարչության մեջ կարծես թե չի հանդիպում:

Ամփոփելով, կարող ենք նշել, որ ուշմիջնադարյան արվեստը հայ մշակույթի պատմության այն առանձնակի էջերից է, որտեղ հայ վարպետների ստեղծագործ միտքը նոր դրսևորումներ է գտել: Այս շրջանի կերպարվեստի մեջ իր ուրույն տեղն ունի նաև Երևանի Չորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարը:

Նկար՝ էջ 373, Photo on page 373.

²² Дж. Холл, укз. соч., с. 329.

THE MURAL OF ZORAVOR ST. ASTVATSATSIN CHURCH

Summary

The mural which decorates the lintel of the western porch of Zoravor St. Astvatsatsin Church (Mighty Holy Mother of God) of Yerevan is a unique manifestation of Late medieval art in what versatile Naghash Hovnatan did not stand apart (the end of the 17th century).

The mural is painted under the sculptures frame fringing the lintel of the church porch with a separation of the upper and lower parts, respectively presenting the scenery of “Christ’s Prayer in Gethsemane” and the picture of “Madonna and Child” (Our Lady and the Child Jesus on Her knees) accompanied by Stepanos Nakhavka (Stephen the Protomartyr) and probably, St. Lavrentios (St. Lawrence). It should be also mentioned that in both sceneries there are some pictographic inaccuracies which, it can be said, are characteristic for this very mural. Besides, series of differences are also evident in the applied artistic solutions which enable us to assume that these two pictures were created in different periods and by different masters.

With all this, the study of the fresco of Zoravor St. Astvatsatsin Church which still has not been paid proper attention to, is of great importance in filling the open pages of the history of Armenian culture and, in particular, the Late medieval mural painting.



նկ. 3



նկ. 5