

Լուսինե Վ. Սարգսյան

ՌՈՒՄԻՆԱՀԱՅ ՍՐԲԱՆԿԱՐԻՉ ՀԱՅԿ ՍԱՐԿԱՎԱԳ ԱԶԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ*

Բանալի բառեր – Սրբապատկեր, որմնանկար, «Դեհի-սիս», Հիսուս Քրիստոս, Աստվածամայր, Հովհաննես Մկրտիչ, Սուրբ Աննա, պատկերագրություն, ոճ, արևելաքրիստոնեական եկեղեցական նկարչություն:

Մուտք

Ներկա աշխատանքը նպատակ ունի քննելու սրբանկարիչ Հայկ սարկավագ Ազարյանի¹ վերջին տարիների առանձին ստեղծագործությունները հայ և համաշխարհային գեղանկարչության լույսի ներքո, ինչը թույլ կտա հասկանալ ժամանակակից սրբանկարչության զարգացման միտումները հայ իրականության մեջ:

Մեր ուշադրությունը գրավել են Բուխարեստում գտնվող Ռումինիայի Հայ Առաքելական եկեղեցու թեմի առաջնորդարանի հյուրասրահում «Դեհիսիս» տեսարանը ներկայացնող որմնանկարը և Երևան քաղաքի նորակառույց Սուրբ Աննա եկեղեցու ներքին հարդարանքի մասը հանդիսացող երեք սրբապատկերները՝ «Աստվածամայրը և Մանուկը», «Սուրբ Աննան Աստվածամոր և Մանկան հետ» և «Սուրբ Աննան՝ Աստածամայրը գրկին»²:

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 10.11. 2015:

1 Սրբանկարիչ Հայկ սարկավագ Ազարյանը ծնվել 1973 թ. Երևանում, որտեղ ստացել է միջնակարգ կրթություն, ապա ուսումը շարունակել Բուխարեստի եկեղեցական նկարչության դպրոցում, այնուհետև՝ Բուխարեստի պետական համալսարանի Աստվածաբանության ֆակուլտետում: Նա հեղինակ է մի շարք ստեղծագործությունների մոնումենտալ և հաստոցային սրբանկարչության ասպարեզում, այդ թվում՝ Աբովյան քաղաքի նորակառույց Սուրբ Հովհաննես եկեղեցին հարդարող որմնանկարների և սրբապատկերների: 2015 թվականից սրբանկարիչը Ռումինիայի Նկարիչների միության պատվավոր անդամ է:

2 Սուրբ Աննա եկեղեցում տեղադրված է նաև «Մկրտություն» տեսարանը ներկայացնող սրբապատկերը, որին, սակայն, այս աշխատանքում չենք անդրադառնալու, քանի որ սրբապատկերն ավարտին հասցվեց սույն հոդվածը գրելուց հետո:

1. Բուխարեստի Հայ առաքելական եկեղեցու առաջնորդարանի «Դեհիսիս» որմնանկարը. պատկերագրություն և խորհրդարանություն

Մոնումենտալ գեղանկարչության գլուխգործոց հանդիսացող «Դեհիսիս» տեսարանը³ (հունարեն *δέσησις* (դեհիսիս) նշանակում է «աղերսանք») ներկայացնող որմնանկարը (Նկ. 1) նոր շունչ և հմայք է հաղորդում առաջնորդարանի հյուրասրահին⁴: Այս աշխատանքը 2013 թ. սեպտեմբերին սկսվել և նոյեմբերին ավարտին է հասցվել վարպետի՝ Հայկ սարկավազ Ազարյանի և նրա երկու աշակերտների՝ Լուսինիցա Պավելի և Միհայելա Վլադի համագործակցությամբ: Որմնանկարն արված է *al-secco* տեխնիկայով, մինչև 1 սմ. չոր սվաղի վրա, օգտագործված են պիգմենտներ, կիսաբնական (վինիլ-կազեինային) կապող նյութեր⁵ և թերթոսկի՝ իբրև ետնապատկեր: Որմնանկարի չափերն են՝ 2.60x4.20 մ.:



Նկ. 1: «Դեհիսիս»

3 «Դեհիսիս» եզրույթը՝ իբրև Քրիստոսի, Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի մասնակցությամբ հանդես եկող տեսարանի անվանում (նշանակության մասին կլսուենք ավելի ուշ), սկսել է գործածվել 19-րդ դարի վերջում ռուս արվեստաբան Ա. Կիրպիչնիկովի կողմից (տես **Walter Ch.**, *Two notes on the Deesis*, REB, Tome XXVI, 1968, էջ 312): Զարգացնելով իր ռուս գործընկերոջ տեսությունը՝ բյուզանդագետ Քր. Ուոլթերը Քրիստոսի և Աստվածածնի հետ «Դեհիսիս»-ի պատկերագրական համակարգի մեջ է ներառել նաև աստվածաշնչյան տարբեր անձանց՝ եկեղեցական հայրերի, տեղական տարբեր սրբերի, պատվիրատուների (տես **Walter Ch.**, *idem.*, էջ 311-23): Հայերեն գրականության մեջ երբեմն որպես «Դեհիսիս»-ի համարժեք կարդում ենք «Բարեխոսություն» հասկացությունը, որը, մեր կարծիքով, ամբողջովին չի ներառում բառի խորհուրդը, ուստի նախընտրում ենք օգտագործել «Դեհիսիս» եզրույթը:

4 Որմնանկարն արվել է Ռուսինիայի Հայ Առաքելական եկեղեցու թեմի առաջնորդ Տաթև Եպիսկոպոս Հակոբյանի օրհնությամբ և հովանավորությամբ:

5 Պոլիմերիզացումից հետո որոշ պիգմենտներ ավելի չոր են մնում, ուստի դրանց յուղայնությունը և փափկությունը կարգավորելու համար օգտագործված է նաև ձվի յուղոտ տեմպերա:

Թեման ներկայացնում է Փրկչի Երկրորդ գալուստն իր փառքի մեջ՝ Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի ուղեկցությամբ, ովքեր Նրա առջև հանդես են գալիս որպես միջնորդ և բարեխոս: Պատկերներն ուղեկցվում են համապատասխան հակիրճ գրություններով՝ «ՅԻՍՈՒՄ ՔՐԻՍՏՈՍ», «ՄԱՅՐ ԱՍՏՈՒԾՈՅ» և «ՍՈՒՐԲ ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ՄԿՐՏԻՉ»:

Վերոհիշյալ օրինակում Քրիստոսը նստած է գահին, աջով օրհնում է, իսկ ձախ ձեռքում պահում է ակնազարդ Ավետարանը: Սուրբգրային ընթերցվածում կարդում ենք. «Եւ յորժամ եկեսցէ Որդի մարդոյ փառօք իւրովք և ամենայն հրեշտակք ընդ նմա, յայնժամ նստցի յաթոռ փառաց իւրոց» (Մատթէոս ԻԵ:31): Կարծես ավետարանական այս դրվագն էլ ներշնչման աղբյուր է հանդիսացել նկարիչների համար հիշյալ տեսարանում Փրկչի կերպարը կերտելիս, որն այս դեպքում առանձնանում և վեհաշուք տեսք է ստանում երկնագույն եզրից դեպի մուգ կապույտ խորքը գնացող շրջանաձև ձաձանչապսակի (մանդորլայի) շնորհիվ: Նրանից աջ, ինչպես նշեցինք, Աստվածամայրն է, իսկ ձախ կողմում՝ Հովհաննես Մկրտիչը: Վերջիններս, համաձայն դասական պատկերագրության, պատկերված են երեք քառորդ դիրքով, ձեռքերը պարզած դեպի Փրկիչը: Նրանց այս ժեստը բյուզանդական արվեստի գիտակներ Քր. Ուոլթերը⁶, ապա Ս. Տեր-Ներսեսյանը⁷ մեկնաբանում են ոչ միայն իբրև բարեխոսի, միջնորդի կողմից թողություն հայցողի, այլև իբրև Քրիստոսին երկրպագելու ժեստ⁸: Սույն թեմայի խորհրդաբանական ակունքներում Տիրոջը երկրպագելու հանգամանքի առկայությունը թույլ է տալիս մասնագետներին թեմայի իմաստաբանության պատկերագրական նախատիպ համարել Թաբոր լեռան վրա Քրիստոսի Այլակերպության տեսարանը ներկայացնող պատկերը, որտեղ Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի փոխարեն իբրև երկրպագողներ հանդես են գալիս Մովսեսն ու Եղիան⁹:

«Դեհիսիսի» մեզ հետաքրքրող պատկերագրական տիպը հայտնի է դեռևս վաղքրիստոնեական արվեստի հուշարձաններից, ինչպիսին է, օրինակ, Սինայի սուրբ Կատարինե եկեղեցու 565–566 թթ. որմնանկարը, որտեղ Քրիստոսի մարդակերպ պատկերի փոխարեն դեռևս հանդես է գալիս նրա խորհրդանիշ հանդիսացող Գառնուկը:

Հայ արվեստում «Դեհիսիսը» պատկերող օրինակներ տեսնում ենք մոնումենտալ գեղանկարչության ու մանրանկարչության մեջ, դեկորատիվ

6 Տե՛ս **Walter Ch.**, *idem.*, p. 325–327, **Tradigo A.**, *Icons annd Saints of the Eastern Orthodox Church*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, էջ 248:

7 Տե՛ս **Der Nersessian S.**, *Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from Twelfth to the Fourteenth Century*, V. I, Dumbarton Oaks research Library and Collection, Washington, D. C., էջ 63:

8 «Դեհիսիսի» խորհուրդն իբրև երկրպագություն առ Քրիստոս բնորոշում են նաև այլ տեսարաններ՝ **Grabar A.**, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris, 1936, p. 259, **Айналов Д. и Редин Е.**, *Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи*. СПб, 1889, с. 48: Հիշյալ հեղինակների աշխատությունները մեջբերում ենք չևիս գիտնական Միսլիվեցի աշխատությունից: Տե՛ս **Мысливец И.**, *Происхождение "Деисуса", Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа*, Наука, Москва, 1973, էջ 60: Չբացառելով տարբեր տեսարանների կողմից առաջ քաշված այս բացատրությունը՝ Միսլիվեցը, այնուամենայնիվ, թեմայի առաջնային իմաստաբանությունը կապում է Աստվածածնի և Հովհաննես Մկրտչի՝ իբրև բարեխոսներ և միջնորդներ հանդես գալու հետ: Հեղինակն այն հիմնավորում է՝ մեջբերելով անտիոքյան հաղորդության հնագույն ծեսից մի ընթերցվածք. «Մարիամը, ով Քեզ ծնեց, և Հովհաննեսը, ով Քեզ մկրտեց, աղոթում են մեզ համար և թողություն տուր մեզ» (տե՛ս **Мысливец И.**, *там же*, էջ 60–62):

9 Տե՛ս **Walter Ch.**, *idem.*, էջ 326–327:

կիրառական արվեստում, ինչպես նաև խաչքարային հուշարձաններում¹⁰: Թեպետ հայ միջնադարյան որմնանկարչությունից մեզ են հասել սակավ օրինակներ, այդուհանդերձ եղածն էլ բավարար է արձանագրելու համար, որ այս տեսարանի պատկերումներ որմնանկարչության մեջ եղել են: Առայժմ մեզ հայտնի հնագույն օրինակը Տաթևի Սուրբ Պողոս-Պետրոս եկեղեցու (930 թ. ավարտին հասցված) որմնանկարն է¹¹: Ավելի ուշ հաճախ ենք հանդիպում «Դեհիսիսի» պատկերմանը, օրինակ՝ Կեչառիսի գլխավոր եկեղեցու (1051 թ.), Հաղպատի Սուրբ Նշան եկեղեցու (1205 թ. հետո), Տիգրան Հոնենցի Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու (1215 թ.), Քոբայրի Մեծ եկեղեցու ավանդատան (1282 թ.) որմնանկարներում և այլուր: Այսպիսով, վերոհիշյալ հուշարձանները թույլ են տալիս փաստելու, որ հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ, 10-րդ դարից սկսած¹², արդեն ունենք «Դեհիսիսը» (Քրիստոսի, Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի մասնակցությամբ) պատկերող օրինակներ:

Հայ մանրանկարիչներին նույնպես այս թեման ոգեշնչել և առիթ է տվել նորանոր ստեղծագործությունների արարման¹³: Ձեռագիր գրքերում հիշյալ տեսարանի պատկերումները 13-րդ դարից ավելի հաճախ են սկսում հանդիպել: Ուշադրությունն ուզում ենք հրավիրել կիլիկյան գրքարվեստի երկու օրինակների՝ Թորոս Ռուսլիսի¹⁴ 1267–1268 թթ. նկարագրողաձև Մալաթիայի Ավետարանի (Նկ. 2, Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 10675, 85բ) և հետոսլիկյան շրջանի ստեղծագործություն հանդիսացող 1272 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանի (Նկ. 3, Երուսաղեմ, Սրբոց Հակոբյանց վանքի հավաքածու, ձեռ. N 2563, թ. 380) մանրանկարների վրա: Դրանցից առաջինը ներկայացնում է «Ահեղ դատաստանը», որտեղ առանցքային տեղ է գրավում «Դեհիսիսը», իսկ երկրորդը միայն «Դեհիսիսի» պատկերագրական ընդգրկուն օրինակ է: Անտարակույս, վերոնշյալ նմուշները ներշնչման աղբյուր են հանդիսացել քննելիք ձեռակերտի համար¹⁵:

10 Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Հակոբյան Հ.**, Հայոց տերունական սրբապատկերներ, Եր., 2003, էջ 68–73:

11 Տե՛ս **Քոթանջյան Ն., Դրամբյան Ի.**, Տաթևի որմնանկարները, «Էջմիածին», 2013, Ը (օգոստոս), էջ 23:

12 Բացառված չէ, որ հետագայում ի հայտ գան հայ արվեստում այս տեսարանը պատկերող մոնումենտալ գեղանկարչության այլ օրինակներ ևս, որոնց թվագրությունը կարող է ավելի վաղ լինել:

13 Մեզ հայտնի առավել վաղ օրինակներից է 11-րդ դարի Տրապիզոնի Ավետարանի մանրանկարը (Վենետիկ, ձեռագիր հ. 1400), տե՛ս **Janashian M.**, Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro, V. I, Venice, 1966, էջ 27, Plate XXII:

14 Ռուսլիկյան արվեստում «Դեհիսիսի» պատկերման մեզ հայտնի օրինակները երեքն են՝ 1256 թ. Զեյթունի Ավետարանում Մարկոս ավետարանչի անվանաթերթի ճակատագրողում տեղ գտած պատկերը, 1262 թ. Սեբաստիայի Ավետարանի, ապա արդեն հիշատակված Մալաթիայի Ավետարանի մանրանկարները: Վերջին երկուսը Ահեղ դատաստանի մաս հանդիսացող պատկերումներ են. այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Chookaszian L.**, On the Full Page Illustrations of the Last Judgment in the Art of Armenian Miniaturist of the 13th century Toros Roslin, Logos im Dialogos: Auf der Suche Nach der Orthodoxie, Gedenkschrift für Hermann Goltz (1946–2010), **Hrsg. von A. Briskina – Müller, A. Drost – Abgarjan, A. Meibner**, LIT-Verlag, Berlin–Münster–Wien–Zürich–London, 2011, p. 283–302:

15 Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ նկարիչը մասնագիտական կրթություն է ստացել և մինչ օրս ապրում ու ստեղծագործում է Ռումինիայում, մենք փորձեցինք ուսումնասիրել նաև «Դեհիսիս» տեսարանի պատկերագրական օրինակները տեղի հուշարձաններում, ընդհանուր կարպատյան ավազանի տարածաշրջանում՝ սկսած միջնադարից: Մեզ հասանելի օրինակներից, որոշ ընդհանրություններով հանդերձ, որևէ մեկի հետ ուղղակի առնչություններ այդպես էլ չգտնվեցին: Իբրև աղբյուր օգտվել ենք հետևյալ աշխատություններից՝ **Stefanescu I.**, L'Évolution de la peinture Reli-

Պատկերագրական ընդհանրություններ կարող ենք տեսնել գահին բազմած Ամենակալ Քրիստոսի¹⁶ և դեպի Նա ձեռքերը պարզած Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի կերպարների միջև: Հարկ ենք համարում նշել, որ կիլիկյան գրքարվեստն ինքնին մաս է կազմում միջերկրածովյան ավազանի բյուզանդական արվեստի: Օրինակ՝ վերը հիշատակած ժուլիսյան օրինակում կարող ենք տեսնել պատկերագրական առնչություններ ավելի վաղ՝ 1131–1143 թթ. Երուսաղեմում ստեղծված Մելիսենդե թագուհու Սաղմոսարանի (Բրիտանական գրադարան, ձեռ. N 1139, 12բ) համանուն մանրանկարի (Նկ. 4) հետ:

Մեզ հետաքրքրող որմնանկարի հորինվածքում իշխող տեղ է զբաղեցնում ծիրանի պարեգոտով և կապույտ թիկնոցով երկնային Դատավորը: Գահին բազմած Քրիստոս Ամենակալ, հունարեն՝ Παντοκράτωρ (Պանտոկրատոր) պատկերագրական տիպը սկսում է ի հայտ գալ դեռևս 4–5-րդ դարերի վաղ բյուզանդական հուշարձաններում: Հայկական որմնանկարչության մեջ «Քրիստոսը փառքի մեջ» կերպարը հայտնի է արդեն 7-րդ դարից՝ Լմբատավանքի, Կոշի, Արուձի եկեղեցիների օրինակներով¹⁷: Իգնատիոս Սկլեռնցու՝ Ղուկասի Ավետարանի մեկնության վերաբերյալ աշխատության մեջ կարդում ենք Քրիստոսի արտաքինի հետևյալ նկարագրությունը. «Ետես կինս այս զՏէրն մեր, զի ամենայնիւ գեղեցիկ և զարմանալի էր տեսիլ նորա, զի ունէր մարմին չափ հասակաւ և մասունք անդամոցն պատշաճ: Ո՛չ կարի երկայն մարմնով որ թուի անհերթեթ տեսողացն. և ոչ փոքր որ է արհամարհելի. այլ՝ չափով ընտրութեան որոշեալ. և դիմացն պատկեր՝ կարի զուարթ և հեշտալի տեսողացն»¹⁸: Քրիստոսի նման մեկնաբանությունն արտահայտվում է նաև մեր կողմից քննվող օրինակում: Ուշագրավ է, որ սրբանկարիչ Ազարյանի ստեղծած կերպարի բնութագիրը համահունչ է Թորոս Ռոսլինի՝ Մալաթիայի Ավետարանի Քրիստոս Ամենակալի պատկերի հետ, որի մասին Ս. Տեր-



Նկ. 2: «Ահեղ դատաստան»



Նկ. 3: «Դեհիսիս»



Նկ. 4: «Դեհիսիս»

geuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle, Album, Paris, 1929; **Stefanescu I.**, La Peinture Religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle, Album, Paris, 1930; **Himka J.-P.**, Last Judgment Iconography in the Carpathians, University of Toronto Press, 2009.

16 Նկարիչ Հայկ սարկավազ Ազարյանի կողմից ստեղծված Քրիստոս Ամենակալ պատկերօրինակի գլուխգործոց կարելի է համարել Աբովյան քաղաքում 2013 թ. օծված Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու գմբեթը հարդարող մոնումենտալ ստեղծագործությունը: Այս մասին տես **Վարդանյան Ա.**, Աբովյան քաղաքի նորակառույց Սբ. Հովհաննես եկեղեցու Ամենակալ Քրիստոսը. ավանդույթ և արդիականություն, «Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները», Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողով, Ջեկուցումների ժողովածու, Եր., 2014, էջ 568–571:

17 Տես **Քոթանջյան Ն., Դրամբյան Ի.**, նշվ. աշխ., էջ 23:

18 **Ի. Սկլեռնցի**, Մեկնություն Սրբոյ Աւետարանին որ ըստ Ղուկասու, Կ. Պոլիս, 1824, էջ 201:

Ներսեսյանը գրում է. «ոչ որպես խիստ դատավորի, այլ իբրև կարեկցող Փրկչի»¹⁹: Երկինքը խորհրդանշող ճաճանչապասկի²⁰ կենտրոնում հառնող Փրկչի պատկերը՝ բազմած շքեղ գահավորակին, որն իր առանձին մանրամասներով՝ կապույտ և կարմիր ակներ, կարմիր արևելյան երկարուկ բարձ (մութաքա), հիշեցնում է Մալաթիայի Ավետարանի գահի ձևավորումը, առավել վաղ արձագանքներ ունի վաղ քրիստոնեական բյուզանդական արվեստում:

Քրիստոնեական ավանդույթը առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի կերպարներին: Ուստի վերջիններիս հանդես գալն այս տեսարանում, ըստ Քր. Ուոլթերի, բացատրվում է երկու հիմնական պատճառներով. «Նախ՝ նրանց անմիջական կապը Քրիստոսի հետ որպես Նրա ընտանիքի անդամներ, ապա՝ երկուսն էլ ճանաչեցին Նրա Աստվածությունը»²¹: Աստվածամոր իբրև միջնորդ հանդես գալու վկայությանն առաջին անգամ հանդիպում ենք Գալիլեայում տեղի ունեցած Կանայի հարսանիքի Ժամանակ: Հայր Մ. վարդապետ Չամչյանն այսպես է մեկնում. «Միջնորդություն սրբոյ կուսին և հանգամանք միջնորդութեան յայտնի աւանդի յաւետարանի ի պատմութեան հարսանեացն՝ որ եղև ի Կանայ Գալիլեացոց»²²: Հայ միջնադարյան մեկնիչները բազմիցս անդրադարձել են Աստվածածնի կարևոր նշանակությանը եկեղեցու դավանանքի պատմության մեջ՝ նրան ձոնելով բազմաթիվ աղոթքներ, տաղեր, շարականներ, որոնք էլ պատկերային մարմնավորում են գտել կերպարվեստի օրինակներում²³: Ոչ պակաս կարևոր է Հովհաննես Մկրտչի՝ իբրև Մեսիայի ավետարեր լինելը քրիստոնեական ուսմունքի պատմության մեջ: Մատթեոսի Ավետարանում կարդում ենք. «Ամէն ասեմ ձեզ, չէ յարուցեալ ի ծնունդս կանանց մեծ քան զՅովհաննէս Մկրտիչ» (ԺԱ:11): Աստվածածնի և Մկրտչի կերպարներն այս օրինակում առինքնում են իրենց զուսպ և հեզաբարո բնույթով: Աստվածամայրը կապույտ զգեստի վրայից կրում է կարմիր թիկնոց (մաֆորիոն): 18-րդ դարից հայ գեղանկարչության մեջ բազում օրինակներ ունենք, որտեղ Աստվածամայրը կրում է կարմիր թիկնոց, իսկ դրանից վաղ թվագրվող հուշարձաններում առավել հաճախ հանդիպում է մուգ մանուշակագույնը:

Հովհաննես Մկրտչիչը պատկերված է իր ավանդական առավել համեստ զգեստով և ուղտի մորթուց պատրաստված թիկնոցն²⁴ ուսին գցած: Նա հիշեցնում է Կեռան թագուհու Ավետարանի մանրանկարում Հովհաննես Մկրտչի հանդերձանքի մանրամասները, իսկ հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ Մկրտչի հանդերձանքի նման օրինակ կարող ենք տեսնել դեռևս վերը հիշատակած Տաթևի Սբ. Պողոս – Պետրոս եկեղեցու

19 Der Nersessian S., idem., p. 63:

20 Sեն Chookaszian L., idem, էջ 292:

21 Walter Ch., idem., p. 327:

22 Մ. վարդապետ Չամչեան, Պատկեր տոնից սուրբ Աստուածածնին, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1805, էջ 405: Հեղինակն առանձին քննում է նաև Աստվածամոր բարեխոս լինելու առաքելությունը: Տեն նույն տեղում, էջ 418-423:

23 Տեն Քյոսեյան Հ., Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Էջմիածին, 1995, էջ 232-239:

24 Ռուսերեն՝ милоть:

նույն թեման պատկերող որմնանկարում²⁵:

Ետնապատկերը, որի առջև պատկերված են սրբերը, վերին գոտում ամբողջովին ոսկեթերթ է: Տեղին ենք համարում մեջբերել ավետարանական հետևյալ ընթերցվածը. «Դարձեալ խօսեցաւ ընդ նոսա Յիսուս և ասէ. Ես եմ լոյս աշխարհի, որ գայ զկնի իմ՝ ընդ խաւար մի՛ գնասցէ, այլ ընկալցի զլոյսն կենաց» (Յովհաննէս Ը:12): Ոսկեգույնի առկայությունը ետնապատկերում հենց այն լոյսն է, որ շրջապատում է երկնային Տիրոջը՝ ամփոփելով Նրա կողքին կանգնած, Նրան հետևող սրբերին²⁶: Ստորին գոտին պատկերված է կանաչի նրբերանգային անցումներով, որն, անշուշտ, հանդիսանում է հողեղեն Երկրի խորհուրդը, որի վրա էլ կանգնած են Աստվածամայրը և Հովհաննէս Մկրտիչը: Նույն մոտեցումը կարող ենք նկատել Մելիսենդե թագուհու Սաղմոսարանի համանուն մանրանկարում:

Ուշագրավ են որմնանկարը եզրափակող գոտիները՝ հարդարված բուսական և երկրաչափական նախշերով: Մասնավորապես, հորիզոնական գոտին հիշեցնում է 12-րդ դարից սկսած՝ կիլիկյան խորանների ճակատագարդերն ու տերունական պատկերներն ամփոփող երկրաչափական զարդաձևերը:

2. Երևանի նորակառույց սուրբ Աննա եկեղեցու սրբապատկերները. պատկերագրություն և խորհրդարանություն

Այժմ անդրադառնանք Սուրբ Աննա եկեղեցու²⁷ ներքին հարդարանքի տարր հանդիսացող արդեն հիշատակած երեք սրբապատկերներին: Սրբանկարչության այս նմուշները կատարվել են միննույն տեխնիկայով. կտավի վրա արված է գրունտ, որի վրա ձվի տեմպերայի տեխնիկայով 5-7 շերտերով բնական և քիմիական պիգմենտների կիրառմամբ երփնագրված են պատկերները: Իբրև ետնապատկեր կրկին օգտագործված է թերթոսկի: Երեք սրբապատկերներն էլ լաքապատ են:

Եկեղեցու խորանում տեղադրված է «Աստվածամայրը և Մանուկը» սրբապատկերը (Նկ. 5, 2x0.90 մ.): Աստվածամայրը պատկերված է գահին բազմած՝ Մանուկը գրկին՝ համաձայն դեռ վաղ քրիստոնեական արվեստից հայտնի, այսպես կոչված, Նիկոպոյա (Աստվածամայրը վեհության մեջ) պատկերագրական տիպի: Պատկերներին կից կարդում ենք՝ «ՄԱՅՐ ԱՍՏՈՒԾՈՅ» և «ՅԻՍՈՒՄ ԶՐԻՍՏՈՍ» գրությունները:

Հայ արվեստում Աստվածամոր պատկերը՝ Մանուկը գրկին, հանդիպում է վաղ միջնադարից սկսած՝ 4-7-րդ դարերի կոթողները հարդարող քանդակների, մանրանկարչության և որմնանկարչության բազում օրինակներով:

25 Տե՛ս **Дурново Л.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, էջ 144:

26 Տե՛ս **Solrunn N.**, The Mystical Language of Icons, Cambridge, 2005, էջ 26:

27 Երևան քաղաքի Սուրբ Աննա առաջնորդանիստ Մայր տաճարը կառուցվել է Սուրբ Աստվածածին (Կաթողիկե) եկեղեցուն կից՝ բարերարներ Տեր և Տիկին Հրայր և Աննա Հովնաթյանների հովանավորությամբ: Կառույցի ճարտարապետն է Վահագն Մովսիսյանը: Սրբապատկերները կատարվել են 2014 թ. հունիս-օգոստոս ամիսներին նկարչի՝ Բուխարեստում գտնվող արվեստանոցում, ապա նույն թվականի աշնանը տեղափոխվել են Երևան և իրենց մշտական հանգրվանը գտել եկեղեցու:



Նկ. 5: «Աստվածամայրը և Մանուկը»

Այստեղ պատկերագրական որոշ առնչություններ կարող ենք տեսնել հայ մանրանկարչության՝ մեզ հասած վաղագույն նմուշներից մեկի՝ 989 թ. Էջմիածնի Ավետարանին (Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 2374) կցված 6-7-րդ դդ. թվագրվող «Մոգերի երկրպագությունը» ներկայացնող մանրանկարի (229 ա) կենտրոնում պատկերված Աստվածամոր և Մանկան պատկերի հետ: Նույնությամբ է պատկերված գահավորակի ձևը²⁸, կարմիր բարձը (մութաբան), որի վրա բազմել է Աստվածամայրը: Ճարտարապետական ձևեր հիշեցնող ակնազարդ գահն Աստվածամորը ներկայացնում է իբրև այլակերպում երկնային Երուսաղեմի Տաճարի, երկինքն ու երկիրն իրար կապող Սանդուղքի և Անբեկ Լեռան²⁹: «Եկեղեցու խորհուրդը անխզելիորեն կապված է Աստվածամոր հետ. ինչպես եկեղեցու վերածված հավատացյալն է կրում իր մեջ Քրիստոսին, այնպես էլ Աստվածամայրը՝ որպես սրբազնասուրբ եկեղեցի, իր մեջ կրում է Աստվածորդուն», – մեջբերում ենք Հ. Քյոսեյանի աշխատությունից³⁰:

Աստվածամայրը պատկերված է Մանկանը գիրկն առած: Կապույտ զգեստի վրայից նա կրում է կարմիր թիկնոց (մաֆորիոն), սպիտակ գլխաշոր. վերջին երկուսի գունային պատ-

կերման նման մոտեցում տեսնում ենք 989 թ. Էջմիածնի Ավետարանի արդեն բուն ձեռագրի համանուն մանրանկարում (7բ): Սակայն, ի տարբերություն համեմատելի օրինակի, այս դեպքում Աստվածամոր թիկնոցն աչքի է ընկնում ասես ոսկեթելով ասեղնագործված նուրբ զարդերով. շրջաններ, որոնց մեջ տեսանելի են թռչուններ, երկրաչափական հանգուցանախշեր: Նրա հանդերձանքի այս դեկորատիվ լուծումը կարող ենք տեսնել նաև հայ արվեստի մեկ այլ բնագավառում ստեղծված՝ Վարդգես Սուրենյանցի 1900 թ. «Տիրամայրը Մանկան հետ» գեղանկարչական երփնագիր կտավում, որ պահվում է Էջմիածնում: Մեր քննելիք սրբապատկերում, բացի հիշատակած զարդաձևերից, Աստվածամոր թիկնոցը հարդարում են դասական պատկերագրության մաս հանդիսացող երեք աստղերը, որոնք, ըստ սիրիական ավանդույթի, նրա եռակի կուսության խորհրդանիշն են հանդիսանում³¹: Մանուկ Հիսուսն աջով օրհնում է, իսկ ձախում պահում է Օրենքի գալարակը,

28 Գահավորակի նման պատկերում վաղքրիստոնեական արվեստից սկսած հաճախ է հանդիպում:
29 Տե՛ս Tradigo A., idem., էջ 166: Պատահական չէ, որ Աստվածամոր և Մանկան սրբապատկերներում թեպետ ոչ հաճախ, բայց հանդիպում է Սանդուղքի և Անբեկ Լեռան պատկերումը: Այս մասին առավել մանրամասն տես Ibid., էջ 202-204:
30 Տե՛ս Քյոսեյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 232:
31 Տե՛ս Tradigo A., idem., էջ 205:

որ պետք է իրականացում գտնի հենց Նրա միջոցով³²: Նրա ավանդական ձերմակ պարեգոտը և ծիրանի թիկնոցը թուլացնում են կտավում կարմրով հագեցած լարված տրամադրությունը:

Խորանից դեպի աջ տեղադրված է «Սուրբ Աննան Աստվածամոր և Մանկան հետ» սրբապատկերը (Նկ. 6, 1.25x0.92 մ.): Կերպարներին կից կարդում ենք «ՍՈՒՐԲ ԱՆՆԱ», «ՄԱՅՐ ԱՍՏՈՒԾՈՅ» և «ՅԻՍՈՒՍ ՔՐԻՍՏՈՍ» գրությունները:

Թեման պատկերագրական հետաքրքիր հորինվածք է ներկայացնում, որի ավանդույթը հայ արվեստում բացակայում է, սակայն կարող ենք հանդիպել արևմտաքրիստոնեական, մասնավորապես գերմանական արվեստի հուշարձաններում՝ սկսած 14-րդ դարից: Այստեղ, սակայն, պատկերագրական առանձնահատկություն է Աստվածամոր և Մանկան պատկերի Խանդավառանք տիպի համադրումը Սուրբ Աննայի հետ:

Աստվածածնի և Մանկան պատկերը, իրար հպված այտերով, աչքի է ընկնում անմիջական, մոր և մանկան անթաքույց սիրով ողողված ջերմությամբ, ինչն ականա փոխանցվում է նաև դիտողին: Պատկերագրական այս տիպը, որ կոչվում է նաև Գթասիրտ (Ելեուսա), 12-րդ դարից սկսում է հանդիպել բյուզանդական արվեստում (հայտնի օրինակներից է կոստանդնուպոլսյան դպրոցի ստեղծագործություն հանդիսացող այսպես կոչված Վլադիմիրյան Տիրամայրը), հետագայում տարածում ստանում ամբողջ



Նկ. 6: «Սուրբ Աննան Աստվածամոր և Մանկան հետ»

կայսրության տարածքով³³: Իբրև պատկերագրական օրինակ՝ նկարիչ Ազարյանն օգտվել է 14-րդ դարի հայ մանրանկարիչ Ավագի 1337-1340 թթ. վրձնած շքեղ Ավետարանի Աստվածածնի և Մանկան պատկերը ներկայացնող մանրանկարից (Նկ. 7, Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 212, 19 ա): Սակայն նկարիչը ոչ թե կուրորեն ընդօրինակել, այլ պարզապես փոխառել է որոշ տարրեր՝ թողնելով իր վրձնին բնորոշ անհատական կնիքը: Մասնավորապես տարբեր է Աստվածամոր ձախ ձեռքի դիրքը, Մանկան աջ ձեռքը, որ մանրանկար օրինակում չի երևում, իսկ սրբանկարում գրկում է մոր պարանոցը: Նրանց գլխավերևում կանգնած է Սուրբ Աննան:

Քանի որ եկեղեցին կոչվում է Սուրբ Աննայի անունով, հարկ ենք համարում մի փոքր անդրադառնալ վերջինիս պաշտամունքին: Սուրբ Աննայի մասին կանոնիկ գրականության մեջ հիշատակություններ չկան, փոխաբերնը, սակայն, կարդում ենք պարականոն գրվածքներից Հակոբի Նախա-

32 Ibid., էջ 171:

33 Ibid., p. 177:



Նկ. 7: «Մատվածամայրը և Մանուկը»

յաններում, որտեղ նա պատկերվում է իր ամուսնու՝ Հովակիմի հետ: Մեզ հետաքրքրող օրինակում Սուրբ Աննան, ով ավելի «ներկայացուցական» կեցվածք է կրում, հայացքը հառել է դեպի դիտողը՝ ի տարբերություն Մատվածածնի և Մանկան, ովքեր անփոփվել են իրենց հուզական տրամադրության մեջ: Նա ձեռքերը դեպի վեր է պարզել՝ ի նշան փառաբանության և աղոթքի³⁵: Նրա ոսկերիզ հագուստը, թևերը հարդարող ոսկեգույն բազպանները պատկերագրական մանրամասներ են, որոնք ավանդական բնույթ են կրում արևելաքրիստոնեական նկարչության մեջ ինչպես Սուրբ Աննայի, այնպես էլ Մատվածամոր հանդերձանքի համար:

Երրորդ սրբապատկերը՝ «Սուրբ Աննան՝ Մատվածամայրը գրկին» (Նկ. 8, 1.25x0.92 մ.), որ տեղադրված է խորանից ձախ, ներկայացնում է Մատվածածնին իր մոր՝ Աննայի գրկում (կից կարողում ենք «ՍՈՒՐԲ ԱՆՆԱ» և «ՄԱՅՐ ԱՍՏՈՒԾՈՅ» մակագրությունները)³⁶: Ուղղափառ նկարչության մեջ այն սկսում է հանդիպել 13-րդ դարի վերջից³⁷:

Այս տեսարանի համար պատկերագրական նախատիպ են հանդիսացել Մատվածամոր և Մանուկ Հիսուսի սրբապատկերները. Մատվածամոր փոխարեն հանդես է գալիս նրա մայրը՝ Սուրբ Աննան, իսկ Քրիստոսի փոխարեն՝ Մատվածամայրը³⁸: Սուրբ Աննան քնքշորեն իրեն է հպել դաստը, ով փարվել է մոր պարանոցին՝ ակնդետ հայացքն ուղղած դեպի նա: Այս

34 Հակոբի Նախաավետարանի հայերեն թարգմանված բնագրերի մասին տես Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց, առաջաբանը՝ Ե. Տայեցու, Վենետիկ, 1898, էջ 1-2, 237-240, 264-265:

35 Պատկերագրական այս տիպը հայտնի է Օրբանոս անունով (լատիներեն orare բառից, որ նշանակում է աղոթել), այն ավելի բնորոշ է Մատվածածնի պատկերագրությանը, որի հնագույն օրինակները հայտնի են 4-5-րդ դարերից սկսած:

36 Հայ արվեստում սուրբ Աննայի պատկերն Մատվածամոր հետ կարող ենք տեսնել մանրանկարչության մեջ, օրինակ՝ 1588 թվականին Թվանձ գյուղում (Վարին) գրված Ավետարանում (Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 8931, 187թ), որի ծաղկողն է նշանավոր նկարիչ Առաքել Գեղամեցին: Այս դեպքում թեպետ պատկերագրությունը տարբերվում է մեր քննելիք հուշարձանից, այդուհանդերձ, դրա առկայությունը թույլ է տալիս փաստելու, որ մեզանում խորթ չէ Սուրբ Աննայի և Մատվածածնի պատկերների միասին հանդես գալը: Մատվածածնի ծնունդը ներկայացնող մանրանկարներում նույնպես կարող ենք տեսնել Սուրբ Աննային և մանուկ Մատվածածնին արդեն Հովակիմի հետ միասին, օրինակ՝ 1651 թվականին Վարդան արեղայի գրած Շարակնոցում (Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N1588, 1թ):

37 Tradigo A., idem., p. 205:

38 Ibid., 205:

սրբապատկերը ոչ այնքան իրական դրվագ է պատկերում, որքան խորհրդանշական բնույթ է կրում՝ կանխորոշելով ապագան: Այդ են վկայում Աստվածածնի՝ չափերով ավելի փոքրիկ մանկան նմանող կերպարը, նրա ուսի վրայի աստղը, որ վկայում է կանանց շարքում իր անաղարտության և ընտրյալ լինելու մասին³⁹: Ժամանակակից սրբանկարչության մեջ իբրև պատկերագրական զուգահեռ կարող ենք հիշատակել ԱՄՆ-ի Ֆիլադելֆիա քաղաքի ռուսական ուղղափառ եկեղեցում 2004 թ. տեղադրված սրբապատկերը (Նկ. 9): Թեպետ մեր քննելիք սրբապատկերում Աստվածամայրը պատկերված է աջից, իսկ համեմատվող օրինակում՝ ձախից, այնուամենայնիվ նրանց միջև ևս կան ընդհանրություններ՝ Սուրբ Աննայի ձեռքերի շարժումը, Աստվածամոր վարսերի հարդարանքը և այլն:



Նկ. 8: «Սուրբ Աննան՝ Աստածամայրը գրկին»



Նկ. 9: «Սուրբ Աննան՝ Աստածամայրը գրկին»

3.«Դեհիսիս» որմնանկարը, «Աստվածամայրը և Մանուկը», «Սուրբ Աննան Աստածամոր և Մանկան հետ» և «Սուրբ Աննան՝ Աստածամայրը գրկին» սրբապատկերները

Եթե պատկերագրական տեսանկյունից նկարչի ստեղծագործությունները սնվում են միջնադարյան արևելաքրիստոնեական, մասամբ նաև արևմտաքրիստոնեական և իհարկե՝ հայ արվեստի լավագույն դրսևորումներից, ապա ոճական տեսանկյունից դրանք անմիջապես ճանաչելի են դառնում իբրև ազարյանական ստեղծագործություններ: Հորինվածքները, որ կերտում է նկարիչը, թե՛ մոնումենտալ, թե՛ հաստոցային սրբանկարչու-

39 Ibid., p. 205:

թյան ասպարեզում նախ աչքի են ընկնում սրբանկարչությանը բնորոշ կանոնիկ, ամփոփ ձևերով, կենտրոնական առանցքի առկայությամբ, որի շուրջը կառուցվում է ողջ հորինվածքը: Դրանցում կատարվող գործողությունը բացվում է դեպի դիտողը, սրբերն ասես խոսում են մեզ հետ, կիսում են իրենց հույզերը, ինչու չէ, նաև ունկնդիր են լինում հավատացյալի աղոթքին՝ ուղղված առ Աստված: Պատկերային նման մեկնաբանությունը չունի ճնշող ազդեցություն դիտողի վրա, այլ ընդհակառակը, հաղորդում է լուսավոր և խորին հավատ: Չսայած այն հանգամանքին, որ Ազարյանի հորինվածքները հանդես են գալիս չեզոք ոսկյա ետնապատկերի վրա (այն կտրում է կերպարներն իրականությունից և տեղափոխում ոգեղեն աշխարհ), դրանք զուրկ են բացարձակ հարթայությունից: Կերպարները դասավորելով իրար ետևից, ինչպիսիք են Սուրբ Աննայի եկեղեցու սրբապատկերները, նկարիչը կարողացել է ստեղծել ծավալատարածական միջավայր:

Ուշագրավ է, որ Ազարյանի ստեղծած կերպարները պահպանում են իրենց տարբերակիչ առանձնահատկությունները: Առաջին հայացքից նրանք բոլորն էլ ունեն կամար հոնքեր, շագանակագույն աչքեր, ալ շուրթեր, նեղ և բարակ քթեր, մի փոքր կարմրավուն աչքերի կոպեր, սակայն եթե ուշադիր դիտենք, կտեսնենք, որ յուրաքանչյուրը՝ թե՛ Սուրբ Աննան (տես աղյուսակ I, Ա I՝ հատված Նկ. 6-ից, Ա II՝ հատված Նկ. 8-ից), թե՛ Աստվածածինը (տես աղյուսակ I, Բ I՝ հատված Նկ. 5-ից, Բ II՝ հատված Նկ. 1-ից, Բ III՝ հատված Նկ. 6-ից)՝ թե՛ Քրիստոսը (տես աղյուսակ I, Գ I՝ հատված Նկ. 5-ից, Գ II՝ հատված Նկ. 6-ից) օժտված են անհատական, չկրկնվող դիմագծերով:

	I	II	III
Ա.			
Բ.			
Գ.			

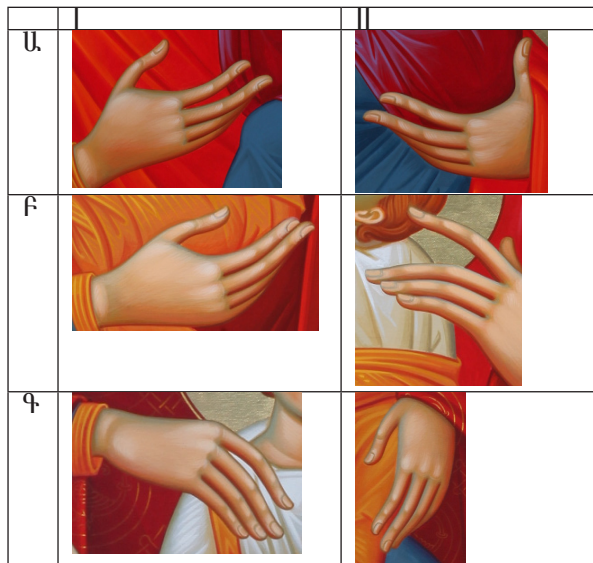
Աղյուսակ I

Տարբերակիչ հատկանիշներ կարող ենք տեսնել նաև կերպարների ժեստերում. ինչպես են Սուրբ Աննան (տես աղյուսակ II, Ա I՝ հատված Նկ. 8-ից, Ա II՝ հատված Նկ. 8-ից) և Աստվածամայրը (տես աղյուսակ II, Բ I-II՝

հատված Նկ. 6-ից, Գ I-II՝ հատված Նկ. 5-ից) գրկում իրենց մանուկներին:

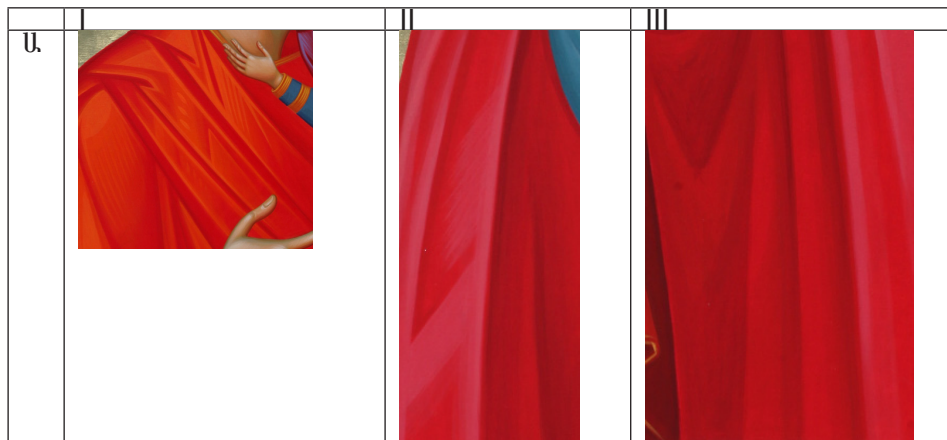
Առանձին դեպքերում կերպարների մեկնաբանման մեջ նկատելի են ազդեցություններ հունական, մասնավորապես Կրետի դպրոցի սրբանկարչությունից (տե՛ս աղյուսակ IV, Բ I-II)⁴⁰: Օրինակ՝ «Դեհիսիս» որմնանկարում (Նկ. 1) Քրիստոսի և Հովհաննես Մկրտչի դիմագծերի առանձին մանրամասներ՝ ճակատի կնձիռները, ընդգծված այտուկներ կամ Քրիստոսի պարանոցի հատվածում շեշտված փոսիկը, ինչպես նաև վարսերի հարդարանքի ձևերը (տե՛ս աղյուսակ IV, Ա I-II՝ հատված Նկ.1-ից): Որոշ արձագանք նկատելի է նաև կոմսինյան արվեստից, մասնավորապես Մանուկ Հիսուսի հագուստի ձևավորումը՝ ոսկեգրության⁴¹ առկայությամբ, սրբերի հագուստների ծալքավորումները: Ընդհանրություններին զուգահեռ՝ սրբանկարիչ Ազարյանի ստեղծագործությունները տարբերվում են իրենց ոչ խստաշունչ, ավելի սահուն, քնարական մեկնաբանմամբ:

Այժմ անդրադառնանք գծի, գույնի և լուսաստվերի կիրառմանը նկարիչ Ազարյանի արվեստում: Ոսկյա եռնապատկերի վրա կերպարները հստակորեն առանձնացնող ուրվագծերը ոչ թե ընդգծված չոր գծերի, այլ վարժ և փափուկ գծանկարի շնորհիվ են արված: Հագուստի ծավալայնությունը ընդգծող ծալքերը նույնպես արված են սահուն գծային և գունային անցումներով: Թեպետ առանձին դեպքերում մի փոքր չորություն կարելի է նկատել, ինչպես օրինակ՝ «Սուրբ Աննան՝ Աստածամայրը գրկին» (տե՛ս աղյուսակ III, Ա I) և «Սուրբ Աննան Աստածամոր և Մանկան հետ» (տե՛ս աղյուսակ III, Ա II-III) սրբապատկերներում Սուրբ Աննայի հագուստի առանձին մանրամասները:

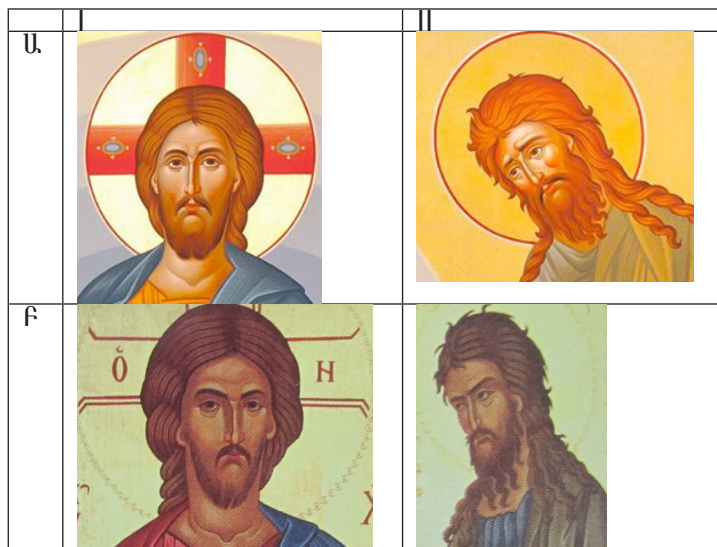


Աղյուսակ II

⁴⁰ Համեմատության համար օրինակ է վերցված ժամանակակից սրբանկարչուհի Սոլրանն Նեսի «Դեհիսիսը» պատկերող եռափեղկը (1989 թ.), որից էլ հատվածներ են բերված սույն աղյուսակում:
⁴¹ Հունարեն՝ χρυσογραφία (խրիստոգրաֆիա):



Աղյուսակ III



Աղյուսակ IV

Կանաչով դեմքի օվալի ընդգծումը լուսաստվերի սահուն անցումներ է ապահովում, ինչը նաև ջերմության, իրական շոշափելիության զգացողություն է հաղորդում: Գույները պայծառ են, տաք և ակնահաճո՝ շնորհիվ տարբեր նրբերանգների, որոնք ապահովում են նաև գունային ռիթմիկ ներդաշնակություն: Առանձնահատուկ ուշադրությամբ են երփնագրված նուրբ և բարակ ձեռքերը՝ հողային մասերում ձերմակի ընդգծմամբ (տես աղյուսակ II): Գծի, գույնի և լուսաստվերի ներդաշնակ համադրումը խոսում է նկարչի վարպետության բարձր մակարդակի մասին:

Եզրակացություններ

Ամփոփելով սրբանկարիչ Հայկ սարկավագ Ազարյանի «Դեհիսիս» տեսարանը ներկայացնող մոնումենտալ որմնանկարի (այն հարդարում է Բոխարեստի Հայ Առաքելական եկեղեցու թեմի առաջնորդարանի հյուրասրահը), ինչպես նաև հաստոցային սրբանկարչության ասպարեզում արված նրա ստեղծագործությունների (Երևանի նորակառույց Սուրբ Աննա եկեղեցու երեք սրբապատկերների՝ «Աստվածամայրը և Մանուկը», «Սուրբ Աննան Աստածամոր և Մանկան հետ» և «Սուրբ Աննան՝ Աստածամայրը գրկին») վերաբերյալ մեր ասելիքը, հարկ ենք համարում նշել, որ գործ ունենք մի արվեստագետի հետ, ով տիրապետում է սրբապատկերային արվեստին բնորոշ պատկերագրական կանոններին և չի շեղվում դրանց անաղարտ բնույթից: Ի տարբերություն մանրանկարչության՝ սրբանկարչությունն ունի իր խնդիրները, որոնք լուծման նոր պահանջներ են առաջադրում արվեստագետին: Սրբանկարիչ Ազարյանը մանրանկար պատկերօրինակը վարպետորեն վերածում է մոնումենտալ կամ հաստոցային աշխատանքի:

Միջավայրը, որտեղ կրթվել և մինչ օրս ստեղծագործում է Ազարյանը, նույնպես իր հետքն է թողել մանրանկարչի արվեստին բնորոշ գեղարվեստական լեզվի ձևավորման և կայացման վրա, ինչի շնորհիվ նրա ստեղծագործությունները կարելի է դիտարկել ընդհանուր արևելաքրիստոնեական եկեղեցական սրբանկարչության ավանդույթների և ժամանակակից զարգացումների համապատկերում: Ազարյանը ժամանակակից հայ սրբանկարչություն է ներմուծում այնպիսի տեսարաններ (ինչպես օրինակ՝ Սուրբ Աննայի պատկերները), որոնց ավանդույթը արևմտյան և արևելյան սրբապատկերային արվեստներում կարող ենք տեսնել, բայց հայ արվեստում կարծես թե բացակայում է: Սա ցույց է տալիս ժամանակակից հայ սրբանկարչի համընթաց քայլքը համաշխարհային քրիստոնեական արվեստում կատարվող զարգացումների հետ: Այդպես է եղել հայ արվեստի զարգացման ուղին 4-րդ դարից ի վեր, այդպես է և այսօր:

Լուսինե Վ. Սարգսյան – գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է ինչպես պատմական և ներկա Հայաստանի, այնպես էլ գաղթավայրերի հայ արվեստը: Հեղինակ է շուրջ մեկ տասնյակ գիտական հոդվածների, որոնք վերաբերում են հայ քրիստոնեական արվեստի պատկերագրական, ոճական և խորհրդաբանական առանձնահատկություններին:

Summery

ABOUT THE ART OF CONTEMPORARY ARMENIAN ICONOGRAPHER FROM ROMANIA DEACON HAIK AZARYAN

Lusine V. Sargsyan

Key words – icon, wall-painting, “Deesis”, Jesus Christ, Mother of God, John Baptist, Saint Anne, iconography, style, Eastern Christian church painting.

This article is devoted to the iconographer Hayk Azaryan’s monumental wall-painting (“Deesis” which decorates the hall of the Diocese of Armenian Apostolic Church in Bucharest) and tempera paintings (three icons of the newbuilt Saint Anne Church in Yerevan: “Mother of God and the Child”, “St. Anne with Mother of God and the Child” and “St. Anne Embracing Mother of God”). These works reveal the author as a talented artist who has the consciousness of the iconographic canons of icons and is faithful to their true traditions. As compared with miniature painting, the art of Icon has its problems, which require new ways of solution from the artist. Painter Azaryan professionally turned miniature sample into monumental or tempera painting. The environment, in which the painter was educated and created his masterpieces up to now, has had a significant impact on his unique style of art, thanks to which his works can be seen in the overall frame of the development of the Eastern Christian religious traditions of iconography. He imports into Armenian contemporary iconography such scenes (such as the images of St. Anne), the traces of which can be observed in the Eastern and Western Christian church paintings, yet it lacks in the Armenian art. H. Azaryan’s art works highlight the parallelism of his works and worldwide Christian art directions and developments. This was the path of Armenian art since the 4th century, which continues until now.

Резюме

ОБ ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО АРМЯНСКОГО ИКОНОПИСЦА ИЗ РУМЫНИИ ДИАКОНА АЙКА АЗАРЯНА

Лусине В. Саргсян

Ключевые слова – икона, роспись, «Деисус», Иисус Христос, Мать Божья, Иоанн Предтеча, Святая Анна, иконография, стиль, восточно-христианская церковная живопись.

В данной статье посвященной творчеству иконописца Айка Азаряна в частности рассматриваются роспись «Деисус», которая украшает зал епархии Армянской Апостольской церкви в Бухаресте, и три иконы новопостро-

енной церкви Святой Анны в Ереване – «Богоматерь с Младенцем», «Святая Анна с Богоматерью и Младенцем», «Святая Анна с Богоматерью». Эти работы раскрывают автора как талантливого художника, который обладает знанием иконографических канонов икон и сохраняет их истинные традиции. Мастер Азарян в своих произведениях с большой профессиональностью обрабатывает средневековый миниатюрный образец, превращая его в монументальную или темперажную живопись. Среда, в которой художник получил образование и до сих пор создает свои работы, оказала значительное влияние на формирование собственной художественной манеры, благодаря чему, его работы можно рассматривать в общем раме развития восточно-христианских религиозных традиций иконописи. Азарян внедряет в современную армянскую иконопись такие сцены (например образы Святой Анны), следы которых наблюдаются в восточно-христианском и западно-европейском искусстве. А. Азарян развивает свое творчество с применением богатого наследия мирового христианского искусства. Таков был путь армянского искусства с 4-го века, так продолжается до сих пор.