

Քնարիկ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

*ԳՅՈՒՄՐՈՒ ՄԻ ՅՈՒԹ ՎԵՆՔ ԵՎ ՄԻ ՆՇԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԱՐՏԱՔԻՆ ԵՎ ՆԵՐՔԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ**

Մշակութային հարուստ ժառանգություն ունեցող վայրերից մեկի՝ Գյումրու (Կումայրի) բազմադարյան պատմության ակունքները հասնում են Ք. ա. Յրդից-1-ին հազարամյակները: Բնակատեղին, անցելով զարգացման բոլոր փուլերը, ապրել է անկումների ու վերելքների շրջաններ: Գյումրու առաջընթացի նոր դարաշրջանը կապվում է 19-րդ դարի առաջին կեսի պատմական իրադարձությունների հետ, երբ Արևելյան Հայաստանը միանում է Ռուսաստանին: Կարճ ժամանակում ավելանում է բնակչության թիվը՝ շնորհիվ Էրզրումի, Կարսի, Բայազետի նահանգներից գաղթած հայ ազգաբնակչության: Վերակառուցվում է բերդաքաղաքը՝ դառնալով Ալեքսանդրապոլի գավառի վարչական կենտրոն և ռազմաստրատեգիական կարևոր հենակետ, խաղաղ պայմաններ են ստեղծվում մշակույթի, արհեստների ու առևտրի զարգացման համար: Քաղաքում սկսվում են լայնածավալ շինարարական աշխատանքներ, կառուցվում են բնակելի տներ, հասարակական նշանակության բազմաբնույթ շինություններ և նշանավոր եկեղեցիները, այդ թվում՝ Մի Աստվածածինը (այդտեղ պահվող «Աստվածածնի յոթ վերք» սրբապատկերի պատվին վերանվանվել է Մի Յոթ վերք, 1837), Հայ կաթոլիկների եկեղեցին (1849-1854), Մի Նշանը (1859-1864), Մի Ամենափրկիչը (1869-1874), Մի Գրիգոր Լուսավորիչ (19-րդ դ.):

Ժամանակի պահանջներին համապատասխան՝ քաղաքը կառուցապատվում է կանոնավոր հատակագծման սկզբունքով: Առևտրահասարակական կենտրոնը դառնում է շուկայի հրապարակը (այժմ՝ Վարդանանց հրապարակ), որի շուրջը և նրանից սկզբնավորվող փողոցներում են ստեղծաշխույժ եկեղեցիները, արհեստանոցները, խանութները, ուսումնական, վարչական և կոմունալ բնույթի շենքերը: Դեռևս անցած դարի սկզբներին արված լուսանկարներում իրենց խոշոր չափերով ու վեհաշուք տեսքով Գյումրու համայնապատկերում աչքի են ընկնում Մի Յոթ վերք, Մի Նշան և Մի Ամենափրկիչ եկեղեցիները:

Մի Յոթ վերք և Մի Նշան եկեղեցիների արտաքին ու ներքին հարդարանքի վերլուծությամբ դիտարկենք հոգևոր կառույցների ճարտարապետական ձևերը, արտաքին ու ներքին հարդարանքը, որոնցում դրսևորվում են ինչպես դարաշրջանի եկեղեցաշինության բնորոշ գծերը, այնպես էլ Գյումրու քաղաքային նոր միջավայրում ձևավորված հոգևոր ու գեղագիտական պահանջները: Գյումրու և տարածաշրջանի բազմաթիվ շինությունների նման այս եկեղեցիները նույնպես կառուցված են սրբատաշ սև տուֆից և պատկանում են վաղմիջնադարյան

* Հոդվածն իբրև գեկուցում ներկայացվել է Գյումրիում 2016թ. սեպտեմբերի 24-25-ին կայացած «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը. հայագիտության արդի հիմնահարցեր» միջազգային 9-րդ գիտաժողովում:

գմբեթավոր բազիլիկ տիպին, որը նոր թափ էր առել 17-19-րդ դարերի հոգևոր ճարտարապետության մեջ: Ընդարձակ աղոթասրահի կենտրոնում տեղադրված գմբեթակիր չորս մույթերը կապվում են միմյանց ու հանդիպակաց չորս պատերի որմնամույթերի հետ ստեղծում են մի կուռ համակարգ, որի վրա առագաստներով անցում կատարելով՝ բարձրանում է նիստավոր գմբեթը: Այսինքն՝ եկեղեցիներն ունեն գմբեթավոր բազիլիկներին բնորոշ հատակագծային և ծավալատարածական, ընդհանուր առմամբ, պարզ ու դասական այն հորինվածքը, որը հատկանշական է նաև այդ ժամանակաշրջանում կառուցված այլ եկեղեցիների: Դրանց թվում են Երևանի Մբ Զորավոր Աստվածածինը (1693), Մոզու Մբ Գևորգը (1664-1669), Ախալքալաքի Մբ Խաչը (1856) և ուրիշներ:

Մբ Յոթ վերքը հիմնապատվանդանի վրա բարձրացող, արտաքինից արտահայտված չորս ավանդատներով, պատերը զարդարող որմնասյուներով ու յուրաքանչյուր ճակատին օվալաձև ու երկարավուն պատուհաններով շինություն է, որի արևմտյան կողմում գտնվում է սյունազարդ զանգակատնով պսակվող երկհարկ գավիթ-սրահը: Երկայնական պատերի վրա շքամուտքերի երկու կողմերում տեղադրված են զույգ և ավանդատների պատերի անկյուններում չորսական որմնասյուներ, իսկ արևելյան պատի վրա՝ զույգ որմնասյան և պատուհանի հաջորդական շարք է (նկ. 1): Որմնասյուների միջոցով հոծ պատին թեթևություն ու վերապացություն հաղորդելու մտեցումը, դեռևս 10-րդ դարից սկսած, մեծանուն Տրդատ վարպետի շնորհիվ բնորոշ գիծ է դառնում Շիրակի ճարտարապետական դպրոցում, որը կիրառվում է հետագայում, ինչպես նաև Մբ Յոթ վերք եկեղեցու հարդարանքում: Մակայն այստեղ դրանք ոչ թե կամարաշարով կապվում են միմյանց ու գոտևորում կառույցը, այլ կանգնած են առանձին, որոնց հարդարանքում օգտագործվում են նաև եվրոպական ճարտարապետության ակունքներում գտնվող օրդերային համակարգի առանձին տարրեր: Այսպես օրինակ՝ որմնասյուները բարձրանում են ակոսներով երիզված որմնախարիսխին, սյուների բներին մի քանի մետր բարձրացող փորվածքներ են (կանեյուրներ), տերևազարդար խոյակների վրա տեղադրված են անտաբլեմետները: Հարդարանքի այս տարրերը, այնպես էլ սիմետրիկ դասավորված, երկարավուն ու օվալաձև լուսամուտների երեսակալների և ճակտոնների՝ բավականին ցցուն, պարզ գծերով ձևավորումը նորություն են հայկական եկեղեցաշինության մեջ և արտահայտում են ռուսական կլասիցիզմի ճարտարապետական ոճը: Եկեղեցու արտաքին հարդարանքում ներդաշնակ զուգակցվում են ազգային ավանդույթները ճարտարապետական նոր ոճի հետ: Եվ ինչպես նկատում է Վարազդատ Հարությունյանը, քաղաքային նոր միջավայրը բնութագրող ոճական այս նոր ուղղությունն առավել ցայտուն արտահայտում են հասարակական և ուսումնական շենքերը¹: Նկատենք, որ երկու եկեղեցիների ճակտոնները զարդարող խաչաքանդակների և ավետարանական սյուժեով պատկերաքանդակների առկայությունն էլ կապվում է 17-18-րդ դարերի

¹ Հարությունյան Վ., Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Եր., 1992, էջ 503:

հայ արվեստում ձևավորված ավանդույթի հետ²: Այստեղ՝ արևելյան պատի բարձրադիր մասում, տեղադրված է «Աստվածածնի յոթ վերք», իսկ Մբ Նշանի հարավային ճակատին՝ «Չարչարանաց Աստվածածին» հարթաքանդակը:

Ընդարձակ աղոթասրահ ներս մտնողին անմիջապես գրավում է Ավագ խորանի ամբողջ պատը զբաղեցնող մոնումենտալ չափերով ու խիստ տպավորիչ պատկերակալը (նկ. 2): Ուղղափառ եկեղեցու հարդարանքին բնորոշ սրբապատկերներով միջնորմը (պատկերակալ) տիպական չէ մեր եկեղեցիներին և հայ իրականությունն է թափանցել Հայաստանը Ռուսական կայսրության մաս դառնալուց հետո: Սակայն ճարտարապետական ձևն ու շրջանակների քանդակագործման ընդհանուր սկզբունքը պահպանելով հանդերձ՝ Մբ Յոթ վերքի պատկերակալը շատ է տարբերվում դարաշրջանի ռուսականից պատկերների շարքերի քանակով, տեսարանների ընտրությամբ ու դասավորությամբ, «Դրախտի դռներ» կոչվող փեղկերի և այլ կարևոր դրվագների բացակայությամբ: Լուսավոր երկնագույն խորքի վրա սպիտակ ու ոսկեգույն շրջանակներում տեղադրված պատկերների շարքի կենտրոնական մասում հայ տաղանդավոր նկարիչ Վարդգես Մուրեկյանցի «Աստվածածինը Մանկան հետ» 1891 թվականի մեծադիր (2,41x1,35, կտ., յուղ.) սրբապատկերն է: Պատկերի հեղինակային պատկանելությանն ու գիտական առաջին ուսումնասիրությանը նվիրված արվեստագիտության թեկնածու Մաթենիկ Վարդանյանի հոդվածում պատկերագրական ու գեղարվեստական մանրակրկիտ վերլուծություն է կատարված՝ արժևորելով Տիրամոր և Մանկան կերպարներում ազգային, իրական ու ոգեղեն տիպեր ստեղծելու Մուրեկյանցի մոտեցումները, որը նաև «մի նոր էջ է բացում հայ եկեղեցական արվեստում»³:

Աստվածածնի պատկերի երկու կողմերում չորս ավետարանիչների, թեք փեղկերի վրա աջից՝ «Խաչելություն», «Մկրտություն», «Մբ Աբգար», ձախից՝ «Մուտք Երուսաղեմ», «Ընծայումը տաճարին», «Մբ Գրիգոր Լուսավորիչ» պատկերներն են: Առաջաստները զարդարում են 1899 թվականի մակագրությամբ չորս ավետարանիչների որմնանկարները: Ավագ խորանի բեմապատի հարդարանքը նման է Էջմիածնի Մայր տաճարի բեմապատի նկարագրումանը՝ այն տարբերությամբ, որ առաքյալների պատկերների ավանդական շարքի կենտրոնում «Աստվածածինը Մանկան հետ» տեսարանին փոխարինում է Քրիստոս Ամենակալի պատկերը: Պատկերակալի, առաջաստների ու բեմապատի սրբապատկերներն առանձանանում են ոճական, պատկերագրական ընդհանրությամբ ու գունային կառուցվածքով: Անհատական դիմագծերով ու կենդանի ապրումով սրբերի կերպարները ռեալիստական մեկնաբանում ունեն, որում դրսևորվում են 19-րդ դարի հայկական սրբանկարչության յուրահատկությունները: Իսկ աղոթասրահի

² Ավետիսյան Ք., Աստվածածնի պատկերագրություն հայ միջնադարյան արվեստում, Եր., 2015, էջ 60-63:

³ Վարդանյան Ս., Վարդգես Մուրեկյանցի Տիրամոր պատկերը Գյումրու Յոթվերք եկեղեցու խորանում, Էջմիածին, 2009, թիվ, էջ 106-110, նկ.: Կտավի վերնամասի և ստորին մասի հեղինակային մակագրությունները փաստում են, որ Մուրեկյանցն այս պատկերը ստեղծել է Նոր Նախիջևանում և այն Ալեքսանդրապոլ քաղաքի Յոթվիրաց Մբ Աստվածածին եկեղեցուն է նվիրաբերել Ղշխուհի Խաչատրյան Ասլանյանցը: Տե՛ս նույն տեղ, էջ 108:

պատերի վրա կախված են 1900-2011 թվականին ստեղծագործական տարբեր կարողությունների տեր հեղինակների ստեղծած ավետարանական ավանդական տեսարանների և Հայ Եկեղեցու սրբերի փոքրադիր պատկերներ, որոնք գեղարվեստական արժեքով զիջում են պատկերակալի ու առագաստների սրբապատկերներին:

Հարավարևելյան ավանդատան սեղանին դրված երկփեղկ պահարանում է գտնվում 18-րդ դարի անհայտ հայ նկարչի «Աստվածածնի յոթ վերք» հրաշագործ սրբապատկերը (նկ. 3): Հատուկ բարեպաշտության առարկա դարձած պատկերներին անդրադառնալով Մաղաքի արք. Օրմանյանը «Ծիսական բառարան»-ում գրում է, որ դրանք գետեղվում են պահարանների, գավիթների ու վերնատների մեջ, մոմերով ու խունկերով հարզվում⁴: Ինչպես տեսնում ենք ավանդույթը պահպանվում է նաև Գյումրիում: Տեսարանի պատկերագրության ձևավորման, գրական հիմքի և հայ արվեստում պահպանված սակավաթիվ սրբապատկերների մասին մանրամասն շարադրված է «Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում» վերոհիշյալ աշխատության մեջ⁵: Հոգևոր մեծ ներգործություն ունի համեստ կարողությունների տեր հայ նկարչի ստեղծագործությունը: Մարիամի՝ հեռուն հառած հայացքով, լուսաշող կերպարը, նկարի հարթապատկերային, լակոնիկ կառուցվածքը, սառը կապույտի, կարմրի, կանաչի համադրումը մուգ կապտամանուշակագույն երկնքին նպաստում են տեսարանի լավատեսական տրամադրության հաղորդմանը: Աստվածորդու անկենդան մարմինը գոգին յոթ սրերով խոցված Տիրամոր կերպարում հեղինակը կարևորում է ոչ այնքան ցավի ու տառապանքի ապրումներ, որքան, ինչպես Աբել քահանա Մանուկյանն է գրում՝ «յախտենական խաղաղութիւն մը, հոգեւոր անասելի անդորրութիւն մը, անհունը յոյսին ու զօրութիւն յաղթանակող կեանքին»⁶:

Շատ քչերին է հայտնի, որ Աստվածածնի պատկերի շրջերեսին նկարված է Քրիստոսի հարության տեսարանը (նկ. 4)⁷: Այսինքն՝ այն ստեղծվել է որպես խաչվառ և գործածվել եկեղեցական արարողությունների ժամանակ: Ինչպես 18-րդ դարի նմանատիպ սրբապատկերը, այն ունի տեսարանների ավանդական խմբավորում: Սովորաբար Մանուկ Հիսուս գրկում Աստվածածնի պատկերի մյուս երեսին նկարվում է Քրիստոսի խաչելության կամ հարության տեսարանը: Այդպիսի մի շարք խաչվառներ ցուցադրվում են Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում⁸: «Հարություն» տեսարանում փառապսակի մեջ խաչադրոշով և ողջույնի շարժու-

⁴ Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան, Եր., 1991, էջ 112:

⁵ Ավետիսյան Ք., նշված աշխ., էջ 226-234:

⁶ Աբել քհն. Մանուկեան, Գյումրիի Յոթ վերքը (Աստուածածնայ վերափոխման տօնին առթիւ), Եր., 2006, էջ 8:

⁷ Լուսանկարելու նպատակով պահարանից հանված սրբապատկերի շրջերեսին հայտնաբերվել է մոռացության մատնված «Հարություն» տեսարանը: Լուսանկարը տրամադրել է գեղանկարիչ ու սրբանկարիչ Տիգրան Բարխանաջյանը, որի համար հայտնում ենք մեր խորին երախտագիտությունը:

⁸ Ավետիսյան Ք., Գեղանկար խաչվառները Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում // Քրիստոնյան Հայաստան, 2000, թիվ 7, նկ.:

մով կանգնած Քրիստոսի պատկերը կանոնիկ հորինվածք ունի: Նրա կողքին կանգնած հրեշտակները նույն հագուստներով ու նման դիմագծերով են, ինչպես «Յոթ վերք» սրբապատկերում է, իսկ թափուր գերեզմանը հսկող զինվորները պատկերված են աստվածհայտնության պահից ազդված ու անհանգիստ շարժումներով:

Եկեղեցու արևելյան ճակատը զարդարում է «Յոթ վերք» հարթաքանդակը, որը հայկական քանդակագործության մեզ հայտնի միակ աշխատանքն է: Քանդակի ներքևում տեղադրված սալի վրայի արձանագրությունը փաստում է, որ այն, ինչպես նաև եկեղեցու հարավային ավանդատան վերոհիշյալ սրբապատկերը, Մեծ Հայքի Բասեն գավառի Հասանկալա վանքից 1830 թվականին Պողոս վարդապետը տարել է Հառիճավանք, այնտեղից էլ տեղափոխվել է Էջմիածնի մայրավանք, իսկ 1856-ին՝ Գյումրի՝ իր վերջնական հանգրվանը:

Սպիտակ քարից, նուրբ ու պլաստիկ ուրվագծերով կերտած հարթաքանդակի հորինվածքն ընդհանուր կառուցվածքով նման է վերոհիշյալ սրբապատկերին: Նույն դիրքերով ու նման ճաճանչավոր լուսապսակներով են Տիրամայրն ու Հիսուս, սակայն քանդակում հրեշտակների փոխարեն Սարիամի թիկունքի կողմում Գողգոթան հիշեցնող քարքարոտ լեռնալանջ է՝ վրան երկու արմավենի: Արմավենու պատկերումը հայ միջնադարյան արվեստում հանդիպում է դեռևս 4-7-րդ դարերի հուշարձաններում (Մրեն, Կողբ, Երերույք, Օռփք) և խորհրդանշում երբեմն Կենաց ծառ, երբեմն՝ Պաղեստինն ու Երուսաղեմը, որին տեղյակ քանդակագործն այն օգտագործել է իր ստեղծագործության մեջ⁹:

Մբ Յոթ վերք եկեղեցին առանձնահատուկ է նաև նրանով, որ քաղաքի բազմազգ բնակչության հոգևոր պահանջները բավարարելու նպատակով նրա հինգ խորանները ժամանակին նախատեսված են եղել տարբեր դավանանք ունեցող համայնքների համար: Գլխավոր խորանը ծառայել է Հայ Առաքելական եկեղեցուն, Մբ Յոթ Վերք խորանը պատկանել է Ուղղափառ եկեղեցուն, Մբ Երրորդություն խորանը՝ Կաթոլիկ եկեղեցուն, Մբ Սարգիս խորանը՝ ասորիներին: Եկեղեցու հյուսիսարևելյան ավանդատանն է գտնվում հայ կաթոլիկների եկեղեցու սրբություն համարվող «Խաչելություն» փայտյա հանրահայտ քանդակը, որն այստեղ է տեղափոխվել խորհրդային իշխանության տարիներին՝ շենքը բնակելի տուն դարձնելուց հետո: Այս ամենը վառ ապացույց է Գյումրիում ձևավորված տարբեր դավանանքի հետևորդ բնակչության իրար կողքի խաղաղ գոյակցության ավանդույթի և քույր եկեղեցիների նկատմամբ Հայ Առաքելական Եկեղեցու հանդուրժող վերաբերմունքի:

Մբ Յոթ վերք եկեղեցուց ոչ հեռու գտնվող Մբ Նշանը կառուցվել է իշխան Ղահրաման Երկայնաբազուկ Արդությանցի կտակած և քաղաքի բնակչության հանգանակած գումարներով (նկ. 5): Այդ փաստը արձանագրված է հյուսիսային պատի շարվածքում տեղադրված սպիտակ սալի վրա՝ «Առատաբաշխ տրօք պայժառափայլ Կնեազ Ղահրամանի Երկայնաբազուկ Արդութեանց եւ ջերմեռանդ

⁹ Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Եր., 1975, էջ 42-43:

հասարակութեան Հայոց քաղաքիս կառուցաւ Մուրբ Աստուածածին եկեղեցիս սկսեալ ի՛ 1859 ամի Փրկչական եւ աւարտեալ ի՛ 1864 ամի»: Եկեղեցին կառուցվել է Մբ Աստվածածնի անունով, ի պատիվ հրաշագործ «Յոթ վերք» սրբապատկերի, հետագայում է վերանվանվել Մբ Նշան, իսկ պատկերը տեղափոխվել է Տիրամոր անունը կրող Մայր եկեղեցի՝ Յոթ վերք:

Ինչպես վերևում նշեցինք, Մբ Նշանը նույնպես կառուցված է սրբատաշ սև տուֆից և արտաքին ծավալատարածական լուծումներով ու ներքին հորինվածքով նման է Մբ Յոթ վերք եկեղեցուն: Այստեղ ևս արտաքին ճակատներում առաջացած չորս ավանդատներն են, արևմտյան կողմում գտնվում է գավիթ-գանգակատունը, որի վրա բարձրանում է ութ այուներով զմբեթը: Եկեղեցին ուշագրավ է ճարտարապետական ձևերի ներդաշնակ համաչափություններով, և ի տարբերություն Մբ Յոթ վերքի, այստեղ ճակատների վերնամասում տեղադրված կլոր լուսամուտների երեսակալներն ու կամարակապ շքամուտքերն ունեն ճոխ ու նուրբ քանդակագարդում (նկ. 6): Դրանից բացի, յուրաքանչյուր ճակատի վրա ոլորուն հյուսվածքներով բարձրաքանդակ խաչեր են, որոնք սկսվում են շքամուտքի կամարից ու ձգվում քիվից ներքև գտնվող կլոր պատուհանը: Նկատենք, որ պատուհանները և շքամուտքերը նուրբ զարդաքանդակներով հարդարելու սկզբունքը որոշ աղերսներ ունի Անիի ճարտարապետական դպրոցի հետ, միաժամանակ կիրառվում է զարգացած միջնադարի եկեղեցիների քանդակագարդմանը բնորոշ տարրեր: Նկատի ունենք հատկապես իրենց խոշոր չափերով այցի ընկնող խաչաքանդակները, որոնց բազմազան ու անկրկնելի նմուշներ ենք տեսնում Նորավանքում, Հադիճավանքում, Մակարավանքում, Եղվարդում և այլուր:

Եկեղեցու արտաքին ձևավորման մեջ առանձնանում է հարավային շքամուտքի վերնամասում տեղադրված «Չարչարանաց Աստվածածին» հարթաքանդակը (նկ. 7): Այն 17-րդ դարի անհայտ հայ նկարչի «Մեանի Աստվածածին» անունով հայտնի հրաշագործ սրբապատկերի ընդօրինակությունն է, որի կատարման 1870 թվականը փորագրված է պատկերի ստորին մասում¹⁰: Դեղնանարնջագույն քարի վրա կերտած ոչ մեծ չափերով պատկերաքանդակը բնօրինակից տարբերվում է նրանով, որ Աստվածածնի գլուխը բարձրացված է վերև, և նրա աջ ձեռքը հանգչում է կրծքին, իսկ Հիսուսի չարչարանքի գործիքները խմբված են ձախ անկյունում: Հայ միջնադարյան արվեստում սակավ հանդիպող այս տեսարանում մարմնավորվում է Աստվածածնի մայրական գորովն ու խոր վիշտը Քրիստոսի գավիթ չարչարանքների համար: Ինչպես Բյուզանդական կայսրությունում, այնպես էլ հայ իրականության մեջ, ընդունված է եղել հրաշագործ սրբապատկերներից կատարել ընդօրինակություններ և պաշտամունքի առարկա այդ պատկերը հասանելի դարձնել հավատացյալների լայն շրջանակներին: Այդ մասին զանազան հիշատակություններ կան կաթողիկոսական դիվանի վավերագրերում և հայ

¹⁰ Տեսարանի պատկերագրությունն ու վերլուծությունը տե՛ս Ք. Ավետիսյան, նշվ., աշխ., էջ 222-225, նկ.100:

պատմագրության մեջ¹¹: Այս հարթաքանդակից բացի, մեզ հայտնի է յուզաներկով արված «Մևանի Աստվածածնի» երկու ընդօրինակություններ, որոնք գտնվում են Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում:

Ավելի գուսպ է եկեղեցու ներսի ձևավորումը: Ավագ խորանի սրբատաշ որմնասյուներն ու աղոթասրահի կենտրոնում տեղադրված գմբեթակիր չորս հզոր մույթերն առանց սվաղի են, որի շնորհիվ սպիտակեցված պատերով ինտերիերում ավելի են շեշտվում դրանց մոնումենտալ ու տպավորիչ ծավալները: Ավագ խորանի բեմի վրա սեղանն է՝ հավասարաթև խաչով, բացակայում է խաչակալը՝ Մանուկ Հիսուս գրկում Աստվածամոր սրբապատկերով, որն ընդունված է հայկական եկեղեցիների հարդարանքում¹²: Պատերին կախված են մի քանի փոքրադիր սրբապատկերներ և հայկական մանրանկարչության ընդօրինակություններ, այսպես, օրինակ՝ Ավագ խորանի կողային պատերը զարդարում են Հեթում Բ արքայի նշանավոր ճաշոցի (1286 թ. Կիլիկիա, Մատենադարան, ձեռ. 979) երկու մեծադիր տեսարան, պատուհանների ապակիներին էլ հարմարեցված են մետաքսե թափանցիկ կտորներ, որոնց վրա բատիկայի տեխնիկայով նկարված են ավետարանական տեսարաններ: Դրանք նույնպես վերցված են հայկական ձեռագրերից: Կապտաարծաթավուն լուսավոր գույներով նկարված պատկերները վիտրաժի տպավորություն են թողնում՝ ամբողջացնելով աղոթասրահի խաղաղ ու ոգեղեն միջավայրը: Ժամանակակից մեկնաբանություն ունեն առաջաստները զարդարող չորս ավետարանիչների որմնանկարները (նկ. 8): Կապտամոխրագույն ամպերի չընդհատվող շղթայով իրար միացած առաջաստներին տեղադրված ավետարանիչներն ու նրանց խորհրդապատկերները նկարված են դինամիկ շարժման մեջ, ազգային ու անհատական դիմագծերով: Նրանց կերպարները հատկանշող խեղերն ու զգացումները հարազատ են այսօրվա մարդուն՝ ներշնչելով հոգևոր ներուժ, հույս ու հավատ:

Մբ Յոթ վերք և Մբ Նշան եկեղեցիների ճարտարապետական ոճի միասնությունը, արտաքին ու ներքին հարդարանքում ազգային գեղարվեստական ավանդույթի և նորամուծությունների համատեղումը, ինչպես նաև ժամանակակից արվեստագետների ստեղծագործությունների հավելումն ապացույց են անցյալի ու ներկայի ներդաշնակ միասնության և համահունչ են մեր ժամանակների հոգևոր ընկալումներին:



Մբ Յոթ վերք. Հարավարևմտյան ճակատ



Մբ Յոթ վերք. Ավագ խորանի պատկերակալը

¹¹ Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 36, վավերագ. 321, Հովհաննես վրդ. Թորոսեան, Վարք Մխիթարայ Արքայի Սերաստացւոյ, Վենետիկ, 1901, էջ 72-75:

¹² Մաղաքիա արք. Օրմանյան, նշվ., աշխ., էջ 111:



Մբ Յոթ վերք.
«Աստվածածնի յոթ վերք» սրբապատկեր



Մբ Յոթ վերք. «Հարություն»



Մբ Նշան. Հարավ արևելյան ճակատ



Մբ Նշան. Շքամուտք



Մբ Նշան. «Չարչարանաց Աստվածածին»



Մբ Նշան. Գմբեթի ներսը

**ВНЕШНЕЕ И ВНУТРЕННЕЕ УБРАНСТВО ЦЕРКВЕЙ
СВ. СЕМЬ РАН И СВ. НШАНА ГОРОДА ГЮМРИ***___ Резюме ___**___ К. Аветисян ___*

Новую эру развития Гюмри связывают с историческими событиями первой половины XIX века, когда Восточная Армения вошла в состав Российской империи.

В это время были построены известные церкви.- Св. Богородицы (Семь ран, 1837 г) армян-католиков (1849-1854 гг.), Св. Ншана (1859-1864 гг.), Св. Спасителя (1869-1874 гг.), Св. Григория Просветителя (XIX век).

Церкви Св. Богородицы и Св. Ншана- это базилики, построены из черного туфа. Во внешнем убранстве церкви Св. Богородицы, именно в оформлении декоративных колонн и окон, прослеживается определенное влияние русского классицизма. Большой интерес представляет расписанный иконостас Главного алтаря в традициях Православной церкви, так как для армянских храмов не характерны иконостасы. Новизной является также, украшающая Северный алтарь деревянная скульптура “Распятие”, являющаяся одной из святынь Армяно-католической церкви. Она была установлена здесь позже. С художественной точки зрения и иконографии большой интерес представляют барельефы “Семь ран Богородицы”, находящиеся на восточном фасаде церкви Св. Богородицы и “Богородица Страстная” церкви Св. Ншана, а также чудотворная икона неизвестного армянского художника XVIII века “Семь ран Богородицы”.

Единство архитектурного стиля этих церквей, сочетание национальных художественных традиций и новаций во внешнем и внутреннем оформлении, отражают характерные для данной эпохи изменения в мировоззрении, вызванные духовными потребностями формирующейся новой городской среды.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

*Ավետիսյան Քնարիկ Գառնիկի - արվ. գ. թ., Հայաստանի ազգային
սիանկեթատրի, E-mail knarik_avetisyan@hotmail.com*