

ՀՏՂ՝ 7.072.2

DOI: 10.52971/18294316-2022.25.1-190

«ԽՈՐՀՐԴԱՎՈՐ ԸՆԹՐԻՔԸ» 17-19-րդ. դդ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՍՐԲԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՒՄ

Թամարա Դադայան

Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա

Բանալի բառեր՝ միջնադարյան, եկեղեցի, արվեստների սինթեզ, տաճար, աստվածային, ճշմարտություն, որմնանկար, բարձրաքանդակ, վիտրաժ, սրբապատկեր, Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ, «Խորհրդավոր ընթրիք»:

17-19-րդ. դդ. հայկական հաստոցային կերպարվեստում ուրույն տեղ են զբաղեցնում սրբապատկերները: Հաճախ մեզ հասած գործերում անհայտ է ն՝ նկարիչը, ն՝ պատկերման վայրը, ն՝ պատվիրատուն: Թվացյալ այդ խառնաշփոթում, դրանք ունեն հստակ պատկերագրական, հորինվածքային, և գունային դրսևորումներ: Այդ սրբապատկերներից մի քանիսը ներկայացնում են եվրոպական պատկերագրական տիպը, իսկ մյուսները՝ հայկական կանոնը: Գրեթե բոլոր սրբապատկերներում առկա է մոնումենտալ մտածելակերպը: Խնդրո առարկա թեմայի շրջանակում կոդիտարկենք Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահվող մի քանի օրինակներ:

Նախաբան. Ընդունելով մանրանկարչությունը որպես էլիտար արվեստ, որը հատու էր միայն բարձրաշխարհիկ մարդկանց, միջնադարյան հաստոցային կերպարվեստի միակ ձևն է դառնում սրբապատկերը: Մակայն, համարել այն հաստոցային բառի ներկայիս իմաստով, փոքր-ինչ թերի կլինի, քանի որ սրբապատկերները ստեղծվում էին կոնկրետ ճարտարապետական կառույցի համար: Նրանք ծառայում էին մի ընդհանուր նպատակի՝ կերտել միասնական ներդաշնակ գաղափարա-գեղարվեստական համալիր:

Սրբապատկերի նախօրինակը՝ տեխնիկայի և արտահայտչաձևերի իմաստով, կարելի է համարել Հին Հռոմի ինքնատիպ դիմանկարները, որոնք գտնվել են պեղումների ժամանակ Եգիպտոսի Ֆայումյան օազիսում, և տեղայնքի անունով կոչվել ֆայումյան դիմանկարներ: Դրանք արված էին փայտի սալիկների վրա տաք մոմաներկերով՝ էնկաուստիկ եղանակով: Դրանք պատկերում էին հանգուցյալի դեմքը և դրվում էին սարկոֆագի վրա գլխի հատվածում:

Առաջին սրբապատկերներն ի հայտ են եկել Առաջավոր Ասիայում մոտավորապես 6-րդ դ.: Դրանք սիրիական և դպտական արվեստի նմուշներ են, արված փայտի վրա տաք մոմաներկերով: Ջարգացած միջնադարում սրբապատկերները կարող էին նկարվել տեմպերայով, ավելի ուշ՝ յուղաներկով: Հանդիպում են նաև 16-17-րդ դդ. սրբապատկերներ, նկարված կտավի վրա, իսկ ավելի հազվադեպ՝ մետաղի սալիկների վրա¹:

Սրբանկարչության պատկերազրական համակարգը կազմավորվել է Բյուզանդիայում Պատկերամարտի շրջանից /7-8-րդ դդ/: Եթե այս շրջանի օրինակները պատկերում են միայն սրբերի պատկերներ, ապա սկսած 12-13-րդ դդ. հանդիպում են այուժետային սրբապատկերներ, որտեղ ներկայացված են առանձին ավետարանական թեմաներ: Ի հայտ են գալիս բազմաթիվ տեսակներ, որոնք դառնում են կայուն պատկերազրական տիպ և կանոն, օրինակ՝ Գործվանք, Նինջ, Հրաշք, Օղիգիտրիա, Դեխուս . . .

Համաձայն բյուզանդական գեղագիտության, սրբապատկերը պետք է դառնար հոգևորի, վեհի մարմնավորումը տեսանելի կերպարի օգնությամբ²: Սակայն այն բացառում էր պորտրետային իրական նմանությունը, նյութական կոնկրետությունը, քանի որ պատկերման արժանի էր միայն գերերությունը: Ֆիզիկականի մեջ հոգու միակ արտացոլանքը՝ աչքերն են, այդ պատճառով էլ սկսեցին պատկերել մեծ լայն արտահայտիչ աչքեր՝ որպես հոգու հայելիներ: Ի հայտ եկավ պատկերման հատուկ եղանակ, այսպես կոչված՝ «փախչող հայացք», երբ դիտողը չէր կարող «որսալ» պատկերված սրբի հայացքը: Աչքերի մեջ կարող է նայել միայն հավասարը հավասարին: Մահկանացուն և սուրբը այդ հավասարությունը չունեին: Սրբապատկերի հայացքը անցնում է բոլորի վրայով, չսնեովելով կոնկրետ մարդու վրա³: Քանի որ երթադրվում էր, որ սրբապատկերը կերտելու էր հոգևոր, վեհ գերպատկեր, ապա բացառվում էին նաև արտաքին իրական աշխարհից եկող որևէ կոնկրետ տարրեր՝ միջավայր, բնանկար, ճարտարապետություն: Այս ամենը պատկերվում էր ոճավորված, սիմվոլիկ, կիրառվում էր չեզոք ոսկե ֆոն: Սկսած 14 դ, չխախտելով հիմնական գեղարվեստական և իմաստային սկզբունքները, հետզհետե ի հայտ են գալիս նորովի մոտեցումներ՝ ճարտարապետական լրացումներ, բնապատկեր, օրինակ Անդրեյ Ռուբլյովի «Երրորդություն» սրբապատկերում:

Հայաստանի Պետական պատկերասրահի ֆոնդերում է պահվում 17-րդ դ. սրբապատկեր, որի նկարիչն ու ստեղծման վայրը անհայտ են: Այն արված է փայտի վրա

¹ Мельник А. -2011. с.с. 77-88.

² Лазарев В. -2000. с. 32; Бобров Ю. -1995. с. 59.

³ Бобров Ю. -1995. с. 61.

յուղաներկով /28x31 սմ/: Սրբապատկերը բավական վնասված է. ներկն ու լևկասը տեղ-տեղ թափված են (նկ. 1):

Ներկայացված է ավանդական հորիզոնական հորինվածք՝ դասավորած ուղղանկյուն սեղանի շուրջ: Ի տարբերություն հայկական մանրանկարչական օրինակներում հանդիպող պատկերագրության, Քրիստոսը պատկերված է հորինվածքի կենտրոնում: Առաքյալները տեղավորված են ազատ, շարժումներն անկաշկանդ են և համոզիչ: Առաքյալները պատկերված են տարբեր դիրքերով՝ շրջված, հենված, պատկերի խորքից դեպի սեղանը մոտեցող, հաղորդության հացը կիսող, անգամ գինու բաժակը ձեռքից գցող: Անփոփոխ է մնացել Հովհաննեսի հպումը Քրիստոսին: Շարժումներում կան որոշ արտիստիզմ, մաներայնություն: Նման ոճավորումները բնորոշ էին բյուզանդական Պալեոլոգյան շրջանի /13-15-րդ դդ/ որմնանկարներին:

Ներկայանալով գերիշխում են կարմիրն ու կանաչը: Որպես գունային շեշտ է ընկալվում սպիտակ սփռոցը, որը դինամիկ ռիթմ է հաղորդում պատկերին: Հետաքրքիր է լուծված Հուդայի կերպարը: Նա առանձնացված է առաքյալներից, տեղավորված է շեղանկյուն դիրքով հորինվածքի աջ անկյունում: Նման պատկերումը շատ բնորոշ էր եվրոպական պատկերագրությանը: Սակայն այստեղ կան որոշ նոր և անսպասելի լուծումներ: Հուդայի տիպաժը խիստ տարբերվում է «եվրոպատիպ» դիմագծեր ունեցող մյուս առաքյալներից: Նա շեշտված արևելյան, այն էլ ոչ հայկական դիմագծեր ունի: Մեկ այլ հետաքրքիր լուծում է Հուդայի հագուստի գույնը: Եթե հիմնվենք բյուզանդական, հետագայում տարածում գտած նաև ողջ քրիստոնեական պատկերագրական կանոնին, ապա ոսկեգույն պատկերվում էին միայն աստվածային էությունները: Այս պարագայում Հուդայի հագուստի գույնն ընկալվում է շատ արտառոց: Սակայն գեղանկարչական օրենքներից ելնելով, այն ստեղծում է գունային համաչափություն, ակտիվացնում է առաջին պլանը՝ առաջ բերելով Հուդային, դիտողի ուշադրությունը սևեռելով վերջինիս վրա: Այս սրբապատկերում տեսնում ենք մեկ այլ հազվադեպ պատկերագրական լուծում՝ Հուդայի ոտքերի մոտ պատկերված Սատանային: Սովորաբար, Սատանան պատկերվում է Հուդայի մեջքին կամ ուսերին հենված և խորհրդանշում է Հուդայի մատնությունը, այսինքն՝ կապվում է Հուդայի կերպարի հետ:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ֆոնդերում պահվող մեկ այլ «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերող սրբապատկերը դարձյալ նկարված է 17-րդ դ.: Այն նկարված է կտավի վրա յուղաներկով / 62x50 սմ/: Նկարիչն ու ստեղծման վայրը անհայտ են: Աշխատանքը բավականին վնասված է (նկ. 2):

Ներկայացված է արևմտյան պատկերագրական տարբերակ: Քրիստոսը պատկերված է հորինվածքի կենտրոնում, առաքյալները տեղավորված են ուղղանկյուն սեղանի բոլոր չորս կողմերում: Համեմատ նախորդ սրբապատկերի, այստեղ դիրքերը փոքր-ինչ կաշկանդված են, պայմանական: Սակայն դիմագծերի մշակման մեջ նկարիչն ավելի ազատ է՝ բոլորի դեմքերի արտահայտությունները տարբեր են, հույզերն անհատական, զգացունքները ընդգծված: Անմորուս է պատկերված միայն Հովհաննեսը: Հուդան պատկերված է կիսադեմ, դարձյալ աջ անկյունում, և ճանաչելի է դառնում իր ձեռքում սեղմած քսակով:

Երկրորդ պլանում պատկերված է ճարտարապետական ոճավորված միջավայր, որը հիշեցնում է ավանդաբար պատկերվող Վերնատունը: Բեմի հետ նմանությունը շեշտվում է բուսական ձևավորմամբ ներկայացված վարագույրով, որն իջնում է Քրիստոսի ֆիգուրի թիկունքում: Միջավայրը լուծված է հստակ, հեռանկարային խիստ կրճատումներով և պլանային դասավորվածությամբ: Մտածողությունը հնչել է և մոնումենտալ, չնայած աշխատանքի ոչ այնքան մեծ չափերին: Ակնհայտ է, որ նկարչի մտածողությունը մոնումենտալիստի է, և չի բացառվում, որ նա ունենար որմնանկարներ կատարելու փորձ: Գունային լուծումները նուրբ են, ներդաշնակ: Որոշ իմաստով դրանք հիշեցնում են Նաղաշ Հովնաթանի ձեռագիրը:

17- րդ դ. մեկ այլ օրինակ է ստվարաթղթի վրա յուղաներկով կատարված «Խորհրդավոր ընթրիք»-ը /56x62 սմ, ՀՊՊ, ֆոնդեր/ (նկ. 3): Նկարիչն ու ստեղծման վայրը անհայտ են: Նկարի վրա առկա է սպիտակ ներկով արձանագրություն՝ «Կարապետ Յովակիմեան» և «Էջմիածին: . 6», որն արված է հետագայում, և, հավանաբար, նշում է գտնվելու վայրը և տիրոջ անունը: Դասավորելով հորինվածքը ավանդական ուղղանկյուն սեղանի շուրջ, նկարչին հաջողվում է ստանալ չճանրաբեռնված պատկեր: Հորինվածքի առանձին է կազմում Քրիստոսի ֆիգուրը, որը կիսում է կոմպոզիցիան երկու հավասար մասերի: Առաջալները խմբված են աջ և ձախ մասերում: Հուղան պատկերված է ավանդական պատկերագրությամբ՝ աջից /Քրիստոսի ձախ կողմում/: Այս դասավորվածությունը հիշեցնում է Բալթիմորի Ուոլթերս թանգարանում /ԱՄՆ/ պահվող 17-րդ դ. դպտիական ավետարանի համապատասխան պատկերը, մի տարբերությամբ, որ այստեղ Հուղան պատկերված է ձախից (նկ. 4):

Հուղան առանձնացված է առաջալների խմբից. միակն է, որ նկարված է ֆրոնտալ, շրջված դեպի դիտողը: Կանոնիկ պատկերագրության շրջանակում է պատկերված միայն Հովհաննեսի դիրքը և նրա երիտասարդ, առանց մորուքի դեմքը: Բոլորը շրջված են դեպի Քրիստոսը և համարյա բոլորը նայում են Նրան: Սրբապատկերի շրջանակից դուրս են նայում երկուսը՝ Քրիստոսը, Ով ասես դիտողի վրայով նայում է դեպի անվերջություն /փախչող հայացք/ և Հուղան, ով նայում է շրջանակից դուրս, ասես, դեպի Դժոխք: Այս մոտեցումը շատ մեծ տարածում ուներ 12-13 դդ. եվրոպական բարձրաքանդակում, որի կանոնիկ և իր ինքնատիպության մեջ աստիպիկ դրսևորում ենք տեսնում ֆրանսիական մի օրինակում՝ Իսսիարի Սան Օստրեմուան եկեղեցու մույթի խոյակի պատկերում, որտեղ տեսարանը տրոհված է 4 մասի և ծգվում է ողջ եզրագծով մեկ: Նույնը տեսնում ենք նաև Իսպանիայի Սան Խուան դե լա Պեկա և Իսպանիայի Սանտա Մարիա դե Էստանի եկեղեցիների մույթերի խոյակների Խորհրդավոր ընթրիք պատկերող ռելիեֆներում:

Ուսումնասիրվող սրբապատկերում առաջին պլանը թողնված է «դատարկ», այն շնչում է և հնարավորություն տալիս ուշադրությունը չշեղել հիմնական իրադարձությունից: Աշխատանքում կա 4 հորինվածքային կապող շեշտ՝ առաջին պլանում պատկերված սափորը, լայն, տեղ-տեղ հակառակ հեռանկարի օգտագործմամբ պատկերված սեղանը, Քրիստոսի ֆիգուրը և վերևում վառվող ջահը: Պատկերագրական և ոճական

առումով այս օրինակը էկլեկտիկ խառը տարբերակ է, բայց, անկասկած, շատ հետաքրքիր:

Արևմտյան, մասնավորապես 16-17-րդ դդ. իսպանական նկարչության պատկերազգրությունից է փոխառված Քրիստոսի շողարձակող լուսապսակը: Առաքյալների մոտ լուսապսակներ չկան: Վերևում պատկերված ջահը նման հորինվածքներում հաճախ փոխարինում է Վերնատան ճարտարապետական լուծումը և հանդիպում է արդեն 11-րդ դ.: Օգտագործված է միջնադարին բնորոշ միաժամանակյա մի քանի դիտակետի կիրառում. առաքյալները՝ կողքից, սեղանը՝ վերնից: Սկսած 12-13-րդ դդ. սեղանին ավանդական պատկերվող ձուկը փոխարինվում է Հաղորդությունը խորհրդանշող հացերով: Այստեղ բացի սովորական ատրիբուտներից, տեսնում ենք հայ արվեստին ոչ բնորոշ տարրեր՝ պատառաքաղներ, որոնք շատ հազվապես են պատկերվում անգամ եվրոպական արվեստում: Առանձին դեպքերում տեսնում ենք ազգայինին բնորոշ տարրեր՝ դեմքերի արտահայտություն, հագուստ, սպասք, անգամ սփռոցն երիզող ծոփքեր: Կարող ենք զուգահեռներ անցկացնել Նորավանքի որմնաքանդակների հետ, ուր պատկերող գահին նստած Տիրամոր ոտքերի տակ ծոփքերով գորգ է պատկերված:

Բազմապիսի տարատեսակ տարրերի միասնությունը բնավ չի խանգարում պատկերի ընդհանրականությանը: Այս սրբապատկերը՝ իր պատկերազգրական էլեմենտների հարստությամբ, ամենաինքնատիպ օրինակներից մեկն է 16-18-րդ դդ. հայ կերպարվեստում:

Հայ հասոցային արվեստում բազմաֆիգուր հորինվածք ստեղծող առաջին նկարիչներից էր Հովնաթան Հովնաթանյանը, որի «Մորհրդավոր ընթրիք»-ը մի շարք այլ պատկերների հետ, արված էին Էջմիածնի Մայր տաճարի համար (նկ. 5): Համեմատելով նույն շրջանում ստեղծված Նոր Ջուղայի Սբ. Ստեփանոսում պահվող նույնանուն նկարի հետ, կարելի է տեսնել հորինվածքը կառուցելու մեջ զգալի տարբերություն⁴: Հովնաթանյանը չի պատկերում կերպարներին իրար վրա, ֆիգուրները չեն խանգարում և չեն ծածկում իրար: Հակառակը, նրանք մտածված և հստակ դասավորված են:

Պատկերազգրական առումով, այստեղ ներկայացված կերպարների դասավորվածությունն ուղղանկյուն սեղանի շուրջը, հորիզոնական է, իսկ շեշտադրումն արված է ուղղահայացների կիրառմամբ: Հեռանկարային միտումնավոր խախտումները, միաժամանակյա տարբեր դիտակետերի օգտագործումը, ստեղծում են կրճատումներ և բազմապլանային խորացումներ: Միջավայրը պատկերված է շատ հանդիսավոր՝ շքեղ սփռոցը, վարագույրի հարուստ ոճավորված ծալքերը հաղորդում են տոնական տրամադրություն: Կերպարները և դիմագծային մշակումները ավանդական են: Առաքյալների դիրքերը, դեմքերի հուզականությունը որոշակիորեն հիշեցնում են մանրանկարչական օրինակներ, մասնավորապես Հակոբ Ջուղայեցու 1610 թ. նույնանուն պատկերը /Մատ. ձեռ. N 7639, էջ 28բ⁵:

Հովնաթան Հովնաթանյանի համար հաճախ օրինակ էր ծառայում եվրոպական արվեստը, նա օգտվում էր եվրոպական փորագրությունների «բնանկարչական ֆոնից,

⁴ Ղազարյան Մ. -1974, էջ 190:

⁵ Драмбян И. – 2008. с. 25.

ճարտարապետական պատկերումներից»⁶: Ահավասիկ, հետևի պլանում պատկերված բացված կամարածև պատուհաններից երևացող բնապատկերը, որ իր ճարտարապետական «հորինված» հուշարձաններով, սարերի, ծառերի, ամպամած երկնքի մշակումներով հիշեցնում է Հյուսիսային Վերածննդի գեղանկարչությունը:

Այսպիսով, 17-19-րդ դդ. հայկական սրբանկարչության մեջ տեսնում ենք նոր մոտեցումներ: Պահելով դարավոր ավանդույթները, նկարիչները առաջարկում են նորովի լուծումներ, հաճախ անսպասելի և ինքնատիպ: Մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ ավանդույթը պահպանվում է ավելի անեղծ, իսկ նոր լուծումները առաջարկվում են միայն առանձին տարրերի մշակման ժամանակ:

Հայաստանի պետական պատկերասրահի հիմնական ցուցադրության մեջ է ներկայացված կտավի վրա յուղաներկով նկարված 19-րդ դ. «Խորհրդավոր ընթրիք» սրբապատկերը /102 x 58 սմ/ (նկ. 6): Այն բավականին վնասված է, քայքայված են առանձին հատվածներ:

Երբ խոսքը գնում է ուշ միջնադարի մասին, բնական է, որ հիմնական դոգմատիկ կանոնիկ պատկերագրական կորիզը արդեն ենթարկված է փոփոխության՝ հիմնականում չկան պարտադիր բնորոշող տարրերն ու ձևերը: Դրանում համոզվեցինք նախորդ օրինակներից, երբ հորինվածքները կրում էին հավաքական պատկերագրության էլեմենտներ: Սակայն արդեն 19-րդ դ. սրբապատկերում նկատվում է միտում հարագատ մնալու ավանդական պատկերագրությանը:

Առաքյալները խմբված են շրջանածև, պատկերի ողջ հարթությամբ: Մա բյուզանդական պատկերագրական տիպն է, որը առավել տարածված էր մանրանկարչության և որմնանկարչության մեջ: Արխայիկ մոտեցումը երևում է և գունային մշակման մեջ, որտեղ օգտագործված են ավանդական կապույտ և կարմիր գույների համադրությունները: Բյուզանդական արվեստին բնորոշ գեղարվեստական մեկ այլ մշակում է մուգ երանգները թափանցիկ ոսկեգույնով կամ սպիտակներով շեշտադրելը, ինչը, ստեղծելով լուսաստվերային խաղեր, դինամիկ և արտահայտիչ է դարձնում պատկերը: Առաքյալների գլուխները զարդարում են լուսապսակները:

Սեղանն ունի կրկնասփռոց՝ կապույտի վրա՝ սպիտակ, ինչը բազմիցս հանդիպում ենք մանրանկարչության մեջ: Յուրաքանչյուր առաքյալի դիմաց դրված է սեփական ավսե: Վաղ միջնադարյան օրինակներում անհատական ավսեներ չեն հանդիպում, քանի որ իրական կյանքում չկար նման մշակույթ⁷: Ինտերիերն ու միջավայրը լցված չեն, գերիշխում է պայմանական մուգ դարչնաոսկեգույն ֆոնը:

19-րդ դ. ստեղծված «Խորհրդավոր ընթրիք» սրբապատկերի մեկ այլ օրինակ ենք գտնում Հայաստանի պետական պատկերասրահի հիմնական ցուցադրությունում /կտավ, յուղաներկ, 97x132 սմ/ (նկ. 7): Այն պատկերված է գուսպ, մինիմալ գեղանկարչական արտահայտչամիջոցներով: Ընդհանուր մուգ ֆոնի վրա մոռյլ տոներով մշակ-

⁶ Ղազարյան Մ. -1974, էջ 189:

⁷ Гуревич А. -1989, с. 118: Այս պարագայում շատ հետաքրքիր օրինակ կարող է հանդիսանալ Սերբիայի Ստուդենիցա քաղաքի Աստվածածնի եկեղեցու ներքին զավթի «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերող 13-րդ դ. որմնանկարը:

ված են առաքյալների հագուստները, ինտերիերը: Հորինվածքային առումով այն հիշեցնում է 17-րդ դ. մեր քննարկված օրինակները՝ դասավորվածությունը սիմետրիկ է, հավասարակշռված: Դիմագծերը տիպիկ ազգային են, դեմքերը հիմնականում մշակված են մանրակրկիտ, սակայն Քրիստոսի և Հովհաննեսի դեմքերը լուծված են ընդհանրացված, պայմանական, ասես էտյուդային: Դեմքերը լուսավորված են. ընդհանուր մուգ ֆոնի վրա այս լուսային դրվագումները ստեղծում են մտածված ռիթմ: Լույսով են ողողված նաև շրջանակում նկարված գործիքները, Գողգոթայի խաչը, սփռոցը:

Ողջ հորինվածը պատկերված է խորացումով, ասես խորշի մեջ տեղավորված: Այս պատրանքը ստեղծվում է աջ և ձախ կողմում լայն երիզով պատկերված շրջանակի շնորհիվ: Շրջանակում եռամաս հորիզոնական բաժանումով պատկերված են դրվագներ Քրիստոսի Չարչարանաց շարքից՝ կտտանքները, տանջանքի գործիքները: Միջնադարում ընդունված էր շրջանակ նկարելը. դա ամփոփում էր պատկերը, առանձնացնում այլ պատկերներից: Օգտագործելով միջնադարյան մտածողությունից ստացված գիտելիքները՝ նկարիչը ստանում է արդի «մոդեռնիստական» լուծում: Որքան էլ հորինվածքը պատկերված է համայնապատկերային, միևնույն է, մտածողությունն այստեղ հաստոցային է, ի տարբերություն նախորդ օրինակների, որտեղ հանդիպում ենք մոնումենտալ մտածողության:

Ընդհանրապես, 17-19-րդ դդ. հայկական սրբանկարչությունը շատ յուրօրինակ է, հաճախ չկա ընդհանուր նմանություն, և յուրաքանչյուր նկարիչ ունի իր սեփական ընդգծված ձեռագիրը: Անգամ միևնույն նկարչի մոտ՝ օրինակ, 18-րդ դ. եգիպտահայ Յուհաննա էլ Արմանի էլ-Կուսցիի, կարող ենք հանդիպել թե՛ մանրանկարչական մտածողությամբ կատարված սրբապատկերներ, թե՛ որմնանկարին բնորոշ մասշտաբայնություն ունեցող օրինակներ:

Եզրահանգում. Այսպիսով, 17-19-րդ դդ. հայկական սրբապատկերներում չկա ընդհանուր ոճական նմանություն: Կախված նրանից, թե որտե՞ղ են դրանք նկարվել և ո՞վ է եղել պատվիրատուն, ստացվել են տարբեր պատկերագրական լուծումներ: Հաճախ հիմքում թողնելով ավանդական, միջնադարից եկող պատկերագրական կանոնները, նկարիչները ստեղծում են սեփական նորովի մտացված և ներկայացված օրինակներ:

Թեև աշխատանքների չափսերը մեծ չեն, գրեթե բոլոր սրբապատկերներում առկա է մոնումենտալ մտածելակերպը: Աշխատանքներն ընդհանրացնում է միջնադարից եկող միաժամանակյա դիտակետի կիրառությունը: Սրբապատկերներին բնորոշ են մուգ, թավշյա գույները: Ավանդական են կերպարների բնութագրերը՝ Հովհաննեսը պատկերվում է անմորուս: Առաքյալների դասավորվածությունը՝ կախված պատվիրատուի պահանջներից և կատարման տեղանքից, ներկայացված է կամ մոնումենտալ արվեստին բնորոշ պատկերագրությամբ, երբ Քրիստոսը պատկերվում էր անկյունում, կամ մանրանկարչությանը բնորոշ՝ կենտրոնական դասավորվածությամբ: Այսպիսով, 17-19-րդ դդ. «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերող հայկական սրբապատկերները, ժամանակային առումով, քանի որ դուրս են մնում միջնադարյան խիստ կանոնիկ պատկերագրությունից, հաճախ ներկայացվում են փոփոխված, էկլեկտիկ պատկերագրությամբ:

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» В АРМЯНСКИХ ИКОНАХ 17-19 ВВ.

Дадаян Т.

Ключевые слова: *средневековое, искусство, архитектура, храм, собор идей, божественная истина, монументальный, вид, станковый, иконопись, иконы, Национальная галерея Армении.*

Средневековое искусство было тесно связано с архитектурой – храм воспринимался как собор идей, где любой вид искусства служил идее раскрытия божественной истины. Естественно, получали развитие лишь монументальные виды искусства. Из станковых видов была распространена лишь иконопись. В статье исследуются четыре иконы 17-18вв. из собрания Национальной галереи Армении.

"THE LAST SUPPER" IN ARMENIAN ICONS OF THE 17TH-19TH CENTURIES

Dadayan T.

Key words: *Medieval, art, architecture, Temple, a Cathedral of Ideas, Divine Truth, monumental, types of art, icon, 17-18 centuries, collection, National Gallery of Armenia.*

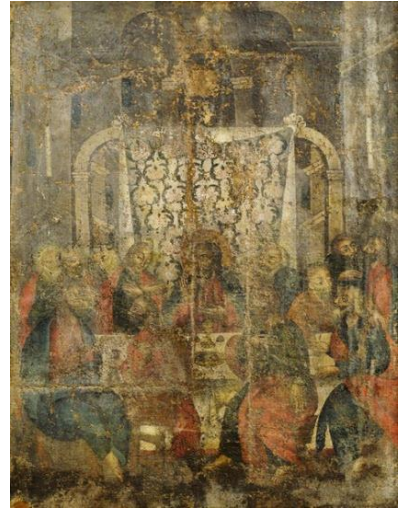
Medieval art was closely related to architecture - the Temple was perceived as a Cathedral of Ideas, where any kind of art served the idea of revealing Divine Truth. Naturally, only monumental types of art were developed. Only the icon was distributed. The article explores four icons 17-18 centuries from the collection of the National Gallery of Armenia.

Փ ր ա կ ա ն ն ի թ յ ո լ ն

1. **Ղազարյան Մ. -1974**, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դդ., Երևան, ՀՍՍՀ ՓՍ հրատարակչություն, սև-սպիտակ պատկերներ, 284 էջ:
2. **Бобров Ю. -1995**. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.
3. **Гуревич А -1989**. Культура и общество средневековой Европы глазами современников, М., "Искусство".
4. **Драмбян И. -2008**. Акоп Джугаеци. Ереван. "Гитутюн" НАН РА.
5. **Лазарев В. -2000**. Русская иконопись от истоков до начала 16 в. М. "Искусство".
6. **Мельник А. -2011**. Пядничные иконы 16-начала 17вв. русских святых//Древняя Русь, вопросы медиевистики, № 2.



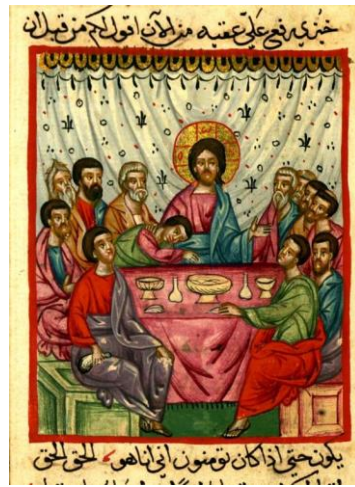
Նկ. 1



Նկ. 2



Նկ. 3



Նկ. 4



Նկ. 5



Նկ. 6



Նկ. 7

Վերատպությունների ցանկ

1. «Խորհրդավոր ընթրիք», Սրբապատկեր, 17-րդ դ., Լևկաս, յուղաներկ, 28x31 սմ, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի /ՀԱՊ/ ֆոնդեր:
2. «Խորհրդավոր ընթրիք», Սրբապատկեր, 17-րդ դ., կտավ, յուղաներկ, 62x50 սմ, ՀԱՊ ֆոնդեր:
3. «Խորհրդավոր ընթրիք», Սրբապատկեր, 17-րդ դ., ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 56x62 սմ, ՀԱՊ, ֆոնդեր:
4. Խորհրդավոր ընթրիք, Ղպտիական ավետարան, 17-րդ դ., Բալթիմոր, Ուոլթերս թանգարան:
5. Հովնաթան Հովնաթանյան, «Խորհրդավոր ընթրիք», Սրբապատկեր, 18-րդ դ, ՀԱՊ, մշտական ցուցադրություն:
6. «Խորհրդավոր ընթրիք», Սրբապատկեր, 19-րդ դ., կտավ, յուղաներկ, 102x58 սմ, ՀԱՊ, մշտական ցուցադրություն:
7. «Խորհրդավոր ընթրիք», Սրբապատկեր, 19-րդ դ., կտավ, յուղաներկ, 97x132 սմ, ՀԱՊ, մշտական ցուցադրություն:

*Ընդունվել է՝ 02. 03. 2022
Գրախոսվել է՝ 03. 04. 2022
Հանձնվել է տպ.՝ 25. 05. 2022*

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Թամարա ՂԱՂՅԱՆ՝ Հայաստանի գեղարվեստի պետական
ակադեմիայի հայցորդ, էլ. հասցե՝ tdadayan@list.ru