



ՋԵՓՅՈՒՌ ԹԱՌԱՅԱՆ

ԷԶՄԻԱՇՆԻ ՄԱՅՐ ՏԱԾԱՐԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆԻ ՍԵՎ ՎԱՐԱԳՈՒՅՐԸ

Հայ կիրառական արվեստի մի ճյուղն են կազմում դաջուկի գործվածքները, որոնք նախշազարդված են դրոշմիչի օգնությամբ։ Նման գործվածքներում հատուկ տեղ են գրավում բեմի վարագույրները, որոնք հայկական եկեղեցիներում փոխարինում էին սրբապատկերներին և զարդարվում սրբոց պատմությունից առնված դրվագներով։

Բեմի վարագույրների դաջման և արտադրության կենտրոններից մեկն էր Մադրասը։ Մայր տաճարի թանգարանում գտնվող Մադրասի վարագույրներից ամենահինը պատկանում է 1725 թվականին և առավել մեծ արժեք է ներկայացնում գեղարվեստական տեսակետից։

Ըստ վարագույրի ընծայագրի, այն ստեղծվել է ի հիշատակ Քրիստոսի տանջանքների՝ տեր Զաքարի և նրա ծնողներ Բարեղամի ու Բալասանի, նաև նրա որդի Պետրոսի և դստեր Օսաննայի անունից։ Սակայն նրա՞նք են արդյոք նաև նվիրատուները և վարագույրը ստեղծողները, անհայտ է։ Բայց պարզ է, որ վարագույրի վրա աշխատել է շնորհաշատ մի արվեստագետ։ Նա աչքի է ընկնում սրբոց պատմության հիանալի իմացությամբ և բովանդակության հմուտ հաղորդումով։

Վարագույրի տեսարանները նվիրված են Քրիստոսի կյանքին։ Արտատվող են պատկերված ալևուստարանական կերպարների տիպերը, և մի քանի տարբեր բնորոշ չեն քրիստոնեական սյուժեի ալանդական հաղորդմանը, այլ տոգորված են հնդկական

ոգով՝ հակված պատմողականության և խորհրդանշանակության։ Մեզ շատ ուշագրավ է թվում արվեստագետի կողմից քրիստոնեական սյուժեի վերամշակումը՝ ըստ հնդկական արվեստի մի քանի պահանջների։

Հորինվածքն իր տեխնիկական կատարելության շնորհիվ շատ ամբողջական է։ դիտվում, ինչպես կոթողային կտավ։ Տվյալ դեպքում դաջմանը հատուկ մանրամասներն աշխույժ ունենում կենդանացնում են վարագույրը։ Այդ ամբողջականությունը ձեռք է բերվել տեխնիկական տարբեր միջոցների զուգակցումով։ Բացի դաջումից վարագույրը գունավորվել է կաթսայում՝ ներկանյութով, նաև մեծ չափով այն նախշազարդվել է վրձնով, որ հուշարձանը կատարման տեխնիկայի առումով մոտեցնում է հնդկական «դավամքարներին»։ Այդպես են կոչվում հնդկական ծիսական վարագույրները և նրանց կատարման տեխնիկան, որ բացառում է դրոշմի գործադրումը և կայանում է վարագույրը վրձնով (դավամով) պատկերազարդելու մեջ։

Կոմպոզիցիան լայնակի բաժանված է երեք մասի։ Վերին մասը կազմում է վարագույրի կեսը, բայց նրանում ներկայացված է միայն մեկ տեսարան։ Այն մնացած տարածքի վրա իշխում է իր կոթողայնությամբ, ուշադրությունը առաջին հերթին բևեռելով իր վրա։

Դա Գողգոթայի տեսարանն է։ Պատկերազարդության օրենքներով, լուսինը և արե-

գակը (արևային խավարումի խորհրդանշումը) կոմպոզիցիայի վերին անկյուններում են: Քրիստոսի մարմինը կրող մեծ խաչի վերին տախտակի վրա Քրիստոսի անվանատուներն են: Խաչը խարսխված է մի հիմքի վրա, որին փաթաթվել է հմայող օձը:



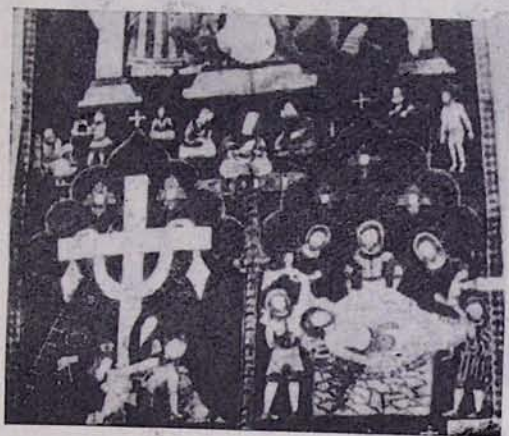
Մանրամասներ վարագույրից

Բայց հնդկական հողի վրա այն վերածվել է զարդամոտիլի:

Կամարների թռչանների միջև, ի լրումն պատմության, ներկայացված են փոքրածավալ տեսարաններ, որոնցում ինքը Քրիստոսը գործող անձ չէ, բայց որոնք, անշուշտ, առնչություն ունեն նրա ճակատագրի հետ:

Ձախ անկյունում հնդկական արքայիկի հագուստով, երկար կապալով և խույրածն, գլխարկով, նախշազարդ բարձր թիկնակով աթոռին բազմած է Պիղատոսը, ձեռքերը բաժակի մեջ լվանալով: Այդ տեսարանը մեծ մասամբ լուծվում է ժանրային պլանով և, նմանություններ ունենալով կովկասյան շրջանի նկարչության մեջ (Ախթալայի որմնանկարները), Արևմուտքում չի տարածված: Պիղատոսին կուծից ջուր է մատուցում մորուքավոր մի «պատանի». դա ևս պատկերագրական տիպի խախտում է:

Երկու կամարների միջև, կենտրոնում, Քրիստոսի խաչումից առաջ աղոթքի տեսարանում Պետրոս առաքյալն է մեծ բանալինելով, նրա կողքին, ֆոնի վրա, պատ-



Մանրամասներ վարագույրից

Երկու նախորդ հրեշտակներ բաժակի մեջ հավաքում են Քրիստոսի ափերից թափվող արյունը:

Ավազակները խաչված են Քրիստոսի երկու կողմում գտնվող ավելի փոքր խաչերի վրա: Խաչերից մեկը դիտողին ուղղված է կողքով, և սուկ ավազակի գլուխն է տրված դիմացից:

Յուդաքեր կանաչ ողբում են Փրկչին, իսկ ետևում խաչը գրկել է ծնրադիր Աստվածամայրը: Նկարիչն ունի հեռանկարի բավականաչափ ուշագրավ ըմբռնողություն: Առհասարակ պատկերներն ունեն հարթապատկերային լուծում, առանց հորիզոնական մակերեսների նշման, և տրված են սև ֆոնի վրա: Բայց խաչի ետևում գտնվող Աստվածամայրը ներկայացված է ռակորտով և փոքր-ինչ բարձր է հեռանկարային կոմպոզիցիայի հետին պլանի մյուս կերպարներից:

Վարագույրի ստորին կեսը կոմպոզիցիոն առումով բաժանված է ևս երկու հորիզոնական շարքի, ընդ որում ցածի շարքը՝ առավել մեծ թվով տեսարաններ: Տեսարաններից յուրաքանչյուրը մյուսից սահմանափակված է մութ նախշազարդ սյուներով և իրանց միացնող հնդկական ոճով նկարված աչապսակ ծոպավոր ճրքին կամարով: Երևմտա-եվրոպական արվեստի հուշարաններում այդպիսի կամարը կխորհրդանշեր տաճար, սրբարան և կնշանակեր, որ որոշողությունը տեղի է ունենում շենքում:

Կերված է նաև երեք կիճ՝ աղոթելու կեցվածքով ծալապատիկ մատած գորգիկների վրա: Կանանցից աջ, սյան գլխին, աքաղաղն է, որ ազդարարում է ողբերգական առավուտը և Պետրոսի կողմից ուսուցչի ուրացումը:

Աջ անկյունում, ուռենուց կախված, Հուրան է. խիստ հագվադեպ կոմպոզիցիա:

Միջին հորիզոնական շարքը բաժանված է երկու տեսարանի, անջատված կամարներով: Առաջինում Աստվածամոր և Մարիամ Մագդաղինացու ողբն է Քրիստոսի վրա: Կանաչ համապատասխանում են հնդկական գեղեցկության չափանիշին: Հնդկական արվեստին խիստ հատկանշա-

կան սահուն գծերով տրված է ձևերի, դեմքերի կորությունները, էթնիկական տիպի ընդգծված է փոքրիկ բերանով, մեծ աչքերով, կոր քթով, պարանոցի ծակիկներով: «Դաշված» շրջագծետների հարուստ ծալախորտը նրանց պերճություն է տալիս:



Մանրամասներ վարագույրից

Մագթադիմացու գլխին դրված է խուրան ձև բարձր գլխանոց՝ կենտրոնում ութ կողմից ճառագայթող աստղի կամ վարդակի պատկերով: Այդ տեսարանում սրբերն են առանց լուսապսակի, բայց ծնրադիր Աստվածամոր դեմքը եզերված է կլոր սանրվածք ունեցող մագերով, ընդ որում երեք խոպույիկներ ունեն լուսապսակի խաչի թևերի սովորական ուղղությունը:

Արվեստագետն ունի սիմվոլների արեվելյան հսկում: Խաչից ձախ, որի ստորոտում ճատած են կոծող Մագթադիմացին և Աստվածամայրը, որ տարածել է շքեղ շրջագգեստը Քրիստոսի տակ, սև ֆոնին պատկերված են սանդուղք, փշե պսակ, մուրճ (նույնպիսի մուրճ կա «Խաչելության»

նկարում), երեք մեխ և աքցան, որոնք խորհրդանշում են «Խաչից իջեցնելու» տեսարանը:

Հաջորդ կոմպոզիցիան «Թաղումն» է, որ կատարում են հինգ աշակերտներ: Քրիստոսը խաչումակար վարչամակի վրա է:

Վարագույրի պատկերների ստորին հորիզոնական շարքը մասնատված է չորս տեսակների: Նրանցից երեքը Քրիստոսի չարչարանքներն են: Նկարների վերին անկյուններում իբրև սիմվոլներ ներկայացված է երեսուն արծաթ, որոնց համար Հուդան մատնել է Քրիստոսին, զատեր, որոնցով զինվորները խաղացել են Քրիստոսի հագուստների վրա:

Չորրորդ նկարում «Խաչակրությունն» է՝ երեք զինվորների և երկու կանանց ուղեկցությամբ:

Բոլոր կոմպոզիցիաներում շատ բազմազան են գործող անձանց կեցվածքները, անհատականացված՝ կերպարները: Առաջին զինվորները, որպես կանոն, հասակով ցածր են՝ մյուսներին չծածկելու համար: Նրանք ունեն կեռ սրեր կամ սուր թրեր: Հնդկական հագուստները ներկայացնում է խաչածառի կամ շերտավոր կապաներ՝ մանր դաշովի «չթի» մախշով, գոտիով, քղանցքի երիզով և շքեղ օձիքով, կարճ անդրավարտիքներ՝ կապաների տակից, սրածայր գլխարկներ և մախշուն մաշիկներ: Ամենայն հավանականությամբ, դա կենցաղային հագուստ է. նույնպիսի տարազով են պատկերված առաքյալները, որոնք Քրիստոսին փաթաթում են վարչամակի մեջ:

Էթնիկական տիպն արտահայտված է աչքերի կտրվածքով, քթի ձևով, ուսերին թափվող և մեղ ճակատներին հավաքվող ոլորուն մազերով, կարճ խիտ մորուքով և երկար բեղերով: Քրիստոսը համապատասխանում է հենց այդ տիպին:

Պահպանելով միևնույն էթնիկական տիպը՝ վրձնի շարժումով յուրաքանչյուր կերպարին անհատականացված արտահայտություն է տրված՝ փոքր-ինչ վեր քաշած հեգնական հոնքերով, շրթերի ծոված գծով, շեղ աչքերի հետաքրքրասիրությամբ և այլն:

Անշուշտ, սրբերի, կանանց և առաքյալների դեմքերը, թեև վշտի խիստ պայմանական ընդհանուր արտահայտությամբ, ավելի միատեսակ են:

Պատկերագրության անբասիր իմացությամբ և սահմանված կոմպոզիցիայի պահպանումով հանդերձ՝ խախտված է միայն աստվածաշնչական տիպը՝ հօգուտ հնդկական էթնիկական հատկանիշի:

Վարագույրը երիզված է կարմիր-կապույտ հանդիպակաց շուշաններով, հալկա-

կան հուշարձանը մշտապես բնորոշող այդ մոտիվով:

Մանրամասներում վարագույրը մոտենում է դալամբարի տիպի նկարների, բայց գործող անձանց «չթային» մանր գծանկարով դաջված հագուստները, հրեշտակների գլուխները, պլուների նախշամոտիվները ստիպում են վարագույրը դաջովի համարել:

2նայած իր ողջ մոնումենտալությանը, իր շեշտված և ուժեղացող լակոնիզմին, որ վերևի վերջին «Խաչելության» պատկերում հասնում է մինչև դրամատիզմի, վարագույրըն ավելի մերձ է մանրանկարների գեղանկարչությանը, քան թե որմնանկարչությանը, մի վիճակ, որ հատկանշական է ետգուպտայական դարաշրջանի և հատկապես 16—17-րդ դարերի հնդկական արվեստին, երբ երևան է գալիս մի այնպիսի էկլեկտիկ հուշարձան, ինչպիսին են Ֆատեհպուր-Սիկրիի որմնանկարները, որոնք ներկայացնում են մեծացված մանրանկարներ: Դրանցից մի քանիսը նկարված են ըստ քրիստոնեական պլուծեններով եվրոպական փորագրությունների: Եվրոպայի ազդեցությունն ավելի ուժեղ զգացվում է մանրամասներում, քան պատկերների ընդհանուր կոնցեպցիայում. օդային հեռանկարը ֆոնների միջոցով, դիմանկարների ռեալիստականությունը:

Այդ մեկնաբանումն ուղղակի հակադիր է մեր հուշարձանին, որին հատուկ է լուրկային դեկորատիվությունը, հարթապատկերը՝ նուրբ գունահարաբերություններով: Այնինչ խուլ ֆոնը, կերպարների հարթ պատկերումը, խնամքով նկարված հագուստը, իր ճշտությամբ, գեղագրական հստակությամբ

բնորոշ՝ հատկապես դիմագծերի, մանրամասների, հագուստի և զարդարանքների գծանկարը սովորական են 17-րդ դարի առաջին կեսի հնդկական դիմանկարային մանրանկարչության մեջ:

Մադրասի գեղանկարչության դպրոցին հատուկ են պինդ, վառ գույներ՝ տաք տոների գերակշռումով: Նույնը հատուկ է նաև Մադրասի դաջված գործվածքներին: Սակայն մեր վարագույրն իր զուսպ, թեև մաքուր, կոլորիտով դուրս է Մադրասի ավանդական նմուշներից: Սև ֆոնը հնչեղ է դարձնում նրա թափանցիկ գույները, և նկարիչը գնահատել է այդ հանգամանքը:

Դաջումը կատարվել է երեք սովորական ներկանյութերով. տորոնով, լեղակով և քրքումով: Կարմիրը կապույտի վրա, որտեղ պետք է, տալիս է մանուշակագույն, դարչնագույն. լեղակը և քրքումը միասին կանաչին են տալիս: Կտավի չներկված հատվածները, որոնք վկայում են ներկից պահպանող բաղադրության գործածման մասին, ներկայացնում են ֆոնի սև գծով եզերված մերկ մարմինները, դեմքերը, և իրենց գորշ տոնով ընդգրկվում են ընդհանուր գունային խաղի մեջ:

Արևելյան և արևմտյան դպրոցների տեխնիկական և գեղանկարչական միջոցների զուգակցումը, պլուծի գրագետ պատկերումը, հազվագյուտ կոմպոզիցիան հուշարձանը դարձնում են ինքնատիպ, խիստ արժեքավոր գեղարվեստական տեսակետից, արտասովոր ինչպես մեկ, այնպես էլ մյուս ուղղության համար, և վկայում նկարչի ուժեղ անհատականության մասին:

