

ՆԻՍՈՒՍ ԶՐԻՍՏՈՍԻ ՊԱՏԿԵՐՄԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ ՆԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

«...Նա բացվել էր այնպես, ինչպես կարելի էր նրան պեսնել: Այդպես Նա բոլորին բացվեց: Նա բացվեց մեծերին՝ ինչպես մեծ, Նա բացվեց փոքրերին՝ ինչպես փոքր, Նա բացվեց հրեշտակին՝ ինչպես հրեշտակ և մարդուն՝ ինչպես մարդ: Որովհետև Նրա Բանը (Լոգոսը) ծածկված է բոլորից: Որոշ մարդիկ պեսել են Նրան, մտածելով, որ պեսնում են իրենք իրենց: Բայց երբ Նա բացվեց Իր աշակերտներին՝ փառքով, լեռան վրա, Նա փոքր չէր, Նա եղավ մեծ: Բայց Նա աշակերտներին էլ դարձրեց մեծ, որպեսզի նրանք կարողանան պեսնել Նրան՝ մեծին»:

ՓԻԼԻՊՊՈՍ ԱՌԱՔՅԱԼ

Քրիստոնեությունը շրջադարձային երևույթ էր մարդկության պարմության մեջ: Մարդ-Աստծո գաղափարով է պայմանավորված բազմաթիվ ազգերի հավաքի իմաստը, մարդկային իդեալի՝ բարոյ, իմաստության, ազատության մասին պարկերացումները: Նիսոսը ներշնչման անսպառ աղբյուր է բարոյականություն, ճշմարտություն, հավերժական գաղափարներ որոնող մարդու համար: Թվում է՝ Նիսոսի կերպարի շուրջ ծավալվող գիտական պեսությունները, փիլիսոփայական հետազոտությունները, գրական-գեղարվեստական գործերն սպառել են իրենց: Սակայն անհուն է բացարձակ երևույթի բացահայտման ճանապարհը, ամեն մի դարաշրջան իր համար գտնում է նոր հարցեր, նոր պարասխաններ, նոր բացահայտումներ...

Նովիանոս Դամասկացին գրում է. «...Աստվածային գեղեցկությունը փայլում է ոչ թե ինչ-որ մարմնի շնորհիվ կամ գույների գրավչություն ունեցող կերպարի գեղեցկությամբ, այլ մարտիայեցվում է անճառելի երանության մեջ, ինչպիսին որ է առաքինությունը»²:

Նիսոս Զրիստոսի կերպարի աստվածային գեղեցկությունը շուրջ 2000 տարի անփոփոխ է մնում իր կարարելության մեջ: Սակայն ամեն մի ազգ, ամեն մշակույթ, ամեն անհար յուրովի է մեկնաբանում նրան: Այդ մեկնաբանությունները կարող են փաստացի նյութ հանդիսանալ պարզելու, թե ինչպիսի հասարակություն է եղել Կոնստանդինոպոլիսը, ինչպես է այդ հասարակության մեջ արտացոլվել կարարյալ մարդու պարկերացումը, ինքնաբերական մարդու հավաքը մտերեցել քրիստոնեական վճիռ գաղափարներին: Իր «Ինքնուրույն և արարահայտություն» ուսումնասիրության մեջ Բենեդեկտ Կրոչեն նշում է. «Նկարիչը նկարիչ է նրա շնորհիվ, որ պեսնում է այն, ինչը մյուսները միայն զգում կամ հագիլ նկատում են, բայց չեն պեսնում»³: Արվեստը պարկերների միջոցով է բացահայտում

1 Ավերարան ըստ Փիլիպպոսի //Պարականոն Ավերարաններ (կազմ., թարգմն. Ն. Խ. Նարությունյան), Երևան, 2010, էջ 118: Евангелие от Филиппа //Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии //Редкол.: Окулов А.Ф.(пред.) и др., Москва, 1989, с.277.

2 Տե՛ս Իոանի Դամասկի. Три защитительных слова против отвергающих святыне иконы//История эстетики.Памятники мировой эстетической мысли.т.1, Античность.Средние века.Возрождение., Москва, 1962, էջ 335:

3 Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика.Москва, 2000, с.20.

իրականությունը: Որոշակի կերպար սրեղծելու համար նկարիչը նախ պիտի ընկալի այն առկա իրականության մեջ, այնուհետև ամբողջացնի երևակայության աշխարհում՝ իր պարկերացումների, մտածողացման ոլորտում: Անգամ, եթե նա փորձում է կրկնօրինակել բնորոշ, ընկալումն ու երևակայությունը միշտ հեղինակն իր թողնում արտահայտության վրա: Այսպիսով, գեղարվեստական պարկերը դառնում է իր ժամանակի որոշակի խորհրդանիշ:

Քրիստոնեական արվեստում ի սկզբանե գոյություն է ունեցել Տիսուս Քրիստոսի պարկերման խնդիրը, ոչ միայն անհնարին էր ներկայացնել Աստծո մարմնավորումը մարդու մեջ, այլև բավական բարդ էր Նրա արտաքին տեսքը պարմական իրողությանը համապարասխանեցնելը⁴: Ժիլբեր Դագրոնը ենթադրում է, որ մարդիկ եկել էին համաձայնության, այն է՝ սրբապարկերի մեջ տեսնել իրական կերպարը, «Քանի որ պարկերագրությունը ձգտում է խուսափել ոչ միայն նկարիչների քմայքներից, այլ և պարմական ճշմարտության պարպադրանքից»⁵:

Ահա թե ինչպես էր զարգանում Տիսուս Քրիստոսի պարկերման ավանդույթը՝ սերտորեն կապված հասարակության և անհատի պարմական, դիցաբանական, կրոնական միջավայրի հետ:

Առաջին քրիստոնյաների համար Փրկչի կյանքի իրադարձությունները շատ թարմ էին, քանի դեռ կենդանի էին այն մարդիկ, որոնք տեսել էին Տիսուսին, կամ ծանոթ էին այն առաքյալներին, որոնք Ավերարանի դեպքերի ականապեսներն էին: Նաջորդ սերունդները Տիսուսի կերպարը պարկերացնում էին արդեն ավերարանիչների գրվածքների, ինչպես նաև նշանների, խորհրդանիշների, այլաբանությունների միջոցով: Առաջին երեք դարերի ընթացքում եկեղեցին ծանր հալածանքների էր ենթարկվում հռոմեական Կայսրության կողմից, քրիստոնյաները գաղտնի էին անցկացնում իրենց ծեսերը: Դրանք կապարվում էին տներում, կապակմբներում: Առաջին քրիստոնյաները Տիսուսի կերպարը ներկայացնում էին բանավոր՝ իրենց խոստովանության միջոցով: Այդ շրջանից պահպանվել են կապակմբների որմնանկարներ և քարադամբանների որմնաքանդակներ: Քրիստոսի պարկերի գաղտնագրային նշաններից էին ձուկը, խաղողի որթը, խաբիսխը, հովիվը՝ գառնուկով, Օրփեոսը: Օրփեոսը՝ ձուկը նշանակում էր Քրիստոս, որովհետև հունարեն ΙΧΘΥΣ (իսպիս)՝ «ձուկ» բառը բացահայտվում էր որպես քրիստոնեական խոստովանանքի սկզբնապատերի միացագիր՝ «Ιησὺς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ» («Տիսուս Քրիստոս Աստծո Որդի Փրկիչ»): Խաբիսխը հույսի խորհրդանիշ էր, քանի որ Տիսուսը հույս էր քրիստոնյաների համար: Խաղողի որթը խորհրդանշում էր Քրիստոսի զոհաբերությունը, եկեղեցին և հաղորդությունը, որովհետև Փրկիչն իրեն համարում էր խաղողի որթ, իսկ աշակերտներին՝ նրա ճյուղերը: Հովիվը՝ գառնուկով, բարի հովվի կերպար էր՝ համաձայն Քրիստոսի բառերին, որոնցով դիմում էր մարդկանց. «Ես եմ լավ հովիվը, լավ հովիվը իր կյանքն է տալիս ոչխարների համար» (Յովհ. Ժ 11-16): Այս բոլորը հասկանալի էին միայն հաղորդակիցներին: Օտարների, անտեղյակների համար դրանք լոկ դամբարանների զարդաձևեր էին: Փրկչի առաջին պարկերներից մեկին հանդիպում ենք Կոմոդիլայի

⁴ Տե՛ս «Иконография Иисуса Христа» - [wikipediahttp://ru.wikipedia.org/wiki/...](http://ru.wikipedia.org/wiki/...)

⁵ Жильбер Дагрон. Священные образы и проблема портретного сходства //Чудотворная Икона в Византии и Древней Руси., 1996..26.



Քրիստոս Ամենակալ, Քորայրի գլխավոր եկեղեցու որմնանկար, XIII դ..

Միտա իւրեանց · ովէաաորպմեղս

Թողաւ :

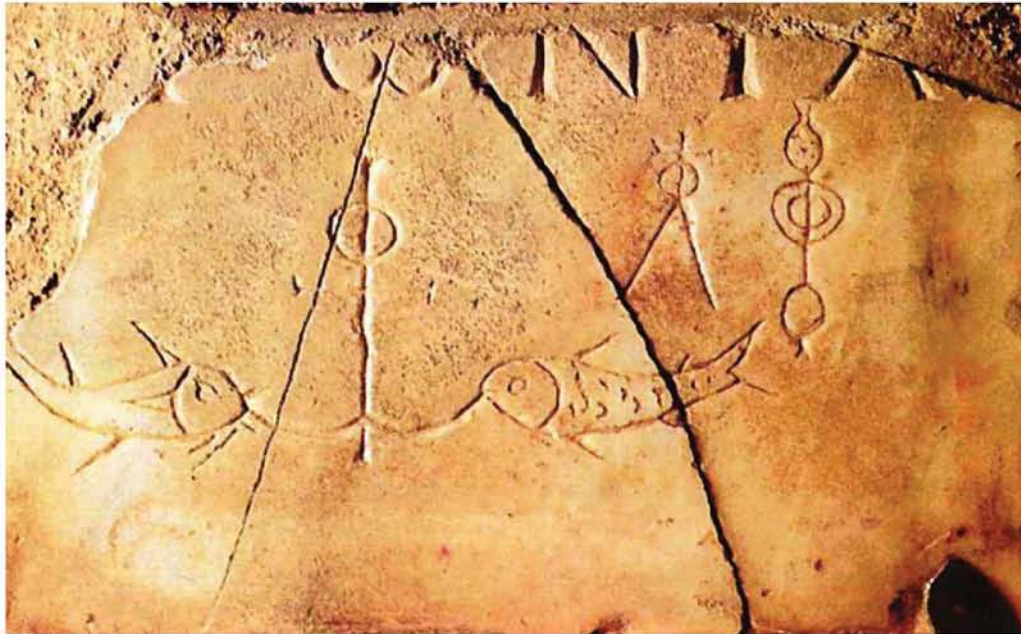
Իստեցկինն · Հաւատք քո
Կեցուցինս զքեզ · երբ իստա

ղաղաւ թինն :



քան ի Բաղժէ · ալ իստանն ախտի · և կինն
« որ ունի զստանքի և կինն զստանքի ուրիշ
աղի ամէն և ամէն ունի իստանք :

կապակոմբների պատերին՝ Նոմում (Դ դարի առաջին կես): Դա միջին փարիքի մարդու դեմք է՝ կարճ մորուսով և մինչև ուտերը հասնող երկար վարսերով:



Քրիստոնեական խորհրդանշաններ. ծով և խաբիսիս,
Անտոնիայի փապանագիր, IV դ., Նոմ, Դոմիցիլայի կապակոմբներ

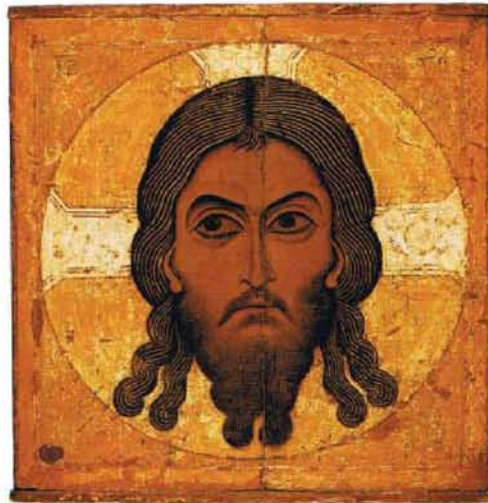
313 թվականի Միլանի հրովարտակից հետո, որը քրիստոնյաներին պարզեցեց հավատքի ազատություն, քրիստոնեությունը աշխարհին ներկայացավ Ավետարանի բացահայտ քարոզչությամբ և Քրիստոսի կերպարով: Կայսրության ամբողջ տարածքում սկսվում է փաճարների կառուցում. դրանք զարդարվում են պարկերային խճանկարներով և որմնանկարներով, որոնք ներկայացնում էին Նոր կտակարանի դիպաշարերը (սյուժեները): Գրիգոր Մեծ պապը (590-604) այդ պարկերները համարել է անգրաճանաչների կրակարան: Սրանք արդեն ծառայում էին ոչ միայն որպես խորհրդանիշ-զարդ, այլ հավատքի ուսուցում, որպես օգնություն՝ ճանաչելու Սուրբ Գրքի ճշմարտությունը: Սրանց շարքում Տիսուս Քրիստոսի պարկերն առաջնայինն էր: Որքան ուժեղ և փառավորիչ էր այդ պարկերը, այնքան ներգործուն էր:

Արևելաքրիստոնեական աշխարհում Դ-Ե դարերում ձևավորվում էին ինչպես Տիսուսի, այնպես էլ Նրա երկրային կյանքի հետ կապված իրադարձությունների և սրբերի պարկերման փառերապեները, որոնք պարկերամարտության ընթացքում ճշգրտեցին և պարկերապաշտության հաղթանակից հետո՝ Թ դարում (843), կանոնակարգվեցին եկեղեցու կողմից⁶: Բյուզանդական այդ պարկերագրությունը հիմք դարձավ քրիստոնեա-

6 451-ին Քաղկեդոնի համաժողովն ամրագրեց Տիսուս Քրիստոսի էության դրույթը, ըստ որի՝ այն անփոփոխ ու անբաժան միավորում էր Նրա աստվածային և մարդկային բնությունները: Սա խթանեց բյուզանդական արվեստում Քրիստոսի պարկերի առավել զարգացումը:

կան ամբողջ մշակույթի համար: Ձ դարից արդեն հայտնի են Տիմուսի պարկերման երեք հիմնական փիպեր՝ Անձեռակերպ պարկերը, Պանտոկրատորը՝ Ամենակալը, և Էմանուիլը, որոնք ելակերպյին հանդիսացան հերագա փարբերակների համար:

Առաջնային էր «Փրկչի Անձեռակերպ պարկեր» պարկերագրական փիպը՝ ավանդությամբ կապված Եղեհայի արքա Արգարի հետ: Դա միջնադարյան կանոնավոր, հարթապարկերային սկզբունքով երփնագրած դասարանակ էր՝ Քրիստոսի խորհրդավոր դեմքով: Երբեմն պարկերվում է միայն Քրիստոսի դեմքը՝ առանց դասարանակի: Այսպիսով սահմանվեց Տիմուսի դեմքի «պարմական փիպը»⁷: Քրիստոսին պարկերում էին որպես միջին փարիքի այր՝ մինչև ուսերը երկար մուգ խարսխաշ երկարված վարսերով, ոչ երկար (նույնպես երկարված) մորուսով, հունասենիպական գեղեցիկ, ճիշտ համաչափություն ունեցող դիմագծերով, շագանակագույն կամ կապույտ խոշոր աչքերով: Ընդհանուր առմամբ այս փիպը ճանաչելի էր հասարակության բոլորի համար, թեև փարբեր դարաշրջաններում փարբեր ժողովուրդների կողմից նա սրանում էր իր որոշակի ազգային մեկնաբանությունը: «Անձեռակերպ» փիպի հետ մեկտեղ մեծ փարածում գտավ «Քրիստոս Պանտոկրատոր»՝ «Ամենակալ», պարկերագրական փիպը, որը Քրիստոսին ներկայացնում է մինչև գոպկարեղը (հագվաղեպ կարող է պարկերվել ամբողջ հասակով), օրհնող աջ ձեռքով և Ավերարանը ձախ ձեռքում: Երբորդ հիմնական փիպը Քրիստոս Էմանուիլն է (հին երբայերեն նշանակում է Աստված մեզ հետ է)՝ պարանյակի կամ երիտասարդի կերպարով՝ անմորուս: Պարկերագրական բոլոր այս փիպերն ամփոփված էին խաչակիր լուսապսակի մեջ⁸, որն այնուհետև դառնում է պարտադիր Քրիստոսի պարկերների համար:



Անձեռակերպ Պարկեր: Երկկողմանի սրբապարկեր
/իկոնա/, XII դ., Մոսկվա, Տրետյակովյան պետական պարկերասրահ

⁷ Տե՛ս **И. Языкова. Игумен Лука /Головков/. Богословские основы иконы и иконография //История иконописи. Москва, 2002, էջ 17:**

⁸ Տե՛ս «**Нимб**» <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0>

Պատկերագրական տիպերի մեջ արտահայտվեցին Քրիստոսի կերպարի ընկալումները: Բյուզանդական գեղագիտական պատկերացումները ձևավորվեցին քրիստոնեական կրոնի գիտակցությամբ: Նույնահռոմեական՝ անտիկ արտաքին գեղեցկության իդեալը փոխարինվեց հոգևոր կատարելության իդեալով, աղոթքի ինքնամոլորվածությամբ, խոր հայեցողությամբ: Դարերի ընթացքում բյուզանդացի նկարիչները, պահպանելով հելլենիստական արվեստի սկզբունքները եւ նրբորեն վերափոխելով դրանք, կարողացան պատկերները մոտեցնել քրիստոնեական գաղափարներին: Նիսոսի կերպարն օժտվում էր հոգևոր լույսով՝ ներքին իմաստով, Նրա գերակայող ուժը դառնում էր իմաստության, սիրո, կարեկցանքի, երբեմն իշխանության, կենարար ուժի արտահայտություն⁹: Ընդ որում, հարթապատկերային սկզբունքը կամ «հակառակ հեռանկարը»¹⁰ այս պատկերների ձևավորվում է ոչ թե իրականության րեառական ընկալման վրա, այլ նախ եւ առաջ սիմվոլների՝ նշանների համակարգի, որը համապատասխանեցված է մտահայեցված կերպարին: Սրբապատկերներում կերպարները չեն գործում. նրանք առկա են իմաստավոր հավերժության մեջ:

Նիսոս Քրիստոսի կերպարը կենտրոնական տեղ էր զբաղեցնում Բյուզանդիայի հոգևոր ներշնչանքի անմիջական ժառանգորդ Նին Ռոսիայի արվեստում: Քրիստոսի կալուրյալ կերպարի օրինակ հանդիսացավ ԺԵ դարի վարպետ Անդրեյ Ռուբլյովի Քրիստոսը: Նրա՝ Տրեդյակովյան պատկերասրահում պահվող Նիսոսի դեմքը լարված էր խիստ չէ. այն արտահայտում է բարյացակամ կոչ, հոգևոր ակնկալիք ու ապավինում:



Վարդգես Մանուկյան, «Տիրոջ դաստառակը», 1900, ՆՊՊ, Երևան

⁹ Տե՛ս **Օ. Попова**. Образ Христа в византийском искусстве V-XIV веков // **Օ. Попова**. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва, 2006, էջ 9-66:

¹⁰ Տե՛ս **Б. В. Раушенбах**. Пространственные построения в живописи. Москва, «Наука», 1980, с.94.

Նայեալով հայկական միջնադարյան արվեստին բնորոշ չէր Նիսիսի առանձին պատկերը: Այդուհանդերձ այն որոշ չափով ի հայտ է գալիս ԺԲ-ԺԴ դարերի որմնանկարներում, (Անիի Բախարադեկի եկեղեցու պատկերը, ԺԳ դար, այժմ՝ Էրմիտաժում, Քոբայրի եկեղեցու «Ամենակալի» պատկերը, ԺԳ դար): Քրիստոսի աստվածային և մարդկային էությունը շեշտվում էր սյուժեային պատկերներում: Այս առումով առավել ցայտուն են Թորոս Ռոսլինի և XIII դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան արքունական դպրոցի մանրանկարները, որոնք, կապված լինելով և՛ բյուզանդական, և՛ արևմտաբյուզանդական գեղարվեստական ավանդույթների հետ, միաժամանակ Քրիստոսի կերպարը ներկայացրին հայկական դիմագծերով¹¹:

Ումանական և գոթական փառարների շքամուրթերի ճակարակալերի (պիմպանների) վրա ձևավորվում է Երկրորդ գալստյան և Ահեղ դավաճանի հորինվածքը Քրիստոսադարավորի, «ասպետ-թագավորի»¹² կերպարով՝ «Քրիստոսը փառքի մեջ» պատկերագրությամբ: Կերպարը փառար մարմնով հավաքացյալներին պիտի նախագգուշացներ Աստուծո դավաճանի մասին: Իսկ փառարների ներսում խորանի գմբեթաբաղի պատկերներում (կոնք) և խորանապարհներին փակնում ենք մարդկության մեղքերի համար խաչված Փրկչի գեղանկարչական կամ քանդակային հորինվածքը: Քրիստոսի կերպարը՝ պարտրված անհուն վշտով ու փառապանքով պիտի ազդեր դեռևս նոր ձևավորվող երոսական ցեղերի պատկերացումների վրա:

Վերածնունդի շրջանից սկսած՝ պատկերագրության կանոնավոր ձևերն ասորիճանաբար նահանջում են՝ իրենց փողոց զիջելով Քրիստոսի կերպարի մարդկային բնույթի շեշտադրմանը: Իտալական Վերածնունդի Քրիստոսը հոգու հսկա է (Տիբան), որի մեջ մարդկային բնությունն ի հայտ է եկել Աստուծոն բնորոշ կարարությամբ ու գեղեցկությամբ: Վերածնունդը, ազարագրելով անհարի էության մասին միջնադարյան պատկերացումների հիմքերը և արվեստը դարձնելով մաթեմատիկական բնագիտության առարկա, հրաժարվում է դիցաբանության մեջ փակնված բացարձակ իրականություն՝ այն դարձնելով հայեցողական ու երկրային սփոփանք (միսիթարություն) և վերացական-մեթաֆիզիկական համակարգ¹³: Այդ իսկ պարճառով կերպարվեստի հիմնական օբյեկտը դառնում է մարդու անսպասելիական մարմինը, որը պատկերվում է պարբանքային «գծային» հեռանկարի ուղեկցությամբ: Քրիստոսի կերպարի ազար մեկնաբանման՝ դիպտոկականության վրա հենված, իրապաշտական այս միտումներն ավելի ամրապնդվեցին հետագա դարերում:

Կրելով գոթական արվեստի ժառանգականությունը՝ հյուսիսային Վերածնունդի ներկայացուցիչ Մաթիաս Գրյունեվալդը ծայրահեղ արտահայտչականությամբ հասցրած իր «Խաչելություններում» ներկայացրեց XVI դարի ամբողջ սարսափն ու Գերմանիայի գյուղացիական պատերազմների դաժանությունը:

Ռեֆորմացիայի շարժման նպատակն էր յուրաքանչյուր հավաքացյալի հավակցնել Աստվածաշունչ ժողովրդական պարզ լեզվով: Գուրենբերգի փազգրական գյուրի հայտը

11 Թորոս Ռոսլինի արվեստում Նիսիսի մարդկային էության մասին փնտ. **И. Р. Драмнян**. Торос Рослин. Ереван, 2000, էջ 173-174:

12 Տե՛ս **С. С. Аверинцев**. Образ Иисуса Христа в искусстве и литературе//Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2-х томах), т.1, Москва, 1987, էջ 503:

13 Տե՛ս **А. Лосев**. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа», , 1996, էջ 26:

նաբերումից հետո Աստվածաշունչը՝ որպես գիրք, մարչելի դարձավ բոլորին: ԺԷ դարի սկզբին արդեն շրջանառության մեջ էին Սուրբ Գրքի թարգմանությունները երոպական բոլոր լեզուներով: Ռեֆորմացիան փորձում էր հավասարը մաքրել նախապաշարումներից, ինչի համար էլ հռչակեց «Sola Scriptura!»՝ «Միայն գրություն» նշանաբանը: Քարոզչության հիմքում ընկան խոսքն ու երաժշտությունը՝ ըստ նրանց՝ Նիսուսի կերպարը հասկանալու միակ միջոցները: Նրա պատկերը գրեթե պեսանելի է դառնում, երբ լսում ենք Յ.Ս. Բախի կանտատները կամ «Չարչարանքները»:

Երբ Եւրոպան բաժանվեց կաթոլիկ Նաբավի և բողոքական Նյուսիսի, Իսպանիայում, Իսպանիայում, մասամբ նաև Ֆրանսիայում կաթոլիկ եկեղեցին ոչ միայն չհրաժարվեց նկարներից ու քանդակներից, այլև նույնիսկ ամրապնդեց կերպարվեստի դերը քարոզչության գործում: Նակառակ Ռեֆորմացիայի սկզբունքների՝ բարոկկոյի արվեստին բնորոշ են վիթխարի ձևերն ու խանդավառությունը, կերպարների լիարյունությունն ու շարժունակությունը: Դա իր ազդեցությունն ունեցավ նաև Քրիստոսի կերպարի վրա, որին Էլ Գրեկոն պատկերում է սլացիկ ու նրբագեղ, Կարավաջոն՝ թափերական-դրամատիկ, Տիցիանը և Ռուբենսը՝ հզոր ու փիրական: Բողոքական երկրներում, սակայն, գեղանկարչությունը չդադարեցրեց իր գոյությունը, այն ընդամենը եկեղեցուց փեղափոխվեց նկարչի արվեստանոց, ով սրբազանորեն էր ոչ թե եկեղեցու պատվերով, այլ իր սրտի թելադրանքով: Այդպիսին էր Ռեմբրանտը՝ քրիստոնյա հզոր նկարիչը¹⁴: Նրա Քրիստոսն օժտված էր ոչ գեղեցկությամբ և ոչ էլ արքայազնի վեհանձնությամբ, ավելի շարժվելով և ցնցոտիներով աղքատի, ինչպիսին կարող էր լինել ինքը՝ Ռեմբրանտը, կամ իրեն շրջապատողները: Մեծ հոլանդացու նկարներում և օֆորտներում մեզ ներկայանում է այն Փրկիչը, ում մասին քարոզել էր Եսային. «Այն փեսա ուներ նա և ոչ էլ վեհություն: Նրա փեսան ավելի անարգ էր ու նսեմ, քան բոլոր մարդկանց որդիներին» (Եսայի ԾԳ 2-3): Եւ այդ կերպարը բացահայտում է Նիսուսի խորհուրդը, որը նվաստացված ու նսեմացված էր, անճանաչելի անգամ մերձավորներին:



Ռեմբրանտ, «Քրիստոս», մոտ 1650, Բեռլինի պետական թանգարան:

¹⁴ Стів К. Ветцель. Рембрандт и образ Иисуса в искусстве барокко // Иисус. Две тысячи лет религии и культуры. Москва, 2001, էջ 224-225:

Բողոքականությանը զուգընթաց՝ ի հայր է գալիս ու ամրապնդվում աշխարհիկ մարդասիրությունը, որը հանգեցնում է հասարակության ապակրոնականացմանը: Կրոնը հեղափոխական դարերում դառնում է մասնավոր իրավունք: ԺԸ-ԺԹ դարերի գիտնականներն իրենց հայացքն ուղղում են փորձի վրա հենված ճշմարտությանը, հանրությունն առաջնորդվում է աթեիստական սկզբունքներով, փիլիսոփայությունը հայտարարում է «Աստված մահվան» մասին (Նիցշե), աստվածաբանությունը հափշտակվում է քրիստոնեությունը դիցաբանական ծածկից ազատելու գաղափարով և պատմական Նիստուսի որոնմամբ (Դ. Շպրաուս, Էր. Ուեման): Կրոնական դիպաշարերը ճնշվում են աշխարհիկ թեմաներով: Այդուհանդերձ, ԺԹ դարում Քրիստոսի կերպարը շարունակում էր հուզել որոշ նկարիչների: Նրանցից մեկը Գյուստավ Դորեն էր, ով պարկերագարդ էր Աստվածաշունչը փորագրանկարներով: Նրա Քրիստոսը վեհ է, ազնվաբար, մասամբ՝ պաթետիկ: Մաֆրանսիական կլասիցիզմի սկզբունքներին համապատասխան Քրիստոս էր: Այդ շրջանում հունական և քրիստոնեական իդեալների միավորման կարարյալ ներդաշնակության օրինակ էր դանիացի քանդակագործ, կլասիցիզմի հետևորդ Բերտել Զոքվադսենի՝ Քրիստոսի հանրաճանաչ քանդակը (1811-1829, մարմար, Կոպենհագենի Տիրամոր եկեղեցի): Կլասիցիզմի ուղղության նկարիչներին այդ դարի արվեստում փոխարինում են ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, հեղափոխական իմպրեսիոնիզմի, ապա և սիմվոլիզմի ներկայացուցիչները, որոնց արվեստում նույնպես տեղ է գրնում Փրկչի կերպարը:

ԺԹ դարի առաջին կեսին ռոմանտիկ աշխարհաբանական կողմնակից ավստրո-գերմանացի «Նագովրեցիները» (Ֆրանց Պֆոբ, Յոհան Ֆրիդրիխ Օվերբեկ, Ֆրիդրիխ Ֆոն Շադով, Ֆիլիպ Ֆեյս, Պեդեր Ֆոն Կորնելիուս), անգլիացի «պրեռաֆայելիսների եղբայրությունը» (Վ. Խ. Խանս, Դ. Գ. Ռոսսետի, Ջ. Էվ. Միլլե), իտալական «պոբիստները», ֆրանսիական «պրիմիտիվիստներն» իրենց արվեստի ոգեշնչման աղբյուրը գտնում են արքայադուռի և կվարտեզների, երբեմն բյուզանդական արվեստի գեղարվեստական ոճերի մեջ¹⁵: Պրեռաֆայելիսները, օրինակ, խորապես համոզված էին, որ աստվածաշնչյան թեմաների պարկերումը պահանջում է ծայրահեղ իրապաշտություն՝ ճշգրտորեն վերարտադրել մարդու, բնության և կենցաղային միջավայրը՝ ձգտելով շոշափելիորեն ներկայացնել պատմական իրադարձությունը: ԺԹ դարի երկրորդ կեսին առավել տարածում գտան սալոնային արվեստին հատուկ բարեհաճ, աչք շոյող, երբեմն հրապալմեկնաբանումները (Ժան Բերդի «Մարիամ Մագդաղենացին Քրիստոսի առջև» 1891, Ֆրից Ֆոն Ուդեի «Եկե՛ք ինձ մոտ, երեխաներ» 1884, Ալբերտ Էդելֆելտի «Քրիստոսն ու Մագդաղենացին» 1890, Վ. Ադ. Բուգերդի սրբապարկերները), ուր ակնհայտ են բուրժուական հասարակության «բարոյական լքանություն»¹⁶ մոտեցումները:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Վերածննդի արվեստից սկիզբ առած Քրիստոսի կերպարի անհարականացման միտումն իր գարգացումն է ստանում ԺԹ դարի արվեստում, ուր Փրկիչը ներկայանում է իբրև հոգևոր քարոզիչ, պատմական անձ կամ ժամանակակից

15 Տե՛ս "История мирового искусства". Москва, 1998, էջ 393-397. Назарейцы- <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

16 Տե՛ս С. С. Аверинцев. Образ Иисуса Христа в искусстве и литературе//Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2-х томах), т.1:

մարավորական, իբրև վավերական մի կերպար: Ժամանակակից մարդու առջև ծառացած խնդիրները այդ դարի նկարիչները փնտրում էին ավերաբանական ազնվագույն կերպարը իրական կյանքում, ապա իրապաշտական արվեստում մարմնավորելու մեջ: Բրիստոլ Բանալի Էր, միջոց, որ պիտի փոխակերպեր կյանքը, իրականությունը: Այս միությունների անմիջական կրողը դարձավ ԺԹ դարի ժուսական կերպարվեստը, որի հետևորդները դարձան մեր խնդրո առարկա Ի դարասկզբի հայ նկարիչները:

ԺԹ դարի ժուս նկարիչները Բրիստոլի կյանքը ջանում են ներկայացնել պարմական ճշմարտությամբ. նոր փնտրությունների ու հերազմությունների միջոցով ուսումնասիրում են Տիտուսի կյանքը, և Սուրբ երկիրը դառնում է նրանց ճանապարհորդությունների կարևորագույն հանգրվաններից մեկը: 1860-ականներին Սանկտ Պետերբուրգի ակադեմիայի դասական, այսպես կոչված, «ոչ իրական» գեղանկարչությանը հակադրվում են ժուս շնորհալի պատմեկ նկարիչներ ու սրբեծում նոր միություն: Նրանք ստանում են «պերեդվիժնիկի» անվանումը, կազմակերպում են շարժական ցուցահանդեսներ՝ ժողովրդի մեջ արվեստը փարածելու համար: Նարկ Է Նշել, որ 1860-80-ականներին ժուս մարավորականության շրջանակներում չափազանց արդիական էր «хож-де-ние в народ» («ժողովրդագնացություն») գաղափարը, որը միավորում էր թափանցելու հասարակ մարդկանց կեցության ներքին շերտերն ու արտահայտելու հանրային-քաղաքական ու կենսական արդիական հիմնախնդիրներ: Եւ այդ իմաստով ասարվածաշնչյան թեմատիկան ժուս նկարիչների կրավներում ստանում էր միանգամայն նոր մեկնաբանություն ու հնչեղություն: Ալ. Իվանովի «Բրիստոլի հայրությունը ժողովրդին» կրավից և պարմավավերական դիպաշարերի էսքիզներից հետո ժուս գեղանկարիչների արվեստում առաջ են գալիս համամարդկային ու բարոյագիտական այնպիսի թեմաներ, ինչպիսիք են նկարիչը և հասարակությունը, առաջնորդն ու ամբոխը, կյանքի և մահվան գիտը, մարդկանց հավասարությունը փորձությունների առաջ, հավարարությունն ու դավաճանությունը: Նարկապես հնչեղ էին Տիտուսի կյանքի դրվագների ինքնօրինակ մեկնաբանությունները, որոնք ակնհայտորեն կրում էին նոր ժամանակների շունչը, այն է՝ ժուս «60-ականների» սերնդի ըմբոստ, հեղափոխական գաղափարները: Տիտուս Բրիստոլի կերպարը չափազանց լուրջ մարդունների ու ոգևորության աղբյուր է դառնում բազմաթիվ ժուս նկարիչների՝ Իլյա Ռեպինի, Վասիլի Պերովի, Իսահակ Ասկնազիի, Ներսիս Սեմիրադսկու, Վասիլի Վերեշչագինի, Վլադիմիր Մակովսկու, Վասիլի Սուրիկովի և այլոց համար, ովքեր սրբեծում են բազմաթիվ գլուխգործոցներ¹⁷:

Զարմանալի կարող է թվալ այն հանգամանքը, որ Ռուսաստանում սրգիսիվիզմի դարաշրջանում ևս, երբ պարզորոշ առկա էր կասկածախնդիր, երկբայական վերաբերմունքը հավարքի նկարմամբ, ծնվում են մեծ թվով բարձրորակ գործեր՝ նվիրված Տիտուսի կյանքին: Նկարիչների համար Փրկչի կերպարը դառնում է հոգևորի ու իրական կյանքի ճշմարտությունը գիտակցելու աղբյուր, երբեմն՝ անսպասելի կերպար: Պետք է հիշարա-

17 Стів С. М. Даниэль. Библейские сюжеты. С. Петербург, «Художник России», 1994; Е. Петрова. Земная жизнь Иисуса Христа в русском изобразительном искусстве //Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV-XX века.Государственный Русский Музей, С.Петербург, 2000, էջ 17:

կել նաև նկարչի կերպարի նույնականացումը Մեսիայի հետ՝ դարձյալ փարածում գրած հիշյալ շրջանում: Վ. Սուրենյանցի, Գ. Բաշինջաղյանի կրավներում, ինչպես կնշենք սպորեւ, արտահայտվել է այդ նույնականացման մոտեցումը: Անձնվիրության, մեծագործության գաղափարները 1880-ականներին առավել սուր էին ընկալվում Ռուսաստանում հայրկապես «նարդոլուցիների» շարժման փուլումից հետո: Նեղափոխականների գործունեությունը, Ալեքսանդր Երկրորդ ցարի դեմ ուղղված ահաբեկությունը, որն ավարտվեց նրա սպանությամբ ու շարժման առաջնորդների մահապատժով, էլ ավելի սրեցին պարկերացումները ճշմարտության, գոհաբերության և մասիվան թեմաների հանդեպ: «Ի՞նչ է ճշմարտությունը», «Ո՞վ է մեղավոր», «Ի՞նչ անել»՝ սրանք հարցադրումներ էին, որ բորբոքում էին հասարակական գիտակցությունը մինչև ԺԹ՝ դարի վերջը:



Գագիկ Բաշինջաղյան, «Բրիսպուր Գեթսեմանիի այգում», 1923, որմնաքանդակ Սբ. Գագիկ (Սբ. Ասրվածածին) եկեղեցում, Թիֆլիս

Այս շրջանում, ընդհուպ մինչև Ի դարասկիզբը, սրելովում են Նիսուսի կյանքին վերաբերող բազմաթիվ կրավներ: Ուստի հանրաճանաչ նկարիչները Քրիստոսի կերպարին են նվիրում իրենց լավագույն սրելովագործությունները, երբեմն նույնիսկ ամբողջական նկարաշարեր: Նիկոլայ Գեն, օրինակ, հիմնականում աշխատում էր Աստուծո Որդու կյանքի թեմայի վրա՝ սրելովում «Խորհրդավոր ընթրիք» (1861-1863), «Գեթսեմանիի աղոթք»-ին վերաբերող նկարների շարքը (1869-90-ականներ), «Ինչ է ճշմարտությունը» (1890), «Խաչվածները» (1892) և այլն: Դիմանկարի վարպետ Իվան Կրամսկոյն իր ամբողջ գործունեության ճանապարհին նույնպես սրելովում է Քրիստոսի կյանքին վերաբերող կրավներ՝ «Քրիստոսն անապատում» (1872), «Նոնոց» (1870-1880): Նիսուս Քրիստոսի գործունեությունն զբաղեցրել է նաև Վասիլի Դոլնովի ամբողջ մրայնությունը՝ սկսած 1880-ականներից մինչև կյանքի ավարտը¹⁸:

Պեղականության բացակայությունը, թուրք-պարսկական բռնությունները, պարբերաբար կրկնվող փղահանումները, ունեցվածքի և մշակութային արժեքների հալածականությունները, պանդխտությունն ու գաղթը բնականաբար կանխորոշեցին հայկական մշակույթի յուրօրինակությունը: Եթե երոսական նոր արվեստում Նիսուսը ներկայանում էր անհարակաճված կերպարով, ապա հայկական եկեղեցական արվեստում (նույնիսկ գաղթօջախներում՝ Նոր Զուղա, Դրիմ, Լվով) սրելոված որմնանկարներում և ԺԷ դարից առաջացած հասարակային պարկերներում՝ Նրա կերպարը շարունակում է մնալ միջնադարյան պարկերացումների համակարգում, թեև երոսական ազդեցություն կրող հայ վարպետներն արդեն փորձում էին արտահայտել անարամիական կառուցվածքն ու հեռանկարը: ԺԷ դարից մինչև ԺԹ դարի ավարտը հայկական եկեղեցական գեղանկարչությունը պահպանում էր անվանի վարպետների՝ Մինաս Վելիջանյանի, Նովհաննես Մրբուզի, Նովհանյանների սրբապարկերային ոճը: Այդ արվեստի հիմնական առանձնահատկություններից էր երոսական բարոկկոյի և իրանական (ղաջարական) արվեստի ոճերի համախառն դրսևորումը: Մյուս կողմից՝ այդ արվեստը պահպանում էր հայ միջնադարյան առավելապես ժողովրդական արվեստին հատուկ միամիտ պարզությունը: Թեև ԺԹ դարակեսներից Օսմանյան կայսրության փրկապետության փակ գրնվող հայ արվեստագետների գործերում կարելի է նկատել նույն դարաշրջանի երոսական ազդեցությունները¹⁹: Նարկ է հիշարակել նաև ԺԹ դարի խոշոր գեղանկարիչ Նովհաննես Այվազովսկուն: Նանձաբեղ ծովանկարիչն իր գործունեության փարբեր փուլերում անդրադարձել է Նիսուս Քրիստոսի կերպարին: Ռոմանտիզմի, ակադեմիզմի, նաև պարմավերական, անհարակաճման միտումները՝ ներշնչված այդ շրջանի ռուսական արվեստից՝ արտացոլվեցին նրա «Նիսուսը քայլում է ծովի վրայով» (1873, 1888, 1897), «Խորհրդավոր ընթրիք», «Մկրտություն» (1900-ականներ), «Քրիստոսը Տիբերիայի ծովափերի մոտ» (1894), «Աղոթք բաժակը հեռացնելու մասին» (1897) կրավներում:

Շարունակելով նոր և նորագույն շրջանի Երոսայում արվեստի մեզ հեղաբերող դիպարկումները՝ նշենք, որ այսպեղ գոյություն ունեղ կրոնական արվեստի երկու փեսակ՝

¹⁸ Մանրամասն փեն 2-րդ գլխի 2.2 ենթագլխում:

¹⁹ Տեղն **G. Kürkman**. Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923). In two volumes. Istanbul, 2004:

արվեստի սրելծագործություններ, որոնք նախատեսված եկեղեցու ու նրա ծխակարգի համար, եւ աշխատանքներ՝ թեմատիկայով կապված Տին եւ Նոր կրակարանների հետ, բայց եկեղեցուց դուրս: ԺԹ դարավերջի ու հաջորդ դարասկզբի արվեստը բնորոշվում է Կաթոլիկ եկեղեցու եւ արվեստի նոր ուղղություններ ներկայացնող նկարիչների լրիվ խզումով: Մի կողմից՝ գեղանկարիչներին եւ քանդակագործներին չի հրապուրում եկեղեցու համար աշխատելը, մյուս կողմից՝ Վարիկանը, չվստահելով աշխարհիկ նկարիչներին, գերադասում է փաճարների ձեւավորումը հանձնարարել երկրորդ կարգի կամ սիրողական մակարդակ ունեցող, բայց աստվածապաշտ նկարիչների: Այդ հանգամանքը վկայում է կրոնական արվեստի անկման մասին²⁰: Այդ միտումը նկատելի էր եւ հայկական միջավայրում²¹: Սակայն եկեղեցին հերզհերս ձեռնամուխ էր լինում համագործակցելու առավել առաջադեմ, պրոֆեսիոնալ վարպետներ Պոլ Գոգենի, Պիեռ Պյուվի դը Շավանի, Օդիլոն Ռեդոնի, Գյուսթավ Մորոյի եւ հետագայում նրա աշակերտներ Ջորջ Դեալյերի, Ջորջ Ռուոյի, Անրի Մարիսի հետ: Սիմվոլիստական ուղղության «Նաբի» խմբավորման ներկայացուցիչները (Դենի, Սերուզյե, Ռուսսել) արդեն իսկ աշխատում էին եկեղեցու համար²²: Միայն Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո (1946-1950-ականներ) Կաթոլիկ եկեղեցու հոգևորականները, ցանկանալով վերադարձնել Վարիկանի վաղեմի ազդեցությունը եւ ստանձնելով խաղաղարարի դեր, հերպատերազմյան քայքայված Երոպայում փորձում են ժամանակակից արվեստը ներգրավել եկեղեցու շրջանակներ: Շատ հայրնի նկարիչներ (Ժ. Ռուո, Մ. Շագալ, Ֆ. Լեժե, Ժ. Բրակ, Պ. Բոնար, Ան. Մարիս եւ այլք) աշխատում են եկեղեցու համար: Բացի այդ՝ նկարիչները ձգտում էին պատերազմի չարիքներից հետո բնականոն կյանքին վերադառնալ եւ հոգևոր ոլորտում վերագրել իրենց տեղը²³:

Ի դարի էքսպրեսիոնիզմի, կուբիզմի, սյուրռեալիզմի եւ բացարձակ աշխարհիկ բնույթ կրող մյուս հոսանքների ներկայացուցիչները սրելծել են Տիտուսի կերպարը: Յուրաքանչյուր նկարչի կերպար ոչ մի կապ չունի նախորդ ավանդույթի հետ. նորագույն շրջանում ամեն մի արվեստագետ կարծես փորձում էր ունենալ իր Քրիստոսին: Ջորջ Ռուոյի Քրիստոսը փխրուն է ու վեհ (1930-40-ականներ). գեղագիտական որոնումն այս կերպարին հասցրել է հիվանդագին խառնվածքի: Սալվադոր Դալիի Տիտուսը ներդաշնակ է, սակայն նկարի ամբողջ միջավայրը նման է մի մղձավանջային երազի, որտեղ ասես սավառնում է խաչը (Խուան դե լա Կրուսի Քրիստոսը, 1951), կամ հալվում են փան պատերը («Խորհրդավոր ընթրիք», 1955): Մարկ Շագալի Քրիստոսը («Դեղին Խաչելություն», 1938) հրեա է՝ Նոյրթոսի կրակում մահացող, իր վրա մարդկության քառապանքները կրող: Էմիլ Նոլդեի

20 Տին **Ջ. Մամեդովա**. Проблемы развития религиозного искусства Франции в 1920-1950-е годы: ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси//Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 2003, էջ 7:

21 Տին 2.3 նկարալիսի հավելվածը՝ Բաշինջաղյանի նամակը «Մշակ» օրաթերթին. **Գ. Բաշինջաղյան**, Նամակ խմբագրության //«Մշակ», լրագիր, Թիֆլիս, 1894, մարտի 20:

22 Երոպական արվեստաբանների մեծ մասը ժամանակակից կրոնական արվեստը սկսում է հերազմել Մորիս Դենիի «Կաթոլիկ խորհուրդը» նկարի հրապարակ գալուց հետո (1890): Տին **Ջ. Մամեդովա**, նույն տեղում, ուր մեջբերված են ֆրանսիացի գիտնականների աւոմներ, որոնք հերազմել են փլյալ արվեստը. **J. Pichard**. L'art sacré moderne. Paris, 1960. **P.-R. Regamey**. Art sacré au XXe siècle? Paris, 1952. **G. Mercier**. L'art abstrait dans l'art sacré. Paris, 1964. **S. Laverne** Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue "L'Art sacré". Paris, 1992, էջ 3-4:

23 Տին **F. Thomas O' Meara**. Modern Art and the Sacred: The Prophetic Ministry of Alain Couturier, O.P. www. spiritualitytoday.org/spir2day/863814omeara.html

Նիսուսը մի փիկնիկ է՝ ահավոր դիմակով, նկարիչը կարծես նպատակ ունի հնարավորինչ ավելի ցավ պարծառել դիպողին («Խորհրդավոր ընթերիք», 1909): Պիկասսոյի «Քրիստոսը առհասարակ գուրկ է դնօթից, դա մի սպիտակ մասնիկ է ճշացող գույների, խեղաթուրված կերպարների քառսում» («Խաչելություն», 1930 թ.):

Ի դարը, ինչպես ոչ մի դար, փորձության էր ենթարկվել իր անասավածությամբ և «Քրիստոսի դավաճանությամբ»: Քրիստոսին արգելում էին, լռության մարմնում, հայրաբարում էին առասպել, անիծում էին, երբորդ անգամ խաչի էին հանում²⁴, բայց Նա կրկին հարություն էր առնում, հարություն էր առնում նաև արվեստում:

Երկու դարերի սահմանագծին այլ էին Ռուսաստանի քաղաքական, ազգային ինքնագիտակցության, իդեալիստական փիլիսոփայության (Վ. Սոլովյով, Ն. Բերդյաև, Լ. Տոլստոյ, Ա. Բելի, Պ. Ֆլորենսկի, Ա. Լոսև) խնդիրները: Ռուսաստանը՝ որպես մեխական պետություն, Բյուզանդիայի ավանդության կրող և ուղղափառ աշխարհի պաշտպան, առաջադրում էր եկեղեցական արվեստի և «Քրիստոսի պարկերման առանձնահատուկ մոտեցում: Շարունակելով պահպանել ռուսական սրբապարկերների ավանդույթը՝ ռուս նկարիչների եկեղեցական աշխատանքներում միաժամանակ արտահայտվեցին միափիցիզմի արձագանքները (Վրուբել, Բրունի, Օբմար, Վասնեցով, Նեստերով): Վասնեցովի նկարներում կրոնական զգացմունքների գեղագիտական ինքնաարտահայտումները կոթողային էին, արտահայտիչ, Նեստերովի արվեստում՝ քնարական ու նրբագագ²⁵: Մյուս կողմից՝ նկարիչ-մարավորականները Ի դարի սկզբին եկեղեցուց դուրս նոր արտահայտչամիջոցներով հնչեցնում էին սրբության, քրիստոնեական խորհրդի մասին իրենց զգացմունքներն ու գաղափարները (Կ. Մալևիչ, Պ. Ֆիլոնով, Ս. Վոխոմով, Ն. Ռեբիխ): Մ. Բուդակովը գրում է իր «Վարպետի ու Մարգարիտի» խորհմասս փեպը (1929-1940):

Միանգամայն այլ էր իրավիճակը փեսականություն պետականություն չունեցող երկու քաղաքացիական պատերազմների՝ Թուրքիայի և Ռուսաստանի կազմում գտնվող հայության շրջաններում, որոնց շահերի հիմնական արտահայտիչը և մշակութային-կրթական կյանքում որոշակի դիրք ունեցողը շարունակաբար մնում էր եկեղեցին: Թերևս հենց այդ հանգամանքն էլ բացատրում է Ի դարի հայ մշակույթը՝ երոպական և ռուսական մշակույթի հետ միևնույն հարթության վրա դիտարկելը: Նայ իրականություն էին հասնում երոպական առաջադիմական միտումների սոսկ հեռավոր արձագանքները, այն էլ օտար ավերում կրթություն ստացած հայ երիտասարդների միջոցով: Թուրքական եղերական քաղաքականությունը հայ ազգի հանդեպ, ռուսական կայսրության ուրնձգությունները Նայ Եկեղեցու ունեցվածքի նկատմամբ, նրա գաղութարիտական քաղաքականությունը սրելով էին հուսահատ, հիվանդագին մթնոլորտ: Այդ ընթացքում մշակվեց և իրագործվեց արևմտահայերի ֆիզիկական բնաջնջումը: Իրենց ամբողջ մերկությամբ բացահայտվեցին նաև երոպական խոշոր փերությունների իմպերիալիստական դիվանագիտության խարդավանքները Նայկական հարցում: Ներագայում դրանց գումարվեց 1920 թ. խորհրդային կարգերի

24 Տե՛ս **Н. Казандзакис**. Христа распинают вновь. Роман/Пер. с новогреч. Я. Мачоса и И. Поступальского, Москва, 1962:

25 Տե՛ս **Е. Петрова**. Земная жизнь Иисуса Христа в русском изобразительном искусстве..., 2000, էջ 19:

հասարարումը հայասրանում, ուր ոչ թե արգելված էր Քրիստոսի կերպարը, այլ ի սկզբանե դարապարված էր քրիստոնեական կրոնը: Կարարյալ անձի կերպարում հանդես էին գալիս Լենինի և Ստալինի կուռք դարձած կերպարները՝ կերպարներ որոնցով ողողված էր խորհրդային կերպարվեստը:

Սակայն կար մի ուժ, կար հզոր մի կամք, որ արթուն էր պահում հայ ազգի ինքնության, գոյության խնդիրը. դա հայոց անհաղթանակությունն էր, լավագույն մարդկանցից, ազնվագույն մարավորականներից, նվիրյալ հավաքացյալներից և անհատներից կազմված մի գորավոր ամբողջություն: Գարեգին Նժդեհն իր «Նոր հայր: Վաղվա Առաջնորդը» հոդվածում հայազգի առաջնորդի մասին գրում է. «Առաքյալի սիրտ, իմաստասերի գլուխ, աղանդի ճակատ - անհա՛ կարարյալ առաջնորդը: Նա չկա, և ամբողջացած ու պարավորական է մեր ժողովուրդը»²⁶:

1938 թ., Վազգեն Դավճյանը՝ ապագա Ամենայն հայոց Կաթողիկոսը կգրի. «Բարոյական նկարագրի մը գլխավոր հարկանիշներն են՝ կամքի ուժ, դարողության հստակություն, զգացումի նրբություն և ոգևորվելու կրակ... Ավելորդ է քսել, թե ինչ մեծ կարևորություն ունի ժողովուրդի մը կյանքին համար նկարագրի կազմությունը, այն բարոյական, անհաղթանակ ու հավաքական առաքինություններու մշակումը, որ ազգին կու տա ոչ թե «անհատներ», այլ «անձնավորություններ»²⁷:

Իմաստասեր առաջնորդների, ուժեղ անհատների, անձերի կայացման աղբյուրը կարարյալ մարդն է, որին բնականոն ձգտումով վործում են նմանվել: Մարդկության պարմության մեջ երբևէ գոյություն ունեցող կարարյալ անձը, բացարձակ էությունը հիսուս Քրիստոսն է: Նրա վարդապետությունից է ծագում յուրաքանչյուր մարդու բարոյական նկարագիրը. ինչքան մոտ է նա հիսուսին, այնքան հզոր է, կարարյալ առաքինությունը: Խնդրո առարկան բացարձակ, իդեալական կերպարի դրսևորումն է հայ հասարակության գաղափարախոսության մեջ, պոեզիայում, արվեստում: Դժվար թե Ի դարի առաջին տասնամյակներին երոպական կրթություն սրացած բոլոր հայ մարավորականներն ընդունեին այդ կարծիքը, հարկապես եթե հաշվի առնենք գիտական և փիլիսոփայական տարբեր տեսությունների ու նոր իդեալների առկայությունը այս շրջանում: Գարեգին Նովսեփյանը կանխագգալով կրոնից հեռացող իր հայրենակիցների տրամադրությունները՝ գրում է. «Քրիստոնեության մեջ միշտ էականը կրօնական հատարն է եղել՝ միացած անարար բարոյականության հետ, բայց գիտությունն ու արուեստն էլ միշտ հարգելի դաշնակիցներ են համարուել նորա գարգացման լուսագոյն շրջաններում: ...Սակայն, մեր ասածներից չպէրք է կորակացնել, թե հայասրանայց Եկեղեցոյ վրկությունը միմիայն գիտության մեջ ենք տեսնում, առանց կրօնական վերածնության ի գուր կանցնեն մեր ջանքերը, ամենից առաջ պէրք է հոգով և սրտով քրիստոնեայ դառնանք. բայց ներքին վերածնության գլխատր օժանդակներից մէկը եկեղեցական գիտությունն է, որի վերայ հրաիրում ենք մեր բանիմաց հասարակության ուշադրությունը»²⁸: Մեկ ամիս անց թիֆլիսյան «Տարագ»

26 Գ. Նժդեհ, հարկերի, Երևան, 2001, էջ 171:

27 Վազգեն Ա Կաթողիկոս Ամենայն հայոց, Երկերի լիակարար ժողովածու, հարոր Ա, Ոսումասիրություններ, Էջմիածին, 2008, էջ 28:

28 Տե՛ս Գ. Նովսեփյան, Գիրություն և եկեղեցի /«Արարար», 1900, օգոստոս և սեպտեմբեր, էջ 373-378:

ամսագրի 43 համարում լույս տեսավ այս հոդվածի պատասխան՝ քննադատությունը, որպեսզի եկեղեցական բարոգչության և կղերամիաբնականության մեջ էին մեղադրում Գաբրիելին Նովսելիյանի՝ գիտությունն ու արվեստը բարոյագիտական ճանապարհով զարգացնելու կոչը²⁹:

Անգամ գրական-գեղարվեստական ոլորտի հայազգի ներկայացուցիչները Նիսուսի կերպարը չեն արժանացրել հարուկ ուշադրության՝ հիշարարվելով այն միայն առանձին ակնարկներում³⁰: Նայ հոգևոր՝ Կոմիտասի ու Եկմալյանի երաժշտության մեջ է միայն արքայապարվում Նիսուս Բրիստոսի բարեբանյալ էությունը: Նիսուս Բրիստոսի էությունը, անշուշտ, կենդանի էր հայ քրիստոնյաների հոգիներում, հարկապես հասարակ ժողովրդի ավանդական պարկերացումներում, որի վառ արքայապարությունն են ժողովրդական արվեստի, մասնավորապես ոչ մասնագիտական կրթություն ստացած նկարիչների ստեղծագործություններում Նիսուսի պարզ, անմիջական կերպարները: Կերպարվեստում հայտնված Նիսուսի պարկերները հիմնականում պարվելով կարարված աշխարհներ էին: Այնուամենայնիվ, եթե հայ կերպարվեստում ներկայացված է Նիսուսի կերպարը, ուրեմն այն եղել է մեր գիտակցության մեջ, ուրեմն այն առկա է եղել մեր մտավոր և հոգևոր աշխարհում: Անհուն է Բրիստոսի կերպարի ուժը, և մեր հեղափոխության նպատակն է գրելու ներթափանցիկ, գուցե անարմատական կամ օրինաչափորեն կերպարվեստի գործերում հայտնված Նիսուսի կերպարի արձարծումը, որը թույլ կտա հասկանալ րվյալ ժամանաշրջանում գոյություն ունեցող բարոյական մթնոլորտն ու հոգեվիճակը:

Դարասկզբի մեր ակնավոր մտավորականները՝ կերպարվեստ արարող վարպետները, անդրադարձել են քրիստոնեական թեմատիկային, մասնավորապես Բրիստոսի կերպարին: Նրանց շարքում են Վարդգես Սուրենյանցը, Գևորգ Բաշինջաղյանը, Եղիշ Թադևոսյանը, Արշակ Ֆեթվաճյանը, Նաիր Գյուրջյանը, Երվանդ Քոչարը: Բոլոր այս արվեստագետները անհարակառնություններ էին, և նրանց ստեղծած կերպարները կարևորվում են թե՛ ազգային, և թե՛ համամարդկային արժեքներով: Նրանց ստեղծագործությունները բնավ չեն շարունակում հայ միջնադարյան և Նոր շրջանի Բրիստոսի պարկերման ավանդույթները: Բայց երոպական արվեստի ազդեցությամբ ստեղծված նրանց աշխարհները առանձնանում են իրենց հայկական, ազգային բնույթով, առանձնահատուկ մոտեցմամբ³¹: Այս շրջանի Բրիստոսի կերպարում հիմնականում ընդգծված է անհատականացման միտումը, պարմավերական և բարոյահոգեբանական մոտեցումը՝ սերպերեն կապված ԺԹ դարի երկրորդ կեսի երոպական, հարկապես ժուսական արվեստում Բրիստոսի պարկերման ավանդության հետ (Գ. Բաշինջաղյան, Ե. Թադևոսյան, Վ. Սուրենյանց, Ա. Ֆեթվաճյան): Երոպական և ժուսական արվեստում րարածված խորհրդապաշարական (սիմվոլիստական) բնույթի աշխարհներ է Ե. Թադևոսյանի «Գրիգոր Լուսավորչի րեսիլը»: Կա նաև կերպարի մեկնաբանման առավել «մոդեռնացված» Ի դարի նոր հայացքներով րոգորված, միանգամայն կրոնամերժ մոտեցում Բրիստոսի կերպարին, մասնավորապես Ն. Գյուրջյանի և Եր. Քոչարի արվեստում:

29 Տե՛ս / «Արարար», նոյեմբեր, 1900, էջ 522-523:

30 Տե՛ս «Բրիստոնությունը և հայ գրականությունը», Նոյվածների ժողովածու, Երևան, 2001:

31 Բոլոր այս նկարիչները և քանդակագործները մասնագիտական կրթություն են ստացել Ռուսաստանում ու Երոպայում:

եկեղեցական արվեստը չի արժանացել հապուկ հերագոսության³³: Նիմնական մեր ուսումնասիրությունները վերաբերում են Արևելյան Նայասարանի, այժմ Նայասարանի Նանրապետության թանգարաններում, եկեղեցիներում պահվող աշխարանքներին: Արևմտյան Նայասարանում և սփյուռքում գտնվող աշխարանքների մասին պարկերացում ենք կազմում գրավոր աղբյուրների հիման վրա. այն հերագա որոնումների, գործողումների և հերագոսությունների ոլորտ է:

Օրինակ, Իգմիր քաղաքից վաղամեծիկ հայ քանդակագործի Զարեհ Բեյուքյանի (1890-1917) «Խաղաղություն ամենքին» մարմարյա քանդակի վերապայությունից կարելի է կարծիք կազմել, որ երապական (Վենետիկ) կրթություն ստացած հայ քանդակագործը կերպել է ամբողջ հասակով Քրիստոսի կերպար՝ կաթոլիկ աշխարհին բնորոշ պարկերագրությամբ³⁴: Ինչպես հայտնի է Նայ Առաքելական Եկեղեցին այդ շրջանում չէր ընդունում Քրիստոսի կտր քանդակ: Ավաղ քանդակի մասին այլ տեղեկություն չունենք:

1904 թ. Փարիզի ժամ Գուժոն կենտրոնական փողոցում Ալ. Մանթաշովի հովանավորությամբ կառուցվեց Ս. Նովիաննա Մկրտիչ հանրահայր հայկական եկեղեցին: Նամաձայն ՆԱԴ-ի արխիվային նյութերում Եղիշե Թադևոսյանին Մարգարիտ Բաբայանի նամակի տեղեկության, որը ներկա էր նորակառույց եկեղեցու բացմանը, նա այստեղ տեսել է Արսեն Շաբանյանի վրձնին պարկանող երկու ծովանկար. «մեկը Նոյան փապանը, իսկ մյուսը - մի նավ - որի մեջտեղը կանգնած է Քրիստոսը...»³⁵: Ավաղ, այդ աշխարանքները չեն պահպանվել³⁶: Կա եւս մի կարևոր տեղեկություն, կապված Նայկական եկեղեցիների նկարագրողումների հետ: Գաղթընթացներում կառուցված հայկական եկեղեցիները երբևէն նկարագրողում էին օտարազգի նկարիչները: Օրինակ Լվովի Տիրամոր Նեջեցման փաճարի գմբեթարդի «Մուրբ Երրորդության» խճանկարչական հորինվածքը կարարվել է Յուզեֆ Մեխաֆերի էսքիզի հիման վրա 1908 թվականին, իսկ նույն փաճարի «Խորհրդավոր ընթերիք» և «Խաչելություն» պարկերներով որմնանկարները 1927-29 թթ. նկարագրողվել են Յան Ներնիս Ռոզենի կողմից³⁷, նրանք կրում են երապական արվեստի առանձնահատկությունները:

Խորհրդային կարգերի հասարակումից հետո Արևելյան Նայասարանում 1925 թվականից նվազելով գրեթե ավարտվեց Քրիստոսի պարկերման ավանդույթը, թեպետ Արևելյան Նայասարանում և Սփյուռքում այն շարունակակվում է մինչև օրս:

Խորհրդային Նայասարանում Նիսուսի կերպարը հայտնվեց միայն կոմունիստական կուրքերի հաղթահարումից հետո, երբ 50-60-ական թվականների խրուշչովյան «ձնհալը» սողոսկեց Նայասարան: Տեղի ունեցավ արժեքների վերագնահատում, որի արդյունքում Քրիստոսի կերպարը արժանացավ հայ արվեստագետների ուշադրությանը: Մինաս

33 Թերեւս հիշատակման են արժանի Պ. Գրիգորյանի և Գ. Քոթանջյանի հոդվածները. **Պ. Գրիգորյան**, Վարդգես Մուրեկյան: Եկեղեցուն առնչակից հարցերի մասին. «Արվեստ» 1991, թ. 5-6, էջ 71-81. **Գ. Քոթանջյան**, Եղիշե Թադևոսյանի Քրիստոսը. «Նայացք Երեւանից», 2002, ապրիլ, թ. 4, էջ 2:

34 Տե՛ս **Օննիկ Բոլարեան**, Զարեհ Պեյուքյան // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Ժ-ԺԲ պրակ, էջ 356-358, նկարի սեւ-սպիտակ լուսանկարը էջ 357. **Ա. Աղայան**, Նայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երեւան, 2009, էջ 73-74:

35 ՆԱԴ հուշարխիվային բաժին, ֆ-57, ի-134:

36 Տեղեկությունները ճշրվեցին Փարիզի Ս. Նովիաննա Մկրտիչ եկեղեցու գրասենյակի աշխատակիցներից:

37 Տե՛ս **Ա. Папикян**. Армяне во Львове. Очерк истории. Львов, 2009, էջ 25:

Ավերիսյան, Մկրտիչ Քամալյան, Ռուդոլֆ Խաչատրյան, Արստ Չաքմաքչյան, Սերգեյ Փարաջանով, Արսաշես Նունանյան, Գրիգոր Խանջյան, Նևերիկ Էլիբեկյան, Ալեքսանդր Գրիգորյան, Վիլեն Գաբազյան, Վալենտին Պողոսյան, Վարուժան Վարդանյան, Փարավոն Միրզոյան և մի շարք այլ նկարիչներ՝ ազատություն որոնող իրենց գեղարվեստական միջոցներում հաճախ օգտագործում էին քրիստոնեական թեմատիկան: Նավասարմություն և դավաճանություն, զոհ և զոհաբերություն, անարդարություն և մեկուսացում՝ բարոյական այն խնդիրները, որոնք արդիական էին այս շրջանում, նոր մեկնաբանություններ էին ստանում Քրիստոսի կերպարում, նրա կյանքի դրվագներում: Նշենք, որ խաչված Քրիստոսի կերպարի հետ է առնչվում նաև 60-ականներին նոր բարձրաձայնված 1915 թվականի եղերական իրադարձությունները մեկնաբանելու միտումը: Այս նկարիչների թողած ժառանգությունը մի նոր հայացք էր մարդկային արժեքներին, ազգային խնդիրներին:

Երբորդ հազարամյակի սկզբին բազմաթիվ արվեստագետներ կրկին փորձում են նոր հայացք գցել, փնտնել, հասկանալ Քրիստոսի իդեալական կերպարը: Նայելով այդ բոլոր՝ իրար չնմանվող կերպարներին՝ հասկանալի է դառնում դարաշրջանի իրարամերժ գաղափարախոսության, հավատքի մասնավորապես, երբեմն հոռեպետության, երբեմն ինքնախաբեության միտումները: Կարեւորն այն է, որ նրանք բոլորը ներկայացնում են միակ կարարյալ Անձին և փորձում են հասկանալ կամ մոտենալ, կամ նմանվել, կամ հաղթահարել սեփական անկարարելությունը: Բացարձակ Անձին ձգվելը մեր բնականոն կեցությունն է՝ կամքով, իմաստությամբ, սիրով համակված կյանքի բանաձևը: