

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ՔՆԱՐԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
արվեստաբանության թեկնածու

ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ ԺԷ. Դ. - ԺԹ. Դ. ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ՆԱՅԿԱԿԱՆ ՍՐԲԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Եկեղեցական կերպարվեստի կարևորագույն խնդիրներից մեկը վերաբերում է պատկերին: Այն, պաշտամունքային և աստվածաբանական նշանակության շնորհիվ, ծիսական մյուս բոլոր առարկաներից ավելի ներգործություն ունի, քանի որ զգայական կենդանի արտահայտչականությամբ և կերպարային տրամադրությամբ մարմնավորում է տրամադրական խորհուրդները և միաժամանակ դրանց հետ հաղորդակից լինելու միջոց է¹: Այս գործառույթն էլ կանխորոշել է քրիստոնեական արվեստի պատկերագրական կանոնների առաջացումն ու պահպանումը հետագա դարերում, ինչը ներառում է նաև խորհրդանշական, այլաբանական բովանդակության իրերի, առարկաների, բույսերի, կենդանիների պատկերները: Արևմտյան Երոսպայում ԺԲ. դ. տարածված են եղել նկարագարող, բարոյախրատական մեկնաբանություններով «Բեսարիարիում» (լատ. Bestia-կենդանի, զազան արմարից) ժողովածուները²: Դրանցում ամփոփված թռչունների, կենդանիների, երեսակայական արարածների մասին անտիկ երկերի քրիստոնեական մեկնաբանությունները հիմնվում են Սուրբ Գրքի և Եկեղեցու հայրերի ուսմունքի վրա: «Բեսարիարիումների» համար սկզբնաղբյուր է հանդիսացել Բ. դարի, հավանաբար Ալեքսանդրիայում ստեղծված անհայտ հույն հեղինակի «Փիզիոլոգոս» տրակտատը (մեզանում՝ «Բարոյախոս»), որը Ե.-Ջ. դդ. թարգմանվել է լատիներեն, ասորերեն, հայերեն, եթովպերեն՝ նպաստելով

1 Տե՛ս **Տ. Խաչատրյան**, Նոգեոր պատկերաբանությունները և կանոնի նշանակությունը եկեղեցական կերպարվեստում. «Գանձասար», Նայ Առաքելական Եկեղեցու Արցախի թեմի Աստուածաբանական հանդես, Գ., 1993, էջ 321:

2 Տե՛ս “Средневековый Бестиарий”. Автор статьи и коммент. К. Муратова, Москва, 1984: Գրքում ներկայացվում է Սանկտ-Պետերբուրգի Մ. Սալտիկով-Չշեդրինի անվան պետական հանրային գրադարանում պահվող «Lat. Q. v. V. I» ձեռագիրը:

դրանց փարածմանն ու փեղայնացմանը³: Այս ամենին ավելացնենք նաև Ը.-ԺԷ. դդ. հայ եկեղեցական գործիչների (Սյունիանու Սյունեցի (մահ. 735 թ.), Ներսես Շնորհալի (1100-1173), Գրիգոր Տաթևացի (1347-1409) և ուրիշներ)՝ «Խորանների մեկնություններին» նվիրված գրվածքները, որոնցում բույսերը, թռչունները, կենդանիները նմանեցվում են աստվածաբանական և բարոյագիտական պատկերների ու հասկացությունների⁴: Գրավոր այս աղբյուրները նպաստել են բուսական, կենդանական աշխարհի պատկերամոտիվների խորհրդանշական, այլաբանական իմաստների կայունացմանն ու դրանց գործածմանը միջնադարյան արվեստում: Այդ պատկերամոտիվները հավասարապես օգտագործվում են հայկական մանրանկարչության, հատկապես խորանների ու անվանաթերթերի նկարագարողմաներում, ճարտարապետական քանդակագործման մեջ և հասարակային սրբապատկերներում:

Հոդվածում դիտարկվում են ԺԷ. դ.-ԺԹ. դ. առաջին կեսի հայկական մի շարք սրբապատկերներ, որոնց ավանդական հորինվածք ներմուծված խորհրդանշական պատկերամոտիվների (օրինակ՝ լուսնի մահիկ, օձ, գավաթ, հրե սայլ, ագռավ և այլն) միջոցով լրացվում ու ամբողջացվում է փեսարանի բովանդակությունը, երբեմն դրանցով ընդգծվում է ավետարանական պատմության հեղինակի անհատական ընկալումն ու մեկնաբանումը:

Քրիստոնեական արվեստում Մարիամի ուրբերի փակ պատկերվող լուսնի մահիկը, գլխին փասներկու աստղերից կազմված պսակը, նրա շուրջ՝ ամպերի մեջ թևածող հրեշտակները հանդիպում են «Աստվածածինը՝ Հայրնության կին» և «Անարար հղություն» կերպավորումներում՝ երբեմն խորհրդանշելով հաղթական Եկեղեցին, երբեմն է՛լ Ս. Կույսի անարար, գերբնական հղությունը⁵:

Հայ նկարիչները լուսնի մահիկը պատկերում են Աստվածածնի գանազան կերպավորումներում (Օդիգիյորիա, Թագուհի, Օրանս, Վերափոխումն), դրանով իսկ կարևորում Կույս Մարիամի սրբությունը և Փրկչի մայր դառնալուն արժանի լինելը: Նշանավորներից են՝ Նաղաշ Հովնաթանի (1661-1721) «Աստվածածինը Մանկան հետ» (Էջմիածնի Մայր փաճարի բեմապատ), Հովնաթան Հովնաթանյանի (1730-1801/02) «Աստվածածնի թագադրումը» (Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, թիվ 32) և «Վերափոխումն Աստվածածնի» (1769-1771 թթ., կր., յուղ., 251x133, ՀԱՊ, Գ-824), ԺԸ.-ԺԹ. դդ. անհայտ նկարչի «Աստվածածնի թագադրումը» (1815 թ., կր., յուղ., 185x140, ՀԱՊ, Բ-1413) և այլն: Երբեմն լուսնի մահիկը սրբապատկեր ներմուծված միակ խորհրդապատկերն է, ինչպես Նաղաշ Հովնաթանի և Հովնաթան Հովնաթանյանի՝ Մայր Տաճարում գտնվող

3 Տե՛ս ակո, էջ 5, 11, 13:

4 Տե՛ս «Խորանների մեկնություններ», աշխատասիրեց՝ Վ. Ղազարյանը, Երևան, 1995:

5 Տե՛ս "Lexikon der christlichen Ikonographie/Allgemeine Ikonographie", Band 1, Herder. Edt. Rom. Frelburg. Basel. Wien, 1968, էջ 128-136. "Энциклопедия символов", Москва, 1998, էջ 152. Т. Знамеровская, Хусеппе Рибера, Москва, 1981, էջ 128-138, ил. 63. Т. Каптерева, Искусство Испании. Очерки, Москва, 1989, էջ 137-138, ил. 200:



XVIII. դ. անհայտ նկարիչ,
Աստվածածնի բազարբորումը, 1815 թ.



XVIII. դ. անհայտ նկարիչ,
Եղիա մարգարե



Հովնաթան Հովնաթանյան,
Աստվածածինը Մանկան,
Ս. Հովհաննես ավետարանիչի և Ս. Հակոբի հետ



XVIII դ. անհայտ նկարիչ,
Եզեկիել մարգարե

աշխատանքներում է, երբեմն համադրվում է այլ խորհրդանիշերի հետ՝ իմաստային նոր շերտեր ավելացնելով պարկերին, ինչպես ԺԸ. դ. հայ եկեղեցական գեղանկարչության բարձրարժեք սրելոձագործություններից մեկը համարվող՝ Նովնաթանի «Վերափոխումն Ասրվածածնի» սրբապատկերում⁶։ Ս. Կույսը պատկերված է գեղածեղ ամպերով շրջապատված մանդորայի մեջ կանգնած, գլխի շուրջ՝ ճաճանչափայլ լուսապսակ, ուրբերի փակ՝ լուսնի մահիկ, ձեռքերն աղոթելու դիրքով կրծքի վրա բռնած, իսկ գլխավերևում՝ սպիտակաթույր ամպերով երիզված ասրվածային ուրբում, Սուրբ Երրորդությունը։ Ներաբրքի երևերկայացնում Ասրվածածինն բնորոշող 28 խորհրդանիշ-պատկերները, որոնք տեղավորված են ամպերի շղթայից դուրս՝ նկարադաշտի վրա և ունեն համապատասխան բացարձագրեր (օրինակ՝ «Գեղեցիկ որպես լուսին», «Պարտեզ փակելալ», «Մաքուր աղանի», «Սափոր ոսկեղեն», «Աշտարակ Դաթի» և այլն)⁷։ Դրանց միջոցով գեղարվեստական մարմնավորում է ստացել Հին ու Նոր կրակարանների հոգևոր և գաղափարական միասնությունը, որն իրականացնում է Ասրվածածինը, որպես «Մայր Աստուծոյ և Մայր Եկեղեցոյ»⁸։

1815 թ. հիշատակային մակագրությամբ «Աստուածածնի թագադրումը» պատկերում աղոթողի դիրքով կանգնած և Սուրբ Երրորդության կողմից թագադրվող Կույս Մարիամի ուրբերի փակ լուսնի մահիկից բացի, պատկերված է արամներով խնձոր բռնած երկար օձ։ Օձը՝ որպես չարի, սատանայի, աղամական մեղքի խորհրդանիշ, հանդիպում է նաև Բրիստոսի մկրտության տեսարանում։ Երբեմն ջրի մեջ կանգնած Փրկչի ուրբերի փակ պատկերվում է կապ գցած օձ՝ որպես սատանայի դեմ պարած հաղթանակի նշան⁹։ Ուշագրավ օրինակներից է Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի նշանավոր ծաղկող Նովհաննես Խիզանցու 1494 թ. Ավետարանի մանրանկարը։ Խորհրդանշական այս մանրամասնի միջոցով Ասրվածածնի կերպարում իր արտահայտությունն է գտել աղամական մեղքից ազատվելու գաղափարը, Գրիգոր Նարեկացու ձեռնկերպմամբ՝ որպես «փաճար սրբափայլ», որ «աղամական մարմնի կործանված խորանը վերականգնեց»¹⁰։ Տեսարանի բովանդակությունը հարստանում է նաև կրավի ուղղահայաց եզրաշերտերին տեղադրված՝ ասրվածային խոսքը քարոզող առաքյալների պատկերներով ։

Հայկական սրբանկարչության մեջ բավականին փարածված են սրբերի, առաքյալների, մարգարեների, Հայ Եկեղեցու հովվապետների ու վարդապետ-

6 Տե՛ս Գ. Նովնաթյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. 2, Երևան, 1987, էջ 289։

7 Խորհրդանիշ-պատկերների սկզբնաղբյուրները և վերլուծությունը տես Ա. Ա. Ավետիսյան, Սիմեոն կաթողիկոսի պարվիրած մի նկարի մասին. «Էջմիածին», 1992, Թ.-Ժ., էջ 149-156։

8 Անդ, էջ 152։

9 Տե՛ս Ա. Ա. Ավետիսյան, Մանրանկարիչ Նովհաննես Խիզանցի, Երևան, 2013, էջ 15-16, նկ. 39։

10 Գրիգոր Նարեկացի, Ներքո Ասրվածածինն, թարգմ. գրաբարից՝ Առողիկ եպս., Ս. Էջմիածին, 1996, էջ 25։

ների՝ պարզ հորինվածքով միաֆիգուր պատկերները: Կամարածեղ վերնամասով կրավի ուղղահայաց առանցքին գիրք, գալար կամ նահապարկության առարկան ձեռքին, հասակով մեկ կանգնած սրբի ով լինելը ներկայացվում է նրա վարքի փոքրադիր դրվագների կամ անձը բնորոշող խորհրդանշական այլ մանրամասների միջոցով: ԺԸ. դ. ուշագրավ աշխարանքներ են սրեղծվել Էջմիածնի Մայր Տաճարի համար, որոնցից են Նայասարանի ազգային պատկերասրահում ցուցադրվող՝ Եզեկիել (կր., յուղ., 220x97, Գ-809) և Եղիա (կր., յուղ., 218x97, Գ-825) մարգարեների պատկերները:

Եզեկիելի ձեռքին կրծքի վրա բռնած գրքի բացված էջերին ընթերցվում է նրա հայրնի խոսքերից մեկը (Եզեկ. Ժ. 9-10, ԽԴ. 3-4), ուրբերի մոտ Ասրվածհայրության րեսիլքի խորհրդապատկերներն են՝ աջից փոքր չափերով հրե սայլի չորս անիվներ, ձախից՝ երկնային ուժերը խորհրդանշող քառակերպ, այնպես, ինչպես նկարագրված է մարգարեի րեսիլքում՝ «Ամեն մեկը չորս դեմք ուներ, ամեն մեկը՝ չորս թև: Նրանց ազդերն ուղիղ էին, ուրբերը՝ թեւաւոր. կճղակները նման էին հորթի կճղակների, և դրանցից կայծեր էին թափուում... Նրանց չորսի էլ դեմքի րեսքը աջից մարդու և առիւծի կերպարանք ուներ, իսկ ձախից՝ եզան և արծուի կերպարանք» (Եզեկ. Ա. 4-11): Այդ պատկերների կարևորությունը շեշտվում է ինչպես հսրակ ուրվագծերով ու մանրակրկիտ մշակումով, նույնպես և այդ հարվածների առավել լուսավոր խորքով: Կրակի լեզվակներով շրջապարված սայլի անիվներն ու քառակերպը պատկերման ձևով հիշեցնում են Լմբարավանքի Ս. Սրեփանոս եկեղեցու (Է. դ.) նշանավոր որմնանկարը: Սա մրածել է րալիս, որ հեղինակը ծանոթ է Ասրվածհայրության րեսարանի պատկերագրության հայկական րարքերակին և կիրառել է րեղական պատկերափիլիսոփային բնորոշ կերպավորման այլաբանական, խորհրդանշական եղանակը: Այս առանձնահատկությունը րեսնելու համար բավական է մեր սրբապատկերը համեմարել Բյուզանդական և արեւմրաերոպական արվեստի գործերի հեր (Սալոնիկի Նոսիոս Դավիդ եկեղեցու, Ե.-Ձ. դդ. խճանկար, Փարիզի ազգային գրադարանի ԺԴ. դ. սրբապատկեր)¹¹: Տարբեր դարաշրջանների ու երկրների մշակույթի, գեղարվեստական մրածողության ու ոճի բազմազանությամբ հանդերձ, վերոհիշյալ հուշարձանների համար ընդհանուր է րեսարանի ընկալման ու մեկնարանման պարմողական, նկարագրական ձևը:

Եղիա մարգարեի պատկերում նրա ուրբերի մոտ, կրավի աջ անկյունում, նկարված են հացը կրցին ագռավ, ուսից վերել, ամպերի վրա, կրակի բոցերով շրջապարված ձիակառք, որոնք կապվում են Եղիա մարգարեի վարքի հերելյալ երկու դրվագի հեր: Առաջինն այն է, որ երաշրի ժամանակ Ասրծո հանձնարարությամբ Եղիան գնում, թաքնվում է Բոռաթի հեղեղափի մոտ, և Տիրոջ հրամանով ագռավները նրան կերակրում են՝ ամեն առավուր և երեկոյան հաց

11 Տե՛ս В. Лазарев, История византийской живописи, т. 1, Москва, 1986, էջ 31, 169, աղ. 12-14, 555:



Նաղաշ Հովնաթան, Աստվածամայրը Մանկան հետ

ու միս բերելով (Թագ. ԺԷ. 2-6): Այս պարմության հիման վրա «Եղիա մարգարեն անապարտում» սյուժեով առաջին պարկերները ստեղծվել են Թ. դ. ճարպարավերական քանդակագործման ու մանրանկարչության մեջ¹²: ԺԳ.-ԺԴ. դդ. արևելաքրիստոնեական արվեստում (Սինայի Ս. Եկատերինա եկեղեցու ԺԳ. դարի, Տրեպյակովյան պարկերասրահի ԺԳ. դարի սրբապարկերներ) փարածված հորինվածքում մարգարեն ներկայացվում է պարկառագողու ծերունու կերպարանքով, քարայրում մրաժողի դիրքով (գլուխը ձեռքին հենած) նստած, գլխավերևում ժայռի ծերպին, հացը կրցին ագռավ (երբեմն նաև մի քանի թռչող ագռավներ), ուրբերի մոտով հոսող գետ կամ թիկունքի կողմում ջրվեժ է¹³: Այս ամենին մեր նկարում փոխարինում է հացը կրցին ագռավը, որը Եղիա մարգարեի պարկերագրության փարածված փարքն է¹⁴: Ագռավի կողմից կերակրվելու իրողության միջոցով այլաբանական արտահայտություն է գրել Ավետարանի Հաղորդության Հին Կրակարանի նախափայլը: Այդ է պարճառը, որ բոլոր պարկերներում հացը միշտ շրջանաձև է՝ նման հաղորդության նկանակի:

Պարկերագրական առանձին կերպավորում ունի Եղիայի՝ երկինք բարձրանալու պարմությունը (Թագ. Բ. 8-14): Այս սյուժեով առաջին գործերը ստեղծվել են վաղ միջնադարյան բյուզանդական արվեստում (Վիա Լավինայի Դ. դ. կապրակոմբների որմնանկար, Միլանի Սան Լորենցո եկեղեցու Դ.-Ե. դ., խճանկար) և լայն փարածում գրել ԺԳ.-ԺԴ. դդ.¹⁵: Եղիան պարկերվում է բոսորագույն, 3-5 նժույգ լծած կառքում, սանձը ձեռքին դեպի երկինք սրընթաց շարժման մեջ: Այս հորինվածքով պարկերները խորհրդաբանորեն կապվում են Քրիստոսի համբարձման փեսարանի հետ և դիպարկվում են որպես վերջինիս նախագաղափար: Ավանդական պարկերագրությամբ աշխարանքների հետ համեմատելով մեր նկարը՝ փեսանում ենք, որ հայ նկարիչը փեսարանի գաղափարն արտահայտել է կրճարումով և ընդհանրացված ձևով. ամպերի մեջ երկու հրաշեկ ձի է՝ գավակին՝ կառքի նստարեղը:

Գեղարվեստական ու խորհրդանշական հարուստ բովանդակություն ունի Հովնաթանի «Աստվածածինը Մանկան, Ս. Հովհաննեսի և Ս. Հակոբի հետ» մեծակրավ աշխարանքը (կր., յուղ., 207x123, 5, ՀԱՊ, Գ-793): Նկարիչը, մեծ վարպետությամբ համարեղելով Աստվածածնի գանազան կերպավորումների բնորոշ մանրամասներ՝ ստեղծել է նոր ու հարուստ բովանդակությամբ սրբապարկեր: Մարիամը՝ որպես Աստվածորդու մայր, գործվածքով գրկել է մանուկ Հիսուսին, որպես Երկնային և Երկրային թագուհի՝ բազմել է շքեղ ու քանդա-

12 Տե՛ս "Lexikon der christlichen Ikonographie", ևշվ. աշխ., էջ 607:

13 Տե՛ս "Каталог древнерусской живописи", т. 1, сост. В. Антонова, Н. Мнеева, Москва, 1963, էջ 182-183, նկ. 91 (140), т. 2, էջ 457-458, նկ. 165. В. Лазарев, ևշվ. աշխ., էջ 139, 158-159, փայտակ 451, 461:

14 Տե՛ս Дж. Тресиддер, Словарь символов, Москва, 1999, էջ 49-50:

15 Տե՛ս "Lexikon der christlichen ikonographie", ևշվ. աշխ. էջ 608: М. Алпатов, Древнерусская иконопись, Москва, 1978, էջ 312, նկ. 129. В. Лазарев, ևշվ. աշխ., էջ 26:

կազարդ գահին, ուրբերի րակ երկասարիճան պարվանդան է, հագին՝ կարմիր շապիկ և ոսկեպարուն կապույտ թիկնոց, գլխին՝ գոհարազարդ ոսկե թագ (նման թագով է նաև Նիսուս): Նրա երկու կողմում հանդիսավոր կեցվածքով կանգնած են բարեխոս սրբերը: Նովնաթանը հետևել է նրանց պարկերացության ավանդական կանոնին: Գլխարկելով նահապակված Ս. Նակորը պարկերված է կրքով գլուխը կրծքի վրա բռնած դիրքով, Նովհաննես ավերարանից՝ գեղեցկապես երկրասարդի կերպարանքով, որի մի ձեռքին ոսկեգույն սկիի է, մեջը՝ օձ, որը ցույց է տալիս մյուս ձեռքով: Քրիստոնեական արվեստում բաժակը, որի մեջ օձ է, համարվում է Նովհաննես ավերարանի արքիթուրներից մեկը¹⁶: Դասական օրինակներից են Նանա Մեմլինգի (1433-1494) «Ս. Նովհաննես ավերարանի» (1468, փայտ, յուղ., 71x30, Լոնդոնի ազգային թանգարան) և Էլ Գրեկոյի (1541-1614) Մադրիդի Պրատյում գրվող, նույնանուն (մոտ. 1605 թ., կր., յուղ., 99,7x78) աշխատանքները¹⁷: Այս խորհրդանշական պարկերի առաջացումը կապվում է սրբի վարքի հետևյալ պարմության հետ: Ավանդության համաձայն՝ հերձվածողները նրան րվել են մահաբեր թույնով բաժակ: Նովհաննեսը խաչակնքել է բաժակը, և թույնի ազդեցությունը չեզոքացել է, երբ խմել է այն, չի վնասվել¹⁸: Ավերարանի կերպարի մեկնաբանման համար կարևոր նշանակություն ունի այն, որ նրա ձեռքին ոչ թե առօրյա գործածության գավաթ է, ինչով փորձել են նրան թունավորել, այլ հաղորդության սկիի՝ որպես պարարագի սրբազան խորհրդի և աստվածային սիրո նշան: Նկարենք, որ վանդակավոր հարակի միջոցով հեռանկարի րպավորություն սրելով, ձգարումը, ավերարանից մարմնի դիրքն ու ձեռքի շարժումը, ոսկե սկիիը հիշեցնում են Ն. Մեմլինգի համանուն նկարը: Նավանարար նկարիցը ծանոթ է եւրոպական նախօրինակին: Նովնաթանը երբեմն օգրվել է եւրոպական արվեստի սրելծագործությունից, ինչը զուգորդելով ազգային սրբանկարչության ավանդույթին՝ սրելծել է հայկական հավաքական, ընդհանրացված դիմագծերով, ոգեղեն ու ներհուն կերպարներով սրբապարկերներ:

Նովնաթայանների րոհմից վերջին նկարիցը, որ աշխարել է Էջմիածնում Մկրտում Նովնաթանյանն է (1779-1845/46): Նա Նովհաննես Լ. Կարբեցի Կաթողիկոսի պարվերով 1836 թ. Վեհարանի համար նկարել է «Նայոց արքաները» նկարաշարը, որն ընդգրկում է «Տրդար Մեծ թագավորը» (1836, կր., յուղ., 79x60, ՆԱՊ, Գ-753) նկարը: Նեղինակը փորձում է գեղարվեստական հերաքրքիր լուծումներով և խորհրդանշական մի քանի դրվագներով ամբողջական պարկերացում սրելծել արքայի կյանքի նշանակալի իրադարձությունների մասին: Տրդարի մի ձեռքին խաչ և սուր է, մյուսով ցույց է տալիս լուսավոր կամարի

16 St'ın D. Апостолос-Каппадокия, Словарь христианского искусства, Москва, 2000, էջ 97-98:

17 St'ın M. Герман, Мемлинг, Ленинград, 1983, էջ 47-50, նկ. 15. Т. Каптерева, Искусство Испании. Очерки, Москва, 1989, էջ 348, նկ. 189:

18 St'ın Մ. վրդ. Ազեդեան, Լիակարար վարք և վկայաբանություն Սրբոց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1810, էջ 1020:

ներսում ոսկեգույնով նկարված Էջմիածնի Մայր Տաճարը: Նրա գլխավերևում ծածանվող սպիտակ, խաչանիշ դրոշի վրա ոսկեգույն եռանկյունի է, կենտրոնում՝ սպիտակ գառնուկ: Այս ամենից բացի, միագույն, չեզոք խորքը փոխարինվում է Նոյան փապանը զագաթին Արարարի և Արաքս գետի պայմանական բնանկարով¹⁹: Արքայի ձեռքի խաչն ու սուրը քրիստոնեական հավատքն ու իշխանությունն են արտահայտում, Էջմիածնի Մայրավանքի իրական ու կառուցիկ պատկերը՝ փաճարի հինադրումը, որը իրականացվել է նրա օրոք: Որպես քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակած առաջին թագավոր՝ նրա դրոշի վրա ոչ միայն խաչ է, այլև Սուրբ Երրորդությունը խորհրդանշող ոսկեգույն եռանկյունի լուսապսակ՝ ներսում, վաղ քրիստոնեական շրջանից հայրնի, Քրիստոսի պատկերին փոխարինող խաչանիշ դրոշով գառնուկ: Ինչպես շարքի մյուս նկարներում, այսպեղ նույնպես նկարիչը փոխալ անձի քաջագործությունների մասին մեջբերում է կատարում Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունից»՝ փեղադրելով այն կրավի աջ կամ ձախ անկյունում: Արքայի վարքի պատկերագրական այս մանրամասներին նկարիչն ավելացրել է առաջին հայացքից անհասկանալի թվացող հախճապակյա, զարդանախշ գավաթը, որի մեջ օձ է: Ըստ պատմահոր՝ Տրդատ թագավորը վախճանվել է 330 թվականին՝ հայ նախարարների կողմից թունավորվելով, ինչն ակնարկում է վերոհիշյալ դրվագը²⁰: Չի բացառվում, որ Էջմիածնում աշխատելու ժամանակ Մկրտումը փեսել է Մայր Տաճարի պատին կախված «Աստվածածինը Մանկան, Ս. Հովհաննեսի և Ս. Հակոբի հետ» պատկերը, և թունավորման իմաստն արտահայտող այդ պատկերամոտիվն օգտագործել իր աշխատանքում:

Վերոհիշյալ սրբապատկերների վերլուծությունից հանգում ենք այն հետևությանը, որ քրիստոնեական ու հայ արվեստի պատկերագրության իմացությունը նկարիչներին հնարավորություն է տվել ըստ անհրաժեշտության գործածել խորհրդանիշ-պատկերները, երբեմն նոր ու ինքնատիպ մեկնաբանությամբ հարստացնել սրբապատկերի բովանդակությունը, ինչպես նաև դրսևորել իրենց վարպետությունն ու հոգևոր գիտելիքները:

19 Տե՛ս **Ք. Ավերիսյան**, Մկրտում Հովնաթանյանի արվեստը. «Էջմիածին», 1995, Ա., էջ 78-80:

20 Տե՛ս **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, Երևան, 1981, էջ 241:

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются встречающиеся в армянских иконах (Нагаш Овнатан, “Богородица с Младенцем”, Овнатан Овнатанян, “Богородица с Младенцем со Св. евангелистом Иоанном и со Св. Иаковом” и “Вознесение Богородицы”, неизвестный художник 18-ого в., “Коронование Богородицы”, “Пророк Илья”, Мкртума Овнатанян, “Царь Трдат III” и т. д.) изображения предметов, растений, животных с символическим и аллегорическим содержанием: серпа луны, змеи, звезд, чаши, ворона и т. д. - с указанием их смыслового первоисточника.

Знание канонов христианского искусства и армянской иконографии дают художникам возможность по мере необходимости использовать символические образы, иногда с помощью новых и самобытных интерпретаций обогащать содержание икон, а также выражать свое мастерство и духовные знания.

SUMMARY

The article examines symbolic and allegorical objects, animals and plants (crescent, snake, stars, chalice, crow, etc) incorporated in Armenian icons of the 17th -19th centuries (Madonna with Child by Naghash Hovnatán; The Assumption of the Virgin by Hovnatán Hovnatánian; Madonna and Child with St. John and St. Jacob by 18th-century unknown artist; Prophet Elijah; King Tiridates III by Mkrtum Hovnatánian; and others) with regard to the origin of their attributed meaning.

Iconographic and pictorial knowledge of Christian and Armenian art provided the painters with an opportunity to enrich the subject matter of an icon with new interpretations through the use of symbolic images, as well as to demonstrate their mastery and spiritual knowledge.