

ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ ՍՈՒՐԲ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ՏԱՃԱՐԻ ՏԻՐԱՄՈՐ ՌԵՃԱԳՆԱՑՈՒԹՅԱՆ ՄԱՏՈՒՌԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՃԱՆԿԱՐԸ

Սյուզաննա Գրիգորյան

Արվեստագիտության թեկնածու
Խ. Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարան
ՀՀ, Երևան, Ալեք Մանուկյան 13
Էլ. հասցե՝ grigoryansyuzanna20@aspu.am
ORCID: 0000-0001-5587-8003

Վարդիթեր Գամաղեյան

Խ. Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարան
ՀՀ, Երևան, Ալեք Մանուկյան 13
Էլ. հասցե՝ varditer.gamaghelyan@gmail.com
Հոդվածը ներկայացվել է 16.03.2023, գրախոսվել է 20.03.2023, ընդունվել է տպագրության 11.12.2023
ORCID: 0000-0001-8213-6515
DOI: 10.53548/0320-8117-2023.3-261

Ներածություն

Հայ իրականության մեջ խճանկարը, որպես արվեստի տեսակ, լայն կիրառություն չի ունեցել, և համապատասխանաբար գրեթե գոյություն չունեն խճանկարչությանը վերաբերող վերլուծական նյութեր:

Սույն հոդվածը նվիրված է հենց այդօրինակ արվեստին: Ընդ որում, խճանկարը, հավաքված լինելով Երուսաղեմի Սբ Հարության տաճարի որմին և արծարծելով կրոնական թեմա, կատարված է XX դ. կեսերին: Ստեղծագործության «բախումն» ու հետաքրքրությունը ծնվում են հենց այս հանգամանքից:

Խճանկարչության խնդիրների մասին

Հայտնի է, որ գեղարվեստական մշակույթում, մասնավորապես տարածական-տեսողական արվեստներից ճարտարապետությանն են շնորհված բոլոր արվեստների համակարգման և համադրության կարողությունն ու հատկանիշը: Արվեստների այլ տեսակները կոչված են հարստացնելու և ամբողջացնելու համադրման հնարավորությունները: Այդպիսին էին առաջին հերթին միջնադարյան արվեստների հիերարքիկ՝ ենթակայական սկզբունքն ու համակարգը: Քանդակի, որմնանկարի և այլ լրացնող արվեստների շարքին էր դասվում նաև խճանկարը: Վերջինս մեծ տարածում է ունեցել անտիկ շրջանում, միջնադարյան եվրոպական և բյուզանդական արվեստում, սակայն մեզանում խճանկարի պրակտիկան այնքան էլ հարուստ չէ: Հնարավոր է՝ հենց այս պատճառով է, որ խճանկարչության մասին մինչ այժմ գոյություն չունեն ամբողջական աշխատություններ: Գրականագետ, արվեստաբան

Գարեգին Լևոնյանը (1872-1947 թթ.), նույնիսկ կասկած հայտնելով հայկական խճանկարչության գոյության մասին, գրել է. «Հախճապակյա (խճանկարների) պատկերների մասին ոչ միայն ոչինչ չի գրված առհասարակ, այլև հայոց մեջ արվեստի այս ճյուղը գրեթե համարվում է չեղյալ»¹:

Այդուհանդերձ, Հայաստանում, ի հակասումն նրա պնդման, պեղումներից հայտնաբերված խճանկարները, ինչպես նաև գրավոր աղբյուրները ցույց են տալիս, որ կերպարվեստի այդ տեսակը զարգացած էր հայ իրականության մեջ դեռևս հեթանոսական ժամանակներից: Ըստ էության, արվեստի նշված տեսակը ժառանգվել է ուրարտական փուլից. դրա վկայությունն են ուրարտական արվեստի բարձրարժեք նմուշները²:

Այսպիսով՝ հայկական խճանկարչության ակունքները բխում են ուրարտական մշակույթից և զարգացում են ստանում հետագա դարերում: Մասնավորապես հայտնի են Գառնիի, Արտաշատի, Դվինի, Զվարթնոցի խճանկարները, որոնց զարգացումը ապահովում է ժամանակային կապը հելլենիզմից մինչև միջնադարյան շրջան: Հայկական խճանկարչության մասին պատկերացումները լիարժեք չեն լինի առանց սփյուռքի հայկական եկեղեցիները զարդարող այդ արվեստի նմուշների ուսումնասիրության:

Հարկ է նշել, որ հնության և կատարման վարպետության առումով առանձնանում են Երուսաղեմի՝ VI-VII դարերով թվագրվող հայկական խճանկարները³:

Խճանկարները թեմատիկ առումով բազմաբովանդակ են, շատ հաճախ խորհրդանշական բնույթի: Բացի բուսական, կենդանական, ինչպես նաև առասպելական կերպարներ պատկերող խճանկարներից, արվեստի այդ նմուշներում, մասնավորապես եկեղեցիներում, հանդիպում ենք նաև կրոնական բովանդակությամբ աշխատանքների:

Քրիստոնեական խճանկարչական արվեստը և պատկերագրությունը օգտագործվում են որպես քրիստոնեության քարոզչության պատկերավոր միջոց: Ինչպես գրում է Վիկտոր Լազարևը (1897-1976 թթ.), «...բյուզանդական հողի վրա արվեստը դառնում է կրոնական ներգործության զենք, որը կոչված էր հավատացյալին իրական աշխարհից տեղափոխելու մի այլ աշխարհ»⁴:

Ֆրանսիացի միջնադարագետ Անդրեյ Գրաբարը (1896-1990 թթ.) նկատում է, որ քրիստոնեական կառույցներում ընդունված է պատկերի ընկալման երկու տեսակ՝ պարզ ուսուցողական բնույթի, երբ պատկերը փոխարինում է

¹ Լեոնեան 1921, 24:

² Պատմահայր Մովսես Խորենացին (V դար), տալով Տոջպայի նկարագրությունը, նշում է. «Քաղաքի մեջ շինում է նաև բազմաթիվ ընտիր ապարանքներ, կրկնահարկ և եռահարկ, զարդարված տեսակ-տեսակ գույնզգույն քարերով, և ամեն մեկում պատուհաններ ըստ հարմարության», տե՛ս Խորենացի 1997, 95:

³ Գրիգորյան 2019, 252:

⁴ Лазарев 1986, 13.

գրավոր խոսքին, և խորհրդաբանական⁵: Այս առումով, քրիստոնեական արվեստում, իրականի ու պատկերավորի համատեղման եզրերում, մշակվեց սուրբ կերպարների պատկերագրման մի ամբողջ համակարգ:

«Խաչելություն» խճանկարը Երուսաղեմի Սուրբ Հարության տաճարում

Վաղ միջնադարից սկսած՝ հայ արվեստում կրոնական թեմաները պատկերավորելու համար ընտրվել են առավելապես որմնանկարչությունը, քանդակագործությունը, մանրանկարչությունը, իսկ ավելի ուշ՝ հաստոցային գեղանկարչությունը: Նշվածների շարքում խճանկարչությունը, որը թեպետ և պահպանության առումով երկարակյացների թվին է դասվում, սակավ է կիրառվել հայ իրականության մեջ, ամենայն հավանականությամբ, նյութի թանկարժեքության և հավաքման տեխնիկայի բարդության պատճառով:

Այդուհանդերձ, կրոնական թեմաներով առավել արժեքավոր խճանկարներ կարելի է տեսնել Երուսաղեմում՝ Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու հատականկարը (Սբ Հարության տաճար), Երկրորդ Գողգոթա խորանի խճանկարը (Սբ Հարության տաճար):

Նշվածներից հետաքրքրական է նոր ժամանակներում ստեղծված «Խաչելություն» խորագրով խճանկարը՝ Սուրբ Հարության տաճարում: Նշված աշխատանքը, ստեղծված XX դ. երկրորդ կեսին, մեր ուսումնասիրության առարկան է (նկ. 4):

Մինչ վերջինիս անդրադառնալը, նշենք որ կրոնական թեմաների վերարտադրման նպատակով խճանկարչական արվեստին են դիմել XIX դ. վերջին և XX դ. սկզբին ստեղծագործող ականավոր հայ նկարիչներ Վարդգես Սուրենյանցը (1860-1921 թթ.)⁶ և Եղիշե Թադևոսյանը⁷:

Տիրամոր ուշագնացության մատուտի որմին դրոշմված «Խաչելություն»⁸ խճանկարը, ըստ վրայի արձանագրության՝ «ՌՆԺԺ», թվագրվում է 1967-ով, և հավանական պատվիրատուն կամ հեղինակն է Հայկի Գավուճյանը⁹, որի անունը վավերագրվում է ստորին հատվածում՝ «ՀԱՅԿԻ ԳԱՎՈՒՃԵԱՆ»:

⁵ Grabar 1946, 334.

⁶ Վարդգես Սուրենյանցի խճանկարի համար ստեղծված էսքիզները պահվում են ՀԱՊ-ում: Դրանց մասին տե՛ս Միքայելյան 2003, 160, նկ., Барской 1995:

⁷ Եղիշե Թադևոսյանը, բացի իր և Պոլենովի դիմանկար խճանկարներից (1907), կերտել է նաև Փրկչի խճանկար դիմապատկերը (1908), տե՛ս Վարդանյան 2010, 70:

⁸ «Խաչելություն» տեսարանը ամենատարածված թեմաներից է: Հնագույն պատկերները պահպանվել են պաղեստինյան սրվակների վրա, Կապադոկիայի որմնանկարներում, Հռոմում, Հայաստանի IV-V դդ. եկեղեցիների պատերին: Ուշագրավ են Աղթամարի Սբ Խաչ եկեղեցու որմնանկարի համապատասխան հատվածը (921), «Վեհափառի Ավետարանի» խաչելության դրվագը պատկերող մանրանկարը:

⁹ Հավանական հեղինակի կամ պատվիրատուի մասին տեղեկություն գտնելու մեր բոլոր փնտրտուքները ապարդյուն անցան:

Չնայած այն բանին, որ աշխատանքը իրականացվել է XX դ. կեսերին, այդուհանդերձ, այն պահպանել է միջնադարյան արվեստի բոլոր կանոնիկ դրույթները, սակայն նորովի է մեկնաբանել մատուցվող սյուժեն:

Համաձայն քրիստոնեական պատկերագրության, այստեղ Հիսուսը պատկերված է խաչին գամված, գլուխը թեքած, աչքերը փակ՝ գլուխը շրջանառված լուսապսակով: Խաչը կանգնեցված է Գողգոթան խորհրդանշող վեմի և Ադամի գանգի վրա. գանգը մահվան՝ սատանայի խորհրդանշին է, որը պարտվեց Հիսուսի ոտքերի տակ: Ըստ էության, կոմպոզիցիան բարդ կառուցվածք ունի, քանի որ ներառում է «Խաչելություն» և «Բարեխոսություն» («Դեիսուս») պատկերագրային համակարգերը: Չանց առնելով ընդունված կարգը՝ հեղինակը «Դեիսուս»-ի բարեխոսությունը մեկտեղել է փրկչական՝ Խաչելության խորհրդաբանության հետ: Ներկայացվող «Խաչելության» մեջ ամեն ինչ կազմակերպված է ըստ սյուժեի. Տիրոջ խաչին գամելու ժամանակ, խաչի ստորոտում ներկա են Տիրամայրը և Հովհաննես ավետարանիչը (Հովհաննես 19:26-27), որին և Տերը պատգամեց մոր հետագա ճակատագրի մասին հոգ տանելը: Բովանդակային և կառուցվածքային ուղղվածությունը միավորում և միաձուլում է մեկ այլ փրկչական՝ «Դեիսուս» կոմպոզիցիան: Աշխատանքում հեղինակը Հովհաննես Մկրտչի կերպարը կարծես փոխակերպել է Հովհաննես ավետարանիչով: «Բարեխոսության» իկոնոգրաֆիկ լուծման մեջ Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում աղոթական դիրքով կանգնած Տիրամոր և Հովհաննեսի ֆիգուրները (ինչպես և Երուսաղեմի «Խաչելություն» կոմպոզիցիայի պարագայում է), որպես կանոն, գտնվում են հավասար աստիճանի վրա, ունեն գրեթե մարմնի նույն թեքվածքը և մեղեդայնության առումով ի հայտ են բերում և՛ հիերարքիկ, և՛ համատիեզերական հավասարակշռության գաղափարը: Այս տիպաբանության օրինակը մենք տեսնում ենք Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի ներկայացուցիչ Թորոս Ռոսլինի վրձնած «Բարեխոսություն» մանրանկարչական էջում (նկ. 2): Մալաթիայի Ավետարանի (1268 թ., Մատթեոս N 10675) այս պատկերում երևում է հեղինակի ձգտումը՝ միացնել տարբեր տեսարաններ՝ դրանք համակցելով որպես միասնական իմաստային հորինվածք, որտեղ Դեիսուսն է՝ միացված Երկրորդ գալստյանը¹⁰:

Խճանկարում պատկերված խաչի աջ կողմում կանգնած է Տիրամայրը, ձախում՝ Հովհաննես ավետարանիչը: Ավետարանչական թեմաների պատկերման օրինակներում, ամեն մի մանրամասն՝ նույնիսկ երկրորդական, ունի իր խորհրդաբանական իմաստը: Խաչի մոտ թռչող հրեշտակների դերի մասին հանդիպում ենք նաև միջնադարյան ռոմ սրբանկարիչ Դիոնիսի (մոտ 1440-1502 թթ.) «Խաչելություն» աշխատանքում, որտեղ հրեշտակներից մեկը

¹⁰ Հակոբյան, Ղազարյան 2019, 104:

թղթերով է պատկերված, որը խորհրդանշում է Եկեղեցին, իսկ մյուսը առանց թղթերի՝ Սինագոգը, որն իր իրավունքները հանձնում է Եկեղեցուն: Այս կարգի մեկնաբանությունը առկա է մինչ Դիոնիսը ստեղծագործած վաղ քրիստոնեական գրողների մոտ: Նրանցից մեկի՝ Կղեմես Ալեքսանդրացու մոտ կարող ենք գտնել հետևյալ համեմատությունը՝ Եկեղեցին նման է բազմազավակ և օրինակելի կնոջ, իսկ Սինագոգը՝ անհավատի¹¹: Ավելի ուշ այս պատկերագրությունը հանդիպում է նաև մանրանկարչության և մոնումենտալ արվեստում: Ուշագրավ է նաև այն, թե ինչպես է բնությունը արձագանքում խաչելության եղելությանը. երկինքն ու երկիրը մթազնում են և տազնապում: Անշուշտ, այս պատկերումը վերցված է Ավետարաններից: Ավետարանիչները նշում են խավարման մասին, որը տարածվում է երկրի վրա (Մատթեոս 27:45, Մարկոս 15:33, Ղուկաս 23:44-46): Այս նկարագրության արտահայտումը կերպարվեստի լեզվով, IV դարից սկսած, ընդունված է իրականացնել լուսնի և արևի խորհրդաբանական պատկերներով: Շատ հետազոտողների կարծիքով, արևի և լուսնի պատկերագրական կապը անտիկ դիցաբանական սյուժեների հետ գրեթե աղերս չունի: Թե՛ Ավետարանում և թե՛ սրբապատկերներում բնության տարերքների պատկերումը էսխատոլոգիկ (վախճանաբանական) բնույթ է կրում: Այսինքն՝ ծնվել է երևույթների կրոնական բովանդակությունից: Այդ է պատճառը, որ լուսինը հաճախ կարմիր է պատկերվում, իսկ արեգակը՝ մթազնած: Հովհաննեսի Հայտնության մեջ պարզորոշ է դառնում այդ պատկերման էությունը, որը կապված է վերջին օրերի ցնցումների հետ: Ներկայացված խճապատկերում լուսինը, իր վրա կրելով ցերեկային տազնապալի տրամադրությունները, ակամայից հղում է խաչելության այն դրվագին, երբ պարզ երկինքը պատվում է խավարով, և Աստծո Որդին իր վերջին շունչն է տալիս: Այս վայրկյանից տեղի է ունենում երկնայինի և երկրայինի տարաբաժանումը, որը կրկին կվերադառնա ի ջրջանս յուր (նկ. 3):

Երոաաղեմյան այս խճանկարի կոմպոզիցիան հազվադեպ է, բայց եզակի չէ իր լուծմամբ: Նմանօրինակ կառուցվածք կարելի է տեսնել, օրինակ, Կիպրոսում պահվող «Խաչելություն» սրբապատկերում, որտեղ խաչված Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում Մարիամն ու Հովհաննես առաքյալն են: Կարևոր տարբերությունն այն է, որ այստեղ լուսինը շառագունել է, իսկ արևը՝ մթազնել, ինչը խոսում է Հովհաննես ավետարանչի պատմության տեսիլքի մասին: Ակնհայտ է բյուզանդական ազդեցությունը, և ի տարբերություն հայկական խճանկարի պատկերման, կիպրոսյան որմնանկարներում առջևի ներքևի պլանում ծնրադիր պատվիրատուի կերպարն է առկա: Այն կարծես խորհրդանշում է արտաքին և ներքին աշխարհների միջև կապը:

¹¹ Афонасин 1997, 68.

Հայ արվեստում պատկերագրական նման մոտեցում ենք տեսնում նաև Երուսաղեմում պահվող՝ Սարգիս Պիծակի «Խաչից իջեցնելը և Մարիոն թագուհին» մանրանկարի կոմպոզիցիայում (նկ. 1) (Մարիոն թագուհու Ավետարան, 1346 թ. Երուսաղեմ, N 2568)¹², որում խաչի ձախակողմյան հատվածում ողբացող Տիրամայրն է, իսկ աջակողմյան թևին, ինչպես նշված է՝ Կյուրիկյան տոհմի թագուհի Մարիունը (XIV դար)¹³: Երկու ֆիգուրները՝ աջ և ձախ հարաբերակցությամբ, հավասարակշռում են կոմպոզիցիան, սակայն հողեղեն Մարիոն, Տիրամոր համեմատ, գտնվում է ավելի ցածր դիրքում: Կտիտորական պատկերման այս կարգը մշակված է ողջ քրիստոնեական իկոնոգրաֆիկ համակարգում:

Ամենայն հավանականությամբ, խճապատկերի կոմպոզիցիայի հեղինակը ծանոթ է եղել Սարգիս Պիծակի և Թորոս Ռոսլինի՝ վերը նշված մանրանկարներին: Մտահաղացման առումով, մեր կողմից դիտարկվող խճանկարը, թեպետ և ոչ բառացի, բայց ակներև առնչություններ ունի միջնադարյան արվեստին պատկանող այս աշխատանքների հետ:

Հետազոտվող խճանկարի վրա առկա է նաև. «ԿԻՆ ԴՈՒ ԱՀԱ ՈՐԴԻ ՔՈ ՅՇՏԿ ԲԱՐԻ ԾՆՈՂԱՅՆ» արձանագրությունը: Այս տողերը Ավետարանում առկա՝ Հիսուսի խոսքերն են. «Երբ Յիսուս տեսաւ մօրը և այն աշակերտին, որ մօտ էր կանգնած, որին նա սիրում էր, մօրն ասաց. «Ո՛վ կին, ահա՛ քո որդին» ապա աշակերտին ասաց. «Ահա՛ քո մայրը», և այդ պահից աշակերտը նրան իր մօտ առաւ» (Հովհաննես 19: 26-27): Նկարը և խոսքը, որպես պատկերային ձևի տարրեր, լրացնում են միմյանց, նպաստում գաղափարի ամբողջական արտահայտմանը: Այդ ընթացքում խոսքը (գիրը) ասես վերածվում է պատկերի, երբեմն էլ՝ տեսարաններ «ցույց տվող», մեկնաբանող գեղարվեստական միջոցի:

Այս աշխատանքը կատարված է բյուզանդական խճանկարչական արվեստի կանոնական սկզբունքներով՝ գործի դնելով սմալտայի շարվածքի՝ հավասար և ընդհատվող հաջորդականությունը, պահպանելով դիրքը՝ խճի խորանարդների գունային ճիշտ հարաբերակցությունները: Տվյալ դեպքում իտալական սմալտայի կիրառումը հայ վարպետների ձեռքում գեղարվեստական բարձր որակ է ստացել:

Պատկերի հուզական արտահայտչականության հիմնական տարրը եղել և մնում է գույնը: Գույնը ընդհանուր հորինվածքի անհրաժեշտ բաղկացուցիչներից մեկն է, որի օգնությամբ ամբողջական տեսք է ստանում կերպարը, և միաժամանակ՝ ողջ պատկերի կառուցվածքը: Աշխատանքի մյուս բաղադրիչների համեմատությամբ, գույնը իր ներգործության ուժով դիտողի մոտ ստեղծում է որոշակի տրամադրություն: «Գույնը և գիծը, - գրում է Անրի Մա-

¹² Աղապյան, Հակոբյան, Հասարայան, Ղազարյան 2009, 216-217:

¹³ Mutaftian 2022, 318.

տիսը, - ուժեր են, որոնց խաղի, հարաբերության ու հավասարակշռության մեջ է թաքնված ստեղծագործելու գաղտնիքը»¹⁴: Քրիստոնեական պատկերագրական արվեստում գույնի իմաստաբանական նշանակությունը պատկերագրական մոտիվների հետ մեկտեղ, ըստ Նիկողայոս Քոթանջյանի (1928-2013 թթ.), կիրառվել է երկու իմաստով՝ «ասկետիկ-խորհրդանշական» և «գործնական-տեղեկատվական»¹⁵: Աշխատանքում առկա յուրաքանչյուր գույն, գունային ամեն մի հատված ոչ միայն պետք է հարաբերել հարևանող գույների հետ, այլև՝ «հարմարեցնել» և դիտել ամբողջության մեջ:

Այս աշխատանքում երկնային տիրույթը կապույտով է լուծված, որի շնորհիվ կտրուկ առանձնանում են խաչը և երկու ֆիգուրները: Ներքևի գոտին, գունատոնային և գծային լուծման առումով, չափավորված է, այստեղ հավասարակշռության մեջ են դրված ծավալատոնային պլաստիկան և գծային ռճավորումը: Այն հատվածներում, որտեղ մարմնի պատկերագրումն է, կիրառված է չափավոր պլաստիկ լուծման համակարգը, իսկ այնտեղ, որտեղ հանդերձանքն է և գիրը, ակնառու է ռճավորված գիծը: Զգեստների և Քրիստոսի որովայնի հատվածներում կիրառվում է գալարագծի պայմանական լեզուն: Իսկ ահա հորիզոնական ժապավենաձև գրվածքի տիրույթում գիծը դառնում է հստակ և կայուն:

Հայ արվեստում «Խաչելության» հնագույն նմուշները խաչաքանդակներն են, որոնց բազմաթիվ օրինակներ պահպանվել են IV-V դդ. եկեղեցիների պատերին, իսկ կոմպոզիցիոն տեսարանի ամենից վաղ պատկերը գտնվում է Աղթամար կղզու Սուրբ Խաչ եկեղեցու որմնանկարներից մեկում (921 թ.)¹⁶:

Եզրակացություններ

Հայտնի է, որ քրիստոնեական արվեստի նյութը, եթե անգամ այն գալիս է կյանքից, անպայման բեկված է լինում Սուրբ Գրքի կիզակետով: Այդ սկզբունքի շրջանակում յուրաքանչյուր ազգային արվեստ, դպրոց, կենտրոն, հենվելով տեղական պատկերացումների, տիրապետող հասկացությունների ու նախասիրությունների վրա, իր առանձնահատկություններն է դրսևորում:

Բոլոր պարագաներում՝ խորքային իմաստավորմամբ, կրոնական բովանդակությամբ աշխատանքները սակրալ մետաֆիզիկական, սրբազան բնույթի են, որքան էլ մարմնեղեն պատկերագրում ունենան: Այդ իսկ պատճառով մատուցվող կերպարները և դրույթները տարածությունից ու ժամանակից դուրս են հաստատում իրենց գոյությունը:

¹⁴ «Les couleurs, les lignes sont des forces, et dans le jeu de ces forces, dans leur équilibre, réside le secret de la création», տե՛ս <https://derives.tv/il-faut-regarder-toute-la-vie-avec/>

¹⁵ Котанджян 1978, 18.

¹⁶ Մաթևոսյան, Ավետիսյան 1993, 72:



Նկ. 1. «Իջեցում խաչից», Մարիոն թագուհու Ավետարան, 1346 թ., նկարիչ՝ Սարգիս Պիծակ, Երուսաղեմ N 2568 (Հակոբյան, Ղազարյան 2019, 231)

Նկ. 2. «Դեիստա»(Բարեխոսություն) Մալաթիայի Ավետարան, 1268 թ., նկարիչ՝ Թորոս Ռոսլին, Մատ. N 10675 (Հակոբյան, Ղազարյան 2019, 206)



Նկ. 3. «Խաչելություն», Կեռան թագուհու Ավետարան, 1272 թ., Երուսաղեմ N 2563 (Հակոբյան, Ղազարյան 2019, 204)

Նկ. 4. «Խաչելություն», խճանկար, 1967, Երուսաղեմ, Սբ Հարության տաճար (Mutafian 2022, 348)



Գրականություն

- Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ. 2009, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Ձանգակ-97», 575 էջ
- Գրիգորյան Ս. 2019, Հայ Միջնադարյան խճանկարչության քրիստոնեական ավանդույթը (Երուսաղեմի խճանկարների օրինակով), Երևան, Բանբեր Մատենադարանի, N 27, էջ 251-261:
- Լեւոնեան Գ. 1921, Ներածութիւն հայոց գեղարուեստի պատմութեան, Գ, Նկարչութիւն, Երևան, Գեղարուեստ հանդէս, N 7, էջ 22-33:
- Հակոբյան Հ., Ղազարյան Վ. 2019, Հայկական մանրանկարչություն, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 288 էջ:
- Խորենացի Մ. 1997, Հայոց պատմություն (աշխարհաբար թարգմ.' Գ. Սարգսյանի), Երևան, «Հայաստան», 552 էջ:
- Մաթևոսյան Կ., Ավետիսյան Բ. 1993, Ավետարանական պատկերներ, Երևան, «Մոմիկ», 103 էջ:
- Միքայելյան Մ. 2003, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, Անահիտ հրատ., 160 էջ:
- Афонасин Е. 1997, Философия Климента Александрийского, Новосибирск, изд. НИИ, 126 с.
- Барской Т. 1995, Армянская церковь в Ялте, Симферополь, МЧП «Симеиз», 20 с.
- Котанджян Н. 1978, Цвет в раннесредневековой живописи Армении (Анализ памятников VI-VII вв.), Ереван, «Советакан грох», 139 с.
- Лазарев В. 1986, История византийской живописи, Москва, «Искусство», 329 с.
- Mutafian C. 2022, Jerusalem et les Armeniens, Paris, Les Belles Lettres, 517 p.
- Grabar A. 1946, Martyrium. Iconographie, Vol. 2, Paris, College de France, 405 p.
- <https://derives.tv/il-faut-regarder-toute-la-vie-avec/> (ներբեռնման օրը՝ 29.09.2023).

**ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ ՍՈՒՐԲ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ՏԱՃԱՐԻ ՏԻՐԱՄՈՐ ՌԷԱԳՆԱՑՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՏՈՒԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՃԱՆԿԱՐԸ**

Սյուզաննա Գրիգորյան, Վարդիթեր Գամաղելյան

Ամփոփում

Երուսաղեմի Սուրբ Հարության տաճարի Տիրամոր ուշագնացության մատուռի մեծադիր խճանկարի հորինվածքը, ըստ աշխատանքում նշված տվյալների, արվել է 1967 թ. և, համաձայն միջնադարյան կանոնների, ներկայանում է որպես անանուն ստեղծագործություն: Ստորին հատվածում նշված է միայն պատվիրատուի անունը: Նույնիսկ այս հանգամանքը տարակուսելի է թվում, քանզի հնարավոր է, որ պատվիրատուն եղել է հենց ինքը՝ հորինվածքի հեղինակը:

Կոմպոզիցիան ներկայացնում է «Իսաչելություն» թեման. արտառոցն այստեղ թեմայի ընթերցումն է, որտեղ կարծես մեկտեղված են միջնադարյան կանոնականությունից եկող ավանդական՝ «Բարեխոսության» և «Ողբի» սյուժեները: Հեղինակները մանրագնին ուսումնասիրել են թե՛ տվյալ մեկնաբանությունը, որը բխում է հավանաբար ժամանակակից՝ XX դ. հոգեբանական խմորումներից, թե՛ կոմպոզիցիայի բովանդակային բոլոր մանրամասները: Այս խճանկարով մեկ անգամ ևս ընդգծվում է հայկական ներկայությունը համաքրիստոնեական Սբ Հարության տաճարում:

Բանալի բառեր՝ Սբ Հարության տաճար, խճանկար, «Իսաչելություն», հայ արվեստ, «Բարեխոսություն», Երուսաղեմ, քրիստոնեական արվեստ:

АРМЯНСКАЯ МОЗАИКА В ЧАСОВНЕ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ ХРАМА СВЯТОГО ВОСКРЕСЕНИЯ В ИЕРУСАЛИМЕ

Сюзанна Григорян, Вардигер Гамагелян

Резюме

Темой исследования статьи является композиция монументальной мозаики «Распятие», выполненной в середине XX столетия (1967 г.) в иерусалимском храме Воскресения, в частности, в одной из капелл, принадлежащей Армянской апостольской церкви (епархии). Несмотря на не столь отдаленное прошлое, автор композиции не известен (зафиксировано только имя заказчика): здесь очевидно соблюдено правило средневекового канона «анонимности». Интересно то обстоятельство, что в интерпретации мозаики наряду с темой распятия авторы узрели другую молитвенную тему «заступничества» – «Деисус», которая подспудно вписывается в решение композиции и в психологическое её прочтение. Помимо указанного аспекта исследователи сосредоточились на иных нюансах и подробно-стях, касающихся содержательной и исполнительской сторон произведения.

Ключевые слова – Храм Воскресения, мозаика, «Распятие», армянское искусство, «Деисус», Иерусалим, христианское искусство.

ARMENIAN MOSAIC IN THE CHAPEL OF THE MOTHER OF GOD IN JERUSALEM'S CHURCH OF THE HOLY SEPULCHRE

Syuzanna Grigoryan, Varditer Gamaghelyan

Abstract

In the article the authors elucidate the construction of the bulky mosaics of the Our Lady's Chapel of fainting in Jerusalem's Church of the Holy Sepulchre. It was made, according to the data mentioned in the work, in 1967 and according to medieval rules it is presented as an anonymous work. Only the name of the customer is indicated. Even this circumstance seems puzzling, because it is possible that the customer was himself the author of the construction.

The composition presents the theme "Crucifixion". The interpretation of the theme, in which the traditional plots of an "Intercession" and "Lamentation" are combined with medieval traditions, is unusual. The authors have carefully researched the topic in terms of its interpretation and details of composition. With this mosaic once again, the Armenian presence is emphasized in the pan-Christian Church of the Holy Sepulchre.

Key words – Church of the Holy Sepulchre, mosaic, "Crucifixion", Armenian art, "Intercession", Jerusalem, Christian art.