
ԴԵԿՈՐԱՏԻՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄՈՆՈԻՄԵՆՏԱԼ- ՀՈԳԵՎՈՐ ՀՆՁՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՈԲԵԼԵՆՈՒՄ

ԳԱՄԱՂԵԼՅԱՆ Վ. Մ.

Հայ արվեստասեր հասարակությունը 2003 թ. աշնանը Նկարիչների միության ղեկորատիվ-կիրառական արվեստին վերաբերող ստուգատեսին ամբողջ ունեցավ ծանոթանալու արվեստի մի նոր ստեղծագործության, յուրօրինակ գլուխգործոցի, որն իրականացվել էր գոբելենագործության ասպարեզի ռահվիրա Կարապետ Եղիազարյանի և վաստակաշատ գոբելենագործ, արվեստագետ Հասմիկ Ղազարյանի համատեղ ջանքերով: Ներկայացված հյուսվածք-գոբելենը մեծադիր (350x550) ստեղծագործություն է՝ կատարված հոգևոր թեմայով: Նմանատիպ գործը, իրավ, հազվադեպ իրադարձություն է մեզանում:

Բոլորիս հիշողության մեջ վառ է պահպանվել 1981 թ. Նկարչի տանը իշխող աշխույժն ու ոգևորությունը՝ Գրիգոր Խանջյանի գոբելենների համար ստեղծված ստվարաթղթերի ցուցադրումից: Ցուցադրումն ու դիտարկումը ակամայից վերածվեցին ազգային ինքնահաստատման դրսևորման: 1981 թվականի իրադրությունն այլ էր. ժողովուրդը, ներքին կապերով համակցված, ուժերի խտացման վիճակում էր և համակված ազատագրման կանխազգացումների թրթռոներով, ազգովի մեկ տատանումային դաշտում էր գտնվում: Պատվիրատուն հովվապետն էր, հովանավորը՝ պետության գլուխը, իսկ ընկալողը՝ ողջ ժողովուրդը: Գրիգոր Խանջյանը, թե առած վերելքի մթնոլորտից, ստեղծեց ժամանակի ոգուն համահունչ պատմական հերոսապատումներ: Տաղանդաշատ արվեստագետ-գիտնականը ընթացավ պատմության ուսումնասիրության, վերլուծության և ընդհանրացման ճանապարհով: Սակայն հարկ է նշել, որ Խանջյանի մատուցած կերտվածքները ղեկորատիվ արվեստի վերջնական գործեր չէին. ստվարաթղթերը գեղանկարչական-ղեկորատիվ տարբերակներն էին, որոնց վերջնական իրագործումը նյութի մեջ հանձնարարվել էր ֆրանսիական գոբելենագործական մանուֆակտուրաներին:

Պատկերն այլ էր 2003 թվականին. շերտավորված հասարակություն, երկբայական հոգեվիճակ, հուսալքում, իսկ հովանավորության ասպարեզում՝ դատարկություն: Մոնումենտալ և մանավանդ ղեկորատիվ-մոնումենտալ ստեղծագործության արարման և գոյատևման համար բազում նախադրյալներ են անհրաժեշտ. նյութաբարոյական նեցուկ, կիրառման ոլորտ, գաղափարական ուղղվածություն, նյութական բազա, տեխնիկական և տեխնոլոգիական գործոններ, աշխատուժ, և այս ամենի կենտրոնում՝ արվեստագետ, որը կիրագործի գաղափարը, կմարմնավորի կերպարը, կամբողջացնի հորինվածքը: Ուստի հասկանալի է, թե ինչու մեզանում հատկապես վերջին ժամանակներս հազվադեպ են այսօրինակ արվեստի գործերը: Պարզ է նաև, թե արվեստագետ-անհատից ինչ սահռեղի ջանքեր են պահանջվում միայնակ ձեռնամուխ լինելու մոնումենտալ ստեղծագործության, տվյալ դեպքում՝ գոբելեն կերտելու գործին՝ ունենալով միայն սեփական նվիրումը, տաղանդը և հմտությունը: Սակայն դժվար է պատկերացնել,

թե ինչպես է մեկ անհատ-արվեստագետը իր մեջ միատեղում նկարչի ստեղծագործ տաղանդը և գորելեն գործողի անթերի հմտությունը և ինչպես է իրականացնում իր մեծամասշտաբ ծրագիրը չափազանց սուղ նյութական միջոցներով, միայնակ, լավագույն դեպքում՝ մեկ հոգու ընկերակցությամբ: Այդ արվեստագետի սխրանքը համագոր է ճգնավորի սխրանքին և երիցս գնահատելի է, քանզի նա ասպարեզ է ելել անկումային դարաշրջանում և ամենայն ազնվությամբ իր մեջ դրոշմել է ժամանակի հակասական շունչը: Այդպիսին է ճշմարտությունը. հակասական դարաշրջանի պտուղը պետք է հակասական լինի: Իսկ արվեստագետը՝ ժամանակի հայելին, իր արվեստով խտացնելով իրականությունը, վերակերտում է այն՝ այլակերպելով երևոթները և բացահայտելով ժամանակի, իրականության ներքին ջիղը: Այդպես է և հանրության դատին ներկայացված մոնումենտալ գորելենի պարագայում: Այն առնչվում է դասական բնագավառին, սակայն համարձակորեն շեղվում է դասականությունից և ազնվորեն մերձենում է իր դարաշրջանի ոգուն: Մա և՛ դասական, և՛ ապադասական ստեղծագործություն է: Այն թեմայի, սյուժեի առումով հոգևոր ոլորտին է հարում, բայց և անսպասելիորեն, այս բնագավառին անսովոր, ավանդականի նորովի ընթերցումներ է առաջարկում, ինչը առաջին հայացքից անընդունելի կարող է համարվել: Հարցն այն է, որ կոմպոզիցիայում նորարարությունը դրսևորվում է ոչ թե արտաքին մշակումներում, այլ գեղարվեստական-կերպարային մարմնավորումներում, սրանց հոգեբանական մեկնաբանություններում, որտեղ առավել կայունացած են ընկալումները, և փոփոխությունները դժվար ընդունելի են՝ դիմադրության հանդիպող: Կրոնական-հոգևոր սյուժեներում ամեն ինչ միջնադարից ի վեր կարծես կանոնակարգված է, սահմանագծված: Կամայական մեկնաբանությունը կարող է պատժելի լինել և կընդունվի միայն այն դեպքում, եթե ազնվագույն կերպով համահունչ լինի իր դարաշրջանին, եթե կարողանա ընդունված ձևի մեջ ամբողջացնել իր ժամանակաշրջանի մտայնությունները, զգացողությունները, ընդունակ լինի հին նյութը ճկունորեն դարձնել նոր ձևի հիմնասյուն, եթե կարողանա ատաղձել դարաշրջանները՝ նրանցում որսալով անանցանելին, էականը, բովանդակայինը: Այս կարգի համարձակ գործեր հաճախ չեն ծնվում, և եթե ծնվում են, նշանակալի հետք են թողնում արվեստի անդաստանում:

Մեր խորին համոզմամբ ազգային արվեստում այդպիսի հետք կթողնի մեծատաղանդ արվեստագետներ Կարապետ Եղիազարյանի և Հասմիկ Ղազարյանի ձեռքի և մտքի արգասիքը՝ նորաստեղծ գորելենը, որը, 2000-ականների դրոշմն ու կնիքը կրելով, ժամանակի վկայագիրը լինելով, դեռ կդառնա սերունդների և հետնորդների ոգեշնչման աղբյուր:

Անդրադառնանք այս ստեղծագործության գեղարվեստական-կերպարային մարմնավորումներին, ոճաբանական առանձնահատկություններին: Գորելենը կատարված է դասական հարթ-մակերեսային, հյուսվածքի եղանակով: Նախատեսված է կոնկրետ միջավայրի՝ Թեդենիքի նորակառույց Սրբոց նահատակաց եկեղեցու սրահի համար՝ նպատակ ունենալով ծառայել որպես Ավագ խորանի վարագույր: Նաև հասցեագրված է որոշակի հանդիսականի՝ հավատացյալ համայնքի՝ կոչված լինելով համալրելու ներկաների հոգևոր դաշտը,

հարստացնելու նրանց հուզական-գեղագիտական ընկալումները: Բովանդակային հենքը քաղված է «Երկրպագության» և «Հայտնության» հոգևոր պատումներից, և բովանդակային հենքին համապատասխան՝ մտածված է կոմպոզիցիայի բարդ հանգուցային, բազմաշերտ, բայց ընթեռնելի հորինվածքը: Կոմպոզիցիան ունի դասականորեն հստակ կառուցվածք՝ ճակատային զարգացումներով, ռիթմիկ հորիզոնական և ուղղահայաց ստորաբաժանումներով: Ստեղծագործության իմաստային և հորինվածքային առանցքը երկրպագության կենտրոնն է՝ մանուկ Քրիստոսը Տիրամոր ծնկներին:

«Քրիստոսը Տիրամոր ծնկներին» կերպարային խումբը նշված գորելենում ինչպես բովանդակային, այնպես էլ պատկերագրային առումներով համադրում է վաղ քրիստոնեական՝ հունաարևելյան, մասնավորապես հայկական արվեստներում հաստատված սկզբունքները՝ ներառելով նաև բյուզանդական արվեստում մշակված և մեզանում տեղ գտած միջնադարյան կանոնական տիպերը: Իր հերթին այս ամենը բեկվել է նոր ժամանակների՝ եվրոպական, հատկապես իտալական արվեստում ընդունված Մադոննայի կերպարի ոճաձևաբանական կիզակետում¹:

Հիշյալ գորելենի հեղինակները բազում ուսումնասիրությունների և ընդհանրացումների արդյունքում մշակեցին «Տիրամայրը Մանկան հետ» խմբի իրենց ուրույն կերպարային տարբերակը, որը թեպետև խիստ կանոնական օրենքներից շեղված է, բայց կերտված է վաղ քրիստոնեական ընդհանրացված տիպի ոգով, համոզիչ և ճշմարիտ, քանզի բովանդակայնորեն ունի մեր ժամանակի շունչը, մարմնավորում է մերօրյա ընկալումները: Ավանդականը պահպանված է ընդհանուր կերպարակերտվածքի մեջ և բացահայտվում է առաջին իսկ հայացքից, մինչ նորացման ելևէջները թաքնված են մանրամասներում և երևան են գալիս միայն խորագինն դիտարկման պարագայում:

Պոետական իմաստության համաձայն՝ «Աստված մանրամասների մեջ է», մենք էլ հետևողաբար կայնդենք՝ մանրամասների մեջ է նաև ոճը, հանճարը, դարի շունչը: Նույն տրամաբանությամբ այդ շունչն առկա է նաև գորելենի ավանդապատման կորիզ հանդիսացող երկրպագության թեմայի, նրա մեկնաբանության մեջ, որն ընդլայնված, բազմաշերտ և բազմիմաստ է: Կոմպոզիցիայում երկրպագում են ոչ այնքան մոգեբը և ոչ էլ հովիվները, ինչպես ընդունված է թեմայի ավանդական արժարժման պարագայում, այլ հավատացյալ համայնքը: Ճշգրտորեն չի վերարտադրված նաև «Հայտնության» թեման: Թերևս անսպասելի էր այստեղ տեսնել «Հայտնության» այն նորաբնույթ մեկնաբանության ազդեցությունը, որը կրիներ XIX դ. մեծանուն ռուս դասական Ա. Իվանովի «Քրիստոսի հայտնությունը ժողովրդին» կտավից: Իվանովյան մեկնաբանությունը ծայրաստիճան հետաքրքրական է և ուսանելի, բայց ոչ պարտադրող և ոչ անհրաժեշտ չափով բավարար՝ կրկնելու և նմանակելու համար: Փոխարենը գորելենի հյուսվածքի մեջ ի հայտ է բերվում «Հայտնության» ընդլայնված և ազատ ընթերցում, որը և՛ համարձակ է, և՛ արդիական: Հարցն այն է, որ այս նույն դրվագում,

¹ Այս հարցերի մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ զբաղվել է ռուս միջնադարագետ Նիկոլայ Կոնդաևը, տե՛ս **Кондаков Н., Икона Богоматери, т. 1, СПб., 1914.**

«Հայտնությունից» գատ, ենթատեքստորեն ընթերցվում են հոգևոր բնույթի այլ թեմաներ՝ համբարձման, հոգեգալստյան, պայծառակերպման, որոնք դրսևորվում են ոչ որպես պյուժետային-պատկերագրային արծարծումներ, այլ որպես թորուկ, խտացում, երևույթների նվիրական բովանդակում, էության վերհանում և այդ ամենի միատեղում: Նշված պյուժենների խորքային ընկալումն ու կերպարավորումը գորելենում հավաքվում-ամփոփվում է մեկ ընդհանրական խորհրդանշական պատկերի մեջ՝ խաչի շեշտադրված կերպարում: Կրոնաքրիստոնեական պատումնաբանությունը մատուցվում է խաչի խորհրդի մեկնաբանությամբ, ինչը իր արմատներով նույնպես խորապես ավանդական է: Նորագույնը կերտվում է ավանդականի հիմքերով, և սա բնական է և ընդունելի: Իվանովյան մարմնավորումից գորելենի հեղինակները օգտվել են միայն գաղափարին համարձակորեն մոտենալու սկզբունքի, ավանդական թեմայի նորացման, երևույթների ընդհանրացման առումով: Մնացյալ տեսակետներից հեղինակները ընթացել են բացարձակ ուրույն ճանապարհով: Ոչ մի թեմա այստեղ իր բառացի մեջբերմամբ չի դրսևորվում: Ամենը փոխթափանցումների, համակցումների և ներքին փոխհարստացման մեջ է:²

Գորելենի կոմպոզիցիոն նկարագիրը հետևյալն է. հարթության աջ և ձախ թևերից դեպի Տիրամայրն ու Մանուկն են ձգտում հավատացյալ համայնքի՝ աղջիկների, կանանց, այրերի խմբերը՝ ուրվագծային հիմքում կազմելով հորիզոնագիծ զանգվածային հարթություն, կենտրոնում հավասարաթև բաժանում ստանալով: Ընդ որում, առանցքից երկու կողմերն ընթացող և երկու թևերից դեպի առանցք մոտեցող հորիզոնական շարժումը, պահպանելով հնագույն արվեստից եկող և միջնադարյան արվեստում ընդունված ժապավենաձև հորինվածքը, ընկալման գործընթացում միապաղաղության զգացում չի ներշնչում: Պատճառն այն է, որ այստեղ կիրառված է դասական արվեստին ներհատուկ ներքին ելևէջների սկզբունքը. ֆիգուրները և՛ քանակի տեսակետից, և՛ դասավորվածությամբ, ինչպես նաև հոգեվիճակների առումով գտնվում են իրար հանդեպ ոչ բացահայտ, բայց կարևոր և՛ բովանդակային փոխտարբերակման վիճակում: Ասենք, ձախ հատվածում հավատացյալների թիվը տասներկուսն է, աջում՝ տասնչորսը, սակայն դասավորվածության մեջ (կոմպանովկայում) երկու խմբավորումներն էլ կենտրոնի համեմատ համաչափ են: Գործող անձանցից մեկը հայացքը սևեռել է Փրկչին, մյուսը՝ դեպի հեռուները, երրորդը փոքր-ինչ թեքվել է դեպի հանդիսականը: Մեկի ձեռքի շարժումն ուղղված է դեպի Մարիամը, մյուսը

² Տարրերի և պատկերագրումների ներհայեցողական բովանդակումների առումով համեմատիր Ալեքսանդր Իվանովի «Քրիստոսի հայտնությունը ժողովրդին» կտավի, նաև միջնադարյան ձեռագիր մատյանների հետևյալ մանրանկարչական էջերի հետ. «Հոգեգալուստ»՝ Ավետարան 1305, Սիմեոն Արճիշեցի, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետև՝ ՄՄ), ձեռագիր N 2744, «Հոգեգալուստ»՝ Ավետարան XV դ., ՄՄ, ձեռագիր N 5511, «Հոգեգալուստ»՝ Ավետարան 1575 թ., ՄՄ, ձեռագիր N 4891, «Համարձում»՝ Ավետարան 1307թ., նկարիչ Թորոս Ռոպին, Վենետիկ, Մխիթարյան Միաբանության Մատենադարան, ձեռագիր N 1917, «Պայծառակերպություն»՝ Ավետարան 1265 թ., նկարիչ Թորոս Ռոպին, Երուսաղեմ, Սրբոց Հակոբյանց վանք, ձեռագիր N 1956, «Համբարձում»՝ Մուղնու Ավետարան XI դ., ՄՄ, ձեռագիր N 7736:

հանդարտ է, մեկը գլխիկոր է, ինքնամփոփ, մյուսը՝ երկրպագության ու աղոթքի հոգեվիճակում: Համայնքը միասնականի մեջ տարբեր է՝ միավոր ելևէջներից հյուսված, սակայն տարբերությունն այնքան չէ, որպեսզի կերպարներն անհատականանան, այլ այնչափ, որպեսզի կարողանան պահել համայնքի ներքին կենդանի շունչը: Այսպիսի մոտեցումը ուղղակիորեն բխում է քրիստոնեական հավատամքի ներքին գաղափարախոսությունից, հայեցակարգից, որն ուղղված է լայն համայնքի հոգևոր դաշտին և կոչված է կարգավորելու նրա կենսագործունեությունը: Ուշադիր դիտարկման պարագայում կարելի է նկատել, որ գեղարվեստական մակերեսի ներքին միջավայրում հաստատված գոյաձևն ու կենսաուժը իրական, ռեալ իրավիճակների փոխադրումն է ոչ իրական, վիրտուալ դաշտ, անիրական կտրվածք: Եկեղեցու ներսում հավաքված համայնքը, ամեն անգամ ապրելով և վերապրելով պատարագի խորհուրդը, հրաշքի և փրկության սպասումով հայացքը հառելու է Ավագ խորանին, նրա խաչին, հետևաբար՝ և գոբելեն-վարագույրին, որտեղ տեսնելու է իր հոգևոր անդրադարձը, և դրա շնորհիվ ապրումներն ու սպասումները առավել խոր բովանդակություն են ձեռք բերելու: Հետագա վերլուծությունից պարզ կդառնա, որ կոմպոզիցիայում խմբված երկրպագողները վերացարկված են իրական միջավայրից՝ իրենց գոյությունն առավել հաստատելով իրենց իսկ ներքին ապրումներում՝ հրաշքի ներհայեցողական ընկալումներում: Կոմպոզիցիայի «հավատացյալները» կարծես կամուրջ և միջնորդ են ֆիզիկական և հոգևոր աշխարհների, երկու տարբեր կոմպոզիցիոն կտրվածքների միջև: Արվեստի սահմաններից դուրս մղվող, թաքնված և հոգեբանորեն հուժկու, ազդեցիկ այս կապը թերևս ամենակարևոր և գնահատելի հատկանիշն է տվյալ ստեղծագործության մեջ: Հավաստելով ընդհանրականի հզոր ուժը՝ բոլորը համատեղ և ամեն մեկը յուրովի համակված են ներքին զգացողությամբ: Կառուցվածքային առումով այստեղ հմտորեն կիրառված է վաղնջական ժամանակներից եկող և քրիստոնեական միջնադարյան արվեստում հաստատված ռաձևաբանական մի սկզբունք, որը կարելի է ձևակերպել այսպես. համաչափության ընդգրկունության մեջ և նրա ընդերքում՝ անհամաչափի դրսևորումը (ասիմետրիան սիմետրիկի մեջ), իսկ եթե գաղափարայնորեն արտահայտվենք, ապա բազմաբովանդակի և բազմատեսակի ինքնահաստատումը արարչության ընդգրկունության մեջ: Կոմպոզիցիայի կերպարների պատկերագրումը (իկոնոգրաֆիկ մարմնավորումները) մեծավ մասամբ հիմնված են միջնադարյան հայ արվեստի ավանդական սկզբունքների վրա, որոնց համաձայն ֆիգուրների ամենաարտահայտիչ մասը դիմային հատվածն է, իսկ դեմքի վրա աչքերն են: Ընդ որում, այստեղ կա մեկ նկատառում. հավանական է՝ որոշ «գործող անձանց» համար նախահիմք են կոնկրետ անհատներ՝ իրենց բնորոշ դիմագծերով, սակայն նրանք ընդգրկվել են հավաքական ոլորտի մեջ՝ թոթափելով սուր անհատականացումը և ձեռք բերելով ընդհանրացման մեծ ուժ: Ինչպես ասվեց, փոքր-ինչ զարգացնելով միջնադարյան ավանդույթը և հեռանալով խիստ օրենքներից, ֆիգուրները պատկերագրական առումով մշակված են չափավոր պայմանական, պլաստիկ ձևերի մեջ՝ ներդաշնակորեն ներգրավելով գոբելենի պերճ հյուսվածքի մակերեսը և չխախտելով դեկորատիվ արվեստի

հարթայնության սկզբունքի կանոնները: Ֆիգուրների չափավոր պլաստիկան և կերպարների զուսպ անհատականացումը ընդամենը աշխուժության և արտահայտչության տարրեր են դեկորատիվ արվեստի ոլորտում:



Կոմպոզիցիայի դասական ուղիղ կանոններն այստեղ են, բայց ոչ միանշանակ և ռացիոնալ բովանդակությամբ: Ի սկզբանե ռացիոնալիզմը տեղ չէր կարող գտնել այսպիսի ստեղծագործության մեջ, քանզի թեման ինքնին ոչ բանականի հավատամքի ոլորտին է հարում: Նկատենք՝ բանական չէ նաև բախումնալի, կենտրոնախույս ուժերով հագեցած ներկայիս դարաշրջանը, որը խթան է այսօրինակ ստեղծագործության ծնվելուն: Այստեղ առկա են գեղագիտական և զգացմունքային այլ շերտեր, որոնք բովանդակային հյուսվածքի մեջ բազմազանություն և բազմերանգություն են ներմուծում:

Հոգեվիճակների հարաձուռն զարգացումը, երկրպագողների հայացքը ականայից մղվում է վեր՝ դեպի երկնային տիրույթները, դեպի «դողանջները», ուր հրեշտակների խումբը ցնծալի փառաբանումով ավետում է Քրիստոսի և Մարիամի հրաշքը՝ այս դեպքում հայացքներն ի վար՝ առանցքային կենտրոն մղելով:

Կոմպոզիցիոն ներքին զարգացումը զսպանակող ուժով ձգվում է վեր՝ երկինք, որպեսզի վերին կտրվածքում հասունանալով, հստակ կազմավորվելով՝ կրկին վերադառնա ի շրջանս յուր՝ մարմնեղեն աշխարհ: Հրեշտակների կենտրոնական առանցքի գծով, նրանց ուղեկցությամբ արեգակ սկավառակի ներքո հանդիսավոր և հրամայական խաչն է «ճառագում» երկնից Տիրամոր և Զավակի վրա: Մա է առավել շեշտակի հրամայականը՝ ողջ ստեղծագործության կոմպոզիցիոն և իմաստային կենտրոնը: Քրիստոնեական միջնադարյան պատկերագրման մեջ ընդունված է թևավոր արեգակի ծագող կամ ներգրված խաչի տիպը, այստեղից էլ արեգակից ծայր առած խաչի խորհրդանիշը, որը խոր արմատներ ունի վաղնջական մինչքրիստոնեական ժամանակներում և հակվում է դեպի արևապաշտական

պատկերացումները, կապվում է թևավոր արեգակի կերպարի հետ: Կոմպոզիցիայում առավել շահեկանորեն օգտագործելով խաչի սիմվոլի այս կերպը՝ արվեստագետ-հեղինակները կարծես ցանկացել են մեկ անգամ ևս հավաստել հայ խաչապաշտության խորքային արմատները: Խաչն այստեղ՝ խաչափայտը չէ որպես պատժի գործիք, այլ նրա փոխակերպված էությունը: Խաչը՝ ոսկեշող, լուսաճաճանչ կերպարանքով, «հառնում» է որպես տեսիլք, մշտնջենական փրկության խորհրդանիշ՝ որպես հոգևորի շիկացում: Եվ պատահական չէ, որ այն պատկերված է դեղին, ոսկեճառագ գույնով, հոգևորի խորհրդանշական իմաստով: Այս առումով ներկայացվող պատկերագրումը ներառում է «Հոգեգալստյան», ինչպես նաև «Համբարձման», «Փոխակերպման», «Հայտնության» բովանդակությունը: Գորելենի հորինվածքն ըստ էության երկկառուցվածքային և իմաստային կենտրոն ունի. երկնային կենտրոնը՝ խաչարեգակով, և երկրային կենտրոնը՝ իրագործում ստացած մարմնացած ոգով Մարիամ-Քրիստոսով: Ներքևից վերև հառած հայացքները դիտողի ուշադրությունն ակամայից գամում են արարչության էպիկենտրոնին՝ խաչի վերածվող շողարձակող արեգակին, որից և ծնվում, սկիզբ է առնում ամեն մի երևութական դրսևորում: Այնտեղ՝ վերևում, ճախրող հրեշտակների երկրպագության և ուղեկցության ներքո խորախորհուրդ էականն է տիրում: Այստեղ՝ սրբազան, բիրիական լեռան երկու գագաթների արանքից, արեգակի սկավառակն է ծնվում, կյանքն է սկիզբ առնում, այստեղ փրկության խորհուրդն է դաջվում՝ խաչն արեգական:

Տարբեր կատեգորիաների ներհայեցողական ոլորտի խորհրդանիշների այս խտացումը ներդաշնակորեն ի մի է բերված, կենսականորեն կյանքի է կոչված այդ փոքր հատվածում, այնպես, որ վերին հորիզոնականից տիեզերական ակիքները (իմպուլսները) սփռվում, տարածվում են երկնային տիրույթների վրա: Եվ չգիտես՝ ռացիոնալ, սթափ հաշվարկով, թե՛ ներքին բնագոյային զգացողությամբ ողջ ստեղծագործության հորինվածքը մտածված է այնպես, որ իր կառուցվածքային հիմքում բուրգ է ուրվագծում՝ նվիրապետական (հիերարքիկ), ենթակառուցվածքային բաժանումներով, հոգեբանական և իմաստաբանական աստիճաններով: Հասկանալի է, որ այսպիսի հագեցած, բարդ կառույցը իր բազմաշերտությամբ չէր կարող միանշանակ լուծումներ ունենալ: Բազմաշերտությունն առկա է ամեն մի կտորի մեջ, իսկ առավել՝ հրեշտակների խմբում: Ներքին հիշեցումների, զուգորդումների առումով թերևս այստեղի հրեշտակները կամրջվում են միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում հանդիպող «ճախրող» հրեշտակների, իսկ առավել մտերմորեն կապվում են Էջմիածնի Ավետարանի փղոսկրյա կազմին հարթաքանդակված հրեշտակների հետ (շապիկի երեսներ՝ երկուական), որոնք, արեգակնային շրջանը (ներգրված խաչով) բռնած, հովանի են Քրիստոսին՝ գահին նստած, և Մարիամին՝ Մանկան հետ: Պատկերագրման առումով կառուցվածքային նմանություն կա, անշուշտ, բայց ներքին ելնեջների առումով, մշակումների, շարժումների տեսակետից գորելենի *Խոստոսեոսի* հրեշտակները այլևս միջնադարյան չեն, յուրովի արտահայտիչ և Լրաբեր 3-10

Հրեշտակն ինքնին աներևութական էակ է և ավելի շուտ ներքին զգացողությամբ է ընկալվում, քան զգայականորեն. լսելի է և ոչ շոշափելի ու տեսանելի: Հրեշտակը կարծես փրկության ավետումն է, սիրո դողանքը, տիեզերական մարմինների երաժշտությունն է, երևակայական տեսիլքը: Եվ հենց երևակայության ուժի և թռիչքի իրավունքով է, որ այս էակները գորելենում շռայլորեն պերճ նկարագիր են ստանում, ինչն առավել ցայտուն արտահայտվում է թևերի և զգեստների հարուստ ծալքերում, ձեռքերի աղբյուրական շարժման մեջ, ֆիգուրների հետաքրքիր կրճատումներում: Հրեշտակները նյութեղենության սահմանից այն կողմ են, մեկ ուրիշ նյութեղենության տիրույթներում, ինչը պատճառ է և հիմք ստեղծագործության մեկ այլ ոճային-գեղարվեստական դրսևորմանը՝ «բարոկկոյական» մարմնավորումներին, որոնք շուք և երգեհոնային հնչողություն են ներմուծում հյուսվածքի դասական կառուցվածքի մեջ՝ ողջ ստեղծագործության տոնայնությունը հասցնելով *Fortissimo*-ի: Ըստ էության, բարոկկոյական մշակումները ենթակայորեն առկա են բոլոր հատվածներում՝ ֆիգուրների զգեստավորման մեջ, ծաղկամոտիվներում, գորելենը երիզող, հարուստ մշակված շրջանակում: Ցնծալի տոնայնությունն առկա է առարկայական բոլոր դեկորների մեջ: Սակայն երբ մարմնավորումը հասնում է դեմքերի հատվածներին, մոտեցումը փոխվում է: Անձնավորման, շնչավորման, ոգեղենացման պարագայում որոշիչը կենտրոնացնող դասական ուժն է, զսպվածության ուժը: Անցումը սահուն է և ոչ կտրուկ: Եվ ստացվում են դասական կանոնավորվածության ներքո բարոկկոյական մանրամասներ և այս երկուսի հիմքում՝ կրոնական-ներհայեցողական, գոյաբանական-էութաբանական մոտեցում: Մշակությամբ տարբեր ոճաձևաբանական հարաբերումները բարդ հանգույցներ են ստեղծում, ինչն ինքնին հակասական է ճիշտ այնքանով, որքանով և՛ բարդ, և՛ հակասական է այս ստեղծագործությունը ծնող ժամանակաշրջանը: Կարելի է ասել, որ ստեղծագործությունը մեր ժամանակաշրջանի խորհրդանշական հայելին է:

Դարերով ամբարված անընդգրկելի տեղեկատվություն կուտակողի իրավունքով, պատմական ասպարեզում վերջինը քայլողի, սեղմված տարածության և խտացած ժամանակի արգասիքը լինելու իրավունքով՝ գորելենն արարողները համարձակվել են հյուսվածքի մեջ համադրել զարգացումներ, ժամանակաշրջաններ, զգացողություններ, ոճեր, նույնիսկ մեկ քարոզչության պատկերականոնակարգի սահմաններում՝ տարբեր պատկերագրումներ: Ինչպես արդեն նշեցինք, կերպարի և սյուժեների առումով սինթեզված և միատեղված են Տիրամայրը՝ զուսպ, հանդիսավոր (պանագիա), Տիրամայրը՝ ինքնասույգ, աղոթալուռ (օրանտե), Տիրամայրը Մանկան հետ՝ մտերմիկ, մեղմիկ (օդիգիտրի): Նաև ուրիշ պատկերներ. «Երկրպագություն», «Հայտնություն» և ուրիշներ, և բոլորն էլ ոչ տիպական դրսևորումներով, այլ ազատ, անսպասելի և անկաշկանդ մշակումների մեջ: Այդ ազատությունը ստեղծագործողներին դարձ է ընձեռել: Դարաշրջանն է ներշնչել մեկ մակերեսի վրա ի մի բերել ողջ քրիստոնեական փորձը, դարին համահունչ վերամարմնավորել նրա խորհուրդները: Տվյալ կոմպոզիցիան աստվա-

ծաշնչյան պատումների խտացումն է, ժամանակակից մարդու պատկերացումը բիրիական իրողությունների մասին:

Ստեղծագործության կենտրոնը Տիրամայրն է՝ գահին, Ջավակի հետ: Մական այս խումբը ոչ միայն կառուցվածքային և իմաստային, այլև հոգեբանական հակասությունների կենտրոնն է: Երկու կողմից մարդկային հոսքը՝ բոլորն իրար հետ և ամեն մեկը յուրովի, ձգվում են դեպի Մարիամն ու Քրիստոսը, բայց թե՛ Մարիամը, թե՛ Ջավակը կարծես տեսանելի չեն մարդկանց աչքին: Իրենց հերթին Տիրամայրն ու Մանուկը, շրջապատված լինելով մարդկային խիտ բազմությամբ, կարծես և չեն նկատում ոչ մեկին, ինքնամփոփ են և ինքնասույգ: Այդ նույն պարագային Փրկիչ-մանուկը կարծես օտարված է նույնիսկ Մորից, իսկ Մայրը, խորասուզված իր մտքերում, վերացարկված է Ջավակից: Երկուսն էլ աշխարհում են գտնվում, բոլորի համար, բայց աշխարհից դուրս են, տիեզերական բարձունքներում: Կոչված են փրկելու, բայց անհաղորդ են հողեղեն ունայնությանը: Ընդհանուր առմամբ, մակերեսի գործողությունը ծավալվում է ոչ հողեղեն, այլ իդեալական չափումների ոլորտում: Մարիամի և մանուկ Քրիստոսի հոգեվիճակները, գտնվելով բյուրեղացման գագաթնակետին, բյուրեղյա բեկորների վերածվելով, թափանցում են ներկաների հոգիները (ներկաների շրջանի մեջ են ներգրավված նաև իրականության դաշտում գտնվող դիտողները)՝ ամեն մեկին շնորհելով հրաշքի ընկալման մեծագույն կարողությունը: Եվ հենց այս ներքին խթաններից դրդված՝ ներկաները հայացքները սևեռել են դեպի անհայտ բարձունքները՝ տեսիլքայինը գերադասելով «մարմնացած» իրականությանը:



Ի դեպ, հոգեբանական ընկալումների առումով և ժամանակատարածական ըմբռնումների տեսակետից գորելենի այս դիտակետը ակամայից զուգահեռի մեջ է մտնում տարբեր ժամանակաշրջանների, դարակազմիկ (էպոխալ) տարբեր

ուղղությունների և ոճերի նկարիչների ստեղծագործությունների հետ: Օրինակ՝ էլ Գրեկոյի «Կոմս Օրգասի հուղարկավորությունը» մեծամասշտաբ ստեղծագործության հետ, որտեղ առեղծվածայինն ու իրականը փոխադրելու և փոխլրացնելու հարաբերությունների մեջ են գտնվում³: Կամ էլ Պոլ Գոգենի բրետոնյան շրջանի գլուխգործոցներից մեկի՝ «Տեսիլք քարոզից հետո» կտավի հետ: Վերջինիս մեջ կոմպոզիցիան ևս հստակորեն բաժանվում է երկու՝ ժամանակային և տարածական հատվածների, որոնցից մեկը իրականն է («Կանայք քարոզչությունն ունկնդրելիս»), մյուսը երևակայականն է, ապրումների մեջ գտնվող մարդկանց պատկերացումների արգասիքը («Հակոբը հրեշտակի հետ պայքարելիս»): Ընդ որում, իրականի ոլորտում գործող անձինք ինքնամիտփ են, մեկուսի, չնայած այն հանգամանքին, որ խմբված են մեկ հավատքի ներքո⁴:

Հակասության որոնումների ոգին բուն է դրել սրտերում՝ դրդելով հրաշքից վեր հրաշք փնտրել, հավատքի բնածին պահանջի մեջ կասկած սերմանել, վստահության մեջ երերում մտցնել, հաղորդակցման մեջ անհաղորդ վիճակ ծնել, խմբվածության մեջ՝ ինքնամիտփ օտարացում: Սակայն այդ նույն վիճակից և նույն ժամանակի շնչից ծնունդ է առնում բոլորովին այլ մղում՝ հավատքի գիտակցական ընկալման ցանկությունը, կյանքի էությունը ըմբռնելու մղումը, որն արդեն ընկալումային ավելի բարձր շրջափուլի վկայությունն է: Այս իրողությունը խորապես իմաստավորում է հավատամքը և նորովի է մեկնում արարչական խորհուրդները: Հակասական է, իհարկե, բայց ճիշտ այնքանով, որքանով հակասական է մեր ժամանակաշրջանը: Հենց սրանով էլ ճշմարիտ է, անկեղծ և համոզիչ: Կրկնում ենք՝ այս որակի աշխարհայեցողական խնդիրները արտաքին լուծումների մեջ չեն դրսևորվում, սրանք երևույթների մակերեսին չեն դրոշմված, այլ խորքային ոճակերպային մարմնավորումներում, գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ, ինչը թերևս կարևորագույնն է արվեստի համար: Իսկ արվեստի ուսումնասիրվող ստեղծագործությունը բառիս փոխաբերական և ուղիղ իմաստով հյուսված է խորքային, նուրբ ելևէջներից, հուզական անորսալի վիճակներից, կիսատոներից:

Նշված հատկանիշները հատուկ են կոմպոզիցիայի ողջ համակարգի համար, որում կարևոր դեր ունեն գույնը, գունաշարը, տոնային հարաբերությունները: Գոբելենի արվեստին հարիր գունային գամման լուծված է շագանակակարմիրի, դարչնականաչի փոքր-ինչ մարած երանգներով՝ կենտրոնում հավաքվելով, ի մի բերվելով երկնագույնի և դեղինի հակադրման մեջ, ինչը բխում է առաջին հերթին իմաստային, հոգևոր բովանդակությունից, խորհրդապաշտական ընթերցումից, երկրորդը՝ ներքին գունային ներդաշնակությունից: Մարիամի կապույտ թիկնոցը՝ որպես նվիրականության խորհրդանիշ, ոսկեշող խաչը՝ որպես հայտնության և հրաշագործության սիմվոլ, ամբողջացնում են ասելիքը: Այստեղից է սկիզբը, և այստեղ է հանգրվանը:

³ Հմմտ. Կոմս Օրգասի հուղարկավորությունը. 1586, Տոլեդո, Սան Տոմե եկեղեցի (տե՛ս **Липатова Е., Липатов В., Эль Греко, Мир шедевров, М., 1998**).

⁴ Հմմտ. Տեսիլք քարոզից հետո, 1889, Էդինբուրգ, Ազգային թանգարան (տե՛ս **Раздольская Б., Искусство Франции второй половины XIX века, Л., 1981, с. 255-257**).

Որպես դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործություն՝ գորելենը պահպանում է հարթայնության սկզբունքը՝ ընթերցվելով վերից վար, կողքից կենտրոն, վարից վեր, այսինքն՝ հարթության սահմաններում: Մակայն հարթության սկզբունքի ներքո ակտիվորեն մշակվում են ոչ միայն զարդային մոտիվները, այլև պատկերագրման տարրերը, ինչն առավել ցայտուն է դրսևորվում հագուստեղենի և դեմքերի մշակման մեջ: Չափավոր պլաստիկան, լուսաստվերային մշակումները, տարածական կրճատումները, միանալով պատկերվող տարրերի պայմանական լեզվին, ամբողջականություն են հաղորդում հորինվածքին:

Գորելենը, նախատեսված լինելով եկեղեցու Ավագ խորանի համար, ճշմարիտ կոդիտարկվի և կրնկավի իր միջավայրում՝ եկեղեցու սրահում՝ համաձայնության մեջ դրվելով ինտերիերի ողջ կահավորանքի հետ: Համոզված ենք, որ այդ համաձայնեցումը, լինելով լիարժեք և ներդաշնակ, երկուստեք կհարստացնի և՛ միջավայրը, և՛ գորելենի ընկալումը: Մոնումենտալ-դեկորատիվ արվեստի ուզածը գործ հարկ է դիտարկել իր տեղում, որի պարագայում այն ձեռք է բերում անսամբլային հնչողություն, հետևաբար, ամբողջական է, մինչդեռ ամբողջությունից դուրս բերվելով՝ խեղճանում և աղճատվում է: Սա վերաբերում է նույնիսկ ամենամեծ վարպետների ստեղծագործություններին: Հուսով ենք, որ արվեստի այս գործը, ճշմարիտ հասցեագրում ունենալով, իր հերթին կհարստացնի ժամանակակից հանդիսատեսի և ունկնդրի ճաշակը և, ավանդվելով սերունդներին, կդառնա մեր ժամանակների հավատո ճրջմարիտ հավաստիքը, նաև խղճի, մտքի ու ճաշակի լավագույն վկայություններից մեկը:

ДУХОВНЫЙ АСПЕКТ МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В ГОБЕЛЕНЕ

ГАМАГЕЛЯН В. М.

Резюме

Монументальное искусство во всех техниках и вариантах исполнения представляет собой труднейший, трудоемкий процесс, для осуществления которого требуется много разных неизбежных предпосылок. Масштабное искусство зиждется в первую очередь на глобальной идее и в определенном смысле оно программно, поскольку воплощает патриотические, гражданские, просветительские устремления народа. Понятно, что для претворения подобных крупномасштабных произведений в жизнь прежде всего нужен заказчик, необходима материальная база, а также – коллективный труд – как это имело место в нашей стране, в Армении, в 80-х годах XX столетия при создании монументальных гобеленов Григора Ханджяна. При этом художник в

основном обеспечивает художественное оформление произведения – эскиз, картон, оставляя конечное осуществление в материале мануфактурному производству. Чрезвычайно редок, если не сказать, беспрецедентен тот вариант созидания, когда художник и исполнитель гобелена соединены в одном лице. Таким редким гобеленистом в армянской художественной действительности является Карапет Егиазарян, который в соавторстве с А. Казарян создал монументальное произведение, представленное на суд зрителя в 2003 году. Авторы-художники, обратившиеся к религиозно-духовной тематике, во многом отошли от канонических форм изображения и привнесли в композиционную структуру произведения, в его содержательные пласты новации. Этим они и обеспечили актуальность произведения.