
ՍՐԲԱՊԱՏԿԵՐ. ԳՈՒՅՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅ
ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Ա. Խ.

Սրբապատկերը՝ որպես քրիստոնեական մշակույթի ու գեղարվեստական մտածողության արգասիք, առանձնահատուկ նշանակություն ունի հայ եկեղեցում և եկեղեցական ծիսակարգի անբաժանելի մասն է կազմում: Սրբապատկերները հանդիսավոր և խորհրդավոր տեսք են տալիս եկեղեցու աղոթական տարածքին: Հայկական եկեղեցիներում դրանք, առաջին հերթին, այն գեղանկարներն են, որոնք տեղադրվում են որոշակի կարգով. ավագ սեղանին՝ Աստվածամայրը մանկան հետ (տոների ժամանակ կարող է փոխարինվել տոնը ներկայացնող սրբապատկերով), խորանի ներսում տասներկու առաքյալների նկարներն են, խորաններում և մատուռներում կարող են դրվել սբ. Հովհաննես Մկրտչի և սբ. Ստեփանոս նախավկայի, մկրտարանում՝ մկրտության պատկերները: «Հայ եկեղեցին, իր դավանաբանական առանձնահատկություններից ելնելով, ավագ խորանի գեղարվեստական համակարգում նախապատվություն է տալիս վարագույրների վրա արված արծաթե կամ ոսկեջրած խաչին՝ իր խորհրդաբանությամբ»¹: Մուտքի կողքերի հատվածում ենթադրվում է փակցնել երկու սրբապատկեր: Նկարների թիվը եկեղեցու մեջ կարող է ավելի շատ լինել (առաքյալներ, մարգարեններ, ազգային սրբեր): Պատկերները հայկական եկեղեցիներում դրվում են հայոց եկեղեցական ծեսով օրհնված և օծված լինելուց հետո միայն: Այս առիթով Մ. Օրմանյանը ասել է. «Եկեղեցուց դուրս բնավ իսկ կիրառության մեջ չեն լինում»²: Այսինքն՝ հայ իրականության մեջ հաստոցային գեղանկարչության առաջին գործերի պատվիրատուն մնում էր հայոց եկեղեցին, որով և պայմանավորված է դրանց թեմատիկ սահմանափակումը կրոնական բովանդակության և միջնադարի մտածողության շրջանակներում:

Ժամանակաշրջանի թելադրանքով՝ կեպարվեստում ձևավորվող նոր չափանիշները, հետաքրքրությունը իրական կյանքի ու մարդու նկատմամբ իրենց զգացնել են տալիս «նույնիսկ ամենակրոնական ու երկյուղած ժանրում, ինչպիսին սրբապատկերն է»³:

¹ Հակոբյան Ա., Հայկական եկեղեցական վարագույրների մասին (Էջմիածին, 2007, ԺԱ, էջ 100): Այս մասին տե՛ս նաև Հակոբյան Հ., Հայոց տերունական սրբապատկերներ, Ե., 2003, էջ 26-58:

² Տե՛ս Օրմանյան Մ., Ծիսական բառարան, Ե., 1992, էջ 111:

³ Տե՛ս Հակոբյան Հ., Հայոց տերունական սրբապատկերները, Ե., 2003, էջ 104:

Սրբանկարչությունը ներկայացնում է եկեղեցու պատմությունը, ավանդությունը, դավանանքն ու ուսմունքը, նկարագրում հայրերի փորձն ու սրբերի վարքը: Ինչպես Աստծո խոսքն է տրվում առակներով ու այլաբանությամբ, այնպես էլ սրբանկարը արտացոլում է երկնայինը՝ խորհրդանշի, գույնի, ձևի և կերպարի միջոցով: Սրբապատկերը կարող է մարդու վրա ոչ պակաս մեծ ազդեցություն գործել, քան քարոզը, ընթերցանությունը կամ աստվածաշնչյան խոսքը և մարդուն մղել դեպի ամենաբարին, լուսավորը: Այն պատուհան է՝ տեսանելի դարձնելու երկնային իրողությունները: «Անտեսանելին տեսանելիի մեջ», հաճախ այսպես են բնորոշում (Ա. Ավետիսյան, Ն. Հարությունյան և այլք) «սրբապատկեր» հասկացությունը⁴:

Սրբանկարչությունը խորհրդանշական արվեստ է՝ գեղանկարչության դասական օրենքներին հակառակ, որտեղ առկա որոշ սկզբունքներ հակադրվում են հեռանկարչության կանոններին: Այստեղ պատկերները փոքրից մեծին են անցնում. օրինակ, եթե հետին պլանում Հիսուսի նկարն է, ապա առաջին պլանի մարդկային կերպարները ավելի փոքր են պատկերվում, սակայն իրականում այդպես չէ. պատկերը որքան հեռու է, այնքան փոքր պետք է լինի:

Սրբանկարը պատկերով արտահայտած աղոթք է, նախ, նկարողի համար, ընդ որում՝ գործնական աղոթք, որտեղ միտքը, սիրտն ու նկարող ձեռքը ուղղված են առ Աստված: Ուսումնասիրողները առհասարակ դեմ են կրկնօրինակումներին՝ կարծելով, որ բնօրինակը պատկերվել է Սուրբ Հոգու ներգործությամբ, իսկ «կրկնօրինակման դեպքում ոչ թե աստվածայինն է գործում և ստեղծում պատկերը, այլ մարդը: Ուստի պետք չէ անտեսել դա, հույսը դնել անձնական երևակայության վրա և հեռանալ իրականությունից»⁵: Ըստ հույն աստվածաբան Դիոնիսիոս Արիոպագագու (մ.թ. I դար), սրբանկարները միաժամանակ պիտի ունենան նմանություն և տարբերություն, որպեսզի առաջինի օգնությամբ ճանաչենք, իսկ երկրորդի միջոցով տարբերենք պատկերվածը⁶: Պատկերը ճանաչելուն օգնում է նաև գույնը, որը, կարծում ենք, ամեն դեպքում, որքան էլ փորձես, չի կարող նույնը լինել: Գույնը պետք է զգալ հոգով և սրտով (առավել ևս սրբանկարչության մեջ), ոչ թե բանականությամբ: Եվ կախված նկարչի գունային ընկալումներից՝ մեծ նշանակություն ունի նաև լավ կամ վատ տրամադրությունը: Սրբանկարները կերտելու ընթացքում միտքը

⁴ holytrinity.am/?p=2960

⁵ Առաքել քահ. Վարդագարյան, Գույներն աստվածաբանության մեջ (Էջմիածին, 2009, Զ, էջ 20): Այս մասին տե՛ս նաև Стрижев А. Православная икона. Канон и стиль, М., 1998, с. 64.

⁶ Նույն տեղում, էջ 21:

կենտրոնանում է պատկերի վրա՝ լինի Աստվածածինը մանկան հե՞տ, Հիսուս Քրիստո՞ս, որևէ սո՞ւրբ, թե՛ ավետարանական պատմություն⁷:

Եկեղեցու հայրերը խաչի և պատկերների խնդրի առնչությամբ առաջ են քաշել երկու տեսակետ. 1) պատկերը զարդարանք կամ ուսուցման ձև է, որ անգրագետի համար փոխարինում է գրին, կամ բարեպաշտության և կրոնասիրության մղող հորդորիչ միջոց, 2) այն, որպես նախատիպի օրինակ, ինքնին սուրբ և պաշտելի է: Առաջինը կարելի է անվանել պատկերահարգություն, երկրորդը՝ պատկերապաշտություն⁸: Հայերը սրբապատկերը չեն պաշտում կամ մերժում, այլ՝ «պատվում, հարգում են»: Մեծն Ներսես Շնորհալին (1166-1173) գրում է. «Մեք... ընդունիմք եւ երկրպագեմք պատկերի տնօրէնութեան Փրկչին մերոյ, այլն զամենայն սրբոց պատկերս՝ ըստ իւրաքանչիւր կարգի պատուեմք...»⁹: Սա նշանակում է, որ հայկական եկեղեցիները նկարագարովել են ոչ միայն Քրիստոսի կյանքը պատկերող տերունական նկարներով, այլև սրբապատկերներով: Շարունակելով միտքը՝ Շնորհալին ասում է. «Իսկ զսրբոյն զպատկերս պատուեմք և փառաւորեմք միջնորդ և բարեխօս՝ առ Աստուած ունելով. պարտ է... զմտերիմ ծառայիցն Աստուծոյ զպատկերս և զանուանս՝ որ են բնութամբ ծառայակիցք մեզ, պատուել և յարգել ըստ իւրաքանչիւր արժանաւորութեան, և զառաքինութեան նոցին...»¹⁰: Իսկ կաթողիկոս Հ. Օձնեցին (717-728) գտնում է, որ մարդիկ պաշտում են ոչ թե զգայական պատկերը, այլ՝ դրա միջոցով արտահայտված բովանդակությունը¹¹: Տվյալ դեպքում կարևորվում է ոչ թե նյութը, այլ՝ բովանդակությունը, աղոթքի համար նրա գործնական-փրկչական առաքելությունը: Թեկուզ նյութը զանազան և այլատեսակ լինի, - գրում է Հովհաննես Իմաստասերը (1047-1129), - բոլորի մեջ Աստծո՝ մարմնացած Բանի՝ մարդկային ձևով նկարված պատկերն ենք երկրպագում, բոլորի մեջ էլ միննույն գորությունը տեսնում¹²: Արվեստաբան Ն. Կոնդակովը (1844-1925) ևս կարևորում է սրբապատկերի աղոթական նշանակությունը. «Պատմականորեն հին ժամանակներից սկսած՝ եկեղեցական որմնանկարչության և աղոթքների համար ստեղծվող նկարների միջև կատարվել են պատկերագրական և ոճական փոխառումներ... հրաշագործ սրբապատկերների համատարած պաշտամունքը նպաստել է դրանց

⁷ www.amtown.com

⁸ Ադոնց Ն., Պատկերների խնդիրը, աշխատասիրել, ծանոթագրել և ներածությունը գրել է Պ. Հովհաննիսյանը, Ե., 2003, էջ 15:

⁹ Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Ս. Էջմիածին, 1865, էջ 31:

¹⁰ Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Երուսաղեմ, 1871, էջ 98, 140-141:

¹¹ Սահակյան Ե., Հովհանն Օձնեցի, Ալավերդի, 1993, էջ 34:

¹² Հակոբյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 21:

մասսայականացմանն ու տարածմանը ոչ միայն փայտի, այլ նաև գաղափարական նույն իմաստն ու առաքելությունն ունեցող եկեղեցական որմնանկարների ու խճանկարների վրա: Միայն թե պետք է կարողանալ տարբերել սովորական պատմողական բնույթի նկարները հրաշագործ (աղոթական) պատկերներից...»¹³: Իսկ ահա հայ մատենագիր Վրթանես Քերթոզը (VI դ. կես-VII դ. սկիզբ) «սրտիւք հաւատան» դարձվածով որոշակիորեն ակնարկում է սրբապատկերի հուզա-հոգեբանական ընկալման անհրաժեշտության մասին. այլ կերպ ասած՝ Աստված մատչելի է ոչ թե բանականությամբ, այլ՝ հավատով: Այսպիսով, նա անուղղակիորեն մատնանշում է սրբապատկերի սինկրետիկ հատկությունները, քանի որ այն ընկալվում է ոչ միայն գուտ տեսողությամբ, այլև լսելիքով ու հատկապես հոգով¹⁴: Ըստ նրա, «Քրիստոնեական պատկերները աստվածության պատվի և երկրպագության փառքի սպասավորության համար են», քանզի քրիստոնյաները ոչ թե նյութն են պաշտում, այլ պատկերված սրբերին են փառավորում և նրանցից բարեխոսություն խնդրում¹⁵: Վրթանես Քերթոզը պատկերային համեմատություններով և սուրբգրային վկայություններով հիմնավորել է պատկերահարգությունը և հանգել այն եզրակացության, որ պատկերների պաշտամունքը շեղում չէ Սուրբ Գրքից:

Հայ եկեղեցական արվեստում սրբապատկերները հիմնավոր կիրառություն են ունեցել թե առանձին նկարներով և թե որմնանկարչության, մանրանկարչության, քանդակագործության մեջ:

Հայկական ձեռագրական արվեստի ու մանրանկարչության մեջ օգտագործված բարձրորակ և բազմերանգ ներկերն ու թանաքները պատրաստում էին բույսերից, միջատներից (որդան կարմիր) և հանքանյութերից: Ներկերից ու թանաքներից ամենից հարգի էին կարմիրն ու կապույտը, նաև՝ երկնագույն, նարնջագույն և ուրիշ գույներ ու դրանց երանգները: Գրքարվեստում հայ մասնագետները մանրանկարչության և զարդարվեստի մեջ մեծ հմտությամբ և անկրկնելի ճաշակով էին կիրառում նաև ոսկին: Նրանք որոշակի քիմիական նյութերով լուծում էին ոսկին, դարձնում թանձր զանգված և վրձնի միջոցով զարդանկարում, երբեմն էլ հատուկ եղանակով ստանում էին ոսկու թիթեղանման բարակ թերթիկներ, որոնք այնուհետև կպչուն նյութերով փակցնում էին նկարի համապատասխան հատվածներում:

¹³ Кондаков Н. М. Иконография Богоматери, т. I, СПб., 1914, с. 1, 4.

¹⁴ Քյոսեյան Հ., Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, հ. Ա, Մբ. Էջմիածին, 1995, էջ 132:

¹⁵ Ալիևեան Ն., Վրթանես վարդապետ Քերթոզ և իւր երկասիրութիւնք (Հանդէս ամսօրեայ, հ. Ա, 1910, էջ 25):

Պատկերագրության մեջ գույներն, անշուշտ, ունեն իրենց ուրույն դերն ու նշանակությունը: Գույնի արժեքը մարդու կյանքում ևս մեծ է ու բազմազան, քանզի գույնի միջոցով կարելի է արտահայտել հոգու անըմբռնելի վերապրումները, որոնք անհնար է ձևակերպել խոսքերով: Գույնը թափանցում է մարդու ներաշխարհի անմիջականորեն՝ ակնթարթաբար: Իսկ թե ինչպիսի ազդեցություն է թողնում գունապատկերը անձի վրա, կախված է թե՛ նկարչի, թե՛ դիտողի գունընկալումներից, գնահատականներից: Միննույն նկարը տարբեր մարդկանց վրա այլևայլ ազդեցություն է թողնում:

Հայ մեծանուն բանաստեղծ ու գիտնական Ղևոնդ Ալիշանը (1820-1901) Վենետիկի Մխիթարյան Մատենադարանում հայտնաբերել է XV դ. ձեռագիր մի մատյան, որը կերպարվեստի ուսուցման մեթոդիկային նվիրված հազվագյուտ ձեռնարկ է: Գիտնականը դա անվանել է «Պատկերուսույց գիրք»¹⁶. այստեղ կան տեղեկություններ գունային համակարգի և դրանցից յուրաքանչյուրի նպատակային գործածության մասին: Ձեռագիրն ունի 59 թերթ, որոնցից 25-ը՝ մագաղաթ, իսկ 34-ը՝ թուղթ: Այստեղ XIII-XV դդ. մանրանկարչական դպրոցի օրինակներ են զետեղված՝ կարմիր ու կապույտ գծապատկերներով: Դրանք դասակարգված են ըստ ուսուցման կարգի, պարզից բարդ՝ զարդանկարներ, զարդագրեր, սրբապատկերներ և տերունական նկարներ: Կան գրավոր տեղեկություններ նկարչական արվեստի, նկարների ձևի, գունազարդման տեխնիկայի, լույս ու ստվերի օգտագործման մասին: «Պատկերուսույցի» հեղինակը կամ հեղինակները երբեմն գույների ընտրության ազատ հնարավորություններ են ընձեռում երիտասարդներին. միշտ նույն ձևերը և երանգները չեն պարտադրում: «Պատկերուսույցի» թերթերից մեկում կարդում ենք. «Սուրբ Աստվածածնի զգեստն՝ լաջվարդ, տունը, շենքը՝ կանաչ, կողերին՝ ճնարակ... Ոտքի տակի բարձր՝ կարմիր» և այլն: Նախահայր Ադամի կերպարի կապակցությամբ՝ «Ամենուն նախահայրն Ադամ, միւսոց նման զգեստաւորել... զգեստի գոյնն էլ բաց ծիրանի, միւսոց վրա՝ լաջվարդ, ամենքն ալ աղաչաւորի կերպարանօք՝ թափորապէս քայլուածք ձեւացնեն»¹⁷: Պատկերի վրա նշված գույների անվանումները երբեմն ներկայացվում են համառոտված, օրինակ՝ «Ճն»՝ ճնարակ, «լջ»՝ լաջվարդ, «կչ»՝ կանաչ և այլն:

Գույնի միջնադարյան ընկալմանը բնորոշ են անմիջականությունը և պարզությունը: Այդ դարաշրջանի գեղարվեստում չկան երանգավորումներ, ինչը հատկանշական է ավելի ուշ ժամանակաշրջանին: Այն համատեղում է վառ

¹⁶ Հակոբյան Հ., Կերպարվեստը հայոց կրթարաններում, Ե., 1996, էջ 127:

¹⁷ Պատկերուսույց գիրք, Բազմավեպ, 1896, թիվ 1, էջ 289-293: Այս մասին տե՛ս https://hy.wikipedia.org/wiki/%D5%8A%D5%A1%D5%BF%D5%AF%D5%A5%D6%80%D5%B8%D6%82%D5%BD%D5%B8%D6%82%D5%B5%D6%81_%D5%A3%D5%AB%D6%80%D6%84

երանգները, ընդ որում, լույսը ոչ թե սահմանում է երանգները, այլ բխում է ընդհանուր ներդաշնակությունից, գույնը չի ծածկվում լույսով ու ստվերով և պատկերից դուրս չի մղվում¹⁸:

Միջնադարյան արվեստում հաճախ որոշակի նշանակություն էր տրվում ոչ միայն առանձին գույնի խորհրդին, այլև գունային երանգներին և համադրությանը: Բացի կանոնները և ավանդույթները պահպանելուց, յուրաքանչյուր պատկերագիր իր ստեղծագործության մեջ անխուսափելիորեն ներմուծում էր իր անհատական աշխարհընկալումը, անձնական փորձառությունն ու ոճը: Եվ կարևոր չէր, թե առարկան իրապես ինչ տեսք ուներ, այլ այն, թե ինչ էր արտահայտում գունային խաղը: Գույնի միջնադարյան խորհրդաբանությունը գաղափարների բարդ ու բազմիմաստ համակարգ էր, քանի որ գույնի խորհրդաբանական իմաստները կանոնացված չէին: Ուստի մեկնություններում սակավ չէին խառնաշփոթն ու հակասականությունը, որոնք հաճախ բխում էին մեկնողի երևակայությունից: «Սակայն գույնի միջնադարյան մեկնիչների ամբողջ խառնաշփոթությամբ ու բազմիմաստությամբ հանդերձ, մեկ բան պարզ է. նրանք լավ էին հասկանում գույնի ազդեցության ուժը մարդու գիտակցության վրա և այդ ուժը դրել են ի ծառայություն մշակույթի»¹⁹: Խորհրդանշանի մասին Օձնեցու աստվածաբանական դատողությունների ու մեկնությունների վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս պարզելու հայ վաղմիջնադարյան գեղագիտության տեսական առանձնահատկություններն ու օրինաչափությունները, որոնք երևան են հանում եկեղեցական մշակույթի աստվածաբանական հիմքերն ու աղերսները²⁰:

Միջնադարյան արվեստում գույնը նույնքան պայմանական էր, որքան յուրաքանչյուր այլ գեղարվեստական արտահայտչամիջոց, և գույնի տարածական դերը սահմանվում էր այս կամ այն գունեղանգների որակով, որոնք տարածական կոորդինատներ կառուցելիս տարբեր ուժով են ներգործում. սառը երանգները սովորաբար ավելի հեռու են թվում, ջերմ երանգները՝ ավելի մոտ, ինչի շնորհիվ գույների համադրությունը հեռանկարային տպավորություն է ստեղծում:

Միջնադարյան հոգևոր հայրերի, երբեմն և իրենց՝ նկարիչների որոշ ասույթներ արտահայտում են նրանց հայացքները միջնադարում կերպարվեստի դերի մասին: Արժեքավոր նյութեր կան միջնադարյան հայ պատմիչների, գրողների, փիլիսոփաների, մատենագիրների երկերում: Այսպես՝ հայ նշանավոր բանաստեղծ, մատենագիր Ներսես Շնորհալին Մատթեոսի

¹⁸ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике, СПб., 2003, с. 61.

¹⁹ Котанджян Н. Г. Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Е., 1978, с. 85.

²⁰ Տե՛ս Բյուսեյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 144:

Ավետարանի իր մեկնություններում, բացի այն, որ վերլուծում է տասը կանոններից յուրաքանչյուրի խորհրդաբանական իմաստը, տալիս նաև առանձին գույների վերաբերյալ բացատրություններ՝ նշելով, որ գույների ընտրությունը պայմանավորված է այս կամ այն կանոնով: Օրինակ, IX կանոնում սևը և երկնագույնը մեղմանում են, իսկ կարմիրն ավելի վառ է դառնում. դա մեկնաբանվում է նրանով, որ մոտենում է էմմանուելի գալուստը: X կանոնում ներկերի փայլն առավել պայծառանում է, կարմրի ներկայությունն աճում է, իսկ երկնագույնը նվազում է, քանի որ մեղքերի չիմացության ու տրտմության ստվերը մնում է հետևում, ամեն ինչ վերածնվում է՝ Քրիստոսի արյամբ ներկվելով: Կարմրի նկատմամբ կապույտը դիտվում էր իբրև աստվածաբանորեն ստորադաս միավոր. կարմիրն Աստծո պայմանական «դրսևորումն» էր, իսկ կապույտը՝ լույս Նրա առաքինության: Ըստ երևույթին, այս մտայնությամբ պետք է բացատրել (դրա հեռավոր արձագանքը հանդիսացող) Ն. Շնորհալու՝ Մատթեոսի Ավետարանի մեկնության մեջ չորրորդ խորանը կապույտ և սև գույներով ներկայացնելու պատճառաբանությունը. «Քանզի անյայտացաւ Ադամայ և որդւոց նորա պայծառութիւն դրախտին»²¹:

Սրբանկարչության կերպարային կառուցվածքի մեջ էական դեր են խաղում կառուցվածքային-ռիթմական սկզբունքը, գծի, գույնի արտահայտչականությունը: Սրբապատկերում կարևորը լույսն է՝ գույնով արտահայտված: Գունահամակարգի անցումները կատարվում են մուգից դեպի բաց երանգներ: Երբ եկեղեցին ընդհանրական էր, սրբանկարչության մեջ գործում էր մեկ միասնական կանոն: Սակայն հետագայում յուրաքանչյուր ազգ որդեգրում էր իրեն հարազատ ոճը, կանոնը: Սրբապատկերում հագուստը, առարկան, դեմքը, ծամը իրենց գույներով են բնութագրված: Դեմքը նկարելու ժամանակ սկզբում օգտագործվում է սանկիրը (մուգ ձիթապտղի գույն), ապա՝ օխրան. դա արվում է աստիճանական պայծառացման միջոցով: Նույն մոտեցումով պատկերվում են ձեռքերը: Հագուստի գույնը շատ դեպքերում կանխորոշված էր կանոնով կամ ավանդույթով: Օրինակ՝ Սուրբ Աստվածամոր հագուստը հիմնականում կարմիր էր և կապույտ, Հիսուս Քրիստոսինը՝ նույնպես: Աստվածածնի պարագայում կարմրի և կապույտի համադրությունը խորհրդանշում է մայրությունը (կարմիր) և կուսությունը (կապույտ): Քրիստոսը Աստված էր ու մարդացավ, իսկ Աստվածածինը մարդ էր և հնազանդությամբ աստվածային զգեստավորում ընդունեց, ուստի համաձայն մարդկությունը (կարմիր) և Աստվածությունը (կապույտ) խորհրդանշող գույների, ստանում ենք պատկերագրման հետևյալ ձևը.

²¹ Ղազարյան Վ., Կերպարվեստն ըստ Շնորհալու (ՀՍՄՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1972, -1, էջ 72):

Քրիստոս՝ պատկերված կապույտ շապիկով, վրայից՝ կարմիր թիկնոց, իսկ Աստվածածինը՝ հակառակը²²։ Այսպիսով, եթե Քրիստոս հավիտենական Աստված էր, որ մարդացավ, ապա Տիրամայրը, երկրավոր լինելով, դարձավ երկնային՝ սրբացավ։ Սրբանկարչության մեջ առանձնահատուկ կիրառություն ունի ոսկին՝ կամ դեղինը. այն սրբապատկերի և խճանկարների կարևոր բաղադրամասն է և խորհրդանշում է Աստծո ներկայությունը, շնորհը, երկնային արքայությունը և հավերժությունը, որոնք միշտ շաղախված են լույսով։ Ոսկին անաղարտ է, քանզի չունի երանգներ։ Դրանով պատկերվում են սրբերի լուսապսակները, Ավետարանը, շեշտադրվում է Փրկչի հագուստը և այլն։

Մանրանկարչության մեջ ևս գույները կարևոր նշանակություն ունեն, գույների՝ խորհրդաբանական և գեղագիտական դերը բավական մեծ էր։ Օգտվելով բյուզանդական պատկերային համակարգից՝ հայ մանրանկարիչները մեքենայաբար չընդօրինակեցին, այլ դրանց դիմեցին ազատորեն, ստեղծագործաբար՝ դրսևորելով իրենց ազգային և անհատական գեղարվեստական ոճը։ XIII դ. նշանավոր մանրանկարիչ Թորոս Ռոսլինը գույները այլ կերպ էր ընկալում և համադրում։ Նա առավել հաճախ օգտագործում էր որդան կարմիր, կարմիր, վառ կինաբարիս, օխրա, դարչնագույնի մի քանի երանգներ, հնչեղ դեղին, կոբալտե կապույտ և համեմատաբար խուլ երանգի կանաչ, բնականաբար, սև ու սպիտակ և դրանք համադրում ոսկու հետ։ Իսկ ահա XIV դ. խոշորագույն մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակը ավետարանական պատկերն ընկալում էր իբրև «տնօրինական զարդ»։ Դա ցույց էր տալիս, մի կողմից, նկար և զարդ, մյուս կողմից՝ զարդ և կարգ ըմբռնումների միասնություն²³։ Պիծակի նկարներում Քրիստոսը տունիկայով²⁴ և պարեգոտով է։ Ներքնագգեստի գույնը տարբեր նկարներում պահպանվում է (ուլտրամարինից մինչև լաջվարդ), պարեգոտինը փոփոխվում է՝ բաց սառը վարդագույնից հասնելով մանուշակագույնի, ծիրանու, նույնիսկ գրեթե շագանակագույն երանգների։ Բայց ամենուրեք անփոփոխ է նրա հագուստի գույնը՝ վարդագույն կամ մանուշակագույն մաֆորիոն (թիկնոց)։ Առաքյալներն հագնում են տունիկա և շապիկ։ Դրանց գույնի մաքրությունն ու պայծառությունը խորհրդանշում են Աստծո լույսի արտացոլումը։ Տարբեր նկարներում միևնույն առաքյալի հագուստի գույնը տարբեր է, և նրանք ունեն լուսապսակ։ Հրեշտակների հանդերձանքի սպիտակը և կապույտը խորհրդանշում են աստվածայինը։ Գուցե դա է պատճառը, որ Պիծակի մանրանկարներում հրեշտակները մեծ մասամբ հագնում են կարմիր

²² Առաքել քահ. Վարդագարյան, նշվ. աշխ., էջ 24-25։

²³ Ղազարյան Վ., Սարգիս Պիծակ, Ե., 1980, էջ 14։

²⁴ Հին հռոմեական զգեստ՝ կարճ թևքերով կամ առանց թևքերի խալաթ։

(ալ կամ ծիրանի) և սպիտակ (արծաթի երանգով) պալիուն²⁵, նրանց գույպաները կարմիր են, ձեռքին երբեմն ունեն ոսկե գավազան:

Այսպիսով, գույները պատկերագրության, ինչպես նաև սրբանկարչության մեջ բազմիմաստ են ու բազմազան: Սրբապատկերների և մանրանկարների գունային գամման հաստատված էր տվյալ ժամանակաշրջանի կանոնների մեջ և առնչվում էր եկեղեցու պատմությանը, ավանդույթներին, դավանանքին: Գույների պատկերագրությունը մի յուրահատուկ աշխարհ է, որտեղ ամեն գույն ունի իր ուրույն տեղը, դերն ու նշանակությունը, անշուշտ, նաև իր խորհուրդը, նկարագրական լեզուն: Յուրաքանչյուր ստեղծագործող պատկերագիր անխուսափելիորեն ներմուծել է իր անհատական աշխարհընկալումն ու անձնական փորձառությունը, և նրա աշխարհայացքի զարգացմանը զուգընթաց՝ փոխվել է նաև գունամատածողությունը:

ИКОНОПИСЬ: ЦВЕТ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ

ПЕТРОСЯН А. Х.

Резюме

Цвет имеет особую значимость в иконописи. В средневековом искусстве велика была не только роль цвета; важное значение придавалось сочетанию цветовых оттенков. Каждый живописец, писавший иконы, основывался на своем личном опыте и мировосприятии. Своеобразную смысловую нагрузку имел цвет и в армянской средневековой миниатюре, что нашло отражение в творчестве армянских миниа-тюристов –Тороса Рослина и Саргиса Пицака.

ICONOGRAPHY: COLOR IN MEDIEVAL PAINTING

A. PETROSYAN

Abstract

Color has a special significance in iconography. Not only the role of color was great in the medieval art; the importance was attached to the combination of colors. Each artist created icons based on his personal experience and worldview. A kind of meaning had the color and in the Armenian medieval miniature, which is reflected in the works of Armenian miniaturists - Toros Roslin and Sargis Pitsak.

²⁵ Քահանայապետական եմփիորոն, ուսանոց, հանդերձի մաս: