

ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ XVII ԴԱՐԻ ՀԱՅ ՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Մ. Մ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Արվեստաբանական դրականության մեջ հայ կերպարվեստի նոր շրջանի սկզբնավորումը ընդունված է համարել XIX դարի առաջին կեսը, երբ Թիֆլիսում, այն ժամանակվա Կովկասի քաղաքական ու մշակութային կենտրոնում, առաջացավ դիմանկարչական արվեստի մի դպրոց՝ տեղական բնորոշ հատկանիշներով։ Դիմանկարչական այդ դպրոցը տվեց իր փայլուն ներկայացուցիչն՝ Հակոբ Հովնաթանյանին (1806—1881), որն իր տաղանդավոր տոհմի վերջին ներկայացուցիչն էր։ Հակոբ Հովնաթանյանը իր արվեստով որքան որ կապված էր իր տոհմի նկարչական ավանդների հետ, նույնքան և շահկապված էր ժամանակի Կովկասի դեղադիտական պահանջներին։ Պատմական ու հասարակական երևույթների ավելի լուրջ ու խոր ուսումնասիրությունը հայ մշակույթի տարբեր բնադավառներում կատարում է իր ուղղումները։ Կերպարվեստադիտության մեջ ես կարիք կա վերանայելու հարցի դրվածքը, քանի որ նույն Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի առաջացման նախադրյալները տեսնում ենք նրա նախնիներին, հատկապես պապի պապի՝ Նաղաշ Հովնաթանի (1661—1722) և պապի՝ Հովնաթան Հովնաթանյանի (1740-ական թվականներ—1801 (1802) արվեստում։ Նաղաշ Հովնաթանի արվեստը սերում էր Աղուլիսից։ Նրա արվեստի հիմնավոր ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս այն դիտելու որպես առանձին դեղանկարչական դպրոց և որոշակի կապեր տեսնելու Աղուլիսի ու նրանից ոչ շատ հեռու գտնվող մի նորաստեղծ քաղաքի նկարչական դպրոցի միջև։ Այդ քաղաքը Նոր Դուղան է։

XVII—XVIII դարերի հայ կերպարվեստին նվիրված առանձին մենագրություն գրություն չունի։ Միջնադարի արվեստն ուսումնասիրողները կանգ են առնում XVI դարում, իսկ նոր շրջանի կերպարվեստին նվիրված աշխատանքներում Նոր Զուղայի նկարչությանն անդրադառնում են հարևանցիորեն, նշելով պատմությունից հայտնի նկարիչների մասին մի քանի տվյալներ միայն։

* * *

Սեֆյանների հզոր տիրակալներից մեկը՝ շահ Արաա առաջինը, 1598 թ. հաղթականորեն մտավ իր նոր մայրաքաղաքը՝ Սպահան, ժամանակի արևելյան ճարտարապետության ու արվեստի վերջին խոսքով կառուցվող նոր քաղաքը, տիրակալի մտահղացմամբ, պետք է դառնար պարսկական իշխանության կենտրոնը, նրա քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային կյանքի եռուն օջախը, նվրոպան ու Հնդկաստանը կապող կարևորագույն հանգույցը։ XVI դարի վերջում և XVII դարի սկզբին այդ հնարավոր կլինեին անել միայն ու միայն դարդացած առևտրի միջոցով։ Ներքին հնարավորությունները դրա ուժը չունեին։ Ըվա հա շահ Արասի «ամենատեսա» աչքը կանգ է առնում Արաքս գետի ափին ժայռերի մեջ ծվարած Զուղայի վրա։ Ըվրոպականատիպ քաղաք, քաղաքաշինության ու արվեստի բարձր կուլտուրայով և ամենակարևորը՝ զարդացած վաճառականական դասով, որի կապերը հասնում էին Հոլանդիա, Իտալիա, Հնդկաստան։ Պատմությունը զարհուրելի տողեր է թողել այդ քաղաքի ավերման ու բնակչությանը բռնի Սպահան տեղափոխելու մասին, սակայն կարճ ժամանակում Նոր Զուղայում կառուցվեցին չքնդ ապարանքներ, դպրոցներ, եկեղեցիներ, վանք, տպարան։ Զարգանում են արհեստներ՝ բրուտագործությունը, դաջածո կտորների արհեստը, գորգագործությունը, ոսկերչությունը, մետաղամշակությունը, փայտի, թանկագին քարերի ու փղոսկրի մշակումը։ Նոր Զուղայի XVII դարի վարպետների կատարած աշխատանքի փայլուն օրինակ է նշանավոր Ալմաստե Գահը, որը 1660 թ. հայ վաճառականները նվիրաբերեցին Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորին (պահպանվում է Մոսկվայի Զինապալատում)։ Նոր Զուղայում միաժամանակ առաջանում է տեղական մտավորականություն՝ ուսուցիչներ, բժիշկներ, գրողներ, պատմիչներ, փիլիսոփաներ։

Մանրանկարչությունը իր ինքնատիպ ազգային հատկանիշներով շարունակում է զարգանալ հանձին այնպիսի խոշոր դեմքի, ինչպիսին էր Հակոբ Զուղայեցին կամ ինչպիսին էին մի շարք ձեռագրերի անանուն նկարազարդողները։ Սակայն հասարակական կյանքի նոր դրվածքը, նվրո-

պական կենցաղավարության ձգտումը՝ արևելյան ճոխության երանգով, բերում են իրենց հետ նոր պահանջներ, նոր ճաշակ, գեղագիտական նոր հասկացողություններ։ Հիմքը Հին Զուղայինն էր, զուգակցված պարսկական արվեստի ազդեցությանն ու Եվրոպայից ներս խուժող գեղարվեստական հոսանքներին։ Կալիս էր տպագրված դիրքը, գրավյուրը, զալիս էին իրենք՝ օտար նկարիչները։ Սպահանի նշանավոր Մայդան Շահի խառնուրդներում հայ վաճառականները վաճառում էին Վենետիկից ու Նյուրնբերգից բերված գեղանկարներ ու դրավյուրներ։ Հայտնի է, որ Սպահանում էր պահպանվում Դյուրերի գրավյուրների ճոխ հավաքածուն (այժմ՝ Փարիզի ազգային թանգարանի սեփականություն)։ Նոր Զուղայի եկեղեցիներում մինչև այժմ էլ պահպանվել են խոշոր կոմպոզիցիոն կտավներ, հիմնականում Վենետիկի վարպետների գործեր։ Որոնք XVII դարի հայ վաճառականների նվիրատվություններ են։ Այստեղ մեծ ուշադրություն էին դարձնում ապարանքների ու եկեղեցիների ներքին ձևավորումներին, հիմնականում հիմք ունենալով իտալական ու հոլանդական գրավյուրները։ Նոր Զուղայի գեղարվեստական կյանքում խոշոր նշանակություն ունեցավ 1666 թ. Ամստերդամում Ոսկան Երևանցու հրատարակած հայերեն առաջին Աստվածաշունչը՝ Նիդեռլանդցի անվանի նկարիչ Քրիշտոֆ վան Զիհեմի նկարազարդումներով։ Այսպիսի բոլոր զարգացում ապրող գեղարվեստական կյանքում չէին կարող չառաջանալ նաև տեղական նկարիչներ։

Հայտնի է, որ արդեն XVII դարում Նոր Զուղայից Մոսկվա էին դալիս հայ վաճառականներ և բերում էին մետաքս, քրդեղեն, համեմունքներ, կիրառական արվեստի իրեր, որոնք վաճառք էին դրվում Մոսկվայի «Օխոտնի րյադի» Պարսկական կոչված մասում։ Ռուս թագավոր Ալեքսեյ Միխայլովիչը զատկի օրերին ընդունում էր Նոր Զուղայի հայ վաճառականներին, որոնք առևտրական խոշոր պայմանագրեր կնքելու ակնկալություններով ռուս թագավորին բերում էին թանկարժեք նվերներ։ Այդպիսին էր նաև մի խումբ հայ վաճառականների այցը Մոսկվա 1660 թ. Սահարազի որդի Զաքարի գլխավորությամբ, որը բազմաթիվ նվերների հետ Ալեքսեյ Միխայլովիչին մատուցեց Ալմաստե Կահն, ինչպես նաև պղնձի վրա նկարված «Խորհրդավոր ընթրիք» կոմպոզիցիան։

Միաժամանակ, Մոսկվայի դեսպանական առյուծանում, հայ վաճառականների ներկայացուցիչներին հանձնարարում են որոշ ժամանակով Մոսկվա աշխատանքի ուղարկել «...ոսկեգիրներ, արծաթե և ոսկե գործի վարպետներ, հղկողներ և ամեն տեսակի նկարիչներ»։ Սահարազի որդի Զաքարը խոստանում է ուղարկել մասնագետների, ավելացնելով, որ «...ամեն տեսակի նկարիչներ Պարսկաստանում շատ են, որոնց կաշխատի կանչել Ռուսաստան»¹։

Ալեքսեյ Միխայլովիչը Զաքարին հանձնարարում է Մոսկվա ուղարկել նաև «Խորհրդավոր ընթրիք» նկարի հեղինակին։ 1666 թ. Զաքարը հայտնում է, որ այն արվեստանոցում, ուր պատրաստվել է «Խորհրդավոր ընթրիք» նկարը, մի նշանավոր վարպետ կա, որի շնորհը բոլորից առավել է, անունը Թանրի Վերան, որ նշանակում է Բողոքան (Աստվածատուր)։ Նա կարող է ծառայել Մոսկվայում որքան որ թագավորը կկամենա, և նրանից զոհ մնալու դեպքում կարող են մեկ-երկու աշակերտներ տալ, թող սովորեն հինգ-վեց ամիս, որից հետո վարպետը կվերադառնա իր հայրենիքը, ապա այնտեղից նոր վարպետներ կուղարկեն։

Վերոհիշյալ փաստերը ցույց են տալիս, որ քննության առարկա ժամանակաշրջանում Նոր Զուղան նկարիչների պակաս չէր զգում։

Այնպես դասավորվեց, որ Սուլթանի որդի Թանրի Վերանը՝ Բողոքան Սալթանովը, ընդմիջտ մնաց Մոսկվայում, դարձավ Զինապալատի առաջնակարգ նկարիչներից մեկը, կատարեց կոմպոզիցիոն աշխատանքներ, դիմանկարներ, որմնանկարչական աշխատանքներ, սրբապատկերներ, կիրառական արվեստի բազմապիսի իրեր, զբաղվեց նկարչության տեխնոլոգիայի հարցերով, ունեցավ բազմաթիվ աշակերտներ, դարձավ Զինապալատի Կեղանկարչական բաժնի ղեկավարը²։

Մոսկվա գալով «Շահի երկրից»՝ Սպահանից, Բողոքան Սալթանովը արդեն բազմակողմանի կազմակերպված արվեստագետ էր, ուներ արվեստի իր ուրույն հասկացողությունները, որոնք զարգացել ու կազմակերպվել էին Նոր Զուղայի նկարչական դպրոցում, մի դպրոց, որը հայ կերպարվեստի տվել է մի շարք հայտնի ու անհայտ մնացած շնորհալի նկարիչներ։

¹ «Собрание актов относящихся к обозрению истории армянского народа». М., 1838, часть II, էջ 65—66.

² Տե՛ս «Армяно-русские отношения в XVII веке», Сборник документов, Е., 1953, էջ 42.

³ Տե՛ս Մ. Ղազարյան, Ո՞վ էր Բողոքան Սալթանովը («Ոսկեական արվեստ» ամսագիր, 1967, № 9—10, էջ 62—65)։

Նոր Զուղայի նկարչական դպրոցի կարևորագույն առանձնահատկություններից է աշխարհիկ նկարչության բուռն վերելքը: Այդ կարգի նկարներ պահպանվել են մի շարք հին ապարանքներում, որոնց թվում պետք է հատկապես հիշատակել Աղանուր Տեր-Բարսեղյանի տունը: Այս տանը պահպանվել են մի քանի նկարիչների տարբեր ժամանակներում արված գործեր: Մեզ հետաքրքրող շրջանի աշխատանքներից են Անհայտ նկարչի մի քանի գործերը, որոնցից են Խոջա Սուլթանի դիմանկարը, եվրոպական զգեստներով կանանց և տղամարդկանց պատկերումները, Իսկուս վերջինների համար սկզբնաղբյուր են հանդիսացել հուանդական գրավյուրները, իսկ Խոջա Սուլթանը, որը հավանաբար այդ տան տերն է եղել, սնշուշտ կատարված է բնորդից: Խոջա Սուլթանը պատկերված է բնության պայմանական ֆոնի վրա, սեղանի կողքին կանգնած:



Անհայտ հայ նկարիչ: Մկրտություն Դ. Մինասյանի սեփականություն: Սպահան:



Անհայտ հայ նկարիչ: Աստվածամայր: Նոր Զուղա: Ամենափրկիչ վանքի թանգարան:

Կապայի սպիտակ ու մոխրագույն գծերը հնարավորություն են ստեղծում երկարացնել մի փոքր կարճ նկարված մարմնի ձևերը: Դեմքը բավականին արտահայտիչ է՝ ներքին արժանապատվությամբ լի: Գեղանկարչական առումով ընդհանուր մոխրագույն երանգավորումը ներքին ինտենսիվություն է ստանում սեղանի ծածկոցի և Սուլթանի կոշիկների կարմրից: Նկարիչը կարողանում է սլաքաձև կամարակապ շրջանակների մեջ ֆիգուրներին հիմնականում տեղավորել դիմացից, բնության ֆոնի վրա: Այստեղ կա տարածության զգացողություն, ծառերը բավականին իրական են նկարված, բայց ընդհանուր բնապատկերը պայմանական է: Նկարիչը հեռանկարային պլանների հասնում է բնանկարը բաժանելով հորիզոնական կորագիծ հարթությունների, որոնք խիստ պայմանականություն են ներմուծում: Նա մեծ ուշադրություն է նվիրում զգեստների մանրամասն վերարտադրմանը, բայց ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ դեռևս չի կարողանում պահպանել մարդկանց մարմնի համաչափությունը: Չնայած մարդիկ ժողոված են որոշակի շարժումներով, բայց դրանք ավելի ներքին բնույթ ունեն: Աշխատանքները կատարված են անմիջապես պատի վրա, յուղաներկով և իրենց մեկնաբանմամբ, ընդհանուր գեղարվեստական լուծմամբ ենթարկված են հաստոցային գեղանկարչության ներքին կանոններին: Ինչպես ցույց են տալիս Սպահանում ու Նոր Զուղայում պահպանված աշխատանքները, նկարչական այսպիսի մոտեցումը ընդունված սկզբունք է եղել XVII—XVIII դդ. տեղական արվեստում: Կարևորն այստեղ այն փաստն է, որ նկարչությունը ստանում է աշխարհիկ իմաստավորում, մոտենում է հաստոցային նկարչության սկզբունքներին, կտրվում է մանրանկարչությունից, բայց միաժամանակ դեռևս ինչ որ ընդհանրություններ է պահպանում նրա հետ: Մանրանկարչության հետ ունեցած մոտիկ կապերի հետաքրքիր սրինակ է սպահանաբանակ դոկտոր Կ. Մինասյանի սեփականու-

թյունը կազմող «Մկրտություն» նկարը Աշխատանքը կատարված է կտավի վրա, չափերը բավականին փոքր են (35X24)։ Մենք այստեղ գործունենք XVII դարի (հավանաբար դարի առաջին տասնամյակների) մեկ այլ Անհայտ Նկարչի հետ, որը պարզապես մանրանկարչության մեջ ընդունված նույն կոմպոզիցիային տալիս է նոր երանգավորում, մեծացնում է ֆիգուրները, ներմուծում է նոր տարրեր (աղավին), հարստացնում է բնանկարը, պահպանելով զրաֆիկական նկարելաձևը՝ ֆիգուրների ուրվագծերը ընդգծում է սև դույնով, ղեկավար հարթապատկերային են՝ կանոնական դարձած դիմագծերի պատկերմամբ։

Նոր Զուղայի ս. Լուսավորչի եկեղեցում պահպանվել է 1678 թ. կատարված մի հույակապ խաչկալ՝ Աստվածամայրը՝ մանուկը գրկին, Կարևորն այստեղ Աստվածամոր աշխարհիկ մեկնաբանումն է՝ կենսահաստատ, կենսախինդ, ինչպիսին տեսնում ենք Աստվածամորը իտալական վերածննդի արվեստում։ Նույնատիպ հույակապ աշխատանքներից է Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում պահպանված Աստվածամայրը։ Մենք հակված ենք այս նկարը վերադրելու այն արվեստանոցի նկարիչներից մեկին, որտեղ աշխատել էր նաև Բոգդան Սալթանովը։ Բոլոր դեպքերում հիացնում է Աստվածամոր գեղարվեստական կերպարի մեկնաբանումը՝ աշխարհիկ, կենսախնդրությամբ լի, հմայիչ ժպիտը ղեկին, Գլխի մուգ կապույտ թուղը, զգեստի կարմիրը, նրանց վրայի ոսկեգույն բանվածքը, հուլանի վզի գունային նրբագեղությունը, սև, երկար ու զանգուր հյուսքերը, ղեկի փղոսկրյա ու այտերի վարդագույն երանդները, մանգաղաթև հոնքերը, աչքերի ծավալային ընդգծված բացվածքը՝ դիմանկարը զատորոշում են մինչև այդ հայ կերպարվեստում գոյություն ունեցող նկարչության ավանդներից։ Աստվածամոր այս դիմանկարը հաստոցային գեղանկարչության մի գեղեցիկ օրինակ է (կատարված է պղնձե տախտակի վրա, յուղաներկով)։

1661 թ. Նոր Զուղայում ավարտվում է Ամենափրկիչ վանքի կառուցումը, որը հետագայում միշտ էլ հիացրել է այցելուներին ոչ այնքան իր ճարտարապետական ձևերով, որքան ներքին ճոխ հարդարանքով և պատերի շքեղ նկարազարդումներով։ Անընդհատ վերանորոգումներն ու լրացումները չեն խանգարել Նկարազարդման ընդհանուր կոմպոզիցիային, որտեղ կատարման ժամանակները՝ XVII—XVIII դարերը, պարզորոշ թողել են իրենց ոճական կնիքները։ Պատերի ցածի մասը երիզող ծաղկազարդ հախճապակին, որը XVIII դարի առաջին տարիներին է ստեղծվել (1701 թ.), եկեղեցի ձևավորելու ընդունված եղանակ է Նոր Զուղայում⁴։

Հախճապակյա ծաղկազարդ շարքից հետո Ամենափրկիչ վանքի ողջ պատերը ծածկված են կոմպոզիցիոն պատկերներով, որոնցից ամեն մեկն առնված է շաղանակագույն և ոսկե ծաղկազարդ շրջանակների մեջ, իրենց ոճական առանձնահատկություններով, կոմպոզիցիայի կառուցման սկզբունքներով, գեղարվեստական կերպավորման իմաստով Հին և Նոր Կտակարանի թեմաներով կատարված նկարները, որոնք դմբեթից բազմահարկ իջնում են մինչև վանքի պատերի կեսից ցած, որոշակիորեն կատարված են XVIII դարում։ Թերևս այդ նույն նկարների տակ եղել են այլ աշխատանքներ, որոնք վերանորոգել կամ նորից նկարել են XVIII դարի երկրորդ կեսի հայ նկարիչները։

Ամենափրկիչ վանքի առաջին սրահի ցածի մասում, հախճապակյա շերտից վերև, պատկերված են տեսարաններ Գրիգոր Լուսավորչի կյանքից։ Դրանց վերևում տեղավորված են Լուսավորչական եկեղեցու խորհուրդների թեմաներով յոթ նկարներ։ Երկրորդ սրահում, նույն բարձրության վրա, Քրիստոսի կյանքի հետ կապված ավետարանական թեմաներով կոմպոզիցիաներ են։ Նկարներն արված են յուղաներկով, պատի ծեփի վրա, մոնումենտալ նկարչության սկզբունքներից շատ հեռու, հաստոցային նկարչության օրենքներով⁵։ Դրանք բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ են, կերպարների խիստ ազգային բնութագրումներով։ Այդ նկարների հեղինակը ղեռնա կապված է մանրանկարչության արվեստի հետ։ Հետաքրքիր է նրա ձգտումը՝ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիան այնպես կառուցել, որ կենտրոնում լինեն գլխավոր գերծող անձինք՝ Գրիգոր Լուսավոր-

⁴ Սրա ղեղեցիկ օրինակները պահպանվել են նաև Աստվածածնի և Բեթսեհեմի եկեղեցիներում։ Հախճապակուց կատարված առանձին կոմպոզիցիոն աշխատանքների հանդիպում ենք ս. Կեդրի եկեղեցում, որտեղ բարավորի վրա դրված է «Լոգերի երկրպագությունը» (1606 թ.) կոմպոզիցիան։ Վերջինս հետաքրքիր է ոչ միայն իր վաղեմիությամբ, այլև նրանով, որ հայկական եկեղեցիներում առաջին անգամ ենք հանդիպում նման թեմայով բարավորի։ Բեթսեհեմի եկեղեցու բարավորի վրա հախճապակու սպիտակ ֆոնին գրված է կառուցման մասին արձանագրությունը (1628 թ.)։

⁵ Նույնատիպ նկարներ, նույն նկարչի ձեռքով կատարված, եղել են նաև Նոր Զուղայի Լուսավորչի եկեղեցում, որոնցից միայն երկու կոմպոզիցիա է պահպանվել։

րիչը և Քրիստոսը: Ընդ որում, կենտրոնական ֆիգուրները լուծվում են լուսավոր գույներով (սպիտակ, վարդագույն), իսկ նրանց շրջապատողները ավելի մուգ հագուստներ են կրում (շագանակագույն, սև, մուգ կանաչ, մուգ կապույտ և այլն): Հետաքրքիր են մարդկանց հոգեբանական բնութագրումները՝ հնազանդ, չար, անտարբեր: Եվ դա արտահայտվում է ոչ միայն արտաքին շարժումների միջոցով, որոնք որքան որ զուսպ են, նույնքան և արտահայտիչ, այլև դեմքերի անհատական բնութագրումներով, դիմագծերի հոգեբանական ընդգծվածությամբ: Ուշագրավ են ֆիգուրների և բնանկարի միջև գոյություն ունեցող ներքին կապը, ճարտարապետական կառուցվածքների ներմուծումը: Հիշեցնելով հանդերձ եվրոպական գրավյուրների նույնանման մանրամասները, դրանք նկարչական այնպիսի բաղադրիչներ են, որոնք այստեղ օգտագործվում են առաջին անգամ: Նկարիչը վարպետորեն է պատկերում զգեստների ծալքերը, օղային միջավայրը, գունային հարթությունների հմուտ և զեղեցիկ համադրությունները (կարմիր, կանաչ, կապույտ, շագանակագույն, սև, սպիտակ), կարողանում է գույնը ողջ կոմպոզիցիայում դասավորել տրամաբանորեն: Ծիշտ է, դեռևս չկա լույսի և ստվերի, ձևերի մոդելավորման այն հասկացողությունը, որը հայ կերպարվեստ մուտք գործեց XVIII դարի երկրորդ կեսից (Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստում, Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի Հին և Նոր Կտակարանի թեմաներով արված կոմպոզիցիաներում, խոջաների մի շարք տների նկարազարդումներում և այլն), սակայն կարևորն այստեղ նկարչի մտածողությունն է, որը նման չէ մանրանկարչի մտածողությանը: Նա նկարը կտրում է ճարտարապետական անսահման տարածությունից և սահմանափակվում է իր շրջանակներում:

Ըստ պահպանված ավանդության, որն առաջին անգամ գրի է առնված Խաչատուր Զուղայեցու կողմից (XVIII դարի երկրորդ կես), այդ նկարների հեղինակը Հովհաննես Վարդապետն է. Նոր Զուղայի մշակույթի պատմության մեջ հայտնի Մրթուզ (անարժան) մականունով⁶:

Հովհաննես Մրթուզը (?—1716) ժամանակի անվանի մտավորականներից էր, տիրապետում էր մի շարք լեզուների: Նա արարեցին և պարսկերեն է թարգմանել Ավետարանը, մի շարք գրքերի հեղինակ է: Եղել է հմուտ դավանաբան և փիլիսոփա: Իր համեստության, պարկեշտության, բազմակողմանի զարգացած լինելու համար արժանացել է «տիեզերալույս», «թագավորաց աստվածարան» և այլ մականունների: Ուշագրավ է, որ Հովհաննես Մրթուզը միայն փիլիսոփա, գրող և աստվածաբան չէր, այլև կոշկակար («Զի զկոշիկս ինքն էր կարեալ»), դերձակ («զվերարկուս ևս ինքն էր ձեռալ և արարեալ»), ջուլհակ («զշապիկն ինքն էր գործեալ»), ժամագործ («...զիտէր յօրինել զժամացոյցս») և ինչպես ասացինք՝ հմուտ նկարիչ («գիտեր նկարագրել զպատկերս, որ և սա իսկ նկարադրեաց զրուրդ պատկերսն զորս ի Տան Տեառն Ասածոյ մերոյ. յոյժ զեղեցիկ յօրինուածովք») ⁷: Մ. Թաղիադյանը գրում է, որ այդ նկարները «...մինչև ցայսօր 'ի հիացումն և հափշտակութիւն կրթեն զմիտս տեսանդացն»⁸:

Ամենափրկիչ վանքի բնմի աջակողմյան պատին նկարված կոմպոզիցիայում պատկերված է մանուկ Քրիստոսը խաչին պառկած, իսկ կողքին նստած է Մարիամը՝ համեստ ու շատ հայկական մի կերպար, որոնց օրհնում է ամպերի քույրների միջից երևացող Աստվածը: Նկարի ձախ կողմում, վերևից, պատկերված է Դաստառակը, որի ցածում՝ ես մի վանական, ձեռքերը կրծքին, աղոթելիս: Ըստ ավանդության աղոթող վանականը ինքը՝ Հովհաննես Մրթուզն է: Կասկածելու առիթ չկա, քանի որ պարզորոշ զգացվում է երկրային մարդու առկայությունը կրոնական կոմպոզիցիայի մեջ: Այստեղ արդեն գործ ունենր մի շատ հետաքրքիր երևույթի հետ: Հայ կերպարվեստում, XVII դարում, նկարիչները դեռևս չեն ստորագրում իրենց աշխատանքները (խոսքը հաստոցային նկարների մասին է), սակայն արդեն համարձակվում են իրենց ինքնադիմանկարը թողնել կրոնական կոմպոզիցիայում: Սա ինքնադիմանկարի առաջին պահպանված օրինակն է, որտեղ կա նաև հոգեբանական հետաքրքիր մեկնաբանում:

Ամենափրկիչ վանքի կառուցումն ավարտվել է 1661 թ., իսկ նկարազարդումները կատարվել են 1666 թ. հետո՝ շահ Սուլեյմանի օրոք (1666—1694), քանի որ Հովհաննես Մրթուզը իր

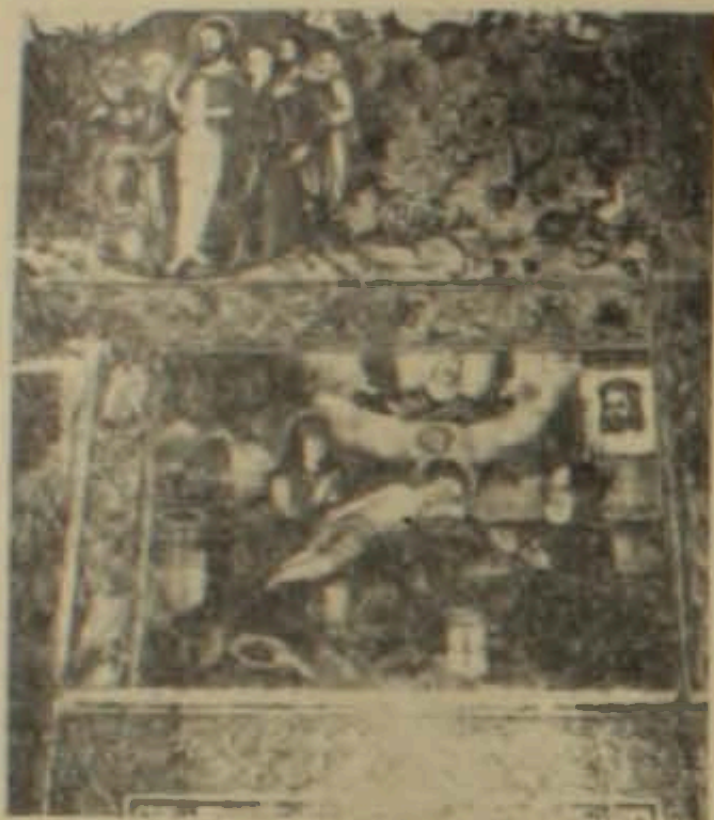
6 Խաչատուր Զուղայեցուն կրկնում է նաև Մ. Թաղիադյանը (անհ. «Ազգասեր», 1645, № 12): Հ. Տեր-Հովհանյանը չի ժխտում Հովհաննես Մրթուզի Ամենափրկիչ վանքի նկարների հեղինակ լինելը, բայց գտնում է, որ նա ունեցել է օգնականներ և «ներհուս պատկերահանք»: «Պատմութիւն Նոր Զուղայու որ յԱպահան», Նոր Զուղա. հատ. 2, 1881, էջ 157:

7 Խաչատուր Բրեղա Զուղայեցի, Պատմութիւն Պարսից, Վաղարշապատ, 1905, էջ 209—210:

8 Մ. Թաղիադյանը, Գրադիտություն Նոր Զուղա, «Ազգասեր», Կալկաթա, 1845, № 12, էջ 96:

կատարած աշխատանքի մասին բացատրություններ է տվել վանքն այցելած շահ Սուլեյմանին⁹, Բնական է, որ Հովհաննես Մրթուզը դեռևս իրեն այնքան չպետք է դրսևորած լիներ որպես փիլիսոփա ու նկարիչ, որպեսզի Առաքել Դավրիժեցին նրա մասին այնպիսի հիացական տողեր թողներ, ինչպես մեկ դար հետո հետադարձ հայացքով թուղել է Խաչատուր Զուղայեցին:

Մինչև այսօր էլ ավանդություններ են պահ-



Հովհաննես Մրթուզ: Ամենափրկիչ վանքի նկարագրագումարներից: Նոր Զուղա:



Հովհաննես Մրթուզ: Բնքանկար: Ամենափրկիչ վանք: Նոր Զուղա:

պանվել Նոր Զուղայում մեկ այլ նկարչի՝ Մինասի մասին: Նրան են վերագրվում բազմաթիվ աշխատանքներ, որոնք կատարվել են թե՛ նկարչի կենդանության օրոք և թե՛ XVIII դարում: Մինասի մասին մեր ունեցած ամենաարժեքավոր և միակ հավաստի աղբյուրը նկարչի կենդանության օրոք ապրած պատմիչ Առաքել Դավրիժեցու տեղեկություններն են¹⁰:

Իր «Պատմության» քառիսներորդ դիստմ (ԻԹ)՝ Դավրիժեցին խոսում է մշակույթի իրեն ժամանակակից գործիչների մասին և կարևոր տեղ է հատկացնում Ստեփանոս Լնհացուն ու նկարիչ Մինասին: Դավրիժեցու «Պատմության» Վենետիկում պահպանված ձեռագիր օրինակներից մեկում, որն արտագրել է Ավետիս Երեցը Վրամանա և հսկողութեամբ բուն հեղինակին¹¹ նկարիչ Մինասին վերաբերող հատվածը գրված է լուսանցքում և տեղ չի դրել գրքի առաջին հրատարակության մեջ: Թվում է, որ հրատարակիչը՝ Ոսկան Երևանցին, Դավրիժեցու «Պատմությունից» որոշ հատվածներ չի տեղափոխել իր հրատարակության մեջ, ելնելով անձնական ինչ որ մզույթներից, իսկ Մինասին վերաբերող հատվածը կամ դուրս է մնացել լուսանցքում գրված լինելու պատճառով կամ թյուրիմացարար չեն շարել գրաշարները:

Առաքել Դավրիժեցու գրածից պարզ է դառնում, որ Մինասը ծնվել է Նոր Զուղայում: Երբ Դավրիժեցին ավարտում էր իր «Պատմությունը» (1662), նա ողջ էր և ապրում էր Նոր Զուղայում (ս. Աստուած պահեսցէ հաստատուն հաւատով քրիստոնէութեան, և անփորձ կենօք իրովք զավակօք ընդ երկայն աւուրս. ամէն)՝¹² Պատմիչը Մինասի տոհմի անունը չի տալիս: Հետագայում Նոր Զուղայի պատմության հեղինակ Հ. Տեր-Հովհանյանը գրում է. «Զոհրաբեանք՝ թեպետ չեն

⁹ Խաչատուր արեղա Զուղայեցի, նշվ. աշխ., էջ 156:

¹⁰ Առաքել Դավրիժեցի, Գիրք պատմութեանց, Ամստերդամ, 1669, Վաղարշապատ, 1884, էջմիածին, 1896:

¹¹ «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցու», Վաղարշապատ, 1896, էջ 413:

¹² Հ. Տաշյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանի Մխիթարեանց Ի Վիեննա, 1895, էջ 430: Զեռագիր № 127, 1665:

մեծ գերդաստան, այլ նշանաւորք են ըստ ուսումնականութեան մասին: Վարժապետք երկուց դպրոցուց Զուլայու են երկու եղբայրք Յովհաննէս և Կարապետ որդիք պարոն Մկրտչի Զորարեան: Միւս եղբայր նոցա Մինաս, ինքնին առանց օրինաւոր վարժապետի ուսաւ զնկարչութիւն՝ որ քան զնկարիչս Պարսկաստանի ոչ մնայ յետադասա՝¹³ (ընդգծումը մերն է—Մ. Ղ.): Այս միտքը աղբյուր է հանդիսացել հետազայում Մինասին Զոհրաբյան ազգանունը տալու Մեզ թվում է, որ «ինքնին, առանց օրինաւոր վարժապետի» նկարչություն սովորելու հանգամանքն արդեն ասում է, որ այստեղ գործ ունենք բոլորովին այլ մարդու հետ, քանի որ Դավրիժեցու զնահատությամբ «...պարծանք և օգուտ մերում ազգիս արտահայտութիւնը չէր կարող Հ. Տեր-Հովհաննյանին հիմք ծառայել գրելու «քան զնկարիչս Պարսկաստանի ոչ մնայ յետադաս»: Զոհրաբյանների Մինասը ինքն իրեն, առանց կարգին ուսուցչի մոտ սովորելու է նկարիչ դարձել. իսկ հետազայում կտէսնենք, որ XVII դարում ապրած ու ստեղծագործած Մինասը բոլորովին այլ շնորհքի տեր նկարիչ է: Միաժամանակ, «ոչ մնայ յետադաս» արտահայտութիւնը կասկածի առիթ է տալիս, որ Զոհրաբյան Մինասը Տեր-Հովհաննյանին ժամանակակից է և գործում է XIX դարի կեսերին: Ա. Երեմյանն իր «նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործութիւն հիմնական գծերը» ծավալուն հոդվածում բերում է Փոքր Մեյդան թաղում գտնվող խոջա Պետրոսնց տան պատի վրա պահպանված արձանագրութիւնը, որտեղ նշվում է. «Յամս թագաւորութեան սրբոյ էջմիածնայ Յակոբ կաթողիկոսին ի Թին ՌճԺ և է-ին (1668), ձեռամբ մեղաւոր Մաթէոսին որ է որդի պրն. Մինասին, որ մանուկ տիպք հանգաւ ի Քրիստոսի, որ էր ամաց ի Եւ Ե-ի (25), մաղթեմ զձեռք ով սիրելիք, յորժամ տեսիլն սորադիպիք յիշել զՄաթեոսին և զձեռքն իւր Եւ զպապն իւր հեզահոգի Եւ ողորմած խաճա [խոջա] Պետրոսն Եւ իւր մերձաւորն. զոր նորոգեաց գտունս ցանկալի ի վայելումն որդւոց իւրոց Պետրոս ջանին»¹⁴: Տարօրինակ է, որ Մինաս անունը Ա. Երեմյանին անմիջապէս հիմք է տալիս եզրահանգելու, որ նկարիչ Մինասը Վելիջանյան է, քանի որ տան տերերը՝ Պետրոսնց, Վելիջանյան են, որ Մաթեոսը, հիշյալ Մինասի տղան, նկարիչ լինելով, վերանորոգել ու փշաքրել է իր հոր կատարած հոյակապ գործը: Բայց չէ՞ որ այստեղ ոչ մի խոսք չկա, թե հիշատակված Մինասը նկարիչ է: Հայտնի է, որ խոջա Պողոս Վելիջանյանը ունեցել է չորս որդի, որոնցից մեկի անունը Մինաս էր, բայց նա նույնքան է առնչվում նկարիչ Մինասին, որքան Նոր Զուլայեցի մեկ այլ Մինաս, որը «արիւնյան տոհմից էր, հյուրանոց է կառուցել և գրել է հետաքրքիր կտակ 1697 թ.: Պարզապէս Վելիջանյան տոհմը տվել է մի վաղամեռիկ նկարիչ՝ Մաթեոսին, որը գուցե և վերանորոգել է հայրենական տան Մինասի կատարած աշխատանքները:

Առաքել Դավրիժեցին գրում է¹⁵, որ Մինասը երիտասարդ տարիներին մեկնում է Հալեպ և ուսանում ֆրանկ (եվրոպացի, կաթոլիկ) վարպետի մոտ, դառնում ինքնուրույն նկարիչ և վերադառնում Նոր Զուլա, բնակվում իր սեփական տանը, զբաղվում նկարչությամբ (պատկերահանությամբ): Դավրիժեցու շարադրանքից պարզ է դառնում, որ Մինասը նկարում էր բնականից (չա՛ Սեֆու հրամանով նկարում է տգեղ նախարար Զրազ խանին, ռուսաց թագավորի ուղարկած բազմակրին), նկարում էր զարմանալի նման (այնպէս զասացելոյ զառնն զպատկերն, որ այնքան յար և նման էր համեմատութեամբ, որ ընդ թագաւորին ամենեքեան ի հանդիսին եղեալքն, մեծաւ հիացմամբ զարմացեալք եղէն վաւն առաւել նմանութեանն), չեչտում էր պատկերվողի ազգային առանձնահատկութիւնները («եվ թէ մարդոց՝ որոց ազգաց և իցէ, թէ Պարսից. թէ Հայոց, թէ Երրայեցւոց, թէ Հնդկաց, թէ Ֆոանկաց, թէ Ռուսաց, թէ Վրաց, քանզի որում ազգի կերպարն, որ նկարէր, ամենեւին յար և նման նկարէր»), վերարտադրում էր հոգեկան կացութիւնը («...սոյնպէս և ի ներգործութիւնս և ի կիրս լինէր մարդն. թէ ի ծիծաղել, թէ ի բարկալալ, թէ ի տրտմութեան, թէ յարեցութեան, թէ յօրանջել, թէ ի խրախութեան»), տարիքային առանձնահատկութիւնը («...և զկերպարան հասակի մարդոյ նկարէր, ըստ իւրում տրտմութեան որպէս տրոպեալ զանազանն ի միմեանց, Ժ. ամհանն, և Ի. ամեան, և Լ. ամեան, և Խ. ամեան, և յորում հասակի լինէր զաղափարն, այնմ հասակի յարմարեալ նմանեցուցանէր զնկարեալ պատկերն»):

Մինասը նկարում էր դիմանկարներ ու կռնպոզիցիոն պատկերներ («...թէ ի խրախութեան, թէ ի մարտ պատերապմի և թէ ուր և իցէ կրիք նկարէր զկերպարանս մարդոյ»): Նա նկարում էր տարբեր տեխնիկաներով—թղթի, փայտի, պղնձի, կտավի վրա, յուղաներկով, ածուխով («Եթէ

¹³ Հ. Տեր-Հովհաննյանց, Պատմութիւն Նոր Զուլայու որ յԱպահան, Նոր Զուլա, հատ. 1, 1880, էջ 154:

¹⁴ «Անահիտ», 1938, № 5—6, էջ 45:

¹⁵ «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցու», էջ 405—413:

[պետք է լինի և թէ՛—Մ. Ղ.՝ ձրթու պատկեր, և թէ՛ առանց ձիթոյ, ի քարտիսի, ի կտաւի, ի տախտակի, ի պղնձի, ի յորմն և այլ ինչ կերպիւ յոր և պիտոյանայր»)։ Միաժամանակ Մինասը «այլ և զրոց էր ծաղկող, զինչ և զիրք հանդիպէր՝ լուկով և լաշվարդով ծաղկեալ զարդարէր, քանզի զամենայն մասնաւոր արհեստ, որ այսմ նկարակերտ արուեստիս հետեւի զամենայն անթերի գիտէր»։

Բնական է, որ այսպիսի խոշոր նկարչին չէին կարող իրենց տները չհրավիրել նոր Զուղայի մեծահարուստները։ Մինասին են վերագրվում խոջաների մի շարք ապարանքներում պահպանված նկարազարդումները, որոնց մեծ մասը իրենց ոճական առանձնահատկություններով և պատկերված մարդկանց տարազներով կապվում են հայ կերպարվեստի XVIII դարի ավանդների հետ։ Խոջաների տները նկարազարդելու մասին ևս գրում է Առաքել Դավրիժեցին։ «Եւ վասն կարի առաւել վայելչակերտ գեղեցկատիպ չքնաղատես յօրինուածոյ արուեստին, մեծամեծքն Զուղայեցոց տանէին ի ծաղկել և ի պատկերագրել զյարկս ապարանից և տանց իւրեանց»։ Ամենափաստացի աշխատանքը որմնանկարչության րնադավառում, որ կատարել է Մինասը, դա խոջա Սաֆրազի տան նկարազարդումներն են (տունն այժմ գոյություն չունի)։ Այս խոջա Սաֆրազի տանն է, որ Մինասի աշխատանքներն առաջին անգամ տեսել է շահ Սեֆին (...զննեալ հայեր ի ծաղիկս և ի պատկիրս՝ դոր նկարեալ կայր տեսաներ զի չքնաղ և գեղապանծ և յոյժ նմանակի կերպարագրեալք են ամենքեան»)։ Նույն շահ Սեֆին է, որ ռուս բազմակրին նկարել է տվել նկարիչ Մահմադին (սեւ այս նաղաշ բէկս էր ազգաւ Պարսիկ, և զլուխ ամենայն պատկերահան և նկարիչ արուեստաւորաց, և անուանի յամենայն ազգս Պարսից, որ միայն ի տան թագաւորին և մեծամեծ իշխանացն ի գործի կայր»¹⁶), որը չի կարողացել նման և լավ նկարել («...ոչ ըստ սրակին և անդամոցն համեմատ և նման»)։ Մինչդեռ Մինասը նկարել է և՛ կարճ ժամանակում, և՛ նման։ Շահ Սեֆին Մինասին տալիս է տասներկու թուման պարգև, խալաթ և կարգադրում է «...զրել ի կարգս զինուորաց թագաւորին, զի ամ յամէ տացեն նման օլոֆայ (ռոճիկ) յարքունական գանձէ», սակայն Մինասը հրաժարվում է արքունական ռոճիկից ու շարունակում է իր աշխատանքը նոր Զուղայում¹⁷։

Եթե շահ Սեֆի առաջինի թագավորության ժամանակ (1629—1642) Մինասն արդեն կազմակերպված նկարիչ էր, Հալեպում կրթություն ստացած և այնքան հայտնի, որ նրան իր տունը նկարազարդելու էր հրավիրել նոր Զուղայի առաջին քալանթարի (իշխանապետի) որդի խոջա Սաֆրազը, ապա կարելի է ենթադրել, որ Մինասն այդ ժամանակ քսան տարին անց երիտասարդ պետք է լիներ։ 1662 թ. Մինասն արդեն հարգված մարդ էր և գերդաստան ունէր։ Հետևաբար նկարիչ Մինասը պետք է ծնված լինի XVII դարի առաջին տարիներին և մահացած նույն դարի վերջին քառորդում։

Առաքել Դավրիժեցին նշում է նաև, որ Մինասը «...հմուտ էր բժշկական արուեստի, մարդկայնոց ներհակ կրից և հիւանդութեան և չորից տարերաց խառնուածոց, և դեղօրէից քնութեան և կազմելոյն. ևս առաւել սպեղանեաց կազմելոյ և զվէրս բժշկելոյ»։ Ինչպես տեսնում ենք, և՛ Մինասը, և՛ Հովհաննես Մրքուզը բազմակողմանի զարգացած անձնավորություններ էին և իրենց արվեստի հետ՝ քաջատեղյակ բազմաթիվ արհեստների։ Շատ քնորոշ մի հատկանիշ, որը կապված էր արհեստների և արվեստների բաժանման պրոցեսի հետ և որտեղ արհեստներն օգնում են բարձր արվեստի դործեր ստեղծելուն (այդպիսին էր նաև Բոգդան Սալթանովը)։

¹⁶ XVII դարի պարսկական կերպարվեստում երկու պալատական նկարիչ կա Մուհամեդ անունով։ Մովլանա շեյխ Մուհամեդը, որն ապրել է XVI դարի վերջին և XVII դարի սկզբին։ Սահակված էր դեպի շինական նկարչության ավանդները (տե՛ս К а з и - А х м е д, Т р а к т а т о к а л л и г р а ф а х и х у д о ж н и к а х, М.—Л., 1947, էջ 127)։

Մյուսը՝ խոջա Յուսուֆի որդի Մուհամեդ Զամանը, որն ապրել ու ստեղծագործել է XVII դարի երկրորդ կեսում, շահ Արաս II-ի թագավորության օրոք (տես՝ «Альбом индийских и персидских миниатюр XVII—XVIII вв.», Л., 1962)։ Մենք կարծում ենք, որ խոսքը առաջին նկարչի մասին է։

¹⁷ Կարելի է ենթադրել, որ այդքան հիացմունք պատճառելով շահին ու իշխանավորներին, Մինասը մասնակցած պիտի լինի Ալի Գաֆու, Չեհել Սոթուն պալատների, շահ Սուլեյմանի Բեհշթի ամառանոցի նկարազարդումներին, որոնց մասին, առանց նկարչի անունը տալու, մեծ գովեստով է խոսում նշանավոր ճանապարհորդ Շարդենը (XVII դար), այն ժամանակ, երբ նույն Շարդենը ընդհանրապես բարձր կարծիք չունի նոր շրջանի պարսկական արվեստի մասին։

Նոր Զուգայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում պահպանվել են երկու դիմանկարներ, որոնք վերագրվում են Մինասին¹⁸։ Դրանք աշխարհիկ հաստոցային առաջին դիմանկարների պահպանված օրինակներն են հայ կերպարվեստի նոր շրջանի սկզբնավորման արշալույսից, եթե անտեսենք XVII դարի սկզբներին լվալում հայ նկարիչների կոյմից ստեղծված մի շարք դիմանկարները (Մարինա Մնիշեկը, Դմիտրի Ինքնակոչը, Զիդմունդ III և այլն)։ Անգամ եթե չանտեսենք այդ հանգամանքը, բոլոր դեպքերում Մինասի այս երկու դիմանկարները առաջնություն կարող են գրավել զեղարվեստական լուծման իրենց ազգային առանձնահատկություններով։ Վերահիշյալ դիմանկարներում պատկերված են կոնկրետ մարդիկ՝ Նոր Զուգայի նշանավոր խոջաներ, մեծահարուստ հայր և որդի Հակոբյան և Ոսկան Վելիջանյանները։

Առաքել Դավրիժեցին Մինասի մասին գրելիս ավելացնում է, որ իրավունք չունի շխտել նաև նրանց մասին, «...որք են պարծանք և օգուտ մերում ազգի որոց անուանքն են վարպետ Մինաս և վարպետ Յակոբյան, և են ասքա երկոքեանս ի ցեղէն Զուգայեցոց»։ Ո՞վ է Հակոբյանը, Հ. Անդրանիկյանը նրա մասին գրել է. «Խեղճը ժամանակի մեջ ընկղմված է թողլով ջրերուն երես տարտամ անուն մը՝ որ Մինասին կառչած կը ծփայ»¹⁹։ Ա. Երեմյանը, ելնելով այն հանգամանքից, որ Հակոբյանի անունը տրված է նկարիչ Մինասի հետ, ենթադրում է, որ սա նույնպես նկարիչ է, և խոջա Հակոբյան ու Ոսկան Վելիջանյանների դիմանկարները վերագրում է նրան²⁰։



Մինասի Հակոբյան Վելիջանյանի դիմանկարը։ Նոր Զուգայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարան։



Մինասի Ոսկան Վելիջանյանի դիմանկարը։ Նոր Զուգայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարան։

Մեզ թվում է, որ Դավրիժեցու հիշատակած Հակոբյանը այն Հովհաննեսն է, որին խաչատուր Կեսարացին ուղարկեց Եվրոպա տպագրություն գործը սովորելու, որը հետագայում դարձավ պալատական հյուսնների պետ (կիրառական արվեստի գործեր էին ստեղծում), արժանացավ «նաղչ-

¹⁸ Նոր Զուգայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարան։ № № 18, 19։ Օգտվում ենք առիթից և խորին շնորհակալություն հայտնում հարգարժան դոկտոր Կարո Մինասյանին և գրականագետ, ուսուցիչ Հևոն Մինասյանին, աշխատանքների լուսանկարները մեզ տրամադրելու համար։

¹⁹ Հ. Ն. Անդրանիկյան, Մինաս, «Թագմավեպ», 1907, № 3, էջ 120։

²⁰ Տե՛ս Ա. Երեմյան, նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը, «Անահիտ», 1938, մայիս-օգոստոս, էջ 32։

բաշխ» (նկարիչների դիխավոր) տիտղոսին և գրականության մեջ հանդիպում է Հակոբջան վարպետ կամ Հովհաննիսյան Հակոր (Jean Jacques) անուններով²¹։

Հակոբջան և Ոսկան Վելիջանյանների դիմանկարներում Մինասը կարողանում է շարժման մեջ դնել ֆիգուրները, նմանությունից զատ շեշտել նրանց տարիքային առանձնահատկությունները, տալ որոշակի հոգեբանական արտահայտչականություն, նրբորեն մոդելավորման ենթարկել ձևերը, հասնել շարժումների խիստ ներգործության, հագուստի տարրեր կտորների և մորթու ֆակտուրաների վերարտադրության նրբության։ Ֆոնի մոխրագույնը, զգեստների սևը, կապանների սպիտակը, ուրարի նուրբ ծաղկանկարը այս աշխատանքներն առանձնացնում են նոր Ջուզայի մյուս նկարիչների պահպանված գործերից։ Նրանց վրա նկատվող հնդկական արվեստից եկող որոշակի կնիքը խիստ արյւարացված է իր ժամանակի ազդեցությունների ոլորտներում և միաժամանակ վկայում է Մինասի բազմակողմանի զարգացումն ու գիտելիքների հարստությունը։

Նոր Ջուզայի XVII դարի արվեստում գոյություն ունեցող բազմազանությունը, եվրոպական և արևելյան արվեստների ուժեղ ազդեցությունները բնական են և արդարացված ինչպես նոր Ջուզայի աշխարհագրական դիրքով, նրա տնտեսական հետաքրքրություններով, այնպես էլ նոր արվեստի ձևավորման շրջանի անհրաժեշտություններով, սակայն այդ ազդեցությունները հեռու են էկլեկտիզմից և խարսխված են տեղական դպրոցի ստեղծագործական հետաքրքրությունների վրա։

Նոր Ջուզան տվել է կերպարվեստի հետաքրքիր օրինակներ նաև XVIII դարում։ Սակայն այդ դարաշրջանում հայ կերպարվեստի կենտրոններն են դառնում Ազուլիսն ու էջմիածինը։ Սկզբում են էջմիածնի տաճարի վերանորոգումները, հրավիրվում են նկարիչներ՝ Նաղաշ, ապա Հակոր և Հարություն, Հովնաթան Հովնաթանյանները։ Սերնգից-սերունդ ընտանիքինն ու ազգինը թելադրելով իրար, այն զարգացնելով եվրոպական ու հարևան երկրների հետ ունեցած շփումներով, Հովնաթանյանների նկարչական տաղանդավոր ընտանիքը բուն Հայաստանում շարունակեց և մի նոր աստիճանի հասցրից այն նշանակալից ու մեծ գործը, որը սկիզբ էր առել XVII դարում նոր Ջուզայում և որը փաստորեն հայ կերպարվեստի նոր ժամանակաշրջանի սկզբնավորումն էր։

²¹ Տե՛ս Հովհ. Արթինյան, Նոր Ջուզայու հայերուն առևտուրը Ժ՛է դարում, «Անահիտ», 1908, № 4, էջ 31—36։

Արշակ Ալպոյաջյան, Պարսկահայ գործիչներ։ Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1926, էջ 610։