

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ № 5576 ՁԵՌԱԳՐԻ ԴՐՎԱԳՎԱՆ ԿԱԶՄԻ ՄԱՍԻՆ

Լ. Բ. ԶՈՒԴԱՍԶՅԱՆ

Հանճարեղ ֆլամանդացի նկարիչ Պիտեր Պաուլ Ռուբենսի արվեստին հաղորդակից են եղել նույն հայերը։ Այդ մասին որոշ գաղափար է տալիս Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող № 5576 ձեռագրի արծաթյա կազմի (չափերն են՝ 21×15,6 սմ, նկ. 1) քննությունը։ Հեղինակի, կատարման տեղի կամ ժամանակի վերաբերյալ տվյալներ չկան ո՛չ ձեռագրի հիշատակարանում և ո՛չ էլ կազմի վրա։ Մի բան պարզ է, որ այն պատրաստվել է ձեռագրի ընդօրինակման ու ծաղկման (1598 թ. նիդանում) ժամանակից բավական անց։ Հուշարձանը պատկանում է դեռևս շուտումնասիրված և չհրապարակված կազմերի թվին, ուստի մասնագիտական գրականության մեջ նրա մասին որևէ տեղեկություն չկա։

Մուգ կարմիր թավշի վրա գալարվող վազից և ծաղիկներից կազմված շրջանակի մեջ զետեղված է դրվագված բարձրաքանդակը, որը ներկայացնում է Քրիստոսին խաչից իջեցնելու տեսարանը։ Նրկրորդ փեղկը համեմատաբար ավելի զուսպ է դարձրված՝ հասարակ մետաղից պատրաստված նեղ, պարզ շրջանակ, որի ներսում ամրացված է փոքրիկ մի խաչելություն։

Մեր ուշադրության առարկան առաջին փեղկի վրա գտնվող «խաչից իջեցման» քանդակն է։ Այս պատկերի իմաստային բովանդակությունը հետևելի է. Հովսեփ Արիմաթիացին, Նիկողեմոսը և Քրիստոսի մյուս մերձավորները խաչված Քրիստոսին Պիղատոսի թույլատրությամբ գիշերը իջեցնում են խաչից, փաթաթում կտավի մեջ և թաղում։

Քրիստոսի խաչից իջեցումը կազմի վրա ձևավորված է այսպես. խաչափայտի վերևի թևերից ցած են հակվել երկու մարդ, որոնցից մեկը Հիսուսին պահում է ձեռքից բռնած, իսկ մյուսը ամուր բռնել է այն հանդերձի ծայրը, որի մեջ պիտի փաթաթեն մահացածին։ Քրիստոսի մարմնի ծանրությունը հիմնականում ընկնում է մի անձնավորության վրա (Հովհան), որի կողքին ծնկի իջած կինը (Մարիամ Մագդաղինացի) պահում է Քրիստոսի ոտքերը։ Մարիամի գլխավորում կանգնած տիրամայրը բռնել է որդու ձեռքը։ Եւարանների ստորին մասերում կանգնած երկու անձնավորությունները (Հովսեփ Արիմաթիացի և Նիկողեմոս) առանձնապես չեն մասնակցում մյուսների աշխատանքին և ներկայացված են կարծես շեշտելու նրանց գործողությունները։

Բացի տիրամոր և Քրիստոսի լուսապսակներից, ինչպես նաև «ՅնԹՀ» (Յիսուս Նազովրեցի թագաւոր հրէից) գրությունը կրող տախտակից, որոնք ոսկեջրված են, բարձրաքանդակի մյուս մասերը լրիվ արծաթից են։ Ոսկեջրված են նաև շրջանակի ծաղիկները։

Քանդակի մեջ ներկայացված մարդկանց դեմքերը լավ են մշակված, որի շնորհիվ իսկույն աչքի է դարնում կերպարների արևելյան բնավորությունը։ Եվ, շնայած դրան, քանդակի պատկերագրական ու ոճական առանձ-

նահատկությունները հուշում են, որ հայ արծաթագործը ներշնչվել է եվրոպական ինչ-որ ստեղծագործությունից:

Հայտնի է, որ եվրոպական գեղանկարչության մեջ «հաշից իջեցման» թեմայով գլուխ-գործոցներ են ստեղծել Դուլլոն, Ռոգիր Վան Վեյդենը, էլ Գրեկոն, Ռեմբրանդտը և շատ ուրիշներ: Բայց Ռուբենսի ստեղծագործությանը



Նկ. 1

քաջածանոթ մեկը արծաթե քանդակը դիտելիս իսկույն կհիշի այդ թեմայով ֆլամանդացի վարպետի նշանավոր աշխատանքը, որը զարդարում է Անտվերպենի Աստվածամոր տաճարը (նկ. 2):

Անհրաժեշտ է նկատել, որ Ռուբենսը այս թեմայով ստեղծել է շատ կրտավներ, գծանկարներ, էսքիզներ¹, որոնք առանձին մանրամասներով հաճախ տարբերվել են միմյանցից:

Նկարներից ամենահայտնին, որի մասին վերը նշվեց, ստեղծվել է

¹ „Tekeningen van P. P. Rubens“, Antwerpen, 1956, Taf. XVI; Д. А. Шмидт, Неизвестный эскиз Рубенса к «Снятию с креста». Труды отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа. т. III, Л., 1949, էջ 25—33, նկ. 1, 3; М. В. Доброклонский, Рисунки фламандской школы XVII—XVIII веков, М., 1955, шл. LVI, էջ 127—128:

1611—1614 թթ. Անտվերպենի Աստվածամոր տաճարի համար և մինչև օրս գտնվում է այնտեղ: Հայտնի է, որ 1612 թ. կատարված նրա մեկ այլ նկարը մինչև անցյալ դարի վերջերը գտնվելիս է եղել Սեն-Օմերի կաթողիկե տաճարում: 1613 կամ 1614 թթ. Ռուբենսը Հիերի կապուչինյան եկեղեցու համար պատրաստել է մի այլ նման կտավ, որ ներկայումս Լենինգրադի էրմիտաժի սեփականությունն է:

1615 թ. նկարիչը այս թեմայով ստեղծել է մի քանի այլ նկարներ, որոնցից մեկը անցյալ դարի վերջերին եղել է Վալանսյենի թանգարանում, մի ուրիշը՝ Լիլի թանգարանում, երրորդը՝ Արրասի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցում: Բ դեպ, նույն Արրաս քաղաքի կաթողիկե տաճարում է պահվել մի «Խաչից իջեցում» ևս²:

Վերոհիշյալ նկարներից բացի նույն թեմային նվիրված ռուբենսյան կրտավներ են եղել Լուվրում, Դրեզդենի թանգարանում, Բելգիայի պալատական գրադարանում, մի շարք մասնավոր հավաքածուներում և այլուր³:

Հայկական արծաթե քանդակը կատարված է Անտվերպենի Աստվածամոր տաճարում գտնվող օրինակի նմանողությամբ: Ռուբենսի կտավում Քրիստոսի մարմինը ներքևից պահում է Հովհանն, այդպես է նաև կազմի վրա: Ռուբենսի նկարում Մարիամ Մագդաղինացին պահում է Քրիստոսի ոտքը, իսկ հայկական ստեղծագործության մեջ նա բռնել է երկու ոտքերը: Աստվածամոր կերպարը իր հիմնական գծերով նույնպես չի փոփոխվել հայ արծաթագործի կողմից. ֆլամանդացի վարպետի կտավում Մարիամը, ձեռքը մեկնած դեպի որդին, շատ թեթևակի է դիպչում վերջինիս արմունկին: Ռուբենսի նկարում Մարիամ Մագդաղինացու և տիրամոր միջև անկյունում պատկերված է երրորդ Մարիամը. այս կերպարը բացակայում է կազմի վրա: Հայ արծաթագործը գրեթե չի փոփոխել խաչափայտի վերևի թևերից ցած կախված երկու օգնականներին, որոնք կրկնում են ֆլամանդացի նկարչի կտավի համապատասխան կերպարներին: Տիրամոր գլխավերևում պատկերված Հովսեփ Արիմաթիացին իր դիրքով նմանապես կրկնվում է հայկական հուշարձանում: Հովսեփ Արիմաթիացու նման չի փոփոխված նաև Հովհանի կողքից ելարանի վրա կանգնած Նիկողեմոսի դիրքը: Այս թեմայով Ռուբենսի կատարած ստեղծագործությունները ուսումնասիրողները ցույց են տալիս, թե որքան երկար է աշխատել մեծ նկարիչը, մինչև մտահղացել է Անտվերպենի տաճարի կտավի կոմպոզիցիան: Հայտնի է, թե որքան նախատիպեր և տեղաբաշխումներ են ունեցել պատկերված կերպարները, մինչև գտել են իրենց ձևերը վերը ներկայացված եղանակով: Անտվերպենի նկարն իր կառուցվածքով և մտահղացմամբ այնքան յուրօրինակ է, որ այն երբեք հնարավոր չէ շփոթել ոչ միայն ուրիշ նկարիչների, այլև նույնիսկ իրեն՝ Ռուբենսի համանուն ստեղծագործությունների հետ: Այդ ստեղծագործության մեջ

² Տե՛ս M. Rooses, Catalogue de l'Oeuvre de Rubens, Anverse, 1890, էջ 50—52:

³ Տե՛ս „L'Oeuvre de P. P. Rubens“, Catalogue de l'Exposition, Anverse, 1877, էջ 23—24, 177: Լենինգրադում, Անտվերպենում և Լիլի թանգարանում գտնվող նկարների վերատպությունները կարելի է տեսնել հետևյալ գրքում. М. Я. Варшавская, Картины Рубенса в Эрмитаже, Ленинград, 1975, էջ 105—107: Տե՛ս նաև J. Bialas-tocki, The Descent from the Cross In Works by P. P. Rubens and His Studio, „The Art Bulletin“, December, 1964, էջ 511—524:

արտահայտվել են իտալական վարպետների նույնանուն կտավներից Ռուբենսի ստացած տպավորությունները, վերածննդի գլուխգործոցներից ստացած դասերը: Նկարը մեծ երևույթ է եղել Ռուբենսի ստեղծագործական կյանքում: Նկարչի գործունեության հայտնի ուսումնասիրող Մաքս Ռուդենը այս նկարի մեջ հատկապես գնահատում է «գործողության միասնականությունը»



Նկ. 2

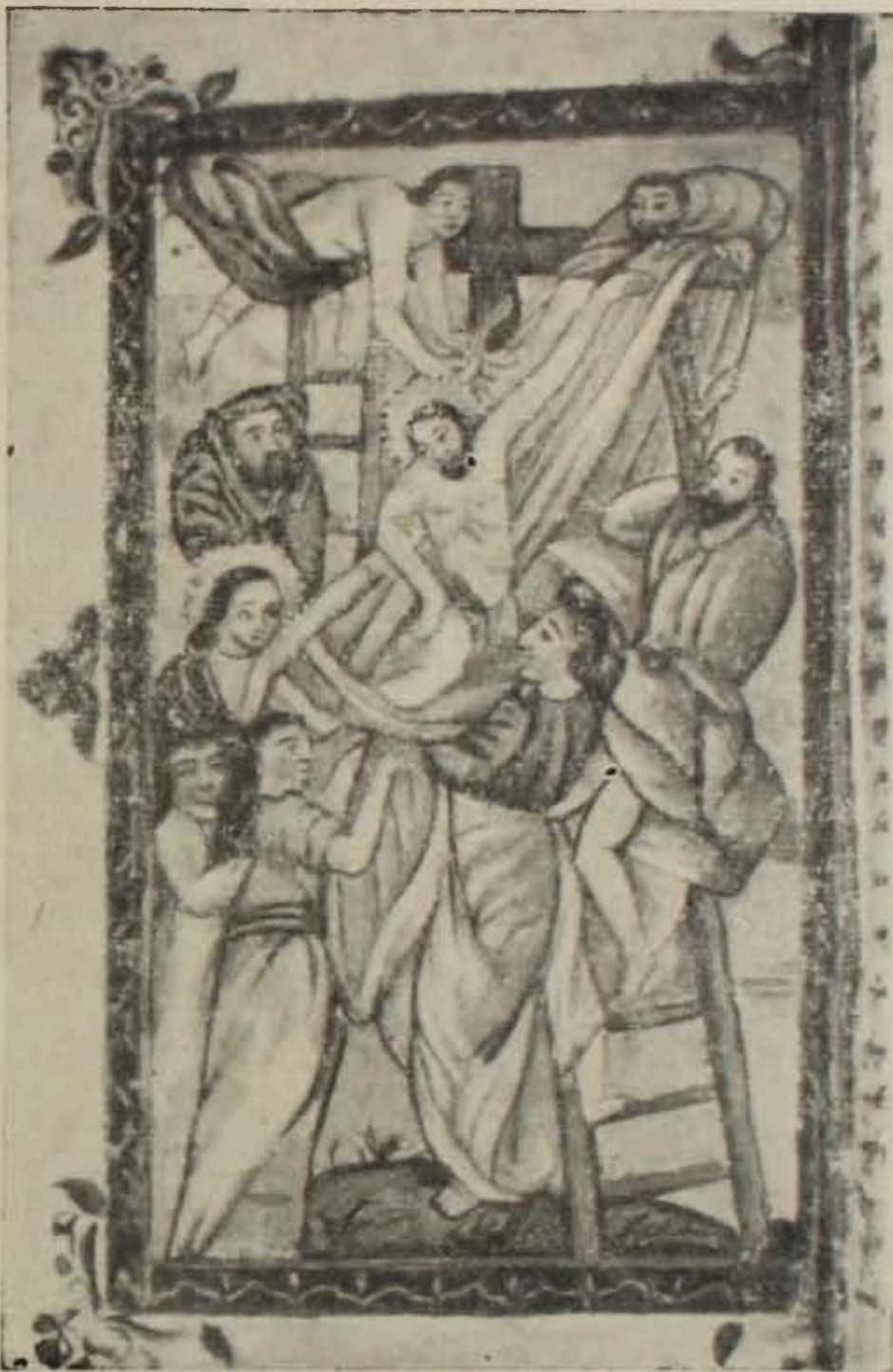
նուրբ և ակնածալից սիրո արտահայտման խորությունը, ձևը, որի միջոցով մեռած մարմինը դերիշխում է ապրող ղեղեցիկ կերպարների մեջ»⁴:

Հետաքրքիր է, թե ի՞նչ ձևով և որտե՞ղ կարող էին խաչաձևվել Ռուբենսի և հայ արծաթագործ-արվեստագետի ճանապարհները: Այս հարցի լուսաբանմանը նպաստում է նաև Ռուբենսի նույն նկարի հայկական մի այլ ընդօրինակությունը, որը գտնվում է Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքի գրադարանի մատյաններից մեկի նկարների շարքում⁵ (նկ. 3): Չեռա-

⁴ Տե՛ս E. Larsen, P. P. Rubens, With a Complete Catalogue of His Works in America, Antwerp, 1952, էջ 140 — 141:

⁵ Տե՛ս «Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Հակոբյանց», կազմեց Ն. Պողոսյան, Երուսաղեմ, 1971, հատ. V, էջ 286:

գիրը Աղոթագիրք է, ընդօրինակված 1717 թ. նոր Ջուղայում (Երուսաղեմ, № 1533): Ձեռագրի նկարը ստեղծված է նույն գծանկարով, ինչ վերոհիշյալ արծաթե կազմը և միայն որոշ մանրամասնություններով է տարբերվում բարձրաքանդակից: Այդօրինակ մանրամասնություններից հարկ է հիշել նկարի մեջ երրորդ Մարիամի առկայությունը (մի հանգամանք, որը չկա



նկ. 3

քանդակում), ինչպես նաև այն, որ Հովհանն իր մի ոտքը դրել է ելարանի վրա, մինչդեռ կազմի քանդակում նա ուղիղ կանգնած է: Երկու հայկական հուշարձանների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ նկարի հեղինակը ավելի հավատարիմ է մնացել Ռուբենսի ստեղծագործությանը, քան արծաթագործը: Սակայն պետք է նշել, որ բարձրաքանդակի համեմատությամբ նկարը կատարված է պակաս գեղարվեստական վարպետությամբ, կերպարների հաղորդումը շունի կազմի մեջ դիտվող նպատակասլացությունը, շարժումների ուժը, ռիթմը և հուզական հարստությունը:

Անկախ այդ ամենից ձեռագրի ընդօրինակման վայրը հուշում է, որ Նոր Զուղայում կարող էր ստեղծված լինել նաև Մատենադարանում պահվող ձեռագրի կալմի քանդակը:

Ֆ. Մակլերը, Գ. Հովսեփյանը, Լ. Դուռնովոն և այլ գիտնականներ տարբեր առիթներով արձանագրել են առանձին փաստեր, երբ հայ նկարիչները ուշ շրջանում հետևել են եվրոպական արվեստագետների գործերին կամ դրանց փորագրություններին⁶: Թվում է, թե վերևում քննված քանդակն ու նրկարը ստեղծողները նույնպես օգտվել են փորագրությունից: Մեր այս ենթադրությանը հիմք է տալիս այն, որ Ռուբենսի խնդրո առարկա նկարը ունեցել է իր փորագրությունը, որ պատրաստել է հայտնի փորագրիչ Լյուկաս Վորստերմանը 1620 թ.⁷: Վորստերմանը «Ռուբենսի փորագրիչների դպրոց» անվամբ հայտնի խմբի վարպետներից էր, որոնք իրենց կատարողական հնարանքները մշակում էին մեծ ֆլամանդացու անմիջական ղեկավարության ներքո⁸: Վորստերմանը Ա. Վան Դեյկի նկարներից նույնպես փորագրություններ է պատրաստել⁹:

Հայկական արծաթե կալմի Նոր Զուղայում ստեղծված լինելու օգտին է խոսում նաև այն, որ Պարսկաստանում եղել են Ռուբենսի նկարները և նրանցից արված Վորստերմանի փորագրությունները. հայտնի է XVII դարի պարսիկ անվանի նկարիչ Մուհամեդ Ջամանիի Ռուբենսի «Վերադարձ Եգիպտոսից» նկարի ընդօրինակությունը (Վորստերմանի փորագրությունից), որ կատարվել է 1688—1689 թթ. Սպահանում¹⁰:

Ուշագրավ է, որ XVII դարում Պարսկաստանի¹¹, Հնդկաստանի¹² և Զինաստանի¹³ արվեստի մեջ տարածված են եղել արևմտաեվրոպական փորագրությունների նմանողությամբ գործեր:

Հիշարժան է, որ Պարսկաստանում հետաքրքրությունը եվրոպական գեղանկարչության նկատմամբ սկիզբ է առել դեռևս XVI դարի երկրորդ կեսից: Պարսիկ նկարիչները աստիճանաբար սկսել են ոչ միայն ընդօրինակել, այլև

⁶ Այս առումով կարելի է նշել հայ անհայտ հեղինակի «Խորհրդավոր ընթրիք» նկարը, որը ստեղծվել է XV դարի նիդերլանդյան նկարիչ էլրեբիտ Բոուտսի համանուն ստեղծագործության նմանությամբ. Տե՛ս Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Ա, Երևան, 1971, էջ 133—136:

⁷ Տե՛ս M. Rooses, նշվ. աշխ., էջ 50: «Рубенс и его школа в рисунках и гравюрах», Л., 1940, էջ 27: Վորստերմանի փորագրությունը վերարտադրված է հետևյալ գրքում. «Рембрандт Гарменс Ван Рейн», Альбом, Л., 1971, статья 9.

⁸ Տե՛ս «Рубенс и его школа в рисунках и гравюрах», էջ 11:

⁹ Տե՛ս М. Я. Варшавская, Ван Дейк, Картины в Эрмитаже, Л., 1963, էջ 101—105:

¹⁰ Տե՛ս А. А. Иванов, Персидская миниатюра, «Альбом индийских и персидских миниатюр XVI—XVIII вв.», М., 1962, էջ 53—54:

¹¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 53, 54, 58: Л. Т. Гюзальян, Восточная миниатюра изображающая западный пейзаж, Сборник «Средняя Азия и Иран», Л., 1972, էջ 163—169; А. Т. Адамова, О сюжете одной персидской миниатюры на ларце, СЭ, 1972, вып. 34, էջ 29—32:

¹² Տե՛ս Т. В. Грек, Индийские миниатюры, «Альбом индийских и персидских миниатюр»..., էջ 20, 22, 26, 27:

¹³ Տե՛ս М. Н. Кречетова, Сюжет росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII—XVIII века, Сборник «Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока», Л., 1975, էջ 86—87:

առաջնորդվել նկարչական նոր սկզբունքներով ու ստեղծել իրենց իսկ սեփական կտավները, որոնք բովանդակությամբ խորապես ազգային էին:

XVII դարի երկրորդ կեսին պարսկական մանրանկարչության Սպահանի դպրոցում եվրոպական ազդեցության հետևողները արդեն որոշակի հոսանք էին կազմում, իսկ ֆլամանդական, հոլանդական փառաբանված վարպետների ստեղծագործությունները շատ սիրված էին ինչպես շահի պալատում, այնպես էլ ունևորների ընտրանիի միջավայրում:

Վերոհիշյալ փաստերը խոսում են այն մասին, որ Երուսաղեմի Աղոթագրքի նկարը և արծաթե կազմի քանդակը պատահական զուգադիպություններ չեն, այլ ժամանակի հասարակական ճաշակով պայմանավորված երեվույթներ:

Եվրոպական փորագրությունները Արևելք բերելու և տարածելու գործում ուսումնասիրողները կարևոր դեր են վերագրում միսիոներական կազմակերպություններին: Արևմտաեվրոպական գեղանկարչության օրինակների առաջին տարածողները Հնդկաստանում եղել են կաթոլիկ հոգևորականները¹⁴:

Հայտնի է, որ Նոր Զուղայում գործում էին ավգուստինյան, կարմելիտյան և կապուչինյան միաբանությունները, որոնք մեծ շփումներ ունեին հայ խոջաների հետ¹⁵:

Եվրոպական նկարների Պարսկաստան թափանցելու կարևոր ուղիներից էին նաև դիվանագիտական ու առևտրական ճանապարհները: Այդ երկու բնագավառների զարգացման ասպարեզում մեծ դեր էին կատարում Նոր Զուղայի¹⁶ ու Թավրիզի հայ վաճառականները, որոնք Եվրոպա էին տեղափոխում արևելյան ասլանքներ, հատկապես մետաքս և, շահի հանձնարարությամբ, հաճախ ներկայացնում ու պաշտպանում Պարսկաստանի շահերը արևմուտքի արքունիքներում: Նոր Զուղայի խոջաները աշխույժ առևտուր ունեին Հոլանդիայի¹⁷ և Բելգիայի հետ, որտեղ գոյություն ունեին հայկական համայնքներ:

Ինչպես երևում է վերևում շարադրվածից, կան բավական հիմքեր մտածելու, որ արծաթե կազմը պատրաստվել է Նոր Զուղայում:

Կազմի ստեղծման տեղի և ժամանակի որոշման հարցում վճռական նշանակություն ունի քանդակի կատարողական առանձնահատկությունների քննությունը:

Ընդհանրապես դրվագված բարձրաքանդակները հայ ոսկերչության մեջ, ինչպես դիտել է Ա. Կակովկինը, մոտաքեն գործել սկսած XVI դարից¹⁸:

Խնդրո առարկա ձեռագրակազմի համեմատությունը հայկական այլ կազմերի հետ իրավունք է տալիս ենթադրելու, որ այն պատրաստվել է XVIII դարից ոչ ուշ: Կազմը նոր ջուղայեցի քանդակագործի աշխատանք լինելու օգ-

¹⁴ Տե՛ս Մ. Гюзальян, նշվ. աշխ., էջ 166:

¹⁵ Տե՛ս Վ. Ա. Բայրուրդյան, Նոր Զուղայի հայկական գաղութը և կաթոլիկ միսիոներների կազմակերպությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. դիտ.), 1964, № 9, էջ 59—52:

¹⁶ Տե՛ս Հ. Արթենյան, Նոր Զուղայեցի հայերուն առևտուրը ԺՀ դարուն, «Անահիտ», 1908, էջ 31—36:

¹⁷ Տե՛ս Սարուխան, Հոլանդիան և հայերը ԺԶ—ԺԹ դդ., «Հանգես ամսօրյա», 1952, № 3—4, էջ 117—125, № 5—6, էջ 233—248 և այլն: Նույնի՝ Բելգիա և հայերը, «Հանգես ամսօրյա», 1934, № 3—4, էջ 130—148, № 5—7, էջ 259—283 և այլն:

¹⁸ Տե՛ս А. Я. Каковкин, К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1973, № 1, էջ 54:

տին է խոսում նաև այն, որ XVIII դարի նոր Զուղայի ոսկերիչների շրջանում ընդունված էր դրվագված բարձրաքանդակներով կազմերի արտադրությունը¹⁹։

Արծաթե կազմը կրող ձեռագիրը ծաղկվել է հիվանում 1598 թ., իսկ 1603 թ. Շահ Կեբասի կազմակերպած բռնագաղթի ժամանակ հիվանդի մեջ և շրջակայքում նկարադարձված բազմաթիվ գրչագիր մատյաններ կիսեցին տեղահան արվողների ճակատագիրը և հայտնվեցին Իրանում։ Պետք է ենթադրել, որ այս ուղիով է ձեռագիրը հայտնվել նոր Զուղայում, որտեղ և կազմվել է ջուղայեցի հայ ոսկերչի ձեռքով։

Վերը շարադրված մեր նկատառումներից կարելի է եզրակացնել.

ա. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 5576 ձեռագրի արծաթե կազմը սլատրաստված է նոր Զուղայում, ամենայն հավանականությամբ, XVIII դարում։

բ. Ձեռագրի կազմի հեղինակը քանդակի համար ընդօրինակման նախօրինակ է ունեցել Պիտեր Պաուլ Ռուբենսի «Խաչից իջեցումը» հանրահայտ նկարը (1611—1614 թթ.)։

Վերոհիշյալ երկու հայկական ստեղծագործություններով չեն սպառվում Ռուբենսի արվեստի հետ հայերի հաղորդակցվելու փաստերը։

Ռուբենսի մեկ այլ նկարով հայ վարպետի ներշնչվելու ուշագրավ օրինակ է հանդիսանում ներկայումս էջմիածնում պահվող և ժամանակին ումիհնահայոց շրջանում ստեղծված եկեղեցական դաջածո մի վարագույր։ Այս վարագույրի լուսանկարը տպագրված է Ս. Դավթյանի հայ ասեղնագործության ուսումնասիրմանը նվիրված աշխատության մեջ²⁰։

Վարագույրի նկարը ցույց է տալիս Քրիստոսի խաչելության այն պահը, երբ զինվորները կամենում են գետնից բարձրացնել և ուղղահայաց դիրքի բերել Քրիստոսին կրող խաչափայտը։

Նույն թեմայով Ռուբենսի մի նկարը (1609—1611 թթ.) զարդարում է Անտվերպենի Աստվածամոր տաճարի խորանը։

Չնայած վարագույրի պատկերը նույնությամբ չի կրկնում Ռուբենսի նրկարը, բայց վարագույրը դիտելիս ակամայից մտածում ես, որ հայկական այդ հուշարձանի հեղինակը ևղել է մեծ վարպետի վերոհիշյալ կտավի տպավորության ներքո։

Այս վարագույրի համեմատությունը XVIII դարի հայկական մի այլ վարագույրի²¹ հետ բերում է մեզ այն համոզման, որ Ս. Դավթյանի հրապարակած հուշարձանը նույնպես թվագրվում է XVIII դարով։ Բանն այն է, որ XVIII դարի վարագույրը ունի մի պատկեր, որը գրեթե կրկնում է ումիհնահայոց պատրաստած վարագույրի նկարը։

19 Տե՛ս Լ. Ն. Տեր-Ղևոնդյան, Հայկական արծաթագործությունը գաղթօջախներում, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1966, № 6, էջ 92—99։

20 Տե՛ս Ս. Դավթյան, Հայկական ասեղնագործություն, Երևան, 1972, էջ 65, նկար CXLII, 1։

21 XVIII դարի այս վարագույրի գունավոր վերատպությունը կարելի է տեսնել էջմիածնի Մայր Աթոռի՝ մի քանի տարի առաջ Բուլղարիայում հրատարակած քաջիկների հավաքածուի մեջ։

Չնայած առանձին պատկերագրական տարբերություններին՝ երկու վարադույրների նմանությունը այնքան ակնբախ է, որ դժվար է չենթադրել որևէ ուղղակի կապ երկու ստեղծագործությունների միջև: Հնարավոր է, որ երկու վարագույրներն էլ պատրաստված լինեն միևնույն միջավայրում:

Ռուբենսի նկարից վարագույրների հեղինակների ազդվելու հնարավորության մասին է խոսում այն փաստը, որ, ինչպես կերևա հետագա շարադրանքից, Ռումինիայում այդ ժամանակաշրջանում պահվելիս են եղել մեծ նկարչի որոշ ստեղծագործություններ:

Ֆ. Մակլերը 1927 թ. հունիս-օգոստոս ամիսների ընթացքում Ռումինիա կատարած իր գիտական շրջագայության «Զեկույցի»²² մեջ թողել է մի հիշատակություն, որը խիստ շահեկան է մեզ հետաքրքրող թեմայի տեսակետից:

Խնդիրը հետևյալն է. Ռումինիայի Գեոլա քաղաքի հայկական մայր եկեղեցու մատուռներից մեկում Ֆ. Մակլերը տեսել է Ռուբենսին վերագրվող մի կտավ, որը պատկերել է «Խաչից իջեցումը»:

Իր «Զեկույցում» Ֆ. Մակլերը տալիս է նկարի չափերը՝ երկու մետր լայնություն և երեք մետր բարձրություն²³: Նշանավոր հայագետ Հ. Ճ. Սիրունին Ֆ. Մակլերին հաղորդել է, որ կտավը Գեոլայի հայոց եկեղեցուն է նվիրել Ավստրիայի կայսր Ֆրանց I-ը XIX դարի սկզբին, այն նյութական օժանդակության դիմաց, որ ցույց են տվել հայերը կայսրին նապոլեոնյան պատերազմների ժամանակ²⁴:

Գեոլա հայաքաղաքին նվիրված իր աշխատության մեջ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության անդամներից Գ. Գովրիկյանը անդրադառնում է վերոհիշյալ նկարին, գրքի երկրորդ մասի հինգերորդ գլուխը վերնագրելով «Ռուբենսի խաչելությունը»²⁵:

Գ. Գովրիկյանը հիշատակում է մի զրույց, որն ավելի մանրամասն է լուսաբանում Ռուբենսի նկարի Գեոլայում հայտնվելու խնդիրը: Նա գրում է, որ 1806 թ. հայերը Ֆրանց I-ի մոտ են ուղարկում ազգային երեւելիների մի պատվիրակություն, որն իր հետ կայսրին է տանում մի մեծ գումար իբրև օժանդակություն ֆրանսիական պատերազմների պատճառով դատարկված կայսերական զանձարանին և օգնություն պատերազմի ծախսերին:

Կայսրին դուր է գալիս հայերի վերաբերմունքը և նա ցանկանում է այդ նվիրատվության փոխարեն մի հիշատակ թողնել: Այդ նպատակով կայսրը հարցնում է, թե ինչ կկամենային ստանալ հայերը իրենից: Պատվիրակության անդամներից ոմանք Բելվեդերի արքայական պատկերատանը տեսել էին Ռուբենսի կտավը և անշափ հավանել այն: Օգտվելով կայսեր պատրաստակամությունից, հայերը ցանկություն են հայտնել իրենց եկեղեցու մեջ, որը դեռ չունեի ո՛չ խորան և ո՛չ էլ պատկեր, ունենալ Բելվեդերի վերոհիշյալ նկարը: Կայսրը պատկերատան վերատեսչին հրամայում է հայերին տալ նը-

²² F. MacIer, Rapport sur Une Mission scientifique en Roumanie (juin-août 1927), REA, 1930, t. X, fasc. 1, էջ 7—10.

²³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 10. Գ. Գովրիկյանը գրում է, որ նկարն ունի 2 մ լայնություն և 4 մ երկարություն. տե՛ս Գ. Գովրիկյան, Դրանսիականիոյ հայոց Մետրապոլիսը կամ նկարագիր Կերլա հայաքաղաքի ի գիր եւ ի պատկերս, Վիեննա, 1896, էջ 223:

²⁴ Տե՛ս Հ. Ճ. Սիրունի, Տպավորություններ Կեոլային, «Նավասարդ», 1925, № 3, էջ 90, 85. Ինչպես նաև՝ F. MacIer, նշվ. աշխ., էջ 7—8:

²⁵ Տե՛ս Գ. Գովրիկյան, նշվ. աշխ., էջ 223—225:

լիանց խնդրածը: Ուշագրավ է, որ կայսրը արձակում է այդ վճիռը, առանց տեղյակ լինելու, թե ինչ նկարի մասին է խոսքը: Վերատեսուչը կայսրին նկատել է տալիս, թե պատկերը «մեծագին բան է ու երևելի մարդու գործ»:

Կայսրը հասկանում է, որ սխալվել է, բայց ետ չի վերցնում տված խոսքը:

Այդպիսով պատվիրակությունը վերադառնում է տուն՝ իր հետ բերելով կայսրի նվիրած նկարը, որը ղեկավարում է մայր եկեղեցու մատուռներից մեկում²⁶:

Մեջբերելով վերը շարադրված գրույցը, Գ. Գովրիկյանը գրում է. «Զենք կրնար ըսել, թե որչափ ստուգություն ունի այս պատմությունը»²⁷:

Հարկ է նշել, որ նախքան Ֆ. Մակլերը նկարը ուսումնասիրող ուումինական մասնագետները այն համարել են կեղծիք և մերժել նրա պատկանելությունը Ռուբենսի վրձնին²⁸: Ռումինական գիտնականներից ոմանք նույնիսկ համարել են այս նկարը ընդօրինակություն Անտվերպենի վերոհիշյալ կրտավից²⁹:

Այս վերջին պնդումը, ինչպես նկատում է և Ֆ. Մակլերը, չի համապատասխանում իրականությանը, քանի որ երկու նկարները միմյանցից տարբերվում են մի շարք առանձնահատկություններով:

Նշելով նկարի Գեուլյում հայտնվելու իրեն հայտնի վարկածը, շարադրելով ուումինացի առանձին ուսումնասիրողների նկատառումներն ու մըտքերը, Ֆ. Մակլերը գրում է, թե այն հանգամանքը, որ Ռուբենսը ստեղծել է «նաչից իջեցման» թեմայով մի քանի իրարից տարբեր կտավներ, դեռևս իրավունք չի տալիս «կասկածի տակ առնելու Դեուլյի նկարի իրական լինելը»³⁰: Գեուլյի նկարի՝ Ռուբենսի վրձնին պատկանելու օգտին է խոսում այն իրողությունը, որ Տրանսիլվանիայում հայտնի Ռուբենսի երկու նկարները նույնպես կապվում են Վիեննայի կայսերական պալատի հետ³¹: Ֆ. Մակլերի վերոհիշյալ նոթերը հատկապես արժեքավոր են նրանով, որ գիտնականը հրապարակում է գեուլացի նշանավոր հայերից մեկի՝ իրեն տրամադրած լատիներեն մի շատ կարևոր փաստաթուղթ, որը լույս է սփռում նկարի, ընդհանրապես, Ռումինիայում հայտնվելու և, մասնավորապես, Գեուլա հասնելու խնդրի վրա:

Ահա այդ փաստաթղթի համառոտ բովանդակությունը ըստ Ֆ. Մակլերի ֆրանսերեն թարգմանության. «1791 թվականին փիլիսոփայության բակալավր և աստվածաբանության դոկտոր Կլեմենտ Կորբուլին դարձավ հայկական եկեղեցու քահանան և Սվոլնոկի սարկավագապետը... 1804 թվականին հոգեգալուստից հետո շորրորդ կիրակին տեղի ունեցավ եկեղեցու օծումը

²⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 224—225:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 225:

²⁸ Տե՛ս V. Munteanu, Rubens-ul de la Gherla, „Ararat“, 1927, februarie, էջ 5—6, ինչպես նաև՝ F. Macier, նշվ. աշխ., էջ 8—9: Գ. Գովրիկյանը գտնում է, որ եթե անգամ նկարը չի պատկանում Ռուբենսի վրձնին, ապա նրա որևէ աշակերտին և կամ «ճարտար ձեռքի մը» գործն է հավանաբար. Տե՛ս Գ. Գովրիկյան, նշվ. աշխ., էջ 225:

²⁹ Տե՛ս F. Macier, նշվ. աշխ., էջ 8:

³⁰ Նույն տեղում:

³¹ Տե՛ս V. Munteanu, նշվ. աշխ., էջ 5, ինչպես նաև F. Macier, նշվ. աշխ.,

սուրբ գիրագույն եպիսկոպոս Հովսեփ Մարտոնֆիի ձեռքով և այն (եկեղեցին—Լ. Զ.) ստացավ բազիլիկայի (այսինքն եպիսկոպոսական աթոռանիստի—Լ. Զ.) տիտղոսը: Այս մարդը գնաց Վիեննա (խոսքը, հավանաբար, Կլեմենտ Կորբուլի մասին է—Լ. Զ.) և ստացավ Ավստրիայի սուրբ կայսրից՝ ի նշան հայոց քաղաքի և հայ հավատարիմ հպատակների հանդեպ իր սիրո, նոր օծված բազիլիկայի համար մի պատկեր նկարված Ռուբենսի կողմից, որը ներկայացնում է «խաչից իջեցումը»³²:

Վավերաթղթի հետագա շարադրանքից պարզվում է, որ այս նկարը նապոլեոնյան պատերազմների ժամանակ ֆրանսիացիները ձեռք են բերել Հռոմի հարստությունները կողոպտելուց հետո, բայց Փարիզ տեղափոխելիս Միջերկրական ծովի վրա խլել են անգլիացիները³³: Այնուհետև Անգլիայի թագավորը նկարը նվիրել է Ավստրիայի կայսրին³⁴:

Պետք է ենթադրել, որ Ֆ. Մակլերի հրատարակած վավերաթուղթը ավելի ստույգ է³⁵, քան Գովրիկյանի լսած զրույցը, բայց այս երկու աղբյուրները իրար չեն հակասում և նույնիսկ լրացնում են միմյանց:

Այսպես, օրինակ, Գ. Գովրիկյանը նշում է, որ ըստ զրույցի պատվիրակությունը Վիեննա է գնացել Ֆրանց I-ի մոտ 1806 թ., այսինքն եկեղեցու օծումից հետո: Եկեղեցու օծումից հետո է Վիեննա մեկնել և Կլեմենտ Կորբուլին ըստ վավերաթղթի, ուստի հնարավոր է, որ Կորբուլին կայսրի մոտ գնար պատվիրակության կազմում:

Ըստ Ս. Քոլանջյանի, համաշխարհային երկրորդ պատերազմի տարիներին նկարը այլ թանկարժեք իրերի և ձեռագրերի հետ տարվել է Բուդապեշտ³⁶: Ս. Քոլանջյանի բանավոր վկայությամբ 1948 թ. հետո, այլ կարևոր արժեքների հետ, նկարը ևս վերադարձվել է Ռումինիա: Ներկայումս թե՛ այն չի ցուցադրվում, բայց գտնվում է Կլուժ քաղաքի պատկերասրահում: 1973 թ. Ռումինիա այցելած ժամանակ Ս. Քոլանջյանը Գեոլայի տաճարում տեսել է կտավի պատճենը:

Ռուբենսի նկարներին հայերի առնչվելու թեմայի շուրջ խոսելիս հնարավոր չէ չհիշատակել XIX դարի պոլսահայ անվանի նկարիչ Հովհաննես Ումետ Բեյզադի (1809—1874 թթ.) անունը:

Ականատեսների կարծիքով Հովհաննես Բեյզադի «Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» նկարում արտահայտվել են Ռուբենսի արվեստից հեղինակի ստացած ներշնչումները: Այնպիսի մի նրբաճաշակ գրող, ինչպիսին է Տիգրան Զյուկյուրյանը, նույնիսկ նկատել է, թե «այդ նկարը երկրորդ ստեղծագործություն մըն է Ռուբենսի նկարի կողքին»³⁷:

Ցավալի է, որ ցարդ հրապարակված չլինելով, նկարը մնում է անմատչելի մասնագետների և լայն հասարակայնության համար:

32 Նույն տեղում, էջ 9—10:

33 Տե՛ս Նույն տեղում, էջ 10:

34 Տե՛ս Նույն տեղում:

35 Եկեղեցու օծման նույն ժամանակը և Հովսեփ Մարտոնֆիին իր գրքում նշում է նաև Գ. Գովրիկյանը:

36 Տե՛ս Ս. Քոլանջյան, Ռումանահայ մտքի գանձարան «Հայ մշակույթի տունը», «էջմիածին», 1948, մայիս-հունիս, էջ 67—68:

37 Տե՛ս Ե. Մարտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 196:

Ռուբենսի արվեստի հետ հայերի հաղորդակցվելու մասին մեր այս սեղմ հաղորդումը կկամենայինք ավարտել մեծ վարպետի «Սիրենի երթը» նկարի հիշատակությամբ, որը ներկայումս պահվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում։ Երևանի պատկերասրահում այդ նկարի գտնվելու փառաշուքը ասես ժամանակի պարզեն է և տրամաբանական արդյունքը Ռուբենսի ճանաչման հայկական ճանապարհի, այն ուղու, որի տալեգրության համառոտ ուրվագիծը դեռևս պիտի լրացվի զալիք նոր ուսումնասիրություններով ու փաստերով։

О ЧЕКАННОМ ОКЛАДЕ РУКОПИСИ МАТЕНАДАРАНА № 5576

Л. Б. ЧУГАСЯН

(Резюме)

В статье рассматриваются свидетельства знакомства армянских художников с искусством выдающегося фламандского живописца Питера Пауля Рубенса. Основное место уделено серебряному окладу рукописи № 5576 Матенадарана им. Маштоца (иллюстрирована в 1598 г. в Хизане), автор, а также время и место исполнения которого неизвестны, и иллюстрации Молитвенника, скопированного в 1717 г. в Новой Джуге (Иерусалим, Библиотека армянского патриаршества, № 1533). Изучение этих памятников показывает, что они созданы по схеме известной картины Рубенса «Снятие со креста», исполненной в 1611—1614 гг. и хранящейся в антверпенском кафедральном соборе. Мы приходим к заключению, что серебряный оклад создан в Новой Джуге в XVIII в. Оклад является первым армянским произведением искусства, автор которого вдохновился творчеством Рубенса.

Рассматриваются также две церковные завесы XVIII в., украшенные изображениями эпизодов из Библии. На завесах выделяются две сцены, несущие на себе воздействие другой, не менее известной, картины Рубенса — «Водружение креста», созданной в 1609—1611 гг. (хранится там же).

Приводятся сведения еще об одном варианте картины Рубенса «Снятие со креста», которая в 30-х годах нашего столетия хранилась в армянской церкви города Герла (Румыния). Картина была подарена местным армянам австрийским императором Францем I в начале XIX в.

Эти и другие приведенные в статье факты показывают, что творчество великого фламандского живописца еще с XVIII в. служило для армянских художников источником вдохновения.