

ԱՍՏՎԱԾԱՇՈՒՆՉԸ XVII-XVIII ԴԱՐԵՐԻ ՀԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

XVII-XVIII դարերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ խոշոր իրադարձությունների ու վերափոխումների, միջնադարից նոր ժամանակներին անցնելու ժամանակաշրջան են և շրջադարձային եղան մասն հայ գեղանկարչության համար:

XVII-XVIII դարերի գեղանկարչությունը, նոր իմաստավորում ստանալով, մոտեցավ հաստոցային նկարչության սկզբունքներին, կտրվեց մանրանկարչությունից: Չևափարվում են նոր ժանրեր (քնանկար, դիմանկար), ի հայտ են գալիս նոր թեմաներ, իսկ ավանդականներն էլ (մասնավորապես կրոնական թեմատիկան) նոր մեկնաբանություն են ստանում: Այս շրջանից աշխարհիկ բովանդակությամբ նկարներ համարյա չեն դիմացել ժամանակի փորձությանը: Հիմնականում պահպանվել են այն աշխատանքները, որոնք կապված են այս կամ այն ձևակերպող հուշարձանի հետ (եկեղեցիներ, վանքեր): Այս է պատճառը, որ պահպանված և մեզ հասած աշխատանքների (հիմնականում որմնանկարներ) գերակշիռ մասն ունի կրոնական բովանդակություն, արված է աստվածաշնչյան թեմաներով: Եվ այս հաղորդումն էլ նպատակ չունի թվարկել XVII-XVIII դարերի գեղանկարչական ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժանիքները, այլ՝ ներկայացնել նրանցում կրոնական թեմատիկայի ինքնատիպ մեկնաբանությունները ժամանակի նկարիչների կողմից:

Պատմաքաղաքական պայմանների բերումով XVII-XVIII դարերի հայ մշակույթը զարգացել է ոչ միայն բուն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս՝ հայկական գաղթօջախներում (Իրան, Թուրքիա, Հնդկաստան և այլուր): Ավելին, Նոր Ջուղայի (Իրան) նկարչական արվեստի ծաղկումը կապված է հենց XVII-XVIII դարերի հետ: Նոր Ջուղայի այդ շրջանի նկարչությունից պահպանվել են բավական թվով աշխատանքներ Ամենափրկչի եկեղեցում, քանդաքանում, մասնավոր հավաքածուներում: Այս շրջանում է այստեղ ապրել ու ստեղծագործել տաղանդավոր նկարիչ Մինասը, որը հայտնի է մեզ Մինաս Ջուղայեցի անունով: Ա. Դավրիժեցին, խոսելով Մինասի մասին, թվում է. «Եվ դավիհետև խիստ հմուտ էր արվեստի վայելչակերտ, գեղեցկատիպ, չքնադատես հորինվածքին, ջուղայեցի մեծամեծերը նրան տանում էին մայրաքաղաք, և պատկերազարդելու իրենց ապարանքներն ու տները»¹: Դավրիժեցու նկարագրությունից պարզ է դառնում, որ Մինասն իր ժամանակակիցների մեջ գերակշիռ դեր է ունեցել: Նկարչի վրձնին են պատկանում Նոր Ջուղայի Ամենափրկչի վանքի մասնադարան-քանդաքանում եղած գործերը՝ «Տիրամայրը և երեխաների գլուխները», «Հիսուսը խաչված», «Տիրամայրը և մանուկ Հիսուսը», «Տիրամայրը, երեք իովիվներն ու մի կին» փորձառարկա նկարները: Մակայն, ի տարբերություն Մինասի, որը ստեղծագործել է հիմնականում աշխարհիկ թեմաներով, Նոր Ջուղայում ապրել է մասնակ ալ նկարիչ՝ Հովհաննես Մրքուզը, որը բացառապես ստեղծագործել է կրոնական թեմաներով: Խ. Ջուղայեցին Հ. Մրքուզին անվանում է «տիեզերադույս վարդապետ»²: Նոր Ջուղայի պատմության հեղինակը վկայում է այն մասին, որ Ամենափրկչի նկարազարդման աշխատանքներին մասնակցել է մասն Հ. Մրքուզը: Նրա որմնանկարները տեղավորված են գմբեթի թմբուկի վրա և ութ լուսատուների մեջտեղում: Ամենափրկչի բնմի աջ կողմի պատին նկարիչը պատկերել է խաչին պատկած մանուկ Քրիստոսին, իսկ նրա կողքին Մարիամն է: Մայիտակաթույր ամպերի միջից երևացող Տերը օրհնում է նրանց: Նկարիչը զգալի տեղ է հատկացրել մասն իրերին (խաչելության գամեր, գեղարք, մոմակալ և այլն), որոնցով հետո տանջելու էին Միամեհին: Ուշագրավ են մասն Նոր Ջուղայի Աստվածածնի եկեղեցու երկու ալ աշխատանքներ, որոնց հեղինակը, Հ. Տեր-Հովհաննյանցի կարծիքով, նույնպես Մրքուզն է: Դրոնցից մեկը պատկերում է

¹ Խ. արեղայի Ջուղայեցու Պատմություն Պարսից, Վաղարշապատ, էջ 156, տե՛ս մասն Ա. Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1884, էջ 410:

² Հ. Տ եր - Հ ո վ հ ա ն յ ա ն ը, Պատմություն Նոր Ջուղայ, հ 2, 1880, էջ 192:

Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը, իսկ մյուսում Տեղը մանուկ Զրիստոսին հանձնում է Աստվածամորը:

XVII դ. սրբանկարչությունը ծաղկում էր ոչ միայն գաղթօջախներում, այլև բուն Հայաստանում՝ հատկապես Էջմիածնում: Այս դարի սրբանկարչներից շատ քիչ աշխատանքներ են մեզ հասել: Դրանք հիմնականում փոքրածավալ սրբապատկերներ են («Աստվածամայր», «Զրիստոսը», «Ավետում», «Նաչելություն» և այլն): Ցավոք, այդ գործերի հեղինակների անունները չեն պահպանվել: Բացառություն է կազմում Ստեփանոս Լեհացին, որի անունը կապված է Էջմիածնի տաճարի նկարագրաբանության հետ: Էջմիածնի տաճարի նկարագրաբանություններում Լեհացու մասնակցության մասին հիշատակում է Հ.Շահխաթունյանը. «Յամենեսին ի սոսս քաջապետ փայլին շնորհք ձեռաց մեծամուն վարպետին Ստեփանոսի Լեհացույ և քաջ նկարչին հոր Յովնաթանու»³: Ս. Լեհացուց մեզ հասած շատ քիչ քանակությամբ (ութ-Հ.Ալիմյան)⁴ աշխատանքներից անգամ զգացվում է, որ նա եղել է ժամանակի զարգացած ու տաղանդավոր նկարչներից մեկը: Լեհացուն են վերագրվում Հովհաննես Մկրտչի՝ Խորանի մեջ տեղափոխված առաքյալների դիմանկարներն ու «Թովմայի թերահավատությունը» պատկերները (Գ.Հովսեփյան)⁵: Աշխատանքները պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Նկարների մտահղացումներն ու կոմպոզիցիաները կրում են խառակական ուշ Վերածննդի նկարչների ազդեցությունը. միայն թե Լեհացու առաքյալները հայկականացված են, հատուկ ուշադրություն է դարձված նրանց դիմանկարների կառուցմանը: Նկարչին հաջողվել է ստեղծել մարդկային տարրեր խառնվածքներ: Նրանք բոլորն էլ մեծահատակ են, պատկառելի տեսքով: Առաքյալները պատկերված են իրենց տարբերակի նշանակներով (գիրք, թուր, գավազան, բանաղիներ), նման չեն վաղ միջնադարի անմարմին ու անարյուն սրբերին: Մրանք կոնկրետ անհատականություններ են՝ օժտված մարդկային հատկանիշներով:

Հատուկ ուշադրության է արժանի «Թովմայի թերահավատությունը» ստեղծագործությունը: Զրիստոսին պատկերելով լուսավոր սպիտակներով՝ նրան հակադրել է մուգ տոներով լուծված Թովմայի ֆիգուրը: Կարմիր թաղշրա թիկնոցը ավելի հնչեղություն է հաղորդում Զրիստոսի կերպարին: Լեհացին մեծ ուշադրություն է դարձրել նաև նրանց դիմանկարներին: Զրիստոսը գեղեցիկ է, ազնիվ դիմագծերով, մինչդեռ Թովման խիստ հայկական դիմագծեր ունի՝ թերահավատ և հայտնության փաստից վախճողած հայացքով:

Սակայն XVII-XVIII դարերում բուն Հայաստանում սրբանկարչությունը հիմնականում կապված է Հովնաթանյան նկարչների հետ: Նրանցից ավագին՝ Նաղաշ Հովնաթանին, վիճակված էր կարևոր դեր խաղալ ոչ միայն կրոնական, այլև ընդհանրապես հայ գեղանկարչության զարգացման գործում: Նրա որդու՝ Հակոբի բանաստեղծությունից երևում է, որ Ն.Հովնաթանը «գլխումն քանի էր», «յոյժ պիտանի», «շնորհալից վարպետ իմաստուն», և Հայաստանում քաղում «սրբոց տունը է զարդարել» այդ «շնորհալի ձեռն նկարող սրբոց»: Ե. Մարտիրոսյանի կարծիքով, Նաղաշի ամենաբեղմնավոր ստեղծագործական շրջանը Էջմիածնում աշխատած տարիներն են՝ 1715-1720 թթ.⁶

Ն. Հովնաթանին է վերագրվում Էջմիածնի տաճարի Ավագ սեղանի ճակատային մասի ձևավորումը, որն ունի պարզ կոմպոզիցիա. կենտրոնում, ինչպես միշտ, Աստվածամայրն է՝ շրջապատված առաքյալներով: Նկարիչը ստեղծել է տասներկու տարբեր քննակրթություններ, որոնք թեև իտալականներ են, բայց միաժամանակ տարբերվում են սովորական մանկանկարներից՝ սրբին բնորոշ առիներով քարեպաշտությամբ ու կեցվածքով:

³ Հ. Շահխաթունյան, Ստորագրություն կաթողիկե Էջմիածնի և հինգ գաղափարներ Արարատայ, հ. Ա, Վաղարշապատ, 1842, էջ 45:

⁴ Ա. Կիսիկյան, Ստեփանոս վարդապետ Լեհացի, Հանգես ամսօրյա, Վիեննա, 1912, էջ 65:

⁵ Գ. Հովսեփյան, Ամթիլիս, 1851, Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դդ., Եր., 1974, էջ 142:

⁶ Ե. Մարտիրոսյան, Հայ կերպարվեստի պատմություն, հ. Ա, Եր., 1971, էջ 62:

Նաղաշը Աստվածամորն ու առաքյալներին պատկերել է բմանկարի ֆոնի վրա, որը նկարի՞ն հաղորդել է մութը քնարականությամբ: Հետաքրքիր է նկարի կոմպոզիցիոն մտահղացումը: Նկարիչը առաքյալներին այնպես է դասավորել, որ Աստվածամայրը ընկալվում է որպես կենտրոնական կերպար: Նկարչի սանտուս գունային ամրամնրը, ուժեղ կարմրի և կապույտի համադրումը վարդագույնի և մանուշակագույնի հետ, վկայում են մրա պրոֆեսիոնալ գունային մտածելակերպի մասին: Էջմիածնի Աստվածամոր գեղարվեստական կերպարի ստեղծման մեջ նկարչի համար ստեղծագործական սկզբնաղբյուր է հանդիսացել խոսպական Վերածննդի Աստվածամայրը: Բոլորովին այլ է նրա՝ Թեհրանում պահպանվող Աստվածամայրը, որը Մ. Դազարյանի կարծիքով, զուտ տեղական հայ նկարչի ստեղծագործական ինքնուրույնությունն արտահայտող կամացի գեղարվեստական կերպար է⁷:

Նաղաշի գործը շարունակողի և հայ կրոնական գեղանկարչությունը մի նոր աստիճանի բարձրացնողի դերը վիճակված էր Հակոբ ու Հովնաթան Հովնաթանյաններին: Հակոբին վերագրվող քաղմաթիվ սղջանկարներից («Մանդոլատ կույսը», «Թաղևոս Առաքյալը», «Դազարյանի հարությունը») նախապատվությունը արվում է



«Մարիամի յոթ վերք» կտավին: Այս սյուժետային պատկերը, որ եվրոպական արվեստում ընդունված է անվանել «տղը», Հակոբի կրոնական քննադատ արված աշխատանքների գլուխգործոցն է:

«Ողբը» Վերածնության դարաշրջանի նկարիչների ամենասիրված ու ամենադրամատիկական թեմաներից է: Շատ արվեստագետներ (Միքելանջելո, Ռաֆայել, Տիցիան, Կառավաջո) իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձել են այս թեմային, որը հետագայում հայ նկարիչների մոտ ստացել է բոլորովին անսովոր, ոչ ավանդական մեկնաբանություն: Կոմպոզիցիայի նմանատիպ լուծման մեքը հանդիպում ենք միայն հայ կերպարվեստում:

Հակոբը Տիրամորը պատկերել է նստած՝ Քրիստոսի մարմինը ծնկներին, կրծքի մեջ՝ յոթ սրեր: Նկարի վերևում՝ շրջանագծերի մեջ, ամփոփված են Քրիստոսի կրած չարչարանքներից յոթ դրվագներ, որոնք պարզաբանում են մոցմում սրերի նշանակության մեջ:

Նկ. 1 Հակոբ Հովնաթան, «Տիրամոր յոթ վերքը» Այսպիսի մեկնաբանությունը, ամենայն հավանականությամբ, նպատակ ունի ավելի հասկանալի, մատչելի դարձնելու որդու տանջանքների պատճառած անասի վշտի, կսկծի չափը: Նկարիչը նշանակները պատկերել է այնպես նրբորեն, որ դուքանք ամենևին չեն խանգարում նկարի առանցքը հանդիսացող Մարիամի և Քրիստոսի կերպարներին, այլև ավելի են ամբողջացնում նկարչի մտահղացումը:

Վերածնության նկարիչների օրինակով (Միքելանջելո, «Պիետա»)՝ Հակոբը նայնպես Մարիամին պատկերել է շատ ավելի երիտասարդ՝ բարեխոս ու մութ, գեղեցիկ ու քնքուշ դիմագծերով: Նա նստած է՝ որդուն առած իր ծնկներին և ձախ ձեռքով պահում է խաչից իջած Քրիստոսի անկենդան մարմինը: Նրա ծաղրավոր զգեստը՝ շնորհիվ ձախ ոտքի թեթևակի բարձր վիճակի, ստեղծում է մտե՛հ տպավորություն, որի վրա հանգչում է որդու մարմինը: Վերջինիս գլուխը հետ է ընկած, իսկ

⁷ Մ. Դազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դդ., Եր., 1974, էջ 165:

ձեռքերն հանգչում են մոր զգեստի ծալքերի վրա: Հակոբը ստեղծել է արվեստի իսկական գործ: Նա չի որոնել մատուրադիտական էֆեկտներ, այլ ձգտել է տպավորություն ստեղծել ներքին ներգաշնակության և գունային կոլորիտի միջոցով: «Ողբը» մայրական համր վշտի արտահայտման լավագույն դրսևորումներից է, և մայրիսկ կարելի է գուգահեռներ տանել XII դ. քրեանդակական «Վաղմիրյան Տիրամայրը» սրբանկարի հետ: Կարելի է միայն ենթադրել, թե ինչպիսի անհուն կսկիծ է համակել Աստվածամորը, այնքան հուսահատական արդես կա նրա հայացքում, այնքան քնքշությամբ է գրկել նա որդու անշնչացած մարմինը: Այս գործը իրավամբ որդեկորույս մոր հուսահատ սրտի անտիտի սգերգ է: Հայկական կրոնական գեղանկարչությունը քաղբովին մոր որակ է ստանում հաջորդ Հովնաթանյանի՝ Հովնաթանի ստեղծագործությունների մեջ: Վերջինս, որպես կանոն, իր կերպարների ու ժողովրդի խիստ առանձնահատուկ ազգային ինքնատիպությամբ, հայկական բնորոշ դիմագծերով՝ ստեղծելով պատկերների տիպիկ արևելյան կոլորիտ: Հատուկ ուշադրության են արժանի Հովնաթանի աստվածամայրերը. «Ավետումը» այդ թեմայով արված նրա լավագույն գործերից է: Նա ավետման թեման քաժանել է երկու մասի, որ հազվադեպ երևույթ է թե՛ հայ և թե՛ եվրոպական կերպարվեստում. նա հրեշտակին ու Մարիամին պատկերել է առանձին կտավների վրա: Նկարչի ավետարեր հրեշտակն էլ հեռու է կերպարվեստում ընդունված իր ավանդական պատկերացումից: Հովնաթանի հրեշտակն ավելի աշխույժ է, տիրական: Նա մոր է միայն իջել երկրի վրա և պատրաստվում է ներկայանալ Մարիամին՝ ծաղկաշուշանը ձեռքին: Նա հայտնվել է Կույսին՝ աստվածային խորհուրդն ավետելու: Ջաքմանալի վարպետությամբ են նկարված հրեշտակի ոտքերն ու ձեռքերը, զգեստը, ինչը վկայում է Հովնաթան նկարչի մասնագիտական գրագիտության և ստեղծագործական մեծ փորձի և հմտության մասին: Այս նկարի անմիջական շարունակությունը հանդիսացող «Ավետընկալ Մարիամը» ստացել է առանձին կոմպոզիցիոն լուծում, բայց դա չի խանգարել, որ այն ծավալվի որպես նախորդի շարունակություն: Այս գործի ստեղծման մեջ զգալի է խառնվածի անհայտ նկարչի՝ Աստվածամոր փորագիր նկարի ազդեցությունը: Սակայն ավետման պահի մեկնաբանումը, նկարի քննարկումը տրամադրությունը, Մարիամի կերպարի գեղարվեստական ուրույն իմաստավորումը և առանձին այլ մանրամասները հայ վարպետի սեփական բարձր կարողությունների վկայություններն են: Մարիամի ձեռքերի ու դիմքի ճրքագեղ վերաբաղությունը, նրան համակած ներքին անհանգստության գեղարվեստական բարձրարժեք մարմնավորումը այս աշխատանքը դարձնում է իր ժամանակի նշանավոր ստեղծագործություններից մեկը: Վեհություն ու ներքին քանատեղծակամություն է իշխում «Աստվածամոր փառքը» կտավում: Տիրամայրը պատկերված է հաստուկ ունակությամբ՝ քողորմաձև սպիտակ ամպերով արված շրջանակի մեջ, կապույտ քիկնոցով, վարդագույն զգեստով, լուսնեջյուրի վրա կանգնած, ձեռքերը սեղմած կրծքին:



Նկ. 2 Հովն. Հովնաթանյան, «Աստվածամոր փառքը»

Աստվածամայրը շրջապատված է այլաբանական իմաստավորում ունեցող առարկաներով, որոնցով նկարիչն սմննայն հավանականությամբ նայառակ է ունեցել լցնելու կտավի դաստարակ տարածությունը: Հովնաթանյանը դրսևորում է

Աստվածամոր իր տրույն նկարելաձևը, որի շնորհիվ նրա Աստվածամայրն անչափ հողեղեն է՝ միաժամանակ օժտված աստվածային առաքինություններով: «Աստվածամոր փառքը» կտավն իր գեղարվեստական կատարելությամբ և կերպարի ինքնատիպ իմաստավորումով ոչ միայն Հովնաթան գեղանկարչի ստեղծագործական բարձր կարողությունների արտահայտությունն է, այլև XVIII դ. հայ հոգևոր գեղանկարչության գլուխգործոցներից մեկը:

Նշանակալից են նաև Հովնաթան Հովնաթանյանի բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաները, որոնցում նա մեծ վարպետությամբ է ստեղծում գործողության ծավալման կենտրոն, դեպի որ ձգվում է մնացած ամեն ինչ, հիմնական շեշտը դրվում է կենտրոնական ֆիգուրի վրա, որին հետո նկարիչը շրջապատում է նաև այլ պերսոնաժներով ու բնանկարով: Այդպիսի տպավորություն է թողնում «Ուտնվան»: Ընթրիքից հետո կանխազգալով, որ աշակերտներից մեկը մատնելու է իրեն, և սա իր վերջին հանդիպումն է նրանց հետ, Քրիստոսը աշակերտներին համեստության ու խոնարհության օրինակ տալու նպատակով լվանում է նրանց ոտքերը: Նկարը կոմպոզիցիոն տեսակետից ստացել է շատ պարզ լուծում: Կարևորը նկարչի համար աշակերտն է ու նրա ոտքերը լվացող Քրիստոսը, որոնց վրա և կենտրոնացված է ողջ ուշադրությունը: Նկարիչը Քրիստոսին ու Պետրոսին անջատել է ընդհանուր խմբից, առաջ բերել և պատկերել խոշոր չափերի մեջ՝ նպատակ հետապնդելով իրողությամբ ավելի մեծ հանդիսավորություն հաղորդել:



Նկ. 3 «Խորհրդավոր ընթրիք»



Նկ. 4 «Ուտնվան»

Հովնաթանը անդրադարձել է նաև Աստվածաշնչի ամենատարածված և ամենադրամատիկ դրվագներից մեկին՝ Խորհրդավոր ընթրիքին: Այս թեման ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր է հանդիսացել եվրոպական շատ նկարիչների համար՝ Ջոտտո, Լեոնարդո դա Վինչի, Գիդլանդայո: Հովնաթանը սովորական ալո թեման լուծել է յուրովի: Ի տարբերություն եվրոպական նկարիչների՝ Հ. Հովնաթանյանը ընտրել է շրջանաձև կոմպոզիցիա, սեղանը դրել է առջևից դեպի խորքը, իսկ աշակերտներին նստեցրել է սեղանի շուրջը: Ավանդական կանոնից շեղում է նաև Հուդային աշակերտների մեջ պատկերելը: Նկարիչը ընտրում է կտավի այնպիսի կառուցում, որտեղ սեղանի շուրջը հավաքված տասներկու աշակերտների կորագիծ դասավորության շնորհիվ մի կողմից ուշադրության կենտրոն է դառնում շրջանագծի վերին մասում

բազմաձև Զրիստոսը, մյուս կողմից էլ՝ դիմադրի ուշադրությունը քեկվում է Տիրոջ ուղիղ դիմացը՝ սեղանի առվերուտ մասում պատկերված Հուդայի վրա: Կերպարները դիմա- միկ են, լի շարժումով, որը զուսպ է, ավելի շատ՝ ներքին: Տեսարանում չկան անբնա- կան վիճակներ, կերպարների աֆեկտիվ կեցվածք, և նկարիչը դրան հասել է բացա- ռիկ ժառա միջոցով՝ ընդամենը կոմպոզիցիայի հնարամիտ կառուցումով: Հեղինակին հաջողվել է բացառիկ ամմիջականությամբ ներկայացնել մարդկային զգացմունքների խորությունն ու մարդու հոգեկան աշխարհի հարստությունը, նրա բազմադեմ էություն- նը: Ըստ էության մոյնատիպ մպատակ է հեռապնդում մաև նկարչի «Զրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին» դրամատիկ պատկերը: Զրիստոսը հայտնվել է աշա- կերտներին իր հարությունից հետո: Նկարիչը ընտրել է այն պահը, երբ աշակերտները լեռան վրա են, իսկ Զրիստոսը երկնքից իջնում է ներքև: Այստեղ ևս Հովմաթանը օգ- տագործել է եվրոպական վերածնության ավանդական մեթոդը՝ նկարի երկհարկ կոմ- պոզիցիան (Տիցիան, Էլ Գրեկո, Տիմոտրեոտո), բայց պատկերը բաժանելով երկու մասի՝ երկնքի և երկրի, այնուամենայնիվ պահպանել է նկարի կոմպոզիցիոն ամբող- ջականությունը: Պատկերի վերևում՝ սպիտակ ամպերի մեջ, բազկատարած քառնում է Զրիստոսը: Ներքևում աշակերտներն են՝ ինչ-որ ամակնկալի, հրաշքի սպասման մեջ: Նրանցից ոմանք երկյուղածությամբ նայում են դեպի երկինք, ոմանք աղոթում են, ոմանց դեմքերին տանջող կասկած կա: Պահի խորհրդավորությունը վարակել է բոլորին: Հովմաթանին այստեղ ևս հաջողվել է ստեղծել մարդկային բարդ և, միևնույն ժամանակ, միայնացից շատ տարբեր բնավորություններ: Տեղավորելով հրեշտակնե- րին Զրիստոսի երկու կողմերում՝ նկարիչը ավելի է ընդգծել Զրիստոսի հայտնության հանդիսավորությունը: Տեղին է օգտագործված մեկ այլ հնարք ևս. գորեղացնելու հա- մար Հիսուսի ընթացքի տպավորությունը, մա մեծ վարպետությամբ է պատկերել օ- դում փողփողացող նրա քիկնոցը: Ի դեպ, Հովմաթանի գործերում զգեստի օգտագոր- ծումը միշտ մպատակային է. այն հիմնականում ուժեղացնում է պատկերի գեղարվես- տական արտահայտչականությունը:

Հովմաթանի վրձնին են պատկանում մաև «Մոգերի երկրպագությունը», «Զրիս- տոսի մկրտությունը», «Մուրր հոգու գալուստը» աշխատանքները, որոնք կառարման վարպետությամբ, գաղափարական բովանդակությամբ մոյնքան արժեքավոր են:

Տեղի տրության պատճառով անդրադարձ չելավ XVII-XVIIIդդ. հայտնի (Աստ- վածատուր Սպրանյան, Տիքացու Հովհաննես) և անհայտ այլ նկարիչների կրոնա- կան քեմայով աշխատանքներին, որոնց մի մասը բարձրարժեք գործեր են և իրավամբ կարող են համարել հայ հոգևոր գեղանկարչության պատկերասրահը:

ИНТЕРПРЕТАЦИИ БИБЛИИ В РАБОТАХ АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ XVII-XVIII ВВ.

Резюме

Л. Атанесян

Оторвавшись от миниатюры, живопись данных веков не только пополнилась новым содержанием, но и обогатила интересной тематикой и новой интерпретацией традиционных тем.

В историко-политических условиях этого периода армянская живопись, как и вся армянская культура, развивается не только в Армении, но и далеко за ее пределами (Ирак, Турция, Индия и. т. д.).

Тем не менее армянская духовная живопись XVII-XVIII вв. проявила такие тема- тические, стилистические и композиционные оновщения, которые однозначно отличались от соответствующих произведений европейского Возрождения.