

ԱՇՈՏ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

ՍԵԿ ԷԶ 17-րդ դ. ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ. ՆԿԱՐԻՉ ՍԻՆԱՍ

17-րդ դ., Սեֆյան Իրանում հիմնավորված Արևելքի խոշորագույն գաղթօջախի՝ Նոր Ջուղայի բազմատես ու հարստագույն կյանքի անքակտելի մասն էր կազմում նրա մշակութային համակարգը, որտեղ առանձնակի հնչեղությամբ էր հանդես գալիս տեղական գեղարվեստի ու լուրտը և մասնավորապես կերպարվեստի բնագավառը։ Ոլորտ, որտեղ ժամանակի թելադրանքով հայկական միջնադարյան որմնանկարչության կանոնիկ հիմնավորումները վերափոխվելու են հաստոցային գեղանկարչության ու ստանում գաղափարական նոր արժեքավորումներ։ Սիևնույն ժամանակ, իրանահայ գեղարվեստ ակտիվ ներթափանցող եվրոպական մշակութային մտածողությունն ու արտահայտչականության միջոցներն իրենց զգալի ներագդեցությունը կթողնեն նորջուղայեցի արվեստագետների գեղարվեստական ընկալումների ու կողմնորոշումների վրա՝ վերափոխատավորելով ստեղծագործական մոտեցումների չափորոշիչները։ Իրանահայ գեղանկարչության մեջ «ծաղկող», «պատկերահան» և «նաղաշ» (արհեստավոր-նկարիչ) արտահայտությունները վախարհնվում է «նկարիչ» բառիմաստով, որն հիրավի լիարժեք վերաբերվում է իր ժամանակի խոշորագույն արվեստագետներից մեկին՝ նկարիչ Սիևնասին¹։

Սիևնուսի կենսագրականի վերաբերյալ 17-րդ դ. ժամանակագիր-պատմիչ Առաքել Դավրիժեցին ներկայացնում է առավել սուղ տվյալներ, հիշատակելով, որ Սիևնասը, Բերիայում (Հալեպ) աշակերտել է մի «...ոմն պատկերահան» վարդապետի մոտ, որը եղել է «ազգալ ֆռանկ»՝ և, որի մոտ Սիևնասը «...ուսալ ի նմանէ»²։ Վերադառնալով Նոր Ջուղա՝ Սիևնասը զբաղվում է միայն գեղանկարչությամբ. «գործեր զարուեստն իր զպատկերահանութեան»³։

Հալեպում ու՛մ մոտ կարող էր սովորել նկարչական շնորհ ունեցող Սիևնասը։

Հիշարժան է, որ ժամանակի Հալեպը արևելքի խոշորագույն առևտրական կենտրոններից մեկն էր, որտեղ իրենց հիմնավոր տեղն ունեին հայ վաճառականները՝ այդ թվում և ջուղայահայերը, որոնք «տի-

որոշ դիրք մը ունեին Հալեայի առեւտրական հրապարակին վրայ... իրենց դիրքով ու դրամով»⁴: Միևնույն ժամանակ, Հալեայի հայ համայնքում գործում էր խոշոր արհեստավորական միավոր՝ կաշեգործների, ջուլհակագործների, ասեղնագործությամբ զբաղվողների, փայտի գեղարվեստական մշակման, մանրանկարչության, ձեռագրային և այլ արհեստների տեր բարձրակարգ մասնագետներով⁵, որոնցից ռմանք անգամ ներագրաված էին պետական արհեստանոցների աշխատանքներում⁶: Առևտրա-արհեստավորական այս բազմատես համակարգի և ընդհանրապես տեղի քրիստոնյա համայնքի համակարգում իր որոշակի տեղն էր զբաղեցնում Մելքիթների համայնքը⁷, որոնց մեջ առավել ակնառու էր մեծանուն Մուսավիր նկարիչների ընտանիքը⁸: Մելքիթների համայնքի կրոնա-գաղափարական ինքնատիպ դրսևորումների առավել արտահայտիչ ոլորտն էր կազմում մելքիթ եկեղեցիների հարդարանքում կիրառվող սրբանկարչական բարձրարվեստ ստեղծագործությունները, որոնց առանձնահատկությունը կայանում էր նրանց բյուզանդական սրբանկարչական կանոնիկ կառուցվածքի և արևելյան (արաբական) մանրանկարչության զարդահորինվածքների յուրօրինակ համակցման մեջ՝ Մուսավիրների տոհմի հիմնադիր Յուսուֆ (Հովսեփ) ալ-Մուսավիրի (?-1667)⁹, տոհմի շառավիղներ Նիմաթուլլայի և նրա որդիներ Անանիայի (Հանանիա) ու Ջիրգիզի (հայտնի է եղել և Կերգես-Հովհաննես, Ջորջոս, Ճրճոս անվանակոչումներով)¹⁰ բարձրարվեստ կատարողականով: Այս նկարիչների մոտ ժամանակի թելադրանքով առկա կլինեն նաև եվրոպական կերպարվեստից փոխառնված որոշակի մոդելավորման միտումներ: Ըստ ժամանակային ընդհանրացման, հավանական պետք է համարել, որ նորջուղայեցի Սիմասը աշակերտել է Յուսուֆ ալ-Մուսավիրին, որն եղել է բազմակողմանի զարգացած անձնավորություն, տիրապետել է հայերեն լեզվին¹¹, իսկ նրա կաթոլիկ լինելը և բյուզանդական արվեստի կողմնորոշումը հուշել են պատմագրին նրան անվանել «ֆռանկ»:

Սիմասի մինչ օրս պահպանված աշխատանքներում հստակ արտահայտվում է արևելա-բյուզանդական մոդելավորման միտումը, սակայն և հայկական մտածողության հստակ դրսևորումներով, որոնք արվեստագետը համակցում է իրանական և մասնաբեր եվրոպական գեղանկարչական մշակումների հետ՝ ստեղծելով անհատական ոճ:

Սիմասի շնորհը փայլել է տարբեր բնագավառներում. հաստոցային նկարչություն, մանրանկարչություն, ձեռագրային նկարագարողություններ «...և գրոց էր ծաղկող, զինչ և գիրք հանդիպէր՝ ոսկով և լաջվարդով ծաղկեալ զարդարէր, քանզի զամենայն մասնատր արհեստ, որ այսմ նկարակերտ արուեստիս հետևի, զամենայն անքերի գիտեր»¹²: Նկարում էր թեմատիկ պատկերներ, ստեղծում բնանկարչական աշխատանքներ, զբաղվում տեղի եկեղեցիների հարդարային ներքին ձևավորումներով, կատարում աշխատանքներ հայ մեծահարուստների ապա-

րանքներում. «...մեծամեծքն Ջուղայեցոց տանեին ի ծաղկեալ և ի պատկերագրել գյարկս ապարանից և տանց իւրեանց. այսպէս և խօջա Նազարի որդի խօջայ Սաֆրագն աարեալ ի տուն իւր առ ի զարդարեալ զապարանս իւր ծաղկօք և պատկերօք»¹³: Սաֆրագի ապարանքի նկարագորութիւնները ցնցող տպավորութիւն են թողնում այստեղ այցի եկած շահ Սեֆու (1629-1642) վրա, որը. «...հայեր ի ծաղիկս և ի պատկերս՝ գոր նկարեալ կայր տեսանէր զի չքնաղ և գեղապանծ և յոյժ մմանակի կերպագրեսդք են ամենեքեան. սկսաւ հարցանել թագաւորն ի խօջայ Սարֆրագն վասն նկարիչ վարպետին, թէ ուստի իցէ, և նա (Սաֆրագը-Ա.Ս.) ասաց. «Ի մերմէ ժողովրդենէս և ի Հայոց ազգես է... և հրամայեաց թագաւորն կոչել զնա (Սինասին-Ա.Ս.) և իբրև եկն՝ հարցեալ թագաւորն տեղեկացաւ ամենայն որպիսութեանցն...»¹⁴: Գնահատելով նկարչի կատարողականը, սակայն և որոշակի թերահավատութեամբ նրա վարպետութեան նկատմամբ «...վասն իւրեանց զբոսանաց ծաղու և խրախութեան», շահը վարձում է հայ նկարչի կարողութիւնները նսեմացնել, նրան հանձնարարելով տեղում նկարել իր նախարարներից առավել «...անգեղ և դժպատեհ...» դիմագծեր ունեցող Չրաղ խանին, որը նաև «...սա ի կատակս...սկսաւ թէքմեքել զայս և զբերանն և այլայլել զկերպարանն և շրջմբքել կողմէ ի կողմն...»¹⁵: Այս լարված իրադրութեան մեջ Սինասն իրեն դրսևորում է որպէս գծանկարի առաջնակարգ վարպետ, կարողանալով ոչ միայն կատարել շահի քմահաճույքը՝ արագ նկարելով ներկաներին զվարճացնող Չրաղ խանի դիմանկարը, այլ և նրա կերպարը այնքան «...հար և մման էր համեմատութեամբ, որ ընդ թագաւորին ամենեքեան ի հանդիսին եղեալքն մեծաւ հիացմամբ զարմացեալք եղենվասն առավել մմանութեանն...»¹⁶: Կարճ ժամանակահատվածում մման աշխատանքի իրականացման համար, անխոս, հարկավոր էր ճեպանկարի վարպետ իմացություն և բարձրակարգ արհեստավարժություն, որին հիրավի տիրապետել է Սինասը: Առաքել Դավրիժեցին, հատկապէս շեշտադրում է նկարչի կողմից բնորդին կատարյալ մմանակելու կարողութիւնը, որը հուշում է Սինասի և՛ պրոֆեսիոնալ գեղանկարչական ունակութիւնների և՛ մասնավորապէս դիմանկարչի նեղ մասնագիտացման մասին, որով նա զնահատվում է որպէս «...առաւել չքնաղ և մմանագիր պատկերահանութեանն՝ յոլովք ոմանք աշակերտեալ ուսան ի մմանէ, բայց ոչ որ հաւասարեաց մմա, զի բնական ուներ շնորհս և տեսութիւն մաաց...»¹⁷: Շնորհալի երիտասարդի դիմանկարի առաջնակարգ վարպետ լինելու մասին է վկայում և մեկ այլ դիպված, երբ Իրան ժամանած ռուսական դեսպանութեան կողմից շահ Սեֆուն մատուցվում է տափաստանային բազե, որին հսկում էր «...ոմն այր, որ...ազգեն և աշխարհէն Ռուսաց»¹⁸: Շահի ցանկութեամբ, պալատական նկարիչ Մահմադ բեկը, որն էր «...ազգաւ Պարսիկ, և զլուխ ամենայն պատկերահան և նկարիչ արուեստաւորաց և անուանի ամենայն

ազգս Պարսից...», մկարում է թռչնին բազեպանի հետ, սակայն «...ուչ րստ որակին և անդամոցն համեմատ և մման»¹⁹: Նույնը կատարում է Սինասը և «...այնքան համեմատ՝ որ թագաւորն ինքն և ամենայն մախարաբքն իւր անպատմելի հիացմամբ սքանչացեալք՝ զարմացեալք կային,...թագաւորն հրամայեց պարզևս տալ վարպետ Սինասին տասն և երկու թուման դրամ՝ իման և յտից մինչև ցգոլիսն խղաթ (թանկարժեք հագուստ-Ա.Ս.)»²⁰ և հաշվառվում է արքունապատկան զորայնքում (սա ակնկալում էր հատուկ նպաստ և անգամ ցմահ թռչակ և ազատում ընդհանուր զինվորական ծառայությունից): Սինասի ստեղծագործական կյանքի այս առաջին քայլերը պահանջում են և ժամանակագրական ճշտում, որին օգնում է ավստրիական դեսպանության քարտուղար Ադամ Օլեարիտսի գրառումն այն մասին, որ Ռուսաստանում, Վոլգա գետի մոտ, 1636թ. իրենք հանդիպել են Իրան մեկնող առևտրական քարավանի, որի կազմում է եղել ռուսական Ալեքսեյ Ռոմանչիկովը²¹ և, որն իր հետ շահի համար տանելիս է եղել ռուսական տափաստանային բազմեր և մի բազեպանի: «Նկարչական մրցույթի» իրադեպի ժամանակը ճշտվում է և այն հանգամանքով, որ իրանական արքունիքի նկարչական արվեստանոցների ղեկավար, մեծանուն նկարիչ Ռեզա Աբբասու մահից հետո (1635թ.), նրան այդ պաշտոնում վախարիմում է Մահմադ բեկը, որը և Սինասի մրցակիցն է վերոհիշյալ մրցույթի ժամանակ: Նկատի ունենալով, որ Առաքել Դավրիժեցին չի մշտում Սինասի ծննդյան թիվը կամ տարիքը, մենք կարող ենք վերը հիշատակվածի հիման վրա կատարել Սինասի տարիքի մոտավոր հաշվարկը. եթե ելակետային ընդունենք նրա 16-17 տարեկան լինելը, երբ մա կարող էր մեկնած լինել Հալեպ: Այստեղ մա կարող էր գտնվել ոչ քիչ քան 1 կամ 2 տարի, ըստ որի կարելի է եզրակացնել, որ Սինասը ծնվել է 1617/18թթ.:

Վերը ներկայացվածն ըստ էության Սինասին բնորոշում է որպես երիտասարդ, սակայն և հասուն արվեստագետի՝ դիմանկարի կերպարա-հոգեբանական ժանրի կատարյալ տիրապետողի: Նրա այս կարողությունն առավել ցայտուն է ներկայանում նորջուղայնեցի մեծահարուստ Վելիջանյանների ընտանիքից Հակոբջան և Ոսկան եղբայրներին ներկայացնող կտավներում (Նոր Ջուղա, Ամենափրկչի վանքի թանգարան), որտեղ ծնկաչոք-աղոթողի դիրքով ներկայացված կերպարներն օժտված են ներքին դիմանկ «շարժումով» և նրբորեն մոդելավորված դիմագծերով: Միևնույն ժամանակ, այս աշխատանքներում նկատելի է և եվրոպական գեղարվեստից փոխառնված կառուցվածք, որի արտահայտումների գերակշռությունը ստիպում է անգամ Սպահանի քաղաքապետին, նկարչին տրվող հրամանագրում որոշ հարկերից ազատելու վերաբերյալ, հատուկ մշել, որ Սինասը «...եւրոպական նկարներ նկարող» է²²:

Չնայած այն հանգամանքին, որ Միմասը ստեղծագործել է տարբեր ժանրերով և եղել է բազմակողմանի մասնագիտացած նկարիչ, այդուհանդերձ ամենաբարձր գնահատանքի է արժանացել մասնավորապես նրա դիմանկարի վարպետ լինելը, որի մասին Առաքել Դավիթիժեցին խոսում է ավելի հանգստամալից՝ նշելով, որ «...մարդոց՝ որոց ազգաց և իցէ, թէ Պարսից, թէ Հայոց, թէ Երրայեցոց, թէ Հնդկաց, թէ Յոսանկաց, թէ Ռուսաց, թէ Վրաց, քանզի որում ազգի կերպարան, որ նկարէր. ամենևին յար և նման նկարէր. նոյնպէս և ի ներգործութիւնս և ի կիրս մարդկան...թէ ի ծիծաղել, թէ բարկանալ, թէ ի տրտմութեան, թէ յարբեցութեան, թէ յօրանջել, թէ ի խրախուժեան, թէ ի մարտ պատերազմի և բէ որ իցէ կրիւք նկարէր զկերպարանս մարդոյ, որում ազգի և լինէր. ամենևին յար և նման նկարէր»²⁷:

Դիմանկարչական և հաստոցային նկարներից գատ, Միմասի արվեստը փայլել է նաև որմնանկարչության բնագավառում (խոջա Մաֆրազի ապարանքի պատերին պահպանված մի քանի բեկորներ): Միմասին վերագրվող մի քանի աշխատանքների գեղարվեստական առանձնահատկությունների համադրմամբ, կարելի է վստահաբար նշել, որ Նոր Զուղայի որոշ ապարանքներում պահպանված ճակատամարտի տեսարաններով թեմատիկ աշխատանքները, բնապատկերներն և մատյուրմորտ ստեղծագործությունները ևս պատկանում են Միմասի վրձին: Պետք է հստակեցնել, որ հատկապես ապարանքների որմնանկարները, որոնք ստեղծվում էին պատվիրատուի մախասիությունից ելնելով և ունեին ստեղծագործման սահմանափակ հնարավորություններ (թելադրվող թեմատիկան, նկարի համահունչ լինելը ներքին դեկորի հետ, պատի տարածքի շրջանակները, պատի ծեփածոյի վրա նկարելու տեխնիկական որոշակի բարդությունները ևն), շեշտում են Միմաս նկարչի կատարյալ վարպետության և նյութը զգալու կարողության փաստը: Միմասն այնքան անվանի էր, որ նրան էին դիմում անգամ պարսից վերնախավը ներկայացնող անձեր, իրենց ապարանքների հարդարային աշխատանքները կատարելու համար: Այս պարագայում կարելի է եզրակացնել, որ ամենայն հավանականությամբ նկարիչը եղել է կամ պալատական հաշվառման մեջ (հանրավոր է և պալատին կից նկարչական արվեստանոցում զբաղեցրել է ղեկավար դիրք և եղել է «մաղաշ բուշի»-նկարիչների ղեկավար) և կամ մեզ անհայտ պատճառով, նրա գործունեությունը վերահսկվել է և Միմասի կողմից այլ պատվերների կատարումը չի խրախուսվել արքունիքի կողմից: Մասնավորապես այս միտքը հաստատող վկայություններից է շահ Աբբաս Ա-ին մերձավոր անձանցից մեկի՝ գորավար Շահվերդի խանի հրամանագիր-ուղերձը Միմասին, որը լինելով հղված մասնավոր անձի կողմից, ըստ էության արտահայտում է արքունիքի (ի դեմս շահի) տեսակետը. «...քանի որ լուեց, որ ժամանակի յայտնի վարպետ Միմաս նկարիչը, իմ գործից ձեռք է քաշել

եւ ուրիշների համար է նկարչութիւն անում, եւ այն որ րարեազն վարպետ Ռեզային սովորեցնելուց անփոյթ եւ անուշադիր է, պետք է այնպէս չանի, որ նրա համար ամաշտոութեան ու անպատուութեան պատճառ դառնայ եւ նոյնպէս շատ ջանք եւ աշխատանք տանի, որ որեւէ պատճառաբանութիւն լսելի չլինի...»²⁴: Այս գրառումը հետաքրքրական է մի քանի առումներով:

Առաջին. Սինասին հանձնարարվել է ձևավորել մեծատոհմիկի դոյակը, որի աշխատանքները մնացել են անավարտ, քանի որ նկարիչը զբաղվել է այլ պատվերներով (հնարավոր է հայերի ապարանքներում կամ որևէ հայկական եկեղեցում): Սիննույն ժամանակ, նկարիչը ունեցել է պարսիկ աշակերտներ, որոնց թվում է եղել արդեն վարպետի համարում ունեցող նկարիչ Ռեզան, որի ուսուցման մեջ Սինասը չի եղել հետևողական: Փաստվում է նաև, որ Սինասը ղեկավարել է պալատին կից նկարչական արվեստանոց կամ դպրոց: Եվ, որ առավել էական է, նրան զգուշացնում են մեծանուն նկարիչն անհարիր պահվածքի համար և չքողարկված ակնարկում անցանկալի հետևանքների մասին:

Որպես նկարիչ, Սինասը չունի գեղանկարի տեխնիկական իրականացման առանձին մախասիրություններ: Օգտագործում էր ջրային, յուղային և բուսական ներկեր, ածուխ, ոսկեփոշի: Նկարում էր կտավի, թղթի, պղնձյա և փայտյա հատուկ մշակված տախտակների վրա. «...ձիթով պատկեր, և թէ առանց ձիթոյ, և քարտիսի, ի կտաւի, ի տախտակի, ի պղնձի, ի յոմն և այլ ինչ կերպիւ յոր և պիտոյանայր»²⁵: Այդուհանդերձ, ինչպես ժամանակի յուրաքանչյուր արվեստագետ, Սինասը շարունակում է մնալ արհեստավորական կառուցվածքում. հմուտ էր «բազում և զանազան արուեստից» և անգամ «հմուտ էր բժշկական արուեստի» ոչ միայն որպես բժշկող, այլև ղեղաբնույսեր և սպեղանի պատրաստող²⁶:

Սինասի բացարձակ կարողությունների մասին են վկայում և պարսկալեզու արքունական հրամանագրերի և հայերենով գրառված առևտրական պայմանագրերի մեջ կատարված վկայագրումները, որտեղ Սինասը բնորոշվում է որպես «ժամանակի հռչակավոր վարպետ», «հռչակված քրիստոնյա նկարիչ», «ժամանակի չմաշխարհիկ վարպետ նկարիչ...», և որին «...Ջուղայի համայն նկարիչները...իրենց վարպետն ու մեծը համարելով, չպետք է յիշեալի խօսքից ու խորհրդից դուրս գնան եւ...Սինասին իրենց վարպետը համարելով...խօսքը յարգեն»²⁷: Այս պարագայում հետքերրական է այն հանգամանքը, որ 1639թ. Նոր Ջուղայի նկարչական «ընկերակցության» ղեկավար է հիշատկվում «նկարչապետ Սիբայելը» (մեզ անհայտ է նրա ո՞վ լինելը-Ա.Ս.), սակայն և, որի անվան կողքին նշվում է Սինասը որպես «նկարչապետ»²⁸, որին և անվերապահորեն պետք է ենթարկվեին բոլոր նկարիչները: Հետևաբար փաստվում է, որ նկարչական արվեստանոցի ղեկավարն ունեցել է սահ-

մանավանդ պաշտոնավարություն, որի գործունեությունը ևս վերահսկվել է ավելի լայն արտոնություններով օժտված Միմասի կողմից: Միևնույն ժամանակ, նկատի ունենալով այն իրողությունը, որ մայրաքաղաք Սպահանում և Նոր Ջուղայում ստեղծագործում էին և եվրոպացի նկարիչներ (Ֆլամանդացի, գերմանացի, հոլանդացի, հույն, անգլիացի ևն³⁰), ապա առավել ծանրակշիռ է դառնում Միմասին տրված իրավունքը: Կարելի է եզրակացնել նաև, որ Միմասը հովանավորվել է իրանական արքունիքի կողմից՝ ստանալով գործունեության ամենալայն հնարավորությունները, որի կողմնակի վկայություններին է և վերը հիշատակված պալատական առաջին նկարիչ Մահմադ քեկի մասնավոր ուղերձը Ջուղայեցի նկարիչներին, որը սակայն և հնչում է որպես հրահանգ. «...Նոր Ջուղայի հայ նկարիչները եւ այլք, քանի որ... վարպետ Միմասին իրենց վարպետն ու մեծն են համարում, պետք է... նրա խօսքից ու պատուիրից ոտք դուրս չդնեն և հակառակ բան չանեն»³⁰: Անառարկելի սա ոչ միայն խոսում է Միմասի արքունապատկան գործունեության մասին, այլ և նրա կարողությունների բարձրագույն գնահատականն է, տրված ախայանի կողմից:

Միմասի ստեղծագործականն իր ամբողջության մեջ, արհեստավորությունից հասնում արվեստագետ ձևավորվելու փայլուն օրինակ է, որով իրանահայ գեղանկարչության մեջ ներառվեց աշխարհիկ մտածողությամբ կազմավորված արվեստ, նոր շունչ հաղորդելով իրանահայ և մասնավորապես 17-րդ դ. հայ կերպարվեստին:

Նոր Ջուղայի 17-18-րդ դդ. մինչ օրս հասած գեղանկարչական աշխատանքների հեղինակային լինելը շաղկապվում է հատկապես Միմասի անվան հետ: Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ իրանահայ միջավայրի ակտիվ գեղարվեստական կյանքը չէ կարող բավարարվել նրա միանձնյա գործունեությամբ, որի մասին են վկայում «բոլոր հայ նկարիչներին» ուղղված արքունական հրամանագրերը, ինչպես նաև ձեռագրային աղբյուրներն ու մինչ օրս պահպանված որոշ գեղանկարչական աշխատանքների տակ կատարված մի քանի նակրիչների ու «պատկերահանների» կողմից թողած ինքնագրերը³¹:

Այս նկարիչների կողքին թերևս հետաքրքրական է և մեկ այլ Միմաս անունով նկարչի վերաբերյալ հիշատակումը, որը եղել է նորջուղայեցի հայտնի Ջոհրաբյան տոհմից և, որը «...ինքնին առանց օրինատր վարժապետի ուսու գնկարչութիւն՝ որ քան գնկարչս Պարսկաստանի ոչ մնայ յետադաս»³²: Պարզ է, Միմաս Ջոհրաբյանը եղել է ինքնուրու նկարիչ. «առանց օրինատր վարժապետի ուսու» և իր ստեղծագործականով ավելի հարել է իրանական արվեստի մոդելավորումներին: Թերևս նկարչի այս ինքնատիպ գեղանկարչական ոճը ներկայացնող նկարների պահպանված օրինակների (Ամենափրկիչ վանքի թանգարան, Մուքիասյանի, Ա.Տեր-Բարսեղյանի և Վելիջանյանների ապարանքներ ևն) պատմագե-

դարվեստական հետագա ուսումնասիրությունները կարող են ևս մեկ է-
ջով համալրել 17-րդ դ. իրանահայ կերպարվեստի վերաբերյալ մեր
սյառկերագումները:

Պատմա-գեղարվեստական այս իրողությունների կայքում, ա-
ռանձնակի հնչեղությամբ են ներկայանում իրանահայ ստեղծագործող-
ների գործունեությանը վերաբերվող քազմաբնույթ փաստերը Ռուսաս-
տանում, որտեղ յուրօրինակ տեղ է գրավում 1671թ. Մոսկվայում ստեղ-
ծագործող հայերի հետ «Պեակուցիր» հայ նկարչի մասին հիշատակումը
Նոր Զուղայի պատմության հիմնարար ուսումնասիրող Հ.Տեր-Հովհան-
յանցի³³ կողմից և, որի մասին հիշատակում է նաև ռուս պատմաբան-
գրականագետ Ս.Ն. Գլինկան՝ հայ ժողովրդի պատմությանը նվիրված
իր ուսումնասիրության մեջ, նշելով «Поакурция» հայ նկարչի մասին³⁴
(անխոս սա նույն «Պեակուցիրն» է անվան ռուսականացված և աղճատ-
ված ձևով): Սակայն, բացի այս երկու հիշատակումներից, մեզ չհաջող-
վեց գտնել «Պեակուցիր» նկարչի ով լինելը պարզաբանող որևէ այլ
սկզբնաղբյուր, հիշատակություն, տեղեկություն կամ փաստ: Առավել,
մասնագիտական գրականության մեջ, այս նկարիչը նույնացվել է 1666թ.
Նոր Զուղայից Մոսկվա ժամանած տաղանդավոր հայ ստեղծագործող
Ասովաձատտուրի (Բոգդան Սալթանով) անձի հետ³⁵, որին սակայն և կա-
րելի է վերաբերվել մեծագույն թրահավատությամբ, ելակետային ունե-
ցալով հետևյալ նկատառումները.

- Ռուսական պետական աստյանների գրագիրները արքունիքի բո-
լոր անցուղարձեռին վերաբերվող մատյաններում և մասնավորապես
Մոսկվայի Կրեմլի Զինապալատի արվեստանոցների աշխատանքների
ցուցակներում արևելյան անունները գրառում էին ռուսականացված և
վերածկված տարբերակներով, որը և բացատրում է «Պեակուցիր» հայի
անվան անհասկանալի լինելը: Սա մեզ հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ
մենք գործ ունենք ոչ թե անձի անվան հետ, այլ դա նկարչի բնութագ-
րումն է.

ա) Անունը կազմված է փոփոխությունների ենթարկված պրսկ.
Paik (փայիք)-«առաքյալ», «ներկայացուցիչ», «սուրհանդակ» և արաբ.
Seyr (սեյր)-«ուղարկել», «ուղարկված» բառերի համակցումից: Այսինքն.
«ուղարկված ներկայացուցիչ» և կամ նույն իմաստով՝ պարսկ. Peygosil
(փեյգոսիլ) բառը, որը ռուսականացված տարբերակով հնչում է «Պեա-
կուցիր»:

բ) Պրսկ. Peykar (փեյքար)-«նկար», «քանդակ», «դիմանկար»,
«ստեղծագործություն» և պրսկ. Sar (սար) կամ Ser (սեր) - «գլուխ»,
«գլխավոր» բառերի համակցման ռուսականացված արտաբերումը, ո-
րից և պրսկ. «peyk(o)ser»-«պեյք(ո)ցիր»-«Пеакурия»-«Պեյակ(ու)ցիր»:
Այսինքն, Պեակուցիրը եղել է «նկարիչ» «ստեղծագործող», «նկարիչնե-
րի գլխավոր»:



*Մինաս, Հակոբքան Վելիջանյանի դիմանկարը:
Նոր Ջուղա, Ամենափրկիչ վանքի թանգարան:*

Այս պարագայում քերևս հիշարժան է մի դրվագ 17-րդ դ. հայ-ռուսական փոխառնությունների պատմությունից, որը քերևս կարող է առնչվել այս հայ ստեղծագործողի ինքնությունը պարզելուն.

1659թ. հայկական առևտրական ընկերության կողմից Մոսկվա է ուղարկվում հայ առևտրականների մի խումբ՝ ընկերության ղեկավար Մահրադ Շահրիմանյանի որդու՝ խոջա Ջաքարի գլխավորությամբ, որոնց առաքելության նպատակն էր Իրանից Ռուսաստան և Եվրոպա արտահանվող հում մետաքսի համար մաքսային և վաճառքի գեղջեր ստանալու համար պայմանագիր կնքելը և, որոնց 1660թ. ապրիլի 12-ին (Ջատկի տոնի Ավագ Հիմզաբքի օրը) ընդունում են պալատում³⁶: Խոջա Ջաքարի կողմից Ալեքսեյ Միխայլովիչ Ռոմանով ռուս արքային մատուցած տարբեր ընծաների թվում էր և հռչակավոր «Աղամանդակոտ զահը»³⁷, որի հետ տրվում է պղնձյա թիթեղի վրա կատարված «Խորհրդա-

վոր Ընթրիք» ներկայացնող մի աշխատանք: Մուղ հիշատակության համաձայն, աշխատանքը եղել է իրականացված փորվածքի հնարքով՝ արծնապատման տեխնիկայի կիրառման գումավորմամբ: Նկարը արժանանում է ռուս արքայի առանձնակի ուշադրությանը մասնավորապես ստեղծագործության տեխնիկական իրականացման առանձնահատկությամբ, որը թերևս նորույթ էր ռուսական գեղանկարչության մեջ: Գնահատելով աշխատանքի վարպետ կատարողականը, Ջաքարին առաջարկվում է Մոսկվա ուղարկել այդ նկարի հեղինակին: Վեց տարի անց (1666թ.), Ջաքարը, իր երկրորդ այցի ժամանակ Մոսկվա, ռուսական արքունիքին ներկայացնում է երկու խնդրագրեր, որոնք մասամբ ունեն նույնօրինակ շարադրանք և որտեղ մասնավորապես նշում է, որ ռուսաց արքայի ցանկությամբ «պղնձե թանուքի վերայ (պղնձյա թիթեղի վրա-Ա.Ս.)» նկարողին նրանք չեն բերել Մոսկվա, այլ հրավիրել են մեկ ուրիշին՝ նույն արվեստանոցի վարպետներից, որի «հուճարն ամենու վերայ առավել էր» և որի անունն է «թանուքի վերան», իսկ ռուսերենով այդ անունը նույնն է ինչ «բուդոլան»: Ջաքարը մանրամասնում է, որ այդ վարպետին համոզել են զալ Մոսկվա և նրան կարող են տրամադրել երկու նկարիչ-աշակերտներ, որոնց մա կսովորեցնի այդ գործը և որից հետո միայն, եթե նրա կատարածից գոհ մնան, ապա Ջաքարը կանի ամին ինչ, որ այդ նկարիչը գա Մոսկվա³⁸: Այս խնդրագրերի առաջին հայացքից պարզ շարադրանքը այդուհանդերձ մեզ է ներկայացնում թերևս հակասական մտեցումներ, որոնք առժամի են ուշադրության.

ա/ Մոսկվա է ուղարկվել ոչ թե նկարի անմիջական հեղինակը, այլ Նոր Ջուդայում գործող արվեստանոցում աշխատող ավելի բարձրակարգ վարպետ, որի անունը Թանուքի Վերան է (այլ վավերագրերում հիշատակվում է ռուս. Такеврей (Թաքվերեյ) տառադարձմամբ³⁹), որի կարողություններից եթե գոհ մնան, ապա նոր միայն Ջաքարը այդ վարպետին կուղարկի ետ Մոսկվա: Այսինքն նկարիչը բերվել է փորձնական, պիտի իրեն արդարացնի (այդ դեպքում ինչպե՞ս է «բարձրակարգ վարպետ»), ետ վերադառնա Նոր Ջուդա և, եթե ռուսական կողմը գտնի նպատակահարմար, մա նորից ետ կգա: Թերևս անհասկանալի տարբերակ է:

բ/ Նկարչին «Թանուքի վերան» անվանելը մեզ հուշել է դիտարկել բառի բացատրության հետևյալ տարբերակը. բառը թուրք. Tanr veren (թանր վերեն-«Աստծո տված») բառակապակցությունն է, որը հայերեն ներկայացվում է Աստվածատուր, իսկ Ջաքարի զրառած «պղնձե թանուքի վերայ» արտահայտությունն իր մեջ պարունակում է բառակրկնություն, այսինքն պղնձի վրա նկարված «պղնձանկար», քանի որ պրոսկ. tanu(a)k (թանուք, թանաք) նշանակում է բարակ պղնձյա թիթեղ, որը այստեղ ներկայացվում է տառափոխված ձևով: Այսինքն «Թանուքի վերանը» և «թանուքի վրա» բառիմաստները նույնն են և նշանակում են «պղնձի

վրա նկարող վարպետ», որոնք և մեր կողմից մույնացվել են «Աստվածատուր» անվան հետ⁴⁰, որի համար ելակետային է հանդիսացել և խոջա Ջաքարի ներկայացրած անվան «բուդդան» (ռուս. Богдан-Богом дан-ныи-Աստվածատուր) համարժեք քարգնանությունը:



Այդուհանդերձ, որքան էլ այս տարբերակները թվում են հիմնավորված, մնում է անհասկանալի, «Թանրի վերան» նկարչի ո՞վ լինելը և մասնավորապես նրան Իրան ետ տանելն ու նորից Մոսկվա ուղարկելը: Եվ սա այն դեպքում, երբ Աստվածատուրը Մոսկվա ժամանելով մույն 1666թ., ընդունում է ուղղափառություն և նոր միայն ստանում Բոգդան Սալթանովը անունը, անմիջապես ընդունվում է աշխատանքի Կրեմլի Ջինապալատի արվեստանոցում և մնում Ռուսաստանում 37 տարի (մահ. մոտ 1703թ.):

Այս իրողության կողքին հիշարժան է Հ.Տեր-Հովհանյանցի հիշատակումը այն մասին, որ խոջա Ջաքարը, 1671թ. փետրվարի 14-ին ռուսական արքունիքին ներկայացրած իր երկրորդ խնդրագրով պնդում է հայ նկարիչ Պեակուցիդին (տես վերը - Ա.Ս.) շտապ ետ ուղարկել Պարսկաստան⁴¹ (ցավոք, մեզ չհաջողվեց պարզել «Պեակուցիդին» վերաբերվող հիշատակությունների սկզբնաղբյուրը, առավել ևս, որ 1671թ. Մոսկվայում զստեղծագործող հայերին վերաբերվող և ոչ մի վավերագրում չի նշվում խոջա Ջաքարի այս մույն թվականի այցի և նրա երկու

խնդրագրերի մասին տեղեկություն - Ա.Ս.)՝ Այդուհանդերձ, ընդունելով, որ խոջա Ջաքարը գուցե և եղել է Մոսկվայում, ինչու՞ է պնդում «Պեակուցի» նկարչին շտապ ետ ուղարկելու համար, առավել ևս, որ այս անձը հայտնի չէ:



Կարելի ընդունել այն տարայերակը, որ այս առեղծվածային նկարիչը քաջածանոթ է խոջա Ջաքարին և նրա խնդրանքով (գուցե՞ և պարտադրմամբ) է հայտվել Մոսկվայում: Այստեղ, գնահատելով այդ Պեակուցիի բարձրակարգ նկարչական կարողությունները, չեն համաձայնվել նրան ազատել Մոսկվայի Կրեմլի Ջինապալատի արվեստանոցների աշխատանքներից՝ նպատակ ունենալով պզտագործել նրա վարպետությունը: Առավել հավանական է, որ այս վարպետ-նկարիչը եղել է հայտնի Նոր Ջուղայի գեղարվեստական միջավայրում, տեղում ունեցել է բարձր համարում, եղել է ճանաչված և հայ և իրանական միջավայրում, եղել մոտ շահական արքունիքի հետ, համագործակցել է պալատական գեղանկարչական արվեստանոցի հետ և կամ եղել է այդ նույն արվեստանոցների հայտնի դեմքերից և անգամ ղեկավարներից: Այս նկարիչն է բերվել Մոսկվա կարճ ժամանակով (գուցե գաղտնի իրանական արքունիքից) և, երբ նա այստեղ է մնացել ավելի երկար քան նախատեսված էր, տեղիք է տվել ասեկոսների կամ ստեղծել է անցանկալի լարվածություն Սպահանում և Նոր Ջուղայի հայկական գաղթօջաղում, որի պատ-

ճառով և խոջա Չաքարը պնդում է նրա անհապաղ վերադարձը: Այս մաքի և վերը շարադրվածի համադրության հենքի վրա, մենք հնարավոր ենք համարում առաջադրել վարկած, որ Նոր Ջուղայից Մոսկվա է բերվել նկարիչ Սիմասը (Պեակուցիորը), մասնավորեցնելով մի քանի նկատառումներով:

ա/ Մոսկվայում է գտնվում բարձրակարգ ունակությունների տեր նկարիչ, որի մասին է վկայում նրա անվան բացատրությունը. «նկարիչների գլխավոր», «նկարիչների ներկայացուցիչ» ևն:

բ/ Նոր Ջուղայից բերվել է ոչ թե «խորհրդավոր ընթրիք» նկարի հեղինակը, այլ մեկ ուրիշը (ոմն «Թանրի վերան»), որը եկել է ժամանակավոր և նրա ունակությունները անհայտ են (?), որը դեռևս պետք է ստուգվի և գոհացնի ռուսական արքունիքին և սա այն դեպքում, երբ Չաքարը հատուկ շեշտում է, որ այդ վարպետի «խումարն ամենու վերայ առավել էր»: Նշանակում է գիտի ով է: Սակայն՝ Ռ^Կ էր: Առավել ևս, որ նրան «համոզել» են Մոսկվա մեկնել (այսինքն նա չի ունեցել այդ հնարավորությունը և կամ չի ցանկացել հեռանալ Նոր Ջուղայից):

գ/ 17-րդ դ. Նոր Ջուղայի ձեռագրային որևէ հիշատակարան և կամ պատմագրական աղբյուր չի նշում Աստվածատուր նկարչի մասին, որը ևս տարօրինակ է, եթե ընդունում ենք խոջա Չաքարի պնդումը, որ Մոսկվա ուղարկված վարպետ «Թանրի վերանը» եղել է նկարչական արվեստանոցի հայտնի դեմքերից մեկը, եթե ոչ առաջինը:

Այս իրողություններին եթե հավելենք, որ 1671թ. Սիմասը կարող էր լինել 49 կամ 54 տարեկան՝ իր ստեղծագործական վերելքի շրջանում և նրա մասին վերը շարադրված դիտարկումները նրա գեղանկարչական կատարյալ ունակությունների, ստեղծագործական կարողությունների վառ դրսևորումների վերաբերյալ, ինչպես և նրա կողմից տարբեր նյութերի և մասնավորապես պղնձի վրա նկարելու կարողությունը (արդյո՞ք «Թանրի վերանը» չէ), Նոր Ջուղայում նկարիչների գլխավոր լինելը և ամենակարևորը, իրանական արքունիքի հետ համագործակցությունը և ամգամ գործունեության վերահսկողությունը, ապա հասկանալի է դառնում «Պեակուցիոր» և «Թանրի վերան» նկարիչների ընդհանրությունները և՛ Չաքարի անհանգստությունը նրա երկարաժամկետ բացակայության համար:

Այնհայտ է, «Պեակուցիոր» և «Թանրի վերան» նկարիչը (կամ նկարիչները) Բոզդան Սալթանովը չէ: Այդ դեպքում Ռ^Կ (կամ ովքե՞ր) է: Իրո՞ք Սիմասը, թե՛.....:

Վարկած, սակայն և դեռևս իր բացահայտմանը սպասող, որը կարող է հարստացնել մեր պատկերացումները 17-րդ դ. հայ կերպարվեստի հարստագույն պատմական իրողությունների վերաբերյալ:

A PAGE ON THE HISTORY OF FINE ARTS OF IRANIAN ARMENIANS:
THE PAINTER MINAS

In the XVII-XVIII centuries a considerable period of the Armenian history was closely related to Nor Jugha – the greatest Armenian colony of the Middle East. established in 1604/1605 in Iran. Surrounded by an alien cultural background here the Armenian culture, particularly the fine arts, received their further development. One of the main characteristics of Nor Jugha was the rise of popular painting with Minas as its most prominent representative.

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Մ.Մ.Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը 17-18-րդ դդ., Գեղանկարչություն, Եր., 1974, էջ 25-32; Ա.Ստեփանյան, Նոր Ջուղայի կենցաղային մշակույթը, Եր., 2000, էջ 84-90 և նմ.
- «Ֆռանկ» արտահայտությունը հավասարազոր վերաբերվում էր ընդհանրապես եվրոպական երևույթին և մասնավորապես կաթոլիկներին:
2. Առաքել Դավիթեցի, Գիրք պատմութեանց. Աշխատասիրությամբ Լ.Ա.Նազարյանի, Եր., 1990, էջ 324:
3. Ամդ:
4. Բարգեժ Ա.Աթոռակից Կաթողիկոս Մեծի Տանն Կիլիկիայի, Պատմութիւն կաթողիկոսաց Կիլիկիոյ (1441-էն մինչև մեր օրերը): Ամբիփաս-Լիբանան, 1990, էջ 258:
5. Մ.Ղազարյան, Ա.Ստեփանյան, Հայկաի հայ գեղարվեստը, Երևան, 1997:
6. Ղ.Ալիշան, Սիսանքան: Տեղագրութիւն Սիւնեաց աշխարհի, Վենետիկ, 1893, էջ 412; Մ.Ղազարյան, Ա.Ստեփանյան, Նշվ. աշխ:
7. Մելքիսեդեք, 451թ. Քաղկեդոնի Տիեզերական Ժողովից հետո, Երուսաղեմի, Ամառաքի և Եգիպտոսի քրիստոնյաների մի մասի հետ կենդանական հունական եկեղեցու հետ և կիսավերական արեւելյան կաթոլիկ երեք պատրիարքություններից մեկը:
8. Մոսկովիների արվեստը առավել ամբողջական ներկայացավ արվեստասեր հանրությանը 1969թ. Բեյրութում բացված ցուցահանդեսի շնորհիվ (մոտ 110 աշխատանք)։ «Icones Melkites, Exposition le Musee Nicolas Sursock», Beyrouth, 1969.
9. М.М.Казарян, Об одной рукописи XVII в., Текст доклада на IV международном симпозиуме по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983.
10. Մ.Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը....., էջ 128-132; Մ.Մ. Ղազարյան, Ա.Վ. Ստեփանյան, Նշվ. աշխ.:
11. Յուսուֆը որոշ նկարների տակ թողել է հայերենով կատարված արձանագրություններ (Մ.Մ. Ղազարյան, Նշվ. աշխ., էջ 132), որոնք կարող էին ունենալ նվիրատվական նպատակ՝ հայկական եկեղեցում դրվելու

համար և կամ հայ համայնքի հետ ակտիվ շփումների արտահայտումներից էին (Ա.Ստեփանյան, Նոր Ջուղայի..., էջ 96, ծանոթ. N40):

12. Առաքել Դավրիժեցի, Նշվ. աշխ., էջ 326:
13. Անդ, էջ 324:
14. Անդ:
15. Անդ, 325:
16. Անդ:
17. Անդ, էջ 326:
18. Անդ, էջ 325: Դեսպանական խմբերի հետ, որպես ընծա, կենդանիներ ուղարկելը ընդունված ձև էր ռուսական արքունիքում: Այդօրինակ ընծաները շատ բարձր էին գնահատվում հատկապես Իրանում, որտեղ միայն սիրիյան թռչունների համար շահը վճարում էր 100, 200 և ե՛րբեք 1000 ոսկի. տես՝ Դ.Կ. Котошихин, О России в царствование Алексея Михайловича, СПб., 1840, с. 68; М.В. Фехнер. Торговля Русского Государства со странами Востока в XVI веке, М., 1956, с. 60 ևն.
19. Առաքել Դավրիժեցի, Նշվ. աշխ., էջ 325:
 - «Ինամը» շահի կողմից մեկ տարվա աշխատավարձի չափով տրվող դրամաշնորհն էր, որին բացառիկ դեպքերում արժանանում էին բարձրաստիճան պալատականները և զինվորական ղեկավարությունը:
20. Անդ, 412:
21. Адам Олуарий. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636, 1639 годах. М., 1870, с. 436.
22. Լ.Գ.Սիմասեան, Մի քանի գրառք փաստաթղթեր ԺԷ. դարի նկարիչ Սիմասից, «Բազմավեպ», 1982, N 1-2, էջ 191:
23. Առաքել Դավրիժեցի, Նշվ. աշխ., էջ 326:
24. Լ.Սիմասյան, Նշվ. աշխ., էջ 192:
25. Առաքել Դավրիժեցի, Նշվ. աշխ., էջ 326:
26. Անդ:
27. Լ.Սիմասյան, Նշվ. աշխ., էջ 191-192:
28. Անդ, էջ 191:
29. Ա.Վ.Ստեփանյան, Նշվ. աշխ., էջ 74-83:
30. Լ.Սիմասյան, Նշվ. աշխ., էջ 192:
31. Ա.Վ.Ստեփանյան, Նշվ. աշխ., 92-94:
32. Հ.Տեր-Հովհանյանց, Պատմություն Նոր Ջուղայու, որ է Սպահան, Հ. Ա, Նոր Ջուղա, 1880, էջ 154:
33. Անդ, էջ 175:
34. Н.С.Глинка, Обзорение истории Армянского народа. От начала бытия его до возрождения области армянской в российской империи. Ч.1, М., 1832 (репринт. Ер., 1990.), с. 238:
35. Մ.Դազարյան, Նշվ. աշխ. էջ 50-97; Ա.Ստեփանյան, Նոր Ջուղայի..., Եր., 2000, էջ 176-189:
36. Հայ-Ռուսական հարաբերությունները XVII դարում. Փաստաթղթերի ժողովածու, Կազմ. Վ.Ա.Պարսաձյան, Վ.Կ.Վոսկանյան, Ս.Ս.Տեր-Ավակիմովա, Երևան, 1953, էջ 22-32:

37. Ա.Վ.Ստեփանյան, Նշվ. աշխ., էջ 164-175:
38. Հայ-Ռոսական հարաբերությունները XVII դարում..., էջ. 41-42.
39. Անդ, էջ, 81-82:
40. Ա.Վ.Ստեփանյան, Նշվ. աշխ., էջ 176:
41. Հ. Տեր-Հովհանյանց, Նշվ. աշխ.: