

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ
ԻԳՆԱՏԻՈՍ ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Հայ գեղագիտական մտքի պատմության մեջ նշանավորվում է նոր կամ զարթոնքի շրջանը՝ XVIII-XIX դարերը: XVIII դարը նախապատրաստական կամ անցումային շրջանն է, XIX դարը՝ գեղագիտական մտքի հասունության և կայացման շրջանը: Սակայն XIX դարի առաջին կեսը առանձնանում է գեղագիտական գիտելիքի՝ նախակուտակման իր միտումներով: Ընդ որում՝ մինչև XIX դարի սկիզբը գեղագիտական գիտելիքը դեռևս գտնվում էր այլ գիտությունների ընդերքում (ինչպես իրավագիտրեն նշում է Յա. Խաչիկյանը)՝ արվեստաբանական, պատմական, բանասիրական, բնագիտական, լեզվաբանական ուսումնասիրությունների գրկում:¹ Գեղագիտությունը ինքնուրույնություն է ձեռք բերում աստիճանաբար, և արդեն XIX դարի երկրորդ կեսից երևան են գալիս ինչպես առանձին հոդվածներ, այնպես էլ ամբողջական աշխատություններ, հետազոտություններ, ձեռնարկներ: Գեղագիտական մտքի կայացման գործում գլխավոր դերը պատկանում է Մխիթարյան միաբանության գիտնականներին, ովքեր թե՛ թարգմանություններով և թե՛ ինքնուրույն ուսումնասիրություններով նպաստեցին հայ գեղագիտության կայացմանը՝ վերականգնելով նաև ազգային գեղագիտական ավանդույթի ժառանգորդունը:

Գեղագիտական մտքի կայացման համար կարևոր նշանակություն ունի Մխիթարյան միաբանության անդամ Իգնատիոս Փափազյանի գիտական ժառանգությունը, հատկապես նրա «Մանրանկարք որ է մինիաթուռայ արհեստ մանրակտիտ ներկերանգ նկարագրութեան»² և «Ընդօրինակութիւն գործնական: Յորում բովանդակի ուսումն գծանիշ նկարագրութեան, և լուսաստուեր արհեստի»:³ Փափազյանի այս արժեքավոր աշխատանքները հիմնականում անհայտ են արվեստի և գեղագիտության հարցերով զբաղվողներին, անգամ սխալ մեկնաբանությամբ, վերնագրի սխալ նշումով դրանք հայտնվում են արվեստաբանական, գրականագիտական գործերում:⁴ Մինչդեռ Փափազյանի աշխատանքները պարունակում են հետաքրքիր տեսական դրույթներ, առանցքային հիմնախնդիրների լուծումներ:

Մխիթարյան միաբանների գործունեությունը ուղղված էր հայ ժողովրդի լուսավորության և մտավոր զարգացմանը: Բացի կրթական-մանկավարժական գործունեությունից, մխիթարյանները ազգայնացնում են ժամանակակից բոլոր գիտությունների նվաճումները՝ դրանք ջանալով ներդնել գործառնության մեջ:

Իզմատիոս Փափազյանի գեղագիտական հայացքները ներկայանում են երկու մակարդակներով.

1. *Ուսումնական*. Նրա բոլոր աշխատանքները հասցեագրված են հայազգի աշակերտներին՝ որպես ուղեցույցներ, որպեսզի նրանք կարողանան «առանց վարժապետի» պարապել⁵: Նրա գրչին են պատկանում «Երկրաչափություն գործնական», «Գիրք քաղաքավարության», «Հաշուետումար պարզագիր», «Պատճենք մամակաց վաճառականության», «Կրկնատումար վաճառականության»՝ մաս կրոնի և հավատի խնդիրները պարզաբանող մի շարք գործեր⁶: Այս աշխատանքները ուսումնական-գիտական են և իրականացնում են բազմաստիճան ուսուցում: «ԺԹ դարու առաջին քառորդին ս.Ղազարում կը մշակուէին և կ'ուսուցուէին - բաց ի բժշկականութեանն - այն ամենայն գիտութիւնք, որոնք կը մատակարարուին յայնժամու եւրոպական ճեմարաններուն մէջ»⁷:

Փափազյանը «Մանրանկարքը» համարում է սոսկ մախազիտելիք՝ պատկերահանության տեսության մանրամասն շարադրանքը թողնելով ավելի «վաստակավորների», որոնք կգրեն ընդարձակ ձեռնարկներ: Հեղինակը օգտագործում է պարզ և մատչելի լեզու, նրա գրաբարը կանոնավոր է, իսկ ուսումնական խնդրառության սահմաններում փորձ է արված ազգայնացնելու եվրոպական տեսությունների ձեռքբերումները: Փափազյանը կառուցում է այն հիմքը, որի վրա պետք է բարձրանա նկարչության մասին գիտությունը հայոց մեջ:

«Մանրանկարքում» հեղինակը ծանոթացնում է համաշխարհային պատմության մեջ կարևոր ստեղծագործություններին (սկսած հնագույն շրջանից): Փափազյանը անդրադառնում է նրանց կիրառած մեթոդներին, վերլուծում, գնահատում աշխատանքները, նշում թերությունները, հատկապես բարձր է գնահատում Վերածննդի նկարիչներին, նրանց տեխնիկան, գեղագիտական խնդիրների լուծումները:

Փափազյանը վկայակոչում է հայազգի բանասերներին, որոնց մտահոգության առարկան ազգի կրթությունն էր: Նրանք փափագում են, որքան կարելի է, նորանոր ուսմունքներ ունենալ «կենցաղօգուտ արվեստների» մա-

սին: Նա արվեստի օգտակարությունը տեսնում է հատկապես երիտասարդների դաստիարակության մեջ: Արվեստն առավել մեծ ազդեցություն է թողնում դեռ չկազմավորված բնավորությունների վրա՝ օգնելով լիարժեք յուրացնել իրականությունը:

2. *Գիտական-տեսական*. Իգնատիոս Փափազյանը արվեստի մասին գիտությունը համարում է այն հիմքը, առանց որի հնարավոր չէ իրականացնել ստեղծագործական գործընթաց: Նա կարևորում է ստեղծագործական գործընթացի կազմակերպման խնդիրը: Այս կապակցությամբ Փափազյանը ընդգծում և վերլուծում է ընդօրինակության ուսմունքի դերը, դրան բնորոշ տեխնիկան: Ընդօրինակությունը գեղարվեստի հիմքն է, որն առավել գործնական երկրաչափության արդյունք է, քան գեղարվեստի տեխնիկա: Առանց այս ուսմունքի իմացության հնարավոր չէ պատկերացնել իրականության ճշմարիտ վերարտադրումը: *Ընդօրինակություն՝* Փափազյանն անվանում է *հեռանկար կոչվող երևույթ*: «Ընդօրինակությունն, որ իտալերեն կոչի փռօսփեթիվա, է ուսումն և արհեստ ճշգրիտ և անվրէպ գծագրելոյ զայն ամենայն, որք յանդիման լինին տեսութեան աչաց: Կամ գիտութիւն՝ որով ուսանի որ, թէ զիա՛րդ պարտ իցէ՛ ի վերայ հարթերես թղթոյ կամ տախտակի ի ձեռն գծից ձևացուցանել զնկարելի իրս *ըստ բնական դրից նոցա՝* որպէս և երևինն աչաց»⁸:

Այսպիսով Փափազյանը վերադարձրեց տեսական շրջանառության մեջ երբեմնի մոռացության մատնված անտիկ ժամանակներից եկող ընդօրինակություն տերմինը, ըստ որում հայ արվեստագետի կարծիքով ընդօրինակությունը (հեռանկարը) հիմք է և մեթոդ ոչ միայն պատկերահանության, այլև ճարտարապետության և տարածական այլ արվեստների համար. այն կազմակերպում է տարածության ճշգրիտ վերարտադրությունը և չի վերաբերում միայն խորանիստ կամ հեռանիստ առարկաներին: «Ընդ ախորժելի գիտութիւնս ազատական արուեստից մի՛ ի գլխատրաց է և ուսումն ընդօրինակութեան, մանաւանդ թէ *հիմն* համարեալ պատկերահանութեան, դրուագագրութեանց, և ամենատեսակ ծրագրութեանց, որպէս և ճարտարապետութեան գլխովին կարևոր ձեռնտու, քանզի առաջնորդ համարի սա՛ և անվրէպ կանոն նախահիշատակեալ արհեստից, ցուցանելով նոցա շաւիղս՝ ի դիրութիւն և յանքերի կատարումն գործոց նոցին»⁹:

Այս ուսմունքի հիմքն է մաթեմատիկական գիտությունը (հատկապես՝ երկրաչափությունը), և վերջինիս իմացությունը բերում է նաև այս արվեստի

տիրապետմանը: Ընդօրինակությունն իր սկզբունքները վերցրել է *ընդհայեցողություն*, կամ տեսաբանություն կոչված գիտությունից, որն ուսուցանում է, թե երևացող էակները կամ առարկաները ինչպես ենք ընկալում, պատկերացնում և պատկերում: Էվկլիդեսը խոսում է տեսողական անդրադարձների մասին, կամ տեսաբանության որոշ կանոններ է բացահայտում, գրում է Փափագյանը, բայց այս «արհեստի» կանոնները գրավոր չեն պահպանվել: Հույները անշուշտ տիրապետում էին այս ուսմունքին, նրանցից հետո ընդօրինակության գիտելիքները անհետանում են մինչև XIV դար և վերածնվում Իտալիայում: Պատկերահանության ծաղկումը հանգեցրեց ոչ միայն «ընդօրինակության» վերածնությանը, այլև կատարելագործմանը և կանոնների մշակմանը, որն իրականացնում էին հատկապես Լ. Դա Վինչին, Հովհաննես Պողոս Լոմացցոն և այլոք: Գրվեցին գործադրական ուղեցույցներ Վերածննդի համբավավոր ճարտարապետների, քանդակագործների և պատկերահանների կողմից:

Ընդօրինակությունը լինում է երկու տեսակ՝ գծային («փոսպիտքիվա լինեառէ») և օղային («փոսպիտքիվա աեռեա»), որն իր մեջ բովանդակում է նաև հստակություն, պայծառություն, իրականության վերարտադրության կանոններ՝ առարկաների լուսավորության համապատասխան: Օղային ընդօրինակության կանոնները անփոփոխ չեն, քանի որ «ի պատճառս բազմօրինակ փոփոխութեան օղոց, որ լինի երբեմն պարզ և անօսր, և մերթ քանձր և միգապատ, գորս ո՛չ կարէ արհեստն յանփոփոխ կանոնս վերածել»¹⁰:

Սրանից բխում է պատկերահանության կարևոր գիտելիքներից մեկը, որը ընդօրինակության մասն է կազմում՝ «յաղագս լուսաստուէր նկարուց»¹¹: Առանց լուսաստվերի իմացության պատկերահանությունը թերի կլինի և չի իրականացնի իր հիմնական գործառույթը. «և պակասեալ ի գլխաւոր մասն է անտի արհեստին, որ տայ զկենդանութիւն նկարուց»¹²:

Փափագյանը գործը կառուցում է այնպես, որ և՛ պատկերահանության կանոնները, և՛ բերված օրինակները ծառայեն իր հիմնական սկզբունքին՝ «որով իրն անվրէպ ըստ *գաղափարաց բնութեան* յանդիման կացուցի»¹³:

Փափագյանի գեղագիտական հայացքներում կենտրոնական տեղ է գրավում *բնության, արվեստի և արվեստագետի փոխհարաբերության խնդիրը*: Արվեստի աղբյուրը՝ կենդանի և անկենդան բնությունն է: Տեսաբանը արվեստի կատարելությունը համարում է բնության կատարելությանը մոտենալը, այն հնարավորինս վերարտադրելը, բնության գաղտնաշխարհը առավելագույնս թափանցելը: Դրանով Փափագյանը ճշգրտում է իր հայեցա-

կարգը, որը մոտենում է (չի մույնանում) վերածննդյան ռեալիստական ար-
ժեհամակարգին: Վերածննդի նկարիչ և տեսաբան Լեոն Բատիստա Ալբեր-
տին արվեստի նպատակը համարում էր բնության և մարդու (իրև բնության
ամենակատարյալ էակի) ճշմարտացի վերարտադրությունը: Փափագյանը
մույնպես պահանջում է բնությանը հավատարիմ մնալ, բնական ձևերին
հետևել և դրանցից երբեք չշեղվել: Արվեստի աղբյուրը մարդու անհա-
տական զգացմունքները չեն, այլ իրականության բազմազան ձևերը: Ուստի՝
«Պարտ է ուրուագրողին հետևել բնութեան կամ ձևոյ բնական իրաց եղելոց
յաշխարհի. որք համարին ուսուցիչք և գաղափարք արհեստից, սորին սակս
չէ՝ օրէն խոտորիլ ի նոցունց՝ թէպէտև ինքնաստեղծս կամեսցի ոք նկարել,
ապա թէ ոչ՝ մատնի յանել դժուարութիւնս և նկարն լինի անգոսնելի իբր զվի-
ժած ինչ, և ո՛չ տիրապես ծնունդ համարեալ»¹⁴:

Մտածողության մեջ արտապատկերված իրականությունը՝ երբ արտա-
ցովում է արվեստի (հատկապես նկարչության և քանդակագործության)
մեջ, արվեստի ստեղծագործությունը վերամշակվում է հեռանալով իր բնա-
կան ակունքներից՝ մտնելով «տեսլական աշխարհ», թուլացնելով արվեստի
բնական ներգործությունը, ուստի «ծնունդ», ստեղծագործություն չի կարող
համարվել, եթե հեռանում է բնության կատարելությունից: «Յայս սակս
խորհրդով օրինադրեցին հմուտք արհեստիս ընդօրինակել զպատկերս ի
բնական իրաց՝ քան ի գաղափարեալ պատկերաց, զի ընդօրինակեալքն
համարեսցին որդիք բնութեան, և ո՛չ թոռունք, յորս հասարակօրէն մուագի
ճշգրիտ մմանութիւն»¹⁵: Նույնիսկ, եթե պատկերահանը (կամ մանրանկա-
րիչը) աչքի առաջ չունի բնօրինակը և նկարում է հիշողությամբ, նա չի կա-
րող բնությունից հեռանալ և այն փոխել, ինչպես կամենա, այլ անպայման
պիտի հետևի բնական իրերի տրամաբանությանը:

Արվեստի մեջ Փափագյանը երևակայությանը հատկացնում է կրավորա-
կան, օժանդակող դեր, այն պիտի նպաստի պատկերի բնականությունը վե-
րաստեղծելուն, «թէպէտ և բազմօք կարօտի նպաստից երևակայութեան՝ յառ-
նուլ ի վեր զկերպարանս և զմմանութիւն նկարելի իրաց, այլ զհիմն արհեստին
և զաղբերակն նորա չէ պարտ դնել յերևակայութեան»¹⁶: Օբյեկտիվ բնությու-
նը այն հիմքն է, որի վրա կառուցվում է արվեստի ստեղծագործությունը բանա-
կանության օգնությամբ, «նկարիչն պարտի ընտրութեամբ և *խոհական դատ-
մամբ* դնել ի նկարն զայն ինչ, որ առաւել յարմար է և պատշաճական նկարե-
լի պատկերին կամ տեղոյն և պատմութեան, զոր ձևացուցանէ»¹⁷:

Ի հակակշիռ երևակայության՝ բանականությունը արվեստագետին

գերծ է պահում «ինքնաստեղծ ստեղծագործելուց», անընդհատ ուղղորդելով, պահելով իր հսկողության տակ, չնայած երևակայությունը ևս Փափագյանը դիտում է բանականության տարր՝ միայն ենթակա կարգավիճակում: Բանականության տարրերն են՝ «միտք կամ յիշողութիւն, ըստ որս և երևակայութիւն», որոնք անհրաժեշտ նախապայման են արվեստով զբաղվելու համար:

Պատկերահանության մեջ բանականության ու երևակայության դերի ընդգծման մեջ զգացվում է կլասիցիզմի ազդեցությունը: Հիշենք, որ XIX դարի առաջին քառորդի Մխիթարյան միաբանության տեսաբանները՝ Դուկաս Ինճիճյանը, Հյուրմյուզյան եղբայրները, Մանվել Քաջունին, Մինաս Բժշկյանը կլասիցիզմի հետևորդներ են և չեն շեղվում կլասիցիստական գեղագիտության կանոններից: Էդուարդ Հյուրմյուզյանը թարգմանում է կլասիցիզմի հանրահայտ տեսաբան և կանոնակարգող Ն.Բուալտի «Անձեռն բանաստեղծությունը», Դուկաս Ինճիճյանը գտնում է, որ արվեստը պիտի զարդարի իրականությունը. «Բանաստեղծութիւնը կըլմանցընեն զարդարուն հագուստի, ինչպէս որ մի և նոյն մարդը փառատոր հագուստ հագվածին պէս՝ կըփոխվի պակսութիւնները կըզոցվի»¹⁸:

Փափագյանը, չնայած Վերածննդի արվեստը համարում է չգերազանցված, սակայն փորձում է Վերածննդի սկզբունքները համադրել կլասիցիզմի տեսական նոր ձեռքբերումների հետ, որոնք նույնպես կարևոր է համարում պատկերահանության, հատկապես մանրանկարչության համար: Պատկերահանության գործում հաջողության հասնելու համար անհրաժեշտ է հետևել՝ ա) Վերածննդի փայլուն տեխնիկային, բ) բնությանը հավատարիմ մնալու սկզբունքին և գ) կլասիցիզմի կանոնակարգող, կարգապահ, բանական բնույթին:

Փափագյանը դեմ է կլասիցիստական գեղագիտությանը հատուկ բանականության և բնության հակադրմանը, կարգավորված մտակաղապարների մեջ արվեստի բովանդակությունը տեղավորելուն: Նրա համար բանականությունը կատարում է վերահսկիչ դեր: Նա իր աշակերտներից պահանջում է թողնել մաներայնությունը, կլասիցիզմին հատուկ այլաբանությունները, որոնք հազվադեպ են ծառայում իրենց նպատակին, միշտ մթամած են, ոչ հասկանալի: Սակայն Փափագյանը չի կարողանում ազատագրվել ստեղծագործական գործընթացում երևակայությանը կրավորական դեր հատկացնելուց: Դեկարտը նույնպես երևակայությունը համարում էր բանականությանը օժանդակող միջոց և գտնում, որ չի կարելի թույլ տալ երևա-

կայությանը դուրս սպրդելու բանականության կարգավորող ձեռքի տակից: Փափագյալն ևս հակված է այն տեսակետին, որ չպիտի թույլ տալ, որ «ամբողջված կրքերը» փչացնեն գործը «զի չէ՝ հնար կրիւք ինչ ամբոխեալ երևակայութեան՝ ազնիւս և պիտանիս ծնանել»¹⁹:

Տեսաբանը ներկայացնում է նկարչության արվեստի հինգ գլխավոր մասերը՝ բոլորն էլ համարելով հույժ կարևոր: Իբրև ելակետ ընդունելով գեղարվեստի տեսական-գործառնական միասնությունը՝ Փափագյալն տեսական սկզբնադրույթները միավորում է գեղարվեստի պրակտիկային առնչվող խնդիրների հետ: Աստիճանակարգելով ըստ կարևորության, նա կառուցում է յուրատեսակ մի համակարգ, որտեղ հստակ զգացվում են նրա գեղագիտության համադրական բնույթը, կլասիցիզմին որոշակի անհամաձայնությունը, վերածննդյան ռեալիզմին նրա հակվածությունը:

1. Առաջին մասը Փափագյալն համարում է գյուտը (մտահաղացում) և դասավորությունը (կարգ)՝ բերելով նաև իտալերեն տերմինները. «ինվենցիոնե» և «կոմպոզիցիոնե». «Գիտ և դասաւորութիւն նկարելի իրաց, գոր իտալացիք կոչեն ինվենցիօնէ և Գօմփօզիցիօնէ»²⁰:

Ուշադրություն դարձնենք, որ տեսաբանը չի կրկնում ֆրանսիական Գեղարվեստի ակադեմիայի կանոնակարգումը, որի առաջին կանոնը ևս մտահղացումը և կարգն է: Փափագյալն կոմպոզիցիան չի ստորադասում նկարի գաղափարին, ինչպես պահանջում է կլասիցիզմի նկարչության առաջին կանոնը, այլ շարունակում է՝ կառուցել նկարն այնպես, ինչպես հարմար է նկարվող պատկերին, տեղին և պատմությանը, այսինքն՝ պահանջում է հարազատ մնալ իրականությանը (բնությանը), շեշտելով նաև պատմական ճշմարտության խնդիրը:

2. Երկրորդ մասը դա ուրվագրությունն է, այժմյան տերմինաբանությամբ՝ ուրվանկար կամ գծանկար. «Ռիթուագրութիւն կամ ծրագրութիւն, գոր իտալացիք Տիսէնիօ անուանեն... ճշգրիտ մմանութիւն և օրինակ ձևոց նկարելի իրաց»²¹:

Կլասիցիզմի գեղագիտությունը պահանջում էր նկարիչներից այնպիսի ճշգրտություն, ինչպիսին թելադրում է երկրաչափությունը: Կլասիզիզմի տեսաբան Ռոժե դե Պիլը նույնիսկ մաթեմատիկական աղյուսակներ էր կազմել նկարիչների համար: Առաջին հերթին պահանջվում էր մտահղացման վսեմություն, վայելչություն, իսկ համամասնությունը պետք էր համապատասխանեցնել անտիկ կանոնին: Կլասիցիզմի սկզբունքային մոտեցումն էր համարվում գծանկարի առաջնայնությունը գույնի, բովանդակության գերա-

կայությունը՝ ձևի նկատմամբ: Մեկ այլ տեսաբան՝ Լեբրենը, հատուկ կանոնակարգ էր մշակել, որտեղ ընդգծվում էր գծանկարի գերակայությունը: Ֆրանսիական ակադեմիան խստորեն հետևում էր, որ նկարիչները չշեղվեն այս կանոնակարգից: Լեբրենի համոզմամբ՝ գծանկարը գեղանկարչության կողմնացույցն է և նկարչության առաջին ու ամենակարևոր պայմանը²²:

Մակայն գծանկարին մեծ տեղ է հատկացնում և՛ Վերածնունդը, և՛ նույնիսկ լուսավորական ռեալիզմը, որովհետև գծանկարն է կրում գաղափարական բովանդակության ողջ ծանրությունը և կենսականություն հաղորդում պատկերին, օրինակ՝ Վինկելմանը գծանկարը համարում է առաջնային, գույնը՝ երկրորդական միջոց, գեղարվեստականությունը, հիմնականում, գծանկարի գործառույթն է ապահովում:

3. Փափագյանը կարևորում է լույսի և ստվերի կիրառումը, որով նկարչության մեջ շեշտադրվում է բնականությունը, իրականության ճշգրիտ վերարտադրությունը՝ լուսաստվեր կամ խտալերեն տերմինով՝ գիտոռոսգուռո. «Լուսաստուերք, զոր իտալացիք գիտոռոսգուռո կոչեն. որով ո՛չ միայն կանոնադրելի են չափք ընդհանուր լուսաւորութեան և ստուերաց նկարելի իրացն»²³:

4. Շարունակելով վերածննդյան պատկերահանության ավանդույթները Փափագյանը պարզաբանում է գունային լուծումների հնարավորությունները և նպատակահարմարությունը, ներդաշնակության ապահովումը, շեշտելով գեղեցիկի՝ իբրև բնականի հիմնարար սկզբունքը: Նա ինչպես բոլոր տերմինները, խտալերենից «կոլորիտոն» թարգմանում է երանգավորություն. «Երանգաւորութիւն ներկից, զոր իտալացիք գօլորիթօ անուանեն. որով ներկերանգքն ոչ միայն պարտին վարիլ ըստ տեղւոյն և ըստ պատշաճելոյ իրաց՝ այլ և պարտ է լինել ի նկարեալ պատկերն բազմութիւն երանգաց և ախորժելի պէսպիսութիւն աստիճանաց սաստկութեան և նուազութեան նոցա»²⁴:

Վերածնունդը, բարոկկոն հիմք են դնում գունային կոմպոզիցիային՝ մշակելով նաև գույնի և լուսաստվերի տեխնիկան, դրանց փոխհարաբերակցությունը: Հեռանկարի խնդիրները առավելագույնս արժաժույթ են Բրունելեսկին և Ալբերտին: Այս նորամուծությունները մեծապես լայնացրին պատկերահանության գեղագիտական սահմանները, նկարչին հնարավորություն տվեցին լիարժեք յուրացնել իրականությունը:

Շեշտադրելով «երանգների բազմությունը»՝ Փափագյանը վերադառնում է վերածննդյան սկզբունքին, մինչդեռ կլասիցիզմը պահանջում է գույների վսեմություն, գույնի շեշտադրում և գույնի ծառայեցում մտահղացմա-

նը: Փաստորեն, տեսաբանը վերածննդյան գեղագիտական սկզբունքները ներառում է իր ժամանակի արվեստի ձևաբանական նոր մոտեցումների մեջ, օրինակ՝ երանգների բազմության պահանջի ներմուծումը: Այս պահանջը կլասիցիզմը մերժում է, իսկ Վերածնունդը դեռ չունի:

5. Հինգերորդ սկզբունքը, Փափագյանի կարծիքով, ապահովում է արվեստի ոգեղենությունը, կերպարներին տալիս է կենդանություն, կիրք, զգայականություն և շարժում՝ էքսպրեսիա. «Կերպագրութիւն կամ տպաւորութիւն կրից և զգածմանց, զոր իտալացիք Էսփռեսսիօնէ անուանեն. որով նկարեալքն առնուն զիսկական տեսիլս կամ զերևույթ կրիցն, զոր միանգամ զիտէ նկարիչն ցուցանել ի նոսին»²⁵:

Արտահայտչականության կամ էքսպրեսիայի կապակցությամբ կլասիցիզմը մշակել է հրահանգների մի ամբողջ շարք՝ հոգեկան ապրումների, պահվածքի վսեմություն, ազնվականություն, արժանապատվություն, որևէ ավելորդ շարժում, կեցվածք, արտահայտություն չեն կարող շեղել դիտորդին հիմնական գաղափարից: Բնությունը նույնպես կարգ, վայելչություն և փարթամություն պետք է արտահայտի: Մինչդեռ Փափագյանը կատարյալ պատկերահանություն է համարում ոչ միայն բնության գեղեցիկ և ճշգրիտ վերարտադրությունը, այլև նկարվածի ոգին, կիրքը բացահայտելը՝ «այլև յայտ առնել զկիրս նկարեալ պատկերին, եթէ իցէ կենդանկար»²⁶: Տեսաբանը կարևորագույն խնդիր է համարում ստեղծագործական գործընթացում կենտրոնանալ մարդու ներաշխարհի պատկերման վրա՝ մարդկային կրքերի բազմազանության ճիշտ վերարտադրման համար:

Նիկոլա Պուսսենին, ով կլասիցիզմի նկարչության լավագույն ներկայացուցիչն էր, և ում ֆրանսիական Գեղարվեստի ակադեմիան համարում էր մեծագույն արվեստագետ, Փափագյանը այլ գնահատական է տալիս: Նրա նկարները համարում է «բազմակուտակ», կրքերի պատկերումը բացակայում է, միտքը երկդիմի է: Սակայն՝ հիացմունքով խոսելով Լեոնարդո դա Վինչիի կատարյալ նկարչության մասին, Փափագյանն ընդգծում է, որ նրա հաջողության պատճառը մարդկանց ներաշխարհը պատկերելն է: Դա Վինչին, ասում է Փափագյանը, նկարչության մեջ մտցրեց «կրքերի տպավորություն», «հոգեվիճակների արտահայտություն», նրա նկարները ընտիր են և հոյակապ, պարզ և անշփոթ, ավելորդ ծանրաբեռնվածություն չկա: Իր գովեստների մեջ ժլատ հայ տեսաբանը նրան համարում է ամենակատարյալ նկարիչը, ով իրականացրել է վերոհիշյալ հինգ կանոնները, իսկ «Խորհրդավոր ընթրիքը»՝ հանճարեղ ստեղծագործություն է:

Փափագյանը ընդլայնում է արվեստի ընդգրկման շրջանակները, դեմոկրատացնում դրա բովանդակությունը: Նա պատահաբար չի անդրադառնում հասարակ մարդկանց պատկերելու, նրանց աշխատանքի մեջ դիտելու, նկարելու Լեոնարդո Դա Վինչիի ձգտմանը: Նկարիչը շատ էր սիրում դիտել, ուսումնասիրել գյուղացիներին՝ կենցաղում, աշխատանքի պահին, բնական իրավիճակներում, և դա անում էր նրանցից թաքուն: Նկարիչը դիմախաղի, հոգեվիճակների, կրքերի անընդհատ որոնումների մեջ էր, գրում էր Փափագյանը: Մինչդեռ կլասիցիստները հասարակ մարդկանց չէին պատկերում բարձր ժանրերում: Նկարչության մեջ հատկապես անընդունելի էին աշխատանքային գործունեության, առօրյա կյանքի արտացոլումը: Իսկ Փափագյանն իր սաներին սովորեցնում էր անընդհատ դիտել շրջակա աշխարհը, հասարակ մարդկանց, նրանց շարժումները, որոնք «բացահայտ գաղափարեալք են ի բնութենէ»: Նա նույն չափանիշով է մոտենում նաև Միքելանջելոյի և Ռաֆայելի ստեղծագործություններին: Ռաֆայելին կոչում է գերազանց պատկերահան, ով սովորել է՝ ազդվելով Լեոնարդո դա Վինչիի և Միքելանջելոյի ստեղծագործություններից, թողնելով իր «նիհար և լերկ» ուճը, կատարելագործվելով: Ռաֆայելը նույնպես բավարարում է Փափագյանի հինգ կանոնները:

Փափագյանի մեթոդաբանությունը հատկապես ակնառու է ազատության, գեղեցիկի, արվեստի ընկալման հիմնախնդիրները լուծելիս:

Փափագյանը առաջ է քաշում գեղարվեստական-ստեղծագործական գործընթացի մի քանի խնդիր: Նա տեսական ուսումնասիրության հարց է դարձնում արվեստագետի ազատության և դրա հետ փոխկապված գեղարվեստական ընկալման ազատության խնդիրները: Մի կողմից, միջնադարյան հայ և եվրոպական փիլիսոփայության ավանդույթները շարունակելով՝ նա արվեստը կոչում է ազատական՝ նույն զուգահեռականի վրա դնելով և գիտությունները. «Ազատական արուեստը կոչին ա՛յն ուսմունք, որք լինին ի ձեռն մարդկային ազատ կարողութեանց, որք են միտք, կամք, յիշողութիւն, ընդ որս և երևակայութիւն... Այսպիսի են ուսմունք քերթողութեան, հոետորութեան, թուաբանութեան, երկրաչափութեան, քնարերգութեան, նկարչութեան և այլն»²⁷:

Մյուս կողմից՝ նա ընդգծում է «ազատական» հասկացության ընդհանուր աղբյուրը. «Իմաստունք յունաց, եւ ի մոցանէ լատինք», և իր հավատարմությունը սույն մեկնաբանությանը: Արվեստագետը նախ ազատ մարդն է, ով ունի մարդկային ազատ կարողություններ, «որք յազատութեան

իցեն»²⁸, արվեստի ստեղծագործությունը ծնվում է «անդորրութիւն սրտի և անվրդով մտքի» պայմաններում: Ազատությունն անհրաժեշտ պայման է նաև մյուս ազատական արվեստներով («քերթողութիւն հռետորութիւն, թուաբանութիւն...») զբաղվելու համար:

Արվեստները և վերոնշյալ ուսմունքները միավորում է, ըստ Փափագյանի, հենց այս՝ ազատ լինելու և ազատ ստեղծագործելու, արարելու հատկանիշը: Արվեստի ազդեցությունը լիարժեք կարող է լինել, եթե նրա ընկալման ընթացքը ևս խաղաղ է, անվրդով, ազատ, «որք յազատութեան իցեն և ի հանգստեան վայելեսցեն»:

Փափագյանը «ազատական» հասկացության մեջ ամրագրում է արվեստագետի ազատության խնդիրները՝ ազատ պայմանականություններից, պարտադրանքից՝ հանգելով հոգու ազատությանը: Արվեստագետի և բնության միջև չի կարող լինել որևէ պատմեշ, արգելափակում, միջնորդավորում:

Մարդկային ազատությունը աստվածային շնորհ է, որից անբաժան է գեղեցիկի ստեղծումը և ընկալումը՝ *ազատություն-գեղեցիկ-բնություն* այս եռաչափ մոդելը Փափագյանի համար աներկբայելի է արվեստի արարման գործում, որով նա ընդգծում է արվեստի աստվածային (բնական) ծագումը:

Մակայն արդի գործածությունը, ասում է Փափագյանը, «Պեյլե առթի է, այսինքն գեղեցիկ արուեստս. զի նպատակ ուսմանցս է գեղազարդել զգործս բնութեան»²⁹: Այսպես է մոտենում խնդրին իրեն ժամանակակից եվրոպական տեսությունը, բայց Փափագյանը արվեստի իմացաբանական հիմքերի շեշտադրումով հանգում է հայկական միջնադարից (Դ.Անհաղթ, Գ.Տաթևացի) սերող եզրակացության³⁰ «միանգամայն գեղեցիկ անուանին, զի յառաջ գան ի մարդկային շքեղ և յազատ կարողութեանց»³¹:

Գեղեցիկը Փափագյանը համարում է ազատության անբաժանելի հատկանիշ, բնական (աստվածային) շնորհ և արվեստի հիմք: Արվեստի, գեղեցիկի և մարդու ազատ կարողությունների միջև գոյություն ունի անքակտելի փոխադարձ կապ:

Այսպիսով գեղեցիկը՝

1. պատկերվածի համապատասխանությունն է պատկերվող առարկային, բնության ներդաշնակության վերարտադրությունն է,
2. գեղեցիկը համամասնություն է, ուստի գեղեցիկ մարմնի համաչափությունը վերարտադրելու համար Փափագյանը դիմում է երկրաչափության օգնությանը, հիշենք, որ նկարչության և երկրաչափության

կապը տեսաբանը շեշտադրում է, նույնիսկ կազմում է երկրաչափական, եռանկյունաչափական սխեմաներ, որոնք օգնում են յուրացնել պատկերվող առարկայի կառուցվածքը, ստեղծել մասերի և ամբողջի միասնություն, համաչափություն: Իհարկե, այդ գծագրերը ուսումնառությանը օժանդակելու միտումներ ունեն:

3. բնականությունը նաև ճշմարտացիությունն է՝ («կատարելություն պատկերահանութեան է ոչ միայն գաղափարել գիրս որպէս և ենն յինքեանս՝ ըստ ճշգրիտ ձևոցն, ըստ գեղեցիկ և բնական երանգս զնոցա»):

4. ձևի կատարելությունն է: Արվեստում չի կարող լինել, ասում է Փափազյանը, որևէ մի գեղեցկություն, եթե այն կատարյալ չէ իր ձևի մեջ, ուստի նա իր աշակերտներից պահանջում է հասնել կատարելության՝ բոլոր ժամանակների լավագույն ստեղծագործություններն ուսումնասիրելու միջոցով: Կատարման առումով նա Վերածննդի տեխնիկան անգերազանցելի է համարում, ուստի մատնանշում է նաև այն նկարիչներին, որոնց հետևել պետք չէ:

Փափազյանը առանձնացնում է պատկերահանության մի քանի հիմնական սեռ (ժանր)՝ կենդանագրություն, մանրանկարչություն, բնանկարչություն, որմնանկարչություն: Կենդանագրությունը կամ կենդանանկարը, երբ պատկերվում է մարդը կամ մարդիկ, բնանկարչությունը՝ բնությունը իր ողջ հարստությամբ և մանրանկարչությունը (ձեռագրի կամ գրքի նկարազարդման արվեստը): Փափազյանի խնդիրը մանրանկարչության սեռի վերլուծությունն է պատկերահանության արվեստի սկզբունքների համատեքստում: Նրա միտվածությունը միանգամայն արդարացված է, քանի որ.

1. Մանրանկարչությունը պատկերահանության ամենատարածված սեռն է հայոց մեջ և ունի բազմադարյան հարուստ պատմություն, ուստի՝ տեսական հիմնավորումների ու կատարման տեխնիկայի պարզաբանումների անհրաժեշտություն էր զգացվել:

2. Մխիթարյանների գրահրատարակության զարգացմանը զուգահեռ գրքի նկարազարդման արվեստի գիտական իմացությունը խիստ արդիական էր:

3. Մանրանկարչությունն ունի իր տարբերությունները հաստոցային նկարչությունից՝ խնդիրների և լուծման եղանակների առումով, ուստի Փափազյանը զուգահեռաբար վերլուծում է թե՛ ընդհանուր պատկերահանության և թե՛ մանրանկարչության գործառույթները, միևնույն ժամանակ փոր-

ծում է վերականգնել միջնադարյան մանրանկարչության ավանդույթները: Օրինակ՝ նա մանրանկարչության առաջին պահանջն է համարում «ընտիր ուրուագրություն», երկրորդ պահանջը՝ ներկերի «ազնուութիւն և զուարթութիւն ներկից. որով նկարն առցէ զկենդանութիւն»³²: Ի տարբերություն հաստոցային նկարչության՝ այս սեռի մեջ ներկերանգները շատ չեն, ուստի պահանջվում են ազնիվ (անխառն) գույների կիրառություն, որը թելադրված է «մանրակտիտությունից» և փոքր չափերից:

Փափազյանի աշխատություններում առանձնանում է շատ կարևոր մեկ այլ շերտ ևս՝ տերմինաբանական կամ հասկացությունների ստեղծման և հայացման շրջանակը:

Իգնատիոս Փափազյանն ապահովում է գեղագիտական գիտելիքի տերմինաբանական բարձր որակը: Նա ստեղծում է բազմաթիվ տերմիններ, հասկացություններ նաև մյուս գիտաճյուղերի համար: Փափազյանը ստեղծում է մանրանկարչություն տերմինը, որը շրջանառության մեջ մտավ նրա աշխատության լույս ընծայումից հետո³³:

Ընդ որում՝ «մանրանկարք», ըստ ֆրանսիացիների՝ «միկնոն» բառն է, որը նշանակում է ընտիր, ազնիվ, փափուկ, ըստ իտալացիների՝ «մինիում» բառն է, որը նշանակում է հրագույն կամ ծիրանագույն, քանի որ այդ գույնը գերակշռում է մանրանկարչության մեջ: Սակայն Փափազյանը նկարչության այս սեռը կոչում է ըստ կատարման եղանակի՝ մանրանկար, որովհետև այն կատարվում է «մանր և կիտանիշ ի մագաղաթս, կամ ի տախտակս»:

Փափազյանը ստեղծում է նաև ընդօրինակություն (հեռանկար) տերմինը (բացատրությունը արդեն տրված է սույն խնդրի կապակցությամբ), կենդանագիր (կենդանանկար), ուրվագրություն, ներկերանգ, նախանկար, լուսաստվեր, գծանկար, դրվագագրություն, գեղարվեստ և այլն: Փափազյանը տերմինաշինության մեջ համադրական մեթոդն է կիրառում (օր՝ լուսաստվեր տերմինը կառուցում է լատինական՝ գիառո՝ պայծառ և սգուռոնսեմ և հունական՝ սգիակոաֆիա՝ ստվերագիտություն հասկացությունների միավորումով՝ ստանալով լուսաստվեր):

Փափազյանի տերմինաբանական ներդրումը մեծ է նաև տնտեսագիտական գիտելիքի բնագավառում: Վաճառականությունը, «տուրևառությունը» նա համարում է յուրաքանչյուր երկրի քաղաքակրթական մակարդակի ցուցանիշ և ժողովրդի բարեկեցության հիմք: Տուրևառությունը նոր ժամանակում վաղուց արդեն եվրոպական երկրներում դարձել էր հզոր գործընթաց և այս ոլորտը առաջինն է նպաստում ազգի և պետության առաջընթացին:

Ուստի Փափագյանը իր մի քանի ստվարածավալ աշխատություններում՝ «Կրկնատումար վաճառականության», «Հաշուետումար պարզագիր» և «Պատճենք նամակաց վաճառականության», հայազգի վաճառականներին ապահովում է սույն գիտության տվյալներով՝ մշակելով և հայացնելով օրհաշիվ, մայրիաշիվ, դրամագումար, գին և արժեք, հաշվեմատյան, դրամարկդ, հաշվընկեր, սեղան փոխանակության, դրամաթուղթ, փոխանակագիր, գործադիր, ապահովագրություն, հասույթ, շահատվություն և շահառություն, հաշվեդարձ, ներքնահաշիվ, կրկնարժեք հաշվեկշիռ, պայմանագիր և այլն: Վաճառականությունը Փափագյանը համարում է բարձր արվեստ, քանզի իր մեջ պարունակում է կոնկրետ արվեստների իմացություն (կիրառական-դեկորատիվ, գորգագործություն, նկարչություն, քանդակագործություն և այլն), բարձր ճաշակ, գեղեցիկի զգացողություն, գեղեցիկ և իմաստուն վարվեցողություն, հռետորական արվեստի տիրապետություն: Վաճառականության ընդունակությունը ձիրք է համարում, որն ունի բազմաթիվ նրբություններ և պահանջում է քրտնաջան ուսումնառություն. «և զի չէ՛ հնար ամենեցուն վիճակիլ այն պիտում ձրից, ի լնուլ զթերին այսր կատարելութեան քաջավարժք յարուեստիս հոգացան գտանել հնարս և դարման դիւրացուցիչ գործադրութեան մմին»³⁴:

Շատերն են համարում այս բնագավառը շահի աղբյուր, բայց վաճառականությունը քաղաքակրթական առաջընթացի ամենակարևոր պայմանն է: Սա է, որ եվրոպացիներին ստիպել է բացահայտել արևելյան երկրները, գտնելու նորանոր շուկաներ, հաղորդակցության նոր ուղիներ, տիրելու Հնդկաստանը, Աֆրիկան, Եգիպտոսը, գրում է Փափագյանը:

Գեղագիտական միտումներ է պարունակում նաև Փափագյանի «Պատճենք նամակաց վաճառականութեան» երկասիրությունը: Չեռնարկը բացահայտում է տուրևառության մեջ թղթակցության արվեստի նրբություններն «ի նպաստ համբակաց, որոց մտադրել կամիցին տուրևառութեան. սորին սակս փոթյանձին կալաք հաւաքել զկարևոր և զպիտանի գաղափարս նամակագրութեան»³⁵:

Նամակագրությունը գրավոր արվեստի սեռերից է և ունի իրագործման միայն իրեն հատուկ եղանակը: Յուրաքանչյուր նամակ, բացի գրագետ շարադրանքից նաև որոշակի խնդիր է լուծելու, ուստի պիտի ունենա ձևի և բովանդակության կատարյալ ներդաշնակություն, սա փոքր արձակի ժանր է և կարճ ձևի մեջ մի քանի գործառույթներ պիտի իրականացնի՝ ապահովելով «կարգ, վայելչութիւն և բացահայտութիւն բանից՝ առանց ավելորդ երկարա-

բանութեան, պատիւ և սէր ըստ վիճակին, ըստ հասակին, ըստ իշխանութեան և ըստ արժանաւորութեան»³⁶ :

Փափագյանը յուրաքանչյուր իրադրության համար օրինակներ է դնում, հարմարավետ և օգտակար ձևական կաղապարներով:

Մխիթարյան միաբանության մշակութային խոշոր ներդրումը համագային նշանակություն և անխափան շարունակականություն ունի նաև այն պատճառով, որ Մխիթարյանները կատարել են ուղեհարդարի դեր գիտական բազմաթիվ ոլորտներում: Այս առումով ևս Փափագյանը նորաբարձրներից է: Նա, բացի վերը նշված նորամուծություններից, առաջինն է կազմել տպագրված հայերեն գրքերի ցուցակը, և ինչպես գրում է Ռ.Իշխանյանը՝ սա ըստ էության հայ տպագիր գրքի ամբողջական մատենագիտություն կազմելու առաջին փորձն է եղել:

Փափագյանի գիտական բարեխղճությունը, ինքնատիպ միտքը երևում է նաև եվրոպական նույն ժամանակաշրջանի հեղինակների հետ համեմատելիս: Իգնատիոս Փափագյանը մեծ ազդեցություն է գործել հետագա հայ տեսական-գեղագիտական մտքի վրա: Նրա մշակումները, հիմնադրույթները, տեսական վերլուծությունները երբեմն առանց փոփոխությունների սկսում են երևան գալ բազմաթիվ աշխատություններում, իսկ «Մանրանկարքը» մինչև XX դար մնաց այս բնագավառի միակ հիմնավոր վերլուծությունը և ուղեցույցը:

-
1. Յա. Խաչիկյան, Հայ գեղագիտական մտքի պատմության պարբերացման հարցի շուրջը: Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, Երևան, 2002, Գիրք 4, էջ 35:
 2. Ի.Փափագեան, Մանրանկարք, որ է միմիաթուայ արիեստ մանրակտիտ ներկերանգ նկարագրութեան, Վենետիկ, 1813, 124 էջ:
 3. Ի.Փափագեան, Ընդօրինակութիւն գործնական: Յորում քովամղակե ուսումն գծանիշ նկարագրութեան, և լուսաստուեր արիեստի, Վենետիկ, 1814, 128 էջ:
 4. Հայ գրականության պատմության մեջ (Երևան 1962թ էջ 48) վերնագրի մեջ կատարել են ուղղում՝ մանրակտիտի փոխարեն՝ մանրակրկիտ: Մանրակտիտ՝ նշանակում է մանր վրձնահարվածներով, կետանիշ: (Սա վերաբերում է նկարչության տեխնիկային): Գրականագետ Էլմիրա Գրիգորյանը իր «Հարություն Ալամդարյան» աշխատության մեջ՝ կրկնելով այս շփոթությունը, խորացնում է սխալը, պնդելով, որ Փափագյանի այս աշխատությունը նվիրված է հայ մանրանկարչության դարավոր պատմության ուսումնասիրությանը, և դրա հիման վրա կառուցված են համապատասխան կանոններ և օրենքներ:

5. Ի.Փափազյանը իր «Գիրք քաղաքավարութեան» մեջ (էջ 4) գրում է. «Յայսմ ընտիր և 'ի կեն-
ցաղօգուս ուսմանէ իւիք իւիք պակասեալ տեսանելով զանտեսելոնք ազգս մեր 'ի քազում
տեղիս' առ ի չգոյէ ուսուցչի և կանոնաց ի կրթութիւն, փոյթ յանձին կալաք զառաջիկայս
երկասիրութիւն ընծայել ընկերասէր վերծանողաց. հաւաքելով կանոնս պատշաճականս
ազգիս' ի հարթել զանախորժ խորթութիւնս իւրաքանչիւր գործողութեան, ըստ քանից և
ըստ գործոց»:
6. Փափազյանի գիտական ժառանգության ծանրակշիռ մասն են կազմում ձեռնարկները, ուղե-
ցույցները, դասագրքերը: Տես՝ Ի.Փափազեան, Երկրաչափութիւն գործնական, Վենետիկ,
1817, 72 էջ: Գիրք քաղաքավարութեան, Վենետիկ, 1806, 171 էջ: Հաշուետու մար պարզա-
գիր, Վենետիկ, 1828, 73 էջ: Պատճենք մամակաց վաճառականութեան, Վենետիկ, 1826,
431 էջ: Կրկնատու մար վաճառականութեան, Վենետիկ, 1824, 302 էջ:
7. Բ.Մարգսեան, երկհարիւրամեա գրական գործունէութիւն եւ նշանաւոր գործիչներ Վենետիկոյ
Մխիթարեան Միաբանութեան, Վենետիկ, 1905, էջ 352:
8. Ի.Փափազյան, Ընդօրինակութիւն ... էջ 1:
9. Նույն տեղում, Յառաջաբան, էջ 1:
10. Նույն տեղում, Յառաջաբան, էջ 2:
11. Նույն տեղում, Յառաջաբան, էջ 3:
12. Նույն տեղում, էջ 96:
13. Ի.Փափազեան, Մանրանկարք... էջ 1:
14. Նույն տեղում, էջ 2:
15. Նույն տեղում:
16. Նույն տեղում:
17. Նույն տեղում, էջ 87:
18. Ղ.Ինճիճեան, Դարապատում, Վերջին հատոր, մաս առաջին, Վենետիկ, 1827, էջ 61:
19. Ի.Փափազեան, Մանրանկարք ... էջ 3-4:
20. Նույն տեղում, էջ 87:
21. Նույն տեղում, էջ 87:
22. История эстетики, Памятники мировой эстетической мысли, том 2, Эстетика французского
классицизма, с. 205:
23. Ի.Փափազեան, Մանրանկարք... էջ 87-88:
24. Նույն տեղում:
25. Նույն տեղում:
26. Նույն տեղում:
27. Նույն տեղում, էջ 3:
28. Նույն տեղում:
29. Նույն տեղում:
30. Տե՛ս Գ.Տաթևացի Ոսկեփորիկ, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 271:
31. Ի.Փափազեան, Մանրանկարք... էջ 3:
32. Նույն տեղում, էջ 1:
33. Մխիթար Մեքաստացու «Բառգիրք հայկազեան լեզուի» քառարանը տպագրվել է 1749-1769
թվերի ընթացքում: Բառարանում կան բազմաթիվ արվեստաբանական, գեղագիտական

հասկացությունների բացատրություններ, սակայն մանրամասնություն բառահատվածը բացակայում է, մինչդեռ թե Ղ. Ինճիճյանը և թե ավելի ուշ Զաքունի Մանվելը իր «Բառգիրք արվեստից և գիտութեանց» մեջ արդեն մտցնում է այս տերմինը:

34. Ի. Փափագեան, Կրկնատումար վաճառականութեան, Վենետիկ, 1824, Յառաջաբան, էջ VIII:

35. Ի. Փափագեան, «Պատճենք մամուկաց վաճառականութեան», Վենետիկ, 1826, Յառաջաբան, էջ 4:

36. Նույն տեղում, էջ 7-8: