ՄԱՆՅԱ ՂԱՉԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ XVII-XVIII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

ՀԱՅԱՍ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

МАНЯ КАЗАРЯН

АРМЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В XVII-XVIII ВЕКАХ

ЖИВОПИСЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН
1974

75(47.925)(09)

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԱՆՅԱ ՂԱՉԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ XVII-XVIII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Ա II 53208

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1974

75 Ար 1
Գ 15

Աշխատանքը նվիրված է հայ կերպարվեստի քիչ ուսումնասիրված շրջանին։ Գեղանկարչական ստեղծագործությունների, արխիվային վավերագրերի և գրավոր աղբյուրների հիման վրա վերլուծության են ենթարկվում քննվող ժամանակաշրջանի գեղանկարչության **բազմաթիվ գործեր**։

Ժամանակի մշակույթի ընդհանուր ֆոնի վրա տրվում է XVII—XVIII դարերի հայ գեղանկարչության զարգացման պատմությունը, ինչպես բուն Հայաստանում, նույնպես և գաղթօջախներում։

Գ 0812—017
703(02)—74 63—71 © Հայկական ՍՍՀ ԳՍ հրատարակչություն. 1974։

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Արվեստաբանության մեջ հայ կերպարվեստի պատմության նոր շրջանն ընդունված է համարել XIX դարի առաջին կեսը, երբ Թիֆլիսում, Կովկասի քաղաքական ու հասարակական մտքի կենտրոնում, ծաղկում ապրեց դիմանկարչական արվեստի ինքնատիպ մի դպրոց: Այն տվեց իր փայլուն ներկայացուցչին՝ Հակոբ Հովնաթանյանին:

XIX դարի առաջին տասնամյակներում տեղի ունեցած պատմական իրադարձությունները՝ 1801 թ. Վրաստանի, ապա՝ 1828 թ. Հայաստանի միացումից Ռուսաստանին, Արևելյան Հայաստանը ազատագրվեց պարսկական լծից, դադարեց Պարսկաստանի ու Թուրքիայի միջև մղվող անընդհատ պատերազմների թատերաբեմ լինելուց: Քաղաքական համեմատաբար կայուն վիճակը որոշակի աշխուժություն առաջացրեց նաև հասարակական կյանքում: Սակայն, եթե գրականության, լուսավորության, հրապարակախոսության և այլ բնագավառներում, քաղաքական իրադրությունների անմիջական ազդեցության տակ, վերափոխումները կատարվում էին շատ ավելի արագ, ապա կերպարվեստը շատ ավելի դանդաղ ու հավասարաչափ զարգացումով էր իր տեղը զիջում աստիճանաբար մուտք գործող նորին:

XIX դարի 40-ական թվականներին Կովկասից Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիա ընդունված շնորհալի երիտասարդները այնտեղից հայրենիք էին բերում ռուսական արվեստի մեջ այն ժամանակ կանոնիկ դարձած նկարչության սկզբունքները՝ գեղագիտական ըմբռնումներով ու առանձնահատկություններով (Ստ. Ներսիսյան, Աղ. Հովնաթանյան, Գ. Մայսուրաձե):

Դրան նպաստում էին նաև եկվոր ռուս արվեստագետները (Վ. Մաշկով, Գ. Գագարին և այլք):

XIX դարի առաջին կեսերին նկարչական դպրոցի դեմքը բնորոշողը դիմանկարն էր: Նրա սաղմերը երևացել էին դեռևս Հերակլ Երկրորդ վրաց թագավորի պալատական նկարիչ Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստում, ապա-

դաբար անցել նրա որդուն, աշակերտներին և Թիֆլիսում ստեղծագործող հայ և վրաց մյուս նկարիչներին:

Դիմանկարի այս տեսակն ուներ կոմպոզիցիայի կառուցման ու կերպարի ստեղծման իր ինքնատիպ հասկացողությունը՝ չեզոք մոխրագույն կամ բացշագանակագույն ֆոն, գրաֆիկական հստակությամբ ստացված ուրվագիծ, ձևերի հարթապատկերային լուծում, դեմքի թեթև ու նուրբ մոդելավորում: Մարդիկ պատկերվում էին ծնկներից, գոտկատեղից ու կրծքից, անփաս կամ երեք քառորդ թեքվածությամբ, ձեռքը գոտկատեղին կամ գոտին բռնած: Մեծ տեղ է հատկացվում տարազների մանրամասներին, նրանց դեկորատիվ գունագեղությանը, նկարի գունային ընդհանուր ինչնեղությանը: Դիմանկարի այս դպրոցը բարձր աստիճանի հասավ Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստում: Ընորհալի տոհմի վերջին, տաղանդավոր նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը պահպանելով իր նախնիների մոտ երկու հարյուր տարվա պատմություն ունեցող ավանդները, միաժամանակ համահունչում էր ժամանակի գեղագիտական պահանջներին:

Անցյալ դարի 70-ական թվականներին դեռևս հանդիպում ենք գեղանկարչական առանձին նմուշների, որոնք, սակայն, արդեն չունեն այդ դպրոցի աշխատանքներին բնորոշ երբեմնի հմայքն ու փայլը: Ժամանակի շնորհալի նկարիչներից մեկի՝ Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի սան Ստեփանոս Հակոբի Ներսիսյանի (1815—1884) արվեստում պարզորոշ զգացվում է երևույթների գեղարվեստական ընկալման երկվություն: Մի կողմից՝ ակադեմիական հստակ նկարելաձև, պայմանական կոլորիտ, մյուս կողմից, հատկապես դիմանկարներում, ավանդական կոմպոզիցիայի կառուցվածքի մասնակի պահպանում, կտավի փոքր չափ, չեզոք մոխրագույն ֆոն, զգեստների մանրամասների արտահայտման ձգտում և այլն:

Ինչպես ցույց է տալիս հետազոտվող շրջանի գեղանկարչության ուսումնասիրությունը, XIX դարի առաջին կեսի հայ նկարչությունը ոչ միայն ժամանակի քաղաքական դեպքերի հետևանքով իր նպատակադրումներն ու խնդիրներն առաջադրած նոր շրջանի արվեստի նախասկիզբն էր, այլև երկու հարյուր տարի տևող գեղարվեստական նախորդ կյանքի ամփոփումը:

XIX դարի կեսերին հիմնականում ավարտվում և նոր որակ է ստանում այն, ինչը սկիզբ էր առել ու զարգացել XVII—XVIII դարերում: Այս իսկ պատճառով էլ XVII—XVIII դարերի հայ գեղանկարչությունը անհնար է պատկերացնել առանց XIX դարում ապրած ու ստեղծագործած Հակոբ ու Աղաթոն Հովնաթանյանների արվեստի:

XVII—XVIII դարերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ խոշոր իրադարձությունների ու վերափոխությունների, միջնադարից նոր ժամանակներին անցնելու ժամանակաշրջան են:

XVII դարի երկրորդ կեսից սկսած և հատկապես XVIII դարում, ավելի ևս աշխուժանում հայ ժողովրդի կապերը Ռուսաստանի հետ: Ունևոր վաճառականությունը ձգտում է իր ձեռքը վերցնել ոչ միայն առևտուրը, այլև քաղաքական գործունեության բնագավառը: Ներքին սոցիալական շահագործման ծայրահեղ արտահայտությունները նպաստում էին ազգային-ազատագրական շարժումների աշխուժացմանը:

Ժողովրդի ինքնագիտակցության աշխուժացումը զգալի էր նաև նրա հոգևոր կյանքի բոլոր բնագավառներում: Կարևորագույն խնդիր էր դարձել ճանաչել իրեն, իր ներկան ու անցյալը, իր կրկիրն ու գրականությունը, պահպանել լեզուն: Հայ գրքի պահանջները չէին բավարարվում եղած ձեռագրերով: Հակոբ Մեղապարտի կողմից առաջին տպագիր գրքի հրատարակումից հետո (1512 թ. Վենետիկ) տպագրական գործի նոր օջախներ են դառնում Միլանը, Լիվոռնոն, Հռոմը, Կ. Պոլիսը, Ամստերդամը: Վերածնվում է պատմագրությունը, հիմնադրվում են ազգային դպրոցներ, լույս է տեսնում առաջին պարբերականը, զարգանում են գրականությունը, փիլիսոփայությունը, ճարտարապետությունը, երևում են նոր ժամանակների թատերական արվեստի սաղմերը:

Այս ամենը, բնականաբար, բարենպաստ պայմաններ են ստեղծում նաև կերպարվեստի զարգացման համար:

XVII—XVIII դարերում բուռն վերելք են ապրում ինչպես կիրառական արվեստը, գրաֆիկան ու քանդակագործությունը, նույնպես և գեղանկարչությունը:

Եթե գրաֆիկան դեռևս որոշ չափով կրկնում էր եվրոպական փորագրությունների ընդունելի օրինակները կամ ընդօրինակում մանրանկարչության ավանդական թեմաները, ապա քանդակագործության մեջ առկա է դառնում նոր թեմաների սկզբնավորումը: Շարունակում է զարգանալ խաչքարերի ու տապանաքարերի արվեստը, ինչպես նաև դեկորատիվ զարդաքանդակը: Արհեստավորական համքարությունների և առևտրական գործարքների աշխուժացման հետ կապված, կիրառական արվեստի բնագավառում լայն հնարավորություններ են ստեղծվում դաջագործության, գորգագործության, ասեղնագործության, մետաքսագործության, ոսկերչության և թանկարժեք քարերի մշակման զարգացման համար:

Սակայն ամենակարևոր բնագավառը, որը զարգանում էր ինչպես բուն Հայաստանում, նույնպես և գաղթօջախներում՝ գեղանկարչությունն է: Անշուշտ,

նրա զարգացումը միատարր չէր, ինչպես ժամանակի, նույնպես և տեղի իմաստով: XVII—XVIII դարերի հայ գեղանկարչության զարգացումը հետաքրքրիր ու պատմականորեն արժեքավոր է իր ներքին օրինաչափություններով, բազմակողմանի հետաքրքրություններով, իր տաղանդավոր անուններով, որոնց ստեղծագործությունները հարստացնում են հայ կերպարվեստի գանձարանը:

* * *

XVII—XVIII դարերում ստեղծված հայ գեղանկարչության արժեքները լրիվ չեն պահպանվել: Աշխարհիկ նկարները չեն դիմացել ժամանակի փորձություններին: Տների ավերակներն են մնացել միայն, նկարիչների ժառանգները տեղափոխվել են աշխարհի տարբեր ծայրերը, ժամանակի ընթացքում նկարները փչացել են անընդհատ տեղափոխումների պատճառով: Այն, ինչը կապված է եղել կայուն հուշարձանների հետ, որոշ չափով դիմացել է դարերի արհավիրքներին: Այն, ինչը կատարվել է մասնավոր մարդկանց ու բնակելի տների համար, մեծ մասամբ ոչնչացել է:

Նոր Ջուղայի նկարչության ուսումնասիրման համար մեծ արժեք են ներկայացնում Առաքել Դավրիժեցու «Պատմությունը», Խաչատուր Ջուղայեցու «Պարսից պատմությունը», Հ. Տեր-Հովհաննիսյանի Նոր Ջուղայի պատմությանը նվիրված երկհատորյակը, ինչպես նաև հայ պարբերականներում տպագրված մի շարք հոդվածներ: Անգնահատելի են ճանապարհորդների (Շարդեն, Տավերնիե, Տեկտադեր, Կոռնելի դե-Բրյուն) վկայությունները ինչպես պարսկական արվեստի, նույնպես և Նոր Ջուղայի նկարչության վերաբերյալ: Նրանց լրացնում են պարսկական նկարչությամբ զբաղվող Ա. Պոպի, Գրեյի, Ի. Շչուկինի, Ա. Գոդարի, Ա. Սագրզյանի, Բ. Դևնեկայի և այլոց աշխատությունները: Ուսումնասիրության համար արժեքավոր են Սարգիս Խաչատրյանի պարսկական որմնանկարների ընդօրինակությունների կատալոգների առաջաբանները, նրանց՝ ցուցահանդեսներին նվիրված բազմաթիվ հոդվածները, ինչպես նաև Արամ Երեմյանի հոդվածները, նվիրված նկարիչ Միհրսի ստեղծագործությանն ու Նոր Ջուղայի մի շարք տների որմնանկարներին: Այս ամենի հետ ամենակարևորն, անշուշտ, պահպանված աշխատանքներն են, որոնց հետ մենք ծանոթացանք տեղում, 1965—1966 թթ. ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի կողմից գործուղվելու ընթացքում:

Բոգդան Սալթանովի հետ կապված պրպտումներն Իրանում, հատկապես Սպահանում և Նոր Ջուղայում, փաստացի ոչինչ չտվեցին, սակայն որոշ ստեղծագործություններ հիմք հանդիսացան մի շարք ենթադրությունների համար:

Բ. Սալթանովի ստեղծագործությունների պահպանված օրինակներին ծանոթացանք Մոսկվայի Կրեմլի Զինապալատի ֆոնդերում, Կրեմլի Մեծ պալատի Խաչելության եկեղեցում, Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում: Հնարավոր եղավ շարադրել նրա կյանքի ուրվագիծը ինչպես նրան առնչվող գրականության, նույնպես և Մոսկվայի Հին ակտերի պետական արխիվի ֆոնդերում պահպանվող փաստաթղթերի հիման վրա:

Հովնաթանյանների ստեղծագործության ուսումնասիրությունը ևս կապված էր դժվարությունների հետ: Հրապարակված նյութերը (Ն. Ակինյան, Գ. Հովսեփյան, Ա. Զոպանյան, Գ. Լևոնյան, Շ. Նազարյան, Ա. Մնացականյան, Մ. Մկրտչյան, Ա. Գևորգյան) հիմք էին տալիս որոշակի եզրակացությունների հանգելու, սակայն նրանց կյանքի ու ստեղծագործության լրիվ պատկերը տալու համար անհրաժեշտ էր վերանայել Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդերում, Էջմիածնի վանքում, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահպանվող նկարները, պրպտումներ կատարել ՀՍՍՀ Մինիատյուրների տվետին առընթեր Մ. Մաշտոցի անվան Հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի, Վրացական ՍՍՀ և Լենինգրադի կենտրոնական պատմական պետական արխիվներում: Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը հնարավորություն տվեց Երևանում հայտնաբերել երեք դիմանկար (Ն. Օրբելյան, Մ. Օրբելյան, Գ. Մալենցյան): Թեհրանում և Թավրիզում հնարավոր դարձավ հանդիպել նրա անմիջական ժառանգներին, ճշտել նրանց պապի՝ Պարսկաստանում անցկացրած տարիների պատմությունը, հայտնաբերել նկարչի, նրա կնոջ և ժառանգների լուսանկարները, ինչպես նաև հնձ աշխատանք՝ մասնավոր հավաքածուներում: Այս ամենին զուգընթաց կենսագրական հարուստ նյութեր ենք հավաքել Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործության մեջ հանդիպող անձնավորությունների մասին:

Լվովի նկարչական դպրոցում ստեղծված գործերը պահպանվում են տեղի Պատմության թանգարանում, Պատկերասրահում, որտեղ 1965 թ. կազմակերպվել էր Լվովի XVII—XVIII դարերի դիմանկարների ցուցահանդես: Սիմոն Բոգուշի երեք աշխատանքներին հնարավորություն ունեցանք ծանոթանալու Կրակովի Վավելում, ինչպես նաև Յագելոնյան համալսարանի հին շենքի թանգարանում (Լեհաստան): Արժեքավոր են վերոհիշյալ հիմնարկների մեզ տրամադրած նյութերը, ինչպես նաև այն հարուստ գրականությունը, որի մեջ հատկապես անհրաժեշտ է հիշատակել Տ. Մանկովսկու և Վ. Լոզինսկու աշխատությունները:

Լիբանանի մի քանի հունա-օրթոդոքս (մելքիթ), ինչպես նաև Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու նկարների տեղում ուսումնասիրությունը հնարա-

վորություն տվեց որոշակի պատկերացում ունենալ հայազգի մուսավիրների ստեղծագործական հետաքրքրությունների մասին:

Մեծ դժվարություն էր ներկայացնում Վենետիկի, Երուսաղեմի և այլ վանքերում ու եկեղեցիներում, ինչպես նաև Պոլսի թանգարաններում պահպանվող հայ նկարիչների գործերի ուսումնասիրությունը: Այդ պատճառով էլ աշխատության տվյալ հատվածը հիմնականում կառուցված է զանազան հոդվածների և առանձին հիշատակությունների վրա (Գ. Հովսեփյան, Գ. Ստեփանյան և այլք):

Կահիրեի ղպտական եկեղեցիներում և ղպտական արվեստի թանգարանում պահպանված Հաննա (Հովհաննես) Երուսաղեմցու նկարների ուսումնասիրությունը տեղում, ինչպես նաև բանասեր Ն. Միքայելյանի արժեքավոր հոդվածները նրա մասին, հնարավորություն ստեղծեցին որոշակի գնահատական տալ Հովհաննես Երուսաղեմցու արվեստին: Միաժամանակ Կահիրեում հաջողվեց հայտնաբերել նկարներ, որոնք պատկանում են Հաննա Երուսաղեմցու որդուն՝ Հովսեփին:

XVII—VXIII դդ· հայ կերպարվեստին և մասնավորապես հայ գեղանկարչությանը նվիրված առանձին մենագրություն չկա: Այդ շրջանի հայ գեղանկարչության ամփոփ ու սեղմ շարադրանքի առաջին փորձը պատկանում է Գ. Լևոնյանին («Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ». «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938 № 1, 2, 4,), որտեղ ընդգրկված են ժամանակի մանրանկարիչները, ինչպես նաև Միհասը, Մրքուզը, Սալթանովը և Հովնաթանյանները: Այս հոդվածն աննշան փոփոխություններով տեղ գտավ 1939 թ. հրատարակված «Очерки по истории искусств Армении» գրքում[1]:

---

[1] *Աշխատությունը արտադրության մեջ էր, երբ լույս տեսավ Ե. Մարտիկյանի «Հայկական կերպարվեստի պատմությունը», դիրք Ա, Երևան, 1971:*

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Քաղաքական պայմանների բերումով աշխարհով մեկ ցրված հայերը ստեղծելով տեղական համայնքներ, զարկ են տվել առևտրին, արհեստներին, ինչպես նաև մշակույթին։ Զարգացել է այն բուն Հայաստանի արվեստի ավանդույթների վրա խարսխված և տեղականի ուժեղ ազդեցության տակ։ Ոչ բոլոր գաղթօջախներն են իրենց գոյությունը պահպանել մինչև մեր օրերը, և, բնականաբար, բազմաթիվ ստեղծագործություններ ցրվել են այլ երկրներ կամ կորել են անհետ։ Գաղթօջախներում պահպանված կերպարվեստի ոչ բոլոր հատվածներն են մատչելի ուսումնասիրության համար (օրինակ՝ Թուրքիայում գտնվող բազմաթիվ քաղաքների, Ամերիկայի գաղթօջախների, Հնդկաստանի հայ գեղանկարչությունը և այլն)։

Նկարչական հետաքրքիր աշխատանքներ են եղել Նոր Նախիջևանի, Աստրախանի[1], Հոլանդիայի հայկական եկեղեցիներում, որոնց գգալի մասի հեղինակները օտարազգիներ են։ Միաժամանակ, ունևոր հայերը պատվիրում էին իրենց դիմանկարները։ Դրա լավագույն վկայություններն են Մատենադարանում և Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում պահպանվող հոլանդաբնակ ու նոր Նախիջևանցի մեծահարուստ հայերի դիմանկարները։ Հայաստանի պետական պատկերասրահում են պահպանվում օտարազգի նկարիչների ստեղծած կաթողիկոս Հովսեփ Արղությանի դիմանկարները, դարձյալ Նոր Նախիջևանից ու Աստրախանից[2]։

---

[1] «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1900, № 5, էջ 209։

[2] Աստրախանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցուն բազմաթիվ նկարներ է նվիրել Հովսեփ Արղությանը, որոնց թվում նաև հոլանդացի անհայտ նկարչի «Խաչից իջեցումը» աշխատանքը։ Ըստ ավանդության, այդ նկարը, որպես Ռաֆայելի ստեղծագործություն Իտա-

Նոր Նախիջևանի սբ. Խաչ եկեղեցում եղել են մի շարք հետաքրքիր նկարներ, որոնք Ղրիմից բերել են հայ գաղթականները։ Դրանց թվում՝ «Աստվածամայրը» (1777), «Վերափոխումն Աստվածածնի» (ունի հետևյալ արձանագրությունը. «Ես, սանահնեցի երկայնաբազուկ Արղութեանց Շիօշբեկի որդի Յովսեփ արքեպիսկոպոս նուիրակ սրբոյ էջմիածնի, առաջնորդ ռուսաց երկրի Հայոց ազգի և հիմնադիր Նոր-Նախիջևանայ նկարեալ եւու պատկերս սբ. Աստուածածնայ և օծեալ նուիրեցի նորաշէն սբ. Խաչ վանիցն Նախիջեւանու 1786 թուին և ի մուտս հոկտեմբերի»)։ Նոր Նախիջևանում եղել է նաև 1692 թ. նկարված «Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին» պատկերը, որը հայ վաճառականները պատվիրել են Վենետիկում (վերանորոգվել է 1836 թ.)[3]։ Ըստ Գաբրիել Պատկանյանի վկայության, Նոր Նախիջևանի հիմնադրման ժամանակ (1779) բազմաթիվ համքարությունների թվում (կրպակակարդ) կային նաև «նկարիչք»[4]։

Պլովդիվի մասնավոր տանը հայտնաբերված 1731 թ. նկարազարդումների[5], Վենետիկի սբ. Ղազար կղզու միաբանության վանքում պահպանվող մի շարք նկարների, Իզմիրում[6], Երզնկայում[7], Անկյուրայում[8], Կ. Պոլսում[9] և այլուր գոյություն ունեցող նկարչական օջախների հետագա ուսումնասիրությունը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հայ կերպարվեստի պատմության համար։ Այսինքն, այն բոլոր վայրերի գեղարվեստական կյանքի ուսումնասիրությունը, որտեղ հայերն ունեցել են իրենց տունը և հասարակական կյանքը։

Դրան զուգահեռ, գոյություն ունեն գաղթօջախներ, որոնց նկարչական կյանքը հեռու է եղել պատահականություններից, նրանց պատ-

---

լիայում գնել է Սեվորովը և նվիրել նկատերինա կայսրուհուն։ Հետագայում, Պոդոմկինի միջոցով այն հասել է Արդուբյանին։ Պահպանվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում։

[3] Երվանդ Շահազիզ, Նոր Նախիջևանի ս. Խաչ վանքը, Թիֆլիս, 1901։

[4] Վ. Բարխուդարյան, Նոր Նախիջևանի հայկական գաղութի պատմությունը (1779—1861), Երևան, 1967, էջ 195։

[5] Հ. Քյուրտյան, Փիլիպեի հայ դեղարվեստը, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1921, էջ 88։

[6] Ս. Սմբատյան, Իզմիրի հայ գաղութը, Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույց, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 116—181։

[7] Գ. Սուրմելյան, Երզնկա, Գահիրե, 1947։

[8] «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1900, № 1, էջ 16—23։

[9] Երեմիա Չելեպի Քեոմուրճեան, Ստամպոլոյ պատմութիւն, Վիեննա, 1913, էջ 313—314։

մությունը ունեցել է իր սկիզբը, զարգացումը, իսկ շատ հաճախ նաև վախճանը։ Դրանցից են Նոր Ջուղան, Լվովը, Երուսաղեմը, Կահիրեն, Հալեպը, Կ. Պոլիսը։

ՆՈՐ ՋՈՒՂԱ

Նոր Ջուղայի նկարչական արվեստի ծաղկումը կապված է XVII դարի և XVIII դարի առաջին տասնամյակների հետ։ Դա Սեֆյանների իշխանության վերջին շրջանն էր։

Սեֆյանների հզոր տիրակալներից մեկը՝ շահ Աբաս առաջինը, 1598 թ. հիմնադրեց իր նոր մայրաքաղաքը՝ Սպահանը։ Ժամանակի արհեստագործական ճարտարապետության ու արվեստի վերջին խոսքով կառուցված նոր մայրաքաղաքը տիրակալի մտահղացմամբ պետք է դառնար պարսկական իշխանության կենտրոնը, նրա քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային կյանքի եռուն օջախը, Եվրոպան ու Հնդկաստանը միմյանց կապող կարևորագույն հանգույցը։ XVI դարի վերջին և XVII դարի սկզբին դա հնարավոր էր միայն զարգացած առևտրի միջոցով։ Եվ ահա, Հայաստանի մի շարք գավառների ազգաբնակչության հետ դեպի Պարսկաստան է գաղթեցվում նաև Արաքսի ափին ծվարած Ջուղայի ժողովուրդը, ճարտարապետության ու արվեստի որոշակի կուլտուրայով և, ամենակարևորը, զարգացած արհեստավորական ու վաճառական դասով, որոնց կապերը հասնում էին Հոլանդիա, Իտալիա, Հնդկաստան։

Պատմությունը դառը հուշեր է պահպանել այդ քաղաքի ավերման ու բնակչությանը բռնի Սպահան տեղափոխելու մասին[1]։

Հիմնավորվելով Սպահանի մոտով հոսող Զահանդուրաթ գետի ափին, Հին Ջուղայի բնակչությունն իր աշխատասիրության, վաճառական դասի ակտիվ գործունեության, արհեստավորների ձեռքի հմտության շնորհիվ կարողացավ քաղաքատիպ տեսք տալ Նոր Ջուղային։ Նոր Ջուղայի վաճառականների կապերը հասնում էին Վենետիկ, Մարսել, Հոլանդիա։ Հայ առևտրականները Եվրոպայից բերում էին անգլիական, հոլանդական և վենետիկյան հագուստներ, հյուսվածքներ, հայելի, վե-

[1] «Մանր ժամանակագրություններ», հատ. 2, կազմեց Վ. Ա. Հակոբյանը, Երևան, 1956։ «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցւոյ», Վաղարշապատ, 1884, էջ 26—32։

Նետիկյան ապակե իրեր, թուղթ, ակնոցներ, ժամացույցներ, արծնյա իրեր, ճարմանդներ[2]։

Նրանք առանձնապես ձգտում էին առևտրական կապեր հաստատել Ռուսաստանի հետ, հատկապես մետաքս արտահանելու համար։ Նոր Ջուղայի վաճառականները մի քանի անգամ բավական ձևնտու և արտոնյալ պայմանագրեր են կնքել Ռուսաստանի հետ։

Տասնյակ տարիների ընթացքում Նոր Ջուղայում կառուցվեցին ապարանքներ, եկեղեցիներ, վանք, դպրոց, տպարան։ Ինչպես վկայում է Իսպանիայի դեսպանը՝ «Նոր Ջուղայեցիների տները մեծ մասամբ գեղեցիկ են և հոյաշեն, առաստաղներն ու պատերը նկարազարդված են ներքուստ»[3]։

Նոր Ջուղան հավասարապես բաժանված էր երկու մասի (Խաբանի Նազարի—Նազարի փողոցով)։ Նրա տարբեր թաղամասերում ապրող խոջաները կառուցում էին տոհմական եկեղեցիներ, որոնց թիվը շուտով հասնում է տասներկուսի։ Ժամանակավորապես տիրող խաղաղ վիճակը ժողովրդին հնարավորություն տվեց զարգացնել նաև իր մշակույթը, որը խարսխված էր Հին Ջուղայի ավանդների վրա։ Խաչատուր Կեսարացին Ամենափրկիչ վանքին կից հիմնադրում է դպրոց, գրադարան և տպարան, որտեղ լույս են տեսնում մի շարք ուշագրավ գրքեր («Սաղմոս», 1638, «Հարանց վարք», 1641, «Ժամագիրք առենի», 1642 և այլն)։ Նոր Ջուղայում զարգանում են արհեստները՝ բրուտագործությունը, դաջածո կտորների պատրաստումը, գորգագործությունը, ոսկերչությունը, մետաղամշակությունը, փայտի, թանկագին քարերի ու փղոսկրի մշակումը։

Հին Ջուղան ուներ իր զարգացած մշակույթը։ Նրա ավերակներում պահպանված խաչքարերն իրենց ինքնատիպ կառուցվածքով, զուտ տեղական բնույթ կրող քանդակազարդ հարթությամբ, հյուսվածքների նրբագույն արտահայտչականությամբ, զարդամոտիվների բազմազանությամբ վկայում են նույն խաչքարերի հետ նաև կիրառական արվեստի բազմապիսի ճյուղերի առկայության մասին։ Հին Ջուղայում, զարգացած վաճառականության ու արհեստավորականության կենտրոնում, անշուշտ, մեծ ծաղկում են ապրել նաև դաջագործությունը, ասեղնագործությունն ու ոսկերչությունը, թանկարժեք քարերի մշակումը, որոնց փոխազդեցությունները մեզ են հասել խաչքարերի անանուն վարպետ-

[2] *Père Rafaël du Mans*, L'Estat de la Perse en 1660, Paris, 1890, p. 181.

[3] Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմությունից, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 103։

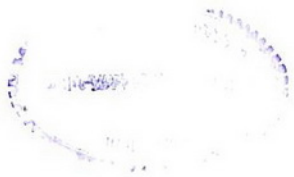
ների արվեստի միջոցով։ Կենցաղային տեսարանների առկայությունը տապանաքարերի վրա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ կարող էին գոյություն ունենալ նաև նույնատիպ հաստոցային նկարներ։ Եկեղեցիների գոյությունն, անշուշտ, թելադրում էր սրբապատկերների, դաջե վարագույրների ստեղծման անհրաժեշտությունն։ Այն հանգամանքը, որ Հին Ջուղայում իր ստեղծագործական կյանքը սկսած մանրանկարիչ Հակոբ Ջուղայեցու արվեստում արդեն տեսնում ենք աշխարհիկ թեմաներ, հիմք է տալիս ենթադրելու, որ հաստոցային նկարչությունը ևս պետք է որ իր առաջին քայլերն աներ աշխարհիկ նկարների ստեղծման ուղղությամբ։ Կերպարվեստի այսպիսի ավանդներ ունեին հին ջուղայեցիները, երբ բռնի տեղափոխվեցին Սպահան։ Չնայած փոխվեց նրանց բնակավայրի աշխարհագրական դիրքը, ապրելու վայրը, սակայն հին ջուղայեցիներն իրենց հետ բերեցին ոչ միայն կենցաղավարության նախկին սովորույթները, այլև արվեստի բնագավառում դարերով մշակվածն ու հղկվածը, իրենց հոգեհարազատ դարձածը։ Դրանով պետք է բացատրել նույնատիպ տապանաքարերի ու խաչքարերի առկայությունը Նոր Ջուղայի գերեզմանատանը։ Պրոֆեսիոնալ նկարիչներ ունենալու հանգամանքը ստիպեց Մինասին մեկնել Հալեպ և մասնագիտական կրթություն ստանալ։ Սա ևս նոր երևույթ չէր, այլ, հավանաբար, Հին Ջուղայում արդեն սկզբնավորված պրոֆեսիոնալ նկարչության մի նոր, բարձր արտահայտությունը։

Նոր Ջուղան փաստորեն գաղթօջախ էր որպես բնակավայր, իսկ որպես մշակութային կենտրոն, մի քանի տարվա ընդմիջումից հետո շարունակում է Հին Ջուղայի ավանդները, նրա մշակույթի օրինաչափ զարգացումը։

Նոր Ջուղան իր աշխարհագրական դիրքով և առևտրական կապերով հնարավորություն ուներ շփվելու եվրոպական երկրների հետ։ Տեղի արվեստագետները եվրոպական գեղանկարչությունից ընկալում էին իրենց արվեստի զարգացմանն այնքան անհրաժեշտ նոր նկարելաձևը, նկարը կառուցելու, երևույթների գեղարվեստական կերպարավորման իրենց կողմից ընդունելի հասկացությունները։ Միաժամանակ, Նոր Ջուղայի գեղանկարչությունը եվրոպական նկարելաձևը զուգակցում էր իր էությանը բնորոշ արևելյան պերճությանը, դեկորատիվ գունագեղությանը։

Եվրոպական կենցաղավարության ձգտումը՝ արևելյան ճոխության երանգով, բերում էր իր հետ նոր պահանջներ, նոր ճաշակ, գեղագիտական նոր հասկացություններ։ Հիմքը Հին Ջուղայինն էր, զուգակցված

Անհայտ հայ նկարիչ, Սևանի Ատովածամայրը: XVIII դ.



Սպահանը կառուցվում էր արևելյան քաղաքին բնորոշ քաղաքաշինության դասական օրինակով։ Արվարձաններում բողնելով դեռևս XI դարից գոյություն ունեցող մզկիթներն ու մինարեները, XVII դարի առաջին կեսին Սեֆյանները, հիմք ընդունելով Շահար բաղը (1597) Մայդան շահն (1602) ու նրա աջակողմյան մասում բարձրացած Ալի Գափու պալատը (մինչև 1602), Սպահանի շինարարությունը վարգացնում էին այդ կառույցների շուրջը։ Մայդան շահ քառանկյունի հրապարակի կենտրոնն են կազմում Սպահանի հրաշալիքներից Մաջիդ շահը (1611—1636) և շեյխ Լաթֆուլայի վեհանիստ երկհարկանի մզկիթը (1602—1618)։ Այս հրապարակում էին տեղի ունենում բոլոր տոնակատարություններն ու զորահանդեսները, դատական նիստերն ու հանդիսավոր արարողությունները։ Այստեղ էին հավաքվում նաև աշխարհի տարբեր երկրներից եկած վաճառականները, իրար հանդիպում գործարար մարդիկ։ Այստեղ էին գտնվում նաև անվանի առևտրականների խանութները, արհեստավորների արհեստանոցները, որոնց տերերի մեծ մասը, հանապարհորդների վկայությամբ, հայեր էին։ Սպահանի մշակութային կյանքը կազմավորվում էր որպես արևելյան տարբեր ժողովուրդների ներկայացուցիչների կողմից (պարսիկներ, հայեր, ադրբեջանցիներ, չինացիներ և այլն) ներդրվող ավանդների ամբողջություն։ Կառուցվող հարտարապետական կոթողները փայլում էին ոչ միայն իրենց արտաքին երկնականաչագույն բազմերանգ հախճապակե սալիկների շքեղ ձևավորումներով, այլև ներսի բազմահարուստ նկարազարդումներով։ Եթե մզկիթներում հիմնականը երկնագույնն էր (բացառություն է կազմում Շեյխ Լաթֆուլայի մզկիթը, որը բաց շագանակագույն ֆոն ունի՝ դեղագիր զարդանկարներով), ապա պալատները՝ Ալի Գափուն և նրանից մի փոքր դեպի արևմուտք գտնվող Չհհել Սոթունը (1647) ձևավորվում են արևելյան շքեղությամբ։

Պահպանված օրինակներում հանդիպում ենք նաև այլազգի նկարիչների աշխատանքների, որոնց գոյությունը Սպահանում վկայում են ինչպես Տավեռնիեն, նույնպես և Ռաֆայել Մանսը[9]։ Սակայն հիմնական նկարազարդողն ու պարսկական նկարչությանը դեռևս երկար ժամանակ տոն տվողը Ռզա Աբասիին էր։

XVII դարի Սպահանի գեղանկարչական դպրոցին նախորդեց մի շրջան, որտեղ կարևորը մանրանկարչությունն էր, իր մի քանի դարի

[9] Jean Baptist Tavernier, Père Rafaël du Mans, նշված աշխատանքները։

II Ա 53208

պատմություն ունեցող ավանդներով։ Տարածված գիտություններիր (բժշկություն, մաթեմատիկա, աստղաբաշխություն), ինչպես նաև արվեստների մեջ (երաժշտություն, կիրառական արվեստի զանազան ճյուղեր) հարգված ու տարածված մասնագիտություններից էին նաև նկարչի ու գեղագրի արվեստները։ Մեզ հասած տրակտատները, որոնք արևվելյան արվեստի տեսական և գործնական հարցերին նվիրված ուսումնասիրություններ են, միաժամանակ պարզաբանում էին նկարչի դերը հասարակական կյանքում։ Ուղեցույց հանդիսանալով ժամանակի մասնագետների համար, նրանք արտացոլում էին կյանքի գեղագիտական հասկացությունները։

XVI դարի նշանավոր գեղագիր և մանրանկարիչ Կազի Ահմեդի տրակտատում նշվում է, որ աստված երկու տեսակի վրձին է ստեղծել, որից մեկը կենդանական է և նշանակում է աստծուց հովանավորվող։ Կազի Ահմեդի կողմից փառաբանվում է այդ վրձինը, որի շնորհիվ «...չինական ու եվրոպական կախարդները նստել են տաղանդի աշխարհի գահին, դարձել ճակատագրի վարպետության վարպետները»[10]։

XVI դարի վերջի և XVII դարի սկզբի նշանավոր նկարիչ և բանաստեղծ Սադիգ-բեկ Ավշարը գրում էր.

> «Если искусство изображения станет твоей мечтой,
> (лишь) природа может быть своим устадом.
> В этой области фантазирование неблагоразумно
> и напрасный труд»[11].

Եվ Կազի Ահմեդը և Սադիգ-բեկ Ավշարը արտահայտելով ժամանակի գեղագիտական ըմբռնումներն ու հասկացությունները, որպես նկարչական արվեստի բարձրագույն արտահայտություն, ընդունում էին XV դարի վերջի և XVI դարի սկզբի անվանի նկարիչ Բեհզադի ստեղծագործությունը։ XVII դարի պարսկական արվեստը առաջնորդվեց նախորդ շրջանում սկիզբ առած գեղագիտական հասկացություններով, սակայն հասարակական-քաղաքական նոր պայմաններում գեղարվեստական կյանքը թևլադրում էր նոր ճաշակ, գեղարվեստական ինքնատիպ մտա-

---

[10] *Кази-Ахмед*, Трактат о каллиграфах и художниках. Введение, перевод и комментарии проф. Б. Н. Заходера, М.—Л., 1947, стр. 176.

[11] *Садиг-бег Авшар*, Трактат о живописи. Перевод, комментарии и примечания А. Ю. Казиева, Баку, 1963, „Мастера искусств об искусстве", т. I. М., 1965.

ծելակերպ, արվեստի դերի ու նշանակության նոր իմացություններ, որոնք խարսխված էին վերջին Սեֆյանների ավելի քան մեկ դար տևող քաղաքական ու տնտեսական իշխանության վրա։

XVI դարի վերջերում և XVII դարի սկզբներին պարսկական արվեստի կարևորագույն օջախն է դառնում Սպահանը, ուր գեղանկարչությունը զարգանում էր Թավրիզյան դպրոցին զուգահեռ։

Հարստության, ճոխության, շքեղության և գեղեցկության ձգտումը զարկ էր տալիս կիրառական արվեստի, հատկապես գորգերի, ոսկերչական իրերի, բրոնզե և փղոսկրյա ստեղծագործությունների, դաջի ու կերպասների զանազան տեսակների զարգացմանը, որն իր ազդեցությունն էր թողնում երկրի ապրելակերպի ու կենցաղի վրա։

Մանրանկարչության մեջ ներմուծվում է դիմանկարը՝ բնանկարի թեթև ֆոնով։ Ձեռագրերի նկարազարդումներում արդեն չենք հանդիպում կոլորիտի նախկին հարստությանը։ Եվրոպական նկարչությունից ներմուծված ամբողջական թեմատիկ կոմպոզիցիաները, լուսաստվերի, հեռանկարի հասկացողությունները ժամանակի պարսկական նկարչությունը զրկում են նրա երբեմնի հմայքից, դեկորատիվությունից, վառ ու տպավորիչ ինքնատիպությունից։ Զգալի տեղ է սկսում գրավել գծային նկարչաձևը, որը հարստացվում է թեթև գունավորումով։

Նկարիչները շենքերի նկարազարդումներում արդեն չեն սահմանափակվում միայն դեկորատիվ զարդանախշերով, գունազարդ ստալակտիտներով ու բուսական բազմագույն զարդանկարներով։ Պալատական ապրելակերպը թելադրում է դիմանկարների, այժեւտային նկարների անհրաժեշտությունը։ Արվեստի մեջ դա մի հոսանք էր, որը դուրս էր գալիս պալատական շրջանակներից ու դառնում ընդհանուր պահանջ[12]։ Եվ այդ գեղարվեստական նոր կյանքն ուներ իր նկարչի կարիքը։ Առաջին նկարիչը եղավ Ռզա Աբասիին (1575, Քաշան—1635, Սպահան)։

Մինչև XX դարի 30-ական թվականները, Ռզա Աբասիի ստեղծագործություններին արվեստասերները ծանոթ էին նրա որոշ մանրանկարներից ու ճանապարհորդների թողած հիշատակություններից։ Նրա ստեղծագործություններին հիմնականում ծանոթ էին պարսկական արվեստով զբաղվող արվեստաբանները, սակայն լայն հասարակության համար հայտնություն էր Ռզա Աբասիի արվեստը, երբ նրա որմնանկար-

[12] XVII դարի վերջում Սպահանում արդեն կար մոտ 100 տուն, որոնցից շատերը իրենց շքեղությամբ ու գեղեցկությամբ չէին զիջում շահի պալատին։ М. Р. Арунова, К. З. Ашрафян, Государство Надир-Шаха Авшар, М., 1959, стр. 239.

չական ստեղծագործությունների ընդօրինակությունները եվրոպական քաղաքներում ցուցադրեց նկարիչ Սարգիս Խաչատրյանը[13]։

1930—1931 թթ. Սարգիս Խաչատրյանը ընդօրինակեց Ալի Գափու, Չեհել Սոթուն պալատների, Աշրաֆի ամառային ամրոցի, Ալավերդի խանի կամուրջի վրայի հյուրասենյակների, ինչպես նաև Նոր Ջուղայի մասնավոր տների նկարազարդումները, որոնք նա հետագայում ցուցադրեց Թեհրանում, Փարիզում, Կահիրեում, Լոնդոնում, Նյու-Յորքում, Ստոկհոլմում, Օսլոյում և այլուր[14]։ Մեծ էր արվեստասերների հիացմունքը[15]։ Եվրոպան տեսավ արևելյան նկարչության մի աշխարհ, որը բազմաթիվ ընդհանրություններ ուներ արդի գեղանկարչության հետ։ Ռզա Աբասիի նկարները հրապուրում են գծանկարի նրբագեղությամբ, գույնի հանգիստ, դեկորատիվ ընկալումով, ձևերի պլաստիկականությամբ, կերպարների ինքնատիպությամբ։ Որոշակի հարթայնության, գծի գրաֆիկ օգտագործման հետ միասին ունեն յուրատիպ մոդելավորում և, վերջապես, նրանցում ընդգծված է պատկերված տեսարանների փիլիսոփայական մեկնաբանումը, երեք դար առաջ Արևելքի սրտում ապրած մարդկանց աշխարհընկալումը։

Ռզա Աբասիի որմնանկարչական աշխատանքներից պահպանվել են Ալի Գափու և Չեհել Սոթուն պալատներում։ Հիմնականում պատկերելով սիրահար զույգերի, Ռզա Աբասիին կրկնում է իր կերպարները, նրանց տալիս մի փոքր տարբեր շարժումների մեջ ու տարբեր դիրքերով, սակայն միևնույն կանացիատիպ դիմագծերով։ Նա դեռևս չի ղգում պատի հարթությունը։ Նրա համար պատը խոշորացված մանրանկարչական մի էջ է, որտեղ նրա չափերին համապատասխան մեծանում են նաև ֆիգուրները։ Դրանով էլ պետք է բացատրել նրա կողմից ձևերի գրաֆիկական ընկալումը, որտեղ, սակայն, վարդագույն, երկնագույն, դեղին ու բաց շագանակագույն տոներն ունեն գունային բացառիկ ներգործություն։ Ռզա Աբասիին մեծ ուշադրություն է դարձնում ծավալներին, փորձում պահպանել եվրոպական նկարչությունից ընդօրինակած հեռանկարչության կանոնները։ Նրա մոտ բնանկարի օգտագործումը շատ ավելի ռևալ է և հեռու իր նախորդի՝ Բեհզադի բնանկարների պայմանականությունից։

---

[13] *Ս. Խաչատրյանը 1930—33 թթ. ապրելով Նոր Ջուղայում, ձևավորեց նաև Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարանը։*

[14] „Exposition Ispahan et ses Roses, par Sarkis Katchadourian," Paris, 1935.

[15] *Մի քանի տասնյակների հասնող հոդվածների մեջ աչքի են ընկնում Լ. Մորգենշտեյնի, Ա. Սպերոյանի, Ա. Դոդարի, Ա. Ջոպանյանի հոդվածները։*

Նրա արվեստն իր մեջ զուգակցում է հոլանդական փորագրություններից, իտալական ուշ Վերածննդի գեղանկարչությունից և պարսկական արվեստից վերցված տարրեր։

Եվրոպական արվեստը պարսկական գեղանկարչության մեջ մուտք գործեց հանձին այնպիսի մի ստեղծագործողի, ինչպիսին էր Մուհամեդ Ջամանը (XVII դ.), որն ստեղծում է թեմատիկ հաստոցային նկարներ, պահպանելով պարսկական մանրանկարչության գունային հարստությունն ու ծավալային հատկացությունները։ Հատկապես նշանավոր են նրա «Վեներան ու Ամուրը» (1676—1677, Ռ. Ջադելերի փորագրությունից), Ռուբենսի «Աբրահամի զոհաբերությունը» և «Վերադարձ եգիպտոսից» (Լյուկ Վեստերմանի փորագրությունից), «Սբ. Հոգու իջնումը Քրիստոսի, Մարիամի և Հովսեփի վրա» և «Մարիամն ու եղիսաբեթը» (ֆլամանդական փորագրություններ) և այլ նկարներ[16]։

Սպահանի նկարչական կյանքն իր պահանջներն էր թելադրում նաև Նոր Ջուղայի գեղարվեստին։ Ժամանակակից հիշողությամբ, Նոր Ջուղայի առաջին քալանթար (քաղաքագլուխ) Սաֆրազ բեկի տան հյուրասենյակում «... կախված էին նկարներ, որոնցում պատկերված էին տարբեր ժողովուրդների տարազներով կանայք»[17]։ Իսկ խոջա Սաֆրազի տուն բացառություն չէր կազմում։

Նոր Ջուղայի նկարչությունից պահպանվել են բավական թվով աշխատանքներ ինչպես Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցում, թանգարանում, զանազան եկեղեցիներում, նույնպես և մասնավոր տներում։ Պահպանված գործերը շոշափելի են դարձնում այն խոշոր աշխատանքը, որ կատարվել է XVII—XVIII դարերի ընթացքում հայ նկարիչների կողմից։

Նոր Ջուղայի XVII—XVIII դարերի գեղարվեստական կյանքի կարևոր առանձնահատկություններից է աշխարհիկ նկարչության բուռն վերելքը։ Նկարչությունը աշխարհիկ իմաստավորում ստանալով, միաժամանակ մոտենում է հաստոցային նկարչության սկզբունքներին, կտրվում է մանրանկարչությունից, սկզբնական շրջանում պահպանելով որոշ բնդհանրություններ։ Առաջանում է դիմանկարի հասկացություն, նախադրյալներ են ստեղծվում բնանկարի և նատյուրմորտի առաջացման։ Առաջանում են նոր թեմաներ, իսկ ավանդականները, դուրս գա-

---

[16] Альбом индийских и персидских миниатюр XVII-XVIIIвв, М., 1962.

[17] *Адам Олеари*, Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, М., 1870.

լով ձեռագրի էջից, ստանում են նոր մեկնաբանում։ Ժանրերի և թեմաների բազմազանությունը արդյունք էր Նոր Ջուղայի հայերի ապրելակերպի, նրանց այն գեղարվեստական ըմբռնումների, որոնք մի կողմից թելադրվում էին պարսկական արվեստից, իսկ մյուս կողմից՝ եվրոպայից մուտք գործող փորագրություններից ու գեղանկարչական գործերից[18]։

Նոր Ջուղայի XVII դարի հատուցային նկարչության հետաքրքիր կտավներից է «Մկրտությունը» (Սպահան, Կ. Մինասյանի սեփ.)։

Աշխատանքը կատարված է կտավի վրա, չափերը բավական փոքր են (35×24)։ Անհայտ հայ նկարիչը մանրանկարչության մեջ կանոնիկ դարձած նույնանման կոմպոզիցիային տվել է նոր երանգավորում, ներմուծել է նոր տարրեր, մեծացրել ֆիգուրները։ Ջնայած բնանկարը պայմանական է, սակայն նկարիչն աշխատել է շեշտել սարերի գագաթների ուրվագծերը, վերարտադրել ջրի նյութականությունը։ Կոմպոզիցիայի աջ անկյան դատարկությունը նա լրացնում է ճարտարապետական մանրամասներով, մեծ ուշադրություն է դարձնում Քրիստոսի ու Հովհաննես Մկրտչի շարժումների և հատկապես՝ դեմքերի արտահայտչականությանը։ Նրանք ունեն աղգային ընդգծվածություն, հոգեբանորեն ինքնամփոփ են։ Նկարի գունային կառուցվածքը պայմանական է, հաճելի դեկորատիվ շեշտվածությամբ։ Սարերի կապտա-սպիտակի, տաճարի շագանակագույնի ու ձախում պատկերված ոճավորված ծառի կանաչի հետաքրքիր գունային հատվածներով են հնչում Հիսուսի կոնքի սպիտակ կապիչը, Հովհաննես Մկրտչի բաց-կանաչ զգեստն ու մուգ վարդագույն թիկնոցը։ Անհայտ հայ նկարիչը դեռևս չի կարողանում մշակել ծավալները, նրանց եզրերն ընդգծում է սև գույնով, որոնք միաժամանակ սուվերների դեր են խաղում։ Գրաֆիկական այսպիսի մեկնաբանումը նկարը մոտեցնում է մանրանկարչությանը։ Նկարիչը կարողանում է կոմպոզիցիան հավաքել երկու ֆիգուրների շուրջը, նրանց

---

18 Ճանապարհորդները հիացական տողեր են թողել Նոր Ջուղայի տների կահավորման, նրանց նկարազարդման, ձևավորման ու շքեղության մասին, որոնց մի աննշան մասն է պահպանվել մինչև մեր օրերը։ *Chardin Sir John.* Voyages en Perse et autre Lieux de L'orient. Amsterdam, 1711, t. I, „Voyages de Corneille de Bruyn Par la Moscovie, en Perse, et aux Indes orientales" Amsterdam, 1718, Vol. I; *Tavernier Jean Baptiste*, The Six Voyages... through Turkey, into Persia and the East Indies, London, 1677.

դարձնել կենտրոնական[19]: Այս նկարի հետ մեծ աղերս ունի Նոր Ջուղայի հնագույն եկեղեցիներից մեկի՝ սբ. Գևորգի (Խաչենց ժամ) եկեղեցու համար, ըստ ավանդության դեռևս առաջին նոր ջուղայեցիների կողմից պատրաստված, փայտյա խաչը: Սրա վրա փորագրված են 24 առանձին տեսարաններ Քրիստոսի կյանքից՝ ծննդից մինչև հարությունը: Հատկապես ուշադրություն են գրավում «Մոգերի երկրպագությունը», «Ավետումը», «Մուտքը Երուսաղեմ», «Ղազարոսի հարությունը» և այլ դրվագներ, որոնք կատարված են փայտի գեղարվեստական նուրբ մշակմամբ: Ջուղայեցի հայ վարպետը իր կոմպոզիցիաների համար նախատիպ ունենալով եվրոպական փորագրությունները, միաժամանակ նրանց տալիս է ազգային երանգավորում:

Նոր Ջուղայի սբ. Կատարինե կամ Կուսանաց անապատ (1623), ինչպես նաև սբ. Նիկողայոսի եկեղեցիների (1630) նկարազարդումներում անհայտ նկարիչները ձգտում են ոչ թե պատը ծածկել հայկական ավանդական որմնանկարներով, այլ ստեղծել առանձին թեմատիկ նկարներ և նրանց դնել ծաղկազարդ շրջանականման երիզների մեջ:

Այդ շրջանի նկարչության տեղական արտահայտություններից է Բեթղեհեմի եկեղեցու ձևավորումը[20]: Ամեն ինչ փայլում է խիստ կապույտ և ոսկեգույն ծաղկազարդերից, որոնք կոմպոզիցիաները բաժանում են իրարից ու միաժամանակ յուրատիպ հարստություն հաղորդում նրանց: Նկարների մի մասը կատարված է XVIII դարում՝ նախկինում եղածի վրա, որոնք ժամանակի ընթացքում փշացել են և վերանորոգվել:

XVII դարից պահպանված աշխատանքների թեմաները, ինչպես միշտ, վերցված են Հին ու Նոր կտակարաններից: Նկարիչը գործող անձանց դասավորում է բնանկարի մեջ, առատորեն օգտագործելով ճարտարապետական կառույցները: Չնայած օդի, տարածության վարպետ վերարտադրմանը, ֆիգուրները նկարում է փոքրացված չափերով, մեծ ուշադրություն է դարձնում նրանց շարժումներին, որոնց միջոցով և հասնում է հոգեբանական կապի: Տարազները Նոր Ջուղայի կենցաղին բնորոշ հագուստներն են, դեմքերը որոշ չափով միօրինակ, սակայն

---

[19] Նույնատիպ մեկ այլ աշխատանք, կատարված XVIII դարի սկզբներին, շատ ավելի վարպետ նկարչի կողմից, պահպանվել է Նոր Ջուղայի սբ. Ժամ (Մուրադենց սբ. Հակոբ) եկեղեցում:

[20] Եկեղեցին կառուցվել է 1627 թ. խոջա Պետրոս Վելիջանյանի ծախսով:

ազգային առանձնահատուկ դիմագծերով։ Եթե գույնը պայմանական է և իշխում են կապույտը, վարդագույնը, շագանակագույնն ու կանաչը, ապա մյուս կողմից՝ անհայտ հայ նկարիչն ունի գծանկարի ճշտության հասկացություն, ձգտում է հասնել ծավալների նյութականության։ Նա միաժամանակ կարողանում է ներմուծել կենցաղային իրեր (սեղան նատյուրմորտով և այլն), մեծ ուշադրություն է նվիրում կենդանիների պատկերմանը։ Ուշագրավ են հեծյալները (հատկապես նկարներից մեկի մեջ տեղադրված սպիտակ ձիերի շարժումները), նրանց դգեստավորումը։ Նկարիչը յուրաքանչյուր նկարի տակ հիշատակում է պատկերված դեպքերը բնորոշող անվանումը։ Բեթղեհեմի եկեղեցում առաջին անգամ տեսնում ենք պատվիրատուի դիմանկարի ներմուծումը ավանդական նկարներում։ «Դրախտ» անվանված կոմպոզիցիայում ռեալիստական բնանկարի կանաչի ու շագանակագույնի մեջ առանձին խմբերով դասավորված են ոճավորված բոլորաձև ամպերի քուլաների վրա կանգնած սպիտակազգեստ, փոքր հրեշտակները։ Աջում պատկերված է եկեղեցու հիմնադիր խոջա Պետրոսը[21]։ Նա նստած է ծնկաչոք, խոջայական տարազով և ձեռքերը կրծքին ազոթում է։ Ուշագրավ է երևակայականի ու իրականի վարպետ առանձնացումը։ Որքան վերացական ու ոչ իրական են մյուս գործող անձինք, նույնքան կենցաղային և վառ ազգագրական երանգ ունի խոջա Պետրոսի կերպարը։ Այս աշխատանքը վկայում է հայ անանուն նկարչի վարպետ դիմանկարիչ լինելու մասին։ Հետագայում, Նոր Ջուղայում կհանդիպենք նույնանման աշխատանքների, սակայն խոջա Պետրոսի պատկերը մնում է որպես մեզ հասած այդ կարգի լավագույն գործերից մեկը։

Նոր Ջուղայում, արդեն դարասկզբին ձևավորվում ու կայունանում է մի ուրույն, ինքնատիպ դպրոց, որն ուներ իր ոճը, իր գեղարվեստական ըմբռնումները, և որը կարիք ուներ տեղացի նկարիչների։

Մի քանի տասնյակ տարիների ընթացքում Սպահանում և Նոր Ջուղայում ստեղծվում են նկարչական մի շարք արվեստանոցներ, որոնցում կենտրոնացված էին տեղի հայ նկարիչները։ Այդ մասին տեղեկանում ենք արխիվային մի փաստաթղթից, ուր նշվում է, թե երբ Նոր Ջուղայից Մոսկվա եկած վաճառական Սահրադի որդուն՝ Զաքարին ուս-

---

[21] «Ի մէջ դրախտի պատկերին նկարագիր Աղայ Պետրոսի շինողի եկեղեցւոյն հայ նկարեալ, յաղօթս զբաղեալ ի մէջ թաւախիտ ծառոց»,— գրում է Նոր Ջուղայի պատմագիր Հ. Տեր-Հովհաննեսը՝ «Պատմութիւն Նոր Ջուղայու որ յԱսպահան», հ. 2, 1881, Նոր Ջուղա, էջ 117։

սական դիվանագիտական աշխատում առաջարկում են շահի երկրից Մոսկվա ուղարկել «...ոսկերզողների, ոսկու և արծաթի գործի վարպետների, հղկողների և ամեն տեսակ նկարիչների», Ջաքարը համաձայնում է՝ պատասխանելով, թե «...պահազան նկարիչներ Պարսկաստանում շատ կան, որոնց կաշխատի կանչել Ռուսաստան»[22]։

Նոր Ջուղայի նկարչությունից պահպանվել են ղգալի թվով աշխատանքներ և մի քանի անուններ միայն, որոնց շարքում հատուկ տեղ են գրավում Մինասը, Հովհաննես Մրքուզը և Բոզդան Սալթանովը։

ՄԻՆԱՍ

Մինչև այսօր էլ Նոր Ջուղայում ավանդություններ են պահպանվել Մինասի մասին։ Նրան են վերագրվում բազմաթիվ աշխատանքներ, որոնք կատարվել են թե՛ նկարչի կենդանության օրոք և թե՛ XVIII դարում։ Մինասի մասին ամենահարժեքավոր ու միակ հավաստի աղբյուրը նկարչին ժամանակակից Առաքել Դավրիժեցու տեղեկություններն են[23]։

Պատմության 29-րդ գլխում (ԻԹ) Դավրիժեցին խոսում է մշակույթի իրեն ժամանակակից գործիչների մասին, կարևոր տեղ հատկացնելով Սահիանոս Լևհացուն ու Մինասին։ Դավրիժեցու «Պատմության» Վիեննայում պահպանված ձեռագիր օրինակներից մեկում, որն արտագրել է Ավետիս երեցը «...Հրամանաւ և հսկողութեամբ բուն հեղինակի»[24] Մինասին վերաբերող հատվածը գրված է լուսանցքում և տեղ չի գտել գրքի առաջին հրատարակության մեջ՝ լուսանցքում գրված լինելու պատճառով։

Առաքել Դավրիժեցու շարադրանքից պարզ է դառնում, որ Մինասը ծնվել է Նոր Ջուղայում (...ի ցեղէն Ջուղայեցւոց»)։ Երբ Դավրիժեցին գրում էր իր «Պատմությունը» (1662), Մինասն այդ ժամանակ ապրում էր Նոր Ջուղայում։ Պատմիչը Մինասի տոհմի անունը չի տալիս։ Հետագայում, Նոր Ջուղայի պատմության հեղինակ Հ. Տեր-Հովհաննյանցը գրում է. «Ջոհ-

---

[22] „Собрание актов, относящихся к обозрению истории армянского народа," М., 1838, ч. II, стр. 55, 56.

[23] «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցւոյ», Ամստերդամ, 1669, Վաղարշապատ, 1884, էջմիածին, 1896։

[24] Հ. Տաշեան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանի Մխիթարեանց ի Վիեննա, 1895, էջ 430, ձեռագիր № 127, 1665։

բաբեանք՝ թէպետ չեն մեծ գերդաստան, այլ նշանաւորք են ըստ ուսումնականութեան մասին։ Վարժապետք երկուց դպրոցաց Զուղայու են երկու եղբայրք Յովհաննէս և Կարապետ որդիք պարոն Մկրտչի Զօրաբեան. միւս եղբայր նոցա Մինաս, իմիենին առանց օրինաւոր վարժապետի ուսաւ զնկարչութիւն որ ման զնկարիչս Պարսկաստանի ոչ մնայ յետադաս»[25] *(ընդգծումը մերն է—Մ. Ղ.)։ Այս միտքը հիմք է տալիս հետագայում Մինասին Զոհրաբյան ազգանունը տալու*[26]*։ Թվում է, որ «ինքնին առանց օրինաւոր վարժապետք», նկարչության սովորելու հանգամանքն արդեն ասում է, որ այստեղ գործ ունենք բոլորովին այլ մարդու հետ, քանի որ Դավրիժեցու գնահատությամբ «...պարծանք և օգուտ մերում ազգի» արտահայտությունը չէր կարող Հ. Տեր-Հովհաննյանցին հիմք ծառայել գրելու «քան զնկարիչս Պարսկաստանի ոչ մնայ ետադաս»։ Զոհրաբյան Մինասը եղել է ինքնուս նկարիչ, իսկ հետագայում կտեսնենք, որ XVII դարում ապրած ու ստեղծագործած Մինասը մասնագիտական որոշակի կրթություն ստացած նկարիչ էր։ Միաժամանակ Հ. Տեր-Հովհաննյանցի «ոչ մնայ ետադաս» արտահայտությունը բավական է համոզվելու, որ Զոհրաբյան Մինասը «Պատմության» հեղինակի ժամանակակիցն է ու գործել է XIX դարի կեսերին։*

Վերոհիշյալ միտքը հաստատում է սպահանաբնակ դոկտոր Կ. Մինասյանին պատկանող մի աշխատանքը։ Դա Գևորգ Հովսեփի Ծատուրյանի թղթի վրա ջրաներկով արված դիմանկարն է, որի ներքևում կարդում ենք. «Գէորգ Յովսեփ Ծատուրեն եղե նկարող յայսմ պատկերի Մինաս Մկրտիչ Զօրաբեան. 1854»։ Այսինքն՝ Գևորգ Հովսեփի Ծատուրյանի դիմանկարը 1854 թ. կատարել է Մինաս Մկրտչի Զոհրաբյանը։

Բանասեր Ա. Երեմյանը իր «Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը» ծավալուն հոդվածում բերում է Նոր Զուղայի Փոքր Մեյդան թաղում խոջա Պետրոսենց տան պատի վրա պահպանված արձանագրությունը, ուր նշվում է. «Յամս թագաւորութեան սրբոյ էջմիածնայ Յակոբ կաթողիկոսին ի թուին ՌՃԺ և է-ին (1668), ձեռամբ մեղաւոր Մաթէոսին որ է որդի պրն. Մինասին, որ մանուկ տիւաք հանգեալ ի Քրիստոսի, որ էր ամաց Ի և ե-ի (25), մաղթեմ զձենջ ով սիրելիք, յորժամ տեսիլն սօրա դիպիք յիշել զՄաթէոսին և

---

[25] Հ. Տեր-Հովհաննյանց, նշվ. աշխ., հատ. I, 1880, էջ 154։

[26] Գ. ԵՒոնյան, *Հովնաթանյան նադաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 1, էջ 52։*

գծնողն իւր եւ պապայն իւր հեզահոգի եւ ողորմած խանճա Պետրոսն եւ իւր մերձաւորն զոր Նորոգեաց զառուս ցանկալի, ի վայելումն որդւոց իւրոց Պետրոսջանին»[27]: Տարօրինակ է, որ Մինաս անունը Ա. Երեմյանին հիմք է տվել ենթագրելու, թե նկարիչ Մինասը Վելիջանյան է, քանի որ տան տերերը՝ Պետրոսենք, Վելիջանյան տոհմից են, որ Մաթևոսը, հիշյալ Մինասի տղան, նկարիչ լինելով՝ վերանորոգել ու փչացրել է իր հոր կատարած հոյակապ գործը: Հայտնի է, որ խոջա Պետրոս Վելիջանյանը ունեցել է չորս որդի, որոնցից մեկի անունը Մինաս էր: Սակայն հայտնի է նաև, որ խոջա Մինասը երևելի վաճառական էր ու բաղված է Նոր Ջուղայի գերեզմանատան[28]: Վելիջանյան տոհմը, եթե հիքմ ընդունենք պահպանված արձանագրությունը, ունեցել է մի վաղամեռիկ նկարիչ՝ Մաթևոս, որը թերևս վերանորոգել է հայրենական տան նկարազարդումները:

Առաքել Դավրիժեցին գրում է, որ Մինասը երիտասարդ տարիներին մեկնում է Հալեպ և ուսանում ֆրանկ (եվրոպացի կամ կաթոլիկ) վարպետի մոտ, դառնում ինքնուրույն նկարիչ և վերադառնում Նոր Ջուղա, բնակվում իր սեփական տանը, զբաղվում նկարչությամբ (պատկերահանությամբ): Դավրիժեցու շարադրանքից պարզ է դառնում, որ Մինասը շատ արագ էր նկարում (շահ Սեֆու հրամանով նկարում է տգեղ նախարար Ջրազխանին, որի դեմքի ծամածռությունը չի խանգարում ճիշտ նկարելուն), վերարտադրում էր հոգեկան կացությունը, տարիքային առանձնահատկությունը: Դիմանկարչական աշխատանքներից բացի Մինասը նկարում էր նաև թեմատիկ պատկերներ, բնանկարներ, անիմալիստական տեսարաններ, իր աշխատանքներում ներմուծում է նատյուրմորտներ («եթէ բուսոց և տնգոց, եթե անասնոց և գազանոց, և թէ թռչնոց և մարդոց»): Նա աշխատում էր տարբեր տեխնիկայով՝ թղթի, փայտի, պղնձի, պատի ծեփի, կտավի վրա՝ յուղաներկով, ածուխով, վարպետորեն նկարում էր նաև հիշողությամբ: Մինասը հավանաբար ոսկով և լաջվարդով նկարազարդում էր գրքեր («... քանզի յամենայն մասնաւոր արհեստ, որ այսմ նկարակերտ արուեստիս հետևի, զամենայնն անթների գիտէր»): Նոր Ջուղայում նա ուներ աշակերտներ, որոնցից սա-

---

[27] Առամ Երեմյան, Նկարիչ Մինասի կյանքի ու ստեղծագործության հիմնական գծերը, «Անահիտ», Փարիզ, մայիս-օգոստոս, էջ 45: Արձանագրությունն այժմ շատ վատ վիճակում է, և մենք հնարավորություն չունեցանք այն ճշտելու:

[28] Հ. Տեր-Հովհաննիսյանց, նշվ. աշխ., հատ. I, էջ 133:

կայն «... ոչ ոք հաւասարեաց նմա, պի բնական ուներ շնորհս և տեսութիւն մտաց...»: Դավրիժեցին հիացած էր նրա հմտությամբ՝ բժշկության, դեղեր ու վերքերի սպեղանիներ պատրաստելու և այլ արհեստների մեջ: Մինասը, ինչպես հետագայում նաև Հովհաննես Մրքուզը, բազմակողմանի զարգացած անձնավորություններ էին:

Նոր Ջուղայի եկեղեցիների նկարազարդմանը Մինասի մասնակցության վկայությունն է վերջերս հայտնաբերված մի արձանագրություն՝ Բեթղեհեմի եկեղեցու ավագ խորանի «Խաչելություն» նկարի վերևում: Բնական է, որ այսպիսի խոշոր արվեստագետին իրենց տները նկարազարդելու էին հրավիրում Նոր Ջուղայի մեծահարուստները: Մինասին են վերագրվում խոջաների մի շարք ապարանքներում պահպանված նկարազարդումները[29], որոնց մեծ մասը, սակայն, իր ոճական առանձնահատկություններով և պատկերված մարդկանց տարազներով կապվում է տեղական դպրոցի XVIII դարի ավանդների հետ: Նրանց որոշ մասը ժամանակի ընթացքում կորցրել են իրենց գեղանկարչական բարձրությունը, իսկ Սարգիս Խաչատրյանի ընդօրինակած մի քանի աշխատանքները համարյա ամբողջությամբ վերակառուցված են:

Մինասի կողմից խոջաների տները նկարազարդելու մասին գրում է Առաքել Դավրիժեցին. «Եւ վասն կարի առաւել վայելչակերտ գեղեցիկատիպ չքնաղատէս յօրինուածոյ արուեստին, մեծամեծքն Ջուղայեցւոց տանէին ի ծաղկել և ի պատկերագրել զյարկս ապարանից և տանց իւրեանց»: Հիմնական աշխատանքը, որ կատարել է Մինասը՝ դա խոջա Սաֆրազի տան նկարազարդումներն են[30]: Այդ աշխատանքներն առաջին անգամ տեսնում է շահ Սեֆին և ռուսական դեսպանության հետ Սպահան եկած բաղնակրին նկարել է տալիս իր պալատական նկարիչ Նազար Մուհամեդ բեկին՝ «...զյուխ ամենայն պատկերահան և նկարիչ արուեստաւորաց, և անուանի յամենայն ազգս Պարսից, որ միոյն ի տան բազաւորին և մե-

[29] Ա. Երեմյանը Մինասին է վերագրում խոջա Սաֆրազենց, Պետրոս Վելիջանյաններց, Ա. Տեր-Բարսեղենց ապարանքների, Սպահանի Սարուղաքի պալատի, Բեհեշտ ամրոցի նկարազարդումները, 1642 թ. Նոր Ջուղայում լույս տեսած «Առենի ժամպիրք» գրքի ձևավորումը: Ա. Երեմյան, Ակնարկ մը Նոր Ջուղայի վանքին վերաբ: Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույց, Պոլիս, 1922, էջ 183—184. Նրան է վերագրում նաև Ամենափրկիչ վանքի մի շարք նկարներ: Արամ Երեմյան, Նորագյուտ էջեր Նոր Ջուղայի որմնանկարչությունից, «Անահիտ», Փարիզ, 1939, № 1—3, էջ 24—32: Սրանց գրալի մասը ոչ միայն ոճական նույնություններ չունի Մինասի պահպանված որոշ աշխատանքների հետ, այլև կատարված է նրա գործունեությունից շատ ուշ:

[30] Տունը չի պահպանվել:

ծամեծ իշխանացն ի գործի կայր»: Նաղաշ Մուհամեդը մի քանի օր չարչարվելուց հետո նկարում է ուս բազեակրին ոչ ճիշտ և ոչ նման: Մինչդեռ շահի հրամանով Մինասը նկարում է և՛ կարճ ժամանակում, և՛ նման: Պարսկական XVII դարի կերպարվեստում երկու նկարիչ կա Մուհամեդ անունով: Մովլանա շեյխ Մուհամեդը, որն ապրել է XVI դարի վերջում, XVII դարի սկզբին և հակված էր դեպի չինական արվեստի ավանդները[31]: Մյուսը՝ խոջա Յուսուֆի որդի Մուհամեդ Ջամանն է, որն ապրել ու ստեղծագործել է XVII դարի II կեսում, շահ Աբաս II-ի օրոք[32]: Կարծում ենք, որ տվյալ դեպքում խոսքն առաջին նկարչի մասին է:

Շահ Սեֆին Մինասին տալիս է տասներկու բուման պարգև, խալաթ և կարգադրում. «... զրել ի կարգս զինուորաց թագաւորին զի ամ յամէ տացեն նման օլոֆայ (ռոճիկ) յարբունական գանձէ»: Սակայն Մինասը հրաժարվում է արքունական ռոճիկից և շարունակում իր աշխատանքը Նոր Ջուղայում:

Կարելի է ենթադրել, որ այդքան հիացմունք պատճառելով շահին ու իշխանավորներին, Մինասը հրավիրված պետք է լիներ մասնակցելու պարսկական պալատների և ամարաթների ձեավորմանը, որոնց մասին, առանց նկարչի անունը տալու, մեծ գովեստով է խոսում նշանավոր ճանապարհորդ Շարդենը (XVII դար), այն դեպքում, երբ Շարդենն ընդհանրապես բարձր կարծիք չունի այդ շրջանի պարսկական արվեստի մասին[33]:

Եթե շահ Սեֆի I-ի թագավորության ժամանակ (1629—1642) Մինասն արդեն կազմակերպված նկարիչ էր, Հալեպում մասնագիտություն ստացած և այնքան հայտնի ու հմուտ, որ նրան իր տունը նկարազարդելու էր հրավիրում Նոր Ջուղայի առաջին քալանթարի որդի խոջա Սաֆրազը, ապա կարելի է ենթադրել, որ Մինասն այդ ժամանակ քսան տարին անց երիտասարդ պետք է լիներ: 1662 թ., ըստ Դավրիժեցու, Մինասն արդեն ճանաչված անձնավորություն էր: Հետևաբար նա պետք է ծնված լիներ XVII դարի առաջին տասնամյակում և մահացած նույն դարի վերջին քառորդում:

Այն, ինչը ըստ Առաքել Դավրիժեցու կատարել է Մինասը՝ խոջա Սաֆրազի տան նկարազարդումը, «Զրազխանի դիմանկարը», «Բազեակիրը»՝ չեն պահպանվել:

---

31 *Казы-Ахмед*, Трактат о каллиграфах и художниках, М.—Л., 1947, стр. 127.

32 „Альбом индийских и персидских миниатюр XVII—XVIII вв", М., 1962.

33 *Chardin*, t. v, pp. 201—204.

Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում պահպանվել են երկու դիմանկար, որոնք վերագրվում են Մինասին: Դրանք իրենց մատուցմամբ ու ոճական առանձնահատկություններով, անշուշտ, կատարված են XVII դարի կեսերին:

Այս դիմանկարներում պատկերված են Նոր Ջուղայի նշանավոր խոջաներ, մեծահարուստ հայր ու որդի Հակոբջան և Ոսկան Վելիջանյանները[34]:

Առաքել Դավրիժեցին սկսելով իր շարադրանքը Մինասի մասին՝ ասում է, որ իրավունք չունի չխոսել նրանց մասին, «... որք են պարծանք և օգուտ մերում ազգի, որոնց անուանքն են վարպետ Մինաս և վարպետ Յակոբջան, և են սոքա երկոքեանս ի ցեղէն Ջուղայեցւոց»:

Ո՞վ է Մինասի անվան կողքին հիշատակվող Հակոբջանը:

Հ. Անդրիկյանը նրա մասին գրել է. «Խեղճը ժամանակի մեջ ընկղմըված է թողլով չրերուն երես տարտամ անուն մը՝ որ Մինասին կառչած կը ծփայ»[35]: Ա. Երեմյանը, ելնելով այն հանգամանքից, որ Հակոբջանի անունը տրված է նկարիչ Մինասի հետ, ենթադրում է, որ սա նույնպես նկարիչ է և խոջա Հակոբջան ու Ոսկան Վելիջանյանների դիմանկարները վերագրում է նրան[36]:

Մեզ թվում է, որ Դավրիժեցու հիշատակած Հակոբջանը նաչատուր Կեսարացու Սաղմոսի հիշատակարանում հանդիպող Հակոբջանն է: Կեսարացին գրում է. «...և են ձեռնտու և օժանդակ գործոյս հոգևոր որդեակքն իմ վարդապետ Յակոբճանն և տէր Յովհաննէս քահանայն և տէր Միքայէլն և Յովսէփնն»[37]: Այս Հակոբջանն է, որ հետագայում Սպահանում դարձավ պալատական հյուսների պետ (կիրառական արվեստի գործեր էին ստեղծում), արժանացավ «նաղըշ բաշի» (նկարիչների գլխավոր) տիտղոսի և գրականության մեջ հանդիպում է Հակոբջան վարպետ կամ Հակոբ Հովհաննիսյան (Jean Jacques) անուններով[38]:

---

34 Վելիջանյանների մասին տե՛ս Հ. Տեր-Հովհաննյանց, նշվ. աշխ., հատ. I, էջ 128—138:

35 Հ. Անդրիկյան, Մինաս, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1907, № 3, էջ 120:

36 Ա. Երեմյան, Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը, «Անահիտ», Փարիզ, 1938, մայիս-օգոստոս:

37 Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմությունից, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 167:

38 Հովհ. Աբրիկյան, Նոր Ջուղայու հայերուն առևտուրը ԺԷ դարում, «Անահիտ», Փարիզ, 1908, № 4, էջ 31—36:

Հակոբջան և Ոսկան Վելիջանյանների դիմանկարների կոմպոզիցիան հիշեցնում է Նոր Ջուղայի գեղանկարչական մի շարք աշխատանքներում տեղ գտած պատվիրատուների դիմանկարչական կառուցումը[39]: Մինասը կարողանում է շարժման մեջ դնել ֆիգուրները, նմանությունից զատ շեշտել տարիքային առանձնահատկությունները, տալ որոշակի հոգեբանական արտահայտչականության, նրբորեն մոդելավորման ենթարկել դիմագծերը, չափավոր շարժումներով հասնել նրանց ներգործությանը, տալ հագուստի տարբեր կտորների և մորթու ֆակտուրայի նրբությունը: Մինասը ֆիգուրները տեղավորելով կտավի մեջտեղում, խիստ ընդգծում է նրանց ուրվագծերը: Ծոնի մոխրագույնը, զգեստների սևը, կապանների սպիտակն ու սևը, ուրարի նուրբ ծաղկանկարը իրենց գունային հյութեղությամբ և ճաշակով այս աշխատանքները առանձնացնում են Նոր Ջուղայի մյուս նկարիչների պահպանված գործերից: Նրանց վրա նկատվող հնդկական արվեստից եկող որոշակի կնիքը խիստ արդարացված է ժամանակի ազդեցությունների ոլորտներում և միաժամանակ վկայում է Մինասի բազմակողմանի զարգացումն ու դիտելիքների հարստությունը: Իրենց գունային դեկորատիվ հստակությամբ, հոգեվիճակի ինքնամփոփ, զուսպ արտահայտչականությամբ դիմանկարչական այս նկարելաձևը դեռևս կունենա իր փայլուն զարգացումը հայ կերպարվեստում, որի սաղմերն արդեն առկա են Մինասի վերոհիշյալ երկու կտավներում:

XVII դարի առաջին կեսում Նոր Ջուղայի գեղանկարչության մեջ տեսնում ենք մանրանկարչությունից անցում դեպի հաստոցային գեղանկարչությունը: Մյուս կողմից տեսնում ենք եվրոպական նկարչության ուժեղ ազդեցություն, որն իր հետ բերում է հեռանկարի, լույսի, համամասնությունների պահպանման, կոմպոզիցիայի կառուցման սկզբունքների դեռևս սահմանափակ ներգործություն: Այնտեղ առկա է ժանրերի հակացողություն, ինչպես նաև զուտ հայկական թեմաների առաջացում: Ակնբախ է արհեստներից դեպի արվեստն անցնելու ձգտումը, որն արդեն տալիս է «նկարիչ» մասնագիտություն: Նշված ա-

---

39 Ամենափրկիչ վանքի «Ահեղ դատաստանը» որմնանկարում խոջա Ավետիսն է՝ խաչը գրկած: Բեթղեհեմի եկեղեցու «Դրախտ»-ի կոմպոզիցիայում՝ խոջա Պետրոսը, Աստվածածնի եկեղեցում՝ «Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը» կտավում (Վենետիկյան դպրոցի նկարիչ) Գերաք աղան, «Աստված ու աստվածամայրը» կտավում՝ Գերաք աղան իր երկու որդիների և կնոջ հետ:

ռանձնահատկություններն առկա են ինչպես անհայտ հայ նկարիչների, առաջին պրոֆեսիոնալ նկարիչ Մինասի, նույնպես և նրա ժամանակակից՝ Հովհաննես Մրքուզի արվեստում:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄՐՔՈՒԶ

1664 թ. Նոր Ջուղայում վերջնականապես ավարտվում է Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցու կառուցումը, որը հետագայում էլ միշտ հիացրել է այցելուներին ոչ այնքան իր ճարտարապետական ձևերով, որքան ներսի ճոխ հարդարանքով ու պատերի շքեղ նկարազարդումներով: Անընդհատ վերանորոգումներն ու լրացումները (XVIII—XIX դարեր) չեն խախտել նկարազարդման ընդհանուր կոմպոզիցիան: Պատերի ներքևի մասը երիզող ծաղկազարդ հախճապակին, որը ստեղծվել է XVIII դարի առաջին տարիներին (1701), եկեղեցիները ձեվավորելու ընդունված եղանակ էր Նոր Ջուղայում[40]:

Ամենափրկիչ եկեղեցու պատերի ցածի մասում, հախճապակյա շերտից անմիջապես վերև, պատկերված են տեսարաններ Դրիդոր Լուսավորչի կյանքից[41]: *Դրանցից վերև, շրջանակաձև երիզների մեջ տեղավորված են յոթ նկարներ՝ լուսավորչական եկեղեցու խորհուրդների թեմաներով: Իսկ երկրորդ սրահում, նույն բարձրության վրա՝ Քրիստոսի կյանքի հետ կապված ավետարանական թեմաներով կոմպոզիցիաներ:*

---

40 *Սրա գեղեցիկ օրինակները պահպանվել են նաև Աստվածածնի և Բեթղեհեմի եկեղեցիներում, որոնք աչք են շոյում սպիտակ ֆոնի վրա նրբագեղ կապույտ ճյուղերի ոլորապտույտ հյուսվածքներով, ոճավորված կանաչ տերևների զուսպ օգտագործմամբ: Հախճապակուց կատարված առանձին կոմպոզիցիոն աշխատանքների հանդիպում ենք սբ. Գևորգ եկեղեցում, որտեղ բարավորի վրա գրված է «Մոգերի երկրպագությունը» հետևյալ գրությամբ. «Ով ոք մտանէ՝ սորա նկարել տուողն յիշէ. թիւն ՌՃԿԸ (1719)»: Վերջինս հետաքրքիր է նաև նրանով, որ հայկական եկեղեցիներում առաջին անգամ Նոր Ջուղայում ենք հանդիպում նման թեմայով բարավորի: Բաշղեհեմի եկեղեցու բարավորի վրա հախճապակու սպիտակ ֆոնի վրա գրված է կառուցման մասին արձանագրություն՝ 1628 թ.:*

41 *Նույնատիպ նկարներ, նույն ոճով կատարված, սակայն ժամանակի ընթացքում վերանորոգված և իրենց նախկին տեսքը կորցրած կան նաև Նոր Ջուղայի Դրիդոր Լուսավորչի եկեղեցում, որոնցից միայն երկու կոմպոզիցիա է պահպանվել: Համեմատաբար լավ վիճակում են սբ. Ստեփանոսի եկեղեցու պատերին նկարված Քրիստոսի կյանքի դրվագները:*

Նաղաշ Հովնաթան, Տրդատ, Աշխեն, Խոսրովիդուխտ: 1712—1722 թթ.

Նկարներն արված են յուղաներկով, պատի ծեփի վրա, մոնումենտալ նկարչության սկզբունքներից շատ հեռու, հաստոցային գեղանկարչությանը բնորոշ օրենքներով։

Ամենափրկիչ եկեղեցու պատերին արված նկարներում կերպարներն ունեն խիստ ազգային բնութագրումներ։ Հետաքրքիր է նկարչի ձգտումը՝ կոմպոզիցիան այնպես կառուցել, որ կենտրոնում լինեն Գրիգոր Լուսավորիչը կամ Քրիստոսը։ Ըստ որում, կենտրոնական ֆիգուրները պատկերված են լուսավոր գույներով (սպիտակ, վարդագույն, իսկ նրանց շրջապատողներն ավելի մուգ հագուստներ են կրում (շագանակագույն, սև, մուգ կանաչ, մուգ կապույտ և այլն)։ Հետաքրքիր է մարդկանց հոգեբանական արտահայտչականություն տալու նկարչի ձգտումը։ Դա արտահայտվում է ոչ միայն արտաքին շարժումների միջոցով, որոնք որքան զուսպ են, նույնքան՝ արտահայտիչ, այլև դեմքերի անհատական բնութագրումներով, դիմագծերի հոգեբանական ընդգծվածությամբ։ Ուշագրավ է ֆիգուրների և բնանկարի միջև գոյություն ունեցող ներքին կապը, ճարտարապետական կառուցվածքների ներմուծումը, որոնք հիշեցնում են եվրոպական փորագրությունների նույնանման մանրամասները։ Շատ հաճախ նկարի խորքում տեսնում ենք նաև էջմիածնի տաճարի ուրվագիծը՝ սև ամպերի տակ ծվարած երկգլխանի Մասիսի ֆոնի վրա։ Այս թեմաները զուտ հայկական ծագում ունեն և գեղանկարչության մեջ հանդիպում ենք առաջին անգամ, որոնց մեկնաբանումն ինքնատիպ է ու անկրկնելի։ Այդ տեսանկյունից հատկապես ուշագրավ է Գրիգոր Լուսավորչի կյանքի այն դրվագը, որտեղ նա մկրտում է Տրդատին, Աշխենին ու Խոսրովդուխտին։ Հետագայում այս թեման լայն տարածում է գտնում։ Գրիգոր Լուսավորիչն այստեղ հանդես է գալիս որպես սրբացած ճգնավոր՝ ոտաբոբիկ, պարզ հագուստով, սպիտակահեր, մի ձեռքը կրծքին սեղմած, մյուսը դեպի երկինք պարզած։

Աշխենը, Խոսրովդուխտը և նրանց հետ օրհնություն ստացող կանայք հագնված են պարզ և ամբողջովին կլանված կատարվող ծիսակատարության խորհրդավորությամբ։ Հատուկ ուշադրության է արժանի Տրդատի կերպարը՝ թագավորական կապույտ թիկնոցով, ոսկեգույն թագով և կիսախոզատիպ կերպարանքով՝ Գրիգոր Լուսավորչի ոտքերի մոտ թավալված ու նվիրված հայացքով նրան նայելիս։ Նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձրել զգեստներին, նրանց պատմական ճշմարտացիությանը, ժամանակակից կենցաղային մանրամասների շեշտմանը (հարսի ու

փեսայի տարազները «Լուսավորչական եկեղեցու խորհուրդները» շարքից), վարպետորեն է պատկերել զգեստների ծալքերը, օդային միջավայրը, ներմուծված իրերի նյութականությունը (մոմ, գիրք, խաչ, գավազան, բուրվառ, սկիհ և այլն)։ Ուշադրություն են գրավում գունային հարթությունների հմուտ ու գեղեցիկ համադրությունները՝ կարմիր, կանաչ, կապույտ, շագանակագույն, սև, սպիտակ գեղանկարչական հատվածները, որոնք հարստանում և թարմություն են ստանում երկնքի բաց կապույտից, ծառերի հարուստ կանաչից, նկարների ծաղկազարդ ոսկեզույն երիզներից։ Նկարիչը կարողանում է գույնը ողջ նկարում դասավորել տրամաբանորեն։ Ճիշտ է, այստեղ դեռևս չկա լույսի և ստվերի, ձևերի մոդելավորման այն հասկացողությունը, որը հայ կերպարվեստ մուտք գործեց XVIII դարում (Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստում, Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու Հին և Նոր կտակարանների թեմաներով արված կոմպոզիցիաներում, խոջաների մի շարք տների նկարազարդումներում և այլն), սակայն կարևորն այստեղ նկարչի մտածողությունն է, որն արդեն շատ հեռու է մանրանկարչի տրամաբանությունից, երևույթների գեղարվեստական ընկալումների նրա շրջանակներից։ Նկարների այս շարքը մեծ աղերս ունի Նոր Ջուղայի գերեզմանատանը պահպանված տապանաքարերի՝ կենցաղային հետաքրքիր տեսարանների հետ (ժամագործն իր գործիքներով, երաժշտական գործիքների վարպետը, վաճառականն առագաստանավով և այլն)։ Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու հեղինակը դեռևս նկարը չի դիտում որպես ողջ ճարտարապետական հարթության օրգանական մաս։ Նրա համար դրանք իրարից բխող, սակայն առանձին աշխատանքներ են, որոնք պատմում են կրոնական դեպքերի մասին։ Բայց, միաժամանակ, նկարիչը կարողանում է խմբավորել Գրիգոր Լուսավորչի կյանքի դրվագները պատկերող կոմպոզիցիաները, նրանցից յուրաքանչյուր զույգի վրա տեղավորում է «Լուսավորչական եկեղեցու խորհուրդները» շարքից մեկական նկար՝ շրջանակի մեջ։ Նկարները պատի վրա համախմբելով ստեղծում է եռանկյունաձև նկարազարդ հարթություն։

Ըստ Նոր Ջուղայում պահպանված ավանդության, որն առաջին անգամ գրի է առել Խաչատուր Ջուղայեցին (XVIII դարի երկրորդ կես), այդ նկարների հեղինակը Ամենափրկիչ վանքի միաբան Հովհաննես վարդապետն է, Նոր Ջուղայի մշակույթի պատմության մեջ հայտնի Մըրքուզ (Անարժան) մականունով։

Հովհաննես Մրքուզը (? —1715)[42] *ժամանակի անվանի մտավորականներից էր, տիրապետում էր մի շարք լեզուների. արաբերեն և պարսկերեն է թարգմանել Ավետարանը: Հմուտ դավանաբան էր, փիլիսոփա, մի շարք գրքերի հեղինակ: Իր համեստության, պարկեշտության և բազմակողմանի զարգացած լինելու շնորհիվ արժանացել է «տիեզերալույս», «թագավորաց աստվածաբան» և այլ անունների: Ուշագրավ է, որ Հովհաննես Մրքուզը միայն փիլիսոփա, գրող և դավանաբան չէր, այլև կոշկակար («զի զկոշիկս ինքն էր կարեալ»), ջուլհակ («զշապիկն ինքն էր գործեալ»), դերձակ («զվերարկուս ևս ինքն էր ձևեալ և արարեալ»), ժամագործ («գիտէր յօրինել զժամացոյցս») և, ինչպես տեսանք, հմուտ նկարիչ («գիտէր նկարագրել զպատկերս»)*[43]:

Խաչատուր Ջուղայեցին գրում է, որ «... և սա իսկ նկարագրեաց զբոլոր զպատկերսն զորս ՚ի Տան Տեառն Աստծոյ մերոյ, յոյժ գեղեցիկ յօրինուածովք»: Մ. Թաղիադյանը իր հոդվածներից մեկում հիացական տողեր նվիրելով Հովհաննես Մրքուզին, ավելացնում է. «գիտեր զնկարչութիւն կամ զպատկերահանութիւն, որով զարդարեաց զեկեղեցի վանացն Ամենափրկչի հրաշազան պատկերօք, իւրով իսկ ձեռամբ նկարելով զնոսին: Որոց խորհուրդ գիտեին, ճաշակ վայելչութեանց, և վախճան դիտաւորութեանց, մինչև ցայսօր ի հիացումն և յափշտակութիւն կրթեն զմիտս տեսանողացն»[44]:

Նոր Ջուղայի երկհատոր պատմության հեղինակ Հ. Տեր-Հովհաննյանցը չի ժխտում Հովհաննես Մրքուզի՝ Ամենափրկիչ եկեղեցու նկարների հեղինակ լինելը, սակայն ավելացնում է. «Այլ ինձ հաւանական թուի կարծել թէ առանց օգնականի կամ գործակցի դժուարին էր նմա յանդուգն զգործ պատկերացն և ծաղկանց, ուստի եթե եղեալ են նմա օգնական կամ գործակիցք, եղեալ են ներհոսն պատկերահանք»[45]:

Անշուշտ իրավացի է հեղինակը, քանի որ Ամենափրկիչ եկեղեցու նկարներում առանձնակի տեղ է գրավում նկարների մի ամբողջ խումբ, որը ստեղծվել է XVIII դարում և իր ոճով ու կատարման եղանակով մո-

---

42 *Տապանաքարը գտնվում է Նոր Ջուղայի «Դիրս վարդապետաց» կոչվող գերեզմանատանը. «Այս է տապան Ջուղայեցի տիեզերալոյս Յովհաննէս գիտնական վարդապետին, Ռճկդ (1715)» գրությամբ:*

43 *Խաչատուր արեղա Ջուղայեցի, Պատմութիւն պարսից, Վաղարշապատ, 1905, էջ 209—210:*

44 *Մ. Թաղիադյանց, Դրագիտություն Նոր Ջուղա, «Ազգասեր», Կալկաթա, 1845, № 12, էջ 96:*

45 *Հ. Տեր-Հովհաննյանց, Նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 15:*

տենում է իտալական նկարչության։ Այն, ինչը վերագրվում է Հովհաննես Մրքուզին, որոշակի վարպետության մեջ ունի պարզունակության հասնող տարրեր։ Մրքուզը աշակերտել էր Ամենափրկիչ վանքի Դավիթ I առաջնորդին, որը ոչ միայն կրթված ու զարգացած մարդ էր (սա էլ աշակերտել էր Խաչատուր Կեսարացուն), այլ ինչպես վկայում է «Առաքինութեանց մատեանի» հիշատակարանը (Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի Մատենադարան, 1686 թ.), նա իր աշակերտներին «լուսաւորեց հոգւով և զարդարեաց գիտութեամբ և զանազան ուսմամբ», որոնց թվում՝ բանաստեղծություն, երաժշտություն, թվաբանություն, քերականություն, փիլիսոփայություն, աստվածաբանություն և այլն։ Այդպիսի բազմակողմանի կրթության տեր մարդը կարող էր մեծ դեր խաղալ նաև Հովհաննես Մրքուզի նկարչական ունակությունների դրսևորման գործում, քանի որ, ինչպես երևում է վերոհիշյալ հիշատակարանից, նա սիրում էր նկարչությունը, եկեղեցին կառուցել էր Երուսաղեմ կատարած այցելության ժամանակ տեսած «սողոմոնյան տաճարի» օրինակով։ Նա կառուցեց Ամենափրկիչ եկեղեցին «... և ետ նկարեալ զանազան դեղօք՝ երանգ երանգ գունով՝ ոսկենկար յորինուածով և երին երին ծաղկօք յար և նման դրախտին եդեմայ...»[46]։ Անշուշտ, եկեղեցու ձևավորումը նա պետք է վստահեր իր լավագույն աշակերտին։

Ամենափրկիչ եկեղեցու բեմի աջակողմյան պատին պատկերված է մանուկ Քրիստոսը՝ խաչին պառկած, իսկ կողքին նստած է Մարիամը, հայկականացված մի կերպար, որոնց օրհնում է սպիտակաթույր ամպերի միջից երևացող Աստվածը։ Նկարում զգալի տեղ է հատկացված կենցաղային երանգ ունեցող մոմակալին, գեղարդին, խաչելության գամերին, այսինքն այն իրերին, որոնք կապված են Քրիստոսի հետագա չարչարանքների հետ։ Դա XV դարում սկիզբ առած և հետագայում Եվրոպայում ու Ռուսաստանում լայն տարածում գտած «Ջննջող ակն» անունը կրող կոմպոզիցիան է։ Նրա վաղ օրինակներում հանդես էին գալիս Միքայել ու Գաբրիել հրեշտակապետները, որոնք հետագայում փոխարինվեցին Մարիամի պատկերումով[47]։ Ընտրելով այդ թեման, որը բազմապիսի տարբերակներով լայն տարածում է գտել հայ կերպարվեստում՝ հատկապես XVIII դարում, Հովհաննես Մրքուզը ստեղծում է նրա հայկական տարբերակը, ներմուծելով ինչպես Աստվածամորը, նույնպես և

---

[46] Նույն տեղում, էջ 28—29։

[47] *В. Нарбеков*, Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII вв. Казань, 1903; *Е. К. Редин*, Икона „Недреманное око", Харьков, 1901.

նկարի ձախ մասում տեղավորելով Դաստառակը՝ Քրիստոսի բավական արտահայտիչ ու կենսահաստատ դիմանկարով։ Դաստառակի ցածում ծնկաչոք աղոթում է մի վանական, որը, ըստ ավանդության, ինքը՝ Հովհաննես Մրքուզն է։ Կասկածելու առիթ չկա, քանի որ պարզորոշ զգացվում է երկնային մարդու առկայությունը կրոնական կոմպոզիցիայի մեջ։ Ուշադրություն են գրավում Մարիամի ձեռքերի ու դեմքի, Քրիստոսի մարմնի նրբագեղությունը, պատկերված իրերի ծավալների նյութականությունը, վանականի վեղարի ու թիկնոցի բանձր սևը։ Հատկապես շեշտված են դեպի Քրիստոսը մեկնած նրա ձեռքերն ու հայկական ինքնատիպ դեմքը՝ արծվաքիթ, սպիտակամորուս, սև հոնքերով ու աչքերով։ Այստեղ մենք գործ ունենք մի շատ հետաքրքիր երևույթի հետ։ Հայ կերպարվեստում, XVII դարում, նկարիչները դեռևս չեն ստորագրում իրենց աշխատանքները, սակայն կրոնական թեմաներով նկարներում թողնում են իրենց դիմանկարները։

Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցու կառուցումն ավարտվել է 1664 թ., իսկ նկարազարդումները արվել են 1666 թվականից հետո՝ շահ Սուլեյմանի օրոք (1666—1694)։ Երբ Հովհաննես Մրքուզը նկարազարդում էր եկեղեցին, այնտեղ է գալիս Սուլեյման շահը, որին հետաքրքրում են պատերի պատկերները։ Մրքուզը ոչ միայն մանրամասն բացատրություններ է տալիս նրան, այլ շահի «ընդէր ի տեղիս աղօթից պատկեր նկարօք, յորում չէ պատկան» հարցին պատասխանում է, թե «...հարկավոր է պատկեր և կերպարան, որով կարող լինիցիմք հասանել իմացման»[48]։ Անշուշտ, Հովհաննես Մրքուզի այս պատասխանը զուտ քրիստոնեական հիմնավորում ունի, սակայն ուշագրավն այն կարևորությունն է, որ նա տալիս է գեղանկարչությանը։ Մրքուզը կազմում է իր այդ բացատրությունների մի փոքրիկ գրքույկը՝ հայերեն և պարսկերեն տեքստերով[49]։ Նույնանման բացատրություններ նա տվել է նաև շահ Հուսեյինին[50]։

Քանի որ Դավիթ I-ը առաջնորդ դարձավ 1652 թ. ապրիլին և նրա աշակերտն էր Հովհաննես Մրքուզը, ապա պետք է ենթադրել, որ վերջինս 1650-ական թվականներին 15—16-ամյա պատանի էր։ Ամենա-

---

48 Խաչատուր արեղա Ջուղայեցի, նշվ. աշխ., էջ 153։

49 Ձեռագրի մեկ օրինակը պահպանվում է սպահանաբնակ Կ. Մինասյանի գրադարանում։

50 Խաչատուր արեղա Ջուղայեցի, նշվ. աշխ., էջ 209—210։

փրկիչ վանքի եկեղեցու նկարազարդման ժամանակ մոտ 20—22 տարեկան և իրեն դեռևս չէր դրսևորել որպես անվանի փիլիսոփա, «տիեզերալույս», ինչպես հետագայում նրան անվանում է Խաչատուր Ջուղայեցին։ Այդ իսկ պատճառով էլ, 1662 թ., Առաքել Դավրիժեցին իր Պատմության մեջ ոչ մի խոսք չի ասում տաղանդավոր ժամանակակցի մասին։

* * *

Մինասի և Հովհաննես Մրքուզի ստեղծագործություններում պարզորոշ արտացոլվում է Նոր Ջուղայի դեղանկարչության սկզբնավորման ու զարգացման ինքնատիպությունը։ Դրան լրացնելու են գալիս մի շարք ստեղծագործություններ, որոնց զգալի մասի հեղինակների անունները մեզ չեն հասել։

1668 թ. նկարազարդվում է սբ. Հակոբ Բաղաթայի եկեղեցին, որի նկարները հիշեցնում են Հովհաննես Մրքուզի Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցու համար արված աշխատանքները։ Նկարողը՝ Կարապետը, սրահի ձախ կողմում թողել է հետևյալ արձանագրությունը. «Յիշեցէք ՚ի Քրիստոս զԿարապետն որ բեմի թաղն նաշխէց յիշատակ յաւիտենից, թիվն ՌՃժԱ» (1662)[51]։

Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցու բեմի աջակողմյան մասում, ծաղկազարդ ֆոնի մեջտեղում պատկերված է Աստվածամայրը, որի ոտքերի մոտ գրված է. «Կոյս սբ ողորմեա Տր. Սահփաննոս պատկերահանին»[52]։ Աստվածածնի եկեղեցու կամարի վրա կարդում ենք. «Յիշեցեք ՚ի Քրիստոս զվերջին նկարողս խորանիս, զԴավիթն՝ և զհայրն իւր զպարոն Մարգարն...», հյուսիսային կողմում՝ «Որք հանդիպիք այսմ տեսութեան նկարըս խորանիս սրբուհեան՝ յիշել յաղօթս մաքրական նկարող զԱպովն երեցփոխան... թվին ՌՃժԵ» (1666)։

Աստվածածնի եկեղեցում հատկապես ուշադրություն են գրավում երկու աշխատանք։ Դրանցից մեկը պատկերում է Հովհաննես Մկրտչի

---

[51] Այս արձանագրությունը հիշատակում է նաև Ա. Երեմյանը՝ «Նկարիչ Մինասի կյանքի ու ստեղծագործության հիմնական գծերը», «Անահիտ», Փարիզ, 1938, մայիս-օգոստոս։

[52] Արձանագրություն կա նաև՝ Հ. Տեր-Հովհաննիսյանցի նշված աշխատության մեջ, հ. 2, էջ 192։

դխաատումը, որտեղ տեսնում ենք նաև նկարի պատվիրատու Գերաք աղայի դիմանկարը։

Մյուս աշխատանքում աստվածը մանուկ Քրիստոսին մկնում է Աստվածամորը։ Նրանց դիմաց նստած են աղոթող Գերաք աղան ու իր տղաները, իսկ ծառի տակում, տղամարդկանցից անջատ՝ Գերաք աղայի կինը։ Նկարի չափերը, բնանկարի մեծությունը, նրա մեջ ազատ տեղավորված մարդկային ֆիգուրները, կոլորիտի հյութեղությունը հիշեցնում են վենետիկյան վարպետների աշխատանքները, սակայն Աստվածածնի հայկական տիպաժը, Մինասի դիմանկարները հիշեցնող Գերաք աղան ու իր որդիները, նրանց կերպարավորող գունային լուծումները, վրձնահարվածների շատ ավելի կաշկանդված քսվածքները վկայում են նրա՝ տեղական գեղանկարչական դպրոցին պատկանելու մասին։ Աստվածածնի կապույտ թիկնոցը, Գերաք աղայի որդիների զգեստների տաք կարմիր, դեղին, կապույտ հատվածները, ծառերի մուգ շագանակագույնն ու տերևների հյութեղ կանաչը անհայտ հայ նկարչի գեղանկարչական ինքնատիպ կարողությունների վկայություններն են։

Հավանական պետք է համարել վենետիկյան դպրոցի նկարից ընդհանուր կոմպոզիցիայի ընդօրինակությունն ու նրա մեջ Գերաք աղայի ընտանիքի անդամների դիմանկարների տեղադրումը։

Այս նկարի հետ ուշագրավ նմանություններ ունի Նոր Ջուղայի Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցում գտնվող խաչկալը, որն արձանագրության մեջ ունի «ՌՃԻԷ» [1678] թվականը։ Պատկերված է Աստվածամայրը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին։ Կարևորն այստեղ Աստվածամոր աշխարհիկ մեկնաբանումն է՝ կենսահաստատ, կենսախինդ։ Նույնատիպ աշխատանքներից է Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում պահպանվող Աստվածամայրը[53]։ Այս նկարն արդեն XVII դարի երկրորդ կեսին, հասուն, գեղարվեստական բարձր ճաշակ և կատարողական անթերի հմտություն

---

53 Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում է պահպանվում նաև մեկ այլ Աստվածամայր (թիվ 19, յուղ. 48×54, № 45), որը վերագրվում է անհայտ հայ նկարչի։ Մենք հակված ենք այն համարելու կամ իտալացի նկարչի ստեղծագործություն կամ իտալական աշխատանքից վարպետորեն ընդօրինակած տեղական գործ։ Նոր Ջուղայում ընդունված էր Իտալիայում պատվիրել նկարը, սակայն տեղում լրացումներ կատարել։ Դրա լավագույն օրինակներից է սբ. Ստեփանոսի եկեղեցու խաչկալը, որը պատկերում է սբ. Ստեփանոսի հալածանքը, իսկ կտավի շուրջը, տեղական նկարչի կողմից ավելացվել են առաքյալների դիմանկարները, վերևում՝ սբ. Հոգին։

ունեցող գեղանկարչի գործ է[54]: Հիացնում է Աստվածամոր կերպարի մեկնաբանումը՝ աշխարհիկ, կենսախնդությամբ լի, հմայիչ ժպիտը դեմքին: Գլխի մուգ կապույտ քողը, գլխարկի կարմիրը, ոսկեկար բանվածքը, հոլանի պարանոցի փղոսկրյա նրբագեղությունը, սև, երկար ու գանգրահեր հյուսքերը, դեմքի քանդակային հստակ ծավալներն ու այտերի վարդագույն թեթև երանգները, մանգաղաթև հոնքերը, աչքերի ծավալային ընդգծված բացվածքը դիմանկարը դասորոշում են մինչ այդ հայ կերպարվեստում գոյություն ունեցող ստեղծագործություններից: Աստվածամոր այս պատկերը հասարակային գեղանկարչության հիասքանչ օրինակ է, որը թեև կապված է Նոր Ջուղայի XVII դարի առաջին կեսի նկարչության հետ, բայց և վեր է կանգնած իր ժամանակի գեղագիտական պահանջներից:

Աշխարհիկ գեղանկարչության օրինակները պահպանվել են Նոր Ջուղայի մեծահարուստների տներում: Ժամանակի լավագույն աշխատանքներից են եղել խոջաներ Սուքիասի և Պետրոսի տների որմնանկարները: Խոջա Պետրոսենց տան որմնանկարներից միայն հետքեր են պահպանվել: Ապարանքի գավթում տեղավորված են բարձր վարպետությամբ կատարված միաֆիգուր պատկերներ՝ եվրոպական կամ պարսկական տարազներով իշխաններ, իշխանազուններ ու նաժիշտներ: Նոր Ջուղային նվիրված ալբոմի հեղինակ Ջոն Կարսվելը այդ աշխատանքներում տեսնում է խապանական գեղանկարչության ազդեցությունը, միաժամանակ ապարանքի նկարազարդումները համարում նկարիչ Մինասի հաջողությունը[55]: Այդ նկարները Մինասին է վերագրում նաև Ա. Երեմյանը[56]: Սակայն նկարներում պատկերված մարդկանց տարազների առանձնահատկությունները կապվում են XVIII դարի գեղանկարչության հետ:

Խոջա Պետրոսենց տան սրահների ու գավթի որմնանկարների մի մասը միայն շատ ավելի հին է, XVII դարի կեսերին ստեղծված, և շատ հավանական է, որ նրանց հեղինակը նկարիչ Մինասը լինի: Սակայն ժամանակի ընթացքում նրանք այնքան են վերանորոգման ենթարկվել, որ Մինասի աշխատանքից հետք անդամ չի մնացել: Գավթի նկարների մի մասը, որը, չնայած կլիմայական փոփոխություններին, շատ լավ է

---

[54] Ա. Երեմյանը, առանց հիմնավորման, այն վերագրում է Մինասին. «Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը», «Անահիտ», Փարիզ, 1938, մայիս-օգոստոս:

[55] John Carswell, Julfa, Oxford, 1968, p. 67.

[56] Ա. Երեմյան, Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը, «Անահիտ», Փարիզ, 1938, մայիս-օգոստոս:

պահպանվել, առնչվում է XVIII դարի Նոր Ջուղայի նկարչությանը և համանական է՝ նկարչի աշխատանք է։ Դրանցից են՝ գավթի արևվելյան պատին պատկերված իսպանական կարմրագույն զգեստով, խընձորը ձեռքին կնոջ և նույնպես խնձոր բռնած իսպանացի երիտասարդի ֆիգուրները, ինչպես նաև եվրոպական և պարսկական տարազներով միաֆիգուր մյուս կերպարները։ Որոշ նկարների վրա հնարավոր է, որ աշխատել են նաև XVIII դարի առաջին կեսի տեղացի նկարիչները։ Դրանցից են «Իշխանուհին», «Իշխանն ու նաժիշտը», «Իշխանն ու գրքացը», «Որսորդը», «Սափորով նաժիշտը» և այլ պատկերներ։

Սրահների պատերի անկյունների, առաստաղի վրայի և լուսամուտների շուրջը տեղավորված ճակատամարտի տեսարանները, բնանկարները, առանձին դիմանկարները՝ իշխանազուններ, որսորդական տեսարաններ առնված են սլաքաձև կամարների մեջ, ունեն խիտ ծառերով և կորագիծ սարերի հատվածներով ընդգծված ֆոն։ Ժամանակի ընթացքում նկարները վերանորոգվել են ոչ հմուտ վարպետների ձեռքով, նրանց զգալի մասի ծեփը թափվել է։ Հատկապես ուշագրավ են սենյակների ու գավթի ծաղկազարդ ձևավորումները։ Պատկերներն իրար հետ կապվում են ոլորապտույտ, իրարից հեռացող ու նոր շրջանակներ կազմող բուսական զարդանկարներով, որոնք շրջապատում են նկարները, լուսամուտներն ու դռները և գեղեցիկ ամբողջություն կազմում առաստաղի վրա։ Առատորեն օգտագործված են ոսկին, լաջվարդը, սպիտակ, մուգ կարմիր ու մուգ կանաչ գույները, որոնք դեկորատիվ հնչեղ ֆոն են ստեղծում։ Ձևավորման այս ոճը, անշուշտ արևելյան ծագում ունի և հիմնականում կրում է Սպահանի Ալի Գափու և Չեհել Սոթուն պալատների շքեղ նկարազարդումների ազդեցությունը։ Խոջա Պետրոսենց ապարանքի նկարազարդումներում ուշադրություն են գրավում վաղուց իրենց գեղանկարչական հմայքը կորցրած, սակայն առաստաղի զարդանկար կոմպոզիցիային օրգանապես շաղկապված ժանրային փոքրածավալ տեսարանները՝ առագաստանավ, դոշաբ պատրաստել, հեծյալներ, կարասներ, տնակներ, ճախարակ մանել և այլն։ Հետաքրքրական է, որ ինչպես ճարտարապետական հատվածները, նույնպես և հագուստներն ու կենցաղային իրերն ունեն զուտ տեղական ծագում։ Նկարչության այս ձևը շատ տարածված էր նաև նույն ժամանակի պարսկական մետաքսի ձևավորման արվեստում։

Անհամեմատ լավ են պահպանվել Նոր Ջուղայեցի մեծահարուստ Աղանուր Տեր-Բարսեղյանի տան նկարազարդումները։

Երկարաձիգ քառանկյունի սենյակի երեք պատերին տեղավորված են տասնմեկ նկար։ Կողքի պատերին՝ հավասարապես չորսական աշխատանքներ, իսկ դիմացի պատին՝ երեքը։ Դրանցից իննը արված է շահ Աբաս II-ի թագավորության շրջանում, իսկ նկարներից մեկը պատկերում է շահ Աբաս II-ին խնջույքի ժամանակ[57]։ Հատկապես ուշագրավ է շահի դիմանկարը՝ լուրջ, սակայն ներքին ուրախությամբ համակված։ Երեք աշխատանք հիշեցնում են Ջեհել Սոթունի Ռզա Աբասիի աշխատանքները, սակայն միայն կառուցման սկզբունքներով, քանի որ կերպարները շատ ավելի ռեալիստական են, հեռու Ռզա Աբասիի կերպարների տարփերգական երանգավորումից։ Նկարիչը, ինչպես այստեղ, նույնպես և հոլանդացու, երիտասարդ հոլանդուհու և երիտասարդ ջուղայեցի ամուսինների խմբանկարում մեծ ուշադրություն է նվիրում տարազների ծալքերին, կտորների նյութականությանը, նրանց մանրամասների վերարտադրմանը։ Նկարներում մեծ տեղ է տրված բնանկարին, որը որքան ռեալիստական է ու պատկերում է նոր Ջուղայի ընդհանուր տեսարանը, նույնքան և պայմանական է իր բոլորաձև, գոգավոր ցածր բլուրներով։ Նկարիչը հանդես է բերում դիմանկարի ստեղծման ուշագրավ ձիրք, որտեղ ֆիգուրները շարժման մեջ են, շրջապատող բնության հետ կապված։ Գույները պայմանական են, իշխում են կարմիրն ու կանաչը։ Այս նկարաշարքում աչքի է ընկնում մի աշխատանք, որը թերևս տան նախկին տիրոջ՝ խոջա Սոլթանի դիմանկարն է։ Խոջա Սոլթանը կանգնած է ողջ հասակով, գծավոր մոխրագույն կապայով, ձեռքերը գոտկատեղին։ Նրա ֆիգուրը տեղավորված է կոմպոզիցիայի կենտրոնում, բավական պայմանական, նույնիսկ գծային պատկերված բնության ֆոնի վրա, որտեղ կարևորը բլուրներն են, իսկ առաջին պլանում՝ մի քանի ծաղիկ։ Աջում՝ սեղանատիպ բարձրություն է, որի վրա դրված մագաղաթյա թղթի վրա գրված է. «Ասված պահի խոջա Սոլթան»։ Դիմանկարը, որը XVII դարի նոր Ջուղայի դիմանկարչական սակավաթիվ աշխատանքներից է, հետաքրքիր է շրջապատող բնության կանաչա-շագանակագույն երանգների, սպիտակ ապարոշի, մոխրագույն կապայի և կարմրագույն, մուգ կարմիր օձիքով երիզված բաճկոնի գունային հարաբերությամբ։ Աշխատանքն ունի հարթապատ-

---

57 Դոկտոր Լոթֆուլլա Հոնարֆարը, որն անդրադարձել է այս նկարներին, սխալմամբ այն համարում է Աբաս I-ի դիմանկարը։ «Ջուլֆայի պատմական հուշարձանները», «Հոնար վա մարդոմ», ամսագիր, Թեհրան, 1968, մարտ, էջ 47 (պարսկերեն)։

կերային լուծում, սակայն դեմքը նկարված է բավական արտահայտիչ ձավալներով։

XVII դարի նոր Ջուղայի գեղանկարչությունը երբեմն ունենում է բռնկումներ, երբեմն տուրք է տալիս միօրինակությանը, բայց բոլոր դեպքերում մնում է միայն տեղական ավանդների մեջ, որոնք շարունակվում են պարզանալ նաև XVIII դարի առաջին կեսում։

Նույն Աղանուր Տեր-Բարսեղյանի տան նկարազարդ սենյակի դիմացի պատին, նախկինում նկարածի վրա, որից միայն բնանկարն է պահպանվել, տեղավորված է մի դիմանկար՝ երիտասարդի դեմքով, հպարտ կեցվածքով, երկար մազերով, սև բարակ բեղերով, արքայական ծիրանին ուսերին։ Կասկած չկար, որ այդ նկարում պատկերվածը Պետրոս I-ն է։ Հետագա պրպտումները Մոսկվայի Ա. Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարանի փորագրությունների բաժնում, հնարավորություն տվեցին պարզելու, որ նոր Ջուղայի հայ նկարիչը Պետրոս I-ի դիմանկարը ստեղծելու համար օգտագործել է Գոտֆրիդ Կնելերի նշանավոր պատկերից 1697 թ. կատարած Շննկի փորագրությունը[58]։ Քանի որ Պետրոս I-ի դիմանկարն արված է փորագրությունից, ապա, բնականաբար, նա չունի նույն տան պատերին տեղավորված մյուս նկարների գունային հարստությունը։ Հիմնականում լուծված լինելով արծաթա-մոխրագույն երանգներով, նկարում միաժամանակ պահպանված է տաք տոների մեղմությունը։ Ժամանակի ընթացքում օվալաձև շրջանակը երիզող տերևները, ցածում տեղավորված խաչաձև սրերի նեռկի շերտը խունացել է, իսկ որոշ տեղերում բոլորովին թափվել։ Մեկ այլ դիմանկար, նույն ոճով կատարված և դարձյալ նախկինում նկարված բնանկարի ֆոնի վրա, նույնպես օվալաձև շրջանակի մեջ, տեղավորված է նույն պատի աջ մասում։ Կարելի էր միայն ենթադրել, որ այս դիմանկարում պատկերված է կամ Իսրայել Օրին (այս կարծիքին են նաև պատմաբան-բանասեր Մորուս Հասրաթյանը և պրոֆ. Վ. Պարսամյանը) կամ Պֆալցի Կյուրֆյուրստ Իոհան Վիլհելմը, որի հետ, ինչպես հայտնի է, կապված էին պարսկահայերի քաղաքական որոշ ակնկալություններ[59]։ Մեր կատարած որոնումներն այդ ուղղությամբ առաջացրին նաև երրորդ ենթա-

---

58 Գ. Ռովինսկու ֆոնդ, № 5759, Առաջին անգամ հրապարակվել է մեր կողմից։ Տե՛ս „Литературная Армения", 1968, № 2, стр 64, 65։

59 Տարօրինակ է, որ նկարագրելով սենյակի բոլոր նկարները, Ա. Երեմյանը լռում է այս երկու դիմանկարների մասին։ «Նորագյուտ էջեր Նոր Ջուղայի որմնանկարչությունից», «Անահիտ», Փարիզ, 1938, № 1—2, էջ 24—32։

դրությունը։ Հնարավոր է, որ պատկերված է Պետրոս I-ի մտերիմներից՝ Արտեմի Պետրովիչ Վոլինսկին (1689—1740)։ Նա կայսեր հանձնարարությամբ 1715 թ. մեկնում է Պարսկաստան, ինչպես երկիրն ուսումնասիրելու, նույնպես և ռուս վաճառականների համար առևտրական արտոնություններ ձեռք բերելու նպատակով։ Ա. Վոլինսկին հանձնարարությունները կատարում է հաջողությամբ, 1718 թ. վերադառնում է Ռուսաստան, իսկ 1719 թ. նշանակվում է Աստրախանի նահանգապետ։ Ա. Վոլինսկու մտերմությունը տանտիրոջ՝ խոջա Սուլթանի հետ, հավանական կարող է լինել, քանի որ Պարսկաստանում եղած տարիներին նա հաճախ հյուրընկալվել է նրա տանը։

Երբ կարող էին կատարված լինել այս աշխատանքները։ Մի ժամանակաշրջանում, երբ մի կողմից ուժեղացել էին հայ խոջաների առևտրական կապերը Ռուսաստանի հետ, և Պետրոս I-ը նրանց տալիս էր բավական ձեռնտու արտոնություններ, իսկ մյուս կողմից՝ հայ մտավորականությունը կայուն հույսեր էր կապում ռուս կայսեր հետ՝ իր անկախ թագավորությունն ունենալու երազանքներով։ Դա մոտավորապես 1707—1720 թթ. էին, այսինքն XVIII դարի առաջին տասնամյակից մինչև Պետրոս I-ի պարսկական արշավանքը (1722)։ Սա գալիս է ասելու, որ Նոր Ջուղայում պահպանված Պետրոս I-ի դիմանկարը նրա կենդանության օրոք որմնանկարչության տեխնիկայով կատարված հազվագյուտ պատկերումներից է։

Պետրոս I-ի և Ա. Վոլինսկու (?) դիմանկարների մեջտեղում տեղավորված է նախաճաշի մի տեսարան, որտեղ պայմանական բնանկարի կանաչ ֆոնի վրա հատկապես վարպետությամբ է պատկերված սեղանի վրայի նաստյուրմորտը (ապակե շիշը, գավաթները), սեղանի շուրջը նստած կանանց զգեստների ժանյակների թափանցիկությունը, թեթևությունն ու նրբագեղությունը։ Հատկապես հետաքրքիր է գտնված կանացի զգեստների կարմիրն ու դեղնա-երկնագույնը։ Նկարի գունային ճաշակը, գծանկարի հստակությունն ու ձևերի մոդելավորումը, վարպետությունն ու ոճը զգացնել են տալիս հոլանդական նկարելաձևը։ Անհայտ շնորհալի նկարիչն իր այս աշխատանքը կատարել է XVIII դարի առաջին տասնամյակում։ Որ այս ապարանքներն իրենց ճոխ նկարազարդումներով եզակի չեն եղել, վկայում է Կոռնելի դե Բրյունը։ Այդպիսի նկարազարդ տներ են ունեցել նաև խոջա Ասլամազը, Հովհաննեսը, Մուրզան[60]։

[60] *Cornelis de Brun*, Travels into Moscow, Persia and part of the East Indies, London, 1737, pp. 226—227.

XVIII դարում, Նոր Ջուղայում աշխատող որոշ նկարիչների անուններ պահպանվել են առանձին հիշատակարան-արձանագրություններում։ Նրանցից մեկում՝ Ամենափրկիչ եկեղեցու հարավային կամարի վրա, Հովհաննես Մկրտչի նկարի ներքևում կարդում ենք. «Կոյս սբ. ողորմեա մեր Ստեփաննոս պատկերահան Սիմոնիս և Թաթոսի, թիւն ՌՃԿ (1711)»[61]։ Աստվածածնի եկեղեցում «Հիսուսի թաղումը» նկարի տակ նշված է կատարման թվականը ՌՃԿԷ (1718), իսկ կտավի աջում՝ փակագիր «Տէր Ստեփաննոս» անունը։

Նոր Ջուղայի հուշարձանները, հատկապես Բեթղեհեմի, սբ. Հակոբի, սբ. Հովհաննեսի, սբ. Սարգսի և Աստվածածնի եկեղեցիները հարուստ են XVIII դարում կատարված նկարազարդումներով, որոնց վրա զգացվում է Ամենափրկիչ եկեղեցու անմիջական ազդեցությունը։

Նոր Ջուղայի XVII—XVIII դդ. նկարչությունը զարգանում էր երկու ուղղությամբ, մի երևույթ, որը բնորոշ է նույն շրջանի հայ կերպարվեստին ընդհանրապես։ Մի կողմից արհեստավոր համքարների կատարած սրբապատկերները, որոնց առաջին օրինակները երբեմն ստեղծվում էին պրոֆեսիոնալ նկարիչների կողմից։ Շատ հաճախ նրանց համար հիմք էին ծառայում տպագիր գրքերի նկարները։ Սրբապատկերների այս խումբը դուրս է գալիս առևտրի ասպարեզ, շուկա։ Սրանք այն աշխատանքներն են, որոնց համար կարևոր պայման է սրբանկարչական կանոնների պահպանումը։ Այսպիսի սրբապատկերներ մեծ քանակով պահպանվել են Նոր Ջուղայի սբ. Նիկողայոսի եկեղեցում։ Հիմնական թեման է Քրիստոսը, Դաստառակը, Աստվածամայրը մանուկ Հիսուսի հետ կամ հրեշտակներով շրջապատված։ Դրանց բնորոշ պարզության մեջ առկա է գեղարվեստական կերպարավորման ժողովրդական մտածելակերպը։ Մյուսը՝ պրոֆեսիոնալ նկարչությունն էր, որն ունենալով իր կանոնիկ թեմաները, միաժամանակ ազատ էր նրա ընտրության մեջ, ձգտում էր նմանվել եվրոպական նկարչությանը, սակայն հայ կերպարվեստի ու նրա գեղարվեստական կյանքի զարգացման ընդհանուր մակարդակը դեռևս բարենպաստ պայմաններ չեն ստեղծում այդ ձգտումը բազմակողմանիորեն իրագործելու համար։

---

61 Ա. Երեմյանը այս արձանագրությունն արտագրում է ոչ ճիշտ և թվականն էլ նշում է «ԱՃԿ»։ Ս. Երեմյան, Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը, «Անահիտ», Փարիզ, 1938, մայիս-օգոստոս։ Ս. Խաչատրյանը Ա. Չոպանյանին գրած նամակում հիշատակում է այս արձանագրությունը և նույնպես ոչ ճիշտ նշում թվականը՝ ԱՀԿ։ ՀՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարան, Ա. Չոպանյանի ֆոնդ, № 2987։

Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցու Հին և Նոր կտակարանների թեմաներով արված նկարներում զգացվում է եվրոպական փորագրության, իտալական նկարչության և հատկապես Ոսկան Երևանցու կողմից 1666 թ. Ամստերդամում հրատարակած Նիդեռլանդցի նկարիչ Քրիստիան Վան Ջիհեմի նկարներով հարուստ «Աստվածաշնչի» ազդեցությունը։ Հավանական պետք է համարել նաև օտար նկարիչների մասնակցությունը։ Գմբեթի ցածի մասում տեղավորելով աշխարհի ստեղծման հետ կապված կոմպոզիցիոն ութ նկարներ, արվեստագետները (իսկ այդպիսի ահռելի աշխատանքը մեկ նկարչի գործ լինել չի կարող և պարզորոշ զգացվում է մի քանի վարպետի ձեռք), մինչև ցածի՝ Մրքուզի նկարների շարքը, պատկերում են Քրիստոսի կյանքի հետ կապված մի քանի տասնյակ առանձին դրվագներ։ Եթե դեմքերը, ֆիգուրները, շարժումներն ու զգեստները հիշեցնում են եվրոպական արվեստի հանրահայտ օրինակները, ապա գույների պայմանականությունը, նրանց հստակությունն ու սահմանափակ օգտագործումը առընչություններ ունեն Նոր Ջուղայի դպրոցի հետ։ XVIII դարի արվեստում տեսնում ենք վարպետություն, գեղանկարչական կանոնների հմտություն, բայց միաժամանակ՝ ազգային ավանդներից որոշակի հեռացում։

Եթե Նոր Ջուղայի նկարչությունը XVII դարում և XVIII դարի սկզբին կանգնած էր, այսպես կոչված, եվրոպականացման ճանապարհին, ապա XVIII դարի երկրորդ կեսին նա սկսում է ամբողջովին ընկնել պարսկական արվեստի ազդեցության տակ։

XVIII դարի կեսերից պարսկական արվեստում սկիզբ առած, այսպես կոչված, ղաջարների ոճը, նկարչության մեջ շեշտը դրեց արտաքին շքեղության, ճոխության, հագուստների գունագեղության վրա։ Նա արդեն չուներ Ռզա Աբասիի թեմաների քնարական մեկնաբանումը, կերպարների ռոմանտիզմը, գեղանկարչական արտահայտչականությունը։ Ղաջարների շրջանի նկարչությունը շատ ավելի ռեալ ու նյութական մոտեցում ուներ դեպի պատկերվածը, որն իր բարձր արտահայտությանը հասավ հատկապես Ֆաթհալի շահի թագավորության շրջանում (1795—1834)։

Ղաջարների շրջանի նկարչության հետաքրքիր օրինակների հանդիպում ենք Թեհրանի Գյուլիստանի պալատում, պալատի թանգարանում, մասնավոր հավաքածուներում (Ալի էթ-թէ-Հադիէի հավաքածուն Թեհրանում), Թեհրանի Ազգագրական թանգարանի (Մարդոմ շնասի), ինչ-

պես նաև Մոսկվայի արևելյան ժողովուրդների արվեստների ու Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանների հավաքածուներում[62]։

Ղաջարների թագավորության շրջանի նկարների հիմնական թեման խրախճանքն է՝ հարեմի շքեղ զգեստավորված գեղեցկուհիներ, պարող, նվագող աղջիկներ, որոնց բնորոշ են օվալաձև դեմք, խիտ երկարավուն հոնքեր, սուրմայած աչքեր, հինայած մատներ, հագուստների շքեղ, մարգարտաշար երիզներ և մանյակներ, գլխի հարուստ հարդարանքներ։ Մեծ տեղ է հատկացված արտաքին շքեղությանը, հարստությանը, հագուստների և միջավայրի գունագեղությանը։

Ինչպես տեսնում ենք, պարսկական արվեստում XVIII դարի երկրորդ կեսին ստեղծվում է գեղեցկի բոլորովին նոր հասկացողություն, նոր մեկնաբանում։ Գեղանկարչական այս ուղղությանը որոշ չափով տուրք են տալիս նաև հայ նկարիչները, որոնց աշխատանքներից մի ամբողջ շարք պահպանվել է Նոր Ջուղայի Դավրեժ թաղում գտնվող Մարգար Հովսեփյանի տանը[63]։

Տան պատերի շատ նկարներ պատմում են պարսից տիրակալների և հատկապես Ֆաթհալի շահի այցելությունների մասին[64]։

Սենյակների ողջ պատերը՝ վերից-վար շքեղ որմնազարդեր են։ Կարմիրի, կապույտի և ոսկեգույնի տաք տոներով ստեղծված ծաղկանկարների հարուստ ֆոնի վրա տեղավորված են զանազան կենդանիների ու պարող փոքրամարմին աղջիկների մանրանկար պատկերներ։ Պայծառ կարմիրի, կապույտի և ոսկեգույնի մեջ առանձնանում են սլաքաձև շրջանակների մեջ դրված կոմպոզիցիաները։ Որմնազարդերում չկա XVII դարի նուրնատիպ նկարազարդումների ամբողջականությունը, նրանց օրգանական շաղկապվածությունը։ Քննության առնվող կոմպոզիցիոն աշխատանքներում նկարիչն օգտվում է պարսկական մանրա-

---

62 Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանի հավաքածուն հրատարակվել է առանձին բացիկների ձևով 1936 թ. և առանձին albomով. Ш. Амиранашвили, Иранская живопись, Тбилиси, 1940.

63 Տունը պատկանել է խոջա Մարգար Հովսեփյանին, Ամիրյաններին, ապա Աննա Ալիխանյանին, այժմ՝ ժառանգաբար անցել է Աննա Դավթյանին։

64 Այս նկարների նկարագրությունն առաջին անգամ տվել է Ա. Երեմյանը, որը թվագրում է 1835 թ. Ա. Երեմյան, էջեր Նոր Ջուղայի մի հին ապարանքի և որմնանկարների պատմությունից, «Անահիտ», 1937, № 5—6։ Հովսեփյանի ժառանգների պատմելով, դրանք կատարված են XVIII դարի 90-ական թվականներին։ Այդ հաստատելու է գալիս նաև այն հանգամանքը, որ 1835 թ. Ֆաթհալի շահը կենդանի չէր։ Նա մահացել է 1854 թ.։

նկարչությունից, պատկերելով փոքրաչափ ֆիգուրներից կառուցված որսորդական տեսարաններ: Նկարազարդման կենտրոն ընդունելով դիմացի պատին տեղավորված Ֆաթհալի շահի դիմանկարը, նկարիչը նրա երկու կողմերում պատկերում է Լղվորյանների տան շքեղ պարտեզը իր ավազանով, երկնասլաց ծառերով: Բնանկարների առաջին պլանում արևելյան մրգերից ստեղծված նատյուրմորտ է պատկերված, որը եռամաս կոմպոզիցիային տալիս է յուրատիպ շքեղություն, գունային անդորրություն: Պատի ընդհանուր զարդանկարի ճոխության մեջ ևս ուշադրություն են գրավում շահի տարազի կարմիր, կանաչ, երկնագույն թանկարժեք քարերի գունային հաջորդականությունը, մարգարիտների հարուստ շարքերի կորագծերը: Ֆաթհալի շահը պատկերված է ավանդական ձևով՝ ծալապատիկ նստած, մեծ բարձի ֆոնի վրա, նեղ իրանով ու երկար, սրածայր մորուքով: Ֆաթհալի շահի պահպանված դիմանկարներից պարզ է դառնում, որ նա, թույլ տալով իրեն նկարել գահի վրա նստած (Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան, XIX դարի սկիզբ) կամ կանգնած (Լենինգրադի պետական էրմիտաժ, Ալի էթ-Թէ-Հադիէի հավաքածուի դիմանկարը)[65], միաժամանակ նախընտրում է նաև գորգին նստած պատկերելու տարբերակը, ինչպես Թեհրանի Գյուլիստանի պալատի ամառային թագավորանիստ բացօթյա այվանում, Մոսկվայի Արևելքի ժողովուրդների արվեստների թանգարանի հավաքածուում և այլն: Լղվորյանների տան Ֆաթհալի շահի դիմանկարի տարբերակը, աննշան փոփոխված մանրամասներով (թագը, զգեստի նախշերը) հանդիպում ենք Յուրևի թանգարանից Մոսկվայի Արևելքի ժողովուրդների արվեստների թանգարանին հանձնված նկարների շարքում (№ 1412/3):

Լղվորյանների տան պատին տեղավորված մեկ այլ աշխատանքում Ֆաթհալի շահը պատկերված է գահի վրա՝ մտերիմներով շրջապատված (հավանաբար ներկա է նաև տան տերը): Ֆիգուրներն անհամաչափ են, ոչ ճիշտ տեղավորված ընդհանուր տարածության մեջ, խարխլված են մարմինների համամասնությունները և հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացված է դեմքերի ու հագուստների մանրամասների վրա: Ֆաթհալի շահի այս դիմանկարը և «Որսորդական տեսարանը» կատարված են մեկ այլ նկարչի ձեռքով, հավանաբար շատ ավելի ուշ, քանի որ նրանք իրենց

---

65 Ֆաթհալի շահի ապլիկացիայով արված երկու հոյակապ դիմանկարներ, որոնց հեղինակը XIX դարի առաջին կեսում ստեղծագործող վարպետ Բոհորուխն է, պահպանվում են Ալուպկայի՝ Մ. Ս. Վորոնցովի տուն-թանգարանում:

կատարման հնարքներով, մի փոքր պրիմիտիվ մեկնաբանությամբ և ոճական առանձնահատկություններով շատ ավելի մանրանկարչական բնույթի են և պակաս շնորհ ունեցող նկարչի գործ: Այս նկարը հիշեցնող մեկ այլ կոմպոզիցիա պահպանվում է Մոսկվայի Արևելքի ժողովուրդների արվեստների թանգարանում՝ «Ընդունելություն Ֆաթալի շահի մոտ» խորագրով (1834 թ. № 1579):

Կոմպոզիցիաների միասնությունը, ֆիգուրների դասավորության միանմանությունը գալիս են ասելու, որ XIX դարի 40-ական թվականներին պարսիկ նկարչի կողմից ստեղծված վերոհիշյալ պատկերն ունեցել է իր շատ վաղ կատարված նախատիպը Լվովրյանների տան պատին:

Միանգամայն այլ տպավորություն են թողնում Լվովրյանների տան նկարազարդումների մյուս տեսարանները: Դրանք պարող ու նվագող աղջիկներ են, շքեղ հագուստներով, նազելի շարժումներով, ուր գույնի դեկորատիվ հնչեղությունը, դեմքերի փափուկ գծանկարը այս աշխատանքները դարձնում են ղաջարների շրջանի արվեստի ուշագրավ օրինակներ: Շարժումների ազատությունը, զգեստների հարուստ զարդերը, նուրբ կարմրագույն քողերն ու ալ կարմիր թաշկինակները, դեմքերի ինքնատիպ գեղանկարչական լուծումները գունային գեղեցիկ զուգորդություն են ստեղծում:

Միաժամանակ զգացվում է գեղարվեստական կերպարավորման ինչ-որ կոպտություն, որը յուրահատուկ է նաև այդ շրջանի պարսկական գեղանկարչությանը:

Նոր Ջուղայի արվեստն իր փայլուն զարգացումն ապրեց XVII դարում և XVIII դարի առաջին կեսում:

Քաղաքական-հասարակական կյանքի անբարենպաստ պայմանների հետևանքով սկսված նոր ջուղայեցիների գաղթը դեպի օտար երկրներ և պարսից շահերի կողմից վարած անընդհատ պատերազմները ոչ միայն քայքայեցին հայ գաղթօջախի տնտեսական հիմքերը, այլև զրկեցին նրա մշակույթը իր վաղեմի հմայքից, մշակույթ, որը փաստորեն իրեն սպառեց արդեն XVIII դարի վերջում՝ արժանի տեղ գրավելով նոր շրջանի հայ կերպարվեստի զարգացման պատմության մեջ:

Նոր Ջուղայի XVII դարի արվեստի բազմակողմանիությունը, եվրոպական և արևելյան արվեստների ուժեղ ազդեցությունները բնական են և արդարացված ինչպես նրա աշխարհագրական դիրքով, տնտեսական հետաքրքրություններով, նույնպես և նոր արվեստի ձևավորումից բխող անհրաժեշտությամբ: Այդ ազդեցությունները թելադրված էին տեղական

դպրոցի ստեղծագործական հետաքրքրություններից։ Նոր Ջուղայի նկարիչներն իրենց արվեստի կնիքը դրեցին նաև ժամանակի պարսկական նկարչության վրա, որը նրա միջոցով հարստանում ու զարգանում էր։ Եվ երբ Նոր Ջուղայի նկարչությունը XVIII դարի վերջում սպառեց իրեն, պարսկական արվեստն էլ փաստորեն այլևս չէր ունենում ստեղծագործական թռիչքներ։ Մյուս կողմից, Նոր Ջուղայի նկարչությունը եթե ոճական առանձնահատկություններով ու իր գաղափարական մղումներով տարբերվում էր պարսկական արվեստից, ապա կյանքի ընկալման ու գեղանկարչական որոշ հարցերի լուծման առումով շատ մոտ էր կանգնած պարսկականին։

Նոր Ջուղայի արվեստի կնիքը տեսնում ենք նույն նկարչական դպրոցում որպես արվեստագետ ձևավորված Բոգդան Սալթանովի հարուստ ստեղծագործության վրա։ Նրա կյանքն ընթացավ Մոսկվայի Զինապալատում՝ XVII դարի ռուսական գեղանկարչության կենտրոնում, սակայն որքանով որ Սալթանովի ստեղծագործությունը կարևորագույն տեղ է գրավում XVII դարի երկրորդ կեսի ռուս նկարիչների ստեղծագործությունների շարքում, նույնքանով էլ այն իր արմատներով կապված է Նոր Ջուղայի արվեստի ու գեղագիտական հասկացությունների հետ։

ԲՈԳԴԱՆ ՍԱԼԹԱՆՈՎ

1660 թ. Աստրախանի վրայով Սպահանից Մոսկվա եկան մի խումբ վաճառականներ, որոնց թվում նաև խոջա Սահրադի որդի Զաքարը։ Նա Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորին նվեր էր բերում Սպահանի հայ վարպետների գլուխգործոցներից մեկը՝ «Ալմաստե գահը»։ Արևելյան հյուրասիրության սովորության համաձայն գահի հետ միասին հայ վաճառականները ռուսաց թագավորին բերել էին նաև այլ նվերներ, որոնց թվում՝ պղնձի վրա նկարված «Խորհրդավոր ընթրիք» կոմպոզիցիան։ XVII դարի գեղանկարչության մեջ լայն տարածում ստացած այդ թեման իր ոճով ու կատարողական արվեստով գրավեց թագավորի ուշադրությունը և նա խնդրեց վաճառականներին՝ Մոսկվա ուղարկել նկարի հեղինակին[66]։

[66] „Армяно-русские отношения в XVII веке", Сборник документов подготовили к печати В. А. Парсамян, В. К. Восканян, С. А. Тер-Авакимова, Е., 1953, стр. 41, հետագայում՝ Сборник.

1667 թ. հուլիսի 15-ին, Ալեքսեյ Միխայլովիչի հրամանով, Սպահանից եկած երիտասարդ հայ նկարիչը աշխատանքի է անցնում Մոսկվայի Զինապալատում (Оружейная палата), այդ շրջանի ռուս արվեստի պատմության մեջ թողնելով փառքով պսակված մի անուն՝ Բոգդան Սալթանով։

Բոգդան Սալթանովի հայրենիքը ռուսական աղբյուրներում համարվում է «шахов земля», «шахова область», որն այն ժամանակվա հասկացողությամբ Ռուսաստանի հարևան երկիր Պարսկաստանն էր։ Սահրադի որդի Ջաքարը 1666 թ. գրած իր խնդրագրում նշում է «Զղըլ-պաշկայա զեմլյա», որը նույն Պարսկաստանն է։ Սալթանովը 1668 թ. թագավորին ուղղած իր դիմումում հիշատակում է իր ծննդավայրը՝ Սպահան[67]։

Բոգդան Սալթանովի մասին առաջին տեղեկությունները հաղորդող Ջաքարը իր խնդրագրում նշում է. «...էն քարխանումն որ շինվել էր («խորհրդավոր ընթրիք» նկարը—Մ. Ղ.) մին զապիլ ուստայ կէր անունն Բուղտան, որ նորայ հունարն ամենու վերայ առավել էր...»[68]։

Նշանակում է Մոսկվա է ուղարկվել ոչ թե Ալեքսեյ Միխայլովիչին մատուցած «խորհրդավոր ընթրիք» նկարի հեղինակը, այլ մեկ ուրիշը՝ Բոգդան Սալթանովը, որն այդ նույն արվեստանոցում ավելի շնորհալի էր։ Գրականության մեջ գոյություն ունի այն կարծիքը, որ խոջա Ջաքարի մատուցած «խորհրդավոր ընթրիք» կոմպոզիցիան պատկանում է Բոգդան Սալթանովի վրձնին, սակայն ինչպես երևում է վերոհիշյալ քաղվածքից՝ այն հիմնավոր չէ[69]։

Ինչպես հիշատակում է նույն Ջաքարը, Բոգդան Սալթանովին հա-

---

67 ЦГАДА, Ф. 100, № 1, 1668 թ. Սալթանովի սպահանյի լինելու մասին նշում է նաև՝ А. Новицкий, Парсунное письмо в Московской Руси. Ж. „Старые годы", СПб., 1909, июль, стр. 384.

68 Сборник, стр. 41.

69 Նույն տեղում, էջ 249. վերջինիս ծանոթագրություններում տարակուսանք է առաջացնում այն հայտարարությունը, թե Ալեքսեյ Միխայլովիչին նվիրաբերած «խորհրդավոր ընթրիք» նկարը կնոնարդո դա Վինչիի նշանավոր ստեղծագործության ընդօրինակությունն է։ Այդպիսի եզրակացության ոչ մի հիմք չկա, քանի որ նկարը գոյություն չունի, իսկ «խորհրդավոր ընթրիքի» թեման կերպարվեստի հավերժական թեմաներից է և հատկապես լայն տարածում ուներ նաև XVII—XVIII դարերի հայ կերպարվեստում։ Հիշենք թեկուզ Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի և Էջմիածնի վանքի նույնանուն աշխատանքները։

մոգում են մեկնել Մոսկվա, գումար են տալիս, որ որոշ ժամանակ աշխատի Մոսկվայում, աշակերտներ պատրաստի և ապա վերադառնա Պարսկաստան, իսկ թագավորի ցանկության դեպքում Ռուսաստան կուղարկվեն նաև այլ նկարիչներ («երբ աստուած տայ զուլուղ Բուսրմիշ առեւ, որչանք մեծ թագաւորին կամքն այ զուլուղն տեղ կատարե, երբ զորայ սանիաթէն ըռաղի կու լինէք, կու խովանէք զաբիլ լինի, երկու սահապուղուֆ նաղաշ, աշկերտ դէյի, զրայ կշտին կու դնէք, զրայ սանիաթին, չուրի խինգ վեց ամիս սովորին, զորայ ըռուսխաթ լինի որ գոյ։ Երբ գայ շուտըռազի գոյ տեղս, ինչ սահապուղուֆ ուստի, որ թաքլիֆ առնք, շուտ կաղարկենք...»)[70]։ Սակայն ինչպես ցույց են տալիս հետագա դեպքերը, այլ ճակատագիր էր սպասվում Բոգդան Սալթանովին։

Սալթանովի անվան մասին ևս առաջին տեղեկությունը տալիս է խոջա Ջաքարը։ 1666 թ. մարտի 10-ին իր խնդրագրում նա նշում է, որ արվեստանոցի ամենալավ նկարչի անունը Թանրի Վերան է, «...որ է քրիստոնէի բառ Բուղդան...»[71]։ Թանրի Վերան անունը տարածված էր մուսուլմանական պետությունների իշխանության տակ ապրող հայերի շրջանում և թուրքերեն նշանակում է Աստծո տված[72]։ Դա հայերենում լայն տարածում ստացած նույն Աստվածատուրն է։ Բոգդան Սալթանովին առնչվող սկզբնական շրջանի գրագրություններում հանդիպում ենք «Богдашко Салтанов»[73], «Իվան Սալթանով»[74] անվանումներին, որոնցից պարզ է դառնում, որ Մոսկվայում նկարչի անունը Թանրի Վերանից թարգմանվել է Բոգդանի, իսկ ազգանունը ոչ թե Սալթանով է, այլ այն ժամանակվա ընդունված ձևով՝ Սալթանի որդի։ Հետագայում, 1674 թ. ընդունելով ուղղափառ դավանանքը, նա կոչվել է Իվան Իևլիևիչ

---

70 Сборник, стр. 42.

71 Նույն տեղում։

72 Հ. Աճառյանի «Հայոց անձնանունների բառարանում (Ե., 1944, հատոր I, էջ 278) անվան այս ձևը գոյություն չունի։ Կան «Թանրի-ղուլի», «Թանրի-վերդի», «Թաղրիվերդի» անվանաձևերը։ ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի կողմից 1968 թ. ապրիլին կազմակերպած գիտական նստաշրջանի ծրագրում նշված է «Աստվածատուր Սալթանյան», սակայն հեղինակը համամիտ է Լ. Խաչիկյանի հետ, թե պետք է պահպանել Բոգդան Սալթանով անվանաձևը։

«Աստվածատուր Սալթանյան» անվանաձևն օգտագործված է՝ Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 1։

73 „Дополнения к актам историческим", СПб., 1859, т. VI, стр. 157.

74 *А. И. Успенский*, Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. II, Словарь, М., 1910. Հետագայում՝ Словарь.

Սալթանով, իսկ երբեմն նաև Բոգդան Իլիևիչ Սալթանով[75], Иван Богданов сын Салтанов[76] և այլն։

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Նոր Ջուղայի Ա. Տեր-Բարսեղյանի տան գեղանկարչական աշխատանքներից մեկը, որը որոշ չափով պարզաբանում է Սալթանովի ընտանիքի պատմությունը։ Խոսքը վերաբերում է այն դիմանկարին, որը պատկերում է խոջա Սոլթանին։ Դիմանկարի կողքին, մագաղաթյա թղթի վրա կարդում ենք հետևյալ մակագրությունը. «Աստված պահի խոջա Սոլթան»։ Այս դիմանկարը, ինչպես հիշատակեցինք վերը, իր գեղարվեստական մեկնաբանմամբ ու մտահղացմամբ շատ մոտ է կանգնած Նոր Ջուղայի XVII դարի նկարչությանը։ Տվյալ դեպքում հատկապես ուշադրության են արժանի «խոջա Սոլթան» բառերը, որը տանտիրոջ և նկարում պատկերվածի անունն է։ Շահի տոն օրերին հյուրասիրվում էր խոջա Սոլթանի (Սուլթանի) տանը։ Հավանական պետք է համարել Բոգդան Սալթանովի այդ տան ժառանգ լինելը, քանի որ նկարչությամբ զբաղվելով հանդերձ, Բ. Սալթա-

---

[75] *А. И. Успенский*, Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I, М., 1913, стр. 309.

[76] *А. Викторов*, Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1613—1725, М., 1883, вып. II, стр. 453.

Սերգեյ Գլինկան իր „Обозрения истории армянского народа" *գրքում* (М., 1883, ч. II, стр. 283) *գրում է.* „В сношениях 1671 года показано, что в Москве между прочими армянскими художниками находился и искусный живописец Пеакурица„.

Մեկ այլ տեղ կարդում ենք. „Из сношений 1671 года видно, что в Москве был тогда весьма искусный живописец Пеакуцира и находились другие художники из армянской нации". „Собрание актов, относящихся к обозрению истории армянского народа„, М., 1838, ч. II, стр. 66, *Հ. Տեր-Հովհաննյանցը իր «Պատմութիւն Նոր Ջուղայու որ յԱսպահան» աշխատության I հատորում (Նոր Ջուղա, 1880), օգտվելով վերոհիշյալ աղբյուրներից գրում է, որ խոջա Զաքարը 1671... կրկնեալ օր կինդիր իւր սակս փութով վերադարձուցանելոյ ի Պարսկաստան, դէմ պատկերահանն Գևակուցիր» (էջ 175)։ Հնարավոր չեղավ գտնել անվան այս ձևի բացատրությունն ու աղբյուրը։ Հավանաբար տպագրական աղավաղում է։ Նույնանման սխալ է թույլ տրված Ս. Սոլովյովի* „История России с древнейших времен" *աշխատության գրքի 14-րդ հատորում (էջ 1157), ուր գրված է* „Иван Салтыков„. *Սոլովյովի մոտ ծանոթագրության մեջ նշված է, որ տվյալ փաստը վերցված է Ն. Ուստրյալովի գրքից, որտեղ, սակայն, կարդում ենք «Սալթանով»։* *Н. Устрялов*, История царствования Петра Великого, т. II, СПб., 1858. стр. 297.

նովը երկար ժամանակ Սպահանից ապրանքներ էր ստանում վաճառքի համար։ 1668 թվականին նա դիմում է թագավորին Աստրախանում գտնվող իր ապրանքներից հարկ չվերցնելու մասին[77]։ Հայտնի է, որ Մոսկվա էր եկել նաև Սալթանովի եղբայրը, հավանաբար նույնպես առևտրական գործերով[78]։

Օտար նկարիչների հանդեպ եղած ոչ-բարյացակամ վերաբերմունքի պատճառով[79] ընդունելով ուղղափառ դավանանքը, Բ. Սալթանովը հույս ուներ արտոնություններ ստանալ, սակայն այդ ակնկալությունները չեն արդարանում, և նա ստիպված դիմում է Ալեքսեյ Միխայլովիչին՝ խնդրելով նրանից նյութական օգնություն[80]։ Եվ ահա, 1674 թ. նոյեմբերի 24-ին, Բոգդան Սալթանովին շնորհվում է աղնվականի կոչում՝ մոսկովյան ցուցակով[81]։ Սկզբնական շրջանում, Մոսկվայում, Բոգդան Սալթանովը բնակվում է «Մեծ գոստինի դվորում», բավական անհարմար պայմաններում, որից նրան փրկում է հրդեհը։ Նա գնում է նոր տուն, պարտքերը փակելու համար պալատից ստանում է 300 ռուբլի դրամ[82]։ 1687 թ. նրան մի նոր հարված է հասնում՝ մահանում է կինը. թաղման ծախսերը հոգալու համար նա նորից դիմում է պալատ՝ դրամական օգնություն ստանալու[83]։

1703 թ. հետո, փառքի հասած մոսկովյան աղնվական Բոգդան

---

[77] ЦГАДА, ф. 100, № 1, 1668.

[78] *Ив. Забелин*, Материалы для истории русской иконописи. „Временник Императорского московского общества истории и древностей российских", М., 1850, стр. 120. *Հավանաբար Սալթանովի եղբայրը նույնպես մնացել է Մոսկվայում ու անցել պետական ծառայության, քանի որ 1703 թ. ելումուտի գրքերից տեկում կարդում ենք.* „...состоящий у дозора оружейной полковой казни, стольник Степан Яковлев сын Салтанов *(գաթձյալ Սալթանի որդի անը-Ա. Գ.)* и у живописных дел московскому столу Ив. Салтанов".

[79] *Պահպանվել է Պարսկաստանից Մոսկվա եկած 40 հայ վաճառականների, այդ թվում նաև Բոգդան Սալթանովի խնդրագիրը Ալեքսեյ Միխայլովիչին, ռուսական եկեղեցում խոստովանելու թույլտվության մասին։* Сборник, 1666, стр. 42—44.

[80] *А. И. Успенский*, Царский живописец дворянин Иван Иевлиевич Салтанов. Ж. „Старые годы", СПб., 1907, март, стр. 77.

[81] *Ив. Забелин*, Материалы для истории русской иконописи. „Временник Императорского московского общества истории и древностей российских". М., 1850, стр. 115.

[82] *А. И. Успенский*, Царский живописец дворянин Иван Иевлиевич Салтанов. Ж. „Старые годы", СПб., 1907, март, стр. 78.

[83] *Նույն տեղում, էջ 82։*

Սալթանովի մասին այլևս ոչ մի տեղեկություն չկա[84]: Սակայն ենթադրությունները նորից մեզ բերում են Նոր Ջուղա:

Խոջա Սալթանի տան պատին տեղավորված էր Պետրոս I-ի դիմանկարը:

Ինչպես Պետրոս I-ի, նույնպես և անհայտ աստիճանավորի դիմանկարների հեղինակ կարելի է համարել Բոգդան Սալթանովին, եթե նկատի ունենանք, որ նա հավանաբար այդ տան տեր խոջա Սալթանի զավակն է: Մյուս կողմից՝ Սալթանովը երկար տարիներ որպես պալատական նկարիչ, հայտնի էր Պետրոս I-ի սենյակների նկարազարդումներով և այլն: Պետրոս I-ին Սալթանովը հայտնի էր հատկապես Ազովի գրավման ժամանակ Մոսկվայում ձևավորած իր հաղթակամարով և, վերջապես, նրա կողմից պատվիրված Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի նշանավոր դիմանկարով: Եվ որպես երախտագիտության նշան, նկարիչը հայրենական տան պատին կարող էր պատկերել Պետրոս I-ի դիմանկարը[85]:

Իր կյանքի վերջում Բոգդան Սալթանովը հավանաբար նորից կարող էր եկած լինել Նոր Ջուղա: Այդ առթիվ մի ենթադրություն ևս կարելի է անել: Պետրոս I-ը Իսրայել Օրու ծրագրերի հետ կապված մարդիկ էր ուղարկում Պարսկաստան՝ տեղում իրադրությանը ծանոթանալու և դրան առնչվող զանազան հարցեր պարզելու համար: Նրան հարկավոր էին այնպիսի մարդիկ, որոնք ծանոթ էին երկրին, մարդկանց, նրանց սովորույթներին, ունեին կապեր ու ծանոթություններ, գիտեին տեղի ազգաբնակչության՝ հայերի ու պարսիկների լեզուն: Շատ հավանական է, որ Բոգդան Սալթանովը ևս Պետրոս I-ի առաջարկով 1703 թ. հետո, գուցե և Իսրայել Օրու հետ՝ 1709 թ. մեկնում է Պարսկաստան

---

84 Մոսկովյան «Ենկրոպոլոնքրում» Սալթանովի մասին ոչ մի տեղեկություն չկա: Պետերբուրգի «Ենկրոպոլում» կա Վասիլի Դենիսովիչ Սալթանով, փոխգնդապետ (1834–1898), որը թաղված է Նովոդևիչի վանքում, СПб., 1913, т. IV, стр. 18. „Русский биографический словарь"-ում մի քանի տող է հատկացված Բոգդան Սալթանովին: Այնտեղ կա նաև Սալթանով Իվան Օսիպովիչ (1774–1809, Տրիեստ): Սա ծովային է, Նովգորոդի նահանգից:

XX դարի սկզբներին հայտնի էր նկարիչ Սերգեյ Սալթանովը, որի աշխատանքների ցուցահանդեսները բացվել են 1900, 1909, 1913 թթ.: Վ. Լուկոմսկու և Ս. Տրոիցկու կողմից Պետերբուրգում 1910 թ. հրատարակված „Указатели к высочайше утвержденным общему гербовику дворянских родов царства Польского" աշխատության մեջ նշված է, որ Սալթանովների մասին կլինի XII հատորում: Չի հրատարակվել:

85 Այս հարցում օգնության կարող էր գալ այդ դիմանկարների համեմատությունը Սալթանովի նույն շրջանի այլ աշխատանքների հետ, որոնք ցավոք, չեն պահպանվել:

ու հետագայում այնտեղ էլ մահանում, իր կյանքի վերջին տարիների մասին ոչ մի հետք չթողնելով ռուսական փաստաթղթերում և այլ աղբյուրներում։

Բոգդան Սալթանովը Մոսկվա է եկել XVII դարի 60-ական թվականներին։ Ռուսաստանի բազմադարյան պատմության մեջ XVII դարը քաղաքական, տնտեսական ու կուլտուրական մեծ աշխուժության ժամանակաշրջան էր։ Դարի կեսերին մեծ տեղաշարժ էր սպրում մանուֆակտուրային արտադրությունը, ֆեոդալական մանր տնտեսությունները ավելի էին ներգրավվում ապրանքադրամային հարաբերությունների մեջ։ Զարգանում է լեռնային մետաղագործությունը, բացվում են առևտրական նոր ճանապարհներ։ Ռուսաստանին է միանում Ուկրաինան, ամրապնդվում է Ղրիմի սահմանը, դիվանագիտական և առևտրական հիմնավոր կապեր են ստեղծվում հարևան երկրների հետ։

Եթե XVI դարում աղնվականության ու հոգևորականության միջև գոյություն ուներ դասակարգային ներքին պայքար, ապա XVII դարում բորբոքվում է ժողովրդական լայն մասսաների պայքարը աղնվականության դեմ։

Դարի երկրորդ կեսում ռուսական պետության պատմությունը ստեղծելու առաջին քայլերն են արվում։ 1657 թ. ստեղծվում է «Записной приказ»-ը, որի պարտականությունն էր շարադրել նաև ռուսական պետության պատմությունը՝ սկսած Իվան Ահեղի թագավորությունից։ Հանդես են գալիս խրոնոգրաֆները՝ համաշխարհային պատմության շարադրմամբ։ Կազմվում է Սիբիրի տարեգրությունը։ Գրականության մեջ մուտք են գործում քնարական բանաստեղծությունները, ժողովրդական վեպերը։ Երաժշտության մեջ, զուտ եկեղեցական բնույթի, այսպես կոչված, զնամեննույն երգերն իրենց տեղը զիջում են կերպարավոր բազմաձայն պարտեսնի ոճին։ Դիլիցկին (ծագումով ուկրաինացի) գրում է տեսական տրակտատ երաժշտության մասին, որով ժխտում է երաժշտության կապը կրոնի հետ և գտնում, որ այն մարդկանց զգացմունքներն արտահայտող պատկերավոր լեզու է միայն։ Նշանակալից երևույթ էր նաև դրամատուրգիական երկերի հանդես գալը։ Սիմեոն Պոլոցկու «Անառակ որդու մասին», «Նաբուգոդոնոսոր» պիեսները առաջին ինքնուրույն գործերն էին։ Մոսկվայի, Կոլոմենսկի, Իզմայիլովոյի, Պրեոբրաժենսկու պալատներում բեմադրվում էին «Հովսեփի մասին», «Ադամի և Եվայի մասին», «Դավթի և Գողիաթի մասին» փոխաբերական իմաստ ունեցող պիեսները։ Նիկոլայ ֆոն Ստադենին հանձնարարվում է Եվրոպայից դե-

բասաններ հրավիրել, որոնք ոչ միայն կարող էին խաղալ, այլև սովորեցնել իրենց արվեստը։ Մի քանի ամիս անց, Յագան Գոտֆրիդը հրաման է ստանում կազմակերպել ներկայացում՝ Աստվածաշնչի էսթերի դրջից։ Դրա հիման վրա, Պրեոբրաժենսկի նորակառույց պալատում 1672 թվականի հոկտեմբերի 17-ին տրվում է թատերական առաջին ներկայացումը, որը տևում է տաս ժամ և հայտնի է «Արտաքսերսովո դեյստվիե» անունով։ 1673 թ. ամեռային թատրոն է ստեղծվում նաև Մոսկվայի Կրեմլում։ Միանգամայն նոր հոսանքներ են երևում ճարտարապետության բնագավառում։ Եթե եկեղեցական ճարտարապետության մեջ Մոսկվայի պատրիարք Նիկոնը ցանկանում էր խափանել եկեղեցիների վրանաձև կառուցումը և պահպանել հնգագմբեթ ու եռաբսիդ կառուցումները, ապա աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ մուտք է գործում, այսպես կոչված, «նարիշկինյան ոճը», որը նույն եվրոպական բարոկկոն էր իր թեթևությամբ, ժանեկանման թեթև ու բազմանախշ դեկորով։ Բնական է, որ մշակութային կյանքի այսպիսի աշխուժությանը չէր կարող չարձագանքել նաև կերպարվեստը։

Կիրառական արվեստն իր փայլուն զարգացումն էր ապրում դեռևս XVI դարից և հիմնականում խարսխված լինելով ժողովրդի կենցաղի, գեղեցիկի հասկացողության ժողովրդական ընկալման վրա, պահպանում էր ազգային ավանդներն ու շարունակում իր բազմակողմանի զարգացումը։ Դրա հետ միասին XVII դարում սկսում են մեծ տեղ հատկացնել թանկարժեք իրերին, շքեղ գործվածքներին ու կերպասեղենին։

Սրբանկարչությունը փաստորեն իր գարավոր պատմությունը եզրափակեց XVII դարի II կեսին։

Մոսկովյան սրբանկարչությունը, որը ձևավորվել էր դեռևս Բորիս Գոդունովի թագավորության ժամանակ, փաստորեն փոխարինում էր նովգորոդյան դպրոցին և իր մեջ ուներ ժողովրդական տարրեր, առավել ազգային էր ու կյանքի հետ կապված։ Նա իր փայլուն ծաղկմանը հասավ Սեմյոն Ուշակովի ստեղծագործության մեջ (1626—1668)։

Սկսած XVI դարի երկրորդ քառորդից, ռուսական կերպարվեստում զգալի է դառնում հակումը դեպի, այսպես կոչված, եվրոպականատիպ նկարչությունը։ Հայտնի է, որ դեռևս 1554 թ. Ստոգլավի սոբորում, սարկավագ Վիսկովատին դեմ է դուրս գալիս օտար ազդեցություններին, և որոշում է ընդունվում սրբապատկերների ստեղծման ժամանակ որպես նախատիպ ունենալ ռուսական XIII—XIV դարերի գեղանկարչության

օրինակները։ Սակայն կյանքի ընթացքը առաջադրում է իր պահանջները։ Մի կողմից թելադրվում էր հիմնական պատվիրատուների՝ պալատի, ազնվականության ու հարուստ վաճառականների ճաշակը, մյուս կողմից՝ ժամանակի արվեստի վրա իրենց կնիքն են դնում ժողովրդական դեղագիտական ըմբռնումները։

Արդեն XVII դարի կեսերից ռուսական նկարչության մեջ հանդիպում ենք ոչ միայն փայտի վրա կատարված սրբապատկերների, այլև կտավի վրա նկարված դեղանկարչական ստեղծագործությունների, ինչպես նաև փորագրությունների, նոր տիպի որմնանկարների։ Նկատվում է բազմաժանրություն. ստեղծվում են կոմպոզիցիոն աշխատանքներ, դիմանկարներ։ Գեղանկարչության մեջ մուտք է գործում բնանկար հասկացությունը։ Փորագրության բնագավառում զգալի հաջողությունների են հասնում Աֆանասի Տրախտենսկին և նրա աշակերտ Վասիլի Անդրեևը։ Գեղանկարչական վարպետության փայլուն օրինակներ են դառնում Ի. Բեզմինի և Վ. Պոլնոնսկու ստեղծագործությունները։ Ռուսական արվեստի զարգացման պատմության մեջ իրենց ավանդը մուծեցին նաև օտարազգի նկարիչները։

Զինապալատի առաջնակարգ նկարիչներից էր Իվան Դիտերսոնը (վախճանված 1655 թ.), Զինապալատում էին աշխատում Դանիել Վոլմտերսը, Նիկոլայ Սոլոմոնովը, Անատոլ Յուրևը՝ Աթենքից, արաբ Սոսիկն ու Յակովլևը, լեհ Լոպուցկին, պարսիկ Մամեդ ալի Ակատովը և այլք։ 1662 թ. Մոսկվայի Զինապալատում աշխատում էին ավելի քան վաթսուն օտարազգի նկարիչներ ու կիրառական արվեստի վարպետներ։ Նրանցից յուրաքանչյուրը բերում էր իր երկրի, իր ժողովրդի արվեստի ավանդներից մի մասնիկ, և այդպիսով Մոսկվայի Զինապալատում նոր զարգացում էր ապրում XVII դարի ռուսական կերպարվեստը։

Ռուսական արվեստի զարգացման փայլուն էջերը կապված են իր ժամանակի արվեստի խոշորագույն կենտրոնի՝ Մոսկվայի Զինապալատի հետ։

Մոսկվայի Զինապալատը դրականության մեջ հիշատակվում է 1547 թվականից։ Սկզբնական շրջանում այն միայն զինանոց էր, իսկ 1610 թվականից այնտեղ արդեն զինագործների հետ կային նաև ոսկերիչներ, արծաթագործներ, սրբանկարիչներ, փորագրիչներ։ 1640 թ. հիմնադրվում է նկարչական պալատը, որի առաջին ղեկավարն էր Սեմյոն Ուշակովը։ Որոշ ժամանակ նրան փոխարինում է Իվան Բեզմինը, որին աքսորելուց հետո պալատի ղեկավարն է դառնում Բոգդան Սալթանովը։

Մոսկվայի Զինապալատը գեղարվեստական ու արհեստավորական մի օջախ էր, որն ուղղություն էր տալիս գեղագիտական կյանքին։ Այնտեղ ստեղծված իրերն ու նկարները դառնում էին յուրատիպ նմուշներ, իսկ հեղինակները հրավիրվում էին նաև այլ քաղաքներ՝ որմնանկարչական աշխատանքներ կատարելու։ Բնական է, որ կերպարվեստի բնագավառում կատարվող փոփոխություններն առաջին հերթին արտացոլվում էին Զինապալատում աշխատող նկարիչների արվեստում։ Կանոնիկ դարձած հարթապատկերային սրբանկարչության մեջ ներմուծվում են ծավալների ընդգծման, նրանց նյութականության, լույս ու սուվերի, ձևերի մշակման նոր հասկացություններ, անշուշտ՝ իրենց սաղմնային վիճակում։ Դրա լավագույն արտահայտությունն էր Սեմյոն Ուշակովի արվեստի մեջ նկատվող վերափոխությունը։ Այդ շրջանի ռուսական գեղանկարչության մեջ ներմուծվում է կոմպոզիցիայի կառուցման որոշակի հասկացողություն, մշակվում են յուրատիպ կանոններ, այն հեռանում է հարթապատկերային լուծումից։ Չնայած թեմաները վերցվում են հիմնականում նույն աղբյուրից՝ կտակարաններից, սակայն մեկնաբանվում են որպես կյանքից բխող թեմաներ։ Կերպարները կարվում են իրենց ասկետիկ, անկյանք, երկնային էությունից և դառնում կենսահաստատ ու կենսախինդ։ Այս գծերն արդեն առկա էին Բոգդան Սալթանովի արվեստում, երբ նա Սպահանից եկավ ու աշխատանքի անցավ Զինապալատում որպես Նոր Ջուղայի նկարչական դպրոցում ձևավորված արվեստագետ։ Նա այնքան հմուտ էր իր գործի մեջ, որ օլիֆի նոր տեսակի պատրաստման դեղատոմս է առաջարկում[86]։

Բոգդան Սալթանովը սկզբնական շրջանում աշխատում է Դիվանադիտական տույնում, իսկ 1667 թ. հունիսի 8-ին, Ալեքսեյ Միխայլովիչի հրամանով նշանակվում Զինապալատում։ Նրան հանձնարարվում է նաև աշակերտներ պատրաստել, և բավական բարձր վարձատրություն է ստանում[87]։

Հետագայում, Մոսկվայում անցկացրած ստեղծագործական ավելի քան երեսուն տարիների ընթացքում, որպես Զինապալատի նկարիչ, Բոգդան Սալթանովը կատարեց գեղանկարչական բազմաթիվ աշխատանքներ՝ թեմատիկ ստեղծագործություններ, դիմանկարներ, սրբապատկերներ, մարտանկարներ, բանդակներ, նկարազարդեց ձեռագրեր,

---

[86] Словарь, стр. 235.

[87] Сборник, стр. 64.

պալատներ ու եկեղեցիներ, վերանորոգեց մի շարք հնագույն կառույցների գեղարվեստական նկարազարդումները, ստեղծեց կիրառական արվեստի բազմապիսի իրեր՝ դրոշներ, խաղալիքներ, կահկարասու ձևավորում, դաջ։ Նա մասնակցել է ռուս իրականության մեջ ստեղծված առաջին հաղթակամարի ձևավորման աշխատանքներին, զբաղվել գեղանկարչության տեխնոլոգիայի հարցերով, ունեցել է բազմաթիվ աշակերտներ։ Նրա ստեղծագործությունների թիվն անցնում է երեք հարյուրից։

Բոգդան Սալթանովի մասին պահպանվել են հարուստ տվյալներ Մոսկվայի Հին ակտերի պետական կենտրոնական արխիվի նյութերում (Զինապալատի, պալատական ատյանի, ինչպես նաև «Ռուսաստանի հարաբերությունները Հայաստանի հետ» ֆոնդերը), որոնց զգալի մասը օգտագործվել է ռուս և հայ պատմաբանների կողմից։

Բոգդան Սալթանովին առնչվող հիշատակություններն առաջին անգամ հրապարակել է ռուս պատմաբան և հնագետ Ի. Զաբելինը։ Սալթանովին վերաբերվող բավական արժեքավոր նյութեր են տպագրվել Ա. Վիկտորովի, Դ. Ռովինսկու, Ն. Ուստրյալովի, Ա. Վոստոկովի, Ս. Պետրովի, Ի. Սնեգիրյովի աշխատություններում։ Սակայն Սալթանովի գործունեությունն իր մի բերողն ու նրա ստեղծագործության առաջին բարձր գնահատական տվողը Ա. Ուսպենսկին էր։ Նա էր, որ Սալթանովին առանձին մեծածավալ բաժին հատկացրեց XVII դարի ռուս նկարիչներին նվիրված իր երկհատորյա աշխատանքում, ինչպես նաև առանձին հոդված։

Ա. Ուսպենսկու աշխատությունների հիման վրա, Սալթանովի ստեղծագործությանն անդրադարձավ Գ. Լևոնյանը՝ հայ արվեստին նվիրված ակնարկներում. ռուսերեն ընդարձակ հոդվածով հանդես է եկել Կ. Գրիգորյանը, իսկ հետագայում՝ Վ. Ոսկանյանը, որի կողմից Մոսկվայի Հին ակտերի պետական կենտրոնական արխիվում հայտնաբերած նոր նյութերը ամփոփվեցին «Армяно-русские отношения в XVII веке» (Երևան, 1953 թ.) ժողովածուում։

Վերոհիշյալ հեղինակների աշխատությունները, ժամանակի հետ առնչվող նյութերը, Սալթանովի պահպանված գործերը հնարավորություն են տալիս ուրվագծելու այդ բազմաշնորհ արվեստագետի ստեղծագործական դիմանկարը։

Բոգդան Սալթանովի գեղանկարչական աշխատանքներից պահպան-

վել են ութ առանձին գործ և տասներկու դիմանկար՝ մի ձեռագրում[88]։

Նրա անդրանիկ ստեղծագործությունները, որոնք մեզ չեն հասել, կատարվել են պղնձի և փայտի վրա, յուղաներկով։ Դրանք են «Փրկիչը», «Աստվածամայրը», որոնք իրենց ոճական առանձնահատկություններով պետք է շատ ավելի մոտ լինեին սիբիլլաների պատկերումներին՝ «Սիբիլլաների գիրքը» ձեռագրից։

1674 թ. Բոգդան Սալթանովը դիմում է Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորին, որպեսզի նա կարգադրի վճարել իրեն հասանելիքը՝ «Սիբիլլաների գիրքը» ձեավորելու համար։ Դիվանագիտական ատյանի մատյաններից մեկում այդ առթիվ գրված է. «Անցյալ 181 թվին (1673) մեծ թագավոր և մեծ իշխան Ալեքսեյ Միխայլովիչի հրամանով Զինապալատի գեղանկարիչ Բոգդան Սալթանովը իր կտավի վրա, իր արծաթով և իր ներկերով նկարեց տասներկու մարգարեուհի սիբիլլաներին...»[89]։

1674 թվականին գեղանկարիչ Բոգդան Սալթանովը «Վասիլիոլոգիոն» գրքում նկարեց աստրական, պարսկական, հունական, հռոմեական թագավորների և ռուսական մեծ իշխանների ու մեծ թագավորների 26 կերպարները...[90]։

Վերոհիշյալ փաստաթղթում նշված ձեռագրերը՝ «Սիբիլլաների գիրքը» և «Վասիլիոլոգիոնը» ստեղծվել են դիվանագիտական ատյանում[91]։

Դիվանագիտական ատյանը հիմնադրվել է 1549 թ. և անմիջապես արձագանքել կյանքի իրադարձություններին։ Այստեղ էին աշխատում երկրի լավագույն գրիչները, ոսկեզրողները, թարգմանիչները։ Ի հակադրություն «Պեչատնի դվորի», որը հիմնականում հրատարակում էր կրոնական բնույթի գրականություն, դիվանագիտական ատյանում ստեղծվում էին աշխարհիկ ձեռագրեր, որոնց վերջնական նպատակը նվիրատվությունն էր։

---

88 Ինչպես Սալթանովին ժամանակակից համարյա բոլոր նկարիչները, նույնպես և նա իր նկարները չի ստորագրել։ Այդ սովորությունը խախտում է Սալթանովի ժամանակակից նկարիչ Իոսիֆ Վլադիմիրովը իր „Послание некого изуграфа Иосифа к царевичу изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Феодоровичу" աշխատանքում։ Ի. Վլադիմիրովը պահանջում է, որպեսզի նկարիչը ստորագրի իր աշխատանքները, քանի որ դա բարձրացնում էր նրա հեղինակությունն ու պատասխանատվությունը։ Առաջին օրինակը ցույց է տվել ինքը՝ «Սբ. հոգու իջնումը առաքյալների վրա» սրբապատկերի վրա թողնելով իր անունը (1666)։

89 „Дополнения к актам историческим", СПб., 1857, т. 6, стр. 157.

90 Նույն տեղում։

91 «Սիբիլլաների գիրքը» պահպանվում է Վ. Ի. Լենինի անվան պետական գրադարանում, ձեռագրերի բաժին, 256 ֆոնդ, № 227, «Վասիլիոլոգիոնը»՝ Մոսկվայի Հին ակտերի պետական կենտրոնական արխիվում, 4-րդ բաժին, գործ 44։

Դիվանագիտական ասյանի գրքային գործունեության ծաղկման շրջանը համընկնում է 1670-ական թթ., երբ նրա ղեկավարն էր ժամանակի նշանավոր դեմքերից մեկը՝ Արտեմոն Սերգեևիչ Մատվեևը։ Այս տասնամյակի առաջին տարիներին են ստեղծվում գեղարվեստական խոշոր արժեք ներկայացնող «Պետական գիրքը» շատ ավելի հայտնի «Տիտուլյարնիկ» անվան տակ (1672), «Խրիսմոլոգիոնը» (1672), «Գիրք յոթ մուսաների և յոթ ազատ արվեստների մասին» (1672) գրքերը, որոնց վրա աշխատել են սրբանկարիչներ Իվան Մաթսիմովը, Դմիտրի Լվովը և ուրիշներ։ «Սիբիլլաների գիրքն» ու «Վասիլիոլոգիոնը» հանձնարարում են նկարազարդել Բոգդան Սալթանովին։

«Սիբիլլաների գիրքը» անհայտ ուղիներով հասել է Մոսկվայի նախկին՝ Ռումյանցևի թանգարանի ռուսական ու սլավոնական ձեռագրերի բաժինը, որի 1842 թ. ուղեցույցի մեջ պահպանվել է նաև դրա նկարագրությունը[92]։ Գիրքը պատրաստվել է 1672 թ. օգոստոսի 22-ից մինչև 1673 թ. ապրիլի 18-ը։ Տեքստը լատիներենից կամ լեհերենից (ըստ Ֆ. Բուսլաևի) թարգմանել են Նիկոլայ Սպաֆարին և Պյոտր Դոլգովը, գրիչն է Իվան Վերեշչագինը։ Ինչպես մյուս ձեռագրերի, այս գրքի թուղթը ևս ալեքսանդրյան է, Ստրասբուրգի ֆաբրիկայից։ Կազմը՝ փայտյա, մուգ կարմիր թավշով պատած, որը Իոհան էլենկուղի աշխատանքն է։ Գիրքն ունի գլխագրեր, իսկ վերջում՝ հիշատակարան։ Յուրաքանչյուր գլխից առաջ տեղավորված են սիբիլլաների պատկերումները՝ յուղաներկով, կտավի վրա, որոնք իրենց հերթին տեղավորված են կերպասից ու բարակ ստվարաթղթից պատրաստված շրջանակի մեջ ու ծածկված վարդագույն կերպասով։ Կտավի ու շրջանակի մեջ ընկած տարածությունը լցված է ոսկե նեղ երիզով[93]։

Եվրոպական նկարչության մեջ սիբիլլաները հայտնի են հատկապես Վերածննդի արվեստում։ Հիշենք Թեկուզ Միքելանջելոյի կամ Ռաֆայելի սիբիլլաները։

Ռուսական իրականության մեջ սիբիլլաների, պատկերումների հանդիպում ենք XVI դարից։ Հայտնի են Կրեմլի Բլագովեշչենսկի տաճարում

---

[92] „Книга о сивиллах, колико быша и ними имени и о предречениях их". *А. Востоков*, Собрание румянцевского музея. Опись. „Описание русских и словянских рукописей румянцевского музея", СПб., 1842.

[93] «Սիբիլլաների գրքի» երկու օրինակ, առանց նկարների, նույն Նիկոլայ Սպաֆարիի թարգմանությամբ, պահպանվել են Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանի ձեռագրային բաժնում (թանգարանային ֆոնդ, № 426, Բարսովի ֆոնդ, № 455)։

(1564, 1648 և 1667), Կրեմլի Ուսպենսկի տաճարի հարավային դռների վրա, Մոսկվայի Նովոսպասսկի վանքում (1689) կատարվածները։ Սիբիլլաների ձեռքին բռնած կամ կոզքին դրված թղթի վրա գրվում էր տվյալ սիբիլլայի անունը[94]։

Ռուսական գեղանկարչության մեջ սիբիլլաների մոտիվը կապված էր կրոնական սուր պայքարի հետ, երբ մի կողմից ժխտվում էր Քրիստոսի աստվածային ծագումը, իսկ մյուս կողմից՝ հաստատվում այն։ Վերջիններին օգնության էին գալիս սիբիլլաների հետ կապված ավանդույթները, որոնք Մովսեսի առասպելում նույն դերն են կատարում, ինչ որ առաքյալները քրիստոնեության մեջ։ Ռուս իրականության մեջ Ավվակում-Նիկոն պայքարի տարիներին այդ ձեռագրի հանդես գալը պատահական չէր։

Բոգդան Սալթանովի սիբիլլաները ոչ մի առնչություն չունեն մինչ այդ ռուսական իրականության մեջ գոյություն ունեցող սիբիլլաների պատկերումների հետ։

Ֆ. Բուսլաևը, ցանկանալով ցույց տալ արևմուտքի ուժեղ ազդեցությունը XVII դարի ռուսական գեղանկարչության վրա, հրապարակում է Բոգդան Սալթանովի սիբիլլաներից կատարված գրաֆիկական հինգ գծանկար։ Նա գտնում է, որ դրանք, հավանաբար, վերցված են XVII դարի արևմտյան գեղանկարի օրինակներից[95]։

Սիբիլլաների դիմանկարները Սալթանովը կատարում էր գրքի համար, որը, թվում է, պետք է հնարավորություն տար նկարչին հարցին մոտենալ մանրանկարչության տեսանկյունից, բայց նրա աշխատանքներում ձևերի մշակումը, կոմպոզիցիաների կառուցման եղանակը, կոլորիտն ու գեղագիտական ընդհանուր ըմբռնումները շատ հեռու էին գրքի ձևավորման սկզբունքներից։ Նույնիսկ նկարների փոքր, մանրանկարչությանը մոտեցող չափերը նրանց դուրս չեն բերում հասատցային դիմանկարչության շրջանակներից։

---

[94] *И. А. Казакова*, Пророчества еллинских мудрецов и их изображения в русской живописи XVI—XVII вв. В книге „Труды Отдела древнерусской литературы", М.—Л., 1966, т. 17, стр. 358—368.

[95] *Ф. Буслаев*, Древнерусская народная литература и искусство. В книге «Исторические очерки русской народной словесности и искуства», СПб., 1861, том 2, стр. 364—365.

Ֆ. Բուսլաևի կարծիքը վերաբերում է սիբիլլաների պատկերումներին, իսկ Ն. Սպաֆարիի Թարգմանական գործունեությունն ուսումնասիրող Ի. Ն. Միխայլովն այն տարածում է տեքստի վրա, հակադրվելով Ֆ. Բուսլաևին։ *И. Н. Михайловский*, Важнейшие труды Николая Спафария, Киев, 1897.

Չնայած իրենց կերպարային արտաքին տարբերություններին, Սալթանովի տասներկու սիբիլլաներն էլ ունեն գեղանկարչական մոտեցման հիմնավոր ընդհանրություններ։ Բոլոր տասներկու նկարների ֆոնը բաց-շագանակագույնն է, կերպարներն առնված են վերևում եզրափակվող շրջանակի մեջ, պատկերված են դոտեկատեղից, անունները գրված են ոսկով՝ գլխի երկու կողմերում։ Սիբիլլաների կերպարները նման են նաև իրենց նկարելաձևով։ Աչքերից բավական բարձր կամարաձև հոնքեր, ընդգծված կոպերով աչքեր, զգացմունքով գծագրված շրթունքներ, նուրբ, երկարավուն մատներ։ Նրանք ինքնուրույն, ներքին անհատականությամբ օժտված և ընդգծված արևելյան-բիբլիական խառնվածքներ են։

Սալթանովը ոչ միշտ է կերպարների ինքնատիպությանը հասնում ներքին հոգեբանական խառնվածքի բացահայտմամբ։ Ինչպես ռուսական, նույնպես և հայկական կերպարվեստում այդ հարցերը լուծվել են շատ ավելի ուշ՝ XVIII դարի վերջերում։ XVII դարում, ինչպես Մինասն ու Հովհաննես Մրքուզը, ռուս նկարիչներ Ի. Բեզմինն ու վ. Պոզնանսկին, նույնպես և Սալթանովը կերպարների անհատականության վերհանման միակ միջոցը տեսնում էին արտաքին հատկանիշների՝ դիմագծերի, շարժումների ու տարազների գեղարվեստական դրսևորման մեջ։ Սալթանովն իր կերպարներին պատկերում էր գործողության մեջ, բայց մի պահ այդ գործողությունից կտրված ու դիտողին նայելիս։ Միայն «Եգիպտոսի» սիբիլլան է մնացել ընթերցանության մեջ խորասուզված և հենց նրա պրոֆիլ պատկերումն էլ եզակի է։ Նրա ինքնամփոփ հոգեվիճակը, սև մազերի համեստ սանրվածքն ու մարմնի նրբագեղությունը շեշտող կանաչ զգեստը հիշեցնում են հոլանդական աստվածամայրերին։ Մյուս տասնմեկ սիբիլլաներն օժտված են նազանքով և ներքին քնքշությամբ։ Սրանց տարբերությունը մեծ մասամբ զգեստների ու ձեռքերին բռնած առարկաների մեջ է[96]։

Սալթանովի սիբիլլաների ընդհանուր համեմատությունը, ինչպես

---

[96] XVII դարի ռուսական դիմանկարչությանը նվիրված իր հետաքրքիր ուսումնասիրության մեջ, ժխտելով Սալթանով նկարչի անվան հետ կապված մի քանի հանրահայտ փաստեր, գրքի հեղինակը՝ Ե. Ս. Օվչիննիկովան գրում է. «Սակայն հիմք կա նրան (Սալթանովին—Մ. Ղ.) վերագրելու 1673—1674 թթ. վերաբերող «Սիբիլլաների գրքի» մանրանկարները։ Սիբիլլաների պատկերումներն իրենց գեղարվեստական ոճով շատ էլեկտրիկ են»։ *Е.С. Овчинникова*, Портрет в русском искусстве XVII века, М., 1955 стр. 50, հետագայում՝ Е. Овчинникова.

Հովնաթան Հովնաթանյան,
Ավետում: XVIII դ.

նաև այդ շրջանի ռուսական նկարչության ուսումնասիրությունը ցույց են տալիս, որ XVII դարում գոյություն ունեին դեմքեր, նույնիսկ կանոնիկ դարձած կերպարներ նկարելու գեղանկարչական հատուկ օրենքներ, որոնք իրենց տեխնիկական ու գունային կողմով պարտադիր էին բոլոր նկարիչների համար:

Այս առիթով հիշենք Թեկուզ XVIII դարում խմբագրված «Պոդլիննիկը», որն ի զեկավարություն նկարիչների՝ Թելադրում էր ոչ միայն զգեստների ու դեմքերի գույները, այլև այս կամ այն Թեմայի կոմպոզիցիոն կառուցման հասկացողություններ[97]:

Սիբիլլաների ձեռքերի ու դեմքի պատկերման ժամանակ Բոգդան Սալթանովը լիովին հարազատ է մնում այդ պահանջներին՝ կաթնագույն մաշկ, շուրթերն ու այտերը՝ ալ-կարմիր (բացառություն է կազմում սիբիլլա Լիվիկան, որը սևամորթ է), և այդ ամենն արվում էր հարթեցված վրձնահարվածներով: Այդ նույն ոճով էին աշխատում Սալթանովի ժամանակակից այլ նկարիչներ, որոնք, սակայն, ոչ միշտ էին հաստում նույն արտահայտչականությանը: Դա առաջին հերթին պետք է բացատրել Սալթանովի կողմից ձևի յուրատիպ զգացողությամբ, այն նուրբ մշակման ենթարկելու հմտությամբ, որը, նա, հավանաբար, ընկալել էր հոլանդական նկարչությունից[98]: Եվ դրան նկարիչը հասնում է ոչ լուսաստվերների միջոցով: Վերջինիս հասկացողությունը իր ամբողջությամբ դեռևս չկա այդ շրջանի հայ և ռուս նկարիչների մոտ: Լույսի և ստվերի էֆեկտին նրանք հասնում են նույն գույնի տոնային տարբերությամբ: Ուշագրավ է Սալթանովի վարպետության դրսևորումը սիբիլլաների զգեստների պատկերման ժամանակ: Այստեղ նա ազատու-

---

97 *Ф. Буслаев*, Русская эстетика XVII века. Сочинения, СПб., 1910, т. 2, стр. 423—434. Հայտնի է նաև *С. Ушаков*. Слово к люботщательному иконного письма (ок. 1666 г.). „Азбука искусства". Иосиф Владимиров, Трактат об иконописании (1664).

Սալթանովին կարող էին ծանոթ լինել նաև Արևելքում լայն տարածում ստացած այն ձեռագրերը, որոնք դեռևս XVI դարի վերջերից կոչ էին անում արվեստը դարձնել կյանքի հայելի. Օր. Казн-Ахмед, Трактат о каллиграфах и художниках, М.—Л., 1947. *Садиг-бек Афшар*, Трактат о живописи, Баку, 1963.

98 *Ա. Ն. Նեկրասովը* բացառիկ տեղ է տալիս սիբիլլաների այս նկարներին, գրտնելով, որ նրանք ուղիղ անցնում են դեպի 17-րդ դարի գեղանկարչությունը: Ծանոթ չլինելով արևմտյան զրառումներին, նա գտնում է նույնիսկ, որ սիբիլլաների նկարների հեղինակը հոլանդացի է: *А. Н. Некрасов*, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1947, стр. 355.

բյուն է տալիս իր երևակայությանը։ Կարմիր, կանաչ, վարդագույն հագուստների, կանաչ, կարմիր, շագանակագույն, ոսկեգույն թիկնոցների, սպիտակ ժանեկավոլոսի, սև գլխարկների, սպիտակ ապարոշների, դեղնագույն ժանյակների, բազմագույն ականջօղերի և ուլունքների պատկերման ժամանակ հանդես են գալիս Սալթանովի՝ դեղանկարչության, կոլորիտի զգացողության վարպետությունն ու հմտությունը։ Գլխաների ռեալ, նույնիսկ մի փոքր նատուրալիստական վերարտադրումը, նրանց բազմաթիվ ծալքերի փափուկ անցումները, վրձնահարվածների մանր, սակայն շատ ավելի ազատ դրսևորումը զուգակցվում են դեմքերի ու աչքերի կենսախինդ արտահայտությանը, ձեռքերի նրբագեղ շարժումներին ու սիբիլլաների կերպարները դուրս բերում բիբլիական վերացականությունից։ Սիբիլլաների կենսահաստատությանը նպաստում են նաև նկարների կոմպոզիցիաների հմուտ կառուցվածքը, կերպարների ու նրանց հետ կապված իրերի (գիրք, սուր, ճյուղ, գառնուկ, վարդ, թաս և այլն) վարպետ տեղադրումը փոքրաչափ կտավի շրջանակներում։

Սալթանովի մեզ հասած այս առաջին աշխատանքում իր արտահայտությունն է ստացել նկարչի արվեստին բնորոշ մի ինքնատիպ գիծ։ Նա երկարացնում է մարմնի մասերը, նրանց կառուցվածքը (պարանոցը, դեմքը, մատները և այլն), սակայն ինչ-որ ներքին օրինաչափությամբ, մոտ կանգնելով ռեալ իրականությանը։ Սա հատկանշական մի կողմ է, որը թելադրված էր հայկական մանրանկարչությանը, պարսկական դեղանկարչությանն ու ռուսական սրբանկարչության սկզբունքներին Սալթանովի քաջ գիտակ լինելուց։

Համանաբար նույն՝ «Սիբիլլաների գրքի» ոճով և նույն դեղանկարչական սկզբունքներով են կատարվել նաև «Վասիլիոլոգիոնի» գրքի թագավորների դիմանկարները։ «Վասիլիոլոգիոնը» ավարտվել է 1674 թ. հուլիսի 15-ին։

Գիրքը ձեռնարկող նկարիչն էր Ի. Վերեշչագինը, իսկ քանվեց թագավորների դիմանկարները կատարել էր Սալթանովը (գրքում տեղավորվել է տասնութը)։ Պահպանվել է «Վասիլիոլոգիոնի» հոյակապ մի օրինակը՝ շքեղ տիտղոսաթերթով, մանրանկար գլխագրերով, ալեքսանդրյան թղթի վրա, 170 էջից բաղկացած ու հարուստ կազմի մեջ պարփակված[99]։

---

[99] ЦГАДА, Древнехранилище, отд. V, раз. II, дело 44. *Ե. Ս. Օվչիննիկովան «Վասիլիոլոգիոնի» ստեղծման տարեթիվը նշում է 1678 թ. և ավելացնում, որ գիրքը մեզ չի հասել։ Չի հիշատակում նաև դիմանկարների հեղինակին։* Е. Овчинникова, *նշվ. աշխ.*, էջ 76։

Նկարները, ինչպես և «Սիբիլլաների գրքում», կատարվել են կտավի վրա՝ յուղաներկով, ապա փակցվել են կերպարի վրա, երիզվել թղթե շրջանակով ու ծածկվել կերպասյա փոքրիկ կտորով: Ձեռագրում այս ամենի հետքերն են միայն մնացել, որոնք վկայում են թագավորների դիմանկարների ու սիբիլլաների պատկերումների կտավների չափերի նույնության:

Գիրքը դուր է գալիս թագավորին և նա կարգադրում է ևս երկու օրինակ կազմել, որոնք, սակայն, պատրաստվում են առանց նկարների[100]:

«Սիբիլլաների գիրքը» և «Վասիլիոլոգիոնը» զարդարող դիմանկարները վկայում են, որ Բոգդան Սալթանովին է հանձնարարվել այդ աշխատանքների կատարումը, նկատի ունենալով նրա՝ դեպի դիմանկարչությունն ունեցած հակումները: Եթե սիբիլլաները ազատ ստեղծագործություն էին և նրանց արտաքին գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը խարսխված էր նկարչի երևակայության վրա, ապա «Վասիլիոլոգիոնի» նկարազարդման ժամանակ Բոգդան Սալթանովը կանգնած էր լուրջ դժվարությունների առջև: Վ. Սպաֆարիի համար «Վասիլիոլոգիոնի» տեքստը շարադրելիս սկզբնաղբյուր էին Աստվածաշունչը, Փլավիոսը, Հերոդոտը, ռուսական իշխանների ու թագավորների կենսագրությունները: Ձեռագրի այն կերպարները, որոնք կապվում էին Հին Արևելքի հետ՝ Նինոսի, Շամիրամի կամ Հին կտակարանի՝ Դավիթ, Սողոմոն, Սալթանովը կարող էր ստեղծել նույն ճանապարհով, ինչպես և սիբիլլաները (եվրոպական նկարչության ու փորագրության օրինակներ): Հռոմեական կեսարների համար նախատիպ կարող էին ծառայել հին հռոմեական քանդակներից արդեն շրջանառության մեջ գտնվող փորագրությունները: Բավական դժվարություն էին ներկայացնում ռուս թագավորներն ու իշխանները, որոնց «դիմանկարները», ճիշտ է, պահպանվել էին պանական ձեռագրերի մանրանկարներում կամ սրբանկարներում, բայց դրանցից XVII դարի պահանջները բավարարող դիմանկարներ ստեղծելն, անշուշտ, նկարչից մեծ հմտություն և երևակայություն էր պահանջում: Որ Բոգդան Սալթանովը հմուտ դիմանկարչի համբավ ու-

---

100 «Վասիլիոլոգիոնի» հետագա երկու օրինակներից մեկը պահպանվում է Վ. Ի. Լենինի անվան պետական գրադարանի ձեռագրերի բաժնում (ֆոնդ 256, № 413), իսկ մյուսը՝ Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում (թանգարանային ֆոնդ № 1661): Ձինապալատի հրամանների գրքում նշված է՝ երկու նոր գրքերի համար կատարել 48 նկար, յուրաքանչյուր գրքին 24 նկար փակցնելու համար: *И. П. Михайловский*, Важнейшие труды Николая Спафария, Киев, 1897.

ներ, վկայում են այն մի շարք պատվերները, որ նա ստացել ու կատարել է պալատի համար: Դրանք են. Ալեքսեյ Ալեքսեևիչի, Մարիա Իլյինիշնայի, Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի (1685), Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարները (1679—1682): Ինչպես տեսնում ենք, Բոգդան Սալթանովը կատարել է բավական պատասխանատու պատվերներ, որոնք այդ բնագավառում նրա ունեցած հայրողությունների վկայություններ են:

Բոգդան Սալթանովի կատարած դիմանկարներից պահպանվել է միայն մեկը, որն իր կերպարավորմամբ ոչ միայն արտահայտում է Սալթանով-դիմանկարչի գեղագիտական ըմբռնումները, այլև բնորոշում այդ շրջանի ռուսական դիմանկարչական (պարսունալի) արվեստն ընդհանրապես:

Խոսքը վերաբերում է Ֆյոդոր Ալեքսեևիչ թագավորի դիմանկարին:

Դիմանկարը կատարված է փայտի վրա (244×119), տեմպերայով: Ֆյոդոր Ալեքսեևիչը պատկերված է ողջ հասակով, արքայական շքեղ զգեստով: Ֆոնը վերևում հարթ երկնագույն է, իսկ ցածում դառնում է բազմապլան, որտեղ պատկերված է տերևներով ու ծաղիկներով ճոխացված բնանկարի մի փոքր հատված: Ողջ դիմանկարը կառուցված է ոսկեգույն դեղինի տաք երանգների վրա: Զգեստի աչք շոյող դեղինի միջոցով ընդգծված են ոսկեթել կտորի կարմիր զարդանկարները, որոնք զուգակցվում են կրծկալի ու զգեստի երիզներին, ինչպես նաև ձեռքին բռնած գայիսոնի ու տիրապետի թանկարժեք բազմազույն քարերին, նրանց արծնյա զարդերին: Բազմաթիվ կարմիր, կապույտ, կանաչ քարերի առկայությունը շքեղ գլխարկի վրա մի փոքր ծանրացնում է գլխի մասը, սակայն նույն գլխարկի ցածի մորթե շագանակագույն երիզը առանձնանում և ընդգծում է դեմքը: Նույն ձևով ընդգծվել են նաև զգեստից դուրս մնացած մասերը՝ ձեռքերը, որոնց նրբությունը շեշտում է զգեստի թևքերի տակի մուգ կարմիր բավիշը:

Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի վերևում դասատառակն է: Ֆիգուրի չորս կողմը տեղավորված են ոսկեգույն չորս զարդաշրջանակ, որոնցում շարադրված են վաղամեռիկ թագավորի կյանքից դրվագներ[101]:

Ուշագրավ է նկարի ստեղծման ու նրա հեղինակության հետ կապված հարցադրումը:

Ֆյոդոր թագավորի մահից հետո (1682 թ. ապրիլի 27), 1685 թ. մարտի 16-ին, եղբայրները՝ Իվանն ու Պետրոսը կարգադրում են, որ-

[101] Բովանդակությունը հրապարակված է՝ Николай Новиков, Древняя российская вивлиофика, М., 1789, изд. II, ч. XI, стр. 228—231.

պեսդի պատրաստվի հանդուցյալի դիմանկարն ու դրվի նրա շիրիմի դիմացի սյան վրա (Կրեմլի Արխանգելսկի տաճարում)[102]: Ժամկետ է սըրվում մինչև զատկի օրը՝ ապրիլի 19-ը: Նկարը հանձնարարվում է Ի. Մաքսիմովին, ապա Ս. Ուշակովին[103]: Ինչպես ցույց է տալիս դեպքերի հետագա ընթացքը, պատվերը չի կատարվում և 1685 թ. ապրիլի 28-ին այդ նույն դիմանկարը հանձնարարվում է Բոգդան Սալթանովին[104]:

Գոյություն ունեն բազմաթիվ հիշատակություններ, որոնցից պարզվում է, որ Սալթանովն անընդհատ զբաղվել է դիմանկարչական արվեստով: Օրինակ. Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարը՝ հիշողությամբ, (1668)[105], Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը[106], Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարը 1682 թ.[107] և այլն:

1905 թ. Պետերբուրգում և 1925 թ Մոսկվայում կազմակերպված ցուցահանդեսներում ցուցադրվում էր Բոգդան Սալթանովի վրձնին պատկանող Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի մեկ այլ դիմանկարը:

1905 թ. Պետերբուրգի Տավրիկյան պալատում բացված ռուսական դիմանկարների ցուցահանդեսում XVII դարի դիմանկարների սրահում ցուցադրված էր Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարն առանց հեղինակի հիշատակման[108], 1925 թ. Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահում կազմակերպած «Ռուսական արվեստի ակունքներում» խորագիրը կրող գեղարվեստական ցուցահանդեսում, որը նվիրված էր ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի հիմնադրման 200-ամյակին, ցուցադրված էր նույն այդ դիմանկարը: Ցուցահանդեսի կատալոգում նշված էր, որ Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը կատարված է կտավի վրա, որված էին չափերը (104,5×108,3) և Տավրիկյան ցուցահանդեսի նրա հերթական համա-

---

[102] ЦГАДА, Ф. Оружейная палата, столбец 23165 (1685 г.), л. I.

[103] *Г. Д. Филимонов*, Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи, М., 1873, стр. 49, 50.

[104] *А. Новицкий*, Парсунное письмо в Московской Руси, Ж. „Старые годы", СПб., 1909, июль—сентябрь, стр. 390. Словарь, стр. 242.

[105] *А. Викторов*, Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1615—1725. вып. II, М., 1883, стр. 447,

[106] Словарь, стр 239.

[107] Նույն տեղում, էջ 241. Բ. Սալթանովը մեծ դեր է խաղացել XVII դարի ռուսական դիմանկարչության գործում, որի մասին վկայում են մի շարք ուսումնասիրություններ: Օր. *Н. Е. Мнева*, Искусство Московской Руси,М., 1965, стр. 231.

[108] „Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце", СПб., 1905, стр. 53, № 1487.

րը (№ 1387)։ Նշված էր նաև, որ կտավի եռևի մասում գրված է պատկերվողի անուն-հայրանունը։ Նկարի հեղինակ էր նշված Բ. Սալթանովը և տրված էր նրա հակիրճ կենսագրությունը։ Կատարման տարեթիվը ենթադրաբար համարվում է 1679 թ.։ Նկարը պատկանել է Մոսկվայի Զինապալատի դեկորատիվ արվեստի բանգարանին, ուր հանձնված է եղել 1838 թ. Կրեմլի մեծ պալատի պահեստից[109]։

Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը սրբանկարչությունից աշխարհիկ, նոր ժամանակների դիմանկարի անցնելու փայլուն օրինակ է։ Որ Սալթանովը վարպետորեն տիրապետում էր և սրբանկարչության կանոններին, և իր արվեստի մեջ հիմնականում կրում էր նորի բազմահարուստ տարրեր՝ վկայում է ոչ միայն այս դիմանկարը, այլև նրա ողջ ստեղծագործությունը։

Սրբանկարչության ու նոր գեղանկարչության սկզբունքների միասնության օրինակ է Բոգդան Սալթանովի «Կենսահաստատ խաչը» սրբանկարը։ Սրբանկար արտահայտությունն այստեղ օգտագործում ենք պայմանականորեն, քանի որ իր ընդհանուր կառուցվածքով այն ավելի մոտ է նորագույն գեղանկարչությանը։

Բոգդան Սալթանովը մի քանի անգամ է անդրադարձել այդ թեմային։ Մեզ հասած օրինակը նկարված է կտավի վրա, յուղաներկով, ի հակադրություն սրբանկարների, որոնք հիմնականում կատարվում էին տախտակի վրա՝ տեմպերայով։ Նկարը Սալթանովն ավարտել է մինչև 1677 թ. հուլիսի 27-ը, որովհետև այդ օրը Ալեքսեյ Միխայլովիչի հրամանով հանձնարարվել է կատարել նկարի շրջանակը։ Այն դրված է եղել Կրեմլի մեծ պալատի խաչելության եկեղեցում, իսկ մինչ այդ՝ սբ. Եվդոկիայի եկեղեցում[110]։

Բոգդան Սալթանովի «Կենսահաստատ խաչը» յոթթևանի խաչը խորհրդանշող առաջին աշխատանքն է, որտեղ տեղավորված են ինչպես

---

[109] „У истоков русской живописи. Каталог выставки в ознаменование двухсотлетия со дня основания АН СССР", М., 1925, стр. 13.

Մոսկվայի Կրեմլի XVII դարի կենցաղի և դեկորատիվ արվեստի թանգարանի մատյաններից հայտնի է, որ 1939 թ. այդ աշխատանքը հանձնվել է Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանին։

[110] *И. Забелин.* Перечень иконописных и живописных работ московских, дворцовых и городовых мастеров XVIII ст. „Русский художественный архив", вып. I, 1894, стр. 130. *Պահպանվում է Մոսկվայի Կրեմլի XVII դարի կենցաղի ու կիրառական արվեստի թանգարանում, սոբորնի № 1949։ Նորահայտ մի օրինակ՝ Պետական Երմիտաժների պատկերասրահում, ինվ. 23119։*

պատմական, նույնպես և նկարչին ժամանակակից կոնկրետ անձնավորություններ: Հետագայում Սալթանովի նկարը մի քանի անգամ ընդօրինակվել է[111]:

Դեղնա-շագանակագույն ֆոնի վրա պատկերված է պատրիարք Նիկոնի կողմից Կիի կղզում դրված նշանավոր փայտյա յոթթևանի խաչը, որի տակ կանգնած են սբ. Կոստանդինն ու սբ. Հեղինեն՝ կարմիր զգեստով: Կոստանդինի զգեստի ֆոնի վրա, մի փոքր առաջ թեքված Ալեքսեյ Միխայլովիչն է կանաչ զգեստով, իսկ ավելի ցած՝ պատրիարք Նիկոնը՝ ծնկաչոք, դեղին զգեստով: Ձախ կողմում, սբ. Հեղինեի ֆոնի վրա Ալեքսեյ Միխայլովիչի առաջին կինն է պատկերված՝ Մարիա Իլյինիշնա Միլոսլավսկայան՝ կիսաթեք, կանաչ զգեստով: Յուրաքանչյուրի ձեռքին կիսաոլոր թուղթ է՝ համապատասխան ազոթքով, գեմքի մոտ գրված է պատկերվողի անունն իր տիտղոսներով, իսկ Կոստանդինի ու Հեղինեի գլուխները երիզված են ոսկե լուսապսակներով, անունները գրված են կտավի ամենավերին մասում: Հատկապես ալքի է ընկնում սրբանկարի կառուցման գունային հարաբերությունը: Երկնագույնի վրա թանձր կարմիր և կապույտ (Կոստանդինն ու Հեղինեն), հնչեղ կանաչի կողքին՝ տաք դեղին, կարմիր, որոնք երիզվում են ոսկերչական նրբության հասնող բազմաթիվ զարդերի ու թանկարժեք քարերի վարպետ պատկերումով: Եթե Կոստանդինն ու Հեղինեն, որպես սրբեր, կանգնած են հովանավորողի դիրքերում, ներքին արժանապատվությամբ լի, ապա Ալեքսեյ Միխայլովիչը, Մարիա Իլյինիշնան ու Նիկոնը տրված են բնական շարժման մեջ, նմանության որոշակի գծերով: Դեմքերն ունեն ծավալային մշակում: Պատկերված լինելով երեք քառորդ թեքվածությամբ, նայում են և՛ խաչին, և՛ դիտողին և, ամենակարևորը, սրբանկարի կենտրոնական ֆիգուրներն են: Սրանք հատկանշական գծեր են, որոնք հետացնում են Սալթանովի այս կտավը մինչ այդ ստեղծված սրբանկարներից[112]:

---

111 Երկու ընդօրինակության մասին նշում է Ի. Մ. Սնեգիրյովը իր «Древности русского государства» գրքում, Մոսկվա, 1851, 4-րդ բաժին: Մեկ օրինակ պահպանվում է Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում՝ NH-VII 5300 (բոլորն էլ XVIII դարի ընդօրինակություններ), մեկ այլ աշխատանք՝ Մոսկվայի Նովոդևիչի վանքում (1785):

112 Ե. Ս. Օվչիննիկովան այս սկզբնօրինակին ծանոթ լինելով հանդերձ՝ խոսում է պատմության թանգարանում պահպանվող XVIII դարում կատարված ընդօրինակության մասին: Բայց և այնպես նորություն է համարում Ալեքսեյ Միխայլովիչին ու Մարիա Իլյինիշնային առանց լուսապսակների պատկերելը: Е. Овчинникова, նշվ. աշխ., էջ 28:

Բոգդան Սալթանովի նույնատիպ մեկ այլ աշխատանք պահպանվում էր Վոսկրեսենսկիի՝ Նոր Երուսաղեմ կոչված վանքում, որը հետագայում, գերմանական ֆաշիստների ռմբակոծության ժամանակ ոչնչացել է վանքի բազմաթիվ հարստությունների հետ[113]:

Ըստ պահպանված տեղեկությունների, Սալթանովի այս երկրորդ աշխատանքը կատարված էր փայտի վրա, հավանաբար տեմպերայով, բաղկացած էր երկու մասից, որոնցից ամեն մեկն առանձին-առանձին փակցված էր տարբեր սյուների վրա[114]: Մի կողմում եղել են Կոստանդինը, Ալեքսեյ Միխայլովիչն ու պատրիարք Նիկոնը, իսկ մյուս մասում՝ Հեղինեն, Մարիա Իլյինիշնան ու Ալեքսեյ Ալեքսեևիչը: Պետք է ենթադրել, որ կոմպոզիցիայի տեսակետից ավելի հավաք պետք է լիներ այս սրբանկարը, քանի որ ձախակողմյան ցածի անկյունի բաց տարածության մեջ նկարիչը տեղավորել է Ալեքսեյ Ալեքսեևիչի ֆիգուրը: Սրբապատկերը գտնվում էր Նոր Երուսաղեմի Գողգոթայի եկեղեցում՝ 1685 թվականից[115]:

Տվյալներ կան, որ Բոգդան Սալթանովն արել է նաև նույնատիպ սրբապատկերի երրորդ տարբերակը՝ 1678 թ., թագավոր Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի պալատի համար[116]: «Կենսահաստատ խաչի» այս տարբերակը նման չի եղել վերոհիշյալ երկու նկարներին, քանի որ այս կոմպոզիցիայում արդեն բացակայել է Նիկոնի դիմանկարը: Դա պետք է բացատրել Նիկոնին հոգևորական աստիճանից զրկելու և աքսորելու փաստով:

Սալթանովն այս սրբապատկերների համար փայտորեն կատարում

---

[113] „Памятники искусства разрушенные немецкими захватчиками в СССР". Сборник статей под ред. Игоря Грабаря, М.—Л., 1948.

[114] "Государственный художественно-исторический краевой музей в Воскресенске„, путеводитель. М., 1925, (*սխալմամբ նշված է, որ կատարված է 1658 թ.*): Художественно-исторический краевой музей г. Воскресенск, (М), 1928. „Краткий путеводитель" (*նշվում է, որ հեղինակը Բ. Սալթանովն է, իսկ կատարման ժամանակը՝ 1677 թվականը*):

[115] *Архимандрит Леонид*, Историческое описание ставропигиального воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876, стр. 243, 291.

[116] *Н. Д. Извеков*, Московские кремлевские] дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII веке. В книге „Труды комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской области епархии", М. 1906, т. II. *Նույն այդ աշխատանքի մասին գրում է նաև Ա. Ուսպենսկին, կատարման տարեթիվը համարելով 1679 թ.*: *А. И. Успенский*, Царский живописец дворянин Иван Иевлевич Салтанов, Ж. „Старые годы", СПб., 1907, январь—март.

է Ալեքսեյ Միխայլովիչի, Ալեքսեյ Ալեքսեևիչի, Մարիա Իլյինիշնայի և Նիկոնի դիմանկարները։

Ի. Զաբելինը, ապա և Ա. Նովիցկին գրում են, որ «...1682 թ. Ուշակովն ու Բեզմինը Սալթանովի մասնակցությամբ պալատի համար նկարեցին Ալեքսեյ Միխայլովիչի երկու դիմանկարը գոտկատեղից»[117]։

1870 թ. Պետերբուրգի նկարիչներին խրախուսող ընկերության կողմից կազմակերպված «XVI—XVIII դարերի ռուս նշանավոր դեմքերի դիմանկարների ցուցահանդեսում» ցուցադրված էին Ալեքսեյ Միխայլովիչի երեք դիմանկարները, որոնք պահպանվում էին Պետական էրմիտաժում և Գեղարվեստների ակադեմիայի բանդարանում։ Դրանցից մեկում Ալեքսեյ Միխայլովիչն արդեն մեծահասակ է, արքայական զգեստով (կտ. յուղ. 92×47, № 1290)։ Երկրորդում, որն ավելի ուշ է ստեղծված, թագավորը պատկերված է նորից գոտկատեղից, ռազմազգեստով (կտ. յուղ. 87×69, № 1271), իսկ երրորդը՝ միջին տարիքում, երկնագույն մետաքսի վրա նկարված, շուրջը ոսկեհեր պսակ և զարդանկարներ (կտ. յուղ. 92×82)[118]։ Բավական դժվար է այդ լուսանկարներից այժմ որոշել, թե որն է նկարել Սալթանովը։ Ե. Օվչիննիկովան իր վերոհիշյալ գրքում անդրադառնում է նաև Մոսկվայի պատմության պետական բանդարանում ցուցադրված Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարին։

Այդ դիմանկարում (կտ. յուղ. 117×94, № 3462) Ալեքսեյ Միխայլովիչը պատկերված է գոտկատեղից ցած, արքայական գահանշանները ձեռքին։ Ձախում, դեղնագույն թավշյա հավաքված վարագույր է՝ մետաքսյա ծոփերով, իսկ ինքը պատկերված է աջում կախված մուգ կարմիր թավշյա վարագույրի ֆոնի վրա։ Արծաթագույն զգեստն հատկապես ընդգծում են ոսկեգույն խոշոր տերևների զարդանկարները, որոնց վրձնահարվածները ասեղնագործության տպավորություն են թողնում։ Զգեստի արծաթագույն երանգը խիստ հակադրվում է շրջազգեստի թևքերի տակից երևացող կարմրին։ Կոմպոզիցիայի որոշ տարրեր հիշեցնում են Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը։ Ձախում՝ սիրագունդն է, աջում՝ ուսին հենած գայիսոնը։

Դեմքի պատկերումը լուծված է ծավալային անցումներով։ Ձախ

---

[117] *Н. Забелин.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1915, т. I, стр. 218. *И. Новицкий*, Парсунное письмо в Московской Руси, Ж. „Старые годы", 1909, СПб., июль—сентябрь, стр. 390.

[118] *Н. Петров*, Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI—XVIII веков. СПб., 1870. II изд., стр. 4,7,16 (№6, 15, 40).

կողմը, վերևում դեղինով գրված է դիմանկարում պատկերվածի ով լինելը։

Օվչիննիկովան գտնում է, որ այս նկարը կատարված է Ալեքսեյ Միխայլովիչի կենդանության օրոք արված դիմանկարի հիման վրա և որ այդպիսի դիմանկարներ ստեղծել են «...նույն Ուշակովը, Բեզմինն ու Սալթանովը» և եզրահանգում, քանի որ Ալեքսեյ Միխայլովիչի այս դիմանկարում ոճական տարբերություններ կան, ապա նշանակում է այն կատարել են Ս. Ուշակովն ու Ի. Բեզմինը։ Հեղինակը գտնում է, որ նրանց համատեղ աշխատանքի մասին «հիշատակվում է վերոհիշյալ աղբյուրներում»[119]։

Բայց չէ որ նույն այդ աղբյուրներում, նույնիսկ նույն նախադասության մեջ հիշատակվում է նաև Բոգդան Սալթանովի անունը։ Եվ եթե այս դիմանկարը համարվում է 1682 թ. կատարված Ալեքսեյ Միխայլովիչի երկու դիմանկարներից մեկը, ապա հեղինակները պետք է համարյա համարվեն Ս. Ուշակովը, Ի. Բեզմինը և Բ. Սալթանովը[120]։

Ուշագրավ է նաև պատրիարք Նիկոնի մեկ դիմանկարը, որը նույնպես պահպանվում է Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում[121]։

Փայտի վրա որպես ֆոն ամրացված է երկնագույն կերպաս (գույնի հետքերն են մնացել), որի վրա ողջ հասակով պատկերված է պատրիարք Նիկոնը իր շքերթային զգեստով։ Շուրջառը, խույրը, եմիփորոնը, կոնքեռնը ոսկեգույն կտորներից են։ Զգեստը նույնպես լուծված է ոսկեգույն տոներով, և այդ որոշ միօրինակությունը խախտում են կանաչ-կապտագույն ծաղիկներից կազմված զարդանկարները։ Գեղանկարչական ներկապնակով, վրձնահարվածներով ու գունային հարաբերությամբ այն շատ նման է Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարին։ XVII դարում շատ են ստեղծվել Նիկոնի դիմանկարներ՝ խմբանկարներում, ինչպես նաև առանձին՝ գոտկատեղից ու ողջ հասակով։ Տվյալ դեպքում հետաքրքիր է կերպասյա այս դիմանկարը, որն ինչ-որ չափով առնչվում է Բոգդան Սալթանովի անվան հետ։

Կերպասից արված, այսպես կոչված, կերպասյա նկարները, ռուսա-

---

119 Е. Овчинникова, նշվ. աշխ. էջ 83։

120 Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարի տակ գրված է «17-րդ դարի անհայտ նկարիչ»։

121 Փայտ, կտ. կերպաս, յուղ. 330×120, № 3807. Նկարի տակ նշված է. «Իվան Բեզմինի գպրոցի նկարչի աշխատանք, XVII դ. 80-ական թթ.»։

կան իրականության մեջ մուտք գործեցին XVII դարի 70-ական թվականների սկզբներին և իրենց զարգացմանը հասան մոտ մեկ տասնամյակ անց, երբ Մոսկվայի Կրեմլի մեծ պալատի խաչելության եկեղեցու համար նկարներ էին ստեղծում Բոգդան Սալթանովն ու Իվան Բեզմինը:

Համապատասխան չափի տախտակը ծածկվում էր նկարի համար ֆոն ծառայող դունավոր կերպասով, որի վրա գծագրվում էր ընդհանուր կոմպոզիցիան: Ձգեստն ու մյուս ատրիբուտներն արվում էին համապատասխան գույնի կերպասից, որոնց վրա դունավոր զարդանախշերը ասեղնագործում էին թագուհու ասեղնագործության արհեստանոցի վարպետները: Ֆիգուրների դեմքերն ու ձեռքերը (դաստակները կամ մինչև արմունկները) նկարվում էին յուղաներկով կամ темперայով: Մինչև XVII դարի 70-ական թթ. ռուսական արվեստում կերպասով արված գործերի չենք հանդիպում և, ինչպես գրում է Ի. Գրաբարը, «կերպասի վրա» (по тафтам) նկարչությունը իր հետ Պարսկաստանից Ռուսաստան բերեց Բոգդան Սալթանովը[122]: Ժամանակի ընթացքում, նրբության պատճառով նրանք ոչնչացել են: Կերպաս նկարները լայն տարածում են ունեցել Պարսկաստանում, որի լավագույն նմուշներից պահպանվել են Թեհրանի Ազգագրական թանգարանում: Դրանք բարձր վարպետությամբ արված Ֆաթալի շահի դիմանկարներն են: Սալթանովի աշխատանքներն իրենց վրա կրում են այդ նկարներին բնորոշ գույների զսպվածության կնիքը: Կերպաս նկարչության վարպետներ դարձան նաև Ի. Բեզմինն ու Վ. Պոզնանսկին: Բոգդան Սալթանովը փաստորեն ռուսական արվեստում ստեղծեց նկարչության մի նոր տեսակ: Նիկոնի վերոհիշյալ դիմանկարը ևս կատարված է կերպասյա նկարչության այդ նույն եղանակով[123]: Ինչպես նշում է Ե. Օվչիննիկովան, հեղինակի մասին գրավոր տեղեկությունների բացակայությունը դժվարացնում է որևէ նկարի անուն տալը, սակայն «...նրա մոտիկությունը խաչելության եկեղեցու համար ստեղծված աշխատանքներին՝ մեզ իրավունք է տալիս այն կատարած համարել Զինապալատում այդ տեխնիկային տիրապետող նույն նկարիչների նեղ շրջանակում, որոնք

---

122 *И. Грабарь*, Симон Ушаков и его школа. В книге „История русского искусства", т. VI, М.; *Н. В. Левинсон*, Мастера художники Москвы XVII века, М., 1961, стр. 37.

123 Նիկոնի մեկ այլ դիմանկար թավշից և ատլասից պատրաստված, որի ասեղնագործությունը արքայադուստր Տատյանա Միխայլովնայի աշխատանքն էր, ոչնչացել է Վոսկրեսենսկի գյուղի Նոր Երուսաղեմ վանքի ամրակոծության ժամանակ:

ստեղծեցին հիշատակված եկեղեցու ինտերյերը։ Չինապալատում, 1681 թ., ապլիկացիայի տեխնիկայով աշխատում էին դեղանկարիչներ Իվան Բեզմինը իր աշակերտների՝ Վ. Պոզնանսկու և Կ. Ումբրանսկու հետ և Ի. Սալթանովը»։ 1682 թ. Բեզմինն ու Սալթանովը ղեկավարում էին այդ աշխատանքները Խաչելության եկեղեցում։ Ծանոթագրության մեջ հեղինակը նշում է, որ «Կրեմլի Տերեմնի պալատի Խաչելության եկեղեցու կերպասյա նկարների ստեղծման վրա աշխատել են նկարիչներ Բեզմինը և նրա աշակերտ Պոզնանսկին՝ Սալթանովի մասնակցությամբ»[124]։

Պահպանվել է Խաչելության եկեղեցու ներսը՝ նախկին ձևավորմամբ, ուր դրված են Բոգդան Սալթանովի և Վ. Պոզնանսկու աշխատանքները, իսկ Ի. Բեզմինը միայն երկու գործի համահեղինակ է Բոգդան Սալթանովի հետ։

Բ. Սալթանովի առաջին աշխատանքներից մեկը՝ Հովհաննես Ավետարանիչն է։

Երկարաձիգ կտավի վրա պատկերված է պատանի Հովհաննես Ավետարանիչը, ձեռքերը կրծքին խաչաձև սեղմած, ոտաբոբիկ, երիտներանգ ծաղիկների ու խոտերի մեջ կանգնած։ Երկնագույն կերպասի ֆոնի վրա ապլիկացիայով ամպերի կլոր-կլոր քուլաները կտավի վերին մասում ստեղծում են բազմապլանայնության պատրանք, իսկ ցածում նույն տպավորությունն է ստեղծվում ծաղիկների ու խոտերի հեռանկարային դասավորությունից։

Կտավի կենտրոնում նկարիչն արդեն չի ձգտում բազմապլանայնության և այն լուծում է հարթային ձևով։ Հովհաննես Ավետարանիչի ֆիգուրը բավական մոնումենտալ է, ձգված դեպի վեր, կերպարի կենսահաստատ մեկնաբանմամբ։ Սպիտակ պարեգոտն ու վառ կանաչ թիկնոցը ինքնատիպ շքեղություն են տալիս դիմանկարին, որոնք, սակայն, միաժամանակ որոշ կոպտության երանգ են հաղորդում դեմքի ու ձեռքերի գեղանկարին։ Դրան նպաստում է նաև կլոր, ճառագայթաձև արծաթե լուսապսակը, որն իր մեջ է առնում պատանի Հովհաննեսի մի փոքր կանոնիկ, կանացիատիպ դեմքը։ Գեղակերպ ռիթմավորում կա ուսերից իջնող մուգ շագանակագույն մազերի, սպիտակ զգեստի ծալքերը փոխարինող ասեղնագործ մուգ գծերի, ալիքաձև թափվող թիկնոցի եղրագծերի ասեղնագործման մեջ, որոնք արվել են նկարչի գծա-

---

124 Е. Овчинникова, նշվ. աշխ. էջ 89։

դրությամբ ու հսկողության տակ։ Ողջ պատկերը հմայում է իր գունային պայծառ տոնայնությամբ։

1678 թ. Բեզմինի հետ նկարազարդելով սբ. Եվդոկիայի եկեղեցին, Բոգդան Սալթանովը մեկ տարի անց ձեռնամուխ է լինում մի շարք պատկերների՝ նույն եկեղեցու աղոթարանի համար։ Աշխատանքը տևում է մի քանի տարի։ 1681 թ. հետո, երբ սբ. Եվդոկիայի եկեղեցին վերանորոգվում ու վերափոխվում է Խաչելության եկեղեցու, նրա աղոթարանում առանձին անկյուն են կազմում Բոգդան Սալթանովի աշխատանքները։

Բարեբախտաբար, Խաչելության եկեղեցին ու նրա աղոթարանը իրենց նախկին տեսքով ու նկարների դասավորությամբ պահպանվել են մինչև մեր օրերը։

Սալթանովի աշխատանքները, առանձին-առանձին ստեղծված, սակայն իրենց կատարման մտահղացմամբ, նկարների մի ամբողջ շարք են։ Դրանք դասավորված են եկեղեցու փոքր տարածությունն զրավող աղոթարանում, որի կենտրոնում զրված է Սալթանովի փայտե «Խաչելությունը» (1679)։ Այս ուշագրավ քանդակում Քրիստոսի ֆիգուրը տեղավորված է յոթթևանի խաչի կենտրոնում, գլխավերևում տեղավորված է արծաթե ոսկեզօծ պսակը, կոնքին փաթաթած կտորի պատրանք ստեղծող ծածկոց, որի վրայից հոսում են արյան կարմիր շիթեր։ Նկարիչը որոշ չափով է միայն հարազատ մնացել ժամանակի կանոնիկ դարձած ասկետիկ մարմնի ձևերի ստեղծման ավանդներին։ Նա Քրիստոսի դեմքը, ձեռքերը և թուլացած, կախված ոտքերը քանդակում է ռեալ ծավալներով, որոնք առավել արտահայտիչ են դառնում լույսի ու ստվերի հմուտ օգտագործմամբ։ Կոմպոզիցիայի մտածված կառուցումը հնարավորություն է տալիս Քրիստոսի ֆիգուրը պատկերել այնպես, որպեսզի գլուխն ընկնի ձեռքերի հարթությունից ցած։ Ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ եթե խաչի ներքևի փոքր թևերը չլինեն՝ մարմինն անշնչացած վայր կընկնի։ Քրիստոսի կերպարի նույնանման մեկնաբանում տեսնում ենք Նոր Ջուղայի սբ. Ներսեսի եկեղեցում, ուր, սակայն, Քրիստոսի խաչված ու անշնչացած մարմինը նկարված է փայտի վրա։ Վերջինիս արձանագրությունից պարզ է դառնում, որ այն կատարված է 1721 թ.։ Թվում է, որ պահպանված եղակի օրինակն ունեցել է իր նախատիպերը XVII դարի կեսերին, որոնք չեն պահպանվել։ Մեկ օրինակ միայն, շատ ավելի փոքր չափի և վատ վիճակում, գտնվում է սբ. Նիկողայոսի եկեղեցում։ Նրանց ընդհանուր մտահղացումը մեծ աղերս ունի հոլանդական նկար-

չությանն ու քանդակագործությանը։ Անշուշտ, Նոր Ջուղայի արվեստում գոյություն ունեցող օրինակներին քաջ ծանոթ էր Բոգդան Սալթանովը, որի մտածելակերպի վրա ուժեղ ազդեցություն պետք է թողած լիներն դրանք։

Երևույթների ռեալ ընկալումը Բոգդան Սալթանովին հեռացնում է տանջվող, չարչարանքի ենթարկված կերպար ստեղծելու միտումից։ Նրա Քրիստոսն իր խաչը կրող, իր տանջանքները որպես մարդկության առաջ պարտքի հատուցում բերող կերպար է։

Խաչելության եկեղեցու աղոթարանի կենտրոնում ունենալով վերոհիշյալ քանդակը, Սալթանովը նրա երկու կողմերից, պատերին (միջանցքի լայնությունը մոտավորապես 150 սմ) տեղավորում է յոթ խոշոր նկար, որոնք կատարված են նույն կերպասյա նկարչության եղանակով։ Դրանք են «Հովհաննես Ավետարանիչը», «Աստվածամայրը», «Խաչից իջեցումը», «Հարությունը», «Աստվածամայրը երկու հրեշտակներով» (Մեծացուսցէ անձն իմ, տէր...), «Համբարձումը», «Ահեղ դատաստանը» (վերջին երկուսը Ի. Բեզմինի հետ)։

Հովհաննես Ավետարանիչի նկարի կատուցման սկզբունքը և արտահայտչական միջոցները կրկնվում են նրա զույգը կազմող «Աստվածամոր» նկարում, ուր մեկ անգամ ևս իր ողջ վարպետությամբ հանդես է գալիս միաֆիգուր կոմպոզիցիա ստեղծելու սալթանովյան հմտությունը։

«Աստվածամայրը» ստեղծված է որպես «Խաչելություն» քանդակի ձախակողմյան կտավ և բնականաբար, Աստվածամոր ֆիգուրը երեք քառորդով թեքված է դեպի այն։ Երկնագույն զգեստավորման համար օգտագործված է կանաչ, սպիտակ և բաց շագանակագույն կերպաս՝ նուրբ ասեղնագործությամբ։ Դեմքի և ձեռքերի գեղանկարը ժամանակի ընթացքում գորշ երանգ է ստացել։ Մուգ կանաչ լաթի շերտի տակից ուշադրություն է գրավում դեմքի կառուցման սալթանովյան նրբությունը, երկնագույն աչքերի նշաձև, հաճելի կտրվածքը։ Ձեռքերը կրծքին սեղմած, աղոթող Մարիամի կիսաթեք դեմքի խոնարհման մեջ զգացվում է մեծագույն վիշտ, որը, սակայն, զուսպ է իր արտաքին արտահայտությամբ։

Սալթանովի Աստվածամայրը իր հոգեբանական մարմնավորմամբ հեռու է XVII—XVIII դարերից մեզ հասած հայկական մյուս Աստվածամայրերի պատկերումներից (Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի բանդարանի, էջմիածնի վանքի վեհարանում պահպանվող անհայտ նկա-

բիչների կամ Նաղաշ ու Հովնաթան Հովնաթանյանների աստվածամայրերը)։ Պահպանված սրբանկարներում Մարիամն ինքնատիպ է, որոշակի ընդգծված պարզությամբ, որը երբեմն հասնում է գեղջկական անմիջականության։ Սալթանովի մոտ Աստվածամայրը հոլանդական դասական նկարչության սկզբունքներով ստեղծված Արևելքը խիտա ընկալող արվեստագետի գործ է։

Մյուս երեք պատկերները՝ «Խաչից իջեցումը», «Հարություն», «Համբարձում» իրենց մտահղացմամբ նոր չէին։ Դրանք համաշխարհային կերպարվեստի կայուն թեմաներից են, որոնց փայլուն օրինակները ստեղծվեցին հատկապես XV—XVII դարերում։ Անշուշտ, Սալթանովին հայտնի էին նույնատիպ կոմպոզիցիաներ, որոնք կանոնիկ էին դարձել այս կամ այն երկրում։ Սակայն, օգտվելով գոյություն ունեցածից, Սալթանովը բերում է ոչ միայն ուրույն գեղանկարչական լուծում, այլև թեմայի մեկնաբանում։

«Խաչից իջեցումը» աշխատանքը թերևս այն ստեղծագործություններից է, որտեղ առավել պարզությամբ հանդես է եկել Բոգդան Սալթանովի արվեստի ինքնատիպությունն ու հանրահայտ թեման յուրօրինակ մեկնաբանելու նրա հմտությունը։

Հիմք ընդունելով յոթթևանի խաչը, նկարիչը նրա երկու կողմերում հավասար դասավորում է գործող անձանց, կոմպոզիցիային տալով եռանկյունաձև լուծում։ Ապլիկացիայով կատարված ֆոնի ռիթմիկ, շատանակագույն սարերը, արևելյան դունագեղ շքեղ տարազները (կանաչ, սպիտակ, կարմիր, բաց շագանակագույն) իրենց ծանրանիստ ծալքերով, ինչպես նաև նկարի վերի մասի երկնագույն ֆոնը արված են բարձր ճաշակով ու նրբությամբ, լուծված են հանգիստ տոներով։ Այդ ֆոնի վրա առաջին պլան են մղվում յուղաներկով արված մասերը՝ դեմքերը, ձեռքերն ու Քրիստոսի մարմինը։ Հատկապես արտահայտիչ են դեմքերը՝ որոշակի հոգեվիճակով և իրենց տրամադրությամբ կապված կոմպոզիցիայի հիմնական գաղափարական-գեղարվեստական առանցքին։ Նկարիչը կարողանում է շեշտել նաև տարիքային առանձնահատկություններն ու ազգային պատկանելությունը։ Դա ոչ միայն ապարդյունների առկայությունն է, որը շեշտում է Քրիստոսի «անհավատ» թշնամիների արտաքին բնութագրումը։ Նրանց արևելյան դիմագծերի մի փոքր ընդգծվածությունը նկարչին հնարավորություն է տալիս հասնել դիմանկարչական ինքնատիպ կոնկրետության։

Խաչի վերևում պատկերված չորս գինվորների միմյանց ձուլված, միմյանց հատող, միմյանց հյուսված տարազների ծալքերի միջից կանաչ ծածկոցի ֆոնի վրա գեղանկարչորեն արտահայտիչ է հատկապես Քրիստոսի ֆիգուրը: Համարյա նույն մեկնաբանությունն ունի «Խաչելություն» քանդակը, սակայն մի փոքր ավելի երիտասարդ դիմագծերով, իր ճակատագրին ու կոչմանը հնազանդ արտահայտությամբ: Նկարիչը բարձր վարպետությամբ է վերարտադրել շարժման մեջ գտնվող Քրիստոսի մարմնի նրբագեղությունը: Փափուկ կորագծերով են տրված անշնչացած ձեռքերն ու ոտքերը:

«Համբարձում» աշխատանքը իր մտահղացմամբ բաժանված է երկու մասի: Վերևում կանգնած է Քրիստոսը՝ կանաչա-երկնագույն ամպերի քուլաների վրա՝ երեք զույգ քերովբեներով շրջապատված, իսկ ցածում՝ երկու հրեշտակ, որոնք գլխավորում են առաքյալների համապատասխան երկու խմբերը: Նկարիչը ճաշակով է տեղադրել բազմագույն կերպասը: Եթե Սալթանովի Քրիստոսը եվրոպական արվեստում բազմիցս հանդիպող ավանդական դեմք է, ապա խիստ անհատականացված են առաքյալները՝ դիմագծերի հայկական արտահայտությամբ: Բացառություն է Հովհաննես առաքյալը, որն ունի «հրեշտակային» արտահայտություն ու նրբագեղություն: Ֆիգուրներն այստեղ շատ ավելի միապաղաղ են ու կաշկանդված: Որքան էլ գիտեցիկ ուրվագծով դեպի վեր է բարձրանում ձախ կողմի հրեշտակի ձեռքը, այնուամենայնիվ պետք է հատկապես նշել այս աշխատանքում տեղ գտած ձեռքերի անհամաչափությունները ու գեղանկարչական որոշ կոպտությունը: Դրանք կարող են և հետագա վերանորոգումների արդյունք լինել, քանի որ դեմքերի նրբությունը չի համապատասխանում ձեռքերի այսպիսի մշակվածությանը: Քրիստոսին շրջապատած քերովբեները հար և նման են Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու քերովբեներին, որոնց հետագայում հանդիպում ենք էջմիածնի տաճարում, որպես գունազարդված քանդակ: Դրանք կլոր դեմքով, շագանակագույն գանգուր մազերով, կամարաձև հոնքերով, հաստ կոպերով, նեղ շուրթերով նրբագեղ գլուխներ են, որոնց դեմքի մեկնաբանումն ու կառուցումը նման են Սալթանովի կանացի կերպարներին, այն դեպքում, երբ առաքյալներն ունեն չոր և մկանուտ դիմագծեր:

Նույն Խաչելության եկեղեցում պահպանված «Հարություն» նկարը ըստ Ա. Ուսպենսկու կատարված է Բեղմինի հետ[125]: Իվան Բեղմինն ևս

[125] Словарь, стр. 30.

Հովնաթան Հովնաթանյան,
Հոիփսիմե։ XVIII դ.

Զինապալատի աշքի ընկնող նկարիչներից էր, երկար տարիներ նա ու Սալթանովն էին ղեկավարում Զինապալատի գեղանկարչական բաժինը, պատրաստում էին նկարիչներ և XVII դարի երկրորդ կեսի ռուսական արվեստի առաջին խոշոր դեմքերից էին։

Իվան Բեզմինի և Բոգդան Սալթանովի համատեղ աշխատանքի մասին բաղմիցս հիշատակվում է Զինապալատի փաստաթղթերում, բայց երկու նկարիչների միասին կատարած ստեղծագործություններից միայն երկուսն են պահպանվել, որոնք լրիվ պատկերացում են տալիս նրանց գեղագիտական հայացքների, գեղարվեստական ըմբռնումների հարաբերության մասին։ «Հարություն» և «Ահեղ դատաստան» աշխատանքներն են դրանք՝ Կրեմլի մեծ պալատի խաչելության եկեղեցում։

«Հարությունն» իր կոմպոզիցիայով համարյա կրկնում է «Համբարձում» նկարի կառուցման սկզբունքները։ Այն նույնպես բաղկացած է երկու մասից, որի վերին հատվածում, ամպերի քուլաների վրա կանգնած է Քրիստոսը՝ վեց քերովբեներով շրջապատված։ Այստեղ Քրիստոսի մարմինն ամբողջությամբ չի ծածկված, այլ կիսաբաց է։ Նա ձախ ձեռքին բռնել է դավաղանը, լուսապսակի ճառագայթներն ավելի սուր են ու երկար ծայրերով, արծաթագույն թիկնոցն իր սև ծաղիկներով առավել հաճելի երանգ է ստանում կտավի երկնագույն կերպասից։ Քրիստոսի երկարածիգ ֆիգուրն ավելի մոնումենտալ է։ Նկարի վերին մասում էլիպսաձև տարածվող ամպերը դանդաղորեն իջնում են դեպի ցած ու հատվում բլրաձև, շագանակագույն բարձրության հետ, որը սիմվոլացնում է Քրիստոսի դամբարանը, վրան գրված՝ «դագաղն տիրոջ»։ Ամպերի ու դագաղի հատման մասում պատկերված են մուգ շագանակագույն սատանան և մի կմախք՝ կանաչ ֆոնի վրա, որոնք տրված են բավական անհամաչափ մասշտաբներով և մարմնավորում են չարն ու անդրշիրիմյան կյանքը։ Կտավի երկու կողմում, ազատ տարածության մեջ, աջում պատկերված է Երուսաղեմի պայմանական ուրվագիծը, իսկ ձախում՝ չոր ու ամայի Գողգոթան՝ միայնակ մնացած երեք խաչով։ Որքան լուսավոր, պայծառ ու վեհանիստ է նկարի վերին մասը, նույնքան մռայլ ու տխուր է լուծված կոմպոզիցիայի ներքևի հատվածը։ Դամբարանի փակ դռան առաջ, ծաղիկների մեջ քնած են պահակությունն անող զինվորները, նրանց հռոմեական գունագեղ տարազները, տապարատեգերը իրենց վերարտադրությամբ դուրս են գալիս կրոնական հասկացողություններից և առավել շեշտում կոմպոզիցիայի հիմնական գաղափարը՝ Քրիստոսի աստվածային էությունն ու առօրյա կյանքից, նրա օրենքներից վեր լինելը։

Ինչպես Բոգդան Սալթանովը, նույնպես և Իվան Բեզմինը, լինելով բազմակերպար կտավների հմուտ վարպետներ, կարողանում են գոյություն ունեցող սրբապատկերային կանոնների մեջ ներմուծել թեմայի մեկնաբանման իրենց բացահայտումները։ Եռանկյունաձև կոմպոզիցիայի ցածի կողմը սահմանագծելով ցանցաձև պարսպով, զինվոր-պահակների կերպարների միջոցով նկարիչները դիտողի հայացքը տանում են դեպի վեր, կոմպոզիցիայի կենտրոն ունենալով ոսկեգույն ճառագայթներով պսակված Քրիստոսին։ Դրան նպաստում են և՛ կերպարների հմուտ դասավորությունը, և՛ գունային հատվածների տեղին օգտագործումը։ Կտավի ցածի մասի շագանակագույն, մի փոքր ծանրացված ֆոնին հակադրում է կոմպոզիցիայի վերին մասի նուրբ երկնագույն հարթությունը։ Զինվորների կանաչ, կարմիր ու մուգ շագանակագույն տարազներին, որոնք կերպարներին տալիս են կենցաղային երանգավորում, հակադրված է Քրիստոսի՝ քամուց փոքր-ինչ ետ գնացած, արծաթավուն թեթև թիկնոցը։

Բոգդան Սալթանովի ու Իվան Բեզմինի գեղանկարչական հմտությունը, նրանց՝ ժամանակի գիտական բարձր մակարդակի վրա կանգնած առաջավոր արվեստագետ լինելը հատկապես երևում է «Ահեղ դատաստան» պատկերում։

«Ահեղ դատաստանը» բաժանված է երեք մասի։ Վերևում, համապատասխան եռագույն ծիածանի ֆոնի վրա Քրիստոսն է, Մարիամը և Հովհաննես Մկրտիչը՝ շրջապատված քերովբեներով։ Քրիստոսը նստած է ծիածանին, ոտքերը դրված աշխարհը մարմնավորող երկնագույն գնդի վրա։ Բաց կապույտ նուրբ կերպասի ֆոնի վրա հատկապես հնչեղ են Քրիստոսի արծաթագույն թիկնոցը, Մարիամի կարմիր և Հովհաննես Մկրտչի՝ կանաչ զգեստները։ Երկրագունդը հենված է քերովբեի գլխին, որից սկզբնավորվում է յոթթևանի խաչը։ Սրա երկու կողմերից ահեղ դատաստանի մասին են ավետում երկնագույն ու սպիտակ թևերը վեր պարզած հրեշտակները։

Կոմպոզիցիայի երկրորդ, միջին մասում, խաչի շուրջը, ամպերի վրա հավասարապես նստած են առաքյալները, որոնք գրքերը ձեռքերին նայում են դեպի վեր։ Բաց շագանակագույն ֆոնի վրա նրանք հաջորդաբար պատկերված են կանաչ, կարմիր ու մուգ շագանակագույն տարազներով։ Գունային նման ռիթմը հնարավորություն է տալիս դիտողին հայացքը դարձնել կտավի կենտրոնում պատկերված կարմիր ծածկոցով բարձրությանը, որի վրա հենված է խաչը։ Քրիստոսի գալուստն ավետող

հրեշտակները իրենց փոքր չափերով ձուլվում են ամպերի քուլաներին և միաժամանակ երկնայիններին սահմանազատում մեղավորների դասից։ Նկարի կոմպոզիցիայի առանցքն են կազմում Քրիստոսը, նրա ոտքերի տակ գտնվող քերովբեն, խաչը, խաչի հենարանը, հրովարտակները ձեռքերին հրեշտակները և այդ ամենը եղրափակվում է կոմպոզիցիայի ցածի մասի հիմքը հանդիսացող հրեշտակի երկարաձիգ կերպարով։ Նա կանգնած է բաց կապտագույն հարթության վրա, նիզակն ուղղած դեպի հրեշի բերանից դուրս ժայթքող բոցերի մեջ այրվող մեղավորները։ Ուշագրավ են հրեշտակների թևերի ժպիտով պայծառացած դեմքերը, կոմպոզիցիայի կուռ, տրամաբանական կառուցումը, փոքր չափերի մեջ մոնումենտալության հասնելը, առանձին մասերի սերտ կապը ընդհանուրի հետ։

Խաչելության եկեղեցու «Ահեղ դատաստան» նկարին անդրադարձել է Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանի գիտական աշխատակից Լ. Ա. Ռետկովսկայան իր «Տիեզերքը հին Ռուսիայի արվեստում» արժեքավոր փոքրածավալ աշխատության մեջ[126]։

Ուսումնասիրության նյութ ունենալով Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում պահպանվող «Բոլոր վշտացյալների Աստվածամայրը» սրբանկարը, հեղինակն այն դիտում է որպես ժամանակի գիտության կողմից թելադրված և իշխող խավերի՝ պալատի ու եկեղեցու կողմից ընդունվող ու պրոպագանդվող երկնքի հասկացողության արտահայտություն։ Վերոհիշյալ սրբանկարը նույնպես բաղկացած է երեք մասից՝ երկինք, երկիր և «աստծո թագավորությունը»՝ դրախտը։ Կենտրոնում վարդագույն երկնքի ֆոնի վրա քերովբեների շղթայի մեջտեղում նստած է Քրիստոսը՝ թագավորական զգեստով, աջ կողմում՝ Աստվածամայրն է՝ «երկնային թագուհու» արտաքինով։ Նրա ձեռքին մարդկանց նկատմամբ գթոտ լինելու աղոթքի տեքստն է։ Քրիստոսի և Աստվածամոր երկու կողմերում երկնային ուժերն են՝ տարբեր հագուստներով, որոնք ցույց են տալիս նրանց զբաղեցրած տարբեր աստիճանները երկնային թագավորության մեջ։ Ցածում՝ երկրի բլրաձև մի կտորն է, որի վրա տանջվում է հիվանդությունից ու դժբախտությունից տառապող մարդկությունը։ Ավելի ցած՝ հիվանդներն են, նավաբեկության ենթարկվածներն ու սովյալները, որոնց երկնքից սփոփանքի հույս են բերում հրեշտակները։

---

[126] *Л. С. Ретковская*, Вселенная в искусстве древней Руси, М., 1966.

Լ. Ս. Ռետկովսկայայի ուշադրության կենտրոնում է երկնքի կառուցումը, որը գտնվում է աստծո և երկրի միջև։ «Բոլոր վշտացյալների Աստվածամայրը» նկարում պատկերված երկինքը բաղկացած է տասնմեկ երկնային ոլորտներից, որոնք կամարաձև իջնում են երկրի վրա։ Ամեն մի ոլորտի վրա, ձախից, հաջորդաբար պատկերված են երկնային յոթ լուսատուները, իսկ ավելի վեր՝ կենդանակերպի նշանները (зодиаки), որոնց միջոցով փաստորեն նկարի կոմպոզիցիայի մեջ տրված է XVII դարում աշխարհի կառուցման մասին իշխող հասկացողությունը, այն ձևը, որը եկեղեցին համարում էր հնարավոր և աստծո տաճարից մատուցում էր ժողովրդին։ Լ. Ռետկովսկայան այդ կապակցությամբ անդրադառնում է Կրեմլի պալատի խաչելության եկեղեցու «Ահեղ դատաստան» նկարին, նշելով, որ երկրի կլոր գունդ լինելու դաղափարը արդեն կար ռուսական իրականության մեջ XVII դարի երկրորդ կեսերին, հանձին «Ահեղ դատաստան» նկարի կենտրոնում պատկերված երկնագույն կլոր գնդի, որը հենարան է ծառայում Քրիստոսին։

Նշելով տիեզերական տարրերի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը XVII դարի երկրորդ կեսի ռուսական արվեստում, հատկապես 1680-ական թվականներին, Լ. Ս. Ռետկովսկայան հիշատակում է, որ Բեզմինը թագավորի պալատի վերևում նկարում է «լուսնի ընթացքը, կիսալուսինն ու աստղերը», 1684 թ. Սալթանովն ու Բեզմինը Սոֆյա թագուհու ներքևի սենյակներում նկարում են «երկնային վազքը», նույնը 1688 թ. կրկնում են արքայադուստր Տատյանա Միխայլովնայի սենյակներում և այլն։ Հեղինակը բավական հետաքրքիր համեմատությունների միջոցով հանգում է այն եզրակացության, որ «Բոլոր վշտացյալների Աստվածամայրը» նկարը շատ ավելի աշխարհիկ նկարչության օրինակ է և թելադրված է Խաչելության եկեղեցու «Ահեղ դատաստան» սրբապատկերից։

Խաչելության եկեղեցում պահպանված Բոգդան Սալթանովի աշխատանքներից ամենակատարյալը պետք է համարել «Աստվածամայրը երկու հրեշտակների հետ» նկարը։

Երեք կերպարից բաղկացած կոմպոզիցիոն աշխատանք է, որի կենտրոնում Աստվածամայրն է՝ ձեռքերը կրծքին աղոթելիս, բանկարժեք քարերով զարդարված թագը գլխին, երկնագույն զգեստով։ Ցածի մասում Աստվածամոր զգեստն ունի դեղին երանգ, իսկ վրայից շքեղ ծալքեր կազմող կարմիր թիկնոց։ Աստվածամոր աջ ու ձախ կողմերում կանգնած են մինչև սրունքները կանաչ ու դեղին հագուստներ ունեցող

երկու հրեշտակ, որոնք թեքվել են դեպի Մարիամը: Հրեշտակները ձեռքերին աղոթքի տախտակներ ունեն («Մեծասքուցանէ անձն իմ, տէր...»): Երեքի գլուխներն էլ զարդարված են կենտրոնախույս ալիքաձև ճառագայթներով: Բարձր վարպետության հասնող նկարելաձևը Բոգդան Սալթանովին հնարավորություն է տվել հատկապես այս աշխատանքում կատարելության հասցնել ձևերի մշակվածությունը, հանդես բերել գծանկարի արտահայտչականության հմտություն: Նկարիչը ռեալիստական այնպիսի մեկնաբանում է տալիս կերպարներին, որ թվում է թե պատկերված է սովորական աշխարհիկ մի սյուժե: Եթե կոմպոզիցիայի վերևի մասում ամպերի քուլաների մեջ պատկերված սուրբ Հոգին (աղավնին) և նրան շրջապատող քերովբեները նման են Սալթանովի մյուս աշխատանքների նույնանման կերպարներին, ապա Աստվածամորը շրջապատող հրեշտակները իրենց կենսահաստատ տեսքով, կլորիկ դեմքերի մի փոքր թախծոտ ժպիտով ու հիացական հայացքով առավել ևս շեշտում են Աստվածամոր կենսահաստատությունը: Եթե հրեշտակները հիշեցնում են «Համբարձում» կտավի մեջտեղում կանգնած հոյակապ նկարված երկու հրեշտակներին, ապա այնպիսի Աստվածամայր, ինչպիսին պատկերված է այս պատկերի կենտրոնում, մենք չենք տեսնում ոչ միայն Սալթանովի այլ աշխատանքներում, այլև գեղանկարչական նույն ուղղությանը պատկանող ժամանակակից մյուս նկարիչների գործերում: Իր գեղարվեստական մեկնաբանմամբ նա շատ մոտ է կանգնած Նոր Ջուղայի XVII դարի հիասքանչ «Աստվածամորը» (Ամենափրկիչ վանքի բանգարան): Սալթանովի Աստվածամայրը լիքը դեմքով, խոշոր աչքերով, կամարաձև հոնքերով, գեղեցկագեմ, սակայն ոչ իդեալականացված երիտասարդ մի կին է, որը կիսաբաց շուրթերով աղոթք է մրմնջում ու միաժամանակ հարցական հայացքով ջանում է դիտողին հաղորդել իրեն համակած զգացմունքները: Այստեղ արդեն նա ինքնամփոփ, լուրջ ու թախծոտ հայացքով Աստվածամայրը չէ, որպիսին տեսնում ենք նրան «Խաչից իջեցումը» և «Աստվածամայրը» աշխատանքներում: Ամեն ինչ փայլում է շքեղությունից: Աշխարհիկ է սալթանովյան այս Աստվածամայրը, որի կերպարի ամբողջացմանը նպաստում են գլխաշորի տակից իջնող ալիքաձև շքեղ հյուսքերը՝ առավել կենդանություն ու հմայք տալով Մարիամի կերպարին:

Բոգդան Սալթանովի գեղանկարչական կարողությունների հասունության, նրա վարպետության արդյունքն էին կերպարների այսպիսի

հոգեբանական հարստությունը, կոմպոզիցիայի դուսպ ու հմուտ կառուցումը (աջ հրեշտակի աջ ձեռքն է միայն երևում կտավի առաջին պլանում, որը կորագծով թեքվում է դեպի Մարիամը, իսկ ձախ կողմի հրեշտակի ձախ ձեռքը նկարիչը բարձրացնում է վեր ու մեկ անգամ ևս դիտողի հայացքը տանում դեպի կոմպոզիցիայի կենտրոնը), երբ նկարիչը նրանց կանգնեցնում է կանաչ ու դեղին մեծ քառակուսիներով հատակի վրա, որն ինքնին նորություն էր և տարածականության հետ մեկտեղ բերում էր հեռանկարի կոնկրետ հասկացողություն, նրա օրենքների կոնկրետ կիրառում: Նկարիչը կերպարների ու կտավի սահմանագծի միջև թողնում է օդի ծավալային տարածություն, որը նույնպես նորություն էր ժամանակի արվեստում: «Աստվածամայրը հրեշտակների հետ» կտավում հատկապես պետք է շեշտել ֆիգուրների ձեռքերի արտահայտչականությունը, նրանց ակտիվ ռիթմը: Եթե սիբիլլաների պատկերման ժամանակ նրանք լոկ գեղեցիկ, նրբագեղ հավելումներ էին, ապա այստեղ արդեն օժտված են ներքին ուժով՝ շաղկապված կերպարների գեղարվեստական արտահայտչականությանը: Ձգետների ծանրությամբ ցած իջնող ծալքերը ու նրանց ծավալները ստեղծում են վեհության և մոնումենտալության պատրանք:

Վերոհիշյալ աշխատանքները ցույց են տալիս, որ Բոգդան Սալթանովի արվեստը, կազմավորված լինելով Նոր Ջուղայի գեղարվեստական միջավայրում, կարողացավ վերցնել ռուսական սրբանկարչության լավագույն ավանդները և իր գեղագիտական հասկացությունների ու ժամանակի պահանջներից ելնելով ստեղծել բարձրարվեստ գործեր:

Բոգդան Սալթանովի մյուս աշխատանքների մասին միայն գրավոր հիշատակություններ են մնացել: «Указано Оружейной палаты живописцу, иноземцу армянину Богдану Салтанову написать в поднос Государю к св. Пасхе по полотну живописным письмом образ пречистыя Богородицы с Превечным Младенцем» (1671 г. 3 марта), «Живописец Иван Салтанов написал в хоромы «к Государю образ Распятия Господне на полотне» (1671 г. 1 декабря), «Велено Ивану Салтанову написать притчу царя Константина видение о кресте, на полотне, в рамах деревянных, к Великому Государю в Верх, к деревянной перегради, что у Золотого крыльца» (1678 г. 31 августа), «Иван Богданов Салтанов писал по 186 г. (1678) на полотне образ Всемилостивого Спаса Стоящий, вышин. 2 арш. шир. 1 арш. 6

верш. и поставил тот образ у Спасской церкви на паперти от Красного крыльца»[127].

«Живописец Иван Салтанов писал к Великому Государю в хоромы два образа Распятыя Господня, одно на медной доске, а другое по холсту в рамах» (1677—1678)[128].

Ինչպես տեսնում ենք, Բոգդան Սալթանովի արվեստի համար հավասարապես ընդունելի էին դիմանկարը, կոմպոզիցիոն պատկերը, տեխնիկական զանազան հնարները՝ կտավը, պղինձը, փայտը, յուղաներկը, темперան, կերպասը, аппликацияն։ Սակայն Սալթանովի ստեղծագործության բազմակողմանիությունը հանդես է գալիս նաև այլ բնագավառներում։

1696 թ. ռուսական զորքերը գրավեցին Ազովը։ Դա պատմական իրադարձություն էր Ռուսական պետության պատմության մեջ։ Այդպիսի խոշոր հաղթանակի կապակցությամբ Պետրոս Առաջինը որոշում է Մոսկվա վերադառնալ մեծ շուքով և եվրոպական մայրաքաղաքների օրինակով՝ ռուսական մայրաքաղաքում ևս կառուցել հաղթակամար։ Այդ առիթով 1696 թ. օգոստոսին նա ատենադպիր Անդրեյ Անդրեևիչ Վինիուսին գրում է.

«По неже писано есть, достоин деятель мзды свое, того для мню, яко удобно к восприятию господина генералисимуса и прочих господ, через два времени в толиках, потах трудившихся, триумфальными портами почтити: место же мною к сему удобное, на мосту, через Москву реку устроенном или где лучше»[129].

Վինիուսը անմիջապես ձեռնամուխ է լինում Հաղթակամարի կառուցմանը Մոսկվարեչյում, և պատասխանում Պետրոս Մեծին, «...по славам мастера Солтанова, они поспевают не прежде 18 сентября, ибо дело не малое, вышина около 5 сажен, ширина от 7 до 8 сажен»[130].

---

[127] *И. Забелин*, Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городовых мастеров XVII ст. В книге „Русский художественный архив", 1894, вып. 1, стр. 109, 127, 165, 167.

[128] *А. Викторов*. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1613—1725, М., 1883, вып. II, стр. 447.

[129] *Н. Устрялов*, История царствования Петра Великого, СПб., т. II, стр. 297.

[130] Там же.

Պետրոս Մեծը ժամանակ չի կորցնում։ Վորոնեժի վրայով գնում է Տուլա, մոտ մեկ ամիս մնում այնտեղ, և 1696 թ. սեպտեմբերի 30-ին, բանակի գլուխն անցած, նորակառույց Հաղթակամարի տակով մտնում Մոսկվա։ Ականատեսը հիացմունքով է նկարագրում ռուսական մայրաքաղաքի առաջին Հաղթակամարն ու զորքի ներս մտնելու պահին տիրող տոնական տրամադրությունը։

Հաղթակամարի կառուցման գործը հանձնարարված էր Վինիուսին, որի նախագծով էլ այն կառուցվում էր, իսկ գեղարվեստական ձևավորման աշխատանքները ղեկավարում էր Բոգդան Սալթանովը, որը միաժամանակ, իր օգնականների ու աշակերտների հետ միասին Հաղթակամարի համար ստեղծում է քսաներեք մեծադիր պատկերներ։

Հաղթակամարը տեղավորված էր Մոսկվայի Կամեննի կամուրջի վրա։ Լայնությունը, ինչպես երևում է Պետրոս Մեծին հասցեագրված Վինիուսի նամակից, մոտ տասնյոթ մետր էր, իսկ բարձրությունը՝ տաս մետր։ Հաղթակամարը ճարտարապետության, քանդակագործության ու կիրառական արվեստի մի գեղարվեստական ամբողջություն էր, որի նպատակն էր փառաբանել ռուսական բանակի հաղթանակը, ցույց տալ թուրքերի պարտությունը։ Ամենը կատարված էր շքեղությամբ ու աչք շլացնող փայլով։

Հաղթակամարի վրա դրված էր Մարսի քանդակը՝ ձեռքերին թուր և վահան։ Մարսի ոտքերի տակ երեք ֆիգուրից բաղկացած քանդակագործական մեկ այլ կոմպոզիցիա էր՝ թաթար Մուրզան և շղթայակապ երկու գինվոր։

Հաղթակամարի մյուս մասը զարդարում էր Հերկուլեսի արձանը։ Նրա ոտքերի մոտ նույնպես եռաֆիգուր մի կոմպոզիցիա՝ պարտված Ազովի փաշան և շղթայված երկու թուրք։

Հաղթակամարը բաղկացած էր երեք մասից. կենտրոնական կամարից կախված էր գափնե կանաչ պսակ, որի վերևում երկգլխանի արծիվն էր՝ թագավորի թագը բռնած։ Նրա երկու կողմերում քանդակված էին Պետրոս Մեծի տիրագունդն ու գայիսոնը։ Մուտքի մոտ դրված էին թընդանոթներ, սավառնող հրեշտակներ՝ դափնե պսակով և հաղթանակ ավետող կանաչ ճյուղերով։ Մուտքի կամարների վրա երևում էին զրոշներ, շեփորներ, ինչպես նաև ոսկեկար փարչայի ոսկեծուփ զունազարդ կտորներ, գորգեր։

Հաղթակամարի մուտքերի կողքերից բարձրանում էին կանաչ ճյուղերից պատրաստված բուրգեր։ Ողջ կամուրջի երկարությամբ, նրա եր-

կու կողմերով դրված էին դեղանկարչական մեծակտավ աշխատանքներ, որոնք սովորական շրջանակների փոխարեն պարդարված էին դափնյա ճյուղերով։ Ժամանակակիցները վկայում են, որ եղել է քսաներեք նկար, բայց մեզ հասել է միայն երկուսի նկարագրությունը, որոնք դրված են եղել անմիջապես Հաղթակամարի մուտքի մոտ։ Դրանցից մեկը «Մարտ թաթարների հետ» կտավն էր, որի երկրորդ պլանում Դուլակ Միրզայի գլուխն էր նկարված, իսկ երկրորդ նկարում պատկերված էր ծովային մենամարտ՝ Ազովի գրավման վերջին պահը։ Ծովի վրա եռաժանին ձևերին նետաուն էր երևում, ծովային հրեշի վրա նստած։ Հեռվում Ազովի փաշայի գլուխն էր պատկերված։

Պետրոս Մեծի երթը Հաղթակամարի տակով ուղեկցվում էր արտասանություններով, բառերականացված տեսարաններով, երաժշտությամբ։ Տրվում է հրապարակություն, որը գունավոր լապտերների հետ ստեղծում է մի շքեղ պատկեր[131]։

Որքանով հետաքրքիր էր Մոսկվայում առաջին Հաղթակամարի կառուցումը որպես արտակարգ երևույթ ռուսական մշակույթի կյանքում, նույնքան հետաքրքիր է նրա ձևավորման սկզբունքը։ Այստեղ առաջին անգամ տեսնում ենք աշխարհիկ նկարներ։

Հաղթակամարի դեղանկարչական աշխատանքներում առաջին անգամ ռուսական իրականության մեջ հանդիպում ենք ժամանակակից դեպքերի պատկերման։

Բոգդան Սալթանովի, ինչպես նաև Զինապալատի մյուս դեղանկարիչների թեմատիկան մինչ այդ սահմանափակվում էր Հին ու Նոր կտակարանների, ավետարանների, երբեմն անցյալի պատմական դեմքերի ու դեպքերի հետ կապված երևույթների շրջանակներում և այնպիսի նկարներ, որոնք պատկերեին ժամանակակից իրադարձությունները՝ գոյություն չունեին։ Եվ ահա, Բոգդան Սալթանովի գլխավորությամբ ստեղծված քսաներեք դեղանկարչական աշխատանքները հիմք են դառնում ճակատամարտային ժանրի առեղծմանը[132]։ Պետք է ենթադրել, որ Հաղ-

---

131 *И. И. Голиков.* Деяния Петра Великого мудрого преобразителя России, М., 1837, т. I, изд. II, стр. 282—284. Записки Желябужского с 1682 по I июля 1709, СПб., 1840, стр. 283—286. Н. *Устрялов.* История царствования Петра Великого. СПб., 1858, т. II, стр. 299—301. *С. М. Соловьев,* История России с древнейших времен, кн. III, т. XIV, стр. 1156—1157.

132 *Ուշագրավ է, որ ճակատամարտի տեսարաններ դեռևս XVII դարի կեսին նկարում էր Մինասը, որի մասին հիշատակում է Առաքել Դավրիժեցին...։ «...Թէ ի մարտ պատերազմի և թէ որ և իցէ կրիւք նկարէր». «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դաւ-*

թակամարի համար ստեղծված քսաներեք նկարները բավական ուժեղ տպավորություն են թողնում Պետրոս Մեծի վրա, որը 1697 թ. Սալթանովին պատվիրում է կատարել ծովամարտի ուր նոր պատկերումներ. «Морскому ходу воинских людей, применяясь к заморским немецким картинам к фряжским листам»[133]

Մյուս կողմից, եթե մինչ այդ Բոգդան Սալթանովի նկարները ստեղծվում էին հիմնականում պալատի կամ եկեղեցու համար, ապա այսպիսի թեմաներով աշխատանքներն ունեին բոլորովին այլ պահանջներ: Անհրաժեշտ էր նկատի ունենալ Հաղթակամարի ընդհանուր կոմպոզիցիան, նրա կապը բնության հետ, լուսավորության խնդիրները, որոնք պահանջում էին ոչ միայն կտավի մեծ չափեր, այլև առաջադրում էին կոմպոզիցիայի կառուցման նոր խնդիրներ: Այստեղ նկարիչն արդեն պետք է դուրս գար հաստոցային նկարչության սահմաններից, նրա կամերային բնույթից և ավելի մոտենար մոնումենտալ նկարչությանը: Եթե նշված սկզբունքներով չլինեին կառուցված այդ քսաներեք նկարները, ապա նրանք չէին կարողանա ճարտարապետության վեհության, քանդակագործության մոնումենտալության ու գորգերի, փարչաների գունագեղության մեջ այնքան արտահայտիչ լինել, որ տպավորություն գործեին ժամանակակիցների վրա:

Իսկ մոնումենտալ նկարչությանը առաջադրվող պահանջների հասկացողությունը խորթ չէին Բոգդան Սալթանովին:

1668—1688 թթ. ընկած քսան տարիների ընթացքում, Մոսկվայի որևէ պալատի, վանքի, եկեղեցու նկարազարդում կամ վերանորոգում առանց Սալթանովի համարյա թե չի կատարվել: Երբեմն ինքն է կատարողը, երբեմն մասնակից է, իսկ երբեմն՝ ղեկավար: Ժամանակի ընթացքում նրա բոլոր նկարազարդումները ոչնչացել են, այրվել ու մնացել են միայն փաստաթղթեր, որոնք հնարավորություն են տալիս մոտավորապես ամբողջացնել Բոգդան Սալթանովի գործունեությունը մոնումենտալ նկարչության բնագավառում: Սալթանովի արվեստին բնորոշ այս կողմը ևս խոր արմատներ ունի Նոր Ջուղայի XVII դարի գեղանկարչության մեջ, որտեղ դեռևս հստակ բաժանում չկա մոնումենտալ ու հաստոցային նկարչության միջև:

րիժեցւոյ», Վաղարշապատ, 1884, էջ 318: Նոր շրջանի հայ գեղանկարչության մեջ ճակատամարտային նկարների ստեղծման առաջին քայլերին պետք է որ ծանոթ լիներ Բոգդան Սալթանովը:

[133] *И. Забелин*, Домашний быт русских царей, М., 1918, т. 1, стр. 222—227.

Շենքերի ներսի ձևավորման ժամանակ Բոգդան Սալթանովն աշխատում է երկու եղանակով։ Շատ հաճախ ներկի շերտն անմիջապես դնում է պատի ծեփի վրա, իսկ երբեմն՝ նկարում է կտավի վրա ու փակցնում պատին։ Օրինակ, 1674 թ. Բոգդան Սալթանովը նկարիչներ Ի. Բեզմինի, Դ. Երմոլաևի և Կ. Զոլոտարևի հետ նկարազարդում է Կրեմլի թագավորական նոր պալատը, որտեղ ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ ներմուծում է տեսարաններ Հին կտակարանից՝ Հովհաննեսի ու Մովսես Մարգարեի, էսթերի հետ կապված թեմաները։ Նկարում հն լայն կտավների վրա ու փակցնում պատերին (պատկերները նկարում են Սալթանովն ու Բեզմինը)։ Բոգդան Սալթանովը բազմիցս կատարել է նաև զարդանկարչական մոտիվներ (սբ. Եվդոկիայի, Իոան Բելոգրադսկու եկեղեցիների, Սպասկի պալատի և Գրանովիտայա պալատների, Արխանգելսկի տաճարի առաստաղի, թագավորական փայտյա նոր ապարանքների նկարազարդումները և այլն)։ Կատարում է նաև պալատների պատերի ու սյուների զանազան ձևավորումներ, որոնցից նախընտրում էր մարմարանման նկարազարդումը, որն այն ժամանակվա ռուսական արվեստում հայտնի էր «под аспидить» անվան տակ։ Առանձին թեմատիկ նկարներից հայտնի են օրինակ՝ «Իջումն դժոխք», «Հարություն», «Քրիստոսի հայտնությունը Մարիամ Մագթաղինացուն»՝ սբ. Եվդոկիայի եկեղեցում, «Երկնային աստվածները», «Մովսեսի առակը», «Մելիքսեդեկի առակը»՝ մեծ իշխանուհի Տատյանա Ալեքսեևնայի սենյակներում և այլն։

Վերոհիշյալ աշխատանքներից և ոչ մեկը չի պահպանվել։ Միայն ժամանակակիցների նկարագրությունների հիման վրա կարելի է որոշ պատկերացում կազմել մոնումենտալ նկարչության բնագավառում Բոգդան Սալթանովի կատարած աշխատանքի մասին։

1672 թ. վերանորոգվում և նկարազարդվում են Կրեմլի նշանավոր Ոսկյա և Գրանովիտայա պալատները, որոնց աշխատանքները կատարում են Զինապալատի մի շարք նկարիչներ, այդ թվում նաև Բոգդան Սալթանովը[134]։ Եթե Գրանովիտայա պալատում Սալթանովի մասնակցությունը այնքան էլ պարզորոշ չէ և նրա կատարածը հավանաբար զարդանկարչական բնույթի է եղել, ապա Ոսկյա պալատում նրա արվեստը փայլել է կոմպոզիցիոն պատկերում և դիմանկարում։ Ս. Ուշակովի նկարագրությունից պարզ է դառնում, որ Ոսկյա պալատի առաստաղին պատկերված էր էմանուիլը՝ նստած երկնային աղեղների վրա, իսկ

---

134 „Описания царских книг палат: золотой и грановитой, составленной Сименом Ушаковым в 1672 г.", М., 1882.

շուրջը՝ մարդկային զգացմունքների փոխաբերություններ (անմեղություն, ճշմարտություն, նախանձ և այլն), ինչպես նաև տարվա եղանակներ ու հրեշտակներ։ Պալատի պատերին պատկերված էին բազմաթիվ պատմական և աստվածաբանական անձինք, ինչպես Իսահակը, Աբրահամը, իշխան Վլադիմիրը, Անդրեյ Բոգոլյուբսկին, Ալեքսանդր Նևսկին։ Կային նաև պատմական նկարներ՝ «Մեծ իշխան Վլադիմիրի մկրտությունը» և այլն։ Ուսպենսկու վկայությամբ, այդ աշխատանքների հեղինակը Բոգդան Սալթանովն էր[135]։

1678 թ. Բոգդան Սալթանովի անվանն արդեն հանդիպում ենք Կրեմլի պալատի քարե նոր պատշգամբը, պարիսպն ու նախամուտքը նկարազարդողների թվում։

Բոգդան Սալթանովի բազմաթիվ աշխատանքների շարքում առանձնակի տեղ են գրավում Կոլոմենսկի պալատի նկարազարդումները։

Մոսկվայի հարավային մասում կառուցված Կոլոմենսկոյե գյուղի պալատով ավարտվեց դեռևս XV դարից հայտնի կալվածքի ճարտարապետական ամբողջությունը։ 1667—1671 թթ. ընդգրկող նրա կառուցողական աշխատանքներում ներգրավվեցին ժամանակի անվանի հյուսներ՝ Սեմյոն Պետրովն ու Իվան Միխայլովը, որոնց ղեկավարությամբ ստեղծվեց XVII դարի ռուսական աշխարհիկ ճարտարապետության այդ բացառիկ ստեղծագործությունը։ Բացառիկ, քանի որ ճարտարապետական ձևերի ներդաշնակությունը զուգակցված էր փայտի փորագրության անզուգական հմտության հետ։ Պալատը կառուցված էր զարդաքանդակ փայտերից[136]։

Ժամանակակիցները հիանալով նրա արտաքին շքեղությամբ, անտարբեր չեն մնացել նաև ներսի նկարազարդումների հանդեպ։

Ժամանակի անվանի բանաստեղծ Սիմյոն Պոլոցկին թողել է մի զեղեցիկ բանաստեղծություն պալատի նկարազարդումների մասին, պալատ, որին նա անվանում է «Սողոմոնյան զեղեցկագույն պալատ»։

Зодий небесный чюдно написася,
Образы свойсть си лепо знаменася,
И части лета суть изображены,

---

135. Словарь, стр. 238. И. Д. Извеков, Верхоспасский собор в большом Кремлеском дворце в Москве, М., 1912, стр. 6

136 *Պալատը բաղկացած էր մոտ 270 կառույցից։ Միայն լուսամուտների թիվն անցնում էր 3.000-ից։ Պալատը քանդել են 1768 թ.՝ Եկատերինա II թագուհու հրամանով։*

Яко достоит чинно положены.
. . . . . .
. . . . . .
Множество цветов живописанных
И острым хитро златом изваянных[137].

Ովքե՞ր էին պալատի գեղանկարչական աշխատանքներ կատարողները։ Ինչպես արխիվային փաստաթղթերը, նույնպես և Կոլոմենսկի պալատին նվիրված աշխատությունների հեղինակները նշում են, որ այնտեղ աշխատել են Զինապալատի անվանի նկարիչները՝ Սիմյոն Ուշակովի և Բոգդան Սալթանովի ղեկավարությամբ[138]։

Ժամանակակիցների մոտ խոր հիացմունք էին առաջացնում ոսկուց և գունագեղ զարդանկարներից առանձնակի շքեղություն ստացած դիմանկարները, պատմական, այլաբանական թեմաներով նկարները։ Դիմանկարների մեջ հանդիպում ենք Ալեքսանդր Մակեդոնացուն, Դարեհին, Հուլիոս Կեսարին, հնդկական մահարաջայի։ Հատկապես ուշադրություն էին գրավում «Սողոմոնի դատը», «էսթերի առակը»։ Վերջինս Սալթանովին հետաքրքրել է բազմիցս։ Էսթերի առակի անկյունային մասերում տեղավորված էին տարվա չորս եղանակները բնորոշող տեսարաններ։ Այլաբանությունների թվում էին նաև Սերը, Հույսը, Հավատը, Եվրոպան, Ասիան, Աֆրիկան, որոնք հանդես էին գալիս գեղարվեստական համապատասխան կերպավորումներով։ Պահպանվել են ժողովրդական վիմագրություններ, որոնք Կոլոմենսկի պալատի նկարազարդումներից վերցված տեսարանների ընդօրինակումներ են։ Դրանց թվում հատուկ ուշադրության է արժանի «Արևը կենդանակերպի նշաններով» մեծ պատկերը, որն ընդօրինակված է Կոլոմենսկի պալատի ճաշասենյակի առաստաղից[139]։ *Դ. Ա. Ռովինսկու կարծիքով այն լրիվ պատկերացում է տալիս պալատի նկարազարդման այդ հատվածի մասին։ Աշխարհիկ թեմաներով նկարներն ու զարդանկարները, անշուշտ, կատարել են Սալթա-*

---

137 *Н. Чаев*, Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском, М., 1869, стр. 13.

138 *Նույն Ն. Չաևը, ինչպես նաև հետագա մի շարք հեղինակներ կրկնելով նրան, սխալմամբ նշում են, որ Բոգդան Սալթանովին թագավորը հատուկ հրավիրել էր Մոսկվա, Կոլոմենսկի պալատի նկարազարդումներին մասնակցելու համար։*

139 „Подмосковье, Памятные места в истории русской культуры XIV—XIXвв", М., 1962, стр. 180. *М. Гра*, Коломенское, М., 1963, стр. 56.

նովն ու Բեզմինը իրենց աշակերտներով ու օգնականներով[140]։ Եթե բարոկկոյի ոճը իր շքեղությամբ ու գունագեղությամբ, իր հարստությամբ ու շլացուցիչ գեղեցկությամբ երբեմն թեթև արտահայտվում էր XVII դարի ռուսական գեղանկարչական որոշ աշխատանքներում, յուրատիպ վերամշակմամբ հանդես էր գալիս պալատական նկարազարդումներում, ապա այն իր ողջ փայլով արտացոլվեց Կոլոմենսկի պալատի ձևավորման մեջ։

Կոլոմենսկի պալատի նկարազարդումներն իրենց մեջ խտացնում են ոչ միայն Բոգդան Սալթանովի նկարչական ունակություններն ու ստեղծագործական կարողությունները, այլև այն նշանակալիցը, որն այդ բազմակողմանի արվեստագետը կարող էր անել մոնումենտալ նկարչության բնագավառում։ Եվ պատահական չէ, որ 1682 թ. մարտի 6-ին Բոգդան Սալթանովը արժանանում է հատուկ պարգևի. Ֆյոդոր Ալեքսեևիչ թագավորի կողմից նվեր է ստանում արծաթե գուշ՝ վրան մակագրված «Աստծո ողորմածությամբ... Ֆյոդոր Ալեքսեևիչը... նվիրում է սույն գուշը Իվան Իլիևիչ Սալթանովին՝ եկեղեցական ու պալատական կառույցների և այլ բազմաթիվ պալատական գործերի համար»[141]։ Սա բացառիկ երևույթ էր XVII դարի ռուս նկարիչների կյանքում։

Ճարտարապետության հետ ունեցած գեղանկարչության կապի, մոնումենտալի զգացողության առկայությունը Սալթանովի արվեստում, ինչպես նաև նրա ժողովրդական մտածելակերպը հնարավորություն տվեցին նրան իր ստեղծագործության մեջ հատուկ տեղ հատկացնել կիրառական արվեստի զանազան տեսակներին։

Բոգդան Սալթանովը կատարել է դաջի, փայտի զանազան աշխատանքներ, նկարազարդել է սնդուկներ, գրակալներ, զարդատուփեր, պահարաններ, սեղաններ, մոմակալներ, դրոշափայտեր, թռչունների բներ, ստեղծել է դրոշներ, խաղալիքներ և այլն։

XVII դարի պալատական կիրառական արվեստի բազմաթիվ օրինակներ են պահպանվել ինչպես Մոսկվայի Զինապալատում, նույնպես

---

[140] *Ի. Забелин*, Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городовых мастеров XVII ст. В книге „Русский художественный архив", 1894, вып. 1, стр, 107—141.

[141] Պահպանվում է Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում. № 42069, բարձրությունը 13,0 սմ, երկ. 34,5 սմ, լայնքը՝ 23,2 սմ, քաշը՝ 820,3 գր։ Միաձույլ արծաթե է՝ զարդաքանդակներով։ Հրապարակված է. М. М. Постникова-Лосева, Русские серебряные и золотые ковши, М., 1953, рис. 7.

մի շարք թանգարաններում, հատկապես՝ Պատմության պետական թանգարանում։

Նկատի ունենալով Սալթանովի կատարածի բազմաքանակությունն ու բազմակողմանիությունը, կարելի է միայն ասել, որ պահպանված աշխատանքներից շատերում զգալի է նրա արվեստի ազդեցությունը (փայտից պատրաստված սինին, սնդուկը, սեղանը, որոնք պատկանել են Սոֆյա Ալեքսեևնա թագուհուն՝ Մոսկվայի պատմության պետական թանգարան և այլն)։

Անկասկած, և՛ իր ժամանակ, և՛ այսօր հիացմունքի է արժանի Սալթանովի կատարած (1668) Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորի ճանապարհորդական վրանը, որը ժամանակի դաջի և ընդհանրապես դեկորատիվ արվեստի գեղեցիկ մի օրինակ է։

Կարմրա-շագանակագույն խաղողի ոճավորված ողկույզներին հաջորդում են արևածաղկի դեղին, խոշոր ծաղիկները, որոնք իրար զուգակցվում են հաստ ցողունների ռիթմով։ Ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ կարևորը բաց կանաչ և բաց շագանակագույն ոճավորված ծաղիկների վարդյակներն են, որոնք իրենց գունային ընդհանուր կառուցվածքով հատկապես շեշտվում են մուգ ֆոնի վրա։ Այս աշխատանքում հանդես է եկել Բոգդան Սալթանովի՝ գույնի դեկորատիվ զգացողությունը, նրա հմտությունը՝ գույնը, զարդանկարը շաղկապել մեծ հարթության հետ։

* * *

Բոգդան Սալթանովը Մոսկվայի Զինապալատում աշխատեց մոտ քառասուն տարի։ Սովորական գեղանկարչից նա հասավ մինչև արվեստանոցի վերակավարի պաշտոնի, որին արժանացել են միայն Սիմյոն Ուշակովը և Իվան Բեզմինը։

Սիմյոն Ուշակովը, ժամանակի ռուս արվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչը, իր ստեղծագործական կյանքի վերջին տասնամյակներում որոշակիորեն վերանայեց ռուսական սրբանկարչության կանոնիկ դարձած հասկացությունները։ Քաղաքական ու տնտեսական բուռն վերելք ապրող ռուսական իրականությունը չէր կարող անտարբեր թողնել Ուշակովի նման արվեստագետին, որը որքան էլ որ կապված էր սրբանկարչությանը, նույնքան և ընկալում էր իրականությունից եկող կենսահաստատ տարրերը։ Ժամանակը կարիք ուներ նկարչական նոր ուղղության, որը

ռուսական հողի վրա կներմուծեր կերպարվեստի բազմազան ճյուղեր, ղարկ կտար նոր ժանրերի առաջացմանը, կվերանայեր անցյալի նկարելաձևը։ Գեղագիտական այդպիսի ըմբռնումների տեր էր Իվան Բեզմինը, որի հետ միասին XVII դարի 70-ական թթ. ռուսական գեղանկարչության մեջ մուտք գործեց Բոգդան Սալթանովը։

Սալթանովի արվեստի արևելյան շքեղությունը, մոնումենտալի, դեկորատիվի զգացողությունը, գույնի, գծի, ձևի նրբագեղությունն ու ինքնատիպ հասկացողությունը, ինչպես նաև եվրոպական, հատկապես հոլանդական արվեստից ընկալած գեղանկարչական բազմաթիվ հնարների իմացությունը նրան հնարավորություն տվեցին արձագանքել ժամանակի գեղագիտական պահանջներին, դառնալ նորի ստեղծողներից մեկը։

Բոգդան Սալթանովի բազմակողմանի արվեստագետ լինելը ևս ժամանակի թելադրանքն էր ու նրա պահանջը։

Զինապալատի XVII դարի 70-ական թթ. տեղի ունեցավ արհեստ և արվեստ հասկացողությունների սահմանազատում։ Եվ եթե մի շարք նկարիչներ ավելի շատ կապվում էին «արհեստ»-ի հետ, ապա Ուշակովի, Սալթանովի ու Բեզմինի ողջ ստեղծագործությունը այդ խզման պատկերավոր օրինակն էր։

Սալթանովը միայն բազմակողմանի զարգացած արվեստագետ չէր։ Նա ստեղծեց նկարիչների մի ամբողջ դպրոց, որոնք հող նախապատրաստեցին հետագա տասնամյակների արվեստի զարգացման համար։

XVIII դարի վերջին քառորդում Զինապալատում սովորող և նկարչի աստիճաններ ստացող երիտասարդների զգալի մասը կամ սովորել է Բոգդան Սալթանովի մոտ կամ նկարչի կոչում ստացել նրա արվեստանոցում։ Սա միայն մեխանիկական պրոցես չէր, այլ գեղարվեստական հասկացությունների արմատավորում, որը և օգնեց XVII դարի վերջում Զինապալատի նկարչական կյանքը այդպիսի մակարդակի բարձրացնելու գործին։

Եվ պատահական չէ, որ Պետերբուրգը մայրաքաղաք հայտարարելու տարեթվից՝ 1705 թ. փաստաթղթերն այլևս ոչինչ չեն ասում Զինապալատի վերջին խոշոր նկարչի մասին, քանի որ Զինապալատն էլ կորցրեց իր վաղեմի փառքը, իր դերն ու նշանակությունը, նկարիչներ, որոնք խթանել էին պետրոսյան շրջանի ռուս նկարիչների սերնդի հանդես գալուն։ Այդ պատվավոր գործում իր մեծ վաստակն ունի նաև հայ նկարիչ Բոգդան Սալթանովը, որի ստեղծագործությունն այնքան սերտորեն շաղկապված է XVII դարի ռուսական արվեստին։

ԼՎՈՎ

Ինքնատիպ ու անկրկնելի է Լվովի ճարտարապետական կերպարը։ Քաղաքի վրա բարձրացող հնագույն ամրոցի առջև բացվող տարածության վրա ընդգծվում են Ուսպենսկայա և Պյատնիցկայա եկեղեցիները, Օնուֆրիևյան վանքը, Բերնարդինների ու Ճիզվիտների կոստյոլները, հայկական եկեղեցին։ Նրանք դեռևս պահպանել են դարերի շունչը, գեղարվեստական տարբեր ճաշակների ու հասկացությունների կնիքը։ Դրանցից ամեն մեկը Լվովում տեղի ունեցած քաղաքական, հասարակական, կրոնական ու տնտեսական պայքարների, ժամանակավոր հաղթանակների ու անվերադարձ կորուստների լռելյայն վկաներ են։

Քաղաքի կենտրոնում՝ Ռինոկ անունը կրող հրապարակն է, երբեմնի նոր զարգացող քաղաքի ճարտարապետական անսամբլի կենտրոնը, Մագդեբուրգյան իրավունքի սահմաններում կառուցված քարաշեն շենքերով, դեպի մյուս թաղամասերը տանող նեղլիկ, սալահատակ փողոցներով։ Այս հրապարակում էր հավաքվում աշխարհի տարբեր երկրներից եկած վաճառականությունը։ Այստեղ էին տեղի ունենում առևտրական խոշոր գործարքները։ Ռինոկ հրապարակում կարելի էր տեսնել բազմալեզու ազգությունների ներկայացուցիչների՝ նրանցից ամեն մեկը, ապրանքի հետ Լվովում թողնում էր նաև իր երկրի արվեստից մի մասնիկ ու տանում էր տեղում ստեղծվածի ոգին։ Եվ Լվովը, XVI դարի վերջերից սկսած, իր քաղաքական, հասարակական ու տնտեսական նոր հարաբերությունների, իր աշխարհագրական դիրքի շնորհիվ դառնում էր նաև գեղարվեստական կյանքի կենտրոն, որտեղ ազգային ավանդների ներմուծումը (լեհեր, ուկրաինացիներ, հայեր և այլք) տեղի գեղանկարչության դպրոցին տալիս էին ինքնատիպություն ու նոր որակ։

Թեև կիրառական արվեստի աշխատանքներում (գորգ, կարպետ, գոտիներ, ոսկերչական իրեր, փայտի փորագրություն, ասեղնագործություն) պարզորոշ զգացվում է Արևելքի դեկորատիվ արվեստի ազդեցությունն իր գունագեղությամբ, պլաստիկ նրբությամբ, շքեղության որոշ երանգով, ապա գեղանկարչության ու քանդակագործության մեջ իրեն զգացնել է տալիս եվրոպական ուշ Վերածնունդը։ Մանրանկարչությունն ու որմնանկարչությունն իրենց տեղը զիջում են հաստոցային գեղանկարչությանն ու տպագիր գրաֆիկային։ Սրբապատկերներին փոխարինելու են գալիս գեղանկարչության բազմաթիվ ժանրեր։ Դա գեղագիտական սկզբունքներից ու տեսակետներից բխող անհրաժեշտություն էր,

որը և բնութագրում է XVII—XVIII դարերի Լվովի գեղարվեստական դպրոցը։

XVI դարի Լվովի կերպարվեստին հիմնականում բնորոշ էին սրբանկարն ու դիմանկարը։

Նկարիչները հեռանալով գոյություն ունեցող կանոնիկ սրբանկարչությունից, մի կողմից ստեղծում են շքեղազարդ սրբապատկերներ, որոնցում այլևս չկա նախկին շրջանների խստությունը, մյուս կողմից՝ նրանց կոմպոզիցիայում ներմուծում են կենցաղային տարրեր՝ խարբսխված ժողովրդական լավագույն ավանդների վրա։ Ստեղծվում են նաև մեծադիր շքեղ խաչկալներ՝ բազմաթիվ սրբապատկերներով, փայտե փորագրությամբ, ծաղկանկար զարդերով, ոսկու առատ օգտագործմամբ։

Աշխարհիկ, շքեղազարդ դիմանկարների կողքին, որոնք հիմնականում կրկնում են արևմտաեվրոպական օրինակները, ստեղծվում են նաև շիրմաքարերին փակցվող դիմանկարներ։ Երևան են գալիս տեղական նկարիչներ, որոնց թվում՝ Լ. Պուխալսկին, Կ. Շպանչիկը, Վ. Ստեֆանովսկին, Մ. Ռուժինսկին, Յու. Վոլֆովիչը, Յու. Շվանկովսկին։ 1595 թ. ստեղծվում է նկարիչների համքարություն, որը շուտով դադարում է գործելուց նրա անդամների՝ Լվովից հեռանալու պատճառով։

XVII դարի Լվովի կերպարվեստում իշխող ժանրերն են դառնում դիմանկարն ու պատմական թեմաներով կոմպոզիցիոն գործերը։ Պատմական նկարները, զանազան տարբերակներով արտացոլում էին լեհերի հաղթանակը թուրքական զորքերի դեմ, պատկերվում էին անհամեմատ մեծ չափերով, որտեղ հիմնականում հարաղատ էին մնում պատմական ճշմարտությանն ու ռազմական դեպքերի հաջորդականությանը։ Նկարիչների աշխատանքներում որքան ուժեղ է եվրոպական նկարչության ազդեցությունը, նույնքան ուժեղ է նաև արևելյանը, հատկապես պարսկականը։ Եթե առաջինները Լվովի այդ շրջանի նկարչությանը տալիս էին խստություն, հանդիսավորություն, ապա վերջինս նրան տալիս էր դեկորատիվ շքեղություն, մեղմություն։ Այս շրջանի Լվովի արվեստի պահանջների լավագույն ապացույցը Ֆ. Սենկովիչի և Շ. Պետրախնովիչի ստեղծագործություններն են։

Գեղանկարչական այս դպրոցում, որն իր գոյությունը պահպանեց մինչև XVIII դարի սկիզբը, իրենց ավանդն ունեն նաև Լվովի բազմահազար հայ բնակչության արվեստի ներկայացուցիչները։

Հայերը Լվովում և ընդհանրապես Ռեչ Պոսպոլիտեում հիմնավորվել են XIII դարից։ Հայ վաճառականները լինում էին Հնդկաստանում,

Ստամբուլում, Հոլանդիայում, Վենետիկում[1]: Նրանք միաժամանակ տիրապետում էին մի քանի լեզուների: Օտար ապրանքների հետ այլ երկրներ էին տանում նաև Լվովի հայ արհեստավորների ձեռքի աշխատանքը՝ գոտիներ, կոճակներ, պատյաններ, ոսկերչական ու ասեղնագործ իրեր: Լեհական կաթոլիկ պատրիցիայի թշնամական վերաբերմունքը հայ վաճառականության նկատմամբ, որը տեղի առևտրականների ուժեղ հակառակորդն էր, ստիպում է, որպեսզի հայերի համար կազմվի վաճառքի ապրանքների հատուկ ցուցակ: Այդ ցուցակում նշված էին գլխարկներ, գոտիներ, խաղալիքներ և այլն: Դրանք հիմնականում հայ արհեստավորների կողմից արտադրվող իրերն էին, որոնք ընդգրկված էին կիրառական արվեստի բազմաթիվ ճյուղերում: Սլուցկի մանուֆակտուրայում, որը ղեկավարում էր հայազգի Յան Բոգդանովիչը, աչքի ընկնող գոտիներ էին պատրաստում Հակոբ (Յան) և Լևոն Մաջարսկիները: Հյուսվածքների առևտրով էին զբաղվում Գաբրիել Մաքսուդովիչը և Նիկորովիչների ընտանիքը:

Հայերը լեհաստանում տարածեցին նաև այծի և ոչխարի մորթու մշակման (սեկ և կորդիբան) ու նկարապարզման արվեստը[2]:

Հատկապես նշանակալից է հայ վարպետների դերը Ռել Պոսպոլիտեի ոսկերչական արվեստի զարգացման գործում: Չնայած նրան, որ 1654 թ. թագավորական որոշմամբ համքարության անդամ կարող էին լինել միայն չորս ոսկերիչ, իսկ հայն ընդհանրապես համքարության ավագանի լինել չէր կարող, XVII դարի վերջում, ոսկերիչների համքարության մեջ արդեն երեսուն հայ կար, իսկ ավագանի էին Գրիգոր Լուսիկովը (1678) և Ներսես Մոյսեսովիչը (1685): Նշանավոր ոսկերիչ-վարպետներ էին Թորոս Սեֆերովիչը, Պետրոս Մարտիրոսովիչը, Պետրոս Ջաքարյանովիչը: Հայերը Լվով են ներմուծում ոսկու դրվագման տեխնիկան (торевтика), որը, ըստ Վ. Լոզինսկու բնորոշման «Լվովի ոսկերչության հայկական էպիզոդն էր»[3]: Եվրոպական բարոկկոյի ոճի մեջ լեհահայերը ներմուծում էին արևելյան արվեստի տարրեր, որով նպաստում էին նրա «արևելացմանը»[4]:

---

[1] Հայ վաճառականները արևելյան երկրներից Լվով էին ներմուծում գորգեր, գոտիներ, կտորեղեն, ռազմական հանդերձանք, թամբածածկեր: Օր. Լեհաստանի թագավոր Ստեֆան Բատորու թամբածածկը՝ Կրակովի ազգային թանգարանից և այլն:

[2] *Н. Кривонос*, К истории армянских ремесленников во Львове. «Տեղեկագիր» (ԳՍՀ հասարակական գիտությունների), Երևան, 1962, № 9, էջ 78:

[3] *W. Loziński*, Zlotnictwo lwowskie w dawnych wiekach 1384—1640, Lwów 1889.

[4] *T. Mańkowski*, Orient w polskiej kulturze artystycznej, Wroclaw—Kraków 1959, стр. 104.

Վ. Լոզինսկին, իր «Լվովի ոսկերչական արվեստը» աշխատանքում (1912), գրում է. «...ինչո՞ւ մինչև մեր քաղաքակրթության ուշ շրջանը՝ XVIII դարի կեսերը ներառյալ, հագուստի, զենքի և հեծյալների սարքերի ոսկերչական իրերում այդպես հիմնավոր պահպանվում է արևելյանը։ Այն պահպանում ու տարածում էին Լվովի հայ ոսկերիչները»։

Անշուշտ, հայ բնակչության մեջ կար խիստ շերտավորում։ Լվովի հայ վաճառական Ալեքսանդր Բայբլան Ավգուստ թագավորի քարտուղարն էր 1701 թ., իսկ դեռևս 1600 թ. լեհ թագավորի հատուկ հանձնարարությամբ Սեֆեր Աբրամովիչը մեկնում է Պարսկաստան[5]։ XVI դարում ուկրաինական հայերի կառավարիչ էր Բերնատովիչը, որը միաժամանակ թագավորի անձնական քարտուղարն ու խորհրդականն էր, հայկական դատարանի ավագը։ Հայազգի Քրիստափոր Սերեբկովիչը 1623 թ. Լեհաստանի դեսպանն էր Թուրքիայում։ 1679 թ., Լվովի արհեստավորների նշանավոր ապստամբությանը մասնակցում էին բազմաթիվ հայեր։ Նրանց ղեկավարներից էր նաև Քրիստափոր Տեր-Շիմոնովիչը։

Լվովում հայերը պահպանում էին իրենց կենցաղային սովորույթները, նիստ ու կացը և, ամենակարևորը, լեզուն։ Ա. Լեմբեկը գրում է, որ «հայերը տանը խոսում են միայն հայերեն լեզվով»[6]։ Չնայած դեռևս XIV դարից Լվովում արգելված էր ճոխությունը, սակայն հայերը շարունակում էին իրենց անկախ կենցաղավարությունը։ XVII դարի դատական մի որոշման մեջ նշվում է, որ հայ աղջիկները ոչ տոնական օրերին անգամ անհամեմատ շքեղ են հագնվում, ոսկեթել հյուսվածքներ ունեն նույնիսկ նրանց կոշիկները և իրենց պահում են շլյախտիչների նման[7]։

Բուրժուական որոշ հեղինակների կարծիքով Լվովի հայերը աշխարհը դարձրել էին առևտրական շուկա, իսկ մշակույթի բնագավառում նրանք ոչինչ չեն արել։ «Սահմանափակ են կրթության մեջ... շնորհալի՝

---

[5] *Առաջին հիշատակությունը՝ վարշավայի հնագույն փաստաթղթերի գլխավոր արխիվում (ձեռագիր № 6184), երկրորդը՝ Կրակով-Ջերտոբիսկեխների թանգարանում (№ 98)։ Э. Баскаков*, О документальных материалах по истории армянского народа, находящихся в некоторых зарубежных странах. «*Պատմա-բանասիրական հանդես*», *Երևան, 1962, № 2, էջ 216—219։*

[6] *В. В. Гробовицкий*, Армянские поселения на западноукраинских землях, Сб. „Исторические связи и дружба украинского и армянского народов". Ереван, 1960.

[7] *И. Линниченко*, Общественная роль армян в прошлом юго-западной Руси. Киев, 1895. стр. 5; *M. Baranowski*, Historja Szkol Judowych, 1895, стр. 20.

առևտրական գործարքներում և երբեք նվիրված չեն կրթության գործին... նրանց մեջ չկան գիտնական մարդիկ»,—գրում է նրանցից մեկը[8]։ Սակայն փաստերը ժխտում են այդ միանգամայն ճյուր կարծիքը։

XVII դարի առաջին տասնամյակից արդեն լվովի սբ. Աննայի հայկական եկեղեցուն կից կար դպրոց, որտեղ սովորում էին թարգմանության արվեստ, հռետորություն, բառարանագիտություն, երաժշտություն, հայերեն, լատիներեն, նամակագրություն և այլն։ Այստեղ է ուսանել XVII դարի հայ անվանի փիլիսոփա, նկարիչ Ստեփանոս Լեհացին։ 1616 թ. Հակոբ Կարմագյանը (Կարմաթեաննց) լվովում հիմնադրում է հայ հնագույն տպարաններից մեկը։ Հայկական եկեղեցիներում պահպանվում էին բազմաթիվ ձեռագրեր[9]։ XVIII դարում մեծ ուշադրություն են դարձնում ձեռագրերի ձևավորումներին։ Դրա լավագույն օրինակներից է 1619 թ. Ղազար Բաբերդցու շքեղ նկարազարդած «Աստվածաշունչը»[10]։

Այդ ձեռագրի վերջում Ղազար Բաբերդցին օգտագործում է Դյուրերի «Ապոկալիպսիս» համար արված հանրահայտ փորագրություններից մի քանիսը։ Նույն տարիներին լեհ նկարիչ Յան Զյարընկոն ավարտում է իր նույնանուն նկարազարդ էջերը, նախատիպ ունենալով Դյուրերի վերոհիշյալ փորագրությունները, որոնք հետագայում հրատարակում է Փարիզում։ Մանկովսկին գտնում է, որ Յան Զյարնկոն իր արվեստով ազդել է Ղազար Բաբերդցու վրա և քանի որ Սպահանում ևս հետագայում կատարվել են «Աստվածաշնչի» մանրանկարների օրինակներով գործեր, ապա «այդ Աստվածաշնչի (Յան Զյարնկոյի—Մ. Ղ.) միջոցով Արևմուտքի արվեստը տարածվում էր ասիական Արևելքում»[11]։

Հայտնի է սակայն, որ Յան Զյարնկոն Փարիզ է գնացել 1598 թվականին[12] և իր աշխատանքն այնտեղ հրատարակել է 1620 թվականին[13],

---

[8] *И. Линниченко*, Общественная роль армян в прошлом юго-западной Руси. Киев, 1895, стр. 10, 11, 20.

[9] *T. Man'kowski*, Archiwum lwowskiej, katedry ormianskiej. „Archeion" Warszawa, 1932; T. Man'kowski, Ormianskie oprawy lwowskich ksiag XVI wieku. Lwów, 1936, *T. Man'kowski*, Sztuka ormian Lwowskich. Krakow, 1934.

[10] *Մատենադարան, ձեռագիր № 351։*

[11] *Tadeusz Man'kowski*, lwowski cech malerzy w XVI i XVII Wieku. Lwów, 1936, *էջ, 48։*

[12] „Historia sztuki Polskiej", Krakow, 1962, tom II, c. 194. *Մեկ այլ աղբյուրում նշվում է, որ Զյարնկոն Փարիզ է գնացել 1608 թ. S. M. Sawicka*, Jan Ziarnko. Peintre Groveur polonais et son Actiwite a Paris aupremier quart du XVII siecle, Paris, 1938.

[13] *Antoni Potocki*, Katalog driet Jana Ziarnki Malarza; zitownika polskiego

Ղազար Բաբերդցին չէր կարող ծանոթ լինել Յան Ջյարնկոյի աշխատանքին և դա միանգամայն բացառվում է, քանի որ այդ տարիներին շատ ուժեղ էր Ունիայի և մյուս նկարիչների միջև եղած պայքարը: Մյուս կողմից՝ Բաբերդցու «Աստվածաշունչը» շատ ուշ է հասել Սպահան (XVIII դար), իսկ հար և նման աստվածաշնչեր Նոր Ջուղայում ստեղծվել են 1649 թ., որոնց մանրանկարների թույլ կրկնությանը հանդիպում ենք 1660 թ. երկու Աստվածաշնչերում[14]: 1666 թ. Ամստերդամում Ոսկան Երևանցու հրատարակած առաջին տպագիր հայերեն Աստվածաշնչի վերջում ևս տեղավորված էին Դյուրերի «Ապոկալիպսիսի» փորագրությունները: Հայտնի է նաև, որ Դյուրերի փորագրությունների ալբոմը դեռևս XVI դարի սկզբից պահպանվում էր Սպահանում[15]: Ուշագրավ է, որ ինչպես Յան Ջյարնկոն, նույնպես և Ղազար Բաբերդցին սկզբնաղբյուրների մշակման ժամանակ բոլորովին ինքնատիպ մոտեցում ունեն: Ջյարնկոն պահպանում է իր նկարելաձևի եվրոպականատիպ ոճը, իսկ Բաբերդցին ամբողջովին կապված է հայ մանրանկարչական դպրոցի ավանդների հետ: Վերջապես Դյուրերի «Ապոկալիպսիսից» նկարիչը օգտագործել է միայն վեց թերթ, իսկ մնացած նկարազարդումների հիմքը հայ իրականությունն է:

1664 թ. Լվով եկած միսիոներներ Կ. Գալյանոն և Մ. Պիդուն 1668 թ. հայկական դպրոցում բեմադրում են «Սբ. Հռիփսիմեի ողբերգությունը», իսկ մեկ տարի անց, օգոստոսին՝ «Սբ. Պուլխերիայի մասին» դրաման: Լվովի մշակութային կյանքում խոշոր դեր են խաղացել բանաստեղծ Շիմոն Շիմոնովիչը, Ղազար Թոխատեցին, Մինաս Թոխատեցին, որը միաժամանակ մանրանկարիչ էր: Ջուլֆայեցի բժիշկ Հովհաննեսը Լվովում թարգմանում է մի քանի մեծահարուստների միջոցներով ձեռք բերված XI դարի արաբ բժիշկ Էբն-Ջեզլի ձեռագիրը[16]:

Լվովահայեր Անդրեյ և Նիկոլայ Ավետիկովիչների տներում կային նարեկացու, Ներսես Շնորհալու ձեռագիր մաշտոցները, նրանց գրադարանի գրքերի թվում էին Կիկերոնի, Լուկիանոսի, Փլաբիոսի, Տակիտոսի,

---

z XVI; IXVII w. Krakowie, 1911; *S. M. Sawicka*, Jan Ziarnko. Peintre Graveur polonais et son activite a Paris au premier quart du XVII siecle, Paris, 1938.

[14] *Մատենադարան № № 189, 201, 204:*

[15] *Ш. Амиранашвили*, Иранская станковая живопись. Тбилиси, 1940, стр. 25.

[16] *Այժմ՝ Տյուրինգենի գրադարան. Լ. Հովհաննիսյան, Հայ բժշկության պատմություն, 1946, Երևան, հատ. 3, էջ 132:*

Արիստոտելի և Ռոտերդամցու աշխատությունները[17]: Սեֆեր Նուրիջանովիչի ավագ որդուն՝ Թորոսին, բաժանության ժամանակ դատարանը տալիս է մեծ սենյակը՝ նկարներով զարդարված, իսկ պալատական քարտուղար Նիկոլայ Սերեբկովիչն ուներ թագավորների տասնչորս դիմանկար ու տասներկու նկար՝ երաժշտական թեմաներով[18]: Ազգաբնակչությունը հետաքրքրվում էր գրականությամբ, լեզուներով, արվեստով[19]:

Լվովահայերը ունեին նաև իրենց նկարիչները: Բեկորներ են մնացել նրանց ստեղծագործություններից, իսկ երբեմն՝ միայն անվան հիշատակում: Սակայն հենվելով պահպանված գործերի վրա, հնարավոր է որոշել այն տեղն ու նշանակությունը, որ ունեցել են նրանք Լվովի գեղարվեստական կյանքում:

Լվովի գեղանկարչությունից պահպանված ամենահնագույն նմուշը հայկական եկեղեցու որմնանկարչության դրվագներն են (XVI դարի վերջ—XVII դարի սկիզբ)[20]: Նրանք պատկերում են Հովհաննես Ավետարանիչին Պրոխորի հետ, Հակոբ Առաքյալին, Քրիստոսին և մի ծնկաչոք դոնատորի, որը կարող է որմնանկարների պատվիրատուն լինել: Ֆիգուրները մոնումենտալ են, օրգանապես շաղկապված եկեղեցու ճարտարապետական ձևերին ու ինտերյերին: Մուգ կապույտ ընդհանուր ֆոնի վրա գեղանկարչական ուժեղ հատվածներով են հնչում Հովհաննես Ավետարանիչի կարմիր երիզներով, բաց շագանակագույն, ինչպես նաև Պրոխորի հետաքրքիր լուծված պայծառ, կանաչ թիկնոցները[21]: Անհայտ նկարիչը ցուցաբերել է ոչ միայն կոմպոզիցիայի կառուցման հմտություն, այլև ֆիգուրները դրել է պլաստիկ շարժման մեջ, հանդերձների ծալքերի լուծման ժամանակ ներմուծելով հատուցային գեղանկարչությունից

---

17 Լվովի պետական պատմության արխիվ: Հայերի քաղաքային դատարանի գործերը, հատ. 527, էջ 252—253:

18 Նույն տեղում:

19 XVII դարի կեսերին ապրող լվովցի հայ վաճառական Ղազար Սլոնիովսկին 73 լեզու գիտեր:

20 Կառուցվել է XIV դ. 70-ական թվականներին: Ճարտարապետը իտալացի Դորխին էր, որը Լվով էր եկել Կաֆայից և եկեղեցին կառուցել Հակոբ Շահնշահի տղայի և Փանոս Աբրահամյանցի պատվերով: Ջ. Գալստյան, Տադեուշ Մանկովսկին միջնադարյան Լեհաստանի հայկական արվեստի հետազոտող, «Լրարեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1966, № 3, էջ 78:

21 Պահպանելով հին նկարազարդումների բեկորները, հայկական եկեղեցին 1908 թ. նորից ձևավորում է նկարիչ Յան Ռոզենը, իսկ խճանկարը՝ XVIII դարի վերջում՝ Յոզեֆ Մեհոֆերը:

եկող որոշակի հասկացողություններ։ Դեմքերի ձևերի ամուր կառուցվածքը, նրանց ռեալիստական լուծումը, ինչպես նաև ազգային ինքնատիպությունն ու հոգեբանական զուսպ արտահայտչականությունը վկայում են, որ Լվովի հայկական եկեղեցու որմնանկարների հեղինակը՝ անհայտ հայ նկարիչը, կարող էր լինել նաև ժամանակի առաջնակարգ դիմանկարիչներից մեկը։ Այս որմնանկարների ոճում, ինչպես դիպուկ նկատում են ուկրաինացի արվեստաբանները, «արտացոլվել են ոչ միայն տեղական, այլև հայկական ավանդները»[22]։

Հայ նկարիչների աշխատանքները, հատկապես սրբապատկերները, գնում էին կաթոլիկ եկեղեցիները։ «Յավոք սրտի հաճախ են մեր ականջներին հասնում շաղակրատանքի և ամբարտավանության արձագանքներ, ի ծաղր մեզ, որ մենք կոստյոլներում երկրպագում ենք այն ստեղծագործություններին, որոնք կատարված են նրանց (իմա՝ հայերի— Մ. Ղ.) ձեռքերով»—գրում է XVI դարի վերջին Լվովի արքեպիսկոպոս Յան Դմիտրի Սոլիկովսկին[23]։

Այսօր արդեն դժվար է պահպանված սրբապատկերների շարքում առանձնացնել այն գործերը, որոնք կատարվել են հայ նկարիչների կողմից, սակայն այդ հարցում մեզ որոշակի օգնում են 1932 թ. Լվովում բացված «Լվովի հայերի հնությունների ցուցահանդեսը»[24], ինչպես նաև լվովահայերի արվեստը ուսումնասիրողների աշխատությունները։ Հայկական սրբապատկերների թվում կան բյուզանդական արվեստի ուժեղ կնիքը կրող աշխատանքներ, ինչպես «Կամենեցի Աստվածամայրը», «Բյուզանդական Աստվածամայրը», «Երրորդությունը»։ Հատկապես ու-

---

[22] *Л. Калиниченко, Ф. Уманцев*, Украинское искусство XIV—XVII веков В книге „Всеобщая история искусств", т. II, М., 1960. стр. 188.

[23] Ջ. Գալստյան, *Տադեուշ Մանկովսկին միջնադարյան Լեհաստանի հայկական արվեստի հետազոտող*, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», *1966, № 3, էջ 80։*

[24] *Նպատակ ունենալով կազմակերպել Լվովի հայ արվեստի գործերի ցուցահանդես, ապա և թանգարան, արվեստաբանների հիմնադիր ժողովը գումարվում է 1927 թ. Վարշավայում և 1930 թ. Թարնովիտում։ Ցուցահանդեսը բացվում է 1932 թ. հունիսի 19-ին Լվովում և ունենում մեծ արձագանք։ Ցուցադրված էին զեղոնկարչական, քանդակագործական աշխատանքներ և կիրառական արվեստի իրեր.* Wystawa Zabytkow ormianskich we Lwowie 19. VI—30. IX, 1932. Przewodnik„, Lwów, 1932, „Wystawa Zabytków ormian'skich we Lwówie" Lwów, 1932. *(Ուղեցույց հոդվածներով), Բրոնիսլավ Վայչիք Քեսլիեյան, Լեհաստանի հայ պատմական հիշատակություններու ցուցահանդեսը, «Անահիտ», Փարիզ, 1932, № 3—6, էջ 38։*

շագրավ է «Սուրբ ընտանիքը», որը Անդրեյ դել Սարտոյի նույնանուն նկարի ընդօրինակությունն է (Հռոմ, Բարբերինիի թանգարան)։ Նկարը կրում է 1612 թվականը։ Կարևորն այստեղ, անշուշտ, ողջ կոմպոզիցիայի բավական հաջող ընդօրինակությունը չէ։ Կարևորն այն է, որ նկարի ցածի մասում անհայտ հայ նկարիչը պատկերում է երեք ծնկաչոք դոնատորների, որոնք, հավանաբար, արդեն ողջ չեն, քանի որ ձեռքերին բռնած ունեն խաչեր։ Իրենց փոքր չափերով և ընդգծված ուրվագծով նրանք ներդրավվում են ցածի մասի բնանկարի մեջ։ Նույնատիպ նկարներ շատ են տարածված եղել XVII դարի առաջին կեսի Լվովի նկարչության մեջ։ Լավագույն օրինակներից է Իոզեֆ Վոլխովիչի «Մարիամը գահի վրա» սրբապատկերը՝ երկու աղոթող դոնատորներով (Լվովի կաթողիկե եկեղեցու խորան)։ Հայկական ինքնատիպ երանգ են ունեցել Կամենեց-Պոդոլսկի «Աստվածամայրը», ինչպես նաև Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված սրբապատկերները, որոնց կենտրոնում Լուսավորիչն է, իսկ շուրջը նրա կյանքից տասներկու դրվագներ՝ շրջանակների մեջ (Ժվանեցկի և Պոդոլսկի եկեղեցիներում)[25]։

XVI դարի վերջին և XVII դարի սկզբին Լվովի նկարչական դպրոցի խոշորագույն դեմքերից են Բոգուշները, որոնք գրականության մեջ հիշատակվում են նաև որպես Դոնաշովիչներ։

Ավագը՝ Պավել Բոգուշը ժամանակի անվանի գեղանկարիչներից էր, հասարակության մեջ կշիռ ունեցող և ժամանակակիցների կողմից հարգված։ Նրա մասին Լվովի արխիվային փաստաթղթերում տեղեկություններ են պահպանվել 1573—1605 թթ.։ Հայտնի է, որ նրա տունը գտնվում էր հայկական եկեղեցու դանգակատան դիմաց։ Ամուսնացել է Ելիզավետա Աքսենտովիչնայի հետ, ունեցել երկու աղջիկ (Եկատերինան ամուսնացած էր Ստանիսլավ Ալեքսանդրովիչի, իսկ Ելիզավետան՝ Ստանիսլավ Սլավեկի հետ։ Երկուսն էլ Պավելի աշակերտներն էին) և երկու տղա՝ Սիմոնն ու Հակոբը[26]։ 1588 թ. Պավել Բոգուշը պատրաստում է տասը գերբ, որոնց համար ստանում է 75 գրոշ, իսկ 30 գրոշ՝ շրջանակների համար[27]։ 1590-ական թթ. Պավել Բոգուշը հայ և ուկրաինացի նկարիչ-

---

[25] Լ. Մագիրյանց, Հայոց մեծ գաղթականությունը ԺԲ դարում և նրա վիճակը Լեհաստանում, «Արաքս», Ս. Պետերբուրգ, 1889, գիրք Ա։

[26] *Edward Rastawiecki*, Słownik malarziow polskich, tom 3, Warszawa, 1857, c. 138—139; *S. Baract*, Zywoli slawnych ormian w Polsce, Lwów, 1856, c. 87.

[27] *T. Man'kowski*, Lwowskt cech malarzy, Lwów 1936, c. 32—33.

ների անունից ուժեղ պայքար է սկսում Ունիայի դեմ, որը պսակվում է Հաղբանակով։

Մինչև 1595 թ. Լվովում կային բազմաթիվ համքարություններ, որոնց թվում սակայն չկար նկարիչների համքարություն և գեղանկարիչները մտնում էին ոսկերիչների համքարության մեջ։ Ունիայի առաջնահերթ խնդիրներից էին ոչ կաթոլիկ ժողովուրդների մշակույթի զարգացման սահմանափակումները։ Ֆեոդալ-կաթոլիկական ռեակցիայի գլուխն էր կանգնած արքեպիսկոպոս Յան Սոլիկովսկին, որի ջանքերով և ստեղծվում է կաթոլիկ նկարիչների առաջին առանձին ցեխը։ Այն ընդգրկում էր ութ մարդ՝ Յան Շվանկովսկին, Յան Գալյուսը, Կասպար Շպանդիկը, Յան Ռադուլոը, Հակոբ Լեշչինսկին, Միկոլայ Մուժինսկին, Յուզեֆ Վոլֆովիչը և Յան Զյարնկոն։ Նրանց գլխավորում էր պալատական նկարիչ Յան Շվանկովսկին[28]։ Հայ և ուկրաինացի նկարիչներին անվանում էին սկիզմատիկներ՝ մարդիկ, որոնք աշխատում են ցեխից դուրս, զբաղվում են կողմնակի աշխատանքով։ Պավել Բոգուշը սկսում է մեծ պայքար ցեխի սահմանափակումների դեմ և նույնիսկ նրա անդամներից Յան Զյարնկոյին դատի է տալիս, մեղադրելով, որ իբր կրակովում, իր ուսուցչի մոտ նա լրիվ դասընթացը չի ավարտել և, բնականաբար, ինքնուրույն աշխատելու իրավունք չունի[29]։ Պավել Բոգուշին է միանում ոսկերիչների համքարությունից հեռացված ուկրաինացի շնորհալի նկարիչ Լավրիշ Պուխալսկին։ Ջիգմունդ III թագավորը ստիպված է լինում 1600 թ. ապրիլի 17-ի իր դեկրետով թույլ տալ հայ նկարիչներին՝ ցեխում ունենալ մեկ ներկայացուցիչ, որը Պավել Բոգուշն էր։ Հետագայում, երբ հայերի զգալի մասն ընդունեց Ունիան, հայ արվեստագետների թիվը Լվովի նկարչական համքարությունում հասավ երկուսի[30]։

1596 թ. Պավել Բոգուշը աշխատանքի է հրավիրվում Ժոլկև (այժմ՝ Նեստերով), Ստանիսլավ Ժոլկևսկու կալվածքը։ Այս շրջանից մեզ է հա-

---

[28] *В. Овсийчук*, Львовская живопись XVI—XVIII вв. Автореферат. Л., 1966, стр. 12.

[29] *Ամեն մի աշակերտ, նկարչի կոչում ստանալու համար, ըստ գոյություն ունեցող կանոնադրության, պետք է նկարեր մի դիմանկար՝ մարդուն պատկերելով ամբողջ հասակով կանգնած։ T. Dobrovolski*, Polskie malarstwo Portretowe. Krakow, 1949, стр. 80.

[30] *Այս ամենի մասին մանրամասն տե՛ս T. Man'kowski* Lwowski cech malarzy, Lwów, 1936. *В. Овсийчук*, Деятельность армянских живописцев во Львове (XV—XVII вв.). *«Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, № 2, էջ 249—262։*

սել մեկ աշխատանք, Լվովի կաշտելյան, Ստանիսլավ Ժոլկևսկու դիմանկարը։ Պատկերելով Ժոլկևսկուն ծնկներից վերև, սև ֆոնի վրա, Պավել Բոգուշը մանրամասն մշակման է ենթարկում ինչպես դեմքը, նույնպես և զգեստի ու գլխարկի տարբեր կտորների նյութականությունը։ Հագուստի շագանակագույնը բարմացնում է կարմիր և սև երիզներով, գոտու ոսկե ճարմանդով, գլխարկի սևին վարպետորեն հակադրում է ոսկեգույն զարդանշանը։ Ամբողջ դիմանկարը շրջապատում է վերևից ծանրորեն կախված մուգ-կարմիր վարագույրով, իսկ աջից հյուսիսից կանաչով ստացված սեղանի ծածկոցը գունային աշխուժություն է բերում ողջ կոմպոզիցիայի կառուցվածքին։ Բոգուշը հատկապես մեծ ուշադրություն է նվիրում դեմքի ձևերի մշակմանը, նրանց արտահայտչականությանը, որոնք կերպարին տալիս են խստություն, շեշտում են նրա ծանրանիստ, ուժեղ կամքի տեր լինելը։ Մաստ դեմքի կարմրագույն երանգները, հոնքերի ու բեղերի սև հատվածները կատարված են մանր վրձնահարվածներով և նպատակ ունեն հասնել պատկերվողի արտաքին չափազանց նմանության։ Բոգուշը հարազատ է մնում արտաքին անմիջական տպավորությանը և չի ձգտում հոգեբանական խորության, այսինքն՝ նկարում է այնպես, ինչպես իր ժամանակի բոլոր դիմանկարիչները։ Սակայն իրենից անկախ նա կարողանում է հասնել նաև բնավորության որոշ գծերի վերհանմանը։

Չնայած իր ոճական բնույթին, Ժոլկևսկուն պատկերող աշխատանքը ավելի շատ լուծված է որպես մտերմիկ դիմանկար։

Պավել Բոգուշի վրձնին են պատկանում նաև Զիգմունդ III-ի և նրա կնոջ՝ Աննա Ավստրիացու դիմանկարները[31]։ «Աննա Ավստրիացու դիմանկարում» մեծ տեղ հատկացնելով զգեստի նախշերին ու զարդերին, ինչպես նաև սպիտակաթույր ժանեակավղնոցին, Պավել Բոգուշը իր գեղանկարին հատուկ փափուկ անցումներով է ստեղծում հատկապես

---

31 Տ. Դոբրովոլսկին այս դիմանկարները վերագրում է Սիմոն Բոգուշին։ T. Dobrowolski, Polskie malarstwo portretowe, Krakow, 1949, стр. 80. Դիմանկարները պահպանվում են Կրակովի Յագելլոնյան համալսարանի թանգարանում։ Տեղում աշխատանքներին ծանոթանալուց հետո համամիտ ենք Վ. Օվսիյչուկի հետ, որ նրանք պատկանում են Պավել Բոգուշի վրձնին։ В. Овсийчук, Деятельность армянских живописцев во Львове (XV—XVII вв.). «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, № 2, էջ 253։

դեմքը։ Մեղմ դիմագծեր, լայն ճակատ, արտահայտիչ մեծ աչքեր, որոնք յուրատիպ լիրիկականություն են հաղորդում կերպարին։

Պավել Բոգուշի մասին ուշագրավ հիշատակություն է պահպանվել Լվովի արխիվներից մեկում, որտեղ հիշատակվում է, որ Լվովի ամրոցի բակում դրվելիք Աույծի գունագեղ քանդակը (հայտնի է Լև Լորենցովիչևսկի անվան տակ) նկարազարդվել է Բոգուշի կողմից և նվիրվել քաղաքին[32]։ Պավել Բոգուշն ունեցել է աշակերտներ, որոնց թվում հիշատակվում են նրա որդիները, փեսաները, ինչպես նաև Վոյցեխ Անդրեևիչը։

Պավելի որդիներից Հակոբի մասին (Յան) տեղեկությունները չափազանց աղքատ են։ Հայտնի է միայն, որ նա ևս նկարիչ էր, սովորել է հոր մոտ և որպես նկարիչ նրա անունը վերջին անգամ հիշատակվում է 1605 թվականին[33]։

Լվովի նկարչության ուշագրավ դեմքերից է Պավելի կրտսեր որդին՝ Սիմոնը։ Նկարչություն սովորել է հորից, հիմնականում դիմանկարիչ է, բազմաֆիգուր կոմպոզիցիոն կտավների հեղինակ։ XVII դարի սկզբի տարիներին աշխատում է Սամբորում, որպես Լվովի, Սանդոմիրի և Սամբորի ավագանի Գեորգի Մնիշեկի պալատական նկարիչ։ Այդ ժամանակ է, որ նա ստեղծում է իր հետաքրքիր աշխատանքներից մեկը՝ Յան Վանդալիանուս Մնիշեկի դիմանկարը։ Սա արդեն Պավել Բոգուշի դիմանկարների ինտիմ մեկնաբանությունը չունի։ Սիմոն Բոգուշը ձգտում է արտաքին ճոխության և շքեղության միջոցով ցույց տալ նաև պատկերվողի իշխանությունը, նրա անսահմանափակ իրավունքի և հարստության զգացողությունը։

Կարմրա-շագանակագույն հատակը դառնում է հարթ պատվանդան Յան Մնիշեկի ֆիգուրի համար, որտեղ թեթև շագանակագույն ֆոնի վրա մեծ ճաշակով ու գեղանկարչական հմտությամբ են ընտրված բաց կանաչ ժանեկավղնոցը, մուգ շագանակագույն մորթերիով մուշտակը, երկնագույն կրունկներով դեղին երկարաճիտ կոշիկները։ Եթե Պավել Բոգուշը Աննա Ավստրիացու և Զիգմունդ III-ի դիմանկարների համար ընտրում էր չեզոք ֆոն, դիմանկարի ու դիտողի միջև չէր թողնում օդի տարածություն, իսկ Ս. Ժուլկևսկու պատկերման ժամանակ թեթև ընդգծում էր դիմանկարում ներմուծված մուգ կարմիր վարագույրն ու սեղանի մուգ կա-

---

[32] *Franciszek Jaworski*, Ratusz Lwowski, Lwów, 1907, c. 30.

[33] *E. Rastawiecki*, Slownik Malarzów polskich, tom 3, Warszawa, 1857, c. 199.

նաչ ծածկոցը, ապա Սիմոնն արդեն ստեղծում է շքեղ միջավայր, որի մեջ պատկերում է ողջ հասակով կանգնած Յան Մնիշեկին՝ ներքին հպարտությամբ լի: Նկարիչը մեծ ուշադրություն է նվիրում ներմուծված մանրամասների մանրակրկիտ պատկերմանը, ինչպես, վարդագույն գոտին, որից կախված է աչք շոյող երկնագույն ժապավենը՝ ոսկեզարդ թրով: Սիմոնի համար ևս առաջնահերթ էր Յան Մնիշեկի արտաքին նմանության պահպանումը: Կոնկրետությունն ու անհատականացումը ստեղծել են նաև պատկերվողի հիվանդագին, մի փոքր նյարդային, սակայն իր դերն ու կշիռը շատ բարձր դասող անձնավորության էության վերհանման հնարավորություն: Եվրոպական բարոկկոյի կնիքը պարզորոշ զգացվում է Սիմոն Բոգուշի արվեստում, որն իր փայլուն արտահայտությունը ստացավ հատկապես նրա մյուս աշխատանքներում:

Բարոկկոյին բնորոշ պերճությունն ու հանդիսավորությունը տեսնում ենք նաև նրա Զիգմունդ III-ի դիմանկարում: Ինքնահավան, ինքնավստահ դեմք ու հայացք: Ոսկե շքեղ շղթա՝ Ոսկեգեղմի շքանշանով, կարմրա-երկնագույն ժապավենը, նուրբ, բայց երկնագույն ժանեկավոր-նոցը, սպիտակաթույր ձեռնոցները գեղանկարչական հարուստ հատվածներ են ստեղծում սև զգեստի ընդհանուր ֆոնի վրա: Մեծ տեղ հատկացնելով երկնագույն վարագույրին, որն իր սև ու մուգ կապույտ ծալքերով ֆոն է դառնում շքեղ զարդարված գլխարկի համար, նկարիչը առաջնահերթ է դարձնում դեմքը՝ նուրբ մոդելավորման ենթարկած աչքերով, նրբագեղ դիմագծերով և վերից նայող, իր դիրքն ու իշխանությունը լիովին գիտակցող հայացքով: Յանկանալով շեշտել նաև Զիգմունդ III-ի հաղթանակները, Սիմոն Բոգուշը դիմանկարի եռին պլանում տեղավորում է բազմաֆիգուր մի տեսարան՝ Սմոլենսկի ամրոցի հանձնումը, որտեղ ֆիգուրներն ու ճարտարապետական մանրամասները վերցված են փոքր մասշտաբներով: Սիմոն Բոգուշի արվեստում զուգորդված հանդես են գալիս ինչպես ժամանակի համքարության վարպետների ձգտումը դեպի մանր ձևերը, նույնպես և իր կողմից ներմուծված մեծ հարթությունների նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը:

Սիմոն Բոգուշի «Զիգմունդ III-ի դիմանկարի» կոմպոզիցիան ու մեկնաբանումը հետագայում կրկնվել է Լվովի այլ նկարիչների կողմից, որպես ժամանակի ճաշակի ըմբռնման արտահայտություն:

Ս. Բոգուշի մյուս գործերի ստեղծումը սերտորեն շաղկապված է պատմության ուշագրավ կերպարների՝ Մարինա Մնիշեկի և Դմիտրի Ինքնակոչի անունների հետ:

Եվրոպական պետությունների նման թագավորություն ստեղծելու ձգտող Մարինա Մնիշեկը ցանկանում էր, որպեսզի թագավորության ու գահակալության հետ առնչվող բոլոր իրագարձությունները պատմությանը հանձնվեին ոչ միայն շատերի ուշադրությունից վրիպող պատմագրի տողերով, այլև գեղանկարչական աշխատանքներով, որոնք լեհաստանում կցուցադրեին իրեն հետ կապված անցուդարձի ճոխությունն ու հանդիսավորությունը։ Եվ ահա, գրառումներից մեկում հիշատակվում է. «Սիմոն Բոգուշովիչը մեկնեց Մոսկվա այն թագավոր Դմիտրիի հետ, որը լեհաստանից Մոսկվա ուղևորվեց»[34]։

Մարինա Մնիշեկի և Դմիտրի Ինքնակոչի հետ կապված պատմական դեպքերին առնչվում են Սիմոն Բոգուշի մի շարք աշխատանքները։ Դեռևս 1605 թ. Սիմոն Բոգուշը կատարում է իր առաջին բաղմաֆիգուր նկարը՝ «Մարինա Մնիշեկի նշանադրությունը 1605 թ. Կրակովում»։ Լուսավոր հատվածով ստեղծելով կտավի կենտրոնը, որտեղ, աստիճանավոր բարձրության վրա, մեջքով դեպի դիտողն են կանգնած Մարինան և Դմիտրիին փոխարինող երեց Աֆանասի Վլասևը։ Վերևում՝ այդ փոքրիկ, առանձին եռանկյունաձև կոմպոզիցիան ավարտում է նրանց օրհնող կարդինալ Բեռնարդ Մացեևսկին։ Կտավի մնացած տարածությունը նկարիչը բաժանել է երեք մասի, որոնցից երկուսը հավասարապես կողքերից են, իսկ երրորդը բռնում է կտավի առաջին պլանի հորիզոնական հարթությունը։ Եթե հիմնական մասերում հատկապես շեշտված է Մարինա Մնիշեկի ինքնիշխան կեցվածքը և հպարտության գիտակցությունը, ապա մյուս հատվածներում Բոգուշը աշխատում է փոքր չափերի մեջ անգամ ստեղծել պատկերված անձնավորությունների դիմանկարչական նմանությունը պահպանող կերպարներ։ Այստեղ կարելի է տեսնել և՛ Գեորգի Մնիշեկին, և՛ նրա համախոհ շլյախտիչներին, և՛ հոգևորականների, և՛ իշխանազուն կանանց, և՛ հետաքրքրասեր ժողովրդին (ավելի քան 130 մարդ)։ Մեծ ուշադրություն դարձնելով դեմքերի արտահայտչականությանը, տարազների մանրամասների վերարտադրմանը, Բոգուշը միաժամանակ զգում է նրանց տեղը ողջ կտավի մեջ։ Նա կարողանում է գույների ներդաշնակ հաջորդականությամբ (կարմիր, սպիտակ, սև, կանաչ, ոսկեգույն) հավաքել կտավի գունային կառուց-

---

[34] *В. Овсийчук*, Деятельность армянских живописцев во Львове (XV—XVII вв.), «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, № 2, էջ 258։

վածքը և այն կենտրոնացնել Աֆանասի Վլասևի սպիտակ և Մարինայի սև, երկարահասակ ֆիգուրների վրա։ Նման կոմպոզիցիայի ստեղծումը XVII դարի առաջին կեսերին ուշագրավ երևույթ էր Լվովի գեղանկարչության մեջ։

Եթե այս կտավը ավելի շատ ժանրային բնույթ ունի, ապա Բոգուշի երկրորդ աշխատանքը՝ «Մարինա Մնիշեկի ու Դմիտրի Ինքնակոչի թագադրությունն ու նրանց ջքերքը Կրեմլի հրապարակում» կատարված է մեծ հանդիսավորությամբ, տեղի ունեցող դեպքերի բարձր դիտակցությամբ։ Այստեղ Բոգուշը առավել մեծ ուշադրություն է դարձնում ճարտարապետական մանրամասներին, դիմանկարների ճշմարտացիությանը։ Հիացմունք են պատճառում կտավի աջակողմյան ֆիգուրները՝ մանրանկարչական նրբությամբ ու բարձր ճաշակով արված։ Նկարիչը զգալի տեղ է հատկացնում զգեստների դեկորատիվ զարդերի, դրոշների գույների վերարտադրմանը, որոնք արևելյան ճոխություն են բերում նիդեռլանդական նկարիչների գործերը հիշեցնող կտավին[35]։

Հատուկ ուշադրության է արժանի «Մարինա Մնիշեկի թագադրությունը» կտավը։

Այստեղ արդեն կենտրոն ընդունելով Մնիշեկի վրանը, որի առջև Մարինայի գլխին թագ է դնում հույն արքեպիսկոպոս Նիկոլայ Օելանիցկին, Սիմոն Բոգուշը նրանց շրջապատում է դարձյալ կոնկրետ անձնավորություններով և ներմուծում բնանկարչական հատվածներ։ Որքան էլ բնանկարը պայմանական է (դեպքը կատարվում է Սմոլենսկի մոտ), սակայն նկարիչը հանդես է բերում օդի, տարածության զգացողություն, ֆիգուրները աշխույժ են, շարժման մեջ են և կապվում են բնանկարի հետ։

Բոգուշն այստեղ ներմուծում է նաև հեծյալների ֆիգուրներ, որոնք հիշեցնում են Զիգմունդ III-ի դիմանկարի ֆոնը։

Հենվելով այս երկու աշխատանքներում տեղ գտած առանձին մանրամասների վրա, Վ. Օվսիյչուկը գտնում է, որ Սիմոն Բոգուշին է պատկանում նաև Լվովի պետական պատկերասրահում պահպանվող «Ճակա-

---

35 Վ. Օվսիյչուկը գտնում է, որ Սիմոն Բոգուշը օգտագործում է Հերբուրգի ստատուտի փորագրությունները, որոնցից մեկը տպագրված է «Լենինական արվեստի պատմության» 2-րդ հատորում։ «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, № 2, էջ 260։ Մեր ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ Սիմոն Բոգուշի նկարները ոչ մի առնչություն չունեն այդ փորագրությունների հետ։

տամարտ Կլյուչինոյի մոտ» մեծակտավ պատկերը։ Դա կարող է շատ հավանական լինել, քանի որ այդ նկարն առաջ պահպանվում էր Ժոլկևում։ Այստեղ որոշ շրջան աշխատել է նաև Սիմոն Բոգուշը, որին կարող էր նկարի կատարումը հանձնարարել 1610 թ. Կլյուչինոյում տարած հաղթանակի ակտիվ մասնակից Ժոլկևսկին։ Նկարը բազմաթիվ ֆիգուրներով ստեղծված բազմապլան մի կոմպոզիցիա է, որի գեղանկարչական կառուցումը շատ մոտ է Մարինա Մնիշեկին նվիրված ստեղծագործություններին[36]։

Մարինա Մնիշեկի և Դմիտրի Ինքնակոչի հետ առնչվող վերոհիշյալ երեք աշխատանքները գտնվում են Մոսկվայի պետական պատմության թանգարանում, որոնք ստացվել են Մոսկվայի Զինապալատից[37]։

Վ. Օվսեյչուկը, հենվելով «Լեհական արվեստի պատմություն» աշխատության վրա, որտեղ տեղավորված է այս նկարի լուսանկարը և ունի գրություն, թե նա գտնվում է Կրակովի Լվովի հավաքածուում, նշում է, որ Մոսկվայի պատմության թանգարանում պահպանվող օրինակը ընդօրինակված է Վավելի նկարից։ Նա բերում է նաև հատված ուշագրավ մի նամակից, որը 1787 թ. հունիսի 21-ին գրել է Մարշալկովնա Մնիշեկը իր մորը. «Այսօրվա առավոտի մի մասը ես անցկացրի մեր արվեստանոցում, որովհետև, մենք այստեղ ես այն ունենք՝ թագավորի հույսվությամբ, որը մեզ մոտ է ուղարկել նաև նկարիչ... դա մի մեծ տաղանդի երիտասարդ է, որը թագավորի ցանկությամբ ընդօրինակում է Մարինա Մնիշեկի և Դմիտրիի հարսանիքը Կրակովում, նրա մուտքը Մոսկվա և թագադրությունը։ Դրանք երեք խոշոր նկարներ են։ Բացի այդ՝ Մարինայի և նրա ամուսնու դիմանկարները ողջ հասակով։ Այս ամենը կարելի է թագուհուն (Եկատերինա II-ին —Մ. Ղ.) չուղարկել, չնայած այդ մասին նա հայտնել է իր ցանկությունը»[38]։

Ինչպես տեսնում ենք, բնագրերը եղել են Մոսկվայում, և այդ բնագրերից կատարվել են ընդօրինակումները։ Վերջիններիս տեղն անհայտ է, քա-

---

[36] Այս նկարի հետ ունեցած նուշնուբյունից Սիմոն Բոգուշին է վերագրվում նաև «Մանդոմների ապստամբությունը» բազմաֆիգուր նկարը։ *В. А. Овсийчук*, Львовская живопись XVI—XVIII вв. Автореферат, 1966, стр. 15.

[37] „Опись Московской Оружейной палаты", ч. II, М., 1884. стр. 226. „Historia Sztuki Polskiej", t. II, Krakow, 1962, c. 194—210.

[38] *В. Овсийчук*, Деятельность армянских живописцев во Львове (XV—XVII вв.). «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան 1966, № 2, էջ 261։

Հովնաթան Հովնաթանյան, Աստվածամոր փառքը: XVIII դ.

նի որ Մոսկվայի պետական պատմության թանգարանում պահպանվող եր-
եք կոմպոզիցիաներն էլ բնագրեր են: Կարևոր է նաև այն, որ Կրակովի
Վավելի թանգարանում նույնանուն կտավ գոյություն չունի: Պարզապես
անճշտություն է «Վեհական արվեստի պատմության» մեջ այն հիշատա-
կությունը, թե «Մարինա Մնիշեկի թագադրությունը» պահպանվում է
Կրակովի Վավելի թանգարանում[39]: Սիմոն Բոգուշի աշխատանքներից
Կրակովի Վավելում է պահպանվում «Մարինա Մնիշեկի դիմանկարը»[40]:

Մարինա Մնիշեկը, որը կտավի վերևի գրության մեջ հորջորջվում է
«Մոսկովյան կայսր», կանգնած է ողջ հասակով, դեղնականաչագույն
բնանկարի ֆոնի վրա, երկնագույն, շքեղ ասեղնագործ կերպասե զգես-
տով, կանաչա-արծաթագույն թիկնոցով: Աջ ձեռքը դրված է գոտկատե-
ղին, իսկ ձախը հենել է կողքին դրված մուգ կարմիր սիտոցով ծածկված
սեղանին: Բոգուշը նկարում է բարոկկոյի շրջանի դիմանկարչական գոր-
ծերին հատուկ ծանրանիստ կարմիր վարագույր, այան մի հատված, որի
վրա մնիշեկների տոհմանշանն է, սեղանին՝ թագ, գիրք, խույր, փոքրիկ
մի «խաչելություն», որոնք գալիս լրացնում են ոչ միայն կտավի դա-
տարկ տարածությունը, այլև հարստացնում Մարինայի հետ կապված
պատմությունը: Նկարը փայլում է իր արծաթագույն կոլորիտով, որտեղ
դեկորատիվ զարդերի վերարտադրման ժամանակ հանդես է գալիս Բո-
գուշի ողջ վարպետությունը: Զգեստի վրա նրբորեն կախված ոսկե շղթ-
ան, կրծքի հատիկավոր ոսկեգույն զարդերը, թագի մարգարտաշար դե-
ղին նախշերը, նրբահյուս, թափանցիկ, բայց մոխրագույն ժանեկավոլնոցը,
զգեստի տակից երևացող կարմիր կոշիկները չեն խանգարում, որպեսզի
առաջնահերթ դառնան դեմքն ու ձեռքերը: Ինքնավստահության և իշխա-
նության գիտակցության հետ միաժամանակ, Մարինա Մնիշեկի դիմա-
նկարում Սիմոն Բոգուշը շեշտում է նրա կանացիությունը, նրբագեղու-
թյունը: Մեծ ուշադրություն նվիրելով մանրուքներին, նկարիչը կտավի
վրա ողջ ֆիգուրը կառուցում է խոշոր, մեծ հատվածներով, իսկ մանր
վրձնահարվածների միջոցով վերարտադրում ձեռքերի նրբագեղությունը,
սեղմված փոքր շրթունքների եղրագծերը, շեղ աչքերի սուր, թափանցող
հայացքը, մաշկի փղոսկրյա թափանցիկությունը: Սիմոն Բոգուշի «Մա-

---

[39] Այդ մասին մեզ հայտնել է Վավելի նկարների Պետական հավաքածուի դիրեկտոր Եժի Ստարիովսկին 1967 թ. նոյեմբերի 21-ի իր նամակում:

[40] Նկարի հետ ծանոթացել ենք տեղում, իսկ նկարը մեզ է ուղարկել Եժի Ստա-
րիովսկին:

րինա Մնիշեկի դիմանկարը» իր գեղանկարչական առումով և կերպարի մեկնաբանման տեսակետից շատ մեծ արժեք ունի հատկապես XVI դարի վերջի վենետիկյան արվեստին։ Մարշալկովնա Մնիշեկի վերոհիշյալ նամակից, պետք է ենթադրել, որ նույնատիպ է եղել նաև Դմիտրի Ինքնակոչի դիմանկարը։ Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում պահպանվող Մարինա Մնիշեկի և Դմիտրի Ինքնակոչի ծնկներից վերև պատկերված դիմանկարները արտանկարված են նույն դիմանկարներից, որոշակի փոփոխություններով, մի քանի տարի անց՝ Վիշնևիցկի ամրոցի պալատի համար։ Օրինակ, Մարինա Մնիշեկի դիմանկարում նկարիչը փոխում է զգեստը, զարդերն ավելի խոշորացված են ու կոպիտ։ Նկարի խորքում փոքրացված տեղավորում է «Մարինա Մնիշեկի թագադրությունը» կոմպոզիցիան։ Դիմանկարը զույներով խիստ է, վրձնահարվածներով կոպիտ։ Քանի որ Սիմոն Բոգուշը որոշ ժամանակ Վիշնևիցկի ամրոցի նկարիչն է եղել, կարելի է ենթադրել, որ այս դիմանկարների ընդօրինակությունները այդ պալատի համար կարող էին անել նաև նրա աշակերտները՝ Բոգուշի հսկողությամբ։

Սիմոն Բոգուշի կյանքի հետագա տարիների մասին որոշ գրառումներ են պահպանվել արխիվային փաստաթղթերում։

1631 թ. նա պարտավորվում է 85 զլոտի. պարտքի դիմաց Գրիգոր Յակոբովիչին տալ իր նկարները։ 1634 թ. 21 զլոտի հարկ է տալիս[41], իսկ 1644 թ. ապրիլի 9-ին կնոջ՝ Դալինայի հետ կազմում է իր կտակը, որտեղ նրանք հայկական դպրոցին են կտակում 30 զլոտի[42]։

Բոգուշների արվեստը Լվովի գեղանկարչության ուշագրավ էջերից է։ Այն արհեստավորական արվեստից անցնում է պրոֆեսիոնալ գեղանկարչության, որը իր հետ բերում է ժանրերի բազմազանություն, դիմանկարի և պատմական կոմպոզիցիաների եվրոպականատիպ նկարչության հասկացողություն։ Հատկապես Սիմոն Բոգուշի ստեղծագործություններն իրենց մեջ կրելով նիդեռլանդական և վենետիկյան գեղանկարչական դպրոցների ուժեղ կնիքը, միաժամանակ խոշոր ազդեցություն ունեցան ժամանակի Ռեչ Պոսպոլիտեի արվեստի ընդհանուր զարգացման վրա։

Լվովում գործող մյուս հայ նկարիչներից պահպանվել են մի քանի

---

[41] Լվովի Պետական կենտրոնական արխիվ, ֆ. 52, օպ. 3, հ. 779, էջ 124։

[42] Նույն տեղում, օպ. 4, վավ. 191, էջ 4, նույնը նաև՝ Н. Кривонос, Армяне в культурной жизни Львова. В сб. „Исторические связи и дружба украинского и армянского народов", Ереван, 1960, стр. 233.

անուն միայն, որոնց թվում՝ Գրիգոր Բոգդանովիչը, որը Ֆելիքս Պոտոցկու մոտ զինվորական ծառայության մեջ էր և այդ պատճառով չէր կարողանում պարբերաբար զբաղվել նկարչությամբ[43]։ Լվովի հայկական եկեղեցու խորաններից մեկը նկարազարդել է Քրիշտոֆ Զախնովիչը, որը միաժամանակ նշանավոր դիմանկարիչ էր։ Վավերագրերից մեկում նշվում է, որ 1666 թ. պարտքի դիմաց նա գրավ է տալիս 16 դիմանկար։ 1648—1655 թթ. Քրիշտոֆ Զախնովիչը Բոգդան Խմելնիցկու մոտ Լվովի մագիստրատից ուղևորված դեսպանության մեջ էր[44]։

Անշուշտ, Լվովում, հայ նկարիչների կողմից ստեղծված դիմանկարների որոշ մասը պետք է որ պահպանված լինի Լեհաստանի գեղարվեստական զանազան հավաքածուներում, որոնց հետագա հայտնաբերումը կհարստացնի գաղթօջախի նկարչական կյանքի պատկերը։ Լվովում պահպանված դիմանկարների թվում հանդիպում ենք աշխատանքների, որոնք հատկապես պատրաստված են շիրմաքարերի համար[45]։ Պահպանված այդ կարգի երկու գործերը՝ կնոջ և տղամարդու դիմանկարները իրենց փոքր չափերի մեջ անգամ չեն կաշկանդել նկարիչներին։ Անհայտ կնոջն ու տղամարդուն պատկերելով կրծքից, նրանք փաստորեն ստեղծել են աշխարհիկ դիմանկարների բավական հետաքրքիր օրինակներ, որոնցում կերպարներն օժտված են ոչ միայն արտաքին նմանությամբ ու անհատական բնորոշ դիմագծերով, այլև որոշակի արտաքին հանդստության հետ ունեն հոգեբանական ներքին մղում, կենսահաստատություն։

Լվովում ստեղծված դիմանկարներում պատվիրատուն պատկերվում էր ողջ հասակով, կրծքից, գոտկատեղից, բնության չեզոք ֆոնի վրա կամ ինտերյերում։ Եթե պատկերվողի ձեռքը երևում է, ապա այն դրված է կրծքին, գոտկատեղին կամ ձեռքին բռնած ունի ծաղիկ, տիրանշան։ Դիմանկարի վերևում կա ավանդական լատիներեն գրություն՝ պատկերվողի ով լինելու մասին։ Գրության մեջ շատ հաճախ հանդիպում ենք նաև հիշատակության այն մասին, որ պատկերվող անձնավորությունը մահացած է։ Նշանակում է հաճախ դիմանկարները ստեղծվում

---

[43] *E. Rastawiecki*, Slownik malarzow polskich, t. III, 1857, Warszawa, стр. 508.

[44] *Н. К. Кривонос*, Армянская колония во Львове в первой половине XIX в., Диссертация, Львов, 1965, стр. 70.

[45] *Հայ նկարիչների դիմանկարչական ստեղծագործությունները ցուցադրված էին 1965 թ. մարտին Լվովի պետական պատկերասրահում բացված «Լվովի դիմանկարը 16—18-րդ դարերում» ցուցահանդեսում։*

էին հիշողությամբ։ Այդպիսին են թագավորական քարտուղար Քրիշտոֆ Բերնատովիչի, Քրիշտոֆ Ռոկա-Բոգդանովիչի, Լվովի հայերի դատավոր Հակոբ Բերնատովիչի և մի շարք այլ դիմանկարներ։

Լվովի հայ նկարիչները դիմանկարներում մեծ ուշադրություն են դարձնում զգեստների տեղական առանձնահատկությանը, նրանց գունային կառուցվածքին՝ կանաչ, կարմիր, սպիտակ, շագանակագույն հատվածներով։ Հատկապես մեծ տեղ է տրվում դեմքին՝ մանրակրկիտ մշակված, ծավալների ռեալիստական մոդելավորումով, արտաքին նմանության պահպանմամբ և ամենակարևորը՝ ազգային ինքնատիպ կնիքով։

Լվովի հայ նկարչության հատվածը, անշուշտ, ունի իր առանձնակի տեղական կնիքը, որը գալիս էր ինչպես եվրոպական արվեստից, նույնպես և տեղի դպրոցի ուժեղ ազդեցությունից։ Կտրված լինելով հայրենի հողից, ճիշտ է, նա ունեցավ իր ծաղկման շրջանը (XVII դար) սակայն, շատ շուտով, քաղաքական-հասարակական տեղաշարժերի հետևանքով, սպառեց իրեն՝ հայ արվեստի պատմության մեջ մնալով որպես գաղթօջախի մշակույթի դեղեցիկ մի էջ։

ՀՌՈՄ, ԵՐՈՒՍԱՂԵՄ, ԵԳԻՊՏՈՍ, ՀԱԼԵՊ, Կ. ՊՈԼԻՍ

XVIII դարում հանդիպում ենք Հովհաննես անունը կրող երեք նկարիչների, որոնցից մեկը ստեղծագործում է Երուսաղեմում, մյուսը՝ Կահիրեում, երրորդը՝ Հռոմում։

Հռոմում ստեղծագործող Հովհաննեսը իրեն անվանում է Պատկերահան։ Այս Հովհաննեսի մասին տվյալները չափազանց սուղ են։ Հայտնի են Վենետիկի միաբաններին հասցեագրված նրա նամակները Հռոմից, ուր նա ուշագրավ տեղեկություններ է հաղորդում ինչպես Վատիկանի անցուդարձից, նույնպես և Վատիկանի հետ առնչվող հայ հոգևորական ու վաճառականական գործիչների մասին[1]։ Որքան այդ նամակներն ուշագրավ են հայ եկեղեցական պատմության համար, նույնքան և, մեղ

[1] Գետնդ Տաեան, Մայր Դիւան Մխիթարեանց Վենետիկոյ ի. ա. Ղազար 1707—1773, Վենետիկ, 1930։

համար հատկապես, արժեքավոր են այն հատվածները, որտեղ Հովհաննես Պատկերահանը մի քանի տող նվիրում է իր կտավներին։ Այդ տողերից պարզվում է, որ 1742 թ. հունիսին նա նկարել է Բենեդիկտոսին («Այս ամսուս մէջն ըստ իմոյ տկարութեան սրբոյն Պենէդիքտոսի պատկերն եղեր կու հասուցանեմ»[2])։ 1743 թ. ապրիլին Վենետիկ է ուղարկում Բենեդիկտոսի և սբ Հովսեփի նկարները և միաժամանակ խնդրում, որպեսզի հրավիրվի որևէ արհեստավոր՝ այդ նկարները շրջանակի վրա ամրացնելու համար[3]։ Նամակից պարզվում է նաև, որ նա կատարել է սբ. Հովսեփի պատկերը՝ Վրթանես եպիսկոպոսի հիշատակին։ Նկարն այժմ պահպանվում է Վենետիկի վանքի ավանդատանը։ Հովհաննես հայտնում է նաև, որ վաղուց նկարված մի Խաչելության փոքր պատկեր էլ կա իր մոտ։

Հռոմում Հովհաննես Պատկերահանը գտնվում էր հոգևորական կյանքի կենտրոնում, մասնակից էր բոլոր կարգի ընդունելություններին, հայ կաթոլիկ միսիոներների բանակցություններին և այդ էր պատճառը, որ նա չէր կարողանում ամբողջովին նվիրվել նկարչությանը։ Այդ առթիվ նա գրում է դառնությամբ. «...տարի երկու ամիս պատկերահանութիւն չեմ կարեր աներ կամ եկեղեցնայ ծառայութիւն՝ կամ եկող գնացողաց զահմէթ և խըզմէթ...»[4]։ Նամակների հրատարակիչ Ղ. Տայանը Վենետիկի Մայր դիվանի փաստաթղթերին կցում է մի Հավելված, որտեղ 1758 թ. ապրիլի 4-ին, Մելքոնյանի կողմից հայր Զաքարիային գրած նամակում կարդում ենք. «Պատկերահան պարոն Յովհաննէսն ի Հռոմ առ Աստուած փոխեցաւ ի փետրվարի»[5]։

Նշանակում է, Հռոմում ապրող Հովհաննես Պատկերահանը հոգևորական չէր (անվանվում է պարոն), կապված էր Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության հետ, XVIII դարի 30—50-ական թվականներին ապրում էր Հռոմում, որտեղ և ստեղծագործում էր։ Սբ. Ղազար վանքին նկար նվիրաբերողները նրան էին տալիս սրբապատկերների պատվերները։ Հովհաննես Պատկերահանը կաթոլիկ եկեղեցու կողմից կանոնիկ դարձած կերպավորում է տալիս իր թեմաներին, իսկ դեղարվեստական առումով հավանաբար ստեղծագործել է իտալական նկարչության ավանդներով։

---

[2] Նույն տեղում, էջ 100։

[3] Նույն տեղում, էջ 110։

[4] Նույն տեղում, էջ 97, 4 օգոստոսի 1741։

[5] Նույն տեղում, էջ 326։

Մյուս Հովհաննեսն իրեն անվանում է տիրացու, աշխատել է Երուսաղեմում և նկարների մի ստվար հավաքածու է ժառանգություն թողել սբ. Հակոբյանց վանքին։ Որոշ նկարներ կրում են նկարչի անվան հիշատակությունը. զգալի մասն ունի կատարման տարեթիվը՝ 1721—1724 թվականներ։ Նկարների ձախ կողմի ներքևում կան արձանագրություններ, որոնք ընդգրկում են նկարի բովանդակությունը։ Նկարները դրված են շրջանակների մեջ, շատ հաճախ՝ արծաթյա։ Յածի մասում տեղավորված են սրբերի, նահատակների և պատմական անձերի դիմանկարներ, իսկ վերևում՝ տերունական պատկերներ՝ «Մոգերի երկրպագությունը», «Մկրտությունը», «Հարսանիք Կանայում», «Ղազարոսի հարությունը և մուտք Երուսաղեմ», «Հարությունը», «Անառակ որդին» և այլն։

Առաջին անգամ այս նկարներին նվիրված հոդվածով հանդես եկավ Գ. Հովսեփյանը, որը 1911 թ. այցելելով Երուսաղեմի սբ. Հակոբյանց վանքը, հատուկ ուշադրություն նվիրեց վանքի պատերի վերին շարքում տեղավորված տերունական նկարներին[6]։ Գ. Հովսեփյանը, հենվելով Երուսաղեմին նվիրված գրականության և մի շարք ձեռագրերի հիշատակարաններում պահպանված նմուշների վրա, գտնում է, որ նկարներն արված են Գրիգոր Շղթայակրի պատրիարքության ժամանակ։ Գրիգոր Շղթայակիրը Երուսաղեմ է եկել 1721 թ. փետրվարին։ Այդ նույն թվականին էլ կատարված է առաջին աշխատանքը։ Նկարների զգալի մասը ստեղծվել է սբ. Հակոբյանց վանքը վերանորոգելուց հետո, երբ, ըստ Հաննա պատմաբանի «Եւ առժամայն ձեռն է արկ գործոյ շինութեան սրբոյ տանս. և սպիտակացուցեալ աղավնասարս պայծառացոյց զսուրբ եկեղեցին, ձիւնակերպ տեսլեամբ և զարմանալի յօրինուածով՝ ի փառս Աստուծոյ և՝ ի պարծանս ազգիս Հայոց։ Եւ նկարեաց՝ ի մեջ սրբոյն Յակոբայ զտէրունական պատկերս տնօրինականացն Քրիստոսի և սրբոց նորին, հրաշագեղ արուեստագործութեամբ»[7]։

Գ. Հովսեփյանը նույն միտքը հաստատող մեկ այլ ուշագրավ հիշատակություն է բերում Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց վանքի մատենադարանում պահպանվող ճառընտիրից (№ 154)։ Դա նույն Հաննա պատմա-

---

[6] Գ. Հովսեփյան, Տիրացու Հովհաննես, նկարիչ ԺՀ դարում, «Գեղարվեստ», 1917, Թիֆլիս, № 6, էջ 45—55։ Նույնը, որոշ խմբագրությամբ՝ «Տիրացու Յովհաննէս, տաղանդաւոր նկարիչ ԺՀ դարու առաջին քառորդում», «Հասկ», հայագիտական տարեգիրք, Գ. տարի, 1957, Անթիլիաս, էջ 26—52։

[7] Յովհաննէս Հաննա, Գիրք պատմութեան Սրբոյ և մեծի քաղաքիս Աստուծոյ Երուսաղէմիս..., Պոլիս, 1807, էջ 142։

քանի «Յաղագս անցիցն անցելոց ի վերայ սրբոյ Երուսաղէմի Աբեռոյն Քրիստոսի» առանձին հատվածն է, որտեղ գրված է. «... և սպիտակացուցեալ պայծառացաւ սուրբ եկեղեցին... և նկարեցոյց շուրջանակի ի մէջ սուրբ Յակոբայ զէբրունական պատկերս անօրինականաց և սրբոցն Աստուծոյ արհեստապետ պատկերահանութեամբ»:

Երուսաղեմում ավանդաբար այդ նկարների հեղինակն են համարում Հաննա պատմաբանին, քանի որ վանքի կենտրոնական մասում գրված նկարներից մեկում պատկերված է նիզակակիր սբ. Հակոբը՝ երկու կողմում ունենալով Աստվածամորն ու Քրիստոսի դերեզմանը: Նկարի կարևորագույն հատվածներից է սբ. Հակոբի առաջ ծնկաչոք պատկերված Հովհաննես Հաննա աբեղան: Նկարը կատարված է 1714 թվականին: Անշուշտ, ճիշտ է Գ. Հովսեփյանը, երբ ժխտում է նկարում պատկերված Հաննայի նկարիչ լինելը և գտնում, որ դա Հաննա պատմաբանն է:

Գ. Հովսեփյանը նկարագրում է Երուսաղեմի սբ. Հակոբի տաճարում գտնվող քանդերիք աշխատանք, բերելով նրանց արձանագրությունները, որոնցից պարզվում է, որ նկարիչը Տիրացու Հովհաննեսն է: «Նկարեցաւ ձեռամբ Յովհաննէսի», «նկարեցաւ ձեռամբ տիրացու Յովհաննէսի»— այսպես է իր մասին գրում նկարիչ Հովհաննեսը որոշ աշխատանքների հիշատակարաններում: Երուսաղեմում պահպանվող մի ժողովածուի հիշատակարանում (էջ 56բ) գրված է. «Աստուած ողորմի պատկերահան տիրացու Յովհաննէսին»[8]: Հենվելով ինչպես Գ. Հովսեփյանի նկարագրությունների և նրա կողմից որոշ նկարների հրապարակումների, նույնպես և Երուսաղեմից ստացված լուսանկարների վրա, միանգամայն ճշմարտացի ենք համարում հոդվածագրի եզրահանգումները, երբ նա գրում է, թե «այդ նկարներին բնորոշ է շարժումների, կեցդանի ու բնական ձևեր», «դեմքերի աղնիվ ու խաղաղ արտահայտություն»: Գ. Հովսեփյանը նկարչի արվեստի կարևոր կողմերից է համարում կերպարների իդեալականացումը: Եվ դա, անշուշտ, բնորոշում է XVIII դարի հայ գեղանկարչությունն ընդհանրապես: Արտաքին շքեղության, ինտերյերի պատկերման, զգեստների ծալքերի վերարտադրման մեջ շատ ավելի ուժեղ է զգացվում բարոկկոյի ազդեցությունը: Ուշադրավ է, որ այս նկարներում ևս մեծ դեր է խաղում եվրոպական փորա-

[8] «Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոյ Յակոբեանց», կազմեց՝ Նորայր, Պողարյան, Երուսաղեմ, 1967, հատ. 2, էջ 540:

գրությունը՝ իր պայմանական բնանկարով, ճարտարապետական հատվածների փոքրացված չափերով, որոնք կտավում տեղավորված են ոչ թե հեռանկարային տարածության մեջ, այլ հիմնական կոմպոզիցիայի վերևում, ընդ որում կոմպոզիցիայի կառուցման հասկացողությունն էլ պայմանական է, քանի որ նկարիչը առանձին սյուժետային դիծ ունեցող թեմաները տեղավորում է մեկ կտավի վրա։ Օրինակ՝ «Հիմար ու իմաստուն կույսերը և Ահեղ դատաստանը», «Տիրամոր ննջումը» և այլն։ Մի շարք աշխատանքներում նկարիչը բացառիկ հմտություն է ցուցաբերում պատկերը կառուցելու, ֆիգուրները կենտրոնական գործող անձի շուրջը դասավորելու իմաստով։ Լավագույններից են «Մոգերի երկրպագությունը», «Հարսանիք Կաննայում», «Հոգեզալուստը», «Համբարձումը» և այլն։ «Կաննայի հարսանիքում» ֆիգուրները ազատ դասավորված են սպիտակ սփռոցով ծածկված լուսավոր սեղանի շուրջը և առանձին մանրամասների, սեղանի դիրքի, նաայուրմորտի դասավորության ու կերպարների ռիթմիկ կիսաշրջագծի միջոցով շեշտված է կոմպոզիցիայի աջում՝ կտավի եզրին տեղավորված Քրիստոսը։ Գունային հետաքրքիր լուծում են ստացել սպիտակ սփռոցն ու նրա կողքին՝ Քրիստոսի տաք կարմիր թիկնոցը։

Պատկերի ուժեղ ներգործման նպատակով տիրացու Հովհաննեսը մեծ տեղ է հատկացնում շարժումներին, գործող անձանց դիրքին։ Բարձր գնահատելով Գ. Հովսեփյանի աշխատանքը՝ նկարիչ Հովհաննեսի կտավներն առաջին անգամ ուսումնասիրելու գործում, միաժամանակ, մեղ թվում է, որ նրա ընտրած քսաներեք նկարից ոչ բոլորն են պատկանում տիրացու Հովհաննեսին։

Երբեմն մի նկարի մեջ անգամ զգում ենք առանձին հատվածների պատկերման ոճական տարբերություններ։ Այդ կարգի նկարներից է «Տիրամոր ննջումը» պատկերը։ Հայրապետական զգեստավորմամբ առաքյալները հիշեցնում են հայ կերպարվեստում շատ ավելի ուշ հանդես եկող դիմանկարչության ռեալիստական նկարագաձևը։ Տիրամոր մարմինը ոտքերի կողմից սավանի մեջ փաթաթող Հովհաննեսի, ինչպես նաև Մարիամի վերևում կանգնած Քրիստոսի կերպարներին բնորոշ են XVIII դարի կեսերի գեղարվեստական ըմբռնումները՝ ռոմանտիկ, վեհանիստ, ներքին ոգևորությամբ լի։ Տիրամայրն ու կտավի ետին պլանում Մարիամի կյանքից պատկերված փոքրաչափ տեսարանները ոչ միայն հիշեցնում են մանրանկարչության ավանդները, այլև իրենց գրաֆիկական ուրվագծով, հարթապատկերային հատվածներով թողնում են

ձեռագիր սկզբնաղբյուրից ավելի մեծ չափերով արտանկարվածի տպավորություն։ Դրան զուգահեռ տեսնում ենք այնպիսի աշխատանքներ, որտեղ նկարիչը ձգտում է հոգեբանական ներքին շեշտադրման։ Դրա լավագույն օրինակներից են «Հիսուսը անարգանքի ենթարկված՝ հրեաների կողմից», «Լեռան քարոզը» նկարները։ Որքան էլ նրանք իրենց նկարելաձևով հիշեցնում են XVIII դարի հայ նկարիչների որոշ գործեր (Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու տերունական նկարները, Հովնաթյան Հովնաթանյանի աշխատանքները), բայց և այնպես այստեղ տեսնում ենք դարձյալ եվրոպական, հատկապես վենետիկյան դպրոցի նկարչության ուժեղ ազդեցություն։ Անշուշտ, չունենալով նրանց գծանկարի հստակությունը և կոլորիտի հյութեղությունը, նրանք իրենց մեջ կրում են վենետիկցիների մոնումենտալության ձգտումը, ներքին դինամիզմի ու գույնի գրավչության տարրերը։

Երուսաղեմի տիրացու Հովհաննեսը միայնակ ստեղծագործել չէր կարող, քանի որ Երուսաղեմի հայկական եկեղեցիներում պահպանվել են ավելի քան երեք հարյուր տերունական նկար ու սրբանկարներ։ Օրինակ՝ սբ. Հակոբի եկեղեցին պատկերազարդված էր չորս կողմից՝ մինչև խոյակները. Գողգոթայում հիշատակության են արժանի «Աստվածածնի», «Հովհաննես Ավետարանիչի», «Խաչելության» նկարները. Աստվածածնի եկեղեցում՝ «Վերափոխումը». Հարության տաճարի Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցում պահպանվել են մոտ քառասուն նկարներ, որոնց կատարման ժամանակը XVIII դարի առաջին կեսն է։ Հատկապես նշանակալից են «Աստվածամայրը» (1729), «Քրիստոսի մկրտությունը» (1728) և այլն[9]։ Հավանական պետք է համարել XVIII դարում մի քանի հայ նկարիչների գոյությունը Երուսաղեմում։ Երուսաղեմում պահպանվող Ճառընտիրի հիշատակարանում (1737) եղիա վարդապետը նշում է, որ ինքը վերանորոգել է մի շարք եկեղեցիներ, մասնավոր տներ ու այդ թվում «Պատկերահան Յակոբի տունը»։ Մինչ այժմ այդ անունը չէ արվեստաբանության մեջ։ Կարելի է ենթադրել, որ Երուսաղեմում ապրել ու ստեղծագործել է պատկերահան անունը վաստակած, սակայն մինչ այժմ անհայտ Հակոբ նկարիչը, որի արվեստի հետքերն, անշուշտ, մնացած պետք է լինեն Երուսաղեմի հայկական եկեղեցիներում։

---

9 Մ. Աւծրունեան, *Ստորագրութիւն սրբոյ քաղաքին Երուսաղեմի, Երուսաղեմ, 1859, էջ 45, 87, 294։* Պարգև Վրքանեսյան, *Սուրբ Հարության տաճարի մեջ հայոց ս. Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցին, Երուսաղեմ, 1942։*

Երրորդ Հովհաննեսը՝ Հաննան ստեղծագործել է Եգիպտոսում, Հին Կահիրեում, ուր ղպտական եկեղեցիներում և արվեստի թանգարանում պահպանվել են նրա աշխատանքները։ Այս Հովհաննեսը ստորագրում էր «Յուհաննա», «Հաննա», «Հաննա էլ-Արմանի-էլ քուտսի» (Հաննա Հայազգի երուսաղեմցի), «Հաննա էլ Արմանի» (Հաննա Հայազգի)։ Նկարներից մեկի տակ կա նաև «Հաննա Կարապետ» արաբերեն ստորագրությունը, որը առիթ է տվել ենթադրելու, թե Կարապետը հայրն է։ Հին Կահիրեի սբ. Կույսի եկեղեցում մեզ հաջողվեց հայտնաբերել Հաննա Երուսաղեմցու մեկ այլ ուշագրավ ստորագրություն. «գործ նվաստ հայ Հովհաննեսի»։ Հովհաննես Երուսաղեմցու մասին բավական ուշագրավ հիշատակություններ են պահպանվել ղպտական արվեստով հետաքրքրվողների աշխատանքներում, սակայն առաջին անգամ նրա կյանքն ու աշխատանքները լուրջ քննության առարկա դարձրեց բանասեր Ն. Միքայելյանը՝ հրապարակելով Հովհաննես Երուսաղեմցու աշխատանքների լրիվ ցուցակը և երկու արժեքավոր հոդված, նվիրված նկարչի կյանքին ու ստեղծագործությանը[10]։ Հոդվածագիրը հենվելով Կահիրեի ղպտական եկեղեցիներին նվիրված գրականության, ինչպես նաև տեղում կատարած իր ուսումնասիրությունների վրա, տալիս է նկարչի անվան ստուգաբանությունը, ճշտում նրա աշխատելու ժամանակաշրջանը, նկարների անվանումը, նրանց վրայի հիշատակությունները։ Այս ամենից պարզ երևում է, որ Հովհաննես Երուսաղեմցին Եգիպտոսի ղպտական եկեղեցիների և մասնավոր պատվիրատուների համար աշխատանքներ է կատարել 1750—1784 թթ. (մոտ 320 գործ), որոնց զգալի մասի վրա կա նկարչի արաբերեն ստորագրությունը։ Որոշ նկարներ կատարված են Իբրահիմ էլ-Նասիխ նկարչի հետ[11]։ Հաննա Երուսաղեմցու բնագրերի ուսումնասիրությունը տեղում (Կահիրեի ղպտական արվեստի թանգարան, ս. Սարգիս, ս. Կույսի և այլ եկեղեցիներ) ցույց է տալիս Հովհաննես Երուսաղեմցու արվեստի կապը բյուզանդական սրբանկարչության

---

10 Ն. Միքայելյան, Հովհաննես Երուսաղեմցու նկարների ցուցակը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1968, № 3, էջ 277—289։ Նկարիչ Հովհաննես Երուսաղեմցին Եգիպտոսում, նույն տեղում, 1967, № № 2—3, էջ 267—276։ Անունը՝ Հովհաննես, ազգանունն անհայտ է, «Գարուն», Երևան, 1968, № 8, էջ 50—54։

11 Կավտր Մուլորի և Մարտին Թալնսի գրքում բերված հիշատակություններից պարզվում է, որ Հաննա Երուսաղեմցու նկարներից պահպանվել են նաև 1745 թ. կատարված աշխատանքներ։ Cawthre Mulock, Martin Talles, Langdon, The ikons of Yuhanna and Ibrahim the seribe. London [1946]

հետ։ Այն որոշակիորեն կրում է նաև արաբական դեկորատիվ նկարչության խաուիթյունը։

Ալֆրեդ Բաուլերը, որն առաջինն է անդրադարձել այդ նկարներին, հիանալի աշխատանք է համարում Աստվածամորը պատկերող կտավը, ուր կենտրոնում պատկերված է Մարիամը Քրիստոսի հետ, իսկ շուրջը՝ տասը զանազան տեսարաններ Աստվածամոր կյանքից։ Ա. Բաուլերը «հղոր և վարպետորեն» կատարված է համարում «Միքայելը սպանում է սատանային» աշխատանքը, որտեղ, ըստ նրա, «նկարիչն ունի մեծ, հղոր, պատկերավոր երևակայություն, ինչպես նաև ձևի և գույնի ուժ»[12]։ Ա. Բաուլերը գտնում է, որ այդ նկարներն իրենց ոճով կրում են արաբական և Ալեքսանդրիայից նկող հունական կերպարվեստի ազդեցությունները[13]։

Այն աշխատանքները, որոնք Հաննա Երուսաղեմցին կատարել է Իբրահիմ նկարչի հետ միասին, որոշակիորեն ունեն արաբական արվեստի երանգ։ Դա արտահայտվում է ոչ միայն պատկերված անձանց դիմագծերի արտահայտության մեջ, այլև որոշակի հարթապատկերայնության, ֆիգուրների, երբեմն փոքր չափերի դրաֆիկ լուծման հարցում, որոնք մեծ աղերս ունեն արաբական ու պարսկական ժողովրդական նկարների հետ[14]։ Այդպիսիք են «Միքայել հրեշտակապետը», «Քրիստոսը դահի վրա» (Կահիրեի ղպտական արվեստի թանգարան) և այլն։

Նրանց համատեղ կատարած նկարների այս առանձնահատկությունը պետք է բացատրել Իբրահիմ էլ-Նասիխի անհատականության զորեղությամբ, որը սնվում էր տեղական հարուստ միջավայրից։

Հաննա Երուսաղեմցին սկզբնական շրջանում իր աշխատանքները կառուցում է բավական ինքնատիպ կոմպոզիցիայով։ Վերցնում է երկաթաձիգ կտավ, մեջտեղում տեղավորում կենտրոնական սյուժեն, իսկ նրա շուրջը՝ դեպի աջ և ձախ, դասավորում է թեմային առնչվող մյուս կոմպոզիցիաները։ Սբ. Սարգիս եկեղեցում պահպանված աշխատանքը բնորոշ օրինակներից է։

---

[12] *Alfred J. Butler*, The Ancient Coptic Churches of Egypt. Oxford, 1884, p. 222.

[13] Նույն տեղում, էջ 221։

[14] Մի շարք նույն ոճի նկարներ պահպանվում են Թեհրանի ազգագրական թանգարանում (Մարդոմ շնասի), ինչպես օրինակ, «Իմամ Մուսինի ճակատամարտը Քյարբալայում», «Իմամ Հուսեյինի կռիվը» (XVIII դար) և այլն։

Մեջտեղում՝ Մնունդն է, իսկ շուրջը Քրիստոսի կյանքի հետ կապված մի շարք տեսարաններ։ Ընդ որում, այդ հատվածներն իրարից բաժանվում են խորանաձև փայտյա շրջանակներով։ Նկարաղարդված շրջանակների գույները յուրատիպ ուրախության զգացում են հաղորդում ողջ աշխատանքին։ Հատկապես ուշագրավ է «Խորհրդավոր ընթրիքը»՝ պարզ ու հստակ լուծված կոմպոզիցիայով։ Կիսակլոր սեղանի շուրջը տեղավորված են մասնակիցները։ Գեղանկարչորեն գեղեցիկ է լուծված սպիտակ սփռոցն ու վրայի նատյուրմորտը։ Այստեղ Հաննա Երուսաղեմցին ավելի շատ գրաֆիկական մոտեցում ունի, ձևերը՝ հարթապատկերային են։ Այլ են ուշ շրջանի գործերը։ Պարզության պահպանման հետ արդեն Հաննա Երուսաղեմցին ձեռք է բերել նկարի գեղանկարչական կառուցվածքի որոշակի վարպետություն։

Հաննա Երուսաղեմցին ու Իբրահիմ էլ-Նասիխին միասին ստեղծագործել են 1740—1750-ական թվականներին։ 1765 թ. նրանք արդեն հանդես են գալիս ինքնուրույն ստեղծագործություններով։ Հաննա Երուսաղեմցին իր վերջին շրջանի առանձին աշխատանքներում «Սբ. Գևորգ», «Սբ. Մինաս», «Աբրահամն, Իսահակն ու Հակոբը» և այլն, ունի ավելի պարզ ու հստակ մտածելակերպ, կոմպոզիցիայի կառուցման ինքնատիպություն և գեղարվեստական կերպարավորման որոշակի անհատականացում[15]։

Կահիրեի ղպտական եկեղեցիների համար կատարված Հաննա Երուսաղեմցու նկարները եղակի չեն եգիպտոսի գաղթօջախի հայ նկարիչների ստեղծագործություններում։ Կահիրեի հայկական եկեղեցիներում՝ սբ. Սարգսի (Հարեթ-էլ-Զուեյլա թաղամասում), սբ. Գևորգի (Կահիրեի մոտ, Սաֆթ-Մայտուն գյուղում) պահպանվել են սրբանկարներ, որոնց զգալի մասը կատարված է XVIII դարում։ Լավագույններից մեկն է «Սբ. Ստեփանոսի քարկոծումը» (1787)։ Նկարչի պարզ մտածելակերպը, երևույթների անմիջական ըմբռնումները չեն խանգարել, որպեսզի մանուկ Ստեփանոսը դառնա գործողության կենտրոն ոչ միայն կտավի վրա գրված իր տեղով, այլև քարկոծողների մուգ գույնի զգեստների մեջ հատկապես պայծառ երանգ ստացած ծաղկազարդ-սպիտակ իր արտաքինով։ Որքան անտարբեր և նույնիսկ գործողությանն անմասնակից են մյուս կերպարները, նույնքան երանելի, պարզ ու միամիտ ժպիտ ունի

---

15 Հաննա Երուսաղեմցու մի շարք աշխատանքների արտատպություններ տպագրված են՝ *Cawthre Mulock, Martin Talles, Langdon*, The Icons of Yuhanna and Ibrahim the seribe, London [1946].

Ստեփանոսը։ Նկարչի նկարելաձևը նույնպես միամիտ է, առանց որոշակի կանոնների, սակայն ընդհանուր տրամադրությունը վերարտադրող։

Հետաքրքիր է, որ սբ. Ստեփանոսին պատկերող մեկ այլ աշխատանք (Կահիրե, ղպտական արվեստի թանգարան) նույնությամբ կրկնում է Հովնաթան Հովնաթանյանին վերագրվող էջմիածնի տաճարի կենտրոնական խորանի ճակատային մասի վրա պատկերված սբ. Ստեփանոսին, առանց նրա զգեստի շքեղ դեկորատիվ գունագեղության։

Մեզ անհամոզեցուցիչ է թվում Ն. Միքայելյանի «Նկարիչ Հովհաննես Երուսաղեմցին Եգիպտոսում» հոդվածի ծանոթագրության մեջ հայտնած այն միտքը, թե Հովհաննես Երուսաղեմցու հայրը կարող է այն կարապետը լինել, որի անունը կա Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցում պահպանվող «Ահեղ դատաստան» նկարի հիշատակարանում։

Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու «Ահեղ դատաստան» նկարն ունի հայերեն և արաբերեն արձանագրություններ, որոնցից պարզվում է, որ այն նկարել են նկարիչներ Նեյմեթուլլահը և նրա որդի Անանիան։ Ահա այդ արձանագրությունները[16]։ Հայերեն. «Յիշատակ է դատաստանու պատկերս սուրբ քառասունից համօրէիս քահանայից եւ ժողովրդոց. շինեցաւ աշխատութեամբ ի մօմճուխեան Կարապետի որդի Մահտեսի Գրիգորին ձեռամբ. Աստուած լուսաւորէ զհոգին. ամէն. թուին Հայոց ՌՃՄԷ (1708)»։ Սրանից հետո գալիս է սև գույնի մի երիզ, որի վրա սպիտակով արաբերեն գրված է.

«Եւ էր շինող աշխատող շինութեան դատաստանի այս սուրբ պատկերին մոմճի մղդսի Գրիգորի որդի մահտեսի Կարապետի օժանդակութեամբ հայոց քրիստոնեայ բոլոր քահանաներու. Քառասուն մանուկ Մեծառեալ եկեղեցւոյ համար ի քաղաքն աստուածածավախ Հալեպ. Եւ կխընդրէ ամէն անոնցմէ որոնք կը նային անոր ծնողացը հոգւոյն ողորմիա ըսել եւ իրեն համար Աստուածմէ թողութիւն խնդրել եւ այդ թուին քրիստոնեական. 1708։

Նկարեց իր անցաւոր փտտելիք ձեռքով համեստ քահանայ Նեյմեթուլլահ-մուսավիր, որդի հուրիե Եասուֆ ալ-մուսավիրի եւ սրա որդի Անանիա. եւ կխնդրէ բոլոր նրանցից որ նրան կը նային. իրենց համար

---

[16] Առաջին անգամ այդ նկարի վրա ուշադրություն է դարձրել Ա. Սյուրմելյանը իր «Պատմութիւն Հալէպի հայոց» գրքում (Հալեպ, 1940 թ.)։ Դոկտոր Ռ. Ճնեճեյանը (Հալեպ) նկարին նվիրված մի շարք ելույթներ է ունեցել Մատենադարանում, Պատկերասրահում, իսկ գունավոր լուսանկարների մի գեղեցիկ ալբոմ նվիրել է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանին։

թողութիւն խնդրել. եւ այդ եղաւ ի թուին հորն մերոյ Ադամա նորա վերայ լինէ ամենալաւ ողջոյն եւ խաղաղութիւն 7216»[17]:

Դոկտոր Ռ. Ճեպեճյանը ենթադրում է, որ արձանագրության մեջ հիշատակված Կարապետը, հավանաբար, Սայաթ-Նովայի հայրն է: Ն. Միքայելյանը ենթադրում է, որ նա Հովհաննես (Հաննա) Երուսաղեմցու հայրն է, որի մոտ և իր նկարչական կրթությունը ստացել է Հաննա Երուսաղեմցին:

Հաննա Երուսաղեմցու «Սբ. Բևհնամ» նկարի վրա (1782, Կահիրե, սբ. Մինասի եկեղեցի) պահպանվել է նկարչի ստորագրության հետևյալ ձևը. «Հաննա Կարապետ հայազգի Երուսաղեմցի»[18]:

Շատ հնարավոր է, որ Հաննա Երուսաղեմցու հոր անունը Կարապետ է եղել, բայց նրան Հալեպի «Ահեղ դատաստան» նկարի պատվիրատու Կարապետի որդին համարելու ոչ մի հիմք չկա: Նկարի արձանագրությունից պարզ երևում է, որ մահտեսի Կարապետն ու նրա որդի Մոմջի մղոսի Գրիգորը հանդես են գալիս որպես պատվիրատուներ, իսկ նկարողները՝ Հալեպի նշանավոր նկարիչներ քահանա Նեյմեթուլլահն ու նրա որդի Անանիան են: Բնականաբար, պատվիրատուների անունները տեղավորված են արձանագրության առաջին մասում, իսկ նկարիչներինը, ինչպես ընդունված է, երկրորդ մասում:

Հալեպի «Ահեղ դատաստան» նկարը հիմնականում ունի կանոնիկ լուծում, որտեղ գործողությունները տեղավորված են հավասար շարքերով, բարձրանում են դեպի վեր ու ավարտվում կտավի սլաքաձև հատվածով: Այստեղ գահին նստած Քրիստոսի կողքին խոնարհված, կանգնած են Մարիամն ու Հովհաննես Մկրտիչը: Փաստորեն նկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնն է կազմում մեջտեղում պատկերված հրեշտակը, որի շուրջը տեսնում ենք և՛ գերեզմանից ելնող հոգիներին, և՛ նրանց կուլ տվող գազաններին ու ձկներին, և՛ արդար ծերունիներին, և՛ խելոք ու հիմար կույսերին: Նկարում պարզորոշ զգացվում է նկարչական մի քանի ըմբռնումների առկայությունը: Եթե հիմար ու խելոք կույսերի դեմքերի մոդելավորումը, ձևերի փափուկ անցումները հիշեցնում են մոտ կես դար հետո հանդես եկած Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստը, եթե

---

[17] Արձանագրության արաբական տեքստի թարգմանությունը վնասված է և չկարողացանք վերծանել լրիվ:

[18] «Կարապետ» անվան այս ձևի հիշատակումն արձանագրության մեջ տաքօրինակ է թվացել նաև նկարներն ուսումնասիրողների համար: Cawthre Mulock Martin Talles, Langon, The icons of Yohanna and Ibrahim the seribe. London, [1946].

փողհար հրեշտակն ու Գաբրիել հրեշտակապետը իրենց նրբագեղ գծանկարով այնքան նման են հայկական մանրանկարչության կիլիկյան դպրոցի կերպարներին, ապա վերևի դեհսուսում պատկերված Քրիստոսը, Մարիամն ու Հովհաննես Մկրտիչը, որպես առանձին գեղարվեստական կերպարներ կրում են բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը։ «Ահեղ դատաստանում» տեսնում ենք և՛ գրաֆիկական լուծում ստացած հատվածներ (մեղավորներին դժոխք տանելը)[19], և՛ գեղանկարչական խոշոր ծավալներով ստեղծված կտորներ (հրեշտակներ, կույսեր), սրբապատկերներից եկող հարթապատկերային մանրամասներ։ Առատ օգտագործված ոսկու հարթությունների հետ (Գաբրիել հրեշտակապետի թևերը) «Ահեղ դատաստանի» ծաղկազարդ ֆոնում տեսնում ենք գույների արեվելյան ճոխություն, որտեղ ծաղկազարդերի տերևների նուրբ կանաչն ու ոճավորված ծաղիկների մուգ կարմիրը բաց վարդագույն նռների ու սլացիկ նոճիների հետ ֆոն են դառնում Մարիամի կարմիր թիկնոցի, կույսերի սև գլխաշորերի, սրբերի մուգ շագանակագույն, վարդագույն, բաց կանաչ և դեղնագույն թիկնոցների համար։ Ընդհանուր տաք կարմիր կոլորիտը ուժեղացնում և առավել շեշտում է կատարվող դեպքերի դրամատիկական էությունը[20]։

Ուշագրավ է սակայն, որ Հաննա Երուսաղեմցու արվեստը մոտենում է և՛ բյուզանդական նկարչությանը, և՛ կրում է արաբականի ազդեցությունը, և հատման հետաքրքիր կետեր ունի (թեմատիկայի առումով) հայկական մանրանկարչության հետ։ Հալեպի քառասուն մանկանց եկեղեցում պահպանվող «Ահեղ դատաստան» պատկերը նույնպես բնորոշվում

---

19 Ս. Տեր-Ներսիսյանի վկայությամբ հայկական մանրանկարչության մեջ տեղ գտած ավանդական մեկնաբանում է։

20 Նույնանման նկարներ պահպանվել են Պոլսի Բալաթ թաղի սբ. Հրեշտակապետի եկեղեցում (1758), Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքում, Տրիպոլիի Բալամանդի Աստվածամոր վանքում (1694)։

Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու «Ահեղ դատաստանը» իր կոմպոզիցիայի կառուցմամբ, ֆիգուրների քանդակային լուծումներով, գեղանկարի հանգստությամբ մոտենում է իտալական նկարչությանը՝ տեղական արևելյան երանգով։ Ավանդաբար նկարի հեղինակ է համարվում Հաննիբալ Կարաչին (1560—1609)։ Ավանդությունը կասկածելի է հեղինակի և նկարի ստեղծման ժամանակների (XVII դարի կեսեր) անհամապատասխանության, ինչպես նաև Կարաչիի արվեստից բազմաթիվ հատկանիշներով հեռու լինելու տեսակետից։ Շատ հավանական է, սակայն, նկարը իտալական գործ համարելը։ Նկարի մեկ այլ տարբերակ պահպանվում է Նոր Ջուղայի սբ. Մինասի եկեղեցու արևմտյան դռան վերևում։ «Ահեղ դատաստան» նկարի ուշագրավ օրինակը, ըստ Գ. Հովսեփյանի, պահպանվում է Ջմյուռնիայի սբ. Ստեփանոս եկեղեցում։

է վերոհիշյալ առանձնահատկություններով։ Վերջերս հայտնաբերած նոր փաստերը հետաքրքիր ձևով լրացնում են Հաննա Երուսաղեմցու ստեղծագործական դեմքը։ Խոսքը վերաբերում է, այսպես կոչված, մելքիթ արվեստին։

Մելքիթ արվեստի նմուշների հետ արվեստասեր հասարակությունը հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու միայն վերջերս, երբ 1969 թ. մայիսին Բեյրութում բացվեց այդ արվեստին նվիրված ցուցահանդես՝ ավելի քան հարյուր տաս նմուշներով[21]։

Մելքիթ բառի ծագումը կապված է մելիք-թագավոր, կայսր բառի հետ։ V դարից սկսած, Երուսաղեմի, Անտիոքի և Եգիպտոսի քրիստոնյաների զգալի մասը կապվում է հունական կայսերական իշխանության հետ և դառնում արևելյան կաթոլիկ դավանանքների երեք պատրիարքությունների մեկը։ Համաձայն 1957 թ. տվյալների, մելքիթների թիվն անցնում է 375.000-ից, որոնց մեծ մասն ապրում է Սիրիայում, Եգիպտոսում, ինչպես նաև Ավստրալիայում, Կանադայում, Ամերիկայում։ Ահա մելքիթների եկեղեցիներում ստեղծվում է մի ինքնատիպ գեղանկարչություն, որը լայն տարածում ուներ մինչև XVIII դարի վերջերը և որի կարևորագույն կենտրոններն էին Սիրիան ու Լիբանանը։

Մելքիթ սրբանկարները կրում են բյուզանդական արվեստի ուժեղ կնիքը, սակայն ժամանակի ընթացքում կերպարները ստանում են տեղական ինքնատիպ բնութագրումներ, հեռանում են ասկետիկ մեկնաբանություններից։ Մելքիթ արվեստին բնորոշ է տարբեր սյուժեներն իրար կողքի տեղադրելը, որը և նրանց տալիս է պատմողական բնույթ։ Բյուզանդական սրբանկարչության մեջ կանոնիկ դարձած հագուստները, նրանց պատկերման խիստ ձևերն ու գեղանկարչական օրենքները փոխարինվում են տեղական բնորոշ կողմերով։

Սրբապատկերներում մուտք է գործում բազմաթեմատիկ, բազմաբովանդակ կոմպոզիցիան, որը շրջապատվում է ճոխ, գունագեղ զարդանկարներով՝ տարածվելով անգամ շրջանակների վրա։ Հունական գրության հետ նկարի վրա դրվում է նաև արաբերեն արձանագրություն։

---

21 Մելքիթ նկարչության առաջին ցուցահանդեսը բացվեց Բեյրութի արվեստաբան Սիրվիա Ածեմյանի ջանքերով, որի դիպլոմային աշխատանքը Լիվրի գեղարվեստների դպրոցում նվիրված էր մելքիթ արվեստի առանձնահատկություններին։ Ցուցահանդեսի բացման կապակցությամբ լույս տեսավ շքեղ մի կատալոգ, որտեղ մելքիթ արվեստին նվիրված հիմնական հոդվածի հեղինակը Ս. Ածեմյանն է. „Jcones melkites", Beyrouth, [1969].

Հակոբ Հովնաթանյան, Նատալիա Թևոսյանի դիմանկարը։

Մելքիթ արվեստի նկարիչները շնորհալի վարպետներ էին՝ ժողովրդական խորիմաստ մտածելակերպով։

Մելքիթ արվեստը հատկապես մեծ ծաղկում է ապրում XVII դարի կեսերից սկսած, երբ, հավանաբար, ինքնուրույնության պահպանման տեսակետից կարևոր էին լիթուրգիայի և նկարչության ազդեցությունը։ Ըստ մեկ այլ ենթադրության, մելքիթ արվեստի զարգացման համար խթան է հանդիսանում պատրիարք Մակարիոս III-ի և նրա որդի Պաուլի հանապարհորդությունը Ռուսաստան (1652—1659 և 1664—1671), երբ, ըստ Մակարիոս III-ի նոթերի, նրա վրա մեծ տպավորություն է թողնում Ռուսաստանի գեղանկարչական կյանքը։ Փաստ է, որ մելքիթ արվեստը դոյատևեց երկու դար և կորցրեց իր վաղեմի արժեքը՝ մերձավոր արևելքի արևմտականացող մշակույթի անմիջական ազդեցության տակ։

Մելքիթ սրբապատկերների ինքնատիպ նմուշներ պահպանվել են Մալիուլայի, Սիդնայի (Սիրիա), Զյուդի, Տրիպոլիի, Բալամանդի, Սայդայի, Բմաքքինի (Լիբանան) եկեղեցիներում։

Մելքիթ արվեստի կարևորագույն կենտրոններից է եղել Հալեպը, որտեղ մի շարք այլ նկարիչների թվում, մեծ հեղինակություն են վայելել հայազգի նկարիչներ Յուսուֆ (Հովսեփ) ալ-մուսավիրը կամ Յուսուֆ ալ-մուսավիր ալ-Հալաբին (XVII դարի վերջ), նրա որդի Նեմեհը կամ Նեյմեթուլլահ ալ-մուսավիրը (XVIII դարի առաջին կես), թոռը՝ Հանանիան կամ Անանիան ու սրա որդին՝ Ջիրգիզը (XVIII դար)։

Այստեղ առաջին հերթին անհրաժեշտ է հիշատակել Հալեպի քառասուն մանկանց եկեղեցու «Ահեղ դատաստան» նկարի արաբերեն արձանագրության այն հատվածը, որտեղ նկարիչներն իրենց անվանում են «համեստ քահանայ Նեյմեթուլլահ-մուսավիր, որդի հուրիե Եսուֆ ալ-մուսավիրի եւ սրա որդի Անանիա»։

Նկարիչ Յուսուֆը մելքիթ արվեստի հիմնադիր նկարիչներից է։ Ծնվել է Հալեպում։ Անտոնիոսի որդին է։ Սրբանկարիչ էր, մանրանկարիչ (նրա նկարազարդած մի ձեռագիրը պահպանվում է Լենինգրադի Ասիայի ինստիտուտում, 1660 թ.), ընդօրինակող։ Հայերենից արաբերեն է թարգմանել պատմական և կրոնական գրքեր (Դամասկոսի և Բեյրութի գրադարաններում)։ Յուսուֆը, հավանաբար, մահացել է 1667 թվականին։ Նա սերտ կապերի մեջ է եղել մելքիթ մտավորականության հետ (Պերմա պատրիարքի աշակերտն էր), գիտեր հունարեն, թարգմանել է մի շարք աշխատանքներ։

Յուսուֆի նկարներից պահպանվել են Հալեպի մելքիթ եկեղեցիներում, Աստվածամոր՝ «Աստվածածին» (1692 թ.) պատկերը, իսկ երկու

աշխատանք՝ մասնավոր հավաքածուում (Հ. Փարավոն)։ Աշխատանքներից մեկի վրա («Վերափոխումն») նկարիչը ստորագրել է «Յուսուֆ-ալ-մուսավիր. 1645»։ Երկրորդ աշխատանքում՝ «կատարված է Յուսուֆի ձեռքով. 1667» («Աստվածամոր փառքը»)։ Նկարիչ Յուսուֆն ունի մանրանկարչական մոտեցում, մեծ ուշադրություն է դարձնում մանրամասների ճշգրիտ պահպանմանը, զգալի տեղ է հատկացնում զգեստների, նրանց ծալքերի դեկորատիվ նախշերին ու ընդգծվածությանը։

Յուսուֆի որդին՝ Նեմեհը, նույնպես ապրել ու ստեղծագործել է Հալեպում, մի հանգամանք, որը նա շեշտում է իր նկարների արձանագրություններում։ Նա իր նկարները ստորագրում է երկար բացատրականներով և անպայման նշում Յուսուֆի որդի լինելը։ Նեմեհի նկարները հիմնականում կատարված են 1694—1717 թվականներին։ Նեմեհի «Աստվածամայրը» (1698), «Թագավորաց թագավոր Քրիստոսը» (1698) որքան իրենց կոմպոզիցիայով ու կերպարների դեմքերի նկարելաձևով ավանդական են ու բյուզանդական նույնանուն սրբապատկերները համարյա կրկնող, նույնքան և հետաքրքիր են զգեստների ու նկարների ֆոնի ծաղկազարդ հարթությունները ճաշակով ու նրբագեղ վերարտադրելու տեսակետից։ Նեմեհի գեղանկարը խիստ դեկորատիվ է, կրում է արաբական արվեստի ուժեղ կնիքը, որը և բնորոշ է XVIII դարի Հալեպի նկարչական դպրոցին և այդ դպրոցում՝ Յուսուֆի գերդաստանի նկարիչներին։ Նեմեհը զգում է նկարի ներքին ռիթմը, ունի կոմպոզիցիայի կառուցման ինքնատիպություն, գծանկարը հստակ է ու արտահայտիչ։ Նրա աշխատանքները մոնումենտալ են, չնայած կտավները երբեմն փոքրածավալ են։

Հատկապես ուշագրավ է Նեմեհի «Ահեղ դատաստանը» (Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի, Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք) սրբանկարը, որը կատարված է կտավի վրա և ունի բավական մեծ չափեր (380×245), բաղկացած է հինգ շարքից, որի կենտրոնական մասերն ավանդական են ու կրկնում են նույնանուն սրբապատկերների կենտրոնական մասերը։ Ուշագրավ են հատկապես նկարի առանձին հատվածները, որոնցում նկարիչը հանդես է բերում բացառիկ անհատականություն։ Եվ ապա այստեղ է, որ Նեմեհի «Ահեղ դատաստան» սրբապատկերի համեմատությունը Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու նույնանուն աշխատանքի հետ ապացուցում է նրանց հեղինակների նույնությունը, կտավների ստեղծման մոտավոր ժամանակագրության նմանությունը։ Առանձին հատվածներ, ինչպես Իմաստուն ծերունիները, Սվետումը, գազանների և

ձկների կողմից մեղավորներին կուլ տալու տեսարանները, մերկ մեղավորներին դժոխք քշելը, մեռելների հարությունը և այլն, նույնությամբ կրկնվում են երկու աշխատանքներում։ Երկու դեպքում էլ նույն նկարչի ձեռքն է՝ գծանկարի կոնտուրային հստակ ընդգծվածությամբ, գրաֆիկական պարզությամբ, գույների նույնանման տեղաբաշխմամբ։ Գործող անձանց նույնանման արամադրությունները, կերպարների տիպաժային առանձնահատկությունները (բացառիկ շեղումներով), առանձին մանրամասների միանման տեղադրումը (իմաստուն ծերունիների ծաղկանկար ֆոնը, ծովի հատակի մարգարտաշար ոսքերով մեդուզան և այլն) նույն նկարչի մտահղացման արգասիքն են։ Տարբերությունը ակնառու է միայն կենտրոնական մասում՝ հատկապես Դեիսուսի և ավետաբեր հրեշտակի տեսարաններում, որոնք մելքիթ և լուսավորչական եկեղեցիների կրոնական հասկացությունների վրա խարսխված պատկերագրական տարբերություններ են։ Ինչպես գունա-պլաստիկական, նույնպես և թեմայի բացահայտման, կոմպոզիցիայի կառուցման տեսակետից Նեմեհի աշխատանքներից է նույն Քառասուն մանկանց եկեղեցում պահպանված «Քառասուն մանկունք» նկարը։ Նկարի արձանագրությունը քայքայված է, սակայն նկարելաձևն ու ընդհանուր գեղանկարչական ոճը իրավունք են տալիս սա նույնպես Նեմեհին վերագրել, նկատի ունենալով նրա ակտիվ կապը Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու և հայ համայնքի հետ, ինչպես նաև «Քառասուն մարտիրոսներ» կտավի հետ ունեցած վերոհիշյալ նկարի նույնությունը՝ Լիբանանի Կյուրայի Աստվածամոր հունա-օրթոդոքս վանքից։ Եթե Նեմեհը իր աշխատանքներում ձգտում է մեծ չափերի, ապա նրա որդու՝ Անանիայի մոտ ոչ միայն փոքրածավալ կտավներ են, այլև նրա աշխատանքները՝ «Աստվածամայրը մանկան հետ», «Հրեշտակապետ Միքայելը» արդեն չունեն հոր նկարների մոնումենտալությունը, նրանց դեկորատիվ շքեղությունը և այն կենսահաստատությունը, որոնք զատորոշում են Նեմեհի աշխատանքները իր շնորհալի տոհմի մյուս ներկայացուցիչներից։ Դա բնական է, քանի որ Յուսուֆը նոր սկսեց, իսկ Անանիան ավարտեց մելքիթ արվեստի ծաղկման շրջանը։ Ուշագրավ է, որ Անանիան իր նկարների հիշատակարաններում հպարտությամբ է նշում հոր և պապի անունները. «Նկարվեց ձեռքով մահկանացու Հանանիայի, Նեմեթալլահ վանականի որդու, որդու՝ քահանա Յուսուֆ ալ-մուսավիրի» («Հրեշտակապետ Միքայելը» նկարի վրա)։ Յուսուֆի քահանա և Նեմեհի վանական լինելու վկայությունն է նաև «Ջորս սրբապատկերների» հիշատակարանում թո-

ղած Նեմեհի արձանագրությունը. «նկարվեց... ձեռքով վանական Նեմեհ ալ-մուսավիրի, որդու քահանա Յուսուֆ ալ-Հալաբիի»։

Նույն այս ընտանիքի չորրորդ նկարիչը Ջիրգիզն է (Կերգես-Հովսեփ), որն ապրել ու ստեղծագործել է XVIII դարի երկրորդ կեսում։ Ջիրգիզն արդեն ամբողջովին հեռանում է բյուզանդական սրբանկարչությունից, տուրք է տալիս ժամանակի ճաշակին և հակվում դեպի իտալական նկարչությունը, միաժամանակ, ստեղծագործական բազմաթիվ թեկերով կապված լինելով իր ընտանիքի արվեստի ավանդներին։ Այս հանգամանքը նպաստում է, որպեսզի նրա կերպարները կորցնեն մելքիթ արվեստին բնորոշ նրբությունը, ձևերի թեթևությունը։ Այդպիսիք են նրա «Համրիչով Աստվածամայրը» (1759), «Անաղարտ հղիությունը» (1762)։ Յուսուֆի գերդաստանի հայկական ծագում ունենալը հաստատում է ճիզվիտ վարդապետ Ֆերդինանդ Թաուեելը, որն իր աշխատության մեջ միտք է հայտնում, որ Յուսուֆը պատկանել է Հալեպի հայ գաղութի համայնքին („Contribution à l'histoire d'Alep. Les documents maronites et leurs annexes depuis 1606 jusqu'à nos jours„. t. I, 1606—1697, 1958, Beyrouth, p. 47).

Յուսուֆի հայ լինելը հաստատում է նաև Նեմեհի «Սբ. Գևորգի մենամարտը» (1717, Լիբանան, Զյուգ, սբ. Միքայելի հունա-կաթոլիկ եկեղեցի) սրբանկարի տակ թողած հիշատակությունը՝ «ալ-մահդեսի»։

Այս ամենը գալիս է հաստատելու, որ XVII դարի վերջում և XVIII դարում Հալեպում ստեղծագործել է հայ նկարիչների ևս մեկ գերդաստան, որը ոչ միայն զբաղվել է նկարչությամբ, այլև եղել է ինքնատիպ մի արվեստի՝ մելքիթ նկարչության հիմնադիրը։

Մելքիթ արվեստի հետագա խոր ուսումնասիրությունը նոր լույս կսփռի գաղթօջախների հայ արվեստի զարգացման վրա։

Ուշագրավ է, որ մելքիթ եկեղեցիների համար նկարել է նաև Հաննա Երուսաղեմցին։ Նրա գործերից պահպանվել են Տրիպոլիի սբ. Նիկողայոս հունա-օրթոդոքս եկեղեցում, որոնց տակ նա ստորագրում է. «...մահկանացու Հաննա Երուսաղեմցի»։ Հաննա Երուսաղեմցին իր այդ աշխատանքները կարող էր ստեղծել նաև Կահիրեում. «Սբ. Գևորգի ծնունդը և սբ. Եղիսաբեթի երազը», սրբապատկերը (1745), «Հրեշտակապետ Միքայելը» (1726), քանի որ այդ նույն տարիներին Հաննա Երուսաղեմցին աշխատում էր ղպտի եկեղեցիների համար։ Սակայն նա կարող էր գալ Հալեպ ու որոշ ժամանակ այնտեղ աշխատել։ Անժխտելի փաստ է, որ նա քաջատեղյակ էր Նեմեհի ստեղծագործությանը։ Դրա վկայությունն է «Սբ.

Գևորգի մենամարտը» սրբապատկերը (1721), որն աննշան մանրամասների տարբերությամբ կրկնում է Նեմեհի «Սբ. Գևորգի տանջանքները» սրբապատկերը (Լիբանան, Կյուրա, Աստվածամոր Հունա-Օրթոդոքս վանք, 1701), կրկնում է սբ. Գևորգի հեծյալ ֆիգուրի ուրվագիծը, նրան շրջապատող տաս տեսարանների կոմպոզիցիան, ֆիգուրների շարժումները, գունային կառուցվածքը, նույնիսկ նկարի չափերը (փայտ, Նեմեհինը՝ 133×110, Հաննայինը՝ 131×107,5)։ Ի դեպ, նույն այս նկարը Հաննա Երուսաղեմցին օգտագործում է Տրիպոլիի եկեղեցում պահպանվող «Սբ. Դեմետրիոսի տանջանքները» աշխատանքը ստեղծելու համար (1727)։

Հաննա Երուսաղեմցին սիրում է բազմաֆիգուր, բազմատեսարան կոմպոզիցիաներ, որոնք սահմանագծվում են նկարի շրջանակով։ Վերջինս նկարազարդվում է գունագեղ և կարևոր դեր խաղում նկարի գործողությունները շրջապատից կտրելու, առանձնացնելու համար։

Հաննա Երուսաղեմցու արվեստը արտաքին որոշ նմանություն ունի մելքիթ արվեստի հետ։ Դա ինչպես մելքիթ նկարչության, նույնպես և ղպտի արվեստում գոյություն ունեցող բյուզանդական արվեստի ուժեղ ազդեցության հետևանք է։ Երուսաղեմցու կերպարները շատ ավելի կենսահաստատ են, հեռու ասկետիկ լինելուց։ Գույների հարցում Հաննա Երուսաղեմցին շատ ավելի հարուստ է, բազմախոս, որն իր մեջ միացնում է բյուզանդականի և արևելյանի նրբագույն երանգավորումները։ Ու պատահական չէ, որ նրա գործերը Ս. Աճեմյանն առանձնացնում է մելքիթ նկարչության Հալեպի դպրոցից (Յուսուֆ, Նեմեհ, Անանիա, Ջիրգիզ, Կիրիլոս) և տեղադրում XVII—XVIII դարերի սրբապատկերների շարքում։

Հաննա Երուսաղեմցու նկարչական ավանդների ազդեցությունը կրել են ինչպես ժամանակակից մի շարք նկարիչներ, որոնք աշխատել են նույն ղպտական եկեղեցիների համար (Հաջի Դեֆ, Մերկերիոս), նույնպես և Հաննայի որդին՝ Հովսեփը։

Կահիրեի ղպտական արվեստի թանգարանում ցուցադրված նկարներից մեկում, որը պատկերում է Աստծուն՝ Քրիստոսը գրկին, կարդում ենք. «Նկարեց տկար գերին Կերգեսը (Հովսեփը—Մ. Ղ.) ղավակը (իբն) Հաննայի. 1754»։ Նկարը շատ քիչ է տարբերվում Հաննա Երուսաղեմցու աշխատանքներից, բայց հատկապես գրավում է նրա բնանկարչական հատվածը՝ բանաստեղծական տրամադրությամբ հագեցված։ Սակայն մուսավիրների և Հաննա Երուսաղեմցու արվեստը չէր առանձնանում Հալեպի գեղանկարչական դպրոցից։ Հալեպի հայկական գաղութում գոյություն ուներ ժամանակի արվեստին արձագանքող նկարչական ուսումնարան։

XVII—XVIII դդ. Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու պատերը սկսեցին զարդարվել գեղանկարչական աշխատանքներով։ Պահպանվել են Իտալիայից հայ վաճառականների կողմից բերված մի քանի նկարներ («Աստվածամայրը», «Մոգերի երկրպագությունը»), հունական սրբապատկերներ («Մկրտություն», «Աստվածամայրը սբ. Նիկողայոսի և սբ. Գևորգի հետ»)։ Եվ դրանց կողքին աշխատանքներ, որոնք կատարվել են հայ նկարիչների կողմից։ Այդ թվում. Մկրտիչ, Հակոբ, Սարգիս, Գևորգ և այլք։ Այս անունները լրացնում են XVII—XVIII դդ. հայ նկարիչների ցուցակը[22]։

Հայ կերպարվեստի պատմության մեջ իրենց արժանի տեղը պետք է գրավեն նաև Պոլսի հայ նկարիչները, որոնց աշխատանքները սակայն սպասում են իրենց ուսումնասիրողներին։ Օր. Կ. Պոլսի Ղալաթիո ս. Լուսավորիչ եկեղեցին նկարազարդել են Եսայի և Բարսեղ նկարիչները։ Նրանք կնսարացիներ էին։ Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցում պահպանվել է Բարսեղի որդիներ Սարգսի և Գևորգի նկարած «Հիսուսը խաչի տակ» աշխատանքը (1826), որն իր ժամանակի համար զեղանկարչական ոչ այնքան հաջող գործ է։ Գրականության մեջ այժմ հայտնի է Մանասե նկարիչների տոհմի անունը։

Մանասե նկարիչների մասին առաջին տեղեկություններին հանդիպում ենք «Թուրք գրականություն» գրքի հեղինակ Թոդերինիի մոտ։ Հետագայում, մի շարք հոդվածներում նրանց կյանքին ու գործունեությանը անդրադարձավ արվեստաբան Ա. Սագըղյանը։ Օգտվելով Ա. Սագըղյանի հոդվածներից, ինչպես նաև թուրք պատմաբանների աշխատություններում հայ նկարիչների գերդաստանի մասին հանդիպող սուղ տողերից, գրականագետ Գ. Ստեփանյանը առաջին անգամ հանդես եկավ գիտական հոդվածով[23]։

Հոդվածագիրը Մանասեների նկարչական գործունեությունը պայմանական բաժանում է երկու շրջանի՝ 1600-ական թթ. մինչև XIX դարի 20-ական թթ. և այդ ժամանակներից մինչև դարավերջ։

Թուրքական իրականության մեջ առաջինը Մանասե նկարիչներն էին, որ հիմք ունենալով զարգացում ապրող կիրառական արվեստը,

---

22 Նկարների ցուցակն ու արձանագրությունները տե՛ս Ա. Սուրմելյան, Պատմություն Հալեպի հայոցն, Հալեպ, էջ 340։

23 Գ. Ստեփանյան, Նկարիչ Մանասեները, «Տեղեկագիր» (Հասարակական գիտություններ), Երևան, 1963, № 12, էջ 77—82։

ակսեցին զբաղվել հաստոցային գեղանկարչությամբ։ Թոդերինին հետաքրքրքիր տեղեկություններ է հայտնում այն մասին, որ 1603 թ. հետո Թուրքիայի հիմնական նկարիչները հայերն էին, որոնք առաջին անդամ սկսեցին նկարել կտավի վրա։

Ուշագրավ մի փաստ։ XVII դարի կեսերին Թուրքիայում արդեն այնքան էր զարգացած սրբանկարչության արվեստը, որ 1664 թ. Թիֆլիսեցի հայ վաճառական Ամիրջան Յավանգուլյանը իր որդիներ Ջուրաբի, Մելքումի և Դավթի հետ այնտեղից Թիֆլիս է բերում տաս սրբանկար։ Այդ թվում՝ «Հովհաննես Մկրտիչը», «Հովհաննես Աստվածաբանը» և նշանավոր «Անչիսխաթի Աստվածամայրը»[24]։

Մանասեների տոհմի ավագը Բարսեղն է, որ ապրել ու ստեղծագործել է Սուլթան Ահմեդ III-ի թագավորության շրջանում (1703—1730)։ Թոդերինին նշում է, որ Բարսեղը սուլթան Ահմեդ III-ի պալատական նկարիչն էր[25]։ Նույն այդ ժամանակ շնորհալի մանրանկարիչների համբավ ունեին Սելիմնելի Ռաշիդը, Ֆասիհ Դեդեն, ինչպես նաև պալատական անվանի մանրանկարիչ Աբդուլջալիլ Չելեբին, շատ ավելի հայտնի Լևնի անունով։ Լևնին բանաստեղծ էր, ռեալիստ նկարիչ և մեծ նշանակություն էր տալիս սիմվոլներին։ Նրա նկարների կոլորիտը թարմ է ու հաճելի։ Նրա արվեստի վրա զգալի ազդեցություն է ունեցել պարսիկ նկարիչ Ռզա Աբասիին։ Թուրքական մանրանկարչության մեջ առաջինը Լևնին էր, որ ներմուծեց տարածության հասկացությունը (ճարտարապետության հատվածներ, դեկորատիվ մանրամասներ և այլն)։ Նրա լավագույն աշխատանքների թվում անհրաժեշտ է հիշատակել «Երաժիշտները», «Պարող աղջիկը», «Աբդուլ III-ի դիմանկարը» (Ստամբուլի Թոփ Կապու Սարայի թանգարան)։ Եթե Լևնին դարձել է թուրք մանրանկարչության դասականը, ապա Բարսեղ Մանասեի ստեղծագործությունները հաստոցային առաջին աշխատանքներն էին և նրա, ինչպես նաև նրա հետնորդների շնորհիվ է, որ թուրքական նկարչությունը բռնեց, այսպես կոչված, եվրոպականացման ճանապարհը։ Եվ, տարօրինակ է, որ թուրք ավետաբաններն, իրենց աշխատանքներում նույնիսկ չեն հիշատակում Մանասեների անունը[26]։

Բարսեղ Մանասեի արվեստը ավանդաբար անցել է նրա որդուն՝ Ռաֆայելին, որի մասին պահպանված գրավոր տեղեկությունները վկայում

---

[24] *Платон Иосселиани*, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866.

[25] *M. L'abba Toderini*, Litterature des Turcs, p. 60.

[26] *Nauroullah Berk*, La peinture Turque, Ankara, 1850; „Transures of Turkey", Genova, 1966 և այլն։

են, որ սա Մանասեների մեծ գերդաստանում ամենատաղանդավորն է եղել։ Ըստ Թոդերինիի, Ռաֆայել Մանասեն իր կրթությունը ստացել է Իտալիայում։ Ա. Սագրզյանը նշում է, որ Ռաֆայել Մանասեն աշխատել է Մահմեդ Ա (1730—1754), Օսման Գ (1754—1757) և Մուստաֆա Գ (1757—1773) սուլթանների օրոք, մի ժամանակաշրջան, որն ընդգրկում է 1730—1774 թվականները։ Ա. Սագրզյանը նրա նկարներից հիշատակում է «Աստղիկ աստվածուհու» պատկերը, աղջկա մի նկար, որտեղ նա ձեռքին բռնած ունի մրգով պնակ, ինչպես նաև չորս աշխատանք Պոլսի Թոփ Կապու պալատում, որոնք պատկերում են բարձրաստիճան կանանց ու աղեղնավոր տղամարդկանց[27]։

Այցելելով Ռաֆայել Մանասեի արվեստանոցը, Թոդերինին հիացական տողեր է թողել նրա նկարների մասին, նշելով, որ դրանք «լավ գծագրված են և լավ ներկված»։ «Տեսա ևս մի պալատական աղջիկ, մեծադիր, որը մի ափսեում կտրված ձմերուկ էր տանում։ Գույներն ու գծագրությունը լավ էին։ Աղջիկը զարդարված էր գոհարեղեններով, ժանյակներով ու ապարանջաններով, եղունգները կարմիր էին ներկված՝ ըստ թուրք կանանց սովորության»[28]։ Թոդերինին գտնում է, որ Ռաֆայել Մանասեն պետք է որբապատկերներ նկարած լիներ Պոլսո հայկական եկեղեցիների համար, իսկ Գ. Ստեփանյանը ճշմարտացիորեն լրացնում է այդ միտքը, գտնելով, որ նա պետք է նկարած լինի նաև հայ ամիրաներին։

Իր մեկ այլ հոդվածում, Ա. Սագրզյանը, խոսելով Պոլսի հայ ոսկերչության մասին, հիշատակում է նաև XVIII դարում ստեղծագործող Ռաֆայել Հարտարապետի մասին ու ավելացնում, որ կարող է նա նույն Ռաֆայել-նկարիչը լինել[29]։

Ռաֆայելի որդին՝ Մանասեն սուլթան Համիդի (1779—1789) պալատի գեղանկարիչն էր և արվեստանոց ուներ Գալաթիո Ֆանարի թաղում։ Ուշագրավ է, որ Մանասե նկարիչների հետագա սերունդը միաժամանակ դիվանագիտական զանազան պաշտոններ է վարում։ Ըստ Ա. Սագրզյանի, Զենոբ Մանասեն ունեցել է չորս զավակ՝ Ռուբեն, Սեպուհ, Գասպար և Ալեքսանդր։ Սեպուհ Մանասեին են վերագրվում Աբդուլ Մեջիդի

---

[27] Արմենակ Սագրզյան, Հայերու գեղարվեստական գործունեությունը Իկոնիո և Կ. Պոլսի սուլթաններու օրոք, «Անահիտ», Փարիզ, 1935, հուլիս-սեպտեմբեր։

[28] *M. l'abbe Toderini*, Litterature des Turcs, p. 60—61.

[29] Արմենակ Սագրզյան, Կ. Պոլսի հայ ոսկերչությունը ԺԸ—ԺԹ դարերում, «Անահիտ», Փարիզ, 1930, № 5, էջ 14։

և Աբդուլ Ազիզի մանրանկար-դիմանկարները (Պոլսի հնությունների թանգարան), որոնք ունեն «Մանաս» և «Սեպուհ Մանաս» ստորագրությունները։ Աբդուլ Մեջիդի դիմանկարի համար դիվանագետ-նկարիչը ստացել է շքանշան և դրամական պարգև։

Ռուբեն Մանասեի աշխատանքներից Ա. Սագըզյանը հիշատակում է սուլթան Աբդուլ Մեջիդի դուստր Ֆաթմայի դիմանկարը[30]։

XIX դարի Մանասենները ևս շարունակում են իրենց նախնիների մասնագիտությունը, այն համատեղելով դիվանագիտական պաշտոնավարության հետ։ Օր. Մահմուդ II (1808—1839) և Աբդուլ Մեջիդ (1839—1861) սուլթանների օրոք ստեղծագործել են Սեպուհ և Մաքսուդ Մանասենները, որոնք իրենց գեղարվեստական կրթությունը ստացել են Իտալիայում։ Սեպուհ Մանասեի վրձնին էր պատկանում սուլթանի այն նկարը, որն ինքը, որպես դիվանագետ, 1858 թ. նվեր է տանում Շվեդ-Նորվեգիայի կայսրուհուն։ Նա էր առաջին շքանշանի հեղինակը՝ սուլթան Մահմուդի նկարով, որը հայտնի է «Թավսիրի Հյումայուն» (կայսերական նկար) անվանմամբ[31]։

Անկասկած, Մանասենների աշխատանքներից պահպանվել են Պոլսի պալատներում, մասնավոր հավաքածուներում և թանգարաններում, որոնց հայտնաբերումն ու հիմնավոր ուսումնասիրությունը պետք է հնարավորություն տան ուրվագծելու Պոլսի հայ նկարչական օջախի գեղարվեստական դեմքը։

---

30 *Armenag Sakisian*, Pages d'Art Armenien, Paris, p. 99.

31 Գ. Ստեփանյան, Նկարիչ մանասենները, «Տեղեկագիր» (Հասարակական գիտություններ), Երևան 1963, № 12, էջ 82։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

XVII—XVIII դարերում բուն Հայաստանի նկարչական կարևորագույն օջախներից էին Շոռոթը, Ագուլիսը, Էջմիածինը, որտեղից նկարիչները, երկրի քաղաքական իրադրության բերումով, իրենց ստեղծագործական աշխատանքը ձգտում էին կենտրոնացնել Թիֆլիսում։ Այս շրջանի արվեստից բեկորներ են պահպանվել միայն, որոնք, սակայն, պարզ պատկերացում են տալիս սրբանկարչության, ժողովրդական նկարչության և պրոֆեսիոնալ գեղանկարչության մասին։

Ինչպես գաղթօջախներում, նույնպես և բուն Հայաստանում, սրբանկարչության նախկին ավանդների պահպանման հետ, զարգանում է պրոֆեսիոնալ նոր նկարչությունը, որը հիմնականում խարսխվելով առաջինի վրա, փոխում է նրա զարգացման ընթացքը, թելադրում նոր թեմաներ։ Նկարչությունը հիմնականում կապված լինելով հասարակական վայրերի հետ (եկեղեցի, վանք), սկսում է կտրվել պատի հարթությունից։ Առաջանում են հաստոցային նկարներ՝ աշխարհիկ մեկնաբանումներով։ Եթե սկզբնական շրջանում, բուն Հայաստանի գեղանկարչության զարգացման համար հիմնական ուղղություն ավողը Նոր Ջուղայի նկարչական դպրոցն էր՝ գեղանկարչական կերպավորման իր կուռ մտածելակերպով, ապա այդ նույն դպրոցի, ինչպես նաև Շոռոթի ու Ագուլիսի նրա ճյուղավորումների ազդեցության տակ սկզբնավորվում ու իր զարգացումն է ապրում Հովնաթանյան տոհմի նկարիչների արվեստը։ Հովնաթանյանների արվեստի ազդեցությունը արդեն բացարձակ է ողջ XVIII դարի հայ կերպարվեստի վրա։

XVII դարից շատ քիչ թվով աշխատանքներ են պահպանվել։ Դրանք հիմնականում փոքրածավալ սրբապատկերներ են («Աստվածամայրը», «Քրիստոսը», «Ավետում», «Խաչելություն» և այլն), որոնք կատարված են յուղաներկով՝ փայտի, թիթեղի և նույնիսկ կտավի վրա։ Ավանդականու-

թյան հետ միասին այդ աշխատանքների նկարելաձևի մեջ արդեն առկա է կերպարների անհատականացման ձգտում, գունային մաքրություն, կոմպոզիցիայի հստակություն և նկարի կառուցման որոշակի պարզություն։ Որոշ տեղեկություններ են պահպանվել Հայաստանի մի շարք եկեղեցիներում գոյություն ունեցած աշխատանքների մասին։ Օրինակ. Ագուլիսի ս. Թովմայի եկեղեցին 1636 թ. վերանորոգել և նկարազարդել է Մովսես կաթողիկոսը։ 1658—60 թթ. Նախիջևանի Նորաշենի եկեղեցու գավթի կամարակապ չորս սյան վրա Մարկոսի որդի Հովհաննես վարդապետը հիշատակ է թողնում՝ «պատկերս չորս աւետարանչուց հանդերձ անունքք»։ Ապրակունիսի ս. Գևորգ եկեղեցին 1808 թ. հիմնովին վերանորոգվում է և խորանի վրա, գաջի ծեփի տակից երևում է 1603 թ. կատարված Աստվածածնի պատկերումը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին։ 1708 թ. վերանորոգվում է Շոռոթի ս. Լուսավորչի եկեղեցին, որի «...յորմունսն երեւին հետք գունագույն նկարուց»։ Աստապատի մոտ, Շամբի ս. Ստեփանոս եկեղեցում Փանոս Մարտիրոսովիչը 1697 թ. «տուել էր նկարել յանկիւնս խորանի բեմին զպատկերս չորից աւետարանչուց»[1]։

Հայաստանում ապրող ու ստեղծագործող XVII դարի նկարիչների անուններ չեն պահպանվել։ Բացառություն է կազմում էջմիածնի վանքի միաբան Ստեփանոս Լեհացին, որի անունը կապված է էջմիածնի նկարազարդումների հետ։

Ստեփանոս Լեհացին ծնվել է Լվովում (Լեմբերգ), քահանայի ընտանիքում, սովորել է տեղի դպրոցում։ 1632 թ. նա դեռևս Լվովում էր։ Ս. Ռոշքայի ժամանակագրության մեջ նշված է, որ Ստեփանոս Լեհացին «յազատ տանէ Վարդանենց» և 1646 թ. ծնողների կողմից ուղարկվում է էջմիածին[2]։ Այստեղ նա ուսումնասիրում է Աստվածաշունչը, զբաղվում փիլիսոփայությամբ։ Քաջ տիրապետելով լատիներենին, սովորում է նաև հայերեն և թարգմանություններ անում։ Թարգմանում է Արիստոտելի «Մետաֆիզիկան», նրան տալով նոր մեկնություն, Պրոկղի «Liber de Causia»-ն, Ղուրանը, և համաշխարհային գրականության մեջ հայտնի

---

1 Ղ. Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 329, 342, 367—368, 355, 515։

2 Լվովի պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, Հայկական ռեեստրների գիրք, համար 778, էջ 106—107։ Ղ. Ալիշան, Կամենից. Տարեգիրք հայոց Լեհաստանի և Ռումենիոյ հաւատացեալ յաւելուածովք, Վենետիկ, 1896, էջ 140։

բազմաթիվ գործեր[3]: Նա կազմում է փիլիսոփայական և աստվածաբանական բառարան, որտեղ իրեն դրսևորում է որպես մատերիալիստական որոշակի դիրքերի վրա կանգնած փիլիսոփա:

Այդ բազմակողմանի գործունեության, ինչպես նաև բարոյական բարձր հատկությունների համար (...«օր ըստ օրէ վարժէր և կրթէր զանձն ուսմամբ և պարկեշտ վարուք», «...առաւելաւ քան զայլս ընկերս իւր, այլ և էր մտօքն սուր և ծննդական, առնող և պահող և միշտ ընթերցող և վարուքն մաքրակենցաղ և պարկեշտ») Փիլիպոս կաթողիկոսը նրան օծում է «կուսակրօն քահանայ, եւ նմա իշխանութիւն վարդապետական»[4]: Նա 1673 թ. էջմիածնի կաթողիկոսարանի վերակացուն և գանձապետն էր եղիազար կաթողիկոսի մահից հետո[5]: «Եւ էր տեղապահ ի սուրբ էջմիածնի»[6], «աթոռակալ եղև Յակովբա կաթողիկոսի Դ. և տե-

---

[3] Ստեփանոս Լեհացու հիմնական թարգմանություններն ու աշխատությունները են.

«Գիրք պատմութեանց Յովսեպոսի Երուսաղեմի արարեալ յաղագս պատերազմի Հրէից ընդ Հռովմայեցիս և աւերելոյ Երուսաղեմի», 1660, էջմիածին, Մատենադարան, № 1909: Տպագրվել է՝ էջմիածին, 1787:

«Հայելի վարուց, որ կոչի Ֆրանկաց Հարանց վարք», 1660, Մատենադարան, № 7004: Տպագրված է՝ Կ. Պոլիս, 1702:

«Դիոնեսիոս Արիսպագացու Մատենագրութիւնը», Գրիչը՝ նույն ինքը թարգմանիչը, 1662, էջմիածին: Մատենադարան, № 5171:

«Համառօտ հաւաքումն յաղագս հոգւոյ, յաղագս հրեշտակաց», 1670—1671, Մատենադարան, № 3499:

«Բուրաստան ազօթից», 1673 թ. առաջ, Մատենադարան, № 553: Տպագրվել է՝ Վենետիկ, 1685:

«Գիրք ենսուայ, որդւոյ Սիրաքայ», 1668, Ագուլիս: Մատենադարան, № 705:

«Ի գրոց պատճառաց Արիստոտելի կամ ոմանց Յուի Պրոկղի», 1660—1662: Տպագրված է՝ Պոլիս, 1750:

«Գիրք օրինաց» Հագարացւոց կամ Իսմայելացւոց որ կոչի Ղուրան...: Տպագրված է՝ Թիֆլիս, 1863:

«Գիրք բնաղանցական Արիստոտելի և լուծմունք նորին ի Լեհացի Ստեփաննոսի բանասիրեն», Մատենադարան, № 3844:

«Բանք. Իմաստասիրականք եւ աստուածաբանականք համառօտարար իբր սահմանօրէն արտադրեալք եւ հաւաքեալք ըստ այբուբենից», 1680, Մատենադարան, № 5074:

Օգտվել ենք նաև՝ Ն. Ակինեյան, Ստեփանոս վարդապետ Լեհացի, «Հանդես ամսօրյա», 1912, № 1—2: «Յուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի», հատոր Ա, ե., 1965: Հատոր Բ, Երևան, 1970:

[4] «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», Վաղարշապատ, 1884, էջ 315:

[5] «Արարատ», 1899, էջ 366:

[6] Ջամարիա սարկաւագ Քանաքեռցի, Պատմագրութիւն, Վաղարշապատ, 1870, էջ 37:

զապահ յետ մահուան նորա»[7]: Մահացել է 1689 թ. (ՌՃԼՀ) ու թաղվել Հռիփսիմեի եկեղեցու բակում[8]: Ըստ Ստեփանոս Ռոշքայի ժամանակագրության, Ստեփանոս Լեհացին մահացել է մոտ 1685 թ. (ՌՃԼԴ): Այս անգամ արդեն ժամանակագիրը նշում է «յաղատ տանէ Պերնադովեանց»:

Պետք է ենթադրել, որ առաջին դեպքում հիշատակած Վարդանը Լեհացու հոր անունն է, իսկ այս անգամ արդեն նշվում է գերդաստանի ազգանունը: Դրանք Լվովի հայ գաղթօջախում մեծ համարում ունեցող Բերնադովիչներն են: Լեհացու հոր անունը Վարդան լինելը հաստատում է նաև 1662 թ. նրա կողմից գրված, նկարազարդված և Լվովի Աստվածածնի եկեղեցուն նվիրաբերած Ավետարանի հիշատակարանը, որտեղ ասվում է. «...ի յիշատակ ինձ և ծնողաց իմոյ, հօրն՝ որն Վարդանին և մէրն՝ Կատարինեայ»[9]:

Մեզ համար հատուկ արժեքավորում ունեն Ստեփանոս Լեհացու մեկնություններ արվեստի մասին: «Արուեստ» բառը Լեհացին օգտագործում է և՛ որպես կերպարվեստ, և՛ որպես արհեստ: Եվ դա բնական է, քանի որ XVII դարի կեսերից միայն հայ իրականության մեջ հանդես են գալիս պրոֆեսիոնալ նկարիչներ, որոնք զարկ են տալիս հատուցային նկարչության զարգացմանը: Մյուս կողմից շարունակում են իրենց զարգացումը ինչպես կիրառական արվեստի բազմաթիվ ճյուղերը (հատկապես ոսկերչություն, դաջագործություն), նույնպես և սերնդից սերունդ իրար հաջորդող այն վարպետների գործունեությունը, որոնք ստեղծում են խաչքարեր, բարձրաքանդակներ՝ եկեղեցիների և վանքերի համար, զարդաքանդակներ, նկարազարդում են հասարակական վայրերն ու մասնավոր տները, ստեղծում են սրբապատկերներ:

Ստեփանոս Լեհացու համար ամեն ինչի սկզբնաղբյուրը ռեալ իրականությունն է և ամեն մի գործ պետք է արտահայտի որոշակի գաղափար: Արվեստն ունի ճանաչողական նշանակություն և երևան է բերում իրերի էությունն ու իրական ճշմարտացիությունը: Արվեստը բարի գործ է կատարում, քանի որ վեր հանելով կյանքի ճշմարտությունը, ազդում է մարդու զգացողությունների վրա[10]: Լեհացու այս մտքերը իրավունք են

---

[7] «Բազմավէպ», 1862, էջ 88:

[8] Ն. Ակինյան, Ստեփանոս վարդապետ Լեհացի, «Հանդես ամսօրյա», 1912, № 1—2, էջ 62—66:

[9] Ղ. Ալիշան, Կամենից: Տարեգիրք հայոց Լեհաստանի եւ Ռումենիոյ հաւատչեայ յաւելուածովք, Վենետիկ, 1896, էջ 143—144, 193:

[10] Բանք, 1680 թ., Մատենադարան, № 5074, էջ 394 բ, 395: В. К. Чалоян, История армянской философии, Ереван, 1959, стр. 319—336, *Его же*, О философии Степаноса Львовского Ж. „Вопросы философии", М., 1958.

տալիս ենթադրելու, որ նա քաջ ծանոթ էր ինչպես իր ժամանակի կերպարվեստի ստեղծագործություններին, նույնպես և ժողովրդական արվեստին։

Էջմիածնի տաճարի նկարազարդումներում Ստեփանոս Լեհացու մասնակցության մասին առաջին անգամ հիշատակում է Շահխաթունյանը. «Յամենեսին ի սոսա քաջապէս փայլին շնորհք ձեռաց մեծանուն վարդապետին Ստեփաննոսի Լեհացւոյ և քաջ նկարիչին հօր Յովնաթանու», որից հետագայում օգտվում է նաև Ալիշանը[11]։

Շահխաթունյանը, անշուշտ, հենվել է տեղական ավանդությունների կամ գրավոր որևէ հիշատակության վրա, որը մեզ անհայտ է։

Ստեփանոս Լեհացու նկարիչ լինելու հանգամանքը չեն ժխտել Ն. Ակինյանն ու Գ. Հովսեփյանը։

Գարեգին Հովսեփյանը, հիմնականում հենվելով գրավոր հիշատակությունների, արձանագրությունների, Սիմեոն կաթողիկոսի «Ջամբռի», «Դավթարի», ինչպես նաև Ղուկաս կաթողիկոսի «Դավաղանագրքի» վրա, ձգտում է դասակարգել էջմիածնում պահպանվող նկարները, մոտավորապես ճշտել դրանց կատարման ժամանակն ու պատկանելությունը։ Ստեփանոս Լեհացուն են վերագրվում Հովհաննես Մկրտչի խորանի մեջ տեղավորված տասներկու առաքյալների դիմանկարներն ու «Թովմայի թերահավատությունը» պատկերը[12]։

Այդ աշխատանքները պահպանվել են մինչև մեր օրերը[13]։ Մեզ թվում է, որ այդ նկարների մտահղացումներն ու կոմպոզիցիաները ինքնուրույն չեն, կրում են իտալական ուշ շրջանի նկարչության ազդեցությունը։ Լեհացին միաժամանակ փոխում է տիպաժները, նրանց ավելի է հայկականացնում, մեծ տեղ է հատկացնում ձեռքերի ու դեմքի մշակմանը, յուրաքանչյուրին օժտում է հոգեբանական որոշակի մղումով, արտահայտչականությամբ։ Հավանաբար բնօրինակից վերցնելով յուրաքանչյուր առաքյալին բնորոշ պարագաները՝ գիրք, թուր, գավազան, բանալիներ, նա կարողանում է հասնել նրանց նյութականության, իրական վերարտադրման։ Հատկապես ուշագրավ են ղեկտաների ծանրանիստ,

---

11 Հ. Շահխաթունեանց, *Տառագրութիւն կաթուղիկէ էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, Հատոր Ա, Վաղարշապատ, 1842։* Ղ. Ալիշան, *Այրարատ, Վենետիկ, 1890, էջ 223։*

12 Գարեգին Հովսեփեան, *Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ Հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ Ե, Անթիլիաս, 1951։*

13 Պահպանվում են էջմիածնի Վեհարանում։

ցած թափվող բազմաթիվ ծալքերը։ Ընդհանուր շագանակագույն երանգը, որը բնորոշ է XVII դարի նկարչությանն ընդհանրապես, տվյալ դեպքում օգնում է նկարչին՝ առավել ցայտուն դարձնելու ղպեստների մաքուր կանաչը, կարմիրը, կապույտը։ Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Թովմայի թերահավատությունը» պատկերը։ Լուսավոր սպիտակով պատկերելով Քրիստոսին, Լևհացին մուգ տոներով է լուծում Թովմայի ողջ ֆիգուրը։ Միաժամանակ, նա շեշտում է Քրիստոսի մարմինն իր մեջ առած մուգ կարմիր թավշյա թիկնոցը, սակայն Քրիստոսի մարմնի անատոմիական կառուցվածքը տալիս է ոչ այնքան ճիշտ համաչափություններ մեջ։ Լևհացին մեծ տեղ է հատկացնում դեմքերին. Քրիստոսը՝ պարզ, միամիտ, մի փոքր ափսոսանքով լցված հայացքով, գեղեցկադեմ մի անձնավորություն, իսկ մյուս կողմից Թովման՝ պատկերված է պրոֆիլ, ներքին ուժեղ մղումով գլուխն առաջ պարզած, հայկական բնորոշ ընդգծված բթով, արտահայտիչ ծնոտով, արևելյան ինքնատիպ երկարածայր բեղերով և սուր, թափանցող, թերահավատ և միաժամանակ ճշմարտության առաջ վախով լցված հայացքով։

Սահինանոս Լևհացուն վերագրվող այս նկարները որոշակի առնչություններ ունեն էջմիածնի տաճարի զանգակատան պատերին՝ վանքի կենտրոնական մուտքի մոտ արված աշխատանքների հետ։

Էջմիածին այցելող ճանապարհորդներ Տեկտադերը (1604), Շարդենը (1673) և Տուրնեֆորը (1700) իրենց նոթերում հիացմունք հայտնելով էջմիածնի տաճարի ճոխության վերաբերյալ, հատուկ շեշտելով մոմակալների ու բանկարժեք կտորների առկայությունը, միաժամանակ նշում են գեղանկարչական և քանդակագործական աշխատանքների բացակայությունը էջմիածնի վանքում[14]։

Անդրադառնանք փաստերին։

1603—1605 թթ. անընդհատ պատերազմներն ավերեցին ու քայքայեցին Երևանի գավառն ու նրա մերձակա բնակավայրերը, այդ թվում նաև էջմիածինը, որը կողոպտվեց, թալանվեց և զրկվեց իր վաղեմի ճոխությունից ու փայլից։ Հայտնի է, որ միաբաններից շատերը «...ցաւէին հանապազ՝ վասն անշքութեան, և ունայնութեան նորին», որոնք զայրացնում էին Մելիքսեթ կաթողիկոսի վրա, որ նա «ունայն և անշուք» է թող-

[14] *Какаш и Текгадер*, Путешествие в Персию через Московию 1602—1603 гг. М., 1896, стр. 37. *Chardin*, Voyages en Perse et autres L'ieux de L'orient, Amsterdam, 1811, t. I, p. 154 *P. du Tournefort*, Relation d'un Voyage du Levant. Amsterdam, 1811, t. II, p. 138.

նում աթոռանիստը[15]: Ըստ Դավրիժեցու, էջմիածնի վանքը «և կողոպտեալ ի զարդուց, ոչ գիրք, զի ոչ էր անդ ժամասել և կամ ընթերցումն. ոչ զգեստ և շուրջառ, զի ոչ էր ժամանակագրութիւն և պատարագ. մինչ զի Քրիստոսի իջման տեղն և սուրբ սեղանն ևս ոչ ունէին ծածկոց, ոչ կանթեղք, զի ոչ գոյր լոյս... սալարկ յատակ եկեղեցւոյն քանդքանդեալ... մեծամեծ լուսամուտքն՝ զորս ունի, ամենն ի բաց կայր առանց վանդակի...», իսկ դրսից այնպես էր քանդված, որ աղյուսն ու հողը յոթ կանգուն ծածկել էին շենքը[16]:

Եվ ահա, 1627 թվականին Մովսես վարդապետը ձեռնամուխ է լինում վանքի վերանորոգմանը: Նա շինարարական խոշոր կառույցների և վերանորոգումների հետ միասին նկարազարդում է նաև տաճարի ներսը, որի մասին Դավրիժեցին օգտագործում է «Քրիստոսանկար» արտահայտությունը: Այնքան էր ճոխացված եկեղեցին, որ լսելով այդ մասին «ընդ ամենայն աշխարհ, ամենեքեան զուարճացեալք ցնծային»[17]:

1636 թվականին շահ Սեֆին հարյուր-հազար հեծելազորով օսմանցիներից խլում է Երևանի բերդը, ավերում շրջակա գավառները, «իսկ սուրբ Աթոռն էջմիածնի բաց յեկեղեցւոյն՝ և ի գմբեթաշէն տանցն՝ ամենեքեան բնավին աւերեցան»[18], որը նորից նորոգեց Փիլիպոս կաթողիկոսը: Վերջինս Անտոն Չելեպիի ծախսով ձեռնարկում է զանգակատան շինությունը «գեղեցկազան նկարակերտութեամբ»[19]: Նրա մահվան կապակցությամբ աշխատանքը շարունակում է Հակոբ կաթողիկոսը: 1658 թվականին ավարտվում է զանգակատան շինարարությունը «նրբակերտութեամբ քանդակեալ ի վէմս յամենայն պատշաճաւոր տեղիս տեսակս զանազան կենդանեաց, գազանաց՝ անասնոց, թռչնոց, բուսոց և տնկոց»[20]: Էջմիածնի եկեղեցին պետք է որ ունենար զեղանկարչական շքեղ ձևավորում, քանի որ այդ նույն ժամանակ, զանազան վայրերում կառուցված ու վերանորոգված եկեղեցիների մասին Դավրիժեցին գրում է, որ դրանք արվում էին «գեղեցկաշէն և զանազան արուեստակալ նկարակերտութեամբ զարդարեալ»[21]:

---

15 «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», Վաղարշապատ, 1884, էջ 153:

16 Նույն տեղում, էջ 233:

17 Նույն տեղում, էջ 235:

18 Նույն տեղում, էջ 243:

19 Նույն տեղում, էջ 261:

20 Նույն տեղում, էջ 263: Դավրիժեցին գրում է, որ այդ եղել է 1658 թ. «Թէպէտ ի վերայ նորին գրեալ թուականն այլապէս են»:

21 Նույն տեղում:

էջմիածնի զանգակատան վրա պահպանվել է նրա կառուցման և նկարազարդման արձանագրությունը.

«Շնորհիւ Աստուծոյ եւ օժանդակութեամբ սրբազան Հայրապետացն Փիլիպոսի եւ Յակոբայ հրաշակերտեցաւ Զանգակատունս եւ ծաղկեցաւ ի թուականիս ՌՃԺԳ (1664)»[22]: Հետագայում վերանորոգվել ու խիստ փոփոխության են ենթարկվել նաև զանգակատան նկարազարդումները, որոնք, սակայն, որոշ հատվածներում տարբերվում են տաճարի ընդհանուր ձևավորումից: Ավելին: էջմիածնի տաճարում այդ ժամանակ եղել են նաև բազմաթիվ այլ նկարներ: Հայտնի է, որ 1631 թ. միսիոներ Պետրոս Փիրոմալին, ի երախտագիտություն իր փրկության, Փիլիպոս կաթողիկոսին է նվիրում «զմեծ պատկեր մի վայելչանկար և Փիլիպոս ետ դնել զայն ընդ այլ պատկերս եկեղեցւոյ այն վանից յերևելի տեղւոջ» (ընդգծումը մերն է—Մ. Ղ.)[23]: Ինչպես նվիրաբերված պատկերը, նույնպես և պատմիչի «ընդ այլ պատկերս եկեղեցւոյ» արտահայտությունը վկայում են էջմիածնի տաճարում XVII դարի սկզբներից արդեն գեղանկարչական աշխատանքների առկայության մասին: Իրոք, 1602—1603 թթ. Գ. Տեկտադերը էջմիածնում չէր կարող նկարներ տեսնել: Նա գրում է. «Սրբապատկերներ ներսում բոլորովին չկան: Եվ երբ ես հարցրի դրա պատճառը, ապա ինձ պատասխանեցին, որ հիմա թուրքերը թույլ չեն տալիս ունենալ սրբապատկեր և զանգեր, ինչպես առաջներում»[23]: Սակայն վերոհիշյալ մեջբերումներից պարզ է, որ էջմիածնի տաճարում արդեն 1627 թ. եղել են նկարներ ու բարձրաքանդակներ, որոնք ունեցել են զուտ տեղական ծագում և իմաստավորում: Կաթոլիկ եկեղեցիների բազմաֆիգուր շքեղ քանդակների, աշխարհահռչակ արվեստագետների նկարների նմանությամբ գեղարվեստական աշխատանքների բացակայությունը հիմք է հանդիսացել ճանապարհորդների նմանօրինակ կարծիքների:

Ստեփանոս Լեհացին կարող էր և ինքը կատարել զանգակատան աշխատանքները, կամ նրա ղեկավարությամբ կարող էին աշխատել նկարիչ-վարպետներ, մի հանգամանք, որ հանդիպում ենք նրա կենսագրության մեջ: Մկրտիչ Լեհացին, 1652 թ. ընդօրինակած Սաղմոսի հիշատակարանում գրում է. «Այլ և գրողի սկզբնագիր բանից գլխոց կարմրա-

22 Հ. Շահխաթունյանցը գտնում է, որ արձանագրությունը վերաբերվում է նկարազարդելուն, որն ըստ նրա արվել է կամարների ու առաստաղի վրա: Հ. Շահխաթունեանց, Մատրագրութիւն կաթուղիկէ էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, 1842, էջմիածին, հատ. 2, էջ 28:

23 Միքայել Չամչյան, Պատմութիւն հայոց, հատոր, Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 614:

դեղով Տեառն Ստեփանոսի հոգեընկալ քահանայի և իմաստից պարապողին՝ համագաւառաւ գրոցս գծողի»։ 1653—1656 թթ. պատրաստված Ճաշոցի հիշատակարանում կարդում ենք. «Գրեցաւ ձեռամբ Ստեփանոսի քահանայի եւ ծաղկափթիթ զարդարեցաւ Ալեքսանիոսիւ եւ Նահապետիւ արուեստաւորօք. Հոգացողութեամբ եւ սատարութեամբ Ստեփանոսի վարդապետի»[24]։

Դիոնիսիոս Արիսպագացու Մատենագրության թարգմանության ինքնագրի հիշատակարանից երևում է (1662, էջմիածին, Մատենադարան, ձեռ. № 5171), որ գրքի գրիչն ու ձևավորողը նույն ինքը՝ Ստեփանոս Լեհացին է։ Նա հանդես է բերել գույների ներդաշնակության զգացողություն, ճաշակ, գծի նրբագեղության կարողություններ, որոնք արտահայտվել են լուսանցազարդերում, գլխագրերում և սկզբնազարդերում։ Վերջնազարդում Լեհացին նույնիսկ հեռանում է կանոնիկ սկզբունքներից ու ջրաներկով ստեղծում ծաղկազարդի մի շատ ուշագրավ տարբերակ (ձեռ. № 5171, էջ 465)։

Լվովի Աստվածածնի եկեղեցուն 1662 թ. նվիրած Ավետարանի հիշատակարանում Ստեփանոս Լեհացին գրում է, որ ձեռագիրն ինքը ոսկենկարներով զարդարել է գեղապաճույճ, վայելուչ գույներով՝ «ըստ արհեստից յորինմամբ»։ Նա Մովսես վարդապետին հիշատակում է որպես «սիրելոյ իմոյ և ուսուցանողի զայս արուեստ»[25]։

Էջմիածնի տաճարի զանգակատան ցածում, տաճարի մուտքի աջ և ձախ կողմերում պահպանվել են Պողոս և Պետրոս առաքյալների պատկերումները։ Դրանք իրենց կոմպոզիցիոն կառուցմամբ, ընդհանուր ուրվագծով, զգեստների ծալքերի մեկնաբանմամբ առնչվում են Ստեփանոս Լեհացուն վերագրվող վերոհիշյալ տասներկու առաքյալների պատկերումներին, չնայած լրիվ հիմնովին վերանորոգվել են հավանաբար XIX դարի վերջերին։ Պետրոս Առաքյալի կողքին պատկերված է շագանակագույն սյուն, որի վրա կանգնած է նրա ուրացումը մարմնավորող աքաղաղը։ Աջից ցած իջնող կանաչ վարագույրը, ընդհանուր կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մեջ Առաքյալի այդօրինակ տեղադրումը վկայում են նկարի ծագման հնությունը։ Զանգակատան ծաղկազարդերը գույնով շքեղ են, կատարմամբ՝ նուրբ։ Անշուշտ, ժամանակը իր կնիքն է դրել նրանց երբեմնի գեղարվեստական փայլի վրա։

---

[24] Մատենադարան, Հար. Աբրահամյանի արխիվ, թղթ. 98, վավ. 13ա—բ։ Նույնը՝ «Արարատ», 1888, էջ 413, 420։

[25] Դ. Ալիշան, Կամենից. Տարեգիրք..., Վենետիկ, 1896, էջ 193։

Եվ, հավանաբար, զանգակատան այս նկարները նկատի ուներ Հ. Շահխաթունյանը, երբ գրում էր. «Յամենեսին ի սոսա քաջապէս փայլին շնորհք ձեռաց մեծանուն վարդապետին Ստեփաննոսի Լեհացւոյ և քաջ նկարիչն հօր Յովնաթանու»: Հ. Շահխաթունյանի այս միտքը սխալ մեկնաբանելով, Գ. Լևոնյանը գրում է, թե դա թյուրիմացություն է, անախորնիզմ, որ Լեհացին ու Նաղաշ Հովնաթանը միաժամանակ չեն ապրել ու ստեղծագործել[26]: Անշուշտ, Շահխաթունյանը այսպիսի հարցերին քաջատեղյակ անձնավորություն էր: Նա նկատի ունի Լեհացու և Նաղաշի տարբեր ժամանակներում կատարած նկարները, որոնք XIX դարի առաջին կեսին դեռևս իրար փայլել են էջմիածնի տաճարի ներսում և զանգակատանը:

XVII—XVIII դարերի բուն Հայաստանի արվեստը հիմնականում կապված է նկարիչ Հովնաթանյանների ստեղծագործության հետ: Նրանց գործունեության մեջ վառ կերպով դրսևորվել են այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ են ժամանակի դեղանկարչությանն ընդհանրապես: Հենվելով գրքային դեղանկարչության ավանդների վրա, ընկալելով ինչպես հին, նույնպես և Նոր Ջուղայի արվեստների հետաքրքրությունները, նրանք կարողացան նոր մակարդակի բարձրացնել ինչպես իրենց նախորդների, նույնպես և ժամանակակից նկարիչների արվեստը:

ՆԱՂԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ

Պատմական Դողթնի գեղատեսիլ վայրում է գտնվում Շոռոթ գյուղը: Գեղեցիկ տների, եկեղեցիների, դամբարանների ու աղբյուրների ավերակները պատմում են Շոռոթի երբեմնի բարձր զարգացում ունեցած վաճառականության ու առևտրի, իսկ գերեզմանատան շիրմաքարերի մակագրությունները՝ եվրոպական երկրների հետ նրա բնակչության ունեցած առևտրական լայն գործարքների մասին: Հայտնի է, որ Շոռոթի առևտրականների կապերը հասնում էին Պոլիս, Ամստերդամ, Վենետիկ ու Հնդկաստան: Շոռոթում զարգացած էր նաև մետաղագործությունը, կտավագործությունը և զանազան այլ արհեստներ: XVII դարի կեսերին Շոռոթն ունեցել է եկեղեցուն կից ծխական դպրոց, որտեղ Հովհաննեսը ուսուցիչ էր «բանասեր և քարտուղար», «ծաղկող վարպետ»: Այս Հովհաննեսի ընտանիքում էլ 1661 թվականին ծնվել է Հովնաթանը:

---

26 Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 4, էջ 54:

Նրա կյանքի մասին տեղեկությունները չափազանց սուղ են[27]։ Հիմնական աղբյուրը նրա բանաստեղծություններն են և որդու՝ Հակոբի նշանավոր «Ողբամ արտասուօք, կոծով սխրութեան» բանաստեղծությունը, որը գրվել է հոր մահվան անմիջական տպավորության տակ[28]։

Հակոբի բանաստեղծություններից երևում է, որ Հովնաթանը «Գիտուն բանի» էր, «յոյժ պիտանի», «շնորհալից վարպետն իմաստուն», որ Հայաստանում բազում սրբոց տուն է զարդարել, «Շնորհալի ձեռն նկարող սրբոց», «Քարտուղար տաճից հնոց և նորոց», որ «Երկիր շատ շրջեաց տար յաշխարհ օտար» և ամենակարևորը՝ բանաստեղծության վերնագրի մեջ արտացոլվել է Նաղաշի մահվան թվականն ու օրը՝ 1722 թ., հոկտեմբերի 28 (ՌՃՀԱ հոկտեմբերի իը)։

Մինչ այժմ Նաղաշ Հովնաթանի մահվան թվականն ընդունված է եղել 1722 թ.։ Սակայն, Բ. Թումանյանի «Առձեռն տոմարացույցի» աղյուսակի հիման վրա Նաղաշ Հովնաթանի մահվան թվականը պետք է համարել 1721 թ., քանի որ ՌՃՀԱ նավասարդի 1-ը 1721 թվականի սեպտեմբերի 22-ն է։ Բնականաբար, հոկտեմբերի 28-ը կընկնի 1721 թվականի մեջ[29]։

Ինչպես ենթադրում են նրա կենսագիր-բանասերները, նա իր բազմակողմանի գիտելիքները ձեռք է բերել նախ իր հոր մոտ, ապա Ագուլիսի Թովմա առաքյալի վանքում, որտեղ Հովնաթանը մնում է որպես գրագիր և ուսուցիչ։

Ձեռագիր էր ծաղկում Ագուլիսում, իրեն անվանում էր «զգրիչ Յովնաթանն», «Յովնաթան դպիր»[30]։ Իր ժամանակի համար բազմակողմանի գիտելիքներ ունեցող Հովնաթանի ստեղծագործության ձևավորման գործում քիչ դեր չի խաղացել նաև Ագուլիսը։

---

[27] Նաղաշ Հովնաթանի մասին տե՛ս Աբշակ Զոպաեյան, Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը. Փարիզ, 1910։ Գաբեգին Լևոնյան, Հովնաթանյան Նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2։ Գաբեգին Հովսեփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արվեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ ե, Անթիլիաս, 1951։ Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951։ Կազմեցին՝ Շ. Նաղարյանը և Ա. Մնացականյանը։ Մ. Մկրտչյան, Նաղաշ-Հովնաթան, Երևան, 1957։

[28] «Ողբերգութիւն յաղագս մահուան զեղեցկարուեստ վարպետ Յովնաթանի Նաղաշ, զոր ի ՌՃՀԱ թուոջ ամսեանն հոկտեմբերի ԻՀ աս Տէր փոխեցաւ՝ ի իւրում գաւառի, ասացեալ յորդւոյն իւրոյ Յակոբայ», Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 213—216։

[29] Բ. Ն. Թումանյան, Առձեռն տոմարացույց, Երևան, 1965, էջ 26։

[30] Մատենադարան, ձեռագիր № 3628, Ղ. Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 331։

Վաճառականությունը Ագուլիսից արտահանում էր բարձրորակ մետաքս, ինչպես նաև բամբակ, չիթ, բուրդ։ Տեղի վաճառականությունը լայն կապեր ուներ Ռուսաստանի ու եվրոպական մի շարք երկրների հետ, որոնք ապրանքներ էին ներմուծում Հնդկաստանից ու Պարսկաստանից։ Նրանք իրենց հետ Ագուլիս էին բերում եվրոպական երկրների սովորություններ, նիստուկացի որոշ կողմեր։ Բերում էին եվրոպական փորագրություններ, Վենետիկում ու Ամստերդամում տպագրված հայկական գրքեր։ Այս ամենին ականատես էր Հովնաթանը։ Հավանական պետք է համարել նրա ճամփորդությունը ինչպես Սպահան, նույնպես և այլ քաղաքներ։

Հովնաթան բանաստեղծին նվիրված բանասիրական աշխատություններում բնորոշվում է նրա դերն ու նշանակությունը հայ միջնադարյան գրականության մեջ, գնահատվում նրա թեմատիկայի բազմազանությունը, միջնադարյան տաղերգուներից նոր շրջանի աշուղների արվեստին անցնելը։

Պահպանված մոտ ութսուն բանաստեղծությունների շարքում հանդիպում ենք սիրո, խրատական, երգիծական և խնճույքի երգերի[31]։ Հովնաթանի բանաստեղծությունները ջերմ են, գրավիչ, դիպուկ ու պատկերավոր։

Նա սիրում էր կյանքը, բնությունը, մարդկանց։ Նրա բանաստեղծությունների տողերից ընթերցողին է ժպտում սևաչյա, կրակոտ հայուհին, որն անցնում է իր նոր, նաբինջ-ատլաս շրջազգեստով, հմայում ու գերում իր կենսախնդությամբ։ Հովնաթանի երգերը անկաշկանդ են, ազատ որևէ սահմանափակումներից։ Նրա համար սերը կյանքից կտրված, վերացական ղգացում չէ։ Եվ այդ ամենի մասին Հովնաթանը խոսում է ժողովրդին մատչելի աշխարհաբարով՝ տեղի բարբառային երանգով համեմված։

Այսպիսի նորամուծությունը հայ միջնադարյան պոեզիայում, երբ աշխարհիկը դառնում էր գերիշխող, երբ բանաստեղծական պատկերները խարսխվում էին ռեալ իրականությունից բխող մարդկային հույզերի վրա, հնարավորություն տվեց Հովնաթանին որոշակիորեն ազատվել անցյալի դարավոր կանոններով հղկված բանաստեղծական մտածելակերպից։ Նույն այդ սկզբունքները, որոնք խարսխված էին սոցիալ-

---

31 Սիրո և խնճույքի երգերն ունեցել են բանաստեղծի կողմից հորինված երաժշտական եղանակներ, որոնցից մի քանիսը հասել են մինչև մեր օրերը։

տնտեսական նոր հարաբերությունների վրա, չէին կարող հանդես չգալ նաև Հովնաթանի գործունեության մյուս կարևոր բնագավառում՝ գեղանկարչության մեջ։

Նրա բանաստեղծությունները ժամանակի ընթացքում բազմիցս ընդօրինակվել են տարբեր ժողովածուներում[32]։

Հովնաթան-նկարչի մասին պերճախոս կերպով պատմում են իր իսկ բանաստեղծությունները, ինչպես նաև Հակոբի՝ նրան նվիրված «Ողբամ արտասուօք, կոծով տխրութեան» ոտանավորը։

Հովնաթանը ձեռագրեր նկարազարդել է վաղ պատանեկության տարիներին, որից հետո զբաղվել է հասատացային նկարչությամբ, նկարազարդել է եկեղեցիներ ու տներ, հայտնի է դարձել որպես հմուտ նկարիչ, որը և նրա անվանը միացրել է «նաղաշ» պատվավոր կոչումը։ Հետագայում նա Հովնաթան անունը թողեց ժառանգներին որպես ազգանուն, իսկ ինքը հայ մշակույթի պատմության մեջ մնաց Նաղաշ Հովնաթան։

Նաղաշ Հովնաթանը իր առաջին քայլերը սկսեց որպես մանրանկարիչ։ Եվ դա բնական էր։ Ագուլիսի սբ. Թովմա առաքյալի վանքը XVII դարի երկրորդ կեսում մշակութային խոշոր կենտրոններից էր, որն ուներ դպրոց, զարգացած ուսուցիչներ, ծաղկողներ, գրիչներ։ Այստեղ ստեղծվում էին ձեռագրեր, որոնց մանրանկարները հիմնականում կրկնում էին վաղուց արդեն կանոնիկ դարձած թեմաներն ու կոմպոզիցիաները, որոնք մեծ մասամբ մնում էին արհեստավորական արվեստի սահմաններում, իսկ երբեմն փայլում մանրանկարչի տաղանդի շնորհիվ։

Սակայն, ինչպես բանաստեղծության բնագավառում, նույնպես և նկարչության մեջ, Նաղաշ Հովնաթանի նման բազմակողմանի հետաքրքրությունների ու բուռն խառնվածքի տեր անձնավորությունը չէր կարող սահմանափակվել ընդունված որոշակի շրջանակներում։ Ինչպես երևում է պահպանված աշխատանքներից, նրա նկարչական հակումներն ու ստեղծագործական մղումները ավելի շատ ուղղված էին դեպի հասատացային ու մոնումենտալ նկարչությունը։

Առաջին փորձերը կապված էին իր ծննդավայրի՝ Շոռոթի եկեղեցիների, Ագուլիս սբ. Թովմա առաքյալի վանքի ու սբ. Քրիստափորի եկեղեցու նկարազարդումների հետ, որոնք հետագայում մնացել են ծե-

---

[32] Որոշ ոտանավորներ ընդօրինակվել են նույնիսկ քսան անգամ։ Ոտանավորներից կան նաև վրացական բանաստեղծությունների ձեռագիր-ժողովածուներում։ Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, ֆ. 1446, վավ. 201, էջ 211—215։

փի տակ[33]։ Ծեփի տակից հանվեցին նաև Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նկարազարդումների հատվածները, որոնց մեջ էին Պողոս ու Պետրոս առաքյալների պատկերումները և բազմաթիվ զարդանկարներ։ Ժամանակի ընթացքում նրանք վերանորոգվել են և կորցրել վաղեմի գեղանկարչական տպավորությունը։

1679 թ. Երևանյան մեծ երկրաշարժից հետո Սուլեյման I-ին շահը (1667—1694) իրավունք է տալիս հայերին վերականգնել իրենց եկեղեցիները, որոնք մեծ չափով վնասվել էին տարերային աղետից։

Գ. Լևոնյանը գտնում է, որ այդ կապակցությամբ էլ Երևան է եկել Նաղաշ Հովնաթանը, որը նկարազարդել է Պողոս-Պետրոսի, սբ. Աննա-նիձայի և Կաթողիկե եկեղեցիները, «որոնք գրեթե միևնույն ոճի ու բնույթի որմնանկար, զարդարանքներ և պատկերներ ունեին»[34]։ Շատ հավանական պետք է համարել այս կարծիքը, քանի որ «Գովասանութիւն Երեւանայ քաղաքին» բանաստեղծության մեջ ծաղրի ենթարկելով քաղաքի հակասանիտարական վիճակը, բարքերը, որոշ սովորույթներ, Նաղաշը համոզել է ցանկանում ունկնդիրներին, ասելով, որ «Նաղաշն Երևան շատ կացաւ»[35]։ Գ. Լևոնյանն այն կարծիքն է հայտնում, որ նկարազարդումները Հովնաթանը կատարել է XVII դարի 80-ական թվականներին։ Դա ընդունելի է եկեղեցիների ընդհանուր վերանորոգության վերաբերյալ, որի մասին եկեղեցիներից մեկի որմի ճակատին եղել է 1778 թ. արձանագրությունը։ Մենք հակված ենք Նաղաշի Երևանում կատարած աշխատանքները թվագրել 1690-ական թվականներով, նկատի ունենալով Հովնաթանի բավականին երիտասարդ լինելը 1680-ական թվականներին։

Եթե ընդունենք, որ Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նկարազարդումները պատկանում են Նաղաշ Հովնաթանին, ապա պետք է նշել, որ

---

33 1822 թ. պահպանված են եղել Աստծո, Դրիգոր Լուսավորչի, Պողոս և Պետրոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների պատկերումները։ Մատենադարան, կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 240, վավ. 130։

Հավանական պետք է համարել Նաղաշ Հովնաթանի մասնակցությունը Ագուլիսի մյուս եկեղեցիների հետագա նկարազարդումներին։ Դրանցից մեկի մասին հիշատակում է Զաքարիա Ագուլեցին. «Թվին Ռճվե (1686) մայիսի Ի-ումն (20) ... սբ. Հովհաննեսի եկեղեցին դաշնլու դաշեցին, ծաղկեցին»։ «Զաքարիա Ագուլեցու օրագրությունը», Երևան, 1938, էջ 65։

34 Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 25։

35 Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 100։

նա դեռևս հեռու է ծաղիկների ու տերևների հետագա իր ոճավորման յուրատիպ սկզբունքներից: Պատերին երիզով նկարված բազմաձև ծաղիկներին, տերևներին ու կաքավներին նա մոտենում է դեռևս որպես մանրանկարիչ, որը գրքի էջի դատարկ տարածությունը, տվյալ դեպքում պատի հարթությունը, լրացնում է ձեռագրի լուսանցազարդի նման: Նույնիսկ ընտրած կոմպոզիցիան հիմնովին տարբերվում է Նաղաշի հետագա նույնատիպ նկարազարդումներից: Այստեղ պարզորոշ առկա է մանրանկարչության ազդեցությունը, որտեղ ծաղիկներն ու տերևները փաստորեն մեծացված մանրանկարներ են: Այստեղ դեռևս նկարիչը նախընտրում է հանգիստ գույներ՝ բաց շագանակագույնի վրա բաց կանաչը, բաց վարդագույնը, թարմ, հանգիստ կարմիրը: Ոճավորման մեջ զուսպ է, աշխատում է պահպանել ծավալները, որոնց շեշտման համար ընտրում է մուգ և բաց տոների հարաբերությունները: Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նկարազարդումները կատարվել են տարբեր ժամանակաշրջաններում, անհայտ հայ նկարիչների կողմից: Պետք է ենթադրել, որ երրորդ շերտի նկարչական աշխատանքները կատարվել են 1679 թ. երկրաշարժից հետո և, հավանաբար, ինչպես նշում է Գ. Լևոնյանը, Նաղաշ Հովնաթանի կողմից: Այդ շերտի նկարազարդումներից պահպանվել են ծաղկազարդերի որոշ հատվածներ՝ Պողոս, Պետրոս առաքյալների և սբ. Մարգսի պատկերումները:

Պետրոս առաքյալի վերևում գրված է՝ «Պետրոսի վիմի հաւատոյ», իսկ Պողոս առաքյալի գլխավերևում՝ «Պողոս անօթ ընտրութեան»: Երկու որմնանկարներն էլ տեղավորված են եղել սեղանի կամարի որմնասյուների վրա: Պողոսն ու Պետրոսը պատկերված են ամբողջ հասակով: Ծալքավոր ուղիղ պլաստը հասնում է մինչև ոտքերը: Ֆիգուրներն ունեն ռեալիստական մեկնաբանում, դեմքերը կենսահաստատ են, կրոնական մեկնաբանումից շատ հեռու և լուծված են որպես պատմական դիմանկարներ: Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նկարազարդումներից պահպանված այս բեկորներում առկա է արհեստավորական արվեստից եկող ինչ-որ մի գիծ, որտեղ նրանց ստեղծող նկարիչը դեռևս հեռու է այլ ժողովուրդների արվեստների փոխընկալումներից, նկարում է այնպես, ինչպես ինքն է ըմբռնում որմնանկարչության կանոնները՝ անմիջական, իր տաղանդի ներքին մղումից բխող, պարզ, նույնիսկ մի փոքր միամիտ: Պահպանելով որմնանկարչության տեխնիկային բնորոշ կողմերը, նկարիչը միաժամանակ ծաղկազարդերում իրեն դրսևորում է ավելի շատ որպես մանրանկարիչ, իսկ Պողոս և Պետրոս առաքյալների դիմանկարներում՝

որպես հաստոցային գեղանկարչությանը ձգտող արվեստագետ։ Սա XVII դարի վերջին տասնամյակներն էին, մեծ գործի սկիզբը միայն[36]։

Նաղաշ Հովնաթանի նկարչական գործունեության երկրորդ շրջանը կապված է Կովկասի՝ ժամանակի խոշոր կենտրոնի՝ Թիֆլիսի հետ և ընդգրկում է XVIII դարի առաջին մի քանի տարիները, մինչև 1712 թ. (Վախթանգ VI թագավորի Պարսկաստան գնալը)։

Վրաստանի պատմության մեջ XVIII դարի առաջին տասնամյակը երկրի քաղաքական և տնտեսական կյանքի ծաղկման տարիներն էին։ Քարթլիում զարգանում են գյուղատնտեսությունը, առևտուրը, ծաղկում են արհեստները։ Վախթանգ VI-ը (1675—1727) հիմնադրում է առաջին տպարանը, նրա նախաձեռնությամբ գրվում է Վրաստանի պատմությունը, ստեղծվում է օրենքների նշանավոր գիրքը։

Հետագայում, 1844 թ. Նաղաշ Հովնաթանի ծոռը՝ Մկրտում Հովնաթանյանը, ցանկանալով ազատվել պետական հարկերից, Կովկասի կառավարչին հասցեագրած իր խնդրագիրը հիմնավորում է վրաց թագավորների կողմից իր նախնիներին տրված արտոնություններով։

«Իմ նախնիները հնուց զբաղվել են գեղանկարով, ձեռք բերելով ժողովրդի վստահությունը, իրենց վրա հրավիրեցին ինչպես վրաց թագավորների բարեհաճ ուշադրությունը, որոնք նրանց ազատեցին բոլոր տեսակի հարկերից, նույնպես և (հետագայում) ռուսական կառավարության ներողամտությունը»[37]։ Եվ, իրոք։ Վախթանգ VI-ի օրենսգրքում կարդում ենք (§ 272). «Ով պատրաստում է թրեր, վահաններ, նիզակներ, նետեր և այլ նման իրեր, նա ազատվում է երկրամասային հարկատվությունից հավասարապես, ինչպես դեղագործներն ու գեղանկարիչները»[38]։

Օրենքի այս կետի ստեղծմանն, անշուշտ, նպաստել է նաև Նաղաշ Հովնաթանի ակտիվ գործունեությունը Թիֆլիսում, որտեղ նա ուներ արվեստանոց, որի մասին գրում է.

---

[36] 1931 թ., երբ քանդվեց Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցին, ուսումնասիրողները տեսել են նաև մի որմնանկար՝ Աստվածածինը կրծքին խաչած ձեռքերով կանգնած խաչված Քրիստոսի ետևում, որը հավանաբար «նաղաշներեն միոյն գործն է»։ Հ. Քյուրդյան, Նորագյուտ հին որմնանկարներ Երևանի սուրբ Պողոս-Պետրոս եկեղեցւոյն, «Անահիտ» Փարիզ, 1932, № 3—6, էջ 56։

[37] Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, ֆ. 2, ապ. 2, վավ. 3102։

[38] „Сборник, законов грузинского царя Вахтанга VI“, Тифлис, 1887։ 1776 թ.։ Նույնպիսի արտոնություններ կատանա Նաղաշ Հովնաթանի թոռը՝ Հովնաթան Հովնաթանյանը Հերակլ II թագավորից։

«Խապար ես ղրկել քո բերանէն
«Ասէք, շատ մի հեռանալ տանէն,
Մեկ օր գալոյ եմ քո քերխանէն»։

Նա Վախթանգ VI-ից հաճախ էր ստանում նկարչական պատվերներ.

«Գիր էի գրում քո անուանն,
Միտք ի անում քո սիրոյ բանն,
Ետնէս ուղարկեց Վախտանգ խանն»։

Հովնաթանը Թիֆլիսում հայտնի էր որպես հմուտ գեղանկարիչ և մասնավորապես՝ դիմանկարիչ։ Այդ առթիվ նա թողել է բավական պերճախոս հիշատակություն.

«Ասէլ ես թէ «նա որ Նաղաշ է,
Գիտէ՝ ունքերս զարաղաշ է,
Ասեք՝ սուրաթիս նման քաշէ»[39]։

Ասել ես... իմ գեղեցիկ պատկերիս նման շինի...[40]
Գերի Նաղաշ եմ, պատկերիդ նման կու քաշեմ...[41]։

Դիմանկարներն ու հատուցային մյուս աշխատանքները, ցավոք, չեն պահպանվել։

Վախթանգ VI-ի հրավերը հիմնականում կապված է եղել քաղաքաշինական այն խոշոր ծրագրի հետ, որն այդ տարիներին իրագործում էր նա։ Հատկապես նշանավոր է նրա կառուցած պալատը, որի մասին հիացմունքով է խոսում որդին՝ Վախուշտին. «... Թագավոր Վախթանգը կառուցեց գեղեցկագույն, ամբողջովին հայելապատ և ոսկեզօծ հոյակապ գեղանկարով, լաջուրով և մարմարյա պատերով տուն։ Թուրքերն ավերեցին այն»[42]։

---

[39] *«Պատկեր մի տեսի լուսնի նման»* Նաղաշ Հովնաթան, *Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 9։*

[40] *«Նոր ծաղկեցաւ ծառն, գարունն էհաս, էՙր ես ինձնէ հեռանալիս»։ Նույն տեղում, էջ 15։*

[41] *«Նոր իմ սիրելի, գարնան ծաղիկ, բարով տեսայ, կարմիր վարդիթէր...»։ Նույն տեղում, էջ 31։*

[42] *Царевич Вахушти*, География Грузии, "Записки Кавказского отдела Императорского русского географического общества„, кн. 24, вып. 5, Тифлис, 1904, стр. 56.

Ժոզեֆ-Պիտոն Տուրնեֆորը, XVIII դարի առաջին տարիներին լինելով Թիֆլիսում, նկարագրել է նույն պալատի ներսը. «Սենյակները ...նկարազարդված են ծաղիկներից կազմված երիզով և պատմական նկարներով» ապա՝ «Թիֆլիսում ընդհանրապես նկարում ենք խոնավ գաջի վրա, որը տալիս է բավական հաճելի տպավորություն»[43]:

Պետք է ենթագրել, որ Վախթանգ VI-ի պալատի նկարազարդման հիմնական գործը կատարել է Նաղաշ Հովնաթանը, քանի որ այդ նույն ժամանակ նա պաշտոնապես վրաց թագավորի պալատական նկարիչն էր: Վախթանգ թագավորի պալատում այդ ժամանակ ապրում և ստեղծագործում էին բանաստեղծներ Արչիլ և Թեյմուրազ Բագրատիոնները, առակագիր Սուլխան Սաբա Օրբելիանին, բանաստեղծ Դավիթ Գուրամիշվիլին, պատմաբան Պապունա Օրբելիանին և «պալատական նկարիչ աշուղ Նաղաշ Հովնաթամովը»[44]:

Թիֆլիսյան նույն շրջանի գործեր կարող են լինել № 4426 ձեռագրում տեղ գտած որոշ մանրանկարներ, ինչպես՝ «Մեջլիս Վրաստանի պալատում» (էջ 12բ), «Խնճույք գետափին» (էջ 22բ) և «Մկները թաղում են կատվին» (էջ 110բ) էջերը, որոնք կարող են արտանկարված լինել Նաղաշ Հովնաթանի նույնատիպ ձեռագրից[45]: Ձեռագրի բանաստեղծությունները ընդօրինակվել են 1765 թ.: Նույն ժամանակ շնորհալի մի նկարչի կողմից ընդօրինակվել են նաև մանրանկարները, հարազատ մնալով Նաղաշ Հովնաթանի բնագրերին[46]:

Նաղաշին վերագրվող նկարազարդումներից մեկի ընդօրինակությունը՝ «Մեջլիս Վրաստանի պալատում» էջը իլյուստրացիայի է ենթարկում «Տաղ ի վերայ Գուրջաստանայ գողալներին...» երգը, որն իր մելոդիկ բնույթով, բանաստեղծական կերպարայնությամբ և համեմատությունների ուժով ժամանակի երգային արվեստի լավագույն օրինակներից է:

---

43 *Մ. Полиевктов* и *Г. Натадзе*, Старый Тифлис, Тифлис, 1929. *П. Иоселиани*, Описание древностей города Тифлиса, 1866.

44 *Н. И. Бадриашвили*, Тифлис, 1934, стр. 75.

45 *Մատենադարան, 1765 թ.:*

46 Գ. Լևոնյանը առաջինն էր, որ այդ մանրանկարների մասին գրեց, թե գրանց նկարողն «անշուշտ իր ձեռքի տակ է ունեցել Հովնաթանի նախնական օրինակը՝ նրա իսկ նկարներով և ընդօրինակել է սկզբնաղբյուրից». Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 28: Հետագայում նույն կարծիքն են հայտնել Ա. Մնացականյանը, Շ. Նազարյանը, Ա. Գրիգորյանը:

Նկարազարդ էջում մեծատառ բյուշքի երկմաս կամարներից երևում է լազուր երկինքը, որը ծվարել է հեռվում ուրվագծվող ձյունապատ սարերի կորագծերի վրա։ Ցածրադիր կարմիր թախտերին, կոմպոզիցիայի կենտրոնում նստած են երիտասարդ կանայք, քյամանչայի վրա նվագող երգչի շուրջը, որն իր ընդգծված սիլուետով հիշեցնում է Հին Ջուղայի գերեզմանատան տապանաքարերի նույնատիպ ֆիգուրները։ Տեսարանի բանաստեղծական տրամադրությունը շեշտվում է երկրորդ պլանի կանաչների և տաք տոներով ստացված կարմրի ու կապույտի խիստ համադրությամբ։ Թախտի եզրագծերը, բնության տարածության պատրանք ստեղծող պինդ կառուցած հեռանկարը (կանաչ մարգագետնի մեջ իրարից որոշ հեռավորության վրա գտնվող փոքրաչափ ծառերը, սարերի, երկպլան ուրվագծերը) նկարին տալիս են խորություն, տարածականություն։ Նաղաշ Հովնաթանն ուներ հեռանկարի ուժեղ զգացում, որն առկա է նաև նրա մյուս աշխատանքներում։ Նկարիչը վարպետորեն է ընդօրինակել Նաղաշի պատկերած զգեստների կտորների նյութականությունը, նրանց որակը՝ թախտերի հենարանների կապույտ թավիշը, աշուղի փափախը։ Նա հատուկ ուշադրություն է նվիրում բոլոր մանրամասներին։ Մանրակրկիտ պատկերում է զգեստների ծաղկազարդերը, սյուների վրայի մուգ կարմիր ու սպիտակ հաջորդականությամբ դասավորված ծաղիկները։ Բնանկարից ու կերպարների դիմանկարչական պատկերումից զատ, ներմուծում է նատյուրմորտը՝ մեջտեղում դրված արևելյան ցածրադիր բազմանկյուն սեղանի վրայի փոքրիկ սափորը՝ ձոխ ծաղկեփնջով։ Նկարի ընդհանուր կարմրականաչավուն երանգը նրան հաղորդում է յուրատիպ ուրախ տրամադրություն։ Չնայած ֆիգուրների դասավորման մեջ կա որոշ կաշկանդվածություն, սակայն նրանք չունեն մանրանկարչության արվեստին բնորոշ հարթային լուծում։ Որքան էլ միանման են վրաց գեղեցկուհիների դեմքերն ու ֆիգուրները, սակայն նրանք արտահայտիչ են, նազանքով ու կանացիությամբ լի։ Այս էջը կատարված է հաստոցային բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի սկզբունքներով։ Հատկապես հետաքրքիր է աշուղի կերպարը, որը, պետք է ենթադրել, Նաղաշ Հովնաթանի ինքնադիմանկարն է։

Ինչպես այս նկարում, նույնպես և նույն ձեռագրի մյուս նկարազարդման մեջ, որ պատկերում է խնջույք Քուռ գետի ափին, մեծ տեղ է հատկացված բնանկարին, ուր իշխում է կապտականաչավուն երանգը։ Ֆիգուրների միանման թվացող դունային լուծման և նրանց ստատիկ

դասավորության պայմաններում անգամ նկարիչը դեմքերի արտահայտության միջոցով կարողանում է ստեղծել ինքնատիպ տրամադրություն։ Այս երկու էջերի բնանկարներն էլ իրենց արտահայտչականությամբ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ պետք է Նաղաշը այն կատարած լիներ բնականից։

Բավական ուշագրավ է այդ նույն ձեռագրի մեկ այլ մանրանկարը՝ կառվի թաղումը մկների կողմից (էջ 110բ), որը նույնպես տեղավորված է նույն բովանդակությունն ունեցող երգիծական բանաստեղծության կողքին։

Միտքն ինքնին նոր չէր։ Ռուսական ժողովրդական նկարների նշանավոր հավաքող Դ. Ռովինսկին այդ նկարներին նվիրած իր ուշագրավ աշխատության մեջ հիշատակում է ռուսական նույնանուն փորագրությունները, որոնք կատարված են պղնձի կամ փայտի վրա և XVIII դարի երկրորդ կեսում հին փորագրություններից արտատպվել են թղթի վրա։ Առաջինները կատարված են մոտ 1610-ական թվականներին։ Ժողովրդական այդ լուրոկն ունի գրական շարադրանք, բավական սուր սոցիալական բովանդակությամբ, որտեղ ծաղրի է ենթարկվում կազանցի աղնվական կատուն[47]։ Շատ հավանական է, որ Նաղաշ Հովնաթանը տեսած լիներ այդ լուբոկը, քանի որ Ադուլիսի, ինչպես նաև Շոռոթի վաճառականները մեծ կապեր ունեին Մոսկվայի հետ։ Սակայն, ինչպես Նաղաշ Հովնաթանի բանաստեղծությունն է իր տեղական կոլորիտով ու գեղարվեստական պատկերներով տարբերվում ռուսական լուբոկի գրական տեքստից, այնպես և նկարը նման է նրան միայն մտահղացումով։

Մաքուր կարմիր, սև և դեղին գույների միջոցով սպիտակ թղթի ֆոնի վրա ստեղծվել է ծաղրանկարային բնույթի մի տեսարան, ուր միայն պատգարակում դրված սուտմեռուկ տված կառվին թաղելու են տանում նրան չորս կողմից շրջապատած պարող ու նվագող մկները։ Չնայած նկարիչը խախտում է կենդանիների միմյանց նկատմամբ ունեցած համեմատական համաչափությունները, սակայն ողջ կոմպոզիցիայի պարզ, նույնիսկ մի փոքր պրիմիտիվ, հարթապատկերային ու միապլան լուծումը, գույների կոնտրաստային համադրությունները էջը որո-

---

[47] *Д. Ровинский*, Русские народные картинки, кн. III, СПб., 1881, стр. 284. *Հեղինակը նշում է, որ նույնանուն կոմպոզիցիաներ կան Կահիրեում, Լոնդոնում, Բեռլինում, Փարիզում։*

շակիորեն հեռացնում են մանրանկարչության սկզբունքներից և մոտեցնում հաստոցային գրաֆիկայի ծաղրանկարչական ժանրին։

1712 թ. Վախթանգ VI-ը մեկնում է Պարսկաստան և վերադառնում միայն 1718 թվականին։ Պետք է ենթադրել, որ նույն՝ 1712 թ. Նաղաշ Հովնաթանը թողնում է Թիֆլիսը ու Ալեքսանդր կաթողիկոսի հրավերով գալիս էջմիածին՝ վանքը նկարազարդելու։

Նաղաշն էջմիածնում պետք է որ աշխատած լիներ 1712—1721 թվականներին։

Էջմիածնի տաճարի Նաղաշ Հովնաթանին վերագրվող նկարազարդումների մեջ, որոնց բեկորներն են միայն մնացել, տեսնում ենք երեք կարգի աշխատանք։

Տաճարի ծաղրանկար նկարազարդումից միայն գմբեթի տակ եղած հատվածն է պահպանվել։ Սպիտակ ֆոնի վրա փափուկ կորագծերով ստեղծված կարմիր ծաղիկները, նրանց ոսկեշերտ ծավալային թերթիկները, սլացիկ կանաչ նոճիները առաջին հայացքից թվում են շատ ազատ արված, սակայն իրականում դրանք դրված են կոմպոզիցիոն խիստ օրենքների մեջ, հիշեցնում են արևելյան գունագեղ գորգերը և տաճարի ողջ ձևավորմանը շքեղության ու հարստության երանգ են հաղորդում։

Օրինակ ունենալով Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի զարդանկարները, Նաղաշը հեռու է նրանց ծանրաբեռնվածությունից։ Նա ունի կուռ մտածողություն, և, ամենակարևորը, զգում է պատի հարթությունը, նրա ձևավորման նշանակությունը ճարտարապետական ողջ կոմպլեքսում։ Ծաղիկներն ու տերևները որպես ժանյակ դասավորելով ոլորապտույտ, իրար ձուլված ոճավորված ականթի տերևների շուրջ միաժամանակ կարողանում է նույն ականթով եղրագծել ծաղկեփնջի տպավորություն թողնող բուսական զարդերը։ Գմբեթի ցածում կոմպոզիցիաներն առնվում են կորագիծ շրջանակների մեջ, որոնք օգնում են ճարտարապետական կառուցվածքի տարածության հաջորդական, ռիթմիկ ընկալմանը։ Գմբեթի ներսում ծաղիկներից «հյուսելով» խաչանման չորս տերև ունեցող կոմպոզիցիաներ, նրանց դնում է դեպի վեր ձգվող երկարաձիգ թրթռացող շրջանակների մեջ։ Դրանց ևս միմյանցից բաժանում է սրածայր մուգ-կանաչ նոճիներով, որոնք դիտողի հայացքը տանում են դեպի գմբեթի խորքը։

Մյուս ստեղծագործություններից են անմիջապես պատերի վրա յուղաներկով արված կոմպոզիցիաները, որոնցից հատվածներ են պահպանվել միայն։ Դրանք են՝ «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովդուխտ» («Գրիգոր

Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին» կոմպոզիցիայից), «Աղոթող զինվորը» և, այսպես կոչված, «Հայկ նահապետը»[48]:

«Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին» կոմպոզիցիան հատկապես լայն տարածում ուներ XVII—XVIII դարերի հայ կերպարվեստում: Այսպես, Նոր Ջուղայում պահպանվել է նույնատիպ նկարի մեզ հայտնի ամենահին օրինակը (Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցի), որը մեծ կտավ է, մեջտեղում պատկերված է Գրիգոր Լուսավորիչը՝ Աշխենին և Խոսրովդուխտին մկրտելիս: Կենտրոնական կոմպոզիցիայի շուրջը, փոքր քառանկյունի շրջանակների մեջ տեղավորված են առանձին տեսարաններ Գրիգոր Լուսավորչի կյանքից[49]: *Իրենց կառուցմամբ նրանք հիշեցնում են դաջված շքեղ վարագույրները, որտեղ, սակայն, վարպետները ցուցաբերում են կատարման առավել ազատություն: Նկատի ունենալով թեմայի այդքան լայն տարածում ունենալը, հավանական պետք է համարել, որ Նաղաշ Հովնաթանն օգտվել է XVII դարի հայ կերպարվեստում արդեն կանոնիկ դարձած կոմպոզիցիայից: Ավելին: Նաղաշը համարյա կրկնում է վերոհիշյալ սրբապատկերներում տեղ գտած ֆիգուրների դասավորությունը, դեմքերի արտահայտությունը: Պատի մեծ հարթության վրա ստեղծելով բազմաֆիգուր մեծ կոմպոզիցիա, նա զարձյալ հետու է մնում մոնումենտալ նկարչության սկզբունքներից: Նաղաշը մեծ տեղ է հատկացնում մանրամասներին՝ թագերի և գոտիների ոսկե մասերի նախշերին, բազմագույն թանկարժեք քարերին, զգեստներն ու ծիրանին ամրացնող ճարմանդներին: Նա հատկապես շեշտում է զգեստների ամեն մի ծալքի, Տրդատի ծիրանու մորթե հավելվածների նյութականությունը, հարստությունն ու շքեղությունը: Կերպարները կենսահաստատ են, ունեն հիացմունքի արտահայտություն, որին նկարիչը հասնում է նշաձև, փայլող աչքերի և թեթև ժպիտով կենդանացած շրթունքների*

---

48 *Էջմիածնի որմնանկարների այս խումբը առաջին անգամ Նաղաշ Հովնաթանին է վերագրել Գ. Լևոնյանը: Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 24—29:*

49 *Նույնատիպ նկարներ կան նոր Ջուղայի մյուս եկեղեցիներում, Էջմիածնի վանքի պահեստում, որոնք XVIII դարի աշխատանքներն են: Նույն կոմպոզիցիան առաջին անգամ փորագրվել ու տպագրվել է Վիեննայում 1732 թ. էրզրումցի Հակոբի միջոցներով: Չափը 70×100, Ս. Եփրիկյան, Ս. Էջմիածին, Վենետիկ, 1903, էջ 2: Հավանաբար այս փորագրությունն է նպաստել նույն կոմպոզիցիայի տարբեր տեղերում պարբերաբար հանդես գալը: Ուշագրավ է, որ XVII դարում Լվովում ստեղծվել է մի համանման սրբապատկեր, բրոնզից դրվագված բարձրաքանդակներով: Գոյություն ունեն դաջե և, շատ ավելի ուշ արված գեղանկարչական օրինակներ, կոնդակներ՝ նույնատիպ ձևավորմամբ:*

միջոցով։ Նաղաշի կերպարները զուսպ են, ինքնամփոփ, ներքին հանդիսավորությամբ լցված, գծեր, որոնք նրան վերագրվող վերոհիշյալ աշխատանքներին են մոտեցնում նաև էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի ճակատային մասի մարմարի վրա նկարված Աստվածամոր ու տասներկու առաքյալների պատկերումները։

Սիմեոն Երևանցին (1763—1780) իր նշանավոր «Ջամբռ»-ում (Վաղարշապատ, 1873) գրում է, որ Աստվածատուր Համադանցի կաթողիկոսը (1715—1725) զարդարեց տաճարի ներսը, մարմարյա չորս սյան վրա կառուցեց իջման տեղը, ծաղկեցրեց ոսկով, գունագեղ երանգներով։ Նա, մեծ սեղանի ճակատը զարդարեց մարմարով, ողջ տաճարը ներսի կողմից սպիտակեցրեց և ծաղկեցրեց («Սա զարդարեաց զմեջն մեծի տաճարիս. զի շինեաց ի զսուրբ իջման տեղն մարմարեայ քարիւ ի վերայ չորից մարմարեայ սեանց. և ծաղկեցոյց ոսկւով և պէս պէս երանգօք, և արար զարմանալիս տեսողաց։ Նմանապէս և զճակատ մեծի սեղանոյն արար մարմարիոնեայ. սպիտակացոյց և ծաղկեաց զբոլոր տաճարս ի միջոյ կողմանէ»)[50]։

Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործության ժամանակաշրջանի մասին պահպանվել է իրեն՝ Աստվածատուր Համադանցի կաթողիկոսի արձանագրությունը էջմիածնի տաճարի գմբեթի ցածում. «Ի թուականութեան հայկական ՌՃԿԹ [1720], ես Տէր Աստուածատուր Համատանցի կաթողիկոս ամենից Հայոց ետու նորոգել զչորեսին խախտեալ սիւնքն սրբոյ եկեղեցւոյս, և զբոլոր եկեղեցին նորոգել և ծաղկել հանդերձ մարմարիոնեայ շինուածովք որ ի մէջ սրբոյ եկեղեցւոյս են յիշատակ հոգւոյ իմոյ, ի վայելումն ուռուպեալ ազգիս Հայոց, եւ աստ ի սուրբ Աթոռս զետեղեալ միաբանից։ Եւ որք ընթեռնուիք զարձանս զայս յիշեցէք զիս ի մաքրափայլ յաղօթ ձեր. և դուք յիշեալ լիջիք առաջի Քրիստոսի ամէն»։

Աստվածատուր Համադանցուն հաջորդեց Կարապետ Ջևյթունցի կաթողիկոսը (1726—1729), որը, ըստ Սիմեոն Երևանցու, Ավագ խորանի վրա նկարել տվեց առաքյալների պատկերները և այն ծաղկել տվեց ոսկեզօծ և գեղեցիկ գույնով[51]։

Կաթողիկոս Աբրահամ Մշեցին (1730—1734) կառուցում է առաջին դասի երկու սեղանը (ս. Հակոբի և ս. Լուսավորչի), զարդարում է այն ծաղիկներով և մարգարեական պատկերներով («Որ ի մեծի տաճարիս զառաջնոյ դասի երկուս սեղանօքն կառոյց և անուանեաց սուրբ Յակոբ և

50 Սիմեոն Երևանցի, Ջամբռ, Վաղարշապատ, 1873, էջ 28։

51 Նույն տեղում։

աուրբ Լուսաւորիչ։ Ջորս և զարդարեաց ծադկօք և մարգարեական պատկերովք։ Եւ ամենայն պատկերան՝ որք գոն ի յորմունսն և Սիւնսն տաճարին՝ սա ետ նկարել»)[52]։

Վերջին երկու կաթողիկոսների ժամանակ էջմիածնի վանքում հավանաբար աշխատել են Նաղաշի որդիները՝ Հակոբն ու Հարությունը։ Հավանաբար, որովհետև վավերագրերը. էջմիածնի վանքում կատարած նրանց աշխատանքների մասին հիշատակում են 1739 թ., երբ նրանք նկարազարդում էին Ղազարապատի վանքապատկան հյուրանոցը[53]։

Ըստ «Ջամբռ»-ի, Կարապետ Ուլնեցի կաթողիկոսը նկարել տվեց միայն Ավագ սեղանի ցածի տասներկու առաքյալներին («Սա ետ նկարել, զպատկերս երկոտասան Առաքելոցն ի ճակատ Աւագ խորանին և ետ ծաղկել ոսկեզօծ և գեղեցիկ գունօք»)[54]։ Ավագ սեղանի կենտրոնում պատկերված «Աստվածամոր», ինչպես նաև ծայրերին տեղավորված «Սբ. Ստեփանոսի» և «Սբ. Փիլիպոսի» նկարների մասին ոչ մի խոսք չկա «Ջամբռում»։

Ինչպես ասացինք, Ավագ սեղանի ճակատային մասը մարմարապատվել է Աստվածատուր Համադանցի կաթողիկոսի օրոք, երբ էջմիածնում հիմնական նկարիչ էր Նաղաշ Հովնաթանը։ Մարմարյա մասի ձևավորման կոմպոզիցիայում կարևորն անշուշտ «Աստվածամայրն» էր, որը նկարված պետք է լիներ առաջին հերթին, ապա նոր միայն առաքյալները։ Նշանակում է Կարապետ Ուլնեցու ժամանակ Աստվածամոր պատկերումն արդեն կար Ավագ խորանի ճակատային մասում։ Աստվածամոր և տասներկու առաքյալների գեղարվեստական կերպարավորումը, նրանց ոճական առանձնահատկությունները հնարավորություն են տալիս կոմպոզիցիոն մտահղացումները նույնպես վերագրել Նաղաշ Հովնաթանին։ Հնարավոր է, որ Նաղաշ Հովնաթանը սկսել է հիմնական նկարազարդումը և աշխատանքը կիսատ է մնացել մահվան պատճառով։ Թերևս նրա գծագրածն ավարտել են Նաղաշի որդիները կամ որևէ այլ շնորհալի նկարիչ[55]։

---

52 Նույն տեղում։

53 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 1, վավ. 13, էջ 4, 50։

54 «Ջամբռ», էջ 28։

55 Էջմիածնի վանքը XVIII դարի առաջին երեսուն տարիների ընթացքում այնքան ակնառու գեղարվեստական աշխատանքներով է ձևավորվում և նկարազարդվում, որ պատմագիր Հակոբ Շամախեցին գրում է, թե էջմիածնի տաճարն այդ ժամանակ գեղեցիկ փայլ ուներ ոսկյա սրբանկարներից ու ծաղիկներից։ Հայտնի է նաև, որ 1735 թ. հունիսի 3-ին Թահմասպ Կուլի խանը (Նադիր շահը) այցելում է էջմիածին ու կաթողիկոսին հարցեր տալիս վանքի նկարների մասին։ «Ակրաշամ կաթողիկոսի Կրետացւոց պատմագրութիւն անցից իւրոց եւ Նատր-շահին պարսից», Վաղարշապատ, 1870, էջ 14։

Հավանական պետք է համարել նաև Սիմեոն Երևանցու կողմից «Ջամբռ»-ում սխալ թույլ տալը։ «Ջամբռը» (Մատենադարան, ձեռագիր № 978) գրված է 1765 թ., այսինքն, քննության առարկա դեպքերից քառասուն տարի անց։ Պատմական այս լարված ժամանակաշրջանի անցուդարձի նկարագրության մեջ նախկին կաթողիկոսի կատարածը մյուսին վերագրելը շատ հնարավոր է և դա եղակի դեպք չէր Սիմեոն Երևանցու համար[56]։

Անշուշտ, այդ նկարները պայմանականորեն վերագրելով Նաղաշ Հովնաթանին, միաժամանակ անհրաժեշտ ենք գտնում շեշտել այն հանգամանքը, որ այդ նկարները XVIII դարի առաջին քառորդի հայ գեղանկարչության հիանալի օրինակներ են, ուր իրենց գեղարվեստական արտահայտությունն են ստացել հայ նկարիչների պատկերացումները մարդու հոգեկան մաքրության ու գեղեցկության մասին։

Պատկերված են տասներկու տարբեր խառնվածքներ, որոնք, ըստ էության, մարդ են ու հողեղեն, սակայն պետք է տարբերվեն շրջապատից։ Եվ նրանք տարբերվում են իրենց վեհ կեցվածքով, զուսպ, ծանրակշիռ շարժումներով։ Ավագ խորանի ճակատային մասի մարմարի նեղ տարածության վրա տեղավորելով Աստվածամորը և տասներկու առաքյալների առանձին ֆիգուրները, նկարիչը նրանց չի կարում տաճարի ընդհանուր ձևավորումից։ Նա ֆիգուրներն իրարից բաժանում է մուգ կանաչ նոճիներով, որոնք գեղեցիկ կապվում են որպես ֆոն ծառայող բնանկարի հետ։ Նկարիչը գեղնականաչավուն նոճու ուրվագիծը անհանդիստ ռիթմով դեպի վեր է տանում ու թեքում դեպի կողքի առաքյալը։

Ուրախություն արտահայտող ընդհանուր տեսարանին օգնում են միփոքր պայմանական լուծված բնության քնարականությունը, նրբագեղ ծաղիկների գունային հարստությունը։ Նրանք գունագեղ գորգի նման խոբանաձև պսակ-շրջանակներ են կազմում յուրաքանչյուր ֆիգուրի գլխավերևում, մեջընդմեջ կրկնվում են՝ դեղին ֆոնի վրա շեշտված ուժեղ կարմիր և կապույտ ծաղկատերև պսակները, կամ բաց մանիշակագույն ու դեղնականաչավուն նախշազարդերը՝ սպիտակ ֆոնի վրա։ Ֆիգուրները եզրագծող մարմարյա նեղ երիզների վերևում տեղադրված են ծաղկեփնջեր, որոնք նրբակերտ նատյուրմորտի գեղեցիկ օրինակներ են։

Նկարիչը ցածի մասում՝ տաք նարնջագույնի և հաճելի երկնագույնի ֆոնի վրա ոլորապտույտ, ոսկեգույն գծերի միջոցով ստանալով ծաղկա-

[56] «Ջամբռ»-ի ռուսական հրատարակության ձանոթագրություններիի խմբագիրը՝ Պ. Հարությունյանը, հիշատակում է բազմաթիվ սխալներ, ձեռագրում թույլ տրված անճշտություններ։ Симеон Ереванци, Джамбр, М., 1958, стр. 374, 375, 389 и др.

նկար զարդանախշ, բարձր վարպետության է հասնում կարմրա-դեղնագույն, բացմանիշակագույն ծաղիկների թերթիկների նրբության վերարտադրման հարցում: Նրանց ռիթմիկ դասավորությունը, գունային բծերի տեղադրման ճաշակն ու հասկացողությունը ոչ միայն նաղաշի դեղանկարչական, այլև դեկորատիվ բարձր զգացողության արտահայտություններն են: Նրանք գունային աշխուժություն են տալիս կոմպոզիցիային և իրենց հստակությամբ շաղկապվում ողջ տաճարի ծաղկանկար հարդարանքին:

Տեսարանի կենսահաստատությանն օգնում են վարպետորեն կառուցված կոմպոզիցիան, ֆիգուրների ճիշտ դասավորությունը, որի շնորհիվ Աստվածամայրը դիտվում է որպես կենտրոնական ֆիգուր, բայց նկարիչը, միաժամանակ, տեսադաշտում է թողնում նաև առաքյալներին: Թվում է, թե նրանք գալիս են հեռվից և համարակաս խորանների տակ մի պահ կանգ են առել իրենց հիացմունքով դիտող բազմության առաջ: Առաքյալներին պատկերելով կանաչ բլրաձև փոքր բարձրության վրա, նկարիչը նրանց երկու կողմերում տեղավորում է դաշտային ծաղիկների թփեր, որոնք գունագեղությամբ օգնում են տարածականության պատրանք ստեղծելուն: Առաքյալներն իրենց ռիթմիկ շարժումներով, ընդգծված ուրվագծով անկաշկանդ ու աղատ են: Նկարիչը հանդես է բերում գույնի բարձր զգացողություն, երբ կարմիրի հետ օգտագործում է կապույտը և պայծառ կանաչը, բաց վարդագույնի հետ՝ մանիշակա-կանաչագույնը: Հանդիսավոր և ծանրանիստ է Աստվածամայրը՝ մուգ կարմիր զգեստով ու մուգ կապույտ թիկնոցով, (հիշենք № 4426 ձեռագրի «Մեջլիս Վրաստանի պալատում» էջի նկարի թախտի հյուսվեղ կարմրի ու թավշային կապույտի համադրությունը): Նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձնում զգեստների ծալքերին, նրանց նյութականությանը, շքեղությանը: Այս ամենը արդյունք էր բարոկկոյի, որն արդեն մուտք էր գործում հայ գեղանկարչության մեջ, սառանալով տեղական երանգ:

Ուշագրավ է Աստվածածնի դեմքը՝ երջանկությունից փայլող, հմայիչ: Նկարիչը մանուկ Հիսուսին պատկերել է ավելի շատ մանրանկարչությունից եկող հարթապատկերային ձևով, երբեմն նույնիսկ չպահպանելով մարմնի համամասների կառուցման օրինաչափությունը: Նաղաշի տաղանդը հատկապես փայլում է Աստվածամոր կերպարավորման ժամանակ: Ոսկեգույն լուսնի նեղ երիզին կանգնած նրա ֆիգուրի ուրվագիծը, ներքին վեհությունն ու մոնումենտալությունը զուգակցվում են դեմքի հոգեբանական արտահայտչականությանը, ձեռքերի անկաշկանդ ու զգացմունքային լուծմանը:

Նաղաշ Հովնաթանն ուներ դիմանկար ստեղծելու իր ինքնատիպ գեղանկարչական հասկացողությունը։

Տղամարդկանց դեմքերը պատկերելիս (Տրդատ, Նահապետ Հայկ, № 4426 ձեռագրում ընդօրինակված կերպարները, Էջմիածնի Ավագ խորանի առաքյալները), Նաղաշ Հովնաթանը ստեղծում է դեղնագույն, տափակ, լայն դեմք՝ ընդգծված այտոսկրներով և կարմրագույն այտերով, մանգաղաթիև հոնքեր, նշաձև աչքեր, երկարաձիգ սրածայր քիթ, սևին տվող մուգ շագանակագույն մորուք և մինչև ծնոտն իջնող նեղ, երկարածայր բեղեր։

Այլ են կանացի կերպարները։

Իր բանաստեղծություններում գովերգելով սիրուհուն, արվեստագետը փաստորեն դրսևորում է բանաստեղծ-նկարչի իր պատկերացումը կնոջ գեղեցկության մասին։

Դեմքը՝ «բոլոր լուսին», «պայծառ», «սպիտակ, կարմիր և բոլոր», «կարմիր և պայծառ», «վարդի թել», «կարմիր երես նման վարդի», «վարդագույն»։ Հոնքերը՝ «զրամ ունքերդ կապել է հրեղեն կամար», «ունքերդ կապած կամար, թրի նման կու շողշողայ»։ Աչքերը՝ «զամշի ղումար», «վառ կանթեղ ֆանար»։ Ճակատը՝ «լայն ու սպիտակ»։ Շուրթերը՝ «նռան պտուղ, կարմիր գուլինար» և այլն։ Նաղաշի պատկերացմամբ կանացի «վարսերը ոլորած ծալ», «ծամերը սիրահ», «վարսերը ոլոր» պետք է լինեն և այդ ամենի վրա իջնում է գլխին գցած մանդիլը՝ «լաչակիդ ղրաղն բարակ վառ գուլաբբուն» (մակեկար երիզ), «գլխիդ կապել ես սամուր աղլուխ»[57]։ Եվ, իրոք։ Այդպիսի կլորաձև, փափուկ մոդելավորման ենթարկված կանացի դեմքեր է նկարում Նաղաշ Հովնաթանը, դեմքեր, որոնք ունեն բարձր, մարմարե հատակության հասնող ճակատ, վարդագույն այտեր, խիտ կամար հոնքեր, նշաձև, արտահայտիչ ու ճրագի նման լույս առկայծող աչքեր և այս ամենն իրենց մեջ պատկող շքեղ մազեր։ Այսպիսիք են նրան վերագրվող Աշխենը, Խոսրովիդուխտը, Էջմիածնի Աստվածամայրը, Վրաստանի գյուղալները № 4426 ձեռագրի ընդօրինակված մանրանկարներում, այսպիսին է նաև նրա Թեհրանում պահպանվող Աստվածամայրը[58]։

Եթե Էջմիածնի տաճարի Աստվածամոր գեղարվեստական կերպարի ստեղծման ժամանակ որոշ չափով նկարչի համար սկզբնաղբյուր է ծառայել իտալական ուշ Վերածննդի Աստվածամայրը, ապա այս դիմա-

---

57 Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951։

58 Հայտնաբերել ենք Թեհրանում։ Հրատարակված է՝ «Էջմիածին», 1968, № 7։

նկարում տեսնում ենք զուտ տեղական, հայ նկարչի ստեղծագործական ինքնուրույնությունն արտահայտող կանացի գեղարվեստական կերպար։

Աստվածամոր կերպարը կառուցելով գեղեցկի իր իմացության սկզբունքներով, նկարիչը հատուկ վարպետություն է ցուցաբերում կապույտ գլխաշորը և վարդագույն շրջազգեստը գեղեցիկ համադրությամբ շաղկապելով սև-սպի մազերի ցած իջնող հյուսքերի հետ, որոնց վերևում լուսապսակի նման շողշողում է մարգարտաշար նեղ ապարոշը։ Դեմքի նուրբ վրձնահարվածները, ողջ դիմանկարի ուրվագծային պլաստիկ լուծումը մոխրագույն ֆոնի վրա՝ Նաղաշի խոշոր դիմանկարիչ լինելու վկայություններն են։ Նաղաշն ինքն էլ գիտեր իր գեղանկարի արժանիքները, երբ գրում էր.

Իմ քաշած պատկերն, որ լավ ըռանկ է,
Բանն՝ բարակ է, դեղն՝ ֆռանկ է.
Հենց պատկեր կառնեն, որ քոռ ու լանկ է,
Կասեն. «Աժան է, քոռն՝ խիստ թանկ է»[59]։

Աստվածամոր նկարը հետագայում վերցվել է սև շրջանակի մեջ, իսկ նկարիչն ինքը իր նկարի համար նույն կտավի վրա գծել է մուգ շագանակագույն շրջանակ, որի չորս կողմում տեղավորել է քերովբեների մանկական անմիջականությամբ օժտված գլուխներ՝ հար և նման էջմիածնի վանքի քանդակազարդ քերովբեներին։ Աստվածամայրը կնոջ գեղարվեստական մի կերպար է, որին Նաղաշ Հովնաթանը իր բանաստեղծություններում երգել է բազմագույն երանգներով և գեղանկարչության մեջ պատկերել բանաստեղծական քնքշությամբ։

Անկասկած, վերոհիշյալ աշխատանքները եղակի չեն եղել Նաղաշ Հովնաթանի բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքում։ Ուշագրավ է, որ նրա հետ միասին ապրել ու ստեղծագործել են բազմաթիվ այլ արվեստագետներ, որոնք դուրս չեն եկել արհեստավորական արվեստի սահմաններից։ Սակայն Նաղաշ Հովնաթանը, շոռոթեցի համեստ դպիրը, իր արվեստի բազմազանությամբ ու բազմակողմանիությամբ, գեղանկարչական նոր հասկացողություններին, կերպարների նոր ըմբռնումներին շնորհիվ ուղի հարթեց ինչպես ողջ XVIII դարի, նույնպես և XIX դարի սկզբի հայ գեղանկարչության հետագա զարգացման համար։

---

59 Վասն գեղեցիկ արուեստաւորաց, որ ոչ ճանաչօղ կայ եւ ոչ պատիւ դնօղ։ Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 80։

Նաղաշ Հովնաթանի արվեստը հիմք հանդիսացավ XVIII դարի մյուս հայ նկարիչների և, առաջին հերթին, իր տոհմի ներկայացուցիչների համար։ Որդիները՝ Հակոբն ու Հարությունը ղարգացնելով հոր կողմից հիմնավորածը, այն հանձնեցին իրենց գործը շարունակող Հովնաթան Հովնաթանյանին և նրա հետ ստեղծագործող այլ նկարիչներին։

ՀԱԿՈԲ ԵՎ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆՆԵՐ

Նաղաշ Հովնաթանի որդիների՝ Հակոբի և Հարությունի մասին կենսագրականները բավական աղքատ են։

Հիմնական աղբյուրը որոշ ձեռագրերի հիշատակարաններն են, արխիվային վավերագրերը և Հակոբ Հովնաթանյանի բանաստեղծությունները։

Հարությունը Նաղաշի կրտսեր որդին էր, որը պարզ է դառնում նրա մահվան առիթով Հակոբի գրած բանաստեղծությունից.

> Կարօտ մնացի շնորհացդ և բանիդ
> Ես և Յարութիւն փոքրիկ պատանիդ[60]։

Հարությունը հետագայում դառնում է հոգևորական՝ եղբոր հետ զբաղվելով նաև նկարչությամբ։

1737 թ. Պոլսում լույս տեսած Ղազար Ջահկեցու «Գիրք նորաբոյս, որ կոչի երգարան...»-ի հիշատակարանում կարդում ենք, որ նա է գիրքը պատրաստել տպագրության, որ տիրացու է և միաժամանակ շնորհաշատ պատկերահան. «...յիշման արժանի վարկչիք գշոռոթեցի վարպետ Յովնաթանի որդի շնորհաշատ տիրացու պատկերահան Յարութիւն որ կարի աշխատութեամբ գրեաց զօրինակն սորին և ետ մեզ տպել»։

Հարությունի աշխատանքներից հայտնի է մեկ ձեռագիր «Քարոզգրքի» ձեռավորում, որի հիշատակարանում կարդում ենք.

«Շնորհիվն և ողորմութեամբ Ա֊ծ աւարտեցաւ փոքր ժողովածու քարոզգիրքս ի թւականի Հայոց ՌՃՁ (1731) դեկտեմբեր ամսոյ ե (5), ի

---

60 Նաղաշ Հակոբ, Ողբամ արտասուօք, կոծով տխրութեան. Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 215։

վայելումն Տէառն Աւետիս աբեղային, արդ ծաղկեցաւ գիրքս գեղեցիկ և ոսկեզօծ ծաղկմամբ ձեռամբ վարպետ Յարութենին որ է երկրէն Գողթնեաց և ի գեղջէն Շոռօթայ, որդի առն Յովնաթանայ»[61]:

Քարոզգրքի ծաղկանկարները շքեղ են, գունային հարուստ երանգավորմամբ: Լուսանցազարդերն ու գլխատառերը իրենց ոճով հիշեցնում են ժամանակի ինչպես ձեռագիր, նույնպես և տպագիր գրքերի նախշաձևերը, սակայն Հարությունի աշխատանքում միաժամանակ զգացվում է նկարչի անհատականությունը: Գծանկարի նրբություն կա ծաղկանկարներում: Նկարիչը կարողանում է հանդես բերել ճաշակ, ինչպես էջը կառուցելիս, նույնպես և գույների ընտրության ժամանակ:

Նաղաշի ավագ որդին՝ Հակոբը, իրեն անվանում էր և՛ Նաղաշ, և՛ պատկերահան: Նոր Ջուղայում, որտեղ XVII դարի կեսերին արդեն կար պատկերահան հասկացողությունը, բուն Հայաստան մուտք է գործում շատ ավելի ուշ, որը կապված էր տնտեսական ու մշակութային կյանքի զարգացման, արհեստավորությունից պրոֆեսիոնալ նկարչության անցնելու ընթացքի հետ:

Նաղաշ Հովնաթանի «Վարք Շոռոթոյ տիրացու տխմար տղայոց վերին դասին» բանաստեղծության մեջ, ուր նկարազարդվում է Շոռոթի դպրոցի ծանր վիճակը, թվարկված են նաև բարձր դասարանի աշակերտների անունները, որտեղ հանդիպում ենք նաև իր որդու՝ Հակոբի անվան հիշատակությանը[62]:

Նաղաշ Հովնաթանի մեկ այլ բանաստեղծությունից պարզվում է, որ նա, հավանաբար, մտադիր է եղել որդուն՝ Հակոբին ամուսնացնել, որի առիթով սիրուհին ասել է.

Ալ ըռանգ թուղթ գիր կու ղրկես,
Կասես. «բարով որդիդ կարգես,
Ջլնի՝ ինձ մոռանաս, թարգես»:
Քեզ ո՞նց թողնիմ,
Ո՞նց հեռանամ,
Ո՞նց մոռանամ[63]:

---

61 Գրիգոր Տաթևացի, Քարոզգիրք, Մատենադարան, № 2162, թերթ 455բ—456ա:

62 Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 116:

«Մեր Յակոբ չկարաց տեղն դադարի,
Չի թողիլ մնայ քար՝ վերա(յ) քարի,

63 Նման ևս դու կարմիր վարդի... նույն տեղում, էջ 47:

Հակոբ Հովնաթանյանի բանաստեղծություններից երևում է, որ նա եղել է Վրաստանում, այնտեղ ունեցել է սիրած վրացուհի աղջիկ.

Ջալում գուրջի, ես երվեցայ, էս ի՞նչ կրակ է.
Շատ մարդ է սիրուդ մայլէլ, մնացել Գուրջստան.
Այլ չկայ քեզ նման Թիֆլիզ քաղաքին,
Կուզես որ Վրաստան ամէն, հաւաքին,
Ասիր, «Թող տուն գնայ քո հայր Յովնաթան,
Դու ինձ մօտ կաց, մեր տունն շինեմ քեզ վաթան»։
Ասել ես. «Գիտնամ, որ նախաշն խարիպ ա,
Թէ որ նորա հետ խօսեմ, ոչ այլիպ այ»[64]։

Մատենադարանում պահպանվող Հակոբ Հովնաթանյանի նկարազարդած Ավետարանի (№ 8645) 43 ա էջում նկարիչը նշում է, որ աշխատանքն ավարտել է «ՌՃԿԹ [1720] յամսեանն մարտի». 69բ էջում գրում է. «Ով ընդերձողք, զձեզ աղաչեմ և զիս Նաղաշ Յակոբ գրող և ծաղկողս յիշել առ տէր»։ Մենք կարծում ենք, որ միշտ են Նաղաշ Հովնաթանի բանաստեղծությունների ժողովածուն կազմող և ծանոթագրող բանասերներ Շ. Նազարյանն ու Ա. Մնացականյանը, որոնք գտնում են, որ «հավանաբար այդ ձեռագիրը երկար ժամանակ գտնվել է Նաղաշ Հակոբի տանը, որի 90ա թերթի վրա, հետագայում թերևս նորա որդին գրել է. «թվին ՌՄԶ [1757] փետրուարի ԻԲ [22] իմ հերն առ տէր փոխեցաւ երկուշաբթէ օրն»։ Նույնը գրված է նաև վրացերեն[65]։

Հիմք ընդունելով բանասերների այս կարծիքը, Հակոբ Հովնաթանյանի մահվան թվականը կարելի է համարել 1757 թ. փետրվարի 22-ը։

Վերոհիշյալ ավետարանի գրիչը ևս Հակոբն է։ Նա ձեռագրի գլխատառերի համար օգտագործում է տարբեր գույներ (կանաչ, երկնագույն, կարմիր, սև), որոնք ներկայացնում են ոճավորված թռչուններ։ Լուսանցազարդերը ծաղկամաններում գրված ծաղկեփնջեր են։ Հետագայում դրանց մեծացրած տեսակներին կհանդիպենք Ապրակունիսի սբ. Կարապետ վանքի նկարազարդումներում։ Ձեռագրի գեղարվեստական հետաքրքրությունը, սակայն, կազմում են ավետարանիչների պատկերումները, որտեղ հանդես է եկել Հակոբի դիմանկարչական վարպետությունն ու կոմպոզիցիա ստեղծելու շնորհքը։ Նա հմտությամբ էջում տեղավորում է ավետարանիչներին ու նրանց խորհրդանիշները, ներմուծում է կահկարասի, ճարտարապետական հատվածներ, որոնք կոմպոզիցիային

[64] Նաղաշ Հակոբ, Այսօր երբ գարուն է, շնորհազարդ գաւտիկ... Նույն տեղում, էջ 234։
[65] Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 312։

տալիս են կենցաղային երանգավորում: Հատակի երկնագույն քառակուսիները ստեղծում են տարածության պատրանք: Ավետարանիչների ֆիգուրները հանդիստ են, աղատ ու անկաշկանդ: Նրանք ունեն դիմանկարչական ընդգծվածություն և անհատական բնութագրումներ:

Հակոբն ու Հարությունն, անշուշտ, իրենց նկարչական գործունեությունը սկսել են Նաղաշ Հովնաթանի անմիջական հսկողությամբ, հավանաբար նրա հետ աշխատել են էջմիածնի տաճարում և միաժամանակ զբաղվել ձեռագրերի նկարազարդումներով:

Առաջին մեզ հայտնի գործը, որ նրանք կատարել են միասին, Երևանի Մատենադարանի № 1533 Հայսմավուրքն է[66]:

«Հայսմավուրքն» ունի 509 թերթ, ընդգրկում է 240-ից ավելի դիմանկար, 220 կոմպոզիցիոն աշխատանք և առատ է զարդանկարներով: Ձեռագիրը պատվիրել է Աստվածատուր կաթողիկոսը՝ 1725 թ., հետագայում, նրա մահվան կապակցությամբ, գործը շարունակել է տվել Կարապետ Ուլնեցի կաթողիկոսը: Ձեռագիրն ավարտվել է 1730 թ. մարտի 10-ին, էջմիածնում (էջ 505):

Եթե Հարությունը ձեռագիրը ձևավորել է շքեղ ծաղկանկարներով, ուր աչք են շոյում գծի պլաստիկ արտահայտչականությունը, վարդագույնի, կանաչի, շագանակագույնի նուրբ անցումները, ապա դիմանկարում ու կոմպոզիցիոն նկարներում երևան է գալիս Հակոբ Հովնաթանյանի անառարկելի վարպետությունը:

Բազմաֆիգուր կոմպոզիցիոն նկարներում շնորհալի նկարիչը ստեղծում է դինամիկ տեսարաններ, գտնում երևույթի հոգեբանական իմաստն արտահայտող համապատասխան շարժումներ, մեծ ուշադրություն է դարձնում կենցաղային իրերի ճշմարտացի պատկերմանը, նրանց նյութականության վերարտադրմանը: Եթե ազգային կամ սոցիալական պատկանելության բնորոշման համար առաջին հերթին գտնում է տարազների համապատասխան պատկերավորում, ապա, միաժամանակ, վերարտադրում է նաև նրանց կերպարային առանձնահատկություններ:

Հակոբը ներմուծում է մի քանի մանրամաս (ծառ, շենքի մի հատված) և նկարին հաղորդում կատարվող գործողությունների միջավայրի պատրանք:

Հատկապես ուշագրավ են դիմանկարները՝ Գրիգոր Լուսավորիչը,

---

66 Առաջին անգամ այս ձեռագրի մասին գրել է Աստղիկ Գևորգյանը: Տե՛ս «Հարության և Հակոբ Հովնաթանյանների նորահայտ մանրանկարները», «Գրական թերթ», Երևան, 1961, 1 մարտի, № 9: Հեղինակները վերծանված են՝ «Սովետական արվեստ», 1968, № 5, էջ 54—57:

արքա Շապուհ Սաբույառոսը, Շմավոն եպիսկոպոսը, զպտի սբ. Անտոնը, եսայի Ճգնավորը, եղիշե պատմագիրը, Մեսրոպ Մաշտոցը, Սահակ Պարթևը և այլք։

Սրբերի պատկերներում Հակոբն օգտագործում է զգեստների երկարաձիգ ծալքեր՝ նրանց ֆիգուրներին մեծություն, վեհություն և աղնըվություն հաղորդելու համար։ Դեմքերը երկարավուն են, խիտ, թավ հոնքերով, նշաձև սև աչքերով, ծավալային դիմագծերով։ Այս աշխատանքի հետ մեծ աղերս ունեն հետագայում կատարած նրա մյուս գործերը։ Ուշագրավ է, որ հատկապես այս դիմանկարներում Հակոբի մոտեցումը հեռու է մանրանկարչական մեկնաբանումից։ Նա ավելի շատ մոտենում է հաստոցային նկարչության սկզբունքներին։

«Հայսմավուրքը» հետաքրքիր է նաև նրանով, որ այնտեղ պահպանվել են Հարությունի և Հակոբի ինքնագիր ստորագրությունները։ Հարությունն իր անունը ստորագրում է սկզբնազարդի ձախ անկյունում (էջ 305 բ), լուսանցազարդի ոսկե սափորի վրա (էջ 486 ա), իսկ Հակոբը իր ստորագրությունները տեղավորում է դիմանկարչական աշխատանքներում պատկերված անձնավորությունների ձեռքերին բռնած ատրիբուտներում։ Օրինակ սբ. Աթանաս Ալեքսանդրացու ձեռքի գրքի մեջ՝ «Ձնկարող սորին Յակոբ Մեղաւոր ՌՃՀՔ (1729), (էջ 236 բ), զպտի սբ. Անտոնի Ճգնավորի ձեռքի թղթի վրա՝ «ղմեղաւոր Յակոբս յիշեալ ի տէր» (էջ 240), իսկ եղիշե պատմագրի ձեռքի թղթի վրա կարդում ենք. ՈՁՆՁԱՏԱՆՈ ՓՐԴՈ ՈՃԿՈԲ 1179» (1730 թ., Խովնաթանի ուրդի Իակոբ 1179, էջ 207 բ)։

Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյանների մասին ուշագրավ տեղեկություններ են պահպանվել Մատենադարանի կաթողիկոսական դիվանի ֆոնդերում, որոնցից պարզվում է, որ 1739 թ. նրանց տրվել է ութ աբասի և գնվել է ութ ստիլ (լաջվարդ)՝ նոր կառուցած ամարաթները ծաղկելու համար։ Հիշատակվում է նաև, որ 1742 թ. մարտ ամսին [ՌՃՂԱ] «Դ[4] թուման առ ԾՃԻԵ (525) Դիան էտու Յովնաթանի տղայոցն ԻՐ [27] Դիանն Ղազարապատու այլանին ծաղկելոյն վարձ և ԺԴ [14] դիան իր գործի դրան գլխոյն յիշատակարանն գրելոյն և ծաղկունքն քաշելոյն վարձ, որ Թ [9] օր Բ [2] վարպետն բանած էին Ա[1] օրն Գ [3] ապասի»[67]։ Հիշատակվում է նաև որ հունիսի 14-ին 133 աբասի է

[67] Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 1, վավ. 13. էջ 4, 50։ Այս մասին հիշատակում է Գ. Լևոնյանը որոշ անճշտությամբ, առանց նշելու աղբյուրի տեղը։ Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ։ «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938, № 4, էջ 52։

ծախսվել տիրացու Հովհաննեսի և վարպետ Հարությունի աշակերտների հագուստների համար[68]։

1740 թ. մարտի 5-ին եպիսկոպոս Մկրտիչ Ջահկեցին դիմում է Նախիջևան քաղաքի և շրջակա գյուղերի բնակիչներին օրհնության գրով, կոչ անելով նյութական օգնություն ցույց տալ Երնջակի (Ապրակունիսի) սբ. Կարապետ վանքը նկարազարդելուն, քանի որ այն «Պէտս ունի պայծառութեան, այն է պէտք են նկարուք և պատկերօք ծաղկեցուցանել զսեղանն և զաւազանն և զկամարս կաթուղիկէին, որոյ աղագաւ և օժանդակութիւն սիրելի ժողովրդոցդ հարկաւոր է մեզ, որովհետև նկարիչն և ծաղկեցուցիչն պատրաստ են, որք են շուռթեցի երգասաց Յովնաթանն և նորա օրհնեալ որդիքն Յարութիւնն և Յակոբն, որ ի ժամանակիս յայսմ և պայծառ նկարիչք են» (ընդգծումը մերն է—Մ. Ղ.)[69]։

Վերջին նախադասությունից պարզ է դառնում, որ Հակոբի և Հարությունի աշխատանքները լայն ընդունելություն էին գտել ժամանակակիցների կողմից, գնահատվել ու նրանց բերել «յայսմ և պայծառ» նկարիչների համբավ։

Անշուշտ, նրանց նկարչական առաջին քայլերը ղեկավարվել ու խրախուսվել են Նաղաշ Հովնաթանի կողմից։ Եթե Հակոբը եղել է Թիֆլիսում և նույնիսկ ցանկացել ամուսնանալ, ապա պետք է ենթադրել, որ 1707—1712 թթ. նա մոտ քսան տարեկան պետք է լիներ (ծնված մոտ 1685—1690 թթ.) և կարող էր մասնակցած լինել Վախթանգ VI-ի պատվերով Նաղաշ Հովնաթանի կատարած աշխատանքներին[70]։ Մատենադարանի № 8645 ձեռագիր ավետարանի հիշատակարանից հայտնի է, որ 1720 թ. Հակոբը էջմիածնում էր։ Թվում է, թե նա Հարությունի հետ պետք է մասնակցած լինի էջմիածնի տաճարի նկարազարդմանը, քանի որ, եթե կոմպոզիցիոն աշխատանքները Նաղաշն է արել, հավանաբար աշակերտների շատ թույլ օգնությամբ, ապա զարդանկարչական աշխատանքները պետք է կատարած լինեն նրա աշակերտները, այդ թվում նաև որդիները՝ նրա էսքիզներով ու անմիջական ղեկավարությամբ։ Հավանաբար

---

68 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 1, վավ. 13, էջ 5։

69 Մեսրովբ Սմբատյանց, Նկարագիր Երնջակայ սուրբ Կարապետի Վանից և շրջակայից նորին, Տփխիս, 1906, էջ 465։ Վերջին տողից պարզ է, որ անճշտություն կա։ Գ. Լևոնյանն այն ուղղում է և դարձնում այսպես. «... որք են շուռթեցի երգասաց դպիր Յովնաթանի օրհնեալ որդիքն...» Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 4, էջ 52։ Թվում է, թե ավելորդ է «դպիր» արտահայտությունը։

70 Վերոհիշյալ «Հայսմավուրքի» մեջ տեղ գտած հիշատակությունից պարզ է դառնում, որ նա վարժ գրում և կարդում էր վրացերեն։

նույնատիպ ծաղկազարդանկարներով և, անշուշտ, բարձր արվեստով են ձևավորել Ղազարապատի վանքապատկան հյուրանոցը և վանքի նորակառույց ամարաթները։ Դրա շնորհիվ միայն հնարավոր էր ժողովրդին հավաստիացնել սբ. Կարապետի վանքի եկեղեցու ձևավորումների անառարկելի, գեղեցիկ հեռանկարի մասին։

Սբ. Կարապետի վանքի եկեղեցու նկարչական աշխատանքների մասին վանքի ձախակողմյան որմում պահպանվել է հետևյալ հիշատակությունը. «ՌՃՀԲ թվին (1740) սուրբ սեղանն ծաղկեցավ ձեռամբ Յովնաթանի որդւոցն Յակոբին և Յարութիւնին, ուրեմն յիշեսջիք ի բարին, և դուք յիշեալ լիջիք ի Քրիստոսէ»[71]։

Այժմ Ապրակունիսի սբ. Կարապետի վանքի եկեղեցում պահպանվել են ծաղկանկար մոտիվների մի քանի հատված և առանձին դիմանկարներ։ Ծաղկանկարը աննշան տարբերությամբ կրկնում է էջմիածնի տաճարի նաղաշի մոտիվները։ Յանկանալով առավել շեշտել ծաղկանկարների խիստ կարմիրն ու ոսկե դեղինը, նկարիչը, որն, ամենայն հավանականությամբ Հարությունն է, նրանց առնում է սև եղրագծի մեջ։ Հատկապես ուշադրության են արժանի Աստվածամոր, սբ. Պողոսի և Պետրոսի պատկերումները։ Այդ նկարների նկարելաոճը հիշեցնում է «Հայսմավուրքի» դիմանկարները, բայց այստեղ նկարիչը՝ Հակոբը շատ ավելի ազատ է, ինքնավստահ։ Ուշագրավ է, որ եթե «Հայսմավուրքում» հաստոցային սկզբունքներով կատարված դիմանկարը նա տեղավորում էր ձեռագրի էջի մեջ, ապա այստեղ՝ մեծացնում ու հարմարեցնում է պատի հարթությանը։ Հակոբ նկարիչն արդեն ունի ձևերի մշակման հեռաքրքիր մոտեցում, որը հնարավորություն է տալիս ենթադրել նրա ծանոթ լինելը եվրոպական նկարչությանը։

Սբ. Կարապետի վանքի եկեղեցում պահպանված դիմանկարների մշակումը հար և նման է նույն Երնջակի գավառի Ջնաբերդ գյուղի եկեղեցու նկարազարդումների բեկորներին (XIX դարի երկրորդ կեսում նկարների վրա կատարվել են նորերը)։ Հավանաբար, կրկնությունից խուսափելու համար, Ջնաբերդի եկեղեցում օգտագործված են ոչ թե բու-

---

[71] Մեսրովբ Սմբատեանց, Նկարագիր Երնջակայ սուրբ Կարապետի Վանից եւ շրջակայից նորին, Տփխիս, 1906, էջ 6։ Հեղինակը սխալմամբ գրում է ՌՃՀԲ (պետք է լինի ՌՃՁԲ), որը հավասար է 1730, իսկ փակագծում նշում է վերծանված թիվը՝ 1740։ Նույնը կրկնում է նաև Գ. Լևոնյանը, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938, № 4, էջ 51։ Անհամար ստուգել ենք արձանագրությունը։ Պետք է լինի ՌՃՁԲ—1740։

սական զարդանախշերից կազմված հաջորդական ֆրիզներ, այլ «Հայսմավուրքի» լուսանցազարդերը հիշեցնող ծաղկամաններով մեծ ծաղկեփնջեր։ Նույն մտահղացումն ունեն Աստապատ գյուղի եկեղեցու ձևավորումները, որը և վկայում է նկարիչների նույնությունը։

Այս եկեղեցում իրենց արտահայտչականությամբ հատկապես գրավում են Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի դիմանկարները։

Հակոբ Հովնաթանյանն այս դիմանկարների համար նախատիպ է ունեցել «Հայսմավուրքի» նույնանուն պատկերումները։ Ներքին վեհություն, արժանապատվություն, մոնումենտալ կեցվածք, որոնց նպաստում են զգեստների դեպի ցած թափվող բազմաթիվ ծալքերը, ֆիգուրների դասավորությունը բեմի կորագիծ պատի վրա՝ կամարաձև շրջանակների մեջ։

Հակոբն ու Հարությունը Ապրակունիսի սբ. Կարապետ վանքի ներսը դիտում են որպես մեկ ամբողջություն (գալիս էր Նաղաշի արվեստից)։ Նրանց նպատակն էր կամարների, սյուների, գմբեթի և պատերի միասնական գեղանկարչական կերպար ստեղծել։ Նրանք կարողանում են զարդանկարչական մոտիվներն այնպես դասավորել և գտնել գունային այնպիսի համադրություններ, որոնք չիշխեն ճարտարապետական հատվածների վրա, այլ ձուլվեն նրանց ու կազմեն մեկ օրգանական ամբողջություն։ Հակոբը և Հարությունը զգում են հեռանկարչական օրենքները, նրա համաչափությունը, նրա դերը մեծ հարթության ձևավորման մեջ և կարողանում են առանձին հատվածները կառուցել այնպես, որպեսզի այդ ամբողջության մեջ գլխավոր խորանը կենտրոնական տեղ գրավի։ Նրա գոգավոր պատի վրա տեղավորված են դիմանկարչական կոմպոզիցիաները։ Ինչպես «Հայսմավուրքի», նույնպես և վերոհիշյալ եկեղեցիների դիմանկարչական աշխատանքները թույլ են տալիս Հակոբ Հովնաթանյանին վերագրել մի շարք գործեր, որոնք պահպանվում են Հայաստանի պետական պատկերասրահում, որպես անհայտ նկարիչների կտավներ[72]։

---

[72] Հակոբ Հովնաթանյանը բազմաթիվ նկարներ պետք է որ կատարած լինի էջմիածնի եկեղեցու համար, քանի որ նրա նկարչական գործունեության ամենաբուռն շրջանում Աբրահամ Մշեցի կաթողիկոսը (1730—1734) «...մեջ տաճարիս զառաջնոյ, զսրի երկուս սեղանան կառոյց և անուանեաց սուրբ Յակոբ և սուրբ Լուսավորիչ։ Ջորս և զարդարեաց ծաղկօք և մարգարէական պատկերովք։ Եւ զամենայն պատկերսն որք ի գոն ի յարմունսն և ի սիւնսն տաճարին նա ետ նկարել», Ջամբռ, էջ 30։

Այդ ժամանակ են արվել նաև Գրիգոր Լուսավորչի կյանքին նվիրված նկարները, որոնցից երկուսը պահպանվում են Հայաստանի պետական պատկերասրահում։ Թերևս դրանց հեղինակը ևս Հակոբ Հովնաթանյանն է։

Դրանցից են Ղազար Ջահկեցի ու վարդապետության օրոք կատարված «Սանդուխտ կույսը» (1727), «Թադևոս Առաքյալը» (1727)[73] «Ղազարոսի Հարությունը» (1729) և «Մարիամի յոթ վերքը»։

«Սանդուխտ կույս» նկարում հատկապես նշանակալից է գույների բազմազանությունն ու հյութեղությունը, որը հիշեցնում է «Հայսմավուրքի» արքա Շապուհ Սաբուհոսի (էջ 374 բ) տարազի գունային շքեղությունը, երկնագույն ֆոնը։ Սանդուխտ կույսի շորի աչք շոյող կանաչը, ծածանվող թիկնոցի կարմիրը (ինչպես և նույն ձեռագրի՝ Սալոմեն) նուրբ բնանկարը, Սանդուխտ կույսի գլխին երկնքից իջած լույսի հատվածը ստեղծում են գեղեցիկ ներդաշնակություն։ Գունային նույնատիպ համադրություն ունի «Թադևոս առաքյալը»։ Ինչպես «Հայսմավուրքի» դիմանկարներում, նույնպես և սբ. Կարապետի խորանի պատի Աստվածածնի ու վերոհիշյալ երկու աշխատանքների մեջ Հակոբը ձգտում է ֆիգուրների ուրվագծային հստակ լուծման, ինքնավստահ մոդելավորման է ենթարկում ձևերը, հեռանում է նաղաշ Հովնաթանի որոշ նկարների մի փոքր հարթապատկերային լուծումից և մոտենում նրա ուշ շրջանին վերագրվող գործերին։ Վերոհիշյալ առանձնահատկություններն ու Հակոբի նկարների համեմատությունները իրավունք են տալիս նրան վերագրելու ևս մեկ աշխատանք՝ «Մարիամի յոթ վերքը»։ Այն աստապատցի Հովհաննես վարդապետի նվերն է էջմիածնին և ունի կատարման ՌՃՀԸ (1729) կամ ՌՃՀՋ (1727) թվականը։

Կոմպոզիցիան կրկնում է Միքելանջելոյի նշանավոր Պիետան Հռոմի սբ. Պետրոսի տաճարից, միայն հակառակ դասավորությամբ և որոշակի հավելումներով։ Պետք է ենթադրել, որ նկարն արված է փոքագրություններից։

Վերցնելով իտալական քանդակագործի աշխատանքի միտքն ու կոմպոզիցիոն լուծումը, նկարիչը նրանց տալիս է ազգային, հայկական մեկնաբանում, հանրածանոթ ողբի տեսարանում ներմուծելով Մարիամի սիրտը խոցող յոթ սրերը։ Կոմպոզիցիայի ցածի մասում տեղավորված են փշեպսակը, մեխեր, գործիքներ, իսկ վերևի մասը ծանրաբեռնված է ֆոնում երևացող ճարտարապետական հատվածներով, հավասարապես դասավորված սրերով, նրանց համապատասխան յոթ շրջանակներով, որոնք իրենց մեջ պարփակում են վերքերը խորհրդանշող թեմատիկ փոքրաչափ պատկերներ։ Մարիամի մոտ շագանակագույն ղեստի ֆոնի վրա հատ-

[73] Կատարվել են ս. Թադեոսի վանքի համար (Իրան)։ Ե. Դաղյան, Պարսկահայք, «Արարատ», 1894։

կապես խիստ են հնչում թեթև վարդագույնով հարստացված Քրիստոսի դեղին մարմինը, նրա քանդակային լուծված ձևերը։ Ուշադրություն են գրավում դեմքերի, ձեռքերի նուրբ կատարումները, որոնք նպաստում են կատարված գործողության ողբերգական էության վերհանմանը։ Հակոբն ունի գույնի դեկորատիվ ընկալման զգացողություն, որը գալիս էր, անշուշտ, Նաղաշ Հովնաթանի արվեստից։

«Մարիամի յոթ վերքը» կոմպոզիցիան համաշխարհային կերպարվեստի պատմության մեջ քիչ տարածված թեմաներից է, որոնց թվում պետք է հիշատակել Վասիլի Պոզնանսկու «Աստվածամայրը»[74], XVIII դարի ռուս անհայտ նկարչի «Մարիան սրերը կրծքում»[75], հունգարացի նկարիչ Լ. Լազարի «Մարիամը»[76], Եսայի վարդապետի (?) «Աստվածամոր յոթ վերքը» (էջմիածնի տաճարի վեհարան) և հատկապես XVIII դարի հայ անհայտ նկարչի ստեղծած սրբապատկերը՝ Լենինականի Աստվածածնի եկեղեցում։

«Մարիամի յոթ վերքը» աշխատանքը գալիս է ոչ միայն հարստացնելու այդ շնորհալի նկարչի ստեղծագործական կերպարը, այլև ընդլայնելու XVIII դարի առաջին կեսի հայ կերպարվեստի թեմաների շրջանակները, ցույց տալու նրա բազմակողմանի հարստությունը։

Գրականության մեջ Հակոբին է վերագրվում մի հախճապակյա սկուտեղ, որի մեջտեղում կա «1740» թվականը և «Ակոբ» ծածկագիրը[77]։ Կարող է և այս «Ակոբը» Հակոբ Հովնաթանյանը չլինել, բայց որ նա ևս հակում է ունեցել դեպի կիրառական արվեստը և հատկապես դեպի դաջագործությունը, վկայում է այն հիշատակությունը, որ նա դաջածո կտորների համար կատարել է փայտի կաղապարներ[78]։ Այդ արվեստին նա կարող էր ծանոթանալ ինչպես Ագուլիսում, նույնպես և Սպահանում։

Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյանների գործը շարունակելու և հայ գեղանկարչությունը մի նոր աստիճանի բարձրացնելու դերը վիճակված էր Հովնաթանյան տոհմի երրորդ սերնդի ներկայացուցչին՝ Հակոբի որդի Հովնաթան Հովնաթանյանին։

---

74 Պահպանվում է Մոսկվայի Կրեմլի մեծ պալատի Խաչելության եկեղեցում։

75 *В. Нербеков*, Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII вв., Казань, 1903.

76 „Живопись Венгрии в XVIII столетии", Будапешт, 1955.

77 Ն. Ակինեան, *Յովնաթան Նաղաշ եւ Նաղաշ Յովնաթանեանք եւ իրենց աշխատութիւնք*, «Հանդէս ամսօրեա», 1911, № 6—8։

78 Նույն տեղում։

Հովնաթան Հովնաթանյանը ծնվել է հավանաբար Շոռոթում։ Պետք է ենթադրել, որ նրան են պատկանում Հակոբ Հովնաթանյանի 1720 թ. նկարազարդած ու ձեավորած Ավետարանի հիշատակարանում թողած հայերեն ու վրացերեն տողերը. «թվին ՌՄՋ [1757] փետրուարի ԻԲ [22] իմ հերն առ տէր փոխեցաւ երկուշաբթէ օրն»[79]։

Նկարչությունն ուսանելով հոր մոտ, նա 1760-ական թվականներին արդեն անվանի վարպետ էր և աշխատում էր էջմիածնում։ Այդ են վկայում էջմիածնի վանքի ծախսերի մի շարք գրառումները. «Վարպետ Ովնաթանին բաշխիշ եաու երկու թուման» (1769, 31 հունվարի), «Վարպետ Ովնաթանին եաու մեկ թուման բաշխիշ...» (1769, 2 ապրիլի) և այլն[80]։

Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվում է պահպանվում վրաց թագավոր Հերակլ II-ի շնորհագիրը Հովնաթանին՝ արքայի խնդրանքով Թիֆլիս մեկնելու և նկարչական գործով զբաղվելու առթիվ.

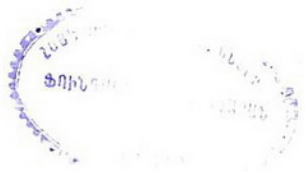
«Ողորմածութեամբ Աստծո մենք՝ Դավթի-Սողոմոնի ցեղից սերածներս, Բագրատունիներս, որդի հանգուցյալ Թեյմուրազ արքայի Հերակլ երկրորդս, թագավորս Վրաստանի, Քարթլիի, Կախեթի, Ղաղախի և Բորչալուի տիրակալս և կողակիցը մեր Դադիանի դուստր թագուհի պատրոն Դարեջանս, որդին մեր արքայազն պատրոն Գեորգին, պատրոն Լևանը, պատրոն Յուլիանը, պատրոն Վախթանգը, պատրոն Թեյմուրազը, պատրոն Սիրիանը, Ալեքսանդրը և Փառնավազը, մեր թոռներ Դավիթն ու Հովհաննը այս ողորմածագիրն ու հաստատումը շնորհեցինք քեզ՝ մեր հավատարիմ և վաստակավոր նկարչիդ Հովնաթանիդ և զալոց զոց։ Այնպես որ մեր հրամանով քո բնակած երկիրը թողիր ի հավատարմություն մեզ և մեր Տփխիս քաղաքում բնակվեցիր։ Եկար և հինգ (հոգու) թարխանությյան շնորհագիր ստացար մեզանից։ Խնդրինք ձեր խնդրանքն ու զեկույցը և այսպես հոգացինք, որ մեզ պատկանող ոչ մի հարկ և պահանջ քեզ չի ներկայացվում՝ ոչ մալի, ոչ բաժի, ոչ հողային հարկ չի պահանջվում։ Սույն մեր շնորհանքը երբեք թող չջնջվի, ունեցիր այն և երջանկությյամբ թող վայելել տա Աստված, մեր հավատարմության մեջ։

---

[79] Մատենադարան, Ավետարան, ձեռագիր № 8645, էջ 90ա։

[80] Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, բդ. 4, վավ. 1, էջ 112, 115։

Հակոբ Հովնաթանյան, Անանյանի դիմանկարը:



Այժմ հրամայում ենք ձեզ՝ մեր արքունի կարգադրիչներիդ և քաղաքի արհեստավորներիդ, դուք ևս այսպես հաստատեք, ինչպես որ սույն շնորհական հրովարտակի մեջ գրված է։

Գրվեց արքունի դռան առենադպիր Բեկդաբեկի որդի Սուլխան դպիր Փեշքաշնիովի կողմից հունվար ամսի 25-ին, քրոնիկոնի 464 [1776]»[81]։

Վրաստան գնալով, Հովնաթանը, նկարչական աշխատանքից զատ ստանձնում է նաև նկարիչներ պատրաստելու պարտավորությունը։ Սակայն էջմիածնում Սիմեոն կաթողիկոսը մինչ այդ սկսել էր տաճարի գեղարվեստական ձևավորման հետ կապված մի շատ մեծ գործ։

Անշուշտ, մինչև Սիմեոն Երևանցին, էջմիածնի տաճարում արդեն կային գեղանկարչական հաստոցային աշխատանքներ ու որմնանկարներ, որոնք ստեղծվել էին նրան նախորդող կաթողիկոսների օրոք (հատկապես Աբրահամ Մշեցու օրոք)։ Նույն Սիմեոն Երևանցին իր նկարչական գործունեությունը պետք է սկսած լինի 1765 թ. հետո, քանի որ «Ջամբռ»-ում (շարադրված է 1765 թ.), մանրամասն գրելով իր գործունեության բոլոր բնագավառների մասին, ոչինչ չի ասում տաճարը նկարազարդելու իր հանձնարարության վերաբերյալ։

1776 թ. Սիմեոն Երևանցին, հավանաբար, ավարտված է համարում էջմիածնի տաճարի հիմնական ձևավորումը և հրամայում է կազմել «Դաւթար և հաշուագիր անօթից և սպասաց սրբոյ և միածնաիջի տաճարի» ցուցակը, որտեղ նկարագրված են էջմիածնի տաճարում գտնվող 88 գեղարվեստական գործերի անվանումներն ու նրանց գտնված տեղը[82]։ *Սիմեոն կաթողիկոսի օրոք այդ գործի հիմնական կատարողներից էր Հովնաթան Հովնաթանյանը, որի անունը, դեռևս 1769 թվականից սկսած առնչվում է էջմիածնի տաճարում կատարվող նկարչական գործերի հետ։*

Դառնալով վրաց արքունիքի նկարիչը, Հովնաթանը հաճախ լինում է նաև էջմիածնում, շարունակում իր սկսած աշխատանքը։ 1778 թ. նոյեմբերի 21-ին, տաճարի սյուների և կամարների նկարազարդման հա-

---

81 Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, հին վրացական վավերագրերի հավաքածու, ֆ. 1448, վավ. 573. վրացերենից թարգմանել է բանասեր Պարույր Մուրադյանը։ Հրապարակել ենք՝ «Սովետական արվեստ», 1968, № 5։

82 Հրապարակել է Գ. Հովսեփյանը, «Ս. էջմիածնի տաճարի պատկերագրությունը Սիմէօն կաթողիկոսի ժամանակ», «Անահիտ», Փարիզ, 1911, № 3—4, էջ 67, Հետագայում, Ղուկաս կաթողիկոսի «Գավազանագրքի» հետ (հրապարակված էր «Արարատ», Վաղարշապատ, 1901 թ., Հավելված) ընդարձակ արժեքավոր առաջաբանով հրատարակվում է Անթիլիասում, 1951 թ., «Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան», պրակ ե, խորագրով։

մար ստանում է 26 թուման աշխատավարձ և բազմաթիվ նվերներ (չուխա, մորթի, շալ, օճառ և այլն)[83]։ Միաժամանակ նվերներ է ստանում նրա որդին ու աշակերտը՝ Հակոբը։ Նվիրատվությունը, ինչպես նշվում է մատյանում, կատարվում է Հովնաթանի Թիֆլիս մեկնելու կապակցությամբ։

1780 թ., Սիմեոն կաթողիկոսի մահվան առիթով կանգ են առնում էջմիածնի տաճարի նկարազարդման աշխատանքները. Հովնաթանը նորից վերադառնում է Թիֆլիս։

Ղուկաս կաթողիկոսը (1780—1799) սկսում է հիմնովին վերականգնել տաճարի ներսի նկարներն ու ձևավորել արդեն ըստ իր ճաշակի։ Դրա համար նա հրավիրում է «...անուանի շօռօթեցի գեղեցկանկար և քաջագործ Յովնաթանեան Յովնաթան շնորհալի պատկերահանն և ծաղկանկար վարպետն, որ ի Թիֆլիզ բնակէր, ի մեծազօր արքայէն վրաց խնդրեալ՝ բերել նա ի սուրբ Աթոռս աշակերտօքն հանդերձ»[84]։

Հովնաթանը նորից կիսատ է թողնում իր աշխատանքն էջմիածնում ու վերադառնում Թիֆլիս, որի կապակցությամբ Ղուկաս կաթողիկոսը 1784—1785 թթ. նրան է ուղղում մի հրավեր-կոնդակ.

«Առ Յովնաթան Շնորհալի պատկերահանն որ ի Թիֆլիզ։

Յորմէ հայրական սոյդ սիրով և հոգևոր ողջուիւ, աստուածային առատաձեռ օրհնութեամբ, և Սրբոյ Իշման տեղւոյս Քրիստոսի զօրացուցիչ և պահպանողական շնորհիւն, ծանիր սիրելի և հոգևոր որդի մեր, հարազատ, հաւատարիմ, բազմաշխատ և քրտնաջան զաւակ Սրբոյ Աթոռոյս, գեղեցկարհեստ, լիաշնորհ և հանճարեղ պարոն Յովնաթան։ Զի ահա խստութիւն ձմռանն և ցրտոյն է անց, մերձեցաւ քաղցր գարունն, և եկն ժամանակ գործոյդ, և լցաւ պայմանդ վասն որոյ՝ ի ժամանել հայրական օրհնութեան և սիրածիր բղխոյս առ սիրելի որդեակդ մեր, պարտիս զամենայն արգելառիթ պատճառս ի բաց դնել և զկնի բուն բարեկենդանի ի յառաջին շաբաթուն մեծի պահոցն ի երկուշաբթի կամ յերեքշաբթի աւուրն, հանել այտի հանդերձ աշակերտօքդ, և դիմել առ սուրբ Աթոռ Մայրս քո առի աւարտել զկիսատն գործառնութեանդ, ըստ խոհմանդ և ըստ պայմանիդ։ Որում ահա ակնագէտ սպասեալ մնամք առ ի ժամու միով յառաջ գալ սկսանիլ զգործդ, նաև զգոյշ լինիցիս ի յառակէն յայնմանէ, զոր օրհնաբանեալ բերանն Աստծոյ ասաց. Այր մի սկսաւ և այլն։ Ուրեմն կրկին և վերստին մեծաւ հարկիւ և հայրական սիրով պատուիրեմ յառակեզ որդեակիդ իմոյ. պարտիս զգուշանալ ի ծաղր լինելոյ ի

[83] Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 4, վավ. 1, էջ 10։

[84] «Արարատ», Վաղարշապատ, 1901, Հավելված, էջ 329։

տեսողաց և շուտով գալ առ ի աւարտել զսկսեալդ եւթ յերկրորդ շաբաթուն մեծի պահոցն մեզի հասանել։ Եւ այսպես գիտեցեալ լեր ողջ և օրհնեալ և զօրացեալ ի Տէր հանդերձ բարեբողբոջ որդովք և քոյանովիդ ամենիւք։ Ամեն։

Յոյժ սիրով ողջոյն և Աստուածային օրհնութիւն տամ սիրելի և հոգևոր որդւոյն մերոյ և բազմաշխատ զաւակին սրբոյ Աթոռոյս Բաննահ վարպետ Աբրահամին, որում և հարկադրեմ իսկ, պարտի ընդ քեզ ելանել և գալ ի սուրբ Աթոռս ի պիտանաւորութիւն գործոյն և ի շինումն կիսատ մնացելոյն։ Ուրեմն պարտիք ի միասին ելանել և գալ շուտով որպէս և գրեցաք։ Որ և լիցի ողջ և զօրացեալ ի Տէր հանդերձ քև»։

Ղուկաս կաթողիկոսի այս կոնդակը առաջին անգամ հրապարակել է Հովհաննես Թումանյանը Արշակ Զոպանյանի «Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանեան նկարիչը» գրքի գրախոսականում, որտեղ ծանոթագրության մեջ նշում է, որ կոնդակն իրեն է տրամադրել Գյուտ Ադանյանցը[85]։ Թումանյանը նշում է նաև, որ կոնդակը գրված է 1784 թ. սեպտեմբերին, սակայն «...խստութիւն ձմռան և ցրտոյն էանց, մերձեցաւ քաղցր գարունն» արտահայտությունը չէր կարող գրվել սեպտեմբեր ամսին։ Հավանաբար փետրվարի սկզբներին գրված տողեր են դրանք, որը հաստատելու է գալիս մեկ այլ նախադասություն. «պարտի զամենայն արգելուտիւ պատճառս ի բաց դնել և զկնի բուն բարեկենդանի ի յառաջին շաբաթուն մեծի պահոցն ի երկուշաբթի կամ յերեքշաբթի աւուրն. դիմել առ Սուրբ Աթոռ...»։ Նշանակում է կոնդակը գրված է 1784 թ. հունվարի վերջին՝ փետրվարի սկզբին կամ 1785 թ. նույն ժամանակներում։

Ղուկաս կաթողիկոսը կոնդակում օրհնության խոսքեր է ուղղում նաև բաննահ Աբրահամին, որը նույնպես կիսատ է թողել իր աշխատանքներն էջմիածնում և, հավանաբար, Հովնաթանի հետ մեկնել Թիֆլիս։ Ն. Ակինյանը առանց խորանալու «բաննահ» բառի բացատրության մեջ, Ա. Զոպանյանի գրքի գրախոսականում գրում է, որ էջմիածնում, բացի Հովնաթանյանների նկարներից կան նաև բաննահ Աբրահամ վարպետի գործերը[86]։

---

85 «Հորիզոն», 1911, 30-ը ապրիլի № 90, էջ 2. Կոնդակից հատվածներ օգտագործել է Գ. Լևոնյանն իր «Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ» հոդվածում։ «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 4, էջ 54։ Փաստաթուղթը լրիվ հրապարակել ենք «Նոր էջեր նկարչի կյանքից» խորագրով։ «Սովետական արվեստ», 1968, № 5, էջ 58։

86 Ն. Ակինյան, Յովնաթան Նաղաշ և նաղաշ Յովնաթաննանք և իրենց աշխատութիւնք, «Հանդես ամսօրեայ», 1911, № 6—8։

Բաննահ բառը արաբերեն նշանակում է որմնադիր և նույնիսկ մինչև այժմ գործածվում է Հայաստանի մի շարք շրջաններում (էջմիածին, Շամշադին և այլն)։ Բաննահ Աբրահամի որմնադրական աշխատանքների մասին բաղմաթիվ հիշատակություններ են պահպանվել էջմիածնի վանքի ելումուտի մատյաններում[87]։

Ղուկաս կաթողիկոսի Կոնդակը ստանալով, Հովնաթանն աշակերտներով գալիս է էջմիածին ու 1786 թ. ավարտում տարիների իր մեծ աշխատանքը։ Այդ առիթով տաճարի գմբեթի ներսում պահպանվել է մի մեծ արձանագրություն.

«Ի թուին ՌՄԼԵ [1786], շնորհիւն Աստուծոյ Տէր Ղուկաս կաթողիկոս վերստին նորոգել ետու զխախտեալ զերկուս սիւնս սրբոյ Տաճարիս, ապա և զբոլոր մէջս սորին՝ որ անշքացեալ էր, նորապէս բռնել ծաղկեցուցի հանդերձ խորհրդաւոր պատկերօք՝ իմ գոյիւք ստացեալովք ՚ի յօրհնեալ ժողովրդոց մերոց ՚ի յիշատակ ինձ և իմոցն ՚ի վայելս ազգի հայոց և միաբանից սրբոյ Աթոռոյս։ Արդ՝ խնդրեմ ՚ի վայելողացդ յիշել զիս յարժանահայց յաղօթս ձեր առ Աստուած՝ յորմէ և դուք յիշեալ լիջիք, ամէն»[88]։

---

87 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 4, վավ. 1, էջ 62, 74, 82, 140 և այլն։

88 Հ. Շահխաթունեանց, Ստորագրութիւն կաթուղիկէ էջմիածնի եւ հինգ գաւառացն Արարատայ, էջմիածին, 1842, էջ 37։ Տաճարի ներսի վերանորոգման մասին առանձին հիշատակություններ են թողել Սիմեոն և Ղուկաս կաթողիկոսները։

Սիմեոն կաթողիկոսի օրոք թողած արձանագրություններն են. «Նորոգեցաւ սիւնս մինչ ՚ի վերին կամարսն հոգածութեամբ տեառն Սիմէոնի սրբազան կաթողիկոսին. ամ հայոց. արդեամբ Երևանա բլրցի ՚ի Քրիստոս հանգուցեալ եաղուբի որդի Մելիք Մինասեան, ի յիշատակ իւրեան և իւրայնոցն. ի ՌՄԻԶ թուոջս [1777]» (Արևելյան սյունը)։ «Նորոգեցաւ սիւնս մինչ ՚ի վերին կամարսն հոգածութեամբ տեառն Սիմէոնի սրբազան կաթուղիկոսին ամենայն հայոց, արդեամբ ջուղայեցի և ՚ի Վան բնակեալ ՚ի Քրիստոս հանգուցեալ տէր Յովաննէսի որդի տիրացու Ստեփաննոսին ՚ի յիշատակ ինքեանց ՚ի ՌՄԻԶ [1777] թուին» (Արևմտյան սյունը)։

Մյուս երկու հիշատակությունները գրված են Ղուկաս կաթողիկոսի օրոք։

«Նորոգեցաւ սիւնս մինչ ՚ի վերին կամարսն հոգածութեամբ տեառն Ղուկասու սրբազան կաթուղիկոսին ամենայն հայոց, արդեամբ ազուլեցին Պապաեան մահտեսի Կարապետին ՚ի յիշատակ իւր, և կենակցին մահտեսի Եղիսաբէթին, և որդւոյն մահտեսի Հայրապետին, և համայն կենդանեաց և ննջեցելոցն ի ՌՄԼԵ [1786] թուին»։

«Նորոգեցաւ սիւնս մինչ ՚ի վերին կամարսն հոգածութեամբ տեառն Ղուկասու սրբազան կաթուղիկոսի, արդեամբ կեսարացի մահտեսի Խորին ի յիշատակ ինքեան և ծնօղացն Աբրահամին և Աննային, և եղբօրն մահտեսի Պետրոսին, և որդւոցն՝ Պօղոսին, Սերոբէին,

Գրականության մեջ Հովնաթան Հովնաթանյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը ավարտում են 1788 թվականով, այսինքն, երբ նա լրիվ վերջացրեց էջմիածնի տաճարի ձևավորումը։

Բայց ահա էջմիածնի վանքի ծախսերի մատյաններում պահպանվել են ուշագրավ գրառումներ, որոնք հնարավորություն են տալիս ոչ միայն շարունակել նրա կենսագրությունը մինչև դարի վերջը, այլև հետաքրքրքիր տեղեկություններ են հաղորդում նրա հետագա ստեղծագործության մասին։ 1789 թ. Հովնաթանն իր որդի Հակոբի հետ, Երևանի խանի հրավերով գալիս է Երևան՝ նկարներ կատարելու, որի մասին պահպանվել է շատ հետաքրքիր հիշատակություն էջմիածնի վանքի մատյանում։

«Յովնաթանն, որ ըստ խնդրոյ խանին երևանցեա եկեալ էր որ պատկեր նկարեսցէ, խանն Մուրախաս էր արած թէ գլուխս ղալմաղալ է, որոյ ի դառնալ որ գնալոց էր ի Թիֆլիզ...»։ Այդ առիթով կաթողիկոսը Հովնաթանին և նրա որդի Հակոբին նվիրում է չուխա, կտավ և ներկեր[89]։

Այդ շրջանում Երևանում նստում էր Հուսեյն Ալի խանը, որը քաղաքական շարժառիթներով երբեմն բարեկամական սերտ կապեր էր ստեղծում վրաց Հերակլ II-ի հետ։ Հավանաբար, լինելով նրա պալատում, պետք է որ ինքն էլ ցանկանար իր երևանյան ապարանքում ունենալ գեղանկարչական աշխատանքներ։

1792 թ. սեպտեմբերի 6-ին էջմիածնի վանքի քարտուղարն արձանագրում է. «Պատկեր մի առիք ի վարպետ Յովնաթանէն վասն Շողակաթի վանից խաչկալին. գինն եառու ԺԳ [13]»[90]։

Նույն թվականի նոյեմբերի 14-ին կաթողիկոսը դարձյալ Հովնաթանին նվեր է տալիս ներկեր, կտավ, կարմիր շալ ու դրամ[91]։

1798 թ. հունվարի 8-ին էջմիածնում Հովնաթանին դարձյալ բավական նվերներ են տալիս, որոնց թվում՝ մահուդ, չուխա. և գիրք[92]։

Ինչպես տեսնում ենք, 1798 թ. Հովնաթանը դեռևս աշխատանքներ է անում էջմիածնի համար ու օգտվում նրա շնորհներից։ Ավելին. վրաց

Յակոբին և Աբրահամին և այլ կենդանեաց և ննջեցելոցն, ի ՌՄԼԵ [1786] թուին»։

Բնագրերը պահպանվում են Հայաստանի պետական պատկերասրահում։ Գրված են յուղաներկով, կտավի վրա։ Առաջին անգամ տպագրել է Հ. Շահխաթունյանցը՝ Ստորագրութիւն կաթուղիկէ էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, էջմիածին, 1842, հ. 1, էջ 34, 37—38։

89 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 2, վավ. 11, էջ 284։

90 Նույն տեղում, թղթ. 4, վավ. 1, էջ 436։

91 Նույն տեղում, թղթ. 2, վավ. 11, էջ 300։

92 Նույն տեղում, էջ 322։

գրականության հետաքրքիր աշխատություններից մեկում՝ «Կալմասոբայում» Իոանե Բատոնիշվիլին, նկարագրելով իր հանապարհորդությունը Թիֆլիս, հիշատակում է այն մասին, որ նա հանձնարարություն ուներ արքեպիսկոպոսներից՝ եկեղեցու համար գնել մի շարք նկարներ։ Այդ առիթով նա այցելում է նկարիչ Դավթի արվեստանոցը, սակայն գտնում է, որ Դավթի աշխատանքները «թույլ են և արվեստով ցածրորակ»։ Նկարիչ Դավիթը, լսելով իր աշխատանքներին տված ոչ բարձր գնահատականը, առաջարկում է. «Քանի որ չես հավանում, գնա իմ վարպետի որդու մոտ և նրանից խնդրիր»։ Իոանեն գնում է Մկրտումի արվեստանոցը, ուր ոչ միայն հավանում է նրա ստեղծագործությունները ու գնում նրանցից մի քանիսը, այլև ջերմ զրույց է սկսում նկարչության օրենքների մասին ու հիանում Մկրտումի տված բացատրություններով[93]։

Ինչպես Դավթի արտահայտությունը, նույնպես և տեքստի հետագա շարադրանքի ոգին հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դեռևս 1801 թ. Հովնաթանը կենդանի էր, սակայն արվեստանոցի կարևոր գործերից էր արդեն նրա որդին՝ Մկրտումը։ Կարելի է նաև ենթադրել, որ Հովնաթանյանը Թիֆլիսում չէր, այլ իր ժառանգներից որևէ մեկի մոտ՝ Թիֆլիսի մերձակա շրջաններում[94]։

Որ 1801 թ. Հովնաթանը կենդանի էր՝ հաստատելու է գալիս նաև մեկ այլ հիշատակություն, որը գրանցված է Դավիթ կաթողիկոսի օրոք կազմված էջմիածնի վանքի ծախսերի մատյանում՝ 1801 թ. (ՌՄՄ). «Պարոն Յովնաթանի որդի Մկրտչին էտուք ա [1] շամ ալաճայ 'ի դեկտեմբերի 14»[95]։ Մահացած մարդու մասին եկեղեցական մատյանում «պարոն» արտահայտությունը հազիվ թե օգտագործվեր։ Ուրեմն պետք է ենթադրել, որ Հովնաթան Հովնաթանյանը մահացել է 1801 թ. վերջերին, քանի որ, 1801 թ. հետո, երբ Վրաստանը միացավ Ռուսաստանին

93 Იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, თბილისი, 1948 გვ. 8.

94 Ղուկաս կաթողիկոսի վերոհիշյալ կոնդակից պարզվում է, որ Հովնաթանն ուներ որդիներ. «բարեբորոջ որդվք»։ Հայտնի են Հակոբի և Մկրտումի անունները։ Սակայն, պետք է ենթադրել, որ Հովնաթան Հովնաթանյանի ժառանգներից գնացել ու բնակություն են հաստատել Գորու շրջանում, որտեղ մինչև այժմ կան այդ ազգանունը կրողներ։ Ուշագրավ է, որ 1809 թ. հունվարի 1-ին, Ծիցիանովին դիմում է գրում Գորու բնակիչ Հովնաթան Հովնաթանյանը։ Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, ֆ. 1446. վավ. 7084. նույն տեղում կա մի այլ Հովնաթանյանի պարտավորագիրը, որը կրում է 1757 թ. ֆ. 1448, վավ. 710. Վրաց արվեստարան Շալվա Կվասխվաձեն գրում է. «Ուշագրավ է, որ Հովնաթամաշվիլիները հիմա էլ ապրում են Քարթլիում՝ Խաշուրիի շրջանում»։ შალვა კვასხვაძე, გიორგი მაისურაძე, 1958, თბილისი' გვ. 40.

95 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 2, վավ. II, էջ 340։

և գործողության մեջ մտան Թիֆլիս քաղաքի ազգաբնակչության ունեցվածքն արձանագրող ցուցակները (камеральные списки), ապա առաջին իսկ մատյանում, որը կազմված է 1802 թ. և ընդգրկում է 1801 թ. վերջի տվյալները, հանդիպում ենք միայն Հովնաթանի որդու՝ Մկրտումի ընտանիքի անդամներին, իսկ Հովնաթանի անունն ընդհանրապես չկա[96]:

Այսպիսին է Հովնաթան Հովնաթանյանի կյանքի մոտավոր ուրվագիծը: Շատ ավելի դժվար ու բարդ է ի մի բերել նրա ստեղծագործությունը, քանի որ նա իր նկարները չէր ստորագրում: Նրա անմիջական ղեկավարությամբ աշխատում էին մի շարք նկարիչներ, որոնք ուսել էին Հովնաթանի մոտ, առաջին իսկ քայլերից ընկալել նրա նկարչական ոճը:

Հովնաթանի աշակերտների թվում էին իր որդիները՝ Հակոբն ու Մկրտումը, Նաղաշ Ալեքսանդրի որդի Հովհաննեսը[97], Դավիթը, ինչպես նաև մի քանի այլ նկարիչներ, որոնց նա ուսուցանում էր Թիֆլիսում՝ Հերակլ II-ի հանձնարարությամբ: Դրանք բոլորն էլ, անշուշտ, եղել են շնորհալի նկարիչներ և Հովնաթանի ղեկավարությամբ կատարել էջմիածնի տաճարի բարձրարվեստ ձևավորումը:

Հովնաթանի աշխատանքներն առանձնացնելուն որոշ չափով օգնության են գալիս դեռևս դարեսկզբին Գարեգին Հովսեփյանի կողմից հրատարակված Ղուկաս կաթողիկոսի «Գավազանագրքում» և Սիմեոն կաթողիկոսի «Դավթարում» զետեղված հատվածները: Հատկապես դժվար է խոսել Հովնաթանի այն աշխատանքների մասին, որոնք նա ստեղծել է Թիֆլիսում, Երևանում և Պարսկաստանում: Այս դեպքում օգնության են գալիս էջմիածնի տաճարի նրան վերագրվող աշխատանքները, որոնցից ոչ բոլորն են պահպանվել:

Էջմիածնի տաճարի ձևավորման հովնաթանյանական աշխատանքները բաժանվում են երեք խմբի. Հին և Նոր կտակարանների թեմաներով արված առանձին կոմպոզիցիոն նկարներ, սրբերի ու պատմական գործիչների դիմանկարներ և ծաղկանկար զարդանկարներ[98]:

---

96 Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ, ֆոնդ 254, թղթ. 645:

97 Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1953, էջ 313:

98 Հաստոցային նկարների զգալի մասը 1930-ական թթ. տեղափոխվել են Հայաստանի պետական պատկերասրահ: Պատերի զարդանկարները 1890—1891 թթ. գաջի ծեփով ծածկել է տվել Խրիմյան կաթողիկոսը, առաջացնելով հայ մտավորականների (Վ. Սուրենյանց և այլք) զայրույթը:

էջմիածնի տաճարի զարդանկարների համար Հովնաթանը նախատիպ է ընտրել պապի՝ Նաղաշի ստեղծածը։ Հովնաթանը տաճարի ներսը բաժանում է երկու հավասար մասի ու մի կողմի համար արվածը նույնությամբ կրկնում մյուս կողմում։ Հովնաթանը հեռու է պապի մանրանկարչական մանրատվածության հասնող զարդանկարների կուտակված կոմպոզիցիաներից։ Հիմնականում պահպանելով Նաղաշի զարդանկարչական մոտիվները, նա պարզեցնում է դրանք, ավելի շատ ոճավորում է ծաղիկներն ու տերևները, մեծ ուշադրություն դարձնում գույնի դեկորատիվ հնչեղությանը։ Նա այնքան առատ ոսկի և կարմիր չի օգտագործում, ինչպես իր պապը։ Մեծ տեղ է հատկացնում կապույտին, որի ֆոնի վրա բաց վարդագույնը պահպանում է իր նրբությունը, բաց կանաչը՝ թավշայնությունը, որոնց հարստությունը ցուցադրելու համար բոլոր կոմպոզիցիաների միջով անց է կացնում ականթի տերևներ հիշեցնող երկարաձիգ, ոսկեշերտ զարդանկար։ Դա յուրատիպ շքեղություն է ստեղծում ընդհանուրի մեջ։ Հովնաթանը օգտագործում է հիմնականում բաց տոներ՝ զգալով մուգ գույների ոչ-միատանականությունը սպիտակ ֆոնի վրա, ընդ որում ծեփի սպիտակ հարթությունն էլ նա օգտագործում է որպես գույն և զարդանկարների թեթև առանձնացման համար նրանց երիզում է բարակ, սև եղրագծով։ Գեղանկարչական մի մոտեցում, որն օգտագործում էին արդեն նրա հայրն ու հորեղբայրը՝ Երնջակի գավառի եկեղեցիները ձևավորելիս։

Հովնաթանն ունի մեծ ծավալների, ճարտարապետական մեծ հատվածների զգացողություն։ Սյուների պսակները նա նկարում է երկարաձիգ, որոնցից յուրաքանչյուրն իր կոմպոզիցիայի վերջում սրածայր ավարտվելով, շաղկապվում է մյուսին և դիտողի հայացքը տանում դեպի վեր։ Դրան նպաստում են նաև սյուների ծայրամասերից զուգահեռ, երկշարք նեղ երիզները, որոնցում տեղավորված ծաղիկները մեջընդմեջ, թեքությամբ, ռիթմիկ բարձրանում են դեպի կամարները։ Գեղանկարչական նույն մոտեցումը նա պահպանում է կամարաձև մասերում՝ կոմպոզիցիային արդեն տալով եռանկյունաձև լուծում[99]։

Հովնաթանը կարողանում է տաճարի ծավալուկը, սյուներն ու կամարներն այնպես նկարազարդել, որ նրանք օրգանապես շաղկապվեն պատերին, սյուներին ու խորաններում փակցված հաստոցային պատկերներին, ինչպես նաև Ավագ խորանի ճակատային մասում ու գմբեթի վե-

[99] *Նկարազարդման այսպիսի ոճը բնորոշ է XVII—XVIII դարերի Անդրկովկասի մի շարք շենքերին։ Հատկապես անհրաժեշտ է նշել Նուխու շենքերի հարուստ դեկորը։*

րևում պահպանված պապի՝ Նաղաշի աշխատանքներին։ Երբ տաճարի նկարազարդման աշխատանքները կիսատ են մնում, Ղուկաս կաթողիկոսը դարձյալ դիմում է Հովնաթանին, քանի որ միայն նրա մտահղացմամբ կարող էր ավարտվել տաճարի ներսի ընդհանուր գեղարվեստական կերպարը։

Հովնաթանի համար տաճարի ներսի հարթությունը ժողովրդական վարպետների ձեռքով մշակվող գորգի կամ խաչքարի հարթության էր, որտեղ նախշերի առանձին խմբերն իրենց մոտիվների տարբերակներով ոլորապտույտ, իրար հյուսվելով, եզրերից ձգտում են դեպի կենտրոն՝ ավշալ դեպքում դեպի գմբեթը, և ոճավորված կանաչ նոճիներով ու ժանեկանման նրբահյուս պսակներով՝ դիտողի հայացքը տանում դեպի վեր։ Ելնելով տաճարի զարդանկարչական ընդհանուր ոճից, Հովնաթանը նկարազարդում և շքեղ ձևավորում է Իջման սեղանի քառասյուն մարմարե կառույցը[100], որտեղ ներսի մասում օգտագործում է ստալակտիտե հատվածներ՝ զարդանախշերի առանձին գույներով ստեղծելով ծիածանի անցումների պատրանք։ Օգտագործում է վերին մասի սեղանաձև տարածության հարթությունները ու զարդանախշերի կենտրոնում օվալաձև շրջանակների մեջ տեղավորում Աստվածամոր ու Քրիստոսի առանձին դիմանկարները, բավական ռեալիստորեն լուծված նյութական և արտահայտիչ դիմագծերով։

Այդ զարդանկարները, որոնք ինքնատիպ լինելով հանդերձ կրում էին արևելյան ճոխության, բազմագույն հարստության ու շքեղության կնիքը, ժամանակակիցների ոգևորությունն ու հիացմունքն են առաջացրել, որոնց անմիջական տպավորության տակ ականատեսը գրել է.

«...Գեղաճաճանչ ճառագայթիւք և պայծառատեսիլ ծաղկօք զանազանիւք զարդարեաց, և ոսկեփայլ գեղեցկութեամբ հիահրաշ յօրինուածով պճնապաճոյճ պայծառազարդեաց. զուգահաւասար իւրաքանչիւր կամարքն և ճակատիքն և կողմունքն հանդէպ միմեանց համանման ընկեր առ ընկեր համաբաղդատ իրերաց՝ խորան ընդ խորանաց, ծաղիկ ընդ ծաղկանց, հաշիայք ընդ հաշիայից...», ապա ավելացրել. «զամենայն գեղեցիկս գեղեցկագոյն է ըստ ներքին և ըստ արտաքին տեսութեան»[101]։

---

100 «...զտեղին իջման Բանին Աստուծոյ եւ զհրաշակերտ մարմարիոնեայ գմբէթն որպէս սիւն—«լուսեղէն»—հրեղէն և խորան լուսեղէն, որի կենդրոնի ...նորոյ վերատին ներքոյ և արտաքոյ պատկերօք և ոսկեզօծ ծաղկօք և երանգ երանգ գունով շքեղազարդել եւ...», Հավելված, «Արարատ», Վաղարշապատ, 1901։

101 Նույն տեղում, էջ 329, 330։

Պատահական չէր Հովնաթանի այս աշխատանքի՝ շքեղ, ներքուստ զուսպ և ճաշակով ու վարպետությամբ ընդգծված արվեստին բարձր գնահատություն տալը։ Էջմիածնի տաճարի Հովնաթանյանական նկարազարդումները հիշեցնում են գորգերի ու ջեջիմների, ժանյակների ու խաչքարերի կոմպոզիցիաները, իրենց կուռ ու հավաքված հիմքով։ Եվ դա խարսխված է, անշուշտ, Հովնաթանի ժողովրդական գեղագիտական մտածողության վրա։

Նույն ականատեսը, որը Ղուկաս կաթողիկոսի «Դավազանագրքի» շարադրողն է, հիշատակում է նաև, որ նկարների մեջ կային «...պատկերք Տէրունականաց, տնօրինականաց, հրեշտակաց, առաքելոց երկոտասանից, մարգարէից, հայրապետաց, վարդապետաց, ճգնաւորաց, կուսանաց, թագաւորաց, ղինւորաց և գերահռչակ մարտիրոսաց հայկասեռից»[102]։ Պահպանվել են շատ քիչ աշխատանքներ, բայց պահպանվածն անգամ լրիվ պատկերացում է տալիս Հովնաթան-գեղանկարչի մասին։

Էջմիածնի տաճարի սյուներն ու խորանները, ինչպես նաև պատերի առանձին հատվածները, որտեղ պետք է փակցվեին այդ նկարները, պահանջում էին երկարաձիգ-սլացիկ կոմպոզիցիաներ։ Ճարտարապետական ողջ կոմպլեքսի մեջ գերիշխողը կամարակապ, կորագիծ, սլաքաձև եզրագծերն էին, որոնք իրենց հետքն են թողնում նաև պատկերի կառուցման վրա։ Դիմանկարչական աշխատանքի կոմպոզիցիան կառուցելու ժամանակ ևս (Մխոյոպ Մաշտոց, Սահակ Պարթև, Ներսես Շնորհալի, Գրիգոր Տաթևացի) Հովնաթանը նախընտրում է երկարաձիգ, սլաքաձև վերին մաս ունեցող կտավ, որի մեջտեղում տեղավորում է ֆիգուրը՝ կանգնած, անֆաս կամ գլուխը երեք քառորդ կողմ թեքած։ Յուրաքանչյուրին օժտում է ձեռքերի որոշակի թեթև շարժումով կամ ձեռքն է տալիս գավազան ու ավետարան։ Ֆիգուրները կանգնեցնելով հարթ տարածության վրա, հեռանկար ստեղծելու նպատակով նկարիչը ֆոնում պայմանական բնանկար է պատկերում, որի ցածի մասում կանաչագույնով թեթև ընդգծում է հորիզոնը։ Վերին մասում պարտադիր պատկերում է կլորաձև, փոքրաչափ, սպիտակաթույր ամպեր, որոնք շատ պայմանական են և միայն ու միայն Հովնաթանյանական։ Երբեմն նկարիչը ֆիգուրները կանգնեցնում է սենյակում (Դավիթ Անհաղթ), ուր դրքերից, թանաքամանից ու փետուրից ստեղծված նատյուրմորտի հետ ներմուծում է նաև թեքությամբ բարձրացված վարագույր, սյուն, իսկ հետին պլանում՝ Հովնաթանյանական երկինք։

---

102 Նույն տեղում։

Հովնաթանը մեծ ուշադրություն է նվիրում զգեստավորմանը։ Օգտվելով էջմիածնի վանքում պահպանված կաթողիկոսական զգեստներից, գավազաններից ու խույրերից, նա մեծ վարպետություն է հանդես բերում վերարտադրելու մետաքսի, կերպասի, փարչայի նյութականությունը, նրանց ասեղնագործ զարդերը։ Բացառիկ հմտություն կա գավազանների ձևի, որակի, ինչպես նաև խույրերի բանկարժեք, գունավոր քարերի նյութականությունն ու փայլը կերպարավորելու մեջ։ Եվ այդ ամենն անում է բարձր ճաշակով, հմտությամբ և դրանք դարձնում օժանդակ միջոց հիմնականը՝ դեմքը շեշտելու, կենտրոնական դարձնելու համար։

Մեսրոպ Մաշտոցի, Դավիթ Անհաղթի, Ներսես Շնորհալու, Սահակ Պարթևի, Գրիգոր Տաթևացու և շատ ուրիշների դիմանկարների համար սկզբնօրինակ կարող էին հանդիսանալ զանազան ձեռագրերում պահպանված դիմանկար-մանրանկարները, ինչպես նաև զանազան եկեղեցիներում պահպանված հոր՝ Հակոբի նույնանուն մի շարք աշխատանքները։ Բոլոր դեպքերում, դեմքերը պայմանական լինելով հանդերձ, կերպարներն ունեն անհատական բնութագրումներ, ծավալային արտահայտիչ ձևեր։ Երևի պայմանականության հանգամանքը անհանգստացնում էր նաև Հովնաթանին, երբ նա օգտվում էր ժամանակի եվրոպական դիմանկարում տեղ գտած ձևից ու զլխի երկու կողմերում գրում էր պատկերվողի ով լինելը։

Էջմիածնի վանքի համար ինչպես դիմանկարչական, նույնպես և հատուցային պատկերները Հովնաթանը կատարել է իր աշակերտների հետ։ Նրանց կատարողականում պարզորոշ զգացվում է մի քանի նկարչի «ձեռք»։ Գործի ղեկավարությունը պատկանում էր Հովնաթանին, որը և էսքիզներ էր ստեղծում, և աշխատանքի ակտիվ մասնակիցն էր ու բոլոր մտահղացումների հեղինակը։ Այդ իսկ պատճառով էլ, պայմանականորեն նրան ենք վերագրում ինչպես վերոհիշյալ դիմանկարները, նույնպես և առանձին կոմպոզիցիոն պատկերների զգալի մասը։

Հովնաթան Հովնաթանյանն այս դիմանկարներով հայ իրականության մեջ ներմուծեց շքերթային դիմանկարի ժանրը, որը, անշուշտ, կարևոր երևույթ է նոր շրջանի հայ գեղանկարչության բազմակողմանիության բնութագրման համար։ Նկարների երկրորդ խումբը՝ կատարված էջմիածնի տաճարի համար, Հին և Նոր կտակարանների թեմաներով ստեղծված հատուցային աշխատանքներ են։

Սիմեոն Երևանցի կաթողիկոսի կողմից 1776 թ. կազմված էջմիածնի տաճարի նկարների ցուցակում (թվով 88) ընդգրկված են ինչպես Սիմեոն կաթողիկոսի կողմից պատվիրած, նույնպես և նրա գործունեությանը նախորդած տասնամյակներում էջմիածնի տաճարի համար ստեղծված ու վանքին նվիրաբերված նկարները[103]: Քարտուղարը երբեմն հիշատակում է. «Զոր սրբազան Սիմէօն կաթողիկոսն եւս նկարել»:

Ինչպես հիշատակվեց վերևում, Հովնաթան Հովնաթանյանը էջմիածնի վանքից վարձատրություն է ստացել դեռևս 1769 թ. սկզբներին: Այդ հաստատելու են գալիս նաև Սիմեոն կաթողիկոսի կողմից 1777 թ. վանքի արևելյան ու արևմտյան սյուների վրա թողած արձանագրությունները՝ նրանց վերանորոգելու և ծաղկազարդելու մասին: Նշանակում է, Սիմեոն Երևանցու կողմից կազմված «Դավթարում» ընդգրկված նկարների թվում մեծ հավանականությամբ կան նաև Հովնաթան Հովնաթանյանի կատարած աշխատանքները: Իսկ Ղուկաս կաթողիկոսի օրոք (1780—1788) Հովնաթանը ոչ միայն կատարել է բազմաթիվ նոր աշխատանքներ, այլև վերանորոգել նախկինում ստեղծված որոշ գործեր: «...և զոմանս որք հնացեալք և անդեղացեալք էին, նորոգեալ պայծառացոյց»,— կարդում ենք «Գավազանագրքում»[104]:

Էջմիածնի վանքի նկարների փոքր մասն է միայն պահպանվել[105]: Բնական է, որ այդ նկարների մեջ ավելի շատ պետք է լինեն Սիմեոն և Ղուկաս կաթողիկոսների ժամանակ արված գործերը, որոնք նոր գործեր պատվիրելով հանդերձ, կրկնել են տվել նաև հին կտավների թեմաները: Եթե նկատի ունենանք, որ XVIII դարում էջմիածնի կաթողիկոսների համար կարևորը ոչ թե նախորդ նկարիչների նկարելաձևի պահպանումն էր, այլ պատկերված սյուժեների «գեղեցիկ», «փայլուն», «շքեղ» երևալը, ինչպես նաև այն, որ Հովնաթանի ղեկավարությամբ աշխատում էին օգնականներն ու աշակերտները, ապա ինքնին հասկանալի է, որ ներքոհիշյալ նկարների որոշ մասը Հովնաթանին է վերագրվում պայմանականորեն:

Արխիվային, բանասիրական նյութերի և պահպանված գեղանկարչական ստեղծագործությունների գեղարվեստական ու նկարչական առանձնահատկությունների հիման վրա Հովնաթան Հովնաթանյանի աշ-

---

103 «Անահիտ», 1911, № 3—4:

104 Սիմեոն կաթողիկոսի «Դավթարում» եւ բազմիցս հանդիպում ենք «է այս հնացեալ» արտահայտությանը:

105 Հայաստանի պետական պատկերասրահ, էջմիածնի վանքի վիհարան և տաճար:

խաչանքների թվում կարելի է հիշատակել «Մուտք Երուսաղեմ», «Սբ. Հռիփսիմե», «Սբ. Գայանե», «Խորհրդավոր ընթրիք», «Համբարձում», «Հարություն», «Խաչելություն», «Մոգերի երկրպագությունը», «Աբրահամի զոհաբերությունը» և այլ կտավներ։

Հովնաթանն անդրադառնալով վաղուց արդեն կանոնիկ դարձած թեմաներին, անշուշտ, օգտվում է եվրոպական փորագրությունների բնանկարչական ֆոնից, Ճարտարապետական պատկերումներից, երբեմն նույնիսկ ներմուծում է կոմպոզիցիոն ընդհանուր լուծումներ[106]։ Սակայն կարևորը բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ ստեղծելու նրա հմտությունն է։ Պայմանական լուծված կապտա-շագանակագույն կամ կանաչա-շագանակագույն բնանկարը, որը շատ հաճախ հիշեցնում է հոլանդական XVII դարի գեղանկարիչների ստեղծագործությունները, իր խիտ ճյուղավորված ծառերով, իրար կողք սեղմված փոքրաչափ տների ուրվագծերով ֆոն է ծառայում գործողությունների ծավալման համար։ Հովնաթանի արվեստում «գործողությունների ծավալում» հասկացողությունը շատ պայմանական է, քանի որ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաների ժամանակ կարծես թե նա վախենում է շեղվել ավանդական պատկերումներից ու բոլոր մասնակիցներին տեղավորում է իրար կողքի, երբեմն նույնիսկ նրանք ծածկում են միմյանց։ Այս առանձնահատկությունը բնական պետք է համարել հայ իրականության մեջ առաջին անգամ բազմաֆիգուր հասատցային նկարներ ստեղծող Հովնաթանի համար։

Հովնաթանը կերպարներին օժտում է ազգային առանձնահատուկ ինքնատիպությամբ՝ հայկական բնորոշ դիմագծերով, ստեղծում է նաև շարժումների ու գործողությունների տեղական կոլորիտ։ Նրա կտավներում նույնիսկ առկա է արդեն լույսի հիմնական աղբյուրը, որոշ չափով իներտ, քանի որ ստվերի և լույսի հասկացողությունը լուծվում է ինքնատիպ լուսավոր (սպիտակ, երկնագույն, ոսկեգույն) և մութ գույների (սև, շագանակագույն, մուգ կարմիր, մուգ կապույտ) միջոցով

---

106 *Լ. Ա. Դուրնովոն գտնում է, որ XVII—XVIII դարերի հայկական ձեռագրերի զգալի մասը կատարված է Պիսկատորի Աստվածաշնչի անմիջական ազդեցության տակ։ Л. Дурново,* Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957. *Նրանից առաջ նույն այդ միտքը հայտնել է Ս. Սվիրինը,* Миниатюра древней Армении. М., 1939. *Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ ինչպես հայ մանրանկարիչները, նույնպես և գեղանկարիչները օգտվել են եվրոպական հատատցային փորագրություններից, Ոսկան Երևանցու 1666 թ. Աստվածաշնչից, որտեղ տեղավորված են նաև Ս. Դյուրերի «Ապոկալիպսիս»-ի փորագրությունները։ Նույն փորագրությունները տեղավորված էին Պիսկատորի 1650 թ. Աստվածաշնչում։*

(«Խորհրդավոր ընթրիքը»՝ Էջմիածնի տաճար, «Մոգերի երկրպագությունը», «Հարություն»՝ Հայաստանի պետական պատկերասրահ)։

Երբ համեմատում ենք Հ. Հովնաթանյանի «Խորհրդավոր ընթրիքը» Նոր Ջուղայի սբ. Ստեփանոս եկեղեցում պահպանվող XVII դարի նույնանուն նկարի հետ, երևում է այն մեծ առաջընթացը, որը տեղի էր ունեցել հայ գեղանկարչության մեջ մի քանի տասնամյակների ընթացքում։ Նոր Ջուղայի անհայտ հայ նկարիչը կոմպոզիցիայի առաուցման ժամանակ ինչ-որ բնօրինակից օգտվելով, չի կարողանում ֆիգուրները կապել իրար հետ, ստեղծել ընդհանուր տրամադրություն, միջավայր։ Ավելին. նա չի կարողանում «կառուցել» նկարը, կազմակերպել նրա կոմպոզիցիան։ Ֆիգուրները խանգարում, ծածկում են իրար։ Կտավի շրջանակը կողքերից հատում է մարմինները։ Այլ են Հովնաթանի նկարները։ Որքան էլ ժամանակի եվրոպական դասական նկարչության հետ համեմատելիս նա չունի նրանց կատարելությունը, սակայն իր գունապատկերային մտածելակերպով արդեն ընդհուպ մոտեցել է պրոֆեսիոնալ նկարչության հասկացողություններին։ Հովնաթանը իրեն չի կաշկանդում կանոնիկ դարձած կոլորիտով։ Նրա համար գոյություն ունեն գույների ուժեղ համադրություններ՝ կարմիր-կապույտ, կարմիր-կանաչ, սև-սպիտակ և այլն, որոնք նրա աշխատանքներին տալիս են դեկորատիվ, յուրատիպ հնչեղություն։ Անշուշտ, առկա է նաև արևելյան շքեղությունը, սակայն հայկական ճաշակի շրջանակներում։

Իր վերոհիշյալ աշխատանքներում Հովնաթանը կարողանում է ստեղծել կոմպոզիցիոն կենտրոն։ «Մոգերի երկրպագությունը» կտավում պատկերված են և՛ մոգերը, և՛ նրանց ուղեկցող զինվորները, պատկերված է և՛ գառնուկը ձեռքին դյուղացին, և՛ մուրացիկը, և՛ երեխաներ։ Սակայն լուսավոր տոներով կտավի կենտրոնում նա պատկերում է Աստվածամորն, իսկ մյուսներին դիտում որպես երկրորդական անձեր։ Նրա նկարների տրամադրության վերհանմանը մեծապես նպաստում են ֆիգուրների ներքին շարժումները, ներքին մղումները։ «Մոգերի երկրպագությունը» նկարում ներքին հանդիսավորությունը բացահայտվում է մոգերի ակտիվ մղումով դեպի Աստվածամայրը։ «Խորհրդավոր ընթրիքում» Հովնաթանն ընտրում է այնպիսի կոմպոզիցիա, որը կարողանար շաղկապվել տաճարի կողքի խորաններից մեկի կամարակապ ձևերին։ Այդ իսկ պատճառով էլ նկարի շարժման ռիթմը և գործողությունների ընթացքը ցածից տանում է դեպի վեր։ Կենտրոնում ունենալով սպիտակ ծածկոցով լուսավորված երկարածիգ սեղանը, նրա շուրջը էլիպսաձև դասա-

վորում է Քրիստոսին ու տասներկու աշակերտներին, ընդ որում Քրիստոսին պատկերում է սեղանի վերին մասում, այուների ֆոնի վրա՝ լուսավորված դիրքով, իսկ Հուդային հակառակը՝ սեղանի ցածի կողմում, պրոֆիլով և կիսաստվերում։

Հետաքրքիր է այս աշխատանքի գունային դամման. սպիտակ սրփոռոցի վրա դեղինով ու բաց շագանակագույնով ստացված նատյուրմորտ (սպասք, հաց), կապտա-կանաչավունով և մանիշակա-շագանակագույնով արված բնանկար, իրար հաջորդող կանաչ ու կապույտ զգեստներ և ողջ կոմպոզիցիան իրենց շուրջը հավաքող ալ կարմիր հինգ ուժեղ հատված՝ նկարի չորս անկյուններում նստած չորս աշակերտների թիկնոցներ և ձախակողմյան անկյունի վարագույրը։ Ամեն ինչ մտածված է, հավասարակշռված՝ դիտողական հնարավորությունների նկատառումներով։ Նկարիչը հանդես է բերում մեծ հնարագիտություն, ինքնուրույնություն և դեպքերի գեղանկարչական բացահայտման խոր իմացություն։

Որքան էլ նշանակալից են Հովնաթյան Հովնաթանյանի բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաները, որքան էլ նրանք զարգացման մի նոր աստիճան էին հայ գեղանկարչության մեջ, բայց և այնպես, Հովնաթանյանի ստեղծագործական տարերքը միաֆիգուր կոմպոզիցիոն կտավներն են։ Ի վերջո իր բազմաֆիգուր աշխատանքներում էլ նա հիմնական շեշտը դնում է կենտրոնական ֆիգուրի վրա՝ Քրիստոս, Աստվածամայր, Աբրահամ, Նոյ, որոնց շրջապատում է այլ պերսոնաժներով, բնանկարով, իսկ հիմնական գործողությունները շարունակվում են նաև կտավից դուրս, տարածվում անսահմանորեն։

Այդպիսի տպավորություն է թողնում հատկապես «Ոտնլվան», որտեղ ֆիգուրները դասավորված են իրար կողքի, երկրորդ պլանում, ֆրոնտալ։ Կարևորը նկարչի համար աշակերտն է ու նրա ոտքերը լվացող Քրիստոսը, որոնց վրա և կենտրոնացված է ողջ ուշադրությունը։

Անշուշտ կան բացառություններ, բայց վերոհիշյալ բնորոշումը հատուկ է նրա աշխատանքների զգալի մասին։

Միաֆիգուր կտավներում Հովնաթյանը զուսպ է, լակոնիկ, յուրատիպ շեշտադրումներով։ Այդ գործերում կարևորը պատկերված անձն է՝ առաջին պլանում, ամփոփված ներքին հոգեվիճակով, երկնագույն ֆոնի վրա շեշտված խիստ ուրվագծով։ Այդպիսիք են նրա «Սբ. Հռիփսիմեն»[107],

[107] Սիմեոն կաթողիկոսի «Դավթարում», «սբ. Հռիփսիմեի» նկարի մասին ասված է. «Ս. պատկեր սուրբ Հռիփսիմէայ կուսին, խաչափայտն ի յուսն, և Տրդատ Արքայն ընդ ոտիքն»։ Տրդատի կերպարը ժամանակի ընթացքում կեղտոտվել էր, հետագա վերանո-

«Սբ. Գայանեն» (էջմիածնի տաճար), որտեղ կենտրոնական ֆիգուրներն ունեն բացառիկ մոնումենտալություն, վեհություն, իսկ նրանց շուրջը ծավալվող գործողությունները, որոնք վերցված են կյանքի հետ կապված դեպքերից, դրվում են նոին պլան և իմաստավորում կերպարների էությունը։

Ինչպես Հովնաթանի մյուս աշխատանքներում, այստեղ ևս տեսնում ենք նկար ստեղծելու նրա ինքնատիպությունը։ Ճարտարապետությունը, բնանկարը պայմանական են, փոքրացված և մղված նոին պլան։ Կարևորը կենտրոնական ֆիգուրն է, նրա հետ կապված գործողությունները, որոնք ունեն զուտ հայկական ծագում։ Այդ տեսակետից ուշագրավ է Հռիփսիմեն՝ խաչափայտը ձեռքին և կանգնած գետին ընկած Տրդատի մեջքին։ Գունային հանգիստ անցումները՝ շագանակագույն խաչափայտը, սրբուհու կապտագույն, Տրդատի մուգ կանաչ զգեստները նկարիչը թարմացնում է ոսկեգույն հատվածներով (Հռիփսիմեի կրծքի խաչը, գոտին, թագը և այլն)։ Հովնաթանի համար մնացած բոլոր մանրամասները երկրորդական են, որոնց նկարիչը պատկերում է փոքր չափերով։ Հովնաթանը դեռևս չունի պլանների հստակ ու հատու պատկերացում, որը պարզորոշ երևում է նաև «Ս. Գայանե» աշխատանքում։

Հատուկ ուշադրության են արժանի Հովնաթան Հովնաթանյան աստվածամայրերը։ Սիմեոն կաթողիկոսի օրոք կատարված «Աստվածամայրը գահի վրա սբ. Կարապետի և սբ. Հակոբի հետ» նկարում դեռևս կա որոշ ծանրաբեռնվածություն (ամպերի բազմաթիվ քուլաները, աստվածը, հրեշտակները, սբ. Հակոբը՝ Հովհաննես Մկրտչի գլուխը ձեռքին, աջում՝ սբ. Կարապետը մեռոնամանով, լայնանիստ բարձրաստիճան գահը և այլն)։ Գրավիչ է Աստվածամոր հանգիստ, պարզ, մի փոքր նույնիսկ զեղչկական արտահայտությունը։ Վհհության ու փառահեղ արժանապատվության զգացումով է պարուրված Աստվածամայրը՝ «Աստվածամոր փառքը» կտավում։ Նա պատկերված է սպիտա-

---

րոգությունների ժամանակ ծածկվել ներկի շերտով, որը առիթ է տվել Գ. Հովսեփյանին գրելու. «Հռիփսիմեի նկարը կա այժմ հյուսիսային զոնից բարձր պատի վրա, բայց առանց Տրդատի, ասել է, թե նոյն չէ վերև հիշված նկարի հետ...»։ Գարեգին Հովսեփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ b, Անթիլիաս, 1951, էջ 45։

1967 թ. Վազգեն I կաթողիկոսի հանձնարարությամբ էջմիածնի տաճարի նկարները մաքրելու և վերանորոգելու ժամանակ նույն նկարի ցածի մասում բացվեց Տրդատի ֆիգուրը։

Հակոբ Հովնաթանյան, Ե. Գուրգենբեկյանի դիմանկարը։

կաթուղ ամպերից կազմված շրջանակի մեջ, կապույտ թիկնոցով, վարդագույն զգեստով, ճառագայթվող լուսապսակը գլխին, լուսնի եղջյուրի վրա կանգնած աղոթելիս ու երանելի հայացքով։

Այս նկարի վերաբերյալ Սիմեոն Երևանցու «Դավթարում» պահպանվել է հետևյալ գրառումը. «Ա. պատկեր Աստուածածնի՝ որ է մեծ, զարեգակն արկեալ զիւրեւ՝ և զլուսինն ընդ ոտիւք, և ի վերայ պատկեր երրորդութեան, և շուրջ զիւրեւ՝ գուշակութիւնք մարգարէից՝ որք վասն իւր ասացեալ են, մանաւանդ այնք՝ որք ի գիրս երգ երգոցին են, որպես շուշան հովտաց՝ ծաղիկ դաշտաց՝ և այլ։ Նմանութիւնքն նկարեալ են, և բանքն գրեալ ի ներքոյ իւրաքանչիւրոցն։ Զոր սրբազան Սիմէէոն կաթողիկոսն ետ նկարել»[108]։

«Դավթարի» քարտուղարը հատկապես շեշտում է «Աստվածամոր փառքը» նկարի բանաստեղծականությունը, որը նա չի անում մյուս նկարների մասին։ Հովնաթանին վերագրվող այս աշխատանքը հատկապես ուշադրություն է գրավում իր կոմպոզիցիայի ամբողջությամբ։ Չնայած Աստվածամորը շրջապատում են այլաբանական իմաստավորում ունեցող բազմաթիվ առարկաներ, սակայն նկարիչը հստակ ձևերով է կառուցում կտավի մեջտեղում պատկերված Աստվածամոր ֆիգուրը, նրան առանձնացնում կողքի առարկաներից՝ ամպերի ծավալային սպիտակ քուլաներով։

«Աստվածամոր փառքը» նկարը ոչ միայն գեղանկարչի ստեղծագործական բարձր կարողությունների արտահայտությունն է, այլև XVIII դարի հայ գեղանկարչության լավագույն գործերից մեկը։

Կոմպոզիցիոն այլ սկզբունքով է կառուցված «Ավետնկալ Մարիամը» նկարը, որի առանձին հատվածն է կազմում «Ավետաբեր հրեշտակը» աշխատանքը։ Սիմեոն կաթողիկոսի «Դավթարում» հիշատակվում է «Բ պատկերք Աւետեաց՝ մինն հրեշտակին՝ և մինն Սուրբ Աստուածածնին։ Որք ևս են իբրու դրանք վերին դրանց մեծ խաչկալին»։ Ինչպես վկայում է Հ. Շահխաթունյանցը, մեծ խաչկալը Զմյուռնիայից բերել է Սիմեոն Երևանցին վարդապետ եղած ժամանակ՝ XVIII դարի սկզբին։ Նույն այդ խաչկալի մեջ որպես դռներ են ծառայել նաև մի շարք այլ նկարներ։ Սակայն նույն «Դավթարում» կարդում ենք, որ քսաներեք նկար, այդ թվում նաև «Ավետում» պատկերող աշխատանքը տնօրինական այլ նկարների հետ փակցված է եղել կաթողիկեի պատերին ու որմնաբեղին։ Մեծ խաչկալը չի պահպանվել։ Դժվար էր անշուշտ որոշել, թե մեզ հասած

108 Գ. Հովսեփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ ե, Անթիլիաս, 1951, էջ 45։

«Ավետընկալ Մարիամն» ու «Ավետաբեր հրեշտակը» արդյոք խաչկաքինն են, մեծ կաթողիկեինը, թե կատարված են Ղուկաս կաթողիկեի ժամանակ։ Բոլոր դեպքերում մեզ հետաքրքրող աշխատանքները Ջմյուռնիայից բերված խաչկալի նույնանուն նկարները չեն, քանի որ XIX դարի 90-ական թթ. պահպանվել է մի լուսանկար, որտեղ պարզ երևում են տաճարի կենտրոնական որմերի վրա փակցված նկարները։ Կենտրոնական խորանի մոտ գտնվող կենտրոնական զույգ սյուներին, դիմացի հարթության վրա, անմիջապես կամարների տակ փակցված են. ձախում «Ավետընկալ Մարիամը», իսկ աջում՝ «Ավետաբեր հրեշտակը»[109]։ Հ. Շահխաթունյանցի մոտ ևս այդ կապակցությամբ կարդում ենք. «...պատկերքն աւետման շրջանակաւ ամրացեալ, ի բարձրութեան անդ արևմտակողման երկուց սեանցն արևելեան. հրեշտակին՝ ի սիւն հիւսիսային, կուսին սրբոյ՝ ի հարաւային»[110]։ Նշանակում է վերոհիշյալ նկարները էջմիածնի տաճարում փակցվել են ամենաուշը՝ Ղուկաս կաթողիկոսի ժամանակներից։

«Ավետընկալ Մարիամը» պատկերում պայմանական բնանկարը, ճարտարապետական հատվածները, շագանակագույն գրակալն ու նրա վրա իջնող մուգ կանաչ թավշյա վարագույրը, կտավի ցածի մասում, հիմնական կոմպոզիցիայից դուրս, առանձին շրջանակներում պատկերված խաալական վերածննդի կերպարները հիշեցնող ապարոշներով երկու փիգուրը գալիս են հաստատելու այն միտքը, որ նկարի ստեղծման ժամանակ մեծ դեր է խաղացել եվրոպական փորագիր նկարը։ Սակայն ողջ նկարից բխող ընդհանուր տրամադրությունը, Մարիամի կերպարի գեղարվեստական իմաստավորումը, սուրբ հոգին ու կլորաձև ամպերը հայ նկարչի վարպետ վրձնի վկայություններ են։ Որքան ներքին ու արտաքին ցնծությամբ է տոգորված Ավետաբեր հրեշտակը, նույնքան ներքին հուզումների, անհանգստության, ծածուկ ուրախության և մի փոքր վախի զգացում կա Մարիամի դեմքին։ Մարիամի դեմքի ու ձեռքերի նրբությունը, ձևերի նրբագեղությունը այս աշխատանքը դարձնում են XVIII դարի հայ կերպարվեստի գլուխգործոցներից մեկը։ Եվ պատահական չէ, որ Հովհաննես Թումանյանը գրախոսելով Ա. Ջոպանյանի Նաղաշ Հովնաթանին ու Հովնաթան Հովնաթանյանին նվիրված աշխատությունը, հատվածաբար բերում է դրքի հեղինակի խոսքերը, նկարնե-

[109] X. Ф. Лихч, Армения, Тифлис, 1910, том II, стр. 347.

[110] Հ. Շահխաթունեանց, *Ստորագրութիւն կաթուղիկէ էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, հ. I, էջմիածին, 1842, էջ 45։*

րի կործանման մասին գրելով. «Չի կարելի չկիսել Զոպանյանի այս զայրույթը։ Եւ ամեն անգամ երբ նայում եմ «Աւետընկալ, Մարիամի» պատկերին, որ ապաուվել է կորստից, ու հիացման մեջ միշտ ուզում եմ Մուրիլիոյի Մադոննայի կողքին դնեմ՝ համեմատելու, թէ արդյօք ո՞րն է աւելի չքնաղը այս Աստուածային կանանցից, ամեն անգամ էլ ունենում եմ նոյն բուռն զայրոյթն ու ցաւի զգացումը»[111]։

Ավելի հիշատ ու բարձր գնահատական հնարավոր չէ տալ Հովնաթան Հովնաթանյանի «Ավետընկալ Մարիամ» ստեղծագործությանը։

Հովնաթանը ստեղծեց դեմքի պատկերման իր ոճը, իր նկարելաձևն ու կերպարի գեղարվեստական ըմբռնումը։ Մի փոքր նեղ ծնոտ, կլորացված ճակատգուն այտեր, նուրբ, ծավալային, սակայն բարակ երիզով դեմքը կիսող քիթ, մանգաղաթև, խիտ, սև հոնքեր, թեթև ժպիտով գրոշմված փոքրիկ բերան, հաստ կոպերով ընդգծված նշաձև աչքեր, դեմքի ձևերի փափուկ ու նուրբ մոդելավորում։

Այսպիսիք են նաև նրան վերագրվող աստվածամայրերը։

Մեկում, Հովնաթանյանական դիմանկարչական կոնցեպցիայով ստեղծված Աստվածամոր դեմքը փայլում է ներքին ուրախությունից, երջանկությունից, ինքնագոհությունից, որին արձագանքում է նաև Քրիստոսի անմիջականության ու մաքրության կնիքը կրող արտահայտությունը։ Սրա համար նախատիպ է հանդիսացել նշանավոր Սևանի Աստվածամայրը, որի գոյությունը հիշատակվում է դեռևս XVII դ. II կեսում։ «Սևանի Աստվածամոր» սրբապատկերում Մարիամի կապույտ թիկնոցն ունի ընդգծված ուրվագիծ։ Նրա առջև, անորոշ բարձրության վրա նստած է մանուկ Քրիստոսը՝ փայտե խաչը գրկած։ Աստվածամոր անհանգստությունն ու մտազբաղությունը կապված են այն իրերի հետ, որոնք շրջապատում են Քրիստոսին (արծաթե երեսուն դինարը, գեղարդը, փուշը, խաչելության հետ կապված գործիքները)։ Հոգեբանական ներքին լարվածությունը մնում է «երկնայինի» սահմաններում և չի իջնում կենցաղային անհանգստության, չնայած Աստվածամոր կերպարն իր պարզության ու հստակության մեջ ունի հայկական ինքնատիպ երանգավորում։

Իր փոքրիկ սրբապատկերներից մեկի ֆոնում Հովնաթանը ներմուծում է ճարտարապետական հատված, Աստվածամոր վերևում թեթև ընդգծում է մուգ կարմիր վարագույրը, որի մի փոքր մասը սահմանագծում է ծաղկանկար ոսկեգույն երիզով։ Գունային այս կտորին իրենց

111 Հովհ. Թումանյան, Արշակ Զոպանյան. Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը, «Հորիզոն», 1911, 30-ը ապրիլի, № 90, էջ 2։

տաք-դեղին շքեղությամբ համադրվում են Աստվածամոր և Հիսուսի թագերի գունազարդումները, նրանց կանաչ, կարմիր և բաց երկնագույն քարերի աշխույժ խաղերը։ Հովնաթանը մեծ վարպետություն է ցուցաբերում Մարիամի մուգ կապույտ թիկնոցի թավշայնության արտահայտման ժամանակ, որը երիզում է նրբանկար, ոսկե նեղ հյուսվածքով։ Ձգեստների բաց վարդագույնն ու բաց կանաչը հատկապես շեշտում են դեմքերի նրբագեղությունը՝ թավ սև հոնքերը, մեծ նշաձև աչքերը։ Եթե «Ավետընկալ Մարիամը» նկարում առկա է կերպարի աստվածացումը, վեհությունը, ապա այստեղ շեշտված է Մարիամի պարզությունը, հոգեկան հստակությունը, նրա «հողեղեն» լինելը։

Հովնաթան Հովնաթանյանը ստեղծեց նաև Աստվածամոր պատկերման ինքնատիպ նկարելաձև։ Աստվածամորը նա պատկերում է նստած, ծածկված շատ շքեղ ծաղկանկար, մուգ կապույտ թիկնոցով, ազատ թողնելով միայն դեմքն ու ձեռքերը։ Այսպիսի դեկորատիվ ֆոնի վրա հատկապես ուժեղ է հնչում Մանուկ Հիսուսի կերպարը։ Հովնաթանը հեռանում է Մարիամի ավանդական մուգ կապույտ ծածկոցից։ Նրա մոտ հանդիպում ենք դեղնա-շագանակագույն, ծաղկազարդ ծածկոցների։ Նրա Հիսուսները հեռու են ասկետիկ լինելուց, կենսահաստատ են, շարժուն, երբեմն չարաճճի և ամենակարևորը՝ ունեն քանդակային հստակության հասցված մարմնի մասերի ծավալների մշակում։ Հովնաթանը կարողանում է տրամադրության կապ ստեղծել Մարիամի և Հիսուսի միջև, որը երբեմն բարձրանում-հասնում է հոգեբանական ինքնատիպ արտահայտչականության։ Հովնաթանին վերագրվող սրբապատկերներում Մարիամն ու Հիսուսը հիմնականում հողեղեն են և օժտված մարդկային առաքինություններով։

Հետաքրքիր է Հովնաթան Հովնաթանյանի աշխատանքի մեթոդը, որի մասին պահպանվել է բավական արտահայտիչ բնորոշում Ղուկաս կաթողիկոսի «Դավազանագրքում»։ «Աստուծով զօրացեալ Յովնաթան շնորհալին աներկիւղութեամբ զձեռն ի գործ արկանելով նախապէս զբռամ կոչեցեալ օրինակն և նկարագիրն ցուցանէր Տեառն մերոյ մեծի սիրավառ սրբազանին, և ըստ հաճութեան և հաւանութեան նորին տաջեալ ոսկեճաճանչ փայլմամբ գեղաշէղ յօրինմամբ, պեղեցիկ և հիանալի տեսլեամբ ծաղկազարդէր»[112]։

---

[112] Հավելված, «Արարատ», 1901. Ուշագրավ է, որ Ղուկաս կաթողիկոսը ոչ միայն հետևում էր նկարազարդման աշխատանքներին, այլև «զրնթէ զչափ և զձև ոսկեփայլ ծաղկանց զանազան գեղգեղելոց և խորհրդաւոր պատկերաց Աստուածազգեցիկ հանճարովն և նրբանկատ իմաստութեամբն իւրով ինքն յօրինէր ի զարմացումն տեսողաց...»։

Ուշագրավ է, որ Հովնաթանն էսքիզներ է կատարում, ստանում է Ղուկաս կաթողիկոսի հավանությունը։ Հավանաբար դա անհրաժեշտ էր նաև այն պատճառով, որ նրա մտահղացումները իրականացնում էին իր ձեռքի տակ աշխատող աշակերտները։ Նկարներն արվում էին կտավի վրա, յուղաներկով, ապա փակցվում պատի ծեփին։ Հետագայում մուտք գործած ոսկեզօծ շրջանակների փոխարեն, նկարի շուրջը փակցվում էր ծաղկազարդ կտավի երիզ։ Հայտնի է, որ դեռևս 1777 թ., երբ Հովնաթանն էլ աշխատում էր էջմիածնի տաճարում, Վանից հրավիրվում է ծաղկարար Ավետիսը[113]։

Էջմիածնի տաճարում Հովնաթանը կատարել է նաև վերանորոգման աշխատանքներ, թարմացնելով և վերանկարելով իրենից առաջ ստեղծվածները։ Հավանաբար նրա վրձինն անցել է Հակոբ Հովնաթանյանին վերագրված «Մարիամի յոթ վերքը» կտավի, ինչպես նաև Ավագ խորանի ձախատային հատվածի Աստվածամոր և տասներկու առաքյալների պատկերների վրայով։ Ղուկաս կաթողիկոսի «Դավազանագրքում» հիշատակված է. «...և զոմանս որք հնացեալք և անգեղացեալք էին, նորոգեալ պայծառացոյց»[114]։

Թարմացնելով գույները, ճշտելով ու մաքրելով յուղաներկի շերտի թափված մասերը, Հովնաթանը, հավանաբար, նորից է նկարել հիմնական կոմպոզիցիայի աջ և ձախ մասերում, աստիճանների տակ պատկերված սբ. Ստեփանոսի և սբ. Փիլիպոսի ֆիգուրները։ Տեղը դատարկ լինել չէր կարող։ Հավանաբար նույն տեղում եղել են Նաղաշ Հովնաթանի կողմից նախկինում արված նույնանուն պատկերումները։ Այստեղ տեսնում ենք նույնպես Հովնաթանին բնորոշ կերպարների գեղարվեստական լուծում՝ կենսահաստատ, միաժամանակ դեկորատիվ շքեղ զգեստավորմամբ, որն արձագանքում է տաճարի ընդհանուր լավատեսական և ուրախ տրամադրությանը։

Հովնաթան Հովնաթանյանն իր ստեղծագործական բազմազան հետաքրքրություններով, դեղանկարչական կարողություններով, անշուշտ, շատ խորն էր ըմբռնում ժամանակի գեղագիտական պահանջները և իր արվեստի ուժով դուրս գալիս նկարչական կյանքի ընդհանուր մակար-

---

113 Մատենադարան, կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 4, վավ. 1, էջ 9, Գ. Լևոնյանը նշում է այս մասին առանց աղբյուրը հիշատակելու։ Գ. Լևոնյան. Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938, № 4, էջ 53։

114 Ղուկաս կաթողիկոսի «Դավազանագիրքը»։ Հավելված, «Ararat», 1901, էջ 330։

դակից։ Այդ է պատճառը, որ ժամանակակիցները հիմնականում հիշատակում են միայն նրա անունը, նրան են աշխատանքներ հանձնարարում էջմիածնի կաթողիկոսներն ու վրաց արքան։ Կաթողիկոսներին փառաբանող դպիրները գրում են. «...գովութեանց արժանի և յոյժ անուանի Շօռոթեցի գեղեցկանկար և քաջավարժ... շնորհալի պատկերահան և ծաղկարար վարպետն, որ ի Թիֆլիզ բնակէր, ի մեծագոր արքայէն վրաց խնդրեալ՝ բերել ետ ի սուրբ Աթոռս աշակերտօքն հանդերձ, զորս հայրական սիրով և պատուով մեծաւ ընկալեալ, և զոռճիկս առատս լիաձեռնութեամբ շնորհեալ, և զպատշաճաւոր յարկս զարդարեալս ի բնակութիւն նոցա տուեալ...»։ Կաթողիկոսը նրան անվանում է «...Շնորհալի պատկերահան», «սիրելի հոգևոր որդի մեր, հարազատ, հաւատարիմ, բազմաշխատ և քրտնջան գաւակ, սրբոյ Աթոռոյս, գեղեցկարհեստ, լիաշնորհ և հանճարեղ պարոն...»[115], իսկ վրաց արքան «հավատարիմ և վստահավոր նկարիչդ»[116]։ Այսպիսի հարգանք, պատիվ և շնորհներ հայ իրականության մեջ թերևս ստացել էր միայն Բոգդան Սալթանովը։

Բնական է, որ այդ ամենը Հովնաթանը ձևոք էր բերել իր արվեստի շնորհիվ, արվեստ, որը չէր կարող ազդեցություն չունենալ նրա հետ աշխատող նկարիչների վրա։

Առաջին հերթին այդ ազդեցությունը տեսնում ենք Հավուց Թառի Ամենափրկիչ սբ. Նշանի տուփի ձևավորման մեջ[117]։ Տուփը նկարազարդված է էջմիածնի վանքի ծաղկանկարների մոտիվներով, ուր հիմնականում օգտագործված են կապույտն ու կարմիրը՝ դրսի կողմից, ամեն փեղկի վրա օվալաձև շրջանակներով պատկերված են երկուական ավետարանիչներ։ Կերպարները լուծված են որպես առանձին հաստոցային միաֆիգուր պատկերումներ, որոնցից յուրաքանչյուրը բնութագրված է խիստ ազգային առանձնահատկությամբ։ Զգեստների ու թիկնոցների բազմաթիվ ծալքերը, նրանց թևեր ու հանգիստ գծանկարը, ծավալների նյութականությունը, կանաչի, կարմրի, դեղինի հաջորդական օգտագործումը ստեղծում են բավական աշխույժ տրամադրություն։ Ոճական առումով այն

---

115 «Ղուկաս կաթողիկոսի կոնդակը Հովնաթան Հովնաթանյանին», «Հորիզոն», 1911, 30-ը ապրիլի, № 90, էջ 2։

116 Հերակլ II վրաց արքայի վերոհիշյալ շնորհագիրը Հովնաթանին։

117 Խաչը՝ XI դարի փորագրություն։ Տուփի նկարազարդումը 1778 թ.։ Տե՛ս Գարեգին Հովսեփեանց, Հաւուց Թառի ամենափրկիչը և նույնանուն հուշարձանները հայ արուեստի մեջ, Երուսաղեմ, 1937։

շատ մոտ է Հովնաթանի արվեստին, և հավանական է, որ կատարվել է նրա էսքիզներով ու անմիջական հսկողության տակ: Այդ ենթադրությունը հաստատում են հատկապես տուփի փեղկերի ներսի մասի ձևավորումները: Այստեղ ներմուծված է խաչելության կոմպոզիցիան, որի դիմաց ծնկաչոք հրեշտակն է՝ խաչելության հետ կապված առարկաներով: Խաչելության ցածում Ավետարեր հրեշտակն է՝ ուժեղ թափով առաջ մղված, որի դիմաց, հաջորդ փեղկի վրա՝ կիսաածունը Մարիամը: Նրա պլաստիկ շարժումը, նազանքով լի ֆիգուրը հիշեցնում են իտալական վաղուպատների գործերը: Կոմպոզիցիայի գույների հատակությունը, նրանց արտահայտչականությունը, կերպարների հոգեվիճակների հմուտ դրսևորումը դալիս են ասելու, որ այդ աշխատանքի հեղինակը շնորհալի նկարիչ էր, իսկ Հովնաթանի նկարների հետ ունեցած ոճական միասնությունն ու գեղարվեստական ձևերի ըմբռնումները վկայում են Հովնաթանի արվեստի անմիջական ազդեցության մասին:

«Աստվածամոր յոթ վերքը» սրբապատկերը ստեղծվել է 1768 թ. և հավանաբար հեղինակը Եսայի վարդապետն է[118]: Մարիամը պատկերված է ձևաքերը կրծքին սեղմած, թիկնոցի մեջ փաթաթված, ներքին երանելի ժպիտով, աչքերը ցած խոնարհած, ուրախության մի զգացումով համակված: Կրծքի մոտ, երկու կողմից պատկերված են սիրտը խոցող յոթ սրերը: Որքան էլ ժամանակը խախտել է գույների մաքրությունն ու գծանկարի հստակությունը, բոլոր դեպքերում ակնհայտ է կերպարի ստեղծման հովնաթանյանական մեկնաբանման ազդեցությունը, դեմքի մշակման նրա արվեստի թույլ կնիքը[119]:

Աշխատանքների այն խումբը, որը մենք վերագրում ենք մի շարք անհայտ նկարիչների, ունեն զուտ տեղական ծագում, տարբերվում են, սակայն, էջմիածնի տաճարի համար կատարված հիմնական նկարաշարքից: Նրանք, հավանաբար, կատարված են փորագրությունների կամ

---

118 Սա այն Եսայի վարդապետն է, որի անունը հիշատակվում է 1764 թ. մարտի 2-ի Սիմեոն կաթողիկոսի կոնդակում, որտեղ նշված է, որ Եսայի վարդապետի միջոցով էջմիածնի վերանորոգման համար դումարներ են հավաքվել: Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 243, վավ. 44, մահացել է 1781 թ. և թաղված է վանքի միաբանների գերեզմանատանը: Հ. Շահխաթունեանց, Ստորագրութիւն կաթուղիկէ էջմիածնի և հինգ դաւառացն Արարատայ, էջմիածին, 1842, հատոր Բ, էջ 319:

119 Պահպանվել է նույն սրբանկարի հակառակ կոմպոզիցիայով արված մի այլ աշխատանք, որը հետագայում կոպիտ վերանորոգումների է ենթարկվել:

տաճարին նվիրաբերած օտար նկարիչների աշխատանքների հիման վրա[120]:

Քննության առնվող գործերում ուշագրավ է նրանց հեղինակների ձգտումը՝ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ ստեղծելու ուղղությամբ: Նրանք վերարտադրում են դեպքերի հետ կապված տրամադրությունը, կապ ստեղծում կերպարների միջև, հատկապես գրավում են կոմպոզիցիայի հատակությամբ, ներքին, ամփոփ տրամադրությամբ:

Ինչպես Նոր Ջուղայում, նույնպես և բուն Հայաստանում XVIII դարի կեսերին ուժեղ զարգացում է ապրում նկարչության արհեստավորական ճյուղը: Դրանց թվին են պատկանում մի շարք սրբապատկերներ, որտեղ հիմնական թեման Աստվածամայրն է: Նա հանդես է գալիս գահին նստած, մանուկ Հիսուսը գրկին, երբեմն շրջապատված առաքյալներով, երբեմն՝ կողքերին ունենալով Հովհաննես Ավետարանիչին ու Հովսեփին, երբեմն էլ հրեշտակները թագադրում են Աստվածամորը:

Լայն տարածում ունեին հատկապես հայկական ծագում ունեցող մի շարք թեմաներ, որոնցից էին «Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին, Աշխենին և Խոսրովիդուխտին», «Գրիգոր Լուսավորիչ», որոնց շուրջը հաճախ պատկերված էին լինում Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքները:

Տարածված թեմաներից էր «Էջմիածնի հիմնադրումը», որի հին օրինակի հիման վրա Սիմեոն Երևանցին նկարել է տալիս նորը. «...Իջումըն միածնին սուրբ տաճարս այս՝ և պատկերք Հօր Աստուծոյ և Հոգւոյն

---

120 Տարածված սովորություն է եղել հայ հավատացյալների կողմից եվրոպացի նկարիչներին պատվիրված նկարները էջմիածնի վանքին կամ այլ եկեղեցիներին նվիրելը: 1914 թ. «Մշակ» թերթում (24 հունվարի) տպագրված է Հին Նախիջևանի առաջնորդ Սիոն վարդապետի նամակը, «Մի նոր Ջիոկոնդա Հին Նախիջևանում» խորագրով, որտեղ հայտնում է տեղի «Երեք խորան» եկեղեցում հայտնաբերած իտալական նկարչի վրձնին պատկանող (բուն նամակագրի ոգևորված տողերի՝ Լեոնարդո դա Վինչի կամ Կորրեջո) «Քրիստոսի ծնունդը» պատկերի մասին: Կարծիք է հայտնվում, որ նկարը Իտալիայից բերվել է XVII դարի սկզբներին՝ ունիթորների կողմից: Պատկերի նկարագրության հիման վրա կատարած մեր որոնումները անարդյունք եղան:

Եփրեմ կաթողիկոսը Հնդկաստանից էջմիածնի տաճարին նվեր էր բերել Աստվածամոր երկու պատկերումներ՝ ապակու վրա: Դրանցից մեկը 1819 թ. նվիրաբերել է Աբաս Միրզային: Հայտնի է նաև, որ Կեր-Պորտերը 1817 թ. Եփրեմ կաթողիկոսին նվեր է ուղարկել Հիսուսին մանուկների հետ պատկերող մի մեծադիր նկար: Այդպիսի նվիրատվություններ եղել են նաև առաջներում: Հ. Շահխաթունեանց, Ստորագրութիւն կաթուղիկէի էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, հատ. I, էջմիածին, 1842, էջ 38:

սրբոյ. նաեւ սուրբ Լուսավորչին՝ և խորհրդածու հրեշտակին, և Տրդատայ, և քեռ նորին և կնոջն, և այլոց բազմաց. և ձեւք սրբոյ տաճարիս, և սրբոց վանօրէիցն Հոռիփսիմեայ, Գայիանեայ և Շողակաթին»— այսպիսին է կանոնիկ դարձած այդ նկարի բովանդակությունը Սիմեոն Երեվանցու «Դավթարում»[121]:

Մեծ համարում ունեին «Սբ. Գևորգ», «Սբ. Սարգիս» և հատկապես «Սբ. Ստեփանոս» նկարները: Լինելով հայկական պանթեոնի հիմնական կերպարներից, լայն ժողովրդականություն էին վայելում նաև նրանց գեղարվեստական պատկերումները: Հատկապես ուշադրավ են Ստեփանոսին նվիրված աշխատանքները: Դրանց զգալի մասը կրկնում է Հովնաթան Հովնաթանյանի՝ էջմիածնի տաճարի Ավագ խորանի ճակատային մասի աջ կողմում տեղադրված նկարը: Ստեփանոսին պատկերում էին էջմիածնի տաճարի փոքր մակետը ձեռքին բռնած, երբեմն՝ ծնկաչոք աղոթելիս կամ քարկոծման պահին: Ժողովրդական սրբապատկերներում չեն պահպանվել հեռանկարի, համաչափությունների կանոնները, չկա շարժում, գծանկարը շատ թույլ է ու ոչ ճիշտ: Դրանց հեղինակները չունեն ծավալների մշակման հստակ պատկերացում, հիմնական շեշտը դնում են ընդհանուր եղրագծերի վրա, շագանակագույն երիզով շեշտում են դեմքի մասերը: Այստեղ սակայն, կարևոր է աչքի բնկնող մի հանգամանք: Սրբապատկերների հեղինակները հեռանում են կանոնիկ դարձած կոմպոզիցիայի կառուցումից, կոնկրետ իրերի ընդունված գունային պատկերումներից (օրինակ՝ Մարիամը անպայման կապույտ թիկնոցով և այլն): Սրանց կերպարները շատ ավելի ժողովրդական են, ամենօրյա, կենցաղային: Դա գալիս էր նկարիչների ժողովրդական պարզ ու հստակ մտածելակերպից (լավագույն օրինակներից է «Մարիամի յոթ վերքը»՝ Լենինականի Յոթվիրաց եկեղեցուց, որը 1830 թ. բերվել է Կարինի մոտ գտնվող մի գյուղից): Հավանական պետք է համարել արհեստավոր նկարիչների համքարությունների գոյությունը XVIII դարի վերջերում: Այդպիսի համքարություն, օրինակ, գոյություն ուներ Թիֆլիսում, որտեղ հիմնականում միայն սրբանկարներ էին պատրաստում:

---

121 Գ. Հովսեփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ ե, Անթիլիաս, 1951: Նույնատիպ մի նկար, ժողովրդական սրբապատկերի սկզբունքով XIX դարի կեսերին Վան քաղաքում կատարված, այժմ պահպանվում է էջմիածնի վեհարանում: «Էջմիածնի հիմնադրումը» նկարը հավանաբար դրվում էր եկեղեցու դռան վերևում, քանի որ «Դավթարում» նշվում է նրա խորանաձև լինելը: Վեհարանում պահպանվող նկարը ևս խորանաձև է:

XIX դարի կեսերին արդեն Թիֆլիսի նկարիչների համքարությունը պաշտոնական բնույթ ուներ։ Աշկերտի սովորելու տեղողությունը երեքից հինգ տարի էր։ Երևանում կար նկարիչների համքարություն, որտեղ ընդգրկված էր հինգ մարդ։ Պաշտոնական փաստաթղթերում նրանց անվանում են «ասիական»[122]։ Տվյալ դեպքում հավանաբար խոսքը վերաբերում է ադրբեջանցի նկարիչներին, որոնց մասին հիշատակում է նաև Ի. Շոպենը[123]։

Արհեստավորական համքարությունների պատրաստած գործերից մեզ են հասել սրբապատկերներ Ախալցխայից, Վանից, Թիֆլիսից, Ալեքսանդրապոլից և այլն (ՀՊՊ, էջմիածնի Վեհարան)։ Շատ հավանական պետք է համարել նկարչության այս ճյուղի ավելի հին ավանդներ ունենալը, քանի որ մինչև պրոֆեսիոնալ նկարիչների հանդես գալը այս կարգի արհեստանոցներն էին բավարարում եկեղեցիների ու բազմաթիվ մարդկանց պատվերները[124]։ Հավանական պետք է համարել նաև, այսպես կոչված, հայկական «ПОДЛИННИК»-ների գոյությունը, որոնց հիման վրա արվեստավոր նկարիչները ստեղծում էին իրար այդքան նման գործեր։ Այդպիսի «ПОДЛИННИК»-ների գոյության վկայությունն է «Տրդատի մկրտության» կոմպոզիցիան։ Վերջինիս լայն տարածում ունենալով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ նա տեղ է գտել դեռևս XVIII դարի երկրորդ կեսում կազմված «Сийский иконописный подлинник»-ում[125]։

Նկարի սյուժեն ունի զուտ հայկական ծագում։ Այստեղ կա և՛ Խոսրովիդուխտի երազը, և՛ խոզ դարձած Տրդատը, և՛ Գրիգոր Լուսավորիչը՝ օձերով լի հորում։ Բոլոր տեսարաններն ունեն բացատրական գրություններ։ Հավանական պետք է համարել բազմաթիվ այլ թեմաների այս կարգի նախատիպերի գոյությունը։ Նկարչության այս ճյուղը իր գոյությունը պահպանեց մինչև անցյալ դարի 70-ական թվականները, երբ համքարություններն արդեն սպառել էին իրենց։

---

[122] *С. А. Егиазаров*, Исследования по истории учреждений в Закавказье, часть II, Городские цехи, Казань, 1891, стр. 375, 379.

[123] *И. Шопен*. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи, СПб., 1852, стр. 895—896.

[124] Փայտի վրա նկարված մի սրբանկար, որը ցույց է տալիս նրա վաղեմիությունը, տեղավորված է Վ. Սուրենյանցի «Ոտնակոխ արված սրբություն» (1895, ՀՊՊ) աշխատանքում։

[125] *Н. В. Покровский*, Сийский иконописный подлинник, Вып. I, т. IV, „Памятники древней письменности", CVI, СПб., 1895, стр. 120—121.

XVIII դարում հետաքրքիր զարգացում է ապրել նաև կոնդակները ծաղկելու արվեստը։

Սիմեոն և Ղուկաս կաթողիկոսները արվեստասեր անձնավորություններ էին։ Էջմիածնի վանքը, ինչպես նաև Հայաստանի մյուս վանքերն ու եկեղեցիները վերանորոգելուց ու նկարազարդելուց զատ, նրանք մեծ տեղ էին տալիս էջմիածնում տպագրվող գրքերի ձևավորումներին, կոնդակների արտաքին տեսքին։ 1770—1780-ական թթ. կոնդակների ծաղկազարդման գործով զբաղվել են Երեմիա վարդապետը, տիրացուներ Հովակիմը, Անդրեասն ու Հարությունը, Հովհաննես ու Հովհաննը[126]։

Մատենադարանում պահպանված բազմաթիվ կոնդակներից պարզ է դառնում, որ սկզբնական շրջանում՝ 1760-ական թթ., նրանք ձևավորվում էին միայն գլխատառերով, ունենում էին ծաղկանկար փոքրիկ լուսանցազարդ։ Բայց արդեն 1770-ական թթ. կոնդակները դուրս են գալիս ձևավորման նախկին շրջանակներից, նկարազարդվում են շքեղ, գունեղ, ճաշակով, իսկ տեքստի վերևի մասում երբեմն ավելանում են նաև կոմպոզիցիոն մեծ պատկերի տպավորություն թողնող հավելվածներ։

Դրանցից մեկը հատկապես գրավում է իր գեղարվեստական առումով[127]։ Երկարաձիգ թղթի վրա նկարիչը տեղավորում է և՛ հովնաթանյանական ոճավորում ունեցող ամպերը, և՛ նրա մանկագեմ քերովբեներին։ Այստեղ կան տասներկու առաքյալ, չորս ավետարանիչ, Մասիսը՝ նոյան տապանով, էջմիածնի վանքը՝ մի փոքր պրիմիտիվ գծագրությամբ։ Սրանք իրարից բաժանված են ծաղկազարդ, շքեղ շրջանակներով։ Հատկապես ուշագրավ է կոմպոզիցիայի ցածի մասը, որտեղ Գրիգոր Լուսավորիչը միզոում է Տրդատին, Աշխենին ու Խոսրովիդուխտին։ Ինչպես բոլոր հատվածներում, այստեղ ևս կա կերպարների անհատականացում, տրամադրություն, շարժում։ Սակայն կոմպոզիցիան հետաքրքիր է նաև մեկ այլ առումով։ Գրիգոր Լուսավորչի հետևում, գիրքը ձեռքին կանգնած է Ագաթանգեղոսը, որը աջով օրհնում է տեսարանը։ Ուշագրավ է նաև բնության ներմուծումը, սալահատակի քառակուսիների միջոցով հեռանկարի պատրանք ստեղծելը։ Եվ, ամենակարևորը, գիմքերի մշակման ժամանակ ևս առկա է նրանց մեկնաբանման հովնաթանյանական գեղարվեստական որոշակի ըմբռնումը։

Ինչպես ասվեց, Հովնաթան Հովնաթանյանը Հերակլ II վրաց թագավորի պալատական նկարիչն էր։ 1776 թ. նա հիմնականում ապրում

126 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 4, վավ. 1, էջ 15, 175, 222, 251, 274, 321 և այլն։

127 Մատենադարան, Կոնդակների ֆոնդ, թղթ. 243, վավ. 233։

էր Թիֆլիսում, երբեմն մեկնելով էջմիածին և այլ վայրեր՝ նկարչական գործեր կատարելու։ Ավելի քան քսան տարիների ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական արդյունքն, անկասկած, ոչնչացվել է Մահմեդ աղա խանի 1795 թ. բարբարոս արշավանքի ժամանակ։ Բայց մեզ թվում է, որ Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահպանվող որոշ նկարներ կարող են Հովնաթանի վրձնին պատկանել (պալատի ֆինանսների կառավարիչ իշխան Հովսեփ Ղորղանյանի դիմանկարը, թագուհի Դարեջանի և արքայադուստր Թեկլեի դիմանկարները)։ Այս դիմանկարների նկարելաձևը ոչ միայն գեղանկարչական բազմապիսի ընդհանրություն ունի Հովնաթան Հովնաթանյանի էջմիածնի տաճարի համար կատարած աշխատանքների հետ (Աստվածածինը և սբ. Ստեփանոսը, Աստվածամայրը գահի վրա և այլն), նրանք իրենց գեղանկարչական ամբողջության մեջ, վարժ վրձնահարվածներով, դիմանկարչական արվեստի բարձր կուլտուրայով Հովնաթանի նկարներին առնչվելով հանդերձ, պետք է նաև պատկանեն մի նկարչի, որն այդ ժամանակ իր ստեղծագործական բարձր կարողություններով առաջինն էր ու միակը վրաց արքունիքում։ Վրաստանի կերպարվեստի պատմության մեջ XVIII դարում չենք հանդիպում քիչ թե շատ նշանակալից որևէ նկարչի[128]։ Եթե ենթադրենք,, որ դրանք արել են օտարազգի նկարիչները, ապա ինքնին հասկանալի է, որ օտարազգի ամենատաղանդավոր արվեստագետն անգամ չէր կարող այդքան խորն ու ամբողջ էությամբ զգալ տեղի և ժամանակի գեղագիտական պահանջները, չէր կարող կերպարը մեկնաբանել այդքան ազգային ու տեղական կոլորիտով հագեցված[129]։

Հովնաթանի՝ պալատական նկարիչ լինելու տարիներին վրաց արքունիքում ստեղծագործական աշխույժ մթնոլորտ էր տիրում։ Հերակլ II-ը շնորհալի երիտասարդներին ուղարկում էր Եվրոպա՝ կրթություն ստանալու, միաժամանակ եվրոպացիներին հրավիրում էր Վրաստան։ Պալատին կից կար թատերական խումբ, որը սկզբում լեփուրգիական ներկայացումներ էր տալիս, ապա անցավ կլասիցիստական պիեսների։ Գործի ղեկավարն էր բժիշկ Յակով Ռևյնեգսը (Յաղուբ խան)։ Թատրոնով զբաղվում էին նաև Գեորգի Ավալիշվիլին և գերագույն դատավոր Դավիթ Ջոլոգաշվիլին։ Վերջինս թարգմանել է Ռասինի «Իֆիգենիան»,

128 *Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинского искусства, М., 1963.

129 Հիշենք եվրոպացի կամ ռուս անհայտ նկարչի կատարած Հերակլ II-ի դիմանկարը (Վրաց. ՍՍՀ արվեստների թանգարան)։

որը բեմադրվել է նույն թատրոնում[130]: Հերակլ II-ը վերականգնում է Վախթանգ VI-ի հիմնադրած տպարանը[131]: Հովնաթանի հետ միաժամանակ, նույն պալատում ապրել ու ստեղծագործել է նաև մեկ այլ անվանի հայազգի՝ Սայաթ-Նովան:

Սայաթ-Նովան իր մի շարք երգերում գովում է սիրուհու «նաղրըը», որից

«Մե նաղըըտ Արաբ անկացավ, մե նաղըըտ Հընդստան գընաց,
Մե նաղըըտ Ղրիմ անցկացավ, մե նաղըըտ Դաղստան գընաց,
Մե նաղըըտ Ուրամել կացավ, մեկըն Ֆռանգըստան գընաց
Ով քու սուրաբն տեսնում է, ասում է՝ թահարիտ երնեկ»[132]:

Նա իր բազմաթիվ երգերում հիշատակում է սիրուհու նկարի մասին, որին նայելիս չի կշտանում և նույնիսկ ասում է, թե «նաղաշքարին ասի, թե սիվ խալ տա էրեսի վրա»[133]: Արդյոք նրա ծանոթ նկարիչը Հովնաթան Հովնաթանյանը չէ՞ր:

XVIII դարի երկրորդ կեսին Թիֆլիսում սկիզբ առած դիմանկարին, որի զարգացումը տեսնում ենք նաև XIX դարի առաջին կեսում, տիպական է հարթ, չեզոք ֆոն, ֆիգուրի սիլուետային լուծում, գոտկատեղից, անֆաս կամ երեք քառորդ բնջուխյամբ պատկերում, ձեռքը հիմնականում գոտկատեղին դրած, զգեստի, գոտկի և գլխի հարդարանքի նախշերի ու զարդարանքի մանրամասն գունագեղ վերարտադրում (Դարեջանի և Թեկլեի, Վախթանգ Բատոնիշվիլու և Միքայել Սարաջիշվիլու դիմանկարները և ուրիշներ: Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան):

Դարեջան թագուհու դիմանկարը լուծված է կարմրա-երկնագույն կոլորիտով, որտեղ մուգ, լայն երիզով հավելված կարմիր հագուստը, կանաչա-երկնագույն կապան, կարմիր ծիրանին բարմացված են թևքերի ոսկերիզ նախշերով, կոպիի ծաղկանկար գունագեղ զարդերով, մատանիների կանաչ ու կարմիր քարերով: Ինչպես այս դիմանկարում, նույնպես և արքայադուստր Թեկլեի դիմանկարում ուշադրություն են գրավում դեմքի, ձեռքերի, մարմնի ձևերի նյութական ծավալայնությունը, դիմա-

130 *Георгии Кикодзе.* Ираклий Второй, Тбилиси, 1948.

131 *Այդ առիթով 1783 թ. մարտին Ղուկաս կաթողիկոսը մի կոնդակ է ուղարկում Հերակլ II-ին, ուր հայտնում է իր ուրախությունը՝ կատարված մեծ գործի առիթով: Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 244, վավ. 279:*

132 Սայար-Նովա, *Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 38:*

133 *Նույն տեղում, էջ 139:*

գծերի հովնաթանյանական մոդելավորումը։ Թեկլեի դիմանկարում գունային կառուցվածքը հիմնված է հագեցված կապույտի և կարմրի երանգների վրա։ Հովսեփ Ղորղանյանի դիմանկարում նկարիչը շատ ավելի զուսպ է. գույնն ունի դեկորատիվ հանգստություն։ Այս աշխատանքներին, դիմանկարչության կերպարավորման ոճական ինքնատիպությամբ շատ մոտ է կանգնած Գեորգի XII-ի կնոջ՝ Մարիա Բագրատու դիմանկարը, որի վրաց շնորհալի հեղինակը իր արվեստով կարող է Հովնաթանի աշակերտը համարվել։

Հովնաթանին վերագրվող էջմիածնի տաճարի նկարներում մեծ տեղ է հատկացված զարդերի, դեկորատիվ նախշերի մանրակրկիտ պատկերմանը։ Նա միաժամանակ ունի դիմանկար-սրբապատկերի ստեղծման ավելի աշխարհիկ հասկացողություն՝ հարթ կարմրա-մոխրագույն ֆոն, կերպարի ուրվագծային ընդգծվածություն, ձևերի նյութականության ձգտում՝ որոշակի հարթային լուծումների պահպանմամբ։ Խիստ տեղական բնույթ ունեցող դիմանկարի այս ոճը երկար ժամանակ իշխեց Թիֆլիսի արվեստում էս։

Այս տեսակետից ուշագրավ են Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահպանվող «Բայանդուրյանի դիմանկարը» և «Կինը երեխայի հետ» աշխատանքները։ XVIII դարի վերջի հայ աշխարհիկ դիմանկարի հետաքրքիր օրինակներ հանդիսանալով, նրանք իրենց կոմպոզիցիայով շատ ազատ են, դեղանկարով հանգիստ, կատարված են բարձր վարպետությամբ օժտված անհայտ հայ նկարչի կողմից։

Հովնաթան Հովնաթանյանը, պալատի համար արվող դիմանկարներից ու այլ տիպի աշխատանքներից զատ, կարող էր նաև ակտիվ մասնակցություն ունենալ Թիֆլիսի հայկական եկեղեցիների նկարազարդումներին։

Հայտնի է, որ Թիֆլիսի Վանքը վերանորոգվել է և նկարազարդվել 1788 թ.։ Վերանորոգվել և նկարազարդվել են նաև Ջիղրաշենի եկեղեցին (1785), Նորաշեն եկեղեցին (1793)[134]։ Հերակլ II թագավորը վերականգնում և նկարազարդել է տալիս Մետեխի եկեղեցին, այն դարձնելով պալատական եկեղեցի։ Անշուշտ, նրանց ձևավորման և նկարազարդման

---

[134] *П. Иоселиани*, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866. *Ըստ Գ. Շարբաբչյանի, Սղնախի մոտ գտնվող Նուենի վանքի եկեղեցու վերջին որմնանկարները, որոնցից բեկորներ են պահպանվել, կատարել է Հովնաթան Հովնաթանյանը։ Լ. Մելիքսեթ-Բեկ, Վրաց աղբյուրները Հայաստանի մասին, հատ. Ա, Երևան, 1934, էջ 182։*

աշխատանքներին անմաս չէր կարող մնալ էջմիածնի տաճարի տաղանդավոր նկարազարդողը՝ Հովնաթան Հովնաթանյանը։

Ինչպես ասացինք, 1789 թ. Հովնաթանը խանի հրավերով Երևան էր եկել «... որ պատկեր նկարեսցէ»[135]։ Դրանք կարող էին դիմանկարներ լինել, ինչպես նաև գեղանկարչական այլ աշխատանքներ՝ պալատի համար նախատեսված։ Այժմ դժվար է խոսել այդ նկարների գեղարվեստական արժանիքների և Հովնաթանի արվեստի հետ ունեցած նրանց առնչությունների մասին, քանի որ պալատը քանդելուց հետո նկարների զգալի մասը անհայտացել է։ Նրանք կարող էին լինել հին պալատում և այն քանդելուց հետո տեղափոխվել 1791 թվականին կառուցված նոր շենքը[136]։ Ի վերջո, եթե Երևանի խանը Հովնաթանին նկարներ էր պատվիրում, կարելի է ենթադրել, որ նոր պալատի համար գեղանկարչական գործերի կատարումը ևս նրան է հանձնարարվել։ Հայտնի է, որ Հուսեյին Ալի խանը արվեստ և կրթություն սիրող մարդ էր։ Նա է կառուցել Երևանի բերդի մոտ գտնվող մզկիթը՝ Գյոդ Ջամին։ Նա 1782 թ. Թավրիզից հատուկ մարդ է հրավիրել ու կազմել իր գործերի դիվանը[137]։

Եթե անգամ ընդունենք, որ պալատը կառուցվել է 1791 թ., ապա հավանական պետք է համարել նրա հիմնադրումը մեկ-երկու տարի առաջ և այդ նույն ժամանակ էլ հատուցային գործերի պատվիրումը Հովնաթանին (1789)։

Երևանի խանի պալատի նկարներից մի քանիսը պահպանվում են Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում։ Մենք են հասել ճանապարհորդների նկարագրությունները, ինչպես նաև մի շարք լուսանկարներ[138]։

Ուշագրավ է Վագների հիշատակությունը, որը նկարագրելով մեծ դահլիճի որմնանկարները (Յուսուֆի պատմությունը, պարսկահիները դինի են մատուցում հայ քահանաներին, պարսից արքայազնի արկածները և այլն), գտնում է, որ դրանք վատ են, գույները վատ են, գրեթե բոլորը չափազանց մեծ գլուխներ ունեն՝ բարակ, նիհարիկ մարմիններով

---

135 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 2, վավ. 11, էջ 284։

136 С. Зелинский, Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. I, отд. I, Город Эривань, Тифлис, 1884, стр. 7. Ըստ Թ. Հակոբյանի այն կառուցվել է 1798 թ. «Երևանի պատմությունը 1801—1879», Երևան, 1959, էջ 240։

137 Ն. Շահազիզ, Հին Երևան, 1931, Երևան։

138 ՀՍՍՀ պատմական պետական արխիվ, Երմակովի ֆ., Վրաստանի Ջանաշիայի անվան պատմության թանգարան, ալբոմ № 91։

համեմատ»[139]: Բնական է, որ թե թեմատիկայով, և թե իրենց կատարողական կարողություններով այս նկարները չէին կարող Հովնաթանինը լինել: Վագները, շարունակելով խանի պալատի նկարագրությունը, նշում է, որ «Ավելի լավ էին նկարված դահլիճի մյուս պատերի պատկերները, որոնք ներկայացնում էին Շահ-Նամեի հերոսներին, օրինակ Ռոստոմին ու Զոհրապին, որոնց այնպիսի մեծ ուժով երգել է Ֆիրդուսին: Ամբողջ հասակով պատկերված Ֆաթհալի շահի, Աբաս Միրզայի և եղբոր հետ նկարված Հուսեյին խանի՝ Երևանի վերջին սարդարի դիմանկարները ավելի հաջող էին, համենայն դեպս որմնանկարների հետ համեմատած»[140]:

Պահպանված լուսանկարներում պարզորոշ երևում է Հուսեյին Ալի խանի դիմանկարը: Ողջ հասակով կանգնած, ծաղկավոր երկար զգեստով,

---

139 "Reise noch dem Ararat und ochland Armenien von Dr. Moriz Wagner„, 1848, Tubingen, p. 71—72.

140 Նույն տեղում, էջ 72: Այս նկարները հիշատակում են նաև Муравьев, Грузия и Армения. СПб., ч. II, Армения, 1848, стр. 13. 19-րդ դարի 90-ական թվականներին Ռոստոմի և Զոհրապի նկարներն արդեն գոյություն չունեին: Х. Ф. Б. Линч, Армения, т. I, Тифлис, 1910, стр. 282. 1902—1903 թթ. դեռևս պահպանվում էին Ֆաթհալի շահի, Հուսեյին խանի, Աբաս Միրզայի և Երևանի մոլլայի դիմանկարները: Ա. Կոլչինսկու ուղեգրությունները, „Весь Кавказ", 1903. А. Григолия, Новые экспонаты музея, „Вечерний Тбилиси", 1970, 3. I: Ն. Մ. Մեկլաշևսկայան Աբաս Միրզայի և Ֆերեյդայի (անվանում է «Փեհլևի») նկարները վերագրում է Միրզա Կադիմ Էրիվանիին (1825—1875): Н. М. Миклашевская. Художники XIX века Мирза Кадым Эривани и Мир Мохсун Навваб. В сб. „Искусство Азербайджана", т. IV., Баку, 1954, стр. 94—95. Հեղինակը հենվում է այն փաստի վրա, որ Միրզա Կադիմ Էրիվանուն պատկանող ալբոմում պահպանվել են վերոհիշյալ նկարների գծանկարները (Ադրբեջանական ՍՍՀ Ռ. Մուսաֆաևի անվան արվեստների պետական թանգարան): Երևանի խանի պալատի ներսի լուսանկարներում երևացող նույնատիպ նկարները կատարված են շատ ավելի բարձր նկարչական կարողություններ ունեցող արվեստագետի կողմից, որը կարող էր հրավիրված լինել Պարսկաստանից: Եվ իրոք: Բրիլիսի Ջանաշիայի անվան պատմության պետական թանգարանից Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանին հանձնվեցին Երևանի խանի պալատի մի խումբ նկարներ, որոնց թվում նաև Քհնյանի առասպելական շահ Ֆերեյդունի պատկերը: Կտավի վրա իր ստորագրությունն է թողել նաղշբար խոջա Ագաջանը: Մյուս նկարների վրա (մոլլա շեյխ Ահմեդը, Ֆաթհալի շահը, Աբաս Միրզան) պարզորոշ ընթերցվում են Ագա Բալի, Աատան Մորարակի Հուսեյինի և խոջա Զայինի անունները: Մյուս կողմից, բացառված պետք է համարել իր անկումը ապրող Երևանի խանի կողմից 1840-ական թվականներին պալատի համար նոր նկարներ պատվիրելը, մի ժամանակ, երբ էրիվանին նոր միայն կարող էր հրավիրվել այդպիսի աշխատանքի: Ամենայն հավանականությամբ, Միրզա Կադիմ էրիվանին վաղ պատանեկության տարիներին ընդօրինակել է Երևանի խանի պալատի որոշ նկարներ:

շքեղ ապարոշով, ձախ ձեռքը գոտկատեղին։ Այդ նկարների հայտնաբերումը ևս կնպաստի Հովնաթան Հովնաթանյանի դիմանկարչական արվեստի գնահատմանը։

Հովհաննես Թումանյանը Արշակ Ջոպանյանի գրքի գրախոսականում առաջին անգամ հիշատակում է այն մասին, որ Հովնաթան Հովնաթանյանը եղել է Պարսկաստանում։ «Ասում են, որ նկարիչ Հովնաթանը անցել է Պարսկաստան՝ շահի պալատը նկարազարդելու և ճանապարհին ներքին Ագուլիսի եկեղեցու պատի վրա նկար է թողել հիշատակ։ Ասում են Թիֆլիսում էլ կան նրա նկարներից»,— գրում է Հովհ. Թումանյանը[141]։

Թիֆլիսում գտնվող նրա նկարների զգալի մասը ոչնչացել է, Ագուլիսի եկեղեցիների նկարները մնացել են հետագայում արված գաջի ծեփի տակ, սրբանկարները բազմաթիվ ավերումների զոհ են դարձել։ Ի՞նչ կարող էր Հովնաթանն անել Պարսկաստանում։

XVIII դարի վերջի պարսկական նկարչությունը, որը հայտնի է «զաջարների ոճ» անվան տակ, Սեֆյանների ուշ շրջանի գեղեցիկ ու ռոմանտիկ կենսահաստատությամբ լի արվեստից (Ռզա Աբասիի գործերը, Սպահանի Ալի Գափու և Չեհել Սոթուն պալատների նկարազարդումները և այլն) ընկալեց միայն նրա թեմատիկան՝ սիրո, խնջույքի տեսարաններ։ Նա ներմուծեց արտաքին շքեղություն, մանրամասների ծանրաբեռնվածություն, գույների կոպիտ դեկորատիվություն։ Նա բերեց նաև կատարման որոշ չորություն, կորցրեց իրեն նախորդող շրջանի գծի նրբագեղությունն ու կոլորիտի հանգստությունը[142]։ Իսկ ահա այդ ինքնատիպ, սակայն ազգային ավանդական արվեստից բազմաթիվ կողմերով հեռացած ստեղծագործությունների ընդհանուր ֆոնի վրա հանդիպում ենք մի շարք աշխատանքների, որոնք կատարված են նույն ժամանակաշրջանում, նույն միջավայրում։ Կատարված են արևելյան արվեստի ուժեղ կնիքը կրող նկարչի կողմից, սակայն հեռու են կանգնած զաջարների գեղանկարչական դպրոցի գեղագիտական սկզբունքներից։ Դրանցից հիշատակենք միայն երեք աշխատանք։ Մեկը, որը հայտնի է «Սևա-

---

141 Հովհաննես Թումանյան, Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայթ-Նովայի սերը, «Թումանյանը քննադատ», Երևան, 1939, էջ 275։

142 Բազմաթիվ նկարներ Թեհրանի Գոլիստանի պալատի թանգարանում, Գոլիստանի պալատում, Լենինգրադի պետական էրմիտաժում, Մոսկվայի արևելյան մշակույթի թանգարանում, Տեր-Բաբեկյանի տան նկարազարդումները Նոր Ջուղայում, Մաասումյանի և Ալի էֆ-Քէ-Հազիեի սեփականությունը կազմող նկարներ Թեհրանում, Մ. Վահրամյանին պատկանող երկու աշխատանքը՝ Թավրիզում և այլն։

զգեստ պատանի» անվան տակ, պահպանվում է Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում։

Երկնագույն ֆոնի վրա, որը բաց լուսամուտից երևացող երկնքի պայմանական պատկերում է, խիստ սև սիլուետով ընդգծվում է սևազգեստ, ձեռքերը գոտկատեղին դրած պատանու երկարաձիգ ֆիգուրը։ Քիրման շալե գոտին, սրածայր սև գլխարկը, կրծքի բաց վարդագույն դրվագը, փոքրիկ խանչալի կարմիր ու երկնագույն թանկարժեք քարերը, կապայի վերին մասի կանաչ երիզները, ցածի՝ նուրբ ծաղկանկար դրվագումը մոնումենտալ հնչեղություն են տալիս նրա ողջ կեցվածքին։ Ուսերին թափված սև, գանգուր մազերը առավել շեշտում են դեմքի նուրբ գեղեցկությունն ու արտակարգ համաչափությունը։ Նկարչի վարպետ վրձինը յուրատիպ նրբագեղությամբ է պատկերում սև մանդաղաթև հոնքերը, աչքերի ընդգծված նշաձևությունը, դեմքի ու պարանոցի նուրբ անցումները։ Այս նկարն առաջին անգամ հրապարակող արվեստաբան Շ. Ամիրանիշվիլին իր բացատրական խոսքում իրավացիորեն նշում է, որ «Այս դիմանկարը շատ ավելի պետք է վերագրել XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի վրացական գեղանկարչությանը, քան նույն ժամանակի իրանականին»[143]։

Եվ իրոք, «Սևազգեստ պատանու» դիմանկարը ոչ մի առնչություն չունի նույն շրջանի պարսկական արվեստի հետ և իր գեղանկարչական լուծումներով կապվում է XVIII դարի վերջում Թիֆլիսում սկիզբ առած գեղանկարչությանն ընդհանրապես և դիմանկարչությանը մասնավորապես։ Միաժամանակ այս նույն դիմանկարը իր կատարողական արվեստով, գեղարվեստական կերպարի ընկալմամբ և կոմպոզիցիայի կառուցմամբ (աննշան մանրամասների տարբերությամբ) համահունչ է Թեհրանի Գոլիստանի պալատում պահպանվող անհայտ պատանիների երկու դիմանկարներին։

Առաջին դիմանկարում իշխողը կարմիրն է, վարդագույնը (գոտկի ծոփքերը, կապայի ցածի մասը), իսկ երկրորդում՝ սևը, որը հիասքանչ հնչեղություն է ստանում կապայի տակից երևացող ներքնազգեստի երկարաձիգ սպիտակ լայն երիզից։ Երկու պատանիներն էլ պատկերված են լուսամուտի ֆոնի վրա, անֆաս, ձեռքերը գոտկատեղին, թևերը մարմնից մի փոքր հեռացված (ինչպես և «Սևազգեստ պատանին» երկա-

---

143 *Ш. Я. Амиранашвили*, Иранская станковая живопись, Тбилиси, 1940, табл. XXIII, XXIV. „Иранская живопись", Альбом репродукции, серия I, 1936, М.

բաձիգ ընդգծված սիլուետով։ Երեք դիմանկարներն էլ իրենց գեղանկարչական հստակ մեկնաբանությամբ, կոմպոզիցիայի կառուցվածքով անջատվելով դաջարների արվեստից՝ գալիս ու բազմաթիվ ընդհանրություններ են ստեղծում էջմիածնի վանքի Հովնաթան Հովնաթանյանի լավագույն գործերի հետ։ Անշուշտ, տիպաժային որոշակի տարբերությամբ ու արդեն որպես հասուն վարպետի ուշ շրջանի գործեր։ Հավանական է, որ այս դիմանկարները, այլ աշխատանքների հետ միասին կատարել է Հովնաթան Հովնաթանյանը Պարսկաստանում, որտեղից մեկը հետագայում, զանազան ճանապարհներով կարող էր հասնել Թիֆլիս։

Շ. Ամիրանիշվիլին գտնում է, որ «Սևաղբատ պատանին» ուշ վրացական դիմանկարի շատ տիպիկ օրինակ է, «որտեղ տեղի գեղարվեստական հիմքի վրա բեկվել են արևմտյան և ուշ-իրանական արվեստների ազդեցությունները»[144]։ Նույն գնահատականը կարելի է տալ նաև վերոհիշյալ պատանիների դիմանկարներին, որոնք բացարձակապես առընչվում են XVIII դարի վերջի դիմանկարի թիֆլիսյան դպրոցին և որին հիմնական տոն ավողն առայժմ մնում է վրաց արքունի նկարիչ Հովնաթան Հովնաթանյանը[145]։

Հովնաթան Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը շատ բարձր էր իր նախորդների և հատկապես իր տոհմի ավագ ներկայացուցիչների համեմատությամբ։ Այն իր առանձնահատկություններով նորություն էր ոչ միայն հայ, այլև վրաց և պարսից արվեստում, որտեղ Հովնաթանն անշուշտ, զգալի հետք է թողել։ Դա պետք է բացատրել նրա տաղանդի ուժով, ժամանակի գեղագիտական պահանջների բարձր գիտակցությամբ և այն հանգամանքով, որ իր նկարչության կողքին նա չուներ ոչ մի համազոր մրցակից։

Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստը եզրափակեց XVII դարում սկիզբ առած հայ նոր արվեստի զարգացման կարևոր փուլը և ավանդները հանձնեց հաջորդ սերունդներին։

---

144 *Ш. Я. Амиранашвили*, Иранская станковая живопись, Тбилиси, 1940, стр. 31.

145 Հետագայում, XVIII դարի վերջին տասնամյակում և XIX դարի սկզբին միայն հանդես են գալիս Հովնաթանի աշակերտները՝ Միրտումը, Դավիթը, նույնպես և վրաց ճորտ նկարիչ Ջուղուղաշվիլին, որոնք, սակայն, չեն կարող մրցել իրենց ավագ արվեստակցի հետ։

Հովնաթան Հովնաթանյանի ընտանիքում, 1779 թ., Թիֆլիսում, ծնվում է Մկրտումը։ Գրականության մեջ նրա ծննդյան թիվն ընդունված է եղել համարել 1765 թ.[146]։ Սակայն Վրացական ՍՍՀ պատմության պետական կենտրոնական արխիվում պահպանվող Թիֆլիսի մոքաքաղաքների 1824 թ. ցուցակում հիշատակված է նաև Մկրտում Հովնաթանյանի ընտանիքը, որտեղ նրա անվան դիմաց գրված է՝ քառասունհինգ տարեկան[147]։ Գրականության մեջ Մկրտումի մահվան թիվը համարվել է 1842 թվականը։ Նույն արխիվում պահպանվել է Մկրտումի մի դիմումը՝ հասցեագրված Անդրկովկասյան երկրամասի գլխավոր կառավարիչ Ա. Նեյդգարտին, որտեղ նկարիչը նշում է, թե արդեն երեք տարի է, որ անկողնին է գամված, որ նկարչի ամենաանհրաժեշտ գործիքները՝ աչքն ու ձեռքը չեն գործում, որ թուլացել են գլխի կես մասն ու ձախ ոտքը։ Խնդրում է կառավարչից ազատել իրեն հարկերից, որից ազատ են եղել իր նախնիները, ու դառնությամբ ավելացնում. «Տուն, որը կարող էր ինձ ապահովել՝ ես չունեմ, ես չկարողացա այն ձեռք բերել ոչ կնոջս միջոցով, ոչ էլ իմ արվեստով։ Ընդունակ չէի նաև կապիտալ կուտակել։ Եվ դրա համար, իմ այս աղքատության մեջ ինձ պահում են իմ որդիները՝ բոլորն էլ նկարչի կոչում ստացած»։ Խնդրագրի տակ, դողդոջուն ձեռքերով նկարիչը վրացերեն ստորագրել է. «Միկիրտում Ավնաթյամով»[148]։

Խնդրագիրը գրված է 1844 թ. մարտի 24-ին։ Նշանակում է այդ թվականին Մկրտումը դեռևս ողջ էր։ Փաստերն այլևս ոչինչ չեն ասում նրա մասին։ Հավանաբար, հաջորդ տարին կամ 1846 թ. է նա մահացել, քա-

---

146 "Братья Акоп и Агафон Овнатаняны". Каталог, М., 1952, Предисловие Р. Дрампяна; *И. Гинзбург*, Армянские художники первой половины XIX в, *«Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1958, № 3, էջ 109։ Այս ավյալները դա-լիս են Գ. Շարբաբչյանից, որի ակագիը տեսրը „Художники Овнатаняны" վերնագրով, գրված 1931 թ., պահպանվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Ձեռագրերի բաժին, ֆ. 35, № 179։*

147 *Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 254, վավ. 649, էջ 21։*

148 *Վավերագրի երկրորդ էջում գեներալ Գուրկոն հայտնում է վրաց-իմերեթյան քաղաքացիական նահանգապետին, որ վրաց թագավորներից ստացած արտոնություններն ուժի մեջ չեն, իսկ իրենք ազատել չեն կարող հարկերից, 8 ապրիլի, 1844 թ.։ Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 2, օպ. 2, վավ. 3102, էջ 1։*

նի որ նույն թվականին, նրա միջնեկ որդին՝ Աղաթոնը շտապ գործերով Պետերբուրգից գալիս է Թիֆլիս[149]։

Ալդպիսի ծայրահեղ թշվառության ու աղքատության շեմին հասած նկարիչն ունեցել է փառքի տարիներ, երբ աշխատել է էջմիածնում, և հետագայում նրա մասին հարգանքով են արտահայտվել կաթողիկոսնե-րը[150], որոնք ցանկացել են նաև, որ նրա մոտ աշակերտեն նկարչական շնորհ ունեցող պատանիները[151]։ Նրան նկարներ են պատվիրել, իսկ երբ մի այլ նկարիչի հանձնարարված որևէ պատվեր չի ստացվել ըստ իրենց հաշակի՝ նորից վերապատվիրել են Մկրտումին[152]։ Մկրտումի աշակերտ-ները հպարտությամբ են նշում, որ նա իրենց վարպետն է եղել[153]։ Վրաս-

---

149 *Մկրտում Հովնաթանյանի գերդաստանը բավական մեծ էր։ Կինը՝ Մայան (ծնվ. 1788 թ.), որդիները՝ Հակոբը, Աղաթոնը, Հովհաննեսը կամ Իվանը (ծնվ. 1819 թ., 1868 թ. էջմիածնի Սիոնի պաշտոնյա է նշանակվում), աղջիկները՝ Եղիսաբեթն (1810—1834) և Աննան (ծնվ. 1820 թ.)։*

150 *1801 թ. դեկտեմբերին էջմիածնի վանքից Մկրտումը նվեր է ստանում։ Մատե-նադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 2, վավ. 11, էջ 240։ 1827 թ. նրան հատուկ շնորհակալություն են հայտնում։ Նույն տեղում, թղթ. 42, վավ. 295ա, էջ 112։ 1828 թ. շնոր-հակալությամբ հարցնում են նրա որպիսությունը։ Նույն տեղում, էջ 125։*

1834 թ. Հովհաննես կաթողիկոսը գրում է Թիֆլիսի առաջնորդ Ստեփանոս եպիս-կոպոս Արղությանին, որ լավ կլինի, եթե վանքի նկեղեցու և Մկրտում Հովնաթանյանի միջև հոդի հարցով ծագած վեճը լուծվի հօգուտ վերջինիս, քանի որ «... յիրաւն շատ են մեզ աշխատանքներըր նորա ի վերայ Աթոռոյս»։ Մատենադարան, Ա. Երիցյանի ֆոնդ, թղթ. 148, վավ. 110։

1819 թ. Ներսես Աշտարակեցուն հասցեագրած իր նամակում Հովհաննես արքեպիս-կոպոսը խնդրում է մի տիկնոջ համար պատվիրել սր. Հռիփսիմեի դիմանկարը, նման էջմիածնի պատկերին՝ սևազգեստ և քողով, գավազանը և խաչը ձեռքին։ Նամակագիրը նշում է, որ նկարը կարող է «բարեշուխ որդին Յովնաթանու նկարել... յոյժ վայելչա-պէսն»։ Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 36, վավ. 321։

151 *1834 թ. նրան աշակերտելու են ուղարկում Հովհաննես Ազարյանին։ Մատենա-դարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 90, վավ. 5։*

152 *Իսահակ եպիսկոպոս ծաղկարարը վրաց Եվդեմիոս արքեպիսկոպոսի համար նկարում է էջմիածնի տաճարը, որը, սակայն, դուր չի գալիս Հովհաննես կաթողիկո-սին և նա խնդրում է Արղությանին՝ նույն նկարի կատարումը հանձնարարել Մկրտումին։ Նույն տեղում, վավ. 172։*

153 *Իսահակ եպիսկոպոսը, որը 1820—1830-ական թթ. էջմիածնում կոնդակներ էր նկարազարդում, ուներ աշակերտներ (Հովհաննես Ազարյան, Գևորգ Պետրոսյան) և շնոր-հալի նկարչի համբավ էր ստացել։ Նա աշակերտել է Մկրտումին, որի մասին իր էս-քիզների վրա թողել է հետաքրքիր հիշատակություններ։ Նրանցից մեկի վրա կարդում ենք. «Օրինակեցի զայս իմ վարպետ նկարիչն պարոն Մկրտումի շինեալ օրինակենն»։ Մկրտումի երկու աշխատանքներն էլ կատարված են նկարչական բարձր կուլտուրայով.*

տանի կառավարիչները, միջնորդելով Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի պրեզիդենտին, Հակոբին, ապա և Աղաթոնին ընդունելու համար, հիշատակում են նրանց հորը որպես նշանավոր նկարիչ[154]։

Նրա ծանոթները նամակներում Մկրտումին բնորոշում են որպես «...բազմաշխատ նկարիչ»[155]։

Ժամանակակիցներն ընդունում էին Մկրտումի արվեստը, դիմանկարներ ու սրբապատկերներ պատվիրում և հաճույքով գնում նրա նկարները[156]։ Ինչպես նշում են վրաց արվեստաբանները, XVIII դ. վերջին և XIX դարի առաջին կեսին Մկրտում Հովնաթանյանը Թիֆլիսի միակ անվանի դիմանկարիչն էր[157]։

Արվեստանոց ուներ Թիֆլիսում, սակայն, ինչպես գրում է նա վերոհիշյալ խնդրագրում, իր արվեստով չկարողացավ ոչ կայք և ոչ էլ ունեցվածք ապահովել։ Եվ միշտ էլ Թիֆլիսի մոբալաքների ցուցակում նրա անվան դիմաց կարդում ենք—«бедные»[158]։

Թիֆլիսում նույն այդ ժամանակ ապրել և ստեղծագործել են մի շարք նկարիչներ, որոնց անունները մինչև այժմ մնացել են անհայտության մեջ։ Պահպանվել է Հարություն Գևորգի Թևմուրյանի կտակը[159]։

որն արտացոլվել է Իսահակ ծադկարարի մեխանիկորեն ընդօրինակված նկարներում։ Հետաքրքիր է, որ միայն Մկրտումից արված նկարներն են թեմատիկ, մնացածը՝ ծաղկանկարներ են։ Պետք է ենթադրել, որ Մկրտումը ևս էջմիածնի համար կոնդակներ է ծաղկել։ Մատենադարան, № 6248։

154 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 780, օպ. 20, վավ. 55ա, էջ 1, 13—14։

155 Սահակ եպիսկոպոս Տեր-Գրիգորյանի նամակը Երևանից՝ Մոսկվա, Եփրեմ վարդապետին։ ՀՍՍՀ Կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Աղանյանի ֆոնդ. վավ. 1049, նամակը մեզ է տրամադրել Արամ Ինճիկյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում։ Տպագրված է՝ «Դիւան հայոց պատմութեան, դիրք ՍԱ, 1913 թ. Թիֆլիս, էջ 464։

156 იოანე ბატონიშვილი ქალმასობა, თბილისი, 1948, გვ. 8.

157 გ, აბრამიშვილი, ჟ. "დროშა„, 1954, №10, გვ. 9

158 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 16, վավ. 3512, էջ 13։

Չնայած այդ հանգամանքին, նա կարողացավ կրթության տալ իր որդիներին (Հովհաննեսն էլ սովորել է Լազարյան ճեմարանում ու Թիֆլիսում աշխատել որպես ատենաճանաչող) և նրբ դրամ էր հավաքվում Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի հիմնադրման համար, պատկերահան Մկրտում Հովնաթանյանը ևս նվիրաբերում է 40 ռ., Ա. Երիցյան, Պատմություն 75-ամյա գոյության Ներսիսյան հայոց հոգևոր դպրոցի, որ է Թիֆլիս (1824—1899), Թիֆլիս, 1898։

159 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, Հայկական ձեռագրերի հավաքածու, ֆ. 1455, վավ. 47։

Հայաստանի պետական պատկերասրահում է պահպանվում նկարիչ Սուքիասյանին վերագրվող Միքայել Ղահրամանի ենիկոլոպովի դիմանկարը։ Նկարիչ Եսայի Ջանջուղազյանցի մի աշխատանքը՝ Հերակլ II-ի որդու՝ Ալեքսանդրի դիմանկարը (1840) վկայում է ժամանակի Թիֆլիսի արվեստի պարզորոշ ազդեցությունը այդ նկարչի վրա[160]։

Մկրտում Հովնաթանյանի աշխատանքներից չնչին մասն է պահպանվել միայն։ Հիմնականում հայ թագավորների դիմանկարներ են դրանք, որ նա արել է էջմիածնի վանքի պատվերով։

Մուրավյովը, XIX դարի կեսերին լինելով էջմիածնում, հիշատակում է, որ Ներսես կաթողիկոսի ամառային վեհարանում դրված էին հայ թագավորների դիմանկարներ. «Նեղ դահլիճի մի պատը գրավում էր կայսեր ողջ հասակով արված դիմանկարը, իսկ նրա շուրջը, մյուս պատերի վրա կախված էին հայ հինավուրց թագավորների դիմանկարները, սկսած տոհմի հիմնադիր Հայկից և տիրոջ ժամանակակից Աբգարից, մինչև Մեծն Տրդատի և Խոսրովների միջև եղած իշխանավորները»[161]։

Պահպանվել են տաս դիմանկար և երկու էսքիզային գործ (Աբգարի և Հայկի դիմանկարների համար)։ Գ. Լևոնյանը գտնում է, որ այդ աշխատանքները Մկրտում Հովնաթանյանը կատարել է Հ. և Դ. Արղանյանների՝ «Опыт начертания истории царства Армянского» (М., 1827 г.) գրքի վիմագրություններ հիման վրա, որոնք, ըստ նրա, վերարտադրում են Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող ստեղծագործությունները[162]։ Հավանական կարելի է համարել, որ Արղանյանների գիրքը որոշակի դեր խաղացած լինի դիմանկարների այդ շարքը ստեղծելու մտահղացման համար, սակայն վերոհիշյալ գրքի վիմագրություններում հայկականը բերևս միայն նրանց անվանումներն են։ Մկրտումի

---

160 Նկարն ունի Ալեքսանդրի անձի մասին ընդարձակ չափածո բացատրական՝ վրացերեն, ռուսերեն և հայերեն, ինչպես նաև հիշատակություն, որ նկարը կատարված է 1840 թ. դեկտեմբերի 24-ին։ Ալեքսանդրը ապրում էր Պարսկաստանում, մահացավ 1844 թ. Թեհրանում, 73 տարեկան հասակում։ Եսայի Ջանջուղազյանի վերոհիշյալ նկարից կատարված վիմագրությունը տեղավորված է՝ Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею. Тифлис, т. V, 1873. Առաջաբանում նշվում է, որ բնագիրը պատկանում է Դավուդ խանի ժառանգներ Սագինյաններին, որոնց թույլտվությամբ լուսանկարվել ու հանձնաժողովին է տրամադրել Թավրիզի ռուսական գլխավոր կոնսուլ Ֆ. Ա. Բակուլինը։ Այժմ նկարը Ա. Սագինյանի սեփականությունն է, Թեհրան։

161 *Муравьев*, Грузия и Армения, т. II, Армения, СПб., 1848, стр. 42.

162 ՀՍՍՀ Կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Լևոնյանի ֆոնդ., № 595։

դիմանկարներն ունեն ազգային ծագում, իսկ կերպարներն օժտված են մեծ անհատականությամբ[163]:

Մկրտում Հովնաթանյանի համար սկզբնաղբյուր է հանդիսացել Մովսես Խորենացու «Պատմությունը», որից տվյալ թագավորի մասին վերցված առանձին հատվածներ նա տեղավորում է յուրաքանչյուր դիմանկարի ցածում: Բացառություն են կազմում Լևոն II-ի և Աշոտ I-ի դիմանկարները: Նկարիչն աշխատում է խուսափել միօրինակությունից, յուրաքանչյուրի համար ընտրում է տարազների զանազան ձևեր, ներմուծում է տվյալ կերպարի հետ կապված բնորոշ առարկաներ: Հայկի ոտքերի մոտ նկարում է Հայաստանի պայմանական քարտեզը, իսկ աջ կողմում՝ նետահարված Բելի դիակը: Աբգարի նկարի աջ անկյունում տեղավորում է Քրիստոսի դաստառակը, Տրդատի կողքին՝ էջմիածնի տաճարը: Օգտվելով ձեռագրերի մանրանկարներից, նա ստեղծում է տարազների իր մեկնաբանումը, որոնք համարյա թե կրկնություն են, սակայն բազմաթիվ մանրամասներով տարբերվում են իրարից: Մկրտումը հատուկ ուշադրություն է դարձնում թագերի մարգարտաշար քարերի, զգեստների բազմագույն նախշերի նյութականության հարուստ վերարտադրմանը: Միօրինակությունից խուսափելու համար, դիմանկարներում օգտագործում է կարմիր, կանաչ, կապտագույն, ոսկեգույն, վարդագույն, շագանակագույն երանգների տարբերակները: Մեծ ուշադրություն է դարձնում պատմական դրոշների, թագավորական իրերի (տիրագունդ, գահ և այլն) ներմուծման ճշտությանը: Ֆիգուրների երկարաձիգ, մի փոքր քարացած վիճակը խախտելու համար նրանց օժտում է ձեռքի թեթև շարժումով:

Աբգար թագավորի դիմանկարի էսքիզում վեր են բարձրացված ձեռքերը, որից կտավի հիմնական տարածությունը զբաղվել է սպիտակ ելուստով շագանակագույն ծիրանին: Ավարտված աշխատանքում ձախ ձեռքով բռնել է թագավորական փոքր գավազանը, իսկ աջն արդեն կապվում է վերևում պատկերված դաստառակի հետ: Նույն մոտեցումը տեսնում ենք «Բելի դիմանկարում»: Նախնական տարբերակն ունի պլանների

---

163 Տարօրինակ է թվում Ի. Գինզբուրգի կարծիքն այն մասին, որ Մկրտում Հովնաթանյանին կարող էին ոգևորել ռուսական պատմական նկարները, որոնք նա կարող էր տեսնել Պետերբուրգում: Հոփվածագիրը առանց հիմնավոր փաստ ունենալու զրում է, որ „...по имеющимся данным, в 1836 г. привез в Петербург своего младшего сына, Агафона". *И. Гинзбург*, Армянские художники первой половины XIX в. «Պատմա-բանասիրական հանդես», *1958*, № *3*, էջ *10*:

ոչ միշտ ընտրություն, որի հետևանքով ծածկված են նորին պլանում պատկերված Արարատի գագաթները. կոմպոզիցիան ծանրաբեռնված է։ Վերջնական տարբերակում ուրվագծերն ավելի հստակ են, մշակված են պգեստների ծալքերը, գունային հարաբերությունները։ Որքան արտահայտիչ ու ազգային բնորոշ գծերով են օժտված դիմանկարները, նույնքան պայմանական ու փոքր մասշտաբներով են լուծված ճարտարապետական հատվածներն ու բնանկարը. Մկրտումն ունի հեռանկարի, օդի տարածության զգացողություն։

Մկրտում Հովնաթանյանին պետք է վերագրել Թիֆլիսի Նորաշեն եկեղեցու նկարազարդումները, որոնց հետ զգալի նմանություններ ունեն նրա վերոհիշյալ դիմանկարները (նկարազարդվել է 1834—1835 թթ.)։

Պատկերման համար ընտրելով Հին և Նոր կտակարաններից վերցված սյուժեներ, անշուշտ, Մկրտում Հովնաթանյանը չի կարողանում հասնել Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի և էջմիածնի տաճարի նկարիչների աստիճանին։ Մարդիկ անհաջող են ներմուծված բնանկարի մեջ, նրանք շատ ավելի խոշոր են, բոլորն էլ համարյա կապույտ ու կարմիր հագուստներով։ Սակայն այս ամենի ֆոնի վրա դիտողին գրավում են մարդկանց դեմքերի պատկերումները՝ արտահայտիչ, կուռ, կենսահաստատ։ Մկրտումը նախընտրում է տափակ, լայն այտոսկրներն ու ծնոտն ընդգծված դիմանկարչական պատկերումները, այն դեպքում, երբ որոշ նկարներում («Մոգերի երկրպագությունը», «Հիսուսը և սամարացի կինը», «Ռեբեկան՝ Իսահակի հարսնացուն», «Հուդիթը սպանում է Օլոֆեռնին») դեմքերն ունեն շատ ավելի նուրբ անցումներ և իրենց գծագրությամբ հիշեցնում են Հովնաթան Հովնաթանյանի նկարներում հանդիպող կերպարները։

Մի շարք նկարներ նույնիսկ Մկրտում Հովնաթանյանի պատկերների կրկնություններն են, մի փոքր մեծացված չափերով։ Այսպիսիք են, օրինակ, «Տրդատ թագավորը», «Աբգար թագավորը»։ Հավանական է, որ գեղանկարչական տեսակետից Նորաշենի եկեղեցու նկարազարդումները բավական փոփոխություններ են կրել 1908 թ. կատարված վերանորոգման ժամանակ, սակայն պահպանվել են նրանց հիմնական նկարելաձևն ու կատարման ոճը։ Աշխատանքի ընդգրկումը, սյուժեների բազմազանությունը և հարաստությունը գալիս են ասելու, որ Մկրտում Հովնաթանյանը այդ ամենը մենակ չէր կարող անել։ Հավանական պետք է համարել, որ նրա ղեկավարությամբ եկեղեցում աշխատել են մի քանի նկարիչներ, որոնց թվում կարող էին լինել նաև նրա որդիները՝ Հակոբն ու

Աղաթոնը։ Նորաշեն եկեղեցու նկարներին արձագանքում են նաև Հովնաթանյանների ընտանեկան ծխական եկեղեցու՝ սբ. Նշանի նկարազարդումից պահպանված բեկորները, որոնք մնացել են գմբեթում (Աստված, Քրիստոսը և տասներկու աշակերտները), ինչպես նաև պատերի վրա եղած որոշ զարդանկարներ։ Գեղանկարչորեն հատկապես արտահայտիչ է արևելյան դռան բարավորի վրայի «Խաչելությունը»՝ Մարիամի ներբագեղ, ծնկաչոք ֆիգուրով։ Սբ. Նշան եկեղեցին կառուցվել է 1701 թ.։ Հավանական պետք է համարել, որ այնտեղ աշխատել են Նաղաշն ու Հովնաթանը։ Եկեղեցին վերջին անգամ 1830 թ. «զարդարեալ ... փառաց կատար» աղա Ավետիք Փիլոյանը, որի մասին արձանագրությունը պահպանվել է արևմտյան պատի վրա։ Մկրտում Հովնաթանյանի վրձնի արդյունք են նաև Եփրեմ կաթողիկոսի երեք դիմանկարները, որոնք նույն մտահղացման տարբերակներ են։

Դրանցից մեկը (Հայաստանի պետական պատկերասրահ, № 1300), ամենայն հավանականությամբ, կատարված Եփրեմին կաթողիկոս օծելու կապակցությամբ[164]։ Նույն չանասիրությամբ են նկարված ինչպես բնանկարի շագանակագույն հատվածը, նույնպես և կաթողիկոսի հետ առնչվող իրերը՝ մատանու կարմիր ակը և այլն։

Մյուս աշխատանքն ավելի ուշ շրջանի կրկնություն է (№ 1317)։ Պահպանելով նույն կոմպոզիցիան, Մկրտումը կարողանում է նկարի ֆոնը ազատել ծանրաբեռնվածությունից։ Ողջ դիմանկարը կառուցում է սևի ու սպիտակի համադրությունների վրա։ Սև թիկնոցը վեղարի հետ ծածկում է ողջ ֆիգուրը։ Այս ֆոնի վրա հատկապես շեշտված են բաց կանաչ ժապավենն ու մեղալների կարմիր, երկնագույն բանկարժեք քարերը։ Եփրեմի ձեռքերը մի փոքր կաշկանդված են, սակայն դեմքի մոդելավորումը նուրբ է և ձևերով հաստատուն։ Պետք է ենթադրել, որ այս աշխատանքի վրա իր վրձնի հետքն է թողել նաև Մկրտումի որդին՝ Հակոբը։

Մկրտում Հովնաթանյանի լավագույն աշխատանքներից պետք է համարել Ստեփան Գուրգենբեկյանի դիմանկարը։ Ձախ ձեռքն անշարժ տեղավորված է ծնկին, իսկ աջը՝ բարձրացրած դեպի ուղղահայաց բռնած սև գավազանի վերին մասը։ Ս. Գուրգենբեկյանին նկարիչը պատկերում

---

[164] Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարը Մոսկվայում, 1952 թ. բացված Հակոբ և Աղաթոն Հովնաթանյանների ցուցահանդեսում ներկայացված էր որպես Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանք։

է հյուրեղ սևով լուծված տեղական ղգեստով, նրբությամբ վերարտադրելով պայծառ գույներով ստացված նախշանկար երիզները։ Ջեղոք մոխրագույն ֆոնի վրա հատկապես ուշադրություն է գրավում ճաղատ ղլուխը, որի նկարելաձևը շատ կողմերով հիշեցնում է հայ թագավորների դիմանկարչական մեկնաբանումները։ Սակայն պետք է ենթադրել, որ մեկ այլ, ավելի շեշտված տաղանդավոր դիմանկարչի անմիջական ազդեցության տակ, Մկրտում Հովնաթանյանը ձգտում է վերանայել և ժամանակի պահանջներին հարմարեցնել դիմանկար ստեղծելու իր հասկացողությունները[165]։

Սա գալիս է մեկ անգամ ևս հաստատելու այն միտքը, որ XIX դարի 30-ական թվականներին Մկրտումի հետ մեկտեղ ստեղծագործում է մեկ այլ, առավել ուժեղ դիմանկարիչ, որն իր վարպետությամբ արդեն գերազանցում էր Մկրտումին։ Նրանց համատեղ ստեղծագործական որոնումների մասին է վկայում Եփրեմ կաթողիկոսին պատկերող մեկ ուրիշ աշխատանք, որն ընդօրինակված է Մկրտում Հովնաթանյանի վերոհիշյալ դիմանկարներից՝ արդեն Եփրեմի մահից հետո (1835 թ. ՀՊՊ № 1453)։ Մկրտումյան մեկնաբանման հետ պարզորոշ երևում է նոր վարպետի վրձնի հետքն ու գեղանկարչական կուլտուրան[166]։ Դա կարող էր լինել նրա որդին ու աշակերտը՝ Հակոբ Հովնաթանյանը։

ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

XIX դարի առաջին քառորդում ուժեղանում է ռուս հասարակության հետաքրքրությունը դեպի Կովկասը։ Դա բացատրվում է այն պատմական դեպքերով, երբ 1801 թվականին Վրաստանը միացվեց Ռուսաստանին, իսկ 1828 թ.՝ Հայաստանը։ Թբիլիսին, որն այն ժամանակ անվանվում էր՝ Թիֆլիս, դառնում է ցարական կառավարության ամրոցը Կովկասում, քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային կենտրոն ինչպես վրացի-

---

165 Վերոհիշյալից երևելով, ինչպես նաև նկատի ունենալով Մկրտում Հովնաթանյանի ջերմ բարեկամական հարաբերությունները Հովհաննես Կարբեցու հետ, նրան կարելի է վերագրել նաև վերջինիս մի դիմանկարը (ՀՊՊ, № 7279)։

166 Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարներից մեկը՝ «Նորին պառամևալութեան չրհասած» եղել է նաև Թիֆլիսի Նորաշեն եկեղեցում (սա այն եկեղեցին է, որի նկարազարդումները վերագրում ենք Մկրտում Հովնաթանյանին)։ Այն հրապարակել է Ա. Երիցյանը, իր «Ամենայն Հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի Հայք 19-րդ դարում» գրքում։ Թիֆլիս, մաս Բ, 1894—95 թթ.։ Ա. Երիցյանը գրում է, որ այն «ըստ երևույթին պիտի լինի գործ Նազաշ Յովնաթաննեանի»։

ների, հայերի ու ադրբեջանցիների, նույնպես և Կովկաս աքսորված ռուս առաջավոր մտավորականության համար։ Ռուսական կենտրոնական մամուլում սկսվում են բազմաթիվ նյութեր տպագրվել Կովկասի, այնտեղ բնակվող ժողովուրդների նիստ ու կացի, սովորույթների վերաբերյալ։

Կովկասը, այդ «հարավային Սիբիրը», հետաքրքիր էջեր է պահպանել Ա. Գրիբոյեդովի, Ա. Պուշկինի, Մ. Լերմոնտովի, Օ. Բևստուժևի, Ա. Պեստելի, Ա. Օդոևսկու և ռուս մտավորականության բազմաթիվ այլ ներկայացուցիչների մասին։

Թիֆլիսում, Մ. Օրբելյանի, Պ. Ախվերդովայի, Ա. Ճավճավաձեի տներում հանդիպում, վիճում և երազում էին կովկասյան լուսավորիչները։ Նույն այդ ժամանակ Թիֆլիսում ապրում ու ստեղծագործում էին Խ. Աբովյանը, Ն. Բարաթաշվիլին, Ա. Ճավճավաձեն, Միրզա Ֆաթալի Ախունդովը, Աբաս Կուլի Բակիխանովը։ 1832 թ. տեղի սիրողների ուժերով, Ռ. Բագրատիոնի տանը, որը հայտնի էր «Թատերական սրվեստանոց» անվան տակ, բեմադրվում է Ա. Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհաս» պիեսը։ Բացվում են դպրոցներ, հիմնվում է տպարան, հրատարակվում են թերթեր։

Միջնադարից եկող ապրելակերպի և սովորույթների հետ միասին, քաղաքի կերպարում մուտք են գործում չինովնիկները, պիմնազիստները, զինվորականներն ու ասպետանավորները։ Կառուցվում են նոր տներ՝ ամպիր ոճով։ «Եվրոպականացող» Թիֆլիսի մասին իր հուշվածում պատկերավոր տողեր է թողել պետական մի պաշտոնյա՝ «Նամակ Մոսկվա» խորագրի տակ։

«Մտնել Թիֆլիս Մոսկովյան ու էրիվանյան կողմերից—նշանակում է մտնել բոլորովին իրար չնմանվող երկու քաղաք։ Այստեղ դուք ընկնում եք լայն, ուղիղ մի փողոց (Գոլովինյան պողոտան), այնտեղ, բարձրանալով բլուրը, անցնում եք հին քաղաքի մութ, ծուռտիկ, անկարգ նեղ փողոցներով։ Այստեղ դուք հանդիպում եք ձեռնափայտերով, մոդայիկ վերարկուով զբոսնող ասպետանավորների, ձեղ հանդեպ սլանում են էկիպաժներ և ծածանվում են կանանց փարիզյան գլխարկների փետուրները, այնտեղ դուք հազիվ անցնում եք կապույտ երկար թևքերը ետ ծալած չուխայով վրացիների ամբոխի միջով, հանդիպում եք սափրած ծոծրակով թաթարների, քրքրված գլխարկներով և սուրը դոտկատեղին խրած օսների, գլխարկի փոխարեն բլիթ դրած իմերեթիների, կանանց, որոնք պատկերավոր փաթաթված են սպիտակ չադրաներով։ Այստեղ այնքան քիչ կանաչ է, այնտեղ՝ ամեն կողմից այգիներ։ Այստեղ բացարձակապես

նահանգական քաղաք է՝ բարև տներով, մեծ մասամբ երկհարկանի, որոնք զրված են իրարից պատկառելի հեռավորության վրա, այնտեղ... խրճիթը բարձրանում է խրճիթի վրա, վանդակների նման առանձնատներ, որոնք ձեզ են նայում ամեն կողմից, ցածում գտնվող անպատուհան հարկերից, որոնք զրաղեցված են խանութներով, դուքաններով, թաթարական սրճարաններով և այլն: Այստեղ՝ ընդարձակ է, այնտեղ՝ նեղվածք:... Թիֆլիս... դա որոշ առումով Յանուս է, որը մի դեմքով նայում է դեպի Ասիան, իսկ մյուսով՝ Եվրոպան»[167]:

Այսպես ձևավորվում ու կազմավորվում էր Կովկասի կենտրոնը՝ կանգնած քաղաքական, տնտեսական, հասարակական ու կուլտուրական զարգացման նոր ճանապարհի վրա:

Կովկասի գեղարվեստական կյանքին մեծ աջակցություն էին ցույց տալիս նաղշքարները, որոնք մինչև XIX դարի 60-ական թվականները միավորված էին համքարություններում: Նրանց արհեստանոցներից էին դուրս գալիս ժողովրդի լայն խավերին մատչելի սրբապատկերները, ժողովրդական զանազան տիպի նկարներ և այլն:

Զգալի գեր էին խաղում նաև վանքերին կից գործող նկարչական արվեստանոցները: Վրացական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի՝ Ի. Ջանաշիայի անվան պատմության ինստիտուտի աղգագրական բաժնում, ինչպես նաև Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանի ֆոնդերում պահպանվել են մոտ քառասուն նկար, որոնք կատարված են Թիֆլիսում՝ XIX դարի առաջին կեսին: Դրանք դիմանկար-տիպաժներ են՝ կենցաղային նկարչության որոշակի երանգով: Վերարտադրված են տարազների առանձնահատկությունները, երբեմն շեշտված է ժամանակին բնորոշ որոշ մանագիտություններով զբաղված մարդկանց տիպական կողմերը՝ ջրկիր և այլն: Այդ նկարներն ունեն ռուսերեն և վրացերեն գրություններ՝ «Խևսուր», «Թուշինեց», «Փշավ», «Ջրկիր» և այլն: Անշուշտ, այստեղ տեսնում ենք ժողովրդական նկարչությանը՝ լուբոկին հատուկ հետաքրքիր կողմեր:

Վրաց արվեստաբանների կարծիքով, դրանք կատարված են Թիֆլիսի Սիոնի վանքին կից գործող գեղարվեստական արվեստանոցում, որտեղ կրոնական թեմաներով աշխատանքների հետ մեկտեղ ստեղծվում էին նաև աշխարհիկ նկարներ[168]:

Միաժամանակ, առևտրական խոշոր գործարքներով, Թիֆլիսի առևտրական խավի որոշ ներկայացուցիչներ լինում էին Հոլանդիայում,

[167] „Кавказскій вестникъ", 1847, № 6.

[168] ბ. დუდუჩავა, ახალი ქართული ხელოვნება, თბილისი, 1950.

Իտալիայում, որտեղից հայրենիք էին բերում եվրոպական նկարիչների ստեղծագործություններ։ Գևորգ Արծրունին, 1817 թ. լինելով Ամստերդամում, իր հետ Թիֆլիս է բերում հոլանդական նկարիչների մի շարք աշխատանքներ, որոնք ընդօրինակելիս է եղել Ներսիսյան դպրոցի աշակերտ Ստեփանոս Նազարյանը։ Վրաց նշանավոր բանաստեղծ Ալեքսանդրը ճավճավաձեի տանը կային մի շարք նկարներ, որոնց թվում՝ Վանջորի «Նատյուրմորտը», հոլանդական անհայտ նկարիչների՝ «Հավը ծաղկանոցում», «Աքլորը բակում» և այլն։

Թիֆլիս են գալիս նաև ռուս և եվրոպացի նկարիչներ։ Նրանք հիմնականում զբաղվում են մանկավարժական աշխատանքով՝ տեղի դպրոցներում դասավանդելով նկարչություն, քանի որ դեռևս 1802 թ. հիմնադրված Ազնվական ուսումնարանում, որը հետագայում վերածվեց գիմնազիայի, դասավանդվում էր նաև «նկարչության արվեստ» առարկան[169]։ Ներսիսյան դպրոցում նկարչություն էր պարապում ռուս նկարիչ Վասիլևը, որին Գևորգ աղա Արծրունին իր նամակներից մեկում որակում է որպես «ռուս լավ նկարիչ»։

Կովկասում արվեստները և մասնավորապես գեղանկարչությունը տարածելու հարցով շահագրգռված էր նաև Վրաստանի գլխավոր կառավարիչ Ի. Պասկևիչը, որը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Օլենինին հասցեագրած իր մի նամակում գրում է, որ «անհրաժեշտ է տեղի բնակիչներին ծանոթացնել գիտությունների և եվրոպական գեղարվեստների հետ»[170]։

Այդ հարցը խորապես հուզում էր նաև Խաչատուր Աբովյանին։ Վ. Ժուկովսկուն և Գ. Պարոտտին հասցեագրված 1835 թ. հունվարի 21-ի և 23-ի իր նշանավոր նամակներում Խ. Աբովյանը շարադրում է իր վերաբերմունքը դեպի գեղեցիկ արվեստները, գտնում, որ իր հայրենակիցների միջոցով կկարողանան «ամենից լավ և արագ իսկական կրթության ու լուսավորության հասնել»։ Աբովյանը գրում է նաև, որ «Ասիայում երաժշտության և նկարչության արվեստների տարածելն իմ վաղեմի ջերմ ցանկությունն է եղել... Այդ մտադրությամբ ես կամենում էի արդեն հայրենիքիցս երիտասարդ մարդիկ ուղարկել...»[171]։

Խ. Աբովյանը նկարչությունը որպես հիմնական առարկա, մտցնում

---

169 „Памятная книга Кавказского учебного округа на 1834 г.", Тифлис, том I, стр. 7,

170 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 780, օպ. 1, վավ. 186, էջ 1։

171 «Դիվան Խաչատուր Աբովյանի», հատ. 2, Երևան, 1948, էջ 35։

է նաև Երևանի նահանգական ուսումնարանում։ Բայց քանի որ Երևանում չկային մասնագետ նկարիչներ, ապա այդ առարկայի դասավանդումը հանձնարարվում է թվաբանության և երկրաչափության դասատու Բոնդարևսկուն։ Երևանում է ապրել ու ստեղծագործել ազրբեջանական նկարչության նշանավոր դեմքերից մեկը՝ Միրզա Կադիմ Էրիվանին (1825—1875), որի արվեստը շատ ավելի հակված է դեպի զարդանկարչությունը։

Հայաստանի նահանգի 1829—32 թթ. եկամուտների և պետական ունեցվածքի կառավարչության նախագահ Ի. Շոպենը, Երևանի նահանգին նվիրված վիճակագրական բնույթի իր աշխատության մեջ գրում է. «Էրիվան քաղաքում մնացել են միայն երկու գեղանկարիչներ։ Այլևս մեկենասներ չգտնելով իրենց համեստ տաղանդի գնահատման համար, նրանք հասել են շատ խեղճ վիճակի։ Նրանց արվեստը ի վիճակի է միայն ծաղիկներ, ծաղկեպսակներ ու թռչուններ ստեղծելու։ Օրհասական օրերին նրանք ամենացածր գներով համարձակվում էին նկարել բնանկարներ, որպ տեսարաններ, նույնիսկ դիմանկարներ։ Չի կարելի չհիանալ կոլորիտի թարմությամբ ու պարզությամբ։ Սակայն նրանց արվեստի մասին պետք է լռել։ Ընդհանրապես, հեռանկարի օրենքները բացարձակապես խորթ են նրանց, և նրանց նկարները առանց ստվերների են»[172]։

Թիֆլիս էին գալիս նաև նկարիչներ, որոնք որոշ ժամանակով ապրում ու ստեղծագործում էին այնտեղ։ Դրանց թվում են եղել նկարիչներ Յոպպոն, Կորրադինին, Բայկովը, Արտամոնովը[173], Խոդորովիչը, Գ. Գաղարինը։ Իրենց հետ նրանք բերում էին եվրոպական և ռուսական արվեստում տեղ գտած ավանդները, որոնք, սակայն, դժվարությամբ էին ընկալվում տեղի ազգաբնակչության կողմից։ Վերջիններս կամենում էին ունենալ իրենց դիմանկարները։ Աղնվականությունն ուզում էր սերունդներին թողնել ռուս-ֆրանսիական, ռուս-պարսկական պատերազմներում բազմաթիվ շքանշանների ու մեդալների արժանացած իր ներկայացուցիչների պատկերումները։ Առևտրական դասը Թիֆլիսում կառուցում էր նորանոր քարվանսարաններ, խանութներ և շքեղ ու բազմահարկ տների դահլիճները ցանկանում էր զարդարել դիմանկարներով։ Որդիները սովորում էին դիմնազիաներում, մեկնում էին Ռուսաստան ու եվրոպական երկրներ, դառնում բժիշկներ, փաստաբաններ, պետական պաշտոնյա-

---

172 *Ի. Шопен*, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи, СПб., 1852, стр. 895, 896.

173 *Սրան է պատկանում Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահպանվող Եղիսաբեթ Արովյանի դիմանկարը։*

ներ։ Կանայք ներմուծում էին տարազների նորաձևություններ, կազմակերպում էին բարեգործական ընկերություններ։ Եկվոր նկարիչները շուտով հեռանում էին և միակ վարպետ նկարիչը, որը կարողանում էր բավարարել տեղի հասարակության պահանջները, Հակոբ Հովնաթանյանն էր։

Կովկասի գլխավոր կառավարիչ կոմս Ի. Պասկևիչը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Օլենինին 1829 թ. հասցեագրված հունվարի 6-ի իր նամակում գրում էր. «Տեղացիներից մեկը, Յակով Ավետամովը, ունենալով բավականին ընդունակություն դեպի գեղանկարչությունը և այդ բնագավառում արդեն ձեռք բերելով բավականին գիտելիքներ, խնդրում է իմ միջնորդությունը, որպեսզի նա, նըշված արվեստում կատարելագործվելու համար տեղավորվի Ս. Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում որպես պետական թոշակառու։ Նկատի ունենալով այս նոր երկրամասում հնարավոր լուսավորության տարածման անհրաժեշտությունը և տեղացիներին գիտություններին ու եվրոպական գեղարվեստներին ծանոթացնելը, որոնց տարածման մասին Ռուսաստանում այդքան մտահոգված է կառավարությունը, ես դիմում եմ Ձերդ ազնվությանը, խորապես խնդրելով բավարարել Յակով Ավետամովի ցանկությունը, եթե նրա քան տարեկան տարիքը չի կարող դրան խանգարել»։ Ա. Օլենինն իր պատասխան նամակում նշում է, որ «...Ավետամովի տարիները չեն համապատասխանում այն տարիքին, որ սահմանված է Ակադեմիայի սան ընդունվողներին»[174]։

Քանի որ նամակը կրում է 1829 թ., ապա այդ փաստի հիման վրա ընդունված է եղել Հակոբ Հովնաթանյանի ծննդյան թվականը համարել 1808 կամ 1809։ Սակայն Թիֆլիսի մոթալաքիների ունեցվածքային հաշվառման գրքերից պարզ է դառնում, որ Հակոբ Հովնաթանյանը ծնվել է 1806 թվականին[175]։

1834 թ., նկատի ունենալով նրա ծնողների ծառայությունները, Հակոբ Հովնաթանյանին Թիֆլիսի Սուրբ Նշան եկեղեցուց հատկացվում է հողաբաժին՝ սեփական տուն կառուցելու համար[176]։ 1834 թ. Ղարաբաղի նահանգական դատարանի պատվերով նա նկարում է կայսեր երկու դի-

174 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 789, օպ. 1, վավ. 186։

175 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 254, վավ. 649։

176 Մատենադարան, Ա. Երիցյանի ֆոնդ, թղթ. 148, վավ. 164։

մանկարը[177]: 1841 թ. մարտի 25-ին Հակոբ Հովնաթանյանը դիմում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդին, որ ինքը մանկությունից զբաղվում է դիմանկարչությամբ, որ բարոն Ռոզենի ժամանակ դեռևս ստացել է ոսկե մեդալ՝ մակագրված ոսկե ժապավենով՝ վզին կրելու համար, իսկ այժմ, Վրաստանի վարչապետ Ե. Գոլովինի նկարը ներկայացնում է Ակադեմիայի խորհրդին ու խնդրում իրեն շնորհել նկարչի կոչում: 1841 թ. մայիսի 12-ին Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհուրդը նրան տալիս է «ոչ դասական նկարչի» կոչում: 1842 թ. նկատի ունենալով Հակոբի մեծ ծառայությունները դիմանկարչության զարգացման ասպարեզում, ինչպես և այն, որ նա Ղարաբաղում գտել ու իր ծախսերով Թիֆլիս է փոխադրել վիմագիր քար՝ շնորհում են 14-րդ դասի աստիճանավորի կոչում[178]: Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվում պահպանվել է ղգալի գրականություն այն մասին, որ Հ. Հովնաթանյանի վիմագրած Ե. Գոլովինի դիմանկարն ուղարկվում է վաճառքի՝ Թեհրանի ռուսական միսիային: 1842 թ. հուլիսի 27-ին նկարիչը մի գրություն է դրում այն մասին, որ ստացել է Թեհրանի ռուսական միսիայի կողմից Գոլովինի վիմագիր դիմանկարի վաճառքից ստացված տասներեք չերվոնեց գումարը և վրացերեն տոթագրում է «Խուդոժնիկ Իակոբ Օվնաթամով»[179]:

Որտե՞ղ են այդ դիմանկարները:

Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահպանվել է Ե. Գոլովինի մի դիմանկարը, որի ետևում, շրջանակին, հնուց փակցված թղթի վրա գրված է, թե դա այն աշխատանքն է, որի համար Մկրտում Հովնաթանյանը (պետք է լինի Հակոբ) Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայից ստացել է «ոչ դասական նկարչի» կոչում: Դիմանկարի գեղարվեստական իմաստավորումը, նրա կոմպոզիցիոն լուծումը հեռու է դիմանկար ստեղծելու հովնաթանյանական մեկնաբանումից: Ե. Ս. Գոլովինի մեկ այլ դիմանկարի հանդիպում ենք մեծ իշխան Նիկոլայ Միխայլովիչի նշանավոր հավաքածուի մեջ, որն իր ոճական բոլոր առանձնա-

---

177 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆոնդ 2/8, վավ. 3481, էջ 17,

178 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆոնդ. 789, օպ. 1, վավ. 44, նկարի տեղն անհայտ է:

179 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆոնդ 11, վավ. 1217. վերոհիշյալ փաստաթղթերի ղգալի մասը հրապարակել է Մ. Մկրտչյանը Նոր նյութեր Հակոբ և Ագաթոն Հովնաթանյանների մասին, «Տեղեկագիր», ՀՍՍՀ ԳԱ հասարարական բաժանմունքի, 1955, № 3, էջ 68—80:

հատկություններով կապվում է նկարչի մյուս աշխատանքներին[180]։ Պետք է ենթադրել, որ Հակոբ Հովնաթանյանը, ելնելով XIX դարի ռուսական դիմանկարչության մեջ գոյություն ունեցող պահանջներից, ինչպես նաև Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի դիմանկար ստեղծելու կանոններից, կատարել է երկու աշխատանք, որոնցից մեկը (Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան) ուղարկել է Պետերբուրգ։ Մյուսից նա կատարել է իր վիմագրական աշխատանքը, որի տեղը մինչև այժմ անհայտ էր։

Ե. Գոլովինի վիմագիր դիմանկարն անհայտ է եղել նաև վիմագրական և փորագրական դիմանկարների ռուս անվանի մի շարք մասնագետների[181]։

Վիմագիր նկարներին նվիրված հետաքրքիր աշխատություններից մեկում, սակայն, հնարավոր եղավ գտնել հիշատակություն Հակոբ Հովնաթանյանի՝ Ե. Գոլովինի վիմագիր դիմանկարի մասին, որտեղ նշվում է, որ դա քարի վրա փորագրել է Կ. Ուլրիխսը և տպագրել Պետերբուրգում, նշանավոր Պոլի արվեստանոցում[182]։ Դիմանկարը եղել է Վ. Աղերյուկովի հավաքածուի մեջ։ Գնալով այդ հավաքածուի հետքերով, Հակոբ Հովնաթանյանի՝ Ե. Գոլովինի դիմանկարի վիմագիր մեկ օրինակ հնարավոր եղավ գտնել Մոսկվայի Ա. Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարանի գրավյուրի բաժնում (№ 44337)։

Ե. Գոլովինը պատկերված է Թիֆլիսի հազիվ ընդգծվող բնանկարի ֆոնի վրա (հավանաբար վիմագրի կողմից կատարված հավելում է), հանդիսավոր համազգեստով։ Չինական սպիտակ թղթի ֆոնի վրա հետաքրքիր է լուծված դիմանկարի կառուցման հովնաթանյանական արտահայտիչ ուրվագիծը։ Դա վերցված է մեծ իշխան Նիկոլայ Միխայլովիչի հավաքածուի դիմանկարից, սակայն Հովնաթանյանի դիմանկարներին հատուկ փափկությունը, ձևերի թեթև մոդելավորումը, դեմքի

---

180 „Русские портреты XVIII и XIX столетий", СПб., 1909, том 3, № 158. *Վերոհիշյալ հավաքածուի հետքերի հանդիպում ենք Լենինգրադի պետական էրմիտաժի արխիվային բաժնում պահպանվող թանգարանային ֆոնդի 1920-ական թթ. գրքերում, որտեղ, սակայն, Ե. Գոլովինի այս դիմանկարի մասին ոչ մի հիշատակություն չկա։*

181 *А. Морозов*, Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов, М., 1912, *П. Оболянинов*, Русские граверы и литографы. М., 1913; *Д. Ровинский*, Подробный словарь русских гравированных портретов, СПб., 1896, т. I.

182 *В. Я. Адерюков* и *П. А. Обольянинов*, Словарь русских литографированных портретов, М., 1916, т. I, стр. 245.

կենտրոնացած որոշակի արտահայտությունը, որոնք նրա կերպարին տալիս են անդորրություն և լիրիկական յուրատիպ հնչողություն ու հեռու պահում իր ժամանակի մոդայիկ, հանդիսավոր դիմանկարներից, վիմագրության մեջ կորել ու բավականաչափ հեռացել են բնագրից։

1844 թ. Հակոբ Հովնաթանյանը հայտարարություն է տալիս՝ կայսերը ողջ հասակով նկարելու մասին, որի համար նշանակում է 120 ռ. վարձատրություն[183]։ Երկու տարի անց նկարիչը «Кавказ» թերթում տեղավորում է մի հայտարարություն՝ Մ. Վորոնցովի վիմագրական դիմանկարի վաճառքի մասին[184]։ 1850 թ. էջմիածնի վանքը Հովնաթանյանից գնում է Կովկասի փոխարքա կոմս Բեննենդորֆի դիմանկարը և վճարում 40 ռ.[185], իսկ Հռիփսիմեի պատկերի համար՝ 60 ռ.[186]։ 1855—1858 թթ. նրա նկարած կայսեր դիմանկարները գնում են Ալեքսանդրապոլի, Թիֆլիսի, Սուխումի, Բաքվի և Նախիջևանի մաքսատները[187]։ 1854—1862 թթ. «Кавказский календарь»-ը այլ տվյալների հետ տպագրում էր նաև տեղեկություններ Թիֆլիսում բնակվող նկարիչների մասին, որոնց թվում հանդիպում ենք Հակոբ Հովնաթանյանի անվանը։ Նա ապրում էր իր սեփական տանը՝ Արծաթագործների թաղամասում։

Գրիգոր Շարբաբչյանը Հովնաթանյանների տոհմին նվիրված իր անտիպ գրառումներում նշում է, որ 1850—1860-ական թթ. Հակոբը գնում է Պարսկաստան իր գաղթ մոր և այնտեղ մահանում 1884 թվականին[188]։ Գրիգոր Շարբաբչյանի համար, հավանաբար, սկզբնաղբյուրը նկարչի քրոջ ժառանգներն էին, որոնց տանը պահպանվել էր Հակոբի քրոջ՝ Աննայի ամուսնու՝ Մովսես Լիլիպարչյանի դիմանկարը։ Հետագայում այդ միտքը հաստատեց Հակոբ Հովնաթանյանի՝ Ներսես Աշտարակեցու դիմանկարի կտավի եռահում պահպանված գրություն, որտեղ կարդում ենք. «Այս պատկերը նկարել է յայտնի նկարիչ Յովնաթանի

183 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 378, վավ. 3500, նույնը „Кавказ", газета, Тифлис, 1855, № 77, 86.

184 Газета „Кавказ", 1847, № 48, стр. 192.

185 Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 143, վավ. 522, էջ 11։

186 «Սբ. Հռիփսիմեի պատկերն գնեալ պատուելի Յակոբ Մկրտումեան թոռը Յովնաթանի ընկարան վարձն վաթսուն մանէթ». Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 144, վավ. 155, էջ 5։

187 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 378, վավ. 8419, թերթ 1—52։

188 Г. Шарбабчян. Художники Овнатаняны, Тифлис. 1931 Հայաստանի պետական պատկերասրահի ձեռագրային բաժին, Ֆ.35, № 179, Այդ մասին նա հայտարարել է նաև 1922 թ. մարտի 17-ին Թիֆլիսի Հայաբտանը կարդացած զեկուցման ժամանակ՝ «Յովնաթանյաններ և վարդան Սուրենյանը» վերնագրով։

որդի (պետք է լինի՝ Մկրտումի—Մ. Ղ.) Ակոբ Յովնաթանեանն սուրբ էջմիածնի լճի ափին երջանկայիշատակ շինարար ու պաշտպան Հայրենեաց տէրտէր Ներսէս 5-րդ Աշտարակեցի հայրապետից։ Նուիրում է Սուրբ Աթոռի թանգարանին Յովնաթանեանի դուստր Նունէ և նրա ամուսին Ծատուրեան Սեթխանեան 1911 նոյեմբերի 15-ին, ի Թավրիզ»[189]։

Ինչպես տեսնում են, հետքերը տանում են Իրան, որտեղ հնարաւորութիւն ունեցանք ոչ միայն ծանոթանալու նրա բազմաթիւ ժառանգների հետ, ճշտելու կենսագրական որոշ փաստեր, այլև հայտնաբերելու Հակոբ Հովնաթանյանի, նրա հարազատների լուսանկարներն ու Պարսկաստանում կատարված Հակոբ Հովնաթանյանի ինը աշխատանքը։

Ժառանգները[190] պատմում են, որ Հակոբ Հովնաթանյանը Թավրիզ է տեղափոխվել 1866—1867 թվականներին։ Սկզբնական շրջանում ապրում էր Թավրիզում, որտեղ դիշերով արթնացել, մոմ, ինուղի և մատիտ է պահանջել ու նկարել երազում տեսած Իմամ Ալու դիմանկարը։ Նկարել է Ալուն ծալապատիկ նստած, երկսայր սուրն ամուր բռնած ու ծնկներին սեղմած։ Հավաքվել են Թավրիզի մեծամեծներն ու հավանություն տվել նրա պատկերմանը։ «Այդպիսին է երևում Ալին նաև իրենց երազում»։ Պատմում են, որ նկարչի արվեստը բարձր գնահատելով, առաջարկում են հավատափոխ լինել, սակայն նա մի սրամիտ պատասխանով խուսափ է տալիս, ասելով. «Նա ինձ ասաց դեմքս նկարիր, բայց չասաց հավատդ

189 Մինչ այժմ գրականությունը սխալմամբ ընթերցվել է Նունեն Ծատուրյան. տես, Братья Акоп и Агафон Овнатаняны. Каталог*, М., 1952. Предисловие Р. Дрампяна.

190 Հակոբի դուստրը՝ Նունեն (մահացել է 1924 թ.), ամուսնացած էր Լոնդոնում Պարսկաստանի դեսպան Աստվածատուր Սեթ խանի որդու՝ գեներալ-լեյտենանտ Ծատուրյանի հետ, որը Պարսկաստանի արտաքին գործերի նախարարության պաշտոնյա էր, ուսանել էր Օքսֆորդում և դիվանագիտական հարցերով հաճախ լինում էր Թիֆլիսում։ Մատենադարանում պահպանվող մի վավերագրում նրա մասին կարդում ենք. «...Հասկացող է, ջանասեր։ Զանազան տերություններից այլևայլ նշաններ է ստացել, օրինակ՝ Անգլիոյ, Գաղղիոյ, Ռուսիոյ, Բելգիոյ տերություններից։ Ըստ որում պարսից ծառայության մեջ է իբրև արտաքին գործոց պաշտոնեի մոտ թարգման և նայիբ»։ Համբարձում Առաքելյանի ֆոնդ, թղթ. 238, վավ. 641։ Նունեն ունեցել է որդիներ՝ Իսկանդար խանը, Սեթ խանը (ապրել է Մոսկվայում), Սամսոն խանը (1883—1945), դուստրերը՝ Լիկան, Աննան և Մարին, որն այժմ բնակվում է Թավրիզում։ Թեհրանում են բնակվում նաև Իսկանդար խանի ժառանգները՝ Հովսեփը (պաշտոնաթող դիվանապետական), Ասլանը (ճարտարապետ)։ Հակոբ Հովնաթանյանը Պարսկաստան է տարել նաև իր տղային՝ Բարսեղին, որը Ղազվինում իբրև հեռագրիչ էր աշխատում, ապա փոստի կառավարիչ։ Որդին՝ Ալեք Հովնաթանյանը Իրանի իրավարանության նախարարության գլխավոր թարգմանիչն է։ Հակոբ Հովնաթանյանն ուներ նաև Աղաթոն (մահացել է 1883 թ.), Ալեքսանդր, Եղոր, Հովնաթան որդիներ, որոնք ապրում էին Թիֆլիսում։

փոխեր»։ Հովնաթանյանի նկարած Ալու դիմանկարը հետագայում արտանկարում են պետական շքանշանի վրա։

Նասր-էդ-դին շահը Հակոբին հրավիրում է պալատ ու նրա գեղանկարչական մի շարք գործերի համար շնորհում «նաղըշ բաշի» (նկարիչների գլխավոր) տիտղոսը, ինչպես նաև «էլմի» (գիտություն) շքանշան է տալիս։ Հակոբ Հովնաթանյանը մահանում է Թեհրանում, յոթանասունհինգ տարեկան հասակում՝ 1881 թ. և թաղվում Դարվազին Ղազվին թաղամասի սբ. Գևորգ եկեղեցու բակում։ Եկեղեցու բակի ասֆալտապատման ժամանակ բազմաթիվ շիրիմների հետ ոչնչացել է նաև Հակոբ Հովնաթանյանի գերեզմանը։

Հակոբի 1881 թ. մահացած լինելը հաստատում է նաև մի հետաքրքրքիր հայտարարություն, որը տպագրված է Թիֆլիսի «Кавказ» թերթում. «Սալոմե Եզորովնան և տիտուլյարնի խորհրդական Ալեքսանդր Յակովլևիչ Ամնատամովը հոգեկան վշտով հայտնում են մահվան մասին. առաջինը՝ սիրելի որդու, վերջինս եղբոր՝ Աղաթոն Յակովլևիչ Ամնաթամովի։ Հարգանքով խնդրում են հարազատներին ու ծանոթներին շնորհ բերել հանգուցյալի հուղարկավորությանը, շաբաթ, հունվարի 16-ին, առավոտյան ժամը 6-ին, Տուլաևի տնից, որը արծաթագործների շարքում է, Քաղքենիական վարչության կողքին, դեպի Սուրբ Նշան եկեղեցին»[191]։ Մի կողմից պարզվում է, որ ընտանեկան այս հայտարարության մեջ չկա Հակոբ Հովնաթանյանի անունը, նշանակում է 1883 թ. նա արդեն ողջ չէր, իսկ մյուս կողմից հայտնի է դառնում, որ մի ժամանակ կառուցած սեփական տունն արդեն Հովնաթաններինը չէր։

Հակոբ Հովնաթանյանը նոր ժամանակաշրջանի մարդ էր, զարգացող Թիֆլիսի մտավորականության հետաքրքիր դեմքերից մեկը։ Նրան արդեն չէին հետաքրքրում էջմիածնի վանքից և պալատական շրջաններից տրվող պատվերները։ Նա ձգտում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայից ստանալ նկարչի պաշտոնական կոչում, իր գործերի վաճառքի մասին հայտարարություններ է տպագրում տեղական թերթերում և նույնիսկ նրանց գնահատում է պետերբուրգյան գներով։

Ժամանակակիցները հատկապես բարձր էին գնահատում Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների նմանությունը՝ պատկերվող անձանց հետ։ Թիֆլիսի գեղարվեստական կյանքին նվիրված մի հոդվածում հեղինակը գրում էր, որ Կովկասում ով ցանկանում էր ունենալ իր դիմա-

[191] Газета „Кавказ", Тифлис, 1883, № 12—14.

նկարը՝ դիմում էր տեղացի նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանին[192]: Մեզ համար Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի նշանակությունը բնորոշվում է այն խոշոր դերով, որ նա խաղաց XIX դարի առաջին կեսի հայ և վրաց արվեստի զարգացման գործում ընդհանրապես և դիմանկարչության բնագավառում՝ մասնավորապես:

Հակոբ Հովնաթանյանը որպես սկզբունք, իր նկարները չէր ստորագրում: Բացառություն են կազմում Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահպանվող «Զինվորականի դիմանկարի» մակագրությունը (Писалъ Як. Овнатамовъ в Тифлисъ) և երիտասարդ Բեյբությանի դիմանկարը, որի կտավի եռանում, նկարի սիրուղ ձեռքով գրված է՝ «Рисовалъ А. Овнатамовъ, 1840 года 9 марта» (Լենինգրադի պետական ռուսական թանգարան): «Ներսես Աշտարակեցու դիմանկարի» եռանում պահպանվել է նկարչի դատեր նվիրատվական հիշատակություն: «Иллюстрация» թերթի հոդվածից հայտնի է դառնում, որ նա կատարել է Վրաստանի կառավարիչ բարոն Գ. Ռոզենի դիմանկարը: Նշանակում է, Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահպանվող Գ. Ռոզենի դիմանկարը կատարված է 1831—1837 թթ., որն այդ տարիներին պաշտոնավարում էր Թիֆլիսում: Ե. Ա. Գոլովինի վիմագրական դիմանկարն արված է 1841 թ., իսկ Մ. Վորոնցովինը 1849 թ.:

Այս տվյալները, դիմանկարների տերերի բանավոր հայտարարությունները և, ամենակարևորը, քննության ենթակա ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները հնարավորություն են տալիս մեզ հասած բազմաթիվ դիմանկարներից առանձնացնել Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքները:

Հովնաթանյանի դիմանկարչական պատկերասրահում հանդիպում ենք վաճառականների, մոբալաբիների, աստիճանավորների, նրանց կանանց, Կովկաս աքսորված լեհ հեղափոխականի, դիմնազիստների դիմանկարների: Որպես կանոն, նրա կտավները փոքրաչափ են, մարդկանց պատկերում է կտավի կենտրոնում, կրծքից կամ ծնկներից: Տղամարդիկ կանգնած են ներքին արժանապատվությամբ լի, իսկ կանայք մեծ մասամբ նստած են նույն մուգ կարմիր փայտյա բազկաթոռի կամ աթոռի՝ նրբագեղ ու վեհաշուք:

Հովնաթանյանի պատկերած կանայք կրում են սև, մուգ կապույտ կամ բաց կանաչ ազգային տարազներ, որոնք զրվագված են կարմիր, դեղին, բաց վարդագույն երիզներով: Գունային այս նույրը համադրու-

[192] „Что делается в Тифлисе?", Газета „Иллюстрация", М., 1846, № 20, стр. 320.

թյունը նրբագեղ զարդանկարներով հարստացնում են գունագեղ գոտիներն ու կոպիների թավշյա երիզներին խրված գնդասեղների ակները։ Նրա կանացի դիմանկարներին բնորոշ են դեմքի երկարավուն օվալաձև գծանկար, թախծոտ, նշաձև աչքեր, բաց վարդագույն սեղմված շուրթեր, մաշկի փղոսկրյա թափանցիկություն։ Նկարիչը հատկապես նրբորեն է մոդելավորում դեմքն ու ձեռքերը, խիստ ուրվագծով շեշտում ֆիգուրների եղրագծերը։

Այս ամենին Հակոբ Հովնաթանյանը հասավ աստիճանաբար։ Վաղ շրջանի գործերից մեկում՝ Շուշանիկ Գուրգենբեկյանի դիմանկարում, տեսնում ենք դիմողին հառած, լայն բացած աչքերով, մի փոքր վախեցած հայացքով երիտասարդ կնոջ։ Նկարիչը մեծ տեղ է տալիս գլխի քողի շղարշի թափանցիկության վերարտադրմանը, կրծքի զանազան զարդերի մանրակրկիտ պատկերմանը, սակայն ձեռքերի մեջ որոշ անշարժություն կա, իսկ դեմքի գույնը մի փոքր չոր երանգ ունի։ Տղամարդկանց դիմանկարներից այդպիսին է նաև 1834 թ. կատարած Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը՝ փոքր ինչ չոր դեմքով, որի դեղին գույնն առավել շեշտվում է մազերի տափակ եղրագծից։

Այլ են Հակոբ Հովնաթանյանի 1830—1850 թթ. կատարած աշխատանքները[193]*։*

Լավագույն աշխատանքներից է Մելիքովայի դիմանկարը։ Նա պատկերված է շքեղ զլխազարդերով։ Մուգ կապտագույն զգեստը թևքերի մոտ եզրազծված է նուրբ, սպիտակ ժանյակով և կրծքի դեղին դրվագով։ Նկարիչը թևրևս իրենից անկախ, վարպետորեն վերարտադրում է ժամանակի ոգին, իր հերոսուհու աշխարհը։ Մելիքովան պատկանում է ժամանակի ունևոր խավին, որով և բնութագրվում է նրա դեմքի վեհաշուք ինքնահավան և նույնիսկ մի փոքր ինքնասիրահար արտահայտությունը։ Ուշագրավ են կիսաեվրոպական-կիսաասիական հագուստը, զարդերի հարբուսությունը։ Նկարչի կողմից գույնի նրբագույն զգացողության արտահայտություններից է նաև Անհայտ կնոջ դիմանկարը (Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան)։ Շագանակագույն թավշե զգեստի վրա սպիտակ կտորի դրվագը, թավշե սպիտակ գոտին, դեղին սաթե համրիչը կարմիր ծուխքերով, որի վրա նրբությամբ շարվել են սպիտակ, փոքրաչափ ուլունքները։ Հյութեղ, թավշյա կապույտ կապան, որի լուսավոր մասերը թեթև երկնագույն երանգ ունեն, շրջագծված են բրթոտացող նեղ

---

193 Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների ժամանակագրությունը տրվում է ըստ „Братья Акоп и Агафон Овнатаняны. Каталог“., М., 1952, որոշ փոփոխություններով։

մորթե երիզով։ Օձիքի մոտ մանրաշար ուլունքներից ստեղծված նախշ կա, որն ունի ոչ միայն կատարման բարձր վարպետություն, այլև նյութական արժեք։ Ժամկոչների հստակություն։ Մուգ շագանակագույն կոպի և ընդհանրացված սպիտակ զարդանկար։ Դիմանկարում կարևորը կապույտ, շագանակագույն և սպիտակ հատվածներն են, որոնք բարձր ճաշակով դրվում են իրար կողքի, հավելվում նրբորեն ներմուծված դեղինով, սևով և կարմրով։ Հակոբ Հովնաթանյանը հնչեղ պատկերելով զգեստի մանրամասները, դիմանկարում չի անտեսում ամենակարևորը՝ դեմքի շեշտադրումը, որը լուսավորված է թեթև ժպիտով ու պարզ հայացքով։ Դեմք, որն այնքան կոնկրետ է, անհատականացված ու այնքան ընդհանրացված։ Հովնաթանյանի դիմանկարներում կան կերպարներ, որոնք դրոշմված են նկարչի ներքին մղումով, հատուկ, խորը սիրով։ Դրանց վարպետ կատարումը այդ աշխատանքները դարձնում են հիասքանչ, մտերմիկ դիմանկարներ։ Այս տիպի լավագույն գործերից է Նատալիա Թեումյանի դիմանկարը։ Բաց վարդագույն հատվածով դրվագված սև զգեստ, նրբագեղորեն ցած իջեցված աջ ձեռքին բռնած թափանցիկ թաշկինակ, վարդագույն, նուրբ զարդանկարներով ասեղնագործված բարակ գոտի, որոնք վկայում են նկարչի դեկորատիվ-կոլորիտային զգացողության։

Նուրբ մոդելավորման ենթարկված դեմքի վրա հատկապես ուշադրություն են գրավում աչքերը՝ խոշոր, նշաձև, թախծով ու մեղմությամբ լի։

Ինչպես վկայում է «Иллюстрация»-ի վերոհիշյալ հոդվածի հեղինակը, Հ. Հովնաթանյանը կատարում էր դիմանկարներ նաև հիշողությամբ՝ վերարտադրելով վաղուց մեռած մարդկանց կերպարները։ Այդպիսին է Շուշանիկ Նագիրյանի դիմանկարը։ Ձեռքը հանդիսատ գրված է բազկաթոռի թևին, զգեստի հագեցված մոխրագույնին համադրված է կրծքի մասի տաք կարմիր գրվագը։ Կերպարը լիրիկական հնչեղությամբ են օժտում բաց պատուհանից երևացող բնանկարն ու լուսամուտին դրված վարդերով լի ծաղկամանը։ Այս կոմպոզիցիան առայժմ եզակի է Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների շարքում։ Հավանաբար այն թևլագրված էր դիմանկարը իրոք հիշողությամբ նկարելով[194]։

[194] Թբիլիսի քաղաքի ազգագրության թանգարանում XVIII դարի վերջի Թբիլիսիի կենցաղն արտացոլող բաժնում ցուցադրված են նաև անհայտ մարդկանց չորս դիմանկարներ (մեկ կնոջ և երեք տղամարդու), որոնք անտարակույս Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքներն են։ Աշխատանքներից մեկում («Անհայտ տղամարդու դիմանկար», կտ. յուղ. 48×38) պատկերված է նաև սեղանի մի հատված՝ թանաքամանով և փետուրով ստեղծված փրթրիկ նատյուրմորտով։

Լինելով նուրբ կոլորիստ, Հակոբ Հովնաթանյանն իր աշխատանքներում առաջին հերթին ձգտում է գունային հյուսվածքի, ներդաշնակության: Հաճախ ստեղծելով գույների ուժեղ հակադրություններ, նա, միաժամանակ, հանդես է բերում չափի զգացում և գեղանկարչական հաշակ: Այդպիսին են նրա՝ Անանյանի դիմանկարը, Ե. Ռոտինովա-Գուրգենբեկովան (Հայաստանի պետական պատկերասրահ), Ս. Անդրոնիկաշվիլին (Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան), Անհայտ կնոջ դիմանկարը (Ռոստով-Դոնի վրա կերպարվեստի թանգարան), Անհայտ կնոջ դիմանկարը (Թբիլիսիի աղգագրության թանգարան) և այլն: Այդպիսին է նաև Նազելի Օրբելյանը: Ինչպես միշտ, ողջ ֆիգուրին տալով կոնստրուկտիվ, հարթապատկերային լուծում, նկարիչը հասնում է գծքի և ձևերների մեծ արտահայտչականության: Բաց գույնի օձիքի ասեղնագործ պարզ նախշը և ժամացույցի ոսկե շղթայի նուրբ գիծը կրծքի վրա հատկապես շեշտում են Նազելի Օրբելյանի ֆիգուրի նրբագեղությունը:

Ուշ շրջանի կանացի լավագույն ստեղծագործություններից է Թամար Սագինյանի (Դև Կորմիկ, Թեհրան, Ա. Սագինյանի սեփ.) դիմանկարը: Հովնաթանյանական դիմանկարների սովորական մոխրագույն ֆոնին այստեղ փոխարինել է շագանակագույնը: Ետ բացված սև թավշյա կապան հնարավորություն է տալիս ցուցադրելու արևելյան տարազի ողջ գունագեղությունը, վարդագույն թափանցիկ կտորով կրծքի մոտ երիզված երկնագույն զգեստը, գեղին գծերով հատվող նրա բաց կարմիր թևքերը, երկնագույն քարերով զարդարված ոսկե գոտին, ոսկե գընդիկներից կազմված կրծքի թելաշարը, կոպիից ցած իջնող երկարածիգ, նրբահյուս զարդերը, կապայի մանր նախշերով հագեցված ոսկեգույն երիզները, գեղին սաթե համրիչը, ատլասե գոտու ուղղածիգ շերտերը, որոնք գունային հոյակապ ներդաշնակություն են ստեղծում և սլացիկ նրբություն տալիս երիտասարդ կնոջ իրանին: Գլխի թափանցիկ քողը, կոպիի ոսկեգույն ասեղնանկարն ու կանաչ-կարմիր զարդաքարերը շեշտում են Թամար խանումի դեմքի նրբությունն ու քնքշությունը, իսկ սև հոնքերի ընդգծված աղեղները երևան են բերում խոշոր, նշաձև աչքերի թախիծը: Դեմքի նուրբ մշակումը վկայում է վարպետի վրձնի կատարելությունը:

Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստում կանացի դիմանկարները փոքրը տեղ են գրավում, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը ժամանակի հայկական դիմանկարչական արվեստի փայլուն օրինակներից է: Եվ այդ հոյակապ գործերի մեջ Թամար Սագինյանի դիմանկարը կարող է որակվել որպես տաղանդավոր գեղանկարչի զուտիգործոց և իր գեղարվեստա-

կան արժանիքներով մրցել այնպիսի առաջնակարգ աշխատանքի հետ, ինչպիսին է Նատալյա Թեոմյանի սքանչելի դիմանկարը։

Հակոբ Հովնաթանյանի աղամարգկանց դիմանկարները հիմնականում կառուցված են սև, սպիտակ, կանաչ և կարմիր գույների վրա։ Սև սերթուկներ, սպիտակաթույր վերնաշապիկներ կամ սև արխալուղներ՝ ազգային նախշազարդ գոտիներով։ Նկարչի վաղ շրջանի գործերից էջմիածնի կապալառու Գ. Մալենցյանի, ուսանող Ն. Ակիմյանի, համքարների ավագանի Զ. Ակիմյանի դիմանկարները բավական մեծ ընդհանրություն ունեն Մկրտում Հովնաթանյանի արվեստի հետ՝ մեկնաբանման մի փոքր չորություն, ձեռքերի շարժումների մի փոքր կաշկանդվածություն։ Բարոն Գ. Ռոզենին[195] և Թիֆլիս աքսորված լեհ հեղափոխական Գ. Միշևսկուն Հովնաթանյանը պատկերում է բնանկարի ֆոնի վրա։ Այս նկարներում դեռևս առկա է կերպարների պասիվությունը։ Հետագայում նկարիչը արդեն վարպետորեն է վերարտադրում պատկերվողների անհատական ինքնատիպությունը, նրանց ազգային առանձնահատկությունը, հասնելով հոգեբանական վիճակի վերհանման։

Գ. Քարաջյանն իր մեջ խտացնում է XIX դարի առաջին կեսի Թիֆլիսի վաճառականության բնորոշ հատկանիշները, իսկ Մ. Լիլիպարյանը՝ Թիֆլիսի մոթալաբինների պարզ, միաժամանակ ինքնավստահ էությունը։ Դասակարգային տարբեր շերտավորումների և սոցիալական խավերին պատկանող մարդկանց հոգեբանական կերպարավորման ձգտումը բնորոշ է Հակոբ Հովնաթանյանի հասուն շրջանի գործերին։

Նկարչի աղամարգկանց դիմանկարներն ունեն համարյա միանման կոմպոզիցիա՝ կրծքից կամ գոտկատեղից, անճաս կամ երեք քառորդ թեքությամբ, ձեռքերը գոտկատեղին դրած կամ գիրք բռնած, լուրջ դեմքերով, ինքնահավանության երանգով պարուրված։ Այդ շարքի լավագույն աշխատանքներից են Վ. Սուրգունյանի, Թ. Փիրադյանի (էջմիածնի վանքի փաստաբանը), Ս. Միքանդարիի, Մելիքովի դիմանկարները։

Պարսկաստանում հայտնաբերված աշխատանքներից հատկապես ուշագրավ են Թ. Թումասյանի (Թավրիզի անգլիական դեսպանատան թարգմանիչը), Թավրիզեցի բարձրաստիճան Անհայտ մարդու և բժիշկ Դե Կորմիկի դիմանկարները[196]։ Բժիշկ Հ. Մելիքյանի հավաքածուի երկու

---

195 Բարոն Գ. Ռոզենի դիմանկարի մի փոքր այլ տարբերակը, շատ ավելի թույլ կատարված, պահպանվում է Մոսկվայի պատմության պետական թանգարանում (№ 2291/54687)։

196 Անգլիացի բժիշկ, Թավրիզի անգլիական միսիայում դիվանագիտական դործառքներ էր կատարում և միաժամանակ զբաղվում պարսից զորքերի վարժեց-

անհայտ ազամարդկանց դիմանկարները չեն կարող Հակոբ Հովնաթանյանի լավագույն կտավների շարքը դասվել ոչ այն պատճառով, որ վատ են պահպանվել[197], այլ պարզապես իրենց գունային ներկապնակով չունեն նկարչի լավագույն գործերի ուժն ու հմայքը:

Այլ են վերոհիշյալ երեք դիմանկարները:

Թովմաս Թովմասյանը պատկերված է մուգ կապտագույն թավշե վարագույրի ֆոնի վրա, որը աշխուժացված է լուսավոր ծալքերով և սպիտակ երիզով: Սևազգեստ Թովմասյանը նստած է Հակոբի բազմաթիվ այլ նկարներից ծանոթ՝ կարմրափայտ բազկաթոռին, ձախ ձեռքով հենվել է հնդկական նուրբ սփռոցով ծածկված կլոր սեղանին: Պատուհանից երևում է բնության մի կտոր: Օդի տարածությունը մի փոքր թեթևացնում է ինտերյերի ծանրաբեռնվածությունը: Ինչպես միշտ, գեղանկարչական բարձր հմտություն կա դեմքի և ձեռքերի վերարտադրման մեջ: «Անհայտ մարդու դիմանկարում» գրավում է սևի և կարմրի գեղեցիկ զուգորդությունը: Հովնաթանյանական կոմպոզիցիայի պարզությունը, գծանկարի արտահայտչականությունը այստեղ հանդես են գալիս իրենց վաղեմի փայլով: Գույնի նրբագեղությամբ, գծանկարի հստակությամբ աչքի է ընկնում հատկապես Դե Կորմիկի դիմանկարը: Սև բաճկոն և սպիտակ կաթնաթույր վերնաշապիկ. դեղնագույն կոճակներն ու արծաթագույն շքանշանները, բաճկոնին հենած ձեռքի թեթև վարդագույնը խախտում են ընդհանուր սև հարթությունը և ուշադրությունը կենտրոնացնում դեմքի վրա: Նկարիչն այստեղ զուսպ է, արտահայտչական միջոցներով՝ լակոնիկ ու խիստ, որը օգնում է պատկերվածի ներքին արժանապատվությունը շեշտելուն: Հոգեբանական բնութագրմամբ, գունային առանձնահատկություններով, Հակոբ Հովնաթանյանի լավագույն աշխատանքներից է Ներսես V Աշտարակեցի կաթողիկոսի դիմանկարը: Սևը (փարաջան ու ղեղարի հետ) և հագեցված կարմիրը (կրծքի շքանշանների ժապավենը) հատկապես ընդգծում են նկարի դեկորատիվ գունագեղությունը: Իր հոգեբանական խորությամբ ու կատարողական բարձր արվեստով Ներսես Աշտարակեցու դիմանկարը ոչ միայն Հակոբ Հովնաթանյանի, այլև XIX դարի հայ կերպարվեստի լավագույն գործերից է:

մասը: Նրա մասին տե՛ս Ch. Belanger, Voyage aux Indes-Orientales, T. 2, p. 301. *Л. С. Семенов*, Россия и международные отношения на Среднем Востоке в 20-е годы XIX в., Л., 1963. *Ամուսնացած էր Թամար Սպիրնյանի հետ: Հետագայում տեղափոխվեցին Լոնդոն:*

197 *Մենք բավական հաջող վերանորոգել է Ռեհրանաբնակ նկարիչ Հարություն Մինասյանը:*

Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստում առանձնակի տեղ են գրավում այն երկու աշխատանքները, որոնք նա կատարել է 1870—1872 թթ., Պարսկաստանում։ Դրանք Նասր-էդ-դինի և Մոզաֆեր-էդ-դինի դիմանկարներն են[198], որոնք իրենց կոմպոզիցիոն լուծումներով նոր երևույթ են Հովնաթանյանի ստեղծագործության մեջ։ Հակոբ Հովնաթանյանին բնորոշ են փոքրաչափ կտավներ, իսկ սրանք մեծ են ոչ միայն իրենց չափերով, այլ շքերթային հեծյալների պատկերումներ են և հիշեցնում են XVIII դ. հնդկական նուրնատիպ նկարները։

Ժամանակակիցների վկայությամբ Նասր-էդ-դին շահը արվեստասեր անձնավորություն էր, ինքը սիրում էր նկարել և հատկապես ծաղրանկարներ էր անում[199]։ Պալատում կային եվրոպական պետությունների թագավորների դիմանկարներ, իսկ աշխատասենյակի պատերը ծածկված էին նկարներով։ Նա պալատում ստեղծում է պատկերասրահ[200]։

Ավստրիացի Պոլակը, որն ապրել է Նասր-էդ-դին շահի պալատում որպես նրա անձնական բժիշկը, հետագայում մի շատ հետաքրքիր աշխատություն է հրատարակում «Պարսիկներ» խորագրով, որտեղ գրում է, որ Նասր-էդ-դինը «միջին հասակի է և ավելի շատ նիհար է, քան հաստ... նրա օվալաձև դեմքը այնքան էլ համաչափ չէ, ուժեղ կեռված հոնքերը միանում են քթի մոտ, սովերապատելով նրա աչքերը։ Կարճ ծնոտը շրջապատում է մորուքը, որը կտրված է թուրքական ձևով։ Բեղերը՝ a la Viktor Emmanuel կախված են կողքերից, նրա ձեռքերը գեղեցիկ են, ոտքերը ծուռ են, սակայն այս արատը նա ջանում է ծածկել ցած իջնող զգեստով, որը, սակայն, երևում է քայլելու ժամանակ, այդ պատճառով էլ ձիու վրա նստած նա ավելի լավ տեսք ունի, քան քայլելիս»։

Մեջբերված հատվածը բանալի է դառնում՝ հասկանալու հեծյալ դիմանկարների ստեղծման նպատակը, իսկ շահի արտաքին նկարագրությունը ամբողջովին համապատասխանում է Հովնաթանյանի կողմից նրա ճշմարտացի պատկերմանը։

---

198 Նասր-էդ-դինը (1831—1896) նկարում մոտավորապես 40—41 տարեկան է, իսկ Մոզաֆեր-էդ-դինը (1853—1906) 17—18 տարեկան։

199 „Наср-эд-дин шах и его выезд в Россию в 1873 году", СПб., 1873. *И. Огранович*, Поездка в Персию в 1863 году. М.; „Персия при Наср-эд-дин шахе с 1882 по 1888 г", СПб., 1897.

200 *И. Огранович*, Поездка в Персию в 1863 году, М.; *П. Горбаш*, Воспоминания врача при персидском шахе Назир-уддине, его жизнь и его двор, стр. 215.

Հեղինակը հայտնում է նաև, որ պալատական նկարիչը «...զբաղված էր նրա մեծության դիմանկարները վերափոխելով»։ Նա ականատես է եղել նաև պալատական նկարչի կողմից Նասր-էդ-դինի դիմանկարը ստեղծելու պրոցեսին. «երկար նստելու համբերություն չունենալով, Նասիր-էդ-դինը վեր էր կենում ու հեռանում էր, հենց որ նկարիչը վերջացնում էր նրա բեղերը»[201]։

Արդյոք խոսքը Հակոբ Հովնաթանյանի մասին չէ՞ր։

Հակոբ Հովնաթանյանի Թեհրանում ապրելու և ստեղծագործելու տարիներին ոչ միայն պալատում, այլև ընդհանրապես Պարսկաստանում քիչ թե շատ հմուտ գեղանկարիչներ չկային։ Մինչև նրա Պարսկաստան մեկնելը, պալատական նկարիչն էր Աբուլ Հասան Սանի-օլ-Մոլքը (1814—1866), որը նշանավոր դիմանկարիչ էր։ Նրա արվեստին բնորոշ է պատկերվածի մանրակրկիտ վերարտադրում։ Որոշ ժամանակ Մոլքը ուսանել էր Իտալիայում, սակայն նրա արվեստում ուժեղ են պարսկական մանրանկարչության ազգային ավանդները։ 1865—1866 թթ. Մոզաֆեր-էդ-դինի պալատում (հավանաբար Թավրիզում), աշխատել է նաև միջակ կարողությունների տեր նկարիչ Հասանը, որի «Մուլթան-Մոզաֆեր-էդ-դինի դիմանկարը» բավական թույլ է գծանկարով, կոպիտ՝ գեղանկարչական առումով։ Նույն սահմանափակ կարողություններով է ստեղծված Նասր-էդ-դինի դիմանկարը, որտեղ նա պատկերված է գահին նստած (Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան)։

Հովնաթանյանական դիմանկարները վերահիշյալ աշխատանքներում ծավալվել ու դարձել են հնծյալների մեծադիր պատկերներ, որտեղ փաստորեն մեծացել են կտավները, ներմուծվել ձիերը, իսկ դիմանկարները նման են Հովնաթանյանական բազմաթիվ անֆաս մեկնաբանումներին։

Դեմքերի ձևերի մոդելավորումը զուգակցվել է շագանակագույնի, կարմրի, վարդագույնի, երկնագույնի և ոսկե դեղինի ներդաշնակությանը։ Գեղանկարչական ինքնատիպությունն առավել շեշտվում է զանազան շքանշանների, ժապավենների, ուսադիրների և տոն օրերին միայն դրծածվող մարգարտաշար փետուրների ու ադամանդների բազմագույն համադրությամբ։

---

201 "Persien. Das Land seine Bewohner von Dr. J. E. Polak„ Leipzig. 1865—1866; *П. Горбаш*, Воспоминания врача при персидском шахе Назир-уддине, его жизнь и его двор. стр. 191, 215.

Նկարիչը հատկապես մեծ ուշադրություն է նվիրում դեմքերին: Նշաձև աչքերը, իրենց մի փոքր թախծոտ հայացքով, հիշեցնում են նկարչի լավագույն գործերը: Որքան էլ Հակոբ Հովնաթանյանը տուրք է տալիս ժամանակին ու միջավայրի պահանջին, այնուամենայնիվ, նա մնում է որպես ինտիմ դիմանկարի հոյակապ վարպետ:

Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարչական արվեստը խոր հետք է թողել իր ժամանակի գեղանկարչության զարգացման վրա: Դրա վկայություններն են այն բազմաթիվ ստեղծագործությունները, որոնք պահպանվել են Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում և Հայաստանի պետական պատկերասրահում ու հայտնի են «Հովնաթանյանի դպրոց» անվան տակ: Ներսես V Աշտարակեցի կաթողիկոսի, Հովհաննես Կարբեցի կաթողիկոսի, իշխան-բանաստեղծ Գրիգոր Թումանյանի, Միքայել Ենիկոլոպովի և մի շարք անհայտ անձնավորությունների դիմանկարները թեև կատարված են Հովնաթանյանական կոմպոզիցիայի սկզբունքներով, սակայն գեղանկարչական բազմաթիվ կողմերով զիջում են նրա աշխատանքներին:

Պահպանելով դիմանկարի ստեղծման Հովնաթանյանական մեկնաբանումը, վերոհիշյալ դիմանկարների հեղինակները գեղանկարչական առումով և կատարման տեխնիկայով զիջում են իրենց վարպետ ժամանակակիցին:

Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքները նրա հետ ապրող ու ստեղծագործող ժամանակակից նկարիչների գործերից տարբերվում են իրենց պրոֆեսիոնալիզմով, նրբագեղ գծանկարով, բարձր ճաշակով, գունային հարաբերությունների կուլտուրայով: Սխալ եղրահանգում է կատարում Թենգիզ Փերաձեն իր «Մի անհայտ դիմանկարի մասին» հոդվածում, դրելով. «Վրացական հասարակական նկարչությունը մինչև XIX դ. կեսերը կուտակված լինելով ցեխային ինստիտուտներում, լուսանկարչի դեր է կատարում: Մասնավորապես, այսպես կոչված, Թիֆլիսի կամ Հովնաթամաշվիլու (?!) դպրոցը, արհեստավորությունից վեր չբարձրացավ»[202]: Այս միտքը ժխտում է Շ. Յա. Ամիրանիշվիլին իր «Վրաց արվեստի պատմություն» մեծածավալ աշխատության մեջ: Խոսելով Հովնաթանյանների տոհմի գործունեության մասին Թիֆլիսում, հեղինակը վերլուծության է ենթարկում Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահպանվող Հակոբ Հովնաթանյանի մի շարք գործերը (Անհայտ դինվորա-

[202] **თენგიზ ფერაძე**, ერთი უცნობი პორტრეტის შესახებ, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება„, თბილისი, 1958, №11, გვ. 63.

կանի, Ս. Միպանդարիի, Մելիքով ամուսինների դիմանկարները) և հանգում հետևյալ մտքին. «Նրա ստեղծագործության հետագա ուսումնասիրությունը, նոր նյութերի հայտնաբերումը, հատկապես նրա կողմից ստորագրված աշխատանքների հայտնաբերումը, հնարավորություն կըտան ավելի խորը և լրիվ ուսումնասիրել XIX դարի մինչռեֆորմային Վրաստանի դիմանկարչական արվեստը»[203]:

Հովնաթանյանի արվեստի ուղղությունը, անշուշտ, միակը չէր Կովկասի այն ժամանակվա գեղանկարչության մեջ, որտեղ տեսնում ենք այլ, բայց առավել թույլ ծիլեր ունեցող ճյուղավորումներ:

Արվեստաբան Ս. Շերեթելին, խորհրդային շրջանի վրացական քանդակագործությանը նվիրած աշխատության մեջ նշում է, որ վրացական նոր կերպարվեստի ձևավորման պրոցեսում «նշանակալից է նաև այն նկարիչների դերը, որոնք այդ ժամանակաշրջանում աշխատում էին Թիֆլիսում և իրենց ստեղծագործությամբ սերտորեն կապված էին միջնադարյան վրաց արվեստի հետ, նկարիչ Հովնաթամաշվիլին, Մուխրանբատոնի բազմաֆիգուր դիմանկարի հեղինակը, էրիսթավի աղջկա դիմանկարի հեղինակը և այլն»[204]:

Անշուշտ, ճիշտ է հեղինակը, երբ XIX դարի արվեստում առանձնացնում է նկարչական այդ երեք ճյուղավորումները:

Ինչպես XVIII դարի վերջին, նույնպես և XIX դարի առաջին երեք քառորդներում հանդիպում ենք երկֆիգուր դիմանկարների և՛ հայկական և՛ վրացական արվեստում: Օրինակ՝ «Կինը որդու հետ» (Հայաստանի պետական պատկերասրահ), «Նստած երկու կանայք», «Ն. է. Մուխրանբատոնի ընտանիքը», «Մճեդլիշվիլու ընտանիքը», «Տատը թոռան հետ» (Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան) և այլն, որոնք իրավունք են տալիս ասելու, որ դա դիմանկարի ընդունված ձև է եղել: Եթե Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստում ակնբախ են հայկական միջնադարյան մանրանկարչության ավանդներն և առկա է Արևելքի արվեստի ուժեղ կնիքը, որը Հակոբի արվեստը դարձնում է անօրինակ ինքնատիպ,

---

[203] *Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинского искусства, М., 1963, стр. 32 362. *Շ. Յա. Ամիրանաշվիլին խոսում է Նազաշի, Մկրտումի, Հակոբի և Ազաթոնի մասին, սակայն Նազաշից հետո սխալմամբ հիշատակում է Բեկզաբեկ Ավթանդիլի Հովնաթանյան անունը, որն իրը թողել է հետաքրքիր մանրանկարներ, ձևավորել է էջմիածնի տաճարը և որի թոռն է Հովնաթանյանը: Բեկզաբեկ Ավթանդիլովիչը աշուղ էր և ոչ մի առնչություն չունի Հովնաթանյանի տոհմի հետ:*

[204] ალექსანდრე წერეთელი, საბჭოთა საქართველოს პორტრეტული ქანდაკი, თბილისი, 1959, გვ. 11.

ապա Ն. Է. Մուխրան-բատոնիի ընտանիքը ստեղծող նկարիչը (1862) իր հարթապատկերային չոր մաներայով, գույնի օգտագործման կաշկանդված հնարներով սերտորեն կապված է վրացական ուշ միջնադարյան որմնանկարչության, միաժամանակ՝ արդեն Թիֆլիսում լայն ղարգացում ունեցող լուսանկարչության հետ։

«Քսանի էրիսթավ Թորնիկեի դստեր Նինոյի դիմանկարը» (1829) վկայում է Կովկասի դիմանկարչության մեջ գոյություն ունեցող մեկ այլ հոսանքի մասին։

Նինոն պատկերված է ամբողջ հասակով՝ հեռվում երևացող ձյունածածկ սարերի և կանաչին տվող մարգագետնի ֆոնի վրա։ Ոսկեգույն խոշոր, ռիթմիկ նախշերը կարմիր արխալուղի վրա, ոսկերիզ սպիտակ զգեստը, նրբահյուս ոսկեթել քողը ինքնատիպություն են հաղորդում հագուստի ընդհանուր տաք տոներին։ Հեղինակը նույն ջանասիրությամբ է նկարում ինչպես Նինոյի դեմքը, նույնպես նրա զգեստի շքեղությունը, հատկապես մարգարիտներով ու թանկարժեք քարերով կրծքի ասեղնագործված զրվագը։ Կոմպոզիցիայի ընդհանուր կառուցվածքը (Նինոն պատկերված է ողջ հասակով, ձախ ձեռքին ծաղիկ բռնած), ցույց է տալիս, որ նկարի հեղինակը՝ վրաց անհայտ նկարիչը, քաջածանոթ էր Պարսկաստանի և Հնդկաստանի մանրանկարչությանը։ Ուշագրավ է, որ Թբիլիսիի և Երևանի պատկերասրահներում պահպանվել են պեյզաժի ֆոնի վրա ողջ հասակով նկարված կանանց դիմանկարներ։ Դա վկայում է, որ Նինոյի դիմանկարի վարպետն ուներ իր՝ թեկուզ և թույլ, հետևորդները։

Եթե XIX դարի սկզբի վրաց և հայ անհայտ նկարիչներն իրենց գեղանկարչական կարողություններով զիջում էին ժամանակի խոշորագույն նկարչին՝ Հակոբ Հովնաթանյանին, ապա վերջինս էլ նրանցից վերցնում ու ստեղծագործական ինքնատիպ մշակման էր ենթարկում այն առաջավորը, լավն ու ուշագրավը, որը բնորոշ էր ժամանակի արվեստին։

Այս փոխընկալումները օժանդակել են երկու ժողովուրդների արվեստների զարգացմանը, իսկ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը մնում է որպես հայ-վրացական մշակութային կապերի փայլուն էջերից մեկը։

Աղաթոն Հովնաթանյանը (ծնվ. 1816 թ.[205]) իր նշանավոր տոհմի միակ ներկայացուցիչն է, որը մասնագիտական կրթություն է ստացել։ Նա քսան տարեկան էր, երբ Վրաստանի կառավարիչ բարոն Ֆ. Ռոզենը միջնորդագիր ուղարկեց Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Օլենինին, որտեղ մասնավորապես ասված էր, որ Աղաթոնը «հոր և ավագ եղբոր ղեկավարությամբ ցուցաբերել է բավականին լավ հաջողություններ, և կրթում տարվելով գեղանկարչությամբ, մասնավորապես լանդշաֆտային, ուժեղ ցանկություն է հայտնել իրեն կատարելագործելու հասարակական հաստատություններում»[205], ապա Ռոզենն ավելացնում է. «Ամենաթամովը, տեղական լեզուներից զատ, բավական հիմնավոր գիտի ռուսերեն, ինչպես նաև՝ ֆրանսերեն կարդալ և ունի թվաբանության նախնական գիտելիքներ»։ Մի փոքր անց Աղաթոն Հովնաթանյանն արդեն Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի «ազատ ունկնդիր էր»։ Նույն թվականի սեպտեմբերից, Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդի որոշմամբ, նա սկսում է ուսանել պրոֆ. Կ. Բրյուլովի արվեստանոցում, որտեղ նրա դասընկերներն էին Ագինը, Մոկրիցկին և Դեմիդովը[207]։

Նյութական ծանր պայմանները Աղաթոնին ստիպում են բազմիցս օժանդակություն հայցել Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդից։ Նրա վիճակը բարելավելու համար միջնորդողների թվում հանդիպում ենք նաև վրաց արքայազն Թեյմուրազին[208]։ Արխիվային փաստաթղթերում հիշա-

---

205 Ի. Գինզբուրգը Պետերբուրգի Սմոլենսկի գերեզմանատան շիրմաքարի, ապա և նույն շիրմաքարից արտագրված «Петербургский некрополь», том I, СПб., 1912, стр. 14. գրքի հիման վրա Աղաթոնի ծննդյան թվականը համարում է 1815 թ.։ Սակայն առավել ճիշտ պետք է համարել Գ. Շարբաբչյանի օգտագործած ծննդյան թիվը (1816, ՀՊՊ, ձեռագրային բաժին, ֆոնդ. 35, № 139), քանի որ այդ հաստատելու են դալիս Աղաթոնի ամուսնության դրառումը (Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 783, օպ. 23, վավ. 23. էջ 23), ինչպես նաև Ն. Սորկոյի նշումները (Լենինգրադի Մ. Սալտիկով-Շչեդրինի անվան հանրային գրադարանի ձեռագրային ֆոնդ. Ն. Սորկոյի ֆոնդ, վավ. 138)։ Նույնը նշում է նաև Պ. Պետրովը „Сборник материалов для истории Императорской академии художеств", том II [1865], стр. 352.

206 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 789, օպ. 20, վավ. 55, էջ 1։

207 Նույն տեղում, ֆ. 789, օպ. 19, վավ. 13։

208 Նույն տեղում, օպ. 20, վավ. 55, էջ 13—14, 26 մարտի, 1840 թ.։

տակվում է, որ բնանկարի հանդեպ մեծ սեր ունեցած Ագաթոն Հովնաթանյանը սկսում է զբաղվել դիմանկարչության արվեստով և պատմական նկարչությամբ, որի մասին գրում է նաև ինքը՝ իր դիմումներից մեկում[209]: Նա Ակադեմիայի շնորհալի ուսանողներից էր[210] և արդեն 1840 թ. Ակադեմիան նրան հանձնարարում է կատարելու Նիկոլայ I-ի դիմանկարը՝ Յակուտյան նահանգի համար[211]: 1842 թ. Հովնաթանյանը որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացնում է «Յափնջիով չերկեսի դիմանկարը», որը Ակադեմիայի նույն թվականի ցուցահանդեսում ցուցադրվում է «Մուսուլմանական կիսաէսկադրոնի լեռնցու դիմանկար» անվան տակ[212]: 1843 թ. Ագաթոն Հովնաթանյանը ստանում է «ոչ դասական նկարչի» կոչում[213]:

Դրան հաջորդում են նյութական ծանր զրկանքներով լի կյանքի տասնյակ տարիներ, երբ նկարիչը, մահհոգված մեծ ընտանիքի հոգսերով, ցանկանում է նկարչության դասեր ստանալ Թիֆլիսի գիմնազիայում[214], սակայն մերժվելով, ստիպված աշխատանքի է անցնում Պետերբուրգի Չիաբուծական պետական վարչությունում, որտեղ և ստանում է կոլեգիական խորհրդականի աստիճան:

Արխիվային չորս փաստաթուղթ է պահպանվել, որոնք նոր լույս են սփռում Ագաթոն Հովնաթանյանի կյանքի վերջին տարիների վրա: Տասնվեց տարուց ավելի նկարիչը վարում է Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու տների կառավարչի պաշտոնը: Եկեղեցական խորհուրդը, նկատի ունենալով նրա անբասիր աշխատանքը և Ս. Աբամելեկ-Լազարևի միջնորդությունը, 1887 թ. մայիսի 2-ին որոշում է ծերունի նկարչին նշանակել հիսուն ռուբլի կենսաթոշակ[215]:

---

209 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 789, օպ. 20, վավ. 554:

210 Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի քննական ցուցակները: Նույն տեղում, ֆ. 789, օպ. 19, վավ. 44, 46:

211 Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի քննական ցուցակները: Նույն տեղում, ֆ. 789, օպ. 19, վավ. 102, էջ 340:

212 „Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской академии художеств", СПб., 1842, № 162.

213 Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 789, օպ. 1, գործ. 29:

214 Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 424, վավ. 96, էջ 1—5:

215 Լենինգրադի մարզի պետական պատմական արխիվ, ֆ. 1754, օպ. 1096, վավ. 44, գրության տակ Հովնաթանյանը դողդողացող ձեռքով գրել է. „Подлинное получил 3-го мая 1887 г. А. Авнатамовъ„.

Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչը մահանում է 1893 թ. Պետերբուրգում և թաղվում Սմոլենսկի գերեզմանատանը:

Աղաթոն Հովնաթանյանի ստեղծագործական կյանքը եղել է բավական անհարթ ու պատահականություններով լի: Ավելի քան հիսուն տարիների ընթացքում ստեղծածից լոկ բեկորներ են մեզ հասել: Չնայած նրա նախասիրությունը գեղանկարչությունն էր, հաջողություններ ուներ բնանկարի, հետագայում նաև դիմանկարի բնագավառում, բայց և այնպես հայ կերպարվեստի պատմության մեջ Աղաթոն Հովնաթանյանը մնում է որպես հաստոցային գրաֆիկայի և հատկապես վիմագրական արվեստի ներկայացուցիչ[216]:

Դեռևս XIX դարի 20-ական թթ. Թիֆլիսում կային ռուս վիմագրողներ, որոնք աշխատում էին Վրաստանի գլխավոր կառավարչի գլխավոր կորպուսի շտաբում: Հետաքրքրությունը Աղաթոնի մոտ դեպի վիմագրությունը կարող էր առաջանալ նրանց աշխատանքը դիտելիս: Վիմագրությունը, անշուշտ, հետաքրքրում էր նաև Հակոբ Հովնաթանյանին, որը Ղարաբաղում գտած վիմագրության քարը տեղափոխում է Թիֆլիս: Հավանաբար դա արվել է 1836 թվականին, երբ Աղաթոնն առաջին անգամ քարի վրա է փոխադրում գեներալ Զասի, իսկ ավելի ուշ՝ կոմս Վորոնցովի դիմանկարները (1849):

Գեներալ Զասի դիմանկարում, որն Հակոբ Հովնաթանյանը նկարել է բնականից (այդ մասին հիշատակված է նկարի ցածում), ֆոնի բնանկարն հավանաբար ավելացրել է Աղաթոնը: Այս աշխատանքում փաստորեն Աղաթոնը հանդես է գալիս պասիվ վերարտադրողի դերում: Այլ տպավորություն է թողնում Մ. Վորոնցովի դիմանկարը: Այստեղ արդեն կա շարժիքի թափ, արտահայտչականություն, ճկունություն, զգացվում է գրաֆիկ-նկարչի ձեռքը: Ապրելով Պետերբուրգում, այնպիսի մի միջավայրում, որտեղ մեծ տարածում ուներ գրաֆիկան, Աղաթոնն, անշուշտ, չէր կարող հեռու մնալ իր ժամանակի ռուսական գրաֆիկայի ազդեցությունից, որը պարզորոշ զգացվում է պահպանված մի քանի թերթերում:

Ջիաբուծական պետական վարչությունում աշխատելու տարիներին Աղաթոն Հովնաթանյանը կազմում է անգլիական զտարյուն ձիերի և ռուսական գործարանների՝ պարգևատրված ձիերի պատկերումների ալբոմ-

---

216 Աղաթոն Հովնաթանյանից մեզ հասած գեղանկարչական միակ աշխատանքը Ալեքսանդր II-ի դիմանկարն է, որը անարտահայտիչ է, ստեղծված ժամանակի ռուսական շքերթային դիմանկարչության ոճով:

ներ[217], որոնք առանձին էջերով տպագրվում են նույն վարչության ամսագրում[218]։ Աղաթոնին չի հաջողվում այդ ալբոմները տպագրել, քանի որ Նիկոլայ I-ը, ինչպես նշված է պաշտոնական փաստաթղթում, «ցանկացավ այս հրատարակությունից դժգոհ մնալ»[219]։ Ինչպես այս, նույնպես և Աղաթոն Հովնաթանյանի վիմագրական մյուս աշխատանքներում (Վ. Կարպովի, Ա. Գորշկովի, Կ. Դավիդովի դիմանկարները և այլն) Աղաթոն Հովնաթանյանը հանդես է գալիս որպես վարպետ փորագրիչ և վիմագրության տեխնիկային քաջ գիտակ, նա ուներ գեղարվեստական բարձր ճաշակ, տոնային հարաբերությունների վերարտադրման կարողություններ։

Վերջերս հայտնաբերվեցին Աղաթոն Հովնաթանյանի յոթ մատիտանկարները, որոնք ունեն նկարչի ստորագրությունը և կատարված են 1866—1868 թթ.։ Դրանք նկարչի ալբոմից հանված թերթեր են, որտեղ մատիտով, նուրբ, օֆորտային թեթևությամբ պատկերված են բնանկարչական հատվածներ, դիմանկարներ, տեսարաններ ռուսական կենցաղից։ Սրանք Ա. Հովնաթանյանի միակ բնագիր գրաֆիկական թերթերն են[220]։

* * *

Հայկական փոքրիկ գյուղաքաղաք Շուռթից մինչև Պետերբուրգ— այսպիսին է Հովնաթանյան տոհմի արվեստի 200-ամյա ուղին, որն ուներ իր ստեղծագործական փայլուն վերելքները՝ Նաղաշ Հովնաթան, Հովնաթան Հովնաթանյան, Հակոբ Հովնաթանյան։

Հայ միջնադարյան մանրանկարիչների գեղեցիկ արվեստը նրանց ստեղծագործությանը տվել է դեկորատիվայնության զգացողություն, որմնանկարների մոնումենտալություն։ Ինքը՝ կյանքն էր նրանց դրդրոցը, բնությունը՝ սկզբնաղբյուրը և այն, ինչ նրանք վերցնում էին կյանքից, յուրաքանչյուրն ըստ իր կարողության, նորից վերադարձնում

---

[217] „Собрание портретов лучших английских лошадей-производителей и скакунов", 1846. „Собрание портретов замечательнейших лошадей важнейших заводов и отличавшихся на скачках и бегах в России", 1850. *Լենինգրադի պետական ռուսական թանգարան։*

[218] „Журнал коннозаводства и охоты", СПб., 1845, № 1—2,5. 1846, № 5—8, 9—12. 1847, № 1—4, 5—12, 1854, № 5—9, 1855, № 5—7, 1856, № 9—12, 1857, № 1—4.

[219] *Լենինգրադի կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆ. 789, օպ. 1, II բաժին, վավ. 138, էջ 7։*

[220] *Ինժեներ Լ. Ա. Մարգուլիսի հավաքածու, Մոսկվա։*

է նրան։ Բազմաթիվ կոտորածներն ու ավերումները ոչնչացրել են նրանց ստեղծագործությունների զգալի մասը։ Բայց այն, ինչ պահպանվել է, դեղեցիկ մի ավանդ է հայ ժողովրդի դարավոր մշակույթի կյանքում։

* * *

Հայ կերպարվեստի զարգացման պատմությունը պայմանականորեն բաժանվում է անտիկ շրջանի, միջնադարի (վաղ և զարգացած), XIX դարի և XX դարի սկզբի, ինչպես նաև խորհրդային շրջանների։ Այսպիսի բաժանումը պայմանավորված է նաև Հայաստանի պատմությամբ, որը յուրաքանչյուր շրջանին տվել է բովանդակություն և ինքնատիպություն։ Եթե խորհրդային շրջանի հայկական կերպարվեստի զարգացումը պայմանավորված էր XIX դարի վերջի ու XX դարի առաջին երկու տասնամյակների արվեստում սկիզբ առած նախադրյալներով, ապա վերջինիս սկզբնավորման անմիջական ակունքները հնարավոր չէ փնտրել XVI դարում։ Նրանց կապող օղակը երկու դարի պատմություն ունեցող ժամանակաշրջանի կերպարվեստն է, որը սկիզբ էր առել ուշ միջնադարում ու բարձր զարգացում ապրել քաղաքական, տնտեսական ու հասարակական նոր պայմաններում։

XVII—XVIII դարերի հայ դեղանկարչությունը խարսխված լինելով միջնադարյան հայ կերպարվեստի ավանդների վրա, միաժամանակ ուներ զարգացման իր առանձնահատկությունները, որոնց խորքի չէին եվրոպական նկարչությունից եկող դեղանկարչական հասկացությունները։ Հայ նկարիչները արևելյանից վերցնում էին բնորոշն ու ժողովրդին հոգեհարազատը և ստեղծում իրենցը՝ հայկականը։

XVII—XVIII դարերի դեղանկարչությունը սկզբնական շրջանում ազգային էր մանրանկարչության հետ ունեցած ավանդներով, արտաքին ազգագրական հատկանիշներով, զուտ տեղական թեմատիկայով, որոնք նրա կազմավորման պրոցեսում կարևոր նշանակություն ունեին։ Հետագայում նա ստանում է ինքնատիպ խորություն՝ խարսխվելով դեղարվեստական ընդհանուր կերպավորումների, դեղանկարչական հասկացությունների, երևույթների ըմբռնման ու նրանց վերարտադրման ամբողջական հիմքի վրա։

XVII—XVIII դարերում հայ դեղանկարչությունը որոնում ու ձևավորվում էր։ Որոնում էր մյուս ժողովուրդների արվեստների հետ ունեցած փոխազդեցության մթնոլորտում, որոնում էր արվեստի մյուս ճյուղերից (բանդակ, գրաֆիկա, կիրառական արվեստ) վերցնելով ազգի մշակույ-

թին բնորոշն ու տիպականը, զարգանում էր՝ դառնալով գեղարվեստական իր մտածողությունը։ Փոխադրդեցություններն ընթացել են հայ-պարսկական, հայ-վրացական, հայ-ռուսական, հայ-լհական, հայ-արաբական ոլորտներում, որոնցում խաչաձևվել են օտարն ու հայկականը։ Վերջինս, հարստանալով, եկել-ձուլվել է «արևելյան» պայմանական անվանումը ստացած մշակույթին ու ինքն էլ դարձել այդ արևելյանը հարստացնող կարևորագույն ճյուղավորումը։

Գեղանկարչական այնպիսի գաղթօջախներում, ինչպիսիք էին Լվովը, Կահիրեն, Պոլիսը, Երուսաղեմը, հատկապես զգալի էր բուն հայրենիքի արվեստից նրանց հեռու լինելը։ Այստեղ տեղական կերպարվեստից ներմուծվում էին շատ ավելի հիմնավոր ազդեցություններ։ Լվովի նկարչության մեջ ուժեղ էր պատկերի կառուցման տեղական կնիքը, որտեղ առաջնահերթ էր շքերթային դիմանկարը։ Սակայն ինչպես Բոգուշների, նույնպես և Անհայտ հայ նկարիչների ստեղծագործությունները աչքի են ընկնում կերպարների մեղմ, ինտիմ բնութագրումներով, գունային կառուցման արևելյան հարստությամբ։ Արևելքից ներմուծվող կիրառական արվեստի իրերը, տեղի հայերի կողմից կենցաղում ավանդականության պահպանումը, յուրատիպ կնիք էին թողնում նաև հայ նկարիչների գործերի վրա։ Կահիրեում, ղպտի եկեղեցիների համար արված սրբանկարներում Հովհաննես (Հաննա) Երուսաղեմցին իր գունապատկերային մտածելակերպով որքան էլ, թևկուզ և թույլ, կապված էր հայ միջնադարյան գեղանկարչության ավանդների հետ, նույնքան և ընկալում էր ղպտական սրբանկարչության ու արաբական ժողովրդական արվեստում տեղ գտած գեղարվեստական կերպավորումները։

Եվ այսպես, աշխարհի տարբեր մասերում, XVII—XVIII դարերում ստեղծվում ու զարգանում էր հայ գեղանկարչությունը՝ ձգտելով պահպանել իր ինքնատիպությունը, ազգային ոգին, որոնք ժամանակի ընթացքում հղկվում, մաքրվում էին ու որպես համեստ մի ավանդ գալիս միանում էին բուն Հայաստանում ստեղծվող մշակույթին։

Հովնաթանյանների արվեստի բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, նրանց կողմից ժամանակի գեղարվեստական պահանջների ընկալումն ու երևույթների յուրատիպ գեղարվեստական մարմնավորումը շնորհալի տոհմի ներկայացուցիչների համար հնարավորություն ստեղծեցին աշխատել Շոռոթում, Ագուլիսում, Էջմիածնում, Երևանում, Թիֆլիսում, Թավրիզում, Թեհրանում։ Հին Ջուղայի նկարչական ավանդները մի կողմից շարունակվեցին Նոր Ջուղայում, մյուս կողմից՝ սնեցին տեղական ավանդ-

ները, որոնք Շոռոթում և Ագուլիսում դարձան Հովնաթանյանների արվեստի հիմքը։ Միաժամանակ, Նոր Ջուղայի գեղանկարչությունը և Հովնաթանյանների ստեղծագործությունը նույն հիմքի տարբեր ճյուղավորումները լինելով՝ XVIII դարում զարգանում են միանման հետաքրքրությունների շրջանակներում ու կազմում մեկ ամբողջություն։

Մյուս կողմից՝ XVII—XVIII դարերի գեղանկարչությունը խարբսխված էր միջնադարյան մանրանկարչության ավանդների վրա։ Ուսումնասիրվող շրջանի գեղանկարչությունը մանրանկարչությունից առաջին հերթին վերցրեց նրա թեմաները, որոնք զարգանում ու հարստացվում էին նկարիչների կողմից։ Նա վերցրեց կանոնիկ դարձած սյուժետային մեկնաբանումները, նրանց տալով նոր երանգավորում։ Մանրանկարչությունից XVII—XVIII դարերի գեղանկարչության մեջ անցան ավետարանիչների, պատվիրատուների ու պատմական գործիչների պատկերումները, որոնք համալրվեցին աղգային պատմական գործիչների կերպարներով և դարձան աշխարհիկ դիմանկարի առաջին ուշագրավ օրինակներ։ Մանրանկարչությունից ներմուծվեցին զարդանկարների մոտիվները, որոնք արևելյան գունագեղ հարստության ու շքեղության երանգ ստացան։ Մանրանկարչությունն այդ նկարներին տվեց ձևերի հարթապատկերային լուծումների գրաֆիկական հստակության հասնող ընդգծվածություն։ Սկզբնական շրջանում նրա այս փոխառման պրոցեսը կատարվում էր ուղղակի, անմիջական ազդեցությամբ, ապա ժամանակի ընթացքում այն հղկվեց, նոր որակ ու գեղարվեստական արտահայտչականություն ստացավ և դարձավ նկարչական ինքնուրույն հասկացություն։

XVII—XVIII դդ. հայ գեղանկարչությունը ազգային ավանդների վրա խարսխված, պատկեր ստեղծելու իր ձգտումներում կողմնորոշվեց դեպի եվրոպական և հատկապես իտալական գեղանկարչությունը, որտեղից ընկալեց կոմպոզիցիայի կառուցման, հեռանկարի, լույսստվերի և, ընդհանրապես, նկարչության հետ կապված բազմաթիվ հնարներ։

Ինչպես տեսնում ենք, այդ դարերի հայ գեղանկարչության մեջ կատարվում է ակտիվ, հախուռն մի պրոցես, որը սկզբնավորում և հիմնավորում է գեղանկարչության զարգացման մի ամբողջ ժամանակաշրջան։

Խարսխված միջնադարյան դասական արվեստի ավանդների վրա, նա, միաժամանակ, հեռանում է նրա հետաքրքրության ու գեղարվեստական ընկալումների ոլորտներից և դառնում յուրատիպ մի կամուրջ, անցման օղակ նոր ժամանակների արվեստի հետ կապվելու համար, հանդիսանալով նրա ձևավորման հզոր աղբյուրը։

Այդպիսին էր բուն Հայաստանի գեղանկարչության ընդհանուր պատկերը XVII—XVIII դարերում։ Ազգային էր նա իր էությամբ, իր գեղարվեստական հոգեբանության որոնումներում, իր գունային մտածելակերպի շրջանակներով, որտեղ խաչաձևվում էին արևելյան ու ազգային ավանդները։

Իր երկու հարյուր տարվա պատմությամբ նա փաստորեն դարձավ միջնադարյան հայ արվեստի օրգանական զարգացումը։ Զարգացման այդ ճանապարհը միատարր չէր, այլ ուներ բազմաթիվ ճյուղավորումներ, որոնք հասնում էին Թիֆլիս, Եգիպտոս, Երուսաղեմ, Պոլիս, Մոսկվա։ Գաղթօջախներում ստեղծված ուրույն արվեստը միանալով բուն Հայաստանի գեղանկարչությանը, նրա հետ միասին ստեղծում էր դարերի ազգային նկարչական դպրոցի կերպարը։ Անշուշտ, այդ օջախներն ունեին իրենց տեղական առանձնահատկությունները, որոնք որոշ դեպքերում շատ ավելի մոտ էին տվյալ երկրի արվեստին և կրում էին այդ արվեստի առանձնահատկությունների զորեղ կնիքը։

Այդ ընկալումները ժամանակի ընթացքում այնքան են մերվում տեղականին ու այնքան բյուրեղանում, որ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործությունն արդեն կրում է զուտ ազգային խառնվածքի ինքնատիպության և անհատականացման ուժեղ կնիքը, որը մի կողմից՝ նախորդների ձեռք բերածի հանրագումարն էր, իսկ մյուս կողմից՝ ձգտում էր դեպի նոր ժամանակների արվեստը։

XVII—XVIII դարերի հայ գեղանկարչությունը դուրս է գալիս հասարակական վայրերից ու մուտք գործում բնակելի տները, դառնում կենցաղը գեղեցկացնող անհրաժեշտություն։ Ներմուծվում են աշխարհիկ թեմաներ, իսկ կրոնական թեմաները ստանում են աշխարհիկ մեկնաբանումներ։ Նկարը դառնում է միջոց՝ պարզ, մատչելի ու պատկերավոր լեզվով պատմելու մարդկանց շրջապատող կյանքի, նրանց հետաքրքրությունների մասին։ Կրոնական կանոնիկ կոմպոզիցիաներում ներմուծվում են պատվիրատուների դիմանկարներ (Գերաք աղան, նրա ընտանիքի անդամները, խոջա Ավետիքը՝ Նոր Ջուղայում, Հաննա պատմաբանը՝ Երուսաղեմում), որոնք սրբանկարների դռնատորներին հիշեցնելով հանդերձ, մեկնաբանվում են որպես ռեալ, կենսահաստատ, աշխարհիկ կերպարներ, որպես կատարվող դեպքերին մասնակից գործող անձինք։ Ավելին։ Տեսնում ենք նկարչի ինքնանկարը կրոնական կոմպոզիցիայում (Հովհաննես Մրքուզ), որն արդեն ժամանակի ինքնատիպ մտածողության արդյունք է։ Նման ռեալ մոտեցումը հնարավորություններ է տալիս

նաև սրբապատկերներում հարազատ մնալ այդ սկզբունքներին։ Այդպիսիք են Նոր Ջուղայի, Նաղաշ և Հովնաթան Հովնաթանյանների աստվածամայրերը։ Նկարչական արվեստի զարգացման այսպիսի պայմաններում պատահական չէին Սանփանոս Լեհացու մատերիալիստական փիլիսոփայությունն ու արվեստի կողմից իրականը արտացոլելու նրա հայացքները։

Հասարակության կողմից նկարչությանը ներկայացվող պահանջը միաժամանակ թելադրում է ժանրերի բազմազանության առաջացում։ Մեծ տեղ են սկսում զբավել դիմանկարը, պատմական, մարտական ու կենցաղային թեմաներով պատկերները, ներմուծվում է բնանկարի և նատյուրմորտի հասկացողությունը, նրանց, որպես առանձին ժանրի բնույթ ստանալու ձգտումը։

Սկզբնական շրջանում նկարը դեռևս չի կտրվում ճարտարապետական հարթությունից, սակայն իր մեջ արդեն կրում է հատուցային նկարչությանը բնորոշ տարրեր, կողմնորոշվում է նրա կառուցման սկզբունքներով։ Նկարիչները հավասարապես զբաղվում են և՛ հատուցային նկարչությամբ, և՛ որմնանկարչությամբ։ Ընդ որում, վերջինիս անվանումը պայմանական է, քանի որ չեն պահպանվում նույնիսկ դարերով մշակված այդ ճյուղին հատուկ տեխնիկական կողմերը։ Մեծ զարգացում է ապրում հատկապես ծաղկանկար դեկորը՝ պերճաշուք, բազմազարդ, գունագեղ և հարուստ։

Հատկապես զարգացման մեծ թափ է ստանում հատուցային նկարչությունը, որի պահանջը խիստ անհրաժեշտ է դառնում ժամանակի գեղարվեստական կյանքում։ Եվ, եթե սկզբնական շրջանում նա կյանքի թույլ նշաններ է ցույց տալիս, ապա XVIII դարում արդեն առանձին գոյության իրավունք է ստանում։ Գեղանկարիչներն օգտվում են եվրոպական փորագրություններից ու հայկական ձեռագիր գրքերի նկարազարդումներից, որը բնորոշ է իրեն որոնող ու իր տեղը գտնող գեղանկարչության համար։

XVII—XVIII դարերում նկարիչն իրեն անվանում է պատկերահան, ձգտում է մասնագիտական հիմնավոր կրթություն ստանալ։ Տեղի է ունենում արվեստների ու արհեստների բաժանում՝ սկզբնական շրջանում պահպանելով այդ երկու բնագավառների միասնությունը։ Պատահական չէր Հովհաննես Մրքուզի և Մինասի նկարիչ լինելու հետ մեկտեղ՝ նաև բազմապիսի արհեստների տիրապետելը։ Նման պրոցեսի արդյունք էր նաև Բոգդան Սալթանովի գեղանկարիչ և, միաժամանակ, կիրառական

արվեստի մի շարք ճյուղերի հմուտ վարպետ լինելը, երբ Ֆյոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը ստեղծող տաղանդավոր արվեստագետը կարող էր նույնպիսի վարպետությամբ նաև զանազան խաղալիքներ պատրաստել: Ժամանակի ընթացքում բաժանումը հստակ կերպարանք է ընդունում, և վերջին Հովնաթանյաններն արդեն բարձրագույն պրոֆեսիոնալ կրթություն ստացած գեղանկարիչներ են:

Միաժամանակ, XVII—XVIII դարերի հայ գեղանկարչության մեջ տեսնում ենք երկու հիմնական ուղղության զարգացում՝ պրոֆեսիոնալ և ժողովրդական: Եթե ժողովրդականը, պահպանելով ավանդները, նոր զարգացում է ապրում՝ կրելով պրոֆեսիոնալ նկարչության ազդեցությունը, ապա վերջինս՝ ժողովրդականից վերցնում ու զարգացնում է նրա մտածողության պարզությունն ու մատչելիությունը:

XVII—XVIII դարերի գեղանկարչությունը միջնադարի հայկական արվեստի և XIX դարի առաջին կեսի հայ նկարիչների ստեղծագործության կապող օղակ էր, նրա պատմության կարևոր հատվածներից մեկը:

ՊԱՀՊԱՆՎԱԾ ԴԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

ՆՈՐ ՋՈՒՂԱ

Անհայտ նկարիչներ. XVII դար

Մկրտություն, *կտ. յուղ.*[1] *35×24, Սպահան, Կ. Մինասյանի սեփ.*:

Աստվածամայր, *Բիթլեզ, յուղ., Ամենափրկիչ վանքի թանգարան*:

Աստվածամայր, *Բիթլեզ, յուղ., Ամենափրկիչ վանքի թանգարան*:

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 1678 թ., Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցի*:

Աստվածամայրը Գեորգ աղայի բնտանիքի հետ, *կտ. յուղ., Աստվածածնի եկեղեցի*:

Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը, *կտ. յուղ., Աստվածածնի եկեղեցի*:

Աղաճուր տեր-Բարսեղյանի տան նկարազարդումները, *յուղ., գաջ*:

Խոջա Սոլթան, շահ Արաս Երկրորդը խնջույքի ժամին, Սիրահարներ

խնջույքը. Խոջան և իր կինը, Հոլանդացին, Ջրոսնող կինը:

Նկարիչ Դավիթ

Խորանի նկարազարդումը, *գաջ, յուղ., Աստվածածնի եկեղեցի*:

Նկարիչ Կարապետ

Խորանի նկարազարդում, *գաջ, յուղ., 1662, Սբ. Հակոբ Բաղաթայի եկեղեցի*:

Նկարիչ Արով

Խորանի նկարազարդում, *գաջ, յուղ., 1666, Աստվածածնի եկեղեցի*:

Խոջա Պետրոսենց տան նկարազարդումները:

Ս. Կատարինե (Կուսանաց անապատ) եկեղեցու նկարազարդումները, *1623 թ.*:

Բեթղեհեմ եկեղեցու նկարազարդումները, *1628*:

Ս. Նիկողայոս եկեղեցու նկարազարդումները, *մինչև 1630 թվականը*:

Գրիգոր Լուսավորիչ կամ ս. Մինաս եկեղեցու նկարազարդումները, *1659 թ.*:

Աստվածածնի եկեղեցու նկարազարդումները, *1666 թ.*:

Ս. Հակոբ Բաղարայի եկեղեցու նկարազարդումները, *1668 թ.*:

Մինաս

Հակոբջան Վելիջանյանի դիմանկարը *կտ. յուղ., 45×36, Ամենափրկիչ վանքի թանգարան*:

---

[1] *Կտավ, յուղանկար*:

Ոսկան Վելիջանյանի դիմանկարը *կտ. յուղ., 45×36, Ամենափրկիչ վանքի թանգարան։*

Հովհաննես Մրոուզ

Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցու նկարազարդումները. Դրվագներ Դրիգոր Լուսավորչի կյանքից, Հայկական նկեղեցու յոթ խորհուրդները, Դրվագներ Քրիստոսի կյանքից։

Տաճարի ընծայումը, *Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցի։*

Հիսուսը տասներկու տարեկան խոսելիս, *Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցի։*

Անհայտ նկարիչներ, XVIII դար

Աղաճուր Տեր-Բարսեղյանի տան նկարազարդումները, *գաչ., յուղ.,*

Պետրոս I դիմանկարը, *1710—1722 թթ.* Անհայտ բարձրաստիճան անձի դիմանկարը, *1710—1722 թթ.*, Նախաճաշ։

Խոջա Պետրոսենց տան նկարազարդումները, *գաչ. յուղ.։*

Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցու նկարազարդումները։

Քրիստոսը, Ավետում, Պետրոս Առաքյալ, Պողոս Առաքյալ։

Մարիամի Փառը, *կտ. յուղ., Գրիգոր Լուսավորչի ամառային նկեղեցի։*

Մկրտություն, *կտ. յուղ., 150×120, Ս. Հակոբի եկեղեցի։*

Դրվագներ Հիսուսի կյանքից, *Աստվածածնի նկեղեցի։*

Խաչելություն, *կտ. յուղ. 65×43, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցու նկարազարդումները։

Բեթղեհեմ եկեղեցու նկարազարդումները։

Ս. Հովհաննես եկեղեցու նկարազարդումները։

Ս. Հակոբ եկեղեցու նկարազարդումները։

Ս. Սարգիս կամ Օհաննա վանքի նկարազարդումները։

Մարգար Լղլոյանի տան նկարազարդումները։

Աստվածամայրը գահի վրա, *կտ. յուղ., 1784, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., Աստվածածնի եկեղեցի։*

Խաչից իջեցում, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Մոգերի երկրպագությունը, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Ավետում, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Տեր-Ստեփաննոս

Աստվածամայր, *գաչ. յուղ., Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցի։*

Հովհաննես Մկրտիչ. *կտ. յուղ., 1711, Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղեցի։*

Հիսուսի թաղումը, *կտ. յուղ., 1718, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Նեչումն Աստվածամոր, *կտ. յուղ., 1718, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Բոգդան Սալթանով

Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորի ճանապարհորդական վրանի վերին մասը, *գաչ. 1668 թ., Մոսկվա, Կրեմլ, Զինապալատ։*

Կենսահաստատ խաչը, *կտ. տեմպերա 122×37, 1677 թ., Մոսկվա, Կրեմլ, XVII դարի կիրառական արվեստի ու կենցաղի թանգարան։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ, կերպաս 233×57, 1679 թ., Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։*

Աստիճից իջեցում. կտ. յուղ., կերպաս 165×93, 1679 թ., Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։

Համբարձում, կտ. յուղ., կերպաս 165×93, 1679 թ., Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։

Աստվածամայրը երկու հրեշտակների հետ (Մեծացուցէ անձն իմ, տէր...), կտ. յուղ. կերպաս 221×215,5, 1679 թ., Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։

Համբարձում, կտ. յուղ. կերպաս 165×93, 1679 թ. Ի. Բեզմինի հետ, Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։

Աճեղ դատաստան, կտ. յուղ., կերպաս, 170×94, 1679, Ի. Բեզմինի հետ, Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։

Սիբիլլաներ՝ Սիբիլլաների գրից (12 հատ), կտ. յուղ., կերպաս, 1672—1673, Մոսկվա, Վ. Ի. Լենինի անվան պետական գրադարանի ձեռագրային ֆոնդ, բանգարանային № 426։

Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորի դիմանկարը (?) կտ. յուղ., 117×94, 1682, Ի. Բեզմինի և Ս. Ուշակովի հետ, Մոսկվայի պետական պատմության բանգարան։

Ֆյոդոր Ալեքսեևիչ թագավորի դիմանկարը, փայտ, տեմպերա, 244×119, 1685, Մոսկվայի պետական պատմության բանգարան։

Խաչելություն, գունագարդված փայտ, Մոսկվա, Կրեմլ, Խաչելության եկեղեցի։

Զինվորական չորս դրոշներ, ապլիկացիա, Մոսկվա, Զինասլաստ։

Լ Վ Ո Վ

Բոգուշ Պավել

Լվովի Կաշտելյան Ստանիսլավ Ժոլկովսկու դիմանկարը, կտ. յուղ., 1596 թ. հնտո, Լվովի պետական պատմության բանգարան։

Զիգմունդ III-ի դիմանկարը, կտ. յուղ., Կրակով, Յագելոնյան համալսարանի բանգարան։

Աննա Ավստրիացու դիմանկարը, կտ. յուղ., Կրակով, Յագելոնյան համալսարանի բանգարան։

Բոգուշ Սիմոն

Զիգմունդ III-ի դիմանկարը, կտ. յուղ., 113,5×86,5, Լվովի պետական պատմության բանգարան։

Լվովի ավագանի Յան Վանդալանիուս Մենիշեկի դիմանկարը, կտ. յուղ., 205,5×97,5, Լվովի պետական պատմության բանգարան։

Մարինա Մենիշեկի նշանադրությունը Կրակովում, կտ. յուղ., 1695, Մոսկվայի պետական պատմության բանգարան։

Մարինա Մենիշեկի դիմանկարը, կտ. յուղ., 1606, Կրակով, Վավել։

Մարինա Մենիշեկի թագադրությունը, կտ. յուղ., 1606, Մոսկվայի պետական պատմության բանգարան։

Մարինա Մենիշեկի և Դմիտրի Խճճակոշի բուգադրությունը և թագադրության շքերթը, կտ. յուղ., 1606, Մոսկվայի պետական պատմության բանգարան։

Ճակատամարտ Կուշինոյի մոտ, կտ. յուղ., 980×700, 1610 թ., հետո, Լվովի պետական պատկերասրահ։

Անհայտ նկարիչներ

Ս. ընտանիք, կտ. յուղ., 137×106, 1612 թ., ընդօրինակություն Անդրեա դել Սարտոյի աշխատանքից, դոնատորների դիմանկարների հավելումներով, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Կամենեցկի Աստվածամայրը, փայտ, արծաթ, յուղ., Լվովի ուկրաինական արվեստի թանգարան։

Քրիշտոֆ Ավետիկի Բերնատովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 79,5×63, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Սիմեոն Բերնատովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 75×59,5, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Մուրատովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ. 67×41, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Գրիգոր Բերնատովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 75×59,5, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Կոստանցիա Բերնատովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 75×60,5, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Քրիստափոր Ռոլկո-Բոգդանովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 44,7×54, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Հակոբ Վարդերեսովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 103,5×70,7, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Թեոդոր Պասկասի դիմանկարը, կտ. յուղ., 71×50,3, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Իգնատ Պասկասի դիմանկարը, կտ. յուղ., 73,5×58,5, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Հակոբ Թեոդորի Բերնատովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 73,3×60,2, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Յանուշի դիմանկարը (կոչեցյալ Տյումաչ), կտ. յուղ., 77×61, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Կրիշտաֆորովիչի դիմանկարը, կտ. յուղ., 68×57, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Անհայտ տղամարդու դիմանկար, կտ. յուղ., 71,5×56, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

Անհայտ կնոջ դիմանկար, կտ. յուղ., 67,5×52, Լվովի պետական պատմության թանգարան։

ԵՐՈՒՍԱՂԵՄ

Տիրացու Հովհաննես[2]

Հոգեգալուստ, 1721։

[2] Նկարները տրվում են ըստ Գ. Հովսեփյանի ցուցակի անվանումների։ «Հաակ», Հայագիտական տարեգիրք, Անթիլիաս, 1957, էջ 26—52։ Բոլոր նկարները (կտ. յուղ.) պահպանվում են Երուսաղեմի ս. Հակոբաց վանքում։

Մոզեի երկրպագությունը, *1723*։
Մկրտություն, *1723*։
Անարգանքի ենթարկված Հիսուսը։
Կանայի հարսանիքը, *1723*։
Լեռան քարոզը, *1723*։
Կապված Հիսուսը։
Ղազարոսի հարությունը և մուտքը Երուսաղեմ, *1723*։
Մեղավոր կինը լվանում է Հիսուսի ոտքերը և Զերեդիայի կինը բարեխոսում է իր որդիների համար, *1723*։
Հիմար ու իմաստուն կույսերը և վերջին դատաստանը, *1723*։
Այլակերպություն, *1723*։
Խաչվերաց, *1723*։
Թովմայի բեռահավատությունը, *1723*։
Հիսուսը կապված, *1723*։
Համբարձում, *1723*։
Եղերում իբրև զմանկտի, *1723*։
Հիսուսը գաղը ուսին, *1724*։
Հարություն։
Անառակ որդին, *1724*։
Հիսուսի խաչելությունը և առաքյալների նահատակություններ, *1724*։
Աստվածածնի վերափոխումը, *1724*։
Նշումն Աստվածամոր, *1724*։

ԿԱՀԻՐԵ

Հովհաննես (Հաննա) Երուսաղեմցի[3]

Ս. Հովհաննեսի կյանքի դրվագները *(7 նկար), կտ. յուղ., 50×67, 1777, Սբ. Կույսի եկեղեցի*։
Ս. Գևորգի կյանքի դրվագները *(15 նկար), կտ. յուղ., 28×40, 1776/77, սբ. Գևորգի եկեղեցի*։
Հիսուսի և առաքյալների կյանքի դրվագները *(28 նկար), կտ. յուղ., 38×37, 24×36, սբ. Սարգսի եկեղեցի*։
Հիսուսի և առաքյալների կյանքի դրվագները, *(10 նկար), կտ. յուղ., 25×39, 1780, սբ. Կույսի եկեղեցի*։
Հիսուսի կյանքի դրվագները *(10 նկար), կտ. յուղ., 38×43, սբ. Վարվառայի եկեղեցի*։
Պետրոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 57×77, Պատկան արվեստի թանգարան*։
Պողոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 57×77, Պատկան արվեստի թանգարան*։
Քրիստոսը գաճի վրա, *կտ. յուղ., 43×46, Պատկան արվեստի թանգարան*։

---

[3] *Օգտվել ենք նաև Ն. Միքայելյանի հրատարակած ցուցակից («Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1968, № 3)։ Ընտրել ենք միայն նկարաշարքերը և կահիրեի ղրպտական արվեստի թանգարանում պահպանվող գործերը։*

Ս. Վարվառան, *կտ. յուղ., 10×22, Պետական արվեստի թանգարան։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 33×44,5, Պետական արվեստի թանգարան։*

Ս. Գևորգի մենամարտը վիշապի հետ, *կտ. յուղ., 31,5×38,5, Պետական արվեստի թանգարան։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 30×38,5, Իրրահիմի հետ, Պետական արվեստի թանգարան։*

Քրիստոսը գաճի վրա, *կտ. յուղ., 40×61, 1748, Իրրահիմի հետ, Պետական արվեստի թանգարան։*

Միխայել հրեշտակապետ, *կտ. յուղ., 53×65, 1750, Պետական արվեստի թանգարան։*

Փիլիպոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 28,5×41, Պետական արվեստի թանգարան։*

Բարթուղիմեոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 38×40,5, Պետական արվեստի թանգարան։*

Ս. Մինաս, *կտ. յուղ., 34×57, Պետական արվեստի թանգարան։*

Ս. Բարսեղ, *կտ. յուղ., 23,5×66, Պետական արվեստի թանգարան։*

Ս. Պողոս և Ս. Անտոնիոս, *կտ. յուղ., 46×48,5, 1777, Պետական արվեստի թանգարան։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 39×54, Պետական արվեստի թանգարան։*

Սբ. Գևորգի մենամարտը, *փայտ, յուղ., 124,5×100, 1721, Լիբանան, Տրիպոլի, սբ. Նիկողայոսի Հունա-Օրթոդոքս եկեղեցի։*

Հրեշտակապետ Միխայելը, *փայտ, յուղ., 93×63, 1726, Լիբանան, Տրիպոլի, սբ. Նիկողայոսի Հունա-օրթոդոքս եկեղեցի։*

Սբ. Դեմետրիոսի մենամարտը, *փայտ, յուղ., 124,5×100, (131×107,5), 1727, Լիբանան, Տրիպոլի, սբ. Նիկողայոսի Հունա-օրթոդոքս եկեղեցի։*

Սբ. Գևորգի ծնունդը և սբ. Եղիսաբեթի երազը, *փայտ, յուղ., 79×57, (85×63), 1745, Լիբանան, Տրիպոլի, սբ. Նիկողայոսի Հունա-օրթոդոքս եկեղեցի։*

Հովսեփ՝ Հաճնայի որդի

Քրիստոսը աստծո գրկին, *կտ. յուղ., 1754, Պետական արվեստի թանգարան։*

Սրբապատկերների շարք, *կտ. յուղ., Պետական արվեստի թանգարան։*

ՀԱԼԵՊ

Յուսուֆ (Հովսեփ), Վերափոխումն, *փայտ, յուղ., 81×63, 1645, Բեյրութ, Հների Փարավոնի սեփ.։*

Աստվածամոր պատմ., *փայտ, յուղ. 84×58, 1667, Բեյրութ, Հների Փարավոնի սեփ.։*

Աստվածածին, *փայտ. յուղ., 1692, Հալեպ, Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս եկեղեցի։*

Նեմեն

Անել Պատասատան, *կտ. յուղ., 380×245, 1698, Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Աստվածամայր, *փայտ, յուղ., 39×68, 1698, Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Թագադրված Քրիստոսը, *փայտ, յուղ., 99×68, 1698, Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Սբ. Սիմեոնը, *փայտ. յուղ., 98,5×67 (104×70,5), 1698, Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Սբ. Գևորգի տանջանքները, *փայտ, յուղ., 125,5×94 (133×110), 1701, Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Քառասուն մարտիրոսները, *փայտ. յուղ., 117×86, 1701, Լիբանան, Կյուրա, Բալամանդի Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Սբ. Գևորգի Մենամարտը, *փայտ, յուղ., 33×25 (43×36), 1717, Լիբանան, Զյուզ, սբ. Միքայելի Հունա-կաթոլիկ եկեղեցի։*

Վերագրվում է Նեմեհին

Մարիամ Սգիպտացին, *փայտ, 71,5×42, Բեյրութ, Հենրի Փարավոնի սեփ.։*

Աստվածամոր ննջումը, *փայտ, յուղ., 96×73,5, Բեյրութ, Հենրի Փարավոնի սեփ.։*

Սրբապատկեր իճը մասից, *փայտ, յուղ., 79×60, Լիբանան, Բմակին, սբ. Գևորգի Հունա-կաթոլիկ եկեղեցի։*

Սրբապատկեր չորս մասից, *փայտ, յուղ., 67×45, Լիբանան, Բմակին, սբ. Գևորգի Հունա-կաթոլիկ եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *փայտ, յուղ., 48×34,5, Բեյրութ, Նիկոլա Սուրսոկի թանգարան։*

Քառասուն մանկունք, *կտ. յուղ., 250×175, Հալեպ, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Նեմեհ և Անանիա

Աճող դատաստան, *կտ. յուղ., 300×150, 1708, Հալեպ, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Անանիա (Հանանիա)

Սբ. Գևորգ, *փայտ, յուղ., 136×99, Հալեպ, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *փայտ, յուղ., 56×156, (65,5×165), 1719, Լիբանան, Կյուրա, Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Հրեշտակապետ Միխայելը, *փայտ, յուղ., 86×64,5, 1720, Լիբանան, Նիկոլա Սուրսոկի թանգարան։*

Օրթոդոքսների կիրակին, *փայտ. յուղ., 65×47,5, 1722, Լիբանան, Կյուրա, Աստվածամոր Հունա-օրթոդոքս վանք։*

Զիրգիզ (Հովհաննես)

Սբ. Գևորգի մենամարտը, *փայտ, յուղ., 123×96, 1751, Լիբանան, Բեյրութ, Վ. Ալարդի սեփ.։*

Համրիչով Աստվածամայրը, *փայտ, յուղ., 64×48,5, 1759, Լիբանան, Բեյրութ, Էմե Քեթոսոնի սեփ.։*

Անաղարտ հղիություն, *փայտ, յուղ., 73×61 (82,5×61,5), 1762, Լիբանան, Բմակին, սբ. Գևորգի Հունա-կաթոլիկ եկեղեցի։*

Սրբապատկեր չորս մասից *(վերագրվում է), փայտ, յուղ., 58×45, 1774, Լիբանան, Զյուզ, սբ. Միքայելի Հունա-կաթոլիկ եկեղեցի։*

Նկարիչ Հակոբ

Ավետող հրեշտակ, *փայտ, յուղ., 30×25, 1731, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Նկարիչ Մկրտիչ

Սբ. Միհաս, *կտ. յուղ., 151×117, 1660, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 118×96, 1663, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Անճայտ նկարիչներ

Աստվածածին, *փայտ, յուղ., 28×12,5, մինչև 1616 թ., Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *փայտ, յուղ., 39×79, 1720, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 116×85, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Խաչելություն, *փայտ, յուղ., 28×12,5, մինչև 1616 թ., Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Սբ. Նիկողայոս, *կտ. յուղ., 83×57, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Վերափոխումն Քրիստոսի, *կտ. յուղ., 95×74, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Մոգերի երկրպագությունը, *կտ. յուղ., 145×106, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Ներսես Շնորհալի, *կտ. յուղ., 149×120, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 283×173, 1741, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Թովմա առաքյալ, *կտ. յուղ., 95×70, 1775, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Պողոս և Պետրոս, *կտ. յուղ., 104×81, 1775, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Աստվածամայր, *փայտ, յուղ., 27×21, 1787, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Ս. Հոգու գալուստը, *կտ. յուղ., 78×67, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Հիսուսի ընծայումը, *կտ. յուղ., 70×53, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Գրիգոր Լուսավորիչ, *կտ. յուղ., 27×83, Քառասուն մանկանց եկեղեցի։*

Կ Ո Վ Կ Ա Ս

Անճայտ նկարիչներ XVII դար

Սևանի Աստվածամայրը, *78×58, ՀՊՊ։*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *կտ. յուղ., 37,5×30,5, ՀՊՊ[4]։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 37,5×30,5, ՀՊՊ։*

Քրիստոս, *փայտ, յուղ., 11×8, ՀՊՊ։*

Խաչելություն, *թիթեղ, յուղ., 57×43, ՀՊՊ։*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *կտ. յուղ., 100×79, ՀՊՊ։*

Խորհրդավոր ընթրիք, *կտ. տեմպերա, 110×144, ՀՊՊ։*

Ստեփաննոս Լեհացի (?)

Պողոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Պետրոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Թադեոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Բարթուղիմեոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։*

Մատթեոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։*

Հակոբ Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Սիմեոն Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Անդրեաս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։*

[4] *ՀՊՊ—Հայաստանի պետական պատկերասրահ։*

Հովհաննես Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։*

Առաքյալ, *կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։*

Թովմայի բեռնավատությունը, *կտ. յուղ., 203×87, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Նաղաշ Հովնաթան

Բանաստեղծությունների ժողովածու, *1682 թ. Ագուլիս, Մատենադարան, ձեռագիր № 3628։*

Տաղարան, *գրիչը՝ Մարգարի որդի Հայրապետը, 1765, Ագուլիս։*

Բանաստեղծություններն արտագրված են նախկինում գոյություն ունեցած Նաղաշի և նրա որդու՝ Հակոբի տաղարանից։ Հավանաբար նկարները նույնպես արտանկարված են նույն տաղարանում գոյություն ունեցած Նաղաշ Հովնաթանի բնագրերից։ Այդ թվում՝

Մեջլիս Վրաստանի պալատում, էջ 12բ, Ներսիսյան Քութ գետի ափին, էջ 22բ. Մկներ թաղում են կատվին, էջ 110բ, Մատենադարան, ձեռագիր № 4426։

Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նկարազարդումը *(?), 1690-ական թթ.։*

Պողոս Առաքյալ, Պետրոս Առաքյալ, Մաղկանկարներ, Հայաստանի պետական պատմության թանգարան։

Ագուլիսի ս. Թովմայի եկեղեցու նկարազարդումները (?)։

Ագուլիսի ս. Քրիստափորի եկեղեցու նկարազարդումները (?)։

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 45×37, Թեհրան, Թեմի առաջնորդարան։*

Էջմիածնի տաճարի նկարազարդումները, *գաղ, տեմպերա, 1712—1720։*

Տղա, Աշխեն և Խոսրովիդուխտ («Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին» պատկերից), 119×65, Աղորղ զինվոր, 45×33, Հայկ Նահապետ (?), 68×36, ՀՊՊ, Զարդանկարներ, Էջմիածնի տաճար։

Աստվածամայրը, *մարմար, յուղ., Էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի ճակատային մասը։*

Հակոբ (Հակոբջան) Հովնաթանի Հովնաթանյան

Ավետարան, *նկարազարդումը, 1720, Մատենադարան, ձեռագիր № 8645։*

Հայսմավուրք, *նկարազարդումը՝ Հարություն Հովնաթանյանի հետ, 1725—1730, Մատենադարան, ձեռագիր № 1533։*

Սանդուխտ կույսը (?), *փայտ, յուղ., 30×23, 1727, ՀՊՊ։*

Թադեոս Առաքյալ *(?), փայտ, յուղ., 33×25, ՀՊՊ։*

Ղազարոսի հարությունը (?), *կտ. յուղ., 182×115, 1729, ՀՊՊ։*

Աստվածամոր յոթ վերքը, *կտ. յուղ., 184×109, 1729 թ., ՀՊՊ։*

Ագրակունիների ս. Կարապետ վանքի նկարազարդումները, *1740, Հարություն Հովնաթանյանի հետ։*

Աստապատի եկեղեցու նկարազարդումները *(?), Հարություն Հովնաթանյանի հետ։*

Տասներկու առաքյալները (?), *մարմար, յուղ., Էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի ճակատային մասը՝ Հարություն Հովնաթանյանի հետ։*

Հարություն Հովնաթանի Հովնաթանյան

Հայսմավուրք, *1725—1730 թթ., նկարազարդումը՝ Հակոբ Հովնաթանյանի հետ։*

Քարոզգիրք Գրիգոր Տաթևացու, *1731։ Վաղարշապատ, Մատենադարան, ձեռագիր № 2162։*

Ապրակունիսի ս. Կարապետ վանքի նկարազարդումները, *1740, Հակոբ Հովնաթանյանի հետ։*

Աստապատի եկեղեցու նկարազարդումները *(?), Հակոբ Հովնաթանյանի հետ։*

Տաճերկու առաքյալները (?), *մարմար, յուղ. էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի ճակատային մասը՝ Հակոբ Հովնաթանյանի հետ։*

Հովնաթան Հակոբի Հովնաթանյան[5]

Մուտքն Երուսաղեմ, *կտ. յուղ., 211×100, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Մարիամը գահի վրա, *կտ. յուղ., 251×193, ՀՊՊ։*

Ս. Հռիփսիմե, *կտ. յուղ., 216×129, էջմիածնի տաճար։*

Ավետրնկալ Մարիամ, *կտ. յուղ., 252×59, էջմիածնի տաճար։*

Ավետող հրեշտակ, *կտ. յուղ., 264×105, էջմիածնի տաճար։*

Հոգեգալուստ, *կտ. յուղ., 253×95, ՀՊՊ։*

Աստվածամոր փառքը, *կտ. յուղ. 251×133, ՀՊՊ։*

Մոգերի երկրպագությունը, *կտ. յուղ., 207×100, ՀՊՊ։*

Խաչելություն, *կտ. յուղ., 224×111, ՀՊՊ։*

Հարություն, *կտ. յուղ., 255×99, ՀՊՊ։*

Համբարձում, *կտ. յուղ., 254×99, ՀՊՊ։*

Ոտնլվա, *կտ. յուղ., 224×111, ՀՊՊ։*

Ոտնլվա, *կտ .յուղ., 135×126, էջմիածնի տաճար։*

Խորհրդավոր ընթրիք, *կտ. յուղ., 231×114, էջմիածնի տաճար։*

Աստվածամոր ննջումը, *կտ. յուղ., 210×104, ՀՊՊ։*

Դժոխք իջնելը, *կտ. յուղ., 110×90, ՀՊՊ։*

Մկրտություն, *կտ. յուղ., 232×122, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Նոյի գոհաբերությունը, *կտ. յուղ., 254×100, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Աբրահամի գոհաբերությունը, *կտ. յուղ., 253×97, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Հովիվները նկատում են Բրիգոր Լուսավորչին ծարի փչակում, *կտ. յուղ., 219×167, ՀՊՊ։*

Հովիվները տանում են Բրիգոր Լուսավորչի մարմինը, *կտ. յուղ., 253×150, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Աղոթող Քրիստոսը և հաղորդություն տվող հրեշտակը, *կտ. յուղ., 253×155, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Ս. Ստեփաննոս աղոթելիս, *կտ. յուղ., 214×101, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Ս. Գայանե, *կտ. յուղ., 210×129, էջմիածնի տաճար։*

Բրիգոր Լուսավորիչ, *կտ. յուղ., 222×99, ՀՊՊ։*

Բրիգոր Լուսավորիչ, *կտ. յուղ., 216×104, ՀՊՊ։*

Մեսրոպ Մաշտոց, *կտ. յուղ., 227×94, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Սահակ Պարթև, *կտ. յուղ., 227×94, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Ներսես Շնորհալի, *կտ. յուղ., 204×91, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Ներսես, *կտ. յուղ., 217×106, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Հովհան Օձնեցի, *կտ. յուղ., 231×94, էջմիածնի վանքի վեհարան։*

---

5 *Պայմանական, Հովնաթան Հովնաթանյանի ցուցակում ընդգրկել ենք նաև այն աշխատանքները, որոնք կարող էին կատարված լինել նրա օգնականների ու աշակերտների կողմից՝ նրա անմիջական օգնությամբ, նրա էսքիզով կամ ազդեցությամբ։*

Հովհան Որոտնեցի, կտ. յուղ., 205×90, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Մովսես Խորենացի, կտ. յուղ., 228×86,5, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Հովհան Ոսկեբերան, կտ. յուղ., 240×88, ՀՊՊ։
Դավիթ Անհաղթ, կտ. յուղ., 222×89, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Գրիգոր Տաթևացի, կտ. յուղ., 207×91, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Կոստանդին կայսր, կտ. յուղ., 208×91, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Տրդատ թագավոր, կտ. յուղ., 220×91, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Գրիգոր Աստվածաբան, կտ. յուղ., 228×93, ՀՊՊ։
Հակոբ Հայրապետ, կտ. յուղ., 236×110, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Խաճակ, կտ. յուղ., 223×106, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Արիստակես, կտ. յուղ., 213×108, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Աննայա հոգևորական, կտ. յուղ. 201×89, ՀՊՊ։
Աննայա հոգևորական, կտ. յուղ., 201×89, ՀՊՊ։
Աննայա հոգևորական, կտ. յուղ., 162×68, ՀՊՊ։
Աննայա հոգևորական, կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։
Աննայա հոգևորական, կտ. յուղ., 203×87, ՀՊՊ։
Աննայա հոգևորական, կտ. յուղ., 220×98, ՀՊՊ։
Գրիգորիս, կտ. յուղ., 216×104, ՀՊՊ։
Հուսիկ, կտ. յուղ., 231×94, ՀՊՊ։
Մեհիա, կտ. յուղ., 221×96, ՀՊՊ։
Նավում, կտ. յուղ., 220×97, ՀՊՊ։
Մովսես, կտ. յուղ., 220×97, ՀՊՊ։
Անդիա, կտ. յուղ., 216×96, ՀՊՊ։
Սոփոնիա, կտ. յուղ., 219×93, ՀՊՊ։
Հովել, կտ. յուղ., 220×99, ՀՊՊ։
Ամովս, կտ. յուղ., 220×97, ՀՊՊ։
Վրթանես, կտ. յուղ., 236×103, ՀՊՊ։
Եսայի մարգարե, կտ. յուղ., 218×93, ՀՊՊ։
Եղիա Մարգարե, կտ. յուղ., 218×97, ՀՊՊ։
Պողոս Առաքյալ, կտ. յուղ., 223×93, ՀՊՊ։
Առաքյալ, կտ. յուղ., 225×94, ՀՊՊ։
Աստվածամայրը մանկան հետ, կտ. յուղ., 37×27,5, էջմիածնի վանքի վեհարան։
Աստվածամայրը մանկան հետ, կտ. յուղ., 77×63,5, ՀՊՊ։
Աստվածամայրը մանկան հետ, կտ. յուղ., 85×65, ՀՊՊ։
Աստվածամայրը մանկան հետ, կտ. յուղ., 100×85, ՀՊՊ։
Աստվածամայր, կտ. յուղ., 77×65, Թբիլիսի սբ. Գևորգ եկեղեցի։
Աստվածամայրը գահի վրա, Գրիգոր Լուսավորչի և ս. Սահակ Պարթև, կտ. յուղ., 174×353, ՀՊՊ։
Աստվածամոր բազդատումը, կտ. յուղ., էջմիածնի վանքի վեհարան։
Աստվածամայրը և ս. Սահակ Պարթև, կտ. յուղ., 174×353, ՀՊՊ։
Հիսուսը խաչով՝ Աստվածածնի և Հովհաննես Մկրտչի հետ, կտ. յուղ., 174×360, ՀՊՊ։
Իշման սեղանի նկարազարդումը, մարմար, յուղ., էջմիածնի տաճար։
էջմիածնի տաճարի ընդհանուր նկարազարդումը, գաջ, տեմպերա։

Ս. Ստեփանոս, *մարմար, յուղ., 113×48, էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի ճակատային մասում:*

Ս. Փիլիպոս, *մարմար, յուղ., 113×48, էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի ճակատային մասում:*

Անհայտ նկարիչներ. XVIII դար

Բայանդուրյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 145×115. ՀՊՊ:*

Անհայտ կին երեխայի հետ, *կտ. յուղ., 99×81, ՀՊՊ:*

Անհայտ կնոջ դիմանկար, *կտ. յուղ., 67×61,5, ՀՊՊ:*

Հովսեփ Առղությանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 84×67, ՀՊՊ:*

Հովսեփ Առղությանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 101×79, ՀՊՊ:*

Հովսեփ Առղությանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 98×76, ՀՊՊ:*

Հովսեփ Առղությանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 90×75, ՀՊՊ:*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 36,5×26, 1768, էջմիածնի վանքի վնհարան:*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., պղնձե դրվագում, 36,5×26, էջմիածնի վանքի վնհարան:*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 84×38, ՀՊՊ:*

Աստվածամայր, *թիթեղ, յուղ., 33×25, էջմիածնի վանքի վնհարան:*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 102×75, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *կտ. յուղ., 83×50, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *կտ. յուղ., 27×22, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *կտ. յուղ., 29×25, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *կտ. յուղ., 75×65, Թբիլիսի, ս. Գևորգի եկեղեցի:*

Աստվածամայրը մանկան հետ, *(խաչվառ). կտ. յուղ., 30×37, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ *(խաչվառ), կտ. յուղ., 43×38, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ *(խաչվառ), կտ. յուղ., 79×64, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը մանկան հետ՝ հրեշտակների կողմից պսպղվելիս, *կտ. յուղ., 46×72, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը սրբերի հետ, *կտ. յուղ., 207×108, ՀՊՊ:*

Աստվածամայրը՝ վերևում Աստված, *կտ. յուղ., 251×133, ՀՊՊ:*

Աստվածամոր փառը, *կտ. յուղ., 230×136, էջմիածնի վանքի վնհարան:*

Մարիամի թագադրումը Հովհաննես Խաչակրի կողմից, *կտ. յուղ., 96×71, ՀՊՊ:*

Աստվածածնի ողբը, *կտ. յուղ., 95×79, ՀՊՊ:*

Աստվածածնի յոթ վերը *(խաչվառից), կտ. յուղ., 48×38, Լենինականի Աստվածածնի եկեղեցի:*

Հարություն *(խաչվառ), կտ. յուղ., 48×38, Լենինականի Աստվածածնի եկեղեցի:*

Խաչելություն *(խաչվառ), կտ. յուղ., 79×64, ՀՊՊ:*

Խաչելություն *(խաչվառ), կտ. յուղ., 43×38, ՀՊՊ:*

Մոգերի երկրպագությունը, *կտ. յուղ., 96×70, 1736, ՀՊՊ:*

Մուտք Երուսաղեմ, *կտ. յուղ., 106×80, ՀՊՊ:*

Խորհրդավոր ընթրիք, *կտ. յուղ., 62×50, ՀՊՊ:*

Խորհրդավոր ընթրիք, *կտ. յուղ., 102×58, ՀՊՊ:*

Խաչելություն, *կտ. յուղ., 224×111, ՀՊՊ:*

Խաչելություն, *կտ. յուղ., 43×38, ՀՊՊ:*

Խաչելություն, *կտ. յուղ., 24×16, ՀՊՊ:*

Խաչից իջեցում, *թիթեղ, յուղ., 57×43, ՀՊՊ:*

Խաչելություն (*խաչվառ*), *կտ. յուղ., 67×49, ՀՊՊ*։
Համբարձում (*խաչվառ*), *կտ. յուղ., 67×49, ՀՊՊ*։
Համբարձում, *կտ. յուղ., 115×69, ՀՊՊ*։
Համբարձում, *կտ. յուղ., 111×85, ՀՊՊ*։
Գրիգոր Լուսավորիչ, *կտ. յուղ., 172×117, ՀՊՊ*։
Գրիգոր Լուսավորչի շարշարանքները, *կտ. յուղ., 103×72, էջմիածնի վանքի վեհարան*։
Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին, Աշխենին և հոսրովիդուխտին, *կտ. յուղ., 82×60, ՀՊՊ*։
Ս. Ստեփանոսի խարկոծումը, *կտ. յուղ., 94×73, ՀՊՊ*։
Ստեփանոս Նախավկա, *կտ. յուղ., 73×45, ՀՊՊ*։
Ս. Ստեփանոս, *կտ. յուղ., 165×96, էջմիածնի վանքի վեհարան*։
Քրիստոս, *կտ. յուղ., 72×54, ՀՊՊ*։
Գաբրիել հրեշտակապետ, *կտ. յուղ., 225×110, էջմիածնի վանքի վեհարան*։
Հովհաննես Մկրտիչն աղոթելիս, *կտ. յուղ., 147×102, էջմիածնի տաճար*։
Եղիա մարգարե, *կտ. յուղ., 93×63, ՀՊՊ*։
Առաքյալ, *կտ. յուղ., 221×96, ՀՊՊ*։
Ս. Ստեփանոս, *կտ. յուղ., 212×96, էջմիածնի վանքի վեհարան*։
Ս. Բարթուղիմեոս, *կտ. յուղ., 213×103, էջմիածնի վանքի վեհարան*։
Ս. Թադեոս, *կտ. յուղ., 33×25, էջմիածնի վանքի վեհարան*։

Մկրտում Հովնաթանի Հովնաթանյան
Կաթողիկոս Եփրեմի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 37,5×31, ՀՊՊ*։
Կաթողիկոս Եփրեմի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 52×34,5, ՀՊՊ*։
Կաթողիկոս Եփրեմի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 42,5×31,5, հավանաբար Հակոբ Հովնաթանյանի հետ, ՀՊՊ*։
Ստեփան Խատիսի Գուրգենբեկյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 46×38, Ն. Պ. Աստվածատրյանի սեփ. (Լենինգրադ)*։
Հայ թագավորների դիմանկարներ, *կտ. յուղ., 79×60, 1836*։ Հայկ, Արգար, Արամ, Արտաշես I, Տրդատ, Վաղարշակ, Տիգրան I, Աշոտ I, Լևոն II, *ՀՊՊ, էջմիածնի վանքի վեհարան*։ Հայկ, *էսքիզ, կտ. յուղ., 46,5×57,5*, Արգար, *էսքիզ, կտ. յուղ., 46,5×57,5, ՀՊՊ*։
Աստվածամայր, *ընդօրինակություն Ռաֆայելի նկարից, կտ. յուղ., 79×58, 1836, ՀՊՊ*։
Ս. Սարգիս (?), *կտ. յուղ., 69×51, 1814, էջմիածնի վանքի վեհարան*։
Նուռաշեն եկեղեցու նկարազարդումները, *գաջ, յուղ., 1834—1835։ Թբիլիսի, այժմ՝ Վրացական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի տեխնիկական գրականության գրադարան*։

Սուրիասյան
Միխայել Ղահրամանի նեիկոլոպյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 50×42, ՀՊՊ*։

Ջանֆուդազյան Սայի
Հերակլ II-ի որդի Ալեքսանդրի դիմանկարը, *թղթ., ջրան., 1840, Թեհրան, Ա. Սագինյանի սեփ.*։

Ջաճրաբյան Միհաս Մկրտչի

Գևորգ Հովսեփի Ծատուրյանի դիմանկարը, *թղթ., ջրան., 1854, Սպահան, Կ. Միհասյանի սեփ.*

Անհայտ նկարիչներ. XIX դարի առաջին կես

Անհայտ կնոջ դիմանկար, *կտ. յուղ., 63×45, ՀՊՊ*

Անհայտ աղջկա դիմանկար, *կտ. յուղ., 78×58, ՀՊՊ*

Անհայտ աղջկա դիմանկար, *կտ. յուղ., 98×64, ՀՊՊ*

Անհայտ աղջկա դիմանկար, *կտ. յուղ., 60×46, ՀՊՊ*

Անհայտ աղջկա դիմանկար, *կտ. յուղ., 40×33, ՀՊՊ*

Անհայտ աղջկա դիմանկար, *կտ. յուղ., 26×19, ՀՊՊ*

Հայ գինվորականի դիմանկար, *կտ. յուղ., 86×72, ՀՊՊ*

Տղայի դիմանկար, *կտ. յուղ., 45×38, ՀՊՊ*

Աննա Յակովլևնա Մելիխովայի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 60×49, ՀՊՊ*

Գրիգոր Մելիխովի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 60,5×45. ՀՊՊ*

Պետրոս Մելիխովի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 52×71, ՀՊՊ*

Միխայել Բախշիևի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 35,5×29,5, 1854, ՀՊՊ*

Հովհաննես Ավետիսի Թամամշևի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 44,5×36, 1843, ՀՊՊ*

Պատվական Միխայելի Մանվելյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 45,5×39, ՀՊՊ*

Դ. Բ. Թումանյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 44,5×38, ՀՊՊ*

Քեռխուդովի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 47,5×37, ՀՊՊ*

Կ. Ենիկոլոպովի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 49,5×41,5, ՀՊՊ*

Պողոս Աղզամանյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 71×54, ՀՊՊ*

Պ. Դ. Պետրոսյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 72×52,5, ՀՊՊ*

Բայսուղյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 41×33, ՀՊՊ*

Յագոր Ջալինովի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 77,5×66, ՀՊՊ*

Վ. Բենբությանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 95,5×80, ՀՊՊ*

Բայանդուրյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 95,5×80, ՀՊՊ*

Գևորգ Արծրունու դիմանկարը, *կտ. յուղ., 33×26,5, ՀՊՊ*

Լազարյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 61×48,5, ՀՊՊ*

Ղամազյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 51×40, ՀՊՊ*

Դ. Թարխանյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 39×31, ՀՊՊ*

Հովհաննես Կարբեցի կաթողիկոսի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 75×63, ՀՊՊ*

Ներսես V Աշտարակեցի կաթողիկոսի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 80×60, ՀՊՊ*

Ներսես V Աշտարակեցի կաթողիկոսի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 47×40, ՀՊՊ*

Ներսես V Աշտարակեցի կաթողիկոսի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 40,5×32, ՀՊՊ*

Աստվածամայրը գահի վրա, *կտ. յուղ., 128×100, Էջմիածնի վանքի վեհարան*

Աստվածամայրը գահի վրա, *կտ. յուղ., 1849, Թեհրան, սր. Թադեոս առաքյալի եկեղեցի*

Աստվածամայրը գահի վրա, *կտ. յուղ., 102×74, Էջմիածնի վանքի վեհարան*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., բարձր. 45 սմ, Էջմիածնի վանքի վեհարան*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 90×61, 1847, Էջմիածնի վանքի վեհարան*

Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին, Աշխենին և Խոսրովիդուխտին, *կտ. յուղ., 122×87, 1818, Էջմիածնի վանքի վեհարան*

Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին, Աշխենին և Խոսրովիդուխտին, *կտ. յուղ., 218×102, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 99×73, 1828, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., 80×57, Թբիլիսի, սբ. Գևորգի եկեղեցի։*

Էջմիածնի հիմնադրումը, *կտ. յուղ., երկ. 338, 1834, Էջմիածնի վանքի վեհարան։*

Ղուկաս Ավետարանիչ, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Մարկոս Ավետարանիչ, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Մարկոս Ավետարանիչ, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Հովհաննես Ավետարանիչ, *կտ. յուղ., Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Թադևոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 1865, Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Բարդուղեմիոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 1865, Թավրիզ, Աստվածածնի եկեղեցի։*

Պետրոս առաքյալ, *կտ. յուղ., 162×68, 1815, ՀՊՊ։*

Պողոս Առաքյալ, *կտ. յուղ., 160×68, ՀՊՊ։*

Ս. Գևորգ, *կտ. յուղ., 82×60, ՀՊՊ։*

Ս. Գևորգ, *կտ. յուղ., 45×37, Լենինականի Աստվածածնի եկեղեցի։*

Ս. Ստեփանոս Նախավկա, *կտ. յուղ., 79×57, ՀՊՊ։*

Ս. Ստեփանոս Նախավկա, *կտ. յուղ., 111×63, ՀՊՊ։*

Խաչելություն, *կտ. յուղ., Ախալցխա, Թբիլիսի, Կոմիտաս սրբազանի սեփ.։*

Աստվածամայր, *կտ. յուղ., Ախալցխա, Թբիլիսի, Կոմիտաս սրբազանի սեփ.,։*

Աստվածամոր յոթ վերքը, *կտ. յուղ., Ախալցխա, Թբիլիսի, Կոմիտաս սրբազանի սեփ.։*

Քրիստոսը խաղաղություն տալիս, *կտ. յուղ., 75×62, Թբիլիսի, սբ. Գևորգի եկեղեցի։*

Մարիամը Հովհաննես Մկրտչի, Քրիստոսի և Եղիսաբեթի հետ, *կտ. յուղ., 30×25, 1835, Լենինականի Աստվածածնի եկեղեցու բանգարան։*

Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյան

Կաթողիկոս եփրեմի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 52×34,5, հավանաբար կատարված է Մկրտում Հովնաթանյանի հետ, ՀՊՊ։*

Աստվածատուր Պողոսի Սարգսյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 41×35,5, 1834, ՀՊՊ։*

Շուշանիկ Խատիսի Դուրգենբեկյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 46×38, ՀՊՊ։*

Գրիգորի Վասիլևիչ Ռոզենի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 37,5×31,5, ՀՊՊ։*

Պատանու դիմանկար, *կտ. յուղ., 44×35,5, ՀՊՊ։*

Նատալիա Թեումյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 36×28,5, ՀՊՊ։*

Նիկողայոս Հովհաննեսի Սուրգունյանի դիմանկարը[6], *կտ. յուղ., 48,5×35, ՀՊՊ։*

Վասիլի Հովհաննեսի Սուրգունյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 49,5×36, ՀՊՊ։*

Նիկոլայ Ջահարի Ակիմյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 58×45, ՀՊՊ։*

Երիտասարդ՝ Բեյբուրյանի ընտանիքից, *կտ. յուղ.. 49×38, 1840, Լենինգրադի պետական ռուսական թանգարան։*

---

[6] *Պատկերված անձանց զգալի մասի անուն-հայրանունները վերականգնված են արխիվային վավերագրերից, որոնք պահպանվում են Վրացական ՍՍՀ կենտրոնական պետական պատմական արխիվի ֆոնդերում։*

Պատանու դիմանկար, *կտ. յուղ., 45×38, ՀՊՊ։*

Եվգենի Ալեքսանդրովիչ Դոլուխինի դիմանկարը *(?), կտ. յուղ., 60×40, 1841, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Երիտասարդ՝ Բեյբուրյանի ընտանիքից, *կտ. յուղ., 46×38, ՀՊՊ։*

Դավիթ Ստեփանի Դուրգենբեկյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 46×38, Ն. Պ. Աստվածատրյանի սեփ. (Լենինգրադ)։*

Տղայի դիմանկար, *կտ. յուղ., 23×31, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Մկրտում Պուղինյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 67×54, ՀՊՊ։*

Բեզիրգալաշվիլու դիմանկարը, *կտ. յուղ., 41,5×35, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Եկատերինա Դավիթի Ռոտինովա-Դուրգենբեկյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 46×38, ՀՊՊ։*

Պլատոն Դավիթի Դուրգենբեկյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 46×38, Ն. Պ. Աստվածատրյանի սեփ. (Լենինգրադ)։*

Երիտասարդի դիմանկար, *կտ. յուղ., 44×31, Գորիի պետական պատմա-հնագիտական թանգարան։*

Զինվորականի դիմանկար, *կտ. յուղ., 36×26, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Անհայտ անձի դիմանկար, *կտ. յուղ., 57×48, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Անանյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 34×27,5, ՀՊՊ։*

Նազելի Օրբելյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 32×26, ՀՊՊ։*

Մարտիրոս Օրբելյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 29×23, ՀՊՊ։*

Անհայտ կնոջ դիմանկար, *կտ. յուղ., 38,5×31,5, ՀՊՊ։*

Ս. Միքանդարի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 43×34,5, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Սալոմե Անդրոնիկաշվիլու դիմանկարը, *կտ. յուղ., 33×37, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Սալոմե Ճավճավաձեի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 33×37, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Գրիգոր Մկրտչի Մալենցյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 28,5×23, ՀՊՊ։*

Գրիգոր Մկրտչի Մալենցյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 28,5×23, Հ. Ստեփանյանի սեփ.։*

Անհայտ անձի դիմանկար, *կտ. յուղ., 40,5×34,5, ՀՊՊ։*

Ջահաբե Նիկիտի Ակիմյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 40,5×31,5, ՀՊՊ։*

Գրիգոր Քարաջյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 43×34, Արևելքի ժողովուրդների արվեստների թանգարան (Մոսկվա)։*

Մովսես Փիլպարյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 44,5×34,5, ՀՊՊ։*

Շուշանիկ Նազիրյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 80×64, ՀՊՊ։*

Մովսես Աստվածատուրի Երևանցյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 32×28, ՀՊՊ։*

Անհայտ անձի դիմանկար, *կտ. յուղ., 49,5×38, ՀՊՊ։*

Անհայտ անձի դիմանկար, *կտ. յուղ., 40,5×34,5, ՀՊՊ։*

Անհայտ ծերուհու դիմանկար, *կտ. յուղ., 61×48,5, ՀՊՊ։*

Նուեն Հակոբի Հովնաթանյանի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 40×28,5, ՀՊՊ։*

Անհայտ մարդու դիմանկար, *կտ. յուղ., 61×48,5, ՀՊՊ։*

Մելիխովայի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 69×51, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Մելիխովի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 65×55, Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան։*

Երիտասարդ կնոջ դիմանկար. *կտ. յուղ., 36×45, Ռոստովի (Դոնի վրա) կերպարվեստի թանգարան։*

Թովմա Հովսեփի Փիրադյանի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 36,5×31, ՀՊՊ։*

Երիգոր Մարկոսի Թարխանյանի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 38,5×30, ՀՊՊ։*

Երիգորի Միշևկու դիմանկարը. *կտ. յուղ., 32×26,5, ՀՊՊ։*

Անհայտ անձ Միրիմանյանի բնատեիից. *կտ. յուղ., 85×67, ՀՊՊ։*

Անհայտ տղամարդու դիմանկար. *կտ. յուղ., 48×38, Բրիլիսի քաղաքի աղգագրության թանգարան։*

Անհայտ կնոջ դիմանկար. *կտ. յուղ., 46×38, Բրիլիսի քաղաքի աղգագրության թանգարան։*

Անհայտ տղամարդու դիմանկար. *կտ. յուղ., 28,5×24,5, Բրիլիսի քաղաքի աղգագրության թանգարան։*

Անհայտ կնոջ դիմանկար. *կտ. յուղ., 40×28,5, ՀՊՊ։*

Անհայտ անձի դիմանկար. *կտ. յուղ., 50×40,5, ՀՊՊ։*

Երիտասարդի դիմանկար. *կտ. յուղ., 49×40,5, ՀՊՊ։*

Երիտասարդի դիմանկար. *կտ. յուղ., 44×34,5, ՀՊՊ։*

Ներսես V Աշտարակեցի կաթողիկոսի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 39,5×31, ՀՊՊ։*

Անհայտ անձի դիմանկար. *կտ. յուղ., Ա. Մելիքյանի սեփ., Թեհրան։*

Անհայտ տղամարդու դիմանկար. *կտ. յուղ., Ա. Մելիքյանի սեփ., Թեհրան։*

Թովմաս Թովմասյանի դիմանկարը. *կտ. յուղ., Ու. Թովմասյանի սեփ., Թեհրան։*

Դե Կորմիկի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 55×43, Ա. Սագինյանի սեփ., Թեհրան։*

Թամար Դե Կորմիկի (Սագինյան) դիմանկարը. *կտ. յուղ., 55×43, Ա. Սագինյանի սեփ., Թեհրան։*

Մատուրխան Սերխանյանի դիմանկարը. *կտ. յուղ., Թեհրան, մասնավոր սեփ.։*

Նասր-էդ-դին շահի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 195×180, Մ. Վահրամյանի սեփ., Թավրիզ։*

Մոզաֆեր-էդ-դին շահի դիմանկարը. *կտ. յուղ., 195×180, Մ. Վահրամյանի սեփ., Թավրիզ։*

Աղաբոն Մկրտումի Հովնաթանյան

Գենեռալ Ջասի դիմանկարը. *վիմագրություն Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքից, 36×44, 1836, Մոսկվայի պետական պատմության թանգարան։*

Միխայիլ Սեմյոնովիչ Վորոնցովի դիմանկարը. *վիմագրություն Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքից, 43,5×37,5, 1849, Մոսկվայի Ա. Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարան։*

Միխայիլ Սեմյոնովիչ Վորոնցովի դիմանկարը. *վիմագրություն Հակոբ Հովնաթանյանի աշխատանքից, 40×28, ՀՊՊ։*

«Հիշողություններ Պաժեի կորպուսի մասին» գրքի համար Ի. Շառլեմանի գծա-

Նկարեների վիմագրությունները, *1859, Լենինգրադի պետական ռուսական թանգարան։*

Գրքի կազմը, *43×62,5*, Պաժերի կոռպուսը, *43,5×62,2*, եկեղեցու ներսը, *43,5×62,5*, Դանիլիը, *41,4×53*, Գեորգիևյան սենյակը, *43,9×62,2։*

Ալեքսանդր II-ի դիմանկարը, *կտ. յուղ., 99×73, 1864, ՀՊՊ։*

Բիրմինհամ արշավանքն, *վիմագրություն, Մոսկվայի Ա. Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարան։*

Նռանձի կառքերի վազքը Նևայի վրա, *գունավոր վիմագրություն Ի. Շառլեմանի գծանկարից, 57,6×77,5, ՀՊՊ։*

Վասիլի Նիկոլաևիչ Կարպովի լուսանկարի վիմագրությունը, *19×15, 1867, ՀՊՊ։*

Դիմանկարներ, *թղթ. մատ., 21,5×30,8, 1866, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ., Մոսկվա։*

Ջրաղաց, *թղթ. մատ., 24,5×20,2, 1867, 16 մայիսի, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ., Մոսկվա։*

Կենցաղային տեսարաններ, *թղթ. մատ., 35,6×22,3, 1867, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ., Մոսկվա։*

Բնորդների մատիտանկարներ, *թղթ. մատ., 1867, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ., Մոսկվա։*

Անտառում, *թղթ. մատ., 20×14,3, 1867, 18 հունիսի, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ.. Մոսկվա։*

Աղջկա դիմանկար, *թղթ. մատ., 20×14,3, 1868, 2 մարտի, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ., Մոսկվա։*

Բնանկար, *թղթ. մատ., 20×14,3, 1868, Լ. Ա. Մարգուլիսի սեփ., Մոսկվա։*

Ալեքսանդր Միխայլովիչ Գորչակովի դիմանկարի վիմագրությունը, *Ի. Կեյլերի աշխատանքից, 35,4×26,8, 1869, ՀՊՊ։*

Կոռնպանովը Ֆոտնաշևի որդու հետ, *վիմագրություն Մ. Սալտիկով-Շչեդրինի «Նահանգական ակնարկներ» գրքի համար արված Մ. Բաշիլովի գծանկարից, 54,2×36,2, 1870, ՀՊՊ։*

Կոմպոզիտոր և չութակահար Կառլ Յակովլևիչ Դավիդովի լուսանկարի *վիմագրությունը, 44,2×21,2, 1880, ՀՊՊ։*

ՅԱՆԿԵՐ*

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աբամելեկ-Լազարև Ս. 242
Աբաս I, շահ 13, 16, 42
Աբաս II, շահ 16, 29, 42
Աբաս Միրզա 200, 208
Աբգար, թագ. 215, 216
Աբդուլ Ազիզ 137
Աբդուլ Մեջիդ 136, 137
Աբդուլջալիլ Չելեբի, մանրանկարիչ 135
Աբովյան Եղիսաբեթ 223
Աբովյան Խ. 220, 222
Աբրահամ, բաննահ 179, 180
Աբրահամ Մշեցի, կիր. 160, 173, 177
Աբրահամ (աստվ.) 92, 191
Աբրահամյան Հար. 146
Աբրահամյանց Փանոս 103
Աբրամիշվիլի Գ., արվեստաբան 214
Աբրամովիչ Սեֆեր 100
Աբուլ Հասան Սանի-օլ-Մոլք, նկարիչ 237
Ագաթանգեղոս 203
Ագին, գրաֆիկ 241
Ադերյուկով Վ. 226
Ազարյան Հովհ., նկարիչ 213
Աթանաս Ալեքսանդրիացի 170
Ալեքսանդր, կիր. 158
Ալեքսանդր, որդի Հերակլ II-ի 215
Ալեքսանդր II, թագ. 243
Ալեքսանդր Մակեդոնացի 93
Ալեքսանդրովիչ Ստանիսլավ, նկարիչ 105
Ալեքսեյ Ալեքսեևիչ, թագ. 68, 72
Ալեքսեյ Միխայլովիչ, թագ. 50, 51, 54, 59, 61, 68—74, 93, 95
Ալի էֆ-Ֆէ-Հադիև 46, 48, 209
Ալիխանյան Աննա 47
Ալիշան Ղևոնդ 139, 141, 142, 146, 148
Ախվերդովա Պ. 220
Ախունդով Միրզա Ֆաթալի 220
Ակատով Մամեդ Ալի, նկարիչ 58
Ակիմյան Զ. 234
Ակիմյան Ն. 234
Ակինյան Ն. 9, 140—142, 175, 179
Ահմեդ III, սուլթան 135
Ահմեդ, շեյխ 208
Ադա Բալի, նկարիչ 208
Աղանյանց Գյուտ 179, 214
Աղաջան, նախշքար 208
Աճառյան Հր. 52
Աճեմյան Սիլվիա, արվեստաբան 128, 133
Ամիրանիշվիլի Շ., արվեստաբան 47, 102, 204, 210, 211, 238, 239
Ամիրյաններ 47
Աննա Ավստրիացի, թագուհի 107, 108
Աննա, Նունե Հովնաթանյանի դուստրը 222
Անանիա, նկարիչ 125, 126, 129, 131, 133
Անանյան 233
Անդրեաս, ծաղկանկարիչ 203
Անդրեյ դել Սարտո, նկարիչ 105
Անդրևև Վասիլի, փորագրիչ 58
Անդրևևիչ Վոյցեխ, նկարիչ 108
Անդրիկյան Հ. 30
Անդրոնիկաշվիլի Ս. 233

* կազմեց Ա. Հ. Շաղգամյանը։

Անջել Ֆիլիպ, նկարիչ 16
Անտոն Չելնպի 144
Անտոնիոս 129
Աշխեն 33, 159, 164, 203
Աշոտ I, թագ. 216
Աշրաֆյան Կ. 19
Առաքել Դավրիժեցի 8, 13, 25—30, 38, 89, 90, 140, 144
Առաքելյան Համբարձում 228
Ասլամազ, խոջա 44
Ասլան, ճարտարապետ 228
Աստան Մոբարակի Հուսեյին, նկարիչ 208
Աստվածամայր (եկեղ.) 36, 37, 78, 79, 82—86, 120, 123, 126, 127, 129, 161—165, 172, 174, 185, 191—196, 199, 200, 204
Աստվածատուր տե՛ս Սալթանով Բոգդան
Աստվածատուր Համադանցի, կթղ. 160, 161, 169
Աստվածատուր Սևթ խան, 228
Ավալիշվիլի Գևորգի 204
Ավգուստ, թագ. 100
Ավետիկովիչ Անդրեյ 102
Ավետիկովիչ Նիկոլայ 102
Ավետիս, խոջա 31
Ավետիս, երեց 25
Ավետիս, ծաղկանկարիչ 197
Ավետիք, խոջա 248
Ավշար Սադիգ բեկ, նկարիչ 18, 65
Արզանյան Դ. 215
Արզանյան Հ. 215
Արզանյաններ 215
Արթինյան Հովհ. 30
Արխատոսել 103, 139
Արծրունի Գևորգ 222
Արծրունյան Մ. 121
Արղության Հովսեփ 11, 12
Արղության Ստեփանոս, եպիսկ. 213
Արունովա Մ. 19
Աքսենտովիչնա Ելիզավետա 105

Բագրատիոն Արշիլ, բանաստեղծ 155
Բագրատիոն Թեյմուրազ, բանաստեղծ 155
Բագրատիոն Ռ. 220
Բագրատիոնի Թեյմուրազ, արքայազն 241
Բադրիաշվիլի Ն. 155
Բակիխանով Աբաս Կուլի 220
Բակուլին Ֆ. 215
Բայելյան Ալեքսանդր 100
Բայկով, նկարիչ 223
Բասկակով Է. 100
Բատլեր Ալֆրեդ 123
Բատոնիշվիլի Իոանե 182, 214
Բատոնիշվիլի Վախթանգ 205
Բարաթաշվիլի Ն. 220
Բարանովսկի Մ. 100
Բարդուղիմեոս, առաքյալ 151
Բարխուդարյան Վ. 12
Բարոն Ս. 105
Բարսեղ, նկարիչ 134
Բարսով 62
Բեղմին Ի., նկարիչ 58, 64, 73—78, 80—82, 84, 91, 94—96
Բելանժե Շ. 235
Բեհղադ, նկարիչ 18, 20
Բելբության 230
Բենեդիկտոս 117
Բենկենդորֆ, կոմս 227
Բեստուժև Օ. 220
Բերկ Նաուրոուզ, արվեստաբան 135
Բերնատովիչ 100
Բերնատովիչ Հակոբ 116
Բերնատովիչ Քրիշտոֆ 116
Բերնատովիչներ 141
Բոգդան Խմելնիցկի 115
Բոգդանովիչ Գրիգոր 115
Բոգդանովիչ Յան 99
Բոգոլյուբսկի Ա. 92
Բոգուշներ, նկարիչներ 4, 105, 114, 115, 246
Բոգուշ Հակոբ (Յան) 105, 108
Բոգուշ Պավել 105—108
Բոգուշ Սիմոն 9, 105, 107—114
Բոհորուս, դիմանկարիչ 48
Բոնդարևսկի, ուսուցիչ 223
Բորիս Գոդունով 57
Բրյուլով Կ., նկարիչ 241
Բրյուն դր Կորնելի 8, 16, 22, 44
Բուսլաև Ֆ. 62, 63, 65

Գաբրիել (աստվ.) 127

Գագարին Գ., նկարիչ 5, 223
Գալինա, Սիմոն Բոգուշի կինը 114
Գալյանո Կ., մխիթներ 102
Գալյուս Յան, նկարիչ 106
Գալստյան Ջ. 103, 104
Գեորգի XII 206
Գերաք, աղա 31, 39, 248
Գինզբուրգ Ի., արվեստաբան 212, 216, 241
Գլինկա Ս. 53
Գոդար Ա., արվեստաբան 8, 20
Գոլիկով Ի. 89
Գոլովին Ե. 225, 226, 230
Գոսֆրիդ Կնելր, նկարիչ 43
Գոսֆրիդ Յագան 57
Գորբաչ Պ. 236, 237
Գորչակով Ա. 244
Գրա Մ., արվեստաբան 93
Գրաբար Ի., նկարիչ 72, 75
Գրեյ, արվեստաբան 8
Գրիգորյանց Ա. 220
Գրիգոր 125, 126
Գրիգոր Լուսավորիչ (եկեղ.) 32—34, 105, 151, 159, 169, 173, 202, 203
Գրիգոր Շղթայակիր, պատրիարք 118
Գրիգոր Տաթևացի 167, 186, 187
Գրիգորյան Կ. 60
Գրորովիցկի Վ. 100
Գուրամիշվիլի Դավիթ 155
Գուրգենբեկյան Շուշանիկ 231
Գուրգենբեկյան Ստեփան 218
Գուրկո, դեներալ 212
Գևորգ, նկարիչ 134
Գևորգյան Ա. 9, 155, 169

Դադյան Խ. 174
Դավիդով Կ. 244
Դավիթ 135
Դավիթ, նկարիչ 182, 183, 211
Դավիթ Անհաղթ 186, 187
Դավիթ, կթղ. 182
Դավիթ I, առաջնորդ 36, 37
Դավթյան Աննա 47
Դավուդ, խան 215
Դարեհ 93
Դարեջան, թագուհի 204, 205
Դե Կորմիկ, բժիշկ 233—235
Դեմիդով 241
Դեննիկա Բ., արվեստաբան 8
Դիլիջկի 56
Դիոնիսիոս Արիսպագացի 146
Դիտերիխս Նիման, նկարիչ 16
Դիտերսոն Իվան, նկարիչ 58
Դմիտրի Ինքնակոչ 109—112, 114
Դյուրեր Ա., նկարիչ 101, 102, 189
Դորրովոլսկի Տ. 106, 107
Դոլգով Պյոտր 62
Դռնաշովիչներ տե՛ս Բոգուշներ
Դորխ, ճարտարապետ 103
Դրամբյան Ռ., արվեստաբան 212, 228
Դուդուչավա Վ., արվեստաբան 221
Դուլակ, միրզա 89
Դուրնովո Լ., արվեստաբան 189

Եղիա, վրդ. 121
Եղիազար, կթղ. 140
Եղիազարով Մ. 202
Եղիշե, պատմիչ 170
Եկատերինա II, կայսրուհի 12, 92, 105, 112
Ենիկոլոպով Զահրաման 215
Ենիկոլոպով Միքայել 215, 238
Եսայի 170
Եսայի, վրդ. 175, 199
Եսայի, նկարիչ 134
Եվգենիոս, արքեպիսկ. 213
Երեմիա, վրդ. 203
Երեմիա Չելեպի 12
Երեմյան Արամ 8, 26—28, 30, 38, 40, 43, 45, 47
Երիցյան Ա. 213, 214, 219, 224
Երմակով 207
Երմոլաև Դ., նկարիչ 91
Եփրեմ, կթղ. 200, 214, 218, 219

Զարելին Ի. 54, 60, 70, 73, 87, 90, 94
Զաղլեր Ռ., փորագրիչ 21
Զախնովիչ Քրիշտոֆ, նկարիչ 115
Զախոդեր Բ. 18
Զային, նկարիչ 208

Ձաս, դեներալ 243
Ձաքար, խոջա 24, 25, 50—53
Ձաքարիա Ագուլեցի 151
Ձաքարիա Քանաքեռցի 140
Ձաքարիա, հոգևորական 117
Ձաքարյանովիչ Պետրոս, ոսկերիչ 99
Ձելինսկի Ս. 207
Ձիզմոնդ III, թագ. 106—109, 111
Ձիհնեմ Քրիստիան Վան, փորագրիչ 46
Ձյարնկո Յան, նկարիչ 101, 102, 106
Ձոլոտարև Կ., նկարիչ 91
Ձոհրաբյան Կարապետ 26
Ձոհրաբյան Հովհաննես 26
Ձոհրաբյան Մինաս, նկարիչ 26
Ձոհրաբյան Մկրտիչ 26
Ձուրաբ 135

Էբն-Ձնղլի 102
Էլենկուլ Իոհան, կազմարար 62
Էսթեր (դից.) 91
Էրիվանի Մ՛բրզա Կադիմ 208, 223
Էփրիկյան Ս. 159

Թալես Մարտին 122, 124, 126
Թահմասպ Կուլի տե՛ս Նադիր շահ
Թաղիադյան Մ. 35
Թանրի Վերթա տե՛ս Սալթանով Բոդդան
Թաուտել Ֆերդինանդ, վրդ. 132
Թեկլե, արքայադուստր 204—206
Թեմուրյան Գևորգ, նախշրար 214
Թեմուրյան Հարութիւն 214
Թենդիզ Փերաձե, արվեստաբան 238
Թեոդիկ 12, 28
Թեումյան Նատալիա 232, 234
Թոդերին Մ. Լաբրա 134—136
Թովմա, առաքյալ 148
Թովմասյան Թովմաս 234, 235
Թորնիկե 240
Թումանյան Բ. 148
Թումանյան Գրիգոր 238
Թումանյան Հովհ. 179, 194, 195, 209

Ժան Ժակ (Հակոբջան) տե՛ս Հովհաննիսյան Հակոբ
Ժավորսկի Ֆ. 108
Ժուկևսկի Ս. 106—108, 112
Ժուկովսկի Վ. 222

Իբրահիմ էլ-Նասիխ, նկարիչ 122—124
Իզվեկով Ն. 72, 92
Իմամ Ալի 228, 229
Ինճիկյան Ա. 214
Իոսելիանի Պ. 135, 155, 206
Իսահակ ((դից.) 92
Իսահակ, եպիսկ. 213, 214
Իսկանդար, խան 228
Իսրայել Օրի 43, 55
Իվան Ահեղ 56
Իվան, թագ. 68

Լազար Լ., նկարիչ 175
Լաֆֆուա, շնչխ 17
Լանգդոն Մարտին Թելզ 122, 124, 126
Լեմբեկ Ա. 100
Լեշչինսկի Հակոբ, նկարիչ 106
Լեոնարդո դա Վինչի 51, 200
Լեոնիդ, արքեպիսկ. 72
Լերմոնտով Մ. Յու. 220
Լիզա, Նունե Հովնաթանյանի դուստրը 223
Լիլիպարյան Մովսես 227, 234
Լինչ Ե. 194, 208
Լիննիչենկո Ի. 100, 101
Լղլոբյաններ, տոհմ 48, 49
Լղլոբյան Մարգար 47
Լոզինսկի 9, 99, 100
Լոթֆուլլու Հոնարֆար 42
Լոկոր, նկարիչ 16
Լոպուցկի, նկարիչ 58
Լվով Դմիտրի, սրբանկարիչ 62
Լուկիանոս 102
Լուկոմսկի Վ. 55
Լուսիկով Գրիգոր 99
Լևնի տե՛ս Արղությալիլ Ձելեբի
Լևոն II, թագ. 216
Լևոնյան Գ., արվեստաբան 9, 10, 26, 52, 60, 147, 148, 151, 152, 155, 159, 170—172, 179, 197

Խաչատրյան Սարգիս, նկարիչ 8, 20, 28, 45
Խաչատուր Կեսարացի 14, 30, 36
Խաչատուր Ջուղայեցի 8, 34, 35, 37, 38

Խաչիկյան Լևոն 52
Խոդորովիչ, նկարիչ 223
Խոսրովդուխտ 33, 159, 164, 202, 203
Խրիմյան, կթղ. 183

Ծատուրխան Սեթխանյան 228
Ծատուրյան Գ. 26
Ծերեթելի Ա., արվեստաբան 239

Կազակովա Ի. 63
Կազի Ահմեդ, մանրանկարիչ 18, 29, 65
Կազիև Ա. 18
Կալինիչենկո Լ., արվեստաբան 104
Կակաշ 143
Կավտր Մուլոթ 122, 124, 126
Կարապետ, նկարիչ 38
Կարապետ, Հաննա Երուսաղեմցու հայրը 122, 126
Կարապետ Ուլնեցի (Ջեյթունցի), կթղ. 160, 161, 169
Կարապետ, պատվիրատու 125, 126
Կարմադյան Հակոբ (Կարմաթաննից) 101
Կարպով Վ. 244
Կերգես-Հովսեփ տե՛ս Քիրգիզ
Կեր-Պորտեր 200
Կիկերոն 102
Կիկոձե Գ. 205
Կիրիլոս 133
Կոլչինսկի Ա. 208
Կոստանդին 72
Կորբաջինի, նկարիչ 223
Կորբեջո, նկարիչ 200
Կվասխվաձե Շալվա, արվեստաբան 182
Կրիվոնոս Ն. 99, 114, 115

Հակոբ Առաքյալ 103
Հակոբ, կթղ. 26, 144
Հակոբ, նկարիչ 134
Հակոբ, պատկերահան 121
Հակոբ Երզրումցի 159
Հակոբ Մեղապարտ 7
Հակոբ Շահնշահ 103
Հակոբ Շամախեցի 161
Հակոբ Ջուղայեցի, մանրանկարիչ 15
Հակոբյան Թ. 207
Հակոբյան Վ. 13
Համիդ, սուլթան 136
Հաննա Երուսաղեմցի տե՛ս Հովհաննես Երուսաղեմցի
Հանանիա տե՛ս Անանիա
Հաննիբալ Կարաչի, նկարիչ 127
Հաչի Դեֆ, նկարիչ 133
Հասան, նկարիչ 237
Հասրաթյան Մորուս 43
Հարություն, ծաղկանկարիչ 203
Հարությունյան Պ. 162
Հերակլ II, թագ. 5, 153, 176, 181, 183, 198, 203—206, 215
Հերկուլես (դից.) 88
Հովակիմ, ծաղկանկարիչ 203
Հովհան, ծաղկանկարիչ 203
Հովհաննես, ծաղկանկարիչ 203
Հովհաննես, առաքյալ 80, 120
Հովհաննես Ավետարանիչ 76, 78, 103, 200
Հովհաննես Երուսաղեմցի, նկարիչ 10, 122—128, 132, 133, 246
Հովհաննես Կարբեցի, կթղ. 213, 219, 238
Հովհաննես Հաննա, պատմաբան 118, 119, 248
Հովհաննես Մկրտիչ (աստվ.) 22, 38, 45, 82, 126, 127, 142, 192
Հովհաննես Մրքուզ (Անարժան), նկարիչ 4, 10, 25, 28, 32, 34—38, 46, 64, 139, 174, 248, 249
Հովհաննես Պատկերահան 116, 117
Հովհաննես, նկարիչ 118—121
Հովհաննես, տիրացու 171
Հովհաննես, ծաղկանկարիչ 203
Հովհաննես, բժիշկ 102
Հովհաննես, մարգարե (դից.) 91
Հովհաննես, որդի Նաղաշ Ալեքսանդրի, նկարիչ 183
Հովհաննես, վրդ. տե՛ս Հովհաննես Մրքուզ
Հովհաննես, խոջա 44
Հովհաննես, քահանա 30
Հովհաննիսյան Աշ. 14, 30
Հովհաննիսյան Լ. 102
Հովհաննիսյան Հակոբ 30
Հովնաթամաշվիլի 239

Հովնաթանյաններ, տոհմ 4, 9, 10, 26, 52, 138, 147, 151, 155, 159, 170—172, 175, 179, 218, 227, 229, 238, 243, 246, 247, 250
Հովնաթանյան Ալեք 228
Հովնաթանյան Ալեքսանդր 228
Հովնաթանյան Աղաթոն, նկարիչ 5, 6, 213, 214, 218, 225, 239, 241—244
Հովնաթանյան Աղաթոն, որդի Հակոբի 228
Հովնաթանյան Աննա 213, 227
Հովնաթանյան Ավթանդիլ 239
Հովնաթանյան Բարսեղ 228
Հովնաթանյան Բեկդաբեկ 239
Հովնաթանյան Եգոր 228
Հովնաթանյան Եղիսաբեթ 213
Հովնաթանյան Հակոբ, որդի Մկրտումի 5, 6, 9, 213, 214, 217—219, 224—240, 243, 244, 248
Հովնաթանյան Հակոբ, որդի Նազաշի 148, 150, 161, 166—176, 187, 197
Հովնաթանյան Հակոբ, որդի Հովնաթանի, նկարիչ 178, 181, 182
Հովնաթանյան Հարություն, որդի Նազաշի, նկարիչ 161, 166, 167, 169—173, 175
Հովնաթանյան Հովհաննես (Իվան), որդի Մկրտումի 213, 214
Հովնաթանյան Հովհաննես, հայր Նազաշի 147
Հովնաթանյան Հովնաթան, նկարիչ 5, 34, 79, 121, 125, 126, 148, 153, 166, 175—199, 201. 203—209, 211, 217, 218, 244, 249, 260
Հովնաթանյան Հովնաթան, որդի Հակոբի 228,
Հովնաթանյան Մկրտում, նկարիչ 153, 182, 183, 211—219, 225, 234, 239
Հովնաթանյան Նազաշ, նկարիչ 79, 147—162. 164—169, 171—175, 183—185, 194, 197, 218, 239, 244, 249
Հովնաթանյան Նունե 228
Հովսեփ (աստվ.) 200, 207
Հովսեփ, քահանա 30
Հովսեփ, դինվորական 228
Հովսեփ, որդի Հաննա երուսաղեմցու, նկարիչ 10, 133
Հովսեփյան Գ. 9, 10, 118—120, 127, 142, 148, 177, 183, 192, 193, 198, 201, 254
Հուլիոս Կեսար 93
Հուսեյին Ալի, խան 181, 207, 208
Հուսեյին, շահ 37

Ղազար Բաբերդցի, մանրանկարիչ 101, 102
Ղազար Թոխատեցի 102
Ղազար Ջահկեցի 166, 174
Ղազարյան Մ. 26, 51, 54, 64, 101, 104, 171
Ղաչարներ 47
Ղորղանյան Հովսեփ, իշխան 204, 206
Ղուկաս, կթղ. 142, 177—180, 182, 183, 185, 186, 189, 194, 196, 197, 203, 205

Ճավճավաձե Ա. 220, 222
Ճեպնեճյան Ռ. 125, 126

Մադիրյանց Լ. 105
Մալենցյան Գ. 9, 234
Մակարիոս III, պատրիարք 129
Մահմեդ Ա. 136
Մահմեդ, խան 204
Մահմուդ II 137
Մայա, Մկրտում Հովնաթանյանի կինը 213
Մայսուրաձե Գ., նկարիչ 5, 182
Մանասեններ, նկարիչներ 134—137
Մանասե Ալեքսանդր 136
Մանասե Բարսեղ 135
Մանասե Գասպար 136
Մանասե Ջենոր 136
Մանասե Մակսուդ 137
Մանասե Ռուբեն 136, 137
Մանասե Սեպուհ 136, 137
Մանկովսկի Տ., արվեստաբան 9, 99, 101, 103—106
Մաշկով Վ., նկարիչ 5
Մաջարսկի Լևոն 99
Մաջարսկի Հակոբ (Յան) 99
Մասումյան Ն. 209
Մատվեև Ա. 62
Մարգուլիս Լ. 244
Մարի, դուստր Նունե Հովնաթանյանի 228
Մարիա, Քագուհի 206
Մարկոս 139
Մարտիկյան Ե., արվեստաբան 10
Մարտիրոսովիչ Պետրոս, ասկերիչ 99

Մարտիրոսովիչ Փանոս 139
Մացեևակի Բեռնարդ 110
Մաքսիմով Իվան, սրբանկարիչ 62, 69
Մաքսուդովիչ Դարրիել 99
Մելիքյան Հ. 234
Մելիքսեթ, կթղ. 143
Մելիքսեթ-Բեկ Լ. 206
Մելիքով 234
Մելիքով ամուսիններ 239
Մելիքովա 231
Մելքոնյան 117
Մելքում 135
Մեհոֆեր Յոզեֆ, նկարիչ 103
Մեսրոպ Մաշտոց 9, 170, 173, 186, 187
Մերկուրիոս, նկարիչ 133
Միզանդարի Ս. 234, 239
Միլոսլավսկայա Մարիա Իլյինիշնա, թագուհի 68, 71—73
Միխայլով Ի. 63, 67, 92
Միկլաշևսկայա Ն., արվեստաբան 208
Մինաս, նկարիչ 4, 8, 10, 15, 25, 27—32, 38—40, 45, 64, 89, 249
Մինաս, խոջա 26, 27
Մինասյան Կ. 22, 26, 37
Մինաս Թոխատեցի, մանրանկարիչ 102
Մինասյան Հարություն, նկարիչ 235
Միշևսկի Գ. 234
Միքայել, քահանա 30
Միքայելյան Ն. 10, 122, 125, 126, 255
Միքելանջելո 62, 174
Մխիթարյաններ 25, 215
Մկրտիչ, նկարիչ 134
Մկրտիչ Լեհացի 145
Մկրտիչ Զահկեցի 171
Մկրտչյան Մ. 9, 148, 225
Մնացականյան Ա.ս. 9, 148, 155
Մնիշեկ Գեորգի 108, 110
Մնիշեկ Մարիա 109—114
Մնիշեկ Մարշալկովնա 112, 114
Մնիշեկ Յան Վանդալիանուս 108, 109
Մնևա Ն., արվեստաբան 69
Մոզաֆեր-էդ-դին, շահ 236, 237
Մոկրիցկի 241
Մոյսեսովիչ Ներսես 99
Մովլանա Մուհամեդ շեյխ, նկարիչ 29
Մովսես մարգարե (դից.) 91
Մովսես Խորենացի 216
Մովսես, վրդ. 144, 146
Մովսես, կթղ. 139
Մորգենշտայն Լ. 20
Մորոզով Ա. 226
Մուլոք Քավթըր 122, 124, 126
Մուժինակի Միկոլայ 106
Մուխրան-բաշոնի Ն. 239, 240
Մուհամեդ Ջաման Քիրմանի, նկարիչ 16, 21, 29
Մուստաֆա Գ. 136
Մուստաֆաև Ռ. 208
Մուրադյան Պ. 177
Մուրավյով 208, 215
Մուրիլիո 195

Յակորովիչ Գրիգոր 114
Յակովլև Ստեփան 54
Յակուբ խան տե՛ս Ռեյնեկս Յակով
Յավանդուլյան Ամիրջան 135
Յավորսկի Ֆրանտիշեկ 108
Յուսուֆ ալ-մուսավիր ալ-Հալաբի տե՛ս Յուսուֆ (Հովսեփ) ալ-մուսավիր
Յուսուֆ (Հովսեփ) ալ-մուսավիր, սրբանկարիչ 125, 129—133
Յուսուֆ (աստվ.) 207
Յուսուֆ, Մուհամեդ Ջամանի հայրը 29
Յուրև Անատոլ, նկարիչ 58

Նագիր, շահ 19, 161
Նագիրյան Շուշանիկ 232
Նազարյան Շ. 9, 148, 155
Նազարյան Ստեփանոս 222
Նաթանձև Գ. 155
Նահապետ Հայկ 164
Նաղաշ Ալեքսանդր 183
Նաղաշ Մուհամեդ 28, 29
Նասր-էդ-դին, շահ 229, 236, 237
Նարբեկով Վ. 36, 175
Նարեկացի 102
Նեկրասով Ա. 65
Նեմեհ, նկարիչ 125, 126, 129—133
Նեյդգարտ Ա. 212

Նեյմեթուլլահ ալ-մուսավիր տե՛ս Նեմեհ
Ներսես Աշտարակեցի, կթղ. 213, 215, 227, 235, 238
Ներսես Շնորհալի 102, 186, 187
Ներսիսյան Ստեփանոս, նկարիչ 5, 6
Նիկոլայ I, թագ. 242, 244
Նիկոլայ Միխայլովիչ, իշխան 225, 226
Նիկոն (Ավակում), պատրիարք 57, 63, 71—75
Նիկորովիչներ 99
Նինո, դուստր Թորնիկեի 240
Նովիկով Նիկոլայ 68
Նովիցկի Ա. 51, 69, 73
Նուրիջանովիչ Թորոս 103
Նուրիջանովիչ Սեֆեր 103
Նևակի Ա. 92

Շահազիզ ե. 12, 207
Շահխաթունյանց Հ. 142, 145, 147, 180, 181, 193, 194, 199, 200
Շարբաբչյան Գ., նկարիչ 206, 212, 227, 241
Շարդեն Յոհան 8, 22, 29, 143
Շենկ, փորագրիչ 43
Շիմոնովիչ Շիմոն 102
Շիոշբեկ 12
Շմավոն, եպիսկ. 170
Շչուկին Ի., արվեստաբան 8
Շպանդիկ Կասպար, նկարիչ 106
Շպանչիկ Կ., նկարիչ 98
Շոպեն Ի. 202, 223
Շվանկովսկի Յան, նկարիչ 106
Շվանկովսկի Յու., նկարիչ 98

Ոսկան Երևանցի 46, 102, 189
Ոսկանյան Վ. 50, 60

Զալոյան Վ. 141
Զամչյան Միքայել 145
Զաև Ն. 93
Զոլոզաշվիլի Դավիթ 204
Զուլուզաշվիլի, նկարիչ 211
Զուպանյան Ա. 9, 20, 45, 148, 179, 194, 195, 209
Զրազխան, նախարար 27, 29

Պաուլո Զաման տե՛ս Մուհամեդ Զաման Քիրմանի

Պասկևիչ Ի. 222, 224
Պատկանյան Գաբրիել 12
Պարոտտ Գ. 222
Պարսամյան Վ. 43, 50
Պաուլ 129
Պետել Ա. 220
Պետրախնովիչ Շ., նկարիչ 98
Պետրոս I 43, 44, 53, 55, 68, 87—90
Պետրոս, առաքյալ 152
Պետրոսյան Գևորգ, ծաղկանկարիչ 213
Պետրով Ա. 60
Պետրով Ն. 73
Պետրով Պ. 241
Պետրով Ս. 92
Պերմա, պատրիարք 129
Պիդու Մ. 102
Պիկատոր 189
Պոզնանսկի Վ. 58, 64, 75, 76, 175
Պոլ, փորագրիչ 226
Պոլակ Ժ. 236, 237
Պոլինկտով Մ. 155
Պոլոցկի Սիմեոն 56, 92
Պոկրովսկի Ն. 202
Պողարյան Նորայր 119
Պողոս, առաքյալ 146, 151, 152
Պոպ Ա., արվեստաբան 8
Պոստնիկովա-Լոսևա Մ., արվեստաբան 94
Պոտյոմկին 12
Պոտոցկի Անտոնի 101
Պոտոցկի Ֆելիքս 115
Պրոխոր (աստվ.) 103
Պրոկղ 139
Պուխալսկի Լ., նկարիչ 98, 106
Պուշկին Ա. 220
Պֆալցի Կյուրֆուրստ Իոհան Վիլհելմ 43

Ջանաշիա Ի. 207, 208, 221
Ջանջուղազյանց Եսայի, նկարիչ 215
Ջիրգիզ, նկարիչ 129, 132, 133

Ռադուլտ Յան, նկարիչ 106
Ռասին 204
Ռաստավեցկի Էդվարդ, արվեստաբան 105, 115
Ռաֆայել դյու Մանս 11, 14, 16, 17, 62, 135, 136

Ռեդին ե. 36
Ռեյնեգս Յակով 204
Ռետկովսկայա լ., արվեստաբան 83, 84
Ռուա Արասի, նկարիչ 17, 19, 20, 42, 46, 135, 209
Ռոզեն Գ., բարոն 225, 230, 234, 241
Ռոզեն Յան, նկարիչ 103
Ռոլկա-Բոգդանովիչ Քրիշտոֆ 116
Ռոշքա Ս. 139, 141
Ռովինսկի Դ. 43, 60, 93, 157, 226
Ռոտերդամցի 103
Ռոտինովա-Դուրգնեբեկովա ե. 233
Ռուբենս, նկարիչ 21
Ռուժինսկի Մ. 98

Սաբուլաոոս (Սաբուլաղոս) 170, 174
Սագըզյան Ա., արվեստաբան 8, 16, 20, 134, 136, 137
Սագինյան Ա. 215, 233
Սագինյան Թամար 233, 235
Սագինյաններ 215
Սալթանյան Աստվածատուր տե՛ս Սալթանով Բոգդան
Սալթանովներ, տոհմ 55
Սալթանով Բոգդան, նկարիչ 4, 8—10, 25, 50—56, 58—82, 84—96, 198, 249
Սալթանով Դենիս 55
Սալթանով Իվան տե՛ս Սալթանով Բոգդան
Սալթանով Իվան Իլյինիչ տե՛ս Սալթանով Բոգդան
Սալթանով Իվան, ծովային 55
Սալթանով Սերգեյ 55
Սալթանով Վասիլի, փոխգնդապետ 55
Սալթանով Օսիպ 55
Սահակ Պարթև 170, 173, 186, 187
Սահրադ, խոջա 24, 50, 51
Սամսոն, խան 228
Սայաթ-Նովա 126, 205
Սանդուխտ (աստվ.) 174
Սավիցկա Ս., արվեստաբան 101, 102
Սարաջիշվիլի Մ. 205
Սարգիս, նկարիչ 134
Սարգսյան Աստվածատուր 231
Սաֆրազ, խոջա 21, 28, 33
սբ. Անտոն 170
սբ. Գևորգ 133
սբ. Կարապետ 174, 192
սբ. Կոստանդին 71
սբ. Հակոբ 119, 192
սբ. Հեղինե 71, 72
սբ. Հովսեփ 117
սբ. Հռիփսիմե 192, 213, 227
սբ. Պետրոս 172
սբ. Պողոս 172
սբ. Սարգիս 152
սբ. Ստեփանոս 39, 124, 125, 197, 201, 204
սբ. Փիլիպոս 197
Սելիմելի Ռաշիդ, մանրանկարիչ 135
Սեմյոնով լ. 235
Սեննկովիչ Ֆ., նկարիչ 98
Սերեբկովիչ Նիկոլայ 103
Սերեբկովիչ Քրիստափոր 100
Սեֆերովիչ Թորոս, ոսկերիչ 99
Սեֆի I, շահ 16, 27—29, 144
Սեֆյաններ 13, 17, 19, 209
Սիմեոն երևանցի, կաթ. 142, 160, 162, 177, 178, 180, 183, 188, 191—193, 199, 203
Սիոն, վրդ. 200
Սլավեկ Ստանիսլավ, նկարիչ 105
Սլոնիմովսկի Ղազար 103
Սմբատյանց Մխոբովբ 171, 172
Սմբատյան Ս. 12
Սննեգրյով Ի. 60, 71
Սորկո Ն. 241
Սոլթան, խոջա 42, 44, 53, 55
Սոլիկովսկի Յան Դմիտրի 104, 106
Սոլոմոնով Նիկոլայ, նկարիչ 58
Սոլովյով Ս. 53, 89
Սոսնիկ, նկարիչ 58
Սոֆյա Ալեքսեևնա, թագուհի 84, 95
Սպաֆարի Նիկոլայ 62, 63
Սպաֆարի Վ. 67
Սվիրին Ս., արվեստաբան 189
Ստաբիովսկի Ծժի 113
Ստադեն Նիկոլայ 56, 57
Ստեփանյան Գ. 10, 134, 136, 137
Ստեփանոս Լեհացի, նկարիչ 25, 101, 139—143, 145—147, 249

Ստեփանովսկի Վ., նկարիչ 98
Ստեֆան Բատոր, թագ. 99
Սուլեյման I, շահ 37, 151
Սուրմելյան Գ. 12
Սուրմելյան Ա. 125, 134
Սուվորով 12
Սուրգունյան Վ. 234
Սուրենյանց Վ., նկարիչ 183, 202
Սուքիաս, խոջա 40
Սուքիասյան, նկարիչ 215

Վագներ Մորից 207, 208
Վազգեն I, կթղ. 192
Վախթանգ VI, թագ. 153—155, 158, 171, 205
Վախուշտի, արքայազն 154
Վահրամյան Մ., նկարչուհի 209
Վան-Ջոր, նկարիչ 222
Վասիլև, նկարիչ 222
Վարդան, Ստեփանոս Լեհացու հայրը 141
Վելիջանյաններ, տոհմ 27, 30
Վելիջանյան Հակոբջան 30, 31
Վելիջանյան Մաթևոս 26, 27
Վելիջանյան Պետրոս 23, 24, 26—28, 31, 40, 41
Վելիջանյան Ոսկան 30, 31
Վեստերման Լյուդ, փորագրիչ 21
Վերեշչագին Իվ. 62, 66
Վիկտորով Ա. 53, 60, 69, 87
Վինհուա Ա. 87, 88
Վիսկովատի, սարկավագ 57
Վլադիմիր, իշխան 92
Վլադիմիրով Իոսիֆ, սրբանկարիչ 61, 65
Վլասև Աֆանասի 110, 111
Վոլինսկի Ա. 44
Վոլֆովիչ Յու., նկարիչ 98, 105, 106
Վոստոկով Ա. 60, 62
Վորոնցով Մ. 227, 230, 243
Վրթանես, եպիսկ. 117
Վրթանեսյան Պարգև 121
Վուխտերս Դանիել, նկարիչ 58

Տակիտոս 102
Տայան Ղ. 116, 117
Տաշյան Հ. 25
Տավեռնիե Ժան Բատիստ 8, 16, 17, 22
Տատյանա Ալեքսեևնա, արքայադուստր 91
Տատյանա Միխայլովնա, արքայադուստր 75, 84
Տեկտադեր Գ. 8, 143, 145
Տեր-Ավակիմովա Ս. 50
Տեր-Բարսեղյան Ադանուր 28, 41, 43, 53, 209
Տեր-Գրիգորյան Սահակ, եպիսկ. 214
Տեր-Հովհաննեսյանց Հ. 8, 24—27, 30, 35, 38
Տեր-Ներսիսյան Ս., արվեստաբան 127
Տեր-Շիմոնովիչ Քրիստաֆոր 100
Տրախտենկի Աֆանասի, փորագրիչ 58
Տրդատ (նկեղ.) 33, 159, 164, 191, 192, 202, 203, 215, 216
Տրոիցկի Ս. 55
Տուրնեֆոր Ժոզեֆ Պիտոն 143, 155

Ֆիցիանով 182
Ֆոսպո, նկարիչ 223

Ուլրիխս Կ., փորագրիչ 226
Ումանցև Ֆ., արվեստաբան 104
Ումբրանսկի Կ., նկարիչ 76
Ուշակով Սեմյոն, նկարիչ 57—59, 61, 65, 69, 73—75, 91, 93, 95, 96
Ուսպենսկի Ա. 52—54, 60, 72, 80, 92
Ուտրյալով Ն. 53, 60, 87, 89

Փարավոն Հ. 130
Փեշքաշնիով Բեկդաբեկ 177
Փեշքաշնիով Սուլխան 177
Փիթոյան Ավետիք 218
Փիլիպոս, կթղ. 140, 144, 145
Փիրադյան Թ. 234
Փիրոմալի Պետրոս 145
Փլաբիոս 102

Քարաջյան Գ. 234
Քարսվել Ջոն, արվեստաբան 40
Քևոմուրճեան տե՛ս Երեմիա Չելեպի
Քևոփլիեյան Բրոնիսլավ Վայլիք 104
Քյուրդյան Հ. 12, 153

Օրոլյանինով Պ. 226
Օդրանովիչ Ի. 236
Օդոևսկի Ա. 220

Օլեանիցկի Նիկոլայ 111
Օլեարի Ադամ 21
Օլենին Ա. 222, 224, 241
Օսման Գ. 136
Օվչիննիկովա Ե. 64, 66, 71, 73—76
Օվսիչուկ Վ. 106, 107, 110—112
Օրբելյան Մ. 9, 220
Օրբելյան Նազելի 9, 233
Օրբելիանի Պապունա 155
Օրբելիանի Սուլխան Սաբա 155

Ֆաթալի, շահ 46—49, 75, 208
Ֆաթմա 137
Ֆերեյդա (Ֆերեյդուն) 208
Ֆիլիմոնով Գ. 69
Ֆիրդուսի 208
Ֆլոդր Ալեքսեևիչ, բաղ. 55, 68—70, 72, 73, 94, 250

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐ, ԱՇԽԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Ագուլիս 138, 139, 148—151, 157, 175, 209, 246, 247
Ազով, ծով 55, 88, 89
Աթենք 58
Ալեքսանդրապոլ 202, 227
Ալեքսանդրիա 123
Ալուպկա 48
Ախալցխա 202
Ամերիկա 11, 128
Ամստերդամ 7, 22, 25, 46, 102, 143, 147, 149, 222
Անդրկովկաս 184
Անդրկովկասյան երկրամաս 212
Անթիլիաս 118, 142, 148, 177, 192, 193, 201, 254
Անկյուրա 12
Անտիոք 128
Ապրակունիս 139, 168, 171—173, 184
Ասիա 93
Աստապատ 139, 173
Աստրախան 11, 44, 50, 54
Ավստրալիա 128
Արարատ, լեռ 33, 203, 217
Արաքս, գետ 13
Արևելյան Հայաստան 5
Աֆրիկա 93

Բալաթ, թաղամաս Պոլսում 127
Բալամանդ 127, 129, 130
Բաքու 18, 65, 208, 227
Բեյրութ 128, 129, 132
Բևուին 157
Բուդապեշտ 175

Դորի 182

Դամասկոս 129
Դավրեժ, թաղամաս Նոր Ջուղայում 47
Դարվազիե Ղազվին, թաղամաս Թեհրանում 228, 229

Եգիպտոս 116, 122, 124, 125, 128, 248
Եվրոպա 13, 16, 20, 36, 57, 93, 204
Երզնկա 12
Երնջակ, գավառ տե՛ս Ապրակունիս
Երուսաղեմ 10, 13, 36, 81, 116, 118, 119, 121, 128, 198, 246, 248, 254
Երևան 9, 60, 152, 153, 181, 205, 208, 214, 223, 240, 246
Երևանի բերդ 144
Երևանի գավառ 143

Ջահանդուրաթ, գետ 13
Ջմյուռնիա 127, 193, 194
Ջնաբերդ, գյուղ 172

Էջմիածին 9, 12, 13, 25, 26, 35, 90, 138—140, 142—145, 158, 160, 161, 171, 173, 176—181, 185, 188, 194, 198—200, 203, 204, 213—215, 234, 246

Թավրիզ 9, 207, 209, 215, 228, 234, 237, 246
Թրիլիսի 5, 6, 118, 135, 138, 158, 176, 178, 179, 132, 183, 201, 204—206, 208, 209.

212—215, 217, 219—230, 234, 238—240, 242, 243, 246, 248
Թեհրան 9, 20, 42, 46, 48, 164, 209, 210, 215, 228, 229, 233, 237, 246
Թիֆլիս տե՛ս Թբիլիսի
Թուրքիա 5, 11, 100, 135

Ժոլկև տե՛ս Նեստերով

Իզմիր 12
Իտալիա 11—13, 16, 39, 134, 137, 200, 222, 237
Իսպանիա 14
Իրան 8, 174, 228

Լազարյան ճեմարան 214
Լայպցիգ 237
Լեհաստան 9, 99, 100, 103—105, 110, 115, 139, 141
Լեմբերգ տե՛ս Լվով
Լենինական 175, 201
Լենինգրադ 5, 6, 18, 29, 55, 73, 96, 157, 202, 213, 216, 223, 226, 241—244
Լիբանան 9, 128—133
Լիվոռնո 7, 16
Լոնդոն 20, 22, 44, 122, 124, 126, 157, 228, 235
Լվով 9, 13, 97—112, 114—116, 139, 141, 159, 246
Լուվր 128

Խաշուրի 182
Խարկով 36

Կազան 36, 175, 202
Կալկաթա 35
Կահիրե 10, 12, 13, 20, 116, 122—126, 132, 133, 157, 246
Կամենեց-Պոդոլսկ 105
Կամեննի կամուրջ 88
Կանադա 128
Կարին 201
Կաֆա 103
Կիի, կղզի 71
Կիև 63, 67, 100, 101
Կլյուշինո 112
Կյուրա 130, 131, 133
Կոլոմենսկոյե, գյուղ 92, 93
Կովկաս 5, 153, 219—222, 224, 227, 229, 230, 239, 240
Կրակով 9, 99, 101, 106, 107, 110, 112, 113
Կրեմլ Մոսկվայում 9, 57, 111

Հալեպ 9, 13, 15, 27, 29, 116, 125—127, 129, 130, 132—134
Հայաստան 4, 5, 7, 10, 11, 13, 43, 60, 138, 147, 148, 167, 180, 200, 203, 216, 219, 223, 245, 246, 248
Հարեթ-էլ-Ջուելլա, թաղամաս Կահիրեում 124
Հերբուրգ 111
Հին Նախիջևան 200
Հին Ռուսիա 83
Հնդկաստան 11, 13, 98, 140, 147, 200, 240
Հոլանդիա 11, 13, 99, 221
Հռոմ 7, 105, 116, 117, 174

Ղազարապատ 161, 172
Ղալաթիա 134, 136
Ղարաբաղ 224, 225, 243
Ղրիմ 12, 56

Մասիս տե՛ս Արարատ
Մարսել 13
Մերձավոր Արևելք 129
Միլան 7
Մոսկվա 9, 24, 25, 43, 44, 50, 52—57, 59, 62, 73—75, 88, 95, 110, 157, 214, 218, 244, 248
Մոսկվարեչչե 87

Յակուտյան նահանգ 242
Յուրև 48

Նախիջևան 139, 171, 227
Նեստերով 106, 112
Նյու-Յորք 20
Նյուրնբերգ 16
Նոր Նախիջևան 11, 12

Նոր Ջուղա 8, 13—15, 20—32, 34—36, 38—47, 49—51, 53, 55, 59, 77, 78, 80, 85, 86, 90, 102, 121, 127, 138, 147, 158, 159, 167, 190, 200, 209, 217, 246—249
Նովգորոդ 55
Նորվեգիա 137
Նուխի 184

Շահար բաղ Սպահանում 17
Շամբ 139
Շամշադին 180
Շոռոթ 138, 139, 147, 150, 157, 167, 176, 244, 246, 247
Շվեդիա 137

Պարսկաստան 5, 9, 13, 14, 16, 21, 25, 26, 44, 51—55, 75, 100, 149, 153, 158, 183, 208, 209, 211, 215, 227, 228, 234, 236, 237, 240
Պետերբուրգ տե՛ս Լենինգրադ
Պլովդիվ 12
Պոլիս 7, 10, 12, 13, 28, 99, 116, 118, 127, 134—137, 147, 166, 246, 248

Ջուղա 13, 14, 156, 246

Ռևլ Պոսպոլիտե 98, 99, 114
Ռումինիա 141
Ռուսաստան 5, 7, 14, 25, 36, 44, 51, 52, 56, 60, 75, 87, 89, 100, 101, 129, 149, 182, 219, 223, 224

Սամբոր 108
Սանդոմիր 108, 112
Սաֆթ-Մայտուն, դյուղ 124
Սիբիր 56
Սիրիա 128
Սլուցկ 99
Սղնախ 206
Սմոլենսկ 111, 241, 243
Սպահան 8, 13, 15—17, 19—22, 24, 28, 30, 41, 50, 51, 53, 54, 101, 102, 149, 175, 209
Ս. Պետերբուրգ տե՛ս Լենինգրադ
Ստամբուլ տե՛ս Պոլիս
Ստոկհոլմ 20
Ստրասբուրգ 62
Սուխում 227

Վաղարշապատ տե՛ս Էջմիածին
Վան 197, 201, 202
Վատիկան 16, 116
Վարշավա 100, 104, 108, 115
Վենետիկ 7, 10—13, 16, 30, 99, 116, 117, 139, 141, 142, 145—149, 159, 215
Վիեննա 12, 25, 159
Վոսկրեսենսկի, դյուղ 72, 75
Վորոնեժ 88
Վրաստան 5, 153, 168, 177, 182, 204, 207, 213, 214, 219, 222, 225, 230, 239, 241, 243

Տրիեստ 55
Տրիպոլի 127, 129, 132, 133
Տուլա 88
Տփխիս տե՛ս Թբիլիսի

Ուկրաինա 56

Փարիզ 14, 20, 27, 28, 30, 38, 40, 43, 45, 101, 136, 148, 153, 157, 177
Փոքր Մելդան, թաղամաս Նոր Ջուղայում 26

Քաշան 19
Քարթլի 153, 182
Քհնյան 208
Քուռ, գետ 156

Օսլո 20
Օքսֆորդ 40, 123, 228

ՎԱՆՔԵՐ, ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐ, ՊԱԼԱՏՆԵՐ, ՏԱՃԱՐՆԵՐ

Ալի գափու, պալատ Սպահանում 17, 20, 41, 209
Ամենափրկիչ վանք Նոր Ջուղայում 14, 28, 31—38, 45, 80, 121, 128, 158, 198, 217
Աշրաֆի ամրոց Սպահանում 20
Աստվածամոր վանք Բալամանդում 127, 129, 130
Աստվածամոր վանք Կյուրայում 32, 130, 131, 133

Աստվածամոր վանք Տրիպոլիում 127, 129, 132, 133
Արխանգելսկի տաճար Մոսկվայում 69, 91

Բեթղեհեմի եկեղ. Նոր Ջուղայում 23, 24, 28, 31, 32, 45
Բեհեշտ. ամրոց Սպահանում 28
Բլագովեշչենսկի տաճար Մոսկվայում 62
Բմաքքինի եկեղ. Լիբանանում 129

Գյոգ Ջամի· մզկիթ Երևանում 207
Գոլիստանի պալատ Թեհրանում 46, 48, 209, 210
Գողգոթայի եկեղ. Նոր Երուսաղեմում 72, 81, 121
Գրանովիտայա պալատ Մոսկվայում 91
Գրիգոր Լուսավորչի եկեղ. Նոր Ջուղայում 32, 39, 121, 159

Ջինապալատ Մոսկվայում 9, 50, 51, 58—61, 67, 69, 70, 75, 76, 81, 89, 91, 93—96, 112
Ջյուգի եկեղ. 129, 132

Էջմիածնի տաճար 33, 51, 78, 80, 125, 139, 142, 144—147, 158—161, 164, 169, 171, 172, 174—178, 180—184, 186—188, 192, 194, 197—204, 206, 207, 211, 213, 215—217, 227, 229, 234, 239

Թուի կապու պալատ Սպահանում 136

Ժվանեցկի եկեղ. 105

Իշմայիլովոյի պալատ 56
Իոան Բելոգրադսկու եկեղ. Մոսկվայում 91

Լաֆթուլայի մզկիթ Սպահանում 17

Խաչելության եկեղ. Մոսկվայում 9, 70, 75—78, 80, 81, 83, 84, 175
Խաչենց ժամ տե՛ս սբ. Գևորգ

Կաթողիկե եկեղ. Լվովում 105
Կոլոմենսկի պալատ 56, 92—94

Կրեմլի պալատ 70, 81, 84, 91, 92
Կրեմլի Մեծ պալատ 175
Կուսանաց անապատ տե՛ս սբ. Կատարինե

Հաղթակամար Մոսկվարեչյեում 87—90
Հավուց թառ Երուսաղեմում 198
Հովսեփ Հարեմաթացու եկեղ. Ամենասրբիկ վանքում 32, 37, 46
Հռիփսիմեի եկեղ. Էջմիածնում 141

Մալիուլայի եկեղ. Սիրիայում 129
Մայդան շահ, հրապարակ Սպահանում 16, 17
Մաջիդ շահ, մզկիթ Սպահանում 17
Մենախի եկեղ. Բրիլիսիում 206
Մուրադենց սբ. Հակոբի եկեղ. տե՛ս սբ. Ժամ

Նովո-Դևիչի վանք Մոսկվայում 55, 71
Նովոսպասսկի վանք Մոսկվայում 63
Նորաշենի եկեղ. Նախիջևանում 139
Նորաշենի եկեղ. Բրիլիսիում 206, 217—219
Նոր Երուսաղեմի վանք Վոսկրեսենսկայում 72, 75

Նունեի վանք Սղնախում 206

Ոսկյա պալատ Կրեմլում 91

Չեհել Սոթուն, պալատ Սպահանում 17, 20, 41, 42, 209

Պյատնիցկայա եկեղ. Լվովում 97
Պողոլսկի եկեղ. 105
Պողոս-Պետրոս եկեղ. Աստրախանում 11
Պողոս-Պետրոս եկեղ. Երևանում 151—153
Պրեոբրաժենսկու պալատ 56, 57

Ջիգրաշենի եկեղ. Բրիլիսիում 206

Սայդայի եկեղ. Լիբանանում 129
Սարուգաբի պալատ Սպահանում 28
սբ. Աննայի եկեղ. Լվովում 101
սբ. Աննահայի եկեղ. Երևանում 151
սբ. Աստվածածնի եկեղ. Նոր Ջուղայում 31
սբ. Աստվածածնի եկեղ. Լևոնկականում 175
սբ. Աստվածածնի եկեղ. Լվովում 45, 141, 146
սբ. Գևորգ եկեղ. Նոր Ջուղայում 23, 32
սբ. Գևորգ եկեղ. Ապրակունիսում 139
սբ. Գևորգ եկեղ. Թեհրանում 229
սբ. Գևորգ եկեղ. Սաֆթ-Մայտունում 124

սբ. Եվդոկիայի եկեղ. տե՛ս Խաչելության եկեղ.
սբ. Թադեոսի վանք Իրանում 174
սբ. Թովմա առաքյալի վանք Ագուլիսում 139, 150
սբ. Ժամ Նոր Ջուղայում 23
սբ. Լուսավորիչ եկեղ. Կ. Պոլսում 134
սբ. Լուսավորիչ եկեղ. Շոռոթում 139
սբ. Խաչ Նոր Նախիջևանում 12
սբ. Կաթողիկե եկեղ. Երևանում 151
սբ. Կատարինե եկեղ. Նոր Ջուղայում 23
սբ. Կարապետի վանք Ապրակունիսում 168, 171—173
սբ. Կույսի եկեղ. Հին Կահիրեում 122
սբ. Հակոբ Բաղաթայի եկեղ. Նոր Ջուղայում 38, 45
սբ. Հակոբյանց վանք Երուսաղեմում 118, 254
սբ. Հակոբ եկեղ. Երուսաղեմում 121
սբ. Հարության տաճար Երուսաղեմում 121
սբ. Հովհաննեսի եկեղ. Ագուլիսում 151
սբ. Հովհաննեսի եկեղ. Նոր Ջուղայում 45
սբ. Հրեշտակապետի եկեղ. Պոլսում 127
սբ. Ղազար վանք Վենետիկում 12, 116, 117
սբ. Մինասի եկեղ. Կահիրեում 126
սբ. Մինասի եկեղ. Նոր Ջուղայում 127
սբ. Մխիթարի եկեղ. Զմուռում 132
սբ. Ներսեսի եկեղ. Նոր Ջուղայում 77
սբ. Նիկողայոսի եկեղ. Նոր Ջուղայում 23, 45, 77
սբ. Նիկողայոսի եկեղ. Տրիպոլիում 132
սբ. Նշան եկեղ. Բրիլիսիում 218, 224
սբ. Պետրոսի տաճար Հռոմում 174
սբ. Սարգսի եկեղ. Նոր Ջուղայում 45
սբ. Սարգսի եկեղ. Կահիրեում 122—124
սբ. Ստեփանոսի եկեղ. Զմյուռնիայում 127
սբ. Ստեփանոսի եկեղ. Նոր Ջուղայում 32, 39, 190
սբ. Ստեփանոսի եկեղ. Շամբում 139
սբ. Քրիստափորի եկեղ. Ագուլիսում 150
Սիդնայի եկեղ. Սիրիայում 129
Սիոնի վանք Բրիլիսիում 221
Սպասկի պալատ Մոսկվայում 91
Սևանի վանք 195
Սմոլենսկի ամրոց 109

Վանքի եկեղ. Բրիլիսիում 206, 213

Տավրիկյան պալատ Լենինգրադում 69
Տերեմնի պալատ Մոսկվայում 76

Ուսպենսկի տաճար Մոսկվայում 63, 97

Քառասուն մանկանց եկեղ. Հալեպում 9, 125, 127, 129, 130, 134

Օնուֆրիևյան վանք Լվովում 97

ԹԱՆԳԱՐԱՆՆԵՐ, ԳՐԱԴԱՐԱՆՆԵՐ, ԱՐԽԻՎՆԵՐ

Ադրբեջանական ՍՍՀ Ռ. Մուստաֆաևի անվան արվեստների թանգարան 208
Ամենափրկիչ վանքի թանգարան Նոր Ջուղայում 20, 21, 30, 36, 39, 46, 51, 78, 85
Բարբերինիի թանգարան Հռոմում 105
Էջմիածնի մատենադարան 146
Բրիլիսիի ազգագրության թանգարան 232, 233
Թեհրանի ազգագրության թանգարան 46, 75, 123
Թովփ Կապու Սարայի թանգարան Պոլսում 135
Լենինգրադի պետական ռուսական թանգարան 230, 244
Լենինգրադի ԿՊՊԱ 9, 214, 222, 224, 225, 241, 242, 244
Լենինգրադի Ասիայի ինստիտուտ 129
Լենինգրադի պետական էրմիտաժ 48, 73, 209, 226
Լվովի պետական պատմության արխիվ 103, 114, 139
Լվովի պետական պատկերասրահ 9, 111, 115
Կահիրեի ղպտական արվեստի թանգարան 255
Կրակովի ազգային թանգարան 99
Կրակովի Յագելլոնյան համալսարանի թանգարան 9, 107

Կրակով-Վավել 9, 112, 113
Կրեմլի XVII դ. կենցաղի և կիրառական արվեստի թանգարան 70
Հայաստանի պետական պատկերասրահ 9, 11, 12, 173, 181, 183, 188, 202, 206, 212, 215, 218, 223, 227, 230, 233, 238, 239, 258
ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան 45, 214, 215
Հայկական ՍՍՀ ԿՊՊԱ 207
Մ. Մաշտոցի անվան Հին ձեռագրերի դիտահետազոտական ինստիտուտ տե՛ս Մատենադարան
Մատենադարան 9, 11, 101, 102, 125, 141, 148, 151, 161, 162, 167—171, 176, 197, 199, 203, 213, 224, 227
Մոսկվայի արևելյան ժողովուրդների արվեստների թանգարան 47—49, 209
Մոսկվայի հին ակտերի պետական արխիվ 9, 60, 61
Մոսկվայի պատմության պետական թանգարան 9, 62, 67, 70, 71, 73, 74, 83, 94, 95, 113, 114, 221, 234
Մ. Սալտիկով-Շչեդրինի անվ. հանրային գրադարան 241
Մ. Ս. Վորոնցովի տուն թանգարան Ալուպկայում 48
Յուրևի թանգարան 48
Ջանաշիայի անվան պատմության պետական թանգարան 207, 208
Պոլտի հնություններ թանգարան 137
Պուշկինի անվ. կերպարվեստի թանգարան 43, 226
Ռոստովի (Դոնի վրա) կերպարվեստի թանգարան 233
Վ. Ի. Լենինի անվան պետական գրադարան 61, 62, 67
Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարան 9, 47, 48, 204, 205, 207, 208, 210, 226, 230, 231, 233, 237—239
Վրացական ՍՍՀ ԿՊՊԱ 9, 176, 177, 182, 183, 212, 214, 224, 225, 227, 242, 265
Տյուրինգենի գրադարան ԴԴՀ-ում 102
Տրետյակովյան պատկերասրահ Մոսկվայում 69

Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր

Անհայտ նկարիչ, Մկրտություն: XVII դ.

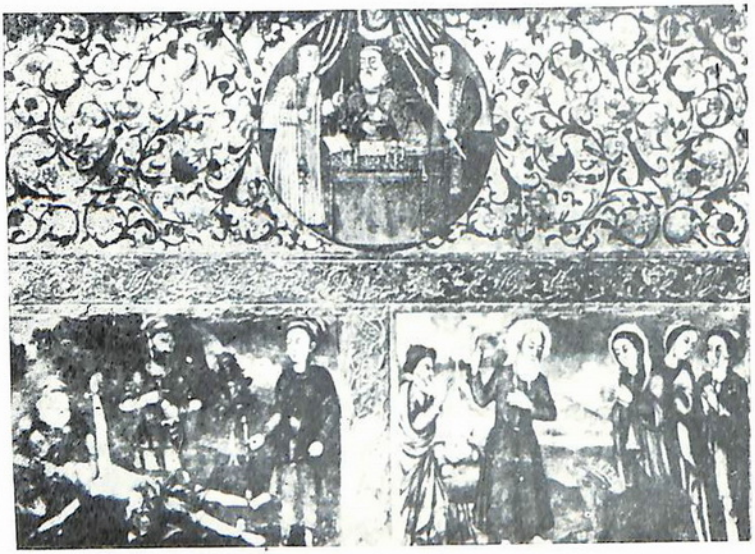
Անհայտ նկարիչ, Դրվագներ սբ. Սինասի կյանքից: XVII դ.

Անհայտ նկարիչ, Դրախտ: XVII դ.

Մինաս, Ոսկան Վելիջանյանի դիմանկարը: XVII դ.

Մինաս, Հակոբջան Վելիջանյանի դիմանկարը: XVII դ.

Անհայտ նկարիչ, Աստվածամայրը մանկան հետ: XVII դ



Հովհաննես Մրքուզ, Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցու նկարազարդումներից: XVII դ.

Հովհաննես Մրքուզ, Ննջող ակն: XVII դ.

Հատված:

Անհայտ նկարիչ, Աստվածամայր: XVII դ.

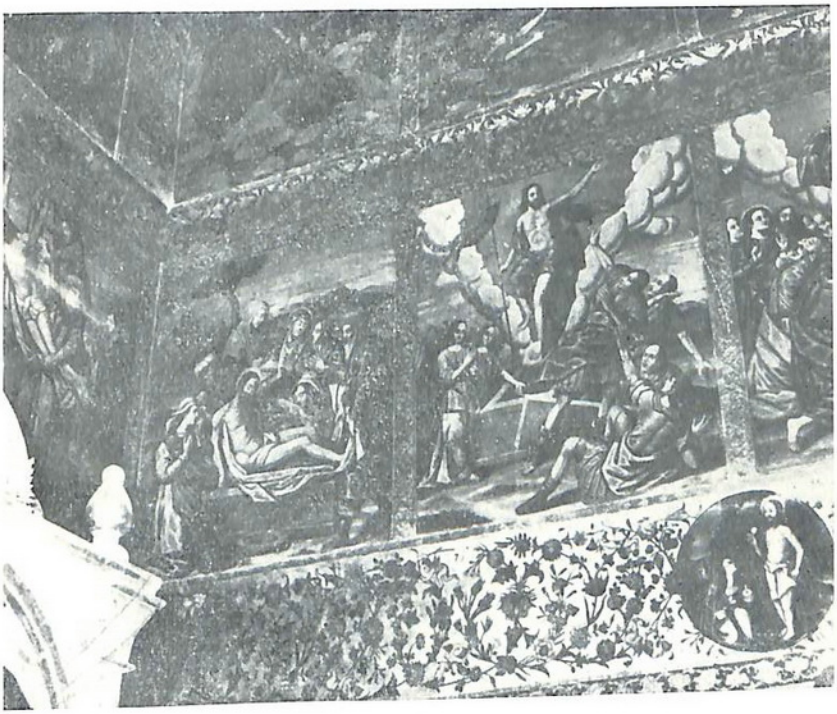
Անհայտ նկարիչ, Խոջա Սոլթան։ XVII դ.

Անհայտ նկարիչ, Ջուղայեցի ամուսիններ: XVII դ.

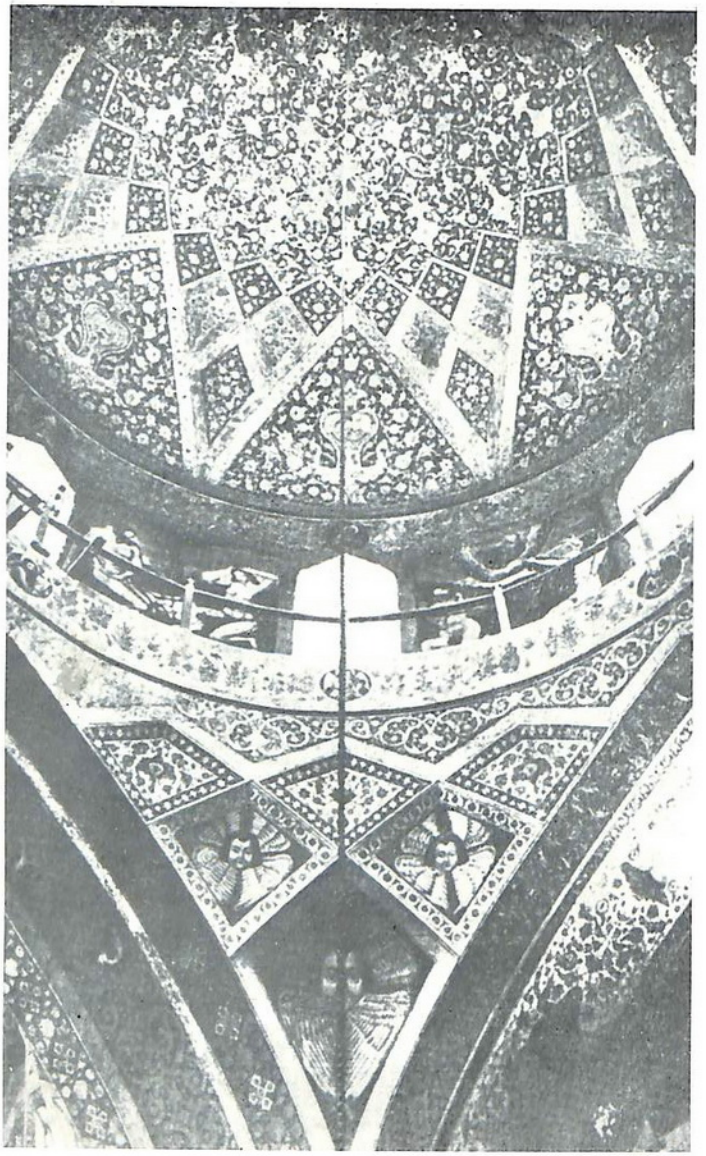
Սճճայտ նկարիչ, Պետրոս I-ի դիմանկարը: XVIII դ.
I քառորդ:

Շևնկ, Պետրոս I-ի դիմանկարը: 1697 թ.

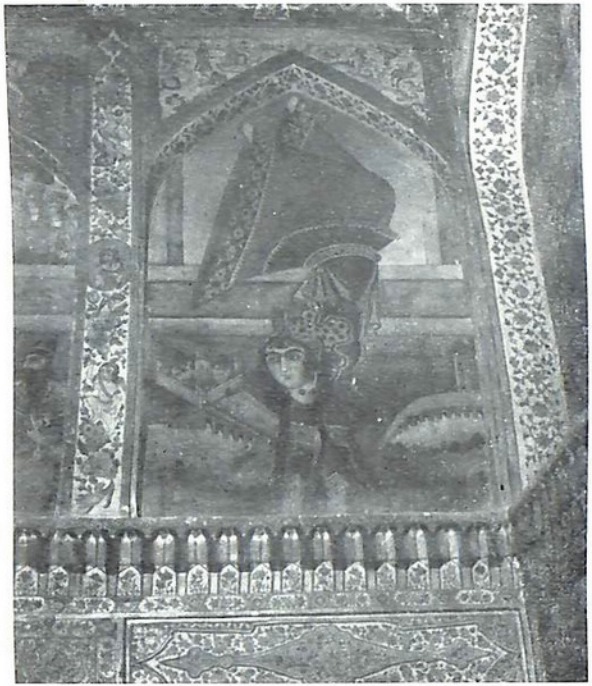
Անհայտ նկարիչ, Անհայտ աւճի դիմանկար: XVIII դ. I քառորդ:



Անհայտ նկարիչ, Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցու նկարազարդումներից։
XVIII դ.



Նոր Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցու նկարազարդումներից։
XVIII դ.



Անհայտ նկարիչ, Պարող աղջիկ: XVIII դ.

Անհայտ նկարիչ, Ֆաթ-ալի շահի հյուրասիրությունը: XVIII դ. վերջ:

Բոգդան Սալթանով, Սիբիլլաներ: 1672—73 թթ.

Հակոբ Հովհաթանյան (ավագ), «Հայամավուրքի» նկարազարդում: 1730 թ.

Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ)?, Աստվածամոր յոթ վերքը: 1729 թ.

Հովհաթան Հովհաթանյան, Մոգերի երկրպագությունը: XVIII դ.

Հովնաթան Հովնաթանյան, Նոյի զոհաբերությունը: XVIII դ.

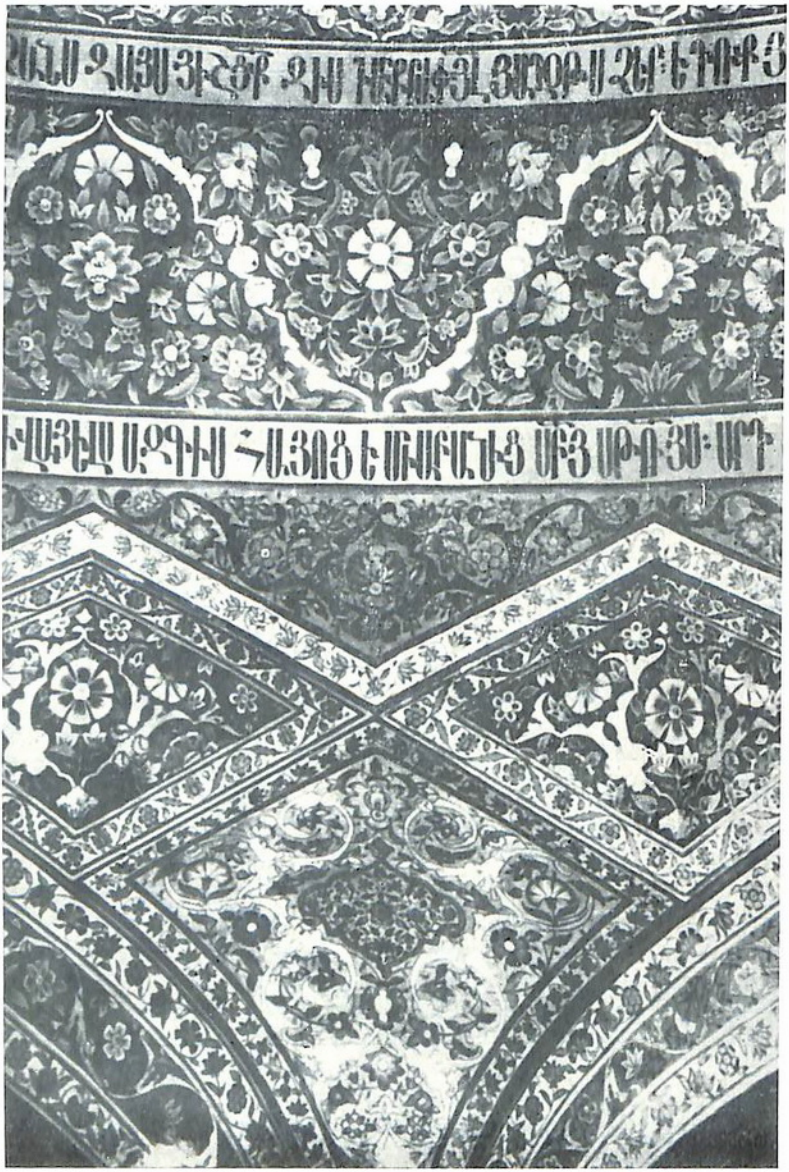
Հովնաթան Հովնաթանյան, Մուրքի Երուսաղեմ: XVIII դ.

Հովնաթան Հովնաթանյան, Խորհրդավոր ընթրիք։ XVIII.դ.

Հոլճաթան Հոլճաթանցյան, Խաչելություն: XVIII դ.

Հովնաթան Հովնաթանյան, Դավիթ Անհաղթ։
XVIII դ.

Հովնաթան Հովնաթանյան, Աստվածամայրը գահի վրա։ XVIII դ.



Հովհաթան Հովհաթանյան, Էջմիածնի տաճարի նկարազարդումներից: XVIII դ.

Անհայտ նկարիչ, Հավուց թառի սուրբ Նշանի տուփի նկարազարդումը: 1778 թ.

Հատված:

Անհայտ նկարիչ, Բայանդուրյանի դիմանկարը: XVIII դ.

Անհայտ նկարիչ, Կինը մանկան հետ: XVIII դ.

Մկրտում Հովնաթանյան, Հայկ Նահապետ: 1836 թ.

Մկրտում Հովնաթանյան, Սահիան Գուրգինբեկյանի դիմանկարը։ XIX դ. I կես։

Հակոբ Հովնաթանյան, Ե. Գոլովինի դիմանկարը: 1840 թ.

Հակոբ Հովնաթանյան, Ե. Գոլովինի դիմանկարը: Վիմագրություն: 1841 թ.

Բոգդան Սալթանով, Սիբիլլաներ: 1672—73 թթ.

Բոգդան Սալթանով, Աստվածամայրը հրեշտակների հետ: 1679 թ.

Հատված:

Բոգդան Սալթանով, Հովհաննես ավետարանիչը: 1679 թ.

Բոգդան Սալթանով, Կենսաճառատաո խաչը: 1677 թ.

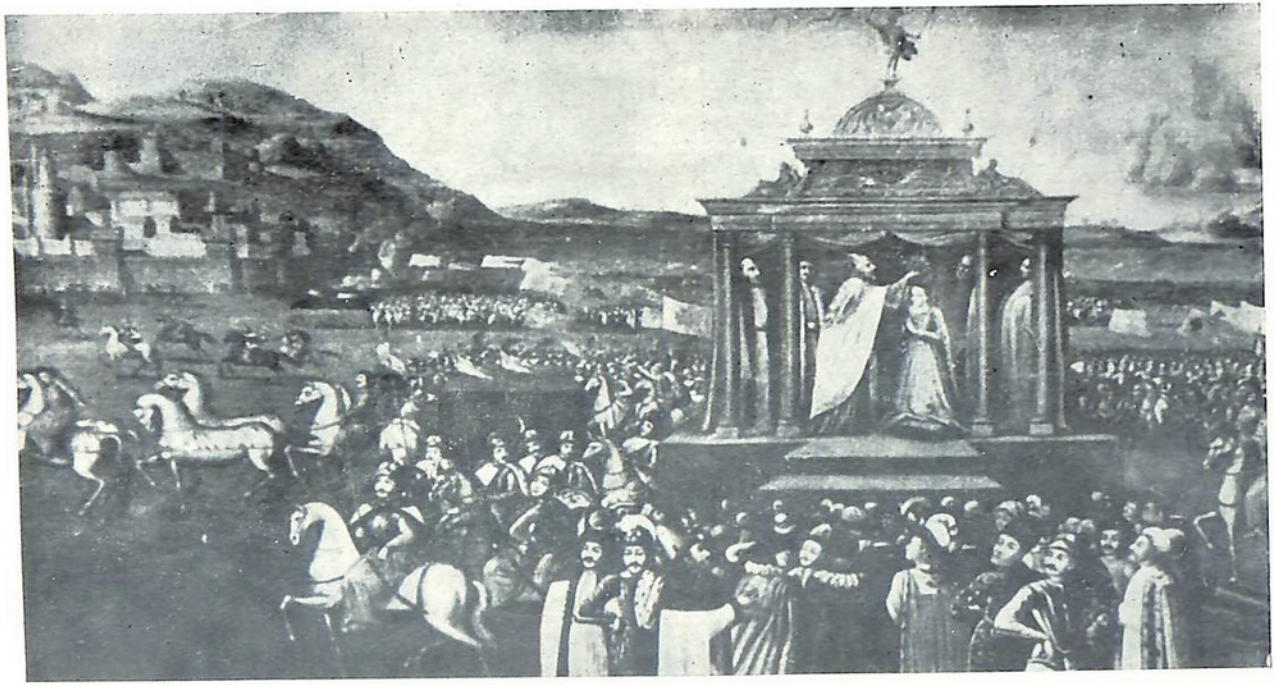
Բոգդան Սալթանով, Ֆյոդոր Ալեքսեևիչ թագավորի դիմանկարը: 1685 թ.

Ֆյոդոր Ալեքսեևիչ թագավորի կողմից Բոգդան Սալթանովին նվիրած արծաթե գուշը։ 1682 թ.

Պավել Բոգուշ, Աննա Ավստրիացու դիմանկարը։
XVI դ. վերջ։

Պավել Բոգուշ, Զիգմունդ III թագավորի դիմանկարը։
XVI դ. վերջ։

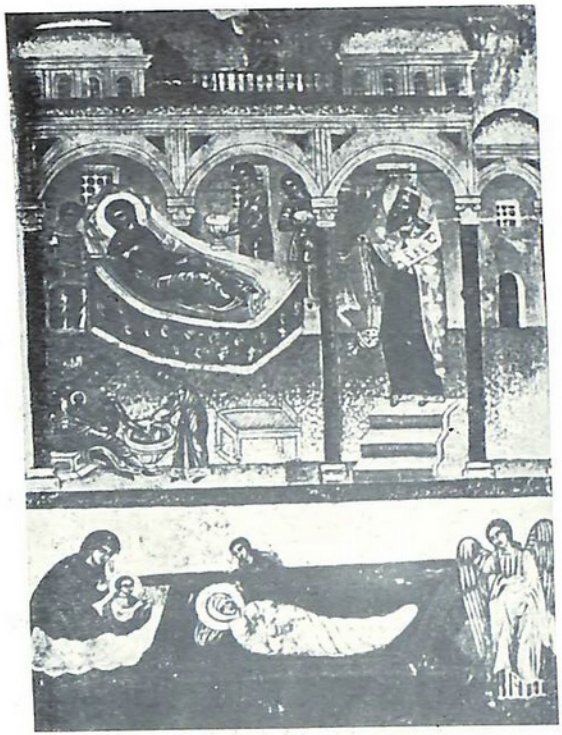
Սիմոն Բոգուշ, Մարինա Մնիշեկի դիմանկարը։ 1606 թ.



Սիմոն Բոգուշ, Մարիենա Մնիշեկի թագադրումը: 1606 թ.

Հաննա Երուսաղեմցի, Աստվածամայր: XVIII դ.

Հաննա Երուսաղեմցի, սբ. Միհաս: XVIII դ.



Հաննա Երուսաղեմցի, սբ. Հովհաննեսի ծնունդը։
1745 թ.

Նեմնի, Աստվածամայր։ 1698 թ.

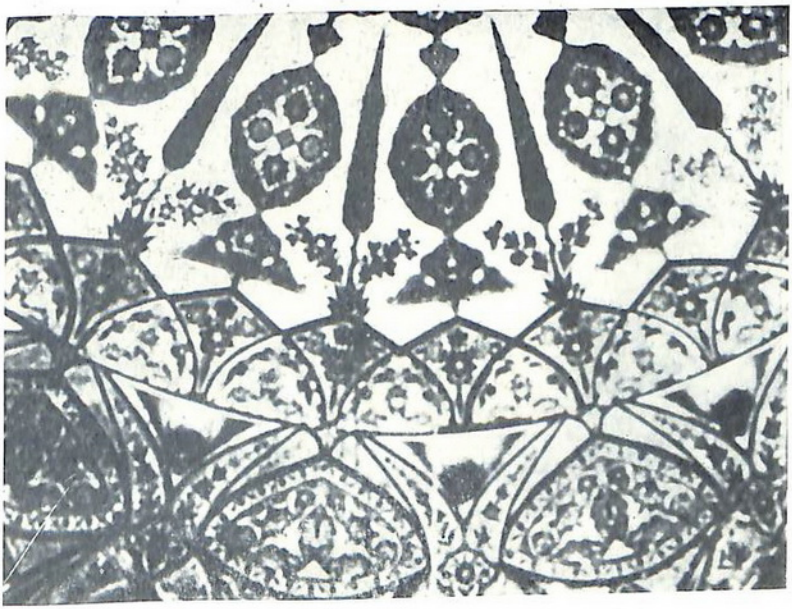
Հաճանիա, Աստվածամայրը համբիչով: 1759 թ.

Զերգիլ, Անապատ հղիության: 1762 թ.

Անհայտ նկարիչ, Խորհրդավոր ընթրիք: XVIII դ. I կես:

Աշուղը գովերգում է Գուրջիստանի գոզալներին: Ընդօրինակություն Նաղաշ Հովնաթանի ձեռագրից: 1765 թ.

«Գրիգոր Լուսավորիչ և Տրդատ» սրբանկարի ռուսական նախօրինակը։
XVIII դ.



Նաղաշ Հովնաթան, Էջմիածնի տաճարի նկարազարդումներից։ 1712—1722 թթ.

Նաղաշ Հովնաթան, Աստվածամայր։ XVIII դ. I քառորդ։

Հակոբ Հովնաթանյան, Անհայտ կնոջ դիմանկար.

Հակոբ Հովնաթանյան, Նուռնե Հակոբի Հովնաթանյանի դիմանկարը:

Հակոբ Հովնաթանյան, Մարտիրոս Օրբելյանի դիմանկարը:

Հակոբ Հովնաթանյան, Նազելի Օրբելյանի դիմանկարը:

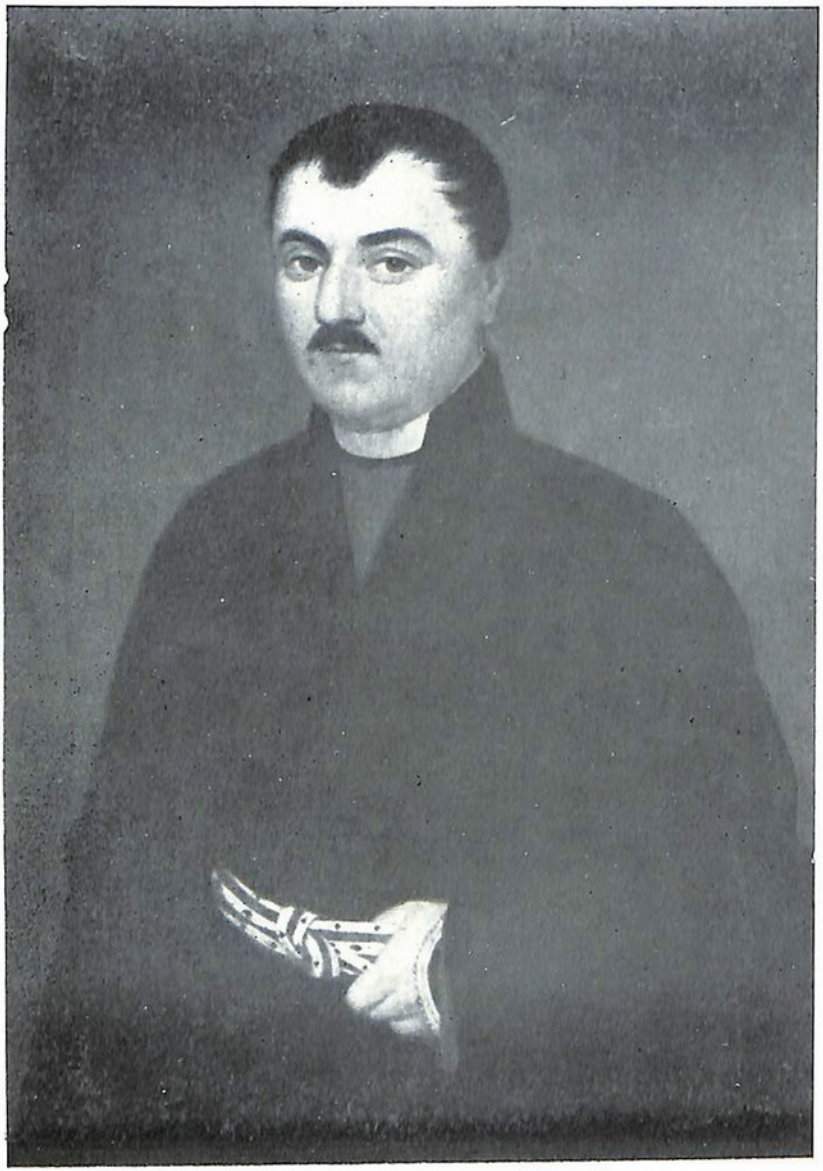
Հակոբ Հովնաթանյան, Մելիքովայի դիմանկարը։

Հակոբ Հովնաթանյան, Մելիքովի դիմանկարը։

Հակոբ Հովնաթանյան, Թամար Սագինյանի դիմանկարը:

Հակոբ Հովնաթանյան, Դե Կորմիկի դիմանկարը:

Հակոբ Հովնաթանյան, Շուշանիկ Նադիրյանի դիմանկարը:



Հակոբ Հովնաթանյան, Ա. Լիլիպարյանի դիմանկարը։

Հակոբ Հովնաթանյան, Անհայտ տղայի դիմանկար:

Հակոբ Հովնաթանյան, Անհայտ զինվորականի դիմանկար:

Հակոբ Հովնաթանյան, Անհայտ տղամարդու դիմանկար։

Հակոբ Հովնաթանյան, Թովմաս Թովմասյանի դիմանկարը։

Հակոբ Հովնաթանյան, Ա.հայտ տղամարդու դիմանկար

Հակոբ Հովնաթանյան, Ա.ճհայտ տղամարդու դիմանկար։

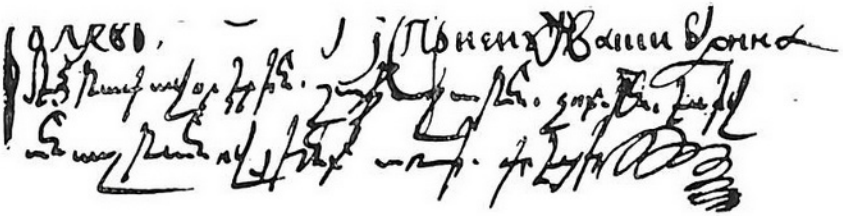
Հակոբ Հովնաթանյան, Նասր-էդ-դին շահի դիմանկարը։

Հատված։

Հակոբ Հովնաթանյան, Մոզաֆեր-էդ-դին շահի դիմանկարը։

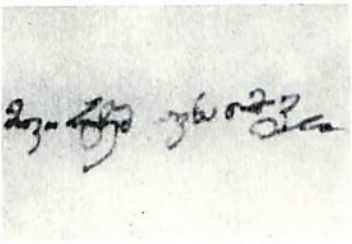
Հատված։

Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյանի լուսանկարը։

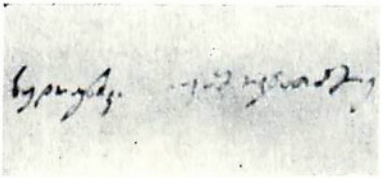


Բոգդան Սալթանովի ինքնագիրը։

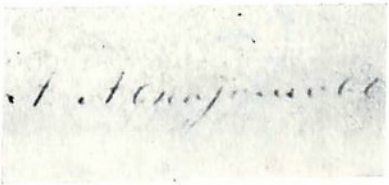
Հակոբ Հովնաթանյանի (ավագ) ինքնագիրը։



Մկրտում Հովնաթանյանի ինքնագիրը։



Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյանի ինքնագիրը։



Աղաթոն Մկրտումի Հովնաթանյանի ինքնագիրը։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ա ռ ա ջ ա բ ա ն 5

Գ լ ո ւ խ ա ռ ա ջ ի ն

Նոր Ջուղա 13
Մինաս 25
Հովհաննես Մրքուզ 32
Բոդդան Սալթանով 50
Լվով 97
Հռոմ, Եռուսաղեմ, Եգիպտոս, Հալեպ, Կ. Պոլիս 116

Գ լ ո ւ խ ե ր կ ր ո ր դ

Նազար Հովնաթան 147
Հակոբ և Հարութիւն Հովնաթանեաններ 166
Հովնաթան Հովնաթանեան 176
Մկրտուհ Հովնաթանեան 212
Հակոբ Հովնաթանեան 219
Ագաթոն Հովնաթանեան 241
Պահպանված գեղանկարչական աշխատանքների ցանկ 251
Նոր Ջուղա 251
Լվով 253
Երուսաղեմ 254
Կահիրե 255
Հալեպ 256
Կովկաս 258
Ցանկեր 269

ՄԱՆՅԱ ՄԻՔԱՅԵԼԻ ՂԱԶԱՐՅԱՆ
МАНЯ МИКАЕЛОВНА КАЗАРЯН

ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ XVII—XVIII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. Խ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԱՄՅԱՆ

Նկարիչներ Գ. Ս. ԽԱՆԶՅԱՆ,
Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ

Սրբագրիչներ Ա. Վ. ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ,
Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

Հանձնված է շարվածքի 7.IV 1972., ստորագրված է տպագրության 15.IV. 1974 թ., տպագր. 21,75+10 ներդիր. հրատ. 20,42 մամ., պայմ. 26,9 մամուլ, թուղթ №1,70×90¹/₁₆: Գինը 2 ռ. 37 կ.:

ՎՖ 04306 Խ<Խ 13։6 Հրատ. 3437 Պատվեր 432 Տպաքանակ 3000

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Էջմիածնի տպարան

A II 53208

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
2200053208