

լիզմի շրջանում, սկսված այն շարժումը, որով նոր մեկնաբանություն էր տրվում Դավիթ Անհաղթի առաջ բաշտած մի շարք զրույթներին, նրկու զործիչներն էլ հաստիկ ուշադրություն են դարձրել ներդաշնակության հենքի մասին դավթյան տեսության վրա։ Այն մեկնաբանելիս Սյունեցին շատ ուշադրավ տեղեկություններ է հաղորդում հին ու միջնադարյան Հայաստանի գործիքային երաժշտության վերաբերյալ Իսկ Ղրիմեցին շեշտում է երաժշտական արվեստի զբաղմունքի ներդրությունը մեծ ուժը, օրինակ բերելով Ուփեոսի մասին տարածված մի ավանդություն, որի համաձայն առասպելական այդ երաժիշտն իր երգ ու նվագով նույնիսկ վայրի դաժաններին էր դուլթում և հնազանդեցնում։ Այս շրջանում տակավին ծաղկուն վիճակ ունի խազագրության արվեստը։ Բայց նրա գիտականից, Գրիգոր Խլաթեցուց հետո, հետզհետե սկսված է։

Տեսության բնագավառի մեջ լճացումը սողոսկում է կարծես աննկատ և տիրապետում մինչև XVI դարի վերջն ու XVII դարի սկիզբները։ XVII—XVIII դարերում հայ գիտնականները մի նոր ոգևորությամբ աշխատում են հավաքել միջնադարյան ինքնուրույն ու թարգմանական մատենագրության մեջ սիրված երաժշտա-տեսական հատվածները, և նույնիսկ հայտնաբերել բանաբաղնու միջոցով ամբողջական հոդվածներ են ստեղծում։ Բացի այդ, ինչպես պարզ երևում է Ավետիք Պաղտասարյանի, Զենե-Պողոսի, Խաչատուր էրզրումեցու և Մխիթար Սեբաստացու գործունեությունից ու գրվածքներից, իրենց գիտելիքները նորովի համալրելու նպատակով, նրանք դիմում են և՛ արևելյան երաժշտական աղբյուրներին, և՛ բյուզանդական ձայնագրագիտությանը, և՛ արևմտա-եվրոպական երաժշտության տեսությանը։

Գրիգոր Դպիր Գապասախալյանը, ուշ միջնադարին հատուկ հայ երաժշտա-տեսական ու գեղագիտական դրույթները ձևակերպելուն և դասակարգելուն զուգընթաց, փորձում է ճշմարտամ ապրող խազային հին համակարգի տեղ մի նոր նիստեմ ստեղծել՝ հայկական, ընդհանուր արևելյան ու բյուզանդական տարրերից շաղախված։ Ու թեև հաջողություն չի ունենում, բայց, փաստորեն, սկիզբ է դնում հայ արդի խազաբանական գիտությանը։ Դա առանձնապես խթանում է հայկական նոր ձայնագրության ստեղծմանը, որ և զուրկ է բերում Բարա Համբարձում Լիմոնջյանը՝ XIX դարի առաջին քառորդում։

XIV—XVIII դարերի ընթացքում տեղի ունեցած երևույթների կարևոր նշանակությունը հայ երաժշտության հետագա զարգացման համար այն է, որ սույն ժամանակահատվածում, հենվելով նախորդ պատմաշրջանի փայլուն նվաճումների վրա, հայ երգարվեստը կարողացավ լուրջ արգելակներ դնել սկսված անկման առջև։ Այս անցնելով XVI դարի ու XVII դարասկզբի ամենադժվարին ճանապարհը, թեև սաստիկ հյուծված, ուժեր գտավ բռնելու վերանորոգության փրկարար ուղին, որը քիչ ավելի ուշ, XIX դարի կեսերից, հանգեցնելու էր նոր ծաղկման։

#### ԿԵՐՊԱՐՎԵՍ

Հայաստանի քաղաքական և տնտեսական ծանր իրավիճակը բացասաբար ազդեց նաև հայ արվեստի բնականոն զարգացման վրա։ Նախորդ դարերում կերպարվեստի, մասնավորապես մանրանկարչության ձեռք բերած բարձր մակարդակն արդեն անհնար է դառնում հույժ անբարենպաստ պայմաններում աշխատող նկարիչների համար։ Սակայն այդ պայմաններում իսկ հայ վարպետ-

ները շարունակում են գործել և ստեղծում են մի շարք ուրույն մանրանկարներ, որոնք թևալիտ դիշում են ծաղկման շրջանի, հատկապես կիլիկյան հայ մանրանկարչության ղուլսգործոցներին, այնուամենայնիվ, դեռ պահպանում են իրենց հմայքը և գեղագիտական արժեքը:

XIV—XVII դարերի հայկական մանրանկարչության պատմության մեջ յուրահատուկ տեղ ունի Վանա լճի ավազանում ձևավորված մանրանկարչական արվեստը, որը սկզբնավորվել էր դեռևս X դարից: Սակայն միայն XIV դարում է, որ այնտեղ նորից վերածնվում է զրքի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը և այնքան ինքնատիպ ձևով, որ Վասպուրականի տարբեր վանքերի գրչատներում (Արճեշ, Խիզան, Վան, Ոստան, Աղթամար և այլն) պատկերազարդված բազմաթիվ ձեռագրերը ամբողջականանում են մեկ ընդհանուր՝ Վասպուրականի կամ Վանի մանրանկարչական դպրոցի շրջանակներում:

Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի առաջին ներկայացուցիչ, հավանաբար, պետք է համարել Սիմեոն Արճիշեցուն, որի գործունեությունն ընդգրկում է XIII դարի 80-ական թվականներից մինչև XIV դարի սկիզբը: Սիմեոնի ձեռքով գրված և պատկերազարդված մի քանի ձեռագրեր են հասել մեզ, որոնց մանրանկարներն արդեն դրսևորում են պատկերագրական այն նոր ձևերը, որոնք հետագայում բնորոշում են Վասպուրականի մանրանկարչության առանձնահատկությունները:

Վասպուրականի դպրոցի առանձնահատկությունները առավել ամբողջական ձևով են արտահայտվել մանրանկարիչ Մերունի գործերում: Նրանից մեղ են հասել մի քանի թվագրված ձեռագրեր, որոնցից առավել նշանակալիցն է Մաշտոցյան Մատենադարանի № 8772 ձեռագիրը, պատկերազարդված 1391 թ.: Մերունի մոտ Վասպուրականին բնորոշ գծանկարչական ոճը հասնում է իր կատարելության, հեռանալով այդ ոճին բնորոշ շրտությունից ու միապազաղությունից: Մերունի ձեռագրերին հատուկ են նաև զարգացած պատկերագրական շարքերը, որտեղ առանձնակի նշանակություն են ստանում հնամենի հակումները՝ մասնավորապես թեմաների ընտրության բնագավառում: Հիշարժան է նաև, որ մի ձեռագրի մեջ նա պատկերել է իրեն՝ ձեռագիր ծաղկելու պահին:

Ժամանակի նշանավոր վարպետներից էր ծաղկող Ռստակեսը, որին բնորոշ է դարդանախշերի ինքնատիպ ոճավորումն ու կենդանի և արտահայտիչ մարդկային կերպարների պատկերումը:

Իրենց ամբողջականության մեջ Վասպուրականում պատկերազարդված ձեռագրերի մանրանկարներին առաջին հերթին բնորոշ են դեռ XI դարից եկող հնամենի սովորությունները, որոնք արտակարգ պահպանողականություն ցուցաբերելով, հարատևում են մինչև XVII դարը: Այսպես, հեռացումը պատկերագրության կանոնական շարքերից և հաճախ կենցաղային ավանդական եղանակների առկայությունը դառնում են Վասպուրականի մանրանկարչության հիմնական հատկանիշները: Բացի այդ, պատկերված երևույթին ընդգծված արտահայտչականություն տալու նպատակով, Վասպուրականի նկարիչները իսպառ հրաժարվում են պատկերվող առարկայի բնական ձևերի վերարտադրումից: Տվյալ դեպքում մանրանկարչի հիմնական նպատակն է դառնում ընդգծել թեմայի գաղափարական իմաստը: Այդ նպատակին Վասպուրականի մանրանկարիչները հասնում են չափազանց ինքնատիպ հնարանքներով: Ավե-

յորդ երանգավորումից դուրկ, Բևեռ ու պարզ դոնաշարը, շեշտված դժանկարը, մտնրանկարին հաղորդելով դժանկարչական (զրաֆիկական) ընույթի հորինվածքի կոթողայնության ու հավասարակշռված կառուցվածքի հետ մեկտեղ ընդգծում են պատկերի ներգործական ուժը:

Գեղարվեստական մշակույթի առավել նշանավոր օջախներից էր Տաթևի վանքը:

Որպես հայկական միջնադարյան մշակույթի խոշոր կենտրոն Տաթևը հայտնի էր վաղեմի ժամանակներից: Այն իր երկրորդ վերածնունդն ապրեց Հավհան Որոտնեցու և Գրիգոր Տաթևացու ժամանակներում: Տաթևում նոր դարդացում է ապրում նաև մանրանկարչական աշխատը, իր որոշակի առանձնահատկություններով:

Տաթևի մանրանկարչության ամենախոշոր ներկայացուցիչը Գրիգոր Տաթևացին էր՝ նա ոչ միայն գիտնական, փիլիսոփա և մանկավարժ էր, այլև լավագույն մանրանկարիչ: Գրիգոր Տաթևացուց մեղ հասած միակ աշխատանքը Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահպանվող 1397 թ. նկարազարդված ավետարանի սակավաթիվ մանրանկարներն են, որոնք վկայում են կյանքի ու բնության նկատմամբ նրա ունեցած տեսական-փիլիսոփայական ըմբռնումները արվեստի լեզվով վերարտադրելու կարողության մասին: Մնալով միջնադարյան մտածողության ոլորտում, Գրիգոր Տաթևացին, ըստ էության, որոշ երևույթներ փորձում է պատկերել վերլուծական տեսանկյունով: Այս բանը առաջին հերթին դրսևորվել է կատարվող գործողության և միջավայրի նկատմամբ նկարչի ցուցաբերած վերաբերմունքով:

Հանրահայտ է, որ միջնադարյան մանրանկարչությանն ու ղեղանկարչությանն ընդհանրապես բնորոշ է միջավայրի վերացական պատկերաձևը: Այդ նպատակով պատկերվող գործողությունները (պատկերազրական կանոնիկ թեմաները) ծավալվում են շեղոք խորքի վրա՝ ոճավորված բնապատկերի կամ ճարտարապետական կառույցների շրջապատում: Գրիգոր Տաթևացին, խորացնելով միջավայրի վերացական բնույթը, որոշ առումով հակադրության մեջ է դնում այն պատկերված կերպարների համեմատաբար իրական ձևերի հետ: Չնայած մանրանկարչությանը բնորոշ պատկերազրական կանոնների առկայությանը, նկարիչը դրանով ընդգծում է պատկերվող կերպարի մարմնական ղոյությունը:

Տաթևացու կատարած մանրանկարների հմայքին նպաստում է նաև օգտագործված գունաշարը: Շագանակագույնի ու կապույտի երանգները՝ վառ կարմիրի ու դեղինի հետ, ստեղծում են գունազրական այնպիսի մի խաղ, որն ընդգծում է պատկերների ներգործական ուժը:

Գրիգոր Տաթևացու կողմից առաջ քաշված սկզբունքները յուրացվում են XV դարի Տաթևի մանրանկարչական դպրոցի կողմից: Դրա լավագույն արտահայտությունն են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահպանվող XV դարի սկզբների մի այլ Գրիգորի ձեռքով ստեղծված ձեռագրի մանրանկարները, որոնք նույնպես նկարազարդվել են Տաթևի վանքում: Վարդագույն խորքը և ընդհանրապես զվարթ գունաշարը այս ձեռագրի մանրանկարներին տալիս են կենսուրախ բնույթ: Ծաղկավոր լուսանցազարդերը և հատկապես անվանաթերթերը առանձին իրապաշտական շնչով են ներկայացվում: Թանձր գույններով կատարված զարդանախշերի գերակշռությունը գերծ է ծանրաբեռնվածությամբ:



Հայկական մանրանկարչության պատմության ուշագրավ նմուշ է 1419 թ. մի ձեռագրում պահպանված Գրիգոր Տաթևացու մանրանկար-դիմապատկերը, որն, ըստ երևույթին, կատարված է մեծ գիտնականի կենդանության տարիներին և ղեկավարվել է ձեռագրի մեջ հետագայում Այստեղ նկարիչը ընդգծելով Տաթևացու գիտնական ու մանկավարժ լինելու հանգամանքը, նրան պատկերել է աշակերտների հետ Բաղմակերպար այս հորինվածքում Գրիգոր Տաթևացու առանձնակի նշանակությունը ընդգծվում է նրան մյուսներից ավելի մեծ շափերով պատկերելու եղանակով: Ընդ որում, մանրանկարիչը ճշգրտորեն պահպանում է Տաթևացու դիմանկարային նմանությունը:

XIV դարի առաջին տասնամյակների ընթացքում Սյունիքում ճարտարապետական և քանդակագործական ուշագրավ հուշարձաններ են ստեղծվում: Դրանց մանրամասն վերլուծությունը տրվել է ղարզացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի պատմությանը նվիրված հատորում, այստեղ, սակայն, համառոտակի խոսք ասելու անհրաժեշտություն է զգացվում, քանի որ Սյունիքում ստեղծագործող ճարտարապետ ու քանդակագործ վարպետների մի մասն աշխատել ու բարձր արժեքներ է ստեղծել նաև այս հատորին վերաբերող ժամանակահատվածում: Այստեղ ինքնատիպ ճարտարապետության հետ մեկտեղ, մեծ ուշադրություն է դարձվում տաճարների ճակատային հարդարանքի վրա, գծային հյուսվածքավոր ձգված խաչերը ծածկում են ճակատային հարթությունները՝ շրջակալիով պատուհաններն ու ընդգծելով կառուցվածքի առանձին հատվածները: Առավել աչքի ընկնող հանգամանքը, տվյալ դեպքում, շքամուտքերի ձևավորումն է ու դրանց ճակատաքարերի վրա եղած թեմատիկ քանդակները:

Այս շրջանում որոշակի նշանակություն են ստանում գամբարան-եկեղեցիները, որոնցով պայմանավորված է պատկերաքանդակների թեմատիկ բովանդակությունը և ճարտարապետական կառուցվածքային բնույթը: Նախ հանդես են գալիս երկհարկանի դամբարան-եկեղեցիներ, ապա XIII—XIV դարերի սահմանազխիս կառուցվում են եկեղեցիներ ու վանքային համալիրներ, որոնց շքամուտքերի քանդակները իրավամբ պատկանում են հայկական միջնադարյան մշակույթի փայլուն հուշարձանների թվին:

Արփա դուլզի 1321 թ. կառուցված եկեղեցու արևմտյան մուտքի կիսակամար քարի վրա, շինարարական ընդարձակ արձանագրության հետ մեկտեղ (ուր հիշատակվում է ճարտարապետ ու քանդակագործ Մոմիկի անունը), քանդակված է գահավորակին բազմած Աստվածածինը՝ Հիսուսը գրկին: Եկեղեցու ներսում գմբեթակիր առագաստների վրա քանդակված են ավետարանիչների խորհրդանիշները:

Հավանաբար նույն թվականին է կառուցվել նաև Եղեղնաձորի Սպիտակավոր ս. Աստվածածին կոչված եկեղեցին, որի շքամուտքի ճակատի քարի վրա նույնպես քանդակված է Աստվածածինը՝ մանուկ Քրիստոսը գրկին: Եկեղեցու ներսում, գլխավոր խորանի վերևը, քանդակված է Քրիստոսը, իսկ գմբեթի վրա՝ Քրիստոսն ու ավետարանիչները: Առանձին բեկորներով պահպանվել են «Բարեխոսի» (Դեխուս) պատկերադրական շարքը ներկայացնող խմբաքանդակից առանձին հատվածներ: Սակայն Սպիտակավորի քանդակների մեջ ուշագրավ են աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող կերպարները: Հյուսիսային պատի ճակատին է եղել եկեղեցու հիմնադիր էաչի Պռոշյանին ու նրա ավագ որդուն՝ Ամիր-Հասանին պատկերող խմբաքանդակը: Այստեղ էաչին

դասակարգված է նստած վիճակում՝ եկեղեցու մանրակերպարի (մոդելի) փոխարին ձեռքում պահած մի աղեղ։ Կողքին Ամիր-Հասանն է։ Եկեղեցու մանրակերպարի բացակայությունը նշում է քանդակի գաղափարական բովանդակության տարբերությունը նախորդ շրջանի քանդակներից։ Պահպանվել է նաև Ամիր-Հասանին որսի ժամանակ պատկերող քանդակը։

Իր քանդակագործ հարգարանքով առավել ամբողջական է Նորավանքում 1339 թ. Բուրթեկ իշխանի կառուցած երկհարկանի դամբարան-եկեղեցին։ Առաջին հարկի մուտքի ճակատակալ բարի վրա դարձյալ քանդակված է Աստվածամայրը՝ Մանուկը գրկին՝ Գաբրիել և Միքայել հրեշտակապետների միջև։ Իսկ երկրորդ հարկի շքամուտքի ճակատաքարի վրա քանդակված է Հիսուս Քրիստոսը՝ Պողոս և Պետրոս Առաքյալների միջև։ Աբսիդի գմբեթում աղավանակերս սուրբ Հոգին է և Աստվածածինը՝ հրեշտակների միջև։

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև եկեղեցու գմբեթակիր սյուների (ռոտոնդայի) վրա եղած քանդակները։ Դրանցից պահպանվել են Աստվածածինը գահի վրա՝ Մանուկը գրկին, ապա մի իշխանի խորաքանդակ պատկեր (հավանաբար սա Բուրթեկ իշխանն է եկեղեցու մանրակերպարը ձեռքին) և մի այլ անձնավորություն՝ երկար հագուստով, մեջքին լայն գոհարազարդ գոտի, գլխին խույրածև գլխարկ (հավանաբար հոգևորական է)։ Այստեղ, փաստորեն, դուրծ ունենք սովորական դարձած կտիտուրական խմբաքանդակ ներկայացնող հորինվածքի հետ։ Անշուշտ Աստվածածնի քանդակով սյունը կենտրոնականն է, իսկ խնդրատուրի դիրքով պատկերված եկեղեցու հովանավորող իշխանները տեղավորված են եղել դրա երկու կողմերին։ Այսպիսով, երևա առանձին քանդակներ, շաղկապվելով իրար հետ, ներկայացնում են կտիտուրներին՝ խնդրատուրի դիրքով։ Ի տարբերություն նախորդ շրջանի կտիտուրական քանդակների, որտեղ խնդրարկուն դիմում է Հիսուս Քրիստոսին (Աղթամար և այլն), այստեղ ընդգծվում է Աստվածածնի բարեխոս լինելու հանգամանքը։

Եկեղեցու արևմտյան ճակատի մուտքը շրջապատող և ճակատային հայրթույթյան սոսկ զարդաքանդակային նշանակություն ունեցող բարակ սյուներն ու կամարները, նրբագույն զարդաքանդակները, երկրորդ հարկ տանող երկկողմանի աստիճանները և, վերջապես, մուտքերի ճակատաքարերի հոյակապ խմբաքանդակները ներկայացվում են ոճական ու հորինվածքային այնպիսի շաղկապվածությամբ, ճարտարապետական ու զարդաքանդակային նշանակություն ունեցող առանձին տարրերի, ինչպես և համամասնությունների այնպիսի ներդաշնակ հարաբերությամբ, որ հուշարձանը դառնում է միաձուլված մեկությամբ։ Այն միջնադարյան հայ արվեստի ամենաներդաշնակ կոթողներից մեկն է։ Ոճական խնքնատիպությունն ու տեղական առանձնահատկությունը հնարավորություն են տալիս խոսելու ոչ միայն գեղարվեստական ու ճարտարապետական որոշակի դպրոցի մասին, այլև վեր հանելու առանձին վարպետների գործունեությունը։ Դրանցից հատկապես նշանակալից է դառնում Մոմիկ վարպետը։

Հոյակապ գրիչ և մանրանկարիչ, ճարտարապետ ու քանդակագործ Մոմիկը, ապրել է Վայոց ձորում։ Նրա մասին ստույգ հիշատակություններ ունենք 1282—1321 թթ. մեկ հասած ձեռագիր և վիմագիր հուշարձաններում։ Մոմիկի բարձր տաղանդի արգասիք են Արփա (այժմ Արենի) գյուղի Աստվածածին կրչված եկեղեցին ու հավանաբար Նորավանքի Բուրթեկաշեն երկհարկանի փա-



ռահեղ դամբարան-կեղեցին՝ իրենց անզուգական պատկերաքանդակներով։ Նորավանքում պահպանվել են նաև Մոմիկի ձևապատկերի հոյակապ խաչքարերը։ Հատկապես նշելի է 1308 թ. խաչքարը, որն իր նուրբ ու կատարյալ քանդակագործությունամբ անկրկնելի է։ Մոմիկի կերտած խաչքարերի դեղարվեստական հմայքը երկրաչափական համամասնությունների ներդաշնակության մեջ է։ Դրանք իրենց շաղկապվածության մեջ վեր են ածվում ոսկերչական կամ ասեղնագործ ժանյակներին հատուկ նրբագույն դարդապատկերների։ Մոմիկի բազմակողմանի ստեղծագործությունը միջնադարյան հայ մշակույթի փառահեղ էջերից է։

Մեզ են հասել կիրառական արվեստի զանազան առարկաներ, որոնք վկայում են հայ վարպետների բարձր կարողությունների մասին։ Այս առումով, ոսկերչական արվեստի նմուշների հետ (թասեր, զավաթներ, սկուտեղներ), առանձնակի տեղ են զբաղում ձևագիր մատյանների կազմերը։ Դրանք հաճախ կաշնպատ են՝ ճնշման միջոցով երևակված զարդապատկերներով։ Սակայն, առավել արժեքավոր են արծաթե՝ հաճախ ոսկեջրած կալմերը, որոնց վրա դրվազված են լինում Քրիստոսի խաչելության, ծննդի, Աստվածածնի ու ալլ սրբերի պատկերները։ Դրանցից հիշարժան են 1334 թ. կաղմը, որը պատում է Սարգիս Պիծակի պրած ու պատկերազարդած ձևագիրը (պահվում է Երուսաղեմում)։ Կատարողական ու դեղարվեստական բարձր արժանիքներով օժտված այս կազմն իր տեսակի մեջ մի իսկական կատարելություն է, որի համար այն անվանել են «ծովեն ելած»։

Հիշարժան են նաև 1347 (ոսկերիչ Դրիգորի) և 1493 թվականների կազմերը։

Թեպետ հաղվապյուտ են փայտի փորագրության նմուշները, սակայն Սևանի Առաքելոց կեղեցու համար 1486 թ. պատրաստված դուռը (Հայաստանի պատմության թանգարան) իրավամբ արվեստի այս ճյուղի մի զլուխ-գործոց է։ Դուռն ամբողջ հարթության վրա փորագրված է հոգեգալուստի տեսարանը։ Հետաքրքիր են ներքևի շարքի հոգեորականների պատկերները, որոնք, հավանաբար, պատվիրատուներն են։

XV դարում հասարակական-քաղաքական անբարենպաստ իրադրությունների հետևանքով Հայաստանի շինարարական հարուստ արվեստը, փաստորեն, կանգ առավ։ Դրա հետ մեկտեղ կանգ է առնում խաչքարերի զարգացման այն բուն վերելքը, որը գիտելի է XII—XIV դարերի ընթացքում։ XVI—XVII դարերում նորից վերածնվում է խաչքարեր կանգնեցնելու սովորույթը։ Բազմաթիվ են այդ շրջանին վերաբերող խաչքարերը։ Դրանք պերականցապես տապանաքարեր են և կանգնեցվել են գերեզմանոցներում։ Բանն այն է, որ, վերջնականապես կորցնելով պետական ու քաղաքական ինքնուրույնությունը, զրկվելով համընդհանուր ազգային ժողովրդական նշանակություն ունեցող որևէ նախաձեռնությունից, հայ ժողովուրդն այդ ժամանակ ստիպված էր նեղացնել հասարակական պաշտոնը և կանգնեցնել դրանք միայն փերեզմանների վրա։ Երևույթը ինքնին խորհրդանշում է վաղեմի քաղաքակրթության ողբերգական անկումը։ Պատմական նման դրդապատճառների հետևանքով խաչքարերի վրա եղած պատկերաքանդակները, կորցնելով համընդհանուր բարձր գաղափարական բովանդակությունը, ստանում են նեղ, կենցաղային բնույթ։ Հյուսվածքավոր դարձապատկերներն իրենց ոճավորման մեջ ավելի են պարզեցվում՝ կորցնելով նախկին նրբագեղ ու բարդ ձևերը։

Այդպիսի խաչքարերի կարելի է հանդիպել Հայաստանի համարյա բոլոր շրջաններում: Նորագույն (Կամոյի շրջան) կամ Հին Զուղայի գերեզմանոցներում պահպանվել են հազարից անցնում է: Այդ խաչքարերը հիմնականում իրենց վրա ունեն պատմական արժեք ներկայացնող վիմագիր արձանագրություններ, որոնցից իմանում ենք ոչ միայն հուշարձան կանգնեցնելու նպատակը, ճիշտ ժամանակը, այլև քանդակագործ վարպետների անունները: Այսպես, XVI դարում Հին Զուղայում աշխատել են Հայրապետ և Գրիգոր քարգործ վարպետները, 1551—1606 թթ. Նորագույնում աշխատել է հուշակավոր Քերամ կազմողը և այլք:

Խաչքարերի զարգացման վերջին շրջանը պետք է համարել Հին Զուղայի դերեզմանատան XVI դարի վերջին և XVII դարի սկզբներին վերաբերող կոթողները: Նրանց բարգավաճ այդ քաղաքի հարուստ ու ծաղկող կյանքի լուռ վկաններն են այդ խաչքարերը: Դրանց զարդաքանդակները, կատարողական բարձր վարպետության հետ մեկտեղ, էապես տարբերվում են մյուսներից: Դրանք կրում են արևելյան-իրանական արվեստի դգալի ազդեցությունը: Հին Զուղայի խաչքարերը, առանձնահատուկ տեղ դրավելով խաչքարերի զարգացման մեջ, եզրափակում են հայ մշակույթի այդ միանգամայն ինքնատիպ ձևի պատմական ընթացքը:



Վերը նշված XIV—XV դարերի Տաթևի մանրանկարչության սովորույթները, փաստորեն, հիմք հանդիսացան XVI—XVII դարերի մանրանկարչության մի որոշակի հոսանքի համար: Այս տեսակետից ուշագրավ են 1559 թ. Վալույց ձորում գրված ձեռագրերի մանրանկարները, որտեղ Գրիգոր Տաթևացու կողմից առաջ քաշված սկզբունքներն իրենց հետագա զարգացման մեջ զարդանկարային ոճավորման են ենթարկում նաև մարդկային մարմինները՝ ընդգրծված ձևախեղման միջոցով հասնում ծայրահեղ արտահայտչականության (էքսպրեսիվության): Ուշագրավ են 1601 թ. ծաղկազարդված ձեռագրի մանրանկարները, որտեղ վերացական մտածողությունը ամբողջովին հանգեցրել է խորհրդանշական (սիմվոլիկ) ձևերի: Ծայրահեղ ոճավորումն ու արտահայտչականությունը բնորոշ են դառնում XVII դարին ընդհանրապես: Այդպես են նաև XVII դարի 30-ական թվականներին Կարինում (էրզրում) Առաքելի ձեռքով ընդօրինակված ձեռագրերի մանրանկարները: Ընդհանուր առմամբ այդ ձեռագրերի արվեստը դեպի մարդն ու իրականությունն ունեցած ինքնատիպ սկզբունքների դրսևորման բնագավառում մի բարձրակետ էր, որտեղ բովանդակության նկատմամբ կրոնա-ճգնավորական հակումները հանգեցնում են իրական ձևերից հեռանալուն: Այն դրսևորվում է բեկվող ու անհանգիստ, արտակարգ դինամիկ գծային ոճավորման միջոցով, որտեղ ամեն ինչ, փաստորեն, վեր է ածվում զարդանկարային ձևերի, որոնք համակցվելով վառ գունային համադրություններին, ստեղծում են արտակարգ լարվածություն:

XVII դարում զարգանում է մանրանկարչության նաև մի այլ ուղղություն՝ որն առավելապես կապվում է որոշ վայրերում քաղաքային կյանքի՝ արհեստների ու առևտրի բնագավառում տեղի ունեցող տեղաշարժերի հետ: Պատահական չէ, որ ևս շրջանի ձեռագրերը գրվել և պատկերազարդվել են առավելապես այնպիսի քաղաքներում, ինչպիսիք էին Զուղան, Կարինը, Վանը



և այլն, Այդ պատճառով էլ, անկախ ձեռագրերի կրոնական բովանդակությունից, դրանց մանրանկարները արտահայտում են քաղաքի առևտրա-արհեստավորական խավերի մտածողությունը, Ուշագրավ է այն, որ այժմ փոխվում է նաև պատվիրատուի սոցիալական պատկանելիությունը, նախկին բարձրաստիճան իշխանների ու հոգևորականների փոխարեն ձեռագրեր էին



Ջուլայի գերեզմանատան խաչքարերից (XVI—XVII դդ.)

պատվիրում մեծահարուստ վաճառականները, Դրանցից էր, օրինակ, խոջա Ավետիքը, որի համար է պատրաստվել Հակոբ Զուղայեցու 1610 թ. ծաղկազարդած ձեռագիր ավետարանը։ Նոր պատվիրատուի հանգես գալը, բնականաբար, պետք է անդրադառնար նաև մանրանկարչության ընդհանուր բնույթի վրա։

Այս նոր հոսանքի ամենախոշոր ներկայացուցիչը հանդիսացավ Հակոբ Զուղայեցին, որը ծագումով Հին Զուղայից էր, սակայն աշխատել էր նաև Վանում։ Նրա նկարազարդած ձեռագրերից մեկ հայտնի հնագույնը 1585 թ. է, որը վաղ շրջանի գործերից է և հավանաբար գրվել ու ծաղկազարդվել է Վա-



նում (որոշակի հայանի է, որ 1592 թ. Զուղայեցին դեռ աշխատում էր վանում): 1585 թ. ձեռագրի մանրանկարներում Հակոբ Զուղայեցին հանդես է գալիս արդեն որպես ձեռնարկված նկարիչ, որի հստակաշարական գծերն են վարպետ հորինվածքը, դույների հնչեղությունն ու զարդանկարների հարստությունը: Պատկերվող դեմքերի բնական ձևերի նպատակային աղճատման (գեֆորմացիա) միջոցով Զուղայեցին կարողանում է ներկայացնել հերոսների ներքին հոգեկան ապրումները, հաղորդել նրանց ընդգծված արտահայտություն: Այս տեսակետից նշանավոր է «Աստվածածնի ավետումը» պատկերող մանրանկարը, որտեղ ձեռնարկումը միահյուսվելով վառ գունաշարի հետ՝ ամբողջականացնում են նկարչի մտահղացումը:

Հետագայում Հակոբ Զուղայեցուն հանդիպում ենք արդեն Պարսկաստանի Սպահան քաղաքում, ուր տեղափոխվել էր, հավանաբար, Շահ-Աբբասի կազմակերպած բռնագաղթի հետևանքով:

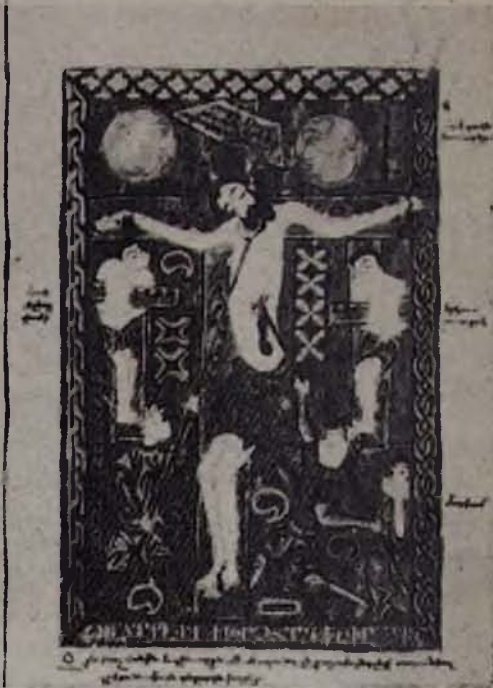
Հակոբ Զուղայեցու լավագույն աշխատանքը 1610 թ. նկարադարձած ավետարանի մանրանկարներն են (Մատենադարան, ձեռագիր № 7639): Քաղաքային ու որոշ առումով նաև աշխարհիկ մտածողության արգասիք հանդիսացող այս մանրանկարները առանձնանում են իրենց պատկերազարդական աղաւթ ձևերով: Իտ արտահայտվում է ոչ միայն արտաքին ձեռնարկ ու կատարողական հնարաններով, ինչպիսիք են, ասենք, հարուստ ու վառ գունաշարն ու մարդկային մարմնի համամասնությունների ընդգծված ոճավորումը կամ կանոնացված պատկերազարդական ուրվագծերից պատ հորինվածքները, այլև թևամանների ներքին դրամատիկական լարվածության դրսևորմամբ և աղճատված ձևերի մեջ նույնիսկ խիստ մարդկային կերպարներով: Այստեղ է ահա, որ Հակոբ Զուղայեցու արվեստը հունդես է դալիս իր կատարելություն: Հավանաբար ինքը՝ վարպետը, բարձր է գնահատել իր այս ստեղծագործությունը, այն անվանելով «պատմագոյն քան զլուսավալլ մարգարիտ, գերագոյն քան զակունս պատուականս»:

Իրավամբ այս ձեռագրերի մանրանկարներն իրենց նրբերանգ ու պայծառ գույներով, հորինվածքի համաշափ ներդաշնակությամբ, նուրբ ոճավորմամբ ու արտահայտչականությամբ հանդիսանում են XVII դարի հայ մանրանկարչության լավագույն նմուշները:

Ուշագրավ է և այն հանգամանքը, որ այս շրջանում պատկերազարդվում են նաև աշխարհիկ բովանդակության ձեռագրեր, ինչպիսին է, օրինակ, «Ալեքսանդր Մակեդոնացու պատմությունը», պատմագրական մի շարք երկեր և այլն:

Հակոբ Զուղայեցին, փաստորեն, հանդիսացավ հայ մանրանկարչության պատմության վերջին ամենախոշոր ներկայացուցիչը: Գրքի տպագրության զարգացման հետ մեկտեղ, բնականաբար, թուլանում է ձեռագրի մատյանների նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը: Դա ինքնին նպաստում է մանրանկարչական արվեստի անկմանը: Չնայած դրան, գրքի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը որոշ կենտրոններում շարունակում է իր գոյությունը մինչև XVIII դարի սկիզբը: Այս շրջանում նկարազարդված ձեռագրերն այլևս չունեն նախորդ շրջանների ինքնատիպությունը և հաճախ ավելի հին ձեռագրերի պատճեններն են:

Հայ մանրանկարչության զարգացման կարևոր մի հատվածն է գաղթօջախներում զարգացած գրքի պատկերազարդման արվեստը:



#### Հակոբ Զուղայեցու մանրանկարներն | 9

Կիրիկյան հայկական պետության անկումից հետո սկսված զանգվածային գաղթը նպաստեց նաև Կիրիկիայում մշակված սովորույթների տարածմանը ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ հայկական գաղթավայրերում։ Երկրից արտագաղթողները իրենց հետ տանում էին նաև նկարազարդված ձեռագրեր, իսկ մանրանկարիչ վարպետները, զրկվելով հիմնական պատվիրատուներից, այլ վայրերում էին (Ղրիմ, Լեհաստան, Կոստանդնուպոլիս և այլն) փնտրում կյանքի և աշխատանքի բարենպաստ պայմաններ։ Կիրիկյան Հայաստանի հարաբերություններն արևմտյան երկրների հետ նպաստում էին հայերի հաստատմանը նաև Խալկիայի վաճառաշահ քաղաքներում, որտեղ կառուցվում էին «հայոց տներ» (հյուրանոց ու հավաքատեղի)։

Պահպանվել են մի շարք ձեռագրեր, որոնք գրվել ու պատկերազարդվել են Հռոմում, Պերուշայում և իտալական այլ քաղաքներում։ Դրանցից հիշարժան է 1331 թ. Պերուշայում Երեմիա գրչի կողմից գրված ձեռագիրը, որը զարդարված է գլխազարդերով, գլխատառերով ու լուսանցազարդերով։

Շատ ավելի ամբողջական են Ղրիմում պատկերազարդված ձեռագրերը։ Մեծ քանակությամբ կիրիկյան ձեռագրեր են հավաքվում Ղրիմի հայկական լեկեղեցիներում։ Այս հանգամանքը, անշուշտ, չէր կարող հետք չթողնել Ղրիմում գրված և պատկերազարդված ձեռագրերի վրա։ Այդ է պատճառը, որ Ղրիմի մանրանկարչությունը, զրոհորելով մի ամբողջական դպրոցին բնորոշ առանձնահատկություններ, պահպանել է բուն Հայաստանի ազգային ավանդները, շատ բանով առնչվել նաև Կիրիկյան Հայաստանի մանրանկարչության հետ։



Գրքի ղեկավարվածության ձևավորման արվեստը դադթօջախներում հարատեկց մինչև XVII դարը: Այսպես, 1619 թ. լվում մանրանկարիչ Ղազար Բարերդիցին պատկերավարում է մի Աստվածաշունչ, մի այլ ձևագիր պատկերավարվել է 1649 թ. Թևոդոսիայում, իսկ 1654—1666 թթ. ձևագիր է պատկերավարված Կ. Պոլսում: Այս, ինչպես և նույն շրջանի մյուս ձևագրերի մանրանկարներն իրենց ոճով ու կատարողական արվեստով արմատապես տարբերվում են մինչև այդ եղած մանրանկարչության սկզբունքներից: Չնայած ձևագրերը հարուստ են մանրանկարներով, սակայն դրանք գերազանցապես լինելով օտարամուտ սկզբունքների աղբյուրության տակ, այլևս չեն արտահայտում ազգային այն առանձնահատկությունները, որոնց շնորհիվ հայկական մանրանկարչությունը մտել է համընդհանուր արվեստի պատմության մեջ:

Քննարկվող ժամանակաշրջանում վարպետներն անկախ կիրառական արվեստի ճյուղերը:

Գործագործություններ դեռ հնուց լայն դարձացում էր ստացել Հայաստանում: Այդ մասին են վկայում ոչ միայն հայ, այլև արաբ ու եվրոպացի ճանապարհորդները: Թեպետ XV—XVI դարերից հայկական գորգեր չեն պահպանվել, սակայն հայտնի է, որ դրանք մեծ հռչակ են վայելել և արտահանվել են դանադան երկրներ: Ավելին, որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով XV—XVI դարերի իտալական նկարիչների կողմից պատկերված մի շարք գորգեր հայկական ծագում ունեն: Այդ նույն ժամանակաշրջանին են վերագրվում Արևմուտքի թանգարաններում ու մասնավոր հավաքածուներում պահպանվող այսպիսի կոշիկ «վիշապագորգեր» (գորգերը այդպես են կոչվում նրանց վրա եղած ոճավորված վիշապների պատկերների շնորհիվ):

Տարածված է եղել նաև ձևագործ-ասեղնագործության արվեստը: Պահպանված սակավաթիվ նմուշները կապված են եկեղեցական ծիսակատարությունների հետ: Դրանցից հիշարժան է 1448 թ. խաչկալը, որի երկու կողմերում կան գահին նստած Քրիստոսի, Գրիգոր Լուսավորչի, Տրդատ Թագավորի ու ս. Հռիփսիմեի ասեղնագործ պատկերները: Ուշագրավ են նաև փիլոնի երկու օձիք, որոնցից մեկի վրա ասեղնագործված են Քրիստոսը, Աստվածամայրը, Հովհաննես Մկրտիչն ու տասներկու առաքյալները: Ասեղնագործության բազմաթիվ հին ու կատարյալ նմուշներ կան վանական հաստատությունների պահպաններում, որոնք դեռևս չեն ուսումնասիրված ու գնահատված արվեստագետների կողմից:

Դաշման արվեստը նույնպես Հայաստանում հասել է բարձր մակարդակի: Կենցաղային զանազան նպատակներով (հագուստի համար և այլն) պատրաստված այդ կտորների առանձին պատառիկներ հետագայում օգտագործվել են ձևագիր մատյանների կազմերի ներսի մասը ծածկելու համար: Այդ միջոցով մինչև մեր օրերը պահպանվել են հնագույն նմուշներ: Դաշված այդ կտորները հետաքրքրություն են ներկայացնում իրենց զարդամոտիվներով, որտեղ հիմնականը կարմիր հիմնապատառի վրա, նուրբ գունային համադրություններով կատարված ծաղկային զարդանախշն է, որը հատկապես XV—XVI դարերում առավել կատարյալ բնույթ է կրում:

Պատմա-քաղաքական իրադարձությունների հետեանքով ստեղծված հայկական դադթօջախները կարճ ժամանակում, առավել կամ պակաս չափով, դառնում են հայ մշակույթի կենտրոններ ու ապրում իրենց գեղարվեստական կյանքով: Դրանցից XVI դարի վերջին առավել նշանակալից է դառնում Լվումը,



ուր ստեղծված ինքնատիպ նկարչական դպրոցը գոյատևում է մինչև XVIII դարը: Լվովի գեղանկարչության հնագույն օրինակը, հավանաբար, պետք է համարել հայկական եկեղեցու օրմանակարների պահպանված բեկորները: XVII դարի սկզբներին Լվովում առանձնապես հայտնի է եղել հայադգի նկարիչներ Բոգուշների ընտանիքը (Պավելի և նրա որդի Սիմոնը), Սրանք հռչակվել են առավելապես որպես զիմանկաթիշներ ու կատարել են ամենաբարձրաստիճան անձնավորությունների՝ թագավորական գերդաստանի անդամների պատվերները:

Պարսկաստան գաղթած հայ վաճառականության նկատմամբ Շահ-Աբբասի վարած հովանավորող քաղաքականությունը և 1639 թ. Թուրքիայի ու Պարսկաստանի միջև կնքված հաշտությունը, նպաստեցին հայ մշակույթի զարգացմանը վաճառաշահ Նոր Զուղայում, որը դարձավ հայ մշակույթի մի նոր օջախ:

Հայ վաճառականների շնորհիվ Նոր Զուղայի ու Սպահանի շուկաները ողողված էին Խալիֆայից ու Եվրոպական այլ երկրներից բերված պատկերներով ու կիրառական արվեստին վերաբերող առարկաներով: Բնականաբար, սրանք ներգործում էին ոչ միայն հասարակական խավերի ճաշակի վրա, այլև տեղական վարպետներին կախման մեջ էին գնում օտարամուտ գեղարվեստական սկզբունքներից՝ դրանով իսկ կանխորոշելով հատկապես դեղանկարչության հետագա ընթացքը: Չի բացառվում նաև այն, որ Արևմուտքից հրավիրված որոշ նկարիչներ կատարում էին մեծահարուստ խոջաների պատվերները, նրանց տներն ու եկեղեցիները վարդարելով պատկերներով ու որմնանկարներով:

Առանձնապես մեծ տարածում են գտնում իտալական ու հոլանդական փորագրանկարները, որոնք հաճախ սկզբնաղբյուր էին հանդիսանում տեղական նկարիչների համար: Այդ առումով ոչ միայն իրանահայ գաղթօջախների, այլև ընդհանրապես XVII դարի հայկական գրքային նկարչության համար առանձնակի նշանակություն են ունեցել 1639 թ. Ամստերդամում հրատարակված ալբյումս կոչված «Պիսկատորի Աստվածաշնչի» տարբեր նկարիչների ձեռքով կատարված գծանկարչական պատկերազարդումները: Դրանք որպես նախատիպեր օգտագործվել են հայկական տարբեր գաղթօջախներում (Սպահան, Կոստանդնուպոլիս, Ղրիմ և այլն) դրված ձեռագրերի պատկերազարդման համար: Հիշարժան է նաև, որ առաջին հայ գրքի տպագրության հետ մեկտեղ ծավալվում է նաև փայտի վրա փորագրելու արվեստը, որը գալիս է փոխարինելու մանրանկարչությանը: Վենետիկում, Ամստերդամում և այլ վայրերում հիմնադրված հայկական տպարաններում հրատարակվող որոշ գրքեր զարդարվում էին գծանկարչական պատկերներով, որոնց նախատիպերը դարձյալ եվրոպական վարպետների գործերն էին: Այսպես, օրինակ, 1666 թ. Ամստերդամում Ոսկան Նրեանցու հրատարակած հայերեն առաջին տպագիր Աստվածաշունչը նիդերլանդացի Քրիստոֆ Վան Զիհեմի նկարազարդումներով էր:

Այսպիսով, ի վիճակի չլինելով ամբողջովին վերածնել, զարգացնել ազգային մշակույթի ու արվեստի վաղեմի բարձր ավանդույթները, XVII—XVIII դարերի հայ նկարիչները ակամա ենթարկվում էին Արևելքի և Արևմուտքի ժողովուրդների մշակույթի ազդեցությանը:

Այդ բոլորի հետ մեկտեղ, Նոր Զուղայում աշխատում էին տեղական նկարիչներ, որոնք կատարելով հայ խոջաների պատվերները, աշխարհիկ սյուժե-

ներով նկարագրողում էին նրանց առանձնատները (Խոջա Պետրոսի ընտանեկանը, Ա. Տեր-Ռաբսեղյանի ընտանեկանը և այլն), կատարում պատվիրատունների դիմանկարներ, ծածկում նորակառույց վանքերի պատերը որմնանկարներով և այլն<sup>1</sup>։ Ըստ էության լինելով քաղաքային մշակույթի արգասիք և տեւտրրական-խոջայական ու արհեստավորական խավերի մտածողության արտահայտություն, նոր Զուղայի գեղանկարչությունը կրում է առավելապես աշխարհիկ բնույթ։ Նույնիսկ այն դեպքում, երբ վերարտադրվում են կրոնական թեմաներ, Զարգանում է դիմանկարչությունը, վերջապես, հանդես են գալիս առաջին մասնադեմ նկարիչները, որոնք արդեն աշխատում են հաստոցային գեղանկարչության սկզբունքներով։ Ահա այս նկարիչների գործունեությունն էլ կանխորոշում է հայ արվեստի զարգացման նոր շրջանը։

XVII դարի երկրորդ կեսին նոր Զուղայում մեծ համբավ է վայելել Հովհաննես վարդապետ Մրբուզը, որը նաև փրիստփա, գրող ու աստվածաբան էր ու հմուտ տիրապետում էր նաև մի քանի արհեստների։ Երբ 1664 թ. Խոջա Ավետիքի ջանքերով ավարտվում է Ամենափրկիչ վանքի կառուցումը, Մրբուզին է հանձնարարվում եկեղեցու ներսի պատկերազարդումը, որն ավարտվում է 1666 թ. հետո։

Ողջ եկեղեցին պատված է որմնանկարներով, Գմբեթից մինչև պատերի կեսը զարդարող որմնանկարները կատարված են հավանաբար XVIII դարում, միայն ներքևի հարկաբաժնի պատկերներն են պատկանում Մրբուզի վրձնին (չի բացառվում, որ XVIII դարի որմնանկարների տակ դեռ պահպանվում են Մրբուզի ստեղծագործությունները)։ Դրանք ներկայացնում են Գրիգոր Լուսավորչի, Քրիստոսի և տարբեր սրբերի կյանքը պատկերող թեմաներ։ Պարունակելով ազգային հնավանդ սովորույթների շատ տարրեր, Մրբուզի այս աշխատանքները կատարված են Արևմուտքի գեղանկարչության մեծ ազդեցությամբ։ Նկարչի ստեղծած բազմակերպար հորինվածքները, ըստ էության, կրկնում են հաստոցային գեղանկարչության սկզբունքները։ Այդ պատկերներից մեկի ձախանկյունում ծնկաչոք աղոթողի դիրքով նկարված վանականը, հավանաբար, հենց Հովհաննես Մրբուզն է։

Ընդհանրապես Ամենափրկիչ եկեղեցու որմնանկարները կատարված են Արևմուտքի մեծ ազդեցությամբ ու բազմաթիվ ընդհանուր գծեր ունեն հայերին առաջին տպագիր Աստվածաշնչի փորագրանկարների հետ (որոնք, ինչպես նշեցինք, նիդերլանդացի վարպետի գործեր են)։

XVII դարի 40—60-ական թվականներին նոր Զուղայում գործում էր Մինաս նկարիչը, որը սովորել է Հալեպում, «Ֆրանկ» վարպետի մոտ։ Վերադառնալով հայրենիք, Մինասը պատկերազարդում է տեղի բազմահարուստ խոջաների տները (Խոջա Սաֆրազի տունը, որը չի պահպանվել), նկարում դիմանկարներ (նախարար Չրադ խանի, հայր և որդի Վելիջանյանների և այլն)։ Մինասը արժանանում է շահ Սեֆիի ուշադրությանը և դառնում պալատական նկարիչ։ Դատելով ժամանակակից պատմագիր Առաքել Դավրիժեցու վկայությունից, Մինասն առավելապես դիմանկարիչ էր։ Մեծահարուստ խոջաներ հայր և որդի Հակոբջան և Ոսկան Վելիջանյանների պահպանված դիմանկարները նրա արվեստի և հատկապես տեղական գեղանկարչության դար-

<sup>1</sup> Տե՛ս Մ. Ղազարյան, նոր Զուղայի XVII դարի հայ նկարչությունը («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1, էջ 194—202)։



գաղման ինքնատիպ ուղիների վկայականներն են: Լվովում ստեղծագործող հայ նկարիչների (Բոգուշների) աշխատանքների հետ, սրանք մեկ հասած տառաչին հայկական հաստոցային գլխավորներն են ու նախապատրաստում են հետագա շրջանը:

Ժամանակակիցներն արդեն նշում են Մինասի դիմանկարների ունախառնական բնույթը և բնորդի կերպարային առանձնահատկություններին հարազատ մնալու ձգտումը: Առաքել Դավրիժեցին այս կապակցությամբ Մինասի մասին գրում է. «Նկարեաց զասացելոց զառնն զպատկերն, որ այնքան յար և նման էր համեմատությամբ, որ ընդ թագաւորին ամենեքեան ի հանդիսին եղեալքն, մեծաւ հիացմամբ զսրմացեալք եղեն վասն առաւել նմանութեանն» և այլու. «Քանզի որում աղգի կերպարն, որ նկարէր, ամենեկին յար և նման նկարէր»: Այս վկայություններն ինքնին բնութագրում են Մինասի ստեղծագործությունը՝ ներկայացնելով նրան որպես ունախառն նկարիչ:

Նոր Զուղայի վաճառականները Աստրախանի վրայով առևտրական լայն կապերի մեջ էին Ռուսաստանի հետ և վայելում էին ռուս թագավորների՝ մասնավորապես Ալեքսեյ Միխայլովիչի հատուկ հովանավորությունը: Ի նշան երախտագիտության, Նոր Զուղայի վաճառականները թագավորին են հանձնում կիրառական արվեստի հոյակապ նմուշ «Ալմազե գահը», ինչպես և սղնձի վրա փորագրված «Խորհրդավոր ընթերցը» թեմայով մի պատկեր: Թագավորի խնդրանքով հայերը Մոսկվա են ուղարկում այդ պատկերի հեղինակ, երիտասարդ, բայց արդեն Զուղայում համբավ վայելող Բոգդան (Աստվածատուր) Սալթանովին, որը 1666 թ. հաստատվելով Մոսկվայում, աշխատանքի է անցնում Զինապալատում, իր կյանքն ընդմիշտ կապելով ռուսական արվեստի հետ: Սալթանովի գործունեությունը ժամալվեց Ալեքսեյ Միխայլովիչի, Ֆեոդոր Ալեքսեևիչի և հատկապես Պետրոս I-ի օրոք: Նա կատարել է թագավորների դիմանկարները, սրբապատկերներ, նկարազարդել է պալատներ ու եկեղեցիներ (Կրեմլի խաչելության եկեղեցին), ձևավորել է զանազան հանդեսներ, «Պետրոս I-ի Ազովը գրավելու առթիվ հաղթական կամար է կանգնեցրել» և այլն:

Բոգդան Սալթանովը Ռուսաստան եկավ այն ժամանակ, երբ իրանահայ նկարիչների ստեղծագործություններում որոշակիորեն դրսևորվել էին արվեստի աշխարհականացման սկզբունքները, Արևելքի ու Արևմուտքի արվեստներից փոխ առած ձևերի խաչաձևման երևույթը՝ և մեծ տարածում գտել դիմանկարչությունն ու հաստոցային գեղանկարչությունը: Բոգդան Սալթանովի բեղմնավոր գործունեությունը Ռուսաստանում որոշակի նշանակություն ունեցավ XVII դարի վերջերի ռուսական արվեստի զարգացման համար:

XVII դարի վերջերին և XVIII դարի առաջին կեսին Նոր Զուղայում աշխատել են նաև ուրիշ նկարիչներ, որոնց անունները թեպետ չեն հասել մեզ, բայց պահպանված գործերը մի անգամ ևս վկայություն են տալիս իրանահայ գաղթօջախի հայ արվեստագետների ձեռք բերած նվաճումների մասին:

Հիմնականը նրանց ստեղծագործության մեջ աշխարհիկ տրամադրությունների արտահայտությունն է, որը ներդաշնակ է ժամանակի քաղաքային կյանքին՝ առհասարակ և առևտրական ու խոջայական շրջանների տրամադրություններին՝ մասնավորապես:

Աշխարհիկ նկարչության լավագույն նմուշներից են խոջա Պետրոսի տանը պահպանված որմնանկարները, որոնք ներկայացնում են եվրոպական հագուստներով բարձրաստիճան պալատական անձանց և այլ տեսարաններ, Ա.

Տևր-Բարսեղյանի տան որմնանկարը, ուր պատկերված է Շահ-Աբբաս II-ը խրախուճանքի պահին, ինչպես նաև Մ. Կաղվորյանի տան՝ պարուհիներ, երաժիշտներ ու շահին պատկերող նկարները:

Նոր Զուղայի ղեզանկարչության համար, ժամանակի տրամադրություներն ավարտագրող դադարափարական ռովանդակությունից զատ, հատկանշական են նաև ղեղարվեստական այն երկու հիմնական հոսանքները, որոնք խաչածեղում են XVII—XVIII դարերում աշխատող վարպետների գործերում: Այսպես, եթե Ամենափրկիչ վանքի և Խոջա Պետրոսի տան որմնանկարներում ու մի շարք այլ անհայտ նկարիչների կերտած դիմանկարներում ու սրբապատկերներում մեծ աղերս է ցուցաբերվում Արևմուտքի նկատմամբ (Իտալիա, Հոլանդիա), ապա XVIII դարի սկզբներից՝ ուժեղանում է արևելյան-իրանական արվեստի ազդեցությունը:

Հայկական արվեստի զարգացման հետագա ընթացքը, մինչև XIX դարի կեսը, փաստորեն, կապվում է Հովնաթանյանների տաղանդավոր գերդաստանի հետ: Հովնաթանյաններն իրենց գործունեությունը ծավալեցին Երևանում, էջմիածնում ու Թիֆլիսում, զարգացման մի նոր աստիճանի բարձրացնելով նոր շրջանի ղեզանկարչության տարբեր տեսակները:

Հովնաթանյան նկարիչների մի քանի սերունդների նախահայրն էր հանրահայտ բանաստեղծ, տաղասաց, նկարիչ ու իր ժամանակի ամենազարգացած մարդկանցից մեկը՝ Հովնաթանը՝ Նաղաշ (նկարիչ) մականվամբ: Գիտենք արդեն, որ նա ծնվել է 1661 թ. Գողթան գավառի Շոռոթ գյուղում: Սովորել է Ագուլիսի վանքում, որտեղ և հետագայում դասավանդել ու զբաղվել է գրչության արվեստով: Հավանաբար այդ շրջանում էլ նա որմնանկարներով պատկերազարդել է Շոռոթի ու Ագուլիսի եկեղեցիները: Այնուհետև նա աշխատել է Երևանում, պատկերազարդելով 1679 թ. երկրաշարժից հետո վերանորոգված եկեղեցիները: Հովնաթանի վաղ շրջանի գործերից ոչինչ չի պահպանվել (պահպանվել են միայն Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու որմնանկարների առանձին բեկորներ) և դժվար է որոշակի պատկերացում կազմել դրանց մասին:

Հավանաբար 1703—1712 թթ. միջև, երբ նա արդեն համբավավոր նկարիչ էր և ուներ իր «քարխանան» (արհեստանոցը), վրաց Վախթանգ VI թագավորի կողմից հրավիրվում է Թիֆլիս: Նա, հավանաբար, ակտիվ մասնակցություն է ունեցել Վրաստանի մայրաքաղաքի վերակառուցմանը, աշխատակցել է պալատի պատկերազարդմանը (չի պահպանված), կատարել դիմանկարներ և այլն:

Նաղաշ Հովնաթանի հասուն շրջանի ստեղծագործություններից բեկորներ են պահպանվել էջմիածնի մայր տաճարում: Դատելով տաճարի գմբեթի, կամարների ու սյուների վրա վերանորոգման ժամանակ բացված հատվածներից, Հովնաթանի զարդապատկերները ներկայացրել են Արևելքին բնորոշող ծաղկային մոտիվներով զուգորդված հոյակապ հորինվածքներ: Առավել հետաքրքիր են թեմատիկ որմնանկարներից պահպանված բեկորները: Դրանցից մեկը պատկերում է ծնկալոք Տրդատ թագավորին, Աշխենին ու Խոսրովիդուխտին (Տրդատի կնոջը և քրոջը), մյուսը Հայկ նահապետին և աղոթող զինվորին: Սրանք բոլորն էլ սյուսեպատյին մեծ հորինվածքների հատվածներ են, որոնք երբեմն ծածկել են տաճարի պատերը: Հավանաբար Հովնաթանի վրձինն են պատկանում նաև էջմիածնում պահպանված սրբապատկերներից մի քանի-



սը՝ բիմի առաջամասի մարմարի վրայի Աստվածամայրը տառներկու առաքյալների հետ և ույն:

Նաղաշ Հովնաթանի աշխատանքներից պահպանված այս սակավաթիվ նմուշները վկայում են նրա ստեղծագործության և եկեղեցական բնույթի, որը դրսևորվել է նաև աշխարհիկ դիմանկարչության բնագավառում: Դաստիարակված արտահայտված մտքերից, պարզ է դառնում նաև, որ Նաղաշ Հովնաթանի համար հիմնականը բնորդին հարադատ մնալու և ռեալիստորեն վերարտադրելու սկզբունքն է:

Մյուս կողմից Նաղաշ Հովնաթանի ու նրա հաջորդների ստեղծագործության մեջ ամբողջականանում է Արևելքից եկող այն հոսանքը, որը դրսևորվել էր Հին Զուղայի խաչքարերի զարդաքանդակներում և Սպահանի ու Նոր Զուղայի հայ վարպետների գեղանկարչական գործերում:

Այս մեծ վարպետի հետ աշխատել և նրա գործը շարունակել են որդիները՝ Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյանները: Նրանք անմիջական մասնակցություն են ունեցել էջմիածնի տաճարի պատկերադարձմանը, իսկ իրենց հոր մահվանից հետո, շարունակել են աշխատել էջմիածնում: Նրանց որմնանկարներով է զարդարված Ապրակունիսի ս. Կարապետի վանքը: Նրանց են վերագրվում պահպանված մի շարք սրբապատկերներ, որոնցից հիշարժան է եվրոպական փորագրանկարների ազդեցությամբ կատարված «Յոթը վերքանի Աստվածամայրը» սրբապատկերը:

Հովնաթանյան գերդաստանի հաջորդ ներկայացուցիչը, որի գործունեությունը հիմնականում ծավալվել է էջմիածնում ու Թիֆլիսում, Հակոբի որդի Հովնաթան Հովնաթանյանն է: Հավանաբար նա նույնպես ծնվել է Շոռթում, 1769 և 1778 թթ. աշխատել է էջմիածնում, մինչև 1785 թ. եղել է վրաց Հերակլ II թագավորի պալատական նկարիչը: Թիֆլիսում նա ունեցել է իր արվեստանոցը և աշխատել է օգնականների հետ: Այդ շրջանում նա, հավանաբար, կատարել է մի շարք դիմանկարներ ու կոմպոզիցիոն աշխատանքներ: 1789 թ., Երևանի խանի հրավերով, Հովնաթանն իր Հակոբ որդու հետ աշխատել է Երևանում: Համաձայն պահպանված տեղեկությունների, 1801 թ. Հովնաթանը դեռ կենդանի էր:

1785 թ. կաթողիկոսի հրավերով նա աշխատում է էջմիածնում և շարունակում տաճարի պատկերազարդումը, պատերը և զմբեթը պատելով զարդանախշերով՝ Հին և Նոր կտակարաններից քաղված նյութերի հիման վրա: Արևմուտյան փորագրանկարների ու գեղանկարչության ազդեցությամբ ստեղծում է մի շարք բաղմանկերպար պատկերներ («Նորհրդավոր ընթրիքը», «Մոգերի երկրպագությունը» և այլն), սրբապատկերներ և հայկական եկեղեցու հայրապետների ու միջնադարյան գործիչների դիմանկարների մի ամբողջ շարք (Հովհան Որոտնեցի, Հովհան Օձնեցի, Ներսես Շնորհալի, Դավիթ Անհաղթ, Գրիգոր Տաթևացի և ուրիշներ):

Շարունակելով իր պապի ու հոր սկզբունքները, Հովնաթանը, ըստ էության, ժամանակակիցներին հիացրել է զարդանկարների արևելյան ճոխության մեջ ու գունագեղությամբ: Նախորդներից ժառանգելով Արևմուտքի ու Արևելքի արվեստների գույքորդման սկզբունքը, նա առաջ է գնում մասնավորապես մարդկային կերպարների պատկերման ռեալիստական ուղիով: Դրա հետ մեկտեղ նրա արվեստում բաղմանկերպար պատկերների դերակատարներն ու առանձին սրբերի և միջնադարյան հայ գործիչների դիմապատկերները արտա-

հայտիչ են իրենց անհուտականացված ազգային գծերով, Հովնաթանի դիմանկարներն ու սրբապատկերները ինքնատիպ են իրենց վեհաշուք հանդիսավորությամբ:

Այդպիսով, Հովնաթանյան դերգաստանի զործունեությունը, ներընկալելով XVIII դարի հասարակական-քաղաքական նախադրյալներից սերվող հիմնական սկզբունքները, նախապատրաստեց հայկական արվեստի նոր ելագիծը: Այն ընթացքով ռեալիզմի ուղիով՝ իր բարձրագույն արտահայտությունը գրտնելով հայ մշակույթի գագաթներից մեկի՝ Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարչության մեջ:

### ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հայկական ճարտարապետության համար XIV դարի երկրորդ կեսից սկսվեց մի ծանր ժամանակաշրջան: Քաղաքական և տնտեսական անբարենպաստ պայմանների հետևանքով շինարարական կյանքը երկրում փաստորեն կանգ առավ: Բուն Հայաստանում XV դարի առաջին կեսում մեծ դժվարություններով կառուցվում են երեք-չորս եկեղեցի միայն, որոնք արդեն շունեին նախորդ դարերի ճարտարապետական հուշարձանների փայլն ու բարձր արվեստը:

XV դարում շինարվեստի անկման արտահայտություն է հայկական ճարտարապետության ողջ պատմության մեջ այն եզակի դեպքը, երբ Մեծոփա վանքի նոր եկեղեցին կառուցելու համար որպես զլխավոր ճարտարապետ հրավիրել են օտար՝ հույն վարպետի:

Այս ժամանակաշրջանում, որպես բացառություն, առանձնանում են միայն երկու տաղանդավոր հայ ճարտարապետներ՝ Նեքեմատը և Հիսան, որոնք, սակայն, հիմնականում ստեղծագործել են Հայաստանի սահմաններից դուրս:

Նեքեմատի անունը սերտորեն կապված է Հայաստանի միջնադարյան տաղերգու և նկարիչ Մկրտիչ Նաղաշի հետ: XV դարի 30-ական թվականներին Նաղաշը, որպես հոգևոր առաջնորդ, ձեռնամուխ է լինում Արշնիի ս. Աստվածածնի վանքի շինարարությանը և Ամիդի (Դիարբեքիր) ս. Թեոդորոսի եկեղեցու հիմնովին վերակառուցմանը:

Այդ դժվարին ժամանակաշրջանի համար բավական համարձակ նախաձեռնությունը Նեքեմատը իրականացնում է փայլուն կերպով: Տաղանդավոր արվեստագետի կառուցած Ամիդի եկեղեցին և մանավանդ նրա հույակապ դմբեթը զարմանք ու հիացմունք է պատճառել ժամանակակիցներին: Սակայն մահմեդական ամբողջը, չհանդուրժելով այն, որ եկեղեցին իր գեղեցկությամբ դերազանցում է քաղաքի մզկիթներին և գմբեթն ավելի բարձր է, քան միևարները, քանդում են այս մեծարվեստ շենքը: Միայն տարիներ անց՝ 1447 թ. հնարավորություն է ստեղծվում այն վերականգնել, որը և իրականացնում է ինքը՝ Նեքեմատը<sup>1</sup>:

XV դարի մյուս նշանավոր ճարտարապետը՝ Հիսան, ստեղծագործել է Հալեպում: Նա 1499 թ. վերանորոգում է տեղի Քառասուն մանկանց եկեղեցին

<sup>1</sup> Տե՛ս Ս. Բախուդարյան, Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ վարպետներ, Երևան, 1963, էջ 107: