

ԷՋԵՐ ՀԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՄԱՆՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

XVII—XVIII դդ. հայ գեղանկարչության պատմության մեջ զգալի ավանդույունն այն նկարիչները, որոնք ապրել ու ստեղծագործել են Հռոմում, Երուսաղեմում, Հալեպում և Կահիրեում:

Հռոմում ստեղծագործող Հովհաննեսն նկարչի (որն իրեն անվանում է պատկերահան) մասին եղած տվյալները չափազանց սուղ են: Պահպանվել են Վենետիկի միաբաններին հասցեագրված նրա նամակները, որոնց միջոցով Հովհաննեսը տեղեկություններ է հաղորդում Վատիկանում կատարվող ամսուրդարձի և Հռոմ եկած հայ հոգևորականների ու վաճառականների մասին: Մեղ համար հատկապես արժեքավոր են այն հատվածները, որոնցում Հովհաննեսն պատկերահանը խոսում է իր կտավների մասին: Պարզվում է, որ 1742 թ. հունիսին նա նկարել է ս. Բենեդիկտիոսին¹, 1743 թ. ապրիլին Վենետիկ է ուղարկել Բենեդիկտիոսի և Հովսեփի նկարները ու խնդրել, որպեսզի արհեստավոր հրավիրեն ու կտավները շրջանակի վրա ամրացնեն², նկարչի մոտ է եղել նաև վաղուց նկարված հուշելության մի պատկեր:

Հռոմում Հովհաննեսն պատկերահանը ծանրաբեռնված է հղել հոգևոր գործերով, մասնակցել է կրոնական ընդունելություններին, հայ կաթոլիկ միսիոներների բանակցություններին և չի կարողացել ամբողջովին նվիրվել նկարչությանը: Այդ մասին նա գաղտնությամբ գրում է. «...տարի երկու ամիս պատկերահանութիւն չեմ կարեր անել քանի քամ եկեղեցինայ ծառայութիւն՝ կամ եկող գնացողաց գահմէթ և խըզմէթ...»³:

Հովհաննեսն պատկերահանի նամակների հրատարակիչ Ղ. Տայանը Վենետիկի Մայր դիվանի փաստաթղթերին կցել է մի հավելված, որտեղ 1758 թ. ապրիլի 4-ին գրված նամակներից մեկում, նշված է. «Պատկերահան պարոն Յովհաննէսն ի Հռոմ առ Աստուած փոխեցաւ ի փետրվարի»⁴:

Մյուս նկարիչ Հովհաննեսը (որ հայտնի է տիրացու անվամբ) աշխատել է Երուսաղեմում և նկարների մի ստվար հավաքածու է ժառանգություն թողել ս. Հակոբի վանքին: Նրա որոշ նկարներ ունեն հեղինակի անվան հիշատակությունը, զգալի մասը՝ կատարման տարեթիվը՝ 1721—1724: Նկարները գրված են շրջանակների մեջ (շատ հաճախ՝ արծաթալօծ) և ցածի ձևի կողմում ունեն արձանագրություններ: Հովհաննեսի նկարներն իրենցից ներկայացնում են սրբերի, նահատակների, պատմական անձնավորությունների պատկերումներ,

¹ Ղևոնդ Տաեան, Մայր Դիւան Մխիթարեանց Վենետիկոյ ի ս. Ղաղար 1707—1773, Վենետիկ, 1930:

² Նույն տեղում, էջ 100

³ Նույն տեղում, էջ 110

⁴ Նույն տեղում, էջ 97, 4 օգոստոսի 1741 թ.

⁵ Նույն տեղում, էջ 326

ինչպես նաև տերունական պատկերներ («Մոզերի Երկրպագությունը», «Մկրտություն», «Հարսանիք Կաննայում», «Ղազարոսի հարությունը», «Հարություն», «Անտառի որդու վերադարձը» և այլն)։

Այս նկարներին նվիրված հոգվածով առաջին անգամ հանդես է եկել հայ երաժարվեստի երախտավոր Գ. Հովսեփյանը՝ նա, հենվելով Երուսաղեմի մասին եղած դրականության և մի շարք ձեռագրերի հիշատակարանների վրա, հանդես է գալիս կարծիքին, որ նկարներն արված են Գրիգոր Շղթայակրի պատրիարքության ժամանակ, իսկ սա Երուսաղեմ է եկել 1721 թ. փետրվարին։ Հենց այդ թվականին էլ Հովհաննեսը կատարել է իր առաջին աշխատանքը՝ նրա նկարների զգալի մասը ստեղծվել է ս. Հակոբի վանքը վերանորոգելուց անմիջապես հետո, երբ բոլոր Հանսա պատմաբանի «Ե. առժամայն ձևն է արկ զործու շինութեան սրբոյ տանս. և սպիտակացուցեալ աղաժնասարաս պաշտառացոյց զսորբ եկեղեցին, ծիսակերսյ տեսեամբ և դարմանալի յօրինումով ի փառս Աստուծոյ և պարծանս ազգի Հայոց» Եւ նկարեաց ՚ի մեջ սրբոյն ֆակորայ զալրուսական պատկերս տնօրինականացն Բրիտտոսի և սրբոց նորին, հրաշագեղ արուեստագործութեամբ»¹։

Երուսաղեմում, ավանդաբար, այդ նկարների հեղինակը համարվել է Հանսա պատմաբանը, որովհետև վանքի կենտրոնական մասում գրված նկարներից մեկում պատկերված է նիդակակիր ս. Հակոբը, նրա երկու կողմերում՝ Աստվածամոր ու Քրիստոսի զերկրմանը, իսկ ս. Հակոբի առջև ծունկի է եկել Հանսա արեղան։ Գ. Հովսեփյանը ժխտեց Հանսայի նկարիչ լինելը և հաստատեց, որ նկարում պատկերված է Հանսա պատմաբանը, իսկ հեղինակը Հանսա Հովհաննեսն է. «նկարեցաւ ձեռամբ Յովհաննէսի», «նկարեցաւ ձեռամբ տիրացոյ Յովհաննէսի», — այսպես է ստորագրում նկարիչ Հովհաննեսը, իսկ Երուսաղեմում պահպանվող մի ժողովածուի հիշատակարանում գրված է. «Աստուած ողորմի պատկերահան տիրացոյ Յովհաննէսին»²։

Հենվելով Գ. Հովսեփյանի հոգվածի, ինչպես նաև պահպանված լուսանկարների վրա, միանգամայն ճշմարտացի ենք համարում նրա եզրահանգումներն այն մասին, թե այդ նկարներին բնորոշ են շարժումների եկենդանի և բնական ձևեր, դեմքերի ազնիվ ու խաղաղ արտահայտությունը։ Գ. Հովսեփյանը նկարչի արվեստի կարևոր կողմերից մեկը համարում է կերպարների իդեալականացումը։ Սա, անշուշտ, հատուկ է XVIII-րդ դարի հայ գեղանկարչությանն և ընդհանրապես Ուշադրամ է, որ Հովհաննեսի նկարներում զգալի դեր է խաղում երկրային փոքրագրությունն իր պայմանական բնականորով, ճարտարապետական հատվածների փոքրածավալ չափերով։ Մի շարք աշխատանքներում նկարիչը բացառիկ հմտություն է ցուցաբերել պատկերը կառուցելու, ֆիզիոնոմիայի կենտրոնական դրժող անձի շուրջը դասավորելու իմաստով։ Այդ տոմսով լուսագույններից են «Մոզերի երկրպագությունը», «Հոգեղալուստը», «Համարածումը» և այլն։ Պատկերի ուժեղ ներդրածման նպատակով տիրացու Հովհաննեսը մեծ տեղ է հատկացրել շարժումներին և դրժող անձանց դիրքին։

¹ Գ. Հովսեփյան, Տիրացու Հովհաննես, նկարի ժԸ դարում։ «Գեղարվեստ, 1917, № 6, նույնը, որոշ խմբագրությամբ՝ Տիրացու Յովհաննես, տաղանդավոր նկարիչ ժԸ դարում առաջին րուսորդում, «Հասկ», Գ տարի, Անթիլիաս, 1957։

² Յովհաննէս Հանսա, Գիրք պատմութեան Սրբոյ և մեծի քաղաքիս Աստուծոյ, Երուսաղեմիս..., Պոլիս, 1807, էջ 142։

³ Մայր ցուցակ ձևագրաց Սրբոյ Յակոբեանց, կազմեց Նորայր Պողարյան, Երուսաղեմ, 1967, հատ. 2, էջ 540։



Նկ. 1. Հաննա Երուսաղեմցի, ս. Գեորգ, 1778 թ., Կաշիք, ս. Մերկերիտի եկեղեցի

րա՛հիմ էլ-Նասիխ նկարչի հետ: Նկարչի բնագրերի ուսումնասիրությունը պար-
տորոշ ցույց է տալիս նրա արվեստի կապը բյուզանդական սրբանկարչության
հետ, որը իր վրա կրում է նաև արաբական գեղարվեստի նկարչության խստու-
թյունը:

Հաննա Երուսաղեմցու նկարների առաջին ուսումնասիրող Ալֆրեդ Բատ-
լերը սթանչելի աշխատանք է համարում նրա այն կտավը, որտեղ կենտրոնում
պատկերված է Մարիամը Քրիստոսի հետ, իսկ շուրջը՝ տասը տեսարաններ
Մարիամի կյանքից: Ա. Բատլերը վարպետորեն է կատարված համարում
«Միքայելը սպանում է սատանային» նկարը, որտեղ, ըստ նրա, արվեստագետն
ունի «մեծ, հզոր, պատկերավոր երևակայություն, ինչպես նաև ձևի և գույնի
ուժ»¹¹:

Այն աշխատանքները, որոնք Հաննա Երուսաղեմցին կատարել է Իբրահիմ
նկարչի հետ միասին, որոշակիորեն կրում են արաբական արվեստի կնիքը:
Դա արտահայտվում է ոչ միայն պատկերված անձանց աղջային տիպաժների,
նրանց տարադների ու դիմագծերի ղուտ արևելյան արտահայտությամբ, այլև
նկարելաձևի որոշակի հարթապատկերայնության, ֆիգուրների փոքր չափերի,
նրանց գրաֆիկ լուծման, տիպաժների «արաբականացման» մեջ, որոնք մեծ
ազդեր ունեն արաբական ու պարսկական ժողովրդական նկարների հետ: Այդ-
պիսիք են՝ «Միքայել հրեշտակապետը», «Քրիստոսը գահի վրա» (Կահիրեի
ղպտական արվեստի թանգարան) և այլն: Հաննա Երուսաղեմցին, իր սկզբնա-
կան շրջանի աշխատանքներում կոմպոզիցիան կառուցել է բավական խրճա-
տիպ: Կտավը երկարաձիգ է, կենտրոնում նկարիչը տեղավորել է թևալսի հիմ-
նական հատվածը, շուրջը դասավորել հավելումները: Հավելյալ հատվածները
իրարից բաժանվում են խորանաձև փայտյա շրջանակներով, որոնք ղեկորա-
տիվ գունագեղ նկարադարձում ունեն: Այս տեսակետից հետաքրքիր է «Խոր-
հրդավոր ընթրիքը» (Կահիրե, ս. Սարգիս ղպտական եկեղեցի): Գեղանկար-
չորեն հստակ ու ղեղեցիկ է լուծված սեղանի սպիտակ սփռոցը, նրա վրայի
նատյուրմորտը: Նկարելաձևը շատ ավելի ղուտալ է, գրաֆիկական: Այլ են ուշ
շրջանի գործերը, որոնցում պարզության հետ մեկտեղ նկարիչը ձևով է բերել
նաև նկարի գեղանկարչական կառուցվածքի որոշակի վարպետություն:

Հաննա Երուսաղեմցին ու Իբրահիմ էլ-Նասիխը միասին աշխատել են
1740—1750 թթ.: 1765 թ. արդեն նրանք հանգես են դալիս ինքնուրույն գոր-
ծերով: Հաննա Երուսաղեմցին, իր վերջին առանձին աշխատանքներում («ս.
Գևորգ», «ս. Մինաս», «Աբրահամ, Իսահակ ու Հակոբ» և այլն) ունի ավելի
սլաք ու հստակ մտածելակերպ, գեղարվեստական կերպարավորման սրբաշույր
անհատականացում¹²:

Հաննա Երուսաղեմցու աշխատանքները եղակի չեն Եգիպտոսի հայ զաղ-
թօջախում: Կահիրեի հայկական եկեղեցիներում (ս. Սաբդիս, ս. Գևորգ) սլահ-
պանվել են սրբապատկերներ, որոնց ղգալի մասը կատարված է XVIII դ. լա-
վագույններից է «ս. Ստեփանոսի քարկոծումը» (1787 թ., ս. Սարգսի եկեղեցի):
Անհայտ նկարչի պարզ մտածելակերպը, երևույթների անմիջական ըմբռնում-

¹¹ Alfred J. Butler. The Ancient Coptic Churches of Egypt. Oxford, 1884, p. 222.

¹² Հաննա Երուսաղեմցու մի շարք աշխատանքների լուսանկարներ տեղավորված են Catherine Mulock, Martin Tallies, Langdon. The Icons of Yuhanna and Ibrahim the serib, London [1946].

ները չեն խոնդարել, որպեսզի մանուկ Ստեփանոսը դառնա կենտրոնական կերպար ոչ միայն կտավում դրաված իր տեղով՝ այլև քարկոծողների մուգ դույնի պղեստների մեջ պայծառ երանդ ստացած ծաղկազարդ. սպիտակ արտաքինով, նկարչի նկարելուց առաջինը է, առանց որոշակի կանոնների, որը աշխատանքը մոտեցնում է ժողովրդական նկարչությանը:

Սեդ անհամոզեցուցիչ է թվում Ն. Միքայելյանի հոգվածի տողատակում հայտնած այն միտքը, ինչ Նովհոսեան երուսաղեմցու հայրը կարող է աջ Կարապետ լինել, որի անունը կա Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու «Ահեղ զատաստան» նկարի հիշատակարանում:

Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու «Ահեղ զատաստան» նկարն ունի հայերեն և արաբերեն արձանագրություններ, որոնցից պարզվում է, որ այս նկարիչը են նկարիչ Նեյմեթուլլահը և իր որդի Անանիան: Ահա այդ արձանագրությունները¹³:

Հայերեն. «Յիշատակ է զատաստանու պատկերս սուրբ քառասունից համօրհիս րահանայից և ժողովրդից. շինեցաւ աշխատութեամբ ի մօմձութեան Կարապետի որդի մահտեսի Գրիգորին ձեռամբ. Աստուած լուսաւորէ զհոգին. ամէն. Թիւն հայոց ՌՃԴԷ (1708 թ.):

Արաբերեն. «Եւ իր աշխատող շինութեան զատաստանի այս սուրբ պատկերին մօմձի մղղսի Գրիգորի որդի մահտեսի Կարապետի օժանդակութեամբ հալոց քրիստոնեայ ըոլոր րահանաներու. Քառասուն մանուկ Մեծառեւել եկեղեցոյ համար ի քաղաքն աստուածավախ Հալեպ. Եւ կիւնդրէ ամէն անոնցմ, որոնք կը նային անոր ծնողացը հոգւոյն ողորմիտ ըսել և իրեն համար Աստուածմ, Թողութիւն խնդրել և այդ Թուին քրիստոնեական 1708:

Նկարեց իր անցաւոր փառալիք ձեռքով համեստ քահանայ Նեյմեթուլահ ալ-մուսավիր, որդի հուրիկ Նասուֆ ալ-մուսավիրի և ասոր որդի Անանիա. իրենց համար Թողութիւն խնդրել. և այդ եղաւ ի Թիւն հորն մերոյ Աղամա անոր վերայ ըլլայ ամենալաւ ողջոյն և խաղաղութիւն 7216»:

Հալեպցի հայտնի հասարակական գործիչ Ռ. Ծեմպեճյանը, որը և կատարել է այդ արձանագրության թարգմանությունը, Հալեպի «Ահեղ զատաստան» նկարի մասին զաստիստություններ կարդաց Երեսնում: Նա ենթադրում է, թե հիշատակված Կարապետը, հավանաբար, Սայաթ-Նովսյի հայրն է, իսկ Ն. Միքայելյանի ենթադրությամբ՝ Նովհոսեան (Հաննա) Երուսաղեմցու հայրն է, որի մոտ և իր նկարչական կրթությունը ստացել է Հաննա Երուսաղեմցին: Նա հենվում է այն փաստի վրա, որ «ս. Բեհնամ» նկարի վրա (1782 թ. Կահիրե, ո. Միհասի եկեղեցի) տրված է նկարչի ստորագրության հետևյալ ձևը. «Հաննա Կարապետ հայողդի Երուսաղեմցի»:

Հնարավոր է, որ Նովհոսեան Երուսաղեմցու հոր առունը Կարապետ եղած լինի, բայց նրան Հալեպի «Ահեղ զատաստան» նկարի պատվիրատու Կարապետի որդի համարելու ոչ մի հիմք չկա: Նկարի արձանագրությունից պարզ երևում է, որ պատվիրատուն մահտեսի Կարապետն ու նրա որդի մոմջի մղղսի Գրիգորին են, իսկ նկարողները՝ հալեպյի նշանավոր նկարիչներ քահանա Նեյմեթուլլահն ու նրա որդի Անանիան:

¹³ Առաջինն այս նկարի վրա ուղագրություն է դարձրել զոլտոր Ռ. Ծեմպեճյանը (Հալեպ), որին՝ ուղարկած լուսանկարների, հայտնած տեղեկությունների և նկարի արձանագրության թարգմանության համար, հայտնում ենք շնորհակալություն:



Նկ. 2. Ննմեն, Աստվածամայր, 1698 թ. Կիրանան, Կյուրա, Աստվածամոր վանք:

Հայկազի «Ահեղ դատաստան» նկարը հիմնականում ունի կանոնիկ լուծում, որակից գործողությունները տեղի են ունենում հավասար շարքերով՝ բարձրանում են դեպի վեր ու ավարտվում կտավի սլաքաձև հատվածով: Գահին նստած Քրիստոսի կողքին խոնարհված կանգնած են Մարիամն ու Հովհաննես Մկրտաչիլը: Քրիստոսի ոտների մոտ դրված կշիռքը նկարի XVI դ. նույնատիպ մանրանկարների հետ ունեցում կապի վկայությունն է:

Կամպոդիցիայի կենտրոնում պատկերված է փոքր հրեշտակը, որը շուրջը անդամորված են զեբեղմանից ելնող հոգիները, նրանց կուլ տվող գահաններն ու ձկները, արդար ծերունիները, իսկուր ու հիմար կույսերը: Աշխատանքում պարզորոշ դրացվում են նկարչական մի բանի ըմբռնումները: Եթե հիմար ու իսկուր կույսերի դեմքերի մշակումը, ձկների փափուկ անցումները հիշեցնում են մոտ կես դար հետո հանդես եկած Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստը, եթե փոքր հրեշտակն ու Գաբրիել հրեշտակապետը իրենց նորագից գծանկարով աչնքան նման են հայկական մանրանկարչության կիրիկյան դպրոցի կերպարներին, ապա Քրիստոսի, Մարիամի ու Հովհաննես Մկրտչի պատկերումները հիշեցնում են բյուզանդական նկարչության կերպարները: «Ահեղ դատաստանում» տեսնում ենք նաև զրաֆիկական լուծում ունեցող հատվածներ (մեղավարներին դժուր տանելը¹⁴), զեղանկարչական խոշոր ծավալներով ստեղծված կտորներ (հրեշտակները, կույսերը), սրբապատկերներից եկող հարթապատկերային դետալներ: Առատ օգտագործված ոսկու հարթությունների հետ (Գաբրիել հրեշտակապետի թևերը) «Ահեղ դատաստան» ծաղկադարյա ֆոնում տեսնում ենք արեւելյան ձոխություն, որտեղ տերևների նուրբ կանաչն ու ուճավորված ծաղիկների մուգ կարմիրը, բաց վարդագույն սոսնձի ու սլոցիկի նոճիկների հետ ֆոն են դառնում Մարիամի պայծառ կարմիր թիկնուցի, կույսերի սևի սև զլխաշորերի, սրբերի մուգ շաղանակադույն, վարդագույն բաց կանաչ ե զեղնադույն թիկնուցների համար: Նկարի ընդհանուր տաք կարմիր կոյուրտը ուժեղացնում և ուռավիչ շեշտում է կատարվող զեղքերի դրամատիկական էությունը: Ընկալված իր բացատրական նամակում հիշատակում է նույնանման նկարների գոյությունը Պոլսի Բալաթ թաղի ս. Հրեշտակապետի եկեղեցում (1758 թ.), նոր Զուղայի Ամենամիակիչ վանքում և Տրիպոլի Բալամանյի վանքում (1694 թ.):

Նոր Զուղայի Ամենամիակիչ վանքի «Ահեղ դատաստան» իր կամպոդիցիայով, ֆիգուրների քանդակային մշակումներով, զեղանկարի խիստ և հանդիսությունամբ մոտ է կանգնած իտալական նկարչությանը: Նկարի հեղինակը ավանդուրդար համարվել է Հաննիբալ Կարաչին (1560—1609), որը, սակայն, կասկածելի է հեղինակի կյանքի և նկարի ստեղծման ժամանակների (XVII դ. կեսեր) անհամապատասխանություն, ինչպես նաև Կարաչիի արվեստից բացմաթիվ հատկանիշներով հեռու լինելու տեսակետից: Շատ հավանական է այն իտալական գործ համարելը: Նույն նկարի մեկ այլ տարբերակ պահպանվում է նոր Զուղայի ս. Մինտա եկեղեցու արեւելյան գոտիի վերևում:

Ուշադրով է, որ Հաննա Երեսուղեմցու արվեստը, որը համընկնում է զգալի նկարչության ծաղկման շրջանին, մոտենում է և՛ բյուզանդական նկարչությանը, և՛ կրում է արարական արվեստի ազդեցությունը, և՛ թեմայի մեկնարան:

¹⁴ Ս. Տեր-Ներսիսյանի վկայությամբ (Ս. Ճեպեջյանի բացատրական նամակից) հատկապես մանրանկարչության մեջ տեղ գտած ավանդական մեկնաբանում է:

սան առումով հատման կետեր ունի հայկական մանրանկարչության հետ: Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու «Ահեղ դատաստան» պատկերը նույնպես բնորոշվում է վերոհիշյալ առանձնահատկություններով: Վերջերս հայտնաբերված նոր փաստերը լրացնում են Հաննա Երուսաղեմցու ստեղծագործական դեմքը: Խոսքը վերաբերում է այսպես կոչված Մելքիթ արվեստին:

Մելքիթ արվեստի նմուշների հետ արվեստասեր հասարակությունը ծանոթացավ միայն վերջերս, երբ 1969 թ. մայիսին Բեյրութում բացվեց այդ արվեստին նվիրված ցուցահանդես: Ցուցահանդեսի նախաձեռնողը արվեստաբան Սիլվա Աճեմյանն էր, որի առաջին լուրջ ուսումնասիրությունը՝ Լուվրի գեղարվեստների ակադեմիայի դիպլոմային աշխատանքը, նվիրված էր մելքիթ արվեստի առանձնահատկություններին: Ցուցահանդեսի բացման կապակցությամբ հրատարակվեց կատալոգ: որի մելքիթ արվեստին նվիրված հիմնական հոդվածի հեղինակը՝ Ս. Աճեմյանն էր¹⁵:

Մելքիթ բառը ծագել է մելիթ (յազ՝ ավուր, կայսր) բառից: V դ. սկսած, Երուսաղեմի, Անտիոքի և Եգիպտոսի քրիստոնյաների զգալի մասը կապվում է հունական կայսերական իշխանության հետ և դառնում արևելյան կաթոլիկ դավանանքների երեք պատրիարքություններից մեկը: Ըստ 1957 թ. տվյալների (Ամերիկյան հանրագիտարան) մելքիթների թիվն անցնում էր 375.000-ից, որոնց մեծ մասն ապրում էր Սիրիայում, Եգիպտոսում, ինչպես նաև Ավստրալիայում, Կանադայում, Ամերիկայում: Ահա այս մելքիթների եկեղեցիների համար էլ ստեղծվել են որոշակի սրբապատկերներ: Մելքիթ սրբապատկերներին բնորոշ է բյուզանդական արվեստի կնիքը, սակայն, ժամանակի ընթացքում, կերպարները ստանում են տեղական ինքնատիպ բնութագրումներ և հեռանում ասկետիկ մեկնաբանումներից: Նկարի կառուցման տեսակետից մելքիթ արվեստին բնորոշ է տարբեր սյուժեներն իրար կողքի տեղագրելը, որը և հնարավորություն է տալիս ծավալնու թեմայի պատմողական կողմը: Բյուզանդական նկարչության մեջ կանոնիկ դարձած հագուստները, նրանց պատկերման խիստ ձևերը, գեղանկարչական որոշակի օրենքները փոխարինվում են տեղական բնորոշ կողմերով: Սրբապատկերում մուտք է գործում բաղմամբ մատիկ, բաղմամբովանդակ կոմպոզիցիան, որը շրջապատվում է ձոխ, գունագեղ զարդանկարներով՝ տարածվելով անգամ շրջանակների վրա: Հունական գրություն հետ նկարի վրա տեղագրվում է նաև արաբերեն արձանագրություն: Մելքիթ արվեստի պահպանված աշխատանքները ցույց են տալիս, որ այդ բնագավառում աշխատող նկարիչները եղել են շնորհալի վարպետներ՝ ժողովրդական խորիմաստ մտածելակերպով:

Մելքիթ արվեստը ծաղկում է ապրել XVII դ. կեսերից, երբ, հավանաբար, կրոնի ինքնուրույնության պահպանման համար կարևոր էր նկարչական գործերի առկայությունը, որը պատկերներով հաստատում էր ավետարանական երևույթների էությունը: Ըստ մեկ այլ ենթադրության, մելքիթ արվեստի զարգացման համար խթան է հանդիսացել պատրիարք Մակարիոս 3-րդի և նրա որդի Պաուլի ճանապարհորդությունը Ռուսաստան (1652—1659 և 1664—1671 թթ.), երբ, ըստ Մակարիոս 3-րդի նոթերի, նրա վրա մեծ տպավորություն է թողել Ռուսաստանի գեղանկարչական կյանքը: Այս արվեստը գոյատևեց եր-

¹⁵ Icones melkites. Beyrouth [1969]: Մելքիթ արվեստի մեզ հետաքրքրող նկարիչներին վերաբերող կենսագրական տեղեկությունները բաղել ենք այս կատալոգից:



Նկ. 3. Հանանիտ, Հրեշտակապետ Միքայելը, 1720 թ., Լիբանան, Բեյրութ, Նիկոլա Սուրսուկի
թանգարան

կու դար և իր գեղարվեստական արժեքը կորցրեց մերձավոր արևելքի արևմտականացող մշակույթի անմիջական ազդեցությամբ:

Մելքիթ արվեստի կարևորագույն կենտրոններից մեկը եղել է Հալեպը, որտեղ մեծ հեղինակություն են վայելել հայազգի նկարիչներ Յուսուֆ (Հովսեփ) ալ-մուսավիրը, նրա որդի Նեմեհ կամ Նեյմեթուլլահ ալ-մուսավիրը (XVIII դ. առաջին կես), թուրք Անանիան կամ Հանանիան ու սրա որդին՝ Զիր-գիղը (XVIII դ.):

Յուսուֆը (Հովսեփը) մելքիթ արվեստի առաջին նկարիչներից է: Մնվել է Հալեպում: Սրբանկարիչ, մանրանկարիչ (նրա նկարազարդած մի ձեռագիր պահպանվում է Բեյրութի Ասիական թանգարանում, 1660 թ.) և ընդօրինակող է: Մահացել է հավանաբար 1667 թ., որովհետև այդ թվականից հետո նրա մասին ոչ մի հիշատակություն չկա: Նա սերտ կապերի մեջ է եղել մելքիթ մտավորականության հետ, տիրապետել է հունարենին և թարգմանել է մի շարք հունարեն աշխատություններ: Յուսուֆի նկարներից պահպանվել են Հալեպի Աստվածամոր հունա-օրթոդոքս վանքում, իսկ երկու աշխատանք՝ մասնավոր հավաքածուում: Աշխատանքներից մեկի վրա («Վերափոխում») նկարիչը ստորագրել է «Յուսուֆ ալ-մուսավիր, 1645»: Երկրորդի վրա՝ («Աստվածամոր փառք») «կատարված է Յուսուֆի ձեռքով, 1667»: Նկարիչ Յուսուֆի ստեղծագործություններից զգացվում է, որ նա թեման մեկնաբանել է մանրանկարչի մոտեցմամբ, մեծ ուշադրություն է դարձրել մանրամասների ճշգրիտ պատկերմանը, զգալի տեղ է հատկացրել զգեստների ծալքերի գեկորատիվ նախշերին ու նրանց ընդգծվածությանը:

Յուսուֆի որդին՝ Նեմեհը, նույնպես ապրել է Հալեպում: Այդ մասին նա հիշատակել է իր նկարների արձանագրություններում: Նրա նկարները հիմնականում կատարված են 1694—1717 թթ.: Նեմեհի «Աստվածամայրը» (1698 թ.), «Թաղավորաց թագավոր Քրիստոսը» (1698 թ.), իրենց կոմպոզիցիայով, կերպարներով ու նկարելաձևով ավանդական են և համարյա կրկնությունը բյուզանդական նույնանուն սրբապատկերների, սյգուհանդերձ կարևոր է նկարչի վերաբերմունքը զգեստների և ֆոնի ծաղկազարդ հարթությունների նկատմամբ: Նեմեհի գեղանկարը խիստ դեկորատիվ է, կրում է իսլամական արվեստի կնիքը, որը բնորոշ է XVIII դ. Հալեպի նկարչական դպրոցին ընդհանրապես: Նա զգում է նկարի ներքին ուժը, ունի կոմպոզիցիա կառուցելու ինքնատիպություն, նրա գծանկարը հստակ է և արտահայտիչ: Չնայած կտավների երբևիցե փոքրաչափ լինելուն, Նեմեհի աշխատանքները մոնումենտալ են Այս տեսակետից ուշագրավ է «Ահլը դատաստանը» (Լիբանան, Կյուրա, Աստվածամոր հունա-օրթոդոքս վանք) նկարը: Սրբանկարը, որ կատարված է կտավի վրա և ունի բավական մեծ չափեր (380×245), բաղկացած է հինգ շարք տեսարաններից: Նկարի կենտրոնական մասը ավանդական է ու կրկնում է նույնանուն սրբապատկերների կենտրոնական մասերը: Ուշագրավ են նկարի առաջին հատվածները, որոնցում նկարիչը հանգես է բերել բացառիկ անհատականություն: Նեմեհի «Ահլը դատաստանը» սրբապատկերի համեմատությունը Հալեպի Քառասուն մանկանց եկեղեցու նույնանուն նկարի հետ ապացուցում է նրանց հեղինակների նույնությունը: Առաջին հատվածներ, ինչպես, օրինակ՝ «Իմաստուն ծերունիները», «Մարիամը հրեշտակների հետ», «Գաղանների ու ձկների կողմից մեղավորներին կուլ տալը», «Մերկ մեղավորներին դժողք քշելը», «Մեռելների հարությունը» և այլն, նույնությամբ կրկնվում են երկու աշ-

խառնակությունում էլ: Նրկու ղեկավարում էլ նույն նկարչի ձեռքն է՝ գծանկարի կոնտուրային հստակ ընդգծվածությամբ, զրաֆիկական պարզությամբ, գունային համավածների նույնանման տեղարարվածամբ: Դործող անձանց միանման տրամադրությունները, կերպարների տիպաժային առանձնահատկությունները (բացառիկ շեղումներով), առանձին ղեկավարների միանման տեղադրումը (իմաստուն ծերունիների ծաղկանկար ֆոնը, ծովի հատակի մարդարտաշար ոտքերով մեղույան և այլն) նույն նկարչի մտահղացման արգասիքն են:

Անանիայի կտավները շունեն հոր նկարների մոնումենտալությունը, նրանց ղեկորատիվ շրջաօթյունը, կենսահաստատությունը, որոնցով նեմեհի ոտեղծագործությունները զատորոշվում են իր շնորհալի տոնի մյուս ներկայացուցիչների նկարներից: Ուշագրավ է, որ Անանիան իր նկարների հիշատակարաններում հղարտությամբ է նշում հոր և տղայի անունները. «Նկարվեց ձեռքով մահկանացու Հաննիայի, Նեմեթևա՝ վանականի որդու, որդու՝ րահանա Յուսուֆ ալ-մուսավիրի» («Հրեշտակապետ Սիրայելը» նկարի վրա): Յուսուֆի բահանա և Նեմեհի վանական լինելը վկայում է նաև «Զորս սրբապատկերների» հիշատակարանում թողած Նեմեհի արձանագրությունը.

Այս նույն բնատնիքի շորորով նկարիչը Զիրզիզն է (Կերզես—Հովսեփ), որն այսինչ ևս ստեղծագործել է XVIII դ. երկրորդ կեսում: Սա իր նկարներով հետևում է բյուզանդական սրբանկարչությունից, տուրք տալիս ժամանակի հաշակին և հակվում է ղեպի եվրոպական նկարչությունը: Այս հանգամանքը նպաստում է, որպեսզի նրա կերպարները կորցնեն մեղրիթ արվեստին բնորոշ ներությունը, ծավալների թեթևությունը: Այդպիսիք են նրա «Համբիշով Աստվածամայրը» (1759 թ.), «Անապարտ հղիությունը» (1762 թ.), Յուսուֆի ծագումով հայ լինելը հաստատում է ձրզիիս վարդապետ Ֆերդինանդ Բաուտելը: Նրա վկայությամբ Յուսուֆը պատկանել է Հալեպի հայ դպրոթի համայնքին: Այդ փաստը հաստատում է նաև Նեմեհի «ս. Գեորգի մենամարտը» (1717 թ., Լիրանան, Զյուզ, ս. Սիրայելի հունա-կաթոլիկ եկեղեցի) սրբանկարի տակ թողած հիշատակությունը՝ «ալ-մահդեհի»:

Այս ամենը զալիս է հաստատելու, որ XVII դ. վերջում և XVIII դ. Հալեպում ստեղծագործել է հայ նկարիչների ևս մեկ ղերդաստան, որը ոչ միայն ղրազվել է նկարչությամբ, այլև ինքնատիպ մի արվեստի՝ մեղրիթ նկարչության հիմնադիրն և նրա նշանակալից հատվածն է կազմել:

Ուշագրավ է, որ մեղրիթ եկեղեցիների համար նկարել է նաև Հաննա Երուսաղեմցին: Նրա ղործերից պահպանվել են Տրիպոլիի ս. Նիկողայոսի հունա-օրթոդոքս եկեղեցում՝ հետեյալ ստորագրությամբ. «...մահկանացու Հաննա Երուսաղեմցին» կապագայն ղործերից են «ս. Գեորգի ծնունդը և ս. Նիկաաթիլի երաղը» (1745 թ.), «Հրեշտակապետ Սիրայելը» (1726 թ.), Անժխտելի փասա է, որ Հաննա Երուսաղեմցին բաջ ծանոթ էր Նեմեհի աշխատանքներին: Իրա վկայությունն է «ս. Գեորգի մենամարտը» (1721 թ.) սրբապատկերը, որը աննշան մանրամասների տարրերով ղամբ կրկնում է Նեմեհի «ս. Գեորգի տանջանքները» ստեղծագործությունը (1701 թ., Լիրանան, Կյուրա, Աստվածամոր հունա-օրթոդոքս վանք): Հաննա Երուսաղեմցին կրկնել է ս. Գեորգի հեծյալ ֆիդուրի ուրվաղիծը, նրան շրջապատող տաս տեսարանների կոմպոզիցիաները, ղունային կառուցվածքը, նույնիսկ նկարի ղափերը (փայտ, Նեմեհինը՝ 133×110 , Հաննայինը՝ $131 \times 107,5$), և ղեպ, այս նկարը Հաննա Երու-



Նկ. 1. Ջիրգիզ (Հովսեփ), Անադարա հղիութուն:
1792. Լիբանան, Իմակկեն, ս. Մարգի եկեղեցի

սաղեմցին հետագայում կրկնել է Տրիպոլիի եկեղեցում պահպանվող «ս. Դմիտրիի տանջանքները» աշխատանքը ստեղծելիս (1727 թ.):

Հաննա Երուսաղեմցու արվեստը որոշ նմանություն ունի մելքիթ արվեստին, որը բյուզանդական արվեստի անմիջական ազդեցության հետևանք է: Նրա կերպարները շատ ավելի կենսահաստատ են, հեռու ասկետիկ լինելուց: Դույնների հարցում ևս ավելի շքեղ է, բաղմախոս և իր մեջ միացնում է բյուզանդականի ու արեւելյանի նրբազույն երանգները:

Հաննա Երուսաղեմցուց ազդվել են ինչպես իր ժամանակակից մի շարք նկարիչներ, որոնք աշխատել են նույն դպրական եկեղեցիների համար (Հաջի Իւթր, ԼԵրկերիոսը), նույնպես և նրա որդին՝ Հովսէփը:

Հաննա Երուսաղեմցու արվեստը XVIII դարի հայ կերպարվեստի ուշագրավ երևույթներից է, իսկ մելքիթ արվեստի հետագա խոր ուսումնասիրությունը նոր լույս կսփռի հայ գաղթաբանների առանձին նկարիչների արվեստի վրա:

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

МАНЯ КАЗАРЯН

Р е з ю м е

Одной из интереснейших страниц истории армянской живописи являются XVII—XVIII вв. Среди многочисленных художников особое место занимают художники: Ованес из Рима, (ум. 1758 г.), Ованес из Иерусалима (начало XVIII века) и Ганна (Ованес) Иерусалимский из Каира.

На основе анализа творчества последнего (работы сохранились в коптских церквях и Музее коптского искусства в Каире) прослеживаются интересные связи традиции армянского искусства с коптской живописью.

Немалый интерес представляет творчество армянской семьи художников—Юсуфа, Немея, Апаии и Джергиза,—которые выполняли иконы для греко-ортодоксальных церквей в Алеппо (живопись мелкитов).