

XIX ԴԱՐԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՎԱՐԱԳՈՒՅՐՆԵՐ

ԻՍՄԱ ԱՎԵՏԻՈՅԱՆ

XVIII դ. վերջի և XIX դ. առաջին կեսի հայ արվեստի ուսումնասիրության առումով շատ բան է արված, բայց, ըստ էության, դա դեռ ամբողջական պատկերը չէ այն ամենի, ինչ ժառանգել են մեզ արվեստի հայ երախտավորները ոչ վաղ անցյալում: Ուրախությամբ պետք է նշել, որ այսօր էլ հայտնի են դառնում նկարչության, քանդակագործության, դեկորատիվ-կիրառական արվեստների առանձին նմուշներ, որոնք հարստացնում են մեր պատկերացումները այդ շրջանի արվեստի մասին: Դրանց թվին պետք է դասել Հրազդանի շրջանում պահպանված, շուրջ 130—150 տարվա հնություն ունեցող, երեք վարագույրները: Վարագույրներից առաջինը գտնվում է Մաքրավանք գյուղի համանուն եկեղեցում: Այն ունի 4,20×3,10 մ մեծություն և կախված է գլխավոր խորանի բնում (նկ. 1): Վարագույրը լավ չի պահպանվել. կան պատռված, մաշված և ներկը թափված տեղեր, եզրերին ուրվշ կտորներ են կարված: Վարագույրի վրա նկարիչը թողել է իր հիշատակագրությունը. «Նկարիչ վարագույրիս մահտսի Պողոս Տեր-Մովսեսով ի նոր Բայազետցի»¹:

Վարագույրի հիմնական, կենտրոնական հատվածում պատկերված է «Վերջին դատաստանի» տեսարանը: Նրա շուրս կողմերում, ֆրիզային հաջորդականությամբ, դասավորված են 38—39 սլ տրամագիծ ունեցող քսանչորս մեղալիոնատիպ շրջանակներ, որոնց ներսում պատկերված են Հիսուսի կյանքի դրվագները:

Վերահիշյալ վարագույրի ձևավորման և թեմատիկ պատկերազարդումների ընդհանուր բնույթին ակնառու կերպով մոտենում է նկարիչ Կ. Հովսեփյանի սեփականությունը հանդիսացող եկեղեցական նույնատիպ վարագույրը, որը, սակայն, փոքր է՝ 3,10×2,50 մ (նկ. 2): Ընդ որում, վարագույրի սեփականատիրոջ վկայությամբ, այն ձեռք է բերվել Հրազդանի շրջանից: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ դա ևս մահտեսի Պողոս Տեր-Մովսեսովի ձեռքի աշխատանքն է: Վարագույրի փոքր չափը թելադրել է նկարչին, ձևավորման ընդհանուր տեսքը պահպանելով հանդերձ, կատարել որոշ կրճատումներ. փոքր-ինչ պարզեցված է «Վերջին դատաստանի» պատկերը, իսկ եզրային շրջանակների մեջ առնված նկարները կրճատված են (ընդամենը տասնութ)²:

Երրորդ վարագույրը պատկանել է Հրազդանի շրջանի Բջնի գյուղի եկեղեցուն (այժմ էջմիածնի մայր աթոռի թանգարանի սեփականությունն է): Սա իր

¹ Այդ վարագույրի մասին առաջին անգամ տեղեկանում ենք հայ արվեստին նվիրված միջազգային II սինպոզիումում արվեստարան Մանյա Ղազարյանի կարդացած զեկուցումից («Трактовка сюжета страшного Суда в армянском изобразительном искусстве XVII—XVIII вв.», Նյութեր, Երևան, 1978):

² Կրճատումը կատարված է ի հաշիվ միջանկյալ թեմաների. այսպես, կանանց հանդիպումը հրեշտակին, առանձին դրվագներ Հիսուսի շարժարանքներից ու հրաշագործություններից և այլն:

շափերով ամենից մեծն է՝ 6,40 մ (նկ. 3)։ Մեծ շափերը հնարավորություն են տվել նկարչին անհամեմատ ընդարձակ ներկայացնել քրիստոնեաբանական թեման։ Նշրային մեղալիոն-պատկերների թիվը հասցված է երեսուներկուսի։ Այն սկսվում է «Եղիսաբեթի ավետման» տեսարանով, որին, տոնական համարվող պարտադիր թեմաներից բացի, մեկընդմեջ հաջորդում են միջանկյալ դրվագներ՝ «Մոգերի ևրկրագությունը» «Մենդից» առանձին, «Հիսուսի քա-



Նկ. 1.

րողը» և այլն։ Կենտրոնական հատվածում կրկին «Վերջին դատաստանի» թեման է (նույն հորինվածքը, ինչ նախորդներում), միայն թե խիստ ընդարձակ մեկնաբանությամբ։

Ուշագրավ է, որ Բջնիի վարագույրում ևս կան նկարչի հիշատակագրություններ. «Նկարիչ Սահակ Տեր-Մովսեսյանց-Գուլապճյանց 1859»։ ապա՝ «Հիշատակ է վարագույրս ԲՃՆԻՈՅ Հասարակ ժողովրդոցն, որ ... ետին սուրբ Աստվածածինս. 1859-ին»։

Այսպես ուրեմն, հայտնի են դառնում այդ վարագույրների նկարիչները. առաջին երկուսինը՝ մահտեսի Պողոս Տեր-Մովսեսով, երրորդինը՝ Սահակ Տեր-Մովսեսյան։

Եթե ի մի բերենք նշված համառոտ տվյալները, կտեսնենք, որ առկա է մի քանի կարևոր փաստերի զուգադիպման հանգամանքը՝ ա) վարագույրների ձևավորման ընդհանուր բնույթը, բ) դրանց գտնվելու վայրը և գ) նկարիչների ազգանվան նույնությունը։ Հավանաբար նրանք նորբայադիտցի մի տոհմի ներկայացուցիչ-նկարիչներ են³։

³ Նոր Բայազետում (այժմ Կամո) մեզ հաղորդեց գտնել հնաբնակ Տեր-Մովսեսյանների միակ ընտանիքը, որի տարեց ներկայացուցիչները պնդում էին, որ իրենց տոհմի նախնիները եղել են ուսյալ մարդիկ և հոգևորականներ, լավ տիրապետել են ուսաց լեզվին։ Այս տոհմից են եղել արդյոք մեր նկարիչները, դժվարանում ենք ասել։ Ի դեպ, այդ ընտանիքում կային մշակութային մի քանի մասունքներ՝ ձեռագրի արժաթյա կազմ, հնատիպ գրքեր և այլն։

Այժմ համառոտակի անդրադառնանք վարագույրների նկարազարդման սյալակերպագրական և ոճական մի քանի կողմերին, որոնք նպաստ կարող են բերել այդ հուշարձաններին ծնունդ տվող միջավայրի և դրանցում պահպանված ազգային-ավանդական սովորույթների լուսաբանման խնդրին:

Նախ ասենք, որ վարագույրների վրա դաջված թեմատիկ պատկերները, Լրեթե առանց բացառության, հանդիպում են նաև XV—XVII դդ. նկարազարդված հայկական ձեռագրերում: Դրանցում երբեմն համապատասխանում են նաև պատկերագրական տարբերակներ: Նկատի ունենք Մատենադարանի № 6355 (1504 թ.), № 5516 (1592 թ.), № 5016 (1593 թ.), № 6420 (1604 թ.), № 5068 (1613 թ.), № 6786 (1638 թ.) և № 6094 (1674 թ.) ձեռագրերը⁴: Այդուհանդերձ, երկուստեք հանդիպում են նաև ինքնատիպություններ⁵: Այսպես, վարագույրների վրա արդեն առաջին իսկ թեմատիկ պատկերում («Ավետում (Մարիամի)» տեսնում ենք խիստ սակավադեպ մի մոտիվ. Գաբրիել հրեշտակը կուլսին ավետման լուրը հաղորդում է ծաղիկ մատուցելով⁶: «Ծննդյան» թեման մեկնաբանված է երկրպագության շեշտվածությամբ, մի բան, որը բնորոշ է եղել XIV—XV դդ. հայկական մանրանկարչության հատկապես վասպուկականի դպրոցում⁷: Պատկերագրական չափազանց ուշագրավ մի մանրամաս կա Կ. Հովսեփյանի սեփականությունը հանդիսացող վարագույրում: «Մուտք Նորուսաղեմ» նկարում Հիսուսին դիմավորողներից մեկը՝ ծերունին, երկու ձեռքով առաջ է պարզել բարուրում փաթեթված մի երեխա (նկ. 4). հավանաբար, դա տեղական-ժողովրդական պատկերացումների ու մտածողության արդյունք է՝ կապված անձնուր.սց նվիրվածության գաղափարի հետ⁸: Վերջինս վարագույր

4 Կարելի է համեմատություններ անցկացնել նաև ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերի հետ, բայց դա մասնակի բնույթ կկրի: Բանն այն է, որ XVI դ. սկսած հայկական մանրանկարչության մեջ արմատական փոփոխություններ կատարվեցին՝ պայմանավորված ինչպես ժամանակի նոր նախասիրությունների, ու ճաշակի, նոր ըմբռնումների, այնպես էլ եվրոպական մշակույթի, հատկապես տպագիր գրքի (Ալբրեխտ Դյուրերի և Պիսկատորի Աստվածաշնչի գրավուրաները) տարածման և դրանց ազդեցության մեծացման հետ: XV—XVII դդ. արվեստի բոլոր մարզերը ընդհանուր բան ունեն միմյանց հետ և որոշակիորեն տարբերվում են նախորդ դարերի սովորույթներից: Ըթե նույնիսկ այս շրջանում հանդիպում են ձեռագրեր (օրինակ՝ Մատենադարան, ձեռ. № 7641, նկ. Նիկողայոս Մելանավոր), որոնք նույնությամբ ընդօրինակում են XIII—XIV դդ. պատկերները (Ութ նկարիչների ավետարանը՝ Մատենադարան, ձեռ. № 2629), ապա դրանք ընդհանուր օրինաչափություններից դուրս են:

5 Մանրանկարչության, քանդակի, որմնանկարչության և դեկորատիվ-կիրառական արվեստներում (տվյալ դեպքում՝ վարագույրների) թեմատիկայում հանդիպող զանազանությունները հիմնականում պայմանավորվում են դրանց՝ արվեստի ճյուղային տեսակների բնույթով ու նպատակներով: Ձեռագրերում նկարաշարը կապված է հենց բնագրի հետ և, Զրեմին, արտահայտում են նաև այլաբանական կամ սիմվոլիկ իմաստներ՝ «Գուշակումն մարգարեից», «Ծննդիկի տեսիլքը» և այլն:

6 Սովորաբար «Ավետումը» կատարվում է հրեշտակի առաջ պարզած ձեռքի բնորոշ շարժմամբ: Գեղեցիկ բացառություն է Մատենադարանի № 316 Ավետարանի (XIII—XIV դդ.) նկարը: Այդտեղ հրեշտակը կուլսին մոտենում է սրինգ նվագելով (եվրոպական XIV—XVII դդ. գեղանկարչության մեջ ես հանդիպում է նման պատկեր, միայն թե սրնգի փոխարեն հրեշտակների ձեռքին եղներափող է (Gertrud Schiller, Iconography of Christian Art London, 1971, pl. 127, 129).

7 Մատենադարան, ձեռ. № 5332 (1357 թ., նկ. «Զաքարիա Աղթամարցի»), № 8772 (1391 թ., նկ. «Ծնունդ»), № 7629 (1397 թ., նկ. «Ռեստակես»), № 982 (1450 թ., նկ. «Մինաս») և այլն:

8 Կանոնիկ պատկերագրության մեջ երբեմն դիմավորողներից մեջ հանդիպում է նաև (հատկապես XI դ.) փոքրիկ մանկանը ուսին դրած կին (Մատենադարան, ձեռ. № 3723 (1045 թ.).



Նկ. 2.

ընթրիքը» արտահայտում է նաև «Հաղորդության» իմաստը, որը նույնպես համահնչուն է XI—XIV դդ. հայկական մանրանկարների պատկերազրույթներ⁹։ Անհամեմատ աղատ ձևափոխումներով են ներկայացված Հիսուսի շարժարանքներն ու հրաշագործությունները ցույց տվող տեսարանները։ Մեծ տեղ է հատկացված (չորս-հինգ հաջորդական դրվագներ) «Խաչելության», «Ողբի»

Երուսաղեմ, ձեռ. № 3624 (1041 թ.) և այլն։ Այս մասին տե՛ս Т. А. Измаилова, Армянская миниатюра XI века, Л., 1979).

⁹ Մատենադարան, ձեռ. № 6201 (1038 թ.), № 4806 (1306 թ.), № 7629 (1397 թ.)։

թեմաներին և այլն¹⁰, Փաստորեն վարագույրներում ներկայացված պատկերաշարի հիմնական միտումը ուղղված է Հիսուսի տառապանքների և հրաշագործությունների պահերին (նկարաշարի կեսից ավելին սրանց է վերաբերում), որի տրամաբանական (նաև գաղափարական) ավարտը Հիսուսի երկրորդ գալուստն է՝ վերջին դատաստանը¹¹:

XVII—XIX դդ. հայտնի են մի շարք նկարագրող վարագույրներ, որոնք իրենց ստեղծման կամ գտնվելու վայրի անունով էլ կոչվել են՝ Թոխատի, Տրապիզոնի, Մադրասի և այլն¹², Ընդհանուր ձևավորման տեսակետից մեր վարագույրներն ավելի մոտ են Մադրասի 1789 թ.¹³ և Արտազի ս. Թագեի վանքի վարագույրներին¹⁴, Դրանցում ևս գլխավոր թեման (դրանք երբեմն երկուսը կամ երեքն են լինում) կենտրոնի լայն հատվածում է, իսկ եղբորում ֆրիզային հաջորդականությամբ (Մադրասի վարագույրում՝ կլոր շրջանակների մեջ, Արտազի՝ կամարածև վանդակների) դասավորված են առանձին տեսարաններ: Ի դեպ, Արտազի վարագույրի կապակցությամբ դրա առաջին հրատարակող Հայկ Աճեմյանը դրում է. «... կամարները արաբական ու սլավոնական դրոշմ կը կրեն, ինչպես նաև զարդանկարները»¹⁵, Պատկերները մեղալիոնատիպ շրջանակների ներսում տեղադրելու սովորույթի ուղադրավ օրինակ է Երուսաղեմի տաճարի ավագ խորանի մեծ վարագույրը, որը կախվում է միայն զատկի տոնին¹⁶, Թեև Մադրասի 1789 թ. վարագույրի դաջող վարպետը ապրել և գործել է Հնդկաստանում, սակայն, Զ. Թառայանի բնորոշմամբ, քաջատեղյակ է եղել ազգային սովորույթներին ու թեմատիկային¹⁷:

Երուսաղեմի տաճարի ավագ խորանի վարագույրի վրա պահպանված է կարևոր մի հիշատակազրույթուն. «Յիշատակ է վարագուրս յարեւելեան տանէն

10 Սույն հոդվածի նպատակն է ընդհանուր կողմերով ներկայացնել և արժեքավորել նորահայտ այդ վարագույրները, ուստի և հանգամանորեն չենք անդրադառնում դրանց պատկերաչրական (իկոնոգրաֆիկ) ձևերին, որոնք առանձին քննության նյութ կարող են լինել:

11 «Վերջին դատաստանի» պատկերը միջնադարյան արվեստում լայն ընդունելություն է գտել X դ.՝ կապված աշխարհի կործանման քրիստոնեական-հոգեբանական կանխագուշակումների հետ (Ա. Մեացական, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1980, էջ 216, S. Der-Nersessian, Armenia and Byzantine Empire, Cambridge, 1938, pp. 127—128): Հետազոտում՝ XIII—XV դդ., հայկական մանրանկարչության մեջ շարունակվում է պահպանվել այդ թեման (S. Der-Nersessian, The Chester Batty Library: A catalogue of the Armenian manuscripts. Dublin, 1958, pp. 74—75. Բ. Ռ. Դրամբյան, Հակոբ Զուղայեցու մանրանկարների պատկերազրույթունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1971, № 10, էջ 172): XVII—XIX դդ. արդեն այն հաճախ և առավել ամբողջական մեկնաբանություն է ստանում թե՛ ձեռագրերի մեջ և թե՛ արվեստի մյուս մարզերում (տե՛ս Մ. Ղաղարյանի նշված զեկոցումը):

12 Յ. Ք. Թառայան, Набоѣжа в Армении, Ереван, 1978:

13 Նույն տեղում, ադ. XXI:

14 Հայկ Աճեմյան, Արտազի ս. Թագեի վանքի ձեռագրած վարագույրը («Բաղմավէպ», 1930, № 7—8, էջ 306—309):

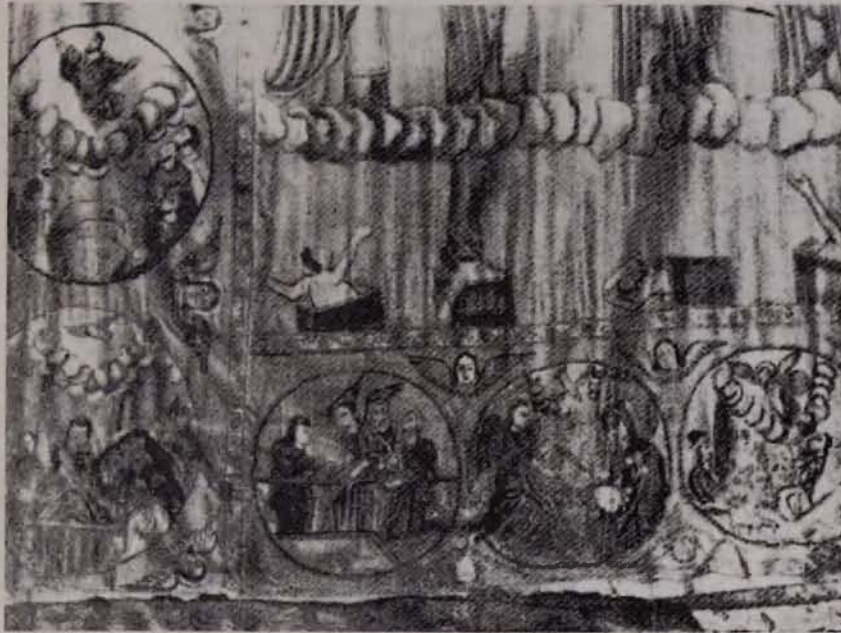
15 Նույն տեղում, էջ 308:

16 Գ. Հովսեփյան, Մանր արվեստի օրինակներ Երուսաղեմի վանքից («Պայքար», նոր տարվո բացառիկ, 1950, էջ 237—254): Մեղալիոնատիպ շրջանակների մեջ պատկերներ տեղադրելու սովորույթը տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է վարագույրների առումով, այլպես միջնադարյան արվեստում այն հայտնի է ինչպես մանրանկարչության մեջ (հատկապես խորաններում և անվանաթերթերում), այնպես էլ քանդակում (Աղթամարի ս. խաչ եկեղեցին, 918—921 թթ.):

17 Յ. Թառայան, նշվ. աշխ., էջ 104: XVII դ. Հնդկաստան. գնացած հայության մի ստվար խավը գազթել էր Նոր Զուղայից:

Աղուլեցի Կովճէնց մահտասի Մովսէսին եւ իւր ծնողացն Յոհաննէսին եւ Ծսաէին¹⁸, Դա արդեն որոշակի փաստ է վարագույրների ձևավորման նման սարբերակի՝ Ագուլիս-Նախիջևանի կողմերում պատրաստված լինելու մասին:

Ինչ վերաբերում է Արտաղի ս. Թադեի վանքի վարագույրին, ապա այդ կապակցությամբ Հայկ Աճեմյանը գրում է. «...ամենայն հավանականությամբ այս վարագույրը շինված է Պարսկաստանի և մանավանդ Նոր-Ջուղայի մեջ:



Նկ. 3.

Կը կարծվի, որ հնության տարիքն շատ-շատ 180—200 է¹⁹, Կարծում ենք, որ նման հնթադրության հավանականությունը մեծ է²⁰, Հայտնի է, որ Նոր Ջուղայի հայությունը Նախիջևան—Ջուղա շրջանի բնակիչներն էին, որոնք 1605 թ. Շահ-Աբասի կողմից բռնի տեղահանվել և տարվել էին Պարսկաստան. իսկ ժողովուրդը, բնականաբար, իր հետ տանում էր ոչ միայն իր նախնիների ստեղծած հին արվեստի հուշարձանները, այլև այն պատրաստելու գույտ տեղական սովորույթն ու հմտությունը, տեղում մշակված նախասիրությունները: Ահա այս պատճառով էլ պատմական անցքերի շղթան մեզ կողմնորոշում է արվեստի ավանդույթներով հարուստ Նախիջևան—Ջուղա միջավայրը:

Այսպիսով, ձևավորման ընդհանուր բնույթով Հրազդանի վարագույրները նմանություն են դրսևորում մասնագիտական շրջաններին քաջ հայտնի Մադրասի 1789 թ., Արտաղի ս. Թադեի վանքի և Ծրուսաղեմի տաճարի ավագ խորանի

18 Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 237—254:

19 Հ. Աճեմյան, նշվ. աշխ., էջ 306—309:

20 Ի դեպ, Զ. Թառայանը ևս չի ժխտում Հ. Աճեմյանի վարկածը այդ վարագույրը Նոր-Ջուղայում պատրաստված լինելու մասին (Յ. Тараян, նշվ. աշխ., էջ 96):

վարագույրների հետ, որոնք, ըստ ամենայնի, պատրաստվել են Նախիջևան—Ազուլիս—Ջուղա մշակութային միջավայրում²¹։

Արդ, հնարավոր է արդյոք, որ նորրայադետցի վարպետների գործերում ևս արտացոլված լինեն Նախիջևան—Ջուղա միջավայրի արվեստի սովորույթները։ Թվում է, որ այդ հարցին դրականորեն կարելի է պատասխանել։ Կրկին դիմենք պատմական փաստերին։ Ադրիանապոլսի 1829 թ. ռուս-թուրքական հաշտության պայմանագրի համաձայն, պատմական Բայազետ քաղաքը մնաց Թուրքիայի կազմում։ Քաղաքի բնակչության զգալի մասը թողեց հայրենի հրկիրը՝ բնակություն հաստատելով Սևանա լճի ավազանում։ Այդտեղ էլ՝ Գավառ փոքրիկ ավանի տեղում, հիմնադրվեց Նոր Բայազետ քաղաքը։ Դա նշանակում է՝ խոսք չի կարող լինել Նոր Բայազետում արվեստի տեղական հին սովորույթների մասին, առավել ևս՝ եկեղեցական վարագույրների նկարագրում, որը տարածում էր ստացել հատկապես XVII դ. սկզբից։ Բնականաբար, հարց է առաջանում. ի՞նչ հող և ակունքներ ունեին արդեն XIX դ. կեսերին (հայտնի գաղթից մեկ-երկու տասնամյակ անց) Նոր Բայազետում ձևավորված (և այդքան ավարտուն) գեղանկարչական սովորույթներն ու նախասիրությունները։ Այդ հարցի պարզաբանմանը օգնում են պատմաազգագրական փաստերն ու նյութական մշակույթի հուշարձանները։ Նոր Բայազետում գտնվող հին մասունքների մի զգալի մասը՝ գրչագիր մատյաններ, եկեղեցական իրեր, փայտի փորագրության և ասեղնագործության նմուշներ, հիմնականում բերվել են Նախիջևանի գավառի վանքերից²²։ Նոր Բայազետի ժողովուրդը յուրօրինակ հետեղականության մեջ պահպանել է Նախիջևանի մշակութային սովորույթները²³։ Ուրեմն, շատ հավանական է, որ նորբայադետցի մահտեսի Պոռոսի արվեստն անմիջական շարունակությունը կազմի Նախիջևանի մշակութային միջավայրի սովորույթների, եթե ոչ նույնիսկ՝ արդյունքն այդ կողմերից բերված որևէ սկզբնատիպ վարագույրի²⁴։

Դեռևս 1897 թ. Գարեգին Հովսեփյանը էջմիածնի ճեմարանի ուսանողների հետ Նոր Բայազետի գավառում շրջագայելիս նորագույն գյուղում ձեռք է բե-

21 Անշուշտ, կարող են լինել դրանց «ցեղակից» այլ վարագույրներ ևս, որոնց ծանոթ չենք։ Այս առումով ուշագրավ է Մ. Սմբատյանցի տեղեկությունը Երևանի ս. Վարապետ վանքի զլխավոր խորանի մոտ կախված վարագույրի մասին, որը պատրաստել է շոտթեցի խոշւ Այվազը, 1714 թ.։ Մ. Սմբատյանցը այդ մաշված վարագույրը փոխարինել է նորով, որը պատրաստել է ազուլեցի մի կին. «Վարագույրս յիշատակ է Ազուլեցի Դիսարեանց Սարգսի կին Նունեի և որդւոց նորին... 1901 ամին» (սեկարագիր Սուրբ Վարապետի վանքի Երևանկայա, Տփլիս, 1904, էջ 6—8)։

22 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Մ. Ա. Սմբատյանց, Տեղեկագիր Գեղարքունի ծովազարդ գավառի, Վաղարշապատ, 1895, էջ 46, Ս. Ե. Ա. Զալալեանց, Ստորագրութիւն, Ռ. Վաղարշապատ, 1858, էջ 126։

23 Եվ իրոք, բազմաթիվ հուշարձաններ կան, որոնց հիշատակագրություններն ու արձանագրություններն այդ են վկայում։ Այսպես, Նոր Բայազետի եկեղեցում գտնվող արծաթյա ընտիր խաչի վրա փորագրված է. «Ընծայեցաւ սուրբ խաչս ի դուռն սուրբ Շմաւոնի Առաքելոյն յիշատակ Ազուլեցի Ծաղուբի որդի Կոսկանդելին թվ. 1722» (Մ. Ա. Սմբատյանց, նշվ. տշխ., էջ 54)։ Նորբայադետցի Մ. Մակարյանի սեփականություն է հնատիպ գրքի մի կազմ, որի արծաթյա զարգահարգարանի վրա կարդում ենք. «Յիշատակ է Ազուլեցի Արզարին, որ է մահադասի ։ ծնողացն Արաքելին և Վարգուհոյն, ի դուռն սբ. Աստուածածնի...» և այլն։

24 Մ. Ա. Սմբատյանցը նշում է, որ Նոր Բայազետի եկեղեցիներից մեկում «գովուրթեան արժանի էր միայն փայտաշէն և ընտիր դեղազործած երեք սեղանաց խաչկալներ, զորք վարպետ Յանովրտյայա բաղաբացուդ, աշակերտի Նոր Նախիջևանցի պատկերահան Գարրիել բահանալի Սիմէօնեանց» (Մ. Ա. Սմբատյանց, նշվ. աշխ., էջ 43)։

րում XVII դ. մի գործիչն, որն իբրև ռանպետք և հնացած վարագույր ձգվել էր և կեղեցու կողքի զգեստանոցը և փոխարինվել չթե վարագույրով»²⁵։ Ամենայն հավանականությամբ, չթե այդ «նոր» վարագույրը, որն առայժմ անհայտ է, ևս նորբայադետքի վարպետների աշխատանքն է եղել։



Նի. 4.

Այսպիսով, որոշ փաստեր (Երուսաղեմի տաճարի և Արտաղի ս. Թադեի վանքի վարագույրները, ինչպես նաև Հրազդանի վարագույրների ծագումը) առիթ են տալիս ենթադրելու, որ բուն Հայաստանում ևս արվեստի այդ հետաքրքրական բնագավառը ունեցել է իր ազգային, տեղական բնորոշ առանձնահատկություններով կենտրոնները՝ ի դեմս Նախիջևան—Ջուղայի (XVI-XVII դդ.) և այդ ավանդույթներով սնված Նոր Բայազետի (XIX դ.)։

Ներկայացվող երեք վարագույրներում, ինչպես դա վկայված է հիշատակագրություններով, տեսնում ենք երկու տարբեր նկարիչների ձեռք։ Ըստ որում, դա սովորական անհատականության կամ հմտության տարբեր աստիճանների հետևանք հանդիսացող զանազանություն չէ։ Այստեղ առկա է մի կարևոր երևույթ։ Մենք գործ ունենք արդեն XIX դ. կեսերին որոշակիորեն ուրվագծվող գեղանկարչական ոճատիպական երկու տարբեր ուղղությունների պատկանող աշխատանքների հետ, որոնք կարող են բնորոշվել «պրոֆեսիոնալ բարձր» և «ժողովրդական» արվեստ տերմիններով։ Բջինի վարագույրում (նկարիչ Սահակ Տեր-Մովսեսյան) տեսնում ենք պրոֆեսիոնալ այն մակարդակը, որը հատուկ էր այսպես ասած «հոգևոր-ակադեմիական» նկարչությանը՝ ընդհանրապես։ Վարագույրի մեծ չափերը, շքեղությունն ու գունագեղությունը (գույներում գերակշռում են կարմրանարնջագույնի, ծիրանի և երկնագույնի երանգները), պատկերների վեհ, մոնումենտալ բնույթը, կերպարների ասկետիկ-ներշնչված հայացքները ստեղծում են լարված մի հանդիսավորություն, խորհրդավոր-պատրանքային մի աշխարհ, որպիսին դիտողը երբեք չի տեսել իրական կյանքում։

Միանգամայն այլ տպավորություն են թողնում մահտեսի Պողոս Տեր-Մովսեսյանի պատկերած վարագույրները։ Ավելի դեկորատիվ-գրաֆիկ բնույթ ունեցող այդ վարագույրներում տիրապետող պարզ գծանկարն է, ձևերի հա-

²⁵ «Հասկ», Անթիլիաս, 1945, ԺԱ—ԺԲ։

կիրճությունը. արտահայտությունների անմիջական-էքսպրեսիվ թափը. Զուսպ է դունաշարը, շկան ոսկեզօծ, փայլփլուն երանգներ. հասարակ շթի վրա Բա-
 փանցիկության շափ թեթև երանգները ստեղծված են կապույտի, կարմիրի, շա-
 գանակագույնի, դեղինի և կանաչի հավասար հարաբերություններից. դա
 հիշեցնում է վասպուրականի XV—XVII դդ. մանրանկարները, Մահտեսի
 Պողոսի աշխատանքներում առավել զրավիչը ցայտուն արտահայտված աղ-
 գային-աշխարհիկ զգեստավորման շունչն է, որը ներհակ է պրոֆեսիոնալ-
 ակադեմիական արվեստի կանոնիկ-ճգնավորական ոգուն: Մահտեսի Պողոսի
 պատկերած սրբերն ու հրեշտակները, հոգևոր հայրերն ու հավատացյալներն
 այնքան սովորական, այնքան հասարակ են ու պարզ, որ մի պահ թվում է, թե
 ծեսի եկած գեղջուկներ են իրենց ազգային տարազով ու արդուզարդով: Ահա՛
 մարդկանց մեղքերը կշռող հրեշտակը, որի խոշոր ֆիգուրը տիրապետող է
 ամբողջ հորինվածքում: Այդ հիմնական կերպարում նկարիչը առաջին հերթին
 դրսևորել է իր նախասիրությունները: Հրեշտակը աղգային-ժողովրդական տա-
 րազով է. մինչև սրունքներն իջող բաճկոնը՝ ճիշտ և ճիշտ համապատասխա-
 նում է նոր Զուղայի XVII դ. կանացի տարազին²⁶: Բաճկոնի փեշերին, թևերի
 եզրերին, վզի մոտ և գոտկատեղին ասեղնագործ գեղեցիկ զարդեր են (նույնը
 կարելի է տեսնել նոր Զուղայի կանացի տարազներում)²⁷: Բաճկոնից ցած
 մեղմորեն սահում են գեղջկական կրկնաշրջագեստի ուրվագծերը՝ ասեղնա-
 դործ նախշազարդերով: Նման ձևերն ու մոտիվները հանդիպում են նաև մյուս
 կերպարներում, ինչպես և մեղալիոնների մեջ գտնվող թեմատիկ պատկեր-
 ներում, մինչդեռ Բջնիի վարագույրի նույնիսկ ամենաերկրորդական կերպար-
 ների հագուստները կանոնիկ բնույթ են կրում: Մահտեսի Պողոսի դաջած այս
 երկու վարագույրները ժողովրդական արվեստի գեղեցիկ նմուշներ են, որի
 շնորհիվ դրանք հայ գեղանկարչության պատմության համար ստանում են
 կարևոր արժեք: Որպես ժողովրդական արվեստի նմուշներ դրանք ընդհանուր
 կողմերով կարող են համեմատվել ինչպես ուշ միջնադարյան մանրանկար-
 չության որոշ օրինակների²⁸, այնպես էլ որմնանկարչության²⁹, քարի ու փայ-
 տի փորագրության³⁰ հուշարձանների հետ:

26 Նույնանման տարազով են պատկերված նոր Զուղայից բերված և այժմ էջմիածնի վան-
 քում գտնվող գորգերի վրայի կանացի պատկերները («Հայկական տարազ», Երևան, 1967,
 աղ. 35, նկ. 6,8):

27 Նման տարազներ հանդիպում են նաև նոր Զուղայի ս. Կատարինյան կուսանոցի որմնա-
 նկարներում («Հայուհին և իր տարազները», Թեհրան, 1976, նկ. 13): Նույնանման է պատ-
 կերված հրեշտակը նաև նոր Զուղայի Հովսեփ Արեմաթացու եկեղեցում (Մ. Ղաղարյանի նշված
 զեկուցումը, էջ 7):

28 Նկատի ունենք Մատենադարանի № 5593, 6637 և այլ ձեռագրերի մանրանկարնե-
 րը, որոնք մասամբ նույն մշակութային միջավայրի արդյունք են:

29 Նկարիչ Կ. Հովսեփյանի արհեստանոցում է գտնվում, հավանաբար XVII—XVIII դդ.
 որմնանկարչության մի բեկոր (60×33 սմ չափերով), որի վրա պատկերված ֆիգուրներն իրենց
 շարժումներով, գեղեցիկապես տարազով հոգեհարազատ են մեր վարագույրների կերպարներիս.
 Կ. Հովսեփյանի պնդմամբ այդ բեկորը բերված է Սյունիք-Նախիջևանի կողմերից:

Որոշ զուգահեռներ կարելի է անցկացնել նաև Սպահան գաղթած նախիջևանցի հայերի կա-
 տարած որմնանկարների հետ (Հ. Փյոտյան, Իսպահանի որմնանկարները, «Բազմավեպ»,
 1933, № 6, էջ 251—254): Կարծում ենք այդ առումով հետաքրքրական են նաև 1730 թ. կա-
 տարված (ի թիվս այլ նկարիչների նաև Հակոբ Հովնաթանյան) Երնջակի ս. Կարապետ վանքի
 որմնանկարները:

30 Բազմաթիվ են XVI—XIX դդ. գերեզմանաքարերը, հատկապես Արցախում, Գեղարքունի-

Հիշյալ վարագույրների (հասկապես Մաքսովանքի և Կ. Հովսեփյանի սեփականությունը հանդիսացող) դեկորատիվ-ոճական բնորոշ ձևավորումը, պատկերազարդման ժողովրդական արվեստին հառվելով պարզությունը, կերպարների զեղչկական ապավորությունն ու ազգային արևելյան դիմազօծերը դրանց հասարակության ազդեցությամբ XIII դ. վերջի և XIX դ. հայկական դեկորատիվ կիրառական արվեստների մեջ:

НОВОНАЙДЕННЫЕ ЗАВЕСЫ XIX в.

ՅՏՄԱ ԱՎԵՏԻՅԱՆ

Резюме

В армянском декоративно-прикладном искусстве конца XVIII—начала XIX вв. особый интерес представляют набивные занавесы. Три такие занавесы обнаружены в районе Раздан (Бджни, Макраванк), авторами их являются Погос Тер-Мовсесов и Саак Тер-Мовсисян, уроженцы Нор Баязета.

Общий характер оформления занавес, их местонахождение и совпадение фамилий художников дают основание предположить, что авторы их являются представителями одного рода (Тер-Мовсисяны из Нор Баязета).

Особенности декоративно-стилистического оформления, а также выявляющееся при сравнении их сходство с некоторыми известными занавесами XVIII в. показывают, что они связаны с традициями культурной среды Нахичевана—Джульфы (XVII—XVIII вв.). Эти традиции свое дальнейшее продолжение и отражение получили в XIX в., в Нор Баязете.

ընտ (նաև նոր Բայազետում), Սյունիքում, որոնց վրա նույնիսկ կենցաղային ամրոցիկական տեսարաններ են պատկերված: Իսկ ժողովրդական արվեստի արտակարգ հարուստ մի ճյուղ է, որի ուսումնասիրությունը պատմա-ազգագրական հարուստ նյութ կարող է տալ: