

Ե Ղ Ի Շ Ե Մ Ա Ր Տ Ի Կ Յ Ա Ն

< Ա Յ Կ Ա Կ Ա Ն

Կ Ե Ր Պ Ա Ր Վ Ե Ս Տ Ի

Պ Ա Տ Մ Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն

Егише Аветисович Мартикян  
 «ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
 ИСКУССТВА»  
 В 2-х КНИГАХ  
 КНИГА ПЕРВАЯ  
 (XVII—XIX)

8—1—2

(На армянском языке)  
 Издательство «Айастан»  
 Ереван, 1971

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Դարեր շարունակ օտար բռնակալների կառարած ավերմունքների, բռնագաղթի և աշխարհով մեկ հայ ժողովրդի ցրված լինելու հետևանքով ոչնչացվել և անհետացել են արվեստի բազմահազար արժեքներ: Այս ամենին եկել է լրացնելու պատկերասարտությունը, կորստյան մատնելով մեծ թվով եկեղեցական պատկերներ: Մասնավորապես տուժել է 17—18-րդ դարերի արվեստը, որից պահպանված գործերը թեպետ արժեքավոր են, բայց ոչ ամբողջական՝ լիակատար պատկերացում տալու համար այդ դարերի արվեստի և առանձին արվեստագետների մասին: Աննշան թիվ են կազմում աշխարհիկ կյանքը պատկերող ստեղծագործությունները, այն էլ ոչ ժողովրդի կյանքն արտացոլող: Չափազանց սահմանափակ է և այդ դարերի կերպարվեստի մասին գրականությունը, թեպետ մի քանի տեղեկություններ՝ Ա. Դավրիժեցու, Հ. Շահխաթունյանի, Ն. Ակիկյանի, Ա. Չոպանյանի, Տ. Չոկյուրյանի և ուրիշների աշխատություններում, մեծ դեր են կատարում որոշ հարցերի լուսաբանման համար:

Սույն աշխատությունն առաջին փորձն է հայ իրականության մեջ հանրագումարի բերելու Արևելյան ու Արևմտյան Հայաստանի, ինչպես նաև գաղթօջախների հայկական կերպարվեստի պատմությունը 17-րդ դարից մինչև 20-րդ դարի սկիզբը, երկու գրքով, որի առաջին մասը ընթերցողի ուշադրությանն է ներկայացվում: Ուսումնասիրության նյութ են ծառայել՝ Երևանի պատկերասրահում, Էջմիածնում և մյուս եկեղեցիներում, Սովետական Միության թանգարաններում և արտասահմանյան գաղթօջախներում պահպանված այն ստեղծագործությունները, որոնք հայ արվեստի պատմության համար արժեք են ներկայացրել: Նպատակ է դրվել, հնարավորի սահմաններում, ընդգրկել հիշյալ դարերի հայտնի և անհայտ այն արվեստագետների գործերը, որպիսիք կարևոր ներդրում են հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում: Բնագիր նմուշներով և գրական նյութերով հայտնաբերվել և

անվանակոչվել են հատկապես 17—18-րդ դարերին պատկանող բազմաթիվ տեղափոխություններ, որոնք մինչև օրս չեն արժանացել գիտական ուսումնասիրության ու դասակարգման, վերագրվելով անհայտ նկարիչների: Դրանց մեջ մասնավորապես մեծարժեք են Ստեփանոս Լեհացուն և Հովնաթանյանների չորս սերնդին պատկանող մի ամբողջ շարք պատկերներ:

Աշխատությունից դուրս են թողնված 17—18-րդ դարերի քանդակագործությունն ու մանրանկարչությունը, այն նկատառումով, որ կերպարվեստի այդ տեսակներն իրենց բարձր զարգացման են հասել 9—13-րդ դարերում, որից հետո, երկրի քաղաքական և սոցիալական ծանր պայմանների հետևանքով, վերելք չեն ունեցել: Իմաստ չունեն դրանք ներկայացնել նախորդ դարերի կերպարվեստի պատմությունից անջատ:

Անշուշտ, որպես գործի սկիզբ, հնարավոր չէր սույն աշխատության մեջ ընդգրկել այն ամենը, ինչ նշված ժամանակաշրջանում տեղի էր ունենում նկարիչների ձեռքով, մանավանդ որ, դեռևս շատ գործերի հեղինակներ մնում են անհայտ, իսկ որոշ թվով պատկերներ չեն նշգրտված ժամանակագրորեն:

Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն Գ Լ ՈՒ Ն

XVII—XVIII ԴԱՐԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ

Ավելի քան երկու դար տևող հասարակական հետադարձ շարժումների արդյունքում, 17-րդ դարի առաջին կեսից, հայ ժողովրդի մշակութային կյանքում նկատվում է որոշ աշխուժացում, որն արտահայտվում է արվեստի տարբեր բնագավառներում: Կերպարվեստը թեև կոխում է զարգացման նոր շրջան: Վերակենդանանում ու լայն շարժում է հասնում որմնանկարչության ավանդական ուղիները՝ հարստանալով աշխարհիկ բովանդակությամբ և ռեալիստական ձևով: Հաստատուն հիմքերի վրա է դրվում կամերային պատկերի զարգացումը. երևան են գալիս մի քանի կարևոր ժանրերի առաջին նմուշները՝ կենցաղային, դիմանկարի, բնանկարի, փոխադրված ասպարեզից հետո՝ հետո հեռացող մանրանկարչությանը, որը նախորդ դարերում գերակշռող էր: Սկիզբ է դրվում աշխարհիկ նոր նկարչության՝ կերպարվածքի ռեալիստական միջոցների կիրառումով: Անշուշտ, այս փոփոխությունները տեղի են ունենում դանդաղ, տնտեսական և քաղաքական այն խոչընդոտող պայմանների պատճառով, որոնց մեջ զբաղվում էր հայ ժողովուրդը:

Հայաստանը, որն իր բազմադարյան գոյության ընթացքում վերածվել էր օտար նվաճողների ռազմաբեմի, 16—17-րդ դարերում դառնում է Իրանի և Թուրքիայի կուլտիւնաբեր: Արևելյան դաժան բռնակալության ամենից ավելի բնորոշ օրինակ հանդիսացող այս երկու պետությունները անօրինակ կեղեքման ու հարստահարման են ենթարկում հայ ժողովուրդին, որն այլևս անկարող լինելով ապրել իր հայրենիքում, ստիպված գաղթում է ուրիշ երկրներ: Մասնաճյուղային գաղթի հետևանքով մի քանի երկրներում հիմնվում են հայկական գաղթավայրեր, որոնցից մի քանիսը կարևոր դեր են կատարել հայ մշակույթի զարգացման գործում: Մշակույթի այդպիսի օջախներ են հանդիսացել՝ Նոր Զուղան, Ագուլիսը, Թիֆլիսը, Կվովը, Թեոդոսիան, Կոստանդնուպոլիսը, Մոսկվան, Հյուսիսային Կովկասը, Զմյուռնիան, Պադեստիսը, Սիրիան, Վենետիկը, Ամստերդամը: Գաղթել են և հայ առևտրականները, և արհեստավորները, և գյուղացիները, և մտավորականները:

Այս տարագիր վիճակը, իհարկե, բացասական ազդեցություն է ունեցել ժողովրդի ազգային միասնությունը, տնտեսական դարգացման և մշակութային պահպանման գործում:

Հայկական տպարաններ են հիմնվում Լվովում, Հոմոնում, Վենետիկում, Ամստերդամում, Նոր Զուլայում և այլուր: Վենետիկում հաստատվում է Մխիթարյանների հայ կաթողիկե միաբանությունը իր դպրոցով, դառնալով բանասիրության կարևոր կենտրոն. այստեղ հրատարակվում են պատմական, գիտական, գեղարվեստական բազմաթիվ աշխատություններ: Գոյություն են ունեցել թատրոններ Լվովում և Վենետիկում, որտեղ բեմադրվել են հայկական պատմական ողբերգություններ և եվրոպական դասական պիեսներ: Որոշ գաղթականացրեցում եղել են նաև հայկական դպրոցներ, որտեղ աստվածաբանության հետ մեկտեղ ուսուցանել են գիտություններ և արվեստ:

Մշակութային վերելք է տեղի ունենում նաև բուն Հայաստանում: Սկսում են գործել մի քանի հայկական դպրոցներ, որոնք փակվել էին 15—16-րդ դարերի ընթացքում բռնկող ցեղերի արշավանքների հետևանքով: Նույն ժամանակամիջոցում Հայաստանում գործել են նույնիսկ թատերական խմբեր: Յրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենը վկայում է, որ նա Երևանում տեսել է թատերական խումբ, երեք գործողությամբ մի կատակերգություն ներկայացնելիս, զուսանների նվագակցությամբ. դա, ըստ էության, օպերայի նախատիպն է հանդիսացել:

Համընթաց դարգացել է նաև գրականությունը. այդ ժամանակ են հանդես եկել Նաղաշ Հովնաթանը, Սայաթ-Նովան:

Մոտ երեք հարյուր տարով ընդհատված ճարտարապետական արվեստը նույնպես սկսում է աշխուժանալ. վերակառուցվում են քաղաքները, գյուղերը, վանքերը. կառուցվում են նոր եկեղեցիներ, քարավանատներ, կամուրջներ, սպարանքներ: Այդ ժամանակվա եկեղեցական նշանավոր կառուցումները

րից են՝ Խորվիրապ, Մուղնի, Շողակաթ, Զորավոր և այլ եկեղեցիներ: Քաղաքացիական կառուցումներից նշանավոր են՝ Դավիթ Բեկի ամրոցը, Աշտարակի կամուրջը:

Նշանակալի դարգացման է հասնում նաև կերպարվեստը:

Տասնյոթերորդ դարից սկսվող այդ վերելքը, որը երկարատև ընդմիջումից հետո նոր էտապ էր հայ ժողովրդի կյանքում, տեղի էր ունենում արդեն բուրժուականացող հասարակական հարաբերությունների հիման վրա:

Քաղաքներում սկսում էին աշխուժանալ արհեստներն ու առևտուրը, կապ ստեղծելով նաև եվրոպայի ու Արևելքի մի քանի երկրների հետ: Առևտրի միջոցով տարբեր երկրների հետ ունեցած հայ առևտրականների և մտավորականների՝ հատկապես նկարիչների շփումը հնարավորություն է տալիս նրանց շատ բան փոխ առնելու այդ երկրների մշակույթից, արվեստից, կենցաղից:

Առևտրի, արհեստների ու մշակութային դարգացման առավել աչքի ընկնող Հայաստանի քաղաքներից էին՝ Երևանը, Վանը, Կարսը, Կարինը, Երզնկան, Բաղեշը, Մուշը, Բայազետը, Հայաստանից դուրս՝ Քիֆլիսը, Ազուլիսը, Քեոզոսիան՝ Ղրիմում, Լվովը՝ Լեհաստանում, Կոստանդնուպոլիսը՝ Թուրքիայում, Սպահանը՝ Իրանում և այլն:

**ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԱՂԹՕՋԱԿՆԵՐՈՒՄ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ**

17-րդ դարի հայկական կեպարվիստի դարգացման գլխավոր օջախներից մեկը Նոր Զուլայն էր, արհեստագործական, վաճառականական հայկական հարուստ մի գաղութ, հիմնադրված Շահ Աբբաս Երկրորդի օրոք 1654—55 թվականներին: Քաղաքի բնակ-

չությունը կազմում էր Շահ Աբբաս Առաջինի ժամանակվանից Հին Զուլայից գաղթեցված հայությունը, որին հարկադրել էին տեղափոխվել Սպահանի մի արվարձանը՝ Զայնդերուտ գետի մյուս ափին և այնտեղ կառուցել նոր քաղաք: Այնտեղ հիմք է դրվում ապագա Նոր Զուլային, որը հետըզհետև աճում ու զարգանում է որպես առևտրական քաղաք, համալրվելով ուրիշ քաղաքներից ներգաղթած հայ բնակիչներով:

Քե որպիսի թափ է ստանում շինարարությունը Սպահանում և Նոր Զուլայում 17-րդ դարում, այդ մասին վկայում է հայ պատմագիր Առաքել Դավրիժեցին. «...Շինեցին իրենց համար հարկեր և բնակարաններ հրաշալի հորինվածքով՝ կամարակապ փողոցներով, թևավոր ապարանքներով, ամառանոցային հովանոցներով, բարձրաբերձ և արքայակերպ շինություններով, զարդարված և հորինված ոսկու և լաջվարդի ծաղիկներով և ակնախտիտ տեսակ-տեսակ երանգներով»:

Այնուհետև պատմագիրն անդրադառնում է այն պատճառներին, որոնք ստիպեցին Շահ Աբբասին տեղահան անել Սպահանում ապրող հայ բնակչությանը և նրա համար հողամաս հատկացնել Սպահանի արվարձաններում, նոր քաղաք կառուցելու համար: Նոր Զուլայի հիմնադրման առթիվ Դավրիժեցին գրում է. «... և այստեղ, լայն ու ընդարձակ նոր տեղում, շինեցին մեծածախս վայելուչ տներ՝ բազմազան հորինվածքով, լայն ու ընդարձակ, վերամբարձ վերնահարկերով և զովասուն հովանոցներով, որոնց առաջին կային զրոսավայրեր, պարտեզներ, ծաղիկներ և մրգատու ծառեր»:

Շահ Աբբասը, շահախնդիր լինելով հայ արհեստավորներին և վաճառականներին Իրանում պահելու խնդրով, ամեն ինչով ընդառաջում էր Նոր Զուլայի բնակիչներին.

\* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 63:

\*\* Նույնը՝ էջ 454:

նա նույնիսկ ազատություն էր տվել եկեղեցիներ շինելու, կրոնական, թաղման ծիսակատարություններ կատարելու և մի ամբողջ շարք արտոնություններ վայելելու: Ահա և այդ վկայությունը. «Նույնպես շինեցին Աստու փառքին արժանի հրաշալի հորինվածքով եկեղեցիներ՝ Երկնանման խորաններով և վերամբարձ գմբեթներով, ամբողջապես նկարազարդված տեսակ-տեսակ երանգներով, ոսկով և լաջվարդով, Տիրոջ և սրբերի վերաբերյալ պատկերներով: Եվ բոլոր եկեղեցիների գմբեթների գլխին դրվեցին սուրբ խաչեր ի փառք և ի պարծանք քրիստոնյաների»:

Քաղաքի զարգացմանը զգալի չափով նպաստում են հայ վաճառականների առևտրական գործարքները Եվրոպայի ու Արևելքի մի քանի երկրների հետ: Ինչպես պատմությունից հայտնի է, հայ խոջանների, այսինքն՝ մեծածախ առևտրականների ձեռքին էր գտնվում ոչ միայն Նոր Զուլայի, այլև ամբողջ Իրանի առևտուրը: Հայ խոջանները առևտրական հարաբերությունների մեջ էին Հոլանդիայի, Իտալիայի, Յրանսիայի, Անգլիայի, Ռուսաստանի, Չինաստանի, Հնդկաստանի և նույնիսկ Ամերիկայի հետ: Հայ վաճառականների դերը չէր սահմանափակվում միայն առևտրով. նրանք նաև նրպաստել են երկրների միջև մշակութային կապերի հաստատմանը, տարածմանը, թեկուզ և դա կատարվեր ոչ այնքան մարդասիրական, հասարակական շահերը նկատի ունենալով, որքան անձնական շահախնդրության նկատառումներով: Նրանք առիթից առիթ իրենց հետ ուրիշ երկրներ էին տանում և այնտեղից բերում տարբեր մասնագիտության տեղ արհեստավորների, արվեստագետների, գիտնականների: Այսպիսով, Իրանի հայ վաճառականների առևտրական և կուլտուրական կապերը տարբեր երկրների հետ հսկայական նշանակություն են ունենում Նոր

\* Նույնը, էջ 64:

Ջուղայի կառուցման, բարեկարգման, բնակչության ունեւոր խավի կենցաղի, ինչպես նաև արվեստների ու արհեստների զարգացման գործում: Բավական է ծանոթանալ ներմուծվող մի քանի ապրանքների տեսակներին, համոզվելու համար դրանում. դարդեր, հայելիներ, թանկագին քարեր, մետաղյա իրեր, տնային իրեր, ծաղկավոր գործվածքներ, ընտիր մորթիներ, մահուղ, քաթան, մոմ, համեմունքներ և այլն: Սրանց հետ մեկտեղ երբեմն բերվել են նաև դեղատիպակապի իրեր, արծանիկներ, նկարներ: Կարճ ժամանակամիջոցում Ջուղան այնքան է զարգանում ու փարթամանում, որ ինչպես պատմագիրն է վկայում, նույնիսկ մրցել կարող էր պարսից մայրաքաղաքի շքեղությունների հետ: Եվ դա բնական էր: Քանի որ Ջուղայի հարուստ վաճառականները առիթ էին ունենում շրջել տարբեր երկրներ, բնորոշությունները գտնել Ասիայի և Եվրոպայի պալատներում, վաճառականների ապարաններում, տեսնել նկարազարդ հարուստ պալատներ, շքեղ արգուղարդ, մեծ արվեստագետների ստեղծագործություններ, բնական է, որ նրանք պետք է աշխատեին իրենց ապարաններին նույնպես շքեղ տեսք տալ:

Ահա այս պայմաններում է սկսել զարգանալ աշխարհիկ նոր գունանկարչությունը, որի առաջին ներկայացուցիչները, առ այսօր հայտնի պատմական աղբյուրներով, հանդես են եկել Ջուղայում: Այդ նկարիչներից, իրենց գործերով մեզ հասած, հայտնի են Մինաս Ջուղայեցին և Հովհաննես Մրքուզը: Թեպետ Առաքել Դավրիժեցին հիշատակում է նաև վարպետ Հակոբջանի անունը, բայց դժբախտաբար նրա գործունեության մասին ոչինչ չի գրում. չկան նաև նրան վերագրվող աշխատանքներ:

Առաքել Դավրիժեցու տված տեղեկությունների համաձայն, Մինասի ու Մրքուզի գեղարվեստական գործունեությունն ընթացել է Իրանում, մեծ մասամբ նոր Ջուղայում:

17-րդ դարի սկիզբը Իրանում զուգահեռաբար է Շահ Աբբաս Առաջինի թագավորու-

թյանը: Ապահանը դարձնելով Իրանի մայրաքաղաքը և բնակեցնելով այնտեղ մեծ թվով հայերի, որոնք բռնի կերպով գաղթեցված էին Հայաստանից, Շահ Աբբասը նպատակ ուներ երկիրը ծաղկեցնել: Քաղաքականագետ շահը նպատակոր պայմաններ է ստեղծում թե՛ արհեստների, թե՛ առևտրի զարգացման համար: Վերակառուցվում ու ծաղկում է Ապահանը: Եվրոպական ճանապարհորդների խոստովանությամբ նոր աթոռանիստը կառուցված էր այնպիսի շքեղությամբ ու փայլով, որ Կոստանդնուպոլսի նման համարվում էր Արևելքի գեղեցկագույն քաղաքը: Բնակչության նկատելի մասը զբաղվում էր արհեստներով ու առևտրով: Ըստ որում, թե՛ մեկում, թե՛ մյուսում առաջատար դերը պատկանում էր հայերին, որոնք աչքի էին ընկնում իրենց ընդունակությամբ, առևտրական գործունեությամբ: Առևտրական հարաբերությունների շնորհիվ ոչ միայն Իրանից էին վաճառականներ մեկնում ուրիշ երկրներ, այլև ուրիշ երկրներից էին Իրան գալիս օտար վաճառականներ, բերելով բազմաթիվ ապրանքներ: Եվրոպացիների վկայությամբ Ապահանում կային կրպակներ, որտեղ վաճառվում էին նյութերից, Վենետիկից բերված իրեր: Այնտեղ ապրում էին անգլիացիներ, ֆլամանդացիներ, իտալացիներ, իսպանացիներ և Եվրոպայի այլ երկրների բնակիչներ: Բ. Դենիկեն հաստատում է, թե կան տեղեկություններ այն մասին, որ 17-րդ դարում Իրան էին տարվում նույնիսկ եվրոպական արվեստի առանձին նմուշներ: Նա մեջ է բերում Տավերնեի հաղորդած տեղեկությունն այն մասին, որ շահը նվեր է ստացել յուզաներից նկարված երկու մեծ պատկեր, որոնք ներկայացրել են կուրտիզանուհիների, հագնված ֆրանսիական տարազով:

Այսպիսով, Եվրոպայի հետ ունեցած Իրանի առևտրական հարաբերությունները նրա պատկեր են եվրոպական արվեստի ներթափանցմանը Իրան, և նրա ազդեցությանը՝ իրանական արվեստի վրա:

Բ. Դենիկեն իրանական արվեստին նվիրած իր գրքում հաստատում է, որ «եվրոպական արվեստի ազդեցության մասին (իրանականի վրա—Ե. Մ.) կարելի է խոսել սկսած 16-րդ դարի վերջից: Խոսելով նկարիչ շեյխ Մոհամեդ Սերդևարցու մասին, Բսկանդեր Մոնշին ասում է, որ գծանկարում և գունանկարում նա ընդօրինակում էր եվրոպական նմուշները և Իրանում տարածում էր եվրոպական եղանակով նկարելու սովորությունը»:

Չնայած եվրոպական արվեստի ազդեցությանը, որն «սկզբնական շրջանում արտահայտվել է ոչ այնքան զեղարվեստական ձևի, որքան սյուժետային մոտիվի վրա»\*, այնուամենայնիվ, Իրանի արվեստը 17-րդ դարում զարգացել է նախորդ դարերի ավանդականությամբ, պահպանելով իր ոճական առանձնահատկությունները: Ավելի ուշ այդ ազդեցությունները նկատվում են նաև ձևի մեջ:

17-րդ դարի իրանական նկարչության մեջ, միևնույն է՝ որմնանկարչության թե՛ մանրանկարչության, նկատվում է նկարելու հարթապատկերային կամ ուրվագծային եղանակ, բացակայում է հեռանկարչությունը, կան հարաբերաչափերի և մարդկային մարմնի համաչափությունների խախտումներ, բացակայում է կոնկրետը, կերպարայինը, մեծ տեղ է զբաղում հեթանոսային նկարազարկանը, կերպավորման եղանակը դեկորային է, միջոցները՝ սահմանափակ:

17-րդ դարում իրանական գունանկարչությունը զարգանում է մանրանկարչության և ավելի շուտ որմնանկարչության ուղղությամբ: «Իրանական մոնումենտալ նկարչությունը բարձր ֆեոդալական մեծուհիքի մարտ պալատական արվեստն է: Այդ պալատական ոճի նմուշներ են հանդիսանում 17-րդ դարի Մպահանի պալատների որմնանկարները: Որմնանկարների սյուժեները, գրեթե բացառապես, կերպավորում են պալատի

\* Б. Денике, Живопись Ирана, Москва, 1938 г., стр. 136.

\*\* նույնը, էջ 136:

և հարեմի տոնական ու անհոգ կյանքի պատկերները՝ զվարճացողներ, հանգստացողներ, այգու բնանկարի ֆոնի վրա դինի խմողներ, երիտասարդ աղջիկներ ու պատանիներ, և ընդգրկում են միայն մի քանի պատկեր, կապված որսի կամ կենդանիների (հովազ, այծյամ) ու թռչունների պատկերման հետ: Զգեստների մի քանի մանրամասնություններում և բնանկարի մեկնաբանման մեջ նկատվում է ծանոթություն եվրոպական գունանկարչությանը, նույնիսկ երբեմն եվրոպական արվեստի ազդեցություն»:

Հիշյալ ժամանակաշրջանի իրանական նկարիչներից նշանավորներն են՝ Ռեզա Աբբասը, որը զբաղվել է որմնանկարով և մանրանկարչությամբ: Նա աշխատել է Շահ Աբբաս Առաջինի և Շահ Սեֆիի օրոք: 1640—50-ական թվականներին են աշխատել Աֆղալ ալ-Հուսեյնին, Պիր Մոհամեդ ալ-Հաֆեզը և Ռեզա-յե-Մոսավվերը, որոնք նույնպես զբաղվել են որմնանկարով և մանրանկարչությամբ: Սրանք քիչ թե շատ շահով ենթակա եղել են եվրոպական արվեստի ազդեցությանը, բայց սրանցից ավելի շատ և ավելի զգալի ազդեցության է ենթարկվել Մոհամեդ Ջամանը, որի մասին իր գրքում հիշատակում է վենետիկցի բժիշկ Մանուշին: Այս մասին վկայություն բերելով, սովետական արվեստաբան Բ. Դենիկեն, վերևը հիշատակած իր գրքում կարևոր տեղ է տալիս Ջամանին, նշելով, որ նա սովորել է Հոտմում, իր հետ բերելով եվրոպական արվեստից շատ բան: «Եվրոպական արվեստը սիրող, ինքը սովորած լինելով հուանդական նկարիչների մոտ, Շահ Աբբաս Երկրորդը (1642—1667) Ջամանին և ուրիշ երիտասարդ իրանցիների ուղարկում է Հոտմ: Հոտմում, որտեղ Մոհամեդ Ջամանը սովորում է նկարչություն, ընդունում է քրիստոնեություն և ստանում Պառլու անունը: Այնու-

\* Б. Денике, Живопись Ирана, стр. 142.

հետև վերադառնում է Իրան»<sup>\*</sup> և շարունակում զբաղվել ստեղծագործություններով, թաքցնելով իր դավանափոխությունը: Ձամանը լինելով իր ժամանակի անվանի, բավելակարիչներից մեկը, հանդիսացել է շահի պալատական նկարիչը:

Հիշյալ նկարիչների հետ նույն շրջանում ապրել ու ստեղծագործել են նաև հայ նկարիչներ Մինաս Զուղայիցին և Հովհաննես Մրթուղը:

Նախ տեսնենք, թե Իրանում ի՞նչ պայմաններում է զարգացել հայկական կերպարվեստը:

Հայ ժողովրդի մի հատվածը, բնակեցվելով Զուղայում, հնարավորություն ստացավ նոր կյանք ստեղծելու: Զուղայ կարճ ժամանակամիջոցում շինվեց, զարգարվելով ապարանքներով: Զուղայցի հայ վաճառականները, հաճախակի լինելով արտասահմանում, շատ բան էին տեսնում և սովորում արտասահմանյան իրենց կոլեգաներից՝ նրանց ապրելակերպի, նիստ ու կացի, կուլտուրայի, ճաշակի հարցերում: Նրանք սովորում էին թե՛ Արևմուտքից, թե՛ Արևելքից: Այս շարժառիթներն են առիթ հանդիսացել, որպեսզի Զուղայի հայ վաճառականներն իրենց ապարանքները ճոխացնեին արտաքին ձևավորումով և ներքին կահավորումով, ծածկելով պատերը հարուստ որմնանկարներով, գեղեցիկ զարդանկարներով: Ձևավորման այդ աշխատանքը կատարվում էր տեղական հայ նկարիչների միջոցով: Զուղայի հայ վաճառականների կենցաղը շատ բանով նման էր տեղի պարսիկ առևտրականների կենցաղին: Հայ վաճառականները անբող-հատ շփման մեջ էին պարսիկների հետ, անգամ իրենց տանը հյուր էին ընդունում պարսիկ իշխանավորներին և նույնիսկ շահին, աշխատելով նրանց սիրաշահել: Մեզ հասած հայկական մանրանկարներում և որմնանկարներում հաճախ կարելի է տեսնել իրանական զարդանկարից փոխառումներ:

Հայ վաճառականները նույնպես ձգտում էին իրենց ապարանքները զարդարել կվորպական արվեստի նմանողությամբ և իրանական զարդանկարի օգտագործումով: Այդպիսի տներ ու եկեղեցիներ մինչև օրս էլ կան պահպանված Զուղայում:

#### Մ Ի Ն Ա Ս Զ Ո Ւ Ղ Ա Յ Ե Յ Ի

Նոր Զուղայի ամենաականավոր հայ նկարիչը եղել է Մինասը: Նրա կյանքի ու ստեղծագործության մասին որոշ տեղեկություններ տալիս է Առաքել Դավրիժեցին: Յավոթ սրտի, պատմագիրը հիշատակում է նրա միայն անունը, իսկ ազգանունը մնում է անհայտ: Դավրիժեցին եղել է Մինասի ժամանակակիցը, բայց թվական ոչ մի տրվյալ չի տալիս Մինասի ծննդյան կամ մահվան մասին: Նրա նկարագրություններով և Մինասին ժամանակակից Իրանի շահի ու ռուսական ցարի թագավորության շրջանները նկատի ունենալով կարելի է ասել, որ Մինասը ծնվել է 1610-ական թվականներին, ստեղծագործելով մինչև 1660-ական թվականները, գուցե և ավելի: Առաքել Դավրիժեցին Մինասին անվանում է Զուղայցի, Գարեգին Լեոնյանը՝ Մինաս Զոհրաբյան<sup>\*</sup>, իսկ Արամ Երեմյանը՝ Մինաս Վելիջանյան<sup>\*\*</sup>: Սկզբնաղբյուրը Առաքել Դավրիժեցին է, բայց, ցավոք սրտի, նա չի հիշատակում նկարչի ազգանունը: Մյուս բանասերի—Գարեգին Լեոնյանի ենթադրություն:

\* «Очерки по истории искусства Армении», сборник статей, Москва—Ленинград, 1939 г., стр. 47.

\*\* «Անահիտ». Փարիզ, 1937 թ., № 5—6.

նր, ըստ երևույթին, հիմնված է Հարություն Տեր-Հովնանյանցի «Պատմություն Նոր Զուղայու» աշխատության մեջ տված տեղեկության վրա: Գ. Լեոնյանը, խոսելով նկարիչ Մինասի մասին, նկատի ունի Առաքել Դավրիժեցու ներկայացրած նկարիչ Մինաս Զուղայեցուն, որն ապրել է 17-րդ դարում, մինչդեռ իր ներկայացրած Մինասը, Զոհրաբյան ազգանունով, փաստորեն ապրել է 19-րդ դարում: Գ. Լեոնյանը Մինաս Զուղայեցու ազգանունը որոնելիս Շ. Տեր-Հովնանյանցի աշխատության մեջ հանդիպել է նույնանուն նկարչի, բայց, ըստ երևույթին, չի հետաքրքրվել Մինաս Զոհրաբյանի տոհմի պատմությամբ և պարզապես ենթադրել է, որ դա հենց նույն Մինասն է: Ինչպես Շ. Տեր-Հովնանյանցը հաստատում է, նոր Զուղայում կային բավական թվով հայ իշխաններ, վաճառականներ. նրանց մեջ անվանի տոհմերից մեկն էր Զոհրաբյանների տոհմը: Ահա թե ինչ է ասում պատմագիրը:

«Զոհրաբյանները թեպետ մեծ ընտանիք չեն, բայց նշանավոր են որպես ուսումնականներ: Զուղայի երկու դպրոցի ուսուցիչները երկու եղբայրներ են՝ Հովհաննես և Կարապետ-պարոն Մկրտիչ Զոհրաբյանի որդիները: Նրանց մյուս եղբայրը՝ Մինասը ինքնուրույն կերպով, առանց օրինավոր ուսուցչի սովորեց նկարչություն, ետ շմեալով Պարսկաստանի նկարիչներից»:

Այնուհետև պատմագրի մոտ գտնում ենք տվյալներ, թե Զոհրաբյանները երբ են ապրել ու աշխատել Զուղայում:

«Պարոն Հովհաննես Մ. Զոհրաբյանը ապրել է Մադրաս քաղաքում Սամյանների տանը և համաձայն նրանց խնդրանքի, նրանց բավարարելու համար, 1839 թվականին եկել է Զուղա և 1840 թվականին նորից բաց է արել Սամյանների Ամենափրկչի դպրոցը Հակոբջանյանների Ս. Ստեփանոսի եկեղեցու գավթում, ինքն էլ լինելով նրա

\* Շ. Տեր-Հովնանյանց, Պատմություն Նոր Զուղայու, հատ. Ա, էջ 154:

առաջին ուսուցիչը: ...Ութսունի շափ աշակերտներ, որոնց դասավորելով ըստ դասարանների, որպես ստորին դասարանների դասատուներ հանձն են առել պարոն Կարապետ Զոհրաբյանը և ուրիշները... Այդ դպրոցներից մեկը բացվել է սուրբ Ստեփանոսի եկեղեցու գավթում, որտեղ նախապես Ամենափրկչի դպրոցն է եղել, իսկ մյուսը՝ սուրբ Մինասի եկեղեցու գավթում: Առաջինի ուսուցիչը եղել է պարոն Հովհաննես Մ. Զոհրաբյանը, երկրորդի ուսուցիչը՝ պարոն Կարապետ Մ. Զոհրաբյանը՝ նրա եղբայրը»:

Վերահիշյալ Հովհաննես և Կարապետ Զոհրաբյանները եղբայրներն են նկարիչ Մինասի, որի մասին գրում է Շ. Տեր Հովնանյանցը իր պատմության Ա. հատրում և որից տեղեկություն է բաղել Գ. Լեոնյանը: Այսպիսով, Զոհրաբյանները, ինչպես նաև սրանց եղբայր նկարիչ Մինաս Զոհրաբյանը, ապրել են 19-րդ դարում և աշխատել Զուղայում 1839—40-ական թվականներին:

Ինչ վերաբերում է 17-րդ դարում ապրած Մինասի Վելիջանյան ազգանունին, որը հաստատում է Արամ Երեմյանը, թեպետ մասամբ վիճելի է, բայց ավելի հավանական է թվում, քանի որ համընկնում է նրա թե՛ պապի, թե՛ որդու անունների հետ:

Ըստ Տեր-Հովնանյանցի, Խոջա Վելիջանյանների տոհմը 17-րդ դարում Զուղայի ամենաանվանի առևտրական տոհմերից մեկն է եղել: «Վելիջանը գաղթել է Հայաստանից, դառնալով Խոջա Պետրոսյանների ազգատոհմի նահապետը: Նրանից ծնվել է Խոջա Պետրոսը, որը թե՛ ունեցվածքի մեծությամբ և թե՛ հոգու ջերմեռանդությամբ հանդիսանալով ավելի առաջադեմ, յուր ևկամուտով կառուցել է Քեթիկհամի հսկայաշեն եկեղեցին, որը ժողովուրդը անվանում է Մեղրանի ժամ (հրապարակի եկեղեցի-Ն. Մ.): Խոջա Պետրոսն ունեցել է շորս որդի՝ Պողոս, Մինաս, Հովհաննես և Ղու-

\* Շ. Տեր-Հովնանյանց, Պատմություն Նոր Զուղայու, հատ. Բ, էջ 257—258:

կաս»<sup>\*</sup>։ Ահա այս խոջա Պետրոսի շորս որդիներինց Մինասն է համարվում այն մեծահամբավ նկարիչը, որի մասին այնքան մեծաբանքով խոսում է Առաքել Դավրիժեցին։ Արամ Երեմյանի ենթադրությունը այն մասին, որ Մինասը հանդիսանում է Ջուղայի մեծանուն վաճառական խոջա Պետրոսի որդին, հաստատվում է Ջուղայում պահպանված մի արձանագրությունը։ Փորագրված ոսկեղօծ արձանագրությունը, որն անձամբ տեսել է և գրի առել Արամ Երեմյանը, գտնվում է Ջուղայում, խոջա Պետրոսինց ապարանքի նկարազարդ սենյակում։ Բովանդակությունից երևում է, որ դա այն սովորական, հաճախակի հանդիպող արձանագրություններից է, որպիսիք հանդիպում են ձեռագրերում, պալատների և եկեղեցիների պատերին, գրված ի հիշատակ որևէ անվանի մարդու, նկարչի կամ վարպետի գործունեության։ Հիշյալ արձանագրությունը թողել է Մինասի որդին՝ Մաթևոսը։ Որ Մինասը որդիներ ունեցել է, այդ մասին վկայում է Առաքել Դավրիժեցին, երբ իր աշխատության քսանիններորդ գլուխն ավարտելուց հետո հետևյալ ձևով է հղում Մինասին.

«Եվ բազմաթիվ տարբեր արվեստների մեջ սրան էր հմուտ, որի հիշատակին արժանի համարելով գրեցինք, որպեսզի տեր Աստվածը քրիստոնեություն հաստատուն հավատով և անփորձ կյանքով իր զավակներով երկար օրեր պահպանի նրան. ամեն»<sup>\*\*</sup>։

Եվ քանի որ այդ արձանագրությունը գրտնրվում է պատկերների տակ, ապա, թերևս համոզել լինի Ա. Երեմյանի ենթադրությունը այն մասին, որ արձանագրության հեղինակ Մաթևոսը նույնպես եղել է նկարիչ։

«... Մեղավոր Մաթևոսի ձեռքով, որը որդին է պարոն Մինասի։ Հիշեցեք Մաթևոսին և իր ծնողներին, և իր հեզահոգի ու ողորմած պապին— խոջա Պետրոսին»<sup>\*\*\*</sup>։

Այսպիսով, եթե արձանագրության մեջ հիշատակված Մինաս անունը լուրջ դուգադիպում չէ խոջա Պետրոսի որդու անվան հետ, ուրեմն կարելի կլինի համոզվել, որ դա հենց ինքը նկարիչ Մինասն է։ Մասամբ կասկածի տեղի է տալիս այն, որ արձանագրության հեղինակ Մաթևոսը՝ խոջա Պետրոսի թոռը, կարող էր նկարիչ չլինել, այլ պարզապես հանձնարարած լինել որևէ վարպետի այդ արձանագրությունը փորագրելու պատի վրա։ Ցավոք սրտի, արձանագրության մանրամասները հայտնի չեն։ Այնուամենայնիվ, խոջա Պետրոսի ապարանքի արձանագրությունը շատ բանով համոզում է, որ Մինասի ազգանունը վերջանյան լինի, այսինքն՝ որ Մինասը Ջուղայեցու մեծանուն խոջա Պետրոսի որդին լինի։ Սակայն այս դեպքում մնում է որպես 17-րդ դարի ամենաանվանի հայ նկարիչը։

Դրանք Առաքել Դավրիժեցու տեղեկություններին։ Դավրիժեցին վկայում է, որ «վարպետ Մինաս էր ի ցեղեն Ջուղայեցվոց»<sup>\*</sup>։ Պետք է ենթադրել, որ Մինասը Հին Ջուղայից գաղթեցված հայերից է, բնակություն հաստատած Սպահանում։ Ցավոք սրտի, պատմագրի մոտ չկան այնպիսի կարևոր տեղեկություններ, որոնք վերաբերին Մինասի ծննդյան թվին, նրա ընտանեկան դրությունը, նրա ծագմանը։ Այստեղ էլ կասկած է առաջանում, թե արդյո՞ք պատմագիրը չէր հիշատակի Մինասի ազգանունը, եթե նա պատկաներ վերջանյանների տոհմին և նույնիսկ լիներ խոջա Պետրոսի որդին, մանավանդ, որ խոջա Պետրոսին նա պատկանանքով է հիշում, անվանելով նրան «քրիստոնասներ մեծ պատրիկ Ջուղայեցի խոջա Պետրոս»<sup>\*\*</sup>։ Մինչդեռ Մինասը նրա մոտ հիշատակվում է միայն որպես վարպետ-նկարիչ։

\* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 409։

\*\* Նույնը, էջ 352։

Ա. Դավրիժեցու մոտ կան կենսագրական արձեթավոր տվյալներ Մինասի գեղարվեստական կրթության և գործունեության մասին։

«Այս վարպետ Մինասը ձեռք է բերել պատկերահանության և ծաղկաբարության արվեստը, երեսա ժամանակ գնալով Հալեբ<sup>1</sup>, որտեղ գտնվել է ոմն նկարիչ վարպետ, ազգությամբ ֆրանկ (եվրոպացի— Ե. Մ.). աշակերտել է ֆրանկ վարպետին, սովորել է նրանից, սովորելուց հետո դարձել է ինքնագլուխ, եկել է Սպահան քաղաքը, բնակվել իր տանը, ջուղայեցիների շրջապատում. զբաղվելով նկարչությամբ»<sup>3</sup>։

Այսպիսով, հայտնի է դառնում, որ Մինասը նկարչություն սովորել է Հալեպում, ոմն եվրոպացի նկարչի մոտ։ Նրա Հալեպ գտնվելը տարօրինակ չէ, որովհետև ջուղայեցի հայ վաճառականները առևտրական սերտ հարաբերությունների մեջ էին հարեվան երկրների հետ։ Հավանաբար, Մինասը նույնպես վաճառականների հետ մեկնել է Հալեպ և այնտեղ առիթ ունեցել ուսանելու ինչ-որ եվրոպացու մոտ։ Հալեպում գտնվելու և եվրոպացի նկարչի մոտ սովորելու փաստը լուսաբանում է, թե ինչու Մինասի ստեղծագործությունն իր վրա կրում է եվրոպական արվեստի ազդեցության կնիքը։

Մինասի՝ արտասահմանում գտնվելու և նրա գործունեության մասին ուրիշ ոչ մի տեղեկություն չկա։ Այնուհետև պատմագիրը նրան տեղափոխում է Ջուղա և ցույց տալիս կատարյալ վարպետության հասած, ստեղծագործությամբ զբաղվելիս։ Այդ մասին Դավրիժեցու հաղորդած տեղեկությունները ընդհանուր տպավորություն են տալիս Մինասի տաղանդի բազմակողմանիության և նրա բազմաշխատ գործունեության մասին։ Պատմագրի նկարագրությամբ Մինասը և՛ դիմանկարիչ էր, և՛ գրքի ձևավորող, և՛ որմնանկարիչ. նա նկարում էր և՛ յուղաներկերով և՛ տեմպերայով, կտավի, տախտակի,

\* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 409—410։

պղնձի և պատի վրա, «... Միևնույն է, թե նկարելու լիներ ձեթով կամ առանց ձեթի, թղթի կամ կտավի վրա, տախտակի կամ պղնձի վրա, պատի վրա, ինչ կերպ որ պետք լիներ կարողանում էր։ Նա պատկերազարդում էր և գրքեր, ինչ գիրք որ պատահեր, ծաղկազարդում էր ոսկով և լաջվարդով, որովհետև ամեն մի մասնավոր արվեստ, որին նա հետևում էր, բոլորն էլ անթերի գիտեր»<sup>4</sup>։

Թերևս, տաղանդավոր նկարչի բազմակողմանիությունն է թելադրում նրա ժամանակակիցներին այդպես բարձր գնահատելու նրա արվեստը, ամենուրեք նրան հրավիրելով պատկերազարդելու ապարանքներ, եկեղեցիներ, տներ։

«Եվ որովհետև խիստ հմուտ էր արվեստի վայելչակերտ, գեղեցկատիպ, չքնադատես հորինվածքին, - Ջուղայեցի մեծամեծները նրան տանում էին նախշելու և պատկերազարդելու իրենց ապարանքներն ու տները»<sup>5</sup>։

Թե ինչպես է ընթացել Մինասի գեղարվեստական գործունեությունը Սպահանում, ինչպես հայերի, այնպես էլ պարսիկների շրջանում, մի դեպքի նկարագրությամբ ցույց է տալիս Ա. Դավրիժեցին։ Սպահանում շատերն էին Մինասին հրավիրում իրենց ապարանքներն ու տները նկարազարդելու։ Հայտնի է, որ ջուղայեցի մեծանուն խոջա Սարֆրազը նույնպես նկարչին հանձնարարում է նկարազարդելու իր ապարանքի սենյակները։ Երբ զեռ Մինասն աշխատում էր ապարանքի նկարազարդման վրա, այդ միջոցին խոջա Սարֆրազի տուն հյուր է գալիս պարսից Շահսեֆի թագավորը։ Նկատելով պատկերի գեղեցիկ ծաղիկներն ու պատկերները, արքան հետաքրքրվում է նկարիչ վարպետի անձնավորությամբ։ Սարֆրազը պատասխանում է, թե նա տեղացի է, հայ ազգից և որ ներկայումս աշխատում է տան

\* Նույնը, էջ 413։

\*\* Նույնը, էջ 410։

սենյակներին մեկուսի՝ թագավորը հրամայում է կանչել նկարչին, հարց ու փորձով իմանում է նրա ուժ լինելը, ապա հրամայում իր ներկայությամբ նկարել իրեն ուղեկցած խաներից մեկին՝ Չրազ խանին, որը շափից ավելի տգեղ էր: Խանը զգալով, որ իր դիմանկարը նկարվում էր զվարճասիրտության համար, աշխատում է թեթև գրուխը, ծուռել աչքերը, բերանը, այլալուծ կերպարանքը, շուտ ու մուռ գալ մի կողմից մյուսը, որպեսզի իր պատկերը նման չլինի իրեն: Բայց Մինասը թագավորի հրամանով նույն միջոցին, տեղում, ուրախության պահին նկարում է Չրազ խանի դիմանկարը այնպիսի նմանությամբ, որ հանդեսին ներկա եզոզ բոլոր հյուրերը թագավորի հետ միասին մեծ հիացմամբ զարմանում են, փառաբանելով աստուծուն, որ նա այդպիսի շնորհք էր պարգևել մարդկանց: Այդ օրվանից թագավորն ու նախարարները նրան ձեռքից բաց չեն թողնում և միշտ պահում են իրենց մոտ, իրենց տները նկարազարդելու համար\*:

Դավրիժեցու այս նկարագրությունից ակնհայտ է դառնում, որ Մինասն իր ժամանակակից նկարիչներին մեջ գերակշիռ դեր է ունեցել:

Այլապես ինչու՞վ բացատրել պալատականների զարմանքը Մինասի կարողությունների առթիվ, քանի որ պալատում աշխատում էին լավագույն պարսիկ նկարիչները, և շահն ու պալատականները, ավելի մոտիկից, քան մեր պատմագիրը, ծանոթ էին իրանական արվեստի լավագույն նմանումներին:

Մինասի տաղանդի առավելությունը ցույց տվող ուրիշ պերճախոս ապացույցներ էլ կան, որոնք փարատում են ամեն կասկած: Նորից դիմենք պատմագրին: Դավրիժեցին նկարագրում է ևս մի դեպք, կապված Մինասի հետ: Նա գրում է, որ Շահնեֆիթ թագավորության տարիներին, երբ Ռուսաստանում թագավորում էր Միխայիլ Ֆեոդո-

րովիչ Ռոմանովը, ռուսական թագավորը, բարեկամական շարժառիթներով, ի նշան խաղաղության, նվերներ է ուղարկել Շահնեֆիթ թագավորին: Ի թիվս այլ նվերների, ռուսական կայսրը ուղարկել է նաև մի բազե, որն անձամբ ներկայացրել է մի ռուս սպասավոր: Երիտասարդ, բարեկազմ, գեղեցիկ երիտասարդն ու թուղունը այնքան հրապուրում են շահին, որ նա կամենում է նրանց պատկերն ունենալ: Նա հրամայում է նաղաշ\* Մահմադ բեկին նկարել բազեին և նրան բռնող սպասավորին այնպես, ինչպես կան: Այս նաղաշ բեկը, որն ազգությամբ պարսիկ էր և բոլոր նկարիչների մեջ զրլխավորը, անվանի ամբողջ Իրանում, որը միայն պալատում և մեծամեծ իշխանների համար էր գործ կատարում, բազմաթիվ օրեր նկարում է, բայց ոչ ըստ որակի, ոչ էլ ըստ մարմնի համաշափությունների նման չի լինում: Ապա արքան հրամայում է Մինասին՝ նկարել բազեն և նրան կրող սպասավորին: Եվ նա, շնորհիվ իր աստվածատուր շնորհքի, մի քանի օրում նկարում է նրանց և «այնքան համեմատ՝ որ թագավորն ինքն և ամենայն նախարարքն յուր անպատմելի հիացմամբ սքանչացյալք՝ զարմացյալք կային ի վերահորա»\*\*: Եվ որովհետև արքան շատ է հավանում Մինասի աշխատանքը, հրամայում է որպես պարգև նրան տալ տասներկու թուման և ոտից գրուխ նոր շորեր. բացի դրանից, շահը հրամայում է նրա անունը գրել արքայական զինվորների ցուցակում, որպեսզի մյուս զինվորների նման, տարեցտարի արքունական գանձարանից ոտձիկ ստանար: Բայց Մինասը, որպես բրիտանացի, հրաժարվում է զինվորական անունից և պատիվներից, ինչպես նաև այլազգիների մեծապատիվությունից և տուն գալով շարունակում է գրազվել իր արվեստով\*\*\*:

\* Նաղաշ նշանակում է նկարիչ:  
\*\* Ա. Դավրիժեցի, էջ 411—412:  
\*\*\* Նույնը, էջ 412:

Նաղաշ Մահմադ բեկը, որի մասին պատմագիրն ակնարկում է, հանդիսանում է 17-րդ դարի իրանական նկարչության ամենաառաջավոր ներկայացուցիչը, Մահմադ Չաման անունով: Նա եղել է Հոմում, կատարելագործվել նկարչության մեջ, վերագրվել Իրան և այնտեղ մեծ համբավ ձեռք բերելով աշխատել շահի մոտ որպես պալատական նկարիչ: Ինչպես երևում է նրա գործերից, նա ենթակա է եղել իտալական արվեստի ազդեցությանը և իր որոշ գործերում գրեթե կորցրել է ազգային ոճի սրությունը: Նա աշխատել է նաև Հնդկաստանում: Զբաղվել է որմնանկարչությամբ, գրքի պատկերազարդումով, կամերային-կենցաղային և դիմանկարային ժանրով: Հավանաբար հենց նրա հետ է մրցել Մինասը, առաջնություն շահելով հիշատակված բազեի և սպասավորի պատկերը նկարելով:

Ա. Դավրիժեցու նկարագրությամբ հայտնի դարձավ, որ Մինասը հմուտ դիմանկարիչ է եղել. դիմանկարչական նրա կարողությունների մասին պատմագիրը առավել պերճախոս տվյալներ է հաղորդում: Նախ հայտնի է դառնում, որ Մինասը շնորհիվ «առավել շքանալ և նմանազոր պատկերահանություն» ունեցել է աշակերտներ, որոնցից ոչ մեկը, սակայն, չի կարողացել հավասարվել նրան, որովհետև նա «ունենր բնական շնորհք, մտքի զարգացում, և կարողանում էր ամեն տեսակ իրեր՝ լինեին դրանք բուսեր, ծառեր, անասուններ, գազաններ, թռչուններ և մարդիկ, իրենց հատկությամբ ու պայմաններում, ճշտորեն պատկերացնել իր մտքում, ապա նկարել: Նույնը և մարդկանց, ինչ ազգից որ լինեին՝ պարսիկ, հայ, երբայցի, հնդկացի, եվրոպացի, ռուս, վրացի, բուլղարի, որ ազգից որ լինեին, նկարում էր հար և նման: Սակայն միայն նմանողությունը չէր հետապնդում Մինասը: Նա վերարտադրում էր նաև մարդկային կրթերի ներգործությունը՝ ծիծաղի, բարկության, գիտություն, հարբեցության, ուրախության, պատերազմի բռնվելիս և հոգեկան բազմազան

վիճակներում: Նա նկարում էր մարդկանց նաև հիշողությամբ, որոնց առիթ էր ունեցել կենդանի ժամանակ տեսնել. ըստ որում, մարդկային կերպարանքը նկարում էր նման և՛ գույնով, և՛ ըստ հասակի բազմազանության, որով ջոկվում էին միմյանցից՝ 10-ամյա, 20-ամյա, 30-ամյա և 40-ամյա մարդիկ»:

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ Մինասը ոչ միայն կարողացել է մարդկային մարմինը կերպավորել գրագետ ձևով, ոչ միայն կարողացել է մարդկային տիպերը սուր նմանողությամբ պատկերել, այլև այդ դեմքերին տալ հոգեբանական արտահայտչականություն:

Պատմագրի տված տեղեկության մեջ ակնհայտ է և մի փաստ՝ Մինասը նաև բազմաժանր նկարիչ է եղել: Նրա ստեղծագործության բովանդակությունը գերազանցապես աշխարհիկ է: Պարզվում է, որ նա ոչ միայն դիմանկարիչ է եղել, այլև կենցաղանկարիչ, մարտանկարիչ, հետևապես՝ գործ ունենալով նաև բնանկարի հետ: Պատմագրի նկարագրությունն այն մասին, որ նա նկարում էր «մարդկանց նաև այնպիսի կրթերի մեջ կամ այնպիսի ներգործությամբ, ինչպիսիք մարդ ունենում էր՝ թե՛ ծիծաղելիս, թե՛ բարկանալիս, թե՛ տրտմության, թե՛ հարբեցության, թե՛ հորանջելու, թե՛ ուրախության, թե՛ կովի պահին կամ որևէ այլ վիճակում, մարդու կերպարանքը նկարելիս, ինչ ազգի էլ որ պատկաներ, լիովին հար և նման էր նկարում»\*\*: Նա նկարել է նաև թեմատիկ պատկերներ: Դրա ապացույցը մեզ հասած ստեղծագործություններն են:

Այսպիսով, Մինասի նշանակությունը հայկական արվեստի համար դառնում է ավելի մեծ, քանի որ ըստ պատմական տվյալների նա է հանդիսանում նորագույն շրջանի հայ աշխարհիկ արվեստի հիմնա-

\* Ա. Դավրիժեցի, էջ 412—413:  
\*\* Նույնը, էջ 412:



դիրը և առաջին հայ կենցաղանկարիչը: Պատմագրի հավաստիացումները Մինասի տաղանդի մասին միանգամայն հաստատ են. նա եղել է տաղանդավոր և բազմակողմանի ոչ միայն արվեստի տարբեր ժանրերում, որի մասին արդեն ասվել է, այլև բազմաթիվ ուրիշ գիտելիքների մեջ, ինչպես օրինակ, բժշկության, կարողանալով նույնիսկ դեղեր պատրաստել և բժշկել մարդկանց:

«Նա հմուտ էր և բժշկական արվեստի մեջ՝ մարդկային ներհակ կրքերի և հիվանդությունների բուժման, զեղոբայքի բնույթին և դրանց կազմելուն, առավել ևս սարգանիներ պատրաստելու և վերքեր բժշկելու մեջ: Նա նաև հմուտ էր բազմազան այլ արվեստների մեջ, որի հիշատակին արժանի համարեցինք գրել»<sup>\*</sup>:

Մինասի ստեղծագործություններից քիչ նմուշներ են հասել մեզ, որովհետև ժամանակի ընթացքում դրանք անհետացել են Զուղայի հարուստների տների ավերման հետ մեկտեղ: Ըստ նկարագրության այժմ Զուղայում կան մնացած առանձին նմուշներ, բեկորներ, որոնք վերագրվում են Մինասին: Դրանց մեջ կան որմնանկարներ, զարդանկարներ, սրբապատկերներ:

Մինասին վերագրվող ամենահավաստի գործերը համարվում են նրանք, որոնք հիշատակվում են Ա. Դավրիժեցու կողմից. դրանցից են՝ «Զրազ խանի դիմանկարը», «Բազեն և ռուս բազեակիր սպասավորը»: Մրանք, ցավոք սրտի, չեն հասել մեզ, այլ հայտնի են միայն պատմագրի հիշատակությամբ: Մյուսը՝ Խոջա Սարգրազի ապարանքի որմնանկարներն են, որոնց մասին նույնպես գրում է Դավրիժեցին այնպիսի նկարագրությամբ, որ կարծես ականատես եղած լինի: Ա. Երեմյանի նկարագրությամբ այժմ այդ ապարանքը ավերակ է, և Մինասի որմնանկարներից ոչինչ չի պահպանվել:

Նկատի ունենալով Ա. Դավրիժեցու հիշա-

\* Ա. Դավրիժեցի, էջ 413:

տակությունն այն մասին, որ և՛ շահր, և՛ Սպահանի մեծանուն մարդիկ՝ Թե՛ հայ, Թե՛ պարսիկ, տեսնելով Մինասի շնորհքը, նրան հրավիրում էին իրենց տները նկարազարդելու, պետք է ենթադրել, որ գոնե հայ վաճառականների տները նկարազարդել է Մինասն իր աշակերտների օգնությամբ: Դրանցից հատկապես պետք է հիշատակել Խոջա Պետրոս Վելիջանյանի ապարանքի որմնանկարները, որոնք անձամբ ուսումնասիրել է Ա. Երեմյանը և հաստատում է այս տեսակետը: Պալատի որմնանկարների մասին պատկերացում են տալիս մի քանի նմուշ, որոնց լուսանկարները տեղավորված են «Անահիտ» ամսագրում (1937 թ. № 5—6):

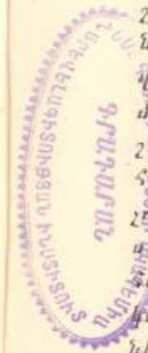
Դրանք իրենցից ներկայացնում են դարձանկարներ և պատկերների կապակցված, ճարտարապետական ձևերին հարմարեցված որմնանկարներ, որոնցով համատարած ծածկված են պատերի մակերեսները: Պալատի ներսի ճարտարապետական ձևավորումը կատարված է իրանական ճարտարապետության ոճով: Զարդանկարների մոտիվը նույնպես վերցված է իրանական որմնանկարչությունից ու մանրանկարչությունից: Ըստ երևույթին, այդ ազդեցությունները պատահական չեն: Հայ խոջաները հաճախ էին իրենց ապարանքներում ընդունում Իրանի շահր և մեծանուն մարդկանց, դրա համար էլ աշխատում էին իրենց կենցաղով նմանվել Իրանի մեծատուններին, արժանանալու համար շահրի բարյացակամ ուշադրության:

Հիշյալ պալատի զարդանկարների մեջ, կամարների վերև, կամարաձև կոմպոզիցիոն լուծումով նկարված են պատկերներ՝ «Արևելյան բնանկար», «Որսորդական աշխարհ», «Պատերազմ» և այլ թեմաներով: Դրանք, ըստ իրենց նշանակության, ծառայում են որպես զեկորային զարդանկարներ: «Արևելյան բնանկարը» իրենից ներկայացնում է պանորամային պեյզաժ տեսարան: Նկարը շունի կոնկրետ սյուժե. նկարիչն իրեն ազատ է զգացել թեմա ընտրելիս, բնության ֆոնի վրա պատկերելով մեկը

մյուսից անկախ տարբեր գործողություններ: Սառերի, թփերի ընդհանուր ֆոնի վրա կարելի է գտնել մարդկանց և կենդանիների բազմաթիվ կերպարանքներ. մի տեղ պատկերված է պարսիկ իշխան՝ սպասավորի ուղեկցությամբ ձիով գնալիս. նրա դիմաց պատկերված է եվրոպական ճարտարապետության ոճով կառուցված բազմահարկ մի շենք. մի ուրիշ հատվածում կարելի է տեսնել պարսիկ իշխանին արագընթաց ձիու վրա, ըստ երևույթին, թռչնորս կատարելիս. մեկ ուրիշ դեպքում՝ հետիոտն որսորդ իր շան հետ. նրա շուրջը կարծես որսորդից հետապնդված այս ու այն կողմն են փախչում այծյամները. պատկերի գազաթի մասում առյուծն է հարձակվել եղջերուի վրա և շոշոտում է: Տարբեր մասերում նկարված են կանայք, աղջիկներ, կենդանիներ, կապիկներ, այծյամներ, թռչուններ... Այս ամենը թեպետ գործողությամբ իրարից անջատ են, բայց կապակցված են կոմպոզիցիոն մշասությունով: Պատկերն իրենից ներկայացնում է երևակայությամբ ստեղծված բնության տեսարան, որն իր տեսքով գորգ-գորեղենի սպավորություն է թողնում:

Ասվեց, որ Մինասի արվեստի վրա նկատվում է եվրոպական արվեստի ազդեցությունը: Սակայն այդ քարերար ազդեցությունը չի սահմանափակել նկարչի ստեղծագործական կարողությունները: Մինասը մնացել է հարազատ արևելյան նկարչության ոճին: Ըստ որում, նշված նկարում չեն պահպանված եվրոպական հեռանկարչության կանոնները: Թվում է թե այդ ամբողջ տեսարանը դիտված է վերեջ: Նա ավելի շուտ պահպանել է փրսեական մանրանկարչության մեջ կիրառված առարկաների տեղաբաշխման սկզբունքները:

«Որսորդական աշխարհը» նկարված է նույնանման կոմպոզիցիոն լուծումով, ինչպիսին նախորդ գործում «Արևելյան բնանկարը»: Դա նույնպես տեղավորված է կամարի վերև, շրջագծված նույնպիսի զարդանկարներով: Ըստ երևույթին, զարդանկար-



405

ները ութմիկ հաջորդականությամբ կրկնվել են պալատի համանման մասերում: Եվ, թերևս, նկարազարդման ոճի պահպանման նկատառումով է, որ նկարիչը կրկնել է և՛ զարդանկարները, և՛ նույնիսկ պատկերների կոմպոզիցիան: «Որսորդական աշխարհը» նկարում շատ ընդհանուր գծեր կան, որոնք գրեթե հար և նման են «Արևելյան բնանկարին»: Նույն պեյզաժի ֆոնը այստեղ ևս մնում է որպես ընդհանուր ֆոն տեղի ունեցող գործողության համար. նույնանման հեծյալներ և այծյամներ կան նաև այս նկարում: Տարբերությունը միայն այն է, որ հեծյալները գտնվում են որս անողի գործողության մեջ: Նրանք հետապնդում են այծյամներին, այծյամները փախուստի են դիմել, ոսոստելով դես ու դեն: Գործողությունը թվում է բնական և այդ ֆոնի հետ ավելի կապակցված, քան նախորդը: Կատարման եղանակի մեջ չկա տարբերություն:

Այս երկու պատկերները վկայում են Մինասի սուր դիտողականության մասին, որն զգացվում է հատկապես կենդանիների կերպարանքների մշակման մեջ: Թե՛ մեկ, թե՛ մյուս նկարների կոլորիտը կապույտ է, ներդաշնակելով զարդանկարների կապույտ երանգին:

Հետևյալ պատկերը, նույնպես աշխարհիկ թեմայով, կոչվում է «Պատերազմ»: Ինչպես գրում է Ա. Երեմյանը, անուշադրության մատնվելու հետևանքով, ինչպես նախորդ նկարները, այնպես էլ սա, ժամանակի ընթացքում ենթարկվել է ավերման. հատկապես վերջինը մաշվել, գոնաթափվել և աղավաղվել է, կորցնելով իր նախկին թարմությունն ու գեղեցկությունը: Սակայն, անգամ այդ վիճակում, այդ կոմպոզիցիան պատկերացում է տալիս նկարչի հմտության մասին, պատերազմական պայմաններում մարդկային բնավորությունները, կրքերը արտահայտելու, նիզակավորներին պատկերելու բարդ շարժումներով, ֆիզիկական լարված վիճակում, մեկը մյուսի վրա հարձակվելու և դիմագրելու զաղազած դրույթան

մեջ, մահու և կենաց մարտ մղելիս: Պակաս աշտահայտիչ չեն նաև ձեռքը՝ փոթորկոտ վազքի պահին, գեղեցիկ շարժումներով: Դրժվար է առանց բնագրի ասել, արդյոք, սյուժեն կապված է որևէ կոնկրետ պատմական դրվագի հետ, թե այն պարզապես ինքնաստեղծ գործ է: Սակայն պատկերում գործող անձինք վերցված են ժամանակակից կյանքից, արևելյան դիմագծերով, սև, արտահայտիչ, բոցավառվող աչքերով: Ինչպես վկայում է ականատեսը, պատկերի գունային շարքը կազմում են մուգ կարմիրն ու մուգ գեղինը:

Այսպիսով, խոջա Պետրոսի ապարանքի որմնանկարները, որոնք վերագրվում են Մինասին և կատարվել են, հավանաբար, 1640—50-ական թվականներին, ցույց են տալիս, որ, իրոք, 17-րդ դարի իրանական նկարչիների շրջանում նա հանդիսացել է առաջատարը և լավագույնը: Բացի այն հանգամանքից, որ հայ խոջաները իրենց ապարանքների նկարազարդման աշխատանքները հանձնարարելու էին անպայման հայ անվանի նկարչին և ոչ թե պարսիկի, կա և մի այլ ապացույց, որ հիշյալ նկարները հայ նկարչի ձեռքով են կատարված. դա այն է, որ դրանք ոճական հատկանիշներով տարբերվում են իրանական արվեստից: 17-րդ դարի իրանական նկարչությունը հարթապատկերային է, ուրվագծային, ոչ պլաստիկ, մարդկային մարմինների սահմանափակ շարժումներով, անկենդան: Խոջա Պետրոսի ապարանքի նկարները, դրան հակառակ, ծավալային են, մշակված զանգվածներով, գեղանկարչորեն ճկուն ձևերով, կենդանի և աշխույժ շարժումներով: Սրանցում ակրնհայտ են նկարչի ստեղծագործական անհատականությունն ու ինքնատիպությունը: Բընորոշն այն է, որ Մինասը կարողացել է ներդաշնակել իր արվեստում եվրոպական և արևելյան արվեստների դրական կողմերը և ստեղծել նոր որակ:

Մինասի աշխարհիկ թեմայով գործերին են վերագրվում նաև Սպահանի Սարդուսի

պալատի նկարները, որոնց մասին խոսում է ֆրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենը, Սուլեյմանի ամառանոցի զարդանկարները, որոնցից է «Շահ Աբբաս Երկրորդը և սիրուհին» ինչպես նաև բնության տեսարաններ: Վերջինների մասին ենթադրում է Ա. Երեմյանը: Նրա իսկ վկայությամբ, Մինասին են վերագրվում Ջուղայի Ամենափրկչյան վանքի մատենադարան-թանգարանում եղած մի քանի գործեր. «Տիրամայրը և հինգ հրեշտակների գլուխներ» մի շրջանակի մեջ տեղավորված 6 փոքր նկարներ՝ նկարված կաշվի վրա: «Հիսուսը խաչված», որի գլուխը և բազուկների վերի մասը ծածկված է փշե պսակով, նկարված է փայտի վրա: «Տիրամայրը» գլուխը ծածկված կապույտ քողով, հագած կարմիր զգեստ, որի եզրերը դարձրված են ոսկյա ասեղնագործով, նկարված է թիթեղի վրա: «Մանուկ Հիսուս, Տիրամայր, երեք հովիտներ և մի կին», մի շրջանակի մեջ տեղավորված 6 փոքր նկարներ են՝ նկարված կաշվի վրա:

Հիշյալ մեջբերումը կատարվում է Ա. Երեմյանի հոգվածից\*։ Հնարավոր չի եղել անձամբ տեսնել ոչ բնագիրը, ոչ էլ լուսանկարները: Երեմյանը նույնպես հենվում է Ջուղայում տարածված այն կարծիքի վրա, որ դրանք համարվում են Մինասի գործերը: Իմ կարծիքով այդ ենթադրության կողմնակիցները հիմք ունեն պնդելու իրենց տեսակետը հետևյալ նկատառումներով:

Առաքել Դավրիժեցու վկայությամբ Սպահանում 17-րդ դարի կեսերին ապրել ու ստեղծագործել են երկու նկարիչ՝ Մինաս Ջուղայեցին և Հակոբջանը: Վերջինի մասին նա ոչ մի տեղեկություն չի տալիս, բացի անունը հիշատակելուց, իսկ Մինասի մասին հանգամանորեն խոսում է, վկայելով, որ նա նկարել է թե՛ խոջաների տներում, թե՛ եկեղեցիներում և թե՛ պարսիկ մեծանունների ապարանքներում: Բոլոր դեպքերում, հակական եկեղեցիների համար պարսիկ նկարիչները սրբապատկերներ չէին նկարի, քանի

\* «Անահիտ», Փարիզ, 1937 թ., № 5—6:

որ կային հայ նկարիչներ: Մնում է ենթադրել, որ հիշյալ սրբապատկերները նկարել են հայ նկարիչները, որոնցից ավելի մեծ վարպետ՝ ճանաչված, բազմածանր, բազմաշխատ նկարիչ հանդիսացել է Մինասը: Նույնիսկ այն նյութերը՝ թիթեղ, փայտ, կաշի, որոնց վրա կատարված են այդ սրբապատկերները, համընկնում են Ա. Դավրիժեցու հազորած տեղեկությունը: Այս և Ջուղայի մյուս եկեղեցիներում գտնվող մյուս սրբապատկերների ոճական, գունային տարբերությունները նույնպես հիմք են տալիս նման եզրակացություն:

Իհարկե Մինասի ստեղծագործությունների քանակն այսքան փոքր չէ. արդեն ասվել է, որ նա աշխատել է Սպահանում ոչ թե մեկ կամ երկու պալատի նկարազարդման վրա, այլ շատերի մոտ, շատ պալատներում:

Առաքել Դավրիժեցու հազորած տեղեկության համաձայն, 17-րդ դարի կեսերից, Մինասի հետ Սպահանում աշխատել է նաև Հակոբջան, անունով մի նկարիչ: Ա. Երեմյանի տված տեղեկության համաձայն, նոր Ջուղայի մատենադարան-թանգարանում կան պահված կտավի վրա նկարված երկու նկար, որոնք վերագրվում են նկարիչ Հակոբջանին: Դրանցից մեկը, բայց վկայությունների, խոջա Հակոբջան Վելիջանյանն է, Ջուղայի հին տարազով, ծնկաչոք աղոթելիս, զլխարկը և համրիչը առջևը դրած: Մյուսը՝ խոջա Ոսկան Վելիջանյանն է, նույնպես Ջուղայի հին տարազով, ձեռքին դցած ուրար, ծնրադիր աղոթելիս:

Ինչպիսիք են հիշյալ նկարները, առանց բնագրի հնարավոր չէ դատել:

Նոր Ջուղայում բավական թվով որմնանկարներ կան մնացած, որոնք վերագրվում են 17-րդ դարին. դրանց մի մասը գտնվում է առանձին տներում, որոնք անցյալում եղել են հայ խոջաների ապարանքներ, մի մասն էլ տարբեր եկեղեցիներում:

Ապարանքներից մեկում բավական տանելի վիճակում պահպանված են կենցաղային սյուժեներով նկարներ, որոնք վկա-

յում են 17-րդ դարում կենցաղային նկարների զարգացման աստիճանի մասին: Այդ ապարանքը գտնվում է նոր Ջուղայի Դավրեժ թաղում և այժմ պատկանում է ուրիշ մարդու: Ըստ Ա. Երեմյանի ուսումնասիրության, հայտնի է դարձել, որ այդ ապարանքի առաջին սենյակում պատկերված է մի հայ խոջա, որի աջ կողմում սեղանի վրա բաց վիճակում դրված է մի մատչան հետևյալ արձանագրությամբ. «Հիսուսի ծառա Սուլթան»: Ենթադրվում է, որ դա հենց ապարանքի տիրոջ դիմանկարն է, որը, նույն դիմանկարի ոճով, տարբեր սենյակներում նկարել է տվել մի քանի այլ կենցաղային պատկերներ և դրանց հետ մեկտեղ նաև զարդանկարներ: Ա. Երեմյանը բնագրի ուսումնասիրության հիման վրա ենթադրում է, որ «դրանց ոճից, հայերեն տառերից և ժամանակաշրջանից կարելի է հետևել, որ դրանք, թերևս, Մինասի ստեղծագործությունները լինեն»<sup>2</sup>:

Առանց բնագրերի հնարավոր չէ ստույգ եզրակացության հանգել և համոզվել կամ հերքել Ա. Երեմյանի տեսակետը. բնագիրը կարող էր շատ բանով օգնել, համեմատելու դրանց կոլորիտը, նկարելու կերպը և ոճական ու տեխնիկական այլ հատկությունները նկարչի այլ գործերի հետ: Որ խոջա Սուլթանի ապարանքի որմնանկարները մեկ մարդու նկարածը չեն, դա կարելի է ապացուցել պահպանված նկարների կատարողական հատկություններով, ձևի տարբերությամբ: Միանգամայն իրավացի է Ա. Երեմյանը այն հարցում, որ այդ ապարանքի նկարները տարբեր ոճով են կատարված և տարբեր որակի են: Իսկապես որ կարելի է տեսնել և՛ իրանական, և՛ եվրոպական արվեստների ազդեցությունը այդ նկարների վրա: Ըստ որում, այդ երկու ուղղություններն իրարից տարբերվում են ոչ միայն սյուժեների մեկնաբանումով, այլև պատկերման որակով: Ակնհայտ է, որ իրանական արվեստի՝ մանրանկարչության և

\* «Անահիտ», 1939 թ., № 1—2, էջ 24—32:

որմանակարչության ազդեցությամբ նկարված գործերը պակաս զրագետ միջոցներով են կատարված, քան եվրոպական արվեստի ազդեցությամբ արված գործերը:

Այդ ապարանքի պատկերների շարքը դիտելով կարելի է ծանոթանալ դարի կենցաղի, կուլտուրայի, հայ խոջանների աշխարհայացքի, նրանց ապրելակերպի, նիստ ու կացի, Իրանի պայմաններում նրանց դիրքի, կարողության, փոխհարաբերության, նրանց գեղագիտական ճաշակի, տարազի և այլ հարցերին:

Նոր Զուղայի հայ խոջանների տների, այդ թվում նաև խոջա Սուլթանի ապարանքի նկարազարդման ոճը ասում է այն մասին, որ հայ խոջաններն իրենց տների նկարազարդման մեջ տեղ են տվել պարսկական զարդանկարին. այդ պատճառով էլ, երբեմն, նրանց պալատների պատերին նկարվել են շահեր կամ այլ իշխաններ և նրանց կանայք: Այդ է պատճառը նաև, որ այդ նկարներում լինի պատկեր կամ զարդանկար, ամենուրեք նկատվում է իրանական մանրանկարչության կամ որմնանկարչության անմիջական ազդեցությունը: Պատկերների սյուժեները վկայում են հայ խոջանների հարուստ ու անհոգ ապրելակերպի, նրանց վայելչասիրության, Իրանի բարձր խավի կյանքի դրվածքին հարմարվելու ձգտումների մասին: Գրանց մեջ կարելի է տեսնել խոջա Սուլթանին թերևս, ապարանքի տիրոջ՝ հագած պարսիկ վաճառականի վերնազգեստ, զլխին՝ հսկայական փաթեթ, ինքնազոհ, հանդիսավոր դիրքով կանգնած, կարծես թե ցույց տալու համար իր ազնվական ծագումը և դրամի կարողությամբ այդ փառքին հասած վիճակը:

Բնորոշ է, որ որմնանկարների մեջ մեծ տեղ է տրված ինտիմ բովանդակությամբ կենցաղային պատկերներին: Չպետք է կասկածել, որ պատկերների թեմաները տրված են պատվիրատուի կողմից և ոչ թե թողնված նկարչի ընտրությանը: Ինչպես ձեռքի տակ եղած լուսանկարներից երևում է, այդ

ապարանքի որմնանկարների լեյտմոտիվը վայելքն է՝ սեր, երաժշտություն, զվարճություն, որոնք բնորոշ են Արևելքի վերնախավին, որոնք հաճախ երգվել են Արևելքի բանաստեղծների կողմից:

Կարելի է ենթադրել, որ խոջա Սուլթանի ապարանքում երբեմն հյուրընկալվել է Շահ Աբբաս Երկրորդը, քանի որ նա պատկերված է այնտեղ: Պատկերը կոչվում է «Շահ Աբբաս Երկրորդը Նոր Զուղայում»: Ըստ երևույթին, դա այն պահին է, երբ շահը այցելության է եկել խոջային և ծալապատիկ նստած երաժշտություն է լսում: Նա հագած է ծաղկավոր խալաթ, գլխին փաթաթած է մեծ շալմա: Կողքին, նույնպես ծալապատիկ, նստած է երաժիշտը, քյամանչայի վրա նվագելով շահին զբաղեցնող ինչ-որ մոտիվ: Երաժշտի ետև կանգնած է նաժիշտը, խոնարհաբար շահին ըմպելիք մատուցելիս: Ուշագրավն այն է, որ թե՛ երաժիշտը, թե՛ նաժիշտը հագնված են իրանական տարազով: Շահի դեմքը համեմատաբար թվում է կերպարային և, ըստ երևույթին, որոշ նմանողություն կունենա բնականի հետ. մինչդեռ մյուս երկու անձնավորությունները դեմքերը թվում են մտացածին: Նկարի կոմպոզիցիան պարզ եռանկյունաձև է, հարմարեցված սրածայր կամարաձև բացվածքին, որի տակ տեղավորված են ֆիգուրաները, նկարված միամիտ անմիջականությամբ և ոչ այնքան վարպետորեն: Մարմնի մասերի կառուցման մեջ և հատկապես ձեռքերի նկարման մեջ կան աչքի ընկնող սխալներ: Սակայն, այս թերությունը մեկտեղ, մոռում մենտալ ձևերով կատարված մշակումների օգնությամբ նկարչին հաջողվել է բավական լավ ընդհանրացնել նկարը: Պատկերի ֆոնը պեյզաժ է. դա թեպետ խաղաղ տրամադրություն է տալիս նկարի բովանդակությանը, բայց դիտվում է ֆիգուրաներից անջատ, որպես պայմանական ֆոն:

Միևնույն նկարչի ձեռքով են նկարված նաև մի քանի այլ պատկերներ՝ «Միրո հովվերգություն», «Միրահարների երջանկու-

թյուն», «Երաժշտություն» և ուրիշ գործեր: Գրանք նույնպես նկարված են սրածայր կամարների բացվածքում և կոմպոզիցիայով նման են իրար: Պատկերներից յուրաքանչյուրը բաղկացած է երկու ֆիգուրայից՝ մեկը տղամարդ, մյուսը՝ կին: Չնայած թեմաների տարբերության, հիմնական լեյտմոտիվը սերն է. դրանք Արևելյան հեթաթեների ոգուն համապատասխան սիրատենչ զույգերի հանդիպման դրվագներ են: «Միրո հովվերգությունը» ներկայացնում է երիտասարդ զույգի, ծալապատիկ նստած մարդագետնին: Աղջիկը աջ ձեռքով բռնել է դինու թասը՝ պատրաստ ըմպելու, իսկ ձախ ձեռքով վերցնում է երիտասարդի մեկնած տանձը. նրանց առջև, ափսեների մեջ, դրված են կտրված ձմերուկ, տանձ, դեղձ, վարունգ, նուռ:

«Միրահարվածների երջանկությունը» նույնպես պատկերում է երիտասարդ զույգի, նստած իրար կողքի, մարդագետնին: Երիտասարդը աջ ձեռքը դրել է աղջկա կրծքին, իսկ ձախը՝ ուսին, գլուխը խոնարհելով դեպի նա: Աղջիկը աջ ձեռքով սիրալիր բռնել է տղայի ձեռքը, իսկ ոտքը գցել նրա ոտքին: Նրանց կեցվածքի մեջ կա մտերմություն, ջերմ փոխըմբռնում: Պատկերի կոմպոզիցիան համապատասխանում է թեմային:

«Երաժշտությունը» ներկայացնում է երիտասարդ զույգի, նստած նվագելիս՝ տղան սրինգ, աղջիկը՝ դափ:

Հիշյալ երեք պատկերների մեջ նկատելի է տիպերի որոշ նմանողություն, նույնպես հորինված դեմքերով: Գրեթե բոլոր դեմքերը նկարված են մեկ ընդհանուր սկզբունքով. աչքի առաջ ունենալով տղամարդու և կնոջ դիմագծերի կանխորոշված տիպեր, որոնք, ըստ երևույթին, նկարչի համար գեղեցիկի իդեալ են հանդիսացել: Բոլոր դեմքերը նկարված են աղեղնաձև հոնքերով, նշած աչքերով, փոքրիկ բերանով, ձվաձև երեսով, երկար վզով և կլորացված ուսերով: Որպես կանոն բոլորի ֆոնը պեյզաժ է: Սրանցում արդեն բնությունը շողկապված է սյուժե-

ների բովանդակության հետ և բնական միջավայր է ստեղծում զույգերի համար: Ինչ վերաբերում է կատարողական հնարավորություններին, կարելի է ասել նույնը, ինչ որ ասվեց «Շահ Աբբասը Զուղայում» նկարի մասին: Նույն միամիտ անմիջականությամբ նկատվում է նաև այստեղ, դեմքերի անարտահայտիչ միապաղաղ պատկերումով:

Նկարագրված պատկերներից զգալի կերպով տարբերվում է նույն ապարանքի մի ուրիշ նկարը՝ «Գեղեցկուհիների աշխարհում» անունով: Ոճական հատկանիշներով, գունանկարչության որոշ կանոնների կիրառումով, կատարման զբաղիտությամբ, կոմպոզիցիայի պրոֆեսիոնալ հասկացողությամբ այս նկարը թվում է տարբեր նկարչի ձեռքով կատարված: Սյուժեն նույնպես կապված է ունեկո խավի անհոգ կյանքի հետ: Մի խումբ մարդիկ՝ եվրոպացիներ, հավաքվել են սեղանի շուրջ և զվարճանում են: Հայտնի է, որ 17-րդ դարում Իրանում ապրելիս են եղել եվրոպացիներ: Հայ խոջան հեռատես է գտնվել՝ պատկերել տալով իր ապարանքում ոչ միայն իրանցիների, այլև եվրոպացիների, քանի որ նա առևտրական կապեր է ունեցել նաև Եվրոպայի հետ և նրա տուն հյուր են եկել եվրոպացիներ ևս: Մարդիկ տեղավորված են նույն տիպի սրածայր կամարաձև բացվածքի մեջ, ինչպես նախորդները: Առաջին պլանի վրա դրված է սփռոցով ծածկված սեղան. նրա շուրջը տեղավորված են երեք երիտասարդ կանայք, մի փոքրիկ աղջիկ և մի երիտասարդ տղամարդ: Որպես ֆոն վերցված է պեյզաժ՝ գետով: Պատկերն այն տպավորություն է թողնում, որ այն նկարողը պրոֆեսիոնալ նկարիչ է, որոշ դպրոցով անցած, ծանոթ անատոմիային, հեռանկարին, կոմպոզիցիայի որոշ կանոններին: Միայն տարօրինակն այն է, որ կերտիսումի համար սեղանի շուրջը հավաքված բարձր խավի այդ ներկայացուցիչները այնպիսի դիրք են ընդունել, ինչպես նկարվելու պատրաստ պահին: Սյուժեին համապատասխան գործողություն տեղի չի

ունենում: Բոլորը հայացրենք շուտ են տվել ղեպի գիտողը և նայում են սպասողական դրուժյամբ, գրեթե անշարժացած վիճակում: Բայց զրանով մեկտեղ նրանց թե՛ կեցվածքները, թե՛ դեմքերի արտահայտության, թե՛ ֆիզիոնոմիայի մշակման ձևերի մեջ կա կյանքի թրթիռ. նրանք թվում են բնական ու կենդանի: Բանիմաց կերպով են օգտագործված եվրոպական տարազի զգեստները. ֆիզիոնոմիայի տարածականության մեջ են և նկարված են գրագետ միջոցներով: Բնական են նաև սեղանի վրա դրված առարկաները՝ կտրված ձմերուկ, գինու շիշ, ափսե մրգերով: Վարպետներն է նկարված սեղանն իր ծածկոցով: Նկարչի պրոֆեսիոնալ լինելը հաստատում է նաև պեյզաժը՝ հեռանկարչորեն ճիշտ պատկերված սարերով, բնականի ուսումնասիրությանը նկարված ծառերով, հեռանկարի բանիմաց օգտագործումով նկարված գետակով: Պարզ է, որ հեռանկարչություն չի մացող նկարչին ի վիճակի չէր լինի այդպես հմտորեն օգտագործել հեռանկարչությունը: Ա. Երեմյանն իր եզրակացությունում մեջ դա համարում է նախորդ նկարները նկարող նկարչի գլուխգործոցը: Իմ կարծիքով, դրանք մի նկարչի գործ չեն: Դրանք նկարողը, մյուսի համեմատությանը, թվում է ինքնուրույն: Եվ քանի որ սա նկարվել է 17-րդ դարում, հայ խոշափայտարանը, ապա, կարող է լինել կամ որևէ եվրոպացու գործ, կամ գուցե հենց Մինասի, մասնավորապես որ, կատարված է եվրոպական արվեստի ազդեցությանը: Կարելի է նաև ենթադրել, որ եվրոպայից բերված նկար լինի: Բայց դա էլ բացասվում է հետևյալ տվյալներով: Պատկերը որոշ տարրերով մոտ է նույն ապարանքի նախորդ, իրանական որմնանկարչության ոճով կատարված նկարներին: Բացի դրանից, այս նկարի պեյզաժը տեղական պեյզաժ է. նկարի խորքից ղեպի առաջ հոսող գետը, թերևս, հենց Զուղայի մոտով անցնող Զայենգերուտ գետն է, որի ափին հեռվում պատկերված է հայկական եկեղեցին:

17-րդ դարի հայկական կերպարվեստի համար բնորոշ ուղղությունը ռեալիզմն է. ռեալիստներն են պատկերվում թե՛ կենցաղը, թե՛ դիմանկարը, թե՛ մարտանկարը, թե՛ կրոնական առասպելը: Նույնիսկ վերջինը հայ նկարիչների ստեղծագործությանը դառնում է կյանքի ռեալ գործողություն:

Հ Ո Վ Հ Ա Ն Ն Ե Ս Մ Բ Բ Ո Ւ Զ

17-րդ դարի երկրորդ կեսին Նոր Զուղայում ապրել ու ստեղծագործել է մի ուրիշ հայ նկարիչ, որի ստեղծագործության թեման պատկերային, եկեղեցու հետ կապված զանազան դեպքերն են: Այդ նկարիչը Հովհաննես վարդապետ Զուղայեցին է, որին կոչում են նաև Հովհաննես Մրբուզ: Նրա ստեղծագործությունը, բացառապես կապված կրոնական առասպելի հետ, ցույց է տալիս այն խոշոր փոփոխությունը, որ տեղի է ունեցել 17-րդ դարում, արվեստը միջնադարյան կրոնական սխոլաստիկ գաղափարախոսության ազդեցությանից դուրս բերելու ուղղությամբ: Ուշագրավն այն է, որ Հովհաննես Մրբուզը թեպետ եղել է մոլի կրոնավոր, քրիստոնեական դավանանքի շքերթ քարոզիչ, աստվածաբանության մեջ խորացած և աշխարհիկ կյանքից հեռացած ճգնազգյաց մարդ, բայց նրա կրոնական ստեղծագործությունները կատարված են ռեալիստներին, իսկ սրբերը ցույց են տրված որպես մարդկային հատկություններով օժտված սովորական էակներ, բնական, կենդանի գործողության մեջ: Այսպիսով, աշխարհիկ արվեստի ռեալիստական մեթոդը մուտք էր գործում նաև կրոնական թեմայով պատկերներում, եկեղեցական որմնանկարների միջից դուրս վանելով միջնադարյան սրբապատկերներին հատուկ վերացականությունը: Այսուհետև եկեղեցական պատկերներում նախկին անմար-

մին, անարյուն սրբերը դառնում են մարմնական, կենսունակ, ռեալ, շոշափելի էակներ:

2. Մրբուզի մասին կենսագրական տվյալները շափազանց սահմանափակ են: Որոշ տվյալներ հայտնի են միայն նրա գործունեության մասին: 18-րդ դարի հայ պատմագիր Խաչատուր աբեղա Զուղայեցին վկայում է, որ 2. Մրբուզը սովորել է Նոր Զուղայի ս. Ամենափրկչյան վանքում, աշակերտելով վանքի հիմնադիր և առաջնորդ Գավիթ վարդապետին: Շատ լավ տիրապետել է պարսկերենին և արաբերենին, այդ լեզուներով թարգմանելով ամբողջ արվեստաբանը: Իմաստությանը և ճարտասանությանը նա դերազանցել է իր ժամանակակից վարդապետներին և պարսիկ մոլլաներին, որոնց հետ աստվածաբանության մասին վեճի բռնվելիս միշտ հաղթող է հանդիսացել: Խաչատուր Զուղայեցին 2. Մրբուզին անվանում է «տիեզերալույս վարդապետ», որը եղել է անվանի և անպարտելի հզոր խոստան ընդդեմ պարսից անաստվածների: Նրան անվանել են նաև «թագավորաց աստվածաբան», նկատի ունենալով, որ նա համարձակորեն վիճաբանություններ է ունեցել Շահ Սուլեյմանի և Սուլթան Հյուսեյնի հետ, իր խելքով զարմանք պատճառելով նրանց: Պատմագիրը նկարագրում է, որ «այսպիսի երկնատուր շնորհքով և բազմազեղուն իմաստությամբ կարողանում էր ազդել և ուժասպառ անելով պարտության մատնել իմաստասերների մի ամբողջ խումբ ու պարսից իշխանների գահագլխին. պարսից բոլոր իմաստասերները գալիս էին նրա մոտ նրանից սովորելու, որովհետև նա խիստ հմուտ էր պարսկական ու արաբական բարբառներին և լավ տեղյակ էր նրանց գրականությանը»: Հայտնի է նաև, որ Շահ Սուլեյմանը մեծ հանդեսով եկել է Ամենա-

\* Խ. Զուղայեցի, Պատմություն պարսից, Վարդապատ, 1905 թ., էջ 154:  
\*\* Նույնը, էջ 155:  
\*\*\* Նույնը, էջ 160:  
\*\*\*\* Նույնը, էջ 210:

փրկիչի վանքը զբոսանքի, մտել է եկեղեցի և հրամայել է ընթերցել արվեստաբանը: 2. Մրբուզը բարձրացել է սեղան, ընթերցել և մեկնաբանել է արքային արվեստաբանի բովանդակությունը, իսկ նա, լսելով, ասել է՝ «հիրավի Աստու պատգամն է»: «Եվ ապա բազմաթիվ հարցեր է տվել թագավորը ոսկեհուռ և գունազարդ պատկերների մասին, որոնք նկարված էին Աստու տաճարում Քրիստոսի վերաբերյալ»: Եվ 2. Մրբուզը արքայի բոլոր հարցումներին զոհացուցիչ պատասխաններ է տվել: Այնուհետև այդ հարց ու պատասխանները գրի է առել մի երեսին հայերեն, մյուս երեսին պարսկերեն լեզուներով և ներկայացրել շահին, զարմանք պատճառելով իր իմաստության ու շնորհքի մասին»: Պատմագիրը գրում է, որ ձեռք բերելով այսպիսի հեղինակություն, 2. Մրբուզը նույնիսկ կարողացել է խափանել շահի մտադրությունը հայերին մահմեդական դարձնելու մասին»:

2 Մրբուզը համարվում է իր ժամանակի խոշոր գրող, թողնելով բազմաթիվ աշխատություններ, որոնցից են՝ Քերականություն, Տրամաբանություն, Գիրք վիճաբանության ընդդեմ երկաթնակաց, Մակացություն ճշմարտության, Համառոտ աստվածաբանություն և այլն. ունեցել է հետադարձ տառանգ. պատրաստել է նաև անիվավոր ժամացույց, կարել է կոշիկ, վերարկու, գործել է շապիկ: Այս բոլորով մեկտեղ գիտեցել է նկարչություն, և նրան են վերագրվում Նոր Զուղայի Ամենափրկչյան եկեղեցու բազմաթիվ որմնանկարները: «Գիտեր հորինել ժամացույց, գիտեր պատկերել նկարներ. նա էլ նկարել է բոլոր պատկերները, որոնք գտնվում են մեր Տիրոջ տանը (եկեղեցում, Ե. Մ.), խիստ գեղեցիկ հորինվածքով»:

\* Խ. Զուղայեցի, Պատմություն պարսից, էջ 156:  
\*\* Նույն տեղը:  
\*\*\* Նույնը, էջ 160:  
\*\*\*\* Նույնը, էջ 210:

Չեղբի տակ եղած Ամենափրկչյան եկեղեցու որմնանկարները, որոնք Խ. Ջուղայեցին վերագրում է Շ. Մրբուզին, իրոք ցույց են տալիս նրա անվիճելի տաղանդը նկարչության մեջ: Նախապես պետք է ասել, որ Շ. Մրբուզը նույնպես որևէ նկարչի մոտ սովորել է. այդ է ցույց տալիս նրա նկարների որակը: Եվ քանի որ ստույգ է Արաբիայում և այլ երկրներում նրա լինելու փաստը, հավանական է, որ նա նույնպես սովորած լինի եվրոպացի նկարչի մոտ: Նման ենթադրության համար հիմք է ծառայում նրա ստեղծագործության ոճը՝ թեմատիկ պատկերների կառուցման սկզբունքը, կրոնական թեմաների մեկնաբանումը, զգեստների նկարման ձևը և շատ այլ փոխառումներ, մասնավորապես Իտալական արվեստից:

Ինչպես հայտնի է դառնում Խ. Ջուղայեցու պատմությունից, Շ. Մրբուզը Ամենափրկչյան եկեղեցու որմնանկարները նկարել է 17-րդ դարի 60-ական թվականների սկզբին, որովհետև առիթ է ունեցել Շահ Սուլեյմանի հետ զրույց ունենալու, նրան բացատրություն տալու հիշյալ եկեղեցում իր նկարած որմնանկարների մասին, երբ դրանք դրանից առաջ արդեն պատրաստ են եղել: Իսկ Շահ Սուլեյմանի թագավորության շրջանն սկսվում է 1667 թվականից: Հավանաբար, Շ. Մրբուզը ընդամենը 25 տարեկան էր հիշյալ աշխատանքը կատարելիս: Այս թվականը հավանական է թվում նաև այն տվյալներով, որոնք հաղորդում է «Նոր Ջուղայի պատմության» հեղինակ Հարություն Տեր-Հովհանյանցը: Նա վկայում է, որ Ամենափրկչի վանքը հիմնադրվել է 1604 թվականին, Հին Ջուղայում եղած նույնանուն վանքի անունով: Այնուհետև, հիսուն տարի հետո, 1654 թվականին, քանդում են հինը և Գավիթ առաջնորդի հորդորանքով կառուցում նորը, շքեղը, մեծը: Այնուհետև ասվում է, որ 1660 թվականին եկեղեցին նկարազարդվում է խոջա Ավետիքի

հիշատակին\*։ Ահա այդ թվականին, եկեղեցու նկարազարդման աշխատանքին սկսել է մասնակցել Շ. Մրբուզը: Այդ մասին կա և պատմագրի վկայությունը. «Գիտեր տիեզերալույս կոչվող Հովհաննես վարդապետ Ջուղայեցին նկարչություն, որով նա զարդարել է Ամենափրկչի վանքի եկեղեցին հրաշալի պատկերներով, նկարելով դրանք սեփական ձեռքով, որոնց հնարամտության գաղտնիքը, վայելուչ ճաշակը և մտահղացումները մինչև այսօր էլ հիացմունքով և հափշտակությամբ դաստիարակում են տեսողների միտքը»: (Ազգասեր, օրագիր, հատ. Ա, թիվ 12, 1845): «Հավաստիացնում են և այն ավանդությունը, որ կա Ջուղայում, թե տիեզերալույս Հովհաննես վարդապետն է նկարել վանքի պատկերները և երկրորդ՝ նույնպես ավանդությամբ պատմվում է, թե սեղանի աստիճանների վերև, հյուսիսային պատի վրա նկարված վարդապետի պատկերը Հովհաննես վարդապետի դիմանկարն է, որը վանքի պատկերները նկարելուց հետո նկարել է և իր կենդանի պատկերը որպես ապագայի հիշատակ»\*\*:

Այսպիսով, եթե Ամենափրկչի ս. Հովսեփ եկեղեցում Շ. Մրբուզի ինքնանկարն է մնացել, ուրեմն կասկած չի կարող լինել, որ այդ որմնանկարները նա է նկարել: Բայց այստեղ կարող է հարց առաջանալ, թե արդյոք Հովհաննես վարդապետը ի վիճակի՞ էր այդ եկեղեցու բոլոր որմնանկարները միայնակ նկարել, մասնավանդ որ, նկարչությունը չի եղել նրա համար հիմնական զբաղմունք: Պետք է ենթադրել, որ նա ունեցել է նաև օգնականներ: Չի բացասվում նաև, որ նույն եկեղեցում տարբեր ժամանակ աշխատած լինի նաև Մինաս Ջուղայեցին:

«Նոր Ջուղայի պատմության» հեղինակը այդ առթիվ իրավացի կերպով գրում է. «Ինձ հավանական է թվում կարծել, թե

\* Շ. Տեր-Հովհանյանց, Պատմություն Նոր Ջուղայու, հ. 2, էջ 1, 2, 4.  
\*\* Նույնը, հատ. 2, էջ 10-14:

առանց օգնականի կամ գործակցի դժվար էր ավարտել այդ պատկերներն ու ծաղկանկարները, հետևապես, եթե եղել են նրան օգնականներ կամ գործակիցներ, նրանք եղել են հմուտ նկարիչներ»:

«Սեղանը նույնպես ծաղկանկարված և պատկերազարդված է: Հյուսիսային դռան կամարի վերև, արտաքին կողմից կա մի պատկեր՝ Հիսուսին խաչից իջեցնելը գիշերով, որն ըստ վկայության, նկարչության արվեստի մեջ հմուտ, յուր արվեստում գերազանցած նկարչի գործ է: Ավանդությամբ պատմվում է, որ դա նկարել է վերոհիշյալ տիեզերալույս կոչվող Հովհաննես վարդապետը»\*:

Ամենափրկչի վանքի որմնանկարներն իրենցից ներկայացնում են բազմամարդ սյուժետային պատկերներ բացառապես կրոնից՝ հին և նոր կտակարանից, և զարդանկարներ, բազկացած բուսական և երկրաչափական ձևերից կազմված զարդերից:

Սյուժետային պատկերները, ըստ իրենց բովանդակության, բաժանվում են տարբեր խմբերի. դեպքեր հին կտակարանից, դեպքեր ավետարանից՝ կապված Քրիստոսի կյանքի հետ և դեպքեր՝ կապված Գրիգոր Լուսավորչի կյանքի հետ: Ինչպես երևում է Շ. Տեր-Հովհանյանցի նկարագրությունից և մեղ հասած պատկերներից, Ամենափրկչի եկեղեցին ամբողջությամբ ծածկված է եղել որմնանկարներով և զարդանկարներով, հախճապակու օգտագործմամբ: «Ամբողջ եկեղեցին ներսից պատկերազարդված է սրբերի նկարներով և ոսկեհուռ ծաղկանկարներով: Եկեղեցու հատակից երեք և կես կանգունաչափ բարձրությամբ պատրամբողջ երկայնքով ծածկված է ընտիր հախճապակիով»\*: Ըստ որում, ականարկած հախճապակյա զարդանկարները, որոնք շրջագծում են եկեղեցին ներսից, բազկացած են ծաղկանկարների խիտ հյուսվածքից,

\* Շ. Տեր-Հովհանյանց, հատ. 2, էջ 10-14:  
\*\* Նույնը, էջ 10:

զերպանցապես իրանական զարդանկարի ոճով: Ինչպես նկատվում է եկեղեցու զարդանկարներից, իրանական արվեստի ազդեցությունը բավական ուժեղ է եղել հայկականի վրա որոշ ճյուղերում. այդ ազդեցությունը ակնառու կերպով նկատվում է Ամենափրկչի եկեղեցու որմնանկար և հախճապակյա զարդանկարներում, որոնք առատորեն սփռված են ամբողջ եկեղեցում: Զարդանկարային մասը զգալի տեղ է գրավում եկեղեցում, փաստորեն հանդիսանալով բնիկանուր ֆոն նաև նկարների համար: Նույնատիպ զարդանկարներով է ծածկված նաև մզկիթանման գմբեթը: Գմբեթի սուր զագաթից սկսվելով, մինչև գմբեթի հիմքը տարածվում են ծաղկանկարների խիտ հյուսվածքներ, բազմաթև աստղի վերջավորություններով, որի ծայրերը բջջի տպավորություն են թողնում: Գմբեթի թմբուկի վրա, ութ լուսամուտների մեջտեղերում տեղավորված են որմնանկարներ հետևյալ բովանդակությամբ. Աստվածը ստեղծում է Ադամին, Եվայի ստեղծումը Ադամի կողից, Պտուղ ճաշակելը, Իրենց մերկությունը ծածկելը տերևով, Դրախտից վռնգվելը, Աբելի մահը, Նախահայրերի ողբը Աբելի դիակի վրա, Կայենի և Աբելի պատգամը: Հիշյալ բոլոր ֆիգուրաները նկարված են մեծ չափերով գրեթե լուսամուտների բարձրության: Ֆիգուրաներից վերև և ներքև տարածվում են զարդանկար գոտիներ, բուսական զարդանկարի խիտ հյուսվածքով: Դրանցով են շրջապատված նույնիսկ սյուժետային պատկերները: Զարդանկարների մոտիվներ ընտրելիս նկարիչներն իրենց ազատ են զգացել, չկաշկանդվելով օգտագործելու ոչ միայն որմնանկարչության և մանրանկարչության, այլև կիրառական արվեստի զարդանկարչական մոտիվները գորգերի, գործվածքների նմուշներից: Թերևս հայ նկարիչները ձեռքի տակ չեն ունեցել հայկական զարդանկարչության նմուշներ կամ թե չէ իրանական զարդանկարը լայն կիրառում է գտել Ջուղայում: Ամենափրկչի եկեղեցու որոշ հատվածներ

զարգանկարներ շատ նման են էջմիածնի տաճարի որոշ հատվածների զարգանկարներին, նույնպես իրանական տարրերով:

Բացի եկեղեցու գմբեթի նկարներից, մեծ թվով նկարներ կան եկեղեցու պատերին: Հ. Տեր-Հովնանյանցը նկարագրելով եկեղեցու ընդհանուր ձևավորումը գրում է, որ առաջին դասում, ժողովրդատեղում կան շորս կարգ պատկերներ, հետևյալ բովանդակությամբ.

Առաջին կարգը ներկայացնում է ծաղիկներ և պատկերներ Գ. Լուսավորչի շարչարանքների ու եկեղեցու յոթ գաղտնիքների շուրջ:

Երկրորդ կարգը ներկայացնում է Քրիստոսի կյանքին նվիրված պատկերների մի շարք, սկսած Գաբրիելի ավետումից մինչև Քրիստոսի համբարձումը, թվով 26 պատկեր:

Երրորդ կարգը ներկայացնում է հին կտակարանից առանձին դեպքեր, կապված Աբրահամի, Սողոմոն թագավորի, Մովսեսի, Դավթի և իսրայելացիների հետ, թվով 26 պատկեր:

Չորրորդ կարգում պատկերված են հին կտակարանից դեպքեր, կապված Նոյի, աշտարակի շինարարության, ջրհեղեղի և այլ դեպքերի հետ:

Նույն սրահում պատկերված է նաև ահեղ դատաստանը, որի մասին պատմաբանը հետևյալն է գրում.

«Ժողովրդատեղի հյուսիսային կողմի պատի վրա կա վերջին դատաստանի պատկերը, որի վերին մասում արքայության նկարն է, որտեղ որ մտնում ենք արդարների դասը. արքայության պատկերի մեջ նկարված է խոշա Ավետիքը, խաչափայտը գրկած: Իսկ ներքևի մասում ահագնատեսիլ դժոխքն է, որտեղ հուրն է բորբոքվում, բաղմաղուխ վիշապներն են, կատաղի դեերը և դժնդակ գաղանները, իսկ հրեշտակները բարձրից անդունդն են շարտում մեղավորներին:

Ժողովրդատեղի առաստաղի վրա կան պատկերներ, որոնք ներկայացնում են յոթ

գլխանի վիշապի վրա նստած նեոան և կնոջը՝ բստ Հովհաննու տեսիլքի: Առաջին դասի առաստաղը գմբեթն է, ամբողջապես ծածկված ոսկեպաճույճ և կապույտերանդ ծաղկանկարներով»:

Արդեն ասվեց, որ անհավանական է թվում, որ Հ. Մրբուզը միայնակ կատարած լինի Ամենափրկչի եկեղեցու բոլոր որմնանկարները: Նա ոչ միայն ունեցել է աշակերտներ, այլև ուրիշ նկարիչներ են մասնակցել դրա պատկերազարդմանը: Այդ են վկայում նաև որմնանկարները, որոնք կատարված են տարբեր ձևերով, բայց միատեսակ ոճով: Այսպես օրինակ, Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված նկարների շարքը թվում է միևնույն ձևերի աշխատանք. դրանց մեջ զգացվում է եվրոպական արվեստին հատուկ կոմպոզիցիոն կառուցվածքի յուրօրինակությունը (խոսքը վերաբերում է հատկապես իտալական վերածնության արվեստին), որպիսի երևույթը հաստատում է այն կարծիքի հավանականությունը, որ Հ. Մրբուզը նույնպես ծանոթ է եղել եվրոպական արվեստին, նույնիսկ ենթակա լինելով դրա ազդեցությանը: Այդ է վկայում նաև մարդկանց զգեստների ծալքերի մշակման եղանակը, որը զգալիորեն տարբերվում է Արևելքի նկարիչների նկարման եղանակից:

Նկարների հիշյալ շարքը զանազանվում է այլ սյուժեներով պատկերներից նաև մարդկանց մարմինների մշակման ոճական հատկանիշներով. այսպես օրինակ, դրանց բոլորի մեջ մարդիկ պատկերված են կարճահասակ, մեծ գլուխներով, գրեթե միատեսակ կառուցվածքով:

Պատկերների մի այլ շարք, նույնպես աստվածաշնչի թեմաներով, կատարումով անհամեմատ կատարյալ է, գրագետ. մարդկանց մարմինները համաչափ են, բարձրահասակ, վայելչատես:

Եթե հաստատ են պատմագրի վկայու-

\* Հ. Տեր-Հովնանյանց, հատ. 2, էջ 10-14:

թյուններն այն մասին, որ Ամենափրկչյան վանքում կարող է աշխատած լինել նաև Մինաս Զուղայեցին, ապա նրա ստեղծագործությունը պետք է վերագրել առավել կատարյալ ձևերով մշակված թեմատիկ պատկերները, քանի որ նա, պատմագրի իսկ վկայությամբ, համարվել է ժամանակի ամենատաղանդավոր նկարիչը, շունենալով իրեն մրցակից ոչ հայ, ոչ պարսիկ նկարիչների շրջանում:

Ինչ վերաբերում է «Գրիգոր Լուսավորչի շարչարանքները» նկարների շարքին, դրանք արժեքավոր են իրենց մատչելի, պարզ բովանդակությամբ: Այդ պարզության մեջ չպետք է որոնել պարզամտություն, քանի որ կոմպոզիցիոն մտահղացումները խորապես կշռադատված են և իմաստավորված պրոֆեսիոնալ նկարչի բանիմացությամբ: Նույնիսկ կարելի է ասել, որ նկարչի կոմպոզիցիոն ընդունակություններն ավելի մեծ են, քան նկարելու կարողությունները:

Մի ընդհանուր հատկություն բնորոշ է Հ. Մրբուզի հիշյալ աշխատանքներին. դա այն է, որ դրամատիկական-ողբերգական դրվագները, կապված Գրիգոր Լուսավորչի շարչարանքների հետ, մեկնաբանված են մարդկանց շարժումների, կեցվածքների, դիրքերի օգնությամբ, բայց ոչ դեմքերի հոգեբանական արտահայտություններով: Կատարյալ անտարբերություն կա մարդկանց դեմքերի վրա: Ֆիզիկական ցավին անտարբեր են ոչ միայն Լուսավորչին շարչարողները, այլև ինքը՝ շարչարվողը: Հոգեկան աշխարհի տարուբերումները դեռևս բարդ են նկարչի համար, մանավանդ որ, ինչպես ցույց են տալիս որմնանկարները, մարդկանց ֆիզիոնոմիաներն ու դեմքերը նկարված են ոչ թե մոռելից, այլ հիշողական տպավորությամբ: Իսկ գրա ապացույցը կարելի է տեսնել բաղմաթիվ գործող անձանց դեմքերն ուսումնասիրելիս, որոնցից ոչ մեկը չունի դիմանկարային արտահայտչականություն: Բոլորի դեմքերը խաղաղ են, անվրդով, կարծեք նրանց շուրջը ոչինչ տեղի չի ունենում.

մինչդեռ մի տեղ Լուսավորչին կապել ու գանակոծում են, մի ուրիշում՝ շիկացած երկաթներով մաշկն այրում, մի այլ տեղ նրան կախել են գլխիվայր և շարչարում են:

Հիշյալ որմնանկարներն, իրենց սյուժեներին համապատասխան, ունեն որոշ հանդիսավորություն: Առանձին գործերում դեպքերի նկարագրական կողմը տպավորել է, բայց Գրիգոր Լուսավորչի շարչարանքների սարսափները չեն հասցված հոգեբանական ներգործության աստիճանի: Նկարագրական պարզությունը և կերպարավորման անմիջականությունը այդ գործերին հաղորդում են ճշմարտացիություն: Մրբուզն իր սրբերին կերպավորում է կյանքի իրողությունը համապատասխանող կացություն մեջ, աշխատելով դեպքերը պատկերել այնպես, ինչպես կարող էր իրականության մեջ տեղի ունենալ:

Ամենափրկչի վանքի որմնանկարներում հանդիպում ենք Քրիստոսի կյանքի հետ կապված առանձին որմնանկարների: Դժվար է հաստատել դրանց պատկանելությունը «Գրիգոր Լուսավորչի շարչարանքների» հեղինակին, քանի որ դրանք ավելի կատարյալ են և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ մարդկային ֆիզիոնոմիաների մշակվածությամբ: Դրանց մեջ կան այնպիսիները, որոնք թվում են իտալական նկարիչների գործերի նմանողությամբ կատարված. այդպիսիներից մեկն է «Հիսուսի մկրտությունը», որի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը շատ նման է թե՛ Անդրեա դել Վերոկկիոյի, թե՛ Լորենցո դի Արեզիի համանուն գործերին: Այդ գործի պրոֆեսիոնալ մշակման կերպը, ֆիզիոնոմիաների անհամեմատ համաչափ կառուցումը, լուսավորությունների և ստվերների բաշխման սկզբունքը, Հիսուսի և Հովհաննես Մկրտչի կեցվածքները, նրանց մարմինների ճկուն ձևերը և այլ հատկանիշներ կարծել են տալիս, որ դա նույնիսկ կարող է եվրոպացի նկարչի աշխատանքը լինել, մանավանդ որ հայտնի է այն փաստը, որ 17-րդ դարում Սպա-

հանում եղել են եվրոպացի նկարիչներ, ինչպես նաև հայ վաճառականների միջոցով այնտեղ բերվել են եվրոպացի նկարիչների գործեր թե՛ Իտալիայից, թե՛ Ամստերդամից: Այդպիսի փաստեր կան կենցաղային և դիմանկարային ժանրերի ասպարեզում, որոնց մասին խոսվելու է ավելի ուշ:

Ամենափրկչյան վաճառի որմնանկարները մի ուրիշ խումբ իր վրա նույնպես կրում է իտալական արվեստի ազդեցությունը և անպայման ուրիշ նկարչի ձեռքով է կատարված: Դրանցից են «Աստվածածնի մահը և թաղումը» և, թերևս, «Հիսուսը և սամարացի կինը ջրհորի մոտ»: Սրանք նկարողը շատ ավելի զիտակ է մարդկային մարմնի կազմությանը, ավելի ազատ է ֆիզիոնոմիայի դասավորության, նրանց շարժումների պատկերման, տիպերի բազմազան արտահայտության, հեռանկարչության կանոնների կիրառման, ֆիզիոնոմիայի հետ պելլագոսի համատեղման և ընդհանրապես պրոֆեսիոնալ կատարման մեջ: Սրանցում զրեթե չկա կամ շատ պակաս է կատարման այնպիսի միամտություն, որպիսին առկա էր Հ. Մրբուզին վերագրվող գործերի մեջ: Դրանցում պարզորոշ կերպով նկատվում է նկարչի կարողությունների գերակշռություն և ապացույց այն ենթադրության, որ դրանց նկարողը ուսման որոշ շրջան է անցել պրոֆեսիոնալ վարպետի ձեռքի տակ:

Հիշյալ գործերում նկարիչն արդեն սյուժեն դիտում է ոչ որպես գործողության փաստի նշում, այլ աշխատում է դրանում դնել տրամադրություն: Օրինակ՝ հանդիսավորության և խորին ակնածության տպավորություն են թողնում «Աստվածածնի մահը» և «Թաղումը» նկարները, որոնցում մարդիկ շրջապատել են մեռած և դազադի մեջ ուղեկցվող Մարիամին:

«Հիսուսը և սամարացի կինը ջրհորի մոտ» նկարում կան ընդհանուր գծեր վենետիկյան 16-րդ դարի նկարիչների գործերի հետ: Հիսուսի և սամարուհու միջև տեղի է ունենում աշխույժ զրույց. շնայած նրանց մար-

միներն կարճություն, նրանք բնական տպավորություն են թողնում: Որ այդ գործը կատարված է տեղական նկարչի ձեռքով, ապացուցվում է տիպաժներով. մասնավորապես Հիսուսի տիպարը նման է արևելցու սամարուհու դիմագծերի մեջ նույնպես նըշմարվում են արևելցու գծեր: Պելլագոսը՝ բավական հաջող տարածական լուծումով, նույնպես ներկայացնում է տեղական բնությունից մի հատված: Հիշյալ գործը նախորդներից տարբերվում է մասերի, հատկապես զգեստների ծավալային, տարածական մշակմամբ:

Նշված բոլոր գործերին հատուկ է ձևերի մոնումենտալ մշակում, որպիսին պահանջում է պատը և տարածականությունը:

Ասվեց, որ Ամենափրկչյան եկեղեցու որմնանկարները շրջապատված են համատարած զարդանկարներով, որոնց մոտիվը իր մեջ ունի նաև պարսկականից փոխանված տարրեր: Ըստ որում, այդ զարդանկարներում կարելի է հանդիպել ոչ միայն որմնանկարների զարդանկար-մոտիվների, այլև գործվածքեղենից, հատկապես գորգերից վերցրած զարդանկար մոտիվների: Ծիշտ է, դրանք գեղեցիկ են, նրբահյուս, բայց ցավոք սրտի, չեն համատեղվում հայկական ազգային արվեստի ոճի հետ: Այդ շրջանում Արևելյան Հայաստանը գտնվում էր պարսից տիրապետության տակ, և հայկական կերպարվեստի որոշ տեսակների վրա նկատվում է պարսկական արվեստի ազդեցությունը:

Նոր Զուղայի պատմության հեղինակ Հ. Տեր-Հովնանյանը բավական մանրամասն նկարագրում է Նոր Զուղայում կառուցված հիշյալ Ամենափրկիչ եկեղեցու ներսի պատկերներն ու զարդանկարները: Նա ասում է, որ ամբողջ եկեղեցին ներսի կողմից պատկերազարդված է տնօրինական նկարներով և ոսկեպաճուճ ծաղկանկարներով: Եկեղեցու հատակից երեք և կես կանգունաչափ բարձրության վրա կա պատը շրջագծող ընտիր հախճապակյա շերտ: Պատկերներ կան

գմբեթի կամարի վրա, պատուհանների մեջերում, ժողովրդի կանգնած տեղը՝ թե՛ առաստաղին, թե՛ պատերին, որոնց թևմաները վերցված են հին ու նոր կտակարաններից\*:

Եթե հաշվենք Ամենափրկիչ եկեղեցու ներսի որմնանկարներն ու զարդանկարները, կտեսնենք՝ դրանք այնպիսի մեծ թիվ են կազմում, որ մեկ նկարչի ուժով չէր կարող կատարվել:

Սակայն Զուղայում միայն Ամենափրկիչ եկեղեցին չէ, որ նկարազարդված է. ըստ պատմագիր Հ. Տեր-Հովնանյանի, այստեղ ժամանակին կառուցվել է 24 եկեղեցի, որոնցից նկարազարդված են եղել հետևյալները. Միրազենց ս. Հակոբի եկեղեցին, որը մեկն էր Զուղայի փառահեղ եկեղեցիներից ըստ մեծության, բարձրության, վայելչության և թե ըստ ներքին պատկերազարդ և ծաղկափթիթ նկարների. ս. Սարգիս կամ Օհանավանք, Մեյդանի Բեթղեհեմ, որի նկարները սքանչելի են, ճարտարորեն կատարված, որի կենդանի գծագրությունները գովաբանության են արժանի և արվեստի նրբությամբ գերադասելի են, քան Ամենափրկիչ վանքի պատկերները. ս. Գևորգ եկեղեցին, որի պատերի մեջ կան էջմիածնի եկեղեցուց բերված քարեր և որն ունի բազմաթիվ պատկերներ. ս. Աստվածածինը, որտեղ բացի պատկերներից եղել են նաև հախճապակյա զարդեր\*\*:

Հովհաննես Մրբուզը իր կյանքի ընթացքում գրել է նաև աշխատություններ աստվածաբանական և գիտական բնույթի: Նա վախճանվել է Զուղայում 1715 թվականին և թաղվել տեղի գերեզմանոցում. գերեզմանաքարի արձանագրությունը ասում է. «Այս է տապան Զուղայեցի տիեզերալույս Ոհաննես գիտնական վարդապետին, 1164» (1715)\*\*:

\* Հ. Տեր-Հովնանյանց, հ. 2, էջ 10:  
\*\* Նույնը, էջ 161, 172, 176—177, 183—190, 196  
\*\*\* Նույնը, հ. 2, էջ 133—135:

17-րդ դարում հայկական գոնանկարչություն մեջ չի նկատվում ազգային արվեստի ոճական այնպիսի միասնություն, ինչպիսին կարելի է տեսնել նախորդ դարերի մանրանկարչության մեջ: Դրա պատճառը հայ նկարիչների տարադիր վիճակն էր: Դեպքերի հարկադիր բերումով գտնվելով աշխարհի զանազան մասերում, նրանք կատարելագործվում էին տարբեր երկրների նկարիչների մոտ, դաստիարակվում այդ ժողովրդի արվեստի ոգով, յուրացնում դրա ոճական առանձնահատկությունները և տարբերվում իրարից ստեղծագործական ոճով: Այդ երևույթը նկատելի եղավ Իրանում ապրած ու ստեղծագործած հայ նկարիչների ստեղծագործությունների մեջ, դա նկատվում է և եվրոպայում սովորած նկարիչների գործերում:

Ս Տ Ե Փ Ա Ն Ո Ս Լ Ե Հ Ա Ց Ի

Եթե 17-րդ դարի առաջին կեսին կերպարվեստը հիմնականում զարգանում էր Հայաստանից հեռու գտնվող մի քանի հայկական գաղթավայրերում, դարի երկրորդ կեսին զլխավոր կենտրոնը դառնում է կենտրոնական Հայաստանը, պահպանելով իր առաջնությունը ինչպես 17-18-րդ դարերում, այնպես էլ հետագայում: 17-18-րդ դարերում հայկական գեղանկարչության զարգացման հիմնական կենտրոնը հանդիսացել է էջմիածինը, որը, որպես պատվիրատու, իր շուրջն էր համարում բազմաթիվ հայ նկարիչների: Թե՛ էջմիածնի տաճարի, թե՛ Երևանի նախկին նահանգի եկեղեցիների համար կատարված նկարները, որոնց միայն մի մասն է պահպանվել, մեծ լույս են սփռում այդ դարերի հայ նկարիչների գործունեության վրա, ասպարեզ բերելով ստեղծագործական մեծ ունակություններով օժտված նոր անուններ:

Հայ պատմագիրների և բանասերների՝ Ա. Գավրիթեցու, Հ. Շահաթուրյանի, Հ. Ն. Ակինյանի և Մ. Մսերյանցի վկայություններ, 17-18-րդ դարերում, կենտրոնական Հայաստանում, մասնավորապես էջմիածնում, որպես նկարիչներ աշխատել են՝ Ստեփանոս Լեհացին և Հովնաթանյաններից երեք սերունդ: Կա տեղեկություն և այն մասին, որ տաճարում եղել են նաև պատկերներ, որոնք բերվել են ուրիշ երկրներից: Պահպանված նկարների հավաքածուից պարզվում է, որ 17-18-րդ դարերի ընթացքում ստեղծված լավագույն ստեղծագործությունները գտնվելիս են եղել էջմիածնի տաճարում: Նկատի ունենալով դրանց ոճական հատկանիշները, կարելի է ասել, որ դրանց մի մասը կատարված է օտար նկարիչների ձեռքով, մյուս մասը տեղաբնակ նկարիչների, մի այլ խումբը, առանց տատանվելու, կարելի է վերագրել Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչներին և նրանց դպրոցին, իսկ մյուս փոքր խումբը այլ նկարչի. սրանք նախորդներից տարբերվում են եվրոպական արվեստից կրած խիստ նկատելի ազդեցություններ: Ըստ Հ. Շահաթուրյանի, Հ. Ն. Ակինյանի, Ս. Աստվածատուրյանի և Ա. Չոպանյանի հավաստումների, այդ պատկերների հեղինակը Ստեփանոս վարդապետ Լեհացին է: Թեև սա, մասամբ տարակուսանքի տեղի է տալիս այն փաստը, որ Ս. Լեհացին, ըստ նրա կենսագրությունների հաղորդումների, հիմնականում զբաղվել է պատմություններով, գրականություններով, թարգմանություններով, կյանքի զգալի մասը հատկացնելով այդ զբաղմունքին. նրան վերագրվելիք ստեղծագործությունները այնպիսի բարձր որակի են, որին կարող էր հասնել երկարամյա փորձի տեր, մասնագիտական լավ կրթություն ստացած մեծատաղանդ նկարիչը: Քանի որ էջմիածնի դիվանի ու կաթողիկոսական Գավազանագրքի հաղորդումներով միայն Ս. Լեհացին է ապրել ու ստեղծագործել էջմիածնում, մնում է հա-

վանական համարել, որ նա է այդ խումբ պատկերների հեղինակը, որոնք, անտարակույս, պատկանում են մեկ նկարչի վրձինին և կատարված են 17-րդ դարում:

Ստեփանոս Լեհացին (1609—1687—99) ծնվել է Լվով քաղաքում «ազատ, փարթամ, բարեպաշտ հայ ընտանիքում»: Հոր անունն է Վարդան, մորը՝ Կատարինե: Մանկության տարիներին սովորել է Լեհական դպրոցում, լատինական գրով և լեզվով, ըստ երևույթին, այնտեղ էլ ստանալով բարձրագույն կրթություն, քանի որ հիշատակվում է, որ ուսանել է ճարտասանական արվեստ և փրիսոփայություն: Լվովի նիկոլ եպիսկոպոսի դավանափոխական քաղաքականության պատճառով, որը նեղում և վտանգում էր տեղի հայ ժողովրդին, Ստեփանոսի բարեպաշտ և ուղղափառ ծնողները 1633—1655 թվականների միջոցում հեռացնում են նրան Լվովից, ուղարկելով էջմիածին: Այնտեղ նա կարճ ժամանակամիջոցում սովորում է հայերեն լեզու և գրականություն. ուսումնասիրում է Աստվածաշունչը, խորանում փրիսոփայության մեջ, աչքի ընկնելով սուր մտքով, ստեղծագործելու ունակությամբ, պարկեշտ բնավորությամբ, մաքրակենցաղ վարքով: Փրիսոփայ կաթողիկոսը տեսնելով նրա արժանավորությունը և լսելով նրա մասին բարեխոսություններ, օծում է նրան կուսակրոն քահանա, իսկ 1653—1656 թվականների միջոցում ձեռնադրում վարդապետ:

Ս. Լեհացին էջմիածնում զբաղվել է բազմադյուն գործունեությամբ: Հ. Ն. Ակինյանը այսպես է բնութագրում նրան. «Շատ սակավ թվով կրնանք մատնանիշ ընել հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ այնպիսի գրագետ անձինք, որպիսին էր Ստեփանոս վարդապետ Լեհացին: Հարուստ գիտություններ, հարուստ լեզուներու հմտությամբ, հարուստ գրական արտագրություն-

\* Առաջիկա Գավրիթեցի, Պատմություն, Վարդապետ, 1896 թ., էջ 407—409:

ներով: Զբաղված է գրականությամբ, թարգմանությամբ, ուսուցչական գործով: 1673-ին եղած է վերակացու և գանձապետ էջմիածնի: Հակոբ կաթողիկոսի էջմիածինն բացակայելու ժամանակ վարած է կաթողիկոսական գործերը, ապա, նրա մահեն հետո մնացել որպես տեղապահ: Բացի թարգմանություններից, Ստեփանոս պարապած է նաև նկարչությամբ: Անշուշտ, Լիմբերգ (Լվով) հետևած էր նախնաբար նաև նկարչության և ստացած ծանոթություն նկարչական արվեստին: Միքայել Լեհացվո և Ճաշոցին ընթրինակողին խոսքերը ապացույց են արդեն թե իր հմտությունն այս արվեստի մեջ խոր էր, մինչև անգամ ի վիճակի՝ առաջնորդելու ուրիշներուն: Շատ հավանական է, որ էջմիածնի տաճարին նկարներու վրա տեսնված իտալական ճաշակը մասամբ Ստեփանոսի ազդեցության տակ նկարված ըլլան: Ստեփանոս Լիմբերգին մեջ շատ դյուրավ կրնար թափանցել իտալական դպրոցի առանձնահատկությունը՝: Իսկ Հ. Շահաթուրյանը, խոսելով էջմիածնի տաճարի նկարների մասին, գրում է. «Յամենեսին ի սոսա քաջապես փայլին շնորհք ձեռաց մեծանուն վարդապետին Ստեփանոսին Լեհացվո և բաջ նկարչին Հովնաթանու»:

Այս տեղեկությունների հիման վրա մնում էր որոշել, թե ո՞ր աշխատանքներն են կատարվել Ս. Լեհացու և որո՞նք ն. Հովնաթանյանի ձեռքով: Այդ զանազանումը կատարվել է նկատի ունենալով աշխատանքների ոճը ըստ կերպարների ընտրության և նրանց արտահայտության բնույթի, ըստ կոմպոզիցիոն սկզբունքի, կատարողական վարպետության, կոլորիտի նախասիրության, լույսի, ստվերների և արտացոլումների կիրառման մեթոդի, օտար արվեստից

\* Հ. Ն. Ակինյան, Ստ. վարդապետ Լեհացի, Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1912 թ., էջ 65:

\*\* Հ. Շահաթուրյան, Ստորագրություն կաթողիկե էջմիածնի և հինգ զավառաց Արարատա. էջմիածին, 1842 թ., Ա հատոր, էջ 45:

կրած ազդեցության շափի և այլ հատկանիշներին:

Ս. Լեհացուն վերագրվելիք մեզ հասած ստեղծագործությունների քանակը մեծ չէ: Գա զարմանալի չպետք է թվա, եթե նկատի ունենանք նրա գրական գործունեության ծավալը էջմիածնում ապրած տարիներին: Երկար ընդունելով վերելք թված ոճական հատկանիշները, առայժմ եղած պատկերներից ութը պիտի վերագրել նրան: Ինչպես ճիշտ եզրակացնում են Հ. Շահաթուրյանն ու Հ. Ն. Ակինյանը, նկատի առնված այդ ութ պատկերների մեջ իսկապես պարզորոշ նկատվում է իտալական վերածնության շրջանի արվեստի ազդեցությունը: Ի դեպ, չի բացասվում նաև գերմանական վերածնության շրջանի արվեստի ազդեցությունը, որին չէր կարող ծանոթ չլինել նկարիչը:

Ս. Լեհացու այդ նկարներն իրավունք են տալիս հաստատելու, որ դրանց հեղինակը, իր ժամանակի ու նույնիսկ 18-րդ դարի հայ նկարիչների համեմատությամբ, բարձր մակարդակի վրա կանգնած նկարիչ է, և իրոք, ինչպես ասվեց, «արվեստի մեջ իր հմտությունները ուրիշներուն»: Իր հետ բերած լինելով իտալական արվեստի բարեբար ազդեցությունը, Ս. Լեհացին նոր որակի է հասցրել հայկական գեղանկարչության ռեսուսիտական ավանդությունը, որը զալիս էր հայկական վերածնությունից:

Ս. Լեհացու սյուժետային լավագույն գործերից մեկը կոչվում է «Ավետում»: Թե՛ հայկական, թե՛ եվրոպական արվեստում հազվագյուտ է պատահում ավետման թեման բաժանել երկու մասի: Հայ նկարիչը առանձին կտավների վրա է պատկերել հրեշտակին և Մարիամին: Կարելի է ենթադրել, որ տաճարում այդ պատկերի համար նախատեսած տեղը՝ ճարտարապետական հատվածն է թելադրել նկարչին նրանց առանձնացնել, ավելի մեծ չափով պատկերելու համար ամեն մեկին: Գրա ապացույցն այն է, որ հրեշտակի և Մարիամի կեցված-



քը, արտահայտությունները այնպես են իրար հետ շաղկապված, ասես իրար կողքի, մեկ կտավի վրա պատկերված լինեն: Իդեալ, պատկերների շափը նույնպես իրար համապատասխանում է:

«Ավետարանի հրեշտակը» նման չէ Էվրոպական արվեստում ընդունված ավանդական կերպարներին, որոնք մտերմորեն են հայտնրվում Մարիամին, խորին ակնածանքով ավետելու աստվածային խորհուրդը: Լեհացու հրեշտակը շարժումով աշխույժ է, մեծախորհուրդ ու հանդիսավոր, պատկառելի, խորխտ ու տիրական, ազդեցիկ ու տպավորիչ: Նա նոր միայն իջել է երկիր ու շարունակում է քայլել, ներկայանալու Մարիամին: Աջ ձեռքում բռնած ունի շուշան ծաղիկ, մատուցելու համար կույսին որպես շնորհավորանք, իսկ մյուս ձեռքը երկինք է պարզել հաստատելու ամպերի վրա բազկատարած սավաննած աստծու կամքը:

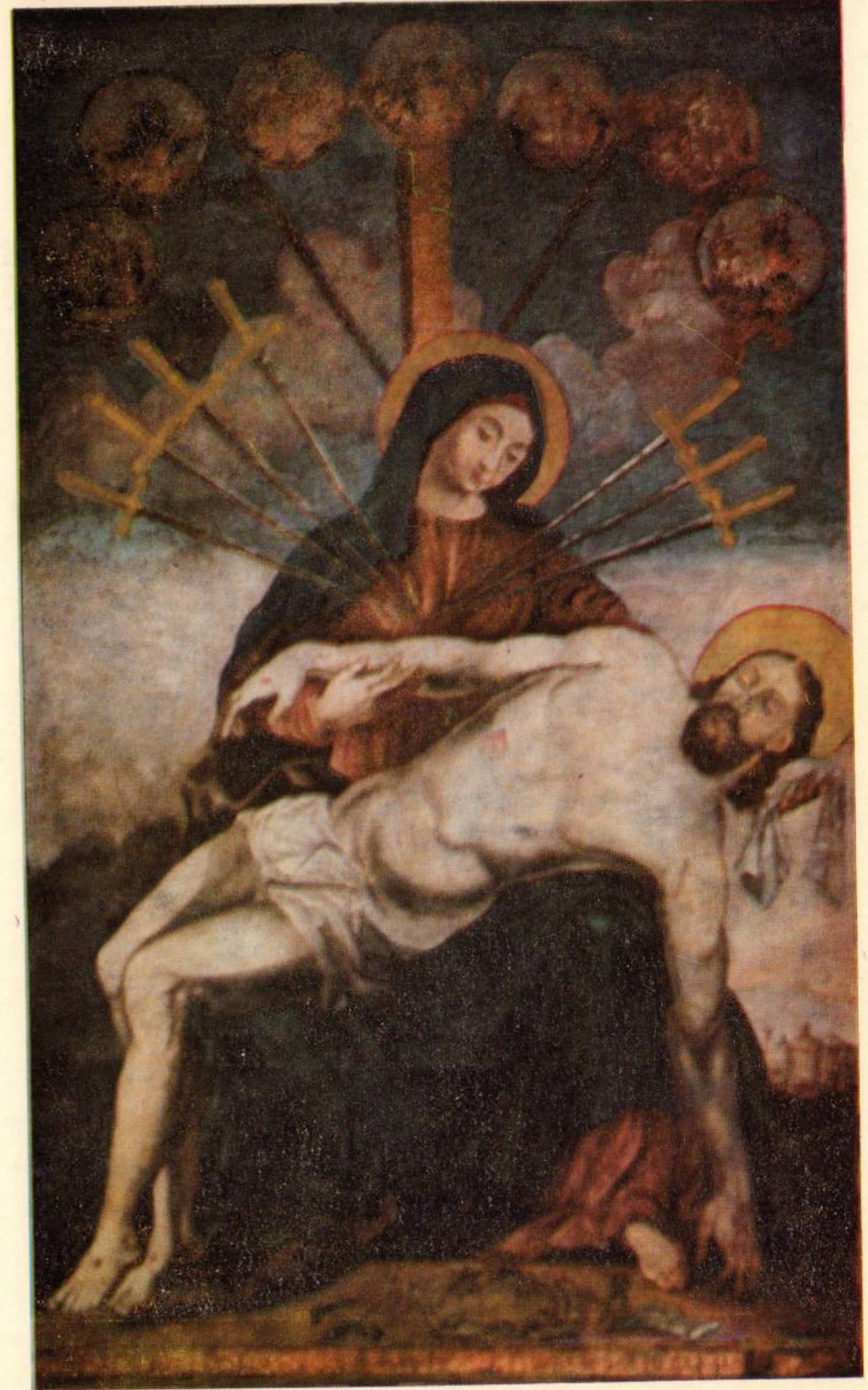
Հակառակ հրեշտակի մարմնեղ կազմվածքին, դեմքը կանացի է, քնքուշ, բարի, հեղահամբույր: Պատկերված է թեպետ մեկուսի, բայց հայացքը ուղղված պատկերից դուրս մի կետի, որով խորհրդանշվում է նրա հանդիպումը Մարիամին:

Շատ լավ է մտահղացված հրեշտակի կեցվածքը: Պատկերի շրջանակը թեպետ նրա համար թվում է նեղ, բայց իր հարաբերաչափով զբաղվում է այնպիսի կենտրոնական դիրք, որ թե՛ երկնքում պատկերված աստվածը՝ իր գունեղ զգեստներով, թե՛ ներքևում տեղավորված երկու մարգարեների փոքրադիր պատկերները մնում են երկրորդական: Թե ինչն է թելադրել նկարչին ընտրելու այդպիսի երկարավուն նեղ շափ, դժվար է ասել. գուցե եկեղեցում նրա համար նախատեսված որոշակի տեղը կամ գուցե թեմա՞ն: Ինչն էլ լինի պատճառը, նկարը վկայում է այն մասին, որ հեղինակը օժտված է կոմպոզիցիոն գերազանց հնարամտությամբ, կարողանալով հրեշտակին այդպես հմտորեն տեղադրել նման նեղ

շրջանակի մեջ, նպաստելով, երպեսզի այն դիտվի ամբողջական, բոլոր մասերով արամարանված ու իմաստավորված: Գրան օգնել են հրեշտակի անհամեմատ մեծ հարաբերաչափը, գերիշխող նրա դիրքը, մարմնի շարժումը նկարի անկյունագծի ուղղությամբ, հմտորեն մշակված զգեստների ծալքերը: Զարմանալի վարպետությամբ են նկարված ձեռքերը, ոտքերը, զգեստները, որի համար պահանջվում էր ունենալ լուրջ պատրաստություն և ստեղծագործական մեծ փորձ:

Այսպիսով, հրեշտակի հուժկու, ձկուն և գրավիչ կերպարը, միջավայր հանդիսացող առարկաների նպատակահարմար տեղաբաշխումը, տպավորությունն ուժեղացնող փոփոխացող գունեղ զգեստները, կարմիր պատմունճան, կատարելապես ներդաշնակված կանաչ, վարդագույն, սրճագույն ներքնազգեստների հետ, կոմպոզիցիայով արտահայտիչ դրանց ձևերը, նկատելի կերպով շեշտված ծանր ծալքերը, լույսի ու ստվերների օգնությամբ ընդգծված ծավալները, տարածական խորությունները բնանկարի մի փոքրիկ հատվածով՝ կապտագույն լեռներով, երկնքով, և ընդհանրապես աշխույժ նկարված ձևերը ակամայից մեղ տանում են դեպի բարոկկոյի արվեստը:

«Ավետարանի Մարիամը» նախորդ նկարի հետ բովանդակությամբ կապված և նրա շարունակությունը կազմող, բայց առանձին կոմպոզիցիոն լուծումով, նույն շափի պատկեր է: Ակնհայտ է, որ նկարիչը կանխամտածված կերպով է դրանք իրար հետ ներդաշնակել, որպես մեկ ընդհանուր թեմայի բաղկացուցիչ մասեր, չնայած, դրանցից չուրաբանչուրը դիտվում է որպես ինքնուրույն, ավարտված, ամբողջական գործ: Մարիամը կերպավորված է այնպիսի դիրքով, ինչպես ընդունված է եղել պատկերել նրան իտալական կամ գերմանական վաղ վերածնության արվեստում ավետման պահին: Ինչ վերաբերում է զեղարվեստական արտահայտչականությանը, կարելի է հաստատապես ասել, որ հայ նկարչի ստեղծած Մարիամի կեր-



Լ. Ստեփաննո Աննացի. Տիրամայրը մեծած Քրիստոսը գրկին և յոթ սուր իր սրտում

պարը՝ թե ներքինի խոր հուզականութեամբ, թե գեղարվեստական միջոցների կատարելութեամբ չի զիջում հիշյալ շրջանում ստեղծված շատ նկարիչների նույն թեմայով գործերին: Լեհացու Մարիամը, իր մի շարք առավելություններով, նույնիսկ գերազանցում է շատերին և կարող է համարվել սքանչելի ստեղծագործություն իր տեսակի մեջ: Ավետընկալ կույսը պատկերված է բարեկազմ, վայելատես, նա պարկեշտ է, հրապուրիչ, անբիծ: Ավետման լուրը մի պահ արձանացրել է նրան. մանկամարդ կույսի սիրտը լցված է անհուն երջանկութեամբ. նա համակված է ջերմ, հաճելի զգացումով: Նրա նազելի կեցվածքը, վայելուչ ձևով կրծքին հպած նուրբ ձեռքերը, խոնարհած աչքերը, գեմքին շողացող զոհունակութեան զգացումը արտահայտում են հնազանդութուն: Նա խորին ակնածանքով է ունկնդրում աստվածային ձայնին: Նրա բնորը, փխրուն կաղմվածքը պարուրված է լայն, մուգ կանաչադույն պտտուճանի մեջ, որի տակից մինչև գետինն է իջնում շքեղ, վարդադույն վերնազգեստը, առաջացնելով բազմաթիվ ծալքեր: Այդ կերպ նա փառահեղ է, հանդիսավոր, պատկառելի: Սրբազան հանդիսավորությունը լրացնում է աղավնակերպ սուրբ հոգին, հայտնված սպիտակ ամպերի միջից, Մարիամի գլխավերևում, ճառագայթելով նրա վրա բարձրալի զորությունը: Մարիամի մոտ գրքակալին զրված է սուրբ գիրքը բաց վիճակում, որի ընթերցումը հենց նոր է ընդհատել աղոթասեր կույսը: Սլունազարդ պտտուճանից երևում է պեյզաժ, գմբեթածածկ շինություններով ու տներով: Պատկերի առանձին հատվածներում նկատվում է նկարչի հիանալի կարողությունը՝ թե մարդկային մարմնի համաշափություններին, թե հեռանկարչական կանոններին տիրապետելու ուղղությամբ: Պետք է ենթադրել, որ Լեհացին, եվրոպական արվեստի առանձին ստեղծագործություններով, նախապես ծանոթ է եղել Մարիամի կերպարին, որովհետև կեր-

պարի մեկնաբանման սկզբունքով նրա գործը մոտ է իտալական և գերմանական վաղ վերածնության նկարիչներից ոմանց գործերին (Ֆրիլիպպո Լիպպի, Ֆրանչեսկո Կոսսա, Ֆրանչեսկո Ֆրանչիա): Որոշ մտախկնություն կա նաև Պիետրո Պերուջինոյի վայելատես, հեղահամբույր տիրամայրերի, ինչպես նաև գերմանացի նկարիչներից մի քանիսի տիրամայրերի հետ: Թեպետ եվրոպացի նկարիչների նման հայ նկարիչը նույնպես ձգտել է կանացի հավաքական գծերի խտացումով ստեղծել կատարյալ, անթերի կերպար, բայց դրանով մեկտեղ նրա բարեհամբույր, նրբակերտ, հրապուրիչ դիմագծերի մեջ կան ազգային տիպարին բնորոշ գծեր: Եթե դիտենք տարբեր ժողովուրդների արվեստում ստեղծված Աստվածամոր կերպարը, կտեսնենք, որ այն համապատասխանում է տվյալ հասարակական պայմաններում ապրող ժողովրդի կրոնաբարոյական, գեղագիտական իդեալներին: Մ. Լեհացու Տիրամայրը դա՛ Արևելքի ուլ միջնադարի քրիստոնյա ժողովուրդների իդեալներին համապատասխանող տիրամոր կերպար է, շեշտված կանացի պարկեշտության, հնազանդության, ամոթխած բնավորության գծերով, որպիսի հատկություններ բնորոշ են եղել և հայ կնոջը:

Ավետման սյուժեն թեպետ խորհրդանշում է կրոնական զմայլանքի զաղափարը, բայց Լեհացին իր հերոսին օժտել է մարդկային բնական զգացմունքներով ու ապրումներով:

Ստորագրության բացակայությունը Մ. Լեհացու ստեղծագործությունների վրա, երբեմն, զժվարություն է հարուցում ճանաչելու նրա գործերը, մանավանդ, որ հետազայում հանդես եկած նկարիչները աշխատել են նմանվել նրան: Մնում է ելակետ ընդունել արդեն հիշատակված նրա նախորդ ստեղծագործությունները և դրանց ոճական հատկանիշներով որոշել այլ գործեր: Ահա, ոճական մի շարք հատկանիշներ նկատի ունենալով, կարելի է հաստատել, որ Հայաստանի պատկերասրահի «Տիրամայրը», որը

լըմիածնի կաթողիկոսական գիվանի շա-  
տաթղթերում հիշատակված է «ս. Աստվա-  
ծածին» անունով, նույնպես պատկանում է  
նախորդ նկարների հեղինակի՝ Ս. Լեհացու  
վրձիչին, որը, հավանաբար, հետադարձ  
վերանորոգվել է և ոչ թե նոր նկարվել, որի  
մասին կա հիշատակություն, որ իբր թե  
«Սիմեոն կաթողիկոսն ետ նկարել»:

Նկատելի է, որ, 17-րդ դարից պահ-  
պանված հայ նկարիչների ստեղծագործու-  
թյունների մեջ դա նույնպես, ինչպես նա-  
խորդ երկուսը, ընդգծված կերպով զանա-  
զանվում է եվրոպական վերածնության  
ընթացի, ինչպես և 17-րդ դարի արվեստից  
կրթած ոճական ազդեցությամբ: Այս դեպքում  
եվրոպական արվեստի ազդեցության փաստի  
գրավական է պատկերի կոմպոզիցիան, գե-  
ղանկարչական մշակման եղանակը, լույսի,  
ստվերների բաշխման մեթոդը և արտացո-  
լումների կիրառման սկզբունքը: Այս ամենը,  
ինչպես արդեն ասվել է, կարելի է տեսնել  
նկարչի նախորդ նկարների մեջ: Սակայն  
ուշագրավ է և այն, որ «Տիրամոր» նկարում  
կան «Ավետարնակալ Մարիամի» զգեստների  
մանրամասների ճշգրիտ կրկնողություններ,  
որոնք կարող էին կրկնվել միայն ու միայն  
նույն նկարչի ձեռքով: Ինչպես երևում է,  
Ս. Լեհացին ունեցել է իր նախասիրած  
նկարելակերպը, որպիսին բնորոշ է և նրա  
այլ գործերին:

Ս. Լեհացուն հատուկ է նաև սրբերի կեր-  
պարները ազնվացնելու և հոգեբանական  
այնպիսի մեկնաբանում տալու, որպիսին  
բնորոշ է Արևմուտքի նկարիչներին: Ինչպես  
«Ավետարնակալ Մարիամի», այնպես էլ «Տի-  
րամոր» պատկերի մեջ մեծ ուշադրություն  
է նվիրված կերպարի ներքինին՝ պատկերի  
սյուժեով պայմանավորված նրա հոգեվիճա-  
կին: Լեհացին նպատակ է հետապնդել  
Աստվածամորը կերպավորել կանացի նկա-  
րագրի այնպիսի անզուգական բարեմաս-  
նություններով, որպիսիք համապատասխա-  
նեին քրիստոնեական եկեղեցու պատկե-  
րացրած «աստվածամայր» հասկացողությա-

նը, նրա իղեկալին: Եվ իրոք, ստեղծված է  
Տիրամոր սքանչելի տիպար: Նա պատկեր-  
ված է վայելչակազմ հասակով, գեղեցիկ և  
հրապուրիչ դիմագծերով, կանացի անբիծ  
մաքրություն, բարություն, պարկեշտու-  
թյան, հնազանդության, բարեպաշտու-  
թյան մար-  
մնացում: Նրա կեցվածքին տրված է վերամ-  
բարձ, փառահեղ հանդիսավորություն. դեմ-  
քին շողում է երջանիկ զգացումի ինքնագոհ,  
գրավիչ ժպիտ: Այս ամենին լրացնում է և  
ընթացաբար. Տիրամայրը պատկերված է  
եթերում, սպիտակաթույր ամպերի քույա-  
ներով շրջապատված, կրոնական երկյուղա-  
ծությունը ձեռքերն իրար հպած աղոթելիս:  
Վերևը, սպիտակ ամպերի բոլորակի մեջ  
առնված է սուրբ երրորդությունը՝ աստու-  
թի, Քրիստոսի և աղավնակերպ սուրբ հոգու  
պատկերներով, որոնց առկայությունը առա-  
վել նշանակալի ու հանդիսավոր է դարձնում  
Տիրամոր անձնավորությունը:

Ըստ երևույթին, պատկերը խորհրդանշում  
է Տիրամորը փառաբանելու որոշակի ի-  
մաստ, մանավանդ, որ բացի այդ ամենից,  
նկարի ներքևի կեսում տեղավորված են  
մարգարեների գուշակություններից պատ-  
կերներ, Սողոմոն իմաստունի «Երգ երգոցի»  
խոսքերից առնված մակագրություններով,  
որոնք փառաբանական խոսքեր են ուղղված  
Աստվածամորը որպես՝ «Կանանցից ամենա-  
հեղեցիկը և վայելուչը, իբրև զմուսուով, կրնդ-  
բուկով ու փերեզակների փոշիով խնկված հո-  
վիտների շուշան, որի աչքերը կաթով լվաց-  
ված աղավնիների աչքերի պես են, շրթունք-  
ները ընտիր զմուսու կաթով շուշաններ, այտե-  
րը խնկալից տունկերի ածուխ ու անուշահոտ  
ժողիկների թաղաղների պես, հասակը Լի-  
բանանի եղևնիների նման սեզ, ձիթենի գե-  
ղեցկագույն, լուսնի պես գեղեցիկ, արևի պես  
մաքուր, հայելի անարատ, մաքուր աղավնի,  
հորդառատ աղբյուր»: Այս մակագրություն-  
ներին իրոք որ համապատասխանում են Աստ-  
վածամոր սլացիկ, վայելչակազմ հասակը,  
կաթնաթույր դեմքը, նրբորեն զծագրված սև,

մեծ աչքերը, քնքուշ բերանը և գեմքին արտա-  
ցուցված կուսական անբիծ հոգին: Անկասկած,  
Տիրամոր այսպիսի կերպար ստեղծելիս  
Լեհացին ներշնչվել է նաև Աստվածածնին  
նվիրված հանձարեղ նարեկացու սքանչելի  
բանաստեղծությամբ, որին քաջ ծանոթ է  
եղել աստվածաբան վարդապետը: Ի դեպ,  
Նարեկացու որակումները պատկերավորու-  
թյամբ շատ նման են պատկերի մակագրու-  
թյուններին: «Հրեշտակ մարդկանց մեջ,  
մարմնատեսիլ քերովբե, երկնավոր արքա-  
յուհի, անխառն ինչպես օդ, մաքուր ինչպես  
լույս, անշաղախ նման բարձր արուսյակի  
պատկերին պայծառ, գերազանց, քան սրբու-  
թյունների բնակարան անկոխելի, խոստաց-  
ված դու վայր երանավետ, եղևմ շնշավոր-  
անմահ կենաց ծառ, անաղտ մաքրության  
հետ և անբիծ բարի, անարատ սրբությանդ  
հետ և բարիսոս խնամակալ...»:

Այս պատկերի կոմպոզիցիան հիշեցնում  
է եվրոպական դասական արվեստի ներկա-  
յացուցիչների՝ Ռաֆայելի, էլ Գրեկոյի,  
Վելասկեզի, Մուրիլլոյի նույնանուն գործերը:  
Սակայն թվում է, որ այս դեպքում արե-  
վելցու անկեղծությունը պատկերին հաղոր-  
դել է նշանակալի հմայք և հուզականու-  
թյուն, եվրոպական որոշ նկարիչների նույ-  
նատիպ նկարների համեմատությամբ  
ունեցած զգալի առավելություն: Հայ  
նկարչի մտահղացումը և տրամաբանական  
է և համոզիչ: Պատկերը զերծ է և դյուրա-  
զգայնությունից և կեղծ թատերայնությունից  
և շլացնող գեղանկարչական էֆեկտներից:  
Լեհացու Տիրամայրը լավագույն բարեմաս-  
նություններով օժտված արևելցի գեղեցիկ  
կնոջ տիպար է:

Ս. Լեհացին թեպետ ապրել է 17-րդ  
դարում, որը համընկնում է եվրոպական  
արվեստում բարոկկոյի ժամանակաշրջանի  
հետ, բայց նրա ստեղծագործության մեջ  
ավելի շատ թափանցված են վերածնության  
արվեստի զուսպ, հավասարակշիռ, ներգաշ-  
նակության ու համաշափության կանոնի վրա  
հիմնված ձևերը, քան բարոկկոյի կենտրո-

նախույս, անհամաչափ կոմպոզիցիոն ըս-  
կրդբունքը, շափաղանցված ձևերն ու շլացնող  
արտահայտչական միջոցները: Տիրամայրը  
կերպավորված է պատկերի ուղիղ կենտրո-  
նում, որի շուրջը համաշափորեն, ձվաձև  
դասավորված են ամպերը, որոնք թե՛ անջա-  
տում են Տիրամորը երկրից, թե՛ փառահե-  
ղություն տալիս նրա արտաբերին: Եվ շնա-  
յած իր բազմատարր բովանդակության,  
պատկերը գեղանկարչորեն կատարյալ ներ-  
դաշնակ է բոլոր մասերում, որպիսի հատ-  
կություն բնորոշ է դասական արվեստին:

Նշանակալի և ակնառու դարձնելու հա-  
մար Տիրամոր կերպարը, Ս. Լեհացին ոչ  
միայն մեծ հարաբերաչափով է պատկերել  
նրան, այլև գեղանկարչորեն է ցայտուն  
դարձրել, պատկերելով նրան կապույտ ծած-  
կոցով և կարմիր վերնազգեստով, գորշա-  
գույն ֆոնի վրա. այդպիսի միջոցների  
շնորհիվ Տիրամայրը պատկերում գրավում է  
իշխող դիրք: Լեհացին ցուցաբերել է գեղա-  
նկարչի մեծ ճաշակ, այդպես հմտորեն  
ներդաշնակելով Տիրամոր գունեղ զգեստ-  
ները շրջապատի սպիտակ, թափանցիկ ամ-  
պերի հետ:

«Տիրամոր» և «Ավետարնակալ Մարիամի»  
պատկերները կարելի է համարել 17-18-րդ  
դարերի հայկական արվեստի շատ արժե-  
քավոր ստեղծագործություններ իրենց տե-  
սակում:

Ոճական այն հատկանիշները, որոնք  
բնորոշ էին Ս. Լեհացու նախորդ ստեղծա-  
գործություններին, հիմք են տալիս եզրա-  
կացնելու, որ «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան  
վրա» կամ «Գեթսեմանի պարտեզում»  
գեղանկարը նույնպես պատկանում է նրա  
վրձիչին, քանի որ ոճական այդ հատկանիշ-  
ները առկա են և այս գործում: Նրան վերա-  
գրվելիք ստեղծագործությունների ուսումնա-  
սիրությունը ցույց է տալիս, որ նա նախա-  
սիրություն է տալիս այնպիսի թեմաներին,  
որոնք ունեն քիչ թվով գործող անձեր:  
Արդեն տեսանք, թե ինչպես, նույնիսկ  
ավետման թեման նա վերածել էր երկու

առանձին պատկերներ, մեկում ներկայացնելով ավետող հրեշտակին, մյուսում՝ Մարիամին, Առայժմ նրա վրձինին պատկանող գործերի մեջ չեն հանդիպել բազմամարդ պատկերներ: Թերևս, բացառություն համարվի հիշատակված նկարը, որտեղ Քրիստոսի հետ հանդես են գալիս երեք աշակերտ և հրեշտակներ, բայց այս դեպքում էլ, հավատարիմ մնալով իր սկզբունքին, պատկերը կառուցել է այնպես, որ Քրիստոսը հանդիսանում է բացարձակ գերիշխող՝ թե որպես գաղափարն արտահայտող գլխավոր անձ, թե իր գրաված կենտրոնական դիրքով, թե իր մեծ հարաբերաչափով. մյուսները հանդես են գալիս որպես բովանդակությունը լրացնող հարակից տարրեր, մնալով գրեթե աննկատելի կամ երկրորդական:

Պատկերի սյուժեն ներկայացնում է ավետարանի այն դիպվածը, երբ Քրիստոսն իր երեք աշակերտներին՝ Պետրոսի, Հակոբի ու Հովհաննեսի հետ բարձրացել է Ձիթենյաց լեռը, վերջին անգամ աղոթելու: Նախագալով գալիք փորձությունները, նա նրանցից առանձնացել է և ծունկի եկած դիմել աստծուն հետևյալ խոսքերով. «Հայր իմ, եթե կարելի է, այս բաժակը ինձնից հեռացրու: Քրիստոսի այս խոսքերը ակնարկում են այն դառնությունները, որ նա ճաշակելու էր, ենթարկվելով բազում շարձարանքների: Լեհացին այս խորհրդավոր միտքը մատուցել է պատկերավոր կերպով, ներկայացնելով մի հրեշտակի, որը Քրիստոսին բաժակով ըմպելիք է մատուցում. դա խորհրդանշում է ակնարկված դառնության այն բաժակը, որից ըմպելու էր Քրիստոսը: Այնուհետև ամպերի մեջ պատկերել է հրեշտակների, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացրել է որևէ առարկա, որով տանջելու էին Քրիստոսին. մեկը բռնել է փշե պսակը, մյուսը՝ արցան, երրորդը՝ ճիպոտներ, չորրորդը՝ գամեր, մյուսները՝ գեղարգ, ձող սպունգով, աստիճան և այլ իրեր:

Ինչպես տեսնում ենք, նկարիչը թեպետ պատմողական-նկարագրական ձևով է մեկ-

նարանել թեման, բայց և խոր իմաստ է տվել պատկերին, պարզաբանելով Քրիստոսի խոսքի հույզող հոգեկան ապրումների շարժառիթները: Իմաստավորված են և աշակերտները, որոնք, ըստ ավետարանի նկարագրության, անկարող լինելով արթուն վիճակում սպասել ուսուցչին, ննջել են:

Հասկանալի է, որ Ս. Լեհացին նպատակ է հետապնդել բազմանշանակալի դարձնել Քրիստոսի վերջին աղոթքը: Չպետք է մոռանալ, որ հանձին Ս. Լեհացու գործ ունենք աստվածաբան, մոլեռանդ հավատացյալ հոգևորական նկարչի հետ, որն, անտարակույս, հավատի ներշնչանքով է ստեղծել իր գործը: Նրա ստեղծած բոլոր կերպարները իրենց թեմային համապատասխան հոգեկան ապրումների մեջ են, ինչպես «Ավետման» մեջ հանդես եկած ոգևորությամբ տոգորված ավետող հրեշտակը և հնազանդ երկյուղածությունը զմայլված Մարիամը. այդպիսին էր փառաբանումից դուրսված, երջանկության ցնծալից տրամագրություն ապրող սուրբ կույսը. այդպիսին է դառնություն բաժակն ըմպած Քրիստոսը հուսահատական հոգեվիճակով, այդպիսին ենք տեսնելու և Մարիամին «Ողբի» մեջ, անհուն վշտով համակված որդեկորույս մոր հագեցած տրամագրությամբ:

Լեհացու Քրիստոսը գյուրազգաց է, փրկություն, դիմազոծերը նրբատես են, հասնելով կանացի քնքշության, ձեռքերը վտիտ, աշխատանք շտեպած բարակ մատներով. շարժումները վայելուչ, մարմնակազմը՝ բարետես: Լեհացու Քրիստոսը մարդկային ամենակատարյալ հատկանիշներով օժտված էակ է, մարդ-աստված:

Նրան համակած խորին հուզմունքը մարդկային հոգեկան ապրումների գրսևորում է, թեպետ, որոշ շափով շաղախված կրոնական սիմվոլիկայով: Պատկերին զգալի շափով խորհրդավորություն է տալիս երկնքից ճառագայթող լույսը որպես սուրբ հոգու խորհրդանիշ:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, նկարչի

աշխարհայացքը գերծ չէ երկվությունից. աստվածաբանի մտահայեցողությունը հաշտեցված է աշխարհիկ ռեալ ըմբռնողության հետ. դրա գրավականը՝ իրական ձևերով, շրջափելի առարկայականությամբ պատկերված Քրիստոսի անձնավորությունն է. այստեղ, իհարկե, իրականի զգացողությունը նսեմացնում է սիմվոլիկ պատրանքը: Եվ դա դարձանալի չէ, քանի որ, ինչպես արդեն ասվել է, 17-րդ դարում հասարակական կյանքում տեղ գտած աշխարհիկ գաղափարների հաղթանակն իր արտացոլումը գտել էր և արվեստում. իսկ Լեհացին, ինչպես ցույց տվին նրա ստեղծագործությունները, դաստիարակված լինելով դասական արվեստի ավանդություններով, աստվածաբանի իր համոզմունքներով մեկտեղ, նախապատվություն տալիս էր 16—17-րդ դարերի եվրոպական արվեստին, որի ազդեցությունը, տարրերը բնկալումներով, թափանցել էր 17—18-րդ դարերի հայկական արվեստում: Սրանով էլ պայմանավորված է Ս. Լեհացու մոտեցումը դեպի իրական աշխարհը. Քրիստոսը գտնվում է հավատով ներշնչված մարդու հոգեվիճակի մեջ, բայց կերպավորված է իրական ձևերով, հոգեկան լարված ապրումներով:

Նկարում պահպանված է դասական արվեստի պատկերի կառուցման համաչափության կանոնը՝ Քրիստոսի շարժմունքին գեղեցիկ ձև տալու միտումով, զգեստների ձևերի ու ծալքերի ավանդական մշակումով, ավելորդ էֆեկտներից ու դիմախաղի շափաղանցումից զերծ մնալու ձգտումով: Պատկերի կոլորիտը ինչպիսին հատուկ է նրա բոլոր գործերին զուսպ է և ներդաշնակ: Գործածելով մեկտեղ կապույտ, կարմիր, կանաչ գույներ, նա չի ձգտում դրանք իրար հակադրել իրենց պարզ վիճակում, այլ երանգավորում է, մեղմում դրանց հնչեղությունը, ներդաշնակում իրար հետ փոխադարձ գունային անցումներով, հասցնում իրենց հագեցածությունը, ծառայեցնում որպես առարկայի գեղարվեստական ճանաչո-

ղություն միջոց: Մասնավորապես, գեղանկարչորեն հրապուրիչ են հրեշտակների մերկ մարմինները, նկարված վարդագույն օխրաշով, որոնք փողփողում են սպիտակ ամպերի շրջապատում բացառիկ հմայքով: Գեղեցիկ է հնչում Քրիստոսի կազմվածքը շրջապատի հետ իր կապույտ և կարմիր զգեստավորումով, ընտրված բավական լավ ճաշակով. մասամբ քաղցրավուն է ու նույնիսկ միագույն դեմքի կոլորիտը, զիջելով նրա այլ գործերին: Հավանաբար, հետագայում դեմքը վերանկարվել է ուրիշ նկարչի ձեռքով: Բայց դա մնում է աննկատ գեղանկարչորեն շատ լավ ընդհանրացված պատկերի մեջ, որը ներգործող խոր տպավորություն է թողնում իր թե՛ գաղափարի, թե՛ գեղարվեստական միջոցների ամբողջությամբ: Սակայն Ս. Լեհացու տաղանդն իր առավել վառ դրսևորումը գտել է մի այլ սյուժետային պատկերում, որը կոչվում է «Աստվածամայրը, միածինը մեռած իր գրկում և յոթ սուր իր սրտում», որն այլ կերպ կարելի է անվանել «Ողբ», ինչպես ընդունված է եվրոպական արվեստում: Դա Լեհացուց պահպանված մեզ հայտնի ստեղծագործությունների գլուխգործոցն է: Այս աշխատանքը թեպետ նույնպես անստորագիր է\*, սակայն, իր ոճական հատկանիշներով, հնարավորություն է տալիս առանց տարակուսանքի հաստատելու, որ նկարված է «Ս. Աստվածածին», «Ավետարնակալ Մարիամը», «Ավետաբեր հրեշտակը» և «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա» նկարների հեղինակի ձեռքով: Ողբը Վերածնություն դարաշրջանի և 17-րդ դարի կերպարվեստագետների ամենասիրած և ամենադրամատիկական-ողբերգական թեմաներից մեկն է: Բազմաթիվ արվեստագետների մոտ կարելի է հանդիպել այդ թեմայով ստեղծագործությունների, յուրաքանչյուրի մոտ իր պատկերացումով կերպավորված: Դրանք, մեծ մասամբ, իրար

\* Պատկերի ներքևը կա հետևյալ արձանագրությունը, «Յիշատակ է պատկերս Աստապատցի Յովսեփ վարդապետեն ի գունս. էջմիածնի թական... ՌՃ» (մեր թվականության 1651 թ.):

հետ կապվում են կամ սյուժեի նմանություններ, կամ պատկերի կառուցվածքով: Ս. Լեհացու «Ողբը» նույնպես հիշեցնում է Վերածնության շրջանի և 17-րդ դարի եվրոպացի կերպարվեստագետների նույն թեմայով գործերը: Նույնպիսի երևույթ կարելի է տեսնել և՛ Ռաֆայելի, և՛ Տիցիանի, և՛ Անդրեա դել Սարտոյի, և՛ Կարավաջոյի, և՛ շատ շատերի ստեղծագործություններում, որոնց խմբին կարելի է միացնել և Ս. Լեհացու «Ողբը»: Անշուշտ, սրանց սկզբնաղբյուրը Միքելանջելոյի նույնանուն խմբաբանդակն է, որի հանձարեղ կոմպոզիցիոն լուծումը դասական բնօրինակ դարձավ հիշյալ արվեստագետների ստեղծագործության համար: Ս. Լեհացու «Ողբը» աշխատանքը նույնպես ուղղակի կերպով կրում է այդ բարերար ազդեցությունը: Չնայած դրան, հայ արվեստագետի համար պատիվ էր կերպարների ինքնուրույն մեկնաբանումով և գեղանկարչական սեփական արտահայտչական միջոցներով հասնել նման հիասքանչ արդյունքի:

Անշուշտ չի բացասվում, որ Ս. Լեհացին դեռ արտասահմանում ապրած ու սովորած տարիներին կարող էր ծանոթ լինել հանձարեղ իտալացու, ինչպես և այլ նկարիչների ստեղծագործություններին: Թերևս, դրանք էլ ոգեշնչել են հայ նկարչին, ստեղծելու իր «Ողբը»: Ս. Լեհացու ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, չնայած իր որոշ յուրօրինակության, ավելի մոտ է Միքելանջելոյի նույնանուն խմբաբանդակին, քան որևէ այլ նկարչի գործին. տարբերությունը նրանում է, որ Քրիստոսի մարմինը պատկերված է հակադիր շարժման մեջ:

Հայ նկարիչը նույնպես Տիրամորը կերպարել է նստած, Քրիստոսի մարմինը ծնկներին, սակայն այնպիսի արտասովոր վիճակում, որպիսին չենք հանդիպում եվրոպական արվեստի նույն թեմայով ստեղծագործություններում: Տիրամայրը պատկերված է կրծքում խրված յոթ սրերով. իսկ նկարի վերևի մասում, առանձին շրջագծերի

մեջ, ամփոփված են Քրիստոսի կրած շարժարանքներից յոթ դրվագներ, որոնք իմաստավորում են սրերի նշանակությունը: Սրերը խորհրդանշում են այդ շարժարանքների ազդեցությունը Մարիամի սրտում առաջացած կսկիծները կամ, ինչպես ժողովուրդն է ասում «վերքերը», որի հետ կապված նույնիսկ «Յոթ վերք» անունով սրբավայրեր կան:

Թեմայի այսպիսի մեկնաբանումը բխել է արևելյան յուրովի մտածելակերպից, դեպքերի, երևույթների անմիջական և պարզ ըմբռնումից, բովանդակությունն ավելի մատչելի միջոցներով հասկանալի դարձնելու, ողբի ֆիզիկական արտահայտությունը արտակարգ շափազանցությունը պատկերելու միտումից: Չնայած նման արտահայտչիկ թեմաներով պատկերներ ունենալը եկեղեցու համար միշտ շահեկան է եղել՝ բորբոքելու դյուրազգացույց հավատացյալների զգացմունքները: Սակայն գնահատելին այն է, որ Լեհացին չի իջել մինչև միամտության աստիճանը և պատկերին չի տվել նատուրալիստական մեկնաբանում: Հիշյալ նշանակները պատկերված են գեղանկարչական այնպիսի նրբազգացություններ, որ դրանց գոյությունը նպաստում է բովանդակության ընդլայնմանը, նկարում գրավելով երկրորդական տեղ: Օժտված լինելով գեղանկարչի զգաստ բանականությունը, նա իր ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացրել է պատկերի առանցքը հանդիսացող Մարիամի և Քրիստոսի կերպարների վրա, նրանց միջոցով դրսևորելով իր մտահղացումը:

Ի դեպ, Վերածնության նկարիչների հետևողությունը, Լեհացին նույնպես Մարիամին կերպարել է շատ ավելի երիտասարդ, քան կարող էր լինել 32 տարեկան որդու մայրը, հավանաբար, նկատի ունենալով ավետարանի այն գրույթը, թե սրբերը չեն ծերանում: Այդպես են վարվել բոլոր եվրոպացի նկարիչները: Երբ Միքելանջելոյին իր «Ողբ» խմբաբանդակի կապակցությամբ հարց են տվել, թե ո՞րտեղ է նա տե-

սել այդ տարիքի որդու այդքան երիտասարդ մայր, նա ձեռքը բարձրացրել է վեր և ասել. «Այնտե՛ղ, երկնքում»:

Ս. Լեհացու «Ողբը» ներկայացնում է գաղափարով խորիմաստ, գեղարվեստական միջոցներով բարձրարվեստ ստեղծագործություն, որի ամեն մի մանրամասնը պատճառաբանված է, միաձուլված պատկերի ընդհանուր կառուցվածքին, նպաստելով բովանդակության ողբերգական տրամադրության ընդգծմանը: Այսպիսի տրամաբանված, բոլոր մասերով գեղանկարչորեն զգացված, կշռադատված և հուզականությամբ հագեցած պատկերի կարելի է հանդիպել մեծ տաղանդով օժտված նկարիչների մոտ:

«Ողբ»-ի կենտրոնական դեմքը Տիրամայրն է, նույնպես ազնվացված, գեղեցիկ գիմազոծերով: Նա նստած է հանգարտ դիրքով, գլուխը խոնարհած, դեմքին մեղմ թախիծով շղարշված խաղաղ արտահայտություն: Սակայն դա միայն արտաբերություն է թվում: Պետք է զգալ, թե որպիսի՞ անհուն կսկիծ է համակել նրան, կամ նրա հանդարտ կեցվածքի մեջ որպիսի՞ հուսահատական աղերս կա. որքա՞ն ծանր վիշտ են թաքցնում իրենց խորքում նրա կիսափակ մեղմ աչքերը՝ հառած Քրիստոսի անշնչացած մարմնին. մայրական ինչպիսի՞ գորովագութ զգացմունքով և զգուշորեն են գրկել նրա քնքուշ մատները որդու գլուխը, իսկ մյուսով՝ նրա անկենդան, սառած ձեռքը, որի հպումից ցուրտ մշուշն է թանձրացել նրա հոգում: Լեհացու «Ողբը» որդեկորույս մոր հոգեցունց ապրումների մի լայնհասաչ սգերգ է, մարմնավորված պատկերի մեջ:

Գեղարվեստական միջոցներով մոտ լինելով Վերածնության վարպետների ստեղծագործություններին, Լեհացու «Ողբը» ունի գաղափարական այլ նպատակասլացություն: Եթե Վերածնության արվեստագետների ստեղծած Մարիամի կերպարի մեջ վշտի արտահայտությունը հասնում է համամարդկային նշանակության, Լեհացու Տիրամայրը,

թեպետ անսահմանորեն վշտահար և խորապես դրամատիկական կերպար, մարմնավորում է անհատի հոգու ողբերգությունը, արտահայտում է սրտամորմոր մոր հուսարեկ սրտի, փլված հոգու անհուն ու անմեկին կսկիծը: Պատկերի այդչափ հուզական ներգործությանը մեծապես նպաստում են գեղարվեստական միջոցները՝ ինչպես ճարտարակերտ կոմպոզիցիան, ճշգրիտ հարաբերաչափերը, իմաստավորված կոլորիտը և լուսավորությունը: Այն կառուցված է կատարելապես համաչափ հարաբերություններով և ինչպես Վերածնության նույնատիպ ստեղծագործություններին է հատուկ, ամփոփված է եռանկյունաձևի մեջ, որը գերազանցորեն նպաստում է պատկերի մասերի ամբողջականությանը և ընկալմանը: Այդպիսի ձևի մեջ շատ ճաշակով և համոզիչ է գտնված Մարիամի և Քրիստոսի մարմինների հակադիր շարժումների վրա կառուցված հարաբերությունը, որի շնորհիվ նկարը դիտվում է կատարելապես հավասարակշռված և հետաքրքրությամբ: Իհարկե դրան նպաստում է և միջավայրը. բացօթյա տարածություն, բնականորեն մի փոքրիկ հատվածով, կապույտ երկինք՝ որի վրա լողում են շառագունած ամպերը, ստեղծելով անհանգիստ տրամադրություն: Կարծեք թե բնությունն էլ է մասնակցում սգավոր մոր անմեկին վշտին, վարագուրելով իր անհուն կապույտը: Այսպիսով, միջավայրը իմաստավորում է նկարչի մտահղացումը, նպաստելով պատկերի դրամատիկական հուզականության ընդգծմանը: Փոքր չէ այս գործում նաև կոլորիտի դերը ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ առանձին մասերում հակադիր գույների հմուտ, նրբաճաշակ համադրումով: Նախորդ գործերի մասին խոսելիս ասվեց, որ Լեհացու կոլորիտը զուսպ է. գույներն իրար հետ համահնչուն են նույնիսկ իրենց առավելագույն հնչողության դեպքում և նրբերանգված են լուսավորության տարբեր պայմաններում: Գեղանկարչական մեծ ընդհանրացումով է հնչում Քր-

րիստոսի փղոսկրա-սպիտակավուն մերկ մարմինը Տիրամոր կապտա-կանաչավուն զգեստի ֆոնի վրա, ինչպես նաև Տիրամոր մարմինը՝ շառագունած ամպերի ֆոնի վրա։ Նրբաճաշակ կոլորիտը սքանչելի զգացողութիւն է զուգորդել Տիրամոր գունատ վարդագույն մարմինը Քրիստոսի անարյուն մարմնի սպիտակութեան հետ։ Այդ գունատութիւնը առանձին հրապույր է տվել ողբերգութիւնն ապրող մանկամարդ մոր նրբատես դիմագծերին։ Գեղանկարչական նրբազգացողութիւն է նկարված Քրիստոսի մարմինը, լուսավոր մասերում քիչ տաք, ստվերոտ մասերում սառն մոխրավուն երանգների կատարյալ զուգորդմամբ։ Հիացմունք են պատճառում Քրիստոսի մարմնի այնքան բնական, ճկուն ձևերը, կառուցված մարդակազմութեան խոր գիտելիքներով։ Մանավանդ կատարյալ են կախված թևը, կրծքավանդակը, ոտքերը. ապա որբան գրավիչ է Քրիստոսի գլուխը՝ ազնվացված, խաղաղ դիմագծերով։ Իսկ կատարելութեան ինչպիսի՞ մակարդակի պետք է հասած լինել նկարչի ձեռքը, կարողանալու համար այնպես նրբորեն պատկերել Մարիամի մատերը, որոնցով նա գրկել է Քրիստոսի գլուխը։ Կամ գեղանկարչի ինչպիսի՞ զգայունութիւն էր պետք ունենալ, պատկերի ներքևի մասում երևացնելով Մարիամի ոտքի թաթը, որն այնքան իմաստավորված է և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ կոլորիտով։

Ս. Լեհացու «Ողբը» մեծատաղանդ նկարչի ստեղծագործ մտքի հուզաթաթափ ոգեշնչում է, հզոր երևակայութեան սքանչելի դրսևորում, բանականի ու զգայականի անզուգական ներդաշնակում, մեծաշնորհ նուրբ կոլորիտի, նրբակիրթ ճաշակով օժտված հմուտ արվեստագետի հոյակապ մտահղացում, որն իր բովանդակութեան դրամատիկական հուզականութեամբ հնչում է որպես տրամագին եղերերգ, իսկ գեղարվեստական միջոցների կատարելութեամբ ու ռեալիզմով հանդիսանում նրա ստեղծագործութիւնների գեղեցկագույն գոհարը։

Քննարկված ստեղծագործութիւններով արդեն ծանոթանալով Ս. Լեհացու արվեստի ոճական առանձնահատկութիւններին, կարելի է հեշտութեամբ ճանաչել նրա այլ ստեղծագործութիւնները, մանավանդ որ հայկական հին մամուլում հիշատակութիւն կա այն մասին, որ նա մեծ թվով պատկերներ է նկարել Էջմիածնի տաճարի համար։ Ուսումնասիրելով 17—19-րդ դարերից էջմիածնում պահպանված հայ նկարիչների ստեղծագործութիւնները, կարելի է եզրակացնել, որ առաջալններից մի քանիսի պատկերները նույնպես պատկանում են նրա վրձինին։ Դրանցից են՝ Թաղեոսի, Փիլիպոսի, Սիմոնի և Պողոսի կես մեջքով գեղանկար պատկերները։ Ավելի ուշ, այլ նկարիչների ձեռքով կատարված այս ժանրի գործերի համեմատութեամբ, հիշյալ առաջալնների պատկերները զանազանվում են կերպարների որոշակիութեամբ ու մեղմութեամբ, ազնվացված դիմագծերով, ներքին ապրումներով, կենդանի, իրական զգացում հաղորդող ինչ-որ զմայլանքի արտահայտութեամբ, շարժումների վայելչութեամբ, մարմնանաձևերի անհամեմատ լավագիտակ մշակումով, զգեստների ծալքերի ավանդական դասավորութեամբ, գեղանկարչական փափուկ նկարելակերպով։ Սրանք նկարչի նախորդ նկարների հետ ազգակցում են կատարման ոճական միասնութեամբ։ Սակայն, երկար տարիներ ապրելով Հայաստանում, մերվելով հայ իրականութեան հետ, ուսումնասիրելով հայկական որմնանկարի ու մանրանկարի նմուշները, նա իր գիտելիքներին է միացրել այդ ամենը, որն էլ նրա արվեստին տվել է ազգային երանգ։

Որքան էլ Լեհացին լինել մոլեռանդ կրոնամուլ, այնուամենայնիվ, 17-րդ դարում հայ մտավոր կյանքում թափանցած աշխարհիկ հոսանքը այնպիսի լայն ծավալ էր ստացել, որ հնարավոր չէր դիմադրել։ Այդ է պատճառը, որ Լեհացու թե՛ սյուժետային, թե՛ առանձին սրբերի պատկերներում տեսնում ենք գրեթե աշխարհականացված մարդիկ,

կրթման միայն դեմքերի որոշ իղեալականացմամբ։ Դրանցից մի փոքր տարբերվում են առաջալնները, որոնց կերպարները բավականաչափ կոնկրետացված են։ Դժվար է համեմատել, որ դրանք նկարված լինեն առանց բնօրինակի։ Չնայած կերպարների զանազանութեան, դրանք իրար մոտ են նկարելակերպով։ Բոլորն էլ պատկերված են կերպարների ցայտուն արտահայտչականութեամբ, ձևերի մոնումենտալ ընդհանրացումներով։ Գույները դրված են մեծ մակերեսներով, լուսավորութիւնն օգտագործված է դասական գեղանկարչության սկզբունքով և շատ լավ է նպաստում դեմքի, մարմնի, զգեստի ձևերի ընդգծմանը։ Գեղանկարչական միջոցների ընդհանրացման մեջ Լեհացին ցուցաբերել է մեծ հմտութիւն, որը, ընդհանրապես, բնորոշ է նրա ստեղծագործութիւններին։

Առաջալնները պատկերված են իրենց տարբերիչ նշանակներով՝ այն առարկաներով, որոնցով նրանք տանջամահ են արվել Քրիստոսեական ուսմունքի տարածման համար։ Նրանք բոլորն էլ մեծահասակ են, մոտրքով, պատկառելի տեսքով, հոգևորականի երկար զգեստներով, ուսներին՝ ծածկոց, որը հիշեցնում է հոռմեական տոգան։ Եթե առաջալնների տարազը նման է իտալական արվեստում տեղ գտած սրբերի տարազին, ապա նրանց կերպարները, դիմագծերը բնորոշ հայկական են. մի առավելութիւն, որը զգալի չափով մեղմում է օտար արվեստի ոճական ազդեցութեան տպավորութիւնը։

Առաջալնների դիմանկարների մեջ ամենից ավելի գրավիչը՝ Թաղեոս առաջալի դիմանկարն է գեղարդը ձեռքին։ Իմաստավորված կոմպոզիցիոն լուծումով՝ նրա կիսաֆիգուրան լցնում է կտավի ամբողջ մակերեսը, անմիջապես ուղարկութիւն հրավիրելով. նրա հայացքը սրբազան խորհրդածութեամբ երկինք է ուղղված. դիմագծերը համակերպի են, աչքերը խոհուն. դեմքն արտահայտում է ներդաշնոր բարութիւն, ակնածանք, պատկառանք։ Ս. Լեհացին

ռեալիստորեն, պարզ միջոցներով, երկուերեք գույներով և հնարավորին չափ մեծ ընդհանրացումներով է պատկերել առաջալին։ Հատուկ ուղարկութիւն է նվիրված դիմանկարի կառուցմանը, տեղադրմանը։ Առաջալի մարմնի դիմահայաց դիրքը միօրինակ վիճակից դուրս բերելու համար նա օգտագործել է զգեստների ծալքերի դասավորութիւնը. հատկապես ուսերին զցած տոգան, որի մի ծայրը իջնում է աչ ուսից, իսկ մյուսը՝ ծալքերով կուտակվել է ձախ բազկին, առաջացրել է լույսի ու ստվերների բազմազան անցումներ, ստեղծել է ծավալներ, մարմնին տվել աշխույժ շարժում, կենդանութիւն։

Սիմեոն առաջալի դիմանկարը սղոցով, որն իր ընդհանուր ոճով մոտ է նախորդին, Քրիստոսեական դոգմատիկ ուսմունքի հավիտենականութեան գաղափարն է արտացոլում։ Ցույց տալով սուրբ գիրքը, նա տոգորված է հավատի ներշնչումով և նրա միսիան, որպես առաջալի, կրոնի տարածումն է։ Ընտրելով որպես տիպար պատկառելի արտաքինով ու տարիքով հոգևորականների, Ս. Լեհացին նկատի ուներ սրբապատկերների միջոցով ներգործող ազդեցութիւն ունենալ հավատացյալ ժողովրդի վրա։ Անշուշտ, նկարչի արվեստը ժամանակին ունեցել է համոզականութիւն։

Ջերմեռանդ բարեպաշտութեան խորհրդանիշ է երրորդ առաջալի՝ Հակոբոսի դիմանկարը, քարոզչի դերում։ Գիմանկարային կոնկրետութեամբ պատկերված առաջալի պատկառելի դեմքին շողում է անսահման հավատ դեպի Քրիստոսի ուսմունքը. ակնածալի հայացքը ուղղած շրջանակից դուրս գտնվող հավատացյալ ժողովրդին, նա կարծեք թե ուղում է համոզել այդ ուսմունքի ճշմարտացիութեան մասին, որին, կարծեք թե խորին ակնածանքով ունկնդրում են դեռևս խարխափողները։ Նրա ձեռքի շարժումը կատարելապես ձայնակցում է նրա դեմքի արտահայտութեանը, որի վրա կարգացվում է առաջալի հոգեկան զմայլանքի վի-

ճակը: Նրա արտահայտությունը նույնպես խոհուն է. սեեռուն աչքերը վկայում են մաքր կենտրոնացած վիճակի մասին. մարմնի կիսախոնարհ դիրքը նշան է քրիստոնեական ուսմունքի հանդեպ ունեցած նրա ակնածալի վերաբերմունքի, հեղուկյան, հնազանդության, որով նա համակված է քարոզչիս: Մարմինը ծածկող լայն տոզան պատկառելի տպավորություն է տալիս նրա արտաքինին. համապատասխանելով նրա կոչմանը:

Գիմանկարային կոնկրետությանը նախորդներից տարբերվում է Պոզոս առաքյալը սրով և զրքով, նույնանման զգեստավորումով, ինչպես մյուսները: Սրա կերպարն ավելի առնական է, ավելի քիչ աշխարհիկ, քան առաջինները, բայց զուրկ չէ ինտելեկտից:

Ինչպես տեսանք, բոլոր շորս առաքյալները պատկերված էին թեպետ իրար նման հատկանիշներով, բայց իրարից տարբերվում էին թե տիպարներով, թե շարժմունքով, թե դերով: Սակայն կա և մի ընդհանուր հատկանիշ, որը ցայտուն կերպով դրսևորված է նրանց կերպարներում. դա՛ աշխարհայինի հաղթանակն է կրոնական սխուրաստիկայի նկատմամբ, դա՛ մարդկային բանականության հաղթանակն է, որը հալածված էր վաղ միջնադարում, մարդու անհատականության դրսևորումը, ճանաչված նաև եկեղեցու կողմից: Եվ, թերևս, այդ շարժառիթներն են թելադրել Ս. Լեհացուն դիմելու կերպարների տիպականացման, առաքյալներին ներկայացնելով կոնկրետ մարդկային արտահայտություններով: Նրա առաքյալները նման շեն վաղ միջնադարի անմարմին ու անարյուն սրբերին, որոնք պատկերներում ներկայացվում էին որպես ճզնավորներ. նրանք օժտված են մարդկային հատկություններով, առողջ ֆիզիկականով, բանական հարուստ տվյալներով:

Ս. Լեհացու ռեալիզմը արդյունք էր Հայաստանում կապիտալիստական հարաբերությունների սաղմնավորման շրջանում հայ

ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող այն վերափոխումների, որոնց արտահայտությունը հանդիսացավ ընդհանուր կուլտուրայի աշխարհականացումը: Գա տեղ դտավ նաև կերպարվեստում, որմնանկարի և կամերային պատկերի մեջ: Աշխարհականացման միտումը թափանցեց և վանքերի պարիսպներից ներս, դուրս վանեց սրբապատկերների մեջ արմատավորված միջնադարյան սխուրաստիկ գաղափարներով ներծծված ավանդականությունը, դրա փոխարեն ելակետ ընդունելով աշխարհիկ իրականությունը:

Ս. Լեհացու ստեղծագործությունը, որոշ առումով, նշանավորում է ռեալիզմի հաղթանակը սրբապատկերների դոգմատիկ կանոնների հանդեպ, կրոնական սխուրաստիկ պատկերացումների հանդեպ, այն էլ այնպիսի հավատացյալ կրոնավորի կողմից, ինչպիսին ինքն էր՝ աստվածավախ կրոնավոր Ստեփանոս Լեհացին:

Ա Ս Տ Վ Ա Մ Ա Տ Ո Ւ Բ Ս Ա Լ Թ Ա Ն Յ Ա Կ

Արևելյան Հայաստանում 17-րդ դարի երկրորդ կեսին ասպարեզ էր եկել մի ուրիշ նկարիչ, որին վիճակված էր շատ կարևոր դեր կատարել հայկական և ռուսական արվեստների մերձեցման և փոխադարձ ազդեցության գործում: Նրա հայկական անունն էր Աստվածատուր Սալթանյան, որը ցարական Ռուսաստանի պայմաններում ստիպված էր եղել կոչվել Բոգդան Սալթանով (1640—1702):

Նրա կենսագրությանը վերաբերող տեղեկություններն այնքան քիչ են, եզածներն էլ այնքան կցկտուր ու հակասական, որ զժվար է պատկերացնել նրա կյանքի ու գործունեության առաջին շրջանը: Նույնիսկ ծննդյան ու մահվան թվականները վերջնականապես հաստատված չեն, ինչպես նաև ծննդա-

վայրը պարզված չէ: Ոմանք ենթադրում են, որ նա ծնվել է Ազուլիսում 1640 թվականին, ոմանք էլ պնդում, որ ծնվել է Սպահանում 1620—1630-ական թվականներին: Իսկ Մոսկվայի կենտրոնական արխիվի փաստաթղթերից մեկում հիշատակված է որպես Ջուղայեցի\*: Նրա կրթության մասին նույնպես չկան վերջնականապես հաստատված ստույգ տեղեկություններ: Ենթադրվում է, որ նա սովորել է Ազուլիսի Քոլմաս առաքյալի վանքի դպրոցում, որտեղ, ուրիշ գիտելիքների հետ մեկտեղ, սովորել է մանրանկարչություն: Հիշյալ վանքում սովորելը չէր խանգարի, որ նա հետագայում ապրեր ու ստեղծագործեր Սպահանում և Ջուղայում, որի մասին վկայում են արխիվային նյութերը: Այդ իսկ նյութերից նաև հայտնի է դառնում, որ Սալթանյանը 1667 թվականին նշանակվել է Մոսկվայի Կրեմլի Ձենքի պալատում որպես նկարիչ:

Հայտնի է, որ 17-րդ դարում Նոր Ջուղայի վաճառականները առևտրական սերտ հարաբերությունների մեջ են եղել ոչ միայն Եվրոպայի ու Ասիայի երկրների, այլև Ռուսաստանի հետ: Նրանք Իրանից վաճառքի էին արտահանում մետաքս, ընտիր գործվածքներ, ձեռագործներ, գորգեր, թանկագին քարեր, մարգարիտներ, ոսկերչական իրեր: Ռուս թագավորներին սիրաշահելու և ռուսական կայսրության սահմաններում առևտրի ազատություն ստանալու նկատառումով, հայ վաճառականները նվերներ էին մատուցում նրանց և ազատ գործում: Այսպես օրինակ, ռուս կայսրներից մեկը՝ Ալեքսեյ Միխայլովիչը իր պալատում հաճախ էր ընդունում Ջուղայի հայ վաճառականներին, որոնք ներկայանում էին նվերներ մատուցելու. իսկ հատկապես զատկի տոնե-

\* Сборник документов, под редакцией профессора В. Парсамяна. «Армяно-русские отношения в XVII веке», стр. 66. Ереван, 1953 г. Арм. госиздат.

րին թույլ էր տալիս իր ձեռքը համբուրելու: Ահա այդպիսի մի առիթով, 1660 թվականի մարտի 28-ին, սպահանցի վաճառական Խոջա Զաքար Սահրադյանի զխավորությունը Մոսկվա է ժամանում ինն հոգուց բաղկացած հայկական առևտրական ընկերության ներկայացուցչությունը, իր հետ բերելով թանկագին մի գահ և բազմաթիվ թանկարժեք իրեր, նվիրելու ռուսաց կայսր Ալեքսեյ Միխայլովիչին: Թե առևտրական ինչպիսի մեծ գործարքներ էին ուզում ծավալել Ռուսաստանում հայ վաճառականները, դրա չափանիշը նրանց բերած ընծաներն էին: Այն ժամանակվա գներով միայն գահի արժեքը կազմում էր 22,589 ռուբլի ոսկով: Նրա վրա կային տեղավորված թանկագին քարեր, 5 կտոր արծաթ, 26 կտոր ոսկի, 897 մեծ ու փոքր չափերի ազամանդ, 1,298 տարբեր չափերի հակինթ, 18,030 տարբեր մեծության փիրուզ, փղոսկրից պատրաստած շորս փղերի հարթաքանդակներ, արժեքավոր կտորներ, ընտիր փայտ և այլն: Գահն իրենից ներկայացնում է կիրառական արվեստի առաջնակարգ նմուշ: Բացի հիշյալ գահից, հայ վաճառականները բերել էին և այլ թանկագին առարկաներ՝ ոսկուց, ադամանդից, գործվածքներ, պերճանքի առարկաներ և այլ իրեր: Նվիրված գահը, որն իրենից ներկայացնում է պատմական և գեղարվեստական մեծարժեք աշխատանք, այժմ պահվում է Մոսկվայի Կրեմլի Ձենքի պալատում և կոչվում է «Ազամանդյա գահ»:

Այսպիսի նվերներով սիրաշահված, Ալեքսեյ Միխայլովիչը իրավունք է տալիս հայ վաճառականներին ազատ առևտուր անելու ռուսական կայսրության սահմաններում, և Ռուսաստանի վրայով արևմտյան Եվրոպայի հետ:

1667 թվականին, այլ նվերների հետ հայ վաճառականները իրենց հետ բերում են նաև «Խորհրդավոր ընթրիք» թեմայով մի պատկեր, որն, ըստ արխիվային նյութերի, պատճենահանված է եղել պղնձի վրա, Աստվա-

ծատուր Սալթանյանի ձեռքով, հավանաբար ձեռքաներկերով<sup>2</sup>։ Արխիվային նյութերում չի հիշատակվում, թե ո՞ր նկարչի ստեղծագործությունից է պատճենահանված, բայց այդպիսի նկարի գոյությունը փաստորեն հաստատում է, որ Սալթանյանը մինչև դա նկարելը, այսինքն՝ մինչև 1660 թվականը, արդեն ձեռքով նկարիչ է եղել, ստեղծագործելու որոշակի փորձառություններով։ Այդ մասին է երաշխավորում Իրանից ուսական կայսրին գրված մի նամակ, ուր «Խորհրդավոր ընթրիք»-ի հեղինակ Սալթանյանի մասին ասվում է, թե «այն արվեստանոցում, որում պատրաստված է այդ նկարը, դրա հեղինակի՝ Սալթանյանի տաղանդը գերազանցում է բոլորին»<sup>3</sup>։

Նկատի ունենալով Սալթանյանի ընդունակությունները գեղանկարչության բնագավառում, ինչպես նաև այն փաստը, որ նա մինչև Մոսկվա գալը (1666 թ.) աշխատել է Սպահանում, ունենալով լավ նկարչի համբավ և ժամանակակից է եղել հայ նկարիչներ՝ Մինաս Զուլայեցուն ու Հովհաննես Մրբուզին, հնարավոր է թվում ենթադրել, որ նա էլ նրանց հետ մասնակից է եղել Սպահանի և Զուլայի վաճառականների տների, ինչպես նաև հայկական եկեղեցիների գեղանկարչական պատկերազարդման աշխատանքներին, մասնավորապես, Զուլայի հայկական եկեղեցիներում եղած պատկերների թիվը ժամանակին այնքան մեծ է եղել, որ դրանք կարող էին կատարել ոչ թե մեկ կամ երկու, այլ մի քանի նկարիչ, ինչպես այդ մասին վկայում է պատմագիր Հ. Տեր-Հովհանյանցը իր «Պատմություն նոր Զուլայու» աշխատության մեջ։

Այս հարցի լուծումը թողնելով ապագային, հետևենք Սալթանյանի հետագա գործունեությանը։

1660 թվականին հայ վաճառականներից ստանալով որպես նվեր Սալթանյանի նկար

<sup>2</sup> Армяно-русские отношения в XVI в., стр. 41, 42, 44.

<sup>3</sup> Նույնը, 41, 42։

րած «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերը, ուսաց կայսր Ալեքսեյ Միխայլովիչը անձամբ հետաքրքրվում է նկարչի անձնավորությամբ և հրավիրում նրան Մոսկվա։ Հրավերը հավաստիացնող փաստաթղթերն են՝ իրանցի հայ վաճառական Խոջա Զաքար Սահրազյանի նամակները ուսաց կայսր Ալեքսեյ Միխայլովիչին<sup>4</sup> և Սալթանյանի դիմումը կայսրին<sup>5</sup>, որի մեջ ասված է՝ «քո ցուցմունքով և հրամանով ես եկա քեզ մոտ Մոսկվա մեծ թագավոր...»<sup>6</sup>։

Սալթանյանին որպես նկարիչ Մոսկվա հրավիրելը ունի երկու շարժառիթ. նախ՝ որ այդ տարիներին, Սալթանյանի որակը, հավանաբար, համապատասխանել է այն պահանջներին, որպիսիք ելակետ էին՝ ուսական պալատի համար օտար ծագում ունեցող նկարիչներին պալատ հրավիրելու։ Իսկ «Զենքի պալատում, աշխատող օտար նկարիչների և արհեստավորների թիվը այդ շրջանում հասել է 60-ի, որոնց մեջ եղել են գերմանացիներ, լեհեր, չույներ, արաբ, պարսիկ, հայ»<sup>7</sup>։

Փաստաթղթերով հայտնի է դառնում, որ Սալթանյանը 1666 թվականին 40 հայ վաճառականների հետ Մոսկվա է ժամանել և 1667 թվականին նշանակվել է Զենքի պալատում որպես նկարիչ<sup>8</sup>։ Այստեղ նրան անվանում են Բոգդան, որը Աստվածատուր անվան ուսերեն թարգմանությունն է, որով և հիշատակվում է նա գրականության մեջ ու նույնիսկ Իրանից ուղարկված նամակներում։ Ավելի ուշ, 1674 թվականին, ըստ երևույթին, պալատական միջավայրում ստիպված ընդունում է ուղղափառություն և

<sup>4</sup> Армяно-русские отношения в XVII в., стр. 41, 42.

<sup>5</sup> Նույնը, էջ 69։

<sup>6</sup> Հայկ. ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր»։

№ 4, 1948 г., К. Григорян, Живописец Богдан Салтанов в Московской Оружейной палате, стр. 51.

<sup>7</sup> Армяно-русские отношения в XVII в., стр. 249.

փոխելով իր անունը, իրեն կոչում է Իվան Ինվիլիչ Սալթանով։ Նույն թվականին էլ, շնորհիվ իր ջանքերի, ստանում է ազնվականի կոչում<sup>9</sup>։ Ուսպենսկին անդրադառնալով Զենքի պալատի օտարազգի նկարիչների և արվեստագետների ազգային պահանջներից, հարցին գրում է. «Օտարներից շատերն են ընդունել ուսական հպատակություն և ուղղափառ հավատ, կորցնելով իրենց նախկին անունները և ազգանունները, որոնցով կարելի էր որոշել նրանց ազգային պատկանելությունը։ Դրա համար էլ, այն «օտար» վարպետները, որոնք պաշտոնական վաստաթղթերում կոչվում են Վասիլ Իվանովներ, Իվան Կիրիլովներ, Իվան Միկոլայեններ և այլն, մեզ համար հանդիսանում են հանելուկային անձնավորություններ։ Եվ իսկապես, ո՞վ կարող է մտածել, թե Մարկ Աստաֆևր և Սավվա Յակովլևր (որոնք եղել են Սալթանովի աշակերտները) արաբներ են։ Սակայն Բոգդան Սալթանովի պարագան բավականին պարզ է։ Բազմաթիվ փաստաթղթերում ճշտորեն և ստույգ ասվում է, որ նա պարսկահայ է, հայ լուսավորչական դավանանքի։ Պաշտոնական թղթերում Սալթանովը ստորագրել է հայերեն»<sup>10</sup>։

Ռուս պատմաբանների վկայությամբ Սալթանյանը Մոսկվայի Զենքի պալատում բավական նշանակալի դեր է կատարել ուսական արվեստի զարգացման գործում։ Նրան նվիրված ուսումնասիրություններում և ասույթներում, նրան տրված ընդհանուր գնահատականը հիմնականում դրական է։ Ի. Զաբելինը նրան անվանում է «արքայական պալատի առաջին նկարիչներից մեկը», որն «իր արվեստով ու գործունեությամբ իր բոլոր նախորդներին շատ գերազանցեց»<sup>11</sup>։ Ա. Նովիցկին գրում է. «Սալթանովը գունանկարիչների շրջանում գրավել է նույնպիսի դիրք, ինչպես Սիմոն Ուշակովը սրբապատ-

<sup>9</sup> Старые годы, 1907 г., март.

<sup>10</sup> Հայկ. ՍՍՀ ակադեմիայի «Տեղեկագիր» № 4, 1948 թ., 4. Գրիգորյանի հոդվածից, էջ 48—49։

<sup>11</sup> Նույնը, էջ 47։

կերիչների շրջանում»<sup>12</sup>։ Տրուտովսկին խոստովանում է, որ «Սալթանովին, որպես սրբապատկերիչի, չի կարելի բացասել տաղանդավորության մեջ, անատոմիայի իմացության մեջ, գծանկարին տիրապետելու և շարժում տալու կարողության մեջ։ Եվ հնարավոր է, որ տարբեր պայմաններում նրանից կարող էր ստացվել հուանդական տիպի ոչ վատ կենցաղակարիչ»<sup>13</sup>։ Ուսպենսկին այսպես է որակում. «Սալթանովը հսկայական օգուտ բերեց ուսական արվեստին, ներմուծելով նրա մեջ նոր, թարմ ու կենսատու հոսանք։ Նա օտար նկարիչներից ամենից ավելի շատ աշխատեց Զենքի պալատում, ուսաներից շատերին գունանկարչություն սովորեցնելով։ Կար ժամանակ, երբ մեր պալատները, իրենց թանկագին դարդարանքների հետ միասին, ունեին նաև հատկապես Սալթանովի նկարները։ 1737 թվականի և հետագա հրեհները անխնա ոչնչացրել են 17-րդ դարի գեղարվեստական ստեղծագործությունների նշանակալի մասը։ Սալթանովի ստեղծագործություններից բջիւրն են մեզ հասել, բայց և դրանք ցույց են տալիս, որ նա, իսկապես, եղել է առաջնակարգ նկարիչ... Մենք բարի անունով, խորին շնորհակալությամբ և հարգանքով ենք հիշում նրա կարչին, որը շատ բան է թողել, որպեսզի Ռուսաստանում ստեղծի և պատվաստի ուսական արվեստը»<sup>14</sup>։

Վերջապես, շատ կարևոր է Սալթանյանի դերը Զենքի պալատում որպես արվեստ ուսուցանողի։ Դեռ 1667 թվականին, երբ նա ընդունվել է ծառայության, նրա վրա պարտականություն է դրվել «իր արվեստը ուսուցանելու ուս աշակերտներին»<sup>15</sup>։ Այդ մասին հաստատում է և Վ. Տրուտովսկին, գրելով, «Հավանաբար, նա դրանից առաջ արդեն հայտնի է եղել որպես նկարիչ, որովհե-

<sup>12</sup> Նույնը, էջ 48։

<sup>13</sup> Նույնը, էջ 59։

<sup>14</sup> Նույնը, էջ 60։

<sup>15</sup> Старые годы, 1907 г., март.



տե նրան անմիջապես պարտականություն են տվել իր արվեստը սովորեցնելու ուսուցանողներին»<sup>\*</sup>։ Ա. Ուսպենսկու հրատարակած նյութերի հիման վրա, գրականագետ Կ. Գրիգորյանը թվարկում է ուսուցանողներին մի ամբողջ ցուցակ, որոնք սովորել են Սալթանյանի մոտ. ահա դրանք՝ Ա.Ֆանասի Ֆիլիպով, Մատվեյ Ռեդկին, Լազար Իվանով, Կարպ Աստաֆև, Մարկ Իվանով, Եմելյան Կոնդրատով, Իվաշկա Ֆեդոսևե, Միշկա Ֆիրսով, Գրիշկա Գրիշկով, Իգնաշկա Սկարլակի, Յակուշկա Կոնդրատով<sup>\*\*</sup>։

Ուշադրավ է և այն, որ Սալթանյանը տափառայի վրա նկարելու մեթոդն է ուսուցանել ուսուցանողներին։ Ի. Գրաբարը գրում է, որ «թեպետ դժվար է որոշել թե ո՞վ է հանդիսանում այդ ժանրի գլուխարարը, բայց ամենից ճիշտն է ենթադրել, որ այդ գաղափարը Իրանից բերել է Սալթանովը»<sup>\*\*\*</sup>։ Ա. Ուսպենսկու հիշատակությամբ Սալթանյանն իր ուսուցանողներին սովորեցրել է նաև ընտիր օլիֆ պատրաստելու տեխնիկան<sup>\*\*\*\*</sup>։

Սալթանյանը Զենքի պալատում աշխատել է երեսունհինգ տարի։ Նա եղել է բազմաժանր նկարիչ և կատարել է զեղանկարչական բազմատեսակ աշխատանքներ, սկսած դիմանկարից, մինչև կիրառական առարկաների նկարազարդումը։ Փաստաթղթերով Սալթանյանին վերագրվում են բազմաթիվ նկարներ, բայց դրանցից շատ բշերն են մեզ հասել։ Պակասում են հատկապես զեղանկարչական կամերային աշխատանքները. պահպանված են սրբապատկերներ և կիրառական նկարազարդ առարկաներ։

Սալթանյանի գործունեությունը Զենքի պալատում սկսվում է սրբապատկերների և զեկորատիվ նկարների ստեղծումով։ Ա.

\* Հայկ. ՍՍՀ ակադեմիայի «Տեղեկագիր», 1948 թ., № 4, էջ 58:  
\*\* Նույնը, էջ 58:  
\*\*\* Н. Грабарь, «История русского искусства», выпуск 22, стр. 444—449.  
\*\*\*\* Старые годы, 1907 г., Март.

Ուսպենսկու թվարկումով նա 1668 թվականին նկարազարդել է թագավորի տաղավարը. 1670 թ. պղնձի վրա ձիթաներկերով նկարել է Փրկչի և Աստվածամոր պատկերները. 1672 թ. նկարազարդել է Կոլոմենսկի պալատի առաստաղն ու պատերը. 1674 թ. Բեզմինի և Դորոֆեևի հետ նկարազարդել է թագավորական նորաշեն պալատի առաստաղը. 1676 թ. նկարել է Սողոմոնի առակները և Խաչելությունը. 1680 թ. նկարել է սրբապատկերներ՝ Աստվածամայր, Քրիստոսի համբարձումը, Քրիստոսի հայտնությունը Մարիամ Մագթաղինացուն. 1682 թ. նկարել է Քրիստոսի խաչելությունը և նման բազմաթիվ գործեր տարբեր տարիներին, տարբեր նպատակների համար<sup>\*</sup>։ Դիտելով Սալթանյանի կրոնական թեմայով գործերը, կարող ենք եզրակացնել, որ նրա ստեղծագործական էվոլյուցիան սերտորեն կապված է 17-րդ դարի ուսական արվեստի զարգացման հետ և արտացոլում է արվեստի աշխարհականացման այն ձգտումները, որոնք տեղ էին գտել հիշյալ շրջանի ուսական արվեստում։ 17-րդ դարի երկրորդ կեսին ուսական արվեստում ակնհայտ կերպով ձգտում կա մոտենալու ուսուցանողներին, նույնիսկ սրբապատկերները մարդկայնացնելու, նրանց կերպարներին տալու կենդանի արտահայտություն։ Ժամանակակից ակադեմիայի նկարիչ Սիմոն Ուշակովը մեծ տեղ էր տալիս գունանկարչությանը, որովհետև դա «ավելի կենդանի էր պատկերում ներկայացվող առարկան, ավելի հստակորեն տալով նրա բոլոր հատկությունները»։ Բացառիկ կարեկրություն տալով կերպարին, Ուշակովն ասում է. «կերպարներն ապրում են հիշողության մեջ, հիշեցնում են ապրածի մասին, վկա են հանդիսանում անցյալ ժամանակների, ասում են բարեգործության մասին, վկայում են հղորության մասին, կենդանացնում են մեռածներին, անմահացնում են փառքը, ներկա ապրողներին

\* Старые годы, 1907 г., Март.

մղում են նմանվելու, հիշեցնում են անցյալ գործերի մասին»։ Նա նույնիսկ գունանկարչությունը համեմատում է հայելու հետ, մտածելով նրա մեջ արտացոլվող կերպարի մասին. «Մի՞թե հրաշք չէ այդ զարմանալի կերպարը։ Եթե մարդը շարժվում է, նա էլ էլ շարժվում. կանգնածի առաջ կանգնում է, ծիծաղողի առաջ ծիծաղում, լացողի առաջ լացում է և ընդհանրապես, ինչ որ մարդն անում է, նա էլ է անում, հանդիսանում է միշտ կենդանի, շնայած չունի ոչ մարդկային հոգի, ոչ մարմին»<sup>\*</sup>։ Այս արտահայտությունների մեջ պարզորոշ նկատվում է նկարչի համոզումը՝ արվեստը դիտել որպես կյանքի արտացոլման միջոց, ի հակադրություն միջնադարյան պահպանողական աշխարհայացքի։

Սալթանյանի մոտ թեպետ գեո լիովին չեն հաղթահարված սրբապատկերի ավանդական կանոնները, բայց դրանք դառնում են աննշան։ Ընդհանրապես իր սրբապատկերների մեջ նա աշխատում է դնել աշխարհիկ հատկություններ։ Օրինակ, նրա «Աստվածամայրը» երկրային տիպած է, լիքը դեմքով, զեղեցիկ դիմագծերով, մեծ աչքերով, զեղեցիկ բերանով և, ընդհանրապես, մարդկային կատարյալ հատկություններով օժտված։ «Ս. Կոնստանդին և ս. Ելենան Ալեքսեյ Միխայլովիչի, թագուհի Մարիա Իլյինիչնայի և պատրիարք Նիկոնի հետ» պատկերը արդեն դիմանկարային սկզբունքների կիրառումն է ցույց տալիս։ «Քրիստոսի համբարձումը» նկարում աշակերտների դեմքերին տրված է երկնազարդության զգացում, «Իմ հոգին փառաբանում է Տիրոջը» պատկերի մեջ հրեշտակի կերպարը շատ է շոշափելի և երկրային, շատ է կոնկրետ և մարդկային. վ. Տրուտովսկին Սալթանյանի հրեշտակներին այսպես է որակում «դրանք ինչ-որ հոլանդական հաստիկ, գեր, պնդակազմ

\* А. Леонов, «Симон Ушаков», Москва, 1945 г., стр. 10—11.

բյուրգերներ են»։ Իսկ Մարիամի սրբապատկերի մասին գրում է. «զեմքը, ինչպես ծեր կնոջ մոտ, ուռած, կախ է ընկած, արտահայտությունը արտասովոր է և ձանձրացած, մարմինը՝ լիքը, ձեռքերը՝ փափուկ, այս ամենը այնքան քիչ է հիշեցնում սրբապատկերը և այնքան կոպիտ է և կենդանական, որ միայն համբերությամբ և Արևմտամոլությամբ կարելի է բացատրել այդպիսի սրբապատկերի գոյությունը «արքայական» նկարիչների շրջանում»<sup>\*\*</sup>։ Սալթանյանի այս հատկությունները ներդաշնակում են էպոխայի առաջադիմական ձգտումների հետ, արդարացնելով նրա կարեկրությունը, նրա առաջատար դերը իր ժամանակին։

Բնական է, որ այսպիսի հատկություններով, Սալթանյանը իր կարողությունները շատ ավելի լավ պետք է գրսևորեր դիմանկարի ասպարեզում։ Ինչպես վկայում է Ա. Ուսպենսկին, «Սալթանյանը 1679 թվականին նկարել է Ֆեոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը»<sup>\*\*\*</sup>։ Համոզիչ չէ իհարկե Ե. Օվչիննիկովայի տեսակետն այն մասին, թե այդ դիմանկարը, իբր կատարվել է Սալթանյանի գլխավորած արվեստանոցում, նրա աշակերտների ձեռքով, մանավանդ, որ ինքն էլ հաստատում է, թե այդ դիմանկարը նախ պատվիրվել է Սալթանյանին<sup>\*\*\*\*</sup>։ Այս դիմանկարում արդեն գործ ունենք կոնկրետ անհատականության հետ, գրազետ կերպով մշակված դեմքով, դիմագծերի ծավալային մշակվածով, կենդանի արտահայտությամբ։ Թագավորը պատկերված է ամբողջ հասակով, արքայական պաշտոնական տարազով, թագը գլխին, գայիսոնն ու գունդը բռնած։ Ֆոնի վրա պատկերված է Քրիստոսի գլուխը։ Թագավորի կերպարի այսպիսի պատկերումը ոչինչ

\* Старые годы, 1909 г., Июль-Сентябрь, стр. 357.  
\*\* Հայկ. ՍՍՀ ակադեմիայի «Տեղեկագիր» № 4, 1948 թ., էջ 59:  
\*\*\* Նույնը, էջ 57:  
\*\*\*\* Е. Овчинникова, «Портрет в русском искусстве XVII века», стр. 35—44.

չունի ժամանակի սրբապատկերների հետ: Ահա այն թարմությունն ու նորությունը, որ իր հետ Ռուսաստան տարավ Սալթանյանը, ռուս պատմագիրների իսկ խոստովանությամբ:

Վերջապես, դիմանկարի ավելի լավ օրինակ է «Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարը», որը պատմաբանների ընդհանուր խոստովանությամբ, կատարել է, կամ մասնակցել է դրա կատարմանը Սալթանյանը: Ինչպես նախորդ, այնպես էլ սա, աշխարհիկ դիմանկարի այն առաջին քայլերն էին, որոնք կատարվում էին ռուս արվեստում, ինչպես ռուս, այնպես էլ օտար արվեստագետների կողմից: Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարում, ավելի քան նախորդում, նկատվում է կերպարի կոնկրետություն, անհատականություն, կենսունակություն: Աչքերի բնական, կենդանի արտահայտությունն ասում է այն մասին, որ դա նկարված է կամ արքայի կենդանության օրով կամ բնականից նկարված որևէ դիմանկարի օգտագործումով:

#### Տ Ի Ր Ա Յ Ո Ւ Հ Ո Վ Հ Ա Ն Ն Ե Ս

17—18-րդ դարերում Երուսաղեմը եղել է հայկական աչքի ընկնող գաղթավայրերից մեկը, որտեղ շինվել են վանքեր, եկեղեցիներ: Գարեգին եպիսկոպոս Հովսեփյանի (հետագայում Կիլիկիայի կաթողիկոս) ուսումնասիրությամբ Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց տաճարը 18-րդ դարի առաջին քառորդին պատկերազարդվել է մեծաքանակ նկարներով: Ըստ նրա նկարազրույցի «տաճարի պատերը ծածկված են երկու շարք պատկերներով. ներքևի շարքում հայ և օտար եկեղեցական հայրերի, սուրբերի և մարտիրոսների պատկերներ են, իսկ վերևի շարքում տերունական տնօրինությունների: Պատկերներով են ծածկված նաև սյուների

երեսները»\*: Նկատի ունենալով, որ հիշյալ նկարները տարբեր ոճի են, Հովսեփյանը եզրակացնում է, որ դրանք կատարված են տարբեր նկարիչների ձեռքով: Գրանց մեջ գեղարվեստական լուրջ արժեք տեսնելով նա տալիս է նրանց նկարազրույցունը, հայտնաբերում է դրանց հեղինակին, լույս աշխարհ բերելով 18-րդ դարի ևս մի հայ նկարիչ՝ Տիրացու Հովհաննեսին, որի ապացույցը պատկերներից մի քանիսի տակ եղած ստորագրությունն է, ուր հիշատակված է՝ «Նկարեցավ ձեռամբ տիրացու Հովհաննեսի»\*:

Նկարչի կենսագրության մասին առայժմ հնարավոր չի եղել որևէ տեղեկություն գտնել. նրա մասին վկայել կարող են միայն նրա ստեղծագործությունները, որոնք, ըստ Գ. Հովսեփյանի սեփական գիտողության, տաղանդավոր նկարչի գործեր են: Տիրացու Հովհաննեսի ծննդյան տարեթիվը կարելի է մոտավորապես հաստատել 1690-ական թվականները, նկատի ունենալով, որ 1723 թվականից, երբ նա ձեռնամուխ է եղել Երուսաղեմի ս. Հակոբի տաճարի պատկերազարդմանը, կարող էր լինել 25—30 տարեկան: Ինչ վերաբերում է նրա գեղարվեստական կրթությանը, որի մասին նույնպես հիշատակություն չկա, կարելի է ասել, որ լինելով գունանկարչությանը լավագիտակ, և ինչպես ցույց են տալիս նրա նկարները, հավանաբար, սովորել է որևէ եվրոպացի նկարչի մոտ, ինչպես այդ դարերին ապրող հայ նկարիչներից շատերը:

Տիրացու Հովհաննեսին վերագրվող ս. Հակոբի տաճարի պատկերները թվով 23 են: Թուրք թեմաները վերցված են Քրիստոսի կյանքից: «Մնունդը», «Մկրտությունը», «Ընծայումն ի տաճար», «Կանայի հարսանիքը», «Հիմար և իմաստուն կույսերը և

\* Գ. Հովսեփյան, «Տիրացու Հովհաննես», «Գեղարվեստ», 1917 թ., № 6, էջ 45:

\*\* նույնը, էջ 47:



II. Ստեփանոս Անագի. Տիրացուի նկարներով:

վերջին դատաստանը», «Խաչելութունը», «Ննջումն Տիրամոր», «Համբարձումը» և այլն\*։ Նկարներին կից արձանագրությունները վկայում են, որ դրանք կատարված են 1723—1724 թվականներին։ Դա ապացուցում է նկարչի բավական բեղմնավոր գործունեության մասին, մանավանդ, որ բոլոր պատկերները բազմամարդ են, կոմպոզիցիոն բարդ լուծումով, երբեմն մի պատկերի մեջ նույնիսկ երկու թեմա համատեղված։ Իսկ սրանից կարելի է հետևցնել, որ նկարիչը բավականաչափ հմուտ է եղել իր գործի մեջ։ Պատկերներից ստացված տպավորությունն այն է, որ Հովհաննեսը իր ստեղծագործության մեջ համատեղել է եվրոպական կուլտուրան, արևելցու խառնըվածքի ու ճաշակի հետ։ Եվ շնայած նա ապրել ու ստեղծագործել է Հայաստանից ու հայ ժողովրդի հիմնական հատվածից հեռու, բայց և այնպես, նրա մոտ ծանոթությունը հայկական մանրանկարչության նմուշներին, ինչպես և թերևս որմնանկարին՝ միացած նրա ազգային բնավորության հետ, պահպանել են նրա ստեղծագործության ընդհանուր կապը 17-րդ դարի հայ արվեստի հետ։ Այն ընդհանուրը, որ կապում է Տիրացու Հովհաննեսի արվեստը 17-րդ—18-րդ դարերի հայ արվեստի հետ, դա սյուժեի պարզ ընկալումն ու մեկնաբանումն է՝ կրոնական թեմաների աշխարհականացումով, գեղարվեստական միջոցների որոշ շափի պարզությամբ, բնության մեջ դիտված իրական ձևերին հարապատ մնալու ձգտումով։ Կան նրա ստեղծագործության մեջ ընդհանուր գծեր, որոնք մոտ են Մինաս Զուղայեցու, Հովհաննես Մրթուզի, Ստեփանոս Լեհացու արվեստին։ այդ ընդհանրությունը օտար ազդեցություններով մեկտեղ, պահպանվելու է ամբողջ 18-րդ դարի հայ արվեստում, արտացոլում գտնելով նաև Հովնաթանյանների տոհմի ստեղծագործության մեջ։

\* Գ. Հովսեփյան, Տիրացու Հովհաննես, Գեղարվեստ, № 6, 1917 թ., էջ 49—55։

Այնպես, ինչպես 17-րդ դարի հայ նկարիչների ստեղծագործության մեջ շէր կարելի ցույց տալ արևմտաեվրոպական արվեստի ազդեցությունը կոնկրետ հատկանիշներով, այնպես էլ Տիրացու Հովհաննեսի գործերում դժվար է կոնկրետ ցույց տալ այդպիսի ազդեցություն, շնայած, ընդհանուր գծերով, դրանք թվում են իտալականացված։ Գարեգին Հովսեփյանը այն կարծիքն է հայտնում, թե առանձին պատկերների մեջ պահպանված են հայ մանրանկարչական արվեստի ավանդությունները։ Նա նկատի ունի «Ննջումն տիրամոր» նկարը, որում ավելի շատ սրբապատկերի կանոնների պահպանումը կա։ Բայց Հովհաննեսի գործերում մոնումենտալ և նույնիսկ կամերային պատկերի գծի զարգացումն ավելի ցայտուն է։ Այդ կարգի գործերից է «Ընծայումն ի տաճար»-ը։ Դա կամերային պատկերի կոմպոզիցիոն լուծում ստացած աշխատանք է։ Առաջին գծի վրա պատկերված է Մարիամը՝ ծնկաշոք վիճակում Քրիստոսին քահայանպետին մատուցելիս։ Շատ պատկանելի է վերջինս, փառահեղ մորուքով, ազդեցիկ դիմազոծերով, ջերմ անմիջականությամբ է պատկերված մանուկը. զգվանք է արտահայտում Մարիամի կերպարը. վերջապես հիանալի խմբավորում է Մարիամի ետևը տեղավորված եռյակը՝ Հովհեփր երկու ուրիժերունիների հետ, որոնց կերպարները ստեղծված են վարպետ վրձինով, կյանքի խոր դիտողականությամբ օժտված նկարչի ձեռքով։ Նրանց խոհական հայացքն արտահայտում է լրջություն, իմաստություն. նրանց, առանձին դիտված, մեկ-մեկ դիմանկարներ են, անկրկնելի անհատականություն, հոգեբանական խոր արտահայտություն։ Պատկերի աշակողմը լցնում է սեղանը՝ ետևը տեղավորված արևելցու տարազով մարդկանցով, իսկ առջև երկու երեխաներով։ Դահլիճի ներսի պատրանք է ստեղծում կամարակապ խորանը, առաստաղից կախված շահերով։ Նկարիչը ստեղծել է պատշաճ հանդիսավորություն ավետարանա-

կան սյուժեն մատչելի ձևով մատուցելու համար:

«Կանայի հարսանիքը» հիշեցնում է ճաշ-կերույթի արարողություն: Յածր հորիզոնով պատկերված լայն սեղանի առջև շարված են՝ մի կողմի վրա Քրիստոսը, մյուս կողմի վրա Մարիամը, մի ծերունի, հարսը, փեսան և ուրիշներ: Սեղանի վրա դասավորված են մրգերով և կերակուրներով ամաններ, հաց: Այստեղ կան և մատուցակներ: Քրիստոսը խոսում է ձեռքերով շարժումներ կատարելով. ամենքը նրան են լսում: Կերպարների արտահայտությունը պասսիվ է. նույնիսկ Քրիստոսի դեմքին չի նկատվում շարժում: Պատկերն ավելի շատ հիշեցնում է աշակերտների ընթրիքի տեսարանը: Հարսանիքի մասնակիցներից ոմանք պատկերված են դիմանկարային ճշմարտացիությամբ: Մարիամի կերպարը պակաս կոնկրետ է, իր անհատականությամբ կրկնվում է ուրիշ պատկերներում նույնությամբ: Քրիստոսի տիպարը քնքշացված է և կորցրել է կերպարի սրությունը: Չնայած այդ ամենին, նկարը պարզ է և մատչելի ու անմիջապես ընկալվում է:

«Հիմար և իմաստուն կույսերը ու վերջին դատաստանը» երկթեմա ստեղծագործություն է. թեմայի կեսը տեղավորված է ներքևում, կեսը վերևում: Վերևի կեսը ներկայացնում է ահեղ դատաստանը. Քրիստոսը բազմած է գահին, պատրաստ վճիռ կայացնելու: Բազկաթոռի ետևը ամպերի քուլաներ են. աջ կողմի վրա, ամպերից վեր է բարձրանում ճառագայթներ սփռող խաչը: Քրիստոսից դեպի աջ տեղավորված են արդարները, Քրիստոսին նայելիս. նրանց առաջ կանգնած են զանոնք, խորհրդանշելով ժողովրդին: Աթոռի աջ կողմից կախված ժապավենի վրա գրված է «Նկայք օրհնայք»: Բազկաթոռից դեպի ձախ պատկերված են մեղավորները, այծերի հետ. բազկաթոռի ձախ կողմից կախված ժապավենի վրա գրված է՝ «Երթաք յինքն անե՛ծ»: Բազկաթոռի օգտագործման ձևը տեղ ունի և՛ իտա-

լական, և՛ նիդերլանդական արվեստում, բայց արդարների ու մեղավորների խմբերը՝ ոչխարներով ու այծերով, արևելյան մոտիվ է և ավելի սիմվոլիկ:

Պատկերի ներքևի մասը ներկայացնում է իմաստուն և հիմար կույսերի: Կենտրոնում կանգնած է Քրիստոսը, խաչը գրկին. նրա կողքին՝ թագը գլխին մի կին: Քրիստոսից աջ իմաստուն կույսերն են, գլխներին պսակ, ձեռքներին՝ լապտեր: Քրիստոսից դեպի ձախ տեղավորված են հիմար կույսերը. նրանք դուռն են ծեծում ներս գալու, բայց Քրիստոսը ձեռքով մերժման նշան է անում: Այս պատկերում ավելի շատ է նկատվում սրբապատկերի և մանրանկարչության սկզբունքների կիրառումը: Համեմատաբար արտահայտիչ է Քրիստոսի դեմքը, որը որպես գտնված կերպար, կրկնվում է նկարչի մյուս պատկերների մեջ ևս:

«Ննչումն Տիրամոր» նկարում կոմպոզիցիայի կառուցման որոշ միամտություն կա, որն արտահայտվում է ննչած Տիրամոր մարմնի դիրքի, առաքյալների ու հրեշտակների դասավորության մեջ: Իրավացի է Գ. Հովսեփյանը, որ այս նկարում նույնպես պահպանված կան հայկական մանրանկարչության ավանդությունները, միևնույն նկարում մի քանի սյուժեով գործողություններ ցույց տալու եղանակով: Այս նկարի մեջ իշխողը Քրիստոսի ֆիգուրն է, ձախ ձեռքում բռնած մոր հոգին, աջով խաչակնքելիս:

Ըստ Գ. Հովսեփյանի նկարագրության մնացած պատկերները նույն որակի են, նույն մոտեցմամբ նկարված\*: Այսպիսով, Տիրացու Հովհաննեսի ստեղծագործությունը շարունակությունն է այն ընդհանուր դարգացման, որ տեղի է ունեցել 17—18-րդ դարերի ընթացքում, հայկական արվեստում:

18-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում Հոհաննես անունով մի այլ հայ նկարիչ աշխատել է Եգիպտոսում, Տիրացու Հովհաննեսի նման ճակատագրական դիպվածով

\* Տիրացու Հովհաննեսի նկարները արտատպված են «Գեղարվեստ»-ի 1917 թ., № 6-ում, էջ 50—54:

նկատված Արևելք: Եգիպտոսից նկարիչ Պ. Ավետիսյանի գրքում հաղորդված տեղեկություն համաձայն Հոհաննես աշխատել է Եգիպտոսում 18-րդ դարի երկրորդ կեսին: Նրա ձեռքով կատարված մի քանի նկարներ՝ հիմնականում ավետարանական թեմաներով, գտնվում են Քասրիաթ էլ Ռեհաննե կղզեցում: Իր ստեղծագործության բնույթով սա բավականաչափ տարբերվում է սփյուռքահայ նկարիչներից: Մինչդեռ 17—18-րդ դարերի հայ նկարիչներից շատերի ստեղծագործության վրա ակնհայտ կերպով նրկատվում է եվրոպական արվեստի ոճական ազդեցությունը, առավելապես իտալական դուրսավորումով, Հոհաննեսյի ստեղծագործությունների մեջ նկատվում է արաբական արվեստի, կենցաղի, զարդանկարի մոտիվների և նույնիսկ մարդկային տիպարների ներթափանցում: Առանձին պատկերների բովանդակությունը և զեղարվեստական միջոցները թվում են միամիտ. դա կարելի է մասնավորեցնել կոմպոզիցիայի մեկնաբանման, հեռանկարի կանոնների օգտագործման և կոտորիտի պարզեցման մասին. բայց սրանով հանդերձ, Հոհաննեսյի գործերը զուրկ չեն ինքնատիպությունից: Գրանցից «Քրիստոսի մկրտությունը», «Քրիստոսի թաղումը», «Ս. Գևորգը և Ս. Բարսուղան» մոտավոր պատկերացում են տալիս նրա ստեղծագործության մասին:

Քրիստոսի մկրտությունը տեղի է ունենում ոչ ավանդական ընդունված բովանդակությամբ: Նորույթ է վիշապը, որի վրա կանգնած է Քրիստոսը: Եվրոպական նկարիչների մոտ մկրտության պահին ընդունված չէ վիշապ պատկերել, ասենք ավետարանում էլ այդ մասին չի խոսվում: Գործողությունը տեղի է ունենում ժայռերով շրջապատված նեղ ձորակում, որի մեջտեղով հոսում է գետակ: Աջակողմը կանգնած է Հովհաննես Մկրտիչը և խաչակնքում է կենտրոնում կանգնած Քրիստոսին: Ձախակողմը հրեշտակներ են, ծածկոցը բռնած, պատրաստ Քրիստոսին պարուրելու: Հորիզոնում երևում

են բլուրներ՝ մի քանի փնջաձև ծառերով: Նկարիչն աշխատել է տեղական առանձնահատկությունները պահպանել ոչ միայն բնանկարում, այլև կերպարներին տալ արաբական դիմագծեր:

Թե որքան ճնշված է եղել հայ նկարիչը օտար երկնքի տակ, վկայում են թե՛ արաբական տիպարների գոյությունը, թե՛ պատկերի մակագրությունը արաբերեն լեզվով:

Գրամատիկական տպավորություն է թողնում «Քրիստոսի թաղումը» նկարը, Կահիրեի Աբու Սուրիա կղզեցում: Սրանում չենք տեսնում ընդունված հանդիսավորությունը. Հիսուսին խաչից ցած են բերում նույնիսկ անփույթ ձևով. նրա գլուխը բռնել է Մարիամը, իսկ մի տղամարդ գրկել մեջքից: Կացկան կանայք շրջապատել են խաչափայտը այնպես, որ բոլորն էլ ռիթմիկ դասավորությամբ թեքված են դեպի Քրիստոսը: Խաչի տակ պատկերված է գանգ և ազդրի ոսկորներ որպես մահվան սիմվոլ: Գեղնավուն երկնքի ֆոնի վրա ամբողջ պատկերի լայնությամբ նկարված է մուգ կանաչագույն մի խաչ և տներ: Պատկերի կոտորիտը նույնպես աղյուսագույն է, որի վրա գծվարությամբ են զանազանվում մարդկանց զգեստները՝ նույնպես մուգ կանաչ և կարմրաաղյուսագույն:

Համեմատաբար ավելի ճկուն ձևերով է պատկերված «Ս. Բարսուղան»՝ ամբողջ հասակով մերկ, ձախ ոտքը սեղմած վիշապի վզին: Նա պատկառելի ծերունի է, թեպետ արաբական դիմագծերով. երկար մորուքը իջել է մինչև կուրծքը, որով փառահեղ պատկառելիություն է ստացել նրա արտաքինը: Նա հիշեցնում է ճգնավորի, որը անապատ քաղված, ձեռքերը երկինք պարզած աղոթք է մրմնջում: Գլխին ուրվագծված է լուսապակի, ծածկված արաբական զարդանկարներով: Գետինն տեղավորված է ուտելիքով մի աման: Նկարի ֆոնը ներկայացնում է արաբական մինարեթներով բնանկար: Երկրնքի ֆոնի վրա նորից խաչ որպես Քրիստոսի խաչելության խորհրդանշան: Շատ ան-

սովոր է, որ գետնին, մի քանի տեղով գրված են արաբերեն արձանագրություններ:

Ավանդական ձևով է պատկերված «Սուրբ Գևորգը» հեծյալ, նիզակով վիշապին սպանելիս:

Բոլոր նկարների մեջ նկատվում է գեղանկարչական միջոցների սահմանափակում, աղյուսագույնի գերիշխումով: Սառն երանգների բացակայությունը միօրինակություն է տվել պատկերներին: Այս բոլորով հանդերձ, Հոհաննայի գործերում նկատվում է նկարելու ինքնարուխ, անկեղծ մոտեցում, թեպետ, պետք է ենթադրել, որ նա որևէ վարպետի մոտ պետք է սովորած լինի:

Ինչպես աշխարհի բոլոր հայաշատ գաղթավայրերում, այնպես էլ Սիրիայում, դեռ 14-րդ դարից, եթե ոչ ավելի վաղ, բնակվել են մեծ թվով գաղթած հայեր, որոնք կառուցել են տներ, դպրոցներ, եկեղեցիներ, ստեղծել գրականություն, մանրանկարներ, որմնանկարներ, վառ պահելով հայ մշակույթի ավանդությունները: Բազմաթիվ կուլտուրական արժեքների կողքին, պատմական և գեղարվեստական նշանակություն ունի Հալեպում 16-րդ դարում կառուցված Քառասուն մանկանց հայկական եկեղեցին և նրա ներսում պահպանված «Ահեղ դատաստան» մեծ չափի պատկերը (4. 70X3. 96 մետր), որն ունի 260 տարվա կյանք: 1965 թվականին, տեղի հայկական կազմակերպությունների ջանքերով այդ նկարը վերանորոգվել է գերմանացի մասնագետների ձեռքով, որով ի հայտ դարձան նոր նկարիչներ, որոնք ճակատագրի բերումով ապաստան էին գտել Սիրիայում, զբաղվելով նկարչությամբ: Սկզբում ենթադրվում էր, որ դրա հեղինակը Մահդեսի Գրիգորն է, այնուհետև կարծիք հայտնվեց, որ դրա հեղինակներն են նեյ-մեթուլա՛հը և նրա որդի Անանիան: Նկարիչ-

ների կյանքի մասին առայժմ չկան տեղեկություններ: Բայց քանի որ նկարը կատարված է 1708 թվականին, հիմք կա եզրակացնելու, որ նրանք ապրել են 17-րդ դարի երկրորդ կեսին և 18-րդ դարի սկզբին: Ենթադրվում է, որ նեյմեթուլա՛հը ծագումով հույն է. սակայն, նկատի ունենալով, որ պատկերի վրա կան բազմաթիվ հայերեն արձանագրություններ, պետք է ենթադրել նաև հայ նկարչի մասնակցություն մասին:

Ուսումնասիրելով հիշյալ պատկերը սիրիաբնակ լուսանկարիչ Վազգեն Թուֆուճյանի գունավոր վերարտադրումով, կարելի է եզրակացնել, որ դրանց հեղինակները սովորել են որևէ նկարչի մոտ: Եվ եթե հնարավոր չէ պարզել թե ում մոտ են սովորել, ապա գոնե պարզ է, որ նրանց ստեղծագործական մեթոդը շատ կոդմերով առնչվում է բյուզանդական ուշ միջնադարի և իտալական վաղ Վերածնության արվեստի հետ, պահպանելով նաև այնպիսի հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են և արևելյան ստեղծագործությունը:

«Ահեղ դատաստանը» բազմաբովանդակ, բազմամարդ պատկեր է, բաղկացած իրար հետ իմաստով շաղկապված, բայց տարբեր կոմպոզիցիոն խմբավորումով բազմաթիվ սյուժեներից, տեղավորված մեկ ընդհանուր շրջանակի մեջ: Հավանաբար, պատկերի բազմասյուժեությունն բնույթն է թելադրել նկարիչներին միևնույն կտավի մակերեսի վրա առանձին-առանձին խմբավորումներով պատկերել դեպքերը: Այսպիսի մեթոդի կիրառման կարելի է հանդիպել Եվրոպայի վաղ միջնադարյան կերպարվեստի, ինչպես նաև հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, միայն այն տարբերությամբ, որ տվյալ դեպքում կտավի ընդհանուր մակերեսը օգտագործվել է սյուժեների այնպիսի համատեղությամբ, որ դրանք կոմպոզիցիայով մեկը մյուսից անջատ չեն դիտվում, ինչպես հայկական մանրանկարչության մեջ տեղ գտած այնպիսի երևույթի, երբ սյուժե-

ներն իրարից արհեստականորեն բաժանվում են շրջագծերով, որպիսի մեթոդ «սիմուլտանիզմ» անունն ունի: «Ահեղ դատաստանը», չնայած իր բազմասյուժեությունն բովանդակության, դիտվում է որպես մի միասնական, ամբողջական ստեղծագործություն:

Սյուժեներն ընտրված են ավետարանից և կերպարված բժախնդիր բարեխղճությամբ: Դեպքերը, չնայած կրոնական ըստ իմաստի, մեկնաբանված են կյանքի ճանաչողության պարզ ու անմիջական ընկալումով, որն իրավունք է տալիս եզրակացնելու հեղինակների դեմոկրատական շրջաններից սերած լինելու և նրանց ռեալիստական աշխարհըմբռնողության մասին: Եվ թեպետ, ինչպես ասվեց, կան գեղարվեստական միջոցների կիրառման նմանողություններ եվրոպական, մասնավորապես բյուզանդական արվեստի հետ, բայց և այնպես, նկարիչների աշխարհըմբռնման, գեղարվեստական պատկերացումների, մարդկային կերպարների ստեղծման, գործողությունների դարգացման և նկարելակերպի մեջ կան շատ ու շատ հատկանիշներ, որոնք բխում են նաև հայկական միջնադարյան արվեստից՝ ինչպես որմնանկարներից, այնպես էլ մանրանկարներից:

Պատկերն ամփոփված է սուր կամարածև շրջագծի մեջ. ընդհանուր կոմպոզիցիան դարգացված է ուղղահայաց դիրքով. գործողությունը սկիզբ է առնում վերևից և տարածվում ներքև: Դեռ միջնադարից գոյություն ունեցող ավանդության համաձայն, հեղինակները պատկերը բաժանել են երկու հիմնական մասի՝ երկնքի և երկրի: Վերևի մասը ներկայացնում է երկնային սրբերի դասը, որտեղ ամպերի շրջագծում տեղավորված են Քրիստոսը, Տիրամայրը, Հովհաննես Մկրտաբիշը, այնուհետև գալիս է հրեշտակների և առաքյալների դասը, որոնք համապատասխան ստորակարգությամբ դասավորված են վերևից ներքև: Պատշաճ տեղ է հատկացված երկնային գերագույն եռյակին, հավատացյալների մեջ նրանց հանդեպ պատկառանք

ներշնչելու նպատակով: Մեծ հանդիսավորություն է տրված երկնային սրբերի շարքը դասված առաքյալներին, որոնք հրեշտակների պահպանությամբ բազմած են ամպերի վրա, ձեռքերին՝ բաց արած գրքեր, որոնցով կարծես թե մեղապարտներին հիշեցնում են նրանցում գրի առնված մարդկային մեղքերը: Պետք է ասել, որ պատկերի այս մասը գեղարվեստական միջոցներով գտնվում է իր բարձրության վրա. պատճառաբանված է թե՛ կոմպոզիցիայով, թե՛ մասերի հարաբերությամբ, թե՛ սրբերի կեցվածքներով ու շարժումներով, թե՛ գեղանկարչական մշակումների ընդհանրությամբ:

Պատկերի գաղափարական նպատակասլացությամբ մեծ չափով նպաստում է երկնքում պատկերված Քրիստոսի խաչափայտը՝ շարժարանքի գործիքներով և նրա մոտ՝ դագաղ, որի կողքին զլխիկոր, տխուր նստած են երկու հրեշտակ. դիմացը «Աթոռ փառաց» մակագրություն: Պատկերի ներքևի կեսում ծավալվում է ահեղ դատաստանը, մարդկության մեղքերը որոշող երկնքից կախված խորհրդավոր կշեռքով:

Պատկերի բովանդակությունը լրացնող հատվածներ են՝ շրջանաձև ամպերի քուլաների մեջ ներկայացված ավետարանական թեմաներով դանազան դավազներ, որոնց մեջ մարդկային կերպարների ռեալիստական մեկնաբանումով աչքի են ընկնում խելոք կույսերի և հիմար կույսերի պատկերները: Պատկերի ներքևի կեսը ներկայացնում է ահեղ դատաստանի արարողությունը՝ արդարներին դրախտ, մեղավորներին գժոխք ուղարկելու պես-պես դաժանություններով: Միջայել հրեշտակապետը շեփոքում է, ազդարարելով մարդկանց հարության ժամը: Գաբրիել հրեշտակապետը սուրն է ձոճում, հրամայելով մեռյալներին հարություն առնել: Մարդիկ սարսափով կշեռքին են մոտենում, իրենց հոգին ու մեղքերը կշռելու:

Պատկերի մի մասում հզամի լուսավոր պարտեզն է արդար հոգիներով, որտեղ նստած է Աստվածամայրը հրեշտակների,

Հովհաննես Մկրտչի և այլ սրբերի հետ. այնտեղ են դիմում արդար հոգիները: Նկարի այդ մասում գրավիչ է Մարիամը հրեշտակների հետ. նա և՛ մարդկային է, և՛ մայրական զթասրտությամբ օժտված, և՛ հանդիսավոր ու պատկառանք ներշնչող իր դիրքով: Շատ ճապուկ շարժման մեջ է Գաբրիել հրեշտակասերը, պատկերված գեղանկարչական ներբերանգ կոլորիտով, որի շնորհիվ նա ուշադրության կենտրոն է դառնում իր շրջապատում:

Պատկերի մյուս մասում դժոխք ուղարկվելու պատժին արժանացած մեղապարտներն են, որոնք ենթարկվում են սարսափելի շարժարանքների: Գերեզմաններից, դազաղների միջից դուրս են գալիս հարուստ և առածները. ցամաքային ու ծովային կենդանիների բերաններից արտաբերվում են մարդիկ. սատանաները դատապարտյալներին շղթայակապ դժոխք են քաշում, որտեղ մարդկանց տանջում են կրակների մեջ. Բեհեզգեբուղը մի մեղավորի իր դիրքն է առել շարժարանու-դժոխքի բոցերի մեջ յուրաքանչյուր դատապարտյալ իր պատիժն է կրում. մի տեղ սատանան մեղավորի սիրտն է պատռում, մի ուրիշի լեղուն են արմատահան անում, երրորդի ականջն են պոկում: Այս մասում ուշադրավ է մի տեսարան. դժոխքից դուրս է պրծել մի երեխա, որի վրա կովում են հրեշտակն ու սատանան. վերջինս երեխայի ոտներից բռնած քաշում է դեպի դժոխք, իսկ հրեշտակը նրա ձեռքից բռնած դուրս է քաշում դժոխքից. նրան օղնության է եկել մի ուրիշ հրեշտակ, նիղակով խոցելով սատանային: Նկարիչների այս մտահղացումը վկայում է նրանց մարդասիրության մասին, խորհրդանշելով բարու հաղթանակը չարի նկատմամբ:

Պատկերի ստորին մասում դժոխքի խավարն է, որտեղ խումբ-խումբ մարդիկ են կանգնած կրակի բոցերի մեջ, օձերով փաթաթված, հավիտենական տանջարանում:

Ինչպես ասվեց, պատկերի մեջ կան հատվածներ, որոնք հավաստում են, որ հեղի-

նակները անպայման ծանոթ են եղել եվրոպական արվեստին: Այդպիսի հատվածներից են՝ երրորդության կազմող վերևի մասը, որն ավանդաբար կիրառվել է վերածնության արվեստում. այդպիսին է և եզեմի պարտեզում պատկերված Մարիամը հրեշտակների հետ, կառուցված կատարյալ համաչափության սկզբունքով: Աղղեցություններ կան բյուզանդական արվեստից Գաբրիել հրեշտակասերի զգեստների մշակման և մի քանի այլ սրբերի մարմինների կառուցման մեջ: Պետք է ասել, որ նկարի մեջ կան տարրեր, որոնք նկատելի չափով առնչվում են բյուզանդական արվեստի հետ և դա, ըստ երևույթին, այն պատճառով, որ Սիրիան անցյալում ավելի սերտ առնչության մեջ է եղել Բյուզանդիոնի հետ, քան Իտալիայի: Դրանով մեկտեղ, պատկերի ներքևի մասը շատ ավելի ինքնատիպ է, մանավանդ դժոխքը ներկայացնող դեպքերով, որոնք պատկերված են արևելյան անկեղծ ու անմիջական մտածողությամբ, ժողովրդի երևակայությամբ ստեղծված պատկերացումով: Դրա ամենավառ արտահայտությունը արևելյան բռնապետության ռեժիմի բնորոշ պատժի մեթոդներն են, որոնք կիրառվում են դժոխքում սատանաների միջոցով, որոնք, ի դեպ, շատ յուրահատուկ են և՛ սարսափ առաջացնող իրենց կերպարներով, և՛ իրենց տպավորիչ շոշափելի գոյությամբ, և՛ աչքի բնկնող սև գույնով:

Պատկերը թեպետ ստեղծված է 18-րդ դարի սկզբին, բայց, ինչպես նրա կոմպոզիցիան է վկայում, հեղինակները ձգտել են նաև հարադատ մնալ արևմտաեվրոպական վերածնության արվեստի սկզբունքներին, որպիսի երևույթ հատուկ է 17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության նաև այլ ներկայացուցիչների արվեստին:

Նկարի կոլորիտը տարբեր մասերում համապատասխանում է այս կամ այն սյուժեի իմաստի գրառմանը: Դրախտի հատվածում կոլորիտը լուսավոր է, սրտա-

բաց, իրականությանը նման. մինչդեռ դժոխքի հատվածում կարմիր է, մուգ, մռայլ, ճնշող արամադրություն ստեղծող:

Կրոնական միստիկայով շաղախված, կրոնա-բարոյախոսական նպատակ հետապնդող ահեղ դատաստանի թեման հեղինակները կողմից մեկնաբանված է աշխարհիկ ոգով, երկրային երևույթների նման իրական գործողություններով, բավական արտահայտիչ միջոցներով:

ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆՆԵՐԻ ԴՊՐՈՅԸ XVIII ԴԱՐԻ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ն Ա Ղ Ա Շ Հ Ո Վ Ն Ա Ք Ա Ն

17-րդ դարի վերջերին և 18-րդ դարում ասպարեզ են գալիս Հովնաթանյանները, որոնք հինգ սերունդ իրար հաջորդելով շարունակում են զարգացնել հայկական ռեալիստական գեղանկարչության ավանդությունը, պահպանելով իրենց տոհմի առաջնությունը այդ բնագավառում մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսը, շուրջ երկու հարյուր տարի:

Հովնաթանյանների գերը և նրանց արվեստի նշանակությունը 18-րդ դարի հայկական գեղանկարչության զարգացման գործում մեծ է նրանով, որ նրանց արվեստում ոչ միայն պահպանվել, այլև ավելի է աշխարհականացվել իր ժամանակի արվեստը, դրանով ամրապնդելով հայկական գեղանկարչության նախորդ շրջանից ժառանգած ռեալիստական ավանդությունը: Ամբողջ երկու դար նրանց սերնդի ներկայացուցիչները հանդիսացել են կենտրոնական Հայաստանի արվեստի առաջավոր ներկայացուցիչները, շունչալուր իրենց հավասար մրցակիցը: Հովնաթանյանների ջանքերով է սկիզբ առել հայկական դիմանկարը 18-րդ

դարում, որը, 19-րդ դարում, նրանց տոհմի վերջին ներկայացուցիչ՝ Հակոբ Հովնաթանյանի միջոցով ձևավորվել է որպես առանձին ժանր:

Այդ տաղանդավոր սերնդի նախահայրը և տաղանդավորագույն ներկայացուցիչը՝ Նաղաշ Հովնաթանն է՝ Հովնաթան Հովնաթանյանը (1661—1722), որին ընդունված է եղել անվանել Նաղաշ-նկարիչ:

Նաղաշը օժտված է եղել բազմապիսի ընդունակություններով. նա եղել է բանաստեղծ, երաժիշտ-աշուղ և նկարիչ: Մինչդեռ, նրա բանաստեղծական կարողությունների մասին ամբողջական պատկերացում տալիս են մեզ հասած վաթսուներից ավելի տաղերը, նրա գեղանկարչական տաղանդի մասին այդչափ լրիվ պատկերացում չեն տալիս պահպանված քիչ թվով պատկերները:

Նաղաշի կենսագրական տվյալները շատ քիչ են:

Հայտնի է, որ նա ծնվել է Սյունիքի (Սիսական) Երնջակ գավառի Շոռոթ գյուղաբաղաբում: 17-րդ դարում Շոռոթը հանդիսացել է Սյունիքի կարևոր առևտրական կենտրոններից մեկը, կապ ունենալով ոչ միայն Հայաստանի նահանգների, այլև օտար երկրների՝ Ռուսաստանի, Հնդկաստանի, Իտալիայի, Հոլանդիայի հետ: Ըստ պատմական վկայությունների Շոռոթի վաճառականները արտահանում էին գյուղատնտեսական մթերքներ և արհեստագործական արտադրանք, ներմուծելով անհրաժեշտ սպառման ապրանքներ: Այնտեղ զարգացած են եղել բազմատեսակ արհեստներ՝ կավագործություն, մետաղագործություն, ջուլհակություն, ներկարարություն և այլն: Գյուղաբաղաբն ունեցել է լավ շենքեր, եկեղեցիներ, շուկա՝ իր բազմաթիվ խանութներով, իջևաններ, բնակելի հարուստ տներ, խնամքով կառուցված աղբյուրներ, հրապարակներ, հիանալի գերեզմանատուն՝ զարդաբանդակ տապանաքարերով, և, վերջապես, կանոնավոր հիմքերի վրա դրված դպրոց,

որտեղ ուսուցանել են գրականություն, մանրանկարչություն և այլ գիտելիքներ: Նաղաշ Հովնաթանը նախնական կրթությունն ստացել է Շոտթում, հետո Քովմաս Առաքյալի վանքում: Այնտեղ նա սովորել է աստվածաբանություն, գրաբար, բերականություն, երգեցողություն, մանրանկարչություն, պարսկերեն լեզու: Հիշյալ վանքում նա եղել է դպիր, ապա՝ սարկավագ: Բանաստեղծելու և նկարելու բնածին տաղանդը, ինչպես նաև դպրոցում այդ ուղղությամբ ստացած անհրաժեշտ գիտելիքները նաղաշին վստահություն են ներշնչում թողնելու եկեղեցական սպասավորությունը և բացառապես նվիրվելու գրականության ու նկարչության: Նաղաշի որդու՝ Հակոբի մի ոտանավորը, որն ամբողջությամբ նվիրված է հորը և ողբ է նրա մահվան առթիվ, պարունակում է նաղաշի անձնավորությունը բնութագրող բազմաթիվ որակումներ, որոնք թվում են հավանական և կարելի է ընդունել որպես կենսագրական սովյալներ:

Ողբի մեջ որդին հորը որակում է որպես գովասանքի արժանացած, անունով հուշակված, շնորհալի վարպետ նկարիչ, որը զարդարել է բազմաթիվ եկեղեցիներ, նկարել է սրբերի պատկերներ: Հիշատակված է նաև, որ շատ երկրներ է շրջել, տարբեր վարպետներից զանազան շնորհք սովորել. վկայություն, որը գալիս է հաստատելու այն ենթադրությունը, որ նա հայ վաճառականների հետ արտասահման է մեկնել և այնտեղ եվրոպացի նկարիչներից շատ բան ուսանել: Ոտանավորի մեջ հիշատակված է նաև նաղաշի բանաստեղծական շնորհքի մասին՝ «Բանաստեղծ վարպետի», «քարտուղար տանից հնոց և նորոց, հմուտ ընթերցման քերականության, ուսումնասեր, բազմաշխատ, քաղցրախոս լեզու»: Նա ծանոթ էր համայն իշխաններին, ուներ ծանոթներ, «հետո տեղերից տեսության կարոտ», նա «ամեն բանի գիտակ էր, բազմաթիվ վանականներ, գիտուններ, կարգացողներ ու աստվածաբան-

ներ, որոնք գիմում էին նրան, տար պատասխան ամենքին»<sup>\*</sup>: Նաղաշը հավասարապես հուշակված է եղել և որպես նկարիչ, և որպես բանաստեղծ ու աշուղ: Նույնիսկ դժվար է ասել, թե որ ասպարեզում է նա ավելի գերազանցելի եղել՝ նկարչությամբ, թե՞ բանաստեղծությամբ: Մեզ հասած նրա տաղերը ասպարեզում են, որ հայ «քնարերգությունը կատարելապես աշխարհականացել էր և նա արդեն նոր ժամանակի, խրախճանքի ամենից նուրբ և ազնիվ ու ճաշակավոր երգիչն էր»<sup>\*\*</sup>: Բանասեր Գ. Լեոնյանը նաղաշին համարում է անցման շրջանի մեծ դեմքը, ինչպես վերջին տաղասացների, այնպես էլ առաջին աշուղների շրջանում:

Արշակ Զոպանյանը նաղաշի սիրերգերի հմայքը արտահայտում է այսպիսի պատկերավոր համեմատությամբ.

«Իր սիրերգը դաշն ու թարմ դալայլն է երջանիկ տարփավորին, զմայլական պաշտամունքի խունկը, որ կը բարձրանա դեպի գեղուհին, փառաբանող օրհներգը, որ կը թրթռա սիրո ծաղկազարդ խորանին ոտքը... Այդ հատընտիր սիրերգներեն յուրաքանչյուրը՝ բաժակ մը ազնիվ գինիի բուրումն ու տաքությունը կը շնորհե ընթերցողին, կամ ցողաթուրմ քնքշությունը դաշտեն նոր փրցված խուրձ մը ծաղկի»<sup>\*\*\*</sup>:

Նաղաշ Հովնաթանի ասպարեզ գալը և նրա գեղարվեստական գործունեությունը թեպետ համընկնում է Հայաստանում պարսկական տիրապետության շրջանի հետ, բայց այդ ժամանակաշրջանը համեմատաբար խաղաղ էր և ավելի բարվոք հայ ժողովրդի նյութա-

\* Ա. Զոպանյան, «Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը», Փարիզ, 1910 թ., էջ 113:

\*\* Մ. Արևիյան, «Հայոց Հին գրականության պատմություն», Երևան, 1946 թ., հատոր 2, էջ 429, 436:

\*\*\* Ա. Զոպանյան, Նաղաշ Հովնաթանը և Հովնաթան Հովնաթանյանը, Փարիզ, 1910 թ., էջ 14, 18:

կան կյանքի և հոգևոր կուլտուրայի զարգացման համար:

Հովնաթան բանաստեղծի երգերում գերիշխող աշխարհիկ ոգին թափանցում է և նրա զեղանկարչական գործերում, որոնցում նույնիսկ կրոնական թեմայով ստեղծագործությունները աշխարհականացված են, զերթ մնալով կրոնական միստիկալից: Ժամանակը և պայմանները նպաստավոր չեն եղել նաղաշի գունանկար աշխատանքները պահպանելու համար: Դա, իհարկե, ամենից ավելի վերաբերում է ոչ կրոնական թեմայով գործերին կամ գիմանկարներին, որոնք առ այսօր հայտնի չեն: Նրա ստեղծագործության մասին, առաջիմ, որոշակի շափով պատկերացում կարող են տալ մի քանի որմնանկար-զարդանկար աշխատանքներ և կրոնական թեմայով պատկերներ, պահպանված էջմիածնի և մի քանի այլ եկեղեցիներում, ինչպես նաև Երևանի պատկերասրահում:

Նաղաշ Հովնաթանը նախնական գեղարվեստական կրթությունը ստացել է Քովմաս առաքյալի վանքում, որտեղ ուսուցանում էին մանրանկարչության արվեստը, ապա հոր՝ Հովհաննեսի մոտ, որը մանրանկարիչ էր: Այն մասին, թե նաղաշը Ագուլիսում սովորած տարիներին, մինչև 19—20 տարեկան դառնալը զբաղվել է նկարչությամբ, թե ոչ, տվյալներ առաջիմ չկան, բայց հայտնի է, որ 1680—81 թվականներին նա արդեն նկարում էր Երևանում:

1679 թվականին Երևանում տեղի է ունենում ուժեղ երկրաշարժ, որի հետևանքով քաղաքում և նրա շրջակայքում ավերվում են բազմաթիվ շենքեր ու եկեղեցիներ: Երևանի Զալ-խանը, ծագումով վրացի, բարեխոսում է պարսից շահին, որի թուլությունը սկսվում է եկեղեցիների վերաշինությունը: Վերակառուցվում են՝ Երևանի բերդը, կամուրջը, եկեղեցիները, աղբյուրները, շենքերը: Ահա այդ վերակառուցվող երեք եկեղեցիների՝ Պողոս-Պետրոսի, Զորավորի և Կաթուղիկեի նկարազարդումները վերա-

կանգնելու համար Երևան է հրավիրվում նաղաշը: Երևան քաղաքին նվիրած իբ՝ մի ոտանավորի մեջ նա խոստովանում է, որ «Նաղաշն Երևան շատ կացավ Զիզարն այրեց հիվանդացավ»...

Դա վկայում է, որ նրա աշխատանքը Երևանում երկար է տևել. հավանական է թվում նաև, որ բացի հիշյալ եկեղեցիներից, պատկերազարդել է և Երևանի շրջակայքի ուրիշ եկեղեցիներ:

Նկատի ունենալով, որ նշված եկեղեցիները պատկերազարդելու համար նաղաշը կարող էր Երևան հրավիրվել միայն կաթողիկոսի գիտությունը, պետք է ենթադրել, որ լավ նկարչի նրա համբավը արդեն մինչ այդ հայտնի է եղել էջմիածնին: Երկրաշարժը տեղի է ունեցել 1679 թվականի հոկտեմբերին, և պատմագիր Զաքարիա Սարկավազի նկարագրությամբ պատճառել է մեծ ավերումներ, իսկ մինչև եկեղեցիների վերանորոգումը պահանջվել է բավականաչափ ժամանակ: Ուրեմն կարելի է ենթադրել, որ նաղաշը Երևան է ժամանել ոչ շուտ, քան 1680-ի ամռանը, մնալով ու աշխատելով այնտեղ մինչև 1681—1682 թվականը, որից հետո վերադարձել է Ագուլիս:

Երևանի եկեղեցիներում նաղաշի կատարած որմնանկարներից մեզ հասել են միայն Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց առանձին հատվածներ: Եկեղեցին թեպետ 5-րդ դարի հուշարձան էր՝ և հետագա դարերում վերակառուցված, բայց տարբեր ժամանակներում նրա որմնանկարները ենթարկվել են վերափոխությունների: Դա հայտնի դարձավ 1931 թվականին, երբ քաղաքի վերակառուցման նկատառումով այդ եկեղեցին թյուրիմացաբար քանդվեց, համարվելով ուշ շրջանի, արժեք չներկայացնող հուշարձան: Հենց այդ ժամանակ էլ պատի ծեփի տակից հայտնաբերվեցին տարբեր դարերի որմնանկարների շորս շերտեր, որոնցից նախավերջինը վերա-

\* Ա. Զոպանյան, Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը, էջ 95—96:

բերում է 17-րդ դարին և պատկանում նա-  
զաշ Հավնաթանյանի վրձինին: Քանի որ  
պատմականորեն հիշատակվում է, որ նա-  
զաշը Երևանի եկեղեցիներում նկարել է և՛  
որմնազարդեր, և՛ սրբապատկերներ, պետք  
է ենթադրել, որ նա հիշյալ եկեղեցու համար  
նկարել է նաև սրբերի պատկերներ, մանա-  
վանդ որ եկեղեցու որմերին, զարդանկար-  
ների միջև հատուկ տեղեր են թողնված  
զրանց համար:

Նազաշին վերագրվող Պողոս-Պետրոս  
եկեղեցու որմնազարդերը տեղավորված են  
եղել բեմի երկու կողքի սյուների վերևից և  
ներքևից երկուսն էլ դասավորված: Եր-  
կու շերտերի միջև ընկած տարածությունը  
մնացել է դատարկ, հավանաբար, սրբա-  
պատկերներ կախելու համար:

Որմնազարդերը կազմված են բույսերից-  
վերևի երկու բաժանված է երկու հորիզոնա-  
կան շերտերի: Վերին շերտը բաղկացած է  
երկուսն էլ երկու հաջորդող համաշա-  
փությամբ, իսկ ներքևի շերտը՝ իրար կողքի  
ուղղահայաց դասավորված կակաշի և երեք-  
նուկի ծաղիկներից: Երկու շերտերը միասին  
կազմում են մոտավորապես 30 սմ լայնու-  
թյուն: Սյուների ներքևի մասում տեղավորված  
է ավելի բարդ կոմպոզիցիոն զարդանկար,  
որը զբաղեցնում է ամբողջ ուղղահայաց  
մակերեսի մեկ երրորդը: Այդ զարդանկարի  
վերևի մասը շրջագծված է վերևից իջնող  
ծաղկանկարով: Կենտրոնում նկարված է մի  
սափոր, մեջը պսակաձև ծաղիկների փունջ  
տարբեր ձևի ու գույնի ծաղիկներից: սափորի  
աջ և ձախ կողմերին նկարված է մեկական  
փնջաձև ծառ, իսկ նրանցից դեպի ձախ և աջ  
տեղավորված են սոճիներ, որոնց ճյուղա-  
վորված ծաղրերին նստած են մի-մի կարմրա-  
գույն թռչուն: Մասերի տակ ցույց է տրված  
բուսած խոտ: Սափորը հողագույն է, նույն  
գույնի ծաղկանկարներով պատած: Սրանցից  
ներքև ընկած շերտը ծածկված է ոճավորված  
ծաղկանկարներով: Ամբողջ զարդանկարը  
կառուցված է բացարձակ ներդաշնակության  
սկզբունքով: Բավական ռեալիստորեն են

նկարված ծաղիկները: ոճավորման միտումը  
աննշան է: Գույները վառ չեն, նույնիսկ  
որոշ մասերում դժգույն են: Բայց դա ար-  
ված է, ըստ երևույթին, առնչելու համար  
պատի մոնումենտալ ամբողջականության  
հետ, ներդաշնակելով նաև ներսի կոլորիտին:

Ուշագրավ է, որ զարդանկարի մոտիվը  
բույսն է: Հայաստանում աճող բույսը, բա-  
ցառությամբ սոճիից, որի մուտք գործելը  
հայկական զարդանկարի մեջ կարելի է  
բացատրել արևելյան ազդեցություններով:  
Իսկ բուսական զարդանկարի այդպիսի առատ  
օգտագործումը հայկական եկեղեցական  
որմնանկարում, նույնպես պետք է բացատ-  
րել աշխարհիկ ոգու ներթափանցումով  
նույնիսկ վանքերի պատերից ներս:

Եկեղեցու որմնանկարի համար անսովոր  
թվացող սափորի մեջ դրված ծաղկեպսակը,  
որը նկարված է եղել սրբերից մեկն ու մեկի  
պատկերի տակ, կարելի է դիտել որպես  
ընծայաբեման խորհրդանշան, ազդեցու-  
ների մեջ ներշնչելով ակնածանքի, խոնար-  
հության ու հավատի զգացում հանդեպ  
բրիտանական սրբերը:

Ինչպես տեսնում ենք, Պողոս-Պետրոս  
եկեղեցու զարդանկարներն ունեն աշխարհիկ  
բովանդակություն, և հոգում զարթեցնում են  
կենսուրախության, երկրի վայելքներով հրա-  
պուրվելու կարոտի զգացում: Պետք է  
ենթադրել, որ աշխարհիկ մոտիվի ներթա-  
փանցումը եկեղեցիներում նույնպես պրոպա-  
գանդայի միջոց էր հոգևորականության ձեռ-  
քին, այդ միջոցով ներգրավելու հավատաց-  
յալներին:

Գ. Լեոնյանը հաստատում է, որ Երևանի  
Պողոս-Պետրոս, Զորավոր և Կաթողիկե  
եկեղեցիների որմնանկարներն ու սրբերի  
պատկերները ունեցել են միատեսակ ոճ:  
Դա հավանական է, քանի որ 18-րդ դարի  
յոթնասունական թվականներին Երևանում  
ուրիշ նկարչի անուն չի հիշատակվում: Իսկ  
Նազաշի Երևանում լինելու փաստը անհեր-  
քելի է: Հետևապես, հավանական է զրանք  
նույնպես վերագրել Նազաշին:

Երևանի եկեղեցիների պատկերազարդումն  
ավարտելուց հետո, Նազաշը վերադառնում է  
իր ծննդավայրը՝ Շոտթ:

Հավանաբար, 1680-ական թվականներին  
է նա նկարել Ազուլիսի Թովմաս առաքյալի  
եկեղեցու մուտքի վերևի պատկերները,  
որոնք ներկայացնում են՝ կենտրոնում «Թով-  
մասի շահապատյալ», իսկ երկու կողքերին  
սրբուհիներ: Կենտրոնական պատկերում  
Քրիստոսը պատկերված է կանգնած, խաչա-  
փայտը գրկին, աջ ձեռքը վեր բարձրացրած,  
զեղարդով խոցված իր կողի վերքի հետ-  
քը Թովմասին ցույց տալիս: վերջինս ձեռքով  
շողափում է, հավաստիանալու համար Քրիս-  
տոսի իսկություն մասին:

Պատկերի կոմպոզիցիան թեպետ ինքնա-  
տիպ մտահղացման արդյունք չէ և հիշեց-  
նում է եվրոպական դասական արվեստի  
գործերը, բայց կատարման եղանակի մեջ  
նկատվում է պարզ, միամիտ անկեղծու-  
թյուն, ավետարանական սյուժեին հարազատ  
մնալու անմիջականությամբ: Ակնհայտ է  
նաև, որ Նազաշը դեռևս հմուտ չէ մարդկա-  
յին մարմնի համաշափ և գրագեղ կառուց-  
մանը, որի պատճառով հիշյալ պատկերները  
թվում են ոչ կատարյալ: Մինչդեռ միջնա-  
դարյան հայ նկարիչների մոնումենտալին-  
դեկորային պատկերները, որոնք նախատես-  
ված են եղել ճարտարապետական որոշակի  
հատվածի համար, միաձուլված են տեղի  
հետ օրգանապես, կազմում են դրա անբա-  
ժանելի մասը, Նազաշի հիշյալ գործերը  
դրված են մուտքի կամարի մեջ քառանկյու-  
նի շրջանակներով և չեն կազմում միաձույլ  
ամբողջություն ճարտարապետական տվյալ  
հատվածի հետ: 17-րդ դարի հայկական  
արվեստում գունանկարչության անջատումը  
ճարտարապետությունից դառնում է սովոր-  
ություն, ընդհատելով նախորդ ծաղկման  
ժամանակաշրջանի որմնանկարի և ճարտա-  
րապետության միացական (սինթետիկ)  
արվեստի հիանալի ավանդականությունը:  
Հիշյալ եկեղեցու մուտքը, որպես նմուշ,

դեռ պահպանում է քանդակի և ճարտարա-  
պետության միացությունը: Խորացող կա-  
մարների զարդաքանդակները օրգանապես  
կապված են տեղի հետ, մուտքին տալիս են  
հանդիսավորություն և զեղեցկություն:

Եվսկես ընդունելով Նազաշի որդու՝ Հա-  
կոբի ոտանավորում հիշատակված վկայու-  
թյունը այն մասին, որ Նազաշը օտար  
երկրներ շատ է շրջել, մնում է ենթադրել,  
որ նա հայ վաճառականների հետ ճանա-  
պարհորդել է արտասահման 1680-ական  
թվականներին և վերադառնալով, արդեն  
ծանոթ եվրոպական արվեստին, պատկերա-  
զարդել է իր ծննդավայրի մի քանի եկեղե-  
ցիներ, ինչպես նաև էջմիածնի մայր տա-  
ճարը: Թե ո՞ր երկրներում է եղել, ստույգ  
հայտնի չէ, բայց հավանական է այն  
երկրներում, որոնց հետ Ազուլիսի և Զուղայի  
առևտրականները կապեր են ունեցել: Վեր-  
ջապես եվրոպայում լինելու փաստի լավա-  
գույն հավաստիացումը Նազաշի ԼՁ(36)-րդ  
ոտանավորի «Շեն քաղաք է Ֆոանգստան»  
տողն է: Ֆոանգստան հասկացողության տակ  
պետք է նկատի ունենալ եվրոպան:

Արտասահմանյան ուղևորությունից վերա-  
դառնալուց հետո Նազաշը ձեռնարկել է իր  
ծննդավայրի եկեղեցիների պատկերազար-  
դումն ու ծաղկազարդումը: Գրականագետ  
Մանիկ Մկրտչյանը, ճանապարհորդած լինե-  
լով Ազուլիսի շրջանի բնակավայրերը, հաս-  
տատում է, որ Շոտթի, Երնջակի, Ապրակու-  
նիսի վանքերում ու եկեղեցիներում դեռևս  
պահպանված են Նազաշի նկարած զարդա-  
նկարները\*, որոնք, պետք է ենթադրել,  
կատարված են եղել 1680—1690-ական  
թվականներին: Ղ. Ալիշանը իր «Միսական»  
աշխատության մեջ հաղորդում է, որ 1708  
թվականին նորոգված Շոտթի ս. Լուսավորիչ  
եկեղեցում եղել են որմնանկարներ, որտեղի  
պատերին մնում են գույնզգույն նկարների

\* Մ. Ս. Մկրտչյան, Նազաշ Հովնաթան, Երևան,  
1957 թ., էջ 58:



հետքերը: Եվ նա եղրակացնում է, որ դրանք նազաշ Հովնաթանի և նրա որդիների ճարտար վրձինի արդյունքն են հանդիսանում: Նրան են պատկանում նաև Ագուլիսի ս. Քրիստափոր եկեղեցու գմբեթի զարդանկարները: Դրանք կազմված են երկրաչափական և բուսական զարդերից, բաշխված գմբեթի զագաթին և թմբուկի վրա, կենտրոնից դեպի դուրս ձգվող ճառագայթման կոմպոզիցիայով, գորգային զարդանկարի առանձին ձևերի օգտագործումով: Այդ և մյուս զարդերը ամփոփված են ութ կողմանի աստղի և նրա ծայրերը աղեղնաձև շրջանով իրար միացնող մակերեսների միջև: Աստղի մեջ զծված է կանոնավոր շրջան: Զարդանկարի կոմպոզիցիոն այս սկզբունքը հետագայում օգտագործվելու է նրա որդիների ու թոռների միջոցով, առանձին եկեղեցիներ նկարագրելիս:

Լինելով բազմակողմանի ընդունակության տեր նկարիչ, Նազաշ Ագուլիսում զբաղվել է և մանրանկարչությամբ: Նրա վրձինին են պատկանում Երևանի մատենադարանում պահվող № 3628 ձեռագրի առաջաթերթի զարդանկարները, որոնք նա կատարել է 1682 թվականին:

Նազաշի գործունեության հետևյալ շրջանը նշանավոր է վրացական կյանքի հետ ունեցած իր կապով: Դրա շարժառիթը հանդիսացել է 18-րդ դարի սկզբին հայ և վրաց ժողովուրդների միջև ստեղծված բարեկամական համագործակցությամբ, պարսկական տիրապետության շրջանում երկու բախտակից ժողովուրդների ընձեռած ազատագրական պայքարի անհրաժեշտությամբ: Հայ և վրաց ժողովուրդների բարեկամական մերձեցումը, որն արտահայտվել է քաղաքական, ռազմական, կուլտուրական համագործակցությամբ, պայմաններ է ստեղծել հայ ժողովրդի զգալի հատվածի կետրոնացմանը Վրաստանի մայրաքաղաքում, որն այդ ժա-

մանակ արդեն բռնել էր տնտեսական, կուլտուրական բարգավաճման ուղին: Հայ մտավորականների հետ մեկտեղ, ամենայն հավանականությամբ, Նազաշը նույնպես ապրել ու աշխատել է Թիֆլիսում, այնտեղ էլ ձեռք է բերել բանաստեղծի, երգչի ու նրկարչի այնպիսի համբավ, որ վրաց Վախթանգ 6-րդ թագավորը նրան հրավիրել է իր մոտ որպես պալատական երգիչ ու նկարիչ: Այս երևույթը վկայում է այն մասին, որ 18-րդ դարի սկզբներին, և ինչպես հետագայում ավելի ուշ ենք տեսնելու, Անդրկովկասի կուլտուրական կենտրոնում՝ Թիֆլիսում, նկարիչ Հովնաթանյանների սոհմը խիստ աչքի է ընկել, իսկ նրա մի քանի ներկայացուցիչները, իրենց տաղանդով եզակի տեղ են զբաղվել:

Նազաշի ոտանավորներում կարելի է գրտնել զանազան ակնարկներ, որոնք հաստատում են Թիֆլիսում նրա ապրելու փաստը: Դրա մի ապացույցը «Տաղ ի վերա Գուրջրատանա գյոզալներին» խորագրով ոտանավորն է, որտեղ ասված է.

«Գովեմ սրտիվ ուրախական  
Թիֆլիզ քաղաքըն պատվական.  
Հույժ գեղեցիկ են սիրական  
Գուրջրատանա գյոզալներն»\*:

Նազաշը Վախթանգի պալատն է հրավիրվել ոչ թե Թիֆլիսում ապրած ժամանակ, այլ դրանից հետո, հավանաբար Շոտթում կամ մի այլ վայրում գտնված տարիներին: Դա հաստատվում է նրա ոտանավորներից մեկի մի հնդյակով, ուղղված իր սիրեցյալին.

«Գիր էի գրում քու անվանըն,  
Միտք ի անում քո սիրո բանըն,  
Նտնիս ուղարկեց Վախտանգ խանըն.  
Քիզ ո՞նց մոռանամ, դալում,  
Ես ո՞նց հեռանամ, դալում»\*\*:

\* Ա. Չոպանյան, Նազաշ Հովնաթան..., էջ 105:  
\*\* Նույնը, էջ 47:

Դեպքերի ընթացքը ցույց է տալիս, որ Նազաշը աշխատել է Վախթանգի պալատում մինչև 1715 թվականը՝ թերևս 1708—1715 թվականների ժամանակամիջոցում, ինչպես ճիշտ ենթադրում է և զրականագետ Մ. Մկրտչյանը իր «Նազաշ Հովնաթան» աշխատության մեջ: Բնական է, որ եթե Վախտանգը 1715—1719 թվականներին գտնվելիս է եղել Պարսկաստանում որպես պատանդ, իսկ Նազաշը 1722 թվականին վախճանվել է, վերջին երկու տարիներն անցկացնելով ծննդավայրում, հետևապես, գոյություն ունեցող այն կարծիքը, թե Նազաշը եղել է Վախթանգի պալատում 1715 թվականից հետո, բացասվում է:

Նազաշի գործունեությունը Վախթանգի պալատում առայժմ հայտնի չէ իր մանրամասնությամբ, բայց նկատի ունենալով, որ նա հրավիրվել է պալատ որպես պալատական երգիչ ու նկարիչ, ապա, տրամաբանական կլինի եզրակացնել, որ Նազաշը զբաղվել է նկարչական տարբեր աշխատանքներով, հիմնականում դիմանկարչությամբ, ինչպես այդ ժամանակ բնորոշ էր մեր պալատական նկարիչների համար: Իսկ Նազաշի դիմանկարիչ լինելու հավաստացումը կարելի է գտնել հենց իր իսկ ոտանավորներում.

«Ասել ես թե նա որ Նազաշ է,  
Գրտե որ ունքերս զարազաշ է.  
Ասեք սուրաթիս նման քաշե.  
Քաշել եմ, զալում, զալում,  
Մաշվել եմ, զալում, զալում»\*,  
Կամ թե

«Քո շատ սիրուդ հալվեր  
Եմ և կու մաշեմ,  
Ինձ մոտ նստիր, պատկերիդ  
նման քաշեմ»\*\*:

Չի բացասվում նաև, որ Նազաշը Վախթանգի պալատում նկարած լինի և կեն-

\* Ա. Չոպանյան, Ն. Հովնաթան, էջ 47:  
\*\* Նույնը, էջ 49:

ցաղային պատկերներ, ինչպես նաև զբաղված լինի պալատի դահլիճների նկարազարդումով, որպիսի աշխատանք նույնպես մտնում էր պալատական նկարչի պարտականությունների մեջ:

Ժամանակը՝ 18-րդ դարի սկիզբը, որ համարվում է Վրաստանի տնտեսական ու կուլտուրական վերելքի, բարգավաճման շրջան, պայմանավորել է վրացական պալատի ճոխ ապրելակերպը, վաչելչասիրությունը, նպաստավոր պայմաններ ստեղծելով նաև արվեստների զարգացման համար: Վախթանգը եղել է հայասեր, լավ տիրապետել է հայերեն լեզվին, որի օրինակով պալատականները նույնպես գիտեին հայերեն. նա շատ է սիրել լսել Նազաշի հատկապես հայերեն երգերը, բարձր գնահատելով նրա տաղանդը և որպես նկարիչ: Նա այնպես է հարգվել պալատում իր ընդունակություններով, իր խելքով ու կյանքի բազմամյա փորձով, որ նրան նույնիսկ թույլ չեն տվել պալատից հեռանալու, չնայած հայրենիքի և սիրեցյալի կարոտը նրան ձգել են իր ծննդավայրը: Նրա մի ոտանավորում կա խոստովանություն այն մասին, որ նա Վրաստանում երկար է ապրել. սիրեցյալին ուղղած այդ տողերում ասվում է.

«Գուրջրատան զարիք մնացի,  
Քո կարոտությունը շատ լացի»\*\*:

Մի ուրիշ ոտանավորում նրա սրտի բերկրանքն է արտահայտվում, երբ նրան հաջողվել է թույլտվություն ստանալ, պանդրխտությունից հայրենիք վերադառնալու.

«Գաստուր տայր խանըն,  
Նստեմք ձիանըն,  
Դեպ մեր վաթանըն»\*\*\*:

Հայտնի է, որ Վախթանգի պալատում աշխատած տարիներին Նազաշն ազատություն

\* Արձագանք, 1892 թ., № 63:  
\*\* Ա. Չոպանյան, Ն. Հովնաթան, էջ 38:  
\*\*\* Նույնը:

է ունեցել դրսից կողմնակի պատվերներ ընդունելու, ինչպես և իր ստեղծագործութիւններն ազատորեն վաճառելու: Բայց նա չի նմանվել շարքային նկարիչներին, չի հարմարվել շուկայի պահանջներին, չի իջեցրել իր արվեստի որակը, չզոհաբերելու համար իր արժանապատվութիւնը հանուն դրամի, այլ միշտ խստապահանջ արվեստագետի նման է դատել թե իր, թե ուրիշի գործերի մասին խոսելիս: Նա հաճախ է մերժել իր գործերը շուկա գուրս բերելու: Ահա նրա ինքնախոստովանութիւնը իր գործերի մասին.

«Իմ քաջած պատկերն, որ լավ ըսանկ է, Բանն բարակ է, դեղն ֆոսանկ է. Հենց պատկեր կառնեն, որ քոռ ու լանկ է, Կասեն. «Աժան է, քոնն խիստ թանկ է»»:

Այս քառյակով տեղեկանում ենք նաև, որ Նազաշը նախընտրել է նկարելու նուրբ եղանակը, աշխատել է արտասահմանյան ներկերով և մեծ նշանակութիւն է տվել դիմանկարի կերպարային արտահայտչականութեանը:

Ցավոք սրտի, Վախթանգի պալատում Նազաշի կատարած գեղանկարչական գործերը մնում են անհայտ:

Նազաշի գեղարվեստական գործունեութեան վերջին շրջանը էջմիածնում աշխատած տարիներն են՝ 1715—1720 թվականները, երբ նա Աստվածատուր Ա Համատանցի կաթողիկոսի հրավերով այնտեղ է գնացել, ծաղկազարդելու և պատկերազարդելու մայր տաճարը: Նկատի ունենալով Նազաշի ամբողջ գործունեութեանից պահպանված գեղանկարչական գործերի քանակը, կարելի է հանգել այն եզրակացութեանը, որ այդ տարիներին՝ հատկապես էջմիածնի շրջանի նրա գործունեութիւնը ամենից ավելի բեղմնավորն է: Նա այնտեղ ստեղծել է մեծ թվով բարձրորակ թեմատիկ պատկերներ: Նշված

ժամանակներից անցել է համարյա երկու հարյուր հիսուն տարի, որի ընթացքում տեղի են ունեցել շատ էական փոփոխութիւններ, առիթ տալով էջմիածնի տաճարում գտնված Նազաշի գեղանկար գործերի ղգալի մասի ոչնչացմանը: 18-րդ դարում զահակլած որոշ կաթողիկոսների օրով տաճարից հաճախակի հանվել են հնացած պատկերները, փոխարինելով նորերով, որոնք նկարվել են Նազաշի որդիների ու թոռների ձեռքով: Հին նկարներից մի քանիսը վերանորոգվել են Նազաշի թոռ Հովնաթանի ձեռքով, ստեղծելով այնպիսի գրութիւն, որ հետագայում դժվար է եղել որոշել, թե դրանք ում վրձինն են պատկանում: Իսկ կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի օրով տաճարից ընդհանրապես են հանվել բոլոր պատկերները, անհանդուրժելի համարելով մայր տաճարում պատկերներ ցուցադրելու երևույթը:

Ավելի քան յոթնասուն տարի է ինչ տաճարից հանված են 17-18-րդ դարերին վերագրվող Նազաշի, նրա որդիների ու թոռների գրեթե բոլոր պատկերները: Մոռացութեան տրվելով, դրանց որոշ մասը լիովին է ոչնչացել, մի մասը գտնվում է քայքայման վիճակում և միայն մի քանիսն են մնացել անփնաս, որոնք այժմ ցուցադրված են էջմիածնի տաճարում և Երևանի Պետական պատկերասրահում:

Այդ գործերի անստորագիր վիճակը և միեւնոյն դպրոցի ոճական խիստ նմանողութիւնը մեկը մյուսին, մեծ դժվարութիւն են հարուցել դրանք դասակարգելու ըստ հեղինակների, տեղի տալով դանազան սխալ ենթադրութիւնների գեռ այն ժամանակ, երբ դրանք գտնվել են տաճարում: Այդ էլ պատճառ է հանդիսացել, վերջին հիսուն տարիների ընթացքում ընդհանրապես կասկածի տակ առնելու Հովնաթանյանների նախահոր՝ Նազաշի և նրա որդիներ Հակոբի ու Հարութիւնի էջմիածնի տաճարում աշխատելու փաստը: Այսպես՝ Արշակ Չոպանյանը էջմիածնի տաճարի պատկերները վերագրել է Նազաշի թոռ Հովնաթանին.

Քարեղին Լեոնյանը Նազաշին է վերագրել միմիայն տաճարի գմբեթի որմնազարդերը: Ստեղծվել է նույնիսկ այնպիսի կարծիք, որ իրր թե Նազաշի ու նրա որդիների ստեղծագործութիւններից ոչինչ չի պահպանվել: Իսկ Նազաշի փոքր որդու—Հարութիւնի մասին այն տեղեկութիւնը կա, որպես թե նա միայն զարդեր է փորագրել փայտի վրա, որպիսիք, որպես դրոշմատիպ, օգտագործվել են կտորեղեններ դաճելու համար:

Այժմ, 19-րդ դարի հայ պատմաբանասիրական դրական աղբյուրների տեղեկութիւնների և էջմիածնի տաճարում ու Երևանի պատկերասրահում պահվող բազմաթիվ նրկարների ոճական ուսումնասիրութեամբ, ինչպես նաև տեխնոլոգիական հետազոտութիւնների միջոցով հնարավոր եղավ ապացուցված համարել, որ էջմիածնի տաճարում 18-րդ դարում ստեղծագործել են Հովնաթանյանների սերնդի հինգ ներկայացուցիչներ՝ Նազաշ, Հակոբ, Հարութիւն, Հովնաթան ու Մկրտում Հովնաթանյանները, և լույս աշխարհ հանել տասնյակ տարիներով մոռացութեան տրված նրանց ստեղծագործութիւնները:

Ինչպես ասվեց, թեպետ նրանցից պահպանված գործերը ոճական հատկանիշներով խիստ նման են իրար, բայց յուրաքանչյուրի ինչ-որ շարժով ստեղծագործական անհատականութեան առկայութիւնը, ամեն մեկի նախասիրութիւնը կերպարների ընտրութեան, կոտրիտի և նկարելակերպի հարցում, հնարավորութիւն են տվել դասակարգելու այդ գործերն ըստ հեղինակների:

Անշուշտ, մի ամբողջ հարյուրամյակի ընթացքում, տարբեր կաթողիկոսների օրով ստեղծված նրանց պատկերները թվով շատ ավելին են եղել, քան մեզ հասած գործերի քանակն է, սակայն դրանք էլ բավարար պատկերացում տալիս են Հովնաթանյանների տաղանդավոր սերնդի ունակութիւնների մասին:

Ինչպես ասվեց, 17—18-րդ դարերում հայկական գեղանկարչութեան դարգացման

կենտրոնը դարձել էր կենտրոնական Հայաստանը, մասնավորապես էջմիածինը: Գրավոր աղբյուրներից հայտնի է դառնում, որ 17-րդ դարում, անհամեմատ ավելի քիչ թվով գործեր են ստեղծվել, քան 18-րդ դարում: Իսկ եթե հավատանք օտար ճանապարհորդների տպավորութիւններին, որոնք ինչ-ինչ պատճառներով շեն հիշատակել էջմիածնի տաճարի պատկերների մասին, կատարելի, որ մայր տաճարում, մինչև 18-րդ դարի սկիզբը, ընդհանրապես պատկերներ չեն եղել: Այսպես՝ ֆրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենը 1673 թվականի մարտին այցելելով էջմիածին, որպես թե տաճարում չի տեսել ոչ մի նկար և ծաղկազարդ: 1700 թվականին Պ. Գե. Տուրնեֆորան է այցելել էջմիածին, չհիշատակելով թե տաճարում նկարներ են եղել. թեպետ, 17-րդ դարի սկզբներից, մի քանի կաթողիկոսների՝ Մովսես Գ-ի, Փիլիպոսի, Հակոբ Գ-ի, Եղիազարի, Նահապետի և Աղեքսանդր Զուղայեցու օրով տաճարում կատարվել են վերանորոգումներ և նկարվել են որոշ թվով նկարներ, որի մասին կա գրավոր վկայութիւն: Մասնավորապես, արժեքավոր է Հովհան Եպիսկոպոս Շահխաթունյանի վկայութիւնն այն մասին, որ մինչև այդ Ս. Լեհացին էր նկարել մի քանի պատկեր տաճարի համար: Ըստ երևույթին, օտար ճանապարհորդների էջմիածին այցելած ժամանակ այդ պատկերները կամ ցուցադրված չեն եղել և կամ նրանք հարկ չեն համարել պատկերների մասին գրելու: Այսպես որտեղ կարող էին անհետանալ Լեհացու պատկերները:

Հովնաթանյանների տոհմից էջմիածնում աշխատող առաջին նկարիչը Նազաշ Հովնաթանն է: Նրա գործունեութիւնը համընկնում է Աստվածատուր Ա Համատանցու կաթողիկոսութեան տարիների հետ (1715—1725): էջմիածնի կաթողիկոսական զավազանագրքի և դիվանի հրապարակած նյութերը վկայում են, որ Աստվածատուր կաթողիկոսի օրով էջմիածնի տաճարում կատարվել են վերանորոգումներ և նկարազարդումներ,

\* Մ. Մկրտչյան. Նազաշ Հովնաթան, էջ 61:

որի անհերքելի ապացույցը՝ տաճարի գրմբեթի թմբուկի վրա կաթողիկոսի թողած արձանագրությունն է հետևյալ բովանդակությամբ. «Ի թվականության հայկական ՌՃԿԹ (1720), ես—տեր Աստվածատուր Համատանցի կաթողիկոս ամենից հայոց ետու նորոգել զչորեսին խախտյալ սյունքն սրբո եկեղեցվույս, և զբոլոր եկեղեցին նորոգյալ և ծաղկյալ հանդերձ մարմարիոնյա շինվածքով, որ ի մեջ սրբո եկեղեցվույս են...»: Այս արձանագրությունը և նրանից վերև գմբեթի ներսում նկարված զարդանկարները հետագա վերանորոգումների ժամանակ մնացել են անվնաս, պատկերացում տալով նաղաշի և նրա որդու՝ Հակոբի արվեստի ոճի մասին: Այսպիսով, մեջ բերած արձանագրությամբ լիովին ապացուցված է համարվում էջմիածնի տաճարում նաղաշի աշխատելու հարցը:

Սակայն նաղաշի գեղարվեստական գործունեությունը էջմիածնում չի սահմանափակվել միայն տաճարի որմնադարձումով: Ն. Ակիբյանը նաղաշին նվիրած իր հետազոտական աշխատության մեջ հաստատում է, որ «Այդ շրջանին եկեղեցիներ ծաղկող և պատկերազարդող համբավվոր անձնավորություն մը ճանչցանք հանձին Հովնաթանյան նաղաշի: Առանց տաբալուսանքի զինքը հրավիրած բլլալու է Աստվածատուր (1715—1725): Առ այժմ ունիմ ինձի վստահության արժանի վկա մը գինձիճյան Հ. Ղ.»\*: Իսկ Ինձիճյանը ուղղակի գրում է. «Պատկերք ամենայն խորանացս են գործ նկարչին՝ որ մականվանյալ կոչի նաղաշ Հովնաթան, հազգես հայոց, ճարտար նկարիչ, և հաջող բանաստեղծ ի ուսմկաց լեզու\*\*...»:

Վերջապես կարևոր վկայություն է և նաղաշի որդու՝ Հակոբի գրած «Ողբ» բանաստեղծությունը՝

\* Հ. Ն. Ակիբյան, Հովնաթան նաղաշ և նաղաշ Հովնաթանյանը և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունը, Վիեննա, 1911 թ.:

\*\* Հ. Ղ. Ինձիճյան, Աշխարհագրություն շորից մասանց աշխարհի, մասն Ա, Հատոր Ա (Նոր Հայաստան), Վենետիկ, 1806 թ., էջ 262:

տեղծությունը հոր մահվան առթիվ, որի բառյակներից մեկում ասված է.

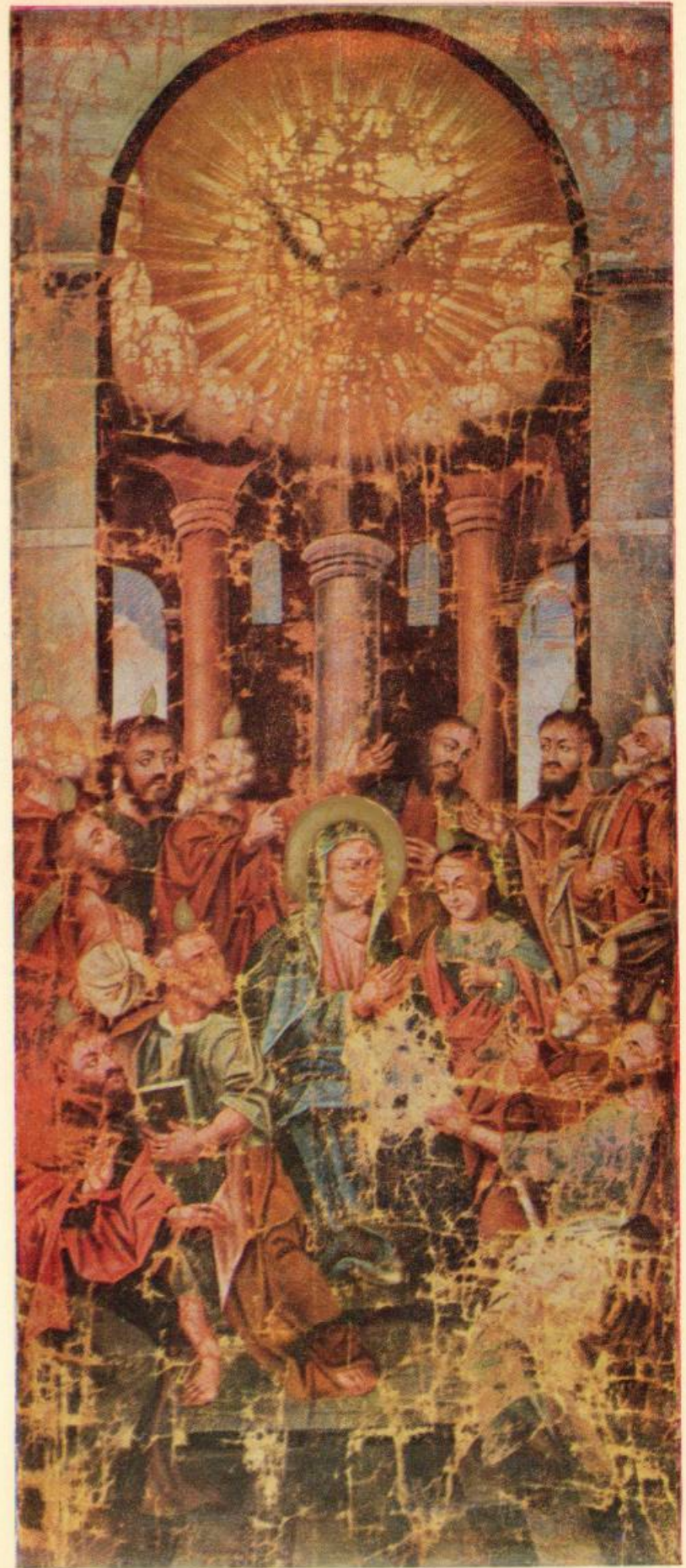
«Ո՞ր է շնորհալից վարպետն իմաստուն,  
Որ միշտ զարդարեր բազում սրբոց տուն,  
Մեջ Հայաստանյաց ծաղիկ ոսկի սյուն...  
Շնորհալից ձեռքն նկարող սրբոց,  
Խաղխայթյալ եղև ավերակ և խոց»\*:

Այժմ մնում է պարզել, թե պահպանված մեծաքանակ նկարներից որո՞նք են պատկանում նաղաշի և որո՞նք նրանից հետո այնտեղ աշխատած իր սերնդի մյուս ներկայացուցիչներին, քանի որ այդ պատկերներից ոչ մեկի վրա չկա ստորագրություն, իսկ ոճական նմանողությունը մեկը մյուսին այնքան ակնառու է, որ հաճախ դժվար է լինում գրանք զանազանել ըստ հեղինակների:

Բարեբախտաբար, 1778 թվականին, Սիմեոն կաթողիկոսի հրամանով, լուսարար Գրիգոր վարդապետը, զրազիր Երեմիան և կաթողիկոսի սպասավոր Մկրտիչը կազմել են էջմիածնի տաճարում եղած պատկերների ցուցակը: Համաձայն այդ ցուցակի, տաճարում գտնված պատկերների թիվը հասնում էր 88-ի: Այս թվի մեջ մտել են՝ Ս. Լեհացու, նաղաշ, Հակոբ, Հարություն Հովնաթանյանների, ինչպես և զրսից բերված մի քանի անհայտ նկարիչների գործերը:

17—18-րդ դարերում էջմիածնի տաճարի համար կատարված գեղարվեստական աշխատանքները՝ զարդանկարումները և պատկերազարդումները, հիմնականում, կապված են երկու կաթողիկոսների գործունեության հետ, որոնք հիմնովին վերանորոգել են մայր տաճարը՝ Աստվածատուր Ա. Համատանցու կորմից 1715—1725, Ղուկաս Ա. Կարնեցու միջոցով 1780—1786 թվականներին: Աստվածատուրի օրով աշխատել է նաղաշը, Ղուկասի օրով՝ Հովնաթանը: Հետևապես, Սիմեոն կաթողիկոսի (1763—1780) հանձնարարությամբ կազմված եկեղեցական պատկերների ցուցակում կարող էին տեղ

\* Ա. Չուպանյան, նաղաշ Հովնաթան, էջ 113:



III. Նաղաշ Հովնաթան.  
Սուրբ հոգու գալուստը:

գտնել միմիայն նաղաշի և նրա որդիներին՝ Հակոբի ու Հարությունի մասնակցութեամբ նկարված աշխատանքները: Գծախտաբար, ցուցակում հիշատակված բազմաթիվ թեմատիկ պատկերներ ժամանակի ընթացքում ոչնչացել են կամ անհետացել: Սակայն նույնիսկ պահպանված փոքր թվով գործերը պերճախոս կերպով վկայում են նաղաշի տաղանդի և բեղմնավոր գործունեության մասին, ճշմարտացիորեն հաստատելով նրա որդու Հակոբի գովասանքները իր հոր տաղանդի մասին: Պատկերները առավելապես բազմամարդ են և մեծ շահերի՝ մինչև երկու և կես մետր բարձրությամբ, ներկայացնելով ավետարանական թեմաներ:

Գիտելով նաղաշի ստեղծագործությունները, որոնք պահպանված են էջմիածնում և Երևանի պատկերասրահում, կտեսնենք, որ նրա զեղանկար աշխատանքները զանազանվում են թե՛ Ս. Լեհացու, թե՛ իր որդիների պատկերներից մի շարք հատկանիշներով: Թեպետ նաղաշի ստեղծագործությունների վրա նույնպես նկատվում է եվրոպական արվեստի ազդեցության կնիքը, բայց Ս. Լեհացու արվեստի համեմատությամբ այդ ազդեցությունն ավելի մեղմ է: Նաղաշի ստեղծագործությունները ավելի արևելյան են թեմաների մեկնաբանման եղանակով և գործողությունների զարգացման բնույթով, ավելի ռեալիստական են մարդկային կերպարների նկարագրերով, թեպետ, պակաս կատարյալ մարմնի կառուցման համաչափություններով: Վերջապես զեղանկարչական միջոցները նույնպես ավելի ընդգծված են. այսպես, օրինակ, գույները, որոշ գեպքերում, հասնում են իրենց անխառն հնչողության աստիճանին, լույսի ու ստվեների հարաբերությունները շեշտված են, կոմպոզիցիան ավելի քիչ է ենթակա եվրոպական արվեստի ավանդական կանոններին:

Իր որդիների արվեստի համեմատությամբ, նաղաշի ստեղծագործությունները կատարյալ են, մասնավորապես, ձեռքի

հմտությամբ ու կատարման նուրբ միջոցներով:

Նաղաշին վերագրվող պատկերները բազմազան են, նա նկարել է որմնանկարներ, սրբերի ու հոգևորականների ամբողջ հասակով մեծադիր պատկերներ, բազմամարդ թեմատիկ պատկերներ:

Որմնանկար պատկերների շարքում շատ զբավիչ է «Աստվածամայրը մանկան հետ» որմնանկարը, պատկերված էջմիածնի տաճարի իջման սեղանի գմբեթի մարմարյա պատին: Տիրամայրը մի ձեռքով մանկանն է գրկել, որը ամուր փարված է նրա կրծքին, մյուսով սուրբ դիրքը, տարված ուշադիր ընթերցանությամբ: Գրքին է ուղղել իր հայացքը նաև Քրիստոսը, կարծես հետևելով մոր ընթերցմանը: Ն. Ակինյանը մասամբ իրավացի է, նկատելով զրա մեջ իտալական Վերածնության արվեստի ազդեցության հետքերը: Նա նաև նշում է, որ նման մի գործ, 15—16-րդ դարերի իտալական արվեստի նմուշ, պահվում է Բեռլինի թանգարանում: Այսուհանդերձ, չի կարելի անտեսել, որ Մարիամի և մանկան կեցվածքի, ինչպես նաև նրանց կերպարների մեջ կա ինչ-որ արևելյան նկարագիր և արևելցու մոր ջերմություն, որպիսի արտահայտություն, բնականաբար, կարող էր զգալ հայ նկարիչը: Տիրամոր պատկերը նկարվել է Աստվածատուր կաթողիկոսի օրով:

Մարիամի կերպարին տրված է բարեհամբույր, համակրելի արտահայտություն. նա թվում է համեստ, ամոթխած, ինքնափոփ նկարագրի տեր, բայց և մայրական ջերմ, գորովազուրկ զգացմունքով օժտված: Երևխան՝ Քրիստոսը մորը փարված է անբռնազրոս ձևով, թերևս ռամկաբար, ինչպես կարելի է տեսնել արևելյան նկարներում: Մարիամի դիմազոծերը վայելչատես են, զեղեցիկ, բայց ոչ այն չափով իղեա-

\* Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1911 թ., էջ 404—406.

լացված, ինչպես Ս. Լեհացու Տիրամոր կերպարն էր:

Ուշագրավ է, որ Մարիամի կերպարի հատկանշական գծերը պահպանվել են նաև զաշի նաև հետագա գործերում, որպես նկարչի նախասիրած գեղեցիկ կնոջ տիպար: Արդյո՞ք այդ տիպարի մեջ չպետք է տեսնել նաև զաշի երազած կնոջ իգեպլը, որին նա իր երգերում ունի նվիրած ջերմ, սիրատու շոր, արևելցու վառ երևակայությամբ արված պատկերավոր համեմատություններով հարուստ տողեր:

Պատկերի բովանդակությունը ջերմ է ու մտերիմ: Ընթերցող Տիրամոր հոգեվիճակը խաղաղ է, ինքնամոխի. նա կլանված է սուրբ գրքով, գրավելով նույնիսկ մանկան ուշադրությունը: Ըստ երևույթին, եկեղեցին հետապնդել է որոշակի նպատակ, պատվիրելով նաև զաշին տաճարի կենտրոնում, նկատելի վայրում գտնվող իջման սեղանի վրա պատկերելու ընթերցող Տիրամորը մանկան հետ:

Սակայն այս դեպքում էլ նաև զաշի հարազատ է մնացել արվեստի աշխարհականացման իր սկզբունքին, կերպավորելով Մարիամին որպես իղևալական մայր, օժտելով նրան դեպի միածին որդին ունեցած մայրական ամենազերմ զգացմունքներով: Եվ եթե, ինչպես Ն. Ակինյանն է նկատում, Մարիամի կերպարը հիշեցնում է 15—16-րդ դարերի իտալական նկարիչների նույնատիպ ստեղծագործությունները, այդ երևույթի մեջ առաջին հերթին պետք է տեսնել մարդասիրական զգացմունքների նույնպիսի դրսևորում, որպիսին բնորոշ էր Վերածնության նկարիչների աշխարհայացքին, արտացոլված նրանց բազմաթիվ ստեղծագործություններում:

Այստեղ ևս կան ծանոթ մանրամասներ, որոնք երաշխավորում են հիշյալ պատկերը նաև զաշին վերագրելու: Դրանք՝ Տիրամոր պատկերը շրջագծող ծաղկազարդերն են, որոնք, ավելի ուշ, նրա որդու՝ Հակոբի ձևա-

բով կրկնվել են ավագ խորանի առջևի մարմարյա պատին, առաջալսների պատկերների շուրջը, ինչպես նաև իջման սեղանի կամարները պսակող ծաղկանկարները, որոնք նաև զաշի ձևերով նույնությամբ նկարված են տաճարի գմբեթի վերևի մասում:

Նաև զաշի գեղարվեստական գործունեությունը էջմիածնում առավել շարժվել նշանակալի ու ակնառու է տաճարի համար նկարած թեմատիկ պատկերներով, որոնցով գերազանցորեն բացահայտվում է նրա մեծ տաղանդը: Յավոր սրտի, ինչպես ասվեց, նրա ստեղծագործությունները անթվակիր են. դա մի կողմից դժվարացնում է հաստատու պես ճանաչելու նրա գործերը, մյուս կողմից՝ որոշելու դրանց կատարման հաջորդականությունը: Մի տվյալ է միայն հայտնի, որ տաճարի համար նրա նկարած բոլոր պատկերները կատարված են 1715—1720 թվականների ընթացքում: Այդ է պատճառը, որ դրանց միջև որակական նկատելի տարբերություն չկա:

Նաև զաշի ստեղծագործությունների վրա եվրոպական արվեստի ազդեցությունը նկատելի է առավելապես թեմատիկ պատկերների մեջ, թեպետ ոչ այն շարժով, որքան Ս. Լեհացու արվեստում: Այն էլ պետք է ասել, որ նաև զաշի գործերում եվրոպական ազդեցությունը միացած է արևելցու մտածողության հետ, բեկված նրա ստեղծագործական անհատականությամբ:

Նաև զաշի Հովնաթանի մի քանի բազմամարդ թեմատիկ ստեղծագործություններ ներկայացնում են Քրիստոսի կյանքի հետ կապված կարևոր դրվագներ: Այդ պատկերներն իրար մոտ են մարդկային տիպարների նմանողությամբ, նրանց շարժումներով, գործողությունը համապատասխան ձևերի շարժումներով, զգեստների կոմպոզիցիոն դասավորությամբ և մշակումներով, շենքի ներսի ճարտարապետական ձևերի ոճով և գեղանկարչական միջոցների ոճական հատկանիշներով:

«Ուտնվա» պատկերը ներկայացնում է ավետարանում նկարագրված այն դեպքը, երբ Քրիստոսը ընթերցող հետո կանխազգալով, որ աշակերտներից մեկը իրեն մատնելու է և դա վերջին հանդիպումն է լինելու նրանց հետ, վերնադեպստը հանում է, դենջակը կապում, կոնքի մեջ ջուր է լցնում և համեստության օրինակ տալու համար իր աշակերտներին, հերթով, մեկ առ մեկ լվանում է նրանց ոտքերը:

Աստվածաշնչի այս դիպվածը կրոնաբարոյախոսական նշանակություն ունենալով, հաճախ է պատվիրվել նկարիչներին: Կարելի է ենթադրել, որ էջմիածնի մայր տաճարի համար այս և նման այլ թեմաների ընտրությունը կատարվել է կաթողիկոսի ցուցմունքով և ունեցել է հավատացյալների վրա ներգործելու իր բարոյախոսական նպատակը: Հիշյալ թեմայով գործեր կան և եվրոպական արվեստում, սակայն, ի տարբերություն դրանց, Ն. Հովնաթանի գործը և՛ թեմայի մեկնարանումով, և՛ գեղարվեստական միջոցներով ավելի պարզ ու անմիջական է, ավելի հեշտ ընկալվող: Մինչդեռ Քրիստոսը շորած պատրաստվում է Պետրոսի ոտքերը լվանալու, վերջինը, ի նշան զարմանքի ու հարգանքի, փորձում է հրաժարվել, սակայն ուսուցչի հրամայական ժեստը հնազանդեցնում է աշակերտին: Խորքում կանգնած աշակերտները իրարանցման մեջ են, արտահայտելով թե զարմանք, թե հնազանդություն: Ումանք զլուխներն են խոնարհել, ումանք ձեռքերի շարժումներով իրար հետ են խոսում: Նկարչի կոմպոզիցիոն մտահղացումը պարզ է ու հասկանալի առանց բացատրության: Քանի որ սյուժեի առանցքը ոտնլվալի արարողությունն է, իսկ գլխավոր գործող անձը Քրիստոսը, նկարիչը նրան և Պետրոսին անջատել է աշակերտների խումբից, առաջ է բերել և պատկերել մեծ շարժումով. այդ միջոցով ավելի հանդիսավորություն է տրված գործողությանը: Բովանդակությունը պարզորեն արտահայտելու նկա-

տառումով, պատկերը կառուցված է մարդկանց խմբավորումներով, երկու հիմնական առանցքով՝ անկյունագծային, որի վրա տեղավորված են Քրիստոսը և Պետրոսը, և հորիզոնական, որի ուղղությամբ դասավորված են աշակերտները: Վերջինները նույնպես խմբավորված են երեք մասի, կապված իրար հետ զլուխների, ձեռքերի ժեստերով և մարմինների շարժումներով: Ուսուցչի կրոնա-բարոյախոսական իմաստ պարունակող խոնարհ, համեստ գործողությունը յուրահատուկ կերպով է անդրադարձել աշակերտների վրա, որոնցից յուրաքանչյուրը համապատասխան դիրքով, գլխի ու ձեռքերի շարժումներով, հավասարակշիռ հանդարտությամբ և ինքնամոխի հայացքով է արտահայտում իր վերաբերմունքը այդ անսովոր արարողության հանդեպ: Արարողության հանդիսավորությունն էլ ելակետ է հանդիսացել պահպանելու կատարյալ զսպվածություն աշակերտների շարժումների ու արտահայտությունների մեջ: Ամենքը համակված են լռիկ խորհրդածությամբ, կարծեթե կանխազգալով, որ դա վերջին հանդիպումն է ուսուցչի հետ: Չնայած թեման ունի կրոնական բովանդակություն, նկարիչը ռեալ իրադրության նման է պատկերել գործողությունը, օժտելով իր սրբերին մարդկային հատկություններով: Նա նույնիսկ չի տարբերել Քրիստոսին իր աշակերտներից, որին, առհասարակ, ընդունված էր պատկերել իղևալական կատարելություններով: Սյուժետային սրբապատկերներում դեռ 17-րդ դարից տեղ գտած աշխարհականացման այս միտումը ավելի խորացել ու կատարելագործվել է Ն. Հովնաթանի ստեղծագործության մեջ: Նկարիչն իր այս բնույթի պատկերներում պահպանում է վերածնության կամ 17-րդ դարի ավանդական կանոնները, օգտագործելով ճարտարապետությունը որպես պատկերի Ֆոն: Ուտնվալի արարողությունը տեղի է ունենում սյունազարդ սրահում, որի բնույթը դժվար է գուշակել:

դա նման է և եկեղեցական, և քաղաքացիական կառույցի: Այս ու ձախ տեղավորված երկուական սյունները պահում են աղեղնաձև ցածրիկ կամարը, որն իր հերթին հենված է քիվի վրա: Գեպի խորքը բացվում է գմբեթաձև սրահ, շրջապատված սյուններով: Ղիմացի պատին տեղավորված է երեք լուսամուտ, իրար բաժանող երկու սյուններով, որոնց վրա հենված են առաջատավոր կամարների սրունքները: Այստեղ կան տարբեր և՛ եվրոպական, և՛ հայկական, և՛ Արևելքի քրիստոնեական ժողովուրդների ճարտարապետությունից: Պատկերի ճարտարապետական մասը ավելի շուտ ունի գեկորային նշանակություն և գիտվում է որպես ֆոն: Նկարիչը բավական բանիմացորեն է օգտագործել հեռանկարչական կանոնները ինչպես մարդկանց տեղաբաշխման, այնպես էլ ներսի տարածության ձևավորման ուղղությամբ: Կոլորիտով նկարը մոտ է նկարչի մյուս գործերին, տաք գույների գերիշխումով:

Ն. Հովնաթանի բազմամարդ թեմատիկ պատկերների շարքում լավագույններից մեկը պետք է համարել «Խորհրդավոր ընթրիքը»: Իր գեղարվեստական որակով և այդ թեմայով գործերի մեջ սա նույնիսկ կարելի է որակել լավագույնը, ինչ ստեղծվել է հայ գունանկարիչների ձեռքով 17—18-րդ դարերի ընթացքում: Ավետարանական այս թեման ստեղծագործական ոգեշնչման շարժառիթ է հանդիսացել բազմաթիվ նկարիչների համար և դա իր օրինակելի լուծումը ստացել է հատկապես Վերածնության ժամանակաշրջանի իտալացի նկարիչների գործերում: Զոտտոն, Տադդեո Գադգին, Անդրեա դել Կաստանյոն, Դոմենիկո Գիրլանդայոն, Լեոնարդո դա Վինչին, Լուիսին, Անդրեա դել Սարտոն, Մորետտոն, Տիցիանը արդեն 15—16-րդ դարերում ստեղծել էին «Խորհրդավոր ընթրիք» ձևաչափում գտած ավանդական կոմպոզիցիոն սխեմա, որոնց մեջ Լեոնարդո դա Վինչու գործը գեղարվեստա-

կանություն այն զազաթնակետն է, որին հասել է արվեստը այդ թեման մշակելիս: Հիշյալ բոլոր նկարիչների մոտ կա կոմպոզիցիայի ընդհանրություն. նրանք ճակատային դիրքով են ներկայացնում ընթրիքի մասնակիցներին, տեղավորելով նրանց սեղանի ղիմացի կողմը մի հորիզոնական դժի վրա. միայն երբեմն Հուգային անջատելով ընդհանուր խմբից, նստեցնելով սեղանի առջևի կողմը, մեջքով դեպի դիտողը: Ն. Հովնաթանի «Խորհրդավոր ընթրիքը» առանձին մանրամասների մշակումով թեպետ մոտ է իտալական նկարիչակերպին, բայց ուղղակի կերպով նման չէ որևէ նկարչի ստեղծագործությանը. մանավանդ կոմպոզիցիայով՝ բոլորովին ինքնուրույն մտահղացում է: Իհարկե չի բացասվում, որ նկարիչը եվրոպայում կամ էջմիածնում ապրած տարիներին ծանոթ եղած լինի կամ եվրոպացու կամ եվրոպական դաստիարակություն ստացած որևէ հայ նկարչի նույն թեմայով ստեղծագործությանը, թեկուզ և արտատպված նկարի միջոցով: Օրինակ, ենթադրվում է, որ Լեոնարդո դա Վինչու «Խորհրդավոր ընթրիքը» պատկերի արտատիպը հասել է Զուլֆա, որից իր ժամանակին արտանկարել է Աստվածատուր Սալթանյանը: Զի բացասվում, որ Ն. Հովնաթանը նույնպես ծանոթ եղած լինի Լեոնարդոյի գործին:

Սակայն եթե անգամ հայ նկարիչը ծանոթ եղել է որևէ նկարչի գործի, ապա դա չի նսեմացնում նրա ստեղծագործական անհատականությունը, ոչ էլ նվազեցնում է նրա մտահղացման ինքնատիպությունը, քանի որ նա պահպանել է իր ազգային խառնվածքը, և դրանից բխող յուրահատուկ մտածողությունը, որը բնորոշ է իր տոհմի Հովնաթանյանների արվեստի ավանդականությանը:

Պետք է խոստովանել, որ «Խորհրդավոր ընթրիքը» ավետարանական ամենաբարդ թեմաներից մեկն է, և շնորհիվ նրա հիմքում դրված դրամատիկական բարդ հոգեբանական ընդհանրման, հանդիսանում է որպես

փորձաքար նկարիչների կարողությունները ստուգելու: Հակառակ եվրոպական նկարիչների սկզբունքին, Ն. Հովնաթանը նախընտրել է շրջանաձև կոմպոզիցիա, սեղանը տեղավորելով առջևից դեպի խորքը, և աշակերտներին դասավորելով սեղանի շրջաբոլորը: Աշակերտների բոլորաձև դասավորությունը Վերածնության կոմպոզիցիայի հակապատկերը հանդիսանալով, վկայում է՝ նկարչի կողմից դեպքերը, գործողությունները հայեցողական պարզ անմիջականությամբ ընկալելու հատկության մասին, որն ավելի բնորոշ է արևելցու մտածողությանն ու խառնվածքին:

Քրիստոսի վերջին ընթրիքը աշակերտների հետ տեղի է ունենում հայկական կամարային ճարտարապետական ոճով կառուցված մի սրահում, որի ձևն ու մեծությունը պատկերացնելի դժվար է: Դիմացը՝ սեղանի կենտրոնում, պատկերված է Քրիստոսը, որը աջ ձեռքը հանդիսավորությամբ բարձրացրած արտասանում է իր հայտնի խոսքերը՝ «Ճշմարիտ եմ ասում ձեզ, որ ձեզանից մեկը ինձ մատնելու է»: Ուսուցչի այս անակընկալ հայտնությունը շփոթություն և իրարանցում է առաջ բերել աշակերտների մեջ: Հուգմունքի ալիքը ակնթարթային արագությամբ տարածվել է սեղանի շուրջը, խռովելով մի քանի ընկալի առաջ տիրող խաղաղ տրամադրությունը. աշակերտները անհանգիստ դրություն մեջ են: Բոլորը ակտիվորեն արձագանքում են ուսուցչի շարագույժ նախադրացմանը: Նրանցից ոմանք զարմացական շարժումով կողքի ընկերներին են դիմում, իմանալու, թե իրենցից ո՞վ կարող է լինել մատնիչը. ոմանք տեղում քարացած, շվարած վիճակի մեջ են, ոմանք տարակուսանքով են ընդունել լուրը: Քրիստոսի աշակողմը կանգնած է Պետրոսը, ղիմելով ուսուցչին, հավաստիացնելու իր անմեղությունը. ձախ կողմը կանգնած է ամենաերիտասարդ աշակերտը՝ Հովհաննեսը, որդիական երախտագիտությամբ համակված դեպի Քրիստոսը:

Համարձակորեն հրաժարվելով վաղ Վերածնության հորիզոնական կոմպոզիցիայի ավանդական կանոնից, Ն. Հովնաթանը Հուգային տեղավորել է աշակերտների շրջանում, ձեռքին տալով արժաթով քսակը: Մինչդեռ բոլոր աշակերտները պատկերված են դեմքով դեպի սեղանը և մասնակից են ընդհանուր դրամային, Հուգան պատկերված է մեջքով դեպի դիտողը, մեկուսի նստած, գլուխը խիստ թեքած ձախ, խռովահույզ, լարված վիճակում, մոտիկ աշակերտին՝ Միմոնին նայելիս: Հուգայի հակադիր շարժումը արդեն նրան անջատում է մյուս աշակերտներից, անմիջապես ցույց տալով, որ մատնիչը նա է: Հուգայի մեկուսացումը շեշտված է նաև նրանից աջ նստած աշակերտի դիրքով, որը մեջքով դեպի Հուգան շուտ եկած, գլուխը թեքել է աջ, գրուցելով Քաղեոսի հետ: Այդ երկուսին իրարից բաժանում է սեղանին փոխված սփռոցի մեջտեղի ծալվածքը, որն այնպես ընդգծված ուռուցիկությամբ դուրս է ցցվել:

Գործողության դրամատիկականությանը օգնում են ոչ միայն աշակերտների բազմակերպ դարձվածքները, այլև ձեռքերի շարժումները, որոնք համապատասխանում են յուրաքանչյուր աշակերտի հոգեվիճակի արտահայտությունը, առաջ բերելով բազմազան տրամադրությունների ալիկոթություն: Առանց դրանց սյուժեի դրաման չէր կարող լինել լիահնչյուն: Ինչ վերաբերում է տիպաժներին, դրանք թեպետ չեն նկարված կոնկրետ մարդկանցից, բայց թվում են ճշմարտացի թե՛ դեմքերի զանազանությունով, թե՛ արտահայտությունների կենդանությամբ, թե՛ դրամայի հակազդեցությամբ գոյացած հոգեվիճակով: Մեծ առավելություն է նկարչի համար երևակայությամբ տիպաժներ ստեղծել և դրանց օժտել կոնկրետ մարդկային հատկանիշներով:

Պատկերի մեջ կարևոր դեր ունեն և առարկաները, հատկապես սեղանը, որն իր շափով թեպետ փոքր է և հազիվ է շուրջը տեղա-

վորել բոլորին, բայց դա, ըստ երևույթին, արված է այն հաշվով, որ հնարավոր լինի մարդկային մարմինները շարժման մեջ դնել, գործողություն ցույց տալ: Սեղանի վրա դրված ընթրիքի պարագաները շատ աղքատիկ են. կենտրոնում տեղավորված է մի մեծ ափսե, տապակած հավով, առջևի մասում են գինու սափորը և գավաթը, զանազան մասերում դրված է երկու երեք կարկանդակ. սա խորհրդանշում է Քրիստոսի համեստությունը, ժուժկալությունը, շոսյություն հանդես նրա անհանդուրժողականությունը, որի մասին քարոզում է Աստվածաշունչը:

Այս համեստ միջավայրի մեջ աչքի են ընկնում բազմաթուփները, որոնք ավելի շքեղ են, քան պետք է լինեին: Դրանց ծագումը նույնպես եվրոպական է: Ընթրիքի մասնակիցները զգեստավորված են ճիշտ այնպես, ինչպես Վերածնության նկարիչների գործերում: Նկարիչը բանիմաց կերպով է ընտրել զգեստների գույնը. աշակերտները հագել են կամ կարմիր ներքնազգեստ՝ կապույտ պատմուճանով, կամ կապույտ ներքնազգեստ՝ կարմիր պատմուճանով. այդ միջոցով պատկերին տրված է գունային հնչեղություն: Հմտությամբ են կիրառված և զգեստների բազմազան ծալքերը, դրանց միջոցով թե ճկունություն հաղորդելով մարմիններին, թե լցնելով պատկերի ազատ մասերը, կոմպոզիցիոն միաձուլություն տալով աշակերտների խմբին:

Սեղանատան շքեղ տեսքը հանդիսավորություն է տալիս վերջին ընթրիքի արարողությունը: Աշակերտների շրջանաձև դասավորությունը դեպի սենյակի խորքը, ստիպել է նկարչին դիմելու կոմպոզիցիայի երկարավուն ձևին, լցնելով պատկերի երկու երրորդ մասը աշակերտների ֆիգուրներով: Ազատ մնացած վերևի մեկ երրորդ մասը գրավում է ճարտարապետությունը երկու կամարաձև բացվածքներով, որոնք ավելի շուտ մուտքի տպավորություն են թողնում, բայց տարա-

ծականություն են տալիս սրահին, մանավանդ որ դրանց բացվածքներից երևում է բնանկար՝ լեռներով, ծառերով և զբմբեթածածկ տներով, որոնց ծագումը զբմբար է որոշել: Բնանկարը տարածական միջավայրի մեջ է և լավ հեռանում է դեպի պատկերի խորքը: Սրահի աջակողմը, խորքում, կախված է կարմիր գույնի թանձր վարագույր, հավաքված մի կողմի վրա, որը լավ հնչում է ճարտարապետական մոխրավուն ֆոնի վրա. կամարների միջև ընկած տարածությունը զբաղեցնում են երկու սյուն, որոնցից մեկի վրա ամրացված է ջահ, վառվող մոմերով: Մոմերի լույսի գոյությունը մնում է ինքնապատակ, քանի որ, ըստ պատկերի, ընթրիքը տեղի է ունենում լույսով ողողված սենյակում. իսկ մոմերի ազդեցությունը բոլորովին չի նկատվում սրահում:

Պատկերի մեջ ճարտարապետական հատվածը թեպետ ֆոն է նկարի համար, բայց այն օգնել է բովանդակությունը հարստացնելու, կոմպոզիցիոն կենտրոն ստեղծելու, իրադրությունը հանդիսավորություն հաղորդելու և փառահեղ տպավորություն թողնելու դիտողի վրա:

Չնայած կրոնական թեմային, պատկերը կատարված է ռեալիստորեն. նկարչի նպատակն է եղել ցույց տալ մարդկային ապրումների դրաման, ելակետ ընդունելու մարդու հոգեկան աշխարհը իր բազմաճարտ հուզական տատանումներով:

Էջմիածնի տաճարից պահպանված երկու այլ գործեր՝ «Մուրը հոգու գալուստը» և «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին» նույնպես պետք է վերագրել Նաղաշ Հովնաթանին: Այսպիսի եզրակացություն հիմք է տալիս նախ այն փաստը, որ սրանք նույնպես հիշատակված են Սիմեոն կաթողիկոսի հանձնարարությամբ կազմած նկարների ցուցակում, որի մեջ ընդգրկված են Նաղաշին պատվիրված պատկերները, ապա և նախորդ գործերի՝ «Ուտնվայի» ու «Խորհրդավոր ըն-

թրիքի» հետ ունեցած որոշակի ընդհանրությունը, ինչպես՝ մարդկային տիպարների ընտրությունը, նրանց կեցվածքների, հատկապես գլուխների դիրքերի, ձեռքերի շարժումների նմանողությունը, զգեստների մշակման եղանակով, ճարտարապետական միջավայրի որոշ հատվածների կրկնողությունը, որոշակի գույների նախասիրությունը և զեղանկարչական միջոցների համանման կիրառումով: Կարելի է ենթադրել, որ վերջին երկու պատկերները նկարված են էջմիածնում Նաղաշի աշխատած վերջին տարիներին, որի հավանականության երաշխիք է հանդիսանում այն երևույթը, որ այս գործերը մշակումով ավելի կատարյալ են և մարդկանց կերպարները հասցված են շատ ավելի բարդ ու բազմազան հոգեբանական արտահայտությունների: Եվ դա բնական է, քանի որ երկար տարիների ստեղծագործական փորձը ավելի էր կատարելագործելու նկարչին, առավել խորաթափանցությամբ լուրճնելու մարդու ներքնաշխարհը, ավելի նուրբ տատանումներով դրսևորելու մարդկային ապրումները: Կարևոր է նշել նաև, որ նրա պատկերների մեջ, չնայած իրենց կրոնական բովանդակության, գրեթե բացակայում է կերպարների ազնվացման, նրանց դիմագծերի շինծու արտահայտականություն, մարդկանց կեցվածքների, շարժումների զեղեցկացման միտումնավորությունը, որպիսի երևույթ կարելի է տեսնել 17—18-րդ դարերի եվրոպայի արվեստում:

Նաղաշի գործերում մարդկային կերպարները աշխարհիկ են, երկրային, շատ դեպքերում նույնիսկ կոնկրետ: Տիպարներ որոնելիս նա ընտրություն է կատարում իր շրջապատից. այդ է պատճառը, որ նրա գործերում Քրիստոսի աշակերտները հանդիսանում են հասարակ ուսմիկ մարդիկ, իրենց պարզամիտ արտահայտություններով, չհղկված շարժումներով, կոպիտ դիմագծերով: Այս հարցում էական դեր է խաղացել նրա դիմոկրատական աշխարհայացքը: Ինչպիսիսի որ է Նաղաշը գրականության մեջ,

այնպիսիսի է և զեղանկարչության մեջ: Նաղաշի մոտ զեղանկարչական միջոցները պայմանավորված են պատկերի հիմքում դրված դադափարական բովանդակությամբ: Մարդկային հոգեկան բարդ ապրումների արտահայտման համար նպաստավոր թեմա է «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին»: Նաղաշի թե նախորդ, թե այս ստեղծագործություններից երևում է, որ նա հակումն ունի ավետարանից ընտրելու առավելապես դրամատիկական թեմաներ: Ավետարանի նկարագրության համաձայն, Քրիստոսի հայտնվելը իր աշակերտներին տեղի է ունեցել նրա հարությունից հետո, Գալիլեյում, մի լեռան վրա: Այս դեպքին պատշաճ հանդիսավորություն տալու նկատառումով, նկարիչն ընտրել է այն պահը, երբ աշակերտները հավաքվել են լեռան մոտ, իսկ Քրիստոսը, հայտնվելով երկնքում, երկիր է իջնում:

Նաղաշն այս պատկերում կիրառել է եվրոպական վերածնության արվեստում ավանդություն դարձած երկհարկ կոմպոզիցիոն մեթոդը, որպիսի երևույթի կարելի է հանդիպել Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Տիցիանի, Տինտորետտոյի, էլ Գրեկոյի և ուրիշների ստեղծագործություններում, նույն կերպ ամպերով բաժանելով երկնային սլորներին երկրային էակներից: Եվ եթե փորձենք որոնել ավելի սերտ կապ եվրոպական արվեստի հետ, կտեսնենք, որ հայ նկարչի գործը շատ կողմերով հիշեցնում է Տիցիանի «Մարիամի համբարձումը» պատկերը:

Առանձնացնելով մեկտեղ երկնային դասը երկրայինից, Նաղաշը փորձ անգամ չի արել Քրիստոսի և հրեշտակների կերպարների մեջ դնել վերացականություն, խորհրդավորություն կամ այլաբանություն. ընդհակառակը, Քրիստոսի և հրեշտակների կերպարները թողնում են իրական գոյության տպավորություն: Քրիստոսը թեպետ պատկերված է երկնային ոլորտում, լույսի ոսկեգոծված ճաճանչների մեջ, շրջապատված ամպերի բուլաներով, որոնք անշատել են նրան

երկրից, բայց նա մարդկային է իր բոլոր հատկանիշներով. իսկ իր մարմնական գոյությունը այնքան է իրական, շոշափելի, որ դժվար է հավատալ, թե օդային տարածությունն ի վիճակի է նրան պահելու երկնքում: Նույն երևույթը կարելի է տեսնել և վերածնունդի նկարիչների գործերում: Իհարկե նաղաշը գեղանկարչական միջոցներով գերազանցորեն է շաղկապել Քրիստոսի մարմինը շրջապատի հետ, վերացնելով խիստ ծավալայնության պատրանքը, ստեղծելով այնպիսի տպավորություն, որ թվում է թե Քրիստոսը թեթևորեն ճախրում է օդում: Նա երկիր է իջնում բազկատարած, վստահ քայլերով, փառահեղ հանդիսավորությամբ, ամպերի թանձր քուլաներով շրջապատված: Օդում փոշիոդացող ծածկոցը թե շարժման տպավորությունն է ուժեղացնում, թե առանձին արտահայտչականություն է տալիս նրա մարմնին:

Չնայած պատկերը բաժանված է երկու մասի՝ երկնքի և երկրի, բայց և այնպես այդ տարածություններն իրար հետ կապված են և՛ իմաստով, և՛ կոմպոզիցիայով: Ներքևը, մի բլրի մոտ խմբված են Քրիստոսի տասներկու աշակերտները, սպասելով ուսուցչի հրաշագործ հայտնությանը: Այս արարողությունը պատշաճ հանդիսավորություն տալու համար, նկարիչը պատկերի մեջ մտցրել է որոշ մանրամասներ, որոնք, չնայած միամիտ են իրենց ձևով, բայց պատմողական հավելում են. երկնքից լուսսի մի շերտ է ճառագայթել դեպի երկիր ու երկու փոքրիկ հրեշտակներ են հայտնվել երկնքում, ձեռքերի շարժումներով ավետելով Քրիստոսի հայտնվելը:

Նաղաշը աշակերտներին կերպավորել է լարված, անհանգիստ վիճակում, ինչպես կարող էր թելադրել անակնկալի սպասող մարդկանց հոգեվիճակը: Աշակերտները համակված են տխուր տրամադրությամբ. նրանք թվում են որբացած ուսուցչի խաչելությունից հետո և այժմ անհավատալի դիպվածի առթիվ շփոթված են, նրանցից

ոմանք տարակուսանքի մեջ են, ոմանք զարմացած, ոմանք համակված են կրոնական երկյուղածությամբ, ոմանք խուճապի մեջ են. կան և հավատով ներշնչվածներ, որոնք ձեռքները երկինք ուղղած աղոթում են, ոմանք էլ խորհրդավոր սպասումի մեջ են: Բոլորին համակել է հոգեկան ալլալում, հուզմունք: Նրանցից յուրաքանչյուրը այդ անսպասելի երևույթը ընկալել է յուրահատուկ կերպով, յուրահատուկ ապրումներով, համապատասխան իր խառնվածքի, իր տարիքի, իր զգացմունքների թելադրանքի: Նրանց կերպարների մեջ կարելի է տեսնել հոգեբանական արտահայտությունների, կեցվածքների բազմազանություն. շատերի մոտ իմաստավորված են ձեռքերի շարժումները, որոնք այնպես հաջող զուգակցվում են նրանց հոգեկան ապրումներին:

Այս պատկերի մեջ ևս նաղաշը հավատարիմ է մնացել զգեստները բազմազան ձևերով օգտագործելու իր ավանդությանը, բանիմաց կերպով դրանցով հարստացնելով պատկերի կոմպոզիցիոն հատվածները, մերթ ընդգծելով մի գեղեցիկ ծավալածք, մերթ ցույց տալով մեկն ու մեկի ուսից քմահաճ ձևով կախված կամ գետնին տարածված որևէ մաս: Նաղաշի գործերում զգեստի օգտագործումը շատ կարևոր նշանակություն ունի պատկերի գեղարվեստական արտահայտչականությունն ուժեղացնելու համար:

Նաղաշի արվեստին բնորոշ է և պատկերի ընդհանրացման ու ավարտման այն կուլտուրան, որպիսին հատուկ է նախորդ դարերի դասական արվեստին: Պատկերի կառուցումը հիմնված է համաշափության կանոնի վրա, երկչափ տարածականությամբ դասավորված մասերի հավասարակշիռ պահպանումով: Դասական կոմպոզիցիայի սկզբունքի կիրառումը օգնել է շատ պարզ լուծումով բացահայտելու պատկերի բովանդակությունը:

Պատկերի ընդհանրացումը մեծապես պայմանավորված է և նրա կոլորիտով: Նաղաշը սիրում է հակադիր գույների օգտագործումով պատկերին տալ հնչեղություն.

պահպանելով իհարկե դրանց ներդաշնակությունը: Մարդկանց դեմքերը նկարված են բաց օխրայի, վարդագույնի, կարմրասրճագույնի երանգներով, զգեստները՝ կանաչի, կարմրի, կապույտի, սրճագույնի, նարնջագույնի գերիշխումով:

Հոգեբանական պատկերի լավ արժանիքներ ունի նաղաշի մի այլ թեմատիկ ստեղծագործությունը՝ «Սուրբ հոգու գալուստը»: Սա նույնպես կատարված է նույն ժամանակամիջոցում ինչպես նախորդը, և ըստ երկվույթին, մեկը հաջորդել է մյուսին, քանի որ թե մեկ, թե մյուս պատկերի մեջ տեղ գտած կերպարները խիստ նման են իրար:

Ինչպես երևաց նախորդ գործերից, նաղաշի ստեղծագործական տարերքին մոտ են թեմատիկ բազմամարդ պատկերները: «Սուրբ հոգու գալուստը» նույնպես այդպիսին է և նվիրված է Քրիստոսի աշակերտների կյանքին: Պատկերի ճարտարապետական մասը ներկայացնում է մի լուսավոր սրահ, դեմ ու դեմ բացվող մի բարձր և լայն կամարով, որի բացվածքից երևում է սյունազարդ, եկեղեցու խորան հիշեցնող մի կլոր, կիսամութ սրահ, դիմացի պատին բացվող երկու լուսամուտներով և երկու կամարաձև դռներով: Ճարտարապետական առանձին մասերի նմանությունը «Ուտնվա» և «Նորհրդավոր ընթրիք» պատկերների ճարտարապետական նման հատվածներին նույնպես մեկնակետ է հանդիսացել եզրակացնելու, որ այս և նշված պատկերների հեղինակը նույն ինքը՝ նաղաշն է:

Պետք է ենթադրել, որ եկեղեցու համար պատվիրված պատկերների թեմաների ընտրությունը կատարվել է կաթողիկոս Աստվածատուր Ա Համատանցու կողմից: Այլ կերպ հնարավոր չէ համատեղել աշխարհիկ ոգով ներծծված, կյանքի հրճվանքն արտահայտող, լավատեսական, կենսահաստատ զվարթ ու լուսավոր բանաստեղծությունների հեղինակ, զրոյ նաղաշի աշխարհմբռնողությունը նկարիչ նաղաշի գեղանկարչական գործունեության հետ, երբ խոսքը վերաբե-

րում է նման միաստիկական թեմայի ընտրությանը:

Պատկերը ներկայացնում է խորանի առջևի սրահում, Տիրամոր շուրջը հավաքված տասներկու աշակերտներին, սուրբ հոգով ներշնչված: Կամարի բացվածքում, սպիտակ ամպերի քուլաներով շրջապատված, հայտնվել է աղավնակերպ սուրբ հոգին, փառահեղորեն թևերը տարածած երկնքի ճաճանչանման ֆոնի վրա, իր ճառագայթները սփռելով երկիր, որոնք հրեղեն բոցերի նման, ոսկեգույն շիթերով իջել են աշակերտների գլխին:

Չնայած պատկերի միաստիկական բովանդակության, այնուամենայնիվ, մասնակիցների կերպարներին պակասում է ինքնամոռացության հասած գերզգայական հուզական ապրումների պոթկումը, միաստիկական տեսիլքի զմայլանքով ոգեշնչված մարդկային հոգեվիճակը, կույր հավատի երկյուղածության ինքնազգացումը և այդ ամենին պատշաճ խորհրդավորությունը, որպիսի տվյալներ պահանջում էր պատկերի միաստիկական գաղափարը:

Ակամայից հիշողության մեջ պատկերվում է իսպանացի մեծատաղանդ նկարիչ էլ Գրեկոյի նույնանուն գործը իր խորապես միաստիկական, աշխույժ կոմպոզիցիայով և համեմատությունը ի հայտ է դարձնում նաղաշի սեփական աշխարհայեցողական նախամեծարությունը:

Ուրիշ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ համոզված աշխարհիկ մտածողության տեր նաղաշի համար միաստիկական աշխարհայեցողությունը օտար էր: Ահա թե ինչու, աշակերտներին պատկերելով նույնիսկ սուրբ հոգով ներշնչված, այլալուծների վիճակում, նաղաշը նրանց կերպարներին տվել է կոնկրետություն, մարդու իրական հոգեվիճակ, ամենայն հավանականությամբ նրանց կերպավորելով կոնկրետ մոգեչներից, պահպանելով յուրաքանչյուրի անհատականությունը թե ֆիզիկական, թե հոգեկան հատկանիշների, նկարագրի յուրօրինակությամբ:



նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ընկալել սուրբ հոգով զորանալու աշխարհայեցողությունը. ոմանք գլխահակ խորհում են, ոմանք զարմանքի արտահայտությամբ երկիրն են ուղղել իրենց հայացքը սպասողական ակնկալումներով, մյուսները համակված են հնազանդ երկյուղածությամբ. ամենքը մասնակից են այդ արտասովոր երևույթին՝ կամ կեցվածքով, կամ գլխի շարժումով, կամ ձեռքերի ժեստերով արտահայտելով իրենց հուզմունքը, որը բնական է և դուրս չի գալիս մարդկային սովորական ապրումների, զգացողությունների շրջանակներից: Այս երևույթը լավագույն դրավականն է արվեստի աշխարհականացման այն համընդհանուր հոսանքի, որը կարմիր թիլի նման անցնում է 17—18-րդ դարերի հայկական կերպարվեստում, իր արտահայտությունը գտնելով նաղաշի բոլոր թեմատիկ պատկերներում:

Ի դեպ, «Սուրբ հոգու գալուստը» և «Քրիստոսի հարությունը» պատկերներում ոչ միայն աշակերտների տիպարներն են իրար նման, այլև հոգեբանական դրամայի արտահայտությամբ են իրար մոտ:

Աշակերտների շրջապատում նկատելի կերպով ջոկվում է Տիրամայրը նստած սրահի կենտրոնում, խորին ներշնչանքի մեջ, ինքնամոտի, լռիկ խորհրդավորությամբ աղոթելիս: Հրապուրիչ գեղեցկությամբ աչքի ընկնող նրա կերպարը քնքուշ է, վերին աստիճանի կանացի և ինչ-որ շափով իղբալացված, ազնվացված: Մանավանդ աղբյուրի հասարակ արտաքինով մարդկանց կողքին, որպիսիք աշակերտներն են, նա խիստ զանազանվում է իր ազնվականացված արտաքինով: Տիրամոր կերպարը իր խոհուն, անբիծ հոգու մաքրությամբ և կանացի հրապուրով հիշեցնում է իշման սեղանի պատին նկարված Աստվածածնի կերպարը:

Աստվածածնի կերպարի ըմբռնումը նաղաշի մոտ բարձր է սովորական մարդ հասկացողությունից: Նա ունի իր իղբալը Տիրամոր էություն մասին, որը աստվածարված մարդու գերբնական հատկությունների հա-

վաքական խտացումն է, արտահայտված նրա «Աղոթք և տաղ գովասանության առ ս. Աստվածածին» հուզաթաթավ բանաստեղծության մեջ, որտեղ նա Աստվածամորը փառաբանում է հետևյալ որակումներով. «Թագ և պսակ սուրբ կուսանաց, ճրագ լուսատու հոգվոց մարդկան, աստղ պայծառ առավոտյան, նարդոս ծաղիկ և պալասան, շնորհազարդ անթառամ ծառ, քան զարեզակն պարզ և պայծառ, սրբուհի անարատ կույս, տունկ պտղաբեր անմահական, գեղեցկափայլ արիանման, ցողաբեր ամպ և սյուն լուսո, պանծալի թագուհի արգո\*...» և այլն: Բնականաբար, ստեղծելով իր երևակայության մեջ գերմարդկային հատկություններով օժտված տիրամոր յայսպիսի մեծաշնորհ, վեհաշուք տիպար, նաղաշը պետք է իղբալացներ, ազնվացներ նրա պատկերը, համապատասխանեցնելով նրա մասին ունեցած իր պատկերացմանը: Սրանով պետք է բացատրել Մարիամի և աշակերտների կերպարների միջև իղբալ տարբերությունը վերլուծված պատկերի մեջ:

Սրանով հանդերձ, Մարիամի անձնավորությունը մնում է մարդկային իր թեկուզ և իղբալացված դիմագծերով, իր մտորուն հոգով, փխրուն սրտով և փափկասուն մարմնական հրապուրով:

Հիանալի է մտահղացված պատկերի ընդհանուր կառուցվածքը: Ուղղահայացով ձգված պատկերի երկարավուն ձևը միայն այն նպատակով չէ ընտրված, որպեսզի համապատասխաներ տաճարի մեծ կաթողիկեի վերնի մասում նրան հատկացված տեղին, այլ առաջին հերթին նրա համար, որ նախընտրված երկարավուն կոմպոզիցիոն ձևը ավելի էր նպաստում նկարի հիմքում զրված զաղափարական բովանդակության բացահայտմանը:

Պատկերի առանցքը հանդիսանում է կիսաշրջանաձև գաղաթով բարձր կամարը, նրա տակ տեղավորված Քրիստոսի աշակերտների

\* Ա. Չոպանյան, Նաղաշ Հովնաթան, էջ 82—84:

խմբավորումով. կամարի բացվածքում, ամպերով շրջապատված աղավնակերպ սուրբ հոգին է սավառնել, շուրջը սփռած լույսի ճաճանչներ: Այդ հատվածը, խորանում տեղավորված երեք սյուններով, պատկերին դեկորային շուք ու հանդիսավորություն է տալիս:

Սակայն, պատկերի խորհրդավորության ամբողջ իմաստը կենտրոնացված է Աստվածամոր և նրան շրջապատած աշակերտների խմբավորման մեջ, որով հետապնդվում է սուրբ հոգով զորացած աշակերտների առավածարման գաղափարը:

Պատկերն ընդհանրացնելու նաղաշի ունակությունները դրսևորվել են հմտորեն, արտահայտվելով աշակերտների բաշմազան շարժումներով, լայն պատմուճանների ձևերի, ծալքերի մտածված օգտագործումով, որոնք կոմպոզիցիոն գեղեցիկ լրացում են տալիս պատկերին, ինչպես նաև կոլորիտի զսպվածությամբ:

Ճարտարապետական մասերի գրեթե հողագույն ֆոնի վրա լավ են ներդաշնակված աշակերտների ոչ այնքան վառ՝ կարմիր, կանաչ, սրճագույն զգեստները, որոնց շրջապատում անմիջապես նկատվում են Տիրամոր վառ երկնագույն պատմուճանը և ոսկեզօծ լուսապսակը:

Սրահի հատակը, ինչպես և «Ուտնվա» պատկերում, ներկայացնում է շախմատաձև սալահատակ, օգնելով տարածական միջավայրի ընդլայնմանը:

Այս պատկերը նույնպես վկայություն է նաղաշի հմտության, լայն շրջահայացողության, դասական արվեստին ծանոթ լինելու, արվեստի տեսական և գործնական խնդիրների գիտակ լինելու և նրա մեծ տաղանդի մասին:

Միմեոն կաթողիկոսի կազմել տված ցուցակում հիշատակված գեղարվեստորեն մեծարժեք նկարներից մեկն է «Քրիստոսի մկրտությունը», որը հայտնի է Ա. Չոպանյանի «Նաղաշ Հովնաթան» գրքում վերարտադրված պատկերով: Պատկերը որոշ զրթ-

վարություն է հարուցում հաստատապես որոշելու դրա հեղինակը: Որոշ տվյալներ, ինչպես՝ տեղի սնեցող մկրտության արարողության հանգստությունը, մարդկանց դեմքերի խաղաղ վիճակը, աղավնակերպ սուրբ հոգու պատկերման եղանակը, իտալական վերածնության նկարիչների նույնանուն պատկերներին նման կառուցվածքը վկայում են հօգուտ Ս. Լեհացու: Բայց մի այլ խումբ հատկանիշներ, ինչպես՝ մարդկային տիպարների նմանությունը Հովնաթանյանների պատկերներում տեղ գտած տիպարներին (Աստվածը, Քրիստոսը, հրեշտակները), մերկ մարմինների ավելի աշխույժ ու կոպիտ մշակումը, զգեստների, ծառերի, ամպերի մշակման հովնաթանյանական ձևը, պատկերում տեղ գտած գառան գլուխը, որին նույնությամբ հանդիպում ենք Հովնաթանյանի մի այլ նկարում և, վերջապես, արևելյան վրձնին հատուկ նկարելաձևը, որն ավելի շուտ կարելի է զգալ, քան խոսքերով նկարագրել, երաշխավորում են հօգուտ Նաղաշի: Անհրաժեշտ է ավելացնել և այն, որ իտալական արվեստից կրած ազդեցությունը, որը բնորոշ է ավելի շատ Լեհացու արվեստին, առկա է և նաղաշի արվեստում:

Ինչպես երևում է, նշված գործը նաղաշին վերագրելու տվյալներն ավելի գերակշռող են. մանավանդ որ առայժմ հայտնի չեն Լեհացուն վերագրվող թեմատիկ բազմամարդ պատկերներ: Ըստ երևույթին, նա ավելի նախասիրություն տվել է մեկ-երկու անձից բաղկացած պատկերներին: Ինչպես արդեն ասվել է, նույնիսկ «Ավետում» թեմայով իր ստեղծագործության մեջ նա առանձին է պատկերել Մարիամին և հրեշտակին:

Քրիստոսի մկրտությունը վերածնության արվեստում լայն տարածում գտած թեմաներից մեկն է դեռ վաղ վերածնության շրջանում մշակված և ավանդական ձևով պատկերված ամբողջ եվրոպական արվեստում: Դժվար է գուշակել, թե նաղաշը ծանոթ եղե՞լ է եվրոպական արվեստագետների նույն

թեմայով ստեղծագործություններին, բայց որ նրա պատկերի հիմնական կառուցվածքը նման է 15-րդ դարի իտալացի նկարիչներ Անդրեա Վերրոկիոյի և Լորենցո դի Կրեդիի նույնանուն թեմայով պատկերներին, ակընհայտ է: Դրանով մեկտեղ, հայ նկարչի ստեղծագործությունը, դրանց հետ համեմատած, բավականաչափ ինքնատիպ է և զերծ է այդ գործերին հատուկ եվրոպական հղվածությունից, գեղեցիկ դիրք ընդունած մարդկանց կեցվածքներից, կանխամտածված շարժումներից, պահպանելով արևելյան ոգին, Արևելյան են՝ աստծու, Քրիստոսի, Հովհաննես Մկրտչի և հրեշտակների տիպարները, մեկնաբանման պարզությունը, մարմինների նկարման եղանակը, մասերի, համեմատաբար, ավելի կոպիտ ընդգծումով: Նաղաշի պատկերն ավելի անմիջական է գործողությունից բնույթով և ավելի անբռնաբերու է մարդկանց շարժումներով:

Նաղաշի գործում, բացի հիմնական գործող անձերից՝ Քրիստոսը, Հովհաննես Մկրտչը և հրեշտակները, որոնք ավանդաբար պատկերվել են եվրոպական նկարիչների պատկերներում, երկնքում կերպավորված է նաև աստվածը, որը հայտնված ամպերի բացվածքից և շրջապատված հրեշտակներով, երկնային գունդը բռնած, հանդիսավորությամբ օրհնում է նրանց, իր ներկայությամբ ավելի նշանակալի դարձնելով Քրիստոսի մկրտությունը: Այս ամենին լրացնում է ազավնակերպ սուրբ հոգին, սավառնելով նրանց գլխավերևը: Նաղաշը արարողությանը տվել է այնպիսի հանդիսավորություն, որը համապատասխաներ պատկերի հիմքում դրված գաղափարին, որին այնքան կարևորություն է տվել քրիստոնեական եկեղեցին:

Քրիստոնեական բարոյախոսության գաղափարին ծառայող այս պատկերը, իր իրական ձևերով, միանգամայն հարազատ է Վերածնության արվեստի ռեալիստական սկզբունքներին: Նկարիչն աշխատել է մարդկային սովորական հատկանիշներով կերպա-

վորել մասնակիցներից յուրաքանչյուրին, իրենց դերին համապատասխան վիճակում: Նրա սրբերը ոչ միայն մարդկային են, այլև հուժկու են, մկանուտ, կենսահաստատ: Պատկերի յուրաքանչյուր մանրամասը խորապես մտածված, կշռադատված, պատճառաբանված է, նպաստելով գաղափարի արտահայտմանը, իմաստավորելով և հարստացնելով բովանդակությունը: Այսպես՝ նշանակալի իմաստ ունի և՛ Քրիստոսի մի փոքր ցուցակա՛ն վարմունքը՝ ձեռքերը կրծքին խաչած, գլուխը հակած, հնազանդորեն ընդունելով մկրտությունը, և՛ Հովհաննես Մկրտչի օծելու արարողությունը՝ ստանձնած առաքելական պարտքի գիտակցությամբ, և՛ ամենազոր աստծու ներկայությունը իր իշխող դիրքով, և՛ երկյուղածությամբ համակված հրեշտակների հնազանդ պատրաստակամությունը՝ Քրիստոսին ծառայություն մատուցելու, և՛ Քրիստոսի կողքին անմեղորեն կանգնած գառան գոյությունը, որը խորհրդանշում է ժողովուրդը, և՛ վերջապես, բնության տեսարանը՝ հորիզոնի լեռներով, ոլորապտույտ գալարվող Հորդանան գետով, ծառերով, թփերով, որը բնական միջավայր է ստեղծում գործողության ծավալման համար:

Պատկերի գեղարվեստական միջոցները մեզ տանում են դեպի Վերածնության դասական արվեստը: Պատկերի կառուցման մեջ պահպանված է համաշափության կանոնը, կիրառված է երկհարկ կոմպոզիցիայի սկզբունքը՝ մասերի կատարյալ հավասարակշռությամբ, հեղանկարի գիտակ օգտագործումով լույսի ու ստվերների բաշխման գոյական սկզբունքներով:

Նկարի ընդհանուր կոլորիտի՝ հատկապես մերկ մարմինների և հագուստների նմանությունը՝ նաղաշի նախորդ ստեղծագործությունների կոլորիտին, նույնպես հիմք է տալիս դա վերագրելու նաղաշին: Նաղաշը, սովորաբար, մերկ մարմինները նկարում է ոսկեզօծ տաք օխրայով, զգեստները՝ կար-

մրրի, կապույտի, կանաչի, նարնջի հարաբերություններով, բուսականությունը մուգ կանաչ: Համարյա թե այս կերպ են աշխատել և նրա ժառանգները, ստեղծելով գեղանկարի որոշակի ավանդություն: Նկարելու նրա մեթոդը մնում է որմնանկարային, մասերի մեծ ընդհանրացումներով:

Սրանք էին առայժմ հայտնի, բնագրերով պահպանված նաղաշի առավել կարևոր թեմատիկ ստեղծագործությունները: Սակայն այդպիսիների քանակը չի սահմանափակվում նշված աշխատանքներով: Սիմեոն կաթողիկոսի կազմած պատկերների ցուցակում, որոնց թիվը հասնում է 88-ի, կան շատ այլ թեմատիկ գործեր, որոնք նկարված լինելով մինչև Սիմեոնի գահակալությունը, բնականաբար, պետք է կատարված լինեին Ս. Լեհացու, Նաղաշի և նրա երկու որդիների՝ Հակոբի ու Հարությունի ձեռքով: Պահպանված գործերից արդեն առանձնացվեցին Ս. Լեհացու և Նաղաշի ստեղծագործությունները, մի քանիսն էլ վերագրվելու են Հակոբին ու Հարությունին, սակայն նշված ցուցակում դեռ մնում են բավական թվով պատկերներ, որոնք, դժբախտաբար, չեն պահպանվել, հետևապես և դժվարանում է դրանք անվանապես վերագրել հիշյալ նկարիչներից մեկին ու մեկին: Քանի որ գրավոր աղբյուրներից հայտնի է դառնում, որ մինչև տաճարի պատկերների ցուցակագրումը՝ 1778 թվականը, հիմնականում Ս. Լեհացու և Նաղաշի միջոցով են կատարվել էջմիածնի պատկերները, նկատի ունենալով, որ որոշ թվով նկարներ բերվել են դրսից, կարելի է եզրակացնել, որ, այնուամենայնիվ, շահպանված գործերից մի քանիսը, գուցե մեկ-երկու տասնյակը, նկարված են Նաղաշի ու նրա որդու՝ Հակոբի ձեռքով: Ինչպես ասվեց, խոսքը վերաբերում է առաջին հերթին թեմատիկ պատկերներին, որպիսիք, ինչպես տեսանք, Նաղաշի ստեղծագործական խառնրվածքին ավելի մոտ են:

Բացի Սիմեոն կաթողիկոսի ցուցակից, ինչ-որ չափով վկայակոչման աղբյուր է նաև

Սահակ վարդապետ Աստվածատրյանի կազմած «Պատկերացույցը», որի մեջ բազմաթիվ անվանական գործեր վերագրվում են միաժամանակ և՛ Ս. Լեհացուն, և՛ Հովնաթանին: Այս դեպքում որոշ վերապահություններ պետք է ընդունել Ս. Աստվածատրյանի կարծիքը, քանի որ, ինչպես ուսումնասիրությունն է ցույց տալիս, նա հենվել է Հ. Ղ. Ինճիճյանի, և Հ. Շահաթունյանի տված տեղեկությունների վրա, յուրաքանչյուր գործի մասին ծանոթություն կարգով գրելով՝ «գործ Ստեփանոս և Հովնաթան նկարիչների», չհետաքրքրվելով դրանց գործերի միջև եղած ոճական տարբերություններով: Ստացվում է այնպես, որ բավական թվով պատկերներ նրանք նկարել են միասին: Եթե նա Հովնաթան անվան տակ նկատի ունի Նաղաշ Հովնաթանին, ապա դա հիմնավորված չէ, քանի որ Ս. Լեհացին վախճանվել է 1689 թվականին, մինչդեռ Նաղաշին էջմիածին են հրավիրել տաճարի համար պատկերներ նկարելու 1715 թվականին, Ս. Լեհացու մահից 26 տարի հետո: Իսկ եթե հեղինակը նկատի ունի Նաղաշի թոռան, որին նույնպես Հովնաթան էին անվանում, առավել ևս անհիմն է, քանի որ նա ծնվել է Ս. Լեհացու մահից 36 տարի հետո: Ճշմարիտն այն է, որ գործերի մի մասը պատկանում է Ս. Լեհացու վրձնին, մյուսը՝ Նաղաշի, նկարված տարբեր ժամանակներում: Չի բացասվում նաև, որ դրանց մեջ լինեին և օտար նկարիչների ձեռքով նկարված պատկերներ, որոնք ժամանակին նվիրվել են եկեղեցուն: Իհարկե հնարավոր չէ առանց բնագրերի, միայն անուններով որոշել դրանց հեղինակին, բայց նկատի ունենալով բնագրերով հայտնի Նաղաշի թեմատիկ գործերը և նրա նախասիրությունը դեպի որոշ թեմաներ, Սիմեոն կաթողիկոսի ցուցակից կարելի է թվարկել որոշ պատկերներ, որոնք ավելի մոտ են նրա ստեղծագործական խառնվածքին. դրանցից են հին կտակարանի թեմաներով՝ Ադամի և Եվայի ստեղծումը, Ադամի խաբվելը և դրախտից

դիրս ելնելը, ժողովրդի ելքը Իսրայելից դեպի Եգիպտոս, ջրհեղեղը և Նոյի մտնելը տապան, Մովսեսի օձ բարձրացնելը անպատում: Նոր կտակարանից՝ Քրիստոսի ծնունդը, Քրիստոսին խաչելը, խաչից իջեցնելը, Քրիստոսի թաղումը, ահեղ դատաստան, գոչումն վերջին փողոյն և հարություն նսեցնելոց:

Նաղաշը, բացի թեմատիկ պատկերներից էջմիածնի համար նկարել է նաև հայ եկեղեցական գործիչների առանձին պատկերներ, որոնցից մի քանիսը բնագրերով պահպանվել են:

Եկեղեցին տարիների ընթացքում մեծաբերով հոգևորական գործիչներին, պատշաճ հարգանք է մատուցել, նրանց դիմանկարները ցուցադրելով այլ սրբապատկերների կողքին: Ահա եկեղեցու այս դիրքավորումն է կանխորոշել մասնավորապես կաթողիկոսների դիմանկարները պատկերելու առավել հանդիսավորությամբ: Երևանի Պետական պատկերասրահում և էջմիածնում պահպանված այդպիսի դիմանկարների թիվը հասնում է երկու տասնյակի. դրանք այնքան նման են իրար կոմպոզիցիայով, կեցվածքով, համազգեստով և կոլորիտով, որ նույնիսկ դժվար է հավատալ, թե դրանք կարող են տարբեր նկարիչների գործեր լինել: Այս դեպքում էլ օգնության է գալիս Սիմեոնի ցուցակը, որի մեջ նշված մի քանի դիմանկարներ՝ Գրիգոր Լուսավորչի, կաթողիկոսներ՝ Ներսեսի, Փիլիպոսի, Նիկողոսի դիմանկարները կարելի է վերագրել Նաղաշին:

Նշված գործերը ավանդական ձևով նկարված ինքնաստեղծ պատկերներ են, որոնք չի կարելի համարժեք համարել դիմանկարի այսօրվա հասկացողությանը: Նկարիչը չի էլ ձգտել նրանց կերպարներին տալ պահանջվող անհատականություն կամ շեշտել նրանց գործունեությունից ու անձնական հատկություններից բխող նկարագրի առանձնահատկությունները:

Տրված առաջադրանքի համաձայն կաթողիկոսները պատկերված են բարետես, թա-

փորի արարողության պաշտոնական հանդերձանքով, պատշաճ փառահեղություններով, իրենց կոչման հպարտ ինքնագիտակցությամբ, պատկառազոր տեսքով, ցուցադրելով իրենց որպես հայ երկեղեցու գերագույն հովվապետների: Այդ պատկերները ներկայացնելով եկեղեցու մեծահամբավ գործիչներին, կոչված են եղել հարգանք ու հավատ ներշնչելու հավատացյալների մեջ, իրենց ներկայությամբ բարձրացնելու եկեղեցու հեղինակությունը, շուք տալու տաճարին: Բնականաբար, նպատակը կաշկանդել է նկարչին ստեղծագործական ազատություն ցուցաբերելու: Դրանով էլ պետք է բացատրել այն միակերպությունը, որը հատուկ է դրանց բոլորին: Սակայն, սրանցով մեկտեղ, չի կարելի չնշել նկարչի կատարողական վարպետությունը: Այդ հատկությամբ հասկանալի է չոկվում է «Գրիգոր Լուսավորչը» նա նույնպես պատկերված է նման կեցվածքով՝ մի ձեռքով գավազանը բռնած, իսկ մյուս ձեռքով նշանակալի շարժումով առաստված ուղղած, հայացքը դեպի երկինք, պատկառելի, գեղեցիկ, ազնվացված ձեռնական դեմքով, վեհաշուք ոսկեհուռ աղամանազարդ խույրով, ոսկեկար, ծաղկազարդ շուրջառով, եմփորոնով, վակասով, բազալաններով, փառահեղ տոնական հանդիսավորությամբ ազդեցիկ: Գեղարվեստական միջոցներն այնպիսի հմտությամբ են հասցված, որ նույնիսկ գերազանցում են Նաղաշի հնարավորությունները, տեղի տալով ենթադրելու, թե զուցե հեղինակը Ս. Լեհացին է: Բայց կան հատկանիշներ, ինչպես՝ պատկերի կառուցման, դեմքի, ձեռքերի, զգեստների մշակման, խույրի, եմփորոնի նախշերի յուրահատկության, ինչպես նաև կոլորիտի նախասիրության հարցում, որպիսիք, բառի բուն իմաստով, կրկնվում են բոլոր կաթողիկոսների դիմանկարներում, ապացույց հանդիսանալով, որ դրա հեղինակը հանդիսանում է Նաղաշ Հովնաթանը:

Ի դեպ, կա և մի այլ տվյալ, որը հավանական է դարձնում՝ Նաղաշին և նրա հետ-

նորդներին վերագրելու Գ. Լուսավորչի և մյուս կաթողիկոսների դիմանկարները: Դա՛ կաթողիկոսների զգեստների ծաղկազարդերն են, որոնք նույնությամբ համընկնում են տաճարի մեծ կաթողիկեի վերևի մասի ծաղկանկարների հետ, որի մասին խոսվելու է ավելի ուշ: Ս. Լեհացու օրով տաճարում նման դարձեր չեն եղել: Այդ ծաղկազարդերի հորինվածքը Նաղաշի ստեղծագործության արդյունքն է, որի ապացույցն է նաև Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու որմնագրերում նույնությամբ կրկնվող այդ իսկ ծաղկազարդերի առկայությունը, որոնք նույնպես կատարվել են Նաղաշի ձեռքով, բայց ավելի վաղ, քան էջմիածնի զարգանկարները: Նույն ծաղկանկարների օգտագործումը դառնում է ավանդություն նկարիչ Հովնաթանյանների սոհմում, կիրառվելով թե՛ որմնանկարում, թե՛ կիրառական արվեստում:

Ինչպես ասվեց, Գ. Լուսավորչի դիմանկարը չոկվում է մյուսներից իր բարձրարվեստ գեղանկարչական հատկանիշներով: Եվ ի՞նչ նրան պակասում է կերպարային վառ անհատականություն, ապա այդ պակասը լրացվում է դիմազծերի կենդանի արտահայտությամբ, զուգակցված նրբերանգ գեղանկարչական մշակման հետ: Գեմքի ծավալանությունը, գունատ երանգների մեղմ անցումները, դարմանալի ճկուն գծերով նկարված ձեռքը, զուսպ արտահայտչականությամբ մշակված ծաղկավոր զգեստները, այս ամենը դիմանկարին հաղորդում են յուրահատուկ գրավչություն:

Նույն բարեխղճությամբ են նկարված Ներսեսի, Փիլիպոսի, Նիկողոսի դիմանկարները, որոնց մեջ դիմազծերի կենդանի արտահայտությունը մնում է որպես առավելություն, շնայած, բոլոր դեպքերում աղնվացման միտումը մնում է նկատելի:

Նույն սկզբունքով ու որակով են նկարված նաև կաթողիկոսներ Արիստակեսի, Վրթանեսի, Իսահակի դիմանկարները, նույնիսկ այնքան նման, որ կարելի է համարել մեկ ձեռքի գործ, բայց անհայտ պատճառով դրանք

Սիմեոնի ցուցակից դուրս են մնացել: Եթե անգամ դրանք Նաղաշի գործերը չեն, անպայման նկարված են Նաղաշի նմանողությամբ:

Ինչպես արդեն ասվել է, Նաղաշը էջմիածնում ոչ միայն պատկերներ է նկարել, այլև ծաղկազարդել է տաճարի ներսը, որի մասին հաստատում է Աստվածատուր կաթողիկոսի արձանագրությունը մեծ կաթողիկեի թմբուկի վրա: Դժբախտաբար, Նաղաշի ծաղկազարդումից շատ փոքր մասն է պահպանվել, որովհետև Դուկաս Ա. Կարնեցու օրով, 1784—1786 թվականներին, եկեղեցու վերանորոգման ժամանակ ոչնչացվել են եղած զարդանկարները և դրանց փոխարեն, դրանց իսկ նմանողությամբ նկարվել են նորերը, այս անգամ Նաղաշի թոռ Հովնաթան Հովնաթանյանի ձեռքով:

Նաղաշի ծաղկազարդումից պատահականորեն փրկվել են միայն մեծ կաթողիկեի վերևի զարդերը, որոնք տեղավորված են Աստվածատուր Ա. կաթողիկոսի արձանագրությունից վերև: Իսկ դրանից ներքև տեղավորված բոլոր զարդերը կատարված են Հովնաթանի ձեռքով:

Նախապես պետք է նշել, որ Նաղաշի հիշյալ զարդանկարների մեջ, որոնք էլ նույնությամբ կրկնվել են նրա թոռան՝ Հովնաթանի կողմից, նկատելի է պարսկական զարդարվեստի ազդեցությունը, որն արտահայտված է զարդերի խիտ հյուսվածքներով, բուսական զարդերի արարեսկային դասավորությամբ, մի քանի պարսկական զարդերի ձևերի ներմուծմամբ, գունային համադրման սկզբունքով և բույսերի որոշ տեսակների՝ նոճիների օգտագործմամբ որպես զարդ: Այդ ազդեցությունը գալիս էր նոր Զուլայի զարդից: Նկատվում է, որմնագրերում այդ ոճը իր հետ Հայաստան է բերել Նաղաշը, մոտիկից ծանոթ լինելով պարսկական զարդանկարին, որի օգտագործումը 17-րդ դարում լայն տարածում էր գտել Զուլայի հայկական եկեղեցիներում: Դրանք Նաղաշին վերագրելու ապացույց կարող է հանդի-

սանալ և այն փաստը, որ էջմիածնի տաճարի դարգերի ձեռք, կոլորիտը և դրանք պատերին տեղաբաշխելու սկզբունքը մոտ է Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց պահպանված զարդանկարների երիզման դասավորման սկզբունքին և զարգերի ձևին, որոնք նույնպես կատարված են նազաշի ձևերով:

Պարզ է դառնում նաև, որ նազաշը ոչ միայն ծանոթ է եղել հայկական մանրանկարչության զարգարվեստին, որի օգտագործումը առատորեն տեղ է գտել էջմիածնի տաճարի նկարադարձման մեջ, այլև ծանոթ է եղել հայկական գործադրական արվեստում հատկապես գորգերի մեջ օգտագործված ծաղկանկարներին: Ուշագրավ է և այն, որ նազաշի ծաղկանկարների մեջ իշխող մոտիվը բուսական զարդն է մի փոքր ոճավորված, բույսերի՝ ծաղիկների, տերևների այնպիսի նմուշներով, որոնք աճում են Հայաստանում:

Գմբեթի թմբուկը, ոսկեգույնի առատ գործածություններ, բազմագույն զարդանկարի խիտ հյուսվածք է, հորիզոնական գծով դասավորված նախշերով: Թմբուկի զարդանկարներից, որոնց ձևը բույսն է, սկիզբ առնելով դեպի գմբեթի գագաթն են տարածվում իրար հյուսված ծաղկանկարներ, որոնց հեղաձուլում ուրվանկարները բարակելով հանգուցվում են գմբեթի գագաթին փոխված տասներկու կողմանի աստղաձև խիտ զարդանկարի հետ: Գրանց մեջընդմեջ դեպի վեր են պարզվում բարձրակատար նոճիներ: Ամբողջ գմբեթը ներկայացնում է զանազան տեսակի ծաղիկներից կազմված գորգանման յուրօրինակ ձևավորում: Զարդանկարների դասավորումը հարմարեցված է գմբեթի ձևին, շեշտելու համար նրա վերասլացությունը: Զարգերը գունեղ են. իշխում են՝ կարմիրը որպես ֆոն, կապույտը, կանաչը, բաց երկնագույնը, դեղնավունը և ոսկին որպես շքիզույթներ:

Զարդանկարների հիմնական մասը կատարված է անմիջապես պատի վրա: Սակայն երբ 1954 թվականին Գևորգ Զորեքչյանի

ծրով տաճարը վերադարձանկարվում էր, թմբուկի վերևի մասում հայտաբերվեցին կտորների վրա նկարված և պատին փակցրված զարգեր, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, պատկանում են նազաշի վրձնին: Որովհետև տաճարում կան պահպանված նաև նազաշի թոռան՝ Հովնաթանի րնադիր զարդանկարները, համեմատությունը ցույց է տալիս, որ նազաշի ծաղկանկարներն ավելի նրբերանգ են:

Մաղկանկարների այն մասը, որ ներկայումս տեղավորված մնում է գմբեթին, ըստ էջմիածնի դիվանի հաղորդումների, տարածված է եղել նաև տաճարի պատերին: Նման ոճով ձևավորված են եղել նաև Նոր Զուղաշի հայկական եկեղեցիները 17-րդ դարում, մինչդեռ կենտրոնական Հայաստանում նման երևույթի հազվագեղ են հանդիպում, որովհետև եկեղեցու ներսի այգույսի համատարած նկարադարձումը հակասում էր լուսավորչական եկեղեցու դոգմաներին և նույնիսկ արգելվում:

Պետք է ենթադրել, որ նազաշը էջմիածնի գեղարվեստական պատվերը ավարտել է ոչ ուշ, քան 1720 թվականը, որովհետև հիշատակություն կա այն մասին, որ նա կյանքի վերջին տարիներին ապրել է իր ծննդավայրում: Սակայն քանի որ Հ. Ղ. Ինժինյանը վկայում է այն մասին, որ նազաշ Հովնաթանը իր ժամանակին ճանաչվել է որպես եկեղեցիներ ծաղկող և պատկերազարդող համբավավոր նկարիչ, ապա պետք է ենթադրել, որ նրա գեղարվեստական գործունեությունը էջմիածնում չի սահմանափակվել միայն տաճարի համար կատարած պատվերով: Հավանական է, որ նրա նկարած պատկերները տրվել են և այլ եկեղեցիների:

Նազաշի կյանքի ու գործունեության վերջին հանգրվանը հանդիսացել է իր ծննդավայրը, որտեղ նա իր որդիների հետ նկարազարդել է Ագուլիսի շրջանի եկեղեցիները: Կյանքի վերջում ապրել է Շոտթում, որտեղ և վախճանվել է 61 տարեկան հասակում:

Այսպիսով, հանձինս նազաշ Հովնաթանի,



IV. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ). Տիրամայրը մանկան հետ:

հայ ժողովուրդը ունեցել է բնածին տաղանդով օժտված մի նկարիչ, որը մեծ շափով նպաստել է հայկական գեղանկարչության զարգացմանը, բարձր մակարդակի հասցրնելով թեմատիկ պատկերը: Նա ստեղծել է շարժող, որով ընթացել են նրա տոհմի հետագա ներկայացուցիչները մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսը:

Հ Ա Կ Ո Ր Ե Վ Հ Ա Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն  
Հ Ո Վ Ն Ա Ք Ա Ն Յ Ա Ն Ն Ե Ր

Նաղաշին փոխարինելու են գալիս նրա երկու որդիները՝ Հակոբը և Հարությունը, որոնք նույնպես նվիրվելով արվեստին, շարունակում են հոր մասնագիտությունը: Որդիների կյանքի մասին գրավոր տեղեկությունները սահմանափակ են. փոքր քանակ են կազմում նաև նրանց ստեղծագործությունները, թեպետ հիշատակություն կա այն մասին, որ նրանք թե իրենց հոր՝ նաղաշի հետ, թե հոր մահից հետո համատեղ աշխատել են Հայաստանի շրջաններում, նկարելով բազմաթիվ եկեղեցական պատկերներ և որմնագործեր:

Հակոբ Հովնաթանյանը (1685—1765), որն ավագ եղբայրն է, հորից ժառանգել է թե գրողի, թե նկարչի ունակություններ: Նա գրել է բանաստեղծություններ, նկարել որմնանկարներ, սրբապատկերներ, դիմանկարներ, զբաղվել է մանրանկարչությամբ:

Հակոբը ծնվել է Շոտթում: Նախնական կրթությունն ստացել է տեղի դպրոցում, որտեղ զասավանդել է նրա հայրը: Հայտնի չէ թե որքան ժամանակ է սովորել այդ դպրոցում, բայց որ չի ավարտել, վկայում է նաղաշի ոտանավորներից մեկի հետևյալ երկտողը.

«Մեր Հակոբ չկարաց տեղի դպրոցի,  
Զի թողիլ մնա բար վերա քարի»\*:

Ն. Ակինյանն իր այս մեջբերումը բացատրում է դպրոցում տիրող տխմար երեսանների վարքով, որին շղիմանալով նա դպրոցից հեռացել է: Որ այդ դպրոցի երեսանների վարվելակերպը եղել է անտանելի. ասացուցվում է նաղաշի «Վարք հավասար մոնթերին»\* ոտանավորով, որի մեջ ամենախիստ որակումներով բնութագրված է հիշյալ դպրոցի աշակերտների վարքագիծը՝ տղիտությունը, ծուլությունը, անհամեստությունը, անպատկառությունը, գողությունը, անշնորհքությունը, և այլ արատավոր երևույթներ: Այնուհետև, ըստ երևույթին, Հակոբն իր կրթությունը շարունակել է Թովմաս առաքյալի վանքի դպրոցում, կրք հայրը տեղափոխվել էր այնտեղ աշխատելու որպես ուսուցիչ:

Այդ դպրոցում, բացի հանրակրթական գիտելիքներից, նա սովորել է նաև նկարչություն, որի հանդեպ հետաքրքրություն էր ցուցաբերել դեռ մանկական տարիներին, տեսած լինելով հոր ստեղծագործությունները: Սակայն նա նկարել սովորել է ոչ այնքան դպրոցում, որքան հոր նկարները դիտելու և գործնական աշխատանքում նրան օգնելու միջոցով: Կան տեղեկություններ այն մասին, որ Հակոբը անբաժան է եղել հորից, ուղեկցելով նրան մերթ ծննդավայրում, մերթ ծննդավայրից հեռու գտնվող վայրեր, կրք հայրը առիթ էր ունենում տարբեր եկեղեցիների համար պատվերներ կատարելու: Այդ կերպ յուրացնելով հոր արվեստը, Հակոբը, դեռ հոր կենդանության կորստով ստեղծագործել: Նա բախտ է ունեցել երեսունյոթ տարի ապրելու հոր կողքին, սովորելով նրանից և գրել, և նկարել: Հակոբը ծանոթ է եղել թե վրացերեն, թե թաթարերեն լեզուներին: Նա

\* Ն. Ակինյան. Հովնաթան նաղաշը և նաղաշ Հովնաթանյանը, Վիեննա, 1911 թ., էջ 86:

\* Ա. Չոպանյան. Նաղաշ Հովնաթան..., էջ 97—102:

թողել է 19 տաղ, որոնք նազաշի գրած բանաստեղծությունների նման սիրո երգեր են, բայց, ինչպես նշում է Ն. Ակինյանը, դրանց մեջ չկա նազաշի Լուսինյանի տաղերի խանդավառությունը, ոչ էլ նրա ճարտար և պատկերավոր գրիչը: Ի դեպ, նրա ամենահաջող բանաստեղծությունը համարվում է «Ի մահն Լուսինյանի» ողբերգությունը, գրված հոր մահվան առթիվ, որի մասին արդեն խոսվել է:

Գրական աղբյուրների անուղղակի տեղեկությունների համաձայն Հակոբի գեղարվեստական գործունեությունն սկսվում է 1715 թվականից, հոր հետ էջմիածնի տաճարի զարդանկարման ժամանակից:

Երբ 1715 թվականին նազաշի Լուսինյանը կաթողիկոս Աստվածատուր Համատանցու կողմից հրավիրվել է էջմիածին պատկերներ կատարելու, նա իր հետ տարել է նաև Հակոբին: Ահա այդ տարիներին, Հակոբը, հոր հսկողությամբ, նկարել է մի քանի պատկերներ, ինչպես նաև օգնել տաճարի որմնազարդերի նկարման գործում: Այս դեպքում էլ ստորագրությունների բացակայությունը դժվարացնում է դանազանել նրա գործերը: Սակայն ելակետ ընդունելով Սիմեոնի ցուցակը, ինչպես նաև այդ շրջանում կատարված նկարների ոճը, հնարավոր է եղել առանձնացնել մի խումբ պատկերներ, որոնք տարբերվում են նազաշի գործերից, և վերագրել Հակոբին: Դրանցից են՝ «Հայկ նահապետ», «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովի դուխտ» որմնանկարները, որոնք Ղուկաս կաթողիկոսի օրով էջմիածնում կատարված վերանորոգումների ժամանակ ամբողջ պատի ծեփի հետ միասին առանձնացվել և պահվել են: Ահա թե ինչ է հաղորդվում այդ որմնանկարների մասին. «Նկարներն առնրված են մայր տաճարի կրածեփ որմից փրթած մի բեկորի վրայից, որ այժմ գտնվում են Հայրիկյան թանգարանում: Կը թվի թե՛ ի վեր անդ հիշված Ստեփանոս և Հովնաթան

նկարիչներից առաջ արդեն նկարված էին»<sup>\*</sup>: Որմնանկարներն այժմ գտնվում են Երևանի պատկերասրահում: Ս. Աստվածատուրյանի ենթադրությունն այս հարցում անհամոզիչ է այն պատճառով, որ դրանք անհրեքելիորեն պատկանում են Հովնաթանյանների դպրոցին և իրենց որակով համապատասխանում են նազաշի որդու—Հակոբի ստեղծագործությանը: Այս ենթադրությունը հավաստիացվում է Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցու հետևյալ հաղորդումով: «Աբրահամ Մշեցին (1729—1734) ի մեջ մեծի տաճարիս զառաջնո դասի երկուս սեղանսն կառույց և անվանյաց ս. Հակոբ և ս. Լուսավորիչ: Զորս և զարդարյաց ծաղկոք և մարգարեական պատկերովք: Եվ զամենայն պատկերսն՝ որք զոն ի հորմունսն և ի սյունսն տաճարին՝ սա ետ նկարել»<sup>\*\*</sup>: Ի դեպ, սրանից ավելի ուշ գրական հաղորդումներում ոչ մի տեղեկություն չկա էջմիածնի տաճարի որմնանկարների մասին, բացի զարդանկարումներից: Իսկ Աբրահամ Մշեցու կաթողիկոսության տարիները (1729—1734) համընկնում են Հակոբ Հովնաթանյանի գործունեության տարիներին հետ: Դրանք չի էլ կարելի համարել նազաշի ստեղծագործություններ, որովհետև նա վախճանվել էր դրանից յոթ տարի առաջ:

Այս որմնանկարները միայն հատվածներ են ինչ-որ ընդհանուր պատկերների, որոնք ոչնչացվել են 1780-ական թվականներին, երբ Ղուկաս կաթողիկոսը ձեռնարկել է էջմիածնի տաճարի վերանորոգումը, հրամայելով քանդել տաճարի պատերի ծեփը եղած որմնանկարներով ու զարդանկարներով և նորը նկարել:

«Հայկ նահապետը» մեզ հասել է գլխի հատվածով. ակնհայտ է, որ դա պատկերի մի մասն է. իսկ մարմնի բացակայությունը

\* Սահակ վարդապետ Աստվածատուրյան, Պատկերացույց. պրակ Ա., Վաղարշապատ, 1910 թ., էջ 11, նկ. 16. պրակ Բ, Երուսաղեմ, 1913 թ., էջ 14:

\*\* Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցի. «Ջամբո». Վաղարշապատ, 1873 թ., էջ 30:

հնարավորություն չի տալիս եզրակացնելու պատկերի սյուժեի մասին: Նկատի ունենալով գլխի դիրքը և ուսերի գրվածքը, կարելի է ենթադրել, որ նա պատկերված է եղել ամբողջ հասակով, հավանաբար կանգնած աղոթելիս: Հակոբը ստեղծել է գեղեցիկ, նուրբ դիմագծերով, երազկոտ աչքերով, հանդարտ, խաղաղ հոգեվիճակով մի կերպար: Թերևս նկարագրի այսպիսի հատկանիշներն են առիթ տվել ոմանց ենթադրելու, որ դա սուրբ Մինասն է, մանավանդ որ գլխի շուրջը կա լուսապսակ: Մյուս կողմից էլ Հայկ նահապետ կոչելուն նպաստում է զորավարի նրա հանդերձանքը՝ սաղավարտը՝ վիզը պահպանող օղեզրահով, պատմուճանի տակի գրահագեցստը, ուսազխին կոճեկվող իշխանական պատմուճանը և նիզակը: Դիմանկարը թեպետ ինքնաստեղծ է, բայց կերպարը գրեթե հասնում է մինչև կոնկրետության կենսունակ արտահայտության: Նկարչի մոտ իրականի, կոնկրետի զգացողությունը ուժեղ է, և հենց դա է շերմություն հաղորդում պատկերին:

Աշխատելով որմնանկարին հատուկ ընդհանրացումներով, Հակոբը մտահոգվել է նաև կոլորիտի ընդհանրացման հարցով, կիրառելով շատ սեղմ գեղանկարչական միջոցներ, որոնք նպաստում են դիմանկարի արտահայտչականությանը: Հատկապես մեծ ուշադրություն է նվիրված դեմքին, նկարված օխրայի և մոխրավունի միացությամբ, որի շնորհիվ պահպանված է հայերին հատուկ թխագույն գեմքի առանձնահատկությունը: Դիմանկարի գունային անցումները մեղմ են, գեղանկարչական:

Ինչպես ասվեց, նույն նկարչի ձեռքով է նկարված նաև «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովի դուխտ» որմնանկարը: Այսպիսի եզրակացություն անելու հիմք են տալիս՝ դրանց միջև եղած մի քանի ընդհանուր գծեր. նախ՝ կերպարների անխոռվ հոգեվիճակը, որպիսի հատկությամբ բնորոշ են Հակոբի այլ պատկերների գործող անձինք, ապա, դիմագծերի կառուցման որոշակի սկզբունքը, նկարման

եղանակը՝ քթի, աչքերի, բերբերի, շրթունքների գրվածքով, ձեռքերի նկարման, զգեստների ծալքերի մշակման ձևով, և կոլորիտով՝ որն ավելի լոկալ է, քան նազաշինը: Դրանց միջև եղած այն աննշան տարբերությունը, որ նկատվում է նախորդի նկատմամբ վերջինի ունեցած ձևերի մշակման խստությամբ, այսպես ասած շորությունը, արդյունք է ժամանակի ազդեցության:

«Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովի դուխտը» պատկերի մի հատված է. նրանք պատկերված են ծնկաչոք, աղոթելիս կամ երկրպագելիս, հայացքները դեպի վեր, մի կետի ուղղած: Այն կարծիքը, թե դա ներկայացնում է Տրդատ թագավորի թագադրումը կամ օծումը, չի համոզում, որովհետև այդ թեմաներով կատարված պատկերները, Հովնաթանյանների իսկ ձեռքով նկարված, այլ կոմպոզիցիոն լուծում են ստացել:

Աբրահամյան ընտանիքը պատկերված է տոնական զգեստներով՝ թագով, արքայավայել պատմուճաններով, ոսկեզօծ գոտիներով: Ֆիգուրների դասավորությունը թեպետ միատեսակ է, բայց և ուրիշ է, պարզ: Ըստ երևույթին, պատկերի գաղափարը՝ արքայական տան կրոնապաշտ հնազանդության ցուցադրումն է:

Ի դեպ, աչքի է ընկնում երեքի դիմագծերի ընդհանուր նմանությունը և նկարելու միակերպությունը: Դրանցով մեկտեղ, նրանց հայացքներն արտահայտում են բարեպաշտ մարդկանց հոգեվիճակ:

Այս պատկերը Հակոբին վերագրելու նըշված հատկանիշներից բացի, կան նաև մանրամասնություններ, որոնք կրկնվում են նրա այլ գործերում: Այդպիսիներից են՝ Տրդատի թագը և գետնին ընկած գայիսոնը, որոնք նույնությամբ կրկնվում են նրա «Հոբիփսիմե» պատկերի մեջ:

Նկատի ունենալով մեկտեղ, որ նկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մեջ նկատվում է որոշ միամտություն, այնուամենայնիվ, ռեալիստորեն պատկերված մարդկանց նկա-

րագրի կենսունակությունը պատկերին տալիս է արտահայտչականություն:

Որմանակարի ներքևը պահպանված բուսական զարդանկարի մեջ կան տարբեր, որոնք նման են Պողոս-Պետրոս եկեղեցում նաղաշի նկարած զարդանկարներին: Պատկերն ունի գեղանկարչական լավ արժանիքներ. կոլորիտը պահպանված է օխրայի և մոխրագույնի սահմաններում. մարդկանց դեմքերը և ձեռքերը մշակված են Հակոբի այլ գործերին հատուկ փոխանցվող երանգներով: Նույնիսկ զգեստների իրար հակադիր կարմիր, կանաչ գույները կատարելապես ներդաշնակված են և հնչում են գեղանկարչական միասնությունում, ամեն ինչ շափավորված է, զուսպ:

Հակոբ Հովնաթանյանին պետք է վերագրել «Հոփսիմե» և «Գայանե» սրբապատկերները: Հոփսիմե և Գայանե կույսերը եկեղեցու կողմից սրբացված են նրա համար, որ նրանք Հայաստանում քրիստոնեություն տարածելու համար հետապնդվել են Տրդատ թագավորի կողմից և նահատակվել հանուն այդ գաղափարի: Եկեղեցին պատշաճն է հատուցել, դասելով նրանց սրբերի շարքը, հայկական եկեղեցիներում ցուցադրելով նրանց պատկերները, 7-րդ դարում կառուցելով նրանց անունով Հոփսիմե և Գայանե եկեղեցիները էջմիածնում, միաժամանակ եկեղեցական օրացույցով նշելով նրանց հիշատակը:

Միմեոն կաթողիկոսի ցուցակում Հոփսիմեի նկարը կոչվում է այսպես՝ «Ս. Հոփսիմե կույսը խաչափայտն ուսին և Տրդատ արքայն ընդ ոտյուքն»: Հավանաբար, Միմեոնից հետո այդ նկարը փոփոխության է ենթարկվել, քանի որ 1910 թվականին Պատկերացույցում արտատպված պատկերի մեջ, Հոփսիմեի ոտների տակ, Տրդատի փոխարեն, նկարված են խոտեր, ծաղիկներ: Գաղտնիքը պարզվեց 1966 թվականին, երբ պատկերը վերանորոգելիս ավելի ուշ նկարված խոտերի շերտը մաքրվեց և հայտնաբերվեց Տրդատի պատկերը, երեսնիվայր

փոված գետնին, սրբուհու ոտքերի տակ. Հակոբն այդպես է պատկերել Հոփսիմեին, արտահայտելով եկեղեցու վրեժխնդրությունը հանդեպ Տրդատ թագավորը՝ որպես քրիստոնյաներին հալածողի: Սակայն հետագա կաթողիկոսները հարմար չհամարելով արքային տեսնել Հոփսիմեի ոտքերի տակ, այդ մասը ծածկել են տվել, մանավանդ որ Տրդատի հիշատակը նույնպես նշվում է եկեղեցական օրացույցով, հետագայում քրիստոնեություն ընդունելու և եկեղեցուն մատուցած գործունեության համար:

Հոփսիմեին պատկերված է ամբողջ հասակով, խաչափայտը գրկած, որը խորհրդանշում է քրիստոնեական ուսմունքին մոլեռանդ լինելու փաստը, հանուն որի նա նահատակվել է: Պետք է ասել, որ սրբուհու կերպարը հոգեբանական արտահայտչականությունը շատ է անտարբեր: Ինչ-որ շափով ներգործող տպավորություն են թողնում նկարի խորքում պատկերված Հոփսիմեի շարժարանքներից առանձին գրվագներ: Սրբացնելու համար կրոնամոլ կույսի էությունը, նկարիչը երկնքում պատկերել է աղավնակերպ սուրբ հոգուն, իսկ Մարիամի զլխի վերևը մի հրեշտակ, որը թագ է դնում կույսի զլխին: Հակոբը ուշադրություն է դարձրել ոչ այնքան Հոփսիմեի դեմքի արտահայտությանը, որքան նրա հանդիսավոր կեցվածքին, որը զգեստների ծալավորման օգնությամբ բավական արտահայտիչ է դարձել:

Նույն բնույթի է և նույնպիսի կոմպոզիցիոն լուծումով է պատկերված «Ս. Գայանեն», միայն թե ավելի մեղմադձոտ արտահայտությամբ: Այստեղ նույնպես երկնքում սավառնել է աղավնակերպ սուրբ հոգին, ամպերի ետևից հայտնվել է հրեշտակը, իսկ ներքևը Գայանեի շարժարանքներից դրվագներ են: Թե մեկ, թե մյուս պատկերի մեջ օգտագործված է բնանկարը՝ ինչ-որ պայմանական շինություններով, որոնք աշտարակի, պարսպի, գմբեթավոր տների տպավորություն են թողնում, ինչպես նաև ժայռեր, ծա-

ներ, դաշտավայր: Չնայած իրենց հարաբերաչափերի պայմանականությունը, դրանք իրական միջավայր են ստեղծում, առանց որի սրբուհիների կերպարները կարող էին թվալ վերացական. առանց այն էլ նրանց կեցվածքի, դեմքերի անորոշ, երազկոտ, տարտամ վիճակի մեջ նկատվում է ինչ-որ վերամբարձ երևութականություն:

Նշված աշխատանքները կատարվել են 1715—1720 թվականներին, երբ նաղաշը ստեղծագործում էր էջմիածնում: Կասկած չկա, որ դրանք նկարվել են հոր հսկողությամբ և խորհուրդներով, զույց և գործնական օգնությամբ, որովհետև կան մանրամասներ, որոնք հիշեցնում են նաղաշի գեղանկարչական մեթոդը, մասնավորապես զգեստների ձևերի գեղեցիկ գասավորության, դրանց ծալքերի միջոցով զեկորային արտահայտչականություն տալու ձգտման մեջ: Հավանաբար, որոշ մանրամասների նմանությունն է տեղի տվել «Պատկերացույցի» հեղինակին եզրակացնելու, թե դրանք նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործություններն են: Մինչդեռ թե սրբուհիների մարմնի կառուցվածքը, թե դեմքերի անարտահայտիչ տեսքը հեռու են ձեռքի այն վստահությունից, կատարելությունից, կերպարի ներքին խոր ըմբռնումից և կոլորիտի այնպիսի ներբուխությունից, որպիսի հատկություններով հարուստ է հոր արվեստը:

Նույն ժամանակներում է նկարված «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ» պատկերը, իր ոճով շատ մոտ նաղաշի ստեղծագործություններին, բայց ավելի միամիտ կատարումով: Նույն սխալ ենթագրությունն արված է և այս պատկերի մասին, վերագրելով նաղաշին, թեպետ չի բացասվում, որ հոր խորհուրդներն ու օգնությունը դեր կատարել են պատկերի ստեղծման գործում: Եվ դա հասկանալի է: Քանի որ պատկերների այն շարքը, որ ստեղծվել է Աստվածատուր կաթողիկոսի պատվերով 1715—1720 թվականներին, հանձնարարված է եղել նաղաշին, իսկ Հակոբը որպես օգնական մասնակցել

է հոր աշխատանքին. բնականաբար, այդ պատկերների ստեղծման պատասխանատվությունն ու ղեկավարությունը դրված էր նաղաշի վրա: Եվ որովհետև պատվիրված աշխատանքի մեծ ծավալը հնարավորություն չի տվել նաղաշին անձամբ նկարելու բոլոր պատկերները, նա մի քանի առավել պարզ թեմաներ հանձնարարել է նկարելու որդուն՝ Հակոբին:

Հիշատակված պատկերի թեման ընտրված է ավետարանից, ներկայացնելով այն դեպքը, երբ Քրիստոսն իր աշակերտների ուղեկցությամբ մտնում է Երուսաղեմ, որտեղ նրան ընդառաջ է եկել ժողովուրդը: Նրանցից ոմանք, ի նշան հավատի ու հարգանքի դեպի Քրիստոսը, իրենց զգեստներն են փռում ճանապարհին, որով անցնելու է նա, երեսխաները ձիթենու ճյուղեր բռնած աշխուժորեն քայլում են նրա կողքով:

Հակոբը հիմնականում հոր արվեստի նմանողությամբ, բայց միամիտ ձևով, պարզ հայեցողական ընկալումով է կերպավորել և՛ Քրիստոսին, որը ավանակին զգաստ նստած պատշաճ հանդիսավորությամբ խաչակնքում է իրեն դիմավորող ժողովուրդին, և՛ աշակերտներին, որոնք լարված ուշադրությամբ հառում են պատկերի շրջանակից դուրս գտնվող մի կետի՝ հավանաբար հավաքված մարդկանց, և՛ ժողովրդի ներկայացուցիչներին, որոնք մի կողմ կանգնած ճանապարհ են տալիս Քրիստոսին անցնելու: Մինչդեռ Քրիստոսի դեմքին տրրված է խոհական արտահայտություն, պատկառանք և համակրանք ներշնչող հանդարտություն, աշակերտների դեմքերին կարելի է կարդալ ինքնազուսպ լարվածություն:

Իձարկե համեմատելի չէ Հակոբի և նաղաշի պատկերների մեջ հանդես եկած մարդկանց կերպարների հոգեբանական խորությունների շափը: Հակոբի մոտ դեմքերը քիչ են անհատականացված, յուրաքանչյուրի հոգեվիճակը չի տարբերվում մյուսից: Նրա այս գործում նույնիսկ նկատվում է աչքերի նկարման մի սահմանված ձև, որը միակերպ

կրկնվում է մյուս պատկերներում: Բոլոր մարդկանց մոտ, անկախ նրանց դեմքի կիսադեմ կամ դիմաճաշաց դիրքից, աչքերը նկարված են կիսադեմ վիճակում, բիբերը շարժված են մի կողմի վրա: Տպավորությունն այնպիսին է, որ կարծես թե բոլորը նայում են մի կետի: Եթե այս պատկերի մեջ ինչ-որ շարժում աչք դրուվումը կարելի է համարել արդարացված, մյուս պատկերներում դա անհրաժեշտություն չէ: Մինչդեռ Նազաշը կերպարների կոնկրետ անհատականացումով և մարդկային բազմազան հոգևորականներով է արտահայտում այս կամ այն դիպվածի բովանդակությունը, Հակոբը՝ մասսայական գործողության ժամալուծում է հասնում սյուժեի մեկնաբանման: Անշուշտ, վերջինիս արվեստում կա ժողովրդի ըմբռնողությունը հատուկ ռեալիստական անկեղծ անմիջականություն, գծեր, որոնք ավելի առնչվում են հայկական միջնադարյան մանրանկարչության գեղանկարչական ավանդությունների հետ: Այդպիսի անկեղծությունը սկսելով են՝ աշակերտների կերպարները միամիտ արտահայտությունները, Քրիստոսի առաջ ծուռնի եկած մարդկանց դիրքը, փոքրամարմին երեխաների գոյությունը և, վերջապես, բնական, կենդանի դիտողությամբ ընկալված ավանակի պատկերը, որն ավելի քան որևէ այլ մանրամասն, նկարված է ռեալիստական անմիջականությամբ:

Պատկերի մեջ նկատելի տեղ է հատկացված և բնանկարին, որն իմաստավորում է բովանդակությունը, ստեղծելով բնական միջավայր: Դա ներկայացնում է կանաչապատ բլրակ, ետևը տարածված քաղաքի մի հատվածով, իսկ ավելի հեռուն՝ լեռներ: Անշուշտ, որքան էլ կատարյալ չլինի բնանկարը, այնուամենայնիվ, օգնում է բնական իրադրություն ստեղծելու, տեղի ունեցող գործողությունն ավելի համոզիչ դարձնելու: Կյանքի իրողության զգացումն է թելադրել Հակոբին ծառի վրա պատկերելու մի մարդու, որը հետաքրքրությունից դրդված բարձրացել է այնտեղ, դիտելու եղելությունը:

Երկինքն ու ամպերը նկարելու մեջ Հակոբը դեռևս վարժ չէ: Ամպերը չեն թվում կապված երկնքի հարթության հետ և երևում են անբնական: Նկարչի ձեռքի անփորձությունը, հատկապես այդ մասում, ակներև է: Ինչպես երևում է, երկինք պատկերելու այդ պիսի եղանակը պատահական չէ Հակոբի համար և դա էլ նպաստել է վատահորեն հաստատելու, որ «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ» և «Հովիտի մեջ» ու «Գայանե» նկարների հեղինակը նույն անձնավորությունն է: Մասնավորապես հիշատակված առաջին երկու նկարների մեջ մուգ մոխրագույն ամպերը նկարված են նույն ձևով, նույն գույններով:

Պատկերի կոլորիտը նույնպես մասամբ տարբերվում է Նազաշի պատկերների կոլորիտից, շնայած հոր հսկողությամբ է կատարված: Հակոբի կոլորիտը ավելի վառ է, գույների հարաբերություններն ավելի խիստ են, աշակերտների դեմքերին պակասում են նուրբ երանգներ, զգեստների ծալքերը ավելի շեշտված են մուգ գույներով, արտացոլման կիրառումը հազվագեղ է: Բայց այս ամենով մեկտեղ, զգեստների կարմիր, կանաչ, նարնջագույն, կապույտ, սրճագույն հարաբերությունները պահպանված են:

Այսպիսով, շնայած պատկերի մեջ տեղ գտած մասնակի թերություններին՝ մարմինների անհամաչափության, դեմքերի միակերպ արտահայտության ու որոշ միամտություն, այնուամենայնիվ, այն իր բովանդակությամբ կոնկրետ է, մատչելի, համոզիչ: Ինչպես Նազաշի, այնպես էլ Հակոբի ստեղծագործությունները անստորագիր են, ուստի մնում էր դիմել հետազոտությունների, պարզելու համար հեղինակության հարցը: Գրական աղբյուրների տվյալներով որոշելով կատարման ժամանակը, նկատի ունենալով մարդկային տիպարների նկատմամբ նկարչի ունեցած նախասիրությունը, դեմքերի, զգեստների մշակման յուրօրինակությունը, մարմինների հարաբերաչափերի, նրանց կեցվածքների, շարժումների առանձ-

նահատկությունը, միջավայր ստեղծող առարկաների նկարելակերպը և գեղանկարչական միջոցների կիրառման մեթոդը, հնարավոր է եղել հաստատապես Հակոբին վերադրել նաև «Քրիստոսի հարությունը», որը նույնպես մտել է Սիմեոն կաթողիկոսի պատկերների ցուցակում, որպես նույն ժամանակներում նկարված պատկեր:

«Քրիստոսի հարությունը» իր կոմպոզիցիայով թեպետ հիշեցնում է եվրոպական արվեստում նույն թեմայով ստեղծված առանձին գործեր, բայց մյուս կողմից՝ մարդկային տիպարներով և կատարման պարզությամբ, թվում է արևելյան: Ի դեպ, օտար ազդեցության առկայությունը բացատրվում է ավելի շուտ հոր արվեստի ներգործությամբ, քան անմիջապես եվրոպականի, քանի որ վերջինիս հետ շփվելու առիթի մասին ոչինչ հայտնի չէ: Հիշենք, որ Հակոբի ստեղծագործության կոմպոզիցիան շատ բանով հիշեցնում է Նազաշի «Քրիստոսի հայտնությունը աշակերտներին» պատկերը:

Թեման ընտրելիս նկարիչը հիմք է ընդունել Ղուկաս ավետարանիչի նկարագրությունը, երբ Մարիամը կանանց հետ այցելության է գալիս Քրիստոսի գերեզմանին, տեսնում է, որ գերեզմանի քարը մի կողմ է գլորված, իսկ գերեզմանի մոտ նստած են երկու սպիտակազգեստ հրեշտակներ, ձեռքի շարժումներով հասկացնելով, որ Քրիստոսը հարություն է առել:

Նազաշի նմանողությամբ Հակոբը Քրիստոսին պատկերել է երկնքում, խաչ կրող սպիտակ գրոշակը ձեռքում: Նա նույն ձևով երկրից անջատված է ամպերի շրջանաձև քուլաներով, աննկատելի մնալու համար մարդկանց աչքին: Ամպերի բացվածքից նույնանման լույսի մի շերտ է ձառագայթել երկրի վրա: Սակայն, որակի մեծ տարբերություն կա հոր և որդու ստեղծագործությունների միջև: Հակոբի «Քրիստոսի հարությունը» ունենալով մեկտեղ առավելություններ, չունի բովանդակության այնպիսի խորություն և գեղարվեստական ընդհանրաց-

ման այնպիսի ավարտում, որպիսի հատկություններով ապահովված են Նազաշի այս ստեղծագործությունները: Եվ եթե նույն պահանջկոտությամբ մոտենանք Հակոբի գործին, կտեսնենք լուրջ թերություններ և՛ մարդկային կերպարների պատկերման, և՛ նրանց մարմինների կառուցման, և՛ պատկերի տարածական խնդիրների լուծման, և՛ թեմային համապատասխան անհրաժեշտ դրամատիկական գործողության մեջ: Գերեզման այցելած կանանցից ոչ մեկի դեմքին չկա դարմանքի արտահայտություն, ոչ մեկի դիմագծերը չեն արտահայտում հուզմունք, չնայած որ նրանք հանդիպել են անակնկալի՝ դատարկ գերեզմանի:

Պարզությամբ են կերպարված գերեզմանի կողքին նստած հրեշտակները իրենց միամիտ հայացքներով ու շարժումներով, իրական երևույթի ճշմարիտ ընկալումով է նկարված մի կողմի վրա ընկած գերեզմանաբարը, որը որպես սյուժեն իմաստավորող կարևոր գործոն, իր դիրքով շեշտված է պատկերի մեջ, զբաղեցնելով առջևի մասը: Յուրօրինակ ձևերով են նկարված ամպերը, որոնք բավական ոճավորված են, բայց, այնուամենայնիվ, ամպերի պատրանք են ստեղծում:

Նույն թվականներին է նկարված և «Իսահակի զոհաբերումը», որը Սիմեոն կաթողիկոսի պատկերացուցակով կոչվում է «Զենումն Իսահակա»:

Հակոբին վերագրվող թեմատիկ պատկերների համեմատությամբ այս գործը ավելի կատարյալ է թե իրադրության բնական վերարտադրումով, թե կերպարների կենդանի արտահայտությամբ, թե գեղարվեստական միջոցների բազմազանությամբ: Պատկերի մեջ կան հատվածներ, որոնք կատարված են ավելի հմուտ ձեռքով, քան Հակոբի նախորդ ստեղծագործությունները: Հավանաբար հայրը անմիջական օգնություն է ցույց տվել որդուն, մասնավորապես նրանք ամբողջ ժամանակ աշխատել են համատեղ, Նազաշի ղեկավարությամբ: Այս-



պիսի ենթադրութեան առիթ են տալիս այն-  
պիսի մանրամասներ, ինչպես՝ Աբրահամի  
զեմբի առանձին մասերի զեղանկարչորեն  
փափուկ և հմուտ մշակումները, ինչպես  
նաև հրեշտակի կերպարը, նրան շրջապա-  
տող ամպերի թեթև, բնական քուլաներով:

Պատկերի թեման ներկայացնում է  
աստվածաշնչի հին կտակարանի այն հան-  
րահայտ դեպքը, երբ Աբրահամը աստծու  
կողմից փորձութեան ենթարկվելով, պատ-  
րաստվում է իր մի հատիկ որդուն՝ Իսահա-  
կին զոհաբերել աստծուն, բայց երկնքում  
հայտնված հրեշտակը կասեցնում է Աբրա-  
համին, ցույց տալով ծառից կախված խո-  
յր, որպեսզի դրան զոհաբերի որդու փոխա-  
րեն:

Այս դեպքում ես գրամատիկականություն-  
ներ դրսևորված է ոչ այնքան հոգեբանական  
հույզերի արտահայտումով, որքան տեղի  
ունեցող գործողությունների ծավալումով: Այս  
երևույթը բնորոշ է Հակոբի այս շրջանի  
ստեղծագործություններին: Դա բացատրվում  
է նրանով, որ նա զեռ երիտասարդ էր  
և անփորձ կարողանալու համար մար-  
դու կերպարը հագեցնել հոգեբանական  
ապրումներով: Սակայն այդ բացը լրաց-  
նում է կյանքի ճանաչողության նրա բնա-  
ծին տաղանդը: Եթե Աբրահամի երկինք  
ուղղած հայացքը չի արտահայտում հո-  
գեկան այնպիսի ալեկոծ հուզմունք, որը,  
բնականաբար, պետք է առաջ դար որդու  
կյանքը փրկելու հրեշտակի ավետաբեր  
հայտնությունամբ, ապա Աբրահամի աղերսող  
աչքերը, մի պահ տեղում արձանացած զը-  
րությունը, երբ նա զեռ չի սթափվել թե ինչ  
է տեղի ունենում իր հետ և, մանավանդ,  
Իսահակի անմեղ, հնազանդ վիճակը, որը  
ձեռքերը կրծքին խաչած, աչքերը հեղորեն  
խոնարհած հենվել է զոհասեղանին, սպա-  
սելով իր ճակատագրին, մարդու մեջ առա-  
ջացնում են խոր կարեկցանքի զգացում:

Կարևոր է որպես առավելություն նշել,  
որ դեպքերը բնական վիճակում ընկալելու  
Հակոբի ռեալիստական ունակությունը շատ

բանով օգնում է երևույթների համոզիչ  
պատկերմանը, որպիսին և նշված պատկերն  
է: Իսկ այդ ունակությունը ամրապնդված էր  
իրական կյանքը ճանաչելու սեփական կեն-  
սափորձով: Թերևս այս հանգամանքն էլ ըզ-  
գալի շափով նվազեցրել է եվրոպական ար-  
վեստի ազդեցությունը Հակոբի ստեղծագոր-  
ծությունում: Հիրավի, «Զոհաբերությունը»,  
բացի սյուժեի նկարագրական նմանությու-  
նից, որն ավանդաբար պահպանվել է եվրո-  
պական արվեստում սկսած 13-րդ դարից և  
մի մանրամասնի զուգահեռակցությամբ, ամբող-  
ջությամբ արևելյան մտածելակերպի տեր  
արվեստագետի ստեղծագործությունն է:

Հակոբի թեմատիկ պատկերներում բո-  
վանդակությունը նպաստող գործոն է հան-  
դիսանում բնությունը՝ ծառերով, բլուր-  
ներով, նրանց լանջերը հատող արահե-  
տով, երբեմն շինություններով կամ քաղա-  
քի հատվածով և հորիզոնում մշուշվող լեռ-  
ներով: Վերջին նկարում նույնպես տեղ է  
տրված բնության մի հատվածի, կանաչա-  
պատ բլուրով անցնող մի բարակ արահե-  
տով և հորիզոնի վրա ընդգծված երկու  
լեռնազագաթներով: Մուգ կապույտ ամպա-  
մած երկինքը՝ նկարչի նախասիրած ձևի ամ-  
պերով, իրիկնապահի զեղնավուն հորիզոնը,  
այս ամենը պատկերին հաղորդում են գրա-  
մատիկական սյուժեին համապատասխան  
թախծոտ տրամադրություն:

Հավանաբար, երկնքում հրեշտակին շըր-  
ջապատած սպիտակ ամպերը՝ այդպես բնա-  
կան, փափուկ, թեթև մշակումներով, նկա-  
րել է հայրը:

Ի դեպ, ի թիվ պատկերում եղած այլ  
ոճական հատկանիշների, որոնցով հաս-  
տատվում է «Զոհաբերությունը» Հակոբին  
վերագրելը, նաև օգնություն է գալիս մի  
մանրամասն՝ երկնքի կենտրոնական մա-  
սում երևացող ամպերի ձևը, որը նույնու-  
թյամբ կրկնվում է նրա «Հոփիսիմե», «Գա-  
յանե», «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ», և  
այս նկարում: Ինչպես ասվեց, «Զոհաբերու-  
թյունը», ավելի քան Նաղաշի ու Հակոբի

այլ նկարները, արևելյան է իր մի շարք  
հատկանիշներով: Այսպես՝ ազգային նկա-  
րագիր ունեն Աբրահամի, Իսահակի և Հրեշ-  
տակի տիպարները, որոնցից վերջին երկու-  
սի մանկական դիմազոծերը խիստ նման են  
Նաղաշի պատկերների մեջ տեղ գտած հը-  
րեշտակների դեմքերին: արևելյան է և աղ-  
յուսաշար զոհասեղանը. արևելյան մտա-  
հղացում է թվում կենդանի ոչխար ծառից  
կախելու երևույթը: ինչպես նաև գունային  
խիստ հակադրումները պատկերի առանձին  
մասերում՝ հրեշտակը՝ կանաչ զոհաստով,  
կարմիր թևերով: Թեև նկարի կոտրիտը  
հիմնականում զուսպ է և ներդաշնակ:  
Հաճելի տպավորություն է թողնում  
Աբրահամը, մասնավորապես մարմնի  
մերկ մասերի՝ դեմքի, ձեռքերի կոտրիտով,  
նկարված լուսավոր օխրայի և վարդագույ-  
նի երանգային անցումներով, որն այնպես  
ցայտուն հնչում է պատկերի մուգ ֆոնի վը-  
րա: Զուսպ են նաև նրա զգեստների գու-  
նային համադրումները՝ սրճագույն, կա-  
նաչի և նարնջագույնի զուգորդումներ:

Անտարակույս է, որ 1715—1720 թվա-  
կաններին, էջմիածնում Նաղաշի հետ աշխա-  
տած շրջանում, Հակոբը նկարել է և այլ  
պատկերներ. այդպես ենթադրելու հիմք է  
տալիս այն երևույթը, որ այդ ժամանակա-  
միջոցում ստեղծված պատկերների քանա-  
կը այնքան մեծ է, որ հնարավոր չէ հավա-  
տալ, թե դրանք կարող էր կատարել Նաղա-  
շը միայնակ: Սակայն առաջիմ հնարավոր  
չէ Հակոբին վերագրել այլ գործեր, մանա-  
վանդ որ Սիմեոն կաթողիկոսի հրամանով  
կազմված էջմիածնի տաճարի նկարների  
ցուցակում հիշատակված գործերի մեծ մա-  
սի ճակատագրին անհայտ է: Թերևս, հետա-  
գա պրպտումները հայտնաբերեն նոր գոր-  
ծեր, հնարավորություն տալով նրա մասին  
ավելին գրելու:

Հոր հետ էջմիածնի պատկերն ավարտե-  
լուց հետո Հակոբը աշխատել է այլ եկեղե-  
ղեցիներում, ստեղծելով զանազան բովան-  
դակություններ սրբապատկերներ: Հոր մահից

հետո արվեստանոցի ղեկավարությունը մը-  
նում է Հակոբին, որին այսուհետև օգնելու  
էր նրա կրտսեր եղբայր Հարությունը:

Հիմք ընդունելով Հակոբի նախորդ ստեղ-  
ծագործություններում տեղ գտած Տիրամոր  
և Քրիստոսի նրա նախասիրած կերպարները,  
զեմբերը՝ մասնավորապես աչքերը նկարե-  
լու նրա եղանակը, զգեստների ծալքերի մը-  
շակման ձևը, կարելի է հաստատել, որ Հա-  
կոբի վրձինն է պատկանում Երևանի Պատ-  
կերասրահում պահվող «Սեանի Աստվածա-  
յայրը», որն այդպես անվանվել է անցյա-  
լում Սեանի Առաքելոց եկեղեցում գտնվե-  
լու պատճառով:

Մարիամի տիպարը, իր ընդհանուր նը-  
կարագրով, հարազատ է էջմիածնի իջման  
սեղանի մարմարին Նաղաշի պատկերած  
Աստվածամոր տիպարին: Հակոբի Տիրա-  
մայրը նույնպես արտաքինով զեղեցիկ է:  
բարեհամբույր, մտերիմ, համեստ, մայրա-  
կան սիրո ու կարեկցանքի զգացմունքներով  
համակված, իր որդու գալիք ճակատագրին  
կարեկից, լուրի, խաղաղ, ինքնալուրի: Նա  
կերպավորված է գլխահակ, աչքերը խո-  
նարհած, մտքերի մեջ ընկղմված, թերևս  
կանխազգալով այն բաղում շարժարաննե-  
րը, որոնք վիճակված էին իր միածին որ-  
դուն, որը մանկական անմեղությամբ խա-  
չափայտը գրկած նստած է մոր առջև, շրջա-  
պատված շարժարանքի գործիքներով: Նրա  
ոտքերի առաջ թափված են արծաթ դրամ-  
ներ, որոնք խորհրդանշում են Հուդայի ըս-  
տացած 30 արծաթը, որ նա ընդունել էր  
հրեաներից, Քրիստոսին մատնելու համար:  
Մոտիկ ընկած են՝ մտրակ, ավել, փշե պը-  
սակ, մուրճ, աքցան, գամեր, գեղարդ, ձող  
սպունգով, ավետարանում նկարագրված  
այն ամենը, որոնցով Քրիստոսին ձեռք են  
տանջել, խաչել, խոցել. նկարված են նույ-  
նիսկ զարեր, որոնցով զինվորները վիճակ  
են զցել նրա զգեստներն իրար մեջ բաժա-  
նելու համար, քանի որ ժամանակի օրենքի  
համաձայն մարդիկ խաչվում էին մերկ վի-  
ճակում: Այդ ամենի կողքին նկարիչն ա-

վելացրել է մի սև ձեռք որպես շարի խորհրդանիշ:

Տիրամոր բարեհամբույր կերպարի գըրավչությունը մեծապես նպաստում են նրա շափազանց ողորկ, փափկասուն գեմքի վարդագույն կոտրիտը, գեղեցիկ դժված հոնքերը, նուրբ բերանը, լայն կոպերը, հայկական քնքուշ դիմագծերը, որոնք կապույտ գլխաշորի և կարմիր զգեստի շքուշապատում այնպիսի հմայք են ստանում, որ դիտողի մեջ արտասովոր համակրանք են առաջացնում զեպի այդ տարաբախտ մայրը, որի աչքերի առաջ արդեն պատկերացել են որդու գալիք շարժարանքներն իրենց ամբողջ գաժանությունը: Եթե այդ պատկերը իրոք հատկապես նախատեսված է եղել Ալեանի եկեղեցու համար, որը կրոնավորների ու հավատացյալների համար մեղքերի ապաշխարման խիստ նպաստավոր մեծաստան է հանդիսացել, ապա պարզ կլինի այդպիսի հուշականորեն ներգործուն սյուժեով պատկերի անհրաժեշտությունն այդտեղ:

Ի դեպ, Հակոբի գործերում Աստվածամոր կերպարը ավելի թախծոտ է, ինքնամփոփ, լուրիկ, մտախոհ, քան Նաղաշի, որի մոտ նա ավելի կենսահաստատ է, հպարտ արժանապատվության գիտակցությամբ ու ազնվացված: Հակոբի դեռ էջմիածնի պատկերներում արդեն մշակված էր Աստվածամոր որոշակի տիպարը, որը, ինչպես տեսնում ենք, նախասիրաբար կրկնվում է նրա գործերում: Այդպիսիք են «Քրիստոսի հարությունը» նկարի Աստվածամոր և «Ալեանի Աստվածամոր» կերպարները, որոնց միջև ընդհանուր նմանություն կա և որոնք ավելի հայկական են իրենց տիպարով: Նույնը կարելի է ասել և մանուկ Քրիստոսի տիպարի մասին, որը հիշեցնում է նրա տարբեր պատկերներում հանգես եկած հրեշտակների և մանուկների տիպարները: Այդպիսի նմանություն կա «Ալեանի Աստվածամոր» նկարում Քրիստոսի և «Աբրահամի զոհաբերությունը» նկարում Իսահակի կերպար-

ների միջև: Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ այդ նմանությունները որոշակի են ոչ միայն դիմագծերի ընդհանուր նմանողություններ, այլև աչքերի նկարման յուրահատուկ եղանակով՝ բիրբեր աչքերի անկյուններում տեղավորելու սովորություններ, որի մասին ասվել է և նախորդ նկարների էպագրություններում: «Ալեանի Աստվածամոր» պատկերում Քրիստոսի հայացքը ուղղված է դիտողին, մինչդեռ բիրբեր ուղղված են նկարի շրջանակից դուրս:

Ուշադրով է, որ Մարիամի պատկերը առանց ոսկեղօծ լուսապսակի է. դրա փոխարեն գլխի շուրջը տրված է լուսավոր ֆոն, հավանաբար խուսափելու համար պատկերին շքեղություն տալուց: Նման պատկերումով Տիրամոր կերպարը ավելի գեղանկարչորեն է հնչում խամբած երկնագույն ֆոնի վրա, որի հետ ճաշակով համադրված են Մարիամի մուգ կապույտ ծածկոցը և կարմիր զգեստը, Քրիստոսի սպիտակ շապիկը, գետնի բաց մոխրա-կանաչավունը, որոնք իհարկե դարձրել են թափափուն, օդի ազդեցության ներքո ավելի ու ավելի ներգաշնակված են:

Ինչպես արդեն ասվել է, դեռ 1720 թվականին, կաթողիկոս Աստվածատուր Համատանցին բարեկարգելով էջմիածնի տաճարը, մարմարապատել էր տաճարի ավագ խորանի ճակատը: Հայտնի է, որ նրա կաթողիկոսության օրով այդ պատի վրա պատկերներ չեն եղել, բայց ավելի ուշ դրա վրա նկարվել են Աստվածամոր և տասներկու առաքյալների պատկերները: Դրանց կատարման ժամանակի և հեղինակի մասին տարբեր ենթադրություններ են եղել, մերթվերակներով նաղաշին, մերթվերակներով նույնիսկ օտար նկարիչներին: Այժմ, զբրական հին աղբյուրների տվյալներով հնարավոր եղավ այդ հարցը պարզել:

Կաթողիկոս Սիմեոն Երևանցին իր «Զամբրո» կոչված աշխատության մեջ տեղեկություններ հաղորդելով իրեն նախորդած

կաթողիկոսների գործունեության մասին, հաստատում է հետևյալը.

«Կարապետ Ուլնեցին ետ նկարել զպատկերս երկոտասան առաքելոցն ի ճակատ ավագ խորանին և ետ ծաղկել ոսկեղօծ և գեղեցիկ գունոք»\*: Այսպիսով, պետք է վերջնականապես ապացուցված համարել, որ հիշյալ խորանի մարմարակերտ ճակատի պատկերները նկարվել են կաթողիկոս Կարապետ Բ. Ուլնեցու հանձնարարությամբ, որը գահակալել է 1726—1739 թվականներին:

Պատկերների ոճը թելադրում է եզրակացնել, որ դրանք պատկանում են Հովնաթանյանների զարդանի: Նկատի ունենալով, որ Կարապետ Բ Ուլնեցու կաթողիկոսության տարիները համընկնում են միայն Հակոբ Հովնաթանյանի գործունեության հետ, ինչպես նաև այն, որ Հակոբը դրանից մի քանի տարի առաջ իր հոր՝ Նաղաշի հետ աշխատել էր էջմիածնում, տաճարի համար նկարելով մի քանի պատկերներ, ուստի և լավ ճանաչված էր տեղի միաբանության կողմից, մնում է եզրակացնել, որ այդ պատկերները նկարված են Հակոբի ձեռքով:

Հակոբն այժմ արդեն քառասուներկու տարեկան էր, ունենալով ավելի քան երկու տասնյակ տարիների ստեղծագործական փորձ: Հոր մահից հետո նա հինգ տարի ինքնուրույն ստեղծագործել էր, հասել ըստ ստեղծագործական հասունության, ձեռքը դարձել էր ավելի վստահ, կերպարները կենդանի ու բնական: Անցած տարիներ լինապես մի քանի եկեղեցիների համար պատկերներ էր նկարել, ունենալով օգնական եղբորը՝ Հարությունին: Տարակույս չրկա, որ էջմիածնի ավագ խորանի մարմարակերտ պատի նկարները նույնպես կատարվել են Հարությունի հետ համատեղ, որն այդ ժամանակ արդեն քսանութ տարե-

կան էր՝ կարող նաև ինքնուրույն ստեղծագործելու:

Պատկերները զբաղեցնում են պատի ամբողջ լայնությունը՝ հորիզոնականով: Կենտրոնում տեղավորված է Աստվածամայրը մանկան հետ, նրանից աջ ու ձախ վեցական առաքյալ, որոնց մասին հիշատակված էր Կարապետ Ուլնեցու մասին աշխատության մեջ: Բացի սրանցից, պատի ծայրերին, առաքյալներից անմիջապես հետո, տեղավորված են Ստեփանոս և Փիլիպոս սարկավագների պատկերները, իրենց եկեղեցական շապիկներով:

Պատկերների ոճը ակնառու կերպով վկայում է, որ Աստվածամոր և առաքյալների պատկերները նկարված են շատ ավելի հրմուտ նկարչի՝ Հակոբի ձեռքով, իսկ սարկավագները՝ ավելի պակաս փորձի տեր այլ նկարչի ձեռքով: Բոլոր պատկերները վերին շրջափակված են պարսկական ոճի, սրածայր կամարի ձև ունեցող առանձին զարդերով, որոնք ընդօրինակված են տաճարի պատերից, որպիսիք մինչև այդ արդեն կային: Իսկ առաքյալների պատկերներն իրարից բաժանված են շրջանակի դեր կատարող սոճիների և ծաղիկների նկարներով:

Առաքյալների պատկերները իրենց նշանակությամբ համապատասխանում են առաքելական եկեղեցու պահանջներին, և իրենց բնույթով նպատակային են. մանավանդ որ պատկերված են այն իրերով՝ գործիքներով, որոնցով նրանք շարժարանքի են ենթարկվել հանուն քրիստոսեակուն կրոնի տարածման:

Խորիմաստ է նաև առաքյալների պատկերների մեջտեղը տեղավորված Աստվածամոր պատկերը մանկան հետ, որը խորհրդանշում է միածին որդուն աշխարհին նվիրաբերելու մոր պատրաստակամությունը:

Հակոբի նկարների այս շարքը անհամեմատ կատարյալ է դրանից մի քանի տարի առաջ էջմիածնի համար նրա նկարած պատկերներից: Սրանք առավելություն ու-

\* Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցի, Զամբրո, Վաղարշապատ, 1873 թ., էջ 28:

նեն և՛ շարժումների ազատությունը և՛ մարմինների համաշարժությունը և՛ տեղին լավ համապատասխան իրենց հարաբերություններով, և՛ վերջապես լցնում են խոբանի այդ բաց տարածությունը, շքեղացնում, գեղեցկացնում են հարթությունը:

Առաքյալները կերպավորված են մոտավորապես բնականի մեկ երրորդի շափով, ամբողջ հասակով կանգնած կանաչ հարթության վրա, տարբեր դիրքերով, չուրաքանչյուրի ձեռքում կա քարոզչի որևէ նշանակխաշ, սկիհ, գիրք, գավազան կամ սղոց, դանակ, թուր, գեղարդ, բիր, որով նրան տանջել են: Միայն Պետրոս առաքյալը ձեռքում ունի դրախտի բանալիները, որոնք նա ստացել է Քրիստոսից նրա համբարձումից առաջ: Առաքյալներից չուրաքանչյուրը, համապատասխան ավետարանի ավյալների, կերպավորված է իր տարիքին համապատասխան նկարագրով: Եթե Հակոբի նախորդ պատկերների մեջ բովանդակությունը իմաստավորվում էր մարդկանց շարժումների կամ գործողության միջոցով, այժմ նա կարողանում է ոչ միայն մարդկանց կեցվածքների օգնությամբ արտահայտչականություն տալ, այլև որոշ շափով հոգեկան զմայլանքի արտահայտություն հաղորդել նրանց կերպարներին: Իսկ կերպարների նկարագիրը բավմազան դարձնելու նկատառումով, Հակոբը առաքյալներին պատկերել է տարբեր տարիքով, տարբեր դիմագծերով, տարբեր կոլորիտով, ոմանց սպիտակած մազերով, ոմանց թուխ, ոմանց շեկ: Գեմքերը մշակված են հիմնականում լուսավոր օխրայի ու հաճելի բաց վարդագույնի երանգներով, շատ գեպքերում գույները հագեցնելով մինչև նյութի առարկայականության հասնելը: Այսպես, օրինակ, երիտասարդական թարմություն ունի Հովհաննեսի գեմքը թե նուրբ գծագրով, թե վարդագույն պայծառությամբ. որը հիշեցնում է վենետիկցիների կոլորիտը: Գեղանկարչական է Պետրոսի գեմքը, լուսավոր մասերում վարդագույն օխրա. ստվերատ մասերում մոխրավուն, որոնց

հետ լավ ներդաշնակում են սպիտակ մազերը: Գույների հագեցածությամբ գրավիչ է Միմոնի գեմքը, որի գեղանկարչական որակը նկատելի շափով շահել է և տաք և սառը գույների՝ օխրայի և մոխրավունի ճաշակավոր զուգորդմամբ:

Մեծ տպավորություն են թողնում առաքյալների զգեստները, հատկապես պատմուճանները՝ գեղեցիկ ձևերով, ծալքերով, որոնք մշակված են վրձինի համարձակ ու լայն քավածքներով, լուսավոր մասերի դեկորային ընդգծումով: Զգեստները նկարված են մի քանի հիմնական գույներով՝ կարմիր, կանաչ, նարինջ, կապույտ, մոխրագույն, որոնք մեջընդմեջ հաջորդում են իրար: Եթե պատմուճանը կարմիր է, զգեստը կանաչ է կամ կապույտ, եթե պատմուճանը կանաչ է, զգեստը կարմիր է կամ վարդագույն և այլն: Ուշագրավ է, որ Մարիամից դեպի աջ դասավորված առաքյալների զգեստները, գույների հակառակ փոփոխությամբ, ուրիշիկ հաջորդականությամբ կրկնվում են նրա ձախ կողմը տեղավորված առաքյալների մոտ: Անկասկած, նկարիչը ոչ միայն ուշագրություն է դարձրել առաքյալների համաշարժի դասավորությանը, այլև գունային ներդաշնակությանը:

Առաքյալների պատկերները, տեղավորված տաճարի խորանի առջևի պատի ամբողջ երկարությամբ, շատ լավ են ներդաշնակված տարածական միջավայրի հետ և իրենց հանդիսավոր կեցվածքներով, ազնվականությամբ տեսքով ու շարժարանքի գործիքներով ներկայանալով որպես քրիստոնյա նահատակներ, մի կողմից դիտվում են բազմանշանակալի ու խորհրդավոր, մյուս կողմից՝ տպավորիչ դեկորային շքեղություն են տալիս տաճարին:

Առաքյալների շրջապատում կենտրոնական տեղ է գրավում «Աստվածամայրը»: Տաճարում հատկացնելով նրան այդպիսի աչքի բնկնող տեղ, եկեղեցին նպատակ է ունեցել ընդգծել նրա անբաղդատելի մեծու-

թյունը քրիստոնական սրբերի դասում: Պետք է ենթադրել, որ Աստվածամոր էություն իր արտահայտությունը գտած գրականության մեջ հանձարեղ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու պատկերավոր խոսքերով՝ «Մայր բարձրալ, երկնավոր արքայուհի, անխառն ինչպես լույս, նման Արուսյակի պատկերին պայծառ, անբիծ ու բարի, անբաղդատելի գթառատ մայր բարություն», չէր կարող ազդեցություն չունենալ Հակոբի ստեղծագործական երևակայության վրա Տիրամոր պատկերի վրա աշխատելիս: Ահա թե ինչու Մարիամի արտաքինը այդքան զբաղվի է, կանացիորեն քնքուշ, արտահայտությամբ բարեհամբույր, մաքրությամբ անբիծ, մայրական զգացմունքով ջերմ:

Ըստ երևույթին, հայ նկարիչը ծանոթ է եղել իտալացի հանձարեղ նկարիչ Ռաֆաելի «Միքստինյան մաղոնային», քանի որ երկու տիրամայրերի միջև թե՛ գաղափարի թե՛ կոմպոզիցիայի ինչ-որ ընդհանրություն կա: Էջմիածնի Աստվածամայրը նույնպես կերպավորված է ամբողջ հասակով, միածին որդուն գրկած, աշխարհ եկած, նրան նվիրաբերելու մարդկություն: Նկատենք, որ նրա դիմագծերի մեջ պարզորոշ երևում է պարկեշտ հայ կնոջ, զուցե և գեղջկուհու նրկարագիրը: Գեմքին չի նկատվում ոչ մի շարժում. այն նույնիսկ պարուրված է մեղմիկ տրամուխամբ, աչքերը անորոշությամբ մի կետի են սևեղված, կեցվածքը տարտամ է, այս ամենը արտահայտում են մտքերով տարված, անորոշ դրություն մեջ գտնվող մոր հողեվիճակ: Գուցե և նա կանխազգում է որդու ապագա ողբերգական ճակատագիրը:

Մանուկ Հիսուսը պատկերված է մոր գրկում, մի ձեռքով երկրագունդը բռնած, մյուսով՝ խաչակնքելիս: Հասկանալի պատճառով նրա դիմագծերն ավելի մեծահասակի են և ավելի լրջախոհ, քան նրա տարիքն է պահանջում: Այդպես էր կամենում հավատացնել եկեղեցին, արտասովոր խելք ու ի-

մաստություն վերագրելով աստվածորդուն:

Աստվածամոր պատկերը աչքի է ընկնում ոչ միայն իր կենտրոնական դիրքով. այլև կոլորիտով: Առաքյալների գունեղ զգեստների կողքին այնպես հնչում է բազմաթիվ ծալքերով մինչև գետինն իջած նրա կապույտ ծածկոցը, իր մեջ ամփոփելով նրա նրբակազմ մարմինը: Կապույտ պատմուճանի հետ շատ լավ ներդաշնակում են թե նրա, թե Քրիստոսի կարմիր զգեստները: Իսկ գրանց Փոնի վրա անշափ թարմ է երևում Մարիամի վարդագույն գեմքը և ոսկեգոծ օխրայով նկարված ձեռքերը, որոնց շնորհիվ ավելի է շեշտվում մանկամարդ կնոջ գրավչությունը: Գեղնագույն մարմարի Փոնի վրա գեղեցիկ, ճկուն ուրվագծերով պատկերված նրա մարմինը, հազիվ հավաստ գետնին, թվում է թևեղ, վերամբարձ: Գետնին թիփեր են, ծաղիկներ: Պատկերի շրջանակից դուրս, աջ և ձախ կողմերին վեր են սլանում նոճիներ, ավելի շեշտելով Մարիամի կազմվածքի սլացիկությունը: Այս ամենի նպատակն էր Աստվածամոր կերպարին հաղորդել ներշնչող հանդիսավորություն:

Հակոբի հետագա գործունեության հետքերը մեզ տանում են դեպի նրա ծննդավայրը, որտեղ 1730 թվականին, նա իր եղբոր Հարությունի հետ միասին, Երնջակի սուրբ Կարապետի վանքի եկեղեցում զարդանկարներ և սրբերի պատկերներ է նկարել: Այս մասին հավաստիացնում է Մեսրոպը արքեպիսկոպոս Սաբատյանը, հիմք ընդունելով նույն եկեղեցու ձախակողմյան խորանի վրայի պահարանի մեջ փորված մի արձանագրությունը, որն ասում է. «ՌժՁԹ (1830) թվին սուրբ սեղանն ծաղկեցալ՝ ձեռամբ Հովնաթանի որդույն Հակոբին և Հարությունին. ուրեմն հիշեսցիք ի բարին և զուր հիշյալ լինեք ի Քրիստոսի»\*:

Այնուհետև արքեպիսկոպոսը իր անու-

\* Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սաբատյանց, նկարագիր սուրբ Կարապետի վանքի երնջակ և շրջապից նորա թիփիս, 1904 թ., էջ 15:

նից ավելացնում է. «Նաղաշի և նրա որդ-վոց (Հակոբի ու Հարությունի) նկարած ծաղկենկարները այսօր իսկ տեղ-տեղ ե-րևում են սեղանո կամարների վրա, նույն-պես և Պողոս, Պետրոս առաքելոց պատկեր-ներն»\*:

Ինչպես այս հաղորդումից երևում է, հիշյալ եկեղեցու պատկերազարդման մեջ կա նույնիսկ Նաղաշի մասնակցությունը, հավանաբար, տեղի ունեցած նրա կենդա-նություն օրով, մինչև 1722 թվականը:

Քանի որ 18-րդ դարի առաջին կեսին, բացի Հովնաթանյաններից ուրիշ նկարիչ-ների անուններ չեն հիշատակվում հայ գր-բական աղբյուրներում, կարելի է վստահո-րեն եզրակացնել, որ Հայաստանի եկեղեցի-ների համար նկարված նույն ժամանակա-շրջանի պատկերները, ինչպես նաև 1730-ա-կան թվականների սկզբին էջմիածնի տա-ճարի համար կատարված գեղարվեստական աշխատանքները պետք է վերագրել Հակո-բին և Հարությունին:

Այսպես ենթադրելու հիմք կա այն նկա-տառումով, որ էջմիածնի տաճարի ծաղկա-զարդման ոճը հարազատ է Հովնաթանյան-ների դպրոցին:

Այնուհետև Հակոբի ու Հարությունի ա-նունները հիշատակվում են 1739 թվականի գրական աղբյուրներում: Բանասեր Գարե-գին Առնյանի հաղորդած տեղեկություննե-րի համաձայն, երկու եղբայրները նշված թվականին կրկին անգամ են հրավիրվել էջմիածին, և եթե թվականը ստույգ է, այս անգամ արդեն կաթողիկոս Ղազար Ա Զահ-կեցու կողմից, տաճարում զարդանկարներ անելու: Կաթողիկոսական դիվանի հաղորդ-մամբ նրանք այդ աշխատանքը իրոք կա-տարել են և դրա դիմաց ստացել պալմանա-վորված գումարը: Հաշիվներում նշված աշ-խատանքի տեսակի թվարկումը վկայում է աշխատանքի բնույթի մասին:

Կա հիշատակություն նաև այն մասին, որ Հակոբն ու Հարությունը ծաղկազարդե- են Ղազարապատ հյուրատունը, որն ա-վարտվել է 1750 թվականին:

Ինչպես տեսանք, Հ. Հովնաթանյանը հիմ-նականում նկարել է որմնանկարներ և սրբապատկերներ: Սակայն նրա տաղերի մեջ տեղ գտած արտահայտություններից հասկացվում է, որ նա զբաղվել է նաև դի-մանկարներով: Այսպես օրինակ, իր սիրա-ծին նվիրած մի բանաստեղծություն մեջ նա գրել է.

«Նման ես ծաղկին, սմպուլ ունեանին,  
Խելքն տարար Հակոբ պատկերահա-  
նին»\*:

Մի ուրիշ տեղ հանդիպում ենք սիրածին ուղղված այսպիսի տողերի,

«Մեկ օր ինձ մոտ արի պատկերիդ  
նման քաշեմ,  
Նաղաշ Հակոբին դարդերն իմացիր»\*\*:

Ի դեպ գրական աղբյուրներում, Հակոբի անվան կողքին հանդիպում ենք «Նաղաշ» բառին, որը տվյալ դեպքում նշանակում է նկարիչ, և չպետք է նույնացնել հոր անվան հետ: Հակոբը հոր մահից հետո սովորու-թյուն է ունեցել իրեն անվանել Նաղաշ Հով-նաթան:

Հակոբ Հովնաթանյանը ապրել է ութսուն տարի: Եթե նկատի ունենանք, որ նա սկսել է ստեղծագործել քսան տարեկանից, ապա կատարվի, որ նա վաթսուն տարի զբաղվել է արվեստով: Բնական է, որ այդքան տարի-ների ընթացքում նա ստեղծել է շատ ավելի մեծ թվով պատկերներ, քան մեզ են հայտ-նի: Կարծում եմ, որ հետագա որոնումներն ի հայտ կբերեն նոր գործեր հատկապես ա-րևելյան Հայաստանի եկեղեցիներում, ո-րոնց համար նա մեծ թվով պատկերներ է նկարել:

\* Ն. Ալիևյան. Հովնաթան Նաղաշ և Նաղաշ Հով-նաթանյանը. Վիեննա, 1911 թ., էջ 90:  
\*\* Նույնը:

Բացի եկեղեցիների համար նկարած գե-ղանկար պատկերներից, Հակոբը զբաղվել է նաև մանրանկարով, ձեռագրերի պատկե-րազարդումով: Դրանցից առաջմ հայտնի են երկուսը, որոնք պահվում են Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան մատենադարա-նում: Առաջինը՝ 8645 թվագրումով, ներկա-յացնում է ավետարանի քաղվածքներից կազմված մի փոքրածավալ գիրք, որի բո-վանդակությունը ընդօրինակումով գրի է առել և անձամբ նկարազարդել ինքը՝ Հա-կոբը 1720 թվականին: Գիրքը շատ հա-րուստ չէ պատկերներով ու զարդերով. ունի ընդամենը չորս ավետարանիչի նկար և եր-կու տասնյակի հասնող զանազան զարդեր:

Ավետարանիչների պատկերներից ստա-ցած տպավորությամբ կարելի է դատել, որ Հակոբը չի անցել մանրանկարի ուսուցման հատուկ դպրոցով թեկուզ և որևէ վարպետի մոտ, այլ ուղղակի նկարել է ինքնուրույն հասկացողությամբ, ձգտելով պահպանել գրքերի նկարազարդման ավանդական ձևը: Այդ է պատճառը, որ նրա կատարած պատ-կերազարդումը տարբերվում է 17—18-րդ դարերի ընթացքում ստեղծված հայկական մանրանկարներից, որոնք կատարված են հաստատուն ավանդական կանոններով: Ավետարանիչների պատկերները հեռու են հայկական մանրանկարչության ոճից և ան-միջապես զգացնել են տալիս որ դրանց հե-ղինակը այդ ասպարեզում հատուկ գիտե-լիքներ չունենալով, աշխատել է կամերային գեղանկարչական մեթոդով: Միակ հատու-թյունը, որ պահպանված է հայկական ման-րանկարներից, դա՝ ավետարանիչների կեց-վածքն է, գրելու վիճակը և որոշ շափով միջավայր ստեղծելու սովորությունը, որանդ տեղի է ունենում գործողությունը:

Ավետարանիչների պատկերները նկար-ված են զբաղեցրած ձևերով, կենդանի արտա-հայտությամբ, բայց թե զեմքերի, թե մար-մինների և թե մանավանդ զգեստների մը-շակումները մակերեսային են: Իսկ պատ-

կերների կոլորիտը ոչ միայն չի հասնում հագեցածության, այլև զգեստների մասում այնքան գունեղ է, որ թվում է գունավոր-ված:

Այս պատկերներից առավելություն պետք է տալ Մարկոսին, որը և՛ կոմպոզիցիայով է ավելի աշխույժ և՛ շարժուն և՛ դեմքն է ա-վելի դրադեա ու սիրով մշակված: Նկարի-չը նույնիսկ նրա կերպարին տվել է խորա-սուզված մտածողի արտահայտություն:

Մյուս նկարներին պակասում է դեմքե-րի, զգեստների ձևերի այնպիսի մանրա-մասն մշակում, որոնք անհրաժեշտ են հը-րապուրիչ դարձնելու մանրանկարը: Դեմքե-րի մեջ իշխող գույնը բաց հողագույնն է, որը միօրինակության է հասնում. զգեստ-ների մեջ գերիշխում են վարդագույնը, բաց կապույտը, կարմիրը, նարինջը, որոնք չեն հասցված հագեցածության աստիճանին: Սենյակի ներք ներկայացնող ֆոնը գերա-զանցապես նկարված է պղտոր դեղնա-կա-նաշավունով:

Զարդանկարները ներկայացնում են՝ հատուկենտ վերնազարդեր և մեծ մասամբ լուսանցքի զարդեր, բուսական մոտիվի գերիշխումով: Դրանք թեպետ գունեղ ու հը-նարամիտ չեն, այլ արտանկարված են ուրիշ գրքերից, բայց կապվում են գրքի էջերի հետ: Կան նաև գլխազրեր թռչնանկարների՝ ձևով, ընդօրինակված հայկական ձեռագր-րերից: Գրքում կոլորիտի միասնությունը պահպանելու նկատառումով Հակոբը թն պատկերների, թե զարդերի համար սահմա-նել է մի ընդհանուր դեղնա-կանաշավուն ֆոն, որն, իր այդ առավելությամբ հանդերձ որոշ շափով միօրինակություն է ստեղծում: Գրքի 69 ր էջին կա հետևյալ հիշատակու-թյունը. «Ով ընթերցողը վճեղ ազանեմ և զիս նաղաշ Հակոբ ծրող և ծաղկողս հիշել առ տեր»:

Երկրորդ ձեռագիրը՝ 1533 թվագրումով, պատկերազարդել են Հակոբը և նրա եղբայր Հարությունը 1729—1730 թվականներին, արտանկարելով Պուլսի 1651 թվականի

№ 1502 ձևագրից, որի հեղինակներն են՝ Խաչատուրը, Հովհաննեսը և Մարտիրոսը: Դա հայտնաբերել է մատենադարանի գիտական աշխատող Աստղիկ Գևորգյանը, առանձին պատկերների և զարդերի վրա նկատելով Հակոբի և Հարությունի անունները: Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, պատկերների մեծ մասը արտանկարել է Հակոբը, իսկ զարդերը՝ Հարությունը: Երկարների մեջ փոփոխությունն այնքան աննշան է, որ դա կարելի է վերագրել ոչ թե միտումնավորության, այլ անուշադրության: Դրանք առավելագույն մարդկային մարմիններ են ամբողջ հասակով, տեղավորված լուսանցքներում՝ մարմնակազմությամբ ոչ միշտ ամուր, բայց գույնով ավելի հնչեղ ու թափանցիկ, քան բնագիրը: Անշուշտ, այս դեպքում խոսք չի կարող լինել Հակոբի ստեղծագործության մասին:

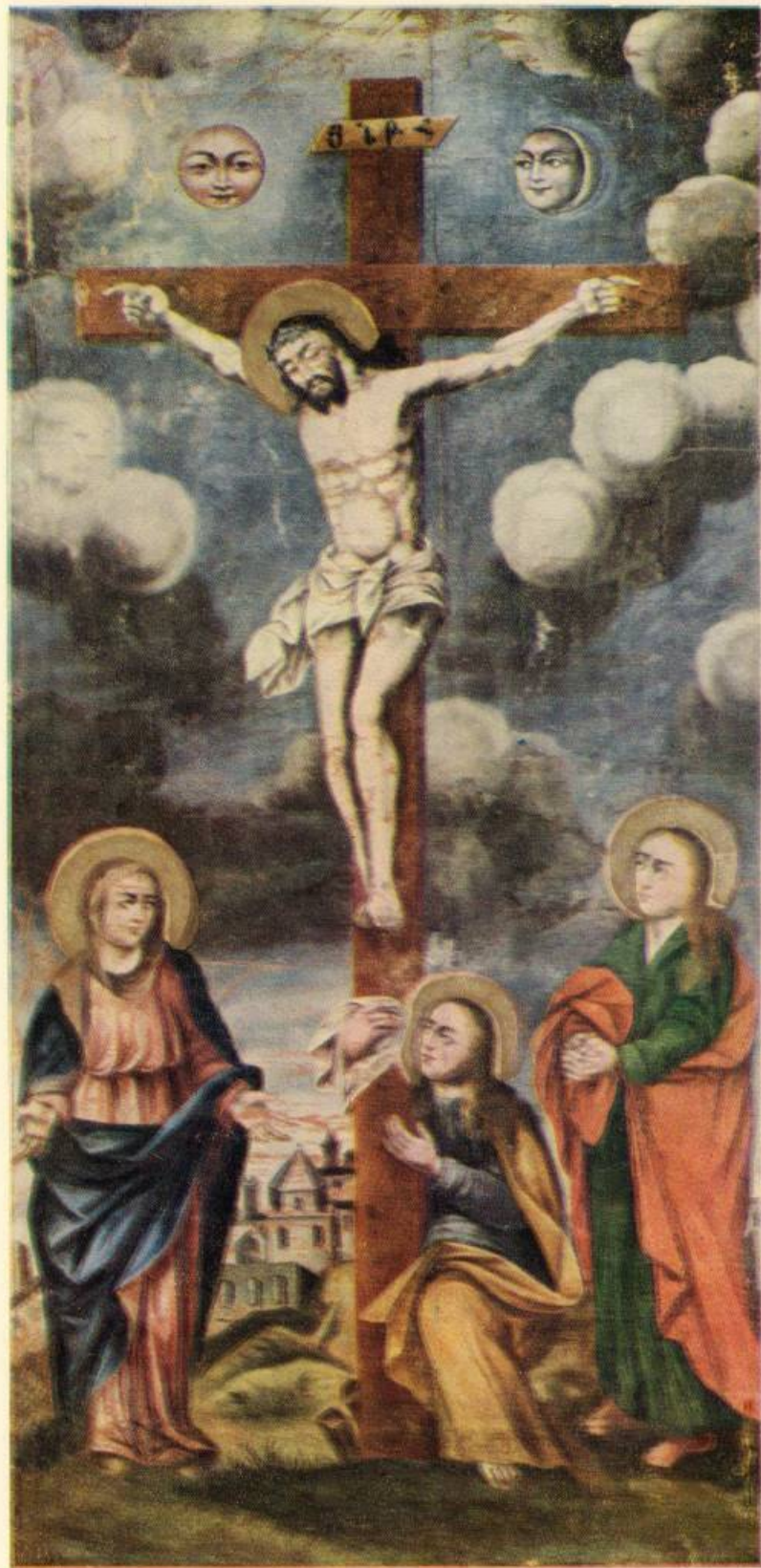
Հակոբի կրտսեր եղբայր Հարություն Հովնաթանյանը (1700—1780) նույնպես նվիրվել է արվեստին, ընթանալով հոր և եղբոր ուղիով: Նա ծնվել է Շոտթում. կրթությունն ստացել է նախ տեղի դպրոցում, ապա Քովմաս առաքյալի վանքում: Հավանաբար հոր՝ Նաղաշի մոտ է առաջին անգամ պատկերացում ստացել նկարչության մասին: Եթե նկատի ունենանք, որ նրան բախտ է վիճակվել քսաներկու տարի ապրելու հոր կողքին, ապա պարզ կլինի, թե այդ դպրոցը ինչպիսի կարևոր դեր է կատարել նրա գեղարվեստական դաստիարակության գործում: Երբ Նաղաշը էջմիածնում սկսել է աշխատել, Հարությունը տասնհինգ տարեկան է եղել. իսկ երբ աշխատանքը ավարտվել է՝ արդեն քրսան տարեկան: Պիտի ենթադրել, որ նա նույնպես մասնակցել է տաճարի վարդանկարման աշխատանքին:

Հոր մահից հետո Հարությունը դառնում է եղբոր անբաժանելի օգնականը, նրա հետ մասնակցելով էջմիածնի, սուրբ Կարապետի, Ապրակունիսի, սուրբ Հակոբի եկեղեցիների և Ղազարապատի հյուրատան աշխատանքներին:

Անտարակույս է, որ Հարությունը նաև ինքնուրույն է ստեղծագործել: Մակայն, գծրախտաբար, նրա կյանքի ու գործունեության մասին հայ գրական մամուլում և արխիվային նյութերում, առայժմ, բավարարչափով տեղեկություններ չեն հայտնաբերվել. ոչ մի տեղ չի հիշատակվում նրա ըստ ստեղծագործությունների մասին կոնկրետ գործերով: Առայժմ կարելի է նրա մասնակցությունը հաստատել էջմիածնի ավագ խորանի առջևի պատին նկարված առաքյալների պատկերների վերևի մասի ծաղկանկարների նկարման մեջ: Ինչպես երևում է, դրանք ընդօրինակումներ են տաճարի ներսում հոր ձեռքով նկարված ծաղկանկարներից: Կարելի է ասել, որ որպես զարդարվեստի նմուշ, դրանք միատարր չեն: Բայց սրածայր կամարները հիշեցնում են պարսկական զարդարվեստը: Այդ ազդեցությունը ներմուծվել է Նաղաշի միջոցով, որը, իր ժամանակին, շիրման մեջ է եղել պարսկական արվեստի հետ:

Հարությունի ստեղծագործություններից առայժմ ուրիշ գեղանկար գործեր հայտնի չեն: Բայց տարակույս չկա, որ ավելի քան վաթսուներեք տարվա իր գեղարվեստական գործունեության ընթացքում թե եղբոր՝ Հակոբի հետ աշխատած տարիներին, թե հետագայում նա պետք է որ կատարած լինի մեծ թվով պատկերներ և գեղարվեստական այլ բնույթի աշխատանքներ:

Հարությունը զբաղվել է նաև մանրանրկարչությամբ և կիրառական արվեստով: Ըստ երևույթին, այս մասնագիտությունները էական տեղ են զբաղեցրել նրա ստեղծագործական աշխատանքում, հանդիսանալով գոյության պահպանման միջոց, թեպետ,



V. Հովնաթան Հովնաթանյան. Քրիստոսի խաչելությունը:

դրանցից էլ հազվագեպ նմուշներ են մեշ հասել:

Գրքի համար կատարած Հարությունի մանրանկար ստեղծագործություններից առաջիմ հայտնի են երկու ձեռագրեր. մեկը № 1553, արտանկարված Պոլսի 1651 թվականի № 1502 ձեռագրից, որի մեջ նրան բաժին է ընկել նկարելու զարդերը, բավականաչափ առատ: Դրանք բաղկացած են անվանաթերթերից, վերնազարդերից, լուսանցքների զարդերից, գլխազարդից: Ինչպես երևում է բնագրի հետ կատարած համեմատությունից, նկարիչը աշխատել է հարազատ մնալ բնագրին, միաժամանակ զբրտակորելով իր ձեռքի վստահությունը, հասնելով գծի առավել մաքրություն, զարդերի ավելի համաչափ կառուցման, բուսական նախշերի ձևունություն, գույնի հնչեղություն ու հազեցածություն, քան բնագրում է: Պետք է ենթադրել, որ հիշյալ ձեռագրի նկարազարդումը նրա առաջին աշխատանքը չէր. մինչև այդ նա արդեն փորձ ձեռք բերած պետք է լիներ: Դրա ապացույցը նրա ձեռքի աշխատանքն է, կատարած մեկ տարի հետո, բոլորովին ինքնուրույն: Խոսքը վերաբերում է 1731 թվականի № 2162 ձեռագրին, որի զարդանկարումը ինքնուրույն կերպով կատարել է Հարությունը: Այդ քարոզչիքը, ոչ մեծ ծավալով, ընդօրինակված է էջմիածնում, Մեսրոպ գրչի ձեռքով: Հիշատակարանում կարդում ենք. «Արդ ծաղկեցավ գիրքս գեղեցիկ և ոսկեզօծ ծաղկմամբ, ձեռամբ վարպետ Հարութենեն, որ է երկրեն գողթնյաց և ի գեղջեն Շոռոթա, որդի առն Հովնաթանա...»:

Այս ձեռագիրը, թեպետ ընդամենը մեկ տարի հետո զարդանկարված, տարբերվում է նախորդից իր թե կատարման ազատություն, թե զարդերի կատարելությունը և թե գույների մաքրությունը ու հնչեղությունը: Ձեռագրում իսպառ բացակայում են մարդկային պատկերներ. դրանց փոխարինում են զարդեր, բաղկացած անվանաթերթերից, վերնազարդից, լուսանցքի զարդերից և գլխազարդից: Մեծ քանակ են կազմում լու-

սանցքների զարդերը, որոնց մեջ կարելի է հանդիպել բույսերի հյուսվածքների, ոճավորված տերևների, երկրաչափական ձևերի, բնականից նկարված ծաղիկների. ինչպես՝ մանուշակ, զանգակածաղիկ, նաև թռչնանկարների: Այդ զարդերի գրավչությունը նրանումն է, որ իրենց ձևերի կառուցումով որոշակի են, ամբողջական, ավարտված, գծերով ձկուն, հոսուն, գույներով մաքուր, հնչեղ, ներդաշնակ, հագեցած: Գերիշխող են՝ կարմիր կիտավարը, կրապլակը, կապույտ կոբալտը, երկնագույնը, դեղնավունը, կանաչը և, իհարկե, մանրանկարչության մեջ գույների արքան՝ ոսկին, որն այնքան շուք է տալիս զարդարվեստին:

Հարությունը ճաշակով, հմտորեն, ներքին զգացողությամբ է հակադրում տաք և սառը գույները, որոնց համատեղումը այնքան լավ է նպաստում դրանց փոխադարձ հնչեղությանը, և որի անհրաժեշտությունն այնքան զգացվում է մանրանկարչության մեջ:

Թեպետ իր կառուցումով նորույթ չէ, բայց հմայիչ է իր զարդերի ընտրությամբ և գունային ներդաշնակ հնչեղությամբ անվանաթերթը, որն ունի և վերնազարդ և լուսանցքի զարդ:

Գլխազրբը նույնպես անտարբեր չեն գիտվում. նախամեծարություն տալով թռչնագրին, որն, ի դեպ, լայն տարածում ունի հայկական հին մանրանկարչության մեջ, նկարիչը ցուցաբերել է լավ ճաշակ շափի, ձևի, գույների ընտրության մեջ, դրանք համահնչուն զարձնելով գրքի այլ զարդերի հետ:

Ասվեց, որ Հարությունը զբաղվել է նաև կիրառական արվեստով. նա տախտակի վրա փորագրել է զանազան տեսակի վարդեր, թռչնանկարներ, թերևս և մարդկանց պատկերներ, որոնցով տնայնագործները դրոշմատպել են տարբեր նպատակների ծառայող կտորեղեններ, կարպետներ, գորգեր, եկեղեցիների վարագույրներ, սեղանի ծածկոցներ: Դրոշմատպի միջոցով զործվածք-

ինքնագոհ վիճակ, միաժամանակ ցուցադրելով նուրբ, փափկասուն ձեռքերը, որոնք քմահաճորեն զրված են բազմաթուփ հեղանակներին: Քագուհու զեմքը խաղաղ է, թրվում է, ոչինչ չի խոտվում, չի հուզում նրա հոգին: Բայց այդ հանդարտության մեջ նրկատվում է հպարտություն, ինքնագոհություն, արևելքի թագուհիներին հատուկ ցուցամոլություն: Դա զգացվում է և՛ նրա զգաստ նստվածքից ու գլխի ձգվածությունից, և՛ թևերի փոփոխվածքից, որոնք չեն խանգարում ցույց տալու զգեստների ու վարդերի շքեղությունը, և՛, վերջապես, գիտողին տիրաբար ուղղած հայացքից, որի մեջ դժվար չէ տեսնել նրա փոքրիկ «ես»-ը:

Դիմանկարը կատարված է կերպարին հարազատ մնալու, նմանողությունը պահպանելու ձգտումով, անկեղծությամբ ու անմիջականությամբ, որպիսի հատկություն բնորոշ է Հովնաթանյանների ամբողջ տոհմի ստեղծագործությունը:

Ինչպես իր այլ գործերում, այնպես էլ սրանում, Հովնաթանը գիմանկարը մշակել է ընդհանրացումներով, պահպանելով կերպարի նկարագրի ամբողջականությունը:

Համաձայն լինելով Շ. Յա. Ամիրանյանի լուհետ այն հարցում, որ Գարեջանի և ձավձավաձե ամուսինների գիմանկարների միջև ընդհանուր նմանություն կա, կարելի է ենթադրել, որ դրանք էլ կարող է նկարած լինել Իրակլիի պալատական նկարիչ Հովնաթան Հովնաթանյանը, քանի որ նրա գեղարվեստական գործունեությունը չէր սահմանափակվում միայն պալատի անձանց գիմանկարները պատկերելով: Մանավանդ հայտնի է, որ Հովնաթանը նկարել է նաև ազնվականների գիմանկարներ: Չէ՞ որ նրանց համար մեծ պատիվ էր ունենալ պալատական նկարիչ ձեռքով պատկերված իրենց գիմանկարները, որն արքայի կողմից բարձր գնահատման ու ճանաչման էր արժանացել:

Ինչպես ասվեց, 1780 թվականին Միմեոն Ա Սրեանցուն հաջորդող Ղուկաս Ա Կարնեցի

կաթողիկոսը տեսնելով էջմիածնի տաճարի ոչ այնքան բարվոք վիճակը, որոշում է այն հիմնովին վերանորոգել տալ և ծաղկազարդել: Այդ մասին կարևոր տեղեկություն հաղորդում է Ղուկաս կաթողիկոսի վարույց կենսագիրը.

«Արդ, մինչև որ նորոգեցին սուրբ աստվածյան տաճարի խախտված սյուները, կամարները և այլ հնացած մասեր, ներսից ձեփեցին և արծաթափայլ սպիտակեցրին, այնուհետև պատրաստություն տեսնելով ծաղկազարդելու և պատկերազարդելու, հեռավոր տեղերից, հոյակապ, մեծանուն քաղաքներից նվիրակների միջոցով բերվեցին գույնզգույն բազմաբան, թանկարժեք ներկեր, մաքուր ոսկյա թերթիկներ: Եվ ապա, ամենայն գովություն արժանի, հույժ անվանի, գեղեցկանկար և քաջավարժ, շնորհալի պատկերահասն և ծաղկարար Շոտթեցի վարպետ Հովնաթան Հովնաթանյանին, որը բնակվում էր Թիֆլիսում, խնդրելով վրաց մեծավոր արքա Հերակլին (1744—1798), բերին իր աշակերտներով հանդերձ սուրբ աթոռ, ընդունեցին հայրական սիրով, մեծ պատվով, լիաձեռն առատությամբ ոռճիկ նշանակելով»:

Հովնաթանը հրավերն ընդունում է և Իրակլիից թույլատվություն ստանալով, 1783 թվականին իր աշակերտների հետ ժամանում է էջմիածին: Ըստ գրական հաղորդումների, տաճարի վերանորոգումը կատարել է Գասպար ճարտարապետը: Իսկ Թիֆլիսցի Հովնաթանն իր հետ բերել էր իր 18 տարեկան որդուն՝ Մկրտումին և Բաննահ Աբրահամ անունով մի վարպետի, որոնք օգնելու էին նրան զարգեր նկարելու գործում:

Ըստ կաթողիկոսական Դիվանի նկարագրության, Ղուկաս կաթողիկոսը, ձեռնարկելով հիմնովին վերանորոգել տաճարի

\* Արարատ, ամսագիր էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1901 թ., էջ 183 և 327 (մեջբերումը կատարված է աշխարհաբարով):

ներքը, քանդել է տալիս պատերի ամբողջ ծեփը՝ սկսած գմբեթամեջ կնետրոնից մինչև հատակը, խորաններով և բեմով հանդերձ, նույնիսկ հետք չլիքնելով հին ծաղկանկարներից, որոնք նկարված էին Հովնաթանի նախորդների՝ Նաղաշի և Հակոբի ձեռքով, բայց որոնք հնացած էին և աղավաղված: Միայն մի քանի հին որմնանկարներ են փրկվում, որոնք տեղահանվում են և պահվում թանգարանում: Պետք է ենթադրել, որ դրանք են՝ «Հայկ Նահապետը» և «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովի դուխտը», որոնք վերագրվեցին Հակոբ Հովնաթանյանին:

Որմեքը և առաստաղը նկարազարդելու համար փայտամածներ են կառուցվում «խորխորհեմ, հնարագետ և ճարտար հյուսներ Պետրոսի ու Գարբիելի միջոցով»:

Նույն գրությունը հայտնի է դառնում նաև, որ Հովնաթանը էջմիածնում ոչ միայն տաճարն է որմնադարձել, այլև պատկերներ է նկարել: Կասկածից դուրս է, որ նա նախ որմնադարձման աշխատանքն է ավարտել. քանի որ դա կապված էր եկեղեցու վերանորոգման աշխատանքների հետ, դրանից հետո միայն սկսել նկարել սրբապատկերները:

Այնուհետև նկարագրվում է, թե ինչպես շնորհալի Հովնաթանը աներկյուղությամբ նախագծում է տաճարի նկարազարդումը, համաձայնեցնում կաթողիկոսի հետ, նոր միայն անցնում կատարման: Կաթողիկոսը անընդհատ հետաքրքրվում է աշխատանքի ընթացքով, հաճախ այցելում տաճար, իր նրբանկատ իմաստությամբ խորհուրդներ տալիս և նույնիսկ հորինում դարձերի տեսակները:

Ինչպես ցույց է տալիս ընթացքը, աշխատանքի ծավալն այնքան մեծ է լինում, որ Հովնաթանը չի կարողանում մեկ տարում ավարտել գործը: Դիվանի գրությունը հաստատում է, որ տաճարի նկարազարդման վրա Հովնաթանը իր աշակերտների հետ աշխատում է հինգից վեց ամիս: Այնուհետև, ցրտերի պատճառով ընդհատում է և վերագառնում Թիֆլիս, Իրակլիի պալատում

կատարելու իր պարտականությունները որպես պալատական նկարիչ: Գժբախտաբար, հայտնի չէ, թե նա այդ շրջանում ինչ բնույթի աշխատանքներ է կատարել վրաց թագավորի պալատում:

Այնուհետև տեղեկանում ենք, որ Ղուկաս կաթողիկոսը հետևյալ տարում՝ 1784 թվականին, նորից նամակ է հղում Թիֆլիս՝ Հովնաթանին, առաջարկելով աշակերտների հետ միասին էջմիածին գալ, շարունակելու անավարտ աշխատանքը: Ահա այդ նամակի բովանդակությունը աշխարհաբարով շարադրված.

«Հովնաթանին, շնորհալի պատկերահասնին, Թիֆլիսի բնակչին: Հայրական ճշմարիտ սիրով և հոգևոր ողջույնով, աստվածային առատազեղ օրհնությամբ... գիտցիր, մեր սիրելի և հոգևոր որդի, սուրբ աթոռի հարազատ, հավատարիմ, բազմաշխատ և քրտնաջան դավակ, գեղեցկարհետ, լիաշքնորհ և հանճարեղ պարոն Հովնաթան: Ահա անցան ձման խստությունն ու ցրտերը, մերձեցավ քաղցր գարունը, լրացավ պայմանը և հասավ ժամանակը քո աշխատանքի: Դրա համար էլ, մեր սիրելի որդյակ, պարտավոր ես պատճառ հանդիսացող ամեն մի խոշորագույն մի կողմ դնել և բուն բարեկենդանից հետո, մեծ պասի առաջին շաբաթվա մեջ, երկուշաբթի կամ երեքշաբթի օրը, աշակերտներիդ հետ մեկտեղ մեկնել այդտեղից և գալ սուրբ Մայր Աթոռ, ավարտելու համար անավարտ աշխատանքը ըստ մտածածիդ և պայմանիդ, որին ահա անհամբերությամբ սպասում ենք...: Ուրեմն նորից ու նորից հարգանքով և հայրական սիրով հատկապես պատվիրում եմ քեզ որդյակ իմ, պարտավոր ես զգուշանալ տեսողների համար ծաղրի առարկա լինելուց և շուտով գալ, ավարտելու սկսածդ: Եվ այսպես, գիտակից և ողջ եղիր և Տիրոջ օրհնությունը բարեբողջությամբ և յուրաքանչեքներդ: Ամեն:

Հույժ սիրով ողջույն և աստվածային օրհնություն եմ տալիս մեր սիրելի և հոգևոր

որդուն՝ սուրբ Աթոռի բազմաշխատ զավակին-Բաննահ վարպետ Աբրահամին, որին նույնպես հարկադրում են, որ պարտավոր է քեզ հետ մեկտեղ գալ սուրբ Աթոռ գործի կարևորության համար, շինելու կիսատ մընացածը»<sup>\*</sup>։

Նամակի բովանդակությունից հայտնի է դառնում, որ Հովնաթանյանը էջմիածնում աշխատել է երկրորդ տարին և որ տաճարի զարդանկարման աշխատանքը նա կատարել է աշակերտներով, Բաննահ Աբրահամ վարպետի մասնակցությամբ։ Այլ կերպ հնարավոր չէր այդ հսկայական աշխատանքը ավարտել միայնակ, այդքան կարճ ժամանակամիջոցում։ Պետք է ենթադրել, որ Բաննահ Աբրահամ վարպետը զբաղված է եղել ոչ միայն կառուցման, այլև ոսկեզօծման աշխատանքով, քանի որ դա պահանջում էր գիտակ մասնագետի։

Մոտավոր պատկերացում ունենալու համար Հովնաթանի կատարած զարդանկարների մասին, կարելի է ծանոթանալ պահպանված այն զարդերի հատվածներով, որոնք գտնվում են դմբեթի թմբուկի ներքևում, առաջին և երկրորդ դասերն իրար բաժանող կամարների վրա, առաջին դասի առաստաղին, ինչպես նաև Նաղաշի ձեռքով կատարված թմբուկի վերևի մասի և դմբեթի ներսի նկարազարդումներով, որոնք բնօրինակ են հանդիսացել Հովնաթանի համար։

Ըստ Դիվանի նկարագրության, նկարազարդումը կատարվել է համանման կամարների, խորանների, առաստաղների և սյուների վրայի ծաղկանկարների միատեսակ կրկնությամբ, համաչափության պահպանման սկզբունքով։ Այսպես՝ յուրաքանչյուր կամարակապ առաստաղի միջածիրը համեմատ է եղել հանդիպակաց առաստաղի միջածիրին. աջակողմյան առաջին դասը նման է եղել ձախակողմյան դասին. միջինը՝ միջինին, վերջինը՝ վերջինին։ Պատարագա-

մատույց խորանը զարդարված է եղել ոսկեզարդ ծաղիկներով, բոլորակաձև ոսկեկազմ և գեղաճաճանչ միջածիրներով։ Տասներկու երկնանման կամարների մեջը, նրանց ճակատը և կողմերը, շորս երկնաբերձ սյուների հետ մեկտեղ, զարդարված են եղել ոսկեծույլ, գեղաճաճանչ ճառագայթներով և պայծառատեսիլ բազմազան ծաղիկներով։ Նույնպես զուգահեռաբար նման են եղել կամարը կամարին, խորանը՝ խորանին, երիզը՝ երիզին, ծաղիկը՝ ծաղիկին։ Նույնն է եղել և դմբեթի ներսը, միջածիրից սկսած մինչև վերնակառուցց կամարազուխը։ Հիանալի հորինվածքով, նրբատեսիլ զանազան ծաղիկներով և ոսկեճաճանչ բոլորակներով, շքեղ և զարմանալիորեն երանգ-երանգ արփիարփայլ շուքով... Սյուների միջին խորիսխների ուղղությամբ, որոնց վրա հենված են կամարների սրունքները, մոտ 5—6 կանգուն բարձրությամբ, ոսկյա թիթեղով, մաքուր լազվարդով, շրջաբոլոր գոտի է եղել տարածվելով ամբողջ եկեղեցու լայնությամբ։ Իսկ դրանից վերև ու ներքև նկարված են եղել վայելչագեղ նուճի ծառեր և վարդափթիթ ծաղիկներ։ Նույնանման ծաղկազարդերով է ծածկված եղել և իջման սեղանը<sup>\*</sup>։

Պահպանված մի քանի հատվածներից երևում է, որ զարդանկարի առարկան բույսերն է՝ ծաղիկներ, տերևներ, նուճիներ։

Բուսական այդ զարդերի տարրերն, իրենց ներքին կառուցվածքով առանձին վերցրած, նման են հայկական գորգերում ներհյուսված, գերեզմանաքարերի վրա փորագրված, ճարտարապետության ու մանրանկարչության մեջ օգտագործված զարդարվեստի նմուշներին։ Սակայն իրենց կոմպոզիցիոն ընդհանուր կառուցվածքով և առանձին մանրամասներով, մանավանդ իրենց խտությունը, հիշեցնում են պարսկական զարդարվեստի նմուշները։ Այդ ազդեցությունը մուտք է գործնել Նաղաշ Հովնաթանի

միջոցով, որը շփվել էր պարսկական արվեստի հետ։

Պետք է խոստովանել, որ տաճարի ներքին ձևավորումը որքան էլ աչքի համար գեղեցիկ լիներ, այնքան էլ չէր համապատասխանում հայկական եկեղեցու նպատակներին իր շափոց ավելի գունեղ, ոսկեզօծ, խայտաբղետ, համատարած ծածկույթով։ Եվ թեպետ անցյալում դրանք այնքան էլ խայտաբղետ չեն հնչել, քանի որ եկեղեցում կախված են եղել բազմաթիվ պատկերներ՝ թվով 120 հատ, որոնք մեծ տարածություն զբաղեցրել են նվազեցրել են զարդանկարների հնչեղությունը, այնուամենայնիվ, այդ խայտաբղետությունը Մկրտիչ Խրիմյանի մեջ այնպիսի գայություն է առաջացրել, որ նա հարկադրված է եղել պատեհից բերել տալ այդ զարդերը։

Կաթողիկոս Գևորգ Զ Զորեքչյանը 1954 թվականին նույնպես փորձեց վերականգնել դրանք իրենց նախկին վիճակում, բայց պարզվեց, որ դա շատ էր խայտաբղետ դարձնում տաճարի ներսը։ Վազգեն Ա-ն 1956 թվականին քիվերից ներքև զտնվող տարածությունը ներկելով սպիտակ, թողնելով միայն վերևի մասերի զարդերը, որտեղ կան պահպանված Հովնաթանի և Նաղաշի ժամանակներից պահպանված արձանագրություններ։

Պահպանված Դիվանի գրությունների համաձայն, ինչպես նաև էջմիածնի տաճարում դմբեթի թմբուկի վրա Ղուկաս կաթողիկոսի թողած արձանագրության վկայությամբ, տաճարի որմնազարդումներն ավարտվել են 1786 թվականին։ Ահա հիշյալ արձանագրությունը.

«Ի թվին հայոց ՌՄԼԵ (1786), շնորհիվ Աստծո տեր Ղուկաս կաթողիկոս վերստին նորոգել տվեց սուրբ տաճարիս երկու խախտյալ սյուները. ապա և սրա ամբողջ ներսը՝ որ անշքացած էր, նորից ծեփելով ծաղկեցրեց խորհրդավոր պատկերներով հանդերձ... Արդ՝ վայելողներից խնդրում եմ հիշել ինձ Աստծուն ուղղած ձեր արժա-

նահայց աղոթքներում, որով և դուք հիշվեք, ամեն»։

Ինչպես ասվել է, էջմիածնի ավագ խորանի առջևի մարմարյա պատին նկարված Տիրամոր և տասներկու առաքյալների պատկերները նկարել էր Հակոբ Հովնաթանյանը, կաթողիկոս Կարապետ Ուլնեցու պատվերով։ Այդ պատի աջ և ձախ կողմերին կան ևս երկու պատկերներ՝ սարկավազներ ս. Ստեփանոսի և ս. Փիլիպպոսի։ Գրանք առաքյալների պատկերների ընդհանուր շարքից անշատվում են իրենց թև կոմպոզիցիայով, թև կերպարների ասիակա նությամբ, թև զգեստներով, թև հարաբերաչափով, թև նրանց շրջափակող ծաղկանք կարներով։ Սիմեոն կաթողիկոսի հաղորդման մեջ սարկավազների մասին չի հիշատակվում. դա ենթադրել է տալիս, որ դրանք ավելի ուշ են նկարված որպես հավելում։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ առաքյալների ու սարկավազների պատկերները միևնույն նկարիչը չի նկարել։ Մնում է ենթադրել, որ սարկավազները նկարված են Հովնաթան Հովնաթանյանի և նրա որդու՝ Մկրտումի ձեռքով։ Այսպիսի ենթադրություն հավանական է թվում այն տվյալներով, որ սարկավազների կերպարները, գրեթե նույնությամբ, կրկնվում են Հովնաթան Հովնաթանյանի «Թագակիր Աստվածամայրը» պատկերի մեջ նկարված նույն սարկավազների կերպարների հետ ունեցած բացարձակ նմանողությամբ։ Այդ նույն կերպարների նմանողությամբ դեմքերի ենք հանդիպում նաև նրա «Ննջում Աստվածածնի», «Քրիստոսի փորձությունը», «Քրիստոսի խաչելությունը» նկարներում։

Եթե առաքյալների պատկերները ինչ-որ շափով կարելի է ընդունել որպես նահատակված քարոզիչների էությունը խորհրդանշող կերպարներ, կամ Տիրամոր կերպարի մեջ տեսնել կարելի է եկեղեցու իդեալը մարմնավորող աստվածարված անձի կերպարը, սարկավազների պատկերները այդպիսի նպատակասլաց գաղափար չեն հե-

\* Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1911 թ., էջ 397—398.

\* Ա. Զոպանյան, Նաղաշ Հովնաթան, էջ 22—24.



տասնհոգում: Նրանք պատկերված են իրենց ծեսային կոշման վիճակում, ինչպես պատարագի արարողության պահին: Նույնությամբ կրկնված են՝ կեցվածքները, մարմնի դիրքը, ձեռքերի շարժումը: Տարբերություն կա միայն դեմքերի մեջ:

Տաճարի որմնագարդումը ավարտելուց հետո, կաթողիկոսը Հովնաթանին պատվիրում է մի ամբողջ շարք պատկերներ հին ու նոր կտակարանից, ինչպես նաև հանձնարարում՝ նորոգել մի քանի հնացած պատկերներ, որոնք տարիներ առաջ նկարված էին Ս. Լեհացու, Նաղաշի, Հակոբի և այլ անհայտ նկարիչների ձեռքով: Մասնավորապես իր հոր և պապի պատկերների նորոգումը, որոնց նմանողությամբ աշխատում էր և ինքը, որոշ շափով հղկել է զբրանց ոճական առանձնատկությունները: Այս հանգամանքը դժվարացնում է տեսնել դրանց և Հովնաթանի գործերի միջև եղած ոճական տարբերությունները, հեշտությամբ զանազանելու համար Հովնաթանի ստեղծագործությունները: Սակայն այս հարցում օգնում է վերևը հիշատակված Սիմեոն կաթողիկոսի հանձնարարությամբ կազմված ցուցակը, որի մեջ ընդգրկված են իրենից առաջ տաճարի համար նկարված պատկերները: Իսկ այնպիսիք, որոնք չկան այդ ցուցակում, բնականաբար, նկարված են հետո, Ղուկաս կաթողիկոսի օրով, Հովնաթանի ձեռքով:

Իհարկե այս վկայակոչումը բավական չէ. վճռական նշանակություն ունի նաև Հովնաթանի պատկերներում ներկայացված տիպարների ուսումնասիրությունը: Պարզվում է, որ հատկապես երկու անձնավորությունների՝ Քրիստոսի և Մարիամի տիպարները, որոնք հաճախ կրկնվում են նրա գործերում, ունեն որոշակի արտաքին նկարագիր և զանազանվում են թե՛ Նաղաշի, թե՛ Հակոբի նույնանման անձնավորություններից:

Այսպես, օրինակ, Հովնաթանի նախասիրած Քրիստոսի տիպարը ունի միջին հասակ, երկարավուն նուրբ դեմք, մեծ աչքեր,

լայն կոպեր, ուղիղ քիթ, երկճյուղ մորուք, ճակատի կենտրոնից բացվող մազերի սանրվածք և մինչև ուսերը փռված երկար մազեր:

Մարիամի տիպարին բնորոշ է ձվաձև դեմք, սուր ծնոտ, հունական քիթ, նուրբ գծված վերին շրթունք, ներքևի շրթունքի տակ շեշտված փոսիկ: Հովնաթանի նկարելակերպին հատուկ են և այլ հատկանիշներ. դեմքերին հուզական արտահայտություն տալու համար, նա հոնքերի միացման մասում ավելացնում է եռանկյունի ձևի մի կնճիռ, որպիսին միակերպ կրկնվում է նրա գրեթե բոլոր գործերում: Այսպիսի երևույթ չենք հանդիպում ո՛չ Նաղաշի, ո՛չ էլ Հակոբի գործերում: Այնուհետև, մարդկանց զգեստների ձևերի և ծալքերի օգնությամբ արտահայտչականությունն ուժեղացնելու նկատառումով, նա հաճախ ստեղծում է այնպիսի էֆեկտներ, որոնք փողփողացող զգեստի տպավորություն են թողնում, թեպետ երբեմն անբնական են թվում:

Թվարկած հատկանիշները նկատի ունենալով, հնարավոր է եղել առանձնացնել մի խումբ պատկերներ, որոնք, անտարակույս, պատկանում են Հովնաթանի վրձինին: Այդ պատկերները, ըստ թեմաների, կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ. աստվածաշունչից ընտրված թեմատիկ պատկերներ, սրբերի և հոգևորականների պատկերներ:

Բնագրերով առայժմ հայտնի այդպիսի գործերից են՝ «Ննջումն Աստվածածնի», «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին» կամ «Քրիստոսի փորձությունը», «Քրիստոսի խաչելությունը», «Թագակիր Աստվածամայրը», «Մոգերի երկրպագում», «Աստվածամայրը Գրիգոր Լուսավորչի և Մտեփանոսի հետ», «Քրիստոսը Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի հետ», «Նոյի զոհաբերություն» թեմատիկ պատկերները: Ելակետ ընդունելով այս պատկերների ոճական առանձնատկությունները, ինչպես նաև կանանց և տղամարդկանց որոշակի տիպարներին նախասիրություն տալու Հովնաթա-

նի հակումը, կարելի է նրան վերագրել ևս մի քանի թեմատիկ պատկերներ՝ «Գրիգոր Լուսավորչի ճգնությունը Սեպուհ լեռան վրա», «Լուսավորչի մահը», ինչպես նաև առանձին սրբերի ու հոգևորականների պատկերներ:

Հովնաթանի արվեստում ակնահայտ է հոր՝ Հակոբի ազդեցությունը, բայց կոմպոզիցիայի կիրառման, մարդկային մարմնի կազմությանը գիտակ լինելու և վարպետության մակարդակով Հովնաթանը ավելի մոտ է իր պապին՝ Նաղաշին:

Թվարկված պատկերներից «Ննջումն Աստվածածնի»-ն, ըստ երևույթին, Հովնաթանի ավելի վաղ ստեղծագործություններից է, քանի որ դա՝ նկարելակերպի մի քանի հատկանիշներով և առանձին կերպարները նմանողությամբ, դեռ բավականաչափ ենթակա է Հակոբի ու Նաղաշի արվեստի ազդեցությանը: Սակայն այդպիսի ազդեցության առկայությունը չի խանգարել Հովնաթանին ցուցաբերելու նաև իր ինքնուրույնությունը, ստեղծելով Քրիստոսի ու Աստվածածնի որոշակի կերպարներ, որպիսիք, ինչպես արդեն ասվեց, մնալու են նրա համար մեկընդմիջտ նախընտրելի, կրկնվելով նրա հետագա գործերում:

Պատկերի թեման հանդիսանալով ավետարանի առավել դրամատիկական-հուզական դեպքերից մեկը, եկեղեցու համար եղել է գերազանցելի դեռ վաղ միջնադարից, ծառայելով որպես միջոց՝ ներգործելու հավատացյալների զգացմունքների վրա, նրանց մեջ հավատ ու կարեկցանք առաջացնելու Աստվածածնի հանդեպ: Ահա թե ինչու, պատկերի մեջ այդպես նկատելի շեշտված է ննջեցյալ Մարիամը, որի մահը Հովնաթանը ներկայացրել է որպես կյանքի մի բնական երևույթ:

«Ննջում Աստվածածնի» պատկերը ներկայացնում է արտահայտիչ կոմպոզիցիայով մի ստեղծագործություն, որի մեջ զուգորդված են արևելյան անկեղծությունը և եվրոպական վերածնության արվեստի ար-

տաքին փայլը: Ի դեպ, պատկերի կենտրոնական մասը՝ ննջած Մարիամի դիրքը շատ նման է 1232 թ. թարգմանչաց ավետարանի «Ննջում» պատկերին: Որոշ նմանություն կա և առաջալսների կեցվածքների միջև:

Եթե պատկերը դիտենք բծախնդրորեն, կտեսնենք կեցվածքների միանմանություն, դեմքերի կրկնվող երեք բառորդ դիրք, աչքերի միատեսակ շեղակի նայվածք, դիմազծերի միօրինակ արտահայտություն, հեռանկարի խախտումներ, ու նույնիսկ այնպիսի երևույթ, որ Մարիամը թվում է անբնական պակաս: Բայց, դրանցով մեկտեղ, նկարչին հաջողվել է հուզարկավորները պատշաճ խմբավորումով պահպանել պատկերի տպավորիչ ներգործությունը և ստեղծել այդ տրտմաշուր ծիսակատարությանը համապատասխանող սղի հանդիսավորություն:

Եթե տաճարի զարդանկարման համար անհրաժեշտ է եղել կաթողիկոսին ներկայացնել նախագծեր և նրա համաձայնությունը ստանալուց հետո միայն ձեռնամուխ լինել աշխատանքին, որի մասին հաստատում է էջմիածնի Դիվանի հաղորդումը, բնականաբար, կաթողիկոսը շատ ավելի մեծ հետաքրքրություն էր ցուցաբերելու դեպի պատկերները, նախապես տեսնելով դրանց նախօրինակները, անհրաժեշտ խորհուրդներ տալու համար նկարչին: Եվ արդյո՞ք չպետք է կարծել, որ Մարիամին ամբողջ մարմնով ցուցադրելու միտումը չի թելադրված կաթողիկոսի կողմից: Այլ կերպ չի կարելի բացատրել պատկերի այդպիսի յուրօրինակ կոմպոզիցիա, որի մեջ զոհաբերված են հեռանկարչական տարրական կանոնները, որոնց չէր կարող անձանոթ լինել Հովնաթանը, ինչպես երաշխավորում են նրա այլ պատկերները:

Բնական է, որ Աստվածածնի մահը եկեղեցու կողմից չէր կարող դիտվել որպես սովորական սրբի մահ. սրբերի բարձրագույն դասին պատկանող անձի մահը եկեղեցին դիտում էր որպես բացառիկ երևույթ, նույ-

նիսկ նշանավորելով այն որպես եկեղեցական տոն: Հայտնի է, որ Նիկիո եկեղեցական ժողովը, դեռ 787 թվականին, հաստատել է, որ «Քրիստոսի, սուրբ խաչի, սուրբ Կույսի Աստվածամոր, հրեշտակների և սրբերի պատկերները պետք է դնել եկեղեցիներում, որպեսզի դիտողները հաճախ տեսնեն նրանց պատկերված, որով սահմանված կլինեն, կդրվեն նրանց սիրելի»<sup>\*</sup>:

Ահա թե ինչու Մարիամը այդպես հանդիսավորությամբ և ամբողջ մարմնով է ցուցադրված, որին նկարիչը պատկերել է թեպետ վախճանված, բայց կենդանի մարդունման ձևերներն իրար հպած, ինչպես աղոթքի պահին: Թերևս այս դեպքում արևելյան աստվածավախությունն է շարժառիթ հանդիսացել այդպես ներկայացնելու Աստվածածնին:

Նրան մի կողմից շրջապատել են Քրիստոսը, որը տրամորեն խաչակնքում է մորը, գրկած նրա խանձարուրված փոքրիկ մարմինը, հրեշտակներ, կանայք, առաքյալներ, մարգարեներ, որոնք թեպետ չեն արտասվում, չեն ողբում, բայց նրանց վիճակը և ակնապիշ հայացքները արտահայտում են տրամություն, վիշտ:

Խորհրդավորություն արտահայտող սգո հանդիսավորությունը ավելի շեշտում է պատկերի առջևի մասում կանգնած վեց աշակերտների ներկայությունը, որոնք հավատով ներշնչված, հայացքները երկինք են ուղղել, սպասելով ինչ-որ արտասովոր երևույթի կատարման: Նրանցից մեկը խաչն է բռնել, Պետրոսը՝ մոմը, բուրվառը:

Հովնաթանն այս նկարում ձգտել է րատեղծել հուզմունքի ու խոր տրամության տրամադրություն հուղարկավորների ոչ միայն կեցվածքներով, այլև դեմքերի արտահայտությամբ, աչքերը պատկերելով շարժման վիճակում և հոնքերի միջև ավելացնելով կնճիռ, որը այսուհետև պահպան-

վելու է նրա դիմանկարներում որպես արտահայտիչ միջոց:

Այս նկարում հանդիպում ենք և մի այլ մանրամասնի, որը կարևոր է որպես հատկանիշ Հովնաթանի գործերը զանազանելու իր հոր և պապի ստեղծագործություններից: Դա հողաթափեր կամ շուտեր հիշեցնող կոշիկներ են, որոնցով Հովնաթանը պատկերել է իր սրբերին: Նաղաշի ու Հակոբի գործերում մարդիկ գերազանցապես ոտաբոբիկ են, կոշիկի այդ ձևը առայժմ հայտնի է միայն Հովնաթանի պատկերներում: Արարողություն խորհրդավորություն են հաղորդում երկնքից ճառագայթող լույսի լայն շերտը, որը խորհրդանշում է սուրբ հոգին, և ամպերի քուլաներում հայտնված հրեշտակների գլուխները:

Չնայած այսպիսի երևույթների առկայությանը, պատկերի բովանդակությունը հեռու է միստիկական տրամադրությունից: Դեպքերը կյանքի իրողությամբ բմբռնելու և պատկերելու այն համոզումը, որն ավանդաբար եկել էր Նաղաշի ու Հակոբի ստեղծագործություններից, պահպանվում էր և Հովնաթանի արվեստում որպես կայուն համոզում:

Ինչպես ասվեց, պատկերի մեջ կան տարբեր, փոխ առնված Նաղաշի ու Հակոբի արվեստից. Նաղաշից են՝ երկնքից ընկած լույսի ճառագայթման նման ձևի կիրառումը, սյունները, խոյակները, կամարները և առանձին մարդկային կերպարներ: Հակոբից են՝ զգեստների փողփողուն ձևերը, ծալքերը, աչքերի նկարման ձևը: Նաղաշի արվեստին հատուկ է նաև պատկերի կառուցման համաշարփության սկզբունքը, տեղ գտած և այս պատկերում: Կոշորտի հարցում Հովնաթանը դեռևս նմանվում է Հակոբին. գերադասություն տալով հնչեղ գույներին՝ կարմրի, կապույտի, կանաչի ու նարնջագույնի գերիշխումով:

Եթե «ննջում Աստվածածնի» պատկերի թեման ավետարանի մեջ շունի սյուսետային կոնկրետ նկարագրություն, և Հովնա-

թանին մնում էր ինքնուրույն մտահղացումով այն դարձնել սյուսետային պատկեր, «Քրիստոսի փորձությունը» ավետարանում այդ հիմքն ունի և նկարիչը լիովին հարադատ է մնացել նրան:

«Ննջումի» հետ ունեցած նմանությունը թե կերպարներով՝ Քրիստոսի, Պետրոսի, Հովհաննեսի և երկու սրբերի, թե գեմքերի մշակման նկարի նախասիրած յուրովի նրկարելակերպով, թե ընդհանուր կոշորտով, հիմք են տալիս վստահորեն եզրակացնելու, որ «Քրիստոսի փորձությունը» նույնպես պատկանում է Հովնաթանի վրձինին:

Քանի որ Հովնաթանը էջմիածնի պատկերները նկարել է ընդամենը մի քանի տարվա ընթացքում՝ 1784—1786—88 թվականներին, ուստի հնարավոր չէ ժամանակագրորեն որոշել, թե ո՞ր պատկերներն են ավելի վաղ կատարված, որո՞նք ավելի ուշ, բացի «ննջում»-ից, որը որոշակի կերպով վկայում է նկարի նոր ձևավորվող ստեղծագործական կարողությունների մասին: Մինչդեռ «Քրիստոսի փորձությունը» պատկերը արդեն ակնհայտ կերպով դրսևորում է վարպետության հասած նկարչի ստեղծագործական անհատականությունը: Սրա մեջ պատկերի կառուցվածքն ավելի պարզ է, տրամաբանված ու հնարամիտ, մարդկանց շարժումներն ավելի բազմազան են ու արտահայտիչ, սյուսետային գործողությունն ավելի լարված է ու աշխույժ, իրականի ըզգացողությունն ավելի բնական է ու կենդանի, գծանկարը անհամեմատ ձկուն է, գեղանկարչական միջոցները՝ հարուստ ու արտահայտչական:

Սյուսետն ներկայացնում է ավետարանի այն դեպքը, երբ Քրիստոսն իր երեսը աշակերտների՝ Պետրոսի, Հովհաննեսի ու Հակոբոսի հետ լեռ է բարձրանում աղոթելու և նրանց աչքի առաջ այլակերպվում է. երեսը փայլում է արեգակի պես, զգեստները ճերմակում են լույսի նման: Ապա նրա կողքին հայտնվում են Մովսես ու Եղիա մարգարեները, զրուցելով նրա հետ Երուսաղեմում

կատարվելիք դեպքերի մասին: Մինչ նրանք խոսում են, աշակերտները բնով են տարվում: Նույն պահին մի լուսավոր ամպ գալիս և նրանց ծածկում է աշակերտների տեսողությունից: Վերջինները քնից սթափվելով վախենում են ու այլալվում: Այդ ժամանակ ամպի ետևից լսվում է մի ձայն, որն ասում է. «Այդ է իմ սիրելի որդին, որին հավանել եմ. նրան մտիկ աշեք»:

Ինչպես պատկերից երևում է, Հովնաթանը սյուսետի նկարագրությունից դեբիտ չի շեղվել, եթե նկատի չունենանք Քրիստոսի և մարգարեների կերպարների նույնքան իրական վերարտադրումը, որքան և աշակերտների: Որոշ շափով Քրիստոսի կերպարըն է ակնվազված, նրբացված, մնալով իհարկե մարդկային նկարագրի շրջանակներում:

Պատկերը երկու մասի բաժանելու երկհարկ կոմպոզիցիոն մեթոդը՝ բաժանելով երկինքը երկրից, գալիս է Նաղաշի արվեստից, որի «Քրիստոսի հայտնությունը աշակերտներին» նկարը անպայման առիթ է տվել մտահղանալու հիշյալ պատկերը: Սակայն երկու պատկերների միջև եղած ընդհանրությունը սահմանափակվում է միայն կոմպոզիցիայի հեռավոր նմանողությամբ կամ հիշեցումով: Մինչդեռ ներքին կառուցվածքով, գործողության զարգացումով, բովանդակությանը դրամատիկական հուղականություն հաղորդելու և կերպարներին համոզիչ արտահայտչականություն տալու առումով նկարիչը ցուցաբերել է ինքնուրույնություն: Այստեղ ամեն ինչ համապատասխանում է սյուսետի նկարագրությունը: Ե՛վ լեռը՝ որը թե միջավայր է ստեղծում, թե կոնկրետացնում է գործողության վայրը, և՛ սպիտակ ամպերը, որոնք գեղեցիկ ծածկույթ են ստեղծել երկնքում, անշատելով այն երկրից, և՛ երկնային միջավայրը, որտեղ առանձնացվում են Քրիստոսն ու մարգարեները, և՛ երկիրը, որտեղ աշակերտները քրնից սթափված այլալվումների մեջ են: Հովնաթանը տրամաբանական հետևողականու-

\* Մեսրոպ արևելյանպոս Սմբատյանց, նկարագիր Նրնչակա, Թիֆլիս, 1904 թ.:

Յայնմը է գարգացրել դեպքերը, կարևոր ուշադրություն նվիրելով սյուժեի մանրամասներին:

Անշուշտ, պատկերի առանցքը Քրիստոսն է, որի շուրջ ծավալվում են գործողությունները: Ավետարանական շարադրանքը արդեն տալիս է Քրիստոսի նկարագիրը, որը թե համաշխարհային արվեստում, թե Հովնաթանյանների ստեղծագործությունների մեջ ունի իր տիպարային հատկանիշները: Նկարիչը որոշակի տարբերություն է դրել երկնային և երկրային դասերի կերպարների միջև, երկու դեպքում էլ պահպանելով մարդկային իրական հատկանիշները: Քրիստոսի կերպարը ազնվացված է, դիմադծերը՝ երանգկոտ, խոշոր աչքեր, բարձր, գծված աղեղնաձև հոնքեր, ուղիղ, քիթ, գծված նուրբ բերան, ողորկ այտեր, մինչև ուսերը փրված երկար, գանգուր մազեր: Կերպարի այս նույն հատկանիշները բնորոշ են և «Ննջում» պատկերի Քրիստոսի կերպարին, որոնք կարծես երկվորյակներ լինեն: Ծերմակ զգեստը բազմաթիվ ծալքերով զրկել է նրա մարմինը, նկատելի դարձնելով նրան շրջապատում ճաճանչափայլ դեղին ֆոնի վրա:

Քրիստոսի դեմքի արտահայտությունը խաղաղ է, բարեհամբույր, տրամադրությունը տրտում, կեցվածքը հանդիսավոր, դիրքը իշխող: Մարգարեները խոնարհաբար կանգնած են նրա կողքին, պատշաճ հարգանք մատուցելով նրան որպես աստվածորդու: Նրանք օժտված են ծերունական իմաստություններով: Մանավանդ Մովսես Մարգարեն, բռնած տասն պատվիրանների տախտակը, իր ալեհեր, պատկառանք ներշնչող արտաքինով, խոհուն արտահայտություններով, ծանրակշիռ կեցվածքով, փրկիսփա մտածողի տպավորություն է թողում: Ուսերի պատմունճանը իջնում է ներքև, զեղեցիկ ծալքերով ծածկելով ծունկը, որն այնպես զեղեցիկ է մատուցված առավել արտահայտիչ դարձնելով նրա կեցվածքը: Մեծ տպավորություն են թողնում Քրիստոսի ոտքերի

տակ փուլած, ութմով իրար հաջորդող սպիտակ ամպերի բուլաները, նկարված վահանաձև, Հովնաթանյանների գլխոցի ավանդական ոճավորումով: Այնպես է թվում, թե ամպերը լողում են երկնքում, իսկ Քրիստոսը թեթև ճախրանքով երկիր է իջնում:

Այլ գործողություն է տեղի ունենում պատկերի ներքևի մասում աշակերտների հետ, պայմանավորված Քրիստոսի այլակերպություններով: Քրիստոսի ու մարգարեների խոհական, պատկանելի կերպարանքներին, վայելուչ կեցվածքներին, ազնվացված կիրթ շարժումներին հակադրել են հասարակ դիմադծերով, կոպիտ շարժումներով, անփութորեն գետնին պռակած աշակերտները, որոնք քնից նոր սթափված, չհասկանալով կատարվող երևույթի զաղտնիքը, դարմացել, վախեցել, այլայլվել են, սպասելով ինչ-որ անակնկալ երևույթի: Հովնաթանյանը շատ լավ է ըմբռնել աշակերտների կացությունը նման իրադրության պայմաններում: Եվ եթե նրանց դեմքերին պակասում է համապատասխան հոգեվիճակ արտահայտող դիմախաղ, ապա նրանց կենդանի, աշխույժ, բազմազան շարժումները, համոզիչ կերպով վկայում են կատարվող դրամայի մասին: Հովհաննեսը պռակած տեղից հազիվ ուղղվել է և ակնապիշ երկինք է նայում, Պետրոսը ահաբեկված, պռակած վիճակից շուտ է եկել, իսկ Հակոբը թեք ընկած, ընդհատել է ընթերցումը սպասելով կատարվող դեպքին:

Պահպանելով պատկերի կառուցման համաշխարհային սկզբունքը, որը կանոն էր Հովնաթանյանների արվեստում, նկարիչը այնպես բանիմացորեն է տեղաբաշխել աշակերտներին, որ նրանց ներկայությունը ոչ միայն իմաստ, այլև կոմպոզիցիոն ավարտում է տալիս պատկերին: Իսկ կոմպոզիցիայի մասին ունեցած նրա գիտելիքները ինչպես երևում է, բավականաչափ խորն են: Զուգորդելով պատկերի բովանդակության հետ մարդկանց ճկուն շարժումները, ըզգեստների ձևերը, ծալքերը, միջավայրը

տեղծող առարկաները, նա ցուցաբերել է մեծ ճաշակ և հնարամտություն:

Հովնաթանյանը հմտորեն է համադրում հակադիր գույները՝ պատկերի կարևոր մասերին ակտիվ հնչեղություն տալու համար: այսպես՝ Քրիստոսի և մարգարեների խումբում Քրիստոսը սպիտակ զգեստով է, մարգարեները՝ կարմիր, կանաչ, կապույտ: այնպես է և աշակերտների խմբում, կարմիր, կանաչ, կապույտ զգեստների համադրումը՝ պղտոր մուգ կանաչ բլրի ֆոնի հետ: Չնայած գույները բոլոր դեպքերում վառ են, բայց զեղանկարչորեն ներգաշխակված են: Ծատ հաճելի տպավորություն են թողնում դեմքերը՝ լուսավոր օխրայի և վարդագույնի տատանումներով:

Նկատի ունենալով Հովնաթանյանի արվեստին բնորոշ վերը թվարկած հատկանիշները, կարելի է վստահորեն հաստատել, որ երևանի պատկերասրահի «Քաղաքի» Աստվածածինը սրբերի հետ» պատկերը նույնպես պատկանում է նրա վրձինին: Մասնավորապես կարելի է ելակետ ընդունել այս և նրկարչի նախորդ պատկերներում մարմնավորված անձնավորությունների նմանությունները: Այդպիսիք են՝ Աստվածամայրը, որը շատ նման է «Ննջում»-ի նույն տիպարին, Քրիստոսի պատկերը՝ պահված Աստվածածնի կողքին կանգնած սրբի ձևերում, որը կրկնվում է «Ննջում» և «Քրիստոսի փորձությունը» նկարներում, Աստվածածնի մոտ կանգնած սրբերը՝ նման «Ննջում» պատկերի սրբերի տիպարներին:

Այս բոլորով մեկտեղ, կարևոր է նկատի ունենալ և Հովնաթանյանի նկարչաձևը զեղանկարչական յուրովի միջոցների կիրառումով, ինչպես՝ կանոն դարձած ճակատի եռանկյունաձև կնճիոր, որը տեսնում ենք Քրիստոսի և աստու դեմքերին, հազուադեպի ձևերի ու ծալքերի մշակման կերպը, ամպերի նկարման եղանակը և այլ հատկանիշներ:

Առաջին տպավորությամբ կարելի է կարծել, թե պատկերը նկարված է արևմտա-

րոպական Վերածնության արվեստի նմուշների նմանողությամբ: Սակայն ուշադիր համեմատությունը անմիջապես կցրի այդ տպավորությունը, հիշողության մեջ թողնելով առանձին տարրեր, որոնք կարելի է դիտել որպես ազգեցություն, Հովնաթանյանների արվեստով տեղայնացված, մերված հայ ազգային արվեստի հետ: Այն նույնիսկ ունի կերպարի ազգային յուրահատուկ գրծեր, ազգային նկարագիր: Վերջապես ազգեցության խնդիրը նկատի ունենալով, չպետք է մոռանալ, որ եվրոպական տարբեր երկրների՝ Իտալիայի, Գերմանիայի, Նիդերլանդիայի, Ֆրանսիայի, Իսպանիայի և մյուսների արվեստը դիտելիս նույնպես տեսնում ենք մեկից մյուսին անցած ակնառու փոխազգեցություններ, որպիսի երևույթը, սակայն դեր չի խաղում բնորոշելու այս կամ այն երկրի արվեստի առանձնահատկությունն ու որակը:

Անշուշտ պետք է նաև նկատի ունենալ, որ հայկական արվեստում կամերային բնույթի պատկերների ավելի ուշ հանդես գալը չէր կարող լիովին ինքնուրույն զարգանալ և համաշխարհային արվեստից կրտրված մնալ, մասնավորապես որ քրիստոնյա ժողովուրդների իրար հետ ունեցած շփումը ունի դարերի պատմություն, իսկ կրոնական թեմաներով ստեղծված պատկերներից շատերը ստանալով որոշակի կաղապարում, դարձել էին ավանդական իրենց տիպարներին, տարազների, կոմպոզիցիայի և սրբերի մասին ունեցած դոգմատիկ հասկացողություններով:

Հովնաթանյանի թե այլ, թե, մասնավորապես, «Աստվածամոր» այս պատկերում ակնառու է Վերածնության արվեստի զեղարվեստական սկզբունքների կիրառումը՝ թեմայի բովանդակությունը մատչելի զեղարվեստական ձևերով շարադրելու, մարդկանց պարզ խմբավորման, համաշխարհային կանոնների պահպանման, մասնավորապես գլխավորին ենթարկելու, պլաստիկական էֆեկտներից խուսափելու, մոնումենտալին ընդ-

Հանրացումներ կատարելու ձգտումով: Սակայն, սրանցով մեկտեղ, Հովնաթանի «Աստվածամայրը» տարբերվում է Եվրոպական Վերածնությունից նուրբ ու միատիկորեն մտերիմ նույն թեմայով որոշ պատկերները: Հայ նկարչի ստեղծած կերպարն ունի նահապետական գեղջկական պարզություն, զերծ է սեթևեթ նազանքից և եթերային, երկնային գեղեցկությունից: Նրա գեմբի խաղաղ արտահայտությունը, լռիկ ու անխուսով հոգեվիճակը, հեղուկությունը, դանուկություն շնաշակած բարի սիրտը՝ երաշխավորում են նրա մարդկային բարեմասնությունների մասին: Հովնաթանը ստեղծել է ազնիվ, առաքինի, ողջխոս, բարեհամբույր, համեստ հատկություններով օժտված, իր ներքին ու արտաքին նկարագրով կանացի ազգային կերպար:

Եվրոպական արվեստում, շատ հաճախ, ընդունված է եղել Աստվածամորը պատկերել մտախոհ, թախծոտ տրամադրությամբ. բացատրելով դա նրանով, որ կանխազուշակելով որդու ապագա տառապանքները, նա ապրում է այդ վշտով: Հովնաթանի Աստվածամորը կարծես թե ծանոթ չէ այդ զգացումը: Նա չի մտորում, չի թախծում: Նկարիչը նպատակ չի ունեցել իր պատկերին տալ սյուժետային բնույթ, չի փորձել Տիրամորը ներկայացնել որպես անհատ մայր, որն ապրում է միայն իր որդու ճակատագրով: Նա ձգտել է ստեղծել Աստվածամոր ընդհանրական կերպար, որդու ապագա տառապանքները խորհրդանշելով պատկերում ներկայացված երկու սրբերի ձևերում գտնվող նշանակներով, մեկի ձևերին տալով դանուկության գավաթը, մյուսին՝ Քրիստոսի զլուխը: Ի դեպ, այդ զլուխը նրկարված է Ս. Լեհացու «Ողբ» նկարից:

Անշուշտ, բացառիկ նշանակություն տալով Աստվածամոր էությունը, Հովնաթանը պատկերի մեջ ոչ միայն նրան կենտրոնական տեղ է հատկացրել, այլև դիտակցորեն զոհաբերելով հեռանկարչական տարրական կանոնները, նրան կերպավորել է շատ ավել-

ի մեծ հարաբերաչափով, բան կողքին կանգնած սրբերին: Առավել փառահեղություն և իշխող դիրք տալու համար եկեղեցու ամենասիրեցյալ սրբուհուն, նա նրան պատկերել է բաց երկնքի ֆոնի վրա ոսկեզօծ թագով, մուգ կապույտ ծածկոցով ու վարդագույն զգեստով՝ որոնք գեղեցիկ ծալքերով իջնում են մինչև ոտքերի թաթերը. բազմած ոսկեզօծ գահին՝ որն ավելի շուտ հարթային բան ծավալային առաքկայի տրպավորություն է թողնում: Պատկանելի հանդիսավորություն է տալիս երկնքում հայտնված աստվածը բազկատարած վիճակում, շրջապատված սպիտակ ամպերի բուլաներով, որոնցից ներքև աղավաղակերպ սուրբ հոգին է ճախրում, իր զորությունը ճառագայթելով երկրի վրա:

Կոլորիտի հարցում Հովնաթանը ավանդապահ է, սահմանափակվելով կապույտի, կարմրի, նարնջագույնի, օխրայի շրջանակներով, որպիսի մեթոդով աշխատել են նրա նախորդները:

Ի տարբերություն իր նախորդների՝ Ս. Լեհացու, Նաղաշ, Հակոբ, որոնք սրբերին և, մասնավորապես, Աստվածամորը պատկերում էին ոտաբորիկ, Հովնաթանը պատկերում է կոշիկներով, որոնք պատկանելով հայկական տարազին, նույնությամբ կրկնվում են ինչպես նշված, այնպես էլ մի բանի այլ գործերում: Այս մանրամասնի նշումը, ինչպես ասվեց, կարևոր է զանազանելու Հովնաթանի գործերը:

Իր տեսակում առայժմ միակը հանդիսացող Աստվածածնի այս հիանալի պատկերը պատահականորեն է փրկվել ոչնչացումից, երբ ի թիվս այլ պատկերների, հանվել էր եկեղեցուց և տարվել պահեստ: Մի բանի տասնամյակ մնալով անհայտ, այժմ միայն ցուցադրվում է Երևանի պատկերասրահում:

Հովնաթանի նախորդ գործերի հետ ունեցած ոճական մի քանի նմանություններ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ նրա վրձնին է պատկանում նաև «Մոզերի երկրպագությունը»: Այդ նմանությունները վերաբերում

են մարդկային կերպարներին, հագուստների ձևերի ու ծալքերի մշակման եղանակին և մի քանի առարկաների առկայության, որոնց արդեն հանդիպել ենք նկարչի ստեղծագործություններում:

«Մոզերի երկրպագությունը» ավետարանի ամենալայն ճանաչում գտած թեմաներից մեկն է, ամենաբազմազան ձևերով շարադրված եվրոպական գեղանկարչության մեջ, բայց մի ընդհանուր սկզբունքի, կանոնի պահպանումով: Ոմանք նախընտրել են շենքի ներքո, ոմանք բացօթյա պայմաններ. ոմանք նախապատվությունը տվել են երևույթին, շեշտելով թեմայի գաղափարական նպատակասլացությունը, ոմանց գրավել է թեմայի տարաշխարհիկ մեկնաբանման հնարավորությունը: Նկարիչները մեծ մասամբ տիպարներ են ընտրել իրենց ժամանակի մարդկանցից, իրենց ժամանակի միջավայրում:

Հովնաթանի տիպարները նույնպես արևելյան են, իսկ հովիվների ու հրեշտակների տիպարները՝ նույնիսկ հայկական: Միջավայրը՝ սրբատաշ պատի մի հատված սյունազարդ գալիթով, նկարված է Եվրոպայի նկարիչների օրինակով, որպիսին կարելի է հանդիպել հայկական նարտարապետության մեջ: Հորիզոնում երևում է բնանկարի մի հատված ծառերով:

Հանդիսավոր արարողությունը տեղի է ունենում բացօթյա պայմաններում: Բովանդակությունը առավել պարզությամբ շարադրելու նկատառումով, Հովնաթանը այս դեպքում ևս կիրառել է դասական արվեստի պատկերի կառուցման համաշխարհային կանոնը, կենտրոնում տեղավորելով Մարիամին մանկան հետ, որին երկրպագելու և ընծաներ մատուցելու են եկել մոզերը և հովիվները: Մոզերի հետ են նրանց նիդակակիր թիկնապահները: Արարողությունը ներկա է Հովսեփը, զլխիկոր, լռիկ կանգնած Մարիամի զխավերը: Երկնքում, կիսաշրջանաձև ամպերի վրա, սովորականի պես պատկերված են երեք մանուկ հրեշտակներ, երկրպագելու Քրիստոսին: Նրանցից ներքև՝ երկնքում շողշողում է այն աստղը, որն ուղեկցել էր հովիվներին ու մոզերին դեպի Բեթղեհեմ:

տակներ, երկրպագելու Քրիստոսին: Նրանցից ներքև՝ երկնքում շողշողում է այն աստղը, որն ուղեկցել էր հովիվներին ու մոզերին դեպի Բեթղեհեմ:

Ուշագրություն են արժանի մոզերի տարօրինակ զգեստները, որոնք դժվար է որոշել թե ինչպիսի ծագում ունեն, թեպետ, թագերը հիշեցնում են հայկական հին դրամների վրա պահպանված մի քանի հայ թագավորների՝ Արտաշեսի, Պարույրի, Տիգրան Մեծի, Վոստրյակուհի թագերի ձևերը: Ընծաները նույնպես հիշեցնում են հայկական եկեղեցական սպասները, որոնք կարող են նկարված լինել էջմիածնի տաճարի իրերից:

Յուրահատուկ է Հովնաթանի նկարչական կերպը: Երբեմն մի բեկոված հայացք, մարմնի կամ ձեռքի թեթևակի շարժում բավական է ընդգծելու համար կերպարվողի գործողության նշանակությունը և նրա մղումը: «Երկրպագություն» նկարում բավական է եղել Մարիամի մի փոքր թեթևած պլիսի և խոնարհած աչքերի միջոցով ցույց տալ նրա հոգու խաղաղ վիճակը և պարկեշտությունը: Քրիստոսի ձեռքը համարող մոզի ազնիվ դեմքը, ծնկաչոք, խոնարհված գրությունը վկայում է նրա շեղմանը բարեպաշտության մասին: Մարիամի կողքին կանգնած մոզի խոնարհված վիճակը երաշխավորում է նրա անհամբեր սպասողական՝ դրությունը: Իսկ Քրիստոսի անմեղ նայվածքը քիչ բան չի ասում նրա մանկական հոգու մասին: Նույնը կարելի է ասել և հովիվների մասին, որոնց սեեռուն աչքերը վկայում են, որ նրանք այլայլուն զմայլանքի մեջ են:

Անշուշտ, պատկերի գեղարվեստական արտահայտչականությունը շատ ավելի տրպավորիչ կլիներ, եթե նկարիչը պատկերի ներքևի մասում շտեղավորեր երկրպագելու եկած հովիվներին, այդքան փոքր շափերով, զոհաբերելով հեռանկարչության կանոնները:

Նկարի կոլորիտը, որը շատ կողմերով հիշեցնում է «Թագակիր Աստվածածին» նր-

կարը, գույների իր շոայլ բազմազանությամբ երաշխավորում է նկարչի զեղարվեստական ներըմբռնման, հակադիր գույները բարձր զգացողությամբ համադրելու հիանալի տվյալների մասին: Նա կարողացել է ոչ միայն ներդաշնակել մոգերի տարաշխարհիկ տարազը՝ կարմիր, կանաչ, ծիրանագույն, սպիտակ, սրճագույն զգեստների և թանկագին քարերով դրվագված ոսկեզօծ ընծանների, թագերի, գոտիների խաչտաճամուկ բազմազանությունը, այլև այդ բազմազուն ու բազմատարր շրջապատում զեղանկարչական առճնցքը դարձնել մանուկը գրկած Աստվածամորը, որի հնչուն կապույտ ծածկոցը և կարմիր զգեստը այնպես նկատելի են դարձնում նրան:

Քեպես նկարչի այս ստեղծագործության մեջ կան միամտության արդյունք հանդիսացող հատվածներ, կաուցման թերություններ, բայց նա հաղթահարել է զեղարվեստական շատ դժվարին խնդիրներ: Չպետք է մոռանալ, որ Հովնաթանյանների զեղարվեստական ուսուցումը տեղի էր ունենում սահմանափակ դիտելիքների շրջանակներում, պարփակ զեղարվեստական կուլտուրայի պայմաններում, երբ Հայաստանում նոր էր սկիզբ առել կամերային պատկերներ ստեղծելու ավանդությունը:

«Նույի զոհաբերությունը» նկարում հանդիպում ենք Հովնաթանի նախորդ ստեղծագործություններից ծանոթ դեմքերի աստծու՝ որին գրեթե նույն դիմապատկերով ու շարժումով տեսանք «Թագակիր Աստվածածին» նկարում, և մարդկանց, որոնք նման են «Ննչումն Աստվածածնի» պատկերի դեմքերին: Այստեղ նույնպես տեսնում ենք Հովնաթանի նկարելաձևի կիրառումները, որպես սիբ բնորոշ էին և նրա մյուս գործերին: Մասնավորապես թեմատիկ պատկերներում, մարդկանց պատկերելով ցանկացած դիրքով, լինի դա դիմահայաց, երեք քառորդ կամ կիսադեմ, միշտ նրանց նայվածքը թերում է մի կողմ. մարդիկ երբեք չեն նայում դեմուղեմ: Միակ բացառությունը

նր Աստվածածինն է նույնանուն պատկերում: Երբեմն, ինչպես այս դեպքում, դա կարելի է համարել պատճառաբանված, կապված բովանդակության հետ, սակայն երբեմն դա թվում է միտումնավոր: Այս նկարում ևս, աստծու և Նույի դեմքերին հուզականություն տալու նկատառումով, նրանց հոնքերի միջև դրել է իր նախասիրած սովորական կնճիռը: Նույի զգեստները նկարված են ձևերի և ծալքերի նույնանման դասավորումով, ինչպիսին նախորդ մեկ-երկու պատկերներում:

Մյուսին ներկայացնում է Նույի կյանքի այն նկարագրությունը, երբ ջրհեղեղից հետո ջրերը ցամաքել են, տապանը հանդրվանել է Արարատի գագաթին, իսկ Նույը կնոջ, որդիների ու աղջիկների հետ զոհաբերություն է կատարում աստծուն, բարեհաջող փրկվելու առթիվ: Աստվածը կերպավորված է երկնքում նույնպիսի թևատարած շարժումով, ամպերի շրջապատում, ինչպես նախորդ նկարում. Արարատի ձյունապատ գագաթին տապանն է կանգնած. զոհասեղանի վրա գառ է ողջակիզվում. ծուխը բուլաներով ելկինք է բարձրանում, խառնվելով ամպերին. Նույը ընտանիքով ծնկաչոք ազդեցում է: Նրանց կողքին շրջում են թռչուններ, ի նշան այն բանի, որ Նույի հետ կենդանիներ էլ են ազատվել ջրհեղեղից, ինչպես նկարագրում է Աստվածաշունչը:

Պատկերն իր զեղանկարչական արժանիքներով զիջում է նկարչի նախորդ գործերին, բայց չի կարելի անտեսել նրա մի արժանիքը. դա՝ զոհաբերություն կատարող մարդկանց՝ հավատի երկյուղածությամբ համակված հոգեվիճակն է: Գեպի երկինք ուղղված նրանց սևեռուն նայվածքի, երկրպագողի վիճակում գտնվող նրանց խոնարհ, աստվածավախ կեցվածքի մեջ կա մի անկեղծություն, որը վկայում է նկարչի զեղարվեստական սուր ըմբռնողության մասին: Ապարքան ազդեցիկ, որքան ներշնչող և որքան հզոր ու ամենակարող է թվում աստվածը: իր կամքը թելադրելով մահկանացուներին:



VI. Հովնաթան Հովնաթանյան. Թագակիր Աստվածածին

Որոշ միամտութիւններով մեկտեղ, նըկարի պարզ, իմաստավորված կոտուցումը, ձևերի ընդհանրացված մշակումները և որոշ հատվածների գեղանկարչական արժանիքները պատկերին տալիս են գեղարվեստական անհրաժեշտ արտահայտչականութիւն:

Հովնաթանի մի այլ խումբ ստեղծագործութիւններ իրենց թեմաներով ավելի դրամատիկական են: Գրանցից շորսը ներկայացնում են Գրիգոր Լուսավորչի կյանքից առանձին դրվագներ, իսկ մեկը՝ Քրիստոսի խաչելութիւնը: Լուսավորչին նվիրված պատկերներից առաջին երկուսն են հայտնի բնագրերով. մյուս երկուսի՝ «Լուսավորչին խոր Վիրապ նետելը» և «Խոր Վիրապից դուրս բերելը», բնագրերը մնում են անհայտ: Գուցե դրանք էլ զոհ են գնացել պատկերամարտութիւնը:

Արտապատկերներով հայտնի նշված երկու նկարները պատկերված են մեկ կտավի վրա, որի մակերեսը նման է կամարի, երկու կողմից ունենալով սյուններ, որոնց խոյակները հիշեցնում են կտրնթական ոճը: Պատկերները դասավորված են՝ մեկը վերև, մյուսը՝ ներքև, իրարից բաժանված ճարտարապետական մի զարդով (կարտուշ):

Այս ստեղծագործութիւններն իրենց կառուցվածքով ավելի ինքնաբուխ մտածողութիւն արդունք են, իրենց բնույթով մոտ կենցաղային թեմայով պատկերներին: Որ սրանք և այս խմբին պատկանող նկարները նույնպես պատկանում են Հովնաթանի վերջինին, հաստատվում է նույնպիսի ոճական հատկանիշներով, որոնց մասին արդեն խոսվել է, ապա և «Պատկերացույցի» հեղինակի վկայութիւնով՝ որ դրանք կատարված են Ղուկաս կաթողիկոսի օրով, Հովնաթանի ձեռքով:

Նշված պատկերների թեմաներն ընդգրկում են Լուսավորչի վաղ գործունեութիւն հետ կապված դեպքերը, երբ նա քրիստոնեական դավանանքն ընդունելով, հակադրվում է Տրդատ թագավորին, իսկ

վերջինս, շարունակելով մնալ հեթանոս, հրամայում է նետել նրան խոր Վիրապ, և միայն տասնչորս տարի հետո, իրեն մի անբուժելի հիվանդութիւնից ապաքինելու համար դուրս բերում հորից:

Վերևի նկարում պատկերված է Լուսավորչին հորը իջեցնելու արարողութիւնը: Հորի կողքին դահին է բազմել Տրդատը, զայրույթով, վրեժխնդրութեամբ լցված դեպի իր զոհը, առաջ խոնարհված, դիտելով, թե ինչպես երկու դահիճ նրան հորն են նետում: Գահիճները օտար տարազով են. գլխներին ունեն մահմեդականների նման փաթթոցներ, իսկ հագուստները երկարում են մինչև ոտքերի թաթերը:

Տրդատը թեպետ հետագայում ընդունում է քրիստոնեութիւն և նույնիսկ ցուցաբերում ակտիվ գործունեութիւն՝ Հայաստանում քրիստոնեութիւն տարածելու և եկեղեցիներ կառուցելու ուղղութեամբ, բայց և այնպես Գրիգոր Լուսավորչին պատճառած տանջանքներն ու քրիստոնեա կույսերի նահատակութեան դործում նրա ցուցաբերած անօրինակ դաժանութիւնները մնում էին եկեղեցու համար աններելի հանցագործութիւններ, որոնց նկատմամբ հոգևորականութիւնը չէր կարող անտարբեր մնալ: Նշված պատկերը՝ եկեղեցու կողմից Տրդատի նկատմամբ ցուցաբերած անհաշտ վերաբերմունքի գրավականն է:

Սա առաջին դեպքը չէ. ինչպես վերևը տեսանք, շատ ավելի վաղ, Հովնաթանի հայրը՝ Հակոբը, Տրդատին պատկերել էր նահատակված Հռիփսիմե կույսի ոտքերի տակ ընկած:

Այստեղ Տրդատը ներկայացված է՝ դաժան, անմարդկային, վրեժխնդիր: Հակառակ նրան, Լուսավորչի պատկերված է իր նկատմամբ գործադրվող բռնութիւնը մարտիրոսաբար տանող մարդու պես, հլու հնազանդ ենթարկվելով դահիճների կամայականութեանը: Բռնութեան հանդեպ հնազանդութեան կոչը ավետարանի բարոյախոսական գաղափարի պրոպագանդում էր դա-

բեր շարունակ արտացոլում գտած կերպար-վեստում:

Հովնաթանը խորն է ըմբռնել առաջադրե-ված թեմայի իմաստը, պատկերի պարզ կառուցումով, համոզիչ գեղարվեստական միջոցներով պատկերելով լուսավորչական եկեղեցու համար այնքան նշանակալի այդ դրամատիկական միջադեպը: Լուսավորչի խղճալի վիճակը, ինչպիսին հատուկ է իր ճակատագրի հետ համակերպված մարդու հոգեվիճակին, վճիռն ի կատար ածելու դա-հիճնների վճռականությունը և, մասնավորա-պես, Տրդատի շարությամբ լցված, լարված հոգեվիճակը պետք էր որ համապատաս-խան ներգործություն ունենային հավատա-ցյալների վրա:

Կոմպոզիցիան ծավալվում է անկյունա-գծով, որը նպաստում է շարժման բնական վիճակին: Մարդիկ նկարված են զրազետ, դեմքերը արտահայտիչ են, կերպարային:

Դրանից ներքև տեղավորված մյուս պատ-կերը, որը նախորդ թեմայի շարունակու-թյունն է, ներկայացնում է Լուսավորչին խոր վիրապից դուրս բերելու արարողությունը: Հովնաթանի մոտ բնականի զգացողությու-նը բավական սուր է: Այն շարանենյ հոգե-վիճակը, որպիսին բնորոշ էր Լուսավորչին հորը նետող դահիճներին, այստեղ փոխա-րինված է արտասովոր հոգատարությունը: Երեք մարդ, մեծ զգուշավորությամբ, Լու-սավորչին դուրս են բերում հորից: Նրբորեն նկատված մարդկանց ճապուկ շարժումնե-րը այնպես բնական են, որ դիտողի մեջ կարեկցանքի զգացմունք է ծնվում դեպի Լուսավորչի, որը տասնչորս տարիների դաժան պայմաններում արդեն ճերմակել-ծերացել է, անտարբերությամբ դիմավորե-լով իր ազատումը: Ազատարարների բնա-կան կեցվածքները, նրանց լարված շար-ժումները և ցավակից վերաբերմունքը զը-րավական են այն դրամատիկական հոգեվի-ճակի, որի մեջ գտնվում են մարդիկ: Գե-ղարվեստական միջոցներով այս և նախորդ պատկերը հավասարապես են:

Լուսավորչին նվիրված երրորդ պատկերը կոչվում է «Գրիգոր Լուսավորչի ճգնություն-նը Սեպուհ լեռան վրա»: Ավանդությունն ասում է, որ նա «կյանքի վերջում իր պարտքը կատարած համարելով, հայրապե-տական բեռը իր որդուն թողեց, քաշվելով իր ճգնարանը՝ Սեպուհ լեռան Մանյա այրը, որտեղից այլևս չհեռացավ մինչև իր մահը»:

Հովնաթանը այս դեպքում էլ է հարազատ մնացել թեմայի նկարագրությունը, տալով բովանդակությունը համապատասխան կեր-պավորում: Ճգնավայրը մի մեծ ծառի խո-ռոչ է, որի առջև Լուսավորչի նստել է մե-նակյացի նման մեկամաղձոտ, ինքնամփոփ, աստվածավախ ներշնչանքով, երազկոտ թուխ աչքերը երկինք հառած, աղոթք մըր-մնջալիս: Նա գտնվում է այնպիսի զմայլան-քի մեջ, որ երկնքում նրան երեացել է իր պատկերը կաթողիկոսական համազգեստով, որպես վերհույ իր եռանդուն գործունեու-թյան տարիների, երբ նա վճռական դեր էր կատարում Հայաստանում քրիստոնեական կրոնը տարածելու համար:

Նկարիչը պահպանել է Լուսավորչի դիմա-դծերի նմանողությունը, ինչպիսին արդեն մշակված էր նախորդ պատկերներում: Ինչ-պես միշտ, կարևոր ուշադրություն է նվիր-ված պատկերած առարկայի կոնկրետու-թյանը: Ձգեստների բնականորեն նկարված ծալքերի օգնությամբ ստեղծված է կենդա-նի մարմնի տպավորություն, առանց որոնց պատկերն այդպիսի գրավչություն չէր ունե-նա:

Մեծ ուշադրություն է նվիրված և պատ-կերի կոմպոզիցիային. ծառի ետևից երևում են Լուսավորչին այցելության եկած հովիվ-ները, որոնց գոյությունը թե իմաստավոր-ում է բովանդակությունը, թե ստեղծում մասերի հավասարակշռություն: Պատկերի կոլորիտը Հովնաթանի համար մնում է մի-ջոց, ծառայելով բովանդակությունը արտա-հայտիչ դարձնելու նպատակին: Ահա թե ինչու, ֆոն հանդիսացող ծառը նկարված է տաք օխրայով և ումբրայով, իսկ Լուսավոր-

չիչը՝ կարմիր ծածկոցով, սպիտակա-մոխ-րավուն զգեստով, սպիտակած մաղերով, գունատ դեմքով, որոնք լավ հնչում են այդ մուգ ֆոնի վրա:

Գրիգոր Լուսավորչի կյանքն արտացո-լող մյուս պատկերը գրականության մեջ անվանվում է «Լուսավորչի մահը», թեպետ, ավելի ճիշտ կլիներ անվանել «Լուսավորչի թաղումը»: Իր թեմայով սա հաջորդում է նախորդ պատկերին և թվում է նրա շարու-նակությունը, նույն ծառի խոռոչը ներկա-յացնող միջավայրով: Իսկ ավանդությունն ասում է, որ Լուսավորչի վախճանվել է իր ճգնավայրում, որտեղ հովիվները նրա մար-մինը գտել են և թաղել նույն քարայրում: Միակ անհամապատասխանությունը ավան-դության նկարագրությունը այն է, որ նկա-րիչը թե նախորդ, թե այս պատկերում քա-րայրի փոխարեն պատկերել է ծառի խոռոչ, որն էլ, հավանաբար, նկատի է առնված որ-պես ճգնարան:

Լուսավորչին նվիրված պատկերների մեջ սա կարելի է համարել ամենակատարյալը իր տրամաշուք բովանդակությամբ, տրա-մարանված և գեղեցիկ կոմպոզիցիայով, մարդկանց իմաստավորված տեղաբաշխու-մով և մանրամասների շատ լավ գտնված հարաբերաչափերով: Պատկերը Հովնաթա-նին վերագրելու ապացույցի կարիք չի ըզ-գացվում, քանի որ և՛ Լուսավորչի կերպարն է նույնը, և՛ նկարելակերպն է նման մյուս երեք ստեղծագործություններին:

Թաղման արարողությունը որքան պարզ է ու անշուք, այնքան ավելի սրտահույզ է ու մարդկային, մանավանդ որ հավատացյալ հասարակ ժողովրդի ներկայացուցիչներն են թաղում իրենց հովվապետին: Նրբեմնի մեծ փառքի արժանացած, լուսավորչական եկեղեցու համար մեծագործ, մեծահամբավ կաթողիկոսը, որին եկեղեցական բազմա-թիվ թափոռների ժամանակ ուղեկցել էին հաղարավոր մարդիկ ու մեծանուն հոգեո-րականներ, այժմ շորս մարդու ուղեկցու-թյամբ է հուղարկվելով իր հավիտենա-

կան օթևանը: Հովիվներից երկուսը՝ զգու-շությամբ տանում են հանգուցյալի մարմի-նը, երրորդը նրա խույրն է բռնել, շորրորդը՝ կաթողիկոսական գավաղանը: Շատ գեղե-ցիկ դիրքով է պատկերված ննջեցյալի մար-մինը. կողքի թեքված պատկառելի գլուխը հանդարտ հանգում է ուսին. դեմքը խա-ղաղ է, թևը բնականորեն կախ է ընկած: Հովիվների մարմինների ուղղահայաց, ութ-միկ դասավորությունը և Լուսավորչի մարմ-նի հորիզոնական վիճակը ներդաշնակված են և բաշխված բանիմացորեն: Կատարումն այնքան է ճշմարտացի ու համոզիչ, այնպես է համապատասխանում իր բովանդակու-թյանը, որ եթե չլիներ լայն շերտով երկրն-քից ճառագայթող լույսը, որը որոշ շափով միատիկական նշանակություն ունի, պատ-կերը կարելի կլիներ դիտել որպես կենցա-ղային թեմայով ստեղծագործություն:

Դրամատիկական հուզականությամբ հա-ղեցած գործ է «Քրիստոսի խաչելությունը», որի մեջ ոչ միայն խաչված Քրիստոսի առ-կայությունն է ինքնաբերաբար տեղի տալիս հուզմունքի, այլև խաչափայտի մոտ հա-վաքված հարազատների վշտահար տրամա-գրությունն է բազմապատկում դրաման:

Եթե Գրիգոր Լուսավորչի կյանքի հետ ա-ռընչվող թեմաները արտացոլում են գտել բացառապես հայկական արվեստում, շունե-նալով նախատիպ այլ ժողովուրդների ար-վեստում, խաչելության թեման լայն տա-րածում է գտել ամբողջ քրիստոնյա աշ-խարհում, որի շուրջ ստեղծված կան բազ-մաթիվ տարբերակներով մեծ թվով գործեր թե եվրոպական, թե ասիական երկրների արվեստում: Ավանդաբար ընդունված է ե-ղել Քրիստոսին պատկերել խաչափայտին, շուրջը հավաքված հարազատներով, բարե-կամներով: Այդպիսի ավանդական ձևով է պատկերված և Հովնաթանի «Խաչելուցու-նը», որը խիստ նման է 15-րդ դարի երկ-րորդ կեսի իտալացի նկարիչ Լորենցո Կոս-տայինույանուն նկարին, որը գտնվում է Գերմանիայի Ալտենբուրգ քաղաքի թանգա-

րանում: Հազիվ թե հնարավոր լինի առանց Լ. Կոստայի նկարը տեսնելու ստեղծել զուգահեռներն այդքան նման պատկեր: Նմանությունն առկա է թե՛ Քրիստոսի, թե՛ Մարիամի, թե՛ մյուս կանաց կեցվածքներում, թե՛ պատկերի ընդհանուր կառուցվածքում: Հավանական է, որ Հովնաթանը հայ վաճառականների հետ ճանապարհորդած լինի Եվրոպա, որոնք առևտրական գործարքներով կապված էին եվրոպական երկրների հետ, այնտեղ էլ տեսած լինի Լ. Կոստայի նրժկարը:

Խաչելություն թեման, շնորհիվ իր հուզիչ և ներգործող բովանդակության, սկսած վաղ միջնադարից, եկեղեցու համար եղել է միշտ նախընտրելի: Բնականաբար, նկարիչներն այն պատկերել են հուզական տրամադրությամբ: Հովնաթանը նույնպես իր «Խաչելություն» պատկերում ավելի շեշտելու համար ողբերգական տրամադրությունը, նախընտրել է հրաժարվել երկու ավազակների ներկայությունից, որոնք, ըստ ավետարանի նկարադրության, խաչված են եղել նրա հետ. նա պատկերել է Քրիստոսին մեկուսի. նրա անշնչացած մարմինը հանգչում է երկնքի պղտոր կապտավուն ֆոնի վրա վեր խոյացող խաչափայտին, շրջապատված մահազույժ տպավորություն թողնող սպիտակ ու սև ամպերի քուլաներով: Մուսլի երկնքի շրջապատում գունատ մարմինը հնչում է որպես եղբերգի արձանացած ակկորդ, սիփեղով իր շուրջը թախիժ ու սուգ:

Հովնաթանը Քրիստոսին կերպավորել է մարդկային հատկանիշներով, միտում շունենալով իղեալականացնելու նրա կերպարը: Քրիստոսը նույն տիպարն է, ինչպիսին էր նրա նախորդ պատկերներում: Նա հանդարտ հանգչում է խաչին դուխր խոնարհված. դեմքը անայլաչ է. ինչպես ավետարանում է ասված, նա համբերությամբ է ըմպել դառնության բաժակը: Միայն ձեռքերն են կծկված գամերի պատճառած ցավից: Նրա մարմինը բնականորեն թուլացած

է. Քրիստոսի մարմինը մշակված է այնպիսի բանիմացությամբ, որ տարակուսանք չի մնում մարդու կազմվածքին լավագիտակ լինելու նկարի ունակության մասին:

Պատկերի դրամատիկական հուշականությունը լրացնում են խաչափայտի մոտ հավաքված երեք ողբացող կանայք՝ Տիրամայրը, Մարիամ Մագթաղինեն և Սողոմե Զբեղյան: Նրանցից յուրաքանչյուրը պատկերված է յուրովի վշտակեցելով ծանր ողբերգությունը: Սողոմեն՝ ինչպես անմեկին հոգսի տակ կրված, կսկծալի հայացքը Քրիստոսին ուղղած, ցավի մրմունջը շուրթերին, ձեռքերը շղաձաքաբար իրար և սեղմել ու անշարժացել տեղում, շփափափալով կատարված իրողությունը: Մագթաղինեն իր անսահման նվիրվածությունն ու երախտապարտ զգացմունքը դեպի Քրիստոսը արտահայտել է ծնկաչոք փարված խաչափայտին. մորմոքուն մի մեծ վիշտ իր սրտում: Հույզերի այս մակընթացությունը իր պատասխանը գտել է Տիրամոր կերպարի մեջ: Նա չի կոծում, չի ուշաթափվում, այլ կանգնած է խաչի մոտ մեկուսի, վշտաբեկ, անօգնական, հուսահատ շարժումով ձեռքերը տարածած, անհուսալի կացություն մեջ գտնվող որդեկորույս մոր փրկված հոգեվիճակով, վշտալի հայացքը ուղղած անշնչացած որդու մարմնին: Մեղմորեն դեպի Քրիստոսը հակված նրա գեղեցիկ դուխր, խորունկ, թախժոտ աչքերը, մայրական զթասրտությամբ լի արտահայտությունը, խիտ ծալքերով մինչև գետին իջնող զգեստների մեջ ամփոփված բարձրահասակ վայելչակազմ մարմինը նրա էությունը տալիս են արտասովոր հմայք, միաժամանակ կարեկցանք արթնացնելով դեպի այդ որբացած մայրը, որի հոգեխոռով վիճակը այնպես ներդաշնակում է ողբերգական իրադրությանը:

Բնականաբար, Մարիամ աստվածամայրը պատկերված է ազնվատես, քնքուշ, գեղեցիկ, կատարյալ մարմնական տվյալներով. քան մյուս կանայք:

Եվրոպական արվեստից կրած նմանողու-

թյամբ մեկտեղ, Հովնաթանի ստեղծագործությունը կերպավորման ձևերով ավելի շուշափելի ու անմիջական է թվում, քան համեմատության համար հիշատակված Լ. Կոստայի «Խաչելությունը», որի մեջ մարդիկ ներկայացված են եվրոպական վերածնություն արվեստին հատուկ հղվածությամբ: Արևելյու ըմբռնումը Հովնաթանի պատկերին տվել է յուրահատուկ նկարագիր: Տիպարներն արևելյան են, Քրիստոսի մարմնաձևերն ընդգծված են ծավալներով, կանանց զգեստները շեշտված են խորն ընկած ծալքերով ու փողփողուն ձևերով և, վերջապես, ամպերը շեշտված են նույն ավանդական ձևերով՝ գունդ-գունդ կուտակումներով: Արևի և լուսնի մարդակերպ պատկերների գոյությունը ավելի է շեշտում կոմպոզիցիայի հավասարակշռությունը, բայց միաժամանակ պատմողականություն է տալիս պատկերին, որոշ շափով մեղմելով երկնքի ներգործուն դերը, որն ինչպես հայտնի է, մուսլիվ է Քրիստոսի խաչելության պահին: Պատկերի կոմպոզիցիան կատարելապես համաչափ է բոլոր մասերում, որպիսի երևույթ հատուկ է Հովնաթանյանների տոհմի արվեստին: Կուրբիտը նույնպես շարունակում է մնալ ավանդական, մի քանի հիմնական գույներով՝ կապույտի, կարմրի, կանաչի, նարնջագույնի գերիշխումով, որոնք իրար հետ հակադրում են գտնվելով, անմիջապես ուշադրություն են գրավում ու նկատելի դարձնում առարկան: Այսպես, Տիրամոր կապույտ ծածկոցին հակադրված է կարմիր զգեստը. Մագթաղինեն նարնջագույն ծածկոցին՝ կանաչ զգեստը. Զբեղյայի կարմիր ծածկոցին՝ կանաչ զգեստը: Այս ամենը ակտիվորեն հնչում են՝ պղտոր կանաչ գետնի հետ:

Դասական արվեստին հատուկ գեղարվեստական ընդհանրացումներով ավարտված այս նկարը Հովնաթանի ստեղծագործությունների մեջ լավագույններից մեկն է:

Եկեղեցու զոգմատիկ գաղափարների

պրոպագանդան իր մարմնավորումը գտել է «Աստվածամայրը Գրիգոր Լուսավորչի և Ստեփանոս Նախավկայի հետ» ու «Քրիստոսը Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի հետ» մեծադիր պատկերներում: Ամենայն հավանականությամբ, սրանց թեմաները թելադրել է կաթողիկոսը, ամրապնդելու համար հավատացյալների մեջ Տիրամոր ու Քրիստոսի աստվածային կոչման գիտակցությունը, ներշնչելու նրանց հանդեպ հավատի, պատկառանքի, սիրո զգացմունք:

«Աստվածամայրը Գրիգոր Լուսավորչի և Ստեփանոսի հետ» պատկերը ներկայացնում է երկնքում բազմած տիրամորը, մանուկ Հիսուսը գրկին, որոնց ծնկաչոք երկրպագում է հայ եկեղեցու հովվապետ Գրիգոր Լուսավորիչը: Բնականաբար, եկեղեցու կողմից նրանց աստվածարելու նպատակը թելադրելու էր նկարչին որոշակի վերաբերմունք ցույց տալու: Ահա թե ինչու, Հովնաթանը ջանացել է Մարիամի կերպարը ազնվացնել, տալ նրա կեցվածքին հանդիսավորություն, փառահեղություն: Սակայն, չնայած այդպիսի նպատակադրման, իր տոհմի ռեալիստական համոզմունքին հավատարիմ՝ նկարիչը չի ձգտել աստվածամոր կերպարին տալ միստիկական այնպիսի նկարագիր, որպիսին հատուկ էր միջնադարյան արվեստին, այլ նրան մարմնավորել է մարդկային հատկություններով: Նա հանգիստ նստած է, մանուկ Հիսուսը գրկին, մայրական զգացմունքով դեպի որդին, որին զուգակցում է և որդու՝ որպես մարդկության փրկարարի կոչման հպարտ ինքնագիտակցությունը: Հովնաթանը Մարիամին կերպավորել է կարելույն շափ գեղեցիկ դիմագծերով՝ նշաձև մեծ աչքեր, կամարաձև հոնքեր, լայն կուպեր, գծազրված գեղեցիկ բերան՝ ընդգծված ներքևի շրթունքով, մի փոքր սրվող ծնոտ, փղոսկրի նման ողորկ մարմին, թարմ, վարդագույն դեմք: Կանացի գրծեր, որոնց ընդհանրապես նախասիրություն է տվել նկարիչը, որպիսիք, միաժամանակ բնորոշ են նաև հայ ազգային կանացի տի-



պարին: Ի դեպ, Մարիամի կերպարը, նման հավարական գծերով, արդեն հայտնի է նրա նախորդ պատկերներում: Մանուկ Հիսուսը նույնպես պահպանում է իր նմանությունը «Քաղաքի աստվածածին» նկարի Հիսուսի պատկերին:

Տիրամոր անձնավորությունը փառահեղ հանդիսավորություն տալու նպատակով, նրկարիչը նրան առանձնացրել է պատկերի կենտրոնում, շրջագծված ամպերի քուլաներով, ստեղծելով երկնային միջավայր:

Նրանցից աչ ու ձախ պատկերված են Գրիգոր Լուսավորիչը և Ստեփանոսը պատարագի հանդերձանքով, ծնկաչոք, հնազանդ երկուդածությունը Տիրամորը և Հիսուսին երկրպագելիս: Լուսավորչի և Ստեփանոսի գլխավերևում սփռված են ճերմակ ամպեր, որոնց քուլաներում ճախրում են փոքրիկ, մերկամարմին հրեշտակներ, մանկական շարժուն աշխուժությունը փառաբանելով Տիրամորն ու Հիսուսին: Երկու հրեշտակ թագ են դնում Մարիամի գլխին, փառաբանումն ու աստվածարումը հասցնելով իրենց գազաթնակետին:

Նկատվում է, որ այս պատկերի մեջ կան գեղանկարչական նմանօրինակ միջոցների կիրառման երևույթներ, որոնք ավանդաբար կրկնվում են Հովնաթանի արվեստում. այդպիսիք են՝ դեմքերի նկարման մեթոդը, ըզգեստների ծալքերի մշակման ձևը, զգեստների ոճը, ամպերի նկարման եղանակը, նրկարի կոլորիտը: Չի կարելի անտեսել, որ շնայած իր բնույթին ու նշանակությանը, հիշյալ պատկերն ունի գեղանկարչական շատ լավ արժանիքներ: Հովնաթանն իրեն դրսևորել է որպես գույնի հիանալի զգացողությունը օժտված նկարիչ: Բազմերանգ, հյութեղ, հագեցած, թափանցիկ գույներով են նկարված Մարիամի դեմքը և հրեշտակների մերկ մարմինները, պահպանելով նյութի գեղանկարչական առարկայականությունը: Մասնավորապես, հրապուրիչ են հրեշտակների նրբագեղ, կենսաբույր թարմությունը մանկական վարդագույն մարմին-

ները սպիտակ ամպերի շրջապատում, որոնք սքանչելի գեղանկարչական հնչեղություն են ստացել:

Կարևոր նշանակություն տալով գույնին՝ որպես գեղանկարչական արտահայտիչ միջոցի, նկարիչը հմտորեն օգտագործել է պատկերի գաղափարական բովանդակությունը առավել շարժված արտահայտիչ դարձնելու նպատակին: Պատկերի կենտրոնական դեմքը՝ Մարիամը ոչ միայն կոմպոզիցիայով է իշխող դիրք գրավում, այլև իր հնչյուն կապույտ ծածկոցով ու կարմիր զգեստով է ուշադրություն խլում, ստեղծելով հանդիսավորություն: Տոնական փառահեղություն են տալիս Գրիգոր Լուսավորիչը և Ստեփանոսը իրենց ծաղկավոր շուրջառններով, որոնց առկայությունը իմաստավորում է Աստվածամոր փառաբանումը: Պատկերի կոմպոզիցիան, ինչպես միշտ, հիմնված է կատարյալ համաշափության պահպանման կանոնի վերա, որպիսի պարզություն մեծապես նպաստում է թեմայի բովանդակության անմիջական ընկալմանը: Ավելին, այս դեպքում, համաշափության կանոնի վրա հիմնված պատկերի պարզ կառուցումը՝ կենտրոնում ունենալով Տիրամորը և երկու կողմերին հավասարակշիռ հարաբերությամբ դասավորված Լուսավորչին ու Ստեփանոսին՝ հարակից մանրամասներով, օգնել է ավելի ցայտուն ձևով շեշտելու հետապնդած գաղափարը՝ Տիրամոր փառաբանումը:

Նպատակի հետապնդումով նախորդին նույնատիպ է «Քրիստոսը Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի հետ» պատկերը, միայն այն տարբերությամբ, որ այս դեպքում Մարիամի փոխարեն Քրիստոսն է փառաբանվում:

Ըստ երևույթին, այս և նախորդ պատկերը եկեղեցու կողմից պատվիրվել են՝ նախատեսված որոշակի տեղի համար: Իրա սպասողը թե իմաստի, թե կոմպոզիցիայի, թե շարժերի իրար հետ ունեցած համապատասխանությունն է: Այստեղ ևս, նույն կոմպոզիցիայով, պատկերված են՝ կենտրոնում

Քրիստոսը, ձախակողմը Մարիամը և տշուկողմը Հովհաննես Մկրտչի: Քրիստոսը պատկերված է խաչելությունից հետո, շարժարանքի նշաններով՝ խոցված կողով, ձեռքերին մնացած դամբրի հետքերով և խաչափայտով: Նպատակ ունենալով ընդգծել Քրիստոսի ամենագոր և ներողամիտ հատկությունները, Հովնաթանը նրա ոտքերի տակ պատկերել է երկրագունդը, երկնքին ծիածան, իսկ իրեն՝ խաչակնքելիս: Այս ամենին լրացնում են Մարիամն ու Հովհաննես Մկրտչի, որոնք աստվածավախ արտահայտությամբ, ծնկաչոք, ի նշան հնազանդության երկրպագում են Քրիստոսին: Ինչպես տեսնում ենք, աստվածարվող անձի նկատմամբ երկրպագողների կողմից նույն վերաբերմունքն է ցույց տրվում ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս պատկերում:

Ինչպես նախորդ պատկերում, այնպես էլ այստեղ, նկարիչը սրբերին պատկերել է մարդկային ֆիզիկական ու հոգեկան հատկանիշներով: Համեմատաբար հանգիստ է ու անխռով Քրիստոսի կերպարը: Նրա տիպարը մեղ ազդեն ծանոթ է նկարչի նախորդ պատկերներով, անշուշտ ինքնաստեղծ, ինչ որ շարժվել հավաքական գծերով, և թեպետ ոչ այնքան իդեալացված, բայց գեղեցիկ դիմազոներով. լայն բացվածքներով, խոշոր և ձգողական հատկություն ունեցող խոհուն աչքեր, դեմքին խաղաղ արտահայտություն սովող գծված հոնքեր, գեղեցիկ նկարված բերան, երկճյուղ մորուք, երիտասարդական թարմությամբ աչքի ընկնող դեմք, ճակատի մեջտեղից բացված սանրվածք, մինչև ուսերը փռված շագանակագույն մազեր:

Իր դիրքով և հարաբերաչափով գրավելով կենտրոնական տեղ, Քրիստոսը պատկերում մնում է իշխող. և շնայած իր բարեհամբույր դիմազոներին, նրա կեցվածքը բավական ազդեցիկ է և պատկառու: Իսկ դա, համապատասխան թեմայի գաղափարի, պետք է համարել նկարչի առավելությունը:

Քրիստոսից ստացած պատկառազուտ պավորությունը բազմապատկվում է Մա-

րիամի և Հովհաննես Մկրտչի առկայությամբ: Մարիամը մայրական զթառատ հանդարտությամբ ծունկի է եկել որդու առաջ և ինչպես բազմաթիվ այլ թեմատիկ պատկերներում կարելի է տեսնել, ներողամտաբար է նայում աշխարհին և մարդկության կատարած հանցանքներին, որոնց զոհ է Քրիստոսը: Մարիամի լայն բացված մեծ աչքերում նկարիչը դրել է աստվածավախ, խոնարհ, տխուր արտահայտություն, որն այնպես ներդաշնակվում է նրա վշտահար տրամադրության հետ:

Ոչ պակաս դրամատիկական է Հովհաննես Մկրտչի, նույնպես ծնկաչոք, ձեռքերը կրծքին խաչած, իրենից անբաժանելի խաչը գրկած, հայացքը տխրությամբ Քրիստոսին հառած: Նրա խաչի վրայի ժապավենին գրված է՝ «Ձայն բարբառո հանապատի»: Նրա դեմքը խստատես է, առնական, գեղեկական:

Այս պատկերը նախորդին ներդաշնակ է կառուցված նաև մանրամասներով: Այսպես, երկնքում կիսաշրջանաձև պատկերված են սպիտակ ամպերի քուլաներ, որոնց մեջ մերկ մարմնով փոքրիկ հրեշտակներ են սավառնում:

Պատկերին առանձին արտահայտչականություն են տալիս զգեստների ձևերն ու ծալքերը, որոնք սովորական են Հովնաթանյանների գործերում: Մասնավորապես, գրավիչ են Մարիամի զգեստները, որոնք ազնվացնում, գեղեցկացնում են նրա մարմնակազմությունը: Մեծ ճաշակ էր պետք ունենալ, այդպես կատարյալ ներդաշնակելու համար նրա կապույտ ծածկոցը և կարմիր զգեստը երկնքի կապույտի հետ: Շատ գեղեցիկ և մտածված են մշակված նաև Հովհաննես Մկրտչի զգեստները՝ կարմիր պատմուճան, կապտականաչավուն զգեստ, որոնց ծալքերը բնականորեն ընդգծում են նրա մարմնի ձևերը: Գեղեցիկ դասավորությամբ է պատկերված նաև Քրիստոսի կարմրավարդագույն ծածկոցը, որն իջնում է աչ ուսից և ծածկում նրա մարմնի մերկությունը, լավ

դասավորված ծախքեր առաջացնելով ազդերի և սրունքների շուրջը: Պետք է ասել, որ Հովնաթանը զգեստների ծախքերը մշակելիս ավելի շատ ուշադրություն է դարձնում նրանց արտաքին տպավորությանը, չխորանալով նրանց գունային տատանումների ու արտացոլումների մեջ: Գույները, ինչպես միշտ, դրված են լայն մակերեսներով, իրենց պարզությամբ: Հովնաթանի մեծ առավելությունը մարմնի մերկ մասերի գեղանկարչական մշակման մեջ է. նա շատ լավ է տիրապետում լուսավոր գույներին ու երանգներին, բաց օխրայի, կենդարի, ումբրայի օգնությամբ հասնելով առարկաների գեղանկարչական նյութական հատկության արտահայտմանը, որը ռեալիստական արվեստի նախապայմաններից մեկն է հանդիսանում: Նկատենք նաև, որ, մասնավորապես, վերջին գործերում Հովնաթանի նրկարելակերպը ազգակցում է մոնումենտալին գեղանկարչության սկզբունքներին:

Եթե քրիստոնեական եկեղեցու դոգմատիկ գաղափարների սրբապատկան նպատակին ծառայող նախորդ երկու պատկերների մեջ բովանդակության շափից ավելի գերիշխումը կաշկանդել էր նկարչի ստեղծագործական երևակայությունը, զսպել գեղարվեստական հնարանքները, ինչ-որ շափով պաշտոնականություն տալով պատկերին, ապա «Աստվածամոր թագադրումը», չնայած իր նույնատիպ թեմային, շատ ավելի անկաշկանդ է կերպավորման միջոցներով, ինքնաբերա է գեղանկարչական հնարանքներով: Մի հատկություն, որը մնում է ընդհանուր թե նախորդ, թե այս նկարների համար, դա՛ արարողության հանդիսավորությունն է, ընդգծված կոմպոզիցիայով, որով և՛ Մարիամի, և՛ Քրիստոսի աստվածարումը հասցված է իր գագաթնակետին:

«Աստվածամոր թագադրումը» կարելի է համարել Հովնաթանի ամենագեղեցիկ պատկերներից մեկը, որով և նրա վարպետությունն է իր կատարելությանը հասել: Համալայնության կանոնի պահպանումով

կառուցված պատկերի կենտրոնում, ծնկաշոր դիրքով, պատկերված է Տիրամայրը, որին թագադրում են աստվածն ու Քրիստոսը: Պետք է ասել, որ գաղափարը նորությունն է: Նման թեմայով գործեր կան նաև եվրոպական արվեստում, թեպետ փոքր թրվով: Մասնավորապես, կարելի է հիշատակել 17-րդ դարի իսպանացի հանձարեղ նկարիչ Վելասկեզի «Թագադրում»-ը, որն ի դեպ, նույնպիսի եռանկյունաձև կառուցվածք ունի:

Գերագույն սրբերը ներկայացված են իրենցից անբաժան նշանակներով. աստվածը խաչապսակ զնդով, որը խորհրդանշում է նրա անսահմանափակ երկրային իշխանությունը, Քրիստոսը՝ խաչափայտով, որը խորհրդանշում է նրա երկրային շարժանքները: Թե աստծու, թե Քրիստոսի տիպարները նույնն են, որպիսիք էին նկարչի նախորդ ստեղծագործություններում: Մասնավորապես, Քրիստոսը հար և նման է նրկարչի մի քանի պատկերներում մեզ արդեն հայտնի նույն տիպարներին: Նա շատ նման է և նախորդ պատկերում մերկ վիճակում կերպավորված Քրիստոսին, ուսին զցած պատմունձանով:

Բացառիկ գրավչություն ունի Մարիամի կերպարը, որին Հովնաթանը հատուկ ուշադրություն է նվիրում իր բոլոր պատկերներում:

Հովնաթանի տիրամայրերը ընդհանրապես ընտրովի են իրենց մարմնական կատարելությամբ, սակայն այս անգամ նկարիչն ինքն իրեն դերադանցել է: Տարված կանացի գեղեցկության իր իրենցով, նա գիտակցորեն անտեսել է, որ Մարիամը երեսուներկու տարեկան որդու մայր է, որ նա մեծ սուգ է ապրել և հոգեցունց տառապանքների է ենթարկվել որդու կապակցությամբ, և նրան պատկերել է մանկամարդ կնոջ երիտասարդական թարմությամբ, ազնիվ, գեղեցիկ դիմագծերով, բարեկազմ, նուրբ ձեռքերն իրար հպած, միամիտ, անաղարտ հոգու պայծառությամբ ծունկի ե-

կած հոր և որդու առաջ հեզորեն աղոթելիս: Գոհունակության երջանիկ ժպիտն է ողողել նրա ազնվատես, գեղակերտ դեմքը, տալով նրա կերպարին կանացի թովչանքի անկրկնելի գրավչություն:

Սա այն մեթոդներից մեկն էր, սրով իրականացվում էր եկեղեցու ձգտումը՝ պատկերների օգնությամբ հավատացյալների մեջ սեր և հարգանք սերմանել սրբերի նկատմամբ:

Պատկերի բովանդակությունը լրացնող և այլ մանրամասներ կան, որոնք նույնպես նպաստում են հանդիսավոր արարողությանն ավելի փառահեղություն տալու և գեղանկարչական արտահայտչականությունն ակտիվացնելու: Այդպիսիք են՝ ներքևում լույսով ողողված սպիտակ ամպերը՝ նրանց բույաներում խայտացող փոքրիկ հրեշտակներով, որոնք երկինք հասկացողությունն են խորհրդանշում և միաժամանակ, գեղանկարչական հմայք տալիս պատկերին: Այդպիսին է և երկնքում, լույսի ճաճանչների մեջ սավառնող աղավնակերպ սուրբ հոգին, որով ամբողջանում է սուրբ երրորդություն հասկացողությունը, իր հերթին աշխուժացնելով այդ հատվածը:

Ենթ ուշադրություն է նվիրված թե կոմպոզիցիային, թե կոլորիտին: Գեղանկարչական յուրաքանչյուր ստեղծագործության գերազանցության նախապայմաններից մեկը նրա կոլորիտի ներդաշնակ միասնությունն է: Այս հարցում Հովնաթանը վարպետ է: Չնայած պատկերի բազմազունության, մասնավորապես իրար հակադիր տարբեր գույնի զգեստներով՝ կարմիր, կանաչ, ծիրանագույն, կապույտ, սրճագույն, նկարիչը դրանք իրար հետ ներդաշնակել է մեծ հմտությամբ, պահպանելով յուրաքանչյուրի ինտենսիվությունը, կոլորիտի միասնությունը:

Սակայն զգեստներից ավելի կատարյալ են գեղանկարված մարդկանց դեմքերը, մարմինները: Այս պատկերով Հովնաթանի վրձինը հասնում է գեղանկարչական բարձր մակարդակի: Սքանչանալ կարելի է Քրիս-

տոսի մերկ մարմնով, որը նկարված է և մարդակազմության կատարելությամբ, և հողագույն նրբերանգ կոլորիտի փափկությամբ, հասցված գեղանկարչական նյութական պատկերավորության: Բաց լուսավոր օխրան, միացած կինովարի հետ, որոնցով նա գեղանկարել է դեմքերը, ձեռքերը, ոտքերը և մարմնի մերկ մասերը, հասցված են այնպիսի հյութեղության ու հագեցածության, որպիսին հատուկ է վենետիկյան նկարիչների կոլորիտին: Այդպիսի լուսավոր երանգներով է գեղանկարված և Տիրամոր դեմքը, վիզը, ձեռքերը, որոնք թվում են ողողված լույսի ոսկեզօծ ճառագայթներով: Մարմինների ստվերոտ մասերում օգտագործելով բաց ումբրա և բաց սրճագույն, Հովնաթանը ստեղծել է տաք և սառն գույների մեղմ հակադրումներ, որոնք իրար հետ մերկված են կիսալույսերի օգնությամբ: Բանիմաց են կիրառված և արտացոլումները:

Պատկերին շքեղություն են տալիս շափավոր զարդերը՝ կանաչ փիրուզի և մարգարիտների շարքը Տիրամոր զգեստի վզին, որոնք այնպես սազում են նրա գեղափթիթ դեմքին, և ոսկե երիզը կապույտ պատմունձանի ու կարմիր զգեստի վրա:

Վերջապես պատկերին շուք են տալիս և լուսապսակները՝ աստծու, Քրիստոսի և Մարիամի գլխների շուրջը:

Յավոք, պետք է ասել, որ այս պատկերը էջմիածնում նույնպես եկեղեցուց հանվելով և տեղափոխվելով պահեստ, լուրջ վնասվածք է ստացել:

Սրանք են առայժմ էջմիածնի համար կատարված առավել կարևոր թեմատիկ ստեղծագործությունները: Սա չի նշանակում, իհարկե, թե դրանց թիվն այդքան փոքր է եղել. կաթողիկոսական դիվանի գրությունների համաձայն դրանք ավելի մեծ թիվ են կազմել:

Բացի թեմատիկ պատկերներից, Հովնաթանը նկարել է և այլ գործեր՝ հրեշտակ-

ների, մարգարեների, հոգևորականների ամբողջ հասակով առանձին պատկերներու ի գեպ իր ժամանակին էջմիածնի տաճարում ցուցադրված այդ կարգի պատկերների թիվը մեծ է եղել: Այժմ էջմիածնում և Երևանի պատկերասրահում պահպանված քառասունից ավելի այդպիսի պատկերներ ներկայացնում են տարբեր նկարիչների գործեր: Ակնհայտ է, որ դրանց գերակշիռ մասը պատկանում է Հովնաթանյանների դպրոցին: Բայց դրանց միջև եղած մեծ նմանությունը, որը հետևանք էր այդ տոհմում հարատևած գեղարվեստական ավանդությունների պահպանման, լուրջ դժվարություն է ստեղծում դրանք դասակարգելու ըստ հեղինակների: Եվ, այնուամենայնիվ, հիմք ընդունելով Հովնաթանի արվեստին բնորոշ մի քանի հատկանիշներ, որոնց մասին վերևը խոսվել է, հնարավոր է եղել մեզ հասած մեծաքանակ, իրար նման սրբապատկերներից մոտ երկու տասնյակը վերագրել Հովնաթանին:

Դրանց մեջ իրենց բովանդակությամբ գրեթե սյուժետային են «Գաբրիել» և «Միքայել» հրեշտակապետների առանձին պատկերները: Երկնային սրբերի դասին պատկանող այդ ռազմաշունչ էակները, որոնք ի պաշտոնն կոչված են շարի դեմ կռվելու, սատանաներից ու դևերից մարդկությունը փրկելու, պատկերված են իրենց դերում, իրենց նշանակներով՝ Գաբրիելը նիզակով և հրեղեն սրով, Միքայելը՝ նիզակով և կշեռքով: Նրանք գեղանկուր են արել սատանաներին և նիզակով սպանում են: Այսպիսի սյուժեներով նկարներ նույնպես որոշակի նպատակ են հետապնդել, պրոպագանդելու շարին խափանելու երկնային իշխանության ուժը: Այդ նկատառումով Հովնաթանը նրանց կերպավորել է մարմնեղ, հուժկու բազուկներով, անհաղթ զորությամբ օժտված, ինքնավստահ, հաղթական կեցվածքով ոտնակոխ արած թևավոր սատանաներին: Նրանք հագած են արտասովոր զգեստներ, որպիսիք խիտ ծալքերով ներքև

են թափված, կապած ունեն զրահանման զոտիներ: Եթե նկատի շունենանք հրեշտակների թևերը և լուսապսակները, նրանք կման մարդկային իրենց և մարմնական հատկություններով, և դիմագծերով: Նույնիսկ ավելին, Վերածնության նկարիչների նման Հովնաթանը հրոսականացրել է իր սրբերին, օժտել է նրանց ուժով և կորովով: Նույնիսկ սատանաներն են մարդակերպ:

Հրեշտակները թեպետ պատկերված են առանձին կտավների վրա, բայց նրանց կեցվածքը, շարժումը իրար հար ու նման են: Տարբերությունը միայն դեմքերի մեջ է:

Ուշագրավ է, որ Հովնաթանի այս պատկերի մեջ առաջին անգամ տեսնում ենք եվրոպական 17-րդ դարի բարոկկոյի արվեստին բնորոշ ոճական հատկանիշներ: Հրեշտակների ծանրակշիռ մարմինների հաղթանդամ կազմվածքը, աշխուժ, հուժկու շարժումները, բազմաձայլ, փողփողուն ըզզեստները, ծավալային ձևերը, լույսի ու ստվերների հակադրումների վրա կառուցված խորությունները հիշեցնում են Ֆլամանդական բարոկկոյի արվեստը: Լ'ստ երևույթին, այս պատկերների ստեղծման շարժառիթը հանդիսացել է Ս. Լեհացու «Ավետաբեր հրեշտակը» պատկերը, որի հետ մեծ նմանություն ունեն հիշյալ երկու հրեշտակների պատկերները թե կամպոզիցիայով, թե մի քանի մանրամասներով, այն տարբերությամբ, որ Լեհացու ստեղծագործությունը շատ ավելի հմուտ, անսխալ է կառուցված, թեև կերպարն ավելի պակաս առնական է, քան սրանք:

Գիմագծերով առանձնապես արտահայտիչ է Միքայելը, օժտված մարդկային ազնիվ բարեմասնություններով, շարին պատժելու գոհունակությամբ. նույնիսկ ավելին. նրա դեմքին շողում է զմայլանքի արտահայտություն, որին քիչ չեն օգնում կանացիության հասնող նրա նուրբ, գեղեցիկ դիմագծերը:

Այլ է Գաբրիելը, որին ժողովրդի մեջ ընդունված է անվանել հոգեհառ: Նա ավելի

առնական է, հաստատակամ, ինքնավստահ, համարձակ ու նույնիսկ ազդեցիկ:

Ինչպես տեսնում ենք, նույնիսկ վերացական անձնավորությունների կերպարներ ստեղծելիս, ինչպիսիք հրեշտակներն են, Հովնաթանը հավատարիմ է մնում իր տոհմի ռեալիստական ավանդություններին, կերպավորելով յուրաքանչյուրին եկեղեցու սահմանած նկարագրի հոգեբանական առանձնահատկություններով:

Մյուս խումբ պատկերները ներկայացնում են մարգարեների: Եսայի, Եղիա, Մեքիա, Ամուս, Հովել, Անդեա, Նավում, Ամբակում և ուրիշներ պատկերված են ամբողջ հասակով կանգնած, յուրաքանչյուրի ձեռքին որևէ նշանակ՝ զիբը, սղոց, դուլ, հոգևորականի զգեստով՝ ներշնչանքի մեջ, ճգնակյաց մարդու վիճակում:

Այս պատկերները Հովնաթանին վերագրելու հավաստիությունը հաստատվում է նրա նախասիրած նկարելակերպի առկայությամբ, ինչպես դեմքերի, այնպես էլ ըզզեստների յուրովի մշակմամբ, որն արդեն մեթոդ է դարձել նրա մոտ: Ծշմարիտ է, որ միևնույն մեթոդի կիրառումը բոլոր պատկերներում ստեղծում է որոշ միօրինակություն, բայց առանձին գործերում ճակատի կնճիռի առկայությունը դեմքին հաղորդում է հոգեբանական-հուզական արտահայտություն: Նկատելի է նաև, որ նշված պատկերների մեջ Հովնաթանի վարպետությունը անհամեմատ կատարելության է հասել և՛ կերպարների հոգեբանական խորությամբ և՛ մարմնի առանձին մասերի հմուտ մշակումով: Նման առավելություններով օրինակ ծառայող գործերից մեկն է «Մեքիա մարգարեն»: Նա կանգնած է խորին ներշնչանքով հայացքը դեպի անորոշություն ուղղած, մտքերի մեջ սուզված, մի ձեռքը խոնարհաբար կրծքին դրած, մյուսով գիրքը բռնած: Նա ալեհեր է, պատկառելի, խիտ աճած մորուքով, երկար զգեստով, ոտաբոբիկ: Պատկերի առավելությունն այն է, որ մարգարեի և՛ կեցվածքը, և՛ ձեռքերի շարժումը, և՛

դեմքի արտահայտությունը ուղղված են մեկ նպատակի և միասնաբար նպաստում են ներշնչանքի մեջ գտնվող մարդկային հոգեվիճակի դրսևորմանը:

Հովնաթանը միակերպ չի պատկերել մարգարեներին. նա ձգտել է տարբերել նրանց ըստ տարիքի, ըստ իմաստության, ըստ նրանց մարգարեությունից բխող հատկանիշների, տարբեր գիրքերում, տարբեր հուզմունքի արտահայտությամբ: Մի ընդհանուր հատկություն է բնորոշ այդ պատկերներին, դրանք մարդկային են իրենց նրկարագրով, մտածողներ են, խոհական-հոգեբանական:

Մյուս խումբ նկարները ներկայացնում են ակնավոր հոգևորական գործիչների պատկերներ՝ Մովսես Խորենացի, Գրիգոր Նարեկացի, Գրիգոր Տաթևացի, Հովհան Ոսկեբերան, Օհան Օձնեցի, Դավիթ Անհաղթ, Գրիգոր Աստվածաբան և ուրիշներ:

Կոմպոզիցիոն առումով նկատելի տարբերություն չի նկատվում սրանց և մարգարեների միջև: Սակայն նկարիչն աշխատել է յուրաքանչյուրի կեցվածքի, համապատասխան դիմագծերի, զգեստավորման, հատկանշող մանրամասների օգնությամբ զանազանություն տալ նրանց կերպարներին: Իհարկե չպետք է կարծել, թե սրանք այսօրվա հասկացողությամբ լիարժեք դիմանկարներ են, այլ մոտավոր պատկերացումով, երևակայության օգնությամբ ըստ ստեղծված դիմապատկերներ են, երակետ ընդունելով նրանց գործունեությունը և գրական աշխատությունները:

Ըստ ժամանակի ըմբռնման, նա նրանց կերպարների մեջ առաջին հերթին տեսել է հոգևորականի, շատ դեպքերում աստվածային ներշնչանքի վերագրելով նրանց ստեղծագործական ընդլուծմանը:

Այսպես՝ տասներորդ դարի մեծահասակ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացուն նա պատկերել է շուրջառով և վեղարով, ձեռքերը կրծքին խաչած, Քրիստոսի պատկերը կրող մատյանը գրկին, միստիկական զմայլան-

քով հայացքը երկինք ուղղած աղոթք մըր-  
մնջալիս, որանդ ամպերի շրջապատում  
հայտնվել է Տիրամայրը՝ մանուկը գրկում:  
Նարեկացին աղերսալից աղոթում է, ասես  
դիմելով Աստվածամորը իր «Ողբ»-ի խոս-  
քերով:

«Ընդունիր աղոթքն այս աղերսալից  
քեզ դավանողիս...  
Եվ այն ընծայիր Աստծուն իբրև պա-  
ղատանքը քո,  
Խառնելով նրան՝ մեծիդ մատուցված  
իմ պաղատալից  
ներբողն առաջին»:

18-րդ դարում Նարեկացուն այդ տեսան-  
կյունով ըմբռնելը զարմանալի չէ, քանի որ  
նույնիսկ 19—20-րդ դարերի հայ նկարիչ-  
ների ստեղծագործություններում Նարեկա-  
ցին կերպավորվել է որպես միստիկ բա-  
նաստեղծ: Հովնաթանի պատկերի մեջ  
թերևս հնարավոր լինի գտնել ինչ-որ շափով  
զուգորդում Նարեկացու ճգնակյաց անձնա-  
վորություն հետ, բայց մեծ գրողին հատուկ  
այն հախուռն հոգեկան պոռթկումը, որն  
արտահայտված է նրա «Մատյան ուղերգու-  
թյան» մեջ, իր լիակատար արտացոլումը  
չի գտել հիշյալ պատկերում, քանի որ դա  
դիմանկար չէ բուն իմաստով:

Եթե Գրիգոր Նարեկացու պատկերի մեջ  
նկարչի ջանքերն ուղղված էին ինչ-որ շա-  
փով միստիկական պայլանքի, ներշնչանքի  
մեջ գտնվող մեծ գրողի հոգեվիճակը գրսեռ-  
րելու, ապա Գրիգոր Տաթևացու պատկերի  
մեջ տեսնում ենք կրոնական, հասարակա-  
կան գործի նկարագրի հատկանիշներ:  
Աստվածաբան, փիլիսոփա, գիտնական,  
մանկավարժ, արվեստագետ, հասարակա-  
կան գործիչ՝ այսպիսի բազմակողմանի կրթ-  
թություն տեր է եղել Տաթևացին: Նրա գոր-  
ծունեության հետ է համընկնում Տաթևի  
համալսարանի ամենաժողովուն շրջանը  
1388—1409 թվականներին, երբ նա եղել է  
այնտեղի ուսուցչապետ տնօրենը, վայելե-  
լով մեծ հռչակ:

Տաթևացին կերպավորված է վարդապե-  
տական զգեստով՝ շուրջառով, վեղարով,  
ձեռքին գավաղան և գիրք: Դժվար է ստույգ  
ասել, տեսնել է արդյոք Հովնաթանն իր  
ժամանակին Տաթևի դպրոցի № 1203 ձե-  
ռագրում Գ. Տաթևացու դիմանկարն իր ա-  
շակերտների հետ, բայց ինչ-որ ընդհանուր  
գծեր կան իր պատկերած և հիշյալ ձեռագր-  
րում եղած դիմանկարների միջև: Տարբերու-  
թյունն այն է, որ ձեռագրում Տաթևացին ա-  
վելի ծերացած տարիքում է, մինչդեռ Հով-  
նաթանի պատկերած դիմանկարում ավելի  
երիտասարդ է ու աշխույժ:

Հովնաթանի ստեղծած Տաթևացու կեր-  
պարը գործունյա, մտածող, ծանրակշիռ  
մարդու տպավորություն է թողնում, շնա-  
յած, նկարիչն ավելի շատ շեշտը դրել է  
կրոնավորի էություն վրա:

Մրանցից տարբեր է Գավիթ Անհաղթի  
պատկերը: Նա համարվում է վեցերորդ դա-  
րի նեոպլատոնյան դպրոցի հայ փիլիսոփա-  
յական մտքի ամենաականավոր ներկայա-  
ցուցիչներից մեկը, որին «անհաղթ» մակա-  
նունն են տվել եկեղեցական վեճերի ժա-  
մանակ ցուցաբերած իր հմտության, խոր  
մտքի և անհաղթելիության շնորհիվ: Հով-  
նաթանը չէր կարող ծանոթ չլինել նրա գոր-  
ծունեությանը և հռչակին: Ահա թե ինչու  
նա կերպավորված է հոետորի դիրքով, ինք-  
նավստահ, խրոխտ, խոհուն՝ արտահայտու-  
թյամբ. ազդեցիկ է և նրա բարձր հասակը:  
Ճակատի կնճիռը ինչ-որ շափով օժանդա-  
կում է կենտրոնացած մտքի տեր մարդու  
ներքնաշխարհը բացահայտելու:

Այն հանգամանքը, որ Հովնաթանը ձգտել  
է մարդկային հատկություններով, ռեալիս-  
տորեն պատկերել եկեղեցու կողմից սրբաց-  
ված այդ անձնավորություններին, վկայում  
է 18-րդ դարի հայկական գեղանկարչության  
առաջադիմական զարգացման մասին:

Էջմիածնում աշխատած տարիներին Հով-  
նաթանը ստեղծել է Ղուկաս կաթողիկոսի  
դիմանկարը: Հայաստանում կատարած նրա  
գործերում դա առաջիմ միակ դիմանկարն

է, նկարված բնականից: Բնագիրը մնում է  
անհայտ, բայց վերարտադրությունը տպա-  
գրված է Գյուտ ավագ քահանա Աղանյանի  
«Գիվան հայոց պատմության» Գ. գրքում:

Կասկածից վեր է, որ դիմանկարը կա-  
տարվել է կաթողիկոսի կենդանության օրով,  
բնականից, 1783—1799 թվականների միջո-  
ցում: Այս ենթադրությունը հավանական է  
նախ այն նկատառումով, որ դա հայ նկար-  
չի, այն էլ Հովնաթանյանների դպրոցի  
գործ է, ապա և այն պատճառաբանումով,  
որ Հովնաթանը մի քանի տարի շարունակ  
աշխատել է էջմիածնում, բավականաչափ  
մոտ հարաբերության մեջ գտնվելով կաթո-  
ղիկոսի հետ: Մի՞թե կաթողիկոսը կարող էր  
բաց թողնել այդպիսի առիթը:

Կաթողիկոսը պատկերված է կիսադեմ,  
վեղարով: Նրա դեմքը խաղաղ է, պատկա-  
ռելի: Կենդանի մարդու տպավորությունն  
այնքան ակնառու է, որ կասկած չի մնում  
նմանողության մասին: Ըստ երևույթին, կի-  
սադեմ վիճակը լայն հնարավորություն չի  
տվել նկարչին արտահայտիչ դարձնելու դի-  
մանկարը: Մշակումը կատարված է ընդ-  
հանրացումներով, որպիսի մեթոդ բնորոշ է  
նրա եկեղեցական պատկերներին:

Հովնաթանի գործերի թիվը այսքանով չի  
ավարտվում: Ըստ գրական հաղորդումների,  
Հովնաթանի ժամանակ էջմիածնի տաճա-  
րում եղել է հարյուր քսան նկար: Պետք է  
ենթադրել, որ դրանց նույնն է վիճակվել,  
ինչ որ Նաղաշի, Հակոբի, Լեհացու պատ-  
կերներին: Եղած գործերը սակայն, բավա-  
կան են ընդհանուր պատկերացում ունենա-  
լու համար նրա մասին: Նրա գործի շարու-  
նակողները եղան նրա որդին ու թոռները,  
շարունակելով այդ դպրոցի ավանդությունը:

Էջմիածնում պատկերն ավարտելուց հե-  
տո Հովնաթանը վերադառնում է Թիֆլիս,  
Իրակլիի պալատը. նրա հետագա կյանքը  
մնում է առայժմ անհայտ:

Կարելի է ասել, որ Հովնաթանը, թեմա-  
տիկ պատկերի զարգացման գործում, իր  
տոհմի ներկայացուցիչների մեջ հանդիսա-

ցավ Նաղաշի ամենարժանավոր հաջորդը,  
հաջողությամբ շարունակելով նրա գեղար-  
վեստական ավանդությունները: Միաժամա-  
նակ, Նաղաշից հետո, գեղարվեստական  
գործունեությամբ լինելով իր տոհմի ամե-  
նաբեղմնավոր նկարիչը, նա ավելի աշխար-  
հիկ գունավորում տվեց կրոնական թեմա-  
ներով պատկերներին, պահպանեց մոնու-  
մենտալին գեղանկարչության սկզբունքնե-  
րը, արժանի բարձրության վրա պահեց գե-  
ղարվեստական արտահայտչական միջոց-  
ները: Որոշ գործերով ավելի կատարելու-  
թյան հասցրեց իր տոհմի գեղանկարչական  
կուլտուրան, նախապայմաններ ստեղծեց  
դիմանկարի ժանրի զարգացման համար,  
որի իրականացումը տեսնելու ենք իր հա-  
ջորդների, մասնավորապես Հակոբի ստեղ-  
ծագործության մեջ:

#### Մ Կ Ի Տ Ո Ւ Մ Հ Ո Վ Ն Ա Ք Ա Ն Յ Ա Ն

Հովնաթան Հովնաթանյանի անմիջական  
հաջորդը հանդիսացավ նրա որդին՝ Մկրտում  
Հովնաթանյանը (1765—1842), որի կյանքի  
ու գործունեության մասին նույնպես չկան  
անհրաժեշտ տեղեկություններ:

Գիտենք, որ Մկրտումը ծնվել է Թիֆլի-  
սում: Իրենց տոհմում ավանդություն դար-  
ձած սովորության համաձայն սկսել է սո-  
վորել հոր մոտ, ապա հասուն տարիքում  
օգնել նրան գեղարվեստական պատկերները  
կատարելու գործում: Այդպիսի պատկերնե-  
րից մեկը հանդիսացել է էջմիածնի տաճարի  
պատկերազարդումը 1783—1786 թվական-  
ներին:

Մկրտումի մասնակցությունը հիշյալ աշ-  
խատանքին հավաստիացվում է երկու փաս-  
տաթղթերով. առաջինը՝ տաճարում պահ-  
պանված նրա հայերեն ստորագրությունն է՝  
«Պատկերանկարիչ Մկրտիչ Հովնաթանյան»,  
մյուսը՝ Ղուկաս կաթողիկոսի 1784 թվակա-

նի նամակը, ուղղված Մկրտումի հորը՝ Հովնաթանին, որով առաջարկվում էր նրան իր աշակերտների հետ էջմիածին գալ՝ տաճարը պատկերազարդելու: Տրամաբանական է ենթադրել, որ աշակերտներից մեկն էլ իր որդին է եղել՝ Մկրտումը:

Մկրտումը մասնակցել է նաև ավագ սեղանի պատկերազարդմանը, ծաղկանկարներ անելով պատերին:

Անշուշտ, տաճարի որմերի ծաղկանկարների նախագծերը պատրաստել է Հովնաթանը, նմանեցնելով զմբեթի վերնի մասում պահպանված նազաշի նկարած բնօրինակներին, իսկ Մկրտումը միայն կատարողի դերում է եղել: Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե արդյո՞ք Մկրտումը էջմիածնում պատկերներ նկարել է, զժվար է դրական պատասխան տալ, քանի որ նա այդ ժամանակ ընդամենը տասնութ տարեկան էր, առաջին անգամ էր առիթ ունենում մասնակցելու հոր ստեղծագործական աշխատանքին ու զեռես շուներ անհրաժեշտ ըստ ստեղծագործական փորձի:

Պետք է ենթադրել, որ նա նույնպես մնացել է էջմիածնում մինչև 1786 թվականը և տաճարի նկարազարդումն ավարտելուց հետո, հոր հետ վերադարձել է Թիֆլիս: Այնտեղ էլ ընթացել է նրա հետագա գործունեությունը:

Հովնաթանի մահից հետո լավագույն նրկարիչը Մկրտումն էր, որը բնակվելով Թիֆլիսում թե՛ տեղի, թե՛ Հայաստանի եկեղեցիների համար պատկերներ էր նկարում: Առայժմ հայտնի գործերից մեկը համարվում է «Աստվածամայրը մանկան հետ» ազատորեն արտանկարված Ռաֆայելի նույնանուն պատկերից, ըստ երևույթին, ինչ-որ արտատպված օրինակից: Պետք է ասել, որ այն բնագրի ճշգրիտ պատճենը չէ: Թեպետ, կոմպոզիցիայով, մարմինների կառուցվածքով բավականաչափ նման է: Մկրտումն իր վրձինին ազատություն է տվել թե կերպարի վերարտադրման, թե կոլորիտի ինք-

նորոշման հարցում: Մանավանդ որ նա նրկատակ չի ունեցել բծախնդիր էջգրտությունամբ այն ընդօրինակել: Գուցե և այն նկարված է որեէ եկեղեցու պատվերով, բայց ուշագրավն այն է, որ Մկրտումը չի պահպանել ոչ իր կոլորիտը, ոչ էլ Ռաֆայելի բնօրինակի նմանությունը: Մկրտումի ուրիշ ստեղծագործությունների հետ համեմատած սրա կոլորիտը շատ բաց է և զուհատ: Մինչդեռ նրա կոլորիտը ավելի գունեղ է: Ուշագրություն արժանի է Տիրամոր կերպարը, որը որոշ չափով հայկական է, թերևս, նկարչի ազգային խառնվածքի ինքնաբուխ մղումով: Վերջապես կարևոր է նշել նաև, որ շարունակելով իր տոհմի ռեալիստական ավանդականությունը, Մկրտումը Մարիամի և մանկան կերպարների մեջ դրել է մարդկային հատկություններ և կենսական ջերմություն, օժտել է նրանց մարդկային զգացմունքներով:

Անշուշտ, սրանցով չեն սահմանափակվում Մկրտումի եկեղեցական պատկերները: հայտնի է, որ նա էլ իր նախորդների նման, իր ժամանակի զգալի մասը հատկացրել է Հայաստանի եկեղեցիների համար սրբապատկերներ և նկարազարդումներ կատարելով, բայց դրանք զեռես մնում են անհայտ: էջմիածնի համար նրա կատարած հայ թագավորների ամբողջ հասակով դիմանկարները, որոնք մեկը մյուսին խիստ նման են, ստանդարտ, միապաղաղ կատարումով չեն ներկայացնում զեղարվեստական արժեք, դրա համար էլ դրանց մասին չի խոսվում:

Մկրտումի ընդունակությունները առավել շափով գրսեորվել են դիմանկարչության ասպարեզում: Մինչդեռ կրոնական ինքնաստեղծ պատկերներում Մկրտումի ստեղծագործական հնարավորությունները թվում են սահմանափակ, դրան հակառակ, դիմանկարային ժանրում ասպարեզությունն այնպիսին է, որ կարծես թե գործ ունենք ուրիշ նկարչի հետ: նրա դիմանկարները նման են մոզե-

լին, արտահայտիչ են, կենսունակ, նրանց կերպարներով կարելի է ճանաչել 19-րդ դարի սկզբում Անդրկովկասի առևտրական դասին պատկանող ներկայացուցիչներին, իրենց անհոգ ապրելակերպով, կենցաղով, տարազով ու այլ հատկանիշներով: Քանի որ Մկրտումը առավելապես ապրել ու ըստ ստեղծագործել է Թիֆլիսում, բնականաբար, նրա պատվիրատուն հանդիսանալու էր Թիֆլիսի բուրժուազիան: նկարիչ Գ. Շարբարչյանի հաղորդած տեղեկություններով, Թիֆլիսում, մասնավոր մարդկանց տներում, կան պահպանված Հովնաթանյաններից դիմանկարներ: Հովնաթանյանների վրձինին պատկանող առանձին դիմանկարներ կան և Թիֆլիսի Արվեստների Պետական թանգարանում, որոնք վերագրվում են անհայտ վրացի նկարիչների՝ Գրանցից է «Գրանցանի դիմանկարը»՝ գործ Հ. Հովնաթանի, որի մասին արդեն խոսվել է, և մի քանի այլ դիմանկարներ, որոնք պետք է վերագրել Մկրտում Հովնաթանյանին:

Գրանցանի դիմանկարին, իր ոճական հատկանիշներով, շատ մոտ է Իրակլի Երկրորդի աղջկա՝ «Թեկլեի դիմանկարը», որի հետ համաձայն է և վրացական արվեստի պատմաբան Շ. Ամիրանյանը: Միայն թե նա սխալ եզրակացություն է հանգել, համարելով դրանք միևնույն նկարչի ստեղծագործություններ, միաժամանակ որակելով, որ «Թեկլեի դիմանկարը» կատարված է պակաս վարպետությամբ և որոշ մասերի կոպիտ մշակումով: Որ այդ դիմանկարները պատկանում են միևնույն դպրոցին, կարելի է չկասկածել, բայց որ դրանք նկարված են տարբեր նկարիչների ձեռքով, կասկածից վեր է: Թեկլեի դիմանկարի հեղինակը, անշուշտ, Հովնաթանի որդի Մկրտումն է, որը սովորել է հոր մոտ, օգնել նրան և նրա հետ միասին ստեղծագործել

Թիֆլիսում, որտեղ պալատում և ազնվական դասի շրջանում հոր միջոցով ստեղծել էր լայն ծանոթություն: Ընդունելով, որ 18-րդ դարից սկսած մինչև 19-րդ դարի վերջերը վրաստանում աշխատել են հայ նկարիչներ Հովնաթանյանները, ոմանք նույնիսկ պալատական նկարչի պաշտոնով, Ամիրանյանը չի տալիս նաշվիլին, սակայն ցույց չի տալիս նրանցից ոչ մի ստեղծագործություն: բացառությամբ Հակոբի, և Թիֆլիսի Արվեստների թանգարանում պահված նրանց պատկանող ստեղծագործությունները համարում է անհայտ վրացի նկարիչների գործեր: նա նույնիսկ Հովնաթանյանների ամբողջ տոհմը ներկայացնում է որպես «Թիֆլիսի դպրոցի» ներկայացուցիչներ: Հայտնի է, որ Վախթանգ 6-րդի պալատական նկարիչ Նազալ Հովնաթանը, մինչև պալատ հրավիրվելը, արդեն Սյունիքի հայկական դպրոցում կրթություն ստացած, վաղուց ի վեր ձևավորված, Հայաստանում մեծ համբավ ձեռք բերած արվեստագետ էր, ապա միայն որպես հռչակված նկարիչ և աշուղ հրավիրվել է Վախթանգի պալատ, օգտակար դեր կատարելով վրացական արվեստի հետագա զարգացման գործին: նազալի թոռ Հովնաթան Հովնաթանյանը Իրակլի կողմից պալատ է հրավիրվել որպես արդեն ձևավորված, համբավ ձեռք բերած նկարիչ: Այնուհետև հանգես եկած Հովնաթանի որդին՝ Մկրտումը, և նրա որդին՝ Հակոբը, նույն կերպ դաստիարակվել են Հովնաթանյանների դպրոցով, աշխատելով Թիֆլիսում նույնպես որպես ձևավորված նկարիչներ: Այնպես որ ոչ թե Թիֆլիսն է ստեղծել Հովնաթանյանների դպրոցը, այլ Հովնաթանյաններն են ստեղծել «Թիֆլիսի դպրոցը», անկասկած, հայ ազգային արվեստի ավանդությունների պահպանումով: Վերջապես, Հովնաթանյանները ոչ թե պատկանում են «Թիֆլիսի դպրոցին», ինչպես ձգտում է հաստատել Շ. Ամիրանյանը իրեն, այլ հայկական դպրոցին, որպես հայ նկարիչներ:

մանկարների միջև կա ոճական ընդհանրություն, քանի որ մեկը պատկանում է հոր, մյուսը՝ որդու ստեղծագործությունը: Ոճական ընդհանրությունն արտահայտվում է նրանց կոմպոզիցիայի նմանության, դիմագծերի մոնումենտալ մշակման և զգեստների պատկերման ձևի մեջ: Արքայադուստրը նույնպես պատկերված է կես մեջքով նրստած, դիմահայաց դիրքով: Մկրտումը պահանել է հոր ոճը, կարևոր ուշագրություն նվիրելով կերպարին: Քեկլեկն թեպետ նրստած է նկարվողի դիրքով, բայց նրա արտաքինն արտահայտում է շարժուն կենսունակություն: Դիտողին հառող նրա մեծ աչքերը կարծես թե սպասողական դրություն մեջ են, արտահայտելու համար նրա խոհերը: Նկատելի է, որ գործ բնենք աշխույժ, առույգ, համառ բնավորության տեր կնոջ հետ: Ճիշտ է, նրա նկարագիրը, հպարտ կեցվածքը, իշխող հայացքը և խաղաղ դիմագծերի տակ թաքնված կամքի ուժը անմիջապես հաստատում են նրա բարձրաստիճան ազնվական ծագումը, բայց այստեղ չկա այն պաշտոնական, իշխող դիրքը, որ պիտի առկա է Գարեջանի դիմանկարում: Քեկլեկն ավելի մարդամոտ, ավելի մարդկային, ավելի զգայուն է թվում: Մկրտումը ձգտել է տալ դիմանկարին տոնական պաշաճ հանդիսավորություն, որը համապատասխաներ արքայադստեր կոչմանը, դիրքին: Դրան նպաստում է և նրա տարազը. կիսաբաց կրծքով երկար զգեստ, ուսերից իջնում է մորթիա, թանկարժեք պատմուճան, զբլխին ունի ազնվական դասին հատուկ բարձր թասակ, որից իջնող նուրբ քողը զրկում է վիզը և իջնում ուսերին:

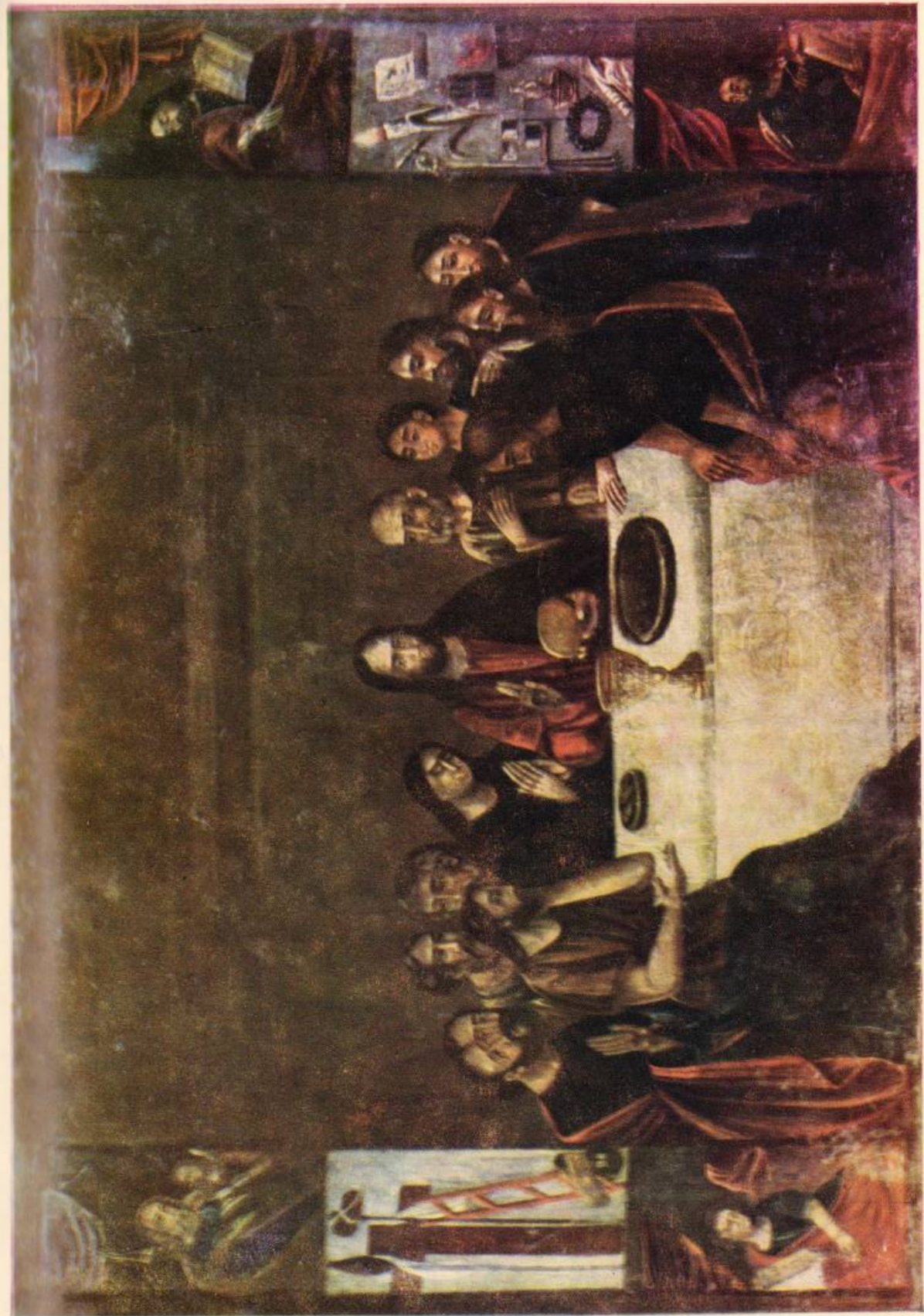
Ըստ երևույթին, Հովնաթանյանների տոհմի համար սկզբունք է եղել՝ պատկերվողի կերպարը վերարտադրել ճշմարտացիորեն, առանց գունազարդելու: Դրանով պետք է բացատրել, թե ինչու ոչ Գարեջանի, ոչ էլ Քեկլեկի դիմանկարներում, չնայած իրենց ազնվական բարձր դիրքին, չի նկատվում որևէ միտում կերպարներն իդեալականաց-

նելու: Հավատարիմ մնալով իր տոհմի դերավեստական ըմբռնումներին, Մկրտումը խստորեն պահպանել է Քեկլեկի դեմքի կոնկրետությունը, որն զգացվում է դիմագծերի յուրաքանչյուր մանրամասնի մեջ, ընդգծելով այն ամենը, ինչ որ օգնում է կերպարի կենդանի արտահայտությանը: Այդ են վրկայում քանդակի նման ծեփված ծավալային դեմքը, փղոսկրի նման ողորկ կուրծքը առարկայական հատկությամբ մշակված ըզգեստները:

Ինչպես նկատվում է Մկրտումի մի քանի դիմանկարներից, նա ձգտել է տարբեր խավի պատկանող մարդկանց կերպարներին սոցիալական մեկնաբանում տալ: Իրականությունը ճշմարտացիորեն պատկերելով, ստեղծել է բազմազան կերպարներ, որոնց մեջ յուրաքանչյուրի հարադատ նկարագիրը համոզիչ կերպով տրված է:

Մկրտումին պետք է վերագրել նաև Քիֆլիսի Արվեստի թանգարանում պահվող «Վրացուհու» և «Միրզաշիվիու» դիմանկարները, որոնք մնում են որպես անհայտ նրկարիչների գործեր: Պարզ երևում է, որ դրանք նկարված են Հովնաթանյանների տոհմի ավանդական ոճով: Կատարված են գեղանկարչական նույն սկզբունքներով, դիմագծերի, զգեստների մշակման, գույների, լույսերի ու ստվերների կիրառման այնպիսի հարաբերությամբ, ինչպես նկարչի այլ գործերը:

Բավական արտահայտիչ դիմանկար է «Կինը ծաղկավոր գլխաշորով»: Բացի նրանից, որ դիմանկարում լավ զգացվում է կոնկրետ անձի սուր նմանողությունը և անկրկնելի անհատականությունը, այն շատ էլ կենդանի է թվում իր բնական տարբերի մեջ, առևտրական բարձր դասին պատկանելը շեշտող իր մեծամիտ, հպարտ կեցվածքով: Նրա սոցիալական պատկանելությունը ակնհայտ է դառնում դեմքը զարդարող թանկարժեք ականջօղբով, վզի բազմաշար մարգարիտներով, որոնք իջնում են մինչև կուրծքը և կրծքին շողշողացող մե-



VII. Անհայտ նկարիչ. Խորհրդավոր ընթերցի:

ծագին զարդով, որոնք շուք են տալիս նրա արտաքինին: Ապա գլխի զարդահյուս թասակը, ծաղկավոր գլխաշորը և խաս զգեստները, որոնցով շոկվում է փարթամության մեջ ապրող այդ դասի ներկայացուցիչը:

Այդքան տեղ տալով արհուլարդին, Մկրտումի համար կարևորը մնում է դիմագծերի արտահայտությունը. բավական է ուշադիր նայել այդ կնոջ աչքերին, տեսնելու համար, թե նկարիչը դրանց օգնությամբ ինչպես է կարողացել բացահայտել կնոջ ներքնաշխարհը, նրա սահմանափակ մտահորիզոնը, հասարակական հետաքրքրասիրության փոքր շրջանակը: Գրանով մեկտեղ, Մկրտումը շեշտել է և այդ կնոջ աչքի ընկնող արտաքին գրավչությունը՝ կովկասցու շեշտված դիմագծերով, որի մեջ նկատվում է արևելցու շոկված, բայց բնական գեղեցկությունը:

Գեղարվեստական միջոցներով Մկրտումը չի շեղվում դասական դիմանկարների սկզբունքից, պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ է օգտագործված կտավի մակերեսը, գլխի, մարմնի զգեստների համապատասխան տեղաբաշխումով. անսխալ է կազմակերպված տարածական միջավայրը, բանիմացորեն է կիրառված լույսի էֆեկտը. նրկարչի պատկերման մեթոդը միանգամայն ռեալ է, հիմնված անկեղծ հայեցողության վրա. դրանով էլ պայմանավորված է կոլորիտի նյութականությունը:

Կենդանի հայեցողությամբ կերպարներ ընկալելու և անկեղծ անմիջականությամբ պատկերելու ավելի լավ ապացույց է «Կինը թոռնիկի հետ» խմբական դիմանկարը: Հիստորի մոտ կինը նստած աթոռին, ձեռքով թոռնիկի ուսը գրկած, խաղաղ հայացքով դիտողին է նայում: Նրա կողքին հնազանդորեն կանգնած է մոտ տասը տարեկան, բարեհամբույր դիմագծերով թոռը: Տպավորությունն այնպիսին է, որ նրանք զիրք են ընդունել նկարվելու. հավանաբար, դա ոչ թե նկարչի մտահղացումն է, այլ պատվիրատուի ճաշակն է թելադրել, ինչպես ըն-

դունված էր Թիֆլիսի առևտրական դասի շրջաններում: Բայց դա չի խանգարել Մկրտումին կերպարները պատկերելու բնական վիճակում, կենդանի արտահայտությամբ: Տատիկի հայացքի վրա նույնիսկ կարելի է կարգալ փորձված տանտիրուհու լրջմտություն, թոռան հանգեպ ունեցած ջերմ հոգատարություն: Հավատում ես, որ նա տան հուսատու հենարանն է: Գիմանկարում ընդհանրապես նկատվում է իրականության ընկալման անկեղծ անմիջականություն, առանձին ջերմությամբ դրսևորված սղաչի կերպարով: Մկրտումը համարձակորեն կողք-կողքի է դրել իրարից խիստ հեռու երկու մարդկային տարիք. մեկը գեպի իր կյանքի մայրամուտն է թեքվում, մյուսի արշալույսն է սկսվում: Մեկի բազմախորհուրդ ու նշանակալի դիմագծերին հակադրված է մյուսի միամիտ, մանկական պարզությամբ անմեղ հայացքը: Երեխայի դիմագծերն այնքան կենդանի են տրված, որ նրա կերպարը թվում է այժմեական. ճանաչելի, մտերիմ:

Ըստ երևույթին, Մկրտումը սիրում է դիմանկարների համար տարածական միջավայր ստեղծել, դրա համար էլ պատկերի ֆոնը լցնում է կամ վարագույրներով, կամ իրերով: Հիշյալ նկարում կախված վարագույրների օգնությամբ բավական լավ կազմակերպված է ֆոնը, տալով պատկերին զեկորատիվ շքեղություն և հարուստ միջավայր, աշխույժ տպավորություն: Անհյունագծով ձգվող վարագույրը՝ կախ ընկած ծոպերով, մտածված ձևով ներդաշնակված է, մարդկանց կեցվածքների հետ: Այստեղ, ավելի քան նախորդ դիմանկարում, ամենինչ ծառայում է կերպարների արտահայտչականության դրսևորմանը:

«Անդրոնիկաշվիլու դիմանկարը» իր կոմպոզիցիոն լուծումով չի տարբերվում նախորդ գործի կանացի ֆիգուրից: Երեք քառորդ զիրքը, ձեռքի դրվածքը, գլխաշորը նույն ձևով են դասավորված: Բայց այստեղ ներկայացված է երիտասարդ, գեղեցիկ դի-

մագծերով, բարձրահասակ, ազնվական ծագում ունեցող մի կին:

Հիշյալ դիմանկարների միջոցով կարելի է պարզ պատկերացում ունենալ 19-րդ դարի սկզբի Քիֆլիսի առևտրական դասի ներկայացուցիչների ապրելակերպի, ճաշակի, կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին:

Դրանք առևտրական դասի բնորոշ կերպարներն են, ներկայացված առավելապես տոնական տրամադրությամբ, իրենց հատուկ պճնասիրությամբ:

Մկրտումը նկարել է նաև իր ժամանակի առանձին անվանի մարզկանց դիմանկարները, որոնցից հայտնի է «Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարը»: Դատելով դիմանկարով, կաթողիկոսը գտնվում է խոր ծերության մեջ. հետևապես, կարելի է եզրակացնել, որ Մկրտումը այդ դիմանկարը նկարել է 1820-ական թվականների վերջերին կամ 1830-ական թվականների սկզբին, քանի որ 1835 թվականին կաթողիկոսը վախճանվել է: Եփրեմը պատկերված է գրեթե դիմահայաց, վեղարով, նստած սեղանի առաջ, կաթողիկոսական տարբերանշաններով: Դիմանկարը դիտողի վրա թողնում է օտար դարոցի ազդեցությունից զերծ, ինքնուրույն կերպով զարգացած, ինքնատիպ նկարչի ստեղծագործության տպավորություն: Հատկություն, որն ընդհանրապես զգացվում է Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչների՝ Մկրտումի ու Հակոբի արվեստում:

Կաթողիկոսի դիմանկարի առավելությունը՝ կերպարի կոնկրետության, նմանողության, ներքին ապրումները դրսևորող արտահայտության մեջ է: Իսկ այս հատկությունները պահպանվում են զեղանկարչական համեստ, պարզ միջոցներով, առանձնապես չհետապնդելով դուրսը, բազմազան կոլորիտ: Գրեթե միազույն օխրայի երանգների վրա կառուցված կոլորիտը բավական մոտ է Մկրտումի հոր՝ Հովնաթանի կոլոր-

րիտին, որի ազդեցությունը ակնհայտ է որդու վրա:

Մասնավոր հավաքողների մոտ եղած Հովնաթանյանների գործերից Մկրտումին է վերագրվում «Շուշանիկ Գուրգենբեկովայի դիմանկարը» տոնական զրեատներով, արդուզարգով, հպարտ դիրք ընդունած, իրենց ուցարհելու ինքնագոհ վիճակում:

Վերջապես Մկրտումի ստորագրությամբ մեզ հասել է մի գործ, որը նվիրված է Հայկ նահապետին, որն անվանում են «Զինվոր», բայց դրա սյուժեն վերցված է Մովսես Խորենացու պատմությունից և ներկայացնում է Հայկի ու Բելի կռիվը: Դա հաստատվում է նկարի մի անկյունում պահպանված մակագրությամբ, որտեղ գրված է՝ «Հայկը ըսպանում է Բելին, հրամայելով թաղել նրան բարձր բլրի վրա»: Պատկերի վրա կա նաև մակագրություն այն մասին, որ «նկարված է ձեռամբ Մկրտում Հովնաթանյանի, 1836 թ.»:

Մկրտումը նույնպես հաստատուն է պահել իր տոհմի ավանդությունը, որդիներին նվիրելով իր սիրած արվեստին՝ նկարչությանը, նույն կերպ դաստիարակելով և ուսուցանելով նրանց իր գիտելիքները: Այսպիսով Մկրտումը հանդիսացավ անցման շրջանի նկարիչը ֆեոդալիզմից կապիտալիզմին անցնելու դարազլխին, իր ստեղծագործության առաջին շրջանով որպես որմնանկարիչ դեռևս կապված մնալով 17—18-րդ դարերի հայկական արվեստի հետ, իսկ երկրորդ շրջանում, Անդրկովկասում կապիտալիզմի զարգացման նախնական շրջանում, զբաղվելով դիմանկարով, ճանապարհ հարթեց այդ ժանրի ձևավորման ու նոր զարգացման համար:



Այնպես, ինչպես Արևելյան Հայաստանում Հովնաթանյանների տոհմը տվեց նրկարիչների մի ամբողջ սերունդ, որի ներկայացուցիչները երկու դար շարունակ, ա-

վանդարար, մեկը մյուսին հաջորդելով կարևոր դեր կատարեցին հայկական արվեստի, մասնավորապես գունանկարչության զարգացման ասպարեզում, այնպես էլ Արևմտյան Հայաստանում, 18-րդ դարի սկզբներին հանդես եկավ Մանասների տոհմը, որի ներկայացուցիչները գործեցին մինչև 19-րդ դարի վերջերը, իրենց գործունեությամբ կապված լինելով թուրքական պալատի հետ Կոստանդնուպոլսում, նպաստելով Արևմտյան Հայաստանի արվեստի զարգացմանը:

Մանասների տոհմի մասին համոտոս հաղորդումներ է արել իր գրքում եգիպտահայ նկարիչ Օ. Ավետիսյանը: Ստեղծագործությունների բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս խոսելու նրանց արվեստի մասին, ստիպված ենք բավարարվել տարագրության մեջ ապրող այդ նկարիչների միայն անունները հիշատակելով:

Ըստ այդ հաղորդագրության, Մանասների տոհմը ծագում է Կապադովկիայի Կեսարիա քաղաքից, հետագայում բնակություն հաստատելով Կոստանդնուպոլսում: Այդ տոհմի առաջին նկարիչը եղել է Բարսեղ Մանասը, որը աշխատել է Սուլթան Ահմեդ III-ի պալատում: Նրա որդին՝ Ռաֆայել Մանասը սովորել է Իտալիայում և աշխատել թուրքական սուլթաններ՝ Մահմեդ I, Օսման III և Մուստաֆա III-ի պալատում: Նկարչի տաղանդը առիթ է տվել նրան համարելու իր դարի Ռաֆայելը:

Ռաֆայել Մանասի որդի Մենաս Մանասը սովորել է Աբրաթ Տոգերինիի մոտ, աշխատելով սուլթան Աբդուլ Համիդի պալատում:

Այս երեք նկարիչները ապրել ու ստեղծագործել են 18-րդ դարի ընթացքում. այս տոհմը տվել է ևս 5 նկարիչ, որոնց գործունեությունը շարունակվել է 19-րդ դարի ընթացքում. նրանց մասին հիշատակվելու է գրքիս համապատասխան բաժնում:

Մանասները՝ որպես ժամանակի լավագույն նկարիչներ, վայելում էին թուրքական պալատի վստահությունը:



17—18-րդ դարերի հայկական զեղանկարչության զարգացումը կապված չէ միայն այն հայ նկարիչների գործունեության հետ, որոնց անունները հայտնի են: Կան պահպանված բազմաթիվ պատկերներ, որոնց հեղինակները մնում են անհայտ: Դրանց զգալի մասը նույնիսկ շունի կատարման տարեթիվ: Կան նաև նկարիչներ, որոնցից ոչ մի գործ չի պահպանվել: Այդ իսկ պատճառով, առայժմ հնարավոր չէ պատմության մեջ լայնորեն ընդգրկել Հայաստանից հեռու ապրած այդ ժամանակաշրջանի բոլոր հայ նկարիչներին, քանի որ բընագիր գործերը հայտնաբերելու և դրանց հիման վրա գնահատական տալու խնդիրը պահանջում է ժամանակ և հնարավորություն: Ահա թե ինչու, առայժմ ստիպված ենք բավարարվել Արևելյան Հայաստանում բնագրերով պահպանված գործերի ուսումնասիրությամբ:

Անհայտ նկարիչներից մեզ հասած ստեղծագործությունները բացառապես կրոնական թեմայով են: Սա չի նշանակում, իհարկե, թե նրանք աշխարհիկ թեմայով գործեր չեն ստեղծել. այդպիսիք եղել են. սակայն հայ ժողովրդի կացությունից բխող հասկանալի պատճառներով՝ հաճախակի պատերազմների, կողոպուտների, ավերմունքների, բռնի տեղահանումների հետևանքով քաղաքացիների անձնական գույքը ընդհանրապես չի պահպանվել, հետևապես և արվեստի գործերը մեզ չեն հասել. բացառություն է կազմում կիրառական արվեստը, որի մասին գրվելու է հետո: Եկեղեցին է եղել այն միակ ապաստարանը, որտեղ պահպանվել են անցած դարերի ստեղծագործությունները, պատահականորեն փրկված թուրք և պարսիկ բարբարոսների ոչնչացումից: Դիտենք դրանցից առավել կարևորները:

17—18-րդ դարերից հայտնի Աստվածամորը նվիրված ստեղծագործությունները առավելապես լիթիկական են իրենց բնույ-



թով. այդպիսին է և Երևանի Պատկերասրահի «Տիրամայրը քնած մանկան հետ», թեպետ, հավանություն չունի կատարման կատարելություն մե համեմատվելու ուրիշ գործերի հետ: Այս նկարի հեղինակը, հավանաբար, ծանոթ է եղել եվրոպական արվեստում նույն թեմայով կատարված աշխատանքներին, քանի որ կոմպոզիցիոն սկզբունքը նույնն է, ինչպես դասական արվեստում: Մարիամի և Քրիստոսի տիպարները, իրենց հասարակ արտաքինով, պարզ կեցվածքով ու շարժումներով նման են սովորական աշխարհիկ մարդկանց. Քրիստոսը նույնիսկ նկատելի կերպով ռասկականացված է: Պարզ է, որ պատկերի մեջ կրոնական աշխարհազգացողություն կա. Մարիամը որոշ շափով համակված է աստվածավախությամբ, մանավանդ որ գտնվում է երկրպագողի վիճակում: Բայց նա այնպես մեղամաղձոտ չէ, ինչպես ընդունված է ներքան կերպավորել. թվում է, թե նրա պարկեշտ գեղջկական հոգին ավելի շատ երջանկության զգացմունքով է ողողված, թեև պարզված որդու գոյություն գիտակցությամբ, որն իր աչքի առաջ անհոգ ննջում է: Նկարիչը ոչ թե իր իդեալն է մարմնավորել, այլ իր տեսածն ու զգացածն է սպասվորել:

Պատկերի արևելյան ինքնատիպությունը շեշտված է արևելյան ծագում ունեցող առարկայական շրջապատով, ինչպես՝ կարմիր, կանաչ ծաղկանկարներով ասեղնագործված բարձր, մոր և մանկան զգեստները: Գործողության համար նկարիչը տեղ է ընտրել բացօթյա միջավայր, աստղազարդ երկնքով, լուսնի մահիկով, ձախրող հրեշտակներով, որոնք Քրիստոսի ծնունդն են փառաբանում: Այս ամենը նկարված է միամիտ պատմողականությամբ, մնալով հարազատ ավետարանի բովանդակության նկարագրությամբ:

Տիրամոր կերպարի լիրիկականությանը մեծ շափով նպաստում է նաև պատկերի կոլորիտը, կառուցված մոխրավուն, հողագույն երանգների վրա:

Հայկական եկեղեցիներում երբեմն հանդիպում են երկկողմանի պատկերներ, որոնք ցուցադրված են եղել հատուկ հարմարանքով: Նույն պատկերի մյուս երեսին պատկերված է «Քրիստոսի խաչելությունը»: Ինչպես երևում է նկարների կոլորիտից, սրբանք տարբեր նկարիչների գործեր են: Խաչելությունը ներկայացնում է ավանդական ձևով պատկերված խաչված Քրիստոսին և խաչափայտի մոտ կանգնած երկու սգացող կանանց՝ Տիրամորը և Մարիամ Մագթաղիներին: Կանայք հոգեկան հուզմունքի մեջ են. մանավանդ Աստվածամայրը, որը վըշտահար կսկիծով ձեռքերն իրար է սեղմել և հայացքը Քրիստոսին ուղղած, արտահայտում է ողբացող մոր վիճակ: Մագթաղիներն ձեռքով «մեղապարտ» աշխարհն է ցույց տալիս, Քրիստոսից ներողամտություն հայցելով: Այս ամենը կարելի է տեսնել նաև եվրոպական արվեստում: Սակայն կոմպոզիցիայի մեջ կան տարբեր, որոնք արդյունք են արևելյան նկարչի մտածողության: Այսպես՝ խաչափայտի ետևից բարձրանում է խաչողի թուփ, որի մի ճյուղը կախվել է Քրիստոսի ուսից, թերևս խորհրդանշելով անմահության գաղափարը: Նույնպիսի ձևով, ինչպես Ս. Լեհացու և Հովնաթանի պատկերներում տեսանք, երկնքի վրա մարդկային կերպարանքներով են պատկերված արևն ու լուսինը, ինչպես նաև աստղերը:

Եթե նկարիչը չի հաղթահարել մարդկային մարմնի կառուցման դժվարությունը, այդ բացը նա ծածկել է գեղանկարչական միջոցներով, մուգ ֆոնի վրա բավական ինտենսիվ գույներով ընդգծելով կանանց դեմքերը, որոնց վրա էլ ընկնում է պատկերի հոգեբանական արտահայտչականության դերը: Նկարիչը կարողանում է գույները հասցնել հագեցածության, պահպանելով կոլորիտի նրբերանգությունը, հեռու մնալով էժան էֆեկտներից:

Ի դեպ, հիշյալ նկարը մինչև 1938 թվականը գտնվելիս է եղել Երևանի Կոնդի թաղամասի Կաթողիկե եկեղեցում, որից հետո

տեղափոխվել է պատկերասրահ. ուր և այժմ ցուցադրվում է<sup>5</sup>:

Ձևերի ավելի գծային, խիստ սահմանագծումներով և կոլորիտի հնչեղությամբ նախորդին հակադրել է մի այլ պատկեր, նույնպես «Տիրամայրը քնած մանկան հետ» անունով, սակայն կոմպոզիցիայի նմանողությամբ հանդերձ դրանցից յուրաքանչյուրը վառ կերպով բացահայտում է հեղինակի՝ որևէ ազդեցությունից զերծ ստեղծագործական անհատականությունը:

Նկարիչը Մարիամին պատկերելիս անպայման աչքի առաջ է ունեցել հայ կնոջ տիպար, որի գրավականը ազգային գծերի առկայությունն է՝ ձվաձև դեմք, աղեղնաձև սև հոնքեր, երկարավուն մեծ աչքեր, լայն կոպեր, սրբանց ավելացրած և հայ կնոջ պարկեշտ նրկարագիր, մայրական հոգու ջերմություն: Որոշ միամտություն նկատվում է նկարելու մեջ, բայց դրա կողքին առկա է և ինքնարուխ մտեցում դեպի մարդկային կերպարը: Տիրամոր պարկեշտ արտաքինի, անհամարձակ շարժումների, մտերիմ տրամադրության, խիստ մարդկային արտահայտության, ինչպես նաև Քրիստոսի կերպարի, նրա պարզ, անկաշկանդ պառկած դիրքի մեջ կարելի է տեսնել սովորական գեղջկական նկարագիր ունեցող մարդկանց: Ինչպես տեսնում ենք, եկեղեցին հանդուրժել է մինչև այդ աստիճան պարզացնել աստվածորդուն: Եթե չլիներ կողքին Տիրամայրը, դժվար թե կարելի լիներ մտածել, որ այդպես անփութորեն կրճի վրա պառկած երեսան Քրիստոսն է: Բացի այս ամենից, պատկերին արևելյան գունավորում են տալիս նաև Մարիամի կապույտ ծածկոցի վըրա ցրված դեղնագույն ծաղկանկարները և Քրիստոսի զլխի տակի սպիտակ բարձր կանաչ, կարմիր ծաղկազարդերով, թեև դրանք որոշ շափով նսնմացնում են նկարչի ճաշակը և նվազեցնում կոլորիտի ամբողջական տպավորությունը: Գեղանկարչորեն է պատկերված Մարիամի դեմքը. նկարչի նախասիրած գույները մարմինների մերկ

մասերում լուսավոր օխրան է և ումբրան: Պատկերի նշված արժանիքների հետ կարելի է նշել և նրա գեղանկարչական արտահայտչականությունը: Մանավանդ ուշադրություն են գրավում Տիրամոր վառ կարմիր զգեստը և կապույտ ծածկոցը:

Քննադրով մեզ հասած անհայտ նկարիչների գործերի մեջ, իր մի շարք արժանիքներով, առանձնանում է «Պորհրդավոր ընթերիք» ոչ մեծ շափի պատկերը<sup>6</sup>: Ավետարանական այս թեման՝ Քրիստոսի վերջին երկուն աշակերտների հետ սեղանի շուրջը. ծանոթ է եվրոպական և արևելյան քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստի բազմաթիվ ստեղծագործություններով՝ մեկը մյուսից աննշան տարբերությամբ, աշակերտների՝ երբեմն հորիզոնական, երբեմն շրջանաձև դասավորությամբ: Հայկական արվեստում թե՛ մեկ, թե՛ մյուս ձևով պատկերների հանդիպում ենք դեռևս միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, սկսած 11—13-րդ դարերից: Այդ թեմայով գործերում, իտալական Վերածնունդի շրջանի արվեստում, հիմնականում, նախասիրությունը տրվում է հորիզոնական գծով ծավալվող կոմպոզիցիային, աշակերտներին դիմահայաց վիճակում ցույց տալու միտումով, որի դեպքում, կամա թե ակամա, գործողությունը որոշ շափով ստանում է թատերային բրնույթ: Նիդերլանդական Վերածնունդի արվեստում առավելություն ունի շրջանաձև դասավորությունը, որի դեպքում շեղոքանում է ցուցադրական միտումը և գործողությունը դիտվում է ավելի բնական իրադրություն: Հայ նկարչի ստեղծագործությունը նույնպես կառուցված է շրջանաձև դասավորությամբ: Եվ չնայած հիշյալ թեման հայկական մանրանկարչության մեջ շատ ավելի վաղ է տեղ գտել, քան եվրոպական արվեստում, այնուամենայնիվ, թնադրվող ստեղծագործությունը ավելի շատ կրում է եվրոպական, քան հայկական արվեստի ոճական ազդեցությունը: Դրա ակնհայտ ապացույցը այն նմանությունն է, որ ունի

հայ նկարչի գործը նիդերլանդական արվեստի հետ: Արդեն ասվել է, որ 17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության որոշ ժանրեր կրել են եվրոպական արվեստի ազդեցությունը: Նշված ստեղծագործությունը բացառություն չէ:

Առայժմ հայտնի չէ, թե որտեղ է ապրել ու ստեղծագործել «Խորհրդավոր ընթրիքի» հեղինակը: Բայց որ նա ծանոթ եղել է 15-րդ դարի նիդերլանդացի նկարիչ էլբրեխտ Բոուտսի նույնանուն նկարին, որը գտնվում է Բրյուսելի թանգարանում, հաստատվում է նրանց նկարների իրար հետ ունեցած կոմպոզիցիայի նմանությունը:

Հայտնի է, որ է. Բոուտսը իր պատկերը ստեղծել է հոր՝ Դիրկ Բոուտսի ավելի վաղ նկարած «Խորհրդավոր ընթրիք» նկարի նրմանողությամբ, մասնակի փոփոխության ենթարկելով աշակերտների դասավորությունը, նրանց կեցվածքները, շարժումները, ինչպես և միջավայրի առարկաները: Հայ նկարիչը, անպայման ծանոթ լինելով է. Բոուտսի նկարին, ստեղծել է նման կոմպոզիցիայով պատկեր, իր հերթին նույնպես փոփոխության ենթարկելով աշակերտների շարժումները, հրաժարվելով նաև սենյակի ներսը ներկայացնող միջավայրից ու առարկաներից: Այսպիսով, հայ նկարչի պատկերի նմանությունը է. Բոուտսի նկարին զխավորապես արտահայտվում է ընթրիքի մասնակիցների դասավորության ըսկրպունքով: Ինչպես նիդերլանդացու նկարում աշակերտները նստած են ձվածիր դասավորությամբ, մեջտեղում ունենալով Քրիստոսին, իսկ առջևի մասում երկու աշակերտների, որոնք միջանցք են ստեղծել Քրիստոսին նկատելի դարձնելու համար, այդ նույն ձևով էլ նրանք դասավորված են հայ նկարչի պատկերի մեջ: Երկուսի մոտ էլ նույն հաջորդականությամբ համընկնում է աշակերտների դասավորությունը, ուղղահայաց գծով զրաված իրենց տեղերով: Այսպես՝ Քրիստոսից ձախ նստած վեց աշակերտները դիտվում են գլուխները

հետևյալ հաջորդականությամբ. առաջին, վեցերորդ, երկրորդ, երրորդ, հինգերորդ, չորրորդ, իսկ Քրիստոսից աջ՝ առաջին, երկրորդ, վեցերորդ, երրորդ, չորրորդ, հինգերորդ:

Բացի կոմպոզիցիայի նմանությունից, նրկատվում է նաև Քրիստոսի տիպարի ընդհանուր նմանություն՝ երկարավուն դեմքով, ասկետիկ արտահայտությամբ, ճակատի մեջտեղից բացված և մինչև ուսերն իջած երկար մազերով, սեղանն օրհնելու ձեռքի շարժումով: Քրիստոսի տիպարն, իր այդպիսի հատկանիշներով, հանդիպում է նիդերլանդական արվեստում Յան վան էյկի,<sup>7</sup> Յոսիսիմ Պատիսիի, Ռոգիր վան դեր Վեյդենի, Դիրկ և էլբրեխտ Բոուտսների գործերում: Նմանություն կա նաև զգեստների դասավորության, հատկապես աջակողմը նրստած աշակերտների ուսերից կախված ծածկոցների ձևի միջև:

Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե ո՞րտեղ է ստեղծված հայ նկարչի գործը, հավանական է, որ այն նկարված լինի արտասահմանում, Եվրոպայի հայկական գաղթավայրերից մեկում, ասենք՝ Նիդերլանդներում, Բրյուսելում, Ամստերդամում, Անտվերպենում, և տեղի հայկական եկեղեցու թեմի կողմից ընծայաբերված լինի էջմիածնին, մանավանդ որ, ըստ էջմիածնի դիվանի հաղորդումների, նման դեպքեր շատ են տեղի ունեցել: Այս ենթադրությունը կարող է հավաստել ոչ միայն հայ և նիդերլանդացի նկարիչների գործերի նմանությունը կոմպոզիցիայով, այլև այն, որ հայ նկարչի պատկերի կոլորիտը շատ է մուգ և ավելի մոտ է ժամանակի նիդերլանդական դպրոցի կոլորիտին: Ի դեպ, 17—18-րդ դարերում, Հայաստանում երկու հիմնական գեղանկարչական «դպրոցներ» կային. մեկը Ս. Լեհացու նմանողությամբ, մյուսը՝ Հովնաթանյանների: Ոչ մեկի, ոչ մյուսի մոտ նման մուգ կոլորիտի չենք հանդիպում: Ուշագրավ է նաև, որ հիշյալ դպրոցներին պատկանող հայ նկարիչների կապի վրա նկարված գե-

ղանկար գործերը կատարված են կամ սպիտակ, կամ կարմրավուն հիմքի (զրուստի) վրա, մինչդեռ նշված պատկերը նկարված է սափալտի հիմքի վրա, որպիսի երևույթի կարելի է հանդիպել նիդերլանդական գեղանկարի մեջ:

Հայ նկարչի գործը կարելի է համարել մտահղացման փոխառում, մանավանդ որ հայ նկարչի պատկերը մեկնաբանված է յուրովի: Նրա վրա պարզորոշ կերպով նրկատվում է նկարչի մտածողության, թեմայի ըմբռնման, արևելյան տիպարների յուրօրինակության և վերջապես ուրույն նկարելակերպի կնիքը: Նրա մեջ նույնիսկ կարելի է տեսնել գեղարվեստական միջոցների այնպիսի միամիտ արտահայտություններ, ինչպես՝ հեռանկարի պակասը, մարդկանց հարբերաչափերի անտեսումը, նրանց մարմինների և դիմագծերի ոչ այնքան ճշգրիտ կառուցումը, որոնք վկայում են, որ հայ նկարիչը սեփական ջանքերով է հասել այդ արդյունքին, պահպանելով ստեղծագործողի իր անհատականությունը:

Հայ նկարչի «Խորհրդավոր ընթրիք» ունի հետևյալ առավելությունները. այն, նախ և առաջ, իր ներգործությամբ հոգեբանական է, այնուհետև՝ գեղանկարչական է, որպիսի հատկությունը բարձրացնում է նրա գեղադիտական նշանակությունը, և վերջապես իրադրության պատկերման առումով անմիջական է ու իրական: Ի տարբերություն նիդերլանդացի նկարչի նույնանուն ստեղծագործության, որի մեջ ընթրիքի արարողությունը տեղի է ունենում սենյակի ներսում, կողմնակի մարդկանց ներկայությամբ (որը հակասում է ավետարանի բովանդակությանը), ընդգծված տարածական միջավայրով՝ մի կողմը լուսամուտ, մյուս կողմը կամարածև մուտք, դիմացը բարձր ծածկով բուխարի, առարկաներ, որոնք կոնկրետություն են տալիս միջավայրին, հայ նկարիչը նախընտրել է հարթ, մուգ ֆոն, աջակողմը հաղիվ նշմարվող կամարի և սյունի ուրվագծով: Այնուհետև, սեղանի փոխարեն պատ-

կերել է զարդերով դրվագված մարմարյա տապանաքար, որը խորհրդանշում է Քրիստոսի գերեզմանը, որի վրա կան՝ հացի համար մի մեծ ափսե, մի փոքր ափսե ձկներով և սկիհի նմանվող մի ոսկյա գավաթ: Ընթրիքի պարագաների և ուտելիքի աննշան քանակը պետք է բացատրել ավետարանական թեմային հարազատ մեալու նկարչի միտումով, ընդգծելու համար Քրիստոսին վերագրվող ժուժկալությունը:

Հայ նկարիչը չի ձգտել միջավայրը նկատելի դարձնել, հավանաբար այն նկատառումով, որպեսզի առարկայազուրկ տարածության մեջ խորհրդավոր ընթրիքի արարողությունը, հոգեբանական ներգործության ուժով, ավելի արտահայտիչ դառնա: Նույնպիսի նկատառումով պատկերին խմաստ տալու և պատկերի համատարած հարթ ֆոնը զբաղեցնելու համար, նա նկարի աջ և ձախ կողմերին նկարել է լուսամուտ հիշեցնող երկու բացվածք, դրանց մեջ պատկերելով այն առարկաները, որոնք կապված են Քրիստոսի մատնության, շարժարանքների և խաչելության հետ: Ձախակողմյան բացվածքում ներկայացված են՝ մի ձեռք քսակ բռնած «30» թվանշանով, որը խորհրդանշում է մատնության դիմաց Հուդայի ստացած 30 արծաթ դրամը, ապա խաչափայտ սավանով, նիզակ, ձող սպունգով, աստիճան, աջակողմը՝ վառվող կերոն, աքաղաղ, փշե պսակ, մտրակ, դաշույն, թաս, սափոր, շոր, դարեր, թիթեղ «Յ. Ն. Ք. Հ.» (Հիսուս նազարեթցի թագավոր Հրեից) տառերով, որը ամբացված է եղել խաչափայտին և մի ձյուղ այն ծառից, որից կախվել է Հուդան: Քրիստոսին նվիրված ստեղծագործություններում նորություն չէ պատկերել շարժարանքի առարկաները, որպիսի երևույթ տեսանք նաև Սեանի Աստվածամոր պատկերում. նորություն է դրանք պատկերել այդպես առանձնացված: Խորհրդավոր ընթրիք թեմայով պատկերներում սա բացառիկ է նաև նրանով, որ նկարի շորս անկյուններում առանձին ներկայացված են շորս ա-

վետարանիչների գիմանկարները, որոնք Քրիստոսի կյանքն են գրի առնում:

Այսպիսով, հայ նկարչի «Խորհրդավոր ընթերցի» է. Բոուտսի ստեղծագործությունը նման է միայն կենտրոնական մասով՝ տապանաքարի շուրջը տեղավորված մարդկանց խմբավորումով, մինչդեռ ամբողջությամբ վերցրած, տարբեր է:

Պատկերի գաղափարական արտահայտչականությունը օգնում են գեղարվեստական միջոցները՝ կոմպոզիցիան, կոլորիտը, լուսավորությունը: Կոլորիտը բավականաչափ մուգ է. պատկերում գերիշխում է մուգ ուժգուն, որը ծառայում է որպես ֆոն թե՛ սենյակի ներսի, թե՛ մարդկանց պատկերման համար: Նրա գունաշարը սահմանափակվում է օխրայի, կարմրի, կապույտի, դեղինի շրջանակներում, որոնց միջոցով մուգ ֆոնից, կարծեք մթի միջից, մեղմերանգ գույներով երևում են մարդիկ, առարկաները: Նկարիչը թեպետ սիրում է կիրառել գունային էֆեկտներ, մասնավորապես դեմքերը արտահայտիչ դարձնելու և զգեստները փողփողուն ցույց տալու նկատառումով, բայց, այնուամենայնիվ, գույների հազեցածությունը հասնում է այնպիսի պնդություն, որ առարկաները թվում են նյութական, ծավալային, իսկ պատկերը ճշմարտացի, համոզիչ, տպավորությամբ գեղեցիկ, հմայիչ:

Թեպետ պատկերի շորս անկյուններում պատկերված ավետարանիչները թեմայի բովանդակության հետ անմիջապես առնչություն չունեն, իսկ նրանց առկայությունը ինչ-որ չափով պատմողական նկարագիր է տալիս պատկերին, այնուամենայնիվ, շատ հաճելի տպավորություն են թողնում իրենց և՛ պատկանելի տեսքով, և՛ զբաղիչ գեղանկարով: Ավետարանիչները պատկերված են մեկը մյուսից անկախ, յուրաքանչյուրն իր մեջ ամփոփված, մտախոհ, փիլիսոփաների նման լուրջ, խոհուն, ներշնչման մեջ, գրեթե պահին: Արտահայտիչ դարձնելու համար նրանց պատկերները, նկարիչը նրանց ներ-

փակել է քառանկյունի շրջագծերում, յուրաքանչյուրի համար ստեղծելով միջավայր՝ կողքից կախված կարմիր վարագույր, գրքակալ, գիրք, փետուրե գրիչ: Ավետարանիչների պատկերները նկարված են գրեթե գիմանկարային կոնկրետությամբ, ինչպես և աշակերտների, որոնց տիպարները հասարակ ժողովրդական են: Նկարի այս հատկությունը հեղինակի դեմոկրատական համոզմունքի զբաղակալն է:

Տարբեր ժամանակներում նկարված մի քանի պատկերներ նվիրված են Տրդատ Գ-ի մկրտությանն ու թագադրությանը: Գրանցից մի քանիսը կոմպոզիցիայով այնպես են կրկնվում, որ կարծեք միեմուսն նկարչի ստեղծագործությունը լինեն: Կատարված են ոչ շուտ, քան 18-րդ դարի երկրորդ կեսին: Այսպես ենթադրելու հիմք է տալիս այն փաստը, որ մինչև 1780 թվականը էջմիածնի տաճարում ցուցադրված է եղել Հռիփսիմե կույսի պատկերը, որի ոտքերի տակ պատկերված էր Տրդատը երեսն ի վար փրված, ի հատուցումն այն վերաբերմունքի, որ նա ցուցաբերել էր քրիստոնյաներին հալածելու, կույսերին նահատակելու իր դաժանությամբ: Բնական է, որ կաթողիկոսների նման վերաբերմունքը դեպի Տրդատը չէր կարող թույլ տալ միաժամանակ այլ մոտեցում դեպի նա: Պետք է նկատի ունենալ, որ եկեղեցական պատկերների բովանդակությունը և դրանց գաղափարական նպատակալացությունը պայմանավորված է եղել կաթողիկոսների վարած քաղաքականությամբ: Գրանով պետք է բացատրել և այն երևույթը, թե ինչու Հռիփսիմե կույսի պատկերի ներքևի մասը, որտեղ պատկերված է եղել Տրդատը ընկած կույսի ոտքերի տակ, հետագայում վերանկարվել է, ներկայացնելով կանաչապատ դաշտ: Մինչդեռ հիշատակված պատկերների մեջ Տրդատի հանդեպ ցույց է տրված դրական վերաբերմունք. նրա մկրտության և թագադրությունների արարողությունը նույնիսկ կատարում է ինքը՝ Գրիգոր Լուսավորիչը: Հիշյալ

նկարում Տրդատն իր ընտանիքով հնազանդորեն ծունկի է եկել կաթողիկոսի առաջ, որը հանդիսավորությամբ նրան օծում է: Թե՛ Տրդատը, թե՛ նրա կինը՝ Աշխենը, թե՛ աղջիկը՝ Խոսրովիզուստը պատկերված են համակրելի դիմագծերով: Ինչպես արքայական ընտանիքի, այնպես էլ կաթողիկոսի տիպարները հայկական են: Գրիգոր Լուսավորչի տիպարը նույնիսկ նման է Հովնաթանյանների ստեղծած մի քանի կաթողիկոսների տիպարներին: Գրանք կարելի է կրկնել Հովնաթանյանների գլխոցի գործեր անվանել, եթե, իհարկե, կոլորիտը գունեղ լիներ: Մինչդեռ դրանց կոլորիտը շատ է մեղմ, կառուցված հնդկական դեղինի վրա. գույները չեն օգտագործված իրենց պարզ մաքրությամբ. նրանք իրար են փոխանցվում աննկատելի անցումներով, առաջացնելով գեղանկարչական հմայիչ տպավորություն:

17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության մեջ հաճախ ենք հանդիպում նաև Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված բազմաձև (պոլիպտիխ) պատկերների: Այդպիսիներից մեկը գտնվում է Երևանի Պատկերասրահում: Կենտրոնում Լուսավորիչն է ամբողջ հասակով, շուրջը՝ նրա շարժարանները ներկայացնող տասնվեց զրվագներ, որոնք բազմազան են կոմպոզիցիայով, բայց պարզունակ են դույներով, գծանկարով: Այդպիսի թերությունը հանդերձ, դրանք ավելի ինքնատիպ են, քան Լուսավորչի պատկերը, որը նկարված է սովորական ձևով:

Գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում Լուսավորչի շարժարանների տասնչորս զրվագներով Սևանի անտառատին նվիրված մի նկարը, միայն թե կենտրոնում ունենալով Տրդատի մկրտությունը: Գուցե տարօրինակ թվա, որ երկու իրար հակասող երևույթներ համադրված են մեկ պատկերի մեջ, բայց, ըստ երևույթին, եկեղեցին նրա պատակ է հետապնդել այդ մեթոդով հա-

վատացյալների մեջ սերմանել ներողամտություն գաղափարը:

Անհայտ նկարչի գործեր են նաև Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների ամբողջ հասակով, առանձին-առանձին պատկերները: Սրանք մինչև 1842 թվականը գտնվելիս են եղել էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի խաչկալի երկու կողմերի դռներին, որոնց մասին վկայում է Հ. Շահխաթունյանի ընդօրինակած խաչկալի արձանագրությունը, ըստ որի այդ պատկերները նկարվել են Աստվածատուր կաթողիկոսի հայրապետության տարիներին, 1720-ական թվականներին, Զմյուռնիայում, տեղի ազգայինների պատվերով, և տեղի առաջնորդ Միմոն վարդապետի միջոցով նվիրվել էջմիածնին\*:

Թեպետ տարակարծիք կա թե ով է դրանց հեղինակը՝ հա՛յ, թե՞ եվրոպացի նկարիչ, բայց որոշ տվյալներ, ինչպես՝ դրանց վրայի հայերեն արձանագրությունները, արևելյան հատկանիշներով տիպարները, պատկերների կոմպոզիցիան՝ արևելյան մտածողությանը հատուկ առաքյալների կենցաղներով, այն առարկաների միամիտ ցուցադրումով, որոնցով նրանց տանջամահ են արել, Բարդուղիմեոսի ձեռքին եղած Տիրամոր պատկերով, որը հայի տիպար է, և վերջապես նկարելու ավելի կոպիտ ձևով, որն ավելի մոտ է Հովնաթանյանների ոճին, մանավանդ բոբիկ ոտքերի, ձեռքերի, մազերի, մասամբ էլ զգեստների ու ամպերի մշակումով, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դրանց հեղինակը հայ նկարիչ է: Այս ենթադրությունը նպաստում է և այն փաստը, որ դա Զմյուռնիայում է կատարված, որտեղ մեծ թվով հայեր են ապրել, ինչպես նաև այն, որ տեղի ազգայիններն են պատվիրել էջմիածնի համար:

Հիշյալ պատկերներն իրենց կոմպոզիցիայով, բնույթով և չափերով միատեսակ են, որովհետև ունեն նույն նշանակությունը՝

\* Հ. Շահխաթունյան, «Ստորագրություն կաթողիկոս էջմիածնի...», հատ. 1, էջ 42:

զարգարելու ավագ խորանի խաչկալի գրու-  
ները, որպես իրար ներդաշնակող համայն-  
րում: Դժբախտաբար, խաչկալի ղոները ու-  
շրնչացվել են 1930-ական թվականներին,  
և այժմ այդ պատկերները չեն գիտվում այն  
նշանակութամբ, ինչի համար նախատես-  
ված են եղել:

Ղեկավարվելով Բարդուղիմեոս և Քաղեոս  
առաքյալների մասին հայկական եկեղեցու  
հորինած առասպելով, որ իբր թե նրանք  
Հայաստան են եկել հատուկ առաքելու-  
թյամբ, իրենց հետ բերելով Տիրամոր պատ-  
կերը և այն զեղարգը, որով Քրիստոսի կողմ  
են ծակել, նկարիչը նրանց պատկերել է այդ  
նշանակներով. Բարդուղիմեոսը Մարիամի  
նկարն է ցույց տալիս, Քաղեոսը՝ զեղարգը,  
միաժամանակ, ձեռքերում բռնած դանակ-  
ներ, որոնցով նրանք տանջամահ են արվել:  
Ներկայացնելով նրանց այդ վիճակում, ե-  
կեղեցին նպատակ է հետապնդել հուշել  
դուրազգաց հավատացյալներին:

Ավելի աշխույժ է ներկայացված Բաղեո-  
սը, ինքնաբավականությամբ ցույց տալով  
զեղարգ, որով փրկչի կողմ են ծակել և դա-  
նակը, թերևս այն հպարտ ինքնագիտակ-  
ցությամբ, որ ինքը հանուն քրիստոնեական  
ուսմունքի է նահատակվել: Նկարիչը թե՛  
մեկին, թե՛ մյուսին կերպավորել է մարդ-  
կային իրական հատկանիշներով: Մանա-  
վանդ Քաղեոսը ամրակազմ, հաղթանգամ,  
կենդանի արտահայտությամբ, առույգ, աշ-  
խարհիկ մարդու տպավորություն է թող-  
նում: Նրա մեջ նշույլ անգամ չկա հալա-  
ծանքների ենթարկված, թափառականի շար-  
քաշ կյանքով, աղոթքներով սնված քարո-  
զիչի նկարագրի: Հեղինակը նույնիսկ նրբաց-  
րել, գեղեցկացրել է նրա դիմագծերը:

Պատկերի տպավորիչ ներգործությունը  
ուժեղացնում է կոլորիտը: Կապույտ ֆոնի  
վրա ակտիվ են հնչում վարդագույն զեմքը՝  
սև մազերի և մորուքի շրջապատում, որը,  
ի դեպ, շատ է երիտասարդացնում առաք-  
յալին, կանաչ պատմուճանը, կարմիր զգես-

տը և սպիտակ գոտին՝ անփույթ կերպով  
կախված մեջքից:

Զմյուռնիայից էջմիածնին նվիրաբերված  
պատկերներից է նաև մայր տաճարի ս.  
Ստեփանոսի խորանի «Տիրամայրը մանկան  
հետ» գեղանկարը, որը նույնպես անհայտ  
նկարչի գործ է: Պատկերի վրա կա այդ  
փաստը հաստատող հետևյալ արձանագրու-  
թյունը. «Հիշատակ ընծայի գեղաշուք  
պատկերս սուրբ Աստվածածնի սրբո էջ-  
միածնի... ձեռամբ Մարտիրոս արքեպիսկո-  
պոսին Կեսարցո հարդենց Զմյուռնիո քաղա-  
քի բարեպաշտուհի կանանց միությունից»:

Իր կոմպոզիցիայով նկարը որոշ շափով  
հիշեցնում է բյուզանդական սրբապատկեր-  
ները, մանավանդ Աստվածամայրը երեխա-  
յին գրկած իր գիրքով: Սակայն այդ նմանո-  
ղությունը միայն ձևական է: Տիրամայրը  
համակված է այնպիսի մտերիմ ջերմու-  
թյամբ, այնպիսի սիրաբաղձ կարոտով,  
մայրական այնպիսի քնքուշ և ջերմեռանդ  
սիրո զգացմունքով զեպի որդին, որպիսի  
հատկություններով օժտված են բացառիկ  
մայրեր: Նկարիչը շատ լավ է ըմբռնել ման-  
կամարդ կնոջ անսահման հրճվանքն ու եր-  
ջանկությունը որդու գոյություն փաստի առ-  
թիվ:

Տիրամոր տիպարի ընտրության հարցում  
նա ղեկավարվել է այն իդեալներով, որպի-  
սիք եկեղեցու կողմից սահմանված էին և վա-  
ղուց ի վեր ձանաչում գտել կերպարվես-  
տում՝ գեղեցիկ, բարեհամբույր, պարկեշտ,  
առաքինի, բարի: Կոլորիտի մեղմությունը,  
փափկությունը դարմանալի կերպով ներ-  
դաշնակում են նրա նկարագրի հետ, առա-  
վել հմայիչ դարձնելով պատկերը:

Անհայտ նկարչից սրահայնված պատկեր-  
ներից մի քանիսը, որոնք ներկայացնում են  
մարգարեների կամ առաքյալների ամբողջ  
հասակով, կանգնած դիրքով, շատ հեռու  
են Հովնաթանյանների նկարիչակերպից և  
լիովին զերծ են թե՛ նրանց, թե՛ արևմտա-  
եվրոպական արվեստի ազդեցություններից:  
Պատկերների այդ շարքը այն տպավորու-

թյունն է ստեղծում, որ դրանց հեղինակն  
ունի վարպետ ձեռք, ծանոթ է մարդակազ-  
մությանը, ունի գեղանկարչու-  
թյան վերաբերող անհրաժեշտ գիտելիքներ,  
գեղանկարչի լավ ճաշակ և դրանով մեկտեղ  
իր նկարելու մեթոդով ինքնուրույն է, ան-  
կաշկանդ, անկեղծ և անմիջական զեպի մո-  
ղելու նրա ստեղծած սրբերի պատկերներում  
կերպարներն այնպես բնական են դիմա-  
գծերով ու կեցվածքով, այնպես ջերմ են ու  
կենսունակ և այնպես մարդկային են իրենց  
ընդհանուր նկարագրով, ինչպես սովորա-  
կան մարդը:

Այդպիսիներից են երկու առաքյալների  
պատկերները՝ թերևս Քաղեոսը և Բարդու-  
ղիմեոսը, ձեռքերին՝ գիրք, Պողոս առաք-  
յալը, Պետրոս առաքյալը, որոնք բոլորովին  
տարբեր են ավանդական պատկերներից և  
իրենց անմիջականությամբ ավելի ինքնա-  
տիպ են:

Ազդեցություններից զերծ է նաև «Աստ-  
վածամոր թագադրումը», թեպետ, համեմա-  
տաբար, ավելի միամիտ ձեռքով նկարված:  
Պատկերի կոմպոզիցիան կրկնվում է հայ-  
կական եկեղեցիներից պահպանված այդ  
թեմայով նկարներում, բայց աչքի է ընկ-  
նում գեղանկարչական հնչեղությունը: Մաս-  
նավորապես հնչում են Քրիստոսի կարմիր  
ծածկոցը և Մարիամի մուգ կապույտ ծած-  
կոցը իրար կողքի: Շատ գեղանկարչա-  
կան են հրեշտակների մերկ մարմինները՝  
ոսկեզօծ օխրայի և բաց մոխրագույնի տա-  
տանումներով, որոնք այնպես վառ հնչում  
են շրջապատի մուգ և գունեղ ֆոնի վրա:  
Այդպես են և Մարիամի ու Քրիստոսի զեմ-  
քերը, ձեռքերը: Պատկերի վրայի արձանա-  
գրությունը հավաստում է, որ դա նվիրա-  
բերվել է Սեանի եկեղեցուն վանքի տեր Ղա-  
զարի քույր Մարիամի կողմից, 1757 թվա-  
կանի սեպտեմբերի 4-ին:

«Աստվածամոր թագադրումը» մի սքան-  
չելի գեղանկարչական գործ է, բավականա-  
չափ ինքնատիպ և յուրահատուկ իր կոմ-

պոզիցիայով, սահմանային հագեցածու-  
թյան հասցված կոլորիտով:

Պատկերի կենտրոնում տեղավորված է  
Տիրամայրը, շրջապատված շոք հրեշտակ-  
ներով, որոնք թե՛ թագադրում են, թե՛ օգ-  
նում նրան երկինք համբարձվելու: Իդեա-  
լական գեղեցկություն է տված Մարիամի  
զեմքին, հրապուրիչ են նաև հրեշտակները:  
Պատշաճ հանդիսավորություն ու փառահե-  
ղություն է տրված թագադրմանն ու համ-  
բարձմանը: Նկարիչը նախասիրություն չու-  
նի վառ գույների նկատմամբ: Դեմքերը և  
մարմինների մերկ մասերը նկարված են  
մուգ օխրայով, զգեստները՝ սքանազույն,  
մուգ կապույտ, որի շնորհիվ նկարի կոլոր-  
րիտը հնչում է թեպետ մուգ, բայց և ստա-  
նում է այնպիսի ջերմություն, որ միացած  
ոսկեգույն ֆոնի հետ դառնում է անչափ հը-  
մայիչ:

Հրեշտակների տիպարների մեջ կա ինչ-որ  
հովնաթանյանական մի բան, բայց պատկերի  
ընդհանուր ոճը ավելի շուտ եվրոպական է:

Երևանի պատկերասրահում և էջմիածնի  
տաճարում կան նաև մի շարք պատկերներ՝  
կտավի, տախտակի, թիթեղի վրա պատկեր-  
ված, նույնպես ավետարանական թեմանե-  
րով, որոնք, անտարակույս, եվրոպական  
կամ ռուսական դպրոցով անցած նկարիչ-  
ների ստեղծագործություններ են: Դրանք  
իրենց ժամանակին ինչ-որ շափով դեր կա-  
տարել են հայկական կերպարվեստի դար-  
գացման գործում, որի հետևանքը քիչ կամ  
շատ շափով տեղ գտած ազդեցություն-  
ներն են:

Կերպարվեստի մի այլ ճյուղ՝ դրոշմատիպ  
նկարչությունը, նույնպես տեղ է գտել 18-րդ  
դարի հայկական կերպարվեստում, որի  
հայտնի ներկայացուցիչներից մեկը Հարու-  
թյուն Հովնաթանյանն էր: Արվեստի այդ  
տեսակը ներկայացված է վարդագույններով,  
որոնք պահվում են Երևանի պատկերասրա-

հում և էջմիածնի վեհարանում: Գրանք կատարված են 1757 թվականին և Հայաստան են բերված Ռումինիայի հայկական եկեղեցուց, կաթողիկոս Վաղգեն Ա-ի միջոցով: Դա նույնպես անհայտ նկարչի գործ է, թեպետ կարող է վերագրվել և Հարություն Հովնաթանյանին, մանավանդ որ նա զբաղվել է այդպիսի մասնագիտություններով, եղել է արտասահմանում և նրա գործունեությունը շրջանը համընկնում է այդ տարեթվի հետ:

Պատկերասրահի վարագույրը ներկայացնում է տասնհինգ տարբեր գրվագներից բաղկացած առանձին-առանձին պատկերներ, իրարից բաժանված նկարազարդ սյուներով և կամարներով, որոնք շրջանակի դեր են կատարում յուրաքանչյուր պատկերի համար: Գրանք գրողմատիպեր են, որոնցից յուրաքանչյուրը նախ փորագրվել է տախտակի վրա, ապա գրոշմվել քաթանին դաճման եղանակով, իսկ հետո նկարների շուրջը ներկվել մուգ կապույտով: Նկարների ընդհանուր կոլորիտը հողագույն, մոխրակապտավուն է, տեղ-տեղ կարմիրի գործածություններով: Կատարման մեթոդը հարթային է, լիովին բացակայում է ստվերների կիրառումը: Մարգիկ պատկերված են մարմնակազմական համաչափություններով, ճկուն գծերով, բնական շարժումներով, կենդանի գործողությունների մեջ, արտահայտման գրագետ, պարզ միջոցներով:

Նկարները դասավորված են կողք-կողքի, հորիզոնական երեք շարքով, թեպետ, ոչ ըստ թեմաների հաջորդականության: Թեմաներն սկսում են ավետամից և վերջանում ահեղ դատաստանով: Չնայած եվրոպական արվեստի հետ ունեցած նմանություն, մասնավորապես գործողությունների զարգացումով և կոմպոզիցիայի մտահղացումով, այնուամենայնիվ, արևելքի նկարչի ոճը՝ միամտություն հասնող իր անկեղծ պարզությամբ, ակնհայտ է: Ընդհանրապես, ավետարանական միևնույն թեմաներով ստեղծագործությունները բրիտանյա ժողովուրդների արվեստում, գեղարվեստական

միջոցների ավանդականությամբ այնքան նման են, որ շատ հեղինակների գործերի միջև նկատվում է համարյա կրկնություն: Այդպես են թվում և հիշյալ բազմամաս պատկերի առանձին գրվագները, ինչպես ավետման դեպքը՝ հրեշտակի և Մարիամի հանդիպումով, Քրիստոսի մկրտությունը՝ արևելքում նախասիրած պատմողականություններ, ոտնըլան՝ իր սովորական արարողություններ, Քրիստոսի վերջին գիշերը, նրա մատնվելը, շարժարանքները Պիղատոսի առաջ, խաչ բարձրացնելը, հարությունը, համբարձումը, սուրբ հոգու իջնելը, ահեղ դատաստանը: Ամբողջ նկարը շրջանակված է դափնու տերևներից կազմված զարդանկարով:

Նայելով պատկերի ընդհանուր բովանդակությանը կարելի է ասել, որ խորանի վարագույրի դեր կատարող այս պատկերը խելոք մտահղացման արգասիք է, աղոթող հավատացյալների ուշադրությունն իր վրա կենտրոնացնելու և շարունակաբար նրանց գիտակցության մեջ թարմ պահելու Քրիստոսի կյանքի, ահեղ դատաստանի և հանդերձյալ կյանքի մասին գոյություն ունեցող առասպելը:

Այս կարգի աշխատանքը՝ գրողմատիպով նկարելը, ուներ այն առավելությունը, որ փորագրված միևնույն տախտակներով կարելի էր ստեղծել բազմաթիվ նույնանման պատկերներ:

Միևնույն շրջանակի մեջ տարբեր սյուժեներով պատկերներ ստեղծելու դադափարը նորություն չէ. այդպիսի երևույթի հանդիպում ենք դեռ 11-րդ դարի հայկական մանրանկարչության, ինչպես նաև եկեղեցական պատկերներում, այդպիսի երևույթի հանդիպում ենք նաև եվրոպական վերածնունդի արվեստում, ինչպես իտալական նախավերածնունդի նկարիչ Դուչչիոյի Քրիստոսի և Մարիամի կյանքը ներկայացնող բազմամաս, բազմասյուժետային պատկերը, նկարված Սիենայի տաճարի խորանի համար:

Ի դեպ, Երևանի պատկերասրահի վարագույրի նմանողություններ մի այլ գործ գտնվում է էջմիածնի վեհարանում: Գրականագետ Հ. Սիրունիի վկայությամբ, գրողմատիպով նկարելու եղանակը բավականաչափ տարածված է եղել Ռումինիայի հայկական գաղթավայրերում և այդպիսի նմուշներ այնտեղ շատ կան:

Բնական է, որ այդպիսի գրողմատիպ նրկարներ չեն կարող համազոր լինել անմիջապես ձևաքով դեղանկարված ստեղծագործություններին թե՛ հոգեբանական խնդիրների արտահայտման, թե՛ բազմազան գեղանկարչական միջոցների կիրառման շափով, քանի որ դրանց կերպավորման հնարավորությունները խիստ սահմանափակ են:

Գրանով մեկտեղ չի կարելի ժխտել, որ այդ կարգի ստեղծագործությունները նույնպես ունեն գեղարվեստական արժեք: Ար-

վեստի մեջ պահանջվում է մեծ հմտություն, նուրբ ճաշակ, կարողանալու համար սեղմ միջոցներով, գրեթե ուրվագծերով ու հարթային գունավորումով վերարտադրել նման բազմամարդ թեմատիկ պատկերներ:

Առայժմ սրանք են 17—18-րդ դարերից պահպանված կամ ավելի ճիշտը ժամանակի ավերմունքից փրկված առավել կարևոր գեղանկարչական ստեղծագործությունները: Անգամ իսկ նկատի ունենալով այս քանակը, կարելի է եզրակացնել, թե ինչպիսի բեղմնավոր գործունեություն են ունեցել հայ նկարիչները: Նրանց ջանքերով ստեղծված բազմաթիվ պատկերներ, որոնք ցրված են Հայաստանի եկեղեցիներում, չնայած իրենց կրոնական բովանդակության, թափանցված են աշխարհիկ ոգով, ռեալիստական են իրենց մեթոդով և ազգային իրենց ոճով:

XIX ԴԱՐԻ ԱՐՎԵՍՏԷ ՄԻՆՉԵՎ 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԸ

Տասնիններորդ դարի առաջին կեսից ըսկըսվում է հայկական արվեստի զարգացման նոր շրջանը: Երկարատև դադարից հետո վերսկսվող այդ զարգացումը տեղի է ունենում հայ ժողովրդի համար նախընտրելի պայմաններում: Գարեհեղուկները երկիրն արդեն մասնատված էր Պարսկաստանի և Քուրդիստանի միջև: Արևելյան դաժան բռնապետության բնորոշ օրինակ հանդիսացող այդ երկրները, որոնք հայ ժողովրդի կյանքում չափազանց բացասական դեր են խաղացել, աներևակայելի ծանր դրություն էին ստեղծել նրա համար, կողոպտելով, զաղթեցնելով, շահագործելով, բնաջնջելով կամ կաղամալուծելով նրան: 1828 թվականին, ռուսական բանակի օգնությամբ Արևելյան Հայաստանն ազատագրվում է պարսկական տիրապետությունից և միանում Ռուսաստանին: Չնայած ցարական միապետության վարած զաղութային քաղաքականությանը հանդեպ ռուսական կայսրության սահմաններում ապրող փոքր ազգությունների, այ-

նումանայնիվ, այդ ահաղ ճակատագրական կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի համար: Դա փրկեց Արևելյան Հայաստանում ապրող հայությունը վերջնական բնաջնջումից ու կաղամալուծումից: Բերեց նրան խաղաղ գոյություն տնական շրջան, և վերջին հաշվով՝ նպաստեց նրա կուլտուրայի ու քաղաքակրթության զարգացմանը: Դեռ Ց. էնդելսն իր հանձարեղ հեռատեսությամբ նկատել է, որ ռուսաստանը Արևելքի նկատմամբ իրոք կատարում է առաջադիմական դեր»:

Այլ պատկեր էր ներկայացնում Քուրդիստանի տիրապետության տակ գտնվող Արևմտյան Հայաստանը: Սուլթանական բռնապետությունը, որը հայ ժողովրդին բնաջնջելու քաղաքականություն էր վարում, ամեն կերպ կասեցնում էր նրա զարգացումը թե՛ տնտեսապես, թե՛ կուլտուրապես:

Մինչդեռ Ռուսաստանը, չնայած երկրում գոյություն ունեցող ճորտատիրական կարգերի, տնտեսապես, կուլտուրապես ու քա-

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 21, стр. 211.

ղաքակրթությամբ անհամեմատ բարձր էր թե՛ Պարսկաստանից, թե՛ Քուրդիստանից:

Սակայն, նայելով Հայաստանի վրա որպես զաղութի, ցարական կառավարությունը անուշազրույթյան էր մատնել արդյունաբերության զարգացումը, ավելորդ էր համարում կուլտուրական հաստատությունների գոյությունը, գլխավոր նպատակը դարձնելով առևտրի զարգացումը և առևտրական կապերի ամրապնդումը Անդրկովկասի ու Ռուսաստանի հետ:

Հայաստանի քաղաքները մնում են որպես անուշազրույթյան մատնված զավառական հետամնաց բնակավայրեր: Այդ էր պատճառը, որ հայ մտավորականությունը չէր կենտրոնանում Հայաստանում, այլ նախընտրում էր Քիֆլիսը, Բաքուն, Մոսկվան, Ռոստովը և ուրիշ կենտրոնական քաղաքներ, որտեղ հնարավոր էր գործունեության ասպարեզ գտնել, որտեղ հնարավոր էր շփվել Անդրկովկասի և Ռուսաստանի առաջավոր գործիչների հետ:

19-րդ դարի առաջին կեսին ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս գտնվող հայաշատ կենտրոններում սկսվում է կուլտուրական կյանքի նկատելի աշխուժացում: Ժողովրդի բարգավաճման, նրա մտավոր զարգացման գործում կարևոր դեր են կատարում հայ լուսավորիչների ջանքերով տարբեր վայրերում հիմնված դպրոցները, հրատարակվող բազմատիրած մամուլը, գիտության ու գրականության տարածումը, թատերական արվեստի, երաժշտության ու կերպարվեստի ներկատմամբ առաջ եկած հետաքրքրությունը:

Կուլտուրական այս նոր վերելքը տեղի էր ունենում հայ լուսավորիչների ջանքերով, որոնց մեջ մեծ դեր է կատարել հայ աշխարհիկ գրականության հիմնադիր, մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանը: Հայրենասեր ղեմակրատ, խոր մտածող, մանկավարժ, գրող, հասարակական գործիչ, բազմակողմանի զարգացած Աբովյանը մեծապես նպաստել է հայ ժողովրդի, Անդրկովկասի և ռուս

ժողովուրդների կուլտուրաների մերձեցմանը: Ժողովրդների մերձեցումը առիթ է տալիս ղեմակրատական գաղափարներով տողորված լուսավորիչների մերձեցմանը և առաջադիմական գաղափարների տարածմանը: Ռուսաստանի հովանավորությունը օգնում է հայ-ռուս կուլտուրական հարաբերությունների զարգացմանը, թարգմանական գրականությամբ հայ մտավորականությունը ծանոթանում է ռուս տաղանդավոր գրողների առանձին երկերին, նույն ձևով ռուս հասարակությունն է հնարավորություն ստանում ծանոթանալու հայ գրականությանն ու պատմությանը, հայ երիտասարդության համար բարձրագույն կրթություն ստանալու հնարավորություն է ստեղծվում:

Կուլտուրայի մյուս բնագավառների հետ զարգացման նոր աստիճանի է հասնում նաև կերպարվեստը՝ մասնավորապես գունանկարչությունը: 19-րդ դարի սկզբից գունանկարչության մեջ տեղի է ունենում նկատելի փոփոխություն: Որմանկարչությունն իր տեղը զիջում է գերազանցապես կամերային պատկերին: Կրոնական թեմային և սրբապատկերին փոխարինում են կոնկրետ մարդու դիմանկարը և մարդուն շրջապատող իրական կյանքը: Ճիշտ է, հետաքրքրությունը դեպի կոնկրետ մարդը և դեպի իրական կյանքը սկսվել է դեռ 17-րդ դարի սկզբից, դրսևորվելով առանձին նկարիչների ստեղծագործության մեջ, բայց այդ երկու դարերի ընթացքում կրոնական թեմայով որմանկարչությունը դեռևս մնում էր գերակշռող: Մինաս Զուղայեցու, Հովհաննես Մրքուզի, Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչների ստեղծագործության մեջ մասնակի կարգով տեղ գտած աշխարհիկ կյանքի երևույթները դեռ սակավաթիվ են: Նույնիսկ Հովնաթանյանների տոհմի նախավերջին ներկայացուցիչը՝ Մկրտում Հովնաթանյանը, որի կյանքի տևողության կեսը համընկնում է 19-րդ դարի առաջին քառորդի հետ, իր ստեղծագործության մեջ զգա-

լի տեղ է տվել որմնանկարին: Առևտրական բուրժուազիայի կենտրոնացումը քաղաքներում, նրա աշխուժացումը և իդեալական պահանջը արվեստից առաջ են քաշում աշխարհիկ թեմայով կամերային պատկերի պահանջը և ամենից առաջ դիմանկարի ժանրը, որը հայ իրականության մեջ դառնում է առևտրական բուրժուազիայի ամենահարգի ժանրը:

Կերպարվեստի զարգացմանը մեծ շարժում է հանդիսացել Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան, որտեղ դարի առաջին կեսից սկսել են սովորել հայ երիտասարդները:

Ամբողջ 19-րդ դարի ընթացքում հայկական կերպարվեստի զարգացումը ընթացել է Հայաստանի սահմաններից դուրս, գլխավորապես Քիֆլիսում: Այնտեղ էին կենտրոնացած հայ գրողները, երաժիշտները, գերասանները, նկարիչները, ճարտարապետները: Քիֆլիսը, հանդիսանալով Անդրկովկասի վարչական կենտրոնը, որտեղ նստում էր փոխարքան, որտեղ կենտրոնացած էին հայ առևտրականները, ավելի նպաստավոր էր արվեստի զարգացման համար, քան Երևանը, որը, ըստ էության, գավառական հետամնաց քաղաք էր: Քիֆլիսում մինչև այդ էլ աշխատել էին Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչները: Հովնաթանյանների տոհմը ոչ միայն հսկայական դեր է կատարել հայ արվեստի զարգացման գործում, այլև վրացական արվեստի զարգացման գործում: Մկրտում Հովնաթանյանով ավարտվում է որմնանկարչության դարավոր ավանդությունը և նրա որդու՝ Հակոբ շանքերով սկսվում է դիմանկարի զարգացումը, նշանավորելով հայկական արվեստի նոր շրջանի սկիզբը:

ՀԱՎՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԸ

ԵՎ ԴԻՄԱՆԿԱՐԱՅԻՆ ԺԱՆՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Հակոբ Հովնաթանյանը (1809—1882) հանդիսանում է Հովնաթանյանների տոհմի

հինգերորդ շառավիղը: Նա ծնվել է Քիֆլիսում. նախնական գեղարվեստական կրթությունը ստացել է հոր՝ Մկրտումի մոտ, որը ճանաչված նկարիչ էր: Այդ մասին է վկայում Պետերբուրգի կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի վարչության գործերում պահպանված մի դրույթուն, որի մեջ նշվում է, թե՛ Քիֆլիսի բնակիչ Մկրտում Հովնաթանյանը իր երկու օրդիններին՝ Հակոբին, որը բացառապես զբաղվել է դիմանկարչությամբ, և Աղաթունին, որը հակված է եղել դեպի բնանկարը, նվիրել է իր սիրած արվեստին:

Հավանաբար, մինչև 20 տարեկան դառնալը, Հակոբը Քիֆլիսում ճանաչված նկարիչ է եղել, որի մասին տեղյակ էլու նաև Կովկասի գլխավոր դեկավար կոմս Իվան Պասկևիչը: Վերջինս, բավարարելով նկարչի խնդրանքը՝ իրեն գործուղել Պետերբուրգ, 1829 թ. հետևյալ միջնորդությունն է ուղղել գեղարվեստների ակադեմիայի փոխպրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինին. «Տեղական բնակիչներից մեկը՝ Հակոբ Հովնաթանյանը, ունենալով խոշոր ընդունակություններ գունակարի ասպարեզում և բավականաչափ գիտելիքներ, խնդրում է իմ միջնորդությունը, որպեսզի կատարելագործվելու համար ընդունվի Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիա որպես պետական թոշակառու: Ընդունելով այս նոր ներկրում հնարավոր շարժում լուսավորություն տարածելու և տեղական բնակիչներին եվրոպական արվեստի հետ ծանոթանալու անհրաժեշտ նկատառումը, ես Ձեզ եմ դիմում, խնդրելով բավարարել Հ. Հովնաթանյանի ցանկությունը, եթե նրա 20 տարեկան լինելը դրան խոչընդոտ չի հանդիսանա»:

Ոմանք ենթադրում են, թե Հ. Հովնաթանյանը ընդունվել և սովորել է Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայում, բայց դա ճիշտ չէ:

\* Архив Петербургской Академии Художеств, ф. 789, оп. 1., д. 186.



VIII. Անհայտ նկարիչ. Տիրամայրը մանկան հետ:

Կոմս Պասկելիչի հիշյալ միջնորդությունը պատասխանելով, Օլենինը գրել է, որ Շ. Հովնաթանյանը չի կարող ընդունվել ակադեմիա, նախ այն պատճառով, որ պետության հաշվով սովորողներն ընդունվում են երեք տարին մեկ անգամ, որն արդեն տեղի է ունեցել նախորդ տարում, ապա Հովնաթանյանի տարիքն էլ չի համապատասխանում ակադեմիա ընդունվողներին տարիքին, որովհետև, ըստ կանոնադրության, ընդունվողները պետք է լինեն 9 տարեկանից ոչ փոքր և 12 տարեկանից ոչ մեծ\*:

Ինչ վերաբերում է Ս. Ն. Կոնզակովի կազմած «Ռուս նկարիչների ցուցակ»-ում նշված այն հաղորդմանը, որ Հակոբին շքանորշված է ոչ դասային դիմանկարչի կոչում\*\* , դա թվում է հավանական: Քերես, մի քանի տարի հետո գործ է ներկայացրել ակադեմիա և ստացել այդ կոչումը, որպիսի ձև անցյալում ընդունված է եղել: Նույնիսկ հավանական է թվում, որ նա 1830-ական թվականների սկզբին կարճատև ժամանակով, որպես ազատ ունկնդիր, հաճախած լինի ակադեմիայի գեղանկարչական դասընթացները: Շ. Հովնաթանյանի գործունեությունն ընթացել է Քիֆլիսում, սկսած 1830-ական թվականներից: Այդ ժամանակ գեղարվեստական կյանքը Քիֆլիսում դեռևս աշխույժ չէր, այնտեղ կային հատուկ կենտ նկարիչներ, այն էլ ոչ այնքան բարձրորակ: Քե ինչպիսի հարգանք ունեին նկարիչները հասարակության շրջանում, կարելի է պատկերացում ունենալ ժամանակակից լրագրերում գետեղված հայտարարություններից, որոնց մեջ նկարիչների անունները տեղավորվում էին՝ գերձակների, ձեռնոցագործների, հրուշակագործների, գինեվաճառների, հյուրանոցների, ճաշարանների և տարբեր խանութների անունների կողքին,

թերևս նկարչությունը համարելով սովորական արհեստ\*:

Շ. Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը գնահատելիս պետք է նկատի ունենալ Հովնաթանյանների արվեստի տոհմական ավանդական ոճը, որը որպես կանոն շարունակվել է և Հակոբի արվեստում, քանի որ նրա անմիջական ուսուցիչը եղել է նրա հայրը՝ Մկրտումը, նույնպես դաստիարակված իր տոհմի կողմից արդեն մշակված արվեստի ավանդական ոճով: Հակոբը թեպետ չէր չէր իր նախորդների նկարչու ոճից, բայց ընտրեց մի նեղ մասնագիտություն՝ դիմանկարը, ըստ էության, այդ ժանրի սկիզբը դնելով հայկական արվեստում:

Շ. Հովնաթանյանի ստեղծագործության օբյեկտը, հիմնականում, Քիֆլիսի առևտրական դասն էր և շինվածիկը: Նրանք էին նրա պատվիրատուները, որպես հասարակության առավել ունևոր խավի ներկայացուցիչներ:

Սկզբնական շրջանում նա հանդիպում է նյութական որոշ դժվարության, մինչև կարողանում է պատվիրատուներ ունենալ: Դրա համար էլ 1830-ական թվականների գործերը համեմատաբար քիչ են: Մինչդեռ 1840—50-ական թվականներից մեղ են հասել մեծ թվով դիմանկարներ, երբ պատվիրատուների թիվը շատ էր և նկարիչը գտնվում էր փառքի զազաթնակետին: Քե ինչպիսի մեծ համբավ է ձեռք բերել նա Քիֆլիսում, երևում է ժամանակի մամուլում նրա մասին արված գովասանքներից:

«Չի կարելի չհրճվել ամեն տեսակի արտիստների մեծ հոսանքով գեպի Քիֆլիս: Վաղուց է, որ մեր մոտ եղել է միայն մի դիմանկարիչ, հայանի վրացական Ռաֆայել անունով: Ում որ պետք էր լինում դիմանկար, ամեն ոք դիմում էր Հակոբ Հովնաթանյանին, իսկ նա միշտ հաջողությամբ բավարարում էր բոլոր պահանջները: Նա

\*Архив Петербургской Академии художеств, ф. 789, оп. 1, д. 186.

\*\*С. Н. Кондаков. «Список русских художников», 1914 г.

\* «Кавказский календарь», 1846—1847 г.



նույնիսկ հիշողութեամբ էր նկարում վաղուց մեռած մարդկանց դեմքերը, որոնց ոչ այնքան հաճախ տեսել էր: Կովկասի բոլոր հերոսները նրա շնորհիվ հասցված են սերունդներին: Նա մեզ համար պահպանել է պատրիարք Եփրեմի, Ա. Պ. Երմուլովի, կոմս Ի. Ֆ. Պասկևիչի, բարոն Գ. Վ. Ռոզենի, Ե. Ա. Գոլովինի և ուրիշների դիմագծերը»<sup>\*</sup>:

Հոգւածում նշված անունները շատ բան են ասում այն վստահութեան մասին, որ տածել են դեպի նա ուսանական արվեստի նվաճումներին ծանոթ այդպիսի մարդիկ, որոնց նա նկարել է:

Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարները, ընդհանրապես, անստորագիր են և անթվակիր. այս հանգամանքը դժվարություն է ստեղծում ժամանակագրական հաջորդականությունները հետևելու նրա ստեղծագործության զարգացմանը, իսկ երբեմն էլ տեղի է տալիս նրա գործերը շփոթելու ուրիշների գործերի հետ կամ նրան վերագրելու ուրիշների գործերը: Այս երևույթը առավել շահով վերաբերում է նրա ավելի կատարելագործված շրջանի գործերին. վաղ և միջին շրջանի աշխատանքներն ավելի ինքնատիպ են, հետևաբար և ճանաչելի:

Նկարչի 1830-ական թվականներին նկարած դիմանկարները դեռևս պահպանում են ձևերի և կոլորիտի այնպիսի միամիտ պարզություն, որն ավելի հատուկ է ինքնուս նրկարչի ստեղծագործությանը. դա նկատելի է հատկապես մարմնի մասերի ոչ այնքան համաչափ կառուցման, կոլորիտի անզուսուսության և միօրինակության մեջ:

Վաղ շրջանի գործերից մի քանիսը եզրակացնել են տալիս, որ Հակոբի նկարելու եղանակը դեռ հարթային է, ձևերի ընկալումը՝ գծային, որ նա մեծ ուշադրություն է նվիրում դիմագծերի նմանողությանը, նույնիսկ երբեմն պասսիվ կերպով ընդօրինակելով մոդելը. բնական է, որ նոր ձևավորող նկարիչը շեր կարողանում գրսևորել իր

ստեղծագործական վերաբերմունքը դիմանկարում, որը, ինչպես հայտնի է, հոգու հայելին է:

Վաղ շրջանից պահպանված բնորոշ գործերից մեկը Վ. Սուրգունովի դիմանկարն է: Դիմանկարից ստացվող առաջին տպավորությունն այն է, որ մոդելի անհատական նմանողությունը պահպանված է. անկեղծ անմիջականությամբ նկարված այդ դիմանկարը մեզ ծանոթացնում է կովկասյան ազնվական դասից ծնունդ առած նոր միայն բուրժուականացած քաղաքի ներկայացուցչին, թերև՛ լավ կարողության տեր ընտանիքի անդամի, որի արտաքին նկարագիրը բավականաչափ պարզ պատկերացում է տալիս նրա սահմանափակ մտավոր կարողությունների, նեղ տեսողաշտի ու ճաշակի մասին:

Անշուշտ, նկարչի կիրառած գեղարվեստական միջոցները դեռ խիստ անհամարձակ են ու նույնիսկ միամիտ, որպեսզի նա կարողանար սոցիալական կերպարներ ստեղծել, որպիսի նպատակ նա չի էլ հետապնդել այդ և էլի մի քանի վաղ դիմանկարներում: Նա իր առաջ խնդիր է դրել՝ նկարել կոնկրետ մարդու դիմանկար՝ դիմապատկեր: Իսկ եթե այս շրջանի առանձին դիմանկարներում այս կամ այն չափով գրսևորվում է մարդու սոցիալական կերպարը որոշող որևէ հատկանիշ, դա արդեն արգունք է Հակոբի կողմից դեպի իրականությունը ցուցաբերած անմիջականությանը և սուր դիտողականությանը: Այսպես, օրինակ, Սուրգունովը պատկերված է երեք քառորդ դիրքով, նկարվելու պատրաստ վիճակում, իր դասին հատուկ ինքնագոհ հպարտությամբ, ցուցամոլությամբ ձեռքը բաճկոնից կախված, որպիսի կեցվածք բնորոշ է անաշխատ ու անհոգ կյանքով ապրող մարդուն: Դեմքի արտահայտությունը, ամբողջությամբ վերցրած, թեպետ սառն է, բայց շեղակի հառող սեեռուն նայվածքում կա նրա աղաչական մեծամտությունն ընդգծող ինչ-որ ակնարկ: Պարոնի նկարագիրը լրաց-

նում է և նրա արտաքինը՝ հարգարված, կոկիլիկ, տոնական դեպստով: Նա հագել է ինտելիգենտի տարադ, ժամանակի մոդայով՝ պիջակ, բաճկոն, սպիտակ վերնաշապիկ, ժապավենաձև փողկապ. բաճկոնի գրպանից կախված է ժամացույցի ոսկե շղթան իր անբաժան բանալիով:

Բնականից անմիջականորեն նկարած այս դիմանկարը ունի իր մեջ նոր ձևավորվող նրկարչի ստեղծագործությանը հատուկ մի քանի բնորոշ հատկանիշներ, որոնք առավելապես վերաբերում են գեղարվեստական միջոցներին: Դիմանկարի կոմպոզիցիան պարփակվում է որոշակի ձևի մեջ, դասնալով կանոն հետագա գործերում. կերպարվողը դիրքը երեք քառորդ է, կես մեջքով նկարվելու պատրաստ վիճակում. կերպարման եղանակը հարթային է, ձևերն ընդգծվում են ուրվագծերով, գունային շարքը սահմանափակվում է երեք-չորս գույնով, նկարի ֆոնը հարթ է, մուգ, պայմանական, զլխի և մարմնի համաչափությունները աններդաշնակ են. հատկապես ձեռքերը շատ փոքր են, բայց սրանցով մեկտեղ գեղանկարչական ընդհանրացումները կատարյալ են, ներդաշնակ, ավելի մոտ մոնումենտալ պատկերի սկզբունքին:

Սուրգունովի դիմանկարում նկատվում է գեղանկարչական մշակումների անհամարձակություն. դեմքի և ձեռքերի լուսավորմանը նկարված են բաց օխրայի և կինովարի միացությամբ, ստվերոտ մասերը՝ սրճագույնի և կինովարի միացությամբ. դեմքը նկարված է սրճագույնի և մոխրագույնի խառնուրդով, հարթապատկերային եղանակով, որի վրա սևով ընդգծված են միայն ծալքերը: Չնայած լույսի ու ստվերի օգտագործման, դիմանկարը միանգամայն հարթային է: Տպավորությունն այնպիսին է, որ Հակոբը նախ խնամքով դեմքը գծագրել է, ապա ծածկել գույներով: Այդպես են հնչում շրթունքները, ճակատին ուրվագծվող զլխի մագերը: Կասկածից դուրս է, որ նկարիչը

հաշվի է առել նաև պատվիրատուի ճաշակը, մասամբ գեղեցկացնելով նկարը:

Այս դիմանկարի թողած միապաղաղ կոլորիտի տպավորությունը զգալի չափով փարատվում է պատանի Ակիմյանի դիմանկարում, որը նույնպես 1830-ական թվականների գործ է: Մեկնաբանման սկզբունքով սա շատ չի տարբերվում նախորդից. բայց այստեղ նկատվում է գեղանկարչական միջոցների ավելի ակտիվ օգտագործում, որի շնորհիվ էլ դիմանկարը թվում է ավելի կենդանի ու արտահայտիչ: Տարիքների մեծ տարբերություն է նկատվում սրա և նախորդ դիմանկարի միջև. Հակոբն իրեն հատուկ օբյեկտիվությամբ հարազատ մնալով կերպարին, նկատելի հմտություն է ցուցաբերել Ակիմյանի պատանեկան նոր կազմակերպվող դիմագծերը նկարելիս: Ինչպես նախորդում, այնպես էլ սրա դիմագծերի վրա չի նկատվում տրամադրությունն արտահայտող որևէ շարժում. այստեղ էլ մոդելը կանգնած է նույն անշարժ կեցվածքով: Պատանու ձեռքին բռնած զիրքը առանձին իմաստ է տալիս դիմանկարին ընդգծելով պատանու ընթերցասիրությունը: Բարձր խավին պատկանող այդ տղայի դեմքին նկատվում է պատանեկան անմեղություն, որին գրել են իր տարիքին անհամապատասխան վիճակի մեջ, միայն պատկերելու համար: Ակիմյանի դիմանկարը գրավիչ է ոչ միայն կերպարի անմեղությամբ, այլև գեղանկարչական լուծմամբ. եթե նախորդ դիմանկարի կոլորիտը թվում էր միապաղաղ, դրա պատճառը պետք է որոնել տաք և սառը գույների հակադրման բացակայության մեջ, որպիսի թերությունից գերծ է Ակիմյանի դիմանկարը: Օխրայի և վարդագույնի ելեջներով նկարված դեմքի բաց կոլորիտը ավելի աշխուժանում է միանալով սև վերնազգեստին և դրա տակից երևացող ներքնազգեստի հնչուն կարմրին: Դեմքը մշակված է որոշ մասերում լույսի ակտիվ շեղումներով, որի շնորհիվ էլ հնարավոր է եղել պահպանել փափկասուն կյանքով ապրած ազնվա-

<sup>\*\*</sup> Журнал «Иллюстрация», 1846 г., № 20, стр. 320.

կան պատանու արտաքին նկարագիրը: Այս գործում էլ դեռ նկատվում է գծային հարթ եզրանակ. ուրվագծային են և մարմինը, և մարմնի առանձին մասերը՝ աչքերի բիրբորը, թարթիչները, ծնոտը, ձեռքերը: Նախորդ դիմանկարի համեմատությամբ սրա առավելությունը գույնի ինտենսիվության և հագեցածության մեջ է:

1830-ական թվականների կեսերին Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարները հետզհետե կերպարային սրություն են հասցվում ու ավելի արտահայտիչ դառնում: Ել կթե հոգեբանական խորությունը դեռ պակասում է դրանցում, ֆիզիկական անհատականությունը բավարար չափով շեշտվում է, իսկ այդ հատկության շնորհիվ դեմքերը թվում են կոնկրետ և ճանաչելի: Որպես բնորոշ օրինակ դիտենք սարկավագ Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը: Համաձայն նկարի վրա պահպանված թվագրության, այն կատարված է 1834 թվականին: Դիմանկարը թե դիրքով, թե կոմպոզիցիայով նույնն է, ինչ որ նախորդը, բայց ավելի կատարյալ է մարմնի կառուցվածքով: Այստեղ նկարիչը սկսել է հաղթահարել սկսնակ նկարչին հատուկ անհամարձակությունը, միամտությունը:

Հիշյալ դիմանկարի առավելություններից կարևորը՝ կերպարի դիպուկ, արտահայտիչ, կոնկրետ անհատականության վերարտադրումն է: Տիպարն այնքան համոզիչ է, որ դրա մեջ իսկապես կարելի է տեսնել սարկավագի անձնավորությունը: Նա թվում է սահմանափակ հայացքի տեր մարդ, կյանքի եռուղեգից հեռու, գուցե և անտարբեր դեպի կյանքի վայելքները, ոչ սրամիտ, խոնարհ ու հնազանդ. հատկություններ, որոնք թափանցված են նրա տարտամ հայացքի, պատրաստակամ, զգաստ կեցվածքի, կրոնական բթացնող ծեսերին սովորած նրա արտաքինի մեջ: Նա իր բարակ, երկար մատներով բռնած ունի աղոթագիրք, որն այնքան է ներդաշնակում նրա անձնավորությանը, որ թվում է նրանից անբաժանելի:

Նկեղեցու այս սպասավորի էությունը գերազանցօրեն համապատասխանում է նաև ֆիզիկականը՝ ցածր, կտր գանգ, նեղ ճակատ, մինչև ճակատն իջնող ուղիղ կտրած մազեր, քթի մոտ իրար միացած թավ, երկարավուն, անբնական հոնքեր, որոնք փուլել են ամբողջ դեմքի լայնությամբ, լայն բացված, անսովոր մեծության աչքեր, բավական ծավալուն քիթ, լայն և կարճ դեմք, սուր ծնոտ, փափափի տպավորություն թողնող մինչև ականջներն իջնող մազեր: Այս բոլոր հատկանիշների դրսևորումը խիստ ցայտուն է դարձնում սարկավագի անկրկնելի անհատականությունը, նպաստում դիմանկարի կենդանի, բնական արտահայտությունը: Այս դեպքում պատրաստի կերպարը մեծ չափով օգնել է մարդու մեջ կենսականը շեշտելու, բայց հայտնի է, որ Հ. Հովնաթանյանը մեծ մասամբ նկարել է պատահական պատվիրատուների, հաշվի չառնելով կերպավորմանը նպաստող արտահայտչական տվյալների առկայությունը: Ահա թե ինչու թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում Հակոբի սուր դիտողականությունը կարևոր դեր է կատարում անհատի նմանությունը բռնելու և բնական վիճակում նրան պատկերելու գործում:

Սարկավագի դիմանկարում կոչորիաբը զուսպ է, պարզ, ոչ գունեղ: Բայց ընդհանրացված: Ձևերի ըմբռնումը ավելի մոտ է գեղանկարչական ծավալային, քան գծային հարթանկար եղանակին: Տաք և սառը գույների, ինչպես նաև լույսի և սովերների հակադրումները՝ որպես ծավալային ու տարածության արտահայտման միջոց, ավելի շեշտված են: Նույնիսկ ձեռքի համաշափուկությունը պահպանված է, գրեթե մնալով որպես բացառիկ երևույթ՝ նրա այս շրջանի դիմանկարներում: Մի հատկություն, որը բնորոշ է նրա դիմանկարներին և պահպանվում է նաև այս դեպքում, դա՛ զգեստների հարթ նկարման եղանակն է, որը, ըստ երևույթին, կատարվում է գիտակցորեն:

Աստիճանաբար ուսումնասիրելով տարբեր արտաքինի և խառնվածքի տեր մարդ-

կանց դեմքերը, Հակոբը տիրապետում է մարդու դեմքի կառուցվածքին այնքան, որ 1830-ական թվականների վերջերին արդեն մտավախություն չունի դեմքի նմանությունը բժախնդիր կերպով հետևելու: Նրան արդեն զբաղեցնում է անձնավորության՝ կերպարը հատկանշող գծերի առաջացման հարցը: Որպես օրինակ վերցնենք երիտասարդի դիմանկարը, որն, ըստ իր տարազի պետք է որ ժանդարմ լինի: Այստեղ արդեն գործ ունենք ուժեղի ներկայացուցչի հետ, օրենքի պաշտպան մարդու հետ, որը կոչված է հավատարմորեն ծառայելու կայսրության շահերին: Այժմ նկարիչը ուշադրության կենտրոն է դարձրել մոդելի ներքինը որոշող աչքերի արտահայտությունը, որոնք թվում են խուզարկու, փորձառու: Նկարիչն այնպես զգաստ է պատկերել այս պաշտոնյային, որ կարծեք թե կանգնած լինի իրեն հանձնարարված պահակակետում: Նրա արտաքինը խստաբարո է, արտահայտությունը պաշտոնական. այդ տպավորությունն ուժեղացնում է և նրա տարազը՝ վիզն օղակող ցրցված կարմիր օձիքը, ոսկեգույն կոճակների շարքը և կողքից երևացող սրի բռնակոթը: Դեմքն իր բոլոր մասերով՝ ուռուցիկ ճակատ, ուլեթորեն ընդգծված քիթ, շրթունքներին սրածայր բեղեր՝ գեղանկարչական ընդհանրացումների է հասցված, նպաստելով կերպարի կենդանի արտահայտության դրսևորմանը: Այս դիմանկարում նույնիսկ նվազել է նկարելու շոր եղանակը, դիմացները մշակված են մեղմ անցումներով:

Կերպարի պարզ ու անմիջական ընկալման ցայտուն օրինակ է թումանովի դիմանկարը: Ըստ երևույթին, իշխանական դասին պատկանող այս երիտասարդի արտաքին տվյալները անպայման դեր են խաղացել ընտրելու նկարելու այսպիսի պարզ միջոց: Մոդելի խնամված, ամենայն բժախնդրությամբ հարգարված դեմքը, կոկված մազերը, հոնքերը, մոդայով ուղղված բեղիկները, մաքուր սափրված երեսը, օսլայած օձիքը և ընդհանրապես նրա արտաքին-

նից ստացված տպավորությունը վկայում է նրա ազնվական ծագումը: Հոգսի ոչ մի նրշույլ նրա դեմքի վրա. վճիտ աչքերը երբեք չեն տեսել արցունք. կարիքը բուրբուխ անծանոթ է նրան. նրա երիտասարդությունն անցել է անհոգ, վայելքի ու խնդրության մեջ: Դիտողին հառած նրա հանդարտ աչքերը, որոնք ոչ մի արամադրություն չեն արտահայտում, կարծեք ուղղված լինեն հայելուն, որի մեջ իրեն դիտելով, նա ինքնասիրահարի պես գոհացած է իր արտաքինով: Հավատում ես, որ նկարիչը պատկերել է մոդելին հարազատ նմանողությամբ, բայց և զգացվում է, որ միաժամանակ ջանք չի խնայված կոկելու, հղկելու, գեղեցկացնելու ազնվականի դիմագծերը: Թերևս այդ ավելորդ ջանասիրությունն է թելադրել՝ նորից վերագառնալու գծային եղանակին, որից նա արդեն հեռացել էլ: Նախորդ դիմանկարներում: Տպավորությունն այն է, որ կարծեք թե դեմքի մասերը դիտված են ոչ թե գեղանկարչական փոխադարձ կապի մեջ, այլ զատ-զատ: Դրան նպաստում է պատկերի ֆոնը, որն իր բացությունը խիստ հակադրվում է դիմանկարի մուգ մասերին:

Ն. Ի. Սուրգունյանի դիմանկարում նկատվող գեղանկարչական միջոցների անհամարձակ օգտագործումը ենթադրել է տալիս, որ այդ գործը նույնպես պատկանում է 1830-ական թվականների, թերևս, վերջին տարիներին: Սա, ըստ երևույթին, պաշտոնով գրագիր է. այդ են հաստատում սեղանին դրված գրքերը, մատյանը, թանաքամանը՝ փետուրն գրիչներով, և ձեռքում բռնած թղթի փաթեթը: Հակոբի գործերում երբեմն հանդիպել կարելի է նման երևույթի, երբ նա, ըստ անհրաժեշտության, այս կամ այն դիմանկարում ավելացնում է պատկերվողի զբաղմունքը ցույց տվող օժանդակ առարկաներ, դա որոշ չափով նպաստում է պատկերի բովանդակությունը կոնկրետացնելուն:

Գեղարվեստական միջոցներով այս դիմանկարը առանձնապես չի տարբերվում նախորդներից. գրեթե զանազանություն չկա

կոմպոզիցիայի, մարմնի կառուցվածքի համաշարժական սկզբունքի, դիմանկարի մասշտաբի, ձևերի ըմբռնման, գեղանկարչական մշակումների և այլ միջոցների գործադրման մեջ: Սրանով հանդերձ, Սուրգունյանի դիմանկարը, նախորդների համեմատությամբ, ունի առավելություններ: Սուրգունյանը, ըստ երևույթին, իր սոցիալական ծագումով պատկանում է ժողովրդի շարքային խավին: Հավանաբար, այս հանգամանքը նկատի ունենալով, Հակոբը թեպետ պահպանել է նախորդ դիմանկարներում կիրառած կես մեջբերված և երեք քառորդ դիրքով նկարելու իր նախասիրած կանոնը, բայց նրան չի պատկերել անհոգ, տոնականորեն զուգված, նկարվելու դիրք ընդունած, աղայական տրամադրության տեր մարդու վիճակում, ինչպես վարվում էր առևտրական, չինովնիկ կամ բարձր դասին պատկանող անձանց դիմանկարները նկարելիս: Նա նրան պատկերել է թեև ոչ գործողության, ապա գործելու պատրաստ վիճակում, մի փոքր անհանգիստ, ներքին լարվածությամբ: Սուրգունյանը կանգնած է սեղանի մոտ զգաստ դիրքով, սպասողական դրության մեջ, կարծեք թե ինչ-որ մեկին ներկայացած, կարգադրություն ստանալու պատրաստակամությամբ: Նրա ամբողջ կեցվածքը, մասնավորապես ձեռքի ժեստը, արտահայտում է հնազանդություն: Կենտրոնացած ուշադրությամբ նկարի շրջանակից դուրս ուղղած մտախոհ հայացքը արտահայտում է խոնարհություն. նրա վրատի դեմքը, բարակ իրանը, նոր ձևավորվող դիմագծերը և մի փոքր երկշտությունը նույնիսկ կարեկցանք են շարժում դիտողի մեջ: Արդյո՞ք այս հատկությունների ընդգծումը չի ասում այն մասին, որ Հակոբն արդեն պասսիվ հայեցողությամբ չի ընկալում մարդու կերպարը: Եթե նախորդ դիմանկարներում նկարիչը նպատակ էր հետապնդում մարդու դեմքը պատկերել գլխավորապես պահպանելով նմանողությունը, այս դիմանկարում նա իրեն զգացել է անկաշկանդ, փորձելով խտացնել այն բնորոշ

արտահայտչական գծերը, որոնք օգնում են շեշտելու կերպարի կենսունակ արտահայտությունը: Դիմանկարի կենսունակությանը նպաստում է գույնի մեծ մակերեսներով, գեղանկարչորեն մշակված դեմքը օխրայի և կարմիր կինովարի միացությամբ, որը բավական արտահայտիչ և համոզիչ է լինում, դերձ ավելի վաղ շրջանի գործերի միապաղաղ ներկվածությունից: Դեմքը կառուցված է ձևերի բնական ըմբռնումով և մեծ ընդհանրացումներով: Այսպիսի միջոցների շրջանորհիվ է, որ կերպարի անկրկնելի անհատականությունը ցայտուն է: Սակայն այս դիմանկարում դեռևս իսպառ չեն վերացված որոշ թերություններ. այսպես, դեմքի որոշ մասերը՝ շրթունքները, բիբերը, մազերը, աչքերը մնում են հարթ ներկված, չենթարկվելով լույսի ազդեցությանը. մարմնի և շոթերի մշակումը նույնպես մնում է հարթ ուրվագծված մուգ ֆոնի վրա: Չնայած հիշյալ երևույթներին, Սուրգունյանի դիմանկարը պահպանում է իր կերպարային կենսունակությունը և որպես այդպիսին, հանդիսանում 1830-ական թվականներից 1840-ական թվականներին անցնելու մի կապող օղակ:

1840-ական թվականներին Հակոբ Հովնաթանյանը թեև կոխում է իր զարգացման երկրորդ շրջանը: Թեպետ նրա ընկալումը մնում է հայեցողական, բայց և այնպես այսուհետև նա կարողանում է ավելի դիպուկ պատկերել անհատին այնպիսի անկրկնելի առանձնահատկություններով, որոնցով մարդիկ ընդհանրապես տարբերվում են միմյանցից: Այժմ դեմքերի գծագրությունն ավելի հմուտ է, ձևերը ձավալային են, կոլորիտն ավելի բազմազան է, գույնները մեծ մասամբ հագեցած են և հարստացված երանգային անցումներով, ստվերոտ մասերն ավելի հյութեղ են գույններով և ավելի թափանցիկ:

Եթե Հակոբ Հովնաթանյանը 1830-ական թվականներին դեռ շարունակում էր սնվել

բացառապես իր տոհմի՝ Հովնաթանյանների գեղարվեստական ավանդականությամբ, 1840-ական թվականներին, ապահովելով իր տոհմից ժառանգած ոճական ինքնատիպությունը, միաժամանակ սնվում է իր ժամանակի ուսական դիմանկարչության նվաճումներից: Զարմանալին այն է, որ կատարելագործելով, խորացնելով, սրելով դիմանկարի արտահայտչականությունը, Հակոբը, հնավանդությունը հավատարիմ մնալով, շարունակում է մարմինը մշակել նույն հարթապատկերային եղանակով, ինչպես անում էր 1830-ական թվականներին, մեծ մասամբ պահպանելով և դիմանկարի կոմպոզիցիոն սխեման, և մարմնի դիրքը: Ըստ երևույթին պետք է ենթադրել, որ թե վաղ շրջանի, թե հետագա տարիների դիմանկարներում մարմնի դիրքը՝ ձեռքի միակերպ գրվածքով ավելի շուտ պատվիրատուների մտահոգաման արդյունք է, քան նկարչի: Զե՞ որ ձեռքը գոտիին դրած և հպարտորեն հայացքը դիտողին ուղղած այդ վիճակը շեշտում է անաշխատ, անհոգ, դրամատեր մարդու հրապարտ եսամոլությունը. մի հատկանիշ, որը շատ բնորոշ է բարձր դասին պատկանող մարդու էությունը: Մեկ անգամ գտնված դիրքը դառնում է սովորական նրա նկարած բազմաթիվ դիմանկարներում, պահպանվելով գրեթե մինչև նրա կյանքի վերջը:

Ընդհանուր առմամբ, 1840-ական թվականներից սկսած, Հակոբի դիմանկարները ստանում են ավելի բնական և կենսունակ արտահայտություն. նույնիսկ միակերպություն հասած՝ նկարվելու պատրաստ մարդկանց կեցվածքներում նկատվում է անբուժանազրուցություն, իսկ դեմքերին՝ նրանց տարիքին համապատասխան տրամադրություն:

Այդ տեսակետից բավական բնորոշ է Մելիքովի դիմանկարը: Ըստ երևույթին ոչ շարքային պետական պաշտոնյա, Մելիքովը պատկերված է աչ ձեռքը ֆրակի բացվածքից կախած, իսկ ձախը՝ հպարտ անհոգությամբ ետևին դրած: Կյանքի փորձ ունեցող

մարդու հայացքով նա նայում է դիտողին ինքնաբավականությամբ: Ոսկրոտ, բարակ, երկարավուն դեմքը, երկար արծվաքիթը, մաքուր սպիրված երեսը, սպիտակ վերնաշապիկը, ժապավենանման սև վզկապը, բաճկոնից կախված շղթան նրան տալիս են պատկանելի մարդու տեսք: Իր անձի արժանապատվության գիտակցությամբ, Մելիքովը թեպետ դիրք է ընդունել նկարչի առջև, բայց նրա կեցվածքը բնական է, անբուժանազրուցիկ, դիմագծերը մշակված են ունակ ձևերով, այս անգամ արդեն ելակետ ընդունելով ծավալապատկերային եղանակը: Արդյունքն այն է, որ դիմանկարը բնական է, կենդանի և անկրկնելի կերպարային հատկություններով: Այստեղ նույնիսկ մարմնի ուրվագիծը ձևուն է՝ զգեստի ծալքերի տատանումների շնորհիվ, որն օգնում է դիմանկարի ընդհանուր կենսունակության պահպանմանը: Նկարիչն իրեն հատուկ ճշմարիտ ու անկեղծ հայեցողությամբ է պատկերել Մելիքովին, տարբերելով նրան ոչ միայն կոնկրետ ֆիզիկական հատկանիշներով, այլև շեշտելով նրա դասակարգային պատկանելությունը: Մելիքովը ոչ թե համակված է թեթևամիտ սնապարծություն, ինչպես առևտրական խավի ներկայացուցիչներն են՝ այլ սեփական արժանիքները զնահատող մարդու ինքնագիտակցությամբ: Նկարելու եղանակը ազատ է, անկաշկանդ, պահպանելով ձևերի պարզությունը:

Պատանեկան անմեղություն է համակված թամամչեի դիմանկարը: Այս դեպքում, ըստ երևույթին, գործ ունենք բարձր խավի պատկանող զարգացմանի կամ զիմնադիստի հետ, անխոսով հայացքով դիմացը նայելիս, թեև կոթնած կողքի կլոր սեղանին: Սեղանին դրված բացված գրքույկը, որպես հատկանիշ, հաստատում է նրա զբաղմունքը: Հովնաթանյանն արդեն մեծ զանազանություն է գնում տարբեր ծագման տեր մարդկանց միջև, յուրաքանչյուրի սոցիալական յուրահատկությունը տեսնելով նրա արտաքին նկարագրի մեջ: Փափկասուն

կյանքով մեծացած, թամամշեք իր դասին հատուկ հպարտութեամբ նստած է սեղանի մոտ, ձեռքը քմահաճորեն դրած նրա եզրին: Թեպետ պատանունը դրել են նկարվելու պատրաստ զգաստ վիճակում, բայց նկարիչը դուր է նրա տարիքին համապատասխան հանգիստ դիրքը, իսկ դիմազոծերին տվել պատանեկան անմեղ, միամիտ արտահայտություն: Նրա ձվաձև դեմքը, խնամքով հարգարված մազերը և փափրիկ ձեռքերը ամբողջապես ողորված են լույսով, ստեղծելով այնպիսի թափանցիկություն, ասես բացօթյա պայմաններում լինի նկարված: Փղոսկրի նման ողորկ, թափանցիկ նրա դեմքը բաց օխրայի և վարդագույնի երանգների զուգորդմամբ աղնվացած է, գեղեցկացված: Նախորդ դիմանկարների համեմատությամբ սրա մշակումները փափուկ են, դեմքի վրա չի նկատվում ձևերի դժային սահմանազատում և շոր ուրվագծում, ամեն ինչ կատարված է լույսի մեղմ անցումներով, նրբերանգներով, որպիսի միջոց թելադրել են պատանու ֆիզիկական տվյալներն ու տարիքը:

Բնորոշ է նաև Բերուտովի դիմանկարը: Թիֆլիսաբնակ հայ վաճառականը չի ցանկացել ետ մնալ իր կոլեգաներից և պատվիրել է իրեն պատկերել առևտրականների շրջանում հավանություն գտած ավանդական ձևով, ձեռքի նույնպիսի դիրքով ու զգեստավորումով: Ինչպե՞ս խիստ կերպով զանազանվում է Բերուտով-վաճառականի դիմանկարը՝ Մելիքով-պաշտոնյայի դիմանկարից: Բարձր շրջաններում հղկված Մելիքովի բարեկիրթ արտահայտությանը, նրա վայելուչ կեցվածքին, ձեռքերի հպարտ շարժումներին հակադիր պատկեր է վաճառական Բերուտովի թե տիպարը, թե շարժումները և ընդհանրապես արտաքինը: Վերջինս թվում է շահամուլ, դրամի գերի, նեղ շրջանի մարդ, սահմանափակ մտահորիզոնով, որի ամբողջ հետաքրքրությունը նյութական կյանքի բարիքներից օգտվելու մեջ է: Նրա հայացքի վրա խորամանկության

արտահայտություն կա. նա գործարար մարդու հմտությամբ, խուզարկու նայվածքով կարծեք թե մարդու է տեսողում. դեպի գոտին տարած ձեռքը նրա արտաքինին հաղորդում է Թիֆլիսի մոքալաբներին հատուկ ինքնահպարտություն, ցուցամուրում: Հավատարիմ մնալով ավանդամուրության իր սկզբունքին, շխախտելով մարդու դիրքի և կեցվածքի իր նախասիրած ձևը, Հակոբն առավել չափով ուշադրություն է նվիրել Բերուտովի ներքինին, սրատեսորեն նկատելով հաշվենկատ, գործի հանդեպ զգուշավորություն ցուցաբերող, փորձված վաճառականի բնավորությունը: Այս հատկությունները նա գիտակցորեն չի արել և նպատակ չի ունեցել դիմանկարին սոցիալական գունավորում տալ, այլ անխնա ճշմարտությամբ վերարտադրել է իրականությունը: Այս դիմանկարում կիրառված գեղանկարչական միջոցներն, անհամեմատ, կատարյալ են: Հաղթահարված է նախորդ դիմանկարների մշակման շոր եղանակը, դեմքի ձևերի ուրվագծային ընկալումը: Այժմ ծավալապատկերային մշակումն է հանդիսանում որպես սկզբունք Հակոբի գործերում: Դեմքի տարածական հարթությունները մըշակված են իրենց համապատասխան ծավալային ըմբռնումով, բնական ձևերով: Նա այլևս չի կաշկանդվում նմանողությունը տալու ձգտումով. զլխավորը՝ կերպարի ընդհանրական ընկալումն է գեղարվեստական այնպիսի միջոցներով, որոնք այնպես օրգանապես ձուլված են կերպարին, որ դրանց գոյությունը չի էլ զգացվում: Գույնը այլևս չի հանդիսանում հարթությունները ծածկող նյութ, այլ՝ նյութի ձևն ու առարկայությունը արտահայտող միջոց. լույսն ու ստվերը չեն օգտագործվում որպես առարկաներ սահմանագծող միջոց, այլ՝ դիմազոծերի բրնական անցումները, խորություններն ու ուղեկները պահպանելու միջոց. չկա գիծ, այլ կան իրար հանդիպող մակերեսներ, հարթություններ: Ահա հենց այս գեղանկարչական մոտեցումն էր պակասում 1830-ական

թվականների նրա դիմանկարներին, որին այժմ նա արդեն տիրապետում է: Հենց այս հատկությունների շնորհիվ է, որ կենդանի արտահայտությունը դառնում է անբաժանելի հատկություն 1840-ական թվականների և հետագա տարիների նրա դիմանկարների համար: Նվաճում պետք է համարել նաև ֆոնի ու դիմանկարի գեղանկարչական ներդաշնակ կապը: Եթե անցյալում ֆոնը մի մուգ հարթություն էր, որի վրա դիմանկարն ընդգծվում էր շոր ուրվագծերով, այժմ այդ հարթությունը թեւեւ նույնպես մնում է մուգ և պայմանական, բայց վերածվում է գեղանկարչական միջավայրի, նպաստելով դիմանկարի տարածական, ծավալային ձևերի պատկերմանը:

Նկատելի է նաև մարմնի համաշափուկությունների կարգավորում. նրա նախորդ դիմանկարներում ակնառու դարձած ձեռքերի անհամաչափ փոքրությունը, այժմ թվում է նորմալ չափի մեջ. իսկ սև զգեստն այնպես տափակ հարթություն չունի, ինչպես անցյալում. այն հաճախ նկարված է ավելի փափուկ և ավելի ծավալային ուրվագծերով, տեղ-տեղ ընդգծելով ծալքերը:

Կերպարի կենդանի արտահայտությունը ավելի ցայտուն է Լիլիպարյանի դիմանկարում: Հակոբ Հովնաթանյանն իր կյանքի ընթացքում լայն հնարավորություն է ունեցել մոտիկից ծանոթանալու Թիֆլիսի առևտրական դասի, այսպես կոչված, մոքալաբների կենցաղին, նիստ ու կացին, դիտելու նրանց շարժումները, ուսումնասիրելու նրանց բնավորությունները, ճանաչելու նրանց յուրօրինակ սովորությունները, լավ ըմբռնելու նրանց տիպերը: Բայց այդ դասին պատկանող ոչ մեկի դիմանկարում մոքալաբի տիպարը մինչև այդ այնպես բնորոշ ու արտահայտիչ չէր, կերպարը ճանաչելիության հասած այնպիսի կոնկրետության չէր հասցված, ներքին ու ֆիզիկական հատկանիշների խտացումով այնպես չէր ընդհանրացված, ինչպես Լիլիպարյանի դիմանկարում: Առևտրական խավը նրա դի-

մանկարներում միշտ ջոկվում է յուրաքանչյուրն իր անձնական հատկություններով, բայց Լիլիպարյանի կերպարը վերածվել է գործարար մանր առևտրականի խտացած, ավարտված տիպարի: Դիմանկարում նա ներկայացված է որպես էպիկուրյան անհոգ կենսուրախությամբ համակված, կյանքի բարիքները վայելելու անհագ ցանկությամբ լի, կենսահաստատ նկարագրի տեր, գործարար, ճարպիկ, ընկերների շրջանում առատաձեռն-ձեռնբաց մարդ: Թե ինչպիսի ճշմարտացի ընկալումով է կարողանում Հակոբը պատկերել տարբեր խավի ու ըզբաղմունքի տեր մարդկանց իրենց բազմազանությամբ, երևում է նրա մեծաթիվ դիմանկարներից, որոնցով նույնիսկ կարելի է որոշել մարդու խառնվածքը: Այսպես, օրինակ, եթե նախորդ դիմանկարում ներկայացված վաճառական Մելիքովը թողնում է ֆրեզմատիկ խառնվածքի տեր մարդու տրպավորություն, Լիլիպարյանին կարելի է բնութագրել որպես սանգվինիկ: Բնավորության և խառնվածքի այս գծերը արտացոլված են լայն բաց արած բարեօրիտ, խոսուն աչքերում, որոնք ուղղված են դիտողին պարզ անմիջականությամբ, անհիշաչար արտահայտությամբ: Նրա սրտաբաց, տիրություն անսովոր դիմազոծերը թաքցնում են զսպված ժպիտ, որը այլ առիթով կարող է վայրկենապես փոխարկվել պոռթկուն, վարակիչ ծիծաղի: Իսկ կոնտրաստից զերծ կլորիկ, ողորկ, թարմ մնացած դեմքը երաշխավորում է, որ նա ոչինչ մոտ չի ընդունում իր սրտին: Լիլիպարյանը նույնիսկ չի էլ թրվում այնպես հպարտ ու ինքնաբավական, ինչպես Հակոբի դիմանկարներում ներկայացված նույն դասի մյուս ներկայացուցիչները, շնայած նա նույնպես պատկերված է նույն դիրքով ու կեցվածքով:

Դիմանկարի առավելություններից մեկը՝ նրա կենսունակությունն է, որով այն ջոկվում է ավելի վաղ նկարած դիմանկարներից: Դրան մի կողմից նպաստել են մոդելի արտահայտիչ դիմազոծերը, մյուս կողմից էլ՝

կարևոր դեր է խաղացել նկարչի սուր դիտողականությունը՝ մարդկային դեմքն այդպես բնական և անմիջականորեն ընկալելու: Կերպարի արտահայտչականությունը նպաստում է նաև դիմանկարի մեծացված մասշտաբը ֆոնի համեմատությամբ, ինչպես և դեմքի հնչեղ, բաց կտրորիտը, որոնց շնորհիվ դեմքը կտավի վրա զրավում է գերիշխող տեղ:

Լիլիպարյանի դիմանկարին նայելիս գեղարվեստական միջոցները շեն նկատվում. առաջին հերթին երևում է կենդանի արտահայտությամբ անհատ մարդը՝ իր բնավորությունն ու խառնվածքի որոշակի գծերով: Այնուհետև միայն նկատելի են դառնում միջոցները: Արդեն ասվել է, որ 1840-ական թվականներից սկսած նկարչի պատկերման եղանակը դառնում է ծավալապատկերային. այս դիմանկարում ձևերի ծավալայնությունն իր սահմանակետին է հասել, առավել չափով նպաստելով դեմքի արտահայտչականությունը. դրան օգնության է եկել և կոլորիտը, որը դեմքի մասում բավականաչափ ինտենսիվ է, թափանցիկ, հյութեղ, ոսկեզօծ օխրայի և կարմիր կիւնովարի երանգային տատանումներով ու դրան հակադրվող ուժերայի սառն մեղմերանգներով, որոնց շնորհիվ զգալի չափով հաղթահարված է նախորդ դիմանկարներում տեղ գտած միագունությունը: Այստեղ դեհաստելի է և այն, որ դեմքի ստվերոտ մասերը խիստ թափանցիկ են և ազատված միապաղաղ սրճագույնից: Միակ բանը, որ մնում է անփոփոխ, դա զգեստների հարթային լուծումն է՝ համատարած սևով:

Բոլորովին տարբեր շրջապատի ու տարբեր բնավորության մարդու է ներկայացնում Մալինցյանի դիմանկարը: Ըստ իր համազգեստի, նա պետական պաշտոնյա է թվում, իսկ նրա ֆիզիկականը և դիմագծերի վրա արտացոլված բնավորության ու խառնվածքի բնորոշ գծերը լրացնում են այն, ինչ չի կարող անել համազգեստը: Ամենից առաջ՝ այս կերպարի մեջ բացակայում է

առևտրականներին հատուկ հպարտ ինքնաբավականությունը և դրամի կարողությունը պայմանավորված այն ինքնավստահությամբ, որն առկա է նրանց դիմանկարներում: Մալինցյանը դիտողի վրա թողնում է օրենքին տառացիորեն հլու, խիստ, շոր պաշտոնակատարի տպավորություն: Եվ դա սրատես նկարչի հայացքից չի վրիպել: Պատկերելով Մալինցյանին ռեալիստի անաչառությամբ, Հակոբը պահպանել է նրա անկրկնելի անհատականությունը: Ցարական պաշտոնավորի բթացնող վիճակը թույլ չի տվել նրա մեջ զարգացնելու կամք, նախաձեռնություն, այդ պատճառով էլ նա թրվում է կախման մեջ, հնազանդ, երկչոտ, անբարեհամբույր, զուրկ մարդասիրական զգացմունքներից ու ապրումներից: Ներքին այս հատկանիշներին լավ է ներդաշնակում և Մալինցյանի ֆիզիկականը: Նրա արտաքինը բավական անհրապույր է. կախ ընկած երկար բեղերը, նեղ շեքտով մինչև ծնոտը իջնող այտամորուքը, փոս ընկած այտերը, անձև շրթունքներն ու երկար, սուր ծնոտը բավականաչափ տհաճ, վանող տրպավորություն են ստեղծում: Սրանց լրացնում է և նրա անհամարձակ կեցվածքը: Վաճառականների նման նա ձեռքը գոտիին է հենել, սրի կոթն առաջ է բերել, այն նկատելի դարձնելու և իր աստիճանը ցույց տալու. ըստ երևույթին, պակաս բավականություն չի պատճառել ցույց տալու և ծոցի ժամացույցի շղթայի մի մասը, դուրս բերած զգեստի բացվածքից: Այս դիմանկարի կոլորիտը ավելի զուսպ է, գրեթե միակերպ. չկան գույների հնարամիտ հակադրումներ, բայց դրա պատճառը, ըստ երևույթին, պետք է որոնել կերպարվողի ֆիզիկական տվյալների մեջ, որոնք առիթ չեն տվել նրկարչին առատաձեռն լինելու, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք մոդելին հարազատ մնալու Հակոբի ձգտումը: Ամբողջությամբ վերցրած դիմանկարը կատարված է համարձակ ձեռքով և գրավական է, թե նկարչը որքան հասունացել ու վարպետացել է:

2. Հովնաթանյանի գործերում կերպարների բազմազանությունն նկատվում է ոչ միայն տարբեր զբաղմունքի կամ պաշտոնի տեր մարդկանց դիմանկարներում, այլև նույն զբաղմունքի կամ պաշտոնի տեր տարբեր մարդկանց դիմանկարներում: Այս երևույթը ասում է այն մասին, որ Հակոբը խիստ անհատական մոտեցում ունի յուրաքանչյուր մարդու պատկերելիս:

Նախորդին իր պաշտոնով մոտ է «Անհատ պաշտոնյան»: Նրանց միջև եղած աստիճանի տարբերությունը չէ որ առիթ է տվել նրկարչին տեսնելու տարբեր բնավորություններ, խառնվածքներ, այլ յուրաքանչյուրի անհատական գծերը: Այս և նախորդ դիմանկարի միջև կա կեցվածքի, դիրքի, համազգեստի նմանություն, որն ընդհանուր է նրա շատ դիմանկարների համար: Բայց բնավորության ու ֆիզիկական առանձնահատկությունները իրենց գրոշմը դրել են վերջինի թե՛ դիմագծերի, թե՛ շարժումների վրա: Եթե Մալինցյանը, որպես ցածր աստիճանավորի, թվում է անհամարձակ, ինքնամիտ, նեղսիրտ, հանոյակատար անձնավորություն, սա թվում է ավելի անկաշկանդ, իր պաշտոնի մեջ կոփված, մարդամոտ, շրջահայաց, լայն միջավայրի հետ գործունեցող մարդ: Այսպիսի նրբանկատ տարբերությունները է ընկալում Հակոբը տարբեր բնավորությունները: Գունանկարի առավելություններն էլ այս դեպքում օգնում են. թափանցիկ նրբերանգներով մշակված դեմքը արտահայտությամբ թվում է շատ ավելի մեղմ:

Հետզհետե վարպետանալով, նա արդեն թափանցում է մարդու ներաշխարհը, աշխատում է պահպանել յուրաքանչյուրի անկրկնելի անհատականությունը, նկատելի դարձնել տարբեր խավի, տարբեր զբաղմունքի մարդկանց նկարագրի ինքնատիպ առանձնահատկությունները: Գրա հետ միաժամանակ ավելի ու ավելի հարստանում են գեղարվեստական միջոցները: «Երիտասարդի դիմանկարը», որը

1840-ական թվականների ավելի ուշ գործերից է, ներկայացնում է ոմն վաճառականի՝ անհոգ, ինքնագոհ արտահայտությամբ, պատկերված իր դասի ներկայացուցիչներին հատուկ կեցվածքով: Բայց նկարիչն այժմ որոնում է գեղանկարչական արտահայտչական ավելի համարձակ միջոցներ, նա աշխատում է շահամանափակվել միանման գույներով, այլ լույսն ու ստվերը իրար հակադրել տաք և սառը գույներով: Սառն գույների՝ առավելապես բնական ուժերայի և մոխրագույնի օգտագործումը աշխուժություն են տալիս գեղանկարին, թափանցիկ են դարձնում դեմքի ստվերոտ մասերը, վերացնում կոլորիտի միապաղաղությունը: Նման միջոցներով նկարի ֆոնն էլ հնչում է թափանցիկ, օղային և տարածական: Գիմանկարն ավելի արտահայտիչ է, կենդանի. իր դասին արժանալիչ ներքին հատկություններով: 2. Հովնաթանյանի կերպարվորած Թիֆլիսի առևտրական խավը խիստ հիշեցնում է հանճարեղ երգիծաբան 2. Պարոնյանի նկարագրած Արիստոլոմ աղայի կերպարը, որը կուղենար իր լուսանկարում տեսնել իր հարստությունն ապացուցող ունեցվածքը:

Ներքինի դրսևորումը ավելի ցայտուն երևում է «Պուգինովի դիմանկար»-ում, որն ապահովված է կերպարի կոնկրետությամբ, խոսուն, բնական արտահայտությամբ: Նախորդի ներպարփակ բնավորությունը և սրբա անհանգիստ, վճռական, խիստ և շոր բնավորությունը միանգամայն հակադիր են: Բարձրաստիճան անձը՝ արժանացած կարմիր ժապավենի և ոսկե մեղալի, իրեն ցույց է տալիս իր կարողության ազդեցիկությամբ:

Գեղարվեստական միջոցները հմտորեն են կիրառված կերպարի ամբողջականությունը պահպանելու համար: Այստեղ էլ տաք և սառը գույների ներդաշնակումը գեղանկարչական նոր որակ է տվել դիմանկարին: Վերացված է նաև մարմնի և ֆոնի միջև եղած գունային կտրվածությունը. դրանք բավա-

կան համոզիչ կերպով իրար կապակցված են գույնով ու երանգով:

2. Հովնաթանյանի այս տարիների գործերում փոքր թիվ են կազմում կանանց դիմանկարները: Նկատի ունենալով նկարչի ստեղծագործական առաջխաղացման ընթացքը, կարելի է ենթադրել, որ դրանք կատարված են 1840—50-ական թվականներին. նույն խաղաղ ու անվրդով արտահայտությունը դեմքերին, նույն կանխորոշված զգաստ կեցվածքը, տոնական զգեստներով պատկերվելու նույնպիսի ցանկություն. վաճառական դասին պատկանող կանացի սեռը նույնիսկ ավելի տոնական է թվում իր արտաքինով և պակաս արտահայտիչ ներքինով. նրանց դեմքերն, ընդհանրապես, խաղաղ են, սառը հայեցողական, շեն արտահայտում որևէ հուզ, ապրում և շղարշված են այնպիսի անտարբերությամբ, որ նույնիսկ դժվար է գուշակել, թե դրանց տակ ինչպիսի բնավորություններ են թաքնված: Հավանաբար, դա պետք է բացատրել առաջին հերթին նահապետական բարքերի ավանդականության պահպանմամբ, որի պատճառով կանայք զրկված էին մասնակցելու հասարակական-քաղաքական կյանքին կամ խառնվելու ամուսինների տնտեսական գործերին: Ապրելով անհոգ կյանքով, կարող էր զրսի կյանքից, իրենց նվիրելով անձնական վայելքին, նրանք կորցնում էին իրենց անհատականությունը և վերածվում կամազուրկ «տիկնիկներին»: Եվ թեպետ այդպիսի դիմանկարներում մեծ մասամբ բացակայում է կերպարի խորությունը, մարդկային ներքինը, բայց դրանց մեջ կան պահպանված հայ կնոջը բնորոշ նահապետական բարքերից առաջ եկած պարկեշտության, ամոթխածության, պատվախնդրության զգացումներ:

Այս շարքի մեջ առանձնանում է «Մելիքովայի դիմանկարը»: Նա հագած է Քիֆլիսի հայուհու տոնական զգեստ, զուգված է զարդերով, ձեռքում՝ անբաժան համրիչը: Նրա դեմքի վրա չի նկատվում ոչ մի շարժում:

Կարծեք թե մի պահ քարացած, աչքերը մի կետի հառած խորհում է, բայց նրա մտորումները չեն հասնում դիտողին:

Ունենալով մեկտեղ զգալի փորձառություն, նկարիչն, այնուամենայնիվ, որոշ անհամարձակություն է ցուցաբերել այս դիմանկարում: Բայց բանիմացությամբ ու ճաշակով է ներդաշնակել մարմնի և սև զգեստի գունային հարաբերությունները, յուրահատուկ եղանակով նկարելով գլխի թասակը, ուսերին իջնող շղարշը, կրծքի բացվածքը և դեմքը զրկող սև մազերի հյուսվածքը:

Ավելի աշխույժ և կենդանի արտահայտությամբ է պատկերված «Նատալյա Քեոմյանը», որի դեմքը շղարշված է մեղմիկ, հագելով նշմարելի մտահոգությամբ: Կերպարի գրավչությամբ և զեղարվեստական միջոցների ներդաշնակությամբ Քեոմյանի դիմանկարը կարելի է համարել Հակոբի ամենահմայիչ կանացի դիմանկարներից մեկը: Մինչև ծնկները պատկերված, երեք քառորդ դիրքով կանգնած է նրբատես, բարձրահասակ, անհոգ կյանքով մեծացած, ունևոր դասին պատկանող երիտասարդ մի կին: Սև հյուսված շրջափակված նրա նրբակերտ, ձվաձև դեմքը, երկարավուն վիզը, կիսաբաց ողորկ կուրծքը, սահուն ուրվագծերով թեք իջնող ուսերը, բարակ թևերը, խիստ սեղմ նեղ իրանը նրա արտաքինին տալիս են վայելչատես ընթրություն: Իսկ իր տոնական զգեստների մեջ՝ գլխի ծաղկազարդ թասակով, մինչև մեջքը իջնող սպիտակ ծաղկավոր շղարշով, կուրծքը ամփոփող նրբերանգ վարդագույն ներքնազգեստով, բարակ մեջքը զրկող վարդագույն գոտիով, վիզը զարդարող մարդարտաշարով՝ ծաղկափթիթ գարնան հիշողություն է արթնացնում: Այդ փխրուն, պարկեշտ նորահարսը կանգնած է ամոթխած երկշտությամբ և միամիտ տարակուսանքով, եղնիկի նման անմեղ աչքերով դիմացն է նայում նկարվելու պատրաստ դիրք ընդունած:

Քեոմյանի դեմքը չի արտահայտում ներքին որևէ ապրում, բայց նրա կեցվածքի,

գլխի, ձեռքի շարժումների մեջ կա մի փոքր լայնամտություն, որը դուցե և հետևանք է այն անսովոր դերին, որի մեջ գտնվում է ինքը, ստիպված լինելով այդպես անշարժ կանգնել նկարչի առաջ: Դեպի կոնկրետ կերպարը, դեպի մարդ անհատը նկարչի յուրաքանչյուր անմիջական մոտեցումը նրա դիմանկարներին տալիս է և ճանաչողական նշանակություն: Արտաքնապես Քեոմյանը գիտողի վրա թողնում է ժամանակի մոգային հետևող, իր արտաքին հարգարանքին մեծ ուշադրություն նվիրող, իր զուսպ և լավ մաշակով շրջապատից ջոկվող, բարեհամբույր կնոջ տպավորություն: Հենց այդ տրվյալներն են ոգեշնչել Հակոբին՝ մտահղանալու բովանդակությանը համապատասխանող պարզ, արտահայտիչ զեղարվեստական միջոցներ, ընդգծելու համար երիտասարդ կնոջ կերպարի տպավորիչ գրավչությունը: Դիմանկարի կառուցվածքը, գրվածքը թեպետ հիշեցնում է նրա նախորդ գործերը, բայց այս գեպրում նկարիչը չափի ավելի մեծ զգացողություն է ցուցաբերել, որոշելու դիմանկարի դիրքը, տեղադրումը, մարմնի մասերի հարաբերությունը, կտավի համեմատությունը պատկերի մասշտաբը: Հակոբի դիմանկարները մեծ մասամբ կես մեջքով են տեղավորված կտավի կենտրոնում: Պատկերելով Քեոմյանին մինչև ծնկները, նկարիչը նրա կազմվածքին տվել է ձկուն և բարձրահասակ տեսք, հնարավորություն տալով մրտովի պատկերացնելու շրջանակից դուրս գտնվող մարմնի մնացած մասը: Այդպիսի կեցվածքով Քեոմյանը թվում է շարժվելու պատրաստ վիճակում: Դիմանկարը ամբողջապես կառուցված է հոսուն ուրվագծերի վրա: Դրա շնորհիվ նրա կազմվածքը թվում է թեթև, սլացիկ, նազանի: Գեղանկարչական հիանալի ներդաշնակություն է ստեղծված սևի, վարդագույնի և մարմնի միջև, ընայած նման հակադիր գույների հակադրություն ղժվարություն: Հատկապես վարդագույնը, որ որպես «լեյտմոտիվ» երևում է դիմանկարի տարբեր մասերում, զեղա-

նկարչական նուրբ անցում է ստեղծում սև վերնազգեստի և մարմնի միջև: Քեոմյանի գլխի ուճավոր սանրվածքը, ձևավորումը՝ թասակով և երկար սպիտակ շղարշով, կրծքի շրջանաձև բացվածքը, մեջքից իջնող վարդագույն դոսու նեղ ժապավենները զեղանկարչորեն ձևավորում են նրա կազմվածքը, տալով նրա արտաքինին աղնվատես տպավորություն:

Ձեռքի ընդգծված պարզությամբ, մարմնի մասերի լայն ընդհանրացումով, կողորհի տի զսպվածությամբ որոշ նմանություն տեսնելով Քեոմյանի և 17-րդ դարի հոլանդացի նկարիչ Տերթորիսի՝ Պուշկինի թանգարանի «Կանացի դիմանկարի» միջև, ուսարվեստագետները Հակոբին անվանել են հայկական Տերթորիս: Այդպիսի որակում մասամբ ճիշտ է ոչ միայն առանձին դիմանկարների համեմատությամբ, այլ ընդհանրապես, բայց Հակոբի ստեղծագործությունները ներծծված են Արևելքի պոեզիայով, ավելի սեղմված են մոնումենտալ ձևերի մեջ, քան Տերթորիսը:

1850-ական թվականներին կատարած դիմանկարները որոշակիորեն դրսևորում են Հակոբ Հովնաթանյանի առավել կատարելագործումը նախորդ շրջանի համեմատությամբ: Հնարավոր է, որ նա անցած շրջանում լավ ծանոթացած լինելով ռուսական գաղտնյա կրթություն ստացած նկարիչներ՝ Ս. Ներսիսյանի և Ա. Հովնաթանյանի գործերին, համապատասխան եզրակացություն արած լինի իր ստեղծագործությունը կատարելագործելու ուղղությամբ: Այսպիսի ենթադրության հիմք են տալիս նրա հետագա դիմանկարները, որոնց մեջ նկատվում են «գաղտնից» ստացած գիտելիքների տարրեր: Տպավորությունն այնպիսին է, որ Հակոբ Հովնաթանյանն այժմ ավելի է խորանում մարդու ներքնաշխարհի մեջ, ձգտում նկատելի դարձնել հոգեբանական արտահայտությունը, սրել անհատական տարբերությունները, ըմբռնել մարդկային կերպարը ավելի անկանխակալ: Անշուշտ, այս

ամենը կատարվում է ոչ միանգամից, այլ աստիճանաբար:

Երկու տասնամյակի ընթացքում Հակոբի կուսակաժ ստեղծագործական փորձը արդեն հնարավորություն էր տվել այնպես տիրապետելու մարդու կառուցվածքին, որ նա նույնիսկ կարողանում էր հիշողությանը և տպավորությանը նկարել անզամ մեռած մարդկանց դիմանկարները: Հակոբի այդ հատկության մասին ժամանակի թերթերը գովասանքով են նշել: Այդպիսին է «Շուշանիկ Նաղիրյանի դիմանկարը», ստեղծված նրա մահից հետո, հավանաբար ձեռքի տակ ունենալով հանգուցյալի դեմքից, մեռած վիճակում, մատիտով կատարած որևէ գծանկար, կամ ուղղակի նրան նկարելով դազաղում, ապա մշակման ենթարկելով այդ էությունը: Դիմանկարը բավարար պատկերացում տալիս է նկարչի վարպետության, տաղանդի, գեղանկարչական նուրբ զգացողության և լավ ճաշակի մասին: Հակոբին հաջողվել է ստեղծել այնպիսի գործ, որ եթե հայտնի չլիներ թե ինչ պարագաներում է դա նկարված, դժվար կլիներ գուշակել, որ դա այդ կերպ է ստեղծվել: Եթե «Թեոմյանի դիմանկարը» նկարչի նկարած կանացի դիմանկարների մեջ կարող է համարվել լավագույնը իր լիրիկականությանը և գեղանկարչական միջոցների մոնումենտալ զսպվածությանը, «Նաղիրյանի դիմանկարը» կարող է համայն գեղանկարչական շքեղությանը, տոնական գեղեցկությանը, գունեղ աշխուժությանը: Նաղիրյանի դիմանկարի մեջ, անշուշտ, կարելի է տեսնել կոնկրետ անձնավորություն, բայց այն դեռ այնքան ցայտուն չէ արտահայտչականությանը, առավել ևս՝ հոգեբանական խորությանը: Իսկ դա հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում թե ինչ կերպ է ստեղծվել դիմանկարը: Սրանում նույն հիմնական նպատակն է հետապնդված, ինչպիսին նախորդ դիմանկարներում. այն է՝ ցույց տալ առևտրական դասի ներկայացուցչին իր կոչման, դիրքին և կարողության արժա-

նավայել փայլով, ինքնագոհ բավականությանը, հանդիսավոր, շքեղ տեսքով: Ահա թե ինչու նկարչին ընտրել է նույն կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, որպիսին նա արդեն գտել էր՝ դրանից առաջ պատկերելով նույն դասին պատկանող կանանց՝ Գուրգենբեկովայի և Մելիքովայի դիմանկարները:

Նաղիրյանի արտաքին փայլը անմիջապես ուշագրություն է դրավում. նրա գունավոր հարուստ զգեստները, կրծքին ամրացրած ազամանդյա զարդը, վզից կախած ոսկյա շղթան, որն իջնում է մինչև գոտկատեղը՝ միանալով ոսկյա ժամացույցին, ձեռքերի թանկարժեք մատանիները, և, վերջապես, լավ խնամված մարմինը երաշխավորում են նրա հարուստ ապրելակերպը: Բայց կարծե՞ք ինչ-որ հակասություն կա նրա արտաքին շքեղության և ներքինի միջև: Հակոբի նկարած կանացի դիմանկարներին ընդհանրապես հատուկ է ինքնամոտի, պարկեշտ, մտահոգ արտահայտություն, գուցե և նահապետական կենցաղից պահպանված ամոթխածության զգացում, որպիսի հատկություններից զուրկ չէ և Նաղիրյանը. բայց նկարիչը Նաղիրյանի դեմքը պարուրել է այնպիսի արամադրությանը, որ կարծե՞ք թե նա կանխազգալիս լինի իր ճակատագրի: Թվում է, թե նրա անըջյին նայվածքի մեջ թաքնված են մտորումներ, խոհեր անցողիկ կարճատև կյանքի մասին: Տրտում մտորումներով շղարշված վաղամեռ Նաղիրյանի կերպարը մարդու մեջ առաջացնում է կարեկցանքի, ամոսսանքի զգացում:

2. Հովնաթանյանը առաջին անգամ այս պատկերի մեջ միջավայր է ստեղծել, նկարի աջ անկյունում տեղավորելով բաց պատուհան, որի զոզին դրված կապույտ ծաղկամանի մեջ սպիտակ վարդեր են փթթում, իսկ դրսում տարածվում է կանաչ հարթավայր, հորիզոնում մշուշվող լեռներով: Զպետք է կարծել, թե պատուհանը անհրաժեշտ է եղել որպես լույսի աղբյուր, որովհետև արտաքին լույսի աղբյուրության նշույլ

անկամ չի նկատվում պատկերի մեջ: Թե րևակարանը, թե նորաբաց վարդերը ավելի շուտ սիմվոլիկ իմաստ են տալիս դիմանկարին, խորհրդանշելով բնության ու կյանքի հանգեպ այդ վաղամեռ կնոջ տածած սերն ու կարոտը:

Այս ամենը դիտողին հասնում է գեղանկարչական հմայիչ միջոցներով: Իրեն հատուկ պարզությանը, բայց մեծ ճաշակով, ձևորդ Նաղիրյանին պատկերել է գունավոր զգեստներով, որպիսի երևույթ նրա դիմանկարներում խիստ հազվագեպ է: Գլխին մուգ կարմիր թավշյա թասակ կա՝ դեղնավուն ասեղնակար զարդերով. դրա վրայից սպիտակ ծաղկավոր շղարշն է իջնում ծածկելով ուսերը: Թասակի տակից մազերի հյուսերն են իջնում, ամփոփելով կնոջ փափկասուն, հաճելի դեմքը: Հագած ունի արծաթամոխրավուն մետաքսյա վերնազգեստ, որը տարածված է եղել բարձր առևտրական խավին պատկանող բնտանիքներում: Վերնազգեստը, որի լայն թևերի տակից երևում են վառ կարմիր ներքնազգեստի եզրերը, մեջքի մասում նեղացած ամուր գրկում է մեջքը, իսկ ներքևի մասում՝ գոյացնում բազմաթիվ ծալքեր: Մեջքը գրկում է նույնպիսի վառ կարմիր ծաղկավարդ գոտի, որի երկար ծայրերը ժայռավենաձև կախ են բնկել: Կրծքի բացվածքից երևում է վառ կարմիր ներքնազգեստը, շրջագծելով կաթնազույն կուրծքը: Դիմանկարն ամբողջությամբ նկարված է գեղանկարչական գերազանց ներդաշնակումով: Հիանալի համահունչություն է ստեղծված արծաթամոխրավուն կարմիր և դեղին զգեստների միջև, որոնց շրջապատում ավելի գեղեցիկ է հրնյում Նաղիրյանի կաթնավարդային մարմինը: Պահպանելու համար գունեղ զգեստների հնչունությունը, նկարիչը ստեղծել է մուգ ֆոն, որի վրա նորահասրի պշրանքով գույզված Նաղիրյանը թվում է որպես գարնանային ծաղիկ:

Նաղիրյանի դիմանկարը անջատվում է նկարչի այլ դիմանկարներից նաև իր ա-

վարտվածությամբ բոլոր մասերում: Մյուս դիմանկարներում սովորական զարծած ըզգեստների հարթապատկերային մշակումը՝ այստեղ փոխարինված է ծավալների, ծալքերի, փայլերի լիակատար մշակումով, որպիսին հատուկ է ավարտված պատկերին. սա պատկեր է բառի ամենալայն իմաստով: Կան իհարկե առանձին վրիպումներ, ինչպես՝ բազկաթոռի ոչ հեռանկարչորեն կառուցվածքն ու դրվածքը, մասամբ նաև Նաղիրյանի ոչ հաստատուն նստվածքը, դրսի լույսի աղբյուրային բացակայությունը և զլիս դրվածքը, բայց սրանք կորչում են Նաղիրյանի դիմանկարից ստացած գեղեցիկ տպավորության մեջ:

Եթե առանց մոզելի, միայն հիշողությանը նկարված Նաղիրյանի դիմանկարին պակասում էր կերպարի սուր արտահայտչականությունը, բնավորության, խառնվածքի, ներքին ապրումների դրսևորումը, ապա 1850-ական թվականներին նկարած մյուս դիմանկարներում ակնհայտ են նախորդ տարիների համեմատությանը ձեռք բերած նվաճումները՝ մարդու ներքնաշխարհն ըմբռնելու, մարդու կերպարն ավելի ամբողջական և կենդանի արտահայտությանը պատկերելու ուղղությանը: Այդ տարբերությունը ցայտուն կերպով նկատվելու է, եթե համեմատության համար դիտենք 1850-ական թվականներին կատարված հասարակության տարբեր խավերին պատկանող ներկայացուցիչների դիմանկարներից մի քանիսը: Այդպիսիններից են՝ «Անանյանի», «Գ. Քարաջյանի», «Միշևակու», «Ներսես 5-ի» և «Բերտուղի» դիմանկարները: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հիշյալ դիմանկարները, 1830—1840-ական թրվականների նույնատիպ դիմանկարների հետ համեմատած, նմանողությանը ավելի համոզիչ են թվում, կերպարի անհատականությանը ավելի կոնկրետ են և ճշմարտացի, դեմքերի արտահայտությանը ավելի խոսուն են և կենսունակ, իսկ ներքինով ավելի խորունկ: Համեմատական լավ շափա-

նիշ է հանդիսանում «Անանյանի դիմանկարը»: Եթե դրանից առաջ նկարած կանացի մի քանի դիմանկարներ իրենցից ներկայացնում են նկարվելու նստած անտարբեր մոդելներ, որոնց դեմքերի վրա չի զգացվում որևէ ապրումի արտահայտություն, եթե Քեումյանի և Նադիրյանի վերացական մտորումներով պարուրված երազկոտ հայացքները դժվարություն են հարուցում ընկալելու նրանց անձնական ապրումները, Անանյանի կերպարը և՛ կոնկրետ է ու կենսական իր արտահայտությամբ, և՛ խորունկ է ներքին ապրումներով, և՛ մատչելի է իր մտորումներով: Անշուշտ, պատկերելու որոշ սկզբունք դեռևս նախորդ շրջանից է պահպանված. դա վերաբերում է դիմանկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքին՝ մարմինը կես մեջքով, դիրքը երեք քառորդ: Բայց Անանյանը չի պատկերված նախորդ տարիների նրա դիմանկարներին հատուկ նկարվելու պատրաստ, անշարժ, լարված վիճակում, այլ գտնվում է մտքերի մեջ խորասուզված մարդուն հատուկ հանդարտ, կենտրոնացած, բնական վիճակում:

Անանյանի հայացքը շունի անորոշ արտահայտություն, նրա մտքերը չեն ճախրում վերացական երազների աշխարհում: Նրա դեմքը պարուրող մտահոգությունը կապված է նրա ներքին ապրումների հետ և թվում է բնական, ինքնարուխ, սովորական մարդկային: Նրա սեռուն աչքերը թեպետ նրա մեջ արթնացրել են խոհեր, բայց նրանց մեջ առկայծող կենսունակությունը հաստատում է, որ նա տարված է անձնական կյանքի հետ կապված ինչ-որ մտքերով: Այդպիսի մտորումների մեջ անդամ Անանյանը թվում է կյանքում իշխող, ազդեցիկ: Արդեն իր կյանքի երկրորդ կեսը թեպետ սած, բայց լիառատ բարիքներով շրջապատված, հարուստ դասին պատկանող այդ կինը իր շքեղ արտաքինով՝ մարդարտազարդ սև թիկնոցով, ազամանդյա մատանիներով, պարանոցի մարգարտաշարերով ու ազամանդակուռ ակննդեններով պահուցված, այնուա-

մենայնիվ, դերժ չէ մտածմունքներից: Այդ են վկայում նրա գլխի հակված դիրքը, մի կետի սեռած աչքերը, բարձր դրված հոնքերը, սեղմված շրթունքները, դեմքի անշարժ վիճակը և նուրբ ձևերը, որոնց մատների մեջ հենց նոր անշարժացել են համրիչի հատիկները: Անանյանի դիմանկարը առաջինն է, որի մեջ ձևերը դրված են գործողության մեջ, իմաստ են տալիս դիմանկարին, լրացնում են մտածմունքի մեջ սուզված դեմքի հոգեբանական արտահայտությունը:

2. Հովնաթանյանի ստեղծած կանացի դիմանկարներում միշտ չէ որ դեմքը արտացոլում է մարդու հոգեկան ապրումները շատ դեպքերում դեմքը անտարբեր է, անխոս, անարտահայտիչ. մնալով աննկատելի կանացի զգեստների, արդուարդերի ետևում: Մինչդեռ Անանյանի դիմանկարում նկարիչը ակտիվացրել է դեմքը, դրա միջոցով դիտողին հաղորդակից դարձնելով նրա հոգեկան ապրումներին:

Գեղանկարչական միջոցներով էլ «Անանյանի դիմանկարը» տարբերվում է նախորդներից: Գիմազները կառուցված են անսխալ, հաստատուն ձևերով, ձևերի շեշտված ծավալայնությամբ և ավելի մանրամասն մշակումներով: Կոլորիտի ընդհանրություն է նկատվում սրա և Քեումյանի դիմանկարի միջև, թեպետ՝ վերջինի մեջ սպիտակ և սև զգեստների միջև հակադրությունը ավելի սուր է ու համարձակ: Անանյանի դիմանկարում նկարիչը հրաժարվել է լոկալ գույներից և գույնի ու լույսի խիստ հակադրումներից: Գիմանկարը կառուցված է երանգների, լույսի ու ստվերների մեղմ անցումների վրա: Նախորդ դիմանկարներից մնացել է զգեստների հարթ մշակման սկզբունքը, խուլ սև գույնի շրջանակներում, միայն սեղ-տեղ զգեստի աստառի մի հատվածը կամ մորթյա մի հավելվածը խախտում են սևի միապաղաղությունը: Ֆոնը մնում է հարթ: Մեծ ճաշակով են ներդաշնակված **վերնազգեստի մարգարտաշար** զարդը սևի



IX. Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր). Շուշանիկ Նադիրյանի դիմանկարը



հետ, զեղեցիկ են հնչում կարմիր համրիչը և դոտին:

Առևտրական դասին պատկանող Գևորգ Քարաջյանը պատկերված է նույն դիրքով ու հեցվածքով, ինչպիսիք նույն դասին պատկանող մարդկանց 1830—1840-ական թվականների իմանկարներն էին: Բայց Քարաջյանի դիմանկարի առավելությունն այն է որ նրանում շեշտված է կոնկրետ մարդու անհատականությունը, նրա արտահայտությունն ավելի խոսուն է, կենդանի և թվում է, նա ոչ թե անշարժ կանգնած սպասում է նկարվելու, այլ ապրումների, մտածմունքի մեջ է: Քարաջյանը թվում է ուժեղ կամքի ու կայուն բնավորության տեր մարդ, բավականաչափ հմուտ ու փորձված առևտրական: Նույնիսկ նրա հայացքից կարելի է գուշակել, որ իր նիստ ու կացի, վարվելակերպի, դատողությունների մեջ ծանրակշիռ մարդ է:

2. Հովնաթանյանի դիմանկարների մեջ զինվորականի կերպարի առաջին անգամ հանդիպում ենք «Միշևակու դիմանկար»-ով, բանի որը ըստ մամուլի հիշատակության, շրանից առաջ կատարված կուլկասում ապրող զինվորական պաշտոնյաների դիմանկարները հրապարակի վրա չկան: Գրիգորի Միշևակին՝ ռուսական բանակի հրամանատարներից է, ծագումով լեհ, կուլկասում է գտնվել որպես արտորված, որպիսի առիթով էլ պատկերված է Հակոբի կողմից: Այս դիմանկարում կերպավորման միջոցներն այնքան են կատարելագործված, որ նույնիսկ առաջին հայացքից կարելի է կասկածել թե դա պատկանում է Հակոբի վրձինին: Միշևակու դիմանկարում արդեն նկատելի է ժամանակակից ռուսական դիմանկարչության գեղանկարչական որոշ սկզբունքների օգտագործումը: Ստացվում է այնպիսի տրպավորություն, որ կարծես թե դրա հեղինակը պաշտոնական դպրոցով անցած, ակադեմիական կրթություն ստացած նկարիչ լինի: Հակոբը մինչև այդ արդեն ծանոթ էր ռուսական արվեստին, բայց շատ դանդա-

ղորեն էր ընկալում այն ամենը, ինչ տարբերվում էր Հովնաթանյանների արվեստի ոճից: Այժմ նա սկսում է ավելի ուշադիր լինել հանդեպ այն թարմ հոսանքը, որը թափանցում էր Անդրկովկաս գեղարվեստական բարձրագույն կրթություն ստացած նկարիչների միջոցով: Հավանաբար, Միշևակու դիմանկարում տեղ դրած փոփոխությունները հետևանք էին հենց այդ թարմ հոսանքին, որը զալիս էր Ռուսաստանից: Դա թեպետ դրական ազդեցություն է ունեցել՝ բարձրացնելու դիմանկարի որակը, բայց դրա հետ մեկտեղ նվազել է նրա արվեստին հատուկ ոճական այն ցայտուն ինքնատիպությունը, որով նրա գործերը տարբերվում էին ակադեմիական կրթություն ստացած նկարիչների գործերից: Հակոբի նկարչու եղանակը որոշ չափով փոխված է. նկարի կոլորիտն էլ մասամբ տարբերվում է նախորդ աշխատանքներից: Դիմանկարի կոմպոզիցիան թեպետ շատ չի տարբերվում կանոնի վերածված իր նախորդ դիմանկարներից, բայց մարմինը կեցվածքով ավելի ազատ է և անբռնադրոսիկ: Նկատելի փոփոխություն է նկատվում զգեստների մշակման եղանակի մեջ, անցյալում խիտ սահմանագծումներով նկարված զգեստների հարթ մշակումը այստեղ փոխարինված է ծավալապատկերային մշակումով. այժե նակաճի ուրվագծերը չեն շեշտված և չեն գծվում ֆոնի վրա, ինչպես նախորդ գործերում, այլ մեղմորեն ձուլվում են նրա հետ, ծավալուն դարձնելով նրա կազմվածքը: Նորություն է նաև ֆոն հանդիսացող կովկասյան լեռնոտ բնանկարը, որը ոչ միայն տարածական միջավայր է ստեղծում, այլև ռոմանտիկ գունավորում է տալիս դիմանկարին:

Միշևակու դիմանկարում նույնպես Հակոբը ուշադրություն է դարձնում ներքին արտահայտչականությանը: Ինչպես միշտ, դիմանկարում էական համարելով անհատի նմանողությունը, նա հենց մարդու կենդանի դիմագծերի մեջ էլ որոնում է նրա բնա-

վորութիւնն ու խառնվածքը դրսևորող տըվ-  
յալները:

Միշեակին պատկերված է կանգնած դիր-  
քով, գլխաբաց, սև այծենակաճով, սպիտակ  
զլխարկը ձեռքին, կապույտ, թափանցող  
աչքերը գիտողին ուղղած: Այծենակաճի  
տակից երևում է նրա համազգեստը՝ բարձր  
կարմիր օձիքով, և ոսկեկար երիզներով  
տարբերանշաններով՝ թե օձիքին, թե թևե-  
րին: Մազերի սանրվածքը, այտամորու-  
նները, լայն ճակատը, գանգուր մազերը հի-  
շեցնում են դեկարբիտների ժամանակնե-  
րի մարդկանց: Երիտասարդ, կենսասեր, ա-  
ռույզ, օտարութիւն մեջ թերևս հայրենիքին  
ու հարազատներին կարոտ, հեռավոր մտքե-  
րով տարված, ազնիվ զգացումներով,  
բայց ըմբոստ խառնվածքի տեր մարդու տը-  
պավորութիւն է թողնում նա, այդ լեհ  
սպան, որն իր հեղափոխական համոզում-  
ների պատճառով նետված է Անդրկովկաս:

Յուրաքանչյուր դիմանկարի կոլորիտը  
կանխորոշելիս, Հակոբը ելակետ է ընդու-  
նում կոնկրետ անհատի ֆիզիկական ա-  
ռանձնահատկութիւնը. ահա թե ինչու նա  
Միշեակուն պատկերել է մոխրագույն օխ-  
րայի թափանցիկ բաց երանգներով, բնո-  
րոշ դարձնելու համար նրա դիմագծերի  
նրբութիւնը: Գույների հագեցածութիւնը  
ստեղծված մեղմ կոլորիտը նոր որակ է տը-  
վել դիմանկարին, մնալով իր տեսակում  
անկրկնելի:

Հ. Հովնաթանյանի տարբեր տարիների  
դիմանկարների մեջ կարելի է հանդիպել  
տարբեր սեռի ու տարիքի մարդկանց: Գը-  
րանց մեջ շատ փոքր թիվ են կազմում պա-  
տանիները: Նրանց դեռ նոր կազմակերպ-  
վող դիմագծերը ընդհանրապես ավելի բարդ  
են նկարելու համար: Սակայն այդ դժվար-  
ութիւնն էլ հաղթահարված է, մանավանդ,  
երբ համեմատում ենք նկարչի՝ 1830-ական  
և 1850-ական թվականների նկարած պա-  
տանիների դիմանկարները: Նախորդ շըր-  
ջանում տեղ գտած գծանկարի որոշ միա-  
մտութիւնը, դեմքի և մարմնի մասերի ան-

համարձակ կառուցումը, կոլորիտի միա-  
պաղաղութիւնը և հարթային մշակումը  
հաղթահարված են ուշ շրջանում կատարած  
«Բեբուտովի դիմանկարում»: Բեբուտովը,  
ըստ երևութիւն, իշխանական ծագում ունե-  
ցող Բեբուտովների սերնդից է: Նա դեռ պա-  
տանի է, հազիվ 13—14 տարեկան, բայց  
զուգված է իր կոշմանն արժանավայել  
զգեստներով, դարդերով, ձեռքում բռնած  
թղթի փաթեթ, թերևս դրանով շեշտելու իր  
մեծապատվութիւնը: Բայց Բեբուտովի հը-  
մայքը նրա տոնական փարթամ զգեստների  
մեջ չէ, որոնք թեպետ համապատասխանում  
են նրա ազնիվական դիրքին, բայց ոչ նրա  
պատանեկան տարիքին: Այդ փարթամու-  
թիւնն մեջ նա թվում է սեղմված, նույնիսկ  
ընկճված, ժամանակից առաջ մեծի դեր ըս-  
տանձնած և զրկված իր տարիքին համա-  
պատասխան աշխույժ, շարժուն վիճակից:  
Բեբուտովի դիմանկարի հմայքը նրա դեմ-  
քի կենսունակ արտահայտութիւնն մեջ է:  
Կարողանալով հարազատորեն պահպանել  
նրա նոր կազմակերպվող պատանեկան նուրբ  
դիմագծերը, Հովնաթանյանը սրատեսու-  
րեն նկատել է նրա դեմքին ցուրացող պա-  
տանեկան խառնվածքին բնորոշ դիմաշար-  
ժը, դրա ետևում տեսնելով մի փոքր քմա-  
հաճ, լարված, անհանգիստ հոգեվիճակ, որն  
այնքան հատուկ է այդ տարիքի և այդ դա-  
սի երեխաներին: Բեբուտովի դեմքի արտա-  
հայտութիւնը բնականի շար կենդանի և  
խոսուն է, նմանողութիւնը թվում է սուր  
և ճանաչելի: Հիշյալ դիմանկարում գծա-  
նկարը անհամեմատ հաստատուն է, ձևերի  
ընկալումը՝ բացառապես դեղանկարչական,  
երանգային մեղմ անցումներով. չկան գույ-  
նի ու լույսի խիստ սահմաններ. ամեն ինչ  
մշակված է փափուկ ձևերով, ծավալներով,  
գույնի հագեցածութիւնը. դիմանկարը այդ  
հատկութիւններով նմանվում է պրոֆեսիո-  
նալ դպրոցով անցած նկարիչների գործե-  
րին:

Հակոբ Հովնաթանյանի կերպավորած  
անձնավորութիւնները ներկայացնում են

տարբեր ազգութիւնների ներկայացուցիչ-  
ներ: Նրանց մեջ, բացի հայերից, որոնք մե-  
ծամասնութիւն են կազմում, կան վրացի-  
ներ, ռուսներ: Հավանաբար, մի քանի մե-  
ծանուն վրացիների դիմանկարներն են ա-  
ռիթ տվել Քիֆլիսի իր ժամանակի լրագրե-  
րում նկարչին անվանելու «վրացական Ռա-  
ֆայել», իսկ նրա արվեստի ոճը՝ «Քիֆլիսի  
դպրոց»: Անշուշտ, որոշ հիմք կար այդպե-  
ս վարվելու, քանի որ այդ տարիներին Հ. Հով-  
նաթանյանը եղակի էր, իսկ նրա տոհմի ար-  
վեստի ավանդութիւնը Քիֆլիսում՝ գերիշ-  
խող: Բայց քանի որ, այսպես կոչված,  
«Քիֆլիսի դպրոցը» ստեղծել են Հովնաթան-  
յանները, ապա, բնականաբար այն պետք է  
անվանել Հովնաթանյանների դպրոց, որն  
ունեցել է իր ավանդութիւնները, իր ոճը,  
իր յուրօրինակ ըմբռնումը, այդ առհմի ներ-  
կայացուցիչներից յուրաքանչյուրի ստեղծա-  
գործական անհատականութիւն պահպանու-  
մով:

Ելնելով այդ տվյալներից, կարելի է վըս-  
տահորեն հաստատել, որ Քիֆլիսի Արվես-  
տի թանգարանում պահվող, «Քիֆլիսի դըպ-  
րոցի» անհայտ նկարիչներին վերագրվող  
19-րդ դարի մի քանի դիմանկարներ պատ-  
կանում են Հակոբ Հովնաթանյանի վրձինին:  
Այսպիսի եզրակացութիւն հիմք է տալիս  
այն հանրահայտ ճշմարտութիւնը, որ Քիֆ-  
լիսի ունեւոր խավի և անվանի դասի ներկա-  
յացուցիչները, ոչ այլ ոքի, եթե ոչ քաղա-  
քում մեծ համբավ ունեցող նկարչին էին  
պատվիրելու իրենց դիմանկարները և ոչ թե  
երկրորդական նկարիչների, մանավանդ որ  
այդ շրջանում հայտնի է եղել միայն Հակոբ  
Հովնաթանյանի անունը:

Այդպիսիներից է բանաստեղծ Ծավճավա-  
ձի կնոջ՝ «Սալումե Ծավճավաձեի դիմա-  
նկարը», որը կասկած չի հարուցում, թե  
Հ. Հովնաթանյանի գործն է: Դիմանկարը  
կատարված է նկարչի 1840—1850-ական  
թվականների դիմանկարներին հատուկ գե-  
ղարվեստական միջոցներով՝ համանման  
կոմպոզիցիայով, դիմագծերի և զգեստների

մշակման նույն եղանակով և նրա նախա-  
սիրած կոլորիտով: Անվանի տիկինը պատ-  
կերված է իր դիրքին համապատասխան  
պատշաճ հանդիսավորութիւն ու զգեստա-  
վորումով: Նա նստած է բազկաթոռին կա-  
տարելապես ինքնագոհ, ձեռքը հենակին դը-  
րած, կարծեք թե ցուցադրելով թևի մար-  
գարտաշարը: Զուգված է հին Քիֆլիսի հա-  
րուստ դասի տոնական տարազով. մուգ  
կարմիր ներքնազգեստ և դրան համահըն-  
չուն մուգ կապույտ վերնազգեստ, զլխին  
կարմիր ծաղկանկարներով ասեղնագործ-  
ված սև թասակ, որից դեպի մեջքն է իջնում  
սպիտակ, նուրբ շղարշը: Այտերը սահմա-  
նագծում են սև սաթի նման մազերը, ազնիվ  
տեսք տալով նրա խնամված, փափկասուն  
դիմագծերին: Նրա աշտաքին շքեղութիւնը  
նպաստում են նաև դարդերը՝ ուսերից իջ-  
նող մարգարտաշարը, որից կախված է կայս-  
րական թագով պսակված ադամանդակուռ  
խաչը, ինչպես նաև ապարանջանին փո-  
խարինող թևին հազցրած մարգարտաշարը:

Սա այն դիմանկարների շարքին է պատ-  
կանում, որոնք արդեն մշակված են դիմա-  
գծերի ծավալային ընդգծումով, նկարչի  
նախասիրած մեղմ երանգների հարթ գըր-  
վածքով: Զգեստները շարունակում են մնալ  
հարթապատկերային, բայց ճաշակով ներ-  
դաշնակված մարմնի կառուցվածքի հետ:

Ազնիվականուհու շքեղութիւնը է ներկա-  
յացված «Նինո Յիցիշվիլին» վեզիրի աղջիկ,  
էշկաբաշա Յիցիշվիլու կինը, որը նույնպես  
պատկերված է Հ. Հովնաթանյանի 1850-ա-  
կան թվականների դիմանկարների ոճով:  
Նախորդ դիմանկարներին հատուկ հանդար-  
տութիւնը պահպանված է և սրա մեջ, որն  
արտահայտված է հանգիստ նստած դիրքով  
և խաղաղ, անխռով դիմագծերով: Սրա կո-  
լորիտում իշխում է դեղնավուն օխրան, որն  
այս կնոջ դեմքին տալիս է ջերմ տպավո-  
րութիւն և ազնիվատես արտահայտութիւն:  
Զգեստների շքեղութիւնը և տարազի նույ-  
նատիպութիւնը նախորդին ասում են այն  
մասին, որ նշված բոլոր անձինք պատկա-

նում են վերնախավին: Այդ են վկայում գունավոր, տոնական զգեստները, մարգարիտների շարանները, թանկարժեք խաչերը, մատանիները, որոնք լայն տարածում են ունեցել ունևոր խավի շրջաններում:

Հ. Հովնաթանյանի հասուն շրջանի գործերից է նաև «Նինո Յիցիշվիլի-Ջավախիշվիլու դիմանկարը»: Դիմագծերի ամուր կառուցումով և զեղանկարչական հմուտ մշակումով այս գործը հիշեցնում է նույն թանկարանում գտնվող «Անհայտ կնոջ դիմանկարը», որի մասին խոսվելու է ավելի ուշ: Նա պատկերված է անհոգ ու հանդիսատեսաժամ բազկաթոռին, ձեռքում համբիշ, հպարտ ինքնադիտակցությամբ համակված: Բնական է, որ վրացի աղնվականները թիֆլիսում իրենց շատ ավելի ազատ էին զգալու, քան հայ վաճառականները: Ահա թե ինչու, Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարում հայ կինն ավելի զուսպ է, նահապետական, մինչդեռ վրացուհիները ավելի համարձակ են ու ցուցամուր: Հիշյալ վրացուհու դիմանկարում նկատվում է կյանքի բարիքները ճաշակած, հպարտ ու ինքնագոհ կնոջ հոգեվիճակ: Դեղանկարչորեն են ներդաշնակված մուգ սրճագույն ներքնազգեստը կապույտ ուսնոցի հետ, և ոսկեզօծ օխրայով զեղանկարչորեն մշակված դեմքը՝ մուգ ֆոնի հետ:

Հ. Հովնաթանյանի վրձինին է պատկանում նաև «Միզանդարի դիմանկարը», որը նույնպես վերագրվում է «Թիֆլիսի դպրոցին»: Բարձրաստիճան պետական այդ պաշտոնյան պատկերված է ճիշտ նույնպիսի կոմպոզիցիայով, նույն դիրքով և նկարչի այլ դիմանկարներին հատուկ ոճով: Նրա պատկանելի արտաքին զսպվածության, սեղմած շրթունքների կոկիկ զեմքի և արտաքին այլ հատկանիշներով նկարիչը հասել է այդպիսի կարևոր պաշտոնյայի նկարագրի դրսևորմանը: Նկարչի ձեռքը արդեն կատարելապես վստահ է. դեմքի կառուցումը շատ ավելի կատարյալ է. զեղանկարչական միջոցները ազատ են: Նրա նախասիր-

րած սև զգեստը այս դեպքում էլ մշակված է մեծ տակտով, հաճելի ֆոն հանդիսանալով շքանշանների համար:

Անկեղծ անմիջականությամբ է կատարված «Տիկին Մելիքաշվիլու դիմանկարը»: Նկարիչը սիրով է նկարել հատկապես դեմքը, որի հոնքերի, աչքերի, քթի և բերանի զեղեցիկ գծագրությամբ դարձել է գրավիչ: Նրա արտաքինին շուրջ են տալիս զեղանկարչորեն ներդաշնակված դեղին ներքնազգեստը, կապույտ վերնազգեստը, ոսկեզօծ ծաղկանկարներով սև թասակը, սպիտակ շղարչը, գոտին, ազամանդյա դարձերը, մատանիները:

1850-ական թվականների դիմանկարների մեջ բոլորովին տարբեր կոլորիտով և տարբեր եղանակով է նկարված «Կաթողիկոս Ներսես 5-րդի դիմանկարը»: Այս դիմանկարը նկարիչը թիֆլիսից իր հետ տարել է Պարսկաստան, երբ 1870 թվականին այնտեղ է մեկնել ապրելու իր աղջկա մետ, իսկ վերջինս՝ հոր մահից հետո, այն նվիրել է էջմիածնին: Դիմանկարի շրջանակի վրա կատարված մակագրությունն ասում է, որ դա նկարված է էջմիածնում, լճափին: Հայտնի չէ իհարկե, թե ում ձեռքով է գրված, բայց մակագրությունը իրականությունը չի համապատասխանում: Դիմանկարից պարզ երևում է, որ դա նկարված է սենյակի պայմաններում, մի կողմից ընկած լուսավորության տակ, մանավանդ որ նկարի ֆոնը ներկայացնում է մուգ հարթություն, իսկ բացօթյա լուսավորության ներգործությունը չի զգացվում պատկերի ոչ մի հատվածում:

Կաթողիկոսը պատկերված է սև սրբմով, նստած բազկաթոռին, սուղված մտքերի մեջ: Չնայած իր պատկանելի տարիքին, նա թվում է դեռ աշխույժ, առույգ, եռանդուն, գործունյա: Նմանողության հետ մեկտեղ ներսեսի դիմանկարում կարելի է տեսնել և ներքին տվյալներն արտացոլող արտահայտությունների գծեր. նրա ձեռունակալ դիմազրծերի վրա, թեպետ ոչ շեշտված, բայց կարելի է նկատել բնավորության խստություն,

կամքի վճռականություն, ձեռներեց, փորձված «հովվապետի» անձնական հատկություններ: Հավանաբար հոգևոր հովիտ իր բարձր կոչմանը համապատասխան վեհաշուր տպավորություն ստեղծելու նպատակով է ներսեսը զուգվել այդպիսի տոնական հանդիսավորությամբ. սև վեղարին շողշողում է աղամանդակու խաչը, կուրծքը զարդարում են ոսկյա երկար շղթայից կախված կաթողիկոսական թանկագին խաչը, կառավարական շքանշանները և վառ կարմիր ժապավենը, որոնցով ավելի է շեշտվում նրա վեհափառությունը: Եվ շնայած նրա արտաքինից ստացած այդպիսի հանդիսավոր տպավորությանը, այնուամենայնիվ, նկարչի ուշադրության կենտրոնը մնացել է կաթողիկոսի դեմքը՝ նկարված այնպիսի ճշմարիտ անմիջականությամբ, ինչպիսի մոտեցում պահանջվում է սենյակում կան դիմանկարից: Ներսեսի դիմանկարը կարելի է համարել Հակոբի սեպուխտական մեթոդի զարգացման մի նոր աստիճան, որով դրսևորվում է և նկարչի վարպետության շարժումը: Հատկապես զեմքի կառուցումը և զեղանկարչական մշակումը այնքան կատարյալ են, որ կարծես թե գործ ունենք ակադեմիական կրթություն ստացած նկարչի աշխատանքի հետ: Այդպես հմուտ չեն նրկարված իհարկե ձեռքերը, որոնք թվում են միամիտ վրձնի արդյունք և, թերևս, նկարված առանց բնականի, մանավանդ որ կոլորիտով էլ զեմքից խիստ տարբերվում են: Նկարչի այս աշխատանքում նկարելու ծավալապատկերային եղանակը գրեթե անսխառապ է՝ համեմատած նրա նախորդ գործերի հետ: Դեմքի մասերը գրեթե ուռուցիկության շարժում են, կոլորիտն ավելի գունեղ է, հնչուն և նույնիսկ փորձ է կատարված վերնաշերտերով աշխատելու: Սակայն այս առավելությունները, որոնք օտար արվեստի ազդեցության արդյունք են, նկատելի չափով հարթել են Հակոբի ստեղծագործական ինքնատիպ անհատականությունը: Դիմանկարի հետ կոլորիտով հա-

մահնչուն է բազկաթոռն իր վառ կարմիր թիկնատեղով, միայն թե միակերպ են հրնչում փայտյա մասերը, գրեթե ներկված միագույն: Նկատվում է և հեռանկարի խախտում առանձին մասերում, որը մնում է աննկատելի ոչ մարզված աչքի համար:

Հ. Հովնաթանյանի վերջին տասնամյակի ստեղծագործություններն ավելի կատարելագործված, հասունացած նկարչի գործեր են: Նկարիչն այլևս առանձին ջանք չի գործադրում մարդու նմանողությունը պահպանելու. դա նրան հաջողվում է դյուրությամբ: Այսուհետև նրան ավելի ու ավելի հետաքրքրում է մարդու էությունը, անձնավորությունն ամբողջությամբ վերցրած, իր ապրումների, խոհերի, բնավորության, խառնվածքի, ֆիզիկական կոնկրետ, ճշգրիտ, անկրկնելի գծերի ընդհանրությամբ: Այսպիսի հատկանիշների շնորհիվ նրա դիմանկարները ստանում են ճանաչողական այնպիսի կարևոր նշանակություն, որ գրանց միջոցով հնարավոր է առավել ճշմարտացիությամբ հասկանալ տարբեր զբաղմունքի ու խավի, տարբեր տարիքի ու սեռի մարդկանց էությունը, ծանոթանալ նրանց տիպերին, հստակապես աշխարհին, բնավորություններին: 1850-ական թվականներին ձեռք բերած նրկավաճումները կրկնապատկվում են: Նկարչի վրձնի ազատությունը նկատելի է զեղանկարչական միջոցների օգտագործման մեջ. գծանկարը դառնում է անսխալ և հաստատուն, կոլորիտը ավելի է նրբանում և հարստանում երանգներով, մշակումները դառնում են ավելի ծավալային, դիմանկարի կոմպոզիցիայի մեջ նկատվում է բազմազանություն, մարդու մարմնի համաշափուկությունները ավելի բնական են և ներդաշնակ, ակտիվանում է նկարչի ստեղծագործական վերաբերմունքը, մասնավորապես, զեմքերի արտահայտությունը սրելու ուղղությամբ:

Հ. Հովնաթանյանի մասին ստեղծվել է այնպիսի սխալ տեսակետ, ըստ որի նա հանդիսանում է իրականությունը անտարբեր հայեցողությամբ պատկերող նկարիչ:

մինչդեռ թե 1850-ական, թե առավել շափով 1860-ական թվականների ընթացքում ըստեղծած նրա մի շարք դիմանկարներ հիմնովին բացասում են այդ կարծիքը: Նրկարչի վարպետացումը հիշյալ շրջանում ականջատ է, որին խթան են հանդիսացել նրա ստեղծագործական փորձը և ժամանակակից պրոֆեսիոնալ կրթությանը նկարիչների աշխատանքները, որոնք ավելի ու ավելի տարածվում էին Քիֆլիսում: Նկարչի այդ շրջանի գործերը լիարժեք դիմանկարներ են, դիմանկարին ներկայացվող պահանջների առումով:

Կերպարի խորունկ արտահայտչականությունը, 1860-ական թվականների գործերի մեջ, նախամեծարությունը կարելի է տալ «Գուրգենբեկովի դիմանկար»-ին: Ըստ հասարակության մեջ զրաված իր դիրքի, նա Քարաշյանի խավին պատկանող առևտրական է երևում, միայն ավելի տարիքավոր և, ըստ երևույթին, կյանքի ավելի մեծ փորձառությունը ու ավելի շրջահայաց մարդու տվյալներով օժտված: Գեղարվեստական միջոցների առումով մեծ տարբերություն չըկա Գուրգենբեկովի և այլ վաճառականների նախորդ դիմանկարների միջև. նույն կոմպոզիցիան, նույն դիրքը, կեցվածքը, նույն տարազը իր սև արխալուզով ու նշանավոր ծաղկավոր գոտիով, անբաժան ձեռքը վրան: Այստեղ համալրելով խորիմաստ, հոգեբանական արտահայտության մեջ է: Հովնաթանյանի դիմանկարներում հազվադեպ կարելի է հանդիպել այնպիսի երևույթի, երբ կերպարվողի հայացքը ուղղված չէ դիտողին. նրա մոգելները առավելապես դիտողին են նայում, երբեմն նկարվելու անշարժ դիրք ընդունած, երբեմն մտածմունքի մեջ. որպիսի դնպրում էլ ինչ-որ շափով միտում է զգացվում, որ կերպարվողը կանգնած է նկարվելու: Այդպիսի թերությունից բոլորովին զերծ է Գուրգենբեկովը, որի հայացքի մտախոհ արտահայտությունն այնքան գերիշխող է, որ դիմանկարին նայելիս առաջին հերթին նրա ներքնաշխարհն ենք զգում:

Հովնաթանյանի դիմանկարներում անհատի նմանողության հարցը կարելի է համարել լուծված և շտարակուսել, որ նկարիչը առաջին հերթին այդ նպատակն է հետապնդել: Բայց նմանողության սրույթյան աստիճանը կապված է կոնկրետ անհատի ֆիզիկական տվյալների հետ. որքան այդ տվյալները արտահայտիչ են, այնքան ավելի նմանողությունը սուր է: Գուրգենբեկովի դիմագծերն այդ նպատակով տվյալներն ունեն: Հայն ճակատ, արծվաքիթ, կարճ, բայց ընդգծված ծնոտ, շեշտված ալտոսկրեր, տարբից գոյացած մկանային ծալքեր դեմքի տարբեր մասերում, մտածելու տրամադիր հայացք և էլի ուրիշ տվյալներ: Ծնորհիվ այդ տվյալների էլ դիմանկարը նմանողությամբ թրվում է սուր, դիպուկ: Այսպիսով, աստիճանաբար հաղթահարելով դիմանկարին առաջադրվող գեղարվեստական պահանջները, Հովնաթանյանը դիմապատկեր նկարելուց հասել է կերպար ստեղծելու դժվարին խնդրին: Գուրգենբեկովի դիմանկարն իր արտաքին նկարագրի և ներքին տվյալների միացումով դարձել է վաճառականի խտացած, ամբողջական տիպար: Նրա դեմքը պարուրված է խոր մտահոգությամբ, բայց դժվար չէ զրա տակ տեսնել իր շահը լավ գիտակցող, գործարար, փորձված, ծանրակշիռ, կամք և վճռականություն ունեցող, լրջմիտ մարդուն: Սեփականատիրական ձգտումներն այդ կարգի մարդկանց մեջ զարգացրել են եսապաշտություն, ինքնագոհ մեծամտություն, իշխող, աղղեցիկ հատկություններ, որոնք առկա են և հիշյալ դիմանկարում: Ի դեպ, Հակոբի մինչ այս նկարած ոչ մի դիմանկարում դեմքի բոլոր մասերը այնպիսի գործուն մասնակցություն չեն ունեցել մարդու ներքին ապրումների արտահայտմանը, որքան այս դիմանկարում:

Թե որպիսի անաշու մոտեցում է ցուցաբերում նա տարբեր մարդկանց պատկերելիս, բավական ցայտուն է նկատվում հիշյալ շրջանում նկարած մի քանի այլ դիմանկար-

ներում: Ահա նույնպիսի մի «Անհայտ վաճառականի դիմանկարը»: Տիպարի պատրաստի տվյալներով և կերպարի սրույթյամբ սա նույնիսկ ավելի արտահայտիչ է, քան նախորդը: Դեմքն այնքան կոնկրետ է ու տպավորիչ, որ թվում է ճանաչելի. հայացքն այնքան խոսուն է, իսկ նայվածքն այնքան շեշտակի ու հետապնդող, որ հարկադրում է կանգ առնել ու նայել: Դիմանկարի այս աստիճանի արտահայտիչ ու տպավորիչ ներգործության շնորհիվ այն մնում է մարդու հիշողության մեջ անջնջելի: Այս հատկությունները վարպետորեն մարմնավորել նրա ֆիզիկական դժբերի մեջ, կատարելապես ներդաշնակելով, միաձուլելով զրանք իրար հետ: Իսկ դիմանկարի այսպիսի հատկությունը միաժամանակ ապացուցում է, թե նկարիչը այս շրջանում որքան մեծ ուշադրություն է նվիրում մարդու հոգեկան աշխարհին, զրանով հիմնովին խորտակելով այն տեսակետը, թե իբր նրա դիմանկարներում հետապնդած նպատակը միայն ու միայն նմանողության խնդիրն է:

Ինչպես տեսանք, Հովնաթանյանի նախորդ դիմանկարներն ունենալով մեկտեղ հոգեբանական արտահայտություն, առավելապես հանդարտ էին դիմագծերով: Այս անհայտ անունով վաճառականի դիմանկարը մեկն է այն քչերից, որի մեջ դեմքը լարված վիճակի մեջ է. հոնքերը վեր են բարձրացված կարծեք զարմանքի արտահայտությամբ, աչքերը՝ լայն բացված, դիտողին են հառում շեղակի դիրքով, ճակատը կնճուղված է, շրթունքները պատրաստ են շարժվելու, իսկ կեցվածքը՝ փոխարկվելու վիճակի մեջ է:

Կարելի է ընդունել, որ վաճառականի դիմագծերի պատրաստի տվյալները զգալի շափով նպաստել են կերպարի արտահայտչականության զբաղեցմանը, բայց ավելի կարևոր դեր են խաղացել նկարչի տաղանդն ու վարպետությունը՝ կարողանալու համար գեղանկարչական ընդհանրացումներով այդ-

պիսի կենդանի արտահայտություն տալ դիմանկարին:

Պատկերվածը 35—40-ի մոտ, ճաղատ, հայկական դիմագծերով, վաճառականի տարազով մարդ է: Բնավորությամբ թվում է խորամանկ, ոչ այնքան ուժեղ կամքով և խառնվածքով, բայց ճարպիկ գործարքների ընդունակ և բավական եսամոլ առևտրական: Այս հատկությունները արտացոլված են նրա դեմքին նրբանկատ նկարչի ձեռքով:

Որպես ուշ շրջանի գործ, այն կատարված է բավական պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, բայց և զերծ կողմնակի ազդեցություններից: Ծանոթ լինելով մեկտեղ ժամանակակից դիմանկարի գեղանկարչական սկզբունքներին, հիշյալ դիմանկարում նկարիչը մնացել է հարազատ սեփական ոճին, պահպանելով իր ստեղծագործական ինքնատիպությունը: Սրանում արդեն չի նկատվում նույնիսկ այն մասնակի ազդեցությունը, որ առկա էր Գ. Միշևակու և ներսես կաթողիկոսի դիմանկարներում: Նրա ոճին օտար ազդեցությունները չուրացվելով այնպես են մերված նրա նկարելու եղանակի հետ, որը զրանց գոյությունը բոլորովին չի նկատվում:

Եթե հիշյալ դիմանկարում կերպարի արտահայտչականությունը տրված էր առավելապես շարժուն դիմագծերի օգնությամբ, ապա «Անհայտ մարդու դիմանկարում» նկարիչը դեմքի խաղաղ վիճակով է արտահայտել այդ մարդու հոգեբանական նկարագիրը: Հիշյալ անձնավորությունը, ըստ երևույթին, նույնպես պատկանում է կամ առևտրական դասին, կամ վարում է որևէ պետական պաշտոն, նույնիսկ արժանացած կառավարական պարզի՝ շքանշանի: Մեծապատիվ անձնավորությունը պատկերված է իր աստիճանին և կոշմանը համապատասխան վիճակում, նա նստած է բազկաթոռին հպարտության գիտակցությամբ, ինքնագոհ արտահայտությամբ, հանդիսավոր, իշխող դիրքով: Վաթսունի մոտ, ալեհեր այդ մարդը, իր շքեղ, կոկիկ, սև զգեստների մեջ

թողնում է պատկանելի տպավորություն: Նրա դեմքին շկա արդեն այն մտահոգ, անհանգիստ հոգեվիճակը, որը հաճախ նկատելի է Հակոբի նկարած վաճառականների համ պաշտոնյաների դեմքերին: Նրա հայացքը խաղաղ է, հանդարտ, խոհուն, նույնիսկ բարի: Իսկ հանդարտ, ինքնամոտի, հավասարակշռված հոգեվիճակը ասում է այն մասին, թե այդ մարդը հասարակության մեջ ինչպիսի բարձր դիրք է զբաղում:

Չնայած նա նստած է նկարվելու դիրքով, ղուգված, ձեռքը գոտիին դրած, դեմքը դիտողին հառած, բայց թվում է այնպես բնական և անբռնազրոս վիճակում, ինչպես տեղի է ունենում մտածմունքների մեջ խորասուզված և մի պահ ինքնիրեն մոռացած մարդու հետ: Դրա շնորհիվ էլ դիտողի ուշադրությունը նախ և առաջ գրավում է նրա ներքնաշխարհը: Հավատում ես, որ նա իր սառնասրտությամբ կարող է և համոզել, և սիրաշահել, և ներգործել: Այդ տվյալները արտացոլվում են նրա դեմքին, բայց ավելի շուտ թաքնված են նրա աչքերում, որոնք խորհրդավոր են, նշանակալի, նրբանկատ:

Այս դեպքում էլ Հովնաթանյանը գեղարվեստական միջոցների ընդհանրացումներով ստեղծել է լուրջ դիմանկար, որտեղ կոմպոզիցիան, գծանկարը և գույնը իրար հետ կատարելապես ներդաշնակված են, օգնելով կերպարի կոնկրետ անհատականության շեշտմանը:

Դիմանկարը թեպետ ունի մուգ մոխրագույն ֆոն, բայց չի կտրվում նրանից, այլ ստեղծում է տարածականություն: Զգեստներն էլ մշակված են և ծավալով, և նյութական հատկությամբ: Համատարած սևի մեջ ճաշակով են հնչում թեի կապույտ և կանաչ հավելումները, շրջագծված ոսկեծոպով: Ազնվացնող տեսք են տալիս մեջքի հարուստ ծաղկավոր գոտին և վզից կարմիր ժայռակենով կախված ոսկյա շքանշանը: Նկարին այժմ մտածված է գործադրում նաև լուսավորությունը, որն օգնություն է ընդգծելով դեմքը և ձեռքերը, որոնք էլ հանդիսանում

են կերպարի հոգեբանական նկարագիրը բացահայտող գլխավոր շարժիչ ուժը: Դեմքի մշակումը կատարելով պրոֆեսիոնալ նկարչից պահանջվող վարպետությունը, նա, միաժամանակ, պահպանում է իր ոճի ինքնատիպությունը: Հիրավի, որքան է նա հեռու թողել 1830-ական թվականների հարթապատկերային մշակման ձևը և ինչպիսի ունակ մոտեցումը է այժմ մշակում մարդու դեմքը՝ ակտիվացնելով, դարձնելով ներքին ապրումները դրսևորող միջոց:

Ստեղծագործական նույն վերելքի գրավականն է 1860-ական թվականներին նրկարած «Կանացի դիմանկարը», որը նկարչի լավագույն կանացի դիմանկարն է՝ ինչպես կերպարի կենսունակությամբ ու հմայքով, այնպես էլ կատարողական հմտությամբ: Դիմանկարում դարգացված ու ավարտված են այն նվաճումները, որոնք Հակոբը ձեռք էր բերել վերջին տասնամյակի ընթացքում, մի կողմից՝ Հովնաթանյանների տոհմի արվեստի ավանդականության կատարյալ յուրացումով, մյուս կողմից՝ առևտրական պրոֆեսիոնալիզմի և դրանց երկուսի համատեղումով: Արդեն տեսանք, որ 1850—1860-ական թրվականներին դիմանկարը դիտելով որպես մարդու ամբողջական էություն համադրությունը, Հովնաթանյանը նմանության պահպանման հետ մեկտեղ կարևոր նշանակություն էր տալիս կերպարի ներքին տվյալներին, ավելի նրբանկատ հայեցողությամբ ընկալելով մարդու դեմքի վրա արտացոլված հոգեբանական ապրումների, զգացմունքների և տրամադրության արտահայտությունները: Հիշյալ պահանջների առումով նշված կանացի դիմանկարն ունի մեծ առավելություններ: Նրանում արդեն շկա ոչ նախորդ կանացի դիմանկարներին հատուկ կաշկանդված կեցվածքը, ոչ նրանց դեմքը պարուրող գրեթե միակերպ մտահոգ արտահայտությունը, ոչ էլ կատարման անհամարձակությունը, որը քիչ կամ շատ շահով տեղ էր գտել տարբեր տարիների գործերում:

Ազնվական դասին պատկանող այդ տոհմիկ կինը թեպետ նստած է նկարվողին համապատասխան դիրքով, բայց նկարիչը նրան պատկերել է բոլորովին ազատ ու անբռնազրոսիկ շարժման մեջ, քան մինչ այդ նրկարած կանացից մեկն ու մեկին: Նկարչի նրբանկատ աչքից չի վրիպել սեթեթեթու ընդունակ այդ գեղեցիկ կնոջ թե գլխի հրպարտ շարժումը, թե հրապուրիչ դեմքին սահող հազիվ նկատելի նազանքը, թե փափկասուն ձեռքերի դրվածքը, որոնց համատեղումով այնքան կենսունակություն է հաղորդվում դիմանկարին: Այս հատկության հետ մեկտեղ նրա մեջ կա ինչ-որ մագնիսող ուժ. նրա դեմքն ունի կանացի հրապույր, թովչանք, շոյող քնքշություն, մեղմ, բարի արտահայտություն: Կարծես թե բնությունը նրան օժտել է իր դասի կանանց անհրաժեշտ բոլոր բարեմասնություններով, նպաստելով օգտվելու կյանքի առատ բարեքներից:

Բնությունից հրապուրիչ այդ ազնվագարմ կինը օժտված է և իր արտաքինը գուգելու լավ ճաշակով: Պահպանելով 19-րդ դարի երկրորդ կեսի թիֆլիսի հարուստ դասի շքեզանում ընդունված տարազը, նա հագնվել է ընտրովի, տոնականորեն շքեղ: Գլխին ունի սովորական ձևի, բայց արժանավար նախշերով զարդարված սև թասակ, որն իր շքեղությամբ հիանալի համապատասխանում է նրա դիմագծերին: Քասակից իջնող սպիտակ շղարշը, որ թեթևասահ տարածված է ուսերին, մեղմորեն վարագուրելով սև խոպոպիկները և կամարածե խոնարհվող ուսերը, նախ՝ նորահարսի թովիչ շքեղություն է տալիս նրա առանց այն էլ հրապուրիչ արտաքինին, ապա՝ մեղմում մոխրագույն մուգ ֆոնի և լույսով ողողված դեմքի միջև գոյացող գունային հակադրությունը:

Ազնվատես և փառահեղ է երևում նա և իր լայն, շքեղ, սև վերնազգեստի մեջ, որի ուսերից մինչև մեջքը իջնող լայն մարգարտաշար երիզը բացառիկ հարուստ տեսք է տալիս նրա կազմվածքին: Դրան լրացնում

են վզի մարգարտյա ուլունքը և ցած կախված թանկարժեք զարդը, որոնք հանգչում են նրա կենսաբույր, փղոսկրի նման ողորկ կրծքին: Նույր ձեռքերում սահող համրիչը ազգային կենցաղի շեշտ է տալիս, իմաստավորելով անհոգ, անաշխատ կյանք վարող կնոջ ապրելակերպը: Մեջքից բնահանորեն իջնող վարդագույն ծաղկավոր գոտին շքեղություն տալով նրա փարթամ զգեստին, միաժամանակ գծադրում է շորերի մեջ անհետացած մարմնի ձևը:

Նախորդ դիմանկարների համեմատությամբ, գեղարվեստական միջոցներն էլ այստեղ հարուստ են, բազմազան և տարբեր: Դեմքը նկարված է մինչև այժմ նրա գործերում շտեմնված մոխրաօխրայավուն երանգների մեղմ անցումներով, ամբողջապես ողողված լույսի արտացոլումներով. ստացվել է վերին աստիճանի հանձելի կոլորիտ, որի շնորհիվ էլ դիմանկարն ունի մեղմ արտահայտություն: Զգեստների սևությունը սքանչելի կերպով ներդաշնակված է թե դեմքի, թե բաց գույնի զգեստի մասերի և թե մուգ մոխրագույն ֆոնի հետ: Դիմանկարն ամբողջությամբ վերցրած փառահեղ տպավորություն է թողնում, մնալով շքեղազանցված նկարչի ստեղծագործությունների շարքում:

Ենթադրվում է, որ Հովնաթանյանը ապրել է թիֆլիսում մինչև 1870 թվականը, որից հետո մեկնել է Պարսկաստան, ապրելու թավրիզում իր ամուսնացած ազնվա՝ Նունե Մատուրյանի մոտ: Թե այնուհետև ի՞նչ է տեղի ունեցել նրա հետ, առայժմ հայտնի չէ: Թե ինչ շարժառիթներով է նա հեռացել թիֆլիսից, նույնպես դժվար է գուշակել: Որոշ հավանականություն կա նկարիչ Գ. Շարբաբյանի այն ենթադրության մեջ, որ, թերևս, լուսանկարի տարածումը թիֆլիսում խոչընդոտ հանդիսացած լինի պատվերներ գտնելուն, մանավանդ որ հայտնի է, թե ինչպիսի ցածր գեղարվեստական ճաշակ է ունեցել Անդրկովկասի և, մասնավորապես, թիֆլիսի պատվիրատուն՝ ունևոր խավը:

որը շլացած լուսանկարի ճշգրտությամբ և էթանությունամբ, իրոք որ կարող էր երես շուտ տված լինել գիմանկարիչներին: Իսկ քանի որ Հովնաթանյանը այլ զբաղմունքի ընդունակ չէր, մանավանդ ծերության տարիներին, թերևս նախընտրել է կյանքի վերջին տարիներն անցկացնել աղջկա մոտ:

Նկարչի վերջին տարիների անորոշ վիճակը և նրա մահվան տարեթիվի ճշտմանը մասամբ օգնում է Քիֆլիսում հրատարակվող «Կովկաս» թերթում, 1882 թվականին հրատարակված մահազոյր, որով Հակոբի կին Սալոմե Եզրուվան և նրա որդի Ալեքսանդրը հայտնում են՝ առաջինը որդու, երկրորդը եղբոր մահվան մասին: Արդյո՞ք նույն թվականին կենդանի էր Հակոբը, որի անունն անգամ չի հիշատակվում մահազոյրում: Ել մասնակցել է որդու թաղմանը: Հավանաբար, նա արդեն կենդանի չէր:

Լրագրային նյութերից հայտնի է, որ Հակոբը տարբեր տարիներին նկարել է բարձրաստիճան անձանց գիմանկարներ, լիտոգրաֆիայի միջոցով բաղմանցներու համար: Պետք է ենթադրել, որ այդ զբաղմունքը ծառայել է որպես ապրուստի միջոց և այդ կապակցությամբ կատարված գործերը հազիվ թե նոր որակ ավելացնեին նկարչի թողած գեղարվեստական ժառանգության վրա:

Այսպիսով, հանդես գալով 19-րդ դարի առաջին կեսին որպես գիմանկարիչ, Հ. Հովնաթանյանը իրեն բացառապես նվիրեց այդ ժանրին, ավելի կատարելագործեց իր նախորդներից ստացած գիտելիքները և լայն ճանաչման արժանանալով, հնարավորություն ստեղծեց գիմանկարի տարածմանը Քիֆլիսում: Իր գործունեության երկրորդ կեսին նա կարողացավ հաղթահարել վաղ շրջանի իր գործերի մեջ տեղ գտած թերությունները և հասնել պրոֆեսիոնալ գիմանկարչի մակարդակին: Մնալով իրականությանը հարազատ, պահպանելով իր ոճի յուրօրինակությունը և ստեղծագործական անհատականությունը, նա ստեղծել է տարբեր

աղություն, տարբեր տարիքի և սեռի պատկանող մարդկանց բազմազան կերպարների մի շարք, որոնք ունեն ճանաչողական ու գեղարվեստական մեծ արժեք:

Ա. Վ. Ա. Թ. Ո. Ն. Հ. Ո. Վ. Ա. Թ. Ա. Ն. Յ. Ա. Ն.

Ստեղծագործական այլ ուղիով ընթացավ Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչը՝ Հակոբի եղբայր Աղաթոն Հովնաթանյանը (1815—1893): Նա ծնվել է Քիֆլիսում, անվանի նկարիչ Մկրտում Հովնաթանյանի ընտանիքում: Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի վարչության արխիվային փաստաթղթերից մեկում հիշատակվում է, որ 19-րդ դարի գունանկարիչ, Քիֆլիսի բնակիչ Մկրտում Հովնաթանյանը իր սիրած արվեստին է նվիրել իր երկու որդիներին՝ Հակոբին, որը բացառապես զբաղվում էր գիմանկարչությամբ, և Աղաթոնին, որը առանձնապես հակված էր դեպի բնանկարչությունը: Մինչև 20 տարեկան դառնալը, ապրելով հոր խնամքի տակ և սովորելով նրա մոտ, նա արդեն իր ընդունակությունները ցուցաբերել էր որպես նրկարիչ և ճանաչվել քաղաքում: Գեղարվեստական պրոֆեսիոնալ կրթություն ստանալու մեծ մղում ունենալով, նա գիմում է Կովկասի գլխավոր պետ Բարոն Ռոզենին, խնդրելով նրա միջնորդությունը, ընդունվելու Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան: Ռոզենը ակադեմիայի փոխ-պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինին ուղղած 1836 թվականի իր նամակում հետևյալն է գրում. «...Քիֆլիսի քաղաքացի Աղաթոն Հովնաթանյանը, լինելով 20 տարեկան, հոր և ավագ եղբոր ղեկավարությամբ ցույց է տրվել շատ լավ առաջադիմություն և տարված լինելով նկարչությամբ, գերադանցապես պեյզաժային, մեծ ցանկություն է ցուցաբերում կատարելագործվելու հասարակական հաստատությունում: Անձամբ գիտենալով գերազանց նկարիչ դառնալու նրա լավ ըն-

դունակությունները և խոստումները, ևս պարտականություն համարեցի ցույց տալ նրան օժանդակություն՝ առիթ ստեղծել նրա համար մեկնելու Պետերբուրգ, հասնելու համար իր ցանկությունն ու նպատակին: Խոնարհաբար խնդրում եմ Ձեր գ բարձր գեղարվեստությանը, արժանացնել սույն երիտասարդին Ձեր գ հովանավորությանը, միջնորդելու նորին բարձրության բարեհաճությանը և տեղավորելու նրան դեղարվեստների կայսերական ակադեմիայում նորին կայսերական մեծության կարիներին հաշվին: Սրանով պատիվ ունեմ ավելացնելու, որ թեպետ Հովնաթանյանը լիովին չի բավարարում ակադեմիա ընդունվողի պայմաններին, բայց նա այդ թերությունը կփոխարինի նկարչության մեջ ունեցած իր գեղատեղի են նրա աշխատանքներից, որոնք էլ ինքն անձամբ կներկայացնի Ձեզ»<sup>\*</sup>: Նամակում հիշատակվում է նաև, որ Աղաթոնը գիտե ուսերեն և ֆրանսերեն լեզուները: Նամակի տվյալները լույս են սփռում Աղաթոնի կարողությունների վրա հատկապես որպես բնանկարիչ, թեպետ, հետագայում, նա շրջապատվելով այդ ուղղությամբ:

Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվային տվյալներով հաստատվում է, որ Աղաթոնը ընդունվել է ակադեմիա և սովորել պետության հաշվին մինչև 1842 թվականը: Նա աշակերտել է տարբեր դասատուների, որոնց թվում նաև հրշակավոր ռուս նկարիչ Կարլ Բրյուլովին, որի մոտ սովորած նկարիչները ձեռք էին բերում գծանկարելու վարպետություն, գույներով աշխատելու համարձակ եղանակ: Հետագայում լիտոգրաֆիայով զբաղվելու փաստը ենթադրել է ալիքս, որ Աղաթոնը ակադեմիական ուսման շրջանում, գրաֆիկայի արվեստանոցում ուսումնասիրել է նաև լիտոգրաֆիայի տեխնիկան: Նրա ուսման տևողությունը շարունակվել է մինչև

1842 թվականը, իսկ 1843 թվականին նրան շնորհվել է ազատ նկարչի կոչում, ավարտման առթիվ ներկայացրած «Լեռնցու դիմանկար»-ի համար<sup>\*\*</sup>: Նկարն առաջժամ չի հայտնաբերված և դրա մասին դատելն անհնար է:

Չնայած ակադեմիայում կրթություն ըստանալը Աղաթոնի համար մեծ առավելություն էր Հակոբի համեմատությամբ, բայց նա կյանքում չի ունենում ստեղծագործական այնպիսի հաջողություն, ինչպիսին ունենում է Հակոբը: Նրա կյանքն ընթանում է այլ կերպ և որպես ստեղծագործող նկարիչ նա մնում է գրեթե աննկատ: Հավանաբար, կանխագուշակելով Պետերբուրգում իրեն սպասող գոյության դժվար պայմանների հետևանքները, Աղաթոնը 1844 թվականին գիմում է ակադեմիայի ուսումնական մասին, խնդրելով միջնորդություն՝ Քիֆլիսի դպրոցներում նկարչության դասատուի պաշտոն ստանալու համար: Ակադեմիայի միջնորդությունը Քիֆլիսի գիմնականի տեսչի կողմից մերժվում է<sup>\*\*</sup> գիմնականում դասատուի ազատ պաշտոն ընդունելու պատճառով և դա էլ պատճառ է դառնում որպեսզի Աղաթոնը այլ կերպ կողմնորոշվի:

Սովորած լինելով գիմանկարի և պատմական նկարչության մասնագիտությունների գծով, Աղաթոնը ձեռք էր բերել անհրաժեշտ գիտելիքներ և կարողանում էր նկարել որմնանկարներ, գիմանկարներ, կենդանիներ, նրան են վերագրում Սղնախի մոտ գտնվող Բողբջի ս. Նինայի վանքի որմնանկարները: Նա նկարել է նաև Ալեքսանդր II կայսրին, դա թեպետ թողնում է պաշտոնական գիմանկարի տպավորություն, բայց կատարված է վստահ ձևերով, վարպետորեն, արժանավայել հմտությամբ: Համաձայն արխիվային տեղեկությունների, հիշյալ գիմանկարը պատվիրվել է Աղաթոնին ակադե-

\* ЦГИА, ф. 789, оп. 1, дело № 13.

\*\* Там же, ф. 424, дело № 96, л. 4—5.

\* № 403, 1836 թ., 17 օգոստոսի, Քիֆլիս:

միայն ռեկտոր Շեբուկի հանձնարարությամբ 1840 թվականին, ուսումնական տարածությունը երկու տարի առաջ: Պետք է եզրակացնել, թե ինչպիսի մեծ առաջադիմություն էր կատարել նկարիչը դիմանկարի ասպարեզում և ինչպիսի մեծ վստահության արժանացել, որ ռեկտորը նրան է ընտրել այդպիսի պատասխանատու աշխատանք կատարելու համար: Հիշյալ թվականին նկարված կայսրի դիմանկարը մնում է անհայտ, բայց 1864 թվականին նկարած Ալեքսանդր II-ի դիմանկարի մի այլ կրկնվող տարբերակը գտնվում է Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում: Կայսրը պատկերված է կես մեջքով, գեներալի տոնական կարմիր համազգեստով, շքանշաններով, գլխաբաց վիճակում, դիմահայաց դիրքով: Ըստ իր բնույթի դա պաշտոնական դիմանկար է, դրա համար էլ նկարիչը նրա արտաքինին տվել է պատշաճ հանդիսավորություն, նույնիսկ մի փոքր հերոսականացնելով կերպարը: Հատկապես խոստ է գլխի դիրքը, կրակոտ են և ազդեցիկ ի բնե մեծ աչքերը. զբաղվածություն են տալիս դեմքին դեպի վեր սրվող բեղերը և փոքրիկ այտամորուսները: Կայսրի արտաքինը ընդհանրապես խիստ է և դաժան: Ըստ երևույթին, դիմանկարը կատարված է որևէ պատրաստի պատկերից, բայց Աղաթոնն այնպես է պեղանկարել, ինչպես իր ժամանակին բնականից նկարված շատ ու շատ ուս նկարիչների գործեր: Մանավանդ որ դա կատարված է ոչ միայն արտաքին նմանությունը հաստատ մնալու շնորհ դիրքավորումով: Ոմանց կարծիքով սա ժամանակի հասկացողությունը ոչ այնքան ստեղծագործական աշխատանք է համարվում, որքան եկամտաբեր միջոց. բայց շնայած դրան, նկարիչի վերաբերմունքը միանգամայն բարեխիղճ է կատարման մեջ: Աղաթոնը գեղանկարչորեն է մշակել դիմանկարի բոլոր մասերը: Դեմքը ոչ թե ներկված է, ինչպես այդ կարգի գործերում, այլ գեղանկար-

ված այնպիսի միջոցներով, որ թե կերպարը է պահպանված, թե նյութի առարկայականությունն է զգացվում: Ժամանակի ուսական պաշտոնական գեղանկարչության ոճը նույնպես պահպանված է հարազատությամբ:

Այս դիմանկարը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում գտնվող «Պ. Աղաթոնովի» և «Պ. Գ. Պետրոսյանի» դիմանկարները, որոնք առանց հիմքի վերագրվում են ոմանց կողմից Հ. Հովնաթանյանին կամ անհայտ նկարչի, պատկանում են Աղաթոնի չլինելին: Լիովին անհիմն է դրանք համարել Հակոբի գործերը, որովհետև դրանք նկարված են պրոֆեսիոնալ ակադեմիական կրթություն ստացած նկարիչի ձեռքով և տարբերվում են Հակոբի ստեղծագործություններից: Գրանք ոճական որևէ կապ չունեն նաև Ս. Ներսիսյանի գործերի հետ: Իսկ 19-րդ դարում Հակոբին և Ներսիսյանին ժամանակակից ուրիշ պրոֆեսիոնալ հայ նկարիչ չի ապրել Քիֆլիսում, բացի Աղաթոնից, որը 1844 թվականին Քիֆլիս է եկել աշխատանք որոնելու նկատառումով և, հավանաբար, այդ ժամանակ էլ նկարել է Քիֆլիսի հիշյալ բնակիչներին: Գիմանկարների միայն կոմպոզիցիան և մարդկանց կեցվածքը մոտ են Հակոբի դիմանկարներին, բայց կատարողական վարպետությունը բարձր է: Վարպետության այդ մակարդակը լիովին համապատասխանում է Աղաթոնի կարողությանը, որպես ակադեմիական կրթություն ստացած նկարիչ:

Աղաթոնովը, ըստ իր տարադի, պատկանում է վաճառական դասին: Նա պատկերված է երեք քառորդ դիրքով, ձեռքը գոտիին, հանդարտ դիմացը նայելիս: Ունի ինքնագոհ մարդու հոգեվիճակ. գեմքը թրվում է խաղաղ, բայց նրա զբաղմունքը և կացությունը իրենց կնիքը դրել են նրա դեմքի վրա, ստեղծելով այնպիսի արտահայտություն, որպիսին հատուկ է եսապաշտական հակումների տեր մարդուն: Գիմա-

նկարը կատարված է փորձված և վստահ նկարչի ձեռքով, կերպարի շատ լավ բացահայտումով: Այդ մարդու կերպարով կարելի է ճանաչել 19-րդ դարի Քիֆլիսի գործունյա վաճառականին՝ իր ամբողջական նկարագրով: Նրա մեջ չկա Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների լուկալ գույնը. այստեղ գեղանկարը բաղմագույն ու բազմերանգ է. դեմքի յուրաքանչյուր մասը մշակված է ծավալային լուծումով. ուրվագծերը կորչում են, դեմքի ձևերը իրար հաջորդում են գունային զանգվածներով. չկան խիստ հակադրվող ձևեր կամ գույնի ու լույսի անցումներ. ամեն ինչ նկարված է մեղմ երանգներով ու լույսի հանդարտ անցումներով: Գիմանկարի գեղանկարչական մեկնաբանումը իր մեթոդով ավելի մոտ է Ներսիսյանի գործերին, քան Հ. Հովնաթանյանի: Հակոբի գործերում, անգամ վերջին տարիների լավագույն դիմանկարներում, գիծը և հարթությունը մնում են նկատելի, գույները լուկալ են, ըզգեստները հարթային, մինչդեռ հիշյալ դիմանկարում ամեն ինչ հակառակն է: Հենց այս փաստը հիմնովին փարատում է այն կարծիքը, թե դա կարող է Հակոբի աշխատանքը լինել: Այստեղ լավ են պահպանված նաև համաշափությունները՝ ձեռքերի և դեմքի հարաբերությունները, որոնք Հակոբի մոտ ոչ միշտ ճշգրիտ են: Միայն մարդակազմությունը քաջ ծանոթ նկարիչը կկարողանար այնպես լավ զգալ աչքերի կազմությունը, թթի ձևը, բերանի շուրջը գոյացած փոսիկները իրենց բազմազան տարբերումներով, կամ ձեռքը՝ իր բարդ կառուցվածքով:

Պետք է ասել, որ այս դիմանկարում չի մնացել այն պայմանականությունը, որպիսին կար Ալեքսանդր II-ի դիմանկարում: Այստեղ նկարելու եղանակը ազատ է և բնականից դիտված: Այդ է օգնում դիմանկարի կենդանի արտահայտությունը:

Եթե ընդունենք, որ սա Աղաթոնի ստեղծագործությունն է, բնականաբար, «Գ. Պետրոսյանի դիմանկարը» նույնպես պիտի վե-

րագրել նրան, բանի որ դրանք նկարված են միևնույն ոճով և ըմբռնումով՝ կոմպոզիցիոն նույնպիսի կառուցումով, ձեռքը գոտիին դրած, երեք քառորդ դիրքով:

Այս դիմանկարի մեջ նույնպես տեսնում ենք կերպարի ընդհանրացման հմտություն, բնականի կենդանի ընկալում: Նախորդ դիմանկարների հետ համեմատած սրա կոլորիտը և բաց է, և տաք, տարածվելով տաք օխրայի և կարմիր կինովարի սահմաններում: Կոլորիտի տարբերությունը զրավական է, որ Աղաթոնը անկանխակալ մոտեցում ունի դեպի մոդելը: Այստեղ նկարիչը դիմել է գույնի լուկալ ընդհանրացման, որպեսզի հարազատ մնա երիտասարդի կերպարին. բայց երանգներով, հարստացնելով այն, ստեղծել է շատ հաճելի տպավորություն, պահպանելով կերպարի կենդանի արտահայտությունը:

Աղաթոնից մեզ հայտնի ստեղծագործությունների մեջ թվական գերակշռությունը պատկանում է զրաֆիկայի մի տեսակին՝ լիտոգրաֆիային:

Ակադեմիական կուրսն ավարտելուց հետո նա սկսել է ակտիվորեն զբաղվել լիտոգրաֆիայով, մասնավորապես դիմանկարի ժանրով, այս մասնագիտության մեջ ևս խորանալով և պահպանելով ժամանակի ուսական դպրոցի ոճը: Նկարելու եղանակը ընդհանրապես երանգային է, հղկված, ծավալային մշակումներով:

Պետերբուրգում կատարած լիտոգրաֆիական գործերից մեկը «Իշխան Միխայիլ Սեմյոնովիչ Վորոնցովի դիմանկարն» է (1849 թ.): Կովկասի փոխարքան պատկերված է երեք քառորդ դիրքով, մեջքով շուս եկած դեպի դիտողը, գլխաբաց, գեներալի համազգեստով, այժեռականաճը մեջքին, լարված վիճակում: Փոնը ներկայացնում է կովկասյան լեռնաշղթան, իսկ դա դիմանկարին տալիս է հանդիսավորություն: Գործը կատարված է ակադեմիստի հմտությամբ. լիտոգրաֆիայի տեխնիկայի տիրապետումը անթերի է. մինչև իսկ առար-

\* ЦГИА, ф. 789, оп. 1, дело № 12.

կաների նյութական հատկութիւնն արբե-  
րութիւնները տրված են բժախնդիր ճշգրե-  
տութեամբ, բայց սրանցով հանդերձ, դի-  
մանկարը թվում է սառը, պաշտոնական,  
ներքինը չի բացահայտված:

Կան գործեր, որոնք նույնպես կատարված  
են պրոֆեսիոնալ վարպետութեամբ, նույ-  
նիսկ լուսանկարչական հարազատութեամբ,  
բայց միաժամանակ հոգեբանական արտա-  
հայտութեամբ: Այդպիսին է «Պրոֆեսոր  
Վ. Ն. Կարպովի դիմանկարը» (Պետերբուր-  
գի հոգևոր ակադեմիայի պրոֆեսոր): Լիտո-  
գրաֆիական տեխնիկայով սա գերազանց  
գործ է, հմուտ ձեռքի արդյունք. գիծն ան-  
սխալ է, ձևերը պինդ են կառուցված, ըստ-  
վերները սփռված են գիտակ վարպետու-  
թեամբ: Կերպարը բացահայտված է.  
նրա դիմագծերը ճանաչելիութեան շար-  
կոնկրետ են. նայվածքը ազդեցիկ է, խոր-  
հորդավոր, տպավորիչ և անմոռաց. աչքերի  
մեջ կա ինչ-որ ձգող, հիպնոսող ուժ: Վ. Ն.  
Կարպովը իրոք որ համապատասխանում է  
հոգևոր ակադեմիայի պրոֆեսորի կոչմանը:

Կերպարի ներքին այս հատկութիւններն  
են արտահայտչականութիւնն և տալիս դիմա-  
նկարին, աննկատելի դարձնելով դեղարվես-  
տական միջոցների միակերպութիւնը, որը  
ընդհանուր է Աղաթոնի գրեթէ բոլոր լիտո-  
գրաֆիական դիմանկարներին:

Աղաթոնի ձեռքի գերազանցութիւնը նը-  
կատելի է նաև «Պետական կանցլեր, Իշ-  
խան Ա. Մ. Գորշակովի դիմանկարում», լի-  
տոգրաֆիայի վերածված պրոֆեսոր Կելլերի  
ձևարած դիմանկարից (1869 թ):

Թեպետ հիշյալ գործը, ըստ էութեան, ար-  
տանկար է և Աղաթոնի կարողութիւնների  
մասին քիչ բան է ասում, բայց ցուցանշա-  
կան է, համեմատելու համար Աղաթոնի  
ինքնուրույն կատարած գործերի հետ:  
Պարզվում է, որ Աղաթոնի դիմանկարները  
ոչնչով չեն դիջում պրոֆեսորի դիմանկարին  
իրենց որակով: Օրինակ կարող է ծառայել  
Աղաթոնի նկարած «Կարպովի դիմանկա-  
րը», որը նույնիսկ ավելի արտահայտիչ է

և ավելի հոգեբանական, քան Կելլերի «Գոր-  
շակովը»: Հավասար բարեխղճութեամբ աշ-  
խատելով դիմանկարի բոլոր մասերի՝ դեմ-  
քի, ակնոցների, շքանշանների և զգեստների  
վրա, նկարիչը նրան տվել է պաշտոնական  
հանդիսավորութիւն:

Ինչպես երևաց, Աղաթոնի պատկերած  
մարդիկ ներկայացնում են աստիճանավոր-  
ներ, կայսրներ, գինվորականներ: Սրանց  
կարելի է ավելացնել և ինտելիգենցիայի  
ներկայացուցիչների, ինչպես թավջութակա-  
հար «Կ. Յու. Դավիդովի դիմանկարը»: Ըստ  
երևույթի, դա նկարված է 1878—1880 թը-  
վականների միջև, երբ Դավիդովը Պետեր-  
բուրգի կոնսերվատորիայի դիրեկտորն էր:  
Կերպարի մեկնաբանման առումով ոչ մի  
տարբերութիւն չկա սրա և նախորդ դիմա-  
նկարների միջև: Նկարիչն այս դեպքում էլ  
ղեկավարվել է դեմքի ճշգրտութեանը հարա-  
զատ մնալու սկզբունքով: Գերազանց վար-  
պետութեամբ պահպանելով նմանողութիւ-  
նը և ճշտորեն վերարտադրելով տեսածը,  
նա այս դիմանկարում էլ մնում է պասսիվ  
հայեցողական. կարծեք թե, շունի վերա-  
բերմունք կերպարն ընդհանրացնելու, ե-  
րաժշտի տիպականն ընդգծելու, նրա ներք-  
նաշխարհը ցույց տալու. մանավանդ որ  
Դավիդովը բավական հռչակված թավջու-  
թակահար է եղել: Դրա հետևանքով էլ երա-  
ժշտի դիմանկարը ավելի շատ նման է լու-  
սանկարի, քան արվեստագետի ստեղծագոր-  
ծութեան: Այս պասսիվ հայեցողական ըն-  
կալումը բնորոշ էր ակադեմիական մեթո-  
դին գերիպահանջողական շրջաններին ծա-  
ռայող նկարիչներին, որոնք կտրված էին  
կյանքից և չէին նկատում նոր առաջադիմա-  
կան գաղափարների բարեբար ազդեցու-  
թիւնը ժամանակի արվեստի վրա:

Վերևը հիշատակված պրոֆեսոր Կելլերից  
կատարած արտանկարումը եղակի երևույթ  
չէ Աղաթոնի համար: Կան և ուրիշ դեպքեր,  
երբ նա այս կամ այն նկարիչի գործը լիտո-  
գրաֆիայի է վերածում ու բազմացնում:  
Այս երևույթի պատճառն այն չէ, իհարկե,

թե նա չէր կարողանում նկարել. ինչպես  
ասվեց, նա ունի ինքնուրույն նկարած դի-  
մանկարներ, որոնք չեն դիջում իր ժամանա-  
կի պրոֆեսիոնալների գործերին: Հավանա-  
բար, դրա պատճառն այն է, որ Պետերբուր-  
գում ապրած տարիներին նա ի վիճակի չէր  
ստեղծագործական պատվերներ ստանալ  
անհրաժեշտ չափով և ստիպված էր լիտո-  
գրաֆիայի աշխատանքը զուգորդել ստեղ-  
ծագործական աշխատանքին: Նման մի ե-  
րևույթի հանդիպում ենք նաև Սալտիկով-  
Շչեգրինի «Կորեպանով» ակնարկի պատկե-  
րազարդման մեջ, որտեղ կա նկարիչ Մ. Բա-  
շկովից արտանկարած պատկեր: Այդ նը-  
կարում նկարիչի ինքնուրույնութիւնը չի  
գրսևորվել և այդ մասին գրել անիմաստ է:  
Բայց պետք է ենթադրել, որ Աղաթոնը ժա-  
մանակին լավ լիտոգրաֆիստի համբավ է  
ունեցել և, ըստ երևույթի, նրա կարողու-  
թիւններն են օգտագործվել այդ ասպարե-  
զում:

Որ նյութական կարիքը կարևոր գեր է  
խաղացել Աղաթոնի ապրելակերպում, դրա  
լավագույն ապացույցն այն է, որ նա բա-  
վական ժամանակ է հատկացրել նկարելու  
և լիտոգրաֆիայով բազմացնելու ձիարշաղ-  
ների մրցութիւնների ժամանակ մրցանակ  
շահած ձիերի պատկերները: Դրանք, իրենց  
բնույթով, գեղարվեստական արժեք չեն ներ-  
կայացնում: Բնութեան ֆոնի վրա պատկեր-  
ված է հեծյալը՝ մրցանակ շահած ձիուն  
նստած, որպիսին կարելի էր և լուսանկարի  
օգնութեամբ վերարտադրել: Այդ կարգի գոր-  
ծեր, որոնք կատարված են արտահայտիչ  
ձևով, իր ժամանակին գնահատվում և գրն-  
վում էին հասարակութեան որոշ խավի կող-  
մից, դրա համար էլ, առիթից օգտվելով,  
Աղաթոնը այդ նկարները հրատարակել է  
ալբոմի ձևով: Այդպիսի գործերից մեկն էլ  
գտնվում է Հայաստանի պետական Պատկե-  
րասրահում և ներկայացնում է քսանհինգ  
անգամ մրցանակ շահած ձիու պատկեր  
հեծյալով:

Աղաթոնը մինչև իր կյանքի վերջը ապրել

է Պետերբուրգում, կատարելով պաշտոնա-  
կան հիմնարկների համար զանազան պատ-  
վերներ: Այնտեղ էլ վախճանվել է:

Ս Տ Ե Փ Ա Ն Ո Ս Ն Ե Ր Ս Ի Ս Յ Ա Ն

Ինչպես տեսանք, դիմանկարի ձևավորու-  
մը որպես ինքնուրույն ժանրի, կապված է  
Հ. Հովնաթանյանի անվան հետ. բայց  
պատմականորեն սխալ կլինի անտեսել  
Ստեփանոս Ներսիսյանին, որը Հովնաթան-  
յանից ընդամենը մեկ տասնամյակ հետո է  
ստեղծագործական ասպարեզ եկել, և նույն-  
պես նպաստել է դիմանկարի ոչ միայն ձևա-  
վորմանը, այլև զարգացմանը: Արդեն որ-  
պես ակադեմիական պրոֆեսիոնալ կրթու-  
թիւն ստացած նկարիչ, Ներսիսյանը՝ լինե-  
լով ժամանակակից Հովնաթանյանին, ապ-  
րելով ու ստեղծագործելով Քիֆլիսում, նոր  
որակ է տվել դիմանկարին, հարստացնելով  
այդ ժանրի կերպավորման հնարավորու-  
թիւնները, զգալի կատարելութեան հասցը-  
նելով գեղարվեստական միջոցները, ավելի  
անհատականացնելով մարդկային կերպա-  
րը: Ըստ էութեան, նա առաջինն էր, որ հայ  
արվեստի մեջ ներմուծեց ուսուսական զպրոցի  
անմիջական ազդեցութիւնը:

Ստեփանոս Ներսիսյանը (1807—1884)  
ծնվել է էրզրումում, այնտեղ անցկացնելով  
իր մանկութիւնը: Այնուհետև, ինչպես հա-  
ղորդում է իր ժամանակի մամուլը, նա տե-  
ղափոխվել է էջմիածին, տեղավորվելով տե-  
ղի ժառանգավորաց դպրոցում, որտեղ սո-  
վորել է 1820-ական թվականներին: Նկա-  
րելու ընդունակութիւնները գրսևորվել են  
հենց այդ տարիներին, որն էլ շարժառիթ է  
հանդիսացել նրան տեղափոխելու Քիֆլիս,  
Ներսիսյան դպրոցում ուսումը շարունակե-  
լու, որտեղ, հանրակրթական այլ առարկա-  
ների հետ մեկտեղ, դասավանդվում էր և նը-  
կարչութիւն:

Քիֆլիսում Ներսիսյանի գտնվելը զուգա-  
գիպել է այն տարիների հետ, երբ Արևելյան



Հայաստանը նոր էր միացած Ռուսաստանին, երբ Անդրկովկասում նոր էին սկսել զարգանալ կապիտալիստական հարաբերությունները և դրա հետ մեկտեղ, հայ իրականության մեջ նոր էր ձևավորվում դիմանկարային ժանրը: Հավանաբար, Քիֆլիսում սկսված կերպարվեստի աշխուժացումը նրկատելի շարժում ոգևորել է ներսիսյանին որոշելու իր բախտը:

Ներսիսյանին վերաբերող արխիվային տվյալներով հայտնի է դառնում, որ նա Քիֆլիսում, մինչև 1835 թվականը ապրած տարիներին, սովորել է իտալացի նկարիչ Զարոլիի մոտ, ծանոթացել է գունանկարչության տեխնիկային, ինչպես նաև զբաղվել այդ ուղղությամբ, ըստ երևույթին, նրկատակ ունենալով նախապատրաստվելու գեղարվեստների ակադեմիան ընդունվելու:

Ի դեպ, արխիվային նյութերից հայտնի է դառնում, թե որքան անտարբեր է գտնվել էջմիածնի միաբանությունը դեպի նա, երբ խնդրել է միջնորդելու իր ուսման հարցով: 1833 թվականի սկզբներին, օգտվելով առիթից, որ Քիֆլիսում էր գտնվում Հովհաննես Կարբեցի կաթողիկոսը, ներսիսյանը դիմում է նրան Ստեփանոս եպիսկոպոս Արղուիսյանի միջոցով, խնդրելով ուղարկել իրեն Մոսկվա, սովորելու Լազարյան ճեմարանում: Նրա խնդրքը, հավանաբար, մերժվել է, որովհետև հայտնի է, որ նա մինչև 1835 թվականը մնացել է Քիֆլիսում\*:

Արխիվային նյութերից հայտնի է դառնում նաև, որ ներսիսյանը, լինելով թուրքահայատակ, ստիպված է եղել դառնալ ռուսահայատակ, իրավունք ստանալու համար սովորելու ռուսական բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում: Ահա թե ինչու, նա իր վիսյականների ու միջնորդությունների մեջ նշել է տվել, որ ինքը իբր թե նրկանցի է: Այստեղից էլ երբեմն գրում են Ստեփանոս ներսիսյան Երևանցի\*\*:

\* Պ. Հակոբյան, «Սովետական գրականություն և արվեստ» 1953 թ., № 11, էջ 147:

\*\* ЦГИ, фонд № 789, оп. 20, л. 1.

Միայն 1835 թվականին է նա մեկնում Պետերբուրգ սովորելու, բայց ինչ-որ պատճառով չի հաջողվում նույն տարին ընդունվել: Այս անգամ էլ օգտվելով Կովկասի գրկալոր հրամանատար, գեներալ Բարոն Ռոզենի Պետերբուրգ գտնվելու առիթից, դիմում է նրա միջնորդությանը:

Ռոզենի միջնորդությունը տեղեկացնում է, որ նա իրոք Քիֆլիսում սովորել է Զարոլիի մոտ, որ նա ծայր աստիճան շքավորության մեջ է գտնվել, որ այդքան հեռու ճանապարհ է անցել սովորելու համար, և խնդրում է ընդունել ներսիսյանին գեղարվեստների ակադեմիա՝ պետության հաշվին կրթություն ստանալու: Չնայած Ռոզենի միջնորդության, ներսիսյանին չի հաջողվում անմիջապես ընդունվել նախ այն պատճառով, որ ազատ տեղ չի եղել պետության հաշվին ուսանելու և ապա, ընդունելության քննությունը ցույց է տվել, որ ներսիսյանը հանրակրթական առարկաներից պահանջված շափի գիտելիքներ չի ունեցել, առանց որի ակադեմիա ընդունվել հնարավոր չէր\*\*:

Հետագայում, Ռոզենի միջնորդությունը կայսերական գրասենյակին, հնարավորություն է տվել հատուկ թույլտվությամբ նրան տեղավորելու ակադեմիա, որը տեղի է ունեցել 1838 թվականին: Հավանաբար, երեք տարվա ընթացքում ներսիսյանը արդեն նախապատրաստվել էր այն առարկաներից, որոնք պահանջվում էին ընդունվելու համար: Ահա թե ինչ է ասվում գեղարվեստների ակադեմիայի վարչության մատյանում այդ առթիվ. «Նկատի ունենալով նրա ընդունակությունները, և գեղարվեստի ասպարեզում ցուցաբերած դերագանց առաջադիմությունը, ընդունել որպես ակադեմիա ակադեմիայի մնացորդ գումարի հաշվին\*\*\*:

1835-ից մինչև 1838 թվականը ակադեմիա ընդունվելու հույսով մնալով Պետեր-

\* ЦГИ, ф. 789, оп. 20, л. 2, 3, 4.

\*\* Նույնը, № 3:

\*\*\* Նույնը, № 1:



X. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Անհայտ մարդու դիմանկար:

բորգում, նույնիսկ տնտեսական ամենա-  
ժանր պայմաններում, ներսիսյանը ինքնաշ-  
խատութիւնը հաղթահարել է հսկայական  
դժվարութիւններ և գերազանց տվյալներով  
ընդունվել ակադեմիա: ներսիսյանի տնտե-  
սական պայմանները այդպես էլ մնացել են  
ժանր և անմխիթար. նա նույնիսկ բնակվե-  
լու տեղ շի ունեցել, բայց շարունակել է հա-  
ջողութիւնը ուսանել, իր ընդունակութիւն-  
ներով մեծ հույս ներշնչելով: Այդ մասին է  
վկայում մի ուրիշ փաստաթուղթ՝ կայսե-  
րական գրասենյակի 3-րդ բաժանմունքի  
պետ, կոմս Ա. Խ. Բենկենդորֆի 1838 թը-  
վականին գրված նամակը ակադեմիայի  
պրեզիդենտ Օլենինին, որն, ըստ երևութիւն,  
արդյունք է կայսերական գրասենյակին ուղ-  
ղած ներսիսյանի դիմումի: Այդ նամակով  
Բենկենդորֆը միջնորդում է հետևյալի մա-  
սին. «Առիթ ունենալով տեսնելու երիտա-  
սարդ արտիստ ներսիսյանի ստեղծագործու-  
թիւնները և ցանկանալով նպաստել նրա  
ընդունակութիւնների արագ զարգացմանը,  
խնդրում եմ ցույց տալ նրան բարեգործու-  
թիւն, ապահովելով նրան բնակարանով  
կամ միջնորդել՝ դարձնելու նրան ակադե-  
միայի թոշակաւոր»:

Ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինի՝  
Բենկենդորֆին ուղղած պատասխան նա-  
մակում կա մի խոստովանութիւն, որը վը-  
կայում է ներսիսյանի երկու տարվա առա-  
ջադիմութեան մասին: Նամակում ասված է.  
«Ես իմ կողմից համարձակվում եմ ենթա-  
դրել, որ հայ ուսանող Ս. ներսիսյանը ի վի-  
ճակի է դառնալ հույժ օգտակար իր հայրե-  
նիքի համար, եթե նա կարողանա օգտվել  
իմպերատորի առատաձեռնութիւնից իր գո-  
յութեան համար և բնակարան վարձելու  
հարցում, որտեղ նա կարողանա բնակվել  
իր ուսման ընթացքում և ուսումնասիրել իր  
սկսած արվեստի ասպարեզը: Այդ գեպում  
ներսիսյանը կբերեր մեծ օգուտ իր և իր  
հայրենիքի համար»\*:

\* ЦГИА, ф. 789, оп. 20, л. 5.

\*\* Նույնը, 6:

Այս վկայութիւնը ասում է ներսիսյանի  
տաղանդի մասին, որ նա ցուցաբերել էր  
1838—1840 ուսման տարիների ընթացքում,  
ժայրահեղ դժվարին անտեսական պայման-  
ներում: Այս տարիներին էլ զուգադիպում է  
նրա ծանոթութիւնը Հ. Այվազովսկու հետ,  
որը ցավակից է եղել և օգնել իր հայրենա-  
կիցներին թե նյութապես, թե բարոյապես:  
Այդ ծանոթութիւնը հետզհետե վերածվել է  
այնպիսի մտերմութեան, որ ներսիսյանը ա-  
զատ ելումուտ է ունեցել Այվազովսկու  
տուն, այդ հասցեով է նամակներ ստացել,  
ու նույնիսկ ենթադրվում է, որ որոշ ժամա-  
նակ ապաստան է գտել արդեն համրավ  
վաստակած ծովանկարչի մոտ, ապրելով  
նրա բնակարանում:

Նկարչի ծանր կացութեան տարիներին՝—  
1835 թվականին, առիթ է եղել ծանոթանա-  
լու նաև Խ. Աբովյանի հետ, որը նկարագը-  
րել է ներսիսյանի անօգնական գրութիւնը  
Պետերբուրգում: Աբովյանը որոշ քայլեր  
ձեռնարկել է երիտասարդի գրութիւնը բա-  
րելավելու համար, այդ կապակցութեամբ  
միջնորդելով պրոֆ. Գ. Պարրոտին և Վ.  
Փուկովսկուն:

Ներսիսյանը գեղարվեստների ակադե-  
միայում սովորել է մինչև 1842 թվականը:  
Ուսման շրջանի ակադեմիական աշխա-  
տանքների բացակայութեան պատճառով հը-  
նարավոր չէ խոսել նրա այդ շրջանի գործե-  
րի մասին, բայց հետագա տարիների ստեղ-  
ծագործութիւնները գրավական են, որ  
ակադեմիայում ձեռք է բերել հաստատուն  
գիտելիքներ:

Այվազովսկու ուսումը, նա նպատակ է դը-  
նում աշխատել Թիֆլիսում: 1842 թվականի  
նոյեմբերի 23-ին մի նամակ է ուղղում  
Խ. Աբովյանին, խնդրելով տեղեկացնել ի-  
րեն, թե արդյոք հնարավոր չէ՞ ուսուցչու-  
թեան պաշտոն ստանալ Թիֆլիսում նոր  
բացված օրիորդաց ինստիտուտում, դասա-

\* Պ. Հակոբյան, «Սովետական գրականութիւն և  
արվեստ, 1953 թ., № 11, էջ 147»:

վանդելու նկարչության առարկան<sup>9</sup>։ Մի այլ նամակով նա դիմել է Քիֆլիսի փոխարքա Մ. Ս. Վորոնցովին<sup>10</sup>, խնդրելով նշանակել իրեն Քիֆլիսի նահանգական գիմնապիտում որպես նկարչության դասատու, բայց ազատ պաշտոն չլինելու պատճառով մերժում է ըստացել<sup>11</sup>։ Այսպիսով, ակադեմիան ավարտելուց հետո էլ, մինչև 1846 թվականը Ներսիսյանին չի հաջողվել նկարչության դասատուի պաշտոն ստանալ որևէ դպրոցում։ Միայն 1846 թվականին նրան բախտ է վիճակվել նշանակվելու Քիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում որպես նկարչության ուսուցիչ, պաշտոնավարելով մինչև 1852 թվականը։ Այդ ժամանակամիջոցում էլ իր ազատ ժամանակը նվիրել է ստեղծագործական աշխատանքին, նկարելով դիմանկարներ։

Մեզ հասած վաղ գործերից մեկը՝ «Իշխան Արղուժյանի դիմանկարն» է, նկարված 1849 թվականին։ Նա պատկերված է գեներալի համազգեստով ու տարբերանշաններով, ուսին այծենակաճ, զլխաբաց կանգնած։ Քեպետ Ներսիսյանը սույն դիմանկարով դեռ լիովին չի դրսևորել ստեղծագործողի իր անհատականությունն ու կարողությունը, բայց և այնպես արդեն ակնհայտ է դառնում, որ Հովնաթանյանի ինքնատիպ, մասամբ միամիտ, բայց նկարչի անհատականության կնիքը կրող արվեստի կողքին, հայ արվեստում, սկսում է մուտք գործել ակադեմիական դպրոցի կնիքը կրող, հղկված, կանոնի ենթարկված, բայց գեղարվեստական միջոցներով բազմազան, ռեալիստական արվեստի մի նոր մեթոդ։ Մինչդեռ Հովնաթանյանը շարունակում է նախասիրություն տալ մարդկային կերպարն ընդհանրացնելու տպավորական զգացողությանը, Ներսիսյանը ընտրում է մոդելը մանրազնին ուսումնասիրությամբ պատկերելու մեթոդը։

<sup>9</sup> Ս. Ներսիսյանի նամակը եւ Արղուժյանին, գրակ. թանգ.։  
<sup>10</sup> Պ. Հակոբյան, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1953 թ., № 11, էջ 147։

Արղուժյանի դիմանկարը անմիջապես ուշադրություն չի հրավիրում շնորհիվ իր միապաղաղ, մուգ ազլուսագույնի, բայց ուշադիր դիտելիս դժվար չէ նկատել դիմանկարին ներկայացվող որոշ պահանջներ. դա թվում է և՛ նման, և՛ կոնկրետ, և՛ անհատական։ Արղուժյանի կեցվածքը ազատ է, անբռնազբոսիկ, ոչ ամենեին նկարվելու դիրք ընդունած. նույնիսկ համոզիչ է, որ գեներալն այդ դիրքով իր բուն տարերքի մեջ է։

Նա պատկերված է իր դիրքին ու կոչմանը համապատասխան ինքնազոհ կեցվածքով ու մի փոքր մտահոգ արտահայտությամբ։ Սակայն Ներսիսյանի արտահայտչական միջոցները դեռ տպավորիչ չեն. հատկապես գեղանկարչական հնարավորությունները առայժմ սահմանափակ են, համարձակորեն չեն շեշտված լուսավոր մասերը, աննկատելի են գունային դանազանությունները, չի զգացվում բնական լույսի ներգործության առկայությունը։ Չնայած այսպիսի թերությունների, այնուամենայնիվ, դիմանկարը մասնագետ, գիտակ նկարչի ձեռքի արդյունք է։ Դրա գրավականն է՝ դեմքի ամուր, անսխալ կառուցվածքը՝ երանգների բանիմաց օգտագործումով, որպիսի մեթոդ ուսուցանում էր դպրոցը։ Կարելի է ենթադրել, որ հիշյալ դիմանկարը նշանավորում էր անցում՝ դպրոցի սահմանափակումից կյանքի ճշմարիտ անմիջականության։

Ներսիսյանի ստեղծագործության զարգացման հետևյալ էտապը ժամանակագրորեն հնարավոր չէ սահմանել մեզ հասած սակավաթիվ և պատահական գործերի պատճառով, բայց, ըստ երևույթին, վաղ շրջանին է պատկանում և «Մելիք Աղամյանի դիմանկարը»։ Կերպարվողը, ըստ իր տարազի և տիպաժի, հավանաբար, բարձր դասի վաճառական է։ Իր դասին հատուկ ցուցամոլությամբ նա դիրք է ընդունել պատկերվելու, աշխատելով երևալ իր տունական զգեստներով ու թանկարժեք մատանիով։ Դիմանկարի կոմպոզիցիոն լուծումը, որը թելադրված է պատկերվողի էությունը, Հովնաթանյանի դիմանկարների համեմատությամբ ավելի անկաշկանդ է, բնական, տրամաբան, համոզիչ։ Նա թիկնել է բազկաթոռին. աջ թևը հարմարորեն հենել է հետին կրծքին։ Հագած է սպիտակ վերնաշապիկ սև փողկապով, և արխալուզ՝ երկնագույն աստառով։ Դիրքը երեք քառորդ է, մտախոհ նայվածքը. ուղղված է դիտողին։ Այս ամենը ներդաշնակված են այնպես, որ կերպարը դառնում է ճանաչելի՝ իր դասին հատուկ արժանատի պատվության գիտակցությամբ։

Ներսիսյանը դեռ շարունակում է ակադեմիայի ավանդական կանոնը պատկերի համար ընտրելով հարթ, մուգ մոխրագույն ֆոն, իսկ դեմքը՝ տաք ազլուսագույն, որի սովորաբար մասերը արտացոլումների ենթակա չլինելով, դիտվում են միապաղաղ։ Հավանաբար, դրա պատճառը պետք է որոնել փոխադարձ լրացուցիչ սառը գույների ու երանգների բացակայության մեջ, որոնց առկայությունը կարող էր դիմանկարին տալ գեղանկարչական առավել արտահայտչականություն։ Ի դեպ, դիմանկարի որոշ մասերին պակասում է և գույնի թափանցիկությունը, որի պատճառով էլ առանձին հատվածներ թվում են խուլ։

Անհամեմատ գունեղ և ինտենսիվ են մըշակված զգեստները, հատկապես սպիտակ վերնաշապիկը, որտեղ նկարիչը կիրառել է հակադիր երանգներ, հասնելով գեղանկարչական հաճելի տպավորության։ Դիմանկարը աշխուժացնող զգեստների հնչուն գունային հատվածները՝ կարմիր և կապույտի համադրումով, պահանջում էին դեմքի մասերի շատ ավելի թափանցիկ մշակում։ Սրանցով հանդերձ, դիմանկարն ունի մի խոշոր առավելություն. այն ընկալվում է կերպարի ամբողջականությամբ և գեղանկարչական միասնությամբ։ Կենդանի մարդու մեջ պահանջված է կերպարային

կոնկրետ անհատականությունը, նրա անձնական նկարագիրը։

Քիֆլիսում ապրած տարիներին Ներսիսյանը երկու-երեք տարի պաշտոնավարել է Ներսիսյան դպրոցում որպես նկարչության դասատու։ Դա համընկել է Ներսես 5-րդ Աշտարակեցու կաթողիկոսության տարիներին, 1850—1852 թվականներին։ Կասկած չի կարող լինել, որ նման նկարչի առկայությունը հիշյալ դպրոցում, բարելավելու էր նկարչության դրվածքը, և հիշատակված տալու աշակերտների գեղարվեստական դաստիարակության գործին, որը Հայաստանում ընդհանրապես անուշադրության էր մատնված, նկարիչ դասատուներ չունենալու պատճառով։ Ներսիսյանը նկարչության դասավանդումը զնում է առողջ հիմքերի վրա, բնական առարկաներից նկարելը դարձնելով ուսուցման հիմնական մեթոդ։ Հետագայում այդ ավանդույթն էր շարունակվում է նկարչության դասավանդումը հիշյալ դպրոցում, մասնավորապես որ այնտեղ, ավելի ուշ, պաշտոնավարել են բարձրագույն կրթություն ստացած ուրիշ հայ նկարիչներ։

Ներսիսյան դպրոցում դասավանդած տարիներին էլ Ներսիսյանը նկարել է «Կաթողիկոս Ներսես 5-րդ Աշտարակեցու դիմանկարը» նույն դպրոցի համար։ Ամենայն հավանականությամբ դիմանկարը պատվիրված է եղել դպրոցի տեսչության կողմից. նրան տրված է հանդիսաշուք տպավորություն, շքեղ է և բավականաչափ արտահայտիչ։

Կաթողիկոսը պատկերված է իր ընդունարանում, նստած բազմոցին, պաշտոնական տոնական զգեստով և տարբերանշաններով։ Սև վեղարի վրա փայլում է ազամանդակուռ խաչը, կրծքից կախված է Քրիստոսի պատկերը, մատին՝ կաթողիկոսական թանկագին մատանին։ Չափ ձեռքը տիրաբար հենել է բազկաթոռի հենակին, իսկ աջը՝ գեղեցիկ շարժումով դրել կողքի սեղանի գրքին։ Չնայած իր շեշտված պերճություն, դիմանկարը հոգեբանական և խորն է կերպարային տվյալներով, սուր է նմանո-

դուրսից, արտահայտիչ է նկարագրով: Եթե փորձենք համատեղել դիմանկարից ըստացած տպավորությունը կաթողիկոսի անձնավորության հետ, կտեսնենք, որ դրանք նույնությամբ համընկնում են: Դա գրավական է, որ նկարիչը լավ է հասկացել ներսեսի էությունը: Ներսիսյանը նրան պատկերել է բնավորությամբ խիստ, վճռական, եռանդուն, գործունյա, ներքնապես անհանդիստ, մտահոգ: Շինարար կաթողիկոսը, որի համար նրան տվել են ներսես Շինարար տիտղոսը, իրոք աչքի է ընկել իր աշխույժ ու եռանդուն գործունեությամբ. միաբանության նկատմամբ եղել է պահանջկոտ, խիստ և իշխող. վերջապես, ունեցել է և զաթանություն հանդեպ առաջադեմ գաղափարները, որի ապացույցը Քիֆիսի ներսիսյան դպրոցում նրա կատարած վերափոխումներն են: Ներսեսի ներքին նկարագիրը ամբողջացնում են՝ նրա ծերացած, ոսկրոտ, երկարավուն դեմքը, ալեհեր, փառահեղ մորուքը, սպիտակած հոնքերը, շեշտված արծվաքիթը, աշխույժ աչքերը: Դիմանկարի թե՛ կոմպոզիցիոն լուծումը, թե՛ գունային շեշտված ինտենսիվությունը պատկերին տվել են հանդիսավոր, տոնական շքեղություն: Օգնում և միջավայր են ստեղծում շրջապատի առարկաները. աչակողմը վառ կարմիր ծածկոցով սեղանն է իր պարագաներով՝ զրբեր, թանաքաման, փետուրյա գրիչ, զանգ, ծոպավոր մի շքեղ բարձիկ և Աստվածամոր շրջանաձև պատկերը: Դիմանկարի շքեղ հանդիսավորությունը շեշտում է պատկերի աչ կողմում վերից վար իջնող վառ կարմիր վարագույրը, որը գեղեցիկ ծալքերի գասավորությամբ առանձին շուք է տալիս պատկերին:

Նախորդ դիմանկարի հետ համեմատած, սրա գեղանկարչական միջոցներն ավելի կատարյալ են: Նրա մեջ դեմքի ստվերոտ մասերի գունային մշակումները անհամարձակ էին, սրա մեջ նկատվում է գեղանկարելու ազատ եղանակ և գույների թափանցիկություն: Նախորդ դիմանկարը նկարված

է մոդելի նմանությամբ հարազատ մնալու մտավախությամբ, մինչդեռ սա՝ կերպարի բնորոշ նկարագիրը սրելու, բովանդակությունը արտահայտիչ դարձնելու, ստեղծագործական ավելի ակտիվ միջամտություն ցուցաբերելու միտումով: Ներսիսյանը կաթողիկոսի դիմանկարով շատ ավելի լավ է դրսևորել իր կարողությունները թե կերպարի արտահայտչականությունն ու ժեղացնելու, թե պատկերի մեջ կոմպոզիցիոն կարգ ու կանոն ստեղծելու և թե գույնի կուլտուրան բարձրացնելու ուղղությամբ:

Թե դիմանկարի կոնկրետությունը և կերպարային անհատականությունը ներսիսյանի միջոցով ինչպիսի բարձրության է հասցրված, կարելի է իրար հետ համեմատել ներսիսյանի և Հ. Հովնաթանյանի նկարած ներսես կաթողիկոսի դիմանկարները, հավանաբար, կատարված մտավորապես նույն ժամանակաշրջանում: Որքան նման, բայց հայեցողական է ընկալել Հովնաթանյանը իր մոդելին և որքան ակտիվ ստեղծագործական մոտեցում է ցուցաբերել ներսիսյանը: Եթե Հակոբի պատկերած դիմանկարը թերի է անհատականի սրությամբ, ներսիսյանինը՝ սուր է, անկրկնելի, մինչև ճանաչելիության հասած տնհատական դիմագծերով: Էլ չենք խոսում կերպավորման միջոցների մասին, որոնք Հակոբի մոտ անհամարձակ են, իսկ ներսիսյանի մոտ՝ անկաշկանդ:

Ժամանակակիցները ներսիսյանի մասին գրում են, որ իբր նա ներսես կաթողիկոսի որդեգիրն է եղել\*։ Թերևս նկարիչը կաթողիկոսի կողմից որոշ համակրանքի արժանացած լինի ներսիսյան դպրոցում պաշտոնավարած տարիներին, բայց դա տեղ է ալնքան ժամանակ, քանի դեռ նկարչի դեմոկրատական գաղափարները աղքատ հայտ կերպով չեն դրսևորվել: Իսկ երբ նրա նկարիչը ներսիսյան դպրոցում կասկածի տակ է առնվել որպես դեմոկրատական գա-

\* «Մշակ», 1884 թ., № 41, մարտի 31, էջ 3—4:

ղափարների ջատագովներից մեկի, որոնց շնորհիվ այդ գաղափարները դպրոց ներթափանցելով ազդել են երիտասարդության վերա, նույն կաթողիկոս ներսես 5-րդը «վերափոխություններ է մտցնում ուսման մեջ, Պետրոս Շանշյանին նշանակում է տեսուչ, մի շարք հանրակրթական առարկաներ փոխարինելով կրոնական առարկաներով: Այնուհետև դպրոցից հեռացվում են ուսուցիչներից մի քանիսը՝ Գ. Սունդուկյանը, Ս. Ներսիսյանը, Մ. Ախունդովը որպես առաջադեմ գաղափարներով տոգորված մարդիկ, պատճառաբանելով, «որ սրանց դասավանդած առարկաները չեն համապատասխանում հոգևոր դպրոցի նպատակներին»։ Եվ ահա, կաթողիկոսի «որդեգիր» նկարիչ ներսիսյանը 1853 թվականին հեռացվելով պաշտոնից, նորից հանձնվում է բախտի կամքին, զուրկ իր գոյությունը պահպանելու նյութական ամենատարրական միջոցից, հույսը դնելով բարեմիտ մարդկանց դիմադրության վրա:

Ներսիսյան դպրոցից ազատվելուց հետո ներսիսյանը երկար ժամանակ մնում է անգործ, երբեմն միայն կատարելով հատ ու կենտ պատվերներ: Այդպիսի աշխատանքներից մեկը «Իշխան Վասիլի Օսիպովիչ Բեհրուտովի դիմանկարն» է, նկարված 1857 թվականին Քիֆիսում: Կովկասյան ռազմաճակատում 1854 թվականի ռուս-թուրքական մարտերում փառաբանված հայ զենեակալը պատկերված է խրոխտ ու հպարտ կեցվածքով, ինքնավստահ արտահայտությամբ, կանգնած դիրքով կովկասյան լեռնոտ բնության ֆոնի վրա: Նա գենեթալի պաշտոնական-տոնական համազգեստով է. կատարած քաջագործությունների գրավական են նրա կուրծքը զարգարող շքանշաններն ու ժապավենը: Դա սովորական դիմանկար չէ, այլ մարտերում կոփված, կորովով լի զինվորականի կերպար, որը

\* Գ. Արով, «Գ. Սունդուկյան», 1953 թ., Երևան, էջ 51:

մարդու մեջ ներշնչում է հավատ նրա կամքի, վճռականության, գորավարական հրամայության և հերոսության մասին: Նպատակ ունենալով ցայտուն դարձնել Բեհրուտովի այդ հատկանիշները, ներսիսյանը մտահոգացել է գենեթալին պատկերել կես մեջքով, ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով նրա դեմքի ու ձեռքերի վրա: Նրա հոնքերի տակից հառող հրացայտ աչքերը ուղղված են հեռուն, տալով նրա դեմքին նպատակասլացություն. ոսկրոտ դեմքը, ցցուն արծվաքիթը շեշտում են լեռնցու բիրտ առնականությունը. բնորոշված ծնուր և հարթ, լայն ճակատը արտահայտում են կամք ու վճռականություն: Գլխի հպարտ դիրքին ձայնակցում են ձեռքերը. ձախր նա հենել է սրի դաստակին, որպիսի շարժումը ուժեղացնում է գենեթալի իշխող դիրքի հաստատականությունը. աչքով բռնել է մորթյա սպիտակ փափախը՝ անհոգ կերպով հենած կողքին, որով շեշտվում է նրա ինքնավստահությունը:

Դիմանկարի համար որպես ֆոն ծառայող կովկասյան լեռնոտ բնանկարը նույնպես շաղկապված է գենեթալի էություն հետ, ինչոր շափով ուսմանակ տրամադրություն տալով նրա մտախոհ հայացքին. թվում է, թե վերհիշելով լեռնային բնության հետ կապված իր ռազմական սխրագործությունները, նա մի պահ տարված է իր հիշողության մեջ արթնացած մտքերով:

Պահպանելով կովկասյան լեռնային բնության հարազատությունը և պատկերելով այն մուգ կոլորիտով, ներսիսյանը գիտակցորեն, կոլորիտի ներդաշնակությունը պահպանելու համար, նրկինքը նույնպես նկարել է մուգ կապույտով, ստեղծելով դիմանկարի համար նպատակավոր միջավայր:

Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ գեղանկարչական խնդիրները չեն հանդիսացել առանձին մտահոգության առարկա: Նկարիչը կերպարն ըմբռնել է բովանդակության և ձևի միասնությամբ, իրականության ճշմարիտ ընկալումով, ավելի հագեցնելով և

հնչուն դարձնելով գույնը, ավելի համար-  
ձակ հակադրելով տաք և սառը գույները,  
երանգները և ավելի մաքրելով իր կուլտու-  
րը ակադեմիական պայմանական գույնե-  
րից:

Քեպես Բեհրուտովի դիմանկարում, մաս-  
նավորապես դեմքին, պահպանված են նը-  
կարչի նախասիրած տաք օխրան և ազու-  
սագույնը, բայց դրանք մեղմ երանգային  
անցումներով շաղկապվում են արևոտ մա-  
զերի հետ, թողնելով բնական տաքավորու-  
թյուն: Ի դեպ, այս դեպքում տաք օխրան ի-  
մաստավորում է դիմանկարը, զենքալի  
դեմքին տալով թուխ գույն, որպիսին էր զե-  
ներալը իր ազգային հատկանիշների և կեր-  
պարի յուրահատկությունը:

Ներսիսյանը, թեպետ ավելի քան անհրա-  
ժեշտ էր, նկատելի է դարձրել շքանշաններն  
ու տարբերանշանները, որպիսին, հավա-  
նաբար, կատարվել է պատվիրատուի պա-  
հանջով, բայց և այնպես դրանք զեղանկար-  
չորեն ենթարկված են կերպարին: Եվ որ-  
քան էլ դիմանկարը թվա պաշտոնական,  
աչնուամենայնիվ, այն ունի կենդանի ար-  
տահայտություն, անկրկնելի անհատակա-  
նություն, ճանաչելի նկարագիր:

Հավանաբար, այս շրջանում է նկարված  
և «Կանացի դիմանկար» կոչվող փոքրածա-  
վալ գործը, նույնպես պատվերով, այնպես  
նկարիչը հազիվ թե առիթ ունեցած լինել  
այլ կերպ ծանոթանալու բարձրաստիճան  
քննանիքին պատկանող այդ տիկնոջ հետ:

Քեհրուտովի դիմանկարի հետ համեմա-  
տած, այս դիմանկարը թվում է ինտիմ և  
մեկնաբանումով, և բնույթով: Գույների  
թափանցիկությունը և կատարման ավելի  
ազատ եղանակով նույնպես կարելի է եզ-  
րակացնել, որ սա ուշ շրջանի գործ է: Ի  
տարբերություն նկարչի նախորդ դիմանը-  
կարների, սա հիմնականում կառուցված է  
գունային երանգների, սահող լույսերի ու  
թափանցիկ ստվերների վրա: Գեղարվես-  
տական միջոցների տարբերությունը այս-  
պիսի բազմազանություն, որպես երևույթ,

առավելություն է: Արդյո՞ք զեղարվեստա-  
կան նման միջոցները դիտակցված անհրա-  
ժեշտություն չեն, թեև գրված կերպարվողի  
նկարագիրը առավել ճշմարտացիություն  
պատկերելու պահանջով: Անշուշտ, ներսիս-  
յանին, որպես առաջին նկարչի, ուրիշ մի-  
տում վերագրել չի կարելի: Հարուստ ընտա-  
նիքի ներկայացուցչի, անհոգ կյանքով ապ-  
րած, բայց արդեն պատկառելի տարիքի հա-  
սած այս կնոջ դիմանկարը զեղանկարչական  
միջոցներով համոզիչ մեկնաբանում է ստա-  
ցիա: Գունային մեղմ երանգների վրա կա-  
ռուցված այս գործում նկարիչը թեպետ  
հիմնականում պահպանել է իր նախասի-  
րած գունաշարը, հատկապես դեմքի ազ-  
յուսագույնի գերիշխումով, բայց այն շատ  
ավելի հարստացրել է սառը երանգներով,  
քան նախորդ գործերում, որի շնորհիվ ա-  
ռաջացել են փոխադարձաբար լրացնող  
երանգների զեղանկարչական հասնելի հա-  
կադրումներ: Գեղանկարչական նման մի-  
ջոցների կիրառումը, մասնավոր գույների  
թափանցիկության նման օգտագործումը,  
անհրաժեշտություն է տարեց կնոջ պատկե-  
րի համար, որի մաշկը արդեն սկսել է գու-  
նաթափվել և դառնալ թափանցիկ: Մական  
ազնվական դասին պատկանող այս կինը  
դեռ թվում է աշխույժ, առույգ, թեպետ մը-  
տախոճ, ինքնամոտի, հայացքը մի կետի  
հառած: Գույն նկարվելու ընթացքում մի  
պահ կյանքից վերացած, երկար տարիներ  
ետևը թողած նրա մտքերը ճախրում են  
կյանքի հափշտակիչ անուրջների ծովում,  
մարդկային կյանքի կարճատևության  
զաղտնիքը որոնելու: Կյանքի վերջալույսն  
ապրող այս պառավը անցած տարիների  
վայելքներից անկշտում, դեռ կարոտ է ապ-  
րելու, վայելելու: Պետք է ենթադրել, որ այս  
դեպքում պատվիրատուն է ընտրել իր զգես-  
տը, արդուզարդը, գույն և նկարվելու դիր-  
քը, վերջին անգամ փայլելու իր դասին հա-  
տուկ արժանապատվության դիտակցու-  
թյամբ: Այդ են վկայում մուգ մանուշակա-  
գույն մետաքսյա աստառով լիանկարժեք

մորթյա թիկնոցը, սև զլխաշորի տակից  
ճոխ ծալքերով իջնող սպիտակ քոլը, կրծ-  
քին շողացող հարուստ զարդը, ակնակուռ  
թանկագին մատանին, և այս ամենի մեջ  
ընկղմված, պատկառազորու բարձր դասի  
ներկայացուցիչը:

Ակնհայտ է, թե նկարիչն ինչպիսի հմտու-  
թյամբ է արդեն տիրապետում իր վրձնին,  
այսպիսի բազմատարր գործում զեղանկար-  
չական ընդհանրացումներ կատարելու իր  
ունակությունը: Այստեղ ամեն ինչ զեղանը-  
կարչորեն ներգաշնակված է, նկարման ե-  
ղանակը՝ ավելի անբռնազբոս ու զերծ ա-  
կադեմիական պայմանական կանոններից,  
որի տարբերը, դեռ մասնակիորեն, պահ-  
պանված էին նախորդ գործերում:

Մեզ հասած ներսիսյանի ստեղծագործու-  
թյունները ապացույց են, որ նրա նախա-  
սիրած ժանրը դիմանկարն է, բայց, ըստ ե-  
րևույթին, բացի դրանից նա զբաղվել է և  
կենցաղային ժանրով, թեպետ, առայժմ այդ  
կարգի միայն մի գործ է հայտնի: Դա կոչ-  
վում է «Խնջույք Քուռ գետի ափին»: Հետա-  
մուտ լինելով նկարի գաղափարական բու-  
վանդակությանը, պետք է ենթադրել, որ դա  
կատարված է ներսիսյան զպրոցից նրա հե-  
ռացվելուց հետո, երբ նրա հոգում սկսում  
էին թանձրանալ զեմոկրատական գաղա-  
փարները, երբ նա սկսում էր տեսնել և գի-  
տակցել սոցիալական անհավասարության  
տխուր հետևանքները: Պատկերն իր բովան-  
դակությամբ ավելի մոտ է կենցաղային  
ժանրին, շնայած նրա մեջ բնականորեն զբա-  
վում է շատ ավելի մեծ տարածություն, քան  
մարդիկ: Որպես միջավայր պատկերված  
բնության տեսարանը, իր առանձին հատ-  
վածներով, այժմ էլ հիշեցնում է Քիֆիսի  
գետափնյա վայրերը, որն էլ հիմք է տա-  
լիս ենթադրելու, որ ընտրած տեղանքը  
կոնկրետ մի վայր է: Գետափի մի կանաչ  
հարթության վրա հավաքված է տղամարդ-  
կանց և կանանց մի խումբ զվարճանալու:  
Ըստ իրենց տարադի, դրանք առևտրական  
դասի նեկայացուցիչներ են, զուգված տո-

նական զգեստներով: Չախակողմը, մի փոք-  
րիկ սփռոցի շուրջ նստած են տղամարդիկ,  
զբաղված կերուխումով, իսկ աջակողմը՝ ա-  
ռանձնացած են կանայք, որոնք ծափ են  
տալիս, երգում ու թմբուկների նվագակցու-  
թյամբ պարում են: Պատկերի աջ անկյու-  
նում նստած է մի կին և կուրծքն ազատ  
բացած երեխային է կերակրում: Մոտիկ  
ինքնաեն է, ափսոսներ, սեղանի պարագա-  
ներ, որոնց կողքին նստած տանտիկինը  
ինչ-որ կարգադրություններ է անում աղախ-  
ներն: Առանձնապես աչքի է ընկնում կանանց  
խումբը. նրանք ընտրովի են, բարակիրան,  
բարձրահասակ, վայելչատես, հեղաճկուն,  
նազանի, սեթևեթ. նրանց մետաքսյա գույ-  
նըզգույն, երկարափեշ զգեստները, զլխերի  
երկարավուն շղարշները՝ որոնք քմահաճո-  
րեն կախված են մեջքերին, ավելի բարետես  
են դարձնում նրանց արտաքինը: Բուրն էլ,  
անկախ իրենց տարիքից, հագնված ու զուգ-  
ված են աչքի ընկնող շքեղությամբ: Նրանք  
թվում են կատարյալ անհոգ. ինքնամոռա-  
ցությունից անտարբեր դեպի ի-  
րենց շրջապատը: Սակայն նկարչի գիտակ-  
ցությունից չի վրիպել, որ այս պորտաբույծ  
հասարակության կողքին կան և խեղճեր,  
որոնք նույնիսկ կարոտ են նրանց սեղանի  
փշրանքներին: Ահա այդ դասի ներկայա-  
ցուցիչն է, որ անհամարձակորեն մոտեցած  
խրախճանքով արբեցած կանանց, օտար  
այդ հասարակությանը, տխուր նախանձով  
գիտում է նրանց ու խորհում: Սակայն նը-  
կարիչը սրանով չի բավականացել. ավելի  
սրելու համար իր ժամանակի սոցիալական  
հակասությունները, գետի մյուս ափին,  
այս զվարճացող հասարակությանը հակ-  
ընդդեմ, պատկերել է երկու ձկնորսների,  
որոնք քրտնաջան լարվածությամբ աշխա-  
տում են, իրենց օրվա ապրուստը ապահո-  
վելու: Նրանցից մեկը, պատրաստվելով ուռ-  
կան գցել, զայրալից արտահայտությամբ  
հակառակ ափի բազմությունն է նայում:  
Հասարակության անհոգ խավին հակադրե-  
լով աշխատավոր ժողովրդին, նկարիչը

ցույց է տվել սոցիալական այն անհավասարությունը, որի զոհերից մեկն էլ հենց ինքն էր, անօգնական նկարիչը: Զվարճացողների մեջ, տղամարդկանց խմբում նա պատկերել է ոմն նախկին ազնվականի կամ գուցե ժանդարմի, որին, ինչպես պետք է հարբեցրել են, դնելով նրան պետական պաշտոնյայի ոչ վայել վիճակում: Սիրաշահելու այս մեթոդը նույնպես բնորոշ է եղել ժամանակին, որը չի վրիպել նկարչի աչքից և համարեն օգտագործվել է ծաղրանքի նրկատառումներով: Այսպիսով, պատկերի բովանդակությունը թվում է մասամբ պատմողական, որպիսի երևույթ կար նաև ժամանակակից ուսանական արվեստում, հենց թեկուզ Ֆեդոտովի ստեղծագործությունների մեջ, որոնց անպայման ծանոթ էր Ներսիսյանը ղեռ Պետերբուրգում ուսանած տարիներին:

Ներսիսյանն իր այս գործում իրեն գրսեռել է նաև որպես լավ կենցաղանկարիչ. նրա մտահղացումները ստանում են հստակ լուծում շնորհիվ իրական կյանքի ճշմարիտ ու անմիջական բնկավան և ղեղարվեստական միջոցների պարզության: Նա հասկանալի է դիտողին իր պատկերի բոլոր մանրամասնություններով, ամեն ինչ կոնկրետություն հասցնելու նպատակի հետապնդումով: Բնանկարը թեպետ չի ներկայացնում որևէ կոնկրետ վայր իր մանրամասնությունով, բայց մասերի ընդհանրացած ներդաշնակումը պատկերի բովանդակությանը և յուրաքանչյուր հատվածի մշակումը մինչև նյութի կոնկրետության հասցնելը այնքան իրական ու համոզիչ են դարձնում միջավայրը, որ կասկած չի մնում, թե դա բնության կոնկրետ տեղի պատկեր է:

Բնական միջավայր է ստեղծում և ձորակը գետով, և աջակողմը տեղավորված ծառը, որի կտորված բունը և շորացած հյուղերը մուգ գույնով շրջագծում են դվարճացողների խումբը, ամփոփելով պատկերի աջ անկյան եռանկյունաձև կոմպոզիցիան: Սրանց հավասարակշռում է գետի ձախ ափի

բնության տեսարանը մի բարձր ժայռով, նրան շրջապատող ավերակ պարիսպներով և ներքևում փոված տների շարքով, որոնք թվում են չբավորների հյուղակներ, որոնց մեջ աղքատությունից հյուծվում են Քիֆլիսի չբավոր բնտանիքները: Ակամա միտք է ծագում, արդյո՞ք իր ժամանակակից դեմոկրատ գրող Գ. Սունդուկյանի երկերում առաջ քաշված սոցիալական գաղափարները չեն շարժառիթ հանդիսացել Ներսիսյանին, իր պատկերում իրար հակադրելու «Զիմզիմովների» ու «Պեպոնների» հասարակությանը, որոնց մասին, ավելի ուշ, սուր ձևով հանդես եկավ մեծ դրամատուրգը իր «Պեպոյում»:

Գա թվում է հավանական, քանի որ հումանիստ գրողն ու թշվառ նկարիչը գաղափարի համախոհներ էին: Հենց այդ շարժառիթով է Ներսիսյանը գետափին տեղավորել մի հողաշեն, ձկնորսի աղքատիկ տնակ, որի մեջ էլ, թերևս, բնակվում են Պեպոյի նամանները—ձկնորսները:

Վերջապես շատ լավ է մտածված և պատկերի երրորդ պլանը, որը սկսվում է գետի աջ ափի ուղղաձիգ փորվածքով, թմբին թառած տներով և հորիզոնում ավարտվող մըշուշապատ լեռնալանջով, ողողված արևի շողերով: Այդ ամբողջ հատվածը, մեղմ երանգներով նկարված, լավ տարածականություն է ստեղծում: Պատկերի անկյունագծով ձգվող գետը դարձել է կոմպոզիցիոն կենտրոն, կարծես թե արհեստականորեն բաժանելով երջանիկների դասը թշվառներից:

Մի երևույթ, որը հատուկ էր 19-րդ դարի մինչև 50—60-ական թվականների հայկական գունանկարչությանը և ղեռ պահանջվում էր Ներսիսյանի այս գործում, դա՛ պատկերի կոլորիտի անհամապատասխանությունն է բացօթյա պայմաններին: Այդպիսի պահանջ ժամանակին չէր էլ կարելի ներկայացնել Ներսիսյանին, քանի որ բացօթյա պայմաններում կատարվող գունային փոփոխությունների հայտնագործությունը և սպեկտրալի գույների օգտագործ-

ման մասին տեսությունը ավելի ուշ են հայտնի դարձել մարդկությանը, ուշ էլ լուրացվել են ակադեմիստների կողմից: Ներսիսյանի պատկերի մեջ գրեթե բացակայում է բացօթյա, համատարած լույսի արտացոլումը: Լուսավորությունը նման է արվեստանոցային պայմանների արհեստական լուսավորության: Առարկաների ստվերոտ մասերը գրեթե ենթակա չեն արտացոլման, լույսն ու ստվերները գրված են ինքնակամ, սրճագույնը մնում է գերիշխող, որն էլ մուգ գունավորում է տալիս պատկերին: Համեմատաբար բնական տպավորություն են թողնում հորիզոնի ամփոփոխ սարն ու երկինքը: Այդ մասում երեկոյան լույսի տպավորությունը բնական է. հատկապես համոզիչ է գեղնող երկինքը, որի վրա հանդարտ կանգնած են ամպերի ծվեններ. դա խաղաղ տրամադրություն է ստեղծում ու գեղեցկացնում բնանկարի այդ հատվածը:

Իր ժամանակի մամուլի հաղորդումներից հայտնի է դառնում, որ Քիֆլիսի Ներսիսյանը թեպետ ստեղծագործությամբ զբաղվել է, բայց ապրել է անտեսական շատ ծանր պայմաններում, թաղված պարտքերի մեջ: Այդ գրությունը, որը տևել է մինչև 1860—1862 թվականները, այնքան անհուսալի է եղել, որ 1860 թվականի օգոստոսի 28-ին նկարիչը ստիպված նամակով դիմում է «Մեղու Հայաստանի» թերթի խմբագիր Պետրոս Սիմոնյանին, խնդրելով ճարել 30 ռուբլի երեք ամիս ժամանակով, պարտքերը վճարելու համար, մինչև որ սկսած պատկերները կարողանա ավարտել:

Այնուհետև, չկարողանալով ստեղծագործական աշխատանքի եկամտոտով նորմալ ապրել, հավանաբար 1863 թվականին, Շուշի է մեկնում, պաշտոնավարելու տեղի թեմական դպրոցում որպես նկարչության ուսուցիչ: Շուշիում նա մնացել է մինչև 1865 թվականը, ապրելով Համբարձում աղա Հախումյանի տանը, որը, Պերճ Պոռչյանի հաղորդմամբ, նրա ասպնջական էր: Շուշիում՝

ապրած տարիների նրա գործունեության մասին առայժմ չկան տեղեկություններ բացի Պ. Պոռչյանի տված տեղեկություններից, որ նա Ղարաբաղի մի քանի եկեղեցիների համար նկարել է Քրիստոսի զաստառակը և ներսես կաթողիկոսի վիմագիր պատկերը: Բայց միաժամանակ հնարավոր է, որ նա Շուշիում նկարած լինի և Համբարձում Հախումյանի և տեղի անվանի մարդկանց դիմանկարները:

Ներսիսյանը չի կարողանում նաև Շուշիում երկար ապրել: Պոռչյանը գրում է, որ «Ղարաբաղի դպրոցական վարչության փոխվելուց հետո Ներսիսյանը ավելորդ համարեց մնալ Շուշիում և տեղափոխվեց Քիֆլիս, ուր Գ. Իգմիրլյանցի Արշակունյան բարձրագիր տան ամենավերին հարկի մի սենյակում անցնում էր իր կյանքը և ոգևորություն եկած ժամանակ խզմզում կտավի վրա»:

Ներսիսյանի կյանքի վերջին քսան տարիները անցել են Քիֆլիսում կատարյալ թըշվառության մեջ: Այդ տարիներին նկարած գործերից առայժմ երկուսն են հայտնի՝ Սահակի և Մեսրոպի դիմանկարները, որոնք նա ավարտել է իր մահից մեկ տարի առաջ, 1883 թվականին<sup>\*</sup>: Դրանք ղնել է Գանձակեցի Ն. Տեր-Ներսիսյանը, պահելով իր տանը<sup>\*\*</sup>: Հետագայում դրանք տրվել են Գանձակի մոտ գտնվող ս. Թարգմանիչների վանքին<sup>\*\*\*</sup>: Ըստ Պ. Պոռչյանի հաղորդման, դրանցից կատարված ընդօրինակումները, մինչև 1902 թվականը, գտնվելիս են եղել Քիֆլիսի Վանքի մայր եկեղեցում, զարդարելով ավագ սեղանի աջ ու ձախ կողմերի սանդուղքների պատերը<sup>\*\*\*\*</sup>: Այժմ այդ նկարները գտնվում են Էջմիածնի տաճարում:

Ներսիսյանը Մեսրոպի և Սահակի դիմանկարները ստեղծել է սեփական մտահղաց-

\* «Տարազ», 1902 թ., № 12, էջ 20:  
\*\* «Մշակ», 1884 թ., մարտի 31, № 41, էջ 3—4:  
\*\*\* «Տարազ», 1892 թ., № 12, էջ 1:  
\*\*\*\* «Տարազ», 1912 թ., № 10, էջ 181:  
\*\*\*\*\* «Տարազ», 1902 թ., № 12, էջ 20:

մամբ, չունենալով ոչ մի նախնական օրինակ: Նրա կողմից դա առաջին փորձն է եղել ստեղծելու հայ մեծ լուսավորիչ Մաշտոցի և եկեղեցական խոշոր գործիչ Սահակ կաթողիկոսի դիմանկարները: Եվ չնայած հիշյալ դիմանկարները մտահղացված են, դրանք այնքան համոզիչ են թվում յուրաքանչյուրն իր կերպարի նկարագրով, որ արդեն մնացել են պատմության մեջ որպես ճանաչված, ընդունված կերպարներ:

Մեսրոպ Մաշտոցի կերպարն ստեղծելիս Ներսիսյանը ոչ թե նրան պատկերացրել է որպես գիտնական, որը տրանսպան աշխատանքով է ստեղծել հայերեն գրերը, այլ ելակետ է ընդունել Խորենացու կողմից նրա մասին ստեղծած առասպելն այն մասին, որ իբր թե Մեսրոպին հայերեն տառերը երևացել են տեսիլքի ձևով: Ահա այդ նկատառումով է, որ նկարիչը նրան պատկերել է հայացքը երկինք ուղղած, երկյուղածության զգացումով համակված, ձեռքը կրծքին դրած, ներշնչման մեջ արտագրելիս տեսիլքի ձևով երևացող գրերը: Բայց նույնիսկ նման հայեցակետով մեկնաբանելով գրերի գյուտի հեղինակի կերպարը, Ներսիսյանը հենու է մնացել խորհրդապաշտական տրամադրությունից, և Մեսրոպին պատկերել է մարդկային կոնկրետ ունակ նկարագրի հատկանիշներով: Նույնիսկ կարելի է շկասկածել, որ նա այդ դեմքի համար մոդել է օգտագործել, ունենալով ձեռքի տակ էտյուդ կամ մատիտանկար որևէ նախապատրաստական աշխատանք: Իհարկե դիմանկարի գեղանկարչական հատկությունները համեմատվել չեն կարող իր նախորդ դիմանկարների հետ, բայց գեղանկարչական միջոցների ընդհանրացումը բավականաչափ օգնում է կերպարի ամբողջացմանը:

Սահակ Պարթևի դիմանկարը ավելի մոտ է դիմանկարի սկզբունքին: Նա նստած գիրք է ընթերցում, կարծեք թե խորհրդանշելով գրերի գյուտի բարերար հետևանքները: Նրա կերպարը նույնպես մտահղացված է, հավանաբար, աչքի առաջ ունենալով կոնկ-

րետ անձնավորության դիմագծեր: Նկարիչը ճիշտ է հասկացել Սահակ կաթողիկոսի էությունը, որպես գրերի գյուտը խրախուսող, թարգմանություններ կատարող, լուսավորություն տարածող, առաջադեմ կրոնական գործիչ, որը գիտակցել է այդ երևույթի բացառիկ նշանակությունը հայ ժողովրդի գոյության պահպանման, նրա միավորման և կուլտուրական զարգացման գործում: Նրա պարթև մարմնի վրա հանգչող պատկանելի գլուխը՝ իր հանդարտ, իմաստուն արտահայտությամբ իրոք տպավորվում է մարդու հիշողության մեջ, մնալով անմոռանալի:

Կաթողիկոսի անձնավորությունն ու գիրքը որոշակի դարձնելու համար, նկարիչը պատկերի մեջ ավելացրել է կաթողիկոսական գավաղանը, խույրը, ինչպես նաև թանաքաման ու փետուրյա գրիչ: Գիմանկարը կատարված է նույն սկզբունքով, ինչ որ Մեսրոպի դիմանկարը, միայն քիչ ավելի բաց կոլորիտով:

Ներսիսյանն իր կյանքի վերջին տարիներն անց է կացրել Քիֆլիսում, աշխատելով շատ քիչ, առիթից առիթ: Պոռչյանը գրում է, որ «շատերը Ներսիսյանին դատապարտում էին իբրև ծուլ նկարիչ, բայց նա անուշադիր էր շահակացողների բամբասանքների նկատմամբ: Նա նկարչությունից վեր էր համարում համեստ և օգտակար գործի դերը: Նա մի շոր գլուխ էր. բարեկամները պատիվ էին համարում նրան իրենց սեղանակիցը անել, իսկ նրա նկարած պատկերները վիճակախաղի դնելով, նրա դրամական կարիքն էին հայթայթում: Իսկ բարեկամներից ով ինչ խորհուրդ ուներ հասարակական գործին վերաբերող, Ներսիսյանին էր հաղորդում և նրա խորհուրդից՝ օգտվում»:

Ներսիսյանը վախճանվել է հոգեպես խիստ ընկճված, ֆիզիկապես խեղճացած, տնտեսական նեղ կացության մեջ, գրեթե

\* «Տարազ», 1902 թ., № 12, էջ 20:

մոռացված որպես արվեստագետ: Նրա դադարի համար դրամ է հավաքվել հանգանակությունամբ. հուղարկավորությանը մասնակցել են միայն մի քանի ծանոթներ:

#### Հ Ո Վ Հ Ա Ն Ն Ս Ք Ա Ք Ա Ն Յ Ա Ն

19-րդ դարի առաջին կեսից որպես գրաֆիկ-նկարիչ աշխատել է Հովհաննես Քաթանյանը (1824—1894): Այդ ժամանակաշրջանում գրաֆիկայի զարգացումը ընթացել է շատ դանդաղ, քանի որ քիչ թվով նրկարիչներ են զբաղվել այդ տեսակով: Իր ժամանակակիցների շրջանում միայն Քաթանյանն է հայտնի որպես բարձրագույն մասնագիտական կրթություն ստացած գրաֆիկ-նկարիչ, իսկ մի քանի գունանկարիչներ միայն երբեմն են զբաղվել գրաֆիկայով:

Քաթանյանի ստեղծած գործերի՝ առ այսօր հայտնի, շատ փոքր քանակը և դրանց բովանդակությունը ամբողջական պատկերացում չեն տալիս նրա աշխարհայացքի և ստեղծագործական դեմքի մասին, քանի որ նրա հասարակական գործունեությունը և դեմոկրատական համոզումները ասում են ավելին, քան այդ գործերը: Նրա կյանքի մասին նույնպես քիչ են արխիվում և հին մամուլում եղած տեղեկությունները:

Նա ծնվել է Քիֆլիսում. գեղարվեստական կրթություն ստացել է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում, հայտնի չէ թե ինչ պատճառով ուսման ամբողջ տեղություն ընթացրում մնալով որպես ազատ ունկնդիր: Ընդունվելով ակադեմիա 1848 թվականին, Քաթանյանը սովորել է գիպսի և բնական մոդելի դասարաններում, նեղ մասնագիտություն ընտրելով պղնձի վրա փորագրելու արվեստը, որի գծով աշակերտել է պրոֆեսոր Ն. Ի. Ուտկինին և Ֆ. Ի. Յորդանին:

Ակադեմիական առաջադրություններից պահպանված նրա առաջին շրջանի գծանկար-

\* ЦГИА, ф. 789, оп. 2, л. 47.

ները ենթադրել են տալիս, որ նա ակադեմիա է ընդունվել նկարելու նախնական գիտելիքներով, իսկ բնական մոդելի դասարաններում, վերջին տարիներին նկարած մարդկանց մերկ մարմինները արդեն վկայում են այն մասին, որ նա յոթ տարվա ուսման տևողության ընթացքում ձեռք է բերել ակադեմիստին համապատասխան բավարար գիտելիքներ, հատկապես գծանկարի ասպարեզում:

Հավանաբար, միաժամանակ հաճախելով և փորագրության պարապմունքներին, նա գծանկարի առաջադրությունները կատարում էր փորագրելու տեխնիկայով, առարկաների սովորու մասերը մշակելով իրար խաչաձևող գծիկներով: Հիշյալ գծանկարներից նկատվում է, որ նկարչի աճը տեղի է ունեցել արագորեն: Դրա ապացույցն են գիպսից նկարած «Ջեսի գլուխը», «Հերկուլեսի գլուխը», որոնք նկարված են ավելի անհամարձակ ձևերով, քան հետագա տարիներին նկարած գիպսից մարմինները՝ «Բոնցրամարտիկը», «Հերմանի կոստյում», «Սկավառակ նետողը»: Վերջինները թե՛ ավելի գրագետ են կառուցված, թե՛ ավելի համարձակ են մշակված: Իսկ սրանց համեմատությամբ շատ ավելի կատարյալ են բնական մոդելի դասարանում նկարած կենդանի մարդկանց մարմինները տարբեր շարժումների վիճակում: Վերջինները կառուցված են անսխալ, սովորներին մշակումները փափուկ են, մարմնի շարժումը արտահայտված է բնականորեն, շեշտված են մարմնի ծավալները, ձեռքը համապատասխանում են ակադեմիական ծրագրային պահանջներին: Դրանք նույնատիպ են ակադեմիայում սովորող շատ ուսանողների գործերին և լավ պատկերացում են տալիս Քաթանյանի նկարելու հմտության մասին:

Նկարչից կան պահպանված նաև իր ընտրած մասնագիտության՝ պղնձի վրա փորագրված մի քանի վերարտադրություններ և ջրաներկով նկարված մի գործ, որոնցից երկուսը Քրիստոսի կյանքից, մյուսը՝ պատ-

մական թեմայով: Դրանք ակադեմիական ծրագրով նախատեսված թեմաներ են, որ- պիսիք շարունակ առաջարկվում էին ուսա- նողներին, կաշկանդելով նրանց ստեղծա- գործական նախաձեռնությունը, կտրելով նրանց իրական կյանքից, բթացնելով նրանց մեջ դեպի հասարակական քաղաքական ի- րադարձությունները, դեպի ժողովրդի ճշը- մարիտ կյանքը ունեցած հետաքրքրու- թյունը: Բնականաբար, հետևանքն էլ լինելու էր այն, ինչ որ տարիներ շարունակ տեղի էր ունենում ակադեմիայի պատերի ներսում:

Ջրաններով կատարված աշխատանքը՝ տասնամյակների ընթացքում ծամծամված «Եկայք առիս ամենայն վաստակյալք...» թեմայով Քրիստոսի պատկերն է, նստած գահին, հրավերի կոչով ձեռքերը տարածած: Ի՞նչ էր մնում անել նկարչին, եթե ոչ իդեա- լականացնել փրկչի կերպարը, հարմարվելու համար ակադեմիական զոդմատիկ պա- հանջներին: Որքան ավելի կենսունակ, բնա- կան, համոզիչ են բնական մոգելից նկարած նրա գծանկարները, համեմատած սրա հետ և որքան ակադեմիստական, պաշտոնական է թվում վերջինս նրանց համեմատ: Ան- շուշտ, ակադեմիայի պահանջների համա- ձայն, հիշյալ նկարն ունի արժանիքներ. այն արտահայտիչ է կոմպոզիցիայով, կոլորի- տով՝ գունեղ, տպավորիչ է: Նկարի ոճը հա- մանման է ուսական եկեղեցական պատ- կերների ոճին: Որպես 1849 թվականի գործ, այսինքն՝ ուսման երկրորդ տարվա կարո- ղությունների զրոսեորման արդյունք, վատ չէ:

Կրոնական թեմայով հետևյալ գործը, կա- տարված 1855 թվականին, դա՛ Տիցիանի նկարից Բերսենեի կողմից արտանկարված պատկերից փորագրված «Քրիստոսի փոր- ձուցությունը» նկարն է, հավանաբար, արված ակադեմիական առաջադրության կարգով, դրսևորելու մետաղի վրա փորագրելու իր կարողությունը: Այստեղ կարելի է խոսել միմիայն փորագրման տեխնիկայի մասին, որն արդեն կիրառվում էր ուսական ար-

վեստում ակադեմիական դպրոցով անցած շատ նկարիչների կողմից: Բայց, այնուամե- նայնիվ, պահանջվում էր զիտելիք, հմտու- թյուն, ըմբռնում, կարողանալու համար Տի- ցիանի նման նուրբ հոգեբանական կերպար- ներ ստեղծող նկարչի գործը փորագրել պը- ղընձի վրա, մնալով բնագրին հարազատ: Քաթանյանն ընտրել է փորագրման կտրիչի տեխնիկան, որի կիրառումը այն ժամանա- կաշրջանի գրաֆիկայում հաճախակի է տեղ գտել: Նկարիչը ցուցաբերել է տեխնիկական հմտություն, փորագրության այդպիսի բարդ միջոցով վերաբաղակցելով հիշյալ պատկերը. իսկ դա վկայում է այն մասին, որ նա ան- ցել է լավ դպրոցով, ձեռք է բերել հաստա- տուն գիտելիքներ և պատրաստ է եղել ըս- տեղծագործական ինքնուրույն ասպարեզ գալ: Փորագրության հիշյալ տեխնիկան պա- հանջում է գծի մաքրություն և հարմարե- ցում առարկայի ձևին ու ծավալին, գծի ե- րանգավորում, փորագրելու վստահություն, որպիսի հատկություններ առկա են նշված գործում:

Հետևյալ գործը, նույնպես կատարված ուսման տարիներին՝ 1849—1854 թվական- ների ընթացքում, պատմական թեմայով է և կոչվում է «Ուղղիմուն բանտում»<sup>11</sup>: Թե- ման ընտրված է Դանթեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմից\*, որի մեջ կոմս Ուղղիմուն ներկայացված է որպես հայրե- նիքի դավաճան, իր շորս որդիների հետ զնդանում փակված, մահվան դատապարտ- ված: Նրա աչքերի առաջ տեղի է ունենում սղբերգություն. սովից մեռնում է նրա Գաղ- ղոս որդին, որին թևերի վրա պահել են նը- րա եղբայրները: Նա նստած է, ակնապիչ հայացքը դիմացը հառած. նրա մոտ կանգ- նած է փոքր որդին՝ Անսելմիլը, հարցնելով. «Այդպես ինչո՞ւ ես նայում, հա՛յր, ի՞նչ ու- նիս»:

Նկարիչն աշխատել է հարազատ մնալ գը-

\* Դանթե, «Աստվածային կատակերգություն», Գծոխք, երգ երեսուներեքերորդ:

րական թեմային, ստեղծելով գրամատիկա- կան-ողբերգական տրամադրություն արտա- հայտող պատկեր: Նկարի թե կոմպոզիցիան, թե տիպարները, թե զգեստները մշակված են կլասիցիզմի սկզբունքով: Չնայած դրան, թե Ուղղիմունի, թե որդիների դեմքերին ըզ- գացվում է ճնշող տրամադրություն, հոգե- բանական լարվածություն:

Քաթանյանը ուսման տարիներին լուրջ ա- ռաջադիմություն է ցույց տալիս ընտրած մասնագիտության՝ փորագրության արվես- տի մեջ, որի համար ակադեմիայի խորհրդի կողմից արժանանում է երկրորդ աստիճա- նի արժաթե մեդալի<sup>12</sup>: Վերջացնելով ակա- դեմիական կուրսը, 1856 թվականին ստա- նում է ոչ դասային նկարչի կոչում, վկա- յական և վերադառնում Թիֆլիս: Այնտեղ 1857 թվականին, հայտնի հասարակական գործիչ և մանկավարժ Պետրոս Շանշյանի հրավերով ստանձնում է Թիֆլիսի ներսիս- յան դպրոցի ավագ վերակացուի պաշտոնը, միաժամանակ նույն դպրոցում դասավան- ղելով նկարչության առարկան: Իս համըն- կել է այն տարիների հետ, երբ Շանշյանը դեռևս համարվում էր ներսիսյան դպրոցի տեսուչ: Շանշյանին տեսչի պաշտոնից ա- զատելուց հետո, անվստահ վերաբերմունք է ցուցաբերվում դեպի Քաթանյանը, մանա- վանդ որ նա, Պերճ Պողոսյանի խոստովանու- թյամբ, «Շանշյանի գաղափարների ջերմ երկրպագուն լինելով, դպրոցի սաների մեջ ամբացնում էր Շանշյանի ցանաժ բարոյա- կան սերմերը»<sup>13</sup>: Քաթանյանի շուրջը ըս- տեղծված անբարյացակամ մթնոլորտը ստիպում է նրան հեռանալու դպրոցից. իսկ «դպրոցից նրա հրաժարվելու առիթով է, որ պայթեց ներսիսյան դպրոցի աշակեր- տական այն «անկարգությունը» (տեսուչ Գ. Արզանյանցին ձեռնելը), որին Ս. Ջալալյա-

նը պատասխանեց ուստիականական ողողինե- րով»<sup>14</sup>:

Ներսիսյան դպրոցում տեսչության կող- մից Քաթանյանի նկատմամբ կազմակերպ- ված հետապնդումները եզակի երևույթ չէին: Դրանից շորս տարի առաջ նման հալա- ծանքների գոհ էր դարձել նույն դպրոցի նը- կարչության ուսուցիչ Ս. Ներսիսյանը, որի մասին արդեն ասվել է: Ակնհայտ է, որ 19-րդ դարի կեսերին ներսիսյան դպրոցում հաճախակի են մուտք գործել դեմոկրատա- կան գաղափարներ, տեղի տալով ուսանո- ղական զանազան բնույթի իրարանցումնե- րի: Իսկ այդպիսի գաղափարներ առաջ էին գալիս ուսական իրականության մեջ հեղա- փոխական դեմոկրատների առաջադեմ գոր- ծունեության հետևանքով:

1859 թվականին, Կովկասի ուսումնական շրջանի հոգեբարձուի կողմից Քաթանյա- նը նշանակվում է Ստավրոպոլի նահանգա- յին գիմնազիայում որպես նկարչության, գծագրության և վայելչագրության դասա- տու, որտեղ պաշտոնավարում է մինչև 1861 թվականը<sup>15</sup>: Այնուհետև, 1862 թվականին նա նորից վերադառնում է Թիֆլիս, երբ ներսիսյան դպրոցի տեսուչ Գ. Արզանյանցը արդեն ազատված էր իր պաշտոնից: Նույն տարում էլ Միքայել Նալբանդյանը Քաթան- յանին նշանակում է որպես գործակալ, իր հրատարակելիք Հայաստանի աշխարհագը- րության բարեեղը տարածելու համար<sup>16</sup>:

Քաթանյանը մեծ հարգանք է վայելել հայ առաջադեմ մտավորականների շրջա- նում թե Ստավրոպոլում, թե Թիֆլիսում ապրած տարիներին: Բաֆֆու հետ ունեցած մտտիկ փոխհարաբերությունը նույնիսկ ա- որիթ է տվել, որպեսզի Բաֆֆին նրան դիմի, խնդրելով միջնորդել իր ուղարկված գրական

<sup>11</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 2, л. 47.

<sup>12</sup> Պ. Պողոսյան, «Հուշիկներ», Թիֆլիս, 1894 թ, էջ 230:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 232:

<sup>14</sup> Ստավրոպոլի շրջանի պետական արխիվ:

<sup>15</sup> Մ. Նալբանդյան, «Անտիպ երկեր», անվանական բառարան, էջ 780, կազմել է Ա. Հովհաննիսյանը:



նյութերը տպագրելու «Հյուսիսսփայլ»-ում\*։ Ինչպես պարզվում է, Բաֆֆին Քաթանյանի միջնորդությամբ կապվում է «Հյուսիսսփայլ»-ի հետ և աշխատակցում նրան։

Վերը նշված Քաթանյանի ստեղծագործությունները պատկերացում են տալիս նրա գործունեության միայն վաղ շրջանի մասին։ Իսկ թե ի՞նչ է ստեղծել կյանքի երկրորդ կեսին, առայժմ ոչինչ ասել հնարավոր չէ, քանի որ այդ շրջանից գործեր չեն հայտնաբերվել։

### ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Ինչպես արդեն ասվել է, Արևմտյան Հայաստանում, հատկապես Պոլսում, դեռ 18-րդ դարից ապրել ու ստեղծագործել է Մանասների տոհմը, որի գործունեությունը շարունակվել է մինչև 19-րդ դարի վերջերը, այդ տոհմի շառավիղի ներկայացուցիչների միջոցով։ Այդ տոհմին պատկանող նկարիչների բնագիր գործերի բացակայության պատճառով, առայժմ հնարավոր է միայն համառոտ տեղեկություններ տալ նրանց մասին, որոնք մեջ են բերված վերը նշված 0. Ավետիսյանի գրքից։

19-րդ դարում Մանասների տոհմից որպես նկարիչ հանդես են եկել շուրս եղբայրներ՝ Ռուբեն, Սեպուհ, Գասպար և Ալեքսանդր Մանասները։ Սրանց հայրը՝ Զենոր Մանասը, եղել է Վիեննայի թուրքական դեսպանատան թարգմանիչ-բարտուղարը։

Առաջին որդին՝ Ռուբեն Մանասը աշխատել է սուլթան Աբդուլ Մեջիդի պալատում որպես մանրանկարիչ։ Նկատի ունենալով թուրքիայի հայատյաց քաղաքականությունը, պետք է եզրակացնել, որ եթե հայերն էին զբաղեցնում պալատական նկարիչների պաշտոնները, ապա այդ պայմաններում նրանք մեծ կշիռ էին ներկայացնում թուր-

քիայում, պահելով իրենց ձեռքում արվեստի մենաշնորհը թե կերպարվեստի, թե ճարտարապետության ասպարեզում։ Ռուբենը, ըստ երևույթին, նկարել է մանրանկար դիմանկարներ։ Այդպիսիներից հիշատակվում է Աբդուլ Մեջիդի մեծ աղջկա՝ «Ֆաթմայի դիմանկարը», կատարված 1850 թվականին։

Ի դեպ, Ռուբենի մտավոր բարձր ունակությունների մասին է վկայում և այն, որ նա 1869 թվականին նշանակվել է Թուրքիայի դեսպանը Միլանում, դրան զուգահեռ ըզրաղվելով և նկարչությունում։

Եղբոր ուղիով է ընթացել և Սեպուհ Մանասը (1816—1889)։ Նա գեղարվեստական կրթությունն ստացել է Եվրոպայում և նույնպես զբաղվել է մանրանկարչությամբ։ Աշխատել է նախ Աբդուլ Մեջիդի, ապա և Աբդուլ Ազիզի պալատում։ Արվեստում ցուցաբերած իր բարձր կարողությունների համար, սուլթան Աբդուլ Մեջիդը մի մանրանկար ստեղծագործության առթիվ նրան պարգևատրել է շքանշանով։ Սեպուհը նույնպես համատեղել է նկարչի և դիվանագետի մասնագիտությունները, շուրջ երեսուն տարի պաշտոնավարելով Փարիզի թուրքական դեսպանատանը որպես բարտուղար։

Երրորդ եղբայրը՝ Գասպար Մանասը նույնպես աշխատել է Պոլսում, որպես պալատական նկարիչ, միաժամանակ, երեսունմեկ տարի պաշտոնավարելով Վիեննայի թուրքական դեսպանատանը որպես բարտուղար, դրան զուգահեռ զբաղվելով և նրկարչությամբ։

Վերջապես, չորրորդ եղբայրը՝ Ալեքսանդր Մանասը 1830-ական թվականներին սովորել է Վիեննայի գեղարվեստի ակադեմիայում և ավարտելով 1839 թվականին ու ըստանալով դիպլոմ, աշխատել է որպես նկարիչ։

Բացի Մանաս եղբայրներից, Պոլսում նույն տարիներին է աշխատել և նրանց ազգակից՝ Ժողեֆ Մանասը՝ Զենորի եղբոր կամ քրոջ որդին։ Նա աշխատել է որպես մանրանկարիչ Աբդուլ Համիդի պալատում։ Նրա

գործերից հիշատակվում են՝ Գերմանիայի Օգոստոս Վիկտորիա կայսրուհու մանրանկար դիմանկարը և Դելի ֆուազ Փաշայի դիմանկարը։

Հիշատակվում են նաև Մաքսուդը, Անդրանիկը, որոնք աշխատել են Պոլսում որպես մանրանկարիչներ։

Եթե հիշյալ նկարիչներից առայժմ ոչ բնագիր գործեր են հայտնի, ոչ էլ նրանց ըստեղծագործության մասին որևէ գնահատական կարելի է գտնել մամուլում, ապա Պոլսում ապրած ու ստեղծագործած 19-րդ դարի մի քանի ուրիշ նկարիչների ստեղծագործության մասին կա բավական արժեքավոր գրահատական, որը գտնել լրացնում է այդ բացը։

Այդ խումբ նկարիչների ստեղծագործությունն ընթացել է այլ կերպ։

Ինչպես տեսանք, 19-րդ դարի արվեստը, մասնավորապես Հայաստանի արևելյան հատվածում, զարգացել է աշխարհիկ բովանդակությամբ։ Աննշան բացառություն են կազմում կրոնական թեմայով գործերը։ Սակայն, նույն դարի պոլսահայ մի քանի նկարիչների ստեղծագործության մեջ կրոնական թեման զբաղում է զգալի տեղ, որի պատճառը պետք է բացատրել Պոլսի պայմաններում հայկական եկեղեցիների գոյության անհրաժեշտության նշանակությամբ։

Այդ նկարիչների բնագիր գործերը նույնպես առայժմ մնում են անհայտ, բայց երջանիկ բարեբախտությամբ, Պոլսի հայկական մամուլում ժամանակակիցները թողել են նրանց կենսագրականները, իսկ որոշ նրկարիչների նաև ստեղծագործությունների վերլուծությունները, որպիսիք մեծ շահով օգնում են նրանց կյանքի և ստեղծագործության մասին որոշ պատկերացում ունենալու։

### Ռ Ւ Մ Ե Տ Բ Ե Յ Ս Ա Կ

Պոլսում, 19-րդ դարում, ապրել ու ստեղծագործել է Ումետ Հովհաննես Բեյզադը

(1809—1874), որի մանրամասն կենսագրությունը գրել է Սիմոն Գարամաշյանը\*, իսկ ստեղծագործության վերլուծությունը արևմտահայ նշանավոր գրող Տիգրան Զյուկյուրյանը\*\*։

Այդ տվյալներն ակնառու են դարձնում, որ Բեյզադը համարվել է բացառիկ տաղանդով օժտված նկարիչ, լայն ճանաչում գրտած ոչ միայն Պոլսում, այլև բարձր գնահատականի արժանացած՝ Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, Ավստրիայում։

Կենսագիրը տալիս է Բեյզադի հետևյալ նկարագիրը. նա միջահասակ էր, թիկնեղ, հուժկու, թխազույն, սև հոնքերով ու մազերով, խոժոռ դեմքով, որի մեծ և աշխույժ աչքերը հատկանշում էին ստեղծողի խոր միտք։ Ուներ թափանցող սուր միտք, վեհանձն էր, դյուրամատույց, խոնարհ, աշխատասեր, հեղահամբույր, բարեպաշտ, օրինակելի հայր։

Բացի նկարչի ձիրքից, Բեյզադը նաև եղել է տաղանդավոր գրող, թողնելով երգիծական գրվածքներ, Հիացմունք է պատճառել նաև նրա շատ հաճելի բարիտոն ձայնը, հաճախ երգելով մտերիմների շրջապատում։ Նրա տաղանդի վրա հիացողները վրկայում են, որ նա դեռ օրորոցից կոչված է եղել մեծ մարդ դառնալու։

Ումետ Բեյզադը ծնվել է Պոլսի Խասադուղում։ Նրա պապը՝ Մինաս Ակնցին, եղել է ամիրա, իսկ հայրը՝ Պողոսը, պետության սեղանավոր։ Նա ունեցել է երկու երեխա. մեկը Հովհաննես՝ ապագա նկարիչը, մյուսը՝ Տիրուհի անուններով։ Հայրը շուտ է վախճանվել, երեխաների հոգսը թողնելով կնոջ վրա։ Աղքատ մայրը հույսը դնելով Հովհաննեսի վրա, գրկում օրորելիս շարունակ կրկնել է. «Ումետս դուն ես, ումետս (հույսս) դուն ես, մեկը շունիմ», որտեղից էլ Հովհաննեսը ըստացել է Ումետ մականունը։

\* «Մադիկ», պատկերազարդ շաբաթաթերթ, Պոլիս, 1908, 1 հունվարի, էջ 1—11, Ս. Գարամաշյան։

\*\* Նույնը, էջ 12—21, Տիգրան Զյուկյուրյան։

\* «Հյուսիսսփայլ», 1860 թ. ամսատետրակ 11, էջ 397։

Շուտով մայրն էլ է վախճանվում, և երեխաները՝ Հովհաննեսը երեք, իսկ Տիրուհին մեկ տարեկան, մնում են կատարյալ որբացած:

Սորեղբայրը թեպետ որբերին վերցնում է իր խնամքի տակ, բայց նրանց տան ամբողջ ունեցվածքը հափշտակելու դնով:

Հովհաննեսը ետնակա կրթությունն ըստանում է, աշակես կոչված, Աննա մայրապետի մոտ, որն իր բնակարանում բաց էր արել մանկապարտեզի նման դասընթաց մի դպրոց, որտեղ երեխաներին դաստիարակում էր Պեստալոցցու մեթոդով, սովորեցնելով քերական, հեգարան, հմտություն մանկաց, երգեր, պարեր, մարմնամարզություն, աղոթք: Այդ դպրոցը հաճախելու արտոնություն ունեին թեպետ միայն հարուստների երեխաները, բայց պոլսեցի անվանի Քյուրբջյան Հակոբ Չելեպի միջնորդությամբ Հովհաննեսին ու նրա քրոջը նույնպես տեղավորում են այնտեղ սովորելու:

Հովհաննեսի մեջ սեր ղեպի նկարչությունըն արթնացել է շատ վաղ, ապակիների վերա ներկերով նկարելով, ինչպես նաև մոմից փոքր շփի արձանիկներ պատրաստելով: Սակայն քեռին խստորեն դեմ է եղել այդ զբաղմունքին: Հակառակ քեռու ցանկություն, նա և նկարում է, և քանդակում, որի համար երբեմն նույնիսկ ծեծվում է: Նրա ընդունակություններն այնպես վառ են դրսևորվում, որ մեկ անգամ, հիվանդ ժամանակ, մեղրամուրից այնքան հաջող արձանիկներ է պատրաստած լինում, որ բրժիշկները կարծում են, թե խանութից են գնված երեխային ուրախացնելու համար:

Մանկան ձգտումները խրախուսել և զարգացրել է Մարգար Քյուրբջյանը, որը Հոռմում նկարչական կրթություն էր ստացել և միաժամանակ երաժիշտ էր: Նա Հովհաննեսին սովորեցնում է նկարել ձևեր, կանոնները, ինչպես նաև իտալերեն լեզուն, նյութապես և բարոյապես պաշտպան կանգնելով: Իսկ երբ արդեն բավարար չափով կարողանում էր նկարել, ընդունվում է ճեմարան

րան սովորելով մի քանի տարի, միաժամանակ ղեկավարվելով Քյուրբջյանի խորհուրդներով: Հետագայում, Հովհաննեսի արվեստի վրա նկատվող իտալական արվեստի ազդեցությունը անցել է Քյուրբջյանի արվեստից, որի գործերը տարածված են եղել Երուսաղեմի և Սիսի եկեղեցիներում:

Ումետը ճեմարանն ավարտելուց հետո, ի նշան երախտագիտության, նկարում է իր բարերարի՝ Հակոբ Չելեպի մեծադիր դիմանկարը ու նրան նվիրում, իսկ նա որպես հիշատակ Ումետին նվիրում է մի մեծարժեք ոսկյա ժամացույց իր շղթայով, որը նկարիչը սրբությունը պահում է մինչև իր մահը: Իսկ նրա ուսուցիչը՝ Մարգար Քյուրբջյանը (Չելեպի աղան) ճեմարանն ավարտելու առթիվ, իր սիրելի աշակերտին է նվիրում արծաթյա թանկարժեք թանաքաման, գրիչ և նկարչության այբուբենը: Այս ամենից հետո Ումետն, իհարկե, պարտք չի մնում իր բարերարներին և որպես հատուցում՝ վարդարում է Քյուրբջյանների տան առաստաղը և պատերը ծաղկանկարներով, Բոսֆորի գեղածիծաղ ափերի բնանկարներով և նշանավոր մարդկանց պատկերներով, որոնք այցելուներին հիացմունք են պատճառում:

Ումետը Մարգար Քյուրբջյանին է նվիրում նաև «Մարիամը մանուկ Հիսուսը զրկին» նկարը, որը եկեղեցում օձվում ու պահվում է նրանց բնակարանում որպես սրբապատկեր, մշտավառ կանթեղը առջևին: Այդ գործը իր ժամանակին այնպիսի բարձր գնահատականի է արժանացել, որ նույնիսկ պետական կայսերական բժշկանոցի և պետական վարժարանների նշանավոր նկարիչ Աբրահամ Սաքաչյանը հիացել է այդ պատկերով, համարելով այն Ումետի զուտ-գործոցը:

Ումետ Բեյզադի ստեղծագործության մասին առայժմ գոյություն ունեցող ավելի ամբողջական և արժեքավոր սկզբնաղբյուրը՝ տաղանդավոր արևմտահայ գրող և կերպարվեստի բանիմաց, նրբաճաշակ բնագրատ Տ. Չյուկյուրյանի հոդվածն է, որի

մեջ հանգամանորեն խոսվում է նկարչի վաղ շրջանից մինչև իր կյանքի վերջը ստեղծած գեղանկար գործերի մասին, որոնցից շատերը նա անձամբ տեսել է ժամանակին:

Բարձր գնահատելով Բեյզադի տաղանդը, Չյուկյուրյանը գրում է. «Ումետ օժտված հազվագյուտ արվեստագետ մ է, բանաստեղծ մը նկարչության մեջ... Ինչ որ բերիչներ հաշվով, երկար զննություններ, օրենքներով կը գտնան, Ումետ կընե առանց հիգի... Ստեղծող, հղացող արվեստագետ մ է Ումետ, իր ընկերակից և հաջորդ նկարիչներուն մեջ միակը թերևս. հղացումի համար արգավանդ գետին մըն է իր միտքը...»: Հետևելով նրա ստեղծագործության զարգացման ընթացքին նա նշում է, որ 1830 թվականին կատարված նկարները դեռ թույլ են, մարմինների մկանները արևի տված կարմրությունը շունեն, տհաս են և առանց պրկումի, բայց առարկաները և զգեստները գեղեցիկ և գուրգուրանքով են պատկերված, չբաշվելով առարկաների մանրամասնություններին:

Գտնելով, որ Ումետի արվեստի նրբությունը սկսում է երևալ Գուգլուն-ճուգի եկեղեցու համար նկարված «Հիսուս»-ից, նա միաժամանակ նկատում է, որ երիտասարդական տարիների նկարների մեջ այդ նրբություն ուղղությունն ավելի շատ տրված է դեկորին, քան զեմքերին, որոնք հետզհետե կատարելագործվելու են հետագայում: Պարզվում է նաև, որ Ումետը իր վաղ գործերով իսկ, որոնց մեջ կա ճաշակ, դրսևորում է իրեն որպես իտալական զբոսայգի հետևող և լավ կոլորիստ:

Սակայն Ումետի արվեստի հետագա կատարելագործումը կարելի է տեսնել 1837—1844 թվականների ընթացքում Պոլսի Սկյուդարի և Պեշիկթաշի եկեղեցիների համար ստեղծած Գ. Լուսավորչի, Ս. Ստեփանոսի և հայրապետների մեծադիր պատկեր-

\* Մեջբերումները արվելու են հիշատակված նույն աղբյուրից:

ներով, որոնց մեջ նկարիչը տեսական աշխատանքով լուրջ ուղղորդություն է նվիրել զեմքերի արտահայտություն, ցույց տալով իր գմայլելի արվեստի նրբությունները: Դրանց մեջ «Երբեմն գույները մութ ֆոնի մը վրա աստիճանաբար կմարին, կհան, մայր գույնի անշատվող, բայց բուն երանգին երկրորդական բաղադրություններուն կվերածվին: Կարմիր բորբոսած թավիչը վարդագույն տերևներով, արծաթի շյուղերով, ոսկի ծաղիկներով կօծվի: Կանաչը գեղինի շերտավորումներ, բաց կանաչի ընդունակումներ կունենա կարմիր սյուտիկներով ցանցված: Ճարտարապետության ծայրագույն տիրապետում մը կա այդ կերպարներուն, ավետարաններուն, խաչերուն, ուրարներուն, գոտիներուն, խույրերուն և ամեն ինչի մեջ: Առարկաներու, սնդուաներու, թավիչներու, հարգի դամասկյան կերպասներուն ցուցադրություններ են իր նկարներեն ումանք»:

Մոտավորապես երկու տասնամյակի ընթացքում Ումետն իր տաղանդով այնքան է ջոկվում իր շրջապատից, որ 1849 թվականին նա է համարվում ճեմարանի տեսչի առավել արժանավոր թեկնածու, փոխարինելով իր ուսուցչին՝ Մարգար Քյուրբջյանին: Նույն տարում էլ արքունի ճարտարապետ Կարապետ Պալյանի առաջարկով նա Պեշիկթաշի եկեղեցու համար նկարում է երկու սրբապատկեր, նվիրաբերելով դրանք եկեղեցուն: Նա նկարում է նաև Պալատու եկեղեցու համար շքնաղ հորինվածքով «Այլափոխում» պատկերը, ինչպես նաև ուրիշ եկեղեցիների համար այլ գործեր: Կենսագիրը հիշատակում է, որ Ումետը սովորություն է ունեցել եկեղեցիների համար պատկերներ նկարելուց առաջ ծոմ պահել և ֆերմեռանդորեն աղոթել:

1850-ական թվականներին Ումետի ըստեղծագործությունների մեջ նկատվում է մեծ ուղղորդություն՝ ուժեղացնելու զեմքերի հոգեբանական արտահայտությունը, մեղմելով զգեստների շքեղությունը և միջավայ-

րի գեղանկարչական ներդրածութեան տպագրութեան ուժը: Այդ տարիներին են ըստեղծված «Զորս ավետարանիչները» 1850 թ. (ս. Կարապետի եկեղեցի) և «Ընթերթը»՝ 1853 թ. (ս. Խաչ եկեղեցի): Հիշյալ գործերը գրավական են, որ «արվեստագետը կխորունկնա հետզհետե, իմաստուն շունչ մը հետամուտ կրնն զինք՝ արտահայտելու զեմքերու վրա զգացողութիւնը էակին, գաղտնիքը սրտին, և տակալին ինչ-որ կաժաժուկ հոգիի մը ալքերուն մեջ»:

«Զորս ավետարանիչները» արվեստի անգնահատելի գործեր են: Նույնքան արվեստ, երանգ, ներշնչում, բանաստեղծականութիւն ունեն ասոնք: Ղուկաս ավետարանիչն իր անխընամ ֆոնով զուլս-գործոց մըն է. գույները այնքան շոր են, զիրար ամբողջացնող, ներգաշնակ, գզվող: Ավետարանիչի բիրբրեն մաս մը կերևա տարածուն սառնեկի վերև, միասնիկ արվեստ մը կա հոս, ծյուրած գանգ մը, տեսիլներով փոսացած զեմք մը, հյուծած, կզմինգրի երանգներով ներկված, մորուք մը աղտուա, քնճուկ, կնճոտ, որ կրարձրանա, զեմքին լույսեր կիշնան անոր վրա և զեռ կոկորդին ջիղերը ցցուն, ընդմիջված խորութիւններով»:

Հոգեբանական արտահայտութիւններով հարուստ նկար է և «Ընթերթը», որտեղ կան բազմազան տիպեր, տարբեր անհատականութիւններ. արտահայտիչ նայվածքներ, կեցվածքներ:

Ումետի ստեղծագործութեան մեջ, կրոնական թեմային զուգահեռ, տեղ է գտել և դիմանկարը: 1850-ական թվականներին կատարած այդպիսիներից մեկը՝ իր նախկին դաստիարակչուհու՝ Աննա մայրապետի դիմանկարն է. նա, որի մանկապարտեզում ինքը և իր բույրը վաղ մանկութեան տարիներին դաստիարակվել էին: Ումետը քառասուն տարի հետո է պատկերել իր ուսուցչուհուն, բայց այնպիսի ճշգրիտ նմանողութեամբ, որ ժամանակակիցներն այդ դիմանկարի մեջ տեսել են Աննա մայրապետի հարազատ կերպարը:

Նույն տարիներին է նա նկարել նաև Հ. Այվազովսկու դիմանկարը ինչ-որ նկարից, նվիրելով նրան թերևս Պոլսում գտնվելու ժամանակ: Այվազովսկին իր հերթին Ումետին է նվիրել իր նկարած Քեոզոսիայի տեսարաններից մեկը:

Բեյզադի վրձինին է պատկանում Սկյուդարի կառավարիչ Քոստուն փաշայի դիմանկարը, ինչպես նաև այլ պաշտոնյաների դիմանկարներ: Հիշատակվում է նաև, որ նա իր տան առաստաղին էր նկարել իր երկու աղջիկների՝ Մաննիկի և Հոռոփիկի պատկերները, որոնց մահից հետո հաճախ նրանց նայելով հուզմունքից փղձկում էր:

Ումետի կենսագրութեան մեջ նշվում է մի թեմատիկ աշխատանք ևս, զա ներկայացնում է վրանաբնակ գնչուհիների կյանքից մի գրվագ, որը հիացմունք է պատճառել դիտողներին: Այդպիսի թեմայով պատկերի գոյութիւնն ասում է այն մասին, որ նա նաև կենցաղային ժանրով գործեր է ստեղծել:

Բեյզադի հռչակը Պոլսում այնպես է տարածված եղել, որ Սուլթան Մեջիդը նրան հրավիրում է իր մոտ որպես պալատական նկարիչ, պատկերագրողու Կեոք Սյուի բոշկերը, Չրազանի, Տոյմա Պահճեի պալատները:

Կենսագիրը գրում է, որ մի անգամ Ումետը այցելում է Հեյալի կղզու վրա գտնվող զինվորական վարժարանը և տեսնելով այնտեղ նկարված ցածրորակ պատկերները, ջրաներկերով նորն է նկարում: Երբ այդ մասին տեղեկացնում են Սուլթանին, նա առաջարկում է Ումետին ստանձնել այդ վարժարանի գծագրութեան ուսուցչի պաշտոնը, սակայն հիվանդութեան և ժամանակի սղութեան պատճառաբանումով նկարիչը հրաժարվում է, իր փոխարեն առաջարկելով Աբրահամ Սաբայանին:

Ումետի հետզհետե աճող հեղինակութիւնը նրան բերում է մեծ հաջողութիւն, ապահովելով թե բարոյապետ, թե նյութապետ: Նա Սկյուդարի մի գեղադիր վայրում կառու-

ցում է սեփական տուն, կահավորում է տրնային հարուստ, շքեղ իրեղեններով և պատկերներով, դարձնելով այն ցանկալի կուլտուրական այցելավայր հայ, թուրք, եվրոպացի, հույն, հրեա արվեստագետների և պատվավոր ազգայինների համար:

1860-ական թվականներին Ումետը հասնում է ստեղծագործական նոր վերելքի: Այդ տարիներին նա ստեղծել է թե եկեղեցական պատկերներ, թե դիմանկարներ, որոնք և՛ ապահովված են հոգեբանական խորութեամբ, և՛ ճոխ են կոլորիտով, և՛ կատարյալ են մշակումներով:

Եկեղեցական նկարներից հիշատակվում են՝ Թագեոս և Բարթողիմեոս առաքյալների պատկերները (1866, ս. Կարապետի եկեղեցի), «Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» (1869, ս. Խաչ եկեղեցի), «Քրիստոսի թաղումը» (1869): Ահա թե ինչ է գրում Չյուկյուրյանը դրանց մասին.

«Թագեոս առաքյալին բաց կապտախառն կարմիրավոր վերարկուն գույն կառնն ծունկերուն վրա անհոգ ծալքերով ձգված կերպասին մոթ կանաչեն, որուն հետ կխաղա. հոն ուր լույսերը կիշնան, թույլ բոսոր մը կանաչին հետ կխաղա, կգիրկընդխառնրվի, կվեալեալի, երանգափայլեր առաջ կուգան, և զեմքը կազդվի այն գույներեն, առանց կորսնցնելու իր հատկանշական գծերը: Անոնք միանգամայն տպավորական աշխատութիւն մը կմատենն, շատ վստահ վրձինով աշխատված»:

«Բարթողիմեոս առաքյալը», որի լույսը կիշնա վերեն, շլացնող բոսոր մը կուտա կերպասին, հեշտ կարմիր մը կշոյն աչքը, տեսակ մը գոհացում կուտա անհագ դիտողին: Գեմքը, մորուքը, որ կերպասին, վերեն իյնող լույսեն կներկվի թափանցիկ: Հապա աչքերը վերամբարձ, որոնց մեջ լույսը կիշնա, կտարրալուծվի, շլմորած, վերացած, աստվածային բանին ցանկացող, հայցող աչքեր»:

Ընդհանրացնելով հիշյալ առաքյալների և ավելի վաղ նկարված ավետարանիչների

մասին տված իր գնահատականը, Չյուկյուրյանը ասում է. «Այդ նկարներու մեջ ամպերու պայծառութենէն աչքերը կխտողտան. կերպասներու վառ գույները խոր իրապաշտութիւնով մը կմութեան փոփոթումներու ատեն, կվառին, կծփին լույսերու մեջ. իրարու դրոշմ, երանգ կուտան: Ավելի վերջ, գերազանցապես գիտակից իր կոշումին, ավելի վստահ իր արվեստին, կանմահանա վարպետը քանի մը կտավներով, կխոզ ամեն արտաքին ազդեցութիւն: Չեմ գիտեր թե՞ Գոթիկի այնքան պերճ վեճակիչայն արվեստագետներու՝ Վերոնեզի, Տիցիանի, Ջ. Բելլինիի, Տինտորետոյի նկարները ավելի՞ գերազանց երանգաճոխ են և նույնքան ներդաշնակ աստիճաններ ունի՞ն»:

Եթե նույնիսկ այս համեմատութիւնները շափազանցութիւն են, այնուամենայնիվ, հաստատում են մի ճշմարտութիւն, որ Ումետի ստեղծագործութիւններն ունեցել են գերազանց կոլորիտ: Նրա մեծութիւնն են հաստատում նաև հետևյալ տողերը. «Իր ժամանակին կարելիութիւնների սղին նկատի առնելով, եզակի կգտնինք զինքը, անսպլուտ: Ումետ ճոխեբանգ է (կոլորիստ), նրբաշխատ (մանրանկարիչ), ճարտարապետ, արձանագործ, աղվալույս (լուսաստվեր) նկարներու հեղինակ, տպավորական մը (իմպրեսիոնիստ) միանգամայն»:

Ումետի տաղանդի մասին հաստատում են և եվրոպացիները: 1864 թվականին Պոլիս է եկել 19-րդ դարի ֆրանսիական արվեստի ամենահեղինակավոր ներկայացուցիչներից մեկը՝ խոհուն, խորազգաց նկարիչ, մոնումենտալիստ-դեկորային գունաներկարչութեան խոշոր վարպետ Պյուլի զե Շավանը, որը հանդիսանում էր Ֆրանսիայի գեղարվեստական ընկերութեան նախագահը, և որի մեծախորհուրդ որմնանկարները ֆրանսիական արվեստի համար ունեն մեծ նշանակութիւն: Մանթանալով Պոլսի գեղարվեստական կյանքին, տեսնելով Ումետի ստեղծագործութիւնները, նա շատ բարձր է

զնահատել նրա տաղանդը, մամուլում հանդես գալով ներքողալի ջերմ հողավածով, որակելով նրան որպես «բնատիպ նկարիչ, որի պատկերները շողջողում են խանդով և փայլով»։ Մի ուրիշ անգամ մի խումբ խտալացի նկարիչներ են այցելել նրա արվեստանոցը և լրագրում գրվածով նրա մեծ տաղանդը։

Ումեաի այդ տարիների ստեղծագործությունների մեջ լավագույններից մեկը համարվում է նկարչի մեծ աղջկա՝ «Զարուհի-Մաքրուհու դիմանկարը», որի մեջ «բազկաթոռի մը թևին կախված շալ մը կա. ատիկա արվեստի հուսահատություն մըն է, թեթև, թույլ ձգված ծալքերով, բնական, նկարուն ծաղիկներով։ Բնական սիենայի, կոբալտի, վերմիլիոնի պրուսական կապույտի խառնուրդներով, ապշեցնող իրականությունով։ Միևնույն նկարին մեջ դարձյալ իրականին պատրանքը կուտան՝ կիթառը, որուն կոթը աթոռին մուկ կանաչ թավիշն հենակին վրա կսավերտտի, սեղանին վրայի ծածկոցը, գիրքերը, առարկաները։ Կան նրկարներ, որոնք անզնահատելի են ավելի իրենց գեղարվեստ համար»։

1868 թվականին Ումեաի կյանքում տեղի է ունենում մի ողբերգական անակնկալ, որն իր կնիքն է դնում նրա արամադրության և նրա հետագա ստեղծագործության բովանդակության վրա։

Ամուսնացած լինելով դեռ 1840 թվականին, Ումեան ունենում է երկու տղա, բայց նրանք շատ վաղ վախճանվում են։ Այնուհետև ունենում է երեք աղջիկ, որոնցից մեկին այնքան շատ է սիրում, որ նույնիսկ տղայի զոհատ հազցրած շարունակ իր հետ պրոսանքի է տանում։ Աղջիկների համար մասնավոր ուսուցիչներ է վարձում, որոնք նրանց հետ պարապում են հայերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն։ Ամենասիրած աղջկան, որն ուներ երաժշտական ընդունակություն, կիթառի դասեր է տալիս իտալացի երաժիշտ Մ. Զամպարոն։ Այդ աղջիկը սեր ուներ և զեպի նկարչությունը։ Ահա նա էլ

1868 թվականին անակնկալ կերպով վաղաժամ վախճանվում է, մեծ վիշտ պատճառելով ծնողներին և, մասնավորապես, Ումեաին։ Այդպես վշտահար էլ, մեծ ճիգ գործ դնելով, նա վերջին անգամ նկարում է իր աղջկան մահվան անկողնի մեջ հուզումով ու արցունքով։ Ինչպես նկարագրությունից երևում է, աղջիկը նկարված է սենյակի միջավայրում, շրջապատի առարկաների հետ։

«Թավշյա դեղատին կապույտը կիյնա հաղարչի խիտ գույնով բյուրեղյա ծաղկամանի վրա առարկաների ցոլացումը նկարելով ճարտարորեն»։

Աղջկա անժամանակ մահվան ցնցող տրպալորություններից ներշնչմամբ է նա ստեղծել «Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» և «Քրիստոսի թաղումը» նկարները, որոնք նա նվիրել է իր վաղամեռիկ աղջկան։

«Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» սովորալույս նկարի տիպար մըն է, որուն մեջ ավելի Ռուբենսի ներշնչումը կտեսնվի, անոր ոճին կմոտենա։ Հոն ամեն ինչ կմարի, սովորին հաղիվ կրնա հաղթել լույսը՝ որ անկյունն մը զեղնակարմիր կիջնա, թափանցիկ շղարչի մը պես կանցնի խաչին վրային. Հիսուսի մարմինը լուկ զեղին, դալուկ փուլած կմնա զետնին վրա, անոր վրա հակած զեմքերը կսովերտտին, կցցվին, հանկարծ շող մը կառնեն անկյուն մը. հողեարք մը կա հող, տարածվող իրիկուն մը. կերպասները, ծածկույթները մեղմ զգալի կընեն իրենց գույնը, գիրար կսովերտտեն, զաշնավարություն մը երանգներու. այդ նրկարը երկրորդ ստեղծագործություն մըն է Ռուբենսի նկարի կողքին»։

Ումեաը դեռ 1837 թվականի իր ստեղծագործություններում սկսել է ուշադրություն դարձնել զեմքերի հոգեբանական արտահայտությունները, որից հետո տեական աշխատանքով հետզհետե նրբացրել է, հասցրելով այնպիսի աստիճանի, ինչպիսին հիշյալ ստեղծագործության մեջ կարելի է տեսնել, որը հոգեբանական պատկերի հիանալի օրինակ է։

«Քրիստոսի թաղումը» ցույց կուտա իր զեմքերուն տված ջանքը, անոնց արտահայտիչ կատարելությունը։ Արվեստագետը կխորունկնա հետզհետե, իր ներշնչումները կկորսնցնեն իրենց զվարթությունը, իմաստուն շունչ մը հետամուտ կընեն գինք, արտահայտելու զեմքերու վրա զգացողությունը էակին, գաղտնիքը՝ սրտին»։

Չլուկյուրյանը հիշատակում է նաև, որ Ումեաը ունի նաև բավական ընդօրինակումներ Ռաֆայելից՝ «Աստվածածինը Հիսուսը գիրկը» (ս. Խաչ եկեղեցի), «Ալլակերպություն», «Հարություն» (ս. Կարապետի եկեղեցի), Ռիբերայից՝ «Քրիստոսի ծնունդը» (ս. Կարապետի եկեղեցի), Ագոստինոս Կարաչիի նմանողությամբ «Մարկոս ավետարանիչի դիմանկարը» և ուրիշներ։ Սակայն նա նաև հաստատում է, որ «Ումեաը միայն ձևեր է առած, ինքն է որ դրեր է անոնց վրա երանգները, հիմնովին տարբեր հեղինակներեն. բայց ի՞նչ երանգներ, որքան փափկություն, վստահ շեշտ «Քրիստոսի ծնունդը» նկարին մեջ. հովիվներու կազմը՝ վածքները ավելի իրապարտ շեշտով կարելի է ներկայացնել, և զեմքերը տակավին զեղչուկի զեմքեր ապշատ, կարծես լուսավորված Հիսուսի մարմնին թարմ, գոլորշոտ լույսեն»։

Մինչև այժմ խոսվեց Ումեաի կրոնական թեմաներով գործերի մասին. սակայն պարզվում է, որ նա միայն եկեղեցական նկարիչ չէ, որ «նա դիմանկարիչ է, կրոնականն ավելի բազմաթիվ աշխարհիկ նկարներու հեղինակ, թերևս պատվաբեր իր հանճարին, որոնք ցրված են մասնավորներու, նշանավոր շենքերու մեջ, Եվրոպա, Ամերիկա»։ Ժամանակակիցները հաստատում են, որ նա մոտ երկու հազարի շափ նկար է ստեղծել։

Անդրադառնալով Ումեաի դիմանկարների բնութագրմանը, քննադատը գրում է. «Ումեաի դիմանկարները բոլորովին տարբեր ոճ մը ունին, հոշակավոր դիմանկարիչ Սաբալանի նկարած զեմքերեն։ Ումեաի գիծերը

ուժեղ են, խիստ. փափկություններու նկարիչ մը չէ ինք. անկեղծ է, կսիրե զեմքերը առնել ինչպես որ են և նույնիսկ երբեմն շարժարել մկանները։ Գեղեցկացնելու, իր գեղացնելու շեշտի վանոնք։ Իրականություն հետամուտ, խիստ կասկածոտ բժախնգիր մը, Ումեա կզնե կտավին վրա անողորմի ճշմարտությունով մը տեսողության ներքև ձգվածը։ Այսպես՝ Ումեա չէ ջանացած գեղեցկացնելու իր վաղամեռիկ աղջկան զույգ նկարները, որոնց վրա սակայն նուրբ, երկարատև աշխատություն մը չէ որ կպակասի. իր իսկ անձին պատկերները կկրեն այդ հատկանշական անկեղծությունը. արվեստագետը չէ խնայած ինքզինքին. իր մեծ նկարին մեջ զեմքը արևեն այրած, խիստ, թանձր, կարծր մորթ մը ունի»։

Այս գնահատականը ակնհայտ կերպով վկայում է Ումեաի՝ որպես խստապարզ անալիստի, հոգեբան նկարչի, ճշմարիտ անմիջականությունը զեկավարվող, հիանալի գեղանկարչի տվյալների մասին։

Ավելի փայլուն են նրա տաղանդի հնարավորությունները «Փիշմիշյան Միքայելի դիմանկար»-ում, որը «արդի արվեստին՝ 19-րդ դարուն և եվրոպական քանի մը հազվագյուտ արվեստագետներու պործին հետ ունի հարամերձություն։ Ներքին մարդը զեմքեն կրիսի այդ նկարին մեջ։ Դիմագծերը խոշտանգված են. այտերուն և կրկին մրկանները ականջներուն ստորին մասերուն միացած։ Այդ զեմքը պակուցիչ է, պատմություններ կըսեն ինքնակային հոգիեն, զգացումներու վերլուծում մը կա ամիրային կծկված, բաշված մկաններուն վրա։ Այդ նկարին մեջ գույն, երանգ, փափուկ գիծեր տեղի տված են»։

Ումեաի աշխարհիկ թեմայով գործերից հիշատակվում են՝ «Նիադալայի ջրվեժը», նկարված Ամերիկա այցելած տարին, որը համարվել է սքանչելի բնանկար, վաճառվելով Ֆիլադելֆիայի ցուցահանդեսից երեք հազար նապոլեոն գումարով, և «Պուսի տեսարանը»՝ հազար ոսկով։ Նկարչի սքանչելի

պատկերներին մեկը «Պոլսի բարեգարգումը» այլաբանական նկարն է, որը ներկայացնում է Պոլիսը և իր արվարձանները, վերևը հավերժահարսերով, 6x8 կանգուն մեծությամբ, որին առաջարկվել է վեց հարյուր ոսկի, մինչդեռ ինքը պահանջել է հարյուր ոսկի, ստեղծվել է թե՛ դրա վրա ինքը աշխատել է երեք տարի: Հետագայում Ումետի փեսան էժան գնով վաճառել է այդ նկարը և ի վերջո ցուցադրվել է Չիկագոյի ցուցահանդեսում, մի ամերիկացու կողմից գնվելով ութ հազար ոսկով:

Ումետին ժամանակակից կենսագիրներն ու քննադատները, նրա կրոնական թեմայով նկարների մեջ, որպես պոլիգոթոնոց, համարում են «Գեթսեմանին» (ս. խաչ եկեղեցի): Կատարված 1872 թվականին: Չլուկտուրյանը դրա մասին գրում է. «Ատիկա իր մահերգն է, Բեյզադ արվեստագետին վերջին օրերուն ծաղիկը, իր այնքան համակրելի հղացումներուն պակաս: Ան զեղուն է կյանքով, անձով, շարժումով, ան բանաստեղծություն մըն է ամբողջ... Նկարին առաջին պլանին վրա, ժայռին տակ, կիսաստվերին մեջ երեք բիրտ աշակերտներ անհանգիստ նինջով մը կխորդան գլուխնին հակած: Քիչ մը վեր, հորդ լույսին տակ, ժայռի մը վրա Հիսուսն է փռված, որ կաղոթեն. իր ետին փոքրիկ հրեշտակ մը զորավիզ կըլլա իրեն, գրեթե զինք կըռնե, ու զեմը խաչը ուսին գեղանի հուսադրող ժպիտով հրեշտակ մը լուսողող կկենա: Վերը, մեղմ զեղնագույն լույսին ջրվիժումին մեջ կան փոքրիկ գլուխներ թևերով: Լուսավոր, խտրտուն, շլացած աչքերով: Հեռվեն լույսեր կնշմարվին, որոնք կլուսավորեն բազմությունը, որ զեպի պարտեզ կդիմե սպառնալի: Աշակերտներուն և Հիսուսի մեջ հակապատկերը այնքան զորավոր է, որ մարդ կսարսռա, և անոնց այդ խորունկ թմբուկները դիտող հոգին անհուն վշտով մը կլեցնեն: Կնշմարիս Հիսուսի աչքերը, որոնք կպաղատին, որոնց մեջ արտասուքը շորացած է, և սակայն անոնք Աստվածային են: Հրեշտակներուն աղ-

վորությունը և ճառագայթող ժպիտները կթեթևեցնեն դիտողին ծանրացած հոգին. այս ամենուն վրա ուղիորեն շլացնող լույս մը կիջնա երկնքի մեկ անկյունեն. այս լույսի հեղեղեն քիչ անդին, մութ երկնքի վրա զժգույն լուսինը տմույն լույսեր կցանցեն բազաբի հսկա տաճարներուն վրա:

Բոլոր ասոնց մեջ երջանիկ միավորում մը, ներգաշնակություն մը կա. հակապատկերներով լեցուն է այս նկարը. զգացումներու, խորհուրդներու բույլ մը կա հոն, տարբեր, դիրար հալածող, մարտնչող իրարու դեմ, բայց ամենն ալ մարդկային: Պատմության խորհուրդը նկարին մեջ լուծված է, քողամերկված, բայց ո՞վ կրնա բացատրել տրամությունը, թախիծը, խորունկ տառապանքի զգացողությունը գալալով մարդ աստծուն: Խոժոռությունը առաքյալներուն, կանացի մեղմ, փայփայող ժպիտը մեծ հրեշտակին, ու զարմանքը՝ վախի արտահայտությունը փոքրին:

Հասկա արվեստը, տիրական վարպետի ձևերը, որ դրած է հոն. հոն ժողոված է, միավորած իր բոլոր կարողությունները ցրված, թաքցրուր կամ երկեցող: Այդ նրկարին մեջ չկա ոչ մի օտար ազդեցություն: Ումետի շունչն է. որ կըրջե մեկ ժայռին մյուսը. մեկ զպրոց մը կա հոն, ան ալ իրն է: Գեթսեմանին մեջ արդյունք խոկումի, հսկումի, մահվան զգացողության, տարակույսի, հանդերձյալի մը գաղտնիքը, մթությունը ուզած է բացատրել Ումետը: Թերևս իր զոզացող մարմնույն հեացող հոգին է, որ կերթա իյնալ վաղամեռիկ, իր օրերը մթազնող աղջկան ցուրտ դամբանին վրա. այդ նկարը իր խուսափող կյանքին սվաղումն է կամ երանավետ հանդերձյալի մը իղձը»:

Բեյզադը տարբեր տարիներին նկարել է նաև «Տանկաստանի առաջագիմությունը», «Վիեննայի գրավումը թուրքերի կողմից», «Հայաստանի կույսը» (Տիրամայրը), «Հովսեփ Գեղեցիկը», «Հեռացրեք ինձնից այդ սկիհը» և այլ նկարներ: Քննադատը նկար-

տում է, որ Ումետի վերջին տարիների գործերի մեջ զգեստները դադարում են շքեղ լինել, մեծ ուշադրություն է նվիրվում դիմագծերի արտահայտության ու ժեղագրմանը. շնորհալուծ մեկտեղ իրերի մշակումը: «Ումետին աշխատություններուն մեջ զեմքերը ներշնչում ունին, ազնվական են, ամոթխած ժպիտ մը կսահի կիներուն զեմքերեն»:

Ինչպես ասվեց, Ումետը ստեղծել է մտերկու հազար նկար, որոնք ցրված են աշխարհում: Նրա համբավի տարածման և տաղանդի գնահատության գրավական են հանդիսանում այն պարզները, որոնց նա արժանացել է՝ Սուլթանի կողմից երկրորդ կարգի մեջիդիեով և Մյուլխեմաիդի աստիճանով, Ռուսաստանի, Ֆրանսիայի, Ավստրիայի, Իտալիայի շքանշաններով: Նրա տաղանդի գնահատությունը իր արտահայտությունը գտել է նաև մամուլում, բազմաթիվ հոդվածներով ու նույնիսկ նրան նվիրված մի ընդարձակ բանաստեղծությամբ<sup>12</sup>, որը դրել է ժամանակի անվանի գրող Միհրան Քյուրբեյանը՝ Ումետի ուսուցչի հայրը:

Իր վայելած հեղինակության շնորհիվ Ումետը ունեցել է աշակերտներ, որոնցից են՝ Տիրան Քյուրբեյանը, Լարիեո Գաղիացին, Միրայելը և Անդրանիկը, Պետրոս Փափազյանը, Տիգրան Քյուրբեյանը:

Ապահովված լինելով պատվերներով, վաստակելով մեծ գումար, նա լիառատ կերպով նվիրաբերում էր աղքատներին, որբերին, աշխատողներին և դանազան բարենպաստակ հաստատություններին, եկեղեցիներին, երբեմն դրամով, երբեմն պատկերներով: Իր այդպիսի բարեգործական հատկությունների շնորհիվ նա ներգրավված էր հասարակական աշխատանքի: Եղել է Սկյուտարի հայկական կուլեջի տնօրենը, ազգային ժողովի մշտական անդամ, կրթական հանձնաժողովի երեսփոխան, Պոլսի հայ ազգային ժողովի գործադիր կոմիտեի անդամ, ս. խաչ վարժարանի խորհրդի անդամ, ճեմարանի հոգաբարձու և այլն:

Ումետն ապրել է ընդամենը 65 տարի,

բայց կատարել է շատ արդյունավետ աշխատանք, իր վերելքին հասցնելով Արևմտյան Հայաստանի կերպարվեստի զարգացումը: Ահա թե ինչու Չլուկտուրյանը նրան համարում է «հազվագյուտ կարողություններով օժտված, ինքնատիպ, տարօրինակորեն հղացող արվեստագետ, որուն հավասարող կրոնական նկարչության մեջ ոչ ոք կա: Աննման տաղանդ մըն է, որ բանաստեղծական թրթռացումի մը դրոշմը դրած է իր նկարներուն մեջ: Ումետ Բեյզադը 19-րդ դարու հայ հանճարին անձանոթ մեկ զավակն է, հայ Գեյալուուս մը»:

Նա վախճանվել է ապրիլի 24-ին, իր սիրելի աշակերտների շրջանում, կրճախտի և սրտի հիվանդությունից: Թաղումը տեղի է ունեցել մեծ շուքով, որին մասնակցել են պետական և հասարակական ներկայացուցիչներ, դպրոցականներ, եպիսկոպոսներ, ոստիկաններ և մեծ թվով ժողովուրդ:

Ա Ր Ր Ա Հ Ա Մ Ս Ա Վ Ա Յ Ա Ն

Բեյզադին ժամանակակից պոլսահայ նշանավոր նկարիչներից է Արթուր Սաբաջանը\* (1821—1876): Նա ծնվել է Պոլսում, ջրկիր Աղամի ընտանիքում, որը որպես այդպիսին Սկյուտարում ճանաչված է եղել և կոչվել է Սաբա Աղամ: Թուրքերեն սաբա—ջրկիր բառից էլ առաջացել է Սաբաջան ազգանունը:

Աբրահամը նախնական կրթությունն ըստացել է Պոլսում, հաճախելով Պողոս Օտյանի մասնավոր դպրոցը, ձրի կրթություն ստանալով որպես շքավորի որդի: Նկարելու ընդունակությունները դրսևորվել են զեռվազ պատանեկան տարիներին, երբ Սկյուտարում արդեն որպես ճանաչված նկարիչ ստեղծագործում էր Բեյզադը: Այդ երջանիկ զուգադիպությունը նպաստում է Աբրահամի

\* Թեղիկ, «Ամենուն տարեցույցը», Պոլիս, 1912 թ., էջ 241:

ընդունակությունների վարգաքամանը, քանի որ Բեյզազը սիրով համաձայնվում է թույլ տալ նրան հաճախելու իր արվեստանոցը, նկարել սովորելու համար: Այնուհետև, տասնյոթ տարեկան հասակում, իր բարերար Պ. Օտյանի հովանավորությամբ Աբրահամը մեկնում է Փարիզ, նկարչության մեջ ցուցաբերած իր տաղանդը կատարելագործելու համար: Պետք է ենթադրել, որ նա սովորել է Ժյուլիենի ակադեմիայում, որտեղ, նրա մատչելիության շնորհիվ, 19-րդ և 20-րդ դարերում սովորել են բազմաթիվ հայ նկարիչներ:

Նա ոչ պակաս վեց-յոթ տարի ապրում է Փարիզում թե կատարելագործվելով արվեստում, թե զբաղվելով ստեղծագործությամբ: Այնտեղ ստեղծած գործերից, մասնավորապես, հայտնի է հայ հրապարակախոս և զբոսը «Նիկողոս Զոհոյանի դիմանկարը» (1844թ.):

Սաքայանը վերադառնում է Փարիզից արդեն կազմակերպված, ձևավորված նկարիչ, մշտապես բնակվելով Պոլսում և նվիրելով իրեն դիմանկարի ժանրին:

Նրախտագետ որդու Պոլսում կատարած առաջին ստեղծագործությունը հոր դիմանկարն է՝ ջրկիրի իր աշխատանքային ըզգեստով, որը նա ցուցադրում է իր բնդունարանում, պատկերի կողքին՝ հոր կաշվե խկական ջրամանը ոսկեզօծված: Ժամանակակիցները շատ բարձր են գնահատել այդ դիմանկարը, համարելով այն նրա զբոս-գործոցը:

Հայտնի է նաև բարերար «Յազըճի Պողոսի դիմանկարը», մուշտակապատ վերարկուով, ինչպես նաև այլ դիմանկարներ, որոնցից շատերը նրա մահվանից տարիներ անց, Պոլսում տեղի ունեցած հրդեհի ժամանակ ոչնչացել են: Ժամանակակիցները նկատի ունենալով այդ դիմանկարները հաստատում են, որ Սաքայանը եղել է առաջնակարգ դիմանկարիչ: Անշուշտ, դիմանկարի հետ մեկտեղ նկարել է և եկեղեցական նկարները: Զյոհյուրյանը հաստատում է, որ Սաքայանի

նկարներից շատերը գտնվել են Սկյուդարի ս. Կարապետ և ս. Խաչ եկեղեցիներում, որ նկարիչը գույների ներդաշնակություն և խորունկ արվեստ ունի: Մասնավորապես խոսելով նրա «Խաչելություն» նկարի մասին (ս. Կարապետ եկեղեցի), ասում է. «չեմ կարծեր, որ իր նմանը ունեցած ըլլա մեր որեւէ եկեղեցին. արվեստի բարձր կատարելություն մը կա անոր մեջ»: Նա նշում է նույն եկեղեցում եղած նրա և մի այլ գործը՝ «Հիսուսի ընթրիքը», ափսոսալով, որ այդ գործը լավագույն հաջողություններից մեկը կարող էր լինել, եթե մեջտեղի նորաձև լամբարը ջնջված լիներ:

Բեյզազը նույնպես դրական կարծիք է ունեցել Սաքայանի մասին: Հիշենք, որ նա իր փոխարեն գինվորական վարժարանի նկարչության դասատու է առաջարկել հատկապես նրան:

Հարգված լինելով հայ հասարակության կողմից Սաքայանը նույնպես ներգրավված է եղել հասարակական աշխատանքի, ընտրված լինելով Սկյուդարի ս. Խաչ եկեղեցու թաղական:

Պոլսում անվանի նկարչի համբավ են ունեցել նաև Տելեմակ էքսերջյանը (1840—91), որն աշակերտել է Սաքայանին և ըստ ժամանակակիցների, նկարել է եկեղեցական պատկերներ, և Պետրոս Սաքայանը (1833—98), որն ավելի բազմազան գործունեության տեր նկարիչ է:

#### ՊԵՏՐՈՍ ՍՐԱԲՅԱՆ

Սրաքայանը ծնվել է Պոլսում, Օրթաքոյի արվարձանում: Նախնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրում, արդեն իսկ զբոսը դրսևորելով իր ընդունակությունները նկարչության մեջ: Ամենայն հավանա-

\* Օ. Ալխախյան, «Հայ նկարիչները և քանդակագործները»:

կանություններ Ումեռի ստեղծագործությունները ներշնչող դեր կատարած կլինեն Սրաքայանի նոր ձևավորվող մտքի զարգացման գործում: Սրաքայանի նկարելու կարողություններն այնքան են ինքնավստահությունները, որ նա վճռում է Հռոմ մեկնել ուսանելու: Արդեն ասվեց, որ նրա համերկացիներից ոմանք սովորում էին Հռոմում, իսկ դա քաջալերում էր երիտասարդին այդպիսի համարձակ քայլի դիմելու: Կենսագրական մանրամասն տվյալների բացակայության պատճառով դժվար է ասել, թե սրբան ժամանակ է սովորել, բայց Հռոմից վերադառնալիս արդեն կազմակերպված նկարիչ է եղել: Պոլսում նա տեղավորվում է աշխատելու Պալյան եղբայրների մոտ, որոնք համարվում էին Աբդուլ Ազիզ Սուլթանի պալատական ճարտարապետները:

Թուրք սուլթանների պալատներում 19-րդ դարում աշխատել են մեծ թվով հայ ճարտարապետներ և նկարիչներ: Աշխատանքը բնույթը՝ պալատների ներսի պատկերազարդումն է եղել:

Ըստ գրավոր տեղեկությունների Սրաքայանը Պոլսում նկարազարդել է թատրոնների, պալատների, մասնավոր առանձնատների, հասարակական շենքերի ներսը: Այդպիսիներից հիշատակվում են Սուլթան Աբդուլ Ազիզի պալատը, Յըլզըզի կայսերական պալատի այն մասը, որտեղ Գերմանիայի Վիլհելմ Երկրորդ կայսրը իջևանել է Պոլիս կատարած իր առաջին այցելության ժամանակ, Բերայի նոր թատրոնի շենքը, հունական դեսպանության շենքը և ուրիշներ:

Ուշագրավ է, որ Սրաքայանը նույնիսկ Հայաստանում է աշխատել կարճ ժամանակով: 1893 թվականին, երբ արդեն Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչները չկային, Մկրտիչ Խրիմյան կաթողիկոսը տեղեկանալով Պոլսում ապրող հայ նկարիչների գործունեության մասին, հրավիրում է Սրաքայանին էջմիածին, հանձնարարելով նրան նկարազարդել վեհարանը, ինչպես նաև կաթողիկոսարանի թանգարանի համար

նկարել մի քանի սրբապատկերներ: Նա մրնում է էջմիածնում երեք տարի, կատարելով Խրիմյանի հանձնարարությունները:

Այդպիսի հանձնարարությամբ կատարված գործերից առաջիկ հայտնի են երկուսը՝ «Մեսրոպ Մաշտոցը» և «Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը», որոնց վրա կա նկարչի ստորագրությունը: Իհարկե չի բացասվում, որ Պ. Սրաքայանը նկարած լինի և այլ պատկերներ:

«Մեսրոպ Մաշտոցը» նկարված է 1896 թվականին: Ըստ երևույթին, պատկերի բովանդակությունը համաձայնեցվել է կաթողիկոսի հետ. այդ է պատճառը, որ այն ըստացել է կրոնական գունավորում: Համաձայն ժամանակի առասպելի, իբր թե Մաշտոցը ապավինել է աղոթքին, և տեսիլքի նման նրա հոգու աչքերին երևացել է մի ձևը, բարի վրա հայերեն տառերը գրելիս, և աղոթքից վեր կենալով ստեղծել է մեր նշանագրերը:

Գրերի գյուտի հեղինակը պատկերված է խավար խցում, ծնկաշոք, բազկատարած, հավատացյալի հափշտակությամբ աղոթքի ապավինած, հայացքը երկինք ուղղած, որտեղից հորդած լույսի ճառագայթների մեջ հայտնվել են հայկական նշանագրերը, համակելով նրան հուսալի ոգևորությամբ: Մի կողմը գրքակալի վրա թափված են գրքեր, մագաղաթի թերթեր, իսկ մյուս կողմը բաց գիրք, որի առաջ ձգնելիս է եղել վարդապետը:

Պատկերի գաղափարական բովանդակությամբ են պայմանավորված գեղարվեստական միջոցները: Թե կահավորումից զուրկ կիսամութ խուցը, թե դիմացից ճառագայթող լույսին հակընդդեմ ուրվապատկերով շեշտված Մեսրոպ Մաշտոցի մարմինը, թե խորհրդավորությունը շեշտող մուգ սրճագույն կոլորիտը ծառայում են մեկ նպատա-

\* Մ. Խոսեանցի, Պատմություն հայոց. Հայպետհրատ, Երևան, 1961 թ., էջ 325:

կի՝ իրադրութիւնը տալ կրօնա-խորհրդապաշտական մեկնաբանում:

Այս երևույթը չպետք է թվա դարմանալի, քանի որ անցյալ դարում եկեղեցու ազդեցութիւնը շատ ուժեղ և ճնշող էր, մասնավանդ որ հիշյալ պատկերը նկարված է եղել էջմիածնի պատմերով:

Չնայած ակադեմիայես գրագետ կատարման, Պ. Սրաբյանի ստեղծագործական ինքնութիւնը և գեղանկարչական կարողութիւնները անհրաժեշտ չափով չեն բացահայտված: Պակասում են գեղանկարչական ավելի արտահայտիչ ննարանքներ, ինչպես՝ գույների ինտենսիվութիւն-հնչեղութիւն, ստվերոտ մասերի թափանցիկութիւն, տար և սառն գույների հակադրում և մարմնաձևերի ավելի որոշակի մշակում:

Պ. Սրաբյանի մյուս գործը՝ «Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը», նկարված է 1895 թվականին: Խրիմյանին տարբեր տարիներին կերպավորել են մի քանի հայ կերպարվեստագետներ՝ Վ. Սուրենյանցը, Ա. Տեր-Մարությանը, Ե. Թադևոսյանը, յուրաքանչյուրն իր մտահղացումով: Պ. Սրաբյանը Խրիմյանին նկարել է նրա կենդանութիւն օրով, էջմիածնում, հավանաբար վեհարանում, գրասեղանի առաջ նստած գրելիս: Կաթողիկոսն իր տարբերի մեջ է: Ինչպես հայտնի է, Խրիմյանը եղել է ամենազարգացած և բեղմնավոր գործունեութիւն տեր կաթողիկոսներից մեկը: Բացի իր հոգևոր պաշտոնից, նա զբաղվել է և գրականութիւն: Դիմանկարին նայելով կարելի է եզրակացնել, որ Սրաբյանը նպատակ չի դրել ստեղծելու սովորական պաշտոնական դիմանկար, ոչ էլ ձգտել է ընդգծել կաթողիկոսի կերպարային հոգեբանական նկարագիրը: Խրիմյանն ավելի շուտ ներկայացված է իր առօրյա վիճակում, ինքն իր մեջ ամփոփված աշխատելիս: Հավանաբար, Պուսից հատկապես հրավիրված նկարչի հետ ունեցած նրա մտերիմ փոխհարաբերութիւնն է առիթ տվել այդպիսի սովորական կացութիւնը պատկերվելու: Չնայած Խրիմ-

յանի այդքան հանդարտ վիճակին, նրա ուժեղ բնավորութիւնը և եռուն հոգեվիճակը զգացվում է: Դիմանկարում պահպանված է Խրիմյանի նմանողութիւնը, դիմագծերի գրավչութիւնը, նաև բնավորութիւն խստութիւնը և վճռականութիւնը:

Պ. Սրաբյանի ձեռքի վստահութիւնը և վաշպետութիւնը շատ լավ զգացվում է, մասնավորապես, գծանկարելու մեջ: Այդ առումով դիմանկարը գտնվում է բարձր մակարդակի վրա: Դժբախտաբար, նույնը չի կարելի ասել դեղանկարի մասին, որը մասամբ քաղցրավուն է, որոշ մասերում գույներով պղտոր ու ոչ այնքան հագեցած ու հնչեղ: Չնայած գեղանկարի այդպիսի թերութիւն, դիմանկարն ունի մի առավելութիւն՝ այն զերծ է այնպիսի պայմանականութիւնից, որպիսին հատուկ է մեծանուն պաշտոնյա անձանց որոշ թվով դիմանկարներին:

Սրանք Պ. Սրաբյանի ստորագրութիւնը կրող մեզ հասած գործերն էին: Սակայն, բացի սրանցից, Երևանի Պատկերասրահում կան երեք մարգարեների առանձին դիմանկարներ, որոնք անստորագիր են, բայց որոնց կատարման որակը, նկարելու եղանակը և կոլորիտը շատ մոտ են Սրաբյանի «Մեսրոպ Մաշտոց» պատկերի ոճին: Թեպետ տարօրինակ է թվում, թե ինչպես, կաթողիկոս Խրիմյանը դեմ լինելով հանդերձ եկեղեցում պատկերներ ցուցադրելու սովորութիւնը, համաձայնվել է Սրաբյանին պատվիրել սրբերի պատկերներ: Բայց կարելի է և մտածել, որ դրանք կատարված են եղել ուրիշ եկեղեցիների համար:

Հիշատակված երեք մարգարեների պատկերները լիովին տարբերվելով էջմիածնի համար զանազան ժամանակներում նկարված սրբապատկերներից, նման են միայն Սրաբյանի գործերին: Ակնհայտ է, որ դրանց հեղինակը մասնագիտական կրթութիւն ըստացած նկարիչ է, ակադեմիական գիտելիքներին քաջ ծանոթ, որոշակի դպրոցով անցած ու նույնիսկ բարձրագույն կրթութիւն

ունեցող: Մարդկային մարմինների կառուցվածքը ամուր է, մասերի մշակումները կատարված են խոր ըմբռնումով, մանրամասներին ծանոթ ձևով, լույսի ու ստվերների բաշխումները, ինչպես նաև գույների, երանգների, արտացոլումների օգտագործումը և բազմաշերտ եղանակով նկարելու մեթոդը վկայում են, որ հանձին դրանց հեղինակի, գործ ունենք դպրոցով անցած հմուտ նկարչի հետ: Ի դեպ, էջմիածնի գրութիւններում, ինչպես նաև այլ գրական աղբյուրներում, այդպիսի գիտելիքների տիրապետող այլ նկարչի անուն չի հիշատակվում: Եվ եթե անգամ նշված երեք մարգարեների դիմանկարները չվերագրենք Սրաբյանին, միևնույն է, դրանք պատկանում են նրա մակարդակի տեր նկարչի վրձինին:

Մարգարեների դիմանկարները կատարված են 17—18-րդ դարերի սրբապատկերների ավանդական կանոններով: Նկարիչը չի ձգտել նրանց կերպարներին տալ այնպիսի անհատականութիւն կամ ներկայացնել այնպիսի նկարագրով, որպիսին համապատասխաններ յուրաքանչյուրի մասին Աստվածաշնչի հաղորդած առասպելին: Հայտնի է, որ Հին կառկարանը նրանց վերագրում է բազմազան հրաշագործութիւններ, իմաստութիւններ, նրանց անվան հետ են կապված բազմաթիւ փորձութիւններ, հալածանքներ, ճգնավորական կյանք: Մինչդեռ նրանք պատկերված են սովորական մարդկանց նման հանգիստ արտահայտութիւնով, խաղաղ, անտարբեր հոգեվիճակով: Նրանց կերպարներին պակասում է կիրք, հուզմունք, իրենց նկարագրին համապատասխան իմաստութիւն արտահայտութիւն: Հիշենք Միքելանջելոյի մարգարեների կերպարները Սիբաստիանյան առաստաղին, որոնք նկարիչն օժտել է թե մտավոր, թե ֆիզիկական տիրտանային կարողութիւններով:

Հայ նկարիչը գերադասել է կոնկրետ դեմքեր, նկարված բնականից, որոնք, իհարկե, կատարումով հմուտ են, ունեն կեն-

դանի արտահայտութիւն, բայց իրենց նրկարագրին համապատասխան բովանդակալի կերպարներ չեն:

Ըստ երևույթին, այդ պատկերները եկեղեցու միջավայրում, այլ սրբապատկերների շրջապատում ունեցել են ավելի ազդեցիկ տպավորութիւն, մանավանդ երկու և կես մետր մեծութիւնը իրենց չափերով:

Պետք է նշել որպես առավելութիւն, որ նկարիչը մեծ բարեխղճութիւնով է մշակել այդ պատկերները, բծախնդիր ուշադրութիւնով աշխատելով յուրաքանչյուր մանրամասնի վրա: Գրագետ ձեռքը իրեն զգացնել է տալիս:

Մարգարեները պատկերված են ամբողջ հասակով կանգնած, ոտաբոբիկ, մինչև ոտքերի թաթերը իջնող երկար զգեստներով, ուսերին ծածկոց, որպիսի տարազ ավանդաբար կրկնվել է եկեղեցական պատկերներում: Դիմանկարները կատարված են ռեալիստորեն, նույնիսկ զգեստների առարկայական մշակումով: Նկարիչը չի սիրել վառ գույներ: Զգեստները նկարված են սրճագույնով, կապույտով, մոխրա-մանուշակագույնով, որոնց կոլորիտը համաճնչյուն է պատկերի բնահանուր կոլորիտին: Որոշ շափով միօրինակ են դեմքերը և ձեռքերը, նրկարված աղյուսագույնի նմանվող գույնով: Զարմանալի է, որ աչքի առաջ ունենալով Հովնաթանյանների բազմաթիւ ստեղծագործութիւններ, Սրաբյանը պահպանել է իր ինքնութիւնը, բոլորովին շենթարկվելով նրանց ազդեցութիւնը: Ակադեմիական դպրոցի ազդեցութիւն առկայութիւնն է, որ տեղի է տվել նկարչին պահպանելու սրբաճարուն կոլորիտը: Սակայն նա գտել է ելքը, փարատելու սրճագույնի ստեղծած միապաղաղութիւնը: Դիմանկարների համար ֆոն է ընտրել բնութիւնը, որը զգալի շափով նպաստում է և դիմանկարների արտահայտչականութիւն աշխուժացմանը, և որոշ պայծառութիւն տալիս պատկերներին: Բնականոր ներկայացնում է վերջալույս հիշեցնող երկինք, դաշտավայրի մի փոքրիկ

հատվածով, մշուշոտ շեղանկով, որոնք միակերպորեն կրկնվում են բոլոր պատկերներում: Սխալ կլինի ենթադրել, թե Սրբաբանը մասնակցել է նաև տաճարի նկարազարգմանը, քանի որ երիմյանը դեմ էր եկեղեցում զարդանկարներ ունենալուն և ինչպես հայտնի է, նա նույնիսկ եկեղեցու պատերից մաքրել է տվել 17-րդ, 18-րդ դարերում Հովնաթանյանների ձեռքով կատարած բազմաթիվ զարդեր:

Սուլթան Աբդուլ Ալիի պալատում Սրբաբանը աշխատել է որպես դիմանկարիչ և, ըստ երևույթին, բնանկարիչ: Սուլթանի դիմանկարի մասին անմիջական հիշատակություն կա. կա նաև տեղեկություն այն մասին, որ սուլթանը այնքան էր հարգում Սրբաբանին, որ նրան փաղաքշորեն անվանում էր «Փոքրիկ Ալվազովսկի»:

Սրբաբանը Պոլսում զբաղվել է նաև ուսուցչական աշխատանքով: Պասալանդել է գծանկար ամերիկյան Ռոբերտ կոլեջում, ինչպես նաև տեղի հայկական դպրոցներում, առողջ հիմքերի վրա դնելով մանուկ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության գործը:

Չնայած թուրքական պալատում ունեցած նրա հեղինակության և վաշխած հարգանքին, նա չի համարձակվում մնալ Պոլսում Սուլթան Համիդի, այդ հայատյաց միապետի գահակալության տարիներին: Արևմտյան Հայաստանում սկսված կոտորածները սարսափի տակ, Սրբաբանը 1896 թվականին հեռանում է Պոլսից, միանալով Բուլղարիա փախչող գաղթականներին: Իր կյանքի վերջին տարիները նա անց է կացնում Սոֆիայում, հովանավորվելով Բուլղարիայում ապրող և բարձր պաշտոններ վարող Ռոբերտ կոլեջի իր նախկին սաների կողմից:

Տ. Չլոկյուրյանի հողվածում նշվում է, որ Տ. էքսերջյանը և Պ. Սրբաբանը, բացի մասնավոր հանձնարարություններից՝ շինքերի նկարազարդումներ, դիմանկար կամ բնա-

նկար նկարելուց, մասամբ զբաղված են եղել նաև եկեղեցական պատկերներ նկարելով, երբեմն ինքնուրույն մտահղացմամբ, երբեմն ընդօրինակումներով:

Ինչպես տեսանք, Պոլսում ապրած ու բնակված զարգացող արվեստագետների՝ Ու. Բեյզադի, Ա. Սրբաբանի, Տ. էքսերջյանի և Պ. Սրբաբանի ստեղծագործությունների մեջ կրոնական թեմայով պատկերները նշանակալի տեղ են զբաղեցրել: Նկատի պետք է ունենալ, որ այդ պատկերները կատարված են եղել աշխարհիկ ոգով, որպիսի երևույթ ընդհանրապես բնորոշ է 19-րդ դարի հայ արվեստի համար: Սրբերի պատկերները կատարվել են գրեթե ռեալիստորեն և ինչպես տեսանք Ումետի գործերի մասին Չլոկյուրյանի նկարագրությունից, այդ պատկերների մեջ կերպարները մեկնաբանվել են մարդկային ռեալ հոգեբանական ապրումները նկարագրով և բազմազան արտահայտություններով: Բնական է, որ 19-րդ դարում արվեստում այլևս տեղ չէին գտնելու միջնադարյան սրբապատկերի ավանդույթներն ու հասկացողությունները, մանավանդ որ հիշյալ նկարիչներն իրենց աշխարհըմբռնողությամբ ռեալիստ էին և ստեղծագործում էին միաժամանակ աշխարհիկ թեմաներով:

Այսպիսով, չնայած թուրքիայի հետամուտաց պայմաններին և հայ ժողովրդի նկատմամբ թուրքական կառավարության կիրառած ցեղասպան բաղադրանքները, հայ նկարիչները 19-րդ դարում պահպանելով իրենց ազգային ոգին, մի կարճատև ժամանակամիջոցում, Արևմտյան Հայաստանում պահպանել են իրենց ազգային կուլտուրան, և գրականության, կերպարվեստի, երաժրշտության, թատրոնի, ճարտարապետության ասպարեզում ստեղծել են մեծարժեք նմուշներ, որպիսիք նպաստել են Արևմտյան Հայաստանում ապրող հայ ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի հարստացմանը:

## Р Е З Ю М Е

Настоящий труд, посвященный истории армянского изобразительного искусства, охватывает период XVII и первой половины XIX веков.

До первой половины XVII века Армения то постоянно подвергалась нашествиям врагов, то становилась ареной сражений между иноземными завоевателями, а затем в результате договора между Персией и Турцией была поделена между ними. Восточная Армения перешла к Персии, Западная — к Турции. За этим последовал длительный мирный период, способствовавший некоторому оживлению экономической и культурной жизни восточной части страны. Восстанавливаются города, села, развиваются ремесла, торговля, растет интерес к наукам. Как в самой Армении, так и в армянских колониях открываются школы, основываются типографии, издаются научные, исторические, художественные книги. Развиваются литература, театр, музыка, архитектура, изобразительное искусство, рождаются новые жанры. В изобразительном искусстве широкое распространение получает светское мировоззрение и реалистический метод восприятия. Этот подъем культуры, который возник в условиях развивающихся буржуазных общественных отношений, был новым этапом в жизни армянского народа.

В XVII—XVIII веках, кроме центральной Армении, очагами развития армянской культуры стали Новая Джу́га, Агулис, Тифлис, Львов, Константинополь, Измир, Палестина, Сирия.

В начале XVIII века в Новой Джу́ге работали Минас Велиджанян и Ованес Мркуз, которые творили в области портрета, бытового жанра, занимались росписью домов и церквей, получив широкое признание не только в армянской среде, но и у иранской дворцовой знати. В Палестине работал дьякон Аствацатур, расписавший армянские церкви в Иерусалиме.

Если в первой половине XVII века армянское искусство развивалось преимущественно вне Армении, то во второй половине века центром его становится центральная Армения, сохранив за собой первенство и в течение XVIII века. Главным заказчиком художественных произведений является Эчмиадзин, вокруг которого и сосредоточились художники.

В середине XVII века среди многих художников выделяется Степанос Леаци, обладавший всесторонними познаниями, одаренный богатым интеллектом и большим вкусом живописца. Он работал в Эчмиадзине, создав ряд картин на религиозные темы, которые отличаются изяществом исполнения, драматическим



содержанием, психологической глубиной и облагороженными образами персонажей. В конце XVII века в связи с усилением армяно-русских экономических, политических и культурных связей в деле тесного сближения армянского и русского искусства важную роль сыграл Аствацатур Салтанян, который был приглашен русским царем Алексеем Михайловичем в Московскую оружейную палату на должность главного художника.

С 80-х годов XVII века в Восточной Армении на художественное поприще выступило поколение Овнатанянов, сохранив монопольное первенство в области живописи до второй половины XIX столетия. Основателем школы Овнатанянов был Нагаш Овнатан—художник, поэт, ашуг, ученый с глубоко демократическим, гуманным и жизнеутверждающим мироощущением. Являясь придворным художником грузинского царя Вахтанга VI, он делал росписи, писал картины для армянских церквей. Произведениям Нагаша на религиозные темы свойственны сдержанный драматизм, непосредственное реалистическое изображение событий, использование восточного типажа и восточного стиля письма. Последователями Нагаша были его сыновья Акоп старший и Арутюн, его внук Овнатан и правнук Мкртум, которые работали в области религиозной и светской тематической картины, а также портрета не только в Армении, но и в Тифлисе. Они продолжали художественные традиции искусства своих предшественников, став достойными преемниками художественной школы Овнатанянов и во многом содействуя развитию армянской и закавказской живописи второй половины XVIII века.

В Константинополе при дворе турецких султанов работало другое поколение художников наподобие Овнатанянов—поколение Манасов.

XIX век, ознаменовавший развитие капитализма в России и присоединение Армении к России, создал новые условия для развития армянского искусства. Благодаря благоприятным условиям получает особое развитие портретный жанр, основоположником которого является сын Мкртума Акоп Овнатанян младший. В его творчестве нашли отражение образы людей старого Тифлиса: торговцев, чиновников, жен богатых купцов, изображенные реалистично и написанные по традиции школы Овнатанянов. В области портрета как живописец и график работал также брат А. Овнатаняна Агафон Овнатанян. Вслед за ним как портретист выступает Степанос Нерсисян, который, получив образование в Петербургской академии художеств, принес с собой благотворное влияние русской реалистической живописи, создав портреты известных армянских деятелей и граждан.

В Константинополе работал ряд художников, среди которых выделялись Петрос Срапян и Умет Бейзад. Последний прославился как первоклассный живописец, писавший религиозные картины и портреты.

Таким образом, находясь под вековым гнетом чужеземных захватчиков и рассеянный по всему свету, армянский народ не только сохранил свое существование, но и в трудных политических и социальных условиях жизни продолжал создавать художественные ценности, сохранив вековые традиции национального искусства, дальнейшее развитие которого протекает во второй половине XIX и начале XX веков, которому посвящена вторая книга.

ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



1. Ավետող հրեշտակ

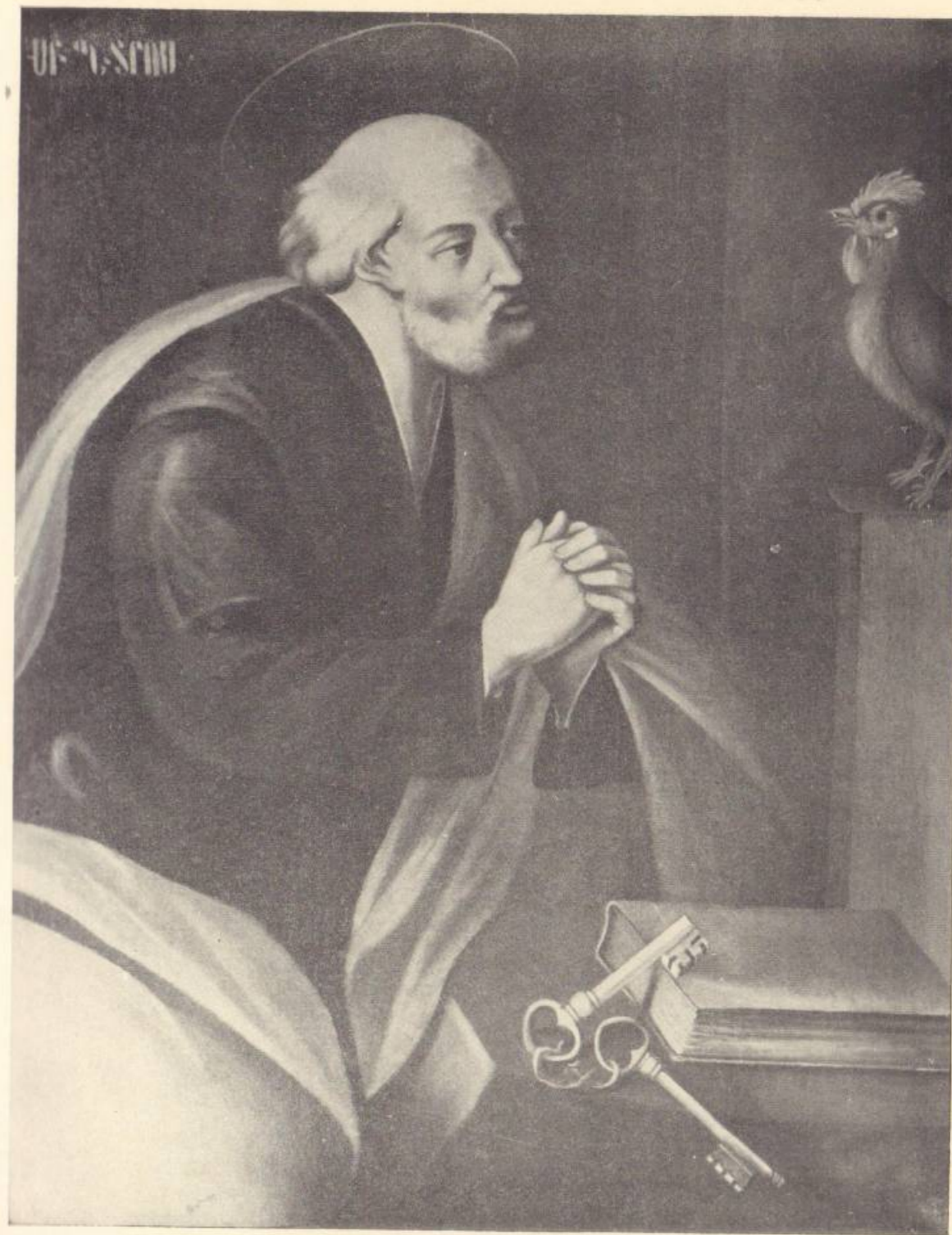


ԱՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵԶԱՅԻ

2. Ավետրեկալ Մարիամ



3. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՅԻ. Բրիտտար Գերսմանիով



4. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՅԻ. Պետրոս առաքյալը



5. ՄՏԵՓՈՆՈՍ ԼԵԶՈՅԻ. Հակոբ Առաքյալը



6. ՄՏԵՓՈՆՈՍ ԼԵԶՈՅԻ. Քաղևոս առաքյալը



7. ՄՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵԶՈՅԻ. Փողոս առաքյալը



8. ՄՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵԶՈՅԻ. Ս. Շմալոն



9. ՆԱՂԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆ. Քրիստոսի  
ճայտնվելը աշակերտներին



10. ՆԱՂԱՐՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆ.  
Քրիստոսի ձկրտուրյունը



11. ՆԱԳԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆ.  
Ոտնվա



12. ՆԱԳԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆ  
Խորհրդավոր ընթրիք



13. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Հայկ նահապետ



14. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Տղառ. Աշխեն, Խոսրովիդուխտ





15. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ  
(ավագ). Ս. Գալսեհ.



16. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ  
(ավագ). Ս. Հոփսիմե



17. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
(ափազ). Մուսի Երուսաղեմ



18. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ափազ)  
Իսահակի զոհաբերումը



19. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Տիբաձայր տասներկու առաքյալների հետ



19 ա. ՀԱԿՈՒ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ալագ).  
Շիրամայր. (հատված)



20. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Ննչումն տիրամուր.



21. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Մոզերի Երկրպագում.



22. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱ-  
ԹԱՆՅԱՆ. Քրիստոսի Լուսա-  
վառչի թաղումը



23. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Տիրամայր քաղաղումը



24. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀԵՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Քրիստոսի երևալը աշակերտներին.



25. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Մովսես Խորենացի



26. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Կրիգոր Տառնացի



27. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Պարբիկ հեռադիպար



28. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Գ. Ճավնազանի դիմանկար



29. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Գ. Ճավնազանի կնոջ դիմանկար





30. ՀՈՎՀԱԹԱՆ ՀՈՎՀԱԹԱՆՅԱՆ.  
Վրաց թագուհի Գարեջանի դիմանկարը



31. ՄԿԻՐՏՈՒՄ ՀՈՎՀԱԹԱՆՅԱՆ.  
Իրակի 2-րդի աղջկա՝ Թեկիի դիմանկարը

32. ՄԿԻՐՏՈՒՄ ՀՈՎՀԱԹԱՆՅԱՆ.  
Կանացի դիմանկար



33. ՄԿԻՐՏՈՒՄ ՀՈՎՀԱԹԱՆՅԱՆ.  
Տասրկի և ըսոնիկ



34. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Անդրեիկաշվիի



35. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.  
Եանացի դիմանկար



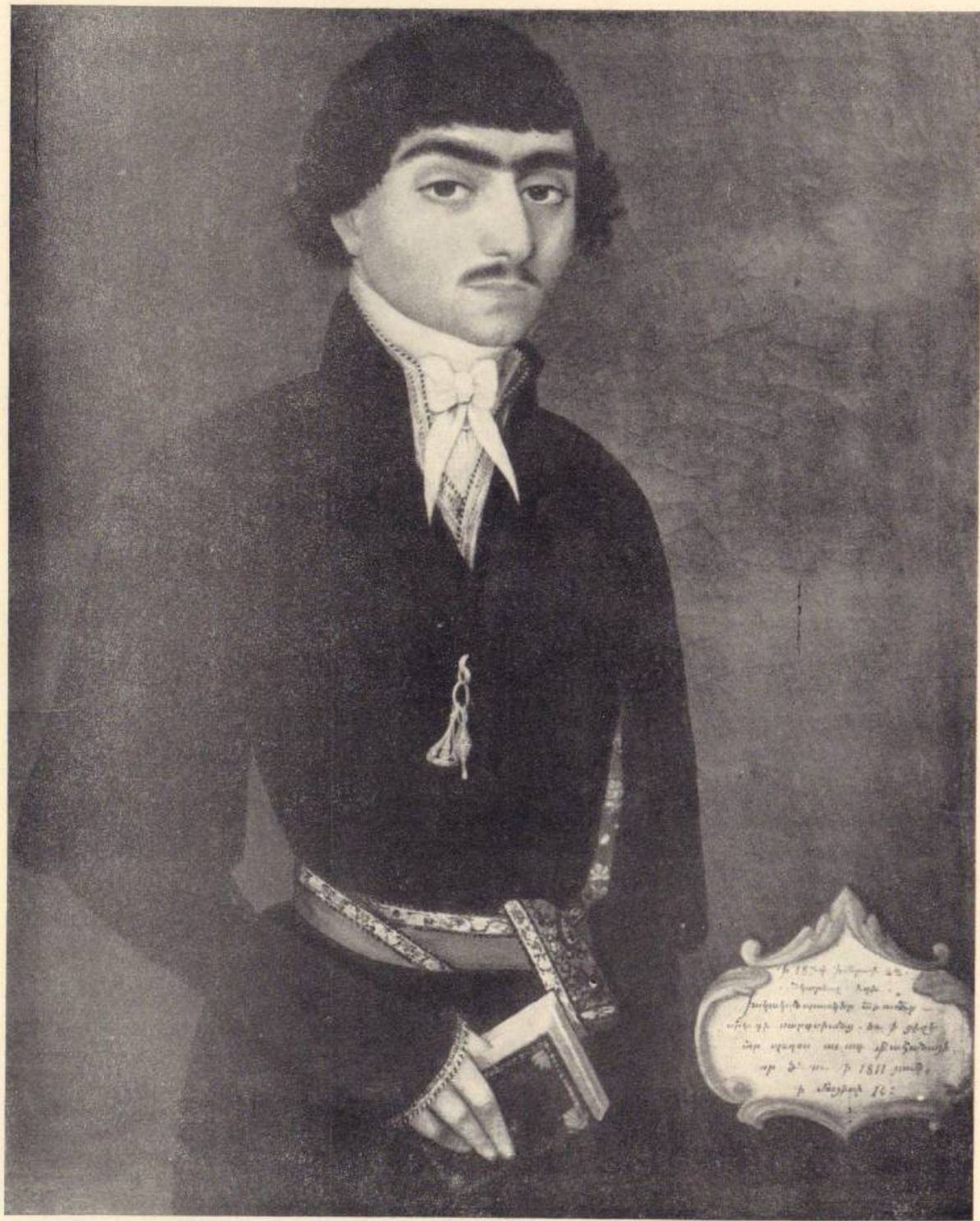
36. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Ծերունի Գուրգենբեկյանի դիմանկարը



37. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Շուշանիկ Գուրգենբեկյանի դիմանկարը



38. ԱՆՀԱՅՏ ԿԿԱՐԻՉ.  
Քաղկես առաքյալը



39. ՀԱՅՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրասեր). Տիբազու Ա. Սարգսյանի դիմանկարը



40. ՀԱՅՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրասեր). Մելիքովայի դիմանկարը



41. ՀԱՅՈՐ ՀՉՎԻՔԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Նատալիա Քեռոյանի դիմանկարը



42. ՀԱՅՈՐ ՀՉՎԻՔԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Մովսես Կիլիպարյանի դիմանկարը



43. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրտսեր). Անանյանի դիմանկարը



44. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. (Կրտսեր). Գրիգոր Միշևսկու դիմանկարը



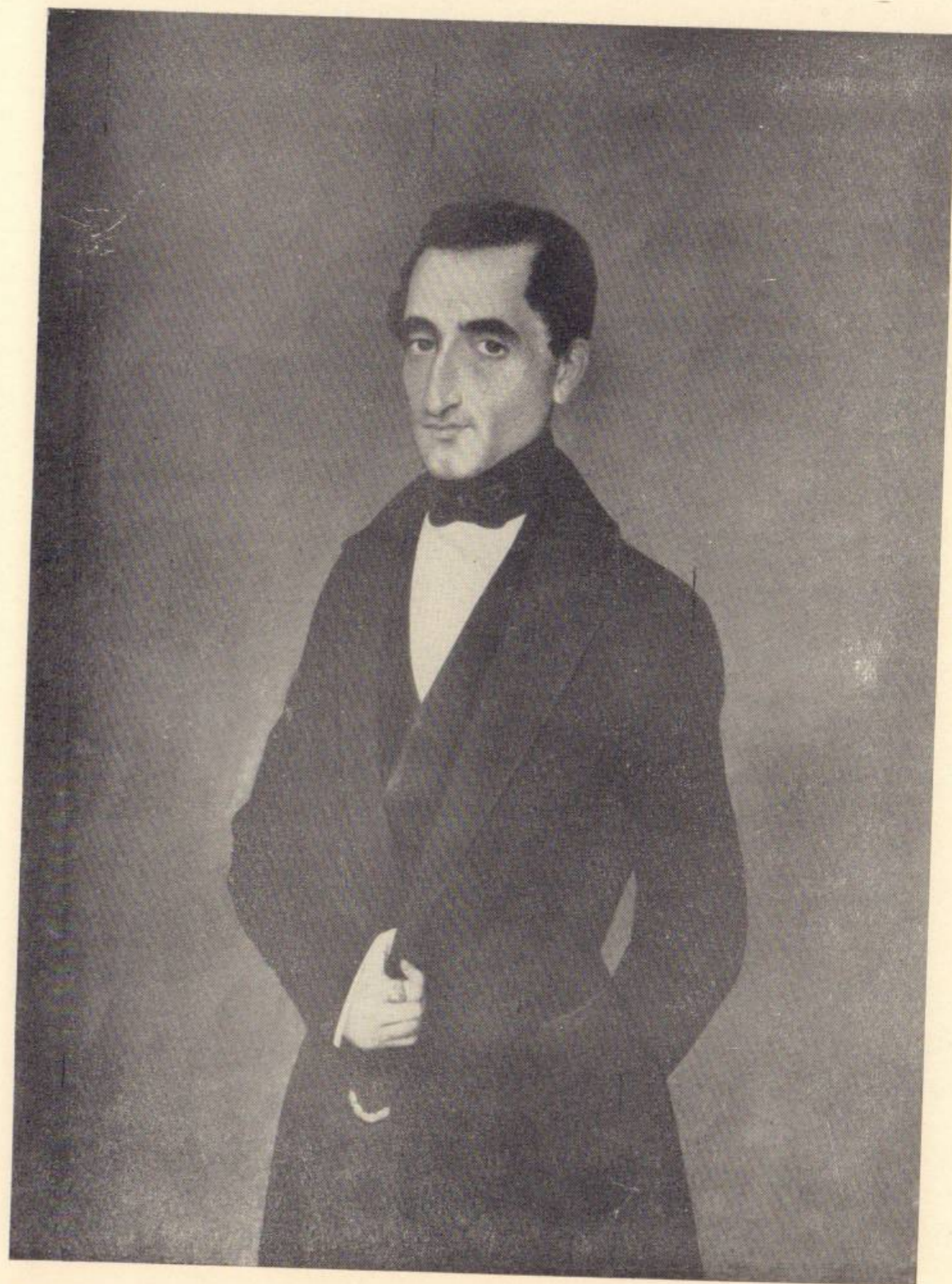
45. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրտսեր) . Պարզ Քարաշյանի դիմանկարը



46. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրտսեր) . Կարողիկոս Ներսես Աշտարակեցի



47. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Թ. Փիբաղյանի դիմանկարը



48. ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Մելիքովի դիմանկարը





49. ՀԱՎՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրտսեր). Աննայա պաշտոնյա համազգեստով



50. ՀԱՎՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (Կրտսեր). Նինա Ցիցիշվիլի



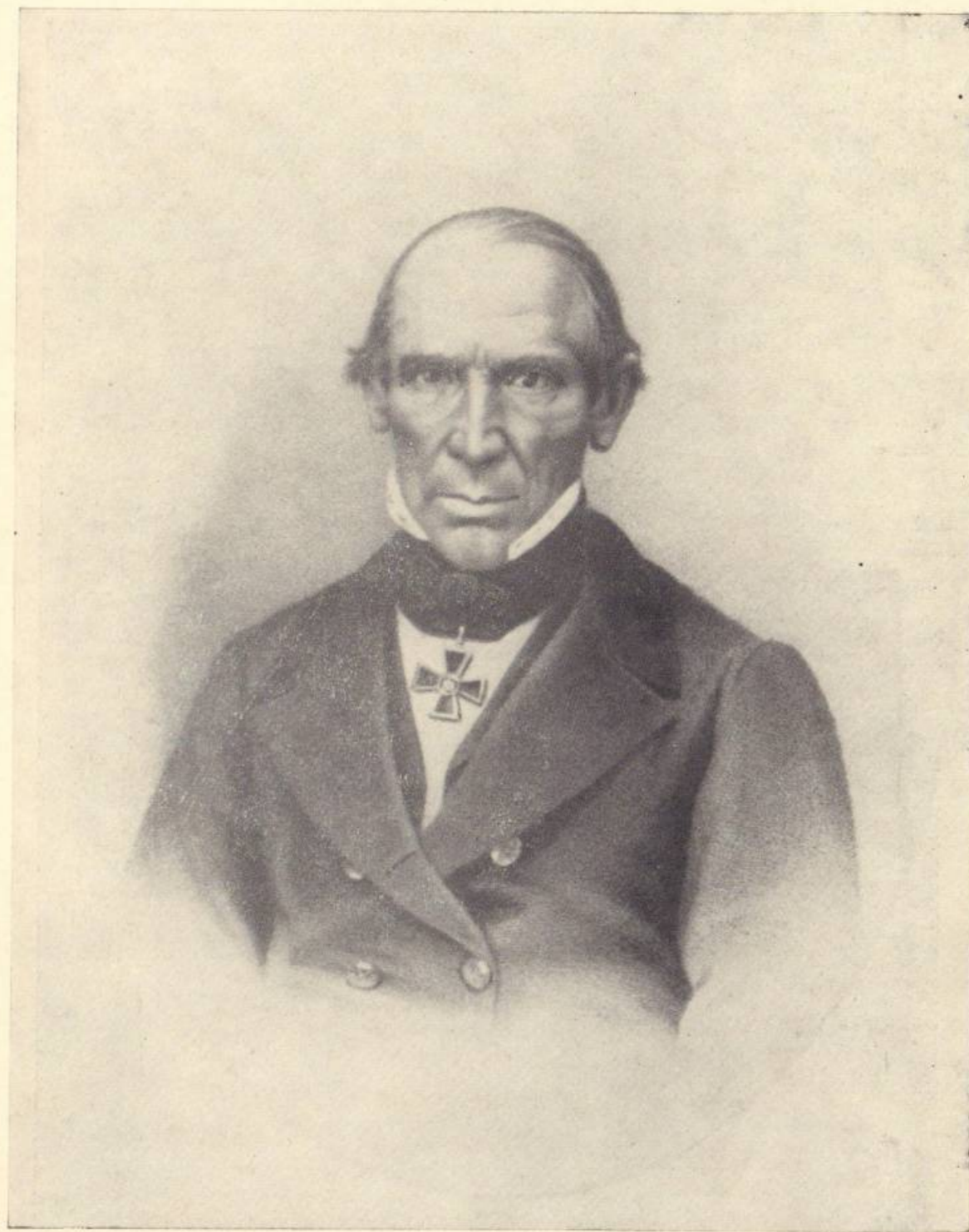
51. ՀԱԿՈՒ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ԿՐՈՍԵՐ). ԱՆՆԱՅԻ ԿՆՈՂ ՂԻՄԱՆԿԱՐ



52. ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Պ. ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ ՂԻՄԱՆԿԱՐ



53. ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ, Մ. Ս. Վարտանովի դիմանկարը



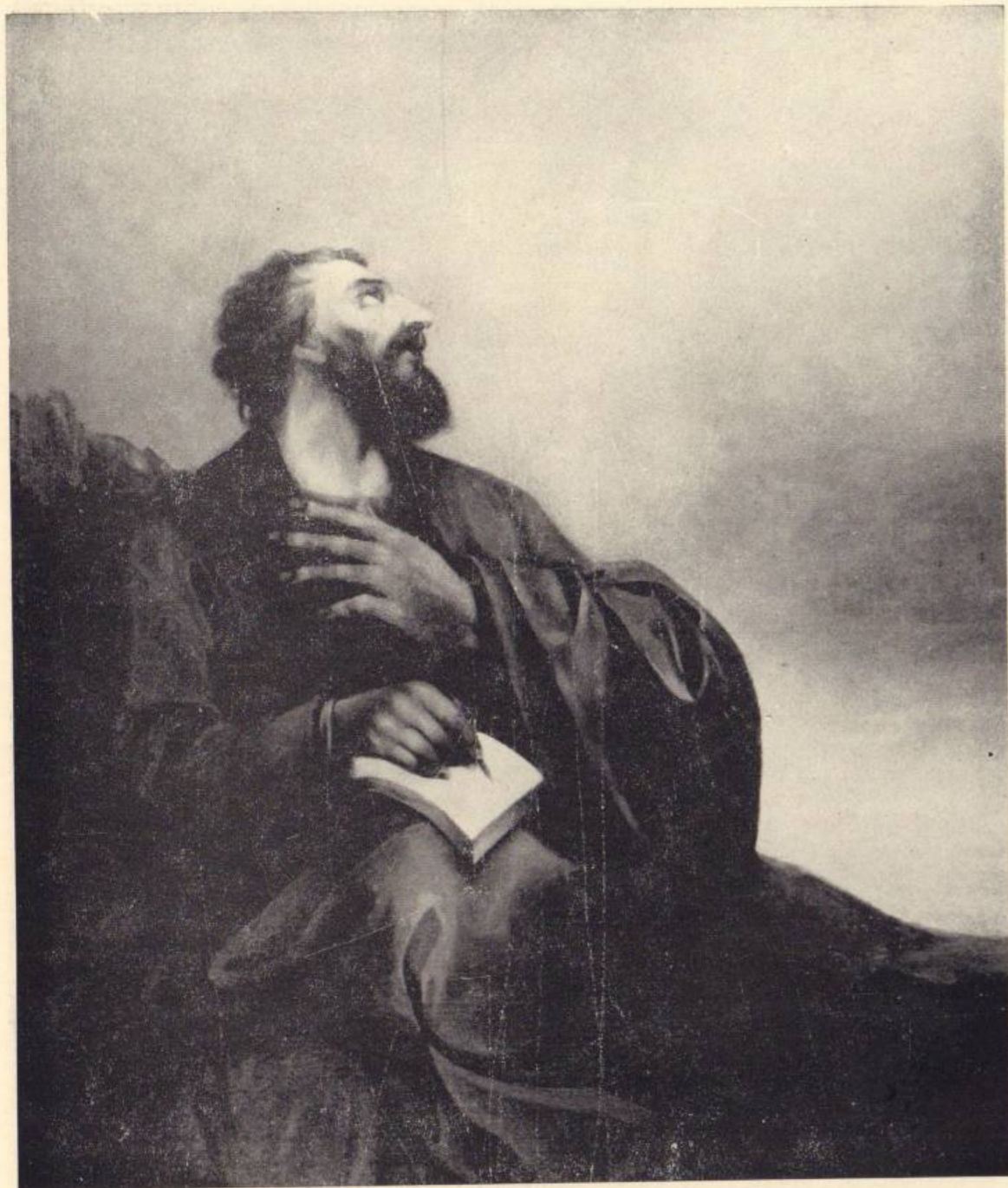
54. ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ, Պրոֆեսոր Վ. Ն. Կարապետի դիմանկարը



55. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Գեներալ Վ. Բեբուովի դիմանկարը



56. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Մելիք Աղամյանի դիմանկարը



57. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԿԵՐՄԻՍՅԱՆ. ՄԼԵՐՈՎ Մաշտոց



58. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԿԵՐՄԻՍՅԱՆ. Կարգիկոս Կերես Աշտարակցի



59. ՄՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Աճեալտ կնոջ դիմանկար

Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Մինաս Զուղայեցու Հալեպում գտնվելու և եվրոպացի նկարչի մոտ կրթություն ստանալու մասին  
 2. Գարրիելյանը պատմագիր Ա. Դավրիժեցուց մեղքերում անելով, իր «Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն» աշխատության մեջ (2-րդ հատոր, էջ 266), զրաբարից սխալ է թարգմանել «անդ եզիտ դայր ոմն պատկերահան վարպետ» նախադասությունը, «եզիտ դայր» բառերը կարդալով Եղիազար և այդպիսով հաստատելով, որ դա Մինասի ուսուցչի անունն է: Ցավոք սրտի, առ այսօր ոչ մի աղբյուրի մեջ չի հայտնաբերված Մինասի ուսուցչի անունը և նրա ով լինելը: Ծիշտ չէ 2. Գարրիելյանի ենթադրությունը նաև Մինասի ուսուցչի ֆրանսիացի լինելու մասին, որովհետև Դավրիժեցու մոտ «ֆրանկ» բառը գործածված է եվրոպացի իմաստով:

2. Վ. Պարսամյանի «Հայ ուսական հարաբերությունները 17-րդ դարում» գրքում (1953 թ., Երևան, էջ 66) հրատարակված փաստաթղթերում իրոք կա հիշատակված Աստվածատուր Սալթանյանի նկարած «Խորհրդավոր ընթրիքը», որը նվիրվել է Ալեքսեյ Միխայլովիչին, բայց հայերեն բնագրում հիշատակված է միայն Նյուիթը՝ պղինձը, որի վրա նկարված է եղել: Տեքստի թարգմանության հեղինակը մտածելով, որ էթն նկարը պղնձի վրա է, ապա փորագրություն է փորագրել բառը և ստացվել է, որ Սալթանյանը զբաղվել է և օֆորտով: Առայժմ տվյալներ չկան հաստատելու, որ Հայաստանում 17-րդ դարում օֆորտի

տեխնիկան հայտնի եղած լինի, շնայած մետաղի վրա փորագրելու տեխնիկան Հայաստանում շատ ավելի վաղ հայտնի է եղել: Դա կարող էր կատարված լինել ձիթաներկերով, մանավանդ, որ Սալթանյանին լավ ծանոթ էր օլիֆ պատրաստելու եղանակը: Իսկ պղնձի վրա փորագրված նկարը չէր կարելի մատուցել առանց թղթի վրա արտատպելու:

3. 1667 թվականի պարիզին, Ալեքսեյ Միխայլովիչ կայսրին գրած Աստվածատուր Սալթանյանի աղբյուրագրում ասված է՝ «Մեծ գ թագավորի ցուցումով ես մեկնեցի քեզ մոտ—Մոսկվա, կատարելու քո բոլոր զեղանկարչական գործերը և աշխատեցի ութ տարիս Այժմ քո ցուցմունքով մնացի քեզ մոտ, ծառայելու և աշխատելու հավերժ, և սիրելով սուրբ ուղղափառ քրիստոնեական հավատը, թողնելով իմ երկիրը, Յորս, մորս և իմ ամբողջ ցեղը, կնքվեցի ուղղափառ հավատի»:

4. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին 5—6-րդ դարերի ճարտարապետական հուշարձան էր: Գտնվում էր Խ. Աբովյանի և 2. Թումանյանի անվան ներկա փողոցների հատման վայրում, «Մոսկվա» ամառային կինոթատրոնի տեղը:

5. 1938 թվականին որոշ եկեղեցիներ փակվեցին և զբանջ գույրի այն մասը, որը ներկայացնում էր պատմական, զեղարվեստական արժեք, հանձնվում էր թանգարաններին: Այդ առթիվ կազմված էր հատուկ հանձնաժողով, որի մեջ մտնում էի և ես, որպես պետական

պատկերասրահի ներկայացուցիչ: Տարբեր եկեղեցիներից ընտրվեցին որոշ նկարներ և տեղափոխվեցին Պետական պատկերասրահ:

6. «Ետրոզրգավոր ընթրիքը» բազմաթիվ այլ եկեղեցական պատկերների հետ Պետական պատկերասրահ էր տեղափոխվել էջմիածնից և գտնվում էր չափազանց քայքայված վիճակում: Կտավը փոխել էր. դառնալով այնքան փխրուն, որ փշրվում էր, կողքերից կտրվել էր, մեջտեղից պատուվել, իսկ պատկերն այնքան էր սևացել, որ աշակերտների դեմքերը հաղիվ էին նըշմարվում: Պատկերասրահի վերանորոգիչ Վարդգես Բաղդասարյանի ջանքերով 1967 թվականին այն ենթարկվեց հիմնական վերանորոգման. նախ ազատվեց իր հին կտավից, տեղափոխվեց նոր կտավի վրա, ապա լավ մարման ենթարկվեց, փրկվելով կորստից:

7. Հողվածագիրը կամ թյուրիմացության մեջ է՝ համարելով Հակոբ Հովնաթանյանին վրացական Ռաֆայել կամ, բառ երևույթին, ալդպես է անվանել, նկատի ունենալով, որ նա աշխատել է Քիֆլիսում:

8. Միշևակու դիմանկարը գտնվում է Հայաստանի Պետական պատկերասրահում. ձեռք է բերված անցյալում Քիֆլիսում ապրող բժիշկ Նավասարդյանից, որի վկայությամբ Միշևակին ազգությամբ հղել է լեհ, աքսորված Կովկաս, Լեհաստանում տեղի ունեցած ապստամբությունից հետո, 1855 թվականին: Մտալի է ռուսական բանակում: Միշևակու աղջիկը հղել է Նավասարդյանի հարսը, որից էլ դիմանկարը անցել է Նավասարդյանին:

9. Ստեփանոս ներսիսյանը թեպետ մամուլում հիշատակվում է երևանցի, բայց զա ճիշտ չէ: Նա ծնվել է Էրզրումում, բայց Ռուսաստան գալով, կրթություն ձեռք բերելու նկատառումով ստիպված է հղել թաքցրել իր թուրքահայաստանցիությունը և ծննդավայրը, որպեսզի իրավունք ստանա սովորելու ռուսական ակադեմիայում:

10. «Նորին պայծառափայլություն Կովկասյան փոխարքա իշխան Միխայիլ Սեմյոնովիչ Վորոնցովին, նկարիչ Ներսիսյանից խնդրագիր»:

Ցանկանալով ընդունվել ծառայության Քիֆլիսի նահանգային դիմնադիսյում գծանկարի ուսուցչի ազատ տեղում, սրան կից ներկայացնելով Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի ատեստատը, համարձակվում եմ խոնարհարար խնդրելու Ձերդ պայծառափայլությանը՝ որոշելու ինձ գծանկարի ուսուցիչ Քիֆլիսի նահանգական դիմնադիսյում:

Մնված Երևանում, նկարիչ Ներսեսով:  
Ս. Պետերբուրգ, 12 ապրիլի, 1846 թ.:

Ապրում եմ մեծ Սաղովայա փողոցում Օրդոնանա Հատուկ մոտ, տիկին Ցակովկայի տանը, ակադեմիկոս Ալվազովսկու տանը:

Պատասխանը.— 29 մայիսի 1846 թ.  
«Նկարիչ պ. Ներսեսովին. Մեզ է ուղարկված Կովկասյան փոխարքային Ձեր գրած խնդրագիրը, որոշելու Ձեզ Քիֆլիսի դիմնադիսյում գծանկարի ուսուցչի բացված պաշտոնում: Նորին պայծառափայլության հանձնարարությամբ պատիվ ունեմ իրազեկ պահելու Ձեզ, որ Ձեր խնդիրը չի կարող բավարարվել այդ պաշտոնը գրավված լինելու պատճառով: Ատեստատը վերագրված է:

Գիրեկտոր՝ Սաֆոնով:

11. «Ուզոլինոն բանտում» նկարի արտատպումներից երկուսը գտնվում են Հայաստանի Պետական պատկերասրահում: Գրանցից մեկը ավարտված է, մյուսը անավարտ և էսքիզի տպավորություն է թողնում: Առաջինի ետևի էջին, ավելի ուշ ժամանակ, կապույտ թանաքով մակագրված է ռուսերեն՝ «Մորոզովը բանտում»: Երկրորդի վրա, Քաթանյանի որդու՝ Ա. Քաթանյանի ձեռքով, մակագրված է ռուսերեն. «Այս աշխատանքը սկսված է և չի ավարտված իմ հոր՝ Իվան Բաբանիչ Քաթանյանիցի կողմից 1849—1854 թթ»: Հավանաբար, հիշյալ նկարը փորագրության է վերածված պրոֆեսոր Ուտկինի աշակերտ Լախտինի նկարից, Գանթեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմից ընտրված «Ուզոլինոն բանտում» թեմայով:

12. «Մաղիկ» պատկերազարդ շաբաթաթերթ, տղոց բաժին. Պոլիս, 1907 թ. Ժ տարի: Ուղերձ առ Ումես Պեյլատա:

Յ Ո Ւ Յ Ա Կ

Օ Գ Տ Ա Գ Ո Ր Ծ Վ Ա Ծ Գ Բ Ա Կ Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ա Ն

Առաքել Գավրիլեցի. Պատմություն. Վաղարշապատ, 1896 թ.:

Հարություն Տեր-Հովնանյանց. Պատմություն նոր Զուգայու. հատ. 1, 2. նոր Զուգա, 1880 թ.:

Խաչատուր արևիկա Զուգայեցի. Պատմություն պարսից, ԺԸ դար. Վաղարշապատ, 1905 թ.:

Հ. Ղ. Ինճիկյան. Աշխարհագրություն չորից մասանց աշխարհի. մասն Ա. հատոր Ա. (նոր Հայաստան). Վենետիկ, 1806 թ.:

Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատյանց. նկարագիր ս. Կարապետի վանքից Երնջակա և շրջակայից նորա. Քիֆլիս, 1904 թ.:

Ղ. Ալիշան. Այրարատ. Վենետիկ, 1901 թ.:

Ղ. Ալիշան. Միսական. Վենետիկ, 1893 թ.:

Հովնան Լեպիսկոպոս Շանխարունյան. Ստորագրություն Կաթուղիկի էջմիածնի և հինգ զավառացի Արարատա. հատ. 1, 2. էջմիածին, 1842 թ.:

Ներսես Աղիկյան. Հովնաթան Նազար և Նազար Հովնաթանյանը և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունը. Վիեննա, 1911 թ.:

Սիմեոն կարողիկոս երևանցի. Զամբու, Վաղարշապատ, 1873 թ.:

Մսեր Մսերյանց. Պատմություն կաթողիկոսաց էջմիածնի. Մոսկվա, 1876 թ.:

Մաղափա արքեպիսկոպոս Օրմանյան. Համապատում. Պոլիս, 1911 թ.:

Մաղափա արքեպիսկոպոս Օրմանյան. Ազգասպասում. Պոլիս, հ. 1, 2, 3, 1960 թ.:

Միխայիլ վարդապետ Չամչյան. Պատմություն հայոց.

հատ. Ա, Բ, Գ, Վենետիկ, 1876 թ.:

Գրիգոր ավագ Գանա Աղանյան. Գրիգոր հայոց պատմության. Ա, Բ, Գ, Կ. Քիֆլիս, 1899 թ.:

Հ. Ս. Էփրիկյան. Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան. Վենետիկ, ս. Վաղար. հ. Ա. 1902 թ., հ. Բ, 1907 թ.:

Սահակ վարդապետ Ասովաժատյան. Պատկերացույց հավաքածու մասնավոր հնությունաց Մայր աթոռ ս. էջմիածնի և շրջակայից. պրակ Ա. Վաղարշապատ, 1910 թ., պրակ Բ. Երուսաղեմ, 1913 թ.:

Ա. Չոպանյան. Նազար Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը. Փարիզ, 1910 թ.:

Կ. Տեր Մկրտչյան. «Արարատ» 1899 թ.:

Կ. Աբով. Գ. Սունդուկյան. Երևան, 1953 թ.:

Կ. Առնյան. Աշուղները և նրանց արվեստը. Երևան, 1944 թ.:

Կ. Առնյան. Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը. Երևան, 1946 թ.:

Ս. Ավետիսյան. Հայ նկարիչները և բանաստեղծները. (Յրանսերեն). Կահիրե, 1959 թ.:

Մ. Մկրտչյան. Նազար Հովնաթան. Երևան, 1957 թ.:

Չեռագիր № 3628 (4426), 1682 թ., Երևանի մատենադարան:

Չեռագիր № 4426. 1765 թ., Երևանի մատենադարան:

Չեռագիր № 8645, 1720 թ., Երևանի մատենադարան:

Չեռագիր № 1533, 1729—1730 թ., Երևանի մատենադարան:

Չեռագիր № 2162—Բարոզգիրք. Երևանի մատենադարան:

Հյուսիսավայլ. ամսագիր. Մոսկվա, 1860 թ.:  
 Մեղու Հայաստանի. լրագիր. Քիֆլիս, 1860 թ.:  
 Արձագանգ. լրագիր. Քիֆլիս, 1886 թ., № 43, 1892 թ.:  
 Քաղավեպ. ամսաթերթ. Վենետիկ, 1907 թ.:  
 Բանասեր, ամսաթերթ, Պարիս, 1905 թ.:  
 «Մշակ». լրագիր. Քիֆլիս, 1884 թ., № 41:  
 Տարագ. շաբաթաթերթ-ամսագիր. Քիֆլիս, 1892, 1902,  
 1912 թթ.:  
 Լուսն. ամսագիր. Քիֆլիս, 1898 թ., № 1:  
 Մասիս. լրագիր. Պոլիս, 1905 թ., թիվ 5:  
 Մաղիկ. շաբաթաթերթ. Ի տարի. Պոլիս, 1902 թ.:  
 Արատ. ամսագիր էջմիածնի. Վաղարշապատ,  
 1901 թ., 1917 թ.:  
 Անանիտ. ամսագիր. Փարիզ, 1911 թ., 1937 թ.:  
 Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմու-  
 յուն, հ. 2, Երևան, 1946 թ.:

№ 5-6, 1939 թ., №1-2:  
 Հանդես ամսօրյա. ամսաթերթ. Վիեննա, 1911-  
 1912 թ.:  
 Գեղարվեստ. ամսագիր. Քիֆլիս, 1917 թ. № 6. 1921 թ.,  
 № 7:  
 Տեղեկագիր ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի.  
 1948 թ., № 4:  
 Խորհրդային արվեստ. ամսագիր. Երևան, 1938 թ.:  
 Հայ ժողովրդի պատմություն. 1 մաս, 1951 թ., 2 մաս,  
 1957 թ., Երևան:  
 Հայ գրականության պատմություն. 2 գիրք. Երևան,  
 1951 թ.:  
 Սովետական գրականություն և արվեստ. Երևան,  
 1953 թ., № 11:  
 Լևոն, Հայոց պատմություն, հ. 2,3. Երևան, 1946 թ.:

Б. Денике—Живопись Ирана, Москва, 1938 г.  
 Проф. В. Парсмян—Армяно-русские отношения  
 в XVII в., Ереван, 1953 г.  
 Журнал Старые годы, Москва, 1907 г., март.  
 И. Грабарь—История русского искусства, Выпуск  
 22, Москва, 1916 г.  
 А. Леонов—С. Ушаков, Москва, 1945 г.  
 Е. Овчинникова—Портрет в русском искусстве  
 XVII в., Москва 1955.  
 Ш. Амиранашвили—История грузинского искус-

ва. Москва, 1963 г.  
 Очерки по истории искусства Армении. Москва,  
 1939 г.  
 Г. Гоян—2000 лет армянского театра, т. I, II,  
 Москва, 1952.  
 Мгебришвили—Теркулова. Каталог выставки ко-  
 пий фресок дворца Шах-Аббаса I Али Капу в  
 Исфагане. Москва-Тбилиси, 1934.  
 С. И. Кондаков. Список русских художников  
 Петербург, 1914.

Պ Ա Տ Կ Ե Ր Ե Ն Ե Ր Ի 5 Ո Ւ Յ Ա Կ

1. Ստեփանոս Անացի. Ավետոյ հրեշտակ: էջմիածնի հավաքածու:
2. Ստեփանոս Անացի. Ավետրեկալ Մարիամ: էջմիածնի հավաքածու:
3. Ստեփանոս Անացի. Քրիստոսը Գեթսեմանիում աղոթելիս: էջմիածնի հավաքածու:
4. Ստեփանոս Անացի. Պետրոս առաքյալը: էջմիածնի հավաքածու:
5. Ստեփանոս Անացի. Հակոբ առաքյալը: էջմիածնի հավաքածու:
6. Ստեփանոս Անացի. Թաղեոս առաքյալը: էջմիածնի հավաքածու:
7. Ստեփանոս Անացի. Պողոս առաքյալը: էջմիածնի հավաքածու:
8. Ստեփանոս Անացի. Ս. Շմավոն: էջմիածնի հավաքածու:
9. Նազաշ Հովնարան. Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
10. Նազաշ Հովնարան. Քրիստոսի մկրտությունը: էջմիածնի հավաքածու:
11. Նազաշ Հովնարան. Ոտնվա: էջմիածնի հավաքածու:
12. Նազաշ Հովնարան. Խորհրդավոր բնթրիք: էջմիածնի հավաքածու:
13. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Հայկ Նահապետ: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
14. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Տրդատ, Աշխեն, Խորովիդուխտ: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
15. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Ս. Պայանե: էջմիածնի հավաքածու:
16. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Ս. Հոփսիմի: էջմիածնի հավաքածու:
17. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Մուսք Երուսղեմ: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
18. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Իսահակի զոհաբերումը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
19. Հակոբ Հովնարանյան (ավագ). Տիրամայրը տասներկու առաքյալներին հետ: էջմիածնի հավաքածու:
- 19 ա. Հակոբ Հովնարանյան. Տիրամայրը մանկան հետ: էջմիածնի հավաքածու:
20. Հովնարան Հովնարանյան. Ննջում Տիրամոր: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
21. Հովնարան Հովնարանյան. Մոգերի երկրպագում: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
22. Հովնարան Հովնարանյան. Գրիգոր Լուսավորչի թաղումը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:



23. Հովնարան Հովնարանյան. Տիրամոր թագադրումը: Էջմիածնի հավաքածու:
24. Հովնարան Հովնարանյան. Քրիստոսի երևալը աշակերտներին: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
25. Հովնարան Հովնարանյան. Մովսես Խորենացի: Էջմիածնի հավաքածու:
26. Հովնարան Հովնարանյան. Գրիգոր Տաթևացի: Էջմիածնի հավաքածու:
27. Հովնարան Հովնարանյան. Գարրիել Ներշտակապետ: Էջմիածնի հավաքածու:
28. Հովնարան Հովնարանյան. Գ. Ճավճավաձևի գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
29. Հովնարան Հովնարանյան. Գ. Ճավճավաձևի կնոջ գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
30. Հովնարան Հովնարանյան. Վրաց թագուհի Գարեշանի գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
31. Մկրտում Հովնարանյան. Իրակլի 2-րդի ազդիս՝ Քեկլեի գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
32. Մկրտում Հովնարանյան. Կանացի գիմանկար: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
33. Մկրտում Հովնարանյան. Տատիկ և թոռնիկ: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
34. Մկրտում Հովնարանյան. Անդրոնիկաշվիլի: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
35. Մկրտում Հովնարանյան. Կանացի գիմանկար: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
36. Մկրտում Հովնարանյան. Մերունի Գուրգենի կյանքի գիմանկարը: Լենինգրադ. մասնավոր հավաքածու:
37. Մկրտում Հովնարանյան. Շուշանիկ Գուրգենի կյանքի գիմանկարը: Լենինգրադ. մասնավոր հավաքածու:
38. Աննայո նկարիչ. Քաղնու առաքյալը: Էջմիածնի հավաքածու:
39. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Տիրացու Ա. Սարգսյանի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
40. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Մելիքովայի գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
41. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Նատալիա Թեոմյանի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
42. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Մովսես Լիլիպարյանի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:

43. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Աննայոնի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
44. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Գրիգոր Մշակու գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
45. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր): Գևորգ Քարաչյանի գիմանկարը: Մոսկվա, Արևելքի ժողովուրդների արվեստի պետական թանգարան:
46. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցի: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
47. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Թ. Փիրազյանի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
48. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Մելիքովի գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
49. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Աննայո պաշտոնյա համազգեստով: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
50. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Նինա Ցիցիշվիլի: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
51. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Աննայո կնոջ գիմանկարը: Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու:
52. Աղարոն Հովնարանյան. Պ. Պետրոսյանի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
53. Աղարոն Հովնարանյան. Մ. Ս. Վորոնցովի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
54. Աղարոն Հովնարանյան. Պրոֆեսոր Վ. Ն. Կարպովի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
55. Ստեփանոս Ներսիսյան. Գեներալ Վ. Բերուտովի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
56. Ստեփանոս Ներսիսյան. Մելիք Աղամյանի գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
57. Ստեփանոս Ներսիսյան. Մեսրոպ Մաշտոց: Էջմիածնի հավաքածու:
58. Ստեփանոս Ներսիսյան. Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցի: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:
59. Ստեփանոս Ներսիսյան. Աննայո կնոջ գիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու:

Գ Ո Ւ Ն Ա Վ Ո Ր Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր

- |   |  |
|---|--|
| I. Ստեփանոս Անացի. Տիրամայրը մեծած Քրիստոսը գրկում և լսթ սուր իր սրտում | VII. Աննայո նկարիչ. Խորհրդավոր ընթրիք                          |
| II. Ստեփանոս Անացի. Տիրամայրը նշանակներով                               | VIII. Աննայո նկարիչ. Տիրամայրը մանկան հետ                      |
| III. Նազաշ Հովնարան. Սուրբ հոգու գալուստը                               | IX. Հակոբ Հովնարանյան. (կրտսեր). Շուշանիկ Նա-գիրյանի գիմանկարը |
| IV. Հակոբ Հովնարանյան. (ավագ) Տիրամայրը մանկան հետ                      | X. Հակոբ Հովնարանյան (կրտսեր). Աննայո մարդու գիմանկար          |
| V. Հովնարան Հովնարանյան. Քրիստոսի խաչելու-թյունը                        | XI. Աղարոն Հովնարանյան. Պ. Աղզամոնյանի գիմանկարը               |
| VI. Հովնարան Հովնարանյան. Քաղակիր Աստվածածին.                           | XII. Ստեփանոս Ներսիսյան. Խնջուր Քուս գետի ափին                 |

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Степанос Леаци. Ангел из «Благовещения». Собрание Эчмиадзина.
2. Степанос Леаци. Мария из «Благовещения». Собрание Эчмиадзина.
3. Степанос Леаци. Христос в Гетсиманском саду. Собрание Эчмиадзина.
4. Степанос Леаци. Апостол Петр. Собрание Эчмиадзина.
5. Степанос Леаци. Апостол Яков. Собрание Эчмиадзина.
6. Степанос Леаци. Апостол Татевос. Собрание Эчмиадзина.
7. Степанос Леаци. Апостол Павел. Собрание Эчмиадзина.
8. Степанос Леаци. Святой Шмавон. Собрание Эчмиадзина.
9. Нагаш Овнатан. Явление Христа ученикам. Собрание картинной галереи Армении.
10. Нагаш Овнатан. Крещение Христа. Собрание картинной галереи Армении.
11. Нагаш Овнатан. Омовение ног. Собрание Эчмиадзина.
12. Нагаш Овнатан. Тайная вечеря. Собрание Эчмиадзина.
13. Акоп Овнатанян (старший). Патриарх Айк. Собрание картинной галереи Армении.
14. Акоп Овнатанян (старший). Трдат, Ашхен, Хосровидухт. Собрание картинной галереи Армении.
15. Акоп Овнатанян (старший). Святая Гаяне. Собрание Эчмиадзина.
16. Акоп Овнатанян (старший). Святая Ршхсима. Собрание Эчмиадзина.
17. Акоп Овнатанян (старший). Выезд в Иерусалим. Собрание картинной галереи Армении.
18. Акоп Овнатанян (старший). Жертвоприношение Исаака. Собрание картинной галереи Армении.
19. Акоп Овнатанян (старший). Богоматерь с 12-ю апостолами. Собрание Эчмиадзина.
- 19а. Акоп Овнатанян (старший). Богоматерь с младенцем (деталь). Собрание Эчмиадзина.
20. Овнатан Овнатанян. Успение Богоматери. Собрание картинной галереи Армении.
21. Овнатан Овнатанян. Поклонение волхвов. Собрание картинной галереи Армении.
22. Овнатан Овнатанян. Погребение Григория Просветителя. Собрание картинной галереи Армении.
23. Овнатан Овнатанян. Коронование Богоматери. Собрание картинной галереи Армении.
24. Овнатан Овнатанян. Явление Христа ученикам. Собрание картинной галереи Армении.

25. Овнатан Овнатанян. Моисей Хоренский. Собрание Эчмиадзина.
26. Овнатан Овнатанян. Григор Татэвацц. Собрание Эчмиадзина.
27. Овнатан Овнатанян. Архангел Гавриил. Собрание Эчмиадзина.
28. Овнатан Овнатанян. Портрет Г. Чавчавадзе. Собрание музея искусств Грузии.
29. Овнатан Овнатанян. Портрет жены Г. Чавчавадзе. Собрание музея искусств Грузии.
30. Овнатан Овнатанян. Портрет грузинской царицы Дареджан. Собрание музея искусств Грузии.
31. Мкртум Овнатанян. Портрет дочери Ираклия II Текле. Собрание музея искусств Грузии.
32. Мкртум Овнатанян. Женский портрет. Собрание музея искусств Грузии.
33. Мкртум Овнатанян. Бабушка и внук. Собрание музея искусств Грузии.
34. Мкртум Овнатанян. Андрониканавили. Собрание музея искусств Грузии.
35. Мкртум Овнатанян. Женский портрет. Собрание музея искусств Грузии.
36. Мкртум Овнатанян. Портрет старика Гургенбекия. Ленинград, частное собрание.
37. Мкртум Овнатанян. Портрет Шушааник Гургенбекия. Ленинград, частное собрание.
38. Неизвестный художник. Апостол Тадевос. Собрание Эчмиадзина.
39. Акоп Овнатанян (младший). Портрет дьякона А. Саркисяна. Собрание картинной галереи Армении.
40. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Меликовой. Собрание музея искусств Грузии.
41. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Наталли Теумян. Собрание картинной галереи Армении.
42. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Мовсеса Дилипаряна. Собрание картинной галереи Армении.
43. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Анаяна. Собрание картинной галереи Армении.
44. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Григория Мишевского. Собрание картинной галереи Армении.
45. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Геворка Караджяна. Собрание музея искусств восточных народов в Москве.
46. Акоп Овнатанян (младший). Католикос Нерсес Аштаракеци. Собрание картинной галереи Армении.
47. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Т. Пирадяна. Собрание картинной галереи Армении.
48. Акоп Овнатанян (младший). Портрет Меликова. Собрание музея искусств Грузии.
49. Акоп Овнатанян (младший). Неизвестный чиновник в мундире. Собрание музея искусств Грузии.
50. Акоп Овнатанян (младший). Нина Ццешвили. Собрание музея искусств Грузии.
51. Акоп Овнатанян (младший). Портрет неизвестной женщины. Собрание музея искусств Грузии.
52. Агафон Овнатанян. Портрет П. Петросяна. Собрание картинной галереи Армении.
53. Агафон Овнатанян. Портрет М. С. Воронцова. Собрание картинной галереи Армении.
54. Агафон Овнатанян. Портрет профессора В. Н. Карпова. Собрание картинной галереи Армении.
55. Степанос Нерсесян. Портрет генерала В. Бембутова. Собрание картинной галереи Армении.
56. Степанос Нерсесян. Портрет Мелик-Адамяна. Собрание картинной галереи Армении.
57. Степанос Нерсесян. Месроп Маштоц. Собрание Эчмиадзина.
58. Степанос Нерсесян. Католикос Нерсес Аштаракеци. Собрание картинной галереи Армении.
59. Степанос Нерсесян. Портрет неизвестной женщины. Собрание картинной галереи Армении.

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. **Степанос Леаци.** Богоматерь с телом Христа и семь мечей в сердце.  
Собрание картинной галереи Армении.
2. **Степанос Леаци.** Богоматерь с символами.  
Собрание картинной галереи Армении.
3. **Нагаш Овнатан.** Сошествие святого духа.  
Собрание картинной галереи Армении.
4. **Акоп Овнатанян (старший).** Богоматерь с младенцем.  
Собрание картинной галереи Армении.
5. **Овнатан Овнатанян.** Распятие Христа.  
Собрание картинной галереи Армении.
6. **Овнатан Овнатанян.** Богоматерь с короной.  
Собрание картинной галереи Армении.
7. **Неизвестный художник.** Тайная вечеря.  
Собрание картинной галереи Армении.
8. **Неизвестный художник.** Богоматерь с младенцем.  
Собрание картинной галереи Армении.
9. **Акоп Овнатанян (младший).** Портрет Шушаник Надирия.  
Собрание картинной галереи Армении.
10. **Акоп Овнатанян (младший).** Портрет неизвестного.  
Собрание картинной галереи Армении.
11. **Агафон Овнатанян.** Портрет П. Ахзамаяна.  
Собрание картинной галереи Армении.
12. **Степанос Нерсесян.** Пикник на берегу Куры.  
Собрание картинной галереи Армении.

Բ Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն

Հեղինակի կողմից . . . . .	3	Հովնարան Հովնարանյան . . . . .	98
Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն Գ Լ Ո Ի Ն		Մկրտում Հովնարանյան . . . . .	125
XVII—XVIII դարերի կերպարվեստը . . . . .	5	Ե Ր Կ Ր Ո Ր Գ Գ Լ Ո Ի Ն	
Կերպարվեստի զարգացումը հայկական դադիս- չախնեքում և Արևելյան Հայաստանում . . . . .	6	XIX դարի արվեստը մինչև 60-ական թվական- ները . . . . .	142
Մինաս Զուղայեցի . . . . .	10	Հակոբ Հովնաթանյանը և դիմանկարային ժանրի զարգացումը . . . . .	144
Հովնանենս Մեֆուզ . . . . .	22	Աղարոն Հովնարանյան . . . . .	170
Ստեփանոս Անացի . . . . .	29	Ստեփանոս Լեւսիյան . . . . .	175
Աստվածատուր Սալբանյան . . . . .	42	Հովնանենս Քարանյան . . . . .	187
Տիրացու Հովնանենս . . . . .	48	Գեղանկարչությունը Արևմտյան Հայաստանում . . . . .	190
Հովնաթանյանների դպրոցը XVIII դարի հայ- կական գեղանկարչության մեջ . . . . .	55	Ումեռ Բեյզադ . . . . .	191
Նաղաչ Հովնարան . . . . .	55	Արահամ Սաֆայան . . . . .	199
Հակոբ և Հարություն Հովնարանյաններ . . . . .	81	Պետրոս Մարյան . . . . .	200

