

ԱՍՏՎԱԾԱՇՈՒՆՉԸ XVII-XVIII ԴԱՐԵՐԻ ՀԱՅ
ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

XVII-XVIII դարերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ խոշոր իրադարձությունների ու վերափոխումների, միջնադարից նոր ժամանակներին անցնելու ժամանակաշրջան են և շրջադարձային եղանակով նաև հայ գեղանկարչության համար:

XVII-XVIII դարերի գեղանկարչությունը, նոր իմաստավորում ստանալով, մոտեցավ հաստոցային նկարչության սկզբունքներին, կտրվեց մանրանկարչությունից: Չնայած նրան որ ժանրեր (բնանկար, դիմանկար), ի հայտ են գալիս նոր թեմաներ, իսկ ավանդականներն էլ (մասնավորաբար կրոնական թեմատիկան) նոր մեկնաբանություն են ստանում: Այս շրջանից աշխարհիկ բովանդակությամբ նկարներ համարյա չեն դիմացել ժամանակի փորձությանը: Հիմնականում պահպանվել են այն աշխատանքները, որոնք կապված են այս կամ այն ձևերով հուշարձանի հետ (եկեղեցիներ, վանքեր): Այս է պատճառը, որ պահպանված և մեզ հասած աշխատանքների (հիմնականում որմնանկարներ) գերակշիռ մասն ունի կրոնական բովանդակություն, արված է աստվածաշնչյան թեմաներով: Եվ այս հաղորդումն էլ նպատակ չունի թվարկել XVII-XVIII դարերի գեղանկարչական ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժանիքները, այլ՝ ներկայացնել նրանցում կրոնական թեմատիկայի ինքնատիպ մեկնաբանությունները ժամանակի նկարիչների կողմից:

Պատմաքաղաքական պայմանների բերումով XVII-XVIII դարերի հայ մշակույթը զարգացել է ոչ միայն բուն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս՝ հայկական գաղթօջախներում (Իրան, Թուրքիա, Հնդկաստան և այլուր): Ավելին, Նոր Ջուղայի (Իրան) նկարչական արվեստի ծաղկումը կապված է հենց XVII-XVIII դարերի հետ: Նոր Ջուղայի այդ շրջանի նկարչությունից պահպանվել են բավական թվով աշխատանքներ Ամենափրկչի եկեղեցում, Քանգարանում, նաև մասնավոր հավաքածուներում: Այս շրջանում է այստեղ ապրել ու ստեղծագործել տաղանդավոր նկարիչ Մինասը, որը հայտնի է մեզ Մինաս Ջուղայեցի անունով: Ա.Դավրիժեցին, խոսելով Մինասի մասին, թվում է. «Եվ որովհետև խիստ հմուտ էր արվեստի վայելչակերտ, գեղեցկատիպ, չքնադատես հորինվածքին, ջուղայեցի մեծամեծերը նրան տանում էին նախշելու և պատկերազարդելու իրենց ապարանքներն ու տները»¹: Դավրիժեցու նկարագրությունից պարզ է դառնում, որ Մինասն իր ժամանակակիցների մեջ գերակշիռ դեր է ունեցել: Նկարչի վրձնին են պատկանում Նոր Ջուղայի Ամենափրկչի վանքի մատենադարան-թանգարանում եղած գործերը՝ «Տիրամայրը և մանուկ Հիսուսը», «Տիրամայրը, երեք հովիվներն ու մի կին» փոքրածավալ նկարները: Սակայն, ի տարբերություն Մինասի, որը ստեղծագործել է հիմնականում աշխարհիկ թեմաներով, Նոր Ջուղայում ապրել է նաև մեկ այլ նկարիչ՝ Հովհաննես Մրքուզը, որը բացառապես ստեղծագործել է կրոնական թեմաներով: Խ.Ջուղայեցին Հ.Մրքուզին անվանում է «տիեզերալույս վարդապետ»²: Նոր Ջուղայի պատմության հեղինակը վկայում է այն մասին, որ Ամենափրկչի նկարազարդման աշխատանքներին մասնակցել է նաև Հ. Մրքուզը: Նրա որմնանկարները տեղավորված են գմբեթի թմբուկի վրա և ութ լուսամուտների մեջտեղում: Ամենափրկչի բեմի աջ կողմի պատին նկարիչը պատկերել է խաչին պատկած մանուկ Քրիստոսին, իսկ նրա կողքին Մարիամն է: Մայիտակաթույր ամպերի միջից երևացող Տերը օրհնում է նրանց: Նկարիչը զգալի տեղ է հատկացրել նաև իրերին (խաչելության գամեր, գեղարդ, մոմակալ և այլն), որոնցով հետո տանջելու էին Միածնին: Ուշագրավ են նաև Նոր Ջուղայի Աստվածածնի եկեղեցու երկու այլ աշխատանքներ, որոնց հեղինակը, Հ. Տեր-Հովհանյանցի կարծիքով, նույնպես Մրքուզն է: Դրանցից

¹ Խ. արեղայի Ջուղայեցույ Պատմութիւն Պարսից, Վաղարշապատ, էջ 156, տե՛ս նաև Ա. Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1884, էջ 410:

² Հ. Տ եր- Հ ո վ հ ա ն յ ա ն ց, Պատմություն Նոր Ջուղայո, հ 2, 1880, էջ 192:

մեկը պատկերում է Հովհաննես Սկրտչի գլխատումը, իսկ մյուսում Տեղը մանուկ Քրիստոսին հանձնում է Աստվածամորը:

XVII դ. սրբանկարչությունը ծաղկում էր ոչ միայն գաղթօջախներում, այլև բուն Հայաստանում՝ հատկապես Էջմիածնում: Այս դարի սրբանկարիչներից շատ քիչ աշխատանքներ են մեզ հասել: Դրանք հիմնականում փոքրածավալ սրբապատկերներ են («Աստվածամայր», «Քրիստոսը», «Ավետում», «Խաչելություն» և այլն): Ցավոք, այդ գործերի հեղինակների անունները չեն պահպանվել: Բացառություն է կազմում Ստեփանոս Լեհացին, որի անունը կապված է Էջմիածնի տաճարի նկարագարողումների հետ: Էջմիածնի տաճարի նկարագարողումներում Լեհացու մասնակցության մասին հիշատակում է Հ.Շահխաթունյանը. «Յանենեսին ի սոսա քաջապետ փայլեն շնորհք ձեռաց մեծանուն վարպետին Ստեփանոսի Լեհացույ և քաջ նկարչին հոր Յովնաթանու»³: Ս. Լեհացուց մեզ հասած շատ քիչ քանակությամբ (ուր-Հ.Ակինյան)⁴ աշխատանքներից անգամ զգացվում է, որ նա եղել է ժամանակի զարգացած ու տաղանդավոր նկարիչներից մեկը: Լեհացուն են վերագրվում Հովհաննես Սկրտչի՝ Խորանի մեջ տեղավորված առաքյալների դիմանկարներն ու «Թովմայի թերահավատությունը» պատկերները (Գ.Հովսեփյան)⁵: Աշխատանքները պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Նկարների մտահղացումներն ու կոմպոզիցիաները կրում են իտալական ու Վերածննդի նկարիչների ազդեցությունը. միայն թե Լեհացու առաքյալները հայկականացված են, հատուկ ուշադրություն է դարձված նրանց դիմանկարների կառուցմանը: Նկարչին հաջողվել է ստեղծել մարդկային տարբեր խառնվածքներ: Նրանք բոլորն էլ մեծահասակ են, պատկառելի տեսքով: Առաքյալները պատկերված են իրենց տարբերակիչ նշանակներով (գիրք, թուր, գավազան, բանալիներ), նման չեն վաղ միջնադարի անմարմին ու անարյուն սրբերին: Սրանք կոնկրետ անհատականություններ են՝ օժտված մարդկային հատկանիշներով:

Հատուկ ուշադրության է արժանի «Թովմայի թերահավատությունը» ստեղծագործությունը: Քրիստոսին պատկերելով լուսավոր սպիտակներով՝ նրան հակադրել է մուգ տոներով լուծված Թովմայի ֆիգուրը: Կարմիր թավշյա թիկնոցը ավելի հնչեղություն է հաղորդում Քրիստոսի կերպարին: Լեհացին մեծ ուշադրություն է դարձրել մաև նրանց դիմանկարներին: Քրիստոսը գեղեցիկ է, ազնիվ դիմագծերով, մինչդեռ Թովման խիստ հայկական դիմագծեր ունի՝ թերահավատ և հայտնության փաստից վախվորած հայացքով:

Սակայն XVII-XVIII դարերում բուն Հայաստանում սրբանկարչությունը հիմնականում կապված է Հովնաթանյան նկարիչների հետ: Նրանցից ավագին՝ Նաղաշ Հովնաթանին, վիճակված էր կարևոր դեր խաղալ ոչ միայն կրոնական, այլև ընդհանրապես հայ գեղանկարչության զարգացման գործում: Նրա որդու՝ Հակոբի բանաստեղծությունից երևում է, որ Ն.Հովնաթանը «գիտուն բանի էր», «յոյժ պիտանի», «շնորհալից վարպետ իմաստուն», և Հայաստանում բազում «սրբոց տունք է զարդարել» այդ «շնորհալի ձեռն նկարող սրբոց»: Ե. Մարտիկյանի կարծիքով, Նաղաշի ամենաբեղմնավոր ստեղծագործական շրջանը Էջմիածնում աշխատած տարիներն են՝ 1715-1720 թթ.⁶

Ն. Հովնաթանին է վերագրվում Էջմիածնի տաճարի Ավագ սեղանի ճակատային մասի ձևավորումը, որն ունի պարզ կոմպոզիցիա. կենտրոնում, ինչպես միշտ, Աստվածամայրն է՝ շրջապատված առաքյալներով: Նկարիչը ստեղծել է տասներկու տարբեր բնավորություններ, որոնք թեև հողածիններ են, բայց միաժամանակ տարբերվում են սովորական մահկանացուներից՝ սրբին բնորոշ առինքնող բարեսպաշտությամբ ու կեցվածքով:

³ Հ. Շահխաթունյան, Ստորագրություն կաթողիկե Էջմիածնի և հինգ գաւառացի Արարատայ, հ. Ա, Վաղարշապատ, 1842, էջ 45:

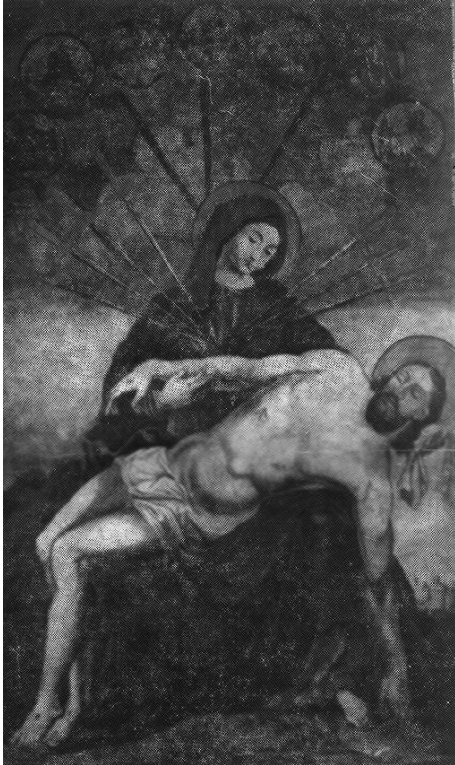
⁴ Հ. Ակինյան, Ստեփանոս վարդապետ Լեհացի, Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1912, էջ 65:

⁵ Գ. Հովսեփյան, Անթիլիաս, 1851, Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դդ., Եր., 1974, էջ 142:

⁶ Ե. Մարտիկյան, Հայ կերպարվեստի պատմություն, հ. Ա, Եր., 1971, էջ 62:

Նաղաշը Աստվածամորն ու առաքյալներին պատկերել է բնանկարի ֆոնի վրա, որը նկարին հաղորդել է նուրբ քնարականություն: Հետաքրքիր է նկարի կոմպոզիցիոն մտահղացումը: Նկարիչը առաքյալներին այնպես է դասավորել, որ Աստվածամայրը ընկալվում է որպես կենտրոնական կերպար: Նկարչի սահուն գունային անցումները, ուժեղ կարմրի և կապույտի համադրումը վարդագույնի և մանուշակագույնի հետ, վկայում են նրա պրոֆեսիոնալ գունային մտածելակերպի մասին: Էջմիածնի Աստվածամոր գեղարվեստական կերպարի ստեղծման մեջ նկարչի համար ստեղծագործական սկզբնաղբյուր է հանդիսացել իտալական Վերածննդի Աստվածամայրը: Բոլորովին այլ է նրա՝ Թեոֆանուս պահպանվող Աստվածամայրը, որը Մ. Ղազարյանի կարծիքով, զուտ տեղական հայ նկարչի ստեղծագործական ինքնուրույնությունն արտահայտող կանացի գեղարվեստական կերպար է⁷:

Նաղաշի գործը շարունակողի և հայ կրոնական գեղանկարչությունը մի նոր աստիճանի բարձրացնողի դերը վիճակված էր Հակոբ ու Հովնաթան Հովնաթանյաններին: Հակոբին վերագրվող բազմաթիվ սրբանկարներից («Մանդուխտ կույսը», «Թաղևուս Առաքյալը», «Ղազարոսի հարությունը») նախապատվությունը տրվում է «Մարիամի յոթ վերքը» կտավին:



Նկ. 1 Հակոբ Հովնաթան, «Տիրամոր յոթ վերքը»

Այսպիսի մեկնաբանությունը, ամենայն հավանականությամբ, նպատակ ունի ավելի հասկանալի, մատչելի դարձնելու որդու տանջանքների պատճառած անապի վշտի, կսկծի չափը: Նկարիչը նշանակները պատկերել է այնպես նրբորեն, որ դրանք ամենևին չեն խանգարում նկարի առանցքը հանդիսացող Մարիամի և Քրիստոսի կերպարներին, այլև ավելի են ամբողջացնում նկարչի մտահղացումը:

Վերածնության նկարիչների օրինակով (Միքելանջելո, «Պիետա»)՝ Հակոբը նույնպես Մարիամին պատկերել է շատ ավելի երիտասարդ՝ բարետես ու նուրբ, գեղեցիկ ու քնքուշ դիմագծերով: Նա նստած է՝ որդուն առած իր ծնկներին և ձախ ձեռքով պահում է խաչից իջած Քրիստոսի անկենդան մարմինը: Նրա ծալքավոր զգեստը՝ շնորհիվ ձախ ոտքի թեթևակի բարձր վիճակի, ստեղծում է մահճի տպա-

տրվում է «Մարիամի յոթ վերքը» կտավին: Այս սյուժետային պատկերը, որ եվրոպական արվեստում ընդունված է անվանել «ողբ», Հակոբի կրոնական թեմայով արված աշխատանքների գլուխգործոցն է:

«Ողբը» Վերածնության դարաշրջանի նկարիչների ամենապիրված ու ամենադրամատիկական թեմաներից է: Շատ արվեստագետներ (Միքելանջելո, Ռաֆայել, Տիցիան, Կարավաջո) իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձել են այս թեմային, որը հետագայում հայ նկարիչների մոտ ստացել է բոլորովին անսովոր, ոչ ավանդական մեկնաբանություն: Կոմպոզիցիայի նմանատիպ լուծման մեքք հանդիպում ենք միայն հայ կերպարվեստում:

Հակոբը Տիրամորը պատկերել է նստած՝ Քրիստոսի մարմինը ծնկներին, կրծքի մեջ՝ յոթ սրեր: Նկարի վերևում՝ շրջանագծերի մեջ, ամփոփված են Քրիստոսի կրած չարչարանքներից յոթ դրվագներ, որոնք պարզաբանում են մտցնում սրերի նշանակության մեջ:

Այսպիսի մեկնաբանությունը, ամենայն

⁷ Մ. Ղ ա զ ա ռ յ ա ն, Հայ կերպարվեստը XVII – XVIII դդ., Եր., 1974, էջ 165:

վորություն, որի վրա հանգչում է որդու մարմինը: Վերջինիս գլուխը հետ է ընկած, իսկ ձեռքերն հանգչում են մոր զգեստի ծայքերի վրա: Հակոբը ստեղծել է արվեստի իսկական գործ: Նա չի որոնել նատուրալիստական էֆեկտներ, այլ ձգտել է տպավորություն ստեղծել ներքին ներդաշնակության և գունային կոլորիտի միջոցով: «Ողորդ» մայրական համր վշտի արտահայտման լավագույն դրսևորումներից է, և նույնիսկ կարելի է գուգահեռներ տանել XII դ. բյուզանդական «Վլադիմիրյան Տիրամայրը» սրբանկարի հետ: Կարելի է միայն ենթադրել, թե ինչպիսի անհուն կսկիծ է համակել Աստվածամորը, այնքան հուսահատական աղերս կա նրա հայացքում, այնքան քնքշությամբ է գրկել նա որդու անշնչացած մարմինը: Այս գործը իրավամբ որդեկորույս մոր հուսահատ սրտի անսփոփ սգերգ է: Հայկական կրոնական գեղանկարչությունը բոլորովին նոր որակ է ստանում հաջորդ Հովնաթանյանի՝ Հովնաթանի ստեղծագործությունների մեջ: Վերջինս, որպես կանոն, իր կերպարներին օժտում է խիստ առանձնահատուկ ազգային ինքնատիպությամբ, հայկական բնորոշ դիմագծերով՝ ստեղծելով պատկերների տիպիկ արևելյան կոլորիտ: Հատուկ ուշադրության են արժանի Հովնաթանի աստվածամայրերը. «Ավետումը» այդ թեմայով արված նրա լավագույն գործերից է: Նա ավետման թեման բաժանել է երկու մասի, որ հազվադեպ երևույթ է թե՛ հայ և թե՛ եվրոպական կերպարվեստում. նա հրեշտակին ու Մարիամին պատկերել է առանձին կտավների վրա: Նկարչի ավետաբեր հրեշտակն էլ հեռու է կերպարվեստում ընդունված իր ավանդական պատկերացումից: Հովնաթանի հրեշտակն ավելի աշխույժ է, տիրական: Նա նոր է միայն իջել երկրի վրա և պատրաստվում է ներկայանալ Մարիամին՝ ծաղկաշուշանը ձեռքին: Նա հայտնվել է Կույսին՝ աստվածային խորհուրդն ավետելու: Չարմանալի վարպետությամբ են նկարված հրեշտակի ոտքերն ու ձեռքերը, զգեստը, ինչը վկայում է Հովնաթան նկարչի մասնագիտական գրագիտության և ստեղծագործական մեծ փորձի և հմտության մասին: Այս նկարի անմիջական շարունակությունը հանդիսացող «Ավետընկալ Մարիամը» ստացել է առանձին կոմպոզիցիոն լուծում, բայց դա չի խանգարել, որ այն ծավալվի որպես նախորդի շարունակություն: Այս գործի



Նկ.2 Հովն. Հովնաթանյան, «Աստվածամոր փառքը»

Աստվածամայրը շրջապատված է այլաբանական իմաստավորում ունեցող առարկաներով, որոնցով նկարիչն ամենայն հավանականությամբ նպատակ է ունեցել լցնելու կտավի դատարկ տարածությունը: Հովնաթանյանը դրսևորում է

ստեղծման մեջ զգալի է խտալացի անհայտ նկարչի՝ Աստվածամոր փորագիր նկարի ազդեցությունը: Սակայն ավետման պահի մեկնաբանումը, նկարի քնարական տրամադրությունը, Մարիամի կերպարի գեղարվեստական ուրույն իմաստավորումը և առանձին այլ մանրամասները հայ վարպետի սեփական բարձր կարողությունների վկայություններն են: Մարիամի ձեռքերի ու դեմքի նրբագեղ վերարտադրությունը, նրան համակած ներքին անհանգստության գեղարվեստական բարձրարժեք մարմնավորումը այս աշխատանքը դարձնում է իր ժամանակի նշանավոր ստեղծագործություններից մեկը: Վեհություն ու ներքին բանաստեղծականություն է իշխում «Աստվածամոր փառքը» կտավում: Տիրամայրը պատկերված է հատուկ ոճավորմամբ՝ բոլորածև սպիտակ ամպերով արված շրջանակի մեջ, կապույտ թիկնոցով, վարդագույն զգեստով, լուսնեղջյուրի վրա կանգնած, ձեռքերը սեղմած կրծքին:

Աստվածամոր իր ուրույն ցկարելածը, որի շնորհիվ նրա Աստվածամայրն անչափ հողեղեն է՝ միաժամանակ օժտված աստվածային առաքինություններով: «Աստվածամոր փառքը» կտավն իր գեղարվեստական կատարելությամբ և կերպարի ինքնատիպ իմաստավորումով ոչ միայն Հովնաթան գեղանկարչի ստեղծագործական բարձր կարողությունների արտահայտությունն է, այլև XVIII դ. հայ հոգևոր գեղանկարչության գլուխգործոցներից մեկը:

Նշանակալից են նաև Հովնաթան Հովնաթանյանի բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաները, որոնցում նա մեծ վարպետությամբ է ստեղծում գործողության ծավալման կենտրոն, դեպի ուր ձգվում է մնացած ամեն ինչ. հիմնական շեշտը դրվում է կենտրոնական ֆիգուրի վրա, որին հետո ցկարիչը շրջապատում է նաև այլ պերսոնաժներով ու բնանկարով: Այդպիսի տպավորություն է թողնում «Ուտնվան»: Ընթրիքից հետո կանխազգալով, որ աշակերտներից մեկը մատնելու է իրեն, և սա իր վերջին հանդիպումն է նրանց հետ, Քրիստոսը աշակերտներին համեստության ու խոնարհության օրինակ տալու նպատակով լվանում է նրանց ոտքերը: Նկարը կոմպոզիցիոն տեսակետից ստացել է շատ պարզ լուծում: Կարևորը ցկարչի համար աշակերտն է ու նրա ոտքերը լվացող Քրիստոսը, որոնց վրա և կենտրոնացված է ողջ ուշադրությունը: Նկարիչը Քրիստոսին ու Պետրոսին անջատել է ընդհանուր խմբից, առաջ բերել և պատկերել խոշոր չափերի մեջ՝ նպատակ հետապնդելով իրողությանը ավելի մեծ հանդիսավորություն հաղորդել:



Նկ. 3 «Խորհրդավոր ընթրիք»



Նկ. 4 «Ուտնվան»

Հովնաթանը անդրադարձել է նաև Աստվածաշնչի ամենատարածված և ամենադրամատիկ դրվագներից մեկին՝ Խորհրդավոր ընթրիքին: Այս թեման ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր է հանդիսացել եվրոպական շատ նկարիչների համար՝ Ջոտտո, Լեոնարդո դա Վինչի, Գիրլանդայո: Հովնաթանը ավանդական այդ թեման լուծել է յուրովի: Ի տարբերություն եվրոպական նկարիչների՝ Հ. Հովնաթանյանը ընտրել է շրջանաձև կոմպոզիցիա, սեղանը դրել է առջևից դեպի խորքը, իսկ աշակերտներին նստեցրել է սեղանի շուրջը: Ավանդական կանոնից շեղում է նաև Հուդային աշակերտների մեջ պատկերելը: Նկարիչը ընտրում է կտավի այնպիսի կառուցում, որտեղ սեղանի շուրջը հավաքված տասներկու աշակերտների կորագիծ դասավորության շնորհիվ մի կողմից ուշադրության կենտրոն է դառնում

շրջանագծի վերին մասում բազմած Քրիստոսը, մյուս կողմից էլ՝ դիտողի ուշադրությունը բեկվում է Տիրոջ ուղիղ դիմացը՝ սեղանի ստվերոտ մասում պատկերված Հուդայի վրա: Կերպարները դիմամիկ են, լի շարժումով, որը զուսպ է, ավելի շատ՝ ներքին: Տեսարանում չկան անբնական վիճակներ, կերպարների աֆեկտիվ կեցվածք, և նկարիչը դրան հասել է բացառիկ ժխտ միջոցով՝ ընդամենը կոնյուրիցիայի հնարամիտ կառուցումով: Հեղինակին հաջողվել է բացառիկ անմիջականությամբ ներկայացնել մարդկային զգացմունքների խորությունն ու մարդու հոգեկան աշխարհի հարստությունը, նրա բազմադեմ էությունը: Ըստ էության նույնատիպ նպատակ է հետապնդում նաև նկարչի «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին» դրամատիկ պատկերը: Քրիստոսը հայտնվել է աշակերտներին իր հարությունից հետո: Նկարիչը ընտրել է այն պահը, երբ աշակերտները լեռան վրա են, իսկ Քրիստոսը երկնքից իջնում է ներքև: Այստեղ ևս Հովնաթանը օգտագործել է եվրոպական վերածնության ավանդական մեթոդը՝ նկարի երկհարկ կոնյուրիցիան (Տիցիան, Էլ Գրեկո, Տինտորետտո), բայց պատկերը բաժանելով երկու մասի՝ երկնքի և երկրի, այնուամենայնիվ պահպանել է նկարի կոնյուրիցիոն ամբողջականությունը: Պատկերի վերևում՝ սպիտակ ամպերի մեջ, բազկատարած թևածում է Քրիստոսը: Ներքևում աշակերտներն են՝ ինչ-որ անակնկալի, հրաշքի սպասման մեջ: Նրանցից ոմանք երկյուղածությամբ նայում են դեպի երկինք, ոմանք աղոթում են, ոմանց դեմքերին տանջող կասկած կա: Պահի խորհրդավորությունը վարակել է բոլորին: Հովնաթանին այստեղ ևս հաջողվել է ստեղծել մարդկային բարդ և, միևնույն ժամանակ, միմյանցից շատ տարբեր բնավորություններ: Տեղավորելով հրեշտակներին Քրիստոսի երկու կողմերում՝ նկարիչը ավելի է ընդգծել Քրիստոսի հայտնության հանդիսավորությունը: Տեղին է օգտագործված մեկ այլ հնարք ևս. գործընկերները համար Հիսուսի ընթացքի տպավորությունը, նա մեծ վարպետությամբ է պատկերել օդում փողփողացող նրա թիկնոցը: Ի դեպ, Հովնաթանի գործերում զգեստի օգտագործումը միշտ նպատակային է. այն հիմնականում ուժեղացնում է պատկերի գեղարվեստական արտահայտչականությունը:

Հովնաթանի վրձնին են պատկանում նաև «Մոզերի երկրպագությունը», «Քրիստոսի մկրտությունը», «Մուրբ հոգու գալուստը» աշխատանքները, որոնք կատարման վարպետությամբ, գաղափարական բովանդակությամբ նույնքան արժեքավոր են:

Տեղի տղության պատճառով անդրադարձ չեղավ XVII-XVIIIդդ. հայտնի (Աստվածատուր Մալթանյան, Տիրացու Հովհաննես) և անհայտ այլ նկարիչների կրոնական թեմայով աշխատանքներին, որոնց մի մասը բարձրարժեք գործեր են և իրավամբ կարող են համարել հայ հոգևոր գեղանկարչության պատկերասրահը:

ИНТЕРПРЕТАЦИИ БИБЛИИ В РАБОТАХ АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ XVII-XVIII ВВ.

____ *Резюме* _____

____ *Л. Атанесян* _____

Оторвавшись от миниатюры, живопись данных веков не только пополнилась новым содержанием, но и обогатилась интересной тематикой и новой интерпретацией традиционных тем.

В историко-политических условиях этого периода армянская живопись, как и вся армянская культура, развивается не только в Армении, но и далеко за ее пределами (Иран, Турция, Индия и т. д.).

Тем не менее армянская духовная живопись XVII-XVIII вв. проявила такие тематические, стилистические и композиционные обобщения, которые однозначно отличались от соответствующих произведений европейского Возрождения.