

ՀԱՎՈՐ ՆՈՎԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ն. Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Հակոբ Հովնաթանյանի անվան հետ է կապված նոր ժամանակների արվեստի առավել կարևոր նվաճումներից մեկը՝ անհատական կոնցեպցիայի ծնունդը: Այդ նվաճումը գեղանկարչության աշխարհիկ ժանրերի, մասնավորապես՝ դիմանկարի լիարժեք զարգացման անհրաժեշտ պայման էր: Զարմանալի չէ, որ անհատական կոնցեպցիային հանգեց հենց Հակոբ Հովնաթանյանը: Դրա իրականացման հոգևոր ջանքերը մեծապես նախապատրաստված և կանխորոշված էին նկարչի նախնիների մի բանի սերունդների գործունեությունը:

Սակայն ավելի ընդհանուր է պատասխանել այն հարցին, թե կոնկրետ ինչպե՞ս է ծնվել Հովնաթանյանական կոնցեպցիան: Ոչ մի բան, նույնիսկ անստորագիր և անթվակիր աշխատանքների գոյության փաստը այնքան ակոստանք չի կարող հարուցել հետազոտողի համար, որքան նկարչի կենդանի «ձայնի» բացակայությունը, երբ խոսքը վերաբերում է ոչ հեռու անցյալին՝ XIX դարին: Նկարչի հոգևոր աշխատանքը այս դեպքում կարող է բացահայտվել միայն նրա բուն ստեղծագործությունների միջոցով:

Դիմանկարը առանձին տեղ է գրավում արվեստի ժանրային համակարգում: Կարելի է ասել, որ այն ստեղծագործական առումով առավել քիչ ազատ ժանրն է: Նույնիսկ և՛ թե նրա երևան գալու փաստը կապված չէ կոնկրետ սոցիալական պատվերի հետ: Դա ստեղծագործություն է, որտեղ հեղինակի գեղարվեստական կամքը լրիվ չի կարող արհամարհել սպառողի (դիտողի) դիրքորոշումը: Այն վերջինից շատ ավելի մեծ կախում ունի, քան որևէ այլ ժանրում: Հենց այդ անազատությունն էլ կազմում է դիմանկարի ներքին, թաքնված գրամատիկական հիմքը: Դիմանկարի խնդիրները կարծես թե երկատված են. «...Մրցակցություն և սեփականություն,—գրում է Ն. Ա. Միդորովը,— ահա դիմանկարչական արվեստի սոցիոլոգիական դաժան հիմքերը: Մինչդեռ արվեստի պատմաբանը երբեք չի կարող ժխտել նաև այն խիստ հատուկ, զուտ գեղարվեստաարտադրական խնդիրը, որ դիմանկարն առաջադրում է նկարչին, խնդիր, որն ակներևորեն այն բանին է հանգեցրել, որ դիմանկարը թերևս բոլոր երկրների և ժամանակների արվեստի ամենասիրելի և մնայուն ժանրն է»¹:

Հովնաթանյանական դիմանկարի «սոցիոլոգիական հիմքերը» որոշվել են ժամանակի թելադրած այն անհրաժեշտությամբ, ըստ որի դիմանկարը դիմանկարվածի սոցիալական բարեկեցության վավերագիրն էր: Այդ գործառույթյան տեսանկյունից Հովնաթանյանի դիմանկարները ոչ մի անակնկալություն չունեն, նրանք ծառայում են այդ նպատակին: Իսկ ինչ վերաբերում է նրանց «գեղարվեստական» խնդիրներին, ապա դրանք կապված են նրա կողմից պատմամշակութային կարևոր դերի գիտակցման հետ:

Պատկերացնենք մեծ նկարչի միայնակ կերպար, որը ոտք է դնում նոր արվեստի ուղու վրա: Խորապես զգալով արվեստում ժառանգորդության նշանակությունը, ավանդույթի անընդհատության մեծ ուժը, Հովնաթանյանը չէր կարող ոչնչից դիմանկարի կոնցեպցիա ստեղծել: Ազգային գեղարվեստական

¹ А. А. Сидоров. Портрет как проблема социологии искусств.—Журнал Государственной Академии художественных наук, М., 1927, кн. II—III, с. 12—13.

ավանդույթի զարգացման ընդհատականությունը կոչում էր վերադառնալու այն պայմանական պատմական կետին, երբ այդ զարգացումն ընդհատվել էր և զրկվել բնական առաջընթացի հնարավորությունից: Հարկավոր էր հայ արվեստում ներդնել այն, ինչ այդ արվեստը դեռ չէր «ապրել»՝ պատմության մեջ լրացնել գեղարվեստական ինչ-որ «ճեղքվածք»:

Հովնաթանյանի արվեստում դիմանկարի ռենեսանսային փիլիսոփայության և նրա մի քանի հորինվածքային առանձնահատկությունների արձագանքները բացատրելի են վերածննդի դարաշրջանի պայմաններին տվյալ պատմական իրավիճակի մոտիկությամբ²: Հիմնադրությամբ տեսակետից եվրոպական անցյալի մշակույթում թիֆլիսյան վարպետին մոտ է մի այլ շրջափուլային զուգահեռ: Մեզ թվում է, որ ետրոսկաց հայացք ձգելով Արևմուտքի անցած ուղու վրա, Հովնաթանյանը տեսնում էր, որ ազգային գեղանկարչական դպրոցը չէր իրականացրել XVII դարի խնդիրները: Ըստ երևույթին այդ կետի վրա էր նա ուզում «կապել» կտրված ավանդույթի թելը: Այդպիսի ճարտարացած դարի որոշ խնդիրների վրա կանգ առնելու հնարավորություն է տալիս նաև այն պարագան, որ XVIII դարը եվրոպական այն անցյալն է, որն իր իրական արժեքներով մեր ռեգիոնի համար դեռևս ներկան էր: Հովնաթանյանի ստեղծագործական բնավորության առանձնահատկությունը նրա արվեստում գործող ազգային ավանդների հետ հեռանկարային խնդիրների մշտական խաչաձևումներն էին: Հիշենք, որ XVIII դարի հայ արվեստին բնորոշ էր դիմանկարային ստեղծագործությունների պատկերահանային լուծումը: Հենց այդ միտումն էլ առավել մոտ էր Հովնաթանյանին XVIII դարի արևմրտանկարական արվեստում: Այսպիսով, առաջանում էր նրա հետաքրքրությունների հանգուցման մի զարմանալի ռճաստեղծ կիզակետ: Փորձենք ուրվագծել արևմտանկարական դիմանկարի հիմնադրությամբ փոփոխությունները պատմական լայն առումներով, սկսած XVII դարից:

XVII դարում դիմանկարի ժանրում տեսնում են սոսկ դիմանկար, այսինքն մարդուն, անկախ նրանից, թե այն վերաբերում է «կենսագրություն-դիմանկարի», թե «բնութագիր-դիմանկարի» տեսակին: Դիմանկարի ժանրը այդ խնդիրը հաճախ լուծում էր հանճարեղորեն: Հովնաթանյանին ժամանակակից ռոմանտիկական դիմանկարը ընդլայնում էր ժանրի շրջանակները: Նրա նպատակն էր ոչ թե մարդու կյանքի կամ նրա անձին բնորոշ գծերի արտացոլումը, այլ առաջին հերթին՝ նկարչի աշխարհայացքի արտահայտումը: Սակայն ռոմանտիկական դիմանկարի կառուցվածքը նաև ենթադրում էր բուն դիմանկարի դիմանկարային սկզբունքը, քանի որ հիմնական գաղափարակիրը դառնում էր մարդու դիմանկարային կերպարը: Եվ միայն XVIII դարը գիտե՞ր մի այլ կառուցվածք ունեցող դիմանկար, որ հորինվում էր նկարից (պատկերահանային խնդիրներից) անցնելով դիմանկարին (դեմքին): Հիշենք XVIII դարում ժանրի բարձրագույն դրսևորումները Վատտոյի, Գյոյսսոնի, վաղ Գոյայի, Լևիցկու ստեղծագործության մեջ: Ժանրի նրանց ըմբռնողությունը առանձնահատուկ է, դիմանկարը նրանց համար չէր սահմանափակվում դիմանկարային խնդրով, բայց և փիլիսոփայական ինքնարտահայտման ձև էլ չէր դառնում: Դա պատկեր է, որտեղ կա սեփական (ավելի վերացական) մի գաղափար, սեփական իմաստային-հորինվածքային հենք, որտեղ զգալի տեղ է հատկացված դիմանկարային կերպարին, բայց վերջինս ինքնարկված է նկարի գաղափարին: Այդ գաղափարը երբեմն կարող է լինել ղուտ դեկորատիվ, միզանսցենային, բայց և նրան է ենթարկված դիմանկարային կերպարը: XVIII դարում կերպարվեստի վրա թատրոնի ազդեցությունը ավե-

² Նկարչի արվեստում վերածննդի ավանդույթների մասին գրել են շատ հետազոտողներ. տե՛ս, օրինակ, Р. Драмбян. Братья Акоп и Агатон Овнатяны, М., 1962: Բ. Դրամբյան, Հակոբ Հովնաթանյան, ղեկուցում Հայկական արվեստի II միջազգային գիտաժողովում, Երևան, 1973: Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII—XVIII դարերում, Երևան, 1974:

լի էր միջնորդավորված, քան XVII-ում: XVIII դարում թատրոնը ձևափոխում էր ղեկավարչության հորինվածքային սկզբունքները, ըստ իր օրենքների վերակազմակերպում ներպատկերային տարածությունը: XVIII դարում թատրոնն ինդլանում է ազդեցության ոլորտը, ներխուժում բուն կյանքի մեջ, դառնում, ասես, կյանքի ոճ և այս անգամ կենդանի իրականության միջոցով մտնում գեղանկարչության մեջ արդեն իբրև պատկերների «վարքի» փոխարինում: Մինչև XVIII դարը բնորոշ երբեք այնքան մոտ չի եղել պերսոնաժի կատեգորիային: Նկարիչը ստեղծագործական ազատ կամքով մարդու կերպարը դետեղում է հորինվածքի մեջ, նրան տալիս քմահաճ կեցվածքներ և ձևատեր:

Ձևավորող թիֆլիսյան դիմանկարի կողմից պատկերահանային ճանապարհի ընտրությունը համահունչ էր XVIII դարի արվեստին ևս մեկ առանձնահատկությամբ: «XVIII դարի նկարիչների գործերում ուժեղացավ գույնի դեկորատիվ ըմբռնողությունը: Նկարը դժուարին ոչ միայն պետք է «հերբաշեր» իր աշխարհը, այլև զարդարեր այն տեղը, որտեղ գտնվում էր ինքը...»³: Հիշենք, որ Հովնաթանյանի ժամանակաշրջանում դիմանկարը միակ հաստոցային ժանրն էր թիֆլիսում, և նկարիչը բնագլուխ իր ստեղծագործություններին տալիս էր այնպիսի նկարի գործառնություն, որը պետք է իր տեղը գտներ ինտերիերում: Դրանով իսկ Հովնաթանյանական դիմանկարը փոխհատուցում էր կոմպոզիցիոն գեղանկարչության բացակայությունը:

Հիշենք ևս մեկ ակունք, որ սնել է Հովնաթանյանի ոճը՝ պարսկական դեղանկարչությունը: Ղաջարների դարաշրջանի դիմանկարի դեկորատիվությունը ասես «չեզոքացնում է» նրա դիմանկարային գործառնությունը: Դիմանկարը վերածվում է հնարամիտ դեկորատիվ հարթության, որը կոչված էր զարդադեկոր: պատական շինությունների պատերը: Հայտնի է, որ Ղաջարական դիմանկարչական հայեցակետը, իր հերթին, ձևավորվել է XVIII դարի եվրոպական գեղանկարչության որոշ ազդեցությամբ:

Հովնաթանյանի արվեստի համար եղել է երեք ուղենշող մշակույթ՝ եվրոպական, հայկական, պարսկական, որոնք միաձուլվել են մի միասնական գեղարվեստական ամբողջական ըմբռնակաբանությամբ, «ամուր» հող դառնալով նրա արվեստի համար:

Ուշագրավ է նաև այն, որ իր ընտրած ճանապարհին նկարչին կողմնորոշել է արդիականությունը, այն քաղաքը, որտեղ նա ստեղծագործել է: XIX դարի առաջին կեսին եվրոպական հովերը վճռականապես վերափոխում էին թիֆլիսյան կենցաղը՝ ընդհանուր երանգ տալով քաղաքային մթնոլորտին: Թիֆլիսեցիները ուշագրի հետևում էին եվրոպական տարազին, հագնում փարիզյան հագուստներ: Տիկնայք սովորում էին անկաշկանդ նստել բազկաթոռին, լուսո խաղալ: Թեև սուրճով էին անցկացնում ժամանակը: Կրթվածության նշան էր դառնում և կենցաղ թափանցում ռուսերենը: Նոր մշակույթը յուրաքանչյուր աչք ամբողջ աշխարհը կարծես մի մեծ թատրոն լինել, որտեղ զգեստասենյակներում տարազներ էին փորձում, հղկում կեցվածքները, ռեպրիզենտը՝ այնուհետև բեմում խաղալու համար: Իրեն պահելու եղանակի, դեմքի արտահայտությունների, կեցվածքների, ժեստերի անկաշկանդությունը, մինչև վերջ մշակված շիկնելը նկարչին թույլ էին տալիս որոշ չափով ազատ վարվել բնորոշ հետ, պատկերել նրան ըստ պահվածքի անկաշկանդության, ներառել իրենց մասին սեփական պատկերացումների և գլխավորապես նրան ենթարկել դիմանկարի գեղարվեստական «ուրվագծին»: Կարծես թե ծնվում էր նկարչի սեփական թատրոնը, որտեղ յուրաքանչյուր գործող անձ մեծ չափով

³ Искусство XVIII века.—Малая история искусств. М., 1977, с. 52.

⁴ Հովնաթանյանի արվեստում պարսկական ազդեցության մասին տե՛ս Բ. Գ. Դրամյան. Армянский художник Акоп Овнатаян и иранские влияния в его искусстве.—III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии (доклад). М.—Л. 1938.

ստեղծվում էր հենց նկարչի կողմից՝ դառնալով նկարի պատկերային և հուզական «թեման»։ Հովնաթանյանի դիմանկարներում միշտ զգացվում է նման «ռեժիսորական» մոտեցման առկայությունը, չնայած նրանում «միզանցենային» վիճակների բացակայությանը և հորինվածքային միապաղաղությանը կամ, ավելի լավ է ասել, միակերպությանը։ Հովնաթանյանի ռեժիսորական մեթոդը երևում է նաև մարդկային մարմինը ներքևից վերև ռադուսով ներկայացնելու եղանակում, ֆիգուրի ասես մի փոքր շտկված դիրքում։ Բնորդի անհատական կեցվածքին նրբորեն միջամտում է նկարչի ձեռքը և մարդու մարմնին տալիս որոշակի «վիճակ»։ Հաճախ մարմնի այդ պահվածքը, որը մեր ընկալման մեջ զուգորդվում է հոգեվիճակի հետ, պլաստիկորեն փակվում է կոմպոզիցիոն մոտիվով՝ ձեռքի շարժումով, որը սովորաբար ցայտունորեն ընդգծվում է հագուստի վրա, կամ որևէ ատրիբուտով։ Այդ միջամտությունը կեցվածքին, պահվածքին, ժեստին հիշեցնում է հետագայում լուսանկարչի աշխատանքը բնորդի հետ։ Դա ոչ թե այնպիսի մի կեցվածք է, որ ինչ-որ մեռյալ բան է կրում, այլ յուրահատուկ գեղարվեստական գաղտնագիր, բանաստեղծական պայմանականություն, որի նշանակությունը հասկանում էր Հովնաթանյանը։ Մարդկային մարմնի ուրվաձևը (թեկուզ որոշ կազմախոսական թերույթյամբ, ինչպես Հովնաթանյանի մոտ), իր պլաստիկությամբ, ամբողջականությամբ, նաև բուն մարմինը, որն իր մեջ կրում է արտաքին և ներքին դինամիկ մի լիցք, փոքր-ինչ կասեցված ձեռքերի շարժումով, կազմում է նրա հորինվածքի ֆաբուլային մոտիվը։

Դիմանկարի երկրորդ (սպառողի համար գլխավոր)՝ սոցիալական դորձառություն լուծման բնույթն ու աստիճանը Հովնաթանյանի դիմանկարներում նույնպես մեծապես համահունչ են XVIII դարի եվրոպական դիմանկարի սկզբունքներին, այն է՝ հրաժարումն բնորդին ավելի շատ մտնելուց, կենսագրություն-դիմանկարի խնդիրներից։

XVIII դարում վերարտադրողական ժանրի առաջնայնությունը ինքնին խոսում է դիմանկարի որոշակի շրջափուլային մակարդակի մասին, երբ դիմանկարը հասկացվում էր ոչ թե իբրև պարտագրող և երկարատև ծանոթություն բնորդին, այլ՝ իբրև մի պատկերացում այս կամ այն անձի մասին։

Հովնաթանյանի արվեստում, սակայն, դիմանկարային խնդիրների հանդեպ նման մոտեցման պատճառը այլ իրադրությամբ էր պայմանավորված։ Նրա ժամանակը նկարչից չէր պահանջում դիմանկարում խորանալ հոգեբանական հատկանիշների մեջ։ Թիֆլիսյան հասարակությունը ասես առաջին անգամ իր դեմքն էր գտնում դիմանկարի միջոցով, և այդ շրջափուլում անհրաժեշտ էր միայն նրա ընդհանուր անհատական գծերի բացահայտումը։ Սակայն տվյալ դեպքում պետք է հաշվի առնել և այն, որ XIX դարի սկզբում գավառական դպրոցներում գեղարվեստական շարժումները զգալիորեն արագանում էին ժամանակի ընդհանուր ուղեվարկական մթնոլորտի շնորհիվ, որ մեծապես ազդել էր նաև Հովնաթանյանի վրա, և նրա դիմանկարներում հաճախ զարմացնում են վաղ նրբակերտության դրսևորումները, հոգեբանական երանգները։ Զուտ դիմանկարչական և ընդհանուր գեղագիտական այդպիսի «հովնաթանյանական» հարաբերակցության վրա էլ խարսխված է նրա ինքնատիպ դիմանկարչական ըմբռնակարգը։ Նկարչի և պատվիրատուի շահերի խաչաձևման (բայց ոչ հավասարեցման) խնդիրը նա լուծում է իր պատկերի բուն կազմությամբ, զարմանալի օրգանական ձևով։

Այդ ըմբռնակարգի իրականացումը պահանջում էր մասնագիտական բազմակողմանի ունակություններ։ Թերևս այստեղից էլ բխում էր նրա ցանկությունը՝ բավական հասուն տարիքում սովորել ակադեմիական դպրոցում։ Սակայն, ինչպես հայտնի է, «գիտական» արվեստի հիմքերը նա դատապարտված էր յուրացնելու ինքնուրույնաբար։ Հովնաթանյանական հորինվածքի կառուցության բնույթը հասկանալու համար փորձենք դիտարկել ժանրի «ընթացքի» մի յուրահատուկ օրինաչափություն՝ նրա կազմավորման շրջաններում։

պատմական և ազգային տարբեր օրինակներով: Մեզ, իհարկե, առաջին հերթին հետաքրքրում է դիմանկարը (թեև մեր ասելիքը վերաբերում է նաև մյուս ժանրերին): Իր առաջին քայլերն անելիս դիմանկարը սովորաբար մշակում է որոշակի կոպողիցիոն սխեմա և խիստ պահպանում այն (հիշենք կվատրոչենտոյի դիմանկարը, ռուսական պարսունան, XVIII—XIX դդ. սկզբի ամերիկյան դիմանկարը և այլ օրինակներ): Երևի դա ինչ-որ ժամանակ անհրաժեշտ է դիմանկարի ինքնահաստատման համար: Զե՞ որ յուրաքանչյուր նպատակամղում առաջ է բերում ռացիոնալ տրամաբանություն և կանոնարկում ուղին: Կարծում ենք, որ հնարավոր կշտամբանքներից ամենից արդարացին՝ հովնաթանյանական դիմանկարների կոմպոզիցիոն միակերպությունը, կարող է ունենալ հետևյալ հակադրություն: Նկարիչը ստեղծում է իր կոմպոզիցիոն սխեման, որպեսզի իր վրձինը ստանա ավելի մեծ ինքնավստահություն և ազատություն: Այդ սխեման լավ կշռադատված է. այժմ ստեղծագործությունից ստեղծագործություն կարելի է կատարելագործել գտնված տիպը:

Հովնաթանյանի մոտ կոմպոզիցիոն մոդելը անշուշտ իր հիմքով մոտ է վերածննդի հումանիստական փիլիսոփայությանը: Ուստի պատահական չէ նրա պատկերագրական հարազատությունը վերածննդի դիմանկարին: Մարդու պատկերը սովորաբար լինում է երկրաչափական կենտրոնում և գրավում կտավի մակերեսի մեծ մասը: Նկարում ճարտարապետական և այլ մանրամասներ կամ չկան, կամ հասցված են նվազագույնի: Ոչ մի բան չի շեղում դիտողին կենտրոնից՝ մարդու և նրա դեմքի պատկերից: Ընդ որում դա ստացվում է կերպավորող միջոցներով՝ խիստ գծանկարված ուրվապատկերով, ֆոնին խիստ հակադրված գույնով և ուրվապատկերի վրա կենտրոնացված առավել գեղանկարչական թանկարժեք հատվածներով, մեղմ լույսով, որը կերպավորում է մարմնաձևերը և ստիպում հայացքը բեռել բնորդի դեմքին և ձեռքերին: Հովնաթանյանի վաղ գործերից այդ առումով հատկապես բնորոշ է Շ. Գուրգենբեկյանի դիմանկարը: Այսուհետև Քիֆլիսի դպրոցի համար գլխավոր և որոշիչ կդառնա դիմանկարի հենց այդ ձևը, երբ նախօրինակը մեր առջև հառնում է իր արտաժամանակյա և ըստ էության արտատարածական շափման մեջ, իբրև միակ կերպավորված մոտիվ, արտացոլելով, իսկ իդեալական դեպքերում՝ արտահայտելով վարպետի ողջ գեղարվեստական ըմբռնակարգը: Բայց վաղ շրջանի այդ դիմանկարը տարբեր հետազոտողների մոտ նրանով է կասկած հարուցում Հովնաթանյանի հեղինակության հարցում, որ այն դեռևս լրիվ նույնական չէ հովնաթանյանական ըմբռնակարգին: Վերջինիս ստրուկտուրայի մեջ կա ևս մի կարևոր տարր՝ ժամանակի (XIX դար) հաստատումը: Այն արտահայտվում է տարբեր բաներում և առաջին հերթին՝ բնորդի տիպարին ինչպես ներքին, այնպես էլ արտաքին շարժում հաղորդելու մեջ: Դա հատկապես նկատելի է կանացի դիմանկարներում: Շ. Գուրգենբեկյանի դիմանկարը շափազանց անշարժ է XIX դարի, նրա գեղարվեստական «ոգիթմի» համար, որը խորթ չէր Հովնաթանյանին:

Դիտարկենք Գուրգենբեկյանի դիմանկարի համեմատությամբ ավելի ուշ արված մի քանի դիմանկարներ՝ Ս. Հովնաթանյանի⁶, Գ. Քարաչյանի⁷ դիմանկարները: Գրեթե յուրաքանչյուրում մենք հայտնաբերում ենք միևնույն առանձնահատկությունը: Դիմանկարում կերպարի ընդհանուր ճակատայնությունից թեթևակի շեղում են հատկանշում ոչ մեծ հեռանկարով տրված ուսագոտին և պարանոցի շարժումը, որը սովորաբար փոքր-ինչ հակադրված է ուսերի ռակուրսին: Հովնաթանյանի նախասիրած բազկաթռի մոտիվը հաճախ ծառայում է ռակուրսների համադրության «խաղը», պլանների սահուն ավթաձև ուղիղ ուղեղացնելուն, որոնցով հարուստ չէ տարածությունը նրա

5 Շ. Գուրգենբեկյանի դիմանկարը, 'կ. յուղ., Լենինգրադ, Վ. Ռազդուկայայի հավաքածու:

6 Ս. Հովնաթանյանի դիմանկարը, 'կ. յուղ., 40×28,5, 299:

7 Գ. Քարաչյանի դիմանկարը, 'կ. յուղ., 43×34, Արևելքի ժողովուրդների արվեստի թանգարան:

նկարներում: Հենց այդ եղանակներն էլ, մյուս միջոցների հետ, ստեղծում են այնքան յուրահատուկ և ճանաչելի Հովնաթանյանական «փոքր» դիմամիկան: Ինքնասեփական զորանով իսկ հուզված կերպարների մեկնաբանման հետ դա ստեղծագործություններն օժտում է ժամանակակից ռոմանտիկ երանգով: Հաշվի առնելով, որ Գուրգենբեկյանի դիմանկարում այդ ռոմանտիկ երանգը դեռ չկա, սակայն իր գեղարվեստական բարձր որակի շնորհիվ, այսուհանդերձ, վերագրում ենք Հովնաթանյանի ժառանգությանը և պետք է ենթադրենք, որ այն նկարված է ոչ թե 1830-ական թթ., երբ, գիտենք, որ կատարվել էր Ս. Սարգսյանի դիմանկարը, այլ ավելի վաղ:

Միաժամանակ պետք է ընդունել նաև, որ Հովնաթանյանի արվեստում հինը նորի հետ զուգակցվում է այնքան քմահաճորեն, որ նրա ժամանակագրական համակարգումը չափազանց բարդ խնդիր է: Նկարչի արվեստում կա գեղարվեստական գաղափարի և տեխնիկական միջոցների մակարդակների բոլոր անհամապատասխանություն: Այսպես, դիմանկարային ընդթափանցումներում գործառնելով իր ժամանակի ռոմանտիկական մշակված կատեգորիաները, նա օգտվում էր հնավանդ պատկերագրական զինանոցից (մասնավորապես մարդու մարմինը պատկերելիս): Իր նախնիների նման նա մարդուն պատկերում էր ինչ-որ պայմանական հարթության սահմաններում, իսկ մարմնի ձևը տալիս էր ընդհանուր գծերով: Այսուհանդերձ Ի. Գինզբուրգի պես մենք պետք է ընդունենք, որ «ենթին գծանկարը գագացվում է նաև նրա ֆիգուրներում: Նրանք լրիվ ուրվապատկերներ են միայն առաջին տպավորությամբ: Զգուշաբար դրված լուսերը, թեկուզ ոչ կատարյալ, ձև են տալիս մարմնին սև շրջագծեստի կամ արխալուղի տակից: Նույնիսկ փոքր ձևերը... Հ. Հովնաթանյանը դրանք ավելի քիչ պայմանական է նկարել, քան նրա նախորդները»: Այսինքն Հովնաթանյանի կերպավորող անատոմիական վերարտադրումը նախընթաց արվեստի համեմատ ավելի զարգացած է, թեև այն ետ է մնում բուն նկարչի գեղարվեստական խնդիրներից: Սակայն, ինչպես ամեն մի վայելուղ գեղարվեստական համակարգում, Հովնաթանյանի գեղանկարչության մեջ մի օղակի թուլությունը հավասարակշռվում է մի ուրիշի ուժեղացումով: Որքան թույլ է ձևի (ծավալի) դերը, այնքան ավելի ուժեղ է հետաքրքրությունը ուրվապատկերի և առհասարակ գծանկարի նկատմամբ, և որքան պայմանական է մարմնի վերարտադրումը, այնքան գործուն է նկարչի (համապատասխանաբար նաև դիտողի) ուշադրությունը դեմքի նկատմամբ դիմանկարի մեջ: Կերպավորող շեշտերի ներդաշնակ հավասարակշռության սկզբունքը Հովնաթանյանի գեղանկարչական համակարգին տալիս է վաղ շրջանի ոճի համար հազվագյուտ ամբողջականություն և ավարտվածություն:

Գեղանկարչական այդ համակարգում ակներև է գծանկարի գերիշխանությունը: Մենք անդրադարձել ենք արդեն նկարչի դիմանկարներում ուրվապատկերի նշանակության հարցին: Գծանկարը կարևոր է դիմագծերը վերարտադրելիս, այն ստեղծում է նաև տարազի ու աքսեսուարների զարդամոտիվների ժանյակ: Սակայն Հովնաթանյանի գծանկարը, որի տեխնիկային խորթ է իրականության լիակատար պատանքի գաղափարը՝ իր ծավալատարածական և գունային որոշակիությամբ, միանում է ընտիր գեղանկարչության հետ, որը հուզում է նյութականի թրթռուն դրսևորումներով, և այդ գծանկարի ու գեղանկարի միությունից ստեղծվում է մի առանձին համաձուլվածք՝ Հովնաթանյանի ոճը: Իրականի և անիրականի տարրերը այստեղ հասնում են այն աստիճանի պայմանականության, որն ուղեկցում է մեծ արվեստի գործերին:

Հովնաթանյանի ստեղծագործություններում մարդու կերպարը և ֆոնը գծանկարի և գեղանկարի մեղմագին փոխձայնման շնորհիվ վերածված են ինքնուրույն արժեքների, կալմակերպելով նկարի կառուցվածքը: Նկարը որ-

⁶ И. Гинзбург. Армянские художники первой половины XIX века.—«Ам-մա-րանասիրական հանդես», 1958, № 3, էջ 114.

պես կանոն մեծ չէ: Նկարիչը հիշում է, որ այն նախատեսված է ոչ մեծ քաղաքային տան սենյակի համար: Դրանում է նրա էական տարբերությունը զաջարական շքեղ պալատական դիմանկարից, նաև արևմտամիլոական ներկայացուցչական ցուցադրական դիմանկարից: Իր դեմոկրատական կամերայնությամբ այն վերստին ընդգծում է իր պատկանելությունը իր ժամանակին: Ուշագրավ է նաև այն, որ Հովնաթանյանը, օժտված լինելով ձևավորողի բնատուր ձիրքով, մտովի պատկերացրել է իր ստեղծագործությունը պատի ընդհանուր էքսպոզիցիայում, ասես այն նախապատրաստելով ցուցադրման համար: Դա նկատելի է զուգադիր դիմանկարների օրինակով, որտեղ մտածված է նրանց ընդհանուր կոմպոզիցիոն գծանկարը, հավասարակշռված են ֆիգուրների և գլուխների թևածածկները, համաձայնեցված են գունային լուծումները:

Մինչ այժմ մենք միայն ընդհանուր գծերով անդրադարձանք Հովնաթանյանի գեղարվեստական ըմբռնակարգի գեղանկարչական միջոցներին: Անհրաժեշտ է իմաստավորել նաև դրանց գործառնության բնույթը:

Դիտարկենք իրենց տիպով տարբեր մի քանի դիմանկարներ՝ Ն. Թեոմյանի⁹, Ներսես Ե կաթողիկոսի¹⁰ և Դ. Գուրգենբեկյանի¹¹ դիմանկարները իրենց կերպային-գեղանկարչական որակով: Ուշադրության արժանի առաջին բանը դույնի չուրահատուկ երկատված ներգործությունն է: Այն հանդես է դալիս երկու հատկանիշներով՝ գունարիթ և «օրգանական» գույն: Այսպես, «իմանկարներում ուղղապատկերները (որոնք, ինչպես արդեն գ'տենք, որոշ դեպքեր են խաղում կոմպոզիցիայում) ամենից ավելի են լրացված գունաբծով, որն անհրաժեշտ է կտավի «գրաֆիկական» կազմակերպման համար, ինչը նպաստում է ստեղծագործության գեկորատիվ բնույթին: Ամենաբերանալից տոնային հարաբերություններով, թեթևակի թափանցագունաբեկումով, թանձրանկար «օրգանական» գույնը օգտագործվում է այն մասերում, որոնք կարեւոր են դիմանկարային խնդիրների լուծման համար, այն է՝ կենդանի ստեղծակալին դեմքի պատրանք ստեղծելու, բնորդի հոգեվիճակի հաղորդման համար: Նույնը բնորոշ է նաև Հովնաթանյանական լույսուստվերին: Եթե մարմնի ձևը կերտվում է գծանկարով, ապա լույսուստվերը խնամքով և փափկորեն «ծեփում է» դեմքի, պարանոցի, ձեռքերի «հարթաքանդակը», դրանք կենդանացնելով վարդագույն արտացոլումների խաղով: Իսկ ինչ վերաբերում է ոգագունային խնդիրներին, ապա դա թերևս այն հազվագույն բնագավառն է, որ փոքր-ինչ հնարավորություն է տալիս հետևելու նկարչի գեղարվեստական մեթոդի զարգացմանը:

Վաղ շրջանի գործերում (Ա. Սարգսյանի դիմանկարը) պատկերատալանքը սահմանափակված է երկու հարթություններով: Դիտողին առավել մոտ հարթության վրա տեղադրված է բնորդի կերպարանքը, երկրորդ հարթությունը գունային ֆոնն է: Նրանց միջև ստեղծված բացվածքը ասես փոխարինում է այստեղ օդային միջավայրին: Այնուհետև մենք նկատում ենք, թե դիմանկարում ինչպես է փոխվում ֆիգուրի մասշտաբը կտավի շափսի համեմատ: Այն կրճատվում է և հանդես գալիս ներպատկերային տարածության ավելի խորքում (Ն. Ռոտինովա-Գուրգենբեկյանի¹² դիմանկարը): Դժային հեռանկարի եղանակների մշակումից բացի Հովնաթանյանը փորձում է գունային ֆոնը փոխարինել տարածականով, «պատկերելով» այդ տարածությունը: այդպես նրա դիմանկարներում հայտնվում է բնանկարային հեռանկարը:

9 Ն. Թեոմյանի դիմանկարը, Կ. յուղ., 36×28,5, 2ՊՊ:

10 Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարը, Կ. յուղ., 39,5×31, 2ՊՊ:

11 Դ. Գուրգենբեկյանի դիմանկարը, Կ. յուղ., 46×38, լենինգրադ, Վ. Ռադոլսկայայի հավաքածու:

12 Ռոտինովա-Գուրգենբեկյանի դիմանկարը, Կ. յուղ., 46×38, 2ՊՊ:

Գ. Միշևսկու¹³ դիմանկարում այն տրված է բնորդի անմիջապես թիկունքում:

Շ. Նադիրյանի¹⁴ դիմանկարում փորձվում է մի այլ եղանակ. բնանկարը տրված է բաց պատուհանի միջոցով, բայց բնորդի կերպարանքը նկարված է ոչ թե լուսամուտի ֆոնին, այլ ավելի ձախ՝ պատի ֆոնին, այսինքն նախկին գունային ֆոնի վրա (նման սխեման կարող էր փոխառվել անմիջապես հվորոպական գեղանկարչությունից և պարսկական դիմանկարից): Հատկանշական է, որ Հովնաթանյանը հրաժարվում է նաև բնանկարային հեռանկարից և ինտերիերի պատկերումից, վերադառնալով նախկին, բայց արդեն կատարելագործված սխեմային: Նազելի Օրբելյանի դիմանկարի հորինվածքը տիպական է նկարչի համար: Կտավի կենտրոնում տեղադրված ֆիգուրն էլ նրա միակ և ամբողջական կերպամոտիվն է: Ֆոնը և ֆիգուրը առաջվա պես որոշում են պատկերատարածքի երկու հարթությունները: Ֆիգուրը տարածության մեջ չի «մտել», այլ կարծես թե կանգնեցվել է դիտողին մոտիկ գտնվող պլանում: Սակայն «Նազելի Օրբելյանը» նկարում ֆիգուրի առջևի և ետևի տարածահատվածները լցված են լույսով և օդով: Նկարի վերին անկյունից անկյունագծային ուղղությամբ ընկնող լույսի թույլ, մարող շողը աշխուժացնում է մթնոլորտը և լուսաթիթի դարձնում հագուստի մետաքսի փայլերը: Նկարի ֆոնը ևս փոփոխություններ է կրել, այն ստեղծված է կանաչաօթրայավուն և մարգարտագորշ երանգների գեղանկարչական շերտի շնորհիվ, որը կտավի մակերեսը լրիվ չծածկելով նրա վրա թողնում է «շնչող» ծակոտիներ և իր թափանցիկությամբ ասես վիճում մաքուր կտավի հենքի հետ:

Ն. Օրբելյանի դիմանկարը կարելի է համարել յուրահատուկ հանրագումարային ստեղծագործություն նաև գունային լուծման տեսակետից: 1830, 40-ական թթ. առավել տիպական դիմանկարների կոլորիտը տրամաբանական մի համակարգ է, որի թիկունքում կայուն ավանդույթ կա, որը զալիս է հայկական միջնադարյան որմնանկարչությունից և մանրանկարչությունից: Շ. Գուրգենբեկյանի դիմանկարի առթիվ մենք մանրամասն խոսեցինք գեղանկարչական հակադրական սկզբունքի մասին, որի վրա մասնավորապես խարսխված է ստեղծագործության գունային լուծումը: Դիմանկարից դիմանկար Հովնաթանյանը օգտագործում է միևնույն վայելուչ գունաշարը՝ լուսավոր ֆոն, նրա վրա մուգ (հաճախ սև) կամ գույնով հակադիր ֆիգուրի ուրվապատկերը, որի վրա էլ իր հերթին բազմագույն շերտերի ուղղաձիգ շարքերը (որպես կանոն դրանք երեքն են): Դեմքը և ձեռքերը (նույնպես ուղղաձիգ) կազմում են երկու շողարձակ կետեր առհասարակ մուգ կոլորիտում: Լուսավոր ֆոնի վրա մուգ ֆիգուրի կրկնվող գաղափարը հավանաբար ունի որոշակի գործնական բնույթ: Բացի ընդհանուր գեղարվեստական դործառությունից, այդ հակադրությունը ունի ձևակերտող հատկություն: Մեզ հայտնի է, որ գույներն օժտված են տարածական տարբեր գործակիցներով... Ուստի առանց դիմելու ո՛չ տոնին, ո՛չ գուներանգին՝ կարելի է միայն մաքուր գունային որակների համադրությամբ տարածական պատկերացումներ հարուցել հարթության վրա»,—նշում էր Ն. Ն. Պունին¹⁵, Հովնաթանյանը չի մոռացել միջնադարի այդ համաքրիստոնեական պլաստիկական փորձը: Նա օգտագործում է ֆոնին հակադրվող մուգ գույն, որն ինքն է կերտում մարմինը, այն հարթաքանդակի ձևով անջատելով տարածության մեջ, և այստեղ արդեն շատ անգամ աննպատակահարմար են դառնում տոնայնությունը և լույսուստվերը:

Բոլորովին այլ կերպ է գործում նկարչի վրձինը, երբ նկարում դիպչում է դեմքին և ձեռքերին, երբ վերստեղծում է թանկարժեք զարդերը, աբստուկտները, որոնք հարստացնում են հագուստը:

Նուրբ վրձնով գույնը դրվում է ձևի վրա, գունաթափանցումները նպաս-

¹³ Գ. Միշևսկու դիմանկարը, Կ. յուղ., 30X20,5 2ՊՊ.

¹⁴ Շ. Նադիրյանի դիմանկարը, Կ. յուղ., 30X64, 2ՊՊ.

¹⁵ Н. Н. Пунин. Русское и советское искусство. М., 1976, с. 68

տում են ձևի նյութականության հաղորդմանը, հարթ քսվածքի վրա հանդես են գալիս ուռուցիկ վրձնահյուսմանը, ստեղծելով գլխանոցի ժանյակների, մատանիների թանկարժեք ակների թափանցիկությունը, ասեղնակար գոտու զարդանախշը. սև ֆոնի վրա սպիտակի, կարմիրի, ոսկեգույնի, կանաչի, մարգարտափայլի այդ ոչ մեծ նշողումները ընկալվում են իբրև իսկական թանկարժեք դարդեր: Նրանցից բխող խտացված գունաուժային դաշտերը կազմակերպում են ստեղծագործության գունակազմությունը: Նկարչի դիմանկարները իրենց կառուցիկ զուսպ են ընտիր երկնագործվ հեռվից արդեն կարողանում են դրավել դիտողի ուշադրությունը: Հայկական մանրանկարչության ավանդները Հովնաթանյանի մոտ վերածվել են կոլորիտի խորապես անհատական կոլորուրայի, որը ծանոթ է արևմտաեվրոպական գեղանկարչության, ռուսական մանրանկար և դաջարական վսեմաշուք դիմանկարների նվաճումներին:

Հովնաթանյանի ժառանգության մեջ շատ չեն գունանկարչական այլ սկզբունքներով լուծված աշխատանքները: Վերադառնալով Ն. Օրբելյանի դիմանկարին, Ալյստեղ իսկույն ուշադրություն է գրավում վառ գունաբծերի ընդող կիրառումների րացակայությունը: Ընդհանուր գունային լուծման մեջ չկան դիմանկարի ժխագույն երանգավորման ամբողջականությունը խախտող տարրեր, որ այն նմանեցնում է «փոքր հոլանդացիների» ստեղծագործություններին:

Այսպիսով, Հովնաթանյանի գեղանկարչական համակարգի մասին ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ ընդունել է նրա ընդգրկած լույսուստիները միջոցներ են, որոնք ենթակա են ստեղծագործության մեջ մոնումենտալ (հեկորատիվ, պատկերային) և կամերային (դիմանկարային, հոգեբանական) խնդիրների զուգակցման հիմնական ըմբռնակարգին, զուգակցում, որը կազմում է հայ պլաստիկական ավանդույթի, կաբելի է ասել, մշտական սյատմական ազգային առանձնահատկությունը:

Այժմ ավելի մանրամասն դիտարկենք դիմանկարային խնդիրների ընդլայնելու նկարչի ստեղծագործություններում: Դիմանկարում դիմանկարայնությունը կարող է ունենալ հետադոտության մի քանի ասպեկտ: Բնական է, որ տվյալ դեպքում մեղ հետաքրքրում են խնդրի համապատասխանաբար բոլոր օղակները. 1) անհատի ըմբռնակարգը դիմանկարում. 2) տիպաժը. 3) հոգեբանական ընթացիկը. 4) նկարիչը և բնորդը. 5) դիմանկարների տիպաբանությունը: կապված այս բոլոր հարցերի հետ:

Դիմելով անհատի մասին հովնաթանյանական ըմբռնակարգին, մենք կուզենք արձանագրել, որ ինչպես ժանրի ըմբռնակարգի դեպքում, նկարչի արվեստը նշանավորում է անհատի դրսևորում որպես այդպիսին հալ և վրացական արվեստում: Այն անշուշտ բխում է ժամանակի պատմական և անմիջականորեն սոցիալական վերափոխումներից, որոնց մասին խոսվեց վերելում, բայց խարսխված է եղել նաև ստեղծագործական մեթոդի նոր և կարևոր առանձնահատկության՝ բնության դիտարկման վրա: Մինչև Հովնաթանյանը ազգային արվեստում դեռևս նման հետաքրքրություն չէր նկատվում՝ բնորդի նկատմամբ, կոնկրետ մարդկային բնավորության նկատմամբ: Ռեալիստական դիրքորոշմանը դիմելը պայմանավորված էր դարաշրջանով և ուներ սկզբունքային նշանակություն մեզանում հետագա գեղարվեստական երևույթների համար: Ինչպես արդեն նշել ենք, անհատի ըմբռնակարգը Հովնաթանյանի (և ոչ միայն նրա, այլև տիպաբանորեն նրան զուգահեռ) արվեստում մեծ չափով մոտ է Վերածննդի ըմբռնակարգին: Եվ այդ կապն ունի շրջափուլային հատկություններ: Հովնաթանյանի արվեստը արտացոլում է այդ գործարար դարաշրջանի հասարակական ըմբռնության վիճակը, ուստի նրա սոցիոլոգիական հետադոտությունը առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում: Հովնաթանյանի դիմանկարները կարծես մարդուն հաստատում են իր կարգավիճակում, նրա սեփական արժանապատվության զգացումը, նրա հաղթանակը լուսավորյալ «մարդասիրական» դարում: Դիմանկարը դառ-

նում է վերջինիս ամենապերճախոս խորհրդանշաններից մեկը: Այստեղից էլ հովնաթանյանական ստեղծագործությունների ներշնչվածությունը, կերպարը կոթողային դարձնելու ցանկությունը: Դրա հետ է կապված նաև դիմանկարներում քննադատական բնութագրության բացակայությունը: Հովնաթանյանի պատկերած մարդիկ հոգեպես այնքան էլ մոտ չեն նրան, բայց միշտ հասկանալի են նրա համար: Նա ըստ երևույթին դիմում է այն գործարար փոխզիջմանը, որ հատուկ էր նրա ժամանակակից մոթալաքին, քանի որ նա հակված էր լուսավորությանը և մշակութային բարգավաճմանը:

Հիշենք հովնաթանյանական ժանրի ևս մեկ՝ մեմորիալ գործառությունը¹⁶: Այն կարող է լույս սփռել նրա գեղարվեստական համակարգում ժամանակի և տարածության ըմբռնակարգի բնույթի վրա: Մեմորիալ ժանրում, ինչպես հայտնի է, տեղին են իդեալականացման եղանակները, փիլիսոփայական վերացումը, փոփոխական, անցողիկ կատեգորիաների մերժումը: Սովորաբար Հովնաթանյանը չի ձգտում ընդգծել կոնկրետ ժամանակը և գեործողության վայրը՝ դիմանկարներում: Նրա գործող անձինք ինչ-որ պայմանական տարածության մեջ են: Մենք նշեցինք, որ նրա համար միակ շրջակա առարկան աթոռն է (Մելիքովայի դիմանկարը), բայց նրա պատկերումը ոչ միայն չի խախտում նկարների ընդհանուր խոհական տրամադրությունը, այլ թվում է, որ այն է՛լ ավելի է գորացնում այն տարածության մեջ իր տարօրինակ ճեմայնակությամբ¹⁷: (Մելիքովայի դիմանկարը, Ռոտինովա-Գուրգենբեկյանի դիմանկարը):

Ժամանակի կատեգորիան նկարի վերաբերմամբ կարող է դիտվել երկու նշանակություններով: Ժամանակը, որպես դարաշրջան, որին պատկանում են Հովնաթանյանի գեղանկարչության մեջ պատկերվածները, որոշ չափով որոշակի է: Դրան նպաստում են այն առանձնահատկությունները, որոնց մասին արդեն խոսեցինք՝ անհատական բնութագիրը, բնորդի հուզականությունը, վերջապես՝ տարազը: Թեպետ վերջինս հաճախ վերածվում է «խաբեկների», պատմական անճշտության, քանի որ բավարար հիմքեր կան մտածելու», որ Հովնաթանյանը հանդերձել է իր բնորդներին¹⁸: Շատ ավելի քիչ է կոնկրետ ժամանակը երկրորդ նշանակությամբ, այսինքն երբ այն հանդես է գալիս շարժման տեսքով՝ իբրև տևական ժամանակահատվածի փոխաբերություն:

Հովնաթանյանը կարողանում է պահել շարժման և անշարժության բարդագույն հաշվեկշիռը նկարում: Հանգստի վիճակում ոչ երկար մնացած դիմանկարված բնորդը կրում է շարժման ազդակային ունակություն: Այն մտահայեցողական է, ենթադրելի, քանի որ նկարում չի կարող «ուրվագծել» ո՛չ տարածության, ո՛չ ժամանակի սահմանները: Այստեղ ժամանակը տարօրինակորեն ո՛չ կանգ է առել, ո՛չ էլ հոսում է: Մենք նկարի մեջ սուզվում ենք, ինչպես մի ինչ-որ վերացարկված, զտված տարածության մեջ, նրա մթնոլորտը աննյութական է, ժամանակը դանդաղ է շարժվում ինչ-որ ինքնուրույն (իրական հոսող ժամանակի հետ չկապված) «հովվերգական» ութմով: Դա այն էֆեկտն է, որ մատչելի է, ասենք, ներկայիս շարժանկարին: Տարածա-ժամանակային կատեգորիաների հովվերգականությամբ Հովնաթանյանը, մեղ թվում է, մոտ է Գ. Սորոկային կամ նույնիսկ Գեյնսբորոյին և վաղ Գոյային: Չէ որ, ինչպես համոզիչ կերպով ցույց է տվել Մ. Մ. Ալլենովը, հովվերգականությունը բառիս բուն իմաստով պարզապես «պատկերայնությունն» է

¹⁶ Տե՛ս Ն. Ստեփանյան. Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների կոնցեպցիան. դեկ. վրացական արվեստին նվիրված IV միջազգային գիտաժողովում. Թբիլիսի, 1983:

¹⁷ Բացառություն է կադմում Շ. Նադիրյանի դիմանկարը, որտեղ տրված է ինտերիերի հատված, բայց այդ դիմանկարը բացառապես հատուկ է, նրա մասին կիսովի ստորև:

¹⁸ Հայ արվեստին նվիրված IV միջազգային գիտաժողովում Վ. Ի. Ռադոլսկայան հանդես եկավ «Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարների կերպարային կոնցեպցիայի մի քանի առանձնահատկությունների մասին» զեկուցումով և բերեց փաստացի տվյալներ:

կամ, որ միևնույնն է, կեցության արտաժամանակայնությունը, արտաժամանակային ձեռք¹⁹:

«Ժամանակի իշխանությունից դուրս բերված» Հովնաթանյանի բնորոշ, սակայն, ունի հոգի, մարդկային կոնկրետ պոռթկումներ: Դրանում է վարպետի գեղարվեստական համակարգի կերպավորման զարմանալի յուրահատկությունը, այն կազմում է կառուցվածքային նուրբ տատանումները, շարժմանանշարժության, կենդանի-պայմանական սուբստանցների անորոշ մշտական հավասարակշռումը:

Հովնաթանյանի մոտ հոգեբանական բնութագիրը խախտել է միջնադարյան ավանդական դրվածքը և զարգացրել նոր ձեռքբերումներ: Թեկդիի և Դարեչանի դիմանկարների կողքին նրա դիմանկարները թվում են ինտելեկտուալ առումով «առաջադիմած»՝ զարմանալի կարճ ժամանակում:

Նկարելով Թիֆլիսի բնակչության տարբեր խավերի ներկայացուցիչների, կանգ չառնելով «դիմանկար-կենսագրության» խնդիրների վրա, Հովնաթանյանը կլանված դիտում է տիպաժները: Նրա դիմանկարները հուզում են շիշո-ղությունդ ասես քեզ ծանոթ մարդու խառնվածքի արտահայտության տիպականութամբ: Հովնաթանյանի համար տիպաժը առաջին հերթին գեղարվեստական կատեգորիա է: Այդ հաստատելու համար բավական է վարպետի ստեղծագործությունները համեմատել Գագարինի, Չելիշևի և այլ կովկասյան «ճանապարհորդների» ազգագրական ալբոմների հետ: Ի հակակշիռ վերջիններիս մոտ բավական արտահայտիչ, հաճախ նուրբ և ճանաչելի, բայց մակերեսային «տարաշխարհիկ» տիպաժին, Հովնաթանյանը տալիս է էական էթնիկական առանձնահատկություններ: Անհատականացնելով յուրաքանչյուր բնորդի, նա այսուհանդերձ հետաքրքրվում է ոչ թե մասնավոր տիպով, այլ ավելի շատ այն մշակույթի տիպով, որի արտացոլումն է նա ընկալում այդ բնորդին: Նման հետաքրքրությունը արտասովոր կերպով առաջադիմական կարելի է համարել այդ ժամանակի համար: Այն միաժամանակ բացում է ոչ թե դրսից ներմուծված, այլ արևելյան դիրքորոշման ինքնուրույն գեղագիտական ուղի:

Հովնաթանյանի մոտ տիպաժայնությունը ոչ թե փծուն ընդհանրացում է, այլ երևույթի հոգևոր էությունը: Այստեղից էլ՝ նրբերանգների լրջությունը նկարչի բնութագրական սահմանումներում:

Բնորդի, որպես ազգագրականը կրողի, նկատմամբ վերաբերմունքին կարելի է հանդիպել տարբեր վարպետների առանձին գործերում, սակայն առհասարակ այդ բնագավառում Հովնաթանյանը միայնակ է ինչպես եվրոպական արվեստի, այնպես էլ նկարչին ժամանակակից դիմանկարային զուգահեռների ֆոնի վրա:

Նրա ստեղծագործությունների զուսպ հորինվածքամոդելը պարտադրող է: Թեթևակի փոխակերպվելով, նա բնականորեն դրսևորում է իրեն դիմանկարային տարբեր տիպերում: Վարպետի ստեղծագործության մեջ շատ բան միահյուսվել էր և առաջին անգամ պահանջում էր լիարժեք ժանրային լուծում տարբեր կողմերից՝ տեղական-հասարակական, պատմագեղարվեստական (ժամանակային), վերջապես, անհատական:

Նրա արվեստի՝ վերը հաճախ նշված հազվագյուտ հատկությունը՝ գեղարվեստական մեծ ազատությունը կոնկրետ սոցիալական պատվերի պայմաններում, կարծես թե, դժվար է հասկանալ: Հովնաթանյանի դիմանկարների դասային շերտերը՝ ազնվականական, վաճառականաքաղցինական դիմանկարներ, ինչպես՝ նույն ժամանակի ռուս արվեստում (օրինակ Արզումանովի մոտ)՝ դժվար է տարբերել: Դիմանկարը, ըստ երևույթին, համաձայնեցվում էր ոչ թե՝ դասային պատկանելության, այլ բնորդի բնավորության հետ,

19 М. М. Алленов. Образ пространства в живописи «а ля натура»: к вопросу о природе венецианского жанра.—Советское искусствознание 83, № 1, М., 1984 с. 140.

ավելի ճիշտ՝ թե ինչպիսին էր երևում բնորդը նկարչին: Թերևս առաջին անգամ ազգային արվեստում Հովնաթանյանի դիմանկարներում հստակ են «նկարիչ և բնորդ» դրամատիկական առնչությունները: Նրանց մեջ կարելի է տարբերել մի քանի հանրային խմբեր, որոնք էլ մեծապես որոշում են Հովնաթանյանական դիմանկարների տիպաբանությունը:

Ուրվագծենք վերև ասածը. 1) քնարական դիմանկար՝ իդեալական-գեղարվեստական (ավելի հաճախ կանացի). 2) դասային-պաշտոնական դիմանկար՝ խարակտերային (որպես կանոն, տղամարդու), նրանում ավելի ուժեղ է արտահայտված պատվիրված դիմանկարի գործառնությունը, այդ պատճառով նրա «ստեղծագործական», այսինքն գեարվեստական խնդիրները այնքան ակնառու չեն. 3) «ռոմանտիկ» դիմանկար՝ երկու տարբերակով՝ ռուսական և ինքնուրույն. 4) մտերմիկ-քնարական (պատանու) դիմանկար՝ համեստ երիտասարդ. 5) հոգեբանական դիմանկար (նրանում կարող են զուգորդվել տարբեր խմբերի տարրերը)՝ հարազատների, պատմական անձանց դիմանկարներ. 6) դիմանկար՝ հիմնականում հիշատակային գործառնությամբ:

Հովնաթանյան դիմանկարչի առավել ուժեղ կողմը դրսևորվում է բնորդի հոգեբանական «ախտորոշման» և դրանից կախված՝ դիմանկարի տիպաբանական բնորոշման սկզբունքում: Դրանով է հաճախ բացատրվում նկարչի երիտասարդ թաքնված ռոմանտիկ բաղադրամասը: Չէ որ հենց այդ սկզբունքը կարելի է համարել ռոմանտիզմի մեթոդին բնորոշ: Շատ ստեղծագործություններում Հովնաթանյանը նկատելիորեն ինտելեկտուալ է դարձնում կերպարը, հավանաբար պատվիրատուն հնարավորություն է ստանում նման գեղարվեստական արտահայտության, և դա չի հակասում պաշտոնական դիմանկարի չափանիշներին, որն ինքնին բնորոշում է ժամանակի սպառողական կուլտուրայի մակարդակը, նրա ուղղվածությունը արտաքին հոգևոր պրոցեսներին: Հովնաթանյանական բնութագրության նշված առանձնահատկությունը նրա ստեղծագործությունները տարբերում է այսպես կոչված պրիմիտիվ դիմանկարից (ամերիկյան, ռուսական և այլն), որոնք հակված են «անաչառ» բնութագրության: Ստեղծագործության այդ տեսակին, ինչպես նշում է Գ. Օստրովսկին ռուսական դիմանկարի օրինակով, «...օրգանապես խորթ են թափափաղանկայինը», հերոսին իրականությունից վեր բարձրացնելու ձգտումը... Այդ դիմանկարը բացահայտ է, ցուցադրաբար իջեցված գետնի վրա»²⁰:

Պետք է անել նաև այն վերապահումը, որ Հովնաթանյանական դիմանկարների տիպաբանությունը հիմնականում որոշվում է ստեղծագործության գեղարվեստական ստրուկտուրայի՝ մեզ ծանոթ «սոցիոլոգիական» և «գեղարվեստաստեղծագործական» խնդիրների առնչակցության բնույթով: Այդ համամասնության որոշ տատանումները, որ այնքան բնական են գեղագիտական հոգեկազմություն ունեցող արվեստագետի համար, կարող են սուղեկ ստեղծագործության բնույթի վրա, հաճախ այն սահմանային դարձնելով դիմանկարների երկու (կամ ավելի) տիպերի միջև: Ուստի կոնկրետ դիմանկարը վերադրելով այս կամ այն տիպին, հիմնականում նկատի ենք ունենալու նրանում տվյալ տիպի գերակշռումը և ոչ թե տառացի համապատասխանությունը նրան: Այսինքն մենք պետք է խոստովանենք, որ Հովնաթանյանական դիմանկարների տիպաբանությունը մաքուր տեսքով գրեթե տեսական հասկացություն է: Ինչպես գիտենք, տիպաբանական «անորոշությունը» առհասարակ մոտ է ռոմանտիկ դիմանկարի բնույթին:

Տղամարդկանց և կանացի դիմանկարների տարբերությունը նկարչի արվեստի առավել ակնբեր առանձնահատկությունն է: Դրանք միմյանց հակադրել են բոլոր նրանք, ովքեր գրել են նկարչի մասին: Առաջին տպավորությամբ դրանք իրոք որոշում են դիմանկարային երկու տարբեր տիպեր: Մավայն նման բաժանումը չի կարող ճիշտ լինել: Ինչպես առաջին, այնպես էլ

²⁰ Г. Островский. Портрет в городском народном искусстве.—Искусство, 1979, № 7, с. 68.

երկրորդ դեպքում ըստ գործառության տարբեր լուծումներ ենք տեսնում, թեև կանացի դիմանկարներին հիմնականում հատուկ է տիպարանական կալուսությունը:

Կարելի է ասել, որ Հովնաթանյանը Հովնաթանյան է իր կանացի դիմանկարներով: Ինչպես նշվել է արդեն, նրանք են, որ ավելի հաճախ են հարում իդեալական-գեղարվեստական՝ քնարական տիպին: Հովնաթանյանի կանացի պատկերները համոզիչ կերպով ցույց են տալիս, որ նա ժառանգորդն ու կրողն է արևելյան բանաստեղծական և գեղանկարչական մշակույթի: Նրանք բոլորը նկարված են ստեղծագործական արեքցումով, բնորոշ տոգորում է նկարչի ողջ էությունը, և ամեն անգամ նկարիչը վերստեղծում է նրան անկեղծ բանաստեղծական հուզմունքով: Կանացի բնորոշների նկատմամբ Հովնաթանյանական մոտեցման մեջ նշմարվում են նրա ժառանգած արևելյան քնարերգության հին ավանդները, որ մասնավորապես գալիս էին Սայաթ-Նովայի և իր նախահայր Նաղաշ Հովնաթանի բանաստեղծության միջոցով: Հովնաթանյանի երկնագրում և աշուղների տաղերգության մեջ մենք նկատում ենք մերձավոր շատ ոճական առանձնահատկություններ: Վարպետի գրեթե ուղած կանացի դիմանկարին կվայելին սիրային քնարերգության տողեր: Կերպարային լուծումը կառուցված է փոխաբերականության, վառ գունային շեշտերի, ունայն աշխարհից «սիրահարի» անջատման, դիմագծերի և զարդաբանքների մանրամասն նկարագրության վրա:

Նկարչի առավել ներքին ստեղծագործություններից մեկը՝ Նատալիա Թեոմյանի դիմանկարը շատ մոտ է բանաստեղծական ոճավորման: Նա տարբերվում է կանացի մյուս դիմանկարներից՝ ըստ երևույթին դա նկարչի բնորոշ հիմքերից ամենամանկամարդն է: Թեոմյանը պատկերված է կանգնած: Նրա սև շրջազգեստը համեստ է: Սեռումը սև ուրվապատկերի վրա շեշտում է պարզունակ նրբաճաշակությունը, մարմնի համամասները, նրա հեղաճկունությունը, տոգորված ներուժային ազդակներով: Այդ մարմինը կարող է իսկապես հարուցել արևելյան կարգի պիտակների հիշողություն՝ «եղնիկ», «վիթ», «չելրան» և այլն: Դիմանկարում առկա ոչ մեծ, բայց կարևոր մանրամասնր սպիտակ թաշկինակն է բնորոշի ձեռքին: Գունայինից բացի նա մեկ այլ գեր էլ է կատարում: Ավելի տարեց ամուսնացած կանայք սովորաբար նկարչի կողմից պատկերվում են պարտադիր մի ատրիբուտով՝ համրիչով: Մանկամարդ Թեոմյանը պատկերված է սպիտակ թաշկինակը ձեռքին: Հավանաբար Հովնաթանյանը դրան որոշակի իմաստ է տվել: Այդ կարգի սիմվոլները այնքան հարազատ են ողմանտիզմի լեզվին: Այստեղ դրանք պարզամիտ են. սպիտակ թաշկինակը հավանաբար մաքրության, անաղարտության խորհրդանշն է, համրիչը՝ հավատարմության, ընտանեկան բարեկեցության և այլն:

Կանացի դիմանկարներում բացահայտ անհատականացման հետ, որ նոր էր և հրատապ Անդրկովկասի արվեստում, ուշագրավ է նաև բնորոշների խառնվածքների մոտիկությունը: Խոսելով այդ կարգի դիմանկարների հոգեբանական կողմի մասին, մենք պետք է հիշենք նաև XVII—XVIII դդ. հայ նկարչության մեջ վաղուց ձևավորված կանացի իդեալի մասին: Հանդես գալով որպես նուրբ հոգեբան, Հովնաթանյանը այդ իդեալի գծերն է որոնում յուրաքանչյուր բնորոշի մեջ: Դատելով դիմանկարներից, իշխանուհի Մելիքովայի²¹ և անհայտ Անանյանի²² միջև առկա է նվիրապետական մեծ տարածություն և ինտելեկտուալ մեծ տարբերություն (մենք դիտմամբ վերցնում ենք առավել հակադիր երկու կերպար), բայց նրանք, ինչպես և Հովնաթանյանի ամեն մի այլ կանացի կերպար, մարմնավորում են նաև կանացիության, մեղմության, թաքուն թախիծի մեղ ծանոթ գծեր: Այստեղ, իհարկե, կանացի իդեալական գծերին ավելանում են կոնկրետ խառնվածքի, կոնկրետ անհատի

²¹ Մելիքովայի դիմանկարը, Կ. յուղ. 69X51, Վրաստանի արվեստի պետական թանգարան:

²² Անանյանի դիմանկարը, Կ. յուղ., 84X27, ՀԳԳ:

որոշակիությունը: Կանացիությունը արտահայտվում է նրրակերտության, միամտության կամ հեղ ինքնամիտության միջոցով, թախիծն իմաստավորվում է, երբեմն գրեթե հազիվ նշմարվելով, կերպարն օժտվում է զինաթափող հոգեկան փխրունությամբ: Այդ ամենը լրիվ համահունչ են անհատի մեկնարանմանը ողմանտիզմի արվեստում: Իսկ եթե դրան սովորացնենք հովնաթանյանական կերպարների հարամիտի վիճակը՝ մտախոհություն, ինքնասեռում, գոսված հուզականություն և լարում, ապա, չնայած դրամատիկական «սուր» իրադրության րացակայությանը, դիմանկարները կրացվեն րացահայտ ողմանտիկ հնչելությամբ²³: Ողմանտիզմի առավել յուրահատուկ գծերից մեկը նրա ներկայությունն է մշակութի անսպասելի շերտերում, որ միանգամից լր երևում, այլ միայն երբ այդ շերտերը դիտում ես անաչառ և պատճեններով լիսվարված հայացքով: Այդ պատճառով էլ մեր պատկերադման մեջ այդ շարժման մասշտաբները ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի են ընդլայնվում:

Իմաստավորելով Հովնաթանյանի ժառանգությունը, գալիս ենք այն եզրակացության, որ նրա գլխավոր գեղարվեստական խնդիրն է եղել ազգային մշակութի անցած ուղին կապել նոր աշխարհայագրի հետ ընական և սահուն կերպով. ավելին, այդ շարունակության մեջ գտնել իր հանգման կետը, իր հնարավորությունները:

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ АКОПА ОВНАТАНЯНА

Н. А. ХАЧАТРЯН

Резюме

Творчество Акопа Овнатяна (1806—1881 гг.) связано с широким кругом проблем, отражающих своеобразие развития армянской живописной традиции в XIX в. Впервые предложенная в искусстве нового времени индивидуальная концепция Овнатяна явилась необходимым условием полноценного развития светских жанров в армянской живописи. Портретная концепция художника опирается на точно найденную пропорцию между необходимой для времени мемориальной функцией портрета и историко-культурными, а также собственными художественными задачами. Если мемориальность приблизила Овнатяна к репессансной философии личности, то в формировании концепции самого жанра многое было определено желанием художника принести в армянское искусство то, что оно еще не «пережило» в ходе своего прерывистого развития и вместе с тем открыть ему возможности искусства нового времени.

²³ Հովնաթանյանի արվեստի ողմանտիզմի մասին գրվել է շատ և ասարեր տեսանկյուններից՝ Ռ. Դրամբյան, Ի. Գրեգորյան, Մ. Ղազարյան, Ն. Ստեփանյան, Վ. Ռազդրոնկյան և ուրիշներ: