

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ

ԱՐԱՄ ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ

«ՀԱՎԱՏՔԻ ԿԱՆԹԵՂՆԵՐ»

(ՀԱՅ ՊԱՏՄԱՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԸ
ԳԵՈՐԳԻ ԹՈՎՄԱՍՅԱՆԻ ԿՏԱՎՆԵՐՈՒՄ)

Վաստակաշատ նկարիչ Գեորգի Թովմասյանի «Հավատքի կանթեղներ» ցուցահանդեսը նկարչական ասպարեզում հանդիսանում է Գուգարաց թեմի արվեստագետների կողմից լավագույն նվերը եկեղեցասեր մեր ժողովրդին քրիստոնեության 1700-ամյակի առթիվ:

Նկարչի վառ գունավորումներով, թվով շուրջ 170 վանքեր ու եկեղեցիներ, խորհրդանշում են հայոց՝ փոթորկվող կյանքի հարատև կանթեղվող ու բոցավառվող հավատքը, որն էլ հանդիսանում է կնիքը հայ մարդու 1700 տարվա քրիստոնեական դիմագծի:

ՍԵՊՈՒՀ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍ ՉՈՒԼՋՅԱՆ
Գուգարաց թեմի առաջնորդ

Գեորգի Թովմասյանը գեղարվեստական ավանդույթներով կրթված նկարիչ է: Շնորհիվ բազում անհատական ցուցահանդեսներին ներկայացրած իր կտավների (Հայաստան, Ռուսաստան, Վրաստան, Լեհաստան, Ղազախստան, Իսրայել, Լիբանան, Անգլիա, Ֆրանսիա, Գերմանիա, Իտալիա, ԱՄՆ) ճանաչում ձեռք բերելով՝ դարձել է ԽՍՀՄ նկարիչների միության անդամ (1976): Նրա «Սուրբ Սարգիս զորավար» կտավի երկու տարբերակները, հոգևոր առաջնորդների օծությամբ, տեղ են գտել Գյումրիի Յոթ վերք և Կիպրոսի (Նիկոսիա) Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցիներում:

Մեծ նվիրումով ու երախտագիտության զգացումով գեղանկարիչ Գ. Թովմասյանն իր ստեղծագործական մի ժամանակաշրջանում ձեռնամուխ եղավ երփնագրելու հայ եկեղեցիներն ու մատուռները, որով փորձեց իր հարգանքի տուրքը մատուցել նախնիներին, երախտագիտության խոսք հղել, նորացնել դարերի խորքից եկող պատմաճարտարապետական հինավուրց, բայց իրենցից մեծ արժեք ներկայացնող հայոց սրբակերտ կառույցները: Լինելով պատմամշակութային տարբեր կենտրոններում, նույնիսկ հայկական վարչական տարածքներից դուրս, Գ. Թովմասյանը մեկ առ մեկ կտավին վրձնեց վանական կոթողները:

Գ. Թովմասյանի ինքնատիպ ձեռագրով ու նոր երանգավորմամբ հայոց վանքերը դիտողին են ներկայանում նորովի՝ «Հավատքի կանթեղներ» խորագիրը կրող ցուցա-

հանդեսում:

Գույնն է նրա խնդիրը, նրանում է ստեղծագործության ողջ բովանդակությունը, թեև չի բացառում գիծը ու նրա կարևորությունը: Ներկայակալի ակտիվ գունաշարով, թանձր վրձնահարվածներով նկարիչը ստեղծում է մի արվեստ, որը սկիզբ է առնում ազգային հինավուրց ակունքներից՝ շունչ առնելով հեռավոր մանրանկարչական արվեստից, գալով, հասնելով Սարյանին ու Մինասին, ովքեր նկարչի համար ուսանելի դպրոց են և դասական մեծություններ:

Իր ձեռագրերով լինելով չափազանց ազատ, համարձակ վրձնահարվածներով, նկարիչը չի կառչում իրականության խստաշունչ օրենքներից, գերի մնալով դրանց շրջանակներում, այլ հիմնվելով իրական եղելության գործոնին, կտավին հանձնում իրենը՝ իր մտացածին գույնով ու տոնայնությամբ: Այսպես, Բջինի Ս. Աստվածածին եկեղեցին (կտ. յուղ. 2000 թ.) աչքի է ընկնում ակտիվացված ու բնական հիմքերից շեղված գունաշարով: Իր գեղանկարչությունում չբացառելով գծի կարևորությունը, նկարիչը ճշգրիտ կառուցողականությամբ պատկերել է եկեղեցու կոնստրուկտիվ, ընդհանրացված տեսքը, որում լիովին զգալի են օպտիկայի հեռանկարային օրենքները: Հեռավոր դիտակետից, կրճատելով հեռանկարում վանքային կառույցի եռանավ հատակագիծը, անկյան տակ առնելով կտավում նրա դիրքավորումը, ցույց են տրված որմնային երկու հարթ մակերեսները, վերևում պսակված գմբեթով: Նկարում երկրորդ պլան է մղված չափերով ավելի փոքր մատուռը: Լույսի ճառագայթները թափանցել են աջ կողմից և լուսաճաճանչ գույներով պարուրել ողջ կտավը: Նրանում տեղ են գտել առավել տաք երանգները, որոնցից, օրինակ, դեղինը իր աստիճանային երանգավորմամբ եկել է փոխարինելու կապույտ երկնքին, որից նշույլ մնացել է լոկ կտավի վերին նեղլիկ զանգվածում: Դրանով նկարիչը շեշտում է մեր երկրի մերձարևադարձային կլիման, արևի ջերմությունն ու լույսի ուժգնությունը, որից ելնելով, հողին հաղորդել է նոր տեսք, որպես հայրենի, թեպետ լեռնային, բայց և կենսատու, արևակեզ, խանձված գույնով, արտահայտված կարմիր տոնայնությամբ: Այստեղ հիշում ենք Մ. Սարյանի՝ ազգային մեր մեծ վարպետի գործերն ու խոսքերը. «Բացի ընդհանուրի հետ ներդաշնակվելուց, ամեն մի գույն պետք է ունենա որոշակիություն, պետք է ներգործի ուղղակիորեն՝ ընդգծուն իր սահմաններով ու հյութեղությամբ: Գույները կոմպլեքսի մեջ պետք է կազմեն համահնչեղություն, բայց և չկորցնեն իրենց ինքնին արժեքը: Գույնը չպետք է խամրի իր միջավայրում, այլ պետք է ուժ ստանա նրանից»¹:

Գունամտածողության մեջ նույն կարծիքին՝ Գ. Թովմասյանը, բացի համանուն գույներից, շատ հաճախ օգտագործում է հակադիր գույներ, ավելի հաճախ դրանք համատեղելով նույն ստեղծագործությունում: Օրնակ՝ Բջինի Ս. Աստվածածին եկեղեցու գմբեթում հայտնված կապույտ գույնը իմպրովիզացիոն է տանիքների կարմիրների, պատերի ու երկնքի դեղինների միջև: Այն շաղկապվում է երկնականարի կապույտի ու առջևի պլանի ծաղկած ծառերի մանուշակագույնների հետ: Վանքի ձախ կիսագնդավածը ստվերարկված է, մթամած, ի ցույց տալու շենքի ծավալայնությունը, թեպետ այն արված է մեծ ընդհանրացման ու դեկորատիվացման ձևատաճողությամբ:

Գեորգի Թովմասյան գեղանկարիչը պահպանում է իր հավատարմությունը ար-

¹ Մ. Սարյան, Արվեստի մասին, 1986 թ.:

վեստի կառուցվածքային-առարկայական էության, դասական մշակույթի ավանդների հանդեպ:

Նա ժամանակակից է, սերում է ազգային արմատներից, իր ժողովրդի հոգևոր կյանքից և արտահայտում մեր կյանքի անկրկնելի ակնթարթները²:

Ասվածը տեսնում ենք նաև մեկ այլ գործում, որն իր բնույթով շատ մոտ է նախորդ կտավին, «Սաղմոսավանք: Կարմիր առավոտ» (կտ. յուղ. 1996 թ.), հանդիպում ենք որոշ գունային հակադրությունների: Այստեղ ավելի են ակտիվանում գույների հակադրությունները, բարձրանում է նկարի ներքին հուզականությունը: Եթե ծայրաստիճան ընդհանրացնենք ու ավելի պարզեցված մեկնաբանենք, կարող ենք ասել, որ նրանում իշխում են երկու գույն՝ կարմիրը և կապույտը, որոնք միմյանց հանդեպ և՛ հակադիր են, և՛ ներդաշնակ: Հակադիր են, քանի որ անմիջապես հանկարծաստեղծ հայտնվել են բազմատոն կարմիրների հոծ շարքերում, և ներդաշնակվում են, քանի որ կոմպոզիցիան շահում է ի հաշիվ հանկարծաստեղծ կապույտների, վերջիններով ավելի ակտիվանում, դուրս գալիս միատոնությունից:

Արվեստաբան Թ. Հովհաննիսյանը գրում է. «Հետո լուրջություն է իջնում: Եվ լուրջության մեջ հնչում են եկեղեցիների զանգերը: Նրանք բաց կապույտ, մուգ կապույտ, մոլ կապույտ, լուրջ կապույտ, կապույտ ու կապույտ գույն ունեն: «Սիրում եմ կապույտ: Մաքրության, երազի արարչագործ երկնքի, հավատի խորհրդանիշ է ինձ համար», - ասում է նկարիչը: Նրա՝ Հայաստանի վանքերն ու եկեղեցիները շնչավորված 170 կտավներում չկա գեթ մեկը, որում որպես հուսո կանթեղ չբոցավառվի յուրահատուկ երանգի կապույտը: Այն, որ ներդաշնակվելով նույնպես յուրովի կարմիրի, նարնջագույնի ու դեղինի հետ, որպես գորեղ հնչեղ երկնաքեր պատարագ, խոյանում է երկինք՝ հայի հարատևության աղոթքը շուրթերին:

Գույնը, ինչպես հնչյունը, ունի իր ինտոնացիան: Գ. Թովմասյանի ամեն մի գուներանգ օծված է, ասես, հոգուդ հետ մտերմաբար խոսող-բալասանող ջերմությամբ»³:

Նկարում վանական կառույցները ներդաշնակվում են շրջակա միջավայրին՝ ասես միաձուլվելով բնությանը: Տոնայնությամբ լինելով շատ մոտ շրջապատին, վանքերն առանձնանում ու ընդգծվում են մուգ եզրագծերով, տեղ-տեղ՝ ընդհանրացված ստվերարկումներով: Առջևի պլանի մզաքված գույներով ու անկանոն վրձնահարվածներով որոշակիորեն արտահայտված է տարածական պատրանք, որը գնալով դեպի հեռուները՝ միախառնվում է երկնքի ֆոնին, որն էլ ստանալով կարմրադարչնագույն ընդհանրացված համալրում, օրգանապես կապվում է կտավի բոլոր պերսոնաժների հետ:

Հետևելով նույն խորագրի տակ ընդգրկվող ստեղծագործություններին, հանդիպում ենք նաև այնպիսի գործերի, որոնք գունամտածողությամբ տարբերվում են վերոհիշյալներից և կրում են ավելի սառը կոլորիտ: Դրանցից, օրինակ՝ «Խորակերտ» կտավում (կտ. յուղ. 1990թ.), մեծադիր պլանով տեղ են գտել սառը՝ կապտամանուշակագույնի, երկնագույնի ու կոբալտի բազում դրսևորումները: Գույների առաջին հայացքից նույնանմանությունը ուղղակի թվացյալ է, հասկապես ոչ մասնա-

² Տե՛ս Մ. Մաֆայան, ՀՀ. Ժող. նկարիչ, պրոֆեսոր «Հավատքի կանթեղներ», Գ. Թովմասյան, 2000թ.:

³ Թամար Հովհաննիսյան, արվեստագիտության թեկնածու «Նկարչի՝ մարդկանց ընծայած աշխարհը», «Մաշտոց» ամսագիր:



«Խորակերտ»
Կտ. յուղաներկ, 1990թ.



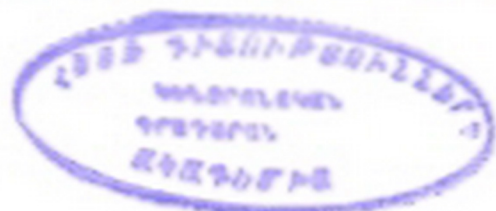
«Սևան: Իրիկնանում է»
Կտ. յուղաներկ, 99X118, 1999թ.



«Խոր-Վիրապ»
կտ. յուղաներկ, 65X80, 2000թ.



«Սաղմոսավանք: Կարմիր առավոտ»
կտ. յուղաներկ, 50X65, 1996թ.



գետների համար: Նրանում մի գույնի այնքան նորանոր երանգներ կան, որ հազիվ կարելի է զգալ դրանց տարբերությունները: Ինչպես, օրինակ, Խորակերտ եկեղեցական համալիրը: Ըստ տեղաբնակների պատմածի, Խորակերտ անվանումը գալիս է առասպելական Հայկ նահապետի թոռ՝ Խորի անունից, որն իր գերդաստանով եկել, բնակություն է հաստատել այդ վայրերում:

Կտավը հետաքրքրությամբ է դիտվում հատկապես եկեղեցու վերնամասի կանոնավոր, սլացիկ պատկերահանման և վար իջնող, աստիճանաբար ցրվածության հասնող, կիսաքանդ պատերի աղճատվածությամբ:

Գծանկարին կլանող գույնը շատ դեպքերում անհետացնում է ուրվանկարի ճշգրտությունը, ի հայտ բերելով ավելի թրթռուն առարկայական զանգվածներ, որոնք և՛ կան, և՛ չկան, այսինքն՝ եկել են լրացնելու կոմպոզիցիան, հնչում են գույնով, ետևում թողնելով կառուցվածքային նշանակությունը, որովհետև գույնի մեջ է փնտրում նկարիչը իր ստեղծագործության նշանակությունը, քանզի դա է նրա առջև դրված խնդիրը, և ոչ թե տվյալ կառույցի ճշմարտացի արտապատկերումը: Եվ ընդհանրապես դա է հանդիսանում գեղանկարչության իմաստավորումը, դերն ու նշանակությունը:

«Մոլորակը Գեորգի Թովմասյանի համար բերնեբերան լեցուն է արվեստագետի ուշադրությանն արժանի բարիքներով, ու դրանցից վերցնում է առատաբուռ, խոշոր դրվագներով, կարծես անհագորեն ծարավի է մինչև վերջին կաթիլն ըմբռնելու նրա զգայական նյութականության ամեն պատառիկ, որպեսզի տեսանելի դարձնի բոլոր զգայարաններով, ընկալելի յուրաքանչյուր մանրամասն և սեփական վայելքի սաստկությունից բաժին հանի ուրիշներին, բոլոր մարդկանց անխտիր:

Գ. Թովմասյանի անկապտելի տարերքը գույների տիեզերքն է ամենից առաջ, որ սնունդ է առնում ի բնուստ ունեցած կոլորիտային գորեղ զգացողությունից: Ձևերն ու զանգվածները թրծվում են բացառապես գունաշխարհի քուրայում, սակավադեպ դիմելով լուսաստվերի զովացուցիչ օգնությանը, մինչև իսկ զոհաբերելով նրան»⁴:

«Սևան: Իրիկնամուտ է» (կտ. յուզ. 1999 թ.): Կապտալագուրային հագեցված այս աշխատանքով Գ. Թովմասյանը կարծես մի պահ մոռացել է ներկապնակի տաք կոլորիտները: Երազայնություն արթնացնող կապույտ գույնը, որը տեղ է գտել լճափնյա այս բնանկարում իր բազմանվագ երանգներով, ի հայտ է բերում ռոմանտիզմի տարերային նուրբ դրսևորումներ:

Այս առումով կցանկանայինք վկայակոչել ասվածին համահունչ հետևյալ դիտարկումը: Արվեստագետ Լ. Մամվելյանը նրա մասին գրում է. «Ռոմանտիզմի վաղ դրսևորումները, որոնք արտահայտվեցին Շատոբրիանի երկերում և XIX դարի որոշ գեղանկարիչների ստեղծագործություններում, նշանավորվեցին բարձր հուզականության որոնումներով, միջնադարին դիմելով, որը շեղում էր իրական կյանքից և հեղափոխական իդեալներից, տանում դեպի միջնադարյան մշակույթի իդեալականացում»⁵:

Կոմպոզիցիան կառուցված է ռեալ հիմքերի վրա: Եկեղեցին վերագտել է ճիշտ այն ձևը, ինչպես իրականում այն գոյություն ունի, իր ճշգրիտ կառուցողական գծապատկերով: Կոմպոզիցիայում լիարժեքության են հասել տարածաչափական օրի-

⁴ Տե՛ս Գ. Թովմասյան, Հավատքի կանթեղներ, 2000 թ.:

⁵ История зарубежного искусства., М. Т. Кузьминной, Н. Л. Мальцежой.

նաչափությունները, որով պարզ նշմարելի են բոլոր առարկայական երևույթների համամասնական ճշգրիտ տեղակայված դասավորվածությունները: Սրանք այն փաստացի երևույթներն են, որոնց նմանօրինակ տարբերակները չէինք գտնում նկարչի նախորդ աշխատանքներում: Իրիկնամուտի ցուքերը գեղափայլ երփնագրումով են արտացոլվել կապուտակ Սևանում: Մեղմ գեփյոտից առաջացած փոքրածավալ արծաթափայլ ալիքները մարգարտազարդ վզնոցի պես զարդարում են լիճը ջինջ, ուր կարծես իրիկնամուտի հետ միասին հնչում է հայկական քնարական մեղեդին:

Մեկ այլ ուժով ու հնչեղությամբ է պատկերված Թբիլիսիի Ս. Կարապետ հայկական եկեղեցին (կտ. յուդ. 1999 թ.): Դիտակետը նախընտրելով բավականին ցածր տարածությունից, կառույցը տեղադրելով կտավի կենտրոնական հատվածում, նկարիչն արտահայտել է հայ ճարտարապետության մոնումենտալ սքանչագործությունը, իշխող դիրքը, բարձրամիտ ու ոգեկոչող ներուժը:

Եկեղեցու խորհրդավոր և վեհապանծ ուրվանկարը պարզորոշ դիտվում է ամպամած երկնքում: Նրա խանդավառությունն ուժեղանում է ցածր հորիզոնով, որի շնորհիվ եկեղեցու պատկերը վեր է ելնում հողագանգված տարածությունից և հստակորեն դիտվում մոխրասպիտակ երկնքի ֆոնում: Նկարչի վրձինը շատ ազատ ու անկաշկանդ է սահում կտավում: Ամեն մի վրձնահարված մի նոր գույն է թողնում իր ետևից, ստեղծելով տրամադրություն, հուզականություն և կոլորիտ: Այս ստեղծագործությունում էլ մեծադիր պլանով տեղ են գտել սառը տոնայնությունները՝ հիմնականում կապտամոխրագույնների երանգներում: Իսկ նկարի առջևի պլանի խառնաշփոթ, հապճեպ վրձնահարվածները նպաստում են կոմպոզիցիայում գլխավոր հերոսի առանձնանալուն, առավել շեշտադրված երևալուն, որն իր ուրվագծային պատկերայնությամբ տարբերվում է շրջակայքի տարերայնորեն ձևաստեղծումից:

Տրամադրությունը միանգամայն փոխվում է Սանահինի վանական համալիրը ներկայացնող (կտ. յուդ. 1999 թ.) կոմպոզիցիոն աշխատանքում: Հակառակ նախորդ երեք կտավների՝ «Սևան. Իրիկնամուտ է», «Թբիլիսիի Ս. Կարապետ եկեղեցին», «Խորակերտ», այս ստեղծագործություններում տեղ են գտել թովմասյանական ներկայանակի ամենաակտիվ, աչքի զարնող գույները: Կոլորիտը վառվռուն է, կրակոտ ու հուզազգրգիռ: Այստեղ՝ միևնույն տեղում հանդիպել են հակադարձ, կոնտրաստային գույները, որոնք միջնորդավորված թովմասյանական վրձնով գտել են իրենց համարժեք տեղերը: Կանաչ, թավշյա թփուտներում ու ծառահովտում ապաստանել է XI դարի մեծագույն հոգևոր ու գիտակրթական հսկաներից մեկը՝ Սանահինի վանական համալիրը, պսակված դեղնա-ոսկեգույն ակտիվ լուսավորմամբ: Օրվա պահը իրիկնային է: Արևին հակադարձ կանգնած նկարչի դիրքից համայնապատկերում տեղ են գտել մայրամուտի վերջին շողերը, որոնք հրեղեն բոցավառված գույներով վերջին շողերն են արձակել Լոռվա բնաշխարհին: Ուլտրամարին կապույտ երկնքին գույնով հակադրվում է ներքևի միջավայրը, սկսած վանքահամալիրից մինչև առջևի պլանի բաց հողատարածությունը, որն արևի ճառագայթներից ստացել է հնչել կարմրություն, տեղ-տեղ դեղին ու նարնջագույնի խառնուրդներով: Շարունակվող տաք ու սառը տոնայնություն ունեցող կանաչներում, արտահայտված խորության զգացողությամբ, սաղարթախիտ ծառաստանում, կարծես նրանցում թաքնված, շեշտադրված առանձնանում են համալիր կառույցները: Բացի այն, որ

վերջիններս կրում են կոմպոզիցիոն առանցքային սկզբնակետ, այն առավել շեշտադրվում է և շատ անգամ տարբերակվում միջավայրից, առանձնահատուկ գույնի որոշմամբ: Դեղնա-ոսկեգույն որմները վերններում պսակվում են կարմիր տանիքներով, որոնք շաղկապվում են ներքևի կարմիր հողատարածության հետ, իսկ երկնքի ջինջ կապույտում հանկարծաստեղծ նարնջագույն ամպի ծվենները շաղկապվում են վանքերի որմերի գույներին՝ օրգանապես կապ ստեղծելով այդքան հակադիր գույների միջև:

Մեծ է նկարչի նվիրումը Հայոց աշխարհին, նրա բնությանն ու աստվածային հրաշագործ դարավոր քարակոփ հուշարձաններին:

Հավատ և կանթեղ.

Գրականագետ Մ. Սանթրոսյանը գրում է. «Հայի լեռնաշխարհի բնօրրանի՝ երկինք հառնող իմաստի առհավատչյան ազգային տաճարներն են՝ որպես աղոթատեղի, որպես հոգու սքանչացման կնքահայր, որպես...: Ազգ պահող հավատքի եկեղեցին ինքնին քարեղեն հրաշք է, ուստի և՛ գեղեցիկ, արվեստագետի սիրո չխամրող էություն է նաև : Վանք և մատուռ, խաչքար, եկեղեցի ու տաճար պատկերելը և՛ աստվածահաճո է, և՛ հայրենանվեր: Չկա քիչ թե շատ ինքզինքը հարգող հայ նկարիչ, որ տաճար կերտած չլինի իր կտավին: Կան նաև քչերը, որոնց չխամրող սերն ու հարսնացուն է վանքը: Թովմասյան գեղանկարչի հարյուրների հասնող վանքերից մի փունջ նկար է հավաքվել այստեղ («Հավատքի կանթեղներ» ցուցահանդեսում): Սակայն այս քիչը օգնում է որակի կարծիք կազմելու ներկա ու բացակա վանքերի մասին: Մի խումբը տաք գույներով է պատկերված՝ ամառային ապարոշի ու լույսի պսակով, մյուսը՝ պաղ ձմռան զսպված գունաշապիկով: Մեկում որդան կարմիրն է իշխում, մյուսում՝ բիլ կապույտը: Երկուսն էլ իրենն են, նրանցն է և ինքը, ու բոլորն էլ՝ հայոց հողինը: Երկինք վեր հառնող սուրբ երկգագաթ Արարատ լեռան հետևողությամբ, հիմնականում երկգմբեթ, հավատքի կոթողները շարունակում են լույս արարել ու սփռել ոչ միայն աշխարհով մեկ, այլև առ Աստված: Պատկերվածները ազգային կառուցողական շինարվեստի հանճարի տարբեր կերպերից են, որոնց ոգեղեն լույսի ճառագումներից էլ՝ Թովմասյանի այս կտավները: Եվ օգնում են մարդուն գտնելու տաճար տանող ճանապարհը, որն անցել է Վարդգես Սուրենյանցի, նախնի մյուս մեծերի վանքերի ներաշխարհի ոտնահարված սրբությունների պատկերներով: Տաճար տանող ճանապարհ, որը հոգու մաքրման ու փրկության, մարդ մնալու ուղին է: Թովմասյանի կտավներում դրանք Աստծո տունը լինելով հանդերձ, հայրենի հողին ապավինած ու այդտեղից դեպի վեր՝ կատարյալին միշտ ձգտող ազգային ոգու ճախրանքն են»⁶:

Գ. Թովմասյանի ստեղծագործություններում մեծ ընդհանրացումները հանգում են մի սկզբունքի, որն ընդունված է անվանակոչել տպավորապաշտություն, կամ իմպրեսիոնիզմ (ֆր. Impressionisme, impression- **տպավորություն** բառից. գեղարվեստական ուղղություն XIX դ. 70-90-ական թթ. արվեստում)⁷:

Իրականության եղելությունները վերարտադրելով իր կտավներում՝ Գ. Թովմասյանը այն միասնական ու ամբողջական մեծ ընդհանրացմամբ, որպես անդառ-

⁶ Տե՛ս Գ. Թովմասյան, Հավատքի կանթեղներ, 2000 թ.:

⁷ Մ. Երզնկյան, Ա. Բաղդասարյան, Կերպարվեստի բառագիրք, 2002 թ.:

նալի մի ակնթարթ, երփնագրում է՝ հավերժացնելով տվյալ պահի վայրկենական գեղեցկությունը: Բնապատկերների, կերպարների և այլ հանգամանքներում չմանրակերտելով, նկարչի վրձինը շատ անգամ ազատ է ու անմիջական, ինչը հատուկ էր XIX դարի իմպրեսիոնիստներին՝ Մոնեին, Սեզանին, Պիսսատոյին, որոնց բնանկարներն արտահայտում են բնության աշխույժ ու անմիջական պատկերները, առանձնացված մեծ ճշմարտացիությամբ: Այդ սկզբունքները առավել հետևողականությամբ մշակվել են Գ. Թովմասյանի ստեղծագործություններում: Կտավներում վառ կերպով արտահայտված է նկարչի մեծ հիացմունքը հայոց հավերժական բնաշխարհի և նրանում ծնունդ առած, հավատքի կանթեղ դարձած սրբակերտ տաճարների հանդեպ:

Հաճախ է նկարիչը անդրադառնում միևնույն տեսարանը ներկայացնող թեմային: Նկարել է նույն եկեղեցին տարվա մի քանի ամիսներին ու օրվա տարբեր ժամերին: Օրինակ՝ շատ անգամ նրա կողմից նկարված Սևանի, Օձունի, Հաղպատի և Կարմրավոր եկեղեցիների համայնապատկերներում նկարիչը ցույց է տվել նույն տեղանքի եղանակային փոփոխուն իրավիճակները օրվա տարբեր ժամերին: Թեև եկեղեցիների կառուցողական ձևերը մնում են կայուն, սակայն փոխվում են գույները, նկարի ընդհանուր կոլորիտը, համապատասխանելով տվյալ պահի եղանակին: Հաճախ է Գ. Թովմասյանը վրձնել Աշտարակի Կարմրավոր եկեղեցին, մեկնաբանելով մերթ վառվորուն՝ տաք գունաշարով, մերթ՝ պասիվ: Նկարել է մայրամուտի տեսարանում, վաղ առավոտյան և այլ իրավիճակներում: Նմանատիպ մոտեցումներ շատ անգամ հանդիպում էին XIX դարի երկրորդ կեսին, իմպրեսիոնիստ նկարիչների գործերում:

«Բնության անորսալի, փոփոխվող իրավիճակների պատկերմամբ հրապուրվելը Կլոդ Մոնեին հանգեցնում է նկարների այն շարքի ստեղծմանը, որն արարվել է բնության միևնույն թեմայով օրվա տարբեր ժամերին: Այդպես ծնունդ են առնում «Խոտի դեզը» (1866 թ.), «Բուսանի տաճարը» (1893- 1895 թթ.) շարքերը, որոնք նկարիչն ստեղծում է՝ տարվելով մթնոլորտի, օրվա տարբեր ժամերին միևնույն թեմայով բնանկարի լուսավորության վիճակը որսալով⁸:

Աշխարհի՝ իր ընկալումը, նրա ամբողջ իրականությամբ, Գ. Թովմասյանը նորարարի իր ինքնատիպ վրձնով զարգացրեց տպավորապաշտության խոր շառավիղները՝ դրանց միախառնելով յուրահատուկ իր գունազգացողությունը, Հայոց երկրին հատուկ տեղանքային ու կլիմայական պայմանների պատկերման ինքնահատուկ ձևամտածողությամբ: Մի երկիր, որն ունի իրենը՝ իր ազգային նկարագիրը, հայությանը հատուկ կոլորիտը:

⁸ История зарубежного искусства., М. Т. Кузьминой, Н. Л. Мальцежой.