

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ
ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

75 AP

Հ-86



ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

200

75 APM	
2-86	31164048-

• 24411F 200:

• 58611 112049-

2007:



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ПО ДЕЛАМ
МОЛОДЕЖИ
НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА

АКОП ОВНАТАНЯН

**ПЕРЕХОД ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
К НОВОМУ ВРЕМЕНИ**

Научная конференция, посвященная 200-летию со дня
рождения

Сборник докладов

Ереван, 29 декабря, 2006 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА
ЕРЕВАН 2007

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ
ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

ԱՆՑՈՒՄ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻՑ ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿ

գիտաժողով՝ նվիրված ծննդյան 200-ամյակին

Զեկուցումների ժողովածու

Երևան, 29 դեկտեմբերի, 2006թ.

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2007

ՀՏԴ 73/76 (479. 25)

ԳՄԴ 85. 103 (2Հ)

Հ - 861

Գիտաժողովի կազմակերպում

Փ. ՄԻՐԶՈՅԱՆ

Ա. ԱՂԱՍՅԱՆ

Ն. ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ-ՓՈԼԱԴՅԱՆ (նախագծի հեղինակ)

Պատասխանատու խմբագիր՝ Ա. ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՀԱԿՈՒ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

Հ - 861 *Գիտաժողով՝ նվիրված Հակոբ Հովնաթանյանի ծննդյան 200-ամյակին. Զեկուցումների ժողովածու /Պատ. խմբագիր՝ Ա.Ասատրյան. - Եր., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2007.- 68 էջ:*

Հայ ակունավոր գեղանկարիչ, նոր շրջանի ազգային կերպարվեստի հիմնադիր Հակոբ Հովնաթանյանի ծննդյան 200-ամյակին նվիրված հոբելյանական միջոցառումների շրջանակներում 2006 թվականի դեկտեմբերի 29-ին Հայաստանի ազգային պատկերասրահում տեղի ունեցավ «Անցում միջնադարից նոր ժամանակ» գիտաժողովը:

Ժողովածուն պարունակում է գիտաժողովի աշխատանքներին մասնակցած արվեստաբանների զեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդականության:

Հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ԳՄԴ 85. 103 (2Հ)

ISBN 978-99941-68-04-0

© ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՀՐԱՏ., 2007

ԲԱՑՄԱՆ ԽՈՍՔ

Հարգելի բարեկամներ, սրանից ճիշտ երկու հարյուրամյակ առաջ, 1806 թվականին Թիֆլիսում ծնվեց Հայ ակննավոր ղեղանդակարիչ, նոր շրջանի ազդային կերպարվեստի հիմնադիր, Հովնաթանյանների նկարչական տոհմի առավել տաղանդավոր ներկայացուցիչ, արդեն մանուկ հասակից ուշ միջնադարյան Հայ նկարչության, Սեֆյանների շրջանի պարսկական մանրանկարի և այսպես կոչված «ղաջարների արվեստի» դեկորատիվ լեզուն յուրացրած Հակոբ Հովնաթանյանը (1806-1881):

1829-ին Հ. Հովնաթանյանը Գեղարվեստից ակադեմիա ընդունվելու նպատակով Թիֆլիսից մեկնում է Պետերբուրգ, սակայն գոյություն ունեցող տարիքային ցենզի պատճառով զրկվում մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստանալու հնարավորությունից: Հետագայում այդ նույն հաստատությունը նրան շնորհում է «ոչ դասային նկարչի» կոչում: Հ. Հովնաթանյանի ստեղծագործական կյանքի մեծ մասն անցել է Թիֆլիսում: Նա զբաղվել է միայն ղեղանկարչությամբ՝ աշխատելով բացառապես դիմանկարի ժանրում: Նկարչի պատվիրատուներն ու բնորդներն էին Թիֆլիսյան տոհմիկ ազնվականության, միջին խավի, բարձրաստիճան ու մանրաստիճան չինովնիկների, հարուստ վաճառականների, ունեւոր արհեստավորների՝ մոքապաքների, նաև հոգևորականության ներկայացուցիչները և նրանց ընտանիքների անդամները:

Իր ստեղծագործական ուղին Հ. Հովնաթանյանը սկսել է դեռ 1820-ական թթ., սակայն նրա ղեղարվեստական ինքնատիպ ոճը և ուրույն լեզուն ընդհանուր առմամբ մշակվել են 1830-ականներին կատարված աշխատանքներում («Նիքեմ կաթողիկոսի դիմանկարը», «Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը», 1834, «Շուշանիկ Գուրգենյանի դիմանկարը» ևն): Ապագայում զրանք կտրուկ փոփոխությունների չեն ենթարկվել, բայց անընդհատ կատարելագործվել, է՛լ ավելի նրբագեղ ու նրբաճաշակ են դարձել և իրենց ցայտուն դրսևորումը գտել Հ. Հովնաթանյանի արվեստի ծաղկման շրջանում՝ 1840-50-ական թթ., երբ ստեղծվել են Նատալիա Թեոմյանի, Նազելի Օրբելյանի, Մելիքյանների, Գրիգոր Քարաջյանի, Մովսես Լիլիպարյանի, Անանյա-

նի, նկարչի տիկնոջ՝ Սալոմե Հովնաթանյանի և այլոց դիմանկարները:

Հ. Հովնաթանյանի աշխատանքներում մարդիկ սովորաբար ներկայանում են մինչև ծնկները կամ դոտկատեղը՝ երեք քառորդով դեպի մեզ շրջված, սևեռուն հայացքը դիտողին ուղղած: Նրանց նրբիրան, փխրուն ֆիզուրները հստակ ուրվագծվում են չեզոք դույներով երանգավորված հենքերի վրա: Կանայք հաճախ են պատկերվում բաղկաթուռի մեջ՝ ձեռքում թաշկինակ կամ համրիչ բռնած, իսկ տղամարդիկ՝ կանգնած, արժանապատիվ կեցվածք ընդունած: Մեծագույն բարեխղճությունը ու սիրով է նկարիչը վերարտադրում կանանց թավշյա զգեստների դուռնագեղ, հյուսիսեղ դրվագումները, արծաթաթելով ասեղնագործված նեղ երիզները, ատլասե բարակ, երկար դոտիները, մարգարիտներով կամ գնդասեղներով զարդարված գլխանոցները, շղարշե թեթև, թափանցիկ քողերն, ինչպես և ոսկյա ականջօղերի, մատանիների ու ականեղենի թանկարժեք փայլը:

Ժամանակակիցները նկարչի գործերը գնահատում էին առաջին հերթին մարդկանց դեմքերը ճիշտ հաղորդելու, արտաքին նմանությունն ապահովելու համար: Բայց նմանության խնդիրը Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարներում ինքնանպատակ չէր: Նկարչին խորթ էր նատուրալիզմի չոր ու պաղ լեզուն. նրա լավագույն աշխատանքներն առանձնանում են ուսմանտիպական հուզականությամբ, բանաստեղծական տրամադրությամբ, պատկերված մարդկանց դիմագծերի ու հայացքների մեջ տպավորված՝ դեռ նոր արթնացող, դեռ չզիտակցված զգացմունքների ու ապրումների բնականություն:

Ուղիղ 125 տարի է մեզ բաժանում այն օրերից, երբ հեռավոր ու օտար Թեհրանում կյանքից հեռացավ Հակոբ Հովնաթանյանը:

Հիրավի, Հակոբ Հովնաթանյանի ծննդյան 200-ամյա հոբելյանը մեծ ու նշանակալից տարեդարձ է մեր մշակութային կյանքում:

Արվեստագետի ծննդյան 200-ամյակին նվիրված հոբելյանական միջոցառումների շարքում, որոնք նախատեսվել են ՀՀ Մշակույթի և երիտասարդության հարցերի նախարարության, Ազգային պատկերասրահի ու Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի կողմից, ծրագրված է լույս ընծայել մեր

վաստակաշատ արվեստաբան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի առաջին վարիչ, երջանկահիշատակ Ռուբեն Դրամբյանի՝ Հակոբ Հովնաթանյանին նվիրված՝ վերջին աշխատությունը, որը խմբագրել և հրատարակության է պատրաստել Ռուբեն Դրամբյանի դուստրը՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյանը։ Մոտ ապագայում այդ արժեքավոր, վաղուց սպասված գիրքը կդրվի ընթերցողի սեղանին։

Իսկ այսօր կկայանան հոբելյանական ծրագրի անդրանիկ երկու միջոցառումները՝ Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստին և ընդհանրապես՝ XIX դարի առաջին կեսի հայ գեղարվեստական մշակույթի ձևավորման ու կայացման խնդիրներին, այդ ժամանակվա Թիֆլիսի պատմամշակութային միջավայրին ու անկրկնելի մթնոլորտին առնչվող «Անցում միջնադարից նոր ժամանակ» գիտաժողովը և «Հակոբ Հովնաթանյան. մինչև և հետո» խոստումնալից ու բազմանշանակ խորագիրը կրող ցուցահանդեսը, որոնք, կարծում եմ, կհետաքրքրեն մասնագետներին և արվեստասեր լայն հանրությանն ու կնպաստեն Հակոբ Հովնաթանյանի, ինչպես և նրա անմիջական նախորդների ու կրտսեր ժամանակակիցների ստեղծագործության, նրանց ապրած դարաշրջանի հետագա՝ գիտական առավել խորացված և արդյունավետ ուսումնասիրմանը։

Իհարկե, հայ արվեստաբանության մեջ այդ ուղղությամբ արդեն ծանրակշիռ աշխատանք է կատարվել։ Բավական է հիշել Ռուբեն Դրամբյանի, ինչպես նաև լուսահոգի Մանյա Ղազարյանի հետևողական պրպտումներն ու հայտնագործումները, նրանց զրքերը, ալբոմների ու կատալոգների նախաբանները, բազմաթիվ հոդվածներն ու գիտական ելույթները։

Հովնաթանյանների տաղանդավոր տոհմի և, մասնավորաբար, Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրման բնագավառում նրանք, իսկապես, ամուր ու վստահելի հիմքեր են դրել։ Բայց այդ ասպարեզում դեռ շատ անելիքներ կան, դեռ բազում բացեր պետք է լրացնեն արվեստի պատմաբանների ներկա և գալիք սերունդները՝ Հակոբ Հովնաթանյանի նման ինքնատիպ ու չափազանց հմայիչ, թեպետև ինքնուս արվեստագետին մեր ժողովրդին և օտարներին արժանի կերպով ներկայացնելու, բնութագրելու ու գնահատելու համար։

Համոզված եմ, որ այսօրվա մեր գիտաժողովը, որին իրենց մասնակցութիւնն են բերել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի և Երևանի պետական համալսարանի արվեստագետները, այդ նպատակին միտված լուրջ ու կարևոր քայլերից է, առավել ևս, որ գիտաժողովի նյութերը, այստեղ կարդացած զեկուցումները տպագրվելու են առանձին գրքուկով, այսինքն՝ վերածվելու են մնայուն խոսքի:

Ուզում եմ շնորհակալութիւն հայտնել հորելյանական գիտաժողովի և ցուցահանդեսի կազմակերպիչներին ու մասնակիցներին, ովքեր ջանք չեն խնայել այս միջոցառումները բարձր մակարդակով անցկացնելու համար:

Ողջունելով գիտաժողովի մասնակիցներին, բոլոր ներկաներին, հույս եմ հայտնում, որ այստեղ շոշափովող հարցերը, մտքերի փոխանակումը և հնարավոր բանավեճերը կլինեն հետաքրքիր ու բովանդակալից, կընթանան աշխատանքային բարյացակամ միջոլորտում և կպսակվեն հաջողությամբ:

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ АКОПА ОВНАТАНЯНА

Процесс секуляризации армянского искусства носил неординарный характер. В отличие от многих других национальных школ художественная переориентация осуществлялась здесь спонтанно и, можно сказать, на частном уровне. Конечно, это был трудный и длительный путь. Однако он имел свои преимущественные стороны. На армянского художника, в большой степени предоставленного самому себе, ложилась большая ответственность решать проблемы новой культурной интеграции как бы в одиночку, полагаясь лишь на собственную интуицию. Иначе говоря, стихийность художественных процессов обуславливала творческий компонент его искусства. Безусловно, что не каждому было дано решать проблемы такого уровня. Для этого требовалась яркая творческая личность.

Формирование жанра портрета, с которым армянская живопись вступала в Новое время, было ознаменовано выразительными, но еще наивными результатами. Свое классическое завершение оно получило в творчестве Акопа Овнатяна Младшего (1806–1881). Феномен Овнатяна состоял в первую очередь в том, что переход к новому искусству был практически осуществлен силами одного этого мастера.

Акоп Овнатян родился в Тифлисе, в семье известного художника-портретиста и мастера монументальной живописи Мкртума. Однако учителем Акопа нужно считать не только и не столько отца, сколько весь род в целом. Передаваемые и оттачиваемые из поколения в поколение художественные традиции Овнатянов представляли собой своеобразный аналог школьной системы.

Искусство Акопа представляет собой весьма сложное и многоаспектное явление на пересечениях проблем старого и нового художественного мышления. Многозначность этих проблем вполне объяснима.

С одной стороны, переходный характер времени сам по себе обусловил множественность художественных задач и функций портрета как единственного светского жанра, развивавшегося в эту эпоху. С другой стороны, в лице Овнатаяна мы имеем дело с личностью с исключительным сочетанием творческих интересов. Искусство художника можно назвать своеобразным перекрестком эпох и культур. Оно представляет редкую соразмерность разных стилистических и типологических элементов. Анализ живописи мастера выявляет ее необычайно сложную структуру: различные грани соприкосновений с искусством традиционным и новым, сочетание ремесленных и профессиональных приемов. Его стиль вобрал в себя самые разные проявления западной и восточной культур. Сумма всех этих особенностей делает наследие художника необычайно интересным для исследования.

Попробуем представить себе одинокую фигуру художника, выходящего на дорогу нового искусства. Необходимым условием перехода было, конечно, освоение нового пластического языка. Однако новый художественный метод требовал в первую очередь преодоления мощной инерции средневекового имперсонального творчества и, главное, создания индивидуальной концепции.

Индивидуальная концепция явилась самым крупным завоеванием нового времени, без нее полноценное развитие светских жанров и портрета в частности было бы невозможно. То обстоятельство, что к ней пришел именно Овнатаян, вполне закономерно, к этому его во многом подготовил весь опыт династии Овнатаянов. Его искусство есть в значительной степени результат длительного творческого накопления.

Сложная в профессиональном и психологическом отношениях перестройка к индивидуальному творчеству предполагала трансформацию и самой личности "мастера живописных дел". В противовес средневековому типу художника-копииста время нуждалось в художнике-артисте. Естественно, что новое самосознание утверждалось не сразу. Так, симптоматично, что Овнатаян не оставил ни одного автопортрета. Единственный недавно обнаруженный карандашный автопортрет (частное собрание, США) представляет собой лишь копию известного фотографического портрета художника! Отказ от привычных средневековых установок требовал времени. Вот почему Аюп Овнатаян, который легко принял средства совре-

менной ему рекламы, как правило, не подписывал и не датировал своих работ. Понятно отсюда, сколь сложна попытка восстановления творческого пути мастера. Весь этот интеллектуально-творческий процесс может раскрыться нам только через сами произведения.

Сегодня как нельзя более очевидно, что художник не мог строить свою концепцию из ничего. Будучи наследником старинной овнатанияновской традиции, Акоп должен был глубоко сознавать значение преемственности в искусстве, общность художественных сверхзадач. Вместе с тем, нужно учитывать художественный контекст эпохи, в которой работал Овнатянян. Тифлисская действительность первой половины XIX века давала художнику возможность быть в курсе основных западных художественных достижений — как современных, так и предшествующего XVIII века.

Чтобы продолжить естественный ход истории, нужно было обратиться к той условной точке, когда национальная традиция была прервана, лишившись возможности поступательного движения. Дискретность развития армянского искусства как бы призывала восполнить его исторические пробелы, привнести то, чего оно в силу обстоятельств еще не пережило (но могло бы пережить!), конечно же, опираясь на его уже имеющийся богатый художественный опыт. Только так можно было связать «нить времен».

Третий важный источник овнатанияновского искусства связан как с традицией собственного рода, прошедшего через персидско-дзульфинский период, так и с культурой Тифлиса. Мы имеем в виду наследие дзульфинской школы и персидскую живопись эпохи Каджаров.

Три эти культуры: армянская, европейская (в том числе русская) и иранская стали для художника путеводными. Их элементы вступили в неожиданные, но на редкость гармоничные связи. Чтобы разобраться в сложной художественной системе Овнатяняна, необходимо рассмотреть ее с различных сторон.

Первый блок вопросов связан с проблемой типологии. Будучи портретом переходной эпохи, портретом общества, впервые открывавшим личность, портрет начала XIX века и, в частности, самого Овнатяняна концептуально, и соответственно этому композиционно, близок портрету Раннего Возрождения (как итальянского, так и северного). Речь идет о композиционном принципе антропоцентризма, зафиксированности позы, жеста, взгляда моделей. О превалирова-

нии интереса к лицу, по отношению к фигуре, которая часто передается в сугубо плоскостной манере, в отличие от объемно решенных лиц и карнаций. Все эти черты можно рассматривать как стадийные, то есть как ранние проявления формирующейся культуры. Художник впервые открывал для себя живую модель, а тифлисское общество как бы впервые обретало лицо в портрете.

К отмеченным особенностям можно добавить декоративный аспект портрета. Ранний армянский портрет сохраняет многое от средневекового декоративного мышления, обусловленного как монументально-декоративной системой искусств, так и спецификой книжного искусства. Благодаря этой преемственности большую роль в портрете продолжает играть силуэт (в отличие от лиц, фигуры решаются, как правило, силуэтно), который выделяется контрастным по отношению к фону, как правило, локальным цветом. Опыт средневековой миниатюры проявляет себя в колорите, в любви к деталям — костюму и его аксессуарам: ювелирным изделиям, вышитым поясам, головным уборам и т. п.

В связи с тем, что все эти черты были вызваны объективными условиями переходного времени, мы вправе ожидать, что встретим их и в других традициях. И действительно, поиски параллелей приводят к впечатляющему результату. Обнаруживается сходство армянского портрета не только с портретописью достаточно изученных «запаздывающих» за Западной Европой художественных школ XVIII века (Восточной Европы, США), но и менее известных школ XIX века самого широкого ареала (стран балканского региона, Латинской Америки и др.). Это открытие увлекает в область сравнительного рассмотрения, позволяющего, во-первых, понять характер этой общности и тем самым найти объяснение явлению в целом, но главное — выявить специфические особенности самого армянского портрета. Центральная концептуальная задача, которую мы ставим перед собой, состоит именно в выделении своеобразия того пути, которое выбрало армянское искусство на переходном этапе.

Сравнивая ранний армянский портрет, в частности, с искусством стран, в силу разных исторических причин поздно вступивших на западный путь (Балканы, Восточная Европа, отчасти Персия и др.), мы видим, что их, в целом, сближает то, что можно назвать **типом мышления**. И это понятно. Перед ними стояла одна и та же задача — в короткое время освоить новый художественный

язык в условиях, когда во всех этих школах были еще живы собственные традиции. Вот почему общей неизбежной чертой переходных периодов в целом стали стилистические наложения. Синтетичный характер был в той или иной степени присущ каждой из этих школ. Конкретные черты наложений обуславливались особенностями местных традиций и мерой приобщения к европейскому методу.

В нашем случае характер приобщения носил специфический характер. В большинстве случаев армянские художники имели дело не с оригинальными образцами западного искусства, а с европейской гравюрой. Однако именно благодаря своей отдаленности от «образца», переживающее период застоя армянское искусство получало возможность продолжить свое развитие по достаточно самостоятельной дороге, на которой, в частности, восточные художественные принципы не были бы отброшены, а могли бы встретиться с западными в качестве равновеликих начал. И эта возможность действительно была использована (в XIX веке, к сожалению, лишь в творчестве Овнатяна).

Русский портрет первой половины XVIII века (мы имеем в виду портрет уже европейского образца) или польский сарматский портрет той же эпохи сохраняют национальный элемент как бы в атрибутивном значении, то есть прибегая к средствам, носящим в общей пластической системе вторичное значение: костюму, тексту, эмблематике и т.п. В своем же живописном качестве это вполне европейские произведения. Когда мы встречаемся здесь с некоторыми атавистическими чертами, то чаще всего мы имеем дело с искусством либо самоучки, либо полусамоечки (крепостные художники, так называемая «городская культура»). Во второй половине XVIII века и XIX веке русский портрет получает свою полноценную и убедительную национальную автономность, но все же автономность *«среди европейских школ»*.

Что касается каджарского портрета, то на всем протяжении своего развития он оставался явлением маргинальным, не переступавшим рамки дворцовой культуры. Ему так и не удалось окончательно порвать с канонем, он навсегда остался в каком-то смысле компромиссным и полуофициальным (вот почему, кстати, в самом Иране каджарское искусство по сей день остается наименее изученным). Однако, как мы уже отметили, новое мышление базировалось на преодолении канона как априорного и унифицирующего принци-

па. При всем эстетическом очаровании каджарского портрета, мы должны констатировать, во-первых, его весьма ограниченную портретную функцию, и, во-вторых, искусственность соединения в нем европейских и местных традиций, иначе говоря, его маньеристический, декадентский характер.

Вернемся к армянскому портрету, точнее, к его кульминационному выражению в овнатанияновском искусстве. Акоп был первым художником в роду Овнатаниянов, кто, соответственно новой историко-художественной обстановке, специализировался только в одном жанре. Художник первым избежал участи средневекового мастера универсального профиля, готового по необходимости братья за любой вид живописи (от фрески до миниатюры), а часто и за каллиграфию, стихосложение и музыку. В отличие от своих предков, он писал только портреты. Можно сказать, однако, что сумма универсальных творческих навыков рода трансформировалась в его искусстве в художественное качество. Живопись Акопа несет в себе начала фрески и миниатюры, ее языку близки музыкальный ритм и метафоричность.

Обратившись к новой европейской манере письма маслом на холсте, овладев средствами моделировки и перспективы, лессировочной техникой, художник остался верен основному принципу армянского искусства — слитности монументальных и камерных интересов.

Монументальные черты живописи мастера имеют традиционный характер. Архитектоничность является внутренним конструирующим принципом его композиций. Их организуют определенные пропорциональные соотношения между форматом холста, фигурой и фоном. Картина Овнатанияна модульна, точно так же, как модульна армянская архитектура. Основные элементы ее колорита также рассчитаны на создание рельефного и запоминающегося пластического мотива.

Не менее важную роль в живописи художника играют камерные задачи. Благодаря своим монументальным и декоративным особенностям, его картины обладают способностью уже издали привлекать к себе внимание зрителя. Но при приближении к полотну внимание последнего ни только не убавляется, но даже возрастает. Ближний ракурс раскрывает неожиданную деликатность

образного решения, а детали овнатанияновской картины удивляют совершенством тонкого письма.

Все эти важнейшие художественные элементы составили прочную национальную основу портретов Овнатаняна, на которую нанизались остальные компоненты его живописи. Специфической чертой творческого метода Овнатаняна было соединение местных традиций с новыми наиболее перспективными задачами.

Продолжая компаративный метод исследования, мы должны отметить, что произведения нашего мастера отличается нечто принципиально новое, то, что мы тщетно искали бы в его стадияльных параллелях или в армянском доовнатанияновском портрете. Мы имеем в виду авторскую концепцию портрета. Это та область в которой ему предстояло работать полностью самостоятельно.

Если иконографически портреты Овнатаняна тяготеют к ренессансному прототипу, то в концептуальном отношении им ближе другая европейская параллель. В ретроспективе западного пути ему, как нам кажется, виделись наиболее актуальными некоторые не реализованные национальной школой светские задачи европейского XVIII века. Возможность обращения к задачам столь художественно искусственного века состояла в том, что XVIII столетие было тем европейским прошлым, которое в его реальных ценностях являлось для нашего региона еще настоящим.

Кроме того, это та эпоха, в которую стали появляться первые светские произведения армянской живописи. Эти картины развивают те черты, которыми характеризовались первые станковые произведения, представляющие народную линию армянской религиозной живописи XVII—XVIII веков. Наряду с совершенно очевидными лубочными элементами и иранскими влияниями отметим одну из наиболее принципиальных черт армянской иконы. Мы имеем в виду редкую для этого типа творчества монументальность и серьезность интонаций, иначе говоря, претензии на "высокое" искусство. По-видимому, на этом этапе станковые формы живописи, пытаясь как бы компенсировать собой потерю больших видов искусства, возлагали на себя монументальные функции. Отметим заранее, что ту же тенденцию к сублимации жанра (вызванную чувством редкой художественной ответственности) мы находим и в творчестве Акопа Овнатаняна.

Иконография излюбленного образа армянской религиозной живописи — Богоматери, легла в основу женского идеала, отмеченного чертами кротости и трогательной наивности, который был воспринят портретистами конца XVIII (а далее и начала XIX века и особенно самим Акопом Овнатаняном).

Первые станковые светские картины XVIII века носят неопределенные полупортретные-полужанровые черты и тяготеют либо к портрету европейского образца (выдавая самое поверхностное с ним знакомство), либо к персидскому дворцовому портрету эпохи Каджаров (напомним, что сам кадjarский портрет в свою очередь был сформирован на европейской основе), либо к обоим одновременно.

Портрет "Женщина с ребенком" (НГА) сочетает в себе довольно богатую живописную технику со старой логикой совмещения планов, что придает ему особое очарование. Главной же его особенностью является то, что портрет задуман и решен, в первую очередь, как картина. Модель и все, что её характеризует визуально, становится достаточной "темой" картины. "Женщину с ребенком" можно рассматривать как результат встречи прошедшего иконописный этап армянского искусства XVIII века с европейским и иранским портретами.

Напомним, что в персидском портрете также доминирует принцип картинности. Декоративность портрета эпохи Каджаров откровенно "нейтрализует" его портретную функцию. Портретное произведение превращается в затейливую декоративную плоскость, призванную заполнить стены дворцовых сооружений. Известно при этом, что сам кадjarский портрет был сформирован не без влияния европейской живописи XVIII века.

Действительно, европейский портрет XVIII века обладал этой достаточно редкой особенностью. Лучшие портретные произведения века (Ватто, Гейнсборо, ранний Гойя, Левицкий) не ограничиваются портретными задачами. Портрет здесь интерпретируется, в первую очередь, как картина со своей, более абстрактной идеей. Решение портретного образа подчиняется общей идее картины. Картинность европейского портрета XVIII века была вызвана важным требованием времени — картина должна была украшать то место, где она находится. Но то же можно сказать и о нашей ситуации. Напомним, что в эпоху Овнатаняна портрет был единственным станковым жанром в городе, поэтому художник интуитивно должен был наделять

свои портреты картинной функцией, мысленно представляя их в интерьере дома. Отсюда их очевидная декоративность. Овнатаянiovский портрет в какой-то степени компенсировал отсутствие композиционной картины (точно так же, как некогда армянская икона стремилась восполнить собой отсутствие монументальной живописи).

Как видим, все факторы приводят нас к XVIII веку. Именно на этой точке Овнатаян, по-видимому, и хотел "связать" нить оборванной традиции.

Итак, для Овнатаяна портрет был совмещением двух самостоятельных и имевших равное значение задач: художественно-декоративных и сугубо портретных. В этом и состоит суть его концепции. Рассмотрим теперь, как решаются эти задачи.

Пластически картину Овнатаяна организует темный четкого рисунка силуэт человеческой фигуры, резко выступающей на контрастном цветовом фоне. Мягкий свет лишь слегка моделирует пластику тела с тем, чтобы задержать взгляд зрителя на более освещенных лице и руках портретируемого. Декоративные элементы картины занимают ее центральный регистр. Выгодно оттеняясь на темном фоне человеческой фигуры, они еще раз отмечают собой вертикаль силуэта — цельный пирамидальный мотив всей композиции: Именно здесь сосредотачиваются наиболее драгоценные живописные участки полотна. Костюм, будучи произведением искуснейших мастеров набойки, вышивального и ювелирного искусства, становится областью самостоятельного художественного интереса Овнатаяна (это особенно очевидно в его женских портретах). Гармоническая уравновешенность пластических акцентов придает искусству армянского художника редкую для раннего стиля законченность.

Власть рисунка в этой системе очевидна. Можно сказать, что приемы пластической моделировки тут отстают от графических. Однако в живописи мастера, как в любой стройной системе, слабость одного звена уравнивается усилием другого. Чем слабее функция формы (объема), тем сильнее интерес к силуэту и к рисунку вообще; и чем условнее передача тела, тем активнее внимание (художника и, соответственно, зрителя) к лицу в портрете. Рисунок, специфике которого чужда идея полной иллюзии реальности, соединяется с живописью изысканной, волнующей трепетными проявлениями материального, и их союз создает особый сплав — узнавае-

мый стиль Овнатаяна. Элементы реального и ирреального переходят здесь в ту степень условного, которая всегда сопутствует творениям большого искусства.

Первое, что тут может привлечь внимание, это своеобразное раздвоенное поведение цвета. Он выступает в двух качествах: цвет-пятно и "органичный" цвет. Так, например, силуэты в портретах чаще всего заполнены цветом-пятном, что необходимо, прежде всего, для графической или декоративной организации холста. Однако их темный по отношению к фону цвет уже сам частично формирует объем фигуры в картине (Овнатаян помнит этот пластический урок средневековья). Вот почему тональность и светотень здесь для него уже становятся во многом нецелесообразными.

Совсем иначе ведет себя кисть художника, когда касается лица в портрете, когда воссоздает драгоценные украшения и другие дополняющие костюм аксессуары. Если форму тела моделирует рисунок, то рельеф лица, шеи, рук мягко и старательно "лепит" светотень, оживляя их игрой тональных рефлексов. Мазок кладется тонкой кистью по форме, воссоздавая ее, а легкие лессировки призваны усилить иллюзию ее материальности. На гладком письме выступают деликатные рельефные прикосновения, воссоздающие фактуру тканей, прозрачность вуалей, игру ювелирных камней, орнамент вышитых поясов. Эти пронзительно звучащие на темных фонах небольшие чистые пятна белого, красного, золотистого, зеленого, жемчужного воспринимаются подлинно драгоценными.

Овнатаян без сомнения дорожил общим декоративным эффектом своих портретов. Как иначе объяснить то, что, достаточно хорошо овладев приемами объемной моделировки форм (портреты Нерсеса Аштаракеци, НГА, Ереван; Д.Гургенбекияна, собрание В.И.Раздольской, Петербург и др.), он не изменил своей силуэтной, почти плоскостной манеры изображения моделей, усаживая их в кресло неловко (как бы между двумя планами) и всегда в трехчетвертном повороте? Научившись «заполнять» картинное пространство светом и воздухом (Портрет Назели Орбелян, НГА, Ереван), он продолжал использовать нейтральные фоны.

Переходя к овнатаяновским портретным задачам, конкретнее к анализу его **образной концепции**, отметим прежде, что последняя, как, впрочем, и концепция жанра в целом, появляется в армянском и грузинском искусстве впервые. Все, что было создано до Ов-

овнатаяна, можно назвать лишь подготовкой к портрету или прото-портретом.

Сама возможность появления концепции личности, конечно, связана с преобразовательным характером времени, трансформирующим как саму личность, так и представления о ней. Портреты Овнатаяна есть первая попытка утверждения человека в статусе личности, обладавшей чувством собственного достоинства, и его победы в новом просвещенном веке. Портрет становится одним из красноречивых символов последнего. Отсюда и приподнятость произведений художника, тенденция монументализации образа.

Нужно учитывать то, что портрет — это специфический жанр. Условие заказа здесь носит особо деликатный характер, поскольку объектом картины является, как правило, сам заказчик (или его родные), отсюда необходимость учета его ожиданий. Мы подошли еще к одной важной особенности овнатаяновского искусства. Внутренне оно бесконфликтно, поскольку художник сумел примирить требования социального заказа с собственным пониманием жанра.

Тифлисское общество впервые рассматривало себя в портрете, на этом этапе оно нуждалось лишь в самой общей индивидуализации образа. Действительно, как портретист Овнатаян еще довольно сдержан. Европейский портрет-биография — не его принцип. Его портрет носит скорее черты "визитного" документа. Модель нам лишь представляется. Художник почти всегда сохраняет дистанцию между ней и зрителем. Репрезентативная черта его портретов отвечает одновременно их мемориальной функции. Конечно, от портрета ожидалось в первую очередь портретное сходство, и художник и тут не разочаровывал заказчика. Его портреты всегда тревожат память типичностью остро "схваченного" и как будто знакомого характера.

И все же главным в портрете для Овнатаяна была передача "идеи" человека, его метафизика — характеристика некоего вневременного идеала. Тут опять уместна параллель с портретом кватроченто и его концепции "*uomo unico*". Этой задачей объясняются композиционные особенности портретов мастера. Контрастные сопоставления фигур и фонов, почти полное отсутствие среды в картине придают образам некоторую ирреальность. Эти персонажи (за редким исключением) пребывают в замкнутом и как бы сжатом

пространстве, отмеренном трехчетвертным поворотом фигуры и курсом стула.

Одна из наиболее интересных проблем в творчестве художника — категория времени. Время в живописи вообще может рассматриваться в двух значениях. Время в качестве эпохи, к которой принадлежат модели Овнатаяна, в известной степени определено. Косвенно этому способствует характеристика личности, а непосредственно — детали: мебель (почти исключительно стул в ампирином стиле!) и костюм. Хотя нужно признать, что последний часто оборачивается обманом, исторической неточностью (есть достаточно оснований думать, что художник костюмировал портретируемых).

Физическое же время в картине, выражаемое движением (как метафоры его длящегося отрывка), у Овнатаяна значительно менее конкретизировано. Он устанавливает сложнейший баланс между динамичными и статичными элементами в картине. Надолго задержавшаяся в покое позирующая модель содержит в себе потенцию к импульсивному движению. Но оно — умоизобразительное, предполагаемое и потому не может "очертить" ни пространственных, ни временных границ в картине. Время здесь парадоксальным образом не остановилось и не протекает. Мы погружаемся в картину как в некое отвлеченное и стерильное пространство, атмосфера в котором нематериальна, а время движется замедленно, в каком-то самостоятельном, "идиллическом" ритме.

Фигура человека своим цельным объемом и своеобразной статуарностью и само тело, содержащее в себе внешний и внутренний (эмоциональный) динамический заряд, удержанный до определенной степени зафиксированным жестом руки, составляют весь "фабульный" мотив его композиций.

"Изъятая из-под власти времени" овнатаяновская модель обладает, тем не менее, душой, конкретными эмоциональными порывами. В подобных сочетаниях трудно сочетаемого проявляется удивительное свойство гибкости художественной системы мастера. Его образы отражают начало процесса самосознания личности. В этом психологизм Овнатаяна. Его персонажи волнуют нас состоянием еще потаенных, но уже проступающих прозрений. И это вовсе не случайно — важной новой особенностью его творческого метода явилось натурное видение. Внутренний драматизм его искусства заключается в трепетном восторге перед впервые увиденной нату-

рой. До Овнатаяна в национальном искусстве еще не наблюдалось такого интереса к модели, конкретному человеческому характеру. Его портреты впервые столь отчетливо отражают драматические перипетии отношений "художник и модель". Всякий раз эти связи прочитываются и заставляют сопереживать. Впервые в искусстве нашего региона взгляд модели так открыто направлен на нас. Мы читаем этот взгляд как ее волнующий диалог с художником, с тем, к кому он изначально и был обращен. Овнатаяну удалось задержать свой диалог с моделью, довести до нас. Обращение к реалистическим позициям имело принципиальное значение для последующих художественных процессов нашего региона.

Третий интересующий нас блок вопросов связан с проблемой стиля в творчестве Овнатаяна. Одно из труднопреодолимых препятствий в дискурсе об Овнатаяне состоит в том, что слишком часто приходится спекулировать словом «впервые». Но такова реальность. Искусство художника ознаменовало собой появление индивидуального стиля в армянском искусстве. Именно этим качеством он принципиально отличается от многих мастеров не только тифлисской, но и других «молодых» школ XIX века (провинциальных европейских, балканских, южноамериканских и других). Отметим, кстати, что отсутствие стиля у последних вовсе не удивительно. Индивидуалистический импульс в искусстве является, как правило, атрибутом достаточно развитой культуры. Удивителен скорее случай Овнатаяна — современника еще только формирующегося светского искусства. Вот почему его феномен можно рассматривать как своего рода нарушение нормы, что лишний раз подтверждает то, что мы имеем дело с фигурой исключительной и масштабной. Переход от творческой имперсональности к узнаваемому художественному почерку, иначе говоря, стилю, говорит об окончательном сложении армянского искусства нового времени.

Овнатаяну удалось создать стиль, глубоко органичный традиционной синтетичной тифлисской культуре, но вместе с тем передовой и актуальный, вполне «европейский». Овнатаяновский стиль учел широкий диапазон изобразительного материала, входившего в кругозор тифлисца 1820—1830-х годов. Это, в первую очередь: каджарский портрет; грузинский портрет иранского направления; городской портрет конца XVIII—начала XIX века (часть которого создавалась предками самого мастера); привозная русская и западноев-

ропейская живопись, в частности, живописный, в том числе миниатюрный, и графический портреты; местная продукция так называемой тривиальной культуры.

Назначение Овнатаяна состояло в том, чтобы синтезировать эти разнородные художественные традиции в нечто качественно новое, в структуру ранее еще не входивших в связь элементов.

В творческом сложении будущего художника особую роль должен был сыграть еще без сомнения живой миф о прапрадеде, Нагаше Овнатане, и наследие деда, Овнатана Овнатаяна. По сохранившимся образцам можно представить себе тот сказочный "кипарисово-павлиний" мир орнамента — вольное переложение с персидского Нагашем Овнатаном, который вывел юного Акопа к восточной поэтике. Стихи и живопись Нагаша могли быть к тому же первым художественным переживанием будущего художника. Быть может, поэтому портреты, решенные им в поэтическом ключе, наиболее органичны, наиболее "овнатаяновские". Речь идет, в первую очередь, о женских портретах. Со всей убедительностью они выдают в художнике наследника и носителя восточной культуры. За овнатаяновским отношением к женщине угадываются давние традиции восточной лирики, которые он мог унаследовать не только через поэзию Нагаша Овнатана, но и Саят-Новы, современника Овнатана Овнатаяна, работавшего одновременно с армянским ашугом при дворе Ираклия II. В живописи мастера можно обнаружить много стилизованных особенностей, родственных ашугской поэзии. Его женские портреты написаны в том состоянии творческого упоения, когда модель овладевает всем существом художника, и каждый раз он воссоздает ее черты с искренним волнением. Почти к любому женскому образу можно было бы приложить строки любовной лирики. Образное решение основано на принципе выделения "возлюбленного" образа из суетного земного мира, метафорике, ярких цветовых акцентах, подробном описании черт лица, подчеркнутом интересе к одежде и украшениям.

К тому же типу влияний относится присутствие в стиле Акопа элементов образной трактовки, характерных для каджарской живописи.

С другой стороны, как уже было вскользь отмечено, представление Овнатаяна о женском образе восходит к традиционному идеалу, сформировавшемуся в армянской средневековой ико-

нографии Богоматери и получившему развитие в иконах XVIII века. Принцип, которым руководствуется художник при обращении к армянским художественным традициям, можно назвать классицизирующим.

Говоря выше о близости овнатяняновского портрета европейскому портрету XVIII века, мы имели в виду концептуальный аспект. Но об этой связи можно говорить и с точки зрения творческого метода. В европейских иконографических принципах XVIII века появились новые элементы. Фигура человека стала располагаться в портрете согласно свободной творческой воле художника, нередко надеваясь более усложненными позами и жестами. Изменения композиционного мышления связаны, в первую очередь, с театром, который в этот период еще более расширяет сферу своего влияния. Можно сказать, что театр врывается в самую действительность, становясь моделью, образом жизни. Никогда еще портретируемый не был так близок к категории персонажа, как в XVIII веке.

В определенном смысле подобная интерпретация образа вовсе не чужда Овнатяняну. Европейские веяния первой половины XIX века решительно реорганизовывали тифлисский быт. Внимательно следя за западной модой, горожане оделись в парижские костюмы. Они учились непринужденным манерам, европейским танцам, игре в лото, проводили время за чаем и кофе. Входили в обиход и становились признаком хорошего тона русский и французский языки. Весь этот осваивающий новую культуру мир можно представить себе поистине огромным театром, в уборных которого примеряют костюмы, репетируют позы и реплики, чтобы сыграть их потом на сцене жизни (Тифлис как «театр» блестяще передан в классическом фильме армянского кинематографа — «Пепо» А.Бек-Назарова).

Нетвердость поз, жестов, недостаточное владение мимикой — одним словом, неотработанность манеры держаться нового тифлисского света давали художнику известную свободу в обращении с моделью, возможность изображать ее сообразно собственным представлениям о непринужденности, элегантности, но, главное, подчинять модель художественному «рисунку» портрета. Это была своего рода сценография, где каждый персонаж в какой-то степени «конструировался» самим художником. Несмотря на отсутствие мизансценных ситуаций и композиционное однообразие или, лучше сказать, единообразие овнатяняновских портретов, присутствие «ре-

жиссурного" подхода в них постоянно ощущается. Рука художника негрубо вмешивается в индивидуальность осанки модели, слегка подправляя ее с тем, чтобы придать телу определенное «состояние». Это состояние ассоциируется нами как состояние души. Но «эмоция» не получает развития, она замыкается повторяющимся композиционным мотивом — характерным жестом руки, который обычно подчеркивается ярким пятном в костюме или атрибутом.

Важнейшую роль в овнатанияновском стиле играют романтические элементы.

Одно из наиболее законченных произведений художника, портрет Наталии Теумян (НГА, Ереван, илл.2.), поможет нам показать функционирование этого компонента в конкретном произведении.

Теумян изображена стоящей. Репрезентативная функция портрета, как всегда у Овнатаяна, подчеркнута уже самим ракурсом фигуры, ее развитием сверху вниз. Черное платье и украшения Наталии, как это подобает молодым девушкам, весьма скромны. Сфокусированность на черном силуэте, выступающем из светлого дымчатого фона, дает возможность акцентировать наивную утонченность позы, легкость стана молодой девушки, его гибкую грацию и импульсы к движению. Формы утонченного по пропорциям тела, благодаря рельефно выступающему контуру и скромным карнациям, почти угадываются. Это тело действительно может вызвать в памяти восточные эпитеты — «лань», «серна», «джейран» и т.п. Так же легко применить восточные метафоры к чертам лица юной особы. Здесь любовно обыграны цветовые и фактурные параллели. Пурпур губ неоднозначно поддержан гранатовыми отблесками серег и украшения на груди. Живой трепет бледной, играющей блуждающими розовыми рефлексамии кожи оттенен холодным тоном жемчужного ожерелья.

На возможность движения статичной головы намекает «зефир» воздушного лечака. Небольшой, но довольно важный аксессуар в портрете — белый платок в правой руке молодой женщины. Благодаря легкому контрапосту, затаенный внутри динамический заряд актуализируется и как бы протекает по всей фигуре, концентрируясь, как всегда, в жесте руки. Последний (жест) находит композиционное «разрешение» в конкретном предмете, платке. Белое пятно платка необходимо Овнатаяну и для достижения гармонического

равновесия в колорите. С платком и поясом соотнесен верхний светлый овал (лицо, шея и белая вставка на груди), что призвано отметить на сей раз цветовую вертикаль композиции.

Портрет Наталии Теумян можно назвать наиболее классическим — овнатаяновским канонem. С точки зрения его стиля это произведение совершенно. Наряду с блестяще решенными картинными функциями в нем пленяет тонкость психологической характеристики образа. В портретах художника, вообще, часто удивляют проявления ранней утонченности, психологические нюансы. Тут необходимо учитывать то обстоятельство, что художественные процессы отстающих национальных школ начала XIX века заметно ускорялись всеобщей романтической атмосферой времени. Как художник необычайно тонкой организации Овнатаян был особенно восприимчив к романтическим веяниям.

В образе Наталии художник передает, в первую очередь, собирательную черту своих женских образов — женственность. Мы уже рассмотрели, как она проявляется в физических чертах модели. В психологической характеристике она интерпретируется еще более тонко. На лице Теумян прочитываются конкретные индивидуальные черты: обезоруживающая наивность, безыскусственность, юношеская импульсивность и грусть, которая как будто осмысляется, порой почти угадываясь. Образ наделяется обезоруживающей душевной хрупкостью.

Все эти черты уже вполне созвучны интерпретации личности искусством романтизма. Если к этому прибавить особое изменчивое состояние овнатаяновской героини: задумчивость, сосредоточенность, напряжение, трудно сдерживаемую взволнованность, то, несмотря на отсутствие "сильной" драматической ситуации, портрет раскроется перед нами в откровенно романтическом звучании.

Резюмируя наш анализ художественной системы Овнатаяна, можно сказать следующее. Фокусируя в себе художественные тенденции времени, искусство художника не ограничилось проблематикой переходной эпохи. Мы находим в нем много задач, выходящих из круга чисто стадияльных.

Усилиями армянского живописца тифлисский станковый портрет окончательно сформировался и приобрел жанровую зрелость. Более того, благодаря своей картинной функции, овнатаяновский портрет подготовил развитие остальных станковых жанров.

Что касается индивидуальных задач мастера, то они были, по существу, направлены на то, чтобы пройденный армянским искусством путь плавно и естественно связать с искусством нового времени, а, главное, на то, чтобы в этом продолжении была найдена своя точка отсчета, собственные новые возможности.

Акоп Овнатяни — первый армянский художник Нового времени, который не только пришел к творческому самосознанию, но предложил свой тип движения — первую национальную художественную модель, в которой в качестве равновеликих начал сочетаются два столь органичных армянской культуре метода — восточный и западный. Сегодня можно уже с уверенностью сказать, что именно это условие и могло обеспечить его органичность и жизнедеятельность.

17-18-րդ ԴԱՐԵՐԻ ԱՍՏՎԱԾԱՄՈՐ ՍՐԲԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

17-18-րդ դարերի Հայաստանի սոցիալ-քաղաքական բարդ իրադրությունների պայմաններում (Հայաստանը բաժանված էր Իրանի և Թուրքիայի միջև) Պատմական Հայաստանում և Հայաշատ գաղթօջախներում շարունակում են զարգանալ կերպարվեստի ավանդական ճյուղերը, առաջանում նորերը:

Հայ կերպարվեստի պատմության հենքի վրա քննելով հաստոցային գեղանկարչության առաջացման և զարգացման ընթացքը՝ առաջին հերթին ուշադրություն է դարձվում այն, որ վերջինս մեղանում բավականին ուշ է սկզբնավորվել: Կտավի վրա յուզաներիով (հաղվադեպ դործածվում է փայտ և մետաղ) նկարված առաջին դործերը թվագրվում են 17-րդ դարի վերջ և 18-ի առաջին քառորդ, որոնց յուրահատկությունները պայմանավորվում են մի շարք հանգամանքներով:

Այդ դործերի գերակշռող մեծամասնությունն ավետարանական պատկերներ են, որոնք հիմնականում արվել են եկեղեցիների համար և ինչ-որ տեղ փոխարինում էին եկեղեցու պատերը զարդարող որմնանկարներին: Տերունական պատկերները մինչև պատից կախվելը՝ որպես եկեղեցու շնորհական մթնոլորտի խորախորհուրդ առարկա, հայոց եկեղեցու ծիսակարգով օրհնվում ու օծվում են, և ամենակարևորը, ինչպես գրում է Մաղաքիա Օրմանյանը՝ «եկեղեցուց դուրս բնավ իսկ կիրառության մեջ չեն լինում»¹: Այսինքն, լայն առումով, Հայ իրականության մեջ հաստոցային գեղանկարչության առաջին դործերի պատվիրատուն ու հովանավորը մնում է Հայոց եկեղեցին, որով և պայմանավորվում է դրանց թեմատիկ սահմանափակումը կրոնական բովանդակության և միջնադարի ձևամտածողության շրջանակներում:

Անշուշտ, այդ ժամանակաշրջանում են ստեղծվել աշխարհիկ գեղանկարչության և թեմատիկ նկարների առաջին օրինակ-

¹ Մ. Օրմանյան, Միասական բառարան, Երևան, 1992, էջ 111:

ները, որոնք գործածության շրջանակով ու տեղային նշանակությամբ առավելապես կապվում են դադթօջախների (Թիֆլիս, Նոր Զուղա, Սպահան, Երուսաղեմ և այլն) մշակութային կյանքին և, տվյալ դեպքում, մեր ուսումնասիրության նյութի սահմաններից դուրս են:

Ուշագրավ է այն, որ Հաստոցային եկեղեցական գեղանկարչությունը, նոր ժամանակների ծնունդը լինելով, բնականաբար, արտացոլում է հայ կերպարվեստում նկատվող աշխարհըմբռնման ու մտածողության նոր միտումները, որոնք կապվում են մշակութային կյանքի բնականոն դարգացման հետ: Աշխարհայացքային այդ նոր փոփոխությունների տեսական հիմնավորումը ձևավորվում է 14-17-րդ դարերի հայ աստվածաբանական ու փիլիսոփայական հարուստ ժառանգության մեջ: Գրիգոր Տաթևացու, Ստեփանոս Լեհացու, Հովհաննես Մրջուզի, Սիմեոն Զուղայեցու աշխատություններում քննվում են կերպարվեստին վերաբերող բազմապիսի հարցեր, որոնք առնչվում են պատկերի ու նմանության, աստվածայինի ու բնականի փոխհարաբերությանը, գույնի, պլաստիկայի ու գեղեցիկի նորովի ըմբռնումներին:

Ժամանակաշրջանի կյանքի թելադրանքով կերպարվեստում ձևավորվող նոր չափանիշները՝ հետաքրքրությունը իրական կյանքի ու մարդու նկատմամբ, իրենց զգացնել են տալիս «նույնիսկ ամենակրոնական ու երկյուղած ժանրում, ինչպիսին սրբապատկերն է» (ձևակերպումը՝ չրավարդ Հակոբյանի)²:

17-18-րդ դարերի հայ Հաստոցային գեղանկարչության մեջ գերակշռող մեծամասնությունը Աստվածամոր սրբապատկերներն են, որոնց վերլուծությամբ ներկայացնենք ժամանակաշրջանի հայ սրբանկարչության մի շարք առանձնահատկությունները:

Առաջին հերթին նկատենք, որ հայ քրիստոնեական արվեստի ձևավորման շրջանից սկսած Աստվածամոր պատկերները լայն տարածում ունեն մեղանում: Եվ, բնականաբար, նոր ժամանակների նկարիչները, Աստվածամոր պատկերները ստեղծելիս հիմնվում են միջնադարյան քանդակագործության, որմնանկարչության և մանրանկարչության մեջ մշակված ու բյուրեղացած

² Հ. Հակոբյան, Հայոց տերուհական սրբապատկերները, Երևան, 2003, էջ 104:

պատկերազրահական տեղական ավանդների վրա: Որպես այդ հարուստ ժառանգության կրողը՝ ծանոթ լինելով տարբեր նախօրինակների՝ նրանք հիմնականում հետևում են սրբանկարչության կանոններին՝ հորինվածքի կառուցման, ազգային հոգեկերտվածքով կերպարների ստեղծման, գույնի խորհրդանշական կիրառման գործում: Եվ միաժամանակ, որպես տվյալ դարաշրջանի գեղադիտական չափանիշների կրողը իրենց ստեղծագործության մեջ արտահայտում են նաև գեղարվեստական նոր ընկալումներն ու պատկերացումները: Մշակույթի զարգացման ներքին տրամաբանությանը ենթարկվող այս իրողության պայմաններում 17-18-րդ դարերի Հայկական սրբանկարչության գործերը, այդ թվում և Աստվածամոր պատկերները, բավականին ուշադրավ են գեղարվեստական եղանակների, կատարման վարպետության և ոճական բազմազանության:

Հայ արվեստագիտության մեջ (Ն. Ակինյան, Գ. Լևոնյան, Ա. Չոպանյան, Մ. Ղազարյան, Հ. Հակոբյան) ընդունված է 17-18-րդ դարերի Հայկական սրբապատկերները խմբավորել նկատի ունենալով ստեղծման վայրը և ոճական հատկանիշները³: Դրանք ընդգրկում են Պատմական Հայաստանում և Հայաշատ գաղթօջախներում ստեղծված գործերը (միայն էջմիածնի Մայր տաճարում եղել է 120 գործ, մեծ թվով նկարներ են ունեցել Սպահանի, Նոր Զուղայի, Երուսաղեմի Հայկական եկեղեցիները), որոնց մի մասում շարունակվում են ազգային ավանդները, մի մասի վրա էլ նկատվում է եվրոպական և արևելյան արվեստի ազդեցությունը:

Մինչև առնչությունների նուրբ ու բարդ հարցը քննելը, նկատենք, որ սրբապատկերների գեղարվեստական առանձնահատկությունները, առաջին հերթին, պայմանավորվում են նրահանով, որ պրոֆեսիոնալ՝ այն է, որեւէ նկարչի մոտ մասնագիտական գիտելիքներ ձեռք բերած նկարիչների (օրինակ՝ Հովնաթան Հով-

³ Հայր Ն. Ակինյան, Յովնաթան Նազալ և Նազալ Յովնաթանեանք և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունք, Վիեննա, 1911, Ա. Չոպանյան, Նազալ Յովնաթան աշուղը և Յովնաթան Յովնաթանեան նկարիչը, Փարիզ, 1910, Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան Նազալները Հայ նկարչության պատմության մեջ, Խորհրդային Արվեստ, թիվ 2, Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում. Գեղանկարչություն, Երևան, 1974, Հ. Հակոբյան, Նշվ. աշխ.:

նաթանյանը, Հովհաննես Մըքուզը, Մանասները) կողքին աշխատել են ինքնուս ժողովրդական վարպետներ, և այդ երկու խմբերից յուրաքանչյուրի վարպետության աստիճանը, պատկերազրահան կանոնի ու խորհրդարանության իմացությունը, գեղագիտական չափանիշները, ոճը բավականին տարբերվում են իրարից: Եթե հայ կամ օտարազգի նկարչի մոտ սովորած և «նաղաչի» կամ «պատկերահանի» կոչմանն արժանացած վարպետների ստեղծագործություններին բնորոշ են տեսարանի ավանդական-դասական հորինվածքը, մարդկային մարմինը բնական տեսքով ու համաչափություններով կառուցելու միտումը, զգացվում է հետաքրքրություն նյութական աշխարհի նկատմամբ, ապա ինքնուս նկարիչների գործերն առանձնանում են տեսարանի ընկալման անմիջականությամբ ու հարթապատկերային, ինչ-որ տեղ, սիմվոլիկ-սլավանական լուծումով, կատարման պարզությամբ ու մոնումենտալ հնչեղությամբ, գույնի առավել ազատ գործածումով ու գեղորատիվությամբ:

Գեղարվեստական և պատկերազրահական այս առանձնահատկությունները պատկերացնելու համար բավական է իրար կողքի դնել նույն ժամանակաշրջանում ստեղծված գահակալ Աստվածամոր երկու հայտնի պատկերները: Դրանցից մեկը Հովն. Հովնաթանյանի (1730, Շոռոթ - 1801/02, Թիֆլիս) «Աստվածամայրը գահի վրա» (ՀԱԳ, ինվ. 793), մյուսը՝ 18-րդ դարի անհայտ նկարչի «Աստվածամայրը Մանկան, Պողոս և Պետրոս առաքյալների հետ» (ՀԱԳ, ինվ. 4198) գործն է: Երկու պատկերների հորինվածքներն իրար նման են և ներկայացնում են հայ միջնադարյան արվեստում տարածված գահակալ Օգիգիարիա Աստվածամոր բազմաֆիգուր այն տարբերակը, ուր նրա երկու կողմերում կանգնած են հայ եկեղեցու պատվելի սրբերը, առաջինի վրա՝ Հովհաննես Ավետարանիչը և Հակոբոս Գլխադիրը, երկրորդի վրա՝ Պողոսն ու Պետրոսը:

Հովն. Հովնաթանյանի նկարը կառուցված է հեռանկարի սկզբունքով: Առաջին պլանում վանդակավոր հատակի վրա դրված երկաստիճան պատվանդանով ու բարձր թիկնակով գահին բազմած Աստվածամոր ձախ թևին Մանուկ Հիսուսն է, երկրորդ պլանում՝ Մարիամի երկու կողմերում դեպի կենտրոն շրջված սրբերի ֆիգուրներն են, գլխավերևում՝ աղավնակերպ Սբ. Հոգին

և ամպի քուլաների արանքում հրեշտակների գլուխներ, վերևի հատվածում՝ օրհնություն տվող Հայր Աստծո պատկերը: Հեղինակը պահպանում է տեսարանի ավանդական պատկերազրույթունը՝ դործածելով նաև խորհրդանշական մանրամասների ու գունային կառուցվածքի ընդունված ձևերը: Նուրբ ու գեղեցիկ դիմադներով, խաղաղ ու ոգեշնչված արտահայտությամբ կերպարները պատկերված են հանդիսավոր կեցվածքներով, ժամանակաշրջանի հայ արվեստում (նկատի ունենք նաև պատկերաքանդակները) տարածված ձևով՝ Մանուկ Հիսուսի ձեռքին խաչանիշ տիրադուռն է: Պահպանելով հազուատների ավանդական հյուսիսեղ կարմիր, կապույտ, տաք շագանակագույն, կանաչ գույները, միաժամանակ դրանց զուգորդումը արծաթավուն ամպերով երկնքի բաց երկնագույնի հետ ձեռք են բերում թարմ հնչեղություն: Մի առանձնահատկություն, որը հատկանշական գիծ է դառնում ժամանակաշրջանի հայ գեղանկարչության համար:

Ժողովրդական ուղղության նկարիչների վերոհիշյալ հորինվածքով ուշադրավ դործերից են նաև «Աստվածամայրը Մանկան, Հովհաննես Մկրտչի և Սբ. Ստեփանոսի հետ», «Աստվածամայրը Մանկան, Գրիգոր Լուսավորչի և Սբ. Ստեփանոսի հետ» (բոլորը՝ ՀԱՊ, ինվ. 4196, 4197) պատկերները (նկ. 5): Դրանք ներկայացնում են հորինվածքի հակիրճ տարբերակը, ուր բացակայում են պատկերազրական որոշ դրվագներ՝ Հայր Աստծո, Սբ. Հոգու, հրեշտակների պատկերումը և խորհրդանշական մանրամասները՝ Մարիամի կարմիր ոտնամանները, չքեղ հանդերձանքը, ոտքերի տակի պատվանդանը, զարդաքանդակ դահլը և այլն: Կերպարները խիստ արտահայտիչ են ու վեհաշուք, որոնց մարմնավորմանը հեղինակները հասել են ընդհանրացված ձևերի, հստակ, դինամիկ դժանկարի ու մաքուր գույների համադրման միջոցով: Այս պատկերների համար ընդհանուր է նաև ժողովրդական մտածողությանը բնորոշ մի հատկանիշ: Դրանցում պահպանվում են պատկերազրական հնամենի ավանդները, որոնք արտահայտվում են տարամասշտաբայնության կիրառումով ու հարթապատկերային կառուցվածքով: Առաջին պատկերի վրա Հիսուսի դրկին, համարյա նրա մարմնի չափերին հասնող, խոշոր խաչ է (խորհրդանշում է խաչելությունը), երկրորդի վրա ուշադրություն են դրվում Աստվածամոր՝ նկատելի խոշոր չափերով ձեռքերը (եր-

կու կողմից պահելով գողին նստած Մանկանը միաժամանակ ցույց է տալիս Փրկիչ որդուն): Բացի այդ նրանց երկու կողքերին կանգնած սրբերի գլուխները նույն բարձրության վրա են պատկերված՝ շրջանցելով համաչափության կանոնները և կարևորելով տեսարանի իմաստային բովանդակության առանցքը:

Նկարիչները որոշակի վերաբերմունք ունեն հանդերձանքի ծալազարդման ու մանրամասների պատկերման նկատմամբ: Դրանք դեկորատիվ-զարդային ընույթ ունեն, որն ավելի է շեշտվում վառ ու մաքուր գույների գործածումով: Ուշագրավ է նաև դեմքերի ինքնատիպ մոդելավորումը, ուր արտացոլվում են գեղեցիկի արևելյան-ժողովրդական պատկերացումները: Աստվածամայրը, Հիսուսը և սրբերն ունեն օվալաձև դեմք, որի վրա ընդգծվում են երկար, կամարաձև հոնքերը, նշաձև աչքերը, ուղիղ քիթը, սեղմած շուրթերով ու թեթևակի ժպտով փոքրիկ բերանը: Նկատենք, որ գեղեցիկի այս ըմբռնումները և մանրամասների դեկորատիվ ոճավորումն ընդհանուր եղբեր ունեն 18-րդ դարի երկրորդ կեսի պարսկական՝ Ղաջարների շրջանի, աշխարհիկ որմնանկարչության և դիմանկարչության հետ: Գեղարվեստական մտածողության այս ընդհանրությունների հիմքում դաբեր շարունակ կողք-կողքի ասլոդ հարևան ժողովուրդների մշակութային շփումներն են:

Ինչ վերաբերում է եվրոպական երկրների հետ փոխադրնչություններին, ապա դրանք առավելապես նկատելի են նոր ժամանակներում: Տնտեսական, առևտրական աշխուժացած կապերը եվրոպական երկրների հետ նպաստում են եվրոպական կենցաղավարության, ինչպես նաև արվեստի դորժերի (հիմնականում ընդօրինակություններ ու փորագրություններ) հայկական միջավայր թափանցելուն: Այն, անշուշտ, որոշակի ազդեցություն է գործում գեղապիտական նոր պահանջների ձևավորման վրա և կերպարվեստում նոր արտահայտչամիջոցների որոնումների գործում: Նկատենք, որ եվրոպական արվեստի հետ առնչությունները տվյալ ժամանակաշրջանի հայկական սրբանկարչության հետ երկու ձևով են դրսևորվում: Առաջինն այն է, որ եվրոպական գեղանկարչության, մեզ համար նոր մոտեցումներն ու ձևաքերքումները ստեղծագործաբար յուրացման ճանապարհով փոխանցվում են հայ կերպարվեստ՝ հարստացնելով ազգային գեղարվեստական

ձևամտածողությունը: Երևույթի լավագույն արտահայտությունը տեսնում ենք Հովհաննես Մրջուզի, Հակոբ Ջուղայեցու և Հովնաթան Հովնաթանյանի արվեստում: Երկրորդը՝ նվրոպական արվեստի որևէ ստեղծագործության ընդօրինակության հիման վրա ստեղծված սակավաթիվ սրբապատկերներն են, օրինակ՝ «Աստվածամայրը քնած Մանկան հետ», «Աստվածամոր յոթ վերքը» և այլն: Այս դեպքում էլ ուշադրավ է այն, որ նվրոպական նախօրինակի հորինվածքից օգտվելով՝ հայ նկարիչները տեսարանի մեկնարանումը ենթարկում են պատկերազրույթյան տեղական ավանդույթին, ստեղծում ազգային նկարագրով կերպարներ, ավելացնում խորհրդանշական մանրամասներ:

Նվրոպական արվեստի իմացությունը նկարչի կողմից ստեղծագործաբար յուրացնելու և դրա շնորհիվ կերպավորման նոր արտահայտամիջոցների կիրառումը հայկական սրբանկարչության մեջ քննենք Հովն. Հովնաթանյանի նկարած Մանուկ Հիսուսը գրկին Աստվածամոր մի քանի սրբապատկերների վերլուծությամբ: Էջմիածնի Վեհարանում գտնվող 1782 թվականի սրբապատկերի վրա անսովոր դիրքով կիսապառկած Հիսուսը վերև բարձրացրած և մոր աթին հպված ձեռքի փոքրիկ խաչով օրհնում է և աջը, ողջույնի շարժումով առաջ է պարզել: Սավանի ծայրով ծածկված է միայն գոտկատեղը՝ ցուցադրելով ձեռքերի ու ոտքերի բնական դիրքը: Այս շրջանի մի շարք սրբապատկերների վրա (օրինակ՝ «Աստվածամոր թագադրումը») կիսամերկ են ներկայացվում նաև հրեշտակները: Նկարիչը մեծ վարպետությամբ է վերարտադրում հուզականորեն ներգործուն մոր և Մանկան մտերմիկ կապը (Մարիամը քնքշանքով բռնել է սավանի ծայրից, կիսախուփ աչքերի հայացքն ուղղել որդուն), Միածին որդու նկատմամբ խոնարհության, աստվածային սիրո ու երանության այն արտահայտությունը, որով համակված է Աստվածամոր կերպարը: Տեսարանի այս տրամադրությունը շեշտվում է նաև լուսավոր կոլորիտով: Կապտամիրուզ խորքի վրա նուրբ ծալազարդումով ոսկեգույն գլխաշորը, ամբողջությամբ ծաղկանկար կապույտ թիկնոցը, կաթնասպիտակ սավանը, վառ կարմիր և դեղին եզրագծերով լուսապսակները պատկերված են գունային թարմ ու ներդաշնակ համադրման միջոցով:

Մեն ճետաքրքրություն է ներկայացնում էջմիածնի Մայր տաճարի իջման սեղանի վրայի մարմարակերտ կառույցի դմբեթի նկարադարձման մեջ ներառված Աստվածամոր պատկերը (նկ. 4), որը գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ⁴: Ավագ խորանի կողմը նայող նիստի վրա՝ Մանուկ Հիսուսը գրկին Աստվածամոր, կողքի երկուական նիստերին՝ չորս ավետարանիչներին, այնուհետև՝ օրհնություն տվող Հայր Աստծո, Քրիստոսի և աղալնակերպ Սր. Հոգու պատկերներն են՝ տեղավորված ծաղկանկար, կամարածե վերնամասով շրջանակների մեջ: Բացի Աստվածամոր պատկերից, մյուս տեսարաններում նկարիչը պաշտպանում է ավանդական սխեմաները, այն դեպքում, որ Աստվածամոր պատկերադրությունը Հայ արվեստում տարածված կերպավորումներից ոչ մեկին նման չէ: Մանկան կողմը խոնարհված Մարիամը պատկերված է Սր. Գրքով, որին ուղղված են նրա և աջ թևին տեղավորված Հիսուսի Հայացքները: Հայկական սրբանկարչության մեջ մեզ Հայտնի միակ օրինակն է, ուր մայր ու մանուկ պատկերվում են նման ձևով՝ ընթերցելիս⁵: Բացի այդ, մոր պարանոցին փարված Հիսուսի մի ձևաքին տիրադուռ է, մյուսով բռնել և դեպի իրեն է քաշում, ասես չընկնելու համար, Մարիամի գլխաշորի եզրը: Նկարչին հաջողվել է վերաբրտադրել բնական ու անկաշկանդ շարժումներով մարմինների նյութական որոշակիությունն ու զեղեցիկությունը, աղգային դժերով դեմքերի կենսախինդ ու ողբնչված արտահայտությունը: Աստվածամոր ու Հիսուսի կերպարների մեկնաբանման այս նոր մոտեցումը, ինչպես նաև Սր. Գրքի զրկազր հուշում են, որ նկարիչը ծանոթ է իտալական Վերածննդի արվեստի նմանօրինակ գործերին (նկատի

⁴ Ներքևում փակցված մարմարի վրայի արձանադրությունը փաստում է. «Մարմարակերտ չորեքին սեւեքս եւ դմբեթս այս կառուցեալ է վերայ սրբոյ միածնաձէ սեղանոց Մայր տաճարի ի կաթողիկոսէն նշխադարու Այնթափեցիւ ի թիւս 1681-1691»: Այն վերստին նկարադարձվել է Վազհա Կարենցու օրոք 1780-1799 թվականներին, Հովն. Հովնաթանյանի կողմից, տես Արարատ, Վաղարշապատ, 1901, Հավելված, էջ 329-330: Կառույցը 2001 թվականին Գարեգին Ներսիսյան կաթողիկոսի հրամանով տեղափոխվել է Ներսանի Սր. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի:

⁵ Արարատի եկեղեցու (13-րդ դ.) բարավորի պատկերազանգակի վրա նույնպես Աստվածամոր մի ձևաքին Սր. Գրք է, որը խորհրդանշական մեկնաբանություն ունի՝ արտահայտելով աստվածային Հայտնություն գաղափարը:

ուռեննք Յակոպո Բելլինիի, Ռաֆայելի, Բոտիչելլիի ավետարանով Մադոննաների պատկերները) և իր ստացած տպավորությունների հիման վրա ստեղծել է Աստվածամոր այս ուշադրավ պատկերը:

Նոր ժամանակների աշխարհընկալման հետ է կապվում նաև այն, որ Աստվածամոր կերպարում նկարիչները ցանկանում են մարմնավորել տարբեր արամադրություններ. քնքշանքի ու ակնածանքի, մայրական սիրո ու նվիրումի, թախծի ու տրամուլթյան մարդկային ապրումներ: Եվ ոճական տարբեր ուղղությունների ու ստեղծագործական տարբեր կարողությունների տեր նկարիչների սրբապատկերների համար ընդհանուր է մի կարևոր հատկանիշ: Նրանց բոլորի ուշադրության կենտրոնում Աստվածամոր ու Հիսուսի դեմքի պատկերման խնդիրն է: Մորը նմանվող գլխագծերով և գիտողին ուղղված հայացքով Հիսուսի կերպարում մարմնավորվում է սրբապատկերի համար հատկանշական աղոթական վիճակ ապահովող արտահայտությունը: Սրբապատկերներից մեզ նայող Մարիամի ոգեղեն ու ներշնչված դեմքի, խոշոր ու նշաձև աչքերի, կլորավուն, լիքը այտերի, փոքրիկ շուրթերի ու քթի, նուրբ ու երկար մատներով ձևոքների պատկերման մեջ մարմնավորվում են նաև ազգային հոգեկերտվածքն ու կատարյալի պատկերացումները, որոնց զուգահեռները տեսնում ենք միջնադարյան գրականության հարուստ գանձարանում: Այսպես, օրինակ՝ Գրիգոր Նարեկացին Աստվածամոր համար գործածում է հետևյալ համեմատությունները՝ «Յայտէն նռնենի (այտերը նռնենի)», «Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթաց կաթէր (բերանն երկթերթի, վարդն էր շրթներից կաթում)», «Ծղիքն ծիրանի, մանուշակի հոյլք (դաստակները ծիրանի, մանուշակի փնջեր)»⁶: Իսկ Գրիգոր Տաթևացին այսպես է նկարագրում Մարիամի արտաքինը. «Հրեշտակատեսիլ Կույսի դեմքի հրաշափառ գեղեցկությունը ճանաչել էր տալիս նրա անթառամ կուսությունը: Գեղեցիկ ու խոշոր աչքեր ուներ, հասակը՝ չափավոր, կերպարանքը՝ վայելուչ: Բազուկներն ու մատները երկար էին, վարսերը խարտյաչ, և լի էր Սբ. Հոգու շնորհներով»⁷: Նարեկացու «Մեղեղի ծննդյան» տա-

⁶ Գ. Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 48-50:

⁷ Գ. Տաթևացի, Գիրք քարոզութեան, որ կոչի Ամառան Հատոր, Կ.Պոլիս, 1741, Գլուխ ԺԷ:

դում մանրամասն նկարագրվում է նաև Աստվածամոր Հանգեր-
ձանքը՝ պատմուճանը կապույտ, ծիրանի, բնհեղյա, որդան-կար-
միր, օսկեշող գույներով է, գոտին՝ արծաթափայլ, օսկետուռն,
ակներով բանված⁸:

17-18-րդ դարերի Աստվածամոր սրբապատկերների գեղար-
վեստական առանձնահատկությունները դրսևորվում են նաև
տեսարանի գույնային կառուցվածքում, որին միտված են գե-
ղանկարչական նոր արտահայտչամիջոցների որոնումները: Տե-
րունական պատկերաչարի տեսարաններին բնորոշ մուգ շագանա-
կագույն պայմանական գույներանգից առավել Աստվածամոր
սրբապատկերներում օգտագործում են մաքուր երանգներ՝ իրենց
թարմ ու բազմազան գույնագույններով, ձգտում գույնի միջոցով
մարդկային մարմնի նյութական որոշակիություն ու բնական ձե-
վերի վերարտադրմանը: Երբեմն չիմացություն, երբեմն ժամանա-
կի գեղագիտական պահանջների թելադրանքով խախտվում են
գույնի խորհրդանշական բովանդակության միջնադարյան պատ-
կերացումները: Այսպես, օրինակ՝ Մարիամի ու Հիսուսի շապիկն
ու թիկնոցն ավանդական կարմիր ու կապույտ գույներից բացի
պատկերվում են նաև դեղին, կանաչ, մանուշակագույն, ծիրանա-
գույն, վարդագույն, սպիտակ շղարչե կամ գոհարադարձ Հավե-
լումով ու ամբողջովին ծաղկանկար, որոնց լուսավոր ու հնչեղ ե-
րանգները նպաստում են կերպարների նորովի մեկնաբանմանը:

Աստվածամոր պատկերների վերոհիշյալ առանձնահատ-
կություններում ամբողջական կերպով արտացոլվում են 17-18-րդ
դարերի Հայ կերպարվեստում նկատվող աշխարհընկալման ու
մտածողության նոր միտումները և գեղարվեստական նոր արտա-
հայտչամիջոցների լայն կիրառումը, որոնք հիմնարար նշանա-
կություն ունեցան նոր և նորագույն շրջանի ազգային արվեստի
զարգացման համար:

⁸ Գ. Նաթեկացի, նույն տեղում:

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՁԱԿԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ
ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստը 19-րդ դարի գեղարվեստական բացառիկ երևույթներից է, որը նոր դարաշրջան է բացում ինչպես հայկական, այնպես էլ անդրկովկասյան գեղանկարչության մեջ: Հովնաթանյանի արվեստում զարմանալիորեն միահյուսվում են տարբեր ակունքներից եկող գեղանկարչական ավանդույթներն ու նորովի մեկնաբանվում նկարչի մեծ տաղանդի ներքո: Ինչպես նշում են արվեստաբանները, Հովնաթանյանի ստեղծագործությունների հիմքում ընկած են մի կողմից՝ ռուսական և եվրոպական դիմանկարային արվեստի, մյուս կողմից՝ միջնադարյան և այսպես կոչված «ղաջարական» գեղանկարչական ավանդույթները¹:

Անշուշտ, վերը նշված աղբյուրները որոշիչ դեր են ունեցել նկարչի գեղարվեստական մտածելակերպի և ոճի ձևավորման համար: Այդ է պատճառը, որ Հովնաթանյանի արվեստի ուսումնասիրությունը տալիս է բազմաթիվ տեսանկյուններ և հարուստ է մասնագիտական խնդիրներով: Մենք ընտրել ենք դրանցից մեկը՝ Հովնաթանյանի արվեստում առկա միջնադարյան գեղանկարչական սկզբունքները:

Անդրադարձը միջնադարյան գեղանկարչությանը պայմանավորված չէր նրանով, որ, ինչպես նշում են ուսումնասիրողները, Հակոբ Հովնաթանյանը հանդիսանում է վերջին միջնադարյան և նոր շրջանը ներկայացնող առաջին վարպետը²: Այլ կերպ ասած, այդ անդրադարձը պայմանավորված չէր այն բանով, որ նկարիչը գուհա գտնվում էր միջնադարյան գեղանկարչության շրջանակներում: Հակառակը, Հովնաթանյանն արդեն հաղթահարած լինելով դարաշրջանների սահմանադիժը՝ ավելի ազատ մո-

¹ Н. Степанян. Очерки изобразительного искусства Армении. М., 1985, сс. 65-66.

² Ե. Խաչատրյան, Հակոբ Հովնաթանյան, Երևան, 1989, էջ 5:

տեցում է ցուցաբերում միջնադարի նկատմամբ, և վերցնելով այդ դարաշրջանին առավել բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններ, վերաիմաստավորում և ձևավորում է իր ուրույն ոճը: Հովնաթանյանի արվեստի կապը միջնադարի հետ կարևորվում է նաև այն իմաստով, որ միջնադարի միջոցով է նկարիչը հաղորդակից դառնում ազգային գեղանկարչական ավանդույթներին:

Հովնաթանյանը դիմանկարի վարպետ է: Մոտ վեց տասնյակի հասնող նրա կտավները կամերային դորժեր են, որտեղ ներկայացված է բացարձակապես մեկ մոդել: Մոդելները պատկերված են կամ նստած, կամ կանգնած և ներկայացված են ոչ լրիվ հասակով:

Դիմանկարների կամերայնությունը պայմանավորված է առաջին հերթին նրանով, որ պատկերվողները ներկայացված են անորոշ, պայմանական տարածության մեջ: Գրեթե բոլոր դիմանկարներն ունեն նեյտրալ, հարթային ֆոն: Մի քանի տասնյակ դիմանկարներից միայն մի քանիսում է, որ խախտվում է այս «կանոնը»: Օրինակ, Շուշանիկ Նազիրյանի դիմանկարը, որտեղ ետևին պլանում երևում է պատուհանի մի մասը ու նրանից բացվող բնանկարը, ինչպես նաև լեհ հեղափոխական Գ. Միչևսկու կամ երկու հեծյալ շահերի դիմանկարները, որտեղ վերջիններս պատկերված են բնանկարի ֆոնի վրա: Սակայն դժվար է նկատել, թե որքան ընդհանրացված և վերացական են այդ «բնանկարային» ֆոնները: Ակնհայտ է, որ Հովնաթանյանն իր ստեղծագործություններում չի դրել տարածության և ֆոնի լուծման որոշակի խնդիրներ:

Նեյտրալ և հարթային ֆոնը, որը միջնադարյան գեղանկարչության սկզբունքներից է, Հովնաթանյանը կարևորում է, ելնելով մի քանի նկատառումներից: Առաջինն այն է, որ ֆոնի նման մեկնաբանումն արդեն իսկ ենթադրում է կամերայնություն, որը սկզբունքային դեր է խաղում կերպարի ներկայացման և բացահայտման համար: Նեյտրալ ֆոնի շնորհիվ հորինվածքի կենտրոնում հայտնվում է միայն ու միայն մոդելը, և կապը նրա ու դիտորդի միջև դառնում է անմիջական և մտերմիկ:

Հովնաթանյանի մոտ հարթայնության սկզբունքն առկա է նաև ֆիգուրի և հադուստի պատկերման մեջ: Ի տարբերություն դեմքի մանրամասն և բավականին ծավալային մեկնաբանման՝

Հազուատներն ունեն հարթային լուծում: Հազուատներն ընդհանուր առմամբ միադույն են, նրանց միատարր ֆակտուրան (կառուցվածքը) կարծես կլանելով վրձնահարվածները, վերածվում է համատարած գունային հարթության՝ ձևավորելով նաև մարմնի ուրվագիծը և ամբողջական կառուցվածքը: Դա առավել ընդգծված է տղամարդկանց, բայց առկա է նաև կանանց դիմանկարներում, որոնց պարտադիր մուգ հազուատները խիստ կանոնիկ են, դուստ, առանց ավելորդությունների: Այդպիսին են հատկապես Աստվածատուր Սարգսյանի (1834), Նիկողոս Սուրգունյանի (1830-ական թթ.), Մելիքովի (1840-ական թթ.), ինչպես նաև Նատալյա Թեոմյանի (1830-ական թթ.) և Նազելի Օրբելյանի (1850-ական թթ.) դիմանկարները:

Հենց հարթությունների, կամ ավելի ստույգ՝ գունային հարթությունների համադրությամբ է պայմանավորված տարածության ձևավորումը Հովնաթանյանի կտավներում: Հիմնականում սե, երբեմն էլ՝ մուգ կապույտ, կանաչ հազուատներին հակադրվում են վառ գունային շեշտադրումները: Գույների կոնտրաստային համադրության սկզբունքը, որ այդքան հոգեհարազատ է նկարչին, անշուշտ, անմիջական աղերս ունի միջնադարյան արվեստի հետ: Հազուատների գունային հարթությունները լրացվում են սպիտակ օձիքներով, կարմիր և դեղին ներդիրներով (աստառ, օձիք, գոտի): Բացի այդ հազուատները զարդարվում են մեծ վարպետությամբ և մանրամասնությամբ կատարված բազմազան ատրիբուտներով. նկարազարդ գոտիով, ժանյակազարդ օձիքով, արգուզարդով, համրիչով, դրքով: Այստեղ կրկին կիրառվում է հակադրության սկզբունքը. հարթային և ընդհանրացված մեկնաբանություն ունեցող հազուատին հակադրվում են մանրամասն պատկերված դեկորատիվ էլեմենտները: Ինչպես դեմքի և հազուատի, այնպես էլ հազուատի և դեկորատիվ էլեմենտների հակադրության սկզբունքը հանդիսանում է Հովնաթանյանի կարևորագույն արտահայտչամիջոցներից մեկը՝ նրա ոճական առանձնահատկությունը:

Ինչպես տեսնում ենք, Հակոբ Հովնաթանյանն իր արվեստում ձգտում է ձևի, գծանկարի և գույնի ընդհանրացման, նա կիրառում է մաքուր, լուսալ գույներ: Նկարչի կտավները կառուցված են մեծ գունային հարթությունների համադրությամբ, որով

էլ պայմանավորված է տնտեսութեան և ծավալի ձևավորումը կտալու: Իր ոճին հատուկ գեղանկարչական այս սկզբունքներով Հովնաթանյանի արվեստը կարող է համեմատվել 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարասկզբի եվրոպական մի շարք նկարիչների ստեղծագործությունների հետ, որոնք իրենց գեղանկարչությունը կառուցում են հարթայնության սկզբունքով: Այգալիսին են, օրինակ, Գոգենի և Մատիսի ստեղծագործությունները, որոնք ներշնչված լինելով միջնադարյան, ինչպես նաև արևելյան արվեստով, նոր հեռանկարներ են բացում ժամանակակից արվեստի ասպարեզում: Այս իմաստով շատ հարուստ է Հովնաթանյանի արվեստը, շատ լայն է նրա գեղարվեստական դիապազոնը:

Մոտելով Հովնաթանյանի վաղ շրջանի դիմանկարների մասին, ուսումնասիրողները նշում են, որ Ֆիգուրները պատկերված են որոշակի կաշկանդվածությամբ: Սակայն ծանոթանալով տարբեր ժամանակաշրջաններում նկարչի ստեղծած աշխատանքներին՝ պետք է վստահություն ասել, որ այսպես կոչված կաշկանդվածությունը կամ անշարժությունը, որն առկա է Հովնաթանյանի վաղ գործերում, նկարիչը բոլորովին չի փորձում հաղթահարել իր հասուն շրջանում: Բոլորովին չժխտելով նկարչի ստեղծագործական զարգացման որոշակի փուլերը (մինչև 30-ական, 30-40-ական և 50-ական թվականներ)³, պետք է նշել, որ Հովնաթանյանը հենց սկզբից որդեգրում է որոշակի գեղանկարչական սկզբունքներ և հավատարիմ է մնում դրանց իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում: Այդ միտքը լիովին հաստատվում է, երբ մենք անդրադառնում ենք Թամարա Սագինյանի դիմանկարին, կատարված նկարչի կյանքի վերջին շրջանում՝ 70-ական թթ., Պարսկաստանում ապրած տարիներին: Այստեղ Ֆիգուրի կաշկանդվածությունը հանդիսանում է կերպարի բացահայտման կարևորագույն նախապայմաններից մեկը:

Չնայած երեք քառորդ շրջվածության, Ֆիգուրները Հովնաթանյանի կտավներում ստատիկ են՝ մշտապես դեպի դիտորդն ուղղված հայացքով, ինչպես նաև մարմնի և ձեռքերի հաստա-

³ Р. Драммян. Акоп Овнатянян // Второй международный симпозиум по армянскому искусству (отдельный оттиск). Ереван, 1978, сс. 1-3; Խ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դդ., Երևան, 1974, էջ 221-225:

տուն և պայմանական դիրքով: Բացի այդ, պայմանական են նաև այն իրերը, որ «տրվում են» պատկերավորներին. դիրք, թաշկինակ, համրիչ: Հովնաթանյանի ոճին հատուկ այս կանոնիկ սկզբունքը նույնպես հարում է միջնադարյան գեղարվեստական մտածելակերպին: Սակայն պետք է նշել, որ ի տարբերություն իր նախորդների կամ որոշ ժամանակակից նկարիչների Հովնաթանյանն այս սկզբունքը կիրառում է ոչ թե այն պատճառով, որ դեռ գտնվում է «միջնադարի շրջանակներում», այլ դա անում է գիտակցված: Նա կարողանում է այդ կանոնիկությունը մեկնաբանել յուրովի և ծառայեցնել իր նպատակներին՝ ստեղծելով կատարյալ կերպարներ: Այս միտքն է հաստատում թեկուզ այն, որ, օրինակ, իր հայտնի նախորդներից մեկի՝ Հովնաթան Հովնաթանյանի ստեղծագործություններում, թեկուզ և որոշակի պայմանականության առկայությամբ, ներկայացված են բազմաֆիգուր և բազմապլան հորինվածքներ, տարբեր ռակուրսներով արված ու բավականին դինամիկ իրենց շարժման մեջ կերպարներ, մինչդեռ այդ գործերը դեռևս «միջնադարյան» են իրենց էությամբ:

Հովնաթանյանի գեղանկարչական սկզբունքներից մեկն էլ այն է, որ նկարիչը առավել կարևորում է մոդելի դեմքը, օժտում այն անհատականությամբ՝ ցուցաբերելով նաև իր անձնական վերաբերմունքը վերջինիս հանդեպ: Դեմքերը շատ արտահայտիչ են, մանրամասն մշակված և լուսավոր: Ընդ որում, դեմքի պատկերման, ինչպես և առհասարակ Հովնաթանյանի գեղանկարչության մեջ, բացակայում է լուսաստվերային մոդելավորումը: Բայց և այնպես դեմքերը ողողված են լույսով, նրանք կարծես օժտված են ինչ-որ ներքին լույսի աղբյուրով և զրանով իսկ հակադրվում են հազուստի անթափանց ֆակտուրային: Նման տարբերակման մեջ նույնպես կարելի է տեսնել միջնադարյան գեղանկարչական սկզբունքներից մեկը, երբ «դեմքը» հանդիսանալով սրբազան՝ ենթարկվում է գեղանկարչական առանձնակի մշակման: Միայն Հովնաթանյանի մոտ «սրբացումը» փոխարինվում է կերպարի նկատմամբ ցուցաբերած մեծ հարգանքով և ակնածանքով, որը փոխանցվում է նաև դիտորդին:

Հովնաթանյանի գեղանկարչությունը համարյա գուրկ է լուսաստվերից: Նրա կտավներում չկա լույսի որոշակի աղբյուր, առկա է ցրված լույսը: Մինչդեռ իր նախորդների մոտ՝ նույն

Հովնաթան Հովնաթանյանի հաստոցային գործերում մոդելավորումը կատարվում է տոնային համադրության միջոցով՝ ստեղծելով լուսաստվերի և ծավալայնության պատրանք: Ակնհայտ է, որ Հովնաթան Հովնաթանյանը, լինելով դեռ միջնադարյան նկարիչ, փորձում է հաղթահարել միջնադարյան գեղանկարչական սկզբունքները, ինչը չի կարելի ասել Հակոբ Հովնաթանյանի համար:

Այսպիսով կարելի է ասել, որ Հակոբ Հովնաթանյանն իր արվեստով ի հայտ է բերում գեղարվեստական նոր մտածելակերպ, որն իրավամբ բնորոշում է նկարչին որպես նոր շրջանի գեղանկարչության հիմնադիր և նախահայր: Միևնույն ժամանակ ակնհայտ է, որ Հովնաթանյանն իր արվեստի մի շարք առանձնահատկություններով կապված է միջնադարյան ավանդույթների հետ: Սակայն կապը միջնադարյան գեղանկարչության հետ Հովնաթանյանի արվեստում ունի շատ խոր հիմքեր: Ծանոթանալով Հովնաթանյանի գործերին կարելի է վստահությամբ պնդել, որ նկարիչը դուրս է միջնադարյան ավանդույթների շրջանակներից, և նրա անդրադարձը նախորդ դարաշրջանին պայմանավորված է այն գեղարվեստական խնդիրներով, որ նկարիչը դնում է իր առջև: Այս կարճ անդրադարձը արվեստագետի գեղանկարչական մի շարք առանձնահատկություններին ցույց է տալիս, որ Հովնաթանյանի արվեստի այս տեսանկյունը նոր, ավելի խորացված ուսումնասիրության կարիք ունի:

ՂԱԶԱՐ ՀԱՐՍՏՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պարսկաստանը 1785 թվականից մինչ 1914 թվականը գտնվել է Ղաջար հարստության տակ: Ղաջարական հարստության հիմնադիրն էր Աղա Մուհամմեդ Խանը (1785-1787): Հաջորդաբար թագավորել են Ֆաթթալիհ շահը (1798-1834), Մուհամմեդ շահը (1834-1848), Նասեր էլ Դին շահը (1848-1896), Մուղաֆեր էլ Դին շահը (1896-1907), Մուհամմեդ Ալի շահը (1907-1909) և վերջին՝ Ահմեդ շահը (1909-1914):

Ղաջարական գինաստիայի դերը Պարսկաստանի նորագույն պատմության մեջ լայնորեն ուսումնասիրվել է իրանական պատմագրության կողմից: Պետք է նշել, որ այդ իշխանության վերաբերյալ գնահատականը միշտ է, որ միանշանակ է եղել: Քանի որ այդ շրջանում ավանդապահ Իրանը դանդաղորեն սկսեց մոդեռնիզացվել, այստեղ ձևավորվում ու կազմավորվում էր քաղաքական, տնտեսական, հասարակական ու մշակութային զարգացման նոր ուղու վրա կանգնած «Եվրոպականացող Իրանը»:

Ղաջարական արվեստի ինքնուրույն զարգացման սկիզբը դեռևս վերաբերում է 16-րդ և 17-րդ դարերին: Հանրահայտ նկարիչներ Քամալ Օլ Դին Բեհզադը (1460-1535) և Ռեզա Աբրասին (1572-1634), որոշակիորեն պահպանելով գեղանկարչական հին ավանդները, նորամուծություն կատարեցին պարսկական կերպարվեստում: Նրանք իրանական գեղանկարչական կյանքում հեղաշրջում արեցին, ավելի ստույգ սկսեցին ստեղծագործել ռեալիստական ոճով: Հետագայում նրանց հետևորդներն իրենց հաբերեցին հեռանկարային լուծումներ, ինչպես նաև ծավալայնություն, մարդկային շարժունակություն, լուսաստվերային համակարգ և այլն: Այստեղ տեղին է հիշատակել ամենահայտնի եվրոպամետ գեղանկարիչներից մեկին՝ Մուհամմեդ Ջամանին (1639-1708), որն առանձնակի տեղ է գրավում Իրանի գեղանկարչության պատմության մեջ: Նրա մասին հիշատակվում է, որ Շահ Աբրաս Երկրորդի հրամանով, Մուհամմեդ Ջամանը արևմտյան ար-

վեստի ուսումնասիրման նպատակով մեկնում է Իտալիա¹, փոխում իր կրոնը և դառնում քրիստոնյա: Խորապես ուսումնասիրելով եվրոպական մշակույթը, նա իր հետ հայրենիք ներմուծեց արևմտյան արվեստի առանձնահատկությունները: Սակայն Մուհամմեդ Ջամանի վերաբերյալ իրանցի արվեստաբան Քարիմ զահե Թաբրիզիի ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ վերջինս ընդհանրապես երկրից չի բացակայել, այլ Թեհրանից տեղափոխվել է Սպահան, մասնավորապես՝ Նոր Զուղա², որտեղ չփվել է հայ արվեստագետների հետ: Մեզ բոլորիս հայտնի է, որ նոր ջուղայեցիներն առևտրատնտեսական և մշակութային կապ ունեին Եվրոպայի, մասնավորապես՝ Վենետիկի հետ: Տեղի յուրահատուկ մշակութային մթնոլորտը, եվրոպայից թափանցած նորամուծությունները և իրանական միջավայրի թեւադրած նոր չափանիշներն աստիճանաբար բերեցին արևելյան օրնամենտից և արևմտյան պատկերադրությունից առաջացած նոր ոճ: Այնուամենայնիվ փաստ է, որ յուղանկարչությունը և այս տեխնիկայով ստեղծագործելու բոլոր միջոցները՝ ինչպիսիք են յուղաներկը, համապատասխան վրձինները և, իհարկե, կտավը Մուհամմեդ Ջամանի օրոք Եվրոպայից ներմուծվեցին Պարսկաստան: Հետագայում նոր ոճը տարածում գտավ 18-րդ դարում, հատկապես, Զանդին հարստության թագավոր Քարիմ խանի իշխանության ժամանակ: Եվ, ի վերջո, իր տարածման և զարգացման գագաթնակետին հասավ Ղաջար հարստության թագավոր Ֆաթթալիհ շահի օրոք: Այս արվեստասեր թագավորը մշակութային կյանքը կարևորելուց և արվեստագետներին հովանավորելուց զատ, նկարիչների համար որպես բնորդ էր ծառայում: Այս առումով, որպես ժամանակաշրջա-

¹ Մուհամադի Ի. և Դավաու Մ., Թաբրիսն հոնարն Իրան, Իրանի արվեստի պատմություն, Թեհրան, 2004, էջ 88, պարսկ.:

² Շահ Աբրահամ Առաջին թագավորը, զանազան նպատակներով, մեծ թվով հայերի Իրան դադմեցրեց և հաստատեց Սպահանի Նոր Զուղայի շրջանում: Այդ շրջանում հայերի ամենակարևոր ձեռքբերումը, Նոր Զուղան մշակույթի կենտրոն դարձնելու ուղղությամբ, վարչական կրթական և մշակութային անկախությունը եղավ: Այնուհետև իրանահայերը իրեն Իրանի ու Եվրոպայի փոխհարաբերության կամուրջ, կարևոր գերակատարություն ունեցան առևտրական, մշակութային և այլ բնագավառներում:

նի յուրատեսակ փաստաթուղթ է ընկալվում 1813 թվականին Մեհհր Ալլիի ձեռքով ստեղծված Ֆաթթալիհ շահի դիմանկարը:

Ընդհանուր առմամբ Զանդիե հարստության և ղաջարական արվեստի ոճը կարող ենք հիշատակել մեկ անվան տակ՝ այսպես կոչված «Զանդ և ղաջար դպրոց», հետևաբար այդ դպրոցի ներկայացուցիչներին նույնպես: Առանձնակի ուշադրության են արժանի Աղա Սադեդը, Մուհամմեդ Ալլին և Մուհամմեդ Հասանը:

Ղաջարական դինաստիայի հետ կապված մի առանձնահատուկ փաստ. լուսանկարչությունը Պարսկաստան է մուտք գործել նույն ժամանակ, Մուհամմեդ շահ Ղաջարի օրոք՝ 1844 թվականին: Այնուամենայնիվ, ի տարբերություն բազմաթիվ այլ երկրների, Պարսկաստանում գեղանկարչությունը շարունակեց զարգանալ՝ չխանգարելով, որ լուսանկարչությունը ևս ունենա մարդկային գործունեության մեջ իր արժանի տեղը: Բայց նույնը չենք կարող ասել Թիֆլիսի մասին: Թիֆլիսում լուսանկարչության ի հայտ գալը Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործական ընթացքի համար ճակատագրական դեր խաղաց և այդ պատճառով նա մեկնեց Պարսկաստան: Ելնելով Մանյա Ղազարյանի ուսումնասիրություններից հարկ է հիշատակել, որ Հակոբ Հովնաթանյանը Պարսկաստանում ինը աշխատանք է հավերժացրել: Նասեր էլ Դին շահը նկարչին է շնորհում «Նաղաշ բաշի» (նկարիչների գլխավոր) տիտղոսը և «Էլմի» (գլխություն) շքանշան³:

Մինչ լուսանկարչությունից անցում կատարենք ղաջարական գեղանկարչական արվեստին՝ հարկ է նշել նաև ժամանակի կենցաղի և նորաձևության փոփոխությունների մասին, որն աննկատ չի մնացել ղաջար գեղանկարիչների կողմից: Ավանդական տարազների ոճի փոփոխման թեման որոշակիորեն կապված է հայազգի լուսանկարիչ Անթուան Սերուզինի հետ, որը Նասեր էլ Դին շահի պալատական լուսանկարիչն էր: Նա ժամանակ առ ժամանակ արվեստասեր թագավորին գեղարվեստական լուսանկարներ էր ցուցադրում: Հերթական անգամ թագավորին մատուցեց բալետային հանդերձանքով երկու եվրոպացի կանանց լուսանկար: Վերջինս այնքան դուր եկավ թագավորին, որ առատա-

³ Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երևան, 1974, էջ 229:

ձեռն գտնվեց Սևրուդինի Հանդեսը: Շահի հետաքրքրությունը պարուհիների զգեստի Հանդեսը բավարարվեց այն փաստով, որ նա հրամայեց Հարեմի ազգային ավանդական լայն ծալքերով տաբատը փոխարինել այդ թուլթուս կոչվող զգեստով: 19-րդ դարի վերջին քառորդում Հարեմում արված լուսանկարներում և ընդհանրապես դաջարական գեղանկարչության մեջ կանայք, ինչպես նաև տղամարդիկ ազգային զգեստի փոխարեն ներկայացված են թուլթուս կոչվող զգեստով:

Վերադառնալով գեղանկարչությանը պետք է նշել, որ դաջարների օրոք կտրուկ աճում և զարգանում են նախօրոգ դարերի արվեստագետների ստեղծած գեղանկարչական նոր հատկանիշները: Այդ ընթացքում արևմտյան արվեստը, մասնավորապես գեղանկարչությունը տարածելու Հարցում հատկապես շահագրգռված էր Նասեր էլ Դին շահը: Այդ նպատակով 1851 թվականին Թեհրանում բացվեց «Դար Օլ Ֆոնուն» բարձրագույն դպրոցը, որը համապատասխանում էր եվրոպական չափանիշներին: Շահի կարգադրությամբ համալսարանում դասավանդում էին եվրոպական տարբեր երկրներում կրթություն ստացած մի խումբ պալատականներ և հրավիրյալ օտարազգիներ: Նրանք իրենց հետ բերում էին եվրոպական արվեստում տեղ դրած ավանդները, որոնք սակայն դժվարությամբ էին ընկալվում տեղի ազգաբնակչության կողմից:

Ղաջար նկարիչները փորձում էին լուծել գեղանկարչության և ճարտարապետության հիմնադրման խնդիրը: Գեղանկարչությունը մի կողմից բնութագրվում էր իր զարդարվածությամբ և մյուս կողմից՝ դեպի նատուրալիստականություն ձգտումով: Լույսի հիմնահարցի նկատմամբ հետաքրքրությանը ավելացան ուրվանիշի գծերը և հեռանկարային կառուցումների որոնումները: Գեղանկարչության օրինակներն ապշեցնում են իրենց զարդանախշային և սյուսետային դրվագներով: Նկարիչների գլխավորության մեջ հետզհետե ավելի է հաստատվում մարդկային անձնավորության և նյութական աշխարհի նշանակության մասին պատկերացումը: Կրոնական և դիցաբանական թեմաներով նկարներում գեղանկարիչներն ընդգրկում են կոնկրետ միջավայր, ժողովրդական տիպեր, կենցաղի ստույգ զիտված իրեր և մանրամասնություններ: Առանձին հերոսների կերպարների հետ միասին

ղաջարական դինաստիայի ականավոր գեղանկարիչների աշխատանքներում երևան են գալիս թագավորների և պալատական անձանց կերպարներ: Գեղանկարիչների և պատվիրատուների ամենասիրած թեմաներից էին նաև հանդիսավոր խնջույքների և տոնախմբությունների խանդավառ պատկերները, որոնցով այդ ժամանակ փառաբանվում էր ազնվական իրանը: Գեղանկարիչները խորացնում են պատկերահանվողների բնութագրերը՝ ի հայտ բերելով կեցվածքի, շարժումների, իրենց ժամանակակից նորաճ տարազ հագնելու սովորության առանձնահատկությունները: Երբեմն, թատերայնությունը և գեղադարձային խնդիրների լուծմամբ հափշտակվածությունը նվազեցնում են կերպարների բնութագրերի լիարժեքությունը:

Առանձնապես բարգավաճեց դիմանկարչությունը: Ղաջարական դիմանկարի գեղարվեստական իմաստը, նրա կոմպոզիցիոն լուծումը հեռու է դիմանկար ստեղծելու իրանական ավանդական մեկնաբանումից: Նկարիչներն արդեն ամբողջությամբ չէին կիրառում պատկերազրական կանոնները՝ ինչպես օրինակ գույնը, մարդկանց ժեստերը, մանրանկարչության պատկերազրությունը, որոնք ունեին խորհրդանշական բնույթ: Ֆիգուրը զբաղեցնում է նկարի գրեթե մեծ մասը (նկ. 6): Ղաջար վարպետները չէին հրաժարվում նաև գեղանկարչական մանրամասնումից, ինչը հատուկ է թե՛ իրանական և թե՛ ամբողջ իսլամական արվեստին: Դիմանկարներում առաջին հայացքից աչքի են ընկնում նշաձև աչքեր ունեցող նուրբ գեմքերը, հաջորդաբար կանոնավոր համամասնությունները և, ի վերջո, մի ամբողջություն են դառնում հանդիսատե սահուն շարժումներով: Խորհրդավոր հայացքով կանանց և տղամարդկանց դիմանկարները մեզ զբաղում են իրենց մտքի խորությունը, ազնվաբարո և ոգեշնչված բնավորությունը: Կոմպոզիցիայի հավասարակշռված կառուցվածքում զգացվում է ներքին օրինաչափություն: Համեմատելով ավանդական մեկնաբանության հետ, նկարիչները ներկայացնում են նորարարական լուծումներ: Ղաջար վարպետներին հատուկ է ընդհանրացման մեծ ուժը, յուրաքանչյուր բնորդի համար գտնում էին հատուկ կեցվածք և շարժում: Այնուամենայնիվ, հասակով մեկ կանգնած դիմանկարներն ընդհանուր առմամբ կարող ենք այսպես բնութագրել. երեք քառորդ թեքությունը և ոտքերը զուգահեռ մի ուղղությամբ

միանման կոմպոզիցիա: Տղամարդկանց ձեռքերը դռակատեղին դրած կամ թուր բռնած, իսկ կանանց ձեռքերը պարային շարժումներով են ներկայացված: Կանայք կամ ուղղակի պարում են, կամ էլ իրենց ձեռքում պաՀում են ծաղիկներ, երաժշտական գործիքներ, մրգեր և այլն: Շարժումների մեղմությունը, ռիթմիկ գծերի սահունությունը և գեղեցիկացնող հայացքները ներշնչված են ավանդական մանրամասնություններով և ամբողջության մեջ նպաստում են կոմպոզիցիայի պատկերային կառուցվածքի վսեմ բանաստեղծականության գրոսկորմանը: Ոչ մի մանրամասն չի խախտում գեղակերպ արտահայտչականությունը: Նրանց կատարյալ կերպարների քնարական ու ներդաշնակ կեցվածքին նպաստում է երկրորդ պլանը, որն իր մանրամասն մշակմամբ նշանակալի տեղ է զբաղում աշխատանքների մեջ: Դրանք հիմնականում նույնպես միատեսակ են: Ընդհանրապես, դիմանկարների համար որպես ֆոն է ծառայում խալական Վերածննդին բնորոշ պատուհանը, որի մի կողմում, երբեմն էլ՝ երկու կողմերում հավաքված է վարագույրը: Պատուհանից երևացող լանդշաֆտի միջոցով դիտողին կապում են բնություն անձայրածիր ազատ տարածությունների հետ: Երկրորդ տարբերակում բնորոշ է ննվել է պատշգամբի պատին: Այս գեղքում պատի զարդարանքը կապված է տեղական ավանդույթների հետ: Դրանք հիմնականում աստղաձև և բազմանկյուն նախշերն են, որոնք դարեր շարունակ կիրառվել են խալական արվեստի տարրեր ժանրերում: Դեկորատիվությունը և օրնամենտալությունն արվեստում ապշեցնում են ֆորմայի մակերեսային գնահատմամբ: Զարդանախշերի կիրառումը և տեղադրումը, դրանց ռիթմը համապատասխանեցված և ենթարկված է ճարտարապետության հիմնական գաղափարախոսությանը: Այս բոլորը համադրվում էր ցայտուն և վառ գույներով ստեղծագործությունը տալով էմոցիոնալ մեծ արտահայտչականություն: Թափանցիկ շերտերով ստեղծած հնչեղ գույները մեղմացնում են ուրվագծերը: Հանդեսային-հնչեղ են կարմրի ու կապույտի մուգ երանգները: Տեսնելով այս ամենը համոզվում ենք, որ նկարիչներն իրենց մտահղացումներն իրականացնելու համար վարպետորեն օգտագործել են յուզաների նկարչության առանձնահատկությունները: Պատկերվում էին նաև որսի տեսարաններ, հեծյալի և պատանու ֆիգուրներ, թռչունների և գաղան-

ների պատկերներ, որոնք անխախտ միասնութիւն են կազմում շրջապատող բնության հետ: Կերպարների էութեան բացահայտմանը նպաստում է բնանկարը, որը նշանակալի տեղ է գրավում ղաջարական գեղանկարչութեան մեջ: Բնութեան հետ մարդուներդաշնակ կապն այս շրջանի կարեոր առանձնահատկութիւններէց է:

Պետք է նշել, որ մասնագետների մի մեծ զանգված երկար ժամանակ որոշակի վերապահումով է վերաբերել ղաջար շրջանի մշակույթին՝ համարելով այն իրանական պատմութեան մեջ անկումային փուլ:

Սակայն, մեր կարծիքով, այս շրջանի գեղագիտական նմուշները, անշուշտ, մեծ արժեք են ներկայացնում՝ իբրև իրանական մշակութի առանձին, յուրօրինակ էպոխա:

ՀԱԿՈՒ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ ՇՐՋԱՆԻ ԵՐԿՈՒ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ես, ինչպես և մեր կերպարվեստով զբաղվող բոլոր արվեստաբանները, գիտեի և սիրում էի մեծ գեղանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը: Եվ, բնականաբար, մեր նկարչի երկու հարյուրամյա հոբելյանը կրկին ինձ մոտ ցանկություն առաջացրեց անդրադառնալ նրա գեղանկարչությանը, վերստին ընկալել և գիտակցել Հովնաթանյանի գեղարվեստական ժառանգությունը: Հերթական անգամ ուշադրությամբ դիտելով Ազգային պատկերասրահում նրա ստեղծագործությունների ցուցադրությունը ևս հայտնաբերեցի երկու դիմանկարների անհամապատասխանությունն այդտեղ կախված Հակոբ Հովնաթանյանի մյուս բոլոր ստեղծագործություններին: Դրանք ինձ խորթ էին թվում Հանճարեղ գեղանկարչի դիմանկարների հավաքածուի շարքում: Կիսելով իմ կարծիքը արվեստաբան Վիգեն Ղազարյանի հետ, ես որոշեցի լրջորեն զբաղվել այդ հարցի պարզաբանմամբ, այն է՝ հասկանալ թե ինչու է կայանում տարբերությունը այս երկու դիմանկարների և մեր մեծ գեղանկարչի կտավների գեղարվեստական առանձնահատկությունների միջև:

Հայտնի է, որ կերպարվեստում վերագրման կամ որոշարկման հարցն առանձնահատուկ բարդություն ներկայացնող խնդիրներից է, որը պահանջում է ոչ միայն արվեստի պատմություն լավ իմացություն, կերպարվեստի տվյալ տեսակի արտահայտչալիզովի սկզբունքների լայն գիտելիքներ, այլև՝ բազմակողմանի ծանոթություն կոնկրետ նկարչի անհատական ձեռագրին: Այս ամենը քաջ գիտակցելով, ես փորձել եմ Հովնաթանյանին վերագրվող երկու աշխատանքների՝ Փրիզոթ Թումանյանի դիմանկարի և Հովնաթանյանի գեղանկարչության համար անսովոր մեծ չափերի հասնող՝ Անհայտ անձի դիմանկարի վերլուծության միջոցով քննել և վիճարկել Հովնաթանյանի վրձինն դրանց պատկանելության հարցը:

Նախապես փաստենք, որ նշված երկու աշխատանքներն էլ չեն ընդգրկվել Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի մեծ գիտակ և, փաստորեն, նրա նկարչությունը բացահայտող ու հավաքող, ինչպես նաև առաջին ուսումնասիրող-որոշարկող խոշոր գիտնական Ռուբեն Դրամբյանի կազմած կատալոգի մեջ¹:

Առաջինն ու ամենաէականը, որն ի հայտ է գալիս նշված երկու դիմանկարների համեմատական վերլուծության ժամանակ, գեղարվեստական որակի ակնհայտ զիջելն է անվանի վարպետի գեղանկարչության արժանիքներին, թեկուզ դրանք որոշ ցուցանիշներով համահունչ են մեր մեծ վարպետի ստեղծագործական առանձնահատկություններին:

Այսպես, նշված մեծագիր կտավը (նկ. 7) բնորդի 3/4 կեցվածքով, դռին բռնած ձեռքով, հագուստով, հանդերձանքի մանրամասներով, ինչպես իսկ դիմանկարվողը՝ ինքնին, միանգամայն բնորոշ է Հովնաթանյանի դիմանկարներին:

Ինչ վերաբերում է հաջորդ Գրիգոր Թումանյանի դիմանկարին (նկ. 8), ապա խնդիրն այստեղ, փոքր-ինչ այլ է: Իսկույն նկատվում է անկասկած ավելի բարձր կատարողական վարպետությունը և մի շարք այլ ցուցանիշներով մեր վարպետի ստեղծագործության բնույթին նույնպես մոտ լինելը: Դրանցից են՝ դիմանկարը պատկերային հարթության վրա հմուտ տեղադրելը, մանրամասների հստակ պատկերումը:

Այդուհանդերձ, նմանության թվարկված ցուցանիշները դեռ չեն կարող հիմք ծառայել նշված դիմանկարները մեծ վարպետի վրձնին վերագրելու:

Միևնեք սրով և վզից կախված շքանշանով Տղամարդու դիմանկարի գեղարվեստական առանձնահատկությունների համեմատական վերլուծությունից:

Հովնաթանյանի գեղարվեստական օժտվածության ամենաուժեղ կողմերից է նրա կոմպոզիցիոն հազվագյուտ վարպետությունը, որը հնարավորություն է տալիս նրան դիմանկարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքի միևնույն ընդհանուր սխեմայի սահմաններում ամեն անգամ գտնել անկրկնելի լուծում: Մեղ

¹ Տե՛ս Բ. Դրամբյան. Акоп Овнатянян. Ереван, 2006, գրքի հավելվածը:

Հայտնի բոլոր դիմանկարներում Հովնաթանյանը, փոփոխելով իր ընդունած Հորինվածքային սխեման, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում յուրովի է լուծում ֆիգուրի և ֆոնի համամասնության հարցը, ընդ որում ոչ միայն կտավի տարածության մեջ ֆիգուրի ռազմիտնալ տեղադրման հարցը, այլև՝ ինչը Հափաղանց կարևոր է, լուծում է ամենատարբեր գեղարվեստաբովանդակային խնդիրներ: Այնինչ դիտարկվող դիմանկարում ֆիգուրի և ֆոնի համա-
Հափական ներդաշնակության խնդիրը անհաջող է լուծված: Տղա-
մարդու ֆիգուրը կտավի տարածությունում դառնում է ակն-
Հայտ նեղվածքի մեջ, Հատկապես ձախ ու աջ կողմերից: Այդ կող-
մերից շրջանակը կարծես ճնշում է բնորդի վրա, ստեղծելով կոմ-
պոզիցիոն կառուցվածքի համար բացարձակ ավելորդ լարվա-
ծություն:

Հայտնի է, որ Հովնաթանյանի նկարներին Հատուկ է ձևե-
րի մեկնաբանման որոշակի հարթապատկերայնություն, սակայն
դրա հետ մեկտեղ մենք միշտ զգում ենք դրանց ծավալատար-
ածական հատկությունները, դրանց անհատական նկարագրերը:
Մինչդեռ վերլուծվող դիմանկարում թե՛ գլխի, թե՛ հատկապես
մարմնի ծավալային կերպավորումն այնքան անհմտորեն է ար-
ված, որ հասնում է առավելագույն հարթեցվածության: Թվում է,
թե բնորդին սեղմել են նկարի ֆոնին, այն դեպքում, երբ Հովնա-
թանյանի մոտ ֆիգուրներն ընկալվում են ֆոնի հարթության
առջև, միևնույն ժամանակ վերջինից չանջատված:

Սակայն առավել ակնառու է տարբերությունը պատկերի
գեղանկարչական մեկնաբանման մեջ, մասնավորապես, տոնային
կերպավորման միջոցներով ձևերի մշակման եղանակում:

Ինչպես Հայտնի է, դեմքերի կերպավորումը կամ այլ կերպ
մոդելավորումը Հովնաթանյանը կատարում է հստակ և վստահ
ձևերով: Նրա ցանկացած դիմանկարում մենք պարզորոշ զգում
ենք գլխի ծավալային կառուցվածքը դրա բոլոր մանրամասնե-
րով: Քիթը մշտապես դեմքի վրա հստակ առանձնանում է, բա-
ցարձակ ճշգրիտ են տեղադրված ականախնձորները ականախուռոչ-
ներում, պարզորոշ են ընկալվում կզակի պլաստիկական հատ-
կությունները և այլն:

Մինչդեռ վստահորեն կարելի է ասել, որ ԱնՀայտ տղա-
մարդու դիմանկարի Հեղինակը պատկերացում չունի տոնային

մոգելավորման միջոցով ծավալային ձևերի հայտածման եղանակների մասին: Ընդ որում նա չի էլ ձգտում ծավալի զգացում ստեղծել, և դիտողը դիմանկարի ծավալային բնութագիրը ստանում է $3/4$ շրջադարձով կեցվածքից: Նշենք, որ նույնիսկ այդ դեպքում էլ չկան դժանկարային շեշտադրումներ, որոնց միջոցով հնարավոր կլիներ պատկերացում կազմել գլխի կառուցվածքի մասին: Ասենք նաև, որ բնորդի քիթը կամ շուրթերը ավելի շուտ երևան են հանվում գծային ուղղադման, քան տոնային կերպավորման միջոցով: Նման չոր գծային երիզավորումը բացարձակ խորթ է Հովնաթանյանի լիարժեք գեղանկարչական եղանակին: Ծավալի մշակման հարթապատկերային, իսկ ավելի ճիշտ թույլ տանք մեզ ասել մամլած բնույթը, գլխից բացի, ամբողջովին վերաբերում է նաև ձևերի պատկերմանը: Իսկ եթե ուշադրություն դարձնենք դիմանկարվածի մարմնի մեկնաբանմանը, ապա ավելի պարզ կբացահայտվի կերպարների ծավալային ձևերի նկատմամբ հետաքրքրության բացակայությունը:

Ավելի կտրուկ է տարբերությունը քննարկվող դիմանկարի գունային ասպեկտների մշակման և Հովնաթանյանի գեղանկարչական համակարգի միջև: Ինչպես հայտնի է, դիմանկարվող պերսոնաժներից յուրաքանչյուրի բնութագրման հիմքում ընկած է նաև գույնը: Այս առումով Հովնաթանյանի պատկերած բոլոր դեմքերն անկրկնելի են: Ավելին նրանցից յուրաքանչյուրի դեմքը մշակված է կիսատոների հարստությամբ, ինչն իսպառ բացակայում է վերլուծվող դիմանկարում: Այստեղ դեմքի մաշկի գույնը միապաղաղ մարմնագույն է՝ զուրկ գունային նշաններից: Այստեղ չկա նաև կոնկրետ անհատական գունային բնութագիր: Դիտարկվող դիմանկարի մեր վարպետի վրձինն չպատկանելն է մատնանշում նաև պատկերի տարբեր մասերի գունային մեկուսացվածությունը. դրանք ընդգրկված չեն մի միասնական գունատոնային միջավայրի մեջ, որով առանձնանում են Հովնաթանյանի կտավները:

Ի տարբերություն քննարկված աշխատանքի, հաջորդ սպիտակ վերնաշապիկով երիտասարդ տղամարդու դիմանկարը կատարման վարպետության առումով համեմատաբար ավելի բարձր է: Վերջինիս գեղանկարչատեխնիկական կատարումը որոշ չափով ավելի մոտ է Հակոբ Հովնաթանյանի նկարելաեղանակին:

Այն իրականացված է բնագմաշերտ գեղանկարչությունը, առանձնանալով Հարթ ֆակտուրայով և կերպարի պատկերային Հարթությամբ ավելի մանրամասն մշակմամբ: Միևնույն ժամանակ այս դիմանկարը հեռու է մեր վարպետի նկարների դունային Հարթություն մշակման Համարձակ, Հարուստ, վստահ ու ազատ վարպետությունից: Այս դիմանկարի հեղինակի պարզունակ արհեստավարժությունը խորթ է Հովնաթանյանի գեղարվեստական ճաշակին: Ծավալի տոնային մոդելավորման մեթոդին թույլ տիրապետելը պայմանավորում է պատկերի արհեստական սեղմվածությունը և ծավալը վերարտադրելու անկարողությունը: Ծավալային ձևերի վերարտադրման մեջ չկա նուրբ և փափուկ անցումներ անելու ունակություն, ինչպես և եռանդուն մեկնաբանման կարողություն: Բացակայում է դեմքի դունային լուծման այն Համոզիչ կենդանությունը, որը Հատուկ է Հովնաթանյանի դիմանկարների ամեն մի առանձին պերսոնաժի:

Սակայն, ամենաէական և ամենաբացահայտ տարբերությունը պերսոնաժի Հոգեբանական բնութագիրն է՝ դիմանկարներում անհատական անկրկնելի առանձնահատկությունների բացակայությունը, կամ դրա անորոշությունը, ինչն ակամայից դրդում է մտաբերել Հովնաթանյանի դիմանկարներում պերսոնաժների առավելագույն անհատականացումը:

Քննարկվող դիմանկարի գեղանկարչական մեկնաբանումը որոշ ցուցանակային արհեստականություն, մի տեսակ տիկնիկայնության տպավորություն է գործում: Եթե մի փոքր կտրուկ արտահայտվեինք, կարելի էր ասել, որ այն որոշ ընդհանուր դժերով նման է վարպետորեն կատարված վարսավիրանոցային ցուցատախտակի, որ մատնանշում են բծախնդիր և մանրակրկիտորեն նկարված մազերի սանրվածքը, նորաձևերեն պտտեցված բեղերը, որոնք թվում են դեմքին փակցված: Ընդհանուր առմամբ ողջ կերպարին Հատուկ է ընդհանուր արհեստականություն և արտաքին սալոնային քաղցրություն:

Նշենք, որ կատարման եղանակը գեղանկարչական չէ, ձևվերի մեկնաբանությունն ունի շեշտված ուրվադձային կտրուկություն, այսպես ասած՝ դրաֆիկականություն: Ձևերն ընկալվում են այնպես, կարծես ստվարաթղթից լինեն կտրված: Դրանք

ընդգրկված չեն ֆոնի տարածքի մեջ, այլ ասես փակցված են վերջինի վրա:

Թվարկված բոլոր հատկությունները խորթ են Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստին: Նրա դիմանկարներին հատուկ է կենդանություն, ճշմարտացիություն, անհատական և հոգեբանական բնութագրերի բացառիկ սրություն, գեղանկարչության կատարյալ վարպետություն և, վերջապես, նրա դիմանկարներից յուրաքանչյուրն անկախ պատկերված անձից՝ նկար է ինքնին, որը կրում է բարձրագույն գեղարվեստական արժեքներ:

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ,
Արուսյակ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ

Հայ երգարվեստը քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական պայմանների բերումով ուշ միջնադարում նոր հիմքերի վրա սկսեց հարաբերվել իրեն շրջապատող մահմեդական աշխարհի գեղարվեստական երևույթների հետ: Պահպանելով գեղջիկական երգ - երաժշտության անադարտությունն ու ուրույն կերտվածքը, սահմանադատելով եկեղեցական երաժշտությունը՝ իրրե արևելաքրիստոնեական հոգևոր երգարվեստի վառ և ինքնատիպ երևույթ՝ այն իր ժողովրդամասնագիտացված ճյուղով հաստատվեց Արևելքի բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական՝ աշուղական արվեստի ասպարեզում:

Աշուղական արվեստը կոչված էր ծառայելու հիմնականում քաղաքային բնակչության «երկլեզու և եռալեզու» խավերին, բավարարելու նրանց գեղագիտական պահանջները: Կենցաղային ավանդական մշակույթը, տվյալ տարածքում իշխող լեզուն անդրադառնում էին կատարողական ոճի և երկացանկի վրա, որը կազմված էր աշուղական երգերից ու սիրավեպերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագներից, պարեղանակներից ու մուղամներից:

Արևելքի մյուս երկրների աշուղների նման Հայ աշուղները ևս ստեղծեցին իրենց կատարողական դպրոցը, լուրջ արվեստի սեփական սկզբունքները: Իրենց արվեստով ընկալելի լինելու միտումն է մղել Հայ երաժիշտներին մշակելու Հայոց «ութձայներ» պարսկաարաբական ձայնակարգերի հետ հարաբերակցելու տնտեսական հիմունքները, ծնունդ է տվել Հայաստան թուրքերեն երգերի, արևելյան ոճ ու երանգավորում ունեցող՝ գեղգեղանքներով հարուստ մեղեդիների ստեղծմանը:

Հայ աշուղները չեն սահմանափակվել միայն կատարողական գործունեությամբ: Նրանցից շատերը զբաղվում էին երաժշ-

տության տեսության հարցերով, նոտագրում և հրատարակում էին արևելյան պրոֆեսիոնալ արվեստի նոր նմուշներ:

Ընդհանուր ծագումնաբանական արմատներով է բացատրվում այն փաստը, որ հայկական տաղերը կատարելու համար հեղինակները տեքստի վրա նշում էին պարսկական կամ թուրքական մուղամաների անվանումներ, այսինքն, որոշակի լադախնտոնացիոն միկրոսիստեմների, որոնք իրենց համարժեքն ունեն հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ:

Սկզբնավորվելով օտար միջավայրում՝ Հայ աշուղությունը տվեց որոշակի արևելյան թեքում ունեցող պարսկա-հայկական, թուրքա-հայկական և վրացա-հայկական կազմավորումներ: Օրինաչափ կերպով վերանալով պատմամշակութային ասպարեզից, իրենց տեղը զիջելով բուն հայկական աշուղական դպրոցին՝ հիշյալ թեքում ունեցող դպրոցների ներկայացուցիչներն անգնահատելի ավանդ ներդրեցին աշուղական արվեստի երաժշտաարտահայտչական ձևերի ու կառուցվածքային սկզբունքներին մշակման ոլորտում:

Աշուղական արվեստի հայացումը Մերձավոր Արևելքի մշակութային խառնարանում ընթանում է լեզվի, կրոնի և ազգային երաժշտամտածողության առանձնահատկություններով պայմանավորված ազգային ինքնության խնդիրների հստակ ըմբռնումով: Հայ աշուղները քրիստոնյա են, նրանց հովանավորող և երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն էր ճանաչվել Մշո Սուլթան Սուրբ Կարապետը:

Փաստերը վկայում են, որ աշուղների մեծ մասը լավ ծանոթ էր «Աստվածաշնչին»: Աստվածամոր, աստվածաշնչյան սրբերի ու եկեղեցու նվիրյալների գովասանությունների հանդիպում ենք այնպիսի աշուղների ստեղծագործություններում, ինչպես աշուղ Ալլահվերդին, աշուղ Իվանը, աշուղ Ղարան, Ղունկիանոս երգիչ Կարնեցին, Մխկին Ստեփանը և ուրիշները:

Միայն գովասանքով ու փառաբանություններով չի սահմանափակվում աշուղների վերաբերմունքը քրիստոնեական հավատքի նկատմամբ: Նրանց ստեղծագործություններում, ինչպես և միջնադարյան տաղերգուների մոտ, հանդիպում ենք նաև կրոնական բնույթի խոհանրակրթական երգերի, որտեղ պարզաբանվում են աստվածաշնչյան դրվագներ, խորհրդածություններ

են արվում Աստծո և ազգի առջև մարդու ունեցած պարտքի, մարդ արարածի գոյության իմաստի, չար ու բարի արարքների, այս ու հանդերձյալ աշխարհների, հոգևորի ու մարմնեղենի վերաբերյալ:

Աշուղների մեծ մասի համար, թերևս, այնքան էլ էական չի եղել ընդգծել ազգային կամ կրոնական պատկանելության գործոնը, առավել կարևոր է համարվել վարպետության ու հեղինակության ձեռքբերումը:

Մասնագիտական վարպետության դրսևորման հիմնական պայմանաձևերից է երաժշտարանաստեղծական մրցույթը: Իր բովանդակային իմաստարանական գործառույթով այն կարևոր տեղ է դրավում սիրավեպ դաստանների ընդհանուր կառույցում:

18-19-րդ դարերի Կովկասի ժողովուրդների ու նրանց կենցաղը նկարագրող փաստագրական նյութերում հաճախ են հիշատակվում հայտնի աշուղների ու նրանց հետ մրցելու նպատակով օտար և հեռու տեղերից ժամանած վարպետների անունները:

Արժանահիշատակ փաստերից է Իրանական Ադրբեջանից ժամանած աշուղի մրցույթը Սայաթ-Նովայի հետ, որի երգերում հանդիպում ենք դասական սիրավեպերի հանրահայտ հերոսների՝ Մեջնունի, Փարհադի, Ղարիբի և այլոց անունները: Հայ իրականության մեջ գոյություն է ունեցել նաև աշուղների հեռակա բանավեճի ավանդույթ:

Առակի, հանելուկի, երգ ու նվագի, նվագարանի լուռ կամ խորհրդավոր ներկայության, մեջախաղի, գաղտնալեզվի և բազում այլ միջոցների օգնությամբ աշուղական մրցույթի տեսարանները պարուրվում են իմաստարանական քողով և բանավոր ավանդույթի արվեստի պայմաններում դառնում դիտելիքի պահպանման հուսալի շտեմարան: Խորհրդավոր – ծիսական և կրոնական դիտելիքի կիրառությունն արտասովոր արտահայտչականություներ և ուժ է հաղորդում աշուղներին խոսքին:

18-րդ դարի սկզբից, երբ աշխարհիկը հայ պոեզիայում դառնում է գերիշխող, երբ բանաստեղծական պատկերները խարսխվում են ռեալ իրականությունից բխող մարդկային հույզերի վրա, հայ աշուղության հետագա զարգացման ընթացքը

ուղենչեց Հովնաթանյան Նաղաշների նահապետը՝ մեծ Հովնաթանը:

Բանաստեղծ ու երաժիշտ, երգիչ ու նկարիչ, կենսուրախ մարդ, խաղերի ու տաղերի մեծագույն մասի նյութը՝ կինն ու գինին, քեֆն ու ուրախությունը, խոշոր մի դեմք, որը հանդես է գալիս այն ժամանակամիջոցին, երբ մի կողմից՝ արդեն դադար էին առնում մեր միջնադարյան տաղերգուները և մյուս կողմից՝ հրապարակ էին գալիս աշուղները: Ծիշտ նույն դուգադիպությամբ Հովնաթան-նկարիչը հանդես է գալիս այն ժամանակ, երբ մի կողմից՝ դադար էր առնում մեր միջնադարյան մանրանկարչությունը և մյուս կողմից՝ սկիզբ առնում հաստոցային աշխարհիկ նկարչությունը: Նաղաշ Հովնաթանի գրական ժառանգությունը մեծ չէ, մինչև այժմ հայտնի խաղերի ու տաղերի թիվը 70-80-ից չի անցնում. բոլոր այդ երգերը զանազան տարբերակներով ցրված են ձեռագիր տաղարաններում: Կարևոր հարց է համարվում չափհասնված մեղեդիներով երգերի բանաստեղծական տեքստերում հաճախ նկատվող տարբեր ձևերի և չափերի կրկնությունների իմաստը, որ հենց առաջին հայացքից ընկալվում է որպես մեղեդիական գործոնի հետ առնչվող երևույթ: Դեռ ավելին, այսպիսի կրկնությունները երբեմն հնարավորություն են տալիս ենթադրություններ անելու նրանց մեղեդիների հնարավոր կառուցվածքների կամ շարադրանքների մասին:

Աշխարհիկ մտածողության տեր Նաղաշ Հովնաթանը կարծես թե անմրցակից է իր հարուստ ոճային պատկերներով, իրերի և կենցաղի տեսարանների գեղանկարչական ընկալումներով:

1710-ական թվականներին Հովնաթանը գնում է Թիֆլիս և դառնում արևելյան երգ-երաժշտության սիրահար, Վախթանգ VI թագավորի արքունական երգիչ-երաժիշտն ու նկարիչը: Սիրո երգերի մեջ Հովնաթանը միգուցե միայն զիջում է Սայաթ-Նոփային: Բայց նա ավելի ուստ է մոտենում կյանքին և երևույթներին: Մինչ Սայաթ-Նոփան իր բոլոր խաղերում փնտրում է ու կարծես չի գտնում իր միակ «սիրեկանին», Նաղաշը վայելում է կյանքը, վայելում է սերը լիառատ կերպով:

Օրինակ, մի այրի կնոջ նա ուղարկում է այսպիսի տողեր.

Հավ է քո պարոն կենդանի չի,
Քեզ տեսնողն ո՞նց ամանչի,
Քանի քո սկեսուրը տանը չի
Եկ այվանն, բեր սեղանն
Քեզ հետ խմի, խաղեր կանչի Հովնաթանն...

Նաղաշի նկարագրողումներից մեկի «Մեջլիս Վրաստանի պալատում» էջը իլյուստրացիա է «Տաղ ի վերայ Գուրջաստանայ գողալներին...» երգի, որ իր մեկուգիկ բնույթով, բանաստեղծական կերպարայնությամբ և համեմատությունների ուժով ժամանակի երգային արվեստի լավագույն օրինակներից է:

Նաղաշ-Հովնաթանի ազդեցությունը մեր գրականության մեջ երևում է երկու բանաստեղծների վրա: Դրանցից առաջինն իր որդին՝ Հակոբ Նաղաշն էր, որ նույնպես թողել է բնույթով և արվեստով Հովնաթանի երգերին նման շուրջ 30 սիրո երգ, երկրորդն՝ աշուղ Սայաթ-Նովան: Հակոբ Նաղաշի գործերը, բացի իր հոր մահվան առիթով գրված ողբից մինչև այժմ տպագրված չեն և մնում են անտիպ՝ Վիեննայի Մխիթարյանների մոտ և էջմիածնի Պետ. Մատենադարանում գտնվող ձեռագրերի տաղարաններում:

Հովնաթանի կյանքի վերջին տարիներին Թիֆլիսում ջուլհակ Հարութինը գեո 10-12 տարեկան մի մանուկ էր: Երբեկոցե պատահե՞լ է նա Նաղաշին, լսե՞լ է նրա երգն ու նվագը, մենք այդ չգիտենք, բայց հայտնի է, որ Թիֆլիսում շատ են երգել Հովնաթանի երգերը: Ուսումով շատ պակաս, բայց իր բանաստեղծական տաղանդով օժտված Սայաթ-Նովան բնավ չի խուսափել իր նախորդող վարպետից բաղմամբով լեզվաոճական փոխառումներ անել: Գ. Լևոնյանը մի շարք համեմատական օրինակներ է բերել այդ մասին իր «Սայաթ-Նովա» աշխատության մեջ և ցույց տվել, թե ինչ չափով է մեծատաղանդ աշուղը կրել Հովնաթանի ազդեցությունը:

Ինքը՝ Սայաթ-Նովան, չի թաքցրել այդ հանգամանքը: Նաղաշի «Ուստի կուգաս քաղցր բլրուլ» երգը այնքան է դուր եկել նրան, որ նա հակառակ Թիֆլիսի բարբառի, իր մի խաղը նույնպես սկսում է այդ տաղով, փոխելով միայն մի բառ՝ «Ուստի կուգաս, դարիբ բլրուլ»: Հռչակավոր աշուղը, որն իր խաղերը

գրել է աշուղական չափերով և երգել պարսկական-արևելյան եղանակներով, իր մուխամմաղներից մեկը՝ «Քանի վուր ջան իմ» (1757) հյուսել է Հովնաթանի մի խաղի չափով ու երգել նրա եղանակով: Իր դավթարում այս խաղի համար Սայաթ-Նովան ունի այսպիսի ծանոթություն. «Էսպես Արուժինի ասած. «Թասիրն չինի, կարմիրն գինին» խաղի հանգում»։ Իսկ այդ խաղը Նաղաշի «Նասրմեք ի մեջլիս» հայտնի «Տաղ ուրախություն» է, որի յուրաքանչյուր տունը վերջանում է այս տողով. «Թասիրն չինի, կարմիրն գինի քեզ անուշ լինի» և որն ըստ երևույթին Թիֆլիսում երգվել է Սայաթ-Նովայի օրոք:

Սայաթ-Նովան հարթեց հայ հոգևոր և աշխարհիկ մասնագիտացված արվեստների միջև դոյացած անջրպետը: Նրա արվեստի հոգևոր պաթոսը, հնչեղությունն ու հասարակական դերը այսօր էլ այնքան մեծ են, որ կարող են դիտվել որպես հոգևոր ուղու վերածննդի խորհրդանիշ:

20-րդ դարի երկրորդ կեսերից աշուղությունը սկսում է կորցնել երբեմնի հնչեղությունը, լսարանի համասեռությունն ու խանդավառությունը, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է քաղաքային բնակչությանը: Աշուղական արվեստի ավանդական կենցաղավարման ու տարածման պայմանաձևերին՝ քաղաքային և գյուղական շրջիկ աշուղների ու պալատական երաժիշտների դործունեություն, մեջլիսային մրցույթներ, հովանավորչական սրճարաններ ու թեյարաններ, փոխարինում են էստրադային, փառատոնային, հեռուստատեսային և այլ համերգային բեմահարթակները: Նոր հայկական աշուղական դպրոցի ձևավորմանը զուգընթաց փոխվել է աշուղական երգերի թեմատիկան ու գերիշխող են դարձել ազգային-հայրենասիրական և սոցիալական մոտիվները:

Սակայն, անկախ ազգային ինքնության տիպաբանությունն ընդհանուր դաշտում արվեստի տվյալ ճյուղի կենսունակությունից, մենք առանձնապես կարևորում ու խմաստավորում ենք աշուղական երգ-երաժշտության կատարողական ավանդույթի պահպանման և գիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը:

АКОП ОВНАТАНЯН И АРМЯНСКИЙ ПОРТРЕТ XX ВЕКА: КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ

Первый непредвзятый взгляд, брошенный с высоты наших дней сквозь весь XX век на искусство Акопа Овнатяна не может обнаружить сколько либо убедительных параллелей между искусством Овнатяна и армянской портретной живописью XX века. Наследие художника представляется нам художественным явлением, значение которого определяется и ограничивается историческими рамками его времени и места. Это дает нам основание считать, что художники XX века не оглядывались на Овнатяна в процессе самопознания и самоопределения, в поисках ориентиров, в поисках жизнестойкой национальной традиции. И все же произведения Овнатяна, поставленные в один ряд с лучшими образцами армянской портретной живописи XX века, обнаруживают известное сходство (а часто тождество) с ними и на мировоззренческом, и на изобразительном уровне. Речь идет не о непрерывной и поступательной линии развития, а о глубинной близости разнородных явлений, истоки которой следует искать не в преемственности традиций, а в особенностях национального мировосприятия. В рамках данного выступления мы будем говорить о концепции личности в портретном творчестве Акопа Овнатяна и в армянской портретной живописи XX века.

В портрете, как известно, можно говорить обо всем, начиная с личности модели, личности художника и кончая ценностными критериями эпохи.

Овнатяна писал портреты представителей состоятельного сословия. Ему было что сказать о своих заказчиках, об их имущественном статусе и положении в обществе, о роде их занятий, об историческом, социальном, семейном фоне, на котором протекала их жизнь, об окружающем мире и их взаимодействии с ним. Но все, что художник видел сам и хотел рассказать другим, было заключено в лице его моделей.

Человек на портрете Овнатаяна существует вне времени и места, *вне обстоятельств*. И это несмотря на педантичную, почти этнографическую точность в передаче деталей одежды, тараза — то есть того, что безошибочно соотносит человека с временем и местом и определяет нишу, которую он в них занимает. Портреты художника центричны и статичны. Их пластическая, ритмическая и живописная организация плавно ведет зрителя к единственно важному для художника в портрете, к его смысловой доминанте — лицу модели. Специфические головные уборы женщин, узоры их кружев и драгоценностей, их узкое декольте, обнаженные кисти рук и открытые шеи, мужские костюмы с особенным “историко-социальным” покроем, шейные платки и бабочки — это декоративный фон, фрагменты пьедестала, на который возведено лицо — на полотнах художника живет одно только лицо. Это самое светлое пятно на портрете: оно выделено светом живописи, но оно выделено и светом внутренней жизни модели. По контрасту с неподвижными, как бы окаменевшими в одной позе “бездыханными” телами лица на портретах Овнатаяна полны жизни и внутренней динамики, в их внешние бесстрастных чертах читаются и движение мысли, и порыв чувств, и внутреннее напряжение. Залитый ровным светом и как бы “обнаженный” овал лица — это вход в глубину личности, характера, внутреннего мира человека, его психологического и духовного склада. Нонна Степанян главным в творчестве Овнатаяна считала “открытие человека”¹. Позволим себе небольшое уточнение: главным в творчестве Овнатаяна было открытие личности в человеке. Именно это позволило искусству Овнатаяна выйти из средневековья и шагнуть в новое время.

В жанровой иерархии армянской живописи XX века портрет лидирует вместе с пейзажем или следует сразу за этим признанным избранником национальной живописи. К портрету обращались почти все армянские художники вне зависимости от масштаба дарования, жанрового или тематического выбора, стилистических предпочтений, но только один мастер — Мартирос Сарьян — создал концепцию портрета, и мало кому из армянских живописцев XX века удалось противопоставить ей нечто иное и равнозначное. В истории

¹ Нонна Степанян. Искусство Армении. Черты историко-художественного развития. М., Советский художник, 1989, с. 145.

армянской живописи после Овнатяна и до Сарьяна работали художники, некоторые из них оставили заметный след в национальном искусстве, но никто из них не смог подняться до создания концепции портрета.

Портреты Сарьяна, написанные им на протяжении нескольких десятилетий, вписываются в единую мировоззренческую и изобразительную модель: художник воспевае творческую, созидательную личность, мощь ее темперамента, победительную силу ее молодости, внутренней и внешней красоты, воплощая обобщающую идею портретного образа исключительно в лице своей модели. Декларативный пафос Сарьяна не приемлет никаких иных ассоциаций, кроме тех, что соотносят личность с землей, страной и народом. Чем выразительнее и убедительнее конкретный портретный образ, тем выше и явственнее встает за ним образ Армении.

И современники Сарьяна, и живописцы нескольких последующих поколений приняли сарьяновскую изобразительную модель портретного образа как национальную традицию и наполнили ее собственным содержанием. Портрет мог быть исполнен психологической глубины или декоративного блеска, он мог быть дотошным описанием внешности человека или служить формальной основой для изысканной живописи, он мог быть зеркалом, в котором в едином отражении скрещивались личность художника и личность модели. Неизменным оставалось одно: основой портретного образа служило лицо модели — лицо как пластический феномен, лицо как пластический выразитель национального типа, национального характера, выразитель творческой энергии, внутренних душевных и духовных побуждений, трагического или жизнеутверждающего мироощущения, как синтетический выразитель личностного начала в человеке. Модель интересовала армянского художника как "личность в себе", лицо как предмет изображения во всей совокупности его неповторимых черт наилучшим образом характеризовало личность, позволяло проникнуть в ее тайну, приблизиться к постижению ее непостижимости, и все прочие, внеличные жизненные обстоятельства и ассоциации, связывающие человека с внешним миром, оставались, как правило, вне пределов портретного образа.

Так работал в портрете Сарьян, так работали в портрете не только прямые последователи Сарьяна Мгер Абемян, Мариам Асламзян и Ерануи Асламзян, но и столь непохожие друг на друга Ару-

тион Каленц, Оганес Зардарян, Ара Бекарян, Оганес Минасян, Минас Аветисян, Лавиния Бажбеук-Меликян, Вруйр Галстян, Ашот Оганесян, Эдуард Харазян, Роберт Элибекян, Генрих Элибекян, Эдуард Арцрунян, Александр Григорян, Анатолий Папян, Сейран Хатламаджян, Варужан Вартанян и многие другие живописцы. Даже самый значительный портрет Ерванда Кочара, его автопортрет 1936 года (и не только он), даже портреты Геворга Григоряна (Джотто) (и не только собственно портреты) вполне вписываются в эту традиционную модель. Нам представляется, что в тех портретах Мартироса Сарьяна, Ерануи Асламазян, Оганеса Зардаряна, Минаса Аветисяна, Лавинии Бажбеук-Меликян, Анатолия Папяна, Саркиса Мурадяна, в которых активный смысловой фон соперничает с изображением лица, все композиционные, живописно-пластические и смысловые нити сходятся тем не менее к лицу модели².

Если мысленно представить портретную галерею Сарьяна, а вслед за ней — галерею из лучших произведений портретного жанра армянской живописи XX века, перед зрителем развернется разнообразный “ландшафт” армянских лиц, а через них и армянских характеров, армянского темперамента, армянского мироощущения. Перед ним встанет Армения в лицах. Здесь каждый портретный образ, взятый в отдельности, кажется — и является — изображением конкретного, единственного человека, и он же в общем ряду всех остальных портретов выявляет известную и немалую степень обобщенности. Эта галерея будет похожа на древо армянского рода: соки, питающие мощный ствол, растекаются по веткам и стекают в

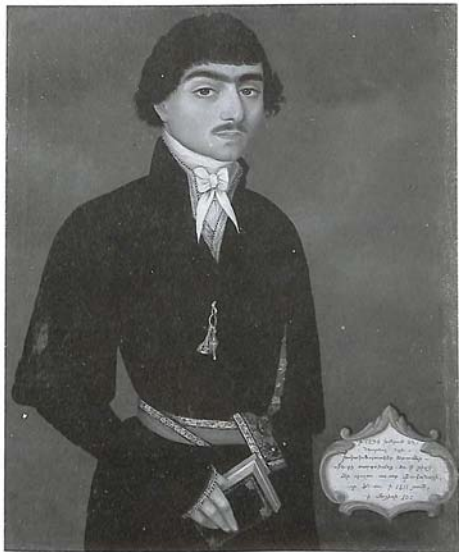
² Этот список не может быть дополнен именами только двух живописцев — Александра Бажбеук-Меликяна и Акопа Ананикяна. В портретах Бажбеук-Меликяна — а он пишет преимущественно женские портреты — пламя мужского восторга перед явлением женщины пересиливает интерес художника к женщине как к личности, и его портреты это скорее живописное воплощение трепета желания, чем изображение человека или размышления о своеобразии личности. Образный мир Акопа Ананикяна столь целен и синтетичен, что не может быть расчленен на портрет или жанровую картину, и когда художник пишет конкретного сапожника, его кисть создает обобщенный образ всех сапожников, всех мастеровых его городка, в перед мысленным взором зрителя возникает не только сам сапожник, но и атмосфера, запахи и звуки его мастерской, его улицы, заднего двора, дома, кухни и очага, а за ними встанут образы всех чад и домочадцев.

каждый отдельный плод, и индивидуальное в каждом лице проявляется как грань общего. Открывают эту галерею не произведения Сарьяна, а портреты Акопа Овнатяна. Это в его портретах впервые индивидуальное прорвалось сквозь оцепенелость безжизненных черт живостью общего выражения и жизненностью образа. Это в его творчестве впервые все эти разнообразие лица не распались на отдельные портреты, а образовали нечто цельное, единое, что можно условно определить словом: "армяне".

Сугубый интерес Овнатяна к личности в человеке был его открытием и тем стержнем его творчества, который мог стать наследием и не стал им. Он заново воскрес в XX веке в творчестве лучших армянских живописцев не как возрожденная традиция, а как особенность их собственного мировоззрения. И только наше восприятие ставит их в один ряд как явления одного порядка.

ՆԿԱՐՆԵՐ

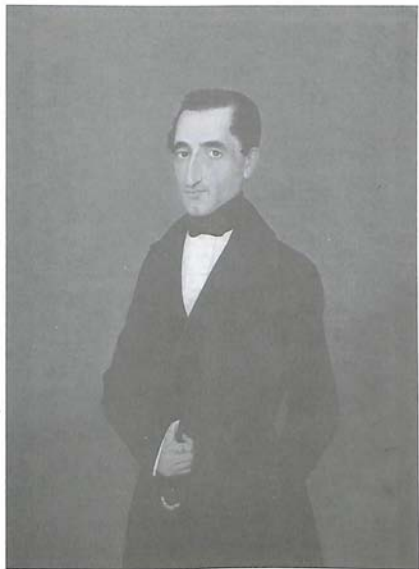
ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Հակոբ Հովնաթանյան, Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը, 1834



2. Հակոբ Հովնաթանյան, Նատալիա Թեոմյանի դիմանկարը (Հատված)



3. Հակոբ Հովնաթանյան, Մեկիքովի դիմանկարը



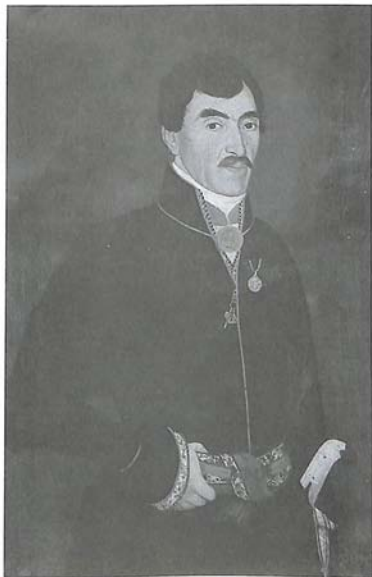
4. Հովնաթան Հովնաթանյան, Աստվածամայրը Մանկան հետ



5. Անհայտ նկարիչ (XVIII դար), Աստվածամայրը Մանկան, Սբ. Գրիգոր
 Լուսավորչի և Սբ. Ստեփանոսի հետ



6. ԱնՀայտ նկարիչ (XIX դար), Աղնվազյան տղամարդու դիմանկարը



7. Անհայտ նկարիչ (XIX դար), Սպիտակ սրով անհայտ տղամարդու
գլխանկարը



8. Անհայտ նկարիչ (XIX դար), Երիտասարդը ճերմակ վերնաշաղկով
(Գրիգոր Թումանյանի դիմանկարը)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

ԲԱՑՄԱՆ ԽՈՍՔ
(5-8)

ХАЧАТРЯН - ПОЛАДЯН Нелли
О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ АКОПА
ОВНАТЯНА
(9-26)

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Քնարիկ
17-18-րդ դարերի ԱՍՏՎԱԾԱՄՈՐ ՍՐԲԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(27-36)

ՀԱԿՈԲՅԱՆ Ջաբուհի
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՁԱԿԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ
ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(37-42)

ԹԱԶԱՐՅԱՆ Իվեթ
ՂԱԶԱՐ ՀԱՐՍՏՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ
(43-49)

ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ Գարեգին
ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ ՇՐՋԱՆԻ ԵՐԿՈՒ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԻ
ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ
(50-55)

ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ Լիլիթ, ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Արուսյակ
ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ԱՎԱՆ ԴՈՒՑԹՆԵՐԸ
(56-61)

НЕРСИСЯН Алис
АКОП ОВНАТАНЯН
И АРМЯНСКИЙ ПОРТРЕТ XX ВЕКА: КОНЦЕПЦИЯ
ЛИЧНОСТИ
(62-66)

ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

ԱՆՑՈՒՄ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻՑ ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ԾՆՆԴՅԱՆ 200-ԱՄՅԱԿԻՆ

ԶԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Հրատարակիչ-տնօրեն՝

Հրատ. խմբագիրներ՝

Համակարգչ. ձևավորումը՝

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ԱԼԻՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

ՆԱՐԻՆԵ ԿԱՐԱԳՈՒԼՅԱՆԻ

Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի տպարան

0010 Երևան, Արամի 1

Հեռ. 58 27 03