

ԻՎԵՐ ԹԱՋԱՐՅԱՆ*

*Արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՄՄ անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական
ինստիտուտ, Մատենադարան,
ԵՊՀ, Հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոն
yvettetaj@yahoo.com
DOI: 10.54503/1829-4073-2022.1.153-164*

ՂԱՋԱՐԱԿԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԱՐՏԱՑՈԼԱՆՔԸ ՀԱԿՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Բանալի բառեր՝ Ղաջար, Ղաջարական Իրան, ղաջարական արվեստ, Հակոբ Հովնաթանյան, ղաջարական դիմանկարչություն, Նասեր էդ-Դին շահ, Հովնաթանյան:

Ներածություն

Կտավի վրա յուղաներկով առաջին օրինակների ի հայտ գալը և՛ իրանական¹, և՛ հայկական² արվեստում սկսում է XVII դարից:

* Հոդվածը ներկայացվել է 25.12.21, գրախոսվել է 08.01.22, ընդունվել է տպագրության 25.04.22:

¹ Կտավի վրա յուղաներկով առաջին օրինակները ի հայտ են եկել Սեֆյանների իշխանության օրոք: Սեֆյանների հզոր տիրակալներից մեկը՝ Շահ Աբբաս Առաջինը, 1598 թ. հիմնադրեց իր նոր մայրաքաղաքը՝ Սպահանը, որը պետք է դառնար մշակութային կենտրոն: Այդ նպատակին հասնելու համար Հայաստանի մի շարք գավառների այն հմուտ արհեստավորներն ու վաճառականները, որոնք եվրոպական մի շարք երկրների հետ կապեր ունեին, գաղթեցվում են Իրան: Սպահանի Նոր Զուլան մի քանի տարի ընդմիջումից հետո շարունակեց Հին Զուլայում մշակույթի օրինաչափ զարգացման ավանդները, և այս ամենը չէր կարող անմասն մնալ իրանցիներից: Վերջիններս ցանկանում էին Իրանը ձեռքագատել հին ավանդույթներից և արտաքնապես ձևափոխելով մոտեցնել եվրոպականին:

² Հայ կերպարվեստի պատմության հենքի վրա քննելով նշենք, որ հաստոցային առաջին գործերը թվագրվում են XVII դարի վերջ և XVIII դարի առաջին քառորդով: Դրանց գերակշռող մեծամասնությունն ավետարանական պատկերներ են: Այս աշխատանքները հիմնականում արվել են եկեղեցիների համար և կարելի է ասել, որ փոխարինում էին եկեղեցու պատերը զարդարող որմնանկարներին: Ավելին տե՛ս **Ավետիսյան** 2007, 27:

Ղաջարական գեղանկարչական ավանդույթների արտացոլանքը...

Եվրոպական երկրների հետ կապերի աշխուժացման հետևանքով փոխվեց երկու ժողովուրդների կենցաղավարությունը: Փոփոխման գործընթացի մեջ կարևոր դեր ունեցան ինչպես Եվրոպայի հետ հայ և իրանցի վաճառականների անմիջական կապերը, այնպես էլ իրանական և հայկական միջավայր ներթափանցած եվրոպական իրերը: Արվեստի գործերը, հաճախ նաև տպագիր պատկերազարդ գրքերը, որոնք բերվում էին ճանապարհորդների կամ վաճառականների կողմից, որոշակի ազդեցություն թողեցին տեղի գեղագիտական պահանջների ձևավորման վրա, ինչի արդյունքում մեկը մյուսի հետևից սկսեցին ստեղծվել արվեստի գործեր, որոնք աչքի ընկան նոր արտահայտչամիջոցներով, իրականության արտահայտման անմիջականությամբ: Նորամուծությունները հիմնականում դրսևորվում էին թեմատիկայի ընտրությամբ, հեռանկար ստանալիս, համամասնությունների պահպանման մեջ, սիմետրիկ հորինվածքում, լույսի ու ստվերի փոխհարաբերություններում և այլն:

Սկզբնական շրջանում Իրանում այդ աշխատանքները հիմնականում արվում էին պալատները և մեծահարուստների առանձնատները հարդարելու համար (նկ. 1 և 3), իսկ հայկական միջավայրում հաստոցային աշխատանքները տեղ էին գտնում եկեղեցիներում (նկ. 2): Համաձայն Մաղաքիա Օրմանյանի՝ «Եկեղեցուց դուրս բնավ իսկ կիրառության մեջ չեն լինում»³:

Թեմատիկ առումով իրանական իրականության մեջ գերակշռել են աշխարհիկ բովանդակությամբ գեղանկարները, որոնք ընդգրկում էին տվյալ ժամանակաշրջանում նորաձև համարվող եվրոպական որևէ իր՝ գերմանական ժամացույց, հախճապակե գինու գավաթ կամ եվրոպական ճենապակե ծաղկաման, իսկ հայկական գեղանկարներում գերակշռողը կրոնական թեմաներն էին, որոնք ստանում են աշխարհիկ մեկնաբանումներ: Կարելի է ասել, որ երկու դեպքում էլ այդ աշխատանքները եկան փոխարինելու որմնանկարներին: Այստեղ կարևոր է մեկ այլ հանգամանք. գեղանկարը միջոց է դառնում անմիջական ու պատկերավոր լեզվով պատմելու մարդկանց կենցաղավարության, բարքերի, ավանդույթների, ծիսական արարողակարգերի փոփոխման մասին: Սա հատկապես բնորոշ էր XVII դարի Սեֆյան Իրանին, որտեղ հաստոցային գեղանկարի ներթափանցումը գալիս է ապացուցելու, որ

³ Տե՛ս Օրմանյան 1992, 111:

ավանդապաշտ Իրանը փոխում է իր մշակութային դիմագիծը՝ դառնալով նոր արժեքները փառաբանող միջոց:

Հայկական և իրանական հասարոցային նկարչության նմուշները. համեմատական վերլուծություն

Նորարարություն համարվող յոդաներկով աշխարհիկ կտավները քաղաքական և մշակութային կյանքի փոփոխականության արտացոլանքն էին: Հասարոցային նկարչության վաղ շրջանի ստեղծագործությունները դեռևս կրում էին որոշակի ընդհանրություններ մանրանկարչության հետ, սակայն ժամանակի ընթացքում նորարար արվեստագետների գործերի բազմազանությունն ու գեղանկարչական ընկալումները նոր ուղի հարթեցին ինչպես XVIII, այնպես էլ XIX դարի և՛ իրանական, և՛ հայկական գեղանկարչության հետագա զարգացման համար:

Արդյունքում, XVIII դարից սկսած հասարոցային դիմանկարի ստեղծումը կարող ենք համարել գեղարվեստական կյանքի զարգացման վերելք: Ղաջար դարաշրջանի նկարիչները, ի տարբերության Սեֆյան Իրանի արվեստագետների, որոնք նկարչության մեջ շեշտադրում էին կերպարների ռոմանտիզմն ու թեմաների քնարական մեկնաբանումը, սկսեցին կարևորել արտաքին շքեղությունն ու ճոխությունը: Այսպիսով, արվեստում ստեղծվեց գեղեցիկի նոր ընկալում և մեկնաբանում, որն արտահայտվում էր պատկերվողի նկատմամբ շատ ավելի իրական ու նյութական մոտեցմամբ: Արվեստաբան Նելլի Խաչատրյան-Փոլադյանը նոր ժամանակի արվեստին անցնելու ճանապարհին կարևորում է նաև մեկ այլ հանգամանք: Նա նշում է. «Հետևում թողնելով Վերածննդի ժամանակաշրջանը, մասամբ կլասիցիզմը և բարոկկոն՝ անկախության ճանապարհը բռնած և քաղաքակիրթ աշխարհի ինտեգրվող երիտասարդ երկրները պետք է անհապաղ խոսեին այս աշխարհին հասկանալի, ժամանակակից լեզվով: Նրանք հետևում էին եվրոպական օրինակին արդեն բավական աղավաղված սխեմայով՝ ստիպված լինելով առաջին հերթին հաշվի առնել կոնկրետ ազգային ավանդույթները, երկրորդ հերթին, հարմարվել XIX դարի գեղարվեստական իրականությանը: Այս նոր դպրոցների զարգացման համար յուրահատուկ, ուղեկցող հանգամանք էր դարաշրջանի ռոմանտիկական կոնտեքստը»⁴:

⁴ Хачатрян-Паладян 2017, 223–224:

Ղաջարական գեղանկարչական ավանդույթների արտացոլանքը...

Համեմատելով Ղաջարական իրանի ժամանակներում ստեղծված հաս-տոցային ստեղծագործությունները 1806 թվականին Թիֆլիսում ծնված⁵, նոր շրջանի ազգային կերպարվեստի հիմնադիր Հակոբ Հովնաթանյանի կտավ-ների արտահայտչամիջոցների հետ՝ կկարողանանք ավելի պատկերավոր կարծիք կազմել վերը նշված առանձնահատկությունների մասին: Հակոբ Հով-նաթանյանի ստեղծագործությունները վկայում են XIX դարի առաջին կեսի թիֆլիսահայության կենցաղավարության փոփոխության մասին: Ականավոր նկարչի գեղարվեստական ինքնատիպ ոճը և ուրույն լեզուն ընդհանուր առ-մամբ մշակվել են 1830-ականներին կատարված աշխատանքներում («Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարը», «Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը», «Շու-շանիկ Գուրգենբեկյանի դիմանկարը» և այլն), իսկ արվեստի ծաղկման շրջանն է համարվում 1840–50-ական թթ. ստեղծված Նատալյա Օրբելյանի, Մելիքյանների, Գրիգոր Քարաջյանի, Մովսես Լիլիպարյանի, նկարչի տիկնոջ՝ Սալոմե Հովնաթանյանի և այլոց դիմանկարների օրինակով⁶:

Հարկ ենք համարում նշել, որ Հակոբ Հովնաթանյանը իր կյանքի վերջին տարիները ապրել և ստեղծագործել է Իրանում: Թիֆլիսում լուսանկարչու-թյան զարգացումը նպաստում է դիմանկարչի պատվերների նվազմանը: 1860-ական թթ. նա տեղափոխվում է Իրան: Պալատական հմուտ դիմանկարիչ Սանի օլ-Մոլլը⁷ (1814–1866 թթ.) մահից հետո Հակոբ Հովնաթանյանը մուտք

⁵ XIX դարի առաջին կեսին Կովկասյան տարածաշրջանում քաղաքական խնդիրների և իրար հաջորդող հակամարտությունների պատճառով Վրաստանը և Արևելյան Հայաս-տանը մտան Ռուսաստանի կազմի մեջ, և այս հարցը ստիպեց Ռուսաստանի կառավարու-թյանը ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել Թիֆլիսին: Քաղաքական այս զարգացումներից հետո Կովկասի նշանավոր արվեստագետներն ու հասարակական գործիչները (այդ թվում հայերը) կենտրոնացան Թիֆլիսում՝ այն վերածելով հայկական ամենաբնակեցված վայրե-րից մեկի:

⁶ Տե՛ս Աղասյան 2007, 5:

⁷ Սանի օլ-Մոլլը կամ Աբուլ Հասան Ղաֆարի Քաշանին աշխատում էր նկարչական տարբեր նյութերով՝ յուղաներկով, ջրաներկով, զբաղվում էր նաև խեժապատ արվեստով (պրսկ.՝ «Հոնար-է լաքի» կամ «Ձիր-է լաքի»): Նա հետաքրքրված էր եվրոպական արվես-տով: 1846 թվականից նա մի քանի տարի ապրել է Եվրոպայում, ծանոթացել վարպետների գործերին: 1850 թվականին նկարիչը վերադարձել է Իրան ու նույն թվականին նրան նշանակեցին «նաղաշ-բաշի» (արքունիքի գլխավոր նկարիչ) պաշտոնին: Այս շրջանում նա ուսուցչությամբ էր զբաղվում Դար օլ-Ֆոնուն արվեստի դպրոցում (բարձրագույն ուսում-նական հաստատություն, որտեղ ուսուցանում էին եվրոպական նորագույն գիտություններ և նկարչական հմտություններ (1848–1896 թթ.): Սանի օլ-Մոլլը 1853 թվականից մասնակ-ցել է Նասեր էդ-Դին շահի պատվերով «Հազար ու մի գիշեր» պատմվածքների ժողովածուի նկարազարդման աշխատանքներին:

Թաջարյան Ի.

է գործում դաջարական արքունիք՝ դառնալով արքունի նկարիչ: Ըստ Մանյա Ղազարյանի ուսումնասիրությունների՝ Հակոբ Հովնաթանյանը Իրանում ինը աշխատանք է ստեղծել: Նասեր էդ-Դին շահը նկարչին «Նաղաշ բաշի» (նկարիչների գլխավոր) տիտղոս է պարգևել, ինչպես նաև «Էլմի» (գիտություն) շքանշան⁸:

Իրանցի նկարիչների բնորոշները եղել են անվանի մարդիկ՝ թագավորներ, տոհմիկ ազնվականներ, բարձրաստիճան պաշտոնյաներ, քաղաքական գործիչներ, բարերարներ ու նրանց ընտանիքի անդամներ, իսկ Հովնաթանյանի մոտ տոհմիկ ազնվականներից բացի տեսանելի են ունևոր արհեստավորների՝ մոքալաքների⁹, ինչպես նաև հոգևոր այրերի դիմապատկերները:

Հովնաթանյանի՝ մինչև ծնկները նկարած կերպարների թիկունքում տեսանելի է միմիայն չեզոք ֆոնը, իսկ դաջարական նկարներում ամբողջ հասակով կանգնած բնորոշ հիմնականում հենված է փայտե բազրիքին: Այս դեպքում բազրիքը աչքի է ընկնում իր երկրաչափական զարդարանքով, որը կապված է տեղական ավանդույթների հետ, իսկ եվրոպական նկարչությունից և՛ իրանցի, և՛ հայազգի նկարիչները փորձել են ընդօրինակել հեռանկարի կառուցման մոտեցումները՝ խորքում տեղադրելով պատուհան, որի մի կողմում երբեմն տեսանելի է հավաքված վարագույրը (իրանական տարբերակներում երբեմն այն հանդիպում ենք նաև երկու կողմում): Պատուհանից երևացող բնանկարի միջոցով դիտողը կապվում է բնության անձայրածիր ազատ տարածությունների հետ (նկ. 4 և 5):

Ղաջարական Իրանում նկարիչները տղամարդկանց նկարում էին գրեթե նույն դիրքով՝ սովորաբար մի ձեռքը գոտկատեղին՝ կանգնած: Հասակով մեկ կանգնած կերպարները սովորաբար ընդունում են միանման կեցվածք՝ երեք քառորդ դիրքով ոտքերը զուգահեռ մի ուղղությամբ, իսկ իրանցի կանանց դիրքերը բազմազան էին և ավելի շարժուն: Ղաջար կանանց նկարում էին պարելիս, երաժշտական գործիքներ նվագելիս կամ ակրոբատիկ անհավա-

⁸ Տե՛ս Ղազարյան 1974, 229:

⁹ Մոքալաք, քաղաքի բնակիչ, պատվավոր՝ տոհմական քաղաքացի հին Վրաստանում (հատկապես Թիֆլիսի քաղաքացի): Տե՛ս Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, 2001–2002, 1391: Ժամանակի ընթացքում «մոքալաքե»-ն դառնում է պատվանուն, որ տրվում էր վրաց թագավորների կողմից Թիֆլիսի և Գորի քաղաքների այն բնակիչներին, որոնք ունեին քաղաքաբնակի հին ծագում և վճարում էին հատուկ հարկ (մախթա): Որոշ արտոնություններով օժտված մոքալաքների իրավունքներն արտահայտություն են գտել Վախթանգ VI թագավորի կազմած օրենսգրքում (XVIII դ.): Մինչև XIX դարի սկիզբը մոքալաքներն առավելապես հայերն էին (տե՛ս Պետրոսյան 1966, 89):

Ղաջարական գեղանկարչական ավանդույթների արտացոլանքը...

նական շարժումներով: Անշարժ դիրքերում նկարված տղամարդկանց (հագվադեպ դեպքերում նաև կանանց) հետ երբեմն ընտանի կենդանիներ են նկարված, որի ավանդույթը նույնպես եկել է Սեֆյան Իրանից¹⁰: Ընդունված էր նաև նկարել կանանց՝ ձեռքներին մրգեր կամ ծաղիկներ:

Հակոբ Հովնաթանյանի գեղարվեստական օժտվածության ուժեղ կետերից է հորինվածքային լուծումը, որը ստեղծվում էր յուրաքանչյուր կտավում կերպարի և ֆոնի ներդաշնակ համամասնության շնորհիվ: Հովնաթանյանի նկարներում կանանց և տղամարդկանց դիրքերն անշարժ են, հանդիսավոր, երեք քառորդ դիրքով կանգնած կամ նստած: Կանանց ձեռքում սովորաբար երևում է թաշկինակ կամ համրիչ:

Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստում երկու աշխատանքներ իրենց հորինվածքային լուծումներով և բնորոշների դիրքավորման տեսանկյունից տարբերվում են մյուսներից: Դրանք Ղաջարական Իրանի երկու թագավորներ Նասեր էդ-Դին շահի և Մոզաֆեր էդ-Դին շահի դիմանկարներն են: Սովորաբար նկարչի կտավները փոքր են, իսկ այստեղ վարպետը մեծ կտավների վրա է աշխատել: Իրանի թագավորները պատկերված են հեծյալների դիրքով, որոնք նույնպես նոր երևույթ են Հովնաթանյանի ստեղծագործության մեջ¹¹:

Նկարչին վերագրվող մեկ այլ աշխատանքում նույնպես հասակով մեկ կանգնած է Նասեր էդ-Դին շահը, որի մի ձեռքին հեռադիտակ է, իսկ մյուսը դրված է գոտկատեղին: Կտավը, որը իր չափերով նույնպես մեծ է, պահվում է Վիեննայի Բելվեդերյան թանգարանում¹²: Շահը հագել է «թերմե»¹³ գործվածքից կարված նորաձև վերնահագուստ՝ այսպես կոչված «բադամչե»¹⁴ կամ

¹⁰ Սեֆյան Իրանի ժամանակների գեղանկարներում հանդիպող ընտանի կենդանիների պատկերման ավանդույթը ներթափանցել էր Եվրոպայից՝ ժողովրդի հետ շփման և եվրոպական նկարչության հետ ծանոթացումից հետո: Եվրոպական գեղանկարներում կար սովորույթ, որ բարձրաշխարհիկ ընտանեկան կամ անհատական դիմանկարներում տեղ էին գտնում նաև ընտանի կենդանիները:

¹¹ Տե՛ս Ղազարյան 1974, 237:

¹² Վիեննայի Բելվեդերյան թանգարանում 2021 թ. սեպտեմբերի 9-ից մինչև 2022 թ. մարտի 27-ը «IN-SIGHT» ցուցահանդեսների շարքի ներքո ցուցադրվեց Հակոբ Հովնաթանյանի, Բադեն Սալեհի և Օսման Համդի Բեյի ստեղծագործություններից մեկական կտավ: Այս շարքն անցկացվում է տարեկան երեք անգամ և կենտրոնանում է սեփական թանգարանի՝ Բելվեդերի հավաքածուի եզակի օրինակների վրա:

¹³ Թերմե՝ պարսկական (իրանական) բարձրակարգ ձեռագործ գործվածքի տեսակ:

¹⁴ Նշածն նախշ:

Թաջարյան Ի.

«Բորթե ջեղղե»¹⁵ նախշերով ծածկված (նկ. 6): Այս աշխատանքը իր ոճական հատկանիշներով տարբերվում է նկարչին բնորոշ ձեռագրից: Հովնաթանյանի նկարները առաջին հայացքից աչքի են ընկնում իրենց հարթապատկերայնությամբ, բայց խորը հայացք նետելով՝ սկսում ենք վերանայել մեր առաջին տպավորությունը: Գույների նուրբ ու փափուկ անցումների, լույս ու ստվերի ներդաշնակ համակցության արդյունքում ի հայտ են գալիս ծավալատարածական հատկությունները, որոնք այնքան նուրբ են ու հասուն, որ հատուկ են միայն հմուտ նկարչին, իսկ այստեղ հասակով մեկ կանգնած շահի կեցվածքը, գունային անցումները նման չեն իրեն և համոզիչ չեն: Ծավալային ձևերի վերարտադրման մեջ բացակայում են ներդաշնակ անցումները: Ամենաբացահայտ տարբերությունն այստեղ բնորոշի հոգեբանական բնութագիրն է՝ անհատական առանձնահատկությունների բացակայությունը կամ անորոշությունը: Անգամ եթե հաշվի առնենք, որ այս աշխատանքը ստեղծվել է բոլորովին այլ միջավայրում՝ Իրանում, որտեղ նկարիչը ազդվել է տեղի նկարչական դպրոցից, ապա դեռ չի նշանակում, որ վարպետը այսքան կիեռանար իր համբավված գեղանկարչական որակներից: Այնուամենայնիվ, այս ստեղծագործության հեղինակը համարվում է Հակոբ Հովնաթանյանը:

Նմանության խնդիրը ղաջար նկարիչների համար ինքնանպատակ չէր: Ե՛վ ղաջար նկարիչների, և՛ Հակոբ Հովնաթանյանի մոտեցումները և արդյունքները տարբերվում են: Ի տարբերություն Հովնաթանյանի լավագույն աշխատանքների՝ հատուկ բանաստեղծական տրամադրությամբ և հուզականությամբ դիմանկարների, ղաջարական ստեղծագործություններում բացակայում են բնորոշի զգացումներն ու ապրումները: Ղաջարական գործերում մարմնի ծավալային կերպավորումը հասնում է առավելագույն հարթեցվածության, իսկ բացակայող ծավալի պատճառները տարբեր են: Իրանցի նկարիչները չեն էլ ձգտում ծավալ ստեղծել, և դիտողը կերպարի ծավալային բնութագիրը հիմնականում ստանում է երեք քառորդ շրջադարձով կեցվածքից: Ղաջար նկարիչների ուշադրության կենտրոնում նրբագեղություն և մանրամասնություններ են հայտնվում¹⁶: Ինչպես ղաջարական ժամանակների ձե-

¹⁵ Բորթե ջեղղե՝ կորացած նոճու նախշ, որը խոնարհության խորհրդանիշ է համարվում Իրանի և իրանցիների համար: Այն իրանական ավանդական արվեստի դեկորատիվ տարրերից մեկն է, որը հիմնականում օգտագործվում է գեղանկարչության, մանրանկարչության, ասեղնագործության, ոսկերչության, գործվածքների, փորագրության, խեցեգործության, սալիկների, փայտագործության և գորգագործության մեջ:

¹⁶ Այլ մանրամասնություններին ծանոթանալու համար տե՛ս Թաջարյան 2020, 130–131:

Ղաջարական գեղանկարչական ավանդույթների արտացոլանքը...

ռազրեքում, այնպես էլ մեծածավալ կտավներում այդ մանրամասնությունների շնորհիվ առաջին հայացքից ամեն ինչ գեղեցիկ է, տպավորիչ ու հարուստ, բայց առանց որևէ լուրջ ակադեմիական մոտեցման:

Հովնաթանյանի կերպարները առաջին պլանում են՝ ֆոնի հարթության առջև, բայց ֆոնից չանջատված: Իսկ ղաջարական դիմանկարներում կերպարը և ֆոնը մեկը մյուսից անկախ են՝ անջատված, դրա կապը համոզիչ չէ:

Ղաջարական դիմանկարներում բնավորության գծեր չեն նկատվում: Այստեղ նկարիչները բնորոշների ներքին աշխարհը ներթափանցելու որևէ ջանք չեն ցուցաբերել: Ավելի գերիշխող է անտարբերությունը: Մինչդեռ Հովնաթանյանի կերպարների բնավորության գծերի մասին կարելի է երկար խոսել: Նկարչի դիմանկարներին հատուկ է անհատական և հոգեբանական բնութագրերի հատուկ մոտեցում՝ կենդանություն, համոզիչ անմիջականություն ու ճշմարտացիություն: Անհատական բնութագրերի արտահայտման կամ բացակայության հիմքում, իհարկե, նկատում ենք նկարչի գործոնը, որն արտահայտվում է նկարչական տարբեր հմտությունների, մոտեցումների՝ գծի և գույնի կարևոր երևույթների միջոցով: Ղաջար նկարիչների դիմանկարներում նկատելի են գծանկարային շեշտադրումները, մինչդեռ Հովնաթանյանին բնորոշ չէ չոր գծային երիզավորումը: Հովնաթանյանի յուրաքանչյուր դիմանկար օժտված է անհատական գունային բնութագրով (նկ. 7): Նկարիչը մեծ տեղ է տվել գունային նուրբ կիսատոներին, ինչը նկատելի չէ ղաջար նկարիչների գործերում: Գեղանկարչական այս հմտություններին տիրապետելով՝ նկարիչը դիմանկարում ստանում է իրականին մոտ ծավալ կամ հակառակ դեպքում՝ ծավալի պատրանք:

Այնուամենայնիվ, գեղեցիկի ընկալումը դեմքերի մոդելավորման մեջ և՛ ղաջար նկարիչների, և՛ Հակոբ Հովնաթանյանի մոտեցումներում նույնանման են՝ նրբագեղ, վեհ, հպարտ և ինքնաբավ: Հակոբ Հովնաթանյանի նկարած կերպարները առանձնանում են հատկապես ազգային ինքնատիպությամբ ու հոգեբանական զուսպ արտահայտչականությամբ: Հակոբ Հովնաթանյանի վրձնած կանանց դիմանկարում տեսանելի է հայ կնոջը մարմնավորող հավաքական կերպարը, իսկ Ղաջարական Իրանում ստեղծված դիմանկարները առանձնահատուկ են տեղական արևելյան երանգով: Իրանցի նկարիչները ինչքան էլ փորձում էին իրենց ստեղծագործություններին թարմություն հաղորդել, այնուամենայնիվ, չէին կարող երբեմնի հոչակված և իրանական ազգային դիմագիծ ունեցող ավանդույթներից ամբողջապես ձերբազատվել: Միջնադարյան պարսկական գրական ստեղծագործություններում գեղեցկության չափա-

Թաջարյան Ի.

նիշ համարվող խալին այնքան էին կարևորություն տալիս, որ նույնիսկ իրական կյանքում դիմահարդարման բաղադրիչ էին դարձնում: Խալն այն տարրերից էր, որից նորարար ղաջար նկարիչը չի կարողացել հրաժարվել: Խորհրդավորություն հաղորդող խալը ղաջարական ժամանակների կտավներում նկատելի է կանանց դեմքի կամ պարանոցի հատվածում: Խալերը ավելի հազվադեպ են հանդիպում երիտասարդ տղամարդկանց պատկերներում:

XIX դարում նկարչությունը և՛ Ղաջարական Իրանի արվեստում, և՛ Հակոբ Հովնաթանյանի գործերում ավելի նյութական իմաստ ստացավ: Նկարիչները առանձնահատուկ ուշադրություն են դարձրել հանդերձանքի ծալազարդմանն ու մանրամասների պատկերմանը: Նրանք ամենայն մանրամասնությամբ պատկերում էին կանանց զարդերը: Մանրակրկիտ մշակմամբ աչքի են ընկնում ոսկյա զարդերը և մարգարիտներով զարդարված գլխանոցները: Տղամարդկանց նկարելիս նկարիչները կենտրոնանում էին նրանց գլխարկների, թագերի, գոտիների վրա՝ ձգտելով ստանալ ակնեղենի փայլն ու հմայքը: Նկարիչները ուշադրություն էին դարձնում գործվածքի նյութի վրա՝ փորձելով ստանալ թավշի փայլն ու ծանրությունը, բամբակյա կտորի թեթևությունը, ժանյակի նրբությունը, ատլասի յուրահատուկ փայլը, քողի շղարշի թափանցիկությունը և այլն: Եվ այս բոլորը չէր խանգարում, որպեսզի առաջնահերթ դառնան բնորդի դեմքն ու ձեռքերը:

Միևնույն ժամանակ կարող ենք եզրակացնել, որ XIX դարի հայ և իրանցի նկարիչների յուրացրած եվրոպական նկարելաոճը զուգակցվում էր իրենց էությանը բնորոշ արևելյան փառավորության, արտաքին շքեղության և դեկորատիվ գունագեղության հետ:

Ղաջարական ժամանակներին վերագրվող դիմանկարների համեմատությամբ՝ Հովնաթանյանի կերպարները ավելի խորհրդավոր են, առանձնահատուկ՝ իրենց ազգային ինքնատիպությամբ, հայկական բնորոշ դիմագծերով, տեղական միջավայրի յուրահատկության կերպավորմամբ: Նկարներում առաջնայինը մուգ ֆոնի վրա պատկերված անձն է՝ իր արտաքին առանձնահատկություններով և ներքին զուսպ հոգեվիճակով: Հովնաթանյանը զգալի տեղ է հատկացնում զգեստների դեկորատիվ զարդերի, տարբեր հումքերով գործվածքների վերարտադրմանը, որոնք արված են մանրանկարչության նրբությամբ, իսկ ղաջարներին բնորոշ է պերճության ու հանդիսավորության արտացոլանքը (նկ. 8):



Սպահանի Չեհել
Սորթուն պալատի
գլխավոր սրահի
որմնանկարներից,
17-րդ դար

Սևանի Աստվածամայր,
կտ./յուղ., 79 × 57 սմ, Անհայտ
հայ նկարիչ, 17-րդ դար,
Հայաստանի ազգային
պատկերասրահ





Խոջա Սուլթանի (Աղանուր
Տեր-Բարսեղյան) և իր կնոջ
դիմանկարը, որմնանկար,
17-րդ դար, Խոջա Սուլթանի
ապարանք, Նոր Զուղա,
Սպահան

Շուշանիկ Նադիրյանի
դիմանկարը, կտ./յուղ.,
80 × 64 սմ., գործ՝ Հակոբ
Հովնաթանյանի,
1840–50-ական թթ.,
Հայաստանի ազգային
պատկերասրահ





Իրանցի պարուհին՝ ղաջարական
Ժամանակաշրջան, Անհայտ նկարիչ,
մոտավորապես 1845 թ., մասնավոր
հավաքածու

Նասեր էդ-Դին՝
ղաջարական
Պարսկաստանի շահը,
կտ./յուղ., 236 × 149 սմ,
գործ՝ Հակոբ
Հովնաթանյանի,
1860–70-ական թթ.,
Վիեննայի Բելվեդերյան
թանգարան





**Աստվածատուր Սարգսյանի
դիմանկարը, կտ./յուղ.,
43 × 35 սմ, գործ՝ Հակոբ
Հովնաթանյանի, 1834 թ.,
Հայաստանի ազգային
պատկերասրահ**

**Ֆաթի Ալի շահի դիմանկարը,
կտ./յուղ., գործ՝ Միհր Ալիի,
1813–14-ական թթ., Էրմիտաժ**



Եզրակացություն

Կարող ենք արձանագրել, որ խնդրո առարկա դիմանկարները իրանցի և հայազգի նկարիչների ռեալ իրականության ու աշխարհիկ միջավայրի տպավորության, տվյալ ժամանակաշրջանի ճաշակի ու նախասիրությունների արդյունք են: Ակնհայտ է, որ անկախ ղաջար նկարիչների ու Հովնաթանյանի նկարած դիմանկարներում նկատված գեղանկարչական փոխառնչություններից, ղաջարական ստեղծագործությունների գեղարվեստական որակը ակնհայտորեն զիջում է Հակոբ Հովնաթանյանի գեղանկարչության արժանիքներին:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Աղասյան Ա. 2007, Բացման խոսք, Հակոբ Հովնաթանյանի 200-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., Երևան, 78 էջ:

Ավետիսյան Ք. 2007, 17-18-րդ դարերի Աստվածամոր սրբապատկերների գեղարվեստական առանձնահատկությունները, Հակոբ Հովնաթանյանի 200-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., Երևան, 78 էջ:

Թաջարյան Ի. 2020, Արևելյան մանրանկարչություն. դպրոցների առանձնահատկությունները, Պատմություն և մշակույթի հարցեր, Երևան, 400 էջ:

Ղազարյան Մ. 1974, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երևան, ՀՀ ԳԱ հրատ., 284 էջ:

Պետրոսյան Ա. 1966, Մոքալաքները հայվրացական տնտեսական-քաղաքական հարաբերություններում, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, թիվ 12, էջ 89-99:

Օրմանյան Մ. 1992, Ծիսական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 196 էջ:

Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, 2001-2002, «Նաիրի» հրատարակչություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, 2792 էջ:

Хачатрян-Паладян Н. 2017, Акоп Овнатанян и становление армянского искусства нового времени, Ереван, изд. «Антарес», 255 с.

**ОТРАЖЕНИЕ КАДЖАРСКИХ ЖИВОПИСНЫХ ТРАДИЦИЙ
В ИСКУССТВЕ АКОПА ОВНАТАНЯНА**

ТАДЖАРЯН И.

Резюме

Ключевые слова: Каджар, Каджарский Иран, каджарское искусство, Акоп Овнатанян, каджарский портрет, Насер ад-Дин Шах, Овнатанян.

Первые образцы масляной живописи на холсте в иранском и армянском искусстве восходят к XVII веку. С активизацией отношений с европейскими странами изменился образ жизни двух народов. Картины на житейские темы, написанные маслом, в свое время считались нововведением и являлись отражением политической и культурной жизни.

Разнообразие произведений художников-новаторов и художественных представлений открыло новую веху в развитии иранской и армянской живописи XVIII–XIX веков. Сравнивая картины представителей Каджарской школы с работами Акопа Овнатяна, родившегося в Тифлисе в 1806 году и ставшего основоположником нового периода национального изобразительного искусства, можно составить представление о новом искусстве двух народов. Рассматриваемые портреты свидетельствуют о вкусовых и эстетических предпочтениях, характерных для живописи данного периода, и позволяют заключить, что по своим художественным качествам произведения Каджара явно уступают живописи Акопа Овнатяна.

THE REFLECTION OF QAJAR PAINTING TRADITIONS IN HAKOB HOVNATANYAN'S ART

TAJARIAN Y.

Summary

Key words: Qajar, Qajar Iran, Qajar art, Hakob Hovnatanyan, Qajar portrait, Naser al-Din Shah, Hovnatanyan.

The first examples of oil paintings on canvas both in Iranian and Armenian art date back to the 17th century. As a result of the intensification of ties with European countries, the life of the two peoples changed. Secular oil paintings, which were considered an innovation in their time, were the reflection of the diversity of political and cultural life.

The variety of works of innovative artists and artistic perceptions paved a new path for the further development of both Iranian and Armenian painting of the 18th and 19th centuries. Comparing the oil paintings of Qajar Iran with the works of

Ղաջարական գեղանկարչական ավանդույթների արտացոլանքը...

Hakob Hovnatanyan, born in 1806 in Tiflis and the founder of the national fine arts of the new period, we come to have an understanding of the new art of the two peoples. The portraits in question are an evidence of the tastes and preferences of the Iranian and Armenian artists of the given period. They bring us to the conclusion that the works of Qajar art are clearly inferior to the merits of Hakob Hovnatanyan's paintings as far as their artistic quality is concerned.