
АКОП ОВНАТАНЯН – НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ

ХАЧАТРЯН Н. А.

Армянскому художнику Акопу Овнатяну (1806-1881) исполняется 200 лет. Такой юбилей сам по себе – важное культурное событие в жизни любого народа. Вместе с тем 200 лет достаточный срок для того, чтобы переосмыслить творчество мастера и попробовать уточнить его роль в развитии национального искусства.

Как правило, Овнатяна характеризовали, перефразируя известное и давно уже ставшее клише выражение – “последний поэт средневековья...и первый поэт нового времени”. И это справедливо, как впрочем и для каждой (вслед за Данте) принципиальной фигуры переходных к Новому времени эпох. Само существование клише уже свидетельствует о том, что явление, о котором идет речь, не является исключительным.

Действительно, Акоп Овнатян разработал новый пластический язык, и в этом смысле, его можно считать фигурой исключительной в национальном контексте, но не в мировом. Правы те (Р. Г. Драмбян и др.), кто сравнивают его с Хачатуром Абовяном. Хотя между ними и есть существенное различие. Разница заключается в том, что светский пластический язык в отличие от языка естественного не имеет, как правило, народного прототипа. В народном искусстве могут существовать светские тенденции, но не готовый язык. Вот почему новаторство живописцев переходных времен (в том числе и Овнатяна) можно считать более самостоятельным.

Светские тенденции начали проявляться в армянском искусстве уже с конца XVII века в основном в станковой культовой живописи – иконе. Наряду с совершенно очевидными лубочными элементами, иранскими влияниями в народной линии живописи XVII–XVIII веков отметим еще одну принципиальную черту. Мы имеем в виду редкую для этого типа

творчества серьезность интонаций, монументальные черты, иначе говоря, претензии на “большое” искусство¹.

В XVIII веке стали появляться первые станковые светские картины. Эти произведения неопределенного полупортретного-полужанрового характера тяготеют либо к портрету европейского образца (выдавая самое поверхностное с ним знакомство), либо к иранскому дворцовому портрету эпохи Каджаров (напомним, что сам каджарский портрет в свою очередь был сформирован на европейской основе), либо к обоим одновременно². Обращает на себя внимание их явная по отношению к западным прототипам композиционная условность, равно как и условность портретных задач. Типологически они сопоставимы, например, с польским так называемым сарматским портретом XVII–XVIII веков, но при этом социальная портретная функция в них выражена слабее. Можно в целом сказать, что произведения отмеченной группы еще как недостаточно портретны, так и недостаточно картинны, хотя и разделяют обе эти функции.

Непосредственно предшествующий искусству Овнатаяна ранний тифлисский портрет начала XIX века, несмотря на большую композиционную определенность, за весьма редким исключением представляет собой еще наивное приближение к жанровым задачам³.

Для реального перехода к новому художественному методу необходимо было преодолеть мощную инерцию имперсонального средневекового творчества. Последним условием на этом этапе было рождение таланта, способного обобщить, очистить от случайности опыт прошлого и прийти к созданию индивидуальной концепции. Этим талантом и стал Акоп Овнатаян.

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. Интеллектуальное и художественное усилие к осуществлению этой цели было подготовлено

¹ Анонимные мастера XVIII века: Богоматерь с младенцем, Иоанном Крестителем и Григорием Просветителем, собр. Эчмиадзинской патриархии; Богоматерь с младенцем, апостолами Петром и Павлом, НГА.

² Анонимные мастера XVIII века: Женщина на фоне пейзажа; Портрет Баяндурян; Женщина с ребенком (НГА).

³ Анонимные мастера первой половины XIX века: Портрет царевны Текле (ГМИГ); Портрет Нино Цицишвили, Этнографический музей города Тбилиси и др.

деятельностью нескольких поколений династии Овнатянянов на протяжении XVII–XIX веков. Искусство Акопа есть в значительной степени результат длительного творческого накопления.

Биографические сведения об Акопе Овнатяняне Младшем (1806–1881) крайне ограничены. Родился в Тифлисе, в семье известного художника-портретиста и мастера монументальной живописи Мкртума. Учителем Акопа нужно считать не только и не столько отца, сколько весь род в целом. Передаваемые и оттачиваемые из поколения в поколение художественные традиции Овнатянянов представляли собой своеобразный аналог школьной системе. В формировании Акопа не могла не сказаться эта давняя фамильная культура.

Особое значение в творческом сложении будущего художника имели без сомнения еще живой миф о прапрадеде Нагаше Овнатяне и наследие деда – Овнатяна Овнатяняна. По сохранившимся образцам можно представить себе тот сказочный “кипарисово-павлиний” мир орнамента – вольное переложение с персидского Нагашем Овнатяном, 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 ему, наиболее “овнатяняновские”.

В первые же годы профессионального определения Акопа мы замечаем явную эволюцию в “школьной системе” Овнатянянов. Он первым избежал участи известного типа средневекового мастера-универсала, готового по необходимости браться за любой вид живописи (от фрески до миниатюры), а часто и за каллиграфию, стихосложение и музыку.

Универсальность творческой деятельности предков наследуется Овнатяняном своеобразно. Сумма родовых творческих навыков трансформируется им в художественное качество. Живопись Акопа несет в себе начала фрески и миниатюры, ее языку близки архитектурность, музыкальный ритм, поэтичность, метафорика.

”Врожденные” черты живописного дара Овнатяняна, безусловно, были поддержаны художественными впечатлениями действительности. Неповторимая специфика города сыграла важную роль в сложении тифлисской портретной традиции в целом. Творчество Овнатяняна, возможно, с наибольшей убедительностью отражает эту связь. Культура Тифлиса на протяжении веков развивалась как открытая система и к началу XIX века, к

моменту присоединения Грузии к Российской империи, уже состояла из плотных слоев разнородных “прививок”. Благодаря этой своей традиционной отзывчивости, она смогла легко принять как русскую, так и в целом европейскую культуру.

Исторически сложилось так, что переход к новому искусству в нашем регионе (то есть в армянском и грузинском искусстве) был осуществлен через жанр портрета. Тифлисское общество в этот переходный период, как и повсюду в аналогичных ситуациях, испытывало насущную потребность в портрете.

Редкая уравновешенность искусства Овнатаяна во многом объясняется внутренней социальной бесконфликтностью. Ему 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 западноевропейская живопись, в частности, живописный 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.

Несмотря на широкую портретную практику, уже в молодые годы художник изъявляет желание получить академическое образование. Однако его возраст не соответствовал “...летам, определенным для поступающих в воспитанники Академии”⁴.

В 1841 году по представлению в Академию художеств портрета главнокомандующего Грузии Е. Головина Овнатаян получает звание “неклассного” художника портретной живописи. Мы впервые сталкиваемся со столь настойчивым желанием местного художника получить профессиональный статус. Это обстоятельство проливает некоторый свет на

⁴ ЦГИА Петербурга, ф. 786, оп. 1, д. 186.

характер социальных перемен в Тифлисе. Местные цеховые и фамильные традиции стремились постепенно влиться в русла “ученого” искусства. В сущности, осуществлялась сложная в профессиональном и психологическом отношениях перестройка к индивидуальному творчеству.

Трансформировалась и сама личность “мастера живописных дел”, которого в противовес средневековому художнику-копиисту начинали воспринимать как художника-артиста. Однако новое социальное самоощущение художника утверждалось не сразу. Отказ от привычных средневековых установок требовал времени. Так, легко принявший средства современной рекламы Акоп Овнатаян, как правило, не подписывал и не датировал своих работ. Понятно отсюда, насколько сложна попытка восстановления творческого пути мастера. Его интеллектуальная работа может раскрыться нам лишь через сами произведения.

Попробуем представить себе одинокую фигуру художника, выходящего на дорогу нового искусства. Сегодня как нельзя более очевидно, что, будучи наследником овнатаяновской традиции, Акоп должен был глубоко сознавать значение преемственности в искусстве, общность художественных сверхзадач, вот почему он не мог строить свою концепцию из ничего. Для того, чтобы продолжить естественный ход истории, нужно было обратиться к той условной точке, когда национальная традиция была грубо прервана и лишена возможности поступательного движения. Дискретность развития армянского искусства требовала восполнить пробелы, привнести то, чего оно в силу обстоятельств еще не пережило (но могло бы пережить!), конечно же, учесть уже имеющийся богатый художественный опыт. Только так можно было связать нить времен.

Как видим, задачи, которые предстояло решить, были априори, если можно так выразиться, полифоничны. Чтобы понять множественность этих задач и степень их сложности, прибегнем к сравнению. Армянская ситуация в корне отличалась, например, от аналогичной русской ситуации первой половины XVIII века. Политика секуляризации культуры велась в России на государственном уровне. Петровские пенсионеры проходили обучение в Западной Европе и на этом этапе их задачи ограничивались усвоением европейской художественной системы.

Что же касается нашей художественной “политики”, то можно сказать, что она осуществлялась не на государственном, а на частном уровне. Вся ответственность ложилась на самого художника, он был вынужден решать

проблему культурной интеграции спонтанно и как бы в одиночку. Такая ситуация, однако, имела на наш взгляд свои преимущественные стороны. Армянский художник, в частности, Овнатаян, был в большой степени предоставлен самому себе, переход к новому искусству носил для него достаточно вольный, импровизированный характер. Иначе говоря, стихийность художественных процессов обусловила творческий компонент его искусства.

Конечно, этот путь был более трудным и длительным. Но благодаря ему переживающее период застоя армянское искусство получало возможность продолжить свое развитие по достаточно оригинальной дороге, на которой восточные художественные принципы не были бы категорически отвергнуты, а встретились бы с западными в качестве равновеликих начал. Сегодня можно уже с уверенностью сказать, что именно это условие и могло обеспечить его органичность.

Вот почему в художественной системе Овнатаяна слились в единое целое три путеводные для него культуры: армянская (в том числе армянская тифлисская), восточная (преимущественно иранская) и западная (европейская в целом) в затейливом сочетании их разнохарактерных элементов, найденных художником в результате осознанной творческой селекции.

Композиция портретов Овнатаяна имеет европейскую основу. Иконографически она близка портретам кватроченто. Впрочем, отголоски ренессансного портрета имели место уже в доовнатаяновских портретах, что в целом можно объяснить общими стадийными особенностями жанра при переходе от средневекового мышления к новому светскому.

Композиционная модель Овнатаяна, безусловно, была вызвана гуманистической, близкой к ренессансной философией. Фигура человека обычно расположена почти в геометрическом центре полотна и занимает большую часть его площади. Антураж в картине дан либо в минимуме, либо вовсе отсутствует. Ничто не должно отвлекать внимание зрителя от центра – фигуры человека и его лица. Ранние произведения мастера развивают линию, наметившуюся в тифлиском портрете начала XIX века. Однако их уже с самого начала отличает нечто принципиально новое, что много важнее технического мастерства и сразу обращает на себя внимание. Мы имеем в виду то, чего тифлиский портрет до сих пор не

знал, но что (как мы уже отмечали) было ему необходимо для того, чтобы жанр состоялся, – авторскую концепцию портрета.

В овнатяняновской системе совмещаются две самостоятельные, имеющие равное значение задачи: сугубо портретные и художественно-декоративные.

Специфической чертой творческого метода Овнатяняна было соединение местных традиций с новыми наиболее перспективными задачами. Если иконографически портреты Овнатяняна 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 нереализованные национальной школой светские задачи европейского XVIII века. Возможность обращения к задачам этого века состояла в том, что XVIII столетие было тем европейским прошлым, которое в его реальных ценностях являлось для нашего региона еще настоящим. Именно на этой точке Овнатянян, по-видимому, и хотел “связать” нить оборванной традиции.

В искусстве XVIII века Овнатяняна должно было привлекать сочетание двух “родных” для нашей живописи этого времени функций – картинной и портретной. Напомним, что армянские станковые произведения XVIII века, часть которых была, безусловно, знакома художнику, характеризует (пусть еще синкретичная по природе) слитность картинных и портретных компонентов. Второй источник, питавший стиль Овнатяняна, – каджарский портрет – своей подчеркнутой декоративностью откровенно “нейтрализует” портретную функцию. Портрет здесь мыслился как яркая декоративная плоскость, предназначенная украсить дворцовые помещения.

Лучшие европейские 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, своим композиционно-смысловым строем. Значительное место в ней отводится портретному образу, но последний тем не менее подчинен общей идее картины, даже если она (эта идея) чисто декоративная.

Выбор европейским портретом XVIII века “картинной” структуры был связан с еще одним требованием времени – картина должна была украшать то место, где она находится.

Любопытно, что то же можно сказать и о нашей ситуации. Напомним, что в эпоху Овнатаяна портрет был единственным станковым жанром в городе, поэтому художник, мысленно представляя их в интерьере дома, интуитивно или сознательно наделял свои портреты картинной функцией. Отсюда их ярко выраженная декоративность. Овнатаяновский портрет в какой-то степени компенсировал отсутствие композиционной картины. Точно так же, как некогда армянская икона стремилась восполнить собой отсутствие монументальной живописи.

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 деталях – лице и руках портретируемого. Важную пластическую роль играют декоративные элементы картины. Занимающие ее центральный регистр и выгодно оттененные на темном фоне человеческой фигуры, они еще раз отмечают собой вертикаль силуэта – цельный пирамидальный мотив всей композиции. Именно здесь сосредоточены наиболее драгоценные живописные участки полотна⁵. Костюм, будучи произведением искуснейших мастеров набойки, вышивального и ювелирного искусства, становится областью самостоятельного художественного интереса Овнатаяна, что особенно очевидно в его женских портретах.

Удивительно богатой и тонкой, почти миниатюрной живописной техникой передаются материальность ткани, рельеф изысканной вышивки, теплое мерцание жемчуга, трепетный туман лечака (вуали). Интересны тут переплетения двух начал овнатаяновской системы – декоративный вкус у художника восточный, но техническое воплощение уже полностью европейское. Кстати, художника интересует именно национальный костюм, и в этом отражается не только дань восточной декоративной традиции (портрет Ш. Гургенбекян), но и новые ориентации. Напомним, что этнографический мотив в эпоху романтизма мыслится художественной категорией.

Овнатаян без сомнения дорожил общим декоративным эффектом своих портретов. Как иначе объяснить то, что, достаточно хорошо овладев приемами объемной моделировки форм (портреты Нерсеса Аштаракеци,

⁵ *Портрет Ш. Гургенбекян, собр. В. И. Раздольской, Петербург; портрет Н. Теумян, НГА и др.*

Д. Гургенбекяна 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), он продолжал использовать сугубо цветовые фоны.

Образная концепция, как и концепция жанра в целом, появляется в армянском и грузинском искусстве впервые. Все, что было создано до Овнатяна, можно назвать лишь подготовкой к портрету, или прото-портретом.

“Портретность” в портрете может рассматриваться с различных точек зрения. Остановимся на самых важных ее аспектах: концепция личности и психологическая характеристика.

Само появление концепции личности связано, конечно, с преобразованиями переходного времени, трансформирующими как саму личность, так и представления о ней.

Тифлисское общество впервые как бы обрело лицо через портрет, и на этом этапе необходима была лишь его общая индивидуализация. Действительно, как портретист Овнатян 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. В репрезентативной черте его портретов иногда превалирует мемориальная функция, и если от портрета ожидалось портретное сходство, то художник и тут не разочаровывал заказчика. Его портреты тревожат память типичностью остро “схваченного”, как будто знакомого характера.

И все же главным в портрете для Овнатяна была передача “идеи” человека, его метафизика – характеристика некоего вневременного идеала (тут опять уместна параллель с портретом кватроченто). Эта задача обуславливает композиционное решение портретов. Контрастные сопоставления фигур и фонов, почти полное отсутствие среды придают образам некоторую ирреальность. Категории времени и пространства, вообще, одни из самых интересных теоретических вопросов в искусстве мастера.

Время в живописи может рассматриваться в двух значениях. Время как эпоха, к которой принадлежат модели Овнатяна, в известной степени определено. Косвенно этому способствует характеристика личности, а непосредственно – детали: мебель (почти исключительно стул в

ампирном стиле!) и костюм. Хотя последний часто обращивается обманом, исторической неточностью, поскольку есть достаточно оснований думать, что Овнатаян костюмировал портретируемых⁶.

Физическое время в картине, выражаемое посредством движения как метафоры его длящегося отрывка, значительно менее конкретизировано. Овнатаян устанавливает сложнейший баланс между динамикой и статикой в картине. Надолго задержавшаяся в покое позирующая модель содержит в себе потенцию к импульсивному движению. Но оно – умозрительное, 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 (не связанном с реально текущим временем) “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 жестом руки, составляет весь “фабульный” мотив его композиций.

“Изъятая из-под власти времени” овнатаяновская модель обладает, однако, душой, конкретными эмоциональными порывами. В подобных сочетаниях трудносочетаемого проявляется удивительное свойство пластичности художественной системы мастера. Его образы отражают начало процесса самосознания личности. В этом психологизм Овнатаяна. Его персонажи волнуют нас состоянием еще потаенных, но все же проступающих прозрений.

И это не случайно – важной новой особенностью его творческого метода было натурное видение. Внутренний драматизм его искусства заключается в трепетном восторге перед впервые увиденной натурой. До Овнатаяна в национальном искусстве еще не наблюдалось такого интереса к модели, конкретному человеческому характеру. Портреты мастера впервые столь отчетливо отражают драматические перипетии отношений “художник и модель”. Всякий раз эти связи прочитываются и заставляют сопереживать. Впервые в искусстве нашего региона модель так

⁶ См об этом: **Раздольская В. И.**, *О некоторых особенностях образной концепции портретов Акопа Овнатаяна (IV Международный симпозиум по армянскому искусству, Е., 1985).*

открыто смотрит прямо на нас. Мы читаем этот взгляд как ее волнующий диалог с художником. Овнатаян сумел задержать свой диалог с моделью и довести до нас. Обращение к реалистическим позициям имело принципиальное значение для последующего художественного развития нашего региона.

В портретном наследии художника можно выделить несколько общностных групп, которые определяют их типологическую структуру. Типология овнатаяновских портретов во многом независима от сословного признака. Тут почти невозможно визуальное разделение на дворянский, купеческо-мещанский портреты как в русском искусстве того же времени. Нам представляется, что решение портрета согласовывалось не с сословной принадлежностью, а с самим характером модели, точнее с тем, какой художнику модель виделась. В принципе психологической “диагностики” модели и зависимого от нее выбора характера портрета проявляется наиболее прогрессивная сторона Овнатаяна-портретиста. Этот принцип приближает его к романтическому методу. Ориентируясь на саму модель, он может усилить ту или иную ее характеристику. В портретах романтической направленности, например, художник, как нам кажется, несколько “приподнимает”, романтизирует свою модель, придавая ей ожидаемые им самим черты. Отмеченная особенность овнатаяновской характеристики отличает его произведения от так называемого примитивного портрета (американского, русского, балканского и других) с их тяготением к “беспристрастной” характеристике.

Перефразируя известное выражение, можно сказать, что Акоп Овнатаян – это его женские портреты.

Именно в женских портретах (и некоторых юношеских) он максимально приближается к собственному эстетическому идеалу. Они проецируют, а в идеальных случаях и полностью выражают художественную концепцию мастера.

Нетвердость поз, жестов, недостаточное владение мимикой – одним словом, неотработанность манеры держаться в новом тифлисском свете, давали художнику известную свободу в обращении с моделью, возможность изображать ее сообразно собственным представлениям о непринужденности, элегантности, но главное, подчинять модель художественному “рисунку” портрета. Несмотря на отсутствие мизанс-

ценных ситуаций и композиционное однообразие или, лучше сказать единообразие его портретов, присутствие “режиссурного” подхода в них постоянно ощущается. Рука художника негрубо вмешивается в индивидуальность осанки модели, подправляя ее с тем, чтобы придать телу определенное “состояние”. Часто это состояние тела, ассоциируемое в нашем восприятии с состоянием души, пластически замыкается повторяющимся композиционным мотивом – характерным жестом руки. Его подчеркивает яркое пятно в костюме или атрибут. Нужно отметить, что это вторжение – коррективы осанки, позы, жеста, – не обычные постановочные “хитрости”, а своеобразный художественный код – условность, значение которой Овнатаян понимал.

Женские портреты со всей убедительностью выдают в художнике наследника и носителя восточной культуры. Его представление о женском образе женщины восходит к традиционному идеалу, сформировавшемуся в армянском средневековом искусстве в иконографии богоматери и получившему развитие в иконах XVIII века.

С другой стороны, за овнатаяновским отношением к женщине угадываются давние традиции восточной лирики, которые он мог унаследовать через поэзию Нагаша Овнатана и Саят-Нова (современника Овнатана Овнатаяна, деда художника). В живописи мастера и ашугской поэзии можно обнаружить много родственных стилевых особенностей.

Его женские портреты написаны в том состоянии творческого упоения, когда модель овладевает всем существом художника, и каждый раз он воссоздает ее черты с искренним поэтическим волнением. Почти к любому женскому образу мастера 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, подчеркнутым интересе к одежде и украшениям.

Одно из наиболее законченных произведений художника – портрет Наталии Теумян – очень близко к поэтической стилистике. Теумян изображена стоящей. Это еще более усиливает репрезентативность портрета, подчеркнутого как всегда уже самим ракурсом фигуры (развитием сверху вниз).

Черное платье и украшения Наталии, как это и подобает молодым девушкам, весьма скромны. Сосредоточенность на черном силуэте, выс-

тупающем из светлого дымчатого фона, акцентирует наивную утонченность позы, легкость стана молодой девушки, его гибкую грацию и импульсы к движению. Формы изысканного 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 рефлексам кожи оттенен холодным тоном жемчужного ожерелья. На неуловимую 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 каком-либо конкретном предмете, в данном случае платке. Белое пятно платка необходимо Овнатяну и для достижения гармонического равновесия в колорите. С платком и поясом соотнесен светлый верхний овал (лицо, шея и белая вставка на груди), что призвано отметить на сей раз цветовую вертикаль композиции.

Портрет Наталии Теумян можно назвать наиболее классическим – овнатяновским каноном. С точки зрения его стиля это произведение совершенно. Наряду с блестяще решенными картинными функциями в нем пленяет тонкость психологической характеристики образа. Необходимо учитывать то, что художественные процессы в отстающих национальных школах начала XIX века заметно ускорялись всеобщей романтической атмосферой времени, которая сильно влияла на Овнатяна. Вот почему в его портретах часто удивляют психологические нюансы, проявления ранней утонченности.

В образе Наталии художник передает в первую очередь существенную собирательную черту своих женских образов – женственность. Мы уже рассмотрели то, как она проявляется в физических особенностях модели. В психологической характеристике она интерпретируется еще более тонко. На лице Теумян прочитываются конкретные индивидуальные черты: трогательная наивность, кротость, а грусть как будто осмысливается,

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 и сдерживаемую взволнованность, то, несмотря на отсутствие “сильной” драматической ситуации, портрет раскроется перед нами в откровенно романтическом звучании.

Мужские портреты мастера в типологическом смысле менее однородны.

Портрет Аствацатура Саркисяна, датированный 1834 годом (НГА), по художественному решению близок портрету Наталии Теумян. Наиболее распространенным в мужских портретах, однако, является несколько более упрощенный по задачам и исполнению характеристический тип. Можно привести целую галерею блестяще переданных характеров. Это – люди, представляющие различные сословные группы. Рассмотрим особенности образного решения в одной сословной группе – портретах князей Меликова (ГМИГ) и Орбеляна (НГА). Удивительно точно Овнатаян передал два разных темперамента, две жизненные позиции. Герои Овнатаяна – два лика тифлисского “Януса”. Один из них – олицетворение новых веяний, идущих с запада, второй – с достоинством отстаивает старые традиции.

Сугубо психологических портретов в творчестве художника не много. К их числу относятся в первую очередь портреты близких Овнатаяну людей (“Саломе Овнатаян”) и портреты ярких индивидуальностей (“Католикос Нерсес V”).

Портрет жены художника – Саломе Овнатаян – наиболее динамичный и импульсивный образ в творчестве художника. Его внешней порывистости вторит душевное состояние модели. С мягким сочувствием передает Овнатаян сложную нервную организацию модели, склонной к изменчивым настроениям. Он улавливает и нюансирует тончайшие из этих динамических эмоций – уже угасающие и вот-вот зарождающиеся. Перед нами легко ранимое существо. Его уже коснулась цивилизация – этой женщине знакома меланхолия! Но к этому бремени еще нет привычки, отсюда надломленность и неуверенность, немой вопрос во взгляде и что-то удивительно щемящее и незащищенное во всем ее

облике. Состояние колебания, неустойчивости свойственно как ее физическим, так и душевным движениям.

Природное художественное чувство заставляет Овнатяна ограничить декоративные элементы в портрете Саломе. Колорит здесь много проще и сдержаннее, чем в других женских портретах – художник не желает излишне перегружать картину, в которой превалируют задачи психологического характера.

Портрет Нерсеса V – значительное явление в истории армянской живописи. В широком смысле с него берет начало жанр психологического портрета. А в более узком – он определяет тип неофициального патриаршего портрета драматического характера. Сохраняя прежнюю композиционную схему, художник почти отказывается от обычно разделяющей его персонажи и зрителя дистанции. Это кажется парадоксальным лишь на первый взгляд. С христианской точки зрения это оправдано. Нерсес Аштаракеци – духовный пастырь народа. Его рефлексующий взгляд устремлен прямо на нас, как на проповеди. И для нас его раздумья, конечно, об истории, о судьбе Армении. “Нерсес V” – единственный в своем роде масштабный трагический образ в портретной галерее Овнатяна. Впервые в армянском искусстве можно говорить о медитативной теме в картине. Эта картина учитывает конкретный исторический контекст. “Литературность” этого портрета, как нам кажется, подготавливает почву для развития исторического портрета. Во второй половине XIX века эта линия со всеми своими особенностями получила актуальное для времени продолжение в программном произведении Вардкеса Суренянца – портрете Хримяна Айрика.

Обнаружив в портрете Нерсеса Аштаракеци выдающиеся способности психологической характеристики, Овнатян как будто не спешит ими воспользоваться. Очень рано осознав особую художественную ценность своего искусства, он остался верен найденному стилю, неожиданному сочетанию его элементов. Благодаря обостренному чувству стиля, унаследованному от предков, он сумел подчинить свою кисть определенным принципам, каждый раз отказываясь от всего того, что могло бы нарушить целостность его живописной системы. Каждое произведение строится на своеобразных, “овнатяновских” пропорциях чисто портретных и эстетических задач. Эти пропорции носят гибкий характер, меняясь согласно целесообразности в каждом конкретном типе портрета.

Особый интерес в связи с этим представляет функционирование живописных средств в искусстве Овнатаяна. 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 усилением 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.

Уравновешенность пластических акцентов придает искусству армянского художника редкую для раннего стиля законченность. Рисунок, специфике которого чужда идея полной иллюзии реальности, соединяется с живописью изысканной, волнующей трепетными проявлениями материального, и их союз создает особый сплав – 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 принцип средневековой живописи). 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.

Портреты художника обладают способностью уже издали привлечь внимание зрителя как своей конструктивной лаконичностью, так и изысканной живописью. Пластический урок армянской средневековой миниатюры претворяется в глубоко индивидуальную культуру колорита, знакомую с западноевропейской, русской миниатюрной и каджарской парадной живописью. И с этой точки зрения искусство армянского мастера можно смело сопоставить с лучшими мировыми живописными достижениями.

Живопись Овнатяна знаменует собой переход от имперсональности творчества к узнаваемому художественному почерку, стилю. 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 Овнатяна, 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.

Фокусируя в себе художественные тенденции времени, искусство мастера не ограничилось проблематикой переходной эпохи. Мы находим в нем много задач, выходящих из круга чисто стадияльных. Отметим при этом, что интересы художника были не раздвоены, а скорее двуетапны: создание полноценного и отвечающего духу времени портрета с одновременным решением индивидуальных художественных задач.

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

Что касается индивидуальных задач мастера, то они, как показывает анализ его наследия, были по существу направлены на урегулирование разрыва в развитии армянского искусства. На то, чтобы пройденный путь мог плавно связаться с искусством нового времени, а главное на то, чтобы в этом продолжении была найдена своя точка отсчета, собственные новые возможности.

Серьезность овнатяняновской программы обеспечила ему принципиальное место в истории армянского искусства. Однако его творческая судьба всегда осложнялась внешними условиями. Формирование художника совпало с коренными социальными и художественными преобразованиями на рубеже двух миров. А заканчивал свой путь он уже в другую эпоху, когда технические достижения времени, став достоянием всего мира, внесли значительные изменения в психологию человека и изменили ритм жизни. Именно в это время в жизни мастера начинается полоса конфликтов социального, а возможно и личного характера, подлинные обстоятельства которых остаются невыясненными. Так или иначе, уже на закате своей жизни всеми признанный и некогда знаменитый художник переезжает в Тебриз к дочери. По свидетельству потомков произошло это приблизительно в 1870 году. Мы можем лишь строить предположения о том, какими именно причинами был вызван переезд художника.

Учитывая темперамент Овнатяняна, идиллическую уравновешенность его искусства, способность создавать ауру тишины в картине, мы склонны думать, что новый ритм последней трети XIX века оказался чужд художнику. Стремительно европеизирующаяся культура Тифлиса теряла то равновесие восточных и западных элементов, коими так дорожил Овнатянян. Не случайно, что он едет именно в Иран, где надеется увидеть хотя бы иллюзию “наивного” мира своей молодости. Поездка в Иран – своего рода романтический акт. Подобно своим европейским собратьям-романтикам, Овнатянян едет на Восток.

Вторая сторона конфликта – люди новых поколений, которые, безусловно, уже не могли с прежним воодушевлением принимать его живопись. В Тифлисе с ним конкурируют приезжие профессиональные художники (русские и иностранцы) и, наконец, главным соперником Овнатяняна становится появившаяся в городе дагерротипия.

Конечно, то обстоятельство, что фотография способна была вытеснить живописный портрет, убеждает нас в том, что портретное сходство с оригиналом было основным требованием к художнику. И, следовательно, то, что вкладывалось в картину кроме сходства, не понималось и не ценилось заказчиком. Мы с сожалением сознаем, что Овнатянян должен был испытать горечь разочарования. Разочарование тем более безнадежное, что пришло не в начале, а в конце пути.

Итак, искусство тифлисского портретиста было действительно недоступно художественному сознанию современников, было “над” ним. А поколения второй половины и конца века были уже целиком погружены в европейскую художественную проблематику. В конце XIX века грузинская и армянская живопись вовлекаются в процессы русского и в целом европейского искусства, в связи с чем наследие Овнатяна предается полному забвению.

Зритель XX века оказался в некотором смысле первооткрывателем многих, не воспринятых временем аспектов искусства мастера.

Акоп Овнатян – первый армянский художник Нового времени, который не только пришел к творческому самосознанию, но предложил свой тип движения – первую национальную художественную модель, в которой сочетаются два столь органичных армянской культуре метода – восточный и западный. Аналогичный синтез был заново “сконструирован” лишь в начале XX столетия. В основном эту задачу решила живописная программа М. Сарьяна. Именно здесь, в этом пункте объединяются два имени в армянском искусстве: Акоп Овнатян и Мартирос Сарьян, каждый в свое время сыгравшие близкие роли в истории национальной культуры с той существенной разницей, что Овнатян приводил армянскую живопись к изначальному “равновесию” обращением к Западу, а Сарьян (и его время) – обращением к Востоку.

Уникальность нашего мастера, однако, заключается не только в этом. Неповторимость армяно-грузинской художественной ситуации первой половины XIX века состояла в том, что переход к новому искусству был реально осуществлен силами одного художника – Акопа Овнатяна.

ՀԱՎՈՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԸ՝ ՈՐՈՇԵՍ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՐԺԵՔ

ԽԱԶԱՏՏՅԱՆ Ն. Ա.

Ամփոփում

Այս տարի լրանում է հայ ականավոր նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի ծննդյան 200-ամյակը: Այդ հոբելյանը հնարավորություն է ընձեռում վերանայելու վարպետի ժառանգությունը, բացահայտելով նրա արվեստի

այն առանձնահատկությունները, որոնք ցայսօր բավականաչափ ուսումնասիրված չեն:

XIX դ. առաջին կեսի հայ-վրացական գեղարվեստական իրավիճակի առանձնահատկությունն այն է, դեպի նոր ժամանակի արվեստ իրականացրեց մեծ նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանը: Դիմելով նոր պլաստիկ լեզվին՝ հայ դիմանկարիչը ոչ միայն հանգեց ստեղծագործական ինքնագիտակցության, այլև առաջարկեց առաջին ազգային գեղարվեստական մոդելը, որում զուգակցվեց հայ մշակույթին հոգեհարազատ երկու մտածելակերպ՝ արևելյան ու արևմտյան:

Հ. Հովնաթանյանի արվեստում միահյուսվեցին ազգային ավանդույթը և XIX դ. եվրոպական արվեստի նորագույն միտումները: