
**ԳՈՅԱՅԻ «ՄԱԽԱՆԵՐԸ» ԿԱՄ «ՎԵՆԵՐԱ-ԳՆԶՈՒՇԻՆ»
ԳԱՄԱՂԵԼՅԱՆ Վ. Մ., ՍԱՐԳՍՅԱՆ Մ. Ե.**

Իսպանացի մեծանուն նկարիչ Ֆրանցիսկո Գոյայի (1746-1828) կյանքի ու գործունեության հասուն շրջանը համընկավ պատմամշակութային առումով համաեվրոպական նշանակություն ստացած երկու շրջափուլերի հետ. մի կողմից՝ բանականության իշխանությունը հաստատող բարձր իդեալներով համակված լուսավորականության, մյուս կողմից՝ բնեռայնորեն տարբերվող, բանականությանը մերժող, հուզախտով զգացմունքներից ծնված և ալեկոծ մտայնությամբ սնված ռոմանտիզմի: Դեռևս լուսավորականության տասնամյակներում Գոյայի որոշ ստեղծագործություններ (դիմանկարները, «Կապրիչոս» օֆորտների շարքը) իրենց հուզականությամբ, բարոյափոփոխական լարումով, բազմաշերտ իմաստաբանությամբ, նաև գեղագիտական սկզբունքներով ու ռժակերպարային կառուցվածքով նախանշեցին ռոմանտիզմի ծագումն ու զարգացումը և արվեստը տրամաբանորեն մղեցին այս դարակազմիկ ուղղության ընթացքով: Գոյա երևույթի աննախադեպ ստեղծագործական ընդգրկունությունն ու բազմաշերտությունը տասնամյակներ շարունակ տարբեր հետազոտող արվեստաբանների գնահատականների տարակարծության առիթն է եղել: XIX դ. կեսերի ուշ ռոմանտիզմի արվեստի գեղագիտության ջատագովների աչքում Գոյան ներկայանում էր որպես դեռևս XVII դարից ձգվող հումանիստական դասական ռեալիզմի լավագույն ավանդույթները շարունակող «հին վարպետ»¹:

XX դարասկզբին և կեսերին կտրուկ շրջադարձ կատարվեց գնահատականներում: Ուսումնասիրողների տեսափոփոխումը տարիների նվաճումների լույսի ներքո ընդլայնվեց, որը և հնարավորություն ընձեռեց մեծ իսպանացուն հռչակելու որպես XX դ. ավանգարդ արվեստի սկզբնավորողներից մեկը. նրանք զարմանքով բացահայտեցին, որ XVIII դ. վերջում Գոյան իր ռեալ՝ կերպարային մարմնավորումներով նախանշեց նորագույն ժամանակաշրջանի գեղագիտությունը²: Նշված գիտնականները առաջարկում են Գոյա երևույթը դիտարկել «վերդարաշրջանային» սկզբունքի համաձայն: Գնահատականներն ու մոտեցումները շարունակում են զարգանալ մինչև մեր օրերը, և այս կարծիքների առատությունից մի ակնհայտ եզրահանգման կարելի է գալ. այն, որ նկարչի ստեղծագործական ահռելի ժառանգությունը (և՛ գեղանկարչական, և՛ գրաֆիկական, և՛ մոնումենտալ) անհնար է դիտարկել մեկ դարաշրջանի գեղագիտական չափանիշների սահմաններում: XVIII-XIX դդ. իսպանական իրականության բարդ, իրարամերժ իրավիճակը խթանեց և ծնունդ տվեց նույնքան բարդ, գրեթե անբացատրելի

¹ Viardot L. Études sur l'histoire des institutions, de la littérature... et des Beaux-Arts en Espagne, Paris, 1835, p. 388.

² Focillon H. La peinture aux XIX-e siècle. Le retour à l'Antique... Le Romantisme, Paris, 1927, p. 88.

արվեստի դրսևորումներին: Բանականության իշխանությունը հաստատող իսպանական լուսավորականությունն իր իսկ ընդերքից ծնեց Բանականության մերժման բազմաբևեռ գիտակցությունը: Եվ սա էլ հենց ռոմանտիզմի սկիզբն էր դեռևս մինչ այդ երևույթի ծննդի նշանաբանումը Եվրոպայում:

Իտալացի արվեստաբան Լ. Վենտուրին Գոյային անվանեց XIX դ. եվրոպական արվեստի առաջին բարենորոգիչը, ֆրանսիացիներից դեռ երկու տասնամյակ առաջ ռոմանտիզմի գեղագիտության ծնունդ տվողը³:

Գոյայի ամենահայտնի նկարներից երկուսը արդեն իսկ առասպել դարձած «Մերկ մախաների» կրկնակի մարմնավորումներն են: Արվեստաբան Վ. Պրոկոֆևի ճշգրտմամբ, «մախաները» ստեղծվել են 1802-ին, այսինքն, այսպես կոչված, «մինչռոմանտիկների»՝ ասպարեզում եղած շրջանում: Սակայն կերպարների ներքին տրամադրությունը հեռու է վերջիններիս արվեստին բնորոշ անորսալի տազնապային զգացողություններից, մոայլ տրամադրություններից: «Մախաները» իրենց ռճաբանական և հոգեբանական «գիտակցությամբ» ամբողջովին հստակեցված են նոր դարաշրջանի տիրույթներում:

Գոյայի «մախաները» (հագուստով և մերկ) չափազանց փառաբանված են, նույնիսկ առավել, քան նրա՝ հռչակված «Կապրիչոս» շարքը: Եվ, հավանաբար, այդ երևույթի հիմքում այն ռոմանտիկ առասպելն է, որով արդեն հարյուր տարուց ավելի պարուրված են նշված ստեղծագործությունները:

1845 թ. Լուի Վիարդոն նրանց ծագումը կապեց Գոյայի և դքսուհի Ալբայի սիրային պատմության հետ՝ պնդելով, որ «մախաները» նկարված են եղել Կայետանայի համար, և, իբր, հենց նա է նկարչի բնորդը⁴: «Մերկը» այս երկակի նկարի գլխավոր մասն է, իսկ «Հագնվածը»՝ ընդամենը դրա համար հապճեպորեն կատարված «թաքրստոցը». չէ որ այն ժամանակ Բսպանիայում ինկվիզիցիան խստորեն արգելում էր գեղանկարել կնոջ մերկությունը, և անգամ Ալբան հնարավորություն չունեի նման նկար ունենալու⁵: Իրականում ժամանակին այդ նկարները հատուկ պտուտակի միջոցով միացված էին այնպես (ինչպես հիմա Պրադոյում), որ դրանց միմյանց հետ կողք կողքի տեսնելն անհնար էր, և որպեսզի հայտնաբերեին «Մերկին», անհրաժեշտ էր թեթել «Հագնվածին», ինչպես թերթում են կարդացած էջը կամ մի կողմ են գցում թաքնված արկղի կափարիչը⁶: Մինչև 1802 թ. երկակի նկարը իբրև թե պահված էր Ալբայի հավաքածուում, իսկ երբ դքսուհին մահացավ, և Ալբաների տոհմը ուղղակի ընդհատվեց, այն դարձավ արքայական զույգի սեփականությունը և շուտով՝ Ռաֆայելի՝ «Տիրամայր Ալբայի», Կորեջոյի՝ «Ամուրի

³ Venturi L. Pittori moderni, Firenze, 1949.

⁴ Viardot L. Les Musées d'Espagne, Paris, 1845.

⁵ Ezquezza del Bayo J. La Duquasa de Alba y Goya, Madrid, 1928, p. 216-217, 247.

⁶ Yriarte Ch. Goya. Sa vie, son oeuvre, Paris, 1867, p. 88.

դաստիարակությունը» և Վելասկեսի՝ «Վեներան հայելու առաջ» նկարների հետ ընկալվող Գոյայի ձեռքը:

Այս վարկածը շահարկել է մեծանուն գրող Լ. Ֆեյխտվանգերը «Գոյան կամ ճանաչման դժվարին ուղին»⁷ վեպում, որից հետո կրկին բազմիցս շահարկման է ենթարկվել տարբեր գրողների կողմից⁸, ինչպես նաև՝ գեղարվեստական ֆիլմերում⁹:

Սակայն իսպանացի վարպետի լուրջ կենսագիրներն արդեն վաղուց ուշադրություն են դարձրել երեք հանգամանքի վրա՝ բացասելով այդ կարծիքը: «Նախ և առաջ, երկակի նկարում պատկերված կինն ընդհանրապես նման չէ դքսուհուն, որը մեզ հայտնի է 1795 և 1797 թվականների գոյայական երկու դիմանկարներից, սանդուկարյան ալբոմի գծանկարներից, «Խաբեության և անկայունության երազ» օֆորտից և «Volaverunt»-ից: Երկրորդ. «Մերկը» շատ ավելի երիտասարդ է դքսուհուց, որը 1797-ին արդեն երեսունհինգ տարեկան էր: Երրորդ. գոյություն չունի որևէ փաստաթուղթ, որը հաստատեր, որ, բացի Գոյայից, երկակի նկարն ունենար նս մեկ ուրիշ տեր»¹⁰: Մեկ անգամ չէ, որ նշվել է նաև այն հանգամանքը, որ «Երկու մախաների» ոճական առանձնահատկությունները գատվում են Գոյայի՝ XVIII դ. 90-ական թվականների այլ ստեղծագործությունների ոճական լեզվից:

Առաջին անգամ «մախաների» մասին հիշատակումը բովանդակվել է Գոյայի հավաքածուների ցուցակում՝ նշված 1803 թ. հունվարի 1-ին: Երկրորդ անգամ դրանք զետեղվել են Ֆեդերիկո Կիլիեի կազմած և 1808 թ. հունվարի 1-ով թվագրված գրացուցակում:

1815 թ. երկակի նկարը հայտնվեց Սան Ֆերնանդոյի ակադեմիայում, այն բանից հետո, երբ Գոյայի՝ յոթ տարի առաջ բռնագրավված հավաքածուն վերջապես մասնատվեց:

Ինչ վերաբերում է երկակի նկարի իսկական անվանը, ապա հարկավոր է ուղղորդվել այնպիսիներով, որոնցից օգտվում էին նկարչի ժամանակակիցները՝ «Վեներա», «Հագնված գնչուհին», «Մերկ գրնչուհին»: Հարկավոր է նաև նկատի ունենալ, որ այստեղ ներկայացված սևաջա թխահերը իր տիպով և կազմվածքով հիշեցնում է Սևիլիայի, Կադիսի, Մալագայի հարավային իսպանուհիներին և անգամ անդալուզյան գնչուհիներին (գիտանաներին):

Ժամանակակիցները պատկերված կանանց մեջ տեսել են սիրո աստվածուհուն, և դա վկայում է այն մասին, որ Գոյայի ստեղծած կերպարն ընդհանրական էր և ընկալվում էր որպես այդպիսին: Այդ իսկ պատճառով

⁷ Feuchtwanger L. Goya oder der arge Weg der Erkenntnis, Rudolstadt, 1952.

⁸ Տե՛ս օրինակ, ամերիկացի գրող Սեմյուել Էդվարդսի «Մերկ Մախան» (Edwards S. The Naked Maja. The Magnificent Novel of Francisco Goya, Spain's Greatest Artist, and his Fiery Love Affair with the Duchess of Alba, N. Y., 1959).

⁹ Սեմյուել Էդվարդսի վեպի հիման վրա նկարահանված «Մերկ Մախան» ամերիկյան ֆիլմը, Լիոն Ֆեյխտվանգերի վեպի մոտիվներով ռեժիսոր Քոնրադ Վոլֆի «Գոյա» ֆիլմը:

¹⁰ Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. «Венера-цыганка», М., 1986, с. 61.

այնքան էլ էական չէ մոդելի անհատականության խնդիրը, որով այդքան երկար և ապարդյուն կերպով զբաղվել են նկարչի՝ ավելի ուշ շրջանի կենսագիրները: Չնայած հնարավոր է, որ Գոյայի նկարում որոշակի բնորոշ առկա է: Մյուս կողմից էլ Գոյային պատվիրված նկարները ակնհայտորեն ներշնչված են Վելասկեսի «Վեներան հայելու առաջ» նկարից, որը նա հնարավորություն ուներ տեսնելու Գոդոյի ձեռքն ընկած՝ Ալբայի հավաքածուում:

«Երևի թե Գոդոյը, ձեռք բերելով վերոհիշյալ նկարը, ցանկացել է, որ ժամանակակից լավագույն նկարիչը հակամարտության մեջ մտնի անցյալի մեծագույն իսպանացի վարպետի հետ և ստեղծի իսպանական ժամանակակից Վեներայի կերպարը: Վելասկեսի ստեղծագործությունը Գոդոյի մոտ հայտնվել է 1802 թվականին, Գոյայի «Վեներա-գնչուհին» վերջինիս հավաքածուում առաջին անգամ հիշատակվում է 1803 թվականի հունվարի մեկից»¹¹:

Հետաքրքիր մի հանգամանք. ինկվիզիցիայի ճիւղանները այնպիսի ազդեցիկ մեկին, ինչպիսին Գոդոյն էր, չէին հասնում, հետևաբար իր անձն ու հավաքածուն վտանգված չէին: Սակայն ինչն էր ստիպում «խաղաղության կոմսին» դիմել այնպիսի մի խորամանկ հնարի, ինչպիսին «թաքստոցով» նկարի ձեռքբերումն էր: Երևույթը բացատրվում է կոմսի հայտնի խեղաթյուրվածությամբ. ցանկանալով սկզբնապես թաքցրածին ավելորդ հետաքրքրություն հաղորդել և թեքելով «հագնվածին»՝ բոլորի աչքի առաջ մերկացնել այստեղ ներկայացված կնոջը, որպեսզի հետո նորից թաքցնի նրան:

Սակայն առավել կարևոր է հասկանալ, թե ինչով է նշված խնդիրը նկարչի համար այդչափ գրավիչ՝ միևնույն կնոջը գրեթե միևնույն դիրքում՝ մերկ և հագնված վիճակներում պատկերելը: Մանավանդ, եթե նկատի առնենք, որ այս կարգի մտածողությունն աննախադեպ է այդ ժամանակաշրջանի իսպանական արվեստում: Միրոն աստվածուհու՝ Վեներայի կերպարը կերտելիս Գոյան հեռացավ ընդունված բոլոր սկզբունքներից, ինչպես Վերածննդի շրջանի և XVII դ. բարձր իդեալներով ոգեշնչված Ջորջոնեի, Տիցիանի, Վերոնեզեի, Պուսենի, Վելասկեսի վեհաշուք մարմնավորումներից, այնպես էլ XVIII դ. երկրորդ կեսի արվեստում հաստատված մտերմիկ, սիրային խաղերով տարված պայմանական «հովվուհու» կերպարից: Գոյան կերտում էր իր սեփական իդեալը, որը համահունչ էր իր ազգի հոգեկերտվածքին և ժամանակի հակասականությանն ու խտացումների ծնունդն էր: Դեռ ավելին. կերտում էր միևնույն կերպարի երկակի դիմագիծը, քանզի կանխազգում և կանխորոշում էր մոտեցող դարի հոգեբանական բարդությունները:

«Վեներաների» կոմպոզիցիաներում Գոյան իսպառ հրաժարվել է բոլոր տեսակի արտաքին պերճանքներից, նույնիսկ այդօրինակ դիցաբանական թեմային բնորոշ «ելք դեպի բնություն» հնարից:

Գոյայի նկարում «Հագնված Վեներան» վերածվելով «մերկի»՝ կտրուկ փոխվում է. նա գրեթե հիանալի կերպով երիտասարդանում է, փոխվում են

¹¹ Նույն տեղում, էջ 62:

նրա դիմագծերը և արտահայտությունը, աննկատելիորեն փոխվում է նրա շրջապատը և ենթադրելի դիտողի հետ փոխհարաբերության ձևը:

Գոյալի մոտ ճոխություն և գրավչություն բոլորովին չկա, ինչպես և չկա տեսանելի «ելք» դեպի բնությունը: Բարձր մեջքով օթոցը, ծածկված դեղնականաչավուն գույնով և երկնագույնով, մյուս դեպքում, երկու արծաթաճեմակ բարձերը, ճմռթված սավանները. սա է կնոջ մարմնի ամբողջ «շրջանակը»: Հասարակ, միատոն հետնամասը՝ մուգ շագանակագույն և շարժական՝ արտաքին նկարում, բաց մանուշակագույն, հանդարտ և խորը՝ ներքինում, ծառայում են որպես կոմպոզիցիայի հենք: Այդ պարզությունը գրեթե ասկետիկ է: Կոմպոզիցիան, մաքրագերծ ամեն տեսակի կողմնակի պարագաներից, տպավորվում է իր վեհ պարզորոշությամբ, հիմնական մոտիվի՝ նախօրոք ամեն տեսակի դեկորատիվություն բացառող անմիջականությամբ և հստակությամբ: Իսկ հիմնական մոտիվը կնոջ մերկ մարմինն է օթոցին:

Անմնացորդ անհետանում է ամեն տեսակի իդեալականություն: Եվ ոչ թե պարզապես անհետանում. Գոյալի պատկերած երիտասարդ գնչուհին, թվում է՝ ոչ մի առնչություն չունի համատիեզերական գեղեցկության այն վեհ գաղափարի հետ, որը թևածում էր հին վարպետների՝ մտովի հայացքի առջև և, որն, այնուհետև, XVII դարում հարստանում է արդիականության կենդանի հասկանիչներով և ազգային ինքնատիպությամբ: Այս գնչուհին պատկերված է էթնիկական և սոցիալական սուր նկարագրով. նա, կարծես թե, վերցված է անմիջապես փողոցից, որտեղ պարում էր դափով և կաստանիետներով, իսկ հիմա նկարչի ակնդետ հայացքի ներքո ժամանակ առ ժամանակ իրեն նեղված է զգում:

Եվ անգամ սիրո դիցուհուն միշտ ուղեկցող տոնական մթնոլորտն այստեղ փոխվում է ինչ-որ լարվածության, որը զգացվում է կնոջ դիրքի մեջ՝ մեզ անընդհատ հետևող սևեռուն և թաքնված հանդուգն հայացքով, ծոծրակին միացված ձեռքերով, սեղմված ծնկներով, մարմնի գալարանման գծերով, որի ձևերը մերթ կլորանում են, մերթ կտրուկ սրություն են ձեռք բերում:

Սակայն հենց այստեղ է, որ սկսվում է այդ կերպարի վեհացումը, որի ժողովրդական պարզության մեջ հզոր, առինքնող մի ուժ կա՝ լի ժամանակ առ ժամանակ գրեթե կայծակնային արագությամբ դուրս հորդող խտացած էներգիայով: Այս կերպարում բացահայտվում է այն անկրկնելի իսպանական ջիդը, որն հենց իրենց բնութագրմամբ կոչվում է «իսպանական աղ», և որի բովանդակումը հարավային իսպանուհիներին ականա դարձնում է գրավիչ՝ «անկախ կնոջ գեղեցկությունից»¹²:

Դիտողի առջև *cuerpo salado*՝ նյութեղենությամբ և էությամբ օժտված կին է՝ կրքերի պարպումից լարված և սրտագրավ մի կերպար, որը բխում է զուտ իսպանական ընկալումներից: Այստեղ ներկայանում է սիրո գայթակղությունը՝ իսպանական ժողովրդական տարբերակով. այն կարծես հավակնում է իշխել

¹² Боткин В. П. Письма об Испании, СПб., 1857, с. 354-355.

ողջ տիեզերքին՝ կերպավորելով նոր Վեներայի տարբերակը: Եվ իզուր չէ, որ «Վեներա-գնչուհու» օթոցը Գոյան տեղադրում է ոչ ինտերիերում, ոչ էլ բնության մեջ. այն կարծես հայտնվում է անորոշ խորքերից «Հագնված Վեներայի» տարբերակում և որոշակիորեն հստակեցվում է «մերկ Վեներայի» մեջ: Պատահական չէ, որ երկու նկարների կոմպոզիցիան կառուցվում է լուսավոր, իլիկաձև ճախրանքի էֆեկտի վրա՝ ուղղահայաց խաչաձևելով ստվերային տարածությունը: Իրավամբ, այս նկարների կառուցվածքը նույնքան պարզ է, որքան որ խորհրդավոր է, իսկ նրանց ոգին նույնքան երկրային է, որքան երկնային: Մանավանդ որ ներկայացված կերպարն այստեղ նաև երկակի է դառնում. մերթ մինչև գոեհկության աստիճան ցածրանում է, մերթ վեհանում՝ դառնալով գրեթե աստվածային:

«Հագնված գնչուհին» տպավորիչ է, առաջին հերթին, արագ, անմիջականորեն քսված վրձնահարվածներով, որն ընդունված է անվանել *a la prima*, և որն առաջին անգամ հաստոցային նկարչության մեջ հենց այստեղ կիրառեց վարպետը: Այս նկարի գունային գամմայում մեծ մասամբ գերակշռում են մուգ շագանակագույն տաք երանգներով հենքը, դեղնականաչավուն օթոցը, զգեստի վառ դեղին թևերը և ոսկեգույն կոշիկները, բայց գնչուհու ձեռնակ զգեստը՝ կրծքի տակ ամուր գրկած լայն վարդագույն գոտիով, ընդհակառակը, կտրուկ սառն է: Թափառող ստվերներն ու ուրվագծերում սուր լուսավորությունները նրանց գույնը դարձնում են փոփոխական, անորսալի և անհանգիստ: Նկարը հուսախաբ է անում սկզբնական սպասումները, բայց դրա հետ մեկտեղ չի դադարում ճառագել իր տարօրինակ էլեկտրական բոցի բռնկումներով: Վերջապես, թավ, սև մազերի անկանոն խայտը և դեղին թևերի վրա սև ժանյակների ընդգծված, անփույթ ելնէջը կտրուկ կասեցնում են լուսային փայլերի շարժումը և, դրանով իսկ, ուշադրությունը սևեռում կնոջ դեմքին: Գեղանկարչությունն այստեղ կտրուկ է և խաբուսիկ, քանզի ինքնին կերպարն է այդպիսին: «Հագնված գնչուհին» կարծես չբավարարված կրքերի խտացում լինի թե՛ գույն կերպարի, թե՛ գունային լեզվակերտվածքի առումով: Թվում է, թե «Հագնված գնչուհին» անհարմար է զգում իր հագուստների մեջ: Հագուստն այստեղ ոչ միայն ոչինչ չի թաքցնում, այլև, կարծես ընդգծելով մարմինը, ծառայում է անհամեստ նպատակներին:

«Հագնված գնչուհու» համար անհարմարությունը հենց նկարի դաշտում է. գլխի հետևը դրած աջ ձեռքը արմունկով գրեթե հենվում է շրջանակին, պիրկ, ուժեղ մարմինը առաջ է մեկնվել, իսկ կոշիկի սուր ծայրն այնպես է շրջված, որ թվում է՝ «դուրս է պրծնում» դեպի իրական տարածություն, որտեղ հայտնվում են նաև տրորված սավանները: «Գեղարվեստական կերպարի և ճղճիմ առօրեականության սահմանը խախտվում է և այլևս չի վերականգնվում»¹³: Այդ երևույթին նպաստում են գեղանկարչական կատարողական միջոցները, այնպիսիք, ինչպիսիք են, օրինակ, վերնահագուստի թևերի վառ դեղին ծավալները, աչքի զարնող վարդագույն շպարը և չափազանց ընդգծված, սև

¹³ Прокофьев В. Н., նշվ. աշխ., էջ 64:

մագափունջը: Համարձակ պոետականությունը փոխարինվում է գցուն ռեալիստականությամբ, ինչն ընդհանրապես բնորոշ չէ Գոյալի հուզական արվեստին:

«Հագնված գնչուհին» ամբողջությամբ կենտրոնացված է դիտողի վրա, ընդ որում, կերպարը միաժամանակ գրգռող է և սպասողական: Նրա՝ զգայականություն առաջացնող մարմինը պատրաստ է «սողալ» դեպի դիտողը: Եվ այս ամենը՝ կերպարի դիմակային անշարժության պարագայում, որը կարող էր բացարձակ անտարբեր թվալ, եթե չլիներ շուրթերի ցանկալի խոնավությունը:

Հանդերձանքով բնորոշուհու կերպարում իրական զգացմունքները փոխարինվում են ցանկասիրությամբ՝ մերթ ձևացնող, մերթ ճշալու չափ անթաքույց կրքերի խաղով: Այստեղից էլ՝ կերպարի գեղարվեստորեն փոփոխական նկարագիրը:

«Սակայն արժե ընդամենը շուռ տալ նկարը՝ «նկար-թաքստոցը», և ամեն ինչ գրեթե կախարդական կերպով կփոխվի»¹⁴: Ամենից առաջ կատարելապես փոխվում է գեղանկարչությունը: Հենքի բաց մանուշակագույն առկայծումները խորության պատրանք են ստեղծում, հանդարտությամբ պարուրում ողջ մթնոլորտը: Օթոցի կապտությունը, ժանեկահյուս սավանի և բարձերի դյուրաբեկ ծալքերը, որոնք մերթ արծաթաճերմակ, մերթ թափանցիկ երկնագույն երանգներով են պատկերված, ամբողջացնում և հարստացնում են նկարի միջավայրը՝ դարձնելով թանկարժեք մի բյուրեղ, որում նիրհում և կարծես ճախրում է կնոջ մարմինը՝ իրենց հերթին նկարված փղոսկրի նրբերանգների՝ վարդագույնի, արծաթագույնի, ոսկեգույնի տոների և վայրոների մանրակրկիտ համադրությամբ: Խորությունների ստվերները մեղմ են, ջերմ, իսկ տոնային անցումները՝ ծայրաստիճան լուսավոր, որոնց շնորհիվ մարմնի հարթակորությունները առանձնակի սահուն են և գերող: Մարմնի շուրջ հավաքված և բացարձակ համաձայնության են բերված հենքի տաք երանգները և օթոցի պարզ սառնությունը: Այն դառնում է նկարի լուսային և գունային կենտրոնը, ինչպես նաև՝ ողջ կոմպոզիցիայի ներդաշնակության աղբյուրը: Արվեստաբան Վ. Պրոկոֆևը դիպուկ մի դիտարկում է անում երկու Վեներաների կերպարների կապակցությամբ. «վերատպության պարագայում «Մերկ Վեներա-գնչուհու» գեղանկարչական էլեմենտները կորչում են և, հակառակը, «Հագնվածի» կերպարը շահում է իր՝ աչքի զարնող տպավորիչ զգայունությամբ»¹⁵: Այստեղից հետևում է, որ համեմատությունների և դատողությունների առումով պետք է զգույշ լինել:

Ներդաշնակությանը համընթաց «Մերկ Վեներայի» գեղանկարչական միջավայրը հազեցած է կրքերով, ինչը բացահայտվում է մարմնի պիրկ ուրվագծով, գույների լարված փոխանդրադարձներով և լույսի փայլատակումներով: Այստեղ մարմինը, կորցնելով հագուստները, փոքրացել է և «Հագնված գնչուհու» համեմատությամբ դարձել է գրեթե մանրակազմ և

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 65:

նրբին: Այն կծկվել և հետ է գնացել նկարչական տարածության խորքը, որքան որ թույլ է տալիս օթոցի՝ այս տարբերակում հայտնված արմնկակալը: Այդուհանդերձ, միջավայրը չի կլանում նրան, ինչպես կլանում էր «Հագնվածի» մարմինը, նրա վրա այդպիսի իշխանություն չունի: Տարածության գրկում այն ապրում է լիովին ինքնուրույն, ոչ մի արտաքին «ճնշման» չտրվող կյանքով:

Այս մարմնի կյանքը բարդ է: Նրա մեջ ասես մարտնչում են զսպվածությունն ու ձգտումը, դիրքի պայմաններին ենթարկվելը՝ պոռթկացող, անկեղծ արարածի շարժունության հետ, իսկ գլխի հետևը դրած և այնտեղ միացված ձեռքերը, թվում է, ամեն վայրկյան կարող են թե՛ բացվել և կանչել գրկախառնության, թե՛ թաքցնել մերկությունը, ընկրկել, ընդվզել:

Հետաքրքրական է գնչուհու մերկ մարմնի պլաստիկ կոմպոզիցիոն լուծումը: Լույսով հագեցած նրա մարմնի ուրվագիծը, հատելով նկարի հարթությունը, անկյունագծով հաստատվում է խորության մեջ: Առջևից դեպի խորություն ընթացող շարժումը ամբողջովին հագեցած է ներքին պայքարով. թվում է՝ այն և՛ ձգում է դեպի իրեն, և՛ վանում իրենից: Կերպարը կառուցված է թե՛ հոգեբանորեն, թե՛ գծային առումով կենտրոնամետ և կենտրոնախույս ուժերի բախման սկզբունքով, ինչի շնորհիվ էլ այն դուրս է համասահուն վիճակներից: «Վեներա-մերկուհու» ոտքերը, փոքր-ինչ ծալված ծնկներով, հայտնվել են նկարի հարթության սահմանին, որոնք թվում է, թե շոշափելի են: Այդ նույն սահմանից դեպի տարածական խորքն են ձգվում թեքված ազդրերը, ներս ընկած որովայնը և տարածված ստիճանները, որոնք լույսի ազդեցության ներքո մարմինը դարձնում են գրեթե աներևութական, անշոշափելի, և այդ նույն պարագայում դեմքը արտահայտիչ գծերով և մուգ վարսերով կրկին ուղղված է դեպի նկարի մակերեսի սահմանագիծը, իսկ հայացքը՝ անգուսպ կրքոտությամբ զատելով այդ նույն սահմանագիծը՝ կապ է հաստատում արտաքին աշխարհի հետ, և հենց սրանով էլ կերպարը դարձնում դյուրիշ: Մերկ գնչուհու կերպարը անորսալի եզրով զատվում է ճղճիմ առօրեականությունից: Այդ եզրը արվեստի գործը պահում է գեղարվեստի տիրույթներում, այն պարագայում, երբ հանդերձանքով գնչուհին իր գոյությունն է հաստատում հենց առօրյա իրականության մեջ:

Մերկ գիտանայի կերպարի «գեղարվեստականությունը» հաստատվում է մարմնի և միջավայրի միջև ստեղծված ներդաշնակության շնորհիվ: Գեղագիտական տիրույթներից դուրս է մղվում միայն կերպարի աշխույժ և առինքնող հայացքը, որն իր մեջ կոպիտ զգայականության նշույլ իսկ չի պահում: Նրբագեղորեն ուրվա-գծված շրթունքներին երազկոտ կիսաժպիտն է խաղում, որում, մի կողմից, կյանքի երջանկությունն է թրթռում, մյուս կողմից՝ երազկոտ տխրությունը: Նկարչի հուզական ապրումները և կյանքի, հավերժության, սիրո վերաբերյալ փիլիսոփայական մտորումները կիզակետվում են այս կնոջ կերպարում, որը և՛ իրական է, և՛ առավել քան ոչ իրական, անորսալի: Հագնված գնչուհին, ճիշտ հակառակ տրամաբանությամբ,

երթերայինը փոխակերպում է երկրայինի, չնայած այն հանգամանքին, որ մարմնի բոլոր զգայական հատվածները թաքնված են զգեստի տակ:

Ինչպես արդեն նշեցինք, երկու Վեներաների կերպարները լուծված էին հերթական՝ շերտավոր դիտարկման սկզբունքով. ի տես էր դրված «Հազնվածը», թաքնված էր «Մերկուհին»: «Հազնվածի» դիմագծերում ժամանակի դրոշմն է զգացվում և տարիքի «ծանրությունը», ինչի պատճառով բացահայտ կանչող հայացքը և սեթևեթանքը կոպիտ են և անհանգստություն պատճառող: Կերպարում ավելի շատ կիրքն է խոսում, քան հույզն ու զգացմունքը: Այն անհագ է: Միննույն պարագայում վերջինիս մերկ կրկնակը շատ ավելի երիտասարդ է և կարծես ժամանակի ձեռացնող ընթացքից զերծ և վեր: Հավանաբար, հակատրամաբանական այս հաջորդականությունը Գոյալի հղացման մեջ ենթադրվում էր հոգեբանական մաքրագործման մղումներով. զգայականը փոխակերպել հուզականի, կիրքն ազնվացնել սիրով:

Գոյալի ժամանակաշրջանի պատմական իրավիճակը մշտական փտանգ և լարվածություն էր կրում: Կյանքի կոպիտ իրողությունները յուրաքանչյուր պահի կարող էին փշրել լուսավոր երազանքները, և յուրաքանչյուր վայրկյան թրթիռներով հագեցած «Մերկուհին» կարող էր անէանալ և կրկին փոխակերպվել շոշափելի իրականության: Երկու գնչուհիները կյանքի հենց այս երկու կողմերի մարմնավորումն են: Այս իրողությունից զատ, նման կերպարի երկակիությունը պայմանավորված է նաև կին էակի անորսալիությամբ, փոփոխականությամբ, այն հատկանիշներով, որոնք վանում են տղամարդուն և միննույն ժամանակ գերում նրան:

Իսպանացի մեծ նկարիչը, կանգնած լինելով ռոմանտիզմի դարաշրջանի նախաշեմին, կանխազգում և կանխանշում էր այն տրամադրություններն ու գեղագիտական խմորումները, որոնք խորքային փոփոխության կենթարկեին արվեստի բովանդակությունն ու էությունը: Երևույթների տեսանելիության և ժամանակային անշարժության, նաև սյուժետային զարգացումների հետևում նա տեսնում էր կյանքի հարափոփոխ վիճակները, դիմագծերի փոփոխակերպումները, հույզերի զարգացումը, մարմնի բազմանիստ կողմերը, հոգու բազմաշերտ բացահայտումները: Ինչպես «Կապրիչո» օֆորտների շարքում, այնպես էլ ներկայացվող երկվորյակ նկարներում Գոյան ծրագրել էր հասարակությանը, դիտողին պասիվ հոգեվիճակից գործուն մասնակցության մղելու. հայեցողությունից՝ ապրումների, վայելքից՝ ցնցումների, հագեցած վիճակից՝ տենչանքի և հույզի: Սա է ռոմանտիզմի ծրագիրը, որը, դեռևս մինչև ֆրանսիական ռոմանտիկների ասպարեզ գալը, իր արվեստով հռչակեց իսպանացի Ֆրանցիսկո Գոյան:

ОБРАЗ “МАХ” ГОЙИ ИЛИ “ВЕНЕРА –ЦЫГАНКА”**ГАМАГЕЛЯН В. М., САРКИСЯН М. Е.**

Резюме

Великий испанский художник Франциско Гойя жил и творил на стыке двух эпох. В его творческом методе нашли отражение основные художественные тенденции этого переходного периода. Для полотен художника характерны как черты строгого реализма XVII века, так и дидактические тенденции Просветительства. На вторую половину его творчества наложили отпечаток новые реалии европейской действительности, связанные с назревающим революционным накалом. В контексте сказанного творчество Гойи претерпело те изменения, которые в дальнейшем связали его имя с новым эпохальным направлением – романтизмом. Более того, некоторыми своими произведениями, такими как “Капричос”, “Венера-цыганка” и др., созданными еще в конце XVIII – начале XIX веков, Гойя предзнаменовал глобальные изменения в художественном стиле и вкусах нового времени. “Венеры- цыганки” 1802-ого года явились ярким примером подобных предзнаменований.

GOYA ‘S “ MAJAS “ OR “GYPSY VENUS”**V . GAMAGHELYAN, M. SARGSYAN**

Abstract

Famous Spanish painter Francisco Goya lived and worked on the periphery of 18th and 19th centuries reflecting in his art almost all the artistic trends of the time. Especially valuable are those pieces in which he predicted the new trends of the future. The set of prints “Los Caprichos” and the renowned paintings featuring “Majas” provided a model for the work of artists of later generations.