

**«ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ» ԴՐՎԱԳՆԵՐԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ՝
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՆՎԱՐԻՉ ԷԴՈՒՐՈՂ ԻՍԱՐԵԿՅԱՆԻ
ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԹԵՐԹԵՐԸ**

Էդուարդ Իսաբեկյանի «Պատասխան Հազկերտին» նշանավոր մեծադիր կտավը ավարտվել էր 1960 թ., իսկ 1963-ին նկարիչը ստեղծում է ևս մի տարբերակ, այս անգամ արդեն Դ.Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի գրաֆիկական ձևավորումը (14 էջերով):

Այս շարքում առավել հատկանշական են «Աշտիշատի ժողովը» և «Ավարայրի ճակատամարտը» էջերը (գուաշ), որոնց նշանակությունն ընդգծելու նպատակով նկարիչը դիմում է գույնին: «Աշտիշատի ժողովը» էջի կոմպոզիցիոն լուծումը հիշեցնում է «Պատասխան Հազկերտին» (1960) կտավը:

«Աշտիշատի ժողովը» թերթում ըստ էության խոսքը վերաբերում է Արտաշատի ժողովին: Նկարիչն օգտագործում է գուաշի մի քանի գունատոնային երանգներ: Հայկական միջավայրի մասին հուշում են սրահի հզոր կամարները, որոնք հանգչում են խավարում կորած թակադաղի (աբակայի) վրա: Գլխավոր կերպարներն են Եզնիկ Կողբացին, որ կարողում է մոկպետաց մոկպետ Միհրնեսեհին ուղղված պատասխան թուղթ և ավելի բարձր տեղում գահին բազմած կաթողիկոսը: Կենտրոնում Եզնիկն աչքի է ընկնում ոչ միայն դիրքով, մյուսներից տարբերվող պորտրետայնությամբ, այլև մուգ կապույտ պատմունճանով և սառը կանաչին տվող պարեգոտով: Սա միակ կերպարն է, որ նկարված է ավետարանչի (այսինքն պատկերագրական իմաստով հեղինակի, իսկ ինքը պատասխան թղթի հեղինակն է) կեցվածքով: Հատկապես լույսաստվերային խոշոր ընդհանրացումներով որոշ քանդակայնություն է տրված Եզնիկին, ծախ կողմի գրագիրն և բարձրում խաչագավազանով բազմած կաթողիկոսին: Տեսարանը թատերայնացված է և կենտրոնացած: Եզնիկի թուղթը ոչ միայն հավատի պաշտպանություն է, այլև փիլիսոփայական հերքում:

Իսկ ինչու՞ է նկարի վերնագիրը «Աշտիշատի ժողովը» և ոչ թե «Արտաշատի ժողովը»: Գուցե Աշտիշատը խորհրդանշում է հեթանոս

Հայաստանը, իսկ Եզնիկը՝ հեթանոս փիլիսոփայության գիտակը, հեթանոս (հույն) փիլիսոփայությունը կապում էր աստվածաբանության հետ:

«Աշտիշատի ժողովը» թերթի ակնհայտ առավելությունը նրա կոմպոզիցիոն ամբողջականությունն է, որ արտահայտված է ներկաների «ուղղվածությամբ» դեպի կենտրոն՝ եպիսկոպոս Եզնիկը:

1963-ի «Ղևոնդ Երեցը» էապես տարբերվում է նույն բովանդակությամբ 1945-ի գծանկարից: Վերջինում պլաստիկ և կոմպոզիցիոն լուծումները մանրակրկիտ են և բնութոյվ մոտ հաստոցային ստեղծագործությանը, իսկ 1963-ի էջը յուրահատուկ է իբրև ձևավորում: Առաջին դեպքում (1945-ի թերթը) պայքարի կոչի նույն մոտիվն է և հայրենասիրական ոգին, նաև Ղևոնդի ֆիգուրը կենտրոնում իր պլաստիկ ուժով քիչ է տարբերվում ամբոխի առանձին բավականաչափ անհատականացված կերպարներից: Այդ պատճառով փոքր ինչ թուլանում է լարվածության տպավորությունը կոչ անող կրքոտ հոետորի և նրան լսող հուզված ժողովրդի միջև: Հիացնում է պլաստիկ արտահայտչականություն ունեցող յուրաքանչյուր ֆիգուր, պոռթկման և ռակուրսների բազմազանությունը: Վերը հիշատակված 1945-ի գծանկարների պես, այս էջը պլաստիկ և տարածական լուծումներով հետևում է բարձր և ուշ Վերածննդի ստեղծագործություններին:

Այլ է «Ղևոնդ Երեց» 1963-ի թերթը: Եթե «Ղևոնդ Երեցի»-ն թերթին նախորդած երկու թերթերը («Պատանի ռազմիկների ծիարշավը» և «Ռազմի պար») ունեն ակտիվ դասական դինամիկ կառուցվածք, ապա այստեղ դասական մեղմ դինամիզմը հուսցված է էքսպրեսիոնիստական չափազանցման Ղևոնդ Երեցի կենտրոնական կերպարի միջոցով, որը մարգարեական լեզվով է խոսում նախարարների և ժողովրդի հետ (գրեթե Եղիշե պատմիչի հերոս Ղևոնդի լեզվով. «Մահու սարսուռն է կարկամեցրել ձեզ, անզգայնության մշուշը պատել ձեր հոգուն... շրջում եք իբրև լուսնոտներ, և չեք տեսնում, խոսում եք և չեք խորհում: Ի՞նչը պահանջում մեզնից դժոխքի հոգին, չարության վահանը, սատանայի գործիքը..., սանդարամետը դժոխցը... երբ նա պահանջում է հանգցնել լույսը և գրկել խավար»): Ղևոնդի Երեցը իր ֆիզիկական չափերով, իր վեղարի՝ գրեթե անմարմին դարձնող լույս ու ստվերով իշխում է նկարում: Հավատքի, Հայրենիքի և հեղափոխական շունչը (հիշենք էքսպրեսիոնիստներ գերմանացի քանդակագործ Էռնստ Բառլախի և գրաֆիկ Կետե Կոլվիցի թերթերը) նկարը դարձնում է միանշանակ, սուր, գրեթե պլակատային, բառիս

լավագույն իմաստով: Այստեղ ուրվագծերը և հատկապես գլխավոր կերպարի արտահայտիչ լույս ու ստվերը ավելի կտրուկ են: Նրան հակադրված է արքունի դարբասի, ամբոխի և մի քանի աշտարակների պասսիվությունը: Ղևոնդի ֆիգուրը փոքր ինչ հարթապատկերային լուծում ունի, սակայն ցասունով վեր բարձրացված բռունցքները զարմանալի ուժեղ են և ծանր: Ամպերի դիմամիկ մշակումը խորհրդանշական դրամատիկ իմաստով ուժեղացնում է էջի հուզական ընկալումը: Կերպարային մման խորհրդանշական, էմոցիոնալ ընդհանրացումը թույլ է տալիս Ղևոնդ Երեցի թերթը ողջ ձևավորման շարքի լավագույն օրինակը համարել: Ղևոնդի ձեռքերի դիրքը, կոչի դրամատիկ կարևորությամբ, զուգորդվում է տազմապ հայտարարող եկեղեցու զանգերի հետ: Այս համեմատությունը պատահական չէ, որովհետև Իսաբեկյանի «Ձանգեզուր» շարքի աշխատանքներից մեկում առկա է նման մոտիվ:

Վերատպված էջերը էապես տարբերվում են ձևավորումների բնօրինակներից: Առաջին հերթին դա զգալի է ուժեղ երանգային կոնտրաստների (բնօրինակներ) և որոշակի հատվածների թույլ վերատպման տարբերության մեջ: Իսաբեկյանին հատուկ է գծանկարի գեղանկարչական ընկալումը: Օգտագործելով բաց և մուգ հակադրությունները՝ նկարիչը հասնում է տարածական և պլաստիկ կառուցվածքի միասնությանը: Հուզիչ թերթերից է «Ձոհրակի մահը»: Վեպում Վարդանը իր որդուն Սամիկոնյան զորագնդից մի ջոկատով ուղարկում է կռվի ամենաթեժ կետը՝ «իր զավակին ուղարկում էր ստույգ մահվան» («Կարծես մամուկ Ձոհրակն էր, որին ուղարկեց իր մոտից մահի դեմ, և նա գնաց չիմանալով այդ, միամիտ, վստահելով հոր անվտանգ տնօրինության»): Իսկ հետո՝ «Ձոհրակը մահացու վիրավորվել էր...դեմքը կավիճի գույն էր ստացել, և աչքերը մի տեսակ զարմացած թե հետաքրքիր նայում էին հանդիսավոր երկյուղախառն ժպիտով...Վարդանը թիկնոցը մի փոքր ետ տարավ: Իսկույն ետ ծածկեց: Տեսածը ահեղ մի բան էր»:

Տեսարանը վեպում լարված է և խորապես մարդկային: Ուրիշ տեղերում եթե Ղեմիրճյանը շռայլում է իր շքեղ բառապաշարը, այստեղ զուսպ է: Բայց հույզերը, ապրումները խորքում են: Հայրը միամիտ որդուն ուղարկել էր «ստույգ մահվան»: Հուզական նրբին զուգադրումների (ասոցիացիաների) անարգելիությունը նկարիչը փորձել է արտահայտել մատիտով, որը տոնային նուրբ անցումների մեծ հնարավորություն է տալիս: Միաժամանակ մատիտը

թույլ է տալիս կերպարների միջոցով արտահայտել դասական արձանային ինչ-որ վեհություն:

«Ձոհրակի մահը» թերթում վերջին պլանի հախտուն ամպերի լուսաստվերային նուրբ և տազմապալից խաղը, յուրօրինակ ձևով «արծազանքվում է» առաջին պլանի ֆիգուրներում: Լույսի գալարումները խորին ժայռերի շուրջը ակնհայտորեն գաղափարա-կերպարային իմաստ են կրում, ընդգծելով հերոսի լարված հոգևիճակը: Տեղ-տեղ ամպերի միջից առկայծող լույսը, պարուրելով ժայռերը, զուգահեռաբար տարածվում է այն կողմ, ուր ուղղված է ձիու սիլուետի անհամգիստ շարժումը: Ձորավարի ֆիգուրը կարծես սահմանագծում է լույսի և ստվերի խորհրդանշական ենթատեքստը՝ լույսի հաղթանակը խավարի նկատմամբ: Վարդան Մամիկոնյանի խոնարհվելը որդու վրա ընկալվում է որպես կյանքի և մոտալուտ մահվան իմաստային փաստ: Նկարիչն ընդգծում է պահի դրամատիզմը, ցույց տալով որդուն կորցնող զորավարի անձնական դրաման:

Ակնհայտ է Է.Իսաբեկյանին հոգեհարազատ վերածննդյան այն գաղափարը, որի համաձայն ֆիզիկական և արտաքին գեղեցկությունը կապված է հոգևոր և բարոյական նրբաճաշակության հետ: Նրա դրական հերոսները միշտ ֆիզիկապես ուժեղ և գեղեցիկ են: Եվս մեկ զուգահեռ կարելի է գտնել Վերածննդի և դասականության գեղագիտական այն մտքի հետ, որ գեղեցիկը բացահայտվում է հավաքական, ընդհանրացված ձևերի մեջ, վեր առանձին մասնավոր դրսևորումներից: Վիրավոր Մամիկոնյանի հետ պատկերված պատանին անշուշտ նման հավաքական կերպարներից է:

Ձորավարի պատկերման դեպքում հեղինակն օգտագործում է ընդհանրացված արտահայտամիջոցներ, որոնք ծավալների փափուկ մոդելավորման շնորհիվ, անտեսելով մանրամասերի պատկերումը (հագուստ, զենք), վեր են հանում մարմնի քանդակային մարմարյա ձևերը, պլաստիկ լուծմամբ իսկ ընդգծում գործողության իմաստը: Պատահական չէ, որ Վարդանի դեմքը նմանեցված է Միքելանջելոյի իդեալականացված կերպարներին (Ղավիթ, Մեդիչիներ):

Այս գրաֆիկական շարքի էջերից է «Պատանի ռազմիկների ծիարշավը»: Ըստ վեպի, արշավի պատրաստված տղաները պետք է անցնեին քվոտների ու ճահիճների արգելքների միջով... «Կատարյալ ծիարշավ էր... Դաշտը լայն ու քփուտ»: Ազդանշանի հետ. «Տղաները թռան. նծույզները

անսանձ էին միայն վզներին մի-մի պարան կար։ Սեջքները անթամբ թեթև եկան նժույզներն ու ամենի ցատկերով թռան արգելքները»։ Այս պատկերային էջը կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մոտիվներով (երիտասարդների, նժույզների ֆիգուրներով) հիշեցնում է «Ամհանգիստ ծիեր» շարքի գեղանկար աշխատանքները, սակայն ի տարբերություն վերջինների, այքի է ընկնում բրգածն դասական արծանախմբային հանդիսավորությամբ։ Այդ «բրգածնությունը» չնայած ընդհանուր հանդիսավորությանն ու կենտրոնացվածությանը, կենտրոնից ճառագայթածն զարգացող ուղղությունների ու վեկտորների շարժման պլաստիկայի ծավալման մեծ հնարավորություն է ընձեռում։ Ընդհանուր կոմպոզիցիայի ֆիգուրատիվ դասավորությունը, դեպի ձախ հակված ամբողջական բուրգում, հեղինակը եռապատկում է ռենեսանսյան դասական հատկանշական կառուցվածքով, երիտասարդների ու ծիերի առանձին և բուրգերի առանցքային տեղաշարժերով հասնում հաստատուն, բայց դինամիկ տպավորության, որին ավելանում են նաև Սասիսի ու նրա գազաթից իջնող հեղեղատի փոսի ուրվագծերը (առաջին և երկրորդ պլանների երիտասարդների անկյունային եզրագծին զուգահեռ, անկանոն բուրգերի համադրություն)՝ որպես իմաստային խորհրդանշական հարստացում։

Հիշյալ արծանախմբի «բուրգի» կենտրոնից տարբեր ուղղություններով զարգանում են նրանից դուրս եկող շարժումները (ծիերի զլուխների, երիտասարդների իրանների), որոնց իր հերթին լրացնում է ձեռքերի գծային-ծավալային ռիթմը՝ հավերժության սիմվոլիկ կեռախաչ (սվաստիկա) հիշեցնելով։ Ֆիգուրատիվ խմբի կենտրոնից զարգացող ծավալային-գծային պլաստիկ ռիթմերը արտասովոր կերպով իրար միածուլվելով, լուսաստվերային տոնային հարուստ երանգավորմամբ, որոշակի ստատիկ բրգածնությամբ հաղորդում են սրընթաց դինամիզմի աստիճանական ուժգնացման պատրանք։ Գեղանկարչական հաստոցային պատկերայնությամբ մոտ քանդակային մասսաների առանձին և միասնական լուծումով էջն արծագանջում է Իսաբելյանի բազմաթիվ յուղաներկ կտավների հետ։

«Ռազմի պար» էջի պատկերային դրվագն անմիջապես հաջորդում է նախորդին։ Զիարշավի նույն տղաներն են գուսանի հետ։ Լուսաստվերային զանգվածները, որ կազմված են գուսանի, ունկնդիրների ու սրախաղաց երիտասարդների ֆիգուրներից, մարտական ակտիվ տրամադրություն են ստեղծում։ Հիմնական կերպարները դեպի առաջ հակված գուսանն է, որ

բռնցքով խփում է լարերին, և սրով սուրը դիմագրավող երիտասարդը, որ կարծես իր դիրքով պահում է ունկնդիր և սրախադացող մարդկանց հորձանքը. «...ուժեղ թափով գունդ ու կծիկ, ինչպես ըմբշամարտի մտնող ըմբիշ, թռավ մի քանի քայլ առաջ, բամբիռը նետեց մի թևին և աջ բռնցքով բամփեց լարերին:»

Այստեղ ևս բազմաֆիգուր կոմպոզիցիան ունի վեր խոյացող հաստատուն բրգածև կառուցվածք՝ անկանոն եզրագծերով: Վերընթաց սլացքի տպավորությանը նպաստում է թրերի, միզակի, աջ երկու ֆիգուրների գլուխների դիրքն ու հայացքները, շեշտված ծավալային ձևերով:

Գերխիտ ֆիգուրատիվ դասավորությունը, տիպաժների բուռն հուզականության դրսևորումները, ստեղծում են պոռթկուն հագեցած պահ: Առաջին պլանի աջ կողմի ծնրադիր ֆիգուրը գծա-ծավալային հախուռնությամբ համընդհանուր ուշադրության կենտրոնն է թե՛ պատկերի մասնակիցների և թե՛ դիտողի համար: Այսպիսի լուծման շնորհիվ, ի տարբերություն շարքի մի քանի էջերի, հեղինակը դիտողին դարձնում է ոչ միայն հանդիսատես, այլև՝ գործողության մասնակից. «Ի մա՛րտ,- գոչեց Վարածը հիացած: Բազմությունը կրկնեց,- ի մա՛րտ: Վարպետը ոգևորվեց, վեր թռավ և սկսեց ետ ու առաջ գնալ-գալ: ...սկսեց «թիվ» երգել քաջորդի Տիգրանի սխրագործությունները:

Տղաների աչքերը վառվեցին: ...կարծես իրենց աչքի առաջն է Տիգրանը կռվում»: Իրադարձության էմոցիոնալ լարվածությունը էջում ընդգծվում է լուսաստվերային կտրուկ հակադրություններով, հատկապես առավել ստվերոտ մասերում ածուխի կիրառումով, որի շնորհիվ մատիտի երանգավորումներն աչքի են ընկնում հարուստ գունա-ֆակտուրային հնարավորություններով:

Սարդկային ապրումների ու անձնական զգացմունքների սենտիմենտալ մեկնաբանման օրինակ է «Արսեն և Խորիշա» էջը, որ ըստ բովանդակության պատկերում է սիրահարների բաժանումը: Տարվելով հերոսների արտաքին նկարագրով, հայացքների ներթափանցվածությամբ, գեղեցկությամբ ու հուզականությամբ, նկարիչը չի կարողանում զերծ մնալ 50-ականների երևանյան բազմաթիվ արվեստագետների գործերում առկա տիպաժների ընդհանրությունից, գեղագիտական ընդհանուր ճաշակի կնիքից (օրինակ Խորիշան նմանեցված է նշանավոր դերասանուհի Մետաքսյային, Արսենը նկարչի դիմագծերն է հիշեցնում)։ «Փղոսկրյա ճակատին միագիծ, երկաղեղ մի հոնք կամարում էր նշածև աչքերը... Խորիշան հոնքերը աղեղի պես լարեց և երկար թերթերունքները նետի պես ուղղեց Արսենին:»

Նկարիչը Խորիշային տեղավորում է ինտերիերի խորքում գտնվող ճերմակածածկ թախտին, հենում փափուկ մեծ բարձին, տարածում մուգ վարսերը: Կնոջ կերպարի ընդգծված տիպականացումից ու հանդիսավորությունից դուրս է զգեստի բացվածքի գեղեցկությունը, կրծքամասում կտորի արտասովոր թափանցիկությունն ու թեթևությունը, մարմնականի ներթափանցված զգայականությունը: Առնականության որոշ չափազանցությամբ ընդգծված է Արսենի հայրենամկեր կերպարը՝ վեհ պարտքի զգացումով, ընտրության վճռականությամբ:

Ինտերիերն ու ընդհանուր սենտիմենտալ մթնոլորտը կենդանացնում է պլաստիկ գծերով նատյուրմորտը, որը իր գեղանկարչական փափուկ հյութեղությամբ հիշեցնում է Սեզանի գրաֆիկ կամ ջրաներկախառը նատյուրմորտները:

Դերենիկ Դեմիրճյանի «Կարդանանք» պատմավեպի իսաբեկյանական ձևավորումներն առանձնակի տեղ են գրավում 20-րդ դարի խորհրդահայ հաստոցային գրաֆիկայի զարգացման պատմության մեջ:

Վերածննդյան դարաշրջանի դասական կառուցվածքները շքեղ հանդիսավորությամբ զուգահեռվում են էքսպրեսիվ լարումով, բազմամարդ տեսարանները՝ երկֆիգուր ինտիմ-հոգեբանական էջերի լուծումներով: Շարքի ցանկացած էջ լի է հոգեբանական լարվածությամբ, դրամատիզմով, ներքին դինամիկայով: Պլաստիկայի քանդակայնությունն ու գեղանկարչական պատկերայնությունը սակավ արտահայտչական միջոցներով (մատիտ, ածուխ) արտասովոր հուզականություն է հաղորդում գծին, ձևերին ու ծավալներին, լուսաստվերային մշակումները հնչեցնում զուևատոմային երանգների զգայական թրթիռով, կարևորում տարածական միջավայրի տրամաբանական գոյությունը, ստեղծագործությունների համընդհանուր յուրահատուկ ուժը:

Ձևավորումների գեղարվեստական արժանիքներից առաջնային ու առանցքային են Գավատի, Գայրենասիրության գաղափարները, որոնք համահունչ լինելով մեծ վիպասանի գրական երկին, մարմնավորում են հայ ժողովրդի ոգու, միասնականության կենսական ուժը: