

ԽՈՐԵՆ ՏԵՐ-ՀԱՐՈՒԹՅԱՆԻ ՋԱՄԱՅԿԱՅԻ
ԳԵՂԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Քանդակագործ-նկարիչ Խորեն Տեր-Հարությանը ծնվել է 1909թ. Արևմտյան Հայաստանի Աշոտավան գյուղում: 1915թ. Հայոց Մեծ Եղեռնի ժամանակ սպանվում են նրա հայրը, ավագ եղբայրը և այլ հարազատներ: Գաղթելով Արևմտյան Հայաստանից, Խորենի մայրն իր զավակների հետ 1921թ. ժամանում են ԱՄՆ, որտեղ հաստատվում են Մասաչուսեթս նահանգի Վուստեր քաղաքում: Հետագա տարիներին երիտասարդ Տեր-Հարությանը մեկնում է Ջամայկա: Կարիքյան ավագանում գտնվող այս կղզում, հայազգի արվեստագետը ծավալում է իր բեղմնավոր ստեղծագործական գործունեությունը: Հարկ է նշել, որ Տեր-Հարությանը արվեստասեր հասարակությանը ծանոթ է որպես, միջազգային համբավ վայելող քանդակագործ: Միևյուրեք քչերին է հայտնի, որ արվեստում իր առաջին քայլերը նա արել է իբրև գեղանկարիչ: Դեռ պատանի տարիքում Տեր-Հարությանը հեղինակում է մի շարք գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքներ, որոնք իրենց առավելագույն հասունությանն են հասնում Ջամայկայում ապրած տարիներին ստեղծված նկարներում:

Ջամայկայի կենցաղն ու բնությունը մեծ ազդեցություն են թողնում Տեր-Հարությանի աշխարհայացքի ձևավորման վրա: Կրելով ամերիկյան մշակույթի ներգործությունը, նա ստեղծում է գեղանկարչական և գրաֆիկական գունեղ պատկերներ: Խորեն Տեր-Հարությանի գեղանկարչական աշխատանքներից կարելի է առանձնացնել մի շարք գործեր, որոնք աչքի են ընկնում կատարողական հմտությամբ, հասունությամբ և նկարչի անհատական ձեռագրի հստակեցմամբ: Միաժամանակ Տեր-Հարությանի այդ շրջանի ստեղծագործություններին հատուկ է լատինամերիկյան նկարչությանը բնորոշ անմիջական և պարզունակ մոտեցումը:

Տեր-Հարությանի ստեղծագործական վաղ շրջանին է պատկանում «Մանգո վաճառողները» 1933թ. կտավը: Սա բազմաֆիգուր կոմպոզիցիա է, որտեղ դրսևորվում են նկարչի հմտությունները՝ գույնի, ծավալի, պատկերվող կերպարների խառնվածքի վերարտադրման հարցում: Այն աչքի է ընկնում գունային բազմազանությամբ: Նկարը հաղորդված է Ջամայկայի տրոպիկական բնությանը բնորոշ վառ, հսկեղ գունաշարով: Պատկերի առաջին պլանը զբաղեցնում են կտավի աջ և ձախ կողմերում տեղակայված երկու կանանց և նրանց միջև պատանու կերպարները: Մի կողմում կանգնած կինը պատկերված է երեխայի հետ, որին գրկել է ձախ ձեռքով, իսկ աջ

ձեռքում ծաղիկ է: Մոր և երեխայի կերպարները աչքի են ընկնում իրենց նուրբ հոգեբանական նկարագրով: Հեղինակը մայրական քնքշությունը հակադրում է մանկական չարաճճիությանը: Մարմնեղ և հզոր կառուցվածքով կինը մայրական քնքշությամբ շրջվել է ղեպի մանուկը և հայացքն ուղղել վերջինիս: Իսկ երեխան ձեռքի ժեստով, կարծես, ետ է մղում իրեն մորից: Կնոջ քնքշանքն էլ ավելի է շեշտվում նրա ձեռքում ծաղիկի առկայությամբ: Ծաղիկի վառ վարդագույն թերթերը ընդգծվում են կնոջ լուրջ, սպիտակ շրջագգեստի ֆոնին: Կտավի աջ հատվածում պատկերված է կոմպոզիցիայի մյուս գործող անձը: Դա կնոջ կերպար է, որի գլխի դիրքը, ինչպես եգիպտական պատկերներում, դիտված է կողքից, իսկ մարմինը դիմացից և կարծես կրկնում է առաջին կնոջ դիրքը: Հայացքը ուղղված է կտավի կենտրոնական հատվածում ներկայացված կերպարներին: Կնոջ աջ ձեռքը, որը կառուցվածքով ընդգծված մեծ է և ընդհանուր առմամբ կրկնում է մյուս կերպարի ձեռքի շարժումը, պատկերին ղիսամիկա է հաղորդում: Աջ ձեռքը փոքր-ինչ հենվում է ազդրին: Այս շարժումը լրացուցիչ կանացիություն է հաղորդում կերպարին: Նա գլխավերևում, ձախ ձեռքով պահում է սափոր: Այս ժեստը ևս սլացիկություն է հաղորդում նրա կառուցվածքին: Կտավի կենտրոնական հատվածից փոքր ինչ աջ պատկերված է սևամորթ պատանի, որի հայացքը նույնպես ուղղված է ղեպի մոր և երեխայի կերպարները: Պատանու ձեռքում տեսանելի է մրգով լի թասը: Նկարի խորքում, այս չորս առաջնային կերպարների տեսում, ևս մեկ կին է պատկերված, որը թեն գործողությամբ չի արնչվում առջևի պլանի հետ, բայց առնչվում է ընդհանուր պատկերին իր գունային ու ծավալային լուծումներով, ինչպես նաև տարածականություն ու կառուցվածքային ավարտվածություն հաղորդում կոմպոզիցիային: Նրանից ավելի հեռու պատկերված է տնակ, իսկ ավելի հեռվում ջրվեժ, որը շեշտում է նկարի հորինվածքի կենտրոնը: Կոմպոզիցիայում ընդգծվում է շրջանաձև կառուցվածքը, որի առանցքում դասավորված են կերպարներն ու միջավայրի մանրամասները: Այն հատկապես արտահայտվում է կոմպոզիցիան եզերող բուսականությամբ: Ձախից դա թփեր են, իսկ աջից՝ կորացող ծառի բույսեր, որոնք որոշակի ռիթմ են հաղորդում պատկերին: Եվ ոչ միայն սրանք, այլ նաև առկա մյուս մանրամասները կտավին հաղորդում են դիսամիկա և ամբողջացնում պատկերը: Նկարի գունաշարը հաղորդված է սպիտակի, շագանակագույնի, կանաչի, կարմրի, կապույտի և դեղինի հակադրությունների հարաբերությամբ: Ամեն ինչ կարծես անընդհատ պտույտի մեջ է գտնվում:

Ընդհանուր միջավայրը, որում գտնվում են յուրոր գործող անձինք, տիպիկ արևադարձային է:

Ինչպես արդեն նշել ենք, լատինամերիկյան մշակույթը դեպի իրեն է ձգում տարբեր աշխարհամասերի բազմաթիվ արվեստագետների: Այդ բաղադրությունները հրապուրված արվեստագետներից է Պոլ Գոգենը: Իր ստեղծագործական ոգեշնչումը նա գտնում է Կենտրոնական Ամերիկայի մեկ այլ կղզում՝ Թաիթիում: Ի տարբերություն Տեր-Հարությանի, Գոգենը այստեղ իր գործունեությունը ծավալել է արդեն հասուն տարիքում և որոշակի փուլերով: Ինչպես և Տեր-Հարությանը, Գոգենը ստեղծել է պատկերների մի ամբողջ շարք, որտեղ արտացոլված է կղզու բնակիչների առօրյան, կենցաղը, ինչպես նաև Թաիթիի բնությունը: Չնայած Գոգենի և Տեր-Հարությանի ստեղծագործական գործունեության միջև առկա ժամանակագրական որոշակի տարբերությանը, կարելի է ասել, որ լատինական Ամերիկայի այս երկու կղզիները տարիներ շարունակ պահպանել են իրենց առանձնահատկությունները, այդ պատճառով էլ երկու հեղինակների ստեղծագործությունների միջև հաճախ կարելի է անցկացնել որոշակի զուգահեռներ: Մասնավորապես խոսելով «Մանգո վաճառողները» կտավի մասին, պետք է նշենք, որ նկարում առկա նմանատիպ կերպարներ Գոգենի մոտ հաճախ ենք հանդիպում: «Կանայք ծովափին» (Մայրություն) 1899թ. կտավում, ինչպես և Տեր-Հարությանի մոտ, ցուցադրված են մարմնեղ կանանց կերպարներ: Նույնը կարելի է նկատել «Մանգո վաճառողները» կտավում, ուր նույնպես կանանցից մեկի գրկում մանուկ է: Սակայն ի տարբերություն Տեր-Հարությանի կերպարի, Գոգենի երկում մանուկը չափազանց խաղաղ է և սնվում է մայրական կաթով: Երկու հեղինակների մոտ էլ կանայք պատկերված են գունեղ զգեստներով: Միջավայրը, որում գտնվում են Տեր Հարությանի կերպարները անհամեմատ առատ է բուսականությամբ: Գոգենի մոտ էտին հատվածը լրացվում է լույսի և առատ ստվերների առկայությամբ, ստեղծելով սաղարթախիտ բնության առկայության տպավորություն: Երկու հեղինակների մոտ էլ առկա է ջրի մոտիվը: Սակայն եթե Գոգենի մոտ այն ավելի վերացարկված է, ձուլվում է ընդհանուր ֆոնին և ընթերցվում է հիմնականում հեծվում կանգնած ձկնորսների ներկայությամբ, ապա Տեր-Հարությանի մոտ այն առավել ցայտուն է:

Ջրվեժի մոտիվը առկա է Տեր-Հարությանի նույն ժամանակահատվածի մեկ այլ «Երեք ֆիգուր» կոմպոզիցիայում: Այստեղ կերպարանքների դիրքն առավել ստատիկ է: Ինչպես և նախորդ ստեղծագործության մեջ, այստեղ ևս վերջիններս պատկերված են կողք կողքի, բայց երեքն էլ նստած դիրքում են: «Երեք ֆիգուրը» «Մանգո վաճառողները» կտավին մոտ է ինչպես կոմպոզիցիոն, այնպես էլ գույնային լուծումներով: Այստեղ ևս կերպարները ներկայացվում են վառ, գունեղ հագուստներով:

Տեր-Հարությանի, նույն շրջանին պատկանող, մեկ այլ նշանավոր գործ է 1940թ. ստեղծած «Զամայկայի կանայք» (Աֆրիկյան կոտոք) կտավը: Այս աշխատանքն իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով ավելի պարզ է քան Տեր-Հարությանի նախկինում ստեղծած «Մանգո վաճառողները» նկարը: Գլխավոր անձինք նույնպես երեք կանայք են: Նրանք դեպի իրենց են ուղղում դիտողի ողջ ուշադրությունը, բայց գտնվում են ետին հատվածում՝ կտավի խորքում: Վերջիններս կարծես հայտնվում են պատուհանից այն կողմ, և տպավորություն է ստեղծվում թե դիտողը նա, պատուհանի այս կողմից, մասնակից է կտավում տեղի ունեցող գործողություններին: Կտավի առջևի ստորին հատվածում պատկերված են արևադարձային մրգեր, որոնք անկանոն բաշխված են սեղանի ողջ հարթությամբ: Վերջինիս ձախ վերին հատվածում դրված է կոտոքի արձանիկ՝ տոտեմ³: Կանանց կերպարներին բաժին է ընկնում կտավի, համեմատաբար, վերին աջակողմյան հատվածը, որտեղ հեղինակը խմբավորել է վերջիններին: Առջևում կանգնած կինը, սպիտակ զգեստով և գլխարկով է: Նրա հայացքը ուղղված է դեպի աջ, այն փոքր-ինչ մտահոգ է: Մի ձեռքով գլխավերևում պահում է մրգերով լի թաս, իսկ մյուսով բռնել է եգիպտացորենի պտուղ⁴: Մախի պտուղը իբրև ստեղծագործական մոտիվ բազմիցս հայտնվել է տարբեր ստեղծագործություններում: Ացտեկների մշակույթում (1325-1521թթ.) բացառիկ է պտղաբերության աստվածուհի Կոատլիկուեյի արձանը: Այն իրենից ներկայացնում է մի բարդ հորինվածք և իր մեջ ներառում է մի շարք այլ խորհրդանշական տարրեր՝ կակաոյի պտուղներ, մարդկային ձեռքերի ավեր, մարդկային գանգ, հովազի երախ և թաթեր: Այս մանրամասներից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է այն ուժը, որի վրա իշխում է աստվածուհին:

Ամենայն հավանականությամբ պատահական չէ տոտեմի և եգիպտացորենի առկայությունը Տեր-Հարությանի վերոհիշյալ ստեղծագործությունում: Տեր-Հարությանի նկարի մյուս կինը պատկերված է կիսադեմով: Նրա հայացքը ուղղված է առաջ և չի կապվում գործող անձանցից և ոչ մեկին: Նրա ձեռքում մի բան է: Տեր-Հարությանն այստեղ ստեղծել է կերպարների խումբ, որոնցից յուրաքանչյուրն տարված է սեփական ներաշխարհը զբաղեցնող մտքերով: Նրանք տարբեր են, իսկ հայացքները ցրված են ամբողջ կտավով մեկ և միմյանց հետ չեն խաչվում: Այս նկարում Տեր-Հարությանը հրաժարվում է ետնի պլանում մանրամասների պատկերումից: Այդպես ամբողջ միջավայրը պատված է բուսականությամբ, ժայռերով և այլն: Պատկերային այս սահմանափակումը «Զամայկայի կանայք» կտավին հաղորդում է պարզություն և մոնումենտալություն:

Կտավը լուծված է կարմրի, դեղինի, սպիտակի, օբրայի, երկնագույնի և վարդագույնի հարաբերությամբ: Գույները բաշխված են այնպես, որ

չնայած բազմագունությանը, կտավը դիտվում է ամբողջական: Հորիզոնական և ուղղաձիգ կտրուկ գծերը մեղմվում են պատկերում առկա որոշ մանրամասների կլորավուն ծավալներով:

«Ջամայկայի կանայք» կտավում պատկերված կուռքի արձանիկը հանդիպում է Տեր-Հարությանի մեկ այլ՝ «Նատյուրմորտ կուռքով» 1943թ. նկարում: Այն իր ոճով և գունային լուծումներով մոտ է «Ջամայկայի կանայք» կոմպոզիցիայում ներկայացվող նատյուրմորտին: Միայն թե ի տարբերություն «Ջամայկայի կանայք» կտավի, այստեղ կանացի կերպարների փոխարեն, նկարի աջ վերին հատվածում, հայտնվում են պտուղներով ծանրաբեռնված մրգատու ծառի ճյուղեր:

Կենցաղային մոտիվներով պատկերներ բազմիցս են հանդիպում հատկապես Կենտրոնական և Հարավային Ամերիկայի երկրների արվեստում: Կենցաղանկարչությունը, իրենց առօրյա կենցաղային հոգսերով զբաղված մարդկանց պատկերումը, հատկապես այս տարածաշրջանում, մեծ տարածում ուներ սկսած հետգաղութատիրական շրջանից:

Հասարակ մարդու՝ գյուղացու, հողագործի կերպարի կարևորման արվանդույթը հատկապես զարգացում ապրեց 20-րդ դարի առաջին հատվածում՝ Մեքսիկայի 1910-17թթ. հեղափոխությունից հետո: Այն իր մեծ ազդեցությունը թողեց ողջ լատինամերիկյան արվեստի վրա⁵: Այդ փոփոխություններից չէր կարող զերծ մնալ նաև Ջամայկայի արվեստը, որտեղ հանդես էին գալիս տեղացի և այլազգի նկարիչներ:

Խորեն Տեր-Հարությանը սակայն, մինչև վերջ գերծ է մնում քաղաքականացված մոտիվներից, իր արվեստի առանցքում ունենալով հասարակ գյուղացու պատկերը առօրյա կենցաղային միջավայրում: Մինչդեռ, հատկապես մեքսիկացի վարպետներ Ռիվերան, Օրոսկոն, Սիթեյրոսը և այլ նկարիչներ, պատկերի գործող անձ ընտրելով գյուղացուն, հողագործին, նրանց դարձրին, հիմնականում քաղաքական պայքարի կիզակետում գտնվող հերոսներ: Տեր-Հարությանն իր ստեղծագործությունների հերոս է դարձնում ոչ միայն Ջամայկայի բնիկներին, այլև իր հարազատներին: Ջամայկայում նա ստեղծում է մի շարք դիմանկարներ, որոնք աչքի են ընկնում ձևերի պարզությամբ, պրիմիտիվիստական անմիջականությամբ: Այդպիսի դիմանկարներից է Տեր-Հարությանի առաջին կնոջ՝ «Հերմինեյի դիմանկարը»⁶: Հերմինեյի հետ նա ծանոթանում է Լոնդոնում: 1939թ. մայիսի 13-ին տեղի է ունենում Տեր-Հարությանի և Հերմինե Հովհաննիսյանի ամուսնությունը: Նա դառնում Տեր-Հարությանի ուղեկիցը նաև Ջամայկայում⁶: Նրանք միասին բնակվում են Ջամայկայում:

«Հերմինեյի դիմանկարը» կտավում կինը պատկերված է սեղանի առջև նստած: Հայացքն ուղղված է դեպի դիտողը. փոքր ինչ թախիծ է

նկատվում: Սա հասուն կնոջ դիմանկար է: Հերմինեյի հայացքում առկա է մանկական պարզություն: Կերպարին առանձնահատուկ կանացիություն է հաղորդում ձեռքերի ծեստը: Աջ ձեռքը դրված է սեղանին, իսկ ձախը՝ ազդրի վրա է: Սեղանի վրա դրված է բացված գիրք: Նկարը լուծված է նուրբ եթերային գունաշարով: Այստեղ գերիշխողը երկնագույնի երանգն է, որը հակադրվում է Հերմինեյի սև հագուստի և նկարի ամբողջ ետին պլանը զբաղեցնող, կարմիր և սև նախշերով զարդարված գորգին: Կնոջ զգեստը ևս զարդարված է բազմագույն և բազմաձև նախշերով, որոնց շնորհիվ նրա հագուստը դիտվում է թեթև և կենդանի:

Հերմինեյի դիմանկարներից առանձնանում է ևս մեկը՝: Այստեղ ի տարբերություն նախորդի, արվեստագետի կինը պատկերված է բնության գրկում: Այս նկարը ավելի մեկամաղձոտ է և համակված է պոետիկ շնչով: Ստեղծագործությունն իր կառուցվածքով զգալիորեն պարզ է նախորդի համեմատ: Տեր-Հարությանն այստեղ սահմանափակվում է կնոջը միեւն գոտկատեղը պատկերելով: Կնոջ մարմինը փոքր-ինչ թեքված է. գլուխը կրկնում է մարմնի շարժումը: Հայացքը ուղղված է դեպի աջ: Կերպարին շարժում է հաղորդում նաև ձեռքի ծեստը: Նրա ձեռքում ծաղկեփունջ է:

Հայացքի, ձեռքի և մարմնի դեպի աջ ուղղվածությունը, նկարի կոմպոզիցիոն առանցք են ստեղծում կտավի ձախ հատվածում: Ծաղիկների վարդագույն մանր թերթերը առանձնանում են Հերմինեյի սպիտակ շապիկի վրա: Այս աշխատանքում կնոջ հայացքը շատ թախմոտ է: Հայացքում առկա է նաև որոշակի անհանգստություն: Պատկերի ներդաշնակությունը պահպանվում է նրա ետևում տարածված բնության առկայությամբ՝ մասամբ ծառերով պատված իրար հաջորդող բլուրների շարքով:

Խոսելով Տեր-Հարությանի գեղանկարչական աշխատանքների մասին, հարկ է հատկապես առանձնացնել նրա 1940թ. «Ինքնադիմանկարը»:

Վերջինս առանձնահատուկ տեղ է գրավում Տեր-Հարությանի ստեղծագործությունների շարքում, քանի որ ցայտուն կերպով հաղորդում է հայ արվեստագետի հոգեբանական նկարագիրը: Ոճային և գունային լուծումներով այն մոտ է նախորդ «Հերմինեյի դիմանկարը» աշխատանքին: Տեր-Հարությանն այստեղ երեսուն տարեկան է: Սակայն մեր առաջ ոչ թե երեսնամյա երիտասարդ է, այլ առավել հասուն, տեղ-տեղ կնճիռներով պատված տղամարդ: Նրա հայացքը մտահոգ է: Դա հատկապես արտահայտվում է սևեռուն և թախիծ արտահայտող խոշոր աչքերում: Տեր Հարությանի դիմագծերը աչքի են ընկնում մանրամասների սրվածությամբ: Արտահայտիչ են նաև գանգուր, սև մազերը: Վերջիններիս գույնը շեշտված է միջավայրի մեղմ, պաստելային երանգների շնորհիվ:

Տեր-Հարությանն իրեն պատկերում է աշխատանքի պահին: Նրա մի ձեռքում վրձինն է, իսկ մյուսում՝ ներկապնակը և վրձինների խուրձը: Ետևում ներկայացված նախշագարդ վարագույրը հակադրվում է արվեստագետի վերնաշապիկի միագույն մակերեսին:

Դիմանկարի ժանրում, Տեր-Հարությանին բնորոշ առավել պաստելային երանգները առկա են նաև ինքնադիմանկարում:

Ինքնադիմանկարի մոտիվը հանդիպում ենք բազմաթիվ հայազգի և այլազգի հեղինակների մոտ: Շատ են նաև հատկապես արվեստագետներին՝ ներկապնակն ու վրձինը բռնած աշխատելու պահին ցուցադրող ինքնադիմանկարները: Դրանք տարբեր ժամանակաշրջանների արվեստագետներ են, ովքեր հոգեվիճակի արտահայտման լավագույն միջոց են տեսնում մասնավորապես ինքնադիմանկարին դիմելը: Այդպիսի աշխատանքներից կարելի է ստանձնացնել Պոլ Գոգենի 1891թ. «Ինքնադիմանկարը» ինչպես նաև Մ. Սարյանի, Տեր-Հարությանի ստեղծագործությանը թվականով ավելի մոտ, 1942թ. «Ինքնադիմանկարը»: Ի տարբերություն նշված երկու ստեղծագործությունների, Տեր-Հարությանի ինքնադիմանկարը գունային լուծումներում առավել մեղմ է: Եվ եթե Սարյանի ինքնադիմանկարում առկա է, հատկապես ձեռքի էքսպրեսիվ շարժում, ապա Տեր-Հարությանն իրեն պատկերում է ավելի ստատիկ դիրքով: Իսկ ահա մյուս՝ Գոգենի ինքնադիմանկարում հայացքը փոքր ինչ շեղված է դիտողից, իսկ Տեր-Հարությանի, ինչպես և Սարյանի ինքնադիմանկարներում հայացքները խիստ են և սևեռուն:

Դիմանկարների շարքում հատուկ ուշադրության է արժանի սևամորթ տղամարդուն և կնոջը ներկայացնող 1941թ. «Զամայկայի սիրահարները» կտավը: Կտավում ուշագրավը կերպարների դիրքն է: Տղամարդը ցույց է տրված դիմահայաց, իսկ կինը պատկերված է մեջքով, երեսը շրջած դեպի դիտողը: Այդպիսով երկու կերպարների մարմինների դիրքերը միմյանց են հակադրված: Սակայն երկուսի հայացքն էլ ուղղված է դեպի դիտողը: Դրանցում առկա է Ֆայումյան դիմանկարին բնորոշ հայացքի խորաթափանց արտահայտություն: Ինչպես Ֆայումյան դիմանկարներում, այստեղ նա, գլխի, կարծես կտրուկ, պտույտի հետ մեկտեղ, կերպարները նայում են դիտողին, ասես վերջինիս հետ գտնվելով լուր երկխոսության մեջ:

«Զամայկայի սիրահարները» կտավը լուծված է Տեր-Հարությանի այս շրջանին բնորոշ կապտականաչավուն մեղմ գուններանգներով: Ընդհանուր միագույն քսված մեծ հարթություններին հակադիր է միայն կնոջ ծաղկազարդ սպիտակ զգեստը: Գունային նման լուծում առկա է Տեր-Հարությանի մեկ այլ՝ «Թղթախաղ» կտավում: «Թղթախաղ» կոմպոզիցիան դրվագ է Զամայկայի բնակիչների առօրյայից: Այն պատկերում է թղթախաղով տար-

ված երկու սևամորթ երիտասարդների: Առաջին պլանի երիտասարդը կարծես մեկ ակնթարթ կտրվել է խաղից և, հավանաբար, մոտալուտ հաղթանակի գիտակցմամբ, ակթաթույց հրձվանքով ցուցադրում է իր խաղաթղթերը: Խաղաթղթերի պարունակությամբ գոհացող նրա հայացքը հակադրվում է խաղընկերոջ դեմքի առավել զուսպ արտահայտությանը: Վերջինս նայում է սեղանին դրված խաղաթղթերին: Սեղանը, որի շուրջ կենտրոնանում է գործողությունը, զբաղեցնում է կտավի ստորին ձախ հատվածը և պատկերված է որոշակի անկյան տակ: Ընդգծված է սեղանի հեռանկարը, որը լրացուցիչ խորություն է հաղորդում պատկերին: Սեղանի անկյունում խաղաթղթերի տուփն է: Կտավի խորքում մարդու և ձիու պատկերով նկար է: «Թղթախաղ» կտավը լուծված է կանաչ, կապույտ և վարդագույն երանգների նուրբ հարաբերությամբ: Ընդհանուր առմամբ Տեր-Հարությանի գեղանկարներին բնորոշ է կանաչ-կապտավուն կոլորիտը: Գունային այս հաղորդումը թափանցիկ օդի տպավորություն է տալիս Տեր-Հարությանի նկարներին: Գունային ամբողջականությունը չի խախտվում անգամ գույների առատությամբ: Առավել առանձնանում է առաջին պլանի երիտասարդի բաց մանուշակագույն վերնաշապիկը: Մյուս կերպարի երկնագույն վերնաշապիկ փոքր ինչ ձուլվում է փիրուզագույն ֆոնին:

Կտավի կոլորիտային ամբողջականությունը խախտում են կտավի կենտրոնական հատվածը զբաղեցնող խաղաթղթերը, որոնց շրջերեսը կարմիր գույնի է, իսկ երեսը սպիտակ Գունային այս հակադրությունը դեպի իրեն է կենտրոնացնում դիտողի հայացքը:

Առհասարակ կերպարվեստում թղթախաղի թեման բազմիցս է հանդիպում: Այս իմաստով հիշարժան է Սեզանի արվեստը: Օրսեյի թանգարանում գտնվող իր «Թղթախաղ խաղացողները» (1890-1892թթ.) կտավում նա առաջնահերթությունը տալիս է գունային և ծավալային խնդիրներին: Տեր-Հարությանի դեպքում առաջնային է կերպարների հոգեվիճակի հաղորդումը: Սեզանյան «մասնատված» ծավալների համեմատ Տեր-Հարությանի նկարում առկա են առավել րևոյալանքացված, առանձին կուբիստական տարրերով, ծավալները: Այսպիսով Սեզանի և Տեր-Հարությանի աշխատանքները միմյանց կապվում են ոչ այնքան պատկերման ձևով, որքան առավելապես թեմայով:

Այդուհանդերձ, ինչպես նշեցինք, կուբիստական ծավալների առկայությունը Տեր-Հարությանի նկարներում նշմարելի է: Դա հատկապես ակնհայտ է 1933թ. «Աղոթք» կտավում: Այստեղ պատկերված են չորս աղոթող կանայք: Կտավի ողջ մակերեսին տեղաբաշխելով վերջիններիս, Տեր-Հարությանը ստանում է չափազանց դինամիկ պատկեր: Կանանց կերպարներն ընդհանուր առմամբ արդեն ակնհայտորեն նշմարվում են քանդակային

ծավալներ: Պատկերված կանայք տարբերվում են միմյանցից իրենց դիրքով, չափերով, շարժումներով: Սակայն նրանց միավորում է մեկ ընդհանուր հոգեվիճակ, քանի որ նրանք ինքնամոռաց տարված են իրենց աղոթքով:

Ի տարբերություն Տեր-Հարությանի այլ գեղանկարչական աշխատանքների, «Աղոթքի» գունաշարը գույս է: Հեղինակի ուշադրությունը հիմնականում կենտրոնանում է կերպարների հոգեբանական ապրումների հաղորդմանը: Հատկապես արտահայտիչ է ձեռքերը վեր պարզած կնոջ կերպարը, որը դառնում է 1942թ. ստեղծած «Տառապող մարդկությունը» քանդակի կերպարի նախաօրինակը:

Ջամայկայում հայ արվեստագետի կտավների շարքում կոմպոզիցիոն աշխատանքներից բացի հիշատակության են արժանի նաև նրա այստեղ վրձնած բնանկարները: Ուշագրավ է, որ առհասարակ բնանկարի ժանրը Տեր-Հարությանի արվեստում մեծ տեղ է գրավում: Բնանկարների ստեղծմանը թեքսն նպաստում է այն հանգամանքը, որ արվեստագետը, դեռևս ԱՄՆ-ում, պատանեկան տարիքում ստեղծագործական թեմաների փնտրումների նպատակով, ձեռնարկում է նավով ճանապարհորդություն Բոստոնից Պրովինսթաուն՝ Քեյփ Քոդի բարձրունքը: Այս շրջանից մեզ է հասել Տեր-Հարությանի ամենից վաղ թվագրվող գեղանկարներից մեկը՝ «Քեյփ Քոդի տեսարան» խորագրված 1924թ. Փոքրածավալ կտավը:

Սա, իմպրեսիոնիստական նուրբ գուներանգներով և լուսավոր մանր վրձնահարվածներով լուծված բնանկար է: Ի տարբերություն ավելի ուշ շրջանի բնապատկերների, այստեղ Տեր-Հարությանը կիրառում է ընդգծված հեռանկար: Առաջին հատվածում դիտողին է ներկայանում ժայռոտ մի հարթություն, որին հետևում է թփերով զբաղեցված խոտածածկ տարածք: Նկարի ձախ հատվածում երևացող ծառից բացի երևան է գալիս Քեյփ Քոդի շինություններով առատ համայնապատկերը, որը տարածվում է հեռվում:

Ուրբանիստական շինությունների համատեղումը բնության հետ առկա է տարբեր հեղինակների մոտ: Կարելի է հիշել Սեզանի, Լույսյաչես վաղ շրջանի, աշխատանքներից մեկը՝ «Գործարանները Սեզլ լեռան մոտակայքում» (անհատական հավաքածու) կոչվող 1869թ. կտավը: Ինչպես և Տեր-Հարությանի «Քեյփ Քոդի տեսարան» կտավում, Սեզանի մոտ առկա է որոշակի շերտավորում: Վերջինիս պատկերում Առջևի հատվածում ծառեր են նկարված, այնուհետ շինություններ, իսկ հեռվում լեռներ: Սակայն երկու ստեղծագործությունները տարբեր են առաջին հերթին ընտրված դիտակետով: Եթե Տեր-Հարությանի դեպքում դիտակետը ցածրից է, ապա Սեզանի ընտրած դիրքը առավել բարձր է: Նա կարծես վերևից է դիտում տեսարանը: Ի տարբերություն Սեզանի, որի աշխատանքը լուծված է առավել տաք գուներանգներով, որտեղ գերակշռում են օքրայի երանգները, շագանակա-

գույնը, դարչնագույնը, Տեր- Հարությանի մոտ առկա են սառը գուներանգներ: Ըստ որի գերիշխում են երկնագույնի, մանուշակագույնի, մոխրագույնի և կանաչի նուրբ, եթերային երանգները:

Առավել հարթային է, ավելի ուշ շրջանում, արդեն Ջամայկայում հայ արվեստագետի ստեղծած «Ջամայկայի լեռները» բնանկարը: Դեռևս Ջամայկա ժամանման սկզբնական շրջանում, Տեր-Հարությանը հմայվելով կղզու արևադարձային բնությամբ, հեղինակում է մի շարք բնանկարներ:

«Ջամայկայի լեռները» նկարում, նրա տեսադաշտում է հայտնվում կղզու լեռնային զանգվածներից մեկը: Առջևի հատվածում, կտավի ստորին մասում, խոտածածկ մակերեսից հետո, հեռվում պատկերված է սաղարթախիտ անտառ: Դրանից ավելի վերև, իրար հաջորդելով, դեպի երկինք են խղյանում Ջամայկայի լեռները: Նկարը եզրափակվում է երկկնքում ներկայացված ամպերի իրար հաջորդող շարքով:

Անհրաժեշտ է նշել, որ լատինամերիկյան բնության լանդշաֆտային բազմազանությունը Ինչպես և Տեր-Հարությանի կտավից շատ ավելի առաջ հանդիպում է Գոգենի «Լեռան ստորոտում» (Fatata te moua) անվանումը կրող 1892թ. աշխատանքում: Ինչպես և Տեր- Հարությանը, Գոգենը պատկերում է իրար հաջորդող դաշտավայրի, ծառերի և լեռների շերտեր: Սակայն Գոգենի աշխատանքում լեռնային զանգվածը զբաղեցնում է կտավի ամբողջ վերին հատվածը: Գոգենը հրաժարվում է երկնքի պատկերումից, որի հետևանքով նկարի վերին հատվածում ստուգծում է որոշակի ճնշվածություն: Ի տարբերություն վերջինիս, Տեր-Հարությանն իր կտավում մեծ տեղ է հատկացնում երկնքին, լրացուցիչ տարածք ապահովելով նկարում պատկերված բոլոր բաղադրիչ տարրերի առավել շեշտված ներկայացման համար: Բացի այդ, դրանով նա օգային շունչ և թեթևություն է հաղորդում պատկերին: Երկու հեղինակների աշխատանքներում առկա են վառ, հնչեղ գունային լուծումներ: Միևնույն ժամանակ, բնականաբար, վերջիններիս միջև ակներև է գունաշարի տարբերությունը: Եթե Գոգենի կտավը հաղորդված է առավել տաք երանգներով, և որոշ հատվածներում աշնանային բնանկարի տպավորություն է թողնում, ապա Տեր-Հարությանի նկարը օժտված է առավել սառը երանգներով և գերիշխողը կանաչն է՝ իր բազմաթիվ տեսակներով: Հարկ է նշել նաև, որ Գոգենի ստեղծագործությունը առավել դեկորատիվ հարթային է, որտեղ առարկաները պատկերված են լոկալ, ֆովիստական մեծ վրձնահարվածներով: Մինչդեռ Տեր- Հարությանի երկում դեռ պահպանվում է իմպրեսիոնիստական մոտեցումը: Նրա մոտ ակներև են մանրամասների նուրբ մշակումները, պլանային տարանջատումները և վրձնահարվածի բազմազանությունը:

Գոգենն իր աշխատանքում առատորեն կիրառում է ստվերների խաղը⁶։ Տեր-Հարությանը ստվերների հարցում առավել զուսպ է։ Ինչպես և իր մյուս աշխատանքներում, վերջինիս մոտ թանձր ստվերը հազվադեպ է հակադրվում լույսին։

Արևադարձային բնության մի փոքր կտոր է ներկայացնում նաև «Լոտոս» նկարը, որտեղ ընդարձակ լեռների և դաշտերի փոխաբեն, Տեր-Հարությանը պատկերում է արևադարձային թփերից և ծաղիկներից բաղկացած գունեղ կոմպոզիցիա, ուր բազմատեսակ բուսականությամբ առատ այս պատկերում առանձնանում է լոտոսի ծաղիկը⁷։ Տեր-Հարությանը այն ցուցադրում է կտավի կենտրոնական հատվածում։ Լոտոսն առանձնանում է ոչ միայն իր ծավալներով, այլև գունային ակտիվությամբ։ Կտավում պատկերված թփերն այնպես են կառուցված, որ հեղինակը, վերջիններիս վրայով հաջորդաբար սահեցնելով դիտողի հայացքը, ի վերջո այն կենտրոնացնում է, ամբողջովին սպիտակ և միայն կենտրոնում փոքր-ինչ դեղնավուն ծաղկի վրա։ Նկարում առկա դեղնականաչավուն, կապտավուն և տեղ-տեղ կարմրավուն երանգները հակադրվում են լոտոսի սուր ծավալներով սպիտակ թերթերին։

Ի թիվս այլ հեղինակների, լոտոսի մոտիվը հանդիպում է նաև Մարտիրոս Սարյանի արվեստում։ Այս իմաստով հիշարժան է, որ 1911թ. նրա ստեղծագործությունում տեսնում ենք առավել ընդհանրացված ծավալներ։ Եթե Սարյանի նկարում խիստ ընդհանրացված և դեկորատիվ լոտոսը առաջին հատվածում է, գրադեցնելով կտավի մեծ մասը, ապա Տեր-Հարությանի մոտ լոտոսը առավել ծավալային է, մանրամասն մշակված և գտնվում է պատկերի խորքում։ Սակայն դա չի խոչնդոտում, որ Տեր-Հարությանի կտավում լոտոսին վերապահվի զլխավոր դերակատարությունը։ Տեր-Հարությանը, չնայած պատկերի դեկորատիվ բնույթին, չի հրաժարվում միջավայրի մանրամասներից և մանրակրկիտ ներկայացնում է զրեթե յուրաքանչյուր թուփ, տերև՝ իրեն բնորոշ կառուցվածքով։ Չի կարելի չնկատել, որ պարզ և անմիջական այս մոտեցումը բնորոշ է հատկապես լատինամերիկյան նկարչությանը։ Այն իր ազդեցությունն է տարածում նաև Եվրոպական կերպարվեստում։ Այս մոտեցումը առկա է Եվրոպական պրիմիտիվիզմի ներկայացուցիչներից մեկի՝ Անրի Ռուսսոյի արվեստում։ Ինչպես և Տեր-Հարությանի նկարում, Ռուսսոն նույնպես մշակում է զրեթե յուրաքանչյուր մանրամասն։ Մոտեցման այս ձևը ակնառու է հատկապես բուսականությամբ առատ բնապատկերներում։

Տեր-Հարությանը զեղանկարչության ասպարեզում գտնվելով լատինամերիկյան կյանքի, մթնոլորտի, մշակույթի ազդեցության ներքո, երբեք չի հրաժարվում այդ ազդեցությունից։ Փոխաբենը ևս ներմուծում է տարրեր,

որոնք տարբերակում են հայ արվեստագետի ստեղծագործությունները: Տեր-Հարությանը այն արվեստագետներից է, ով, չնայած իր կտավներում առկա գունաշարի և արտաքին ձևերի բազմազանությանը, առաջնային տեղ է հատկացնում պատկերվող կերպարների հոգեբանական նկարագրին: Անգամ երբեմն հանդիպող ակնհայտ ձևախախտումները չեն նվազեցնում վերջինիս նշանակությունը: Ընդհակառակը ձևերի աղճատումը նպաստում է կերպարի հոգեկան ապրումների առավել ցայտուն արտահայտմանը: Տեր-Հարությանը վարպետորեն վեր է հանում իր հերոսների հոգեվիճակը, նրանց ապրումները: Նրա գեղանկարչությունը վերաբերում է ստեղծագործական կյանքի որոշակի ժամանակահատվածին: Այն ընդհատվում է 20-րդ դարի քառասնական թթ. կեսերին, երբ Տեր-Հարությանի հայացքն ուղղվում է հիմնականում դեպի քանդակագործությունը:

¹ Տե՛ս М.Бессонова, Искусство Поля Гогена. Москва, 1989, стр.140-149, 218-229

² Թերևս արժե նշել, որ Գոգենի մոտ, որպես թաիթյան շրջանի մեկնարկ նշվում է 1891թ., իսկ Տեր-Հարությանը Ջամայկա է այցելում 1930թ.:

³ Տոտեմ բառը սկիզբ է առել հնդկացիական ամենախոշոր ցեղախմբերից մեկի՝ Ալգոնկինների շրջանում: Տոտեմ էին կոչում տիրակալ-ոգուս:

⁴ Ըստ հնդկացիական ավանդույթի, հնդկացիները, հատկապես միջին և հարավ արևելյան շրջանի, եգիպտացորենին (մախսին) վերաբերվում էին պաշտամունքային հավատամքով: Ննդկացիների դիցաբանության մեջ այն համարվում էր աստվածների պարզև: Շատ ցեղախմբերի ծիսական արարողությունների ժամանակ եգիպտացորենի պտուղը խորհրդանշում էր կյանքի սկզբնաղբյուրի՝ մոր կերպարը: Ըստ տեղական ավանդույթի նաև մախսի միջոցով են ստեղծվել առաջին չորս մարդը: Եգիպտացորենի պատկերումը բնորոշ էր դեռևս ետզադուրափրական ժամանակաշրջանին: Այն կարևորագույն նշանակություն է ունեցել ամերիկայի բնիկների կյանքում: Եգիպտացորենը դարձել է վերջիններիս մշակույթի կարևոր բաղկացուցիչ մասը:

⁵ Տե՛ս В.М. Полевой. Искусство Стран Латинской Америки. Москва, 1967, стр.116.

⁶ Միլյուրեաիայերի հետ մշակութային կապերի կոմիտեի նախքին աշխատակից Ռուբեն Ավետիսյանը հաղորդելով մեզ Տեր-Հարությանի հիշողությունները շերմինելի մասին նշում է:

«Շերմինեն հայրենասեր կին էր: Նա մեծ ցանկություն ուներ, որպեսզի Խորեն Տեր-Հարությանի ստեղծագործությունները ժառանգվեին Հայաստանին»:

Մյստեղ և հետագայում աստղանիշը մատնանշում է այն, որ տվյալ պատկերի կատարման թվականը հայտնի չէ:

⁷ Տե՛ս Л. АКИМОВА, ПОРТРЕТЫ ИЗ ФАЮМА. <http://nauka.relis.ru/>

⁸ Տե՛ս М.Бессонова. Искусство Поля Гогена. Москва, 1989, с.176.

⁹ Նշում ենք հիմնականում, քանի որ նա չի հրաժարվում գրաֆիկայից, ինչը ուղեկցում է Տեր-Հարությանին ստեղծագործական գործունեության ողջ ընթացքում: