

ՀԱՅՈՑ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԿԱԼԵՆՑԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայոց ցեղասպանությունը սփյուռքահայության ձևավորման հիմնական պատճառներից է: Արդյունքում աշխարհով մեկ տարածված հայերը ստեղծեցին յուրօրինակ մշակութային օջախներ՝ իրենց հատուկ միջավայրով: Այդ միջավայրում 20-րդ դարի ընթացքում ի հայտ եկավ հայ արվեստագետների մի խումբ, որի ներկայացուցիչներն ուղղակիորեն իրենց հոգու մեջ կրում էին Եղեռնի կնիքը, ինչը բացահայտ կամ թաքնված՝ արտացոլվում էր նրանց ստեղծագործություններում: Այդ կնիքն իր մեջ կրող արվեստագետների թվին է պատկանում Հարություն Կալենցը, ում թողած գեղարվեստական ժառանգությունը 20-րդ դարի հայ կերպարվեսի կարևոր սյուներից մեկն է:

Ծնվելով Կիլիկիայի Կյուրին գյուղաքաղաքում 1910 թվականին՝ Կալենցին փնտրված չէր անհոգ մանկություն ունենալ, չնայած դրա համար ստեղծված էին բոլոր պայմանները: Ընտանիքը հարուստ էր, ապրում էին բարեկեցիկ: Եղեռնի տարիներին Հարություն խարմանդայանը¹ կորցնում է հարազատների մեծ մասին, այդ թվում ծնողներին: Փոքրիկ տկան մի կերպ մազապուրծ է եղել, քանի որ մայրը նրան թաքցրել էր ձիուց կախված խուրջինում: Շուրջ 7 տարի Հարություն Կալենցն անցկացրել է Հալեպի որբանոցում: Ինչպես պատմում էր ինքը՝ Կալենցը. «Մինչև չորրորդ դասարան լավ էի սովորում: Բայց տետրերիս լուսանցքների վրա նկարները բազմազան էին: Մի օր ուսուցչուհին զաղտնի մոտեցել էր՝ տեսնելու, թե ինչով եմ զբաղվում և զարմացել էր, հիացել իմ գծագրություններով»²: Այդ միջադեպը բավական է եղել, որպեսզի Կալենցը վերջնականապես հաստատվի իր ընտրության մեջ:

Հարություն Կալենցի սերն արվեստի նկատմամբ ի հայտ է եկել ինքնաբերաբար: Ոչ ոք նրա մեջ այն չի սերմանել: Սակայն, չմոռանա՞նք, որ 1915 թվականի արհավիրքը չէր կարող իր խորը հետքը չթողնել հնգամյա երեխայի նույնպես վրա, ինչը պետք է իր արտահայտությունը գտներ, վերափոխվեր: Եվ Կալենցը վաղ մանկուց հոգու յուրաքանչյուր թրթիռ վերածել է նկարի:

Հարություն Կալենցի արվեստում կենտրոնացված է մի ողջ սերնդի ցավ: Շուրջ երեք տարի ուսումնասիրելով արվեստագետի ստեղծագործությունները՝ կարող ենք վստահորեն նշել, որ Կալենցի գեղարվեստական ժառանգություն-

¹ Պարսիկները նկարչի ընտանիքը խարմանդայան են կոչել թուրքերեն «կալ» կամ «կալս» բառից, այդ ստուգաբանությունն էլ հետագայում հիմք է դարձել Կալենց ազգանվան համար:

² Արմինե Կալենց, «Ներքի ինձ, Հարություն...», Երևան, 1997, էջ 15:

նում եղեռնի թեման արտահայտվել է թե ուղղակի և թե անուղղակի կերպով: Դիտարկելով Կալենցի դիմանկարչական աշխատանքները՝ ակնհայտորեն երևում է այն կարմիր թելը, որն անցել է արվեստագետի ողջ ստեղծագործական կյանքով. դա նկարչի հոգու թախիծն է՝ արտացոլված իր բնորոշների աչքերում. չկա որևէ դիմանկար, որի մեջ արտահայտված չլինի կերպարի թաքնված ներքին դրաման: Բացի այդ, Կալենցի ընդհանուր արվեստը՝ թե բնանկարները և թե նատյուրմորտները, կարծես կենսասիրության բացահայտ պոռթկում լինեն, ինչն արտահայտված է վառ հնչել գույներով կատարված աշխատանքներում: Այս գունային մեղեդայնությունը կարելի է դիտարկել՝ որպես հոգեբանական պաշտպանական մեխանիզմ. Կալենցն իր դժնդակ հիշողությունների դեմ պայքարել է արվեստի միջոցով:

Դիմանկարչությունը հանդիսանում է այս արվեստագետին առավել հարազատ բնագավառը: Կալենցը կարողացել է բացահայտել մարդու ներաշխարհը, ինչն արտահայտվել է թե՛ գույնի, թե՛ վրձնահարվածի, թե՛ ձևերի կառուցման մեջ: Լավ դիմանկարիչն առաջին հերթին պետք է հոգեբան լինի, և եթե այդ տեսանկյունից նայենք, ապա Կալենցը հայ արվեստի լավագույն հոգեբաններից մեկն է: Նրան միշտ հետաքրքրել է այս ժանրը: Ռաֆայել Արամյանը նշում է. «Երբ առաջին անգամ ցուցահանդեսներից մեկի ժամանակ տեսա Կալենցի ստեղծագործությունները, հարցրեցի նրան. «Ինչու՞ են դիմանկարներն այսքան շատ»: Կալենցը պատասխանեց. «Այնտեղ՝ օտարության մեջ, հայկական դեմքերը կարծես հայրենիքի մի մասը լինեին: Այս ծերունու պատկերում ես տեսնում էի իմ հոր հարազատ դիմագծերը, դրանց ետևում՝ հարազատ լեռները: Այս տղայի դիմանկարում կա նաև իմ մանկությունը, որը ես չեմ ունեցել: Դիմանկարն ինձ համար նաև բնանկար է և էլի շատ բան: Դիմանկարներն իմ հայրենիքն են»³:

Օսքար Ուայլդը իր «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպում գրում է. «Յուրաքանչյուր դիմանկար, որի ստեղծման մեջ զգացմունք է դրված, ըստ էության, ոչ թե բնորոշի, այլ նկարչի դիմապատկերն է...»: Կալենցի ստեղծագործությունների դեմպքում այս նախադասությունը ցցուն արտացոլում ունի. յուրաքանչյուր նույնիսկ օտար մարդու մեջ Կալենցն ինքն իրեն էր փնտրում:

Մի շարք դիմանկարների միջոցով փորձենք հասկանալ հոգու ցավը, որը Կալենցը կրում էր և ենթագիտակցորեն վեր էր հանում իր ստեղծագործություններում: Ուշագրավ է այն փաստը, որ այդ թեման սկսում է առավել բացահայտվել գեղանկարչի ուշ շրջանի ստեղծագործություններում, երբ նա արդեն Լիբանանից տեղափոխվել էր Խորհրդային Հայաստան:

³ Рафаэль Арамян. Биография полотен. — Коммунист, Ереван, 1962, N 254, стр. 4.

Դիտարկվող կտավների շարքում առաջինը «Bonjour Tristesse. Բարև՝ թախիծ» ինքնադիմանկարն է (1958, կտ./ յուղ., 43x58, «Կալենց» թանգարան)։⁴ Ծղոտե լայնեզր գլխարկով նկարիչը ձեռքի թեթև շարժումով ողջունում է... սակայն ու՛մ։ Նկարի անվանումը հուշում է՝ ում է ուղված այդ ողջույնը։ Այս ստեղծագործությունն առաջին հերթին փիլիսոփայական ենթատեքստ ունի։ Մի մարդ, ում վրձինը թաթախված է տխրության մեջ, ողջունում է այն, ինչով ապրում է։ Թախիծն անբաժան է իրենից, միշտ իր կողքին, իր կերտած բոլոր կերպարների հայացքում։ Եթե առաջնորդվենք վերնագրով, ապա որոշակի գրական աղերսներ կգտնենք. խոսքը Ֆրանսուազ Սագանի «Բարև, թախիծ» ստեղծագործության մասին է։ Սակայն ուսումնասիրելով Կալենցի գունագեղ աշխարհը, կարելի է հիշել նաև Ալեքսանդր Պուշկինին. «Թախիծն իմ լուսավոր է ... (Печаль моя светла)»։ Մանկուց ճաշակելով կյանքի ամենածանր հարվածները՝ Կալենցը կարողացել է լավատես մնալ, և ինչպես նշում է հոգվածագիրներից մեկը «Կալենցի դիմանկարներում թախիծ կա, սակայն չկա անելանելիություն»⁴։ Կալենցն ունեցել է ներքին այն ուժը, որով կարողացել է ողջունել անգամ թախիծը, կյանքի բարդությունների համդեպ դրսևորելով թեթև կամ գուցե ռոմանտիկ վերաբերմունք։ Եւ Կալենցին հաջողվել է նույն հակասությունը գույնով ևս փոխանցել, այնպես համադրելով դեղինը, կանաչը, կապույտը, շագանակագույնը, որ կտավը, ճնշող տրտմություն հաղորդողելու հետ մեկտեղ, լավատեսության ու ողջույնի յուրահատուկ խորհրդանիշ դառնա ամբողջ հորինվածքում անմիջապես աչքի ընկնող վառ կարմիր ժապավենը։

«Պատանու դիմանկար (Փուսիկ)» (1958, կտ./ յուղ., 33x41 սմ, մասնավոր հավաքածու) և «Լոլոք» (1962, կտ./ յուղ., 44x32 սմ, «Կալենց» թանգարան) ստեղծագործություններում Կալենցը մի գաղափար է դրել, սակայն թե՛ գունային և թե՛ հորինվածքային կառուցման տեսանկյունից, տարբերությունը մեծ է։ «Փուսիկի» դեպքում պատկերված է նկարի գրեթե ողջ տարածքը զբաղեցնող մեծ ծղոտե գլխարկով տղա։ Փուսիկ էին անվանում Զարություն Կալենցի վաղեմի բարեկամներից Օնիկ Թոփուզյանի որդի Վիգենին⁵։ Ինչպես վերը նշվեց, Կալենցի կատարած դիմանկարներում, նույնիսկ ամենավառ գույների օգտագործման դեպքում, նկարը տրտմության տպավորություն է թողնում։ Թվում է թե, հսկա, մեծսիկական սոմբրերո հիշեցնող, դեղին գլխարկը, հետին պլանի արևային վառ լույսով լի կապույտ ու կանաչ գույները պետք է ուրախություն ճառագեին, սակայն դրանք խամրում են տղայի կարմիրով լցված աչքերի թախծոտ արտահայտության ազդեցությամբ։ Ինչ վերաբերում է «Լոլո-

⁴ Е. Сергеев. Светлая грусть. - Литературная Армения. Ереван, 1977, N 12, стр. 44.

⁵ Արմինե Կալենց, «Ներիր ինձ, Զարություն...», Երևան, 1997, էջ 126:

քին», ապա պատկերված տղան ավելի փոքր է տարիքով, նրա նստած դիրքի մեջ, թեքված պարանոցում ու հայացքում, ոչ միայն տխրություն, այլև մեղավորություն կա կարծես: Սև ֆոնի վրա նկարիչը կարմիր գույնով է պատկերել ականջները, կարմիրի երանգավորում ունի նաև շապիկի տակից երևացող կուրծքը, հոյակապ է նաև սպիտակ շապիկի ու դրա վրայի կապույտ վրձնահարվածի համադրությունը: Ժամանակագրական առումով որոշակի խախտումով ներկայցնելով այս երկու ստեղծագործությունները՝ համեմատության մեջ, կարևոր եզրակացության ենք հանգում: Այս նկարները ավելի, քան Կալենցի որևէ այլ ստեղծագործություն, արտացոլում են նկարչի ներաշխարհը: Դրանք նույնիսկ կարելի է որպես ինքնադիմանկար դիտարկել: Այդտեղ տեսնում ենք մանուկ Զարությունին, մի մարդու, որ մպնկություն չի ունեցել և այդ ամբողջ սերնդի ողբերգությունն արտահայտել է իր կատարած դիմանկարներում այդ-քան շատ հանդիպող թախծոտ հայացքներում: Դեռ մանկական տարիներին, երբ Կալենցն իր առաջին գեղանկարչական փորձերն է կատարել, արդեն իսկ նրա մեջ դրոշմված է եղել ճակատագրի բերումով ժամանակից շուտ հասունացած, կյանքի արհավիրքները բախված երեխայի կերպարը: Նույն շարքի աշխատանքներից է նաև նկարչի որդուն՝ Արմենի դիմանկարը (1951, կտ./ յուղ., 54x46 սմ, ԶԱՊ):

«Գրող Վիվան Ճիտեջյանի (Զիտեճյանի) դիմանկարը» (1957, կտ./ յուղ., 73x57 սմ, ԶԱՊ) ներկայացնում է Կալենցների ընտանիքի մտերիմ բարեկամներից մեկին: Նկարիչն այս ստեղծագործությունն անվանում էր «Ժամանակակից Դոն Բիշոթ»՝ նկատի ունենալով այս մարդու չհասկացված լինելն ու սեփական գաղափարներին հավատարիմ մնալը: Երիտասարդ տարիներին Վիվանը Քոչարի ու Չարենցի հետ շատ մոտ է եղել: 30-ական թվականներին ստիպված լքել է հայրենիքը, իսկ երբ 50-ականներին հուսալառված վերադարձել է համոզված լինելով, որ հայրենիքում իր ընթերցողին կգտնի, սպասումները չեն արդարացել և հույսերը խորտակվել... Նա թարգմանել է «Հայր Գորիոն», աշխատել, փորձել է ինչ-որ կեպ ինքնարտահայտվել: Իր ողջ կյանքի ընթացքում նա հոգու խորքում տառապել է. այդ մասին տեղյակ են եղել միայն մտերիմ մարդիկ: Կալենցն այդ հոգևոր դրաման դրոշմել է բնորդի դեմքին: Ճիտեջյանը բարձրահասակ, երկարավուն դեմքով ու ձեռքերով, ցցուն այտուսկրերով մարդ է եղել: Արվեստագետի ստեղծած դիմանկարում բոլոր այդ բնորոշ գծերը չափազանցված են, բայց նրբաճաշակ մոտեցումով. չափազանցումը չի հասնում գրոտեսկի, չի դառնում ծաղրանկար: Ինչպես նշում է Ռուբեն Զարյանը, «Կալենցը կարծես Վիվանի տխրության մեջ է թաթախել իր վրձինը:

Տխրությունից ու ապրումներից է, որ նրա դեմքն այսքան ձգվել է»⁶։ Այդ երկարավուն ֆորմաներն ավելի ընդգծելու համար Կալենցը բնորոշին ստիպել է դեմքը հենել ձգված ափին։ այդպիսով, դեմքի երկարությունը «շարունակվում է» ձեռքի մեջ։ Դիմանկարի ֆոնը ևս տխուր դեղին գունային զամմայի մեջ է լուծված։ Կալենցի ստեղծագործական ժառանգությունը ներկայացնում է արվեստագետի փնտրտուքների ուղին և Վիվանի կերպարով Կալենցն իրեն էր արտահայտում, քանի որ ինքն էլ ապրում էր խորտակված հույսերով։ Ռուբեն Ջարյանը, մտերիմ հարաբերությունների մեջ լինելով թե նկարչի, թե բնորոշի հետ, Կալենցի արվեստին նվիրված իր հոդվածներից մեկում զարմանքով նշում է մարդու հոգևոր հուզումները բացահայտելու արվեստագետի կարողության մասին։ «Ես ապշում եմ՝ ինչպես կարող էր նկարիչը, իր կենսափորձի շնորհիվ, ստեղծել հոգեբանական ավելի խորը կերպար, քան այն իրականում էր»⁷։ Կալենցը ընդհանրացրել է չհասկացված մարդու դրաման։ Մարդու, ով չգտավ իր տեղն այս աշխարհում։ Ոչ մարդիկ հասկացան՝ որն է նրա տեղը, ոչ էլ ինքը։ Նա մի ողջ կյանք ապրեց հասկանալի լինելու սպասումով։ Կալենցը Վիվանի միջոցով ամբողջացրել և ներկայացրել է հուսահատ մարդու կերպարը։

Եթե դիմանկարներում կարելի է ինչ-որ չափով որսալ արվեստագետի հուշերի արտացոլումը, ապա նատյուրմորտի և բնանկարի պարագայում դա անելը գրեթե անհնարին է։ Միայն ճանաչելով նրա անցած ուղին կարող ես հասկանալ՝ որտեղից է գալիս և ինչով է պայմանավորված նման կենսասիրությունը։

Արվեստագետը, այնուամենայնիվ, թողել է մի քանի աշխատանք, որոնք արդեն ուղղակի արտացոլում են Յայոց ցեղասպանության հուշերը։ 1965 թվականին լրանում էր Եղեռնի 50-րդ տարելիցը։ Յայտնի են այդ ժամանակահատվածում կատարված զարգացումները, խորհրդային իշխանությունների կողմից ճնշումները, ժողովրդին լռեցնելու մղումը։ Այնուամենայնիվ, այդ թվականին էր, որ բացվեց Եղեռնի հուշարձանը Ծիծեռնակաբերդում։ Յարություն Կալենցը ևս մտածում էր այդ տարելիցի առթիվ գեղանկարների շարք ստեղծելու մասին։ Նա օրեր շարունակ աշխատում էր, փորձում էր գտնել իր հիշողությունները հանրությանը ներկայացնելու լավագույն տարբերակը։ Ի վերջո, նա ընդհանրապես հրաժարվում է այդ մտքից... Կալենցը գտնում էր, որ Եղեռնը պետք չէ պատկերել կամ ներկայացնել։ «Ես չեմ ուզում պատմել այն, ինչ տեսել եմ։ Ես իմ արվեստով պետք է ապացուցեմ, որ մեզ անհնարին է ոչնչացնել և ոչ թե ցույց տամ ինչ է եղել...»։ Իսկապես, Կալենցի արվեստը կարելի է ասել սիրո-

⁶ Р. Зарян. С Полотнами Галенца наедине. - Удивительный Галенц. Статьи. Воспоминания. Ереван, 1969, стр. 54.

⁷ Տես նույն տեղում, сmp. 56.

խոստովանությունն է կյանքին, գեղեցիկին, մարդկանց, բնությանը... Կալենց-
ների ընտանիքում պահպանված նամակներից մեկում գեղանկարիչը նշում
է, որ իր համար ամենդուրեւի են բռնությունն ու մարդկանց ազատության
ոտնահարումը, և ինքը դրանց դեմ պայքարում է այդ ամենը չնկարելով:
Կալենցի ողջ ստեղծագործությունը հիմնված է այդ սկզբունքի վրա. կար-
ծես արվեստը դարձել էր նրա համար հոգեբանական զորեղ պատմեջ՝ պաշտ-
պանվելու այն ծանր հուշերից, որ դրոշմված էին նկարչի ուղեղում: Այս մի
քանի ստեղծագործությունները թե ձևի, թե գծի, թե գույնի առումով արտա-
ցույցում են Ցեղասպանության ողջ եությունը:

Այսպես, «Որբուկը» աշխատանքում (1960-ական թթ., թուղթ, գունավոր
մատիտ, ռապիդոգռաֆ, 14,5x3,5, «Կալենց»-թանգարան) մենք նատուրալիզմի
հասնող ճշգրտությամբ տեսնում ենք մանկան ջլատված ճակատագիրը գծե-
րի հյուսվածքի միջոցով, որ մերկացնում են մարմնի պես կեղեքված, ծակոտ-
կեն հոգին. անգամ թղթի սահմանները չեն բավականացնում կերպարին, և նա
կարծես ճնշված է թղթի երկու եզրերի արանքում: «Մորը սպանեցին» աշխա-
տանքում (1960-ական թթ., թուղթ, գունավոր մատիտ, ռապիդոգռաֆ, 14,5x21,
«Կալենց» թանգարան) թունավոր դեղնականաչով տեսնում ենք այլասերված
թուրքի եությունը, իսկ արյան կարմիրի մեջ՝ մենակ մնացած միայնակ երեխա-
յին, «Ընտանիքը» գործում (1960-ական թթ., թուղթ, գունավոր մատիտ,
ռապիդոգռաֆ, 19,5 x 13, «Կալենց» թանգարան) գաղթի ճանապարհին
կանգնած հարազատներ են. մի գույգ հարյուր հազարավորներից: Գունային
մոդելավորման տեսանկյունից, հատկապես ուշագրավ է վերջին աշխատանքը՝
համատարած մանուշակագույնով: Այդ մի գույնի մեջ շատ ասելիք կա: Ինչպես
նշում է գույնի տեսաբան Յոհաննես Իտտենը, մաքուր մանուշակագույնն իր մեջ
կրում է մահ, խավար, բարեպաշտություն, կապտա-մանուշակագույնը՝
մեծությունը⁸: Այսպես մեկ գունային երանգով Կալենցն ասել է ամեն բան:

Գեղանկարիչ Հարություն Կալենցի արվեստում հոգեբանական ենթա-
տեքստի հետագա ուսումնասիրությունները կարծում ենք նոր հորիզոններ
կբացեն հայ կերպարվեստի պատմության համար: Ցեղասպանության թեման
այդ հոգեբանական շերտերից մեկն է: Արվեստի հոգեբանության տեսանկյունից
Կալենցի նատյուրմորտների, բնանկարների, գրաֆիկական յուրահատուկ
աշխատանքների գունային բծերի, դասավորության, ստեղծագործության մեջ
դրանց բաշխվածության հետագա մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ևս
կարող է բացահայտել նկարչի ենթագիտակցության շտեմարաններում փակ-
ված գաղտնիքները:

⁸ Иоханнес Иттен, "Искусство цвета", 5-е издание, Москва, Д. Аронов, 2008, стр. 89