

ՀԱՅ ԱՐԴԻ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍԵԸ ԵՎ ԳՅՈՒՄՐՈՒ
Ս. ՄԵՐԿՈՒՐՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ

Գյումրու Ս. Մերկուրովի անվան մկաբչական դպրոցն ազգային մշակույթի այն հազվագյուտ օջախներից է, որի դերն ու նշանակությունը քաղաքային կյանքում և հենց առաջին օրվանից (1921թ.): Մինչ այդ Գյումրին վաղուց արդեն ուներ կայուն ու ամուր ձևավորված մշակութային ավանդույթներ: Երգը, երաժշտությունը, քաղաքում մերկայացնում էին քաղաքի կյանքի բնական ըմբացքը, մրա առօրյան: Նկարչական դպրոցի ստեղծումը երկար սպասված, բայց և օրինաչափ երևույթ էր, և այն չընկալվեց որպես զուտ քաղաքի զարգացման ցուցիչ: Գյումրին, դեռ չթժշկած իր մարմնական ու հոգեկան, սոցիալական ու տնտեսական վերքերը (1915թ. հետո), երազում էր ապագայի մասին: Քաղաքի մտավորականության մտահոգությունը նախևառաջ ուղղված էր ազգային արվեստի պահպանմանն ու վերականգնմանը, այն արվեստի, որի հիմքում մարդասիրության, ճշմարիտ հայրենասիրության ոգին և իր քաղաքին ու արվեստին ծառայելու ձգտումն էր: Այս առումով անչափ նշանակալի էր մկաբչական դպրոցի դերը: Դպրոցն իր գոյության հենց առաջին տարիներից տվեց այնպիսի դերեր, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ զարգացրին ու հարստացրին հայ կերպարվեստը: Մերկուրովի դպրոցի շրջանավարտների հետագա գործունեությունը կերպարվեստի զարգացման գործում այնքան ծանրակշիռ է, որ արժանի է ուշադրության:

Ամցյալ դարի 60-90-ական թվականների արվեստում, երբ ռեալիզմ հասկացությունը դառնում էր ավելի բազմակողմանի, երբ հետադական ու մանրակրկիտ ուսումնասիրության առարկա էին դառնում հարուստ ազգային ավանդույթներն ու համաշխարհային առաջադեմ արվեստի ժառանգությունը, հայ կերպարվեստը պահանջ ուներ առաջնակարգ նշանակության տեղաշարժերի: Գեղանկարչության, քանդակագործության, գրաֆիկայի, դեկորատիվ կիրառական արվեստում արդիականության արտացոլման և գեղարվեստակերպարային ըմկալման մոր ուղիների որոնման այս շրջանը բնութագրվում է ժամրային թեմաների շրջանակների ընդարձակմամբ, գեղարվեստական լեզվի գործընթացի ամբողջատ արդիականացմամբ և մկաբչիների գեղարվեստական լեզվի ոճական քաղաքացանությունը:

Կերպարվեստի յուրաքանչյուր տեսակ և ժանր հատկորշվում է իրականության արտահայտման մոր, օրինակելի և սուր դերերի որոնումներով: Երիտասարդ մկաբչիների ստեղծագործություններում տեսանելիորեն ուժեղանում է սուբյեկտիվիզմը, որը նպաստում է մկաբչի ստեղծագործական ակտիվացմանն ու դրանով իսկ մեծացնում ստեղծագործության հուզականությունը: Նմանօրինակ մտեցումը առավելապես օգնում էր մկաբչին հեռանալ թեմաների վերապատկերման կարծրատիպերից ու արտահայտչամիջոցներից, որոնք հատկապես մկաբչի էին հետապնդողական շրջանի հայկական կերպարվեստում:

Գեղարվեստական որոնումների այս հորձանուտում էլ հայտնվեց գյումրեցի մկաբչիների մի ամբողջ սերունդ: Նրանցից շատերին վիճակված էր դառնալ գեղարվեստական մոր ժողովրդումների ու ոճերի հիմնադիր կամ առաջամարտիկ: Այս սերունդի մկաբչիների մեջ իր վառ անհատականությամբ առանձնանում է Հ. Ամանիկյանը, որի ստեղծված անգմանատելի է ոչ միայն որպես մանկավարժի, այլև որպես ինքնատիպ գեղանկարչի. մրա մկաբչիների նախադեպը գրականության մեջ կոչվում է դիպելիտ: «Ալեքսանդրապոլյան դիպելիտը» կոլորիտային առանձնահատկությամբ և քաղաքային բարի ու զուսպ հումորով իր արտահայտությունը գտավ Ամանիկյանի ստեղծագործություններում, որոնց մեծ մասը, շատ քիչ բացառությամբ, ունի իր սյուժետային հիմքը հարազատ քաղաքի՝ Ալեքսանդրապոլ-Գյումրու պատմությունից: Ամանիկյանի կտավները մտահղացմամբ միամիտ-պատմողական են, բայց դրանց կատարումն աչքի է ընկնում իմաստուն զգալվածությամբ և մեծամասամբ հենվում է պլաստիկական արտահայտչականության վրա: Նկարիչը սիրում է պատմել զուսպ գեղ քաղաքային մոլե-ներ՝ Օնեսի և Վարսիկի սիրտ, խոսքաշեն ու հումորաշատ Պողոթ Մուկուչի ու Միտրո

Ալեքի, Ղաֆա Սիմոնի և այլոց ճասին: Ամանիկյանի արվեստը մոր խոսք էր 60-ականների հայ կերպարվեստում, որը հետո շարունակվելու էր իր սերնդակից Ռաֆայել Աթոյանի և ավելի երիտասարդ մկաբիչներ Ֆերդինանտ Մամուկյանի, Հմայակ Մաթևոսյանի, Ջավեն Կոշտոյանի ստեղծագործություններում: Բայց Հ. Ամանիկյանի մեծագույն հայտնագործությունը, բառի իսկական իմաստով, Սիմաս Ավետիսյանն էր: Նրա մարգարեական օրհնությամբ Սիմասը մտավ արվեստի աշխարհ, մտավ հաստատաքայլ, տիրական, շռայլ ու պերճագեղ, օրհնաչափ ու տրամաբանական, որպեսզի սովետեր հետսարյանական հայ մտքագույն գեղամկարչության ծնունդը: Դա պահանջված հայտնություն էր:

50-60-ական թվականների սահմանագծում արդեն զգացվեց, որ սարյանական տիտանական ոճի պատմական առաքելությունն ավարտված է, և որ հայկական կերպարվեստին պետք էին մոր, մախորդից սկզբունքներն տարբեր լուծումներ, որոնք պայմանավորելու էին կերպարվեստի պատմական զարգացման մոր փուլ:

Ազգային գեղամկարչության համար Սիմասի գումային աշխարհն արժեքավոր էր նրանով, որ ավելում էր նրա ահագնացող անդեմությունը: Հայտնի է, որ տեսողական իրողության և տեսողության իրականացման ակտի միջև կա միջամտող գործողություն, որն անվանում ենք մեկնաբանական, և այս տեսողական ըմկալման մեկնաբանման հանձնարելու մոտքայան մեջ է Սիմասի արվեստի հզորությունը: Սիմասի կոլորիտը՝ ամսպասելի գումային հակադրություններով, ազատ է, ինքնաբերական: Իր գեղարվեստական համակարգի գլխավոր անկյունը դարձնելով գույնը՝ Սիմասը նրանում կենտրոնացնում է ստեղծագործության գլխավոր գաղափարը: Նկարչի կոլորիտային մոտիվը ամմիջապես այդքի է զարնում: Նրա մկարներում լույսը պայմանական է, պայմանական է նաև գույնը: «Լույսն ինձ համար գույնն է», - հաճախ կրկնում էր մկարիչը: Իր ստեղծագործություններում Սիմասը մկագագույնի հասցրեց պոմեռային, պատմական մոտիվները: Նա ձգտում էր կենսական երևույթների լայն փիլիսոփայական ընդգրկման: Նրա գործերում տպավորվել են ոչ թե առօրյա դրվագներ, այլ մարդկային զգացմունքների ու մտորումների ամբողջական շերտեր՝ ողբ, ուրախություն, կյանքի գեղեցկության հիացում, սիրտ երջանկություն, աշխարհի զգացման վայելքի ըմբոշխմում: Սիմասի մեծությունն այն է, որ մա մերժեց իր ամմիջական մախորդների աշխարհ-զգացման կոլորիտային մախասիրությունները՝ քնօրինակի առարկայական գույները: Նա իր ձևավորվող ստեղծագործական համակարգի սահմաններում կիրառեց առարկայից դուրս հոգևոր գույնը: Նկարչի աշխատանքները կերպարային համակարգով, գեղարվեստական էքսպրեսիայի բնույթով կտրուկ տարբերվում էին մախորդներից: Նրան հետաքրքրում էր ոչ թե մատուրան, այլ նրանից ստացած տպավորությունը: Սիմասը ոչ այնքան պատմում էր այդ տպավորությունների մասին, որքան դրանց հեմքի վրա ստեղծում ասոցիատիվ զուգահեռներ, որոնք ավելի շատ երաժշտական բնույթ ունենին: Այսպես էին վարվում նաև հայ հին մկարիչները: Սիմասն ընդամենը մոր մեկնություն էր տալիս նրանց կոլորիտային ավանդույթներին: Նա ձգտում էր ոչ թե արտացոլել տեսանելին, այլ այն դարձնել տեսանելի: Սիմասը գտավ «մոր տեսանկյուն», որը նրան թույլ տվեց տեսնել ազգային մշակույթի, ազգային ճակատագրի անցյալն ու ապագան: Նա միաժամանակ, միացրեց նրանց կենսափիլիսոփայության և քնարական ներկայմակի գծերը: Այս ամենը մա արեց տաղանդի աներևակայելի ուժով, ավարտվածությամբ, ոճի այնպիսի մաքրությամբ, որ, հիրավի, իրավունք է վերապահում նրան համարելու գեղարվեստական դպրոցի հիմնադիր, որի մկառնումներն ու փորձաքարական պաթոսը անհետևանք չմնացին: Նա ունեցավ հետևորդների մի սովոր բանակ:

Անցյալ դարի 70-80-ական թթ. չկար ոչ մի քիչ թե շատ նշանավոր մկարիչ, որն ինչ-որ չափով ազդված չլիներ Սիմասի ստեղծագործությունից: Նկարչի հարթած ճանապարհով, իհարկե, նրան ոչ համաքայլ, ըմբացան նաև նրա համերկրացի սերնդակիցները՝ Ա. Մեղունյանը, Ա. Հովհաննիսյանը, Ռ. Աթոյանը, Հ. Սիմասյանը, որոնք գեղարվեստական ուղղությունների ու ոճերի խաչաքաղտա հորձանուտում գտան արվեստի իրենց օրգանական ձևը: Նրանք հայտնվել էին տեղագիմ յուրացման գործընթացում և փորձում էին մոտենալ ազգային ինքնությունությանը՝ վերադարձնել իրենց երբեմնի ազատությունը և զարգացնել ժամանակի մկարչության հիմնական միտումները:

Հովհաննես Միմասյանի 1974թ. (հետմահու) ամհատական .ցուցահանդեսը մրա ստեղծագործական արարումի համրագումարն էր: Շատ կարճ, բայց հագեցած ու պայծառ ստեղծագործական կյանք ունեցավ մկարիչը: Գերազանց մատմնասիրելով մեր անցյալի վարպետների գրքային և որմնակարային գեղանկարչությունը՝ Միմասյանը կարողացավ ավանդական մոտիվներից քաղել յուրօրինակ գումային և ռիթմիկ ֆորմուլաներ, որոնք բացառիկ ինքնատիպությամբ վերարտադրեց իր մոնումենտալ կոմպոզիցիաներում: Նրա ամցումը մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերին բնավ էլ արհեստական չէր, այլ օրինական պահանջ մի արվեստի, որը ձգտում էր բեմաների ու կերպարների ընդհանրացման, տարրողական բովանդակությամբ:

1950-70-ական թվականներին մոր էին ձևավորվում մոնումենտալ արվեստի կայացման միտումները: Դրանք սերտորեն կապված էին գեղանկարչության և ճարտարապետության սփռիոգի հեռանկարին: Հենց որմնակարներում և խճանկարներում էլ երևան եմ գալիս մկարչի ամհատականությունը, մտքի խորությունը, կատարողական վարպետությունը և խամդավառ աշխատասիրությունը:

Շնորհալի մկարչի տաղանդի հզորությունը լիարժեքորեն բացահայտվեց մեծածավալ մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ, որը թեև այդ տարիներին (50-80-ական թթ.) դեռ կայունացման գործընթաց էր ապրում: Այնուամենայնիվ Միմասյանին հանջողվեց ստեղծել քարձրարժեք գործեր, դառնալ այդ ոլորտի բարի ավանդույթների շարունակալող ու նորովի զարգացնողը: Մոնումենտալ գեղանկարչությունը մկարչի ինքնաբացահայտման և արվեստում գոյատևման մրա մախընտրած ամենաճիշտ ձևն էր:

Ազգային արվեստի տեսադաշտում կան շատ այլ ինքնատիպ մոտեցումներ: Եվ ամեն անգամ մկարիչը յուրովի է ներկայացնում ամցումը ավանդականից դեպի ժամանակակիցը, ժողովրդական արվեստի պարզ հմարներինց դեպի փորձառու պրոֆեսիոնալիզմը, ամփջական դիտարկումից մինչև ստեղծագործական ընդհանրացումները ամցումն այլ դրսևորումներ և ունի: Այդպես, Աշոտ Հովհաննիսյանն իր շատ կտավներում կոմպոզիցիաները կառուցում է գունավոր քառակուսիներից և ուղղանկյուններից՝ մարմինների երկրաչափականացման միջոցով ձգտելով հասնել ծայրահեղ պարզության և ավարտվածության: Նկարչի ներկայորման այս արխիտեկտոնիկ ձևը փորձ է մոտենալառ հայ հին ճարտարապետությանը: Նրա այսօրինակ գործերը որոշ չափով սխեմատիկ են, բայց գուրկ չեն գեղարվեստական պատկերի հարթության կազմակերպման վարպետությունից:

Մարդասիրությունը, մորք քմարական աշխարհընկալումը, ժամանակի սուր գզացողությունը, գեղանկարչության «երաժշտական» լեզվի ինքնատիպությունը թույլ են տալիս Աշոտ Մեղրոմյանին դասել մկարիչ-պոետների շարքին: Այս զարմանալի մկարիչը չի գալիս իրենից առաջ եղած ինչ-որ մեկից, այլ՝ ինքն իրենից: Շնորհաշատ մկարիչը դեռ ոչ վաղ անցյալում համարվում էր «հայկական մեռեալիզմ»¹ հիմնադիր, որի արժատները ձգվում են մինչև իտալական կինեմատոգրաֆիան: Դրա համար կային բավարար հիմքեր. պատկերվածի կենդանի ամփջականության և մրա բարդ բազմապլան մշամակության արտատվոր «օտարման» ինքնատիպ գուգակցումը: Բայց, այսուհանդերձ, այդ համեմատությունը մատնանշում է միայն մկարչի ոճի հետ ունեցած մասնակի առնչությունը, ոչ ավելին, քանի որ Մեղրոմյանի աշխատանքների հիմնական ակումբներն ու ընդհանուր բնույթը լրիվությամբ ազգային են: Նա քմարական է ու անբջող, չմայած պակաս արգասավորությամբ (հաճախ չէր նկարում. իրաշալի սրնգահար էր, երբեմն մասնակցում էր համերգներին): Պետք է մշել, որ մոր գեղարվեստական ոճի զարգացման ասպարեզում մրա ներդրումները շոշափելի են, իսկ մկարիչիս մա իր կտավները կառուցում է երաժշտական կոմպոզիցիայի բոլոր կանոններով՝ կոդերիտի գլխավոր «պարտիաներով»,² ռիթմիկ երկնություններով ու վարիացիաներով, ֆիգուրների և առարկաների միջև ընկած տարածական մեծ ընդգրկումներով: Դրանք աչքի շարժումը դարձնում են ազատ և թույլ են տալիս ցայտունությամբ տեսնել գլխավորը՝ մկարքում գույնի և ռիթմի գերակայությունը: Ա. Մեղրոմյանի գեղանկարչության երաժշտական բնույթն իրավամբ շատ արժեքավոր է: Նրա աշխատանքներում դրա

¹ В. Камenskий, Эпюды о художниках Арменни, "Советский гур", Ер., 1979, стр. 218.

² Նույնը:

ամուռով է մեկնաբանվում և՛ գեղջկական միամտությունը, և՛ մուրք արախտիզմը, և՛ ազգային հմտության այն առանձնահատուկ արտահայտչականությունը, որն սկիզբ է առնում ժողովրդական երգերից և իր մեղեդայնությամբ իրար է ագուցում տարբեր ժամանակներն ու իրադարձությունները:

Կառուցվածքի իմտոմացիայով Ա. Մեղրոյանի արվեստին շատ մոտ է Ռ. Աթոյանը: 60-ական թվականների գյումրեցի մյուս մկարիչների նման նրա զարգացումն էլ անցել է ոճական ուրույն հատկանիշների բյուրեղացման ճանապարհ: Ռ. Աթոյանի գործերում մարդը, փողոցը, տները, կենդանիները, ամեն ինչ ենթարկված է պատկերի տարածության և գունային մթնոլորտի մեջ իր «տեղը գտնելու»³ օրենքին: Ռ. Աթոյանն ազգային մկարիչ է, որը, ներքոնմ զգալով հայրենի բնության հետ մարդկանց հրաշալի կապվածությունն ու մերդաշնակությունը, միայն իրեն հատուկ հմարանքներով ստեղծում է իրապատում մի կախարհում՝ որը ծնունդ է առնում մանկության հուշերի երազային աշխարհից ծնունդ առնող: Ռ. Աթոյանի մկարներում տեսանելի իրականությունը դիտողին մերկայանում է որակական նոր հատկանիշներով, զարմանալի խորհրդավոր զրավչությամբ, որին մկարիչը հասնում է հուզաթրթիռ երանգներով, մակերեսների մուրք մշակմամբ: Նրա մկարներում մկատելիորեն ակտիվ է գույնի դերը: Ամեն ինչ ողողող քմարականություն. սա է մկարչի յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեկնության կերպը: Նրա ստեղծագործական դիմանկարը ձգտում է բնական, բայց խռոմ պարզության, և սերմն ու հետաքրքրությունը կյանքի ու բնության մկատմամբ նրան թույլ չեն տալիս հորինել: Նա հավատացած է, որ բնության մեջ ամեն ինչ արժանի է պատկերման և իրավումը ունի զոյատեկու կտավի կամ թղթի վրա: Արվեստագետի անսլաճույն մկարները արտացոլում են հեղինակի ամփոփական տպավորությունն այն ամենից, ինչը գտնվում է նրա հայացքի տիրույթում: Դա ամաչառ, անշտապ ճանաչման գործընթաց է: Ռ. Աթոյանի համար չկան փոքր ու մեծ թեմաներ, միմյալ իսկ ամենապարզ իրերի մեջ մկարիչը կարողանում է բացահայտել բանաստեղծական իմաստ:

60-80-ական թվականների գյումրեցի մկարիչների ավագ սերնդի վերոնիշյալ մերկայացուցիչները վառ անհատականություններ էին և իրենց ստեղծագործություններով թարմ շունչ ու նոր որակ հաղորդեցին հայ կերպարվեստին թե՛ ոճական, թե՛ բեմատիկ առումով՝ շատ բանով ուղղորդելով նրա հետագա տարիների զարգացումը:

СОВРЕМЕННОЕ АРМЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ИМЕНИ С. МЕРКУРОВА г. ГЮМРИ

Резюме

Л. АТЯНСЯН

Художественная школа им. С. Меркурова г. Гюмри одна из исключительных и ярких примеров в истории искусства, роль и значение которой очевидна с первых дней ее основания (1912г.). Роль дальнейшей деятельности выпускников этой школы в развитии армянского изобразительного искусства так значима, что достойна особого внимания. Данная статья отражает деятельность старшего поколения художников-гюмрийцев 60-80-х годов (М. Аветисян, А. Оганесян, А. Мелконян, А. Ананикян), которые хотя и не создали ярко выраженной национальной школы, но дали новое качество, свежее дыхание армянскому изобразительному искусству, разработали новые пути, тенденции его развития.

³ Տ. Կ ա շ ա տ ր յ ա ն, Ուֆայի Արդան, Եր., 1985, էջ 3: