ՎԻԳԵՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ
Արվեստագիտության դոկտոր

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ. ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԽՈՐԱՆԻ ՄԵԾ ՆՎԻՐՅԱԼԸ

(Ծննդյան 100-ամյակի առթիվ)

Ինչպես Արշիլ Գորկու քույրը՝ տիկին Վարդուշն էր հայտնում, Գորկին (Ոստանիկ Ադոյանը) երազում էր իր անունը ավելացնել Սեզանի և Պիկասսոյի կողքին, որպես արդի արվեստի առաջադիմության ևս մեկ ուղենիշ: Նա այսօր գրեթե միահամուռ համարվում է իրոք այդպիսի ուղենիշ՝ լինելով կապող օղակ 20-րդ դարի երկու խոշորագույն ուղղությունների՝ եվրոպական սյուրռեալիզմի և ամերիկյան աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի: Այդ երկու հոսանքներն էլ տվել են մեծ նկարիչներ (Տանգի, Միրո, Դալի, Մասոն, Քունինգ, Պոլլոք, Ռոթկո և ուրիշներ), բայց միայն Գորկուն էր վիճակված այդ առաքելությունը իր կյանքի վերջին տասնամյակում:

ԱՄՆ-ում 1930-ական թթ. մեծ դեպրեսիան ծնեց երկու հանճարեղ հայ արվեստագետների՝ Արշիլ Գորկուն և Վիլյամ Սարոյանին: Գորկին ծնվել է 1904-ի ապրիլի 15-ին Վանի նահանգի Վարի Հայոց Ջորի Խորգոմ գյուղում, Սեդրակ Ադոյանի և Շուշանիկ Տեր-Մարտիրոսյանի ընտանիքում: 1908-ին նրա հայրը մեկնում է ԱՄՆ՝ Ռոդ Այլենդի նահանգ, և մնում այնտեղ: Ոստանիկը սկսել է նկարել 4-5 տարեկան հասակից: Սկզբում նա սովորել է Խորգոմի Ս. Վարդան եկեղեցուն կից դպրոցում, 1910-ից՝ Վանի Հյուսիսային Հայոց դպրոցում: Այգեստանում (Վան) հաճախել է ամերիկյան միսիոներական դպրոց: 1915-ին Ադոյանների ընտանիքը գաղթել է Երևան: Երևանում նա սովորել է Արական դպրոցում և աշխատել որպես հյուսն, գրաշար, քանդակազարդող: 1919-ին մայրը սովամահ է լինում, և նա իր քույր Վարդուշի հետ տեղափոխվում է Թիֆլիս, ապա Բաթում և Կոստանդնուպոլիս:

1920-ին Հունաստանից մեկնում է Նյու Սիտի՝ իր զարմուհի Աքաբիի և փեսայի մոտ, իսկ 1922-24 թթ. սովորում Բոստոնի Դիզայնի նոր դպրոցում: 1924 թ. «Զբոսայգու փողոցի եկեղեցի. Բոստոն» կտավի տակ ստորագրում է Արշիլ Գորկի: 1927 թ. ծանոթանում է ռուս ֆուտուրիստ բանաստեղծ և նկարիչ, Մայակովսկու ընկեր Դավիդ Բուրլյուկի և ապագա աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի գագաթներից մեկի՝ Վիլլեմ դե Քունգի հետ: 1924-ին բացվում է Գորկու առաջին անհատական ցուցահանդեսը ֆիլադելֆիայում: 1935-ի սեպտեմբերին աբստրակտ արվեստի մասին դասախոսում է Ֆիլադելֆիայում, Բայեր պատկերասրահում: 1941-ին ամուսնանում է ամերիկուհի Ագնես Մագրուդերի հետ, նրանից ունենում երկու դուստր՝ Մարոն և Նատաշան:

Մինչև 1940-ական թթ. Գորկու համար հիմնականում եղել է ինքնակրթության շրջան, նրա համար ուղենիշ էին ծառայում Սեզանը և Պիկասսոն: Պիկասսոն նրան ճանապարհ ցույց տվեց: Նրան՝ Գորկուն, համարում են թերևս առաջին ամերիկացին, որ հաղթահարեց Պիկասսոյի ազդեցությունը և հասավ զարմանալի ինքնատիպության: 1946-ին հրդեհվում է Գորկու Քոնոքթիքութի արվեստանոցը, և ոչնչանում շուրջ 30 նկար: Նույն տարում

նա վիրահատվում է քաղցկեղի դեմ, հունիսի 26-ն ավտովթարից կոտրում վիզը, անդամալուծվում է նկարող ձեռքը, կինը և երեխաները հեռանում են նրանից: Նույն թվականի հուլիսի 21-ին նկարիչը ինքնասպան է լինում:

1944-ին Գորկին ծանոթանում է սյուրռեալիզմի առաջնորդ, բանաստեղծ և արվեստի տեսաբան Անդրե Բրետոնի հետ: Բրետոնի և նշանավոր Լև Տրոցկու բարյացակամությունը նոր եռանդ ներշնչեցին նկարչին: Բրետոնը զարմանում էր կյանքի բաբախյունը արտահայտելու Գորկու բացառիկ զգացողության վրա:

Գորկին իր էությամբ, նկարչական տեխնիկայով և հիմնավոր վարպետությամբ իսկական դասական նկարիչ է: Գորկու կողմից գծի միջոցով առարկայական աշխարհի փոխակերպումն ու յուրահատուկ պարզեցումը համեմատելի է Պիկասսոյի դասական մարզվածության և հնարամտության հետ: Թերևս Գորկու գծանկարը ավելի մտերիմ է ու քնարական: Իսկ նրա գեղանկարչական արվեստը ավելի անմիջական է, քան այն նկարիչների գործերը, որոնցից նա դասեր էր առնում և հասունացնում իր ոճը (Կանդինսկի, Միրո, Մասոն, Մատտա), ինչպես նաև նրանց, որոնց վրա ինքն էր այս կամ այն չափով ազդում (աբստրակտ էքսպրեսիոնիստները - Քունինգ, Ռոթկո, Ֆրենսիս): Թերևս Գորկու արվեստի հերմետիզմը ողբերգական քնքշությամբ ու քնարականությամբ ավելի շատ կապված էր իր և իր ազգի ողբերգական անցյալի ու ներկայի հետ, ինչպես նաև իր մանկական հիշողությունների:

1941-ին Գորկին իր ընկերուհի (ապա տիկինը) Ագնեսի, իր ընկերներ քույր և եղբայր Նոգուչիների հետ շրջում էր Կալիֆոռնիայում, որի լանդշաֆտը և կլիման հիշեցնում էին Հայաստանը: Նրան Արարատյան դաշտն էր հիշեցնում Ագնեսի հոր կալվածքը Վերջինիայում, որտեղ նա նկարում էր մեծ ներշնչանքով: Այդ շրջանում նրա սեպիայով արած «Լեռնային բնանկարը» շատ գծերով հիշեցնում է Սարյանի մինչ այդ և հետագա մոնումենտալ մատիտանկարները:

Ծննդավայր Խորգոմին նվիրված կարոտավառ նկարների շարքով Գորկու արվեստը դառնում է «ավելի խոր և ավելի մաքուր», ինչպես ինքն էր կարծում, որտեղ սյուրռեալիստական ազատ ավտոմատիզմը կարգաբերվում է մտքի հսկողությամբ, որը ձգտում է պահել զգացումի և վերապրումի յուրաքանչյուր թանկագին բեկոր: Այդ զգացումներն ու վերապրումները հանդես են գալիս որպես նշանակներ. դա չափազանց խոր և մաքուր մի համաձուլվածք է, որտեղ նկարի հմայքի տակ գրեթե աննկատ են մնում Ուչելլոյի, Լենգրի, Պիկասսոյի, Միրոյի, Կանդինսկու դասերը՝ սկսած «Նկարիչը և իր մայրը» մոնումենտալ կտավներից՝ մոր և որդու չափազանց թախծոտ աչքերով, տիեզերական աղետ տեսածի և ամեն ինչ, բացի նոր պլատոնական և քրիստոնեական հավատից, կորցրածի աչքերով: Դրանք մանուկ Ոստանիկի և իր մոր հայկական աչքերն են, որ իր հիշողություններից, լուսանկարից և վերապրումներից պեղել է Գորկին:

1945 թ. մարտ ամսին Ջուլիան Լևիի պատկերասրահում բացված անհատական ցուցահանդեսի առթիվ Բրետոնը ասում էր, որ «Գորկին առաջին նկարիչն է. որին վերջնականապես բացվել է գաղտնիքը», իսկ նրա նկարները դիտում էր իբրև բնության թատրոնի հայեցողության արդյունք, որտեղ մանկության հուշերը արթնացրել են այդ թատրոնը: Բրետոնն առաջինը մատը դրեց Գորկու արվեստի զարկերակի վրա - այն իրոք հուշերի և

բնության մի կենդանի թատերականացում է, բայց դրա համար Գորկին պարտական էր, ինչպես ինքն էր ասում, «մեր հայկական արվեստին, նրա բազմակերպությանը, նրա շատ հակադրություններին, մեր ժողովրդի երևակայության գյուտերին»: Դա մի տեսակ հոսուն արվեստ է, որտեղ այնքան բազմազան են «գործող անձինք»՝ լարդ, սիրտ, գութան, աքաղաղ, հողաթափ, փշատի ու ծիրանի գույներ, բիոմորֆիկ և ոսկրային ձևեր, կենդանիներ, ծառեր, ծաղիկներ, գետեր, խորաններ, եկեղեցական սեղաններ, որոնց ձևերը քողարկված են, ներկայացված այնպիսի զարմանալի փոխակերպություններով, թախիծով, սիրով ու քնքշությամբ, որ միշտ հմայում են քիչ թե շատ զգայուն դիտողին:

20-րդ դարի գերմանական (և ոչ միայն գերմանական) էքսպրեսիոնիզմում, և հատկապես Պիկասոյի 30-40 ական թթ. նկարչության մեջ, քանդակում և գրաֆիկայում վառ արտահայտված է Չարի անկասելի, ոռբոտային մեխանիկական, անասնական հոտային վարակիչ ուժը, չարը ֆետիշացված է: Գորկին չարին հակադրում էր նրա թախծի, քնքշության բանաստեղծական զգացումը, կարոտախտը կորսված ծնդավայրի, հայրենիքի ֆիզիկապես ցավեցնող հուշերի ատրիբուտների հանդեպ՝ ծիրանի և փշատի գույները, մոր գոգնոցը, ջրաղացը, աքլորի կատարը, գութանը և այլն, որոնց տեսքը, հոտը, փափկությունը, կոշտությունը հետապնդում էին Գորկուն ամբողջ կյանքում, և դա չէին ընկալում շատերը:

20-րդ դարի իտալական խորաթափանց արվեստաբան Ջուլիո Կառլո Արգանը Գորկուն համարում էր վերջին նոր-պլատոնականը, վերջին մարդկանցից, որը պայքարում էր 20-րդ դարում արվեստի «սպառողականության» դեմ, հանուն մի արվեստի, որը կորցրած իր արտաքին նմանողականությունը, խորքից էր ուզում քաղել իր թախիծը, իր ձևերի «սաղմնավորումը»՝ անվերջ առաջացնելով ու քայքայելով նորանոր և գրեթե նույնանման օրգանական մոլեկուլներ, բջիջներ, կիսաստեղծ, ստեղծված, ավերված, որոնք կազմում են գծերի ու գույների այն աշխարհը, որ հենց իր աշխարհն էր՝ հայկական «բազմակերպություններով» ու տարրերով:

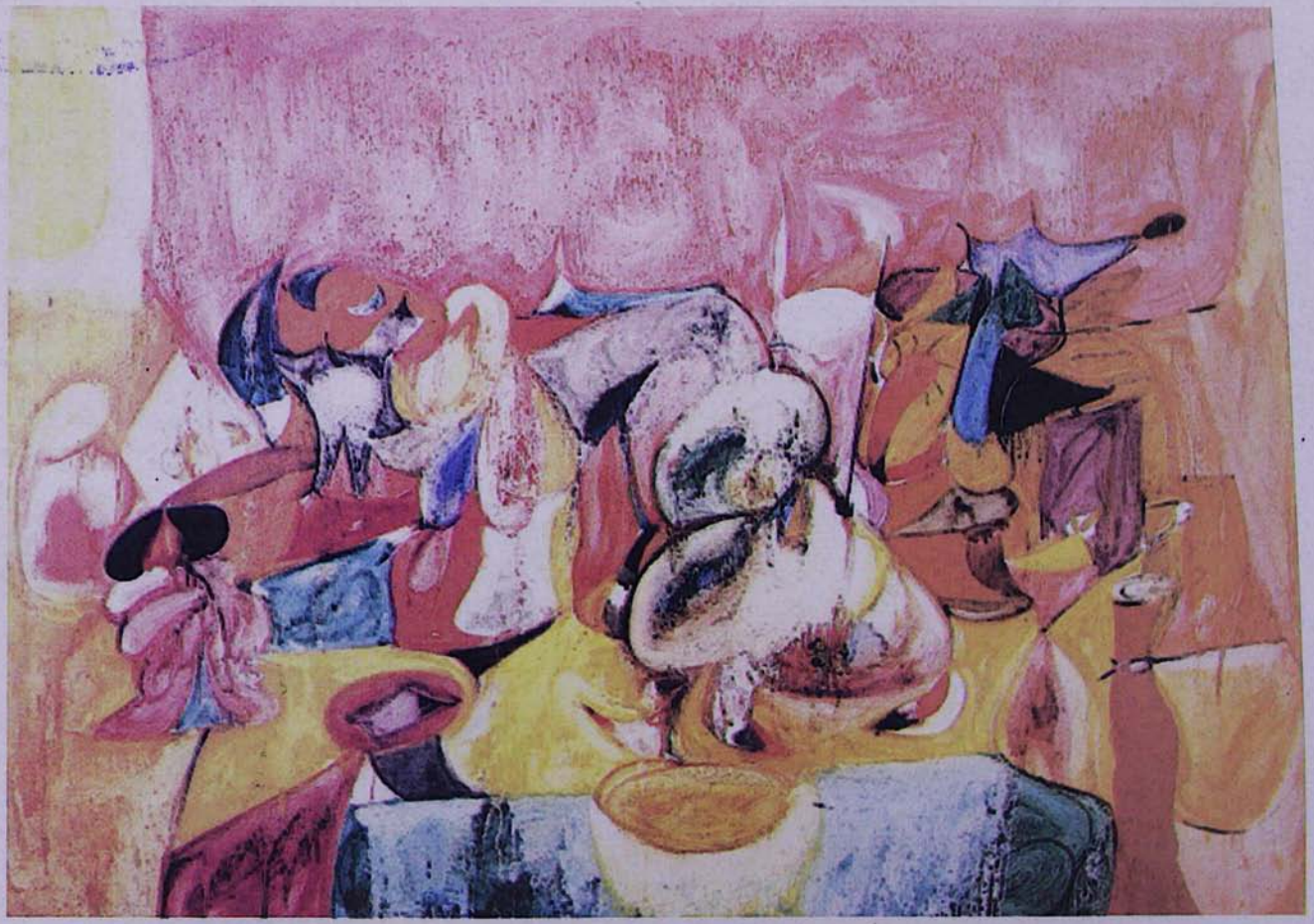
Վերջին տասնամյակում նորից մեծացել է հետաքրքրությունը Գորկու արվեստի հանդեպ: Բացվում են նրա գծանկարների ու կտավների հետահայաց ցուցահանդեսներ, գրվում են գործեր՝ նվիրված նրա կյանքի տարեգրությանը, նրա գույնը համարվում է «կատարելապես իրենը», հագեցած Արևելքի բույրերով, գիծը՝ ամենակատարյալ գիծն ու ձևը, որ երբևէ ունեցել է Ամերիկան: Նրան իր ներքին զգայական թրթիռներով համեմատում են Վան Գոգի կտավների հետ: Գորկու քրոջ որդու՝ Կառլեն Մուրադյանի մենագրության և Գորկու՝ նրա հրապարակած նամակներից հետո նաև մի նոր ալիք է սկսվել հասկանալու նկարչի արվեստի ոչ միայն եվրոպական, այլև հայկական ակունքները:

*

* *

Այստեղ հայկականությունը դիտում ենք ոչ թե Գորկու արվեստում, այլ՝ նամակներում: Նրա դատողություններից առանձնացնում ենք. 1. Քաղաքականության և էսթետիկայի (գեղարվեստի) հարաբերությունը. 2. Պրիմիտիվի և էսթետիկականի (գեղարվեստականի)

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ. ՆԿԱՐԻՉԸ ԵՎ ԻՐ ՄԱՅՐԸ



ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ. ԾԻՐԱՆԻ ԲՈՒՅՐԸ ԴԱՇՏԵՐՈՒՄ.
ՅՈՒՂԱՆԵՐԿ ԿՏԱՎ,, ՄԱՄՆԱՎՈՐ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒ, 1944 Թ,

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ. ԼՅԱՐԴԸ ԱՔԱՂԱՂԻ ԿԱՏԱՐՆ Է.
ՅՈՒՂԱՆԵՐԿ ԿՏԱՎ,, ԲՈՒՖԱՐ, 1944 Թ.

ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿԻ, ՀՈԳԵՎԱՐՔ.
ՅՈՒՂԱՆԵՐԿ ԿՏԱՎ,, ՆՅՈՒ ՅՈՐՔ, 1946 Թ.

առնչությունը. 3. Վերացականության և վերարտադրության հարաբերությունը:

Այդ խնդիրներն արծարծվել են իբրև կենսական խնդիրներ արվեստագիտության մեջ և էսթետիկայում (գերմանական ֆորմալ արվեստագիտություն, կրոչետկանություն՝ Լ. Վենտուրիի, Ջ. Արգանի և ուրիշների խմբագրումներով), նաև ֆենոմենոլոգիայի, հիմնարար գոյաբանության և փիլիսոփայական հերմենևտիկայի (Հայդեգեր, Ինգարդեն, Գադամեր), կյանքի փիլիսոփայության տեսանկյուններից:

Օգտվել ենք Կաղեն Մուրադյանի «Արշիլ Գորկի Ադոյան» ուսումնասիրությունից[1], որտեղ ընդգրկված են Գորկու՝ քրոջն ու քրոջ ընտանիքին ուղղված 40 նամակների անգլերեն թարգմանությունները: Կ. Մուրադյանի (Գորկու քրոջ որդու) գրքից հետո Գորկու՝ որպես ամերիկյան նոր նկարչության և աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի հիմնադիրի կերպարը հառնեց մի նոր ուժով: Ինչի մեջ նրան մեղադրում էին («հայկական շովինիզմ»), դարձավ նրա արվեստի խորհրդավոր կողմերի մեկնության բանալին:

Քաղաքակրթության և էսթետիկայի հարաբերությունը. հավանաբար էսթետիկա բառի տակ Գորկին հասկացել է գեղարվեստ կամ պարզապես արվեստ: Եվ քանի որ նրա՝ որպես օրգանական նկարչի ընկալումը ներծծված է հենց արվեստով, որպես մարդկային գոյի մի կարևոր բնագավառով (Գորկու համար գուցե ամենակարևոր), նրա հիմքը մարդկային ընկալումներն են և միտքը (բանականությունը):

Ըստ էության Գորկին հայ արվեստի այսօրվա վիճակը չի պատկերացնում առանց «հայ ժողովրդի արվեստի վաղնջական զորության, պայքարի, կրքի, որոնման տենչի ու քնքշության», «որը առաջինն է ներդաշնակում տխրությունը գեղեցկության հետ և այսպիսով հայտնագործում կյանքի էական իրականությունը, մարդկության պաթոսը, առաջադիմությունն ու տառապանքը» (հուլիս 3, 1937)[2]:

Ոչ ստանդարտ է հնչում տխրության ներդաշնակումը գեղեցկությանը միտքը, որ նա կապում է հայի գեղարվեստական արտահայտության հետ: Գորկին ընդունում է արվեստի ընդհանրականությունը (ունիվերսալությունը): Դա բխում է նկարչի գաղափարների ու մտքերի բազմությունից: Վերջիններիս ճշտությունը ստուգվում է՝ դիմելով հայ արվեստի հին գործերին, որտեղ նա վերահայտնագործում է նման գաղափարներ: Որ հայ միջնադարյան արվեստը (այդ թվում՝ Աղթամարի որմնաքանդակները, Տարոնի և Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցը) առավելապես խոսում են սիմվոլիկ ունիվերսալիստների լեզվով, ակնհայտ է: Բայց ինչպե՞ս է ինքը՝ կենդանի նկարիչը հասնում նման ունիվերսալիստների (նոր ժամանակների, նոր քաղաքակրթության ունիվերսալիստները տարբեր են միջնադարյան ունիվերսալիստներից): Եթե փորձենք վերանալ նկարչի բանաստեղծական զեղումներից, ապա ստացվում է, որ արվեստագետն ունի իր նվիրական հուշերը (օրինակ՝ Գորկու դեպքում իր ծննդավայր Խորգոմի այգիների հուշերը), որոնք իրեն հայտնի են, բայց ինքը ցանկանում է, որ դրանք ուրիշներն էլ ճանաչեն ու վերապրեն (փետրվարի 9, 1942)[3]: Բայց դրա համար պետք է գործի դրվի մի վիթխարի զինանոց: Ուրեմն, նկարիչը ստեղծում է նկարներ՝ որպես տարրեր ունենալով լարդը, աքլորի կատարը, ոսկորները,

[1] **K. Mooradian**. Arshil Gorky Adoian. Gilgamesh Press Limited, Chikago 1978.

[2] Նույն տեղում, էջ 251:

[3] Նույն տեղում, էջ 275:

կենդանի ժայռերը, կենդանի բույսերը, կենդանիները, կենդանի երազներն ու հազար ու մի բան, որոնց համար ինքը պարտական է «մեր հայկական արվեստին, նրա բազմակերպությանը, նրա շատ հակադրություններին, մեր ժողովրդի երևակայության գյուտերին»:

Այսինքն՝ ընկարիչը այդ ամենը ցանկանում է արթնացնել իր գործերում[4]: Բայց ինչպե՞ս. Առաջին՝ Տեխնիկական առումով տիրապետելով գծին (դասական արվեստի և, ըստ Գորկու, հատկապես հայ արվեստի հիմքը): Երկրորդ՝ այդ ամենն արթնացնելու համար փնտրելով անվերջություններ: Նկարը պատուհան է՝ բացված դեպի անվերջություն: Նկարների շարքերը տալիս են նոր պատուհանների, նոր անվերջությունների հնարավորություն:

Քաղաքակրթությունն, ըստ Գորկու, զարգացած հասարակությունն է: Կարելի է կարծել, որ նրա մոտ այն համապատասխանում է լուսավորչական ըմբռնմանը, որ իր մեջ ներարկվել է պատանի հասակից, երբ Երևանում որպես գրաշար նա շփվում էր հեղափոխական և ազգային գործիչների հետ: Այստեղից էլ այն, որ հայ արվեստը նա չէր պատկերացնում քաղաքակրթությունից դուրս՝ սկսած հնագույն ժամանակներից: Նրա նամակներում արծարծվում է «կենտրոնի» գաղափարը: Ըստ նրա, արվեստագետը պետք է ավելի վեր կանգնի Արևելք-Արևմուտք անտինոմիայից, կրոնական պառակտումներից, քաղաքական ինտրիգներից՝ լինելով ավելի վերլուծող, զննող, ճշգրիտ և հասկացող: Ծփոթեցնող արևելյան և արևմտյան արվեստ հասկացությունների փոխարեն Գորկին գոնե Եվրոպայի և Մերձավոր Արևելքի համար տեսնում է մի քանի ուղղություն (ինչպես ինքն է ասում՝ բույր կամ համուհոտ). Կենտրոնը, որ մերն է (հայերիս)՝ Հայաստան, Բյուզանդիա, Հունաստան, Միջագետք, Պարսկաստան, Սիրիա, Եգիպտոս: Մյուսը լյուդիական (թերևս ընկատի ունի փոյուգիական) արվեստն է՝ Իտալիա, Ֆրանսիա, Իսպանիա. դա կենտրոնի հարազատ զավակն է, որ նա համարում է նվազ հետաքրքիր (թերևս ընկատի ունի սկանդինավյան և իռլանդական արվեստի ազդեցությունները) (25 հունիսի, 1945)[5]:

Նա հայերի հնագույն արվեստի հետաքրքիր դասակարգում է կատարում, դասակարգում է նաև արևելյան, արևմտյան, հյուսիսային, հարավային հայանմանների արվեստը՝ ազգակից համարելով այն հայերի արվեստին: Այս կետը լրացուցիչ մեկնաբանություն է պահանջում, բայց այն բաց ենք թողնում առայժմ՝ հետագայում դրան անդրադառնալու հնարավորություն ակնկալելով:

Ինչպես մեր այսօրվա հայերենը պահպանել է, ըստ հայ և եվրոպացի հայագետ-լեզվաբանների, բառեր և ձևեր շումերերենից, աքքադերենից, խեթերենից, լուվիերենից, թրակերենից, խուռիտերենից, ավելի ուշ ժամանակներում՝ հին պարսկերենից, պահլավերենից, հունարենից, ասորերենից, այդպես էլ, ըստ Գորկու, հայ արվեստը և հայի անտրոպոլոգիական տիպը մինչև այսօր պահպանել է հետքեր շումերական, հեթիթական, եգիպտական, խուռիտական, պարսկական, հունական, ասորական և այլևայլ արվեստներից ու մարդաբանական տիպերից:

Ապա անվերջ դեռ նետելու և վերստին սպունգի նման ներծծելու գաղտնիքի մեջ է հայ արվեստի (մենք կասեինք նաև լեզվի) հարատևության ու կենսունակության ակունքը, որին այնքան փորձում էր նմանվել Գորկին Ամերիկայում, և որի մասին այնքան համառորեն

---

[4] Նույն տեղում, էջ 276:

[5] Նույն տեղում, էջ 290:

բացատրում էր ամերիկացի իր գործընկերներին ու քննադատներին և որոնցից ստանում էր միայն «հայ շովինիստ» մականունը: Բայց դա, անշուշտ, բոլոր ամերիկացիներին չէր վերաբերում:

Պրիմիտիվը և էսթետիկականը (գեղագիտականը). Գորկին հարց է տալիս՝ ո՞րն է մեր ժամանակի արվեստի ուղղությունը: Քանի որ 19-րդ դարում արվեստն աղավաղվել էր, ուստի, ըստ Գորկու, առաջադեմ նկարիչները կարիք ունեցան վերարժեքավորելու անցյալի արվեստը, այն ուսումնասիրել նոր աչքերով, և վերստին սկսեցին սկզբից՝ նմանվելով պրիմիտիվի մանկանման որակին (3 հուլիս, 1937)[6]: Այս տեսակետից կուբիզմը Բրաքի ու Պիկասոյի մոտ ոչ թե սկիզբ է, այլ բարձրակետ (այդ շրջանում Գորկին դեռ զբաղված էր զննումներով): Այնտեղ օբյեկտը (առարկան) կենդանացնում ու ակտիվացնում է միջավայրը, որը սկսում է խոսել:

Միջնադարյան արվեստում միջավայրի, հեռանկարի խտացման մասին գրում են ռուս գիտնականներ Ֆլորենսկին և Ժեգինը, իսկ հայ միջնադարյան մեկնիչների համար պատկերի բոլոր տարրերը օժտված են ուղղակի կամ անուղղակի զգայականությամբ ու այլաբանությամբ (ավելի շուտ սիմվոլիկայով): Բայց ի՞նչ նոր երանգ էր ուզում հաղորդել այդ ընդհանուր ըմբռնմանը Գորկին՝ քնքշություն (tenderness):

Կարելի է ասել, որ 1940 թ. տեղի է ունենում Գորկու հասունացումը նկարչության մեջ - նա գտնում է իր ոճը (այդ ժամանակ ամերիկյան նկարչությունը դեռ թաղված էր կուբիստական և երկրաչափական որոնումների մեջ կամ դեռ եվրոպական էր): Պիկասոյի տարբեր շրջանների, կուբիզմի, Դելոնեի, գծանկարում Էնգրի ու Պիկասոյի ոճով ուսումնասիրություններից հետո քնքշությունը, ավելի շուտ զննողական մտքին հաղորդված ջերմությունը, զգայականությունը Գորկուն հանգեցնում են իր ոճին, որտեղ տխրությունը միանում է գեղեցիկին: Բնական է, որ իր ոճը գտնելու համար նրան օգնում են Կանդինսկու վաղ շրջանի, Միրոյի և իր կրտսեր արվեստակից չիլիացի Մատտայի նկարները: Այդ անցման շրջադարձը ուղեկցվում է դատողությամբ պրիմիտիվ արվեստի և էսթետիկական արվեստի (գեղարվեստի) վերաբերյալ (նոյեմբերի 24, 1940)[7]:

«Սիրելիներս,- գրում էր նա դեռ 1937 թ. հուլիսի 3-ին քրոջ ընտանիքին,- ես սիրում եմ մեր հայ մարդկանց բնիկ ուժը, որոնումները և առնական զգայականությունը, որոնք առաջինն են ներդաշնակում տխրությունը գեղեցիկի հետ և այսպիսով հայտնաբերում կյանքի էական իրականությունը»[8]:

Այնուհետև նկարիչը պարզում է, որ նորագույն «առաջադեմ նկարիչները ճանաչեցին անցյալի արվեստը վերարժեքավորելու, այն նոր աչքերով ուսումնասիրելու և վերստին սկզբից վերսկսելու անհրաժեշտությունը, որ նրանց նմանեցնում է պրիմիտիվիզմի մանկական որակի: Աշխարհի տարբեր մասերի արվեստը վերահայտնաբերվեց առաջադիմելու և վերացարկվելու իր, այսպես կոչված, պրիմիտիվիզմի մեջ: Հետևաբար կուբիզմը ոչ թե սկսվում է Բրակով ու Պիկասոյով, այլ ավելի շուտ՝ ավարտվում նրանցով»[9]: Բայց

---

[6] Նույն տեղում, էջ 251:

[7] Նույն տեղում, էջ 266:

[8] Նույն տեղում, էջ 251:

[9] Նույն տեղում, էջ 251-252:

նկատում է նաև, որ Պիկասսոն «մոդեռնացնում է կուբիզմը, այն հարաբերակցելով 20-րդ դարի ուրբանիզացիային, տեխնոլոգիապես առաջադիմող աշխարհին»[10]: Մինչդեռ «գնահատող և հասկացող քննշությունը կարծես թե խեղդված է այս դարի արվեստում,- բողոքում է նա:- Եվ հենց այս է, որով ուզում եմ շունչ տալ իմ գործերին»: Ավելին. «Իմ հայկական աշխարհի զգայնությունը կարծես թե դուրս է հոսում իմ ձեռքերից ու մտքից», «հին հայկական արվեստին նայելով՝ ինձ զգում եմ նրա մի մասը»:

Այս կերպ հասկացված «պրիմիտիվը» արվեստի գոյության հիմքն է՝ նոր աչքերով դիտել անցյալը և ստեղծել նոր «պրիմիտիվ», ամեն ինչ կարծես նորից սկսելով ու վերահայտնագործելով, ինչը 20-րդ դարի արվեստի լավագույն մասի ներքին մեծ ուժն է:

Բայց 1940 թ. նոյեմբերի 24-ի նամակում Գորկին արդեն այս կերպ ընկալած «պրիմիտիվը» սկսում է դիտել իբրև էսթետիկական կամ գեղագիտական: Իսկ վատ տեսակի «պրիմիտիվի արվեստը մեծապես արդյունք է մեկուսացման, և մեկուսացումը չի կարող արտադրել էսթետիկա կամ բարձր արվեստ, որովհետև նրան պակասում է ընդգրկուն փորձը»[11]:

1940-ին Գորկու արվեստը գտնում է իր լեզուն, իր պատկերացանկը, ինչպես իրենից առաջ իրենցը՝ Ժոան Միրոն և չիլիացի Մատտան: Իսկ 1947 թ. փետրվարի 17-ի նամակում նա ավելի է խորացնում անհայտը հետազոտելու, անվերջության մեջ թափանցելու գաղափարը: Իսկ անվերջությունը տիեզերքն է: Մարդը ճանաչում է այն, ինչ սահմանափակ է, իր շուրջն է: Մարդու աչքը սահմանափակվում է նրանով, ինչ տեսնում է ֆիզիկապես: Դա խանգարում է ստեղծագործական երևակայությանը:

Վերացականություն. Մարդը, բավարարվելով նրանով, ինչ տեսնում է ֆիզիկապես, անընդունակ է դառնում երևակայական (իմագինատիվ) ստեղծագործության, լճանում է[12]: Վերացականությունը մարդուն հնարավորություն է տալիս մտքով տեսնելու այն, ինչ ֆիզիկապես չի կարող տեսնել աչքերով: Նկարչի խնդիրն է՝ ինչ մտովի պատկերացնում է նկարում, այն վերածի նյութական նկարի և հասկանալի դարձնի նկարի միջոցով դիտողի համար: Ուրեմն, ինչ մարդ նվաճում է իբրև անսահման, այն դառնում է սահմանափակ նվաճումից հետո: Ուրեմն մարդ պիտի նոր անսահմանություններ նվաճի, և դրանով կստեղծվի արվեստի անվերջ զարգացման (գուցե ավելի ճիշտ՝ ծավալման) հնարավորություն:

Վերացականությունը մի փորձարարական արտահայտչամիջոց է, առաջադիմելու խթանիչ՝ անցնելու դեպի առավել բարձր քաղաքակրթության, պայթեցնելով սահմանափակը՝ անսահմանի ոլորտները մտնելու համար: Իսկ ռեալիստական արվեստը վերջավոր է և մարդուն սահմանափակում է միայն ֆիզիկական աչքի (շոշափելի) ընկալումով[13]: Վերացական արվեստը ոչ թե աչքի, այլ մտքի ազատարարն է, այն հետազոտությունն է անհայտ ոլորտների:

Կա մի էական տարբերություն 20-րդ դարասկզբի աբստրակցիոնիստների և Գորկու միջև՝ վերացականի ու անսահմանի արտահայտման հարցում: Եթե առաջին սերնդի աբստ-

---

[10] Նույն տեղում, էջ 265:
[11] Նույն տեղում, էջ 265:
[12] Նույն տեղում, էջ 304:
[13] Նույն տեղում, էջ 309:

ռակցիոնիստների տեսություններում մեծ դեր էին խաղում մաթեմատիկան, նոր-պլատոնականությունը իր աննյութ, երկրաչափական-ֆիզիկական ասպեկտով, սպիրիտուալիզմը և Սյորա-Սինյակի գույների գիտական տեսությունը, ապա Արշիլ Գորկին անսահմանությունների իր տեսությունը լցնում էր կենդանի բանաստեղծական բովանդակությամբ, անսահմանությունը հասկանալով բանաստեղծական փորձառությամբ, ավելին՝ հումանիստական առաջադիմության տեսանկյունից: Դա երևում է նրա բերած ծիրանի օրինակից:

Ծիրանը չափով սահմանափակ է, բայց երբ մեջը բացում ես ու զննում, երևում են անսահմանություններ: «Հետևաբար,- գրում է նա,- առարկաների անվերջության և վերջավորության մասին խոսելիս՝ ես չեմ ասում միայն տարածության մասին, ոչ էլ չափն եմ ընդունում սահմանելու համար, թե ինչն է վերջավոր: Փորձելով Հայաստանի ծիրանը, մարդու միտքը պեղում է նրա անսահման հատկությունները և գաղտնիքները»[14]: Ըստ Գորկու, դա վերացական մտքի փառահեղ պոտենցիալի մի օրինակ է: Հայկական հիշողությունները, ըստ նրա, պեղումների անսահման հնարավորություններ են ընձեռում: Նման դատողությունը դուրս է գալիս սյուրռեալիզմի սահմաններից և մտնում պոեզիայի ու արձակի անսահմանության ոլորտը:

Գորկու հորեղբորորդի Ադո Ադոյանին Գորկու քույրը՝ տիկին Վարդուշը, որին ուղղված են այստեղ դիտարկված նամակները, ուղարկել էր Գորկու արվեստին նվիրված մի շքեղ գիրք, որ տեսել եմ իմ ուսանողական տարիներին: Ես այլևս այդ գիրքը չտեսա: Բայց, եթե հիշողությունս ինձ չի խաբում, այնտեղ Գորկու յուրաքանչյուր նկարի վերատպության դիմաց որևէ հատված էր բերված ամերիկյան պոեզիայից ու արձակից - Թոմաս Վուլֆ, Ջոյս, Ուիլյամ Ֆոլկներ, Հեմինգուեյից մինչև Ռոբերտ Կաուլոս Ուիլյամ Կաուլոս, Կառլ Սենդբերգ, Արչիբալդ Սաքլիշ և Էզրա Փաունդ: Նույն հաջողությամբ կարելի էր բերել օրինակներ նաև Թլկուրանցուց մինչև Բակունց ու Համո Սահյան: Խոսքը վերաբերում է Գորկու արտահայտությամբ «համուհոտի» բանաստեղծներին, որոնք բացում են նրա նշած «անվերջությունների» քողը:

Կ. Մուրադյանի հրատարակած նամակներում կան բաներ, որ նման են ֆանտազիաների ու տեսիլքների, ինչպես Գորկու արվեստում, որ Հայաստանը թողել էր 14-15 տարեկան հասակում, իսկ ծննդավայրը՝ 11 տարեկան: Գորկու արվեստում, որտեղ առարկաները գունաքողարկված են, և չգիտես՝ որտեղից է սկսվում իրական տպավորությունը և որտեղ է վերջանում ֆանտազիան: Գորկին նամակներում խոսում է Թորոս Ռոսլինի ու Սարգիս Պիծակի, Վանի դպրոցի ձեռագրերի մասին, իբրև իր գեղարվեստական իդեալների ուղենիշներ. «Վարդուշ, սիրելիս, մարդիկ այստեղ այնքան քիչ են զգում (Ամերիկայում - Վ.Ղ.): Մեր հայկական փորձից ես ստեղծելու եմ նոր ձևեր՝ բորբոքելու համար մարդկանց մտքերը և շփելու նրանց սրտերը: Հայաստանի Վանը, Խորգոմը, Ուստանը, Այգեստանը, Շատախը՝ տիեզերական ճշմարտություններ անհայտ աշխարհից: Ես հիշում եմ սառը արևի լույսը, որ արշալույսին անցնում էր Վարագա սենյակների միջով: Ես հիշում եմ քանդակազարդ հին մատուռը: Բայց ամենից շատ հիշում եմ հին հայկական ձեռագրի նկարները,

[14] Նույն տեղում, էջ 305:

գեղեցիկ հայկական դեմքերով, նուրբ գույներով, նրանց քնքուշ գծերն ու մատյանի գրչությունը: Եվ այս օրը ես դեռ զգում եմ այն հուզմունքի սարսուռը, թևակոխելով մի նոր աշխարհ, որ լցված է պլաստիկականությամբ: Ես սիրում եմ Վանա լճի դպրոցը: Ես սիրում եմ մեր Թորոս Ռոսլինի ու Սարգիս Պիծակի դպրոցը, սիրում եմ Ուչելլոյին և Էնգրին: Ես սիրում եմ այն մարդու՝ Սեզանի Փարիզի դպրոցը:

Վարդուշ, սիրելիս, Թորոս Ռոսլինը առաջին, բայց Ուչելլոն հաջորդ քայլն է: Ժամանակակից նկարչություն համարվածի սկիզբը այս երկու հանճարներով եմ ես հասկանում՝ գույնի, չափողականության, տարածականության նվաճման սկիզբը...»[15]:

Ռոսլինի կամ Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ պլանների, հեռանկարի, գույնի, դիմանկիպի խնդիրները, որոնք զարգացվում են Իտալիայում 14-րդ դարից, արծարծվել են ավելի ուշ: Հասուն Գորկին կարող էր տեսած լինել Ա. Սվիրինի «Հայկական մանրանկարչությունը», Ռոսլինի մասին Գ. Հովսեփյանի հոդվածը՝ «Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության» պրակներից, իսկ Պիծակի մասին իմանալ Ս. Տեր-Ներսեսյանի՝ Վենետիկի Մխիթարյանների 12-14-րդ դդ. ձեռագրերին նվիրված ֆրանսերեն գրքից, ունենալ Մակլերի ալբոմները: Նույնքան ֆանտաստիկ է թվում Գորկու մոտ Կենտրոնի արվեստի գաղափարը, որը ստեղծել են խուտիները, սուբարիները, ուրարտացիները (վանեցիների նախնիները, ըստ Գորկու), խեթերը, եգիպտացիները, որը լյուդիացիների միջոցով տարածվել է լատինական ազգերին՝ էտրուսկներ, Իտալիա, Իսպանիա, Ֆրանսիա: Եվ իբր հյուսիսի արվեստը դրա հետ կապ չունի: Կենտրոնը մերն է: Հայաստան, Բյուզանդիա, Հունաստան, Միջագետք, Պարսկաստան, Սիրիա և Եգիպտոս: Լյուդիականը մեր երեխան է: Իտալիան, Ֆրանսիան և Իսպանիան: Իսկ հյուսիսի առթիվ - Անգլիան և նման տարածքները - նրանց արվեստը ավելի քիչ հետաքրքիր է»[16]:

Սա նույնքան ֆանտաստիկ և նույնչափ հրապուրիչ է թվում, ինչ Ստրժիգովսկու տեսությունը իրանա-հայկական ձևաստեղծումների տարածման մասին միջնադարում՝ Բյուզանդիա, մահմեդական և սլավոնական աշխարհներ, ռոմանական և գոթական արվեստներ և այլն: Ստրժիգովսկու մոտ հակառակն էր. վերացական, երկրաչափական, զարդային գեղարվեստական ձևերն ու կոնստրուկցիաները տարածվում էին Իրանից և առաջին հերթին անմիջականորեն Հայաստանից, իսկ մարդակերպ, վերարտադրողական ռեալիստական ձևերը՝ հունա-հռոմեական աշխարհից: Հետևաբար կելտական-սկանդինավյան-իռլանդական զարդաստեղծությունը, ըստ նրա, ազգակցություն ունի հայ-իրանականի հետ, ինչպես նաև դեկորատիվ-հարթապատկերայինը: Այսինքն՝ հեռանկարի և խորքի չափման արվեստը գալիս է հելլենա-հռոմեական աշխարհից: Երկու դեպքում էլ պակասում է պատմական մոտեցումը, հաշվի չեն առնված միջանկյալ օղակները՝ հանուն հրապուրիչ գաղափարի:

Եթե փորձենք համառոտել հայկականությունը ըստ Գորկու, ապա կարող ենք ասել, որ դա հայի պատմության, հպարտության, ճակատագրի, հիշողության, ֆանտազիայի և արվեստի դրամատիզմի, հրաշքների և գյուտերի այն դաշտն է, որի հետ շփվել է նկարիչը և որի առաջ պատասխանատու է նա: Այդ պատասխանատվությունը նա կարող է կրել և

---

[15] **Mouradian...**, p. 288.

[16] Նույն տեղում, էջ 290:

դրան արժանանալ ոչ նեղ իմաստով՝ այսինքն պրիմիտիվ (մեկուսացած) արվեստով ու բարձր տեխնիկայով, այլ իր էսթետիկայով, որը նկարչի աչքերը բացում է նաև ուրիշների նվաճումների առաջ, համաշխարհային արվեստում պատմականորեն կատարված քայլերի առաջ, որոնց այս կամ այն չափով մասնակից է նաև հայ արվեստը իր պատմությամբ, իբրև «կենտրոնի»՝ միջերկրական և միջին-արևելյան արեալների գործուն մասնակից:

Մտքի և հայկական զգայունության վիթխարի դաշտը արվեստը ապահովում են տեխնիցիզմի վտանգից, որին ընդհուպ մոտեցել էր կուբիզմը: Իսկ տեխնիկան առանց զգացումի մարդկանց անպաշտպան է դարձնում արվեստի գործի առաջ կամ առնվազն՝ անտարբեր:

Երկու մեծ պոետներ՝ Ապոլիները և Բրետոնը, որոնց հանճարին ու պրոպագանդային են պարտական ոչ միայն կուբիզմն ու սյուրռեալիզմը, այլև շատ արվեստագետներ (Ծագալ, Դելոնե, Սիրո, Դալի և ուրիշներ) իրենց դամբանականները վավերացրեցին Անրի Ռուսսոյի և Արշիլ Գորկու նվիրական շիրիմների առջև: Նրանցից առաջինը «փակ» պրիմիտիվ էր, մյուսը՝ «պրիմիտիվ» իր զարմանքով և էսթետիկական՝ համաշխարհային գեղարվեստական փորձի յուրացման իր անհագությամբ՝ Ռոսլինից և Ուչելլոյից, Էնգրից ու Պիկասսոյից մինչև Միրո, Մատտա, Մասոն և Կանդինսկի:

Ազնիվ Ռուսսո, լսիր մեզ,
Մենք ողջունում ենք քեզ,
Դելոնեն, իր կինը, մայր Ռեսալը և ես.
Թույլ տուր մեր ծանրոցը առանց մաքսի անցկացնել երկնքի դարպասով:
Մենք բերում ենք վրձին, ներկեր, կտավներ,
Որ դու քո սուրբ ժամանցը ճշմարիտ լույսով
Նվիրես նկարելուն, ինչպես իմ դիմանկարն է
Աստղերին դեմ հանդիման:

Եվ Բրետոնը՝ Արշիլ Գորկուն.

Տեսնում եմ քեզ նորից հեքիաթների զավազանով
աստղերի և ծաղկող ծառերի միջև
Եվ արտասվում եմ քո բախտի համար: