

ԿԱԼԵՆՑՅԱՆ ՄԻ ԱՇԽԱՐՀ ԼԻ ԽՈՐՀՈՒՐԴՆԵՐՈՎ

«Արվեստը, ճշգրիտ գիտությունների համեմատությամբ, գտնվում է գերազանցության ու նսեմության վիճակում. գերազանցությունը այն է, որ մեծ վարպետների գործերը գալիք դարերը երբեք չեն ջնջում, իսկ նսեմության վիճակը, որում մշտապես գտնվում է արվեստը, բխում է սրելոծագործության ուժի ու թերությունը ճշգրտորեն որոշելու անհնարինությունից»: Ռուս նշանավոր գրող ու հրապարակախոս Իլյա Էրենբուրգի՝ Դալենցի արվեստի առնչությամբ արտահայտած այս միտքը, որ ձևակերպում է սրացել պարամության ընթացքում արվեստի անցած ճանապարհի փորձությունից, բնորոշ էր ոչ միայն խորհրդային տարիներին, այլ նաև ծանոթ վիճակ է մեր օրերի համար: Չի բացառվում, որ այդպես կլինի նաև բոլոր ժամանակներում: Գաղարնիք չէ, որ ճշմարիտ արվեստի ստորադասված վիճակը տեղի է ունենում շատ հաճախ ժամանակակիցների՝ առաջընթաց գաղափարներից ու գեղարվեստական մրաժողությունից հեռու ընկնելու, չընկալելու և կամ տվյալ պահին արվեստագետի բերածը պետական գաղափարախոսությանն անհարկ լինելու պարճառով: Այս փորձությունից հիշավի անմասն չմնաց նաև մեծանուն գեղանկարիչ Նարություն Դալենցը, մի արվեստագետ, որի ժառանգությունը դեռևս խորապես ուսումնասիրության պետք ունի, քանզի նրա հարցադրումների պարասխանները լիովին մեկնված չենք կարող համարել:

Միայն կարող ենք ասել, որ Դալենցն այսօր մեր կերպարվեստի ամենաինքնաբերական ու ամենավառ ներկայացուցիչներից մեկն է, «հայական» հասկացողության ես մեկ անժիտվելի ու առիթնող այցեքարտը:

Նիմանականում ինքնուսուցմամբ յուրացնելով համաշխարհային կերպարվեստի ավանդույթները՝ նա երբեք չփորձեց կրկնել կամ ընդօրինակել որևէ մեկի, այլ համառորեն ու նպատակամղված որոնեց ու գտավ իր չափազանց ինքնաբերական ձևագիրը՝ իրական, տեսանելի, շոշափելի աշխարհի մեջ բացահայտելով անհասանելին ու անըմբռնելին, խորհրդավորն ու առեղծվածայինը:

Դալենցը (Խարմանդայան) ծնվել է 1910 թ. Սերաստիայի Կյուրիև գյուղաբաղաբում՝ Նարության տոնի ճրագալույցի գիշերը՝ ապրիլի 18-ին (հին տոմարով), որի պարճառով նրան անվանակոչեցին Նարություն: Նայրը՝ Տիրատուրը, բավականին ունեւոր ու հարգված մարդ էր: Եթե 1915 թվականի արյունոտ անցքերը՝ եղեւնը չլինէր, գուցե այլ կերպ դասավորվէր Դալենցի կյանքը: Նինգ տարեկանից որբության դառնությունը կրած ապագա արվեստագետը 8 տարեկանում ապաստան է գտնում Նալեյի ազգային որբանոցում և նախնական կրթությունն ստանում այդ հաստատության դպրոցում՝ ողջ ազատ ժամանակը հարկացնելով նկարչությանը: 1924 թվականին, երբ ընդամենը 14 տարեկան էր,

կարճ ժամանակով ուսանում է նկարիչ Օնիկ Ավերիսյանի մոտ, ապա շարունակում ինքնուրույն կադրաբեկագործվել: 1931-ին փեդագոգիկում է Լիբանան և Բեյրութում մի քանի ամիս աշխատում Ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստ Կլոդ Միշլեի արվեստանոցում: 1932 թ. մի խումբ համալսողների հետ հիմնում է «Արվեստի բարեկամների միությունը» և ակտիվ մասնակցում միության ցուցահանդեսներին: Ունենում է նաև մի շարք անհատական ցուցահանդեսներ: 1946 թվականին ընդանիքով ներգաղթում է Նախասրան: 1962 թ. Երևանում առաջին անգամ բացվում է նրա անհատական ցուցահանդեսը: 1963-ին արժանանում է վաստակավոր նկարչի կոչման: 1967-ին վախճանվում է և նույն թվականին էլ հետմահու արժանանում Նախասրանի Նանրապետության պետական մրցանակի դափնեկրի կոչման: Կալենցի սրելոձագործություններն այսօր պահպանվում են Նախասրանի ազգային պարկերասրահում, Արևելքի ժողովուրդների արվեստի պետական թանգարանում (Մոսկվա), Ժամանակակից արվեստի թանգարանում, Գյումրիի թանգարանում, Պարկերասրահի՝ Ջերմուկի մասնաճյուղում, Մոսկվայի, Երևանի և այլ քաղաքների բազում մասնավոր հավաքածուներում:

Ի՞նչ երազներով, ապրելով ի՞նչ փեսականով էր հայրենի հողի վրա ուրբ դրել եղեռնի և որբության միջով անցած, դեռևս երիտասարդ, բազում ծրագրերով, նպատակներով ու թոփքներով լեցուն Կալենցը: Սակայն խորհրդային հայրենիքում կյանքն այլ անակնկալներ էր պարբասքել նրա և նման փեսականներով շատ շատերի համար: Նեպոպարերագմյան փրկեսական ծանր կացության, գաղափարական ճնշումների և հասարակական դեռևս անընթերցող հարաբերությունների հետ մեկտեղ Սփյուռքից ներգաղթածների հանդեպ կար նաև ընդգծված անվստահություն՝ դրանից բխող անցանկալի բազում հեքսանքներով:

Եւ եթե չլիներ այդ մթնոլորտը, որում ճշմարիտ սրելոձագործական թոփքները թեւափվում, հալածվում էին, ապա փաղանդաշատ նկարչի սրելոձագործական ժառանգությունն, անկասկած, կարող էր կրկնապատկվել, կարող էր ավելի ճախրող ու ազատախոհ ընդգրկումներ ունենալ: Եթե Խորհրդային Միությունում ծնված ու մեծացած սրելոձագործողն ինչ-որ չափով հարմարվել էր փիրող իրավիճակին ու այլ նկրտումներ կարծես թե չուներ, ապա Սփյուռքից հայրենիք ներգաղթածների համար սրելոձագործական նման կաշկանդող մթնոլորտը դժվարամարս էր ու անըմբռնելի: Նրանցից շատերի ճակատագրերն այնպես խնդվեցին, որ նույնիսկ կյանքը դարձավ անիմաստ ու անփրկելի. մեկն ինքնասպանություն գործեց, մյուսը՝ վրվեց գինեմոլության, երրորդը դադարեց սրելոձագործելուց, չորրորդն ի վերջո ելքեր փնտրեց ու լքեց հայրենիքը, սակայն եղան նաև անհայրներ, որոնք սրալինյան բռնապետության փարիները հաղթահարելուց հետո շարունակեցին արարել՝ իրենց հոգում անթեղածը սերունդներին ավանդելով, հայրենի մշակույթի գանձաբանում իրենց անառարկելի ու հասարակարան ներդրումն ունենալով:

Կալենցի կյանքն անցավ դառնությունների ու հուսալքումների միջով, անցավ հոգեկան, սրելոձագործական ու ընկերային գողգոթայի միջով. նա շուրջ յոթ փարի դադարեց նկարելուց. սրելոձագործական ազնիվ երկունքով ապրող անհայրի համար սա հավասարագոր էր մահվան:



Իվ. Դաշպրենց



Վարդեր



Ինքնանկար



Ա. Ալիսանյան

Եւ, սակայն, շարժվեց նկարչի վրձինը, եւ ի հեճուկս դժվարությունների, հալածանքների, պիպրակավորումների՝ նկարիչը սրեղծեց անկրկնելի գործերի մի ողջ պարկերասրահ, որն այսօր իր մնայուն ու նշանակալի փնդն ունի հայ կերպարվեստի անդաստանում:

Նրա ժառանգության արժեքն անգնահատելի է նախ եւ առաջ իր գեղարվեստական խոսքի որակական կուլտուրայով, կոմպոզիցիոն լուծումների ինքնաբերությամբ, չկրկնվող մոտիվների թարմությամբ, գույնի ու գունաթույրի մեղաքսափայլ «հնչյուններով»:

Նկարչի գործերը վեր են բոլոր ուղղություններից ու հոսանքներից: Դրանք անցել են մեզ ծանոթ բոլոր հնոցներով ու հասել բյուրեղի մաքրության, հասել մի կարարելության, ուր մեկ հարթության վրա բերված գույնի ու գծի, ծավալի ու ձեռի օրինաչափ ներդաշնությունը, մեղեդայնությունն ու ներքին ռիթմի միասնականությունը, փաթ ու սառը գույների գուգորդումները սրեղծում են մեզ հասկանալի բոլոր ֆիզիկական չափումների երևութականը: Դրանք կերպավորման, գունային ու հորինվածքային խնդիրների սքանչելի լուծումների յուրօրինակ մի աշխարհ են, մարդումների ու ընկալումների մի առարկայականություն, ուր ամեն բան փոքորված է այն շունչ ու շնչառությամբ, այն էներգիայով, որը բնորոշ է ճշմարիտ սրեղծագործական երկունքի խելահեղ, բայց մեծապես ապրեցնող ցավին: Այս ցավը Կալենցի համար լոկ ֆիզիկական զգացում չէ, այլև մարդկային հոգեւոր ու բանական փարակերպ ընկալումների մի այնպիսի պոթեկում, որը շարժում, ի մի է բերում եւ ապա պատարառի վրա ամբողջացնում կյանքի ճշմարիտ իմաստն ու դրանում առկա միսփիկան, լույսի ու խավարի՝ իրական ու փոխաբերական հերթագայությունը, երկրաչափական հարթությունն ու ծավալը, փեսանելի ու ընկալելի գույն ու գիծը, մի խոսքով՝ երևութական ու աներևույթ աշխարհը՝ փոքորված կալենցյան յուրօրինակ գունեղությամբ: Կերպավորման նման ներդաշն փոխներգործություններից ու հակադրություններից, գուգորդումներից ու համադրություններից ծնունդ է առնում մարդու եւ բնության, մարդու եւ փիեզերականի անբակտրելիությունը՝ ներփակված կեցության ու մարերիայի խորքերում եւ որին հասու է միայն ներքին «փեսողություն» ունեցող սրեղծագործողը:

Եւ ամենեւին պարահական չէ, որ հայ կերպարվեստի մեկ այլ փառանդավոր ներկայացուցիչ, ինչպիսին Երվանդ Քոչարն էր, Կալենցի մասին գրում էր. «Արվեստի գոհասեղանին Կալենցն իր ողջ կյանքն ու ողջ արվեստը դրեց, եւ նրա գոհաբերությունն ընդունվեց երախտագիտությամբ»: Երախտագիտության այդ զգացումը, ցավոք, մեզանում արթնացավ շատ փարիներ հետո, այն ժամանակ, երբ արդեն նկարիչը անդառնալիորեն կորցրել էր իր սրեղծագործական ժամանակի զգալի մասը:

Կալենցի մի քանի շարժող, առաջ մղող խթանիչը ժամանակի մեջ ու ժամանակից դուրս ապրող հարափեսության ոգին էր, անպաճույճ ու ոգեղեն այն գեղեցիկը, որի սահմանը մշտապես չափվում է աշխարհի փիլիսոփայական ու բնագանցական ընկալումներով:

Գուցե այս հարկանիշներն էին պարճառը, որ նրա արվեստը հայրենիքում առավելապես եւ առաջին հերթին գնահատվեց ոչ այնքան կերպարվեստագետների, որքան անկաշկանդ մտածող ու մշտապես ճշմարիտ Գեղեցիկը որոնող անձանց կողմից, որոնք եւ եղան նրա առաջին համախոհներն ու բարեկամները, ինչու չէ՝ նաեւ մեծապես սարաբողները:

Կալենցի աշխարհընկալման դրամատիզմն անձնական շեշտադրումներ չունի, թե՛ պետք, ինչպես ասացինք, չի անցել երկրային կյանքի լուսավոր ու հեշտին ճանապարհներով: Դրա արմատները թաղված են իր հոգեմտավոր ենթաշերտերի և աշխարհի կենսական ոգեղենության մեջ, որոնց օրգանականությունը որքան փրամաբանական է, նույնքան էլ առեղծվածային, և ինչպես Սարյանն է նրա արվեստի մասին գրում. «այն իր մեջ մարմնավորում է հարազատ ժողովրդի կենսահաստատուն ոգին», այն ոգին, որ հազարամյակների փորձառությամբ է անցել ու հասել նկարչին:

Իմ առջև նրա դիմանկարային գործերն են: Ահա գրող Խաչիկ Դաշպենցի դիմանկարը: Դաշպենցին շատ շատերը գիտեին ու սիրում էին: Սակայն Կալենցի ճանաչած Դաշպենցն իր կորցրած երկրի, բնաշխարհի ցավի մասին չէ միայն, որ պարսմում է, այլ մեծ իմաստով կյանքի այն ունայնության, որն իր բազում ու բազմապիսի հարցականներով սկիզբ է առնում անձնականից ու վերածվում ազգային ու համամարդկային դեգերումների անորոշության: Մարդկային անգործության հոգեբանական ենթաշերտերից Կալենց արվեստագետն արտաքին աշխարհ է դուրս բերել այն ողջ լարումը, որ խորացված ծվարել է երկիր ու սրբություններ կորցրած անհատի կկոցած կռիվների, կախ ընկած հոնքների փակ, սեղմված շուրթերի արանքում, ու թվում է, եթե լայն բացի աչքերը, եթե շուրթերը հեռացնի իրարից, այստեղծներից անգամ դուրս կհորդի ոչ միայն իր, այլև մարդկության դարավոր թախիծը: Սա Կալենցն է, կալենցյան հոգու լուծությունն ու ճիշդ: Ես սկսեցի դիմանկարներից, բանգի նկարչի գեղարվեստական ակնառու ուժը, նրա վարպետությունն ու գեղարվեստական աշխարհագրոգության ամենից հուժկու լիցքը զգացվում են դիմանկարում, ժանր, որն ամենաբարդն ու ամենադժվարին է՝ մարդ առեղծվածի խորքն ու բարոյահոգեբանական աշխարհը, նրա երկբայական հոգու խորխորարները թափանցելու առումով: Եթե ուշադիր գննելու լինենք Կալենցի դիմանկարային գործերը («Արյունի Ալիխանյան» (1960-66), «Գեորգ Էմին» (1959), «Ալեքսանդր Գիտովիչ», «Գոհար Գասպարյան», «Ավեր Գաբրիելյան» (1960) (19659, «Իրինա Լուսազարսկայա» (1961), «Մարգարիտա Կորաբելնիկովա», «Օհան Էգիսյան» (1962), «Քնարիկ Նովիանիսյան» (1961) և շատ ուրիշներ), ապա հստակ կզգանք բնատուր այն շնորհը, որ կոչվում է գեղարվեստական հոգեվերլուծում, գեղարվեստական մարդակերպում: Ով է մարդը, ինչո՞ւ է աշխարհ եկել և ի՞նչ է ուզում աշխարհից, ի՞նչ առաքելություն ունի, ի՞նչ աղերսներ՝ հեռավոր անցյալի ու ապագայի հետ: Սա փիլիսոփայական հարցադրում է, փիլիսոփայական խնդիր, որի լուծումն էր մշտապես փնտրում նկարիչը: Բնորդի ներաշխարհը թափանցելու, նրա հետ ներքին երկխոսության մեջ մտնելու կարողությունն ասես Կալենցի փարերքն է: Եւ այս պարագան ավելի էր սրել նկարչի պարասխառնալուծությունը, վերլուծողի քանքարը՝ պարկերվողի բարդ ու հակասական աշխարհը ներկայացնելիս:

Բազմաժանր է Կալենց նկարչի ժառանգությունը: Նրա պարկերասրահում կողք կողքի իշխում են դիմանկարն ու բնանկարը, կոմպոզիցիոն գործերն ու նապյութությունները, շատերին դեռ անձանոթ գրաֆիկական գործերը:

Նրա բնանկարներում հրավառվում են գույներն ու դրանց զսպող գծերը՝ հիմնահենքից դուրս բերելով ժայթքող ձևերի բարդ, բայց ճշգրիտ, կառուցողական շերտերի անցումներ:



Տիրամայր



Հրազդանի ափին

րը: Այդ անցումները գույնից գույն եւ գծից գիծ այնքան առիւթնոյ էն ու հուժկու, որ թվում է՝ կրավին պարկերվածը բնաբուր մի համաձուլվածք է, որի յուրաքանչյուր փարբն իր մեջ կշռաչափ ունի, ունի իր անփոխարինելի ու անբեկանելի դերն ու արժեքը: Այս փափափորությունը չի սրելով ինքնաբերաբար. սրան նկարիչը հասել է իր առջեւ հստակորեն դրված գեղարվեստական խնդրի իմաստային լուծման, գունային համադրությունների, գծային կառույցների ճշգրիտ հաշվարկումների շնորհիվ: Սա է պարզապես, որ նկարչի նույնիսկ փոքրաչափ կրավները ձեռք են բերել մոնումենտալ հնչեղություն՝ միաժամանակ չկորցնելով իրենց անսքող քնարականությունն ու բանաստեղծականությունը («Ջրագլանի ափին» .1961, «Խոսքովաձորը» .1960, «Գայտուն» .1960, «Գարուն» .1966, «Բնակար» .1958, «Աշուն» .1960, «Մեանի Սբ Կարապետ եկեղեցին» .1966, «Մեանա կղզին» .1966 եւ այլն):

Դալենցի ստեղծագործության մեջ առանձնակի փնտռումներն ունեն նախորդորները: Այսփնտրող կրկին պետք է անդրադառնալ նկարչի վերլուծական քանքարին: Նախորդորներն առաջին հայացքից հեշտին թվացող, սակայն կերպարման առումով բավականին բարդ գունաձավալային լուծումներ պահանջող ժանր է: «Մեյալ» կոչվող բնությունը «կենդանացում» է պարպադրում, եւ եթե հանձն ես առել, պիտի ենթարկվես այդ «խնդրի» լուծմանը, պիտի ջանաս, որ ծաղիկը, իրը, պարուղը, անշունչ առարկան խոսի, շնչի, ապրի՝ գույնի ու գունաթուրքի վրձնահարվածներից, ձևերը շարժունություն ձեռք բերեն, օդն ու լույսը խաղան ու խաղարկվեն այնպես, որ լսվի ներքին երաժշտությունը, մեղեդայնությունն իր մեջ կլանի գույնի շղարշը եւ հակառակը: Դալենցի նախորդորները հենց այսպիսին են, հենց այս լուծումներով են գերում դիտողին: Նիշենք նրա «Ալպյան մանուշակները՝ սեւ ֆունի վրա» (1961), «Մրգերով նախորդոր» (1959), «Ֆիգուրով նախորդոր» (1960), «Կալաչներ» (1965), «Նախորդոր» (1959), «Վարդեր» (1967) եւ ուրիշ նախորդորները:

Դալենցի պարկերասրահում հանգրվանած գործերի մեջ երկուսն ինձ անակնկալի բերեցին. դրանք Տիրամայրեր էին, մեկը՝ թղթի վրա՝ անավարտ, ցավոք, նաեւ վնասված, մյուսը՝ գեղանկարչական մի չքնաղ գործ, որի կողքով դժվար է անդարձել անցնել: Եթե առաջինում նկարիչը փորձել է հավաքարիմ մնալ հայկական մանրանկարչության պարկերագրական ավանդական կառուցվածքին ու գունային լուծումներին՝ դրանք մասնակիորեն մոտեցնելով գեղանկարչականի հնչեղությանը, ապա երկրորդում Դալենցը միանգամայն այլ մոտեցում է որդեգրել եւ հասել այնպիսի մի որակի, երբ արդեն գեղանկարչական լուծումներն են թելադրում ավանդականի առկայությունը: Պարկերի խորհրդանշային, կառուցվածքային ու գունային լուծումներն ամբողջության մեջ իրենց վրա են կրում եզակիից ընդհանրականին, աստվածայինից մարդկայինին փանդող հոգեբանական այն լիցքը, որ իրար է մերձեցնում արարչականն ու մարդկայինը: Սա խորապես ապրված, խորապես զգացած պարկեր է, որի լուծմանը նկարիչը հասել է գեղանկարչական յուրօրինակ հնարներով:

Խոսել Դալենցի ստեղծագործության մասին եւ շրջանցել գրաֆիկան, կնշանակի անավարտ թողնել նկարչի դիմանկարը: Ինչպես գեղանկարում, գրաֆիկայում եւս Դալենցը նոր որակ, նոր մշակույթ ներմուծեց: Ուրվագծերի եւ դրանց ռիթմիկ անցումների,

հաճախ նաև գտնային մեղմ ու թափանցիկ լուծումների շնորհիվ նկարիչը ստեղծել է մե՛րթ խիստ լարված ու դրամատիկ վիճակներ, մե՛րթ էլ հանգել փիլիսոփայական ընդհանրացման: Կալենցյան գիծը զարմանալի խոստում է, այն կարծես շեշտը ընթանում ու հանկարծ բեկվում է՝ պարկերի կառույցին հաղորդելով լակոնիկ, բայց չափազանց փարոզունակ բովանդակություն: Երբեմն լույսն ու գունաթույրն այնպես քնքշորեն ու նրբությամբ են ճեղքում սրվերագծերի «պարերը», ինչպես ձեռնադիկը՝ սառած հողի կտրծքը:

Գրաֆիկական այս գործերը լույս ու սրվերի մրցակցության, գծային ռիթմերի միմյանց լրացնող փոքրաչափ պատումներ են, որոնք իրենց ներքին ուժգությամբ լիովին կարող են փոխարինել առավել մեծադիր կոմպոզիցիաների հաղորդելիք էներգիային:

Կալենց անհատականության համար նկարել նշանակում էր ստեղծել մի աշխարհ, կերպարային կոտ ու ինքնատիպ մի համակարգ, ուր յուրօրինակ ու խոստում զուգորդումներով, գույնի ու գծի սեփական ընկալումներով, աննշան թվացող իրի կամ առարկայի խորքն ու նշանակությունը իր հոգու թելադրանքից բխեցնելով, խոհափիլիսոփայական իր ենթափոքսությունով, իսկ ամենագլխավորը՝ ասելիքի ընդգծված ինտելեկտուալ շեշտադրումներով մի նոր աշխարհ ստեղծել է, աշխարհ, որ մեծ փիեզերքի մասն է՝ նույնքան նշանակալի ու ինքնատիպ, որքան արարչագործության պսակը՝ արարչագործ մարդն ինքը: