

**ԶՈՒԳՈՐԴԱԿԱՆ-
ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏԱԿԱՆ
ՊԱՏԿԵՐԱԽՈՐՄԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ
1960-70ԱԿԱՆՆԵՐԻ
ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՈՒԵՍՏՈՒՄ**

ԻՆԳՈՒՆԱ ԿՈՒՐՑԵՆՍ
Թրգմ.՝ ԱՐԾՈՒԻ ԲԱԽԶԻՆԵԱՆ
**«Բանաստեղծություններ սեփական
իրաւացիութեան գիտակցումն է»:**
Օսիպ Մանդելշտամ

1960-70ականների խորհրդահայ կերպարուեստը քննելով դիտարկող ժամանակաշրջանի գեղարուեստական արդիւնքում՝ նախեւառաջ անհրաժեշտ է նշել այն առանձնայատկութիւնը, որ բնութագրական է եղել ամբողջ խորհրդային արուեստի, աւելի ճիշդ՝ նրա ոչ-պաշտօնական հատուածի համար: Եթէ 50-60ականների ճարտարապետութեան վերաբերեալ առաջարկոււմ էր «վստահել բնակեցնելու հրաշքին»¹, ապա դա կիրառելի է նաեւ աւելի ընդարձակ իմաստով: Գրականութեան, թատրոնի, շարժանկարի, երաժշտութեան մէջ, պլաստիկ արուեստներում եղած ամէն տեսակ ազատութեան պայմաններում ստեղծուել են գործեր, որոնք կարծես հոգեպէս բնակեցրել են ժամանակակից իրականութիւնը: Բնականաբար այս պնդումը վերաբերում է նրանց, ովքեր ընտրել էին անհատական ստեղծագործական հակադրութեան դիրքորոշումը խորհրդային լճացման տարիներին: Սոյն ժամանակաշրջանում ասպարէզ իջած հայ նկարչութեան ականաւոր դէմքեր Ռաֆֆի Աղալեանը, Մարտին Պետրոսեանը, Ալեքսանդր Գրիգորեանը, Վիլէն Գալստեանը, Վան Եղեանը, Օննիկ Մինասեանը, Արկադի Պետրոսեանը, Հրաչեա Յակոբեանը նման չեն մէկը միւսին. իւրաքանչիւրն ունի պատկերման իր ոճը, պատկերների իր աշխարհը: Նրանցից իւրաքանչիւրի նման անկրկնելի ստեղծագործական կերպարի ետեւում երեւում են փոփոխութիւններ գիտակցման տիրող համընդհանուր «մենք»ից դէպի մերժուող «ես»ը, երբ ամէն ինչից վեր է դասուում անհատը:

Սոյն յօդուածում ես մտադիր եմ կանգ առնել 60ականների սկզբին տարբեր նկարիչների կողմից ստեղծուած գեղանկարների վրայ, եւ յատկապէս՝ այն արուեստագէտների, առանց որոնց անհնար է ներկայացնել 60ականների հայ կերպարուեստի անկրկնելի պատկերը եւ նրա մէջ նկատուող նոր միտումները:

Նախորդ տասնամեակներին հայ կերպարուեստում իշխում էր հնարաւոր տեսողական նմանութեամբ պատկերի տիպը, որը ոճական նախատիպեր էր վերցնում բարոկկոյի, իտալական եւ ԺԹ. դարի ռուսական արուեստից²: Գեղարուեստական կրթութեան մէջ անտեսուած էին համաշխարհային մշակութային փորձի վիթխարի շերտեր: Եւրոպական արուեստի պատմութիւնն աւարտուած էր Օնորէ Դոմիէով (Honore Daumier, 1808-1879): Հիանալի նկարիչ եւ հանրագիտակ գիտելիքների տէր Վահրամ Գայֆէճեանն (1879-1960) իր ուսանողներին գաղտնի ցոյց էր տալիս Պոլ Սեզանի (Paul Cezanne, 1839-1906) նկարների վերատպութիւնները, իսկ մի անգամ իր մօտ սովորող Ադալեանին բերել է Վինսենթ Վան Գոգի (Vincent Van Gogh, 1838-1888) նամականին՝ խնդրելով թաքցնել եւ ոչ մէկի ցոյց չտալ: Պետերբուրգի հաւաքորդ Ալեքսանդր Զուդնովսկու տանը Մինաս Աւետիսեանը (1928-1975) «...առաջին անգամ սեփական աչքով տեսաւ Ռոբերտ Ֆալկի, Ալեքսանդր Տիշլէրի, Դրեւինի գեղանկարչութիւնը», իսկ Ֆիգիկոս Ե. Ն. Գրոսսի տանը Մինասը «ծանօթացել է արեւմտեան վերացապաշտների ստեղծագործութեանը, Կազիմիր Մալեւիչի (Kazimir Malevich, 1878-1935) եւ Տատլինի համարձակ գեղարուեստական փորձարարութիւններին... նրան ապշեցրել են Լիւբով Պոպովայի յորինուածքները, Ալեքսանդր Ռոդչենկոյի եւ էլ Լիսիցկու ստեղծագործութիւնները»³: Այնպէս որ Հայաստանում կարծես վերստին են բացուած համաշխարհային, ռուս եւ հայ կերպարուեստի «կորսուած» արժէքները: 60ականների նկարիչների սերունդին բաժին ընկաւ Ի. դ. արուեստի հարուստ փորձի իւրացումը աւելի մեծ դիպագործով՝ քան նախորդ տասնամեակներին, եւ այդ փորձի իւրացումը տուեց ինքնատիպ գեղարուեստական արդիւնքներ:

1960-70ականների հայ կերպարուեստի ինքնատիպութիւնը պայմանաւորուած է մի շարք գործօններով: Դրանցից մէկն էլ Հայաստանի մշակոյթի հարստացումն էր հայրենադարձ նկարիչների ստեղծագործութեամբ: 1946ին հայրենադարձուեց Յարութիւն Կալենցը (1910-67), 1962ին՝ Յակոբ Յակոբեանը: Թիֆլիսահայերից 1936ին հայրենիք վերադարձաւ Երուանդ Քոչարը (1899-1979), 1953ին՝ Յովսէփ Կարալեանը (Խոսիֆ Կարալով, 1897-1981), 1962ին՝ Գէորգ Գրիգորեանը (1897-1976):

Անհնար է գերազնահատել նշանակութիւնը հայ արուեստի նահապետ Մարտիրոս Սարեանի (1880-1972), որի արուեստանոցն ուխտա-

տեղի էր, իմաստութեան դասերի, հոգեւոր եւ պրոֆեսիոնալ վիթխարի փորձի մի վայր: Սարեանը նկարչի կենդանի օրինակ էր, որն արտայայտել է հայրենիքին, վերածնունդ Հայաստանին տէր կանգնելու պաթոսը, նրա ժողովրդի շինարար ձգտումը (որը երգեց ինչպէս ոչ ոք), նրա բնութիւնը, իրացնելով ոչ միայն հայ, այլեւ ի. դարասկզբի ռուս եւ արեւմտաեւրոպական արուեստի բեղմնաւոր փորձը: Եւ ամբողջ աշխարհն ընկալում էր Հայաստանը Սարեանի աչքերով: Սարեանը նորարական որոնումների դրօշն էր, ինչի համար եւ նրան տակաւին 1948-49ին մեղադրում էին «ձեւապաշտութեան» մէջ, իսկ 1964ին նրա՝ Լենինեան մրցանակին արժանանալուն լուրջ պայքար է նախորդել: Պաշտօնական շրջանակներին հաճոյ ստեղծագործութիւններ չստեղծելը՝ Սարեանի կողմից լուրջ բարոյական արարք էր: Այդ իսկ պատճառով նա յայտնւում էր ոչ-կոնֆորմիստների կողմում, որոնց համար, ինչպէս եւ Սարեանի իսկ համար, «սեփական աշխարհընկալումը» ուղեցոյց աստղի դեր է կատարել՝ անկախ ոճական նախապատուութիւնից:

Երիտասարդ խռովարարների կողքին էր յայտնուել նաեւ Քոչարը՝ «փարիզեան դպրոցի» միակ ներկայացուցիչը Հայաստանում, որի անունն առկայ է «Փարիզ-Մոսկուա» ցուցահանդէսի կատալոգի ֆրանսերէն հրատարակութեան մէջ եւ բացակայում է ռուսերէն կատալոգում: 1923-36ից, մինչեւ Երեւան տեղափոխուելը, Քոչարն ապրել է Փարիզում, եւ նրա ստեղծագործութեան մէջ առկայ են եւրոպական առաջամէտ արուեստի փորձը, արտայայտչապաշտութեան, խորանարդապաշտութեան, գերիրապաշտութեան, վերացապաշտութեան գծեր: Խորհրդային «ձնհալի» ժամանակը նկարչին (որին մշտապէս «ձեւապաշտների» շարքն էին դասում) հնարաւորութիւն տուեց կերտել ստեղծագործութիւններ, առանց որոնց անիմաստ կը լինէր խօսել 60ականների հայ կերպարուեստի ինքնատիպութեան մասին: Անվիճելի է Քոչարի ներդրումը նրա պատմութեան մէջ:

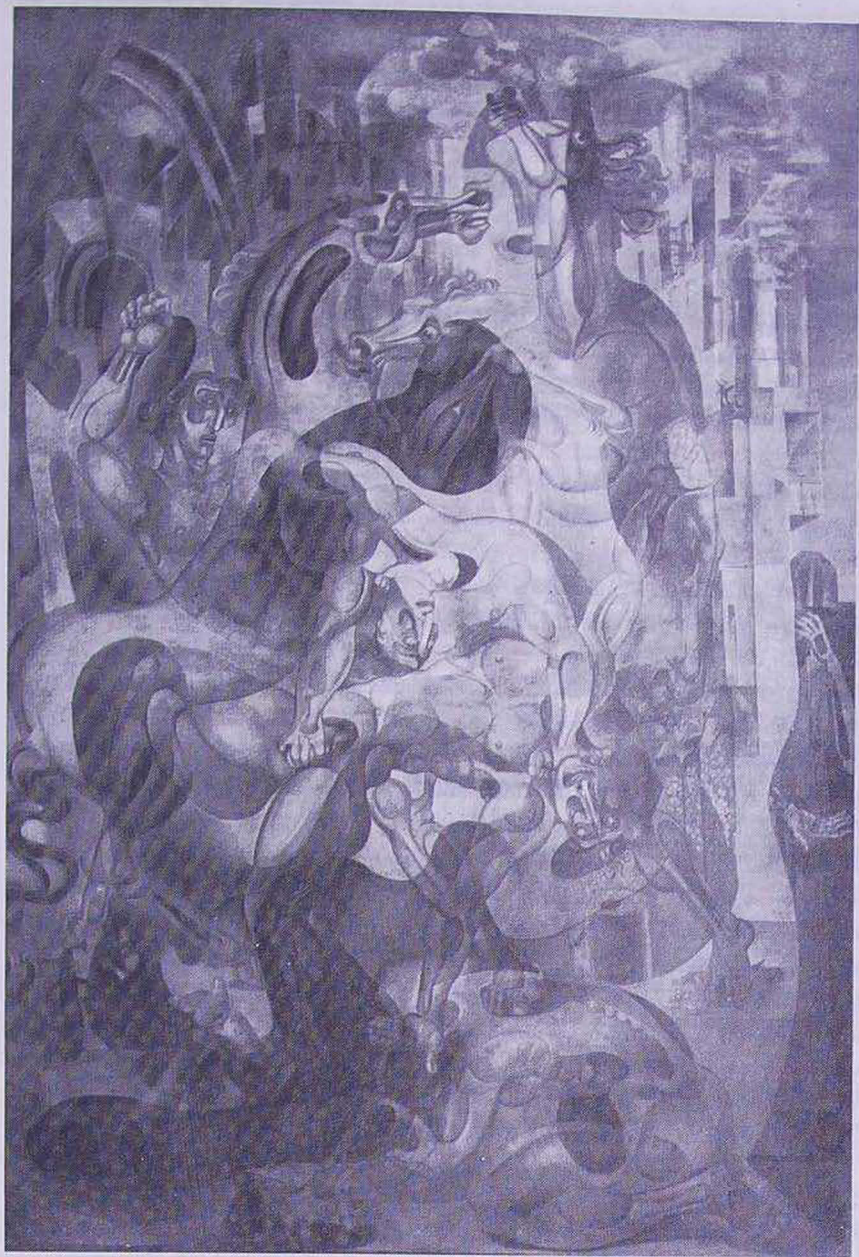
1962ին Քոչարն աւարտեց աննախադէպ եւ բոլոր առումներով խոշոր մի ստեղծագործութիւն՝ «Պատերազմի արհաւիրքները»: Նկարը մամուլում արձագանգ չի ունեցել: 66ամեայ նկարչի առաջին անհատական ցուցահանդէսին, որը բացուել է 1965ի Փետրուարին, այն չի ցուցադրուել, իսկ 1970ին Փարիզում կայանալիք «Ուրարտուից մինչեւ մեր օրերը» ցուցահանդէսում ցուցադրուելու նպատակով փաթեթաւորուած լինելով հանդերձ, խոտանուել է որպէս «վտանգաւոր»: Միակ բանը, որ կարողացել է անել այն ժամանակուայ մշակոյթի նախարար Կամօ Ուղումեանը, որ պնդում էր կտաւը Փարիզ ուղարկել, ապահովել է նրա վերատպութիւնը Beus art ամսագրում: Վերջապէս, 1971ին այն ցուցադրուել է Երեւանում՝ Քոչարի անհատական ցուցահանդէ-

սում, իսկ 1973ին՝ Մոսկովայի Արեւելքի Ժողովուրդների Թանգարանում կայացած անհատական ցուցահանդէսում:

«Պատերազմի արհաւիրքները» առաջին մեծ կտաւն է, որ բովանդակում է հասարակական հիմնահարցեր եւ դրանով հանդերձ չի բաժանում հերոսներին «իւրայինների» եւ «օտարների», «լաւերի» եւ «վատերի», այլ դնում է չարիքի հիմնահարցը համամարդկային առումով: Քանի որ մշտապէս նշուել է «Պատերազմի արհաւիրքները»-ի նմանութիւնը Պիկասոյի «Գերնիկային» (Արարատ Աղասեան, Հենրիկ Իգլիթեան), ապա պէտք է նշել նաեւ երկու ստեղծագործութիւնների միջեւ առկայ սկզբունքային տարբերութիւնը, որն ի յայտ է գալիս դիպաշարի՝ որպէս գործողութեան զարգացման ուշադիր ընթերցմամբ:

Քոչարի կտաւում յորինուածքային չորս մերկ տղամարդկային մարմիններն իրենցից ներկայացնում են վարընթաց կասկադ, իսկ չարութեամբ բռնկուած, միմեանց կրծող ձիերը վեր են խոյանում: Ձեւաւորում է մէկ ընդհանուր ուղղահայեաց յորինուածքային միջուկ, արտայայտչական ուժերի բարձրացման եւ անկման մէջ գտնուող աստիճանական կշռոյթով: «Գերնիկան» պատկերուած է հորիզոնական կտաւի վրայ: Նրա յորինուածքային կորիզն ունի յստակ արտայայտուած եռանկիւնի, որի հիմքը շերտաւորում է կտաւի ամբողջ ստորին հատուածում, իսկ գլուխները բարձր թեքած աղաղակող կերպարները թեւաբախում են յորինուածքը ալից եւ ձախից: Նրանց աղաղակի հոգեւորանշ արտայայտչութիւնը ուղղուած է վեր եւ այդ սարսափելի ճիչը չի անցնում նեղ ինտերիերային տարածութեան սահմաններից (այստեղ, հաւանաբար, արձագանգն է որոշակի պատկերացումների այն մասին, որ ռմբակոծուած քաղաքում մարդիկ մեռնում էին տներում): Յօրինուածքային բուրգը «պայթում է» կենտրոնախոյս պատկերաւորման ուժերով: Նոյնիսկ եթէ չվերլուծենք Պիկասոյի ստեղծագործութիւնը ողջ մանրամասներով, ամէն դէպքում կարելի է եզրակացնել, որ «Գերնիկա»յում ներկայացուած են միայն գոհերը:

Քոչարի «Պատերազմի արհաւիրքները»-ում մարդասպաններն ու գոհերը մի դէմքով են ներկայացուած: Նկարիչը հարուած հասցնողի դէմքին ընդգծում է ոչ թէ դաժանութիւնը, այլ աւելի շուտ ցաւը եւ տառապանքը. անձամբ տանջւելով՝ նա խեղդում է միւսին: Ընդամէսը միջանի կերպար պատկերելով՝ Քոչարը յագեցնում է նրանց հիպերբոլիկ էֆեկտներով: Հայ կերպարուեստը չգիտէր նման ուժերի լարում, չգիտէր նաեւ թեմայի նման շրջադարձ: Սակայն եղել է ստալինեան ժամանակաշրջանի իրականութիւնը, որը ճանաչել է Քոչարը՝ զրպարտութեան պատճառով մօտ երկու տարի անցկացնելով բանտում: Բայց առանց այս փաստի էլ Քոչարը տակաւին իր ստեղծագործութեան փարիզեան շրջանում գեղարուեստի կերպարների մէջ իմաս-



Երուանդ Քոչար, «Պատերազմի արխաիքները», 1961

տաւորել է մարդկային գոյութեան հիւանդագին հարցերը՝ դրանք անսովոր կերպով դնելով մեծ մասշտաբով:

«Պատերազմի արհաւիրքները»-ում վերաբերմունքը կատարուածի հանդէպ արտայայտուած է կնոջ կերպարը, որը հեղինակի մտայղացմամբ մարմնաւորում է կորիֆէյը (երգչախմբի ղեկավարը)՝ անտիկ ողբերգութիւնից: Անտիկ թատրոնի աղօտ արձագանգը այստեղ տրուած է ոչ առանց գերիրապաշտական բեկման: Կինը կարծես գտնուում է մէկ այլ «մաքուր» տարածքում, որն ունի իր հորիզոնի գիծը: Նա միաժամանակ յիշեցնում է մահուան կերպարը (մարմնի կմախքի ձեւով) եւ եղբրամօր կերպարը՝ տառապող եւ հայցող: Հարուած հասցնող կերպարի մարմնի մէջ առկայ է եւս մէկ անտիկ արձագանգ, որի նախատիպը կարող է լինել Հերակլէսի եօթերորդ սխրանքը (կիպրոսեան ցլին հնազանդեցնելը), պատկերուած Օլիմպոսում Զեւսի տաճարին, կամ «Լաօկօօն» քանդակը, որի հանդէպ Քոչարը հետաքրքրութիւն է ցուցաբերել դեռ պատանութեան տարիներին: (յայտնի է 1918-ով թրւագրուած մի նկար, որտեղ, այլ պատկերների կողքին կայ օձերով փաթաթուած տղամարդու մի պատկեր): «Պատերազմի արհաւիրքները»-ում, յատկապէս կտաւի գուռաչէ ուրուանկարում, պլաստիկ ֆեւերը նմանում են ինչ-որ վիթխարի կակղամորթի, վեր սողացող հիդրայանման մի ստուերի: Այստեղ երեւան է եկել Քոչարի կողմից ինքնատիպօրէն մշակուած պատկերաւոր ձեւաստեղծման սկզբունքներից մէկը, կապուած կենսաբանակերպ (բիոմորֆ) ձեւի հետ, որը յատուկ է վերացական (անառարկայ) արուեստին: Կարելի է թուել Վասիլի Կանդինսկու (Vasily Kandinsky, 1866-1944), Խուան Միրոյի (Joan Miro, 1893-1983), Սալւադոր Դալիի (Salvador Dali, 1904-1989) որոշ ստեղծագործութիւններ, որոնցում պատկերաւորման եղանակների ամբողջ տարբերութեան մէջ ձեւերի կորագիծ, ուռուցիկ, թաղանթային լուծումը հանդիսանում է նմանեցման սկզբունքը, սակայն ոչ թէ կոնկրէտ ինչ-որ բանի (բջիջների, ծովային կենդանիների, չնայած որ դա կայ), այլ աւելի լայն՝ այդ ժամանակաշրջանի կողմից գտնուած ամենայն անընդհատ փոփոխուողի պատկերման սկզբունքը, պրոցեսուալութեան գաղափարի մարմնացումը: Դա ոչ միայն տեսանելի մատերիայի շարժումն է, այլեւ՝ գիտակցութեան, ենթագիտակցութեան, երեւակայութեան կերպարների հոսունութիւնը:

Իսկապէս սահուն կորագիծը լաւ է պատկերում գործընթացը, այն ունակ է փոխակերպման, ցուցադրում է ընդարձակումը եւ սեղմումը: Ուշադրութիւնը՝ կլոր կշռոյթներին եւ ձեւերին նկատելի է Ժ. Դ. Վերլի արուեստում, մասնաւորապէս արդիապաշտ արուեստում եւ յետ-տպաւորապաշտների ստեղծագործութեան մէջ: Վան Գոգի ստեղծագործութեան ուսումնասիրող Նինա Դմիտրիեւան նշել է, որ մարմ-

նի մեկնաբանման օւլախերի, էլիպսների հնարքը Վան Գոգը օգտագործել է նաեւ տարածութեան համար: Կարելի է յիշել նաեւ Կուզմա Պետրով-Վոդկինի (1878-1939) «ծիրային հեռանկարը»: Եւ գեղարուեստական գրականութեան մէջ, Ուիլիւմ Հոգարթի բնորոշմամբ, «գեղեցկութեան գիծը», ասենք, Ջէյմս Ջոյսի (James Joyce, 1882-1941) *Ուլիս* վէպում հանդիսանում է որպէս «կլորութիւն»: Մի խօսքով, Ի. դ. արւեստն ընդգրկում եւ զարգացնում է կորագիծ մակերեսների եւ եզրագծերի արտայայտչական հնարաւորութիւնները, իմաստաւորելով դրանք որպէս պատկերաւորման ունիվերսումներ, ընդունակ փոխանցել կենցաղային, սակայն անզէն աչքով անտեսանելի ունիվերսումները:

Հարկ է ուշադրութիւն դարձնել նաեւ Քոչարի կողմից մարմինների պլաստիկութեան եւս մէկ մեկնաբանութեան առանձնայատկութեան: Թեթեւ թափանցիկ ծածկոյթների անցողիկութեան տպաւորութիւնը մերթ ընդմիջում է Փիգուրների մէջ ինքնատիպ քանդակայնութեան տպաւորութեամբ, կարծես թէ նրանք կազմուած լինեն բարակ մետաղէ թերթերից՝ կորագիծ մակերեսների շատ հարթ մշակմամբ եւ ունեն օւլալա-կաթիլաձեւ միջանցիկ անցքեր ուսերի, ուսատակերի եւ ոտքերի շրջանում: Միջանցիկ քանդակագործութեան նախակարապետների մէջ ուսումնասիրողները նշում են Ալեքսանդր Արխիպենկոյի (1887-1964), Պաբլօ Գարգալոյի (1881-1934) անունները: Այսպիսի «քանդակայնութիւն» ռուս արդիապաշտ նկարիչների մէջ՝ յիշել է Դմիտրի Սարաբեանովը, գրելով Կագիմիր Մալեւիչի 1909-12 թթ. նկարների, մասնաւորապէս գիւղացիների կերպարների մասին:

Քոչարի կերպարաստեղծման ընդհանրութիւնը ռուս եւ եւրոպական արդիապաշտ արուեստի հետ արտայայտւում է եւ այն բանում, որ քանդակը զրկւում է զանգուածից, իր «մարմնի» մէջ ներս է թողնում դատարկութեան տարածութիւնը, որը դառնում է իր տեսակի մէջ պլաստիկ տարր: «Պատերազմի արհաւիրքները»-ում խաղաղութեան տապալուած արձանը (ձեռքին աղաւնի բռնած) ներկայացուած է որպէս թերթային մետաղեայ քանդակի միացում՝ ասես քարակերտ, դրուագուած ուսի հետ:

Արեւմտաեւրոպական եւ ռուս արդիապաշտների ընդհանուր գծերից էր «տիեզերական ձգողականութեան յաղթահարումը» (Սարաբեանովի բնորոշմամբ): «Պատերազմի արհաւիրքները»-ի ուրուանկաւորում յատկապէս ակնյայտ է, թէ ինչպէս ողջ այդ մարդակերպ (անտրոպոմորֆ), կենդանակերպ (զօօմորֆ) եւ կենսաբանակերպ զանգուածի ողջ թանձրուկը շարժւում է հողի կարծրութեան վրայ այն դէպքում, երբ մարմիններն օժտուած են սեփական ներքին էներգիայով:

Ասուածից բացի հարկ է նկատել գոյնի ալլաբանական եւ ապականուցուածքային (դեստրուկտիւ) դերն այս կտաւում: Քոչարի «եւագոյնում» կարմիրը զուգորդւում է կեանքի տաք-արնագոյնի հետ՝ իր լարուածութեամբ, երկնագոյնը՝ ոգեղէնութեան, մոխրագոյնը՝ չգոյութեան հետ: Այստեղ նոյնպէս առկայ է բազմաձեւութեան տեսողական արտայայտութիւնը՝ ձեւի փոխակերպումը միջանկեալ վիճակից (երկնագոյն) կայունի (մոխրագոյն):

Եզրակացնելով ասուածը «Պատերազմի արհաւիրքները»ի պատկերաւորման ոճի վերաբերեալ կարելի է պնդել, որ պատկերման կառուցուածքն իսկ աշխարհի հոգեւոր եւ ֆիզիկական ամբողջութեան կործանման ամէնաբարդ ալլաբանութիւնն է եւ դրա հետ մէկտեղ՝ նրա փոփոխականութեան, անկանխատեսելիութեան մարմնացումը: Արդիապաշտ արուեստի փորձը բաւական արդիւնաւէտ է եղել Քոչարի ստեղծագործութեան մէջ եւ չի ենթարկուել այսպէս կոչուած գեղարուեստական իրադրութեանը: Զուգորդական-խորհրդապաշտական պատկերման լեզուով նկարիչը հասարակութեանն ասել է կեանքի մասին ճշմարտութիւնն այն ժամանակ, երբ երկիրը եւ արուեստին տիրողներն այդ ճշմարտութիւնը բնաւ չէին ցանկանում:

Միւս վարպետը, որ նոյնպէս պաշտօնական արուեստին մաս չէր կազմում եւ այդ իսկ պատճառով յայտնուել էր երիտասարդների կողմը, Գէորգ Գրիգորեանն էր, յայտնի Զոտտօ անուամբ: Բացատրելով այս անունը, Զոտտօն գրել է. «Երիտասարդ ժամանակ մարդ խիզախ է, բայց ես նաեւ հիմա կը համարձակուէի յայտարարել աշխարհին, որ ուզում եմ պատկանել վաղ վերածննդի դասական աւանդոյթին: Ուզում եմ լինել մարդ Զոտտոյի տոհմից, նրա գործի նկարիչ, նրա յաւերժ կենդանի ընտանիքի անդամը: Հայերը յաճախ են վիճում մեծ մարդկանց մասին, նրանց մէջ փնտռում իրենց արեւոտ արիւնից: Եւ այդ որոնումներն արդարացւում են:... Ես հարազատութիւն փնտռել եմ ոգու, ո՛չ արեան մէջ: Փնտռել եմ ստեղծագործութեան ծագումնաբանութիւնը: Այժմ գիտեմ, որ կրելով այս անունը, չեմ օգնել ինձ, այլ ընդունել եմ ծանրագոյն պատասխանատուութիւն, նոյնիսկ ոչ թէ արուեստի, այլ խղճի, առօրեայի մէջ»:

Բնութիւնից կոթողայնութեան շնորհքով օժտուած Զոտտօն ստիպուած էր ողջ կեանքում աշխատել փոքր կտաւների վրայ: Նրա «Ողբ» (1962), «Ծասում» (1963), «Վիշտ» (1964), «Խոհ» (1966), «Ռեքվիէմ» (1970) գործերը նկար-վիճակներ են եւ ոչ՝ նկար-գործողութիւններ, որ մեծ քանակով հրամցւում էին այդ ժամանակ: Հենց այսպիսի աշխատանքներն են երիտասարդ գեղանկարիչների ստեղծագործութեան մէջ նկար-խորհրդածութիւնների նախատիպ հանդիսացել: Փոփոխութիւնները, որ տարբերւում էին արուեստում պաշտօնական

գծից, նշուել են ուսումնասիրողների կողմից: Սարաբեանովը, յենուելով 1971ի Հոկտեմբեր-Նոյեմբերին Մոսկուայում ԽՍՀՄ Հիմնադրման 50ամեակին նուիրուած ցուցահանդէսի վրայ, նշել է գեղանկարչների կենտրոնացումը «ներքին հիմնահարցերի վրայ, նշուած հոգեւորի որոնումներով»⁸: Ընդգծելով Հայաստանի կերպարուեստում երկու նոր միտումները, նոյն հեղինակն իր միտքը սկսել է Աշոտ Մեքոնեանի գեղանկարի ընտրութեամբ: «այն իր մէջ կենտրոնացրեց նկարչների մի ամբողջ խմբի ձգտումները եւ առաջ է մղել նրանց իրենց ժամանակից: Մեքոնեանի «Ընտանիք» գեղանկարում չկայ ո՛չ գործողութիւն, ո՛չ շարժում: կերպարները մէմկմէկու կապուած են ոչ թէ արտաքինապէս, այլ ներքինապէս: այստեղ իշխում է մարդկայնութեան ոգին: Ինչպէս եւ շատ այլ դէպքերում այն արտայայտուած է իւրատեսակ թուլութեան պաշտամունքի միջոցով, որն ինքնին ուժի պաշտամունքի ռէակցիա է, ինչն իշխում էր մեր կերպարուեստում բաւական երկար: Ամէն դէպքում դա միջոց է արտայայտելու հերոսների հոգեվիճակը, նրանց բարդ աշխարհը, լարուած արտաքին կեանքը: Այն նկարչին տրամադրում է դիմել մտածողութեան պատկերային, իսկ երբեմն՝ այլաբանական միջոցին: շատ բան յայտնուած է տեսողականի արգելքի ետեւում, առաջացնում զուգորդումների եւ համադրումների մի շրջան: Հայ գեղանկարչութեան մէջ այդ գիծը բաւական ուժեղ եւ նշանակալից է: Նրա հետ են կապուած աւագ եւ կրտսեր սերունդների մեծ յաջողութիւնները: Այն գանազան հետեւողներ ունի, որոնք երբեմն շատ էականօրէն տարբերուած են միմեանցից նկարչութեան իսկ հնարքներով»:

Սարաբեանովի կողմից որպէս այլաբանական մեթոդով կատարուած աշխատանք նշուել է Սարգիս Մուրադեանի «Իմ ժամանակակիցները. տնկիներ» (1970) գեղանկարը: Նրա հետ համաձայն լինելով հանդերձ «մտածողութեան փոխաբերական միջոցի» եւ «թուլութեան իւրատեսակ պաշտամունքի» հետ, պիտի խոստովանենք, որ «թուլութեան պաշտամունքը» եւ «մտածողութեան փոխաբերական միջոցը» երեւան են եկել Մեքոնեանի «Ընտանիք» (1967) եւ Մուրադեանի «Իմ ժամանակակիցները...» աշխատանքներից առաջ: Որպէս ապացոյց կարող են լինել Յակոբ Յակոբեանի «Մարդը եւ բոյսը» (1962) եւ նրա իսկ «Կարճ տաբատով տղան» (1960) գեղանկարները: Վերջինում հենց տրուած է պատկերաւորման այլաբանութիւնը, նման Մուրադեանի «Իմ ժամանակակիցները...»ին: բարակ ծառի տակ կանգնած է պատանեակը, շատ նիհար, աչքերի մէջ եւ դէմքին կեանքի մասին այնպիսի խոր եւ անկեղծ խոհերով, որ Մուրադեանի «տնկիները» թուում են միտումնաւոր, այլաբանութիւնը՝ ուղղագիծ: Իսկ Յակոբեանի «Մարդը եւ բոյսը» գեղանկարում մերկութեան թեման փոխաբերութիւն է,



Մինաս Ակոփյան, «Ճակնդեղի հումոր», 1960

որ արտայայտում է «թուլութեան պաշտամունքը»: Մինասի «Ռեքվիէմ» գեղանկարում (1962) նկարչի գործընկերները եւ հանդիսականները համաչափ ձեւաւորուած, ֆիզիկապէս զարգացած, առողջութիւն եւ խանդավառութիւն ճառագող «մեր ժամանակների հերոսի» (կամ պատմական անցեալի հերոսի) փոխարէն տեսան ինչ-որ հորիզոնական ձգուած նիհար եւ երկար մարմին՝ ծանրօրէն կախ ընկած, նոյնպէս ինչ-որ անհասկանալի «ոչ բնական» ձեւերով: Սա մի մարդ է, որ հասկանալի չէ թէ ինչպէս իրեն պահում է ազնիւ եւ բխրուն կնոջ ուսերին, որը խնամքով պահում է այդ «թուլակազմի» գլուխը:

Այն ժամանակ՝ 60ականներին, դժուար էր հասկանալ Քոչարի «Պատերազմի արհաւիրքները»․ մի կտաւ, որ մտածել էր տալիս իւրաքանչիւր մարդու մէջ գոյութիւն ունեցող չարի մասին: Դժուար էր ըմբռնել նաեւ Մինասի «Ռեքվիէմ»ը․ մի ստեղծագործութիւն, որ կեանքում եւ արուեստում հաստատում էր հայեցողական հոգու առաջնահերթութիւնը, այն, որ ապրել է արուեստի տարբեր տեսակների ներկայացուցիչների գիտակցութեան մէջ: Շարժանկարիչ Անդրէյ Տարկովսկին ցանկանում էր, որ հոգեւորը ներողամիտ վերաբերմունք ունենայ ժամանակակից մարդու հանդէպ, որպէսզի նա լցուի համբերութեամբ, յոյսով եւ միայնութիւն չզգայ⁸: 1958ին թատերագիր Անդրէյ Արբուզովը թատրոնի աշխատողների, թատերագիրների եւ թատերական քննադատների համախորհրդային համագումարում խօսել է գիտակցութիւնը յափշտակող ունայնութեան մասին․ «Խոհականութիւնը: Դա՛ է մեզ պակասում: Ինձ ահա թւում է, որ խոհականութիւնը տանում է դէպի վսեմութիւն, որպիսին գեղեցիկը պիտի լինի»⁹:

Մարդու կողմից ինքն իրեն «հաւաքել»ը եւ սեփական հոգու մէջ խորասուզուելն ուշադրութեան առարկայ չի եղել 60-70ականների արուեստի հայ քննադատների համար: 80ականների վերջին արդէն ոչ-արուեստաբանը նկատել է․ «Մինասի նկարներում մարդիկ միշտ խորհում են: Ոչխար են կ'թում եւ մտածում են, կարագ են յարում եւ մտածում են, հաց են թխում եւ մտածում են»¹⁰: Եզրակացութիւնը հիանալիօրէն անսպասելի է․ «այդ պատճառով էլ Զաջուռում ձգտում ես խորասուզուել գիւղացու արտասանած իւրաքանչիւր խօսքի մէջ»¹¹:

Վերլուծելով 60-80ականների գեղարուեստական գործընթացները, Լ․ Վ․ Մոչալովը նշել է․ «... եթէ 1960ականների սկիզբը բնութագրական է «նկար-դիմակայութիւններով», ապա 1970ականներին յայտնուեցին մեծ թուով «նկար-խորհրդածութիւններ», համը զրոյցներ...»¹²: Խորհող մարդը եւ յաճախ նրան ուղեկցող միայնութիւնն արտացոլել են մարդու գոյութեան իրական հիմնախնդիրը: Նրա գոյութեան վարքի անբարենպաստութեան խոր զգացողութիւնը 1960ականներին թափանցել է ոչ միայն աւագ նկարիչներին (Քոչար, Գրիգոր-

եան, Յակոբեան), այլեւ երիտասարդների (Աղալեան, Պետրոսեան, Գալստեան, Եղեան, Պետրոսեան, Յովհաննիսեան, Յակոբեան) ստեղծագործութիւն: Նման «իրականութեան ճանաչողութեան» (Գրեգորի Ստերնին) մէջ, կարծում եմ, արտայայտուում է «վաթսունականցիներին» իրապաշտութիւնը, որի առանձնայատկութիւններից է դառնում ոճական բազմաձեւութիւնը: Նրանց միաւորել է նաեւ ակնյայտութեան բացակայութիւնը նկարի բովանդակութեան ընկալման ժամանակ: Նկարչութիւնը ձեռք է բերում խոր փրփոտփայական ենթատեքստ: Սրա հետ մէկտեղ կերպարային բարդացումն ուղեկցուել է դիպաշարի հասկացողութեան փոփոխութեամբ: Դիպաշարը դադարում է լինել ծաւալուած գործողութիւն: Նկարների հերոսների թիւը կրտուկ նուազում է: Բնութագրական է դառնում մէկ կերպարով յորինւածքը: Փոխւում է կերպարուեստի որոշ կայուն մոտիւների այլաբանական իմաստը: Օրինակ, մէկ այլ գաղափարա-կերպարային ենթատեքստում իմաստաւորում է կնոջ մերկութեան մոտիւը: Եթէ մերկ կանայք Արեւսանդր Բաթբէուկ-Մելիքեանի (1891-1966), Կարալեանի եւ այլ նկարիչների մօտ բացառապէս գեղեցկութեամբ սքանչանալու առարկաներ են, ապա Յակոբ Յակոբեանի «Մերկ կինը» (1970) նկարում մերկութեան մոտիւը բոլորովին այլ նպատակի է ծառայում: Կտաւում պատկերուած է առանց դուռ եւ պատուհան մի սենեակ- ինտերիերային միջավայրի՝ որպէս միայնութեան, նման մեկնաբանում չէր եղել հայ կերպարուեստում: Սենեակ-անապատի կենտրոնում, թախտին պառկած է մի կին. նրան նոյնիսկ մերկանդամ չես անուանի, նա հենց մերկ է՝ սենեակի պատերի եւ յատակի նման, կինը նման է պատերին եւ յատակին՝ գոյնով եւ մարմնի ֆակտուրայով:

Փոխաբերութիւններից բացի, որոնք առարկայօրէն են արտայայտուել, 60-70ականների արուեստի տարբերակիչ առանձնայատկութիւններից է դարձել փոխաբերականութիւնը, հասկացուած՝ կառուցւածքայնօրէն: Այս մասին արդէն ասուել է Քոչարի ստեղծագործութեան առթիւ: Հայ կերպարուեստի պատկերման բանաստեղծութիւնը հարստացել է քնարական կերպարների մէջ կառուցուածքային փոխաբերութեան տարբեր դրսեւորումներով: Նոյնա Ստեփանեանը գրել է Կալենցի «մաքուր» քնարերգութեան մասին՝ «Անկաշկանդութիւնը, նիւթի հանդէպ վերաբերմունքի ազատութիւնը, եղել է թերեւս հիմնականը նրա ստեղծագործութեան մէջ: Դիւրին է հիմա, 1970 թուականին նիւթին վերաբերուել ազատ եւ անբռնազրօս: Կալենցն արդէն վերցրել էր իր վրայ չհասկացուած լինելու կրակը, մարդկանց սովորեցրել է նորութեանը, իր ողջ կեանքի օրինակով ստիպել նրանց գնահատել ստեղծագործական ազատութիւնը»¹³:

Որպէսզի աւելի պարզ դառնայ, թէ ինչ նկատի ունի Ստեփանեանը, համեմատենք Յովհաննէս Զարդարեանի (1918-92) «Զգտում» կտաւը (1960) եւ այնպիսի լայն տարածում գտած դիպաշար, որպիսին է «Բերքահաւաք»ը Կալենցի պլաստիկ մեկնաբանմամբ: «Զգտում» գործում առարկայական փոխաբերական համադրութիւն է. ծնկի եկած աղջիկը պատկերուած է գլուխը հպարտ պահած վիթի կողքին: Կալենցի «Բերքահաւաք»ը կառուցուածքային այլաբանութեան օրինակ է: Տանձ հաւաքող աղջիկները ոչ մէկի հետ չեն գուգորդուած: Նկարիչն ընդհանրացնում է կերպարները, նրանց գետեղելով երկու-երեք հարթութեան մէջ, միաւորելով գլուխը, ձեռքերը, գօտկատեղը միասնական ձեւի մէջ, որ կշռութեամբ տալիս է պլաստիկայի երգեցիկ մաքրութիւնը:

Կալենցի որոշ աշխատանքներ ընդհանրութիւն ունեն Մինասի գործերի հետ: Առաջին հերթին նշենք այն, որ նրանց երկուսի մօտ պատկերման սկզբունքներից մէկն է հանդիսանում պլաստիկ ձեւերի, յօրինուածքի, գոյնի կշռութային կազմակերպումը, ինչը նպաստում է տպաւորութեան երաժշտականութեանը, սահուն մեղեդիական զարգացման զգացողութեանը: Այդ իսկ պատճառով ինչպէս «Բերքահաւաք»ը Կալենցի կատարմամբ դառնում է ինչ-որ այլ բան, գրեթէ իսկապէս «բերքի հաւաք», այդպէս եւ Մինասի «Մանողուհին» (1967) աշխատանքային գործընթացի պատկերում չէ, թէկուզեւ «կշռոյթի նըրբին երաժշտականութեամբ»¹⁴: Սկզբունքօրէն «աշխատանքային գործընթաց» չի պատկերուած Մինասի «Լաւաշ են թխում», «Խնոցի», «Բուրդ գգող կինը» գործերում: Եթէ թէկուզ մէկ ըուպէ նշուած նկարներում կատարուածը պատկերացնենք որպէս «աշխատանքային գործընթաց», ապա կարագը չի յարուի, լաւաշը չի թխուի, բուրդը չի գգուի, իսկ Կալենցի «Բերքահաւաք»ում տանձերը չեն հաւաքուի: Բոլոր այս դէպքերում մենք գործ ունենք ստեղծագործութեան դիպաշարի եւ թեմայի անհամապատասխանութեան հետ:

Այսպիսին է քնարական կերպարի բնոյթը, կառուցուածքայնօրէն ելք ցոյց տուող ժամանակաւոր որոշակիութիւնից դէպի ոչ-կենցաղային իրականութիւն, որի մէջ հեղինակի սուբյեկտիւութիւնը լայն հնարաւորութիւններ ունի իրականանալու ինչպէս պատկերային ոճաւորման, այնպէս էլ նկարչի կողմից ստեղծագործութիւն ներդրուող մտքի համար: Քնարական կերպարի օրինաչափութիւնները, որ տարածուած են աշխատանքի մոտիւրէ վրայ, Մինասի ստեղծագործութեան մէջ ունեն բազմապլան զարգացում:

Եթէ հայ գեղանկարիչներին դիտարկենք նրանց ստեղծագործութեան նպատակի տեսանկիւնից, ապա կարելի է տեսնել, որ շատ դէպքերում այն պատասխանում է իրականութիւնից «հեռացման» միտո-

մին եւ իւրաքանչիւր հեղինակ տալիս է «հեռացման» իր տարբերակը: Որպէս օրինակ բերենք Գալստեանի ենթագիտակցութեան նկարչութիւնը, նկարչութիւն «ինքն իր մէջ», Յովհաննիսեանի՝ մեկնաբանութեան եւ մտաւոր վերծանման հազուադէպ ենթարկուող հեքիաթային տեսարանները, որտեղ կնոջ մերկութեան մոտիւր մարմնաւորում է մարդու հոգու մաքրութիւնն ու անպաշտպանութիւնը, արուեստի խաղային կողմը, որ յաճախ է դրսեւորուել Աղայեանի գործերում (թէեւ իր օժտուածութեամբ նա բազմակողմանի նկարիչ է) եւլն: Մինասը, փոխաբերականութեան մակարդակները բարձրացնելով մինչեւ խորհրդապաշտութիւնը, ծրագրային կերպով հաստատում է արուեստի համընդհանուր նշանակութիւնը, յայտարարելով «մարդկանց հոգեպէս հասրտացնելու» իր նպատակի մասին: Համաշխարհային քաղաքակրթութիւնը զարգանում է մարդուն անյարիր ամէն տեսակ տեխնիկական գործիքայնութեան հաշուին, այդպիսով մեծացնելով եւ մօտեցնելով համընդհանուր ճգնաժամը, որ կարող է յանգեցնել անդառնալի չրջակայ միջավայրի աղէտի: Գոյութիւն ունի եւ այլ հնարաւորութիւն՝ դառնալ մարդու իսկ կատարելագործմանը: Դա ոչ պակաս բարդ ուղի է, սակայն նա էլ արդիւնաւէտ հեռանկարներ է բացում: Մինասի ստեղծագործութիւնը մատնանշում է մարդկութեան զարգացման նման ճանապարհ (ինքնին հասկանալի է, որ նա չի մերժում եւ չի փոխարինում գիտատեխնիկական առաջընթացի նուաճումները, որ համապատասխանում են մարդկութեան պատմութեան մէջ մարդասիրական ուղղուածութեանը): Մինասի մարդակենտրոնութեան մէջ կարեւոր են արժէքաւոր հոգեւոր կողմնորոշումը եւ նկարչի դերի հարցը: Վերջինս ոչ միայն արտացոլում է, այլեւ ի զօրու է զօրավիգ լինել իր արուեստով, որին կարելի է հաւատալ եւ որը Մինասի կողմից դրւում է Ի. դ. հայ արուեստում հազուադէպ հիմնաւորութիւնով:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Վ. Է. Սազանովա, «Arkhitektura v poru "ottepeli"» (ճարտարապետութիւնը «ձնհալի» ժամանակաշրջանում), *Ot shestidesyatikh k vosmidesyatim. Voprosi sovremennoy kulturi* Ժողովածու, Մոսկուա, 1991, էջ 78:

² Նշելով սա եւ առաջին հերթին նկատի ունեւ իդուարդ Ա. Իսաբեկեանի ստեղծագործութիւնը, որը հեղինակն է «Պատասխան Յազկերտին» կտաւի: Սա Հայաստանում ստեղծուած առաջին մեծամասշտաբ բազմաֆիգուր նկարչական գործն է «երգչախմբային» կոմպոզիցիայով, որ ի յայտ եկաւ միայն 1960ին: Նկարիչների առաւել բազմամարդ «Չոկատ» 1960ականներին շարունակեց «քաղաքական սալոնը» (Մ. Գերման) - պատմայեղափոխական թեմայով նկարներ՝ Շմաւոն Հերթեցեանի «Ս. Սպանդարեանն աքորում» (1960), «Էտապ» (1967), Արամ Դաւթեանի «Կամօ. աննուաճ կամք» (1960), Վաղինակ Ասլանեանի «Անմահ լեռնեաններ» 28

կոմիսարների գնդակահարութիւնը» (1960) եւ «Աւետիք իսահակեանը եւ Յակոբ Յակոբեանը Թիֆլիսում» (1968), Սուրէն Սաֆարեանի «Տաթևի ողբերգութիւնը» (1967), Մկրտիչ Սեդրակեանի «Գայ. առջեւում Սիմբիրսկն է» (1962), Հայկ Աւետիսեանի (1880-1963) «Բողոքան կնունեանցի ելոյթը ՌՄԴԲԿ 11րդ համագումարում» (1969), Գէորգ Խանադեանի «Լուսիկ Լիսինեան» (1970): Եղել են նաեւ դիպաշարեր հայ ժողովրդի պատմութիւնից՝ Զուլում Գրիգորեանի «Զէյթունի պատմաբանութիւնը» (1962), Էդուարդ Սարգսեանի (1908-90) «Մեր նախնիները» (1968), Գաբրիէլ Գիւրջեանի «Մեր պատմութեան արշալոյսին» (1969-70), Գէորգ Մնացականեանի «Վարդանանք» (1970): Նման աշխատանքները հեշտ ճանապարհներով ցուցադրուում էին ցուցահանդէսներում, հանգրուանում թանգարաններում, հիմնադրամներում, բարդացնելով այն ստեղծագործութիւնների ուղին, որ ծնունդ էր առնում նկարչի ստեղծագործ անհատականութեան որոնումների շնորհիւ:

³ Բորիս Զախարչենիա, «Minas iz Dzhadzhura» (Չախուրցի Մինասը), *Nashe nasledie* ժողովածու, Մոսկուա, 1990, էջ 142:

⁴ Քոչարի անձի կշիռն արտայայտուել է նաեւ այն իրողութեան մէջ, թէ ինչպէս էին նրան դիմում նկարչները: Սարեանին դիմել են «Վարպետ», իսկ Քոչարին՝ «Մաքստրո»:

⁵ Գրիգորեանի անձնական դիւանից, որ պահուում է այրու՝ Դ. Ուկլեբա-Գրիգորեանի մօտ:

⁶ Դմիտրի Սարաբանով, «K svoeobraziyu zhiviposi russkogo avangarda nachala XX veka» (որոնումների նշանի ներքոյ. Խորհրդային Անդրկովկասի գեղանկարչութիւնը), *Sovetskoe iskusstvoznanie* ժողովածու, Մոսկուա, 1974, էջ 105:

⁷ Նոյն, էջ 112-113:

⁸ Օ. Տիւրին, «Nostalgia po zhizni. sudba i filmi Andrea tarkovskogo» (կարօտախան կեանքի. Անդրէյ Տարկովսկու ճակատագիրը եւ արժանկարները), *Պրաւդա*, Մոսկուա, 25, 11, 1989:

⁹ Անդրէյ Արբուզով, *Sovetskaya kultura* (սովետական մշակոյթը), Մոսկուա, 28, 04, 1988:

¹⁰ Տ. Յակոբեան, «Selo Minasa» (Մինասի գիւղը), *Կոմունիստ*, Երեւան, 29, 03, 1989:

¹¹ Նոյն:

¹² Լ. Մոչալով, «Associativnaya kartina I ege rol v sovremennom khudozhestvennom process» (զուգորդական նկարը եւ նրա դերը ժամանակակից գեղարուեստական գործընթացում), *Sovetskaya zhivopis* ժողովածու, թիւ 9, Մոսկուա, 1987, էջ 165-166: «Դիմակայութիւնը» եւ «խորհրդածութիւնը» գործնականում վերաբերում են բոլոր ժանրերին եւ թեմաներին. աշխատանք, սէր, պատերազմ: Նման մօտեցում պատերազմի թեմային նկատելի է Հրաչեա Յակոբեանի (1935-1982) ստեղծագործութեան մէջ, նրա «Բալլադ զոհուածների մասին» (1968), «Հրաժեշտի լուսանկար» (1969), «Լուռութիւն» (1974) գործերում, նրա «Արփա-Սեւան» (1974) «աշխատանքային» կտաւում:

¹³ Նոնա Ստեփանեան, *Arutun Kalents. katalog*, Երեւան, 1970, էջ 14:

¹⁴ Ալեքսանդր Կամենսկի, *Etiudi o kudozhnikakh Armenii* (ակնարկներ Հայաստանի նկարիչների մասին), Երեւան, 1979, էջ 136:

THE CHARACTERISTICS OF SYMBOLISM IN
THE ARMENIAN PLASTIC ARTS OF THE 1960s AND 1970s
(Summary)

INGUNA GURTSSENS

Transl. by ARTSVI BAKHCHINIAN

This article highlights the most unique trends and developments in the Soviet Armenian plastic arts of the 1960s and 70s. The authors compare these novelties with the achievements of the previous decades.

Based on the example of Yervand Kochar's painting called "Agonies of War", the authors specify both the structural and stylistic characteristics through which the artist expressed the many meanings. The authors draw parallels between Kochar and the several renowned painters of the time, namely Harutiun Kalents, Minas Avetissian, Ashot Melkonian, etc.

In the early 60s the trend was to depict frontal views, while in the 70s the trend shifted to "pondering" and "silent-conversation" paintings. This had an impact on the perception of everyday-life paintings, where an incongruity was felt between the theme and the subject: the nature of the hero surpasses the time and space limits of ordinary, everyday life and takes the imagination and thoughts of the beholder to universalities.