

Վ. Հ. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ԿՈՋՈՅԱՆԻ «ԿՈՄՈՒՆԻՍՏՆԵՐԻ ԳՆԴԱԿԱՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՏԱԹԵՎՈՒՄ» ԵՐԿԻ ԳՈՒՅՆԸ ԵՎ ՁԵՎԸ

Կոջոյանի «Կոմունիստների գեղակահարությունը Տաթևում» (1930, Հայաստանի պետական պատկերասրահ) երկի կոլորիտը միագույն [monochrômos] մոխրագույն է¹։ Սա տարբեր կարծիքների տեղիք է տվել։

Ե. Մարտիկյանը կոլորիտի պայմանական միագունությունը համարում է այս ստեղծագործության թերություններից. «Եթե նկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը տրամաբանված է, մտածված,— գրում է նա,— նույնը չի կարելի ասել բոլոր ֆիգուրների կառուցման և գունանկարի մասին։ Այդ հարցում նկարիչն անհրաժեշտ պահանջկոտություն չի ցուցաբերել։ Ծտին պլանի վրա գտնվող ֆիգուրները խիստ սխեմատիկ են, իսկ գունանկարը միագույն է և պայմանական»²։

Ռ. Դրամբյանը նույն փաստը մեկ դարձյալ իրրե թերություն է նշում³, մեկ էլ գտնում է, թե «լիովին արդարացված է նկարի մոխրամանուշակագույն «ГРИЗАЙЛЬНЫЙ» պայմանական կոլորիտը, քանի որ այն թելադրվել է եղելության դաժանության ընդգծման ցանկությամբ»⁴։

Հ. Իգիթյանը պաշտպանում է վերջին տեսակետը. «Նկարը,— ասում է նա,— գունային առումով շատ զուսպ է։ Լինելով սթանչելի կոլորիտ, հիանալի ղգալով գույնը, Կոջոյանն այստեղ բավարարվել է իրադարձության խստաշունչ դրամատիզմին համահնչուն սակավաթիվ գույններով միայն»⁵։

Փորձենք քննել այս հարցը իր մի երկու ասպեկտով։

* * *

Որ Կոջոյանի նկարում միագույն կոլորիտը իրրե գունագրական ելակետ ունի իր արդարացումը՝ ցույց է տալիս, նախ, արվեստի պատմությունը։ Հայտնի է, օրինակ, որ Լեոնարդոյի, Քոտիչելլիի, Կարավաջչիոյի որոշ երկերը միագույն են։ Միագունությունը, իհարկե, տարբեր դարաշրջաններում ունի դրսևորման տարբեր կերպ և, բացի այդ էլ, ամեն մի ստեղծագործող նկարչական այդ եղանակը ինքնարտահայտման միջոց է դարձնում յուրովի։ Լեոնարդոյի արտահայտչամիջոցները հանրագումարի է բերում կիսատոնային անցումը [sfumato], Քոտիչելլիինը՝ գիծը, Կարավաջչիոյինը՝ լուսաստվերը։ Ծվ, համապատասխանաբար, միագունությունը միահյուսված է դրանցից որևէ մեկին։ Բայց ինչը ընդհանուր է բոլորի համար՝ հետևյալն է։ Գիտենք, որ միջնադարյան գեղանկարիչները անտեսեցին ձևը ինքնին վերցրած և պատկերը վերածեցին մարմնական, կոնկրետ-բնական ռելյեֆությունից ձերբազատված, արստրակտ ու սիմվոլիկ գունահարաբերությունների մի համակարգի⁶։ Ծվ, ահա, Վերածննդի դարաշրջանի նկարիչները ու նրանց հետևորդները, ամեն մեկը ինքնատիպ մոտեցմամբ, վերահաստատեցին միջնադարում անտես-

1 Ավելի ճիշտ կլինեք ասել անգույն [achrômatos], որովհետև գույնի օպտիկական տեսության մեջ մոխրագույնը հենց այն շեղոքն է, որը իրրե ինքնուրույն գույն չի դիտվում։ Արվեստագիտության մեջ մոխրագույնը պայմանականորեն է համարվում գույն։

2 Տե՛ս Ե. Մարտիկյան, Հակոբ Կոջոյան, Ծրեան, 1961, էջ 27։

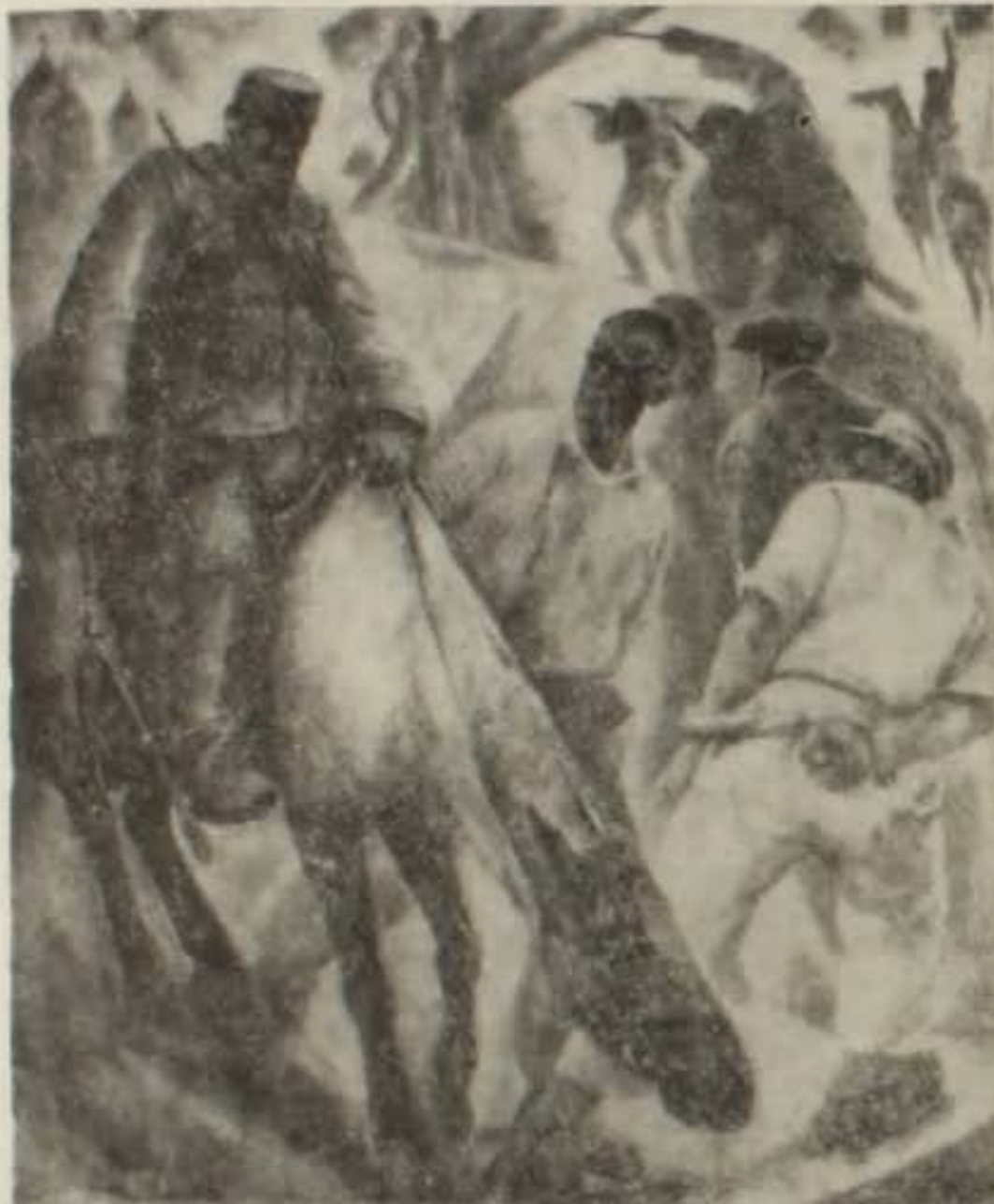
3 Տե՛ս Ր. Դրամբյան, Акоп Коджоян, «Творчество», 1959, № 6, стр. 15։

4 Ր. Դրամբյան, Акоп Коджоян, М., 1960, стр. 22։

5 Հ. Իգիթյան, Կոջոյանի արվեստի հմայքը, «Սովետական արվեստ», 1964, № 1, էջ 37։

6 Զպետք է կարծել, իհարկե, որ ձևի անտեսումը միջնադարյան բոլոր նկարիչների մոտ հավասարապես բացարձակ է և որ չեն եղել բացառություններ կամ դրա նկատմամբ ինչ-ինչ տեղականներից հետաքրքրություն ցուցաբերող արվեստագետներ։

ված բնական ձևի նշանակությունը: Հաստատման այս ճանապարհին նրանց համար զենք ծառայեց նաև միագունությունը, որը, կարծես, վերածվեց-դարձավ ճաշակի հասարակական պահանջի կողմերից մեկը: Պատահական չէ, որ միագուն կոլորիտին դիմելու նույնիսկ այնպիսի մի նկարիչ, ինչպիսին էլ Գրեկոն է: Հանրահայտ է, թե նրան որքան հոգեհարազատ էր միջնադարյան գեղանկարչությունը և՛ բովանդակության, և՛ կերպավորման մեթոդի առումով: Էլ Գրեկոյի ինքնարտահայտման ելքը միստիկական գունալույսն է՝ բախուն հարաբերություններով, հրահեղուկ լամպի պես հոսող երանգներով գունալույսը⁷: Բայց լուրջում պահվող նրա գործերից մեկը



(«Ի՞նչ Անտոնիո Կովարրուբիասի դիմանկարը») միագունության տիպիկ օրինակ է: Դիմանկարը սևի և սպիտակի խառնուրդով ստացված ընդհանուր մոխրագույն կոլորիտ ունի: Յոներ մուգ մոխրաշագանակավուն է, բնորդի մորուսը, մազերը և հագուստը՝ զուտ սևուսպիտակ: Դեմքի լուծումը ևս տրված է մոխրագույն տոնի բաց ու մուգ հարաբերումներով՝ տեղ-տեղ (ստվերոտ մասերում) մոխրաշագանակագույնի օգտագործումով ու լուսավոր մասերում՝ մոխրաշիկավուն տոնի թեթև քսվածքով: Յուրաքանչյուր վրձնահետը կտավին է դրոշմված մի արագ ու կրքոտ հպումով, որը եզակի էքսպրեսիվություն և ներքին էներգիա է հաղորդում անգունությանը [Nichtfarbe]՝ չեզոք մոխրագույնին⁸: Այդպիսով, էլ Գրեկոյի դիմանկարը կատարելապես մարմնավորում է միագունության այն տենդենցը, որը արմատներ առավ վաղ Վերածննդի արվեստից և անընդմեջ շարունակվեց մինչև Կուրբեն:

Այս փոքրիկ պատմական ակնարկը ցույց է տալիս, ուրեմն, որ Կոչոյանի «Գնդակահարության» միագուն կոլորիտը սկզբունքորեն [իրեն գունանկարչական եղանակի արտահայտություն առհասարակ] արդարացի է: Ինչ դա խորթ չէ մեր դարի արվեստագետներից շատերին:

⁷ Տե՛ս L. Venturi, Painting and painters, New York—London, 1946, p. 94—95

⁸ Հիշեցնենք, որ այս առումով էլ Գրեկոն միակը չէր Իսպանիայի գեղանկարիչների շարքերում: Միագուն կոլորիտով գործեր ստեղծել են նաև Զուրբարանը, Վելասկեզը և ուրիշներ:

Ժամանակակիցներից բավական է հիշել Պիկասսոյին: Նա, որ իր գեղանկարչական սկզբունքները մշակելիս սնունդ էր առնում նաև իսպանական դպրոցի ավանդներից, Զուրբարանի և մյուսների խստապարզ, միազույն նկարելանկան կիրառեց արդի էքսպրեսիոնիզմին հատուկ մոտեցումով: Պիկասսոն իր այսպես կոչված «Կապույտ շրջանի» գործերի սրտահույզ միազունության միջոցով պատմում է կյանքի մղձավանջի ու տառապող մարդու մասին⁹: Նկարիչը բացահայտում է իր խոր տրտմությունը և ազնիվ բողոքը աշխարհի հանդեպ: Սուր ընդգծմամբ ու երբեմն չափազանցումներով ներկայացնում է հիվանդ, քաղցած մարդկանց, որոնք իրենց հավիտենական թափառումների հետ կրում են լավ կյանքի երազը: Պիկասսոն «Կապույտ շրջանի» երկերով հաստատում է, որ արվեստը թաղբյուր է հուզումի ավելի, քան հաճելիության» (Մ. Ռեյնալ): Բնորոշ օրինակ է նրա «Աղքատ ծերունին տղայի հետ» գործը (Մոսկվայի Ա. Ս. Պուշկինի անվան կերպարվեստի պետական թանգարան): Այստեղ Պիկասսոն ամենայն դաժանությամբ ու շեշտումով ներկայացնում է ծերունու կուրուքունն ու կմախքացած մարմինը, դեռ տարիներ չգլորած, բայց արդեն թոշնած երեխայի թշվառ կերպարանքը: Կտավը ծածկել է մուգ կապույտ-ներով, թխակապույտներով, մոխրակապտավուններով, ֆիգուրների լուսավոր մասերը՝ կաթնամոխրավուններով: Բոլոր տոները սառն են՝ ներծծված տխուր ու դրամատիկական նոտաներով: Սա պատկերման եղանակ է, որով Պիկասսոն հակադրվում է ֆոփիզմի ներկայացրած ակնհաճ, ընդգծված-դուրեկան գունագեղությունը՝ վերջնականապես ամբողջացնելով իր էքսպրեսիոնիստական մտածելակերպը:

էքսպրեսիոնիստական է նաև Կոչոյանի «Գնդակահարության» կոլորիտի միազունությունը: Գիտենք, որ ըստ մարդկային առօրյա վորձի աշխարհը գունավոր է: Տեսանելի բոլոր առարկաները ունեն իրենց լուրջ գույնը, արևի լուսավորության տակ մեզ երևում են իրենց գունային որոշակիությամբ և տոնային փոփոխությունների են ենթարկվում այդ լուսավորության շարժման, ուժգնության փոփոխություններին համեմատ: Ու երբ Կոչոյանը, ի տես չղնելով գիշերային պատկեր, այդ աշխարհը ներկայացնում է շեղոք, անգույն տոնով, նշանակում է, թե նա աբստրահում է իրականությունից՝ ստեղծելու համար դրան զուգահեռ արվեստի իրականությունը: Եվ դա ավելի քան ակնառու սրությամբ է արվում, երբ նկարիչը խնդիրը լուծում է էքսպրեսիոնիստական մեթոդով: Այս կետում Կոչոյանը և Պիկասսոն նույն վերաբերմունքն են ցուցաբերում: Բայց եթե «Աղքատ ծերունին տղայի հետ» երկի կոլորիտը կապտամոխրագույնն է, ապա Կոչոյանը իր աշխատության կոլորիտը ստեղծել է սևի և սպիտակի հարաբերումների ու ելևէջումների վրա այնպես, ինչպես էլ Գրեկոն իր վերոհիշյալ դիմանկարում:

Առհասարակ, միազույն գեղանկարի սկզբունքով նկարիչները կամա թե ակամա մարմնավորում են լույս-մութ կամ բաց-մուգ կոնտրաստաձևը (Der Hell-dunkel-kontrast)¹⁰: Իսկ սևի և սպիտակի հակադրումը առավել ևս արտահայտում է դա, որովհետև մարդու կողմից գիտակցվում է իբրև հակադրության ամենաբևեռային աստիճանը: Այդ երկու բևեռների միախառնումը տալիս է զտարյուն մոխրագույն-անգունությունը, որը, իր միապաղաղ վիճակով վերցրած, աննշան գրգիռ է առաջացնում դիտողի մոտ: Եվ ամեն մի ուժեղ գունահակադրություն, ամեն մի հակադրության մեջ եղած լարված պայթյալ կարելի է մարել շեղոք մոխրագույնի հետ զուգորդելով կամ միախառնելով: Բայց, ինչպես տեսնում ենք Կոչոյանի կտավում, նույն շեղոք մոխրագույնը օժտվում է ամենախոր, ամենախորհրդավոր տպավորություններ ու ապրումներ հարուցելու ուժով, եթե կտավի մակերեսին երևակվում է իր վայրիվերումների, լույսի և ստվերի, մուգի ու բացի որոշակի տոնային մոդուլացիաներով: «Գնդակահարության» մոխրագույնը ստեղծում է շարախորհուրդ ու տազնապալի տպավորություն: Պատահական չէ, որ այստեղ նկարիչը զանց է առել պատկերի համար արված երկրորդ էսքիզի գունավորումները (հեծյալի երկնագույն հագուստը, կտավի մակերեսի տարբեր հատվածներում այս կամ այն հնչեղությամբ օգտագործված բաց կաթնակարմրավունի ժպտուն երանգները և այլն)¹¹: վերադառնալով առաջին էսքիզի համատարած մոխրագույնին, եվ վերջինիս հոգեբանական սարսուղ ազդեցությունը էլ ավելի է ուժեղանում տեղ-տեղ քսված, ինքնին գրգռող մուգ վարդակարմրագույնով¹¹:

Միանգամայն ակնհայտ է, թե «Գնդակահարության» կոլորիտի այդ ահասարսուռ տպավորությունը ինչքանով է խտանում հենց սյուժեի դրամատիկական կոլիզիայի ներգործությանը, կտավի

⁹ Տե՛ս M. Raynal, Picasso, Skira, p. 25—28.

¹⁰ Տե՛ս J. Itten, Kunst der Farbe, Ravensburg, 1961, S. 46 և հետո:

¹¹ Զգիտես ինչու, չ. Իգիթյանը գրում է, թե «կարմիր գույնը կտավում բացակայում է» (տե՛ս Իգիթյան, Կոչոյանի արվեստի հմայքը, «Սովետական արվեստ», 1964, № 1, էջ 35):

տարածական լուծմանը և գծային շարժմանը միահյուսվելու շնորհիվ՝ ինքն էլ հակադարձաբար սրելով դրանց ակտիվությունը:

Նկարում մարդկանց շարասյունը շարժվում է պրկված, ծայրահեղորեն էքսպրեսիվ աղեղնա-գծով՝ բացահայտելով ստեղծագործության ողբերգական բովանդակությունը: Գծային այդ գեր-լարված ընթացքը ուղեկցվում է մոխրագույնի բաց ու մուգ տոների հաջորդական հարաբերում-ներով՝ մերթ սևի ու սպիտակի բեռնացման աստիճանին հասնող դիմակայմամբ, մերթ մեկի կտրուկ ընդհատմամբ և մյուսի հաղթանակով, մերթ շարագուշակ փութով իրար մեջ հալվելով, անէանալով: Դա, մի կողմից, նպաստում է սյուժեի ծավալման «կադրավորմանը», դիտողի ու-շաղրությունը կենտրոնացնում է այս կամ այն հոգեբանական հանգույցի, կարևոր պահի ու դրվագի վրա: Մյուս կողմից՝ իր հերթին ապահովում է կտավի ամբողջ կոմպոզիցիայի ռացիո-նալ հավասարակշռությունը, ընդգծում տարբեր պլանների տարածական հստակությունը ու կոնստրուկտիվ կապը: Եվ, ապա, այդ բոլորը լծորդող ճակատագրական շարժմանը օգնում է դրսևորելու կյանքը լափող մահվան տարերային, կործանարար ուժի ու մարդու անխորտակելի հզորության բախման մոնումենտալ-պաթետիկ շունչը:

Այստեղ խիստ էական է նկատի առնել հետևյալը: Առօրյա փորձից հայտնի է, որ իբրև օրենք լույսը գալիս է որոշակի աղբյուրից և ընկնում առարկայի օրենք կողմի վրա՝ ձախից, աջից, վերևից և այլն: Սա մարդու առողջ բանականության համար բնական-ֆիզիկական ճշմար-տություն է: Եվ 19-րդ դարի ռեալիզմի ներկայացուցիչները իրենց պատկերում լուսաստվերի տե-ղաբաշխումը կատարում էին ըստ այդ փորձի:

Իսկ ի՞նչ ենք տեսնում Կոչոյանի կտավում:

Առողջ բանականության տեսակետից քննելիս անմիջապես կարելի է նկատել, որ Կոչոյանը կատարել է լուսաստվերի խիստ տարօրինակ, հակաբնական տեղաբաշխում: Այս հակաբնակա-նության արմատները, իհարկե, գալիս են արվեստի պատմության անցյալից: «Ասված է, — գրում է Լ. Վենտուրին, — թե Կարավաջչին իրականացրեց իր ռեալիզմը՝ դիշերային լույսը փոխարի-նելով ցրեկայինով: Բայց փաստն այն է, որ նա օգտագործում է երևակայական մի լույս՝ այս-տեղ ուժգին, այնտեղ անհետացող՝ ըստ իր երևակայության թռիչքին ավելի, քան ըստ ֆիզիկա-կան իրականության»¹²: Սակայն լույսի ըմբռնման նույն տենդենցը Կոչոյանը դրսևորում է ավելի ազատ, ուղղակի կամայական ծավալումով: Առհասարակ էքսպրեսիվ լույսի պոետիկային համեմատ, լուսաստվերի կիրառման ասպարեզում ևս Կոչոյանը շատ ավելի հնուս է իրականու-թյանը նմանելուց, քան դա կարող էր լինել Վերածննդի կամ մանիերիզմի էպոխայում: Եթե, իր պայմանականությամբ հանդերձ, Կարավաջչի նկարում կարելի է ինչ-որ կերպ գտնել դրսեկ լույսի մի միասնական ուղղություն (որը առանձին մակերեսների վրա և որոշ կետերում է միայն շեղումներ տալիս), ապա Կոչոյանի «Գնդակահարության» մեջ նույն արդյունքին հասնել հնա-րավոր չէ: Դժվար է ասել, թե որն է լույսի միասնական աղբյուրն ու նրա անդրադարձման օրի-նական կարգը այս ստեղծագործության մեջ: Դիտենք, ապա, նկարի մի քանի կետերը:

Եթե դատելու լինենք ձիու կոնակի, առաջին պլանում մեջքով դեպի դիտողը պատկերված մարդու ոտքերի, ձախ ուսի, մեջքի ու դիտարկի, գետնի էլիպսաձև մակերեսի, դիմացի սարա-յանջի ուժեղ լուսավորման տեսակետից, ապա պիտի ասենք, որ լույսի հոսքը գալիս է, մոտավո-րապես, կտավի կենտրոնից հալված՝ ձախ կողմից, սուր անկյան տակ, վերևից: Բայց այս դեպ-քում աչքի է դարձում՝ իսկ ինչու է լուսավորված մեջտեղի ֆիգուրի դեմքը, որը ուղղակի դարձված է դեպի լույսի նույն աղբյուրը. ինչու է ձիու գլխի, երկրորդ պլանի ձիավորի, ուրիշ այլ ձևերի ու դրվագների համապատասխան կողմերը չեն լուսավորված, ավելին՝ ո՛ր են ձիու և նշված ֆիգուրների ձգած ստվերները: Եվ, մյուս կողմից, եթե դատելու լինենք առաջին պլանի ձիավորի թևերի, կտավի մի շարք այլ կետերի լուսավորության ուղղությունից, ապա պիտի ե-նթացողենք առաջինին հակադարձ մի ֆոկուս, որի արդարացումն էլ չենք գտնի մնացած բոլոր ձևերի ու մակերեսների վրա: (Չենք ասում դեռ այն մասին, որ ամեն մի առանձին ֆիգուր իր տարբեր մասերում ունի լույսի ո՛չ միասնական աղբյուր):

Այդ հարցերը ունեն միայն մեկ պատասխան: Պարզապես նկարիչը զանց է առել առողջ բա-նականությանը հայտնի ճշմարտությունը և օգտագործել հույժ երևակայական մի լույս՝ այս հանգույցում նույնպես արստրահելով փորձի առօրյա մակերևույթից:

Բայց եթե Կոչոյանի երկը ոչ-ճշգրիտ է բնական ակներևության առումով, ապա մինչև վերջ հավասարակշռված ու անխուսափելիորեն օրինաչափ է հենց կտավի արվեստային իրականության չափանիշով: Տրամաբանական ու տեսողական-կերպարային համոզու՜թյամբ նա ելել է մուգը

¹² L. Venturi, Four steps toward modern art, New York, 1956, p. 56.

բացի (կամ հակառակը) վրա ընդդժեռու և սրանով իսկ սյուժեի էքսպրեսիոնիստական մեկնաբանություն տալու անհրաժեշտությունից: Այսպես, օրինակ, դեպի ներքև ուղղված ձիու մուգ, տագնապալի արտահայտությամբ զուգնը ավելի ևս շեշտվում ու առանձնակիորեն տեսանելի է դառնում իր ֆոնի՝ մեջքով դեպի դիտողը դարձած ֆիգուրի, լուսավորված ձախ սրունքի վրա: Եվ, հակադարձաբար, ինքն էլ նույնքան շեշտում ու տեսանելի է դարձնում սրունքի տենդագին լարվածությունը: Վերջինս, իր հերթին, դիտողի արդեն զրգոված, որոնող հայացքը տանում է ֆիգուրի մարմինն ի վեր, որը պարզ ուրվագծվում է շնորհիվ իր մուգ ֆոնի՝ հաջորդ ֆիգուրի:

Լծորդվելով մարդկանց ֆիզիկական շարժումների հոգեբանական իմաստավորմանը, լուսավորման այս եղանակը ակցենտավորում է դրամատիկական կոլիզիայի հանգամանքում նրանց ցուցաբերած վերաբերմունքը: Լույսի նման «անհամբեր» և անմիջապես բռնկվող, առաջին կալանավորը մի պոռթկումով ցույց է տալիս իր խառնվածքը՝ ջղային ու դյուրագրգիռ: Իսկ երկրորդը դրսևորում է խաղաղ, թանձր ստվերի պես մտահոգ ու ներամոփոփ իր բնավորությունը՝ արագ թռիչքից հետո դիտողի հայացքը պահելով հարաբերական դադարի ու հանդարտության մեջ, մանավանդ որ նրա ֆոնը՝ հաջորդող ձին, նույնքան ստվերված է: Զարագուշակ, ծանր սպասումի այս պահը ընկալողին դարձյալ մղում է դեպի վեր, և նոր տեսողական ցնցում՝ ամբողջ մարմնով դեպի ձախ (դեպի զնդակահարվողները) թեքված, վայրենի, ջղածիզ մի շարժումով մտրակը բարձրացրած սև ձիավորը ուժգին պարզորոշությամբ հառնում է իր լուսավոր ֆոնի վրա: Կարծես թե սրա արտաքին այլաձևությունը հանդիսացող, կրակող ֆիգուրը նույնպիսի ակնբարխություն է ուրվագծվում՝ նույնքան լուսավոր ֆոնի վրա: Հոգեբանական պայթյուն հարուցող այդ ֆիգուրը ակնթարթային արագությամբ դիտողի հայացքը տանում ու մեխում է անդնդի եզրին խմբված զնդակահարվողների վրա: Լուսաստվերային ի՞նչ լուծում է տվել այս կետում նկարիչը:

Արվեստաբան Շ. Խաչատրյանը ճիշտ է նկատում, որ «դիտողի մոտ խոր տպավորվող զնդակահարման պահին մարդիկ (զնդակահարվողները — Վ. Մ.) պատկերված են արձանացած, որպես մոնումենտներ»¹³, իրոք, խփվածները գերմարդկային ճիզով մնացել են կանգուն: Կանգուն են մոնումենտի հաստատունությամբ և դիտողի մտքով չի էլ անցնում, թե նրանցից որե՛ք մեկը կարող է տապալվել: Բայց նկարիչը կոնկրետ նյութի զգայման առումով չի քարացրել նրանց: Նրանք «մարդ-արձաններ» են: Եվ որպեսզի շնորհածվի կամ սոսկ մարդու կամ զուտ քարե արձանի գաղափարը, այլ ստեղծվի կենդանի մարդու և միաժամանակ մահարձանի մի նոր տպավորությունը, Կոչոյանը նրանց կերպավորել է իրենց տոնային մզությամբ համարժեք մուգ միջավայրում: Այս միակերպ ստվերման, ֆիգուրների սիլուետների անորոշացման խորհրդավոր պարուրը, իսկապես, դիտողին ներշնչում է այդքան անսովոր՝ «մարդ-արձան», պատկերացումը:

* * *

Այսպիսով, անհիմն է այն կարծիքը, թե կոլորիտի պայմանականությունը «Զնդակահարություն» թույլ կողմերից է: Եվ, հակառակը, ճիշտ է այն տեսակետը, ըստ որի զնդանկարչական միագույն լուծումը բացահայտում է նրա բովանդակությունը:

Մենք տեսանք, որ կտավը նման կոլորիտով մշակելու տենդենցը սկիզբ է առել արվեստի պատմության անցյալում, և որ Կոչոյանի մոտ այն ոչ թե եզակի պատահականություն, այլ օրինալափ երևույթ է:

Նկատեցինք, որ աշխատության մոխրագույնը փայլուն կերպով իրագործում է ողբերգական թեմայի դաժան ու խստապարզ ըմբռնումը՝ մարմնավորելով այն որպես ազդեցիկ մի մտապատկեր:

Տեսանք, որ սևի, սպիտակի և սրանց միջև ընկած տոների, լուսաստվերների ելևէջումով ու տեղաբաշխմամբ նկարիչը ծավալում է պատմողական-նկարագրական սյուժեն, շեշտում է թե՛ առանձին ֆիգուրների ֆիզիկական շարժման, ի՞նչ նրանց հոգեկան ապրումների, թե՛ ամբողջ կտավի հարուցած զգացումների գերլարված էքսպրեսիոնիզմը:

¹³ Շ. Խաչատրյան, Ուղեցույց Հայաստանի պետական պատկերասրահի (ձեռագիր), էջ 81:

*

XIX դարի ոչ-իմպրեսիոնիստ նկարիչներից շատերը կոլորիտը և լուսաստվերը ծառայեցնում էին ձևի պլաստիկ ունեցողությունը մարմնավորելուն: Կուրբեն, օրինակ, արտահայտում էր հայտնի սիստեմը: Ֆիգուրի ներքին-անատոմիական կառուցվածքից դեպի նրա արտաքին կերպարանքը ելնող մի պրոցես իրականացնելով, ֆրանսիացի վարպետը ստեղծում էր «քանդակային» միավոր՝ Վերցեննք, թեկուզ, Կուրբենի «Աղջկա զուխ» ստեղծագործությունը (Հայաստանի պետական պատկերասրահ): Գորշավուն թանձր ֆոնից ավելի լուսավոր տոների և ավելի մուգ թխաշագանակագույնի միջոցով, նկարիչը երևակել է բնորոշում զուխը՝ կարծես կենդանի, իրական: Գրեթե քանդակին բնորոշ շեշտվածությամբ բացահայտված է նրա զանգի ծավալային կառուցվածքը: Կանացի մաշկի տակից շոշափելիորեն զգացվում են ճակատոսկրը, այտոսկրերը, դեմքի մյուս ոսկրային ու մկանային հյուսվածքի ձևերը: Եվ այստեղ հեղինակը աշխատել է որքան կարելի է մոտ լինել բնականին: Զդիմելով կույր պատճենահանման, միաժամանակ հարազատորեն է վերարտադրել պատկերվողի դեմքի ողորկ, ունեցող կորությունները, անցումների աստիճանականությունը: Սա առհասարակ անցյալ դարի ունեցող մի համար տիպական մի մտածելակերպ էր, որը հենվում էր պլաստիկ անատոմիայի, տեսողական առօրյա փորձի տվյալների վրա և որի անդրադարձումը հայ իրականության մեջ նկատում ենք Ստ. Աղաջանյանի, Հմ. Հակոբյանի երկերում, Փ. Թերլեմեզյանի մի շարք գործերում:

Հայտնի է նաև, որ իմպրեսիոնիստները հիմն ի վեր ժխտեցին այդ մտածելակերպը: Նրանք բացասեցին «քանդակային» ծավալը, ներքին-անատոմիականի դրսևորումը և «թանգարանային» մոթեկեկ կոլորիտը: Մաքուր երանգների միջոցով կտավի վրա տպավորեցին երևույթի արտաքին լֆեկտը՝ թեթև, նուրբ ու լուսահեղ: Եթե Կուրբեն կոլորիտի և լուսաստվերի միջոցով տալիս էր առարկա-մասսայի կոնկրետ նյութեղենությունը՝ զրգոնով նույնիսկ դիտողի «շոշափելիքը», ապա Մոնեն մասսան ու ծավալը վերածում է գունալուսային մի անշոշափելի եթերի: Լոկալ գույն, կայուն ամրություն ունեցող իրերի աշխարհը, այդպիսով, իմպրեսիոնիստի կտավի վրա դառնում է հարափոփոխ մի թվացում: Ամենակարկառուն իմպրեսիոնիստներից մեկը՝ Ռենուարը, սակայն, այդ տիպի զուխգործոցներ ստեղծելով հանդերձ, չէր հաշտվում ծավալի, մասսայի կորստյան հետ ու որոնումների մեջ էր: Եվ ահա, իմպրեսիոնիստների հաջորդներից՝ հետիմպրեսիոնիստներից (postimpressionnisme) մի քանիսը ինչ-որ իմաստով վերականգնեցին կորսված ծավալի, կայուն ձևի իրավունքը¹⁴:

Արդ, ի՞նչ վերաբերմունք ցուցաբերեցին իմպրեսիոնիստական այդ սենսուալիզմի հանդեպ XX դարի նկարիչները: Տարբեր: Նրանց մի մասը (օրինակ՝ ֆովիստները) ժխտեց իմպրեսիոնիստների սենսուալիզմը, բայց ոչ մասսայի կամ եռուարածական ձևի հաստատման համար: Իսկ ոմանք՝ նաև հանուն հենց այդ ձևի: Վերջիններիս թվին են պատկանում Պիկասսոն, Կոչոյանը և այս իմաստով նրանք վերականգնում են կուրբենական մոտեցումը: Սակայն, վերակրկնություն էր դա, թե՛ նույն ըմբռնման նորովի զարգացում:

* *

Իբրև ընդհանուր տենդենցի արտահայտություն, «Գեղակահարությունը» կտավում ձևը ունի առաջնային նշանակություն: Նրանում ևս բաց-մուգ հակադրանքներ դրսևորում է ծավալի գաղափարը: Բայց դիտենք Կոչոյանի ներկայացրած մարմինները: Իհարկե, սրանք ճանաչելի մարդկային կերպարանքներ են, սակայն, հակառակ Կուրբենի հերոսուն, չեն տալիս զգայաբար շոշափելի նյութեղենության պատրանք: Բանն այն է, որ XX դարի արվեստագետը նույնպես նկատի է առել մարդու թե՛ արտաքին ձևը, թե՛ ներքին կառուցվածքը, բայց սրանց լծորդման մեջ փնտրել է ոչ թե ճշգրիտ անատոմիական, այլ հարաբերականորեն «երկրաչափական» հաստատուն:

¹⁴ Տե՛ս Մ. Вентури, Художники нового времени, М., 1956, стр. 101; Մ. Вентури, От Мане до Пикассо, М., 1958, стр. 32.

¹⁵ Սեդանը, հատկապես, այդ ուղղությամբ ավելի հեռուն գնաց ու նոր հորիզոններ բացեց կերպարվեստի հետագա զարգացման համար: Նա պահպանեց իմպրեսիոնիստական գույնը և չիֆեղեց եռուարածական ամրապինդ, կոնստրուկտիվ ծավալի հետ:

Այդ սհաստատուն-երկրաշարժական խնդրո առարկա երկում հանդես է գալիս մոխրագույնի պարուրում՝ մերթ ուղղակի երևալով, մերթ թաքնված: Ուշադրություն դարձրեք կտավի որևէ ֆիգուրի վրա: Նկարիչը մկանային, ոսկրային փոքր տարրերը միագումարել է մի մեծ տարա-
դամասի մեջ, անտեսել է մանրամասները, կատարել իրականին անհարիր ընդգծումներ: Երևում է, որ մի պարզ ձև ստեղծելու համար նա հաղթահարել-համահարթել է բազմաթիվ ձևեր՝ հանուն թեմայի մոնումենտալ-էպիկական մեկնության:

Այդ պարզ, ընդհանրացված ձևերի համաձուլումը նկարիչը իրագործել է գծի ու տոնի զուգորդումներով: «Գրաֆիկական» շեշտումով գիծը խորթ է կուրբեական գունագրությանը այնպես, ինչպես խորթ էր դասական քանդակագործությանը¹⁶, իսկ Կոռույանը տալիս է «գրաֆիկական» ընդգծվածությամբ, ըստ որում՝ սինթետիկ գիծ, որն էլ հենց իրացնում է ձևերի անշատում-միացումը, ֆիգուրների և տարածության կապը: Այդ գիծը երբեմն կտրուկ կերպով իրարից զատում է լույսն ու ստվերը, երբեմն հանդես է գալիս միապաղաղ լուսավորության պայմաններում՝ իր ամբողջ ուժգնությամբ, երբեմն մուգ տոնի մեջ, երբեմն ընդհատվելով ու նորից վերերևալով: Եվ տոնի ու գծի լծորդման այդ սխտեմն է, որ մերժում է դասական ողորկությունը, դրսևորում «երկրաշարժականացված» ձևերի մի կոմպլեքս՝ կոնստրուկտիվ մտածելակերպի հիմնապայմանը:

Ահա գծով ու տոնով միասնացված այդ սինթետիկ հաստատուններն են, որ մարդակերպ կամ ձիակերպ են, սակայն, արդեն, մտային կերպարներ են և չեն տալիս ֆիգուրների տարբերակված նյութական հատկանշումը, ինչը այնքան բնորոշ էր Կուրբեի «Աղջկա գլուխ» երկին: Կոռույանի կտավի ամբողջ մակերեսին չկա գեթ մի կետ, որը առաջացնի կյանքից մեզ այստեղի այս կամ այն մարմնաձևի ֆակտուրայի զգացումը: Անհնար է, օրինակ, ասել, թե նրա ի տես դրած տաճարը, ժայռերը քարեղեն են, գետինը՝ հողեղեն, մարդկանց հագուստները՝ կտորից, զենքերը՝ փայտեղեն կամ երկաթյա, և այլն:

Արդ, այդ պարագայում կոնկրետ ի՞նչ կատարվեց կուրբեական ավանդի «քանդակային» էֆեկտի, սահուն, բնականին խիստ նման անցումների հետ: Այս հարցը մեզ տանում է դեպի Սեզանի արվեստը, որի առաջադրած խնդիրների արժարժմանը օրյեկտիվորեն մասնակից եղալ նաև Կոռույանը:

Գիտենք, որ Սեզանը կամուրջ ձգեց իմպրեսիոնիզմի գունագրության և դասական արվեստում (հենց Կուրբեի երկերում) իրագործված պլաստիկ ձևի միջև¹⁷: Ըստ որում, նա չէր ձգտում ստեղծել երկուսի պարզ գումարը կամ զուտ վերականգնել անցյալը: Սեզանը վերստեղծեց ծավալը՝ բնությունը մեկնաբանելով գլանի, կոնի, այսինքն՝ երկրաշարժականացման ձևով: Այս տեսակետը ոչ միայն մեր դարի գեղանկարչական որոշակի ուղղությունների, այլև ճարտարապետության զարգացման հիմքը դարձավ: Սեզանիզմը լայն տարածում գտավ քաղաքակիրթ աշխարհում ու ծնեց կուրիդը, կոնստրուկտիվիզմը: Արդեն լրիվ ձևավորված կուրիզմը բացարձակապես տարալուծեց մարդուն ծանոթ առարկաները և կտավի վրա ներկայացրեց պսևդոերկրաշարժական ձևերի մի սխտեմ¹⁸: Իրենց էվոլյուցիայի սկզբնական շրջանում, սակայն, ապագա կուրիստները պահում էին առարկայի տեսանելի, որոշակիորեն հանաչելի ձևը, միայն թե այն ցուցաբերելով կոնստրուկտիվ-երկրաշարժականացման որոշ միտումով: Ահա այս վաղ-կուրիստական կամ ավելի ճիշտ՝ նախակուրիստական տենդենցի որոշ կողմերի յուրովի կիրառումն ենք տեսնում Կոռույանի «Գեղակահարությունը» երկում:

Այժմ վերադառնանք մեր համեմատությանը: Կուրբեական արվեստում տրվում են օդային միջավայր ու քար, մարդ, ծառ և այլն, որոնք նյութական առանձնակի, ինքնակա արժեք ունեն: Ըստ որում, օդային այդ տարածությունը ֆիգուրների կապակցման առումով շունի ուղղակի կոնստրուկտիվ նշանակություն: Այն հենց միայն միջավայր է, ուր տեղ են գրավում ուռուցիկ, այս կամ այն ձևի, ծավալի առարկաները. այն ծառայում է, նաև, որպես ֆոն՝ «քանդակ-առարկա-

¹⁶ Երկու դեպքում էլ գիծ, իբրև այդպիսին, գոյություն չունի: Թե՛ Կուրբեի գեղանկարչության, թե՛ դասական քանդակագործության դեպքում արվեստագիտության մեջ պայմանականորեն գիծ է համարվում միևնույն ֆիգուրի տարբեր մասերի կամ ֆոնի ու մարմնաձևի հանդիպման, առնչության սահմանը:

¹⁷ Այս հարցի մասին տե՛ս Л. Вентури, Импрессионизм, разрыв с традицией. «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 4, стр. 68—69; Л. Вентури, От Мане до Лотрека, М., 1958, стр. 72 և հետո, L. Venturi, Four steps toward modern art, New York, 1956, p. 63—64.

¹⁸ Տե՛ս L. Venturi, Painting and painters. New York—London, 1946, p. 201—203.

ներին՝ համար: Իմպրեսիոնիստները վերացրին միջավայրի և առարկայի նման հարաբերություններ՝ ամեն ինչ վերածելով գունալուսային եթերի: Իսկ Կոչոյանը, օբյեկտիվորեն ընթանալով Սեզանի գծած ճանապարհով, ժխտեց թե՛ կուրբեական, թե՛ իմպրեսիոնիստական մոտեցումը և ամեն ինչ, անգամ օդային միջավայրը ենթարկեց «կոնստրուկտիվացման»: Այս համակարգում, արդեն, ֆոնի, օդի՝ որպես պասսիվ տարածության, զաղափարը (պասսիվ ո՛չ էմոցիոնալ կամ հակադրություն ստեղծելու, այլ կոնստրուկտիվ առումով) այլևս տեղ չունի: Հետևաբար տեղ չունի նաև այդ միջավայրում իբրև առանձնակի «քանդակային» միավոր երևացող մարմինը: «Քանդակահարությունը» երևակայաբար «ճարտարապետականացված» մի տեսողական փաստ է:

Ուշադրության արժանի, ապա, նկարի հենց առաջին պլանի (դետեյլի) վրա պայմանականորեն ստեղծված կորագիծը՝ սկսած ձիու ետևի ոտքերից մինչև մեջքով դեպի դիտողն ուղղված ֆիգուրի աջ ոտքը: Դա գետնի սովորական նմանողությունը և նրա՝ իբրև պասսիվ միջավայրի իլյուզիան չի տալիս, այլ ի տես է դնում ֆիգուրներին համարժեք նկարային տարածության մի մասը՝ երկու կողմերից մուգ տոների մեջ նշված լուսավոր շերտ, որ ունի կոնստրուկտիվ արժեք: Դա, մի կողմից, շարունակական, անընդհատության տպավորություն ունեցող կապ է ստեղծում ֆիգուրների (ձիու և մարդկանց) ֆիզիկական շարժումների միջև: Մյուս կողմից, հանդիսանում է ամբողջ կտավի մակերեսն ընդգրկող և ողջ կոմպոզիցիայի տարբեր մասերը մի կուռ միասնության բերող էլիպսաձև շարժման հատվածը: (Իսկ այս էլիպսաձև շարժման շնորհիվ է, որ նկարիչը մարմնավորել է պատկերի պատմա-բարոյական ամենալական զաղափարներից մեկը):

Այնուհետև, կրակող և նրանց մոտ գտնվող ձիավոր ֆիգուրները ընդգծվում են մի բաց ֆոնի վրա, որը իրականում ժայռ է: Բայց այստեղ կատարվել է երկու շեղում մարդկային առօրյա փորձից: Նախ, ֆոնը (որը XIX դարի կուրբեական ռեալիզմը կներկայացներ քարեղեն նյութի զգայությամբ) ոչնչով չի տարբերվում, ասենք, եկեղեցու ֆոնից (որը XIX դարի ռեալիզմը կներկայացներ երկնքի օդեղեն զգայությամբ): Երկու դեպքում էլ մենք ունենք «երկրաչափական» մի տարածամաս, որը, իր հերթին, չի տարբերվում կտավի՝ իր լուսավորությանը համարժեք (և ոչ միայն համարժեք) լուսավորություն ունեցող մյուս բոլոր տարածամասերից (լինեն սրանք հող, հագուստ, մարմին, փայտ թե՛ մի այլ նյութ՝ ենթադրող տարածամաս՝ միևնույն է): Ապա, այդ տարածամաս-ֆոնը սոսկ ֆոն չէ իր վրա դրոշմված, նույն մգությունը և շեշտվածությունը ունեցող ֆիգուրների համար (XIX դարի ռեալիզմը անպայման կտարբերակեր նրանց մգությունն ու շեշտվածությունը, որովհետև գտնվում են իրարից բավականաչափ մեծ հեռավորության վրա): Տեսեք, ձիավորի և կրակողի գլուխների միջև ստեղծվել է իրենց իսկ մգությունն ունեցող մի եռանկյունի, որը, եթե նկատի ունենանք նրա հիմքը՝ ձիավորի կրորդ զիսարկը, կունի տպավորություն է թողնում: Ասել, թե դա ժայռի սովորյա խոռոչն է ներկայացնում՝ իրավացի չի լինի, որովհետև արհեստականի (ոչ-բնականի) տպավորություն ունի այնպես, ինչպես եկեղեցու զմբեթները, երկնքում՝ կոնստրուկտիվ ձև ու կտրվածք ունեցող ամպերը, և այլն: Այդ եռանկյունին (կամ կոնը), որի մի կողմը ստեղծված է ձիավորի հրացանի փողի, մյուսը՝ պարզապես ուղիղ գծի, հիմքը՝ ձիավորի զիսարկի եզրի միջոցով, դարձյալ ունի կոնստրուկտիվ արժեք: Դա միացնում է դեպի զնդակահարվողները ուժգնորեն թեքված երկու ֆիգուրների միջև եղած ընդհատումը¹⁹, ցույց տալով նրանց նպատակի, նրանց կատարած գործողության միասնությունը: Իրանով նկարիչը ապահովում է իր երկի սյուժեի ծավալման «կինեմատոգրաֆիկ» բնույթը (կարծես թե անմիջապես կրակողը իր ետևից գնացող ձիավորն է, որ իջել է ձիուց ու ավարտի է հասցնում իր սև գործը): Ապա, դա, իր հերթին, նշում է ձիավորի մտրակով ձեռքի, հրացանի, կրակելու հրաման արձակող մյուս ձիավորի՝ դեպի զնդակահարվողները գնացող գծի ուղղվածությունը: Եվ, վերջապես, դա վերը հիշված մեծ էլիպսի հատվածներից է:

Ահա նման կոնստրուկտիվ ֆունկցիա են կատարում կտավի մյուս բոլոր մակերեսներն ու ձևերը՝ մեծ կամ փոքր ակներևությամբ: Բայց այդ երկու օրինակները բավական են ցույց տալու համար, որ միջավայր-ֆոն-մարմին եռհարաբերությունը Կոչոյանի երկում հեռու է առողջ բանականության ըմբռնմամբ ճշմարիտ տվյալների իրական-բնական ֆիքսացումը լինելուց, հեռու է խնդրի կուրբեական սկզբունքով լուծումից: Դրանք, արդեն, խոսում են այն մասին, որ Կոչոյանի աշխատության մեջ այդ եռհարաբերությունը դրսևորվում է մեր դարի համար այնքան բնորոշ կոնստրուկտիվ-երկրաչափական մտածողությամբ:

¹⁹ Նկատի, որ այդպիսի մի միացում էլ նկարիչը ստեղծել է կտավի վերևի աջ անկյունում՝ կրակելու հրաման արձակող ձիավորի և մեջտեղի ձիավորի միջև:

* * *

Ուրեմն, Կոլոյանը մարդու առօրյա փորձի զգայական տվյալները վերացարկմամբ վերածում-դարձնում է այլ մի ունակություն, որ կտավի վրա դրոշմված է իբրև նյութեղենության առումով շտարբերակված, այլ մտային-ֆիզիոլոգիական հաստատունների մի միանշանակ սխտեմ։ Սա, մի կողմից, իմպրեսիոնիստական գունալուսային եթերի, առաջին տպավորության ֆիքսացման բացասումը և կայուն ձևի արժեքավորումն է։ Իսկ մյուս կողմից՝ բացառում է կուրբեական ձևի՝ շոշափելիքը գրգռող դրսևորումը։

Ձևի և արտահայտչության միասնության այդ ըմբռնումը, որ տեսանք Կոլոյանի ստեղծագործության մեջ, ունի կուլտուր-պատմական էական նշանակություն։ Հայտնի է, որ Սեզանից մի և, մյուս կողմից, Գոգենից ու Վան-Գոգից եկող ավանդները XX դարի իրենց զարգացման մի որոշակի էտապում միահյուսում են որոնում։ Ինչպես մաքուր գույնի և կոնստրուկտիվ սկզբունքի լծորդման, այնպես էլ այս՝ միագույն կոլորիտի ու կոնստրուկտիվ ելակետի զուգորդման պրոր-լեմը քիչ արվեստագետների մոտ է ամբողջական լուծում ստացել։ Այդ առումով, անկասկած, Կոլոյանի աշխատությունը իր պատվավոր տեղն է գրավում Հոգլերի, Մարկի, Դելոնեի, Պիկասսոյի նույն բնույթի լավագույն երկերի շարքում։