

ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏԻ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՔՆՆԱԴԱՏԻ ՓՈԽՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ. ԵՐԿՈՒ ԶՈՒԳԱՀԵՌ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ¹

Արմինե Ավագյան

ԵԳՊԱ կերպարվեստի մագիստրոս (2013)

«Արվեստաբանությունը ոչ թե պասսիվ է անկաշառ կերպով անդրադարձնում է արվեստի գործի ձեռք եւ կամ իմաստը, այլ ակտիվորեն մասնակցում դրա կայացմանը, ինչու չէ՞ սրեղծմանը»²:

Հայ իրականության մեջ արվեստաբանությունը ողջ ներուժն ուղղորդել է ազգի արժեւորմանը, որը իր տեղը եւ դերը պետք է գտներ այլ ազգերի կողքին: Այս երեւոյթին մենք հանդիպում ենք մի շարք եվրոպական երկրներում, սակայն առավել արտահայտված են հատկապէս այն երկրներում, որոնք զրկված էին պետական ինքնուրույնությունից: Եվ այսպէս, 19-րդ դարի վերջին եւ 20-րդ դարի սկզբին հայերի՝ որպէս ազգ եւ պատմամշակութային կառույց գոյությունը վտանգված էր, ուստի հայ մտավորականների գործունեությունը միտված էր ազգի պահպանմանը: Արդեն 19-րդ դարի վերջում հայոց շրջանում մշակութային ազգի գաղափարը ձեւավորման որոշակի փուլում էր³: Այն իր արտահայտումն էր գտնում տարբեր բնագավառներում՝ հայագիտություն, պատմագիտություն, գրականություն, արվեստ եւ այլն: Ասպարեզ է իջնում կրթա-մշակութային մի հրամայական, որի միջոցով տեղի էր ունենում ազգակերտման բարդ գործընթաց⁴:

¹ Հոդվածը պատրաստվել է 2013 թ. պաշտպանած՝ ԵԳԱ Արվեստաբանական բաժնի Մագիստրոսական թեզի հիման վրա: Թեզի վերնագիրն է. «Արվեստագետի եւ քննադատի փոխհարաբերության խնդիրները. Գարեգին Հովսեփյան-Եղիշե Թադևոսյան եւ Հենրիկ Իգիթյան-Մինաս Ավետիսյան»:

² Վարդան Ազատյան, *Արվեստաբանություն եւ ազգայնականություն, Միջնադարյան Հայաստանի եւ Վրաստանի արվեստները 19-20-րդ դդ. Գերմանիայում*, Երեւան 2012, էջ 24

³ Արմենակ Գրիգորյան, *Արվեստաբանությունը որպէս արդի մշակութային ազգի կայացման ճանապարհ. Գարեգին Հովսեփյանի հրապարակախոսական գործունեությունը*, Երեւան, 2011, էջ 191-197

⁴ Այս մասին տես՝ Ազատյան, *Արվեստաբանություն եւ ազգայնականություն*, Հավելված, Գլուխ I, էջ 255

Այսպիսով, առաջին արվեստաբանական քայլերը ուղղված էին հայերի՝ որպես մշակութայնորեն կազմավորված ազգի ինքնագիտակցմանը և արդիականացմանը:

Առաջին հայ արվեստաբան Գարեգին Հովսեփյանը, որ այս գաղափարի կրողն էր, նշում է. «... Ապրում ենք պերական նոր կյանքով, որ խրախուսում է ազգային մշակութայնների պահպանությունն ու զարգացումը, պերք է որոնենք և գրենք այն ուղիները, որ նոր արվեստի ծագման և ծաղկման հիմունքներն են կազմում: Իսկ այդ հիմունքներից մեկը, եթե չասենք ամենակարևորը, անցյալի նյութերի հավաքումն է, ցուցադրումը և նրա ուսումնասիրությունը»⁵:

Նա ազգի գոյատևման և որպես ազգ կայացման հիմքում տեսնում էր պատմական ինքնագիտակցումը՝ խորհելով, որ իր անցյալի մասին լուսավոր և պայծառ գիտակցություն չունեցող ազգը չի կարող ապագա ունենալ⁶: Անցյալի կարևորման նման տեսակետ առաջարկում էին դեռևս գերմանացի ռոմանտիկները, որոնք ազգը և մշակույթը կապում են կրոնի՝ ուստի նաև պատմության հետ: Այս առումով Գարեգին Հովսեփյանը դիտարկում է, որ պատմությունը ներկայացնում է ազգի քաղաքակրթության աստիճանական զարգացումը, իսկ առանց ժողովրդի ծանոթության հնարավոր չէ իմանալ, թե ինչ առաջադիմություն է արել քաղաքակրթությունը ամբողջության մեջ: Միայն ժողովրդի առօրյա կյանքի, նիստուկացի, սովորությունների, կրոնա-բարոյական գաղափարների և այլ հայացքների խոր ծանոթությունն է հնարավորություն տալիս որոշելու ժողովրդի հոգեկան զարգացման աստիճանը⁷: Հովսեփյանը կարծես վերաձեռնկերպում է գերմանական արվեստաբանության հիմնադիր Կառլ Շնաազեի «ժողովրդի հոգու» տեսությունը: Շնաազեի համոզմամբ՝ արվեստը լեզվամիջոց է, «ժողովրդի ոգին» նախ և առաջ կապված է լեզվի, որպես մշակութային միավորի հետ, իսկ լեզուն այն միավորն է, որ անցյալը կապում է ներկայի հետ, այսինքն՝ այն իր բնույթով պատմական է: Իսկ ըստ Գարեգին Հովսեփյանի, պատմությունը այն կերպն է, որի միջոցով ապրում է ժողովրդի հոգետը զարգացումը, որը միջոց է հանդիսանում որոշելու, թե ինչ առաջադիմություն է արել տվյալ ժողովուրդը քաղաքակրթության ամբողջության մեջ: Այս մեթոդի հիման վրա են ծնվել համաշխարհային արվեստի պատմության առաջնեկ գրքերը:⁸

⁵ Տես՝ Մանյա Ղազարյան, «Գարեգին Հովսեփյան», *Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պարմության*, Հատոր Ա, Երևան, 1983թ., էջ 5-23:

⁶ *Նույն տեղում*, էջ 12:

⁷ *Նույն տեղում*:

⁸ Այս մասին տես՝ Վարդան Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, Երևան 2012

Վերաբժեռողներով անցյալի նվաճումները՝ Գարեգին Հովսեփյանը միաժամանակ ըմբռնում է ժամանակը եւ նրա առաջադրած խնդիրները. «...դարի հասկացողությունն ու հոգեբանությունը յուր դրոշմն է դնում արվեստի ամեն մի ճյուղի վերա, այդպես եւ նկարչական սրելծագործության մեջ, քանտերորդ դարն այլեւս չի կարող մի Դանթե սրելծել եւ ոչ մի Լեոնարդո դա Վինչի կամ Ռաֆայել կրոնական նման հասկացողություններով եւ ապրումներով»:⁹

Եվ բնականաբար ժամանակակից արվեստի որեւէ գործ քննության առարկա դարձնելիս, Գ. Հովսեփյանն առաջնորդվում է այս գաղափարով եւ փորձում է յուրաքանչյուր արվեստի սրելծագործություն նայել ժամանակի ընթացքի մեջ:

Գարեգին Հովսեփյանը մտերիմ էր իր ժամանակի մի շարք արվեստագետների հետ, բայց հատկապես՝ Եղիշե Թադևոսյանի հետ: Նրանք ծանոթացել են 1894-95թթ., երբ Գ. Հովսեփյանը Էջմիածնի միաբան էր, դասավանդում էր Գեորգյան ճեմարանում, որտեղ եւ որպես նկարչության ուսուցիչ հրավիրվեց Եղիշե Թադևոսյանը: Ծանոթությունը վերածվեց մտերմության, երբ Հովսեփյանը Թադևոսյանին առաջարկեց մեկնել Երուսաղեմ¹⁰: Գարեգին Հովսեփյանը երկու հոգված ունի Եղիշե Թադևոսյանին նվիրված. առաջինը բնությամբ կենսագրական ակնարկ է՝ գրված 1928թ.,¹¹ երկրորդը նկարչի 1934 թ. Երեւանում բացված էտյուդների ցուցահանդեսի առթիվ *Անսահիր* ամսագրում տպված նյութն է¹²:

Հեղինակը Եղիշե Թադևոսյանի արվեստը բաժանում է երեք խմբի՝ անցյալի գեղեցկության ապրում, բնության գեղեցկություն եւ սքանչացում, եւ վերջապես՝ հոգեբանական-գաղափարական ներքին աշխարհի ապրում եւ վերարտադրություն: Նա նկարչի արվեստում հատկապես գնահատում է բանաստեղծականությունը, որին նա հասնում է գվարթ բնության, պայծառ գույների, կենսալից ձևերի ներդաշնակման միջոցով. «...գույները վառ են, որոնցից սիրում է հստակապես կարմիրն ու կանաչը, բայց եւ հմայիչ, օղավեր, խոտուն պարկերավորումն իրական է, բայց եւ ոգիացած, առարկայականի եւ գաղափարականի ներդաշնակ զուգորդությամբ, բազմակողմանի է եւ հմուտ նաեւ յուր տեխնիկայի մեջ, ոչ միայն նկարում է կրավի վերա զանազան եղանակներով, այլեւ պարբաբարում է սքանչելի խճապարկերներ, որոնցից հիշարակելի են

⁹ Նույն տեղում էջ 155:

¹⁰ Մանյա Ղազարյան, «Գարեգին Հովսեփյան», նախաբան, Գ. Հովսեփյան, Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Հատոր Ա, Երեւան, 1983թ, էջ 18

¹¹ Գ. Հովսեփյան, «Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան», Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Հատ. Ա, Երեւան, 1983թ, էջ 151-157:

¹² Նույնը, «Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդների ցուցահանդեսը», Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Հատ. Ա, Երեւան, 1983թ, էջ 296-298:

Փրկչի գլուխը, որ պատրասարել է Պողենովի շինած եկեղեցու դռան ճակարի համար եւ յուր իսկ պատկերը, այժմ Երեւանի թանգարանում»։¹³

Ինչպես հայտնի է, Գարեգին Հովսեփյանը գիտական գործունեությունը սկսել է որպես բանասեր։ Նա իր սաների հետ միասին այցելում էր գյուղեր եւ նրանց հաղորդակից դաձնում ժողովրդի կյանքին ու կենցաղին։ Նա Մանուկ Աբեղյանի հետ շրջում է Արագածոտնի գավառում, Ապարանում եւ Թալինում գրի է առնում բանահյուսական եւ ազգագրական նյութեր՝ հեքիաթներ, հանելուկներ, ավանդություններ, սիրո երգեր։ Հովսեփյանի բանահյուսական արշավներին մասնակցել է նաեւ Թադեոսյանը՝ այցելելով Հայաստանի պատմական տարբեր վայրեր եւ Գարեգին Հովսեփյանի հանձնարարությամբ ընդօրինակել է անհարժեշտ մանրանկարները։ Այս գործունեության արդյունքում նա առավել խորությամբ է ծանոթացել մանրանկարչական արվեստին, փորձել է ուսումնասիրել մանրանկարչական արվեստի հիմնական սկզբունքները, ինչն էլ իր հետքն է թողել նկարչի հետագա ստեղծագործության եւ ոճի վրա։ Այս առումով Հովսեփյանի անմիջական ազդեցության վկայություններից են Թադեոսյանի 1890-1900-ական թթ. արված նկարների շարքը, որոնք կապված են ազգագրական երգերի եւ բանահյուսության հետ։ Այդ գործերի թվում նշենք, օրինակ, *Ասլան աղայի մարտը հրեշտակի հետ* որմնանկարը (1912թ.)¹⁴։ Ամենայն հավանականությամբ, նկարիչը ներշնչվել է Ասլան աղայի մասին վիպական երգից, որին ծանոթացել է Գարեգին Հովսեփյանի գրառումների միջոցով, որովհետեւ վերջիններում նկարագրված է հենց այնպիսի կերպար, ինչպիսին ներկայացված է որմնանկարում. խիզախ Ասլան աղան, որ մարտի է բռնվել հրեշտակի հետ (**Գուն. պտկ. 11**)։ Որմնանկարն արված է մոնումենտալ, ընդհանրացնող լուծումներով, որոնք միաժամանակ կրում են մանրանկարչական արվեստին յուրահատուկ պատկերազրական եւ արտահայտչական ազդեցություններ։

Ազգային բալլադի թեմայով արված գործերից են նաեւ «Ջան-գյուլում», «Տորք անգեղ» նկարները (**Գուն. պտկ. 12, 13**)։

Եղիշե Թադեոսյանի մասին հոդվածում¹⁵ Գարեգին Հովսեփյանը անդրադառնում է *Ջան-գյուլում* նկարին, որը վերլուծելիս թերի է համարում այն հագուստի պատկերման առումով, սակայն գտնում է, որ դա նկարչի մեղքը չէ, այլ նյութի պակասության հետեւանք է, եւ որ ազգագրական թանգարանը հիմունք է, որպեսզի նախ հավաքվեն եւ պահպանվեն հայ մշակույթի տարբեր նմուշները, միեւնոյն ժամանակ նպաստեն նկարիչների ավելի գրագետ ստեղծագործական գործունեությանը։ Երեւանի եւ Էջմիածնի պետական թանգարանները պետք է

¹³ Նույն տեղում՝ էջ152:

¹⁴ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, մշտական ցուցադրություն:

¹⁵ Հովսեփյան, «Նկարիչ Եղիշե Թադեոսյան»:

այս գործընթացի սկիզբ դառնան¹⁶. «Արվեստի զարգացման կարեւոր աղբյուրներից մեկը յուր այլ եւ այլ ճյուղերի մեջ ժողովուրդն է եւ ժողովրդական սրեր-ծագործությունը, լինի այն բանաստեղծություն, երաժշտություն, թե նկարչություն. հայ տարազի ուսումնասիրությունն անցյալում եւ ներկայում, հայ ժողովրդական արվեստի ցուցադրությունը կամ ազգագրական թանգարանը հիմունքն է որոշ չափով նաեւ նկարչական արվեստի ծաղկման: Ազգագրական Հայաստանը, գրեթե ոչնչացավ առանց լիովին հավաքման եւ ուսումնասիրության նյութ դառնալու այդ կողմից»¹⁷

Հավանաբար այս ներշնչանքով է, որ հետագայում Եղիշե Թադևոսյանը իր հայացքը ուղղորդել է նաեւ հայկական տարազի ուսումնասիրությանը, իր կտավներում պատկերել է հայ կանանց տեղական տարազով: Այդպիսի աշխատանքներից են «Հայ կինը 11-րդ դարի տարազով» եւ «Թիբրիխիի հայուհին տեղական տարազով» (էտյուդ):

Գարեգին Հովսեփյանը որոշակի ազդեցություն է ունեցել ոչ միայն նկարչի ընտրած թեմաների, ձեւերի, երբեմն նաեւ՝ տեխնիկայի, այլեւ գաղափարական հայացքների վերանայման հարցում: Մեջբերված օրինակները միտված են տարբեր միջոցներով ցույց տալ ժողովրդի անմիջական կապն անցյալի ավանդույթներին, ժողովրդական բանահյուսությանը եւ կենցաղին: Այսպիսով՝ անցյալի արժեւորումով փորձ է կատարվում արժեւորել ներկան: Պատահական չէ, որ Գարեգին Հովսեփյանը Եղիշե Թադևոսյանի արվեստում ամենաէականը եւ գնահատելին համարում է օրգանական կապը անցյալի հետ, որը նպաստում է նոր ձեւերի ստեղծմանը եւ տեխնիկայի զարգացմանը¹⁸:

Տնտեսական եւ քաղաքական դժվարին ժամանակաշրջանում, որում գտնվում էր Հայաստանը երկու դարերի սահմանագծին՝ ռուսական թե օսմանյան կայսրության ներքո, հայ մտավորականությունը իր առջեւ դրել էր դժվարին խնդիր՝ հայ ազգի պահպանությունը, եւ յուրաքանչյուր գործողություն միտված էր դրան: Մտավորականությանը համախմբում էր հենց այս գաղափարը՝ ազգի մեջ արթնացնել սեփական մշակութային արժեքների ինքնագիտակցումը, ինչպես նաեւ այլ ազգերի ուշադրությունը հրավիրել հայերի վրա: Այդ իսկ պատճառով, արվեստագետները եւս իրենց գործունեության վեկտորն ուղղել էին դեպի այս նպատակը: Սակայն այս գործընթացն անմիջական կապով կապված չէր ներկայի հետ, այլ միջնորդավորված էր արվեստաբանական, բանասիրական տեսքտերով ու գրառումներով:

Մյուս կողմից, կարելի է ասել, որ Եղիշե Թադևոսյանն էլ է իր հերթին

¹⁶ Ինչպես հայտնի է, Էջմիածնի պետական թանգարանը ստեղծվել է Գարեգին Հովսեփյանի ջանքերով:

¹⁷ Հովսեփյան, «Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան»:

¹⁸ Նույն տեղում:

ազդեցություն ունեցել Գարեգին Հովսեփյանի վրա իր արվեստով՝ նրա հայացքը ուղղորդելով դեպի նոր ժամանակների արվեստ: 1934թ. Ե. Թադևոսյանի էտյուդների ցուցահանդեսի կապակցությամբ գրված հոդվածին կից Գ. Հովսեփյանը «Անահիտ» ամսագրի խմբագրին Էջմիածից նամակ է հղում, որտեղ կարդում ենք. *«Թեպետ մասնագետ չեմ՝ նոր արուեստի մեջ, բայց սերս ու հարգանքս դեպի Թադևոսյանը սրիպեց գրել այդ փոքր գնահատականը: Կարծում եմ ցուցահանդեսի էությունն ու գնահատականը սխալ չէ հասկացված իմ կողմից»*¹⁹:

Վերոշարադրյալ վերլուծության ֆոնի վրա Գարեգին Հովսեփյան-Եղիշե Թադևոսյան փոխհարաբերությունը ավելի շուտ կարելի է համարել համագործակցություն, քան միակողմանի ազդեցություն: Եւ այս համագործակցությունը ծառայում էր այն գլխավոր գաղափարին, որի շուրջ համախմբվել էր հայ մտավորականությունը: Եթե գրավոր աղբյուրները հասանելի էին հասարակության գրագետ շերտին, ապա վիզուալ պատկերը ավելի հասկանալի եւ տպավորիչ էր նաեւ սովորական ժողովրդի համար:

Հենրիկ Իգիթյանը եւս այն արվեստաբաններից էր (**Գուն. պտկ. 14**), որոնք արվեստի առաջընթացը տեսնում էին անցյալի շարունակականության եւ արժեւորման մեջ: Սակայն ըստ նրա, այդ ավանդույթը շարունակելն արդարացված էր միայն այն պարագայում, եթե այն ծառայում էր որպես կերպ, որի միջոցով արվեստագետը պահպանում էր ազգային դեմքը, եւ անցյալի ժառանգության մեջ ներմուծելով նորը՝ իր հերթին կդառնար այդ ավանդույթին արժանի հետնորդ: Նա գրում է. *«Այսրեղ օր օրի ծնվող գործերը նորից ու նորից հասարակրում են հների հարուստ մշակույթի ժառանգը կոչվելու մեր իրավունքը, բայց ցույց են տալիս, որ մենք ոչ միայն հպարտանում ենք անցյալի արեղծած արժեքներով, այլեւ այսօր էլ մրաժում ենք թարմ, քայլում արդիականությանը համընթաց»*:²⁰

Նա քննադատում է այն նկարիչներին, որոնք թաքնվելով ազգային դիմակի տակ՝ ի վիճակի են միայն նմանակման եւ ոճավորման, որը հանգեցնում է արվեստի լճացման: Այնինչ ազգային գիտակցումը արվեստում ուժեղ անհատականություններ է ստեղծում եւ չի կարող բերել լճացման, ուստի արվեստագետի կոչումն է ոչ թե նմանակել եւ յուրացնել անցյալի վարպետների ստեղծածը, այլ հարաբերվել իրական կյանքին, բնությանը. *«Տաղանդավոր մարդու համար*

¹⁹ Մ. Ղազարյան, «Գարեգին Հովսեփյան»:

²⁰ Հենրիկ Իգիթյան, «Բնությունը եւ Մարդը կտավներում», *Սովետական արվեստ*, №5, 1967թ., էջ 6-13:

իրականության ճանաչումն ընթանում է ոչ այնքան ուրիշ վարպետների սրեղծածը ուսումնասիրելու-յուրացնելու, որքան կյանքի շերտերը անմիջականորեն թափանցելու, հարազատ բնության հետ մշտապես շփվելու միջոցով»։²¹

Հենրիկ Իգիթյանը արվեստի գործերը գնահատելու իր չափանիշներն ունի. արվեստը պետք է արտահայտի պատկերվելիքի հնարավորինս վերացական ամբողջական կերպարը, պատկերվելիքը պետք է մեկնաբանվի եւ ենթարկվի նկարչի նկարի ոգուն, գույնը պետք է հնարավորինս ծառայի արտահայտչականությանը, գույնը եւ ձեւը պետք է ինքնավար լինեն արտաքին օբյեկտի նկատմամբ։ Ըստ Իգիթյանի, ռեալիստական պատկերումը չի խոսում նկարի բարձր գաղափարականության մասին։ Միայն ռեալիստական պատկերումն արվեստի համար շատ համեստ խնդիր է, քանի որ արվեստում կարելու է ոչ թե վավերագրային նմանության հասնելը, որին ընդունակ է անգամ «գեղարվեստական ուսումնարանը ավարտած միջակ ուսանողը», այլեւ արվեստի իրապաշտական բնույթը. *«Իրապաշտությունը երբեք չի կառուցվել դոգմարիկ հիմքի վրա։ Միշտ նոր մրաձեղակերպ, հարստեւ շարժում, առաջադիմություն՝ այս է իրապաշտության հիմնական պահանջը»։²²*

Իգիթյանը, խոսելով հնի եւ նորի պահանջների մասին, կարծես շարունակում է Գաբեգին Հովսեփյանի տեսակետը, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան թելադրում է իր պահանջները, եւ որ փոխվում են ոչ թե իրերը, այլ վերաբերմունքը դեպի այդ իրերը։ Արվեստի արդիականությունը չի կարող թեմատիկ սահմանափակումներ ունենալ. ժամանակակից է այն, ինչ համահունչ է արդիականությանը, արտահայտիչ եւ նոր է ձեւով ու մտածելակերպով. *«Պարկերացնենք տիեզերական հրթիռներ՝ նկարված բոլոնյան դպրոցի ոճով։ Այսպեղ դժվար թե փրկեն նույնիսկ հրթիռները»։²³*

Նա քննադատում է գավառական ազգայնականությունը, երբ ներփակվելով եւ կառչելով միայն ազգային արժեքներից՝ արվեստագետները չեն կարողանում իրենց արվեստում ներառել նորը, որը ժամանակի առաջադիմության գրավականն է։ Ազգային գիտակցումը եւ ազգային արժեքների վերակենդանացումը պետք է դիտարկել համաշխարհային արվեստի դժվարին անցողի միջոցով, որը հնարավորություն կտա ստեղծել համամարդկային արժեքներ, քանի որ ազգային նկարագիրն արվեստում կարելու է այնքանով, որքանով այն կարող է իր տեղը գտնել համաշխարհային պատմության մեջ որպես տվյալ ազգի

²¹ Նույն տեղում

²² Հենրիկ Իգիթյան, «Նկարիչն ու ժամանակը», *Սովետական Հայաստան*, №3, 1965թ., էջ 19-22

²³ Նույն տեղում։

մշակութային մաս: Իգիթյանն այս կապակցությամբ գրում է. «Գոյություն ունի նեղ ազգային էկզոտիկ մոտեցում, երբ մարդ ձվի կեղեւի մեջ իր վառ արտահայտված ազգային քթից այն կողմ չի տեսնում»:²⁴ Արվեստաբանը համոզված է, որ հայրենի հողի հետ օրգանական կապը կարող է հաստատվել, միայն երբ հայրենի ժողովրդի հետ կապված զգացողությունների արտահայտումը հարստանում է համաշխարհային մշակույթի լավագույն ավանդույթներով:

Իգիթյանը բազմիցս քննադատվել է իր հայացքների համար: Ըստ «պաշտոնական» քննադատների՝ նա երիտասարդ նկարիչներին «հրում էր դեպի կործանարար ճանապարհ», իր գրավոր հոդվածներով նկարիչներին կոչ էր անում «բռնել ձեռապաշտության ուղին»՝ անտեսելով ռեալիստական սկզբունքները:²⁵ Իգիթյանը իր ժամանակի համար կարեւորագույն արվեստաբան էր, որ նպաստեց սոցեալիզմի ստեղծարարամեթոդ կապանքների հաղթահարման գործընթացին. մի շարք այլ արվեստաբանների հետ նա անցումային բեկում կատարեց արվեստի ոլորտում՝ հանդես գալով որպես արստրակցիոնիզմի եւ ազգային մոդեռնիզմի պաշտպան: Սկզբունքային դեր շնորհելով գույնի եւ ձեւի ինքնավարությանը, միացնելով ազգային ավանդույթը մոդեռնիստական նոր ուղղություններին՝ նա գրչով եւ գործով նպաստեց 60-70-ականների հայ արվեստում ազգային մոդեռնիզմի ձեւավորմանը:

Հ. Իգիթյանը իր գաղափարների մարմնավորումը տեսնում էր Մինաս Ավետիսյանի արվեստում: Մինասի մուտքը արվեստ նշանավորվում է «Հինգի» ցուցահանդեսով, որ տեղի է ունենում 1962-ին Երեւանի նկարիչների տանը եւ շարունակվում է մեկ ամիս: Ցուցահանդեսին մասնակցում էին հինգ նկարիչներ. Լավինիա Բաժբետուկ-Մելիքյանը, Արփենիկ Ղափանցյանը, Ալեքսանդր Գրիգորյանը, Հենրիկ Սիրավյանը եւ Մինաս Ավետիսյանը: «Հինգի» ցուցահանդեսի վերաբերյալ թերթերում եւ ամսագրերում տպագրվեցին բազմաթիվ հակասական հոդվածներ, որտեղ մասնակիցների մասին արտահայտված էին թե դրական, թե բացասական կարծիքներ: Սակայն ամենաաղմկահարույցը Մինաս Ավետիսյանն էր՝ խիստ տարբերվող նկարչական ձեռագրով եւ մոտեցումներով (**Տե՛ս գուն. պտկ. 15**):

Սուր քննադատական հոդվածով հանդես է գալիս նկարիչ Բաբկեն Քոլոգյանը՝ վկայակոչելով նկարչի պարտականությունները եւ համարելով, որ յուրաքանչյուր որոնում պետք է միտված լինի ձեւի եւ բովանդակության ներդաշնա-

²⁴ Հենրիկ Իգիթյան, «Մինաս», *Գարուն*, №7, 1976թ., էջ 50-53

²⁵ Այս մասին տես՝ «Արվեստի բարձր գաղափարայնության եւ ժողովրդականության համար», *Սովետական Արվեստ*, №2, 1963թ., էջ1-9 եւ Էդվարդ Սարգսյան «Սովետահայ գեղանկարչության գնահատման հարցի շուրջ», *Սովետական արվեստ*, №6, 1965թ., էջ 25-28

կությանը, եւ որ յուրաքանչյուր պատկերված երեւոյթ պետք է հասկանալի լինի ոչ միայն նկարչին, այլեւ դիտողին:²⁶ Նա Մինասին մեղադրում է այս կանոնները խախտելու, այսինքն՝ ձեռի եւ բովանդակության միտումնավոր խզման, ինչպես նաեւ պատկերվելիքի գաղափարական օտարման համար՝ միաժամանակ քննադատելով նրա «էքսպրեսիոնիստական» շեղումները, ավանդույթի հետ խզումը եւ ազգային պատկանելության անտեսումը: Ըստ Քոլոզյանի՝ Մինասի որդեգրած որոնումները ոչ թե նպաստում են բովանդակության արժեւորմանը, այլ գործում են ի վնաս բովանդակության: Նույնպիսի քննադատությամբ է հանդես գալիս նաեւ Էդվարդ Սարգսյանը, որի համար ազգայինի դրսեւորումը Մինասի կտավներում շատ ցածր մակարդակի վրա է:²⁷ Ըստ հեղինակի՝ Մինասի արվեստը ծնունդ է վերջին մի քանի տարվա ընթացքում ձեւավորված վնասակար միտումների, որոնք նպաստում են մշակութային ամբողջականության քայքայմանը եւ տանում դեպի ձեւապաշտության ոլորտ: Դարձյալ պաշտպանելով սովետական արվեստի «պաշտոնական» սկզբունքը՝ գեղանկարչության առաքելությունը տեսնելով հասարակական, քաղաքական, գեղարվեստական խնդիրների ռեալիստական պատկերման շրջանակներում, նա երիտասարդ նկարիչների շրջանում ձեռի ֆետիշացման վարակիչ մթնոլորտի, «օրիգինալ երեւալու հախտոն տենչի» խրախուսման մեջ մեղադրում է երիտասարդ տեսաբաններին ու քննադատներին:

Իգիթյանի՝ «Հինգի» ցուցահանդեսի կապակցությամբ գրված հոդվածում Մինասը ներկայացված է որպես իր աշխատանքի մեթոդը լիակատար մշակված եւ ձեւավորած գեղագիտական սկզբունքների տեր նկարիչ: Իգիթյանը Մինասի աշխատանքներում գնահատում է նորը, որը հիմնված է հին ավանդույթների վրա՝ չընդօրինակելով ուրիշի արդեն ձեռք բերած նվաճումները:²⁸ Հակառակ Քոլոզյանի, որ Մինասի կտավների հակադիր գույների ներդաշնակումը եւ դեկորատիվությունը համարում էր «ներկի աստիճանի հասնող ինտենսիվ բծեր»²⁹, Իգիթյանը դրանք վերագրում է մանրանկարչական ավանդույթների ներշնչանքին: Իսկ ի հակադրություն Սարգսյանի՝ նա Մինասի մասին գրած իր բոլոր հոդվածներում հատուկ տեղ է հատկացնում նրա արվեստում ազգայինի խոր գիտակցմանը:

²⁶ Բաբկեն Քոլոզյան, «Անհատականություններ, իսկ մղումներ...», *Սովետական արվեստ*, №10, 1962 թ., էջ 18-25

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ Հենրիկ Իգիթյան, «Հնգի ցուցահանդեսը» *Սովետական արվեստ*, 1962թ., էջ 19-23

²⁹ Բաբկեն Քոլոզյան, «Անհատականություններ, իսկ մղումներ...», *Սովետական արվեստ*, №10, 1962թ., էջ 18-25

Իգիթյանը անցյալի եւ ներկայի սերտ կապը բազմիցս նշում է նաեւ իր մյուս հոդվածներում՝ Մինասի արվեստը համարելով Սարյանի, Կոջոյանի տրամաբանական շարունակությունը, ինչպես նաեւ նրա ստեղծագործությունների միջոցով փորձելով ներկայացնել խորհրդահայ երիտասարդ նկարիչներին, որոնք ըստ իրեն լավագույնս են ըմբռնում ժամանակի միտումները, արվեստի զարգացման նկրտումները:³⁰

1967թ. *Սովետական արվեստ* ամսագրում տպագրված հոդվածը կարելի է համարել բեկումնային, քանի որ այստեղ Իգիթյանը բացահայտ հանդես է գալիս ի պաշտպանություն մոդեռնիզմի³¹: Հեղինակը համարձակ հայտարարում է, որ անցյալում արվեստը չի ծառայել միայն ռեալ կյանքը եւ կենցաղը արտահայտելուն, այլ փորձել է լուծել կտավի ողջ տարածության վրա բաց եւ հնչեղ գույների հավասարաչափ տեղաբաշխման խնդիրը, ինչպես նաեւ՝ ռիթմիկ գծերի, արտաքին ստատիկայի, պատկերվելիքի հարթապատկերային ու դեկորատիվ մեկնաբանության, հեռապատկերի բացակայության խնդիրները: Նրա խոսքերում հնչում է հասունացած մոդեռնիզմի հրամայականը, նույնիսկ արստրակցիզմի գաղափարն է պաշտպանությունը. «*Վերջին հաշվով, այնքան էլ կարեւոր չէ հենց այս րոնը, հենց այս ծառը, հենց այս սարը նկարել: Առավել կարեւորը ընդհանրացված կերպար արեղծելն է, որը կրացահայտի առհասարակ առարկայի, իրողության էությունը, այսինքն՝ րեալածը ընդհուպ մինչեւ կերպարի աստիճան արտրափելը, նրա մեջ ակտիվ վերաբերմունք, սուբյեկտիվ ընկալում ներդնելով*»:³² Սահմանելով գեղանկարչական երկի գնահատման նոր չափանիշը, որ նմանության սկզբունքի փոխարեն պետք է պատասխանի «արվեստ կա՞ տվյալ գործում» հարցին, նա որպես օրինակ բերում է Մինասի «Ջաջուռ» գործը (**Գուն. պտկ. 16**), որը «սիրեռիկ» է, եւ քննարկում է արդիության հարցը. «*արդիությունը ոչ թե արտաքին հատկանիշ է, այլ խորը նկատման բովանդակություն, որի արմատները գեղարվեստական մշակութային թարմությունը պայմանավորող երեւոյթների էության մեջ են*»:³³

Իգիթյանը մեծապես կարեւորում է ձեւը, որի տիրապետման շնորհիվ ամենաառօրեական մոտիվներն անգամ կարող են ստեղծել արվեստի աներկբա-

³⁰ Г. Игитян, «Красочный мир Минаса», *Искусство* 1966, էջ 33- 36, Հ. Իգիթյան, «Բնությունն ու Մարդը կտավներում», *Սովետական արվեստ*, №5, 1967թ. էջ 6-13, Հ. Իգիթյան, «Բնքնատիպ վառ տաղանդի տեր արվեստագետը», *Երեկոյան Երեւան*, 1975թ., Հ. Իգիթյան, «Մինաս», *Գարուն*, №7, 1976թ., էջ 50-53

³¹ Հ. Իգիթյան, «Բնությունն ու մարդը...», *նշվ. հոդվ.*:

³² Նույն տեղում:

³³ Նույն տեղում:

յելի արժեքներ. «Արվեստի դիալեկտիկան ոչ միայն փիլիսոփայության դիալեկտիկան է, այլև՝ ձեռի, արտահայտչամիջոցների, կերպարային մտածողության»:³⁴ Խոսելով կտավի մակերեսին գույնի հարաբերումների, գույնի հնչողության եւ «գունապատկերի ազնվության մասին», նա, կրկին Մինասի կտավների օրինակով, դրան միանգամայն ինքնավարություն է տալիս օբյեկտի արտաքին երեւոյթի նկատմամբ (**Տե՛ս գուն. պտկ. 17**): Այս ձեւակերպումները խիստ հակասում էին ժամանակի մտածողությանը եւ դեռ էին սոցիալիստական ռեալիմի օրինաչափություններին: Այդ պատճառով, դեռեւս 1963 թ., արվեստաբան Վահան Հարությունյանը քննադատական հոդված է գրում գույնի եւ ձեռի խնդիրների վերաբերյալ, ինչպես նաեւ Մինասի կտավներում գույնի առաջնային դերի, աշխարհագրացողության գոգենյան խիստ ազդեցության, չափազանց սրված պայմանականության, իրական մարդու եւ կերպարի միջեւ խզման մասին:³⁵

Մինաս Ավետիսյանի արվեստի լուսաբանումն ու գնահատումը ընթացել է բավական անհարթ ճանապարհով: Հենրիկ Իգիթյանը միակ արվեստաբանն էր, որ ուղի հարթեց նրա արվեստի համար, ճանաչելի դարձրեց ոչ միայն Հայաստանում, այլեւ նրա սահմաններից դուրս: Հետեւաբար, անկարելի է անտեսել Հենրիկ Իգիթյանի հսկայական ներդրումը Մինասի արվեստի ձեւավորման մեջ: Կարելի է պնդել, որ նկարչի ինքնուրույն մտածողության արտահայտումը կայացել է արվեստաբանական մտքի միջնորդավորված ազդեցության միջոցով եւ շնորհիվ:

Այսպիսով, Իգիթյան-Ավետիսյան հարաբերությունը դրսևորվում է որպես սիմբիոզ, որը միտված էր Խորհրդային Հայաստանում սոցիալիստական ռեալիզմի հաղթահարմանը եւ ազգային մոդեռնիզմի ձեւավորմանը: Կարելի է ասել, որ արվեստաբան-նկարիչ հարաբերությունն այս դեպքում եւս փոխհամագործակցություն է, եւ ոչ թե միակողմանի ազդեցություն: Եւ եթե Հովսեփյան-Թադևոսյան համագործակցությունը միտված էր ծառայելու ազգապահպանման գործընթացին, ապա Իգիթյան-Ավետիսյան համագործակցությունը միտված էր խթանելու սոցոռեալիզմի հաղթահարումը: Սակայն երկու օրինակում էլ արվեստաբանական գործունեության հիմքում ազգայինի առաջնայնությունն էր, որ առաջինի դեպքում ընթանում էր միջնադարյան ժառանգության անմիջական վերաթելորումով, երկրորդի դեպքում՝ «նորի» գաղափարը վերահաստատելով անցալի՝ մասնավորապես միջնադարյան ժառանգության մնուցող օղակով:

³⁴ Նույն տեղում:

³⁵ Վ. Հարությունյան, «Հասունացած խոսակցություն», *Սովետական արվեստ*, №1, 1963թ., էջ 33-43

Մատենագիտություն

Ազատյան Վ., *Արվեստաբանություն եւ ազգայնականություն, Միջնադարյան Հայաստանի եւ Վրաստանի արվեստները 19-20-րդ դդ. Գերմանիայում*, Երեւան 2012թ.

Գրիգորյան Ա., «Արվեստաբանությունը որպէս արդի մշակութային ազգի կայացման ճանապարհ. Լ. Արզումանյան Լ. /խմբ./, «Գարեգին Հովսեփյանի հրապարակախոսական գործունեությունը», *Կանթեղ. գիտական հոդվածների ժողովածու*, 3 (48) (Երեւան: Ասողիկ հրատարակչություն, 2011), էջ 191-197:

«Արվեստի բարձր գաղափարայնության եւ ժողովրդայնության համար», *Սովետական արվեստ*, 1963թ., №2, էջ 1-9

Իգիթյան Հ., «Հնգի ցուցահանդեսը», *Սովետական արվեստ*, 1962թ., № 12, էջ 19-23

Իգիթյան Հ., «Նկարիչն ու ժամանակը», *Սովետական Հայաստան*, 1965թ., №3, էջ 19-22

Իգիթյան Հ., «Բնությունն եւ Մարդը կտավներում», *Սովետական արվեստ*, 1967թ., №5, էջ 6-13

Իգիթյան Հ., «Մինաս», *Գարուն*, 1976թ., №7, էջ 50-53

Կանդիդսկի Վ., «Կապույտ Հեծյալ (հետադարձ հայացք)», *Հոգեւորն Արվեստում*, հայերեն թարգմ., Երեւան, Սարգիս Խաչենց, 2000, էջ 196-200

Հարությունյան Վ. «Հասունացած խոսակցություն», *Սովետական արվեստ*, 1963թ., №1, էջ 33-43

Հովսեփյան Գ., «Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան», *Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության*, Հատոր Ա, Երեւան, 1983թ., էջ 151-157

Հովսեփյան Գ., «Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդների ցուցահանդեսը», *Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության*, Հատոր Ա, Երեւան, 1983թ., էջ 296-299

Ղազարյան Մ., «Գարեգին Հովսեփյան», *Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության*, Հատոր Ա, Երեւան, 1983թ., էջ 5-23

Սարգսյան Է., «Սովետահայ գեղանկարչության գնահատման հարցի շուրջ» *Սովետական արվեստ*, 1965թ., №6, էջ 25-28

Քոլոզյան Բ., «Անհատականություններ, իսկ մղումներ...», *Սովետական արվեստ*, 1962թ., №10, էջ 18-25

Գասպարյան-Չեսթեր Թ., «Ազգային ֆորմալիզմ. Խորհրդահայ մոդեռնիզմի քննադատությունը՝ 1960-ականների *Սովետական արվեստ* ամսագրում», *Ռեփոր*, № 1, 2007, www.revizor.am

Игитян Г., «Красочный мир Минаса», *Искусство*, 1966г., стр. 33-36

Игитян Г., «В мире солнечных красок», Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի հուշածեղանգրային բաժին, Մինաս Ավետիսյանի ֆոնդ 17.170, 1964թ.

Хабермас Ю., «Что такое народ? К политическому самопониманию наук о духе в домартовский период революции 1848 года, на примере Франкфуртского собрания германистов 1846 года», *Политические работы*, Москва, Праксис, 2005г.

Ամփոփում

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTIST AND ART CRITIC: TWO PARALLELS FROM THE HISTORY OF ARMENIAN ART

Armine Avagyan

YAFA Master of Art (2013)

The article tries to clarify the functions of an art critic in Armenian reality, as well as the relationship between the critic and the artist. The role of the art critic is observed in the context of the art creation: the question is how much the critic influences on the development of the artist. At the turn of 19-20th centuries the artists directed their activities towards the identification and evaluation of their cultural values. The first artist-critic relationship is discussed on the example of Karekin Hovsepian and Yeghishe Tadevosyan. This can be considered as cooperation. The other example is observed in the 60s of 20th century, in persons of Henrik Igityan and Minas Avetisyan. In this case too, we deal with cooperation rather than relationship. If Garegin Hovsepian and Yeghishe Tadevosyan aimed to preserve the nation, then Minas Avetisyan- Henrik Igityan cooperation aimed to overcome the social realism.

О ВЗАИМООТНОШЕНИИ МЕЖДУ КРИТИКОМ И ХУДОЖНИКОМ НА ОСНОВЕ ДВУХ ПРИМЕРОВ ИЗ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

Арминэ Авакян

Магистр искусства ЕГАХ

В статье выясняются функции критика в армянской реальности, взаимоотношения между критиком и художником в период брожения искусствovedения как профессии. Обсуждается роль художественного критика с точки зрения создания искусства: до какой степени критик влияет на создание и развитие искусства художника? В конце XIX и в начале XX века художники и искусствovedы устремляли свои действия на идентификацию народных ценностей. Первое взаимоотношение между художником и критиком обсуждается на примере Гарегина Овсепяна и Егисхе Тадевосяна, что можно считать скорее сотрудничеством. Другой пример взаимоотношения прослеживается в 60-х годах 20-ого века, в лицах Генриха Игитяна и Минаса Аветисяна. В этом случае мы тоже имеем дело с сотрудничеством. Если сотрудничество между Гарегиним Овсепяном и Егисхе Тадевосяном было направлено на сохранение народа, то сотрудничество между Минасом Аветисяном и Генрихом Игитяном было направлено на победу над социальным реализмом.