

## ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ 1960-70-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅ ԱՔՍՏՐԱԿՏ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Արման Աղլամազյան

ԵԳՊԱ ասպիրանտ

Աբստրակտ արվեստը, իրականության վերարտադրումից հրաժարվելով, վերածվում է գույտ գեղարվեստական ձևերի կամ «նշանների» և «խորհրդանշերի» արտահայտության: Վաղ շրջանում «մաքուր» աբստրակցիան հարկ է ընկալել պայմանականորեն, քանի որ սկզբնական դրսևորումներում կոնկրետ բնօրինակից վերացարկվելով՝ կարելի էր կռահել որոշակի առարկայական, ֆիգուրատիվ մոտիվներ և նախատիպեր՝ նատյուրմորտների, ճարտարապետական ձևերի և այլ տարրերի միջոցով: Նման մոտեցման կարևորագույն մաս են կազմում նաև զարդամոտիվն ու անամորֆոզները՝ պատահական կերպարները, որոնք կամ կռահվում էին, երևակայվում կամ Վերածննդի որոշ սկզբունքների նման վերածվում արտաքին անավարտության՝ կապված գծի և գույնի յուրահատուկ խաղով և դրանով արվեստագետի տարվածությամբ: Որոշակի անառարկայական ուղղվածության հնարավոր է հանդիպել նաև Միջնադարյան արվեստում, որի հիմքում կարելի է տեսնել իսլամի վերացական զարդային և միանգամայն այլ էսթետիկական բովանդակությամբ հեռավոր արևելյան կալիգրաֆայի տարրեր, որոնք զարգանում էին անառարկայական ընկալման շրջանակներում: 19-րդ դարում եվրոպական արվեստում անառարկայական և ոչ ֆիգուրատիվ որոնումներ դրսևորվեցին ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի նկարիչների արվեստում, որոնք էսքիզային տեսքով արտահայտված երևակայության տեսիլքներ էին և հիմնականում բացառություններ էին կազմում:

Ըստ էության առաջին աբստրակտ կտավները ստեղծվել են 1910-11թթ. Դելոնեի, Կանդինսկու, Մալևիչի, Մոնդրիանի, Կուպկայի և այլոց կողմից: 1912թ-ին Կանդինսկին ձևակերպեց իր ստեղծագործական բացահայտումները «Հոգևորն արվեստում» ծրագրային գրվածքում: Աբստրակցիոնիզմի միայն արտաքին, ֆորմալ հնարներին անդրադառնալով և ելնելով այն բանից որ վաղ փուլում աբստրակտ արվեստը առավելապես սիմվոլիկ էր, և հեղինակները ոգեշնչվում էին բնության տիեզերական ռիթմերից՝ դարասկզբի աբստրակտ արվեստը պայմանականորեն բաժանվում էր 3 տիպերի՝ երկրաչափական, նշանային և օրգանական: Հեռանալով կյանքի նկարագրողական ձևերից՝ ստեղծագործողը առաջադ-

րում է հորինվածքներ, որոնք անմիջականորեն մարմնավորում են իր ապրած զգացումները, սուբյեկտիվ տպավորություններն ու երևակայությունը: Եվրոպական մի շարք երկրներում 20-րդ դարի սկզբին միաժամանակ ի հայտ գալով՝ այս միտումը որոշակիորեն կապված էր դարասկզբի ծնունդ՝ հոգեվերլուծության, ինչպեսև կուրիզմի, էքսպրեսիոնիզմի, ֆուտուրիզմի և ֆորմալ մի շարք այլ հոսանքների հետ: Հեղինակների մեծ մասը գտնվում էր թեոսոֆիայի և այլ տարբեր միստիկ ուղղությունների ազդեցության տակ: Մասնավորապես Կանդինսկին, Կուսկան, Մալևիչը և Մոնդրիանը խորապես համոզված էին, որ իրենց կտավները, ուր նախկին աշխարհը տեսողականորեն և ակնհայտ տարրալուծվում և վերանում է տիեզերական ոչնչում, որը նրանց պատկերացմամբ իրենից ներկայացնում էր գեղարվեստական ապոկալիպսիս կամ այլ կերպ ասած դիտողի համար այն շեմը, որից հետո բացվում էր «մեծ հոգևորի նոր դարաշրջանը»<sup>2</sup>: 20-րդ դարի սկզբի պատերազմները, հեղափոխություններն ու տոտալիտար ռեժիմներն առավել ևս ամրապնդեցին նրանց ռոմանտիկ իդեալիստական համոզմունքները:

Ստրուկտուրալ առմամբ վերացական արվեստը գլխավորապես կայանում էր ֆորմալ եղանակների վրա՝ գծի, գույնի, հետքի, շերտերի, ֆակտուրային արտահայտչականության և այլն: *Երկրաչափական արստրակցիոնիզը*, որտեղ տարածությունը կառուցվում էր երկրաչափական ձևերի, գունային հարթությունների, ուղիղ կամ հատվող գծերի շնորհիվ, և որի զարգացումը որոշակիորեն կարելի է տեսնել Մալևիչի սուպրեմատիզմում, Մոնդրիանի նեոպլաստիցիզմի, Դելոնեի ուշ Օրֆիզմի, ինչպես և Օպ-Արտի որոշ օրինակներում, և մյուս՝ *քնարական-հուզական* արստրակցիա, որտեղ կոմպոզիցիան կառուցվում էր ազատ հոսող, ընկնող ձևերի և ութմերի միջոցով, ինչը որոշակիորեն նկատելի է Կանդինսկու, արստրակտ իմպրեսիոնիզմի, արստրակտ էքսպրեսիոնիզմի և տաշիզմի մեջ:

Հայ կերպարվեստում 20-րդ դարի առաջին կեսին առանձին արվեստագետների ստեղծագործություններում կարող ենք նկատել սիմվոլիզմի, էքսպրեսիոնիզմի, կուրիզմի դրսևորումներ, որոնք, այնուամենայնիվ, չդարձան դեպի վերացական արվեստի ավանդույթ հարթող հավակնություններ՝ կապված գլխավորապես պատմա-քաղաքական իրավիճակով պայմանավորված գաղափարական, գեղարվեստական և գեղագիտական այլ խնդիրների հետ: Հայ արվեստագետների ամենաառաջադեմ մասը 1915թ-ին միավորվում է Թիֆլիսում ստեղծված «Հայ արվեստագետների միության» մեջ, որի կանոնադրության կետերը բխում էին 20-րդ դարի առաջին քառորդում հայ ժողովրդի ֆիզիկական, մշակութային, բարոյա-

---

<sup>2</sup> В. Кандинский, *Точка и линия на плоскости*, С.Петербург 2006

կան և հոգևոր կորուստներից՝ ուղղելով արվեստը դեպի ժողովրդի համար ընկալելի թեմաներ և պատկերային ձևեր, ինչը գերազանցապես ուղղում էր դեպի ռեալիստական ձևամտածողության, որը կարող էր համեմվել արևմտյան արվեստի տարբեր ուղղությունների պատկերային հնարներով՝ պահպանելով հիմքում կերպարային և առարկայական իրապաշտությունը:

Գարասկզբի արստրակտ ձևամտածողությանը որոշակիորեն մոտ կանգնած կարելի է համարել խառը տեխնիկայով կատարված Գայֆեճյանի գրաֆիկական մի շարք էջեր, որոնք, սակայն, արվեստաբան Է. Գայֆեճյանը դիտարկում է ոչ որպես վերացական ձևամտածողություն, այլ դրանք անվանում է դեկորատիվ կոմպոզիցիաներ՝ դասելով սիմվոլիզմին:

20-րդ դարի արստրակտ արվեստում կարևոր վաստակ ունի Արշիլ Գորկին, որը լինելով ամերիկյան արստրակտ էքսպրեսիոնիզմի հիմնադիրներից մեկը՝ իր բազմակողմանի ազդեցությունն ունեցավ նաև հայ ավեստագետների վրա, հատկապես՝ 20-րդ դարի երկրորդ կեսին:

Տասնամյակներ անց՝ 60-ականների արվեստի համարձակ ձեռքբերումներից և նոր մտածողության հաստատումից հետո, հայ կերպարվեստում ի հայտ եկան 70-ականների առավել բազմազան ստեղծագործական որոնումները վերացական ձևամտածողության շուրջ:

60-ականներին արդեն հստակ առանձնանում էր արստրակտ արվեստի «քողարկված» ներկայությունը հայ կերպարվեստում<sup>3</sup>: Արվեստագետները, որոնք սկսեցին աշխատել ոչ ֆիգուրատիվ պատկերի հետ, իրենց ստեղծագործություններում հետաքրքիր զարգացում ունեցան մինչև ձև-առարկայի վերջնական հաղթահարումը: Վերջինը, որ պիտի ենթադրեր հարթության հետ նոր հարաբերման միջոցներ, նաև վերահաստատեց հարթության, գույնի, գծի և մակերեսի հետ հարաբերվելու նոր ընկալումները, ինչը կարող ենք տեսնել այս շրջանում հանդես եկած տարբեր հեղինակների մի շարք աշխատանքներում, որոնց թվում կարող ենք նշել Ռուբեն Ադայանի, Արտաշես Հունանյանի, Արմեն Վարդանյանի, Մեյրան Խաթամաջյանի, Հենրի Էլիբեկյանի, Էդուարդ Խարազյանի, Բաֆֆի Ադայանի, Վազգեն Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Վիզեն Թադևոսյանի, Արկոյի (Արկադի Բադդասարյան), Սարո Գալենցի և այլոց անունները:

1960-70-ականների խորհրդային իրականությունը հնարավորություն տվեց, որպես ձերբազատման, ինքնավարության, ընդհանուր գաղափարախոսու-

<sup>3</sup> Ղազարյան Վ., «Նվաճումներ և որոնումներ», *Սովետական արվեստ*, էջ 42; Նույնը, «Չորսի ցուցահանդեսը» Թումանյանի թանգարանում», *Վարուժան*, թիվ 6, հունվար, 1993

թյան ընդդիմացման կերպերի, ինչպես և արևմտյան նոր ինֆորմացայի հսկայական ներթափանցման համար, երբ տոտալիտար ռեժիմի գաղափարախոսության ակնհայտ թուլացումը հիմք դրեց ստեղծագործական նոր որոնումների: Խորհրդային հետահայաց քննադատության թիրախը դարձավ վերացական արվեստը: Առարկայական ձևից հրաժարվելու և արստրալիտ ընկալման այս անցումը տեսնելու համար հատկանշական է մասնավորապես Ռուբեն Ադայանի արվեստում հորինվածք-կառուցվածքային ձևափոխումների հետաքրքիր զարգացումը, որն իր առավել կարևորությունն է ստանում խորհրդային միջավայրում գաղափարական և զգայական այս նոր հարցադրումների ձևավորման ընթացքը դիտարկելիս:

1950-60-ականների ստեղծագործություններում, սակայն, Ադայանի արվեստը դեռ աչքի էր ընկնում հատկապես իր ֆիգուրատիվ աշխատանքներով: 60-ականների երկրաչափական ձևերում Ադայանի «կոմպոզիցիաներ և քաղաքային տեսարաններ» շարքի կտավներում երկրաչափական հստակ ձևերը՝ քառակուսին և եռանկյունը, ուղղահայաց ուղղանկյուն հարթության մեջ դասավորված են գերխիտ կուտակումների ձևով և թեպետ գուրկ են առարկայական որևէ երևակայվող ձևից՝ ստեղծում են մեգապոլիսին հատուկ հստակ կառուցվածքայնության սովոր շինությունների պարփակ տարածականության զգացողություն: Իր վաղ ստեղծագործությունների կառուցվածքը ներկայացվում է կտրուկ հակադրությունների և սուր ու շեշտակի ռակուրսների միջոցով, ինչպիսի արտահայտչականության նա դիմում է հենց իր հետագա աշխատանքներում: Սա պարզաբանելու համար պետք է հիշել նրա ֆիգուրատիվ աշխատանքներում բազմիցս կրկնվող ձիու պատկերը, որը, սովորաբար շեշտվում էր ֆիգուրի առավելագույն մոնումենտալացմամբ և դինամիկ շեշտվածությամբ դատարկ հարթության մեջ: Ադայանի ուրվագիծն ինքնուրույն շեշտվածություն է ստանում. այն ալիքվող, կտրուկ և հագեցած պարագիծ է դառնում՝ պատկերն առանձնացնելու կամ շեշտադրելու համար: Ֆիգուրը պատկերվում է գրեթե սխեմայի հասնող սուր և շեշտակի շտրիխների հստակ կառուցվածքով, որոնք, աստիճանաբար ձեռք են բերում ինքնուրույնություն: Այս առանձնահատկությունը, որը հիմնովին տարբեր է ամբողջության՝ տարբեր մասերի կառուցումից, երբ ցանկացած հատվածը ֆիգուրի մարմնի մի մասն է նշում միայն, այս դեպքում արդեն ապակառուցման ժամանակ առանձին հատվածները կորցնում են պատկերի հետ ընդհանուր կապը: Ուստի եթե առանձին մասերը կարող են կորցնել մեր հայացքում ֆիգուրը խորհրդանշող «ամբողջության» հիշեցումը, ապա այս դեպքում գործ ենք ունենում գծի, նրա դիրքի, դինամիկայի և դրանց ինքնուրույն համակարգի հետ՝ անկախ պատկերից: Սա հետագայում իր առավել-

լազույն արտահայտչականությունն է ստանում՝ լիովին հրաժարվելով ֆիզուրատիվ պատկերից:

Մյուս կողմից Ադայանի արվեստում կոնկրետ նկատելի է բնության և ճարտարապետական ձևերի մաքսիմալ դեկորատիվացումն ու կտավի ողջ մակերեսին գերակշռող ձևի գոտիավոր բաշխումը՝ աստիճանաբար վերացարկվելով գրաֆիկական գծային ուղիների: Ավելի ուշ փուլում գեղանկարչական տարբեր տեխնիկաների կիրառումը՝ երբեմն նույնիսկ ցեմենտի և տեմպերայի համադրումը բազմաշերտ և ծորացող էֆեկտները, Ադայանի արվեստի արստրակտ ձևամտածողության վառ դրսևորման միջոցները դարձան: Աշխատանքներում բազմաթիվ վարիացիաներ կրկնում են գունային երկրաչափական ձևերի ապլիկացիոն համադրությունները քառակուսիների, ուղղանկյունների տեսքով, որոնք նույն կտավի հարթության վրա համադրված են միմյանց լուրջ գունային հարթություններով՝ առանց կիսատոների հավելման, երբեմն միայն գունային հարթության վրա ստվերի առկայությամբ: Այս վարիացիաներով ստեղծվում են տարբեր շարքեր՝ գծի գրաֆիկական-հիերոգլիֆային ձևերով, հայելանման արտատպությամբ, կոբրերի և շրջանագծերի աներևակայելի լուծումներով, որոնցում տարաբնույթ գծի արտահայտչականության ձևերը, սակայն, անփոփոխ՝ արտահայտվում են արստրակտ ձևամտածողությամբ:

Նման դիտարկումները մեզ հնարավորություն են տալիս եզրակացնելու, որ կոնկրետ Ռուբեն Ադայանի արվեստում արստրակտ ձևամտածողությունը երկարամյա համընթաց որոնումների բնականոն արդյունք է, որի հետևանքում այն շուրջ երկու տասնամյակի ընթացքում բարդ և բազմաբնույթ դրսևորում է ունեցել: Բազմաշերտ և հետաքրքրական զարգացում ունեցավ 70-80-ականների մի շարք արվեստագետների միջոցով ձևավորված հայ արստրակտ արվեստն ընդհանրապես, որը որպես վերջնականորեն հաստատված երևույթ ընդունված է համարել 1983թ-ի «Սև քառակուսի» ստեղծագործական միավորման առաջին ելույթով, երբ Վարդան Թովմասյանը և երիտասարդ արվեստագետներ Արմեն Հաջյանը, Մարտին Պետրոսյանը, Գրիգոր Միքայելյանը, ինչպես և որոշ ժամանակ անց արվեստային հաղորդակցման և ներկայացման նոր միջոցների որոնումներով ոգեշնչված մի շարք արվեստագետներ (Հենրիկ Խաչատրյան՝ Սև Հենդո, Էդուարդ Էնֆիաջյան), իրենց ոչ ավանդական ցուցադրություններով ամբողջացրին խորհրդային արվեստում և իրականությունում վերաներկայանալու և ինքնավարանալու «քողարկված» և «ճնշվող» ցանկություններն ու գիտակցությունը<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Ադայան Ա., *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները 19-20-րդ դարերում*, Երևան 2009, էջ 151-152, 186-188:

Այս շրջանում հայ արքստրակտ արվեստը հնարավոր է ընդհանրացնել երկու պայմանական միտումների շուրջ՝ երկրաչափական և երևակայական: Առաջինը, որի որոշ արտահայտություններ և կառուցվածքային նկարագրեր հնարավոր եղավ դիտարկել Ռ. Ադայանի արվեստում, կարող ենք տեսնել նաև Նիկոլայ Քոթանջյանի աշխատանքների օրինակներում: Այստեղ հարթությունը երբեմն կառուցվում է վանդակավոր գունային բաժանումների և գուգահեռ-համաչափ շերտերի միջոցով՝ միմյանց հաջորդ կամ ծածկող:

Հետաքրքրական է երկրաչափական կամ կոնստրուկտիվ այս վերացարկման հետագա զարգացումը: Տարբեր հեղինակների մի շարք աշխատանքներ դիտարկելիս՝ կարելի է տեսնել դրանք ամբողջացնող որոշ կարևոր արտահայտչականությունների հիմնական առանձնահատկությունները: Մասնավորապես, երկրաչափական վերացարկված պատկերը իր հետագա ձևազարգացումն է ստանում հարթության վրա հետքի, ֆակտուրային արտահայտչականության և վերջիվերջո ձգտում է փակ ամբողջացմանը, խլացմանը, ինչը տեսական հարթության սահմաններում կարող ենք անվանել *ծածկող-լուցման* գործողություն, և որի նախազգրեսական հավակնություններն ուներ դեռ սուպրիմատիզմը: Հետքն այստեղ միանշանակ տարբերվելով նշանի հատկանիշներից, առավելապես գունային բծի, շերտի դեր է ստանում՝ երբեմն գոտիավորվող շերտային ժապավենների և հանգուցող-կնքող գործողության ավարտը արձագանքելով: Առավել ուշ փուլում հանդիպում ենք արդեն ֆակտուրային արտահայտչականության ձգտող հարթությունների, որտեղ արդեն հաճախ կարող ենք տեսնել տարբեր տեխնիկաների համադրման և փակցնող առանձին օբյեկտների ներգրավման տարբեր օրինակների:

Մյուս հատկանշական առանձնահատկությունը, որը որոշակիորեն կարող ենք կապել Կանդինսկու արքստրակցիոնիզմին և որն իր հետագա փայլուն զարգացումը ստացավ արքստրակտ էքսպրեսիոնիզմի՝ Արշիլ Գորկու, Փոլոքի, Դե Քունինգի աշխատանքներում, հնարավոր է տեսնել 70-80-ականների հայ արքստրակտ արվեստում մասնավորապես հենց Գորկու զգալի ազդեցությամբ, և որը կարող ենք ընդհանրացնել երևակայական-հուզական տիպին:

Այս առումով հատկանշական է Սեյրան Խաթամաջյանի արվեստը, որտեղ Արշիլ Գորկու ազդեցությունը ոչ միայն զգացվում է հարթության արտաքին լուծումներում, այլև հիշողության թեմայի և քնարական զգացմունքայնության առկայության մեջ: Խաթամաջյանի պլաստիկ գունաբծերի համադրումը, կտավի հարթության վրա դրանց գեղանկարչական և տարածական «դասավորությունը», ինչպես նաև հիշողության հուզական տարրերի առկայությունը ակնհայտ են իր հասուն շրջանի գերակշռող ստեղծագործություններում: Թեև վաղ շրջանում դեռ

հանդիպում ենք վերացական ձևերի և կոնկրետ կերպարային տարրերի համադրման (կիսադեմեր, թռչուններ և այլն), սակայն արդեն 70-ականների իր «կոմպոզիցիաներում» տեսնում ենք ֆիգուրատիվ-պատկերայինից լիովին հրաժարումը: Այս հաղթահարման վառ ամբողջացումն է 1972թ-ի «Կարմիր կոմպոզիցիա» ստեղծագործությունը: Ինչպես կարող ենք նկատել՝ Խաթամաջյանի և Վիգեն Թադևոսյանի արվեստում թե՛ կոմպոզիցիոն, թե՛ կատարողական, իսկ վերջինի դեպքում՝ նաև ստեղծագործության վերնագրման դեպքում հանդիպում ենք հարթության երևակայական հավելմանը կամ հաշվի առնելով հարթության վրա որոշակի պատկերացման, զգայական ընկալման, հիշողության, տպավորության ավելացման գործողությունը՝ արտաքին նշանադրմանը:

Տարբեր ստեղծագործություններում հանդիպում ենք կամարվող, կոր գծերի, գունային ձգվող-ծալվող մարմինների՝ ավելի ծանր կամ հակառակ տոնի հստակ ուրվագծերով շրջանակված հավելումների: Հարթությունն այս դեպքում տարբեր էջերի, նշանների, ծորացող հետքերի տարածական ամբողջությունն է կազմում:

Հետաքրքրական է, որ այս աշխատանքները գերազանցապես ուղղանկյուն են՝ հորիզոնական լայնությամբ, ինչը որոշակիորեն բացված քարտեզի ձև է ստանում՝ ներկայացնելով նշվող դասավորությունները, հարաբերություններն ու ընթացքը: Հարթության վրա գոյության դրված այս *ընթացքը* նշելու ամենահատկանշական միջոցներից է հենց ծորացող հետքը, որը հարթությունը ցանցող գծերի բացակայության դեպքում առավելագույնս փոխանցում է շարժման ընթացքի հնարավորությունը:

Թե՛ Խաթամաջյանի, թե՛ Թադևոսյանի և թե՛ մի շարք այլ հեղինակների մոտ վաղ շրջանում հանդիպում ենք ընդհանուր հարթության առանձին խմբավորված նշանախմբերի բաժանմանը՝ լուրջ և դատարկ ֆոնի վրա առանձին գոյացող, որը սակայն հետագայում ձևափոխվում է՝ առավել ամփոփ լուծում ստանալով՝ հարթության և նշանախմբերի փոխակալիվացման և շղթայման միջոցով:

## Ամփոփում

### SOME FEATURES OF 1960-70'S ARMENIAN ABSTRACT ART

**Arman Aghlamazyan**

*Yafa PhD student*

Abstract art in its historical process often handles as an artistic creative action, that is liberating the creator and his object from natural circumstances and bring his vision from the personal inner world of feelings, impressions, musical and poetic conditions. This article is a glance to the interests of individual artists of the moment when political and individual aspiration of freedom found its expression in abstract images, forms and later in action painting attempts.

Abstract art in general possible to imagine and draw in similar two “symbolic” and “geometrical” manners, which we can call abstract art visions, for they seem representing more than any other device the fusion of creator and creation in their liberating-aesthetic general process, thus combining the artistic status of subject and object in one individual-visionary or structur-concetual process.

We represent the general differences of these two notions of abstract in 1960-1970s Armenian artists' search of formal expressions and show some of their necessary particularities and special manners.

### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ

### АРМЯНСКОГО АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА 1960-70-ЫХ ГГ.

**Арман Ахламазян**

*Аспирант ЕГХА*

Армянское абстрактное искусство получило свое развитие, переживая раскрепощение как творческое, так и творческой личности, независимой и индивидуализации для художников. Этот процесс нес в себе тяжелейшие и глубочайшие сопереживания опыта, противопоставления политического, культурного и чувства собственной значимости.

Исторически изучение абстрактного искусства рассматривается, как «геометрическое» и «знаковое», в процессе формирования абстрактного образа мышления и соответствующих творческих интерпретаций, новаторскими исполнениями.

Форма и поиски форм отображения новейшего образа мышления предполагают особый опыт и выразительный язык.