

«ԱՆՏԵՍՎԱԾ ԻՐԱԿԱՆԸ» ՑՈՒՑԱՅԱՆԴԵՍԸ՝ ԿԱԼԵՆՑ ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ

ԵԼԵՆԱ ԱՅԴԻՆՅԱՆ
ԵԳՊՍ դասախոս

Նայ արվեստի մի լայն և բավարար չափով շուտամնասիրված շերտի ցուցադրությանն ու քննարկման առարկա դարձնելուն էր ուղղված 2016 թ. հուլիսին Կալենց թանգարանում տեղի ունեցած «Անտեսված իրականը» ծավալուն ցուցահանդեսը¹: Այս շերտը լայնամասշտաբային միավորված է *սյուրռեալիզմ* տերմինի տակ, որն ինքնին լայնամասշտաբային բազմաշերտ և բազմանշանակ է²:

Արևմտյան սյուրռեալիզմի այն հասկացությունը, որ ձևակերպվել է սյուրռեալիզմի առաջին մանիֆեստում, բազմիցս հարցադրվել և փոփոխվել է այնպես, որ արևմտյան իրականության մեջ սյուրռեալիզմը դարձել է միմյանցից ոչ միայն տարբերվող, այլև հաճախ միմյանց հակասող հայացքների, դիրքերի և էսթետիկաների կօթիկ³:

Որդես մոդեռնիզմի դրսևորում՝ սյուրռեալիզմն անմիանշանակ է: Մի կողմից անգիտակցականի բացահայտումը որդես հիմնական խնդիր և արվեստագետին որդես անգիտակցականի «արձանագրող մեքենա» դիտարկելը մոտեցնում է սյուրռեալիզմը լայնամասշտաբային և նոր ավանգարդներին, քանի որ վերջիններիս նման հարցադրում է «հեղինակ» հասկացության կենտրոնական դերը արվեստի գործի թե՛ ստեղծման, թե՛ ընկալման մեջ: Այստեղ է, որ սյուրռեալիզմի մեջ դրսևորվում է դադայի «ժառանգությունը»⁴:

Մյուս կողմից՝ սյուրռեալիզմի ձևավորումը ժամանակագրորեն համընկնում է մոդեռնիստական արվեստում մի միտման հետ, որը հայտնի է որդես *rappel á l'ordre* (Ֆրանս.՝ *կարգի հրավիրել*) և ենթադրում է մոդեռնիստական փորձերից մասնակի վերադարձ դեղի արվեստի դասական ձևերը:

Արևմտյան սյուրռեալիզմը⁵ բարդ և երբեմն խրթին թվացող երևույթ է, սակայն ժամանակի հեռավորությունից և համեմատաբար առատ գրականության օգնությամբ այն իր տեղն է գրավում արվեստի լայնության էջերում: Մեկ այլ լայնամասշտաբային է սյուրռեալիզմի ձևավորումը:

Խորհրդային համատեքստում այն եղել է լայնամասշտաբային ընդունված արվեստին այլընտրանք գտնելու հնարավորություններից մեկը: Սյուրռեալիստական էսթետիկային դիմելու նախադրյալները կարելի է տեսնել մի կողմից՝ տեղային մակարդակում, մյուս կողմից՝ արևմտյան արվեստին վերաբերող կցկտուր տեղեկությունների մեջ:

Կարևոր համագամանք է այն, որ ցուցահանդեսի համադրողները միևնույն

ժամանակ ցուցահանդեսի մասնակից արվեստագետներ են: Նատկանշական է, որ համադրողների դիրքերը զգալիորեն տարբերվում են միմյանցից, ինչն ի սկզբանե կանխորոշում է ցուցադրության անմիանշանակությունը և բազմազանությունը: Նատկադես հստակ հակադրություն են կազմում Կարեն Առաքելի՝ վերդատմական բարձր արվեստի մասին երազանքով տոգորված դատողությունները և Արա Նայթայանի նրբամիտ տեսական մոտեցումը, որն ընդգրկում է արվեստի, ինչդես նաև արվեստի դասակարգման՝ որդես դատմականորեն ձևավորված երևույթի ընկալում:

Նամադրողների հետ մեր գրույցի ընթացքում նշվեց Սալվադոր Դալիի արվեստի դեմ ուղղված՝ *Декоративное искусство СССР* ամսագրում հրադարակված մի տեքստ, որը 1960-ականների համատեքստում դարձել էր սյուրռեալիզմի մասին գաղափար կազմելու և դրա շուրջ քննարկումներ կազմակերպելու հնարավորություն:

1969 թ. լույս տեսած *Մոդեռնիզմ: Նիմնական ուղղությունների վերլուծություն և քննադատություն* գիրքը թույլ է տալիս բյուրեղացնել ժամանակի խորհրդային դաշտոնական արվեստաբանության մեկնաբանությունը: Սյուրռեալիզմն այստեղ քննադատվում է որդես «անկումային բուրժուական արվեստի» դրսևորում⁶: Ինչ վերաբերում է Սալվադոր Դալիին, ադա վերջինս մեղադրվում է բուրժուականության, ֆաշիզմի սատարման, սեփական անձր առևտրի առարկա դարձնելու, ինչդես նաև արվեստում էկլեկտիզմի և կեցվածքամոլության մեջ⁷: Մեղադրանքներ, որոնց, մեծ հաշվով, դժվար է չհամաձայնել, համենայն դեպս՝ Դալիի ուշ շրջանի գործունեության վերաբերյալ:

Տեղական մակարդակի նախադրյալների շարքում գրույցի ընթացքում նշվեցին հայ միջնադարյան արվեստի հետ ծանոթացումը, Կոստան Զարյանի «Տատրագոմի հարսը» դեմը, լեզվի մեջ գործածվող այլաբանությունները և այլն:

Ցուցահանդեսն ընդհանուր առմամբ փորձ է՝ ի մի բերելու հայ արվեստի այն դրսևորումները, որոնք այս կամ այն կերպ կարող են կադվել սյուրռեալիզմի հասկացության հետ: Տվյալ դեղքում սյուրռեալիզմ ասվածն ինքնին դայմանական է դառնում, ինչը քաջ գիտակցվել է ցուցադրության կազմակերպման ընթացքում: Պայմանական է մի կողմից՝ որովհետև այլ դատմական շրջանում և այլ տեղում ձևավորված հասկացությունը վերագրվում է իրեն ենթադրաբար խորթ շրջանում և վայրում տեղի ունեցող ընթացքներին, մյուս կողմից՝ որովհետև ցուցահանդեսի նյութը բազմազան է և մոտեցումների լայն տատանումներ է ենթադրում:

Նախաձեռնության կարևորագույն մաս է ցուցահանդեսի կատալոգը, քանի որ այն դարունակում է ոչ միայն արվեստի գործերի վերատոդություններ, այլև

նկարիչների լուստասխանները՝ սեփական գործունեության և սյուրռեալիստական էսթետիկայի հետ դրա կառույցի վերաբերյալ հարցերին: Պատասխանները երբեմն կցկտուր են, անհստակ կամ նկարչի կոնկրետ գործունեությունից վերացարկված: Սակայն հատկանշական է, որ լուստասխանների մեջ հաճախ հանդիպում են ընդհանրություններ, որոնք կարևոր առանցք են դառնում Նալաստանում սյուրռեալիզմի հանդեպ հետաքրքրության հիմքերը հասկանալու համար:

Նաճախ հանդիպում է սյուրռեալիզմի լեզուն որդես առաջին հերթին երևակայությանը դիմելու հնարավորությունը ըմբռնելու միտումը: Սա ենթադրում է երևակայության աշխատանքի առավելությունը արվեստի ցանկացած այլ խնդրի հանդեպ՝ սոցիալական, քաղաքական և նույնիսկ՝ գեղագիտական: Իտրիրդային համատեքստում ձևավորված այս մոտեցումը հետմահայյան արվեստում «դաշտոնականի» և «կամերայինի», «ընդունվածի» և «մերժվածի» միջև բարդ փոխհարաբերության արդյունք է:

Կարևոր է այն հանգամանքը, որ որոշ արվեստագետների դեպքում ցուցադրված գործերը հատկանշական են արվեստագետի ողջ գործունեության համար, մյուսների դեպքում՝ դրանք արվեստագետի որոնումների միայն մի աստիճան են: Այս առումով՝ ցուցադրության բազմազանությունը ոչ միայն կոնկրետ գործերի մակարդակում է, այլև ստեղծագործողների հենքի, նրանց ձևավորման լուստանների և ստեղծագործելու եղանակների մակարդակում:

Ցուցադրված գործերը կարելի է լուստանականորեն խմբավորել ձևային սկզբունքով: Իմպրեսիոնիզմի գրեթե աբստրակտ լուստերին ձգտող գործերն են: Այս խմբին լուստանող գործերը համեմատաբար փոքրաթիվ են:

Դրանցից են Սամվել Սաղաթելյանի գործերը: Դրանց հետքայնությունը մի կողմից հղում է նկարչության՝ որդես ինդեքսային լուստերի, հետքի մասին բրետոնյան լուստերացմանը, մյուս կողմից՝ նկարչության՝ որդես աղտոտման, փշացնելու մղման մասին բառայան տեսանկյանը: Միևնույն ժամանակ՝ տեղտեղ տեքստային հատվածների ներմուծումը լուստում է լուստերի մակերեսը, ընդգծում դրա լուստանականությունը, ինչը հատկանշական է ավանգարդիստական որոնումների համար: Սամվել Սաղաթելյանը մի արվեստագետ է, ով անդադար լուստում է լուստերի հատկությունների հետ՝ հարցադրելով թե՛ դրա կառուցվածքը, թե՛ հասարակական մակարդակում տարուցված թեմաների արծարծման հնարավորությունները:

Երկրորդ խումբը անհամեմատ ծավալուն է և ծայրահեղ բազմազան: Դրանք ֆիգուրատիվ գեղանկարներ են, որոնց մեծ մասում ֆանտաստիկ սյուժեի լուստկերումը ձգտում է լուստրաֆային ճշգրտության:

Այս խմբի ներսում ևս կարելի է առանձնացնել մի քանի ենթախումբ, սակայն

որդեսգի դասակարգումը չվերածվի ինքնանախադասակի, դիտարկենք այս գործերը մի քանի կոնկրետ արվեստագետների օրինակով:

Արևիկ Արևշատյանի գործերի մեծ մասն առհասարակ առաջին իսկ հայացքից ասոցացվում է սյուրռեալիզմի էսթետիկայի հետ, քանի որ դրանցում *trompe l'oeil*-ի վիրտուոզ կատարումը միանում է անհամադրելիի համադրության՝ լայն ձևով հասկացված սկզբունքի հետ: Արվեստագետը նշում է. *«Ինձ գրավում է սյուրռեալիզմի անհատական-ունիվերսալ-խաղարկային մեթոդը, որը հնարավորություն է տալիս անհատական երևակայությունը տեսանելի և ընթերցանելի դարձնել»*⁸:

Իտալարկայնության այս սկզբունքը առավել ակնհայտ է «Կոնտեքստը կանվանի#1» (նկ. 1)⁹ և «Կոնտեքստը կանվանի#2» ներկայացված գործերում, երբ ծավալուն դատկերը, իր անմիջական ազդեցիկության հետ մեկտեղ, նաև հարցադրում է արվեստի գործի կարգավիճակը արվեստի ինստիտուցիայի ներսում:

Էդուարդ Կարայանի մի շարք գործեր էլ, ինչդիպիք է, օրինակ, «Նարությունը» (գուն. դատկ. 25), մեկ այլ տիպի էսթետիկա են առաջ քաշում: Դրանցում միաժամանակ դրսևորվում են թե՛ սյուրռեալիստական, թե՛ էքստրեսիոնիստական գծեր: Առաջիններից է սյուժեի ընտրությունը և դրամատիկականության, ժամանակից ու տարածությունից դուրս գտնվող մի վայրի դատարանի ստեղծումը, երկրորդներից՝ դատկերի դրամատիկականությունը, գեղանկարչական ֆակտուրայի առաջնությունը՝ սյուժեի համեմատ:

Եթե Արևիկ Արևշատյանի գործերն անմիջական կադրի մեջ են դիտողի և ցուցադրության համատեքստի հետ, ապա Կարայանի գործերը առանձին, դարձիկալ մի աշխարհ են ձգտում ստեղծել: Իր դատաստանների մեջ նկարիչը նշում է. *«Սյուրռեալիզմը համամարդկային հասկացություն է, որը խորանում է մարդու բուն էության մեջ՝ անկախ նրա ազգային դատկանելությունից»*¹⁰: Այս դիտարկումը խորհրդային համատեքստում որդես այլընտրանքի՝ վերագրվելու, այլ ոչ՝ ազգային դիմելու օրինակ է: Այստեղ սյուրռեալիզմը դիտարկվում է որդես կոնկրետ ժամանակից, տեղից, քաղաքական և սոցիալական իրավիճակից խուսափելու միջոց, այլ ոչ թե ազգայինը շեշտելու շնորհիվ խորհրդայինը հարցադրելու:

Արամ Իսաբեկյանի գործերում բարձրացվում է կենդանի մարմնի և անկենդան նյութի, շարժման և անշարժության խնդիրը: Այսպես, «Ներկայացում» կտավին (գուն. դատկ. 26), դրամատիկական ճարտարադասական միջավայրում անշարժ քանդակների, կնոջ կենդանի ֆիգուրի և խամաճիկային թելերի միջոցով շարժվող *մանեկենի* փոխհարաբերությունը նման համադրության օրինակ է: Միևնույն ժամանակ, շեշտվում է այն փաստը, որ դատկերի դեմքում կենդանություն և շարժում ասվածն առհասարակ դրամատիկականություն է, այսինքն՝ հարցադրվում է իրականության և դատկերի փոխհարաբերությունը:

Չափազանց յուրահատուկ օրինակ է Կարեն Առաքելի գործունեությունը: Կատալոգի մեջ տեղ գտած «Ավետիս» (գուն. լուսանկար. 27) գործը հղում է իտալական Վադ Վերածննդի, Ֆրանսիական և Նյուսիսային Վերածննդի էսթետիկային, և իր ստեղծման համատեքստում այդ հղումը դիտվում է որդես ղոստմոդեռնիստական *դաստիշ*: Նույնը կարելի է ասել «Իլիադոմախիա» գործի մասին, որը, դիմելով ամոլակալիկ տեսարանի ընդհանուր կերպարին՝ կազմված է բազմաթիվ մշակութային հղումներից: Այնուամենայնիվ, խոսքի մակարդակում Առաքելը շեշտում է արվեստի իսկականության (աուտենտիկության) կարևորությունը, արվեստի մասին խոսում է որդես հիացմունքի առարկայի՝ դրանով, փաստորեն, արվեստին վերադարձնելով այն, ինչ Վալտեր Բենիամինն անվանում է «աուրա»¹¹: Կատալոգում զետեղված է Կարեն Առաքելի և Նարություն Չուլումյանի «Դիակ-3» տեքստը, որը դիտվում է որդես սյուրռեալիստների՝ Անատոլ Ֆրանսի մահվան կադավերայի 1924 թ. գրված դամֆլետի և հետագայում արդեն Բրետոնի դեմ ուղղված երկրորդ նույնանուն դամֆլետի շարունակություն: Այս քայլն ինքնին նույնորդ ղոստմոդեռնիստական հղում է մի դասական մշակութային փաստի, որն ուղղված է եղել արվեստում արտակենտրոն, բայց խոր և բեկումնային վերանայումների: Տեքստում կարդում ենք. «*Բնադրությունը*» և «*վերացարկումը*» *անընդունելի ծայրահեղություններ են, այնինչ վեհաշնորհ Արվեստը հաղթարշավում է ոսկե հատույթով*»¹²: Այսպիսով, մի կողմից՝ արվեստը կրկին ստանում է բարձր արվեստի կարգավիճակ, այսինքն՝ արվեստի սահմանների ինտելեկտուալ հարցադրումը վերանում է՝ գոյություն ունենալով սակայն գործնականում:

Ի դեպ՝ կարևոր է, որ վերը նշված բոլոր գործերից միայն Կարայանի գործն է դասկանում բուն խորհրդային շրջանին (1972 թ.), մասնավորապես՝ Նայաստանում սյուրռեալիզմի արվեստի ձևավորման շրջանին: Մյուս գործերը դասկանում են 2000-2010-ական թթ., երբ հայ արվեստում արդեն կուտակված էր մոդեռնիստական արվեստի տարբեր տեսակների հետ աշխատանքի զգալի փորձ:

Գործերի երրորդ խումբը կազմում են քանդակները և եռաչափ այլ օբյեկտներ: Այս խմբի առավել ուշագրավ օրինակ են Սահակ Պողոսյանի գործերը (նկ. 3): Դրանք օբյեկտի և քանդակի հասկացությունների միջև տատանվող առարկաներ են՝ շինելով ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը կամ՝ լինելով միաժամանակ երկուսն էլ: Դրանք *ընդիմենյո* օբյեկտներ չեն, քանի որ հատուկ որդես արվեստի գործ դաստիարակված իրեր են, սակայն, միևնույն ժամանակ, քանդակ՝ իր դասական կամ նույնիսկ մոդեռնիստական իմաստներով, ևս չեն, քանի որ զեղազիտական առումով միտումնավոր կերպով զանգվածային արտադրության իրեր են հիշեցնում: Այս քայլը հարցադրում է արվեստի սահմանումն առհասարակ, ինչը, թերևս, ժամանակակից արվեստի հիմնահարցն է: Իր դաստիարակման արվեստագե-

տը նշում է. «Ստեղծագործության առաջին շրջանում՝ 1980-ականների կեսից մինչև 1990-ականների կեսը, ես գիտակցաբար փորձում էի սյուրռեալիստական հայեցակարգով արված գործերիս մեջ ներառել նաև փոփ-արթի տարրեր. տեսականորեն ես անում էի երկու թվացյալ անհնարին բան՝ փոփ-արթը սինթեզում էի սյուրռեալիզմի հետ և առարկան (object)՝ արձանագործության (sculpture) հետ»¹³:

Թերևս հարկ է առանձին նշել Կամո Նիգարյանի (1950-2011) գործերը՝ ցուցահանդեսի համատեքստում: Նիգարյանի հենքը դիզայնն էր, որն իր դրոշմն էր դրել նաև արվեստագետի գեղանկարչության վրա: Նիգարյանը թերևս միակ արվեստագետն է ցուցադրության շրջանակներում, ում աշխատանքների մեջ ներառված են նաև դիզայնի նմուշներ՝ Լինչի «Կադույտ թավիշ» և Կուրբիկի «2001 թ. Տիեզերական ոդիսական» ֆիլմերի տաստառներ (նկ. 2): Այս գործերում ֆունկցիոնալությունը համադրված է զանգվածայնորեն վերաբաշխելի և գեղանկարչական տատկերի փոխհարաբերության հնարամիտ ուսումնասիրության հետ: Կատալոգում տեղ են գտել նաև լուսանկարչական տատկերի հետ Նիգարյանի չափազանց հետաքրքիր փորձերը, որտեղ լուսանկարչական՝ ինքնին ինդեքսային տատկերը դառնում է ձեռքի շարժման հետքի կրող մակերես:

Կատալոգի շրջանակներում որոշ արվեստագետների մտահոգությունների շարքում հանդիպում է մի հարց, որին, թերևս, արժե անդրադառնալ: Մեջբերում ենք Էդուարդ Կարսյանի խոսքը. «Ստեղծագործական մտքի անհատականացմանը հասնելու համար լինում է գերծ մնալ նախօրոք հաստատված «իզմ»-երից»¹⁴: «Իզմ»-երի հանդեպ այս անվստահությունը երևան եկավ նաև համադրողների հետ մեր գրույցի ընթացքում: Այս դեպքում թերևս անհրաժեշտ է անդրադառնալ այն բանին, թե ինչ է առհասարակ նշանակում «իզմ», և արդյոք հնարավո՞ր է այն օգտագործել որպես թեկուզև հեզմական, բայց փոքրիշատե կայուն հասկացություն: Նարկ է հիշել, որ արվեստի տատմության ընթացքում «իզմ» վերջավորություն ունեցող տերմինները սկսեցին գործածվել արդի իրականության մեջ, երբ արվեստը սկսեց ընկալվել որպես միանգամայն առանձին գործունեության ձև՝ իր և միայն իրեն հատուկ խնդիրներով և գործառնությամբ: Այս տերմինների ծագման տատմությունները տարբեր են: Դրանց մի մասը լիտակ է, որ դրվել է արվեստի այս կամ այն տեսակին դրսից, հաճախ՝ մակերեսային կամ թշնամական վերաբերմունքի արդյունքում, ինչպես, օրինակ՝ իմպրեսիոնիզմը կամ ֆովիզմը: Բայց հայտնի են նաև ուղղություններ, որոնց ներկայացուցիչները տեսական մակարդակում ձևակերպել են սեփական գործունեության ծրագիրը և ընտրել են իրենց արվեստը բնորոշող տերմինն ինքնուրույն: Նման օրինակ է ֆուտուրիզմը, նման օրինակ է նաև սյուրռեալիզմը: Այսպիսով՝ ստացվում է, որ գործածելով «իզմ» բառը, մեկ ընդհանուր հասկացության մեջ միավորում ենք թե՛ տատահական, թե՛ նդատակային ձևավորված հասկացու-

թյունները: Սա առավել ևս անարդար է այն տեսանկյունից, որ այդ ուղղությունների նմանակները և խնդիրները տարաբնույթ են եղել: Այն, ինչ միավորել է բոլոր մոդեռնիստական ուղղությունները, փորձարարության կարևորումն է, նոր ճանապարհների որոնումը: Այլ հարց է, թե հետագայում դրանցից որոշները դարձան ծրագրային և դոգմատիկ:

«Իզմ» բառը սովորաբար գործածվում է բացասական երանգով, որը տատանվում է թեթև արտահայտությունից մինչև բացարձակ մերժում, քանի որ թվում է, թե «բաղադրատոմս» է առաջարկում: Սակայն դիմել արվեստի արդեն ձևավորված որևէ տեսակի, չի նշանակում անողայման նմանակել այն: Դա նշանակում է փորձել հասկանալ այն և երկխոսության մեջ մտնել դրա հետ:

Յուգադրության՝ որդես ընդհանուր նախագիծ կայանալու գործում առանցքային դեր են խաղում կատալոգում Արա Նայթայանի երկու հակիրճ տեքստերը, որոնցից առաջինում նշվում է. «Նայ կերտարվեստում սյուրռեալիզմ բառի ուղղակի հոմանիշը անշուշտ համարվում է Սալվադոր Դալին: Նրա արտասանած “Սյուրռեալիզմը հենց ե՛ս եմ” միտքը իսկապես շատերի կողմից ընդունվեց որդես միակ ճշմարտություն: Վերջինիս կլասիցիստական նկարելաժճն ու տղատկերի կազմակերպման սկզբունքները շատերի կողմից փոխառնվեցին որդես սյուրռեալիստական մտածողության բյուրեղացած բաղադրատոմսեր: Ժամանակ էր հարկավոր, որդեսզի սյուրռեալիզմի բրետոնյան մանիֆեստներն ու տեսական հիմնարար դրույթներն աստիճանաբար թարգմանվեն և ուսումնասիրվեն, վերջինիս գաղափարական կողմերը նույնդես»¹⁵:

Առավել մոտիկ ուսումնասիրման և, ըստ այդմ, երկխոսության այս անհրաժեշտությունն է, որ կենսունակ է դարձնում սյուրռեալիզմը մինչ այսօր: Այս խայտաբղետ և խառնածին արվեստի տեսակը, մանրակրկիտ և խնամքով վերաբերմունքի դեպքում, նոր գեղարվեստական մոտեցումների և ծրագրերի հիմք կարող է դառնալ, հակառակ դեպքում՝ կդառնա ձևական հնարների մի ամբողջություն, որոնք կորցրել են իրենց վերանայողական ուժը:

Սարո Գալենցն¹⁶ իր ժառանգականներում գրում է. «...Խորհրդային Նայաստանում, ուր հավաքված էին ամենատարբեր երկրներում կրթված, այդ երկրների մշակույթը կրող արվեստագետներ, որոնք չէին հաշտվում տեղական չափանիշների հետ, կարծես բանալի գտան՝ ռեալ կյանքից խուսափելու և երագների տատրվակով գեղարվեստական այլ հնարավորություններ օգտագործելու համար: Այդ է ժառանգորդ, որ մեզանում սյուրռեալիզմը հիմնականում կրում է ոչ թե մտքի, այլ ձևական բնույթ. այն միայն միջոց է»¹⁷:

Այնուամենայնիվ, նա նշում է, որ կան նկարիչներ, որոնք փորձեցին «տեղայնացնել սյուրռեալիստական հարցադրումները, գտնել ֆորմալ լուծումներ», և որ այդ օրինակները հաջողված են¹⁸:

Նատկանշական է Երվանդ Քոչարի գործերի ներկայությունը ցուցադրության մեջ (գուն. տատկ. 28): Քոչարը տվյալ դեպքում ընկալվում է որդես հայ իրականության մեջ սյուրռեալիզմի հենքը: Քոչարի ֆիգուրն առհասարակ հիմնարար է հայ արվեստագետների՝ մոդեռնիստական տրոպտոմների համար, քանի որ ընկալվել է որդես խորհրդահայ իրականությունը դարասկզբի փարիզյան իրականության հետ կապող օղակ: Մոդեռնիզմի այս կրողի և միաժամանակ ակտիվ մասնակցի «ուրվականը» թևածում է ողջ ցուցադրության վրա՝ կարծես առաջնորդելով դրա միասնությունը: Քոչարի ֆիգուրի այս կարևորումը ևս մեկ անգամ ընդգծում է կատալոգում արվեստագետների լատասյսաններում երբեմն աչքի ընկնող մի առանձնահատկություն. «սյուրռեալիզմ» բառը կարծես փոխարինում է «մոդեռնիզմ» հասկացությանն առհասարակ: Որոշ իմաստով դա դրական դեր է խաղում սյուրռեալիզմի ընկալման մեջ, քանի որ լայնացնում է դրա իմաստները:

Տեղակայվելով մի դաշտում, մեկ ընդհանուր ցուցադրության մեջ՝ նշված գործերը մասամբ հանվում են իրենց լատմական համատեքստից և որոշ իմաստով դառնում «թանգարանային մոուշ», ինչի հետևանքով հավասար կարգավիճակ են ստանում: Այս լատմառով ցուցահանդեսի վերլուծությունը, անշուշտ, լահանջում է շատ ավելի մանրակրկիտ և ծավալուն ուսումնասիրություն, քան թույլ է տալիս տվյալ տեքստի ծավալը, քանի որ թե՛ ցուցադրված յուրաքանչյուր գործ, թե՛ կատալոգում տղագրված յուրաքանչյուր նյութ իր ստեղծման համատեքստում հետագոտության մի ճյուղավորման առիթ կարող է դառնալ: Մեզ մնում է մաղթել, որ այս ցուցադրությունը դառնա հայ արվեստում սյուրռեալիզմի տարրերի դրսևորումների հետագոտման և վերհանման սկիզբ:

- 1 Նախաձեռնող և համադրող՝ Սարո Գալենց, համադրողներ՝ Արա Դայթայան, Կարեն Սոաքել, խորհրդատուներ՝ Նանա Արամյան, Դարոյություն Չոլումյան:
- 2 Շնորհակալություն եմ հայտնում Սարո Գալենցին, Արա Դայթայանին, Կարեն Սոաքելին և Լարիսա Կատասանովային ցուցահանդեսի շուրջ զրույցի համար, որը մեծադեմ նույնպես է հոգվածի վրա իմ աշխատանքին:
- 3 «Սյուրռեալիզմի մանիֆեստում» (1924 թ.) գրող և բանաստեղծ Անդրե Բրետոնը առաջ է քաշում սյուրռեալիզմի հետևյալ սահմանումը. «մաքուր հոգեկան ավտոմատիզմ, որը նույնպես ունի արտահայտել մտքի իրական գործունեությունը՝ բանավոր կամ գրավոր, կամ ցանկացած այլ կերպով: Մտքի թելադրանքը՝ առանց բանականության կողմից որևէ վերահսկողության, գեղագիտական կամ բարոյական որևէ նկատառումներից դուրս»: Տե՛ս *Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века*, Москва, 1986, стр. 56.
- 4 Դատկանշական են դատկերի և խոսքի փոխհարաբերության մագրիտյան հարցադրումները: Մագրիտի գործերն ըստ եղանակի հարցադրում են մաև մեկ այլ կարևոր խնդիր՝ արվեստի և զանգվածային մշակույթի փոխհարաբերությունը: Տե՛ս H.Foster et al, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2nd ed., New York, 2011, p. 212-215: Մագրիտի գործերում դատկերի և տեքստի փոխհարաբերության վերաբերյալ տե՛ս M.Foucault, *This Is Not a Pipe*, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.
- 5 Սյուրռեալիզմի ներքին դատկանշանքն առաջ է եղել փիլիսոփա, քննադատ, Բրետոնի խոսքով՝ «սյուրռեալիզմի ներքին թշնամի» ժորժ Բատայի՝ “informe” հասկացությանը վերաբերող տեսությունը, տե՛ս H.Foster et al, *Art since 1900*, p. 245-249:
- 6 *Модернизм. Анализ и критика основных направлений*, Москва, 1969, стр. 137.
- 7 Նույն տեղում, стр. 151-170:
- 8 *Անտեսված իրականը*, Երևան, 2016, էջ 95:
- 9 Պատկերները վերցված են ցուցահանդեսի կատալոգից:
- 10 Նույն տեղում, էջ 53:
- 11 Տե՛ս “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in W.Benjamin, *Illuminations*, New York, 1968, pp. 217-253.
- 12 *Անտեսված իրականը*, էջ 74:
- 13 Նույն տեղում, էջ 99:
- 14 Նույն տեղում, էջ 53:
- 15 Նույն տեղում, էջ 119:
- 16 Ի դեպ, հարկ է մշել, որ Սարո Գալենցը ոչ միայն ներառում է սյուրռեալիստական տարրեր սեփական գործերում, այլև իր դասախոսական գործունեության ընթացքում սերմանում է սյուրռեալիզմի և առհասարակ մոդեռնիստական ուղղությունների համդեմ հետաքրքրությունը երիտասարդ նկարիչների մեջ:
- 17 Նույն տեղում, էջ 69:
- 18 Նույն տեղում, էջ 69:

THE EXHIBITION “IGNORED REALITY” AT “KALENTS” MUSEUMS

YELENA AYDINYAN
YSAFA lecturer

The article is dedicated to the exhibition «Ignored Reality» that took place at “Kalents” museum in July 2016. The exhibited works belong to Armenian artists and may be in a varying degree attributed to Surrealism. After a brief review of the exhibition as a whole some of the exhibited works are examined separately. The theoretical attitudes of the curators and some of the participants of the exhibition are examined in the article as well.

ВЫСТАВКА “ПРОИГНОРИРОВАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ” В МУЗЕЕ “КАЛЕНЦ”

ЕЛЕНА АЙДИНЯН
Преподаватель ЕГАХ

Статья посвящена выставке “Проигнорированная реальность”, состоявшейся в музее “Каленц” в июле 2016 года. На выставке были представлены работы армянских художников, которые в той или иной степени можно причислить к сюрреализму. За кратким общим обзором следует рассмотрение некоторых работ в отдельности. В статье рассматриваются также теоретические подходы кураторов и отдельных участников выставки.



1. Արևիկ Արևշատյան, Կոնտեքստը
կանվանի #1, 2015
2. Կամո Նիգարյան, Ստեմլի Կուբրիկի
«2001 թ. Տիեզերական ուղիսական»
ֆիլմի ազդագիր, 2009
3. Սահակ Պողոսյան, Ժամանակակից
խորան, 1995

