
**ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ԷԴՎԱՐԴ ԻՍԱԲԵԿՅԱՆԻ ՀԱՍՏՈՑԱՅԻՆ
ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ԻՍԱԲԵԿՅԱՆ Մ. Ա.

Համաշխարհային մշակույթում իր անվիճելի արժեքն ու ինքնությունն ունի հայ կերպարվեստը՝ ազգային մտքի, հոգևոր կյանքի այդ գեղարվեստական բարձր դրսևորումը:

Է. Իսաբեկյանը խորապես ազգային երևույթ է իր աշխարհայացքով, հոգեբանությամբ ու խառնվածքի ամենացայտուն գծերով: Մյուս կողմից, համաշխարհային մշակույթի ու գեղարվեստի լայն իմացություն, վերլուծական մտածողություն, ձգտում համամարդկային բարձր արժեքների, որի լավագույն դրսևորումներից է վարպետի ստեղծագործության մեջ կնոջ կերպարը՝ արտաքին գեղեցկության, ներքին հակասականության ու ներդաշնակության բարդ միաձուլումով:

Արվեստագետի «հայացքը» կին էակի նկատմամբ միանշանակ չէ: Այն արթնացնում է իրարամերժ, հզոր խոհազգայական զուգորդումներ, ընկալվում որպես կնոջն «ուսումնասիրելու» փորձ: Ստեղծագործական ամբողջ մի կյանք, որտեղ կնոջ թեման առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ուսումնասիրության համար: Ազգային, համաշխարհային գրականության ու կերպարվեստի իմացությունը Իսաբեկյանին թելադրում է ամբողջական մոտեցում, նրա արվեստին բնորոշ անհատական տեսունակության արձարծում:

Կինը, ստեղծագործական ընդհանուր հետաքրքրություն լինելուց առաջ, Իսաբեկյանի համար նախ ոգեշնչման աղբյուր էր, իրական մուսա: Այդպես էր, անշուշտ, նաև դասական արվեստում: Հուլյանի բարդ համակարգն ու հոգեբանական ապրումներն էին առաջնային, օրինակ, Ռեմբրանտի «Դանայա» (1636) կտավում, ուր ըստ անտիկ դիցաբանության, Ջուսը ոսկե անձրևի տեսքով այցելում է արքայադստերը, որի կերպարային մարմնավորումը նկարչի առաջին կինն էր՝ Սասկիան: Անտիկ կանոններից հեռու, կնոջ կերպարն իրական է, ճանաչելի: Կնոջ կերպարային այս նկարագիրը խիստ անհատական է, սիրելի՝ ռեմբրանտյան լույսի փափուկ մոդելավորմամբ: Ավելի ուշ, արդեն Է.Մանեի «Օլիմպիայում» մերկ կնոջ կողքին սև կատվի առկայության մեջ Ա. Չեգոդանը տեսնում է կնոջ փոփոխականությունն ակնարկող տարր¹: Վելասկեսը ևս համարձակություն ունեցավ խախտել ինկվիզիցիայի կողմից հաստատված արգելքը՝ «Վեներան հայելու առջև» կտավում պատկերելով կանացի մերկությունը, որպես այդպիսին, և երիտասարդ կնոջ ավելի տարեց հասակը արտացոլեց նկարում պատկերված հայելու մեջ: Հետագայում՝ Գոյայի արվեստին բնորոշ և՛ ռեալիստական, և՛ ռոմանտիկ դրսևորումները կերպարի «երկակիության» յուրահատուկ լուծումով հանդիպում ենք «Մախաներում» (հագուստով և մերկ)²: Մախաների հայացքում առկա համարձակ ու գրավիչ, ցանկալի «կանչը» համեմատության եզրեր ունի թերևս Է. Մանեի «Օլիմպիայի» (1830) հետ, որ չնայած իր հանգիստ տեսքին, հանդուգն է թե՛ կեցվածքով, թե՛ հայացքի մարտահրավերի «կտրուկ» շեշտով, որ դիպուկ կերպով նկատել էր Հուլիոս Մեյեր

¹ *Чегодаев А.Д., Эдуард Мане, М., 1985, с. 62.*

² *Прокофьев В.Н., Гойя в искусстве романтической эпохи, М., 1986, с. 67.*

Գրեֆը³: Իսկ Ռուբենսի «Մուշտակը» (1638) ստեղծագործությունը, որտեղ նկարչի երկրորդ կնոջ՝ Ելենա Ֆոուրմենի դիմանկարն է՝ ողջ հասակով մեկ, չքողարկված, խիստ անձնական «հայացք» էր, սիրած կնոջ իրական, ընդգծված նկարագիրը (նույնիսկ կոշիկներից ձևափոխված ոտնամասների)՝ մերկության ու մուշտակի գունային ֆակտուրային հակադրությամբ ստեղծված յուրահատուկ սուր զգայականություն, սիրո կրքոտ հույզ:

Էականն այն է, որ արվեստի զարգացման ընթացքում առանձնացել են մեծագույն նկարիչների պատկառանքը կնոջ նկատմամբ, ստեղծագործական գովերգը, ձգտումը նրբին բացահայտումների, ուր ընդհանուրը կանացի էության իրական խորքերը ներթափանցելն էր, Գեղեցկության իդեալի որոնումները, Բոտիչելլին, Ռաֆայելին, Ջորջոնեին, Տիցիանին, Ռեմբրանտին, Վերոնեզեին, Գոյային, Էնգրին, Մանեն, Ռենուարին և այլն:

Հայ հաստոցային գեղանկարչության պատմության մեջ, XIX դ դասականներից սկսած, այս թեման արտացոլված չէ այս տեսանկյունից: Կնոջ կերպարների մերկ պատկերները մնում էին գծանկարի ասպարեզում, կրում կամերային ձևապատկերման մասնակի դրսևորման բնույթ՝ ընդհուպ մինչև 60-ականները: Բացառություն են կազմում Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանի և Ե. Քոչարի ստեղծագործությունները: Քոչարի վաղ շրջանի՝ 1920-ական թթ. հաստոցային գործերում հանդիպում ենք մերկության հոգեբանական - խորհրդանշական մեկնաբանության՝ կապված պատկերների ընդհանուր բովանդակության հետ, ինչպես՝ «Տեսիլք. Քրիստոսն ու Մագդաղենացին» (1924), «Ընտանիք – սերունդներ» (1925):

Է. Իսաբելյանի՝ կնոջ կերպարների պատկերասրահում առանձին տեղ է գրավում «Նավգիկեն» (1964): Այստեղ կնոջ կերպարի կոնկրետությունը ձուլվում է ցնորական ձևերում, վերակերպավորվում ընդհանուր, իդեալական Գեղեցկության մեջ՝ պահպանելով արվեստագետի նախասիրությունը խոշոր քանդակային ծավալաձևերի ընդհանրացումների հանդեպ: Ռեմբրանտի «Դանայայի» պես Իսաբելյանի «Նավգիկեի» ապարանջանները միակ զարդերն են, որոնք ավելի են ընդգծում մարմնի զգայական մերկությունը: «Բեմական» վերացական ֆոնը՝ գունային ակտիվ հակադիր զանգվածներով, նաև ջրի մակերևույթի հարթ դեկորատիվ մեկնաբանումը, երկնքի գունային խաղը՝ արտացոլանքներով, անիրական ու պատրանքային են: Թանձր ու հագեցած կապույտ երկնարտացոլից փղոսկրյա մարմնի ողորկ ձևերն «ուղղված են» դիտողի ուշադրությանը:

Վրուբելի, Մերովի ստեղծագործական ուշ շրջանի պատկերային միջոցների արտահայտչականության յուրահատուկ արձագանք կա Իսաբելյանի այս ստեղծագործության մեջ: Թեմայի դիցաբանական ընդհանրացումից բացի, այլ հատկանիշներ ևս առկա են կերպարային նկարագրի գեղարվեստական մեթոդում: «Հարթ, ցածրադիր լուսագունային միրաժ (պատրանք), կարծես թատերական բեմանկար, անիրական ընդհանրացված ֆոն... գույների տոնական հնչողությունը

³ Черодзев А.Д., *նշվ. աշխ., էջ 63:*

առանձնացնում է քանդակային աստվածուհու մարմարյա մերկությունը»⁴։ Այս վերլուծական նկարագիրը զարմանալիորեն կիրառելի է Իսաբեկյանի «Նավգիկեի» համար, թեև իրականում վերաբերում է Վ. Սերովի «Նավգիկեին»։

Ընտրելով «Ողիսականի» այն դրվագը, երբ Ողիսուսը նավով լքում է Նավգիկեին, Էդվարդ Իսաբեկյանը մեծապես ընդհանրացնում է գրական երկի կոնկրետությունը (հազիվ նշմարելի ուրվագծով պատկերելով նավը հորիզոնի գծին), Նավգիկեին տալով ազգային կերպարային, դիմագծային նկարագիր։ Ընդհանրացմանը շատ բանով նպաստում է պատմողականության բացակայությունն իսաբեկյանական մեկնաբանման մեջ։ Ընդհանրացման դեկորատիվ սկզբունքից ելնելով՝ Իսաբեկյանն այս կտավում չի խաթարում վերացական-պատրանքային բեմաթատերական հանդիսավորությունը, որն առավել ընդգծում է կանացի դասական պլաստիկան. այն նրբացված է գլխի, կիսատեմի տիրական շրջադարձով, ձեռքերի զուգահեռ դիրքով։ Իսաբեկյանը չափի նուրբ զգացողությամբ կնոջ դեմքին հաղորդում է թախծի հուզականություն, որն ըստ բովանդակության ու էության լրջալի կերպար է՝ մարմնի կաթնագույնին հակադրելով գորշ-մոխրավուն ստվերները թարթիչների տակ, այտին, պարանոցին։

Այսուհանդերձ, կնոջ կերպարի մարմնավորման է. Իսաբեկյանի ուղին չէր կարող մնալ երազային-ցնորական սիմվոլիզմի սահմաններում։ Նրա անմիջական, հախուռն բնավորությունը պետք է կերպավորեր իրական կնոջը իր կենդանի դրսևորումներում։ Այստեղ արդեն նա ուներ իր մեծ նախորդին հայ արվեստում՝ Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանը՝ կանացի նազանքի ու հմայքի մեծ երգիչը, որի նկատմամբ նկարիչը իր հոգու երախտիքն է արտահայտել՝ պատմելով նրա հետ իր անձնական շփումների մասին՝ որպես նկարիչ-արվեստագետ վերլուծելով նրա մեծ արվեստը⁵։ Այն մեծ նկարիչները, որոնք ներշնչել են Բաժբեուկ-Մելիքյանին (Տիցիան, Վելասկես, Ռեմբրանտ, Գոյա, Դելակրուա, Թադևսյան), ներշնչել են նաև Իսաբեկյանին։

Է. Գայֆեջյանն իր հոդվածում տարանջատում է նկարչի վերաբերմունքը մոր՝ Սաթենիկի, կնոջ՝ Արփենիկի կերպարների և բնորոշուհիների պատկերների միջև. մոր և կնոջ կերպարներում նկատում է ընդգծված ջերմություն, պատկառանք, լուսավոր սեր, յուրահատուկ գործվանք, բնորոշուհիներից արված աշխատանքների մի մասում՝ կանացի փոփոխականություն, անհավատարմություն, խարդավանք⁶։ Սակայն նման փաստարկումը միակողմանի է։ Հասկանալի է, որ մինչ այսօր Իսաբեկյանին նվիրված մատենագիտության (հոդվածներ, առաջաբաններ) սահմաններում ավելին հնարավոր չէր առանձնացնել։ Տասնամյակների ընթացքում «Լողացող կանայք» կամերային ստեղծագործությունների շարքին զուգահեռ Իսաբեկյանի արվեստում յուրահատուկ դրսևորում ունեցան նաև «Բնորոշուհիներ» հաստոցային գեղանկաները։

⁴ Бакушинский А.В., Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды, М., 1981, с.87.

⁵ Իսաբեկյան Է., Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյան (Նորք, 2002, N 2)։

⁶ Гайфеджан Э., Романтические полотна Эдуарда Исабеяна (Искусство, 1988, N 6, с.14-19).

«Արվեստանոցում» (1985) կտավում նկարչի աշխատասենյակի ինտերիերն է՝ սեղանին հենված բնորոշուհու կիսամերկ պատկերով: Կիսամթում երևում են պատից կախված գեղանկարները, որոնցից ամենախոշորը հետաքրքիր կոմպոզիցիոն-գունային լրացում է: Ընթերցվում են կերպարային ձևերի դինամիկան, հեծյալի ու կիսամերկ կանացի ֆիգուրի իմաստաբովանդակային կապը, որ գեղանկարչական հախուռն պլաստիկայով հիշեցնում է «Առնանգումների» շարքը:

Գունային գամման՝ երանգավորումների խլացված հնչողությամբ, շրջանակի ամբողջ մակերեսին վրձնահարվածների կատարողականությամբ, պատի, պատկերված «առարկայացանկի» հետ միասնական ամբողջություն է կազմում, ընդգծում ստեղծագործական մթնոլորտը, առարկաների տրամաբանված, խնամքով դասավորվածությունը (սեղանի, աթոռակի և այլն): Զարմանալի խաղաղություն է տիրում շուրջը: Կիսաստվերների ընդհանուր աղոտ լուսավորության շնորհիվ նկարիչը կարծես ցուցադրում է գեղանկարչական պատկերային իր հնարավորությունը, գունաերանգային հարուստ շերտերի թեթևությամբ դիտողին հաղորդակից դարձնում արվեստագետի ստեղծագործման սրբազան վայրին, կեցության և աշխատանքային գաղտնարանին: Հաղորդակցությունն աննշան է, հազիվ շոշափելի, առավել մոտ զգայական ընկալողականությամբ:

Արվեստագետի կիրառած՝ ինտերիերի պատկերման մեթոդն առաջին հերթին ուղղված է կնոջ կերպարի բացահայտմանը: Իսաբելյանի ընտրած մոդելն ունի դիմահայաց դիրք, անկաշկանդ հարմարավետ կեցվածքի հատկանիշներ, ինչպես, օրինակ, ներքևում խաչաձևված ոտքերի անմիջականությունը, սեղանին հենված աջ ձեռքը, հագի խալաթաձև երկար շապիկը: Առարկայական ձևերի, կնոջ կերպարի գունաֆակտուրային առանձնահատկությունները խորհրդավորություն են հաղորդում առօրեականին, հուզական ու «նոր», անկրկնելի հմայք՝ ստեղծագործությանը: Այստեղ իսաբելյանական վրձինը օդային միջավայրը հագեցնում է խավարամշուշի պատրանքային զգացումով (ինչպես՝ «Պատասխան Հազկերտին»): Անօրինակ է կանացի մերկության այս մեկնաբանումը: Լուսաստվերային ամենահարուստ խաղով նկարիչը պատկերում է զգայական թրթիռ, մաշկի տաք ու սառը ողորկության շոշափելիություն, ստեղծում նյութական-իրականի տպավորություն, ձևաձավալային շքեղությունը լուսավորում ու սքողում է գեղանկարի զգայական պլաստիկայով: Խորհրդավոր լույսի ջերմությամբ արխաիկ ժպիտով մեզ է «նայում» ուռուցիկ դիմակի կիսաադեմը՝ ուղղված դիտողի խոհին, երևակայությանը (ինչպես՝ հայելին Վելասկեսի «Վեներայում», ձեռքերը կապված արտասովոր Ամուրը՝ Ռեմբրանդտի «Դանայայում», սև կատուն՝ Մանեի «Օլիմպիայում» և այլն):

Կնոջ կերպարը «Մթնշաղ» (1979) կտավում նյութաձավալային կերտվածքով քանդակային ու մոնումենտալ լուծում ունի, մոտ՝ միքելանջելոյական ու Վերածննդի գեղեցիկի իդեալական պատկերացումներին: Կնոջ մերկությունն անսպասելի «առնական» է, առողջ, լի ներքին էներգիայով: Ակտիվ վրձնահարվածների գունային հակադրություններն ու լուսային ռեֆլեքսները թե

մարմնի և թե միջավայրի նյութականությանը հաղորդում են ուժ, թեթևություն, հույզ ու դինամիկա, բնությանն ու մարդուն՝ վեհ էության բիրիական գաղափար:

Մայրլյան պլաստիկայի հեզ քնքշության երանգ ունի 1970-ի բնորոշուող պատկերը: Նուրբ կաթնավարդագույն գունաշարը կառուցում է երիտասարդ մարմնաձևերը, քանդակային զգացողությանը հաղորդում թեթևություն, կառուցվածքը հավաքում կարմրավուն ուրվագծով:

Հետիմպրեսիոնիստական, գոգենյան պլաստիկայի հարթապատկերային ընդհանրացումների, ներդաշնակության հավիտենական որոնումով են ներթափանցված «Երեկոն այգում», «Պոմոնա» ստեղծագործությունները: Կտավների տարածական կենտրոնում փնջաձև լույսը արտասովոր արտահայտիչ է դարձնում ծառերի պատկերները, որոնց բրգաձև, հաստ բներն ու ճյուղերը ստատիկ են, նույնիսկ ոլորազալար մասերում՝ հագեցած մնայուն, հաստատական ուժով («Երեկոն այգում»): Առաջին պլանում հանգստանում են երկու կին, որոնց դիրքի ու ներքին անդորրի ստատիկական կարծես վեր է կոնկրետությունից՝ էապես անժամկետ: Կիսանստած կնոջ գլուխը հակվել է պառկած ֆիգուրի վրա, և այդ կիսաթեքության մեջ առկա են թախիժ, տրտմություն:

Իսաբելյանի կանացի կերպարների բազմաթիվ մեկնաբանումներում յուրահատուկ քնքշության, գորովանքի ու նրբագեղության զմայլիչ օրինակ է «Ոտքդ զգույշ դիր հողին» (1969) ստեղծագործությունը: Ազգային վերաբերմունքի ամենաջերմ, ոգեշունչ խտացումն է իսաբելյանական այս կերպարը: Այն հագեցած է գրական-բանաստեղծական, երաժշտական ստեղնաշարային մի ամբողջ ռեգիստրով. սայաթ-նովայական, չարենցյան զգայական հուզականությամբ ներթափանցված կանացի լուսավոր կերպարի փխրունությունը, հովնաթանյանական («Թելումյանի դիմանկարը») գեղանկարչական զուսպ հնարները բացահայտում են կնոջ ամոթխած էությունը, հեզաճկուն իրանի, սահող քայլի հոգևոր-մարմնական ողջ թրթիռը:

Դասական, ակադեմիական համաչափությունների ձևափոխումը՝ նաև ընդհանուր գունապլաստիկ ուրվագծային միջոցներով, Իսաբելյանը հասցնում է կերպարի փոխաբերական, համեմատական գուգորդության: Ընկալող դիտողը կնոջ կերպարը կարող է երևակայել որպես նշան ու խորհրդանիշ (սափոր, ծաղիկ, լուսամփոփ), որին նպաստում են ազգային գուսանական և բարձր բանաստեղծական փոխաբերությունները:

Հրակարմիր շրջագգեստի, քողի շրշումն ու թափանցիկությունը հաղորդված են գեղանկարչական նուրբ գունաթծերի ու վրձնահարվածների անընթեռնելի խաղով, գունային շերտերի հագեցած ու թափանցիկ ֆակտուրային լուծումներով, զգայական հույզերով, իսկ ուրվագծի որոշակիության քողարկումը նպաստում է կերպարի ոգեշունչ ընդհանրացմանը: Կարմրի ու սևի հակադրությունը մեղմանում է շրջագգեստի ամենահարուստ երանգային լուծումով, կոնքագոտու, բաճկոնի, կրծքաժանյակի գունահենքի ճոխությամբ: Կտավի գունաշարը ամբողջանում է կապույտ ֆոնի, տուֆի սալերի օքրաների արծաթափայլ լրացումներով:

Հասնելով իրականի և երևակայականի ստեղծագործական միաձուլման՝ արվեստագետը ստեղծում է անկրկնելի բանաստեղծական այլաբանություն,

դիտողին հաղորդում Գեղեցիկի ուժի հանդեպ իր ասպետական վերաբերմունքը:

1960-ականների սկիզբը պայմանավորեց Է. Իսաբելյանի ստեղծագործական նոր շրջան, որի առանձնահատկությունները հստակ են, պատճառաբանված, ինչը, սակայն, ըստ արժանվույն ուսումնասիրված չլինելով, արվեստաբանության մեջ թյուրիմացաբար համարվում է «անհարթ», «անհետևողական» «բացթողումների», «երերուն» որոնումների շրջան⁷: Իսաբելյանի կոմպոզիցիոն կառուցվածքներն այս տարիներին կորցնում են երբեմնի տարածական-համայնապատկերային ընդգրկումը, լիաթոք, սրտաբաց շունչը: Հեղինակը նախընտրում է համեմատաբար ավելի փոքր կտավներ, կենտրոնանում կամերային մոտիվների վրա, խտացնում իր հուզականության ամենաբարդ երանգավորումները: Շուրջ մեկ տասնամյակ չեն հանդիպում բազմամարդ տեսարաններ, փոթորկալից հանդիսավորություն, վճռական ու կոնկրետ հարցադրումներ: Գործողությունը, որպես ծավալվող իրադարձություն, վերանում է կտավներից, հայտնվում մի շարք բնականաբանություն, այն էլ՝ որպես հոգևոր հույզի մարդկայնացված տարերք (ջրի, բուսականության, լույսի պատկերային ձևերով): Հավանաբար, փոփոխության այս դրսևորումները նկատի ունեն արվեստաբան Է. Գայֆեջյանը՝ Իսաբելյանին բնորոշելով որպես «կացության, այլ ո՛չ թե գործողության նկարիչ»⁸: Իրականում անհատական ապրումների խորությամբ, ձևապատկերային անձնավորված արտահայտչականությամբ աչքի ընկնող այս տարիների ստեղծագործությունները նյարդային շոշափելիության, ներքին էներգիայի լարումի տեսակետից, ֆիզուրաձավալային մասնակի սև ուրվագծի կտրուկ կիրառումով զուգահեռվում են պոստիմպրեսիոնիստական, սիմվոլիստական գեղարվեստական մեթոդին (Վան Գոգ, Գոգեն, Վրուբել, Սերով): Հավանաբար, Իսաբելյանի ստեղծագործական այս փուլում ռոմանտիզմի, բարոկկոյի տոնական հանդիսավորության բացակայությունը, նկարչից սպասված հախուռն պաթոսին հակառակ՝ ինքնամփոփ կամերային երանգավորումներն առիթ դարձան չնկատելու նրա արվեստում տեղի ունեցած արմատական զգայահուզական փոփոխությունները:

Լռություն ու անդորր, տրտմություն ու թախիծ, սպասում ու կորուստ, հիշողության ֆանտոմ... Նման թեմաները արտահայտվում են Իսաբելյանի ժանրային տարբեր շատ ստեղծագործություններում: Խիստ որոշակի են զգացմունքայնությունը, հոգու նրբին ապրումների տարերքը նույնիսկ թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավներում («Զվերադարձան»): Այստեղ կարևոր է նշել, որ Իսաբելյանական հայրենանվեր աշխարհընկալման բազմաշերտ գաղափարականությունն իր հիմնական սկզբունքային գծերով մնաց հաստատուն:

Այժմ Իսաբելյանի յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ, որ կրում է ընդգծված սուբյեկտիվիզմի կնիքը, տեղ է գտնում իրական ձևերի (իրեն բնորոշ ակադեմիական կանոններից դուրս) ձևափոխման-ընդհանրացման տարրերի նոր կիրառումը, սրվում է ստեղծագործությունների արտահայտչականությունը:

⁷ Միքայելյան Մ., Նկարչի վերլուծական տաղանդը (Սովետական արվեստ, 1965, N 7, էջ 30-37), *Гайфецян Э.* նշվ. հոդվ., էջ 14-19:

⁸ Նույն տեղում:

Անիմաստ է նկարչի ստեղծագործություններում որոնել նրա համար ճակատագրական դարձած, 1964 թ. կրած՝ հոր և կնոջ կրկնակի կորստի ուղղակի արտահայտությունը: Բացառություն է Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի Հուշա-ձեռագրային բաժնում պահվող «Հիվանդ Արփենիկը» ճեպանկարների շարքը, որ գծային զուսպ միջոցներով ծանր իրականության վավերագրություն է: Ձսպված ցավը վերափոխում է Իսաբեկյանի գեղանկարչական պլաստիկան, հոգեբանական-հուզական աննախադեպ բովանդակայնությամբ հագեցնում նկարների բարդ ենթատեքստը:

1964 թ. ստեղծագործություններից են «Ծերունու առավոտը», «Հեռացող կինը», «Նավզիկե», «Անդորր», «Մայաթ Նովա», «Չվերադարձան» (1-ին տարբերակ), «Աշնան այգում», «Երեկոն այգում», «Աղջիկն ու պատանին, վշրագդան», երկու ինքնադիմանկար և այլն, 1965 թ.՝ «Չվերադարձան» (2-րդ տարբերակ), «Անհանգիստ ձիեր» (համանուն շարքից) և այլն, 1966 թ.՝ «Իմ երազները» (գեղանկար շարքից), «Արտավազդի կործանումը» (1-ին տարբերակ) և այլն:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի «Հեռացողը» (մի շարք հրապարակումներում՝ «Հեռացող կինը»)՝ վրուբեյան սիմվոլիզմի գեղարվեստական պատկերայնությունն հիշեցնող իսաբեկյանական սիմվոլիզմի հիանալի դրսևորումը:

Անիրական տարածության միջով, ամբողջովին ինքնամփոփ, քայլում է կինը դիտողի կողքով: Ստեղծագործության անվանը համապատասխան, կոմպոզիցիոն կառուցվածքի թելադրանքով այս «ընթացքն» ընկալվում է որպես իրական «հեռացում»: Ֆիգուրից առաջ, քամուց քշվող քղանցքները ցույց են տալիս ընթացքի միակ հնարավոր ուղղությունը՝ անխուսափելիությունը դեպի խավարի խորքը, որի սառը, սարսռուն կապույտը գույնի խորհրդանիշ է՝ անեության ու տրտմության անսահմանության դրսևորում: Կտավի գունաշարը ամբողջովին կառուցված է համատարած կապույտների գերիշխանությամբ՝ ստեղծելով բարդ հուզականություն: Անողորք ընթացքի անխուսափելիության նախազգացումով համակված կապտախավար սառնությունը, վրա հասնելով, պարուրում է կանացի իրանը, կլանում նրա ջերմության վերջին առկայծումները, թանձր կապույտ ուրվագծով ճանկում ձևերի փափուկ կորությունը: Կնոջ պատկերի քայլից հետո ու փեշերին կարմրի, ճերմակի ժլատ, նյարդային ցուքերով էության-շարժան-ժամանակի վերջին օդածավալային, անթափանց կապտամանուշակագույն բոցկլտումն է, վերջին տրոփը:

«Անդորր» ստեղծագործությունը լի է ամենանվիրական, ջերմ ապրումներով: Լիարժեք ներդաշնակության արտահայտությունն են կնոջ դիրքը, ձեռքերի, դեմքի, պարանոցի, կիսաբաց կրծքի մարմնագույնի, վերնաշապկի թույլ երկնագույնի մաքուր համադրությունը: Անիրական գորշության մեջ կնոջ խաղաղ, լուսավոր կերպարն է: Կտավի վերին սահմանագծին մոտ տաք օքրաներով բնականաբար դրվագ է, ուր ծառի բներն ու սաղարթները անբնական կտրվածքով ընդհատվում են մոխրացած հողի միապաղաղ գծով՝ հեռվում թողնելով երկրի բնական լուսավորության իրականության մի պատառիկ: Ֆիգուրի ոտքերը մշակված են

միայն մուգ ընդհանրացնող եզրագծով, առանց մանրամասների նուրբ մանրակրկիտության (ի տարբերություն իրանի, գլխի): Անսովոր այս պատկերայնությանը իրական կերպարին հաղորդում է վերացական երանգներ, թողնում ուրուի տպավորություն: Հեռու և անսահման իրական, լուսառատ ու քնքուշ, ջերմ ու հարազատ կերպար՝ Արփենիկ Նալբանդյան...:

«Հեռացողը», «Անդորր» կամերային ստեղծագործություններում գեղանկարչական արտասովոր հնչեղ երանգավորման հարստությամբ Իսաբեկյանը հասնում է լուծության ընկալողական տպավորության, ընդգծում այն՝ որպես առանձին թեմա: «Անդորրում» պարզ, ճանաչելի են նկարչի կնոջ դիմագծերը, նկարագիրը, սակայն կերպարի լինելությունը կտավում որևէ կերպ ստույգ ու իրական չէ: Բարձին հենված կինը սենյակում չէ, և ոչ՝ էլ՝ դրսում: Մարդու գոյությունը դռնից «ներս է» ու նրանից «դուրս», իսկ կերպարը ոչ՝ այնտեղ է, ոչ՝ այստեղ, ուստի ոչ մի տեղ, կամ էլ՝ ոչ՝ այնտեղ, ոչ՝ այստեղ. փոխաբերական փոխհարաբերակցման խորհրդանշական սուբյեկտիվ, գեղարվեստական հիանալի այլաբանություն՝ հուշ, հիշողություն...

Կնոջ իր կերպարներում Իսաբեկյանը նախընտրում է մարդկային լուռ կեցությունն իր հազեցված բազմիմաստությամբ՝ այն դարձնելով մտքերի, զգացմունքների հետ կապված հետաքրքրությունների կենտրոն, անդրադարձ հարազատ կերպարներին, նրանց կեցության կարոտագին վերականգնում կտավներում:

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ ЭДВАРДА ИСАБЕКЯНА

ИСАБЕКЯН М.А.

Резюме

Эдвард Исабекян - явление глубоко национальное, с яркой индивидуальностью, с приверженностью к аналитическому переосмыслению и тяготением к общечеловеческим ценностям. В творчестве художника доминирует образ Женщины, являющей собой сложное переплетение внешней красоты, внутренней противоречивости и гармонии. Живописно-пластический язык Исабекяна выявляет истинную сущность женского образа: скульптурно-объемное обобщение /„Навзикея“, „Натурщица"/, символично-субъективная аллегорическая метафоричность /„Уходящая“, „Покой"/, синтетическое сочетание духовно-материального, поэтично-музыкального начал /„Осторожно ступай по земле"/, трепетно-одухотворенные натурные образы /„Натурщица"/, вневременное ощущение покоя и гармонии /„Помона“, „В осеннем саду“/.