

ԱՐՎԵՍ, ИСКУССТВО, АРТ



ՍՓՅՈՒՌՔԱՅԱՅ ԱՐՎԵՍԱԳԵՏՆԵՐԻ ՕՖՈՐՏՆԵՐԻ ԺԱՆՐԱԹԵՄԱՏԻԿ ԱՌԱՆՁԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵՎՐՈՊԱՅԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ-ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԻՐԱԴԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՍԱՏԵՔՍՈՒՄ *

ՀՏԴ 7/76

DOI: 10.52063/25792652-2024.4.23-156

ՄԻՍԱԿ ՀԱՐԹԵՆՅԱՆ

Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի հայցորդ,
ք. Երևան, Հայաստանի Հանրապետություն
mhartenyan1998@mail.ru
ORCID: 0009-0001-0937-8865

Սույն հոդվածի նպատակն է հնարավորինս ամփոփ ներկայացնել աշխարհի տարբեր երկրներում պատմական, սոցիալ-քաղաքական բարդ իրավիճակներում, 20-րդ դարի 1930-80-ական թվականներին գործած սիյուռքահայ մի շարք նկարիչների՝ օֆորտի տեխնիկայով արված ստեղծագործությունների ամբողջական պատկերը:

Հոդվածում ուսումնասիրվում են ինչպես հայտնի ֆրանսահայ նկարիչներ Գառզուի, Ժանսեմի, այնպես էլ արվեստասեր հանրության ավելի նեղ շրջանակներին ծանոթ եգիպտահայ Օննիկ Ավետիսյանի, իտալահայ Ժիրայր Օրագյանի՝ մեզ հասանելի օֆորտները, և առանձին աշխատանքների ժանրաթեմատիկ և բովանդակային վերլուծությունների միջոցով ցույց են տրվում մշակութային տվյալ միջավայրում ստեղծագործող նկարչի արվեստի առանձնահատկությունները և առնչությունները՝ ժամանակաշրջանին բնորոշ գեղագիտական զարգացումներին:

Աշխատանքը շարադրված է սիյուռքահայ արվեստագետների ստեղծագործությունների՝ արվեստաբանական, ոճական և օֆորտի տեխնիկայի ուսումնասիրությունների հիման վրա:

Կատարված ուսումնասիրության արդյունքում հանգում ենք այն եզրակացության, որ օտարության մեջ ստեղծագործող հայազգի արվեստագետները սերտորեն կապված էին տվյալ երկրում տեղի ունեցող մշակութային խմորումներին և մեծապես կրում էին ժամանակի՝ արևմտյան, մասնավորապես՝ ֆրանսիական ռեալիզմից մինչև մոդեռնի տարատեսակ ուղղությունների ազդեցությունները:

Այդուհանդերձ, նրանք անհաղորդ չէին ազգային խնդիրներին, ուստի՝ նրանց արվեստի յուրահատկությունները բազում թելերով կապվում են ազգային արմատների ու ինքնության ընկալումների հետ:

Հիմնաբառեր՝ Սիյուռքահայ արվեստագետներ, գրաֆիկա, օֆորտ, փորագրություն, գաղթօջախ, մշակութային միջավայր, համաշխարհային արվեստ:

* Հոդվածը ներկայացվել է 30.09.2024թ., գրախոսվել՝ 17.10.2024թ., տպագրության ընդունվել՝ 31.12.2024թ.:

Ներածություն

20-րդ դարի հայ արվեստի զարգացման ամբողջական պատկերը ստանալու համար անգնահատելի է հայկական սփյուռքի՝ տարբեր գաղթօջախների ականավոր արվեստագետների՝ այդ թվում նաև օֆորտիստների դերը: Սփյուռքահայ արվեստում օֆորտի¹ անգուզական վարպետներ Էդգար Շահինը, Տիգրան Փոլադը արդեն դարասկզբին հասել էին համաշխարհային ճանաչման: Նրանց ստեղծագործությունները, բարձր կատարողականությամբ հանդերձ, առավելապես ակադեմիական հստակ դիմագիծ ունեն, իսկ 20-րդ դարի 10-ական թվականներից սկսած՝ Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Իտալիայում նոր գեղագիտական խմորումներ էին ընթանում, ձևավորվում էին նոր ուղղություններ և աշխարհընկալում:

Անցյալ դարը բացառիկ էր ինչպես գիտատեխնիկական մեծ ձեռքբերումներով, այնպես էլ պատմական դրամատիկ իրադարձություններով: Բավական է միայն նշել Առաջին և Երկրորդ աշխարհամարտերը, որոնք միլիոնավոր մարդկային կյանքեր խլեցին. այս պատերազմների ստվերում էլ իրականացվեց նաև Հայոց ցեղասպանությունը: Իրադարձությունների նման ընթացքն իր սոցիալ-հոգեբանական կնիքը թողեց հայ և համաշխարհային մշակութային զարգացումների վրա:

20-րդ դարում պատերազմներին և դրանց աղետաբեր հետևանքներին առերեսվող արվեստագետները գրաֆիկայում նոր՝ ոչ ակադեմիական, հայացքով էին ներկայացնում իրադարձությունները, սակայն քչերն էին դիմում տպագրական փորագրության բարդ և աշխատատար տեխնիկային: Այս տեսանկյունից տպավորիչ են հոլանդացի Ժյուլ դե Բոյոլքերի, գերմանացի Էքսպրեսիոնիստ Կետե Կոլվիցի՝ չքավորների, մայրության և կորստի ցավ ապրող մարդուն նվիրված օֆորտների շարքերը: Վառ արտահայտչականությամբ են առանձնանում Օտտո Դիքսի՝ պատերազմական թեմաներով, սուբյեկտիվ ու ագրեսիվ շեշտադրությամբ «Պատերազմական շարքի»՝ 1923-1924 թթ.՝ դեֆորմացած մարդկային դիակոպտերի պատկերներով սարսռազդու օֆորտները: Սրանք Դիքսի հիշողություններն էին և պատերազմող աշխարհի այլանդակված դիմանկարը: 1914-1918 թթ. աշխարհամարտն անսպասելի ու ողբերգական էր՝ մարդկային զոհերի, պետությունների ընգրկվածության, երկարատև ընթացքի, գեղեցկության ու մարդասիրության մասին պատրանքների արմատական վերափոխման առումով: Այսուհետև իրականության՝ ականատեսի սուբյեկտիվ տեսանկյունից ներկայացնելը, ինչպես վարվում էին Էքսպրեսիոնիստները, նկարչի հիմնական գործելակերպն էր, ինչն անհանդուրժելի էր ձևավորվող նոր տոտալիտար ռեժիմների համար: Գերմանիայում Ադոլֆ Հիտլերի կառավարությունը Օտտո Դիքսին, Էմիլ Նոլդեին, Օսկար Կոկոշկային, Մարկ Շագալին, Ամադեո Մոդիլիանսին և այլ արդի նկարիչների պիտակավորեց որպես «դեգեներատ», «վտանգավոր» արվեստի ներկայացուցիչներ: Անգամ ցուցահանդեսներ կազմակերպվեցին՝ ծաղրելով այս հեղինակներին, կամ էլ նրանց աշխատանքների ճնշող մեծամասնությունը ոչնչացվեց (Сидельникова 1): Շուտով Գերմանիան իր գաղափարախոսությունն ու դիկտատուրան հաստատատեց եվրոպական գրեթե բոլոր երկրներում՝ մերժելով արվեստում մոդեռնիզմի որևէ դրսևորում: Նացիստական տոտալ բյուրոկրատիայի մեջ հայտնվեց նաև Ֆրանսիան, որտեղ հայկական ամենախոշոր գաղութներից մեկն էր ձևավորվել: Փարիզն այդ ժամանակ

¹ Օֆորտը (ֆրանսերեն՝ eau-forte - թունդ օղի), մետաղի վրա կատարվող փորագրության տեսակ է: Օֆորտը հաստոցային գրաֆիկայի (փայտափորագրություն, լինոփորագրություն, վիմագրություն, մենատիպ և այլն) բազմաթիվ տեխնիկաներից մեկն է: Աշխարհում առաջին օֆորտային թերթերը ստեղծվել են դեռ 16-րդ դարում Գերմանիայում, Հյուսիսային վերածննդի ժամանակահատվածում: Գոյություն ունեն օֆորտի տեխնիկայի բազմազան եղանակներ՝ աքվատինտա, փափուկ լաք, ռեզերվաժ, լավիս, մեցցո-տինտո, չոր ասեղ: Տե՛ս ավելի մանրամասն Звонцов и Шистко, Офорт, Москва, 1971:

միջազգային ավանգարդի էպիկենտրոնն էր՝ նորարարությունների խառնարանը, և այստեղ ևս, ի դեմս Պաբլո Պիկասոյի, Ամադեո Մոդիլիանիի և այլոց, տպագրական փորագրությունը նոր հաջողություններ էր արձանագրում: 1923-ից այստեղ ժամանած Լևոն Թութունջյանը, Երվանդ Զոչարը, Պետրոս Կոնտուրաջյանը ընդգրկվել էին Փարիզյան գեղարվեստական դպրոցի՝ «École de Paris»-ի մեջ և ակտիվ գործունեություն էին ծավալում՝ հետկուբիստական մետաֆիզիկական, աբստրակտ, սյուրռեալ, գեոմետրիկ աբստրակցիայի ոլորտներում և անգամ՝ գրանցում աննախադեպ հաջողություններ: Այսպես՝ Թութունջյանը 1930 թ. Թեո ֆոն Դուռգբուրգի, Ժան Դելիոնի և Օտտո Կառլսոնի հետ հիմնել է «Art Concret» (Կոնկրետ արվեստ) խմբավորումը, Երվանդ Զոչարը՝ տարածակարի եռաչափ գեղարվեստական երևույթը: Այս վերելքը մինչև Երկրորդ համաշխարհային պատերազմն էր: Հետագայում՝ 1940-1960-ական թթ., հետպատերազմյան՝ թե՛ պարտված, թե՛ հաղթանակած երկրներում հասարակությունը կանգնեց նոր՝ տնտեսական և ստեղծագործական ճգնաժամի առջև. ի՞նչ պատկերել և ինչպե՞ս պատկերել ողբերգությունից հետո: Ահա այս իրականության մեջ՝ պատերազմների մասնակից երկրներում էին ապրում և իրադարձությունների հետևանքները կրում, արվեստում գեղագիտական տրանսֆորմացիաների՝ տարբեր «-իզմերի» մասնակից էին դառնում նաև օտարության մեջ հայտնված հայ արվեստագետները:

Հայերի՝ օտար երկրներում հաստատվելու պատճառները տարբեր էին՝ հայրենիքի բռնազավթում, վերաբնակեցումներ, 1910-1920-ական թթ. Թուրքիայում հայաջինջ քաղաքականության հետևանքով արտերկրի հայ գաղթականների թվի մեխանիկական համալրում (Դավաքյան 10-11): Արևմտահայությունն այսկերպ հաստատվել է Մերձավոր Արևելքում, Եվրոպական տարբեր երկրներում, Իրանում, ԱՄՆ-ում, Կանադայում, Արգենտինայում և այլն: Ֆրանսիական ազդեցության գոտում հայտնված Սիրիայից, Լիբանանից՝ ավելի ուշ՝ 1970-ականներին հրահրված քաղաքական պատերազմների ֆոնին հայերի արտահոսք է սկսվել դեպի Ֆրանսիա և ԱՄՆ: Այսօր էլ սփռված հայ արվեստի խոշոր կենտրոններ են Ֆրանսիան և ԱՄՆ: Ֆրանսիահայ արվեստը շարունակում է զարգանալ և հայությանն ու եվրոպային տալ նորանոր տաղանդաշատ նկարիչներ: Հայերը ներդաշնակորեն ընդգրկվել են իրենց նոր բնակավայրերի հասարակական և մշակութային կյանքում: Միաժամանակ նորաստեղծ Խորհրդային Հայաստանում շրջանառության մեջ են մտնում «գաղթօջախ», «սփյուռք» հասկացությունները, դա, կարծես, արհեստականորեն տարաբաժանում է հայ հասարակությունը և մշակույթը: Այսօր արդեն նոր գնահատականի և վերլուծության է ենթարկվում տարբեր երկրներում և հասարակարգերում հայազգի արվեստագետների՝ համազգային և համամարդկային նշանակության գործունեությունը:

Արևելքում և Արևմուտքում գոյություն ունեցող սոցիալ-տնտեսական տարբեր իրավիճակների ու աշխարհայացքների բազմազանության պայմաններում ձևավորված հայկական գաղթօջախների արվեստը զանազան որակական մակարդակներում է գտնվել: «Սփյուռքահայ շատ արվեստագետներին հասկանալու համար ավելի հեշտ է նրանց համեմատել նույնատիպ ուղղության, ոլորտի, հոսանքի ու խմբի այլազգի արվեստագետների, քան հայրենիքի կամ սփյուռքի որևէ հայ արվեստագետի հետ» (Աղասյան և ուրիշներ 545):

Հայ օֆորտիստների արվեստի դրսևորումները արտերկրում՝ 1930-1960-ական թթ. Օննիկ Ավետիսյան, Ժիրայր Օրազյան

Եղեռն վերապրած հայ նկարիչները, կարծես, առերես փորձում էին մոռացության տալ սարսափելի իրականությունը, որի վկան էին եղել իրենք և իրենց նախնիները՝ նախորդ դարի սկզբում: Սա հոգեբանական տրավմայի մերժման և

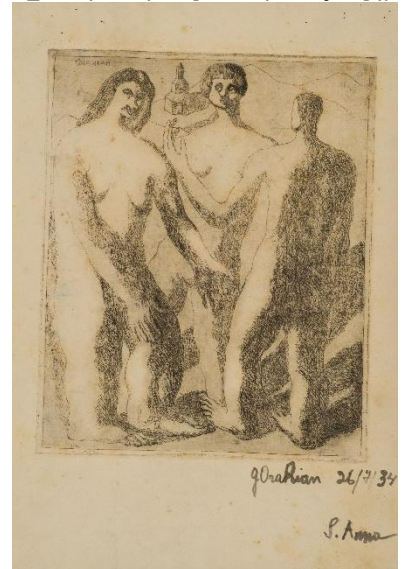
աստիճանաբար ընդունման փուլ էր, որ անցնում էին գրեթե բոլոր տարագիրները: Վերապրումները Սարգիս Խաչատուրյանի, Պետրոս Կոստրաջյանի, Հակոբ Հակոբյանի արվեստում ժամանակ առ ժամանակ արտահայտվել են անուղղակի վկայագրության նման, ավելի ուշ բուն դրամատիկ տեսարանները հայտնվել են Մելքոն Բեպապչյանի, Գառզուի, Ժանսեմի, Պոլ Կիրակոսյանի և այլոց գործերում: Նրանց ստեղծագործությունը որքան տարբեր, նույնքան ընդհանուր գծերով է օժտված: Դա օտարին անհասկանալի համագգային ցավն է, որն այս կամ այն կերպ արտահայտվում էր արվեստում ու իր բնույթով որոշ դեպքերում համընկնում համաշխարհային արվեստում տիրող հոգեբանական տրամադրություններին:

Հայրենակիցների ճակատագիրն էր կիսում Բուրսայից Ստամբուլ տեղափոխված Օննիկ Ավետիսյանը (1898-1974)՝ Կոստանդնուպոլիսում հայտնի գեղանկարիչ Սերոբ Զյուրբյանի (1972-1924) աշակերտը: Երիտասարդ նկարիչը 1921-1925 թթ. մասնագիտական կրթություն է ստացել Վիեննայի գրաֆիկայի և փորագրության դպրոցում (այսօր Վիեննայի գրաֆիկայի բարձրագույն դաշնային ուսուցման հետազոտական ինստիտուտ HGBLUVA): 1920-ից հաստատության տնօրենն էր Եվրոպայում հայտնի օֆորտիստ և էքսիբերիսի արքա համարվող Ալֆրեդ Կոսսմանը (1870-1951), ում մոտ էլ Օննիկը հմտացել է մետաղի փորագրության՝ օֆորտի տեխնիկայի բնագավառում (Brin 1): Այնուհետև 1927-1929 թթ. կատարելագործվել է Հռոմի գեղարվեստի ակադեմիայում՝ Ումբերտո Կարմալոյի մոտ: Ավետիսյանը զբաղվել է նախ օֆորտով, ավելի ուշ՝ գեղանկարով և քանդակով (Kürkman 191): Եգիպտոսի Կահիրե քաղաքում 1932-ին կազմակերպված առաջին անհատական ցուցահանդեսում ներկայացվել են նրա 40 օֆորտները: Նկատենք, որ եթե Ավետիսյանի գեղանկարներին բնորոշ են մոնումենտալ հնչողությունը, ֆովիստական գունային և ընդհանրացված ձևերի կիրառումը, ապա օֆորտում իշխում է ակադեմիական կանոնիկ ձևամտածողությամբ ռեալիստական մոտեցումը: Կրելով ակադեմիայի և ավստրիացի ուսուցչի ազդեցությունը՝ նկարիչն աստիճանաբար ձևավորում է սեփական ձեռագիրը: Եթե Կոսսմանի փոքրադիր օֆորտներում մշտապես առկա են անտիկ ճարտարապետական դետալներ, իդեալականացված, էլեգանտ հերոսներ, դիսամիզմ ու հանդիսավորություն, ապա հայ վարպետի օֆորտներում գերիշխում են առօրյա անցուղարձով լի, ծուռուժուռ փողոցների պատկերներով արևելյան քաղաքային տեսարաններ: Օֆորտները նկարչի՝ Իտալիա, Սիրիա, Լիբանան և Եգիպտոս ճանապարհորդությունների տպավորություններից ծնված ուշագրավ պատկերներ են: Փորագրության տեխնիկայով արված այս թերթերին բնորոշ են լուսաստվերի մեղմ անցումները, դանդաղահոս՝ գրեթե ստատիկայի հասնող շարժումը: Այստեղ արևելյան հագուկապով մարդկային հատուկենտ կերպարները երկրորդական բնույթ են կրում, Կահիրեի, Հալեպի նեղիկ փողոցներում և շուկաների խարխուլ կրպակների՝ երկարող ստվերների ներքո մուգ, ակնթարթային հետքեր հիշեցնում: Այս շարքի լավագույն գործերից են՝ «Նահասիկի փողոցը» (թուղթ, օֆորտ, 16,5 x 22 / 24,7 x 33,5, **Նկ. 1**), «Զենեսերիմի դարպասը» (թուղթ, օֆորտ, 17 x 13 / 32,5 x 25) (երկուսն էլ ՀԱՊ) և այլն: Օֆորտի տեխնիկան նկարչին հնարավորություն է տալիս տեսարանները վերարտադրելու վկայագրի հայացքով: Թերթերում գլխավոր դերը ստանձնում է քաղաքն՝ իր գողտրիկ, հնամենի թաղամասերով: Նկարիչը միջավայրը ստեղծում է նրբերանգային խազվածքների մանրամասն մշակումներով և հաղորդում տվյալ վայրին բնորոշ տրամադրություն և արևելքին հատուկ խորհրդավորության զգացողություն, օրինակ՝ «Մամելուկների փողոց. Հելիոպոլիս» (թուղթ, օֆորտ, 21,3 x 16,5 / 33 x 24,5), «Քանդված դամբարան. Կահիրե» (թուղթ, օֆորտ, 22 x 25,5 / 31,2 x 41,5) (երկուսն էլ ՀԱՊ): Հեղինակի աշխատանքների մեծ մասն այսօր ընտանիքի սեփականությունն է, մի մասն էլ պահպանվում է Կահիրեի, Հալեպի, Հայաստանի թանգարաններում, մասնավոր հավաքածուներում:

ՕՆՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԸ 1925, 1937 թթ. Հռոմ ճանապարհորդելու ժամանակ հանդիպել է իր սերնդակից, իտալահայ տաղանդավոր նկարիչ Ժիրայր (Ժերարդո) Օրագյանին (1901-1961), ում արվեստին հետազայում անդրադարձել է իր «Peintres et Sculpteurs Arméniens» հայտնի աշխատության մեջ: Այս գրքում ՕՆՆԻԿԸ ներկայացնում է Օրագյանի կյանքը, նրա տարբեր տարիների՝ մասնագիտական ակնառու և մեծ ձեռքբերումները, և գրաֆիկական աշխատանքներում արձանավոր թեմաների արդիականությունը (Avedissian 298-303):



Օրագյանի հայրը բժիշկ էր, 1915 թ. Պոլսում ապրիլյան իրադարձությունների զոհ դարձած մտավորականներից մեկը (Չարյան 16-17): 13-ամյա Ժիրայրը դեպքերի վկան էր ու անմիջական վերապրողը, ուստի նրա ամբողջ ստեղծագործական կյանքն իր ներքին տագնապների ու կորստի ցավն է ամփոփում: 1920 թ. Օրագյանը տեղափոխվել է Իտալիա, ուսանել Հռոմի Գեղարվեստի ակադեմիայում: 1920-ականներին Իտալիայում ճգնաժամային տրամադրությունների ներքո ֆաշիզմն էր հասունանում, այդ հանգամանքը ևս ճնշող ազդեցություն է գործել երկրի մշակութային կյանքի վրա: 1930-ականներին Օրագյանը դասավանդել է Հռոմի «Վիլլա Մեդիչի» գեղարվեստի վարժարանում: Նկարիչը վրձնել է գրեթե նատուրալիզմի հասնող, արհավիրքներով լի իրականությունը՝ «Ջարդ» (1947, փայտ, յուղաներկ, 118 x 114, ԺԱԹ), «Գաղթ» (թուղթ, տուշ, 49 x 37, ՀԱՊ): Անկումային տրամադրությամբ, միայնակ մարդու թեմատիկայով Օրագյանի արվեստը հարում էր իտալական նեոռեալիզմի «Fronte Nuovo delle Arti»-ի («Նոր արվեստի ճակատ») ֆիգուրատիվ ճյուղի ներկայացուցիչներին՝ Ռենատո Գուտուզո, Էնիո Մուրլոտտի, Վեդովա Էմիլիո և այլք: 1946-1955 թթ. «Fronte Nuovo delle Arti»-ի խումբը ստորագրել է «Մանիֆեստո ռեալիզմի մասին» (Лозинская 1) որի համար ներշնչանքի աղբյուր էր Պաբլո Պիկասոյի հակապատերազմյան «Գեռնիկան»: Պիկասոյի արվեստը հոգեհարազատ էր հայազգի նկարչին, և նրա «Ջարդը» հաճախ են համեմատում «Գեռնիկայի» հետ: Օրագյանի կրկեսային և արտիստիկ միջավայրը ներկայացնող ջրաներկերի՝ «Կրկեսում» (թուղթ, գուաշ, 49 x 37), «Ծաղրածուներ» (ստվարաթուղթ, գուաշ, 49 x 37) (երկուսն էլ՝ ՀԱՊ) և այլ գործերի զուգահեռներ կարելի է տեսնել իսպանացու վարդագույն և նեոակադեմիական շրջանի արվեստում: Հայկական կերպարվեստի զարգացման տեսանկյունից բացառիկ են Օրագյանի նյութերը: Մերկ և ջղաձգված «մարմնի լեզվի» արտահայտչամիջոցներով թե՛ գեղանկար և թե՛ գրաֆիկական աշխատանքները հեռավոր ասիմետրիկ զուգահեռներ ունեն նաև ավստրիացի Էքսպրեսիոնիստ Էդու Շիլլեի հետ: Այս ժանրի յուրահատուկ ստեղծագործություններից են մետաֆիզիկական միջավայրում պատկերված «Կոմպոզիցիա կարմիր ֆիգուրներով» (կտավ, յուղաներկ, 65 x 47), «Կոմպոզիցիա. հինգ ֆիգուրներ» (1934, կտավ, յուղաներկ, 109 x 55)



գեղանկարներն (բոլորը ՀԱՊ) ու ՀԱՊ հավաքածուի միակ օֆորտը՝ «Կոմպոզիցիա» (1934, թուղթ, օֆորտ, 24,5 x 20 / 35 x 24, **Նկ. 2**): Գրաֆիկական թերթը հորինվածքային և էմոցիոնալ արտահայտչականության առումով չափազանց նոր հնչողություն ունի: Նկարչի ձևաստեղծ, ազատ գիծը տեսարանի որոշ հատվածներում վեր է ածվել մանր շտրիխների հոծ զանգվածի, որի արդյունքում հորինվածքը ստացել է երանգային, արտահայտիչ, էքսպրեսիվ շեշտադրություն: Եռաֆիգուր կոմպոզիցիայի ետին խորքը կազմված է գալարուն գծի՝ լեռնաշղթա հիշեցնող պարզ պատկերից: Լակոնիկ գծապատկերը հեղինակի կորուսյալ հայրենիքի՝ երևակայական ու իրական պատկերն է՝ մետաֆիզիկական տիրույթում, որտեղ վեր է խոյանում զվարթնոցատիպ տաճարը: Նրա աշխատանքներում հաճախ կարող ենք հանդիպել հայրենիքի կարոտի և միայնության զգացումից ծնված հայկական ճարտարապետության սիմվոլիկ պատկերներ, գրկախառնված կերպարներ «Կոմպոզիցիա» (թուղթ, ջրաներկ, 25,3 x 37), «Կոմպոզիցիա» (թուղթ, սանգինա, գնդիկավոր գրիչ, 55 x 34,5), «Կոմպոզիցիա. Ընտանիք» (թուղթ, տուշ, գնդիկավոր գրիչ, 55 x 37,5): Աշխատանքների առաջին պլանում զանգվածեղ մերկ ֆիգուրներն են՝ ձեռքերը տարածած, փարվելու պատրաստ, հանդիման քայքայով: Դեֆորմացած ֆիգուրները պլաստիկնե գրոտեսկների են նման: Նեոպրիմիտիվիստական լուծումներով կոմպոզիցիան եվրոպական մոդեռնիզմի լավագույն օրինակներից է, որտեղ փշրվում են մարդկային մարմնի՝ կատարելության մասին պատկերացումները, ավելի խոսուն է ծեսող, արտահայտիչ և չափազանցեցված՝ միմիկան:

Ցավոք, Օրագյանի ստեղծագործական ժառանգության մեծ մասը՝ այդ թվում նաև օֆորտները, մնացել են Իտալիայում՝ մասնավոր հավաքածուներում, և այդ գործերն այսօր հասանելի չեն:

Օրագյանի կյանքը Հռոմում միայնակ էր ու ներամիտ, իսկ ստեղծած արվեստը, ըստ հեղինակի, ազգային թախիծով լի: (*Հայ արվեստագետներ Իտալիոյ մեջ. Հուլիս 7*): Օրագյանը իր կյանքի օրոք ունեցել է անհատական ցուցահանդեսներ Հռոմում (1947, 1958, 1961): Իսկ 1966 թ. Երևանում կազմակերպվել է նրա հետմահու ցուցահանդեսը, և միլանահայության համայնքի ղեկավար Երվանդ Հյուսիսիյանի ջանքերով նկարչի աշխատանքների մի մասը՝ շուրջ 100 ստեղծագործություններ, նվիրաբերվել են Հայաստանի պետական պատկերասրահին (այժմ՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ):

Գառզուկի և Ժանսեմի օֆորտները

Չանգվածային ջարդեր ապրած հասարակությունների և արվեստում դրանց դրսևորումների մասին գրվել են և այսօր էլ գրվում են տարաբնույթ ուսումնասիրություններ: 1915 թ. Վիեննայում Չիզմունդ Ֆրոյդն առաջին անգամ իր գեկույցում խոսել է կյանքի և մահվան, տրավմաների մասին, որն ամփոփվել է 1920 թ. «Jenseits des Lustprinzips» («Հաճույքի սկզբունքից այն կողմ») գրքում¹: Համաշխարհային պատերազմից հետո փիլիսոփաները, հոգեբանները սկսեցին խոսել նաև «կոլեկտիվ տրավմա» հասկացության մասին: Ֆրանսիացի հոգեվերլուծաբան Եվա Վեյլը կոլեկտիվ տրավման հետևյալ կերպ է մեկնաբանում. «Կոլեկտիվ տրավման վերաբերում է հսկայական թվով մարդկանց, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է վերապրում այն՝ սեփական փորձի և պաշտպանական մեխանիզմներից, հարմարվելու և աշխարհաճանաչողության հնարավորություններից ելնելով»: (Психоанализ и психоаналитическая психотерапия 1): Այս վերլուծությունը հոյդոքսոսից հետո է գրվել, բայց, ըստ էության, վերաբերում է նաև ավելի վաղ դրամա ապրած հայերին: Նրանք մշտապես կրում են եղեռն վերապրածի, հանցավորի կողմից

¹ Տե՛ս ավելի մանրամասն Զիգմунդ, Ֆրեյդ, По ту сторону принципа удовольствия, Москва, 1925:

մեղքի հերքման խորը հոգեբանական ցավը, որն իր արտահայտությունն էր գտնում նաև վերապրածների ստեղծագործություններում: Գերմանացի սոցիոլոգ, փիլիսոփա, երաժշտագետ Թեոդոր Ադորնոն Օսվենցեմի դեպքերից հետո գտնում էր, որ բարբարոսություն է պոեզիայով զբաղվել, կամ, առհասարակ, ապրել և ստեղծագործել (Адорно 323): Եվ Երկրորդ աշխարհամարտից հետո եվրոպական հասարակությունը կանգնած էր ստեղծագործական ճգնաժամի առջև: Կորուստներն անդառնալի էին թվում, իսկ ապրելն ու առավել ևս՝ արարելը՝ մեղք և անիմաստ: Ֆրանսիական նեոռեալիստներից և վերացական արվեստի հետևորդներից յուրաքանչյուրը յուրովի փորձում էր փակուղուց դուրս գալու ելքեր գտնել: Հայերը շարունակում էին ապրել և ստեղծագործել Ղեր Զորից հետո, Տրապիզոնից հետո, հայրենիքի կորստից հետո, Եվրոպայում համաշխարհային աղետները տեսնելուց հետո:

Այսօր արդեն մեծ հռչակ վայելող անվանի արվեստագետ Գառզուն՝ Գառնիկ Չուլումյանը (1907-2000) ևս եղեռն վերապրած սերնդի նկարիչներից է: Ֆրանսիական և միջազգային բազմաթիվ մրցանակների արժանացած¹ գծի և գույնի անզուգական վարպետի գործերը ներծծված են հումանիզմի շնչով: Նա ծնունդով Հայկաից էր, թուրքական վայրագություններից տարագիր հայերի՝ Հայեպում մահապատիժների ականատես (Զեուեեան 15): Հետագայում տեղափոխվել է Եգիպտոս, այնուհետև՝ Փարիզ, ուր 1910-20-ականներից ձևավորվել էր Փարիզյան գեղարվեստական դպրոցը (École de Paris): Այն ընդգրկում էր արվեստագետների՝ աշխարհի տարբեր երկրներից՝ ռուսներ, հրեաներ, իսպանացիներ, հոլանդացիներ, իտալացիներ և անգամ՝ ճապոնացիներ (Герман 186-239): Այս գործընթացը ընդհատվել է 1939-ին և վերսկսվել՝ Երկրորդ աշխարհամարտից հետո: Փարիզյան դպրոցի հետպատերազմյան արվեստագետների խմբին են դասվում նաև բախտակից նկարիչներ Գառզուն և Ժանսեմը՝ Հովհաննես (Ժան) Սեմերջյանը (1920-2013), որոնք սերտորեն կապված էին ազգային արմատներին: Նրանք ակտիվորեն մասնակցել են ինչպես Փարիզի «Անկախների», «Աշխատային» սալոններին, այնպես էլ հայկական «Անի», «Հայ ազատ արվեստագետների» միությունների ցուցահանդեսներին (Խաչատրյան 6): 1929 թ. Գառզուն ստացել է ճարտարապետական կրթություն, զուգահեռաբար սովորել Մոնպառնասի Գրան Շոմիեր ակադեմիայում: Ակադեմիան վճռական դեր է ունեցել Գառզունի կյանքում, նպաստել՝ նրա ստեղծագործական ինքնատիպ ձեռագրի ձևավորմանը: Նա սկսել է արքայազն արվեստից, ներկայացել է նաև Փարիզի «Գերանկախների» սալոնում, բայց աստիճանաբար բյուրեղանալով՝ նրա արվեստը վերադարձել է ֆիգուրատիվ՝ իրեն բնորոշ երազային ու կախարդական աշխարհը՝ ստեղծելով «Ապոկալիպսիս», «Երկրային դրախտ», «Պրովանս», «Ամառային լույս» վիմագրական շարքերը: Գառզուն միավորում է ավանդականն ու նորը, նրա Վենետիկյան քաղաքային «մետաղահյուս» տեսարանները («Վենետիկի կառավարական շենքը» 1962 թ., «Մեծ ջրանցք. Վենետիկ» 1967 թ. բոլորը պահվում են մասնավոր հավաքածուներում) հիշեցնում են Ջովաննի Անտոնիո Կանալետտոյին, իսկ Նյույորքյան երկնաքերներով փողոցները, Փարիզի Սենայի՝ առանց մարդկային կերպարների բնապատկերները՝ Բերնար Բյուֆեի բնանկարները:

Գառզունի արվեստը սնվում է բնությունից, բայց նկարիչը դեմ էր բնության ուղղակի վերարտադրությանը: Ֆանտաստիկ բուսականությամբ տեսարանները բնապաշտի ընդվզումն պատասխանն է տեխնոլոգիական առաջընթացի վնասակար ազդեցությանը: Սյուրռեալ միջավայրում հաճախ հանդիպող՝ կենաց ակունք հիշեցնող ծաղկող կանանց մերկ ֆիգուրները կյանքի հարատևության, կնոջ նախընտրելի կերպարներն են, որոնք գարգուլական էսթետիկական լեզվով հաղորդում են

¹ Նյու Յորքում 3 անգամ արժանացել է «Հովմարի» միջազգային մրցանակի (1943, 1951, 1953 թթ.), 1954 թ. «Իլ-դը Ֆրանս» մրցանակի, 1956 թ. շնորհվել է Ֆրանսիայի «Պատվո լեգիոն» շքանշան, 1958-ին Արվեստի և գրականության ասպետի կոչում, 1978 թ. Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Վազգեն Առաքինի կողմից պարգևատրվել է «Գրիգոր լուսավորիչ» շքանշանով:

գեղեցկության փրկակար ուժի մասին: Ժամանակի քննադատները նրան բնորոշում էին որպես սյուրռեալիստի և միգրաբլիստի: Չուլույանի ֆանտասմագորիկ գեղանկարները, ինչպես և օֆորտները, առերես այս ուղղությունների հատկանիշներն են կրում, սակայն, սյուրռեալիզմի ենթագիտակցական, ավտոմատ պատկերմանը հակառակ, հիմքում իրական խնդիրներն են, իր օրերի դրամատիկ իրադարձությունների արձագանքները: 1940-50-ականների Եվրոպայի փորձում էր վերականգնել տնտեսական կյանքը՝ անտեսելով բնապահպանական խնդիրները, դա հղի էր աղետաբեր հետևանքներով: Այս մասին առաջիններից մեկն իր աշխատանքներում ահագնացում է Գառզուն: Հեղինակի «Կաթողիկե» (1957, կտավ, յուղաներկ, 97 x 129,8, ՀԱՊ) և այլ բնանկարներում հաճախ բացակայում է կառույցի իրական պատկերը, և հորինվածքներն գործարանային հագարավոր մետաղալարերից ու խողովակներից հյուսված կոնստրուկցիաներ են, դրանք տեխնածին տագնապի մթնոլորտ են ստեղծում:

Հստակ և ստատիկ գիծը մշտապես գերիշխող է նրա աշխատանքներում: Գառզուն աշխատել է գրաֆիկայի տարբեր տեխնիկաներով՝ մատիտ, պաստել, մելան, գուլափոր վիմագրություն և, իհարկե, օֆորտ. «Ես նախ գծագրություն կը մտածեմ» (Զեուսեան 70): Վիմագրությամբ և փորագրությամբ՝ մասնավորապես օֆորտով, սկսել է զբաղվել 1950-ականներից:

Նկարիչը կատարել է նաև գրքի նկարազարդումներ, մասնավորապես՝ Ա. Վերդեի «Գերված սիրտ և դառը սերը» 1965 թ. (5 օֆորտ) և Արթուր Ռեմբոյի «Լուսախաղ» ժողովածուները: Արձակ և չափածո էջերը նկարիչը նկարազարդել է իր ֆանտաստիկ ասեղնագործ հորինվածքներով՝ այսպես թեթևացնելով և նոր շունչ հաղորդելով գրական ստեղծագործությանը: Գուլափոր վիմագրության տեխնիկայով են կատարված Էռնեստ Յեմինգուեյի, Ալբերտ Զամյուի, Էդգար Պոյի և այլ հայտնի գրողների գրքերը: 1975 թ. Փարիզի խոշորագույն ցուցասրահներից մեկում բացվել է Գառզունի վիմագրությունների և օֆորտների «Նոր հայացք» ծավալուն ցուցահանդեսը, որն արժանացել է մեծ ընդունելության:

1960-ականներից արևմտյան արվեստը՝ ի դեմս Բ. Բյուֆեի, Ռ. Գուտտուզոյի, Ա. Ֆուլժերոնի և սփյուռքահայ նկարիչ-քանդակագործների, մուտք է գործել ԽՍՀՄ և Հայաստան¹: Ֆրանսիացի այս արվեստագետների աշխատանքները ընդունելի էին այստեղ, որովհետև ֆիգուրատիվ, սոցիալական բնույթ էին կրում, և հեղինակներն էլ գաղափարական համակրանք ունեին կոմունիզմի հանդեպ: Գառզուն, ժանսեմին և սփյուռքահայ այլ արվեստագետներին Միության հետ կապում էր խորհրդայնացված հայրենիքը, որի հետ կապերն աշխուժացել էին «խրուշչովյան ձևալից» հետո: 1966 թ. Գառզուն առաջին անգամ ժամանել է Հայաստան, Նկարչի տանն ունեցել գրաֆիկական աշխատանքների ցուցահանդես, ներկայացրել նաև այն 6 օֆորտները, որոնք հեղինակը 300-ից ավել այլ աշխատանքների հետ նվիրել է Հայաստանի պետական պատկերասրահին (ՀԱՊ): Դրանցից է վաղ շրջանի «Հրետանի» (1956, 35 x 27 / 61,5 x 49,5, ՀԱՊ) օֆորտը, որն ունի նաև գեղանկար տարբերակները՝ «Թնդանոթը նավամատուցում» (1951, մասնավոր հավաքածու), «Հրանոթը նավահանգստում» (1957, ՀԱՊ): Աշխատանքը հակապատերազմյան թեմայով արված օֆորտային թերթ է՝ գծային քառսից ծնվող մարդագուրկ բնություն, մի քանի շտրիխով ձևավորված երկինք, դեպի ուր ուղղված է մահաբեր հրանոթի փողը: Այս լակոնիկ հորինվածքը մեծ աղետի նկատմամբ մարդկային անտարբերության դեմ ահագնազ է, հետպատերմազյան ունայնության պատկեր, որի առջև հայտնվել է բնությունից հեռացող մարդը:

¹ Այս հեղինակներն իրենց գործերից նվիրեն են խորհրդային միության թանգարաններին, Բեռլին Բյուֆեի այրին ամուսնու մեկ գեղանկար էլ նվիրել է Հայաստանի ազգային պատկերասրահին:

Գառզուն իր նկարաշարերում հաճախ է կիրառում ճարտարապետական դետալներ, որոնք տեսարանին գծային հեռանկարչական անթերի խորություն և պատրանքի տպավորություն են հաղորդում: Նման գործերում հստակ գծագրվում է ճարտարապետի կոնստրուկտիվ ձևամտածողությունը: Կատարողական տեխնիկայի առումով ակնառու են հատկապես «Երազների քարափը» (1963, թուղթ, օֆորտ, 39 x 51 / 50 x 66, ՉԱՊ, ՆԼ. 3), «Երազների ծովածոցը» (1963, թուղթ, գունավոր օֆորտ, 37,5 x 54 / 50 x 66, ՉԱՊ) փորագրությունները: Առաջին աշխատանքի ետին պլանում իրական և երևակայական դետալներ պարունակող բնանկար է՝ կետագծերով ձևավորված ջրային տարածքով, հորիզոնի գծին զուգահեռ լեռնաշղթայով, մետաղակուռ առագաստանավ: Սա գարգուլական երևակայական և մարդաստեղծ իրական առարկայականներով բնակեցրած աշխարհն է: Առաջին պլանում բյուրեղապակյա խորհրդավոր դյակի մոտ գտնվող կնոջ միստիկ կերպարն է՝



սարդոստայն հիշեցնող, հյուսածո զգեստով, սիմվոլիկ վարդով և դեպի նավը ուղղված հրաժեշտի ժեստով: Նրբագեղ գծերից հյուսված փխրուն աշխարհների միջև գոթական ճարտարապետությունը հիշեցնող դարպասն է: «Երազների ծովածոցը» ևս մեկ կիսաֆանտաստիկ տեսարան է, որտեղ մարդկային գծապատկերները միաձուլվում են խիտ շտրիխներից հյուսված բնությանը: Ի տարբերություն նախորդ աշխատանքի ստատիկ հնչողությանը՝ այստեղ գծի դինամիկան է գերիշխում, ասպետական կերպարների աշխույժ շարժը:

Գեղանկարների մոգական հերոսուհիները սահուն անցում են կատարել նաև օֆորտներ՝ 1965 «Չույզը» (29 x 21 / 43 x 31,5), «Կիսադեմ ծաղկեփնջով» (42,5 x 59 / 57 x 72,3), «Կինը» (40,5 x 60 / 57,5 x 75,5) և այլն: Այստեղ ճառագայթավոր գիծը կենսատու երանգ է ստանում լույսի աղբյուր: Գլխավոր կերպարը կինն է՝ սֆինքսային, միստիկական, մոնումենտալ կիսադեմից մինչև երկփեղկվող մերկ եղություն ու խորհրդավոր կամերային միջավայրում արքայադուստր-կախարդուհու կերպարանք ընդունած առեղծվածային էակ: Գարզուի արվեստը չափազանց ընգրկուն է, մտորելու տեղիք տվող և համամարդկային խնդիրներ պարունակող:

Ֆրանսահայ Յովհաննես (Ժան) Սեմերջյանը՝ Ժանսեմը, ևս համաշխարհային ճանաչում ունի և առանձնահատուկ գրաֆիկական ձեռագիր, որին հավատարիմ էր ողջ կյանքի ընթացքում: Ի տարբերություն Գառզուի հստակ ճարտարապետական գծի՝ այստեղ գերիշխում է մազանոթներ ու նյարդաթելեր հիշեցնող դողացող ուրվագիծը, որը կերտում է միջավայր, կերպար և մեխանիկիկ տրամադրություն:

Ժանսեմը ծնունդով Արևմտյան Հայաստանի Սելեզ քաղաքից է, 1922-ին ընտանիքը գաղթել է Հունաստան, 1931-ին՝ Ֆրանսիա: Ապագա նկարիչն այստեղ էլ հանդիպել է իր առաջին ուսուցչին՝ գեղանկարիչ Արմիսին՝ Արմենակ Միսիրյանին: Արվեստը փրկարար օղակ էր տղայի համար, որոշիչ՝ մասնագիտության ընտրության հարցում: 1936 թ. ավարտել է Մոնպառնասի ազատ արվեստանոցները, 1939-ին՝ Փարիզի դեկորատիվ արվեստի բարձրագույն դպրոցը: Ինքնամիտի, միայնակ մարդու ներաշխարհը, կենցաղը, դժվարություններն ու խնդիրները նրա ստեղծագործության հիմքն են: Սյուժետային, ժանրաթեմատիկ նախասիրություններով Ժանսեմը տիպիկ միգրանթիստ է, ում համար աշխարհում չկա հավասարություն և ճշմարտություն. դա իրականում նաև ազգային գենետիկ ցավի զգացողությունից է ծնվել: 1940-1960-ականներին Ֆրանսիայում ձևավորված այս ուղղությունը (Бункевич 386)

հետպատերազմյան իրականության թշվառ մարդու անկումային տրամադրությունն էր արտահայտում:

1940-ականներին եվրոպական շատ երկրներում փակ էին թանգարանները, սկսնակ նկարիչները չունեին հնարավորություն առերեսվելու դասական արվեստի հետ, ցուցահանդեսները հազվադեպ էին, ժամանակակիցներից շատերը միմյանց չէին ճանաչում, բայց բնագոյաբար Նույնն էին զգում և գրեթե Նույնը՝ պատկերում (Mazars 6): Ի տարբերություն միգրեթիստների Ֆրանսիս Գրուբերի, Բերնար Բյուֆեի՝ անելանելի միայնություն արտահայտող արվեստի՝ ժանսեմի ստեղծագործություններում ճարահատյալ վիճակում անգամ մարդը շրջապատված է իր նմաններով՝ նեցուկ և օգնության պատրաստ: Նրա օֆորտներում էլ նախընտրելի են պարուհիների, կյու ժանրի, կրկեսային և թատերական թեմատիկ տեսարանները:

Նկարչի ստեղծագործությունների բնօրինակները տեսնելու ու ուսումնասիրելու համար կարևոր է այն, որ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածուում պահպանվում են նրա՝ ավելի քան 490 ստեղծագործությունները, որից 43-ը օֆորտներ են: Վաղ շրջանի կենցաղային ժանրի աշխատանքներից առանձնանում է «Կոլիուրի արվեստանոցը» (թուղթ, օֆորտ, 50 x 66 / 32,6 x 39,3, ՀԱՊ), որն արդեն կանխորոշում է նկարչի հետագա ստեղծագործությունների ոճային առանձնահատկությունները: Սխեմատիկ գծագրությամբ արվեստանոցի ինտերիերում փորագրության տեխնիկայի ընձեռած համեստ հնարավորությունների միջոցով դարչնաճերմակ պատերին նկարչի աշխատանքներն են: Միևնույն ժամանակ, հարթային ձևամտածողությամբ տեսարանը հաղորդակից է արևելիքի՝ ճապոնական գրաֆիկական դպրոցի հարթային և ֆրոնտալ ընկալմանն ու արտահայտչաձևերին:¹ Պարզ գծագրումներով պատուհաններից լուսաօդային ազատ միջավայրում արվեստագետի աշխարհն է՝ ստեղծագործական առարկաներով ու գործիքներով: Նրա ուշադրության կենտրոնում մշտապես մարդն է՝ իր ապրումներով, գործունեության միջավայրով:

Ժանսեմի ուրվագծային դողդողացող հոսքերով կմախքային ֆիգուրների էմոցիոնալ պատկերներ է ստանում նաև իր խորը փորագրություններում: Նման

կերպարանքները արտահայտիչ են հատկապես մուգ, գրեթե սև ու խուլ խորքերի վրա, խոսում են հատկապես միմիկան, ժեստերը՝ «Բնորոշիկ» (թուղթ, օֆորտ, ակվատինս, 30,5 x 26,7 / 66 x 50,2), «Պառկած կին» (թուղթ, օֆորտ, ակվատինս, 34 x 30 / 64,5 x 50), «Ֆլորանս» (1957, թուղթ, օֆորտ, ակվատինս, 23 x 32 / 45,5 x 54,5) (բոլորը ՀԱՊ), վերջիններս նաև



ակվատինսի ուղեկցությամբ են հարստացած, դա գունեղանգային և էքսպրեսիվ հնչողություն է հաղորդում ստեղծագործություններին: Սեմերջյանի համար պղնձե թիթեղը նմանվում է այն սև էկրանին, որի վրա իր թրթռացող եզրագծերով հյուսվում է վտիտ ու դատապարտված անձի պատմությունը՝ «Հիշողություն» (թուղթ, օֆորտ, 39 x 32,5 / 64,5 x 50), «Ռիկյա (Բնորոշիկ)» (թուղթ, օֆորտ, 12,8 x 18 / 28,5 x 38): Այս կերպարները՝ եղեռնյան պատմություններից, եվրոպական հետպատերազմյան

¹ Պատահական չէ, որ ժանսեմի արվեստը հոգեհարազատ դարձավ և մեծ ընդունելության արժանացավ ճապոնիայում, որտեղ նկարիչի արվեստը ներկայացնող 2 պատկերասրահ կա:

իրականությունից ծնված արվարձանային թշվառները՝ միայնակ և թափոռների խմբանկարներով, կուղեկցեն նրան ողջ կյանքում:

Ժանրային և գեղագիտական նոր մեկնաբանությամբ են աչքի ընկնում բիբլիական թեմաներով արված օֆորտները՝ «Սամսոն և Դալիլա» (26,5 x 30,4 / 45 x 55), «Լողացող Սյուզանը» (23,2 x 32,3 / 45 x 54,5), «Հուդիթի և Օլոֆերնի տեսակցությունը» (17,5 x 23,5 / 45 x 54,5) (բոլորը ՀԱՊ) և այլն: Հին- կտակարանային պատկերազրույթունը նորովի է բացահայտվում ժանսեմյան օֆորտների հերոսների մերկ, թափանցիկ, դեֆորմացած, նյարդային կծիկ հիշեցնող կերպարային մեկնաբանմամբ: «Աբրահամը. Սառան և Ագարը» (թուղթ, օֆորտ, 23 x 32,5 / 45 x 54,5, ՀԱՊ, **Նկ 4, 5**) երկնկարը սյուժեի դետալային ու խորը հոգեբանական եկեղծարարությամբ է ներկայանում: Այս եռյակին ժանսեմը նախ պատկերում է հարուստ հանդերձանքով. գահերին բազմած Աբրահամի և Սառայի առջև հղի Ագարն է՝ մեղսավորի կերպարանքով: Հաջորդ տեսարանում նույն կերպարները մորեմերկ տեսքով են՝ հեռացող Ագարի և նրա որդու հրաժեշտի պահին: Սա սիմվոլիկ ժեստ է, որով ժանսեմը հերոսների մեղքի բաժինը կարծես նույնասման մերկ «հանդերձանքով» հավասարեցնում է: Հաճախ նկարիչը լուսաստվերի հակադրություններով, ակվատինտայի ֆակտուրային ու տոնային փոփոխություններով վառ ու արտահայտիչ պլաստիկական տպավորության է հասնում, որոնցից են՝ «Հուդիթի և Օլոֆերնի տեսակցությունը» (թուղթ, 17,5 x 23,5 / 45 x 54,5), «Պարզամիտը (Job)» (թուղթ, 26,5 x 30 / 45 x 54), «Թոբիի հրաժեշտը» (թուղթ, 23 x 32,3 / 45 x 55), «Լոթի փախուստը» (թուղթ, 22,8 x 31,8 / 44,5 x 54,5) օֆորտները (բոլորը ՀԱՊ):

Ֆրանսիայի հարավ, Իսպանիա, Իտալիա ճանապարհորդությունների արդյունքում ծնված արտիստիկ հերոսների՝ դիսամիկ և դիմակավորված բազմաֆիգուր հորինվածքներով օֆորտները հարստացրել են նրա ստեղծագործությունը: Դրանք ճերմակ թերթի անսահմանության և անժամանակ տարածության պատրանքի վերածած դատարկ մակերեսը լցնում են դեկորատիվ



ձևավորումներով, բեմական ներկայացումների հնամենի դրվագներով՝ «Բիզո» (թուղթ, օֆորտ, ակվատինտ, 23 x 32), «Դիմակներ» (թուղթ, օֆորտ, 23,5 x 33,5), «Շղարշավոր կանայք և պաժը» (թուղթ, օֆորտ, 32,5 x 23,3 / 56 x 44,5), «Այծքաղի պարը» (թուղթ, օֆորտ, 33 x 28) (բոլորը ՀԱՊ): Պատկերների՝ խորհրդավոր ու ներքին լարումով լի մթնոլորտը հիշեցնում են Ֆրանցիսկո Գոյայի և, անգամ, Հիերոնիմոս Բոսխի միստիկ արվեստը: «Առլեկինը և Պարուհին» (թուղթ, օֆորտ, 32,5 x 23,3), «Աղջնակը թռչնի հետ» (թուղթ, օֆորտ, 38 x 28,5 / 20 x 14,8),

«Փոքրիկ պարուհին և ծերունին» (թուղթ, օֆորտ, 40,5 x 49,8 / 65,4 x 50) կրկեսային խելված ճակատագրերի, միմյանց նկատմամբ կարեկցանքի զգացումով լցված դերասանների իրական դիմապատկերներն են՝ ժանսեմյան թրթռացող ուրվագծերով հյուսված: Արդի հնչողություն ունեն «Տոն. Նոկտյուրն» (27 x 30,5), «Կաբարե» (26,8 x 30,8 / 50,3 x 66) (բոլոր վերոհիշյալ աշխատանքները գտվում են ՀԱՊ) օֆորտները, որտեղ ժամանակակից գիշերային կյանքն է՝ հակասական ու դիսամիկ, գայթակղիչ մթության մեջ գալարվող կանացի մերկ ու ճկուն ֆիգուրների խոսուն լեզվով:

Ժամսեմը, թողնելով գրաֆիկական աշխատանքների մեծ ժառանգություն, իր կարևոր ավանդն ունի սփյուռքահայ գրաֆիկայի զարգացման գործում:

Եզրահանգումներ

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ 20-րդ դարի՝ փորձություններով լի եվրոպական արվեստում՝ տարաբնույթ դրամատիկ իրադարձություններով և նորաստեղծ գեղարվեստական ուղղություններով, հեղինակավոր արվեստագետների բազմազանության մեջ սփյուռքահայ նկարչի համար բավականին դժվար էր ճանաչման արժանանալ, մնալուն խոսք ասել:

• Հայ արվեստում հաստոցային գրաֆիկան և մասնավորապես՝ օֆորտը, ի տարբերություն արվեստի մյուս տեսակների, ավելի քիչ են ուսումնասիրված: Մինչդեռ 20-րդ դարում այդ տեխնիկայով աշխատել և ստեղծագործել են մի շարք հայ արվեստագետներ, ստեղծել բազմաթիվ բարձրարվեստ գործեր: Ուստի՝ օֆորտի տեխնիկայով արված աշխատանքների ուսումնասիրությունների շնորհիվ մենք առավել ամբողջական պատկերացում ենք կազմում ժամանակաշրջանի սփյուռքահայ արվեստագետների գործունեության մասին:

• Ժամսեմը, Գառզուն, Օրազյանը, Ավետիսյանը կարողացան հաղթահարել այդ անջրպետը՝ ինչպես գեղանկարչության, այնպես էլ գրաֆիկայի բնագավառում: պահպանելով ազգային դիմագիծը, հասկանալի և հասանելի լինել նաև արևմուտքի քմահաճ արվեստասեր հասարակությանը, դառնալ համամարդկային մշակութային զարկերակի մի մասը:

• Իհարկե, այս հեղինակների արվեստում օֆորտի տեխնիկայով աշխատանքները բացարձակ մեծամասնություն, չեն կազմում, ինչպես՝ Էդգար Շահինի, Տիգրան Փոլադի մոտ, բայց իրենց կառուցողական, թեմատիկ և էմոցիոնալ արտահայտչականությամբ համաքայլ են եվրոպական ավանգարդ զարգացումներին: Շոշափելով ժամանակի հուզող հոգեբանական հարցեր և խնդիրներ՝ նրանք ներդաշնակորեն ընդգրկվել են գրական, գեղարվեստական և թատերական աշխարհ: Օֆորտի նուրբ գծային և խորը հոգեբանական արտահայտչալեզվով պատկերել են արդի թեմաների և հավերժորեն աղմկող հարցերի սեփական տեսլականը:

• Հոդվածում ներկայացված և սփյուռքահայ այլ հեղինակների ստեղծագործական ժառանգության մեծ մասը գտնվում է արտերկրի թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում, դա հավելյալ դժվարություններ է ստեղծում ուսումնասիրությունների համար: Միաժամանակ 1960-1980-ական թթ. նրանց շնայլ նվիրատվությունների շնորհիվ Հայաստանում հայտնված աշխատանքները թույլ են տալիս հնարավորինս ամբողջական պատկերացում կազմել հայ արվեստի զարգացումների վերաբերյալ:

• Հայաստանի թանգարաններում հանգրվանած սփյուռքահայ արվեստագետների գեղարվեստական ժառանգության նմուշները, այդ թվում նաև օֆորտները, նպաստել են, որ տեղի գրաֆիկ նկարիչները կարողանան ծանոթանալ արևմտյան գեղարվեստական լեզվին, թարմ շունչ հաղորդել այս ոլորտին:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ադայան Արարատ և ուրիշներ, *Հայ արվեստի պատմություն*. Չանգակ 97, Երևան, 2009, 574 էջ:
2. Դալլաքյան Կարլեն, *Հայ սփյուռքի պատմություն: Համառոտ ակնարկ*. Չանգակ 97, Երևան, 2004, 288 էջ:
3. Չարյան Անահի, Ժիրայր Օրազյան, *Սովետական Հայաստան*, №2, 1984, էջ 16-17:

4. Խաչատրյան Շահեն, *Գառզու. Գառնիկ Չուկումյան 1907-2000*, Երևան, 2017, 140 էջ:
5. Զեօսեան Գրիգոր, *Գառզու Սոգական աշխարհի մը նկարիչ*. Հայկական բարեգործական ընդհանուր միություն ՀԲԸՄ, Ալեք Մանուկյան մշակութային հիմնադրամ, Միջիգան, 1982, 201 էջ:
6. «Հայ արվեստագետներ Իտալիոյ մէջ». *Հոլաւթեր*, 21 փետրվարի 1948, էջ 7:
7. Адорно, Теодор. *Негативная диалектика*. Научный мир, Москва, 2003, 374 с.
8. Бункевич, Дарья. «Мизерабилизм во французском искусстве 1940–1960-х годов. К истории происхождения понятия». *Художественная культура*, № 2, 2023, стр. 382-405, doi:10.51678/2226-0072-2023-2-382-405.
9. Герман, Михаил. *Парижская школа*. Азбука, Санкт-Петербург, 2019, 312 с.
10. Звонцов, Василий и Шистко, Владимир. *Офорт*. Искусство, Москва, 1971, 185 с.
11. Лозинская, Рита. «Неореализм». *Архиве*, 24 февраля 2020, https://artchive.ru/encyclopedia/4329-Different_phenomena, Досупно: 14.03.2024.
12. «Психоанализ и психоаналитическая психотерапия». *Национальный исследовательский университет. Высшая школа экономики*, https://www.hse.ru/ma/therapy/psy_community7, Досупно: 06.05.2024.
13. Сидельникова, Анна. «Дегенеративное искусство». *Архиве*, 30 ноября 2018, https://arhive.com/ru/encyclopedia/3736-Degenerate_Art, Досупно: 20.08.2024.
14. Фрейд, Зигмунд. *По ту сторону принципа удовольствия*. Москва, 1925, 569 с.
15. Avedissian, Onnig. *Peintres et Sculpteurs Armenians*. Gaire, 1959, 492 p.
16. Brin, Morik. *Peintres et Sculpteurs de l'Egipte coneproraine*. Egypte, 1937, 98 p.
17. Kürkman, Garo. *Armenian painters in ottoman empire 1600-1923*. Istanbul, 2004, 988 p.
18. Mazars, Pier. *Jansem*. Editions Andre Saurent, Monte Carlo, 1974, 140 p.

WORKS CITED

1. Aghasyan, Ararat ev urishner. Hay arvesti patmut'yun. Zangak 97, Erevan, 2009, 574 e'j: [History of Armenian Art. Zangak 97, Yerevan, 574 p] 2009. (In Armenian)
2. Dallaqyan, Karlen. Hay sp'yur'qi patmut'yun: Hamar'ot aknark. Zangak 97, Erevan, 2004, 288 e'j: [History of the Armenian Diaspora: A brief review. Zangak 97, Yerevan, 288 pages.] 2004. (In Armenian)
3. Zaryan, Anais. «Jhirayr O'ragyan». Sovetakan Hayastan, №2, 1984, e'j 16-17: ["Zhirair Oragyan". "Soviet Armenia", №2, pp. 16-17] 1984. (In Armenian)
4. Xachatryan, Shahen. Gar'zu. Gar'nik Zulumyan 1907-2000. Erevan, 2017, 140 e'j: [Garzu. Garnik Zulumyan 1907-2000. Yerevan, 140 p] 2017. (In Armenian)
5. Qe'o'se'ean, Grigor. Gar'zu Mogakan ashxarhi my' nkarich. Haykakan baregorc'akan y'ndhanur miut'yun HBY'M, Aleq Manukyan mshakut'ayin himnadram, Michigan, 1982, 201 e'j: [Artist of Garzu's Magical World. Armenian General Benevolent Union AGBU, Alec Manukian Cultural Foundation, Michigan, 201 p] 1982. (In Armenian)
6. «Hay arvestagetner Italioy mej». Husaber, 21 p'etrvari 1948, e'j 7: ["Armenian artists in Italy". Husaber, February 21, p 7] 1948. (In Armenian)
7. Adorno, Teodor. Negativnaja dialektika. Nauchnyj mir, Moskva, 2003, 374 s [Negative Dialectics. Scientific World, Moscow, 2003, 374 pp.] 2003. (In Russian)

8. Bunkevich, Dar'ja. «Mizerabilizm vo francuzskom iskusstve 1940–1960-h godov. K istorii proishozhdeniya ponjatija». Hudozhestvennaja kul'tura, № 2, 2023 g., str. 382-545, doi:10.51678/2226-0072-2023-2-382-405. ["Miserabilism in French art of the 1940s–1960s. On the history of the origin of the concept". Artistic Culture, No. 2, 2023, pp. 382-405, doi:10.51678/2226-0072-2023-2-382-405]. (In Russian)
9. German, Mihail. Parizhskaja shkola. Azbuka, Sankt-Peterburg, 2019, 312 s. [Paris School. Azbuka, St. Petersburg, 312 p] 2019. (In Russian)
10. Zvoncov, Vasilij i Vladimir Shistko. Ofort. Iskusstvo, Moskva, 1971, 185 s. [Etching. Art, Moscow, 185 p] 1971. (In Russian)
11. Lozinskaja, Rita. Neorealizm. Artchive, 24 fevralja 2020 g. https://artchive.ru/encyclopedia/4329~Different_phenomena, Dosupno: 14.03.2024. [Neorealism. Artchive, February 24, 2020 https://artchive.ru/encyclopedia/4329~Different_phenomena, Available: 03.14.2024]. (In Russian)
12. «Psihoanaliz i psihoanaliticheskaja psihoterapija». Nacional'nyj issledovatel'skij universitet «Vysshaja shkola jekonomiki», https://www.hse.ru/ma/therapy/psy_community7, Dosupno: 06.05.2024. ["Psychoanalysis and Psychoanalytic Psychotherapy." National Research University Higher School of Economics, https://www.hse.ru/ma/therapy/psy_community7, Available: 05/06/2024]. (In Russian)
13. Sidel'nikova, Anna. «Degenerativnoe iskusstvo». Artchive, 30 nojabrja 2018, https://arthive.com/ru/encyclopedia/3736~Degenerate_Art, Dosupno: 20.08.2024. [Degenerate art. Artchive, November 30, 2018, https://arthive.com/ru/encyclopedia/3736~Degenerate_Art, Available: 08.20.2024]. (In Russian)
14. Frejd, Zigmund. Po tu storonu principa udovol'stvija. Moskva, 1925. [Beyond the Pleasure Principle. Moscow] 1925. (In Russian)

GENRE-THEMICAL INDIVIDUALS OF ETCHINGS BY ARMENIAN DIASPORA ARTISTS IN THE CONTEXT OF SOCIO-POLITICAL EVENTS IN EUROPE OF THE 20TH CENTURY

MISAK HARTENYAN

*State Academy of Fine Arts of Armenia, Ph.D.Student,
Yerevan, the Republic of Armenia*

This article aims to provide a concise yet comprehensive overview of the etching works created by various artists of the Armenian diaspora during the 1930s–1980s. These works were produced under challenging historical and socio-political circumstances in different countries around the world.

The article examines the available etchings of famous French-Armenian artists Garzu, Zhansem, as well as Egyptian-Armenian Onnik Avetisyan, Italian-Armenian Zhirayr Oragyan, who are known to the narrower circles of the art-loving public, and through genre-thematic analyzes of individual works, the features of the artist's work in a given cultural environment and the connection with the aesthetic achievements of that time are shown.

The work is based on studies of artistic, stylistic and etching techniques employed by Armenian Diaspora artists.

As a result of the study, we come to the conclusion that Armenian artists working abroad were closely related to the cultural ferment taking place in the given country and were greatly influenced by the Western, to different directions of modernism. Nevertheless, their art remained deeply intertwined with national issues, as its unique characteristics were closely connected to their cultural roots and notions of identity.

Keywords: *Diaspora Armenian artists, graphics, etching, engraving, colony, cultural environment, world art.*

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОФОРТОВ АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ДИАСПОРЫ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕСТВЕННО- ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В ЕВРОПЕ XX ВЕКА

МИСАК АРТЕНЯН

*соискатель Государственной академии художеств Армении,
г. Ереван, Республика Армения*

Цель данной статьи – кратко представить полную картину произведений, выполненных в технике офорта ряда художников армянской диаспоры, работавших в 1930-80-е годы XX века в сложных исторических, социально-политических ситуациях в разных странах мира.

В статье рассматриваются как офорты известных франко-армянских художников Гарзу, Жансема, так и известных в более узких кругах художников, египетского армянина Онника Аветисяна, итало-армянского офортиса Жирайра Орагяна; дается анализ жанрово-тематических особенностей отдельных произведений, указываются особенности творчества художника в данной культурной среде и связь с эстетическими достижениями того времени.

Работа проведена на основе изучения художественных, стилистических и офортных техник произведений художников армянской диаспоры.

В результате исследования мы приходим к выводу о том, что армянские художники, работавшие за рубежом, были тесно связаны с культурными процессами, происходившими в данной стране, и находились под сильным влиянием западного, в частности, французского реализма и разных направлений модернизма. Тем не менее, их творчество не было лишено национальной проблематики, поэтому особенности их искусства множеством нитей связано с национальными корнями и представлениями о самобытности.

Ключевые слова: *армянские художники диаспоры, графика, офорт, гравюра, колония, культурная среда, мировое искусство.*