
**ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿՈՒ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՐՈՒԴ ՌՈԶԵՆԲԵՐԳԻ ԿՈՂՄԻՑ**

ԳԱԼՍՏՅԱՆ Ա. Բ.

Քլեմենտ Գրինբերգից հետո ամերիկյան ֆորմալիստական քննադատության թնի մյուս կարկառուն ներկայացուցիչը Հարոլդ Ռոզենբերգն էր, որը համարվում է «գործողության նկարչություն» տերմինի հայտնագործողը և եռանդուն քարոզիչը: Գրինբերգ-Ռոզենբերգ թեժ պայքարում, եթե դիտարկենք հետֆորմալիստական և ռևիզիոնիստական քննադատությունների ձևավորումը, ապա նժարը թեքվում է Գրինբերգի տեսության կողմը, ինչն ակնհայտ է նաև Արշիլ Գորկու արվեստի քննադատության զարգացման պատմության մեջ (բավական է միայն այն, որ Գորկին համաշխարհային արվեստի մասին վերջին գրքերում ներկայացված է կամ բացահայտ, կամ սքողված գրինբերգյան հիմնականիսքի վրա): Հ. Ռոզենբերգի քննադատության այն «թույլ» կողմերը, որ չկարողացան դիմակայել «հաղթանակած» Գրինբերգի արդեն դասական դարձած քննադատական կանոններին, կարող են թերևս վերաբերել իր վաղ՝ «մարքսիստական»՝ պաթետիկ, բռնկուն, միակողմանի քննադատական շրջանին, որի ընթացքում նա չի սիրել կոնկրետանալ մեկ անհատ ստեղծագործողի արվեստի շուրջ, և ուշ՝ «Էկլեկտիկ» շրջանին, երբ ստեղծում է մի քննադատական ձև, որտեղ հին «մարքսիստական-տրոցկիստական» և համատարած հաղթանակ տարած գրինբերգյան ոճերը միախառնվում են, դառնում էկլեկտիկ, սակայն ավելի հստակ և ակնհայտ դարձնում այն երևույթը, որ կկոչեմ ««ձախ թևի» նկարիչների լիբերալացում»: Ռոզենբերգի ուշ շրջանի գործունեության ակնհայտ օրինակն է «Արշիլ Գորկի. մարդը, ժամանակը, գաղափարը» գիրքը¹, որը Էթել Շվարֆսիերի հայտնի կենսագրական գրքից հետո երկրորդ լուրջ փորձն էր՝ ներկայացնելու Գորկու ստեղծագործությունը համայն աշխարհին:

Հետաքրքիր է, որ Ռոզենբերգը շատ հեռու չի գնում իր «Էկլեկտիկ» և հակասական քննադատական մոտեցման մեջ. գրքի հենց սկզբում տեսնում ենք մի լուսանկար, որ պատկերում է 30-ականների Գորկուն Ֆեդերալ արվեստի նախագծի (WPA) իր աշխատանքը ներկայացնելիս Նյու Յորքի քաղաքապետ Ֆիորելլո Լա Գվարդիային: Հայտնի ֆորմալիստ քննադատը փաստորեն մեծ կարևորություն էր տալիս այդ «քաղա

¹ **Harold Rosenberg, *Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea*, New York, 1962.**

քականացված» տարիների արվեստին և այն հասարակական գործունեություններին, որ ծավալում էին Մեծ ճգնաժամի ժամանակ՝ արվեստագետներին օգնություն ցուցաբերելու համար: Հիշենք, որ Գրինբերգը Գորկու արվեստի տեղակայումը որոշելիս ընդհանրապես չէր խոսում 30-ականների Գորկու արվեստի արժանիքների վերաբերյալ՝ համարելով այն «եվրոպական» ազդեցությունների մի ամբողջություն:

Ո՞րն է սակայն այդ լուսանկարի հակասականությունը, որն էլ և բացահայտում է Ռոզենբերգի քննադատության հակասականությունը: Ընտրելով հենց այս լուսանկարը՝ որի մեջ գլխավոր հերոսը դառնում է «Art Front» թերթը՝ Ռոզենբերգը կամա թե ակամա ընթերցողին հիշեցնում է իր մասնակցության մասին այդ թերթի կայացման գործում: «Art Front»-ը ամերիկյան Նկարիչների միության պաշտոնական հրատարակությունն էր, որը հիմնադրվել էր 1933-ին: 1935-ից դրա խմբի մեջ սկսեցին ներգրավվել «մոդեռնիստներ», ինչպիսիք են Ջոզեֆ Սոլմանը, Մաքս Սպիվակը, Հարոլդ Ռոզենբերգը²: Այդ թերթի հիմնական ուղղվածությունը մնում էր այն հենքը, որ արվեստը պետք է լինի պրոպագանդա, սակայն ո՞ր արվեստը կլինի դրա համար ամենահարմարը՝ սոցեալիզմը, թե՞ մոդեռնիստականը: Նույն 1935-ին Ռոզենբերգը արդեն միաժամանակ հանդես է գալիս որպես բանաստեղծ, քննադատ և որմնանկարիչ՝ հետևելով մարքսիստական գաղափարախոսությանը: Նույն թվականին սովի, բողոքների, համատարած գործադրկության մթնոլորտի ներքո այն ժամանակ դեռ կոմունիստական «Partisan Review» ամսագրում նա տպագրում է հեղափոխական շնչով տոգորված իր հայտնի «Ռազմաճակատ» բանաստեղծությունը, իսկ «Art Front»-ում նրա առաջին հրապարակումը վերաբերել է 1935-ի օգոստոսին կայացած Նկարիչների միության ցույցին: 1934-ի հոկտեմբերին ցույցի համար Գորկին պատրաստել էր հսկայական արստրակտ «քանդակ», սակայն անձամբ չէր մասնակցել ցույցին: Ռոզենբերգը Գորկուն ճանաչում էր Մեծ ճգնաժամի սկզբից, երբ երկուսով հաճախում էին հայտնի կոմունիստական «John Reed Club»-ը, Նկարիչների միություն, սակայն Ռոզենբերգը չէր կարող չնկատել այն ակնհայտ տարբերությունը, որ առկա էր Գորկու և մյուս այցելուների միջև: Գորկին երբեք չէր պրոպագանդում սոցիալիստական արվեստը, այլ հայտնի էր եվրոպական ավանգարդի վերաբերյալ իր դասախոսություններով: Այն հայտնի դարձվածը, որ արտաբերեց Գորկին սոցեալիզմի վերաբերյալ՝ «աղքատ արվեստ աղքատ մարդկանց համար», իր ազդեցությունը թողեց նաև Ռոզենբերգի գրախոսության վերնագրի վրա, որը տպագրվել էր «Art Front»-ում: այն վերաբերում էր Վան Գոգի ցուցադրությանը՝ «Գյուղացիները և աղքատ արվեստը» խորագրով Նյու Յորքի Արդի արվեստի թանգարանում: Դրանից հետո Ռոզենբերգը միանում է արվեստագետների «Popular Front» խմբին, որն ընդունում էր արվեստում երկու տարբեր ճակատների՝ սոցեալիզմի և մոդեռնիզմի ներկայությունը, իսկ 1939-ին արդեն հստակեցվում են նրա տրոցկիստական հայացքները:

² Տե՛ս Fred Orton.1992. "Action, Revolution and Painting", in *Pollock and After: The Critical Debate* (ed. by Francis Frascina), 266. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Լուսանկարում այդ թերթի շեշտումը հիշեցնում է Գորկու հետ Ռոզենբերգի անցած այն քայլերը, որ պետք է հանգեցնեին իր «հաղթանակին»՝ «Փարիզի անկումը» (1940) և «Գործողության ամերիկացի նկարիչները» (1952) հոդվածների ստեղծմանը, որոնք տարբեր կետերով հակասում են իր՝ մինչ այդ և հետո եղած քննադատական գործունեությանը: Այդ միտքը հենց հեղինակն է հաստատում, երբ ցուցադրում է լուսանկարը՝ որպես և՛ Գորկու, և՛ իր «ամենահաջող» տարիների արտահայտություն. սակայն այս գործողությունը նա կատարում է քննադատության վերջին շրջանում՝ կարծես մոռացության տալով այն կատաղի պայքարը, որ նա վարում էր վերը նշված երկու հոդվածներում՝ ընդդեմ 1930-ականների ժամանակաշրջանի մարքսիստական մթնոլորտի:

Մյուս հետաքրքիր պահը, որն էլ ստիպեց մտածել այդ լուսանկարի մեջ առկա հակասական իմաստների մասին, սխալ գրված թվականն էր՝ մոտավորապես 1937-ը, մինչդեռ Լա Գվարդիայի և Գորկու հանդիպումը կայացել է 1935-ին: Արդյոք դա անուշադրությամբ, թե՛ դիտավորության արդյունք է, չենք կարող ապացուցել, սակայն երկու տարիների տարբերությունը մեծ նշանակություն ունի: «Art Front»-ի առաջին խմբագիրը եղել է Սթյուարտ Դեյվիսը, որը հայտնի էր իր ակտիվ մարքսիստական գործունեությամբ և «կուրիստական» հետաքրքրություններով: Նա Գորկու մոտ ընկերներից էր, սակայն այն ջանքերը, որ ինքն էր թափում հատկապես 1936-ին ստեղծված Նկարիչների կոնգրեսի ձևավորման համար, չէր տեսնում Գորկու մոտ: Գորկուն նվիրված իր հոդվածում Դեյվիսը գրում է. «Ես սկսեցի զբաղվել գործով այնպես լուրջ, ինչպես որ պահանջում էր լուրջ իրավիճակը, և շատ ժամանակ նվիրեցի կազմակերպչական աշխատանքին: Գորկին ավելի քիչ էր տարված դրանով և դեռ ուզում էր խաղալ: Իրավիճակի բնույթից ելնելով՝ մեր հետաքրքրությունները սկսեցին հեռանալ իրարից և վերջապես դադարեցին համընկնելուց»³: Շատ հավանական է, որ ընկերների բաժանումը տեղի է ունեցել 1937-ին մոտ, իսկ դա կարող է նշանակել, որ Ռոզենբերգը թերևս ցանկանում էր ցույց տալ այն հակադրությունը, որ կար Գորկու և «ձախ թևի» նկարիչների միջև՝ ամերիկյան մոդեռնիզմը՝ ընդդեմ եվրոպական միջազգային արվեստի: Սակայն այն ներքին շերտերը, որ հիշեցնում է տվյալ թերթը, կապված Ռոզենբերգի մարքսիստական անցյալի հետ, ցույց է տալիս քաղաքականացված այն պայթեցիկ տրամադրությունը, որ առկա էր նրա «տրոցկիստական» շրջանում:

Հետաքրքիր է այն հատվածը, որտեղ Ռոզենբերգը անդրադառնում է աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի հիմնադրողներին. «Ներգաղթողները և ներգաղթողների որդիները գերակշռում են արվեստում Ամերիկայի առաջին ինքնություն ստացող ոճի ստեղծողների ցուցակում՝ դե Կունինգ, Հոֆման, Ռոթկո, Գոթլիբ, Թվորկով, Վիչենտե, Բազիլոտես, Լասոու, Գասթոն, Ռայնհարդ»⁴: Հանս Հոֆմանը այն մարդն էր, որի ԱՄՆ-ում բա-ցած դպրոցը իսկական մշակութային հենք էր հետազայում աբստրակտ

³ Hayden Herrera, *Arshile Gorky: His Life and Work*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 259.

⁴ Harold Rosenberg, *նշվ. աշխ.*, էջ 22:

էքսպրեսիոնիզմի «դեմքեր» դարձած մարդկանց համար: Նա հոգևոր հայրն էր այն «խմբի», որոնք իրենց կոչում էին «երեք հրացանակիրներ», և, ինչպես կոտեսենք, նրանց ձևական մտածողությունը լիովին համապատասխանում էր «գրիներգյան» բանաձևերին: Գրիներգը, լինելով Հոֆմանի ուսանողը, իր հարգանքը ուսուցչին մատուցում է, երբ «Ամերիկյան տիպի նկարչություն» հոդվածում հատ-հատ թվարկում է այն կարևորությունները, որոնք հիմք հանդիսացան աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի ստեղծման և զարգացման համար. դրանց թվում նշում է Հոֆմանի ուսանողների «փոքր, բայց համեմատաբար հմուտ լսարանը»⁵ և ուղղության ներկայացուցիչների շարքին դասում նաև Հոֆմանին, ինչը նշում է նաև Ռոզենբերգը Գորկու մասին իր գրքում: 1957-ին Գրիներգը գնում է ավելի առաջ, երբ ամերիկյան մեծ արվեստի ծննդյան համար պարտական է լինում ոչ միայն Հոֆմանին, այլև Գրեհեմին (տե՛ս բնաբանը), որը Ռոզենբերգի կողմից նկարիչների բաժանման մեջ կմտներ երկրորդ խմբի՝ «կուբիզմ, պոստիմպրեսիոնիզմ նկարողների» ցուցակում: Ռոզենբերգը թերևս ամբողջովին չի ենթարկվում 1930-ականների մեծ կարևորությունն ընդունելու փաստին, սակայն որոշակի քայլեր է կատարում՝ հանձին Գորկու երկիմաստ լուսանկարի, իր կողմից Հոֆմանի կարևոր դիրքում տեղակայման, սակայն շարունակում է պայքարը՝ Գորկուն այդ ժամանակների քաղաքական դաշտից մեկուսացնելու հարցում: Նշում է Դեյվիսի և Գորկու միջև խզված կապի պատճառը և այն, որ Գորկին ավելի շուտ ուներ «...զգայական հետաքրքրություն քաղաքականության նկատմամբ...»⁶:

Թերևս, ի տարբերություն Գրիներգի, որը գովաբանում էր Գորկու զուտ վերջին տարիների աշխատանքները, Ռոզենբերգը մեծ կարևորություն է տալիս վաղ շրջանին՝ կարծես բազմաթիվ ազդեցությունները դիտելով որպես անհատ ստեղծագործողի բնույթ: Ներգաղթողին բնութագրելով որպես ինքնաստեղծ և միաժամանակ ինքնաքողարկվող մարդ՝ նմանեցնում է արվեստի գործընթացին. նոր ոճը վերցնում է հնի ձևերը՝ ենթարկելով դրանք որոշակի փոփոխությունների: Ահա ինչպես է նա բնութագրում այդ գործընթացը. «Նկարչի դիմակահանդեսը նմանեցվում է նույն արվեստին, որտեղ կառուցված պատկերը, սկսելով «բնության կրկնօրինակ» լինելուց, անընդհատ հայտնվում է մետամորֆոզների՝ դարերով շարունակվող զարգացման մեջ»⁸: Նույն զարգացումը կարելի է տեսնել Գրիներգի բացատրության մեջ, երբ աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի արդարացման մեջ նա «ցույց է տալիս» Փարիզի դպրոցի սահուն անցման ճանապարհը դեպի ամերիկյան պարարտ հոդ և նոր ամերիկյան աբստրակտ արվեստի ստեղծման օբյեկտիվությունն ու բնականությունը: Ռոզենբերգի նշած մետամորֆոզային ճանապարհը արդարացնում է Գորկու բազմաթիվ շեղումները դեպի

Պիկասո,

սյուրռեալիստ-

⁵ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3 (ed. by John O'Brian), "American-Type" Painting, 1955, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993, 219.

⁶ Harold Rosenberg, նշվ. աշխ., էջ 88:

⁷ Նույն տեղում, էջ 22, 23:

⁸ Նույն տեղում, էջ 44:

ներ, Միություններ, իսկ սահմանումը, որ տալիս է հեղինակը գիրքը ամփոփելու համար, հետևյալն է. «Մինչդեռ Գորկին Ամերիկայի նոր աբստրակտ արվեստի առաջնային սկզբունքների ռահվիրան է»⁹: Սա հիշեցնում է մեզ դեռ «Փարիզի անկումը» հոդվածից, որ ամերիկյանը նաև միջազգայինն է, հետևաբար նաև տուրք է այն «մոռացված» ներգաղթողներին, ովքեր մեծ ազդեցություն են ունեցել «Ամերիկայի նոր աբստրակտ արվեստի» ձևավորման խնդրում: Ռոզենբերգի ուսումնասիրության կարևոր կետերից է Գորկու փուլերի միաձուլումը, որը կարող ենք տեսնել այնպիսի դիտարկման մեջ, երբ Գորկու դիմանկարներում նա տեսնում է աբստրակտ ձևեր, որը կատարում էր և Գորկին, երբ իր սիրելի հին վարպետների գործերում հեշտությամբ գտնում էր աբստրակտ տարրեր: Այդ փորձը ստիպում է միաձուլել 30-ականների ու 40-ականների մշակութային ոլորտները՝ ամենևին դրանք չնույնացնելով:

Ճգնաժամի տարիների՝ 1930-ականների մշակութային փորձի սահուն անցումը 40-ականների աբստրակտ էքսպրեսիոնիստների «լարված» գեղարվեստական մտքերին, որը ցույց է տալիս Ռոզենբերգը իր գրքում, արտահայտված է հետևյալ կերպ. «Կարող է արդյոք մեկը կասկածել, որ փողոցներում կովելու մրցահրավերն էր, որը մյուս տասնամյակում գործնականորեն պետք է հասցներ այն պատասխանին, որ նկարչի կոփվր պետք է տեղի ունենար կտավի վրա: Ճգնաժամի պրագմատիկ գաղափարախոսություններին արվեստի պրագմատիկ պատասխանն էր Գործողության նրկարչությունը»¹⁰: Այս տիպի նկարչության «մանիֆեստում» թերևս հեղինակը խուսափում է «արվեստ» բառը օգտագործելուց՝ համարելով այն անցյալի պատկերների հուշերի վերհանում, իսկ այս դեպքում Ռոզենբերգը ձգտում է հենց անցյալով՝ 30-ականների մշակութային մթնոլորտի հիշատակմամբ կարևորելով «գործողության նկարչության» արդիականությունը և ծագումնաբանությունը: Նա նույնիսկ պաշտպանում է Գորկուն Գրիներգի և Դեյվիսի «սյուրռեալիստական» մեղադրանքներից և ցույց է տալիս այն կարևոր նրբերանգները, որ ի հայտ եկան Գորկու ուշ շրջանի աբստրակտ գործերում:

Ռոզենբերգը Գորկու միջոցով է, որ իր «գործողության նկարչությունը» օժտում է այնպիսի հատկանիշներով, որոնցից այն զրկել էր՝ մտքի, ինտելեկտի կարևորությունը ստեղծագործելիս, գեղագիտական զգացողության կարևորությունը, իսկ մինչ այդ կարևորելով լարվածությունը, ագրեսիան, գործողությունը՝ զրկված անցյալի հիշողությունից: Դեռ 1940-ին նշելով, որ նկարչության գործողությունը սերտորեն կապված է նկարչի կենսագրության հետ, այնուամենայնիվ, կարծում է, որ Գորկու պատկերները կրում են զուտ գեղագիտական իմաստներ՝ գերծ մնալով «սյուրռեալիստական», խոր հոգեբանական վերլուծություններից: Ռոզենբերգի դեպքում Գորկու «կամրջային» ստատուսը արտահայտված է հետևյալ կերպ. նա ոչ ամերիկացի էր, ոչ էլ «պրոլետարական», այսինքն՝ ոչ իսկական «գործողության նկարիչ» էր, ոչ էլ սոցիալիստ կամ կոմունիստ-աբստրակցիոնիստ, ամբողջովին չէր

⁹ Նույն տեղում, էջ 118:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 93-94:

պատկանում ո՛չ 30-ականների, ո՛չ էլ 40-ականների միջավայրին, այլ ավելի շուտ այդ երկու տասնամյակների կապող օղակն էր: Ռոզենբերգը, ելնելով քաղաքական բևեռների տեղաբաշխումից, այդ երկու տասնամյակները դնում է հակադիր վայրերում, մեկը՝ անկում ապրած, մյուսը՝ հաղթանակած, առաջինը՝ կոլեկտիվ, երկրորդը՝ անհատական և օտարված միջավայրից: Սակայն խնդիրը սկսում է բարդանալ, երբ նա «հաղթանակած» արվեստի հիմքը տեսնում է գաղթականների, այսինքն՝ անցյալից ֆիզիկապես կտրված ամենահարմար «օբյեկտների» մեջ, որոնք, սակայն, ոչ միայն 40-ականների, այլև 30-ականների ամերիկյան արվեստի հիմքն էին: Գաղթականների՝ սահմանները կտրելու և անժամանակյա տարածքում ապրելու հատկությունը կարևորում է այդ երկու շրջանների փոխկապակցվածության խնդիրը:

1930-ականներին Գորկին կապված էր այնպիսի մտավորականների հետ, որոնք մեծ ազդեցություն ունեին իր և հետագայում՝ 40-ականներին մեծ հաջողության հասած արվեստագետների ստեղծագործական աշխարհայացքի ձևավորման վրա: Այդ մտավորականներից մեկն էր Ջոն Գրեհեմը, որին հետագայում Գրինբերգը կարևորեց ամերիկյան մեծ ոճի ձևավորման գործում: Գրեհեմը, փախչելով բոլշևիկյան «ջարդերից», գաղթելով Ռուսաստանից և հանգրվանելով Եվրոպայում, ականատեսն է դառնում եվրոպական մեծ ուղղությունների խմորմանն ու ձևավորմանը, դառնում է դրանց անմիջական մասնակիցը¹¹: Գալով ԱՄՆ՝ գտնվում է եվրոպական ավանգարդը պաշտոնապես երիտասարդ արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում: Գրեհեմը, Գորկին և Դեյվիսը անբաժան էին իրարից, որի համար նրանց անվանում էին «երեք հրացանակիրներ»: 1937-ին Գրեհեմը գրեց իր հայտնի «Արվեստի համակարգն ու դիալեկտիկան», որը յուրահատուկ մի հավաքածու էր արվեստում այդ ժամանակի մտքերի, հետաքրքրությունների շուրջ: Այս աշխատությունից մի հատված պրոֆեսոր Էլեն Լանդաուն տեղադրում է իր՝ 2005-ին տպագրված՝ «Կարդալով աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմը» գրքում, որն ամփոփում է այն կարևոր հոդվածները, որ էական նշանակություն են ունեցել այդ ուղղության ձևավորման և հետագա զարգացման վրա: Նախաբանում հեղինակը նշում է. «Գրեհեմի՝ արվեստի, ռիսկի և «ավտոմատիկ “e'criture-ի”» զարգացման վերաբերյալ մարքսիստական և յունգական հոգեբանական հիմնավորումների կրքոտ պրոպագանդը (սահմանված որպես անձնական տեխնիկա, վարժեցման և իմպրովիզացիայի համակցություն) հիմա համարվում է որոշիչ և պարզաբանիչ՝ աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի զարգացման գործում»¹²: Հայդեն Հերրերան իր Գորկու մասին ընդգրկուն մենագրության մեջ գրում է. «Ճգնաժամային տարիների բոլոր կիզիչ խնդիրները միավորված են այդ գրքում. գաղափարներ, որ կազմելու էին այն տեսական ենթակառուցյի կարևոր մասը, որի վրա կառուցվելու էր Նյու Յորքի դպրոցը»¹³ ելնելով այն փաստից, որ դե Կունինգն ու Լի

¹¹ Ջոն Գրեհեմի կյանքի և ստեղծագործության մասին տես **Marcia Epstein Allentuck**, *John Graham's System and Dialectics of Art*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971:

¹² *In Reading Abstract Expressionism* (ed. and with introduction by Ellen G. Landau), New Haven and London: Yale University Press, 2005, p. 35.

¹³ **Hayden Herrera**, նշվ. աշխ., էջ 178:

Քրասները հավատացած էին, որ Գրեհեմի գաղափարները և աբստրակտ էքսպրեսիոնիստների փորձը նմանվում էին:

Գրեհեմի տեսական գրքում կարևորվում է «պրոցես» հասկացությունը արվեստում. «Արվեստը էապես պրոցես է: Ինչի՞ պրոցես է: Աբստրաիզմը պրոցես է»¹⁴: Ֆորմալիստական քննադատության մեջ, հանձին Գրինբերգի, պրոցեսը կրկին դառնում է արդիական, մանավանդ երբ այն կարևոր հանգամանք էր եվրոպական արվեստի զարգացման ամերիկյան հանգուցալուծման մեջ: Իր «Սյուրռեալիստական գեղանկարչություն» հոդվածում Գրինբերգը նշում է. «Սյուրռեալիզմը... գազաթնակետին է հասցնում պրոցեսը, որը վերջին յոթանասուն տարում գեղանկարչությունը վերադարձրեց ինքն իրեն և արդի արվեստագետին հնարավորություն տվեց մրցելու անցյալի նվաճումների հետ»¹⁵, իսկ իրական արվեստը՝ ավանգարդը, նմանակում է միայն արվեստի պրոցեսները¹⁶: Երկուսի համար էլ պրոցեսը այն պարտադիր ուղին է, որի ընթացքում «իսկական» արվեստը վերագտնում է իրեն և դառնում դրա կարևորագույն հատկանիշներից մեկը: Ռոզենբերգի համար նույնպես, թեև նա բառացի չի շեշտում այդ բառը, սակայն չի մոռանում ամերիկյան արվեստի իմաստակիր շարունակականության վերաբերյալ, երբ նշում է. «Գորկու ստեղծագործությունը շեշտում է նոր ամերիկյան նկարչության պատմական շարունակությունը...»¹⁷: Անհուսալիությունը, որ սպասում էր ամերիկյան նկարչությանը, եթե չապացուցվեր դրա ծննդաբանական կառուցվածքը, ի չիք եղավ՝ շնորհիվ Գորկու: Գորկին կապեց աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմը ԱՄՆ-ի 30-ականների, դրանից էլ եվրոպական ավանգարդի ընդհանուր հունին: Նույնիսկ 30-ականների մշակութային մթնոլորտը աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի դպրոցը կապեց եվրոպական դասական հիմքին, որի մասին վկայում է նույն «պրոցես» հասկացության օգտագործումը: Լանդաուն, չբավարարվելով միայն Գրեհեմի բուն տեքստով, իր գրքում գետեղում է նաև Մելվին Լեյդերի՝ «Գրեհեմը, Գորկին, դե Կունինգը և «Էնգրի վերածնունդը» Ամերիկայում» հոդվածը, որտեղ հեղինակը այդ արվեստագետների արվեստի վերաբերյալ հիմնորոշիչ գաղափարները բխեցնում է Էնգրի գծի փիլիսոփայությունից: Էնգրը նշում էր, որ «...արվեստի նպատակն է ընդօրինակել բնությունը, որը նշանակում է ոչ թե կրկնօրինակել այն, այլ հասկանալ դրա պրոցեսները և ընդօրինակել այդ պրոցեսները այնքան լավ, որքան արտաքինի ընդօրինակումն է»¹⁸: Հետաքրքիր է, որ իր քննադատության վերջին շրջանում Գրինբերգը ավելի էր ձգտում դասական արվեստի հավասարակշռությանն ու համաչափությանը և նկարիչներից մեծ հավանություն էր

¹⁴ John Graham, "Excerpts from System and Dialectics of Art", in *Reading Abstract Expressionism* (ed. and with introduction by Ellen G. Landau), New Haven and London: Yale University Press, 2005, p. 143.

¹⁵ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 (ed. by John O'Brian), "Surrealist Painting" (1944), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, p. 228.

¹⁶ Նույն տեղում, "Avante-garde and Kitsch" (1939), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

¹⁷ Harold Rosenberg, նշվ. աշխ., էջ 24:

¹⁸ Melvin P., Lader, Graham, Gorky, de Kooning and the "Ingres Revival in America", in *Reading Abstract Expressionism* (ed. and with introduction by Ellen G. Landau), New Haven and London: Yale University Press, 2005, p. 348.

տալիս էնգրին: Նկարչության մեջ ֆորմալիստական մյուս կարևոր հատկանիշը՝ հարթայնությունը, էնգրը նույնպես կարևորում է. «Գեղեցիկ ձևերը նրանք են, որոնք ունեն հարթ պլաններ և կլորանում են»¹⁹:

Գրեհեմի կարծիքով, մեծ արվեստը վախեցնող է, հաճախ հրեշավոր և վանող, բայց մշտապես գեղեցիկ²⁰: Մի՞թե սա մեզ չի հիշեցնում Գրինբերգի պահանջը՝ լինել միաժամանակ ագրեսիվ և գեղեցիկ, ինչպես նաև, երբ Գորկու արվեստի առթիվ գրում էր. «Երբ նա ձեռք բերի այդ տիպի գոռոզություն, հնարավոր է, որ նա սկսի նկարել այնպիսի ինքնատիպ նկարներ, որ սկզբից դրանք տգեղ կթվան»²¹: Հերբերան գրում է. «Ինչպես և երբորդ հրացանակիրը, Սթյուարտ Դեյվիսը, Գորկին և Գրեհեմը նույնպես հավատում էին, որ նկարը պետք է հարթ պահել, ու նրանք ընդունեցին գերմանացի գաղթական Հանս Հոֆմանի՝ «չեզոք տարածության» մասին գաղափարը, որը, ինչպես և Գրեհեմը, եվրոպական մոդեռնիզմի որոշիչ փոխանցողն էր»²²: Հանս Հոֆմանը հաջորդ գաղափարախոսն էր, որը ստեղծեց իր դպրոցը Նյու Յորքում, և որի դասընթացներին մասնակցում էին ինչպես Գորկին, այնպես էլ Գրինբերգը: Հենց այստեղ տեղի ունեցավ նրանց առաջին կոնֆլիկտը, երբ Գրինբերգը «մեծամտորեն» սկսեց խոսել արվեստի կանոնների մասին: Դրան Գորկին, ինչ խոսք, չէր կարող դիմանալ: Հենց դպրոցի տարածքում Գորկին զցեց կավիճը հատակին և Գրինբերգից պահանջեց, որ մի գծանկար անի՝ նկատի ունենալով, որ լավ արվեստագետ լինելու համար պետք է առաջին հերթին լավ գծանկարիչ լինել՝ համոզված լինելով, որ այդ նրան չի հաջողվի²³:

Գրինբերգը էապես ազդված էր Հոֆմանի գաղափարներով և հետագայում՝ իր քննադատության զարգացման գազաթնակետի ժամանակ, հարգանքի տուրք է մատուցում իր ուսուցչին: Հոֆմանի մասին գրախոսականում նա գրում է. «Իր ամենալավ գործերից մի քանիսում Հոֆմանը համարյա նույնքան ուշ կուբիստ է, որքան Գորկին կամ դե Կունինգը»²⁴: Հիշենք, որ Գրինբերգի կողմից Գորկուն ուշ կուբիստ անվանելը նշանակում էր ասել, որ Գորկին ավելի շուտ վերջացրեց, քան սկսեց ինչ-որ բան, և կամ նշել նրա կամրջային ստատուսը՝ սյուրռեալիզմից աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմ: Նույն ձևով Հոֆմանը նույնացվում է Գորկու կամ Գրեհեմի իրավիճակին, երբ ուշ կուբիստականը բնութագրվում է որպես անցումային օղակ եվրոպականից ամերիկյան արվեստ. սակայն այդ իրավիճակն էր, որ ամերիկյան արվեստը դարձրեց միջազգային և հետևաբար նաև մեծ ոճ: Գրինբերգը, խոսելով նկարի մակերեսի բացության մասին, իր հողվածն ամփոփում է հետևյալ մտքով. «Եվ դա մասամբ

շնորհիվ

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 350:

²⁰ John Graham, նշվ. աշխ., էջ 146:

²¹ Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, vol.2 (ed. by John O'Brian), *Review of Exhibitions of Paul Gauguin and Arshile Gorky (1946)*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, 79.

²² Hayden Herrera, նշվ. աշխ., էջ 179:

²³ Նույն տեղում, էջ 204:

²⁴ Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 (ed. by John O'Brian), Hans Hofmann: *Grand Old Rebel (1959)*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993, p. 72.

Հոֆմանի, որ «նոր» ամերիկյան նկարչությունն ընդհանուր առմամբ տարբերվում է մակերեսի նոր կենդանությամբ, որն էլ իր հերթին պատասխանատու է «լույս»-ի նոր տիպով, որ եվրոպացիները ասում են՝ գնում են այնտեղ»²⁵։ Եվրոպացիների գնահատականը, որ շատ կարևոր էր Գրինբերգին աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի պատմության հաստատման համար, բացատրվում է Հոֆմանի և ոչ, ասենք թե Փոլոքի՝ նկարների ակտիվ մակերեսներով, մանավանդ երբ Փոլոքի «կաթեցման» տեխնիկայի՝ «դրիփինգ»-ի ծագումը նա վերագրում է Հոֆմանին՝ նշելով, որ նրա առաջին աբստրակտ շրջանի գործերը կանխագուշակում են այդ մեթոդը²⁶։

Թեև Հոֆմանը շատ կետերով նման էր Գրեհեմին՝ նկարչության մեջ կարևորվող հատկանիշների հարցում՝ շնորհիվ հարթության, պինդ գծանկարի, հյութալի, ինքնակա գեղանկարչության, որի գովերգողն էր նաև ֆորմալիստական դպրոցը, սակայն նա ներմուծում է մի հակասական միտք, որը դառնում է այդպիսին Գրինբերգ-Ռոզենբերգ քննադատության մեջ։ Ի տարբերություն Գրեհեմի և Գորկու՝ Հոֆմանը համոզված էր, որ ձևերն ինքնին ձևեր են տարածության մեջ՝ առանց որևէ ենթաշերտային խորհրդանշական իմաստների։ Դա էր պնդում նաև Գրինբերգը, որը աբստրակտ էքսպրեսիոնիստների պատկերներում ներքին հոգեվերլուծական իմաստների ներկայությունը համարում էր ծիծաղելի։ Ռոզենբերգը, որ թեև խոսում է Գորկու ձևերի էսթետիկական ընկալման մասին, այնուամենայնիվ, հակված է այդպիսին դիտել նրա վաղ՝ «նմանակման» շրջանը, իսկ աբստրակտ փուլը դիտում է խորհրդանշական՝ այսպիսով հակադրվելով Գրինբերգի հակապորտեալիստական հակվածությանը։ Սակայն ամփոփելով սյուրռեալիստական հատվածը՝ գրում է. «Բոլոր ժամանակներում Գորկին պատկանում է Ամերիկայի նոր աբստրակտ արվեստին, որի նախատիպն էր ավելի շուտ Կանդինսկին, քան ժամանակակից սյուրռեալիզմը»²⁷։ Ինչքան էլ մեծ խանդավառությամբ Ռոզենբերգը շեշտեր սյուրռեալիզմի կարևորությունը Գորկու արվեստում, այնուամենայնիվ, հանգում է գրինբերգյան կողմնորոշմանը։ Վերջինս Գորկու նոր կողմնորոշումը դեպի քնարական նուրբ գունային հնչեղություն դիտում էր իրականացված Կանդինսկու շնորհիվ։

Ռոզենբերգի մոտեցման հիմքը Գորկու արվեստին նկարչի գաղթականի կարգավիճակն էր։ Այդ առումով նա, ինչ խոսք, կոնտեքստը պահեց «ֆորմալիստական» շրջանակներում, չնայած որ գուսպ էր նկարների ձևական մեկնաբանության մեջ։ Դրա փոխարեն, շեշտելով գաղթականության և ամերիկյան նոր արվեստում դրա կարևորության մասին, նա կապող օղակ ստեղծեց ԱՄՆ-ի 30-ականների և 40-ականների մշակութային աշխարհների միջև՝ այդ իրադարձության գլխավոր հերոսներ համարելով նրանց, ովքեր իրենց կարգավիճակով են «կապող» կամ անցումային։ Այդ իրավիճակում Ռոզենբերգը չէր կարող չնշել նաև Գորկու

²⁵ Նույն տեղում, էջ 73։

²⁶ Նույն տեղում, էջ 70։

²⁷ **Harold Rosenberg**, նշվ. աշխ., էջ 113։

որոշակի քաղաքականացվածության մասին, երբ նշում էր 30-ականների իրավիճակը. այն է՝ «որպես ծայրում գտնվող մարդ՝ Գորկին այդքան էլ հակադիր չէր քաղաքական միջավայրին»²⁸, կամ «նա ուներ շարունակվող զգայական հետաքրքրություն քաղաքականության նկատմամբ»²⁹, սակայն այն կարևորությունը, որ նա էր տալիս Գորկու և Դեյվիսի գծողությանը, ցույց է տալիս իր հակվածությունը՝ ապացուցելու, որ ամերիկյան նոր արվեստը հաղթահարեց այդ բացասական կողմը: Միայն Գորկին էր «հարմար» ամերիկյան նոր նկարչության կայուն հիմքերը հաստատելու համար. նա քաղաքականացված չէր, այդ ամենը միայն «զգայական» հիմքի վրա էր, նա չունեւ հստակ ուղղվածություն դեպի ինչ-որ կոնկրետ ոճ (դրա ապացույցն էին նկարչի հավերժ փնտրտուքները և ազդեցությունները տարբեր ժամանակաշրջանների տարբեր նկարիչներից), որն էլ, ըստ էության, աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմը չէր տանի դեպի սյուրռեալիզմ կամ կուբիզմ:

Սակայն նույն Գորկին է, որի արվեստի հատկանիշները երբեք են դարձնում աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի տեսական գաղափարախոսությունը. դրա ապացույցն են այդ ուղղության կարկառուն քննադատների՝ Գրինբերգի և Ռոզենբերգի տեսական հիմքի փոփոխությունը և հարմարեցումը այն գաղափարներին, որոնք իրենց իսկ գովերգած ուղղությունը կդարձնեն պատմական և համաժամանակային: Այս իմաստով Ռոզենբերգի գրքում իր իսկ ստեղծած արվեստի կանոնների սահուն կերպարանափոխումը լիովին ընդունելի է և բացատրելի:

КРИТИКА ИСКУССТВА АРШИЛА ГОРКИ ГАРОЛЬДОМ РОЗЕНБЕРГОМ

ГАЛСТЯН А. Б.

Резюме

Исследование основных критических работ Г. Розенберга явствует о раздвоенности его мировоззрения. “Троцкистская” направленность его критики восходит к теории Клемента Гринберга – “отца” американской формалистской критики.

Сказанное нашло отражение в исследовании Розенберга, посвященном творчеству А. Горки; концептуальность этого критического исследования противоречит ранним идеям Г. Розенберга, согласно которому А. Горки является “типичным героем абстрактного экспрессионизма”, что идет вразрез с его “скептическим” отношением к гринбергианской характеристике данного направления живописи.

²⁸ Նույն տեղում, էջ 86:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 88:

Розенберг, всецел за Гринбергом, придавал важное значение творчеству художников 1930-ых годов, сыгравших определенную роль в становлении абстрактного экспрессионизма, к которому примыкали Х. Гофман и Дж. Грехем и чьи идеи были созвучны мировоззрению абстрактных экспрессионистов и их теоретику Гринбергу. “Срединная” позиция А. Горки, его переход от европейского модернизма к американскому авангарду предопределили критику Розенберга, представившего это новое американское направление в русле развития мирового искусства.