

Լատուրա ԱԹԱՆԵՍՅԱՆ

ՀԱՅ ԱՐԴԻ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ԳՅՈՒՄՐՈՒ Ս. ՄԵՐԿՈՒՐՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ

Գյումրու Ս. Մերկուրովի անվան նկարչական դպրոցն ազգային մշակույթի այն հազվագյուտ օջախներից է, որի դերն ու նշանակությունը բացահայտ էր իր սկզբնավորման հենց առաջին օրվանից (1921թ.): Մինչ այդ Գյումրին վաղուց արդեն ուներ կայուն ու ամուր ձևավորված մշակութային ավանդույթներ: Երգը, երաժշտությունը, թատրոնը ներկայացնում էին քաղաքի կյանքի բնական ընթացքը, նրա առօրյան: Նկարչական դպրոցի ստեղծումը երկար սպասված, բայց և օրինաչափ երևույթ էր, և այն չընկալվեց որպես զուտ քաղաքի զարգացման ցուցիչ: Գյումրին, դեռ չբժշկված իր մարմնական ու հոգեկան, սոցիալական ու տնտեսական վերքերը (1915թ. հետո), երազում էր ապագայի մասին: Քաղաքի մտավորականության մտահոգությունը նախևառաջ ուղղված էր ազգային արվեստի պահպանմանն ու վերականգնմանը, այն արվեստի, որի հիմքում մարդասիրության, ճշմարիտ հայրենասիրության ոգին և իր քաղաքին ու արվեստին ծառայելու ձգտումն էր: Այս առումով անչափ նշանակալի էր նկարչական դպրոցի դերը: Դպրոցն իր գոյության հենց առաջին տարիներից տվեց այնպիսի դեմքեր, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ զարգացրին ու հարստացրին հայ կերպարվեստը: Մերկուրովի դպրոցի շրջանավարտների հետագա գործունեությունը կերպարվեստի զարգացման գործում այնքան ծանրակշիռ է, որ արժանի է ուշադրության:

Անցյալ դարի 60-90-ական թվականների արվեստում, երբ ռեալիզմ հասկացությունը դառնում էր ավելի բազմակողմանի, երբ հետևողական ու մանրակրկիտ ուսումնասիրության առարկա էին դառնում հարուստ ազգային ավանդույթներն ու համաշխարհային առաջադեմ արվեստի ժառանգությունը, հայ կերպարվեստը պահանջ ուներ առաջնակարգ նշանակության տեղաշարժերի: Գեղանկարչության, քանդակագործության, գրաֆիկայի, դեկորատիվ կիրառական արվեստում արդիականության արտացոլման և գեղարվեստակերպարային ընկալման նոր ուղիների որոնման այս շրջանը բնութագրվում է ժանրային թեմաների շրջանակների ընդարձակմամբ, գեղարվեստական լեզվի գործընթացի անընդհատ արդիականացմամբ և նկարիչների գեղարվեստական լեզվի ոճական բազմազանությամբ:

Կերպարվեստի յուրաքանչյուր տեսակ և ժանր հատկորոշվում է իրականության արտահայտման նոր, օրինակելի և սուր դերերի որոնումներով: Երիտասարդ նկարիչների ստեղծագործություններում տեսանելիորեն ուժեղանում է սուբյեկտիվիզմը, որը նպաստում է նկարչի ստեղծագործական ակտիվացմանն ու դրանով իսկ մեծացնում ստեղծագործության հուզականությունը: Նմանօրինակ մոտեցումը առավելապես օգնում էր նկարչին հեռանալ թեմաների վերապատկերման կարծրատիպերից ու արտահայտչամիջոցներից, որոնք հատկապես նկատելի էին հետպատերազմյան շրջանի հայկական կերպարվեստում:

Գեղարվեստական որոնումների այս հորձանուտում էլ հայտնվեց գյումրեցի նկարիչների մի ամբողջ սերունդ: Նրանցից շատերին վիճակված էր դառնալ գեղարվեստական նոր ուղղությունների ու ոճերի հիմնադիր կամ առաջամարտիկ: Այս սերունդի նկարիչների մեջ իր վառ անհատականությամբ առանձնանում է Հ. Անանիկյանը, որի ավանդն անգնահատելի է ոչ միայն որպես մանկավարժի, այլև որպես ինքնատիպ գեղանկարչի. նրա նկարելաձևի նախադեպը գրականության մեջ կոչվում է դիալեկտ: «Ալեքսանդրասյուրյան դիալեկտը» կոլորիտային առանձնահատկությամբ և քաղաքային բարի ու զուսպ հումորով իր արտահայտությունը գտավ Անանիկյանի ստեղծագործություններում, որոնց մեծ մասը, շատ քիչ բացառությամբ, ունի իր սյուժետային հիմքը հարազատ քաղաքի՝ Ալեքսանդրասյուր-Գյումրու պատմությունից: Անանիկյանի կտավները մտահղացմամբ միամիտ-պատմողական են, բայց դրանց կատարումն աչքի է ընկնում իմաստուն զսպվածությամբ և մեծամասամբ հենվում է պլաստիկական արտահայտչականության վրա: Նկարիչը սիրում է պատմել գունազեղ քաղաքային նովելներ՝ Օնեսի և Վարսիկի սիրո, խոսքաշեն ու հումորաշատ Պողոզ Մուկուչի ու Ծիտրո

Ալեքի, Ղաֆա Միմոնի և այլոց մասին: Անանիկյանի արվեստը նոր խոսք էր 60-ականների հայ կերպարվեստում, որը հետո շարունակվելու էր իր սերնդակից Ռաֆայել Աթոյանի և ավելի երիտասարդ նկարիչներ Ֆերդինանտ Մանուկյանի, Հմայակ Մաթևոսյանի, Ջավեն Կոչտոյանի ստեղծագործություններում: Բայց Հ. Անանիկյանի մեծագույն հայտնագործությունը, բառի իսկական իմաստով, Միմաս Ավետիսյանն էր: Նրա մարգարեական օրհնությամբ Միմասը մտավ արվեստի աշխարհ, մտավ հաստատաքայլ, տիրական, շռայլ ու պերճագեղ, օրինաչափ ու տրամաբանական, որպեսզի ավետեր հետսարյանական հայ նորագույն գեղանկարչության ծնունդը: Դա պահանջված հայտնություն էր:

50-60-ական թվականների սահմանագծում արդեն զգացվեց, որ սարյանական տիտանական ոճի պատմական առաքելությունն ավարտված է, և որ հայկական կերպարվեստին պետք էին նոր, նախորդից սկզբունքորեն տարբեր լուծումներ, որոնք պայմանավորելու էին կերպարվեստի պատմական զարգացման նոր փուլ:

Ազգային գեղանկարչության համար Միմասի գունային աշխարհն արժեքավոր էր նրանով, որ ավերում էր նրա ահագնացող անդեմությունը: Հայտնի է, որ տեսողական իրողության և տեսողության իրականացման ակտի միջև կա միջամտող գործողություն, որն անվանում ենք մեկնաբանական, և այս տեսողական ընկալման մեկնաբանման հանճարեղ նորության մեջ է Միմասի արվեստի հզորությունը: Միմասի կոլորիտը՝ անսպասելի գունային հակադրություններով, ազատ է, ինքնարուխ: Իր գեղարվեստական համակարգի գլխավոր անկյունը դարձնելով գույնը՝ Միմասը նրանում կենտրոնացնում է ստեղծագործության գլխավոր գաղափարը: Նկարչի կոլորիտային նորույթը անմիջապես աչքի է զարնում: Նրա նկարներում լույսը պայմանական է, պայմանական է նաև գույնը: «Լույսն ինձ համար գույնն է», - հաճախ կրկնում էր նկարիչը: Իր ստեղծագործություններում Միմասը նվազագույնի հասցրեց այուժետային, պատմողական մոտիվները: Նա ձգտում էր կենսական երևույթների լայն փիլիսոփայական ընդգրկման: Նրա գործերում տպավորվել են ոչ թե առօրյա դրվագներ, այլ մարդկային զգացմունքների ու մտորումների ամբողջական շերտեր՝ ողբ, ուրախություն, կյանքի գեղեցկության հիացում, սիրո երջանկություն, աշխարհի զգացման վայելքի ըմբռնում: Միմասի մեծությունն այն է, որ նա մերժեց իր անմիջական նախորդների աշխարհ-զգացման կոլորիտային նախասիրությունները՝ բնօրինակի առարկայական գույները: Նա իր ձևավորվող ստեղծագործական համակարգի սահմաններում կիրառեց առարկայից դուրս հոգևոր գույնը: Նկարչի աշխատանքները կերպարային համակարգով, գեղարվեստական էքսպրեսիայի բնույթով կտրուկ տարբերվում էին նախորդներից: Նրան հետաքրքրում էր ոչ թե նատուրան, այլ նրանից ստացած տպավորությունը: Միմասը ոչ այնքան պատմում էր այդ տպավորությունների մասին, որքան դրանց հենքի վրա ստեղծում ասոցիատիվ զուգահեռներ, որոնք ավելի շատ երաժշտական բնույթ ունեին: Այսպես էին վարվում նաև հայ հին նկարիչները: Միմասն ընդամենը նոր մեկնություն էր տալիս նրանց կոլորիտային ավանդույթներին: Նա ձգտում էր ոչ թե արտացոլել տեսանելին, այլ այն դարձնել տեսանելի: Միմասը գտավ «նոր տեսանկյուն», որը նրան թույլ տվեց տեսնել ազգային մշակույթի, ազգային ճակատագրի անցյալն ու ապագան: Նա միաձուլեց, միացրեց նրանց կենսափիլիսոփայության և քնարական ներկայանակի գծերը: Այս ամենը նա արեց տաղանդի աներևակայելի ուժով, ավարտվածությամբ, ոճի այնպիսի մաքրությամբ, որ, հիրավի, իրավունք է վերապահում նրան համարելու գեղարվեստական դպրոցի հիմնադիր, որի նվաճումներն ու փորձարարական պաթոսը անհետևանք չմնացին: Նա ունեցավ հետևորդների մի ստվար բանակ:

Անցյալ դարի 70-80-ական թթ. չկար ոչ մի քիչ թե շատ նշանավոր նկարիչ, որն ինչ-որ չափով ազդված չլիներ Միմասի ստեղծագործությունից: Նկարչի հարթած ճանապարհով, իհարկե, նրան ոչ համաքայլ, ընթացան նաև նրա համերկրացի սերնդակիցները՝ Ա. Մելքոնյանը, Ա. Հովհաննիսյանը, Ռ. Աթոյանը, Հ. Միմասյանը, որոնք գեղարվեստական ուղղությունների ու ոճերի խայտաբղետ հորձանուտում գտան արվեստի իրենց օրգանական ձևը: Նրանք հայտնվել էին տենդազին յուրացման գործընթացում և փորձում էին մոտենալ ազգային ինքնուրույնությանը՝ վերադարձնել իրենց երբեմնի ազատությունը և զարգացնել ժամանակի նկարչության հիմնական միտումները:

Հովհաննես Մինասյանի 1974թ. (հետմահու) անհատական ցուցահանդեսը նրա ստեղծագործական արարումի համարգումարն էր: Շատ կարճ, բայց հազեցած ու պայծառ ստեղծագործական կյանք ունեցավ նկարիչը: Գերազանց ուսումնասիրելով մեր անցյալի վարպետների գրքային և որմնանկարային գեղանկարչությունը՝ Մինասյանը կարողացավ ավանդական մոտիվներից քաղել յուրօրինակ գունային և ռիթմիկ ֆորմուլաներ, որոնք բացառիկ ինքնատիպությամբ վերարտադրեց իր մոնումենտալ կոմպոզիցիաներում: Նրա անցումը մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերին բնավ էլ արհեստական չէր, այլ օրինական պահանջ մի արվեստի, որը ձգտում էր թեմաների ու կերպարների ընդհանրացման, տարրորմակ բովանդակության:

1950-70-ական թվականներին նոր էին ձևավորվում մոնումենտալ արվեստի կայացման միտումները: Դրանք սերտորեն կապված էին գեղանկարչության և ճարտարապետության սիմբիոզի հեռանկարին: Հենց որմնանկարներում և խճանկարներում էլ երևան են գալիս նկարչի անհատականությունը, մտքի խորությունը, կատարողական վարպետությունը և խանդավառ աշխատասիրությունը:

Շնորհալի նկարչի տաղանդի հզորությունը լիարժեքորեն բացահայտվեց մեծածավալ մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ, որը թեև այդ տարիներին (50-80-ական թթ.) դեռ կայունացման գործընթաց էր ապրում: Այնուամենայնիվ Մինասյանին հաջողվեց ստեղծել բարձրարժեք գործեր, դառնալ այդ ոլորտի բարի ավանդույթների շարունակողն ու նորովի զարգացնողը: Մոնումենտալ գեղանկարչությունը նկարչի ինքնաբացահայտման և արվեստում գոյատևման նրա նախընտրած ամենաճիշտ ձևն էր:

Ազգային արվեստի տեսադաշտում կան շատ այլ ինքնատիպ մոտեցումներ: Եվ ամեն անգամ նկարիչը յուրովի է ներկայացնում անցումը ավանդականից դեպի ժամանակակիցը, ժողովրդական արվեստի պարզ հնարներից դեպի փորձառու պրոֆեսիոնալիզմը, անմիջական դիտարկումից մինչև ստեղծագործական ընդհանրացումները անցումն այլ դրսևորումներ և ունի: Այդպես, Աշոտ Հովհաննիսյանն իր շատ կտավներում կոմպոզիցիաները կառուցում է գունավոր քառակուսիներից և ուղղանկյուններից՝ մարմինների երկրաչափականացման միջոցով ձգտելով հասնել ռալիստիկ պարզության և ավարտվածության: Նկարչի ներկադրման այս արխիտեկտոնիկ ձևը փորձ է մտնեցալու հայ հին ճարտարապետությանը: Նրա այսօրինակ գործերը որոշ չափով սխեմատիկ են, բայց զուրկ չեն գեղարվեստական պատկերի հարթության կազմակերպման վարպետությունից:

Մարդասիրությունը, նուրբ քնարական աշխարհընկալումը, ժամանակի սուր զգացողությունը, գեղանկարչության «երաժշտական» լեզվի ինքնատիպությունը թույլ են տալիս Աշոտ Մելքոնյանին դասել նկարիչ-պոետների շարքին: Այս զարմանալի նկարիչը չի գալիս իրենից առաջ եղած ինչ-որ մեկից, այլ՝ ինքն իրենից: Շնորհաշատ նկարիչը դեռ ոչ վաղ անցյալում համարվում էր «հայկական նեոռեալիզմի»¹ հիմնադիր, որի արմատները ձգվում են մինչև իտալական կիներմատոգրաֆիան: Դրա համար կային բավարար հիմքեր. պատկերվածի կենդանի անմիջականության և նրա բարդ բազմապլան նշանակության արտասովոր «օտարման» ինքնատիպ զուգակցումը: Բայց, այսուհանդերձ, այդ համեմատությունը մատնանշում է միայն նկարչի ոճի հետ ունեցած մասնակի առնչությունը, ոչ ավելին, քանի որ Մելքոնյանի աշխատանքների հիմնական ակունքներն ու ընդհանուր բնույթը լրիվությամբ ազգային են: Նա քնարական է ու անրջող, չնայած պակաս արգասավորությանը (հաճախ չէր նկարում. հրաշալի սրնգահար էր, երբեմն մասնակցում էր համերգների): Պետք է նշել, որ նոր գեղարվեստական ոճի զարգացման ասպարեզում նրա ներդրումները շոշափելի են, իսկ նկարելիս նա իր կտավները կառուցում է երաժշտական կոմպոզիցիայի բոլոր կանոններով՝ կոլորիտի գլխավոր «պարտիաներով»,² ռիթմիկ կրկնություններով ու վարիացիաներով, ֆիգուրների և առարկաների միջև ընկած տարածական մեծ ընդգրկումներով: Դրանք աչքի շարժումը դարձնում են ազատ և թույլ են տալիս ցայտոմությամբ տեսնել գլխավորը՝ նկարում գույնի և ռիթմի գերակայությունը: Ա. Մելքոնյանի գեղանկարչության երաժշտական բնույթն իրավամբ շատ արժեքավոր է: Նրա աշխատանքներում դրա

¹ В. Каменский й, Этюды о художниках Армении, «Советакан грох», Ер., 1979, стр. 218.

² Նույնը:

ամունով է մեկնարանվում և՛ գեղջկական միամտությունը, և՛ նուրբ արտիստիզմը, և՛ ազգային հնչողության այն առանձնահատուկ արտահայտչականությունը, որն սկիզբ է առնում ժողովրդական երգերից և իր մեղեդայնությամբ իրար է ազուցում տարբեր ժամանակներն ու իրադարձությունները:

Կառուցվածքի ինտոնացիայով Ա. Մելքոնյանի արվեստին շատ մոտ է Ռ. Աթոյանը: 60-ական թվականների գյումրեցի մյուս նկարիչների նման նրա զարգացումն էլ անցել է ոճական ուրույն հատկանիշների բյուրեղացման ճանապարհ: Ռ. Աթոյանի գործերում մարդը, փողոցը, տները, կենդանիները, ամեն ինչ ենթարկված է պատկերի տարածության և գունային մթնոլորտի մեջ իր «տեղը գտնելու»³ օրենքին: Ռ. Աթոյանն ազգային նկարիչ է, որը, նրբորեն զգալով հայրենի բնության հետ մարդկանց հրաշալի կապվածությունն ու ներդաշնակությունը, միայն իրեն հատուկ հնարանքներով ստեղծում է իրապատում մի կախարդանք՝ որը ծնունդ է առնում մանկության հուշերի երազային աշխարհից ծնունդ առնող: Ռ. Աթոյանի նկարներում տեսանելի իրականությունը դիտողին ներկայանում է որակական նոր հատկանիշներով, զարմանալի խորհրդավոր գրավչությամբ, որին նկարիչը հասնում է հուզաթրթիռ երանգներով, մակերեսների նուրբ մշակմամբ: Նրա նկարներում նկատելիորեն ակտիվ է գույնի դերը: Ամեն ինչ ողողող քնարականություն. սա է նկարչի յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեկնության կերպը: Նրա ստեղծագործական դիմանկարը ձգտում է բնական, բայց խտուն պարզության, և սերն ու հետաքրքրությունը կյանքի ու բնության նկատմամբ նրան թույլ չեն տալիս հորինել: Նա հավատացած է, որ բնության մեջ ամեն ինչ արժանի է պատկերման և իրավունք ունի զոյատևելու կտավի կամ թղթի վրա: Արվեստագետի անպաճույճ նկարները արտացոլում են հեղինակի անմիջական տպավորությունն այն ամենից, ինչը գտնվում է նրա հայացքի տիրույթում: Դա անաչառ, անշտապ ճանաչման գործընթաց է: Ռ. Աթոյանի համար չկան փոքր ու մեծ թեմաներ, մինչև իսկ ամենապարզ իրերի մեջ նկարիչը կարողանում է բացահայտել բանաստեղծական իմաստ:

60-80-ական թվականների գյումրեցի նկարիչների ավագ սերնդի վերոհիշյալ ներկայացուցիչները վառ անհատականություններ էին և իրենց ստեղծագործություններով բարձր շունչ ու նոր որակ հաղորդեցին հայ կերպարվեստին թե՛ ոճական, թե՛ թեմատիկ առումով՝ շատ բանով ուղղորդելով նրա հետագա տարիների զարգացումը:

СОВРЕМЕННОЕ АРМЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ИМЕНИ С. МЕРКУРОВА г. ГЮМРИ

____ Резюме ____

____ Л. Атанесян ____

Художественная школа им. С. Меркурова г. Гюмри одна из исключительных и ярких примеров в истории искусства, роль и значение которой очевидна с первых дней ее основания (1912г.). Роль дальнейшей деятельности выпускников этой школы в развитии армянского изобразительного искусства так значима, что достойна особого внимания. Данная статья отражает деятельность старшего поколения художников-гюмрийцев 60-80-х годов (М. Аветисян, А. Оганесян, А. Мелконян, А. Ананикян), которые хотя и не создали ярко выраженной национальной школы, но дали новое качество, свежее дыхание армянскому изобразительному искусству, разработали новые пути, тенденции его развития.

³ Տ. Խ ա չ ա տ ր յ ա ն, Ռուֆայել Աթոյան, Եր., 1985, էջ 3: