

Հռիփսիմե Վարդանյան

«ԲԱՑ ՁԵՎԵՐԸ» ՌՈՒԴՈՒՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՎԱՂ ԵՐՁԱՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

«Բաց ձևեր», ձևապաշտական ուղղություն, խորաբացված դատարկություններ,
երկմիասնական կերպարներ, «քոչարյան ոճ»

Ռուդոլֆ Խաչատրյանը XX-րդ դարի հայագրի այն արվեստագետներից է, որի տաղանդը զարգացել է դասական արվեստի հիմքի վրա և, բնականաբար, նաև իր բնատուր բացառիկ տաղանդի շնորհիվ: Մշտական ստեղծագործական որոնումները, հանդիպումներն ու շփումները հռչակավոր հայ արվեստագետների հետ նպաստել են նրա գեղագիտական ճաշակի ձևավորմանը, ձեռագրի կատարելագործմանը, որոնումների ծավալմանը: Խաչատրյանն իրեն փորձել է և՛ գծանկարում, և՛ գունանկարում: Վերջինս թեև զգալի տեղ է գրավում նրա արվեստում, սակայն իր իսկ խոստովանությամբ, իրեն առավել հոգեհարազատ է եղել գծանկարչությունը:

Այս հոդվածը մի փոքրիկ անդրադարձ է նկարչի երիտասարդ տարիների ստեղծագործական փորձին՝ «բաց ձևերին», երբ Խաչատրյանը հեռացավ ռեալիստական նկարելաոճից՝ առավելապես ապավինելով նոր, ձևապաշտական ուղղություններին: 1960-ականներին նա վերապրեց ստեղծագործական մի քանի փուլ, որոնք ի վերջո տարան նրան դեպի կուրբիզմ և սյուրռեալիզմ, դեպի բաց ձևերի հանգրվան¹: Հետևելով Երվանդ Քոչարին՝ նա անդրադարձավ «տարածության մեջ բաց ձևերին»՝ բնական կերպարներն օժտելով խորաբացված դատարկություններով: Սակայն, ինչպես նկատում է Լևոն Աբրահամյանը, «Ի տարբերություն Մաեստրոյի, Ռուդոլֆն ստեղծում էր այդ խորաբացությունները՝ «բացելով ֆորման» ոչ թե ակամա, ձևական, այլ նարդու անատոմիայից հեռացնելով առավելապես այն մասերը, որոնք նրան դարձնում են երկրային, մարմնական: Այսպիսով Ռուդոլֆ Խաչատրյանն ստեղծում էր «Այլ աշխարհի մարդու» կերպար, ինչպես ինքն էր անվանում՝ հոգևոր և խստակյաց (ասկետիկ) մարդու»²: «Բաց ձևերով» արված նրա բազմաթիվ աշխատանքները ոչ միայն ուսուցչի ուղին նորովի շարունակելու, իր իսկ համար բացահայտումներ անելու փորձ էին, այլև, հավանաբար, մարդկանց հոգեվիճակն ու ապրումները յուրովի մատուցելու միջոց:

Այսպես, օրինակ, «Ճիչ» (1968) գծանկարում մինչև գոտկատեղը երկատված, երկձեղքված հերոսն է: Ինչպես Ռուդոլֆի ուսուցչի շատ ստեղծագործություններում,

¹ Տես. (.), .7:

² (.),

.14.

այստեղ ևս մարմինն ասես երկու սեռի է բաժանված կանացի կրծքի վերածվող խորաբացության և տղամարդու կրծքավանդակի, դեմքի երկու միմյանցից առանձին տարբեր հատվածների: Կանացի կողմի ոտքը կոպիտ է, առնական, տղամարդկային: Դատկանշական է, որ հենց այս կողմում են հերոսի ձեռքն ու ոտքը, մյուս կողմում դրանք բացակայում են: Եթե էքսպրեսիոնիստ նկարիչ Էդվարդ Մունկի «Ծիչ»-ը (1893) մոդեռնիզմին հատուկ մեծության, հուսահատության, օտարման թեման էր կանխագուշակում, ապա Խաչատրյանի երկում, բացառված չէ, որ նույն մեկավորության, օտարման պոռթկումն է, սակայն ոչ թե հասարակությունից, այլ իր իսկ եսից: Ռուս արվեստաբան և գրական քննադատ Անատոլի Կանտորը խոսելով XX դարի արվեստի մասին ասում է, թե ոչ միայն իմպրեսիոնիստները, այլև նրանց որոնումները փոփոխող պոստիմպրեսիոնիստները և սիմվոլիստները դառնում էին պատմության գանձերը, ավանդույթը, դեռ կենդանի, սակայն նորի փոխակերպված, ավելի դժվար պայմաններում: «Գալիք դարի ողբերգությունն ասես նախապես զգալի էր գեղանկարչությունում և գծանկարում՝ նորվեգացի Էդվարդ Մունկի անելանելի մոլեգին հուսահատության մեջ, Միխայիլ Վրոբելի կորուսյալ ներդաշնակության, հերոսության և գեղեցկության տանջալի կսկիծում, բելգիացի Ջեյմս Էնսորի մարդկության ցնորամուլական կրկնօրինակումներում»¹: Խաչատրյանի «անմարմին» հերոսի՝ գոտկատեղից եկող ճիչը կիսել, իրարից բաժանել է երկուսին: Էդվարդ Մունկի հերոսի ճիչի արձագանքն ասես շարունակում են ստեղծագործության ալիքաձև գծերը, իսկ Խաչատրյանի պատկերը ֆոն չունի, նման շարունակություն կամ արձագանք կարող են համարվել ալիքվող կարճ վարսերը և գոտկատեղին փաթաթված կտորը, որ ծածանվում է քամուց: Այդօրինակ ճիչի, ինչ-որ ներքին անհանգստության բարձրածայնման կիսանդամները Բոչարի սկզբունքներին հոգեհարազատ Ռուբեն Ադալյանի «Կանչ» գծանկարում: Ահա թե ինչպես է մեկնաբանում այդ ստեղծագործությունը Ա. Ադալյանը. «Անկյունագծային սրընթաց ռիթմով կառուցված, գրեթե պլակատային զուսպ և կուռ ձևեր, կոմպոզիցիոն հստակ կազմություն ունեցող այս պատկերի մեջ մեզ ներկայացնող՝ դունչը վեր ցցած և դեպի երկինք հառաչող-կանչող, կարծես թե ինքը հառաչանք դարձած ձիու կերպարը մեկնաբանված է փոխաբերաբար՝ որպես մարդկային հոգու խորքերից հուսահատորեն արձակված մի ճիչ, անպատասխան կոչ, «ձայն բարբառո հանապատի»»²: Խաչատրյանի «Ծիչը» ականա զուգադրվում է նաև ռուս գծանկարիչ, խորհրդային քաղաքական պլակատի հիմնադիրներից մեկի Դմիտրի Մորոի (Օրլով) «Օգնի՛ր» (1922) պլակատի հետ: Ստեղծագործությունն արժարժում է սոցիալ-քաղաքական սուր թեմա՝ գյուղատնտեսության անկում, սով, պարտադրված կոլեկտիվացում... Տառապադեմ հերոսի ձևախեղված՝ երկայնաձիգ, երկայնածոր մարմինը ձգվել է դեպի վեր: Աղերսագին երկինք պարզած, անբնական խոշորացված վերջավորությունները՝ ձեռքերն ու ոտքերն առավել շեշտված են հրամցնում օգնության կանչը, սպասումի ճիչը: Ի տարբերություն Խաչատրյանի

¹ XX , 1973, . 8.

² Ա. Ադալյան, Դայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX - XX դարերում, էջ 148:

հերոսի, Սոորի «բնորոն» անիրական չէ, մարդեղային է: Ինչպես տեսնում ենք, բոլոր հիշատակված գործերում ակնհայտ է Կանտորի դիտարկումը՝ դրանց մեջ ամփոփված է ժամանակի, իրավիճակի դեմ ըմբոստ ճիշ-բողոքը՝ պլակատային արվեստին բնորոշ մերկապարանոց միանշանակությամբ:

Խաչատրյանի «բաց ձևերի» հարող շատ գործերում ակնհայտ են «երկմիասնության» հետագա ծիլերը: Ի դեպ, նույն այդ տարիներին Խաչատրյանն ստեղծում է միանման սյուժեներով կամ անվանումներով գծանկարներ, որոնք շատ ընդհանրություններ ունեն: 1969-ի «Ճիչ» մենատիպն արդեն որոշակի, համեմատաբար մուգ ֆոն ունի, հերոսը՝ գիշերային երկնքում է: Ժամանակաշրջանին վերաբերող վերոհիշյալ ենթատեքստը առկա է նաև այս ստեղծագործությունում. հերոսին շրջապատող մթության խիտ շերտավորումներն իրենց մեջ են առել, պարփակել մարդկային ընդվզման «ճիչը»:

«Բաց ձևերն» առավել տպավորիչ են «Չամբույր» (1968) վիմագրությունում: Ամբողջական, երկմիասնական դեմք է կազմում տղամարդու կիսադեմի և կնոջ դեմուդիղ երեսի (անֆաս) համադրումը: Նկարիչը հստակ առանձնացրել, տարալուծել է կանացի և տղամարդկային դիմագծերն ու մարմնի կառուցվածքը մեկ ընդհանրական մարմնում: Յուրահատուկ ուշադրության է արժանի այն, որ «բաց ձևերի» կիրառման արդյունքում եթե մարմնի որևէ հատված «դատարկ» է մնում, ապա դրան հակառակ՝ կերպարների գլուխներն ամբողջական են պատկերված: Իհարկե, կան խորաբացություններ, բաց ու մուգ գծեր, թանձր կամ շատ թեթև ուրվագծեր, սակայն, այդուհանդերձ, անկախ մատուցման ոճից, նկարիչը հիմնականում կենտրոնացել է կերպարների գլխի վրա: Թվում է, այս կերպ արվեստագետը ցանկացել է ընդգծել բանական մարդու եզակիությունը: Երկու մարմինը դիտելով իբրև մեկ ամբողջություն կամ էլ նրանց գրկելով սեռից՝ հեղինակը դրանք հատուկ չի առանձնացրել միմյանցից: Պաբլո Պիկասոն ունի նույնանուն երկու աշխատանք՝ 1925-ի հայտնի «Չամբույրը» և 1969-ի «Չամբույրը», երկուսն էլ արված են ջղածիզ հրապուրանքով: 1969-ի «Չամբույրը», որը որոշ չափով 1925-ի կտավի շարունակությունն է, օժտված է տպավորիչ մեծ ուժով: Այն բանաստեղծորեն փոխակերպված, կրքոտ և հուզական տրամադրություններով՝ հաղորդում է իմաստուն և անկարծի կարոտը դեպի երիտասարդություն: Խաչատրյանի ստեղծագործությունում ակնհայտ է Պիկասոյի «Չամբույր»-ի (1925) գեղարվեստա-իմաստային ազդեցությունը: Սակայն եթե վերցնելու լինենք կատարման մանությունը, ապա 1969-ի «Չամբույր»-ը թե՛ գունալին, թե՛ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով ավելի մոտ է Ռ. Խաչատրյանին, սակայն նա չէր կարող ազդված լինել դրանից՝ հաշվի առնելով երկու աշխատանքների ստեղծման տարեթվերը: Այստեղ արդեն խոսել է ժամանակի շունչը:

Եվ, այսպես, եթե Խաչատրյանի «Չամբույր»-ում երազայինը, հոգևորը արտահայտվել են «իրական» կերպարների միջոցով, ապա նրա ուրիշ շատ կերպարներում կատարելապես օտարվել է մարմնականը, նրանք դարձել են երկնային էակներ: «Չամբույր լուսնի հետ» (1969) վիմագրության գործողությունը տարածքի մեջ չէ, մի տեսակ գերբնականի տարրեր է պարունակում: Կնոջն ամուր գրկած տղամարդը՝ Լուսինը, մարդեղացել է միաձուլելով երկնայինն ու երկրայինը: Նրա շուրթերը նուրբ

և միաժամանակ ամուր հավել են կանացի երկնածին շուրթերին: Տղամարդու ձեռքի խորաբացությունն անգամ կիսալուսնի ձև է ստացել: Պատկերված է գիշեր, սակայն ոչ թանձր, սևուճուճ, և կերպարներն էլ լուսավոր են, թեթև, եթերային: Համբույրով ծովված նրանց շուրթերը միավորել են սրտածև ուրվագծով իբրև նույն սրտի երկու կես: Գրկախառնված զույգը պարուրված է անսահման, լուռ ազատությամբ: Նկարիչն առանց բազմազան երանգների հաղորդել է սիրահարների զգացմունքը, որը բյուրեղացել է հատկապես կոնկրետ, ռեալ անձանց բացակայության պարագայում: Տ. Սեդովան, վերլուծելով կերպարվեստում սիրո արտահայտման օրինակները, ռոկոկո ոճի հիմնադիրներից մեկի մասին գրում է. «Անտուան Վատոն իր արվեստում մարմնավորեց սիրային հարաբերությունների նուրբ պոեզիան, նրանց անհանգստություններով, հույսերով, սրտնեղությամբ, խաղի հմայքով, կոկետությամբ...»¹: Անշուշտ, ասվածն ուղղակի կապ չունի Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործության հետ, սակայն սա արվում է ոչ թե հայ նկարչի աշխատանքներում այլևայլ նմանություններ պեղելու նպատակով, այլ ականավոր արվեստագետների գործերի հետ զուգահեռներ անցկացնելով՝ մի ավելորդ անգամ ևս նշելու որևէ ստեղծագործության հանդեպ Ռ. Խաչատրյանի բժախնդիր և խորքային վերաբերմունքը: «Համբույր լուսնի հետ» աշխատանքում սերը ջինջ է, մաքուր, անկեղծ, եթերային: Նկարիչը երազային, մտացածին կերպարներին նրբորեն հաղորդել է իրապաշտական բնականություն: «Կերպար» բառը պատահական չի ընտրված, քանի որ թեև Խաչատրյանը «բաց ձևերում» «օտարելով» մարդ-արարածի ֆիզիկական հայտանիշները՝ իբրև թե պատկերում է այլ աշխարհի, այլ մոլորակի բնակչի, այդուհանդերձ, կարելի է ենթադրել, որ այդ կերպ փորձել է ուրվագծել իր պատկերացրած իրական մարդու:

Կերպարների նմանատիպ դիրքի ենք հանդիպում «Երկուսը» (1969) մենատիպում: Ի տարբերություն նախորդ նկարի, տղամարդու և կնոջ ֆիզուրները ասես գրքի բացվածքից ելած հրեշտակային, անրջային կերպարներ են: Այդ է ակնարկում գրքից ոչ միայն նրանց «սկիզբ առնելը», այլև ինչ-որ այլաբանական դաստակ, որը տղամարդուն միացնում է գրքի հետ: Կնոջ և տղամարդու գլուխներն իրար են խոնարհված, սակայն միասին չեն: Հեղինակը միտումնավոր տարանջատել է ստեղծագործության «գործող անձանց» տղամարդուն պատկերելով առավել մուգ, գրեթե սև, իսկ կնոջը՝ համեմատաբար ավելի բաց, մոխրագույնին մոտ երանգներով:

Այս շրջանի նկարներից ուշագրավ է «Կույր մտածողը» (1969) մենատիպը: Ի տարբերություն նկարչի «Կույրը» (1968) գեղանկարի, այստեղ տեսնում ենք միայն գլուխն ու պարանոցը, իսկ մոդելները նույնն են: Թեև մենք չենք անդրադառնում «Կույրը» (1968) ստեղծագործությանը, քանի որ գրաֆիկական աշխատանք չէ, սակայն չենք կարող չմշել երկու գործերի նմանությունը: Հեղինակը մթության մեջ գտնվող կույր մտածողի լուսավորված դեմքի, աչքերի միջոցով ցանկացել է թափանցել հերոսի հոգևոր աշխարհը: Ինչպես Ռեմբրանդտի «Հոմերոսի» (1663)

¹

», 1973, . VII.

(.), , « -

չտեսնող աչքերն են տեսնում ավելին, քան հնարավոր է, այդպես էլ Խաչատրյանի հերոսի պայմանական հայացքում կա պատմություն այն մասին, թե ինչ է նա տեսել, վերապրել, ստեղծել: Խաչատրյանի բնորդն անհանգիստ հոգեվիճակ է ապրում: Պատկերված են միայն ակնագնդերը. նկարիչը չի ջանում հերոսի աչքերի միջոցով ուղղակի հաղորդել նրա ապրումները: Եվ, այնուհանդերձ, անգամ սպիտակ ակնագնդերը արտահայտում են մտածողի հոգետանջությունը: Ալեխառն մազերը ծածանվում են՝ միանալով ոչ թե ճերմակ ամպերին, այլ սև, թանձր մթությանը, որը, սակայն, չի սքողել մտածողի դիմագծերը:

«Բաց ձևերի» ստեղծագործությունների շարքում առանձնահատուկ է Խաչատրյանի «Մարդն ու ցուլը» (1969) մենատիպը, որի թեման ականա աղերսվում է բոլոր ժամանակաշրջանների կերպարվեստի հետ: Հին աշխարհի արվեստում բազմաթիվ են ցուլ-մարդու, մարդ-ցուլի պատկերումները: Դրանք խիզախության, ուժի, իշխանության խորհրդանիշեր են¹: Հավանաբար Խաչատրյանը ևս ցանկացել է արտահայտել հերոսի կերպարի այդ հատկանիշները: Ստեղծագործության կոմպոզիցիայում տղամարդու կիսադեմն է ու ցուլի գրեթե ամբողջական մռութը: Այստեղ ևս, ինչպես վերը հիշատակված շատ գործերում, ակներև է երկմիասնության գաղափարը: Դժվար է հասկանալ, նկարիչը հետամուտ է եղել դրան մտածված, թե հղացումը ծնվել է ինքնաբուխ: Կարծում ենք, հիմնական խնդիրն է եղել պատկերել ուժեղ կամքի իրողությունը: Մեկ միասնական դեմք կազմած մարդն ու ցուլը մեզ են նայում մի կողմից՝ չորքտանու, մյուս կողմից՝ մահկանացուի աչքերով: Մեկին և մյուսին հատուկ դիմագծերից զատ, որպես մարդկային մանրամաս է ընկալվում նաև ուսի պատկերումը: Չնայած շրջապատող անդրաշխարհային ամպերին, խորքային մթությանը, որ տիրում է նկարում, կերպարների աչքերն ավելի քան իրական են: Թե՛ կենդանու և թե՛ մարդու աչքերում ինչ-որ տազնապ է կարդացվում. մարդ և ցուլ մեկ մարմնում, մեկ գլխով, ընդհանուր դիմագծերով: «Մարդն ու ցուլը» մենատիպում անհատականացված են մարդ-ուժը, մարդ-կամքը, մարդ-պայքարը: Պայքար երկու բնավորության, երկու մարդու, երկու «ես»-երի միջև: Երկմիասնության ուժ, երկմիասնության առնականություն, երկմիասնության զորություն ու ինչ-որ տեղ սառը, հանգիստ խոհականություն: Կարելի է ենթադրել, որ սա նկարչի ինքնաարտահայտման եղանակներից մեկն է: Բնավորություն, որ պատրաստ է պայքարի, ինչպես ցուլը՝ ինքնամոռաց հակամարտության: Որ ենթադրությունն անհիմն չէ, փաստում է քննվող ստեղծագործության ակնհայտ նմանությունը Խաչատրյանի մեկ այլ՝ «Մարդը և ցուլը» (1966) յուղանկարին: Անկախ անվիճելի ոճային տարբերությունից՝ երկու ստեղծագործություններում էլ հեղինակը նույն իմաստն է հետապնդել: Իսպանացի բանաստեղծ, դրամատուրգ Խոսեպե Պալաու-ի-Ֆաբրեն, խոսելով հանրահայտ «Գերնիկային» (1937) նախորդած չորս տարվա ընթացքում Պիկասոյի ստեղծած մինոտավրոսների մասին, նկատել է, որ նկարիչն այդ ժամանակ եղել է հոգեկան ծանր վիճակում: Եվ ահա ստեղծել է մինոտավրոսի շուրջ

¹ Տես, . . . , 1961, .20. Հեղինակն ասում է, որ ցուլի տեսքով արքայի պատկերման հանդիպում ենք Նարմերի հռչակավոր սալաքարում, այն փարավոնի, որը համարվում էր Հյուսիսին հաղթողը և զույգ եգիպտոսների միավորողը:

համախմբված իր միթուսը, որն, անկասկած, հենց ինքը Պիկասոն էր: Միթոսային այս կերպարը նա օգտագործում էր ներկայացնելու իր անձնական կյանքի գաղտնիքները («Մինոտավրոմախիա», 1935): Նրա ապրումները պայմանավորված էին իր և կնոջ՝ Օլգա Խոխլովայի ապահարզանով: Իսկ Մարիա-Թերեզա Վալտերը, ում հետ նա թաքուն կապ էր պահպանում, 1927-ին ունեցավ իրենց դուստրը¹: Հավանաբար, Խաչատրյանը ևս գտնվել է ծանր հոգեվիճակում և ցլի կերպարանքում պատկերել է հենց իրեն: Ցուլը բիրտ, անհաղթահարելի ուժ է: Նրա միջոցով նկարիչը փորձել է գտնել իրեն մտատանջող որոշ հարցերի պատասխանները, նաև բացահայտել իր էությունը:

«Բաց ձևերը» Խաչատրյանի համար մշանավորեցին անցումային մի շրջան, որին, ի դեպ, վերադառնալու էր հետագայում, արդեն ստեղծագործական կյանքի վերջին տարիներին: Ինչպես մշում է Լևոն Աբրահամյանը, «Հետո այդ անմարմին մարդը տեղափոխվեց մեկ այլ աշխարհ, մինչ կգային իր համար լավագույն ժամանակները...»²:

Հռիփսիմե Վարդանյանի, «Բաց ձևերը» Ռուդոլֆ Խաչատրյանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում – Հոդվածը փորձ է իմաստավորելու հայ նկարիչ, գրաֆիկ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը: Կասկած չի հարուցում, որ նրա ստեղծագործությունը զարգացել է որպես ինքնատիպ շարունակություն Վերածնության դասական նկարի: Իր վաղ շրջանի նկարներում Խաչատրյանը ձգտել է հասնել փիլիսոփայական կերպարի իդեալական արտացոլմանը, «մարդու բանաձևմանը: «Մարդու բանաձևում» նորովի է ներկայացվում նկարչի աշխարհագրագողությունը և ներքին աշխարհը:

Рипсиме Варданян, “Открытые формы” в ранних произведениях Рудольфа Хачатряна –

Hripsime Vardanyan, “Open forms” in the early works of Rudolf Khachatryan – The article presents the early part of creative activity of Armenian artist Rudolf Khachatryan. No doubt his art develops on Renaissance classic art works, in this period of his life Khachatryan originated his own module of a human being. The ‘open forms’ were an attempt to find an ideal philosophical formula of his imaginary person. It was a reflection of Khachatryan’s inner world.

Հռիփսիմե Վարդանյան – ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս



1981, 134, 14-15.

²

(), 12.