



9  
1961

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ

Արդիւն



յանի, բայց այս կողմ քիչ են անցնում: Եվ այդ ձևերի տակ նա ճիշդ է թափում տեղավորելու արդիական բովանդակությունը:

Աղայյանին պակասում է կենդանի շփումը կյանքի հետ և այդ կյանքի պատկերմանը զեղարվեստական անկանխակալ ձևերով մոտենալը:

Կյանքն ինքը, նրա թելադրած բովանդակությունը, նրա բերած կենդանի ներշնչանքները իրենց հետ իրենց պատկերմանն արժանի գեղարվեստական ձևեր կրեբեն, մանավանդ Աղայյանի նման զգայուն ու օժտված արվեստագետին:

Իսկ մոդեռնը նրա ուղեկիցը չպետք է լինի: Նա չպետք է լինի նաև Չաքմաքչյանի ուղեկիցը և չպետք է նրան, թեկուզ առանձին դեպքերում, թելադրի, թե ունի ձևերի զանցառումները կարող են լինել նորի տրամադան ճանապարհը քանդակագործության կամ բրտատափորության մեջ: Ի դեպ, այն էլ ասեմ, որ կարծես գոյություն ունի մի չգրված օրենք, ըստ որի բոլորն էլ ավելի հանդուրժող վերաբերմունք ունենք դեպի մոդեռնի արտահայտությունները կիրառական արվեստում, քան երկնագրում ու քանդակում: Ըստ երևույթին դա իր բանական պատճառներն ունի: Ինձ թվում է պատճառներից մեկն այն է, որ երկնագրում ու քանդակում մենք շատ ենք առաջացել, ստեղծել ենք մեր աճն ու արտահայտման ճանապարհը, իսկ կիրառական արվեստում այդ բարեբախտությանը դեռ չենք հասել և ստիպված՝ հարկավորից ավելի ենք փոխ առնում թե՛ հեռավոր անցյալից, թե՛ ժողովրդական կիրառական արվեստներից, թե՛ հին ու նոր մոդեռնից:

— Ի՞նչ հիմնալի ու գրավիչ հեռանկար՝ լինել խեցեգործության մեջ ժամանակակից թեման արժատավորողներից, նրա վերաբրտադրության համար հարազատ ու նորորակ գեղարվեստական ձևեր որոնողներից մեկը:

Չորեքդ— Վերջին ցուցահանդեսի գրեթե բոլոր երկնագիր կոմպոզիցիաները պրոֆեսիոնալ առումով աննկարագրելիորեն բարձր են կոմպոզիցիայի և նույնիսկ 1930-ական թվականների իրենց նախատիպերից: Փոխվել են ժամանակները, փոխվել՝ պրոֆեսիոնալ վարպետության նորմաները, մեր պահանջները նկարիչներից ու քանդակագործներից: Հիմա մենք մեր արվեստագետներից պահանջում ենք բարձր ու անզեղջ պրոֆեսիոնալիզմ, որ սոցիալիստական ունիվերսալ անհրաժեշտ նախապայմաններից է, իսկ նրա պակասը (եթե կարողանում ենք տեսնել) նշում ենք որպես էական թերացում: Եթե խեղճանը ներկա լինեի հորել-

յանական ցուցահանդեսի քննարկումներին, նա դրան կհամոզվեր:

Խեղճանի ակնարկում ոչ մի խոսք չկա պրոֆեսիոնալիզմի մասին, բայց ես դրա դեմ չեմ կարող առարկել: Քանի որ հեղինակը մասնագետ չէ, պարտավոր էլ չէ խնդրի այդ կողմին անդրադառնալ: Կարելի է նույնիսկ շտեմնելու տալ հոգվածին արտաքուստ մասնագիտական երանգավորում հաղորդելու նրա պարտավորեցնող հավակնությունը: Բայց ես չեմ կարող մոռանալ նրա այդ ու ձախ շռայլած գովեստների անվերապահությունը, օգնող, սրտացավ քննադատական խոսքի համատարած բացակայությունը, քննարկվող բոլոր գործերի կողքին հանդիպող «կատարյալ» էպիտետը, որ ինքնին նշանակում է՝ կատարյալ նաև պրոֆեսիոնալ առումով:

Իսկ Ռ. Խաչատրյանի ստեղծագործական օժարված խառնվածքին եթե մի բան պակասում է, որ նրան խանգարում է մինչև վերջ ճիշտ կառուցված ու ավարտված գրաֆիկական պատկերներ ստեղծել, դա պրոֆեսիոնալիզմն է: (Այստեղ և այլուր խոսքը, խհարկե, ոչ թե ակադեմիստական ավարտվածության ու տանջված նկարի մասին է, այլ գրագետ ու արխիտեկտոնիկ կառուցվածքի, նպատակային նկարաձևերի):

Ինչպե՞ս կարելի է որպես կատարյալ գործ ներկայացնել Ա. Գրիգորյանի իսկապես մի շարք կողմերով հետաքրքիր «1828 թվական» կոմպոզիցիան, եթե նրա մեջ քիչ չէ նկարի ու կառուցվածքի թերին, չեն գտնված տոնային հարաբերությունները:

Խեղճանի ակնարկում թերագնահատված է կերպարվեստի կմախքը՝ պրոֆեսիոնալիզմը: Ո՞րն է պատճառը: Արդյոք լոկ ա՞յն, որ պրոֆեսիոնալիզմը հեղինակի համար «մարսեցիներին» լեզու է, թե՛ նաև այն, որ, ինչքան էլ դա տարօրինակ թվա, մեզ մոտ կան մարդիկ որոնց համար ամեն մի ունիվերսալ կատարված գործ համարվում է նատուրալիզմի հարեանը (եթե ոչ նատուրալիզմ), իսկ ամեն մի քմահաճ ձևախեղում դառնում է երկրպագության առարկա:

Կոահումներ չեմ ուզում անել, բայց և չեմ կարող չասել, որ, անկախ պատճառից, այս հարցում էլ խեղճանը մեր արվեստագետներին լավ ծառայություն չի մատուցել:

Ժամանակի ու ժամանակակցի (լինի դա արվեստագետը, թե նրա հերոսը) մասին պատմող ակնարկը ժամանակակցի դիրքերից էլ պետք է լինեի գրված:



«СОВЕТАКАՆ ԱՐՎԵՏ»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

9  
1961

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ НА АРМЯНСКОМ  
ЯЗЫКЕ, ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ АРМ. ССР

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА XXII СЪЕЗДУ КПСС

|                                         |   |
|-----------------------------------------|---|
| ГУКАС ЧУБАРЯՆ—Долг художника            | 1 |
| РАЧИՆԱ ԿԱՍԼԱՆՅԱՆ—На новой дороге        | 4 |
| АЛЕКСАНДР АРУՅՈՒՆՅԱՆ—Это зависит от нас | 5 |

ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, МОЛОДЫЕ!

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| А. АՅԱՏՅԱՆ—Художники ткани           | 6  |
| А. ԲԵՃՅԱՆ—Искусство ковра            | 7  |
| В. ԹԵՐՈՒՆԻ—Их специальность—керамика | 9  |
| Р. ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ—Декоративные скульптуры | 10 |

ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА, ЗА МИР И ЗА ДРУЖБУ  
МЕЖДУ НАРОДАМИ

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| Человек—крупным планом (На втором московском международном кинофестивале) | 12 |
| ВАДИՄ ՄԵԼԻԿՏԵՅԱՆ—В буднях фестивальных                                    | 20 |
| АНՏՈՆԵԼԼՈ ԹՐՈՄԲԱԴՈՐԻ—«Чистое небо»                                        | 29 |
| И. ԿՐԵՄԼԵՎ—«Голый остров»                                                 | 31 |

ТВОРЧЕСКИЕ БЕСЕДЫ, ОБСУЖДЕНИЯ

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| ЭДԳԱՐ ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ—О больших правах и небольших делах                   | 33 |
| ԼԵՎՈՆ ԱԽՎԵՐԴՅԱՆ—Актер и время                                        | 46 |
| ԱՏԱՏՈՐ ԿՅՈՅԵԼՅԱՆ—Мечта художника                                     | 46 |
| ՎԱԳԱՆ ԱՐՅՈՒՆՅԱՆ—Об одной статье                                      | 49 |
| ՐԱԲԻԿ ԱՄԲԱՐՅԱՆ—Он работает в селе...                                 | 58 |
| ЭД. ՏԱՐԱՓՅԱՆ—Вклад архитектора (К пятидесятилетию Григора Агабабяна) | 60 |
| С песней и пляской                                                   | 62 |
| РАЧИՆԱ ՕԳԱՆՅԱՆ—Вновь о духовом оркестре                              | 64 |

В номере имеются две цветные вклейки: плакат Г. Арамяна «Знамя Гуманизма, Дружбы и Мира», Образцы художественного оформления ткани», монохромная вклейка репродукции с выставки «Люди труда».

На обложке: перед зданием нового кинотеатра «Россия» в дни международного московского кинофестиваля.

Использованы фото: Б. Мависакаляна, Р. Амбарцумяна, А. Минасяна, В. Севояна, Ж. Арутюняна, А. Кочара и А. Клекчяна.

Адрес редакции: Ереван, Мравяна № 36, телефон 2—74—90.



## ԺԱՄԱՆԱԿԻ, ԺԱՄԱՆԱԿԱԿՑԻ

### ԵՎ ՄԻ ՀՈԴՎԱԾԻ ՄԱՍԻՆ

Վիզեն խեղճանի պատմվածքները սովորաբար հաճույքով եմ կարդացել, և երբ ձեռքս առա «Սովետական գրականության» № 5-ում տպագրված նրա «Վարպետներ և երանգներ» ակնարկը, համոզված էի, որ այս անգամ էլ նա ինձ հաճելի պահեր կընծայի...

Եվ այնքան էի ներքուստ նախապատրաստված այդ հաճույքը ճաշակելու, որ ակնարկի առաջին երկու գլուխները, նվիրված Մարտիրոս Սարյանի «Արարատ»-ներին և... երիտասարդ երեք նկարչի, մեկ քանդակագործ-խեցեագործի, ինձ չհիասթափեցրին, թեպետ, եթե դա լիներ անծանոթ հեղինակի անծանոթ մի գործը, առաջին իսկ ընթերցանությունը չէր կարող ինձ չբերել բավականին տխուր մտորումների: Բայց քանի որ ինքս իմ մեջ լավի վճիռ էի կայացրել արդեն նախօրոք, ակամայից և ինքնաբերաբար փորձում էի անբացատրելի ինձ համար բացատրել կամ գոնե պատահականություն համարել:

Մտածում էի.

Ու-ով, խեղճանը հայերեն լավ գիտե, ինչ անենք, որ այս ակնարկում հանդիպում են ծանր ու խառնաշփոթ նախադասություններ, բառերի անհարկի գործածություն, «Արարատների շարոց», «գծապատկերներ», որ «արվեստագործը... արարչագործում է աշխարհը», կամ որ երիտասարդ նկարիչների դրսևորած գեղեցկությունը «Սալոնիկ չէ»: Ես այդ բոլորը պատահականության վերագրեցի, իսկ «Սալոնիկի» տակ «սալոնայինը» հասկացա և ոչ թե Հունաստանի քաղաքը:

«Հովվերգական ճյուղին» վերագրեցի այն, որ երկրորդ գլխում թվարկված են ռեալիստական կերպարվեստի գրեթե բոլոր բարեմասնությունները, ընդհուպ մինչև անհատի պաշտամունքի բացակայությունը... և բոլորն էլ հախուռն ձևով հասցեագրված ակնարկում հիշված երիտասարդ կերպարվեստագետներին, որպես նրանց մոտ առկա երևույթներ:

Վրիպում համարեցի հեղինակի այն «տրամաբանությունը», թե Սարյանի համար Արարատի պատկերներով բնորոշվող տարիների հանրագումարը հանդիսացավ Արարատյան դաշտավայրի պատկերն... առանց Արարատ լեռան:

Փորձեցի մի կերպ բացատրել հեղինակի այն աֆորիզմը, թե Արարատը հայ ժողովրդի «երանքի սոցիալիստական մարմնավորումն է», թեպետ, խոստովանում եմ, բացատրությունս այնքան խախուռ էր, որ այստեղ չեմ կարող բերել:

Սակայն իրականության առաջ պատրանքի սլոտենցիան չի կարող երկարատև լինել և նա իրեն սպառեց այդ երկու գլուխներում: Հետևյալ գլուխը ես արդեն կարդում էի զգաստացած աչքերով, և առանց ճիգ թափելու տեսա ու համոզվեցի, որ... «թագավորը մերկ է»:

Մերկ է, իհարկե, այս ակնարկում իր ընդգրկած նյութի շրջանակներում:

Այդ մերկությունը գուցե այնքան աչք չծակեր, եթե հեղինակը սոսկ իր անձնական տպավորությունները պատմեր դուրս չգար գրական ժանրի ոլորտից, հմուտ մասնագետի ինքնավստահությամբ կերպարվեստագիտության բնագավառը շտեղավորվեր: Բայց նա այստեղ զանց է առել իր հնարավորություններն ու, հետևապես, իրավունքը: Իսկ թե դրանից ինչ է ստացվել, կտեսնենք սուրբ:

Խեղճանի ակնարկին ասելիք տվող երիտասարդ և անպայման շնորհալի արվեստագետները — գրաֆիկ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը, երփնագրողներ Ռուբեն Ադալյանը և Ալեքսանդր Գրիգորյանը, քանդակագործ-խեցեագործ Հարություն Չաքմաքչյանը — մեր կերպարվեստում իրենց սերնդի ուղքի ընկնող ներկայացուցիչներից են: Նրանցից մեր արվեստն արդեն ինչ-որ բան ստացել է (բայց անհամեմատ ավելի շատ սպասելիքներ դեռ ունի) և, իհարկե, նրանց կարելի է նվիրել ակնարկներ ու հոգևածներ:



Այսպիսով խնդիրը այն է, թե ինչու է այս ակնարկը գրված, այլ այն, թե ինչ է գրված նրանում:

Գրի առնվելու և մարդկանց ներկայացվելու իրավունքը տրված է այն խոսքին, որտեղ սևի անունը սև է, սպիտակինը՝ սպիտակ, որտեղ փորձ է արված՝ ընթերցողի մոտ ճշմարտացի (կամ գրեթե ճշմարտացի) պատկերացում ստեղծել ղեմքերի և իրերի, իրենց նմանների շարքում նրանց զբաղեցրած տեղի մասին: Գրի առնվող խոսքի հեղինակի վրա խիղճը պարտականություն է դնում ճիշտ կողմնորոշել թե՛ նրան, ում մասին գրված է, թե՛ նրանց, ովքեր ընթերցելու են:

Իսկ ահա հեղուկայանը, ոգևորությամբ բռնկված, մոռանում է չափն ու կշիռը, երբ սկսում է գովեստներ շռայլել իրենց դեռ նոր դրսևորող արվեստագետների հասցեին, թվում է՝ բաժակաճառ է արտասանում, և դրանով ապակողմնորոշում է թե իրենց՝ արվեստագետներին և թե ընթերցողներին, որոնք խոր հավատ են տածում տպագրված խոսքի նկատմամբ:

Ահա մի քանի նմուշ հեղուկայանի շռայլումներից:

«Երիտասարդ այս արվեստագործներից յուրաքանչյուրի արվեստանոցը մեկն է այն արարչագործական վայրերից, որտեղ, ամենից առաջ, աչքի է ընկնում ստեղծագործողի լուսավոր տաղանդը»: Այդ արվեստագետները կարողանում են մարդու մեջ տեսնել և վեր հանել «նրա գրավիչ, կատարյալ գեղեցկությունն իր ամբողջ, մտածել տվող խորությամբ»: Գրաֆիկ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը «երևույթ է ոչ միայն իր փայլուն տաղանդի շնորհիվ»...: Ռուբեն Աղալյանի «բնածին ինքնատիպ տաղանդին միացել է անհանգիստ պրպտող ստեղծագործական բնավորությունը... երևակայության պայծառ և անսպասելի կարողությամբ հարուստ, համարձակ... Բարձր արվեստի համար՝ խստապահանջ ինքն իր հանդեպ և, բոլոր պարագաներում, նկարչական բազմաձև ու բազմօրինակ, նուրբ հնարանքներով ասելիքը տեղ հասցնող վարպետ», «նկարիչ Աղալյանը չի կարող բավարարվել բնով... Եվ խոսելով նրա, որպես ժամանակակից տաղանդավոր, ժամանակակից նորարար նկարչի մասին, որի համար իր մաշկի նման հարազատ ու մոտ է արդիականն իր բոլոր կենսական ոլորտներում, — չի կարելի ներկայացնել մեկը, մոռանալով մյուսը, քանի որ թե մեկում, թե մյուսում նա ունի շատ յուրահատուկ ղեմք և միմյանց լրացնող մի կարևորագույն ասելիք՝ ժամանակակից կյանքի

նկարչական բարդ խոսքը»: «Արվեստագետի հազվագյուտ շնորհ», «բարձրարվեստ ու խորունկ դիմանկարներ», «Արվեստի կատարյալ գործեր հանդիսացող այս կտավները»: Ալեքսանդր Գրիգորյանի «արդարամիտ, լավատեսական տաղանդը», Աշխեն Թումանյանի պորտրեն «իր նմանների մեջ կատարյալ մի գործ» է, «նկարիչը տեսնում է և իր ձևով վեր է հանում մտածող մարդու ներաշխարհը, մարդկային գեղեցիկ կատարելիությունը» (ի դեպ, ակնարկում տեղ գտած բոլոր նկարիչներն էլ «նորարարներ» են, նրանց բոլոր հիշատակված գործերը «կատարյալ» են, «կատարյալ» են նրանցում պատկերված մարդիկ): «Չաքմաքչյանը՝ «հաղորդակից համաշխարհային կուլտուրայի արժանիքներին (գուցե արժեքների՝ Ն. Վ. Հ.) կարողացել է նաև ներթափանցել հազարամյակների ճանապարհանցած հայ ժողովրդական արձանագործության ամենախորքերը»...»:

Եթե այս մեջբերումներով ապավինի հեղուկայանի ակնարկի բովանդակած գովեստները, դարձյալ շատ կլինեն մեկ ակնարկի համար: Բայց ես այստեղ բերել եմ դրանց մի մասը միայն: Ինքնահսկումից ձերբազատված գովեստներն այստեղ չափազանց են ոչ միայն քանակով, այլև որակով, և ես չեմ պատկերացնում, թե, ասենք սրանից 10 տարի հետո, ինչ բառեր ու արտահայտություններ պետք է գտնի հեղուկայանը, նույն այս արվեստագետների մասին գրելիս, երբ նրանք կլինեն արդեն հասուն վարպետներ, շատ ավելի կարող, քան այսօր:

Դե եկ ու գերադրական աստիճանի այդ տարափներից հետո լուրջ նշանակություն մի տա նկարիչների շրջանում տարածված կատակին — «Տիցիանը չարեց՝ Համոն կանի»:

Դերենիկ Դեմիրճյանը մի տեղ գրում է, թե՛ «հայի չափը՝ չափազանցն է»: Կարծես այդ աֆորիզմը ապացուցած լինելու համար, իր գովեստներից թափ առած և այլևս անկարող իրեն զսպելու, հեղուկայանը չի նկատում, որ մի արձանի պատվանդան սարքելու համար նա մի հոյակապ տաճար է քանդում, մեր նոր քանդակագործության տաճարը: Այսպես, նա սկսվ սպիտակի վրա գրում է, որ Չաքմաքչյանը առհասարակ մեր արձանագործության ամենաաչքառու ներկայացուցիչն է, որ նա «շատերից առավել, լիովին ըմբռնել է, որ անցյալի արձանագործությունն իր հիմնական էությունով... չի կարող արտահայտել մեր բարդ ու հարուստ բովանդակությունը... որ նա շատերից առավել խորն է զգացել իր ժամանակն ու նրա



պահանջը... որ նա շատերից առավել, տաղանդով  
օժտված... կարողացել է իր մեջ մի նոր հայտա-  
բարով խմբել անցյալի փորձն ու կուլտուրան,  
գոյություն ունեցողի կենսասիրությունն ու ձրգ-  
տումը դեպի բարձրը»:

Սակայն խեղումյանը հուսով է, որ սովետահայ  
քանդակագործությունը Չաքմաբջյանի գլխավորու-  
թյամբ պետք է աճի, քանի որ նա՝ «հայկական  
արձանագործության ոլորտում եզակի է ժամանա-  
կավորապես (ընդգծումը իմն է. Վ. Հ.), ինչպես  
սովորաբար լինում են նրանք, ում վիճակված է  
առաջինը քայլ անել առաջ՝ նոր մի աստիճանի  
բարձրացնելու մինչև իրենց ժամանակը գոյու-  
թյուն ունեցող արվեստի խոսքը»:

Կարդում ես, և չգիտես՝ զարմանա՞ս, թե՞ գայ-  
րանաս:

Զպետք է կասկածել, որ ինքը՝ Չաքմաբջյանը  
այնքան զգաստություն ունի, որ հալած յուզի տեղ  
չի ընդունի այդ բաժակաճառն իր հասցեին և հե-  
լյուրանքը՝ մեր նոր քանդակագործության, և, չնա-  
յած իր գեղեցիկ ձիրքին, պատշաճող հարգանքով  
կիհիշի անունները մեր քանդակագործության ոչ  
միայն ավագ վարպետների, այլև հասակով իրե-  
նից ոչ այնքան մեծ՝ Ն. Նիկողոսյանի ու Ղ. Զու-  
բարյանի, Ս. Բաղդասարյանի ու Ա. Հարությունյա-  
նի (կարող եմ էլի թվել), որոնք մեր կերպարվեստի  
առաջ լուրջ վաստակ ունեն, ավելի շատ, քան ին-  
քը, բայց և որոնց ամենահիացկոտ երկրպագու-  
ներն անգամ «եղակի» բառին չեն դիմել:

Մեր քանդակագործության հարստությունն էլ  
հենց այն է, որ ունի տաղանդավոր շատ ներկա-  
յացուցիչներ, այդ թվում նաև Հարություն Չաք-  
մաբջյանին:

Անզուսպ գովեստներն ու մեկին մի ամբողջ կո-  
լեկտիվի հակադրելը, ըստ իս, ոչ թե պետք է վե-  
րագրել չարամտության, այլ պարզապես նրան, որ  
խեղումյանը լավ չգիտե երկնագրի, նկարի ու  
քանդակի լեզուն. դա նրան ամեն քայլափոխում  
սխալ եզրակացությունների է հանգեցնում, ստի-  
պում շփոթելու, դիցուք, սոուսը՝ ածխի, ֆոնը նա-  
խաշերտի (грунт) հետ և վերջին երկուսը միասին  
անվանելու աստառ (գոնե պաստառ ասեր), ինչը  
կապ չունի դրանցից և ոչ մեկի հետ, վերջապես,  
դա նրան հաճախակի հանգեցնում է անհեթեթու-  
թյունների, այն էլ ոչ միայն նեղ մասնագիտական  
հարցերում:

Մի՞թե անհեթեթություն չէ, լուրջ դեմք ընդու-  
նած ասել, թե «պարզ ու հստակ գրաֆիկական  
պատկերը զարմանալի խորություն, և որ կարևորն

է, միաժամանակ ներքին խորություն է ստա-  
նում...»: Հետաքրքիր է, առաջին «խորությունն»  
ինչի՞ն էր վերաբերում, և հետո՞ արտաքին խորու-  
թյունն է՞լ գոյություն ունի:

Ի՞նչ է ուզում հեղինակն ասել, երբ գրում է, թե  
«Բրուտը» արձանիկում «նույնիսկ որոշակի խորա-  
քանդակային տարրերը չեն խանգարում տեսնել  
խորացող հեռանկարները...»:

Մի՞թե իսկապես խեղումյանը համոզված է, որ  
քանդակագործը «կերպարի ուժն ու վեհությունն»  
ընդգծելու համար օգտագործում է լուսնակավը»:  
Եվ ինչո՞ւ մեր մյուս քանդակագործները չգիտեն  
լուսնակավի այդ հրաշք-հատկությունը: Թող գոնե  
այսուհետև դիմեն լուսնակավին տարտամ կեր-  
պարներ ստեղծելուց ապահովագրված լինելու հա-  
մար...

Կա մի լավ սովորություն. եթե գրում ես կեր-  
պարվեստի երկի մասին, մանավանդ եթե ուղույն  
մոտեցում ունես այդ երկի նկատմամբ, հողվածիդ  
հետ զետեղիր դրա վերադասությունը, որ իրա-  
վունք ունենաս ընթերցողից պահանջելու քեզ հա-  
վատալ:

Խեղումյանն իր հողվածը չի ուղեկցում վերա-  
տադրություններով: Եվ ինչպե՞ս կարող էր ուղեկցել,  
երբ նրա նկարագրություններն ու հետևություննե-  
րը ոչ թե բուն գործերից, այլ օդից են վերցված:  
Զցանկանալով շարքային դիտողի դերում գտնվել  
և պարզ ու անպաճույճ վերապատմել պատկերում  
ու քանդակում տեսածն ու զգացածը, բայց և չու-  
նենալով գործին տեղյակ մարդու ասելիքը, խե-  
ղումյանը փորձում է վերջինիս պատրանքը ստեղ-  
ծել. գրեթե բոլոր դեպքերում (բացի Ա. Գրիգոր-  
յանի կոմպոզիցիայից, որտեղ ամեն ինչ կոնկրետ  
պատմված է և այլ բան չես հորինի), նա ոչ թե իր  
առաջ դրված պորտրեն, պեյզաժը կամ քանդակն  
է կարդում ու մեկնաբանում, այլ թափ ու թռիչք է  
տալիս իր երևակայությանը և ասում բաներ, որ  
ոչինչ ընդհանուր չունեն իրականի հետ, իսկ հետո,  
իր ասածի հիման վրա (կամ դրանից անկախ) այդ  
գործերին վերագրում է բարեմասնություններ, որ  
ես էլ շատ կուզենայի տեսնել, բայց ինչ-որ չեմ  
տեսնում: Ասածս փաստեմ շատերից միայն մեկ  
օրինակով.

Ռ. Խաչատրյանն ունի թեթև արված ու հաճելի  
մի ճեպանկար, ընդամենը ճեպանկար՝ «Ընթերցող  
աղջիկը»: Սրա մասին խեղումյանն իր ասելիքը  
եկտում է հետևյալ խոստմնալից ներածությամբ.  
«Նորից դիտենք մարդկային կատարելությամբ  
«Ուսանողուհուն» նման և շատ այլ հատկությու-



ներով տարբեր, մի ուրիշը՝ նկարչի կնոջ դիմա-  
նկարը, որին (կարդա՛ որը. վ. Ն.) հեղինակը կոչել  
է «Ընթերցող աղջիկը» անունով»:

Ինքը՝ հաշտությանը, ինչպես և պետք էր սպա-  
սել, իր աշխատանքը չի գերազանցատել, ճե-  
պանկարը չի անվանել դիմանկար, և ես չեմ կա-  
րող նկարչին հաշիվ ներկայացնել, թե ինչո՞ւ նրա-  
նում չկա այն ամենը, որ չէր կարող չլինել հեղի-  
նակի կնոջ դիմանկարում, չեմ կարող հարցնել, թե  
ինչո՞ւ այս գործը ճեպանկար էլ մնացել է, չի  
հասցվել դիմանկարի պահանջած պատկերայնու-  
թյանը:

Խեղճանին հաշիվ ներկայացնել կարող եմ.  
ինչո՞ւ է նա հորթը եզ սարքել: Զգիտեմ հողմածա-  
գիրն ինչ կպատասխանի, բայց ես համոզված եմ,  
որ նա այդ արել է նրա համար, որովհետև իր պատ-  
րաստած «բեռը» հորթը չէր կարող տանել. ուրեմն  
թող այդ հորթը եզ դառնա: Եվ խեղճանը դիմում  
է ճեպանկարը բովանդակությամբ բեռնավորելուն.  
քանի որ աղջիկը հետաքրքրությամբ է գիրքը կար-  
դում, ուրեմն նա հետաքրքրություն է տածում նաև  
դեպի կյանքը, քանի որ նրա հայացքում ընթերցո-  
ղի մտակենտրոնացում կա, ուրեմն կա և «մտա-  
հոգություն մարդկանց համար, որոնց կյանքն է  
պատմում գիրքը»...

Ընթերցողը կարող է հարցնել, խեղճանի ին-  
չո՞ւ էր պետք հեղհեղուկ տրամաբանության այս  
երևակայածին բեռը: Ասեմ. եզրակացնելու համար,  
թե՛ «Եվ կրկին հավատում ես, որ «Ընթերցող աղ-  
ջիկը» քո և միայն քո խելացի ժամանակակիցն է:  
Նրա ներկայությունն անվերջ զգացել ես կյանքիդ  
ճանապարհին, նրա համար ես հպարտացել ու գո-  
հացել, որ կա աշխարհում»:

Անմահ Պարոնյանն ասել է. «Տեսա՞ր, ընթեր-  
ցող, ինչ վարպետություն բանեցուցի խոսքը անուշ  
տեղը կապելու համար»:

Այո, խեղճանը «խոսքը անուշ տեղը կապեց»,  
բայց երբ ասելիք չունես, անպատեհ ասված ան-  
գամ գեղեցիկ խոսքը ոչ մի դատարկ անկյուն չի  
լցնի:

Արվեստագիտական բնորոշումների ու գնահա-  
տականների հարցերում խեղճանն այնքան շատ  
է սխալվում, որ ակամայից թվում է, թե նա չի  
սխալվում միայն այն ասելիս, ինչը կարիք էլ չկար  
ասելու, քանի որ դրանք հանրահայտ ճշմարտու-  
թյուններ են: Օրինակ. «Առաջին հայացքից ընկալ-  
ված արտաքին կեղևը լուսանկարչական նմանու-  
թյամբ «արվեստավորելը», բովանդակությամբ  
ջրերեսն ու ձևով արհեստականորեն խրթինացվա-

ծը, մի խոսքով՝ արվեստով թույլը դարձել է հե-  
տամնա ու խանգարող»:

Այստեղ նորը «արհեստականորեն խրթինաց-  
ված» հայերենն է միայն:

Որ գրողը կերպարովեստիլեզուն լավ չգիտե, նե-  
րելի է (թեպետ ներելի չէ, որ չգիտեցածի մասին  
գրում է, նույնիսկ տպագրում): Բայց կան հասկա-  
ցություններ, որ ընդհանուր են գրողի, նկարչի, ար-  
վեստի բոլոր բնագավառների մարդկանց համար:  
Խոսքը «ժամանակակիցի» և «արդիականի» մասին  
է, որ բոլորի համար էլ ունեն միանգամայն որո-  
շակի լմաստ: Ըստ երևույթին դրանք այդպիսի  
լմաստ ունեն նաև վիդեո խեղճանի համար, քա-  
նի որ նա գրում է. «միայն իրական կյանքի հետ  
և բացառապես բոլոր գործերի մասին խոսելիս,  
որպես բարձրագույն գնահատական, նշում է դրանց  
ձևով ու բովանդակությամբ «ժամանակակից»,  
«արդիական» լինելը»:

Բայց նա «ժամանակակից» բառն այնքան շատ  
է կրկնում, որ սկսում ես կասկածել, թե արդյոք  
դրա հարակրկնությամբ նա չի՞ ուզում ինչ-որ բան  
սքողել, ինչ-որ դատարկություն լցնել:

Ուշադիր կարդում ես ակնարկը և համոզվում,  
որ իսկապես, «ժամանակակից» բառի առատու-  
թյամբ նա փորձում է հատուցել ժամանակակիցի  
բացակայությունն իր ակնարկում: Նույնիսկ սկսում  
եմ կասկածել, որ տեսական խոսակցությունից  
դուրս, կոնկրետ դեպքերում, նա չի պատկերաց-  
նում, թե ինչ բան է «ժամանակակիցը», ինչով է  
դա արտահայտվում:

Բանն այնտեղ է հասնում, որ խեղճանը լըր-  
ջորեն «տրամաբանում» է. քանի որ դիմանկարի  
ֆոնը դեղին է, ապա դրանով հաստատվում է կեր-  
պարի... ժամանակակից, կենդանի երևույթը: Կամ  
գտնում է, որ թախիծը, թող որ «լիրիկական թա-  
խիծը», ժամանակակից հայերի ընդհանրական մի  
հատկանիշ է, նրանց բնորոշող հոգեվիճակ, և որ  
դրա օգնությամբ «նկարիչը տեսնում է ու իր ձևով  
վեր հանում մտածող մարդու ներաշխարհը, մարդ-  
կային գեղեցիկ կատարելիությունը»:

Երբ ես խոսում եմ ժամանակակիցի բացակայու-  
թյան մասին, դա չի նշանակում, թե ակնարկում  
հիշատակված աշխատանքների մեջ ժամանակակից  
մարդիկ չեն պատկերված: Ծեր կինը, նկարչի կի-  
նը, նկարչի եղբոր կինը, նկարչի հայրը, քույրը,  
կիլիթը, Սեդան, իրենք՝ ինքնանկարներից մեզ  
նայող նկարիչները, իհարկե, բոլորն էլ մեր ժամա-  
նակակիցներն են: Բայց բանն այն է, որ ակնար-



կում հիշատակված այդ և մյուս պերսոնաները գերադասյապես նկարել են ինտիմ շրջանի մարդիկ են կամ պարոզներ, համբուրվողներ, կծով կանայք, լույսին ընդառաջ վազող ձիեր, որոնց օգնությամբ չես պատմի (լավագույն դեպքում շատ քիչ բան կասես) մեր հարուստ ու բազմաբովանդակ ժամանակի ու ժամանակակիցների մասին: Նրանց մասին քիչ բան կասես նաև «Անուշի», «Սասունցի Գավթի», «Դոն Կիխոտի», «Պետրոս Դուրյանի», «1828 թվականի» օգնությամբ, կասես սոսկ այն, թե ինչ վերաբերմունք ունի մեր այսօրվա մարդը դեպի անցյալի թեմաները:

Դեռևս նեղ է մեր ժամանակի ու ժամանակակիցի ընդգրկումը այդ երիտասարդների արվեստում, իսկ խեղճանի ակնարկում դա ավելի է նեղացել, քանի որ երիտասարդների այն գործերը, որոնցում փորձ է արված դուրս գալ թեմատիկ հետաքրքրությունների ավելի լայն հրապարակ, ակնարկում տեղ չեն գտել:

Ինչո՞վ է առաջնորդվել խեղճանը, եթե ոչ իր նեղ անձնական հակումներով, որ հիշատակում է Ռ. Խաչատրյանի պատկերած «Մեղմ ու քիչ նազական Մախմուրովային», «Բարեգեմ հորը», «Շատ խորն ու բազմախոս Մեր կնոջը», էլ չեմ խոսում երկար ու բարակ նկարագրված գործերի մասին, բայց մոռանում է հիշատակել նկարչի «Ելիր, ում կյանքը անիծել է» բազմանդամ կոմպոզիցիան, որ վերջին ռեսպոնդենտական ցուցահանդեսում ոչ մի դիտողի անտարբեր չթողեց. առիթ տվեց թեր և դեմ ելույթների մի ամբողջ տարափի, և իրեն՝ խեղճանին էլ առիթ կարող էր տալ ծավալելու ըսկրպեռնքային խոսակցություն ռեուլյուցիոն թեմաների վերարտադրության մասին:

Ինչո՞վ է առաջնորդվել խեղճանը, որ էջեր է նվիրել Աղալյանի «Աշտարակի հին կամուրջին», «Սեդային», «Լիլիթին», «Դոն Կիխոտին», իսկ դրանց կողքին կեսբերան հիշատակում, որ հեղինակն ունի կտավներ ու ձեպանկարներ, որոնց նյութը վերաբերում է տիեզերքի նվաճմանը:

Ինչ գեղեցիկ առիթ Աղալյանի հետ խոսելու, նրան ամենից ավելի անհրաժեշտ խնդրի շուրջը, նրան ցույց տալու, թե ուր է հարկավոր ուղղել երփնագրողի իր հարուստ ձիրքն ու համառ սրտնումները:

Բայց խեղճանն իրեն հաշիվ չտալով, թե ինչ է անում, լռությամբ է անցնում նկարչին մեր ժամանակի ամենաառաջավոր ու ակտիվ թեմաներից մեկի հետ կապող մտահղացման կողքից և որպես ժամանակակից ձևով բացահայտված ժամանա-

կակցի կերպար վահանի վրա է բարձրացնում «Անգան», որ, չնայած իր արտահայտիչ էֆեկտին ու նկարչի սրտալի մոտեցմանը, թե՛ էություն, թե՛ կերպավորման ձևերով եվրոպական Մոդեռնի շրջանից այս կողմ չի անցնում:

Երիտասարդ արվեստագետների մոտ թերին առողջ ու առաջավոր ճանաչելով խեղճանը չի նկատում, որ վատ ծառայություն է մատուցում ոչ միայն նրանց, այլև մեր կերպարվեստին ընդհանրապես: Միտքս հաստատելու համար ես կգիմեմ Սովետական Հայաստանի 40-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսին, անդրադառնալով ոչ թե այն մեծ նվաճումներին, որոնց հանրագումարն էր ցուցահանդեսը (դա առանձին հոդվածի նյութ է), այլ այն խնդիրներին, որոնք մեղ դեռ չեն տալիս լիովին գոհունակ լինելու բարեբախտությունը, իսկ եթե դրանք դիտենք խեղճանի հոդվածի լույսի տակ, ստիպված կլինենք թերությունների դեմ պայքարելու գեները վայր դնել ու երգել՝ «Ամեն ինչ լավ է...»:

Մեր ժամանակի ու ժամանակակցի կերպարի հարցում վերջին ցուցահանդեսը տվեա՞յց կերպարվեստի մի խոշոր առաջաքայլի վկայությունը եղավ: Այդ առաջաքայլը արդյունքն էր այն տասնյակ տարիների պայքարի, որ մեր արվեստում տարվել է ու դեռ շարունակում է տարվել հանուն նրա, որ մեր կտավներից մեղ նայի մեր ժամանակը իր առաջավոր թեմաներով, արժանի մեկնաբանություններով, մեր ժամանակակիցը՝ պատմություն ստեղծող իր գործով:

Ընդհանուր առմամբ այս խնդրում մեր կերպարվեստի պատմության նախորդ փուլերի հետ մենք այլևս համեմատության քիչ եղբեր ունենք, բայց և այնպես առանձին օղակներում ինչ որ չափով դեռևս թերաճում ենք, պատահում է՝ մոռանում, որ խնդիրն օրակարգից ոչ միայն հանված չէ, այլև մնում է ու միշտ կմնա սովետական արվեստի համար հրատապ ու առաջնահերթ:

Թերաճում ենք, որովհետև Ռ. Խաչատրյանի, Ռ. Աղալյանի, Հ. Չաբմաքչյանի, ինչ-որ չափով նաև Ա. Գրիգորյանի, և ոչ միայն նրանց, այլև նրանց կողքին մի ամբողջ շարք, հատկապես երիտասարդ, նկարիչների գործերում մեր ժամանակն ու ժամանակակիցը իրենց արժանի տեղը և գերը դեռ չունեն:

Վերջին ցուցահանդեսը մեր օրերի թեմաների բավական լայն ընդգրկում ունենք, ավելի լայն, քան նախորդ օրեք այլ ցուցահանդես: Մանրի կողքին այստեղ քիչ չէին նաև մեր օրերի էականին, առա-



ջատար մարդկանց ու նրանց գործերին նվիրված  
կտավները, որոնց մեջ հեղինակները շատ տաղանդ  
ու զգացմունքներ են դրել: Սակայն, իրենց բոլոր  
տառվելություններով հանդերձ, այդ գործերից շա-  
տերին հատուկ է մեկ ընդհանուր թերություն. նը-  
րանք ստեղծված են տեսնող աչքի (արվեստագետի  
աչքի), զգացող սրտի ճանապարհով, գույնի ու դե-  
կորատիվ էֆեկտների (խոսքը տխրահույս կրակ-  
բատիլիզմի» մասին չէ) հետաքրքրական դրսևո-  
րումներով, իսկ խորություն գրավական հանդիսա-  
ցող ինտելեկտուալ կշռույթին վերապահված տեղը  
դրանցում քիչ է, դրա հետևանքով՝ քիչ է խոր ու  
խոհական, այսպես ասած՝ ռեմբրանդտյան խոս-  
քը: Նա քիչ է նույնիսկ այնպիսի՝ հաջողված,  
տաղանդի անհերքելի կնիքը կրող կտավներում,  
ինչպես, շ. Մինասյանի «Տարվա հղանակները»,  
ն. Գյուլիքեվիչյանի «Երգը», Ա. Մելքոնյանի «Գե-  
տափին», Վ. Սարգսյանի «Սևանի ափին» ն. Քո-  
թանջյանի «Գարունը» և այլն, և դրա հետևանքով,  
չնայած իրենց բոլոր բարեմասնություններին, աչք  
գործերը (տարբեր ասպեկտներում) տառապում  
են որոշ միակողմանիությամբ:



դուրը թակում: Այն պարզ պատճառով, որ ժողովրդական արվեստը, գեղարվեստական ձևի հարցում անհամեմատ ավելի պահպանողական է, քան պրոֆեսիոնալ արվեստը, իսկ հեղինակին հենց այդ էլ պետք է: Բացի այդ, ժողովրդական արվեստը, ելնելով իր կոնկրետ կիրառական նշանակումից, գեղարարով արվեստ է, իսկ այդ գեղարարի վրա, ինչպես փոքր ինչ հետո կտեսնենք, խեղճության համար հատուկ նշանակություն ունի:

Մեր կերպարվեստում, լինի դա երփնագիր թե գրաֆիկա, քանդակագործություն թե բրուտագործություն, առաջնականը պետք է լինեն, և ե՛ն, սոցիալիստական բովանդակությունից բխած նոր ձևերը: Դա խեղճանը տեսականորեն զգում է և «մայակովսկիաբար» դեմ է դուրս գալիս «միջնադարյան ասպետներին» տարազ հագած «ժամանակակից գեներալներին»: Նա նույնիսկ խոստովանում է, որ մեր ժամանակակից քանդակագործության մեջ քիչ չեն ստեղծվել «ժամանակակից գեներալներ՝ ժամանակակից տարազներով»: Բայց դա նա անում է բարձրից ավելի բարձր դասելու համար Չաբմաբջյանին, նրա որդեգրած գեղարվեստական ձևերը, որոնք խեղճանին դուր են եկել հնից եկած լինելու համար (Չաբմաբջյանի մոտ կան իսկապես նորի հետաքրքրական որոնումներ, որոնք չի տեսել ու չի հիշատակել ակնարկագիրը), նրա ընտրած թեմաները, որոնցում տիրապետողը հինն է: Եվ նա գրում է, որ Չաբմաբջյանի «...ըստ ստեղծագործությունները քիչ ավելի բարձր «լինվորական աստիճան և իրավունքներ» ունեն, քան այդ «ժամանակակից տարազի մեջ ժամանակակից գեներալները»:

Ի՛նչ լավ կլիներ, եթե ամեն մի կերպարվեստագետ այսպիսի «գովեստներին» համար պատասխանատվության կանչեր հողվածագրին:

**Երկրորդ. 1944—45 թվականներին** հայկական կերպարվեստի ուղղության շուրջը սկսվել էր մի վեճ, որը մինչև այսօր էլ չի գաղարել, բայց այլևս համախոհներ չունի մեր կերպարվեստը քիչ թե շատ հասկացողների, ինչպես նաև այն քիչ թե շատ խելացի սիրողների մեջ: Ոմանք ասում էին՝ «Արևոտ Հայաստան» և դրանից անմիջապես եղրակացնում, որ հայկական կերպարվեստը պետք է գեղարարով լինի, քանի որ դա Հայաստանի բնութագրից է գալիս, հայկականի ամենատիպական արտահայտությունն է: Ահա այդ մտայնությունն այսօր իր անհեռատես պաշտպանին գտավ հանձին Վիգեն խեղճանի: Խոսքը տանք նրան. «Հայկական բնաշխարհ-լեռնաշխարհն իր հիմքում հենց գեղո-

րատիվ է...» և դրա ազդեցությունն է, որ «ծնունդ է տվել ռեալիստական գեղարարի մոտեմենտալ մի բազմօրինակ արձանագործության»: Այսօր Չաբմաբջյանին է շրջապատում «միևնույն բազմօրինակ, իր ձևերի մեջ գեղարարի մոտեմենտալ, միևնույն հայկական բնաշխարհը, նա հիմա էլ թելադրում է իր ձևը»:

Ըստ երևույթին Վիգեն խեղճանը Հայաստանը լավ չգիտե: Հայաստանում արևոտ օրերի կողքին թուխպ ու անձրև էլ է լինում, լերկ ու արևախանձ լեռների ու հարթավայրերի կողքին՝ սառնություն անտառներ կան ու այգիներ, գետակներ ու աղբյուրներ, որոնք անգամ խեղճանը գեղարարի չի կարող անալանել:

Բայց ընդհանրապես սխալ է բնութայնը գեղարարի ու հաստոցայինի բաժանելը:

Ամեն ինչ նկարչի նախասիրություններից ու մոտեցումից է կախված. մեր բնության միևնույն բեկորները, նույն լեռները Մարտիրոս Սարգսանի կտավներում շատ հաճախ գեղարարի մեկնաբանություն են գտել, Եղիշե Թաթևոսյանի մոտ՝ հաստոցային, նույնիսկ ինտիմ: Կարող է մեկնաբանվել պնդել, թե Սարգսանը կամ Թաթևոսյանը մեր բնությունը չեն զգում, չեն գտել նրա ճշմարտացի պատկերման գեղարվեստական ձևերը: Սարգսան էլ, Թաթևոսյանն էլ, Աղաջանյանն էլ, չնայած իրարից մեծապես տարբեր լինելուն, մեր երկրին, նրա մարդուն ու բնությանը անհունորեն մոտիկ ու հարազատ են, նրանք մեր ազգային երփնագրի անգնահատելի հարստությունն են, դրա տարբեր արտահայտությունները:

Խեղճանը գերազնահատում է բնության դերը գեղարվեստական ձևերի կազմավորման հարցում: Ժողովրդի ազգային խառնվածքը, տրագիկաները, կենսական պլան էլի ուրիշ գործոններ այստեղ ոչ պակաս դեր ունեն և դա գիտենալու համար հարկավոր չէ անալոգիան կերպարվեստագետ լինել:

Այնուհետև սխալ ու հակագիտական է ազգային ձև հասկացությունը շրջափակել գեղարվեստական մեկ ուղղության, նրա դավանած հնարների մեջ և այդ ուղղությունը համարել ազգային արվեստի զարգացման ճանապարհը: Դա առավել ևս անընդունելի է, երբ խոսքը վերաբերում է գեղարարի ուղղությանը:

Հեռու լինելով գեղարարի վրա և ռեալիստական իրար հակադրելու, գեղարարի վրա մեր ժամանակակից կյանքին ու գեղագիտական ընկալումներին խորթ համարելու անհեռանկար, նույնիսկ վնասակար մտայնությունից, բարձր գնահատելով գեղո-



