

Զրույց նկարիչ Սարո Գալենցի ստեղծագործության շուրջ

Զրույցին մասնակցում են արվեստի քննադատ Սուսաննա Գյուլամիրյանը, արվեստագետներ Արչի Գալենցն ու Հարություն Զուլունյանը, եւ մշակութաբան Հրաչ Բայադյանը

Արչի Գալենց. Հարգելի Սուսաննա, Հրաչ եւ Հարություն, շնորհակալ եմ, որ համաձայնեցիք ժամանակ տրամադրել այս զրույցի համար: Տարիներ շարունակ ինձ հետաքրքրել եւ այժմ էլ հետաքրքրում է Խորհրդային Միության մեջ գործող արվեստագետի կեցվածքի եւ այն տեղի մասին հարցը, որտեղ նա ստեղծագործում է, որտեղից գալիս է նրա «ձայնը»: Գաղափարաբանական իմաստով՝ այդ տարիներին ստեղծագործող նկարիչներին ընդունված է բաժանել երկու խմբի. մի կողմում՝ կոնյուկտուրային, իսկ մյուսում՝ դիսիդենտական նկարիչները: Հայրս՝ Սարո Գալենցը, ըստ իս, չի համապատասխանում այս կտրուկ բաժանմանը, եւ ինձ մոտ հարց է առաջանում, թե ինչպես է կայացել նրա ձեւավորման ընթացքը: Սարո Գալենցի ծննդյան 60-ամյակի կապակցությամբ ես ցանկանում եմ կազմակերպել ցուցահանդես, եւ դա, իսկապես, իմ անձնական նախաձեռնությունն է: Սա զուտ «ընտանեկան» մղում չէ այն իմաստով, որ ես ուզենայի ներկայացնել սեփական ընտանիքի անդամներից մեկին կամ մյուսին (մեր ընտանիքը, ինչպես հայտնի է, ժառանգականորեն նկարչական է), պատմել այդ ընտանիքի մեջ տեղի ունեցածը: Սկսած երիտասարդ տարիքից, ինձ ներարկել են մի համոզմունք, որին աշխատել են հետեւել մինչեւ օրս. հնարավորինս նվազագույնի հասցնել իշխանությունների հետ շփումը՝ բացառելով իշխանության հետ կոմպրոմիսային համագործակցությունը: Եւ սա, որպես պատգամ, սերնդե-սերունդ փոխանցվել է մեր ընտանիքի նկարիչ անդամներին: Տատիկս՝ Արմինե Կալենցը, ինձ ուղղված անեն մի մաղթանքի հավելում էր հետեւյալ բառերը. «Երբեք խղճիդ հետ կոմպրոմիսի չգնաս»: Իմ համոզմամբ, Կալենցների նկարչական ընտանիքում ստեղծված էսթետիկան եղել է հերմետիկ, չենթարկվող մոդայիկ հոսանքներին եւ պահի հրամայականին: Համենայն դեպս նման սկզբունքներով առաջնորդվող արվեստը, իմ կարծիքով, չի հնանում, անցողիկ չի դառնում: Այդ ուղղությամբ իմ տեսական ուսումնասիրությունները սկսվեցին 1970-ականների սերնդին պատկանող արվեստագետների գործունեության վերլուծությամբ: Ես ունեմ դրան նվիրված մի ռեֆերատ, որն այդպիսի վերլուծության մի փորձ է: Այստեղ ուրվագծվում է այն փաստը, որ եղել է մի սերունդ, որը ո՛չ պրո-սոցիալիստական էր, ո՛չ էլ դիսիդենտական, այլ ստեղծում էր մի ուրիշ էսթետիկա: Այդ սերնդին է պատկանում նաեւ Սարո Գալենցը: Մի ցուցահանդեսի շրջանակում, իհարկե, դժվար է ներկայացնել եւ վերլուծել նրա ամբողջ ստեղծագործական ուղին: Ցուցահանդեսի անվանման համար կուզենայի առաջարկել հետեւյալ աշխատանքային տարբերակը. «Քննություն»: Միգուցե բառը որոշ չորություն ունի կամ քրեական տրամադրություն է ստեղծում...

Ուզում եմ ընդգծել, որ հայրս դեմ չէ չոր քննադատությանը, քանզի նրա գործերը ուղեղի սպեկուլյացիաներ չեն, ոչ էլ սեփական արվեստի համար այս կամ այն պիտակը շահելու նպատակ են հետապնդում: Նա ջանքեր չի գործադրել, որպեսզի ճանաչում ստանա, համապատասխանի շուկայի պահանջներին: Նա միշտ խուսափել է դրանից՝ համարելով, որ դա վայել չէ արվեստագետին: Նա կարող է գործն անավարտ թողնել, անել իրարից շատ տարբեր գործեր:



Սուսաննա Գյուլամիրյան. Բայց ինչ-որ պատվերներ, այնուամենայնիվ, արել է: Ուրիշ բան, որ նա հրաժարվել է իրականության ուղղակի պատճենումից՝ դիտողին զրկելով ակնհայտ մեկնաբանության հնարավորությունից: Մի բառով ասած՝ «ռեալիզմ» չի արել, քանզի ճիշտ չի լինի ուշ խորհրդային ժամանակաշրջանի էսթետիկան ամփոփել «սոցռեալիզմ» բառի մեջ: Մեր օրերում «ռեալիզմ» բառը բազմաթիվ հարանշանակություններ (կոննոտացիաներ) ունի: Օրինակ՝ 90-ականների երկրորդ կեսից սկսած, ռուսական, պայմանականորեն ասած, նեոավանգարդիստական արվեստի մեջ ձեւավորվել է մի ուղղություն, որը կոչվում է նոր ֆիգուրատիվություն կամ նոր ռեալիզմ: Իրենց դիրքորոշելով ավանգարդի ավանդության մեջ՝ այդ արվեստագետներն իրենց արվեստը ներկայացնում են որպես հանուն «ճշմարտության» պայքարի մի տեսակ, մի արվեստ, որը, պատմական ավանգարդի օրինակով, միտված է փոխելու աշխարհը՝ մտածելով, որ արվեստն իշխանության լեզվի մի մասն է եւ այն պետք է վերանվաճել իշխանության ձեռքից:



պատկեր 2

Ա.Գալենց. Ինձ համար հատկանշական է, որ Սարո Գալենցը գրեթե չի ունեցել անհատական ցուցահանդեսներ: Ի նկատի ունեն՝ Հայաստանում, եւ սա, կարելի է ասել, նրա առաջին անհատական ցուցահանդեսն է: Միայն 1972թ. ցուցադրանք է կազմակերպվել նրա մի ընկերոջ հիմնարկում: Գալենցը նաեւ չի կազմակերպել իր ստեղծագործությունները մի ընդհանրական կոնցեպտի ներքո: Ընդհանրական այն իմաստով, որ դրանք կներկայացնեին մի աշխարհայացք: Ոչ էլ իր աբստրակտ ոճի աշխատանքներն է միասին ներկայացրել: Սա առաջին ցուցահանդեսն է եւ ունի հետահայաց լինելու հավակնություն: Թեեւ, ցուցադրության տարածքի ոչ մեծ լինելու պատճառով, բոլոր աշխատանքները չեն կարող ներկայացվել. գուցե մի մասը ներկայացվեն լուսանկարների ձեւով, իսկ մի մասն էլ հետագայում հրապարակվի CD-ի տեսքով: Վերջապես, կատալոգ տպագրելու ցանկություն էլ կա: Այսինքն կուզենայի հանդիսատեսի լայն շրջաններին ներկայացնել արվեստագետի ավելի քան 30 տարվա ստեղծագործական ճանապարհը: Շատ կարելու է նաեւ, որ դուք՝ իմ կողմից հրավիրված տեսաբաններդ, ցանկություն հայտնեցիք ոչ միայն արտիստի կայացման ուղու նկարագրությունն ու վերլուծությունն անել, այլեւ փորձել վերքննել խորհրդային Միության մշակույթի պատմության մի որոշակի ժամանակաշրջան, արտիկուլացնել որոշ մշակութաբանական խնդիրներ...

Վերցնենք, օրինակ, 1975թ. ստեղծված «Աբորտ» նկարը, որը երբեք չի ցուցադրվել: Այն ինձ համար հատկապես մի ակնհայտ ժայթքում է՝ խորհրդային համատեքստից դուրս: Սա բիրտ ազդեցություն ունեցող գործ է, որն այսօր էլ չի կորցրել իր հրատապությունը: Այս աշխատանքը հայրս նկարել է ի հիշատակ մի ծանոթ կնոջ, որը մահացել է վիրահատության ժամանակ՝ համարելով, որ դա պատահեց նրա թեթեւամտության պատճառով: Այն ցուցադրված գործերից ամենահինն է, բայց արդեն բնութագրում է արվեստագետին եւ նրա մոտեցումը բարդ հարցերին:

Հարություն Ջուլումյան. Կուզեի մի մեջբերում անել իմ եւ Սարոյի հետ ունեցած հարցազրույցից: Նա ասաց. «Երբ իմ ընկերները խոսում էին այն մասին, թե կինը կոչված է տղամարդուն եւ մարդկությանը նվիրել իր ժառանգական կողը, ես շատ լավ գիտակցում էի, թե ինչ իմաստ ունեն «ինը եւ յանը», «ցերեկը եւ գիշերը», «սառը եւ տաքը», «գեղեցիկը եւ տգեղը»...



պատկեր 3

Ս. Գյուլամիրյան. Ես կցանկանայի մի պարզաբանում անել: Այստեղ մենք գործ ունենք «տղամարդ-կին» հարաբերության ավանդական մոդելի հետ, որը, իհարկե, կատարված է արական դիրքերից: Սարո Գալենցը սրան

հակադրում է սեռերի ընթացման ոչ պակաս նահապետական տարբերակ: Ավանդական կարծիքը չի գիտակցում, որ սեռերի միջև բաժանվող վարքի տեսակները եւ այլ վերագրումներ սոցիալական պատվերի արդյունք են: Հարությունի բերած հատվածի մեջ հիշատակված բառազույգերը, որոնք բինարային հակադրություններ են, կարելի է շարունակել երկար: Օրինակ՝ կնոջ համար ընդունված նմուշներ են բնությունը, ինտուիցիան, պասիվությունը, մասնավոր ոլորտը եւ այլն, մինչդեռ տղամարդուն համապատասխանում են մշակույթը, ռացիոնալությունը, ակտիվությունը, հանրային ոլորտը եւ այլն: «Աբորտ» նկարի մեջ, ինչպես նշեց Արչին, քննադատվում է կնոջ թեթևամտությունը, որը նրա մահվան պատճառն է դառնում:



պատկեր 4

Բայց նահապետական հասարակության մեջ երկար ժամանակ արգելվել է կնոջ սեփական մարմինը եւ վերարտադրողական կարողությունը տնօրինելու իրավունքը: Աբորտները հաճախ արվում էին անօրինական, հակահիգիենիկ պայմաններում: Գուցե հետագայում հնարավոր լինի կազմակերպել մեկ այլ քննարկում, որը կառաջարկեի անվանել «Կնոջ կերպարի մատուցումը եւ կին ստեղծագործողը խորհրդային արվեստում»:

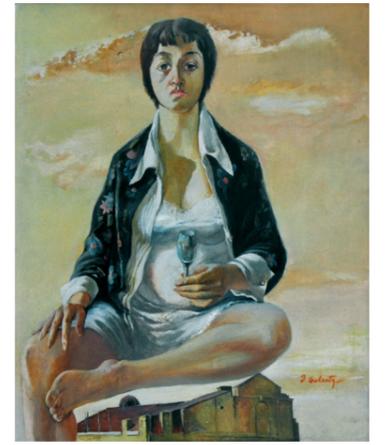
Ա. Գալենց. Գոյություն ունի կարծիք, թե վերոհիշյալ սերունդը, որին պատկանում է հայրս՝ Սարո Գալենցը, «կորած սերունդ» է: Այս պնդումը հաճախ արվում է՝ նրանց համեմատելով խորհրդահայտ աբստրակցիոնիստների հետ: Սարո Գալենցը եւս չի շրջանցել վերացական ոճը, բայց իր այդ շրջանի (սկսած 1980-ականների վերջից) նկարները չեն ենթարկվել աբստրակցիայի խիստ կանոններին, չեն տեղավորվում այդ ուղղության շրջանակում: Այդ գործերի հիմքը հենց ապրված կյանքն է: Նոր աղետի՝ Հայաստանում տեղի ունեցած ավերիչ երկրաշարժի փաստը եւ նրա թողած հետեւանքները Սարո Գալենցի համար անցումային փուլի սկիզբը դրեցին՝ հեղաշրջում կատարելով նրա եւ նրա ստեղծագործության մեջ: Այս ժամանակ նա լրջորեն զգաց վերացական ոճին դիմելու կարիքը: Առաջին աշխատանքներից էր, պայմանական անուն են ասում, «Կուժը դեղինով» նկարը, թեւս այս ոճի մեջ նա փորձեր անում էր սկսած ուսանողական տարիներից: Փաստորեն, նրա վերացական աշխատանքների մեջ տեղ գտած քարե բեկորները, արմատուրաները, թելերով իրար կապվող ոչ ֆիգուրատիվ դրվագները երկրաշարժի հետեւանքներից ստացած տպավորություններ են, իրական պատկերներ: Երկրաշարժից հետո կատարված մյուս հեղաշրջումը բոլորի, այդ թվում՝ արվեստագետների համար խորհրդային Միության փլուզումն էր...

Ս. Գյուլամիրյան. Մշակույթը եւ արվեստը որոշակի հասարակություններում ձեւավորվող իրավիճակների մաս են կազմել: Նրանք եղել են կարելու հաղորդակցական միջոցներ՝ տեղ գտնելով իշխանությանը սպասարկող, իշխանության ազդարարած «իրեն միանալու» մոբիլիզացմանը համաձայնող եւ մյուս կողմից՝ իշխանության վերահսկողությանը չենթարկվող, երկու բեւեռների միջև: Հետաքրքիր է, թե ինչու խորհրդային տարիների հայ աբստրակցիոնիզմի որոշ ներկայացուցիչներ համարում են, որ իրենք «կորած սերունդ» չեն: Այսպես են կարծում նաեւ մի շարք արվեստաբաններ: Ես զրույցներ են ունեցել խորհրդային իրավիճակում կազմավորված մի քանի հայ աբստրակցիոնիստների հետ եւ հանդգնել, որ նրանք իրենց արվեստը մեկնաբանում են խորհրդային գաղափարաբանությանը ցուցաբերված դիմադրության իմաստով: Բայց, իմ կարծիքով, այդ որակումը ճիշտ է, եթե արտիստը կամ մեկ այլ անձ կատարում է այնպիսի ինտելեկտուալ գործողություն, որն ուղղված է հասարակության փոփոխությանը: Չեն կարծում, թե խորհրդահայտ աբստրակցիոնիստները գտնվել են «արտիստ-իշխանություն» հակադրության մեջ: Արդյոք այդ տարիներին գոյություն



պատկեր 5

ունե՞ր այն հարթությունը, որտեղ կբախվեին գեղարվեստական ու իշխանականը: Այս առումով, պնդումը, թե Սարո Գալենցի սերունդը ընդհանուր գեղարվեստական համատեքստի մեջ «կորած սերունդ» էր, որը պատշաճ նորամուծություն չի կատարել՝ ի տարբերություն խորհրդահայտ աբստրակցիոնիզմի, զուրկ է էմպիրիկ հիմքից: Չպետք է մոռանալ, որ վերացարկման մեթոդը հայկական նորամուծություն չէր, իսկ այդ պարադիգմի մեջ ստեղծագործող նկարիչները, իմ կարծիքով, գտնվում



պատկեր 6

էին Արչիի հիշատակած երկու բեւեռների միջեւ՝ չլինելով ոչ պրոիշխանական, ոչ էլ դիսիդենտական:

Քանզի մեր զրույցի թեման, ի վերջո, Սարո Գալենցի ստեղծագործությունն է, ապա կարելի է սկսել նրա նկարների հետ ծանոթությունից: Առաջին հայացքը որսում է հստակ սյուրռեալիստական տարրեր. ընդհանուր համատեքստի մեջ անհամատեղելի նշանակյալների հանդիպումը, խեղված համաչափությունները, իրերի ֆանտասմագորիկ մեկնաբանությունը եւ այլն: Բայց եւ չի կարելի ասել, թե նա սյուրռեալիզմի խիստ կանոնիկ ոճի մեջ է: Ավելի շուտ նկատվում է ռեալիստական ոճի հետ մի խառնուրդ, որոշակի էկլեկտիզմ, այն իմաստով, որ արվեստագետն իր գեղագիտական լուծումները չի պահում որեւէ հստակ, արվեստի ժանրերին բնորոշ կանոնիկ սահմանման մեջ: Նույնը կարելի է ասել նրա աբստրակտ գործերի մասին...

Հրաչ Բայադյան. Ուրեմն, ընդունում ենք, որ Սարո Գալենցի աշխատանքների մեջ այդ սյուրռեալիստական միտումն առկա է: Այդ դեպքում պետք է փնտրել պատճառները, թե ինչու ենք օգտագործում 1920-ականներին Եվրոպայում ծնված այնպիսի մի ուղղության անվանումը, ինչպիսին սյուրռեալիզմն էր, որն ակնհայտորեն ուրիշ սոցիալական եւ մշակութային պատճառներ ուներ, այդ թվում՝ կապը Ֆրոյդի հոգեվերլուծության տեսության հետ: Եւ հանկարծ այն հայտնվում է 70-ականների հայ նկարչի աշխատանքներում: Ես հիմա չեմ փորձում որեւէ մեկնաբանություն առաջարկել, բայց ակնհայտ հարց է ծագում, թե ի՞նչ պատճառներ կային այդ բանի համար կամ առնվազն՝ հայ արվեստագետն ի՞նչ նպատակների կարող էր ծառայեցնել այդ «սյուրռեալիզմը»:

Հ. Զուլլումյան. Սարոյի մոտեցումն այդ հարցին ինձ քաջ հայտնի է. նրա համար արվեստը մտածողության տեսակ է: Նա մտածում է ձեռքով, մտքով, մտածում է նկարելու ընթացքում: Դրսում կատարվող փոփոխությունները եւ նրա ներսի ապրումները տեղի են ունենում առանձին, եւ նա փորձում է համատեղել դրսի այդ աբստրազիոն եւ մարդու իր տեսակը: Իսկ առհասարակ, նա որոշակի սյուրռեալիստական ավանդության մեջ չէ:

Ա.Գալենց. Իհարկե, կար արվեստ, որն ակնհայտ ազդեցություն է թողել նրա վրա: Հորս հիշատակմամբ՝ դրա օրինակն է Ինգմար Բերգմանի «Մորու բացատը» ֆիլմը:

Հ. Բայադյան. Որտեղ նույնպես, ամենայն հավանականությամբ, կարելի է գտնել Ֆրոյդի տեսության ազդեցության հետքեր...

Հ. Զուլլումյան. Ուշադիր լինելու դեպքում կնկատենք, որ Սարոյի բոլոր գործերը, անկախ ստեղծման թվականից, լիովին կառուցված են հարաբերությունների վրա. առարկաների փոխհարաբերությունը, նրանց միջեւ շփումն ավելի մեծ դեր է խաղում, քան առարկաները: Սարոյին դժվար է տեղավորել որեւէ նկարչական տեսակի մեջ: Նա ինչ-որ գեղեցիկ բան ստեղծելու խնդիր չի դնում, այլ փորձում է արտադրել զուտ միտքը: Խոսքը պրոցեսի մասին է, նկարչական պրոցեսը մտածելու գործողություն դարձնելու մասին: Նա այդ ընթացքի մեջ չի կարելուորում, թե, ի վերջո, ինչ արդյունքի կհանգի: Դա նրա համար էական չէ: Իր մոտ յուրահատուկ մի



պատկեր 7

բան նկատեցի. նկարներում նա չափազանց մեծ կարեւորություն է տալիս ֆրագմենտներին: Ոչ մի նկարչից նման խոստովանություն չեմ լսել, թե իր համար ամբողջ նկարի ներդաշնակությունը կարեւոր չէ: Կրկնում եմ՝ Սարոյի նկարներում շեշտը հարաբերությունների վրա է:



պատկեր 8

Ա.Գալենց. Հայրս մնում է մոդեռնիստական պարադիգմի մեջ: Չլինելով դասական, ակադեմիական՝ նա երբեք հավասարակշռության կամ ներդաշնակության հասնելու նպատակ չի հետապնդել: Ընդհակառակը, նա հավասարակշիռ նկարը բերում է մի վիճակի, որը դիտողին փոխանցում է անհանգստություն, եւ դա, անշուշտ, շատ մոդեռնիստական մոտեցում է. արվեստը դիտողին ոչ թե պետք է հանգստացնի, քնեցնի, այլ շեղի, տանի մի ուրիշ տեղ կամ ցնցի: Նման զգացողություն ստեղծում են ստվերների բացակայությունը (նկարներում որոշ առարկաներ ստվեր չեն գցում), առանց ցողունի ծաղիկները, որոնք օդում կախված են, առարկաները, որոնք կարծես ձգողական ուժին չեն ենթարկվում եւ այլն... Առկա է որոշակի արսուրդիզմ: Միգուցե նրա ոճը ոչ թե սյուրռեալիստական է, այլ կարող է բնութագրվել հենց արսուրդի մի վիճակի առկայությամբ, եթե չենք ուզում հասկացությունը խառնել եվրոպական դասական սյուրռեալիզմի հետ: Սարո Գալենցը եւ իր սերնդի արվեստագետները չեն հենվում դադաիստական փորձառության, սյուրռեալիստական հեղափոխության ուղերձի վրա, բայց իմ կարծիքով, հակված են շեշտել ներդաշնակության ճգնաժամը ի հակադրություն Վերածննդի կամ սոցռեալիզմի գեղագիտության: Այդ պատճառով, Սարո Գալենցի հետ միասին, 70-ականների մի խումբ արվեստագետներ, որոնց թվում՝ Վադինակ Արամյանը, Կարեն Աղամյանը, Վարդան Սեդրակյանը եւ Ռուբեն Ղեւոնդյանը ձեռք են բերում եվրոպական մանյերիզմի հետ զուգորդվող գեղագիտական արժեք:

Տոտալիտար համակարգում ապրող ոչ մեկը չի կարող կանխատեսել, թե «ռեակցիոն» ուժերը իրենց երբ եւ ինչպես կարտահայտեն: Սարո Գալենցի գործերում առկա է ներքին անհարմարավետության, դեռեւս չգիտակցված, թաքնված համընդհանուր վտանգի, ինչպես նաեւ սպասվող անխուսափելի պայթյունի զգացողությունը:

Հ. Բայադյան. Մոդեռնիստական ուղղություններից շատերին բնորոշ էր գիտակցված աշխատանքը հեռանկարի հետ, հաճախ՝ հրաժարումը երրորդ չափումից: Բայց Սարո Գալենցը կարծես ձգտում է մեկ այլ տարածականության, որը նույնպես նրա ստեղծագործության հետաքրքրական կողմերից մեկն է: Թվում է, թե տարածությունը նրան պետք է՝ ինչ-որ բան քանդելու, տարանջատելու համար: Իմ տպավորությամբ, նրա նկարներում հաճախ նշմարվում է մի կենտրոնախույս մղում, խուսափող կամ փախչող շարժում, եւ ես հակված եմ այս բանը մեկնաբանել, որպես ընդդիմացում խորհրդային պայմաններում պարտադրվող գաղափարաբանական որոշակիությանը, հաստատված նշանակության միարժեքությանը: Նկարներին բնորոշ ոճական տարասեռությունը, տարօրինակությունն ու անհանգստությունը (որի մասին արդեն խոսք եղավ) ավելի շատ աշխատում են հաստատված մշակութային եւ սոցիալական իմաստների, այդ թվում արվեստագետի ինքնության շրջանակների սելեռվածության դեմ՝ կասկածի տակ առնելով դրանց ինքնաակնհայտությունը:

Ես առաջարկում եմ, ի թիվս այլ աշխատանքների, խոսել «Իմ ժամանակակիցները» նկարի մասին, որը հավանաբար Սարո Գալենցի առավել շատ սոցիալական աղերսներ ունեցող նկարներից մեկն է:



պատկեր 9

Ա.Գալենց. Խոսակցությունը շարունակելուց առաջ, կուզենայի մի քանի փաստական անդրադարձ կատարել: Նշված գործը նա նկարել է 34 տարեկան հասակում, մշակույթի նախարարության

կողմից հաստատված էսքիզների հիման վրա, որոնք ես հայտնաբերեցի բուլղոսի վերջերս: Աշխատանքը պատվիրված էր «Իմ ժամանակակիցները» ցուցահանդեսի համար (1980թ.), եւ հետագայում արքայազն Յայաստանի ժամանակակից արվեստի թանգարանի ամենահեռավոր մասնաճյուղերից մեկը՝ Կապան: Նկարում պատկերված են Սարոյի չորս ընկերները՝ ճարտարապետ Ալիկ Զուրաբյանը, նկարիչ Էդիկ Կարսյանը, կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանը եւ բանաստեղծ Ռազմիկ Դավոյանը: Նրանք զետեղված են մի տարածության մեջ, արվեստանոցում, որը մեծ կամարով անմիջապես կապվում է ամայի, քարքարոտ բնապատկերի հետ: Կենտրոնում պատկերված բնապատկերը պատահական չէ, քանզի այդ տարիների հայ մտավորականությունը վաղուց արդեն չէր ստեղծագործում բանվոր դասակարգի համար, այլ գտնվում է սեփական ուղու փնտրտուքի մեջ՝ ունենալով հայ նկարչի ինքնությունը որոշելու միասնական խնդիրը:



պատկեր 10

Իմ կարծիքով, «Իմ ժամանակակիցները» նկարը դուրս է խորհրդային գաղափարախոսությունից, հայեցողական է, ներկայացնում է մտավորականների: Բայց Յենրիկ Իգիթյանի տնօրինության տակ գտնվող ժամանակակից արվեստի թանգարանի մոտեցմանը նույնպես չէր համապատասխանում, ըստ որի՝ նկարը չհամապատասխանող պրոպագանդիստական տարրեր ունի:

Յ. Բայաստան. Ցանկության դեպքում պրոպագանդիստական տարրեր կարելի է գտնել նաեւ ամենավերացական ոճով արված կտավում՝ այն համարելով փախուստ (եւ նման փախուստի քարոզ) դեպի իշխանության թույլատրված ապաստանը, որտեղ նկարիչը, մտավորականը զրկվում է մշակութային դաշտի վրա շատ թե քիչ նշանակալի ազդեցության հնարավորությունից՝ թեկուզ միեւնույն ժամանակ ունենալով դիմադրության արմատական ժեստ կատարողի հավակնությունը:

Վերադառնալով «Իմ ժամանակակիցները» աշխատանքին, որի մասին ասացի, թե աչքի է ընկնում սոցիալականությանը, պետք է ավելացնեն, որ, այնուամենայնիվ, այստեղ այդ սոցիալական տարրը նվազագույնի է հասցված: Գիշտ է, նկարում կարելի է գտնել որոշ ստեղծագործական պաթոս, թերեւս մի արտաքին համակող ուժի ներկայություն (որ կարող է զուգորդվել սոցիալիստական հայրենիքին ծառայելու կոչման կամ նման բաների հետ), բայց ակնհայտ է նաեւ, որ այդ ամենը գիտակցաբար միջնորդված է որոշակի օտարվածությանը: Ինձ համար բնութագրական է եւ այն հանգամանքը, որ նկարում չկան սոցիալիստական իրականության, ինչպես նաեւ, եւ սա նույնպես կարելու է, ազգային կյանքի ակնհայտ խորհրդանշաններ կամ ատրիբուտներ: Այսինքն, ինչպես եւ մյուս նկարներում, նկարիչը գիտակցաբար խուսափում է հաստատված ստերեոտիպերից, նվիրագործված խորհրդանշաններից, ավանդական ատրիբուտներից՝ փորձելով գտնել «իր ժամանակը» սահմանելու սեփական եղանակը:

Ա. Գալեց. Վերադառնալով 1972թ. կազմակերպված Իգիթյանի հավաքածուին՝ ուզում եմ ընդգծել, որ մտածված լինելով որպես հակախորհրդային եւ ներկայացնելով մոդեռնիստական արվեստը, այն դարձավ ազգայնական արվեստի թանգարան: Իսկ ետխորհրդային շրջանում, երբ դադարեց պետական ֆինանսավորումը, թանգարանը վերածվեց սալոնի:

Ս. Գյուլամիրյան. Մի ճշգրտում՝ խորհրդային Միությունը, իր ամբողջ գաղափարաբանությամբ հանդերձ, նույնպես մոդեռնիստական նախագիծ էր, եւ այն պնդումը, թե Իգիթյանի կազմակերպած թանգարանը հակախորհրդային էր, սխալ է այն

իմաստով, որ ավելի ճիշտ կլիներ խոսել այն մոդեռնիզմի մասին, որն օգտագործվում է հայ նկարիչների առօրյա «սլենգում», տերմինը հակադրելով սոցռեալիզմին:

Յ. Բայադյան. Ուզում եմ մի քիչ առաջ տանել Սարո Գալենցի նկարներում սոցիալական, մշակութային ծանոթ տարրերի պակասության մասին իմ միտքը: Չկան կամ շատ քիչ են ծանոթ եւ հասկանալի նշաններն ու պատկերները շահագործող պեյզաժներ, քաղաքական-գաղափարաբանական հնչեղություն ունեցող դիմանկարներ: Սոցիալական իրականության հետ նկարչի շփումը, առնվազն իմ տպավորությունն է այդպիսին, ծայրահեղորեն (խորհրդային ժամանակի տեսանկյունից դիտված՝ աններելիորեն) քիչ է: Ինձ դուր եկավ Արչիի օգտագործած «հերմետիկություն» բառը, որը նա օգտագործեց ընտանեկան նկարչական ավանդության շարունակականությունը բնութագրելու համար: Տեղը չէ ընդհանուր սոցիալ-քաղաքական համատեքստում «արվեստագիտական դաշտի» (այս դեպքում՝ Նկարիչների միության) որոշակի ինքնավարության հարցը քննարկելու համար (որ ամենայն հավանականությամբ սխալ չէ նույնիսկ խորհրդային պայմաններում, երբ դաշտը անմիջականորեն վերահսկվում էր կուսակցական կառույցների կողմից), բայց նկատենք, որ գոնե Յայաստանում նկարիչներն ունեին որոշակի անկախություն, որը կարող էր լինել մի շարք հանգամանքների հետեւանք. կենտրոնից հեռու լինելը, Սարյանի եւ ուրիշների ստեղծած ավանդության հեղինակությունը եւ այլն: Գաղափարաբանական միջամտության նկատմամբ այս որոշակի փակությունը, որը միաժամանակ նվաճված եւ թույլատրված էր, իհարկե, նպաստում էր արվեստագետի ստեղծագործական ազատությանը: Բայց, ինչպես տեսնում ենք, սրա ներսում կարող էր լինել ավելի փոքր դաշտ ի դեմս Կալենցների ընտանեկան ավանդության: Այստեղ, իմ կարծիքով, կարելու է ընդգծել հայրենադարձության երեւույթը: Ակնհայտ է, որ այս ընտանեկան ավանդության հերմետիկությունը, ըստ էության, կառուցված էր նաեւ նրա «ուրիշության» վրա, որը կազմում էր ետպատերազմյան հայ մշակութային իրադրության տարբերության կարելու տարրերից մեկը:

Ա.Գալենց. Սարո Գալենցը խորհրդային շրջանում չէր խաղում ընդունված կանոններով: Օրինակ՝ «Իմ ժամանակակիցները» նկարում, որտեղ նա փորձում է պատկերել հասարակությունը, չկան բանվորի, գյուղացու կամ զինվորի ստանդարտ պլակատային կլիշեներ:

Ս. Գյուլամիրյան. Հետաքրքիր է, որ մեկ ուրիշ մոնումենտալ կտավում («Մետրոպոլիտեն կառուցողները»), որի լուսանկարն եմ տեսել, նույնպես բացակայում է ընդունված սոցռեալիստական կերպարային լուծումը: Առկա է նույն հայեցողականությունը, չկան սոցռեալիզմին բնորոշ ակտիվության, լավատեսության խորհրդանշաններ: Կերպարային լուծումը անսովոր է եւ ծանոթ սոցռեալիստական կարծրատիպերից տարբերվում է կերպարների ոչ թե գործողության, այլ մտավոր ընթացքի մեջ մատուցմամբ: «Իմ ժամանակակիցները» եւ «Մետրոպոլիտեն կառուցողները» նույն մտավորականներն են: Նկարիչը, կարծես, խաղում է սոցիալիստական պատվերի իմպերատիվի հետ. մի կողմից՝ մասնակցում է այդ տարիների գեղագիտական պրոցեսին, իսկ մյուս կողմից՝ փորձում իր կերպարանշանային լուծումով «խորամանկել», խույս տալ ընդունված կերպարային կոդերից: Չնայած, չպետք է մոռանալ եւ այն, որ այդ տարիներին սոցռեալիզմը սկսում էր ընդունել կամերային բնույթ:

Ա.Գալենց. Նրա երկու շրջանի գործերն էլ՝ աբստրակցիաները եւ դրանց նախորդող շրջանի աշխատանքները, սառը գործեր են, քաղցր բաներ չեն, բայց հատկապես աբստրակցիաների մեջ առկա է որոշակի ագրեսիա: Ես զուգահեռ կանցկացնեի



այդ ազդեցիկ տրամադրության եւ «Ծղոտե շներ» ֆիլմի վերջաբանի միջեւ: Ֆիլմ, որն ազդել էր Սարո Գալենցի վրա: Ֆիլմի վերջաբանի «Դառ Դե Յզինից» վերցված հիերոգլիֆային գիրը թարգմանվում է հետեւյալ կերպ. «Երկինքը մարդասիրություն չունի եւ մարդուն վերաբերում է ինչպես խոտին եւ կենդանուն»: Այստեղ կարելի է զուգահեռ անցկացնել ազնուստիկական փիլիսոփայության հետ, որը չէր հերքում ճշմարտության գոյությունը, բայց պնդում էր այն ճանաչելու անհնարինությունը:

Յ. Բայադյան. Ճանաչելու անհնարինությունը պնդելը նույնպես նշանակում էր հակադրվել ժամանակի պաշտոնական լավատեսությանը, արժեքների՝ դրական թե բացասական, տրվածությանը, իմաստի մատչելիությանն ու թափանցիկությանը: Հավանաբար այս տարիներին է սկսվում նաեւ օտարված խորհրդային մտավորականների մի ամբողջ խավի առաջացումը, որը հետագա տարիներին նրանցից շատերին հասցրեց ծայրահեղ ցինիկության: Բայց միաժամանակ հռետտեսությունը, օտարվածությունը, հեզմանքը կոլեկտիվիզմի եւ ամենայն հավաքականի իդեալականացման երկրում դառնում էին խորհրդային մտավորականի անհատականության միակ հնարավոր ապաստանը: Այսինքն, ես ենթադրում եմ, որ Սարո Գալենցի այդ շրջանի նկարներում կարելի է տեսնել խորհրդահայ հասարակության համար միանգամայն աննախադեպ մի բանի ձեւավորման նշաններ: Խոսքը ոչ այնքան անհատապաշտության կամ ինդիվիդուալիզմի, որքան որոշակի իմաստով հասկացված ենթակայի (սուբյեկտի), կոլեկտիվիզմից (թե՛ սոցիալիստական, թե՛ ազգային) խուսափած անհատների առաջացման մասին է:

Ս. Գյուլամիրյան. «Լճացման տարիներ» անունն ստացած այս ժամանակաշրջանում շատ արվեստագետների մոտ երազային մոտիվները, պայմանական, անիրական մթնոլորտի մեջ ընկղմված կոմպոզիցիաները հիմնական գեղարվեստական մեթոդներից էին: Խորհրդային եւ ետխորհրդային արվեստաբանական տեքստերից կարելի է դուրս բերել մի բառարան, որը ճշգրիտ փոխանցում է այդ տարիների արվեստագետների մոտ ամենատարածված մեթոդներն ու կերպարային ցանկը. «անհատական, մտերմիկ, հուզական-քնարական, երազի ու հեքիաթի պայմանականության կամ գեղագիտական զմայլանքի ոլորտների հանդեպ ցուցաբերած հետաքրքրությունը, գեղանկարչական միտում, որին հատուկ են կանոնական մոտիվները. երազ, հեքիաթ, քնարական տրամադրություն, թատերախաղ, կրկես, առասպել, քողարկված էրոտիզմ, լոգանք, հարդարանք...»: Թվարկեմ նաեւ կերպարային նախասիրությունները. «ասպետներ, թատերային կերպարներ, առլեկիններ, փերիներ, սիրահարներ, դերասանուհիներ, խամաճիկներ...»: Բերում եմ եւս մեկ պարբերություն. «...գեղանկարչական զմայլանքների նյութը արվեստագետները քաղում էին համաշխարհային գեղարվեստական փորձի հատկապես այն ակունքներից, որոնցում պաճուճագեղ դեկորատիվության, նրբին էրոտիզմի, եթերային շղարշով պատած կանացի գեղեցկության, մտերմիկ մոտիվների անմիջական հղումներ կան...» եւ այլն, եւ այլն:



պատկեր 12

Յ. Բայադյան. Այս խոսակցության սկզբում Արչին ձեւակերպեց իշխանություններին ծառայող եւ իշխանություններին ընդդիմացող երկու բեւեռների միջեւ արվեստագիտական դաշտի բաշխվածության հարցը: Հասկանալի է, որ արվեստագետների եւ առհասարակ մտավորականների զգալի մի շերտ գտնվել է այս երկու բեւեռների միջեւ՝ չհարելով ո՛չ մեկին, ո՛չ մյուսին: Այս բեւեռները թույլատրում են սոցիալական ազդեցության տարբեր հնարավորություններ եւ եղանակներ: Հասկանալի պատճառներով, դիսիդենտության ազդեցության շրջանակը սոցիալական առումով շատ նեղ է: Այստեղ դեր են խաղում սահմանափակ մատչելիությունը, դիրքորոշման արմատականությունը եւ այլ գործոններ:



պատկեր 13

Մյուս կողմից՝ պաշտոնական, իշխանության կողմից հովանավորվող արվեստի սոցիալական նշանակությունը, հակառակ նրա տարածված եւ պրոպագանդված լինելուն, չէր կարող դուրս գալ իշխանության եւ սոցիալական կարգի վերարտադրությանը ծառայելու գործառույթի շրջանակից: Իսկ նախորդ դարի 70-80-ականներին արվեստագետի նման հանձնառությունը կարող էր բնակչության որոշ խավերի կողմից ընդունվել լուրջ վերապահումներով: Այն ինչ տեսության մեջ ընդունված է անվանել «մշակութային դիմադրություն», ըստ էության, գտնվում է այս երկու ծայրահեղությունների արանքում: Այսինքն՝ սա մի մշակույթ է, որը չի ձգտում արմատական դիմադրության եւ չի ծառայում իշխանությանը, այլ միաժամանակ ե՛լ դիմադրում է, ե՛լ «մեղսակից» է իշխանությանը: Շատ թե քիչ շոշափելի սոցիալական նշանակություն ունենալու համար, մշակույթը եւ մասնավորապես նկարչությունը ստիպված է օգտվել այն կառույցներից, որ տնօրինում է իշխանությունը: Ասենք՝ գիրքը պետք է տպագրվի եւ այն էլ զանգվածային տպաքանակով, այլ ոչ թե «սամիզդատ» եղանակներով: Ել չեն խոսում տեղեկատվամիջոցների, կրթության համակարգի մատչելիության մասին: Որոշակի զիջումների գնով, արվեստագետը հնարավորություն էր ստանում սոցիալ-մշակութային դաշտում, մշակութաբանության լեզվով ասած, մասնակից լինել նշանակությունների, իմաստների հաստատման համար մղվող պայքարին:

Առանց պատշաճ հիմնավորումներ բերելու հնարավորությունն ունենալու, ցանկանում են պարզապես այսպիսի մի ենթադրություն անել: Ինձ թվում է, որ Սարո Գալենցի եւ իր սերնդակիցների աշխատանքը պետք է դիտարկել նախորդ սերնդի (Մինաս Ավետիսյան, Յակոբ Յակոբյան եւ շատ ուրիշներ) բերած փոփոխության հետ համեմատության մեջ: Շատ ընդհանուր ձեւով ասած՝ այս սերունդը վաթսունականներին («Ձնհալի» տարիներին) սկսել էր ազգային գեղանկարչության, ինչպես նաեւ գեղանկարչության մեջ ազգային ինքնության, վերասահմանման, վերակառուցման աշխատանքը: Այս իմաստով, ազգային-հասարակական հարթության վրա նրանից հետո եկողներին անելու շատ բան չէր մնում, եւ գուցե նաեւ այդ առումով պետք է հասկանալ «կորած սերունդ» անվանումը: Ես ինքս կխուսափեի այդպիսի որակումից, մանավանդ որ, ինչպես արդեն ասացի, նրանք էլ իրենց հայտնագործությունն արին:

Ա.Գալենց. Սարոյի Յայաստանը գյուղական-տնտեսական չէ: Թույլ տվեք մի օրինակ բերել 1995թ. իմ ռեֆերատից, որի մասին հիշատակեցի մեր զրույցի սկզբում: Այս հատվածում նա պատասխանում է Յայաստանում իր նկարած նատյուրմորտների մասին իմ հարցին. «1976թ. ստեղծված «Շոգ օրը» նկարում Սարոյին հաջողվում է, իր խոսքերով, բնության բացառիկ զգացողություն. «Կեսօրվա տապի պահին հայկական շոգ օրվա ընթացքում դրսից անընդմեջ լսվող բոլոր ձայները դադարում են, հանդարտվում են բոլոր սոսափյունները, եւ օդում չի նկատվում նույնիսկ չնչին մի շարժում՝ կարծես անգամ միջատներն են անհետանում: Ժամանակը կանգ է առնում, եւ վայրկյանը ձգվում-դառնում է թոպե»: 1976-1979թթ. Սարո Գալենցը նկարում է բավական մեծ չափսեր ունեցող նատյուրմորտներ. Ժանրի սահմաններից դուրս ժայթքող «Նատյուրմորտ. Նանայի կիսադեմը», «Նատյուրմորտ կալաներով» («Ֆաշիզմ»), «Նատյուրմորտ. աչքը՝ նկարված զատկի ձվի վրա» եւ այլն:



պատկեր 14



պատկեր 15



պատկեր 16

Ս. Գյուլամիրյան. Իմ տպավորությամբ, Սարո Գալենցի մոտ ազգայինը դրսևորվում է յուրահատուկ ձեւով կամ բոլորովին չկա: Խոսքը շեշտված դեկորատիվ մաներաների կամ դեկորատիվ ազգային տարրերի՝ կարպետի, խաչքարի եւ այլնի մասին չէ: Նա փորձում է հայկական բնապատկերի միջոցով մատուցել «հայրենիքի» իր պատկերացումը, որն արվում է ընդգծված սիմվոլիստական ձեւով: Սիմվոլիստական ժեստն այստեղ ընդամենը ազգային խնդրի մի ակնարկ է, այլուզիա: Դրսի պատկերը ինտերիորիզացվում է՝ այնպես շաղկապվելով ներսի հետ, ասես ներսից է սերում՝ միաժամանակ շեշտելով կամերայնությունը:

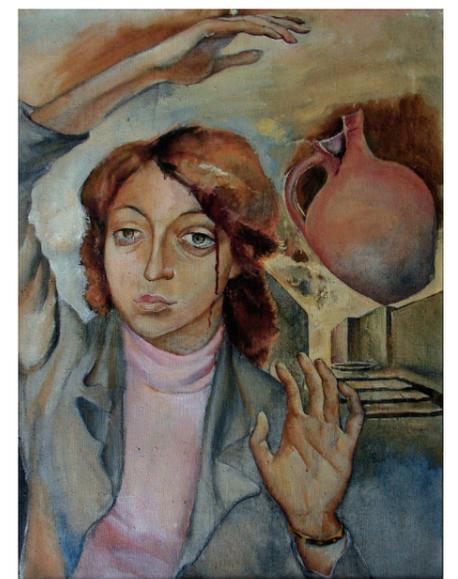


պատկեր 17

Հ. Բայադյան. Ես հակված եմ ընդունելու, որ ազգայինը պատմական, մշակութային կառուցվածք է, որը յուրաքանչյուր սերունդ վերասահմանում-վերակազմում է իր հերթին, այլ ոչ թե հավիտենական իսկություն կամ ի սկզբանե տրված անփոփոխ էություն, ինչպես կարծում է ավանդական մոտեցումը, որը գոյաբանական կարգավիճակ է հաղորդում հայրենիքին եւ ազգայինին: Ազգային էության նմանօրինակ էսենցիալացումը հաստատում է ազգայինը պատմությունից եւ մշակութից առաջ՝ ենթադրել տալով, թե մշակութային պրակտիկան եւ մասնավորապես արվեստագետն այն հայտնագործում է, այլ ոչ թե կառուցում: Մի քիչ առաջ հենց այդ իմաստով էի խոսում 60-ականների սերնդի «հայտնագործած» ազգայինի մասին:

Հ. Զուլումյան. Նա շատ է սիրում եւ լավ գիտի Հայաստանը: Անշուշտ նա իր վրա գործած ազդեցությունները վերագրում է Կուրտ Վոնեգուտի սյուրռեալիզմին, Կաֆկայի աքսուրիզմին, բուդդիզմի պարադոքսին... Նույնիսկ նրա սիրած առարկան՝ կուժը, արտառոց ձեւով կլորի եւ քառակուսու համադրություն է, որը ստեղծում է լարվածություն, եւ այդ լարվածությունը հավանաբար նրա բոլոր նկարների մեջ է:

Ա.Գալենց. Կալենցների ընտանիքից ոչ մեկը կուսակցության անդամ չի եղել, ավելին՝ հայրս չի ձգտել մասնակցել պետական մեծ ցուցահանդեսների, խուսափել է օֆիցիոզին ծառայող նկարիչ լինելուց: Նա տուրք չէր տալիս նաեւ ազգայնականությանը: «Իռա» վերնագրով մի նկարում (1971թ.) նա օգտագործել է ընդունված, ավանդապաշտների սիրած առարկա-խորհրդանիշը՝ կավե կուժը, որը սակայն ոչ միայն կոտրված է, այլեւ վնասել է նկարի հերոսուհուն: Այնուհետեւ ազգայինը խորհրդանշող կուժը փոխակերպվում է, կավին փոխարինում է մետաղը, իսկ կլոր կժի բերանը դառնում է քառակուսի, որը խորհրդանշում է «հակադրությունների միասնությունը»՝ արտահայտելով աքսուրիզմ... Հայաստանը, որ ես ճանաչեցի, Սարո Գալենցի ստեղծած Հայաստանն էր: Նրա գործերի մեջ կան ժայռեր, որոնք շատ հաճախ պատկերված են հորիզոնի գծի վրա եւ ստեղծում են յուրահատուկ իրավիճակ: Դրանից հետո ես սկսեցի հայտնաբերել, տեսնել Երեւանը շրջապատող լեռները՝ Երանոսի եւ Արա լեռները, Արագածը եւ, իհարկե, Սիսն ու Մասիսը, որոնք ապրում են զուգահեռ իրականության մեջ:



պատկեր 18

Սարո Գալենցը երկար տարիներ ապրել է Մոսկվայում, որտեղ նույնպես, մեծ հաշվով, չի ցուցադրվել, որովհետեւ չէր համապատասխանում ազգայինի ընդունված կլիշեին: Օրինակ՝ Հարություն Կալենցին հայ արվեստաբանությունը փորձում էր տեղավորել պետական գաղափարախոսության մեջ հետեւյալ պնդումով. Կալենցը, անցնելով Եղեռնի միջով եւ որբանալով, Խորհրդային Միության բարգավաճ պայմաններում միայն հնարավորություն ստացավ բացահայտելու եւ դրսևորելու իր տաղանդը (վախենամ սխալվեմ, բայց, կարծեմ, Նոնա Ստեփանյանի կամ Շահեն Խաչատրյանի մեկնաբանությունն է): Սա, անշուշտ,



պատկեր 19

այն արվեստաբանությունն է, որը ձգտում է ցանկացած նկարչի գործունեությունը մեկնաբանել խորհրդային գաղափարախոսության մեջ: Ցավոք, դեռ չի ստեղծվել այնպիսի արվեստաբանական դիսկուրս, որը կփորձեր նկարչին մեկնաբանել՝ ելնելով նրա ներքին խնդիրներից, այլ ոչ թե նրան արհեստականորեն տեղավորել որեւէ գաղափարաբանության մեջ: Գուցե մեր զրույցի նպատակներից մեկն էլ այդպիսի մի փորձ անելն է:

Յ. Բայադյան. Բայց այդ արվեստաբանությունը կարող է ունենալ որոշ իմաստով հակադիր դրսեւորում նույնպես, երբ արվեստագետն անջատվում է սոցիալական-մշակութային համատեքստից: Համաձայն այդ տրամաբանության՝ միայն միջակությունը, վատ արվեստագետն է տեղի տալիս, ընկրկում պարտադրանքների եւ ճնշումների առաջ, իսկ իսկական գրողը, երաժիշտը կամ նկարիչը վեր է պատմական իրադրության պարտադրած սահմանափակություններից, նա կամ խիստ անձնական, անկառավարելի եւ անվերահսկելի ապրումների ու փորձառության, կամ էլ խիստ վերացական, համամարդկային, տիեզերական արժեքների ու երեւոյթների արտահայտիչն է: Այս տրամաբանությանը հակադրվելու նպատակով է, որ ես խորհրդային շրջանի հայ արվեստագետի մասին խոսելիս ընդգծում եմ նրա «խորհրդահայ» լինելը օգտագործելով այն ժամանակ ինքնին հասկանալի համարվող այդ բառը, որից այսօր միտում կա հրաժարվելու: Այսպիսով, «խորհրդահայ» վերագրումը, իմ կարծիքով, ցույց է տալիս արվեստագետի եւ ցանկացած մարդու պատմական համատեքստի մեջ լինելու անխուսափելիությունը, միեւնույն ժամանակ բնավ չնստնացնելով նրա տաղանդը կամ ստեղծագործական արժանիքները: Մյուս կողմից՝ ես չեմ փորձում այս անգամ էլ էսենցիալացնել «խորհրդահայը»՝ ո՛չ ամբողջովին հանգեցնելով ազգայինը խորհրդայինի, ո՛չ էլ «խորհրդահային» վերագրելով միաձույլ, համասեռ էություն:



պատկեր 20

Այս առումով, իհարկե, մեր օրերին պատշաճ տեսաբանական դիսկուրսի հարցը շատ կարեւոր է, որովհետեւ ամբողջ խորհրդահայ մշակույթի ընկալման համար, որը ուժի մեջ է մինչեւ օրս, մենք պարտական ենք խորհրդային շրջանում ձեւավորված մշակութաբանությանը, գրականագիտությանը, արվեստաբանությանը... Եթե մենք արձանագրում ենք արվեստի, գրականության, երաժշտության նոր ուղղությունների ազդեցությունները խորհրդահայ իրականության մեջ, ապա նույն բանը չի կարելի ասել քննադատական մտքի մասին: Այստեղ շատ քիչ բան է փոխվել, նախորդ դարի երկրորդ կեսին աշխարհում տեղի ունեցած արմատական փոփոխություններից այս ասպարեզը գրեթե անմասն է մնացել թե՛ խորհրդային տարիներին, թե՛ ետխորհրդային շրջանում: Եւ իհարկե, արվեստաբանական պատշաճ դիսկուրսի բացակայությունը զգալիորեն ազդել է արվեստի կարգավիճակի, ըմբռնվածության վրա:

Ա.Գալենց. Ես հիշում եմ, որ խորհրդային արվեստաբան Սարո Սարուխանյանն ասում էր, որ Արմինե Կալենցի մասին գրելու համար նա պետք է մեկ-երկու շաբաթով մեկուսանա սարերում, եւ այնտեղ ապրած մեդիտատիվ զգացողությունը միայն կօգնի մտորելու արվեստի մասին:

Յ. Բայադյան. Ես չեմ հավատում, որ արվեստի մեկնաբանությունը կարող է լինել զուտ մեդիտատիվ գործունեություն: Ակնհայտ է, որ այստեղ անկարելի է յուրա գնալ առանց տեսությունների, մեթոդաբանության, իմացաբանական սկզբունքների...

Յ. Զուլումյան. Բայց չինական բուդդիզմի մեջ գոյություն ունի «ակտիվ մեդիտացիա» հասկացությունը, ըստ որի մեդիտատիվ ակտի բարձրագույն, իրական աստիճանը իրականանում է ոչ թե մեկուսի



պատկեր 21

իրավիճակում՝ քարանձավներում, ամայի վայրերում, այլ, ասենք, թագավորական պալատում կամ շուկայում, այսինքն՝ հանրային վայրերում:



պատկեր 22

Ա. Գալենց. Սարո Գալենցի նկարներում տեղ գտած նշանային համակարգի վերլուծումը, խորհրդանշանների խոսքային բացատրությունը ոչ մի տեղ չի տանում: Նրա նատյուրմորտները ոչ թե ռեբուսներ են, այլ վկայություններ տոտալության մասին: Նրանք ոչ թե ընկալողության, լեզվի կամ հաղորդակցության խնդիր են դնում՝ 80-90-ականների մոդայիկ թեման, այլ, իսկապես, տոտալության մասին են, գուցե գեղանկարչության տոտալության, որը մեղիումի մի տարբերակ է, եւ այստեղ եւ կուզեի շեշտել հենց ռուսերեն բառը «живопись – живо/писать», այսինքն՝ կենդանի գրել: Ես կարծում եմ, որ սա նույնպես ակտիվ մեղիտացիայի մի տեսակ է: Այստեղ՝ տեղին է հղում անել ձեն-բուդդիստական փիլիսոփայության վրա, որն առաջարկում է տոտալ ընկալողության առանցքը, երբ տեսողությունը չի ֆիքսում դետալները, այլ ընկալում է ընդհանուր պատկերը: Նկարելու ընթացքում նա չի խորհում կամ մտածում, այլ հայում է: Նրա համար նկարելը հայեցողական գործունեություն է:

Ս. Գյուլամիրյան. Ես հիշեցի Ռիչարդ Ռորտիի սահմանումը, որով նա տարանջատում է արվեստագետների երկու տեսակ. առաջին՝ անհատական կատարելությամբ տարված եւ հասարակության եւ նրա բարեփոխումներով չմտահոգվող արվեստագետ, եւ երկրորդ՝ սոցիալական կյանքում ակտիվ, հասարակական բարեփոխումներով շահագրգռված, նոր նշանակություններ առաջարկող արվեստագետ: Կարծես թե խորհրդային տարիներին գերադասելի եւ ընդունված էր ինքնակատարելության ճանապարհն անցնող անհատի մոդելը:

Բորիս Գրոյսը համարում է, որ արվեստը մարդու կյանքում ավելորդ, ոչ անհրաժեշտ պարագաներից մեկն է, առանց որի կարելի է հանգիստ ապրել: Ի վերջո, շատ կան մարդիկ, որոնք երբեք ցուցահանդեսներ չեն հաճախում, արվեստ կոչվածին հաղորդակից չեն: Նա օրինակ է բերում Բեռլինը, որտեղ հանրային լայն զանգվածը սիրում է եւ հակված է հաճախել թանգարաններ եւ ցուցահանդեսներ միայն այն պատճառով, որ դրանց մաքուր հարդարված սրահներում կարելի է հաճելի ձեւով կազմակերպել ընտանեկան շաբաթօրյա ժամանցը: Արվեստի «սակրալ» դաշտի (ի հակադրություն «պրոֆանի» - սահմանումը Գրոյսինն է) մարդու վրա թողած ազդեցությունը չափվում է նույնքան պատահական գործոններով: Օրինակ, շարունակեմ, Գրոյսի միտքը, մեծ վարպետի կտավին նայող մարդը կարող է հուզվել անկյունում պատկերված գրեթե աննկատելի մի առարկայի տեսքից, որը, ասենք, սեփական մանկությունն է հիշեցնում կամ կյանքի մի դրվագ, եւ նրա համար հենց սա է արվեստի թողած ամենամակրական հետքը: Այդ իմաստով, իհարկե, արվեստի թողած հետքը, արվեստի հասարակական նշանակությունը որոշվում է նրա շուրջը ստեղծվող դիսկուրսի շրջանակում:

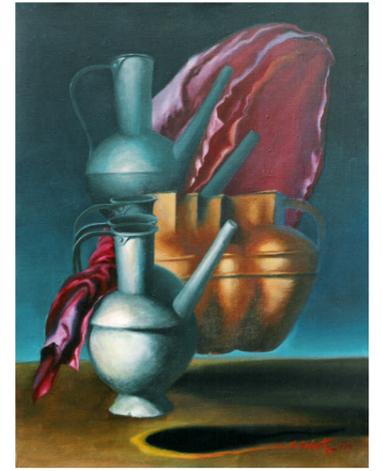
Մեր օրերի Հայաստանում ամենաթույլը, թերին, իսկապես, ինտելեկտուալ մասն է: Եթե արվեստը, անկախ նրանից, կհամարենք այն կյանքից բարձր, թե ցածր, փակվում է ինքն իր վրա, արժեզրկվում է: Հասկանալի է, որ խորհրդային շրջանի արվեստը չէր կարող ունենալ այն քննադատական լիցքը, որ քննադատության ենթարկեր պետական գաղափարաբանական ապարատը: Գուցե 70-ականներին արվեստի միակ ելքը «ակտիվ մեղիտացիայի» խնդիրների լուծումն էր, բայց ինձ համար անընդունելի է, երբ նույն բանը նկատվում է մեր օրերի արվեստագետների մոտ: Ես կողմնակից չեմ ինքնակատարելությամբ տարված արվեստագետի ինքնադիրքորոշմանը...



պատկեր 23

Հ. Բայադյան. Եթե արվեստի տվյալ տեսակի կամ ուղղության ազդեցության շրջանակի մեջ տեւականորեն մտնում է

հասարակության թեկուզ փոքրիկ մի խումբ, ապա հասարակական մարմինն արդեն ինչ-որ բանով պարտական է այդ արվեստին: Արվեստի նոր ուղղությունները տարբեր սոցիալական իրավիճակներում կարող են ունենալ տարբեր դերակատարումներ՝ ուղղված լինելով ոչ անպայման ամբողջ հասարակությանը, այլ առանձին հանրույթների: Ըստ երեւութին, պետք է հաշտվել արվեստի արդիական (մոդեռնիստական) համահասարակական կամ համազգային հավակնությունների անկման, նվազման փաստի հետ:



պատկեր 24

Իսկ երբ ջանում են հասկանալ, թե որտեղից են գալիս արվեստագետի ստեղծագործության սոցիալական, միջավայրային ազդակները, ապա դա նշանակում է, որ չեն հավատում, թե արվեստը կարող է լինել միայն արվեստագետի ներքին խնդիրների կամ մղումների արդյունք (եւ դեռ հարց է, թե ինչպես ենք այդ «ներքինը» անջատում սոցիալական միջավայրից):

Ա. Գալենց. Սարո Գալենցն իրեն չի համարում սոցիումը փոխող ակտիվ անձ, ընդհակառակը՝ ընդգծում է ինչ-որ բան փոխելու անհնարինությունը: Եթե փորձենք տեսնել, թե նա ինչպես է կառուցում նկարը կամ ինչ է ուզում արտահայտել, ապա կնկատենք, որ 35 տարում շատ բան չի փոխվել: Իհարկե, նոր նկարներն ավելի ազատ են, իհարկե, առկա է արտաքին ազդեցիկ հանգիստ դիտելու միտում: Փոխվել է արտաքին դրսեւորումը, բայց գեղագիտական օրինաչափությունները մնացել են նույնը:



պատկեր 25

Յ. Բայադյան. Արդեն 2-3 տարի ես զբաղված եմ խորհրդային շրջանում մշակութային դիմադրության ձեւերի ուսումնասիրությամբ: Ավելի ճիշտ՝ գրական դիմադրության, քանի որ այս դեպքում խոսքն առաջին հերթին Յրանտ Մաթեւոսյանի ստեղծագործության մասին է: Ամեն մի լավ հեղինակ կամ արվեստագետ, ամեն մի սերունդ կամ նույնիսկ ընտանեկան ավանդություն, ինչպիսին Կալենցներին են, այս խնդիրը լուծելու իր ձեւերն է գտել եւ հաջողել կամ ձախողել այս կամ այն չափով: Այս թեման, իհարկե, հետաքրքիր է ինքնին, բայց էլ ավելի հրատապ է գլոբալացման դարաշրջանում մշակութային դիմադրության հնարավորությունները գնահատելու եւ եղանակներ մշակելու տեսանկյունից: Սա նաեւ լավ ձեւ է խորհրդահայ մշակութային ժառանգությունը (կամ դրա մի մասը) վերագտնելու, վերաիմաստավորելու եւ ներկայացնելու համար: Ես մոտավորապես այդպես եմ հասկանում նաեւ Արչիի մղումը: Ինձ թվում է, որ այս ցուցահանդեսը կազմակերպելով, նա ցանկանում է մի նոր հեռանկարի մեջ դնել Սարո Գալենցի աշխատանքները, դարձնել այսօրվա մշակութային իրադրության համար նշանակալից մի բան:

Ա. Գալենց. Մեջբերեմ 2002 թվականին Արմինե Կալենցի կողմից գրված տեքստից մի հատված. «...նա ունի մի անտեմա, զգացմունքի կոնսերվացում, որն այսօր հետաքրքիր է վերլուծել, քանզի դա նախատեսված չէր որպես մտածված զրույց հասարակության հետ: Այսօրվա մարդն այլեւս առաջվա մարդը չէ. նա գործում է գլխով, ո՛չ հոգու խորությամբ: Ահա գլխավոր հակասություններից կարելորագույնը, որ հայտնաբերել է Սարոն... Բայց մարդը զարմանահիշ է, ինքն իր համար բարդություններ է ստեղծում, հարցեր տալիս եւ պատասխան որոնում, պայքարում այդ պատասխանի համար, տառապում, նույնիսկ մեռնում եւ դրա որոնման ճանապարհին հանգիստ չի մնում: Ահա թե ինչ է արվեստագետը, ինչ է լույսի ճանապարհը որոնող մարդու ճակատագիրը... Վերջացած մարդը նա է, ով շարունակ կրկնում է ինքն իրեն»: Եւ իսկապես, դա երեւում է հենց նրա նկարներում, որոնք հաճախ անավարտ են: Լինելով պրոֆեսիոնալ



պատկեր 26

նկարիչ, չունենալով հմտության խնդիր, նա իր գործերի մեջ կատարյալ ավարտունության խնդիր չի դնում. ամեն մի նկար տարբեր չափով եւ յուրովի է աշխատված:



պատկեր 27

Յ. Զուլուճյան. Դա գալիս է նրանից, որ նա իր առջեւ հանդիսատեսի համար աշխատելու խնդիր չի դնում: Իսկ որպես լուծում օգտագործում է այլաբանության լեզուն, այլ ոչ թե տեխնիկապես նկարը սարքելու հնարքը:

Ա.Գալեճց. Իսկ Սարոյի աբստրակտ գործերի մեջ արդյոք կա՞նչ մեծ մետաֆորիկ հնարքը: Քանզի դրանց մեջ կա առարկայականություն, եւ մենք կարող ենք նույնիսկ որոշ զուգահեռներ գտնել իրական առարկայական աշխարհի հետ. որոշ ֆորմաներ հիշեցնում են քարեր, ոսկորներ: Բայց արդյոք իմաստ ունի՞ նման զուգահեռներ անցկացնելը: Եւ եթե նկարներում բացահայտ ռեալիստական առարկաներ կան մարդկային ֆիգուրներ կան, ապա ինչպես է լուծվում տարածության կամ չափսերի հարցը: Ձեր կարծիքով, ի՞նչ է տեղի ունենում կտավի վրա: Տեսնում ենք մանրադիտակի միջով երեւացող մի աշխարհի, որտեղ մանրեների միջեւ պայքար է ընթանում, թե՞, դարձյալ դիտողի անձնական տեսանկյունից, տիեզերական ուժերի համադրություն:



պատկեր 28

Յ. Զուլուճյան. Նրա աբստրակտ գործերի մեջ պահպանվում է նյութի զգացողությունը, իսկ առարկայի զգացողությունը գալիս է սյուրռեալիստական մոտեցումից: Չկա առաջադրանք՝ պարզեցնելու խորհրդանշանը, որը պիտի ընկալվի դիտողի կողմից: Նա չի նկարում ուրիշի համար եւ կարող է բավարարվել նաեւ ճեպանկարներով, սովորական թղթի վրա արված վարժություններով՝ առանց կտավի վրա փոխանցելու: Նա չի ստեղծում նաեւ սերիական աշխատանքներ:

Յ. Բայադյան. Այս վերացական պատկերների մեջ կարծես բռնված լինեն խզված, մասնատված պատումի կամ պատմության հատվածներ, որոնք միասնական շարադրանք չեն կազմում: Իրականում շատ դժվար է դրանց անորսալի հմայքը բառերի վերածել...

Ա.Գալեճց. Բայց արդյո՞ք տարբեր ժամանակաշրջաններում ստեղծված գործերը բոլորը միասին, միահյուսված են, իրար հետ կապ ունեն: Եթե ճիշտ է, որ «էսթետիկան», ըստ գերմանացի փիլիսոփաների, պետք է ունենա «անէսթեզիա» բառի հակառակ իմաստը, ապա Սարո Գալեճցի բոլոր նկարներն ունեն մի ձգտում. թե՛ աբստրակտ օգնությամբ, թե՛ իրենց անհանգիստ, դինամիկ կոմպոզիցիայի կառուցվածքով դրանք ազդարարում են հանգիստ, հավասարակշիռ վիճակից դուրս գտնվող մի իրավիճակ, եւ սրա մեջ կարելի է որոշ քաղաքական դիրքորոշում տեսնել:

Յ. Զուլուճյան. Ինքը Սարոն ասում էր, որ այս գործերը նկարելու ժամանակ նա պատկերացնում էր տարածական առարկաներ, շոշափելիություն ունեցող բարդ, մոնումենտալ քանդակների նախագծեր:

Յ. Բայադյան. Կարծում եմ, կարելի է այսպիսի մի համեմատություն անել: Եթե այսպես կոչված սյուրռեալիստական գործերում նկատվում է առարկաների թանձրացականությունն ու տարածական որոշակիությունը հաղթահարելու ձգտում, ապա վերացական աշխատանքներում, որքան էլ որ դա տարօրինակ թվա, նկարիչն ասես փորձում է վերագտնել առարկայականությունը: Առաջին դեպքում պատկերին բնորոշ է տարածական ընդլայնման մղումը, հաճախ



պատկեր 29

ինտերյերի եւ էքստերյերի միջեւ հաստատվող կապի եւ շարժման միջոցով ստեղծվում է ընդարձակվող տարածության զգացողություն: Ընդհակառակը, աբստրակտ նկարներում առկա է կենտրոնաձիգ մղումը: Իսկ իրար բերված ֆրագմենտներում հաճախ տեսնում ենք միջանցիկ թելեր կամ լարեր, որոնք գուցե եւ հուշում են կապակցված շարադրանքի, հողավորման հնարավորությունը կամ ցանկությունը: Գուցե մի քիչ պարզունակ թվա առաջարկվող բացատրությունը, բայց կարելի է այս բնութագրերը կապել համապատասխան ժամանակաշրջաններում նկարչի համար իրատապություն ստացած խնդիրների հետ. խորհրդային տարիներին՝ դիմադրություն պարտադրվող որոշակիությանն ու միարժեքությանը, երկհմաստության եւ նույնիսկ անիմաստության համար տեղ բացելու ձգտում, իսկ ետխորհրդային շրջանում, կենտրոնախույս ուժերի ազդեցության եւ շարունակվող փլուզումների պայմաններում, որոշակի կապակցություն գտնելու հույս, ցանկություն: Ակնհայտ է, որ այս հակադիր ձգտումները կարող են կապված լինել նաեւ նկարչի՝ սեփական ինքնության մասին ունեցած պատկերացումների հետ:



պատկեր 30

Ա.Գալենց. Յիշեցի 1993թ. նկարահանված մի ֆիլմ, որը նվիրված էր Սարո Գալենցին: Ֆիլմում նրան ներկայացնում էին որպես երեք տարբեր ինքնություններ ունեցող արվեստագետ. ռեալիստ, սյուրռեալիստ եւ աբստրակցիոնիստ: Բայց, վերլուծելով նրա նկարելու ընթացքը, ես նման տարանջատում չէի անի, այլ զուգահեռ կանցկացնեի քնած մարդու երազի հետ: Կան այնպիսի մարդիկ, որոնք ակտիվ միջամտություն են կատարում իրենց երազի պատումի մեջ՝ գիտակցականորեն փոխելով երազի ընթացքը: Նույն փոխհարաբերությունն առկա է նրա բոլոր ոճերի ամենահետաքրքիր նկարներում. նկարելու ընթացքում նկարիչը դեռ չի պատկերացնում նկարի ավարտում տեսքը, որը բնորոշ է թե՛ ակադեմիական, թե՛ սոցռեալիստական ոճերին, երբ ակնկալվում է համապատասխանություն ընդունված կանոնին: Հակառակ կողմում դասական աբստրակցիա ստեղծելու ընթացքն է, երբ արվեստագետը ներկայանում է որպես տեխնիկական մեղիում, միջոց, իսկ իրականում ստեղծագործում է ենթագիտակցությունը: Սարոն կարծես հայտնաբերել է մեկ ուրիշ ճանապարհ՝ կիրառելու ենթագիտակցությունը գիտակցված պրոցեսի մեջ:

Յ. Բայադյան. Ես այնպիսի տպավորություն չունեմ, թե Սարո Գալենցը իր նկարներում փորձել է «ծայն տալ» իր աուտենտիկ ինքնությանը կամ ես-ին, ինչպես գուցե փորձում էին անել սյուրռեալիստները:

Յ. Զուլումյան. Ըստ ժամանակակից հոգեվերլուծական տեսությունների՝ ժակ Լականի, Սլավոյ Ժիժեկի, ինքնությունը ոչ թե մարդու մեջ ինքնին դրված մի բան է, այլ կառուցվում է սոցիումի մեջ:

Ա.Գալենց. Կարծում եմ, նույնիսկ լավ է, որ հայրս լավ ծանոթ չէր Ֆրոյդի եւ ուրիշների տեսություններին: Հակառակ դեպքում, դա կկաշկանդեր նրա արվեստը: Նա մնաց ավելի ինտուիտիվ եւ ներկայացնում է ինքնության ավելի ժամանակակից օրինակ: Մի ժամանակ նա հետաքրքրվեց «էություն» մշակութափիլիսոփայական ընկերության էսթետիկայով: Խմբավորման ստեղծման առաջին օրերից նա կապ ուներ խմբավորման հետ եւ պատճառը միայն այն չէր, որ Արմինե Կալենցը նրանց կողմից հռչակվեց խմբավորման հոգեւոր մայր:

Յ. Զուլումյան. Նրա հետաքրքրությունը «էություն» խմբավորման նկատմամբ լավագույնս դրսեւորվեց իր մի նկարի մեջ, որը ցուցադրվեց 2001թ.: Խոսքը «Հեթանոսության կործանումը» նկարի



պատկեր 31

մասին է, որը նվիրված էր Հայաստանի կողմից քրիստոնեությունը ընդունելու 1700-ամյակին: Նկարի թեման տիպիկ քրիստոնեական է՝ Սարիամ աստվածածինը մանուկ Քրիստոսի հետ: Նկարի ամբողջ ազդեցիկությունը կառուցված է կատակլիզմի շուրջ, եւ հեղինակը յուզաներկով տեսանելի է դարձնում նկարի վերնագիրը. «Հեթանոսության կործանումը»:

Ա. Գալենց. Ինչպես արդեն ասվեց, Սարո Գալենցը չի ունեցել անհատական ցուցահանդեսներ, առանձին կատալոգներ, իր արվեստի մասին խորհրդային ժամանակների ոգով պաթետիկ արվեստաբանական ձեւակերպումներ: Չեմ հերքում, անշուշտ, նրա հիացմունքը Հարություն Կալենցի նկատմամբ, իր նկարիչ հոր առաջնայնությունն ու կարեւորությունը շեշտելու մշտական ցանկությունը...

Հ. Բայադյան. Այս ամենն ինձ հիմք է տալիս Սարո Գալենցին վերագրելու որոշ «սիրողականություն», թեւ բառը մեր օրերում բացասական հարանշանակություններ ունի, ըստ որոնց՝ սիրողականությունը բացառում է պրոֆեսիոնալ կամ իսկական արվեստագետ լինելը: Մինչդեռ, ըստ որոշ տեսաբանների, սիրողականությունը կարող է նշանակել մասնագիտության կամ տվյալ բնագավառի պարտադրանքներից ազատ լինելու հնարավորություն, դառնալ հակազդափարաբանական կեցվածքի կարեւոր ասպեկտներից մեկը: Այն կարող է ներառել այնպիսի տարրեր, ինչպիսիք են էկլեկտիկությունը, անհետեւողականությունը...

Հ. Զուլումյան. Էկլեկտիկության որպես ինչ-որ բացասական երեւոյթի հետ կապված խնդիրը բնորոշ է ավելի վաղ շրջանի գեղագիտական պատկերացումներին: Ժամանակակից համատեքստում այն ձեռք է բերում դրական նշան այն դեպքում, երբ լուծված է այն տարրերի միջեւ ներքին ներդաշնակության իրադրությունը, որոնցից ընդհանուր առմամբ բաղկացած է ամբողջ կառույցը: Հիշենք Վերածնության դարաշրջանը: Լայն հասկացմամբ, Ռենեսանսի գեղագիտությունը ներկայանում է իբրեւ բացարձակապես ներդաշնակ երեւոյթ: Սակայն այն, ըստ էության, ծագում է քրիստոնեական հասկացությունների եւ այն ժամանակ վերստին հայտնագործված անտիկ քանդակների՝ հեթանոսական կուռքերի (հեթանոսություն, որը եկեղեցին արդեն 1000 տարի համարում էր հաղթահարված) էկլեկտիկ համադրումից: Հաջորդ դարաշրջանը՝ եվրոպական մանյերիզմը, երկար ժամանակ համարվում էր թե՛ դեկադենտական, թե ծայրահեղ էկլեկտիկ արվեստ մինչեւ այն պահը, քանի դեռ սյուրռեալիստները այն չէին սահմանել որպես իրականության արտացոլման առավել տեղին եւ ճշմարտացի եղանակը:

Ա. Գալենց. Մեր խոսակցության ժամանակ ես արդեն նշել եմ, որ հայրս շատ քիչ քանակությամբ ցուցահանդեսների է մասնակցել եւ խորհրդային Միությունում, եւ ետխորհրդային ժամանակաշրջանում: Այս առումով, հիշեցի մի հատված արվեստի քննադատ Եկատերինա Դյոգյոտի «Ստեղծագործության սկիզբը եւ արվեստի մահը» վերնագրով հոդվածից: Որքան հիշում եմ, նա ասում է, որ խորհրդային Միությունում ցուցահանդեսները կոչվում էին «ստեղծագործական հաշվետվություններ», եւ միտումը ոչ թե արվեստ ստեղծելը, այլ նման հաշվետվություններ ներկայացնելն էր, անընդմեջ պրոցեսի մեջ լինելը: Այդ իմաստով, հայրս խորհրդային նկարչի կարծրատիպի մեջ չի տեղավորվում: Այդ տեսանկյունից, նա միշտ խնդիրներ ուներ, ոչ միայն քիչ էր ցուցադրվում, այլեւ չունի ոչ մի տպագրված կատալոգ:

Ս. Գյուլամիրյան. Խորհրդային գաղափարաբանության իմպերատիվներից մեկը մշակույթի առկայությունն էր, որի կարեւոր բաղկացուցիչն էր արվեստը: Հետաքրքրական է, որ մեր օրերում նույնպես ակնհայտ է նման իմպերատիվի առկայությունը այն իմաստով, որ արվեստը պետք է պահել ցանկացած գնով: Անհետացած խորհրդային

գաղափարաբանության պարտադրանքը մեր օրերում ի հայտ է գալիս նաեւ այլ տեսքով: Խոսքը արվեստին վերաբերող կառույցների նոր պարտադրանքի մասին է, որոնք կան խիստ կոմերցիալացված են, կան էլ գործուն են ազատ հաստատությունների նմանությամբ, բայց արվեստի վերաբերյալ որեւէ դիսկուրս չեն ձեւավորում, խնդիրներ չեն ձեւակերպում, արվեստագետներին աջակցելու եղանակներ չեն մշակում: Հայաստանի ժամանակակից արվեստի ներկա վիճակը սկսում է նմանվել խորհրդային իրադրությանը. ցուցահանդեսների տարեկան քանակի նորմատիվություն, կոնյուկտուրայի հետ համաձայնություն եւ այլն:

Արեւմուտքն ունի որոշակի հետաքրքրություն ետխորհրդային երկրների մշակույթների նկատմամբ, բայց ստեղծված իրադրությունը արվեստագետին մղում է՝ թե՛ ընդհանուր կեցվածքով, թե՛ խնդիրների բացակայությամբ, առավելագույնս հարմարվել այսպես կոչված «մեյնսթրիմի» առաջադրած պայմաններին...

Ա.Գալենց. Հարգելի Սուսաննա, Հրաչ եւ Հարություն, շատ շնորհակալ եմ այս հետաքրքիր եւ շահագրգիռ խոսակցության համար:



Երևան. Նոյեմբեր 2006թ.

պատկեր 32

- պատկեր 1 - "Նանան մանուշակագույն հագուստով", 1970, 105x73սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 2 - "Նանան երեխա է սպասում", 1971, 70x50սմ., թուղթ/գուաշ
- պատկեր 3 - "Աբորտ", 1972, 98x71սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 4 - "Ընկնող սափոր", 1989, 70x50սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 5 - "Ցնցում", 1989, 50x70սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 6 - "Հղի Նանան գավաթով", 1971, 71x48սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 7 - "Նատյուրմորտ և բնություն", 1973, 71x59սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 8 - "Նատյուրմորտ բազկաթոռով", 1973, 75x115սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 9 - "Պատմությունը կրկնվում է. ֆաշիզմ", 1974, 170x200սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 10 - "Իմ ժամանակակիցները", 1980, 200x200սմ., փայտ/լեվկաս/տեմպերա
- պատկեր 11 - "Մետրո կառուցողները", 1982, 200x200սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 12 - "Ռուզաննա" 1981, մոտ. 65x50սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 13 - "Հեղինեն արծաթյա մանիստայով", 1979, 66x55սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 14 - "Նատյուրմորտ ժամացույցով", 1975, մոտ. 80x90սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 15 - "Մենություն. Ֆաշիզմ", 1980, 80x117սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 16 - "Ամառային շոգ օր", 1976, 92x100սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 17 - "Նատյուրմորտ", 1973, 73x49սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 18 - "Իռան կճուճով", 1971, 70x50սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 19 - "Ամենատես աչքը", 1979, 42x52սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 20 - "Մեկ բաժակ ջուր", 1992, 60x80սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 21 - "Առաջին առավոտը Վիլնյուսում", 1977, 100x100սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 22 - "Հասարակության հարաբերությունները", 2002, 80x80սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 23 - "Կուտակում", 2005, 50x65սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 24 - "Ցնցում", 1999, 65x50սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 25 - "Խոփեր", 2005, 50x65սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 26 - "Մենություն", 1999, 49x64սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 27 - "Ցնցում", 1999, 50x71սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 28 - "Թռչող մարմիններ Արագած լեռան համար", 1998, 55x75սմ., թուղթ/ջրաներկ
- պատկեր 29 - "Կոմպոզիցիա", 2005, 50x65սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 30 - "Աստղակերպերի կուտակում", 2005, 50x65սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 31 - "Հեթանոսության կործանումը", 2001, 70x60սմ., կտավ/յուղաներկ
- պատկեր 32 - "Երեքի բարդ հարաբերություն", 2006, 46x66սմ., կտավ/յուղաներկ