

Ուրուագիծ ժամանակակից լիբանանահայ նկարչութեան

ՍԵՂԱ ՊԱՐՍՈՒՄԵԱՆ-ՏԱՏՈՅԵԱՆ

Փամանակակից լիբանանահայ նկարչութեան պատմութիւնը ընկելու առաջադրանքով սկսուած այս սերտողութիւնը իր ներկայ ձևով, ընդհանուր արժեւորում մըն է, նաեւ՝ քննական ակնարկ մը, անոր պատմական դարձացումին վրայ, իբրև այդ ընկերութեան քաղաքակրթութեան երևոյթներէն մէկուն:

Աշխատութեան հիմնական մտահոգութիւնն է վերջին կէս դարու լիբանանահայ նկարչութեան արտակարգօրէն ծաւալուն եւ բազմերանգ զանգուածին գասաւորումը՝ պատմականացումը տրամաբանական սխեմմի մը մէջ, սխեմմ մը, որ անհրաժեշտօրէն պէտք է ըլի՛ր այս նկարչութեան բնոյթին եւ դարձացումին հետ ուղղակիօրէն կապուած եւ անոր ծնունդ տուող պատմական-ընկերային տուեալներէն: Հետեւաբար զեղարուեստական թեքնիք եւ մասնակի հարցերու ուսումնասիրութենէն աւելի՝ տեղ եւ կարեւորութիւն տրուած է հոս նկարչական ստեղծագործութեան զաղափարաբանութեան հետ կապուած խնդիրներուն, եւ անոնց մէջ՝ վաւերականութեան տարբերու բացայայտումին:

Արտակարգօրէն բարդ է լիբանանեան ընկերութեան կառոյցը: Նկարչութիւնը միայն կողմ մըն է այս երկրին պրիսմակաւոր մշակոյթին: Իւրաքանչիւր լիբանանահայ նկարիչի դործը, եւ լիբանանահայ նկարչութիւնը իր ամբողջութեանը մէջ, պէտք է դիտել լիբանանեան ընկերութեան մէջ տիրող պայմաններուն լոյսին տակ: Լիբանանահայ նկարչութիւնը ընդունելով իբրև լիբանանեան նկարչու-

թեան մէկ արտայայտութիւնը, անհրաժեշտ է զայն ուսումնասիրել լիբանանեան կերպարուեստի պատմութեան հիմքին վրայ, ու անոր զարգացման զուգահեռ:

Լիբանան ունեցած է գեղարուեստական յարաբերարար եռանդուն կեանք մը: Մասնաւորաբար 1960 թ.-էն ետք, մինչեւ 1975 թ., տարեկան շուրջ հինգ հարիւր նկարչական ցուցահանդէսներ կազմակերպուած են, մօտ տասնհինգ արուեստի առեւտրական ցուցասրահներու եւ տասնհինգէ աւելի մշակութային եւ կրթական կեդրոններու եւ պնդողներու սրահներուն մէջ: Վերջին տարիներուն՝ գեղարուեստական հրապարակը կը հաշուէր շուրջ հարիւր յիսուն նկարիչի անուն, հինգ սերունդներու վրայ տարածուած: Լիբանանի մէջ կազմակերպուած են նաեւ համաշխարհային հռչակի տիրացած կերպարուեստի վարպետներու (Տալի, Մաթիւ, Փիքասո, Մուր, Ռոտէն, եւլն.) ստեղծագործութիւններու ցուցահանդէսները:

Սակայն հակառակ երեւութեամբս եռուն գեղարուեստական այս կեանքին, ժողովուրդին եւ արուեստին միջեւ հաղորդակցութեան առիթները մնացած են միայն ցուցահանդէսները: Լիբանան չունի իր կերպարուեստին նուիրուած թանգարան մը, կամ՝ պետական պատկերասրահ մը, ուր հասարակութեան տեսապէս մատչելի ըլլային նկարիչներուն եւ քանդակագործներուն կարեւորագոյն գործերը: Նաեւ ցարդ չէ մշակուած համապատասխան քննադատութիւն մը իրրեւ լուրջ գիտութիւն: Ձկայ գեղարուեստական մամուլ: Զանազան առիթներով լոյս տեսած յօդուածները ստորագրուած են չսիրողներու կողմէ, դրուած անձնական տպաւորութիւններու, թելադրուած կարծիքներու եւ տակաւին այլազան նկատողութիւններու հիման վրայ: Այս կարգի դրականութիւնը մնացած է աննախանձելի մակարդակի վրայ, իսկ գեղարուեստական քննադատութեան բացակայութիւնը իր ժխտական անդրադարձները ունեցած է լիբանանեան նկարչութեան նկարագրին եւ առողջ զարգացումին վրայ: Հոս նեղին է նաեւ նշել թէ որեւէ արուեստի վաւերականութեան դրուականը հանդիսացող գաղափարական ենթահողը, ճիշդ եւ յառաջադէմ աշխարհայեացքը, առհասարակ անհրաժեշտ չէ նկատուած լիբանանցի նկարիչներուն կողմէ, եւ հարցը մնացած է առկախ, իրրեւ անկարեւոր մանրամասնութիւն:

1937 թ.-էն ետք, թէեւ համեստ մակարդակով, Լիբանան ունեցած է իր գեղարուեստական ուսման առաջին կեդրոնը. անիկա՝ Ալեքսի Պութրոսի Լիբանանեան Գեղարուեստից Ակադեմիան է: Ժամանակի ընթացքին՝ Լիբանանի դիւտաւոր չորս համալսարանները՝ Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարան, Պետական Համալսարան, Պէյրութի Համալսարանական Գոլէճ եւ Արաբական Համալսարան, հաստատած

են իրենց կերպարուեստի բաժանմունքները: 1961–1972 թթ.ուն, կիււալէրի Ակադեմիան արուեստի դպրոց մը ըլլալու կողքին՝ եղած է նաև երիտասարդ նկարիչներու հաւաքաօլայր մը: Կարգ մը նկարիչներ՝ Ժորժ Սիր, Ֆերնանտո Մանէթթի, Փ. Կիրակոսեան, Ս. Աքլ և ուրիշներ, ունեցած են անհատական աշակերտներ: Լիբանանցի նկարիչներու կարևոր մէկ տոկոսը մեկնած է արտասահման, գլխաւորաբար Ֆրանսայի և Իտալիոյ ոստանները, զեղարուեստական բարձրագոյն և մասնադիտական ուսմանց հետեւելու համար:

Լիբանանեան նկարչութեան պատմութիւնը, ցարդ լուրջ ուսումնասիրութեան նիւթ չէ եղած լիարժէք և ամբողջական հատորով մը: Կրթական նախարարութեան Գեղարուեստից Տնօրէնութիւնը, 1956 թ.ին հրատարակեց Ժողէֆ Ապու Ռըզքի «Ակնարկներ Լիբանանեան նկարչութեան Մասին» (Regards Sur La Peinture Au Liban) գրքոյի: Նուազագոյն յաւակնութիւններով պատրաստուած այս աշխատասիրութիւնը՝ 80 էջերու մէջ, հակիրճ կերպով կը ներկայացնէ տանգից նկարիչներ և չորս քանդակագործներ: Ապու Ռըզք զդացական խոսնուածքով իտալիոսա մտածող է: Նոյն աշխարհայեացքի ջատագոյներէն ևն լիբանանեան մամուլի արուեստի քննադատներուն մեծամասնութիւնը, ինչպէս՝ Ժողէֆ Թարբայ, Վիքթոր Հաքիմ, Սալահ Սթեթիէ, Նոլանա Աճէմեան, Անտրէ Պերբոֆ, և ուրիշներ: Ուշադրաւ և կարևոր յօդուածներ ստորագրած են Նազիհ Խաթէր, Իպրահիմ Արիս, Ալեքսան Պէրէճիբեան, Գր. Քէօսէեան և ուրիշներ:

Ապու Ռըզք, իր աշխատասիրութեան ներածական խօսքին մէջ լուսագոյնս կ'ամփոփէ արուեստի իտալիոսական բմբռնումը, երբ կը գրէ. «Ամէն արուեստի գործ արտայայտութիւն մըն է մարդու ազատասնչ բնութեան, ինքն մըն է [անոր կողմէ] փախչելու, ձերբազատուելու նիւթէն, ճիգ մըն է՝ յաղթահարելու մարդկային կացութիւնը...»:

1974 թ.ին Տար էլ-Մաշրէքի հրատարակութեամբ լոյս տեսաւ էտուար Լահուարի «Ժամանակակից Լիբանանեան Արուեստը» (L'Art Contemporain Au Liban) անուն զեղատիպ հատորը, 350 մեծադիր էջերով՝ Ֆրանսերէն և անգլերէն լեզուներով: Աւելի քան մէկ դարու լիբանանեան կերպարուեստի մասին ընդարձակ ներածականէ մը ետք, հատորին մէջ ներկայացուած են քառասուն նկարիչներ ու քանդակագործներ: Իւրաքանչիւր նկարիչի համառօտ կենսագրութեան ու անոր արուեստին մասին ընդհանուր ակնարկի մը կողքին՝ ներկայացուած են տուեալ արուեստագէտին ստեղծագործութիւններէն վեց արտասպումներ: Էտուար Լահուար անբացարեւի պատճառնե-

րով, բացառութեամբ Փ. Կիրակոսեանի, անտեսած է լիբանանահայ բոլոր նկարիչներն ու քանդակագործները :

Լիբանանեան նկարչութեան պատմարաններուն ու քննադատներուն աշխատանքին մէջ անհրաժեշտ է նշել Հիմնական շեղում մը, խեղաթիւրում մը առարկայական տուեալներու, անկախ իրենց արուեստի փիլիսոփայութեան եւ աշխարհայեացքի պարտադրանքէն : Խորոն ալ լիբանանեան նկարչութեան մօտեցած են արեւմտեան քաղաքակրթութեան յատուկ արուեստներու զարգացումին օրինաչափութիւններով, անոնց դասաւորումներու տրամաբանութեամբ : Անոնք յաճախ անտեսած են այն իրողութիւնը, թէ՛ նոյնիսկ երբ կարգ մը երեւոյթներ զօրաւոր նմանութիւններ կ'առաջադրեն եւրոպական արուեստներու հետ, լիբանանեան պայմաններու դիտական ըմբռնումն է որ ենթահողը պէտք է հայթայթէ որեւէ ուսումնասիրական աշխատանքի : Լիբանանեան զեղարուեստի քննադատութեան եւ պատմութեան առնչութեամբ յիշենք նաեւ կարեւոր դիտողութիւն մը . մարդու եւ ընկերութեան անհատապաշտ փիլիսոփայութեան իրրեւ բնական հետեւանք, այս գրականութեան հեղինակները լիբանանեան նկարչութիւնը դիտած են որպէս դումարը՝ նկարիչներու որոշ թիւի մը զօրծերուն, եւ ոչ թէ իրրեւ Լիբանանի մշակոյթին բնորոշիչ կողմերէն մէկուն՝ իր պատմական զարգացումով ապրած ամբողջութիւն մը : Այս մօտեցումին արդիւնքը եղած է այն, թէ այս ընկերութեան արուեստներու եւ մշակոյթի պատմութիւնը մնացած է խոպան, անմըշակ մարդ :

Լիբանանեան նկարչութիւնը մօտ մէկ դարու պատմութիւն ունի : Իսկ, 16—18-րդ դարերէն հասած սակաւաթիւ անուններէն կարելի է յիշել Էլիաս էլ Շիտիաք էլ-Հարունին՝ Մար Ապտա եկեղեցիին որմնանկարիչը, Ապտալլահ Չախերը եւ մէկ քանի ուրիշներ : Կրտսի թէ Ֆախրետտին՝ Թոսքանիա այցելելէ ետք, իր հետ խտալացի նկարիչներ բերած է Լիբանան : Իսկ Էմիր Պէշր որոշ աշխատանք տարած է արաբական զարդանկարչութիւնը զարգացնելու : Պէշթէտտինի պալատը կը նշէ կարեւոր հանգրուան մը այս դժով, եւ առհասարակ՝ լիբանանեան մշակութային վերածնունդին մէջ : 18-րդ դարու առաջին կիսուն Լիբանանի մէջ աշխատած են «արեւելապաշտ» հակումներով նկարիչներ, ինչպէս՝ Պարթեւլ, Վինիալ եւ զեռ ուրիշներ : Վերջիններուն ազդեցութեամբ եւ հետեւողութեամբ զարգացած է բնանկարչութիւնը, եւ մասնաւոր ծովանկարչութիւնը : Կարեւոր գործեր կան Իպրահիմ Սարպայէէն, Ալի Ճամմալէն, Տիմաշքիէէն : Սակայն լիբանանեան նկարչութեան իրաւ վերածնունդը կը սկսի 19-րդ դարու վերջին քառորդէն ետք : Այս մէկ դարու լիբանանեան նկարչութեան պատմութիւնը կարելի է բաժնել հետեւեալ չորս շրջաններուն .

Ա. «Ակադեմական Շրջան», 1900—ական թթ. :

Բ. «Տպաւորապաշտ Շրջան», 1925—1930 թթ. :

Գ. «Կազմաւորումի Շրջան», 1950—ական թթ. :

Դ. «Զարթօնքի Շրջան», 1960—1975 թթ., որ կը յատկանշուի՝

1. Մայրախղ վերացապաշտութեան,

2. Թեթեւ-տեքորաթիվ եւ

3. Լիրանանեան նոր-ֆիլիւրաթիվիսթ ուղղութիւններով :

Այս վերջինը իր հերթին կը ճիւղաւորուի՝

ա. Հիմանխտական

բ. Գերիրապաշտական եւ

գ. Բրիմիթիվ հակումներու :

1975—1976 թթ. ու Լիրանանի քաղաքացիական պատերազմէն ետք նոր իրապաշտական դպրոց մը սկսած է ուրուադծուիլ, որ սահայն տակաւին կը գտնուի փորձառական հանդրուսանի մէջ :

¶ 1900—ական թթ. ու «Ակադեմական» շրջանէն կը յիշուին շուրջ տասը դէմքեր, որոնցմէ երեքը կը շեշտուին մասնաւոր կարեւորութեամբ, Տաւուս էլ-Գորմ, Հապիպ Սըրուբ եւ Խալիլ Սալիպի, փամանակակիցներ՝ ապրած 1850—1938 թթ. ու միջեւ : Ասոնք առաջին նկարիչներն են, որոնք իրենց դեղարուեստական ուսումը ստանալէ ետք արտասահման (Բարիլ, վերջինը եղած է նաեւ Խոինլար), նկարչութիւնը բնորոշ են իբրեւ ասպարէզ : Այս նկարիչներէն մեզի հասած են բաւական յաջող դիմանկարներ, բնանկարներ, ծովանկարներ, կրօնական նկարներ՝ մասնաւորաբար Գորմէ եւ Սըրուբէ : Ժուժկալ, քիչ մը երկչոտ, եւ յաճախ թատերական են արտայայտութեան կերպերը այս նկարներուն մէջ : Աւելի ուշ, փորձեր կան լայն շարժումներու եւ գոյներու ենթակայական գործածութեան : Խալիլ Սալիպիի գործերուն մէջ կարելի է հանդիպիլ Վերածնունդի եւ Ռոմանթիք արուեստը յիշեցնող մտածումի եւ զգացողութեան ազատ օտուումներու, նոյնիսկ՝ իր միջախարին համար աննախընթաց պոռթկումներու : Բայց իր ընդհանրութեան մէջ, լիրանանեան նկարչութեան առաջին կէս դարը կը մնայ հիմնական թեքնիքներու իւրացումին եւ ակադեմական կատարելութեան հետամտութեան շրջանը :

1925 թ. էն ետք կը սկսի համեմատաբար աւելի կենսունակ եւ լայնախոհ քառորդ դար մը, զոր կարելի է կոչել «Լիրանանեան Տպաւորապաշտութեան» շրջանը, անոր տեղական գունաւորումին ակնարկելով : Մինչեւ 1925 թ., տպաւորապաշտութիւնը իր շփոթքը բռնած էր եւ հետացած դեղարուեստական հրապարակէն աւելի քան քառորդ դարէ ի վեր : Յետ-տպաւորապաշտական դպրոցներն ալ կորսնցուցած էին իրենց հրապոյրը : Առաջին Համալիսարհային Պատերազմէն ետք «Քիւլթիւրիզմ» ալ տեղի կու տար «Ֆիլիսոփիզմ»-ի, «ստատայիզմ»-ի եւ գեր-

իրապաշտական շարժումներու ժխտրին դիմաց : Համալխարհային եր-
կու պատերազմներուն միջեւ եւրոպան կը փոթորկէր Ֆրոյտեան հողե-
րանութեամբ, արտայայտապաշտութեամբ, դոյապաշտ փիլիսոփայու-
թեամբ եւ արուեստներով, ընկերվարական քաղաքական փիլիսոփա-
յութիւններով, ցեղապաշտական մոլութիւններով, եւն. : Այս բո-
լորէն՝ լիբանանցի նկարիչները, որոնք ճիշդ այս փոթորկոտ ժամա-
նակներուն կը գտնուէին եւրոպայի զանազան կեդրոններուն մէջ, վեր-
ցուցին միայն 19-րդ դարու դասական տպաւորապաշտութեան թեք-
նիքէն մասեր : Անոնք իւրացուցին դպրոցին դոյնի եւ լոյսի տարրե-
րուն սերտողութիւնները, աշխատանքի անմիջականութիւնը եւ վեր-
ջապէս՝ ձերբացատումը ձեւական ամէն կարգի կաշկանդումներէ :
Օսմանեան բոնասկսութեան անկումէն ետք, Ֆրանսական հոգատա-
րութեան շրջանին, մթնոլորտի ընդհանուր թեթեւացումի դրսեւո-
րումներէն մէկն է ոճային այս ազատութիւնը : Հասկնալի է որ եւրո-
պական տպաւորապաշտութիւնը բացատրող եւ անոր ծնունդ տուող
քաղաքական եւ այլ մշակութային իրադարձութիւնները ամբողջու-
թեամբ բացակայ են Լիբանանի մէջ : Այս սերունդին մօտ կարելի է
նշել աշխարհայեացքի արմատական փոփոխութիւններ : Ապու Ռըզք
եւ ուրիշներ այս ժամանակի նկարիչները կը նկատեն «ոմմանթիք»,
մեր կարծիքով՝ անարդարանալի պատճառներով :

Լիբանանեան տպաւորապաշտներէն պէտք է յիշել Ալֆրետ
Սուրսոքը, Ճորճ Գորմը, Եուսէֆ Ղասսուպը, Սեզար Ժրմայէլը,
Մուսթաֆա Ֆարուխը, Սալիպա Տուէյ՛ն, Օմար Օնսին, Ռաշիտ
Ուսային եւ Ճըպրան Սալիլ Ճըպրանը (այս վերջինը՝ մասնաւոր պա-
րազայ մը) : Ժամանակակից լիբանանահայ նկարիչներէն պէտք է յի-
շել Յ. Կալէնցը (ներպաղթած՝ 1946 թ.ին) եւ Ժան Դարբինեանը :
Լիբանանեան տպաւորապաշտութեան շրջանէն մեզի կը մնան լուսա-
ւոր բնանկարներ, հաճելիօրէն ջերմ՝ զգայուն դիմանկարներ, «բառ-
թորալքներ, մասնաւորաբար Սեզար Ժրմայէլէն եւ Օմար Օնսին :

Շարունակելէ առաջ, անհրաժեշտ է հոս նկատողութիւն մը
ընել Ճըպրանի դեղարուեստական իւրայատուկ դիրքին առնչու-
թեամբ : Ճըպրանի խորհրդապաշտ փիլիսոփայութիւնը եւ համա-
պատասխան նկարչութիւնը մղած է ոմանք ամբողջ ժամանակաշրջանը
տեսնելու իրբեւ Ռոմանթիք-Ճըպրանական շրջան մը : Սակայն Ճըպ-
րանի մօտ գեղարուեստական ձեւը ենթակայ է եւ ստորադաս՝ բովան-
դակութեան, գաղափարին : Անոր արուեստը տեսակ մը լրացուցիչ,
բացատրողական «նկարազարդումն» է իր զբաղանդութեան : Այսպէս,
իր գործերուն մէջ ձեւն ու նիւթը նկարչականօրէն համողիչ, ինքնա-
բաւ ներդաշնակութիւն մը չեն կազմեր : Ճըպրանի գործը կը մնայ
թէեւ եզակի իր բնոյթով, բայց գործնականապէս անհետեւելի :

1950-ական թթ.ու սկիզբը, հիներու կողքին, աւելի երիտասարդ նկարիչներու սերունդ մը կը սկսի իր ներկայութիւնը պարտադրել: Հասաշխարհային երկրորդ Պատերազմէն եւ Լիբանանի անկախութենէն ետք հասակ առած այս երիտասարդները տեսականօրէն պէտք է ըլլան առաջինները բանալու ազգային արուեստի ուղին: «Կազմաւորումի Ծրջան» է այս տասնամեակը, յատկանշուած՝ ոճերու արտակարգ ալյազանութեամբ: Արտասահման՝ կամ տեղւոյն զրոյ իրենց ստացած օտար դաստիարակութեան եւ ազգային աւանդութեանց եւ մշակոյթի խաչածեւումին մէջ բռնուած, երբեմն անյաղթահարելի խնդիրներու գիմաց, այս նկարիչներէն շատեր ընկրկեցան, ու դեղորսեւտական հարցերու լուծման ճանապարհին ինչպէս անհատապաշտ ու խուսափողական գիրքորոշումներու մէջ:

Իսկանիլն մէջ, փնտաութի եւ ուսումնասիրութեան շրջանն է այս, ու որքան ալ տիրական ըլլայ կարգ մը նկարիչներու ոճը, կամ, յսելի՛ ձայնը, ճիշդ չէ ընդհանրացումներ բնկուլ փորձը: Նկարիչներէն իւրաքանչիւրը վերջաւորութեան հասած է սեփական ամուր ոճի մը, իւրայատուկ արտայայտութեան ձեւերու, մէկ խօսքով՝ դեղորսեւտական անհատականութեան լրումին: Սակայն հակառակ երեւութեան կեանդին եւ վէճերուն՝ նկարչութեան մէջ ազգային բնորոշիչ նկարադիրը վերականգնելու, շօշափելի ոչ մէկ արդիւնք զգալի է այսօր: «Կազմաւորումի» նկարիչներուն համար արուեստը շատ ընդհանուր կերպով կը սահմանուի իրբեւ արտայայտութիւն. սահմանում մը, որ իր բնդարձակութեամբը դուռ բացած է արուեստի յարաբերականութեան տեսութեանց զատադոյններուն ազատ դորձունէութեան: Իրենց արուեստի խոչալիտտական փիլիսոփայութեան բնական հետեւանքն է նաեւ, առհասարակ իրենց անհատապաշտ ծօնեցումը իրականութեան: Իւրաքանչիւրը իր միջոցներով եւ կարելիութիւններով լրջօրէն աշխատած է զարդացնելու լիբանանեան նկարչութիւն մը, անուսուցիչ դանկու աղանձները ժողովուրդի մշակոյթին: Ստեղծուած են բնանկարներ, կենցաղային դուժարութիւնով տեսարաններ, դիմանկարներ, վերացական-խորհրդապաշտ դործեր, հիմնուած արեւելեան կրօնական «խօսքին», արամադրութեանց զրոյ: Ծրջանի կարեւոր դէմքերէն կարելի է յիշել Ծաֆիք Աղպուտը, Սախա Աբըրը, Ֆարիտ Աուսաը, Միշել Միրը, Էլի Քանանը, Ժան Սալիֆէն, Նիքօլա Նամմարը, Արէֆ Բայէսը, Փոլ Կիրակոսեանը, Ճողէֆ Թերճաւնը, Իվէթ Աշքարը, Պարզեւ Ճիպօղլեանը, Ալիս Մինասեանը, եւլն.: Օտար ուսուցիչ-նկարիչներէն՝ Ժորժ Միրը, Ֆերնանտո Մանէթթին: Վերջինը ունեցած է մեծ թիւով աշակերտներ եւ եղած զլիսաւոր դէմքերէն, որոնք ուշ-տալաւորապաշտական թեքնիքները փոխանցած են երիտասարդ սերունդին:

1960 թ. էն ետք, լիբանանեան նկարչութիւնը եւ առհասարակ ամբողջ մշակութային կեանքը կը տեսնէ արտասովոր շարժում մը, բան մը, որ կ'արդարացնէ այս տասնհինգ տարիները «Զարթօնք»ի շրջան կոչելու մեր նախաձեռնութիւնը: Զարթօնք մըն է, առնուազն քանակական առումով: Արտասահման հաստատուած լիբանանցիներու, նաեւ օտարներու յաճախակի այցելութիւնները Լիբանան, որոշ կենսունակութիւն մը բերած են արուեստի մարդէն ներս: Միւս կողմէ՝ այս երեւոյթը ունեցած է իր անբարդալի անդրադարձները՝ Օտար դադափարարանութեանց եւ ամէն տեսակի նորարարութեանց դանդուածային եւ յարատեւ մուտքը Լիբանան, պատճառ դարձած է որ տեղական ուժերը չկարենան կեդրոնանալ ինքնուրոյն արուեստ մը դարդացնելու աշխատանքին վրայ: Երբեմն օտար հոսանքները եղած են այնքան տիրական՝ որ լիբանանցի կարգ մը նկարիչներ իրենք զիրենք նկատած են արեւմտեան խառն, «աշխարհաքաղաքացիական» դեզարուեստական ընկերութեան անդամներ, եւ ոչ թէ այս երկրին զաւակները:

Ժամանակաշրջանի ընդհանուր մթնոլորտը խճողուած է անհեթեթի եւ դոյապաշտ փրկիստիպաութեանց տարտամ արձագանգներով: 60-ական թթ. ու հիփիիական դադափարարանութեանց միջոցով հասած արեւելեան խորհրդապաշտութիւնը, համամարդկային սիրոյ «վարդապետութիւնները», եւ այլ լողուններ, թոյլ կեցողով հաւաքուած՝ պատանեկան non-conformism-ով մը, ենթահողը կը կազմեն երիտասարդ նկարիչներու դործունէութեան: Նախորդ սերունդին ներկայացուցիչները կ'որդեգրեն վերապահ եւ առհասարակ ոչ-յանձնառու կեցուածքներ, միաժամանակ փորձելով քայլ պահել ոճային նորաձեւութեանց հետ: Ֆոսֆորային երանդները կանաչի, դեղինի, վարդագոյնի, սեւ ու ճերմակի խաղերը եւ այլ թեքնիքի իւրայատուկ ձեւեր, աւելի եւս կը շեշտեն նկարչութեան յատուկ իրականութեան եւ սովորական առօրեային արմատական տարբերութիւնը: Չափանիչներու ենթակայականացումով կը բաղմապատկուի նկարիչներու թիւը, ընդհանուր աղմուկը բոլորը կը մղէ յաւելեալ մրցակցութեան, ծայրայեղ ոճերու՝ լսելի եւ տեսանելի դառնալու համար:

Մայրայեղ ձեւապաշտութեան հետեւանքով իրականութեան հետ արուեստի խղումը դրեթէ ամբողջական է: Նախորդ սերունդը իր կարգին կը սայթաքի նորարական մոլուցքին մէջ: «Զարթօնք»ի սերունդին շուրջ հարիւր յիսուն անուններէն յիշենք մէկ քանին՝ Ամին էլ Պաշա, Բաֆիք Շարաֆ, Հայիմ Ժուրտաք, Ատէլ Սադիր, Ճամիլ Մուլա'էպ, Մուհամմատ Սաքր, Բաֆիք Պթետտինի, Ճիւլիանա Սերաֆիմ, Սիսի Սուբոթք, Ռալիլ Զըղէյպ, Սթեփո Սքամանկա, Մունիր Նաթմ, Իլիաս Տիպ, Ուաճիհ Նախլէ, Ռիթա Տէյլիտ, Մունա Պասիլի,

Ռոպէր Մեսսարա, Մուսա Թիպա, Կիւմ, Կիւմաէր, Թորոս Տէր Յակոբեան, Տիգրան Տաթրեան, Յարութիւն Թորոսեան, Եւգինէ Նիքոնեան, Անիա Հարրիս, իսկ աւելի ուշ կազմաւորուած անուններէն՝ Ծարխա Հատատա, Մուհամմատ Բուուս, Հիււէյն Մաաի, Հասսան Ճուհի, Ծատի Պարբաթ, Ժան Գազանճեան, Ճոն Հատիսեան, Ասատուր Պոտիկեան, Սեդա Մանուկեան, Լիւսի Թիթիւնճեան, Վահէ Պարսումեան, Գրիգոր Նորիկեան, Օշին Գրիգաւարեան, Եսամին (Եսամիկ Պալարեան), Հրայր Տիարպէքերեան, Ռաշիկ Փիլիկեան, Շահէ Գազանճեան :

Պատմական նշանակութիւն ունի 1965 թ.ի Փետրուարին Փրանսատառ «Լ'Օրիան» օրաթերթի կազմակերպած ցուցահանդէսը՝ «Միմակալում» (Confrontation) անուան տակ, որ կ'ամփոփէր Հինգ սերունդներ, սկսած Տաուա էլ-Գորմէն (1850-1930 թթ.) մինչև Ասատուր (ծն. 1943) : Կը մասնակցէին քառասունվեց նկարիչներ, որոնցմէ եօթը՝ հայեր : Անհատական ելույթներէն զատ, Լիրանանի մէջ հաղուադէպ են իսկապէս կարեւոր դեղարուեստական ռէպլիկերը : Սուրսոք թանգարանի տարեկան զոյգ «սալոնները» նշանակելի են : Պէտք է յիշել նաև դիմանկարի նուիրուած ցուցահանդէսը, 1972 թ.ին, Grenier des Artistes-ի մէջ : Իսկ 1974 թ.ի վերջաւորութեան Սուրսոք թանգարանի «Աշնան Սալոն»ը սլաշտօնապէս կարծէք կը փակէր «Զարթօնք»ի շրջանը :

Մինչև 1975 թ.ի քաղաքացիական պատերազմի բռնկումը, լիբանանեան նկարչութիւնը իր ամբողջութեան մէջ, ինչպէս եւ նկարիչները անհատապէս, հասած էին իրենց «շուանի վերջաւորութեան» : 1974 թ.ի «Աշնան Սալոն»ին մէջ յատկօրէն կը պարզուէր թէ իւրաքանչիւր արուեստագէտ հասած էր իր կարողութիւններու լրումին՝ կարելիութիւններու «սպառումի կէտին» : Շուրջ եօթանասուն Հինգ մասնակցողներ կը կազմէին տիրող մեծամասնութիւն մը, այսուհանդերձ, կարեւոր թիւ մը կը բացակայէր ցուցահանդէսէն : Լիրանանեան ժամանակակից նկարչութեան համայնապատկերը կ'ամբողջանար երկու յաջորդական առիթներով, անոնցմէ առաջինն էր 1975 թ.ի Փետրուարին՝ «Բարիդի Համալսարանական Աւանի» Երջանաւարտներու Ընկերակցութեան» Լիրանանի մասնաճիւղի անդամներու խմբական ցուցահանդէսը, ուր իրենց վերջին գործերով կը ներկայանային «Աշնան Սալոն»էն բացակայողներուն կարեւոր տոկոսը : Երկրորդ առիթն էր 1975 թ.ի Ապրիլին, հայ ժողովուրդին դէմ գործադրուած ցեղասպանութեան՝ Եղեռնի 60-ամեակին առիթով Ալէք Մանուկեան կեդրոնին մէջ կազմակերպուած ցուցահանդէսը, որուն կը մասնակցէին շուրջ եօթանասուն Հինգ նկարիչներ եւ քանդակագործներ, որոնց քանհինգը՝ հայեր :



«Լիբանանահայ նկարչութիւն» տարազով մենք կը հասկնանք մարդըութիւնը դեղարուեստական այս վաստակին, որուն հեղինակները իրենց կազմաւորման շրջանը բոլորած են Լիբանանի մէջ: 1980 թ.-ի սեմին սակաւաթիւ լիբանանահայ նկարիչներ կը շարունակեն սպրիւ ու ստեղծագործել Լիբանանի մէջ: Մինչև 1975 թ.-ի սկիզբը «հեռացածները» իրենց յաճախակի ցուցահանդէսներով կը շարունակէին մնալ լիբանանեան, ուրեմն եւ լիբանանահայ նկարչական «ընտանիքին» անդամները:

Լիբանանահայ նկարիչները իրրեւ աչքառու թիւ՝ պարտադրող ներկայութիւն մը սկսած էին դառնալ 1960 թ.-էն ետք միայն: 1975 թ.-ին արդէն մօտ յիսուն նկարիչ կը հաշուէր լիբանանահայ դաղութիւնը: Ասոնցմէ չուրջ տասը անուններ հետաքրքրական նիւթ կը հայթայթեն նկարչութեան պատմութեան համար, ոչ միայն իրենց ուշագրաւ տաղանդին շնորհիւ, այլ իւրաքանչիւրին անմիջական առնչուածութեան՝ լիբանանահայ նկարչութեան կենսական խնդիրներուն եւ երևույթներուն հետ:

Լիբանանահայ նկարիչները արուեստի իրենց ըմբռնումին մէջ չեն տարբերի բնիկ լիբանանցիներէն: Բոլորն ալ որդեկրած են արուեստի ձեւապաշտ փիլիսոփայութիւնը, դիրքորոշում մը, որ այնքան ներդաշնակօրէն կը համընկնի լիբանանեան ընկերութեան կառոյցին եւ իտէալներուն: Սակայն եթէ մեկուսացնենք լիբանանահայ նկարիչները, անմիջապէս կը բացայայտուի այն իրողութիւնը, որ անոնց գործերը կը յատկանշուին առաւել մեկուսայնութեամբ ու շեշտուած «բաթիկիզմ»ով:

Լիբանանահայ նկարչութիւնը չէ ունեցած իր «սակաւեանական» շրջանը, այսինքն՝ չեն եղած Սըրուրի, Գորմի, կամ Շըտուտի նման դասական նկարիչներ:

1925—1950 թթ.ուն, «լիբանանեան տպաւորապաշտութեան» կը զուգադիպի լիբանանահայ նկարիչներու առաջին սերունդը: Այդ սերունդէն կարելի է յիշել Յարութիւն Կալենցը, Ժան Դարբինեանը, իսկ նուազ ծանօթ անուններէն՝ Լիւսի Ներսէսը, Փիլիպոսեանը, Մոմ-ճեանը, Մարտիրոս Ալթունեանը (Անթիլիասի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ Մայր տաճարի ճարտարապետը): Պէյրութի մէջ սարբերական ելայթներ ունեցած են եղիպտահայ նկարիչներ՝ Օննիկ Աւետիսեանը, Աշոտ Զօրեանը, Բիւզանդ Կոճամանեանը եւ ուրիշներ: Մեծ նուաճումներ չեն իրագործուած այս շրջանին: Անմիջական դեղարուեստական աւանդութեան մը, եւ անհրաժեշտ միջալայրի մը բացակայութեան՝ այս նկարիչները աշխատած են դժուարին պայմաններու մէջ:

Հախառակ՝ Եղևոնէն վերապրող սերունդին յատուկ ողբերգական-
զղացական նկարագրին, այս նկարիչներուն մօտ յաճախ կը հանդի-
պինք յուղիչ լաւատեսութեան մը. բոլորին մօտ կայ ստիպողական-
նութիւն մը՝ ստեղծելու, ընդգրկելու վերադառնում աշխարհը իր ամ-
բողջ գեղեցկութեամբ: Կարեւորագոյն դէմքը շրջանին՝ Կալենցն է,
սակայն շատ բան կարելի չէ ըսել անոր լիբանանեան գեղարուեստա-
կան վաստակին մասին, որովհետեւ անիկա իր կարողութիւններուն
լրումին կրցաւ հասնիլ միայն մայր հողին վերադառնալէ ետք: Հոն
է որ իր գոյները յատակացան, գիծերը ամրացան՝ պահելով նախ-
կին ջերմութիւնը: Օ. Աւետիսեանի արուեստը մասնաւորաբար տպա-
ւորած է լիբանանահայութիւնը իր անսահման մարդկայնութեամբ,
ու կառոյցի կոթողականութեամբ:

Լիբանանահայ նկարիչներու երկրորդ սերունդէն (1950—1960
թթ.), երէք անուններ կարելի է յիշել. Փոյ Կիրակոսեան, Ժողէֆ
Թերճան, Պարզեւ Ըրպոզեան: Այցելուներէն՝ Շարթ (Սարգիս Ար-
թինեան), Զարեհ Մուսաֆեան, Գառզու, եւ ուրիշներ: Առհասարակ
ամբողջ լիբանանեան նկարչութեան պարագային ալ «Կազմաւորումի»
այս տասը տարիները կը յատկանշուին կայունութեամբ: Բոլորին
գործերուն մէջ շուտօրէն արդիւնքէ աւելի, ակներեւ է կեդրոնացած
աշխատանքը՝ զարդացնելու արտայայտութեան գերազանցապէս ինք-
նատիպ ոճ մը: Կայ նաև անկեղծ ճիւղ մը վերականգնելու աղջային
գիմպլիմով արուեստ մը, պարզելու անոր հիմնական սկզբունքները:
Այս փորձերը՝ միամիտ իրապաշտութեան մեկնակէտերէ սկսած, լա-
ւագոյն պարագային կը յաջողին ֆորլորը զարդացնելու: Շատերու
մօտ իրապաշտութիւնը հաղուադէպօրէն կը բարձրանայ քննադատա-
կան մակարդակի, յաճախ ան կը մնայ աղջային աւանդութեանց եւ
մանր սրբութիւններու ջատագոյնութի սահմաններուն մէջ: «Կազմա-
ւորումի» տարիներէն մեզի հասած կարգ մը գործեր յաջող կերպով
կու տան տեղական-կենցաղային մթնոլորտը ժամանակին: Կիրակոս-
եանի եւ Թերճանի շատ մը գործերը կը հաստատեն այս տեսակէտը:
Կիրակոսեանի նկարչութեան պիտի տնդրագառնանք աւելի ետք:
Թերճան՝ Հախառակ ակներեւ տաղանդին, շատ քիչ բան ձգած է մեզի,
կարենալ դատելու համար իր արուեստը:

Լիբանանահայ այս սերունդին, եւ յաջորդին գրեթէ բոլոր ներ-
կայացուցիչներուն մօտ զգալի է մեկուսապաշտութիւնը ու թաղուն
տրամութիւնը, երեւոյթներ, որոնք յատուկ են լիբանանահայ գաղու-
թին նման փակ փոքրամասնութիւններու: Նկարադրի այս գիծը ու-
նեցած է իր բացասական անդրադարձները նկարիչներուն ստեղծա-
գործութիւններուն վրայ: «Բաթեթիք» աղջակները յարատեւօրէն
խախտած են գործերուն ներքին ներդաշնակութիւնը: Աղջային եւ ան-

հատական տառապանքի զգացումները վիթխարի զանդուածներով սպառնացած են կլանել ոչ միայն ենթակային գոյութիւնը, այլ նաեւ անոր ամբողջ ստեղծագործութիւնը: Կարգ մը նկարիչներու փորձը՝ տառապանքը իրբն միակ իրականութիւն ներկայացնելու, գործը հասցուցած է տխուր ծայրայեղութիւններու: Մեծ ճշմարտութիւն մը ըսելու արտօրանքին մէջ, անդիտակցարար անտեսուած են նկարչութեան անհրաժեշտ թեքնիք, «չոր» պայմանները: Այս իրողութեան լաւագոյն բացայայտումներն են Կիւլի շատ մը գործերը: Նմանօրինակ պարագայ մըն է իտալահայ նկարիչ Ժիրայր Օրագեանը: Ազգային անհատականութիւնը կորսնցնելու վախը, գոյատեւումի ձեւերուն շուրջ չիօթը, եւ վերջնական սայթաքումը՝ դէպի ազգայնամոլութիւն, լիբանանահայ գաղութին մէջ ստեղծած են տարտամ պայմաններ: Այս տարտամութիւնը դրսեւորուած է թախծոտ տրամադրութիւններու խուսափողական կեցուածքներով: Անուրանալի է որ Միջերկրականեան երկիրներու լոյսը, վառ գոյները եւ կենցաղային մասնայատկութիւնները գլխաւոր ազդակները եղած են լիբանանահայ նկարիչներու ոճային հարստութեան, բազմազանութեան: Բայց այլապէս՝ լիբանանահայ նկարիչը խուսափած է մօտէն առնչուելու տեղական եւ արարական մշակոյթներուն հետ:

1960 թ.-էն ետք, «Զարթօնք»ի շրջանին կը զուգադիպի լիբանանահայ նկարիչներու երրորդ սերունդը: Այս սերունդէն յիշենք Կիւլը, Կիւլտերը, Թորոս Տէր Յակոբեանը, Եւզինէ Եփրեմեանը, Յարութիւն Թորոսեանը, Սիմոն Պալթաքէ-Մարթայեանը, Սոֆի Երամեանը: Աւելի ուշ՝ Ժան Գազանճեանը, Սեղա Մանուկեանը, Վահէ Պարսումեանը, Գրիգոր Նորիկեանը, Հրայրը, Օշինը, Խաչիկ Փիլիկեանը, Եսամինը (եղիպտահայ), Լ. Թիւթիւնճեանը: Կայ նաեւ սկզբնականերու ցանկ մը՝ Լ. Գալուստեանը, Վերա Երամեանը, Ծահէ Գազանճեանը, Ծահուր Վարժապետեանը, Արթօ Կիլիկեանը, Ռուբէն Նաճարեանը, Կիւլէն Տ. Պողոսեանը, եւ ուրիշներ:

Շրջանի յատկանշական ուղղութիւններուն առանձին քննարկումին անցնելէ առաջ, անհրաժեշտ է յստակացնել ընդհանուրին դիրքը, այն է՝ ձեւապաշտ-իտէալիստական հասկացողութիւնը նկարչութեան: Իտէալիստը՝ իրերը կամ առհասարակ ամէն գոյութիւն կը տեսնէ իրբն թոյլ մէկտեղում մը նիւթի եւ ձեւի, ու կը դիրքորոշուի ի նպաստ վերջինին, որովհետեւ վերացական ձեւը՝ նիւթէն անկախ, անփոփոխ է, յաւիտենական եւ «իրաւ»: Իսկ նիւթը նախնական է, անցողակի եւ ապականելի: Բան մը, որ արժանի չէ արուեստի կամ փիլիսոփայութեան առարկան ըլլալու: Զեւապաշտութիւնը կը դառնայ տրամաբանական անհրաժեշտութիւն՝ երբ կ'որդեգրուի իտէալիստական շտուալիզմը: «Տուալիստ»ական մեկնակէտերէ

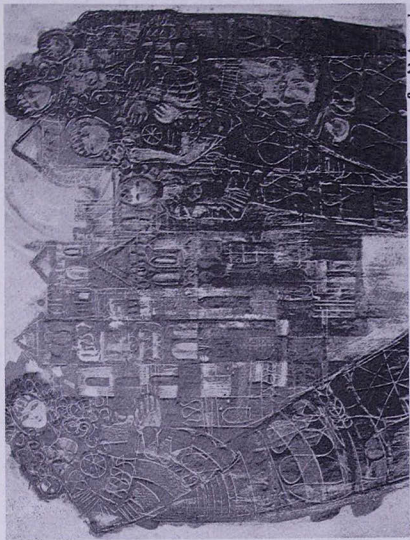


1 Նոյեմբերի, 1955 թ. ին, եզրափակայ նկարիչ Ա. Զօրեանի ցուցահանդէսի բացումին, ձախէն աջ՝ Տիրամ Անէլեան, Մուրատօֆ, Յ. Բոբոբեան, Վ. Տատարեան, Թ. Տէր Յակոբեան, Ժան Դաբրիեան, Արշակ Ա. Զօրեան, Փ. Կիրակոսեան, Վ. Կեօփէօզեան, Շ. Պէրպերեան, Ներսէս Մ. Սամուկեան եւ Մ. Տէր Մարկոսեան:

սկսած, ձեւապաշտութիւնը կը բովանդակազրկէ դործը, եւ արուեստագէտին աշխատանքին ամբողջ տարողութիւնը կը թեքէ ձեւերու աշխարհէն՝ զուտ եւ անխառն դոյութեանց բնադաւատին: Այս մտեցումը աւելի եւս կ'ամբարպնդուի զբամատիրական ընկերութեան մէջ՝ արժէքներու անկումէն ետք: Համաշխարհային Երկրորդ Պատերազմի ընթացքին, եւ անկէ ետք, Արեւմուտքի մէջ նկարչութիւնը եւ բոլոր արուեստները կը թաւալին անհեթեթ եւ կամայական հոսանքներու միջեւ:

Ձարթօնքնի շրջանի նուազ կարեւոր ուղղութիւններէն մէկն է ծայրայեղ վերացապաշտութիւնը, որ միամիտ, բայց անկեղծ արտացոլումն է տուեալ մշակոյթին դադարաբարանական սնանկութեան՝ առնուազն ենթակային համար: Հոն կարելի է հասնիլ՝ սկսած բազմաթիւ մեկնակէտերէ, բոլորն ալ ծաղում առած նոյն հիմնական պատճառէն: Այս նկարիչներուն համար սովորական, նւթական աշխարհի իրազարձութիւնները ոչ մէկ ձեւով կրնան առարկան դառնալ արուեստի: Իրենց համար նկարչութիւնը ունի իր ներքին օրէնքները, ամբողջալին ազատ ամէն կարգի արժէքաբանական, մտաւորական եւ այլ յանձնառութիւններէ: Մայրայեղ վերացապաշտութիւնը լքուած ուղղութիւն է այլեւս. մեր ժամանակներուն՝ արդէն հինցած: Լիբանանցի եւ լիբանանահայ նկարիչներու փոքր թիւ մը հետեւած է անոր, ստանց ունեցած ըլլալու այն միջավայրն ու պայմանները, որոնք պատմական արդարացում մը կրնային հայթայթել այսպիսի ուղղութեան մը: Երբ Մոնտրիան իրականութիւնը անհեթեթ յայտարարելով կը ստեղծէր իր վերացական-երկրաչափական պատասանները, մարդիկ նոյնիսկ կըր համակարծիք չէին իրեն, կրնային բացատրել իր ծայրայեղ կեցուածքը: Հոգեբանական մակարդակի վրայ, պատանեկան մերժումի ձեւ մըն է վերացապաշտութիւնը, խաչաձեւումներու միջեւ ստեղծուած զգերօջ կէտը, ուր կարելի է յամենալ պահ մը, սակայն շարունակելու համար աւելի դրական ուղղութիւններով: Այս եղած է պարսկան շատ մը նկարիչներու, որոնք այսօր ընտրած են սեփական ուղեգիծ մը: Յ. թորոսեան, 1974 թ. իր վերջին ցուցահանդէսին կը դառնուէր այս կէտին վրայ, հետապայլին զայն լքելու համար: Սահայն կարգ մը նկարիչներ զոհացուցիչ դատած են ծայրայեղ վերացապաշտութիւնը: Լիբանանահայերու մօտ՝ Ժիրաքօ, Տ. Տատրեան, Վ. Երամեան, Իսկ բնիկ լիբանանցիներէն՝ Իվէթ Աչքար, Ֆ. Հատտատ, Ս. Սքամանկա, Ն. Սայթալի, Է. Ատնան յիշատակելի անուններ են:

Երկրորդ ուղղութիւնը՝ թեթեւ-առեքորաթիւօ նկարչութիւնն է, որ ժողովրդականութիւն կը վայելէ որոշ հասարակութեան մը մօտ: Հրայր, Յասմին, բնիկ լիբանանցիներէն Ճիւլիանա Սերաֆիմ,



Գործը չարտի

Սրիս Սուբոթ, է. Ղորայէպ, ծանօթ անուններ են այս մարզին մէջ: Այս նկարիչներուն չի պակասիր տարրական թեքնիք կարողութիւնը: Անոնք պարզապէս նախընտրած են հաճոյակատար թարգմանը հանդիսանալ ընկերութեան որոշ խաւի մը շարուած արուեստասիրութեան (Ս. Սուբոթ), թափանցիկ բարեպաշտութեան (Հրայր), բորբոքած երազանքներուն (Ճ. Սերաֆիմ) եւ կեղծ վիպապաշտութեան (Եսամին):

Վաւերական արուեստի հետ շփոթուած են ՀՐԱՅՐԻ (ծն. 1943 թ.) խճողուած համադրութիւնները (composition), որոնք ներշնչուած ու երբեմն վերարտադրուած են սրբանկարներէ (icon): Ճիշդ է որ նկարաբարձական եւ պատմողական բնոյթ կը կրեն Հրայրի գործերը: Սակայն նոյնիսկ եթէ պահ մը ընդունինք անոր հեքիաթային աշխարհ մը վերականգնելու մտահոգութեան անկեղծութիւնը, իր գործերուն մէջ, յարատեւօրէն կը բախինք խորքի ծանծաղուածութիւնը եւ զգացումի ամուլութեան: Վերջապէս Ի՞նչ կը խորհրդանշեն իր ոսկիւով եւ բոցավառ դոյներով պծնուած սուրբերը, կոյսերը, ձիերը, վիշապներն ու դազանները: Հակառակ իր համադրութեանց արտակարգ ճոխութեան, դոյնի եւ ձեւերու ալլազանութեան, իր տիպարները կը մնան ստան՝ վաղուց լքուած հրաշագործ սրբանկարներուն նման: Հակառակ վերջին տարիներուն իր կարգ մը փորձերուն՝ աւելի լուրջ գործեր արտադրելու, նաեւ հակառակ հարցադրոյցի մը ընթացքին յայտարարուած կեցուածքներուն «մեղմութեան», «մտաւորական վերացումներուն», նոր ըմբռնումներուն «ամբողջ կացութեան մտաին», Հրայրի վերջին գործերը որակականօրէն չեն տարբերիր նախորդներէն: Գուցէ ասոնք քիչ մը աւելի պարզ են, աւելի յենած արեւելեան զբայլկերաֆիլի վեղարուեստական կարեւրութեանց վրայ: Սակայն միայն այսքան:

Հրայրի եւ սոհասարակ այս կարգի եւ մակարդակի նկարչութիւնը, հարազատօրէն բացատրելով սալոնային՝ հասարակութեան մը մտայնութիւնը, յաւելեալ փայլ մը կ'աւելցնէ միայն այդ նոյն հասարակութեան ծանրաբեռնուած բնակարաններուն ճոխութեան, բայց ոչինչ՝ լիրանանեան նկարչութեան:

«Զարթօնք»ի շրջանի երրորդ եւ ամենէն կարեւոր ուղղութիւնը, լիրանանեան նոր-«Ֆիլիւրաթիվիզմ»ն է: Կը շեշտենք «լիրանանեանը», որպէսզի շփոթ չստեղծուի եւրոպական նոյնանուն դպրոցներուն հետ: Արտայայտութիւնը պարզապէս կը նշէ վերադարձ դէպի «Ֆիլիւրը», իրականանման ձեւը, իբրեւ արտայայտութեան միջոց: Իսկ լիրանանեան նկարչութեան պարագային «վերադարձ» բառը գուցէ ճիշդ չէ, որովհետեւ նկարիչները միշտ ալ, առաւել կամ նուազ չափով մօտիկ մնացած են իրական ձեւերուն:

Լիբանանեան նոր-«Ֆիլիբրաթիօլիզմ»ի երեք խմբաւորումներէն առաջինը՝ նախնական եւ զարդանկարային ուղղութիւնն է : Իրարմէ տարրեր ոճեր են անոնք, բայց նման իրարու այն ձեւով, որ կիրարկուած են յիբանանցիներուն կողմէ : Տեղական զօրաւոր դունաւորումով բնանկարներու շարք մը կայ, ստեղծուած՝ Մունա Պասիլիի, Հանրի Զրդէյաի, Օ. Լիմանսքիի, Հասան Ժունիի, Փ. Տիպի, Ս. Երամեանի, Ուաճիճ Նահլէի կողմէ : Սիմոն Պալթաքսէ-Մարթայեանի գործերը աւելի կը մօտենան զօրդարուեստին՝ քան նկարչութեան . իսկ երբ ան աշխատած է զօրդարուեստի վրայ, սայթաքած է նկարչութեան յատուկ ձեւերուն մէջ : Սակայն վերը յիշուած անունները հակառակ իրենց արուեստին քիչ մը միամիտ, մակերեսային բնոյթին, հաճելի երանդներ չնորհած են լիբանանեան նկարչութեան : Պարզ եւ անյաւազնոտ ոճով պատատներ են ասոնք (բացի Ու. Նահլէէն, որ մասնաւոր պարագայ մըն է), լիբանանեան տուներու, արձաւենիներու, բնտանեկան եւ այլ դիւզական տեսարաններու, շրջուն վաճառողներու, չոր կրող կիներու, եւն. : Դժբախտաբար սակայն այս ուղղութիւնը չէ ունեցած գեղարուեստական լուրջ զարգացում մը, նաև մտածողութեան տէր նկարիչներ, որոնք կարենային բաղձալի մակարդակի բարձրացնել այս կարգի արուեստը :

Զարդանկարային (decorative) նկարչութեան մէջ առանձին երևոյթ է Օշին Գրգեաշարեանը, որ սերտած է գլխաւորաբար բեմայարդարութիւնը, եւ «Էրաֆիկ» արուեստներ : Յարզ իր գործին մէջ քիչ բան կայ նկարչական, բայց զստահարար հոն կան խոստումները նոր ուղղութեան մը՝ իրապաշտ-զարդանկարային նկարչութեան : Օշին իր ներշնչումը կը ստանայ անմիջական շրջապատէն, քաղաքին քարէ եւ մետաղէ իրականութենէն, կը կազմէ սեփական պատկերացումը անոր եւ կը գործադրէ զայն, օգտագործելով նոյն այդ իրականութեան տարրերը՝ մետաղներ, գործիքի մասեր, շտափակչ գոյներ, եւն. :

Լիբանանեան նոր-«Ֆիլիբրաթիօլիզմ»ի երկրորդ ճիւղաւորումը նոր-գերիբրապաշտութիւնն է : Կը գործածենք «նոր» պտտայալտութիւնը, զայն տարբերելու համար 30-ական թթ.ու եւրոպական դասական գերիբրապաշտութենէն : Պատմականօրէն՝ գերիբրապաշտութիւնը, եւ բոլոր բնագանցական փիլիսոփայութիւնները կը դուզողիպին ճշակութային եւ բնկերային արժէքներու անկումի շրջաններուն : Միբոյի, Տալիի, Տէ-Ֆիբիքոյի, նոյնիսկ Քլէյի եւ Շակալի գլխաւոր մտահոգութիւնը խուսափել էր իրականութենէն, ու փորձել՝ վերականուցելու ներքին իրականութիւն մը : Այս գերիբրապաշտները կը փորձէին կազմակերպել, զարդացնել բնագոյնին-ենթադիտակցական բնագանցութիւն մը, փոխ առնելով նիւթական իրականութեան տարրերը, եւ զանոնք գործածելով իրրեւ խորհրդանիշեր :

Լիրանանահայ նոր-գերերապաշտները՝ Ասատուր Պզտիկեան, Ժան Գաղանձեան, Ժորժ Կիւլ, Վահէ Պարսուժեան, եւ սկսնակներէն՝ Շահնուր Վարժ, շունին վերը յիշուած շարժումին փիլիսոփայական խորքը, ոչ ալ յաւակնութիւնները: Իրենց մօտ գերերապաշտութիւնը պարզ, անմիջական հակադարձ մըն է: Երբ տուեալ ընկերութեան արժէքներն ու աշխարհայեացքը կը ձախողին համողիչ տրամաբանական դրութիւն (system) մը հայթայթելու անհատին, յուսահատ՝ երեւոյթները բացատրելու կամ քառուր կազմակերպելու իր փորձերէն, ենթական կը խուսափի իրականութենէն, կը ստեղծէ դեր-մակարդակ մը, «պատմութիւն» մը անոր մասին, նկարչութեան լեզուով: Իւրաքանչիւրը, ըստ խանութեան քի եւ մտային կարողութեան բացած է իր գեղարուեստական կարկինը, եւ ստեղծած իր պատմութիւնը, որուն շահեկանութիւնը կը մնայ պարզել մեղի:

ԱՍԱՏՈՒՐ (ծն. 1943 թ.)՝ նոր-գերերապաշտներու խումբին ամենէն աչքառու դէմքերէն մէկն է: Իր մօտ՝ կառոյցի, չափի եւ կշռոյթի զգայնութիւնը մեծագոյն առաջինութիւնն է, զծաղրական եւ փորազրական «թեքնիք»ի անմիջեւի կարողութեան կողքին: Ասատուր լիբանանահայ սակաւաթիւ նկարիչներէն է, որոնք յայտնարեւած են յատկ հակումներ վերլուծողական աշխատանքի եւ խոր մտածումի: Ստեպան հակառակ բնատուր այս տուեալներուն, Ասատուր, փոխանակ ընդլայնելու իր գեղարուեստական դործունէութեան շրջանակը նոր փորձերով, իրաւ հասկացողութիւններով՝ հորիզոնական մակարդակի վրայ, ուղղահայեաց ուստում մը կատարած է դէպի վեր, դերմակարդակի մը, եւ հոնկէ փորձած է բացատրել իրեն համար խորթ Բարիդի եւ արեւմտեան աշխարհի միջավայրը, իրեն յատուկ «բառամթերքով»: Ասատուր անժամտարար լքած ըլլալ կը թուի լիբանանահայու բարդ կացութիւնը, առնուադն դուրս ձգած է այդ «հանդուցը» իր մտահոգութեանց ծիրէն: Արդէն իսկ շատ մը նկարիչներու նման ան ձգած է Լիբանանը եւ հաստատուած Բարիդ:

Ասատուրի «բառերը» երկրաչափական ձևեր են, թուանշաններ, «սաթիրական» իզական տիպարներ, դիմանկեր, չէնքերու բեկորներ, եւն.: Բայց ո՞վ, կամ ի՞նչը մղած է Ասատուրը հոն, ուր ան կը դանուի այսօր: Գուցէ Բարիդի Գեղարուեստից Բարձրագոյն վարժարանի իր ուսուցիչը՝ Լիւսիէն Քութօն: Թէ արդեօք Ասատուր գերերապաշտութիւնը ընտրած է իրբեւ ինքնապաշտպանութեան միջոց եւ սպաստարան, փորձելով առարկայացնել ապրուած մղձաւանջները, անտանելի երազները: Եւրոպացի քննադատներ՝ Աքելլա, Լիպերօ Տէ Լիպերօ, Լուիժի Մօրմինօ եւ այլք, բացատրական յաւելումներ դրած են անոր խորհրդանշական դործերուն համար, աւելի եւս խնդրութիւնով արդէն իսկ խճճուած կացութիւնները: Ասատուրի խորհրդա-

նիշերը (symbol) մղած են շատերը լեզուական զեղումներու՝ անոր «արտմութեան», «պայծառ խենթութեան», «մոլզեղութեան», «չփոթին» շուրջ:

Կը կարգանք թէ Ասատուր մերօրեայ քառասյին կեանքին ու քաղաքներուն փոխ կու տայ զեղարուեստական չափ ու կշիռ, տեսակ մը ներքին ներդաշնակութիւնը անոնց բղկտուած դոյութեան: Կի Մարիսթէ՝ նկարիչին մէջ կը տեսնէ «քիւպիսթ» Լէժէի եւ վերացական դերիւսպաշտ՝ Փոլ Քլէի միութիւնը:

Ասատուր կ'ընէ թէ իր կրավիւրները պէտք է «նախ կարգացուին», ապա դիտուին, եւ թէ՛ առհասարակ ամբողջ դործը ծայրայեղ «հակազեղեցութիւն» մըն է «դիւրին», վաճառականական նկարչութեան, որ հեղեղած է հրապարակը: Եւ թէ իր գլխաւոր մտահոգութիւնն է ստեղծել «ամուր հիմերով նկարչութիւն մը»: Դիտողը արդարօրէն հարց կու տայ թէ վերջնապէս ի՞նչ կը մնայ Ասատուրէն՝ լիբանանահայ նկարչութեան: Տեսնել իրականութիւնը իրրեւ քառասյին կացութիւն, եւ զայն վերարտադրել ակներեւ դառնութեամբ, հանելուկային տարազներով... Այն՝ ինչ որ կու տայ Ասատուր, մեզ աւելի «իմաստուն» կը դարձնէ՞՞ արդեօք, կամ կը բանա՞յ մեր աչքերը ցարդ չյայտնաբերուած դեղեցկութեանց, ճշմարտութեանց: Իսկ եթէ Ասատուր իր ամբողջ տաղանդը ի սպաս դնել է ետք «ամուր հիմերով» դժուարին նկարչութեան մը դատին, դիտողը կը մղէ յաւելուսով շփոթի եւ թախիծի, ատոր համար երախտապարտ ըլլալու շատ պատճառներ չ'ունենար լիբանանահայ նկարչութիւնը: Եթէ անվիճակ է այն հաստատումը թէ «արուեստը ճշմարտութեան անմիջական հայեցումն է», ճանաչողութեան ձեւ մը, ապա՝ արուեստագէտին դործին ճշմարտութեան աստիճանը կը դառնայ անոր վաւերականութեան չափանիշը: Գեղարուեստական պատկերը իր ոյժն ու զեղեցկութիւնը կը ստանայ իր պարունակած գաղափարէն: Շփոթ դադափարը չի կրնար պայծառանալ զեղեցիկ ձեւերով: Ծիւղ է նաեւ հակառակը: Ահա թէ ինչու Ասատուրի դործը, հակառակ ձեւական կատարելութեան, կը մնայ խորթ, ու դադափարական գետնի վրայ խոցելի: Անհրաժեշտ է նաեւ յիշեցնել տարբեր իրողութիւն մը՝ կրկնութիւններու հարցը իր մօտ, բան մը, որ յոգնեցուցիչ համեմատութիւններու հասած էր 1975 թ.-ի ցուցահանդէսին մէջ:

Երիտասարդ, եւ տաղանդաւոր նկարիչ է ԺԱՆ ԳԱԶԱՆՃԵԱՆԸ (ծն. 1938 թ.), որ նոյնպէս հաստատուած է Բարիզ: Գաղանձեանը հետաքրքրող իրականութիւնը շատ հեռու է մտաւորական յաւակնութիւններ մատնանշելէ իր մօտ: Այդ իրականութիւնը զգացականորէն ազդային, եւ երբեմն տարփական չափազանցութիւններով երեւակայական խաղերու արուեստն է, հաճելի՝ այս կարգի վարժութիւն-



Գործ՝ ժամ Գազանեանի

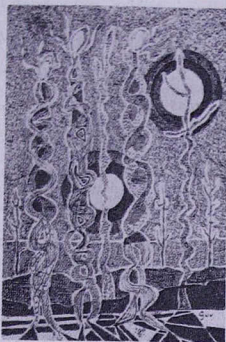
ներու համակիրներուն: Իսկապէս սպրուած, եւ անկեղծօրէն, առանց բարդոյթներու տրուած ներաշխարհի մը անցուղարձերը կը տողանցեն Գազանեանի զծաղատկերներուն մէջ: Կերպասի հանդոյցներու, ալիքաւորումներու, ծփացող համադրութիւններու մէջէն կեանքի կը կոչուին իզական մարմնի մասեր, տարօրինակ առարկաներ, զոթական ձարտարապետութեան ձևեր ու կամարներ: Լոյսը միշտ արուեստական է անոր մօտ, «աշխատանոցային», երբեմն՝ թատերական: Գազանեանի համար, թերեւս, անկարելի է ձերբազատուիլ իր աշխարհէն: Մտաւորական սեւեռումներն ու վերլուծումները զուրս կը մնան իր մտահոյութեանց սահմաններէն: Զգայարանքներու աշխարհին մարդն է ան, եւ անոր հարազատ նկարիչը:

Աստուիւր եւ Գազանեան զարգացնելէ ետք իրականութեան ուրոյն մակարդակ մը, եւ անոր համապատասխան «բառամթերք» մը, աստիճանարար իրենք զիրենք դատապարտած են ոճային ոլորապտոյտներու քմայքին: Իրենց մօտ ստեղծուած է տեսակ մը զեղարուեստական «նարսիսիզմ» (սէք՝ սեփական զեղեցկութեան), եւ սուղուած են ինքնաստեղծ տիպարներով ու տարրերով իրականանման կացութիւններ կառուցելու մոլութեան մէջ: Ախտասլի է նաև որ այս պարագան յատուկ չէ միայն զերիրապաշտներուն: Եստ մը նկարիչ-

ներ, առաւել կամ նուազ չափով սայթաքած են նոյն փորձութեան մէջ:

Կիլովը (Ժորժ Կիւլերժինեան, ծն. 1918 թ.) մասնաւոր իմաստով միայն կարելի է դերիբապաշտ կոչել: Գուցէ աւելի ճիշդ է զինքը նկատել «ենթաիրապաշտ» մը: Իր ամբողջ գեղարուեստական վաստակը՝ պարզապէս, եւ միայն արձագանդները կը բերէ միջաւան-նային ենթաշխարհի մը շշուկներուն: Կիւլի ստորերկրեայ աշխարհը նիւթի եւ ժամանակի օրէնքներէն անկախ, բռնուած է ապրուած ուրբերգութեան մը (տարագրութիւնն ու ջարդը) յիշողութեան ձգողական ուժով: Եննաւ քարանձաւներու լոտիւնը կայ մութ կապոյտ-կանաչներով, սևերով ու գունաթափ շերտերով կատուցուած իր պատասաններուն մէջ, ուր ուրուականային գոյութիւններ կը սարսուռան, ստորջրեայ բոյսեր, մարդկային եւ կենջական ձևեր կը կտրատեն միջոցը ուղղահայեաց հոսքերով: Իսկ մթնշաղային լուսիններ աւելի եւս կը դալիկացնեն այդ աշխարհը: 1960 թ.-էն ի վեր Կիւլ հանրութեան կը ներկայանայ այս կարգի պատասաններու տարբերակներու շարքերով: Նոր նուաճումներ, անակնկալներ շեղան բնաւ, բացի օդ-տադրածուած հնարամիջոցներու (medium), եւ «զաղանի» թէքնիքի մը զարգացումէն, փոփոխութիւններէն: Սկզբնական շրջանէն իր ոճին անուրանալի բանաստեղծականութիւնը, նորութիւնը, հիացմունք եւ համակրութիւն ապահովեց հեղինակին: Կիւլի դործներէն տեսակ մը թմբիկ կը փոխանցուի դիտողին, որ զինքը կը սանի որոշ հոգեկի-ճակներու, թերեւս՝ յիշատակներու: Ստեղծայն այս թմբիկը անդառնալիօրէն կլանած ըլլալ կը թուի նկարիչը: Անիկա տակաւին կը շարունակէ նոյն տարրերուն գործածութիւնը, յաճախանքները դէպի նոյն աշխարհի ծալքերուն, որուն կարելիութիւնները սպառած են երկար ատենէ ի վեր: Եթէ «շաւիտենականութեան» հետամտումն է Կիւլի արուեստին զլխաւոր մտահոգութիւնը, ինչպէս ինք կը փորձէ բացատրել 1971 թ.-ին Գասսիա վաճառարահին մէջ տրուած ցուցահանդէսին առիթով ստորագրուած բանաստեղծութեան մը մէջ, միակ աշխարհի մը սեւեռումը լաւագոյն ձևեր չէ այդ խտէլին իրադրծումին:

Գերիբապաշտութեան եւ հիւսանիստական «Քիլիւրաթիլիզմ»ի միջև կը տարուբերի ՎԱՀէ ՊԱՐՍՈՒՄԵԱՆ (ծն. 1943 թ.), որ մասնակէ մը ի վեր, հաստատուած է Բարիզ: Գերիբապաշտութեան լոյսի եւ գոյնի անխրական գործածութեամբ՝ ան ստեղծած է հետաքրքրական նկարներ: Բայց գերիբապաշտութիւնը Պարսուսականի մօտ միայն միջոց մըն է իր գործունէութեան դաշտը ընդարձակելու, եւ ոչ թէ յստակ դիրքորոշում մը որդեգրելու իրականութեան հանդէպ: Անոր կարողութիւնները մասնաւորաբար իրենց լրումին կը հասնին նրբերանդներու գործածութեան մէջ, իսկ ցարդ ցուցադրուած գոր-



Գործ՝ Կիւլի

ծերէն դատած, կարելի չէ որոշակիօրէն ըմբռնել իր զեղարուեստական անհատականութիւնը:

Լիրանանկան նոր-«Փիլիւրաթիլիգմ»ի երրորդ եւ ամենէն կարևոր ճիւղաւորումը հիւմանիտական հակումներով ուղղութիւնն է, որուն ամենէն տաղանդաւոր ղէմքերն են Փոլ Կիրակոսեան (նախորդ սերունդէն), Գրիգոր Նորիկեան, Կիւլաշէր, Յարութիւն Թորոսեան: Յիշատակութեան արժանի կը մնան Ուաչիկ Փիլիկեան, Լիւսի Թիւթիւնճեան, Եւզինէ Նփրեմեան: Այցելուներէն պէտք է յիշել Շարթը, Ռիչար ժերանեանը, Ժանսեմը եւ Բ. Կոճամանեանը:

Վերոյիշեալ նկարիչներէն իւրաքանչիւրը, զեղարուեստական իր կազմաւորումին սկզբնական շրջաններուն՝ երկուսսարգական ուղեւորութեամբ փարած է կեանքին, ունեցած է ճշմարտութեան մասնակի փայլատակումներ, եւ «լուսաւորումներ»՝ մարդու բնութեան եւ կացութեան շուրջ: Կազմած է որոշ հասկացողութիւններ եւ աստիճանաբար զարգացուցած յարմարագոյն «թեմաներն ու համապատասխան ոճը, այդ ներքին «լուսաւորումին» բացայայտումին համար:

Ճշմարտութեան հատիկները, զորս գտնուած են այս նկարիչներուն կողմէ, կը կազմեն անոնցմէ իւրաքանչիւրին արուեստին կորիզը, որուն շուրջ մարմին առած է անոնց անհատականութիւնը, եւ անշուշտ ստեղծագործութիւնը: Սակայն սկզբնական այդ զիւարթութիւնը չի կարող զարթոնալ: Բոլորին մօտ դեղարուեստական ամբողջ գործունէութիւնը կեդրոնացած է միակ յղացումի մը հիման վրայ, կառուցուած՝ համապատասխան ոճի մը կատարելագործումին շուրջ:

Լիրանանցի եւ լիրանանահայ նկարիչները, դրեթէ առանց բացառութեան, ընդունած են արուեստի այս հասկացողութիւնը, զոր Լիրանանի ընկերութեան տիրոջ կարգերուն գաղափարարանութիւնը պարտադրած է իրենց: Այլ խօսքով՝ ընդունելով երկրին քաղաքական-ընկերային կառոյցը, անոնք որդեգրած են այդ դրոյթին հետ ներդաշնակ գեղագիտութիւն մը: Մեծամասնութիւնը ցուցաբերած է ընդհանուր դժգոհութիւն, բայց ոչ ոք նախաձեռնած է խիզախ ուսումին՝ դէպի լուրջ եւ արմատական քննադատութեան դիրքերը, դէպի գաղափարական յանձնարութիւնները: Գրեթէ նորաձեւութիւն դարձած է վարանոտ դժգոհանքը: Գեղարուեստական հակադարձը եղած է վերացական մարդկայնապաշտութիւն (humanism) մը: Աւելի կրաւորական խառնուածքները պատասխանած են գերիրապաշտական խուսափումներով, կամ միամիտ գոյութիւնով:

Լիրանանահայ շատ մը նկարիչներու մարդկայնապաշտութիւնը կը նկատենք վերացական, կայուն, եւ ձեւական:

Անիկա վերացական է, որովհետեւ ծնունդ կ'առնէ ոչ թէ ապրող մարդէն, այլ պղատոնական իտէալիզմէն ժառանգուած գեղարու գաղափարէն: Ընդհանուր եւ վերացական մարդասիրութիւնը գործնականապէս միեւնոյնն է անհատապաշտութեան հետ: Գաղափարներու վրայ հիմնուած այլասիրութիւնը յաճախ կը մօտենայ սովորական ինքնասիրութեան, նոյնիսկ «ինքնապաշտութեան» խորը: Անմիջապէս, անհող, աներկինք եւ անդիմապիծ մարդիկը, որոնց յաճախ կը հանդիպինք լիրանանահայ նկարիչներու գործերուն մէջ, այն «ընդհանուր» մարդիկն են, որոնք պարզապէս պատճենահանումներն են գեղարու վերացական գաղափարին: Ասոնց դոյութիւնը սահմանափակուած է նկարիչին երեւակայութեան եւ պատասխաններուն աշխարհով, առանց որեւէ առնչութիւն ունենալու իրականութեան հետ:

Այս մարդկայնապաշտութիւնը կայուն է, որովհետեւ հիմնուած է իտէալիստական աշխարհայեացքի վրայ: Կրաւորական մարդասիրութիւնը, նոյնիսկ քրիստոնէական սիրոյ գաղափարը, երբ իր կրօնանը կը փնտռէ ուղղահայեաց գիծով՝ մեր աշխարհէն կտրուած, աստուածային դոյութեան մը մէջ, շուտով կը կորսնցնէ հողը իր ուս-

գերուն տակէն: Երբ մարդկային յարաբերութիւնները կը տեսնուին շտէր ու ծառայք, զբարի ու չար» եւ այլ կայուն կացութիւններու տարազին մէջ, փոխանակ յարատեւ պայթարի, բարեամբերու եւ դարձաբարձի թաւալումին՝ ազնուագոյն նպատակներն իսկ կը դառնան սմուլ: Ահա թէ ինչու այս նկարիչներուն մօտ ընդհանուր մարդասիրութիւնը՝ հիմնուած իտալիանոսական աշխարհայեացքի մը վրայ, ձախողած է իրենց արուեստին որեւէ խթան հայթայթելու, լայնցնելու մտքի եւ գործունէութեան հորիզոնները:

Նոր-Ֆիլիլիւրաթիլիսթներու այս թեւին մարդկայնապաշտութիւնը զլլատորարար ձեւական է, որովհետեւ կը ծառայէ ձեւապաշտ արուեստի սմբայնումին: Մարդկային Ֆիլիլիւրքը, եւ առհասարակ բոլոր իրականանման ձեւերը, գործածուած են իրրեւ արտայայտութեան միջոցներ՝ ենթակայական աշխարհի մը անցուղարձերը տալու: Զեւական կատարելութիւնն ու արտայայտչականութիւնը առաջնահերթ կարեւորութիւն ունի այս նկարիչներուն մօտ, իսկ բովանդակութիւնը կը մնայ «հետեւանքային», նոյնիսկ «պատահմանքային» տարր:

Լիրանանհայ ամենէն ծանօթ մարդկայնապաշտ նոր-Ֆիլիլիւրաթիլիսթն է ՓՈԼ ԿիրՍՈՒՍԵԱՆ (ծն. 1926 թ.): Անոր երեսուն տարիներու վաստակը հիւսուած է մարդկային մտերմութեան ու ջերմութեան, պարզամիտ բողոքի, եւ մէկ քանի ընդհանուր մտածումներու վրայ հիմնուած կեանքի պատկերացումի մը շուրջ:

Կիրակոսեանի սկզբնական խանդավառութիւնը՝ զերգանցապէս մարդկային արուեստ մը մշակելու, ծնունդ առած Լիրանանի իրականութենէն, աստիճանաբար նահանջած է, ու տեղ տուած հաստքի մը՝ սիրոյ եւ բարութեան վերացական գոյութեան միայն: Կիրակոսեան կ'ըսէ թէ «Բարին գոյութիւն կրնայ ունենալ միայն արուեստի մէջ... մնացալը խարկանք է... եւ թէ՛ արուեստը միայն կրնայ փրկել մարդկութիւնը» (L'Orient — Le Jour, 8-4-1977): Այս արտայայտութեամբ Կիրակոսեանի մօտ կը զբոսնորուի ամենէն ուղղափառ եւ մոլեռանդ կարգի իտալիացի մը, պղատոնականութիւն մը: Այլ խօսքով՝ ան ըսել կ'ուզէ թէ իրերու յարափոփոխ եւ կարծր բնոյթը անկարելի կը դարձնէ աղիւ, մաքուր դաղափարներու գոյութիւնը, եւ թէ՛ իսկապէս առաջինութիւնները կարելի են միայն աննիւթական, ոչ-գործնական բնագաւառներու մէջ, որոնցմէ մէկն է նկարչութիւնը: Իսկ թէ «արուեստը միայն կրնայ փրկել մարդկութիւնը» (որ ըստ երեւոյթին անբաղձալի կացութեան մէջ է), ուրեմն՝ արուեստագէտը հրաշագործ եւ զերմարդկային արարած մըն է, որ անկարելին կարելի կը դարձնէ իր վրձինով: Այս հաստատմբը միայն Կիրակոսեանի յատուկ չէ, այլ պաշտօնական զաղափարախօսութիւնն է

«ընտրանի» փրկիսփայլութեան հետեւորդներուն, որոնք մտքի եւ արուեստի մարդիկը հակադրուած կը տեսնեն հասարակ ժողովուրդի «բուժ զանդուածին»:

Սակայն հիմնական հարցը զոր կ'ուզենք առնչել Կիրակոսեանի արուեստին, հետեւեայն է. Կիրակոսեան զազափարական վերոյիշեալ դիրքորոշումով, ու որդեգրած «մարդկային ջերմութեան» կեդրոնական զազափարով, որքա՞նով յաջողած է իրագործել իր առաջադրանքները եւ հարստացուցած լիրանանահայ նկարչութիւնը:

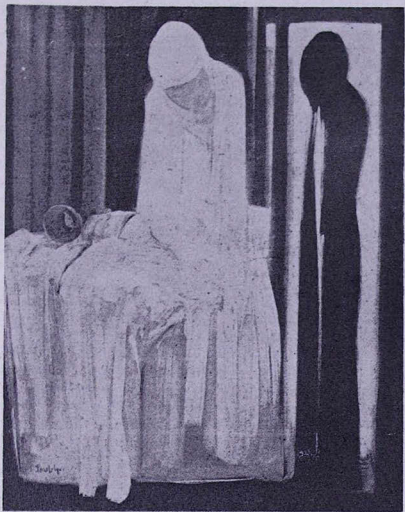
Կիրակոսեանի զեղարուեստական կեանքը եղած է աստիճանական զարդացում մը՝ անկեղծ, նոյնիսկ մօլեզին իրապաշտ նկարչութեանն ղէպի ոճի բիւրեղացում, եւ վերջապէս՝ ամբողջական վերացականացում՝ ոճի եւ զազափարներու: Գուցէ ինք պիտի բէք թէ այսօր արդէն հասած է իր կարողութիւններուն բնադանցական մակարդակին, հասած «լինելութեան այն զազաթնակէտին, որ զինք պիտի պարպէ եւ անցեալէն, եւ ներկայէն...» («Ազգակ», 10-6-1978):

Բայց ուրիշ կերպ չէր կրնար ընթանալ իր ուղղափառ սղատոնականութիւնը, այսինքն՝ ճիշդ ղէպի յաւելեալ վերացում, ղէպի «զազափարներու» եւ «զուտ ձեւերու» աշխարհը, այն աստիճան, որ նիւթի գոյութիւնն իսկ աւելորդ եւ նեղացուցիչ նկատուէր:

Անկախ իր կեցուածքներուն ճշդութեան հարցէն, Կիրակոսեան յարատեւ աշխատանքով հասած է գոյներու եւ համադրութեանց սքանչելի պարզութեան, զեղեցկութեան: Իր մօտ՝ զեղինները, կանաչները, վարդադոյններն ու նարնջադոյնները կու գան առաւելագոյն լոյսով ու ջերմութեամբ յաղեցած: Իսկ հակադրուած մթութիւններն ու կապոյտները, մախրադոյնները կը դրուին միայն շեշտելու համար առաջիններուն պայծառութիւնը: Եւ այս բոլորը մարմին կ'առնեն անմիջականօրէն, վրձինի լայնաշունչ, յաճախ ուղղահայեաց հարուածներով: Կիրակոսեան թեքնիք վարպետութեան կը հասնի իր «սպիտակ» պատասաններուն մէջ:

Չանազան պահերու եւ կացութեանց թելադրանքով ստեղծուած Կիրակոսեանի երկու, երեք, կամ աւելի կիներու խումբերը՝ «Մտերմութիւն», «Վերագարձ», «Հիւանդի Մնար», «Հարսանիք», «Մայրութիւն» եւ նման անուններով կը կազմեն իր նկարչական գրեթէ ամբողջ «բերեքթուարը»: Իրրեւ համադրումներ, այս պատասանները այնքան կատարելագործուած են որ երբեմն մեքենականօրէն արտադրուած ըլլալու տպւորութիւնը կը թողուն:

Սակայն Կիրակոսեան իր աստիճանաբար ձեռք բերած հմտութիւնը, փոխանակ գործածելու իրրեւ միջոց՝ արտայայտելու կեանքի ու մարդկութեան աւելի խոր հասկացողութիւնները, թոյլ տուած է ինքզինքին դահանալ նոյնօրինակ եւ անշուշտփելի զազափարներու



Գործ՝ Փոլ Կիրակոսեանի

պատկերացումովը: Երջան մը, նոյնիսկ անիկա դիմած է «մխթիք» ձևերու: Ոճը բերեղացնելու եւ կատարելագործելու իր մտահոգութեան մէջ, կիրակոսեան զոհած է այն, որ կրնար զինքը խկակպէս մարդկային վաւերական արուեստի կարեւոր ներկայացուցիչներէն մէկը դարձնել:

(Երիտասարդ սերունդէն, մարդկայնապաշտ հակամտերով նկարիչ է ԳՐԻԳՈՐ ՆՈՐԻԿԵԱՆԸ (ծն. 1943 թ.): Անոր պատասաներուն կիսով ստուերած դէմքերը, սեւեռուն աչքի խոռոչները, դրեթէ աննշմարելի բերանները հաւանաբար ճնշուած բողոքի, խոր թախիծի արտայայտութիւններ են: Սակայն նոյն տիպարները բազմաթիւ տարբերակներով եւ դիրքի փոփոխութիւններով կը վերազառնան դիտողին, կարմիրներու, կապոյտներու, մանիշակազոյններու ու դեղիններու մէջջէն: Նորիկեան իր վերջին ստեղծագործութիւններուն մէջ սկսած է համադրումի հետաքրքրական գիւտերու, միաժամանակ՝ աւելի մեծ մտահուլիմամբ օգտագործելով դիժի տարբը, որ նախապէս իր տկար կողմերէն էր: Բայց տակաւին զոյնի զգայուն եւ յաջող խորհրդանշական գործածութիւնը կը մնայ Նորիկեանի կարեւորագոյն իրագործումը: Իր մօտ զոյնն է՝ բախումներ, վէճեր առաջացնողը, եւ ոչ թէ կառոյցը: Իր քիչ մը ողբերգական կիւներն ու երեխաները մարդկային հարցեր կամ փիլիսոփայական գտնալուծներ չեն յառաջացնիր դիտողին մէջ: Պարզ է, որ այդ չէ Նորիկեանի հիմնական մտահոգութիւնը: Իրեն համար աշխարհը պէտք է բաւականանայ ընդհանուր բարեկարգումով մը:

1974 թ.ին ներկայացուցած ցուցահանդէսին ստիթով, Ժ. Թարբապի հետ ունեցած հարցազրոյցին մէջ ան կ'ըսէ. «Օտարացած (alienated) աշխարհի մը մէջ մարդու խկակական վերածնունդը իր ընկերային գիտակցութեան վերազարթնումին մէջ կը կայանայ»: Նորիկեան մեղադրուած է նիւթի եւ ոճի կրկնութիւններուն համար: Սակայն ան միակը չէ զոր կարելի է դատապարտել այս «մեղքին» մէջ: Առաւել կամ նուազ չափով նոյն մեղքով կը դատապարտուին նաեւ լիբանանցի նկարիչներէն շատերը: Յաճախ առաջին յաջողութիւնը՝ զօրութիւնը դադարաւորի մը, եւ ամուր ձեւի մը ներդաշնակութիւնը ստեղծելու, վերածնունդ է խոչընդոտի մը իւրաքանչիւրին զարգացումի ճամբուն վրայ, փոխանակ ըլլալու մեկնակէտ մը:

ՇԱՐԹը (ծն. 1927 թ.) հազիւ թէ կարելի ըլլայ լիբանանահայ նկատելի: Սակայն անհրաժեշտ է գինքը յիշել իբրեւ ներկայացուցիչը այն լիբանանցի արուեստագէտներուն, որոնք արտասահման հաստատուելէ ետք ուզած են որդեգրել իրենց նոր միջավայրին մշակութիւնն ու մտածելակերպը: Նոյնն է նաեւ պարագան Ժերանեսանի եւ Ժանսեմի: Առանց աւելորդ վէճերու՝ սեփական ծագումին, կամ ազգային



Գործ՝ Գրիգոր Նորիկեանի

արուեստի հետ կապուած հարցերու, օտար միջավայրի մէջ, Շարթինքնադատահաճութեամբ խզուած է այս բոլորէն: Արդիւնքը եղած է բնանկարներու, շուկայի, քարափի, եւ տնային տեսարաններու շարք մը, որ կը պատկերէ տարբեր աշխարհ մը, նոր որդեգրուած՝ իւրացուած: Շարթի վրձինին կտրուկ հարուածները, սեւ շրջագիծերը, ճերմակով եղած շեշտաւորումները սատարած են անոր պատասխաններուն կենսունակութեան, մթնոլորտի թափանցիկութեան ու թեթեւութեան: Սակայն Շարթի աշխարհին մարդիկը յաճախ նոյն կաղապարին նմանատիպերը կը յիշեցնեն, քան թէ իսկական արարածները: Որովհետեւ առանց մտնելու անոնց ճորթին տակ», Շարթ զանոնք նկարած է իրբեւ ընդհանուր պատկերէն մասեր: Շարթի եւ ամբողջ սերունդին կարեւորագոյն իրազօրծումը կը կայանայ շատ մը լիբա-

նանահայերուն յատուկ՝ լալազին ողբերգականութեան յաղթահարումին մէջ:

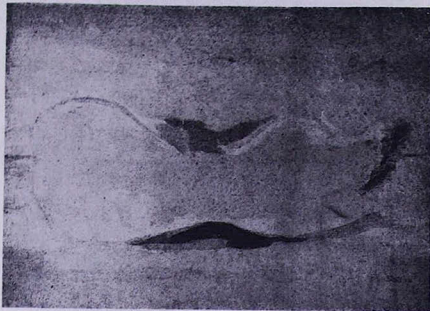
ԿիւիլՏէր, (ճոն Կիւլտէրելեան, ծն. 1926 թ.) լիբանանահայ նկարչութեան ամենէն ծանօթ դէմքերէն է իբրև սիրուած ուսուցիչ-նկարիչ: Կիւլտէրի համար արուեստը աւելի գործընթաց (process) է քան յստակ նպատակակէտի մը ուղղուած, կողմնորոշուած աշխատանք: Իր խել վիպութեամբ, «արուեստը փնտոտուքն է, հետամտումը վսեմին (sublime) եւ անոր նուիրագործումը»: Մեծ տաղանդով եւ անսպառ խանդավառութեամբ Կիւլտէր կը նկարէ բնութիւնը, իրերը, դէմքեր, մարդիկ, կացութիւններ, շնչին բաներ, ամէն բան: Ան կը նետուի իրականութեան՝ միշտ ինք վերցնելով նախաձեռնութիւնը: Լեցուն է անոր աշխարհը, նաեւ կ'ուզէ որ այդպէս ըլլայ իր գործն ալ: «Կ'ատէ պարապութիւնները», նաեւ ժխտականութիւնը՝ ինչ ձեւի տակ որ դաշ ատրկա: Այն ինչ որ կը պակսի իրեն՝ չափի, կշիռի զգայարանքն է: Չափը՝ ոչ թէ Ֆիդիքական-ձեւական գեանի վրայ, այլ տրամաբանութեան, աչքի եւ զգացումներու ներքին հասարակչութեան: Բան մը, որ գործին կը հալթայթէ նրբութիւն, «վերջացածութիւն»: Կիւլտէր կը նկարէ այնպէս, ինչպէս որ պատկերներն ու զաղափարները կու գան իրեն՝ զանդուածներով, անընդհատ, ու զիրար խաչաձեւելով: Կիւլտէրի մէկ գործը միւսին կ'առաջնորդէ զիտողը, եւ այսպէս շարունակաբար, որովհետեւ նկարիչին անհանդիսա, ետուն տրամադրութիւնը կը փոխանցուի զիտողին ալ, որ, սակայն, վերջնական յազեցում մը, լրումին հասած ըմբռնում մը չ'ապրի Կիւլտէրի ստեղծագործական աշխարհին զիմաց: 1975 թ.ին՝ Ա. Մանուկեան կեդրոնին մէջ տրուած անհատական իր ցուցահանդէսին, Կիւլտէր սկսած էր դասաւորել իր մտքերը: Այնտեղ փորձեր կային աւելի վերլուծողական աշխատանքներու, երեքի օրէնքով ղեղեցիկ համադրումներու, սակայն ասոնց կողքին, կտորուկ անկիւնադրուածով, Կիւլտէր կը վերադառնար իր անհանդիսա վրձինին խաղերուն, կ'առանձնացնէր տիպարները, ու բոսորներով, Փոսֆորոսին կանաչներով, դեղիններով կու տար մասնակի պոթվումներու արտայայտութիւններ: Գեղարուեստական տարբալուծարանի մը տպաւորութիւնը կը փոխանցուէր զիտողին: Կիւլտէրի մօտ հիմնալի, եւ հետեւելի յատկանիչ է անսպառ խանդավառութիւնը կեանքի նկատմամբ: Եթէ ան չէ կրցած հասնիլ գեղարուեստական կատարելութեան՝ բացի իր կարգ մը դժանկարներուն մէջ, եւ լրումի, գուցէ պատճառը այն է, որ նկարիչին համար գերադոյն գոհացումը կայացած է աշխատանքի գործողութեան մէջ, եւ ոչ թէ՛ յստակ նպատակի մը հանդրուանային իրագործումին:

Վեպուրակի, փոստ



Տրամագծորէն հակառակ դիրքի վրայ է ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ԹՈՐՈՍՍ-ԵԱՆԸ (ծն. 1933 թ.): Ներհայնաց, իր առանցքին վրայ շարժող անհատականութիւն մը: Մինչեւ 1974 թ.-ի իր վերջին ցուցահանդէսը, անոր ստեղծագործութիւնները բաժնուած են երեք նիւթերու վրայ. կիսավերացական, «մարդկայնացած» բնանկարներ, համադրումներ՝ ուր իզական «Ֆիկիւր»ը կը թուի ըլլալ կեդրոնական, ձգողական կէտը, եւ վերջապէս՝ ծայրայեղորէն վերացական դորձեր: Մինչեւ այս շրջանը, Թորոսեանի իսկ վկայութեամբ, իր զործը արտայայտութիւնն է «առանձնութեան զգացումի մը»... անջրպետին անծայրածիր տարածութեան դիմաց» («Ազգակ», 19-2-74), գուցէ նաեւ «ամբողջին»: Իրբեւ այդպիսին, անոր աւելի քան տասնհինգ տարիներու վաստակը եղած է զգացական, ենթակայական, նաեւ զգայական աշխարհի մը արձագանգը. աշխարհի մը, ուր արտաքին եւ ներքին սահմանները բաժնող դիժերը լուծուած են «միութիւն» տրամադրութիւններու դիմաց: Արեւելեան համաստուածեան հակամէտութիւնը աւելի քան խօսուել է իր բոլոր դորձերուն մէջ. ահա թէ ինչպէս պէտք է բացատրուին իր «մարդկայնացած» բնութիւնը, եւ «տիեզերականացած» կիները: Կիսա-գոյապաշտ եւ «միութիւն» դիրքերէ սկսած իր «մարդկայնապաշտութիւնը» իր բնական ընթացքով, տրամարանորէն յանդած էր դերօ կէտի մը՝ իր ծայրայեղ վերացապաշտութեան: 1975 թ.-ին սկսած լիբանանեան քաղաքացիական պատերազմի առաջին մեծ փոթորիկէն ետք, 1977 թ.-ի Ապրիլին՝ Փրանստառ «ԸՎՎԷՅ» օրաթերթին տուած հարցազրոյցին մէջ, Թորոսեան կ'ըսէ թէ ինք կը զոյս որ այլեւս «պէտք է սկսի իրականութենէն, որ նոր ուժով մը սկսած է պարտադրել ինքզինքը»: Այդ իրականութիւնը կ'ընայ «տխուր» ըլլալ, նոյնիսկ անյաղթահարելի, սակայն նկարիչը կ'ունենայ այն վստահութիւնը թէ «վերապաշտ է ստեղծագործելու փափաքը», բան մը, որ շատեր կ'որոնցուցած են պատերազմի սարսափէն ետք: Գիծը, դանդաղ ու ծանր զգացումով քաշուած, Թորոսեանի կարեւորագոյն եւ ամենէն յաջող արտայայտութեան միջոցն է: Թորոսեան չ'իյնար զոյներու մոլեգին, բնազդային խաղին մէջ, դունազարդումի ծայրայեղութիւններու շնք հանդիպիր իր մօտ: Նոյնիսկ երբ կը դիտենք իր դունաւոր նկարները, կը նկատենք, որ նկարիչը յստակօրէն կը վերադառնայ դիժին՝ զգացումներն ու տրամարանութիւնը հակակըշուելու ամենէն ստոյգ միջոցին: Եթէ, ինչպէս ինք կ'ըսէ, այժմ կը դառնուի նոր հանդրուանի մը սկիզբը, մեզի կը մնայ սպասել իր խոստացած իրապաշտ ստեղծագործութիւններուն:

Իրողութիւնը այն է թէ տակաւին կարելի չէ խօսիլ յետ-քաղաքացիական պատերազմի նկարչութեան մասին: Պատերազմը մեր ներկան է դեռ: Հագուադէպ են ցուցահանդէսները. մեկնած են շատեր,



Գործ՝ Յարութիւն Թորոսեանի

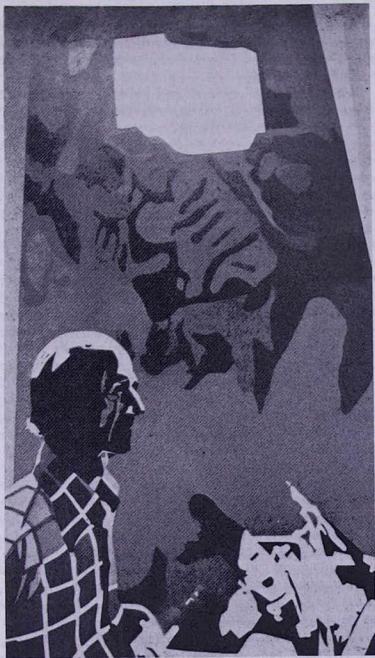
մասնուարարար հայ նկարիչները: Լիրանանցի ժողովուրդին ապրած վիթխարի ողբերգութեան հակազդեցութիւնը, մակերեսային եւ թոյլ է: Նոյնիսկ անոնք, որոնք նախապատերազմեան շրջանէն յոյսեր կը ներշնչէին լիրանանեան նոր-իրապաշտական յեղափոխութեան մը, կորսուած են հրապարակէն, կամ բռնած նորարական ուղղութիւններ:

Սակաւաթիւ երրիտասարդ նկարիչներու իրապաշտ, յառաջադէմ արուեստի մը փնտռուութիւնը տակաւին կը գտնուի փորձառական մակարդակի վրայ: Գրականութիւնն ու թատրոնը ունեցան որոշ զարթոնք մը, առնուազն արձանագրեցին յաջող փորձեր՝ իրապաշտութեան դժով: Սակայն նկարչութիւնը ցաւալի լծացումի մէջ է: Բացառութիւն է թերեւս ՍԵՂԱ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆԸ (ծն. 1945 թ.), որ տեսականօրէն հասունացուցած է զիրքորոշում մը արուեստի էական հարցերուն նկատմամբ:

1979 թ. Նոյեմբերին, Սեղա Մանուկեան՝ «Բանդոնթը» ցուցասրահին մէջ ներկայացուցած անհատական իր ցուցահանդէսին, որ քիչ մը հապճեպ մէկտեղումն էր շորս տարիներու ստեղծագործական իր վաստակին, ձեռնարկած էր հակասական երեւոյթներով մթազնած լիրանանեան իրականութեան տալ համոզիչ ղեկարուեստական վերլուծումներ: Պատերազմի սկիզբը՝ ամայացած շուկաները, հրկիզուած ու քանդուած շէնքերը, խելադարած քաղաքը հալածած են նկարիչին

երեւակայութիւնը: Ան վորձած է վերագտնել կորուած գոյները, ապա՝ ուրուզիծերով պատկերել հիւանդանոցներու՝ մահուան սարսափով սպիտակացած մթնոլորտը: Յարարերական խաղաղութեան շրջաններուն՝ ան ձեռնարկած է վերլուծական համադրումներու՝ ընկերային-քաղաքական հարցերու շուրջ: Յստակ աշխարհայեացքով մը շարկապուած այս դործերուն մէջ օճային, դունային եւ այլ զուտ ձեւական տարրերը տակաւին չեն հասած հասունութեան, լրումի: Անոնք կը գտնուին փորձառական հանդրուանի մէջ: Այլ խօսքով, չկայ ստեղծագործական պահու ճշմարտութեան» այն բարձրագոյն աստիճանը, ուր ձեւն ու նիւթը, զգացումներն ու միտքը անմիջականօրէն կը միաձուլուին զեղարուեստական պատկերին մէջ: Մանուկեանի պարագային, «բնութիւնը», «խօսքը» այնքան կլանած են նկարիչը, որ ձեւը, որուն մէջ պիտի տրուէր այն, մնացած է երկրորդական, «հետեւանքային» տարր: Ահա թէ ինչու, իր մօտ՝ գոյնը, կարգ մը համադրական խնդիրներու կողքին, տուժած է: Աշխատանքի իր կերպը պրկած է նկարներուն մթնոլորտը, նաեւ զրկած՝ զիտողը նկարչութեան հայթայթող իւրայատուկ վայելքէն. բան մը, որ կը փոխանցուի գոյններու, ձեւերու եւ դիժներու անկաշկանդ, դիւրասահ եւ վարպետ ներշնչանկումէն: Բովանդակութեան դերադասումը Մանուկեանի դործերուն տուած է քաղաքական «աֆիշի» բնոյթ, եւ ինչու չէ՞ նաեւ դեր: Այս պարագան հակադրուած չէ իր անմիջական նպատակներուն: Նաեւ անորումնալի է թէ Լիբանանի պայմանները շատ չեն արտոնէր նկարչական «խոզեր» կամ զեղումներ: Սակայն աւելի կարեւոր ճշմարտութիւն է որ նկարչութիւնը, բոլոր արուեստներուն նման, ունի իր ներքին օրինաւարութիւնները, եւ անոնցմէ դուրս օրէնքներ չի ձանձուտ:

Տրամադձօրէն հակառակ դիրքի վրայ կը գտնուին լիբանանահայ եւ ընդհանրապէս նկարչներուն մեծամասնութիւնը: Նոյնմբերի մէջ միաժամանակ տեղի կ'ունենային չորս տարրեր ցուցահանդէսներ, ներկայացուած Ուստիւն Նահլէյի, Հիւսէյն Մատիի, Այտա Սալիֆիի եւ Ֆրանսուազ Միւլլըր — Ահարոնեանի կողմէ: Զուսպարչատակտն հիմերով ու առեւարական մտահոգութիւններով պատրաստուած վերոյիշեալ նկարիչներուն դործերը ծայրայեղօրէն ձանձուրալի կրկնութիւններով ու կեղծ ապրումներով կը ներկայանային հասարակութեան: Անգամ մը եւս, եւ աւելի յստակօրէն քան երբեք, լիբանանցի նկարիչները կը մատնէին իրենց կողմացումն ու անտարբերութիւնը զեղարուեստական եւ ընկերային յստակազէմ դադափարներու նկատմամբ: Հրապարակուած հարցազրոյցներն ու յօդուածները (նոյնիսկ Մանուկեանի մասին), կը ծառայէին միայն հանրութիւնը առաջնորդելու յաւելեալ շփոթի:



Գործ՝ Սեդա Մանուկեանի

Հոս կը կայանայ Մանուկեանի (և ամբողջ իրապաշտ արուեստի շարժումին) եզակի դիրքին կարեւորութիւնը, որուն համար կականը ամէն զնով սկսիլ է մարդու մորթին ուղղակիորէն հպած իրականութեան տուեաններէն:

Վերջացնելէ առաջ՝ անհրաժեշտ է բանալ փակադիմ մը, լիրանանահայ նկարչութեան մէջ առկայ բնանկարին մասին: Քիչեր զրադած են բնանկարով ու դիմանկարով, զուցէ որովհետեւ միջազայրին հետ իրենց կապերը եղած են թոյլ: Իսկ 1960 թ.-էն ետք, զեղարուեստական հրապարակին եռուղեուն ու աղմուկը իրենց ամբողջ ուշադրութիւնը կեդրոնացուցած է ոճային ու ձևական խնդիրներու վրայ, յաւելնալ ինքնուրոյնութեան ի խնդիր: Եթէ մէկտեղենք լիրանանահայ նկարչին երու ամբողջ վաստակը, կը տեսնենք թէ հոն կը բացակայի քաղաքը, թաղը, շուկան, տունը, նոյնիսկ բնութիւնը, ինչ ձևի տակ ալ զայ անիկա: Կան հաղուաղէպ երևոյթներ, ինչպիսին է ԹՈՐՈՍ ՏէՐ ՅԱԿՈՒԲԱՆԸ (ծն. 1930 թ.): Այս վերջինը իր ամբողջ արուեստը, թէև համեստ, յատկացուցած է բնանկարին: Ինքնուս նկարիչ (միայն կարճ ժամանակով աշակերտած է Եարթի), Տէր Յակոբեանի ջրաներկերը իրենց նրբութեամբ, գոյներու վճիռ փայլքով և անմիջականութեամբ, զով շունչ մը կը բերեն այլապէս զանմիջափայլը» և «անպատուհան» լիրանանահայ նկարչութեան: Անոր վերջին ցուցահանդէսը՝ 1978 թ.-ի Յուլիսին, կը յայտնարերէր զգայուն, քիչ մը մեկուտի, թախտոտ արուեստագէտ մը: Տէր Յակոբեան միշտ հետու կենցած է զեղարուեստական հասարակութեան ժխորէն, խորթ ներածումներէն՝ նաև անոնց առթած բարոյթներէն: Յարզ այս դիրքը մեծապէս օգնած է անոր իր սեփական ոճն ու հայկացի զարգացնելու, հարթելու իր ուրոյն ուղին, որ վստահարար իրեն պիտի ապահովէ տեղ մը լիրանանահայ նկարչութեան մէջ:

Լիրանանահայ քաղաքացիական պատերազմի ու յետ-պատերազմեան դրականութեան, թատրոնի և երաժշտութեան առաջին արտայայտութիւնները արդէն մաս կը կազմեն լիրանանահայ զեղարուեստական առօրեային: Սակայն կերպարուեստի ներկայացուցիչները կը մնան վարանումի մէջ, զրեթէ նոյնքան խաչալիստական և ձևապաշտ դիրքերու վրայ: Երբ իրականութիւնը ինք անհամեմատորէն զիթխարի զանդուածներով ներխուժեց կեսնքի մտնէն յետին անկիւնները, սպասելի էր որ անոր անդրադարձը ըլլար անմիջական և ուժղին: Փաստորէն, միայն թոյլ արձագանգներ զգայի են այսօր: Իր մտնէն ետանդուն շրջանէն (1960-1975 թթ.) և այսքան իրազարձութիւններէ ետք, լիրանանահայ նկարչութիւնը կը պարզէ համայնապատկեր մը՝ բեկորային կառոյցներու, մասնակի զգիտութեան, ամենուրեք տրոմոթեան ու անձկութեան շերտերու, և վեր-

Նապէս՝ տակաւ Հեռացող տարրերու: Սակայն անոր ամբողջ տարածքին վրայ կարելի չէ նշել յստակ ընդհանրութիւններ. բաներ, որոնց դուժարը պիտի կաղմէր լիբանանեան իրականութեան արտացոլումը, վերստեղծումը՝ լիբանանահայ գաղութի կեանքին: Ընկերային ու քաղաքական տարտամ ու յարախօսիս պայմանները մղած են շատերը որդեկրկնու անհատապաշտական կեցուածքներ, ու զօրացուցած «բաթեթիթիդ»՝ արտակարգ համեմատութիւններու հասցնելով մարդկային տոտապանքի վերացական դաղափարը, և. վերջնապէս՝ ստատարած են խուսափողական և կրաւորական փիլիսոփայութեանց ամբայնդումին: Հարցերը յաճախ դիտուած են ենթակայական ու զպացական տեսանկիւններէ, բան մը, որ մեքենականօրէն արժէքազրկած և. չկորացուցած է դանոնք: Նկարիչներէն ոչ մէկը փորձած է առնել խղախ ոտուժ մը դէպի իրապաշտ արուեստի դիրքերը: Լաւագոյն պարագային իրենց արուեստը ծառայած է վերացական մարդկայնապաշտութեան մը ջատագոյնումին, կամ դերբրապաշտական պատուանդաններէ կեանքի անհեթեթութեան տեսութիւններուն փաստարկումին, կամ՝ խնկարկած միամիտ «միսթիսիթի» մը, և. կամ՝ պարզապէս, ոչ յանձնառու վերացապաշտութեան խողերուն դարգացումին:

Այս շիտթ կացութեան մէջ, հասարակութեան կը մնայ ընդունիլ կատարուած իրողութիւնը, այն է՝ «արդի նկարչութիւնը», ինչ ձևի տակ որ ալ զայ անիկա: Մամուլը իր համեստ կարելիութիւններու սահմաններուն մէջ, գլխաւորաբար «կը պաշտօնականացնէ» իրբեւ «արդի» արուեստ հրամցուածը: Յաճախ կը պատահի նուաւ աւելին, այսինքն՝ արուեստի մասին գրողներէն ոմանք անհրաժեշտ կը նկատեն «չբումը» տեղական կամ ազգային յատկանիչներուն, «բարձրանալու» համար՝ «միջազգային» ճանաչումի, արժէքի: Ուրեմն՝ որքան ամբողջական բլլայ օտար, այսպէս ըսուած «միջազգային» գեղարուեստական ուղղութեանց որդեկրումը, այնքան վաւերական կը դանձայ նկարիչը:

Յստակ է որ «արդի» կամ «միջազգային» կոչուած նկարչութիւնը, եթէ այդպիսի բան գոյութիւն ունի, ներդաշնակ է լիբանանեան խառն ընկերութեան աշխարհաքաղաքացիական տրամադրութիւններուն հետ, և. ոչ մէկ կերպով հակադրուած՝ տիրող կարգերուն անմիջական շահերուն: 1960 թթ.ու սկիզբը, և. մինչև այսօր ալ, կարելի է հանդիպել զանազան ելոյթներու՝ մամուլի մէջ, կամ՝ «մշակուած» խօսակցութեանց ընթացքին, նոյնիսկ՝ վէճերու, արուեստի և. ազգային նկարազրի և աւանդութեանց յարաբերութեան շուրջ: Փորձեր եղած են վերաշխուժացնելու «Ֆուլբուր» արուեստին մէջ: Բայց սասոնք տակաւին կողմնակի կարծիքներէ անդին

չեն անցած: Առհասարակ զեղազիտութիւնը եւ գեղարուեստական քննադատութիւնը մնացած են անմշակ մարդեր: Կերպարուեստի բնադատութիւնը ցարգ կարելի է նկատել «ոչ-օքի» հոգը, ուր ամէն բան արտօնելի է եւ ընդունելի:

Անուրանալի է որ լիբանանահայ նկարիչները ուշադրաւ եւ անբակտելի մէկ օգակը կը կազմեն լիբանանեան արուեստի ամբողջութեան: Անոնցմէ առնուազն տասնեակ մը անուններ արժանացած են գնահատանքի, Լիբանանի մէջ եւ արտասահման, զլիսաւորարար՝ ոճի ինքնուրոյնութեան եւ ձեւերու նորութեան համար: Բոլորին մօտ արմատացած թախտի ու զգայականութեան տարբերը նշուած են իրրեւ ազգային յատկանիշներ: Բայց արդեօ՞ք նոյն այդ «առաքինութիւնները» միամտամանակ զրտնորոյնները չեն օտարացած եւ սակաւարին արուեստի մը, որ այնքան քիչ բան ունի ըսելիք, եւ այնքան երկար ճամբայ՝ կտրելիք, վերադառնալու համար լիբանանահայ իրականութեան: Ուղղութիւն մը, որ պիտի իմաստաւորէր ու վաւերականացնէր արուեստը:

AN OUTLINE OF CONTEMPORARY LEBANESE - ARMENIAN PAINTING

SETA BARSOUMIAN - DADOYIAN

(Summary)

The paper is a critical inquiry into the evolution of Lebanese painting in general and Lebanese-Armenian painting in particular. The Lebanese-Armenian painting flourished by the mid-fifties and forms an integral part of Lebanese painting. In the study the emphasis is laid on matters related to the ideological content and implication of the works rather than the narrow technical and formal aspects of each.

The works of the following Lebanese-Armenian artists have been considered: Paul Guiragossian, Guv, Guvder, Assadour, Hrair, Jean Kazanjian, Haroutune Torossian, Krikor Norigian and Seta Manougian.