

ԿԱՆԱՑԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ԷԴՎԱՐԴ ԻՍԱԲԵԿՅԱՆԻ  
ՀԱՍՏՈՑԱՅԻՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ  
Իսաբեկյան Մ.Ա.

Համաշխարհային մշակույթում իր անվիճելի արժեքն ու ինքնությունն ունի հայ կերպարվեստը՝ ազգային մտքի, հոգևոր կյանքի այդ գեղարվեստական բարձր դրսևորումը:

Է. Իսաբեկյանը խորապես ազգային երևույթ է իր աշխարհայացքով, հոգեբանությամբ ու խառնվածքի ամենացայտուն գծերով: Մյուս կողմից համաշխարհային մշակույթի ու գեղարվեստի լայն իմացությամբ, վերլուծական-մտածողությամբ նա ձգտում է համամարդկային բարձր արժեքների, որի լավագույն դրսևորումներից է վարպետի ստեղծագործության մեջ կնոջ կերպարը՝ արտաքին գեղեցկության, ներքին հակասականության ու ներդաշնակության բարդ միաձուլումով:

Արվեստագետի «հայացքը» կին էակի նկատմամբ միանշանակ չէ: Այն արթնացնում է իրարամերժ, հզոր խոհազգայական գուգորդումներ, ընկալվում որպես կնոջն «ուսումնասիրելու» փորձ: Ստեղծագործական ամբողջ մի կյանք, որտեղ կանացի թեման առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ուսումնասիրության համար: Ազգային, համաշխարհային գրականության ու կերպարվեստի իմացությունը Իսաբեկյանին թելադրում է ամբողջական մոտեցում, նրա արվեստին բնորոշ անհատական տեսունակության արժարժում:

Կինը ստեղծագործական ընդհանուր հետաքրքրություն լինելուց առաջ, Իսաբեկյանի համար նախ ոգեշնչման աղբյուր էր, իրական մուսա: Այդպես էր, անշուշտ նաև դասական արվեստում: Հույզերի բարդ համակարգն ու հոգեբանական ապրումներն էին առաջնային Ռեմբրանդտի «Դանայա» (1636) կտավում, ուր ըստ անտիկ դիցաբանության, Ջևար ոսկե անձրևի տեսքով այցելում է արքայադստերը, որի կերպարային մարմնավորումը նկարչի առաջին կինն էր՝ Սասկիան: Անտիկ կանոններից հեռու, կնոջ կերպարն իրական է, ճանաչելի: Կնոջ կերպարային հույս նկարագիրը խիստ անհատական է, սիրելի՝ ռեմբրանդյան լույսի փափուկ մոդելավորմամբ: Ավելի ուշ, արդեն Է.Մանեի «Օլիմպիայում» մերկ կնոջ կողքին սև կատվի առկայության մեջ Չեգոդակը տեսնում է կնոջ փոփոխականությունն ակնարկող տարր<sup>1</sup>:

Վելասկեսը ևս համարձակություն ունեցավ խախտել ինկվիզիցիայի կողմից հաստատված արգելքը «Վեներան հայելու առջև» կտավում, պատկերելով կանացի

1. <sup>a</sup> .~”, , . , 1985, թ. 62.

մերկությունը որպես այդպիսին և երիտասարդ կնոջ ավելի տարեց հասակը արտացոլեց նկարում պատկերված հայելու մեջ:

Հետագայում, Գոյայի արվեստին բնորոշ և՛ ռեալիստական, և՛ ռոմանտիկ դրսևորումները կերպարի «երկակիության» յուրահատուկ լուծումով հանդիպում ենք «Մախաներում» (հագուստով և մերկ)<sup>2</sup>:

Մախաների հայացքում առկա համարձակ ու գրավիչ ցանկալի «կանչը» համեմատության եզրեր ունի թերևս Է.Մանեի «Օլիմպիայի»(1830 թ.) հետ, որ չնայած իր հանգիստ տեսքին, հանդուգն է թե՛ կեցվածքով, թե՛ հայացքի մարտահրավերի «կտրուկ» շեշտով, որ դիպուկ կերպով նկատել էր Հուլիուս Մեյեր Գրեֆը<sup>3</sup>: Իսկ Ռուբենսի «Մուշտակը»(1638) ստեղծագործությունը, նկարչի երկրորդ կնոջ՝ Ելենա Ֆոուրմենի դիմանկարը ողջ հասակով: Դա չքողարկված, խիստ անձնական «հայացք» էր, սիրած կնոջ իրական, ընդգծված նկարագիրը (նույնիսկ կոշիկներից ձևափոխված ոտնամատների)՝ մերկության ու մուշտակի գունային ֆակտուրային հակադրությամբ ստեղծված յուրահատուկ սուր զգայականություն, սիրո կրքոտ հույզ:

Էականն այն է, որ արվեստի զարգացման ընթացքում առանձնացել է մեծագույն նկարիչների պատկառանքը կնոջ նկատմամբ, ստեղծագործական գովերգը, ձգտումը նրբին բացահայտումների, ուր ընդհանուրը կանացի էության իրական խորքերը ներթափանցելն էր, Գեղեցկության իդեալի որոնումները. Բոտիչելլի, Ռաֆայել, Ջորջոնե, Տիցիան, Ռեմբրանդտ, Վերոնեզե, Գոյա, Էնգր, Մանե, Ռեմուար և այլն:

Հայ հաստոցային գեղանկարչության պատմության մեջ, XIX դ դասականներից սկսած այս թեման արտացոլված չէ այս տեսանկյունից: Կանացի կերպարների մերկ պատկերները (նյու), մնում էին գծանկարի ասպարեզում, կրում կամերային ձևապատկերման մասնակի դրսևորումի բնույթ ընդհուպ մինչև 60-ականները: Բացառություն են կազմում Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանի և Ե. Քոչարի ստեղծագործությունները: Քոչարի վաղ շրջանի՝ 1920-ական թթ. հաստոցային գործերում հանդիպում ենք մերկության հոգեբանական - խորհրդանշական մեկնաբանության՝ կապված պատկերների ընդհանուր բովանդակության հետ, ինչպես՝ «Տեսիլք-Քրիստոսն ու Մագդաղենացին»(1924 թ.), «Ընտանիք - սերունդներ»(1925 թ.):

2. ~ Շ " ~ .Օ ԷաԷ ææ Է æԷ Ø ", 1Է, 1986, æ.67.

3. a .". " , ., 1985, æ.63.

Է. Իսաբելյանի կանացի կերպարների պատկերասրահում առանձին տեղ է գրավում «Նավգիկեն» (1964): Այստեղ կանացի կերպարի կոնկրետությունը ձուլվում է ցնորական ձևերում, վերակերպավորվում ընդհանուր, իդեալական Գեղեցկության մեջ, պահպանելով արվեստագետի նախասիրությունը խոշոր քանդակային ծավալաձևերի ընդհանրացումների հանդեպ: Ռեմբրանդտի «Դանայայի» պես Իսաբելյանի «Նավգիկեի» ապարանջանները միակ զարդերն են, որոնք ավելի են ընդգծում մարմնի զգայական մերկությունը: «Բեմական» վերացական ֆոնը գունային ակտիվ հակադիր զանգվածներով, նաև ջրի մակերևույթի հարթ դեկորատիվ մեկնաբանումը, երկնքի գունային խաղը՝ արտացոլանքներով, անհրական ու պատրանքային են: Թանձր ու հագեցած կապույտ երկնարտացույցից փոսկրյա մարմնի ողորկ ձևերն «ուղղված են» դիտողի ուշադրությանը:

Վրուբելի, Սերովի ստեղծագործական ուշ շրջանի պատկերային միջոցների արտահայտչականության յուրահատուկ արձագանք կա Իսաբելյանի այս ստեղծագործության մեջ: Թեմայի դիցաբանական ընդհանրացումից բացի, այլ հատկանիշներ ևս առկա են կերպարային նկարագրի գեղարվեստական մեթոդում: «Հարթ, ցածրադիր լուսագունային միրաժ (պատրանք), կարծես թատերական բեմանկար, անհրական ընդհանրացված ֆոն... գույների տոնական հնչողությունը առանձնացնում է քանդակային աստվածուհու մարմարյա մերկությունը»<sup>4</sup>: Այս վերլուծական նկարագիրը զարմանալիորեն կիրառելի է Իսաբելյանի «Նավգիկեի» համար, թեև իրականում վերաբերում է Վ.Սերովի «Նավգիկեին»:

Ընտրելով «Ողիսականի» այն դրվագը, երբ Ողիսեսը նավով լքում է Նավգիկեին, Էդվարդ Իսաբելյանը մեծապես ընդհանրացնում է գրական երկի կոնկրետությունը (հազիվ նշմարելի ուրվագծով պատկերելով նավը հորիզոնի գծին), Նավգիկեին տալով ազգային կերպարային, դիմագծային նկարագիր: Ընդհանրացմանը շատ բանով նպաստում է պատմողականության բացակայությունն իսաբելյանական մեկնաբանման մեջ:

Ընդհանրացման դեկորատիվ սկզբունքից ելնելով՝ Իսաբելյանն այս կտավում չի խաթարում վերացական-պատրանքային բեմաթատերական հանդիսավորությունը, որն առավել ընդգծում է կանացի դասական պլաստիկան այն նրբացված է գլխի, կիսադեմի տիրական շրջադարձով, ձեռքերի զուգահեռ ռիթմով: Իսաբելյանը չափի նուրբ զգացողությամբ, կնոջ դեմքին հաղորդում է թախծի հուզականություն, որն ըստ

4. ՝ Թ չԷ չԷԷԹ . ՝ . " չճ Ե Է ճ Է . " Ճ Ե Էճ ճճ ճԷԷ

աՇ , 1981, թ87.

բովանդակության ու էության լքյալի կերպար է՝ մարմնի կաթնագույնին հակադրելով գորշ-մոխրավուն սավերները թարթիչների տակ, այտին, պարանոցին:

Այսուհանդերձ կանացի կերպարի մարմնավորման Է. Իսաբեկյանի ուղին չէր կարող մնալ երագային-ցնորական սիմվոլիզմի սահմաններում: Նրա անմիջական, հախուռն բնավորությունը պետք է կերպավորեր իրական կնոջը իր կենդանի դրսևորումներում: Այստեղ արդեն նա ուներ իր մեծ նախորդը հայ արվեստում՝ Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանը՝ կանացի նազանքի ու հմայքի մեծ երգիչը, որի նկատմամբ նկարիչը իր հոգու երախտիքն է արտահայտել՝ պատմելով նրա հետ իր անձնական շփումների մասին, որպես նկարիչ-արվեստագետ վերլուծելով նրա մեծ արվեստը<sup>5</sup>: Այն մեծ նկարիչները որոնք ներշնչել են Բաժբեուկ-Մելիքյանին (Տիցիան, Վելասկես, Ռենբրանդտ, Գոյա, Դելսակրուա, Թադևսյան), ներշնչել են նաև Իսաբեկյանին:

Է.Գայֆեջյանն<sup>6</sup> իր հողվածում տարանջատում է նկարչի վերաբերմունքը մոր՝ Սաթենիկի, կնոջ՝ Արփենիկի կերպարների և բնորոշիչների պատկերների միջև, մոր և կնոջ կերպարներուն նկատում ընդգծված ջերմություն, պատկառանք, լուսավոր սեր, յուրահատուկ գորովանք, բնորոշիչներից արված աշխատանքների մի մասում՝ կանացի փոփոխականություն, անհավատարմություն, խարդավանք: Սակայն նման փաստարկումը միակողմանի է: Հասկանալի է, որ մինչ այսօր Իսաբեկյանին նվիրված մատենագիտության (հողվածներ, առաջաբաններ) սահմաններում ավելին հնարավոր չէր առանձնացնել: Տասնամյակների ընթացքում «Լողացող կանայք» կամերային ստեղծագործությունների շարքին զուգահեռ Իսաբեկյանի արվեստում յուրահատուկ դրսևորում ունեցան նաև «Բնորոշիչներ» հաստոցային գեղանկաները:

«Արվեստանոցում» (1985) կտավում նկարչի աշխատասենյակի ինտերիերն է՝ սեղանին հենված բնորոշիչու կիսամերկ պատկերով: Կիսամթում երևում են պատից կախված գեղանկարները, որոնցից ամենախոշորը հետաքրքիր կոպոզիցիոն-գունային լրացում է: Ընթերցվում են կերպարային ձևերի դինամիկան, հեծյալի ու կիսամերկ կանացի ֆիզուրի իմաստաբովանդակային կապը, որ գեղանկարչական հախուռն պլաստիկայով հիշեցնում է

---

## 5. Իսաբեկյան Է. Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյան-Նորք, 2002, N 2:

6. ^ Ø . , — Է æÆ Է ° " æ Æ Է , ( " æÆ ææ ,

№6, 1988, № 14 > 19) .

«Առևանգումների» շարքը:

Գունային գամման՝ երանգավորումների խլացված հնչողությամբ, շրջանակի ամբողջ մակերեսին վրձնահարվածների կատարողականությամբ պատի, պատկերված «առարկայացանկի» հետ միասնական ամբողջություն է կազմում, ընդգծում ստեղծագործական մթնոլորտը, առարկաների տրամաբանված, խնամքով դասավորվածությունը (սեղանի, աթոռակի և այլն): Ջարմանալի խաղաղություն է տիրում շուրջը: Կիսաստվերների ընդհանուր աղոտ լուսավորության շնորհիվ նկարիչը կարծես ցուցադրում է գեղանկարչական պատկերային իր հնարավորությունը, գունա-երանգային հարուստ շերտերի թեթևությամբ դիտողին հաղորդակից դարձնում արվեստագետի ստեղծագործման սրբազան վայրին, կեցության և աշխատանքային գաղտնարանին: Հաղորդակցությունն աննշան է, հազիվ շոշափելի, առավել մոտ զգայական ընկալողականությանը:

Արվեստագետի կիրառած՝ ինտերիերի պատկերման մեթոդն առաջին հերթին ուղղված է կնոջ կերպարի բացահայտմանը: Իսաբելյանի ընտրած մոդելն ունի դիմահայաց դիրք, անկաշկանդ հարմարավետ կեցվածքի հատկանիշներ, ինչպես, օրինակ, ներքևում խաչաձևած ոտքերի անմիջականությունը, սեղանին հենված աջ ձեռքը, հագի խալաթաձև երկար շապիկը: Առարկայական ձևերի, կնոջ կերպարի գունա-ֆակտուրային առանձնահատկությունները խորհրդավորություն են հաղորդում առօրեականին, հուզական ու «նոր», անկրկնելի հմայք՝ ստեղծագործությանը: Այստեղ իսաբելյանական վրձինը օդային միջավայրը հագեցնում է խավարամշուշի պատրանքային զգացումով (ինչպես՝ «Պատասխան Հազկերտին»): Անօրինակ է կանացի մերկության այս մեկնաբանումը: Լուսաստվերային ամենահարուստ խաղով նկարիչը պատկերում է զգայական թրթիռ, մաշկի տաք ու սառը ողորկության շոշափելիություն, ստեղծում նյութական-իրականի տպավորություն, ձևաձավալային շքեղությունը լուսավորում ու սքողում է գեղանկարի զգայական պլաստիկայով: Խորհրդավոր լույսի ջերմությամբ արխայիկ ժպիտով մեզ է «նայում» ուռուցիկ դիմակի կիսադեմը՝ ուղղված դիտողի խոհին, երևակայությանը (ինչպես հայելին Վելասկեսի «Վեներայում», ձեռքերը կապված արտասվող Ամուրը Ռեմբրանդտի «Դանայայում», սև կատուն Մանեի «Օլիմպիայում» և այլն):

Կանացի կերպարը «Մթնշաղ» (1979 թ.) կտավում նյութաձավալային կերտվածքով քանդակային ու մոնումենտալ լուծում ունի, մոտ՝ միքելանջելոյական ու վերածնունդի

գեղեցիկի իդեալական՝ պատկերացումներին: Կնոջ մերկությունն անսպասելի «առնական» է, առողջ, լի ներքին էներգիայով: Ակտիվ վրձնահարվածների գունային հակադրություններն ու լուսային ռեֆլեքսները թե մարմնի և թե միջավայրի նյութականությանը հաղորդում են ուժ, թեթևություն, հույզ ու դինամիկա, բնությանն ու մարդուն՝ վեհ էության բիբլիական գաղափար:

Մայուլյան պլաստիկայի հեզ քնքշության երանգ ունի 1970-ի բնորդուհու պատկերը: Նուրբ կաթնավարդագույն գունաշարը կառուցում է երիտասարդ մարմնաձևերը, քանդակային զգացողությանը հաղորդում թեթևություն, կառուցվածքը հավաքում կարմրավուն ուրվագծով:

Հետիմպրեսիոնիստական, գոգեմյան պլաստիկայի հարթապատկերային ընդհանրացումների, ներդաշնակության հավիտենական որոնումով են ներթափանցված «Երեկոն այգում», «Պոմոնա» ստեղծագործությունները: Կտավների տարածական կենտրոնում փնջաձև լույսը արտասովոր արտահայտիչ է դարձնում ծառերի պատկերները, որոնց բրգաձև, հաստ բներն ու ճյուղերը ստատիկ են, մույնիսկ ոլորագալար մասերում՝ հագեցած մնայուն, հաստատական («Երեկոն այգում»): Առաջին պլանում հանգստանում է երկու կին, որոնց դիրքի ու ներքին անդորրի ստատիկան կարծես վեր է կոնկրետությունից՝ էպլես անժամկետ: Կիսանստած կնոջ գլուխը հակվել է պառկած ֆիգուրի վրա, և այդ կիսաթերթության մեջ առկա են թախիժ, տրտմություն:

Իսաբելյանի կանացի կերպարների բազմաթիվ մեկնաբանումներում յուրահատուկ քնքշությամբ, գորովանքով ու նրբագեղությամբ զմայլիչ օրինակ է «Ուտքդ զգույշ դիր հողին» (1969) ստեղծագործությունը: Ազգային վերաբերմունքի ամենաջերմ, ոգեշունչ խտացումն է իսաբելյանական այս կերպարը: Այն հագեցած է գրական-բանաստեղծական, երաժշտական ստեղնաշարային մի ամբողջ ռեգիստրով. սայաթ-նովյան, չարենցյան զգայական հուզականությամբ ներթափանցված կանացի լուսավոր կերպարի փխրունությունը, հովնաթանյանական («Թեումյանի դիմանկարը») գեղանկարչական զուսպ հնարները բացահայտում են կնոջ ամոթխած էությունը, հեզաճկուն իրանի, սահող քայլքի հոգևոր-մարմնական ողջ թրթիռը:

Դասական, ակադեմիական համաչափությունների ձևափոխումը, նաև՝ ընդհանուր գունապլաստիկ ուրվագծային միջոցներով, Իսաբելյանը հասցնում է կերպարի փոխաբերական, համեմատական զուգորդության: Ընկալող դիտողը կնոջ կերպարը կարող է երևակայել որպես նշան ու խորհրդանիշ (սափոր, ծաղիկ, լուսամփոփ), որին նպաստում են ազգային գուսանական և բարձր բանաստեղծական փոխաբերությունները:

Հրակարմիր շրջագգեստի, քողի շրշյունն ու թափանցիկությունը հաղորդված են գեղանկարչական նուրբ գունաբծերի ու վրձնահարվածների անընթեռնելի խաղով, գունային շերտերի հագեցած ու թափանցիկ ֆակտուրային լուծումներով, զգայական հույզերով, իսկ ուրվագծի որոշակիության քողարկումը նպաստում է կերպարի ոգեշունչ ընդհանրացմանը: Կարմրի ու սևի հակադրությունը մեղմանում է շրջագգեստի ամենահարուստ երանգային լուծումով, կոնքագոտու, բաճկոնի, կրծքաժանյակի գունահենքի ճոխությամբ: Կտավի գունաշարը ամբողջանում է կապույտ ֆոնի, տուֆի սալերի օխրաների արծաթափայլ լրացումներով:

Հասնելով իրականի և երևակայականի ստեղծագործական միաձուլման՝ արվեստագետը ստեղծում է անկրկնելի բանաստեղծական այլաբանություն, դիտողին հաղորդում Գեղեցիկի ուժի հանդեպ իր ասպետական վերաբերմունքը :

1960-ականների սկիզբը պայմանավորեց Է.Իսաբեկյանի ստեղծագործական նոր շրջան, որի առանձնահատկությունները հստակ են, պատճառաբանված, ինչը, սակայն, ըստ արժանվույն ուսումնասիրված չլինելով, արվեստաբանության մեջ թյուրիմացաբար համարվում է «անհարթ», «անհետևողական» «բացթողումների», «երերուն» որոնումների շրջան<sup>7</sup> : Իսաբեկյանի կոմպոզիցիոն կառուցվածքներն այս տարիներին կորցնում են երբեմնի տարածական-համայնապատկերային ընդգրկումը, լիաթոք սրտաբաց շունչը: Հեղինակը նախընտրում է համեմատաբար ավելի փոքր կտավներ, կենտրոնանում կամերային մոտիվների վրա, խտացնում իր հուզականության ամենաբարդ երանգավորումները: Շուրջ մեկ տասնամյակ չեն հանդիպում բազմամարդ տեսարաններ, փոթորկալից հանդիսավորության, վճռական ու կոնկրետ հարցադրումներ: Գործողությունը, որպես ծավալվող իրադարձություն, վերանում է կտավներից, հայտնվում մի շարք բնանկարներում, այն էլ՝ որպես հոգևոր հույզի մարդայնացված տարերք (ջրի, բուսականության, լույսի պատկերային ձևերով): Հավանաբար փոփոխության այս դրսևորումները նկատի ուներ արվեստաբան Է.Գայֆեջյանը՝ Իսաբեկյանին բնորոշելով որպես «կացության, այլ ո՛չ թե գործողության նկարիչ»<sup>8</sup> : Իրականում անհատական ապրումների խորությամբ, ձևապատկերային անձնավորված արտահայտչականությամբ

---

7. Միքայելյան Մ., Նկարչի վերլուծական տաղանդը, (Սովետական արվեստ, 1965, N 7, էջ 30-37), ^ ∅ . նշվ հոդվ, էջ 14-19.

8. Նույն տեղում:

աչքի ընկնող այս տարիների ստեղծագործությունները նյարդային շոշափելիության, ներքին էներգիայի լարումի տեսակետից, ֆիզուրաժավալային մասնակի սև ուրվագծի կտրուկ կիրառումով զուգահեռվում են պոստիմպրեսիոնիստական, սիմվոլիստական գեղարվեստական մեթոդի հետ (Վան Գոգ, Գոգեն, Վրուբել, Սերով):

Հավանաբար, Իսաբելյանի ստեղծագործական այս փուլում ռոմանտիզմի, բարոկկոյի տոնական հանդիսավորության բացակայությունը, նկարչից սպասված հախուռն պաթոսին հակառակ՝ ինքնամփոփ կամերային երանգավորումներն առիթ դարձան չնկատելու նրա արվեստում տեղի ունեցած արմատական զգայա-հուզական փոփոխությունները:

Լռություն ու անդորր, տրտմություն ու թախիծ, սպասում ու կորուստ, հիշողության ֆանտոմ... Նման թեմաները արտահայտվում են Իսաբելյանի ժանրային տարբեր շատ ստեղծագործություններում: Խիստ որոշակի են զգացմունքայնությունը, հոգու նրբին ապրումների տարերքը նույնիսկ թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավներում («Չվերադարձան»): Այստեղ կարևոր է նշել, որ իսաբելյանական հայրենանվեր աշխարհընկալման բազմաշերտ գաղափարականությունն իր հիմնական սկզբունքային գծերով մնաց հաստատուն:

Այժմ Իսաբելյանի յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ, որ կրում է ընդգծված սուբյեկտիվիզմի կնիքը, տեղ է գտնում իրական ձևերի (իրեն բնորոշ ակադեմիական կանոններից դուրս) ձևափոխ-ընդհանրացման տարրերի նոր կիրառումը, սրվում է ստեղծագործությունների արտահայտչականությունը:

Անհմաստ է նկարչի ստեղծագործություններում որոնել նրա համար ճակատագրական դարձած 1964 թ. կրած՝ հոր և կնոջ կրկնակի կորստի ուղղակի արտահայտությունը: Բացառություն է Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի Հուշա-Ձեռագրային բաժնում պահվող «Հիվանդ Արփենիկը» ճեպանկարների շարքը, որ գծային զուսպ միջոցներով ծանր իրականության փաստման վավերագրություն է: Չսպված ցավը վերափոխում է Իսաբելյանի գեղանկարչական պլաստիկան, հոգեբանական-հուզական աննախադեպ բովանդակայնությամբ հագեցնում նկարների բարդ ենթատեքստը:

1964 թ. ստեղծագործություններից են «Ծերունու առավոտը», «Հեռացող կինը», «Նավզիկե», «Անդորր», «Սայաթ Նովա», «Չվերադարձան»(1-ին տարբերակ), «Աշնան այգում», «Երեկոն այգում», «Աղջիկն ու պատանին. Հրագրան», երկու ինքնադիմանկար և



այլն, 1965 թ.՝ «Չվերադարձան» (2-րդ տարբերակ), «Անհանգիստ ձիեր» (շարքից) և այլն, 1966 թ.՝ «Իմ երազները» (գեղանկար շարքից), «Արտավազդի կործանումը» (1-ին տարբերակ) և այլն:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի «Հեռացողը» (մի շարք հրապարակումներում՝ «Հեռացող կինը»)՝ վրուբեյան սիմվոլիզմի գեղարվեստական պատկերայնությունն հիշեցնող իսաբեկյանական սիմվոլիզմի հիանալի դրսևորումը: Անհրական տարածության միջով, ամբողջովին ինքնամփոփ քայլում է կինը դիտողի կողքով: Ստեղծագործության անվանը համապատասխան, կոմպոզիցիոն կառուցվածքի թելադրանքով այս «ընթացքն» ընկալվում է որպես իրական «հեռացում»: Ֆիգուրից առաջ, քամուց քշվող քղանցքները ցույց են տալիս ընթացքի միակ հնարավոր ուղղությունը՝ անխուսափելիությունը դեպի խավարի խորքը, որի սառը, սարսռուն կապույտը գույնի խորհրդանիշ է՝ անէության ու տրտմության անսահմանության դրսևորում: Կտավի գունաշարը ամբողջովին կառուցված է համատարած կապույտների գերիշխանությամբ՝ ստեղծելով բարդ հուզականություն: Անողոր ընթացքի անխուսափելիության նախազգացումով համակված կապտախավար սառնությունը, վրա հասնելով, պարուրում է կանացի իրանը, կլանում նրա ջերմության վերջին առկայծումները, թանձր կապույտ ուրվագծով ճանկում ձևերի փափուկ կորությունը: Կնոջ պատկերի քայլից ետ ու փեշերին կարմրի, ճերմակի ժլատ, նյարդային ցուլերով էության-շարժման-ժամանակի վերջին օղածավալային, անթափանց կապտամանուշակագույն բոցկլտումն է, վերջին տրոփը:

«Անդորր» ստեղծագործությունը լի է ամենամիջրական, ջերմ ապրումներով: Լիարժեք ներդաշնակության արտահայտություն են կնոջ դիրքը, ձեռքերի, դեմքի, պարանոցի, կիսաբաց կրծքի մարմնագույնի, վերնաշապկի թույլ երկնագույնի մաքուր համադրությունը: Անհրական գորշության մեջ կնոջ խաղաղ, լուսավոր կերպարն է: Կտավի վերին սահմանագծին մոտ տաք օքրաներով բնանկարի դրվագ է, ուր ծառի բներն ու սաղարթները անբնական կտրվածքով ընդհատվում են մոխրացած հողի միապաղաղ գծով, հեռվում թողնելով երկրի բնական լուսավորության իրականության մի պատառիկ: Ֆիգուրի ոտքերը մշակված են միայն մուգ ընդհանրացնող եզրագծով, առանց մանրամասների նուրբ մանրակրկիտության (ի տարբերություն իրանի, գլխի): Անտվոր այս պատկերայնությանը իրական կերպարին հաղորդում է վերացական երանգներ, թողնում ուրուի (ֆանտոմ) տպավորություն: Հեռու և անսահման իրական, լուսառատ ու քնքուշ, ջերմ ու հարազատ կերպար՝ Արփենիկ Նալբանդյան...:

«Հեռացողը», «Անդորր» կամերային ստեղծագործություններում գեղանկարչական արտասովոր հնչեղ երանգավորման հարստությամբ Իսաբելյանը հասնում է լուսային ընկալողական տպավորության, ընդգծում այն՝ որպես առանձին թեմա: «Անդորրում» պարզ, ճանաչելի են նկարչի կնոջ դիմագծերը, նկարագիրը, սակայն կերպարի լինելիությունը կտավում որևէ կերպ ստույգ ու իրական չէ: Բարձին հենված կինը սենյակում չէ, և ոչ էլ՝ դրսում: Մարդու գոյությունը դռնից «ներս է» ու նրանից «դուրս», իսկ կերպարը ոչ՝ այնտեղ է, ոչ՝ այստեղ, ուստի ոչ մի տեղ, կամ էլ՝ և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ. փոխաբերական փոխհարաբերակցման խորհրադանշական սուբյեկտիվ, գեղարվեստական հիանալի այլաբանություն՝ հուշ, հիշողություն...

Կանացի իր կերպարներում Իսաբելյանը նախընտրում է մարդկային լուռ կեցությունն իր հագեցված բազմիմաստությամբ՝ այն դարձնելով մտքերի, զգացմունքների հետ կապված հետաքրքրությունների կենտրոն, անդրադարձ հարազատ կերպարներին, նրանց կեցության կարոտագին վերականգնում կտավներում:

