

ԻՍԱԲԵԿՅԱՆ ՄՀԵՐ ԱՐԱՄԻ

ԷԴՎԱՐԴ ԻՍԱԲԵԿՅԱՆԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԵՎ
ՁԵՎԱ-ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ
(ՀԱՎԵԼՎԱԾ)

ԺԷ .00.03. «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական
արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ արվեստագիտության
թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Վ. Հ. Ղազարյան

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Առաջարան	3 - 28
Թեմայի արդիականությունը.....	3 - 4
Ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները.....	4 - 5
Պրոբլեմի մշակվածության աստիճանը.....	5 - 29
Ատենախոսության գործնական նշանակությունը.....	29-30
2. Իսաբելյանի թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավները. Արվեստագետի վաստակը խորհրդահայ գեղանկարչության կոմպոզիցիոն կտավների զարգացման գործում.....	31-67
Պատմական և վիպական թեման Էդվարդ Իսաբելյանի ստեղծագործության մեջ.....	50-60
«Վարդանանց» դրվագներին նվիրված՝ Էդվարդ Իսաբելյանի գրաֆիկական թերթերը.....	60-67
3. Գիմանկար.....	68-108
Ինքնանկար.....	91-96
Կենսագրություն-տարեգրություն.....	96-108
4. Անհանգիստ ձիեր.....	109-118
5. Բնանկար.....	119-140
6. Իսաբելյանի պատկերային լեզվի առանձնահատկությունները 60-80-ականներին. Կանացի կերպարները Իսաբելյանի հաստոցային գեղանկարներում.....	141-157
7. Էդվարդ Իսաբելյանի գեղանկարչության ձևա-ոճական առանձնահատկությունները.....	158-166
8. Եզրակացություն.....	167-169
9. Օգտագործված գրականություն.....	170-173

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Թեմայի արդիականությունը. Հայաստանի Հանրապետության ժողովրդական նկարիչ Էդվարդ Իսաբեկյանը այսօրվա թե ավագ, թե երիտասարդ մի քանի սերունդների հայ նկարիչների նահապետն է, նահապետ թե ուղղակի, թե անուղղակի առումով: Ուղղակի, որ նա ավագ է տարիքով, և մեր անվանի ու գործող նկարիչների մեծ մասը նրա աշակերտն է եղել Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիայում (նախկին Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտ), որտեղ նա դասավանդում է 1945-ից՝ մինչև օրս էլ գլխավորելով արվեստանոցներից մեկը, անուղղակի՝ իր հարուստ և բազմակողմանի բազմաժանր ստեղծագործությամբ, բացառիկ կոլորիստական տաղանդով և վարպետությամբ, դասական-ակադեմիական կրթվածությամբ և ոճի ամբողջականությամբ: Կոլորիստական տաղանդը և իր ստեղծագործության վաղ շրջանում Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանի բարերար ազդեցությունը նրան մղել են զարգացնելու ազգային-ռոմանտիկական ուղղություն հայ նոր կերպարվեստում՝ հենված արևմտա-եվրոպական մեծ կոլորիստների (Ռուբենս, Ժերիկո, Գելլակրուս, մասամբ Կուրբե) կուլտուրայի վրա, որ միանգամայն տարբեր է 40-60-ական թթ. գերիշխող ազգային դեկորատիվիստական ուղղությունից, համարձակորեն դիմելով ազգային-պատմական բախտորոշ թեմաների, դիցաբանության, էպոսի, կենդանի զգայական թրթիռով տոգորելով իր կտավները:

Սկսած 1940-ական թթ. բարձր է գնահատվել Իսաբեկյանի արվեստը, որ արտահայտվել է մի շարք ցուցահանդեսային կատալոգներով ու քննադատական հոդվածներով (տե՛ս «Մատենագիտությունը»), իսկ նրա արվեստի առաջին արժեքավորողը եղել է հայ կերպարվեստագիտության երախտավոր, Ազգային պատկերասրահի հիմնադիր Ռուբեն Գրամբյանը: Այսուհանդերձ նրա գեղանկարչական ժառանգությունը չի ուսումնասիրվել ամբողջականորեն և գիտական առումով ըստ ժանրերի և ձևա-ոճական առանձնահատկությունների, որ ներկա ատենախոսության խնդիրն է և նպատակը:

Ժողովրդական նկարիչ Էդվարդ Իսաբեկյանը հայ նոր և նորագույն

կերպարվեստում դասական ռոմանտիզմի ամենացայտուն արտահայտիչն է: Եթե Հ. Հովնաթանյանի նախկին ռոմանտիզմում իշխում է մարդու կերպարը, Այվազովսկու կտավներում՝ հիմնականում ծովի տարերքը, ապա այստեղ մարդկային հերոսականության և բնության տարերային ուժերը արտահայտված են միասին, օրգանապես միաձուլված, անկախ այն բանից, թե նկարում իշխում է մարդկային կերպարը, թե բնությունը:

Ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները. Ատենախոսության նպատակն է ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Է. Իսաբեկյանի գեղանկարչության արվեստագիտական ուսումնասիրությունը:

Նկարչի անհանգիստ և հախուռն խառնվածքը կանգ չի առնում կերպարվեստի մի որոշակի ժանրի վրա: Ատենախոսության կարևորագույն նպատակներից է նրա արվեստի յուրաքանչյուր ժանրի առանձնացումը և ուսումնասիրումը, յուրաքանչյուր ժանրում նկարչի անհատականության և ներդրման բացահայտումը:

Բովանդակային պլանում ռոմանտիզմը դիմում է պատմության ու կյանքի հերոսական ու ճակատագրական էջերին: Իսաբեկյանի արվեստը այդ առումով զուգընթաց է խորհրդահայ գրականության համահունչ ցայտուն արտահայտություններին (Դեմիրճյան, «Վարդանանք», Խանգաղյան, «Մխիթար Սպարապետ», Վահագն Դավթյան, «Թոնդրակեցիներ» և այլն): Ռոմանտիզմի մյուս հատկանշական գիծը, որ դեռ գալիս է 16-17-րդ դարերից ձևավորված բարոկկոյի շրջանից, իրականության վեհացումն է, բնության ներսում շարժվող կենդանի ուժերի (Գյոթե) գեղարվեստական դրսևորումը: Դա նաև Իսաբեկյանի արվեստի կարևորագույն մի հատկանիշն է: Ատենախոսության մյուս կարևորագույն խնդիրը Իսաբեկյանի արվեստի ոճա-ձևաբանական ուսումնասիրությունն է, եվրոպական և հայ արվեստում նրա ստեղծագործության կենսական ակունքների բացահայտումը:

Է. Իսաբեկյանն օժտված է նաև գրական, հրապարակախոսական և քննադատական՝ նկարչի համար բացառիկ ձիրքով, որի խտացումը «Իգդիր» պատմա-կենսագրական վեպն է, իբրև Չարենցի «Երկիր Նայիրի», Բակունցի «Կյորես», Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա»

ստեղծագործությունների վրա հիմնված ազգային ավանդույթի ու վիպական ժանրի օրգանական շարունակություն: Նրա գործունեության այս կողմը, նրա հողվածները և հարցազրույցները ևս օգտագործվում են ատենախոսության մեջ այն չափով, որ չափով կարող են լույս սփռել նրա գեղանկարչական ստեղծագործությունների վրա:

Պրորբլեմի մշակվածության աստիճանը. Մեծ և հարուստ է էդվարդ Իսաբեկյանի ստեղծագործական ժառանգությունը: Առ այսօր հայ արվեստաբանության մեջ չկա որևէ ամբողջական գիտական մենագրական ուսումնասիրություն նրա ստեղծագործության մասին:

ՀՍՍՀ ԳԱԱԻ «Ակնարկներ հայկական կերպարվեստի պատմության»¹ գրքի ութերորդ գլուխն ունի երեք ենթագլուխ՝ ընդգրկելով 1920-40թթ, 1940-45 թթ.(երկուսն էլ Ռ.Գրամբյանի հեղինակային տեքստով), 1945-70 թթ.(Մ.Այվազյանի հեղինակությամբ), որտեղ վերջինս ներկայացնում է Է.Իսաբեկյանի արվեստը՝ դիտարկելով արվեստագետի ստեղծագործությունը երեք տասնամյակի սահմաններում:

Հակիրճ նշվում են Թբիլիսիի Գեղարվեստի ակադեմիայում մասնագիտական կրթություն ստանալը, վաղ շրջանում կրած Տիեպոլոյի ու Դելակրուայի արվեստների ազդեցությունը, արվեստագետի խառնվածքից բխող հախտուն զգացմունքների արտահայտությունը բազմաֆիգուր, դինամիկ կոմպոզիցիաներում: Հեղինակն ընդգծում է խորհրդահայ արվեստում Իսաբեկյանի զարգացրած հերոսական-ռոմանտիկ գիծը հատկապես թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավներում, որոնք և շատ կողմերով որոշիչ է համարում նրա ստեղծագործական նկարագրի և հայ գեղանկարչության մեջ ներդրած ավանդի տեսակետից:

Հետպատերազմյան առաջին տարիներից Մ.Այվազյանը հիշատակում է «Դավիթ Բեկ», «Տանյա» կտավները, որոնցով սկիզբ է առնում պատմական թեմատիկան Իսաբեկյանի մոտ, նաև «Խաչատուր Աբովյանը Արարատի բարձունքներից», «Պատանի Դավիթ» կտավները: 5-րդ դարի Վարդանանց պատերազմի հերոսական պատմությանը նվիրված Դ.Դեմիրճյանի

1. “Մանկագրություններ հայկական կերպարվեստի պատմությանը”, Երևան, 1979, թ. 171.

«Վարդանանք» պատմավեպի մոտիվներով Իսաբելյանի գրքային ու հաստոցային գրաֆիկական և գեղանկարչական ստեղծագործությունները Մ.Այվազյանը համարում է յուրօրինակ, հիշատակում է «Պատասխան Հազկերտին» մեծածավալ կտավը:

Ըստ հեղինակի, Է.Իսաբելյանի ստեղծագործության մեջ որոշակի տեղ ունեն դիմանկարի ու բնանկարի ժանրերը: Ա.Բակունցի, Դ.Դեմիրճյանի, «Ճերունին Բյուրականից»՝ կերպարներից բացի առանձնապես հաջողված է համարում ինտիմ դիմանկարներից «Մոր դիմանկարը», 1944, «Ինքնանկարը», 1964, ուր գեղանկարչական պատկերայնության տարերային բնույթը դրսևորվում է իր ողջ ամբողջականությամբ և ուժով:

Հեղինակը «Հորովել: Լեռնային վար» կտավի բուռն հուզականության կողքին նշում է բնապատկերներում վեհությունն ու անդորրը բնութագրող այլ աշխատանքներ, այդ թվում «Աքվեդուկի մոտ» կտավը:

Իսաբելյանի 60-ական թթ. ստեղծագործության մեջ Մ.Այվազյանը նկատում է նկարչի հակումը կամերային, ինտիմ կտավների, որոնց համար բնորոշ են «...ձևի մեծ ավարտունությունն ու գեղանկարչության բարձր որակը»:

Տարբեր տարիներին հրատարակված՝ նկարչի ստեղծագործությունների կատալոգները վեցն են:

Ամենավաղ կատալոգի հեղինակն է հայ արվեստագիտության երախտավոր Ռուբեն Դրամբյանը:²

Փոքրիկ առաջաբանում հեղինակը վկայում է ընդամենը վեց տարի Թբիլիսիի գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած «...բնությունից շռայլորեն օժտված շնորհքի» «...տակավին դեռ երիտասարդ » նկարչի մուտքը հայ կերպարվեստ, ուր նա «...անմիջապես գրավեց աչքի ընկնող տեղ», նշում է նրա ակտիվ մասնակցությունը հանրապետական ցուցահանդեսներին. «...Այժմ ինչ որ դժվար է պատկերացնել ժամանակակից սովետահայ կերպարվեստի ցուցահանդես առանց Է.Իսաբելյանի մասնակցության, այնքան որ նա անհրաժեշտություն է դարձել, և նրա աշխատանքների բացակայությունը զգացվում է, որպես նկատելի բաց»:³

2. Ռ.Դրամբյան, Է.Իսաբելյանի ստեղծագործությունների կատալոգ, Ե., 1947:

3. Նույն տեղում, էջ 4:

Թեմատիկ աշխատանքներից Ռ.Գրամբյանը նշում է «Քաղաքի գրավումը», «Հեծելագործի գրոհը դեպի Ռոստով», «Գրոշների հանձնումը հայկական դիվիզիային»: Հեղինակը հակիրճ մեկնաբանում է այնպիսի խնդիր, ինչպիսին «պատմական ճշմարտությունն» է արվեստում:

Հեղինակը օրինաչափ է համարում Իսաբելյանի «վառ արտահայտված մղումը» «հերոսական ռոմանտիկային», որը արտացոլվում է «պատմական թեմատիկայում»: «Անտարակույս անցյալի, նամանավանդ Հայաստանի մռայլ անցյալի ոչ ամեն թեմա կարող էր գտնել իր լուծումը նկարչի ստեղծագործություններում. այդ տեսակետից «Դավիթ Բեկի» ընտրությունը միանգամայն հասկանալի է, քանի որ Իսաբելյանի տոնական, լավատես արվեստի հետ կարող էր առնչվել հայ ժողովրդի ազատագրման և անկախ գոյության փորձի թեման»:⁴

Նույն կատալոգում Ռ.Գրամբյանը «Դավիթ Բեկը» անվանում է նկարչի «ամենակապիտալ աշխատանքը», «որը մեզ բավական որոշակի կերպով ցույց է տալիս նկարչի ուժը», նրա «տեխնիկական նվաճումները»: «Միևնույն ժամանակ տարակույսից դուրս է, որ ինչպես «Դավիթ Բեկում», այնպես էլ պատերազմական տարիների գործերում Իսաբելյանի արվեստի պաթոսը և լավատեսությունը առընթեր են մեր ժամանակին»:

Արվեստաբանը առանձնակի նշում է Գեմիրճյանի «Վարդանանքի» նկարագարողումները, գունեղ, գեղանկարչական լուծումներից հրաժարվելը, համարելով տեխնիկայի նման ընտրությունը «...նկարչի առաջ կանգնած ուրիշ, ավելի խորացված խնդիրների» վկայություն:

Հատկապես վաղ աշխատանքներում Ռուբենսի, Տիեպոլոյի, Գելակրուայի արվեստով «տարվելուց» հետո, արվեստաբանը նկատում է այդ կախման աստիճանական վերացումը, որին «մեծապես օժանդակում է բնականից շատ նկարելու հանգամանքը (դիմանկար, բնանկար, նատյուրմորտ)»:

Ռ.Գրամբյանը նկարչի «ինքնուրույն ճանապարհի» ապացույց է համարում «Տանյան» և «Վարդանանքի» նկարագարողումները, ուր հեղինակը ձգտել է ոչ թե «արտաքին էֆեկտներին, այլ խորը ներքին զգացմունքներին»:⁵

4.Նույն տեղում, էջ 5:

5.Նույն տեղում, էջ 7:

Եղիշե Կուրդոյանի հեղինակությամբ հրատարակված կատալոգը լույս ընծայվեց 1965-ին նկարչի տանը կայացած Էդվարդ Իսաբեկյանի անհատական ցուցահանդեսի առթիվ:⁶ Հեղինակը նշում է նկարչի «ստեղծագործական ինքնատիպությունը», «թեմատիկայի բազմազանությունն ու բազմաժանրությունը, պատկերվող նյութի նկատմամբ կրքոտ և ակտիվ վերաբերմունքը», որ «պայմանավորեցին նրա ստեղծագործական դեմքը»:⁷

Ե.Կուրդոյանը Է.Իսաբեկյանի ժառանգությունը սովետահայ կերպարվեստում տեսնում է նախ և առաջ կոմպոզիցիոն թեմատիկ նկարի զարգացման պատմության մեջ:

Նկարչի ձևավորման տարիներից, որ համընկավ Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակաշրջանին, տեքստի հեղինակը բացի բազմիցս հիշատակված «Տանյայի» առաջին տարբերակից, «Ռոստովի գրավումից», ռազմաճակատային ճեպանկարներից, նշում է նաև՝ «Հառա՛ջ, թամանցիներ» աշխատանքը, ընդգծում կերպարների «աննկուն, անընկճելի հայրենասիրությունը»:⁸

Ե.Կուրդոյանի ձևակերպումներն արված են գրական ոգեշունչ լեզվով, կերպարների վերլուծության ընդհանրացումներով, ավելի ընդգծելով «հոգեբանական բնութագրման» ասպեկտը, պարզաբանելով նկարչի գաղափարական իմաստային խնդիրը «ուժեղ բախումների և երկու հակադիր ու անհաշտելի խմբավորումների միջոցով...»:⁹

Մի քանի պարբերությամբ նշվում են հայ ժողովրդի պատմական անցյալի հերոսական էջերին նվիրված ստեղծագործություններ՝ «Դավիթ Բեկ», «Խաչատուր Աբովյանը Արարատի բարձրունքին», «Գյուղացիների ապստամբությունը Հաղպատում», «Պատասխան Հազկերտին»:

«Պատանի Դավիթը» կտավը դիտվում է «...հայ դիցաբանության էպիկական ոգուն, նրա փիլիսոփայական էությանը...հավատարիմ», իսկ հերոսի կերպարը՝ «...բարու և ազնիվի հաղթանակի...» խորհրդանիշ, էպոսի ոգու ճիշտ

6.Կուրդոյան Ե. «Էդվարդ Իսաբեկյան», Ե.,1965:

7.Նույն տեղում, էջ 5:

8.Նույն տեղում, էջ 6:

9.Նույն տեղում, էջ 7:

մեկնաբանման մեջ է նա տեսնում աշխատանքի «գեղարվեստական արժեքը»:¹⁰

Գիմանկարային ժանրից Ե.Կուրդոյանը առանձնացնում է հայ սկանավոր գործիչների, գրողների կերպարները. Բաֆֆի, Գ.Գեմիրճյան, Ա.Բակունց, Ավ.Իսահակյան, Մովսես Արազի, Մեսրոպ Մաշտոց, Սայաթ-Նովա: Սակայն տեքստում չեն նշվում ու առանձնացվում բնորդից արված և պատմական բնույթ ունեցող դիմանկարները: Հեղինակը հայ նշանավոր գրողների դիմանկարները համարում է «...նկարչի երկարատև մտորումների և խորհրդածությունների արդյունք, առնչված նրանց երկերում ծավալված գործողությունների ու այդ երկերի հերոսների հետ»:¹¹ Միևնույն ժամանակ քննադատի էմոցիոնալ պատկերային լեզուն ընդգծված հրապարակախոսական բնույթ ունի՝ ընթերցողի առավել լայն շրջանակին ընկալելի լինելու միտումով: Գիմանկարային ժանրում (բացի վերը նշված շարքից) հիշատակվում է միայն «...կերպարային լուծմամբ խոր ու արտահայտիչ»¹² «Մոր դիմանկարը»(1944):

Հեղինակն առանձին հետաքրքրության է արժանացնում Իսաբեկյանի «...ռեալ, խորապես արտահայտիչ» բնանկարները, որոնք ինքնանպատակ չեն, այլ՝ «...պատմություն, ժայռերից հաց քամող մի բուռ ժողովրդի պատմություն»¹³, հիշատակում «Բյուրականի ձորում», «Ժայռերը երեկոյան», «Աշտարակի ջրաղացը», «Արարատը առավոտյան» և այլ գործեր:

Սովետական գրաֆիկական արվեստի ասպարեզում Կուրդոյանը Իսաբեկյանի վաստակի «միանգամայն հաջողված» վկայություն է համարում Գ.Գեմիրճյանի «Վարդանանք» և Ս.Խանգաղյանի «Մխիթար Սպարապետ» վեպերի նկարազարդումները:

Տեքստում միայն հիշատակված «Ծերունու առավոտը» Կուրդոյանը նեղ կերպով մեկնաբանում է «...առօրյա հոգսերի համար առավոտ վաղ տնից դուրս եկած ընտանիքի հոր» կերպար, բավարարվելով նրանով, թե այն «...ուշագրավ է և դիտողին հուշելու շատ բան ունի»:¹⁴ Մինչդեռ նկարչի այս աշխատանքը մյուս

10.Նույն տեղում, էջ 8:

11.Նույն տեղում, էջ 10:

12.Նույն տեղում, էջ 9:

13.Նույն տեղում, էջ 11:

14.Նույն տեղում, էջ 11:

գրողներից մեջբերումներով արվեստաբաններ՝ Ռ.Գրամբյան (1947), Մ.Այվազյան (1965), Ռ.Հովհաննիսյան (1965), Ե.Պրիվալովա (1966), Վ.Հարությունյան (1967), Վ.Վարդանյան (1976), Պ.Հայթայան (1979), նկարիչներ՝ Մ.Սարյան (1960), Գ.Գյուրջյան (1965), գրողներ՝ Ս.Խանգաղյան (1965), Վ.Դավթյան (1965), Մ.Փոցխիշվիլի (1966), լրագրող՝ Ի.Դավթյան (1976):

Արվեստաբան Պողոս Հայթայանը իր հեղինակած կատալոգի¹⁹ առաջաբանում հանգամանորեն ներկայացնում է Իսաբեկյան-նկարչի արվեստը, խոսում նրա մասին որպես հայ գեղանկարչության ինքնատիպ երևույթի, նշում կյանքի ընկալման խորությունը, ռոմանտիկ ընդգրկումը. «Իսաբեկյանը շատերից է տարբերվում խնդիրների մասշտաբայնությամբ, ժանրային մեծ դիսպոզիցիայով»:²⁰ Վաղ շրջանի ստեղծագործություններից նա նշում է «Գնչուհին թութակով», 1940, «Ինքնանկար», 1939, 40-ականներից՝ «Կարմիրները հայկական գյուղում», 1941, «Մարտ քաղաքի համար», 1942, «Տանյա», 1942: Վերջինիս կանացի կերպարի լուծման ակունքները հեղինակը տեսնում է Գեյլակրուայի «Ազատությունը բարիկադներից» կտավի գլխավոր այլաբանական կերպարի մեջ: Հայրենասիրության, քաղաքացիության մեծ էմոցիոնալ ուժի արտահայտումն է նշում «Դավիթ Բեկ», «Ավարայրի ճակատամարտ», «Հաղպատի գյուղացիների ապստամբությունը», «Պատանի Դավիթ», «Պատասխան Հազկերտին» կտավներում:

Անդրադառնալով բնանկարին՝ հեղինակն ընդգծում է բնության Իսաբեկյանի ընկալման ակնհայտ ռոմանտիկ բնույթը, փոքր ու մեծ կոմպոզիցիոն կտավներում տեսնում բնության տեսարանների էմոցիոնալ դերը, առանձնացնում «Ռուշանի քարափը», «Խնձորեսկ» և այլ աշխատանքներ. «Իսաբեկյանական բնանկարը ժամանակակից հայ բնանկարային գեղանկարչությունը հարստացրեց նոր և յուրահատուկ գծերով»²¹, - նշում է նա: Խոսելով «Հորովելի» մասին, Հայթայանը գրում է. «...կտավն առավել սուր է ընդգծված մոնումենտալությամբ... Հզոր լեռնային գագաթներն ու կիրճերը,

19. Վ. Փոցխիշվիլի, «Երևանի արվեստը», 1988.

20. Նույն տեղում, էջ 3:

21. Նույն տեղում, էջ 4:

հնարավորություններին, կերպարների հոգեբանական նկարագրին, կատարողական թեթևությանն ու արտիստականությանը:

Հաջորդ հրապարակումը լույս ընծայվեց արվեստաբան Ինգա Կուրցենսի հեղինակային տեքստով:²³ Սեղմ, բայց բավական ամբողջական ձևով հեղինակը ներկայացնում է Իսաբելյանի ստեղծագործական ուղին, ուրվագծում նկարչի յուրօրինակ պատկերային լեզվի ձևավորումը, նշում արվեստագետի ոգու և պատկերային մեթոդի առնչությունները ֆրանսիական ռոմանտիզմի և Ալ.Բաժբեուկ-Մելիքյանի արվեստների հետ. «Նկարչին հատուկ է պատկերային միջոցների նյութական պլաստիկան, որի համարժեքները նա գտնում էր Վերածննդի դարաշրջանի, բարոկկոյի, 17-րդ դարի ռեալիզմի և ֆրանսիական ռոմանտիզմի նկարիչների արվեստներում»:²⁴ Կուրցենսը առանձնացնում է նկարչի բազմաժանր ստեղծագործության մեջ դրսևորված սկզբունքային հարցերն ու գեղարվեստական խնդիրները, մեկնաբանում բովանդակային զարգացումը կոմպոզիցիոն կտավներում, ընդգծում պատկերային ձևի նյութական պլաստիկան, ժողովրդի, պատմության, դրական հերոսի հարցադրման արտահայտումը տարբեր ստեղծագործություններում: Բոլոր սկզբունքային տեսակետները ամրապնդվում են օրինակներով, առանձնացվում այս կամ այն թեմայի կարևորումով. «Նրան բնորոշ են թե մեկ հերոսով, թե «հավաքական», նաև ճակատամարտային տեսարանների կոմպոզիցիաներ»:²⁵

Անդրադառնալով ժողովրդական էպոսին հեղինակը նշում է Իսաբելյանի պատկերացմամբ ստեղծված և մեկնաբանված «իր Դավիթի» կերպարի ներմուծումը հայ կերպարվեստ, համեմատելով այն Հ.Կոջոյանի, Ե.Քոչարի աշխատանքների հետ:

Առանձին ուշադրության են արժանանում նկարչի կամերային ստեղծագործությունները, ուր մեծ է բնանկարի դերը, մոտիվի ընտրությունը. «Մի շարք կամերային աշխատանքներում բնության, լողացող կանանց պատկերներ են, որոնց հատուկ է որոշ էպիկական, հերոսական երանգ»:²⁶ Վերլուծվում են

23." . ° æ , . "æ Æ Ą . > æ æ æĀ ã ĽæĒ ææ , . , æĒŁ

24.Նույն տեղում, էջ 4:

25.Նույն տեղում, էջ 5:

26.Նույն տեղում, էջ 7:

նկարչի նախընտրած բնության մոտիվները, կանացի կերպարների յուրահատուկ մեկնաբանումը. «Իսաբելյանի իդեալը ուժով և առողջությամբ գեղեցիկ կինն է, օժտված՝ դիցաբանական «հզորությամբ» («Պոմոնա», «Նավզիկե», «Մթնշաղ», «Սևան:Այլաբանություն», «Ծովինարը Սանասարի և Բաղդասարի հետ» թերթը)»:²⁷

Բնանկար օրինակներից նշենք մեկը՝ «Ջրվեժի մոտ», 1983. «...Նկարիչը միևնույն բազմերանգ գունային մասսայից կարծես առանձնացնում, դուրս է բերում առարկայական ձևերը»:²⁸

Նկարչին բնորոշ գունաձևային ձեռագիրը, լույսային խնդիրները արժանանում են հեղինակի հատուկ ուշադրությանը, որը գրում է. «Իսաբելյանի գեղանկարչությանը բնորոշ է ցածր գունային ռեգիստրը. այն մուգ է և միևնույն ժամանակ ոչ պլեներային լույսի ցուլբերով...Երբեմն Իսաբելյանին բնորոշ է ռոմանտիկ միջավայրի խորհրդավորությունը, գեղարվեստական ստեղծագործության մթնոլորտը»:²⁹

Գիմանկարի ժանրում հատուկ ջերմությամբ խոսվում է մոր և հոր կերպարների մասին, նշելով վերջինում կտավի ժանրային, պատմողական բնույթը («Ծերունու առավոտը»): Ընդհանրացված և տիպականացված կերպարներից հիշատակվում են հոգևոր ուժով և իմաստությամբ լի «Տեր-Մովսեսի», «Տեր-Ավետիսի» դիմանկարները: Ազգային ճշմարտացի կերպար է համարում հեղինակը «Մարտունեցի ծերունին» գործը, իսկ Խաչատուր Աբովյանի կերպարը դիտարկում որպես ռետրոսպեկտիվ դիմանկար, ուր հնչում է նաև հայրենիքի թեման:

Ամփոփիչ բնութագրության մեջ, ելնելով նկարչի անհատականության խառնվածքի առանձնահատկություններից՝ Կուրցենսը գրում է. «Իր հերոսների պես Իսաբելյանն իրեն ընկալում է հասարակ մշակ... սովորական մարդկանց աշխատանքին իր գեղարվեստական ստեղծագործության համամասնակցությունը հիմքն է նրա արվեստի »:³⁰

27.Նույն տեղում:

28.Նույն տեղում:

29.Նույն տեղում:

30.Նույն տեղում:

Իսաբելյանի արվեստին նվիրված միակ արժանի կազմող և առաջաբանի հեղինակն է Պողոս Հայթայանը:³¹ Նա նկարչի ստեղծագործության հիմքն է համարում մարդու և առարկայական աշխարհի շոշափելի ռեալությունը, «որ ոչ մի գեղանկարչական խնդրի գոհ չի գնում»:³² Ըստ նրա նկարչի ստեղծագործական ընդհանուր նկարագրում պատկերակառուցման ելակետ է մնում դասական արվեստի սկզբունքը, որ առանց ժանրային սահմանափակումների իրացնում է գեղարվեստական խնդիրներ, քաղաքական դիրքորոշման, բարոյական, պատմահայրենասիրական հարցեր: Բնութագրելով նկարչի շուրջ 40-ամյա արվեստը «Ծովափին», 1937, աշխատանքից մինչև «Հարսանյաց հանդես՝ Կողբից Իգդիր», 1983, Հայթայանը ներկայացնում է Իսաբելյանի գործերի ժանրային ու թեմատիկ բազմազանությունը, կիրառում իմաստային բնորոշումներ և համեմատություններ:

Այսպես, «Հորովել» կոմպոզիցիոն բնապատկերի «...խրոխտ ու առնական, լուսավոր ու վսեմ նկարագիրը հոգեհարազատ է կոմիտասյան հանրահայտ երգին, կարծես նրա գեղանկարչական մարմնացումն է»:³³ «Պ ա տ ա ս խ ա ն Հ ա գ կ եր տ ի ն» երկում «...ընդհանրացվել են գաղափարական և գեղարվեստական բոլոր այն խնդիրները, որոնք հեղինակը արժարծել է տարբեր ժամանակներում»: Հատկապես այս աշխատանքի մասին խոսելիս հեղինակը նշում է, որ Իսաբելյանը «...փայլուն կոմպոզիտոր է, այլազան տիպերի ու խարակտերների կերտման հմուտ վարպետ, գրական երկի պատկերավորման գիտակ... Նկարը բնութագրվում է գունային սիմֆոնիզմով, խարակտերների կենսալիությանը ու հավաստիությանը...այն դասական հորինվածքի արդիական մեկնաբանման օրինակ է»:³⁴

Հեղինակը հատկապես ընդգծում է Իսաբելյանի «գծանկարի վարպետ» լինելը, համարում նրան «սովետահայ գրքային գրաֆիկայի երևույթներից»: Այբոմը հարուստ է մինչ այդ չիրապարակված գծանկարներով, որոնք ընդլայնում են մեր պատկերացումը նկարչի հնարավորությունների մասին:

31.Պ.Հայթայան, Էդուարդ Իսաբելյան, Ե., 1985:

32.Նույն տեղում, էջ 7:

33.Նույն տեղում էջ 7:

34.Նույն տեղում, էջ 8:

«Հարսանյաց հանդես՝ Կողբից Իգդիր», 1983, «անսովոր հանդիսավորության» կոմպոզիցիոն պատկերը Հայթայանը անվանում է «հոգեբանական նուրբ անցումներով հարուստ գողտրիկ պատում,...հոգեզմայլ գեղանկարչական երգ», «...որի ներքին շերտերում առկա են նաև թախծի ու տխրության հնչյուններ»:³⁵

Ընդհանուր մատենագիտության մեջ առանձին տեղ են գրավում Իսաբեկյան արվեստագետին նվիրված հրապարակումները քաղաքային, հանրապետական, միութենական մամուլում:

Շուրջ 100 հրապարակախոսական, լրատվական, մենագրական բնույթի հոդվածներ լրագրողների, գրողների, արվեստաբանների ու նկարիչների հեղինակությամբ նվիրվել են նկարչին, արժարժել նրա արվեստի հետ կապված բազմաթիվ վիճելի խնդիրներ: Մատենագիտական այս բաժինը լայն պատկերացում է տալիս նաև նկարչի քաղաքացիական, հայրենասիրական դիրքորոշումների վերաբերյալ, քանի որ ներառում է Իսաբեկյանի գրչին պատկանող հոդվածներ, որոնք տեսական, հրապարակախոսական, արվեստագիտական բնույթ ունեն: Հետաքրքրության է արժանի Է.Մելիք-Նուբարովի հրապարակումը,³⁶ որ զուգակցում է նկարչի հետ ունեցած հարցազրույցը հոդվածագրի ոգեշունչ խոսքին, մեկնաբանումներին, ընդհանրացումներին, ստեղծում արվեստագետի ամբողջական նկարագիր. ք «Մարդը Իսաբեկյանի բոլոր կտավների իրական հերոսն է,...էպիկենտրոնը կյանքի, իրադարձությունների, ժամանակաշրջանի»:

Նկարիչ Արմեն Վարդանյանի հոդվածը³⁷ լույս է տեսել Երևանում նկարչի

35.Նույն տեղում, էջ 11:

36. . °ԷԸ>” Æ ~, Ը Է > ° 1312.1959.

37.Ա.Վարդանյան, Էդվարդ Իսաբեկյանի ցուցահանդեսը - «Գրական թերթ»,2.7.1965:

տանը բացված անհատական ցուցահանդեսի կապակցությամբ, ուր ներկայացված էին 300-ից ավելի աշխատանքներ:

Նուրբ դիտարկումներով նա բնութագրում է Իսաբելյանի ստեղծագործությունը, հիմնական ժանրերն ու թեմաները, սյուժեների մեկնաբանման մեջ բացահայտում՝ ակնհայտ գաղափարական ուղղվածությունը, պայքարի պաթոսը, ազատատենչ հայրենասիրական ոգեշնչվածությունն ու բանաստեղծական քնարականությունը:

Հատկապես ուշագրավ է արվեստաբան Մարտին Միքայելյանի հոդվածը:³⁸ Նա, քննարկելով Էդվարդ Իսաբելյանի ստեղծագործական ուղին ու ավանդը 40-ականների սկզբից մինչև 80-ականների կեսերը, շեշտում է հայ կերպարվեստի ընդհանուր գործընթացի փուլերում նկարչի առանցքային կտավների «նորարարական», «հանդուգն մտահղացում - իրագործումների» բնույթը:

Որոշակիորեն հիշատակելով հիմնական այն գործոններից մի քանիսը, որոնք ձևավորեցին երիտասարդ նկարչի արվեստի վաղ շրջանը (Թբիլիսիի Գեղարվեստի ակադեմիայում ստացած կրթությունը, Ալ.Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Վելասկեսի, Տիցիանի արվեստների ժառանգության հոգեհարազատությունն ու պատկերային «մուգ» կոլորիտի նախընտրությունը), հոդվածագիրը ձգտում է

վեր հանել այն «զանազանությունը», որ ուներ Իսաբելյանը մյուս նկարիչների համեմատ «ոչ միայն իր թեմաներով, այլ նաև իր նկարելու եղանակով, ձեռագրով»: Կարևորելով հայ ժողովրդի անցյալը ներկայացնող թեմաները, Միքայելյանը ավելացնում է. «...Սակայն դրանք գեղարվեստական արժեք չէին ներկայացնի, եթե անկախ թեմայից ու բովանդակությունից, գոյություն չունենար գունային և գծանկարային այն շեշտված առանձնահատկությունը, որին ենթարկված է նրա կտավների յուրաքանչյուր հատված»:³⁹ Այս հանգամանքին է, որ առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում արվեստաբանը հոդվածի

38.Մ. Միքայելյան,Նկարչի վերլուծական տաղանդը.-«Սովետական արվեստ»,7,1985,էջ 30-37:

39.Նույն տեղում, էջ 35:

էջերում: Նույնիսկ «ամենամեղմ» պատկերներում հեղինակը «հորինվածքի խաղաղ ոլորտը» «խախտող» «ինչ-որ մի գիծ» է տեսնում, «ռեալիստական ձևերի հետ միաժամանակ (ռոմանտիկ վարպետների նման)» նկարիչն «առաջադրում է շարժման շեշտված եղանակ», «լարված ու կրքոտ տեղաբաշխում...լույսն ու ստվերը, գույնն ու տոնը»:⁴⁰ Նկարչի «գեղանկարչական որոնումների ընթացքը» արվեստաբանը պայմանավորում է «...երկու ուղղությամբ՝ ժամանակակից իրականության պատկերումներով և պատմական թեմաների ընդգրկումով»:

Միքայելյանը կարևոր է համարում Իսաբելյանի արվեստի «ինքնատիպ հնայքը», որ իր խորին համոզմամբ «թաքնված է առարկան «խոսեցնելու» հնարքի, պատկերման վերլուծական եղանակի մեջ...»: Արվեստաբանը նկարչի կտավների «որոշակի գրավչության» նախապայմանները համարում է երկուսը. նախ՝ «շարժուն, կենդանի գիծը», ապա՝ «դինամիկ վրձնահարվածները, որոնց միջոցով նա կարողանում էր հասնել ձևի բարձրագույն մի մակարդակի»:

Ըստ հեղինակի, ակադեմիական կանոնավոր կրթությունը, գեղանկարչական բոլոր բաղադրիչների պարտադրող համաչափությունը, տոհմիկ հայկական դաստիարակությունը, որ չի հանդուրժում չափազանցություններ և ծայրահեղություններ, «և ամենից կարևորը՝ բան ասելու, խոսելու, արտահայտվելու ձգտումը պարտադրեց, որպեսզի նրա շարժուն գիծը և էքսպրեսիվ մակերեսը երբեք առավելագույնս չլարվեն, լինեն չափավոր և զուսպ»:⁴¹

Հարկ է նշել, որ այս երեք հանգամանքներից առաջին երկուսը եթե կարող են որոշիչ լինել իսաբելյանական պատկերային բնույթի համար, ապա վերջինը, որ հողվածագիրն ամենակարևորն է համարում («բան ասելու, խոսելու, արտահայտվելու ձգտումը») բնավ չի «պարտադրում» «չափավոր և զուսպ» արտահայտչամիջոցներ:

40.Նույն տեղում:

41.Նույն տեղում, էջ 30-37:

Մ.Միքայելյանը, ընդունելով «Հորովել» կտավի «համարյա բոլոր մասերի և հատկապես վերջին պլանի անսովոր հավասարակշռությունը», հաստատում է, որ դրանք ոչ թե խանգարել, այլ նպաստել են կերպարային ընդհանրացմանը: Իսաբելյանի իսկ խոսքերով «նկարիչը ներդաշնակել է անհավասարակշիռ հատվածները, և այդ ամենը միավորված են անհանգիստ մի ամբողջությամբ, գծերի, ծավալների, վրձնահարվածների հարաբերության...ռիթմով»: «Հորովելը» «հանդուգն մտահղացում - իրագործում է», որ ըստ հեղինակի մնում է եզակի նախ և առաջ գեղարվեստա-գեղանկարչական այլ կարգի խնդիրների առաջադրմամբ, որ հետագայում «նվազագույնս հետաքրքրեցին նկարչին»:

Գորգագետ-արվեստաբան Վլադիմիր Վարդանյանի հոդվածը⁴² Իսաբելյանի 50-ամյակի հոբելյանական ցուցահանդեսի առիթով, գրված է բանաստեղծական հուզիչ պատկերավորությամբ: Նկարիչը հիշում է 1942-ին իր և իր հասակակիցների վրա ունեցած «Տանյա» կտավի տպավորությունը: Հեղինակը վստահորեն գրում է, որ Իսաբելյանի անհատականության խնդիրը ժողովրդին ծառայելն է, որ «...ժամանակի զարկերակի հետ համահնչյուն բաբախել է և նրա սիրտը»:

«Իսաբելյանի վրձինը միշտ էլ թաթախված է եղել հույզով, հասարակական հնչեղություն ունեցող հույզով, հույզ, որի մեջ սակայն բարձր նոտան հայրենասիրությունն է»:

Թեմատիկ-կոմպոզիցիոն աշխատանքներից, պատմական կտավներից, դիմանկարներից հեղինակը առանձնացնում է «Պատասխան Հազկերտին» «մեծադիր կտավը,...որով նկարիչն իր ուրույն տեղն ունի սովետահայ կերպարվեստի պատմության մեջ»: «Բարդ հանգույցով կերտված» այս կտավը Վ.Վարդանյանի կողմից վերլուծվում է թեմատիկ, կոմպոզիցիոն, կերպարային, ոճական, նաև գունային գամմայի իմաստներով: Օրինակ, «...Բազմակերպայնությունը չի լուծված պարզունակ գունային խայտաբղետությամբ..» և այլն:

42.Վարդանյան Վ.,Հուզաթաթավ վրձնով.-«Ավանգարդ»,8.7.1965:

Համարելով Իսաբելյանին «...բնության և մարդու մեծ սիրահար», հողվածագիրը վստահ է, որ նկարչի «աշխարհահայացքը, իհարկե, թույլ չի տալիս հակադրել տիեզերքի այդ երկու վիթխարի ուժերին, այլ բնությունը և մարդը միասնության մեջ նկարիչը հայտնագործում է գեղեցիկը»:

Բանաստեղծ Վահագն Դավթյանի «Հայրենասիրական ոգեշունչ արվեստ» հողվածը⁴³ վերնագրով իսկ խտացնում է հեղինակի սկզբունքային մոտեցումը Իսաբելյան-արվեստագետի ստեղծագործությանը: Հանրապետական ցուցահանդեսը առիթ էր հեղինակի համար հանգամանորեն ներկայացնելու նկարչի մասշտաբայնությունը, անհատականություն-ստեղծագործողի կողմից կյանքի հոգեբանական ընկալման բարդությունը: «Իսաբելյանի արվեստը... առնական է և քնքուշ, ռոմանտիկ և ռեալիստական...»: Հեղինակի համոզմամբ նույնիսկ բնանկարը բացահայտում է կերպարների, նաև Իսաբելյանի հոգեբանական խառնվածքի «...և վիպական և քնարական կողմերը...» և միշտ առկա է նրա կտավներում ոչ որպես ֆոն կամ դեկորացիա: «Ա. Բակունցի դիմանկարի» վերլուծական խոսքում հեղինակը շատ կարևոր է համարում բնության ներկայությունը, որ «համահունչ է բակունցյան խոսքին»: «Հպարտ, արի ու գեղեցիկ մադկանց երգիչն է Իսաբելյանը», - գրում է Վ. Դավթյանը:

«Խռովք, հախուռն դինամիկա, շարժում, անհանգիստ էություն», - այսպես է բնութագրում Ռ.ա.Ֆիի Հովհաննիսյանը⁴⁴ Իսաբելյանի խառնվածքն ու ստեղծագործական ոգին: Ֆրանսիական ռոմանտիկներից, Կուրբեից բացի հեղինակը հիշատակում է հայ կերպարվեստի դասականներին, նկարչի ամենասիրելի արվեստագետներին՝ Սուրենյանց, Աղաջանյան, Թադևոսյան, ընդգծելով «Մոր դիմանկարում» (1944 թ.) համաշխարհային ռեալիստական արվեստի ամենամոտ ազդեցությունները, հատկապես Կուրբեի, հեղինակը տեսնում է «գթասիրտ, քնքուշ մոր ընդհանրացված կերպար...»:

43. Վ. Դավթյան, Հայրենասիրական ոգեշունչ արվեստ.- «Սովետական Հայաստան», 23. 07.1965:

44. Ռ. Հովհաննիսյան, Է. Իսաբելյանի կտավները.- «Սովետական արվեստ», 8, 1965, էջ 36-43:

«Հե՛յ ջան, սարեր, Սասնա սարեր» և «Պատանի Դավիթ» մեծադիր կտավներին անդրադառնալով՝ Ռ. Հովհաննիսյանը կարծիք է հայտնում, թե «...թվում է,... պետք է շեշտը դրվեր պատկերվող նյութի էպիկական, էպոսային բնույթի վրա, ընդգծեր Դավթի կերպարի էպոսային բնույթը...այդ տիպի գործերը մեկնաբանելիս արվեստագետը անպայմանորեն պետք է հարազատ մնար պատկերվող նյութի բուն էությանը, ճիշտ այնպես, ինչպես վարվել են կլասիկները, նաև մեր հայ երփնագրի խոշոր ներկայացուցիչները՝ Առաքելյան, Կոջոյան, Սարյան»:⁴⁵ Կարծում ենք, որ Ռ. Հովհաննիսյանը հաշվի չի առել «Իսաբելյանական Դավիթների» ոչ էպիկական-պատմողական էության հեղինակային ընտրությունը, որի նպատակն է ընդգծել ճիշտ հակառակը՝ սովորական ու մարդկայինը, ինչ բազմիցս ասել է և ասում է արվեստագետը:⁴⁶

Արվեստաբան Վահան Հարությունյանի հոդվածը⁴⁷ լույս է տեսել 1967 թվականին, հանրապետական մրցանակի աշխատանքների կապակցությամբ. «Չվերադարձան» և «Գանգրահեր տղան»:

Հանգամանորեն վերլուծելով այդ ստեղծագործությունները Վ. Հարությունյանը «փիլիսոփայական խորհրդածությունների» առիթ է տեսնում Իսաբելյանի արվեստում, նշում ինքնատիպ լուսաստվերային լուծումները, «մարմնակազմական կառուցիկությունը», պատմական ժանրի կտավների «էպիկական վեհությունը», Ռուբենսի և Գելլակրուայի հետ ունեցած «ընդերքային հարազատությունը»: «Իսաբելյանի արվեստը...գաղափարապես համամարդկային է,... ռոմանտիկ գեղագիտական մտածողությամբ», որով հայ գեղանկարչության ազգային դպրոցում արվեստագետը «մեծ բաց լրացրեց»:

Արմեն Վարդանյանը իր երկրորդ հոդվածում⁴⁸ «ճիշտ» է համարում Իսաբելյանին ոչ թե ընդունված ձևով պատմական նկարիչ անվանելը, այլ՝ «սիմֆոնիստ-նկարիչ, կոմպոզիտոր-նկարիչ,փիլիսոփա-նկարիչ», ինչը «ցայտուն կերպով դրսևորվում է նրա թե սյուժետային-թեմատիկ կտավներում,

45.Հայտնի է, որ Սասունցի Դավթի կերպարին նվիրված հանրապետական մրցույթին Մ. Սարյանը մասնակցել է Խ. Եսայանի հետ համատեղ:

46.Է.Իսաբելյան , Մեր պղնձե հեծյալը...- «Սովետական արվեստ», 3, 1960, էջ 36-39:

47.Վ.Հարությունյան ,Արդիական և հայերեն.- «Գրական թերթ», 18.10.1967:

48.Ա.Վարդանյան , Է. Իսաբելյան.- «Սովետական Հայաստան», 1974, էջ 16-18:

թե դիմանկարներում և թե նատյուրմորտներում կամ բնանկարներում»:

«...Նկարիչը միշտ ձգտում է թեմային տալ մի այնպիսի մեկնաբանում, որը բազմապլանային գուգորդություն է առաջացնում և կամուրջ գցում անցյալի, արդիականության ու գալիքի միջև»: Հատուկ ընդգծվում է Իսաբելյանի «Տանյա» (1-ին տարբերակ), «Քաղաքի գրավումը», «Առաջ, թամանցիներ» կտավները, որոնք «դարձան ոչ միայն նկարչի նվաճումներից մեկը, այլև նոր էջ բացին սովետահայ կերպարվեստի զարգացման մեջ»: «Պատասխան Հազկերտին» «կտավը... մտահղացման և չափերի առումով կապիտալ ստեղծագործություն է», որ «...առավել ցայտունորեն դրսևորում է հեղինակի բարոյական և գեղագիտական ըմբռնումը... Դա բարդ, բազմակերպարային մեծ կոմպոզիցիա է, որտեղ հոգեբանական դրամատիզմը գազաթնակետին է հասցված»: Պատմական թեմային նվիրված մի շարք կտավներ («Ավարայր», «Տաթևի ողբերգությունը», «Խաչատուր Աբովյանը», «Հաղպատը») «նշանակալից ավանդ եղան հայկական կերպարվեստի գանձարանում»:

Բնանկարներում հեղինակն ընդգծում է «ռոմանտիկ ոգին և էպիկականությունը»:

Իսաբելյանի ստեղծագործական ամբողջական նկարագիր է Պողոս Հայթայանի հոդվածը⁴⁹: Հեղինակն ուշագրավ է համարում նկարչի գործերի կերպարա-բովանդակային հագեցվածությունը, հուզական - գեղանկարչական պլաստիկայի հնարավորությունները: «...Ռոմանտիկ ոգեշնչման ու առնական խռովքի հարևանությամբ կարող են ի հայտ գալ մեղմ քնարականությունն ու թախծոտ երազը»: Հայթայանը կոնկրետ օրինակների վերլուծությամբ և ընդհանրացումներով խոսում է տարբեր ժանրերի մասին, նշում նկարչի «գրական նյութի յուրովի ընթերցման» ունակությունը, պատմական դեպքերի և կենդանի կերպարների «ազատ մեկնաբանումը»:

Մրցանակաբաշխությանը ներկայացված գործերից Հայթայանը առանձնացնում է «Ծերունու առավոտը», համարելով այն, «խոհա-

49. Պ. Հայթայան, «Քաղաքիական շնչով առլեցուն»,- «Երեկոյան Երևան», 22.11.1979:

Ֆլոմաստերների գեղանկարչական հնարավորությունների կատարողական բարձր պրոֆեսիոնալիզմը.«Գլխավորը տեսունակության սրությունն է, ուշադրությունը դետալներին և միևնույն ժամանակ ձևերի ընդհանրացումը, շարժումների ազատությունը, այն ամենն, ինչ հառնում է գեղանկարչի առջև, անվերջ վերսկսվող շարժումով և լուսավորությամբ»:

Այսպիսով ժողովրդական նկարիչ Էդվարդ Իսաբեկյանի արվեստի քննադատության մեր ակնարկը թույլ է տալիս հանգելու տեսական հետևությունների:

Պատկերագրության բնագավառում Իսաբեկյանը զարգացնում է հայ կերպարվեստում պատմական հերոսական թեմատիկան, որ գրեթե լուռ էր Վարդգես Սուրենյանցից հետո:

Որպես ուղղություն Իսաբեկյանը հայ արվեստում ներմուծում է *հերոսական ռոմանտիզմը*, որ համապատասխանում է նրա հախտուն և ակտիվ խառնվածքին (Ռ. Դրամբյան):

Իսաբեկյանի արվեստը աչքի է ընկնում թեմատիկայի բազմազանությամբ, որ բխում է «նյութի նկատմամբ կրքոտ և ակտիվ վերաբերմունքից» (Ե. Կուրդոյան, Պ. Հայթայան):

Նրա որոնումներն ընթանում էին երկու ուղղությամբ - ժամանակակից իրականության և պատմական թեմաների (Մ. Միքայելյան):

Որպես ազդեցություններ և ակունքներ իսաբեկյանական արվեստի հիշատակվում են Ռուբենս, Տիեպոլո, Դելակրուա, իբրև հերոսական ռոմանտիզմի ակունքներ (Ռ. Դրամբյան), Ալ.Բաժբեուկ-Մելիքյան, Վելասկես, Տիցիան (Մ. Միքայելյան), ֆրանսիական ռոմանտիզմ, Կուրբե, հայ դասականներից Սուրենյանց, Աղաջանյան, Թադևոսյան (Ռ. Հովհաննիսյան):

Քաղաքացիական և հոգեբանական պլանում նշվում է նկարչի հախտուն խառնվածքը, որ չափավորվում է ակադեմիական կրթվածության և «տոհմիկ դաստիարակականության» շնորհիվ (Մ. Միքայելյան): Նրա խառնվածքից բխում է հուզականությունը, այսինքն «ժամանակի զարկերակի հետ համահնչյուն բաբախել է նրա սիրտը», իսկ հուզականության մեջ բարձր նոտան

հայրենասիրությունն է: Ավելին, հուզականությունը նկարչին դարձնում է «բնության և մարդու մեծ սիրահար», որոնց միասնության մեջ «նկարիչը հայտնագործում է գեղեցիկը» (Վ. Վարդանյան): Ուրիշ խոսքով, Իսաբելյանի խառնվածքին հատուկ են «խռովք, հախուռն դինամիկա, շարժում անհանգիստ էություն» (Ռ. Հովհաննիսյան):

Իսաբելյանի արվեստի *առանձնահատկություններն ու ինքնատիպությունը* արտահայտվում են «բազմաֆիգուր դինամիկ կոմպոզիցիաներով» (Մ. Այվազյան), «շռայլ բնական ձիրքով», «խոր ներքին զգացմունքներով» (Ռ. Գրամբյան), «բազմաժանրությամբ» (Մ. Սիքայելյան, Ե. Կուրդոյան, Ա. Վարդանյան), դիմանկարներում առկա «կերպարայնությամբ» (Ե. Կուրդոյան, Պ. Հայթայան), «հայկականությամբ» նույնիսկ ոչ հայկական դիցաբանական թեմաներում (Ս. Խանգաղյան), այլաբանությամբ, տիպականացումով, ռոմանտիկ պաթոսի և քնարականության զուգորդումով (Ա. Վարդանյան) կամ, ինչպես բանաստեղծ Վ. Գավթյանն է ասում «Իսաբելյանի արվեստը... առնական է, քնքուշ, ռոմանտիկ և ռեալիստական», վիպական ու քնարական:

Նկարչի կտավներում և արվեստում *ձևաստեղծման, գունամշակման*, այլ կերպ գեղարվեստական ձևերի պարզաբանման փորձերը ևս մեր քննադատների ուշադրության առարկան է: Նախորդ կետում մենք հիշատակեցինք նկարչի հարուստ թեմատիկան, բազմաժանրությունը, հուզական խառնվածքը, նրա դավանած հերոսական ռոմանտիզմը, նաև ինչ-ինչ ժանրերում կամ գործերում նրա ռեալիզմը, կերպարայնությունը, դասական կուլտուրան, հայրենասիրական պաթոսը և այլն: Այդ ամենը մատնանշում է քաղաքացիական գրական և էսթետիկական ուղղվածություն:

Իսկ ինչպե՞ս են մեկնաբանվում կոմպոզիցիան, ձևը և գույնը Իսաբելյանի արվեստում, ի՞նչ միջոցներով են հատկանշվում վերը նշված հատկանիշները: Հեղինակների մեծ մասը Իսաբելյանի գործերում տեսնում են ձևի ամբողջականություն և ուժ, այսինքն դինամիկա (Մ.

Այվազյանը դա շեշտում է մի քանի դիմանկարների առթիվ): 60-ական թթ. կամերային գործերում շոշափվում է «ձևի մեծ ավարտունություն ու գեղանկարչական բարձր որակը» (Մ. Այվազյան): Նման ձևակերպումը նշանակում է, որ մեր արջև հառնում է ռոմանտիկ մի նկարիչ (գեղանկարչության որակ), որն ունի դասական հակում կամ կրթություն (ձևի մեծ ավարտունություն): Ռ. Դրամբյանը արդեն 1947-ին խոսում է Իսաբեկյանի «Դավիթ Բեկ» կտավում «տեխնիկական նվաճումների» մասին: Իսաբեկյանի բնանկարներում, հատկապես «Հորովելում», Պ. Հայթայանը տեսնում է «մոնումենտալություն», որն արտահայտվում է «հզոր լեռնային գագաթների ու կիրճերի ոգեշունչ ուղղաձիգ համայնապատկերով»: Միաժամանակ նա տեսնում է «լուսառատ մթնոլորտ, տաք և սառը երանգների համադրություններ»: Սա նուրբ դիտողություն է, որին պակասում է ավելացնել իմպրեսիոնիզմի էսթետիկան, որ Իսաբեկյանը ներմուծում է պատմանկարներում, ինչը իրոք աննախադեպ էր: Արվեստաբան Մ. Միքայելյանը կարծես թե ավելի շոշափելի է դարձնում Իսաբեկյանի արվեստում նկատված «ավարտունության» և «ուժի» (դինամիկա) հատանիշները. ա/ նույնիսկ ամենամեղմ պատկերներում «հորինվածքի խաղաղ ոլորտը» խախտող «ինչ-որ գիծ». բ/ «դինամիկ վրձնահարվածները, որոնց միջոցով նա կարողանում էր հասնել ձևի բարձրագույն մի մակարդակի»:

Եվ մի կարևոր և դիտված բնորոշում, որ նշում է Ինգա Կուրցենսը «Անհանգիստ ձիեր» շարքի առթիվ, որ հեռանկարային և ուսանելի կարող է դառնալ նաև այսօրվա՝ էմոցիոնալ և բնության ու իրականության նկատմամբ զգայուն նկարիչների համար. «...Ամբողջը (կտավների մակերեսը.-Մ.Ի.) կազմված է գունային մասսայից, որը տարածությանը հաղորդում է պլաստիկ զգայականություն...երևում է, ինչպես են գունային զանգավածները հուզվում, շարժվում...սակայն այս դինամիկ գունային տարերքում առկա է կայուն սկիզբ - այն ուժեղ գեղեցիկ ձիու մայրական քնքշությունն է»:

Խոսքը կարծես թե վերաբերում է տաշիզմի կամ արստրակտ

էքսպրեսիոնիզմի մի կարկառուն ներկայացուցչի: Իրոք իր վերջին շրջանի նկարաշարերում Իսաբելյանը հասնում է առարկայական «բանալ» տարերքից վերացող այնպիսի գունա-բժային դինամիզմի, նկարի մակերեսի մշակման այնպիսի բնական անկաշկանդության, որ միանգամայն նոր որակ է հայ գեղանկարչության մեջ, նման Դելակրուայի կյանքի վերջին շրջանի նույնպես հիմնականում ձիեր պատկերող կտավներին: Նկարիչը այդ վերջին շրջանի գործերում, հեռանալով գրական նախատիպի կաշկանդումներից, կերպարային «կոմպոզիտորությունից», հասնում է իր ապրումների անկաշկանդ, զարմանալի ազատ արտահայտության, որ հազվադեպ է լինում առհասարակ կերպարվեստում:

Ատենախոսության գործնական նշանակությունը.

1. Ատենախոսությունը լրացնում է հայ առանձին նշանավոր նկարիչներին ու արվեստի գլուխգործոցներին նվիրված ալբոմ-մենագրությունների շարքը, որ ընդգրկված է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հեռանկարային ծրագրում:

2. Կարող է օգտակար լինել հայ նորագույն կերպարվեստի պատմության համատեքստում, իբրև հայ կերպարվեստում հանձնա Իսաբելյանի ազգային ռոմանտիկական ուղղության լիարժեք և ցայտուն արտահայտության հետազոտություն:

3. Կարող է օգտագործվել հայ նորագույն արվեստի պատմության համար իբրև հետազոտություն և իբրև աղբյուրների տեղեկատու, ինչպես նաև հայ արվեստի պատմության դասագրքերում, ձեռնարկներում և հայ նորագույն արվեստի այս կամ այն հարցին նվիրված գիտական ուսումնասիրություններում:

4. Բացահայտելով Իսաբելյանի ստեղծագործության ոճական առանձնահատկությունները և անվերջ վերելք ապրող գեղանկարչական վարպետության որոշ հատկանիշներ՝ ատենախոսությունը կարող է գործնականորեն օգտակար լինել գործող տարբեր սերունդների նկարիչների և արվեստագետ ուսանողների համար: Նա սեփական ճանապարհով հայտնագործում է գեղանկարչական մակերեսի մշակման յուրահատուկ

հենքային (ֆակտուրային, տեքստուրային) և գունային հնարքներ, որոնք մեզանում մեծապես օգտակար են 20-րդ դարի երկրորդ կեսի գեղանկարչության ռոմանտիզմի որոշ ավանդներ պահպանող կամ վերափոխող ուղղությունների (աբստրակտ իմպրեսիոնիզմ, աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմ, տաշիզմ և այլն) համատեքստում, ստանալով յուրահատուկ ավտոմատիզմի և զգայական սպոնտան նկարչության տարրեր, հատկապես 60-90-ական թթ. «Անհանգիստ ձիեր» շարքում, դիմանկարներում և բնանկարներում:

5. Նկարչի կողմից դասական գծանկարի, դիմամիկ ռոմանտիզմի հնարների ազատ տիրապետումը կարող է ուսուցողական օրինակ ծառայել արվեստագետ ուսանողների և երիտասարդ ստեղծագործող նկարիչների համար:

**ԻՍԱԲԵԿՅԱՆԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԿՏԱՎՆԵՐԸ.
ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏԻ ՎԱՍՏԱԿԸ ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԿՏԱՎՆԵՐԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ**

Իսաբեկյանի արվեստում արտահայտված են դարաշրջանի հայրենասիրական նվիրական երազանքները քաղաքական, սոցիալական վերափոխումների ու վերաիմաստավորումների ժամանակ: Սակայն շատ բան նրա արվեստում որոշվեց, հիմնավորվեց Իսաբեկյան-անհատականության մասշտաբայնությամբ: Ազատ տիրապետելով բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաների, նկարիչն իր ժամանակակիցներից տարբերվում էր կատարողական արագությամբ, փոքր և մեծ չափերում արտահայտված նախանձելի ճշգրտությամբ և գեղանկարչության հնարավորությունների բազմազանությամբ:

Նկարչի աշխատանքների որոշ ծրագրայնությունը հիմնականում արդյունք է անձնական նախաձեռնությունների, քան «վերևից» թելադրվածի: Նկարչի ըմբոստ ոգին միշտ կտրականապես հակադիր է որևէ նման թելադրանքի, ինչն էլ արտահայտվում է ամենատարբեր ձևով, որի վկան են բազմաթիվ ժամանակակիցները: Իսաբեկյանի բազմաթիվ քննադատական, հրապարակախոսական, վիճաբանական հոդվածները, էքսպրոմտային բուռն ելույթները, զարմանալի հումորով դիպուկ արտահայտությունները թևավոր խոսքերի պես հիշվում են մինչ օրս:

Նկարչի արվեստի գլխավոր ուղղվածությանը բնորոշ է բացահայտ հնչող քաղաքացիականությունը, անսքող դիրքորոշումը, որոնք համահունչ էին Հ.Շիրազի, Պ.Սևակի «խոսքին»:

Ամենևին նպատակ չունենալով արհեստականորեն «ստեղծել» համընդհանուր ֆենոմենի տպավորություն, որ իր նկարագրով տարբեր էր շատերից, հարկ ենք համարում նշել Իսաբեկյան-երևույթի իրական, անվիճելի վաստակը հայ կերպարվեստի հաստոցային գեղանկարչության, գրքային ձևավորումների, հայ իրականության մեջ

կոմպոզիցիոն-նորարարական լուծումների գործում:

Հայրենասիրական, քաղաքացիական գաղափարների մշտական սուր վերապրումները չեն խանգարել պրոֆեսիոնալ պատշաճ որոնումների ավարտունությանը կերպարային-կոմպոզիցիոն, գեղանկարչական-պլաստիկ լուծումներում:

Նկարչի հնարավորությունների բազմազանությունը հաստոցային գեղանկարչության ասպարեզում ոչ թե «...արդյունք են մասնատված անորոշության, վարպետի ոճի անկայունության»¹, այլ ճիշտ հակառակը՝ նրա բազմապլանության, կատարողական վարպետության, գեղանկարի արտահայտչամիջոցների հստակ տիրապետման վկայություն:

Մեր կողմից առաջադրվող ստեղծագործական- պատկերային գուգահեռներն այլ նպատակ չեն հետապնդում, բացի մեծագույն ցանկությունից ավելի ճիշտ հասկանալ խորհրդահայ կերպարվեստի ազգային և համաշխարհային աղբյուրները, կարողանալ հետևել «ստեղծագործման» բարդ ու անհարթ ճանապարհին, փորձելով կողմնորոշվել ժամանակի քաղաքական-գեղարվեստական, հոգևոր-գեղագիտական խնդիրներում:

Ստեղծագործական որոնման ու ինքնարտահայտման վաղ շրջանում Իսաբեկյանի մուտքը հայ կերպարվեստ բազմիցս նշված «բազմապլանությամբ» պահանջում է հաշվի առնել ոչ միայն եվրոպական և ռուսական, այլ նախ և առաջ՝ գեղարվեստական ազգային դպրոցի խնդիրների առանձնահատկությունները:

Հատկապես 50-ականների վերջերին խորհրդահայ նկարչության մեջ թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավների զարգացման օրինաչափություններն ուսումնասիրելու փորձը ստիպում է դիմել մոտեցման կոմպլեքսային սիստեմի, քանի որ այստեղ հանդես են գալիս տարբեր, առանձին ժանրային տեսակների միաձույլ սինթեզի համապատասխան դրսևորումներ (ինտերիեր, էքստերիեր, ֆիգուրատիվ-տարածական տարբեր խնդիրների առաջադրումներ): Յուրաքանչյուր

1. Այդպես է կարծում արվեստաբան Է.Գալֆեճյանը, վկայակոչելով նկարչի 1986-ի անհատական ցուցահանդեսը Երևանում:

Նկարիչ, ունենալով իր ավանդը, յուրովի հարստացրեց խորհրդահայ գեղանկարչությունը, որի մասնագիտական ուսումնասիրումը հիրավի առանձին ծավալուն նյութ է:

Նույնպիսի թեմատիկայի ընդգծված գաղափարայնությունը, կապված պետական պատվերների հետ, միշտ և պարտադիր չէ, որ ծնունդ բերի միջակ ստեղծագործություններ, չնայած վերջիններիս գոյությունն իսկ ևս օրինաչափություն է:

Այսպես, անկախ թեմայից, Գ.Նալբանդյանի, օրինակ, «Լենինիանան» գեղարվեստական վարպետության իմաստով (կոմպոզիցիայի բազմաֆիգուր դասավորությամբ, անմիջականությամբ, գեղանկարային շերտադրման, լույսի արտահայտչականությամբ և այլն) հետաքրքիր է, «ուսանելի» և «կիրառելի»:

Պատահական չէ, որ Ա.Սոֆրոնովը Գ.Նալբանդյանի 1961-65 թթ. աշխատանքներից մեկի մասին խոսելիս հատկապես ընդգծում է ռեմբրանդոյան գեղանկարչությանն հատուկ լույսն ու յուղաներկի քսվածքի խտությունը²:

Չնայած Գմիտրի Նալբանդյանի ստեղծագործական կյանքն ու նկարագիրը ձևավորվեց և ամբողջովին ընթացավ հայրենիքից դուրս՝ Մոսկվայում, արտահայտվեց թեմատիկայի ոչ ընդգծված ազգային դրսևորումներում (բացառություն են կազմում մի շարք դիմանկարներ, հայաստանյան բնապատկերներ և հատուկեմտ թեմատիկ գործեր ինչպիսիք են «Հայաստան: Կոլտնտեսուհիների պարը» 1957, «Հայրենի քաղաքում» 1972, «Վերնատուն» 1975 և այլն): 1940-ականներին Երևանում ապրած մի քանի տարիներն իրենց կնիքը դրեցին արվեստագետի արտահայտչամիջոցների վրա:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Երևանում Նալբանդյանը ստեղծագործական սերտ համագործակցության մեջ էր երիտասարդ

2.Խոսքը վերաբերում է «Վ.Ի.Լենինը ընդհատակում» (1961) աշխատանքի հեղինակ Ա.

7) 1 стрДмитрий, 1 ННЛбан(Գրք)74,1 (

Իսաբեկյանի հետ,³ որոնց համատեղ աշխատանքի արդյունքը եղան պատերազմական պլակատներ, մի շարք թեմատիկ կտավներ («Գերմանական հրոսակների ջախջախումը Մոսկվայի մոտ» (1942): Ժամանակի թելադրանքով դրանք կոչված էին արտացոլելու խորհրդային ինտերնացիոնալ ժողովրդի, ռազմական ուժի միախմբման գաղափարը, հայրենանվիրությունն ու անկոտրումությունը:

Ազիտմասսայական արվեստն այս տարիներին դրսևորվեց տարբեր ձևերով: Բազմաթիվ արվեստագետներ իրենց մասնակցությամբ արձագանքեցին «ՏԱՍՍ-ի պատուհանների» հայկական միավորմանը՝ «ԱՏԱ-ի պատուհան», որի աշխատանքները տարածվում էին հասարակական տարբեր վայրերում: Այս գործում մեծ մասնակցություն ունեցան Հ.Կոջոյանը, Ս.Արուտչյանը, Գ.Գյուրջյանը. Է.Իսաբեկյանը և այլն: Հայաստանյան մամուլում («Սովետական Հայաստան», «Կոմունիստ», «Ավանգարդ» թերթերում) կոլեկտիվ ակտիվ մասնակցությամբ ստեղծվում են դրվագային տեսարաններ, ծաղրանկարներ:

Այս տարիներին մեծ նշանակություն ունեցավ Նալբանդյանի համար հայ գեղանկարչության հետ ուշադիր ծանոթանալը: Լինելով Ե.Թադևոսյանի աշակերտը, նա իր համար բացահայտեց ոչ միայն հայրենիքի հնագույն մշակույթը, այլև՝ հաստոցային գեղանկարչության հայ դասականներին. Ս.Աղաջանյան, Վ.Սուրենյանց, Գ.Բաշինջաղյան, Փ.Թերլեմեզյան և այլն:

Գուցե այս հանգամանքն անհերքելիորեն որոշիչ դեր ունեցավ Նալբանդյանի արվեստում շատ տարիներ անց «Լուիջին Լենինի հետ» (1965) առաջին հայացքից մեզ հետաքրքրող թեմայի հետ որևէ առնչություն չունեցող բազմաֆիգուր ստեղծագործության մեջ:

Իտալիայում կատարված բազմաթիվ էտյուդների հիման վրա ստեղծված այս կտավը (չնայած իտալացիների հարավային տիպաժի նմանությանը) կառուցվածքային և կերպարային կարևորումով արձագանքում է Սեդրակ Առաքելյանի «Սևանի ձկնորսները» (1935) կտավին:

Առավել իսկ զարմանալի է, որ Ն.Ստեփանյանի և Բ.Ջուրաբովի հեղինակությամբ «Գրիգոր Խանջյան» մենագրության մեջ⁵ այդ վարպետի ստեղծագործության գեղարվեստական պատկերային լեզվի առանձնահատկությունների զարգացման ողջ ընթացքը, այդ թվում պատմա-հեղափոխական, կոմպոզիցիոն կտավների ձեռքբերումները քննելիս հիշատակվում են իրավամբ վաստակաշատ արվեստագետներ. Վ.Սուրենյանց, Գ.Բաշինջաղյան, Ս.Առաքելյան, Հովհ.Չարդարյան, Ալ.Բաժբեուկ-Մելիքյան, բայց ոչ՝ Է.Իսաբեկյան, որ Խանջյանի անմիջական ուսուցիչն էր:

Այնուհետև խանջյանական ձևամտածողության հասունությունն ու հետագա զարգացումը հեղինակները տեսնում են սարյանական մեթոդի դեկորատիվ ընդհանրացումներից դեպի խորհրդային 60-70-ական թթ. «խիստ ոճի» քնարական էպիկականության մեջ, հայ արվեստագետների անվանաշարքը հետևողականորեն հասցնում երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներին՝ Ռ.Ադալյան, Մ.Պետրոսյան:

Այնինչ գաղափարա-բովանդակային գեղանկարչական-պլաստիկ ընդհանրությունների, ավանդականի ու անհատականի, ազգայինի ու կոմպոզիցիոն լուծումների իմաստով, Խանջյանի արվեստը բնականոն ձևով ներթափանցված է ուսուցչի հաստոցային գեղանկարչության և գրքային ձևավորումների ավանդի որոշիչ դերով, ինչը տարբեր առիթներով բազմիցս նշել է Գ.Խանջյանն իր ելույթներում (օրինակ, Իսաբեկյանի 80-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ 1994 թ. և այլն): Հիշենք Խանջյանի «Հաց, սեր, երազանք» (1964) գեղանկարը, Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» (1959) նկարազարդումները: Այս

իմաստով պակաս հետաքրքրություն չի ներկայացնի նաև Ս.Մուրադյանի արվեստի քննարկումը, որը նույնպես Իսաբելյանի սաներից է («Տնկիներ», 1970):

Իսաբելյանական գեղանկարչության և գրաֆիկայի պատկերային անհատական լեզուն անցավ բարդ, որոնումներով լի ստեղծագործական ճանապարհ: Նրա վաղ շրջանի արվեստում ակնհայտ է Դելակրուայի ազդեցությունը, ինչը բազմիցս նշվել է և՛ նկարչի, և՛ արվեստաբանների կողմից:

Իսաբելյանի արվեստի ձևավորման վաղ շրջանում ֆրանսիական ռոմանտիզմի, հատկապես Դելակրուայի ազդեցությունը կարելի է նկատել կոմպոզիցիոն, երբեմն գունային, նաև՝ թեմատիկ ընդհանրություններում:

Դեռ ուսանողական տարիներից պահպանվել է նկարչի «Աղջիկը թութակով», 1939, նկարը, որի մտահղացման գուգահեռները Դելակրուայի «Կինը թութակով», 1827, աշխատանքի հետ դրսևորվել են նաև Ալ.Բաժբեուկ-Մելիքյանի արվեստում համանուն փոքրաչափ ստեղծագործության հետ: Վերջինս բաժբեուկյան կերպարային ընդհանրացումներով ձևի և գեղանկարչական պլաստիկայի նրբաճաշակ կատարում է:

Իսաբելյանի «Գնչուհին թութակով» աշխատանքում նկատելի են բնորդից կատարված կարճատև սեանսի հիմքում ընկած դիտարկումներին ու կերպարի ծավալային մոդելավորմանը զուգընթաց ընդհանրացումները, խուլ կոլորիտը, թուխ մաշկին հակադրվող հագուստի, պարանոցի մանյակի ոսկեգույն փայլը, նաև գլխաշորի վարդագույն, ճերմակ լույսային վրձնահարվածները: Աշխատանքում որոշակի դիսոնանս է՝ չափով անհամապատասխանորեն մեծ թութակի պատկերը, որի գունային շեշտը գերակտիվ է կոլորիտային ամբողջականության համար: Վերջերս վարպետը միտք հայտնեց, թե թութակն առհասարակ ավելորդ է համարում այստեղ, սակայն

աշխատելու հնարավորությունից զրկված լինելը բացառում է այժմ որևէ միջամտություն (2003 թ.):

Կարելի է դիտարկել նկարչի հատկապես 1941թ. ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն լուծումները, ուր ակնհայտ են Դելակրուայի «Խաչակիրների մուտքը Կոստանդնուպոլիս», 1841, կտավի կառուցվածքային, ֆիգուրատիվ դասավորվածության սկզբունքները: Վերջիններս ակնբախ են, օրինակ, Իսաբելյանի «Դավիթ Բեկի» երկու տարբերակներում, 1941, 1943: Ջորավարը հեծյալ դրոշակակիր թիկնապահների հետ մասշտաբայնորեն կենտրոնական դիրք է գրավում պատկերում, գերիշխում կոմպոզիցիայում իմաստահոգեբանորեն: Սուրն ի նշան պարտության Դավիթ Բեկին հանձնող տղամարդու ծնկադիր ֆիգուրը, նրանից ձախ՝ մեկ այլ ֆիգուրի խոնարհ դիրքը, որոշակի զուգահեռներ ունեն Դելակրուայի աշխատանքի հետ: Այնուհանդերձ «Դավիթ Բեկի» տարբերակները (հատկապես երկրորդը 1943) գեղանկարչական կատարմամբ ինքնուրույն են, ունեն աչքի ընկնող հուզական արտահայտչականություն: Նույնիսկ ամենավաղ փոքր գործերում, օրինակ «Կազակների կռիվը», 1942, էսքիզում երևում են կոմպոզիցիոն, կերպարային, գեղանկարչական պլաստիկ լուծումներ, որոնք հաստատապես մնայուն կդառնան նրա արդեն ավարտուն՝ ամբողջականություն ստացած ոճի ստեղծագործական երկար ուղու ընթացքում, կդրսևորվեն տարբեր ժանրերում ու թեմաներում:

Ժանրային մի փոքր աշխատանք է 1941-ի «Հին Թիֆլիսում» պատկերը, ուր հովանոցները բռնած, նազանքով դեպի դիտողն են քայլում երկու աղջիկներ, որոնցից ձախ՝ կինտոն է ձուկ վաճառելիս: Աշխատանքի առավել ամբողջական նկարագրությունն ու վերլուծությունը հնարավոր չեն նրա գտնվելու տեղն անհայտ լինելու պատճառով:

Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին նկարիչը լինում է ռազմաճակատում, կատարում բազմաթիվ ճակատային ճեպանկարներ:

Ժամանակի ոգով ներշնչված երիտասարդ նկարչի ամենավաղ

ստեղծագործական շրջանը դարձավ հայրենասիրական, հերոսական դիմակայման, աննկունության գաղափարների արտացոլման տասնամյակ: Պայքարի ու հայրենասիրական թեմաները հիմք են հանդիսանում թեմատիկ-կոմպոզիցիոն աշխատանքների համար, հաստատակամորեն հնչում Իսաբեկյանի արվեստում ողջ 40-ականների ընթացքում:

Անդրադառնալով ժամանակի կոնկրետ իրադարձություններին, ինչպես «Դրոշների հանձնումը 89-րդ հայկական դիվիզիային», 1942, «Տանյա» 1-ին տարբերակ, 1942, «Տանյա» 2-րդ տարբերակ, 1947, և այլն, նկարիչն արդեն 1941-ից ընդլայնում է խնդրի շրջանակները, դիմելով իր ժողովրդի պատմական անցյալի հերոսական և ողբերգական էջերին. «Դավիթ Բեկ» (տարբերակ, 1943 թ.), «Աշոտ Երկաթի երդումը» (Էսքիզ, 1944 թ.), «Առանց հայրենի օջախի. 1915 թվական», 1945, «Պատասխան Հազկերտին» (տարբերակ, 1947 թ.) և այլն:

Չարմանալիորեն բեղմնավոր ստեղծագործական այս տասնամյակում հիմնականում զբաղվելով թեմատիկ-կոմպոզիցիոն էսքիզներով ու կտավներով, նկարիչը չսահմանափակվեց միայն դրանով: Իսաբեկյանն աշխատում էր նաև դիմանկարի, բնանկարի, նատյուրմորտի ժանրերում: Այս տարիների մի շարք դիմանկարներ դարձան նրա արվեստի լավագույն նմուշներ («Մոր դիմանկարը», 1944, «Տեր Մովսեսը», 1946, «Հոր դիմանկարը», 1946): Մի քանի նատյուրմորտ աշխատանքներ նրա վաղ ստեղծագործության գեղանկարչական հիանալի վարպետության օրինակներ են, ինչպես՝ «Վարդեր» 1944-ին կատարված երկու նույնանուն ոչ մեծ կտավները:

Բազմաթիվ գործեր այս կամ այն պատճառներով պատերազմական տարիներին տուժեցին, չպահպանվեցին:

Իսաբեկյան-նկարչի առավել դրամատիկ ստեղծագործական նկարագիրը վկայում է «Առևանգում: Կոմպոզիցիա», 1941, աշխատանքը: Երեք քուրդ տղամարդիկ հեռանում են թալանից հետո, թողնելով ծառին կապված տղամարդուն և նրա ոտքերի մոտ փռված, միայն կոնքաշորով

ծածկված, սպանված կնոջը: Այս դրամատիկ սյուժեն կոմպոզիցիոն, գծային, ծավալային, գունային լուծմամբ գեղանկարչական նոր խոսք է Իսաբելյանի արվեստում:

Նկարի ուղղաձիգ առանցքից ձախ մաքսիմալ խտացնելով ֆիգուրատիվ դասավորվածությունը, դիտողին մեջքով և երեք քառորդ ֆաս, ամբողջ հասակով կանգնած երկու քրդերի ֆիգուրների փոքր-ինչ միօրինակ դիրքին նկարիչը շեշտակիորեն հակադրում է ձիու պատկերի դինամիզմը պարանոցի ճկուն շրջադարձով, և առավել ընդգծում բռնի ուժի հետ ընդհանրություն չունեցող կենդանու ճերմակ մաքրությունը: Թանձր հագեցած գունային գամման հատկապես հնչեղ է դառնում ֆիգուրների ուրվագիծն ընդգծող սև եզրագծի շնորհիվ: Ընդհանուր կոլորիտի դրամատիզմը առավել լարված է հնչում քրդերից մեկի բաճկոնի կարմրով, որը գունային թույլ արձագանքով մեղմանում է ճերմակ ձիու թամբին: Էմոցիոնալ ազդեցությամբ գունային լուծումը աշխատանքում առաջնային է: Այն կլանում է դիտողին տազնապի զգացողությամբ, դրամատիզմով: Կոմպոզիցիոն աջ հատվածն ավելի հստակ ու ազատ «ինտերվալային» ընթերցում է թելադրում, որով առավել է ընդգծվում աշխատանքի գաղափարական իմաստը, կատարված փաստը: Կոմպոզիցիոն այս մասը շատ հետաքրքիր է գծային, գունային լուծմամբ, ուր խորհրդավոր ներքին էներգիայով հագեցած ծառի բնին գոտկատեղից կապված տղամարդու ֆիգուրը, հակվելով մերկ կնոջ անկենդան մարմնին, մարմնավորում է լուռ կսկիծ ու ցավ, «Ողբ» («Պիետա») թեմայի յուրօրինակ արտահայտություն հանդիսանում: Էմոցիոնալ-կերպարային դրամատիզմն առավել արտահայտչական է դարձնում ծառի սաղարթի, նրա ծավալային զգայական նյութականությունը: Գծային թեք ռիթմի, գեղանկարչական խուլ, բայց թրթռուն կերպարային հագեցվածությունը ամբողջացնում է ողբի տեսարանի ֆիգուրատիվ-հուզական լուծումը: Կատարվածը փաստ է, զուրկ որևէ հերոսական պաթոսից՝ կորստի, ցավի խտացում:

Դրամատիզմի ռոմանտիկ մեկնաբանումը, գունային լուծման

հագեցվածությունը, գեղանկարչական կատարման տեմպերամենտը, թեմայի ընտրությունը վկայում են երիտասարդ Իսաբելյանի նախասիրությունները, ֆրանսիական ռոմանտիզմի, եվրոպական արվեստի դասական կոմպոզիցիաների իմացությունը, նաև՝ ինքնուրույն ստեղծագործական հնարավորություններն ու մտածողությունը:

«Առևանգում», 1941, ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքն արձագանք է Դելակրուայի «Առյուծաորս Մարոկկոյում», 1854, կտավի, հատկապես ընդհանուր գունային գամմայի ընտրությամբ. ծառի մոտիվի տեղադրումը, նրա բնի մոտ տարածված ֆիգուրի և մյուս որսորդի տաբատի կարմիրը, ծառի սաղարթի հագեցած, թանձր կանաչը:

Իսաբելյանի փոքրաչափ գործը գունային շեշտադրման զուգորդող խիտ գեղանկարչական կատարմամբ, մոտիվների նույնության կիրառմամբ, ակադեմիական կրթությունն ավարտող երիտասարդի կողմից Դելակրուայի կերպարային գեղանկարչական մեթոդի պրակտիկ ուսումնասիրման փորձ է:

«Առևանգումների» շարքում նկարիչը մտահղացել էր 20-րդ դարի սկզբի հայ ազգաբնակչության դեմ օսմանյան թուրք բարբարոսների անօրեն դաժանությունն ու ողբերգական իրադարձությունները պատկերել որպես փաստ, զուրկ՝ պաթոսի կոչից: «Երդում», «Տաճկահայաստանում» կտավներում առկա է ևս դրամատիկ սրությունը:

«Դավիթ Բեկում»՝ հաղթանակի գաղափարն է. թշնամին հայոց զորավարի ու հեծելազորի ոտքերի մոտ է, իր պարտությունն ընդունած: Կտավում բուն մարտական գործողությունն ավարտված է, իսկ հայոց թևը կերպարային-հոգեբանական լուծմամբ հաղթանակած:

Պայքարի թեման գործողության շիկացած գազաթնակետին է հասցված «Հաղպատում», Ավարայրի ճակատամարտի պատկերներում: «Հաղպատի գյուղացիների ապստամբությունը 1903 թվականին» կտավում ըմբոստության, դիմակայման գաղափարը ակտիվ գործողության մեջ է, երկրորդում՝ երկու հակադիր ուժերի ճակատային ընդհարումն՝ ավելի ամբողջական: Եթե Հաղպատը մասնակի դրսևորում

է, փաստի կոնկրետությամբ, ապա Ավարայրները, ճակատամարտային ժանրի ստեղծագործություն լինելով, ընդհանրացնում են դարավոր թշնամիների դեմ ուղղված հայոց բազկի ուժը:

«Հաղպատի գյուղացիների ապստամբությունը 1903 թվականին» երկու տարբերակում էլ պատմականացված միջավայրը ազատ է մեկնաբանված. կիսավեր բերդապարիսպը, սարալանջի մարտական ակտիվ, դինամիկ գործողությունը: Վեհաշուք եկեղեցիները լուռ հանդիսավորությամբ իշխում են ողջ համայնապատկերի վրա: Կտավի հոգեբանական-էմոցիոնալ արտահայտչականության լուծումը առավել սուր է երկնքի գունային պլաստիկայով, խուլ կապույտ, օխրականաչավուն ամպերի կոնտրաստային ծավալների «բախումով»: Կանացի կերպարն «իշխում » է ֆիգուրատիվ խմբի վրա, կոմպոզիցիայի իմաստային առանցք հանդիսանալով:

Կոմպոզիցիոն լուծմամբ 1-ին և 2-րդ տարբերակները զանազան են: Առաջինում Հաղպատի վանքը պատկերված է այլ դիտակետից, երկրորդում ավելի ամփոփ ու միաձույլ են ծավալային ուրվագծերը: Քարաշեն պատերի հորիզոնականը առանձնացնում է սրբատեղին. տարածության բլրաձևությունը լռությամբ ու վեհությամբ «անկախ է» իրադրությունից, «շրջանակված» չեզոք կանաչով: Առաջին տարբերակի աջ մասում, դեպի սլացիկ եկեղեցին թեք ճանապարհ է տանում, մարդկային փոքր ֆիգուրները ազատ տեղաբաշխված են տարածքով (երկու ժանդարմներ իմաստով կապված չեն ձախում խոնված գյուղացիների «անհանգստության» հետ, որոնցից փորձում է խույս տալ գլխիկոր փախչող մեկ այլ ժանդարմ):

Հաղպատի առաջին տարբերակում համայնապատկերը որոշ իմաստա-բովանդակային գծերով ավելի լայն տարածված մեկնաբանություն ունի, ասիմետրիկ «զարգացող» տարածության մեջ սփռված փոքրաչափ դինամիկ ֆիգուրները (առանձին-առանձին, փոքր ու մեծ, իրար հետ կապված ընդհանուր գործողությամբ) ստեղծում են իրադարձությունների իրական, հավաստի տպավորություն:

Երկրորդ տարբերակում կան կոմպոզիցիոն այնպիսի փոփոխություններ, որոնք ավելի են նպաստում նկարի ամբողջականացմանն ու ճշմարտացիությանը: Հաղպատի վանքի համալիրը շրջափակող քարաշեն պարսպապատերը, ձախից մնալով անփոփոխ, աջում ունեն այլ ուրվագիծ, ո՛չ թե ընդհատված են, կտրուկ շարունակվելով բլուրն ի վեր, դեպի աջ եկեղեցին (ինչպես առաջինում), այլ համաչափ հորիզոնական գծով, առաջին պլանի ֆիգուրատիվ խմբով, ծածկում (դիտողից) պարսպապատի պատկերի շարունակությունը: Խուլ հողագույն օխրայի հորիզոնական «ժապավենը» տարանջատում է ճարտարապետական կոթողներն ու կանաչապատ լանջերը մարդկային բախման իրարանցումային խառնաշփոթից (իմաստահոգեբանական ենթատեքստն ինչ-որ տեղ զուգորդվում է Վ.Սուրենյանցի «Հռիփսիմեի վանքը» պատմական բնանկարի խիստ լակոնիկ պատկերայնության ու արտահայտչականության հետ, ընդգծում հավատի, ժողովրդի տոկունության, հազարամյա պատմության ու ժամանակից դուրս, մնայուն արժեքների գաղափարները):

Պարսպապատից ցած՝ պայքարն է, պահի անկանխատեսելի քաոսը: Կոմպոզիցիոն առանցքային ֆիգուրատիվ խումբը հիմնականն ու առաջնայինն է կտավում: Ընդգծված մասշտաբայնության ակտիվությամբ ամբողջ հասակով կանգնած կանացի կերպարը, մեծ քարակտորը գլխից վեր բարձրացնելով, ցասման մեջ ազդեցիկ է:

«Տանյայում» ուղղակի զգացվում է կանացի կերպարի ոգեշնչման սկզբնաղբյուր հանդիսացող Դելակրուայի «Ազատությունը բարիկաղներում» աշխատանքի ազդեցությունը: Այստեղ ազատատենչ ըմբոստության թեման դարձյալ մեկնաբանվում է որպես պայքարի ու ազատության վսեմ գաղափար:

«Տանյայի» առաջին, 1942-ի տարբերակում գործողությունը կատարվում է բացօթյա՝ հրապարակում: Նկարիչն օգտագործում է քաղաքային շինությունների մի քանի դրվագ, որոնք կոնկրետացնում են գործողության վայրը, ստեղծում իմաստային ու «փաստացի»

համապատասխան միջավայր: Ամբողջ հասակով, ուղղաձիգ, ֆիզիկական ուժով լի կինն ընկալվում է որպես գործողության ամենաակտիվ կերպար, սակայն ձերբազատված չէ որոշ պաթետիկ չափազանցությունից (հատկապես վեր բարձրացված ձախ ձեռքը): Կտավի իմաստահոգեբանական, էմոցիոնալ արտահայտչականությունը շիկացած է ֆիգուրատիվ ու գունային հագեցվածությամբ, էքսպրեսիվ մեկնաբանությամբ:

Այսուհետ պատմության մեկնաբանումներն Իսաբելյանի ստեղծագործություններում առավելապես սկսում են ձգտել մեծ ընդհանրացումների:

«Սասուն», 1946, ստեղծագործությունը քաղաքի ու բերդապարիսպների ծավալա-տարածական պատմականացված ոգու մակետ հիշեցնող պատկեր է, որին նպաստում է ևս մեկ հանգամանք. կտավի ձախ մասում կանգնած «ալևորի» ձեռքերի ռիթմիկ շարժումը, ուղղված «Սասունին», գուգահեռվում է հայ միջնադարյան կտիտորական որմնակարչության ու քանդակների հետ: Ազգային հոգևոր նկարագրի, ժողովրդի շինարար կեցության ևս մեկ գրավական է քարտաշ երկու վարպետների կերպարները առաջին պլանի աջ մասում:

Թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավները 50-ական թթ. վերջերին հայ գեղանկարչության մեջ յուրօրինակ զարգացում ապրեցին հանձինս մի քանի արվեստագետների, որոնց ստեղծագործական որոնումները դրսևորվեցին առավելագույնս բնանկարային ժանրի հետ սինթեզվելով:

Թեմատիկ-կոմպոզիցիոն տարբեր գործերում այս կամ այն միջավայրի նկարագրերում կարևոր տեղ է գրավում բնանկարային տարրը, երբեմն որպես տեղանքի ընդհանուր բնութագրի թեթև ներկայություն, երբեմն էլ կոմպոզիցիոն-իմաստային առանցքի հուզական ոգեշունչ արտահայտման խտացում: Այսպես, արդեն «Առևանգում», 1941, դինամիկ կոմպոզիցիայում հեծյալների խառնիխուռն գործողությունը կատարվում է հետևի պլանում ազգային երևակայական ճարտարապետական շինությունների դրվագների ֆոնին. պատուհանի

սյունազարդ բացվածք, տաճարի մուտքի օրդեր, ոլորապտույտ վոլյուտներով զարդարված խոյակներ: Հատկանշական է երկնքի, ամպերի կերպարա-գունային հագեցվածությունը, կապույտի, խուլ կարմրի, բաց օխրայի կիրառմամբ լուսաստվերային կոնտրաստը, գեղանկարչական հուզական ու դրամատիկ մեկնաբանված երկինքը, որ ներդաշնակ է կտավի իմաստա-գեղանկարչական մտահղացմանը, օրգանապես շարունակում ու ամբողջացնում ընդհանուր տրամադրությունը:

«Հեյ, ջան, սարեր, Սասնա սարեր», «Պատանի Դավիթ» երկու մեծածավալ կտավներն էլ թվագրվում են 1956-ով: Թեև այս ստեղծագործություններին առավել հանգամանորեն կանդրադառնանք ավելի ուշ, հարկ է նշել ժողովրդական էպոսի ամենասիրված հերոսի կերպարային նոր մեկնաբանումը հայ կերպարվեստում: Իսաբեկյանի Դավիթը պատանի է, խիզախ, սակայն բացարձակ գուրկ իր «հրեղեն» ծագմանը համապատասխան արտաքինի որևէ դյուցազնացված, հերոսականացված նկարագրից: Առաջին կտավում սասնա պառավի կորեկի արտում «որս» անող «դանդալոշն» է կարծես, միամիտ, անմիջական խառնվածքով պատանին, որ հիանում է հայոց լեռնաշխարհի գեղեցկությամբ: Կերպարը մեկնաբանված է գորովագին սիրով ու քնարականությամբ:

60-ականների ակզբին հայաստանյան գեղատեսիլ վայրերում կատարած Իսաբեկյանի մեծաքանակ ճեպանկարներն ու էտյուդները (բնանկարներ, դիմանկարներ) շատ բանով պայմանավորեցին նկարչի ստեղծագործությունների թեմատիկ-կոմպոզիցիոն մտածելակերպն ու գունային գամմայի նկարագիրը: Արվեստագետն ընկալում է այն հատկությունները, որոնք անկրկնելի են պահի զմայլելիությամբ, առօրեականի իրական հմայքով: Աչքի ընկնելով տպավորության թարմ անմիջականությամբ, աշխատանքները ներթափանցված են Իսաբեկյանի տեսունակության զգայականությամբ, բայց նաև լի երևակայությամբ ու կերպարավորմամբ: Նկարիչն անկեղծ հիանում է

նկատած մոտիվներով ու դրվագներով, հնչեցնում գույնի արագ զրնգուն հաջորդափոխությունը «Տաթևի ծխախոտագործուհիները», 1964, աշխատանքում, պահպանելով ժլատ, լակոնիկ ուրվագծերի արտահայտչականությամբ «Տաթևի կանայք» շարքի ճեպանկարի(1960) աղբյուրից տուն վերադարձող, խոսքի բռնված կանանց, որոնք նկարչի վկայությամբ «ժամերով խոսում էին կժերն ուսներին»:

«Խնձորեսկ», 1962, կտավում նախընտրելով ուղղաձիգության սկզբունքը, նկարիչը հնարավոր է դարձնում դարավանդների աստիճանական զարգացմամբ ներգրավելու լեռնային քարակերտ ժայռերի ծերպերին փռված գյուղի պատկերը, ֆիզիկապես զգացնում ջերմության, արևի ու ստվերների դինամիկ խաղը, լայն հնարավորություն ընձեռում դիտողին հիանալու բնության և մարդու կեցության նյութական գունագեղությամբ: Առաքելյանական, կոջոյանական նույն Խնձորեսկի պատկերման նախորդ փորձը՝ բնանկարի, տարագի, տիպաժի, դետալների միջոցով ազգայինն ընդգծելու նպատակայնությամբ, Իսաբեկյանի արվեստում հանդես է գալիս ևս իբրև մի հետաքրքիր օրինակ, ուր նկարիչը զուգորդում է դինամկարի տիպականացման գծեր. ընդհանրացված բնանկար որպես ֆոն, կիրառում որոշ սարյանական մոտեցում («Մինա Բիբի», 1962):

Իսաբեկյանի «Չվերադարձան», 1964,1965,1968-72, վերնագրով կտավները արված են մի քանի տարբերակներով: Տարբերակներից մեկն աչքի է ընկնում առավել սուր դիտողականությամբ: Բնանկարի խստաշունչ վեհությունը, ծավալաձևերի կտրուկ, բյուրեղանման անցումներն ընդգծված են լուսաստվերային հակադրություններով, երկնքի թանձր կապույտի հագեցվածությամբ: Արտահայտչականությանը մեծապես նպաստում է նաև հարթապատկերային մոդելավորումը, ֆիգուրատիվ սլացիկությունն ու ծեր կնոջ զուսպ, ընդհանրացված պրոֆիլային դիրքը: Տրամադրության ընդհանրության ու իմաստային հակադրության յուրօրինակ դրսևորում է երիտասարդ աղջկա

ներկայությունը, որպես կյանքի շարունակելիության, գալիքի գաղափար:

Ուշագրավ է «Առավոտ: Հրագրան», 1964, ստեղծագործությունը և հատկապես վերջինիս թվագրման հետ կապված սխալը: Պ.Հայթայանի ալբոմում (1985) այն հրապարակված է 1981թ., այնինչ կատարված է նշված տարեթվից 17 տարի առաջ: Այն իր սառը գունատոնային լուծմամբ առանձին տեղ է գրավում վարպետի արվեստում: Փաստն այնքան էլ էական չէր թվա, չնայած տարբերությունը կարևոր է թեկուզ պատկերային-ոճական խնդիրների զարգացման ուսումնասիրության համար, եթե մեր ուշադրությունը չգրավեր Սարգիս Մուրադյանի «Առավոտ:Հրագրան», 1971, թեմատիկ կտավի կոմպոզիցիոն ու դետալային որոշակի փոխառությունը:

70-ականներից Իսաբեկյանի կտավներում գերիշխող է դառնում նյութականի և հոգևորի, կոնկրետի և ոգեշնչված ընդհանրացման, իրականի և երազանքի փոխկապակցված խոհա-փիլիսոփայությունը, հարթության և խորքի պայքարը:

Նկարչի հուզականությունն անհատականից բացի, միևնույն ժամանակ կրում է ապրումների ընդհանրական բնույթ, որի վառ օրինակներից է «Նոյը որդիների հետ» 1985թ. ստեղծագործությունը Հին կտակարանի թեմայով: Նոյ նահապետի թեման Իսաբեկյանի արվեստում հայտնվեց «Նոյը որդիների հետ», 1982, էսքիզով, նկարչին հետաքրքրող կենցաղայնության նկարագրի շեշտերով: Երեք տարի անց իրականացված կտավում Իսաբեկյանը սկզբունքայնորեն վերանայում է իր մոտեցումը թեմային, առաջադրելով այլ լուծում:

Ձևամտածողության ամբողջականությունը հավասարակշռում է պատկերատարածքի մասերը, մարդկայնացնում առարկայական-իմաստային միջավայրը համաձայն ստեղծագործության գաղափարի:

Այստեղ առավելագույնս դրսևորվում է նկարչի ձգտումը այլաբանության խորհրդանշականին: Իսաբեկյանը հրաժարվում է պատմողական սկզբունքից, խուսափում ավելորդ կոնկրետություն մատնանշող դետալներից (օրինակ՝ տապանի), նախընտրում դիտողի

հոգևոր ընկալողականությանն ուղղված հերոսների վիճակի, կեցության ասոցիատիվ հնարավորությունները:

Կտավը լի է ռոմանտիկ լուսավոր հույզով, ասես տոգորված կյանքի վերածննդի էներգիայով:

Օդա-ջրային համատարած միջավայրն ընկալվում է որպես երկրի ու երկնքի, նյութականի ու հոգևորի էներգետիկ տարերք, ծնում հոգու թռիչքի հաղթանակած գաղափար, համապատասխանաբար արթնացնում ժողովրդական ազգային բանահյուսության համարժեք կերպարներ. հիշենք էպոսի վերջին ճյուղի գլխավոր հերոսին՝ Փոքր Մհերին, որ ինքնական փակվեց Ազոավաքարում, մինչև «աշխարհը քանդվի ու նորից շինվի», կամ՝ Արի-Արմանելիին, որը յուրաքանչյուր գարուն վերակենդանանում էր ոչ միայն վիշապի հետ նորից կռվելու, այլ կրում նաև վերածնության գաղափարի խորհուրդը:

Չուգակցված ներդաշնակությունը գերծ է կրոնական կույր հավատից: Իսաբեկյանի հավատը մարդն է, որին նկարիչը հետևողականորեն վստահում և հավատում է, հենց մարդուն, անուղղակիորեն փառաբանելով նաև պատմությունն ու կյանքը, ստեղծագործ աշխատանքը, աշխարհը որպես հաստատուն հավասարակշռություն: Այս է Իսաբեկյան-արվեստագետի ստեղծագործության հումանիստական էությունը :

Նկարչի «ես»-ի դրսևորումը տարեցտարի ձեռք է բերում զուսպ ձևեր, ռոմանտիկ պաթոսն այսուհետ ընդունում անալիտիկ խորհրդածության, մտքի դատողականության բնույթ, իսաբեկյանական պատկերալեզվի հանդիսավորությունը՝ նախընտրում պայմանական մեկնաբանումներ, երևույթներից կարևորում հոգևոր-բարոյական նշանակալիությունը:

Կտավը ներթափանցված է օդա-տարածական զգայական ոգով, արտահայտիչ՝ գույնի հնարավորություններով, որն առավել ևս ընդգծում է պատկերի ո՛չ թե պատմողական, այլ զգայական-ընկալողական կողմը, սրում շարժման ու էմոցիայի ազատությունը: Օդային միջավայրն

ամբողջովին համակելով կտավի հարթությունը, դուրս է գուտ պլեներային առանձնահատկություններից:

Պայմանականորեն «ջնջելով» ֆակտուրային տարբերությունները երկրի, երկնքի միջև, նկարիչն էլ՝ ավելի է ամբողջացնում եռաչափ տարածականության միասնության տպավորությունը: Գույնի, լույսի միաձուլումն ընկալվում է որպես օրգանական շարժում, նաև՝ շնչավոր միասնական մասսա, ամբողջական միավոր: Աշխատանքը գուրկ է համաշխարհային ջրհեղեղի կործանարար ավերածության հետքերից, դրամատիզմից (հիշենք Հովհ. Այվազովսկու «Համաշխարհային ջրհեղեղ» կտավը):

Կոմպոզիցիոն-կերպարային լուծումը, չնայած ֆիգուրների, հատկապես Նոյ նահապետի նյութականության տարրերի, ընկալվում է ո՛չ որպես տեսարան, այլ՝ կացություն: Հոգևոր աշխարհի իրական հատկանիշ լինելով, լույսն այստեղ լինելիության, շարժման կարևորագույն արտահայտչամիջոց է, կլանող ու ռոմանտիկ: Կոմպոզիցիայի գաղափարը ո՛չ այնքան իրողության ընթացքի բացահայտումն է, որ կարող է թվալ առաջին հայացքից, ըստ ընտրված «ընթերցվող» դրվագի, որքան՝ ներքին շարժումն որպես այդպիսին:

Կտավը պարզորոշ վկայում է վարպետին հատուկ խոհա-փիլիսոփայության, մտածողության ու մեկնաբանման հնարավորությունների հարստացումը, հոգևոր անհատական զգայականության արտիստականությունը:

Վերակերպավորվում է նաև մարդու մարմնական պլաստիկայի պատկերումը: Պահպանելով նրանց նյութականությունը, երաժշտական տոնայնության հատկանշական հնարավորություններով, Իսաբելյանը ֆիգուրները ենթարկում է ոճավորված կրկնակի ռիթմի (տարիքի, ծավալային խտության, գույնի, հոգևոր ապրումների և այլն), իրական մարմնական փոխկապակցված հարաբերությունների, ըստ էության ձգտելով գեղեցկության անխաթարության:

Վերջինս անմիջականորեն կապված է մարդու էության

բնութագրության հետ, որ ներառում է տվյալ դեպքում բովանդակության համապատասխանությունը և ընդհանուր ռոմանտիկ բանաստեղծականությունն ու փիլիսոփայական տրամադրությունը:

Իսաբելյանի համար կյանքը մնայուն արժեք է, մարդուն տրված եզակի հնարավորություն, փորձ ներթափանցելու իրական աշխարհի երաժշտական քնարականությունն ու բանաստեղծական վեհությունը, որն էլ ոգեշունչ ռոմանտիզմով մղում է արվեստագետին գեղեցիկի բացահայտմանը:

Կոմպոզիցիոն-կերպարային ամբողջականությունը ներթափանցված է թեմայի ռոմանտիկ նյութականության շոշափելիությամբ: Կոլորիտային երանգավորման թեթևությունն ու թափանցելիությունը միևնույն ժամանակ լի են տարածական զգայականությամբ: Մարդկային էությունը գուրկ է մասնակիությունից, այն ինքնուրույն օրգանական գոյատևման համաչափությունն է, կարծես մեղսական աղտից ֆիլտրացված, ուր պահպանվել է մարդկայինն իր լավագույն պոտենցիալով, որպես իմաստնացած (Նոյ) և կենսահաստատ (երկու որդիները): Ընդհանրացած ձևով չորս կերպարները խտացնում են ապրումների ու տարիքի մի քանի աստիճան: Ֆիգուրների բրգաձև տեղադրումը վիթխարի տարածական զանգվածում, ծավալային-կապտավուն մթնոլորտը խորհրդանշական հույզ է՝ շարժման ու շարունակելիության զգացմունքային վկայություն, «Կյանքի», մարդու հետագա լինելիության տարրերի առկայությամբ:

Մեծ է Է.Իսաբելյանի ազդեցությունը խորհրդահայ կերպարվեստի զարգացման տարբեր խնդիրներում, հատկապես նրա մի շարք սաների ստեղծագործական անհատական նկարագրի կայացման գործում, ինչպես օրինակ, Գ.Խանջյանի, Ս.Մուրադյանի արվեստների համար կենտրոնական, առանցքային շատ խնդիրներ, հատկապես կոմպոզիցիոն-կերպարային լուծումներ, իրենց սկզբնաղբյուրն ունեն նկարչի կտավներում: Գեղանկարի ողջ պլաստիկայի համակարգն Իսաբելյանի կտավում հասցված է տեսողական աշխարհի հոգևոր

վերափոխման գաղափարին, միաձուլված ոգեշունչ ռոմանտիկ լավատեսությամբ:

Պատմական և վիպական թեման Էդվարդ Իսաբելյանի ստեղծագործության մեջ. Անկախ ժանրից Էդվարդ Իսաբելյանի արվեստում առանձնացող հիմնական թեմաներն են անհատի ու հասարակության փոխհարաբերությունը, հարազատ ժողովրդի պատմությունը, ավանդականն ու ազգայինը: Ակնհայտ է, որ նման դիրքորոշումն ու ստեղծագործական սկզբունքը անմիջականորեն կապված են գեղանկարչական և կերպարային-բարոյական հավաստիության խնդիրների հետ:

Իսաբելյանի կերպարային մտածելակերպը ենթադրում է մարդու (նաև՝ ժամանակակցի) պատմական օբյեկտիվությունն առհասարակ գիտակցող ազնվաբարո տիպ: Հայրենասիրություն, պատիվ, հերոսություն, խիզախություն, անձնվիրություն, մարդկային ամենավեհ զգացումներ, յուրօրինակ կոչ անցյալին, հիշողությանը: Իսաբելյանի արվեստն ունակ է կոչելու, միավորելու, հոգեպես համախմբելու ընդհանուր պատմության և մշակույթի գիտակցություն ունեցող մարդկանց, բոլորին, ովքեր համախոհ լինելուց զատ կյանքի պասսիվ «դիտող» չեն, այլ ենթադրում են մասնակցություն, ձգտում, գործունեություն: Սրբնթաց փոփոխվող կյանքն ու նորանոր պայմանները, ծագող չնախատեսված իրավիճակները կանգնեցնում են մարդուն դժվար խնդիրների լուծման առջև: Եվ այնուամենայնիվ չպետք է ազդեն արարքների և հետևանքների որակական և բարոյական բնույթի վրա, քանզի մարդը միշտ էլ կարող է ամենաօպտիմալ որոշում ընդունել:

Իրականությունը յուրօրինակ կերպով արտացոլվում է պատմական կոնկրետ կերպարներով, թեմատիկ-բովանդակային կտավներով: Այն իրական է հասարակական բարոյական նշանակալիությամբ, այժմեական՝ բազմաթիվ չափանիշներով: Չնայած նկարչի հակասական, իմպուլսիվ անհատականությանը, ստեղծագործական ուղու ոչ միանշանակ, զարգացման որոշ անհարթ դրսևորմանը, Իսաբելյան-արվեստագետը զարմանալի ամբողջականությամբ պահպանում է իր սկզբունքային հայացքները տասնամյակների ընթացքում:

Իսկ ինչի՞ վրա են հիմնված այդ հայացքները: Քննադատները նշել են նկարչի արվեստի եվրոպական ակունքները՝ Վենետիկի նկարիչներ, Վելասկես, Ռուբենս, Դելակրուա: Սրանք այն վարպետներն են, որոնք պատմական նկարչությունը վերջնականապես դուրս բերեցին տեքստային հիմքից ունեցած բացարձակ կախումից և սոսկ աստվածաշնչային կամ առասպելական սյուժեն վերապատմելուց կամ այդ սյուժեի պատկերային համարժեքի վիճակից: Առաջին քայլը կատարում է դասական արվեստը՝ իբրև պատկերային ձևի մեջ բարոյական կամ սրբազան գաղափարները մարմնավորող: Հաջորդ քայլը կատարում են բարոկկոն և ռոմանտիզմը, որոնք աստիճանաբար ձևն օժտում են կենդանությամբ, շարժումով, գույնի ու տոնի թրթիռով և էներգիայով մի կողմից, մյուս կողմից սյուժեի պատմական ենթատեքստը կապում տվյալ հասարակության մեջ գերիշխող բարձր բարոյական գաղափարների հետ:

Երրորդ քայլը կատարեցին ռեալիստական կամ կոմիկական տարրեր ներմուծող նկարիչները (Վելասկես, Ռեմբրանդտ), որոնք բարձր գաղափարները ուղեկցեցին պրոզայիկ իրականության անմիջական տարրերով:

Իսաբելյանը հետևեց ռուբենսյան, դելակրուական ուղղությանը, այդ կենսականությանը հասնելով կոմպոզիցիայի ու գույնի դինամիկայի միջոցով, հաճախ գոհաբերելով պրոզայիկ տրամաբանությունը իր նկարի հերոսական կամ դրամատիկ տրամադրությանը:

Ոգով ռոմանտիկ, Իսաբելյանը մնում է իսկական ռեալիստ, արդիական խնդիրների արժարժող:

Պայքարը նրա արվեստի հիմնական էությունն է:

Միայն ստեղծարար ոգին, մնայուն իդեալների հանդեպ ունեցած հավատարմությունը, իր ժողովրդին անկեղծորեն ծառայելու պատրաստականությունը, համառ աշխատանքն ու ավանդապահ սկզբունքն են, որ վարպետի համոզմամբ որոշում են գեղարվեստական երկերի իրական արժեքները:

Իսաբելյանը չի պատկերացնում ստեղծագործությունը ժողովրդից կտրված, նրա շահերից ու այժմեականությունից դուրս: Ճշմարտացիությունը միշտ էլ բարոյական է, որով և՛ Գեղեցիկ:

Սակայն Իսաբելյանի արվեստի նկատմամբ վերաբերմունքը չպետք է լինի Բարու և Չարի փոխհարաբերության սխեմատիկ պարզունակ ընկալում: Այն ունի բազում ելևէջներ ու նրբություններ, որոնք պայմանավորված են մարդկային բարդ էությանը, հաճախ՝ վարքագծով: Արվեստագետը հասկանում է լինելիության որոշակի երկակիությունը, կախված իրական կյանքի բազում իրավիճակներից (քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական, անձնական և այլն), դարաշրջանի բարոյա-փիլիսոփայական խնդիրներից, ստեղծագործական ձգտումներից և արվեստում արտացոլվող կերպարային, գեղանկարչական ձևերից:

Վերը նշվածը որոշում է Իսաբելյանի արվեստի էության միայն համառոտ բնութագրությունը, ընդհանուր առմամբ ուրվագծում նկարչի արվեստում առանցքայինը: Հարկ է ցույց տալ նաև վերը նշված փոխհարաբերությունները գեղանկարչական լեզվի արտահայտչամիջոցներով (գծային-տարածական կառուցվածքը, գեղանկարչական-գունային հագեցվածություն, ստեղծագործության կերպարային լուծում, կատարման հախտուն տեմպերամենտը):

Գրամատիկ պահերով Իսաբելյանի պատմական գեղանկարչությունը էքսպրեսիվ է ու պաթետիկ: Այն արտահայտվում է իրադարձությունների և թեմաների ընտրությամբ, որոնք, թեև քաղված հայ ժողովրդի պատմությունից, ակնհայտորեն թելադրված են հասարակության արդի խնդիրներով: Տեմպերամենտը, դինամիկ կատարողական ձևը ստեղծում են անհանգիստ ալիքվող ռիթմեր, ուժգնացնում էմոցիոնալ լարվածությունը: Գեղանկարչական կատարման միջոցներով (գունաբծային դինամիկա) ու պլաստիկայով (ձևաստեղծում դասական իմաստով) նկարիչն իր մտահղացումը դիտողին է հասցնում կրքոտ կոչով:

Էդվարդ Իսաբելյանի տարբեր ստեղծագործությունների համար որպես սյուժե են ծառայում ազգային պատմական կոնկրետ նշանակալի իրադարձություններ. «Արտավազդի կործանումը», «Արտավազդ և Կլեոպատրա», «Պապ թագավոր (Դու՛րս տաճարից) »:

Կան նաև մի շարք գործեր տվյալ ժամանակի ենթատեքստում արդիական

պատմա-հեղափոխական թեմաներով. «Հաղպատի գյուղացիների ապստամբությունը 1903 թվականին», «Մարտ քաղաքի համար», «Տաթևի ողբերգությունը», «Տանյա» և ուրիշներ:

Բայց Իսաբեկյանի ստեղծագործության առանցքային թեմաներից է մնում «Վարդանանքը», սկսած 1945 թ. մատիտանկարներից: Այդ թեմային են վերաբերում նաև երկու գեղանկար կտավներ, որ անհրաժեշտ է հիշատակել այստեղ:

1960 թ. հայ արվեստի ակտիվ զարգացման հերթական շրջափուլում հայտնվում և համարձակորեն իր տեղն է գրավում «Պատասխան Հազկերտին» պատմական կտավը, ուր արտահայտված է հնագույն ժողովրդի կենսական ուժը: Իր չափերով ժամանակին եզակի այս կտավում (350x400սմ) հեղինակը առաջադրել է այնպիսի գաղափարա-գեղարվեստական խնդիրներ, որոնք հայ գեղանկարիչներից ոչ ոք մինչ այդ չէր բարձրացրել:

Ստեղծագործությունը հասարակական լայն արձագանք գտավ զուտ ինֆորմացիոն առումով, բազմիցս հիշատակվելով մամուլում (հոդվածներ, լրատուներ), որոնցում սակայն բացակայում էր կտավի մանրագնին ուսումնասիրությունը: Չկար ոչ խոր քննադատություն, ոչ բանախոսություն, ոչ էլ մասնագիտական վերլուծություն, այլ առկա էր հաճախ կրկնվող միօրինակ գովեստ, ինչը քննադատական տեքստերը դարձնում էր միապաղաղ և վկայում կտավի արտաքին պատմողական, իներտ ընկալման մասին:

Եթե համեմատենք «Պատասխան Հազկերտին» Ռեպինի «Չապորոժցիները նամակ են գրում թուրքական սուլթանին» կտավի հետ, ապա ըստ էության երկուսում էլ պատասխան նամակ է գրվում: Սակայն «Չապորոժցիներում» ներկայացված է հումորի, ծաղրի ասպեկտը. գրոտեսկի հասնող քրքիջ, ինչով արդեն կազակները ոգու անկոտրումության ու բարոյական հաղթանակ կրողն են թշնամու նկատմամբ: «Պատասխան Հազկերտին» կտավը բազմաֆիգուր կոմպոզիցիա է, ուր Իսաբեկյանը որպես հիմնական գաղափար հաստատում է ժողովրդական միասնությունը, հայրենիքը պաշտպանելու հերոսական ոգին, վճռականությունը: Այսպիսի մոտեցումը պատահական չէր: Այստեղ խոսքը կյանքի ու մահվան խնդրին է վերաբերում,

իսկ այնտեղ ուժերի գրեթե հավասար պայմաններում գրոտեսկը տեղին կարող է լինել:

Հայ պատմանկարչությունը կայացման նախնական փուլերում իր ակունքներում ուներ ազգային-ազատագրական շարժումների արտացոլման գաղափարը: Իսաբեկյանը վաղ շրջանում դիմում էր նաև համաշխարհային կերպարվեստում դրական հերոսների նախատիպ ծառայող կերպարային լուծումների, օրինակ Դելակրուայի «Ազատությունը բարիկաղներում»: Օրինաչափ է, որ դրական գաղափարների ու կերպարների որոնման և արտահայտման խնդիրները հայ պատմանկարչության մեջ (որի վառ օրինակն է Իսաբեկյանի արվեստը) իրագործվում էին կենսահաստատ ձևով: Այս առումով Իսաբեկյանի արվեստի ազգային բնույթը, նաև ընկալման մատչելիությունը նրա ժողովրդայնության հիմնական գրավականներից են:

Իսաբեկյանն էությամբ յուրահատուկ պլաստիկ-կոլորիստ է, որին հատուկ են բնության, երևույթների և մարդու ոչ թե հիվանդագին զգայական ընկալումը, դեֆորմացիան, այլ՝ նրանց ներդաշնակ միասնության որոնումը պատկերային այնպիսի ձևերի օգտագործմամբ, որոնք թույլ են տալիս կերպավորել գլոբալ հասարակական իդեալներ: Այս է պատճառը, որ ի տարբերություն հայ նկարիչների մեծամասնության, Իսաբեկյանին ավելի շատ հետաքրքրում են ոչ թե 19-20-րդ դդ. գեղանկարչական ռեալիստական ավանդույթները, այլ, որոնելով ինքնարտահայտման ռոմանտիկ լեզու, նա դիմում է բարոկկոյի և ռոմանտիզմի դարաշրջանների արվեստին, սիմվոլիզմի և որոշ պայմանականության տարրերի: Այսպիսով, հայ ազգային գեղանկարչության մեջ Իսաբեկյանն առաջիններից է այս ավանդույթների բացահայտման առումով: Փորձելով հասկանալ, թե ինչպես է նկարիչը հասնում վեհ ազգային իդեալների և դրանց համապատասխան արտահայտչական լեզվի, հարկ է վերլուծել նրա առանձին ստեղծագործություններին հատուկ գեղարվեստական պատկերային ձևը: Առաջին հերթին պետք է անդրադառնալ նրա աշխատանքների հեռանկարչական լուծմանը, որ հիմնականում ընկալվում է ասես իրականության էմպիրիկ շարունակություն: «Պատասխան Հազկերտում» հեռանկարն ընդգծված է ողջ կտավի և համարյա բնականին մոտ

Ֆիզուրների չափերով: Առհասարակ սա առաջին մոնումենտալ կտավն է հայ հաստոցային գեղանկարչության մեջ, որի չափերը թելադրված են իրադարձության, գաղափարի մասշտաբայնության կարևորությունն ընդգծելու նկարչի ձգտումով:

Հեռանկարային կոորդինատների շնորհիվ, որոնք ստեղծում են տարածական պատրանք, դիտողն ասես գործողության անմիջական մասնակից է դառնում: Այսպիսի ճշմարտանմանությունը կախված է ֆիզիկական իրականության և պատկերում հեռանկարի ֆիքսման վիզուալ ընկալման հարաբերումից, որի բաղկացուցիչ մաս են վերածվում նաև առարկաների ծավալները, լուսաստվերը, որոշակիորեն ընդգծելով իրադարձության կոնկրետ պահը, ինչ-որ չափով նաև դիտողը: Դա մոտենում է որմնանկարի էֆեկտին, երբ կարծես դիտողը դառնում է պատկերային իրականության մասը:¹ Իսաբելյան-նկարիչը միշտ կրքոտ արտահայտում է իր անձնական վերաբերմունքը պատկերվածին: «Պատասխան Հազկերտում», ինչպես արդարացի նկատում են բոլոր հեղինակները, որ գրել են այս աշխատանքի մասին, Իսաբելյանը կարողացել է արտահայտել աղմուկի պատրանքը, ժողովի յուրօրինակ «ձայնը» (Գ.Գ.յուրջյան), նաև՝ «գունային հնչեղ աղմուկը» (Մ.Միքայելյան): Պետք է ուշադրություն դարձնել նկարչի պատկերային լեզվի կոլորիտային յուրահատկություններին: Մի շարք հեղինակների վկայությամբ աշխատանքն աչքի է ընկնում «կենդանի դինամիկ գծով», իսկ մակերեսը՝ «թրթռուն վրձնահարվածներով»: Մամուլում տպված նյութերում հիմնականում առկա է ձևի և բովանդակության ոչ սինթեզված մոտեցումը, որ անխուսափելիորեն հանգեցնում է գեղարվեստական կերպարների կցկտուր ներկայացմանը կամ մեկնաբանմանը:

Նկարի երկրաչափական կենտրոնը արծվազարդ խոյակով մույթն է (նկարչի կողմից ընդգծված առարկայական խորհրդանիշ): Սակայն իմաստային կենտրոնը նկարիչը տեղափոխել է ձախ, դեպի Մամիկոնյանի և կաթողիկոսի ֆիզուրները, որոնց ուղղված են ներկաների ուշադրությունն ու «շարժումը»: Հեղինակը այնպես է դասավորում ֆիզուրները, որ կտավի ձախ կողմը կոմպոզիցիոն անկյունագծային ռիթմով դինամիկ թափ է ստանում, ավելի

ևս ընդգծելով գորավարի բարձրանիստ դիրքը և վերջինիս ուղղված ժողովի մասնակիցներից մեկի կտրուկ շրջադարձը (Եղիշեի պատմական երկում պահպանվել է Հազկերտին ուղղված տեքստը): Կտավի այդ մասն ավելի ստատիկ է, որի պատճառով բազմության ներկայության տպավորությունը խիստ ընդհատվում է:

Իմաստային խնդիրների բացահայտման տեսակետից առավել հաջող է էսքիզներից մեկի կոմպոզիցիան, որում նկարիչը ստեղծում է հեռանկարային գծերի կենտրոնաձիգ կառուցվածք: Համաչափորեն դասավորելով ֆիգուրները խորքում պատկերված կամարի երկու կողմերում, արդեն իսկ ընդգծվում է ինտերիերի կենտրոնը: Կիսաշրջան կազմող ֆիգուրներն ավելի լավ են ընթերցվում և մասշտաբային իմաստով ընդլայնում հետևի պլանի խորությունը: Էսքիզում, ի տարբերություն մեծ կտավի, ֆիգուրները բավական հեռու են նաև առաջին պլանից: Մամիկոնյանը պատկերված է մույթի ֆոնին, ընդգծված առնական և կարևոր: Զորավարի դերը կոմպոզիցիայում տեսողական ռիթմով շեշտում են նաև աստիճաններին նստած երկու ծերունիների ֆիգուրները՝ իմաստային կենտրոնի ևս մեկ շեշտադրում: Ֆիգուրատիվ բազմազանության հետ միասին, այս էսքիզի կոմպոզիցիան պարզ է, բնական և հանդիսավոր:

Բուն կտավում կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը փոքր-ինչ խախտված է: Հավանաբար այս է պատճառը, որ առհասարակ նշելով նկարի բացառիկությունը, հանդիպում են նաև նրա ոչ ամբողջական տպավորությունը վկայող կարծիքներ, կապված կոմպոզիցիոն և կոլորիտային անհատականության հետ: Լիովին արդարացված չէ գլխավոր հերոսների հոգեբանական կապը միմյանց հետ: Երկնագույն հանդերձով կենտրոնական ֆիգուրը ձեռագիրը ձեռքին ուղղվում է դեպի Մամիկոնյանը, որը ոչ հուզական դիմախաղով և ոչ ֆիգուրատիվ շարժումով չի «նկատում» նրան: Վերջինիս ձեռք է մեկնել կաթողիկոսը, որին նա չի նայում: Այդ է պատճառը, որ կաթողիկոսի հայացքն ու շարժումը կորցնում են իրենց բովանդակային իմաստը: Մամիկոնյանին նայում են միայն երկու գործող անձ, այն դեպքում, երբ հայացքների ուղղությունը կարևորագույն իմաստային տարր է նմանատիպ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներում: Այստեղ հիմնական ֆիգուրներն այնքան ինքնուրույն են և

իրարից անկախ, որ յուրաքանչյուրը կարող էր կոմպոզիցիոն կենտրոն լինել: Մյուս կողմից ակնհայտ է նկարչի միտումը ընդգծել հերոսներից յուրաքանչյուրի կարևորությունն ու հավասարությունը միմյանց նկատմամբ, սակայն գլխավոր իմաստավորող կենտրոնը, մարմնավորելով աշխարհիկ և հոգևոր իշխանությունը՝ մնում են Մամիկոնյանն ու կաթողիկոսը, որոնք կենտրոնական ֆիգուրի և նախարարների կազմած բուրգի գագաթն են, որոնց ստորին մասում ժամանակագրի կերպարը իքսաձև ոտքերով սեղանիկի մոտ նման է մանրանկարչության մեջ խորհող ավետարանչի կերպարին (մատները բերանի մոտ):

Սակայն, քանի որ Իսաբելյանը բացառիկ սեր ունի դեպի գույնի պլաստիկ և երանգային հնարավորությունները, ապա այստեղ կնոջ թափած ոսկեղենը լույսը ուղղորդող դեր է կատարում, բարձրացնելով այն կենտրոնական ֆիգուրի մեջքի վրայով դեպի կաթողիկոսը և Վարդանը, որոնք բուրգի գագաթին են: Այսպիսով «Պատասխան Հազկերտին» կտավի առաջին պլանում գեղանկարիչը տեղադրում է շքեղ փայլատակող նվիրատվությունների նատյուրմորտ (ինչը չկար վերը նշված էսքիզում): Կառուցվածքային և լուծման ձևերով այն ամենասակտիվ լույսային գոտին է կտավում:

Այս և շատ ուրիշ ստեղծագործությունների օրինակները հակասում են այն կարծիքին, թե Իսաբելյանը մոտենում է առարկայական պատկերմանը ոչ այլ կերպ, քան միայն այն ֆիքսելու նպատակով և հազվադեպ է ուշադրություն դարձնում գեղանկարչական խնդիրներին: Հակառակը, նկարիչը միշտ ինքնաբուխ կերպով հրապուրվում է գեղանկարչական տարերքով, երբեմն նույնիսկ ո՛չ ի նպաստ բովանդակությանը:

Աշխատանքն ունի շատ արժանիքներ, որոնք ոչ միայն ուսանելի են, այլև՝ արժանի հիացմունքի: Օրինակ, նկարիչը ազատ, վարպետորեն տիրապետում է տարբեր ռակուրսների: Համարյա յուրաքանչյուր ֆիգուր առանձին դիտարկվելիս հիացնում է զգայական պլաստիկ ուժով, ազնիվ խոյանքի էքսպրեսիվ գեղեցկությամբ, գեղանկարչական հագեցվածությամբ: Սրանք Իսաբելյանի կերպարվեստի յուրահատուկ հատկանիշներն են: Այս տեսակետից իսաբելյանական ռակուրսներն իրենց դինամիզմով ու

հռետորականությամբ հիշեցնում են Տինտորետտոյի հոգևոր կամ պատմական թեմաներով խոշոր կտավները, նույնիսկ լույսի ու խավարի հակադրություններով:

Նկարիչն անվրեպ տարբերում է երևույթների բուն իմաստն ու նրանց դրական, գեղագիտական արժեքը: Ստեղծագործություններն առաջին հերթին հիացնում են մտահղացման մոնումենտալ թափով: Իր կողմից հաստատված ճակատամարտային ժանրի տեսարանները լի են լավատեսական պաթոսով, դինամիկայով, հարուստ պլաստիկայով, ֆիգուրների դասական դասավորմամբ և այլն: Մեծ կտավները ստեղծվում էին երկարամյա դիտարկումների շնորհիվ: Սակայն արդեն աշխատանքների էտյուդային ընթացքում նրանց գլխավոր գաղափարական-կերպարային առանցքը ունենում էր հաջողված, ամբողջական լուծումներ, որի պատճառով շատ կտավներ ունեցան ավարտուն մի քանի տարբերակներ: Այսպես՝ «Դավիթ Բեկ», «Արտավազդ և Կլեոպատրա» և այլն:

«Ավարայրի ճակատամարտը», 1983, որմնանկարի էսքիզը կոմպոզիցիոն-կերպարային ընդհանրություններով մոտ է 1953-ի ստեղծագործությանը, սակայն աչքի է ընկնում ընդգծված սուր էքսպրեսիվությամբ, գործողության զարգացման դինամիկայով: Հորիզոնական կոմպոզիցիան հնարավոր է դարձնում համայնապատկերային մեծ ընդգրկման, մարտի տեսարանի արտահայտչականության ուժգնացման:

80-ականների մտահղացումներից էր նաև «Պապ թագավոր» պատմական կտավը, որի համար արված նախապատրաստական գործերից է «Հեպարդներով որս», 1981, էսքիզը: Ցավոք Իսաբելյանի այս կտավը չիրականացավ:

Տիգրան Մեծի որդին, Արտավազդ 2-րդը (ծն.թ.անհ.-մահ. մ.թ.ա. 31), թագավորել է մթա 55-34-ին: Մ.թ.ա. 34-ին, երբ հռոմեացի զորավար Մարկոս Անտոնինոսը, ներխուժելով Հայաստան, շարժվում է դեպի

Արտաշատ, հայոց թագավորն ինքնագոհությամբ փորձում է փրկել երկիրն ու հանձնվում թշնամուն: Հռոմեացիներն Արտավազդ 2-ին շրթայակապ տանում են Ալեքսանդրիա՝ հաղթահանդեսի, այնուհետև մ.թ.ա. 31-ի սեպտեմբերին հայոց արքան գլխատվեց Անտոնիոսի ու Կլեոպատրայի հրամանով¹: «Արտավազդ և Կլեոպատրա» կտավներում կարևորվում է անհատի դերը տարբեր իրադրություններում, նրա «վճռի», ընտրության իրավունքն ու պարտքի զգացումը:

1980-ի տարբերակում շրթայակապ Արտավազդը Կլեոպատրայի արքունիքում կանգնած է ողջ հասակով, լի ներքին արժանապատվությամբ, վսեմ ու հպարտ: Գահին նստած Կլեոպատրան ունի տիրակալի գոռոզ կեցվածք: Կնոջ ոսկեփայլ-օխրաներով հարուստ ծալքերի ռիթմը լուսաստվերային մեծ արտահայտչականության է հասցված: Կտավում պալատական ինտերիերը պատկերված է կիսասյուների ու վարագույրի խորհրդավոր հանդիսավորությամբ: Գունային գամմայի ընդհանուր մուգ շագանակագույն հագեցածությունը ուժեղ շեշտով լրացվում է գլխավոր երկու հերոսների հանդերձների գույնով, կիսադեմների անկյունագծային հոգեբանական բախումով (հատկապես Արտավազդ արքայի հագուստի արծաթափայլ ճերմակի ու կարմրի համադրությունը):

Նույն թվականի համանուն երկրորդ ստեղծագործությունը առաջադրում է սույն թեմայի առավել սուր հոգեբանական լուծում: Արվեստագետը նախընտրում է արքունական միջավայրը մատնանշող աննշան դետալներ, որոնք հազիվ են ուրվագծվում հերոսների շուրջ: Պահպանելով Կլեոպատրայի և Արտավազդի ֆիգուրների ու գլուխների շրջադարձերի հիմնական սխեմատիկ կառուցվածքը, Իսաբելյանը սքողում է գեղանկարչական պլաստիկ ու լույսային միջոցներով նաև ֆիգուրների ծավալային ու նկարագրական մանրամասները, արտահայտիչ թողնելով Կլեոպատրայի իշխող դիրքը գահին, նրա թեթևակի հակվածությունը դեպի հայոց արքան և հաղորդելով վերջինիս ամենաակտիվ ու

1.Ուշագրավ է, որ հետագայում Մարկոս Անտոնիոսի դեմ հարուցած չորս մեղադրանքներից

մեկը համարվել է Հայոց թագավոր Արտավազդ Բ ձերբակալումը (Հայկական սովետական հանրագիտարան, Ե., 1976, հատոր 2, էջ 144):

գլխավոր հոգեբանական նկարագիր, լի ներքին խռովքով, հոգեբանական լարումով:

Արտավազդը խորհրդանշական է իր սոցիալական դիրքի, ժողովրդի ճակատագրի և անձնական արժանապատվության հոգեբանական զգացումներով, խոր գիտակցելով կոնկրետ իրավիճակն ու իր և իր ընտանիքի ճակատագրերը:

«Վարդանանց» դրվագներին նվիրված՝ էդվարդ Իսաբեկյանի գրաֆիկական թերթերը. էդուարդ Իսաբեկյանի «Պատասխան Հազկերտին» նշանավոր մեծադիր կտավը ավարտվել էր 1960 թ., իսկ 1963-ին նկարիչը ստեղծում է ևս մի տարբերակ, այս անգամ արդեն Գ.Գեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի գրաֆիկական ձևավորումը (14 էջերով):

Այս շարքում առավել հատկանշական են «Աշտիշատի ժողովը» և «Ավարայրի ճակատամարտը» էջերը (գուաշ), որոնց նշանակությունն ընդգծելու նպատակով նկարիչը դիմում է գույնին: «Աշտիշատի ժողովը» էջի կոմպոզիցիոն լուծումը հիշեցնում է «Պատասխան Հազկերտին» (1960) կտավը:

«Աշտիշատի ժողովը» թերթում ըստ էության խոսքը վերաբերում է Արտաշատի ժողովին: Նկարիչը օգտագործում է մի քանի գունատոնային երանգներ՝ անցնելով ջրաներկի (գուաշի): Հայկական միջավայրի մասին հուշում են սրահի հզոր կամարները, որոնք հանգչում են խավարում կորած թակադաղի (աբակայի) վրա: Գլխավոր կերպարներն են Եզնիկ Կողբացին, որ կարդում է Մովսեսաց Մովսես Միհրներսեհին ուղղված պատասխան թուղթը և ավելի բարձր տեղում գահին բազմած կաթողիկոսը: Կենտրոնում Եզնիկն աչքի է ընկնում ոչ միայն դիրքով, մյուսներից տարբերվող պորտրետայնությամբ, այլև մուգ կապույտ պատմուճանով և սառը կանաչին խփող պարեգոտով: Սա միակ կերպարն է, որ նկարված է ավետարանչի (այսինքն պատկերագրական ~~խմաստով հեղինակի, իսկ ինքը~~ պատասխան թղթի հեղինակն է) կեցվածքով¹: Հատկապես լույսաստվերային խոշոր ընդհանրացումներով որոշ քանդա -

1. Տես՝ Ղազարյան Վ. Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (13-րդ դ. վերջ-14-րդ դ. սկիզբ) Ե.ՀՀԳԱԱ հրատ., 1988 («Ավետարանիչների պատկերագրությունը»):

կայնություն է տրված Եզնիկին, ձախ կողմի գրագրին և բարձրում

խաչագավազանով բազմած կաթողիկոսին: Տեսարանը թատերայնացված է և կենտրոնացած: Եզնիկի թուղթը ոչ միայն հավատի պաշտպանություն է, այլև փիլիսոփայական հերքում:

Իսկ ինչու՞ է նկարի վերնագիրը «Աշտիշատի ժողովը» և ոչ թե «Արտաշատի ժողովը»: Գուցե Աշտիշատը խորհրդանշում է հեթանոս Հայաստանը, իսկ Եզնիկը՝ հեթանոս փիլիսոփայության գիտակը, հեթանոս (հույն) փիլիսոփայությունը կապում էր աստվածաբանության հետ:

«Աշտիշատի ժողովը» թերթի ակնհայտ առավելությունը նրա կոմպոզիցիոն ամբողջականությունն է, որ արտահայտված է ներկաների «ուղղվածությամբ» դեպի կենտրոն՝ եպիսկոպոս Եզնիկը:

1963-ի «Ղևոնդ Երեցը» էապես տարբերվում է նույն բովանդակությամբ 1945-ի գծանկարից: Վերջինում պլաստիկ և կոմպոզիցիոն լուծումները մանրակրկիտ են և բնույթով մոտ հաստոցային ստեղծագործության, իսկ 1963-ի էջը յուրահատուկ է իբրև ձևավորում:

Առաջին դեպքում (1945-ի թերթը) պայքարի կոչի նույն մոտիվն է և հայրենասիրական ոգին, նաև Ղևոնդի ֆիգուրը կենտրոնում իր պլաստիկ ուժով քիչ է տարբերվում ամբոխի առանձին բավականաչափ անհատականացված կերպարներից: Այդ պատճառով փոքր ինչ թուլանում է լարվածության տպավորությունը կոչ անող կրքոտ հռետորի և նրան լսող հուզված ժողովրդի միջև: Հիացնում են պլաստիկ արտահայտչականություն ունեցող յուրաքանչյուր ֆիգուր, պոռթկման և ռակուրսների բազմազանությունը: Վերը հիշատակված 1945-ի գծանկարների պես, այս էջը պլաստիկ և տարածական լուծումներով հետևում է բարձր և ուշ Վերածննդի ստեղծագործություններին:

Այլ լուծում ունի «Ղևոնդ Երեց» 1963-ի թերթը:

«Ղևոնդ Երեցի» թերթին նախորդած երկու թերթերը («Պատանի ռազմիկների

ձիարշավը» և «Ռազմի պար») ունեին ակտիվ դասական դինամիկ կառուցվածք:

Այստեղ դասական մեղմ դինամիզմը հասցված է էքսպրեսիոնիստական չափազանցման Ղևոնդ Երեցի կենտրոնական կերպարի միջոցով, որը մարգարեական լեզվով է խոսում նախարարների և ժողովրդի հետ(գրեթե Եղիշե պատմիչի հերոս Ղևոնդի լեզվով). «Մահու սարսու՛ռն է կարկամեցրել ձեզ, անզգայնության մշուշը պատել ձեր հոգուն...շրջում եք իբրև լուսնոտներ և չեք տեսնում,խոսում եք և չեք խորհում: Ի՞նչ է պահանջում մեզնից դժոխքի հոգին, չարության վահանը, սատանայի գործիքը..., սանդարամե՛տը դժոխոց... երբ նա պահանջում է հանգցնել լույսը և գրկել խավարը)»²:

Ղևոնդ Երեցը իր ֆիզիկական չափերով, իր վեղարի՝ գրեթե անմարմին դարձնող լույս ու ստվերով իշխում է նկարում: Հավատքի, Հայրենիքի և հեղափոխական շունչը (հիշենք Բառլախի, Կետե Կուլիցի գրաֆիկ թերթերը) նկարը դարձնում է միանշանակ, սուր, գրեթե պլակատային, բառիս լավագույն իմաստով: Այստեղ ուրվագծերը և հատկապես գունավոր կերպարի արտահայտիչ լույս ու ստվերը ավելի կտրուկ են: Նրան հակադրված է արքունի դարբասի, ամբոխի և մի քանի աշտարակների պասսիվությունը: Ղևոնդի ֆիզուրը փոքր ինչ հարթապատկերային լուծում ունի, սակայն ցասումով վեր բարձրացված բռունցքները զարմանալի ուժեղ են և ծավալային: Ամպերի դինամիկ մշակումը խորհրդանշական դրամատիկ իմաստով ուժեղացնում է էջի հուզական ընկալումը: Կերպարային նման խորհրդանշական, էմոցիոնալ ընդհանրացումը թույլ է տալիս Ղևոնդ Երեցի թերթը ողջ ձևավորման շարքի լավագույն օրինակը համարել: Ղևոնդի ձեռքերի դիրքը կոչի դրամատիկ կարևորության հետ զուգորդվում է տազնապ հայտարարող եկեղեցու զանգերի հետ: Այս համեմատությունը պատահական չէ, որովհետև Իսաբելյանի «Չանգեզուր» շարքի աշխատանքներից մեկում առկա է նման մոտիվ:

Վերատպված էջերը էապես տարբերվում են ձևավորումների բնօրինակներից: Առաջին հերթին դա զգալի է ուժեղ երանգային կոնտրաստների (բնօրինակներ) և որոշակի հատվածների թույլ վերատպման տարբերության մեջ:

Իսաբելյանին հատուկ է գծանկարի գեղանկարչական ընկալումը:

2.Գ.Դեմիրճյան, Վարդանանք, Հայպետհրատ, 1954, Ե., էջ 108:

Օգտագործելով բաց և մուգ հակադրությունները, նկարիչը հասնում է տարածական և պլաստիկ կառուցվածքի միասնության:

Հուզիչ թերթերից է «Չոհրակի մահը»: Վեպում Վարդանը իր որդուն Մամիկոնյան գորագնդից մի ջոկատով ուղարկում է կռվի ամենաթեժ կետը՝ «իր գավակին ուղարկում էր ստույգ մահվան» («Կարծես մանուկ Չոհրակն էր, որին ուղարկեց իր մոտից մահի դեմ, և նա գնաց չիմանալով այդ, միամիտ, վստահելով հոր անվտանգ տնօրինության»³): Իսկ հետո՝ «Չոհրակը մահացու վիրավորվել էր...դեմքը կավիճի գույն էր ստացել, և աչքերը մի տեսակ զարմացած թե հետաքրքիր նայում էին հանդիսավոր երկյուղախառն ժպիտով...Վարդանը թիկնոցը մի փոքր ետ տարավ: Իսկույն ետ ծածկեց: Տեսածը ահեղ մի բան էր»⁴:

Տեսարանը վեպում լարված է և խորապես մարդկային: Ուրիշ տեղերում եթե Դեմիրճյանը շռայլում է իր շքեղ բառապաշարը, այստեղ գուսպ է: Բայց հույզերը, ապրումները խորքում են: Հայրը միամիտ որդուն ուղարկել էր «ստույգ մահվան»: Հուզական նրբին զուգադրումները (ասոցիացիաների) նկարիչը փորձել է արտահայտել մատիտով, որը տոնային նուրբ անցումների մեծ հնարավորություն է տալիս: Միաժամանակ մատիտը թույլ է տալիս կերպարների միջոցով արտահայտել դասական արձանային ինչ-որ վեհություն:

«Չոհրակի մահը» թերթում վերջին պլանի հախուռն ամպերի լույսաստվերային նուրբ և տազնապալից խաղը, յուրօրինակ ձևով «արձագանքվում է» առաջին պլանի ֆիգուրներում: Լույսի գալարումները խորքի ժայռերի շուրջը ակնհայտորեն գաղափարա-կերպարային իմաստ են կրում, ընդգծելով հերոսի լարված հոգեվիճակը: Տեղ-տեղ ամպերի միջից առկայծող լույսը, պարուրելով ժայռերը, զուգահեռաբար տարածվում է այն կողմ, ուր ուղղված է ձիու սիլուետի անհանգիստ շարժումը: Չորավարի ֆիգուրը կարծես սահմանագծում է լույսի և ստվերի խորհրդանշական ենթատեքստը՝ լույսի հաղթանակը խավարի նկատմամբ:

Վարդան Մամիկոնյանի խոնարհվելը որդու վրա ընկալվում է որպես

3.Նույն տեղում, էջ 693:

4.Նույն տեղում, էջ 695:

կյանքի և մոտալուտ մահվան իմաստային փաստ: Նկարիչն ընդգծում է պահի դրամատիզմը, ցույց տալով որդուն կորցնող զորավարի անձնական դրաման:

Ակնհայտ է Է.Իսաբեկյանին հոգեհարազատ վերածննդյան այն գաղափարը, որի համաձայն ֆիզիկական և արտաքին գեղեցկությունը կապված է հոգևոր և բարոյական նրբաճաշակության հետ: Իսաբեկյանի դրական հերոսները միշտ ֆիզիկապես ուժեղ և գեղեցիկ են: Եվս մեկ զուգահեռ կարելի է գտնել Վերածննդի և դասականության գեղագիտական այն մտքի հետ, որ գեղեցիկը բացահայտվում է հավաքական, ընդհանրացված ձևերի մեջ, վեր առանձին մասնավոր դրսևորումներից: Վիրավոր Մամիկոնյանի հետ պատկերված պատանին անշուշտ նման հավաքական կերպարներից է:

Ջորավարի պատկերման դեպքում հեղինակն օգտագործում է ընդհանրացված արտահայտամիջոցներ, որոնք ծավալների փափուկ մոդելավորման շնորհիվ, անտեսելով մանրամասերի պատկերումը (հագուստ, զենք) շեշտում են մարմնի քանդակային մարմարյա ձևերը, պլաստիկ լուծմամբ իսկ ընդգծում գործողության իմաստը: Պատահական չէ, որ Վարդանի դեմքը նմանեցված է Միքելանջելոյի իդեալականացված կերպարներին (Դավիթ, Մեդիչիներ):

Վերատպությունների էջերից է՝ «Պատանի ռազմիկների ձիարշավը»:

Ըստ վեպի արշավի պատրաստված տղաները պետք է անցնեին թփուտների ու ճահիճների արգելքների միջով...«Կատարյալ ձիարշավ էր...Դաշտը լայն ու թփուտ»⁵: Ազդանշանի հետ. «Տղաները թռան. նժույզները անսասնձ էին.միայն վզներին մի-մի պարան կար: Մեջքները անթամբ թեթև եկան նժույզներն ու ամեհի ցատկերով թռան արգելքները»⁶:

Այս էջը կոմպոզիցիոն կառուցվածքի պատկերային մոտիվներով (երիտասարդների, նժույզների ֆիգուրներով) հիշեցնում է «Անհանգիստ ձիեր» շարքի յուղաներկ աշխատանքները, սակայն ի տարբերություն վերջինների, 'աչքի է ընկնում դիմամիկ արձանախմբային հանդիսավորությամբ:

Կոմպոզիցիան ունի կառուցվածքային «բրգաձևության» ու

5. Նույն տեղում, էջ 89:

6. Նույն տեղում, էջ 90:

«եռակիության» կիրառման յուրահատուկ սկզբունք, որը, չնայած ընդհանուր հանդիսավորությանն ու կենտրոնացվածությանը, կենտրոնից ճառագայթաձև զարգացող ուղղությունների ու շարժման հետաքրքիր դրսևորում է:

Նկարչի ընտրած դրվագը շարժման պլաստիկայի ծավալման մեծ հնարավորություն է ընձեռում, որը սակայն Իսաբելյանը լուծում է «նշանաձև»:

Ընդհանուր կոմպոզիցիայի ֆիգուրատիվ դասավորությունը, դեպի ձախ թեքություն ունեցող ամբողջական բուրգում, հեղինակը եռապատկում է ռենեսանսյան դասական հատկանշական կառուցվածքով, երիտասարդների ու ձիերի առանձին, «միջանկյալ» բուրգերի առանցքային տեղաշարժերով, հասնում հաստատուն, բայց դինամիկ տպավորության, որին ավելանում են նաև Մասիսի գագաթից իջնող հեղեղատի փոսի ուրվագծերը (առաջին և երկրորդ պլանների երիտասարդների անկյունային եզրագծին զուգահեռ, անկանոն բուրգերի համադրությամբ)՝ որպես իմաստային կոնկրետ խորհրդանիշ:

«Արձանախմբի» կենտրոնից զարգանում են տվյալ «բուրգից» դուրս եկող տարբեր ուղղություններով շարժումները (ձիերի գլուխների, երիտասարդների իրանների), որոնց իր հերթին լրացնում է ձեռքերի գծային-ծավալային ռիթմը՝ հավերժության սիմվոլիկ նշան հիշեցնելով: Ֆիգուրատիվ խմբի կենտրոնից զարգացող ծավալային-գծային պլաստիկ ռիթմերը արտասովոր կերպով իրար միաձուլվելով, լույսաստվերային տոնային հարուստ երանգավորմամբ, որոշակի ստատիկ բրգաձևությանը հաղորդում են սրընթաց դինամիզմի աստիճանական ուժգնացման պատրանք: Գեղանկարչական հաստոցային պատկերայնությանը մոտ քանդակային մասսաների առանձին և միասնական գեղագիտական ընթերցանությամբ, էջն արձագանքում է Իսաբելյանի բազմաթիվ յուղաներկ կտավների հետ, հանդիսանալով գրքային ձևավորումների հետաքրքիր նմուշ:

«Ռ-ազմի պար» էջի պատկերային դրվագն անմիջապես հաջորդում է նախորդին:

Ձիարշավի նույն տղաներն են գուսանի հետ: Լույսաստվերային զանգվածները, որ կազմված են գուսանի, ունկնդիրների ու սրախաղաց երիտասարդների ֆիգուրներից, մարտական ակտիվ տրամադրություն են ստեղծում: Հիմնական կերպարները դեպի առաջ հակված գուսանն է, որ բռունցքով խփում է լարերին և սրով սուրը դիմագրավող երիտասարդը, որ կարծես իր դիրքով պահում է ունկնդիր և սրախաղացող մարդկանց հորձանքը. «...ուժեղ թափով գունդ ու կծիկ, ինչպես ըմբշամարտի մտնող ըմբիշ, թռավ մի քանի քայլ առաջ, բամբիռը նետեց մի թևին և աջ բռունցքով բամփեց լարերին»⁷:

Այստեղ ևս բազմաֆիգուր կոմպոզիցիան ունի վեր խոյացող հաստատուն բրգաձև կառուցվածք՝ անկանոն եզրագծերով: Վերընթաց սլացքի տպավորությանը նպաստում է թրերի, նիզակի, աջ երկու ֆիգուրների գլուխների դիրքն ու հայացքները, շեշտված ծավալային ձևերով:

Գերխիտ ֆիգուրատիվ դասավորությունը, տիպաժների բուռն հուզականության դրսևորումները, ստեղծում են պոռթկուն զգացմունքայնությամբ հագեցած պահ: Առաջին աջ պլանի ծնկադիր ֆիգուրը գծա-ծավալային հախուռնությամբ համընդհանուր ուշադրության կենտրոնն է թե՛ պատկերի մասնակիցների և թե՛ դիտողի համար:

Այսպիսի լուծման շնորհիվ, ի տարբերություն շարքի մի քանի էջերի, հեղինակը դիտողին դարձնում է ոչ միայն հանդիսատես, այլև՝ գործողության մասնակից. «Ի մա՛րտ,- գոչեց Վարաժը հիացած: Բազմությունը կրկնեց,- ի մա՛րտ: Վարպետը ոգևորվեց, վեր թռավ և սկսեց ետ ու առաջ գնալ-գալ: ...սկսեց «թիվ» երգել քաջորդի Տիգրանի սխրագործությունները:

Տղաների աչքերը վառվեցին: ...կարծես իրենց աչքի առաջն է Տիգրանը կռվում»⁸: Իրադարձության էմոցիոնալ լարվածությունը էջում ընդգծվում է լույսաստվերային կտրուկ հակադրություններով, հատկապես առավել ստվերոտ մասերում ածուխի կիրառումով, որի շնորհիվ մատիտի երանգավորումներն աչքի են ընկնում հարուստ գունա-ֆակտուրային հնարավորություններով:

Մարդկային ապրումների ու անձնական զգացմունքների սենտիմենտալ մեկնաբանման օրինակ է «Արսեն և Խորիշա» էջը, որ ըստ բովանդակության պատկերում է սիրահարների բաժանումը:

Տարվելով հերոսների արտաքին նկարագրով, հայացքների

7. Նույն տեղում:

8. Նույն տեղում, էջ 91:

ներթափանցվածությամբ, գեղեցկությամբ ու հուզականությամբ, նկարիչը չի կարողանում գերծ մնալ 50-ականների երևանյան բազմաթիվ արվեստագետների գործերում առկա տիպաժների ընդհանրությունից, գեղագիտական ճաշակի կնիքից (օրինակ Խորիշան մանեցված է նշանավոր դերասանուհի Մետաքսյային, Արսենը նկարչի դիմագծերն է հիշեցնում). «Փղոսկրյա ճակատին միագիծ, երկաղեղ մի հոնք կամարում էր նշանն աչքերը... Խորիշան հոնքերը աղեղի պես լարեց և երկար թերթերունքները նետի պես ուղղեց Արսենին»⁹:

Նկարիչը Խորիշային տեղավորում է ինտերիերի խորքում գտնվող ճերմակածածկ թախտին, հենում փափուկ մեծ բարձին, տարածում մուգ վարսերը:

Կնոջ կերպարի ընդգծված տիպականացումից ու հանդիսավորությունից դուրս է զգեստի բացվածքի գեղեցկությունը, կրծքամասում կտորի արտասովոր թափանցիկությունն ու թեթևությունը, մարմնականի ներթափանցված զգայականությունը:

Առնականության որոշ չափազանցությամբ ընդգծված է Արսենի հայրենանվեր կերպարը՝ վեհ պարտքի զգացումով, ընտրության վճռականությամբ.

«Մահի մեջ է քաջը գեղեցիկ,

Քաջի մեջ է մահը գեղեցիկ, ...»¹⁰

Ինտերիերն ու ընդհանուր սենտիմենտալ մթնոլորտը ~~կենդանացնում է պլաստիկ գծերով նատյուրմորտը~~, որը իր գեղանկարչական փափուկ հյութեղությամբ հիշեցնում է Սեզանի նատյուրմորտները:

9. Նույն տեղում, էջեր 198,201:

10. Նույն տեղում, էջ 202:

Գ Ի Մ Ա Ն Կ Ա Ր

Համաշխարհային արվեստի իտալական հանրագիտարանում դիմանկարը համարվում է որևէ անձի պատկերումը գծանկարով, գունանկարով կամ քանդակով, կենդանի թե մեռած, իրական թե երևակայական, ֆիզիկական թե բարոյական նմանությամբ, կամ էլ երկուսն էլ միաժամանակ: Նոր ժամանակներում դիմանկարն ստանում է նաև պատմական, սոցիոլոգիական և հոգեբանական ասպեկտներ¹:

Ըստ Բողլերի, «այն... մեթոդը, որը կոլորիստի հատուկ բնագավառն է, դիմանկարի փոխակերպումն է նկարի՝ բանաստեղծության իր բոլոր արքեսուարներով, բանաստեղծության լիարժեք տարածությամբ և երազներով... Այստեղ երևակայությունը մեծ դեր է խաղում»²:

Բողլերի խոսքը ասես վերաբերում է Իսաբելյանի դիմանկարներից շատերին, հատկապես նրանց, որոնք ինչ-որ իդեալ են կրում (Բակունց, Գամսախուրդիա, նկարչի հայրը «Ծերունու առավոտում» և այլն):

Իսաբելյանի դիմանկարային ժանրի կայացման գործում մեծ դեր ունի ազգային դիմանկարային դպրոցը, սկսած Հովնաթանյաններից մինչև Աղաջանյան, Սարյան և այլն:

Ջարգացման տարբեր փուլերում դիմանկարային ժանրը հիմնականում կապված էր ռեալիստական ավանդների հաստատման ու հարստացման հետ: Երկխոսության առկայությունը հատկապես այս ժանրում պայմանավորված էր ինքնին հենց մոդելի պատկերման մեթոդոլոգիական բնորոշ գծերով:

Հայ կերպարվեստում դիմանկարի ժանրի պատմությունն առանձին պատկերացում կարող է տալ անձի, անհատականության, տիպականացման մեկնաբանումների մասին քաղաքական-սոցիալ-տնտեսական փոփոխությունների տարբեր աստիճաններում, ցույց տալ արվեստագետների

հումանիստական հայացքները, կենսահաստատ դիրքորոշումներն ու

1. Portraiture by Tullio de Marco, Luigi Brassi, Eugenio Battisti - "Encyclopedia of World Art", Vol. IX, McGraw Book Company, New York, Toronto, London, 1958, p. 469.

2. Շ. Բողեր, Էսթետիկա, քննադատություն, Ե., 1999:

ձևապատկերային դեկորատիվ նախասիրությունները: Բոլոր դեպքերում, մարդու հոգևոր կողմերի բացահայտումը հատկապես դիմանկարի ժանրում առանձնահատուկ դրսևորումներ է ստացել, արտահայտվել վառ բազմապլանությամբ:

Կոմպլեքսային մոտեցման արդյունքում համոզվում ենք, որ ավանդականի ընթրնումը սերտորեն կապված է բազմաթիվ երանգային հասկացությունների հետ, ինչպիսիք են «ազդեցությունը», «հիշողությունը», «նախընտրությունն» ու շատ ուրիշներ:

Այս իմաստով տեղին է Դ. Սարաբյանովի³ բնութագրությունը, թե նման խնդրի ուսումնասիրության հիմքում ընկած է նկարչի մտածելակերպի «մշակութային հիշողության իրացումը»:

70-ականների խորհրդային արվեստի ընդհանուր բնութագրության մեջ հեղինակը համոզված է, որ «ավանդույթը» նախ և առաջ ոճական ընդհանրությունը չէ, այլ՝ աշխարհընկալման որոշ գծերի և պլաստիկ մտածելակերպի, սկզբունքների նմանությունը:

Հատկապես 60-70-ականների արվեստում գնալով սրվում է «անցյալի» ու «ներկայի», «ավանդականի» ու «այժմեականի» խնդիրների նորարարական, յուրովի վերանայումը:

Իսաբելյանը միշտ ընկալել է անցյալն ու պատմությունը արդիականության տեսանկյունից, հիշողությունը՝ որպես «գենետիկ» կապ, ապրելակերպ: Հիշողությունն, իբրև ստեղծագործությունների առանցքային, հիմնական իմաստ, հնարավորություն է ստեղծում արվեստագետին անձնական և կերպարային հերոսների ինքնուրույն կյանքի: Իբրև ստեղծագործությունների առանցքային իմաստ, հիշողությունն ընկալվում է արվեստագետի կողմից որպես *անձնական և հերոսների կյանքի պատմություն. Կենսագրության ամբողջականություն, կապված անցյալի, այսօրվա, գալիքի հետ:*

Օրինաչափորեն այս ընթացքն իրենից ներկայացնում է մի ողջ *Տարեգրություն* :

3. ~ . Æ , ~ ° ° Է Է ԷԷ ææԸ Ø Է ԷæԷ > "æԸ ææ
1979, N 1.

Ժամանակին Վ. Մեյլանդը հանգել էր այն եզրակացության, որ պատմականացումը առհասարակ բնորոշ է հայ նկարիչներին⁴: Դիմանկարը հաճախ բաղկացած է լինում բազմապիսի *իմաստային հատկանիշներից*, որոնք հնարավոր են դարձնում ժամանակագրական տարբեր հարթությունների *համատեղում* («Ինքնանկար ծնողների հետ») կամ երկու տարբեր «անցյալներին» ուղղված այսօրվա «հայացք»:

Կյանքի «ուղու», «ճանապարհի» տպավորությունը միևնույն ժամանակ ընդգծված է *անհասանելիության*, անցողիկի իմաստով: Դիմանկարային ժանրում միտումնավոր այս սկզբունքի կիրառումն արդեն իր մեջ կրում է սուր դրամատիզմ, որ ծնվում է դիտողի տեսունակության, հոգեբանական-խոհական ապրումներից, կապված «ժամանակ» հասկացության հարթությունների *անիրական «ներկայության» զուգորդման* հետ:

Իսաբեկյանի 50-60-ականների դիմանկարները տարբեր են, սակայն մտերմիկ՝ կերպարների բնույթով և գեղանկարչական լեզվով: Որքան էլ բնության պատկերը աչքի ընկնի գունային հարստությամբ, մարդկային կերպարը մնում է առաջնային իմաստա-հոգեբանական բնութագրությամբ և կոմպոզիցիոն-կառուցվածքով (1-ին պլանում): 19-20-րդ դդ. հայ դիմանկարի ասպարեզում ակնհայտ է հետզհետե խորացող հետաքրքրությունը մարդու ներաշխարհի, էության, կիրառվող գեղանկարչական-պլաստիկ արտահայտչաձևերի բազմազանության նկատմամբ: Թերի կլիներ միայն սրանով սահմանափակվել, քանի որ ակնհայտորեն բխում են և այլ կարգի առանձնահատկություններ, ինչպես բարոյա- հոգեբանական և ուրիշներ: Ընկալելով մարդկային կյանքի արժեքները, արվեստագետը ~~վերանայում է հարստացում է իր վերաբերմունքն՝ ուղղված «մարդ-անհատին»:~~

Այսպես, բացի ամբողջ հասակով կանգնած, նստած դիմանկարների ընդհանուր, ավանդական դիրքի, կեցվածքի կարևորումից, մեծ

են փոփոխվելու, կախված հեղինակի խնդիրներից՝ «Ռոմանտիկ», «ռեալիստական», «ընդհանրացված-տիպային», «պատմական», «ռետրոսպեկտիվ», «հետմահու», մեկից մինչև 45 անձից բաղկացած խմբակային կտավ: Ինտելեկտուալ, մտավոր նկարագրերի հարստություն, հախուռն մոդելավորում, ծավալաձևերի, գծի դեկորատիվ պայմանականություն և այլն: Յանկացած դրսևորման մեջ արվեստագետն հենց ինքն է, իր տեսունակությամբ, խորաթափանցությամբ, անկաշառությամբ, երբեմն՝ սենտիմենտալ հույզով:

Ստեղծագործողի բարդ հոգեբանական նկարագիրն առավել ցայտուն է դրսևորվում հատկապես ինքնանկարներում և ինքնակենսագրություն-տարեգրություն բնույթի ստեղծագործություններում: Այստեղ հաստոցային կտավը գերհագեցնում է ասոցիատիվ խոհա-փիլիսոփայությամբ, ընդհանրացումների լայն ամպլիտուդով, արտահայտում արվեստագետի ասելիքը թեմատիկ-պատկերային արտասովոր «դարձվածքներով»:

Նման ժանր հայտնի է հայ և ոչ միայն հայ նոր և նորագույն կերպարվեստի պատմության մեջ: Հարկ է հիշել Ե. Թադևոսյանի «Ինքնանկարը ընտանիքի հետ», ուր տեսարանի թվացյալ անբռնազբոսիկության մեջ առկա են ավելի խոր բովանդակային շերտեր: Առաջին պլանում կարծես կյանքի համաչափ ընթացքի, նրա դինամիկայի մեկ պահն է, կադրի սկզբունքով «կանգնեցված». նկարիչը կնոջ հետ պատկերված է առօրեական անմիջականությամբ: Աշխուժությամբ լի է նկարչի գլխի շրջադարձն ու կնոջն ուղղված հայացքը: Սակայն մեզ հետաքրքրում է աշխատանքի ներհոգեբանական իմաստը, որ պարզ է դառնում ինտերիերի խորքում ուրվագծվող ֆիգուրների մեկնաբանման ընթացքում. նկարիչն ինքն իրեն պատկերել է նույն կտավում նաև մանուկ հասակում, մահացած ծնողների «ներկայությամբ»: Ստեղծագործությունը յուրօրինակ կերպով զուգորդում է անցյալն ու ներկան, ուղղակի կապում անհամատեղելի տարիքներ, ընդգծում կյանքի ներկայի ակնթարթային դինամիզմն ու հմայքը, արժեքավորում անցյալը մնայուն հիշողությամբ:

Ժամանակների տարբեր հարթությունների միավորման փորձ էին նաև

Արշիլ Գորկու ինքնանկարները մոր հետ, որի երկու տարբերակների կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային սկզբունքը պայմանավորված էր 1918-ի լուսանկարով, կատարված Վանում: Կարոտի ու ցավի, սիրո ու խոնարհանքի կծկում է այս զույգ ստեղծագործությունը, որ ամփոփում է սփյուռքահայ վարպետի վերացական արվեստին նախորդող փուլը: Խոշորագույն երկ, նվիրված մոր հիշատակին, որին կորցրեց գաղթի ճանապարհին, նաև՝ տուրք հայ հազարավոր ճակատագրերի:

Ռետրոսպեկտիվիզմը, յուրօրինակ ուղղություն լինելով, առանձնահատուկ է հին կամ նախորդ արվեստի ձևերի կիրառմամբ, ի նպաստ «մտածելու», «վերհիշելու», «վերախմաստավորելու» հնարավորությունների:

Գիմելով անցյալի կերպարներին, այդ հետադարձ հայացքի հիմքում ընկած է Հիշողության, Համեմատության, Համադրման սկզբունքը: Սակայն ասոցիատիվությունն այսքանով սուսկ չի սահմանափակվում, այլ՝ հանգեցնում է այլաբանության՝ վերջինիս բազմապիսի դրսևորումների հարստությամբ:

Այսպիսով, ռետրոսպեկտիվը (հետահայացությունը) ունի հիմք, որի շնորհիվ հնարավոր է դառնում «հաստատել» ինքնուրույն կերպարային կառուցվածք, բովանդակություն, նոր վերախմաստավորմամբ ներթափանցված «նախատիպ»:

Խորհրդային արվեստում հատկանշական է Վիկտոր Պոպկովի «Հոր շինելը», 1972, ինքնանկարը, որ հարուստ է իրերի ինտիմ-խոհական ելևէջների ասոցիացիաներով, ժամանակի խոր փիլիսոփայության սուբյեկտիվ ապրումների դրսևորմամբ:

Մեզ հետաքրքրում է նաև ինքնանկար-դիմանկարներում առկա ատրիբուտային իմաստաբանությունը: Օրինակ, Ղազարոս Սարյանը ճշգրտորեն ըմբռնելով դիմակի կերպարային իմաստային զարգացումը հոր ստեղծագործության մեջ, գրում է. «Իմ ընտանիքը», 1929, «Ինքնանկար», 1933 կտավները միավորում են երկու ժամանակ՝ ներկան և անցյալը, բարդ հոգեբանականությամբ միաձուլում «հիշողության ներքին ժամանակը»: Այլ կամենակին իր ուսումնասիրության մեջ⁵ մատնանշում է ժամանակային չորս հարթությունների առկայություն «Երեք հասակ», 1942, աշխատանքում,

ներգրավելով նաև բուն կտավի հարթությունը: Բանաստեղծական փիլիսոփայության առկայությունն այստեղ մասնակի դրսևորում չէր, այլ

5.Տես՝ . . . æÆŁØ , Լ æ , . . . "æÆ ææ , 1987, æ .180>181.

մտածելակերպ. «մարդն ու աշխարհը», «մարդն ու կյանքը», որ կարելի է շարունակել «մարդն ու ժամանակը» իմաստավորումով:

Իսաբելյանի նախասիրությունները պայմանավորեցին նրա արվեստում ոչ միայն ժամանակակիցների նկարագրեր, այլև՝ հետահայաց բնույթի գործեր:

Նկարչի գեղարվեստական-ստեղծագործական ուղին մի յուրահատուկ տարերք է, որի մեջ առկա են մերթ մնայուն արժեքների հաստատում, մերթ զգայական պլաստիկայի, վերածննդյան իդեալականացված ձևերի որոնում, մերթ իմպուլսիվ դինամիկայի, ռոմանտիկ հոգեբանական երանգավորում, մերթ ասոցիատիվ և ինտուիտիվ բացահայտումներ:

Որոնման ու բացահայտման մշտապես տանջալից ուղին ամբողջովին կլանում, համակում է արվեստագետին, խառնվածքին ու տաղանդին համապատասխան «դուրս բերում» «սովորականի» չափանիշներից, երբ նկարիչն այլևս ինքն իրեն չի պատկանում, և ո՛չ էլ ի գորու է փոխել ինքն իրեն:

Անշուշտ 20-րդ դարի արվեստագետի ասելիքն ավելի բարդ պայմաններ ունեցավ, հատկապես խորհրդային գաղափարախոսության ժամանակ:

Առավել ևս դժվար էր իրական ճշմարտացիությանը ձգտելով, գաղափարայնության շտամպից խուսափելու հնարավոր եզրեր որոնելը. հավաստել դիտողին իր անկաշառ անկեղծությունը, վստահել ու կոչել, արվեստով իսկ խոստովանել սեր և հավատարմություն:

Խորհրդային ժամանակաշրջանի գրաքննությունը թելադրում էր քողարկված ենթատեքստային համարձակություն, գայթակղում «թույլատրվածի» սահմաններն անպայմանորեն անցնելու, ասելիքն ընդլայնելու հնարավորությունները (գաղափարի, թեմայի, հերոսների, գունային լուծման ընտրության և այլն): Հայտնի է, որ «Առևանգումներ» խորագրի կտավներից մեկի ցուցադրման ժամանակ Ե.Քոչարը, մոտենալով երիտասարդ Իսաբելյանին, ասել է. «Այ՛ տղա, եռագույնն ես պատկերել»:

Իսաբելյանի դիմանկարային արվեստի հիմքում ընկած է գեղարվեստական ամբողջականությունը: Հաստոցայնության սահմաններում վարպետը հասնում է արտասովոր բազմազանության, իր գեղարվեստական «զինանոցի» միջոցներով «խորհում» ճակատագրերի, խառնվածքների շուրջ, «նմանության-ճանաչողականության» կոնկրետ դիմագծերի պահպանման հետ միշտ ձգտում հասնել անհատականության անկրկնելիությանը, մարդու բնութագրմանը, էության ամբողջականությանը:

Ներթափանցման ու բացահայտման էությունը միշտ հուզել է արվեստագետներին: Հետաքրքիր է, օրինակ, Օ.Ռոդենի խոսքը, թե. «Արվեստագետի համար ամեն ինչ գեղեցիկ է, քանի որ բոլոր էակների և ամեն ինչի մեջ նրա հայացքը թափանցելով բացահայտում է բնավորություն, այսինքն՝ ներքին ճշմարտությունը, որ հայտնվում է ձևի տակ: Եվ այս ճշմարտությունն ինքը Գեղեցիկն է»⁶ :

Անշուշտ Գեղեցիկի նման ըմբռնումը արմատապես մերժում է սալոնային ձևերի կատարելությունը, որոնք անհոգի են, սառը, զուրկ ներքին հուզականությունից, կյանքի իմպուլսից:

Իսաբելյանի դիմանկարային ժանրի ամենավաղ օրինակները վերաբերում են 30-ականների վերջին, դեռևս՝ ուսանողական տարիներին: Պահպանված գործերից մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում «Ինքնանկար», 1939, «Վրացի ծերուկը», 1941, «Եզդի տղայի դիմանկարը», 1941: Ուսանողի անհերքելի շնորհքը վկայող այս աշխատանքները կատարված են վստահ, հյութեղ վրձնահարվածներով, դեռևս մուգ-շագանակագույնի, օխրաների տաք գունային գամմայի համադրություններով, ձևի, ծավալի ամուր կառուցվածքային զգացողությամբ:

«Վրացի ծերուկը», 1941, աչքի է ընկնում կտավի գեղարվեստական կառուցման հիանալի ամբողջական բնութագրով: Ալեբեղ թանձր ճերմակը, ծխամորճից թեթև դեղնած ծայրերով, սքողում է բերանի ձևը, որ սեղմում է ծխամորճը:

Լույսային գոտին ակտիվ է ծերունու դեմքին: Կտավի գունային գամման ինչպես և նույն թվականի «Եզդի տղայի դիմանկարը» կրում է բաժբեուկյան

փափկության ու մոդելավորման ազդեցությունը, սակայն Իսաբելյանն ինքնուրույն է կերտում յուրահատուկ խառնվածք, ընդգծում ազգային

6.Օգյուստ Ռոդեն, Արվեստ (Պոլ Գգելի գրույցները),Ե.,Սարգիս Խաչենց,2000,էջ 152-153:

խարակտերային դիմագծերը:

Մանկական առաջին կերպարը երիտասարդ նկարչի արվեստում «Եզդի տղայի դիմանկարն» է՝ լի առանձնակի գորովանքով դեպի փոքրիկը: Հեղինակը տղայի սպիտակ օձիքի, թևքի ծալքերի ալիքվող ռիթմն ամփոփում է բաց շագանակագույն բաճկոնով, մոդելավորում գլուխը կանաչավուն գլխարկով, հաղորդելով աչիկների ու դեմքի լուրջ արտահայտությանը փոքրիկ «գեղջուկ-տղամարդու» տեսք:

Հաջորդ մի քանի տարիների ընթացքում Իսաբելյանի ներկապնակը մեծ փոփոխություն է կրում, ձերբազատվում հին վարպետների, բաժբեուկյան երփնագրի մուգ ուրվագծային կիրառումից, ձգտում հարուստ երանգային ռեֆլեքսային լուծումների, ինչպես, օրինակ, «Արիկը», 1943, հաջորդ մանկական պատկերում, որ նկարչի կրտսեր քրոջ՝ Ռուզանի որդու դիմանկարն է: Սպիտակ վերնաշապիկն ու երկնագույն մանկական ուսագոտիներով տաբատը, գուրկ լինելով գունային շերտերի նախկին թանձր ու խիտ քսվածքներից, նպաստում են փոքրիկի կերպարային անմիջականությանը, թեթևությանը: Նախորդ աշխատանքների ստատիկ հանդիսավորությանը փոխարինում է տղայի դիրքի երեք քառորդ շրջադարձը դիտողից աջ, կերպարի գեղարվեստական մեկնաբանումը դարձնելով անկաշկանդ, աչքի ընկնում փոքրիկի մտերմիկ-դյուրահավատ անհանգիստ-հանգստությամբ:

Գլխի դիմահայաց դիրքը հնարավորություն է ստեղծում մանրամասն ընթերցելու տղայի անհատական դիմագծերը, դիտողի կողքով անցնող նշաձև, սև աչիկների հայացքը բևեռում է, խոր: Մանկական դեմքի մոդելավորումն ի տարբերություն նախորդ դիմանկարների, ունի թեթև մշակումներ, կաթնավարդագույն մաշկի նուրբ երանգայնություն: Ընդհանուր գունաֆակտուրայնությունը արագ կատարողականությամբ արտահայտիչ է տոնային, լուսաստվերային փափկությամբ, կերպարի տպավորության

անմիջականությամբ:

1941-ին ակադեմիական կրթությունն ավարտելուց հետո դիմանկարը հաստատուն տեղ է գրավում Իսաբելյանի արվեստում, որին նա անդրադառնում է ն՝ որպես պատմական, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավների նախապատրաստական աշխատանքի նյութ, ն՝ որպես կամերային բնույթի առանձին ստեղծագործություններ⁷: 1940-ականները արգասավոր էին ժանրի ձևավորման, նկարչի նոր գեղարվեստական պատկերային մեթոդի կայացման իմաստով:

Կամերային աշխատանքներն առանձնանում են կարճատև սեանսների ոգեշունչ ներթափանցմամբ, տպավորության, հմայքի գեղագիտական ընկալմամբ:

Հրապուրիչ է երիտասարդ կնոջ կերպարը «Աղջկա դիմանկար.Ռայա», 1943, էտյուդում: Նուրբ կապտա-մանուշակավուն զգեստի, ֆոնի հետ ներդաշնակ համադրություն են կազմում պարանոցի, դեմքի մարմնագույնի ջերմությունը, բաց շագանակագույն ալիքաձև վարսերը, որոնք մի կողմում արևային լույսից ստացել են ցորենավառ շեկություն: Լույսաստվերային անցումները հստակ են, բայց մեղմ: Կերպավորելով շուրթերը, այտերը, աչքերը, լույսն ընդգծում է դիտողին ուղղված հայացքի փափկությունը, կերպարի ընդհանուր հմայքը:

Մեզ հետաքրքրող հաջորդ էտյուդն է «Արփենիկը», 1944: Նկարիչը վրձնում է իր կնոջ կերպարը անմիջականությամբ ներշնչված, երիտասարդ ու թովիչ, համադրում բաց երկնագույն շապիկի սպիտակ օձիքը, գրպանի ու թևերի եզրերին, հնչեղ ակորդով ավարտում գունային գամման վարսերի, հոնքերի, աչքերի սևով:

Նկարչին կարծես չի զբաղեցնում ինքնարտահայտման ու ինքնաբացահայտման ստեղծագործական որոնումը, նրա հույզի աղբյուրը կնոջ փխրունությունն է:

Պատերազմական տարիների դիմանկարները հիացնում են կենսական սիրով ու ջերմությամբ, կյանքի, գեղեցիկի քնարական-բանաստեղծական գովերգով: Ոչինչ չի զգացնում այդ տարիների արհավիրքը, զրկանքներն ու

ապրումները: Կտավներում հարազատներն են, մտերիմները, պատկերված առանց միջավայրի, ինտերիերի մանրամասների (միայն Ռ-այայի դիմանկարում

7. Ծ , "æ Æ Ę , ° ° ª , . , æÆŁØ 1 ŁĖ , 1988, æ գունա-պլաստիկ ընդհանրացման ձևով ուրվանշված է շրջանակված գեղանկարի մի հատված):

Գեղարվեստական ամբողջականությամբ, հոգեբանական-հուզականությամբ Իսաբելյանի 40-ականների ստեղծագործության լավագույն դրսևորումն է «Մոր դիմանկարը», 1944: Մարդու և աշխարհի փոխաբերությունը չէ, որ բացահայտում է նկարիչը, այլ հասնում կերպարային անհատական ու ընդհանրական ներդաշնակության, իր արվեստում առաջին անգամ հաստատում «դիմանկար-կենսագրություն» սկզբունքը:

Պ.Հայթայանը⁸ այն համարում է ռեալիստական դիմանկարի հիանալի օրինակ, առհասարակ զուրկ ռոմանտիկ գծերից, դասում ժանրի ինտիմ-հոգեբանական տեսակին (նույն հեղինակը նաև կիրառում է «դիմանկար-կենսագրություն» հասկացությունը): Իրոք այս ստեղծագործությունը շրջադարձային եղավ նկարչի արվեստում: Դրան շատ բանով նպաստեց հենց մոր՝ Սաթենիկի կերպարը, որին Իսաբելյանը տարիներ անց «Իգդիր» գրական ստեղծագործության մեջ անվանելու է «լուսեղեն մայրս»:

Գեղարվեստական մարմնացումն ապշեցնում է կերպարի հոգևոր նկարագրի ճշմարտացիությամբ: Ոգեշունչ ներթափանցմամբ, արվեստագետը խտացրել է Կողբ-Իգդիր-Երևան մի ողջ տարեգրություն, գաղթի, կորուստների, զրկանքների հետքերը, կնճիռներով ակոսելով սիրելի դեմքը, որոնք, սակայն, չեն կարողացել խաթարել նրա անսահման մեղմությունն ու բարությունը, գորովանքն ու հոգատարությունը:

Իսաբելյանը պատկերել է մորն այնպես, ինչպիսին որ նա էր. խնամքով սանրած մազերն ամփոփվում էին սպիտակ «արխալուղով», պատերազմի տարիներին վերնաշապիկի վրայից հագնում էր անթև բաճկոն:

Երանգային հարուստ խաղը գունային գամմայի օխրա-կանաչների ռեֆլեքսային ու լույսաստվերային պատկերայնությանը մեծ

արտահայտչականություն է հաղորդում:

Լույսի աղբյուրը, փափուկ մոդելավորելով ձևերի անցումները աջից,

8.Նույն տեղում:

նկատելի է դարձնում այտուսկրի մոտ դեռևս պահպանվող թեթև վարդագույնը, «աշխատած», «հոգնած» ձեռքերի ոսկրա-մկանայնությունը, երակների ծավալային զարկը:

Դիմանկարում պերճախոս է կնոջ հայացքը, որ եզակի է Իսաբելյանի արվեստում, քանզի այն ուղղված է ո՛չ մեզ, դիտողին: Փոքր-ինչ հոգնած, զուսպ, քնքշություն ու վստահություն տաժող աչքերը եզակի արտահայտություն ունեն: Այն մոր հայացքն է՝ որդուն:

Հայ հաստոցային գեղանկարչության պատմության մեջ մոր կերպարի այս մեկնաբանումն իր արժանի տեղն է գրավում ծնողների դիմանկար-կտավների շարքում:

Երկու տարի անց նկարիչը ստեղծում է «Հոր դիմանկարը», 1946, որ հետաքրքիր է ռեալիստական նկարագրությամբ, կերպարի արտաքինի անհատական գծերով, աչքերի մտածկոտ ինքնամփոփությամբ, երփնագրի ամբողջականությամբ:

Ժանրի զարգացումը հաջորդ երկու տասնամյակների (50-60-ականների) ընթացքում հարուստ էր Հայաստանի տարբեր շրջաններում կատարված էտյուդներով, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն, պատմական կտավների համար արվող նախապատրաստական գործերով, գիտության, մշակույթի գործիչների կերպարներով, նաև՝ գրաֆիկական-գծանկար աշխատանքներով:

Պ.Հայթայանը գրում է. «1950-ականների սկզբին և 1960-ականներին նկարչի կերպարային աշխարհընկալումն աչքի է ընկնում կենսուրախ տրամադրությամբ: Հայտնվում են մի շարք նոր ժանրային կոմպոզիցիաներ («Ակսել Բակունց», «Աղբյուրի մոտ», «Չվերադարձան», «Բնության գրկում» և այլն)»: Ասածը հաստատող ստեղծագործությունների թվարկումն ո՛չ միայն վիճելի է, այլև զարմանալի, քանի որ տվյալ հրատարակումից երեք տարի առաջ նույն հեղինակը հստակ տարբերակում է «Աղբյուրի մոտ», «Չվերադարձան»

գործերը, որպես «պատերազմի ծանր հուշերի անդրադարձներ»¹⁰ (ավելացնենք

9.Նույն տեղում

10.Հ.Հայթայան, Էդուարդ Իսաբեկյան,Ալբոմ,Ե.,Սովետական գրող,1985,էջ 9:

նաև, որ բակունցյան դիմանկարը ևս համապատասխան չէ «կենսուրախությանը»):

Ե.Կուրդոյանը հայ ականավոր գործիչների, գրողների կերպարավորումներից առանձնացնում է Դ.Դեմիրճյանի, Ա.Բակունցի և Սայաթ-Նովայի «դիմանկարները»: Հեղինակը Բակունցի կերպարի վերաբերյալ պաթետիկորեն գրում է. «...Չանգեզուրյան լեռնաշխարհի ֆոնի վրա տրտում ու խոնարհ մի կերպարանք է բարձրանում: Սյունաց աշխարհի և մեր ողջ ժողովրդի պարծանք Ակսել Բակունցն է դա»¹¹ :

Ինչպիսի՞ն է իրականում «Ակսել Բակունց», 1960, ստեղծագործությունը:

20-րդ դարի հայ գրականության մեջ Իսաբեկյանն ունի իր նախասիրությունները. Թումանյան, Իսահակյան, Չարենց, Մահարի, Թոթովենց, Տերյան և այլն:

Ակսել Բակունցը Իսաբեկյանի կուռքն է: Նա Բակունցին զգում է հոգով, արյամբ, յուրաքանչյուր նյարդով, հիմնավորում ցանկացած հետևություն դարձվածքներով ու փաստերով: Օրինակները շատ են. բազմաթիվ հրապարակումներ, նվիրված Հ.Կոջոյանին, Ե.Քոչարին, Ա.Բաժբեուկ-Մելիքյանին, Կ.Սիմոնյանին, որոնց թվում և՛ Ա.Բակունցին¹²: «Պիոներ կանչ» և «Ավանգարդ» թերթերին աշխատակցում էր երիտասարդների մի խումբ, որոնց թվում և Իսաբեկյանը: Վերջինիս խոստովանությամբ Բակունցին «անմնացորդ սիրահարվածներս...իրեն տեսնելու համար...պատրաստ էինք հարկի-անհարկի գլուխներս խոթել դռան արանքից»: Խմբագրությունից հետո էլ, իմանալով, որ Բակունցը ժամը երեքին Աբովյանի մայթով իջնելու է «Սևան» հյուրանոց՝ իրեն հատկացված աշխատասենյակում աշխատելու, Իսաբեկյանը հիշում է. «...Եվ արդեն «բուվարի» մոտ դարբան մտած սպասում էինք, որ...բարևենք: Եվ գալիս էր մեր կիսաստվածը, մի գլուխ բոլորից բարձր, կապույտ կամ սպիտակ «կոստվորոտկան» հագին, հյուսված, ծոպերով գոտին անփութորեն կապած, թևի

տակ անբաժան մի գիրք՝ տետրակը մեջը:

11. Ե. Կուրդոյան, Էդվարդ Իսաբեկյան, Ե. Կատալոգ, 1965, էջ 9-10:

12. Է. Իսաբեկյան, Իսկ այգեպաններ միշտ կլինեն.- «Գրական թերթ», 6.7.63:

Իջնում էր դանդաղ, մտազբաղ ու հանդիսավոր, հայացքը Բուդդայի պես՝ անորոշ հեռուները...

...Կես դարից ավել է անցել տպավորությանս վրայից, բայց նրա հմայքը, անջնջելի դաջվել է հոգուս և սրտիս վրա»:

Երիտասարդ Իսաբեկյանն արդեն կարդացել էր Բակունցի «Մթնածորը», «Սև ցելերի սերմնացանը» և այլն, որոնք տպագրվում էին թերթերում ու ամսագրերում: «Նրա հմայքը մեր մեջ լցվել էր առաջին հերթին իր գրվածքներից, իսկ մնացածը հրաշալի լեզենդ էր, հասկանալի և անբացատրելի»:

Հեղինակը շարունակում է ասելիքը, հիշելով, որ մի հնարավորություն ևս կար բակունցյան խոսքին, մտքին հաղորդակից լինելու, երբ «ուրբաթ օրերին «Խորհրդայինի» խմբագրությունը քննարկում էր տպված կամ տպվելիք կարևոր նյութերը...»:

Ահա ինչպես են հիշվել նկարչին այդ հանդիպումները. «Եվ լսում էինք նրա կատակով արված դիտողությունները, որից լուռ փշաքաղվում էր նա, ում վերաբերում էին, և զարմանալի ելույթները, որ ամեն անգամ ցնցում, ապշեցնում էին ո՛չ միայն մեզ՝ պատանիներին: Ի՞նչ ընդգրկումներ, հարցերի, պրոբլեմների ինչպիսի՞ բազմառատություն ու խորություն՝ պատմություն, գրականություն, ձիաբուծություն, որդան կարմիր, վարդի յուղ, մանրանկարչություն, խոտաբույսեր...»:

Ուշագրավ է Իսաբեկյանի մտածելակերպը. «Հետո միայն հասկացա, որ մեզ պարզապես բախտավոր երջանկություն էր վիճակվել. կարող էինք բացել օրվա թերթերը, ամսագրերը և, դեռ տպագրական թերթի հոտը վրան կարդալ Չարենցի հերթական «ստիխը», Բակունցի, Թոթովենցի, Մահարու պատմվածքը, սկնարկը, ֆելիետոնը...»:

Իսաբեկյանը չի կարողանում անտարբեր մնալ նաև Բակունցի շուրջը ծավալվող անվերջանալի վեճերի, «որ երբեմն հասնում էին պարզապես

անհեթեթության, եթե չասենք՝ թշնամանքի. և դա արվում էր «քննադատության» անվան տակ, ոչ ավել ոչ պակաս՝ գրականության «գաղափարական անադարտության համար»...»:

Անշուշտ բակունցյան էության ընկալումն Իսաբելյանին ևս շատ բանով է բնութագրում, պարզ դարձնում ընկալման ընթացքը, կարևորումների առաջնայնությունը և այլն: «Արվեստագետի, հատկապես գրողի համար կա մի ճշմարտություն. դա բաց աչքերով ճշմարտությունը տեսնելու խիզախությունն է: Բակունցը չէր փակում աչքերը...հայ մարդու տառապանքով սկսվող նոր կյանքի առաջ, և առաջին անգամ գրականության կենդանի հերոսներ դարձրեց հնձվորների, այգեպանների, սերմնացանների, բրուտների, փոստատարների, հովիվների: Դա՛ է ճշմարիտ հայրենասիրությունը»: Այսպիսի խոհական-վերլուծական տեքստի միջոցով բացահայտվում է նաև իսաբելյանական ներաշխարհը, նրա խորաթափանցության ուղղվածությունը:

Եվ վերջապես, մեզ առանձնապես հետաքրքրում են նկարչի ընկալողունակության այն եզրերը, որոնք Բակունցի անհատականության, ստեղծագործողի նկարագրում հնարավոր կդարձնեն հասկանալու իսաբելյանական պատկերները, որ անշուշտ ամբողջականորեն խտացնում են հեղինակի պատկերացումը մեծ գրողի մասին: «Բակունցի ստեղծագործությունների ծով հանրագիտարանից ես ինձ համար առանձնացրել եմ երեք հրաշալիք»:

Իսաբելյանն առաջինը նշում է գրողի Հայրենասիրությունը, «որով նա կարող է ամենաանտարբեր հոգու տեր հայի մեջ հունդ գցել և արմատավորել սերը դեպի իր խանձված, քարքարոտ երկիրը, իսկ հայրենասերին դարձնել անձնվեր ասպետ, բայց առանց ցուցամոլության»:

Երկրորդը նշում է գրողի «գրական ոճի նկարչականությունը, գեղանկարչականությունը...»: Իսաբելյանը Բակունցին համարում է նկարիչ «իր ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն կառուցվածքի կոնստրուկտիվ հստակությամբ ու խստությամբ»: Իսկ բնանկարիչ՝ «իմպրեսիոնիստի անխառն զրնգուն ներկապնակով, Կլոդ Մոնեի, Պիսարոյի թրթռուն գույների կոլորիտով», և մեջբերում իր համար թանկ անհամար ու կարևոր պատկերներից մեկը. «Երբ

բարձրանում է բահը, արևը լուսավորում է բահը և թվում է, թե ջրվորի (Լառ Մարգարի) ուսին բռնկված ջահ է...»:

Գիմանկարում (գրականության ասպարեզում) Բակունցը նկարչի համար «ռեալիստ է, ռեալիզմի խորը, հոգեկան, ֆակտուրային հզոր դրսևորումներով, որ միայն ճշմարիտ ռեալիստ նկարչին է հասկանալի»:

Եվ երրորդը Իսաբեկյանը նշում է բակունցյան հումորը. «Պարզ, հասարակ «չհնարած», այնքան նուրբ է, մարդկային, լացի միջից, դառն սիրելով, ափսոսելով: Այդպիսի հումորը բնավորության հետ է լինում...»:

Բակունցի գեղանկար-դիմանկարի համար ընտրած «Կյորեսի» պատկերը բնական է, տրամաբանված: Բացառիկ է եղել Իսաբեկյանի առաջին անգամ Հին Խնձորեսկ այցելության տպավորությունը: Հայտնի է, որ այն բնակեցվում էր մինչև 1962 թվականը: «Առավոտը շատ վաղ էր,- գրում է նա,- և Խնձորեսկը կապույտ մշուշի մեջ էր, ոչ մի տուն չէր երևում, ձորից միայն ծերպերի ծայրերն էին ցցված՝ հայտնի ու անհայտ կենդանիների տեսքով: Հետո կատարվեց հրաշքը. արևը դուրս եկավ, և մշուշը ահռելի կապույտ վիշապի նման սկսեց գալարվել ու քաշվել գյուղից: Աչքերիս չէի հավատում, որ հեքիաթ չէ տեսածս: Գե ինչպե՞ս չսիրես այդ երկիրը»:

Իսաբեկյանի բակունցյան կերպարի հետ է կապված Վ.Դավթյանի «Ժողովրդական կյանքի ակունքից» հոդվածը¹³:

Ընդհանրացնելով ժողովուրդ, պատմություն, հայրենի բնություն թեմաները բակունցյան, իսաբեկյանական աշխարհընկալումներում, հոդվածի հեղինակը, ելնելով ստեղծագործական խառնվածքից, նախասիրություններից, գույների և երանգների ընդհանրություններից, զուգահեռում է երկու արվեստագետների կյանքին նայելու համարժեք սկզբունքները: Բացի գեղանկարչության մեծերից, Վ.Դավթյանը Բակունցին ևս համարում է «Իսաբեկյանի ուսուցիչը, բակունցյան կերպարվեստը՝ կատարված բառերի կախարդական գույնով»:

Իսաբեկյանը դիմում է կոմպոզիցիոն-կառուցվածքի իր համար ավանդական ձևին (ինչպես «Հաղպատ», «Պատանի Դավիթ» և այլն), տեղադրում ֆիգուրը կտավի ուղղաձիգ առանցքից աջ կիսահատվածում, երեք

քառորդով, ստորին հորիզոնականով սահմանափակում պատկերը կոնքազծից քիչ ցած: Ընդհուպ մոտեցնելով կերպարը դիտողին, նկարիչը տարածության

13.Վ.Դավթյան ,Ժողովրդական կյանքի ակունքից,-«Գրական թերթ»,Ե.,7.6.1963:

գահավիժող ու սլացիկ վեր խոյացող համայնապատկերը ծավալում է նաև ֆիզուրից ետ՝ կտավի ողջ մակերեսով:

Բակունցի ողբերգականորեն ընդհատված կյանքից տասնամյակներ անց իրագործված գեղանկար-մտահղացումը նկարիչ-արվեստագետի խորին պատկառանքն է, ափսոսանքը, գնահատանքի անմնացորդ նվիրումը:

Դիտողի առաջ «հառնում է Բակունցի կերպարանքը» (Ե.Կուրդոյան, Վ.Դավթյան) մտածկոտ, խոհուն: Ձիգ, զուսպ կեցվածքի նկարագիրն անկաշկանդ է. գրպանները դրված ձեռքերը ետ են զցել բաց բաճկոնի եզրերը: Արտաքին հանգստությունը չի թաքցնում ներքին հույզն ու լարվածությունը, որով ներթափանցված է գրողի դեմքը, «խստաշուք»՝ գունային հարուստ վրձնահարվածներով:

Բակունցյան կապը Հայրենիքի հետ մնայուն արժեք է, ինչն էլ ընդգծում է աշխատանքը: Նկարի կառուցվածքում յուրահատուկ երանգներ են առկա: Անդնդախորքից «վեր հառնող կերպարանքը» նկարչի համար աշխատելու պահին արդեն պատմա-ռետրոսպեկտիվ բնույթ ունեւ, որքան էլ որ վառ ու հստակ լինեւ դիմագծային-կերպարային պատկերացումը: Իմաստաբանորեն Սյունյաց լեռնաշխարհի հետ ունեցած կապը նախ և առաջ հոգու կապն է: Չնայած այս կառուցվածքային սկզբունքը զուգահեռվում է Սարյանի Ավ.Իսահակյանի դիմանկարի հետ ևս, տարբերությունը մեկնաբանման իմաստով մեծ է:

Բակունցի կերպարանքը վեր է խոյացել անհատակ խորքից, ի հեճուկս ժամանակի նսեմ ոճրագործության: Կերպարի դիրքն ու հայացքը (երկուսն էլ երեք քառորդ դիրքով) միջանկյալ են, հավասարապես փոխկապակցված «հայրենիք-բնաշխարհ» (ֆոն) և ժողովուրդ (դիտող) ժամանակային-տարածական հարթությունների համար:¹⁴

Կերպարի ուրվապատկերում, ձևի և գույնի կառուցվածքում

անվերջանալիորեն փոխակերպվում, խտանում են մեղմ ու կտրուկ

14.Օրինակ, Ե.Կուրդոյանի տեքստում կարդում ենք. «Նայում է նա հայրենի լեռնաշխարհի բարձրաբերձ կատարներին ու նրանց հետ վեհանում ու վեհանում»:

գունակառուցվածքային շեշտերը, ազատ անկաշկանդությունն ու ներքին անհանգստությունը:

Կտավում գերիշխում է կապտա-մշուշ, կապտա-մանուշակագույն երանգայնությունը, առավոտյան օդա-լույսային լեռնային խստության յուրահատուկ շունչը: Թույլ վարդա-մանուշակագույն լրացումները «հավաքվում», խտանում են կերպարի վերնաշապկին, համեմատաբար լոկալ երկու խոշոր հատվածներով (վերնաշապիկը, բաճկոնը) ամբողջացնելով կտավի կոլորիտային լուծումը¹⁵: Լույսը սառը արծաթի հնչեղությամբ շեշտում է կերպարի ճակատուկը, փափուկ սահում ուսագծերով, ավելի ջերմ տաքությամբ արձագանքվում դեմքին: Բակունցի դիմանկարը կոմպոզիցիոն-կառուցվածքով բազմաթիվ զուգահեռներ ունի հենց Իսաբեկյանի արվեստում, սակայն մեկնաբանման խորաթափանցությամբ այն վեհարձան է, ռետրոսպեկտիվ-ռոմանտիկ բնույթի դիմանկարի ձևամտածողությամբ:

Սարյանի կատարմամբ հայտնի են Ավ.Իսահակյանի երկու դիմանկարներ: Առաջինը (1940) Ալ.Կամենսկին դիտարկում է իբրև բովանդակային և դեկորատիվ մի քանի գծերի համադրման դրսևորում, ի նպաստ կերպարի բարդ հոգևոր նկարագրի¹⁶: Բանաստեղծը գրասեղանի մոտ է, աշխատասենյակում, պատուհանից երևում է լեռնային բնանկար, զուրկ ակադեմիականորեն պարտադրվող հեռանկարային կրճատումներից: Բանաստեղծից աջ, պատին փակցված կտավ է, որ Իսահակյանին էր նվիրել Սարյանը: Պատուհանից երևացող բնանկարը լրացնող տարր է, կարծես իրականի թվացյալ շարունակությունը: Ոգեշունչ մտքերով խորասույգ Իսահակյան-էության ներքին կապն է մատնանշում վարպետը հայրենիքի պատկերային մեկնաբանումներով: Նման երկալանային դիմանկարի կիրառումը Սարյանի արվեստում կհանդիպենք դեռ: Սարյանի կատարմամբ գրողի երկրորդ պատկերը (1955) փոքր չափի էտյուդ է, որ ներկայացնում է արվեստագետին

15. Իսաբելյանը կոլորիտի ամբողջականության համար փոխում է «կոսովորոտկայի» գույնը, չնայած Բակունցն իր հիշողության մեջ մնացել է սպիտակով կամ կապույտով, ինչպես նշվեց վերը:

16. ° . ° æÆŁØ , , æ .182 .

կտրված ուսագծերով, մինչև կրծքագիծ, ձեռքը ճակատին, հայացքը, դեմքը երեք քառորդով, մտածողի տեսքով: Գլխի դիրքի, հայացքի ուղղության ընտրության մեջ ընդհանրություններ կան Իսաբելյանի կատարման հետ:

Իսաբելյանի բակունցյան դիմանկարի նույն կառուցվածքն ունի «Իսահակյանի դիմանկարը», 1963, որ Գեղֆոնդի պատվեր լինելով, ունի կատարման պաշտոնական երանգ: Առաջին պլանում ձախից գրողի կերպարն է մինչև կոնքագիծ, աջ ձեռքով հաստատուն հենված ձեռնափայտին: Նկարիչը ստեղծագործության պաշտոնական երանգին բնական, կենսահաստատ բնույթ է տալիս, բևեռելով ուշադրությունը Իսահակյանի խոհուն դեմքին, կարծես մի կետի ուղղված հայացքին:

Մոդելավորումն ամուր է, հստակ, լուսաստվերային ակտիվ կիրառումով: Իսահակյանի ուրվապատկերից անդին (կտավի ողջ տարածքով) տարածվում է Սևանա լճի բնականից կատարված տեսարանը, պլեներային հյութեղ անմիջականությամբ, կապույտի, ճերմակի լուսաթափանց թեթևությամբ: Անպամած երկնքի օդային հսկայական զանգվածը գրավում է կտավի վերին հորիզոնական կեսը, ջրի լազուր մակերևույթի հետ ստեղծում տարածական վեհաշուք միջավայր: Դիմանկարի ժանրային իմաստավորումը, որ հատուկ էր Սարյանին, հանահունչ է նաև Իսաբելյանի պատկերացումներին:

Արտաքինի, խարակտերային էության բնորոշ նկարագիր է «Կոնստանտինե Գամսախուրդիայի դիմանկարը», 1961: Նկարիչը «որսացել է» վրաց արվեստագետի աչքի ընկնող «արծվատեսք» կեցվածքի գուսպ վեհությունը: Գլխի երկարավուն ձևը, քթի, հոնքերի, աչքերի, փակ նեղ շուրթերի անհատական հատկանիշները ներթափանցված են խառնվածքի կամային վստահությամբ, 60-ականների խորհրդային մտավորականությանը յուրահատուկ կերպարայնությամբ:

Դիմանկարին վերաբերող հիշատակումները տեղ են գտել միայն

մանուլում, բազմիցս ընդգծելով աշխատանքի կատարողական վարպետությունը, կերպարային նմանությունը, ընդհանուր արտահայտչականությունը¹⁷ :

17. Հ. Սոսոյան, «Հայրենաշունչ գույների երգը»,- «Ավանգարդ», 16.8.85.

1966-ին Թբիլիսիում կայացած անհատական ցուցահանդեսի առիթով տպագրվեց վրաց ականավոր պոետ Մորիս Փոցխիշվիլու հոդվածը.¹⁸ «Էդ. Իսաբեկյանը ցուցադրել է վրաց ականավոր արձակագիր Կոնստանտինե Գամսախուրդիայի նկարների մի շարք:

Ահա ձեզ է նայում վաստակած մտածողը, իմաստուն և ուժեղ կամքի տեր մարդը: Արծվային հայացք, հեռատես հայացք, հոգու վեհություն է առկայծում «Ակադեմիկոս Կոնստանտինե Գամսախուրդիայի դիմանկարը» կտավից: Անվանի գրողի ձեռքերը հիշեցնում են մեծ թռիչքից հետո միայն մի պահ ծավալած արծվային թևեր... Ահա թե որքան խորն է կարդում ժողովրդական նկարիչը մարդկային հոգին, որքան հեռու է նա արտաքին, ձևական էֆեկտներից»:

Իսաբեկյանի արվեստում դիմանկարը որպես ժանր հիմնական գծերով ձևավորվում է 50-ականներին: Տասնամյակի հատկապես երկրորդ կեսը նշանավորվեց ժանրի դրսևորման հիանալի օրինակներով, երբ նկարիչը ցուցաբերեց արտասովոր ջերմություն, մեղմություն, չթաքնված նրբանկատ վերաբերմունք դեպի հայ մարդը՝ մտավորականը, գյուղացին, մշակը, վերածելով իր վերաբերմունքը յուրահատուկ պաշտամունքի: Կերպարների նկարագրերում հստակ են անհատականությանը բնորոշ և ընդհանրական փոխկապակցված տեսակետները: Ուշագրավ են «Բյուրականցի ծերունին և Արտավազդիկ եկեղեցին», 1956, նկարիչ Հենրիկ Սիրավյանի դիմանկարը, 1957, «Մարտունեցի ծերունին», 1957, «Բջնեցի ծեր կինը», 1958, «Փարպեցի Օհանը և իրեն տունը», 1963, և այլ ստեղծագործություններ:

«Տեր Մովսեսի (Դդերի վանահայրը)», 1958, «Տեր Աբրահամի (Բջնու վանահայրը)», 1958, դիմանկարները դասվել են ժանրի պատմականացման, «տիպականացման» ձգտող դրսևորումներին: Ինչպես «Մարտունեցի

ծերունին», 1957, վանահայրերի դիմանկարներում ևս Իսաբելյանը հարազատ է նատուրային: Աշխատելով եկեղեցու ներսում, նկարիչը պահպանում է կիսամութինների լուսավորությունը, մեծ ուշադրությամբ մոդելավորում

18.Մ. Փոցխիշվիլի, Գույների երգը.- «Գրական թերթ», 6.5.66.

հոգևոր հայրերի նկարագրերը, ծերությունը, ալեհեր մազերն ու մորուսները, դիմագծերի ընդգծված անհատական բնութագրությունը, աչքերի ձևն ու արտահայտությունը: Իմաստությունն ու պարզությունը, մարդկային էության իրական, աշխարհիկ բնույթն ու հոգևոր միսիան ամբողջական են նրանց կերպարներում:

Նկարչի համար նշանակալի են մարդու անհատական էական գծերը, ձևավորված կյանքի իրական կեցության հանգամանքների բերումով: Արվեստագետի գեղարվեստական շնորհքն օրգանապես չէր ընդունում դիմանկարի ժանրում կերպարային չափազանցություն, պաթետիկ ուռճացումներ: «Բնօրինակը» նրան հետաքրքրում էր ներքին սրտառուչ հուզականությամբ, ժողովրդական միամիտ պարզությամբ, զուրկ կեղծ բարեպաշտությունից: Իսաբելյանը ճշմարտացիությունը տեսնում է կերպարների ֆիզիկական արտաքինը պայմանավորող հոգևոր հատկանիշներում, դեմքին դրոշմված ապրած տարիների ծանրության «հետևանքներում»:

Ձևամտածողության մի շարք սկզբունքային փոփոխություններ երևան եկան Իսաբելյանի արվեստի 60-ականների տասնամյակում:

Խառնվածքի հախուռնությունը, սրտաբացության ակնհայտ պարզությունն ու պաթետիկական պարփակվում են խոհա-փիլիսոփայական մտորումների խորքում, վերակերպավորվում Կացության կարևորումով, ենթարկվում վերաիմաստավորման և վերաարժեքավորման:

Բակունցյան դիմանկարի ուղղաձիգ կառուցվածքային ծավալումը սկզբունքային է դառնում «Ինքնանկար», 1961, «Փետրվարյան առավոտ», 1964, և մի շարք այլ գործերում:

«Փետրվարյան առավոտ», 1964,¹⁹ ստեղծագործությամբ Իսաբելյանի

դիմանկարային արվեստում սկիզբ է դրվում *ռեսորտայեկտիվ-կենսագրական տարեգրություն* հասկացությանը, որ տարեց-տարի մասնակի դրսևորումների ընդհանրացման ձգտումով վերաիմաստավորված, իր «վերջնակետին» կհասնի

19.Մինչ օրս բոլոր հրատարակություններում հանդես է եկել «Ծերունու առավոտը» վերնագրով:

«Հոգեհանգիստ Իգդիրում» խոշորագույն կտավում:

Իսաբեկյանի կտավի բովանդակային-հոգեբանական շերտեր ներթափանցելու մեր փորձն անհրաժեշտ է առաջին հերթին հենց արվեստագետի հուզական ապրումների խորությունն ըմբռնելու համար:

Հարկ չէ անդրադառնալ մատենագիտության բազմաթիվ մեկնաբանումների հիշատակմանը, քանի որ այս ստեղծագործության վերլուծությանը բոլոր հեղինակներն էլ մոտենում են թեմատիկ-ժանրային պատմողականության իմաստով, վերագրելով ծերունուն «հայացք դեպի գալիքը», «քայլ դեպի ապագան», «խոհեր կառուցվող քաղաքի շուրջ» և այլն: Միակ վերապահումը վերաբերվում է «ասոցիատիվ-ենթատեքստի բարդությանը», որի առկայությունն ակնհայտ է բոլոր հեղինակների համար:

Իրականությունը դառնում է Հիշողություն, մարդը՝ Կորուստ, որի կերպարն արվեստագետը «վերականգնում», «վերստեղծում» ու «ամրապնդում» է որմնանկարչական հանդիսավորությամբ ու ստատիկայի վեհությամբ, հարթապատկերում կտավի ողջ ուղղաձիգ բարձրությամբ:

1964-ի փետրվարյան եղանակին ձյուն էր ու սառույց: Քաղաքային տրոլեյբուսի սահքը հարվածում է մայթին կանգնած Հմայակ «հայրիկին», որ չնայած ողնաշարի և կզակի վնասվածքներին ոտքի է կանգնում, իսկ հիվանդանոցում նստած համեստորեն սպասում բժիշկներին: Հմայակ Իսաբեկյանը վախճանվեց վիրահատական սեղան չհասած՝ պատգարակին:

Հոր գուսպ, ինքնամփոփ, համբերատար բնավորությանն համապատասխան, նկարիչը վերստեղծում է ծեր տղամարդու ուրվապատկերը՝ կեցվածքի բնորոշ հատկանիշներով, աջ ձեռքով հենված ձեռնափայտին, որի գծային թեքությունն ավելի է նպաստում ֆիզուրի ստատիկայի տեսա-ընկալողական շեշտադրմանը: Գլխի կիսադեմի արտահայտությունը աչքի է

ընկնում դիմանկարային ճշմարտացիությամբ, ծավալագծերի հարստությամբ, կերպարի պատկառելի արժանապատիվ առնականությամբ. ուղիղ հառած հայացքը լի է կարոտով ու թախիծով: Ձեռքի ցանցը գլխավորապես տուրք է կեցությանն ու ապրելակերպին, խաղաղ կենցաղին, սովորությանը, առօրեականին, հոգու անմնացորդ նվիրվածությանը:

Շագանակագույն վերարկուի ուրվապատկերային գծի իրար հաջորդող նյարդային անհանգիստ դինամիկան ու հստակ, անշտապ որոշակիությունը, երանգների լուսաթափանց ու խուլ հատվածների գունային հագեցածությունը, հարթապատկերայնության ընդհանրացումները նպաստում են յուրահատուկ հուզա-զգայական արտահայտությանը:

Կառուցվող քաղաքի ուղղաձիգ տարածական համայնապատկերը ներթափանցված է սառնությամբ: Հատկանշական է, թե որքան կարևոր էր նկարչի համար կոմպոզիցիոն ամբողջականության յուրաքանչյուր դետալ, դիտակետի, ֆիգուրի դիրքի աննշան թվացող փոփոխություն: Այսպես, 1965, 1966 թթ. կատալոգներում սև սպիտակ վերատպություններով հանդիպում ենք շատ նուրբ զանազանություններ ունեցող աշխատանքների, ուր ի տարբերություն վերջնական օրինակի, քաղաքային տեսարանի ֆոնը հիշեցնում է 1965 թ. տարբերակում խաչներուկի անկյունագծային լուծումը, իսկ 1966-ում հորիզոնական փռվածություն ունեցող շինությունների դասավորություն, նաև մեծ տարածական ընդգրկման պատկերներ, ուր ցայտուն է շարժման դինամիկան: 1965-ի տարբերակում, որն ըստ թվագրման ամենավաղ լուծումն է, հոր կերպարը խիստ անհատական է նկարագրի ճշգրտությամբ (գլխի, ձեռքի, ֆիգուրի ավելի կարճահասակ ձևով): Մյուս երկու կտավներն աչքի են ընկնում հոր դիմանկարի ընդհանրացված գծերով, ուրվապատկերի նշանակալի ձգվածությամբ:

Վերջնական տարբերակում մառախլապատ ամպամածությունը, ծածկելով երկինքը, հեռաստանը, սքողում է շինությունների ուրվապատկերայնությունը գորշ մշուշով, որ աստիճանաբար պարզվում է դեպի դիտողը, հնչեցնում ամպերի ժլատ ճեղքերից տարածվող լույսը շենքերին, տանիքներին, փողոցներին, ձյան ծածկույթին:

«Արփենիկը», 1967, աշխատանքում արվեստագետը մեկնաբանում է կնոջ կերպարը հաստոցային դիմանկարչության ավանդական ձևով՝ դիմահայաց, մինչև կրծքատակ, վերստեղծում հարազատ դիմագծերի զգայական ներկայությունը: Հեղինակը կնոջը պատկերում է կենդանի, անմիջական դիրքով, դիտողից ցած ուղղված հայացքի փոքր-ինչ վերացած տրամադրությամբ: Աչքերի վերին կոպերի ստվերային մշակումները կնոջ հայացքին հաղորդում են ավելի մեծ խորություն:

Դեմքի կորաձևության փափուկ անցումները շարունակվում են նաև պարանոցի լույսաստվերային կապտա-կանաչի, օխրաների նրբին մոդելավորումներում, ամբողջացնում կերպարի հմայքը զգայական շոշափելիությամբ, հույզով:

«Աղջկա դիմանկարում», 1969, Իսաբելյանը նախընտրում է կատարման գունային արտահայտչականության հնարավորություններ, լույսաստվերային, ռեֆլեքսային երանգների ակտիվ գեղանկարչություն: Ընդլայնվում է նաև գծի պլաստիկ ճկունությունը, ծավալաձևերի կորագալար դեկորատիվ պայմանականությունը (ուսագծերը, պարանոցը):

«Երիտասարդ կնոջ դիմանկարը» (անթվակիր) կառուցված է կտավի ողջ մակերեսի գունային ակտիվության հնչեղության վրա: Խոր հոգեբանական նկարագրի բացակայությունը, կոլորիտի էմոցիոնալ արտահայտչականությունը նպաստում են կնոջ նկարագրի թեթևությանը, կարմրի, դեղինի, կապտա-մանուշակագույնի դեկորատիվ հագեցածությամբ երանգավորում ծավալաձևերը՝ դեմքը, պարանոցը: Հագուստի հնչեղ կարմիրը արձագանքվում է կնոջ շուրթերին, ավելի մեղմ՝ այտին:

Ինքնանկար. Հատկապես ինքնանկարներում դժվար է թափանցել արվեստագետի անձի իրական խորքը, քանի որ միշտ էլ առկա են որոշ չափով միտումնավոր «ինքնաստեղծման» երանգներ: Այն, ինչ անփոփոխ է ու շատ նվիրական, հակասականորեն կարող է և՛ *բացահայտվել* արվեստագետի կողմից, և՛ քողարկվել:

Մ.Բախտինի՝ կարծիքով ներքին-նվիրական կյանքի և ստեղծագործության կապը արտասովոր արտացոլում է, որ ընդունում է

գեղագիտական ուրվագծեր: Բարդ է արվեստագետի «անկեղծության» և պատկերի «ձևավորված ներկայացման» հարաբերությունը:

Բայց քանի որ ստեղծագործական ընթացքը չի կարող սահմանափակվել

1. .` 1 Է , æ ԷԹ æ° æ ° æ , . , 1979, æ .63.

միայն ձևագագողության արտացոլմամբ, ուստի նկարչի հոգում տիրող փոթորկումների դրսևորումներն այնուամենայնիվ (թեկուզ ենթագիտակցորեն) առավել կամ պակաս կարտահայտվեն կտավներում: Իր հիմքում իսկ հակասականություն կրող նման հոգեբանական պարադոքսալ էությունը այսպես թե այնպես վերադառնում է ինքնաբացահայտման, ինքնարտահայտման, ինքնաճանաչման սկզբնական պատակին:

Ճշմարտացիության հիմքեր կան Ժակ Մարիտենի² համոզմունքում, թե արվեստագետի անկեղծությունը «...մատերիալի անկեղծությունն է, պատրաստ ընդունելու ցանկացած ձև: Այն կայանում է ո՛չ ինքն իրեն տեսնելու մեջ, այլ նրանում, որ ընդունի ու փայփայի սեփական անձն այնպիսին, ինչպիսին հայտնաբերում է այս կամ այն պահին»:

Իհարկե, հոգեբանորեն բարդ խնդիր է (հատկապես ինքնանկարներում) պահպանել տակտի, չափի զգացողություն, չուռճացնելով, չաղավաղելով կամ չնսեմացնելով հեղինակի անձը: Ուստի հատկապես ինքնանկարի ասպարեզում, երբ խոսքը նկարիչ-անհատականություն-ինքնակենսագրություն հասկացողության մասին է, մեզնից պահանջվում է նուրբ մոտեցում, քանի որ ամեն փակագիծ չէ, որ պատեհ է բաց անել:

Իսաբելյանն իր «իդեալը» ամենատարբեր դրսևորումներով գտնում է ազգային, ժողովրդական՝ հազարամյակներից եկող կենսահաստատ գաղափարներում, հերոսներում: Այս պատճառով ինչպես Մ.Սարյանի արվեստում, Հայաստան-աշխարհն իր էպիկականության բնութագրությամբ ներկա է 50-60-ականների դիմանկարներում:

Խնդրի դիտարկումը մեզ հատկացված սահմաններում հնարավորություններից մեկն է ըմբռնելու Իսաբելյանի ստեղծագործությունը, ընկալել այն որպես *ինքնաբացահայտում, սուբյեկտիվ-հոգեբանական*

«գոյություն» ինքնանկարների օրինակով:

Իսաբելյանի ինքնանկարներն այս գոյության դրսևորումներ են:

2. Ե , . æ æ 1 ԷԷ . > æ Է ØæԷ Ø Է °
XX Է , . , 1991, æ . 196.

Գիմանկարի գեղարվեստական արժեքի միակ չափանիշը մնում է գեղարվեստական ամբողջականությունը, հավաստիությունը, ուղղված ո՛չ այնքան նմանությանը, որքան՝ գեղանկարչական վերակերպավորմանը:³ Նույնիսկ այս պարագայում, հեղինակը դարձյալ կարևորում է ճանաչելիությունը որպես դիտողի կողմից սպասվող նախապայման:

1939-ի «Ինքնանկարը» ամենավաղ պահպանված օրինակն է նկարչի դիմանկար-ստեղծագործություններից: Տարիքային առանձնահատկությանն համապատասխան, ինչպես Հ.Կոջոյանի ուսանողական տարիների «Ինքնանկարը», 1907, Իսաբելյանը մեզ է նայում վեհ, առնական կեցվածքով, գեղեցիկ արտաքինի (դիմագծերի, գլխի, պարանոցի) ներքին արտիստականության ու ինքնաճանաչողության ձգտման խորությամբ: Վերը հիշատակված կոջոյանական ինքնանկարի պերճաշուք ինքնագոհ երանգից խիստ տարբերվում է Իսաբելյանի մոտեցումը: Այն զուսպ է տրամադրությամբ, ինքնամփոփ, իսկ խոշոր աչքերի թանձր սևությունն ու հոնքաճակատի լարված կնճռափոսն ընդգծում են բարդ ու կամային խառնվածքը, հզորությունը:

1944-ի «Ինքնանկարում» նկարչի երիտասարդ կեցվածքը լի է ներքին անհանգստությամբ. մտածող հայացքը կարծես դուրս է ստեղծագործման ընթացքի համաչափ ռիթմից: Ազատ պարանոցը բոլորում է սպիտակ վերնաշապկի օձիքը, որի երկու ծայրերն ամուր կապված են փողկապով: Այս արտիստական ատրիբուտը առաջին և միակ անգամն է, որ կիրառում է նկարիչն իր ինքնանկարների շարքում:

1961-ի «Ինքնանկարում» առաջնային դարձնելով սուբյեկտիվ-անձնական տրամադրությունը, նկարիչը նախընտրում է ընդգծված ուղղաձիգ կտավ՝ նախկին կամերայնությանը հակառակ ցուցաբերում նոր պատկերային մոտեցում:

Իսաբելյանը ֆոնի բնանկարային միջավայրի պատկերման համար

նախընտրում է դեկորատիվ-հարթապատկերային ընդհանրացումներ, ճանաչելի թողնում տաթևյան տեղանքի նկարագիրը: Գծի գունային կտրուկ պլաստիկայով մոդելավորվում է ն՛ բնապատկերը, ն՛ արվեստագետի ֆիգուրը:

3.՝ .— .՛Է , ~ Ֆ^o æ1 æ . >æ .՛Է ` .—, Էæ ԷԷ æԹ
Է Է ԷæԹ ææ , ., " Ֆ Է ° ԷæԹ ææ , 1985, æ .206 > 214 .

Ինքնապատկերն ասես միտումնավոր աչքի է ընկնում մելամաղձոտությամբ ու ներքին խռովքով: Կերպարի կացությունն ընդգծված է նկարչի «միջանկյալ» դիրքով երեք «հարթությունների» համար՝ բնաշխարհի, պատկերում զետեղված կտավի և դիտողի: Արվեստագետի գեղեցիկ արտաքինը, դեմքը մտասևեռուն են, առանց դիմախառի ավելորդ հուզական կոնկրետության: Թուխ դեմքի չոր մոդելավորմանը հակադրված է արծաթա-կապտավուն մազերի փափկությունը, ընդհանուր ուրվապատկերի պլաստիկան:

70-ականների դիմանկարներից աչքի է ընկնում 1974-ի «Ինքնանկարը»: Նկարչի ներկապնակն այստեղ ունի ավելի բաց գունային գամմա: Լույսը, համատարած ողողելով կտավը, նրբացնում է պատկերային տարրերը, հաղորդում ստեղծագործությանը հոգևոր շունչ, լիաթոքության զգացողություն:

«Ինքնանկարն» առաջադրում է արվեստագետ-նկարչի ստեղծագործման պահը՝ կանգնած կտավի առջև, վրձինը ձեռքին: Երևակայական ճարտարապետական ձևերի ծավալների, կիսակամարների կոր կրկնակի ռիթմը, կանացի ֆիգուրների ուրվապատկերների միասնականությունը, երկնքի բաց կապույտ գունաթծերի համադրմամբ, յուրահատուկ խորություն են հաղորդում կտավին, նպաստում բանաստեղծական մթնոլորտին, ստեղծագործական ընթացքին, ընկալվում իբրև արվեստագետի *սպրելակերպ*: Իսաբելյանը ընդգծում է արվեստագետի *ստեղծագործ ոգին*:

Ֆոնի խորհրդանշանակությունը ներթափանցված է ստեղծագործման արարչական գաղափարի բանաստեղծականությամբ: Դրան հակառակ, նկարիչն իր արտաքինի ճշգրիտ նկարագիրը ամբողջացնում է ըստ էության ինքնամփոփ ինքնազննող, ուսումնասիրող հայացքով, զուրկ գոհունակության երանգից: Նկարիչը «աշխատանքն» ընկալում է իբրև կեցություն: Հատկապես

արտահայտիչ են գեղանկարչական արժաթափայլ ֆակտուրան, գունային համադրությունների ներդաշնակությունը, որոնք համահունչ են ինքնանկարի *ինտելեկտուալ-նրբագեղության հատկանիշներին*:

«Նոր տարվա մոմեր», 1968, ստեղծագործությունը Էդուարդ Իսաբեկյանի թեմատիկ-կոմպոզիցիոն մտածելակերպի կամերային դրսևորումներից է՝ մանկական զույգ դիմանկարի ձևով, նկարչի ջերմ հուզականությունն ուղղված մեծ որդու զավակներին՝ Արփենիկին ու Էդուարդին, որ արտահայտվում է մանկական դիմագծերի փափկության, թաթիկների մեջ բռնած մեկական մոմերի ու զգուշավոր քայլքի տպավորության զգացմունքային պատկերման ցանկությամբ:

Գունաբծային էքսպրեսիայով աչքի է ընկնում 1994-ի «Ինքնանկարը», ժանրի կամերային ստեղծագործություններից՝ վերջինը:

Աչքերի փափուկ, բարի արտահայտությամբ մեզ է նայում նկարիչ-արվեստագետը: Մազերի, բեղերի բաց կապույտը համահունչ է գունային ակտիվ լրացումներին՝ կարմրադեղին, կապույտ արտաքին վրձնագծերին:

Գեղանկարչական ձևապատկերային մեթոդը, կատարման հզոր աշխատելաձևից բխող գունային մակերեսի, անսովոր խոշորածավալ քսվածքների պլաստիկ արտահայտչականությունը կամերային չափի (50,5x37) ստեղծագործությանը հաղորդում են յուրահատուկ հագեցածություն:

Կտավն ասես հեղինակի ներքին հախուռնության, էներգիայի գեղանկարչական պատկերայնության համարժեքն է, հուզական պոռթկման գունա-ֆակտուրային դրսևորումը:

Էներգիայի կծկում, նյութական հիմքի զգայական ամրություն, վարպետության ինքնաբուխ ճշգրտություն, որ ի հեճուկս իր տեսողության օրգանների վատթարացման, ձեռք է բերում իմպուլսիվ հուզականության արտասովոր ձևեր, զգայականությամբ կարևորում ցանկացած վրձնահարված, ծեփում ծավալաձևերը, ամբողջացնում

մակերեսը հախուռն գունաբծերով: Իսաբեկյանը գեղանկարչական սեփական մեթոդը կիրառում է ձևամտածողության ներքին զգացումով, անհատական պատկերային լեզվին համապատասխան կատարողականությամբ հավատարիմ մնում իր աշխատելաձևին: Ինքնանկարը յուրահատուկ է, իբրև Էդ.Իսաբեկյանի գեղանկարչության ստեղծագործական վերջին փուլի օրինակներից մեկը, արվեստագետի անսահման կենսունակության, արարելու բնածին պահանջի կանչով:

Կենսագրություն-տարեգրություն. Իսաբեկյանի արվեստում իմաստային մտահղացմամբ առանձնահատուկ է «Մայրս և ես», 1983,¹ ստեղծագործությունը:

Մոր մահից վեց տարի անց նկարիչն անդրադառնում է հարազատ կերպարին, վերադառնում անցյալին նոր վերապրումով:

Չգտելով ընդհանրացումների, նկարիչը մոր նկարագրին հաղորդում է մոնումենտալ երանգներ, հաստատում մայրության, որդիական սիրո, պարտքի, կարոտի մնայունությունը, մեկ անգամ ևս արժեքավորում հավերժական զգացմունքները, նեոռոմանտիկ թախիծով կարևորում *հիշողությունը*:

Արվեստագետը չի դիմում նկարագրական կենցաղայնությանը, այլ՝ յուրահատուկ *մտորումների*: Ստեղծագործության հիմքը *հոգևոր-հուզական զգայականությունն է, իբրև անձնավորված ապրում*: Պահպանելով մոր կերպարի անհատական գծերը, նկարիչը թեթև ձգվածություն է հաղորդում կնոջ իրանին, կեցվածքին՝ որոշ հանդիսավոր վեհություն:

Ստատիկայի հանդիսավորությամբ աչքի է ընկնում կտավի ընդհանուր կոմպոզիցիոն կառուցվածքը:

Նկարը իմաստավորման արտասովոր երանգ է ստանում նկարչի երիտասարդացված ինքնապատկերումով: Մոր վսեմ կերպարի կողքին Իսաբեկյանը ներկայանում է իբրև պատանյակ, սակայն դեմքի և արտահայտության նկարագրերի տարիքին անհամապատասխան դրամատիզմով, ինքնամփոփ հույզով, մտորումներով: Նման ընկալողականությանն հատկապես նպաստում են ինքնանկարի կոմպոզիցիոն

դիրքը (մոր պատկերից ետ), կերպարանքի համեմատաբար փոքր մասշտաբը, գլխի արտահայտիչ կիսադեմը, դիմագծերի ընդգծված խոշորությունը, մաշկի խիստ մուգ երանգը (դեմքի, պարանոցի, ձեռքի), որին համադրված սովերային մշակումները և մուգ եզրագծերը առավել դրամատիկ հնչողություն են հաղորդում

1.Տարբեր հրապարակումներում հանդիպող 1968,1974 տարեթվերը սխալ են ըստ վարպետի:

Ինքնամփոփ կերպարին ու խորասույզ հայացքին, վեր հանում հոգևորապարունների ներքին լարվածությունը:

Կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը կարող է վիճելի լինել առարկայական որոշ թվարկման պատճառով (մոր ձեռքի թզբեհի, աթոռի, պատանու ձեռքի փաթեթի), որը սակայն հիմնված է իրական հիշողությունների ճշմարտացիության վրա, վերստին վերապրելու յուրահատուկ ցանկությամբ:

Մտահղացման նպատակային բարդությունը արվեստագետին առաջադրում է *կոնկրետի և ամբողջականի, մանրամասների ու ընդհանրացման* իրար լրացնող, սակայն հիմնականում հակասող ու խանգարող տարրերի *համատեղման փորձին*, հանգեցնում փոխկապակցված, նաև իրարամերժ սկզբունքների սահմանակետին:

Մոր կերպարն ամփոփված է տիկին Սաթենիկին հատուկ հանդերձներով, որոնց մի մասին Իսաբելյանը պատմականացված տարազի բնույթ է հաղորդում. հատկապես կապույտ բացվածքի և կրծքամասում երևացող շագանակագույն երանգային հագեցածություն ունեցող կարմիր շապիկի հատվածներում:

Նույն գունավորումը կնոջ գլխի, ուսագծերի շուրջ հնչել է, լուսառատ, ուրվապատկերի արտահայտչականությունն առավել սրող:

Կոլորիտի ընդհանուր գամման մուգ է: Անթափանց ֆոնը ճեղքվում է լույսային ու գունային շեշտադրումներով:

Նկարիչն օգտագործում է լույսի ներքին էմոցիոնալ հնարավորությունները, դուրս բերելով մոր կերպարանքը խուլ ֆոնից, դիմահայաց վառ լուսավորում գլխաճակատը, աստիճանաբար սահեցնում այն (լույսը) մինչև ձեռքերը, ստեղծում դեմքի, պարանոցի հարուստ

լույսաստվերային մշակումներ, հագուստի ձևերի ու ծալքերի չափավոր ռիթմ:

Կտավում վառ գունային հակադրություն է պատանու վերնաշապիկի ալ կարմիրը, որ հակադրում է ինքնապատկերի գունա-ծավալային տարբերությունը նկարի մյուս մասերի համեմատ:

Ստեղծագործության մեջ երկու կերպարների «գոյությունը» կտավի տարածական հարթության մեջ արտաստվոր է ու երկակի: Նախ, որ արվեստագետի մտահղացումն ինքնին հետադարձ հայացք է երկու անձերի, նրանց ճակատագրերի՝ մոր և իր. առաջին դեպքում ետմահու, երկրորդում՝ երիտասարդ տարիքի: Եվ այն, որ կտավում մոր և որդու կերպարները, նույնիսկ կոնկրետ ատրիբուտներով հանդերձ, մեկնաբանված են տարանջատ, ժամանակային և հոգեբանական անջրպետային տարբերությամբ: Այսուհանդերձ Իսաբելյանն ինքնապատկերը տեղադրում է այնպիսի զգուշավորությամբ, որ չխաթարվի մոր կերպարի ամբողջականությունը, ստեղծագործության հիմնական գաղափարը:

Իսաբելյանը «աշխարհն» ամփոփում է երկու կերպարների *ներաշխարհով*, գեղանկարչական պլաստիկայի հնարավորություններով սրում ապրումների *հոգևոր զգայականությունը*, հասնում *գեղարվեստական ձևի կերպարա-բովանդակային գեղագիտական փոխաբերության*, հաստատում իր բարոյական դիրքորոշումն իբրև *ոգու կացություն*:

Թեմայի հետաքրքիր շարունակություն հանդիսացավ «Հարսանյաց երթ Կողբից՝ Իգդիր», 1983, *վերնուշ-ստեղծագործությունը*:

Հեղինակային երևականությամբ Իսաբելյանը պատկերում է *փաստ*, որին իրականում ականատես չէր կարող լինել. իր ծնողների՝ կողբեցի Սաթենիկի և իգդիրեցի Հնայակի հարսանյաց երթը, կերպավորված որպես նրանց կենսագրության, համատեղ կյանքի «սկիզբ»: Ծիսակատարության մասնակից-անձանց թիվն արվեստագետը նվազեցնում է, պատկերի աջ հատվածում գետեղելով միայն հեծյալների ու երաժիշտների (գուռնայով, դիոլով) երկուական կերպարներ: Կտավի կենտրոնում հանդիսավոր շուքով ձիու գավակին նստած հարսի պատկերն է, նկարագրի մաքրությամբ ու

բանաստեղծականությամբ, հեզագկուն ընդհանրացված կեցվածքով, նուրբ ու հուզական:

Ձիու սանձը բռնած փեսացուի քայլն ավելի շուտ ստատիկ դիրք է ընկալվում, քան շարժում: Անսովոր կացության վեհությամբ ներթափանցված է կենտրոնական ֆիգուրների խումբը (հարսնացուն ձիու վրա, փեսացուն սանձը բռնած):

Շարժումը որպես այդպիսին ընկալվում է ֆիգուրների, գլուխների դիրքով, դեմքների ու հայացքների ուղղվածությամբ, կոմպոզիցիոն ընդհանուր կորավուն ռիթմով (կտավի կենտրոնից դեպի ձախ), նույնիսկ հեծյալների ու երաժիշտների կերպարներն ընկալվում են իբրև հրաժեշտ տվող ուղեկցողներ, և ո՛չ ուղեկիցներ: Մուգ գունալին հագեցածության հիանալի առանցք է կենտրոնական ֆիգուրը (հարսը) արծաթափայլ ճերմակ քողով ու երկար հագուստով, որոնց ծալքերի լույսաստվերային ու ծավալային մշակումները հարստացնում են գեղանկարչական կատարման գեղեցկությունը:

Լույսի արևային ջերմությունը հեռվում ուրվագծում է լեռնազանգվածի հատվածը, ընդլայնում միջավայրի տարածական տպավորությունը:

Ինտիմ-կամերային տրամադրությամբ այս ստեղծագործությունը *տարեգրության պատկերային այլաբանություն է*, հարազատ կերպարների ու հայրենիքի գոյության, ժամանակի ընթացքի փիլիսոփայական աշխարհընկալում:

Կենսագրական բնույթ ունեցող շարքում անսպասելի դրսևորում է «Իգդիրեցու նախաճաշ», 1980, նատյուրմորտը:²

Իսաբելյանի կարոտը ծննդավայրի նկատմամբ անսահման է: Այն նախ և առաջ պայմանավորված է Իսաբելյան-անհատականության մասշտաբայնությամբ, Հայրենիք հասկացողության համատարած ըմբռնմամբ:

Արվեստագետի ստեղծագործական պատկերային լեզուն հաստատում է նրա գեղարվեստական մտածելակերպը և՛ կերպարվեստում և՛ գրականության մեջ:

Իբրև ապացույց «Իգդիր» գիրքը,³ որ ըստ վարպետի, շարադրանքի կառուցվածքային ձևով հեղինակի և քաղաքի միջև ծավալվող *նվիրական «երկխոսություն»* է, և ո՛չ վեպ, ինչպես հրատարակվել է: Նույնիսկ այս

2. Այս ժանրը Իսաբելյանին հետաքրքրել է վաղ շրջանում միայն: Հիշենք «Վարդեր» (1944) վերնագրով երկու աշխատանքները, «Յասամաններ» (1944): Մյուս դեպքերում նատյուրմորտի տարրերն առկա էին նկարչի թեմատիկ-կոմպոզիցիոն և պատմական կտավներում, գրքային ձևավորումներում:

3. Իսաբելյան է. «Իգդիր», Ե., «Արևիկ», 1994:

հեղինակային ուղղման հանգամանքը մեր ուշադրությունը բևեռում է վարպետի խիստ սուբյեկտիվ-անհատական տեսակետի վրա, պարզաբանում արվեստագետի հուզականության բազմաշերտության նրբերանգներից մեկը:

Իգդիրը Էդվարդ Իսաբելյանի ծննդավայրն է, ուր նա ապրել է չորս տարի, նաև պատմական Հայաստանի այն հատվածներից, որ բոլորիս համար անհասանելիի գաղափարն է խտացնում (հիշենք Արշիլ Գորկու խորգոմյան այգիների գեղանկար շարքը):

Իսաբելյանի ծննդավայրն իր ու հարազատների գիտակցության մեջ *նյութական ու հոգևոր ազգային սկզբնաղբյուր է*, օջախ, որ լքվել էր ժամանակավոր, անպայման վերադառնալու համոզմունքով, ինչպես և վստահ էր հայրը: Իրականում այն երազանք էր, իդձ, որ հոր կողմից արտաբերվում էր իբրև համոզմունք:

Այս «նախաճաշը» միայն երանգ է արվեստագետի ամբողջական ապրումների բարդ համակարգում, հող ու ջրի, նիստ ու կացի, համ ու հոտի, իրականի ու երազածի *գեղարվեստական խոսք*: Յուրահատուկ սինթեզ, որի ընթացքում արվեստագետի խռովահույզ հոգին փորձում է նյութականացնել մնայունի գաղափարը, նորացման անսահման ցանկությամբ որոնումների հոգեմաշ ոլորտը վերածել *հաստատման*, հացի, գինու, քյուֆթայի, բանջարեղենի խնամքով դասավորվածությունը՝ որոշակի պրոյեկցիոն բնույթի թվարկման՝ *հայի տան ավանդական բույրի, ազգային կեցության զգայական վերապրումի*:

Նկարչի մտածողությունն է արտահայտում նաև «Ձեր կենացն եմ խմում», 1995, կտավը, ներթափանցված իրական կենցաղայնությամբ ու հուշի երազային-երևակայական վերապրումով:

81-ամյա նկարիչն իր ձոնը ծնողների հիշատակին սուբյեկտիվ հուզականության բազմաբովանդակալիությամբ պարփակում է ինտերիերում, որպես ինքնամփոփ անհատական մտորումներ: Սեղանի շուրջ «հրավիրելով» մահացած ծնողների «երիտասարդ» կերպարները, Իսաբելյանը ստեղծում է մտերմիկ-ինտիմ պատկեր, ուր անհամատեղելիության հակասական գաղափարն ի հեճուկս տրամաբանության ու իրականության, ժխտված է գեղարվեստական լեզվի պատկերային պայմանականություններով:

Կտավում երեք «կերպարանքների» միասնությունը հոգևոր ու գեներտիկ կապն է, հարազատությունը: Անսահման սիրով, ջերմությամբ ճառագում է դիտողին ուղղված մոր դեմքը, ողջ կերպարանքը, ընդգծված ոսկեցուլք հագուստն ու նարնջակարմիր վերնազգեստի լրացումները:

Այս ներդաշնակությանն անսովոր հակադրություն է նկարչի իրական տարիքի և կարծես լուսանկարչական տպավորության վրա հիմնված՝ ծնողների երիտասարդ պատկերները: Մոր և հոր թուխ մազերը, դեմքի անբնական ճերմակ դալկությունն էլ ավելի անիրական վերացածության երանգ են ձեռք բերում նկարչի ճշմարտացի ինքնապատկերի կողքին՝ ծերացած մաշկը, իմաստնացած դեմքը, ալեխառն մազերը:

Արվեստագետի ձեռքի գինու բաժակն ասես լի է ապրած տարիների ու հույզերի բեռով, վերաարժեքավորման սուբյեկտիվ իրավունքով:

Տասնամյակներ շարունակ Էդ.Իսաբելյանը մեծ ցանկություն է փայփայել զբաղվելու մոնումենտալ գեղանկարչությամբ: Տարբեր հանգամանքների պատճառով այդ ստեղծագործական մղումը չի իրականացվել: Եվ միայն արվեստագետի վերջին աշխատանքն է՝ «Հոգեհանգիստ Իգդիրում», որ մտահղացման և ձևամտածողության կարևորումից ելնելով, իր արտահայտությունն է գտել վիթխարի չափերի կտավին, ավաղ անավարտ:

Իսաբելյանի գեղարվեստական խնդրի բարդությունն առաջին հայացքից դժվար է ըմբռնել: Ինչպես համեստորեն խոսքը կտրում է վարպետը. «Իգդիրի հին ու նոր նշանավոր մարդիկ են»:

Խաբուսիկ է նաև «լուսանկարչական պատկերների հավաքածուի» մասնակի տպավորությունը, որ կարող է ծագել անտեղյակ դիտողի մտքում:

Վիթխարիությունն ուղղակիորեն ակնհայտ է գաղափարական, իմաստա-
հոգեբանական, ձևապատկերային ոլորտներում, հավասարապես ազդու:

Կտավի իմաստա-հոգեբանական առանցքային բնույթը սկզբունքայնորեն
հարազատ է «Իգդիր» գրական ստեղծագործությանը: Լինելով արվեստի
տարբեր տեսակներ, նրանք երկուսն էլ երկ են, պատմություն, հիմնված
կերպարների կոնկրետության վրա. *ազգ, գերդաստան, ընտանիք,
անհատականություն, ճակատագիր*: Հասկացողություններ, որոնց հետևում են
Հավատ, Մնայունություն, Ժամանակ, Արժեքավորություն և այլ գաղափարներ:

Էպոսային ընդհանրացման ձգտելով, Իսաբեկյանը զուրկ է ռոմանտիկ
պաթոսից, ցուցաբերելով նեոռոմանտիկ թախիծ, ներքին հպարտության
զգացողությամբ միաձուլում կարոտի, ափսոսանքի ելևէջային զգացմունքներ,
առանձին ճակատագրերի շուրջ խոհեր:

Կտավն անավարտ է, սակայն գաղափարով հստուկ, ամբողջական: Այն
ըստ էության *պատմություն է, իսաբեկյանական ազգային ոգու,
աշխարհայացքի խտացում*:

Խնդրի բարդությունը պայմանավորված է արվեստագետի ասելիքի
մասշտաբայնությամբ: Եթե «Իգդիր» գրքում ձևի գեղարվեստական
հնարավորությունները նպաստում էին ստեղծել դարաշրջանի շունչը,
անհատական կերպարների վառ նկարագրերը, թույլ տալիս համեմել
շարադրանքը բնութագրական, արտահայտչական հիշողություններով,
առանձին դրվագներով, տարբեր երանգներով հնչեցնել ժողովրդական խոսքը՝
բառբառը, հումորը և այլն, ապա գեղանկարչության դեպքում, իհարկե, առաջ են
գալիս սպեցիֆիկ այլ նկարագրական-արտահայտչական միջոցներ:

Կտավում հիմնական շեշտը դրվում է իրական կերպարների
նմանությանը, նրանց մեկդի հավաքական «ներկայությանը», առաջադրում ոչ՝
միայն Իգդիրի հետ կապ ունեցող անձանց (արմատներով, ծնունդով), այլև
գերդաստանի հետ ընտանեկան կապ ունեցող մարդկանց, սերունդ, որի
ծննդավայրը Երևանն է, խորհրդային և արդի Հայաստանը:

Հուղարկավորությունը ողբերգական-դրամատիկ թեմա լինելով,
ենթադրում է կոնկրետ անձնավորություն, ում վախճանը սգում են

արարողության մասնակիցները:

Դիտողի հայացքը պարզորոշ տեսնում է կտավի ստորին հորիզոնական սահմանով դրվագված հարթ հողաթմբի թեքությունը, վրան նստած երեք ճերմակ աղավնիներով: Սակայն թումբը պատկանելիություն չունի: Այն մատնանշում է մարդկային կյանքի անխուսափելի ավարտը, ժամանակի անցողիկության ու կարճատևության փոխաբերությունը:

Միայն այս իմաստաբանության վրա կանգ առնել, կնշանակեր չհասկանալ վարպետի փիլիսոփայությունը, չըմբռնել նրա արժեքավորումներն առհասարակ, որոնք իր ապրելակերպն են մինչ օրս:

Յուրաքանչյուր անհատ-ճակատագրի, էության, կյանքի ու գործունեության շուրջ պտտվող հոգեմաշ խոհականությունը խտացնում է հուզական ողջ աշխարհ, նվիրական վերապրումներով ալեկոծում վարպետի միտքն ու հոգին: Կտավում կա 45 անձ: Բոլորի դեմքերը չէ, որ մշակմամբ հասցված են ճանաչելիության աստիճանի: Մի քանիսի հեղինակային գունաշերտերը մաքրված են, վերանկարելու նպատակով: Իսաբեկյանը չի հասցրել ընդգրկել ևս 5-6 կերպարներ, որ մտահղացել էր ի սկզբանե, ինչպես Ամասիային, Արային, Երվանդին, սակայն վարպետը ճշգրտորեն մատնանշում է կոմպոզիցիայի որ հատվածում ով պետք է տեղ գտներ:

Իսաբեկյանական նախնական գծանկարը մտահղացմամբ հիշեցնում է Կուրբեի 1849 թ. «Օրնանում թաղման» ճեպանկարը, կոմպոզիցիոն լուծումով ավելի մոտ նրա (Կուրբեի) գեղանկար աշխատանքին: Սակայն տարբերությունն էական է: Իսաբեկյանը էջի տարածական հորիզոնական ուղղությամբ տեղադրում է ֆիգուրների մի խումբ, ուղղաձիգ կենտրոնական առանցքից ձախ թողնելով տարածական ինտերվալ, որից ձախ հստակ ընթերցվում են 7 կանգնած ֆիգուրներ (8-ը գծային ստորին մասում), իսկ աջ մասում՝ 8 (երկրորդն ու չորրորդը ուրվագծած): Աջում ֆիգուրների հորիզոնական շարքից ավելի առաջ 8-ն են (որոնցից մշակված են երկուսը):

Յուղաներկ կտավի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը խիստ սկզբունքային է:

Ինչպես ասացինք, հուղարկավորության գաղափարը պայմանական բնույթ է կրում, ուստի կերպարների «մասնակցությունը» ծեսին ևս

պայմանական է:

Վարպետի կերպարային սուբյեկտիվ ընտրությունն «ամբողջական» է իր իսկ գոյությամբ արդեն, որն Իսաբելյանը դասավորում է առանձին-առանձին կարևորման սկզբունքով, ուղղված՝ մեզ: Բացառությամբ մի քանի կերպարների (քահանայի, նստած Նունե հորաքրոջ, մոր, կրտսեր քրոջ՝ Ռուզանի), մնացած բոլորն ապրում են ներկայության ներքին իմաստ, որը չի կրում հողարկավորության հուզականություն: Իսաբելյանի համար կոնկրետ են բոլորը, մեկ առ մեկ կարևոր և, դուրս բերելով ընկալումը ողբերգականության ունայնության տպավորությունից, նկարիչը կարծես զգաստացնում է դիտողին, ստիպում խորհել բարձր բարոյականության շուրջ:

Կերպարային «բազմությունը» «կապելլայի» հանդիսավորությամբ պատկերված է ընդհանրացված ֆոնին՝ բիբլիական Արարատի վեհափառ մեծ գագաթի և եկեղեցու: Չնայած ստեղծագործության անվանումը մատնանշում է գործողության վայրը (Իգդիրում), կիրառված ընդհանրացումներն ավելի շատ խորհրդանշական բնույթ ունեն, ի նկատի ունենալով Հայոց աշխարհն առհասարակ:

Արարատի գագաթից ձախ տեղ գտած եկեղեցու ուրվապատկերը հարթ պատերով, ծավալներով, գմբեթի սուր տանիքով, թմբուկի սյունակամարաշարի բացվածքներով, մուտքի կողմից ճակտոնների եռակի ռիթմով մոնումենտալ է, սակայն միևնույն ժամանակ վեր խոյացող ընդհանրացված թեթևությամբ (ըստ վարպետի Իգդիրում կար երեք եկեղեցի): Ընդհանրացման ու խորհրդանշական մոտեցումն են վկայում հատկապես երկնքում ճախրող երկու հրեշտակները, որոնք ասես երկնականարից ցած են սուրում ավելի շատ օրհնելու կամ փառաբանելու, քան սգալու (հիշենք Էռնստ Բառլախի «Մահվան հրեշտակը»):

Իսաբելյանը համադրում ու հակադրում է պատկերային այնպիսի տարրեր, որոնք աներևակայելի միաձուլմամբ ներկայացնում են իմաստագաղափարական, թեմատիկ-բովանդակային, կոնկրետ-ընդհանրական, ժամանակա-տարածական, ստատիկ-դինամիկ հանգույցներ:

Ստեղծագործության անավարտ լինելը բացառիկ հնարավորություն է ընձեռում հետևելու վարպետի կոմպոզիցիոն-կերպարային որոնումներին,

պլաստիկ տեղաշարժերին, գեղանկարի պատկերային մեթոդին, ուսումնասիրելու աշխատելաձևի աստիճանական զարգացումը:

Գորշ չեզոք ընդհանուր ֆոնը կտավի գունահենքն է, որ երևում է հատկապես երկնքի աջ չմշակված հատվածներում: Գեղանկարչական պլաստիկ լեզուն հասկանալի ու պարզ է դառնում մուգից բաց մշակումների պատկերային մեթոդից ելնելով:

Իսաբելյանը կերպարների մեծ մասի դիմագծերն «արարում» է հիշողությամբ, երբեմն էլ՝ հիմք ունենալով պահպանված լուսանկարները:

Գունատոնային լրացումներով, լայն վրձնագծերով, գունաբծերով կերտվում են հագուստի, ուսագծերի, ձեռքերի ծավալները, պատկերային ամբողջական ձևերը:

Ուրվապատկերների փոփոխումները ցույց են տալիս համեմատաբար ավարտուն կերպարների ներքին զգայական դիմամիկան, հույզը:

Կերպարների դիրքերն համեմատաբար ընդհանուր են, սակայն նկարագրերով՝ տարբեր: Կատարումն հասցված է այն աստիճանին, երբ կոմպոզիցիոն ամբողջական մտահղացումը գտնված լինելուց հետո, կառուցվածքային մասերի ու կերպարների հավասարակշիռ տեղադրումները ոչ թե ավարտված չեն, այլ վերստին գտնվում ու փոփոխվում են տեղում:

Ստեղծագործության անավարտությունը պայմանավորված չէ միայն կերպարների դեմքերի վերջնական մոդելավորմամբ, այլ այն անձանց բացակայությամբ, որոնք ըստ վարպետի պետք է տեղադրվեին այս-այս տեղերում:

Գեղարվեստական խնդրի ամբողջականությունն ավարտված չէ, սակայն, ընդհանուր սկզբունքով ու ստեղծագործական կանխամտածմամբ՝ նախատեսվող:

Առավել մշակված կերպարները զուրկ են լուսանկարչական ստատիկայի անկենդանությունից, ճանաչելի են նկարագրերի ճշմարտացիությամբ:

Գունալույսային շեշտերով նկարիչն առանձնացնում է կանանց կերպարները, կոմպոզիցիոն միասնականությամբ՝ իր և քրոջ ընտանիքների անդամներին:

Լույսավորության ընդհանուր սկզբունքը հիմնվում է կերպարային նկարագրերի հեղինակի հարմարությամբ, հնարավոր դարձնելով բացահայտել բնութագրական, հատկանշական գծերը: Ուստի պարզ է կտավի կենտրոնում մոր՝ Սաթենիկի կերպարի արտասովոր լուսավորությունը, որ տարածվում է նաև նրա կողքին, դիտողից աջ կանգնած Ռուզանի պատկերին:

Տոհմական ավագների կարևորությամբ Իսաբեկյանը մոր և հոր կողմերից ներկայացնում է Գրիշա Վազարյանին (Կողբ) և Իսաբեկ Իսաբեկյանին (Իգդիր), տեղավորում նրանց նստած ֆիգուրները կենտրոնի տարածական աջ մասում, իմաստաբանորեն ավելի մոտ հուղարկավորման գործողությանը:

Մտահղացմամբ կտավում կարևոր տեղ պետք է գտնեին Իսաբեկի փոքր եղբայրը՝ Եփրեմը (ձախից ամբողջ հասակով), նրա որդիները (ավագից կրտսեր)՝ Զավենը (Եփրեմի կողքին, ձախից), Ամասիան (պատկերված չէ), Գարեգինը (գոհվել էր Սարդարապատի ճակատամարտում), Վահագր, դուստրը՝ Էլիզան:

Իսաբեկի որդիներից Ավետիսը, Հմայակը (աջում երկրորդ հորիզոնական շարքում մոր կերպարներից աջ հերթականությամբ 4-րդ, 5-րդ պատկերները) Իսաբեկի նստած ֆիգուրի գլխավերևում՝ Ավետիսը, աջից՝ Հմայակը: Էլիզայի ամուսինը՝ Արշավիր Շավարշյանը պատկերված է Հմայակի աջ կողքին: Հողաթմբից ձախ նստած սգացող կինը Էդվարդի հորաքույրն է՝ Նունե Իսաբեկյանը, հողաթմբի կողմը հայացքն ուղղած միակ կերպարը:

Տոհմական թվարկումը սկսելով Իսաբեկից, նկարիչը հասնում է իր կրտսեր որդու՝ Արամի սերնդին՝ Սիերին ու Աննային, որոնց շարունակելիության տրամաբանական սկզբունքով տեղավորում է Խոյից Իգդիր գաղթած Ավետիս պապի կողքին, ասես պայմանականորեն ցույց տալով սերնդափոխության գաղափարը:

Հմայակ Իսաբեկյանի և Սաթենիկ Վազարյանի զավակները չորսն էին (ավագից կրտսեր)՝ Կարինեն, Հրայրը, Էդվարդը, Ռուզանը: Ավագ քրոջ՝ Կարինեի պատկերը նկարիչը տեղադրել է վերին ձախ շարքում, կերպարային հետևյալ հաջորդականությամբ. ամուսնուն՝ Երվանդ Համբարձումյան (անավարտ), Սյուզան (դուստրը), Կարինե, Ռաֆայել (որդին):

Վերին շարքի կենտրոնական ինտերվալից վերսկսվող թվարկման ձախ 1-ին կերպարը Հրայրն է:

Էդվարդի ինքնապատկերը իր ընտանիքի անդամների շախմատաձև հաջորդականության վերջում է (վերին ձախ շարքում): Կարինեի որդու՝ քանդակագործ Ռաֆայել Համբարձումյանից աջ հետևյալ հերթականությամբ ներկայացված է Էդվարդ Իսաբեկյանի ընտանիքը. Արամը (կրտսեր որդին), Արփենիկ Նալբանդյանը (կինը), Սիերը (ավագ որդին), հեղինակի ինքնապատկերը: Վերջինս, տեղի ընտրության սկզբունքով և իմաստով կապված է նաև նկարչի մտերիմ արվեստագետների հետ՝ կոմպոզիտոր Առնո Բաբաջանյանի, գեղանկարիչ Սեդրակ Ռաշմաջյանի, ստեղծելով պրոֆիլային երեք պատկերների որոշակի ռիթմ: Եղբոր՝ Հրայրի աջ կողքին նրա ամենամտերիմ ընկերն է՝ Վազրիկ Սեկոյանը (Սևանգեսի շինարարության ակնառու դեմքերից մեկը, նաև՝ Երևանի Զաղսովետի նախագահը):

Կրտսեր քույրը՝ Ռուզանը (ճարտարապետ) մոր կողքին է՝ գիրքը ձեռքին, այն երիտասարդ տարիքում, որ վախճանվել էր:

Ռուզանի որդին՝ Արա Հարությունյանը Իսաբեկյանի համար նվիրական կերպարներից է, որի ներկայությունը կտավում ցավոք չի իրականացվել:

Վերին աջ շարքում իգդիրեցի Ուսուբեկն է՝ սպիտակամորուս, չալման գլխին, որը եզդիների ներկայացուցիչն էր պետական պառլամենտում:

Աջից երկրորդ շարքի ամենավերջինը, իր ջոկատով Դրոյի հետ մարտնչած՝ քուրդ Չանգիր աղան է, չալմայով, սև թանձր բեղերով, նկարագրի խիստ բնութագրական շեշտով:

Ուսուբեկից կարծես ավելի առաջ կանգնած, ուսագծով ու նրան քիչ ծածկելով Դրոն է (սև սուր մորուքով, փափախը գլխին):

Կտավի աջ ստորին հատվածում նկարիչ Ղարիբջան Ղարիբջանյանն է, թղթապանակը ծնկներին, որ կոմունիստ լինելով, գնդակահարվեց դաշնակների կողմից: Նրանից աջ՝ գրականագետ Էդվարդ Թոփչյանը, պետք է տեղ գտներ նաև պրոֆեսոր Հակոբյանը:

Գեղանկարչական կատարման յուրահատուկ դինամիկան, թրթիռը զգացվում են հրեշտակների ֆիգուրների, թևերի ու հագուստների ծալքերի

միաձույլ պլաստիկայով, գունաբծերի խաղով:

Երկնքի հատվածում երևում են երկնագույնի, դեղինի նախնական քավածքներ:

Իսաբեկյան անհատականության, խառնվածքի, էության անձնավորված ամենանվիրական սուբյեկտիվիզմի արդյունք է Կենսագրության-տարեգրության թեման, արտահայտված ժանրային բազմազանությամբ, ժամանակի հարթությունների անկաշկանդ, կամովի տեղաշարժերով, փոխակերպումներով, փոխկապակցմամբ: Ուստի, վերջին մեծադիր ստեղծագործության անավարտությունն էլ ինչ-որ տեղ խորհրդանշական կարելի է համարել, քանզի պատմություն-տարեգրությունը՝ ընտանիքի, տան, տոհմի, ազգի շարունակելին է, անվերջանալին...

ԱՆՀԱՆԳԻՍՏ ՉԻՏՐ

60-ականների հայ կերպարվեստում Իսաբելյանը մեկն էր այն հայ արվեստագետներից, որոնք կոչված էին որոշելու պատկերայնության նոր ձևամտածողությունը, բարձրացնելու գեղանկարչությունը զարգացման նոր աստիճանի, վերանայելու գեղարվեստական-մեթոդալոգիական տարբեր ասպարեզների խնդիրներ՝ հաստոցային գեղանկարի, գրաֆիկայի, գրքային ձևավորումների գործում: Նրա արվեստը կրում է բազմաթիվ յուրահատուկ գծեր, որոնք բնութագրում են նոր հերոսի որոնումների կերպարային, ստեղծագործ մեկնաբանումներ. ազգային խնդիրների, մոնումենտալ ու կամերային դրսևորումների: Իսաբելյանը երբեք չի չափազանցնում կերպարի ճշմարտացիության սահմանները, նույնիսկ ամենապաթետիկ գաղափարները մեկնաբանում կրքոտ, բայց անկեղծ, միշտ հիացնելով գեղանկարչության բարձր որակով:

Նկարչի արվեստի ճշմարտացիությունը պայմանավորված է ստեղծագործական մտահղացումների անկեղծությամբ, իրավամբ բարձր պրոֆեսիոնալիզմով: Համոզված ռեալիստ, նրա համար նույնքան կարևոր են թե գեղարվեստական ճշմարտացիությունը, թե իրական կյանքը, նա այդ երկուսն ընկալում է որպես անքակտելի ամբողջություն: Երևակայությամբ ծնված այլաբանական կերպարը պատկերային ձևով «մոտեցվում» է բնական վիճակի, որից էլ հրամայաբար ծնվում են տարբեր որակական հատկանիշներ. գույնը գեղանկարի կերպարային միջոցների ողջ պայմանականությամբ:

Իսաբելյանի ռեալիզմը արվեստագետի վերաբերմունքն է կյանքի

նկատմամբ, մշտական կապը իրականության հետ: Հասուն շրջանի նրա այլաբանության մեթոդը («Անհանգիստ ձիեր», «Հեռացողը», «Սևան:Այլաբանություն») ենթադրում է ցավի, կարեկցանքի փոխներթափանցման մասնակցություն, որ դիմում է դիտողի երևակայությանը: Չնայած փոխաբերական իմաստին պատկերը Իսաբելյանի արվեստում միշտ ռեալիստական է ձևով: Բավարար չէ հասկանալ կտավի բովանդակությունն իր օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող գծերով: Իմաստային մեկնաբանումը հնարավոր է միայն տրամաբանական, զգայական ու գեղանկարչակերպարանային լուծումների ամբողջականությամբ:

Նկարչի արվեստի գեղարվեստական ճշմարտացիության ուժը յուրօրինակ ուղերձ է ոչ միայն այսօրվա, այլև վաղվա սերնդին:

Գոյայի «Դեսաստրես դե լա գերա» (1810-1820) փորագրությունների շարքը, ի տարբերություն «Կապրիչոսների» սատիրային գրոտեսկի, այլ խնդիր է ներկայացնում՝ ժամանակակից իրադարձությունների արժարժումը ընդհանրացված, հուզական սուր ճշմարտացիությամբ, արտացոլելով անհատական ու ժողովրդական տառապանքի ու պայքարի գաղափարները: Գոյան հանդես է գալիս որպես իրականության հավաստի վկա, ընդգծում իր «միսիան»: Գիմելով կյանքից վերցրած իրական անմիջական դրվագների, Գոյան նախընտրեց խոր ռեալիստական, սակայն լակոնիկ պատկերներ, որոնք զուգորդեց իմաստա-բացահայտման բնույթը գրառումների, անվանումների ձևով, ուր առաջնային է հեղինակի «ներկայությունը» իրադարձություններին, ականատես լինելու փաստը, օրինակ՝ «Ես տեսել եմ այս», կամ «Սա վատթարագույնն է», ուր ականատես լինելուց բացի գնահատական տալու կարողությունն ու դրա իրավունքն իրեն վերապահելն է, իսկ «Ճշմարտությունը վախճանվեց» էջում դարձյալ Գոյայի կողմից «հաստատվող» իրողությունն է, փաստը:

Պատահական չէ, որ հատկապես «Դեսաստրես դե լա գերա» շարքում զգալի է Գոյայի «ինքնադիմանկարային», «ինքնադիմանկարագրական» ներկայությունը և՛ իմաստա-հոգեբանական առումով, և՛ արտաքին դիմագծերի որոշակի նմանությամբ, չնայած, նույնիսկ «Կապրիչոսներում» հայտնի է

ինքնանկարի առանձին էջ:

Իսաբելյանի «Անհանգիստ ձիեր» շարքը ավելի ընդհանրացված այլաբանական զարգացում ունի. դինամիկ պոռթկուն, ինքնանկարի որոշակի զուգահեռներով: Իր իսկ վկայությամբ¹ ձիերն հենց ինքն է :

1.Վարպետի հետ ունեցած զրույցներից 2002-2003 թթ.

Բացի այդ, նա շարքը կապում է ևս մեկ գաղափարի հետ՝ երիտասարդության պայքարելու, մաքառելու, առհասարակ ձգտումների հետ, որ իր խորին համոզմամբ կախված չէ որևէ ժամանակի բարդ իրավիճակներից²:

Իսաբելյանի «ձիերը» դուրս են ժամանակի քաղաքական, սոցիալ-հասարակական կոնկրետությունից, ունեն պայքարի ու վեհացման գաղափարական լայն ընդհանրացման կերպարա-պատկերային փոխաբերական, այլաբանական բնույթ, իսկ անձնավորված կերպարագեղանկարչական պլաստիկան դինամիզմի, ուժի, պայքարի գաղափարների դրսևորման փայլուն հնարավորություն է ընձեռում վարպետին:

Արվեստաբան Է.Գայֆեճյանը «Էդվարդ Իսաբելյանի ռոմանտիկ կտավները» հոդվածում³, ներկայացնելով վարպետի ցուցահանդեսից իր ստացած տպավորությունը, նշում է.«Իսաբելյանի ստեղծագործությունների փոխհարաբերություններում դիսհարմոնիան ամենայն հավանականությամբ որոշված է նկարչի բնավորությամբ, որը մշտական պառակտման մեջ է իր և իրեն շրջապատողների հետ»: Մի քանի տող հետո շարունակում է. «Ի՞նչն է ստիպում կռվի մեջ փրփրակալած նժույգներին ծառս լինել իրենց գեղեցիկ ուժով («Անհանգիստ ձիեր» նկարաշարը, 1975): Ինչու՞, չնայած պայքարի պաթոսից ծնված և ասես ճառագող նրանց ներշնչվածությանը, այսպիսի անելանելի աննշույլ շփոթվածություն և խռովք է զգացվում նրանց աչքերի արտահայտության, նրանց գլխադարձերի, շարժումների, ջղաձիգ կաշկանդվածության մեջ: Հատկանշական է նշված նկարների ոչ մեծ չափը.

2.Մեր կողմից կատարված վերլուծական իմաստա-հոգեբանական մոտեցումը հիմնվում է

1988, 2002-2003 թթ. Իսաբելյանի հետ ունեցած զրույցների, գրառումների հիման վրա:

Մեր կողմից բազմիցս հիշատակված Է.Գալֆեճյանի հողվածում առանձին պարբերությամբ ներկայացնելով այս շարքը, հեղինակը նշում է բազմաթիվ հետաքրքիր առանձնահատկություններ, որոնցից մի քանիսը ճշմարիտ են միայն 1975-ի վերջին գործերի համար (օրինակ՝ «օդային վակուումի» առկայությունը): Պ.Հայթայանն առանձնահատուկ ընդգծում է 1975-ի «Արագի ակիին» կտավը. «..մտահղացմամբ և գեղանկարչական լուծումով խտացնում է այն լավագույնը, ինչը հատուկ է նկարչին: Գեղանկարչական-պլաստիկական հագեցվածություն, կուռ մտահղացված կոմպոզիցիա, մարդկային բուռն կրքերի խորքային առկայծումներ, ժողովրդական մտածումների ու իղձերի գեղարվեստականացում»:

Շարքին նվիրված առանձին հողվածով մամուլում հանդես է եկել Ի.Կուրցենյուր, որն առավել մանրամասն անդրադարձել է շարքի սկզբունքային հարցերին:

3. "ԶԷ չԶ , 6, 1988, չԶ .15>16 .

ասես ներսից պատրաստ է պատահառտել սովարաթղթի վրա ձգված կտավները լարված ռիթմերի անգուսպ, անսանձ դինամիկայում ամփոփված էներգիայի հսկայական լիցքը, ռիթմեր, որոնք հենց պահանջում են մետրերով հարթություններ և որոնց ասես նեղ են գալիս նրանց համար Իսաբելյանի հատկացրած սահմանները: Միայն տրամաբանությամբ, նկարչական հարթության շրջանակներում անողորձ ձեռքով կասեցված գծերի և գույների հորինվածքով կառուցված ռիթմերի այդ լարվածությունը էլ ավելի է ընդգծում այն տարածության օդազրկումը, որտեղ տեղի է ունենում այդ ստեղծագործությունների գործողությունը: Գեղանկարչական ֆակտուրայի խստությամբ, տարածական լուծման հարթայնությամբ, քսվածքի անթափանցելիությամբ, լարված կոլորիտով Իսաբելյանը հասնում է վակուումի ծանր մթնոլորտի, ասես դուրս գալու միակ ելքը կենաց և մահու պայքարն է ազատության համար:

Հենց նմանօրինակ պայքարն էլ Իսաբելյանի մարտական, պատմական, պատմա-հեղափոխական, սիմվոլիկ-այլաբանական շատ ստեղծագործությունների հիմքն են («Տանյա», 1947, «Ավարայրի ճակատամարտը», 1953 և այլն): Անշուշտ «Անհանգիստ ձիեր» նկարաշարի հղացման ակունքներում, մասնավորապես «Գետափին» (կամ այլ կերպ «Արաքսի ակիին»), ... ինչ որ մաս կա նրա մշտական խորհրդածություններից Հայաստանի ողբերգական անցյալի, հարյուր-հազարավոր ավերված օջախների ու ճակատագրերի, քթի տակ գտնվող իր լքված Իգդիրի տան մասին...»:

Նման խոհեր հատուկ են եղել նաև Սարյանին, Արշիլ Գորկուն և շատ

շատերին: Եվ իրոք ձիերին նվիրված թեման անուղղակի կապ ունի խոհերի ու ապրումների հետ, դրանք այլաբանորեն ուղղված են հենց դիտողի հայրենասիրական զգացումին, հերոսական և դրամատիկ-ողբերգական անցյալով ու հուսավառ գալիքով համակված ապրումներին:

Չիերը ազնիվ գեղեցիկ արարածներ են - ձիերի նույնանման կերպարն ուղեկցում է նաև Չարենցի «Կարմիր նժույգները թռչում են սրընթաց» և «Անքնություն» (1919) բանաստեղծություններին:

Վառվե՛լ է երկիրը կարմիր կրակով.

Կարմիր նժույգները վառե՛լ են երկիրը, -

Թռչում են - հողմի պես - անընդհատ շարքով,

Ամեն տեղ - երաշտ է, տազնապ է, գրգիռ է:

«Անքնության» մեջ.

Դոփում են, դոփում են, դոփում են ձիերը,

Մթի մեջ դոփում են, խփում են պայտերը,

Պայտերը խփում են, խփում են հողին, -

Անծայր է գիշերը, անհայտ է ուղին.

.....

Պայտերը դոփում են քունքիս մեջ հիմա.-

Անհա՛յտ է աշխարհը՝ անցում է ու մահ...

Տարօրինակ է, բայց իրողություն է, որ կենդանությամբ, ներքին պայքարով, ամեն տեղ «տազնապով, գրգիռով» Իսաբեկյանը ավելի մոտ է Չարենցի այս երկու բանաստեղծություններին («Անհա՛յտ է աշխարհը՝ անցում է ու մահ...»), քան Բոչչիոնիի ֆուտուրիստական «Էլաստիկության» (1912) ձիուն կամ Բալլայի մետաֆիզիկական «Արևմուտքի ասպետին» (1917), որոնցից առաջինում ձին շարժման մեջ տրոհվում է մեխանիկական գլանված կտորների, իսկ երկրորդում ձին և ձիավորը դարձել են արհեստական միջավայրում դրված մանեկեն, ոչ թե շարժվող, այլ շարժում նմանակող, մշակված թիթեղյա մեխված կտորներից: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք մեռյալ արհեստական աշխարհի հետ, որտեղ սպորտ և մեխանիկա է ծնվում: Դա առաջին Աշխարհամարտի,

տանկերի ու սուզանավերի պատերազմի և նրան հաջորդած տեխնիկական աշխարհի գովերգումն էր և մարգարեությունը: Իսաբելյանի նեոռոմանտիկ ձիերը կենսական, մահու և կենաց պայքարի, զսպող ու խոյացող ձիերն են, բնության պայքարի ձիերը, որտեղ տակավին չկա տեխնիկական-մեխանիկական աշխարհի ոչ մի ատրիբուտ: 20-րդ դարի կերպարվեստի հետ կապված է միայն «գեղանկարչական ֆակտուրայի» «խտությունը», «խուլ և թանձր լարված կոլորիտը» (Գայֆեճյան):

Է.Գայֆեճյանից բերված հատվածում կան խոր ու նուրբ կռահումներ («Իսաբելյանի արվեստին հատուկ է առհասարակ խոսել ոչ թե կոնկրետ իրերի, այլ ընդհանուր փիլիսոփայական մատերիաների, մարդու, բնության մեջ անանցի, տիպականի մասին...»): Բայց մեր ձիանկարներում «փիլիսոփայական ընդհանուր մատերիաները»(եթե դրանք կան իրոք, այսինքն պայքարը կյանքի ու մահվան սահմանի վրա) խտացված ու խլացված գույների բախումներն են, որոնք աղոտ կերպով գունաբախումների հորձանքից դուրս են բերում ձիու, ձիերի կռվի, դրանց սանձող, սիրաշահող մարդկանց կերպարներ, միշտ լի ռոմանտիկ դինամիկայով ու վեհությամբ: Հայ գեղանկարչության մեջ չգիտենք նման կենդանի բարդ շարժումների մեջ պատկերված ձիեր, որոնց ապանյութականացումը նման է Դելակրուայի կյանքի վերջին շրջանի արևելյան նկարներում գույնի, լույսի ու ստվերի միջոցով ձեռք բերված աննյութականության: Ըստ Լ.Վենտուրիի Դելակրուայի «Ազատությունը բարիկադների վրա» նկարում, բացի ազատության այլաբանական ֆիգուրից, նկարիչը Գավրոշի և մեռած մարդու կերպարում հասնում է ռեալության, այսինքն հավաստիության: «Դելակրուան այդ նկարում դրսևորում է իր մոտիկությունը կյանքին, - գրում է Վենտուրին, - և իր ժամանակի կրքերին», բայց հետագայում նա «Արևելքում է փնտրում այն ներշնչումը, ինչպիսին տվել է նրան Գավրոշը»: Մենք խոսել ենք Իսաբելյանի «Առևանգման» մասին (1941), կան նաև վաղ շրջանի մի քանի կտավներ հեղափոխական և ազգային թեմաներով, որոնց վրա նկատելի է Դելակրուայի արևելյան թեմայով որոշակի նկարների ազդեցությունը (օրինակ, «Որս Մարոկկոյում»): Դա դաժան անողոր

ողբերգական նկար է: Բայց 1970-ական թթ. «Անհանգիստ ձիերը» Դելակրուային նման են միայն դինամիկայով, ուժով և մեկ էլ այն բանով, որ «1860-ին Դելակրուայի վրձինը սահում է թեթևությամբ, վարպետորեն, ոչինչ չընդգծելով, չմանրամասնելով, կիսախավարում տալով ոչ թե երկու նժույգի, այլ՝ նրանց մենամարտը»⁴:

4. Э, ЭЭЭ а Э, " . " æ Ø °Э Б, 1 æ .63, 1967.

Հայաստանն ինքն է Արևելքը, ինքն է առասպելական ու ողբերգական հերոսական բախումների աշխարհը, ինքն է կռվում իր անմահության համար, ինքն է ընդվզում իր հետ, ինչպես Իսաբելյանի ձիերը: Միայն պետք է շեշտել, որ Իսաբելյանի գույները խիտ են, հոծ, խուլ, փայլատ, իսկ փայլերը դրանց վրա կայծակներ են, ցուլքեր են, ինչպես ոսկեդեղնը «Պատասխան Հազկերտին» նկարի տարբերակներում, այսինքն Գայֆեճյանի ասած այդ «վակուումը» օգոնով լցնող կայծակներ: Հայ արվեստում իրոք մեզ հայտի չեն նման կենդանի, կրակոտ ու ազնիվ ձիեր, որ ասես նույն ցեղից են, ինչ Ժերիկոյի և Դելակրուայի ձիերը: Այս (և ոչ միայն այս) նկարներում 20-րդ դարի երկրորդ կեսի արվեստի հետ կապվում է գույնի այդ խտությունը, որ ոչ նյութ է պահանջում, ոչ օդ, ոչ էլ նույնիսկ լույսաստվեր, այլ հենց գույնն ինքն է դառնում իր իսկ սուբստանցը, իր իսկ «տազնապն ու գրգիռը»:

Եթե Չարենցի «ձիերը» գուշակում էին մի նոր կյանք և նոր արհավիրքներ, որ ապրեց հեղափոխական և ապա Խորհրդային Հայաստանը, ապա Իսաբելյանի ձիերի անհանգստությունը խուլ զգացումներն էին տիեզերական այն կատակիլիզմների, որ ձևափոխեց Խորհրդային Միության քարտեզը, որ զարհուրելի երկրաշարժից հետո նոր Դավիթների ու Քուռկիկ Ջալալիների զոհաբերումով ստեղծեց այս նոր ողբերգական և մաքառող հայ կյանքը՝ մենամենակ կանգնած խուլ անողորք և դաժան իրականության առջև: Անսովոր երկխոսություն է ծնվում Իսաբելյանի կողմից իր նախընտրած պատկերային մոտիվի հետ, որի խորհրդանշական իմաստը կախված է հեղինակի կերպարային բացահայտման խոր ներթափանցման աստիճանից, արդյունքում ունենալով պարզ մոտիվի անսպասելի մեկնաբանում, ավելի հաճախ՝ բարդ

ենթատեքստ: Այս է պատճառը, որ «Անհանգիստ ձիերի» պատկերները լի են շնչավորման գծերով:

Անսովոր երկխոսություն է ծնվում Իսաբելյանի կողմից իր նախընտրած պատկերային մոտիվի հետ, որի խորհրդանշական իմաստը կապված է հեղինակի կերպարային խոր ներթափանցման հետ, արդյունքում ունենալով պարզ մոտիվի անսպասելի մեկնաբանում, ավելի հաճախ՝ բարդ ենթատեքստ: Այս է պատճառը, որ «Անհանգիստ ձիերի» պատկերները լի են շնչավորման գծերով:

Գեղանկարչական որոնումներն ընթանում են ինքնարտահայտման անվերջանալի ձգտումից ելնելով, դրսևորվում որպես տարբերակ, էսքիզ⁵, վերածվում ընդհանուր շարքի, բացահայտում հեղինակային ներքնաշխարհի այնպիսի կողմեր, որոնք պարտադիր չէ, որ հստակ կարդացվեն օրինակ միայն ինքնանկարներում: Իսաբելյանի արվեստում «Անհանգիստ ձիերի» մոտիվի իմաստային բացահայտման փորձը նախ և առաջ պահանջում է մեծ նրբանկատություն, որ կբացառի որևէ գռեհկացում կամ չափազանցություն:

Ինքնարտահայտման ու ինքնակենսագրման իռացիոնալ այլաբանական բնույթը Իսաբելյանի «Անհանգիստ ձիերի» շարքն արտասովոր հետաքրքիր է դարձնում նախ և առաջ նրա (շարքի) արդեն իսկ գոյությամբ, սուբյեկտիվ «երկխոսության» իմաստով, նկարչի անհատական տեմպերամենտի երբեմն նույնիսկ չգիտակցված դրսևորումներով, որ նորից ու նորից մղում է արվեստագետին սեփական կյանքի ամենամվիրական էմոցիաների ինտիմ տարեգրության:

Պարզ է, որ հիմնականում մոտիվի ընտրությունը նման դեպքում սահմանափակ չէ. հիշենք թեկուզ Շագալի Վիտեբսկյան նկարաշարը, որ նա նա ստեղծում էր Փարիզում, կամ Արշիլ Գորկու «Պարտեզ Սոչիում» վերնագրերով գործերը, որոնք իրականում Խորգոմի այգիներն էին և այլն:

«Անհանգիստ ձիեր» շարքը օրգանական մեծ կապ ունի «Ձիերի լոգանք» գեղանկար պատկերների հետ, որոնք ճիշտ է թեմատիկ- գաղափարական իմաստով տարբերվում են միմյանցից, սակայն կոմպոզիցիոն-պատկերային ու գեղանկարչական պլաստիկայի հնարավորություններով ունեն

ընդհանրություններ:

Երկու մոտիվներն էլ (լոգանքը և սանձահարումը) սյուժետային բովանդակալիությամբ պատմողական են, հստակ ընթերցվող: Սակայն

5.Իսաբելյանի իսկ կողմից բազմաթիվ ստեղծագործություններ, ավարտուն լինելով, անվանվում են «Էսթիզ», «տարբերակ», ինչը անավարտունության խաբուսիկ տպավորություն կարող է ստեղծել: Իրականում դա նույն մոտիվին ու թեմային անդրադառնալու հեղինակային ստեղծագործական ցանկություն է, ինքնարտահայտման նորանոր պահանջ:

«լոգանքների» համեմատ, «սանձահարման» պատկերները անվանումով իսկ շեշտադրում են *անհանգստության*, ընթացքի, էության (ձիերի) ներքին ուժը, ինքնադրսևորվելու, «ազատվելու» բնագղային ուժը:

Շարժման կտրուկ կասեցման գաղափարը Իսաբելյանին լայն հնարավորություն է ընձեռում, անհատական հախուռն ինքնարտահայտման, կերպարների անձնավորված հուզականության, պլաստիկայի տարերքի լիաթոք դրսևորումների համար, հետաքրքիր ռակուրսների ու կրճատումների ընտրության, կերպարային արտահայտչականությունն առավելագույնս ընդգծելու:

Իսաբելյանի մի շարք ստեղծագործություններում, լույսը մթնոլորտային չէ (բացի «Անհանգիստ ձիեր» շարքից, նաև՝ «Պիկնիկներ», «Լողացող կանայք», «Գոմեշներ-2» և այլ գործերում): Այն հիշեցնում է հին վարպետներին հատուկ ներքին, անմիջական, նաև խորհրդավոր լուսավորությունը, կարծես «հասունացող» մարդկային մարմինների, հողի, բուսականության մեջ, երկնային տարածքներում:

Բխելով վարպետի բանաստեղծականությունից, լույսը կարևորագույն արտահայտամիջոցներից մեկն է, ավելի ճիշտ՝ ներքին ասես գույնի միջից ցուլացող լույսը, որպես հրաշալիք, խորհուրդ: Թվում է նկարիչը «կասեցնում է» նրա համատարած էությունը, «սանձում» որպես յուրահատուկ տարերք: Լույսի հուզական թրթիռը բռնկվում կամ ցլում է առանձին գոտիներով ու «ցայտային» վրձնահարվածներով աղոտ ու անթափանց, զրնգուն ու վառ հանդես գալիս ձևերի ամենահատկանշականն ընդգծելու:

Ձիերի սմբակների անկանոն դոփյունը, ստեղծում է լսողական դրդողի

պատրանք, ուժգնացնում է տազնապի տպավորությունը, սրում ընդհանուր դինամիզմը:

Բնությունն ամայի է, վայրի, լի անհանգիստ հույզով: Սմբակների տակ ասես մոլեգնում է երկրակեղևն իր հողածածկույթով, երկնքում՝ ողջ մթնոլորտի ամպա-օդային զանգվածը:

Վաղ տարիների ստեղծագործություններում կոմպոզիցիոն կառուցվածքն առավելապես հորիզոնական լինելով, ուներ ավելի ընդարձակ ծավալվող զարգացում: Սանձահարող երիտասարդի ֆիգուրը կենտրոնացնելով կոմպոզիցիոն ուղղահայաց և հորիզոնական առանցքների հատման կետից ցած, Իսաբեկյանը դինամիկ ընթացքը զարգացնում էր կենտրոնից փնջաձև տարածվող բացվածքով:

Ավելի ուշ, հեղինակը նախընտրում է ուղղաձիգ կոպոզիցիոն կտավներ, որոնք էլ ավելի են ընդգծում նեղ տարածականությունը, ձիերի, երիտասարդների ֆիգուրատիվ լուծումները վերածում գեղանկարչական պլաստիկայի գունա-ծավալային հյուսվածքի, կարծես հնարավոր դարձնում ամենատարբեր դիտակետերից ըմբռնչանելու կոմպոզիցիոն-կերպարային դոմինանտ հանդիսացող նժույգների արտիստական նրբագեղությունը, գունային, լուսաստվերային, ֆակտուրային շոշափելիությունը:

Իսաբեկյանի ներքին հոգեվիճակի անհանգիստ ու նյարդային, խիստ սուբյեկտիվ ու մարգարեական գեղարվեստական կենդանագրություն է «Անհանգիստ ձիեր» շարքը՝ սիմվոլիստական ներշնչված այլաբանություն:

ԲՆԱՆԿԱՐ

Տարբեր դարաշրջանների, քաղաքակրթությունների ու ազգային դպրոցների համար բնանկարի թեման (այդ թվում գյուղական, քաղաքային) տեսարանի պատկերումն է, որտեղ վերջինս գերիշխում է մարդկանց և նրանց գործողությունների վրա:

Եվրոպայում 17-րդ դարից բնանկարում դիտվում է իբրև գեղանկարչության բնագավառ: 17-րդ դարը գիտեր բնանկարի երեք տեսակ՝ «իդեալական» (հնաոճային կամ հերոսական), «պաստորալային» (գյուղական կամ գեղատեսիլ) և վեդուտա, այսինքն տեղանքի հավաստի պատկերում:

Այս պատկերացումը փոխեց ժամանակակից բնանկարչության հիմնադիր անգլիացի մեծ նկարիչ Ջոն Կոնստեբլը, որը «գեղեցիկ բնության» սկզբունքին հակադրեց ոճի բազմազանությունը, ինչպես բազմազան է բնությունն ինքը, որտեղ ըստ նկարչի «երկու օրերից, նույնիսկ երկու ժամերից ոչ մեկը նման չէ, ոչ էլ կա աշխարհի արարումից ի վեր նույնիսկ երկու նման տերև»¹:

Բնանկարի զարգացումը իր պատմության ընթացքում արտացոլում էր նկարչի վերաբերմունքը այնպիսի չափանիշների նկատմամբ, ինչպիսիք են մարդկայինն ու կոսմիկականը, կամերայինն ու հերոսականը, եզակին ու անվերջը, կոնկրետն ու ընդհանրացվածը: Այս պարագայում նկարչին հետաքրքրող «մեծ» և «փոքր» աշխարհի տարածական վերարտադրումը նկարի հարթության վրա արտահայտվում է մեկնաբանման ամենատարբեր երանգներով: «Այս երկու ոլորտների իրար հարաբերակցված նրբություններն էլ բնանկարային «լեզվի» ամենախոր մակարդակն են ներկայացնում...»²:

Բնության տեսարանի պատկերումը, նույնիսկ մանրամասն, փաստագրական վերարտադրման դեպքում չի բացառում բնության խոր ընկալումն ու մարդկային ապրումները հուզական, քնարական կամ էլ էքսպրեսիվ ու դրամատիկ զգացողությամբ: Այն առավել արտահայտիչ

1. Տե՛ս Cenneth Clark, Landscape in Art.-"Encyclopedia of World Art", IX, McGraw Hill Book Company. New York, Toronto, London, 1958, p.3.

Канто́в Е. ,Мир романи́зма. Тамручи. Пространство . 4 4 ка́ртины, Москва

է դառնում (բացի տեղանքի ռելիեֆի նկարագրից, գունային գամմայից և այլն)` կախված լինելով հեղինակի հույզերից և կերպարային ու գունային մեկնաբանումից:

Հայտնի է, որ ռոմանտիզմի դարաշրջանում մեծ վերելք ապրած բնանկարի ժանրը տարբեր դրսևորումներ ունեցավ եվրոպական մի շարք գեղանկարչական դպրոցներում (ֆրանսիական, գերմանական, անգլիական), որոնց ամենանշանավոր ներկայացուցիչների ավանդը մինչ օրս զգալի է: Ռոմանտիկները խիստ անհատական տեսակետներից էին դիտարկում բնության պատկերները, որ սակայն չէր խանգարում նրանց արվեստում փորձ անելու միաձուլել ռեալիստական դիտողականությունն ու գեղանկարչական ազատ մեկնաբանումը: Բոլոր դեպքերում էլ առաջնայինը նոր վերաբերմունքն էր բնության նկատմամբ, նոր փիլիսոփայությունը, աշխարհընկալման խորագույն զգայականությունը:

Հետաքրքիր են խորհրդահայ բնանկարի զարգացումն ու դրսևորման հիմնական ձևերը: Մ.Աբեղյան, Մ.և Ե.Ասլամազյաններ, Հ.Չարդարյան, Խ.Եսայան, Է.Իսաբեկյան, Ա.Բեքարյան, Ս.Գալստյան, Է.Սարգսյան, Ս. Ռաշմաջյան և ուրիշներ. սրանք խորհրդահայ գեղանկարիչների միջին սերնդի այն ներկայացուցիչներն էին, որոնք ձևավորվեցին հայ ազգային գեղանկարչական դպրոցի լավագույն ավանդների վրա:

Մ.Աբեղյանի բնանկարները 30-ականների կեսերից, տասնամյակ առ տասնամյակ բյուրեղացնում, հստակեցնում էին նրա ձեռագրի մի շարք բնորոշ գծեր: Կոմպոզիցիան կառուցվում էր լայն ռիթմերով, մեծ նշանակություն էր սկսում ստանալ լույսը³: Ըստ մեզ Մ.Աբեղյանի ստեղծագործական ձեռագրի

առանձնահատկություններից են կերպարի մոնումենտալությունը, որոշ գրաֆիկական չորությունը, բնության կերպարային ձևերի ընդհանրացված, առավելապես համայնապատկերային հորիզոնականների, լեռնային զանգվածների մասշտաբայնությունը: Սարյանական 20-30-ականների բնանկարների հատուկ ընդհանրացումների սկզբունքը, կուլիսայնության

3.° . ԷՇ ° , ° Թ ° , ° Թ , . , æԷԷԾ 1 ԷՇ, 1982, æ .3.

կիրառումը (ինչպես «Հայաստան», 1923, պաննոյում) մեծ ազդեցություն է ունեցել Աբեղյանի արվեստի վրա, որոշել վարպետի ստեղծագործության ավանդույթների որդեգրումը երիտասարդ նկարչի կողմից, ճանաչելի դարձրել արվեստագետի «տեսունակությունը»:

Հովհաննես Չարդարյանի բնանկարները առանձնանում են բանաստեղծական քնարականությամբ, առնական հերոսական խստության երանգներով: «Գարուն», 1956, թեմատիկ կտավը արդյունք էր Արագածի բնանկարների մի ամբողջ շարքի կերպարային ընդհանրացման: Այն ամփոփում էր նախապատրաստական աշխատանքներում կատարված դիտարկումները, հաղորդում հայրենի աշխարհի խստաշունչ, բանաստեղծական կերպարայնությունը:

Մ.Աբեղյանի «Հայաստան» տրիպտիխը, Հ.Չարդարյանի «Գարուն» կտավը արվեստագետների ստեղծագործական որոնումների սինթեզի հաջողված օրինակներ են:

Էդվարդ Իսաբեկյանի ուժեղ անհատականությունը և գեղանկարչական խնդիրների նկատմամբ լայն հետաքրքրություններն ակնհայտորեն դրսևորվում են տարբեր ժանրերի ստեղծագործություններում, այդ թվում՝ բնանկարում, հիմնվում հայ հաստոցային գեղանկարչության ավանդույթների, ժանրի յուրահատուկ ձեռքբերումների վրա: Նրա արվեստում այն հանդես է գալիս և՛ որպես ինքնուրույն զարգացում ունեցող առանձին ժանր իր կոմպոզիցիոն – պլաստիկ, կերպարա - զգայական համակարգի ողջ բազմազանությամբ, հարուստ երանգավորմամբ, և՛ որպես թեմատիկ – կոմպոզիցիոն ու դիմանկարի ժանրերի իմաստա - հոգեբանական, կոմպոզիցիոն կարևորագույն

բաղկացուցիչ մաս, այլ ոչ իբրև սոսկ լրացում: Նրա մոտ բնանկարը ևս կրում է հիմնական հոգեբանական - ասոցիատիվ ծանրաբեռնվածությունը:

Խորհրդահայ արվեստաբանական գրականության մեջ առկա է որոշ միակողմանիություն, որի հետևանքով իսաբեկյանական բնանկարը մեկնաբանվում, բնութագրվում է հիմնականում որպես «էպիկական», «հերոսական», «ռոմանտիկ»:

Անշուշտ սրանք այն հիմնականն ու առանցքայինն են, ինչ տպավորվում է Իսաբեկյանի արվեստի հետ առաջին, նախնական ծանոթության ժամանակ: Վարպետի արվեստի ու հետաքրքրությունների հսկայական, մասշտաբային ընդգրկման մանրամասն ուսումնասիրությունը միայն հնարավոր կդարձնի վեր հանելու այս ժանրի էվոլյուցիոն ողջ ընթացքն ու ամբողջականությունը նրա ստեղծագործության մեջ, նաև թույլ կտա ընթռնելու իրական արժեքն այն ներդրման, որն Իսաբեկյանն ունի խորհրդահայ բնանկարի հարստացման գործում:

Մարիամ Այվազյանը «Բնապատկերը սովետահայ գեղանկարչության մեջ» մենագրության 2-րդ գլխում փոքր պարբերությամբ ընդհանուր ներկայացնում է Իսաբեկյանի բնանկար աշխատանքների էմոցիոնալ ինքնատիպությունը, նրանց կիրառումը հատկապես թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ստեղծագործությաններում: «Է.Իսաբեկյանը,-գրում է նա,- բնավորությամբ անհանգիստ նկարիչ է, հախուռն խառնվածքով, ուստի իր երկրի բնության պատկերներում նա հաղորդում է բուռն էմոցիաներ: Իր բնանկարներում վարպետը սիրում է ընդգծել հայրենի բնության տարերային ուժը, լեռնային ռելիեֆների հակադրությունը, լուսավորված արևի կիզող ճառագայթներով»: Հիշատակվում են միայն երկու աշխատանքներ: «Հորովելը» հեղինակը համարում է Իսաբեկյանի լավագույն բնանկարներից մեկը, ուր «...բնությունը հառնում է իր վեհ կերպարով, որտեղ ամեն ինչ շարժման մեջ է, ինչպես հենց կյանքը»:⁴ Այվազյանն այս կտավում տեսնում է «բնության վեհ կերպարի տարերային ուժը»: Դասելով «Աքվեդուկի մոտ» կտավը Իսաբեկյանի այլ կարգի բնանկարների թվին, հեղինակը տեսնում է «լուսային և ներդաշնակ հանգստի» արտահայտություն:

Մարդու և աշխարհի գոյության միասնության ներդաշնակության գաղափարը նման գործերում ոչ մեծ տարածությունը հազեցնում է ռոմանտիկ անսովոր թարմությամբ: Իսաբելյանի այդ ստեղծագործությունները արտահայտիչ են կերպարային ընդհանրացումներով, գունային գամմայով,

5. . . ՇԷ Էա ԷԷ æԷ ° Է Է Է ° ° ԷæԷ ææ , " . "

6. Ռ. Դրամբյան, Է. Իսաբելյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի կատալոգ, Ե., 1947, էջ 3-4:

մերթ խորհրդավոր, մերթ հնչեղ լույսի ցուլերով, կենսահաստատ հմայքով: Սա բնության և մարդու իդեալական միասնության ներբող է:

Իսաբելյան-վարպետը բնության վեհության, գեղեցկության նկատմամբ ունեցած մեծարման զգացմունքը հասցնում է դիտողին ոչ թե բազմապլան, հորիզոնական գծերով ընդհանրացված տեսարանների միջոցով, այլ կերտում է լերկ ապառաժների ու վիհերի միաձույլ ամբողջականություն: Իսաբելյանը չի «նկարագրում» սարերի մակերեսը, այլ կարծես ծեփում է ֆակտուրան ակտիվ գունահարվածներով, հասնում բնության կերպարի մեծ հուզականության, ընդգծում նրա խստաշունչ վեհությունը: Սեղմ տարածությունը, դինամիկ վեր խոյացող լեռնային զանգվածի հետ մեկտեղ, կլանում է դիտողի ուշադրությունը, հաղորդակից դարձնում հայրենի բնաշխարհի արարչական կենդանի ուժին:

Բնության հանդեպ գեղագիտական վերաբերմունքն առհասարակ երկակի է. այն է, տեղանքի հիացական, հուզական զննում և ավելի վեհ հոգևոր ընկալում: Բնությունը որպես «կերպար» ընկալվում է ասես ունիվերսալ չափանիշ և մարդու հետ փոխազդեցության ներդաշնակ ոլորտ, Գեղեցիկի ամբողջական գաղափար:

Բնությունը որակական նոր մեկնաբանումներ է ձեռք բերում, հարստանում սուբյեկտիվ զգացումներով, հեղինակի հոգևոր, անձնական ընկալումներին ու ապրումներին համահունչ տարբեր դրսևորումներով: «Արտահայտիչ», «երաժշտական» և այլ մակդիրների չափանիշներն առաջին հերթին ընդգծում են նկարչի տարբեր տրամադրությունները բնության պատկերի միջոցով: Բնությունը կարող է լինել խորհրդանիշ կամ այլաբանություն ավելի լայն իմաստով, նույնիսկ վերացական: Ուստի նկարչի

զգացմունքային ասպեկտը, միահյուսվելով նյութական աշխարհի պատկերմանը, ձեռք է բերում որոշակի հուզական լիցք: Այսպիսով, բնության գեղեցկությունը նկարչի ստեղծագործություններում համահունչ է դառնում ստեղծագործողի ներաշխարհին, կոնկրետ հոգեկան ապրումներին:

Պահպանված ամենավաղ բնանկարները վերաբերում են նկարչի դեռևս ուսանողական շրջանին՝ 1938-ին:

Է.Իսաբեկյանի ուսանողական տարիներից մեզ հասած առաջին բնանկարը «Բնանկար:Մախինջաուրի» (կտ. յուղ. 47x40, 1938) էտյուդն է: Այստեղ արտահայտված է ապագա նկարչի գեղարվեստական, կոմպոզիցիոն մտածողությունը: Գիտողին զարմացնում է երիտասարդի վստահ տիրապետումը գծային-գեղանկարչական ձևերին, փափուկ, պլաստիկ մոդելավորմանը, կերպարային ռիթմի դինամիկ զգացողությանը ու երաժշտական ընկալմանը: Աշխատանքը ներկայացնում է Վրաստանի բլրածածկ գեղատեսիլ հարթավայրի պատկեր, կատարված շատ արագ, պլեներային ոգեշնչմամբ, որպես իրականում դիտված տեսարան:

Եռապլան կոմպոզիցիայի գծային լուծումն իրականացված է երեք հորիզոնական կորերով, որոնց հակադրված մարզերի հինգ շարքերի զուգահեռները ձգվում են հեռուն, կրկնելով տեղանքի հարթության ռելիեֆային կորությունը: Թեյի մարզերում աշխատող կանանց ֆիգուրները սուկ լրացում չեն բնանկարում: Մարզերի միջին մասը ծածկող ծառի լայն ստվերը կտավի լույսաստվերային ողջ լուծման ամենամուգ գոտին է: Առկա է դեպի խորքը (III պլան) աստիճանաբար զարգացող և «արագացող» դինամիզմ, ընդգծված թե գծային, թե ծավալային ռիթմով, վստահ վրձնահարվածների տեմպերամենտով, նաև՝ հեռավոր պլանի արևային լույսի ամենավառ հնչեղ ակորդով: Աշխատանքն ունի Իսաբեկյանի վաղ շրջանին հատուկ գեղանկարչական պլաստիկ գամմա, դեռևս խուլ, թանգարանային մուգ գունային երանգներ, ձևի, ուրվագծի փափուկ, կորավուն մոդելավորում, որոշակիորեն դինամիկ հյութեղ վրձնահարվածներ:

«Բանջարանոցում», 1938, տուշանկարը պատկերում է մարզերում աշխատող երկու կանանց: Այն առանձնանում է կատարման ոգեշունչ

թեթևությամբ: Գծային ռիթմն իր դինամիզմով «ընդգրկում է» հորինվածքի յուրաքանչյուր տարր. անկյունագծային դասավորված մարզերի «վազքը», ֆիգուրները, ամպերը: Սովորական աշխատանքային պատկերն այստեղ կարծես առիթ է գրչի մի քանի «շտրիխներով» ներկայացնելու լայն հորիզոնի բնաշխարհ, ռոմանտիկ և հուզական հագեցվածությամբ:

Երկու աշխատանքներն էլ ինքնատիպ ու անհատական են ձևամտածողության և պատկերման ընդհանրությամբ, կոմպոզիցիոն-կառուցվածքի դինամիզմով, ռիթմի երաժշտականությամբ, ֆիգուրատիվ ձևերի լուծմամբ, տարածության մեջ լույսի ողողվածությամբ: Երիտասարդի շնորհալիության, նրա ստեղծագործական ինքնուրույնության վկայություն լինելով, կոնկրետից ընդհանուրին ձգտելու միտումով այդ գործերը հմայիչ են կատարման թեթևությամբ, պահպանում են «էտյուդի» կերպարային և կատարողական ոճի ամբողջականությունը:

Պարզորոշ է նաև Իսաբելյան-նկարիչի մտածողության հիմնական սկզբունքը, որ հատկապես վառ կարտահայտվի նրա ստեղծագործական հասուն շրջանում՝ աշխատանքի բերկրանքը, հողագործ մարդու և բնության օրգանական միասնության կենսատու ուժը որպես առողջ ապրելակերպ:

Է.Իսաբելյանը հիշում է, որ Թիֆլիսի ակադեմիայում սովորելու տարիներին կատարած բնանկար էտյուդները շատ են եղել, սակայն միայն վերը նշվածն է պահպանվել: Յուրաքանչյուր հանգստյան օր մի խումբ հայ ուսանողների հետ երիտասարդ Էդվարդը սիրում էր աշխատել պլեներում: Նրանց թվում էին նաև Մկրտիչ Քամալյանը, Արփենիկ Նալբանդյանը: Վրաստանի գեղեցիկ բնության ցանկացած անկյուն ոգեշնչման աղբյուր էր ուսանողների համար: Նաև բուն Թիֆլիսը, գալարվող գետով, սլացիկ ժայռոտ ափերով, լեռների փեշերի այգիներում տեղ-տեղ երևացող տներով, եկեղեցիներով, անսպառ նյութ էր աշխատելու համար: Այժմ էլ վարպետը հիացմունքով է հիշում այն վեհության տպավորությունը, որ ներշնչում էր իրեն քաղաքի ռելիեֆին առանձնահատուկ հմայք ու արտահայտչականություն հաղորդող գետի ոլորապտույտ հոսքը:

Կարևոր է հաշվի առնել, որ ուսանողական տարիներին ևս, երբ շատ

բանով ձևավորվելու էր ապագա արվեստագետի աշխարհընկալումն ու գեղագիտական ճաշակը, երիտասարդն ապրում էր իր հայրենի բնաշխարհի նկարագրին բնորոշ վայրում, ուր բնությունը թե քնարական, թե էպիկական գծերով ոչ միայն խորթ չէր Հայաստանին, այլ բացի արտաքին ձևերի հիմնական նմանությունից, լի էր հայ ժողովրդի շնչով, նիստուկացով, կենցաղի ու բարքերի համ ու հոտով: «Վրաստանի բնության խենթացնող գեղեցկությունը Հայաստան երկրի շարունակությունն է, Տիգրան Մեծի ընտրած հողը»(2003 թ.):

Ուսանողական տարիների էտյուդները երիտասարդ Իսաբեկյանն ամբողջովին նվիրել է բազմաթիվ ցանկացողների: Չեն պահպանվել նաև «անհամար» կոմպոզիցիոն էսքիզները, որ ստեղծվում էին գրեթե յուրաքանչյուր օր:

Այս տարիներից արդեն Իսաբեկյան-անհատականությունը բնությունն ընկալում էր մի պարզ փիլիսոփայությամբ, որ իր հիմնական սկզբունքային գծերով պահպանում է մինչ օրս: Բնության յուրաքանչյուր մասնիկ բացարձակապես անկրկնելի է և գեղեցիկ: Թվացյալ պարզության մեջ մարդու գոյությունը ներդաշնակություն է:

Ուսանողական շրջանի ստեղծագործություններից է նաև «Իրիկնամուտ» 1940-ի յուղաներկ աշխատանքը (1988-ի կատալոգում՝ «Կոմպոզիցիա ձիերով» անվամբ): Առանձնակի արտահայտիչ են երեկոյան լուսավորության էֆեկտները, ջրի արծաթափայլ ցուլքերն ու կտավի ողջ գունային լուծումը, ձիերի ֆիգուրների պլաստիկան. այստեղ ձիերը առաջին անգամ են հանդես գալիս նկարչի արվեստում որպես մի մոտիվ, որին նա կանդորադառնա իր ողջ ստեղծագործության ընթացքում:

Բնանկարը 40-ականներին շարունակում է հետաքրքրել նկարչին: Բացօթյա էտյուդները միշտ Իսաբեկյանի ստեղծագործական աշխատելաձևի բնական և անբաժան մասն են եղել: Յավոք, այդ տարիների էտյուդները չեն պահպանվել: Մեզ են հասել երկու բնանկար. «Մանեսյան սարեր», 1948, և «Ծաղկած ծիրանիներ», 1949: Առաջինը (տեղն անհայտ է) համայնապատկերային ընդգրկումով ներկայացնում է Ալավերդու սարերը, որոնց մի փեշին պատկերված են իջնող ձիավորների փոքր ֆիգուրներ

(աշխատանքը տեսնելու հնարավորություն չունենալու պատճառով, ստիպված ենք բավարարվել հեղինակի նկարագրությամբ):

Ուշագրավ է երկրորդ կտավը, որ ստեղծվել է Երևանի Չանգվի ձորում, Գեղարվեստի ինստիտուտի ուսանողների հետ պրակտիկայի դասընթացների ժամանակ: «Ծաղկած ծիրանիներ» կոմպոզիցիան ներկայացնում է բնության մի հատված, մերձեցնելով այն դիտողին. նկարիչն ընտրում է բնության գարնանային զարթոնքի պահը, պատկերում քարքարոտ գառիթափին աճող ծաղկած ծառեր, ողողում կտավի ամբողջ մակերեսը քնարական մոտիվի թրթռում հուզականությամբ: Գեղանկարչական կատարման արագությունը չի սահմանափակում աշխատանքը սոսկ իբրև պլեներային էտյուդ: Պահպանելով մոտիվի թարմությունը, այն միևնույն ժամանակ առավել ձգտում է հաստոցային կտավի առանձնահատկություններին: Ջուրը, ապառաժներն ու ծաղկած ծառերը Իսաբելյանը մոդելավորում է ոչ թե ձևի և ֆակտուրային մանրամասն նկարագրությամբ, այլ ճանաչելի թողնելով, ստեղծագործաբար մեկնաբանում գեղանկարչական կատարողական ազատությամբ, հարուստ գունային միահյուսումներով: Հետագա տասնամյակներում Իսաբելյանը կրթությունը այս աշխատանքում դրսևորված արտահայտչական հնչեղությունը:

Է.Իսաբելյանի արվեստը առանձնահատուկ վերելք է ապրում 50-ական թվականներին: Նախորդ տասնամյակում ի հայտ եկած շատ թեմաներ ու սկզբունքային գեղարվեստական տեսակետներ երիտասարդ արվեստագետին շարունակում են ոգեշնչել ավելի կրքոտությամբ, հասունությամբ, ամբողջական ու համարձակ լուծումներով, որոնք վկայում են արդեն նրա անհատականության յուրահատուկ ինքնուրույնությունը:

Արդեն 50-ականների սկզբից Իսաբելյանի բնանկարները մոտիվի պարզությամբ հանդերձ բավականաչափ բարդ են հուզականությամբ: Նրանք զարմացնում են պատկերի փոփոխական աշխարհընկալման հստակ դրսևորումներով, էտյուդային դիտարկումների և խիստ անձնական կամերայնության բարդ միահյուսմամբ, որոնք կարող են արդյունք հանդիսանալ պահի տրամադրության, նաև՝ ավելի ընդհանուր կարգի հոգեկան ապրումների: Նույնիսկ փոքր կտավներում զգացվում են անհատական հուզականության

ամենատարբեր ելևէջներ, սկսած թախծոտ, մինոր երանգներից մինչև հնչեղ, մաժոր տրամադրություններ:

Արդեն 40-ականների կեսերից երիտասարդ արվեստագետը հաղթահարում է Ալ.Բաժբեուկ-Մելիքյանի գեղանկարչության ազդեցությունը, գտնում իր անհատականությանը համապատասխան պատկերային լեզու, որ բխում էր պոռթկուն, անհանգիստ խառնվածքից: Փոխվում է նկարչի ներկապնակը, ամբողջովին ձերբազատվելով թանգարանային մուգ կոլորիտից: Իսաբեկյանը հրաժարվում է սև թանձր ուրվագծերից, որի շնորհիվ նրա գեղանկարչությունը կորցնում է երբեմնի ծանր առարկայականությունը, ստանում կոլորիտային թեթևություն, նպաստում նրա բռնկուն կատարողականությանը: Իսաբեկյանը էությամբ իսկական գեղանկարիչ լինելով, աշխատում է կատարման պլաստիկայի առանձնահատուկ զդացողությամբ, օգտագործում անհանգիստ վրձնահարվածներ, քանդակային ընկալումով ծեփում ծավալը, երանգային հարուստ բազմազանությամբ կիրառում ռեֆլեքսների, լույսի ցուլքային, իմպուլսիվ կամ կտրուկ հակադրություններ:

«Լվացք գետափում: Բջնի», 1951, աշխատանքը պլեներային գեղանկարչության առանձնահատկության ու թարմության հետ պահպանում է մի քանի գույնի երանգային գամմայի նախասիրությունը, տեսարանի միաձույլ գեղանկարչական, տարածական ամբողջականությունը:

«Բյուրականի ձորում», 1956, բնանկարը վստահորեն զարգացնում է Իսաբեկյանի գեղանկարչական լեզվի առանձնահատկությունները, բնության փոքր հատվածում խտացնում նյութի էներգետիկ ներքին ուժը, իրական շունչը: Լեռնային գետափի խոժոռ ժայռաբեկորների ճեղքերից դուրս է ժայթքել կյանքի մեկ այլ դրսևորում՝ ծառը, ոլորվող ճյուղերով ու հագեցած կանաչ սաղարթով: Ֆակտուրային բազմազանությունը, ձևի ծավալային մոդելավորումը շեշտվում են լուսաստվերի կտրուկ անցումներով, գունային լուծումը համադրվում երկնքի թանձր կապույտի «լրացումներով»: Մոտիվի ընտրությունն ու կտավի հարթության վրա նրա մասշտաբային տեղաբաշխումը դիտողի ուշադրությանն է ներկայացնում գետափի կամերային մի պատկեր, հնարավոր դարձնում

զգալու բնության արտաքին ձևերի գեղեցկության ու ներքին ուժի ներդաշնակությունը: Նկարչի տեմպերամենտը երևում է գեղանկարչական կատարողականությունից, մանրամասների գեղարվեստական, կերպարային ընդհանրացման սկզբունքից:

Ֆիգուրատիվ դասավորման ազատ, անկաշկանդ վարպետությունը հնարավոր է դարձնում արվեստագետին դիմելու բազմամարդ տեսարանների, հասնելու կերպարային հուզականության զարմանալի մոնումենտալ հնչողության նույնիսկ փոքր չափի ստեղծագործություններում:

Իսաբելյանի արվեստը ռոմանտիկ լինելով՝ նաև նորարարական է: Նա աշխարհընկալման մասշտաբային ընդգրկմամբ, հետաքրքրություններով ու հոգեբանական հագեցվածությամբ նոր երանգ զարգացրեց խորհրդահայ գեղանկարչության հետպատերազմյան շրջանում:

1954-ով թվագրվող «Հորովել: Լեռնային վար» ստեղծագործությունը բացառիկ արտահայտիչ կերպարա-գեղանկարչական երկ է ոչ միայն Իսաբելյանի, այլև խորհրդահայ կերպարվեստում: Իսաբելյանի բնանկարների վերլուծական ընդհանուր խոսքում, Մարիամ Այվազյանը նշում է նկարչի անհատականության էմոցիոնալ ինքնատիպությունից բխող բնության կերպարի վեհաշունչ տարերային ուժի արտահայտումը հատկապես «Հորովել» կտավում, անվանելով այն վարպետի լավագույն գործերից մեկը. «... Բնությունը հառնում է իր ողջ կերպարանքի վեհությամբ, ուր ամեն ինչ շարժման մեջ է ինչպես հենց կյանքը»:

Մոտիվի առանձին դիտարկման դեպքում հարկ է հիշել Մ.Սարյանի «Սարեր: Հայաստան», 1923, «Արագած», 1923, նաև Հ. Կոջոյանի «Հերկ», 1923, աշխատանքները: Նույն տարում ստեղծվում են մոնումենտալ, զուսպ ու լակոնիկ, խորհրդանշական իմաստավորությամբ մեկնաբանված գործեր:

Սարյանական համայնապատկերային, հանդիսավոր տարածականության կառուցումը հեռացնում է բնության կերպարը դիտողից, հնարավոր դարձնում աստիճանական զարգացման սկզբունքով դիտել վեհաշունչ տեսարանը ստատիկ, ճակատային դիտանկյունից: Պատկերի վերընթաց դասավորումը, լեռնային զանգվածների ուրվագծերի ու ծավալների

հանդարտ ռիթմը, նպաստում են Հայաստանի հավաքական, ընդհանրացված կերպարի ստեղծմանը:

Գաղափարական իմաստով «հորովելները» ազգային մտածելակերպի արտահայտությունն են, ստեղծարար ժողովրդի հազարամյա գոյության կենսագրությունը, նրա որդիների անսահման սիրո զգացմունքային և խոհափիլիսոփայության արտահայտությունը: Իմաստային, կերպարային ու գեղարվեստական միջոցների մեծ ընդհանրությունների շնորհիվ Սարյանի «Հայաստան», 1923, և Կոջոյանի «Հերկ» փոքր գրաֆիկական էջը 20-րդ դարի երկրորդ տասնամյակում հաստատում են հայ մարդու ու հայրենի հողի դարավոր կապը, կենսահաստատ ոգին:

Իսաբեկյանի «աշխատանքը» չի ենթադրում բնության կերպարի հանդարտ, հիացական դիտարկում: Այն սինթետիկ, զարմանալի միաձուլում է բնության ներքին անհանգիստ անսահմանության, ուժի և ֆիզիկական կոնկրետ ձևերի էպիկական պոռթկման դրսևորում: Է.Իսաբեկյանի «Հորովելը» իրավամբ կարելի է դասել Մ.Սարյանի, Հ.Կոջոյանի ստեղծագործությունների շարքին, ելնելով նրանց կերպարա-իմաստային մոնումենտալ խորհրդանշական ընդհանրությունների սկզբունքայնությունից:

50-ականների սկզբին այդ թեմային մեկ անգամ ևս անդրադառնալով, Իսաբեկյանը նույնքան մոնումենտալ, առավել պաթետիկ ու արտահայտիչ գեղանկարչական բացառիկ ուժով ու գեղեցկությամբ մեկ անգամ ևս հաստատում է հայ մշակի ու հայրենիքի օրգանական միասնությունը, խաղաղ աշխատանքի բերկրանքը:

«Սևանի ափին», 1958, կտավը կամերային տրամադրությամբ նրբաճաշակ ստեղծագործություն է: Կապուտակ ծովակն իր քաղցրահամ ջրերով կարծես ամբողջովին ողողել է կտավի մակերեսը: Կանաչա-կապտավունի, խուլ օխրայի ու մանուշակագույնի համադրության հորիզոնական հանդարտ գծերը հեռվում ուրվագծում են ափը, բլուրներն ու երկինքը, որոնց գծային հանգիստ ռիթմը գունային լուծման հետ ավելի լուսառատ ու դինամիկ է դարձնում առաջին պլանը:

Ափի ժայռաքարերին բախվող վազող փրփրադեզ ալիքների օդա-ջրային

հագեցած զանգվածում հայոց երեք գեղուհիների պատկեր է: Նրանց մերկությունն ընդգծում է կանացի փխրուն էությունը, արթնացնում ինտիմ, ջերմ զգացմունքների ալիքներ: Ընդհանուր լազուր կապույտն ընդգծում է լոզանքով ու զգեստներով զբաղված երիտասարդ կանանց անմիջականությունը, գեղեցկությունը: Պարզ բանաստեղծական ոգեշնչմամբ նկարիչը գովերգում է առօրեականի անսահման հմայքը:

Նրբին երանգային ու գեղանկարչական մոդելավորման չափի զգացումով արվեստագետը խուսափում է ֆիգուրների մանրամասների մանրակրկիտ մշակումներից: Կերպարային, գեղանկարչական ընդհանրացման ամբողջականությամբ աշխատանքը հիացնում է կամերային ձևի, գունային մաքրության գեղարվեստական արտահայտչականությամբ:

«Լեռնային ծաղիկներ», 1960, աշխատանքը պլեներային յուրօրինակ «նատյուրմորտ » է, ուր կարծես զսպելով իրեն հատուկ ներքին խոյանքը, Իսաբելյանը առանձին-առանձին «նկարագրում» է փոքր ու մեծ զանազան ծաղիկներ. թավշյա արծաթափայլ թփի, արևից դեղնած փշածաղկի, վարդագույն նուրբ թերթիկներով ու դեղին սրոհունդի դողդոջուն թերթերի պատկերները հաջորդում են միմյանց: Չնայած նման «պատմողական» մանրամասներին՝ գունային ու ֆակտուրային բազմազանության հետ պահպանված է կերպարային ընդհանրությունը, գեղանկարչական ամբողջականությունը:

Տարբեր տասնամյակներում ստեղծված Իսաբելյանի բնանկարները գերծ են կոմպոզիցիոն մասնատվածությունից: Կամերային ոչ մեծ աշխատանքները, ազատ լինելով հանդիսավորության որևէ դրսևորումից, տոգորված են յուրահատուկ քնարականությամբ: Նկարիչը ձգտում է պարզ կերպարային ընդհանրացման, գեղանկարչական գունային արտահայտչականության:

Սխալ ու թերի կլիներ Իսաբելյանի ստեղծագործական տարբեր փուլերում դիտարկել նրա բնանկարները միայն որպես առանձին ժանր: Նկարչի յուրահատուկ գեղարվեստական, կերպարային մտածելակերպը առիթ է տալիս լիովին այլ մոտեցման: Դիմանկարի, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն աշխատանքների զարգացման գործում բնանկարը լուծում է ոչ միայն ֆոնի խնդիրը, այլ նախ և

առաջ կրում է ընդհանուր մտահղացման բովանդակային իմաստ, գաղափար, բարոյա-հոգեբանական երանգներ, երբեմն նույնիսկ հանդես գալիս գլխավոր մոտիվի ամբողջական բացահայտման ոչ միայն կարևոր հավասար տարր, այլև իբրև իրավահավասար «հերոս»:

Հանդիսավոր ու հերոսական է հայոց աշխարհի համայնապատկերը: «Անսահմանորեն» վեր ու հեռուն ձգվող լեռնապարերի կտրուկ ձևերն ասես մարմնավորում են էպոսի ալևորի Սանասարին ու Բաղդասարին ասված «պետ,պետ ապառաժների» կերպարային արտահայտությունը: Չևերի ու ծավալների, գծային-տարածական ռիթմերի բազմազանությունը գեղանկարչական բարձր կատարման շնորհիվ ստեղծում է կերպարի մոնումենտալ արտահայտություն, գամում դիտողին ուղղաձիգ-տարածական տեսարանին:

Այսպես, «Պատանի Դավթում» համայնապատկերային, տարածական «աշխարհը» մոնումենտալ է, սակայն առավել հուզական, թրթռուն՝ ոգեշունչ կատարմամբ: Հետաքրքիր է, որ երկրորդ կտավի ստեղծման ժամանակ Իսաբեկյանը աշխատում էր Բջնու սարերի հաստոցային պատկերի վրա: Առաջին պլանում մտադիր էր տեղադրել աղջկա կերպար, սակայն «Բնանկարն ինքը թելադրեց «Պատանի Դավթին»... Բնանկարն ինքն արդեն հերոսություն է: ...Աչքերիս առջև կանգնեց Դավիթը», 2003 :

«Հաղպատի գյուղացիների ապստամբությունը 1903 թվին», 1957, կտավում մեր առջև լայնատարած համայնապատկեր է, որի ձախ մասն արդեն իսկ տարածական «հեռուն» է, զուրկ առաջին պլանից: Դրան նպաստում է դիտակետի ընտրությունը ժայռի բարձունքից, որ դիտողին մասնակից է դարձնում կատարվող գործողությանը, աջից առավելագույնս մոտեցնելով գործող անձանց, ստեղծում ականատեսի պատրանքային զգացողություն:

Կոմպոզիցիոն լուծման նման սկզբունք Իսաբեկյանն արդեն կիրառել էր «Պատանի Դավիթ» աշխատանքում, ուր առաջին պլանը անկյունագծային թեքությամբ կտրուկ ընդհատվում էր կտավի ձախ, ստորին հատվածում, դարձյալ «թողնելով» դիտողին բարձունքի վրա, ստեղծում իրար հաջորդող տարածական երեք զանգվածներ. ժայռագլխի բնակատեղին եկեղեցիով,

հարթավայրը նեղ գալարագիծ գետով ու կամրջով, բազմապլան լեռնային համայնապատկերով:

Այսպիսով 50-ական թթ. Իսաբելյանի արվեստը նրա վառ անհատական գեղարվեստական մեթոդի ձևավորման ստեղծագործական հասունության վկայությունն էր: Նուրբ մեկնաբանումներով որոշ բնանկարներում զգացվում է ժամանակի ներկայությունը, նրա ձգվող ու զարգացող (երբեմն աննկատ, երբեմն ենթադրվող) ընթացքը: Կարծես մեկնաբանելով կյանքի ուղին, ակնարկելով բազմաթիվ տարրերի ներկայությամբ, դիտողի ընկալման մեջ ծնվում են ժամանակի հասկացողության հետ կապված ասոցիացիաներ:

«Գառնիի տեսարանում» (1958) մեր առջև ոչ միայն այսօրվա Գառնի գյուղի շրջակայքն է, այլև ճանաչելի տեղանքի հետևողականորեն շարունակվող բնապատկերը, ուր մարդկային մասշտաբի համաչափությունը բնության հետ պահպանված է անփոփոխ: Կերպարի տարածական պատկերային բուն համակարգով իսկ, նկարիչը ցուցաբերում է սկզբունքային տարբեր մոտեցումներ: Մնայուն է միայն հայրենիքի կոնկրետ ու ընդհանրացված բնութագիրը: Երկիրն ու երկինքը շոշափելիորեն կոնկրետ են. հստակ նկարագրված պլաններով, նյութական ֆակտուրային մոդելավորմամբ: Մի շարք աշխատանքներում երկրի ծավալային նյութականությունը կարծես շարունակվում է երկնային տարածքում, մոնոլիտ գունա-պլաստիկ ոգեշնչմամբ ներառնելով պատկերի ողջ մակերեսը. հողը, սարերը, երկինքը: (Դրա վառ ապացույցը բոլոր արվեստաբանները տեսնում են հատկապես «Հորովել: Լեռնային վար» կտավում, որն աչքի է ընկնում կերպարային պլաստիկայի միասնական գունային հնչեղությամբ, ներքին ոգեշունչ արտահայտչականության մեկնաբանմամբ):

Նույնիսկ առաջին պլանի հստակ արտահայտվածության ժամանակ նկարիչը կտավի կենտրոնում է հավաքում լույսը, երբեմն ողողում ողջ տարածությունը («Պատանի Դավիթ», «Ավարայրի ճակատամարտ»): Իմաստային, էմոցիոնալ մեղմ կամ կտրուկ անցումներն ու զուգահեռները աշխատանքում շեշտվում են պլաստիկ ռիթմի կիրառմամբ («Ջրանցքի մոտ», «Ջրվեժի մոտ»):

Իսաբեկյանի համար բնությունը մարդկային հոգու պարզ ու ամբողջական այլաբանություն է, ուր ակնհայտորեն սրված են հուզական ապրումները, թախիծի, տագնապի զգացողությունը: Նույնիսկ սաղարթների, ճյուղերի մեղմ կորություններում կամ «նյարդային» հակվածության մեջ պարզ երևում են ջղային, կենդանի ապրումներ, որոնք էքսպրեսիվ ցավի, կծկումների նման արտահայտիչ են, խոսում: Սակայն նկարիչը կանգ է առնում հոգեբանական նման ասոցիացիայի սահմանագծին, գեղարվեստորեն դրսևորելով հիացմունքն ու ինքնամփոփությունը, կարոտն ու ցավը: Հատկապես նման ստեղծագործություններում Իսաբեկյանը հանդես է գալիս որպես քնարերգու, բացահայտելով հոգեկան ապրումների, նվիրականի հատուկ փխրունությունը, բյուրեղացնում այս ամբողջը շատ պարզ մոտիվներում («Փշատենի», «Ծառը Բյուրականում» և այլն):

Կամերային ստեղծագործություններում նկարիչը պահպանում է իրական տեսարանի բնորոշ գծերը, հարազատ մնում նատուրային, տեսնում կատարյալ ոչ իդեալականացված ձևերում, այլ՝ կոնկրետ դրսևորումներում, ընդգծում պլաստիկ ձևերի քնարականությունը, որին նպաստում է կատարման թեթևությունը: Կանացի մերկության նրբերանգները, լույսի առանձնահատուկ դերը լի են քնարական ներշնչանքով: Գեղանկարչության ու գույնի հնարավորությունները, ստեղծագործական կատարողականությունը Իսաբեկյան նկարչին հրապուրել են միշտ, եղել նրա տարերքը: Ստեղծագործման ինքնաբուխ ընթացքի առանցքում ընկած են նկարչի անձնական, սուբյեկտիվ ընկալումներն ու հնարավորությունները, որ ակնհայտ են լույսի, օդային միջավայրի առանձնահատուկ զգացողությամբ («Գառնիի տեսարան», «Աքվեդուկի մոտ» և այլն):

Քիչ է Է.Իսաբեկյանի բնանկարներն անվանել ռոմանտիկ կամ հերոսական: Նրանք նաև ռեալիստական են և էպիկական, կոնկրետ և ընդհանրացված: Ստեղծագործական ոգեշունչ պրոցեսը արտահայտվում է կտավներում ոչ թե սիրված մոտիվների և հայրենի բնության գեղատեսիլ անկյունների զուտ նկարագրություններով, այլ հաղորդելով բնության թրթիռը, բնության հետ համատեղ նկարիչ-ստեղծագործողի ներաշխարհի

հուզականությունը:

Իսաբելյանի նման նկարիչը հոգեբանորեն բարդ է և ոչ միանշանակ: Չարմանալի է այն անկեղծ սրտաբացությունը, որ հատուկ է նրա բնանկար աշխատանքներին: Բայց միևնույն ժամանակ նման «սրտաբացությունը» ուղղված է ոչ միայն դիտողին, այլ առաջին հերթին նկարչի հոգու և բնության փոխհարաբերության ոլորտին: Այս «կապը» սինթեզում է տարբեր հասկացություններ ու ձևեր, որի արդյունքում նկարը բնության գծերին մարդկայնացման հատկանիշներ է հաղորդում: Հատկանիշներ, որոնք Վան Գոգի «Արևածաղիկների» պես սովորական մոտիվն իմաստավորում են յուրովի, կարևորում բիոլոգիական մասնիկի օրգանական գոյությունը:

Բնությամբ հիանալու կարողությունը ակնհայտ է նաև Իսաբելյանի 60-80-ական թթ. բազմաթիվ գործերում, որ դրսևորվում է «Պիկնիկներ», «Լողացող կանայք», «Հանգիստ» թեմաներով գեղանկարային շարքերում: Մտահղացման առանձին, ինքնուրույն ստեղծագործությունները «շարքեր» են ընկալվում իմաստա-բովանդակային ընդհանրությամբ, հուզական տրամադրությունների նրբին բացահայտմամբ:

Անձնական տպավորությունների և հույզերի զարմանալի անկեղծությունն է, որ այս աշխատանքներին անսահման հմայք և խորհուրդ է հաղորդում: Հատկապես արտահայտիչ է մի շարք աշխատանքների մոտիվի խորհրդավոր մեկնաբանումը, օրինակ «Լողացող կանայք», 1971, «Խնջույք», 1984, ուր չնայած պարզ ընթերցվելիք գլխավոր մոտիվներին, ողջ պատկերները ձուլվում են գույների միասնական հնչեղության մեջ, կազմված կոր, ուղղաձիգ, երկար ու կարճ՝ տեմպերամենտով կատարված վրձնահարվածներով:

Իսաբելյանը վեր է կոնկրետից: Ֆիգուրներն իրենց հանդերձներով ու կերպարային մեկնությամբ ժամանակակից չեն և ոչ էլ անցյալից: Բոլոր պարագաներում առանցքայինը մարդու ինքնագագացողությունն է, կեցությունը հարազատ բնության գրկում՝ ներդաշնակությանը ձգտող հարմարավետության զգացողությունը:

Հատկապես բնանկարի ժանրում Իսաբելյանի արվեստն ամենադյուրին ձևով թոթափում է ակադեմիական որոշակի կաշկանդվածությունը, ստանում

նոր գեղանկարչական լեզու, միևնույն ժամանակ պահպանում ներքին կապը դասական ավանդույթների հետ: Նրա տեսունականությունը միշտ էլ հիմնվում է բնական դիտարկումների առարկայական ընկալման վրա, որի շնորհիվ իրական տպավորությունները ռեալիստական էության հիմքն են հանդիսանում: Սակայն Իսաբելյանը երբեք չի սահմանափակվում իրականության սուկ վերարտադրմամբ, այլ «ստեղծում է» դրա գեղանկարչական իր՝ անհատական համարժեքը («Մասրենին քարերի մեջ», 1976, «Երեկոն այգում», 1980, «Նախաճաշ գետափին», 1981):

Բնության ձևերի գծային և ծավալային ռիթմը Իսաբելյանի արվեստում մեղմ ներդաշնակությամբ ի հայտ է գալիս այնպիսի ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են՝ «Բյուրականի ձորում», 1967, «Աշնանային ծառեր: Աշտարակ», 1978 և այլն:

Իրենց բնույթով կամերային մի շարք տեսարաններ ներկայացնում են բնության և մարդու կերպարների լիակատար ներդաշնակություն, ռոմանտիկ լույսով ողողված ու խորհրդավոր մեկնաբանմամբ գողտրիկ գունագեղ անկյուններ. «Ջրանցքի մոտ», 1969, «Լողացող կանայք», 1978, «Աշնանային այգի: Աշտարակ», 1979:

Գույնի ու ռիթմի երաժշտականությունը, կոլորիստական վարպետությունը սրում են բարձր հուզականությունը «Լողացող կանայք» խորագրի տարբեր ստեղծագործություններում, ուր կիսամերկ ֆիգուրների, ջրի, ծառի մոտիվները նկարչի ներաշխարհի գլխավոր արտահայտչամիջոցներն են: «Լողացող կանայք», 1971, աշխատանքում նկարիչը կիրառում է անհատական գծային-գեղանկարչական պլաստիկայի ըմբռնման, խորհրդավոր ցուրթերի լուսավորության դինամիկ ու փափուկ միջոցներ: Զնքշորեն պատկերելով կանացի կերպարները, սքողելով ձևերի մանրամասները թույլ երկնագույն պարուրող մշուշով, լույսը կարծես ներթափանցում է արտաքինից, քնարական ներշնչումով ներսից լուսարձակելով նրանց մերկությունը:

Առաջին հայացքից կարծես այուժե չունենալով, ստեղծագործությունները ներկայացնում են ինքնամփոփ ու սահմանափակ տեսարաններ, որոնք լի են թրթռուն հուզականության, փխրուն էության զգացողությամբ («Լողացող կանայք», 1975թ.):

Գեղանկարչության հմայքը անպաճույճ իրականությունից ծնում է կյանքի բանաստեղծական խորհուրդ: Բնության ու կանացի կերպարների գեղեցկությունը կամերային ստեղծագործություններում հիմնվում է «ինքնամփոփության» և «սրտաբացության» բարդ փոխհարաբերման վրա, հիմքում ունենալով նկարչի հասուն շրջանի անհատական գեղանկարչական կուլտուրան՝ գեղարվեստական մտածողության զգայական վերլուծական մեթոդը («Սևան:Շորժա», 1967, «Ջրանցքի մոտ», 1969, 1982):

Իսաբեկյանի արվեստում լույսը պլեներային է ու սիմվոլիկ, շեշտակիորեն իշխող, անհանգիստ, վճռական ու լարված, մեղմ ու հուզականությամբ «վախվորած»: Տարբեր տարիների գործերում, հատկապես բնանկարներում, լույսի կիրառումն ու մեկնաբանումը բազմազան է:

Հեղինակի հոգևոր ներկայության, թեթև տխրության երազային տրամադրությամբ ոգեշունչ է «Աշնան փշատենի.Աշտարակ», 1975, ստեղծագործությունը: Փշատենու ճյուղերի կորած և հակված ռիթմը, երկնագույն-արծաթափայլ սաղարթի զգայական դրսևորումը տեսողական մթնոլորտային ծավալայնության պատրանք է: Լույսի գուսպ դրսևորումները չեն գունազրկում կոլորիտի երանգային հարստությունը, այլ համաչափ տարածվելով՝ թույլ ցոլում հատ ու կենտ բարակ ճյուղերին: Տեղին է Իսաբեկյանի արվեստին նվիրված հոդվածներից մեկում Ս.Հայրապետյանի մեջբերումը Բորիսեսի խոսքերի, թե «...նկարչի կտավներում արտացոլված սարերի, ձորերի, անտառների ետևում հառնում է նրանց ստեղծողի կերպարը»:

Գեղանկարչական պլաստիկայի, պատկերի ներդաշնակության արտասովոր էֆեկտով է առանձնանում «Գիշերային Աշտարակ», 1976, ստեղծագործությունը: Համատարած անհատակ կապույտը տեղ-տեղ ճեղքվում է լուսնի սառը լուսավորությամբ, որի արծաթափայլ ցոլքային բծերը ուրվագծում են երկնաերկրային նյութաօդային միաձույլ զանգվածը, արձագանքվում գետի նեղ ժապավենաձև նակերևույթին, խորհրդավոր վեհությամբ զգացնում ժայռաձևերի կտրվածքները, խավարի անդնդում կորչող բնապատկերի ու բուսականության մանրամասները: Գերիշխող թանձր կապտամշուշ հագեցածության գունային գամման լրացնում է լուսնի դեղնականաչ փոքրիկ օվալի հորիզոնական բիծը:

Բնական լուսավորության պլեներային հնարավորությունները հաղորդում են արևային Հայաստանի ջերմությունը, բնության գծային-օղային հեռանկարների կանոններին համահունչ, սակայն երբեք՝ որպես առանձին խորհրդանիշ, ինչպես Սարյանի արվեստի վաղ շրջանում:

Իսաբեկյանն իր արվեստում պարզորոշ արտացոլում է բնության հավերժականության գաղափարը, որի արտահայտման յուրաքանչյուր դեպքում էլ առկա է բնության կենդանի ստեղծարար ուժը, վիթխարիությունը:

Հեղինակը ներշնչվում է բնության նույնիսկ փոքր դրսևորումներով, օրինակ՝ քարի մեջ ներդնում զգացմունքայնություն, ոգի ինչպես նաև հավիտենականության ու փոփոխականության ենթատեքստ («Քարեր:Շորժա», 1986): Դեռևս Գ.Բաշինջաղյանի արվեստում հանդիպում էինք նման մոտեցման, սակայն պատկերային ավելի լայն ընդգրկումով և առարկայական նյութի մանրագնին մոդելավորմամբ: «Ալգետկա գետը», «Ալգետկա գետը. Քարեր» գործերում հեղինակը մեծ սիրով «նկարագրում է» լեռնային գետի մի դրվագ, ափամերձ, խոշոր, մամռապատ քարերով, հաղորդում ֆակտուրային ու երանգային տարբերությունը, ընդգծում նյութի կարծրությունն ու ուժը:

Իսաբեկյանական բնանկարները չեն արտացոլում բնության այս կամ այն տարերքը կամ դրսևորումը (փոթորիկ, ամպրոպ, օրվա կամ տարվա պահեր ու եղանակներ): Ողջ պոտենցիալ ուժով դրանք կարծես թաքնված են բնության բուն մատերիայում: Կարծես ներքին էներգիայի շոշափելիությամբ ստեղծագործությունների հիմնական մասում (չնչին բացառություններով) Բնությունը հստակորեն հանդես է գալիս որպես մարդկային ոգու ամբողջական այլաբանություն, մարդայնացված, ոգեշունչ տրամադրությունների խտացում, որի նրբագույն ելևէջները պարզունակ և միանշանակ չեն: Իսաբեկյանի նկարները չեն ենթադրում բնության կերպարի սովորական «դիտարկում», այլ միշտ էլ հեղինակի հույզերի բարդ խտացումն են («Փշատենին աշնանը», 1975, «Ջրվեժի մոտ», 1983):

Բնության արթնացող տարերքի, ներքին ուժի գեղանկարչական-կերպարային պոռթկում է «Քասախը գարնանը», 1980, կտավը, ուր Իսաբեկյանը անսքող հիացմունքով կերպավորում է ձկերի նյարդային լարվածությունը, անսանձ էքսպրեսիվ դինամիկան գեղանկարչական պլաստիկայի հախտուն

կատարողականությամբ:

Պլենների հիանալի զգացողությանն արվեստագետը երբեմն զուգորդում է հեռապատկերի առավել բնութագրական ու հատկանշական գծերը: «Բնանկար.Ալավերդի»,1980, փոքր էտյուդում նա ներկայացնում է զմրուխտագույն արծաթափայլ թարմությամբ լուսառատ համայնապատկերի ամբողջականությունը, պահպանում օդային միջավայրի տարածական ելևէջները:

«Աշնան այգում.Աշտարակ»,1981, կտավը բնության և մարդկային կեցության երազային-բանաստեղծական, հովվերգական-ոգեշունչ ստեղծագործություն է, ուր ողջ մատերիան իր առարկայական դրսևորումներով ձեռք է բերում բերկրանքի հատկանիշներ՝ հատուկ միայն մարդկային զգացմունքներին ու ապրումներին: Չարմանալիորեն ամբողջական է պատկերի կերպարային-տարածական, հուզական ներդաշնակությունը: Պատկերված խնջույքի մոտիվը բնանկարի օրգանական մասն է կազմում: Ակնհայտ է գեղանկարչի վարպետությունը. աշնան ջերմ լուսավորության լույսաստվերային խաղը, ծառերի հետզհետե նոսրացող սաղարթի մերթ խուլ, մերթ ներթափանցող դինամիզմը լայն հնարավորություն է ստեղծում ֆակտուրային ու գունային հակադրությունների, վրձնահարվածների մեղմ ու անհանգիստ, երբեմն՝ էքսպրեսիվ դրսևորումների:

Նկարչի նախասիրությունը յուղաներկի տեխնիկայի կիրառմամբ, հնարավորություն է ընձեռել նրան վիրտուոզ տիրապետելու լույսին, բացահայտելու նրա արտահայտչականությունը, յուրաքանչյուր անգամ ըստ անհրաժեշտության ընդգծելու ինտիմ, պարփակ խորհրդավորության, կամ հանդիսավոր հնչեղության տրամադրությունների բազում ելևէջներ: Նկարչի համար բնության տարածականության մեջ չկա ոչ մի գերբնական, գերմարդկային տարր, այլ միայն՝ ոգու վեհություն: Հերոսական ու հերոսականացված բնանկարը Հայրենիքն է, հայ մարդու հողն ու օրրանը:

Իսաբեկյանը մեծ ավանդ ունի Հայաստանի Բնության կոնկրետ-ընդհանրացված Հայրենիքի կերպարի անհատական մեկնաբանման գործում, լեռնային լուռ ստատիկական վերածելով աներևակայելի հուզմունքի, բացահայտելով զգայական էմոցիոնալ գեղեցկությունը:

Իսաբելյանը երբեք չի ստեղծում վերացական, մտացածին հերոսական տեսարաններ, այլ բարձրագույն արտահայտչականության հասնում գեղանկարչության պլաստիկ լուծումների հնարավորություններով: Նույնիսկ ամենավառ էպիկական մտահղացումների հիմքում ընկած են բնականից կատարված կոնկրետ գեղանկար-էտյուդներ, կերպարային-գունային միջոցներով բնության ամենահատկանշական գծերի ստեղծագործական վերամարմնավորումներ:

**ԻՍԱԲԵԿՅԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ ԼԵԶՎԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
60-80-ԱԿԱՆՆԵՐԻՆ. ԿԱՆԱՅԻ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ԻՍԱԲԵԿՅԱՆԻ
ՀԱՍՏՈՑԱՅԻՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ**

Իսաբելյանը խորապես ազգային երևույթ է իր խառնվածքով, համաշխարհային մշակույթի իմացությամբ, վերլուծական-անալիտիկ հակումներով, գերծ լինելով ազգային նեղ մտածելակերպից, ձգտելով համամարդկային արժեքների:

Դրա լավագույն դրսևորումներից է վարպետի ստեղծագործության մեջ կնոջ կերպարի արտացոլումը, արտաքին գեղեցկության, ներքին էության հակասականության ու ներդաշնակության բարդ միաձուլումը:

Արվեստագետի «հայացքը» կին էակին միանշանակ չէ: Այն արթնացնում է իրարամերժ հզոր ամպլիտուդային խոհա-զգայական ասոցիացիաներ, ընկալվում որպես կնոջն «ուսումնասիրելու» փորձ: Ստեղծագործական ամբողջ կյանք, որի արդյունքում կանացի կերպարի թեման առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ուսումնասիրության համար:

Գեղանկարչության տարբեր դպրոցների ու ժամանակների վառ, անկրկնելի անհատականությունները, սակայն, ունեին ընդհանրություններ, որոնցից ամենահատկանշականն էին ազգային լավագույն ավանդների յուրացման ունակությունը, հետաքրքրող խնդիրների մեջ ընդլայնվող խորաթափանցությունը, ներքին ինտուիցիան, գեղանկարչության պատկերային միջոցների անհատական արտահայտչական լեզուն, մասնակիում համամարդկային գաղափարների ընդհանրացման կարևորումը:

Այսպես, զգացմունքների բարդ համակարգն ու հոգեբանական

ապրումների շեշտը առաջնային են Ռեմբրանդտի «Դանայա» կտավում, ուր ըստ անտիկ դիցաբանության, Ջեսը ոսկե անձրևի տեսքով այցելում է արքայադստերը, որի կերպարային մարմնավորումը նկարչի առաջին կինն է՝ Սասկիան։ Անտիկ կանոններից հեռու, կնոջ կերպարն այստեղ իրական է, ճանաչելի։ Ուշագրավ է, որ Սասկիայի մահից հետո Ռեմբրանդտը Դանայայի դիմագծերին հաղորդում է երկրորդ կնոջ՝ Հենրիկեի նմանությունը։ Կնոջ կերպարային նկարագիրը խիստ անհատական է, սիրելի, ռեմբրանդտյան լույսի փափուկ մոդելավորմամբ։

Մինչ օրս տարբեր ուսումնասիրողների¹ կողմից հաստատապես վերծանված չէ ձեռքերը կապված արտասվող ամուրի իմաստաբանական ներկայությունը կտավում, սակայն նման խիստ անձնական բնույթ ունեցող ստեղծագործություններում հնարավոր են մտացածին հանելուկա-այլաբանական հանգույցներ։

Օրինակ՝ Է.Մանեի «Օլիմպիայում» սև կատվի առկայությունը Չեզոդակը դիտում է իբրև կնոջ փոփոխականությունն ակնարկող տարր²։ 1865-ին Սալոնում ցուցադրված այս կտավն առաջացրեց մեծ տարածայնություններ, ընկալվեց որպես իրական ըմբոստություն, իսկ սև կատուն՝ «կախարդական» թովչանքի, փոփոխականության այլաբանություն։

Ժամանակին (մինչ Գոյան), Վելասկեսը համարձակություն ունեցավ ոտնահարելու ինկվիզիցիայի կողմից հաստատված արգելքը «Վեներան հայելու առջև» կտավում, պատկերելով կանացի մերկությունը որպես այդպիսին, և որ շատ կարևոր է՝ առաջադրել կերպարի երկակիություն (երիտասարդ կնոջ ավելի տարեց հասակի արտացոլումը հայելում)։ Նկարիչը կնոջը ոչ միայն զերծ է պահում Իդեալի անփոփոխության դիտարկումից (ինչպես Վերածննդի, այնուհետև Ջորջոնեի, Պուսսենի ստեղծագործությունների կերպարները), այլ հետապնդում ճիշտ հակառակ գաղափար՝ լինելիության փոփոխականությունը, ժամանակի թելադրանքով վերջինիս անխուսափելիության փաստումը։

Պարզ է, որ կերպարի բովանդակային մեկնությունը սոսկ այսքանով չի սահմանափակվում արվեստագետի կողմից։ Գիտողի հոգում արթնանում են ասոցիացիաներ, ակտիվացվում է նրա տեսունակությունն ու

«մասնակցությունը» Երիտասարդության, Կյանքի, Ժամանակի գաղափարների շուրջ պտտվող իմաստա-խտհական մեկամաղձոտ հույզերով:

Գոյալի արվեստին բնորոշ և՛ ռեալիստական, և՛ ռոմանտիկ դրսևորումները կերպարի «երկակիության» յուրահատուկ լուծումով հանդիպում ենք «Մախաներում» (հագուստով և մերկ), որոնցից յուրաքանչյուրի

Фидт, Л. .
вард, .

1
Манс 9 8, 51р. , М.

գեղարվեստական արժեքի անհերքելիությունը, սակայն, չպետք է անտեսի նրանց ստեղծման միասնական մտահղացումը, «երկշերտ» բնույթը³, գերծքադքենիական գռեհկությունից:

Գոյալի «Մախաներում» դիտողի ու պատկերի անհամատեղելի տարածական անջրպետն ըստ մեզ ևս մեկ «երկակի» հարթություն ունի՝ կերպարի և դիտողի «բախվող» և իրար «գամվող» հայացքները, որոնց փոխազդեցությունն իր հերթին միանշանակ չի կարող լինել: Հաշվի առնենք նաև նկարչի կողմից դիտողին պարտադրված «զննման» հնարավորությունը:

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, որն առաջին անգամ դիպուկ նկատել էր Հուլիուս Մեյեր Գրեֆը⁴:

Ժամանակին անսքող իրականության, կերպարի սովորական մարդկային նկարագրի մտահղացմամբ թարմ ու անսպասելի էր (ինչպես Ռեմբրանդտի «Դ-անայան») Ռուբենսի «Մուշտակը»(1638) ստեղծագործությունը, նկարչի երկրորդ կնոջ՝ Ելենա Ֆոուրմենի դիմանկարը ողջ հասակով: Ո՛չ թե գուրկ իդեալականացման որևէ միտումից, այլ՝ չքողարկված խիստ անձնական «հայացք», սիրած կնոջ իրական, ընդգծված նկարագիր (նույնիսկ կոշիկներից դեֆորմացված ոտնամատերի), մերկության ու մուշտակի գունա-ֆակտուրային հակադրությամբ յուրահատուկ սուր զգայականություն, սիրո կրքոտ հույզ:

Թեմատիկ բազմազանությամբ Ռուբենսի արվեստը բարոկկոյի փոթորկալից ուժով կարծես փորձում էր ընդգրկել կյանքի անսահման

շրջանի, 1920-ականների հաստոցային գործերում հանդիպում ենք մերկության հոգեբանական - սիմվոլիկ նշանակության, խիստ կապված նրանց ընդհանուր բովանդակության հետ, ինչպես՝ «Տեսիլք.Քրիստոսն ու Մաղդաղենացին» (1924թ.), «Ընտանիք - սերունդներ»(1925 թ.):

Բացառություն են նաև Ա.Բաժբեուկ-Մելիքյանի «գեղեցկուհիները», որոնք

5. . . . չ է չԵ , - Ք չ, . . ., 1948, չ .11.

խթան են հանդիսացել Իսաբելյանի կանացի կերպարների համար:

60-70-ականների արվեստում կանացի թեման լայն տարածում է գտնում տարբեր սերնդի խորհրդահայ գեղանկարիչների ստեղծագործություններում, որն հետաքրքիր է առանձին, ընդհանուր ուսումնասիրման համար, նաև՝ արժանի մենագրական մոտեցումների:

Իսաբելյանի «Նավգիկեում»(1964) կանացի կերպարի կոնկրետությունը ձուլվում է իդեալական ձևերում, վերակերպավորվում ընդհանուր, իդեալական, «անսխալ» Գեղեցկության մեջ, պահպանելով արվեստագետի նախասիրությունը խոշոր քանդակային ծավալաձևերի գյուրջյանական («Երիտասարդություն») ընդհանրացումների նկատմամբ, սակայն բնորդից քաղած պատկերային յուրահատուկ թարմության տպավորությամբ: Ռեմբրանդտի «Դանայայի» պես Իսաբելյանի «Նավգիկեի» ապարանջանները միակ զարդերն են, որոնք ավելի են ընդգծում մարմնի զգայական մերկությունը: «Բեմական» վերացական ֆոնը ակտիվ գունային հակադիր զանգվածներով (նաև ջրի մակերևույթի մտադրված հարթ դեկորատիվ մեկնությունը, երկնքի գունային զանգվածների խաղը արտացոլանքներով) անիրական ու պատրանքային են, պատմականացված սիմվոլիկ միջավայր - ֆոն: Թանձր ու հագեցած կապույտ երկնաարտացոլանքից փղոսկրյա մարմնի ողորկ ձևերն «ուղղված են» դիտողի դիմահայաց ուշադրությանը:

Վրուբելի, Սերովի պատկերային միջոցների արտահայտչականության յուրահատուկ արձագանք կա Իսաբելյանի այս ստեղծագործության մեջ: Թեմայի դիցաբանական ընդհանրացումից բացի, շատ ամբողջական գծեր կան կերպարային նկարագրի գեղարվեստական մեթոդում: «Հարթ, ցածրադիր

«Արվեստանոցում», 1985, կտավում (անվանը համապատասխան) նկարչի աշխատասենյակի ինտերիերն է, սեղանին հենված բնորոշուհու կիսամերկ պատկերով:

Արվեստանոցի կիսամթում երևում են պատի գեղանկարները, որոնցից ամենախոշորը հետաքրքիր կոպոզիցիոն-գունային լրացում է: Ընթերցվում են կերպարային ձևերի դինամիկան, հեծյալի ու կիսամերկ կանացի ֆիգուրի

7. . ^ Ø , — Է æÆԷ ° "æ Æ Æ , "æÆ ææ , 6, 198

ինաստա-բովանդակային կապը, որ գեղանկարչական հախուռն պլաստիկայով հիշեցնում է «Առևանգումների» շարքը:

Գունային գամման երանգավորումների խլացված հնչեղությամբ, շրջանակի, համատարած «կետաբծային» մշակումով, պատի, առարկայական թվարկման հետ միասնական ամբողջություն է կազմում, ընդգծում ստեղծագործական մթնոլորտը, առարկաների տրամաբանված, խնամքով դասավորվածությունը (սեղանի, աթոռակի և այլն): Ջարմանալի խաղաղություն է տիրում շուրջը: Ստվերների ընդհանուր աղոտության շնորհիվ նկարիչը կարծես ցուցադրում է գեղանկարչական պատկերային հնարավորությունը, գունա-երանգային հարուստ շերտերի թեթևությամբ մասնակիորեն հաղորդակից դարձնում դիտողին արվեստագետի ստեղծագործման սրբազան վայրին, կեցության և աշխատանքային գաղտնարանին: Հաղորդակցությունն աննշան է, հազիվ շոշափելի, առավել մոտ զգայական ընկալողականությանը:

Արվեստագետի կիրառած ինտերիերի պատկերային մեթոդն առաջին հերթին ուղղված է կնոջ կերպարի բացահայտմանը: Իսաբելյանի ընտրած մոդելն ունի դիմահայաց դիրք, անկաշկանդ հարմարավետ կեցվածքի ատրիբուտներ, ինչպես օրինակ ներքևում խաչաձև ոտքի անմիջականությունը, սեղանին հենված աջ ձեռքը, հագի խալաթաձև երկար շապիկը: Արտասովոր արտիստականությամբ է աչքի ընկնում իսաբելյանական տեսունակությունը: Առարկայական ձևերի, կնոջ կերպարի գունա-ֆակտուրային առանձնահատկությունները խորհրդավորություն են հաղորդում իրականին, յուրահատուկ դարձնում առօրեականը, հուզական ու «նոր», անկրկնելի հմայք

հաղորդում ստեղծագործությանը:

Այստեղ իսաբեկյանական վրձինը հագեցնում է օդային միջավայրը խավարամշուշի պատրանքա-զգայականությամբ (ինչպես հատկապես «Պատասխան Հազկերտում»):

Հուզականության աննախադեպ օրինակ է կանացի մերկության այս մեկնաբանումը: Լուսա-ստվերային ամենահարուստ խաղով նկարիչը պատկերում է զգայական թրթիռ, մաշկի տաք ու սառը ողորկության շոշափելիությունը, ստեղծում նյութական-իրականի տպավորություն, ձևա-ծավալային շքեղությունը լուսավորում ու սքողում գեղանկարի զգայական պլաստիկայով:

Խորհրդավոր լույսի ջերմ տաքությամբ ու արխայիկ ժպիտով մեզ է «նայում» ուռուցիկ դիմակի կիսադեմը, հեղինակային քմահաճույքի՝ իմաստահոգեբանական առիթ , ուղղված դիտողի խոհին, երևակայությանը կամ որպես ակնարկ (ինչպես հայելին Վելասկեսի «Վեներայում», ձեռքերը կապված արտասովոր ամուրը Ռեմբրանդտի «Դանայայում», սև կատուն Մանեի «Օլիմպիայում» և այլն):

Կանացի կերպարը «Մթնշաղ», 1979, աշխատանքում նյութա-ծավալային կերտվածքով քանդակային է ու մոնումենտալ, մոտ գեղեցիկի իդեալական ռենեսանսյան պատկերացումների: Կնոջ մերկությունն անսպասելի «առնական» է, առողջ, լի ներքին էներգիայով: Ակտիվ վրձնահարվածների գունային հակադրություններն ու լույսային ռեֆլեքսները թե մարմնի և թե միջավայրի նյութականությանը հաղորդում են ուժ, թեթևություն, հույզ ու դինամիկա:

Մայրլյան պլաստիկայի ու հեզ քնքշության երանգ ունի 1970-ի բնորդուհու պատկերը: Նուրբ կաթնա-վարդագույն գամման կառուցում է երիտասարդ մարմնաձևերը, հաղորդում քանդակային զգացողությանը պլաստիկայի թեթևություն, հավաքում կառուցվածքը կարմրավուն ուրվագծով:

Հետիմալթեսիոնիստական, գոգենյան պլաստիկայի հարթապատկերային ընդհանրացումների, հավիտենական ներդաշնակության որոնումով են ներթափանցված «Երեկոն այգում», «Պոմոնա» ստեղծագործությունները:

Կտավների տարածական կենտրոնում փնջաձև լույսը արտասովոր է դարձնում ծառերի պատկերները, որոնց բրգաձև հաստ բներն ու ճյուղերը ստատիկ են, նույնիսկ ոլորագալար մասերում, հագեցած մնայուն հաստատականությամբ, զգայական ուժով («Երեկոն այգում»):

Առաջին պլանում բեմական ընդհանուր հանդիսավորության մեջ երկու կանանց հանգիստն է, որոնց դիրքի ու ներքին անդորրի ստատիկան կարծես դուրս է կոնկրետությունից՝ էապես անժամկետ: Կիսանստած կնոջ գլուխը հակվել է պառկած ֆիգուրի վրա, և այդ կիսաթեքության մեջ առկա է թախիծ, տրտմություն:

Իսաբելյանի կանացի կերպարների բազմաթիվ մեկնություններում յուրահատուկ քնքշությամբ, գորովանքով արտիստականության նրբագեղության զմայլելի օրինակ է «Ուտքդ զգույշ դիր հողին», 1969, ստեղծագործությունը: Այն հագեցած է գրական-բանաստեղծական, երաժշտական հնարավորությունների ստեղնաշարային մի ամբողջ ռեգիստրով, սայաթ-նովյան, չարենցյան, զգայական հուզականությամբ ներթափանցված կանացի լուսավոր կերպարի փխրունությամբ, հովնաթանյանական («Թեումյանի դիմանկարը») կնոջ ամոթխածությամբ, հեզաճկուն իրանի, սահող քայլքի հոգևոր-մարմնական թրթիռով:

Կիրառելով դասական, ակադեմիական համաչափությունների խախտման ու ռճավորման միջոցներ, նաև՝ ընդհանուր գունա-պլաստիկ ուրվագծի կոկոնաձև արտահայտչականություն, Իսաբելյանը մոտ է կերպարի փոխաբերական, համեմատական ասոցիացիաների: Դիտողը կարող է երևակայել կնոջ կերպարը որպես նշան ու խորհրդանիշ (սափոր, ծաղիկ, լուսամփոփ), որին նպաստում են ազգային աշուղական, բանաստեղծական դարձվածքները:

Հրակարմիր շրջագգեստի, քողի շրշյունն ու թափանցիկությունը հաղորդված են գեղանկարչական պուտերի ու վրձնահարվածների անընթեռների խաղով, գունային շերտերի հագեցած ու թափանցիկ ֆակտուրային լուծումներով, քողարկելով ուրվագծի որոշակիությունը, ինչը նպաստում է կերպարի ոգեշունչ ընդհանրացմանը: Կարմրի ու սևի

հակադրությունը մեղմանում է շրջագգեստի ամենահարուստ երանգային լուծումով, կոնքագոտու, բաճկոնի, կրծքաժանյակի գունա-ֆակտուրային ճոխությամբ: Կտավի գունային գամման ամբողջական է արծաթափայլ լրացումներով՝ կապույտ ֆոնի, տուֆի սալերի օխրաների:

Հասնելով իրականի և երևակայականի ստեղծագործական սինթեզի, արվեստագետը ստեղծում է անկրկնելի բանաստեղծական այլաբանություն, հաղորդակցում դիտողին իր ասպետական վերաբերմունքին, խոստովանում Գեղեցիկի տապալող ուժը:

1960-ականների սկիզբը պայմանավորեց Է.Իսաբեկյանի ստեղծագործական նոր շրջան, որի առանձնահատկությունները հստակ են, պատճառաբանված, ինչը, սակայն, ուսումնասիրված չլինելով, կարծիք է ծնել արվեստաբանության մեջ որպես «անհարթ», «անհետևողական» «բացթողումների», «երերուն» որոնումների շրջան⁸: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ յուրաքանչյուր արվեստագետի ստեղծագործական ուղին իրապես հենց որոնում է, ըստ էության՝ տաժանակիր աշխատանք, անշուշտ օրինաչափ են բացթողումները:

Իսաբեկյանի կոմպոզիցիոն կառուցվածքներն այս տարիներին կորցնում են երբեմնի տարածական-համայնապատկերային ընդգրկումը, լիաթոք սրտաբացության 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 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 ունեն արվեստաբան Է.Գայֆեճյանը, բնորոշելով Իսաբեկյանին որպես «կացության, այլ ո՛չ գործողության նկարիչ»⁹: Իրականում անհատական ապրումների խորության, անձնավորված զգացողականության այս տարիների ստեղծագործությունները պատկերային-գեղանկարչական

պլաստիկայի հարթապատկերայնությամբ, ֆիզուրատիվ-ծավալային սև մասնակի ուրվագծի կտրուկ կիրառումով զուգահեռվում են պոստիմպրեսիոնիստական, սիմվոլիստական գեղարվեստական մեթոդի հետ (Վան Գոգ, Գոգեն, Վրուբել, Սերով):

Հավանաբար Իսաբելյանի այս ստեղծագործական փուլում,

8.Մ.Միքայելյան,Նկարչի վերլուծական տաղանդը,«Սովետական արվեստ»,7,1965,էջ 30-37;

. ^ Ø , — Է æԷԷ ° " ææ ææԷ , ,6, 1988, æ 9.14 > 1

9. . ^ Ø , .

ռոմանտիզմի, բարոկկոյի տոնական հանդիսավորության բացակայությունը, նկարչից սպասված հախուռն պաթոսին հակառակ՝ ինքնամփոփ կամերային երանգավորումներն առիթ հանդիսացան 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 ստեղծագործություններում: Խիստ որոշակի է զգացմունքայնությունը, հոգու նրբին ապրումների տարերքը նույնիսկ թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավներում («Չվերադարձան»): Այսուհանդերձ Իսաբելյանական հայրենանվեր աշխարհընկալումն ու գաղափարականությունն իր հիմնական սկզբունքային գծերով մնաց հաստատուն, աներեր: Սակայն իմաստնացավ, հանդես եկավ հասունացման ավելի զուսպ դրսևորումներով:

Այժմ Իսաբելյանի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կրում է ընդգծված սուբյեկտիվիզմի կնիքը, տեղ է գտնում իրական ձևերի (իրեն բնորոշ ակադեմիական կանոններից դուրս) դեֆորմացման-ընդհանրացման տարրերի նոր կիրառումը, սրվում է ստեղծագործությունների էքսպրեսիվ ֆունկցիան:

Հարկ ու պատեհ չէ նկարչի ստեղծագործություններում որոնել իր համար ճակատագրական 1964 թ. կրած կրկնակի կորստի¹⁰ ուղղակի արտահայտությունը: Բացառություն է Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի Հուշա-Ձեռագրային բաժնում պահվող «Հիվանդ Արփենիկը» ճեպանկարների շարքը,որ գծի մաքսիմալ լակոնիզմով ծանր իրականության փաստման

վավերագրություն է:

1964-ով թվագրված ստեղծագործություններից են «Ծերունու առավոտը», «Հեռացող կինը», «Նավզիկե», «Անդորր», «Սայաթ Նովա», «Չվերադարձան»(1-ին տարբերակ), «Աշնան այգում», «Երեկոն այգում», «Աղջիկն ու պատանին. Հրազդան», երկու ինքնադիմանկար և այլն; 1965-ով՝

10.1964-ի ապրիլին վթարի հետևանգով վախճանվեց հայրը՝ Հմայակ Իսաբեկյանը, մայիսին քաղցկեղից կինը՝ նկարչուհի Արփենիկ Նալբանդյանը:

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

Առանձնակի ուշադրության է արժանի «Հեռացողը» (մի շարք հրապարակումներում՝ «Հեռացող կինը»): Վրուբեյան սինվոլիզմի գեղարվեստական պատկերայնությունն հիշեցնող իսաբեկյանական սինվոլիզմի հիանալի դրսևորում:

Անիրական տարածության միջով, անիրական անտարբերությամբ, ամբողջովին ինքնամփոփ քայլում է կինը դիտողի կողքով: Ստեղծագործության անվանն համապատասխան, կոմպոզիցիոն կառուցվածքի հրամայական թելադրանքով այս «ընթացքն» իմաստաբանորեն ընկալվում է որպես իրական «հեռացում»:

Ֆիգուրից առաջ, քանուց քշվող զգեստափեշերը ցույց են տալիս ընթացքի միակ հնարավոր ուղղությունը՝ դեպի խավար, որի սառը, սրտուն կապույտը սինվոլիկ խորհրդանիշ է՝ անէության անսահմանությունը:

Կտավի գունային գամման ամբողջովին կառուցված է համատարած կապույտի գերիշխանության հագեցած երանգայնությամբ: Անողոր ընթացքի անխուսափելիության նախազգացումով, կապտա-խավար սառնությունը, վրա հասնելով, պարուրում է կանացի իրանը, կլանում նրա ջերմության վերջին առկայծումները, թանձր սև ուրվագծով ճանկում ձևերի փափուկ կորությունը: Կնոջ պատկերի քայքից ետ ու փեշերին կարմրի, ճերմակի ժլատ, նյարդային ցուլքերով էության-շարժման-ժամանակի վերջին օդա-ծավալային-

տարածական անթափանց կապտա-մանուշակագույն բոցկլտումն է, վերջին տրոփը:

«Հեռացող կինը» վիշտը չէ՛ մարդու, հենց ի՛նքը...

«Անդորր» ստեղծագործությունը լի է ամենանվիրական ջերմ գգացմունքայնությամբ: Լիիրավ ներդաշնակության արտահայտություն են կնոջ դիրքը, ձեռքերի, դեմքի, պարանոցի, կիսաբաց կրծքի մարմնագույնի, վերնաշապիկի թույլ երկնագույնի մաքուր համադրությունը: Անիրական գորշության մեջ, պլեներային լուսավորությունից զուրկ՝ կնոջ խաղաղ լուսավոր կերպարն է: Կտավի վերին սահմանագծին մոտ տաք օխրաներով բնանկարի դրվագ է, ուր ծառի բներն ու սաղարթները անբնական կտրվածքով ընդհատվում են մոխրացած հողի մոնոտոն կտրուկ գծով, հեռվում թողնելով երկրի բնական լուսավորության իրականության մի պատառիկ: Ֆիգուրի ոտքերը մոդելավորված են միայն մուգ ընդհանրացված եզրագծով, առանց մանրամասների (ի տարբերություն իրանի, գլխի)՝ ընդհանուր գորշությունից կարծես ընդգծելով միայն աբրիսը: Անսովոր պատկերայնության այս սկզբունքը իրական կերպարին հաղորդում է վերացական երանգներ, թողնում տեսիլքի տպավորություն:

Հեռու ու անսահման իրական, լուսառատ ու քնքուշ, ջերմ ու հարազատ կերպար՝ Արփենիկ Նալբանդյան...

«Հեռացողը», «Անդորր» կամերային ստեղծագործություններում գեղանկարչական արտասովոր երանգավորման հարստությամբ Իսաբելյանը հասնում է Լռության տպավորության, ընդգծում այն որպես առանձին թեմա:

Վերջինում պարզ ճանաչելի են նկարչի կնոջ դիմագծերը, նկարագրի ճշգրիտ վերարտադրումը, սակայն կերպարի լինելիությունը կտավում որևէ կերպ ստույգ ու իրական չէ: Բարձին հենված կինը ինտերիերում չէ, և ոչ՝ էլ՝ պլեններում, որի պատկերը դրվագված «կտրվածք» է: Մարդու գոյությունը դռնից «ներս է» ու նրանից «դուրս», իսկ կերպարը ոչ՝ այնտեղ է, ոչ՝ այստեղ, ուստի ոչ մի որևէ տեղ, կամ էլ՝ և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ. փոխաբերական փոխհարաբերակցման սիմվոլիկ-սուբյեկտիվ գեղարվեստական հիանալի այլաբանություն՝ Հուշ, Հիշողություն...

Արվեստագետի գեղանկարչական պատկերայնությունը հասնում է անասելի ճկունության ու բարդության: Որոնումն ընթանում է պլաստիկ հնարավորությունները մտահղացման հետ բյուրեղացնելու ոլորտում և ոչ՝ «անվստահ ձևագծերի բազմաշերտության»¹¹: Ասվածի ակնհայտ օրինակներից մեկն է «Ծերունու առավուտը», կտավը, որ արվեստաբանության կողմից դասվում է նկարչի թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ստեղծագործությունների շարքը, նշվում նաև

11. . ^ Ø , "æÆ ææ ,6,1988, æ . 15>19.

որպես հոր դիմանկար:¹²

«Բազմաբովանդակալիության»,¹³ «կենցաղայնության տարրեր»¹⁴ ունեցող այս գործն իրենից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Իրականում այն հոր դիմանկարն է, սակայն երբևէ չնշված որպես ետմահու:

Առճակատման ու հակադիր ուժերի ծայրաստիճան լարված բախումը չէ, որ այժմ հետաքրքրում է նկարչին, ոչ՝ էլ պայքարի կոչելու նրա հզոր գեղարվեստական ձայնը: 1965-ին կատարված «Չվերադարձան» ստեղծագործության երկրորդ տարբերակի անվանման մեջ է միայն ավելանում «45 թ.» («Չվերադարձան. 45 թվական»): Արվեստագետի հայացքն այժմ կանգ է առնում աղետի (այստեղ՝ պատերազմի) արդյունքին: Այժմ կարևորվում են խնդրի ոչ՝ թե փաստացի-պատճառաբանված կողմերը, այլ հետևանքային-հոգեբանական ապրումները:

Մի քանի տարիների ընթացքում նկարիչը ստեղծում է «Չվերադարձան» երեք տարբերակներ, քայլ առ քայլ սրելով կերպարային հոգեբանական լարվածությունը, խստացնում գծանկարային նկարագիրը, զատում կարևորը մասնակիից, ընդհանրացնում ավելի հարթապատկերային ձևերով, նախընտրում չոր, կտրուկ անցումներ: Ծեր կնոջ պրոֆիլային զուսպ սիլուետին հակադրվում է երիտասարդ աղջկա երագկոտ-թախձալի կերպարը, հենված փայտյա պատշգամբի ձողասյանը, որ չնայած կտավի ընդհանուր որբերգականությանը, լի է հուզականությամբ:

Այս տարիների գործերում դրամատիկ պլաստիկայի առավել հախտուն դրսևորումն արտահայտվում է «Արտավազդի կործանումը» կտավում(1-ին տարբերակ): Ուժեղ երիտասարդ անհատականության անգործությունն է, որ ա-

ռանց պայքարի, զոհ է գնում նենգության ու դավի՝ նահատակման գաղափար: Երիտասարդի ձևա-ծավալային, ձևա-գծային բռնգաձույլ կառուցվածքի քանդակայնությունն առավել արտահայտչականություն է ստանում լուսաստվերային շեշտադրումներով, պարանոցին հակադրված «սևացած» կիսադեմով:

12. Պ. Հայթայան, Է. Իսաբեկյան. " . ° æ, ւ Ջ . Ջ , 5, և 9 թիվեր:
13. . ^ Ø , " æÆ ææ , 6, 1988, æ . 15 > 19 .
14. Պ. Հայթայան, «Երեկոյան Երևան», 22.11.1979.

Երկնականարի ու լեռնապարի ժայռակերտ ուրվագծերի ջինջ կապույտի տարածականության մեջ դիտողի աչքին խիստ մոտ գահավիժում է հեծյալը «հոտնկայս», թամբին նստած: Արտավազդի զգեստի ու ձիու ճերմակին հակադրված է ռազմական դրոշի պես վեր ծածանվող թիկնոցի ու թամբի կարմիրը: Երիտասարդի հակված գլուխը, նրանից վեր իրար խաչաթևված ձեռքերը (աղեղով ու վահանով) զուգորդվում են խաչելության գաղափարի հետ, որին հատկապես նպաստում է պարանոցի, գլխի դիրքը: Արտավազդի արքայական հրակարմիր թիկնոցը նրա գլխավերևում գեղեցիկ ծավալաձևերի հանդիսավորությամբ ծածանվում է որպես ռազմի դրոշ, որ «գրկելով» իրանը, ամրանում է կրծքին ոսկե ճարմանդով: Կտավի բոլոր տարրերը շրթայաձև միասնական են, կապակցված ու միաձույլ (ձին, թամբը, պատանին, աղեղը, վահանը, թիկնոցը), ընկալվում են որպես ամբողջական նշան:

Իսաբեկյանի գունային արտահայտչականությունն իր կատարելությանն է հասնում այս ստեղծագործության մեջ, ուր լույսի, ռեֆլեքսների հարուստ խաղը արտասովոր հնչեղության է հասցնում լուսավառ ճերմակը (կապույտների, մոխրագույնի, հազիվ նշմարելի վարդագույնի, թույլ օխրաների), զարմացնում գեղանկարչության բանաստեղծականությամբ, երաժշտականությամբ ու ամբողջությամբ: Միայնության, տիտանական ըմբոստության և ողբերգական վախճանի գաղափարները Իսաբեկյանի էության ըմբոստությունն է: Անհատի ու սոցիալական միջավայրի խոր անջրպետի հակասականության հաղթահարման ձգտումը Իսաբեկյանին մղում է առօրեականից վեր կանգնած վսեմ ու ներդաշնակ կերպարների:

Արտաշես 1-ի (189-160 մ.թ.ա.) որդու՝ հայոց Արտավազդ 1-ին (160-115 մ.թ.ա.) թագավորի ողբերգական մահը արքունական դավադրության արդյունք էր, երբ երիտասարդ միապետին ձիու հետ հրում են ձորը:¹⁵

Պատմության հերոսական էջերի ընտրությունը Իսաբելյանի արվեստում միշտ կատարվում էր ժամանակի թելադրանքով, որպես հուզական ապրումների ինքնաբուխ անհրաժեշտություն. «Պատմությունն ինձ համար այսօրն է: Ես

15. Հայ պատմագիտության մեջ ամենատարածված վարկածն է, սակայն ոչ՝ վերջնականապես հաստատված:

պատմության իրադարձությունները չեմ իլյուստրացնում», - բազմիցս կրկնում է վարպետը:¹⁶

«Մահ ոչ իմացեալ մահ է,
մահ իմացեալ՝ անմահութիւն»

Ժողովրդական իմաստության ասես հոմանիշն է իսաբելյանական գեղարվեստական խոսքը:

Անժամանակ ու անիմաստ գոհը խարդախության ու դավի նահատակ է, որ կերպավորված է մարտականորեն սպառազինված ռազմիկի երիտասարդացված պատկերով:

Սակայն Իսաբելյանի հզոր գեղանկարչական պլաստիկան էսթետացնում է պատկերային ձևը, նորից ռոմանտիկ ոգեշնչմամբ նախընտրում Գեղեցիկը, ոչ միայն չխաթարելով գաղափարական բովանդակությունը, այլ հուզականորեն ներթափանցելով իմաստա-հետևանքային շերտերի մեջ:

Նույն 1964-ին Իսաբելյանը ստեղծում է երկու ինքնանկարներ, որոնք արվեստաբանության մեջ այլ մեկնություն ունեն:¹⁷

«Ինքնանկար» (մաստեխիկով) ստեղծագործությունը հագեցած է կարմրի, կապույտի հակադրությունով, որ նպաստում է ընդհանուր լարված հնչողությանը: Համեմատաբար խուլ վրձնահարվածները հաղորդում են գունային տազնապալի անհանգստություն, բևեռում դիտողի ուշադրությունը կերպարի ձեռքին ու դեմքին: Վրձնահարվածների բազմագունությունը դիտնանասային չէ կերպարի ձևապատկերման ամբողջական ընկալմանը: Լույսաստվերային, ծավալային մոդելավորման ռեֆլեքսային յուրահատկությունները ընդգծում են ներքնաշ-

խարհի զգայական-հուզական կարևորումը:

Չուսպ տառապանք, որոշակի սահմանագծերում սահմանափակված ոգու անհանգստություն, ակամա համակերպում խոր անճնական ապրումներին, փոխազդու ու փոխկապակցված հույզերի ալիքվող էություն, որ կենտրոնացված է նկարչի դեմքին, զգայական ցավով ներառնելով մաշկի յուրաքանչյուր նյարդ:

16. . Շ , 1 ՇԷ ^a æ æՇ Օ.> , 10, 1974
17. Օրինակ, «թշնամուն թրատող հեծյալի մի ֆրագմենտ» է տեսնում կերպարում Ա.Վարդանյանը «Էդվարդ Իսաբելյան» հոդվածում («Սովետական Հայաստան», 8, 1974, էջ 16-18):

Գերլարված արտահայտչականությունն ընդգծվում է ընդհանուր գունալին գամմայով, վերնաշապիկի «համատարած» անհանգիստ կարմրով, կապտա-մանուշակագույն եզրագծերով, դեմքի, ձեռքի ու աքցանի պես կոկորդը սեղմող ստվերներով: Լույսի սառը, մետաղական փայլը ցոլում է մաստեխինի, այտուցների քունքաճակատի ու մազափնջի վրա:

Կարմիր գունալին արձագանքները «շոշափելով» սահում են մաստեխինի եզրի, շուրթերի, «ռնգների» ու աջ աչքի տակով, բորբոքում դիտողի զգայական ընկալումը:

Կտավում գեղանկարիչ-արվեստագետի կերպարն է, նրա հավատարմությունն աշխատանքին, տվյալ դեպքում ստեղծագործմանը: Սակայն կարևորագույնն այստեղ նկարչի հայցքն է ուղղված դիտողին, անասելի ինքամփոփ ու խորթացած, իրականում ոչինչ չտեսնող, նույնիսկ ենթադրվող հայելում՝ ինքն իրեն: Խորհող ու լարված, սակայն՝ հայացք դեպի «ներս»:

Է.Իսաբելյանի ինքնանկարներում և առհասարակ դիմանկարի ժանրում ողբերգականությամբ ու դրամատիզմով բացառիկ է 1964-ի երկրորդ «Ինքնանկարը»:

Նախորդի ինքամփոփ օտարմանը հաջորդում է կերպարի «մոխրացած» քարացածությունը: Արվեստագետն ասես ետ է քաշվում դիտողից, հայելուց, ինքն իրենից, հեռանում ուսագծերի դիմահայաց կամ շրջադարձ ռակուրսից, խուսափում «դիտվելու», «ընթերցվելու» հնարավոր մտքից:

Հոգևոր աննախադեպ ծանրության բեռից նկարիչը մեր առջև հառնում է ծերացած, տանջահար դալկությամբ, կնճիռների խոր ակոսներով, աչքերի սևատակերով, ցամաքած փակ շուրթերով, ամբողջովին ալեհեր: Փոխվել են աչքերի

հանձնարարվում: «Դպրոցում նկարել հանձնարարելով ինձ նկարիչ շինեցին», -
ասում է նա: Գեղարվեստի ուսումնարանում նրան գունանկար դասավանդել է Ս.
Առաքելյանը, գծանկար՝ Գ. Ֆերմանյանը, քանդակ՝ Ս. Ստեփանյանը: Իր
խոստովանությամբ ուսումնարանում սովորելիս ավելի շատ նվիրված է եղել
խաղերի, քան նկարչության, թեև միշտ էլ ճեպանկարը նրա կյանքում մեծ դեր է
խաղացել:

1. ^ . ' ° ° Է , , æ ß Է Է æ ԷԷ Է æ Է æ æ . ~ Թ ° ° ԷԷ æ Է
Է æ Է æ . Academia , . > . . , 1930 , æ . 59 .

Նա հիշում է, որ իրենց տան մոտ եղել է բաց տարածություն, հոսել է առու:
Շենգավիթից կավ էին բերում հավանաբար անհատական տների
շինարարության համար, իսկ ինքը՝ երեխա, կավից շինում էր «արաբաներ»
(սայլեր), եզներ, քանդակում մարդկանց, գոմեշների, այծերի, ոչխարների:
Ուսումնարանն ավարտելուց հետո տարբեր թերթերում («Պիոներ Կանչ»,
«Ավանգարդ», «Սովետական Հայաստան» և այլն) իբրև նկարիչ աշխատելը
ստիպել է, որ անվերջ ձեռքը մարզվի գծային արվեստում: Բայց ինչպե՞ս.
«Ընդհանուրը գծանկարի մեջ էական չէ, այլ՝ մի ծունկ, մի արմունկ, մի քիթ», -
ասում է նա: Այսինքն ուրվագծումից, ըստ վարպետի, ավելի կարևոր է
խարակտերը, որ կենդանություն է տալիս անավարտ թվացող ճեպանկարին:
Կոնտուրը (ուրվագիծը), ըստ նրա, պետք է ծավալի զգացում հարուցի:

Թիֆլիսի Գեղարվեստի ակադեմիայում երեք տարի սովորել է գրաֆիկայի
բաժնում: Հետաքրքիր է, որ ակադեմիայում նկարչին գծանկար դասավանդել են
ինչպես քանդակագործներ, այնպես էլ նկարիչներ: Քանդակագործ Վալիկո
Թոփուրիձեն իր սաներին ասում էր. «Մի ճեպանկարը արժե տասը գծանկար»:
Ակադեմիական գծանկարը ղեկավարում էր գրական բարձր պատրաստություն
ունեցող նկարիչ-գրաֆիկ Սերգո Քուրուլաձեն, որը ասում էր .«Այնքան նկարեք
մինչև թուղթը ծակվի»: Դա ակադեմիական գծանկարի դասական սկզբունքն էր:
~~Նկարչի պատմելով, իր ճեպանկարելու արագությունը այն աստիճանի էր~~
հասել, որ միզող կովին հասցնում էր նկարել այդ պահին մինչև կովը ավարտեր
իր գործողությունը: Դա նման է այն բանին, որ Դելակրուան մի երիտասարդ

նկարչից պահանջում էր հասցնել նկարել չորրորդ հարկից նետվող մարդուն²:

Իսաբելյանը երրորդ կուրսից տեղափոխվել է գեղանկարչության բաժին: Հավանաբար երիտասարդ նկարչի կյանքում մնան վճռական ընտրության համար էական դեր էր խաղացել էքսկուրսիան դեպի Լենինգրադ, որտեղ ցնցվել է (իր ասելով «ցնորվել է») Գելակրույի «Առյուծների որսից» և Ռուբենսի նկարներից, և Թիֆլիսում այցելությունները Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանին, որին իր

2. Շ.Բողեր, Էսթետիկա, քննադատություն, Կազմեց, ֆրանսերենից թարգմանեց, առաջաբանը և ծանոթագրությունները գրեց Հ. Բախչինյանը, 1999, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, էջ 360:

հարգանքի տուրքը հատուցեց ծերունագարդ հասակում գրած երախտագիտական հոդված հուշագրությամբ:

Հատկանշականն այն է, որ գեղանկարիչը նստած է եղել Իսաբելյանի մեջ, և արդեն Ակադեմիայում սովորելու տարիներին նկարչի գեղանկարները հավանում և ձեռք են բերում այնպիսի բարձրաճաշակ արվեստագետներ, ինչպիսիք էին քանդակագործ, Ռոդենի աշակերտ Յ. Նիկոլաձեն («Քրիզանթեմներ») և Բաժբեուկ-Մելիքյանի մեծ բարեկամ նկարիչ Լադո Գուդիաշվիլին («Չիու և հեղափոխականի» մի նկար Գելակրուայի ազդեցությամբ):

Իսաբելյանը հավատացած է , որ առանց ակադեմիական կրթվածության հնարավոր չէ լավ նկարներ ստեղծել, և 20-րդ դարի կերպարվեստի ամենամեծ աղետը ակադեմիական դասական կրթվածության պակասն է և քամահրանքը դրա նկատմամբ: Թիֆլիսի Գեղարվեստի ակադեմիայում նա օրը վեց ժամ գծանկար է արել, որ բացի ակադեմիական հմտությունից մարդու ընտելացնում է որոշակի կարգապահության:

Իսաբելյանի արվեստում, ինչպես ասվեց, վճռական են եղել Թիֆլիսում այցելությունները Բաժբեուկ-Մելիքյանի արվեստանոց և էքսկուրսիան Լենինգրադ, որտեղ ցնցվել է Ռուբենսի և Գելակրուայի արվեստից, Ռենբրանդտի «Անառակ որդու վերադարձը» և «Եսթեր, Ասուր և Համան» նկարներից. գուցե մինչև վերջ նրա արվեստում, չնայած կոլորիտի անվերջ փոփոխություններին ու թրթիռներին՝ ոսկեգույնի ակտիվ երանգները այդ

զարմանքից մնացած վերապրուկ է («Նամակ Հազկերտին» մի քանի տարբերակներում ոսկեդենի ու ակնեդենի նատյուրմորտը, որ այդ նկարների ամենապերճախոս մասերից կարելի է համարել և նույնպես ցնցող): Նման ակադեմիական կրթվածության դեպքում և բացառիկ գեղանկարչական կարողություններով նա չէր կարող ընդունել և ընկալել 20-րդ դարի արվեստում (այդ թվում նաև հայ) հաճախ հայտնվող հիվանդագին արտահայտությունները (սկսած Պիկասսոյից ու գերմանական էքսպրեսիոնիստներից) - մարդկային մարմնի ձևերի ու համամասնությունների դիտավորյալ հիվանդագին խեղումներ, բարակ ոտքեր, ուռած որովայններով երեխաներ և այլն. այդ վերաբերմունքն առկա է ոչ միայն նկարչի արվեստում, այլև բանավոր զրույցներում: Եվ եթե նա դիմում է որոշ ձևափոխությունների, ապա միայն կերպարի ռոմանտիկ ազնվացման կամ վեհացման կամ էլ գործողության դրամատիզմը շեշտելու նպատակով («Արտավազդի կործանումը», 1966, որտեղ երկարացված է հերոսի իրանը ծառս եղած ձիու հետ հավասարակշռության համար):

Բնականաբար նման մոտեցումը իր հետ բերում է նաև սիրված նկարիչների, դարաշրջանների շարք, ինչպես վենետիկյան բարոկկոն, Ռուբենսը և Ռեմբրանդտը (Ռուբենսը որպես կոմպոզիցիայի չափանմուշ), ռոմանտիզմից Ժերիկոն, Դելակրուան, ռեալիզմի և իմպրեսիոնիզմի ֆրանսիական մեծ վարպետները՝ Կուրբեն որպես ակադեմիական ռեալիզմի հզոր ներկայացուցիչ, որի ամուր գույնը և զանգվածը ունեն էական կարևորություն, իմպրեսիոնիստները, որոնք ըստ վարպետի «զարմանալի գյուտեր» են անում գույնի բնագավառում հասնելով «մաթեմատիկական ճշգրտության»:

Նման «մաթեմատիկական ճշգրտությունները» կոլորիտում հիանալի է պատկերացնում Շառլ Բոդլերը «Կոլորիտի մասին» հոդվածում 1946 թ. սալոնի իր քննադատության մեջ, որ բնութագրում է նաև Իսաբելյանի կոլորիտի հիմնական գծերը 1940-ական թթ. վերջից մինչև վերջին՝ գրեթե բոլոր ժանրերի նկարները, «Պատասխան Հազկերտին» էսքիզներից սկսած մինչև 1970-80-ական թթ. «Լողացող կանայք» շարքի նկարները և բնանկարները:

«Պատկերացնենք մի բնապատկեր, ուր ամեն ինչ կանաչում է, փոշոտվում ու երփներանգվում է անարգել, ուր բոլոր առարկաները իրենց մոլեկուլային կառուցվածքի համաձայն խայտաբղետ գունավորվելով, ամեն վայրկյան լույս ու ստվերի ջերմատատանումից թրթռալով՝ գտնվում են անվերջ շարժման մեջ, որի հետևանքով ալիքվում են ուրվագծերը՝ համալրելով շարժման տիեզերական օրենքը... Կապույտը, այսինքն՝ երկինքը, ընդհատվում է թեթև սպիտակ քուլաներով կամ գորշ զանգվածներով, որոնք հաջողությամբ կոտրում են նրա մռայլ կապտությունը. և երբ ձմեռվա կամ ամառվա գոլորշիները ողողում, մեղմացնում կամ կլանում են ուրվագծերը, բնությունը նմանվում է հողի, որ շարժվելով սաստկացող արագությամբ՝ մեզ գորշ է թվում, տես իր մեջ կրում է բոլոր գույները»: Ապա Բողիերը շարունակում է .«Կոլորիստի մեջ առկա են ներդաշնակությունը, մեղեդին և կոնտրաստայնությունը»³ :

Կոլորիստի նման բնութագրումը վերաբերում է իմպրեսիոնիստներին, որոնք պետք է իրենց խոսքն ասեին այդ հողվածից ավելի քան 25 տարի անց: Արդեն գեղանկարչական մակերեսի նկատմամբ նման կոլորիտային մոտեցումը Իսաբելյանի կտավներում զգայուն դիտողին դնում է այն խնդրի առջև, որ վերջինս անկախ կտավի էպիկական, քաղաքիական, քնարական կամ ինտիմ բովանդակություններից դժվարանում է տարբերել լավ ու վատ նկարները: Բազմիցս նշելով նկարչի բուռն և անհանգիստ բնավորությունը՝ այստեղ արձանագրում ենք, որ անկախ նկարի գրական բովանդակության նշանակալիությունից նկարիչը ժամանակ առ ժամանակ տարբեր տարիներին շարունակ անդրադարձել է իր մեծ ու փոքր հարյուրավոր կտավներին: Դրանով էլ նա տարբերվում է իմպրեսիոնիստներից և ավելի մոտ դառնում հայ դասական նկարիչներին՝ Աղաջանյան, Թերլեմեզյան, Առաքելյան, մանավանդ Եղիշե Թադևոսյան, որոնց նկարչությունը միշտ էլ եղել է նրա աչքերի առջև, ավելի, քան որևէ հայ նկարչի, երբ նա շուրջ քսան տարի եղել է Պատկերասրահի տնօրենը: Մանավանդ կախարդիչ է կապույտների տարբեր երանգների (բեռլինյան լազուր, ուլտրամարին, կոբալտներ, սադափյա տասնյակ երանգներ՝ սպիտակից ու գորշից սկսած) դաշնությունը, որ երբեմն խախտվում է սևի, մանուշակագույնի, ոսկու հարևանությամբ, ստեղծելով Բողիերի նշած

«մոլեկուլային շարժումը»:

Իսաբելյանը միշտ էլ ամենաբարձր գովեստով է խոսել Թադևոսյանի և Առաքելյանի կոլորիտի մասին: Ասացինք, որ հաճախ էր նկարիչը անդրադառնում իր հին կտավներին և աշխատում նրանց վրա: Երբեմն դա հասնում է կուրյոզի, ինպես պատահել է 1966 թ. «Նավզիկե» նկարի հետ, որի վրա այժմ մի ուրիշ նկար է;

Բողլերը ցավով էր նկատում, որ «Միքելանջելոների, Ռ-աֆայելների,

3. Բողլեր, նույն տեղում, էջ 76,77:

Լեոնարդո դա Վինչիների, անգամ Ռեյնոլդսների ժամանակն անցել է, և վաղուց արդեն նկարիչների ընդհանուր մտավոր մակարդակը չափազանց ընկել է»⁴: «Բայց օրինական կլինի պահանջել, - գրում է նա, - որ նրանք մի քիչ ավելի հետաքրքրություն ցուցաբերեն կրոնի, պոեզիայի ու գիտության հանդեպ, քան ցուցաբերում են»: Այդ տեսակետից իր ժամանակի իդեալ համարում էր Դելակրուայի ահռելի կարդացածությունը:

Հայ նկարիչների մեջ ևս կան գրական լայն զարգացում և ճաշակ ունեցողներ, որոնցից երկուսը ցայտուն են: Վարդգես Սուրենյանցը իր պատմական և սիմվոլիկ կտավներում դրսևորում է գրականության և պատմության, ազգագրության և գրողների բարձր իմացություն և ճաշակ: Դա արտահայտված է նաև նրա թարգմանություններում, գրքի և թատերական ձևավորումներում (Պուշկին, Թումանյան, Ռուսլո, Մետեռլինկ, Լագերլյոֆ, Շեքսպիր, Հայնե, Գյոթե և այլն), պատմա-ճարտարապետական մեծ ու փոքր կտավներում և այլն: Կարդացածությունը Բաշինջաղյանի մոտ արտահայտված է նրա գեղարվեստական գրական նոթերում, հոդվածներում և Սայաթ-Նովայի պրոպագանդման մեջ Թումանյանի հետ միասին:

Խորհրդային նկարիչների ու քանդակագործների մեջ ևս կան գրական և պատմական լուրջ իմացությունների տեր մարդիկ, որոնց շարքում աչքի է ընկնում Իսաբելյանը: Դեռ պատանեկան և ուսանողական տարիներից դա դրսևորվել է Բակունցի և Չարենցի երկրպագությամբ, պատմա-հեղափոխական և հայ ժողովրդի հեռու և մոտ պատմության նկատմամբ խոր հետաքրքրությամբ

(«11-րդ բանակի մուտքը Երևան, 1921 թ.», 1940, «Առևանգում», 1941, «Տանյա», տարբերակներ, 1943, «Խաչատուր Աբովյանը Արարատի բարձրունքներում», 1944, «Դավիթ Բեկ», տարբերակներ, 1943, «Պատասխան Հազկերտին» , 1946, 1960 թթ., «Հեյ ջան սարեր, Սասնա սարեր», 1956 և այլն), անցյալի և ժամանակակից գրողների դիմանկարներով, նրա սերտ բարեկամությամբ իր սերնդի հայ խոշոր բանաստեղծների ու արձակագիրների հետ (Ս.Խանգաղյան, Հր.Մաթևոսյան, Հ.Սահյան, Վ.Դավթյան և այլն), բավական խոր գիտելիքներով

4.Նույն տեղում, էջ 347:

նույնիսկ հայ ժողովրդի պատմության ամենավաղ անցյալի (հիքսոսների շրջանի, Մեծամորի քաղաքակրթության) մասին ստույգ գիտելիքներով, ի վերջո «Իզդիր» վեպով և դժբախտաբար անավարտ մնացած «Հոգեհանգիստ» կամ «Իզդիրի երևելիները» մեծ կտավով:

Կարծում եմք, որ Իսաբեկյանի ստեղծագործության մեջ գրական ենթատեքստերի մասին բավականաչափ խոսվել է ժանրերին նվիրված տարբեր գլուխներում: Բայց նրա արվեստի կերպավորման (ոճի) շուրջը կարելի է որոշ ընդհանրացումներ կատարել բնութագրումից բացի, քանի որ ոճական հասունության առումով(դասական-բարոկկո հակադրա-միասնության շրջանակներում) նրա գեղանկարչությունը հիմնականում հեռու է այն շոշափողականությունից, որ հատուկ է այն նկարներին, որոնք նույնն են, չեն փոխվում հեռվից կամ մոտից դիտելիս⁵: Ընդհակառակը, նրա նկարների մեծ մասում «շոշափողական արժեքը» դժվար է որսալ, քանի որ մոտից ու հեռվից դիտված նույն պատկերը տարբեր է և չի համընկնում: Մոտից մանր կամ մեծ վրձնահարվածներ են երևում կամ մաստեխինով (նկարչադանակով) դրված շերտեր, հեռվից նկարը կենդանանում է, շարժվում, թրթռում, ստանում ձևեր և փայլեր: Նույն նկարչի դիմանկարներում (օրինակ, 1944 թ. «Մոր դիմանկարում»), չնայած հզոր լայն գունաշերտերին (դեռևս դրանք չէին թևակոխում ինպրեսիոնիզմի սահմանները), զգացվում է շոշափելիությունը ձեռքերի, դեմքի, շրթերի, ակնախոռոչների: 1946 թ. Հոր նկարում թեև ավելի մեծ դեր է ստանում արևային լույսը, բայց նույն շոշափելիությունը շարունակվում է:

Գրանցում նկարիչը ձգտում է որսալ և արձանագրել իր բնորոշների սիրելի դիմագծերը: 1964թ. Ինքնանկարում պահպանվում է միայն դեմքի, հագուստի քանդակայնության պատրանքը, որ նույնիսկ նկարչադանակի միջամտությամբ իկոնայի կամ անիրական էքսպրեսիոնիստական արժեք է ստանում: Գուցե դրանում դեր է կատարել նկարչի կապը քանդակագործության հետ պատանեկան շրջանում և ակադեմիայում (գծանկարի քանդակագործ ուսուցիչներ):

5. Տե՛ս ֿ օ օԷ , յæ Բ Է Էæ ԷԷ ԷæԷ ææ . . . , æ 51.

Ինչպես ասվել է տեղում, «Պատասխան Հազկերտին» 1960-ի մեծադիր նկարը կառուցված է աջից ձախ լուսավոր մի շերտով՝ ոսկեդեմի նատյուրմորտից մինչև գրագիրը (Գևորգյան) և կաթողիկոսը ու Վարդանը բարձրացող անկյունագծով, որին հակադրվում է աջ կողմի ամբոխից մինչև ձախի պատմիչով ու մանրանկար գիրքը բացող նրա աշակերտով կազմված անկյունագծային կառուցվածքը: Խորություն ստեղծող այդ երկու անկյունագծային վեկտորները չեն խանգարում ամենևին ֆիգուրների դասական մոդելավորմանը (կերպավորմանը) ըստ դեմքերի արտահայտությունների, կերպարային մշակման, շարժումների ու ժեստիկուլյացիայի ճշմարտանմանության և այլն:

Համապատասխան գլուխներում որոշ դիտողություններ վերաբերում էին, օրինակ, ինչպես «Պատասխան Հազկերտին» (1960) կտավի դեպքում, որոշ կերպարների այդ թվում գլխավոր հերոսի՝ Վարդանի հայացքի անորոշ ուղղվածությանը: Ապա ի՞նչն է այդ դեպքում զոդում հայ արվեստում հազվագյուտ այդքան բազմամարդ կոմպոզիցիայի հերոսների - գույնը և լույսը, որ բոլորին միավորում է իբրև դեմքեր, կերպարներ, ոսկեդեմ, ճարտարապետական անտուրաժ, երկինք և այլն:

Անշուշտ Իսաբեկյանից առաջ հայ արվեստն ունեցել է պատմական նկարչություն: Բայց առավել հետևողական և ցայտուն նկարիչներն այդ ասպարեզում երկուսն են՝ Վարդգես Սուրենյանցը և Էդվարդ Իսաբեկյանը: Բայց նրանց երկուսին միայն միավորում է գրական-պատմական հիմքին քիչ թե

շատ հավատարմությունը և հայրենասիրական բարձր պաթոսը: Մինչդեռ գեղարվեստական լեզվի, ոճի և ձևապատկերման հարցերում նրանք ելնում են եթե չասենք հակադիր, ապա միանգամայն տարբեր էսթետիկական ելակետերից:

Իր էսթետիկայով Սուրենյանցը կապված է «մոդեռնի» հետ, որը, ըստ նշանավոր խորհրդային արվեստաբան Գմիտրի Սարաբյանովի, բնութագրվում է իբրև դեկորատիվիզմ, ճարտարապետական հորինվածքի դինամիզմ, հակում դեպի կոր ուրվագծերը (Սուրենյանցի դեպքում դա արտահայտվում է հատուկ ուշադրությամբ դեպի հայկական և ոչ միայն հայկական , այլև մահմեդական ճարտարապետական դեկորը), տոների գունատությունը (աղոտությունը)⁶: Մյուս կողմից «մոդեռնին» հատուկ են օրնամենտի ու գեղանկարչության փոխազդեցությունը: Դա հատուկ է նաև Վ. Սուրենյանցի արվեստին: Ջարդանախշումը նշանակում է նաև ոճավորում, ինչ նույնպես հատուկ է Սուրենյանցին: Դա ըստ էության հակացուցված է Իսաբեկյանի դեպքում, որ գրեթե գլխովին տրված է ռոմանտիկ տարերքին և միայն վերջին շրջանի հատուկենտ գործերում («Արտավազդի կործանումը», «Նավգիլե», «Հեռացող կինը»և այլն) հայտնվում են «մոդեռնի» ալյուզիաներ (մասամբ Վրուբելից), որոնք իսկույն ևեթ խեղդվում են գեղանկարչական գունային լավայի մեջ:

«Ոճ» ասելով, ըստ ամերիկյան խոշոր արվեստաբան Մ. Շապիրոյի⁷, հասկանում ենք ինչ-որ կայուն ձև, երբեմն որոշակի տարրեր, հատկանիշներ և արտահայտչամիջոցների մի խումբ մեկ կամ մի քանի արվեստագետների մոտ: Նման հատկանիշների նկարագրումը բնականաբար չի սպառում ստեղծագործության բարդությունը, այլ հանգում ենք մի քանի էական փոխհարաբերությունների արձանագրման, ինչպես Իսաբեկյանի արվեստը բնութագրելիս:

6. ~ Է , ° ° Է Զ Է ° . > ԶԸ ԷԶԸ ԶԶ Է
- . , 1979 , Զ . 206 .
7. . Է , Է ° . > ԶԸ ԷԶԸ ԶԶ Է , 24 , 1988 , ԶԸԷԸ
- 1 ԷԸ , . , 1988 , Զ . 386 , 389 .

Եզրակացություն

Էդուարդ Իսաբեկյանը ստեղծագործական անհատական նկարագրով XX դարի երկրորդ կեսի խորհրդահայ կերպարվեստի պատմության մեջ վառ երևույթ է, որի ներդրումն ու վաստակը հիրավի մեծ են գեղանկարչության ու գրաֆիկայի բնագավառներում:

Իսաբեկյանի գեղարվեստական ֆունդամենտալ ժառանգությունը հայ արվեստաբանության կողմից մինչ օրս գիտականորեն ուսումնասիրված չլինելով, առանձնակի հետաքրքրություն է իրենից ներկայացնում:

Տվյալ ատենախոսությունն առաջին փորձն է մեզանում հնարավոր չափով ամբողջական դիտարկելու և լուսաբանելու վարպետի գեղանկարչությունը, հիմնվելով առանձին ստեղծագործությունների վերլուծությունների վրա՝ թեմատիկ-բովանդակային, գաղափարական, ժանրային և միասնական շարքերի դիտարկման օրինակներով:

Առանձին ժանրերի մանրագնին ուսումնասիրությունը, նաև թեմատիկ - կոմպոզիցիոն կտավների զարգացման բացահայտումը Իսաբեկյանի արվեստում հնարավոր դարձրեցին հանդիպել այնպիսի բազմազանության, որը չէր կարող ըստ արժանվույն գնահատվել մինչ այժմ եղած հողվածներում և կատալոգներում:

Ուսումնասիրությունը նպատակ ուներ նկարչի ստեղծագործական ժառանգության հնարավորին չափ ամբողջական վերլուծության, որը թույլ տվեց

համոզվելու, որ Իսաբելյան նկարիչ-անհատականության կայացման գործում կարևորագույն դեր են խաղացել, ոչ միայն վերածննդյան դասական, բարոկկոյի, ռոմանտիկ արվեստները, այլև հատկապես հայ մշակույթն ամբողջապես (ժողովրդական բանահյուսություն, դիցաբանություն, գրականություն, երաժշտություն, պատմություն) և գերազանցապես՝ հայ հաստոցային գեղանկարչությունը:

Պատկերային, կոմպոզիցիոն-կերպարային ձևամտածողությանը սինթեզելով ավանդական ձեռքբերումները, նկարիչը վերաիմաստավորում, ստեղծագործաբար վերակերպավորում ու նորարարորեն հնչեցնում է խիստ անհատական-սուբյեկտիվ գեղարվեստական խոսք, ազատ կիրառում պատկերային ռեալիստական, ռոմանտիկ, պաթետիկ, էպիկական, էքսպրեսիվ, հուզական, սիմվոլիկ-այլաբանական և պայմանական-ասոցիատիվ տարրեր: Անկախ ժանրից, վարպետի արվեստում ցայտուն հնչում են հերոսական ու ռոմանտիկ, ինտիմ ու խոհական, դրամատիկ-ողբերգական տրամադրություններ, մարդկային հուզականության այլազան ելևէջներ:

Ազգային Իսաբելյանի արվեստում ազգագրական տարրերի դրսևորման սովորական նկարագրություն կամ թվարկում չէ: Այն առաջին հերթին պայմանավորված է գեներտիկ մտածելակերպով, աշխարհայացքով, սկզբունքայնությամբ, ոգու ողջ էությամբ:

Գեղարվեստական ամբողջականության ու ներդաշնակության արվեստագետի անկասելի ձգտումը նույնիսկ արդի դարաշրջանում ենթադրում է անհատի հոգևոր ամբողջական նկարագիր: Մարդկային հավերժական արժեքները նկարչի արվեստում կարող էին արտահայտվել միայն բոլորի կողմից հասկանալի իդեալներով, ժողովրդի սիրված հերոսների կերպարներով: Իսաբելյանը հիշեցնում է նրանց մասին նոր ուժով և էմոցիոնալ հագեցվածությամբ, շեշտելով մարդկային իրական, խարակտերային նկարագրեր:

Հետևելով վարպետի ստեղծագործությունների գաղափարական-թեմատիկ հետաքրքրությունների ակունքներին, համոզվում ենք, որ նրանց հիմքում, դեռևս վաղ շրջանից սկսած, անփոփոխ ու մնայուն են եղել ազգային-

ազատագրական, դիցաբանական ու պատմական հերոսական դրամատիկ իրադարձությունները, ողջ ժողովրդի ճակատագրի համար վճռորոշ օրհասական պահերը:

Դաստիարակված լինելով հայ և համաշխարհային գրականության լավագույն ավանդույթներով, նրա գեղարվեստական մեթոդը տարածվում է փոքրից ու մասնակիից դեպի ընդհանուրը՝ համանշանակալին և համազգայինը: Սուր, լարված պահ, խնդիր, որ դրամատիկ է անհատի ու ժողովրդի ճակատագրում: Ահա արվեստագետի ստեղծագործության կարևորագույն կողմը: Եվ պատահական չէ, որ որոշ աշխատանքներում Իսաբելյանը դիմում է անցյալի կերպարներին և իրադարձություններին: Վարպետին բնորոշ ռոմանտիկ ոգեշնչվածությունը յուրօրինակ դինամիզմ և արտահայտչականություն է հաղորդում նրա ստեղծագործություններին, գրավում դիտողին հախուռն տեմպերամենտով: Իսաբելյան անհատի ոչ սովորական, բարդ ու հակասական բնավորությունը շատ բանով որոշեց ստեղծագործական հետաքրքրությունների սահմաններն ու պայմանավորեց աշխատանքի գեղարվեստական մեթոդը: Խորհրդահայ գեղանկարչության պատմության մեջ Իսաբելյանն իր ուրույն տեղն է գրավում, կապված և վարպետի անձի որոշակի սուբյեկտիվ նախադրյալներով, և դարաշրջանի օբյեկտիվ նախապայմաններով: Նկարչի հասկացողությամբ մարդկության պատմության մեջ Կյանքը դադարի կարճ պահ չէ, այլ գոյատևման երջանիկ հնարավորություն, հավերժության ներդաշնակ իմպուլս :

Իսաբելյանի ստեղծագործության ինքնատիպությունը պայմանավորված է նախ և առաջ նկարչի բուն անհատականության եզակիությամբ, ինչը վկայում են վարպետի բազմաթիվ հրապարակումները, բնութագրում նրան հուզող քաղաքական-հասարակական, ազգային գեղարվեստական-մշակութային խնդիրները: Պետք է հաշվի առնել, որ նման հետաքրքրություններն ամենևին սովորական հետաքրքրասիրություն չեն: Կյանքի նկատմամբ ունեցած Իսաբելյանի համառ ուշադրությունը անխուսափելիորեն հանգեցնում է այս կամ այն աստիճան հուզող ցանկացած երևույթի քննադատական վերլուծության: Վարպետը չափազանց կարևոր է համարում բարեխղճությունը,

անշահախնդրությունը և պրոֆեսիոնալ վերաբերմունքն ի բարօրություն ժողովրդի, հայրենիքի:

Իսաբելյանի ստեղծագործական գաղափարա-բովանդակային խնդիրները հարկ է ոչ միայն որոնումներ համարել, այլև իդեալական հերոսի յուրօրինակ բացահայտում:

Շատ կարևոր է Իսաբելյանի ստեղծագործության նկարագրին մոտենալ իբրև խորհրդահայ գեղանկարչության 50-80-ական թթ. զարգացման համատեքստում, դիտել այն որպես ամբողջական պատմա-մշակութային և գեղարվեստական համակարգի անբակտելի մաս:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- Բողլեր Շ. Էսթետիկա, քննադատություն, «Սարգիս Խաչեն», Երևան, 1999:
- Դավթյան Վ. Ժողովրդական կյանքի ակունքից,-«Գրական թերթ»,Ե.,7.6.1963:
- Դավթյան Վ. Հայրենասիրական ոգեշունչ արվեստ.-«Սովետական Հայաստան», 23. 07.1965:
- Դեմիրճյան Գ. Վարդանանք,Հայպետհրատ,Ե.,1954:
- Դրամբյան Ռ. Է. Իսաբելյանի ստեղծագործությունների կատալոգ,Ե.,1947:
- Իսաբելյան Է. «Իգդիր», Ե.,«Արևիկ»,1994:
- Իսաբելյան Է. Իսկ այգեպաններ միշտ կլինեն.- «Գրական թերթ»,6.7.63:
- Իսաբելյան Է. Մեր պղնձե հեծյալը...- «Սովետական արվեստ», 3, 1960:
- Խանգաղյան Ս. Էդվարդ Իսաբելյան,Կատալոգ,Ե.,1984:
- Խանգաղյան Ս. Մեր կերպարվեստի վարպետը.- «Սովետական Հայաստան», 11,1981:
- Կուրդոյան Ե. «Էդվարդ Իսաբելյան», Ե.,1965:
- Հայթայան Պ. Էդուարդ Իսաբելյան,Ե.,1985:
- Հայթայան Պ. Քաղաքացիական շնչով առեցուն.- «Երեկոյան Երևան», 22.11.1979:
Հայկական սովետական հանրագիտարան, Ե.,1976,հատոր 2,էջ 144):
- Հարությունյան Վ. Արդիական և հայերեն.- «Գրական թերթ», 18.10.1967:
- Հովհաննիսյան Ռ. Է.Իսաբելյանի կտավները.- «Սովետական արվեստ», 8, 1965:
- Ղազարյան Վ. Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (13-րդ դ..վերջ-14-րդ դ.սկիզբ), Ե.ՀՀԳԱԱ հրատ.,1988:
- Միքայելյան Մ. Նկարչի վերլուծական տաղանդը.-«Սովետական արվեստ»,7,1985
- Ռոդեն Օ. Արվեստ (Պոլ Գգելի գրույցները), Ե., «Սարգիս

Խաչենց»,2000:

- Սոսոյան Հ. Հայրենաշունչ գույների երգը.- «Ավանգարդ», 16.8.85.
- Վարդանյան Ա. Էդվարդ Իսաբեկյանի ցուցահանդեսը - «Գրական թերթ»,2.7.1965:
- Վարդանյան Ա. Է. Իսաբեկյան.- «Սովետական Հայաստան»,8, 1974:
- Վարդանյան Վ. Հուզաբարձ վրձնով.-«Ավանգարդ»,8.7.1965:
- Փոցխիշվիլի Ս. Գույների երգը.- «Գրական թերթ»,6.5.66.

“Изобразительное искусство Армянской
 ”Советской”, “Искусство художник”Советской
 9 6 1 “Очерки по истории
 изобразительного искусства Армении”,
 Р,Арм. АНискусства народов
 Искусств”, 9 , народов СССР
 - 9 61 оид а в , “Изобразительное/ст
 Авакян 8 4 искусство”,
 9 73’ Литературской 1 Армения”,
 Айвазян М. Пейзаж в армянской
 9 78 1 советской,ССРАИ,Изд. Живописи,
 Айтаян П.
 9 8 8 Эдуард , М.Исабекиян,
 Бакушинский В А .
 Исследования и Избранные
 искусствovedческие труды,Москва,
 Бахтин М. Эстетика словесного творчества,
 9 79 1 . Москва,
 Вартаньян В. Эрмитаж, Ленинград,
 Вельфлин Основные понятия истории
 искусств. Проблема эволюции

стиля 9 3 1 в , новел - "Искусстве, в",
Вентури Л. Художники нового Изд.Москвы

9 65 литературы,

Виппер Р. а1 Бæ Введение в
историческое изучение

"Искусство вальное и искусство",

Виппер Р. а1 Бæ и время в
литературе и

9 . 74 1 Ленинград,

Гайфеджан Э.

Романтические полотна

Эдварда 9 1886, 6, 6, 1, 9",

Казарян В.

Не только то, что 2 0 видя 0 2 - "Культура" 0

Каменский Маркос А. 8 "Лекции",

Кантор Е.

Мир романтизма Тамручи. Пространство
картины, Москва.

Карасик И. проблеме историзма художественного

сознания - 9 70 1 на годов/ материале советской

художественной критики/ "Советское

искусствознание" Выпуск 8 21 , Москва,

Курдюн Е.

Эдвард Е. Камабекян,

Курценс И.

"Беспокойные кони" Эдуарда "Литература

Армения".

Курценс И.

Микаелян. советской "Советский Искусство",

художник" 81 .

Менуиба-ров Н законченное интервью -

"Коммунист", 13.12.1959.

Микаелян К. Мгер Абсарабекский

- 9 8 21 художник,
 Маритен Ответственность "Самосознание художника. европейской культуры X 9 века", Москва, Парамонов Дмитрий А. Аркадьевич "Искусство", 9 76 1
- Проккофьев Гойя Н. В. в искусстве романтической эпохи. "Искусство", Шмидт Проккофьев Ф. Н. в теории прогрессивного циклического развития искусства "Советское искусство в живописи", Сарабьянов ВК Д. определению стиля модерн "Советское искусствознание", Москва, Советский 9 79 1 Сарабьянов ВЛ а в Д. Кузнецов и традиции русской живописи "Искусство" 719. Соронов Н А. Дмитрий 7. 1 Налбант Степанян Н. Зубов Б Гроп Художник «Современный художник», 9 8 Москва Тамруц Пространство "Советский живописец". Сб.
- 9 8 9 художник",
 М. Рейхманн Ю. Е. Чегодаев Эдуард А. Мане "Искусство", 9 8 51 Шмит И. Искусство его психология стилистика, его 9 9 1 1 Харченко, Шапиро М. Советское искусство "Советский искусствовед", Москва, 1981

Landscape in Art by Cenneth Clark.- "Encyclopedia of World Art", IX, McGrow Hill Book Company. New York, Toronto, London, 1958.

Portraiture by Tullio de Marco, Luigi Brassi, Eugenio Battisti - "Encyclopedia of World Art", Vol.XI, McGrow Book Company, New York, Toronto, London, 1958

