ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ԳԱՌԶՈՒԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Posted on June 25, 2011 by Keghart



Category: Opinions

Անի Մարգարյան, Արվեստաբան և Լրագրողուհի, Երևան, 24 Հունիս 2011

Գառզուի արվեստում կինն անհամեմատ ավելի նախասիրված է, քան տղամարդը, և նրանից էլ անհամեմատ ավելի հաճախակի է պատկերվել՝ մերթ որպես ֆունկցիոնալ բեռնվածություն չկրող երկրորդական պերսոնաժ, մերթ որպես բնության ու նրա երևույթների այլաբանություն (“Խոլորձ”, 1983), մերթ էլ որպես հեղինակի կողմից հանդես եկող և գործողությանն անմիջականորեն չմասնակցող անձ: Ինքը՝ նկարիչը, քանիցս հայտարարել է, որ կինը նրա գլխավոր թեմաներից է, և որ նա իր երազանքներն ու տեսիլները սիրում է մարմնավորել կնոջ միջոցով:

Անի Մարգարյան, Արվեստաբան և Լրագրողուհի, Երևան, 24 Հունիս 2011

Գառզուի արվեստում կինն անհամեմատ ավելի նախասիրված է, քան տղամարդը, և նրանից էլ անհամեմատ ավելի հաճախակի է պատկերվել՝ մերթ որպես ֆունկցիոնալ բեռնվածություն չկրող երկրորդական պերսոնաժ, մերթ որպես բնության ու նրա երևույթների այլաբանություն (“Խոլորձ”, 1983), մերթ էլ որպես հեղինակի կողմից հանդես եկող և գործողությանն անմիջականորեն չմասնակցող անձ: Ինքը՝ նկարիչը, քանիցս հայտարարել է, որ կինը նրա գլխավոր թեմաներից է, և որ նա իր երազանքներն ու տեսիլները սիրում է մարմնավորել կնոջ միջոցով:

Արվեստագետի աշխատանքներում կնոջը հատկացված ուրույն տեղը բխում է նրա՝ կյանքի նկատմամբ ունեցած որոշակի ըմբռնումից ու աշխարհայացքից, որ անձնափիլիսոփայական հիմք ունի: “Կին” երևույթը բնական հետևանք է ու եզրակացություն այն աշխարհի, ուր խաղաղություն և գեղեցկություն պիտի տիրի: Երբ մշտական արհավիրքներից ու պատերազմներից երկիրն ամայանում է (“Ապոկալիպսիս”), այն պետք է վերակառուցվի. ավերակներից գորովով բարձրացող ապագայում պիտի տեղ ունենա լոկ քնքշությունը, նրբագեղությունը: Այս նոր աշխարհում պիտի ճեմի կինը՝ ստեղծելով բարությամբ ու ներդաշնակությամբ հագեցած մթնոլորտ: Իսկ երբ կրկին գլուխ բարձրացնեն աշխարհակործան ուժերը, կվերակենդանանա 15-րդ դարի հետևազորքը: Այսպիսով, Գառզուն ուժի դեմ ուժ է դուրս բերում, ոտքի հանում գեղեցկության ու խաղաղության պաշտպան մարտիկներին, որոնց սեռը նույնիսկ այս պարագայում պարզված չէ, սակայն նրանք ավելի շատ իգական հատկանիշներով են օժտված:
Ըստ Գ. Քեօսեյանի՝ գառզուական կինը սովորաբար կիսապատկեր է և կիսադեմ՝ “փարավոնական աչքով”: Կարծես նա կողմնակի դիտվում կամ ինքն է դիտում կտավը,

ունի բարձրադիր, երկու սեղմ և կլոր կրծքեր, նեղ ուսեր, նման է կայսրուհու, իսկ ավելի ճիշտ՝ աստվածուհու (1): Ն. Նաչալովան կարծում է, որ երազանքն ու պոեզիան նկարչի կողմից մարմնավորվում են ծաղիկներով, խոհուն կանանց կերպարներում: Նրանցում ասես զգացվում է ու ներկայացվում աշխարհում լիրիկական սկզբի՝ ակունքի հաղթանակը չարի ու դաժանության հանդեպ, իսկ Ն. Ապչինսկայան գրում է. “Գառզուի դրախտում առկա է իր Եվան՝ կենսաստեղծ ուժի, հավերժ կանացիության, անդորրի և առեղծվածի մարմնացումը: Կանացի կերպարներում հատկապես ակնառու է և՛ առասպելականությունը, ինչը բնորոշ է Գառզուի ողջ արվեստին, և՛ նրա փափագը գիտելիքի, Արևելքի մասին: Նրա՝ շլացուցիչ զարդարված կանայք ինչ-որ տեղ հիշեցնում են արևելյան հեքիաթների թագուհիներին, իսկ երբեմն՝ հրեշանման էակների: Նրանցում կան որոշակի գծեր կուռքերից և միաժամանակ աներևույթ բալետային ոգիներից. իզուր չէ, որ Գառզուն հաճախ նրանց “Սալոմե է անվանում”(2):

Անդրադառնալով Գառզուի մոտ յուրովի արտահայտված կնոջ կերպարին՝ Զուլֆա Օհանյանը դիտում է այն՝ որպես հիշողության և երազանքի արդյունք՝ բնութագրելով նրանց անիրական, առինքնող ու կանացի(3): Ըստ Յու. Կավալենկոյի տեսակետի՝ այս կանայք մարմնավորում են կյանքը, արարչական սկիզբը՝ ի հակադրություն կործանիչ ուժերի:

Եթե կինը Գառզուի աշխատանքներում դեմքով ու մարմնով բազմազան չէ և մարմնավորվում է նկարչի նախասիրած երկու-երեք տիպով, ապա իր հոգեվիճակով ու ֆունկցիաներով ակնհայտորեն բազմազան է ու բազմիմաստ՝ այնուհանդերձ, արտացոլելով ավելի շատ աշխարհի չբացահայտված առեղծվածը, քան կանացի արտաքին գեղեցկությունը: Լինի պատերազմ, թե խաղաղություն, գալիս է իշխելու գառզուական կինը: Եթե վերջինս շքեղ հագուստներով է ու ներկայանում է իր ֆիզիկական ամբողջականությամբ, ապա ունի ծիսական-քրմական խորհրդաբանություն (“Ծիսակատարություն”): Եթե կինը ներկայացնում է պարզագույն ծաղիկ կամ ծաղկեփունջ, անում է դա ուրույն կարևորությամբ և արարողակարգով (“Ծաղկեփունջ”), թատերական շարժուձևով: Երբ վերջինս կիսապատկեր է և կիսանդրի, դշխոյի է նման, որ կտավի անկյունում ակնդետ նայում է իր աշխարհին:

Գառզուական կնոջ վարսերը միշտ առատ են, փշածածկ՝ ասես պատրաստ “նետեր” արձակելու: Երբ անգամ այս շքեղ կինն իր մերկությունն է ցույց տալիս՝ նրբաճաշակ զարդարված սենյակում շրջելով, կատարում է դա մի անմեկնելի հանելուկային խորհրդով: Նա որքան իրական է, նույնքան նաև երազ, երազի առաջնորդող և վերջինիս անքակտելի մասնիկ (“Երազի ծովախորշը”, 1949):

Գառզուի ստեղծագործական վաղ շրջանում աչքի է ընկնում “Մերկը” յուղաներկ էտյուդը (1929)՝ կատարված այս փուլին բնորոշ սառը տոներով, խորհրդավոր, մութ ու անհայտ միջավայրում: Ապա կնոջ կերպարը հանդես է գալիս “Ձույգը” կտավում (1934) ավելի վերացական լուծումներով: Ըստ Գ. Քեօսեյանի՝ այստեղ պատկերված կանացի փքուն

կրծքերն իմաստավորում են զույգը և դառնում խորհրդանիշ: Մութ և փակ աշխարհից այստեղ մուտք կա դեպի արտաքին աշխարհ: Այս աշխատանքն ուշագրավ է նաև իր գույներով. եթե ետնախորքը շարունակում է մնալ մութ, ընդհանուր հորինվածքը լուսավոր է. մոխրագույն, կապույտ ու կանաչ երանգների հպումները մինչև կարմիրը տարածվում են կնոջ մարմնի վրա: 1935 թվականին վրձնած “Խարտյաշ կինը”, “Երկու մտերմուհի” կտավներում տիրում է ինտիմն ու ռոմանտիկը: Երկրորդում պատկերված է համաչափ կանացի ֆիգուրներով մեկնաբանված միջավայր:

1940-ականների սկզբին յուրահատուկ խումբ են կազմում պայմանական միջավայրում իրապաշտորեն մեկնաբանված կանացի կերպարները: Այս շրջանում Գառզուն իր առաջ խնդիր էր դրել որոնել լույսի բյուրեղացումը որոշակի կետի վրա: Այս իմաստով հատկանշական է “Գիշերը” կտավը: Մերկ կնոջ ֆիգուրը կարավաջոյական լույսով առանձանում է սենյակի խորհրդավոր ու մութ ինտերիերում: Կինը միայնակ նստած է աթոռին, նրա մեկ ուսին կենտրոնացել է դեղին լույսը՝ թեթևորեն մեղմելով մարմնի կորությունները՝ դրանից ի վար իջնելով: Մնացյալը թաթախված է կիսախավարի մեջ: Կարմիր լույսով լապտերը կենդանություն է հաղորդում ետնախորքի կապույտին: Այս կտավում առկա բաց դռան մոտիվը, կինը, հեռանկարը պետք է դառնան մնայուն տարրեր նկարչի արվեստում: Մերկ կնոջ կերպարն է նաև “Վեներա” աշխատանքում (1976,երկու տարբերակով). նկարի կենտրոնում կանգնած ֆիգուրը հիշեցնում է Բոտիչելլիի “Վեներան”: Բաց դեղնավուն լուծված շրջապատող միջավայրում թափանցիկ մետաքսյա կտորով փաթաթված կիսամերկ ֆիգուրի թափված վարսերն արտահայտում են աղջկա բնատուր գեղեցկությունը: Այստեղ, ինչպես նկատում է Վ.Հարությունյանը, մերկությունն ասես ունի անտիկ արվեստի հետ կամրջված իմաստավորում, որը գալիս է ճշմարտությունը մերկ մարմնով այլաբանելուց: Չնայած իր ժամանակի մոդեռնիստական արվեստի ազդեցությանը՝ նրան հետաքրքրում են Վերածննդի վարպետների աշխատանքները:

1948-1952 թթ. նկարչի արվեստում ուրույն տեղ ունեն առանձին շարքով կանացի դիմանկարները: “Մադմուազել Չարենսոլի” (1948), “Նան Գառզուի” (1952), “Մադամ Ե. Դավիդի” (1954), “Մադամ Կաուսսենի” և “Մադամ Գրոսսի” (1952) դիմանկարներից յուրաքանչյուրը կատարված է առանձին ուշադրությամբ ու յուրահատկությամբ: Դրանք առանձնանում են միջավայրում տարբեր լուծումների առկայությամբ: Այս աշխատանքում նկարիչը շարունակում է ետին պլանում զարգացնել հեռանկարը, որը շեշտում և ավելի պատկերավոր է դարձնում Գառզուի ասելիքը:

“Մադմուազել Չարենսոլի” դիմանկարում Գառզուն կարողացել է որսալ փոքրիկ աղջնակի սևեռուն մանկական հայացքը, որտեղ նրա սև, խոշոր ու լայն բացված աչքերն ընդգծված են երկար արտևանունքներով: Ֆիգուրը պատկերված է մի միջավայրում, որտեղ ինտերիերից բացվում է հազիվ նշմարելի տեսարան, ինչն անմիջականորեն կապվում է նրա ապշած հայացքի հետ: Աշխատանքն ավարտված է

ակադեմական ոճով: Ի տարբերություն Նան Գառզուի և Մադամ Ե. Դավիդի դիմանկարների՝ “Մադամ Կաուսսենի” և “Մադամ Գրոսսի” դիմանկարներում պարզապես նուրբ ճաշակով ներկայացված են կանացի գեղեցիկ կերպարներ, որոնք կրում են ֆրանսիական նորաձևությանը հատուկ բարձրարվեստ զգեստներ, ինչը նպաստում է տվյալ աշխատանքների առաքելության արտահայտմանը: Նրանք ևս պատկերված են քաղաքային թատերականացված, ասես բեմական տեսարանի ետնախորքին, բայց այստեղ շենքերն ավելի մշակված են և հիշեցնում են գոթական ճարտարապետությունը: Նմանօրինակ դիմապատկերներում մեկնաբանված է մարդ-քաղաքային լանդշաֆտ փոխհարաբերությունը:

“Մադամ Ե. Դավիդի” դիմանկարը նշանակալից է, քանի որ այստեղ պատկերված արմավի ճյուղը ձեռքին հորիզոնի բացված, կիսաամայի տարածության ետնախորքին առանձնացող ֆիգուրից սկսած՝ ծաղկի մատուցումը խորհրդանշական կամ այլաբանական իմաստ պարունակող մոտիվ է դառնում և մարմնավորվում 1963-ի “Ակնաղբյուր” և “Վարդով կինը”, 1961-ի “Վարդի մատուցումը”, 1974-ի և 1980-ի “Վարդի ընծայումը” և մի շարք այլ կտավներում ու գրաֆիկական աշխատանքներում: 1981-ին նկարիչը վրձնում է վերոհիշյալ գործերից բխող նույնանուն յուղաներկ կտավը՝ “Ներկայացում” կամ “Ընծայում” (“La presentation”) վերնագրով: Ձախից հողի մեջ խրված փայտե երկու վերին ծայրերը հորիզանականով միմյանց են ամրացվել ու դարձել նոր ձեռնարկվող շինարարության ակնարկ: Գետնի, ծովի, քաղաքի ու երկնքի ետախորքին աջից իշխում է թափանցիկ շղարշե զգեստ հագած ու իր մերկությունը թեթև գծերով փոքր-ինչ սքողած գեղեցիկ, ամրակազմ ու վարսառատ կինը: Նա, ավելի քան մինչ հեղինակի կողմից պատկերված կանացի այլաբանական կերպարներից որևէ մեկը, դիտողի ժամանակակիցն է: Կնոջ ձեռքին խաղաղությունը, փառաբանումն ու զարթոնքը խորհրդանշող դափնու և ձիթենու տերևներով շյուղերի մի մեծ փունջ է՝ նոր բացվող վարդով: Երիտասարդ ու գեղեցիկ կինը, նրա ձեռքի փունջը խորհրդանշում են կյանքի ծաղկումը, մեծարում խաղաղ ու շինարար կյանքը: Նույն թեմայի ավելի սրված արտահայտությունն է 1983 թվականի “Գարուն” գրչանկարը, որտեղ ծառի նման դալար ճյուղեր արձակած վերընձյուղված կինը հակադրվում է հրթիռների ու կայմերի անտառին:

Հարկ է նշել, որ գառզուական մերկ կինը որոշ դեպքերում ոչ թե իրական կամ երևակայական անձնավորություն է, այլ մանեկեն, կնոջ առկայությունն ակնարկող խորհրդանիշ կամ “մակետ”: Դրա օրինակներից են “Գեղեցիկ ճամփորդություն”, 1975-ի “Լիճը” կտավները: Դեռևս 1948-ի “Գուշակը” (հետագայում՝ “Կինը նավթի լամպով”) աշխատանքից սկսած Գառզուի արվեստում հաստատվում է կնոջ գլուխը. հաճախ պրոֆիլով դեմքը, աչքերը՝ եգիպտական արվեստի նման ֆաս կամ էլ կանացի կիսամարմինն առաջին պլանում պատկերելու հորինվածքային հնարը, որը տեղ է գտնում հեղինակի տարբեր շրջանների ստեղծագործություններում: Մեծ մասամբ այդպես են տեղադրված Գառզուի կողմից որոշակի առաքելությամբ պատկեր

ներմուծված կանայք, որոնք ոչ միայն ուղղակի կապ չունեն սյուժետային գործողության հետ, այլև, փաստորեն, անախրոնիզմներ են, քանի որ հարևանում են իրենցից շատ առաջ տեղի ունեցած կամ ապագայում հնարավոր տեղի ունենալիք իրադարձություններին:

Կոմպոզիցիոն համանման սխեմայով են կառուցված նաև ստվարաթիվ երփնագիր ու գրաֆիկական գործեր (“Ծիսական մարմին”,1968, “Փակ սենյակ”, 1979, “Հիշողություն”, 1974), որոնցում, սակայն, անախրոնիզմներ արդեն չկան, քանզի կանայք գործողությունների անմիջական մասնակիցներ են, ավելի հաճախ իրենք են պատկերի գլխավոր օբյեկտն ու նպատակը, իսկ խորքում պատկերվածները վերջիններիս համար ծառայում են որպես միջավայր կամ ետնախորք: Դրա խոսուն օրինակներից է “Հայացքը” (1975), որտեղ համատարած կարմիր պատկերային հրապարակի, սևով գծանկարված ճարտարապետական կոթողի ու բնանկարային ետնախորքին կրկին սևով երփնագրված է Գառզուի հերոսուհին՝ դարձյալ պրոֆիլ, եգիպտական՝ դիմահայաց արված աչքով, աչքի բիբը՝ կանաչ: Կարմրի ու սևի բացարձակ տիրապետության մեջ կանաչը միակ այդ գույնի բիծն է, որը կարծես դարձել է պատկերի ոչ միայն գունային, այլև տարածական կիզակետը՝ համառորեն իր վրա բևեռելով դիտողի ուշադրությունը:

Որոշ աշխատանքներ զուտ կերպարային խնդիրներ են հետապնդում՝ “Լազուրի իշխանուհին” (1966), “Պրոֆիլ և ծաղկեփունջ” (1967), “Վարդով ծաղկեփունջ” (1981): Այդպիսին է նաև “Կլեոպատրան” (1976, երկու տարբերակով): Նա այնքան էլ չի տարբերվում Գառզուի իդեալական իշխանուհիներից, բայց նկարիչը կարողացել է նրա դեմքին ու մարմնին վավաշոտ արտահայտություն հաղորդել: Կոմպոզիցիոն տարբերակում դրան ի սպաս են դրված ճակատին, այտերին, շուրթերին, պարանոցին դրոշմված կարմիր երանգները, որոնք կրծքի վրա վերածվում են գծերի և շեշտված ուրվագծում ստինքները: Նույն սխեմայի մեջ շատ ինքնատիպորեն խմբավորված “Ֆավորիտուհին” (1975) կտավում առաջադրված է հոգեբանական խնդիր. կանացի ֆիգուրը տոգորված է դառն ապրումներով: Տեղադրված լինելով բացարձակապես դատարկ սենյակում՝ ոչինչ չկա, որ շեղի դիտողի հայացքը նրանից: Արտասովոր խնդիր է նկարիչն առաջադրել “Խուլ աղջկա հայացքը” (1968) ջրանկարում: Մեկնակետը եղել է այն, որ եթե մարդը խուլ է, բայց գիտի, որ գոյություն ունեն իր համար բոլորովին անըմբռնելի հասկացություններ. ձայներ, հնչյուններ, նա ջանում է դրանց մասին կազմել տեսողական պատկերացումներ: Հեղինակը կարողացել է աղջկա դեմքին՝ հատկապես աչքերում, դրոշմել խլությունը: Նա թեպետ նայում է, բայց աչքով ոչինչ չի տեսնում: Տեսողությունը հոլովվում է նրա ուղեղում դարձած ձայների տարածապատկերային պատրանք, և դրա արտահայտությունը տեսանելի է շրջապատում ձևավոր ու տձև գծերի, ռիթմիկ գալարների տեսքով:

Կնոջ կերպարը յուրօրինակ մեկնաբանություն ունի կրոնական թեմաներին առնչվող

կտավներում՝ “Ավետում” (1952), “Մայր և մանուկ” (1952), “Ս. Գևորգ” (1953): Այս աշխատանքներում առաջին հայացքից զգացվում է բեմական-թատերական մոտեցում, կա պլանների բաժանում, հորինվածքային կենտրոն:

“Երկրային դրախտում” ներկայացված է կանացի հորինված պերսոնաժ, “Սալոմեն” (1959): Կրծքատակ հատում ունեցող, պրոֆիլով տեղադրված այս կիսամարմինը պատկերում է Հերովդեսի կնոջ պագշոտ դստերը՝ մեկնակետ ունենալով ոչ այնքան Նոր կտակարանի կամ Վերածննդի պատկերացումները, որքան 19-րդ դարի վերջից մոդեռնացված կերպարվեստ վերադարձած Սալոմեի կերպարը (Օսկար Ուայլդի, Ռ.Շտրաուսի արվեստում): Փարթամ կուրծք, ձգված պարանոց, կիսաբաց շուրթեր. այս ամենը կրքոտ կնոջ գեղեցկություն են հաղորդում Սալոմեին, սակայն դժնի կարմիր ետնախորքը (նրա հետ հակադրության մեջ է հնչում զգեստի երկնագույնը), վարսերի սև ու դեղին ցից-ցից փնջերը, որ տատասկներ են հիշեցնում, նրան դարձնում են գեղեցիկ արտաքինով գիշատիչ:

Երփնագիր պատկերից հետո Գառզուն ստեղծում է վիմագիր տարբերակը: Այստեղ կրապլակե ետնախորքը փոխարինվում է հնչեղ կարմիր կադմիով, արնավուն կարմիրն իջնում է նրա շուրթերին, երփնագրային վրձնահարվածներին փոխարինում է գծայնությունը, վարսերը դառնում են բարակ ու սուր ասեղներ, փշե զարդեր են դառնում անգամ ականջողը, պարանոցը կգած ուլունքաշարը, զգեստի վերին եզրը կազմող եռանկյունաձև ծվենները, զգեստի երկնագույնը կանաչում է ու իր զբաղեցրած հրապարակը մեծ մասամբ զիջում ավելի քան նախորդում շեշտված կարմիր ու սև, փշոտ հորիզոնականներին: Այս ամենի շնորհիվ Սալոմեն դառնում է ավելի գայթակղիչ ու արյունարբու: Շուտով Գառզուն վիմագրում է այդ տիպարի երրորդ տարբերակը, որը դառնում է “Երկրային դրախտ”-ի հայտագիրը: Այս կերպարը՝ չնայած իր նախատիպի հետ ունեցած ընդհանրության, այլևս ոչ միայն “Սալոմե” չէ, այլ մարմնավորում է վերջինիս հակադիր գաղափարներ՝ կանացի նրբություն, քնքշություն, արարչագործություն, հեզություն՝ դառնալով երկրի վրա դրախտայինը խորհրդանշող կերպար (“Եվա”): Այնուհետև նույն կեցվածքով, շրջանակի մեջ նույն խմբավորմամբ, գրեթե նույն դիմագծերով այդ տիպարը հանդես է գալիս՝ որպես իրական կին, մինչև 1970-ականների վերջը, քանիցս տարբերակվում, մինչև հասնում իր լավագույն արտացոլումը դարձած “Ծովերի թագուհին” աշխատանքին: 1974-ին Գառզուն կրկին կդիմի Սալոմեի սյուժեին, սակայն այս անգամ ոչ թե կերպարի գեղեցկությունը հետապնդելով, այլ նպատակ ունենալով ներկայացնել կրքերով կալված մերկ կնոջ գայթակղիչ մենապարը:

Գառզուի ստեղծագործական գործունեության մեջ առանձնակի տեղ ունեն “Մերկը պատուհանի մոտ” (1963) և “Հովանոցը” (1976): Առաջինում ոչինչ չկա անգամ հեղինակի հորինած կին-իշխանուհու կերպարից և նախասիրած ճարտարապետական միջավայրից: Պատկերված է սովորական սենյակ, պատուհան (որից երևում է Գառզուի

կտավներից ծանոթ դալար ու խիտ ծառեր), կլոր սեղան՝ քրոմի օքսիդի գույնի ծածկոցով, վրան՝ տուփի, սրվակի ու գավաթի նատյուրմորտ, սովորական աթոռ, որին նստել է մինչև կոնքերը մերկ, ազդրերին թանձր կարմիր ծածկույթ գցած ու աջ թևը սեղանին հենած, ձիգ պարանոցով գեղեցիկ երիտասարդ աղջիկ: Այստեղ նկարիչը կերպար հորինելու, նրան իր նախասիրած տեսքը, ձևերն ու հատկությունները վերագրելու հարկադրություն չունի, քանի որ կյանքը ինքը նրան մատուցում է իր որոնումներին համապատասխանող կերպար. այսինքն՝ նրան չմիջնորդված կենսական հավաստիության հասնելու հնարավորություն: Աղջկա գեղեցիկ դեմքին ու խոշոր աչքերում կա սպասում, կան մտորումներ ու մտահոգություն, զգացմունքների անկեղծություն ու մաքրություն: Նման խնդրի իրականացման համար առավել նպատակահարմար էին դասական արվեստի ավանդույթները: Թանձր ֆոնի վրա հնչեղ օքրաներով երփնագրված է աղջկա մարմինը՝ վենետիկցիներին վայել և մեր դարի արվեստում հազվագյուտ հանդիպող գունաշերտումներով, իսկ տեղ-տեղ՝ կարմիր ռեֆլեքսներով: Հարստորեն երանգավորված, սակայն միևնույն ժամանակ վարպետորեն հավաքված, դիտողի վրա ուժգին տպավորություն գործող գունային համակարգը Գառզուի երփնագրի լավագույն նվաճումներից է:

“Հովանոցը” Գառզուի երփնագիր պորտրեների շարքում իր տեսակով եզակի է (նկարիչն ունի մատիտանկար արտահայտիչ պորտրե, որը պատկերում է Բրիջիդ Բարդոյին) գառզուական ոճավորումից ու միջավայրի պայմանականությունից, որոնք տեղ են գտել 1950-ականների պորտրեներում, հետք չի մնացել, գծի դերը և զբաղեցրած հրապարակը փոքր-ինչ սահմանափակել է: Պորտրեն երփնագրված է պլեներում, պատկերում է հովանոցն ուսին, այգում զբոսնող մի կնոջ, խորին պլանն օդային հեռանկար ունի, իսկ որ գլխավորն է՝ դեմքը, գլխարկը, նույնիսկ վարսերը վրձնված են բծերով, ծավալային, չի անտեսված լուսաստվերը: Միակ պայմանական առարկան գազոնում տեղադրված գութանն է, որը խորհրդանշում է ոչ այնքան գազոնի մշակված լինելը, որքան կնոջ շուրջը տիրող խաղաղությունը, բայց ինքը՝ կինը, խաղաղ չէ, նա ներքուստ հուզված է, թեպետ արտաքուստ գրեթե զսպել է այս հուզմունքը և ներկայանում է իր խելամիտ լրջությամբ ու արժանապատվությամբ:

Իր նպատակադրմամբ այս կտավը, թվում է, համեմատելի է Կրամսկոյի անզուգական “Անծանոթուհու” հետ (4): Սակայն, հարկ է նշել, որ վերոհիշյալ երկու աշխատանքներում, ըստ էության, չի արտացոլվում “բուն գառզուական կանացի տիպարը”:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ գառզուական կինը որքան զգայական է ու իգականորեն մարմնավոր, այնքան հրեշտականման, որքան աննյութական է, այնքան երկրային, որքան մոգական արարած է ու հեռու մեր ընկալման սահմաններից, այնքան իր ներկայությամբ նորոգում, շունչ է տալիս, ստեղծում շրջապատ, բնություն, մթնոլորտ:

Այս կինը որքան գերիշխող է, նույնքան իրեն շրջապատող և իրեն իսկ կերտող գծերի

ցանցին՝ դառնալով ինքն իր կալանավորը և միաժամանակ անմատչելիության ազդակ: Այս լքված Կին-Իշխանուհին գլխագիր բնակիչ է Գառզուի տիեզերքում, որտեղից կանչում, հուզում ու դյութում է դիտողին: Կարելի է համոզված ասել, որ Գառզուն կերտել է յուրահատուկ աստվածության մի կերպար:

1. Գ. Քեօսեյան, Գառզու. մոգական աշխարհի մը նկարիչը, Նյու Յորք, 1982, էջ 33
2. Каталог выставки Жан Карзу, Союз художников СССР, 1984, с. 12
3. Շ. Օհանյան, Գառզուի բանաստեղծական աշխարհը, «Սովետական արվեստ» N2, 1982
4. Վ. Հարությունյան, Գառզու. նկարիչը և ժամանակը, Երևան, 1987, էջ 92