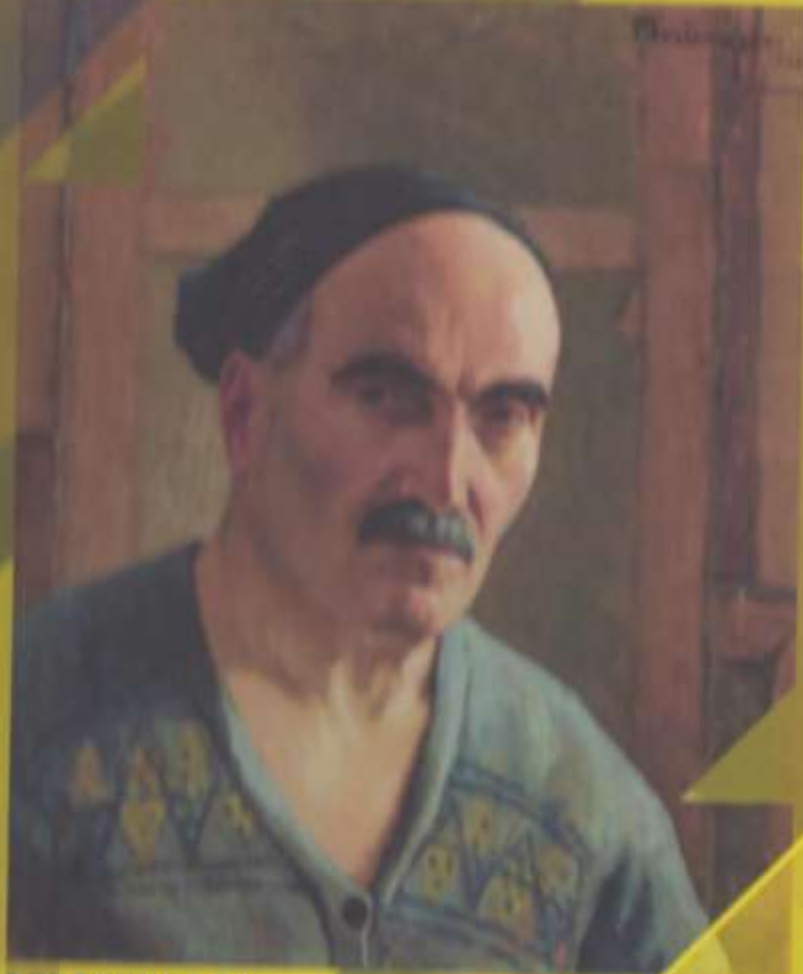




ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿՆՏԱՐԱՆ



ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐԺԵՆԱՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ՓԻՏԱԿԱՆ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ ՆԱՏԱՇՐՁԱՆԻ ՆՅՈՒՆԵՐ



ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ  
ԱՐԺԵՆԱՏԱԲԱՆՆԵՐ  
ՓԻՏԱԿԱՆ  
ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ  
ՆԱՏԱՇՐՁԱՆԻ  
ՆՅՈՒՆԵՐ

Նվիրվում է  
Փանոս Թևրիմեչյանի  
ծննդյան 150-ամյակին

Also, we pay attention to some perceptual typological features of the rock music, taking as the basis for the research the results of compilation and analysis of questionnaires drawn up by us. In our work we affected some perceptual-typological features of rock music.

**Key words** – rock music, ecopsychology, musical thesaurus, emotive thesaurus, verbal thesaurus, social synaesthesia, re-apperception, psychological elements, deviant vector, rhythmic characteristics, volume of sound, reverse bits, image factor, ideology.

Իրինա ԳԱՐԱՍԵՃԵՐՅԱՆ  
«Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոն

### ԼԵԿՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ, ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ<sup>1</sup>

Հոդվածում վերլուծված են ֆրանսահայ արվեստագետ Լևոն Թութունջյանի (1905-1968թթ.)<sup>2</sup> ստեղծագործության մի քանի տասնյակ նմուշներ: Թութունջյանը եղեռնից փրկված մեր արվեստագետներից է, նա եղել է թաշիգմի, «Կոնկրետ Արվեստ» և «Աբստրակցիա և ստեղծագործություն» շարժումների հիմնադիրներից մեկը: Դիտելով նրա վաղ շրջանի աշխատանքները (1925-1930 թթ.)<sup>3</sup> կարելի է որոշ զուգահեռներ նկատել տեխնիկայի տարբեր տեսակներով արված նրա ստեղծագործությունների՝ գրաֆիկական աշխատանքների, կտավների, կոլաժների, ռելիեֆների և քանդակի միջև: Հոդվածում պարզաբանվում են դրանց կոմպոզիցիաների ընդհանուր դետալները և վերջիններիս սկզբնաղբյուրները:

Ելնելք, որ նախ և առաջ զուգահեռներ են նկատվում Թութունջյանի՝ միևնույն տեխնիկայով արված աշխատանքներում: Դա հիմնականում վերաբերում է միևնույն ժամանակաշրջանում ստեղծված կամ մեկ շարքի պատկանող գործերին: Նմանություններ կարող ենք տեսնել ինչպես գրաֆիկական աշխատանքներում (նմանատիպ էլեմենտներ, եզրագծի նմանություններ<sup>4</sup>, կոմպոզիցիայի վարիացիաներ և այլն), այնպես էլ կտավներում: Դրանցում,

<sup>1</sup> Այս հոդվածը հրատարակվում է 157-6E001 ծածկագրով՝ «Լևոն Թութունջյանի ստեղծագործությունը» թեմայի շրջանակներում:

<sup>2</sup> Լևոն Թութունջյանի ծննդյան տարեթիվն անորոշ է և տարբեր կենսագիրների մոտ տատանվում է 1904-1906 թթ. միջև:

<sup>3</sup> Անանուն, 1928 թ., 24,1 x 17,1 սմ., Անանուն, 1928 թ., 24,1 x 17 սմ., Անանուն, 1927 թ., տուշ, թուղթ, Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 21x16սմ, Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 27,3x18,5 սմ, Անանուն, 1928թ., չինական տուշ և մատիտ թղթի վրա, 25 x 18 սմ, Անանուն, 1928թ., չինական տուշ, գրչածայր, թուղթ, 21,7 x 18,2 սմ, Անանուն, LT 021, 1926 թ., տուշ, թուղթ, 28,5 x 22,1 սմ, Անանուն, LT 030, 1927 թ., չինական տուշ, թուղթ, 21,8 x 16 սմ:

<sup>4</sup> Այլը, տուշ, թուղթ, սովորաբար իֆոլքի վրա, 33 x 28 սմ, Անանուն, 1927թ., գուաշ և տուշ թղթի վրա, 50x62 սմ:

<sup>5</sup> Անանուն, 1929 թ., կտավ, յուղաներկ, 55x35,5 սմ, Անանուն, 1928 թ., կտավ, յուղաներկ, 81x65 սմ, Անանուն, 1927-29 թթ., կտավ, յուղաներկ, 73x92 սմ, Անանուն, 1927 թ., կտավ, յուղաներկ, 55x35 սմ:

օրինակ՝ հաճախ է հանդիպում կարմիր գույնի օղակի պատկերումը, որը կարծես լողում է պատկերի հարթության վրա: Ռեյինֆների դեպքում նկատելի են նմանատիպ ֆորմաների՝ տարբեր անկյան տակ բաժանումները՝, միատիպ տարրերի կիրառումը՝ և այլն:

Ասկայն տվյալ ուսումնասիրության համար համեմատականն այլ տեսանկյունից է տարված, և փորձ է արվել ընդհանուր գծեր գտնելու տեխնիկայի տարբեր տեսակներով արված ստեղծագործությունների միջև: 1926 և 1928 թթ. համեմատված աշխատանքներում տեսնում ենք միատիպ կետային կոտակումները եզերող շրջանագիծ, որը հատվում է տարբեր հաստության երկու գծով<sup>14</sup>: Աշխատանքներում նկատելի են հարթության միատիպ բաժանումներ, օր.՝ հարթության 2 մասի բաժանում<sup>15</sup>, որը հաճախ կտեսնենք ռեյինֆներում<sup>16</sup>: Նշենք, որ Թաթունջյանի գրաֆիկական կոմպոզիցիաները հանդես են գալիս իբրև անկախ ստեղծագործություն, և սխալ կլիներ դրանք դիտել իբրև, օրինակ՝ ռեյինֆի կամ յուղաներկ աշխատանքի նախապատրաստական էսքիզ:

Բազմաթիվ են զուգահեռները հարթության և բարակ գծերի համադրման վարիացիաներում, կոմպոզիցիան հաճախ զարգանում է կենտրոնական կորի<sup>17</sup> կամ շեշտված անկյունագծի շուրջը: 1929 թ. ռեյինֆում<sup>18</sup> և համեմատված գրաֆիկայում<sup>19</sup> ակնհայտ է կենտրոնական 3 գնդի և 2 ձողի համադրման նմանությունը: 1928-29 թթ. կտավները<sup>20</sup> արձագանքում են բրոնզե քանդակի ֆորմաները<sup>21</sup>: 1929-ի փոքր կտավը<sup>22</sup> ասես քանդակի ծավալների

<sup>14</sup> Անանուն, ռեյինֆ, ներկված փայտ և մետաղ, 34x28 սմ, Գրենորի թանգարան, Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված փայտ և մետաղ, 32,7x27x6 սմ:

<sup>15</sup> Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված փայտ և մետաղ, 25x34,8 սմ, Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված փայտ և մետաղ, 21,5x27,5 սմ:

<sup>16</sup> Անանուն, 1928թ., գուաշ, 52x66 սմ, Անանուն, No 493, 1926 թ., տուշ, ջրաներկ, թուղթ, 41x50սմ:

<sup>17</sup> Անանուն, No357, 1929թ., ներկ, ապակի, 13x16 սմ:

<sup>18</sup> Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված փայտ և մետաղ, 28x39 սմ:

<sup>19</sup> Անանուն, 1928թ., տուշ, թուղթ, 23,8x16,2 սմ, Անանուն, No 378, 1927թ., կտավ, յուղաներկ, 50x40 սմ, Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված փայտ և մետաղ, 21x29 սմ:

<sup>20</sup> Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., փայտ, մետաղ, յուղաներկ, 51x60x10 սմ:

<sup>21</sup> Արտարալտ կոմպոզիցիա, տուշ, թուղթ, 31x23 սմ:

<sup>22</sup> Անանուն, 1928թ., կտավ, յուղաներկ, 81x65 սմ, Անանուն, 1929թ., կտավ, յուղաներկ, 57,5 x 41 սմ, Անանուն, 1929թ., կտավ, յուղաներկ, 75x106 սմ:

<sup>23</sup> Գնդով ֆորմա, քանդակ, պատվեացված բրոնզ, մետաղական ձող, 15,5 x 10 x 5 սմ, 4/8:

<sup>24</sup> Անանուն, 1929թ., կտավ, յուղաներկ, 26x32 սմ:

տարանջատման արդյունքը լինի: Մյուս կտավների հետ համեմատած առանձնաձևում է փոքր շրջանագծին միացված գիծը, որը քանդակի կոմպոզիցիայի կենտրոնական տարրն է: 1928 թ. «Նշանը» անվանումը կրող այլոմինե քանդակում<sup>25</sup> և 1929 թ. ռեյինֆներում կարող ենք համեմատություն անցկացնել ստանցքի նկատմամբ ծավալների համադրման միջոցով: Համեմատված բոլոր ստեղծագործություններում առկա է ստանցքից անկյունագծով աջ և ձախ դրված մեկական շրջանաձև ծավալ<sup>26</sup>: 1927 թ. գուաշով արված աշխատանքում<sup>27</sup> և 1929 թ. ռեյինֆում<sup>28</sup> միանման է կոմպոզիցիոն սկզբունքը: Ռեյինֆի ծավալների սիմետրիկ լծորդում անելով՝ նկատում ենք, որ դրանց դիրքավորման դինամիկան նման է համեմատված կտավի կոր գծային տարրերին: 1928 թ. ռեյինֆի դետալների լծորդումը և ընդհանուր կոմպոզիցիան 1926 թ. կտավի էքսենտների հայելային արտացոլումն է<sup>29</sup>: 1929 թ. ռեյինֆի<sup>30</sup> ծավալների կենտրոնները միացնելով՝ տեսնում ենք, որ այն զուգահեռներ ունի 1927 թ. գրաֆիկայի<sup>31</sup> կոմպոզիցիոն լուծման հետ: 1929 թ. ցանցից արված տարրերով ռեյինֆները<sup>32</sup> 1925-26 թթ. կղաժի տարրերի ուրվագծերի արձագանքներն են:

Համեմատված ստեղծագործություններում հիմնական տարրերը շրջանագծերն են, կոր և ուղղանիվ բարակ գծերը, կետային կոտակումները: Նաև հաճախ է հանդիպում փոքր շրջանին միացված ուղիղ գիծը<sup>33</sup>: Փորձենք հասկանալ, թե դրանք ինչ նախաբան ունեն, և ինչու է Թաթունջյանը դրանք այդքան լայնորեն կիրառել իր կոմպոզիցիաներում:

<sup>25</sup> Նշանը, քանդակ, 1928 թ., այլոմին, 100 սմ x 24 սմ, 1/3:

<sup>26</sup> Անանուն, ռեյինֆ, ներկված փայտ և մետաղ, 34x28 սմ, Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված մետաղ և փայտ, 32,7x27x6 սմ, Անանուն, ռեյինֆ, 1929 թ., ներկված փայտ և մետաղ, 25x34,8 սմ, Անանուն, ռեյինֆ, 1929թ., ներկված փայտ և մետաղ, 28x39 սմ:

<sup>27</sup> Անանուն, 1927 թ., գուաշ, տուշ թղթի վրա, 26,5x33,5 սմ:

<sup>28</sup> Անանուն, ռեյինֆ, 1929 թ., ներկված մետաղ և փայտ, տրամագիծը՝ 56 սմ:

<sup>29</sup> Անանուն, ռեյինֆ, 1928 թ. փայտ և նուսկցած մետաղ 22,5x29 սմ, Անանուն, 1926 թ., չինական տուշ, թուղթ, 26x28 սմ:

<sup>30</sup> Անանուն, 1929 թ., փայտ, մետաղ, 38,5x28 սմ:

<sup>31</sup> Անանուն, 1927 թ., տուշ, թուղթ, 21,8 x 16 սմ:

<sup>32</sup> Անանուն, ռեյինֆ, 1929 թ., ներկված ցանց և մետաղ փայտի վրա, 34x27 սմ, Անանուն, ռեյինֆ, 1930-ականներ, մետաղաբան ցանց, փայտ, պիզմենտ, 27,5x27,5 սմ, Անանուն, կղաժ, 1925-26 թթ., կղաժի տեխնիկայով կազմված թղթեր, գուաշ թղթի վրա, 39x49 սմ, նկարը՝ 26x19,5 սմ:

<sup>33</sup> Անանուն, 1928 թ., չինական տուշ, թուղթ, 29x21,5 սմ, Գնդով ֆորմա, քանդակ, պատվեացված բրոնզ, մետաղական ձող, 15,5 x 10 x 5 սմ, 4/8:

Թուլությունն ինչպես և կիրված առարկայի լույս տեսած միակ մենագրության մեջ<sup>26</sup> արվեստագետ Գլադիս Ֆարրը մի քանի հղում է անում Կանդինսկու և Կլեբի տեսական աշխատություններին: Խոսքը Վասիլի Կանդինսկու «Կետը և գիծը հարթության վրա»<sup>27</sup> աշխատության մասին է, որը նա գրել էր Բահաուզում իր դասավանդման տարիներին, ինչպես նաև Պաուլ Կլեբի «Բաուհաուզի դասեր, ներդրում գեղանկարչական ֆորմայի տեսության մեջ» աշխատության մասին, որոնք 1925-30-ականներին արտոնված արվեստի կարևորագույն տեսական հիմքերից էին: Ֆարրը իր մենագրության մեջ ներկայացնում է արվեստագետի ամբողջ ստեղծագործական կենսագրությունը և վերոհիշյալ հարցով շատ տեղեկություն չի տալիս: Փորձենք ավելի մանրամասն ուսումնասիրել սովյալ աշխատությունները և Թուլությունների արվեստի հետ դրանց ունեցած կապը:

Կանդինսկու և Կլեբի աշխատությունների առաջին հրատարակությունը գերմաներենով էր, որին Թուլությունը չէր տիրապետում, սակայն դրանցում շատ էին պարզեցված սխեմաները, նկարազարդումները: Չի բացառվում նաև, որ Թուլությունը կարող էր դրանք որևէ մեկի միջոցով թարգմանել:

Կանդինսկու «Կետը և գիծը հարթության վրա» աշխատությունը բազմաթիվ դրոշմներ է ընդգրկում՝ երաժշտությունից մինչև պար և ճարտարապետություն: Իր տեսության մեջ հեղինակը շատ հստակորեն տալիս է կետի, գծի, ֆորմայի առաջացման հասկացությունները: Սկսելով բազային էլեմենտից՝ կետից, նա նշում է. «Երկրաչափական կետը անտեսանելի օբյեկտ է: Այն կարող է ընդգրկվել իրրև ոչ նյութական օբյեկտ: Նյութական առումով կետը հավասար է զրոյի: Երկրաչափական գիծը նույնպես անտեսանելի օբյեկտ է: Այն տեղափոխվող կետի հետքն է, որն իր հերթին կետի պարզակալ, բացարձակ հանգուտի ոչնչացման արդյունք է: Այսպիսով, գեղանկարչական առաջնային էլեմենտ հանդիսացող գիծը կետի բացարձակ հակադրությունն է և երկրորդական էլեմենտը»<sup>28</sup>:

Եվ իրոք, Թուլությունների կոմպոզիցիաների գլխավոր սկզբնարար տարրը մշտապես կետն է, դրանք զարգանում են կետից, և այն մշտապես դիտողի ուշադրության կենտրոնում է, այնինչ գծերը երկրորդական դեր են խաղում:

<sup>26</sup> Gladys F., Tutundjian, Paris, Editions du Regards, 1994, 175 p.

<sup>27</sup> Kandinsky W., Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. – München: Verlag A. Langen, 1926.

<sup>28</sup> Кандинский В. Точка и линия на плоскости, СПб., 2005, стр. 26.

«Արտարկտ կերպով հասկացված և ներկայացված կետն իդեալապես փոքր և կլոր է, այն փոքրագույն տարրական ֆորման է: Սակայն կետը կարող է մեծանալ, վերածվել հարթության... Այն, ինչը կարող էր կետ համարվել լրիվ դատարկ ֆունկցիոն, դառնում է հարթություն. եթե նրա կողքին շատ բարակ գիծ է առաջանում»<sup>29</sup>, ինչը նույնպես Թուլությունների գրաֆիկաների սկզբունքային հիմքերից մեկն է:

Կանդինսկու սխեմաներում տեսնում ենք կետերի ֆորմաների, կուտակումների պատկերման տարբերակներ, գծերի և կորերի ռիթմների տեսակներ, շարժման սխեմատիկ պատկերումներ և այլն: Դրանցից շատերը կարող են համարվել Թուլությունների գրաֆիկաների և ռեֆլեքսների հետ: Զուգորդող կորով ուժեղացված կորի կրկնման, կորերի միացված և տարամետ շարժումների պատկերումներում, կորի հանդիպակաց կրկնման, հախաճարապես մեծացող ինտերվալներով գծային ռիթմի սխեմաներում ակնհայտ են զուգահեռները Թուլությունների 1927-1929 թթ. աշխատանքների հետ»<sup>30</sup>:

Թուլությունների գործերում կետը կարող է նաև դիտվել իբրև այլ մակերևույթի, այլ տարածության հետ հսկան կետ: Կետից բխող գիծը նշում է դեպի այդ հարթություն եղած տարածությունը, շարժում է պարունակում: Թուլությունների գրաֆիկաներում այդքան հաճախ հանդիպող կետային կուտակումները հետաքրքիր օպտիկական էֆեկտներ են ստեղծում: Դրանք ասես էներգիայի կուտակումներ փնեն: Կետերի հեռավորությունների խաղը ստեղծում է կծկման, նաև հեռավորության, հարթության վրա ընկած ստվերի էֆեկտներ: Դրանցում կարելի է նաև տեսնել մոլորակների, հալոյի<sup>31</sup>, աստղագիտական պատկերների մեկնաբանումներ: Կանդինսկու գրքում տեսնում ենք դրանց նմանակները աստղագիտությանը, ֆիզիկային հարող մի քանի պատկերներում: Հեղինակը նշում է, որ «բնության մեջ հաճախ հանդիպող կետերի կուտակումները նպատակապես և օրգանապես հիմնված երևույթ են: Այդ բնական ֆորմաներն իրականում փոքր տարածական մարմիններ են և նույնպիսի հարաբերում ունեն արտարկտ կետի հետ, ինչպես և գեղանկարչական մարմինները: Դրանք երկրաչափական կետերի կոմպլեքսներ են,

<sup>29</sup> Նույն տեղում, էջ 27.

<sup>30</sup> Անանյան, 1928 թ., չինական տուշ, թույթ, 21,5x17 սմ, Անանյան, 1927 թ., չինական տուշ, թույթ, 23,5x18 սմ, Անանյան, 1929 թ., ներկ, ապակի, 21,4x18,3 սմ, Անանյան, ռեֆլեք, 1929 թ., ներկած փայտ և մետաղ, 46x28,5x8 սմ:

<sup>31</sup> Օպտիկական երևույթ, յուսի աղբյուրի շուրջը երևացող լուսարձակող օղակ, սովորաբար առաջանում է Արեգակի կամ Լուսնի շուրջը:

որոնք տարբեր կերպով ստեղծված ֆորմաների տեսքով ճախրում են երկրաչափական անվերջության մեջ»<sup>52</sup>:

Կանդինսկին տալիս է շարժման, քարշային սկզբունքի վրա հիմնված կետային կոմպոզիցիաների տարբերակներ, որոնց արձագանքը նույնպես կարող ենք տեսնել Թուֆունջյանի՝ երկրաչափական արտարակցիայի ոճով արված աշխատանքներում: Կանդինսկին առանձնահատուկ կարևորում է հակադրության սկզբունքի վրա հիմնված ստրուկտուրան և կոմպոզիցիայի կառուցման կարգը: Նա նշում է, որ անկյունագծի և լարման առանցքի տեղաշարժումը ուղղահայացի և հորիզոնականի նկատմամբ որոշիչ է կոմպոզիցիոն լուծման համար: Շեշտված անկյունագծով կոմպոզիցիոն լուծման սկզբունքը հաճախ է հանդիպում նաև Թուֆունջյանի գործերում:

Կանդինսկու աշխատությունը նաև գունային լուծումների խորհուրդներ է պարունակում, սակայն երկրաչափական արտարակցիայում Թուֆունջյանը նախընտրում է մոնոքրոմությունը: Հատկապես դա նկատվում է ուլիեֆներում, որոնք ամբողջովին ներկված են մեկ գույնով: Գրաֆիկաները նույնպես միագույն են, սակայն կետային կոստակումների և օգտագործված թղթի գույնի շնորհիվ դրանք տարբեր տոնային էֆեկտներ են պարունակում:

Այժմ փորձենք զուգահեռներ փնտրել Կլեեի տեսության հետ: Ֆարքը առանձնացնում է նրա աշխատության երկու մաս՝ «Նշում մոխրագույն կետի մասին»<sup>53</sup> և «Մանկավարժական էսքիզները»<sup>54</sup>: Առաջինը կապված է Թուֆունջյանի կոմպոզիցիոն լուծումների հետ, որոնք մշտապես հիմնված են կետի զարգացման և հավասարակշռության վրա, որի գաղափարը յայնորեն զարգացնում է Կլեեն: Այդ աշխատությունն ավելի շատ փիլիսոփայական բնույթ է կրում: Ինչ վերաբերում է Կլեեի «Մանկավարժական էսքիզներին», զբանջում ինդիանալը սովորեցնում էր գործ ունենալ կետի, շարժվող հարթության և տարածության հետ, որոնք նկարչի հիմնական գործիքն էին դառնում:

Կլեեի աշխատությունում շատ են սխեմաները, աղյուսակները, գրաֆիկները: Առաջին հայացքից այն բացառապես տեխնիկական և արվեստին քիչ առնչվող գրքի տպավորություն է թողնում: Սակայն նա էլ է տալիս պարզագույն տարրերի բացատրություններ, ինչպիսիք են ակտիվ և պասիվ գծերը, դրանց կառուցման շարժումները, հարթությունների փոխհարաբերու-

<sup>52</sup> Նույն տեղում, էջ 27.

<sup>53</sup> Klee P., *Théorie de l'art moderne*, Editions Gonthier, 1969.

<sup>54</sup> Klee P., *Pädagogisches Skizzenbuch*, Erstausgabe als Bauhausbücher, Band 2, Jahr 1925, München.

թյունները, նյութական ստրուկտուրաները, հավասարակշռության սխեմաները և այլն:

Ներմուծելով արվեստի գեներալի գաղափարը՝ Կլեեն իր աշխատությունում առաջարկում է քայլ առ քայլ հետևել թե ինչպես է. օրինակ՝ նկարիչը պատկերում բնանկարը՝ բացելով գործողությունը տարածության և ժամանակի մեջ: «Ահա նա դնում է կետը, և նրանից սկսվում է շարժումը: Հայտնվում է գիծը: Քիչ հետո գիծը կանգ է առնում, ինչպես շուկը հանգստացնող մի մարդ: Գիծն ընդհատվում է, երբեմն մի քանի անգամ: Հետո՝ արագ հայացք դեպի հետ, որ տեսնենք, թե ինչքան ենք առաջ շարժվել (կարճ գծային շարժում հավասար ուղղությամբ): Նկարիչը մտավոր գնահատում է իր աշխատանքի ճանապարհը, հայտնվում է գծերի հանգույց»<sup>55</sup>: Նման ձևով է հեղինակը ներկայացնում բնանկարի պատկերումը, սակայն դա կարելի է նաև նմանեցնել Թուֆունջյանի երկրաչափական արտարակցիայի կոմպոզիցիաների ստեղծմանը:

«Կետը, դառնալով շարժում և գիծ, ժամանակ է պահանջում: Նույնը վերաբերում է գծի ձևափոխմանը դեպի հարթություն: Շարժվող կետը, ստեղծելով գիծը, ֆորմա է ստեղծում»<sup>56</sup>: Իրրև այդ գաղափարի մարմնացում կարելի է դիտել թե՛ Թուֆունջյանի գրաֆիկան, թե՛ ուլիեֆները: Դրանցում հստակ երևում է կետից առաջացած գծերի շարժումը, դրանց կառուցման կոնցեպցիան:

Ինչպես նշում է արվեստաբան Քրիստիան Օլիվրոն. «Թուֆունջյանը ոչ միայն ստեղծել է մի ինքնատիպ և բացառապես անհատական ֆորմալիստական աշխարհ, այլև իր ձևով առաջնային ազդեցություն է ունեցել արվեստի կոնցեպցիաների վրա: Դրա համար նա ոչ մի կոնկրետ բանաձև կամ ուղիկալ տեսություն չի ունեցել, մեզ թողած բազմաթիվ տեղեկությունները բացառապես նրա արվեստում են պարունակվում»<sup>57</sup>:

Չնոսանանք նաև, որ Թուֆունջյանը մշտապես ստեղծագործական փնտրտուքի մեջ է եղել և անընդհատ փոխել է ոճը, որի պատճառով նրա ստեղծագործությունը մեծ կենտրոնացում չի ապրել: Սակայն ավելի ճիշտ

<sup>55</sup> Klee P., *Педагогические эскизы*, Серия: Книжки Баухауза, Издательство М. Д. Аронзон, 2005, 72 стр.

<sup>56</sup> Նույն տեղում, էջ 34.

<sup>57</sup> Christian Oliveureau, Léon Tutundjian – 1906-1968. L'œuvre constituée 1925-1930, travail de recherche de Diplôme d'Etudes Approfondies soutenue à l'Université de Dijon, juin 1985, pp. 59-60.