

Վ. Հարությունյան

ԼԵՆԻՆՅԱՆ ՄՈՆՈՒԱԵՆՏԱԼ ՊՐՈՊԱԳԱՆԴԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Սովետահայ կերպարվեստի անցած ճանապարհին նվիրված հոգևածներում և ուսումնասիրություններում նրա՝ 1921—1925 թվականներն ընդգրկող փուլի մասին շատ քիչ բան կարելի է գտնել. յուրաքանչյուր դեպքում՝ ընդամենը մի քանի տող, իսկ այդ տողերում, ճիշտ թե սխալ, բայց համառորեն կրկնվող միևնույն հանրահայտ պնդումները: Այնինչ, իրադարձություններով հարուստ և սովետահայ կերպարվեստի զարգացման համար կարևոր նշանակություն ունեցող այդ փուլը չպետք է արժանանար նման վերաբերմունքի:

Եթե մեր կերպարվեստի մի ողջ շրջան դրեթե անտեսվել է, ապա ի՞նչ կարելի է ասել նույն այդ շրջանին վերաբերող այնպիսի նշանակալից միջոցառման մասին, ինչպիսին էր Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան: Հոգևածագրերը և ուսումնասիրությունների հեղինակները, ինչ-ինչ պատճառներով, մեծ մասամբ լուրջամբ են անցել մեր կերպարվեստի այդ սկզբունքային կարեւորություն ունեցող երևույթի կողքից, իսկ լավագույն դեպքում բավարարվել են հարևանցի հիշատակությամբ, որ Հայաստանում էլ ինչ որ արձագանք է գտել Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան: Բայց թե ինչպիսին է եղել այդ արձագանքը, ինչ ծավալ է ընդունել, ինչ գործեր են ներկայացված եղել նրանում, այդ ամենի մասին՝ դարձյալ ոչ մի խոսք:

Այսատանքը այդ շրջանին վերաբերող նյութերի վրա, պրպտումները մամուլի էջերում և արխիվներում, ի վերջո, ժամանակակիցների վկայությունները մեզ ոչ միայն բերին այն համոզման, որ Հայաստանում Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան սպասածից ավելի լայն չափեր է ընդունած եղել, այլև հնարավորություն տվին նրա մասին կազմելու քիչ թե շատ լրիվ պատկերացում:

Ի՞նչ բան էր մոնումենտալ պրոպագանդան և ի՞նչ նպատակներ էր նա հետապնդում: Հարցի լավագույն պատասխանը մենք գտնում ենք այդ կարևորագույն և աննախընթաց միջոցառության հեղինակի՝ Վ. Ի. Լենինի՝ Լուսաշարսկու հետ ունեցած դրույցի մեջ, որտեղ մեծ առաջնորդն այսպես է նկարագրում իր իդեան.

«Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой... В разных видных местах, на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы, лозунги марксизма, так же, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию»¹.

Այնուհետև, զարգացնելով իր միտքը, Վ. Ի. Լենինն առաջարկում է ցուցակ կազմել և ըստ այդ ցուցակի հուշարձաններ կանգնեցնել («бюсты или цельные фигуры, может быть, барельефы, группы»)² սոցիալիզմի թեորետիկներին

¹ «Искусство». Ленин о культуре и искусстве. 1938, стр. 124.

² Նույն տեղում, էջ 125.

և մարտիկներին, նրանց իդեալական նախորդներին, ինչպես նաև փրկիսոփայական մտքի, գիտության, արվեստի այն ներկայացուցիչներին, որոնք թեպետ չեն ունեցել ուղղակի կապ սոցիալիզմի հետ, բայց և հանդիսացել են կուլտուրայի իսկական հերոսներ:

Բարձր գնահատելով այս ամենի ազդեցություն-պրոպագանդիստական նշանակությունը, Վ. Բ. Լենինը հատուկ ուշադրություն է դարձնում նրանց բացման արարողության վրա՝ «Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником»¹, ապա առաջարկում է հոբելյանական սարեթվերի առիթներով ժողովրդին նորից հիշեցնել այդ մեծ մարդկանց մասին, յուրաքանչյուր անգամ նրանց կապակցելով ռևոլյուցիայի խնդիրներին հետ:

Այսպիսով, Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան նպատակ ուներ արվեստը ծառայեցնել ռևոլյուցիայի շահերին, այն դարձնել ժողովրդի դաստիարակության հզոր միջոց, ցույց տալ այն սերտ կապը, որ գոյություն ունի մարդկային անցյալ կուլտուրայի առաջավոր ներկայացուցիչների և սոցիալիզմի միջև, հավերժացնել սոցիալիզմի թեորետիկների և մարտիկների հիշատակը:

1918 թ. ապրիլի 12-ին ՍՍՌՄ ժողովրդական Կոմիսարների Սովետը հաստատեց և հրատարակեց «Արքաների և նրանց ծառաների հիշատակին կանդնեցված հուշարձանների հանման և Ռուսական սոցիալիստական ռևոլյուցիայի հուշարձանների նախագծեր մշակելու մասին» դեկրետը: Մի փոքր անց, Ժողովրդական Կոմիսարների Սովետը հաստատում է կանգնեցվելիք հուշարձանների ցանկը:

Մոնումենտալ պրոպագանդայի իրականացումը Ռուսաստանում շանցավ առանց ֆորմալիզմի ու նատուրալիզմի ռեցիդիվների, բայց և նա տվեց մի շարք աչքի ընկնող ստեղծագործություններ: Այս ստեղծագործությունների հեղինակները նրանք էին, ովքեր անխզելի կապերով կապված էին ռուսական ռեալիստական քանդակագործության լավագույն տրագիցիաների հետ: Այդպիսիների թվին են պատկանում, օրինակ՝ Շերվուդը, Շագիրը, Անդրեևը, Մերկուրովը և ուրիշներ: Մոնումենտալ պրոպագանդան Ռուսաստանում հսկայական նշանակություն ունեցավ ոչ միայն ժողովրդի քաղաքական ու կուլտուրական դաստիարակության, մասսաների մեջ պաբոտիական ազդեցիկ մղելու գործում, նա վճռական նշանակություն ունեցավ նաև սովետական արվեստագետների քաղաքական և գեղարվեստական կողմնորոշման, սովետական արվեստի բնույթի և նրա զարգացման ուղիների սահմանման խնդիրներում:

Ի տարբերություն Ռուսաստանի, Սովետական Հայաստանը ոչ հասուն պրոֆեսիոնալ քանդակագործական կադրեր ուներ, ոչ անցյալից ժառանգած նոր քանդակագործության մշակված ու տարածված տրագիցիա, իսկ էթե ադպիսին կար էլ (եթե ի նկատի ունենանք Ա. Տ. Մարությանի, Ու. Միքայելյանի և ուրիշների արվեստը), ապա նա դեռ ոչ մի չսփռվ չեր դարձել և չէր էլ կարող դառնալ 1920—21 թթ. Հայաստանում գործող արվեստագետների սեփականությունը: Այդ դեռ քիչ է, Հայաստանում չկար ոչ մի կանգնեցված հուշարձան, եթե չհաշվենք երևանյան հարուստ Թայիրյանի բրոնզե կիսանդրին (գործ՝ Ա. Տ. Մարությանի), դրված նրա գերեզմանի վրա, և Գամառ-Քաթիպայի

¹ «Искусство», Ленин о культуре и искусстве, 1938, стр. 124.

կիսանդրին (գործ՝ դարձյալ Ա. Տ. Մարությանի), դրված էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի բակում:

1908 թ. սկսած, Բաքվի Հայոց Կուլտուրական Միության նախաձեռնությամբ, որին արձագանքում են հայ ժողովրդի տարբեր խավերի բազմաթիվ ներկայացուցիչներ, փորձ է արվում Երևանում կանգնեցնել խաչատուր Աբովյանի հուշարձանը, կատարվում է հանգանակություն, երկար քաշքշուկներից հետո հաստատվում է արձանի նախագիծը, մոտավորապես ընտրվում է կանգնեցման վայրը, լայն, վերջի վերջո, ցարական միապետության պայմանները, ազգային ռեակցիոն շրջանների անշահագրգռվածությունը և մի շարք այլ հանդամանքներ արգելք են հանդիսանում այդ շնորհակալ նախաձեռնության իրականացմանը և Աբովյանի արձանը, ձուլված, պատրաստ վիճակում մնում է Փարիզում այնքան ժամանակ, մինչև որ Սովետական Հայաստանի կառավարությունն այն փոխադրում է Հայաստան և կանգնեցնում Երևանում:

Աբովյանի արձանը Սովետական Հայաստանի կառավարության կողմից ձեռք է բերվում և ուղարկվում Հայաստան 1925 թ. սկզբներին, սակայն այդ բանը ծրագրված էր և նրա իրականացմանը ձեռնարկված՝ 1925 թ. շատ ավելի վաղ (ըստ երևույթին՝ 1922 թ.), և դրանում, անտարակույս, պետք է տեսնել Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդայի իրականացման արտահայտություններից մեկը Հայաստանում: Անգրեհա Տեր-Մարությանի գլուխգործոցը իր բովանդակությամբ, գեղարվեստական արտահայտչականության իր անբասիր ձևերով միանգամայն համապատասխանում էր դեմոկրատական ռեալիստական արվեստի այն պահանջներին, որոնք ըստ Վ. Ի. Լենինի մտահղացման պետք է դրված լինեին մոնումենտալ պրոպագանդայի ստեղծագործությունների հիմքում:

Այդ ամենով հանդերձ, Անգրեհա Տեր-Մարությանի գործը, իհարկե, Հայաստանում մոնումենտալ պրոպագանդայի սկիզբը չէր և չէր էլ կարող այդպիսին լինել, թեկուզ սոսկ ժամանակի նկատառումներով: Մոնումենտալ պրոպագանդան, որը միևնույն ժամանակ հանդիսացավ սովետահայ քանդակագործության սկիզբը և զարգացման վաղ փուլը, իր առաջին քայլերը սկսեց անել բաց տեղում, այսինքն՝ ազգային նոր քանդակագործության ընդհանրական տրադիցիայից, նշանակալից նմուշներից զերծ միջավայրում, և եթե նա որոշ արդյունքների հասավ, այդ եղավ առաջին հերթին շնորհիվ այն բանի, որ 1921 թ. մոնումենտալ պրոպագանդան Ռուսաստանում իր մեջքի ետևում արդեն եռամյա պատմություն ուներ, ուներ զգալի քանակ կազմող արժեքավոր ստեղծագործություններ, հետևապես՝ ուներ արդեն իր սեփական տրադիցիան, և այդ տրադիցիան չէր կարող սնունդ չտալ նոր կազմավորվող սովետահայ քանդակագործությանը:

Հայաստանում մոնումենտալ պրոպագանդայի նմուշները, բացի Ա. Տեր-Մարությանի «Աբովյանից», մեղ չեն հասել և նրան լծված արվեստագետների դործերի մասին մենք դատում ենք կողմնակի նյութերի հիման վրա:

Հաստատ կարելի է ասել, որ մոնումենտալ պրոպագանդայի գծով ստեղծված քանդակագործական աշխատանքները կերպարվեստի պրոֆեսիոնալիզմի տեսակետից կանգնած էին շատ ցածր աստիճանի վրա: Այդ բանի միակ բացատրությունը քանդակագործական հասուն ուժերի բացակայությունն է: Մոնումենտալ պրոպագանդայի կադրերը Երևանում հիմնականում երկուսն էին՝

Կարո Հալաբյանը և Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանը: Մելիք Հակոբյանը ընդհատումներով սովորել է մերթ շտիգլիցի ուսումնարանում, մերթ Յուդնի և Դուդինի նկարչական դպրոցում, որոշ ժամանակ էլ Մոսկվայի Երփնագրի Քանդակագործության ու ճարտարապետության ուսումնարանում, և իր պրոֆեսիոնալ ուսումը դեռ չավարտած, վերադարձել է Հայաստան: Նախառնույնություն Հայաստանի պայմանները, ինչպես և պետք էր սպասել, նրան հնարավորություն չտվեցին ինքնակրթությամբ և ինքնուրույն աշխատանքով լրացնելու իր պրոֆեսիոնալիզմի բացերը: Բնական է, որ Մելիք-Հակոբյանի քանդակները լրիվ պոհացում չէին կարող տալ մոնումենտալ պրոպագանդայի առաջադրած պահանջներին:

Պրոֆեսիոնալիզմն ավելի ևս կաղում էր Կ. Հալաբյանի քանդակագործական ստեղծագործություններում, որը ինքնուս էր, դեռ շատ երիտասարդ, քանդակից բացի զբաղվում էր նաև նկարչությամբ, վարչական աշխատանքով և դեռ հնարավորություն չեր ունեցել արվեստի որևէ ձևի մեջ հիմնականորեն խորանալու: Ահա թե ինչու, 1922 թ. Երևանում կազմակերպված «Հեղափոխության ցուցահանդես»-ի այցելուներից մեկը գրում է՝ «Այստեղ այցելուն կանգ է առնում ակամայից՝ տեսնելով բյուստը մի հաղթանդամ ծերունու, անորոշ, անտարբեր հայացքով, և եթե ներքևում չկարդա «Կ. Մարքս» մականորությունը— դժվար թե կարողանա գուշակել: Դա էլ երիտասարդ անդրիագործ Կ. Հալաբյանի «փորձերից» է: Թվում է մեզ, որ եթե ցուցահանդեսից հեռացնեն վերև հիշված բյուստերն ու բարելյեֆները—Հեղափոխության ցուցահանդեսը շահելն զատ—Մարքսի, Էնգելսի, Շահումյանի, Զափարիձեի, Ալավերդյանի դեմքերը ավելի ճանաչելի, պարզ և հստակ կպատկերացնեն նաև այցելուները»¹:

Հիշյալ հոգվածում բերված է մոնումենտալ պրոպագանդայի գծով Հալաբյանի կատարած գործերի գրեթե լրիվ ցուցակը: Նրանցից Մարքսի և Էնգելսի մեծադիր կիսանդրիները դրված են եղել Ալեքսանդրապոլի կենտրոնական հրապարակում (1922), նրանց կրկնակները և Շահումյանի ու Զափարիձեի կիսանդրիները՝ Երևանի զանազան շենքերում և հասարակական վայրերում (1921—1922): Ալավերդյանի արձանը պետք է դրվեր Երևանի Կոմունարների այգում, սակայն «Խորհրդային Հայաստան»-ի հոգվածից, «Հեղափոխության ցուցահանդեսում» գտած անհաջողությունից և ընկերների քննադատական դիտողություններից հետո, Հալաբյանը հրաժարվում է այդ արձանը կանգնեցնելու առաջարկից և գործը հանձնվում է Վ. Մելիք-Հակոբյանին:

Որպես մոնումենտալ պրոպագանդայի օժանդակ միջոցառում, Արմենտան², պարտիական և կառավարական մարմինների հանձնարարությամբ, իր աշխատակիցների ուժերով, պատրաստում է և բազմացնում մի շարք արձաններ և բարձրաքանդակներ ու տարածում ռեսպուբլիկայում: Այդպիսի աշխատանքներից է, օրինակ՝ Կ. Հալաբյանի «Ստեփան Շահումյան» փոքրադիր բարձրաքանդակը:

Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանը Երևանի Պարտակումբի շենքի համար պատրաստում է Մարքսի և Լենինի կիսանդրիները (1921), այնուհետև,

¹ «Խորհրդային Հայաստան», № 129, 1922.

² Հայաստանի հեռագրական գործակալությունը (նույնն է, ինչ Արմկալոստան, Արմենոստան, Արմոստան, Հայկալոստան) ուներ կերպարվեստի բաժին, որը խոշոր աշխատանք էր տանում կերպարվեստի միջոցներով բնակչության մեջ ազդեցիկ մղված գործում:

1922 թ. սկզբներին կատարում է Էնգելսի կիսանդրին, Մարքսի բարձրաքանդակը, որոնք, ինչպես նաև նախորդները, տոնական առիթներով դուրս են բերվում փողոց կամ հրապարակ, կանգնեցված արձանների նման դրվում հատուկ պատրաստված պատվանդանների վրա կամ կախվում շենքի ֆասադից (Մարքսի բարձրաքանդակը)։

Վ. Մելիք-Հակոբյանի բաղմատիրած մանրաքանդակներից ռեսուրսիկայում տարածում էին գտել Վ. Բ. Լենինի կիսանդրին, Ստ. Շահումյանի և Ստ. Ալավերդյանի բարձրաքանդակները։

Մինչև 1922 թ. կեսերը մեղ մոտ չկար մոնոմենտալ պրոպագանդայի իրականացման որևէ հաստատուն ծրագիր, թեմատիկ պլան, արձանների կանգնեցման հերթականություն։ Դրա հետևանքով երբեմն տեղի էին ունենում պատահականություններ ու սխալներ։

Մոնոմենտալ պրոպագանդային ավելի լայն ծավալ տալու, ստեղծագործությունները պատշաճ գեղարվեստական մակարդակի վրա դնելու և ընտրության ու այլ հարցերում սխալներից խուսափելու համար, 1922 թ. հունիսի 24-ին, պարտիական և կառավարական համապատասխան օրգանների ցուցումներով ՀՄԽՀ Լուսժողովմատր հայտարարում է Երևանում կանգնեցվելիք հուշարձանների մրցանակաբաշխություն, ըստ մրցանակաբաշխության պայմանների հուշարձանները (նախագծերը) պետք է նվիրված լինեն Կարլ Մարքսին, Վ. Ի. Լենինին, Ստեփան Շահումյանին, քաղաքացիական կռվում ընկած կոմունիստներին, խաչատուր Աբովյանին, Միքայել Նալբանդյանին, Գաբրիել Սունդուկյանին և Վահան Տերյանին։ Հուշարձանների նախագծերը կարող էին լինել ճարտարապետական-քանդակագործական, կամ խառն, և, ինչպես մրցանակաբաշխության հայտարարության տեքստում է ասված՝ «...2. հուշարձանները պիտի ունենան այն տեսակ կառուցվածք, որ միաժամանակ՝ ա. ծառայեն իրենց հիմնական գաղափարին—անունների հավերժացման. բ. լինեն զարդադարի համար, և գ. լինին հանրօգտակար»¹։

Նախագծերի ներկայացման ժամկետը սահմանված է 1922 թվականի դեկտեմբերի մեկը։

Հայտնի չէ, մրցանակաբաշխության հանձնաժողովին որևէ գործ ներկայացվում է թե ոչ, սակայն մրցանակաբաշխությունը փաստորեն տեղի չի ունենում։ Այդ բանի հիմնական պատճառը ես պետք է տեսնել քանդակագործական ձևոնահաս կադրերի բացակայության մեջ։ Դեռ մրցանակաբաշխության ժամկետը չլրացած, 1922 թ. նոյեմբերի 29-ին, Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման երկրորդ տարեդարձի առթիվ, Երևանի Կոմունարների այգում բացվում է Մայիսյան ապստամբության ղեկավարներից մեկի, դաշնակցականների կողմից զապանարար սպանված, Ստ. Ալավերդյանի հուշարձանը՝ գործ Վ. Մ. Հակոբյանի։

Ի նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ այս արձանը կանգնեցվել է վերոհիշյալ մրցանակաբաշխության հայտարարությունից և Հալարյանի քանդակած արձանի պրոֆեսիոնալ թերությունները խիստ քննադատության ենթարկելուց հետո, պետք է կարծել, որ նա գեղարվեստական որակի հարցում ինչ որ

¹ «Նորհրդային Հայաստան», № 139, 1922։

չափով տարբերվել է «Հեղափոխության ցուցահանդեսում» տեղ գտած իր նախորդից:

1923 թ. էջմիածնում տեղի է ունենում դաշնակցականների կողմից գնդակահարված 14 կոմունիստների հուշարձանների լացումը (Վ. Մելիք-Հակոբյան): Հուշարձանն իրենից ներկայացնում էր լարձր պատվանդանի վրա դրված լանվորի բնական մեծության մի ֆիգուրա:

Մոնումենտալ պրոպագանդայի միջոցառումների շարքը պետք է դասել նաև դարձյալ դաշնակցականների կողմից դնադկահարված կոմունիստ բժիշկ Մելքոնյանի կիսանդրին, որը Հոսթոդկոմատի հանձնարարությամբ քանդակվում է Վ. Մելիք-Հակոբյանը (1923): Կիսանդրին դրվում է բժշկի գերեզմանի վրա և բացվում հանդիսավոր արարողությամբ: Հատկապես առաջին երկու հուշարձանների բացման արարողությունները վերածվում են Երևանի աշխատավորության և ինտելիգենցիայի խոշոր հակադաշնակցական միտինգների:

Չնայած բոլոր այդ միջոցառումներին, սովետահայ քանդակագործների կոնտինգենտը մնում էր գեռնույնը, իսկ նրանց ստեղծագործությունների որակական մակարդակը առանձին աճ դեռ չի ունենում, իսկ ԼՍԽ ունենում էլ է. ապա նա դարձյալ դեռևս ետ է մնում սոցիալիստական կարգերը թևակոխած ժողովրդի աճող ու կազմակերպվող ճաշակից և պահանջներից: Այդ հանգամանքներից դրված, 1923 թ. վերջերին (մինչև նոյեմբեր) Հոսթոդկոմատը գիմում է Հայաստանի կառավարությանը, որպեսզի իրավունք ստանա ստեղծելու հատուկ հանձնաժողով, որը պատմական ճշմարտացիության և գեղարվեստական արտահայտչականության տեսակետից պետք է վերանայի անցյալում կանգնեցված հուշարձանները և հսկի նոր նախագծերի հաստատումն ու արձանների կանգնեցումը:

1923 թ. նոյեմբերին ՀՍԽՀ Կենտրոնական նախագահությունը հարգում է Հոսթոդկոմատի միջնորդությունը, նշանակում է հատուկ հանձնաժողով՝ նախագահությամբ Հոսավորության ժողովրդական Կոմիտեի:

Հանձնաժողովը անցնում է աշխատանքի և մինչև 1925—1926 թթ. հանում է 1921—1923 թթ. կանգնեցված հուշարձանների մեծ մասը:

1924 թ. մեծ Լենինի մահվան առթիվ Երևանի Կենտրոնական հրապարակը վերանվանվում է Լենինի անվան և Հայկոմկոմի Կենտրոնական Կոմիտեի, Հայաստանի հորհուրդների Կենտրոնական Դորձադիր Կոմիտեի, Ժողովրդական Կոմիտեների հորհուրդի, Արհմիությունների խորհուրդի նախագահությունների 1924 թ. հունվարի 26-ի միացյալ նիստում որոշում է կայացվում Լենինի հրապարակում կանգնեցնել Լենինի հուշարձանը: Հուշարձանի հիմնադրությունը տեղի է ունենում հունվարի 27-ին, Վ. Ի. Լենինի թաղման օրը, հանդիսավոր սգահանդեսի պայմաններում, ակադեմիկոս Թամանյանի անմիջական մասնակցությամբ ու ղեկավարությամբ:

Երախտապարտ հայ ժողովուրդը Լենինի արձանի համար կազմակերպում է լայն հանգանակություն և շատ աշխատավորներ նվիրաբերում են իրենց 1—2 և դեռ ավելի օրերի աշխատավարձը:

1925 թ. Ա. Ֆ. Մյասնիկյանի եղբրական մահվանից հետո, Վ. Մելիք-Հակոբյանը քանդակում է նրա կիսանդրին (այնուհետև քանդակվում է նաև բարձրաքանդակ պորտրետը), որը հեղինակի երկրորդ աշխատանքն էր նույն թիմա-

յով և որի կապակցությամբ «Խորհրդային Հայաստանը»-ը գրում է՝ «Այս աշխատությունն ունի այն առավելությունը, որ նախկին կիսանդրու տեխնիկական խստություններն ավելի են մեղմացված և դիմագծերին տրված է ավելի նուրբ արտահայտություն»¹։

Մոնումենտալ պրոպագանդայի և Արմենտայի գործունեության հետ սերտորեն կապված է մի այլ միջոցառում, որի նախաձեռնողը նույնպես Վ. Ի. Լենինն էր։ Խոսքը վերաբերում է քաղաքների զարդարմանը՝ ռեկուլցիոն կոշերով, սլակատներով և այլն։ Այդ միտքը Վ. Բ. Լենինն առաջ է քաշել մոնումենտալ պրոպագանդայի իդեայի հետ միաժամանակ և նրա հետ սերտ շաղկապված, նպատակ ունենալով, ինչպես Լուսաշարսկին է վկայում՝ «... Двинуть вперед искусство, как агитационное средство»²։

Ինչպես Սովետական Սիուիթյան մյուս քաղաքներում, այնպես էլ Երևանում, սպորերաբար գրվում են բազմաթիվ ռեկուլցիոն լոզունգներ, նկարվում մեծադիր սլակատներ, առաջնորդների պորտրետներ և փակցվում շենքերի սյուների, նրանցով զարդարում շենքերի մուտքերը, հրապարակները, շքերթների շարասյուները, մեծացվում և բազմացվում են Արմենտայի քաղաքական ծաղրանկարները, սպարաստվում են դաշնակների, էսերների, ֆաշիստների, արտասահմանյան ռեակցիոն գործիչների հարթ ծաղրանկար-ֆիգուրաները կամ խրտվիլակները, կախվում փողոցների լայնքին ձգված լաբերից։ Նկարիչների և սլարտիական ու սովետական աշխատողների համագործակցությունը բազմաթիվ հետաքրքիր ու սրամիտ իդեաներ է ծնում։

Այդ կարգի միջոցառումներից առանձնապես հետաքրքիր է 1922 թ. (ըստ մի այլ տեղեկության՝ 1921 թ.) Հոկտեմբերյան տոնակատարության ժամանակ Եղիշե Չարենցի և Կարո Հալաբյանի նախաձեռնությամբ Արովյան փողոցում կազմակերպված բացօթյա ցուցահանդեսը, որտեղ այլ և այլ նմուշների թվում ցուցադրված էին Կերզոնի, Դավիդ Անանունի, դաշնակցականների խրտվիլակները, իսկ կարմիր կտորի վրա մեծադիր սպիտակ տառերով գրված էր այդ առիթով Չարենցի գրած բանաստեղծությունը։ Երեկոյան տեղի է ունենում համաքաղաքային կառնավալ, որի մասնակիցները, ինչպես այդ ծրագրված էր ցուցահանդեսի կազմակերպիչների կողմից, խրտվիլակները վառում են և մանածում քաղաքի փողոցներով։

Որպեսզի սլարդ լինի, թե ինչ խոշոր նշանակություն էր տրվում քաղաքի զարդարմանը, բավական է հիշատակել, որ 1921 թ. սկսած ռեկուլցիոն տոնակատարությունների մեծ մասի կապակցությամբ, տոնակատարություններն անցկացնող հանձնաժողովների կամ քաղաքի սլարտիական ու սովետական օրդանների կողմից հայտարարվում էին մրցանակաբաշխություններ լավագույն զարդարված շենքի, լավագույն զարդարված շարասյան համար։ Հաճախ մրցանակները տրվում էին ոչ թե անհատ կատարողին, այլ ողջ կոլեկտիվին և դրանով կոլեկտիվի անդամներին ավելի ևս շահագրգռում էին լավ ձևավորում տալու խնդրում, ավելի անմիջական էին դարձնում նրանց մասնակցությունը այդ խոշոր ագիտացիոն նշանակություն ունեցող քաղաքական և գեղարվեստական նախաձեռնությանը։

¹ «Խորհրդային Հայաստան», № 10, 1926.

² А. В. Луначарский, Статьи об искусстве, 1941, стр. 449.

Զարգարման միջոցառումներին մասնակցել են քաղաքի գրեթե բոլոր արվեստագետները, այդ թվում նույնիսկ այնպիսի նկարիչներ, ինչպիսիք են՝ Մ. Սարյանը, որի գործերից մամուլում հիշատակվում է Վ. Ի. Լենինի մեծագիր պորտրեն, կարմիր ու սև կտորներով ծալազարդված, կախված՝ առաջնորդի թաղման օրերին Հայարմիսորհրդի շենքի պատշգամբից¹, Ս. Առաքելյանը, որի գործերից հիշատակվում է Ստ. Շահումյանի մեծագիր պորտրեն, Տարագրոսը, որն էջմիածնում նկարել է մի շարք հակակրոնական ծաղրանկար-պլակատներ և ուրիշներ:

• Մենք այստեղ չենք խոսում ինտերյորների զարգարման մասին, բայց և կարևոր ենք համարում նշել, որ 1922 թ. Ս. Առաքելյանը և Կ. Հալաբյանը Երեւանի Պարտիական ակումբի պատերը ծածկում են բանվորների, գյուղացիների և կարմիրբանակայիների որմնապատկերներով:

Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան Հայաստանում 1920—25 թթ. չհասավ գեղարվեստական ու իդեական այնպիսի մակարդակի, որ ի վիճակի լիներ լիովին իրականացնել այն խնդիրները, որ նրա առաջ դրել էր պարտիան: Սակայն, չնայած դրան, ոչ մի դեպքում չի կարելի նսեմացնել մոնումենտալ պրոպագանդայի նշանակությունը Սովետական Հայաստանի և նրա կերպարվեստի համար: Մոնումենտալ պրոպագանդան սովետահայ քանդակագործության սկիզբն էր և նրա զարգացման մի ամբողջ շրջանը:

Մոնումենտալ պրոպագանդան պարտիայի կողմից կերպարվեստի առաջին խոշոր մոբիլիզացիան էր բնակչության մեջ քաղաքական և կուլտուրական դաստիարակչական աշխատանք տանելու գործում: Վերջապես, մոնումենտալ պրոպագանդան սովետահայ կերպարվեստի առաջին լուրջ փորձն էր սովետական թեմաներին տիրապետելու ուղղությամբ:

Շնորհիվ այդ ամենի, մեր արվեստի պատմության մեջ Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան միշտ էլ կապահանքի իր կարևոր տեղն ու նշանակությունը:

¹ «Խորհրդային Հայաստան», № 23, 1924: