

ԹԻՖԼԻՍԻ ՍԱԼՕՆ

ԱՌԵՏԻՔ ԱՐԱՍԻԱՆԵԱՆՑԻ

I.

Ներկայ 1890 թ. յունւարի երկրորդ կիսից Թիֆլիսում, «Փառքի Տաճարի» շինութեան մէջ, բացւած է տեղական գեղարւեստական հանդէսը: Միտքը երկար ժամանակաց յղացածներից չէ. նա յղացաւ, այսպէս ասած, միանգամից: Սկզբում պ. Բաշինջաղեանի մասին լսեց, որ կամենում էր, անցեալ տարիների նման, իւր սեպհական նկարների հանդէսը բանալ. բայց այդ մտադրութիւնը չ'իրագործւեց՝ ընդհանուր հանդիսին տեղ տալու համար:

Այսպիսով ներկայ պատկերահանդէսը կազմւեց էքսպրոմպտօ, առանց նախապատրաստութիւնների: Եւ միայն շատ բնական է, որ այդպէս բացւելով, հանդէսը անլիակատար պէտք է լինէր այն մտքով, որ նկարիչները չը կարողացան հասցնել բացման օրին իրանց բոլոր արտադրութիւնները: Բայց հանդէսը բաւականին երկար է տւելու — երկու-երեք ամիս, այնպէս որ հանդէսը գնալով աւելի ու աւելի պէտք է ճոխանայ նոր նկարներով:

Գեղարւեստների այս տարւայ հանդէսը, որպէս ինձ թւում է, պարբերական երեւոյթների շարքը պէտք է ընկնի: Եւ իրօք, այժմ, քանի որ կայ մի շինութիւն, որպիսին է «Փառքի Տաճարը», որի երկու մեծ սրահներից մէկը, աջակողմեանը, բոլորովին չէ բռնւած և երեւի տարիներ շարունակ պէտք է մնայ չը բռնւած, այժմ, ասում եմ, յարմարաւոր շինութեան պատճառով հեշտացրած պէտք է լինի գեղարւեստական հանդէսներ տալը, քան այդ ցայժմ էր, երբ մի

այլպիսի գործի համար անհրաժեշտ կերպով պէտք էր դիմել երկրիս կառավարչապետի պալատը, ուր երկու տարի առաջ կայացաւ այժմեանի նման մի պատկերահանդէս:

Անցեալ 1889 թ. Կովկասեան Արդիւնահանդէսը մասամբ նաև պատկերահանդէս էր, որովհետև տեղական նկարիչների նկարներից մի քանիսը հանդէս էին դուրած: Բայց նկարների համար առանձին բաժանմունք չը կար և ի ցոյց դուրած նկարներն էլ միմիայն հանդիսի զեղեցկութեանը պէտք է նպաստէին: Այսպիսով նսքա, այլ նկարները, միայն ակսեսուարներ էին և չէին կազմում մի անկախ բաժին:

Յայտմ կայացած պատկերահանդէսները, Թիֆլիսում, շատ թէ քիչ պատահական են եղած: Պատահական է նաև ներկայ տարւանը. բայց ես արգելք չեմ տեսնում, որ նոյնը ամեն տարի կրկնէր և այն էլ օրօշ ամիսներին: Մի խօսքով, ես կ'ուզէի, որ Թիֆլիսն էլ ունենար իւր սալօնը, ինչպէս ընդունւած է անուանել ամեն տարի կրկնող զեղարւեստների հանգէսը Պարիզում, որից և օրինակ են առել միւս քաղաքները:

Դորա համար մի բան ամենաանհրաժեշտ է, որ Կովկասում, յատկապէս Թիֆլիսում, նկարիչներ բաւականի թւով լինին, որպէս զի նոցա տարեկան արդիւնաբերութիւնը կարողանայ բաւականանալ մի արդիւնահանդիսի համար:

Արդ, սա է խնդիրը.—կա՞ն արդեօք բաւականաչափ նկարիչներ մեզանում և ո՞րքան է նոցա տարեկան արդիւնաբերութիւնը: Տարեկան եմ ասում այն պատճառով, որ մի անգամ արդէն հանդէս դրած նկարը այլ ևս չի կարելի մի երկրորդ և երրորդ անգամ հանդէս բերել: Ընդունւած կանոն է այդ: Եթէ զալ տարի բացւէր այս տարւայ նման զեղարւեստական հանդէս, այժմեան հանդիսում դրած նկարները, նոցանից ամենայաջողածներն անգամ, կարգադրիչ մասնաժողովից չը պէտք է ընդունւէին:

Արդ, ես ենթադրում եմ, և կարծում եմ թէ չեմ սխալւում, որ ներկայ տարւայ զեղարւեստական հանդիսին մասնակցել են մեր բոլոր տեղական նկարիչները: Կատալօգը ձեռքիս, ես հաշւում եմ մասնագէտ զեղարւեստագէտներին, բաց թողնելով սիրողներին: Եւ ես գտնում եմ, որ առաջինների թիւը տասն և հինգ է: Եւ ահա նոցա անունները այն կարգով, ինչպէս կատալօգում նոքա երեւան

են գալիս.— Լօնգօ, Սօլուիօ, Բաշինջաղեան, Ստախօսկի, Կեպպեն, Նօւակ, Զանկուսկի, Կօլչին, Արտազօւ, Մարդերօսոս, Շամշինօւ, Զախարօւ, Գաբաւե, Բօգդանօւ, Խօդօրօւիչ: Կարծում եմ, որ այն երեսուն և հինգի մէջ, որոնք մասնակցել են այս տարւայ հանդիսին, միայն զոքա են մասնագէտ գեղարւեստագէտները: Մնացածները սիրողներ են կամ շատ թէ քիչ յաջող աշակերտներ, առանց բարձր գեղարւեստական կրթութեան: Վերջիններին արտադրութիւնները ունին անշուշտ իրանց հետաքրքրութիւնը. բայց նոքա, առանձին վերցրած, չեն կարող յաւակնութիւն ունենալ վճարող հասարակութիւն գրաւել դէպի իրանց: Իսկ եթէ խնդիրը բարեգործութեան մէջ չէ, մուտքի համար վճար նշանակելը միտք ունի միայն այն ժամանակ, երբ հասարակութիւնը գնում է նկարները տեսնելու թէ իւր մէջ գեղարւեստական ճաշակ զարգացնելու համար և թէ մեծ հետաքրքրութիւնից դէպի հանդիսին մասնակցող գեղարւեստագէտների աշխատանքը: Եւ այդպիսի ինտերես կարող են ներկայացնել միմիայն բուն գեղարւեստագէտները, նոքա, որոնք զուտ գեղարւեստական կեանքով են ապրում: Հոգ չէ, եթէ հանդէս դրւած նկարները միջակ լինին, անգամ միջակից պակաս, կամ բարձր քննադատական տեսակետից՝ չ'աջողւած, բայց տաղանդ պահանջում է անպայման կերպով, որպէս նաև տեխնիկական հմտութիւն: Իսկ վերջինս ձեռք է բերում, ներկայ հանգամանքներում, միմիայն բարձրագոյն գեղարւեստական դպրոցներում, իսկ ապա վարպետների մօտ աշակերտելով և ինքնակրթութիւնով, մի խօսքով՝ այդ հետաքրքրութիւնը կարող են զարթոցնել միմիայն մասնագէտները:

Գեղարւեստական հանդէսը պարբերական դարձնելու և յաջողացնելու համար բաւական է, որ այն նկարները տեսնելու համար, որոնք ամեն տարի հանդէս են դրւում, հասարակութիւնը յօժար կամքով, ինքնաբերաբար ամեն պատրաստականութեամբ մուտքի համար նշանակւած վճարը տայ և նոյն հանդէսը մի քանի անգամ այցելէ: Քանակութիւնը, հանդէս բերւած նկարների թիւը այդ դէպքում երկրորդական հանգամանք չէ, այլ առաջնակարգ: Արդ, ասում եմ, այժմեան Թիֆլիսի տասն և հինգ գեղարւեստագէտների ոյժերով կարելի՞ թէ ոչ ամեն տարի դեղարւեստական հանդէս բանալ:

Ես կը պատասխանեմ՝ այո՛ւ։ Բոլորովին հաստատ կարելի է ընդունել, որ մի 60—100 շատ թէ քիչ տաղանդաւոր վրձինով գրած նկարներ միանգամայն կ'արդարացնեն հանդիսի բանալը։ Իսկ տասն և հինգ գեղարւեստագէտներ տարեկան այդքան և աւելի արտադրել կարող են, մանաւանդ որ հանդէսը մի նոր խթան կը լինի գեղարւեստագէտների բեղմնաւոր գործունէութեան և որ տարէց տարի գեղարւեստագէտների թիւը աւելանում է մեղանում։ Սիրողների գործերը, յամենայն դէպս, չեն նւաստացնում աւելի կատարեալների արժանաւորութիւնը, և որովհետեւ նոցա թիւը աճում է մեղանում, նոցա գրած նկարներից ընտրելագոյնները կը ստւարացնեն նկարների թիւը յօգուտ և ոչ ի վնաս հանդիսի։

Օ՛հ, գիտեմ, որ մեղանում կայացնելի սալօնը շատ և շատ հեռու, անսահման հեռու կը լինի բոլոր սալօնների նախատիպարից, որ է «Պարիզի Սալօնը»։ Եւ իրօք, պէտք է իմանալ թէ ի՞նչ է վերջինս, և այն ժամանակ ընթերցողս թերեւ ծիծաղելի համարէ նոյն իսկ այս անունը, որ ես յատկացնում եմ մեր այժմեան գեղարւեստահանդիսին։ Սալօն! Համաշխարհային քաղաքի «Ելիսեան-Դաշտեր» կոչւած հսկայական մի բուլւարի վերայ դնուում է «Արդիւնագործութեան պալատ» կոչւած երկաթեայ եռայարկ շինութիւնը, բազմաթիւ ընդարձակ սրահներով և բակերով։ Պետական սեպհականութիւն է այն—Միւս կողմից, Ծրանսիայում կայ «Արտիստների ընկերութիւն»։ Դա՛ բոլոր գեղարւեստագէտների ընկերութիւնն է, ինչ մասնաճիւղին և պատկանեն նոքա՝ նկարչութեան ամեն տեսակների, սկուլպտուրի։ Մի ժամանակ պետական վարչութիւնն էր կառավարում սալօնը. նա էր ընդունում նկարները, նա էր կազմում դատաւորների մասնաժողովը և այլն։ Այժմ, քանի տարիներից ի վեր, պետութիւնը ձեռք է վերցրել դրանից և սալօնը ամբողջապէս յանձնել է «Արտիստների ընկերութեան», որը և կազմում է բոլոր հարկաւոր մասնաժողովները, կարգադրում է թէ ներկայացրածներից ի՞նչ նկարներ և քանդակի գործեր պէտք է ընդունել և որո՞նց պէտք է մերժել. և այդ ընկերութիւնն է նշանակում մուտքի համար զինը, որից գոյացած գումարը մօտում է ընկերութեան դանձարանը։ Նորա ընտրած «Ժիւրիլն» որոշում է պարգևները ըստ արժանաւորութեան։

Արդ, չը նայած այն մեծ խստութեան, որով վարւում է «Ժիւ-

րին» նկարները և այլն ընդունելու ժամանակ, այնու ամենայնիւ այդ սալօնին, հէնց օրինակի համար, 1888-ին մասնակցող արտիստների թիւը 1.600-ից պակաս չէր, իսկ հանդէս դրած նոմերների թիւը, ըստ կատալօգի, էր ոչ աւել և ոչ պակաս քան 5.523: Ասել, թէ այդ բոլորը նշանաւոր գործեր էին և ամեն ըննադատութիւն վերցնող, ի հարկէ չի կարելի: Բայց վերջապէս նոցանից ամեն մէկը այնքան լաւ էր, որ կարելի էր ընդունել Պարիզի սալօնում: Արժանի թէ ոչ արժանի շարձք մրցանակի,—բայց նոքա բոլորը գեղարւեստագէտների գործեր էին, գործեր, որոնք չէին մեղանշում տարրական կանոնների դէմ և որոնք մի յայտնի չափով վարպետի դրօշմ էին կրում: Դէ՛, եկէ՛ք ու այդ նկարների բաւիղը համեմատեցէ՛ք մեր Թիֆլիսի ներկայ նկարահանողիս հետ: Այստեղ ընդամենը 35 մասնակցողներ են, որոնցից միայն տասն և հինգը շատ թէ քիչ բարձր վարժութեան տէր, իսկ այնտեղ—1.600, որոնց մէջ մի քանիսը աշխարհահռչակ վարպետներ: Եւ ո՛ւր 5.523 նոմեր և ո՛ւր 202 նոմեր, քանի որ ներկայ նկարահանողիս կատալօգը միայն 202 նոմեր է պարունակում:

Ես դեռ չեմ խօսում նկարների համեմատական արժանաւորութիւնների մասին. բայց այն թւերն էլ, որ բերեցի, բաւականաչափ գաղափար են տալիս Պարիզի սալօնի ինչ լինելու մասին՝ համեմատած մեր այժմեան նկարահանողիս հետ:

Բայց մի՞թէ, իրօք, խնդիրը նրանուի՞ն է, թէ ո՛րքանով մենք կարող ենք նմանւել կատարելատիպին: Ամենեւի՛ն ոչ: Իմ ասածը սա է, որ նկարահանողէսը դառնայ մի մշտական հիմնարկութիւն, կրկնւելով ամեն տարի և ամեն տարւայ մի և նոյն ամիսներին: Եւ ես կարծում եմ, թէ ապացուցեցի, որ մեր ներկայ ոյժերով այդ կարելի է իրագործել, թէ յօգուտ հասարակութեան և թէ յօգուտ նկարիչների իրանց: Այո՛, մանաւանդ յօգուտ գեղարւեստագէտների իրանց: Յայտնի է, որ մեղանում դեռ նոր-նոր է սկսում արթնանալ ուշադրութիւնը դէպ գեղարւեստը: Մանաւանդ հայ հասարակութիւնը դեռ զրեթէ ոչինչ չի հասկանում գեղարւեստից, չը նայած որ նա պատկերասէր է: Մի անշնորհք քրոմօլիտօգրաֆիա կամ իւղաներկ նկար, ուսած իբր պրեմիա մի որ և է հրատարակութիւնից, բաժանորդ հայք անպատճառ կը կախէ իւր դահլիճի պատի

վերայ: Նիժնիյում մի ապրանքավաճառի ձեռքով առած լուբոշնի, անճոռնի նկար նա մի զարդ է համարում իւր տան ամենալաւ սենեակի: Բայց մի շնորհալիւ և տաղանդաւոր վրձինով գրած նկարը կարող է ամիսներով դրել պալատի փողոցի մագազինների պատուհաններին, և գնող չը գտնել նոյն իսկ ամենահարուստներից, մարգկանցից, որոնք զարմանալով են հարցնում թէ ի՞նչքան կոպէկի կտաւ և ո՛րքան բուբուլ ներկ պէաք է գնացած լինի, որ այս ինչ նկարը 50—100—200 բուբլի է գնահատում նորա հեղինակը: Ես իմ կողմից չը գիտեմ աւելի լաւ միջոց գեղարւեստագէտների նշանակութիւնը հասարակութեան աչքում բարձրացնելու համար, քան պարբերական գեղարւեստահանդէսները, որոնք, հասարակութիւնը դրաւելով, ընդհանուր խօսակցութեան առարկայ են դառնում և, որ կարեւորն է, ենթարկւում են պարբերական հրատարակութիւնների քննադատութեան: Այս բոլորով արթնանում է հետաքրքրութիւնը դէպի գեղարւեստը, իսկ հետաքրքրութիւնը տանում է գէպի աւելի խորը ուսումնասիրութիւն և վերջապէս նա մտնում է կենսական պահանջների մէջ: Նկարները, այն ժամանակ, գնահատւում են և ոչ միայն պլատոնապէս, այլ և դրամով. գեղարւեստագէտը դառնում է կաւարելապէս անկախ դիրքի տէր: Բայց, ի հարկէ, միայն գեղարւեստագէտը: Որովհետեւ միմիայն մի ընդհանուր հանգիստում հասարակութիւնը կարողանում է զտել գեղարւեստագէտին ոչ գեղարւեստագէտից, տաղանդը՝ ոչ տաղանդից, աշխատողին՝ ոչ աշխատողից: Կան անուաններ նաև գեղարւեստական աշխարհում, որոնք պահպանւում են միմիայն շնորհիւ քննադատութեան պակասութեան: Որպէս բոլոր միւս ճիւղերում, նաև գեղարւեստների մէջ կան այնպիսիներ, որոնց համար գլխաւորը՝ իրանց գրպանում պահած վկայականներն են, դիպլոմները, բայց ոչ տաղանդը, սէրը դէպի իրանց կոչումը և աշխատասիրութիւնը:

II.

Ներկայ թւականի գեղարւեստահանդէսը, որպէս ասացի, բացւած է Վառլէի Տաճարում, որը ունի մի նախասենեակ, իսկ սորա աջ ու ձախ կողմերում՝ մի մի հաւասար մեծութեան դահլիճներ: Զախակողմեան դահլիճում դրւած են կառավարութիւնից պատւիրած

նկարներ՝ վերաբերեալ Կովկասի նւաճման Ռուսաստանի կողմից։
Վախճաններ, հերոսներ, պատմական մոմենտներ—ահա՛ այդ մեծ մասամբ մեծադիր նկարների սիւսերները, նկարներ, որոնցից կարեւորագոյնները պատկանում են գերմանացի և, կարծեմ, Միւնխենի դրպարոցից դուրս եկած Ռիքսօին։ Այդ նկարները մշտական սեպհականութիւն են Փառքի Տաճարի և նոյնքան անփոփոխ են, որքան ուրիշ մուզէյների նկարները։ Դոքա դուրս են գեղարւեստահանդիսի ծրագրից։ Այս վերջինը գետեղւած է շինութեան աջ դահլիճում։ Շինութիւնը չ'ունի լուսամուտներ կողքերից։ Եղբւր թափանցում է վերեւից։ Եւ այդպէս էլ հարկաւոր է. վերեւից եկող լոյսը աւելի մեծ է և աւելի հաւասար է տարածւում գահլիճում, քան կողքի պատուհաններով։

Մուռքը նշանակւած է 20 կոպէկ, Համեստ վճար։ Պարիզի սալօնի մուտքը, որը միանգամայն կախւած է «Արտիստների ընկերութեան» վճռից, տասը Ֆրանկի է հասնում, ուրեմն մօտ 4 ռուբլի։

Բայց սա մի սալօն է, որի համար կարող անձեր արժանի են համարում նոյն իսկ Ամերիկայից ճանապարհածախս յանձն առնել՝ այն այցելելու համար։ Այդքան հեռու չենք գնացած մենք. մեր հանդիսի մուտքի վճարը շատ թէ քիչ համապատասխան է այն հետաքրքրութեան, որը կարող է ունենալ մեր հասարակութիւնը դէպի իւր միջի նկարիչները։ Բայց, չընայած այն մի շաբաթ տւած ձիւն, անձրև ու ցեխ օրերին, որոնք շուտով յաջորդեցին հանդիսի բացմանը, այնու ամենայնիւ երեք շաբթում 20-ական կոպէկ մուտքից գոյացած էր մօտ 600 ռուբլի։ Ուրեմն 3.000 այցելուներ են եղած, չը հաշւած ձրի մուտք ունեցողներին։ Ես համոզւած եմ, որ եթէ պատկերահանդէսը պարբերական դառնայ, որպէս յօդւածիս առաջի մասում բացատրեցի, յաճախողների թիւը մի քանի անգամ կը բազմապատկւի։ Մուտքից կը գոյանան մի քանի պատիկ հաղարներ, որ, հարկաւ, չեն մերժիլ հանդէսը կազմող գեղարւեստագէտները։

III.

Մտնելով հանդիսի դահլիճը, առաջին տպաւորութիւնը առնելուց յետոյ, իմ հետաքրքրութիւնն էր տեսնել, թէ ի՞նչ ժանրներին են նւիրւած նկարիչները։

Նախ աչքի է ընկնում մի քանի տեսակների բացակայութիւնը: Նկարչութիւն, գծագրութիւն (dessin), ջրանկարչութիւն (աքւարէլ), պաստիլ (կապարանկարչութիւն), քանդակագործութիւն (սկուլպտուր), փորագրութիւն (գրաւիւր), փորագրութիւն en médailles, ճարտարապետութիւն (արխիտեկտուր).—ահա՛ այն սերիաները, որ պարունակում է մի բազմակողմանի գեղարւեստահանգէս: Ղոցանից մեր ներկայ հանդիսում ներկայացւած են՝ նկարչութիւնը (իւղաներկ), ջրանկարչութիւնը, քանդակագործութիւնը: Սնացած բոլոր տեսակները բացակայ են, որ նշանակում է, թէ Թիֆլիսը գեռ ևս չ'ունի ներկայացուցիչներ գեղարւեստի այդ տեսակների համար, բացի ճարտարապետութիւնից, որի համար կարող էին գտնել, եթէ միայն մասնակցութիւնից հեռու չը մնային տեղական ճարտարապետները:

Բայց ներկայ հանդիսում քանդակագործութիւնը և ջրանկարչութիւնը այնքան աննշան տեղ են բռնում, որ համարձակ կարելի է ասել, թէ ներկայ տարւայ գեղարւեստական հանդէսը իսկապէս նկարչահանդէս է: Նկարչութիւն—ահա՛ առայժմ գեղարւեստների այն միակ ճիւղը, որը հող է գտել մեր հասարակութեան մէջ:

Արդ, նկարչութիւնը, նայած նկարած առարկային, իւր տեսակները ունի. դեկորացիական նկարչութիւն, պատմական նկարչութիւն, սրբերի նկարներ, դիմանկարչութիւն (պորտրէտ), կեանքի տեսարաններ, կոչւած ժանրային նկարչութիւն, բնութեան նկարչութիւն, կոչւած պէյզաժ և վերջապէս նկարչութիւն կենդանիների, ծաղիկների և մեռած բնութեան: Այս բոլորից ներկայ հանդէսը մեզ ներկայացնում է պէյզաժ, պորտրէտ, ժանր, կենդանիների և ծաղիկների նկարներ:

Ներկայ պատկերահանդիսում գերիշխողը, համարձակ կարելի է ասել, պէյզաժն է, և նոյնքան համարձակ կարելի է ասել, որ այդ այդպէս է՝ շնորհիւ պ. Բաշինջաղեանի: Այդ՝ դեռ ևս երիտասարդ նկարչի նկարները առաջին անգամը չէ, որ դրւում է հասարակութեան առջև: Նորա շատ նկարների հետ Թիֆլիսի հասարակութիւնը արդէն ծանօթ է: Նա աւելին կ'ասեմ. պ. Բաշինջաղեանը, մեր տեղացի՝ Կովկասեան երիտասարդ նկարիչներից միակն է, որի մասին հասարակաց կարծիք կայ ստեղծւած, միակը, որը հանրածանօթ է

Թիֆլիսում և ոչ միայն հայերիս, այլ և այլազգիների մէջ: Այդ համբաւը նա վաստակել է գործով: Տաղանդը, սէրը դէպի իւր ընտրած կոչումը, տեխնիքական հմտութիւնը և բեղմնաւորութիւնը՝ ահա՛ ինչին պարտական է պ. Բաշինջաղեանը իւր նկարչական համբաւով:

Արդ, ի՞նչ է պէջգածը Պէյզաժիստներ նոքա են, որոնք, թողնելով մի կողմը բնակիչներին՝ մարդիկ թէ կենդանիներ, ներկայացնում են գլխաւորապէս բնութիւնը. նոցա կարելի է անուանել՝ նկարիչներ երկրի, երկնքի և ծովի: Մի պէյզաժի վերայ կարող են լինել նաև մարդիկ, կենդանիք, — բայց չոքա երկրորդական դեր են խաղում. գլխաւորը ինքը բնութեան տեսարանն է: Եւ, ընդհակառակը, մի նկար կարող է ներկայացնել բնութեան տեսարան, բայց պէյզաժ չը լինել, եթէ միայն այդ տեսարանում ներկայացրած է մի որ և իցէ գործողութիւն թէ առօրեայ և թէ պատմական կեանքից: Պարոն Բաշինջաղեանի տաղանդը, որպէս այդ ապացուցանում են թէ ներկայ հանդիսում զրած նկարները և թէ նորա առաջւայ նկարները, հակում է գէպի բուն պէյզաժը: Ես գեռ առիթ կ'ունենամ այդ մասին ներքև խօսելու. թւենք նախ պ. Բաշինջաղեանի նկարները, որ այս տարի ի ցոյց են դրած: Դոքա բազմաթիւ են. «Արաքս գետը», «Սանայնի շրջականերից», «Ալազանի հովիտը», «Անձրեային օրը Սևանայ լճում», «Էպիզօդ Շոտա Ռուստաւելիի «Ընձու Մորթի» պօէմից՝ «Նեստան Դարեջանը բերած մի անյայտ լճի ափ», «Անտառը ձմեռ ժամանակ», «Ագուռի գործարան Թիֆլիսում», «Մայիսեան առաւօտ», «Արարատ», «Անձրեկուց առաջ», «Սոճիների անտառը Մանդլիսում», «Էլբրուս», «Դեբեգա գետը», «Գիշեր ժամանակ», «Լուսնեակ գիշեր Քուռի վերայ», «Գիշերը Սև ծովում», «Լուսնի ծագումը», «Լճի ափը», «Զմեռը հարաւում», «Կայծակ»:

Այս բոլոր յիշածներից ոչ բուն պէյզաժ են «Նեստան Դարեջանի մի անյայտ լճի ափ բերւիլը» և «Ագուռի գործարանը» Առաջնում թէև բնութիւնը, այն է լճի մասը, երկինքը, լճի ափը, պարտիզապառ դղեակը բոնում են նկարի մեծագոյն մասը և իսկապէս պէյզաժ են ներկայացնում, բայց տեսնողի աչքը գրաւած է ոչ այնքան այդ բնութիւնով, որքան ներկայացրած անձերի գործողութիւնով, որի բացատրութիւնը կարող է տալ միայն «Ընձու Մորթի» պօէմի հա-

մասպատասխան կտորը, եւ ես կարծում եմ, որ մի պատկերազարդ «Անձու մորթի» պօէմի մէջ այդ նկարը, փոքր դիրքով, աւելի իւր տեղին կը լինէր, քան մի այդպիսի նկար, մեծ դիրքով, առանձին վերցրած և անկախ կերպով ներկայացրած հասարակութեան:

Պարոն Բաշինջազեանը, որի նկարները, անկասկած, ներկայ սալօնի զարդն են կազմում, հասկանում է կօլօրատուրան, որպէս ոչ մինը մեր միւս նկարիչներին: Նրան կարելի է կօլօրիստ համարել: Նորա օղը, լոյսը և սորա անդրադարձութիւնը, այսպէս ասած, մարմնացած են և, մի և նոյն ժամանակ, թափանցիկ են և բնական: Նա շատ ազատ է սիրուց զէպի որ և իցէ գոյն, մի. բան, որը այնքան սաստիկ աչքի է ընկնում պ. Զանկուսկու մօտ, որը, կարծես, բնութիւնը չի կարող ըմբռնել, առանց արևի կարմիր շողի: Բայց պ. Բաշինջազեանի մօտ գոյնը շատ բաղմատեսակ ցոլացումներ ունի և կարծես նա մեծ հաճոյք է զգում այդ ցոլացումները արտայայտել: Զուրը, օղը, բոյսը, երկիրը՝ տարւայ զանազան եղանակներին և օրւայ զանազան ժամերին, նա արտայայտում է հաւասար սիրով և յաջող կերպով: Հօրիզօնը, հեռաւորութեան աստիճանները, պերսպեկտիւը, մթնոլորտը ներկայացնելու համար պ. Բաշինջազեանը վարպետ է: Վերցրէ՛ք, օրինակի համար, նորա «Անտառը ձմեռ ժամանակ» և դիտեցէ՛ք նրան խողովակով և դուք ծառերի հեռաւորութիւնը կ'որոշէք: Շատ գեղեցիկ է նորա «Արարատ»-ը, որը նպաստաւոր կերպով տարբերւում է նոյն նկարչի մի քանի տարի առաջ նկարած «Արարատ»-ից: Բայց ինչ այդ նկարի մէջ գլխաւորն է, այդ՝ հօրիզօնն է: «Արաքս գետը» ներկայացրած է գիշեր ժամանակ լուսնի լուսաւորութեամբ, երբ սակայն լուսնի շողը միայն ջրի վերայ է ընկած: «Անձրեւելուց առաջ» նկարը ներկայացնում է այդ ժամանակը պատող մթնոլորտը, որը սպասել է տալիս անձրեւը: «Անձրեւ»-ին օրը Սևանայ լճում, ներկայացրած պատկերներից ամենամեծն է: Բոպէն վերցրած է, երբ անձրեւը տեղում է մի տեղում, երբ արեգակը համատարած տարածում է իւր ճառագայթները:

Պէշդաժիստները երեք տեսակ են. ճանապարհորդող, մի և նոյն երկիրը կամ գաւառը նկարող և երրորդ՝ պէշդաժիստ-բանաստեղծներ, որոնք ընտրում են իրանց սիւժետը մի խորշ, մի դրութիւն, որը աւելի համապատասխան է իրանց հոգեկան դրութեան: Պ. Բաշին-

ջաղեանը, ըստ իս, միացնում է առաջինը՝ երկրորդի հետ։ Նորա նկարների մէջ կայ մի ոգի, որը բանաստեղծինն է։ Զի կարելի չը նկատել, որ նա ոչ միայն գրաււել է սիւժետով, այլ և տեղով, այն երկրով, որի բնութեան տեսարանները նա նկարում է։ Նորա նկարներից շատերը կապ ունին հայկական աշխարհի հետ։ Արարտուր, Սեանայ լիճը, Արաքսը—նորա սիրած կենդրոններն են կազմում, որոնց վերայ նա մի քանի անգամ սիրել է վարժեցնել իւր վրձինը։ Դէպի Սանայինը, որի շրջակայի սոճիի ծառը և մացառները նա մի նկարում պատկերացնում է, նրան մղել է նոյն ներշնչանքը, որը աղբում է հայրենի երկիրը նկարիչ-բանաստեղծի վերայ։ Նոյն այդ նկատողութիւնը կարելի է անել նորա առաջւայ նկարներից շատերի մասին, բայց այդքան հեռուն ես չեմ գնում։ Հայկական աշխարհը իւր բնութիւնով, պատմութիւնով, աւանդութիւնով, բանաստեղծութիւնով զօրեղ ազդեցութեան հետքեր է թողած նկարչի ստեղծագործական տաղանդի վերայ. և թերևս դա անկարելիոր հանգամանք չէ հասկանալու համար պ. Բաշինջաղեանի նկարչութեան ոգին և այն սէրը, որ այնքան արտայայտիչ կերպով ցոլանում է նորա նկարներից։ Բայց զովելին այն է, որ իւր այդ բնական հակումները ամենեւին չեն խարդախում բնութեան այն տեսարանները, որ նա ներկայացնում է։ Նորա պէջաժը, խօսելով գործածական խօսքով, պայմանական չէ. նա չի հնարում—և այդ մեծ արժանիք է։ Եւ հէնց այդպիսի անխարդախ պէջաժն է, որ մենք պէտք է ամեն կերպ խրախուսենք։ Որպէս բանաստեղծութեան մէջ մի ժամանակ կար և կայ կեղծ-կլասիկականութիւն և կեղծ-րոմանտիզմ, նոյնպէս նկարչութիւնը ունեցել է իւր շփոթները, որոնց մէջ կեղծը գերիշխող էր։ Եւ հէնց պէջաժը մի ժամանակ, հէնց օրինակ Թրանսիայում, պայմանական էր, իբր թէ հետեւելով 18-րդ դարու հոշակաւոր Պուսէնին։ Սակայն այդ պայմանական պէջաժին, աւա՛ղ միայն այս դարում, յաջորդեց իսկական պէջաժը, որը բնութեան ուսումնասիրութեան մէջ, նորա մտերմութեան մէջ գտել է գեղարւեստի և բանաստեղծութեան մի բեղմնաւոր աղբիւր։ Թէօդօր Ռուսօ, Կօթօ, Կուրբէ, Դօբրինի բացեցին այդ նոր ճանապարհը, բայց թողնելով բազմաթիւ աշակերտներ՝ Գիլլըմէ, Ժապի, Սուղէյ, Պուանտըլէն և շատ ուրիշներ, բայց մանաւանդ Պըլուդ, որը ներկայիս պէջաժիստների ամենավարպետը կարող է համարւել։

Ներկայ գեղարեստահանգիսի գլխավոր պէջղաժիստի մասին խօսելուց յետոյ, ես թուղցիկ կերպով կը յիշեմ միւս պէջղաժիստներին: Գոքա են՝ Զանկուսկի, Ստախուսկի, Սօլօվիեւ: Զանկուսկին ներկայացրել է՝ Կովկասեան գլխավոր շղթայի տեսարանը, Էլբօրուս լեռը, Դոնդուզ-օրում լեռը: Կովկասեան գլխավոր շղթայում և Կաշաւան-թաու լեռը: Այդ ցուցակից արդէն տեսնուում է Զանկուսկու սիրած առարկան: Պարոն Զանկուսկու անունը և նկարները շատ վաղուց պէտք է յայտնի լինին թիֆլիսցիներին: Նա նոր նկարող չէ և պէտք է արդէն ծերունի լինի: Բայց և այնպէս ժողովրդական չեմ կարող անուանել նրան: Որ նա սիրում է իւր առարկան, — այդ անկասկած է: Բայց անպատճառ սիրել բնութեան մէջ ցոլացող բազմաթիւ գոյներից միմիայն մէկը՝ ահա՝ թէ ինչը ես չեմ կարող հասկանալ, մանաւանդ մի նկարչի համար, որը այդպիսով ինքը սահման է դնում իւր նկարչական տեսողութեան: Ստախուսկին երիտասարդ նկարիչներէն է: Նա ներկայացրել է՝ Արեւի մուտքը Բաթումի մօտ, փոթորկից առաջ, Կովկասի Սև ծովեան ափը Սօխի և Գուդաուտի մէջ, Առաւօտը Սև ծովի ափին, Բաթումի մօտերքին և մի շարք էտիւղներ Թիֆլիսի, Բաթումի, Պոտիի և այլ տեղերի տեսարաններից:

Թողած ամեն ուրիշ համեմատութիւն, ես դռնում եմ, որ պ. Ստախուսկին, պ. Բաշինջաղեանից յետոյ, մեր ներկայ պէջղաժիստներից նա է, որը ամենից շատ աչքի է ընկնում: Ստախուսկու մասնաճիւղն է՝ ծովը և նաւը: Ի զուր չէ նա ծառայել, թէև կարճ ժամանակ, նաւային ծառայութեան մէջ և Ամերիկայում անցկացրել մի քանի տարի: Բայց նորա նկարները տեղիք են տալիս հրաբմն խիստ նկատողութիւնների: Գոյները բաւականաչափ բնական չեն: Իսկ նրկարներից մէկը անհասկանալի է դարձնում, թէ այդ ի՞նչպէս՝ արեգակի մայր մտնելիս՝ սև ամպերը կախած են մնում արեգակի վերայ: Ստախուսկու լաւագոյն նկարը պէտք է համարել Սև ծովի ափը Սօխի և Գուդաուտի մէջ (№ 12): — Կամարաձև ժայռերի մի շարք մտած են ծովը իրանց արտափայլումով: Բայց և այստեղ պէտք է նկատել, որ, նկարի վերայ, ջուրը, այդ ժայռերին կպչելով, կադմում է մի ուղիղ գիծ, որը հարկաւ անբնական է. պրոպետիւրօրէնքը, կարծես, մոռացւած է այլտեղ:

Պ. Սօլովիեւը, առաջին երիտասարդութիւնը վաղուց անցած մի նկարիչ, խիստ շփուա անցած լինելը չի ցոյց տալիս իւր նկարներով, որոնց մի առ մի չեմ յիշում: Բայց և այնպէս նկատելու արժանի է նորա Լուսնեակ գիշերը Բօրժօմուճ—տեսարան Գուռի վերայ (№ 2):

Պ. Շամշինովը մեր երիտասարդ նկարիչներից է, ռուսական շփուան անցած: Նորա մասին ես կը խօսեմ՝ քննելով ժանր նկարները: Բայց նա ունի նաև մի քանի պէյզաժներ, որոնցից են՝ Դարիալի կիրճը և Հողակոյտը Թափւելուց յետոյ (После дождя, № 21)—երկուսն էլ Ռազմա-վիրական ճանապարհին Կովկասեան լեռների մէջ: Բայց այդ բաւականի մեծադիր պատկերները մեծ բան չեն վկայում նկարչի տաղանդի մասին, բացի այն, որ նա մի մեծ կօմպօզիցիայի համար բաւականաչափ պատրաստութիւն չ'ունի ճանապարհի կողքին քաշած պատի գոյնը գրելէ ոչինչով չի զանազանուճ ճանապարհի գոյնից. ուղին ինքը իւր բոլոր երկարութեամբ չի ներկայացնում պերսպեկտիւ տեսարանը. հակառակն լեռների առաջին կողմերի սպիտակութիւնը մոլորեցնում է տեսողին, թէ արդեօք դա ձիւն է թէ կաւիճային զանգւած և թէ վերջապէս արևի առաւօտուայ շող: Բայց ոչ մէկը, ոչ միւսը և ոչ երրորդը չեն յարմարում և բացատրում տեսարանի մնացած մասերի գոյներով:

Պէյզաժից յետոյ, ներկայ գեղարւեստահանդիսի այն նկարները, որոնք ամենից մեծ տեղն են բռնում՝ պատկանում են դիմանկարչութեան և ժանրին:

Դիմանկարչութիւնը, այսինքն դէմք նկարելը՝ նկարչական բոլոր ճիւղերից թերևս ամենահինն է: Պօրտէտը գոյութիւն ունի շատ վաղուց. անգամ կարելի է առանց մեծ չափազանցութեան ասել, որ պօրտէտն է, որը, հակառակ բոլոր մօդաների, ամեն երկրում կարողացել է պահպանել այն, ինչ անուանում են մեծ կամ բարձր գեղարւեստ: Պէյզաժի մասին ես արդէն առիթ ունեցայ ասելու, թէ ինչ փոփոխութիւնների է ենթարկւել նա դարերի ընթացքում: Բնութիւնը լաւ հասկանալը, ճանաչելը և սիրելը ամեն ժամանակների բաժինը չի եղած. նա զարգացել է կամաց կամաց՝ գրականութեան հետ միասին: Մեծ կեղծիք այնքան հեշտ չէ մոցնել

պօրտէտի մէջ, որքան այդ կարելի է անել պէյզաժի, բնութեան նկարի մէջ: Կարելի էր և կարելի է իսկականութիւնից զուրս շատ բաներ մտցնել մի պէյզաժի մէջ, և եթէ զա մեծ դին չի ունենալ, այնու ամենայնիւ ոչ ոք դրանով չի վիրաւորել և այդպիսով կեղծ շօլան կարող է երկար տեւել առանց մեծ բողոքի: Ճիշդ է, որ բնութեան մէջ ոգի կայ, բայց քարերը լեզու չ'ունին:

Այլ բան է պօրտէտը, մի իսկապէս կենդանի մարդու պատկերը: Այստեղ, որքան էլ նկարիչը ուզենայ կեղծել, շողոքորթելով կենդանի մօդելին, բայց և այնպէս այդ կեղծիքը նա չի կարող չափազանցութեան հասնել, ամենքը կը վկայեն թէ պատկերը նման է: Ուրեմն այստեղ մի հանդամանք կայ, որը հարկադրում է նկարչին իրականութիւնից չը հեռանալ ու աշխատել օրիգինալին հասնել թէ գծերի և թէ գոյների և արտայայտութեան նմանութիւնով: Երևի հէնց այդ է պատճառը, որ զանազան դարերի և զանազան շօլանների պատկանող առաջնակարգ պօրտէտիստ-նկարիչները հաւասարապէս յաջողութիւն են ունեցել և ունենում: Դրէ՛ք մէկը միւսի մօտ, մի պօրտէտ Լէօնարդօ դը Վինչիի, մինը Ռաֆայէլի, Տիցիանի, Ռուբէնի, Վան Դիկի, Ռեմբրանդտի, Ֆիլիպ դը Շամպայնի, Վելասկէցի, Միլլարի, Ռիքօի, Վատտօի, Ռէյնօլդի, Էնգրի կամ Դըլակրուայի (որպէս զի խօսենք միայն անցեալից),—դուք նոցա մէջ անշուշտ կը նկատէք այդ վարպետներից իւրաքանչիւրի հանճարը, նոցա նկարելու առանձին եղանակը և եպօքի բնաւորութիւնը. բայց դուք կը տեսնէք նաև մի ընդհանուր և նման ջանք ամենքի կողմից, որպէս նաև, յաճախ, հաւասար յաջողութիւն: Բայց, օրինակի համար, ո՛րքան և որքան մեծ զանազանութիւն, եթէ նոցա կարելի լինէր համեմատել, Աթէնքի Դպրոց 15—16-րդ դարու իտալացի Ռաֆայէլի, Գիշերապահների շրջելը և կամ Սնդամահատութեան դասը 17-րդ դարու հոլլանդացի Ռեմբրանդտի և Նիդալների պատկերը կամ Մանոկ կանանց պատկերը 17-րդ դարու իսպանացի Վէլասքէզի, որոնց մէջ դպրոցների, էպօքների և աւարկայի ըմբռնողութեան տարբերութիւնը աչքի է զարնում:

Կովկասեան նկարիչներից նոքա, որոնք իրանց աւելի մասնաւորապէս պօրտէտին են նւիրել, որպէս այդ երևում է ներկայ հանդիսից, հետեւեալներն են՝ Լօնգօ, Կեպպեն, Կօլլին, Արտազօւ, Գա-

բաեւ։ Սիրողներին գեռ ևս չեմ չիշատակում։ Ես համարձակ կ'ասեմ, որ, եթէ պէջըստի մէջը լինէր պ. Բաշինճաղեանի մասնակցութիւնը, ներկայ պատկերահանութիւն մէջ առաջին տեղը անկասկած կը պատկանէր դիմանկարութեան։ Ներկայացրած պօրտէսների մէջ կան այնպիսիներ, որոնք գեղարւեստին են պատկանում։ Գոցանից են՝ Կեպպենի ինքնանկարը, Կօլչինի «Հայ աղջիկ» և «Մեր հին երգիչը», Գաբաեւի «Նեգրը» և «Հայի տիպարը», որը հեղինակը սխալմամբ անուանել է «Վրացու տիպար», Լօնգօի «Մուշան» (մշակ)։ Այդ նկարները բոլորն էլ կենդանի օրիգինալներից նկարած պօրտէսներ են, և, որպէս այդպիսիներ, նոքա բոլորն էլ այնքան յաջողած են, որ հասնում են գեղարւեստին։ Բայց մանաւանդ յաջողած եմ համարում Կեպպենի ինքնանկարը, Կօլչինի «Հայ աղջիկը» և Գաբաեւի «Հայի տիպար»։ Եւ ես խօսում եմ այդ պօրտէսների մասին, ընդունելով նոցա որպէս նկարներ առհասարակ, որովհետեւ նմանութեան մասին դատել չեմ կարող։ Գորա համար հարկաւոր է օրիգինալներին ճանաչել։ Բայց նոցա մէջ կայ գեղարւեստ, թէ և այդ նկարները զանազան եղանակով են կատարւած։ Կեպպենի պօրտէսը հարթանկար է։ Հեռուից թէ մօտիկից նա գրեթէ նոյնն է։ Եւ եթէ դա հին շփոյթի գործ է, դրանով պօրտէսի յաջողւածութիւնը չի նւազում։ Կօլչինի «Հայ աղջիկ» նկարը, եթէ չեմ սխալւում, հեղինակի ազախնու աղջկայ իսկական պօրտէսն է։ Մի փոքր հեռաւորութիւնից (աւելի սրատեսների համար, ի հարկէ, աւելի հեռուից) այդ պօրտէսը ցոյց է տալիս գոյների մի բաւականի մեծ հասկացողութիւն և կաշւի նրբութիւնների մեծ ըմբռնողութիւն։ Օրիգինալը մի սիրուն աղջիկ է, վարդագոյն թշերով, քնքշութեան արտայայտութիւնով, սև աչքերի մեղմ հայեացքով և դէմքի բաւականի նուրբ գծերով։ մաղբրը մինչ ուսը կտրած և մի փոքր անկանոն ձգւած։ Ինքը փաթաթւած է մի հասարակ կարմրագոյն շորի մէջ։ Այդ նկարը, որպէս ես կարծում եմ, ժողովրդականութիւն կը ստանայ և կ'արժանանայ լուսանկարի։ Պարոն Գաբաեւի «Հայի տիպարը», որ կառալօգում, կոչւած է «Վրացու տիպար», ներկայացնում է թիֆլիսեցի մի սիրաջի հայի։ Միայն պ. Գաբաեւը չէ, որ ներկայացնում է նոյն հային. ուրիշները ևս ունին նոյն հային ներկայացրած զանազան դիրքերով, Բայց ամենից

յաջողւածն է պ. Գաբաեւինը: Դէմքը արտայայտիչ է և տիպական:—
 Պ. Կօլլինի «Մեր հին երգիչը» ես պօրտրէտների շարքում յիշեցի,
 թէև նա կարող է նաև ժանրի մէջ յիշել: Իմ այգպէս վարւելու
 պատճառը այն է, որ այդ նկարում աւելի աչքի է ընկնում երգչի
 դէմքը և, թէև օրիգինալը ինձ անյայտ է, պէտք է որ նկարիչը
 ուղեցած լինի «երգչին» նկարել այնպէս ինչպէս նա է, մի խօսքով,
 ներկայացնել նորա պօրտրէտը: Դէմքը վրացու դէմք է, հագին ունի
 հասարակ վրացի գիւղացու շորեր: Որպէս այդպիսին, կրկնում եմ, նա
 շատ յաջողւած է: Բայց ինչ է յաջողւած, այդ՝ նկարի, այսպէս ասած,
 ժանրային մասն է: Այդ երգիչը բռնած ունի մի թառ, իբր թէ նա թառ
 ածող է և խաղ ասող: Նախ, որ, եթէ տիպը վրացու է, նորա ձեռքը
 թառ տալը տիպական երևույթ է: Վրացին թառ չի ածում այլ
 ասուիրի (պարկապոկ) ու դարմօնիկա: Մեզանում թառ ածում են
 հայերը և թուրքերը: Երկրորդ, ոչ մի թառ ածող չի բռնիլ թառի
 կօթի լարերը չորս մատներով հուպ տւած, ինչպէս այդ նկարում
 ցոյց է տրւած. երրորդ, թառի կօթը ներկայացրածի չափ կարճ չի
 լինում: Ես կրկնում եմ, եթէ նա ժանր նկար է, անյաջող է. իսկ
 եթէ պօրտրէտ է՝ ամենայաջողներինն է:

Պ. Արտազօւի պօրտրէտը ներկայացնում է մի տիկնոջ՝ ծաղկա-
 ւուն սև վուալով: Գլխաւորը այստեղ վուալն է, որը և յաջողւած
 է:—Նոյնը ներկայացրած է նաև մի «էտիւդ կնոջ գլխի»: Բայց ես
 զարմանում եմ պ. Արտազօւի շնչին բեզմնաւորութեան վերայ. նա,
 որ այժմ, զինւորական ծառայութիւնը թողած, իրան կարող էր
 նւիրել իւր արհեստին, մանաւանդ որ միջոց և ժամանակ է գտնում
 շրջագայելու Եւրոպան և մասնաւորապէս Պարիզը: Բայց երևում է,
 որ նոյն իսկ Պարիզը ներշնչանք չի բերում նրան, ով այն չի որո-
 նում:

Բայց ինչ մի գլուխ գործոց է, այդ է՝ Լօնգօի «Մուշա»-ն:

Վերջացնելով իմ նկատողութիւնները պօրտրէտի մասին, չեմ
 ուզում առիթը բաց թողնել մի քանի խօսք ասելու այն տարած-
 ւած կարծիքի մասին, թէ լուսանկարչութեան (ֆոտօգրաֆիայի)
 երևան գալովը՝ իբր թէ դիմանկարչութիւնը կորցրել է իւր նշանա-
 կութիւնը: Եւ իրօք, այժմեան լուսանկարչութիւնը ոչ միայն տա-
 լիս է մեզ փոքրադիր պօրտրէտներ, այլ այժմ սկսել են նաև բնա-

կան մեծութեան հասցնել պօրտրէտի դիրքը. և բաւական չէ այդ, ներկում էլ են այդ պօրտրէտները, որպէս այդ անում են նկարիչները: Երբ լուսանկարչութեան արհեստը այլքան կառարելազորւեց, նկարչական աշխարհում մի քանի ժամանակ տիրապետեց մի տեսակ երկիւղ՝ մի գուցէ դիմանկարչութիւնը բոլորովին անյայտանայ: Մի խօսքով՝ դիմանկարչութիւնը մատնւած կարծեց զօրեղ մրցութեան շաներին: Խօսք չը կայ, որ Ֆօտօգրաֆիան դառաւ ատելի մի բան գիմանկարիչների աչքում, այն Ֆօտօգրաֆիան, որը ամբոխը դէպ իրան է գրաւում՝ պօրտրէտը դարձնելով էժան ապրանք:

Բայց այդ կարծիքը, որը մեզանում դեռ ևս տարածւած է, արդէն անյայտացել է գեղարւեստների երկիրներում: Ճշմարիտ է, որ դէմքի կօնտուրը ոչ մի նկարիչ չի կարող այնքան ճշրութեամբ դուրս բերել, որքան այդ անում է լուսանկարչութիւնը. բայց, բացի այն, որ նկարիչը նաև այդ կողմից հասցնում է արհեստը կատարելութեան, միմիայն ճիշդ կօնտուրը բաւական չէ լաւ պօրտրէտի համար: Այն, ինչ կարող է անել նկարչութիւնը գէմքի արտայայտութեան համար—լուսանկարչութիւնը չի կարող առաջնի նրբութեանը հասնել: Այժմ այդ խնդիրը վճռւած բան պէտք է համարել: Եւ թող մեր պօրտրէտիստները ոչ միայն չը վհասեն, այլ և այս իմանան, որ պօրտրէտը, նկարչութեան մեծ ճիւղերից մէկը լինելով, կարող է, այսպէս կոչւած, բարձր գեղարւեստին հասնել: Պօրտրէտիստները փեշակաւորներ չեն, թէև կարող են և ստիպւած են մեծ մասամբ պատւէրներով զբաղւել. բայց պօրտրէտը ընդունակ է նոյնքան գեղարւեստական գաղափարներ արթնացնել, որքան նկարչութեան միւս ճիւղերը: Այժմեան դիմանկարիչներից՝ մի պօրտրէտիստ Բօնատ (Bonat) նոյնքան նշանաւոր կրող է գեղարւեստի գաղափարի, որքան մի պէջգաժիստ Պըլուզ (Pelouse) կամ մարինիստ Ալազօսկի, մի դեկորատոր Պիլի դը Շաւան, կամ պատմաբան-նկարիչ Սեմիրազսկի և կամ մի հանգուցեալ Կաուլբախ: Եւ միայն պէտք է ուրախ լինել, որ մեղանում ևս, Կովկասեան գեղարւեստների մէջ, կան պօրտրէտիստներ, որոնք ձգտում են բարձր գեղարւեստին: Հանգուցեալ Ներսիսեանը կարող է նոցա ամենքին լաւ օրինակ ծառայել, նա, որի «Ներսէս V» հրաշալի նկարով, կախւած Թիֆլիսի Ներսի-

սեան Դպրոցի հոգաբարձական զահրիճում, չի կարելի բաւականա-
չափ հիանալ:

Ինձ այժմ մնում է դեռ զբաղւել դեղարւեստահանդիսի ժան-
րային, կենդանիների և ծաղիկների, աքւարէլի նկարներով, սիրող-
ների բաժնով, սկուլպտուրով և յախճատակու նկարներով: Թողնենք
այդ հետեւեալ անգամին:
