

2013 ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԻՐԸ

Գ. Ս. ԳՅՈՒՐՋՅԱՆ

Բազմակողմանի և հարուստ է Սուրենյանցի վաստակը: Լինելով հայ գեղանկարչության խոշորագույն վարպետներից մեկը, նա միաժամանակ զբաղվել է ճարտարապետությամբ, կերպարվեստի պատմության հարցերով: Տիրապետելով յոթ լեզուների նա թարգմանել է Շեքսպիրի մի քանի պիեսների բնագրերը, փոխադրել Գյոթեի և Հայնեի ռոմանտիկոսերը, գրել հոգվածներ, նվիրված արվեստի տեսական հարցերին: Նա մեծ հաջողությամբ որպես պրոֆեսիոնալ թատերական նկարիչ աշխատել է բեմադրությունների ձևավորման բնագավառում և իրեն առաջնակարգ իլլուստրատոր գրքի նկարազարդման ասպարեզում:

Լինելով ղեկավարողական ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչ, կրթոտ հայրենասեր, նա իր նկարների մեջ արտահայտել է ժողովրդի հույզերն ու անկախությունները: Յուրահատուկ է ընթացել Սուրենյանցի ստեղծագործական գեմքի կերպավորման ուղին: Սուրենյանցի աշխարհայացքի լայն դիապազոնը, նրա կուլտուրական բազմակողմանի զարգացումը և մեծ էրուդիցիան մղել են նրան կոփելու ստեղծագործական համապարփակ արտահայտչական ուրույն լեզու: Հարագատ մնալով հայ արվեստի ավանդներին, նա իր ուսումնական և եվրոպական կրթությամբ ձեռք բերած գիտելիքները համադրելով արևելյան ժողովուրդների կերպարվեստների արտահայտչական եղանակների հետ, հանդես է կերպարվեստի իր սեփական անկրկնելի ոճին:

Սուրենյանցի կապը իր ժամանակի ամենաառաջավոր ուղղության՝ դադափարական ուսույթի հետ, վճռական նշանակություն ունեցավ նրա ստեղծագործական դաստիարակության համար: Պերեզվիժնիկների միավորմանն անդամակցելը և նրանց պատկերահանդեսներին մասնակցելը ճիշտ դադափարական մղումներ տվին երիտասարդ նկարչի գործունեությանը: Այնուհետև տիրույթներում բնկերական և առողջ ստեղծագործական մթնոլորտը մեծ չափով նպաստեցին, որ Սուրենյանցի արվեստն էլ ավելի կապվի ժողովրդի կյանքի հետ, որ նա սրտին մոտ զգա հարագատ ժողովրդի վիճակը:

Սուրենյանցի ստեղծագործական և հասարակական բեկուն գործունեությունը դուզադիպեց հայ ժողովրդի համար աղետարեր անցյալ դարի 90-ական թվականներին, երբ Արևմտյան Հայաստանում ծավալվեց հայ բնակչության բնաջնջումը: Այդ ահեղի ոճից խախտեց Սուրենյանցի ստեղծագործության խաղաղ ընթացքը, և նա հանդիսացավ առաջին հայ նկարիչը, որը լրջորեն զբաղվեց իր ժողովրդի պատմության թեմաներով: Ամենայն իրավամբ Սուրենյանցին է պատկանում հայ գեղանկարչության մեջ պատմական ժանրի հիմնադրման բարձր պատիվը: Հայ ժողովրդի նորագույն պատմության արշունոտ էջերից վերցրած ամենաառաջին կոմպոզիցիան Սուրենյանցը կատարել էր մի ուղերձի համար: Այդ պայմանական լուծումով նկարի վերստանությունը ավետարանից էր, լեռնային քարոզից. «Նկար առ իս ամենայն վաստակելու և բեռնավորը և իս հանգուցուցիչ գեղ»։ Չնայած նկարի կրոնական բնույթին, պատկերված վիրավոր և խեղված աղետոյալները ժամանակակից արեմտահայերն էին իրենց ազգային տիպաժով և տարագով: Այս փորձի, բայց բարձրարժեք նկարում Սուրենյանցը փորձում է աշխարհնորեն պատկերել տաճկահայերի մզմզմանքային վիճակը:

1894 թ. Սուրենյանցը տալիս է «Լրալը»-ն ապակերում է Արևմտյան Հայաստանի դադանային ջարդերից հրաշքով ազատված, արդեն կոմկաս հասած աղետոյալներից մի ոտարորիկ որբուկի, որը անտեր, անօգնական կուշ է եկել եկեղեցու փակ դռան մոտ: Արտաճմլիկ է իր արտադասներին կորցրած, անձանով աշխարհ բնկած, անօթեան ազգեա անելանելի վիճակը: Նա հոգնել է հեկեկալուց, մտաբերելով իր տեսած դեռես թարմ սարսափները, և այժմ էլ մուրացկանի վիճակում, աշխարհից մերժված, դառնակսկիծ մորմորով ողբում է իր դաժան բախտը:

Պարզ, առանց ավելորդաբանության շարադրված այս կոմպոզիցիայում Սուրենյանցը միայն մի ֆիգուրով, մի որբուհու կերպարով տալիս է համաժողովրդական այն ճնշող ողբերգությունը,



Նկ. 1. «Լքյալը», 1894

որը թերևս դժվար է արտահայտել մի ամբողջ համայնապատկերում: Այս միայնակ տեսարանը, իր խտացած ողբերգությամբ սպառնիչ պատկերացում է տալիս հայ ժողովրդի ապրած ահեղի աղետի մասին:

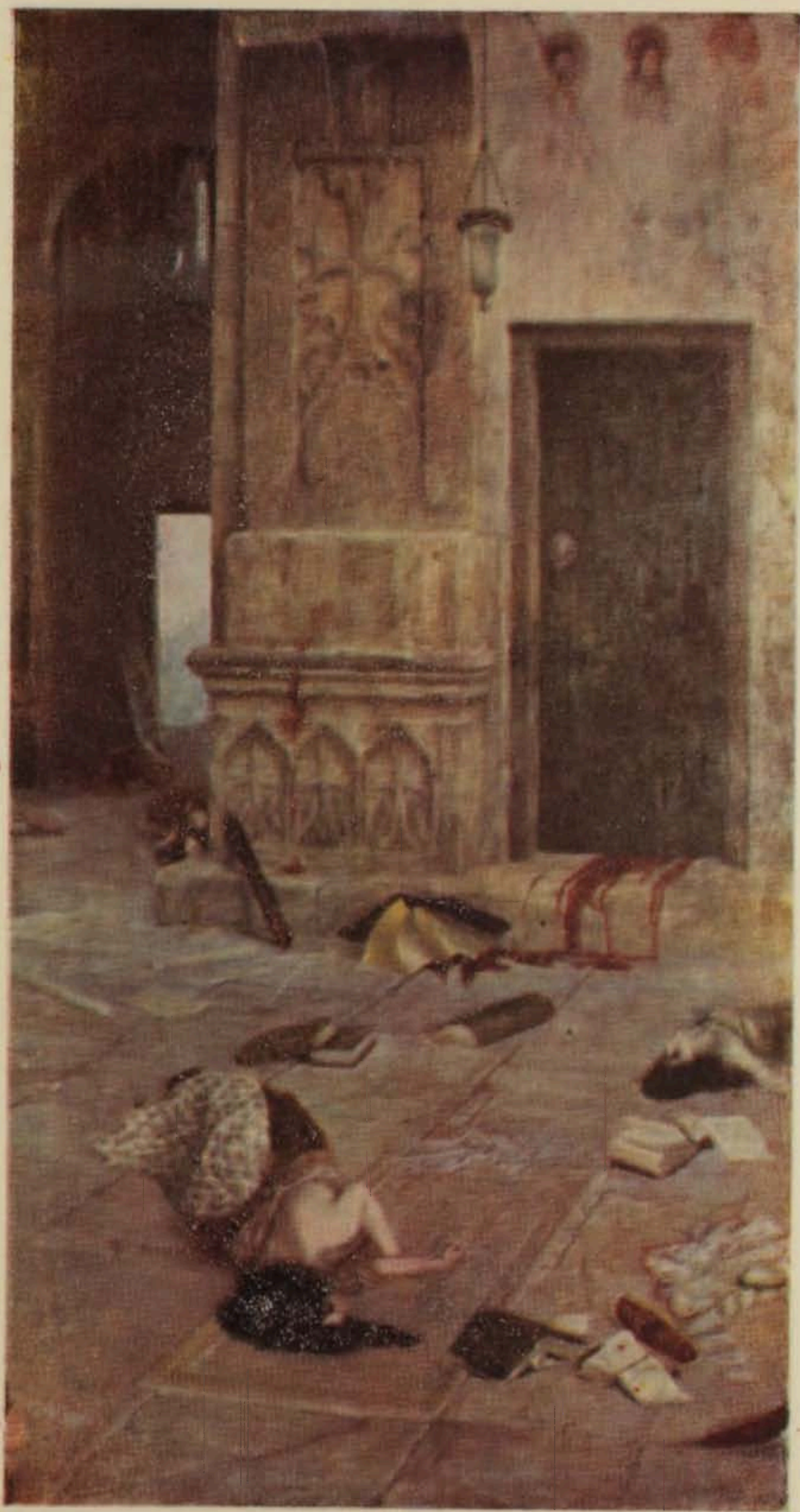
Սուրենյանցին երբեմն կշտամբում են, որ նա իր պատմական նկարներում չի ցույց տալիս ժողովրդական հոծ բազմությանը պարծան մասնակցությունը կատարվող անցքերին: Այս գնալով նրա մոտ նույնիսկ համաժողովրդական աղետը մի տեսակ սեղմվում է, երբ սյուժեն վերցված է պատմա-կենցաղային առարկանով: Բայց այդ կենցաղային տեսարանում անհատական գրաման չի վերածվում պատահականի, չի պարփակվում մի անհատի բախտի շրջանակներում, այլ նրա հուզիչ հոգեբանական ալիքները տարածվում են շատ հեռուներ: Այսպիսով գիտողը չի բնկալում այդ իբր սոսկ մի անհատի գրամա, այլ ցնցված վերապրում է որպես ողջ ազգի ողբերգություն: Սա որոշ առումով ստեղծագործական լակոնիզմ է, զեղարվեստական իմաստուն խնայողություն: Երբ մի պերսոնաժի գրաման ինքնաբերաբար տարածվում է հարյուր հազարների վրա: Սուրենյանցի գիրքի ժյուրական վարպետությունն է՝ մի անհատի միջոցով ցույց տալ ահեղի ջարդի և գաղթի մղձավանդը...

Մի տարուց հետո, 1895 թ. Սուրենյանցի վրձնում է արդեն «Ոսնակոխ արված սրբությունը» պատմա-հայրենասիրական յուզանկարը, որտեղ պատկերված է հայկական ջարդի ժամանակ եկեղեցու ավերումը և կոլոպուտը: Ինչպես «Լրչալը», նույնպես և «Ոսնակոխ արված սրբությունը» պատկանում են միևնույն պատմական ժանրին: Պատմական ժանրն ամենակարևոր ժանրերից մեկն է, որը կոչված է գրանորելու հասարակության պատմության, ժողովրդի կյանքի թե անցյալի, և թե ներկայի տառվել նշանակալից եղելությունները, նրա պատմական բախտը: Այս առումով Սուրենյանցի «Ոսնակոխ արված սրբությունը» չնայած իր սյուժեով ժամանակակից է նկարչին, բայց իր ողջ էությունը պատմական է: Նկարում արված է Արեմբույան Հայաստանի ողբերգական անցքերից մի գրվազ, բայց բոլոր էությունը դա մի խոշոր բնդ-հանրացում է: Նկարիչը ցույց է տալիս, թե ինչպես սուլթանական գինգած ջարդարարները անպատիժ կոտորում են խաղաղ, անզեն աշխատավոր հայ ժողովրդին: Նրանում պատկերված տաճարի ինտերյերը ցույց է տալիս այն կառուցող ժողովրդի ստեղծագործական տաղանդը, նրա բարձր կուլտուրան: Հանդիսավոր զեղեցկությամբ են փայլում տաճարի պատերի անմահ բարեկեփ խաչքարերը, զեղարվեստական մանրանկարով դարձված մազադաթյա ձեռագրերը, սաղափով զրվագած եկեղեցու դռները, իսկ նրա շեմքի տուֆ լծացած արշուներ և անմեղ խոշտանգված զոհերի դիակներն աղաղակում են աններելի ոճիրի գեմ: Նկարիչը ցնցող հակադրությամբ տվել է արվեստի հրաշակերտը և նրա «Եղինակի» ժողովրդի ողբերգական փճակը, նրա անարգարացի պատմական բախտը: Նկարում որպես ռանահարված սրբություն գիտվում է ոչ թե եկեղեցին՝ որպես կրոնական գաղափարական հաստատություն, այլ որպես կառուցողական մշակույթի արգասիք, պատմական հուշարձան: Այստեղ, բոլոր Սուրենյանցի, անձկալի սրբությունը, որ շատ հնուց մեր ժողովրդի համար եղել է ամենավերականը, դա դարերի բնթացքում հրաշքով կանգուն մնացած հրաշագեղ ճարտարապետական հուշարձաններն են, որոնց պատերը ծածկված են պլաստիկական սրանչևի հարթաբանդակներով: Իսկ այն ունիվերսալ մազադաթյա ձեռագրերն են, որոնք տվալ նկարում այդպես բարբարոսաբար զջլված, ռանահարված են ու շարտված հատակին: Այդ մեր դարավոր մշակույթի անդին նմուշներն են: Ահա դրանք են ճանաչվել նվիրական սրբություն ստեղծագործ հայ ժողովրդի կողմից:

Չնայած ազգային հակառակորդի շունչված տարաժամ և փոփոխական պայմաններին, պատմական հանկարծակի ու ահեղի աղետներին, դարերի բնթացքում բազմապիսի նվաճողների սղարերական ներխուժմանը, որոնք հրի և սրի են մատնել ամեն ինչ, հայ ժողովուրդը կյանքի զնով կարողացել է պահպանել այդ մազադաթյա ձեռագրերը և ճարտարապետական փառավոր հուշարձանները: Ավելի բան տասը հազար ունիվերսալ ձեռագրեր, որոնք կենտրոնացած են ներկայումս մեր Մատենադարանում, վկայում են, թե որքան բարձր է գնահատել հայ ժողովուրդը այդ հոգևոր գանձը:

Ահա դրանք են հանդիսացել մեր հավերժական սրբությունը, և այդ է արձանագրում Սուրենյանցին իր հիշյալ նկարում:

Եթե Սուրենյանցի միայն կոտորածը պատկերեր, այդ դուրս կղար ջարդի մի գիպված, զժրախտ պատահարի տեսարան, բայց նա բնդ հանրացրել է ու տվել է ավելին: Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես էր իրադրվում ոչ միայն հայ ազգի բնաջնջումը, այլև նրա նյութակալ ու հոգևոր մշակույթի բարբարոսական ոչնչացումը: Շինարարական և բանդակագործական արվեստի կոթողները և մազադաթները Սուրենյանցի չէր կարող ցույց տալ զեղեցկական աներում ուստի և նա հարկադրված էր պատկերել եկեղեցու ինտերյերը:



«Զարհիյ Նեոմ», 1899 թ.

Իր նկարում Սուրենյանցը պատկերելով սպանված կղերին, հետագայում ըննադատորեն վերանայել է այդ լուծումը: Նա, ըստ երևույթին, գղացել է, որ զեռ լրիվ չի արտահայտել իր գեղանկարի գաղափարական բովանդակությունը և 1899 թ. նկարել է նորը՝ «Ջարդից հետո» նկարը, որի մեջ պատկերված են արդեն մի քանի անարգված ու սպանված հայ գեղջկուհիներ: Այստեղ նկարիչը էլ է ավելի է մոտեցել իր գրած պրոբլեմի լուծմանը: Ինչպես տեսնում ենք, սպանված մի քանի երկրորդ նկարում վերանում է, իսկ մագաղաթյա ձևազրկերը և ճարտարապետական զարդարվածությունը են տեղում, որովհետև նրանք են հանդիսանում նկարի գաղափարական բովանդակության ստանցրը:

Նկատի առնելով, որ «Ստանկախ արված սրբությունը» Սուրենյանցի բարձրորակ ինքնատիպ գործերից է, հարկ կա վերլուծելու նրա կոմպոզիցիոն և գեղանկարչական ստանձնաշատությունները:

Պնտր է ասել, որ այդ նկարի ընկալման պրոցեսը ընթանում է եռանիստ, նրանում պատկերված են երեք հիմնական «տեսիլներ»: Կոմպոզիցիոն իր բնույթով աչնախի հաշվով է կառուցված, որ նկարի գիտումը ընթանում է արամարանորեն նախատեսված հաջորդականությամբ: Կոմպոզիցիայի առաջին կանգառում նա առկա է ներածական միզանոցին, որը ըստ կոմպոզիցիոն ներկայացնում է քրեագիտական նախադրություն: Սուրենյանցը այստեղ ցուցադրում է մի բիշ առաջ տեղի ունեցած գաղբիլի ուժեղործության հետքերը, նրա իրեղեն ապացույցները: Նկարի գիտման պահից հաջադրը ապնապահար կանդ է առնում հատակին շարված մի կոյստ գջլոված մագաղաթյա ձևազրկերի վրա: Նկարի առաջին պլանում գետեղված ձևազրկերը իրենց գորչնագույն կազմերով ուժգնորեն հակադրվում են սպիտակավուն սալաքար հատակի դույնին, հնչեղ կոնտրաստով այդ պլանի վրա սեռեկով գիտողի առաջին հաջադրը և ուղղություն առկա գիտման հետագա ընթացիկը: Աչնախով բարբարոս արարքը բացահայտող իրերից գիտողի լարված հաջադրը ապնապով սահում է գեղի եկեղեցու խորքը ողբերգության բուն վալլը, որի միջոցադրումը սուզված է շարագուշակ միջոկյան մեջ: Աչնախ, խորանի կիսով շափ պոկված ու կախված վարագույրի մոտ, գանձարկղի կոդուպոված, գառարկ սնդուկի առջև մեջքի վրա երկարաձիգ փռված է սպանված վանականի գիտկը: Ֆոսֆորափայլ սալաքար հատակի վրա շեշտակի բնագծովում է արչունարամ վանականի երկայն սե վերնագգեստով կապտադեմ գիտկը: Աչն սե ու ֆոսֆորե-սպիտակ գույնների բախումը երկար կանգնեցնում է գիտողի հաջադրը նկարի այդ ողբերգական գաղաթնակետում: Կոմպոզիցիայի այս ծանր տեսարանին Սուրենյանցը հակադրել է երրորդ, ֆինալային տեսիլը՝ լուսավոր գրվապագարդ պառը, որտեղ տվել է մեր ժողովրդի պլաստիկական արվեստի արգասիքը: Սուրենյանցի երակետը Մերձավոր Արեւելքի և հատկապես հայկական գրվապային մշակույթի էր, մեր ինքնատիպ խաչքարերի, գորգերի, մինիատյուրների ոսկերչական, ֆիլիգրանային արվեստի բարձր կուլտուրան: Իսկ հանաչելով այդ բոլորը, նա իր ստեղծագործական ուղին հարթելիք ներշնչվել է այդ նվաճումներով: Բնորոշ է, որ Սուրենյանցին չի գերել արեւելյան արվեստի շրջը կոլորիտը, նրա գեկորատիվ գունեղությունը, նրա կախարդիչ գունափայլ վիրաւանները, որոնք բնորոշակ են միաշնարբեցնել և գայթակգել տեսողությունը:

Իրոր անհնարին էր, որ հումանիտա, ժողովրդի հետ կապված հայրենասեր նկարիչը հասարակական մեծ աղետի պահին համակվեր կենսութախ հույզերով: Պատմական այդ ծանր շրջանում ազգային վիշտը ինքնարերաբար գառել էր նրա անհատական վիշտը, որովհետև նա հոգեպես կապված էր սոցիալական կյանքի հետ: Ժողովրդի բախտով ապրելու և հուզվելու հանգամանքը Սուրենյանցին մղում է իր ստեղծագործության թեմաները վերցնել հարագառ ժողովրդի ապրած եղբրական անցքերից: Դրա համար էլ բնավ գարմանալի չէ, որ նրա կոլորիտի վրա կարծես իջել է թեթև եղյամ, նա կարծես ծածկվել է ինչ-որ թափանցիկ, սպիտակ բողով, որի տակից նրբին առկայծում են բաց արծաթավուն հմայիչ երանգները: Ողջ կոլորիտը անուրախ արամագրություն է սփռում: Ինչպիսի տեխնիկական նախնիքի է գիմել նկարիչը, որ կարողացել է յուզաներկի գիապագունը այդպես լայնացնել և գուրս հանել նրանից աչնախի գուտը, բայց հրաշագեղ էֆեկտները:

1901 թ. Բարվում բացված Սուրենյանցի պատկերահանգեսի մասին հոգվածագիր Ս. Բաշինջադյանը («Մշակ», 1901, N 93) գրում է. «Ամենամեծ պատկերը կոչվում է «1896 թվական» և ներկայացնում է հայկական կոտորածներից ազատվածների մի խումբ բնդ հանուր աղոթքի ժամանակ, մի ավերված գյուղից ու հետո, հանապարհի առաջին պլանում ընկած է մի աղջկա գիակ»: Այս նկարի տեղը անհայտ է: Կարելի է ենթադրել, որ նա նկարված լինի 1897—1899 թվականներին՝ նախորդ երկու նկարներից հետո:

1899 թ. Սուրենյանցը ցուցադրում է իր լավագույն գործերից մեկը՝ «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ»։ Սուրենյանցը իր այս կոմպոզիցիայի բովանդակության հարցում ղեկավարվել է մեր պատմության նախահոր՝ Մովսես Խորենացու հաղորդած վարկածով, որի համաձայն Արա Գեղեցիկը զոհ է դառնում իր անշուքաճանությունը, համառոտ մերժելով իր ժամանակի ամենազոհված թագուհու՝ Շամիրամի նվերները, նրա սիրալիք առաջարկը՝ գնալ Նինվե, ամուսնանալ իր հետ և տիրել առօրեական գահին։ Արան հնարավոր չի գտնում հայրենադրված լինելով հասնել ասորական թագին։ Խորապես վիրավորված և կատաղած Շամիրամը մեծ զորքով ներխուժում է Հայաստան, տեղի է ունենում ճակատամարտ, և չնայած Շամիրամի պատվերին, որ ջանան կենդանի բերել իր մոտ Արային, նրան գտնում են կոկում զոհված հերոսների մեջ։ Արայի դիակը Շամիրամի հրամանով գրվում է ապարանքի վերնատանը, Խորենացին հաղորդում է. «Երբ հայոց զորքերը պառապաստում էին Արայի մահվան վրեժը լուծելու համար, առաջագամել, Շամիրամը մի կողմից խորամանկ դիվանագիտական նկատառումով հանգստացնում էր նախերին, ասելով. «Ես առավաժներին հրամայեցի նրա վերքը լիզել և նա կկենդանանա»։ Միևնույն ժամանակ նա հույս ուներ կախարդական դյուլթությամբ Արային կենդանացնել, սոփանքից ցնորված։ Սակայն, երբ դիակն սկսեց նեխել, հրամայեց զցել նրան մի մեծ վիճի մեջ և ծածկել»։

Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելը ներդաշնակում է Միջագետքի հուշակավոր հերոս Գիլգամեշին վերաբերող էպոսին, որի մեջ պրոսոպել է համաշխարհային ջրհեղեղի առասպելը և մահը հաղթահարելու, կյանքի վերակենդանացման գաղափարը։ Ուստի խորաթափանց արվեստագետ Սուրենյանցը իր «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» նկարում ասորական ապարանքի ներսի պատերը հարթարանդակներով ծածկելիս, ամենախիտ ու տեղի է հատկացրել Գիլգամեշի մեծագիր բարելվեֆին։ Չէ որ բոլոր տվյալներն, Գիլգամեշի նախահայր՝ Ուտնապիշտիմը միակ անմահ էր մարդկանց մեջ։ Նրան համաշխարհային ջրհեղեղից հետո վերից պարզվեց անմահություն՝ այն բանի համար, որ նա ջրհեղեղից ազատվելու ժամանակ նավ կառուցելիս վերցրել է իր հետ բույսերի, կենդանիների և իրեն մոռցիկ մարդկանց կյանքի սերմեր... Ուտնապիշտիմը ցույց էր տվել Գիլգամեշին անմահության հասնելու միջոցը, բայց նա չզիմացավ այդ փորձարկմանը և մնաց մահու դեմ պայքարող մահկանացու։ Այսպիսով Սուրենյանցը պատկերել է Հայաստանի և Միջագետքի հնադարյան հոգևոր կուլտուրայի հավատալիքների մի գաղափարական կոմպլեքս՝ լայն ընդհանրացմամբ։

Մենք տարվեցինք պատմական անցյալի հետ կապված հարցերով, մինչդեռ այս նկարը իր սիմվոլիկ իմաստով հանդիսանում է միանգամայն ժամանակակից պատմական կտավ։ Սուրենյանցը նկարել է այն հայկական կոտորածներից անմիջապես հետո, Արա Գեղեցիկի ազնիվ, հերոսական, վեհ կերպարում այսօրվա նորմալիզացիան և նահատակվող աշխատավոր միամբողջ ժողովուրդ, որ զոհ է դառնում իր ազատության համար մղված պայքարում։ Նկարի բովանդակությունը չի համակված պարտվողական տրամադրությամբ։ Ընդհակառակը, Արայի կերպարի վեհ հանգստության մեջ մարմնացած է անհերքելի բարոյական հաղթանակը, իսկ «հաղթող» տիրամոլ թագուհու շվար, խռովահույզ, պղտոր հայացքում՝ բարոյական ու բազմաթիվ հիասթափություններ։

Սուրենյանցի ստեղծագործական մեթոդը հենվում է բարձր գիտակցական, իմացական հիմքերի և կայուն գեղագիտական գիտելիքների վրա։ Նրա կոմպոզիցիայում գեներված յուրաքանչյուր օբյեկտ ունի որոշակի ֆունկցիա, նա խաղում է որևէ դեր բովանդակությանն օժանդակելու համար։ Այդպես են կառուցված թե տվյալ նկարը և թե «Ուտնապիշտի արված սրբությունը», որոնք աչքի են ընկնում իրենց խստաշունչ, խոհուն գոյությունով և զուգակցությամբ։

Սուրենյանցի պատմական գեղանկարների կոմպոզիցիաների ներքին կազմության մեջ ծածկված են իմաստալից համակարգման որոշակի սկզբունքներ։ Այդ արտաբնական աննկատելի սխեմաները, որոնց միջոցով կատարվել է պատկերվող օբյեկտների օրինաչափ կարգավորումը, հանդիսանում են կոմպոզիցիայի կառուցման նախաշափեր, նրա անհրաժեշտ կմախքը։ Կերպարվեստի դասական մեծ վարպետներից հատկապես Ջոթոյի մշակած կոմպոզիցիոն գիտելիքների, հնարների օգտագործման և դարպասման փաստը Սուրենյանցի կողմից երևան է գալիս նրա որոշ նկարների կոմպոզիցիաների անալիզի միջոցով, պարզվում է, որ նկարի վրա պատկերված օբյեկտները դասավորված են ոչ միայն աչքաշարիով ու զգացումով, այլ հիմնականում գեոմետրիկ, օրինաչափ կարգավորմամբ, որոշ թվարանական համաչափության տրամաբանությունով, որով և նվաճվել է նրանց ինչպես սիմֆոնիկ կառուցումը, այնպես էլ համաչափ ու կուսակազմ ամբողջականությունը։ Ինչ խոսք, որ այդ կոմպոզիցիոն կառուցման մեթոդը չի էրում ձևական գեղագիտական ինքնուրույն բնույթ, այլ ունեցել է ներքին օժանդակ դեր և առա-



Նկ. 3. «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», 1899

չին ներթին նկարի կոնկրետ բովանդակությունը ծառայելու, այն լավագույն կերպով գրանորկուհեապատկերություն: Այստեղ լուծվում են մասշտաբի, համաչափության, ճարտարապետական միջավայրում ծավալների, մարդկային ֆիզիոնոմիայի և այլ իրերի հարաբերությունների խիստ նաշվարկով բաշխումը պատկերավոր հարթության վրա:

Կոմպոզիցիայի կառուցման մեջ կարևոր է հետևել խնայողության սկզբունքին, այնպես անել, որ տարածության յուրաքանչյուր սանտիմետր օգտագործվի խոհուն անտեսմամբ: Այդպես է վարվել Սուրենյանցը Արայի գիտելի պատկերման խնդրում: Նա վերցրել է բարձր հորիզոն, մարմինը տվել է ոսկուրսով, կրճատված, բավարարվելով միայն գլխի ու իրանի ցուցադրմամբ, արունակությունը թողնելով գիտողի երևակայությանը, միտմանակ մեծ տեղ հատկացնելով տարածական ապարանքի ներսի պատերի հարթարանդակներին: Արայի հավերժական հանգստով համակված կերպարը պատկերված է պատկարակի վրա, ապարանքի վերնատանը, մի հույսկապ թառանկյունի որմնասյան առջև: Այդ վեր խոյացող ճարտարապետական վիթխարի որմնասյան անմիջական տեսողական տպավորությունը թվում է մի ինչ-որ բարձրաբերձ կոթող, նուշարձան, որ վաստակել է Արան իր հերոսական մահով: Որմնասյան զագաթը, ինչպես նշվեց վերևում, վերջանում է Գիլգամեշի հարթարանդակով, այն Գիլգամեշի, որը հպարտորեն մերժել էր աստվածուհի Իշտարի սերը, ինչպես Արան՝ Շամիրամի սերը: Այսպիսով Սուրենյանցի մոտ այդ բարեկցված գարդ չէ միայն, նա յուրահատուկ նախերգանք է, որն աստ էության ունի զազափարական համանմանության նշանակություն:

Սուրենյանցը իր կոմպոզիցիաների կատարման խոհուն մոտեցմամբ, խորագիտակ ստեղծագործական մեթոդով ելնում է Ջոթյից, որը Իտալիայի վաղ Վերածնության սեպիդին հաղորդեց նոր թափ, նոր ուղղություն, կոմպոզիցիայի գիտելիքները զննելով ավելի գիտական հողի վրա: Սուրենյանցի, մեր լավագույն պատկան նկարչի կոմպոզիցիաների վերլուծությունը դա րո է գալիս ներկա հոգվածի շրջանակներից, այն նեղ մասնագիտական հարց է, որը նախափոր է որոշ անալիտիկ գծագրերով ցուցադրել առանձին հոգվածում, ուստի սահմանափակվեն հակիրճ ակնարկով:

«Շամիրամը Աբա Գեղեցիկի գիտելի մոտ» նկարի ուղղաձիգ ֆորմատը անկյունագծերով մասնատելուց գոյացած աջ կողմի եռանկյան բուժ գագաթում, նկարի կենտրոնում, Սուրենյանցը գետնել է Շամիրամի գլուխը: Ուղիղ կենտրոնով անցնող հորիզոնական գծի վրա նա նկարել է թագուհու աչքերը: Նկարի գույների չափավոր մեղմ ներդաշնակության մթնոլորտում, ուր տիրում է «տեսողական լուսություն» ակնառու հուշիկ գունաչին ակերդները, որոնք իրենց վրա են բեկում գիտողի հայացքը նկարի հոգերանական կարևոր հանգույցից՝ Շամիրամի սև մագերով եզրապատված գլխի վրայից: Են հնում: Աղափի թևերի պես սև նրա ծամերը որպես գույն ուժգին բախվելով շրջապատի լուսավոր երանգների հետ, հատկապես թագուհու բաց գույների բաճկոնիկի և գլխին նեցուկ տված աջ ձեռքի հետ, հենց առաջին հայացքից հնչեցությամբ իրենց վրա են բեկում գիտողի ուշադրությունը: Սուրենյանցը կոմպոզիցիան աշնակա է հորինել, որ սև մագերին հակադրված ակներև բաց վարդագույն արմունկը իր սլացիկ ձևով անմիջապես վեր է բարձրացնում գիտողի հայացքը, հասցնում է գեմբին ու որոշ ժամանակ կանգնեցնում նկարի այդ հոգերանական կիզակետում, գիտելու նրա կայծակին տվող չար աչքերը: Այնուհետև թագուհու հոնքերի մեջանկից Սուրենյանցը կարկենով գծել է մի կտր, որը նրա ըթի ու ուսերի վրայով իջնելով ձուլվում է շրջադեպատով ծածկված արունքի ուղղության հետ և որպես միասնական կորագիծ հասնում է Արայի թթարմաթին: Շամիրամի աչքերից իջնող այդ րողարկված կորին շեշտակի հետապնդող աջ կողմից կախված երկայն—սեպածև սև ծամր ցած է մղում գիտողի հայացքը և սեկում Արայի փակ աչքերի վրա: Այսպիսով գիտողի հայացքը այդ ճանապարհով սահուն կերպով մի կարևոր հոգերանական կենտրոնից անցնում է մյուսը, Շամիրամի գեմբը կապում Արայի գեմբի հետ և ստեղծում որոշ խմաստային կապ: Շամիրամի հայացքը կարծես թե ուղղված է Արայի գեմբին, բայց դա այդպես չէ. փաստորեն թագուհու խոսվահույզ աչքերը նայում են անորոշ տարածությանը, բայց իր գլխի գիրքի և կոմպոզիցիոն կառուցվածքի շնորհիվ աչքերից ներքև իջնող այդ թարնված օժանդակ կոմպոզիցիոն հետադիժը գիտողի հայացքը տանում և մեխում է Արայի գեմբի վրա և մեր գիտակցության մեջ մնում է խարուսիկ ապավորություն, իբր թե նա նայում է Արային: Սուրենյանցը այս կերպ շատ փիշտ է լուծել հարցը: Եթե Շամիրամը նայեր ներքև, իջեցներ թարթիչները, մենք չէինք տեսնի նրա նենդ, վափաշտա ու չար աչքերը և նա կթվար մեզ անկեղծ վշտով և կարեկցությամբ համակված անմեղ մի էակ: Սուրենյանցը նախաժիտ կերպով նրան աշնալիսի գինամիկ, երկատ-

վույ հայացք է տվել, որ երբ մենք գիտում ենք նկարը՝ Նովից, մեզ թվում է, որ Շամիրամը նայում է Արայի գեմբին, իսկ մոտիկից գիտելիս տեսնում ենք, որ նա նայում է անորոշ հեռուն...

Սուրենյանցի պատմական ժանրի գործերի շարքին է պատկանում նրա պատմա-կենցաղային նկարը՝ «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» (1995): Այս գործը տողորված է ինչ-որ երազային, ուռմանտիկ, բանաստեղծական թվով թախիծով, նա իր բովանդակությամբ տանում է մեզ հեռավոր անցյալը, վերակենդանացնելով իր պատկերած ժամանակի ոգին: Այս պեղծիկ գործի սաղափել նրբին կոլորիտը, գունային անդորը ներդաշնակությունը թողնում են գլուխը տալովորություն:

Սուրենյանցի հակումը դեպի պատմական ժանրը եղել է սխեմա ընկալան, որ անգամ Մկրտիչ Խրիմյանի գիմանկարի բովանդակության խնդիրը նա լուծել է սոցիալական տեսանկյունով, կոնկրետ սյուժետային կառուցվածքով: Սյուժեի գիպվածքը կապելով բաղարական մի լուրջ իրադրության հետ, նա իր կտավը վերածել է պատմական գիմանկարի:

Հայտնի է, որ 1903 թ. հունիսին Նիկոլայ II-ը ստորագրում է մի օրենք, որի համաձայն պետք է անհապաղ բռնագրավվեն ու պետականացվեն լայնական եկեղեցու գույքն ու կալվածքները: Սրանք ուղղված էր ոչ այնքան եկեղեցական կալվածատիրության, որքան մեր ժողովրդի մատաղ սերնդին մայրենի լեզվով կրթություն տալու գեմ: Սուրենյանցը այդ գիմանկարում կաթողիկոսին պատկերել է այն պահին, երբ նա կարդալով ցարի հրամանը, ցնցված այնպես է շարժվել գետնին այդ դառնալիտ գրությունը իր ծրարով, ինչպես սխալմամբ լեզի բնդունողը գեն կնետեր բաժակը: Եա բաղարական բմբոստ ախալ է ցարիգմի ազգային խորականության բաղարականության հանդեպ: Գիմանկարի հոգեբանական արտահայտությունը բնավ չի արտացոլում Խրիմյան-անհատի սուրյեկտիվ բնութագիրը, այլ գրսևորում է խորականության օրենքի առաջացրած հոգեկան խռովրը և ընդվզումը: Բնավորությամբ հեզ, բարեհամբույր Խրիմյանը, շնայած իրեն զսպելու գերմարդկային ճիգերին, հասել է այն լոգեվիճակին, որ ցղալծկումից բուռնցրները սեղմած, խռով ու լացակումած, խրվել է բազկաթուռի մեջ և վերադրում է ցարական օրենքի հետևանքները:

Սուրենյանցը այդ պատմական գիմանկարում չի տվել Խրիմյանի լոգեկան լարվածության առաջին աֆեկտի մոմենտը, երեւմ է, որ նա բոտ նարավորության խուսափել է թատերական նացման օրենքի էման արտահայտությունից: Դա տրել է մի կողմից՝ գեղարվեստական տակտի, նրբազգացության նկատառումով, իսկ մյուս կողմից՝ ցենզուրային արգելակներից խուսափելու նպատակով: Այս վիճակում նկարը ավելի համոզիչ է, արտահայտիչ և խորիմաստ:

Շատ չեն Սուրենյանցի պատմական ժանրի գործերը, բայց նրանք իրենց յուրահատուկ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և պատտիկական զարդարվեստի լայն օգտագործմամբ անկրկնելի ինքնատիպ ոճի գործեր են: Առաջին հայացքից բաղարական իմաստը միշտ սրված չէ Սուրենյանցի բոլոր գործերում, բայց բնորոշությամբ նրանք բնավ պատահական չեն:

Բաֆֆին պատմական վեպ ստեղծելու նպատակային իմաստի՝ և զրդապատմաուի մասին իր «Մամվել» վեպի առաջարանում գրում է. «Խորախուսվելով այն զաղաւիարով, թե որքան մեծ կրթողական ազդեցություն ունի պատմական վեպը բնթերցողի համար, երբ նա տեսնում է յուր նախնայց մեծագործությունները և աշխատում է հետևել նրանց առաքինություններին, տեսնում է նրանց մոլորությունները, աշխատում է հետո պահել իրան նրանց կատարած սխալներից, ալդ միտքը բուջալերեց ինձ»:

Բաֆֆին իր պատմական վեպերով ձգտել է կազմակերպել այն ժողովրդին, համախմբել նրան ազգային-ազատագրական մարտերի համար: Հիշյալ կողմը ոչ այնքան ցայտուն, բայց եույնպես հետևողական էր Սուրենյանցի մոտ: Այդ զաղաւիարը սուր չեղաուղ տրված է «Մանուկոն արված սրբություն», «Ջարդից հետո», «Ասպետ կինը», «Ջարել թագուհու վերադարձը առհին», «Էրյալը» և այլ գործերում: Չնայած իր նկարների զաղաւիարական բովանդակության խոր իմաստավորման և փիլիսոփայական վերլուծման, ոլբերգությամբ հագեցված այդ նկարները թերեւ որոշ չափով մտահայեցողական են, ավելի դատողական և բանական, նրանց մի բիչ պակասում է էմոցիոնալ կողմը: Դա բացատրվում է Մյունխենի դպրոցի ազդեցությամբ և մասամբ նրանով, որ չնայած կոլորիտի նյութականության և գույների ասկետիկ զսպվածության, Սուրենյանցի որոշ գործերում առկա է արեւելյան արվեստի զարդանկարչական տարրը: Դեկորատիվը ներկա գեպրում չպետք է հասկանալ գուեաղեղության իմաստով, այլ բնավ չի կարող առնչվել նրա հանդիստ սաղափել կոլորիտին: Որը ավելի քան գուեալ է և հմայիչ, այլ ամբողջովին վերաբերում է նրա երբեմն կիրառած օրնամենտալ մեկնաբանման, երբ նկարի մակերեսի որոշ մասերը կարծես հյուսված են վրձինի սրանչելի արարանախոշով: Ահա իր այդ զրվաղավոր գար-

դակնի կատարելության հասած մանրամասն մշակումը նկատի առնելով, նրբախնդիր և ինքնաաշխատանքկոտ Սուրենյանցը գանգատվում է. «Եմ մոտ ամեն ինչ դուրս է գալիս չափից ավելի առանձին, մարուր, հարթ՝ բոլոր մասերում, դա թերություն է, որովհետև նկարը պետք է արտահայտի կյանքը, ինչպես նա ներկայանում է մեր տեսողությանը: Պարզ է, եթե դուր գիտում էր մարդու գեմբը, դուր չէր կարող տեսնել նրա հագուստի բոլոր մանրամասները, նրա կոշիկների կարկատանները, կամ կարերը նրա անդրադարձի վրա: Այդ երկրորդական առարկաները, որոնք ձեր տեսողաշարից դուրս են գտնվում, երևում են ձեզ ամենաբնականորեն կերպով, և այդպես էլ պետք է պատկերել նրանց նկարի վրա: Կենտրոնականը, գլխավորը պետք է լինի ճշգրիտ, պարզ, մանրագնին, մշուտ բոլորը՝ ընդհանուր գծերով»:

Սուրենյանցի այս չափազանցյալ ինքնաքննադատական ակնարկը, իհարկե, չպետք է բացի հասկանալ, որովհետև կարկատաններ և այլն նրա մոտ չկան, այլ կա միայն որոշ սերվեպի մանրակրկիտ մշակված գրվագային հյուսվածքը, որը նա ժառանգել է հայկական և արևելյան արվեստից: Պետք է ասել, որ իր ստեղծագործության մեջ կիրառելով արևելյան կերպարվեստի գեկորատիվ սկզբնավորությունը, բայց հավատարիմ մնալով գաղափարական ուսուցիչի իմբրին, նա կարողացել է չեզոքացնել այդ գեկորատիվ բաղկացուցիչ մասի ինքնաբավ նշանակությունը և ենթարկել ու ծառայեցնել նկարի գաղափարական բովանդակությանը: Եղտագործել այն որպես արևելյան կենցաղի առանձնահատկության կերպարային մի կարևոր նախնա:

Այսպիսով, արևելյան գրվագային գարդարվեստը ներառնելով եվրոպական հաստոցային գեղանկարչության մեջ, Սուրենյանցը ավելի համադրված գործեր էր անում: Նրա շնորհիվ Սուրենյանցի որոշ գործերը ունեն բացառիկ առավելություն. նրանց գեղանկարչական տրակտովկան թույլ է տալիս նկարը ընկալել տեսողական և ամենահեռավոր տարածությունից, և միաժամանակ՝ ամենամոտիկից: Դա կրկնաթեր հատկություն է, երբ իրարից սարբեր սկզբունքների հիմունքներով ստեղծված կերպարները դեպքում են ու համադրված գործում, միաժամանակ հանդես են գալիս ու գիտվում տարբեր տեսողական տարածություններից: Եական է, որ նկարի մանրամասն մշակված մասերի գիտումը չի սեկուանում ու չի խանդարում ընդհանուր ընկալմանը, այլ միայն լրացնում է հեռվից ստացած ազդեցությունը, խորացնում է ու լայնացնում գործի նշանաշողական սահմանները, բոլորում նրա բովանդակության հանրազումարը:

Անհրաժեշտ է ընդգծել այն մեծ դժվարությունը, որի առաջ կանգնել է Սուրենյանցը, երբ նա խիզախել է իր հաստոցային գեղանկարչությունը ներառնել արևելյան գեկորատիվ սկզբնավորությամբ ընթացող գեղանկարչությանը: Պետք է խոստովանել, որ իրոք կարող է թվալ, թե կա ինչ-որ հակասություն նրանում, որ մի կողմից Սուրենյանցը գնում է իր առաջ ծանրակշիռ սրամատիկ բովանդակության խնդիր, որը հնարավոր է լուծել միայն ռեալիստական հաստոցային գեղանկարչության մեթոդի եղանակներով, միաժամանակ գիմելով արևելյան արվեստի գեկորատիվ նախնի, որին եթե նկարիչը փորք-ինչ ավելի կռուչի, ապա կարող է միայն դժվարացնել նկարի գաղափարական էությունն արտահայտելու: Եվ որ հաստոցային գեղանկարի համար հաճախ անհրաժեշտ է լինում չեզոքի երկրորդական, միջավայրային մասերը ընկղմել շղարշել խավարի մեջ կամ լայն ընդհանրացման ենթարկել և միաժամանակ ցայտուն լուսավորել ու ընդգծել հոգեբանական բովանդակությունը գրանդոզ մասերը, ինչպես, Ռեմբրանդտի, Կարավաջիոյի և ուրիշների մոտ, բայց արևելյան գեկորատիվ մոտեցումը չունի դրա կարիքը, դա նույնիսկ խորթ է այդ արվեստի էությանը: Հաշվելով գեղանկարի բոլոր մասերը համարժեք, նա ձգտում է հույսադրել գարդական նկարի ողջ պատկերավոր հարթությունը համահավասար, նույնիսկ զանց առնելով հեռանկարչական սլանների տարբերությունները:

Լինելով ճարտարապետ և գրաֆիկ, Սուրենյանցը տարվել է ճարտարապետական ստորիքությունով, հասկանալի գրաֆիկական գարդարվեստով և իր որոշ նկարները հագեցրել է արարանախոյով և չնայած որ այդ հանգամանքը ազդել է նրա նույնիսկ յուզանկարչական կատարման եղանակի վրա, բայց և այնպես նրան հաջողվել է գտնել այդ երկու սկզբունքների համագործն ուղին և հասնել անկրկնելի ինքնաքննադատության: Ի դուր չէ, որ Ռեպինը գրում է. «Սուրենյանցի գեղանկարը ինձ ապշեցրեց իր ուրույն առանձնահատկությամբ: Դա ներկայացնում է առաջ եկող մի նոր շկուլայի վառ տիպարը»:

Սուրենյանցն ունի գործեր, որոնք իրականացված են գինամիկ գունավոր գծերի ռիթմիկ հյուսվածքի տեխնիկայով: Այդպիսին է «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահ-Նամե» պոեմը Մահմեդ Ղազնևացուն» նկարը: Չնայած այդ արտասովոր գարդանկարչական-գծագրային եղանակի կիրառմանը, այդ պատմական-կենցաղային կտավը հեշտակապ գեղանկար է: Սուրենյանցին հաջողվել է տալ շատ հետաքրքիր, ինքնուրույն գործ: Միանգամայն բարձր վարպետությունն է, որ փրկել

և այդ գեղանկարը, եթե մի ուրիշը փորձեր նույն գրաֆիկական մոտեցումով նկարել նման յուր-յանկարչական գործ, թերևս հանդեր մաներայնություն և շորություն:

Կարելի է կռահել, որ պատմական թեմաներին անցնելիս Սուրենյանցը չի ունեցել հայ պատմությունից նրա հանգուցային թեմաները բնորոշող հետևողական ծրագիր: Թեմաների բնարությունը պայմանավորվել է դանազան հոգևորական և անձնական, համակրանքի և սրտարին անցքերի դրդապատճառներով: Օրինակ, «Ոսեակոյն արված սրբություն» ստեղծվել է 1892—1893 թվականների ցնցող ազդային աղետի անմիջական ազդեցությամբ:

Բնորոշ է, որ Սուրենյանցի պատմական նկարներում որպես հերոս առաջին հերթին հանգես է գալիս կինը: Սուրենյանցը մեծ հարգանք և համակրանք է տածել դեպի հայ կինը, կարեկցել նրա իրավագույն վիճակին: Նա գոհունակությամբ նշում է նրա հերոսական, ազնիվ գործունեությունը, ներքուստ ցավակցում նրան վիճակված բախտին և ճակատագրին, երբեմն կշտամբում նրա բացերի համար, մի ուրիշ տեղ հիանում նրա բնածին գեղարվեստական ճաշակով, ձիրքով, բայց բոլոր դեպքերում երևում է Սուրենյանցի անկեղծ համակրանքը: Ահա թե ինչու նա իր ստեղծագործության մեջ նշանակալից տեղ է հատկացրել հայ կնոջը: Պետք է ասել, որ Սուրենյանցի հետաքրքրությունը կանանց ներքնաշխարհով բնավ չի սահմանափակվել միայն ազգային շրջանակներով: Նա, որպես հումանիստ արվեստագետ, խոր կարեկցությամբ տալիս է բռնակալների բռնաճշմարտության դեմ, հարեմների գերության մեջ վաղահաս թաղամուղ արևելյան կանանց տաղտկալի կյանքը: Զափազանց հուզիչ է «Բախշիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագրողումներից՝ հարեմներին վաճառելու համար նավով փոխադրվող երեք գերված աղջիկների տանջանքները և ողբերգական վիճակը: Սրտի խոր ցավով և համակրանքով է պատկերել նա բնորոշ, վշտահար Մարիայի ազնիվ կերպարը: Մեծ վարպետությամբ և հոգևորական խորությամբ են լուծված այդ գոհերի գիմանկարների դրամատիկ կերպարների անհատական բնութագրերը, բայց Սուրենյանցը բնդհանրապես յուրահատուկ հետաքրքրություն է հայտնաբերել դեպի կանանց հոգեկան գործը ինքնությունը և, առանձնապես, դեպի ուժեղ բնամիտության կանայք: Կարևոր է բնագծել, որ այդ վերաբերմունքը երևան է գալիս Սուրենյանցի մոտ ժամանակագրական այն շրջանում, երբ բուրժուական մի շարք ականավոր փիլիսոփաներ և գիտնականներ ճգնել են հաստատել, որ իգական սեռը կենսաբանորեն դիջում է արականին՝ որով և պայմանավորվում է նրա ենթակա հասարակական դիրքը հազարամյակներում: Կապիտալիստական իրավակարգի էությունից բխող կանանց շահագործումը և նրանց իրավունքների սահմանափակումը վերագրվում էր իգական սեռի հոգևոր տկարությանը և դրանով արդարացվում գոյություն ունեցող խայտառակ խտրականությունը: Կանանց ազատագրման հակառակորդները ճգնել են ապացուցել, որ կինը երբեք չի կարող հասնել տղամարդու գիտակցությանը, որ նա չունի հիշողություն, երևակայություն, էսթետիկական զգացում, կամք, որ նա բարոյագույն է և այլն: Կնասաց այս «տեսությունը» դառել էր մոդակայական և լայնորեն տարածված էր նվրդապետ, իսկ 1905 թ. սկզբներից պարտությունից հետո՝ նաև Ռուսաստանում: Սուրենյանցը որպես դեմոկրատ և առաջադեմ նկարիչ իր ստեղծագործությամբ հերքում է այդ ժամանակաշրջանում մոլեգնող հակադիտական, խավարամիտ, նսեմացուցիչ հերյուրանքը և իր գործերով բովանդակությամբ հաստատում, որ իգական սեռը բազմակողմանիորեն օժտված լինելով հոգևոր տվյալներով, ոչ մի մարդու չի դիջում տղամարդուն: Կնոջը վերջ բարձրացնելով բնական-կան օջախի նեղ ոլորտից պատմության առաջադեմը, նա տալիս է կանացի այնպիսի տիպարներ, որոնք գործելով քաղաքական ասպարեկով, իրենց գործը կամրով թերևս գերազանցում են տղամարդուն թե դրական, թե բացասական իմաստով: Նա հաճախ իր ստեղծագործության թեմա է դարձրել կանանց իշխողական բնավորությունները, որոնք դրսևորվել են կյանքի տարբեր մարզերում, հատկապես սիրային հարցում, որ հաստատականությունը և ահեղ վճռականությունը երբեմն հասել են ցնցող դժանություն: Կանանց այդ կերպարները իրենց մեջ խտանում են մայրիշխանության ժամանակների տիրուհու մի շարք բնորոշ գծերը: Հայրիշխանության շրջանի նվաստացած, հարստահարված, իրավապուրկ կնոջը Սուրենյանցը կարծես հեզորեն ինչ-որ փոխվերժի տարօրինակ զգացումով հակադրում է անհիշելի դարերի խորքից եկող գուրեղ կամքի տեր կանանց: Այսպես, Պուշկինի «Բախշիսարայի շատրվանը» պոեմից նա տալիս է անդիզող, խստասիրտ, դժբախտ, Զարեմայի համոզեցուցիչ կերպարը, որը կործանվում է իր անհաղթահարելի խանդից, պատկերում է Պուշկինի ինքնահաճ, վճռական գնդուհի Զեմֆիրային, որը իր հանդիսությամբ և անհոգ թեթևամտությամբ զոհ է դառնում խանդամուկ Ալեկոյի վրիժառությունը: Այդպես նա տալիս է դիվային, ամենադժան Սալոմեի կերպարը, և վերջապես պատկերում է վավաշուտ տիրակալ Նամիրամին՝ Արայի դիակի մոտ:

Այս ուժեղ, բայց գերազանցական և անաղորտյն անձանց նա իր պատմական նկարներում հակադրում է մի երկու հայ կանացի ոչ պակաս ուժեղ կերպարներ, որոնք սակայն մեծ մասամբ չնորոշվում են ոչ թե եսականությամբ, կամ տարփամոլությամբ ու զաժանությամբ, այլ ժուժկությամբ, հեղ ներքնաշխարհով, անձնագոհությամբ, իր երկրի և ժողովրդի ազատության, հայ պետության անկախության համար հերոսաբար մարտնչողի սխրագործությամբ: Ահա իր պատմական նկարներում նման կանանց դրական գեմբերի պատկերումն է եղել Սուրենյանցի նվիրական ցանկությունը: Սակայն սա չի նշանակում, որ նա իր պատկերած հայ կանանց անխորտիր այդպես է բնութագրել ու մեծարել: Նա չի անտեսել հայ կանանց բացասական գծերը: Սուրենյանցի բրոջ՝ Տուլյանայի դրածից երևում է, որ մեր նկարչի հետաքրքրությունն է շարժել Հ. Թումանյանի Թմկարերդի դավաճան տիրուհին: Նա նկարել է գեկորների, կոստյումների էսքիզները և իբեկ՝ Այմաստին: Երբ Սուրենյանցը նկարագրողու էր Ս. Շահագիրի «Առնի վիշտը», պոեմի բազմաթիվ դրվագներից նա հատկապես բնորոշ և պատկերել է օտարացած, հայրենամերժ հայ կնոջ խոցելի վարքագիծը: Նա տալիս է իր երկիրը լքած, նեղ անձնականով չէրված, հայրենիքը արհամարհող այն թշվառ տիպարներից մեկին, որոնց այնպես դառնությամբ կշտամբում է պետքը: Սուրենյանցի հանդիմանալի այդ նկարը ուղղված է այն հայ աղջիկներին, որոնք կտրվել են իրենց ծննդավայրից, ուրացել են հարազատ ժողովուրդը և մայրենի լեզուն: Ահա այս խորթացած, հայրենամերժ կանանց իր նկարով պարսավելուց հետո Սուրենյանցը, միգուցե հետևելով իր նախկին ուսուցիչ Շահագիրի օրինակին, վերցնում է մեր պատմությունից հայ աղջիկների այլ գեմբեր և ջանում է հավերժացնել նրանց վեճի կերպարանքը:

Նման հերոսուհիներից նա վերցնում է երկուսին, որոնց անձնագոհության բնույթը միանգամայն տարբեր է: Մեկը ֆիզիկական ինքնագոհության օրինակ է, մյուսը՝ անձնական կյանքի: Սա այս իդեալական անձանց ցույց տալով, ներշնչում է, թե ինչ ուղղությամբ պետք է կիրառվի չորեք կամբը, ի տարբերություն այն զնայերի, երբ այդ ուժեղ կամբը ծառայել է անձնական մոլի կրքերին և տիրական բնագոյներին կամ դատարկ սնտիմենտականը:

1909 թ. Սուրենյանցը նկարել է «Ջարել թագուհու վերադարձը գահին» նկարի հիմնական պատմա-բարոյական իմաստն այն է, որ Ջարելի ինքնագոհությամբ վճռականապես կանխվում է օտար հակահայկական բաղադրական ազդեցության փորձը, երբ Կիլիկիայի պատանի թագավոր Նիկիպոսը իր հոր՝ Բոհեմոնդի ներշնչմամբ փորձեց չեղել պետական բաղադրականության դիրքը: Եզրուտ օտարերկրյա շահերի, նա արժանացավ անփառունակ վախճանի: Սա է ամենալակնոր: Բայց և այնպես գոյություն ունեւ շատ լուրջ անհաստական կոնֆլիկտ: Ջարելը չի ցանկանում ամուսնանալ իրեն պաշտոնապես առաջարկվող նոր փեսացուի հետ, որին չէր սիրում, և նրա գիմադրությունը հասնում է այն ստորձանի, որ նա Սիւ բաղադրից հեռանում է Ալեկիյա և որոշում է վանք մտնել՝ իրեն միանձնուհի: Կոնստանտինը խնդրում է նրան վերադառնալ Սիւ և տեսնելով, որ նա չի ենթարկվում, զորքով պաշարում է Ալեկիյա բաղադր և դարձյալ պնդում է իր խնդիրը: Ջարելը ուժեղ ներքին ընդվզումներից հետո կռադատելով կացությունը, հարկադրված է լինում ակամա վերադառնալ մայրաքաղաքը՝ Սիւ:

Ջարելի համաձայնությունը բխում էր գիտակցված անհրաժեշտությունից, բարձր պետական մտածողությունից և հայրենասիրությունից: Թրատարուտ աշտուկ չկա որեւ սխրանք, բայց դա թերեւ ավելի մեծ սխրագործություն է, քան Դիզիկական վտանգից բխող երկյուղի հաղթահարումը:

Սուրենյանցի նկարում Ջարելը պատկերված է տխուր ու ընկճված: Դա նրա ներքին ուժեղ ալեկոծության, հոգեկան սուր պայքարի և տատանումների ակնարկն է: Բայց նկատի առնելով հայրենի երկրի պետական շահը, հանուն խաղաղության և ժողովրդի բարօրության, նա արդեն զոհարել է իր զգացմունքները, իր անձնականը: Ջարելը մի տեսակ սառել, հիասթափվել, անփույթ ու անտարբեր էր դարձել զեպի երկրավոր երջանկությունը, և այդ ցայտուն կերպով արտացոլված է նկարում:

Ահա ինչպիսի օրինակելի գեմբ է կերպարել Սուրենյանցը՝ նրա հերոսուհին թեև ակնառու պետական գործիչ չէ, բայց կատարել է նշանակալից պատմական գեր:

1909 թ. Սուրենյանցը նկարում է իր «Առապետ կինը», որի նյութը վերցված է Անիի 1126 թ. պաշտպանության պատմությունից: Դա հայ կնոջ մի այլ հերոսական կերպարն է: «Առապետ կինը» դարձյալ պատմական անձնավորություն է, Այծյա:միկ Անեցին, այն հերոսուհին, որը թե՛ Հակատումարտի ժամանակ Անիի պարսիպների վրայից անձնագոհ կովում էր Փաղլուն ամիրայի գործերի գեմ: Երբ Փաղլունը մեծ բանակով ներխուժեց Շիրակի գավառը և պաշարեց Անին, մայրաքաղաքի վերնախավը տրամադրված էր բաղադր հանձնել թշնամուն՝ իր դատակարգային արտոնությունները պահպանելու պայմանով: Բայց Անիի աշխատավոր զանգվածները ելան իրենց

կրծքերով պաշտպանելու հարազատ քաղաքը: Այս պահավասար կովին ակտիվ մասնակցում էին և կանայք: Նրանց շարքում առանձնապես աչքի ընկավ անպարտելի կամքի տեր աղջիկ Այծյամիկը, որը իր օրինակով քաջալերում էր ղինվորներին: Սուրենյանցի ջանացել է հավերժացնել և ընդհանրացնել այդ քաջարար մարտնչող աղջկա կերպարը: Վերջինս պատկերված է գրահապատ, իր մարտական նժույգի կողքին կանգնած, նրա սանձը իր ձեռքին:

Վերջացնելով մինչ այսօր մեզ հայտնի պատմական թեմայով գործերի քննարկումը, չի կարելի մոռանալ Սուրենյանցի մի հոյակապ պատմական բնանկարը, դա «Սբ. Հռիփսիմեի եկեղեցին էջմիածնի մոտ» գործն է: Սուրենյանցի նկարում ինչ-որ անասելի խստաշունչ պոեզիայով է համակված ազգային գուսպ, մոնումենտալ ոճով ձևակերպված այդ շենքը: Հավերժություն նշանավորող կապույտում վեր խոյացող նրա վեհակերտ գմբեթը, տաճարի մուգ արծաթավուն գույների փողփողումները մթնշաղի մեզ միջավայրում խորհրդավորությամբ են համակում դիտողին: Հուշարձանին համահնչուն պատմական շնչով հագեցված շրջապատի ամայի բնության անշշուկ, համր լուծությունը ընդհանուր անդորր տրամադրություն է սփռում: Ամուր, միաձույլ և հոյաշեն իր գեղեցկությամբ այդ կոթողը արժանի է հավերժ փայլելու, որպես մեր ժողովրդի կառուցողական հանճարի լավագույն մարմնացում: Որքա՜ն պոետիկ և դաշնաձայն է գովերգել Սուրենյանցի իր հիանալի գեղանկարում այդ մեծագույն կերտվածքը: Ինչպիսի՜ ներդաշնակություն կա ճարտարապետական արվեստի և նկարչական վերարտադրման մեջ՝ երկուսն էլ գուսպ են, երկուսն էլ լակոնիկ, երկուսն էլ խստաշունչ և արտահայտիչ:

Հայ նկարիչներից շատերն են պատկերել մեր անցյալ ճարտարապետության հոյակապ կոթողները, բայց չեն հասել պատմական պեյզաժի: Սուրենյանցի այս գործը, առանց արտաքին հատկանիշների իր ներշնչող բովանդակությամբ իսկական պատմական պեյզաժ է: Նրա անսասան, մոնումենտալ հոյաշեն կեցվածքում տրված է հայ ժողովրդի կենսունակ, անպարտելի շունչը և իմաստությունը: Սուրենյանցը մեծ ակնածանքով և պաթոսով իր գուսպ գույների հանդիսավոր երաժշտությամբ հավերժացրել է հայ ճարտարապետության այդ հաղթանակը:

Ստեղծելով պատմական ժանրի նկարներ, Սուրենյանցը ապրել և գործել է հայկական միջավայրից հեռու, ամբողջովին ենթակա կյանքի անակնկալներին: Նյութապես կախված լինելով դրսից եկող պատահական պատվերներից, նա պարբերաբար կանգնեցրել է իր ստեղծագործության ընթացքը, արդեն սկսած գործերը և շեղվել է այլ պահանջի ուղղությամբ: Այս պայմաններում նա զբաղվել է և պատմական ժանրի նկարներով, այն էլ պետականությունից զուրկ, երեք տարբեր ռեժիմների մեջ մասնատված, հալածված ազգի պատմությանը նվիրված նկարներով: Իսկական մեծագործություն էր ստեղծել մի ազգության պատմական ժանրի նկարչություն, որի ունևոր դասը կլանված էր շահի մոլուցքով և ուրիշ ոչինչ չէր ուզում տեսնել իր շուրջը: Հայ իրականության մեջ դեռևս չկային նյութական, մասամբ էլ բարոյական նախապայմաններ այդ ժանրի զարգացման համար:

Պատմական ժանրի հասկացողությունը, նրա էությունը և միսիան բյուրեղանում և զարգանում են հասարակական այն պայմաններում, երբ այդ ժանրի կարիքը սուր է, երբ բարձրացել է ազգային ընդհանուր ինքնագիտակցությունը, երբ նա առաջադիմական պայքար է տանում, երբ կարիք է զգացվում այդ գաղափարների շուրջը համախմբել ժողովրդական զանգվածների գիտակցությունը: Պատմական ժանրը հիմնականում լուծում է հասարակական կյանքի հանգուցային հարցերը, պատկերում է այնպիսի անցքեր, որոնք դաստիարակում են ժողովրդին հայրենասիրական ոգով: Տիրող դասը միշտ ձգնել է իր նեղ դասակարգային շահերից բխող գաղափարախոսությունը հայտարարել ընդհանուր, միասնական, համազգային: Բայց դասակարգային պայքարի ընթացքում անխուսափելիորեն հանգես են գալիս մյուս դասերը՝ տարբեր կողմնորոշումներով:

Առաջադեմ պատմական ժանրի գործում ինքնաբերաբար իրենց արտացոլումն են գտնում դասակարգային շահերի հակասությունները և բախումը: Առանց վերապահության առաջադեմ, իդեալական պատմական ժանրի գործեր կարելի է հաշվել այնպիսիք, որոնց մեջ գիտական ճշմարտությամբ վերլուծվում և բնութագրվում է պատմական էտապը, որոնց մեջ արվեստագետը լայն առումով ցույց է տալիս ժողովրդական խավերի շերտավորված, կողմնորոշված ակտիվ մասնակցությունը և վերաբերմունքը տեղի ունեցող պատմական անցքերին: Սա է պատմական ժանրի իդեալը, նրա գագաթը, որին ուս առվեստում հասել է, առանձնապես, Սուրիկովը, մասամբ Ռեպինը և Ուրիշները:

Բայց պետք է հաշվի առնել, որ պատմական նկարչությունը Ռուսաստանում սաղմնավորվում է գրեթե XVIII դարի սկզբում, Պետրոս I-ի օրոք: Ռուսական գեղանկարչության պատմական ժանրը իր ծագման ժամանակից մինչև Սուրիկովի այդ թեմայով կատարած առաջին նկարը

զարգացման ավելի քան 170 տարվա ուղի է անցել: Մոտ հիսուն ականավոր արվեստագետներ մշակել, կատարելագործել են պատմական ժանրը, մինչև որ այն իր զարգացման գագաթնակետին կհասնեն Սուրիկովի ստեղծագործությամբ: Սուրիկովը խիզախորեն հաղթահարեց նա-
րոգնիկական գաղափարախոսությունը, խուսափեց հերոս-անհատը ամբողջին հակադրելու տե-
սությունից և իր նկարներում համարձակորեն առաջ քաշեց ժողովրդական գանգվածները՝ իրենց
դասակարգային շերտավորումով և տարբեր դիրքավորումով դեպի կատարվող անցքերը:

Սուրենյանցը նախորդ հայ նկարչությունից չէր ժառանգել պատմական ժանրի լուրջ փորձ: Նա գործում էր այդ ժանրի զարգացման առաջին էտապում: Սուրենյանցի ստեղծագործության շրջանում հայ ազգը շուններ պետականություն, որը հովանավորեր, խրախուսեր և նյութապես ապահովեր այդ կարևոր գործը, ուստի արվեստագետը արձագանքում էր իր ժողովրդի պատմու-
թյան ձայնին ինքնուրույնաբար, սեփական նախաձեռնությամբ և մեծ դժվարություններ հաղ-
թահարելու գնով:

Ահա այս պայմաններում ինչպիսի կամք և համոզմունք է ունեցել Սուրենյանցը, որ ձեռ-
նարկել և շարունակել է այդ կարևոր ժանրի աշխատանքները: Ի՞նչ մղումներ է ունեցել նա նման
պայմաններում պատմական ժանրով զբաղվելու համար: Առաջին հերթին պետք է հաշվի առնել
Սուրենյանցի ստեղծագործական յուրահատուկ դեմքը: Նա որպես հայրենասեր, մեծ էրուդի-
ցիայի տեր և արվեստի անխոնջ գործիչ ու պրոպագանդիստ, հուզվել է իր ժողովրդի պատմա-
կան բախտով և ունկնդիր լինելով նրա գաղափարական ու մարտչական կյանքին, ջանացել է իր
վրձինը և շնորհքը ի սպաս դնել իր ժողովրդի ժամանակակից գաղափարական-կուլտուրական
մի շարք պահանջներին:

Ժողովրդին նվիրված նկարիչը ձգտել է իր լուսման մտքները, հիմք դնել արվեստի այն ժան-
րերին, որոնց կարիքը զգացվել է, որոնք դեռ բացակայել են հայ արվեստում: Նրա գործունեու-
թյան լայն ժողովրդայնությունը նրան պահել է միշտ զգաստ, լարված վիճակում և թելադրել
արձագանքել արվեստի այն ճյուղին, որի կարիքը կար, բայց մշակը դեռևս հանդես չէր եկել:

Գլխավորն այն է, որ նա հանդիսացել է իսկական ռահվիրա այդ կարևորագույն ժանրի, որ
նա կարողացել է ժամանակին կռահել նրա անհրաժեշտությունը և հիմք է դրել նրա հետագա
զարգացման համար:

ОСНОВОПОЛОЖНИК ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРА В АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Г. М. ГЮРДЖЯН

(Р е з ю м е)

Художник Вардкес Суренянц (1860—1921) своей творческой, литературной и обще-
ственной деятельностью занимает почетное место среди деятелей армянской культуры.
Художник-демократ Суренянц, оставаясь верен традициям армянского искусства, соз-
дал неповторимое по форме и стилю самобытное искусство. Недаром И. Е. Репин пи-
сал: «Меня поразила своей особенностью картина г. Суренянца; она представляла яр-
кий тип возникающей новой школы». Связь Суренянца с передвижниками, участие на
их выставках, творческая атмосфера этого передового направления содействовали еще
большему сближению художника с родным народом. Суренянц стал подчинять свое
творчество отображению важнейших исторических событий армянской истории и яв-
ляется, таким образом, основоположником армянского исторического жанра.

В историко-бытовой картине «Покинутая» художник лаконично, в одном образе
девочки, чудом спасшейся от резни, воплотил потрясающие бедствия армян в Турции.
В картинах «Попранная святыня», «После резни» художник обобщил кошмарные собы-
тия 1892—1893 гг., показав варварское уничтожение армянского народа и его древней-
шей культуры.

В картине «Семирамида у трупа Ара Прекрасного» художник в благородном, ге-
роическом образе Ара символизировал армянский трудовой народ. В возвышенном об-
разе Ара воплощена неоспоримая моральная победа, в то время как в безумном взгля-
де «победительницы» читается ее поражение.

Под композиционными построениями ряда картин Суренянца скрыты схемы, координирующие размещение изображаемых объектов, дающие эстетически-пропорциональные деления по горизонтали и вертикали картины. Приемы закономерного построения композиции у Суренянца идентичны с Джотто. Он использует те же эстетические пропорциональные отношения.

Суренянец в своем творчестве заметное внимание уделял женщине. Его особенно интересуют сильные характеры женщин. Рядом с негативными образами Семирамиды, Саломе, Земфиры, Заремы он дает обаятельный облик Марии и образы исторических личностей (царица Забел и Айцемик Анеци), принесших в жертву личное счастье ради интересов своего народа.

Создавая произведения исторического жанра, Суренянец жил и работал далеко от родины. Конкретная армянская действительность не давала предпосылок для развития этого жанра. Создание в таких условиях исторического жанра народа, гонимого и лишенного своей государственности, само по себе было подлинным творческим подвигом.