

ՍՈՒՍԱՆՆԱԶԱՆԻԿՅԱՆ

ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ 1920-1960 ԹԹ. ՎԵՐԵԼՔԻ ՀՈԳԵՎՈՐ-ԱԶԳԱՅԻՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

Հայ կերպարվեստն իր զարգացման բարձր մակարդակին հասավ XIX դարի երկրորդ կեսին: Եվրոպական երկրների համեմատությամբ հայ մշակույթն ուշ ոտք դրեց մոր շրջան: Եթե Իտալիայում մոր որակը, ասել է թե՛ վերածնության շարժումը սկիզբ առավ XIV դարից, իսկ XV դարի երկրորդ կեսը վերելքի ընթացքն էր, ապա Հայաստանում քաղաքական ծանր և անբարենպաստ պայմանների պատճառով մշակութային ու լուսավորչական գործունեության աշխուժացումը սկսվեց XVII դարում միայն: Ամերածեշտ է, սակայն, կատարել մի կարևոր վերապահում. XVII դ. հայ մշակույթի վերելքը չի կարելի որակել որպես «Հայկական ռեմեսանս»: Իտալական վերածնունդի հետ այն մուկացնելն անհիմն է: Ավելի ճիշտ կլինի դա համարել «վերանորոգության» շրջան, երբ ազգային մշակույթը թևակոխում է բնականոն զարգացման մի մոր փուլ, մի մոր աստիճան:

Հետաքրքրական է, առաջին հայացքից մուկիսկ ամհավատալի, որ XVII-XVIII դարերում հայկական մշակույթի որակապես մոր վերելքը տեղի ունեցավ չնայած՝ երկրում առկա քաղաքական-տնտեսական ցածր աստիճանին: Դա բացառիկ երևույթ էր: Ինչո՞ւմն էր գաղտնիքը: Հայաստանը շարունակում էր մնալ քաղաքական ու տնտեսական ծայրահեղ հետամնաց համակարգ ունեցող Օսմանյան Թուրքիայի ու Սեֆյան Պարսկաստանի տիրապետության ներքո, որտեղ այդ դարերում խոսք չէր կարող լինել տնտեսական մոր հարաբերությունների (վաղ կապիտալիզմի) և դրանից բխող ազատ գաղափարախոսության ու հումանիզմի մասին:

Նման պայմաններում բացառիկ գնահատելին այն էր, որ այդ աննպաստ և «ամշակ դաշտից» անկախ, հայ մտավորականության քաղաքակրթության գեներտիկ ուժն ու զգացողությունը, արձագանքելով եվրոպական մշակույթի առաջադեմ դրսևորումներին, հակվում էր և՛ հասարակական մտքի, գրական-փիլիսոփայական հոսանքների, և՛, իհարկե, արվեստի մոր պատկերացումների ձևավորմանը:

Վստահ կարող ենք ասել, որ մախորդած երկու դարերը չեն տեսել այնպիսի փայլուն դեմքեր, որպիսիք հանդես եկան XVII դարում՝ Առաքել Դավրիժեցի, Երեմիա Չելեպի Բյուրեղյան, Ջաքարիա Ագուլեցի, Գրիգոր Դարանաղի, Ստեփաննոս Լեհացի, Սիմեոն Ջուղայեցի, Հովհաննես Ջուղայեցի, Սիմեոն Երևանցի...¹

Բացվում են հոգևոր մոր դպրոցներ՝ Հարանց անապատի, Էջմիածնի, Լիմի, Սյունյաց Մեծ Անապատի: Իսկ Բաղեշի Ամրդոլու վանքում, փաստորեն, ստեղծվում է ուշ միջնա-

¹ Անունների թվարկումը կարելի է շարունակել՝ Միմաս, Հովհաննես Ջուղայեցի, Հովհաննես Մրքուզ, Ստեփաննոս, Հակոբ Ջուղայեցի, Ջաքարիա Ավանցի, Մեսրոպ Բաղիշեցի, Սարգիս Խիզանցի, Գրիգորիս և ուրիշներ:

դարյան Հայաստանի վերջին ուսումնական բարձրագույն հաստատությունը: Այստեղ կար մասնկարչության բաժին²:

Հոգևոր-մշակութային այս վերելքում կարևոր դեր կատարեց Հայ եկեղեցին³: Ինչպես որդեմարտում, XVII-XVIII դդ. պետականությունից զուրկ երկրում ժողովրդի հոգևոր ու մշակութային ոլորտը, մասամբ մաս՝ քաղաքական կյանքի ղեկը, իր վրա էր վերցրել եկեղեցին: Ժամանակի արվեստի ու գրականության գրեթե բոլոր մշակավոր գործիչները հոգևոր դասի մերկայացուցիչներ էին: Կային մասնաշխարհիկ անձնավորություններ, օրինակ, Հովնաթանյան տոհմի մկարիչները, որոնց գործունեությունը, սակայն, գլխավորապես կապված էր եկեղեցիների հետ: Ջարմանայի զուգարիպությանը, երևի թե Աստուծոմանությունը, հենց XVII դարում էլ շրջանաձևում գաղափարացի գիտում և արտակարգ եռանդուն գործիչներ Մովսես Գ Տաթևացին (կթղ. 1629-1632 թթ.), Փիլիպպոս Ա Աղբակեցին (կթղ. 1632-1655 թթ.), Հակոբ Դ Ջուղայեցին (կթղ. 1655-1680 թթ.):

Այս կաթողիկոսների ջանքերով հայոց տնտեսական և մշակութային կյանքը մտնում է մոր հունի մեջ: Կարգավորվում են վանական տնտեսությունները, վերակառուցվում և մկարագարվում եկեղեցիները, մի շարք եկեղեցիներին կից կառուցվում են շքեղ զանգակատներ: Սկսում է տարածվել մասնագրական գործը:

Առավել երևելի XVII դ. վերանորոգության շրջանում փիլիսոփայական-աստվածաբանական մտքի սկզբնավորող Սիմեոն Ջուղայեցին է (XVI դ. վերջ - 1657 թ.): Ջուղայեցին միանգամայն այլ հարթության վրա է դնում կերպարի միասնության և ամբողջականության գաղափարը⁴:

Գեղագիտական իր ըմբռնումներին առաջադիմական որոշակի ձևակերպում տվեց փիլիսոփայական մտքի մյուս ակնաձուլոր դեմքը՝ Ստեփանոս Լեհացին (XVI դ. վերջ - 1687 թ.): Նրա կարծիքով, ճանաչողության մպատակը ճշմարտության հասնելն է, առանց որի մարդը չի կարող ստեղծագործել: «Պատկերը, - ասում է Լեհացին, - պետք է լինի պատկերվողի մույնությունը, որից հետևում է պատկերվող օբյեկտի ընդհանուր և մասնավոր գծերի արտահայտումը»⁵:

Նոր մտածողությունն իր տեսական ու գործնական արտացոլումը գտնում է ականավոր փիլիսոփա, տրամաբան, քերական ու գեղանկարիչ Հովհաննես Ջուղայեցու (Մրքուզ) գործերում (1643-1715 թթ.): Օժտված լինելով գեղանկարչի փայլուն ձիրքով՝ Ջուղայեցին ստեղծագործական իր հարուստ փորձը գործնականորեն զուգակցել է փիլիսոփայական և գեղագիտական գաղափարների հետ: Նա հատկապես շեշտում է պատկերի մեջ կերպա-

² Տե՛ս Արշակ Ալպոյաճյան, Պատմություն Հայ դպրոցի, հ. Ա, Գահիրե, 1964. Համազասպ Հ. Ոսկյան, Հովհաննես վանականը և իր դպրոցը, Վիեննա, 1922. Ներսես վ. Ալիմյան, Բաղեջի դպրոցը, Վիեննա, 1952:

³ Հիմնականում եկեղեցական գործիչների ջանքերով առաջին անգամ եվրոպական տիպի թատրոններ ստեղծվեցին Լվովում և Վենետիկում (տե՛ս Լ. Ջեքիյան, Հայ թատրոնի սկզբնաքայլերը և հայ վերածննդի շարժումը, Վենետիկ, 1975):

⁴ Հ. Միրզոյան, Սիմեոն Ջուղայեցի, Երևան, 1971:

⁵ В. Чалоян, О философии Степаноса Лвовского (Вопросы философии, М., 1958, с. 95):

րի ամբողջական էությունը վեր հանելու գործում տեսողականի և մտքի միասնականությունը⁶:

Գեղագիտական մոր մտածողությունը արտահայտություն է գտնում ման ժամանակի երևելի մյուս գործիչների մոտ՝ Մատթեոս Վանանդեցի, Հովհաննես Հովվ, Ոսկան Երևանցի, Թովմա Վանանդեցի, Աբգար դպիր Թոխաթեցի և այլք⁷:

Եկեղեցու ջանքերի, մախաձեռնության ու եռանդուն գործունեության շնորհիվ պահպանվեցին և մեզ հասան գեղագիտական մշված պատկերացումներին համահունչ մոր արվեստի (XVII-XVIII դդ.) լավագույն ստեղծագործությունները (Էջմիածնի Մայր Տաճարում, ինչպես ման այլ եկեղեցիներում): Առաջին հերթին մկատի ունենք այժմ Երևանի ազգային պատկերասրահում պահվող «Սևանի Աստվածամայրը»⁸, «Աստվածամոր յոթ վերքերը»⁹, «Քրիստոս Ամենակալը», «Աստվածամայրը Մանկան հետ», «Աստվածամոր փառաբանումը» և այլն, Ս. Էջմիածնի Վեհարանի թանգարանի «Աստվածամայրը Մանկան հետ», «Աստվածամայրը Մանկան, Գրիգոր Լուսավորչի և Գրիգոր Նարեկացու հետ» և մի շարք այլ կտավներ: Ամտարակույս առաջնային դեր ունեցան Հովնաթանյան մկարիչների աշխատանքները¹⁰: Ավելին, XVII-XVIII դդ. ձևավորվող կերպարվեստի մոր ժանրերը՝ բնամկար, դիմամկար, կենցաղային տեսարաններ, առավելապես կապված էին եկեղեցական որմնամկարչության հետ¹¹:

Ահա մոր արվեստի բնականոն զարգացման¹² այս ընթացքը, մերայայ ման միջնադարյան մանրամկարչության լավագույն ավանդույթները, ամուր հիմք դարձան և ապահովեցին հայ գեղանկարչության XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի եվրոպական մակարդակը:

Գեղանկարչության ակադեմիական կրթության երախայրիքը մեզ մոտ եղավ Ստեփանոս Ներսիսյանը (1815-1884 թթ.): Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած արվեստագետը որպես աշխատանքի հիմնական ժանր մախըմտրեց դիմանկարչությունը,

⁶ Տե՛ս Հ. Միրզոյան, XVII դ. հայ փիլիսոփայական մտքի քննական վերլուծություն, Երևան, 1983: Ի դեպ, եկեղեցիներից զատ Ջուղայեցի մկարագարդել է ման թե՛ հայերի և թե՛ պարսիկների առանձնատներն ու ապարանքները:

⁷ Նրանք ման եվրոպական մշակույթի հետ առնչված մարդիկ են, որոնց ստեղծագործություններին հանգամանակից քննությունն ապաստում է իր հետազոտողին:

⁸ Տե՛ս Ա. Առաքելյան, Սևանի Աստվածամայրը և մրա ստեղծման ժամանակը (Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1983, թիվ 2-3):

⁹ Ա. Առաքելյան, «Տիրամոր յոթ վերքերը» կտավի հեղինակի հարցի շուրջը («Լրաբեր», թիվ 5, Երևան, 1981):

¹⁰ Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան Նաղաշները հայ մկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938. Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը 17-18-րդ դդ., Երևան, 1974:

¹¹ Մասնավորապես մկատի ունենք Նախիջևան-Գողթն շրջանի եկեղեցիները (Ա. Այվազյան, Նախիջևանի որմնամկարչության արվեստը, Երևան, 1998) և Նոր Ջուղայի «հազար ու մի եկեղեցիները» (Մ. Ղազարյան, մշվ. աշխ.):

¹² «Բնական» ասելով՝ մկատի ենք ունենում արվեստի աստիճանական զարգացման բնականոն (օրինաչափ) ընթացքը, ի տարբերություն շատ այլ երկրների, որոնք զարգացած արվեստ ունեցող երկրներ էին:

Արդեն XIX դ. վերջում Վ. Սուրենյանցն իր «Լքյալը» մկարով նորություն բերեց հայ կերպարվեստ: Առաջին անգամ հայկական մկարչության մեջ թափանցում են եվրոպական նորարարական արվեստի գեղամկարչական տարրերը, որոնք զուգորդվում են հեղինակի նուրբ գունազգացողության, պատկերն ստեղծելու ամհատական ըմբռնումների հետ: Գնալով ավելի ակնառու է դառնում մկարչի հրապուրվածությունը, այսպես ասած, «մոդեռն» արվեստով, այդ ոճի պայմանականությանը, զարդամալչի ընդգծված ոճավորումներին, ճարտարապետական իմտերիերների դեկորատիվ լուծումներին հատկացրած մեծ ուշադրությամբ: Իսկ «Սալոմե» (1905 թ.) կտավը հայ կերպարվեստը հարստացրեց բոլորովին նոր կողմերով, XIX դ. սկզբի համաշխարհային արվեստի տեղաշարժերին համահունչ:

Մեծ եղավ Վ. Սուրենյանցի դերը հայկական գրաֆիկայի, հատկապես գրքի մկարագարման ասպարեզում: Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի մկարագարումները հետևողական օրինակ դարձան ոչ միայն հայ, այլ նաև ռուս մկարիչների գալիք սերունդների համար¹⁷:

«Իր բարձրարվեստ ստեղծագործությամբ Ե. Թադևոսյանը XX դ. առաջին կեսի հայ կերպարվեստի զարգացմանը խթանող մեծանուն մկարիչներից մեկն է», - գրել է արվեստաբան Ե. Մարտիրոսյանը:

Ե. Թադևոսյանը բազմակողմանի ստեղծագործող է. այդ առումով կարելի է համեմատություն անցկացնել թերևս միայն Վ. Սուրենյանցի հետ, մի բան, որը չի խանգարում նրանց գեղագիտական աշխարհայեցողության ու նախասիրությունների շահեկան տարբերություններին: Ե. Թադևոսյանի վարպետ աշխատանքները գունամկարում, գրաֆիկական թերթերում, կիրառական արվեստի մոտիվներում, խճամկարում, մանրամկարներում, մանրաքանդակում ուսուցման դպրոց դարձան հայ կերպարվեստի երիտասարդ սերնդի համար: Ավելին, Ե. Թադևոսյանի շնորհիվ հայ կերպարվեստագետները մոտիկից շփվեցին եվրոպական նորարարական հոսանքների հետ: Սուրենյանցից հետո Թադևոսյանն էր, որ մեր ազգային կերպարվեստի դասական ավանդույթները, ազգային պատկերամտածողությունը դաշնորեն կապեց XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի համաշխարհային գեղամկարչության ձեռքբերումների հետ և որպես ավարտուն որակ՝ այն թողեց նոր սերնդի մկարիչներին:

Ե. Թադևոսյանն իր խոսքն ասաց նաև դիմանկարի ժանրում: Նկարիչը հավասարապես ուշադրություն է դարձնում ոչ միայն կերպարի ֆիզսմանը, հոգեբանական կողմի վերհամեմանը, այլև կտավի ընդհանուր մակերեսի գեղամկարչական կազմակերպման և բովանդակության յուրատիպ մատուցման վրա:

Երրորդ խոշոր անհատականությունը Մարտիրոս Սարյանն է (1880-1973 թթ.): Որպես արվեստագետ նա ձևավորվել է ժամանակի ամեմատաբաշխեմ մշակութային միջավայրում՝ եվրոպական և ռուսական կերպարվեստի համաշխարհային մեծությունների ազդեցությամբ և նրանց հետ անմիջական շփմամբ: Հարազատ մնալով կերպարի ռեալիստական մեկնաբանությանը՝ իր ստեղծագործական կյանքի հաջորդ փուլում (1904-1911

¹⁷ Բացի գրքի մկարագարման հիմնադիր մոտիվները, Սուրենյանցը մասնակցություն է ունեցել նաև թատերական բեմամկարչությանը:

թթ.) մա աստիճանաբար հեռանում է ավանդական-ակադեմիական մտածելակերպից՝ ձգտելով պատկերի արտահայտման մոր ձևերի: Որոշումների այդ ճանապարհին մկատե- լի դեր ունեցավ ֆրանսիական մորագույն շրջանի գեղանկարչության մկատմամբ վերլու- ծական մոտեցումը: Հրաժարվելով գումարըմկավման առորյա փորձերից, դրա անմիջական վերարտադրումից՝ Սարյանը դիմում է հայ իրականության համար անսովոր պայմանա- կան-երևակայական միջոցներին, առավել ևս՝ ուժեղացնելով մերկերի զորությանը օժտ- ված գումայուսավորման տարրերը:

Բնապատկերներում ըմդգծվում է բնության հավիտենական շարժման, մույմիսկ հա- մատիեզերական կենսաուժի հավատամքը: Արվեստաբան Վ. Մաթևոյանի խոսքերով ա- սած՝ «Սարյանը համաձայն է Գոգենի դեկորատիվ գումամտածողությանը, եռաչափ ծա- վալների սեզամյան ըմբռնմանը, Վան-Գոգի շեշտված գումագծային տեսակետին ու հայ միջնադարյան մամրանկարչության, որմնանկարչության ու ճարտարապետության մի շարք սկզբունքներին՝ ստանալով մի մոր, բացարձակապես սարյանական արժեք ու ո- րակ»¹⁸:

Ահա, 1920-1950-ական թվականների կերպարվեստի բարձր վերելքը, խորհրդային համակարգի մպատավոր պայմաններից զատ, հիմնականում պայմանավորվում է այս երեք խոշոր դեմքերի արվեստով ու գեղագիտական դավանամքով: Նրանք էին այն առա- ջին մեծությունները, որոնք կարողացան ազգային հարուստ ավանդույթները դաշմորեն հյուսել եվրոպական, մասամբ ման՝ արևելյան մորագույն արվեստի արժեքների հետ: Ըստ էության, Սուրենյանցի, Թադևոյանի և Սարյանի արվեստը դարձավ այն ամուր ատաղձը, որն ապահովեց խորհրդային ժամանակաշրջանի կերպարվեստի վերելքը:

¹⁸ Վ. Մաթևոյան, Սարյան Մարտիրոս, ՀՍՀ, թիվ 10, էջ 239: