

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԶՈՀՐԱՊՅԱՆ

ՄՈՂԵՌՆ ՈՃԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

«Գեղեցիկը հավերժական է, և բախտավոր է այն ժողովուրդը, որը գեղեցիկի պահանջն ունի»:

Վ. Սուրենյանց

XIX-XX դարերի սահմանագծին խորը հեղաշրջումներ տեղի ունեցան աշխարհայացքի ու մշակույթի ոլորտներում, որով էլ պայմանավորվեց նորաստեղծ մոդերն ոճի ծնունդը: Այդ «փոփոխությունների ժամանակը» սպասված էր, քանի որ XIX դարը կուտակել էր այնպիսի հակասություններ, որոնք հեշտ ու խաղաղ չէին կարող լուծվել: Դրանցից մեկը 1871 թվականի Փարիզյան Կոմունան էր, որը ցնցել էր ամբողջ Եվրոպան: Այս շրջանում ստեղծված արվեստն ընդունված էր անվանել մոդերն, ար-նուվո, յուզենդշտիլ, սեցեսսիոն, լիբերտի ոճ, տիֆանիի ոճ և այլն:

Ար-նուվոյի սկզբնավորումը սկսվեց XIX դարի 50-ական թվականներին, երբ մեկը մյուսի ետևից ի հայտ եկան մենագրություններ, կազմակերպվեցին ցուցահանդեսներ՝ նվիրված թե՛ առանձին վարպետներին, թե՛ ոճին ընդհանրապես:

Էապես փոխվեց արվեստի դերն ու նշանակությունը: Ստեղծագործական եռուն կյանքը կենտրոնացավ հիմնականում Եվրոպայում, որտեղ դեռ ապրում և աշխատում էին Մեզանս ու Գոգենը, Ռոդենն ու Հիդերբրանդը, Ռեպինն ու Սուրիկովը: Նկարիչները փնտրում էին այլ միջոցներ աշխարհն իմաստավորելու համար: Բազմաթիվ վարպետների ստեղծագործություններում առկա էր ողբերգական երանգավորումը: Նրանց համար չափազանց անորոշ էր գեղագիտական իդեալի ուրվագիծը: Շատերը շփոթված էին՝ չգտնելով իրենց ճանապարհն արվեստի արագ և հակասական շարժման մեջ:

Մեծ համբավ ձեռք բերեց Էդուարդ Դյուժարդենի կողմից 1880 թվականին հրատարակված *Fin de siecle* («Դարավերջ») ուղենշային գործը, որն անմիջապես դարձավ մոդերն ոճի նշանաբանը: Եվ արվեստի մարտիկները, որոնք ցանկանում էին վերափոխել մշակույթը, մարտի նետվեցին՝ դառնալով սիմվոլիստներ, հեղափոխականներ, աստվածորոնողության հետևորդներ: Ինչպես նոր ոճի հիմնադիրներից մեկը՝ Անրի վան դե Վելդեն էր նշում, «Նկարիչները, որոնք մինչ այժմ համարվում էին «դեկադենտներ», այսօր վերածվել են նոր խոստումնալից կրոնի հոսքն ընկած մարտիկների»¹:

Ըստ էության, յուզենդշտիլի պատկերագրությունը սկսվեց նոր ոճի ստեղծումից անմիջապես հետո: Եվ նորարարական որոնումներով բնորոշվող արվեստի դեմոկրատական ավանդույթները ծնունդ տվեցին նոր տիպի ստեղծագործությունների: Այդ նորարարության հանդես գալը կապված էր կյանքի նոր պայմանների հետ: Ար-նուվոյի նորարարությունն այնքան ակնհայտ էր, որ ժամանակի քննադատությունն իսկույն արձագանքեց նոր ոճի վարպետների՝ արվեստի ու կյանքի վերափոխմանն ուղղված գործունեությանը:

¹ В. С. Турчин, По лабиринтам авангарда, М., 1993, с. 29.

Առաջին խնդիրը, որն ի հայտ եկավ, մոդեռնի իրավունքն էր անվանվելու որպես ոճ, քանի որ XIX դարում ստեղծվել էր այնպիսի իրավիճակ, երբ արվեստում լիարժեք ոճի մասին չէր կարող խոսք լինել: Մեցեսսիոնը կասկածվում էր վատ ճաշակի, չափազանց լայն «սպառողի» պահանջարկը բավարարել ձգտելու և քաղքենիական ոգով տոգորված լինելու մեջ:

Ստեղծված ուղղության գլխավոր գաղափարներից մեկը սոփեստությունն էր, ըստ որի դասական արվեստը լավ էր միայն իր ժամանակի համար, իսկ ժամանակակից նկարիչը կարող էր հասնել նոր բարձունքների, եթե նա կարողանար փնտրել իր շրջապատում կատարյալն ու գեղեցիկը, ինչը փնտրում էին իրենց դարաշրջանում անցյալի վարպետները: Նկարիչն ասես միաժամանակ ստեղծում էր իր և աշխարհի դիմանկարը: Նա ընկալվում էր որպես դեմիուրգ, արարիչ:

Ընդհանուր առմամբ, տվյալ ոճը ծագում էր առանձնատներից, որոնց շինարարությունն ընթանում էր «Իմ տունն իմ ամրոցն է» նշանաբանով: Ճարտարապետներն սկսեցին դրսևորել շինարարական տեխնիկայի չոր ռացիոնալիզմը հաղթահարելու ձգտում: Նրանք դիմում էին քմաճաշակ դեկորատիվիզմին և խորհրդանիշներին՝ դեկորացիաների զարդանախշերում, ինտերիերների և ճակատների քանդակներում, ինչպես նաև շրջահոս և բոլորում, սահող ձևերի ու գծերի միտումնավոր շեշտվածությանը: Հաստոցային նկարը, որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն, կորցրեց իր դերը:

Գեղանկարչությունը պետք է դառնար բնակելի կամ հասարակական շինության ներքին տարածության ձևավորման բաղադրիչ մասը: Դեկորատիվությունը կայանում էր ճարտարապետական ձևերի գեղագիտական իմաստավորման մեջ՝ երբեմն ստիպելով մոռանալ նրա կիրառական նշանակությունը: Իրենք՝ ճարտարապետները, մերժում էին համաչափությունը և կանոնավոր կառուցման ընդհանուր կանոնները: Իսկական մոդեռնը ճարտարապետության մեջ երևան եկավ Բրյուսելում 1892-1893 թվականներին Վ. Օրտայի կառուցած Տասսելի առանձնատնում:

Ըստ էության մոդեռն ոճը գալիս էր Անգլիայից Դ. Ռյոսկինի և Վ. Մորիսի արվեստով: Անգլիան իր սոցիալական զարգացմամբ առաջ էր անցել մյուս երկրներից, ուստի այստեղ առավել պարարտ հող էր ստեղծվել դրա համար: Այդ ամենին նպաստել էին նաև նախառաֆայելականները՝ Գ. Ռոսետտի և Ու. Մորիսի գլխավորությամբ: Վերջինս ար-նուվո մտավ գրքային տպագրությամբ՝ հիմնելով Գելմսկոտյան տպարանը:

Յուզենդշտիլը կախված էր ժամանակի այնպիսի երևույթներից, ինչպիսին էր սիմվոլիզմը: Վերջինս գրական-գեղարվեստական ուղղություն էր, որը գրավել էր տարբեր եղանակներով աշխատող վարպետների: Ի տարբերություն սիմվոլիզմի, որն ավելի հակված էր դեպի կամերային պոեզիան, սեցեսսիոնն ի հայտ եկավ արվեստի այնպիսի տեսակներում, որոնք կապված էին հասարակական պահանջմունքների հետ, այսինքն՝ ճարտարապետության, կիրառական արվեստի, պատի ազդի: Ար-նուվոն դիմում էր սիմվոլիզմին նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ձևավորում էր զարդանախշ և մշակում ճարտարապետական ձևեր:

Իսկ ոճի զարգացման համար մեծ դեր խաղացին սիմվոլիստների առաջ քաշած առասպելի խնդիրները, որոնք նրանք մեկնաբանում էին որպես «շարժվող խորհրդանիշ»: Մոդեռնն ու սիմվոլիզմը, ասես, հարաբերակցվում էին որպես «ձև» և «բովանդակություն», քանի որ մոդեռնի պատկերագրությունը խորհրդանշական էր, իսկ սիմվոլիզմի գեղարվեստական պատկերները մոդեռնիստական էին:

Հարկ է նկատել, որ և՛ սիմվոլիզմը, և՛ ար-նուվոն ծագում էին միևնույն «հոգևոր նախահայրենիքից»՝ ռոմանտիզմից: Ինչպես Դ. Սարաբյանովն էր նշում, դրանք միևնույն մեղալի երկու կողմերն էին², իսկ ըստ Վ. Տուրչինի՝ միևնույն երևույթի երկու բևեռները³:

Իսկ ինչ վերաբերում էր սիմվոլիզմի և յուզենդոզտիլի համատեղելիությանը, ապա գեղանկարչության մեջ այդպիսի ստեղծագործություններ կարող էին համարվել «Նաբի» (երբայերեն «մարգարե» բառից) խմբավորման վարպետների, Հոդլերի, Վրուբելի աշխատանքները, ինչպես նաև Սուրենյանցի «Մալումեն»:

Մոդեռնը հակված էր դեպի սինթեզը, որի նպատակն էր կյանքը նմանեցնել արվեստին և վերացնել նրանց միջև եղած անջրպետը:

Մեծ համբավ ստացավ դեռևս ուշ ռոմանտիզմի դարաշրջանում ծնունդ առած «միասնական արվեստի ստեղծագործությունը», որի հեղինակը գերմանացի հայտնի երգահան Ռ. Վագներն էր:

Ի հայտ եկավ շարժում՝ միասնական ոճի ստեղծման համար՝ պահանջելով, որպեսզի արվեստը թափանցեր առօրյա կենցաղի բոլոր ոլորտները: Դրա վառ օրինակը հանդիսացավ Ա. Վան դե Վելդեի «Բյումենբերֆը», որտեղ ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և գեղանկարչությունը միավորված էին ներդաշնակորեն և նույնիսկ կահույքի ձևերն ադերսվում էին ճարտարապետության հետ:

Արվեստի այդ սինթեզը հանգեցրեց նոր տիպի արվեստագետի երևան գալուն, որն իր մեջ էր միավորում գեղանկարչին, ճարտարապետին, գրաֆիկին, կիրառական արվեստի վարպետին, տեսաբանին:

Նոր ոճի ձևավորումը մեծ չափով պարտական էր ճապոնական արվեստին, որը Փարիզում մեծ համբավ ձեռք բերեց 1888 թվականից հետո՝ շնորհիվ Զինգֆրիդ Բինգի ,Art nouveau-ն պատկերասրահի գործունեության: Արևելքի հետ երկխոսությունը սկսվել էր դեռևս ռոմանտիզմի ժամանակաշրջանում: Գեղանկարչության մեջ այն շարունակվել էր իմպրեսիոնիստների կողմից, բայց հատկապես զարգացել XIX դարի կեսերին, երբ «նորաձև» էին դարձել «չինական» և «ճապոնական» արվեստների հանդեպ հետաքրքրությունները: Ոճի վարպետները, կարծես իրենց «կազմի» մեջ ներառելով արևելյան տարրեր, կիրառում էին ճապոնական փորագրության գծային կառուցվածքը, միջնադարյան Իրանի զարդանախշային մոտիվները: Մոդեռնը գնահատում էր նաև նեոգոթական ավանդույթները՝ իր մեջ ներառելով նաև անգլիական նախառաֆայելիզմը:

Ար-նուվոյի բնորոշող հատկանիշներից էին դեկորատիվությունը, կորագծային գալարուն զարդանախշը, հոսուն, երերուն գծերը: Շնորհիվ արդյունաբերության ժամանակի տեխնիկայի, յուզենդոզտիլն իր նախասիրած մոտիվներն ու զարդանախշերը տարածեց՝ ստեղծելով «արվեստ բոլորի համար» համակարգ: Դա XX դարի իրականացրած առաջին էական ծրագիրն էր: Մոդեռնը ժխտում էր այն ամենը, ինչը նախատեսված էր միայն անհատի համար: Այն ձգտում էր միասնականացնել մարդկանց գիտակցությունը: Եվ նոր ոճի պատմական ավանդը կայացավ նրանում, որ մոդեռնը ստեղծեց մարդկանց ընդհանրություն համաշխարհային մասշտաբով:

Մասնագիտական գիտելիքները խորացնելու նպատակով անվանի արվեստագետներից շատերն իրենց կրթությունն էին ստանում Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Փարիզում, Բեռլինում, Մյունխենում:

² Դ. В. Саравьянов, Русская живопись XIX века среди европейских школ, М., 1980, с. 205.

³ В. С. Турчин, По лабиринтам авангарда, М., 1993, с. 37.

Ար-նուվոյի դրսևորումները եկան-հասան մինչև Կովկաս՝ իրենց արտացոլումը գտնելով տարբեր արվեստագետների երկերում, այդ թվում և Վարդգես Սուրենյանցի ուշ շրջանի ստեղծագործություններում:

Վարդգես Սուրենյանցը իր կրթությունը ստացել էր Մոսկվայի նկարչության և ճարտարապետության ուսումնարանում, այնուհետև ընդունվել Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայի սկզբում ճարտարապետության, այնուհետև գեղանկարչության բաժին: Ահա ինչու գրեթե ողջ ստեղծագործական գործունեության ընթացքում նկարիչն ու ճարտարապետը միշտ միասին էին հանդես գալիս նրա կտավներում:

Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործությունների մեջ մեծ տեղ էին զբաղեցնում արևելյան թեմաներով պատկերները: Մոդեռնի վարպետների նման նա նույնպես տուրք տվեց ժամանակի «արևելյան հետաքրքրություններին»: Արևելքի հանդեպ հետաքրքրությունը նկարչի արվեստում նկատելի էր դարձել դեռևս 1885 թվականից հետո, երբ նա ուղևորվել էր Իրան:

Եթե Սուրենյանցի նախորդ տարիների կտավներում առկա զարդանախշը կապված էր պատկերված առարկայի կամ նկարի բովանդակության հետ, ապա այլ բնույթ էին կրում 1900-1910 թվականների Արևելքի կյանքն արտացոլող նրա ստեղծած պատկերները: Ար-նուվոյի ազդեցությունն առավել ցայտուն դրսևորվեց 1907 թվականին ստեղծված «Մալումե» ստեղծագործության մեջ, որի վկայությունն էին հանդիսանում նրանում առկա դեկորատիվությունը, հարթապատկերայնությունը, ինչպես նաև հոսուն, երերուն գծերը: Անշուշտ, Սուրենյանցի «Մալումեն» ստեղծվել էր Օսկար Ուայլդի համանուն դրամայի ազդեցության ներքո: Հատկապես, որ նկարիչը մինչ այդ արդեն առիթ էր ունեցել ծանոթանալու գրողի ստեղծագործություններին և նույնիսկ պատկերազարդել դրանք: Նկարը առանձնահատուկ էր նրանով, որ նկարիչը խախտել էր ավանդույթը և չէր պատկերել Հովհաննես Մկրտչի գլուխը՝ ողջ շեշտը դնելով Մալումեի ներաշխարհի վրա:

Մոդեռնի դրոշմը նշմարելի էր նաև «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահնամեն» Մահմուդ շահին», «Ասպետ կինը», «Վիշտը» և «Իդելսոնի դիմանկարը» կտավներում:

«Ասպետ կինը» նկարի հերոսուհին Անի քաղաքի պաշտպանության ժամանակ հերոսությամբ աչքի ընկած Այծյամն անունով աղջիկն էր: Ամբողջ կտավի մակերեսը, ասես, զբաղեցված էր և ոչ մի կողմից ազատ տարածություն չէր մնացել պատկերի մեջ: Այդ երևույթը բնորոշ էր 1907-1913 թվականների ընթացքում նկարչի ստեղծած թեմատիկ պատկերների համար: Թերևս, սա արդյունք էր XX դարում արվեստ մուտք գործած որոշ ազդեցությունների:

«Իդելսոնը» դեմքի մշակումներով կոնկրետացված էր այնքան, որ պահպանում էր դիմանկարին անհրաժեշտ կերպարային անհատականությունը: Եվ իրապաշտորեն արված դեմքին հակադրվում էր պայմանական ստեղծված ֆիգուրը: Վերջինս իր կերպարի մեկնաբանմամբ որոշակի նմանություն ունի ավստրիական սեցեսսիոնի ներկայացուցիչ Գյուստավ Կլիմտի «Գլխարկով տիկնոջ դիմանկար»-ի հետ:

Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում մուտք գործած դեկորային նկարելակերպն իր առավելագույն զարգացմանը հասավ «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահնամեն»...» նկարում:

Նկարչի ուշ շրջանի կտավների դեկորատիվությունը, թերևս, կապված էր նրա՝ դեպի թատրոնն ունեցած հետաքրքրության հետ: Շեքսպիրը Սուրենյանցի առջև բաց արեց բեմարվեստի հարուստ աշխարհ: Եվ նկարչի Շեքսպիրով հրապուրվելը և «Ռիչարդ III» թարգմանելը բոլորովին էլ պատահական չէր:

Սուրենյանցի՝ մեզ հայտնի թատերական ձևավորման էսքիզները վերաբերում էին 1900 թվականին, մինչդեռ Մյունխենում ուսանելու վերջին տարիներին, այսինքն՝ 1884-1885 թվա-

կաններին, նկարչի անթվակիր մի ալբոմից պահպանվել են հանդերձների էսքիզներ, որոնք վկայում են, որ դեռևս ուսանողական շրջանում թատերանկարչությունն իր տեղն էր գրավել նկարչի հետաքրքրություններում:

Որպես բեմանկարիչ՝ Վարդգես Սուրենյանցն աչքի ընկավ ռուս իրականության մեջ՝ հանդես գալով միմյանցից տարբեր ոճական ուղղություններ ունեցող՝ Պետերբուրգի Մաքիմյան, Մոսկվայի գեղարվեստական և Մեյերհոլդի թատրոններում:

Կ. Ստանիսլավսկին և Վլ. Նեմիրովիչ-Ղանչենկոն, ծանոթ լինելով Վ. Սուրենյանցի թատերական աշխատանքներին Պետերբուրգի Մաքիմյան թատրոնում Ադանի «Օովահեն» բալետի և Ռուբինշտեյնի «Դև» օպերայի բեմադրությունների ձևավորումներից, 1904 թվականին նկարչին հրավիրեցին բեղիացի հայտնի գրող Մորիս Մետերլինկի «Անկոչը», «Այնտեղ, ներսում» և «Կույրերը» մեկ գործողությամբ պիեսները ձևավորելու:

Կ. Ստանիսլավսկին առաջինն էր, որ մոսկովյան բեմահարթակում կյանքի կոչեց սիմվոլիստական դրամատուրգիան: Եվ Մետերլինկի պիեսները նշանակալիորեն կրում էին նրա սիմվոլիստական հայացքների կնիքը: Բեղիացի գրողի սիմվոլիստական թատրոնը հայտնի էր «Մահվան թատրոն» անվամբ: Նրա փիլիսոփայությունը հիմնված էր փիլիսոփայական իդեալիզմի բնորոշ մանրամասների վրա: Նախնական գաղափարը կայանում էր նրանում, որ ամեն ինչ տնօրինվում էր Անհայտի կողմից, իշխում էին ծածուկ և անխուսափելի ուժեր, որոնց մտադրությունները ոչ մեկին հայտնի չէին: Մարդը դառնում էր Անհայտի զոհը, անգոր և թշվառ մի էակ: «Մահվան թատրոնում» մարդը մնում էր մենակ առեղծվածի, այսինքն՝ Անհայտի հետ: Նրա կերպարներն ընդունակ չէին գործողության, նրանք բացարձակապես անօգնական անանուն, անդեմ, անխոս դերակատարներն էին: «Մահվան թատրոնը» «լռության թատրոն» էր, և նրա հերոսներն ավելի շատ լռում էին, քան խոսում:

Անցել էին այն ժամանակները, երբ թատերական նկարչից պահանջվում էր բեմական դեկորներով միայն ֆոն ստեղծել դերասանների համար: Դերասանների հագուստները, թատերական դեկորները, ամբողջը պետք է մտնեին գործողության մեջ և հանդիսատեսին նոր խոսք ասեին: Ինչպես Կ. Ստանիսլավսկին էր նշում՝ «Մի՞ թե մենք՝ դերասաններս, մեր մարմնի նյութականության պատճառով դատապարտված ենք հավիտյան ծառայել՝ արտահայտելու համար ընդամենը կոպիտ իրականությունը: Մի՞ թե մեզ վիճակված չէ ավելի ինչ գնալ, քան երբեմնի իրենց գործը կատարած իրապաշտ գեղանկարիչները: Մի՞ թե մենք բեմարվեստում ընդամենը «պերեդվիժնիկներ» ենք»:

Կ. Ստանիսլավսկին մեծ հեղաշրջում մտցրեց ոչ միայն թատերական արվեստի ողջ համակարգի մեջ, այլև լուրջ պահանջներ ներկայացրեց նաև բեմը ձևավորող նկարչին:

Վարդգես Սուրենյանցը, օժտված լինելով նուրբ ճաշակով և բեմի զգացողությամբ, հավատարիմ մնաց ժամանակի թատերական ոգուն և կարողացավ բավարարել Կ. Ստանիսլավսկու և Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Ղանչենկոյի նման խստապահանջ արվեստագետներին:

Վարդգես Սուրենյանցի սիմվոլիստական հայացքների կնիքը նկատելի էր նաև գրքային գրաֆիկայում: 1900-ականներին նկարիչն առհասարակ ոգևորված էր անգլիական գրականությամբ և գեղանկարչությամբ՝ հատկապես նախառաֆայելականների արվեստով: Եվ այս շրջանում կատարված նկարազարդումներում՝ Ռոբերտ Միգերանի անգլիական գեղանկարչությանը նվիրված գրքի կազմում և հատկապես Օսկար Ուայլդի հեքիաթներում նշմարելի էին զուգահեռներ Ուիլյամ Մորիսի ձևավորած գրքի կոմպոզիցիոն հնարների և գեղարվեստական որոշ կերպարների հետ: «Պատանի արքան» և «Արքայադստեր ծննդյան օրը» հեքիաթների նկարազարդումներում առկա էր կոմպոզիցիայի անհամաչափության

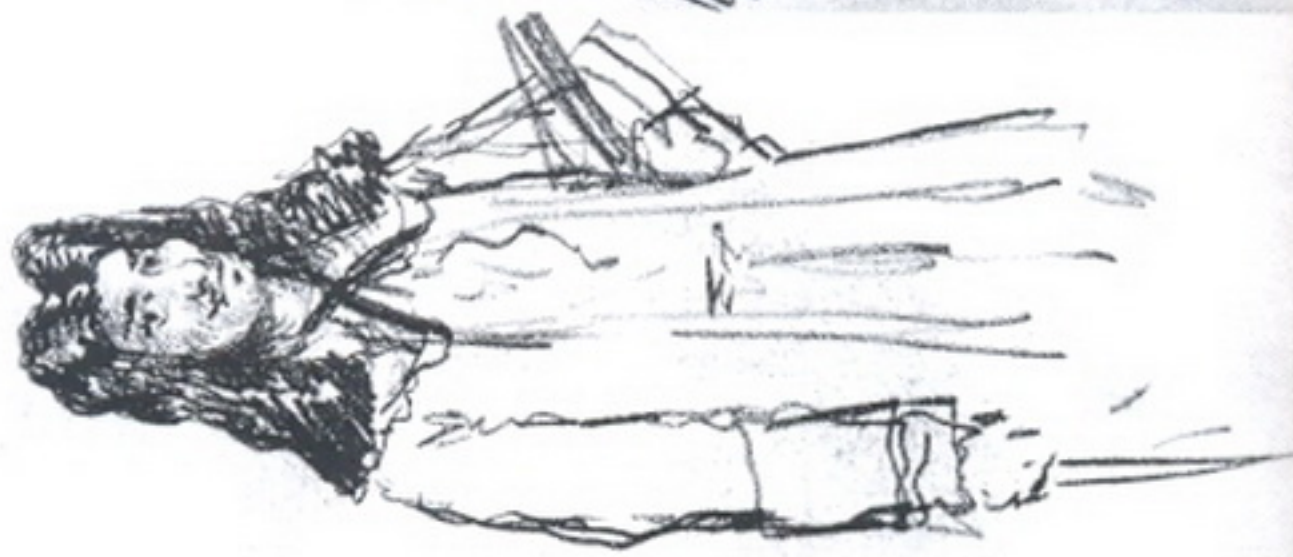


ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆԻ
ՎԻՇՏ



ԻՂԵԼՍՈՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ.
1913 թ.





սկզբունք, առարկաները պատկերված էին հարթ լուծումով, գրաֆիկական ոճավորումով, որոնք համագոր չէին հայկական հեքիաթների պատկերազարդումներին:

Լինելով բազմակողմանի զարգացում ունեցող փայլուն մտավորական՝ Սուրենյանցը մասնագիտական կրթություն ստացած, թերևս, հայ առաջին գեղանկարիչն էր, որ կռահեց հայ մանրանկարչության ավանդները կիրառելու կարևորությունը: Եվ նա հայ միջնադարյան մշակույթի փորձը սկսեց կիրառել նոր ժամանակներում: Ինչպես մոդեռնի եվրոպացի հետևորդները, Սուրենյանցը ևս զգաց և ըմբռնեց որմնանկարների ու ճարտարապետության օրգանական կապը: Այս հանգամանքը ևս պայմանավորում էր նրա գեղանկարչական ոճի ինքնատիպությունը:

Ար-նուվոյի հատկանիշները նկարչի արվեստում նշմարելի էին և՛ հեքիաթայնության, և՛ ավանդական մոտիվների կիրառման, և՛ վառ արտահայտված գծային ռիթմի ու զարդանախշի մեջ:

Շնորհիվ Սուրենյանցի՝ ազգային արվեստում ի հայտ եկան ժանրերի բազմազանություն և պատկերման նոր՝ եվրոպական մեթոդներ:

Սուրենյանցի կյանքի վերջին տասնամյակը համընկավ հայ ժողովրդի կյանքի ամենաողբերգական շրջանի հետ՝ նրա արվեստի մեջ բերելով հայ գաղթականության թշվառության պատկերներ:

Մոդեռնը նպատակ ուներ բուժել արվեստի հիվանդությունը գեղեցկությամբ և կյանքը վերափոխել գեղագիտական ներազդման միջոցով: Նոր ոճի համար գեղեցկության միակ կրողը ինքը՝ արվեստն էր, որի սկզբունքը պետք է լինեին օգտակարի և գեղեցկության միավորումը մեկ ամբողջի մեջ: Ինչպես Վրուբելն էր նշում. «Գեղեցկությունը, ահա դա է մեր կրոնը»:

Ար-նուվոն, ասես, արվեստի տարբեր ձևերում արտահայտված մի հոսանք էր, որն իր արտացոլումը գտավ ցուցահանդեսից ընդհուպ մինչև նորաձևության սրահ, թատրոնից մինչև կինոարվեստ, գրքից մինչև ճարտարապետություն: Այն ստեղծեց իր յուրատիպ «մաքրությունը» և աշխարհին տվեց գեղեցկության նոր, կախարդիչ ըմբռնումներ: