

## ԳԱՐԵԳԻՆ ԲՈԹԱՆՋՅԱՆ

## ՆԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ ԵՒ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ (ընդհանուր ակնարկ)

Նոր ժամանակների հայ կերպարվեստի ակտիվացման և վերածնունդի փուլը (ԺԹ.-Ի դարի առաջին կես), համընկնում էր իմպրեսիոնիստների գեղանկարչության ծագման, զարգացման և համընդհանուր ճանաչման տարիներին: Այդ տարիներին առանձին երկրների նկարիչները սկսեցին յուրացնել իմպրեսիոնիստների գեղանկարչության փորձը, վերցնելով առավել կարեւոր նվաճումները, ինչպես օրինակ՝ գունապնակի պայծառացումն ու ակտիվացումը, կոմպոզիցիոն կառուցումների ազատությունը ու անմիջականությունը, գեղարվեստական մտահղացումների մարմնավորման համարձակությունը և ամենակարեւորներից՝ բացօթյա նկարչությունը, պլեների հետ կապված բոլոր խնդիրների հանրագումարով: Սա հիմնականում հենց այն խնդիրների շրջանակն էր, որի միջոցով երոպական գեղանկարչական ավանդույթը վերափոխվեց և թարմացվեց:

Իմպրեսիոնիստների նվաճումներին ծանոթացումը և դրա յուրացումը, որոշ ուշացումով, դիպվում է նաև մեր նկարիչների շրջանում, ավագ սերնդի ներկայացուցիչների կողմից փոքր-ինչ ավելի երկջուր կերպով, քանի որ նրանց սրելծագործական կայացումը կարարվել էր հիմնականում ԺԹ. դ. վերջերին, երոպական դասական գեղանկարչական դպրոցի ավանդույթներով<sup>1</sup>:

Նարկ է նշել, որ հայ գեղանկարիչներից մի մասի սրելծագործական ձևավորման գործում մեծ էր ռուս գեղանկարչության ազդեցությունը, քանի որ նրանց մեծ մասը իրենց մասնագիտական կրթությունը ստացել էին Ռուսաստանում: Այնպեղ արդեն ԺԹ. դ. կեսերից սկսեցին ակտիվանալ ռեալիստական միտումները և, մասնավորապես, 30-ականներից բնանկարչության ժանրում մեծ ավանդ ունեցող երկու խոշոր գեղանկարիչներ՝ Միլվեսար Շչեդրինը և Ալեքսանդր Իվանովը զգալիորեն լայնացրին իրականության ավելի ճշմարտացի մեկնաբանման հնարավորությունները: Տեղին է հիշել, որ իր սրելծագործական առաջին քայլերը մեծագույն ծովանկարիչ Նովիանին Այվազովսկին անում է նշյալ նկարիչներից առաջինի օրինակին հետևելով, սակայն շար արագ հասկանալով, որ այդ եղանակը չի բխում իր գեղարվեստական ձիրքից չի անցնում երեւակա-

1 Պարճաւը՝ երոպական կերպարվեստի զարգացման ընթացքից երկարատե խզումը աներաժեշտ էր հաղթահարել արագացված տեմպերով և, բնականաբար, ավագ սերնդի ներկայացուցիչների որոշ պահպանողականությունը և «չափավոր գգուշավորությունը» դեպի արմատական նորարարությունները միանգամայն հասկանալի էր՝ թելադրված «բացը» լրացնելու աներաժեշտությամբ:



Մտեփան Աղաջանյան



Փամոս Թերլեմեզյան



Վարդգես Սուրենյանց



Մեղրակ Առաքելյան



Հովհաննես Տեր-Թադևոսյան



Հովհաննես Այվազովսկի



Գարեղիկել Գյուրջյան



Մարտիրոս Սարյան



յությամբ, բայց հետևում է կենդանի բնությունից սրացված վառ քաղաքայինությունների ներշնչանքով աշխարհում մեթոդին<sup>2</sup>։ Ու չնայած մեծագույն ծովանկարիչն աշխատում էր ԺԹ. դ. դասական ավանդույթների գեղանկարչության հիմունքներով, այնուամենայնիվ, նա հրաշալի կերպով վերաբարդրում է լույսի ու օդի զանազան մթնոլորտային վիճակները, ինչն առաջացրել էր անգլիացի հանճարեղ գեղանկարիչ Թ-յոսերի անկեղծ հիացմունքը<sup>3</sup>, որին, ի դեպ, իմպրեսիոնիզմի նախակարապետներից են համարում<sup>4</sup>։

Սակայն, նշված դարաշրջանի վերջերին և, մասնավորապես, սկզբերին, ռուս արվեստում առավելևս ուժեղացան իրականության ճշմարտացի մեկնաբանման միտումները և հենց այս մթնոլորտում ձևավորվեց հայ արվեստի այն սերնդի ներկայացուցիչներից շարքերի սրելծագործությունը, որոնց ջանքերով հեղափոխում ձևավորվեց հայ ազգային գեղանկարչական դպրոցը։

Ռուս արվեստի գեղարվեստական միջավայրի հետ էր կապված Վարդգես Մուրենյանցի բարձրակարգ գեղանկարչությունը։ Չնայած նա իր գեղագիտությունը ձևավորում է մասամբ ելնելով այսպես կոչված մոդերնի սկզբունքներից, այդուհանդերձ նրա մի ամբողջ շարք բնանկարներ արտացոլում են թե՛ լուսաօդային խնդիրների փորձաքննում, թե՛ հեղինակի նախնական, մասնավորապես, պուստիլիկովի սկզբունքների՝ թեկուզ և ոչ ըստ «ուղղակի նշանակության», կիրառում։

Իմպրեսիոնիզմի փորձի ազդեցությունը ավելի լիարժեք արտահայտվեց հիմնականում բնանկարչության ժանրում աշխատող վարպետների սրելծագործություններում։

Այսպես, օրինակ՝ Գ. Բաշինջադյանի գեղանկարչության վրա այն արտացոլվեց սկզբում Փարիզում՝ 1899-1902թթ. անցկացրած փարիսերին բնությունից արված մի քանի գործերում, այնուհետև նրա արվեստի ծաղկման շրջանում։ Առավել ցայտուն է այն արտահայտվել Ալազանի հովտի հիանալի բնապարկերներում, լուսաօդային կերպարի ճշմարտացի վերաբարդրությամբ մոտենալով պլեներային գեղանկարչության բնորոշ օրինակներին, ընդ որում պահպանելով իրեն հատուկ ոճական աշխատանքային ուղի։

Իմպրեսիոնիստների կողմից լուծվող խնդիրներին էին, բնականաբար, մոտենալու Եվրոպայում ապրող մեր երեք հայրենակիցներ՝ Ադամյանը, Մախոխյանը և Շաբանյանը, քանի որ ծովանկարչության ժանրում աշխատելը է՛լ ավելի էր պահանջում լուսաօդային քաղաքայինությունների արտահայտման հնարքների փորձաքննում։ Սակայն այս նկարիչները լուսաօդային միջավայրի խնդիրները լուծում էին, ոչ թե իմպրեսիոնիստների, այլ նրանց նախորդների արտահայտչակցվի միջոցներով, օգտագործելով իմպ-

2 Տե՛ս **Н. Барсамов., Иван Константинович Айвазовский. Крымиздат, Симферополь, 1953**, էջ 98-100։

3 Տե՛ս անդ, էջ 35։

4 Այս քննարկելի հարցը միանշանակ չնկատվում համար ընթերցողին խորհուրդ ենք տալիս ընթերցել՝ **Джон Ревальд, История импрессионизма**, т. I, стр.174 և Камилль Писсарро, (письма, критика, воспоминания современников), “Искусство” М., 1974 стр.117, стр. 235-236, որտեղ Կ. Պիսսարրոն իր որդի Լյուսյենին ուղղված նամակում վրդովմունք է հայտնում անգլիացի նկարիչ և գեղարվեստական քննադատ Ուինդորֆ Դյուրհարսթի կողմից (իմպրեսիոնիզմի մասին վերջինիս գրած գրքում) անգլիացի գեղանկարիչներ Կուստարյի և Թ-յոսերի իր և Կոլդ Մոնի վրա թողած ազդեցության գերազանցաբանական կապակցությամբ։

րեսիտնիստների հայրնագործությունները միայն թարմացնելու իրենց բնականաբան մոտիվները:

Իմպրեսիոնիզմի փորձին առավել հիմնավոր է մոտեցնել ականավոր գեղանկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը: Գեղարվեստական կրթություն ստանալով Մոսկվայում՝ ռուսական արվեստի առաջադեմ վարպետների միջավայրում, երիտասարդ գեղանկարիչը միանգամից չընկալեց իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական նվաճումների կարևորությունը: Թադևոսյանը միայն ավելի ուշ հասկացավ նրանց սրելոձագործական հայրնագործությունների արժեքը: Ընդ որում, նա սկսեց յուրացնել ոչ միայն գունային նորամուծությունները՝ պլենէրային գեղանկարչության սկզբունքները, այլև՝ կոմպոզիցիոն կառուցումների համարձակությունը, իսկ հետագայում նրա սերտ կապվածությունը ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի վարպետների հետ առավել ակնառու դրսևորվեց նրա բազմաթիվ փայտյա Էյդոլոներում: Ընդհանուր առմամբ իմպրեսիոնիզմը օգնեց Թադևոսյանին զարգացնելու գունազգացողության իր արտակարգ օժտվածությունը և մշակելու իր գեղանկարչական անկրկնելի անհատականությունը:

Տարբերությւ էին արձագանքում հայ վարպետները իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչությանը: Օրինակ՝ Փանոս Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի նկարների մուգ օբրատարչնագույն երանգները իմպրեսիոնիզմի ազդեցության ներքո պայծառացան, ձեռք բերեցին պլենէրային օդայնություն, սակայն պահպանելով առարկայական ձևերի որոշակիությունը:

Նմանօրինակ փոփոխություններ էր կրում Սյուրիան Աղաջանյանի գեղանկարչությունը: Կրթություն ստանալով Փարիզում Աղաջանյանը գերազանց փրապետեց ակադեմիական գեղանկարչության վարպետությանը՝ մուգ թանգարանային կոլորիտով: Միայն հետագա սրելոձագործության մեջ Աղաջանյանը բացահայտվեց որպես նրբազգաց գունանկարիչ: Նրա սրելոձագործությունները չառանձնանալով գույնի ուժով և պայծառությամբ, առանձնանում են չափազանց նուրբ մշակված երանգային բազմազանությամբ:

Ավանդական գեղանկարչության նույնիսկ այդպիսի անսասան հերմոդի արվեստում, ինչպիսին Աղաջանյանի սրելոձագործական անհատականությունն էր, արտացոլվել է իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը՝ թեկուզև չափավոր կերպով:

Իմպրեսիոնիզմին հաղորդակցումը առանձնահատուկ էր մեր խառնագույն վարպետ Մարտիրոս Սարյանի համար: Սկզբնական ծանոթացումն իմպրեսիոնիզմին կարարվեց ուսումնարանում սովորելու տարիներին, իսկ հետագայում, մոտ երկու տասնամյակ հետո, երբ Սարյանը հասուն վարպետ էր, նա կրկին վերաիմաստավորեց գեղանկարչական այդ բեղուն ուղղության նվաճումները: Սարյանը, ուշ շրջանում, կրճարելով արտահայտչալեզվի պայմանականությունը, հերամոտ էր եղավ իրական պարկերի գունային հարկությունների ավելի բազմակողմանի մեկնաբանման՝ կիրառելով գունարոնային հարուստ սանդղակ:

Նրան գրավում էր իմպրեսիոնիստների արվեստի կենսական ուժը և արտահայտ-

չալեզվի անմիջականությունը, իսկ ամենակարևորը՝ նրանց կենսախիղ արվեստում գույնի և լույսի դերը, որը օգնեց բացահայտել Սարյանի օժտվածության ևս մի հուզական կողմ՝ շրջապատող իրականության զգայուն ու ինքիմ ընկալումն ու բանաստեղծությունն մեկնաբանումը:

Այսպիսով, իմպրեսիոնիզմի նվաճումներին առնչվելով, Սարյանը հոր գեղանկարչական միջոցներով հարստացրեց ևս նորացրեց իր հրաշալի գեղարվեստական ժառանգությունը, որ ապացուցում են նրա հետվարիչյան շրջանի լավագույն գործերը:

Իմպրեսիոնիզմին հարելը փոփոխական ակտիվությամբ էր ընթանում մեր ամենանշանակալի գեղանկարիչներից մեկի, Վահրամ Գալֆեջյանի մոտ՝ մերթ մոտենալով, մերթ հեռանալով նրանից: Ինչպես և Սարյանը, նա նույնպես իմպրեսիոնիզմի ժառանգությանը ծանոթացավ ուսման փուլերին, ռուսական իմպրեսիոնիզմի միջնորդությամբ: Այնուհետև, գեղանկարչական արտահայտչական միջոցների ինքնուրույն որոնումները Գալֆեջյանին ընդհուպ մոտեցրին վերացական արվեստին, որն ընդգրկեց 1902-1907թթ.: Գալֆեջյանի համար այդ շրջանում գույնը վերածվեց գեղարվեստական մարմնավորման կարևոր գործոնի:

1911թ. հարազատ Ախալցխա վերադառնալուց հետո Վահրամ Գալֆեջյանի սրել-ծագործական խնդիրները մոտեցան իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությանը, քանի որ այդ շրջանում նրա համար սրել-ծագործության ոգեշնչող փառք է դառնում անմիջապես բնությունից նկարելը, այսինքն՝ լույսի և պլենէրային գեղանկարչության հետ կապված խնդիրների լուծման որոնումները: Արդյունքում սրելով նրան գեղանկարչական հիմնալի գործեր, դառնալով մեր դասական արվեստի լավագույն նմուշներից: Նկարագայում ժամանակ առ ժամանակ, մեր վարպետը լուծում էր նմանափայ խնդիրներ, իսկ 30-ական թվականներից սկսած, նա մշակեց ընդգծված անհատական գեղանկարչական ձևագիր՝ արտաքին էֆեկտներից զուրկ, հավասարակշռված և ներդաշնակ, միևնույն ժամանակ՝ ռիթմի ու չափի կարաբայալ ներգզացումով փոքրված ու գունային նրբագույն մշակումով: Սրել-ծագործական այս փուլում արտաքինապես իմպրեսիոնիզմի սկզբունքների անմիջական ներկայությունը կարծես անհետանում է, այնինչ՝ այն բարերար կերպով ներգրավվում-ներծծվում է նկարչի յուրահատուկ փեստության մեջ:

Գալֆեջյանի սրել-ծագործական ժառանգությունը կար ու մինչ օրս մնում է գեղանկարչական հրաշալի դպրոց, որը զգալիորեն ոգեշնչված էր ֆրանսիացի ականավոր վարպետների արվեստի փորձով:

Մեր մեկ այլ դասական՝ խոշոր գեղանկարիչ Սևորակ Առաքելյանի գեղարվեստական ժառանգությունը ամբողջովին կապված է իմպրեսիոնիզմի հետ: Նա նույնպես, ինչպես նախորդ մեր երկու վարպետները կրթությունը ստացել է ռուսական իմպրեսիոնիզմի այնպիսի ներկայացուցիչների մոտ, ինչպիսիք են Կորովինը և Արխիպովը: Բնությունից օժտված լինելով հազվագյուտ գունազգացողությամբ, մեր վարպետը լիովին յուրացրեց իմպրեսիոնիստական համակարգը, դարձնելով այն իր յուրաքանչեք անհատական գեղարվեստական լեզուն: Ինչպես իմպրեսիոնիստների նույնպես նրա արվեստի կենտրոն

բունական առանցքն էր անմիջապես բնությունից նկարելը: Նրան նույնպես գրավում էր շրջապատող միջավայրը հրաշալիորեն վերափոխող լույսի ազդեցությունը, այսինքն՝ նաև գունային կերպարները:

Իմպրեսիոնիզմին հարազատացնում էր նաև Առաքելյանի սերը դեպի պարզ մոտիվները, որով նա հայրենի բնության կերպարները կարողանում էր բանաստեղծորեն մեկնաբանել: Ականավոր այս հայ վարպետի նրբագույն գունանկարչությունը դարձավ մեր գեղանկարչական դպրոցի ծանրակշիռ կոմաններից:

Չնայած մեր արվեստի դասական Հակոբ Կոջոյանի ստեղծագործությունը ընթանում էր հիմնականում գրաֆիկայի ասպարեզում, այնուամենայնիվ, այս մեծ վարպետն ունի նաև հրաշալի գեղանկարչական աշխատանքներ:

Երիտասարդ տարիներին Երոտայում հայրենի մանկավարժ Աշքեի ստուդիայում, իսկ հետագայում Մյունխենյան ակադեմիայում սովորելով, Կոջոյանը քաջապեղյակ էր համաերոտական գեղարվեստական անցողաբժին: Թե գեղարվեստական, որ ուղղությանն էր նա հակվում, ցույց է տալիս այդ շրջանից պահպանված փորագրիվ կտավներից մեկը՝ նրա ինքնադիմանկարը: Այդ կտավի գեղանկարչական բնույթը մաքրանշում է իմպրեսիոնիզմի սկզբունքներին հետամտաբար լինելը: Դիմանկարի լուսավորության բնույթը՝ սովորի տակ ընկած դեմքի գունային մշակումը, ձևերի ազատ «ծեփվածքը», մաքրանշում են ֆրանսիական վարպետների փորձի յուրացումը: Հասուն էր ուշ շրջանում Կոջոյանը մշակում է իր անհատական գեղանկարչական ձեռագիրը, որում պարկերի գունային մեկնաբանումը դառնում է ավելի պայմանական: Սակայն, իմպրեսիոնիստական փորձից վերափոխված՝ պահպանվեց լուսավոր, հարուստ գունային սանդղակը:

Իմպրեսիոնիստական սկզբունքների յուրացման և ստեղծագործական մեկնաբանման գերազանց օրինակ է Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանի զարմանահրաշ գեղանկարչությունը: Այս նկարչի ստեղծագործությունների գեղարվեստական բարձր որակը և մեզ համար սկզբունքային նշանակություն կրող իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքների բազմակողմանի ու լիարժեք օգտագործումը, հատկապես, պլեների խնդիրների առնչությամբ՝ լույսի ակտիվ դերը, բազմերանգությունը, գունային համարձակ ընդհանրացումները և նուրբ մշակումները, նրա գեղանկարչությունը դարձնում են առանձին ուշադրության առարկա: Լինելով Մեդրակ Առաքելյանի ուսանողական ընկերը, նա միևնույն միջավայրում իր հրաշալի ուսուցիչներ Կորովինից և Արխիպովից ժառանգել է գեղանկարչական հմտության անգնահատելի դասեր, որոնք այնուհետև նկարչին օգնեցին կազմակերպելու գեղարվեստական կրթության սաղմերը Երևանում, իսկ հետագայում՝ Ուզբեկստանում:

Գեղանկարչական ազգային դպրոցի կայացման գործում հսկայական դեր է խաղացել եւս մի գեղանկարիչ՝ Գաբրիել Գյուրջյանը: Իմպրեսիոնիզմի նկարմամբ նրա վերաբերմունքը, չնայած իր ստեղծագործությունության բազմազան կողմերին, միանշանակ չէր: Ինչպես և Առաքելյանը, նա եւս աշխատանքային եղանակի հիմք էր ընդունել բնությունից նկարելը, ասել է, մեկը՝ իմպրեսիոնիզմի առանցքային «նորամուծություն-

ներից»<sup>5</sup>։ Միևնույն ժամանակ Գյուրջյանը մերժում էր բնության անցողիկ պահերի վերաբարպաղումն սկզբունքները՝ պահպանելով մոտիվի պլեներային առանձնահատկությունների հանրագումարային բնույթը։ Այն ասես հիշեցնում է Սեզանի գեղանկարչության սկզբունքները, թեև՝ Գյուրջյանը չէր ընդունում արվեստի պարմության մեջ Սեզանի ծանրակշիռ դերը։

Ամեն դեպքում, մեր վարպետի աշխատանքները առանձնանում են պլեներային լուսառարարությամբ, առանձին բնանկարչական մոտիվների գունային մեկնաբանման համոզությամբ և ընդհանուր բարձր փոխնիկական հմտությամբ, գրավելով արժանավոր փոշի հայ գեղանկարի պարմության մեջ։

Սակայն, հայ արվեստը ու ավելի ճիշդ, ազգային դպրոցի ձևավորումը, պարպական են Գաբրիել Գյուրջյանին ոչ միայն նրա աշխատանքների որակի համար։ Ոչ քիչ, իսկ հնարավոր է ավելի նշանակալի դեր խաղաց նրա հանրային և մանկավարժական գործունեությունը, որում ամենակարևոր փոշի է զբաղեցնում նրա կազմակերպած, այսպես կոչված «շրջիկ արվեստանոցը»։ Այն ձևավորեց շատ գեղանկարիչների արվեստը։ Երկրի փառքեր անկյուններում գրեթե փարվա կեսը աշխատելու հնարավորությունը հայ արվեստի համար բացառիկ արժեքավոր էր։ Առաջին հերթին, այդ ուղևորությունները հնարավորություն էին տալիս մոտիվից ծանոթանալու հայրենի երկրի առանձին վայրերի հրաշալի ու հարուստ բնությանը։ Երկրորդը՝ այդ արշավներին մասնակցում էին ինչպես խոշոր վարպետներ, այնպես էլ երիտասարդ գեղանկարիչներ, իսկ վերջիններս համար այն արտակարգ ուսուցական գործընթաց էր, շատ առումներով ազգային գեղանկարչական դպրոցի ձևավորմանը նպաստող։ Իսկ եթե հիշենք, որ բոլոր փորձնական հոգսերը կրում էր պետությունը, ապա «շրջիկ արվեստանոցի» հրաշալի աշխատանքային պայմաններին կարող էին միայն երագել շատ ու շատ գեղանկարիչներ, որոնց թվում էր իմպրեսիոնիստները։ Նիշենք նրանց՝ սրբազանգործական սկզբնական փուլում, մինչև նրանց համընդհանուր ճանաչումը, ծանր նյութական պայմաններում գրվելը։

\*\*\*

Իմպրեսիոնիզմի սկզբունքները ծնվեցին՝ հիմքում ունենալով երոստական դասական արվեստի նվաճումների ավանդույթները, որոնք սկիզբ էին առել դեռևս Վերածննդի դարաշրջանից։ Իմպրեսիոնիստ շատ վարպետներ լրջորեն ուսումնասիրում էին անցյալ դարաշրջանների գեղանկարչության նշանակալի նմուշները, որը նրանց օգնեց պահպանել իրենց սրբազանգործություններում գեղարվեստական անվիճելի արժանիքներ։ Նույնիսկ գեղանկարչական կարարման եղանակների նորարարություններով աչ-

5 Իհարկե իմպրեսիոնիստները առաջինը չէին, որ սկսեցին նկարել անմիջապես բնությունից։ Նայրեն են բնության գրկում կարարված բազմաթիվ բնօրինակային գծանկարներ կամ բնապարկերային «ֆիքսումներ» դեռևս դա Վինչիից, Տիցիանից, Լորենցիո և, վերջապես, բարբիզոնցիներից։ Սակայն, պարբերաբար էր «կանոնակարգված» մոտեցումը պլեներային խնդիրներին, այնուամենայնիվ, «օրինակառացի» իմպրեսիոնիստների միջոցով։



քի ընկնող այնպիսի վարպետի համար, ինչպիսին էր Է. Դեզան, դասական արվեստի ժառանգության դերն անփոխարինելի է: Դա երևում է վերջինիս հնչեցրած հետևյալ արտահայտություններից. «Այն ամենն, ինչն ես անում եմ, հանդիսանում է հին վարպետներին ուսումնասիրելու և նրանց արվեստի մասին խորհելու արդյունք է», կամ՝ «Պերք է ընդօրինակել և կրկին ընդօրինակել հին վարպետներին...» և այլն<sup>6</sup>:

Նայարնի է, որ դասական ավանդույթի նկատմամբ նման հարգալից վերաբերմունքը բնորոշ էր նաև իմպրեսիոնիզմի մյուս ներկայացուցիչներին, և հատկապես՝ Մանեին, Ռենուարին, Պիսարրոյին:

Այսպիսով, ֆրանսիական իմպրեսիոնիստները ամուր թելերով կապված էին իրենց նախորդող դասական ավանդույթին: Նրանք ոչ միայն հիմնավոր յուրացրին իրենց հասած գեղարվեստական հարուստ փորձը, այլև՝ շարունակեցին զարգացնել այն իր որոշակի կողմերով: Այս առումով նրանց կապը դասական արվեստին անհրաժեշտություն ու բնական էր: Դասական արվեստի հարուստ փորձի յուրացման անհրաժեշտությունն էին զգում նաև մեր վարպետները և ինչպես սկզբում նշեցինք, դրանով էր պայմանավորված նրանց զգուշավորությունը և հայացքների որոշակի պահպանողականությունը:

<sup>6</sup>“Мастера искусства об искусстве”, т.5-1, М. 1969, с. 53: