

Մ. Ղազարյան

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

Բազմակողմանի և հարուստ է Վարդգես Սուրենյանի ժառանգությունը: Որպես խոշոր արվեստագետ նա ունեցել է իր որոնումները, իր պրպտումները, ստեղծագործական ոգու իր ընդվզումները:

Ինչպես մանկության տարիներին Ախալցխայում, ապա Սիմֆերապոլում Վարդգես Սուրենյանի առաջին տպավորությունները կապված էին հայ ժողովրդի պատմության և ճակատագրի, նրա առասպելների և պատմիչների, նրա անմահ ձեռագրերի և խաչքարերի, նրա հարուստ և գեղեցիկ լեզվի, ժողովրդական վարպետների ձեռքով ստեղծված նուրբ ստեղծագործությունների հետ: Սերը և հետաքրքրությունը գեպի հայ ժողովրդի պատմությունը և նրա կուլտուրան առավել ամրապնդվեց Հազարյան ճեմարանի սան Վարդգես Սուրենյանի մոտ այն մի քանի երջանիկ տարիների ընթացքում (1870—1876), երբ նրա դաստիարակներն էին Ստ. Նազարյանը և Ս. Շահազիզը: Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանի առաջավոր միջավայրում անցկացրած նույնիսկ երկու տարիները (1876—1878) բավական էին, որպեսզի պատանի Սուրենյանը տեսներ և հասկանար, թե ուսնակարիչների նոր սերունդն ինչպես է պայքարում հանուն ռուսական ազգային արվեստի, նրա ժողովրդական բնույթի հիմնավորման համար: Այդ ամենը դարձավ հիմնաքար, և թեև Մյունխենի Գեղարվեստների ակադեմիայում տասնյակ տարիներ իշխող գերմանական ակադեմիզմը որոշ ազդեցություն ունեցավ Վ. Սուրենյանի հետագա մի շարք աշխատանքների կատարողականի և թեմաների մեկնաբանության վրա, սակայն նա մեկնեց Մյունխեն և վերադարձավ այնտեղից (1880—1885) ունենալով իր նպատակները, իր հետաքրքրությունները, իր ստեղծագործական մտորումները:

Մոսկվա վերադառնալուց անմիջապես հետո պրոֆ. Ա. Վ. Ժուկովսկու էքսպեդիցիան դեպի Պարսկաստան լավագույն առիթն էր, որպեսզի նա լիներ Հայաստանում, տեսներ նրա ավերակ և կանգուն հուշարձանները, տեսներ այն բնաշխարհը, որը կախարդական հեքիաթի նման դարձել էր պատանի արվեստագետի երազանքը: Վ. Սուրենյանի տպավորությունները հարստացրեցին նաև էջմիածնում անցկացրած ավելի քան մեկ տարին (1890—1891), և ապա պրոֆ. Մառի էքսպեդիցիայի հետ Անիի պեղումներին մասնակցելը (1892): Այդ տպավորությունները կուտակվում էին նրա հոգում, մտորումների առիթ էին հանդիսանում, որպեսզի գտնեին պատկերավորման իրենց ձևը և դրոշմվեին կտավների վրա:

Իվ ահա, այդպիսի ստեղծագործական մտորումներով հագեցված արվեստագետը լսեց Արևմտյան Հայաստանի հայկական ջարդերի մասին, լսեց տասնհարյի հասնող զոհերի, հարյուր հազարավոր որբերի մասին, լսեց հուշարձանների ավերման մասին, ապրեց իր ժողովրդի նոր ողբերգությունը, որը մի սոր արյունալի էջ ավելացրեց նրա դարավոր պատմության մեջ: Սուրենյանին այլևս չէին կարող հուզել հայ թագավորների կամ Քրիստոսի կյանքից զանազան

տեսարանների պատկերումները, որոնց հանդիպում ենք նրան նախորդող մի շարք նկարիչների մոտ:

1894 թ. Շարժական գեղարվեստական ցուցահանդեսների ընկերության (Պերեդվիժնիկների) 22-րդ ցուցահանդեսում Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է իր առաջին խոշոր ստեղծագործությունը՝ «Լքյալը» (Ալմա-Աթայի Տ. Գ. Շեվչենկոյի անվան Պետական գեղարվեստական թանգարան):

...Եկեղեցու փակ դռան առաջ, ոտաբորիկ, գլուխը կրծքին հենած, նստած լալիս է մի փոքրիկ աղջիկ: Ոտքերի մոտ ընկած է գլխաշորի սեջ փաթաթած նրա ամբողջ ունեցվածքը: Դա այն հայ որբուհին է, հարյուրհազարներից մեկը, որը սովի և կրակի միջով անցել է քաղաքից-քաղաք, չի գտել մի ցավոք սիրտ, մի օթեան, վերջին հույսը կապած աստծո հետ, եկել հասել է եկեղեցուն, բայց ավաղ — նա էլ անզոր է, անսիրտ. փակել է իր դռները որբերի առջև:

Վ. Սուրենյանին հաջողվել է ստեղծել հայ որբուհու հավաքական կերպարը, գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումներով բարձրացնել նրան իր ժողովրդի անհուսալի վշտի աստիճանին, անսահման վիշտ և անհուն սեր ու կարեկցանք ներդնելով նրա պատկերման մեջ:

Կտավը ձգված է դեպի վեր, մի ձև, որը հատկանշական է Վ. Սուրենյանի հետագա մի շարք ստեղծագործությունների համար: Եկեղեցու պատի, ինչպես նաև փայտյա դռան պատկերման մեջ, Վ. Սուրենյանն իրեն դրսևորում է որպես խոշոր կուլտուրայի, նուրբ ղգացողականության տեր արվեստագետ: Պատկերելով ճարտարապետական կոթողի մանրամասները, թվում է, թե նկարիչը հիանում է իր ժողովրդի բարձր ճաշակով, նրա հոգեկան կուլտուրայի անկրկնելի հարստություններով և դրան է հակադրում այդ նույն ժողովրդի ողբալի ներկան՝ եկեղեցու առջև՝ ամայի, քարքարոտ նեղ ճանապարհ և այդ ամենի մեջ կենտրոնական դեր գրավող աղջիկը՝ իր ժողովրդի ոտաբորիկ, լացող, փոքրիկ դուստրը:

Թվում է, թե այդ նկարի շարունակությունն է կազմում 1895 թ. Շարժական գեղարվեստական ցուցահանդեսների ընկերության 23-րդ ցուցահանդեսին ներկայացված «Ունակոխ արված սրբություն» նկարը¹ (Հայաստանի Պետական պատկերասրահ): Հավանաբար նկարի համար նյութ է ծառայել 1895 թ. Վանի Վարսգա Ս. Նշան վանքի հայտնի կողոպուտը, սակայն նկարիչը կանգնած լինելով կյանքի ուսումնասիրման ճշմարտացի ուղու վրա, մասնավոր դեպքի նկարագրումով, կարողանում է հասնել խոշոր ընդհանրացումների: Թեմայի կոնկրետությանը նպաստում է ոչ միայն օբյեկտիվ, որոշակի պատմական և արխեոլոգիական վերարտադրությունը, այլև Սուրենյան արվեստագետի անձնական հույզերը՝ կապված այդ դեպքերի հետ: Սուրենյան նկարչի ուշադրությունը չի գրավում սպանված վանականը, եկեղեցու կողոպուտը և անարգումը, որը պարզ երևում է երկրորդ պլանում՝ կիսապակված վարագույրից, դատարկ սնդուկից: Նկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնում ընկած են դարերի ընթացքում հայ ժողովրդի ստեղծած ձեռագրերը, մագաղաթյա մատյանները, որոնք իրենց գեղարվեստական անգերադանցելի արվեստով խոշոր ավանդ են համաշխարհային կուլտուրայի հարուստ գանձարանում: Այդ մատյանները՝ նկարում

¹ 1895 թ. փետրվարի 11-ին Պերեդվիժնիկների ընդհանուր ժողովում (նախագահ Գ. Գ. Մյասնիզյով) Վ. Սուրենյանի աշխատանքը 19 ձայնից ստանում է 18 ձայն: Արձանագրության մեջ գրանցված է այլ վերնագիր, որպիսի աշխատանք չի պահպանվել:

ներկայացվում են որպես հայ ժողովրդի պայքարով և հերոսությամբ լցված անցյալի, ինչպես նաև դեպի լավագույն ապագան ունեցած մեծ հավատի մարմնացումներ:

Մյուս կողմից, և՛ կողոպտված եկեղեցու, և՛ սպանված վանականի, և՛ եկեղեցում տիրող անկարգության պատկերումով, Վ. Սուրենյանը առաջ է քաշում այն միտքը, որ եկեղեցին ինքն անզոր է թշնամու հանդեպ, ի՞նչ կարող է անել հազարավոր անտունների և անապաստանների համար:

Վ. Սուրենյանի այդ աշխատանքների մասին ժամանակին իշխել է այն կարծիքը, թե իբր նրան հետաքրքրել է հայկական եկեղեցին, վանականը, որ նա հանդես է եկել որպես հայկական եկեղեցու գաղափարախոս: Սակայն Սուրենյանի նպատակը միայն հայկական եկեղեցու ավերման և կողոպուտի պատկերումը չէ: Հայկական եկեղեցին նրա համար մի օջախ է, որտեղ հայ ժողովուրդը պայծառ ապագայի հույսը սրտում, լացել է իր արյունալի առօրյան:

Կանգնած լինելով 19-րդ դարի հայ առաջավոր ինտելիգենցիայի շարքերում, Սուրենյան-արվեստագետը հայկական եկեղեցու վրա նայում է որպես մի ճարտարապետական կոթողի, որը դիմադրելով դարերի հողմերին, կանդուն է մնացել որպես հայ ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի լավագույն արտահայտություն: Վ. Սուրենյանի համար պատմական հուշարձանները ոչ միայն հուշեր են պահպանում իրենց պատերի տակ կատարվող պատմական դեպքերի մասին, այլ իրենք ևս անխզելիորեն կապված են ժողովրդական կյանքի ամբողջ ընթացքի հետ:

«Հայկական ոգու ամենանուրբ լարերը եղել են նրա (ճարտարապետության—Մ. Ղ.) ծնողը և դաստիարակողը: Նա ազգի հաղթող հանդիսացած դարերում հագել է իր ամենաշքեղ զգեստները և ժողովրդյան սրտերի հետ ցնծացել, իսկ հուսահատության տարիներին, դեն է գցել վրայի զարդերը և սգո զգեստ է հագել: Անողորմ ճակատագրի բոլոր հարվածները, նրա խրոխտ ճակատի վրա ակոսներ են փորել...»¹, — գրում է նկարիչը:

Եկեղեցու պատկերումը վերաճում — դառնում է ժողովրդական մեծ Տրագեդիա: Նկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքում առաջնակարգ նշանակություն է ստացել ճարտարապետական կառուցումը: Վ. Սուրենյանը մեծ սիրով և վարպետությամբ է պատկերում ճարտարապետական կոթողի ամեն մի քարը, որը ժողովրդական վարպետների ձեռքով կյանք է առել և նուրբ ճաշակով հյուսված օրնամենտով դարձել է խաչքար: Նրանք մարմնացնում են այն գեղեցիկը, որը իր ազգային ձևով անկրկնելի է, միևնույն ժամանակ արտահայտում է ժողովրդի հոգում աճող և զարգացող գեղեցիկի զգացումը: Վ. Սուրենյանը ձգտում է հասնել գունանկարման և վերարտադրել ձևերի ազգային գեղեցկությունը: Գրքերի, դռան վիտրաժի, քարերի նյութականությանը Վ. Սուրենյանը հասնում է կիսալույսերի և կիսաստվերների միջոցով. գունանկարչական մի մեթոդ, որը հատուկ է Վ. Սուրենյանի բոլոր գեղանկարչական գործերին:

Վ. Սուրենյանն իրեն դրսևորում է նաև որպես կոմպոզիցիայի վարպետ: Առաջին պլանում մուգ գույնով ներկայացնում է գրքերը, ապա ուշադրությունն ուղղում դեպի նկարի խորքում ընկած վանականը: Ավելորդ ոչինչ չկա: Ընտրվում և պատկերվում է այն, ինչ օգնում է թեմայի դրամատիկական լար-

¹ Վ. Սուրենյան, հայկական ճարտարապետության տեղը համաշխարհային գեղարվեստի պատմության մեջ, «Վտակ» ժողովածու, խմբ. Վ. Փափազյան: Տեղեկագիր № 3—5

վաժուկյան զարգացմանը: Նա կարողանում է հասնել ամեն մի իրի յուրօրինակ հնչողականության: Խաչքարերը, գրքերը, սրբապատկերները, ընկած վարագույրը՝ այդ ամենը ծառայում են թեմայի արտահայտչականությանը: Սուրենյանը կարողանում է հոգեբանական խորը ներգործության հասնել ամբողջ միասնականության միջոցով:

Անցյալ դարի 90-ական թվականներին հայկական պեյզաժային արվեստը արգեն ամուր հիմք էր ստեղծել այդ ժանրի բարենպաստ զարգացման համար:

Հրապարակի վրա էին Գ. Բաշինջաղյանի պեյզաժները, Հ. Շամշինյանի պեյզաժների գաղստանյան ցիկլը, Հմ. Հակոբյանի Վրաստանի տեսարանները, երբ 1897 թ. Շարժական գեղարվեստական ցուցահանգեսների ընկերության 25-րդ ցուցահանգեսին Վ. Սուրենյանը ներկայացրեց «Սր. Հռիփսիմեի եկեղեցին էջմիածնի մոտ» աշխատանքը¹ (ՀՊՊ): Նկարի բովանդակությունը, ինչպես միշտ, պարզ է և մատչելի:

Ամառային լուսնկա թովիչ երեկո է: Ամայի, չոր և քարքարոտ տարածություն: Կտավի մեջտեղում վեր է խոյանում դարերի պատմություն ունեցող հայկական ճարտարապետության լավագույն կոթողներից մեկը՝ Հռիփսիմեի տաճարը: Կոթողի մոնումենտալությանը նպաստում է նաև գեղանկարչական մոմենտը: Գետնի հետ կոթողը գրեթե նույն տոնով է վերցված, որից վերջինս առավել ամրություն է ստացել. կոմպոզիցիոն տեսակետից լուսնի հաջող լուծումը (գույնով լուսինը միակ գունավոր բիծն է) դիտողի ուշադրությունը բեռում է տաճարի վրա: Չնայած երկնքի ուլտրամարինի և կրապլակի մի փոքր կոպիտ օգտագործմանը, այն ևս տոնով ճիշտ է վերցված, որն իր հերթին նպաստում է գետնի և եկեղեցու միակուռ ամրությանը: Առաջին հայացքից պեյզաժի ընդհանուր տոնը թվում է մի փոքր մռայլ ու խուլ, սակայն երկար նայելու դեպքում այն սկսում է լուսավորվել և ավելի ու ավելի է գամում դիտողին: Յուրօրինակ հարմոնիա կա եկեղեցու պարզ, խիստ ճարտարապետական ձևերի և նրան շրջապատող վայրի բնության համադրության մեջ, որը պոեզիայով է լցնում այդ աշխատանքը:

Հռիփսիմեի եկեղեցին, գտնվելով կոմպոզիցիայի կենտրոնում, ընկալվում է որպես հայ ժողովրդի մեծագույն ստեղծագործություն, որը վեր է խոյանում իր միակ և անկրկնելի ազգային գեղեցկությամբ: Պատկերելով այն, թվում է թե նկարիչը նրա մեջ խտացնում է իր ժողովրդի անաղարտ, ազգային արժանապատվությամբ հագեցված, հերոսական, մարտնչող ոգին: Նկարը հագեցված է խորը օպտիմիզմով: Մի կողմից հայրենի բնության պատկերում, որն իր շրջությամբ և ամայությամբ թվում է թե «սիմվոլացնում է ավերակ, ամայի դարձած հայրենիքը, մյուս կողմից հայ ժողովրդի հոգևոր կարողությունների, նրա կուլտուրայի բարձրարժեք հուշարձանների գովերգում:

Հայ կերպարվեստում շենք կարող մատնանշել մեկ այլ պատմական պեյզաժ, որտեղ այդքան խորը կերպով զգացվեր հնագույն հուշարձանների օրգանական կապը հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի հետ: Գուևային, կոմպոզիցիոն, նկարչական բազմազան այլ խնդիրների վարպետ լուծումը և գա-

¹ 1897 թ. փետրվարի 23-ին, Պերեղվիժնիկների ընդհանուր ժողովում (նախագահ Գ. Գ. Մյասոնով) ներկայացված 99 աշխատանքից անցնում է 89-ը, ընդ որում, Վ. Սուրենյանի ներկայացրած 2 աշխատանքները՝ «Սր. Հռիփսիմեի եկեղեցին» — 15 ձայնով, «Էջմիածնի հերազադեից» — 20 ձայնով: Տեղյալն անհայտ է:

ղափարական հագեցվածությունը այդ աշխատանքը դարձնում են մինչև ընդհանուր-
ցիոն հայ կերպարվեստի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը, որն ամե-
նայն իրավամբ իր պատվավոր տեղն է գրավում այդ շրջանի բոլորական լավա-
գույն պեյզաժային ստեղծագործությունների շարքում:

1899 թ. Շարժական գեղարվեստական ցուցահանդեսների ընկերության
27-րդ ցուցահանդեսում Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է «Շամիրամը Արա Գեղե-
ցիկի դիակի մոտ» մեծ կտավի աշխատանքը:

Ասորական առասպելական թագուհու կերպարը բազմիցս դրամատիկական
երկերի և կերպարվեստի ստեղծագործությունների նյութ է հանդիսացել: Սա-
կայն բոլոր դեպքերում հեղինակների նպատակն է եղել պատկերել Արայի և
Շամիրամի սերը, որը կործանում է բերում երկուսին:

Վ. Սուրենյանի կտավում պատկերված է այն պահը, երբ Արա Գեղեցիկը
հեղուկաբար ընկել է կռվում, իսկ Շամիրամը մոլեգնած, կատաղած նստել է
նրա դիակի մոտ, ոտքը ոտքին գցած, մազերն արձակ, գլուխը հենած աջ ձեռ-
քին, որը թվում է շրջանակ է դարձել, նրա դեմքը ցուցադրելու համար: Դեպի
հեռուն հառած հայացքի մեջ և՛ պարտություն կա, և՛ վրեժխնդրություն, և՛ նոր
դավերի փափագ: Առասպելական թագուհու բնավորության ողջ ուժը և տիրասի-
րությունը խտացված է նրա մի փոքր առաջ թեքված ֆիգուրայի, ծնոտը սեղ-
մած ձեռքի և հեռուն հառած հայացքի մեջ:

Վ. Սուրենյանի համար Շամիրամը միայն «վավաշոտ և անառակ» կին չէ,
ինչպես վկայում է անմահ պատմագիրը: Շամիրամի պատկերումով նկարիչը
խտացած գույներով կարողացել է ստեղծել դաժան տիրակալի կերպար, որը
ձգտում է նորանոր զոհերի: Իսկ հայ ժողովրդի դարավոր թշնամին է, որը, սա-
կայն, եկել-անցել է, իսկ հայ ժողովուրդը, չնայած բազմաթիվ զոհերին, իր հայ-
րենասիրությամբ, հերոսությամբ և պայքարով մնացել է այնպես կանգուն,
այնպես ջինջ, այնպես մաքուր և գեղեցիկ, ինչպես դարերի խորքից եկող Արա
Գեղեցիկի անձնազոհ և հերոսական կերպարը:

Արայի դիակը, որը գտել են «մեռած քաջամարտիկների մեջ» պատգարա-
կով դրված է թագուհու պալատի վերնահարկում: Արան զոհվել է, բայց չնայած
դրան, նկարը լի է օպտիմիզմով: Պատմագրի հաղորդածին նկարիչը հյուսում է
նաև Արայի մասին տարածված ժողովրդական առասպելը, ըստ որի Արա Գեղե-
ցիկը զարթոնքի, գարնան, արգասավորման սիմվոլն է:

Այդ մասին են վկայում նկարի մեջ ասորական արվեստից ներմուծված
լաղմաթիվ դետալներ՝ թևավոր ցուլը (կոռսաբադից), թևավոր ոգին (լուվրից),
կսորնազիրալը յասաման ձոնելիս (Բրիտանական թանգարան), որոնք
ասորական արվեստում ունեն նույն վերածնության, զարթոնքի նշանակությու-
նը: Հետաքրքրական է նաև լուվրում գտնվող Միջագետքի առասպելական հե-
րոս Գիլգամեշի բարելյեֆի ներմուծումը, որը հանդես է բերված որպես հերո-
սության և անձնազոհության մարմնացում:

Այդ դետալների պատկերումները Սուրենյանի նկարում ինքնանպատակ
չեն: Քաջ ծանոթ լինելով համաշխարհային կերպարվեստի պատմությանը և
օգտված լինելով ստեղծագործական վառ երևակայությամբ, Վ. Սուրենյանը
ներմուծելով բնորոշ և դիպուկ դժեր ու մոմենտներ, յուրօրինակ ձևով վերամշա-
կում և զարգացնում է նրանք: Ներմուծումներն օժանդակում են առասպելի հետ
կապված ժամանակաշրջանն ավելի ճիշտ, կոնկրետ ընկալելուն և լրացնում
ստեղծագործության գաղափարական իմաստը:

Ելնելով առասպելի գաղափարական մեկնաբանությունից, անկասկած, տարակուսանք է առաջացնում Արայի պասսիվ պատկերումը:

Սակայն ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Շարժական գեղարվեստական ցուցահանդեսների ընկերության 27-րդ ցուցահանդեսի պատկերազարդ կատալոգի 70-րդ էջում տեղավորված «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» աշխատանքի լուսանկարը համեմատելով Հայաստանի Պետական պատկերասրահում պահպանվող նույն անունը կրող սետղծագործության հետ, պարզվում է, որ այս հանրածանոթ նկարը չի եղել ցուցադրված, այլ մեկ ուրիշը, որից վ. Սուրենյանը հետագայում կատարել է երկրորդ վարիանտը:

1899 թ. ցուցադրված նկարում հատկապես ուշագրավ է Արայի պատկերումը: Նույն պատգարակն է, նույն դիրքով Արան պառկած է պատգարակի վրա, սակայն գլխի վրա վարդեր կան, որոնք պսակում են նրա ճակատը: Այդ ծաղիկներն, անկասկած, ունեն իրենց ենթատեքստը՝ Արան ներկայացվում է որպես հայ ժողովրդի վերածնության և զարթոնքի սիմվոլ, մեկնաբանություն, որ գալիս է Արայի անվան հետ կապված ժողովրդական առասպելից: Նկարի կոմպոզիցիոն կառուցման ժամանակ, ի հակադրություն ամբողջ նկարի արծաթավուն գամմային, նկարիչը ձախ կողմի վերևում կախում է թույլ կարմիրով ստացած գորգը, որը կապվելով Արայի պատգարակի վրա գցած նույնագույն շորի հետ, հավաքում է ողջ նկարը և ուշադրության կենտրոնում թողնում այդ երկու կերպարները, որպես երկու հակամարտ ուժերի մարմնացում:

Դիտողին հիացնում է նկարչի գունային նուրբ ճաշակը՝ պատերի թրթռացող կանաչավուն և վարդագույն հին մարմարը, պատգարակի բազմագույն սադաֆը, ժլատ գույներով տրված հիասքանչ մոզաիկան, որոնք յուրահատուկ մոնումենտալություն են հաղորդում նկարին:

Մեծ էր նկարի թողած տպավորությունները: Աշխատանքը 1901 թ. ցուցադրվում է նաև Բաքվում, ապա և Թիֆլիսի գեղարվեստական ցուցահանդեսում, որտեղ նկարի հեղինակն արժանանում է Ոսկե մեդալի:

Վարդգես Սուրենյանը որոնող արվեստագետ էր: Ամենօրյա դեպքերի ամփոփական ազդեցության տակ կատարած աշխատանքները նրան չէին բավարարում: Նա հուզվում, ապրում էր այդ դեպքերով, կարողանում էր գեղարվեստական միջոցներով ընդհանրացնել իր ժողովրդի ողբերգությունը, սակայն չէր կարողանում տեսնել ելքը այդ դրությունից: Արայի հերոսական կերպարը մնում է որպես առասպելական կերպար, նկարիչը չի կարողանում իրական կյանքում տեսնել ազգային անկախության համար մարտնչող հերոսին: Սուրենյանը պրպտումներ է կատարում հայ ժողովրդի պատմության էջերում, որտեղ նրան գրավում է Զաբել թագուհու կերպարը:

Ռուրիկյան Լևոն Բ. թագավորի դուստր Զաբելին (1215—1252) հայ իշխանները, քաղաքական նկատառումներով, ամուսնացնում են Անտիոքի Բոհեմունդի որդու՝ Փիլիպոսի հետ: Վերջինս դրժելով իր երդումը, վարում է հալֆեոդալներին հակառակ քաղաքականություն, բանտարկվում է և արտարսվում երկրից: Զաբել թագուհին, անսահման վշտի մեջ, թողնում է աշխարհիկ կյանքը և դնում է Սելևկիա, ուր որոշում է դառնալ վանքի մայրապետ: Կիլիկյան իշխանները հորդորում են Զաբելին ամուսնանալ Կոնստանդին Պալլի որդի Հեթումի հետ և մնալ հայոց թագուհի: Զաբելն անդրդվելի է: Այդ ժամանակ, Կոնստանդին իշխանը, ինչպես գրում է պատմիչը՝ պաշարելով Սելև-

կիան, խնդրում է Ջաբելին վերադառնալ Սիս: Հակառակ իր կամքի Ջաբելն ընդունում է իշխանների առաջարկը:

Որքան խորը վիշտ է մարմնավորում իր մեջ Ջաբելի պատկերումը Վ. Սուրենյանի էսքիզում (ՀՊՊ): Սլացիկ հասակը, կիսաթեք գլուխը, կրծքին դրած ձեռքը, կիսախուփ աչքերը և վերջապես գեղեցիկ դեմքը, որի համար շրջանակ են դարձել սև, խիտ մազերը, այնքան անհուսալիություն և անզորություն են արտահայտում. որ թվում է թե հիմա ցած կընկնի, եթե սպասուհու նուրբ հպումը չլինի նրա մեկնած աջ ձեռքի մատներին: Սպասուհիները ծունկի են եկել, խոնարհվել են իրենց թագուհու առջև, սակայն ուժ է հարկավոր այդ իշխանությունը, երբ ինքը չէ իր զգացմունքների, իր սրտի տնօրենը: Որպես բռնության սիմվոլ դռների մոտ կանգնած են սպառազեն երկու զինվորներ: Սառը, միապառարկ հատակը, միօրինակ կամարները և կանաչ վարագույրով ծածկված մուգլ հեռուն — լրացնում են Ջաբելի կերպարը, որոնց միջոցով նա դառնում է ավելի արտահայտիչ, զուսպ և ինքնամփոփ:

Ուշագրավ է, որ այդ նկարը մինչև այժմ հայտնի էր «Ջաբել թագուհու թագադրությունը» անվան տակ, սակայն նկարում կատարվող գործողությունը և պատկերված դետալները պատմում են բոլորովին այլ դեպքերի մասին:

Սպասավորները սևազգեստ Ջաբելի ուսերին գցել են թագավորական ծիրանին, գլխին դրված է թագը, աջ կողմից նրան է մատուցվում բարձի վրա դրված իշխանության սիմվոլը. նկարում առկա են թագավորական գահանշանների հիմնական էլեմենտները՝ նշանակում է Ջաբելն արդեն թագուհի է: Այդ հաստատում են նաև պատմիչները, որոնց վկայությամբ Ջաբելին Լևոն Բ-ի կամքով թագադրել են 1219 թ., այսինքն երբ նա դեռևս մանուկ էր: Թագադրությունը պահանջում է նաև հոգևորական բարձր անձի ներկայություն: Ըստ մեզ հասած Կիլիկյան թագավորական տան ծեսերի նկարագրության, դա չեղ կարող նշանադրության արարողություն լինել, քանի որ թագուհին իրավունք չունեիր այդ ծեսին ներկա լինել սևազգեստ, առանց սպիտակ երկար քողի: Այս ամենը գալիս են հաստատելու այն միտքը, որ Սուրենյանը պատկերել է Ջաբելի վերադարձը Սելևկիայից՝ Սիս, որտեղ թագավորական սրահի նախասենյակում տեղի է ունենում նրա զգեստավորումը, որից հետո նա իր ողջ փայլով կներկայանա Կիլիկյան իշխաններին, նորից գահ բարձրանալու համար: «Վերադարձ գահին» («Возвращение на трон») — այսպիսին կարող էր լինել ավարտված աշխատանքի վերնագիրը:

Ջաբելը առաքինության, պարկեշտության և բարեպաշտության սիմվոլ էր:

Հայրենիքի և ժողովրդի հանդեպ ունեցած սիրուց նորից թագուհի դառնալը դեռևս չէր արտահայտում հերոսության այն իդեալը, որն իր հոգում կրում էր արվեստագետը: Դրանով պետք է բացատրել այն փաստը, որ նկարը մնում է որպես էսքիզ և ոչ մի տեղ չի ցուցադրվում:

Հայ պատմիչները բազմաթիվ էջեր նվիրելով Ջաբել թագուհուն, չեն կարողացել անտարբեր անցնել այն իսկական ժողովրդական հերոսուհու անվան կողքով, որ իր քաջագործություններով և հերոսական մահով հիացրել էր ակա-նատեսներին: Դա անցի Այծեմիկն էր, որը միանալով իր ժողովրդի հերոսական պայքարին Ամիրա Փատուլուի արշավանքի դեմ, արհամարհելով սովը, թշնամու նետերը, օրհասական ճակատամարտում զրկվելով նոսրացից և զենքից, բարձրանում է քաղաքի անառիկ պարիսպների վրա և իր իսկ վերքերի միջից հանե-

լով նետերը, ետ վերադարձնում թշնամուն՝ անձնագոհության և հայրենասիրության կենդանի օրինակ ծառայելով շատ-շատերին:

1909 թ. Վ. Սուրենյանն այդ թեմայով կատարած իր աշխատանքը «Կինը ասպետ (Անի քաղաքի անցյալից)» (լենինականի քաղաքային թանգարան) անվան տակ ցուցադրում է Շարժական գեղարվեստական ցուցահանդեսների ընկերության 38-րդ ցուցահանդեսում, սակայն, անկասկած, այդ ստեղծագործությունը ևս իր մեկնաբանությամբ չի սպառում այն նպատակադրումը, որն ունեցել է արվեստագետը:

1914—1916 թթ. համաշխարհային պատերազմի օրերին, երբ թուրքական կառավարությունն իր անմիջական դաշնակիցների օժանդակությամբ Արևմտյան Հայաստանի բնակչության մեծ մասը բնաջնջման ենթարկեց և քչեց Արաբական ավազուտները, երբ հայ մտավորականների լավագույն ներկայացուցիչները կառավարան բարձրացան, երբ սրից ու կրակից փրկված ժողովրդի որոշ մասը իր ապաստարանը գտավ Արևելյան Հայաստանում, Վ. Սուրենյանը գալիս է էջմիածին, որպեսզի տեղում տեսնի և պատկերի այն, ինչը ցնցել էր ամբողջ աշխարհը:

1915 թ. Հոկտեմբերի կեսերին Սուրենյանը հասնում է էջմիածին:

Այդ ճանապարհորդության մասին, բացի մամուլում զետեղված հիշատակություններից, պահպանվել են իր՝ նկարչի «Ճանապարհորդական տպավորություններ» խորագիրը կրող նոթերը¹։ Գաղթականների կյանքին էլ ավելի մոտիկից ծանոթանալու նպատակով Վ. Սուրենյանը լինում է Օշականում, Նրևանում, Աշտարակում և այլուր, որտեղ ներկա է լինում գաղթականների համար հիմնադրված դպրոցների բացմանը, ծանոթանում է նրանց կենցաղին, սովորություններին, զրուցում է նրանց հետ:

Հայրենասեր նկարիչը հիանում է ժողովրդի իմաստությամբ, նրանց «բարեկազմ, շնորհագեղ» արտաքինով և հատկապես նրանց մեծ ճաշակով, գույների խորը զգացողությամբ:

Վ. Սուրենյանի էջմիածնում ստեղծված աշխատանքների մասին այն կարծիքն է հայտնվել, որ դրանք կատարվել են ազգագրական նկատառումներով, թե նույնիսկ նա հատուկ պատվեր է ստացել Կովկասյան հայկական ազգագրական ընկերությունից: Սակայն ինչ նպատակով էլ նրանք կատարված լինեն, կատարվել են ժողովրդասեր մեծ վարպետի կողմից, որի համար աշխատանքի ամեն մի պահը լի էր ստեղծագործական պոռթկումներով:

Մոտ 40-ի հասնող այդ էսյուդներում նկարչի ուշադրության կենտրոնումն է գտնվում մարդը և այդ իսկ պատճառով հիմնական շեշտը դրված է դեմքի և ձեռքերի արտահայտման վրա: Ծիշտ է, Վ. Սուրենյանը մեծ վարպետությամբ և մանրամասնորեն պատկերում է նաև նրանց տարազները, հիանալով հայ ժողովրդի ճաշակով, գույների հիշտ համադրությամբ, սակայն նա այդ կարկատանների և պատառոտված հագուստների մեջ տեսնում է մարդուն, հայ վտարանդի գեղջուկին: Աշխատանքները կատարված են մեծ մասամբ տեմպերայով, գուաշով, իսկ երբեմն օգտագործում է նաև գունավոր մատիտը: Հաճախ տարազները մնացել են միայն գծանկարված՝ մատիտի մի քանի գիծ, սակայն բոլոր դեպքերում էլ դեմքերն ավարտված են: Նկարիչը հիանում է նրանց հոգեկան բարձր կարողություններով, ներքին ուժով, նրանց հո-

¹ «Армянский Вестник», 1917, № 8:

զու խորքում թաքնված անսահման լավատեսությամբ: Ուտարոբիկ, երբեմն պատառուտված զգեստներով, սակայն բարեհոգի ժպիտը դեմքին կանայք և տղամարդիկ վստայուրականից, Շատախից, Մոկբից, Ալշեազից, ոչ թե կարեկցանք, այլ դիտողի հիացմունքն են առաջացնում: Ահա Վանեցի հեքիաթ պատմող Նախո քեռին, որը կյանքում կրած տառապանքները դրել էր իր պատմած հեքիաթների հիմքում, այժմ թշնամուց հալածված, հարազատներին կորցրած, ավերակ տունը հեռու Վասպուրականում թողած, եկել-հասել է էջմիածին, սակայն դեմքի այդ բարեհոգի, ծիծաղի փոխարկվող հարուստ ժպիտը նրա կերպարը հագեցնում է մարդկային արժանապատվության խոր գիտակցությամբ, մեծ հավատով՝ լավագույն ապագայի նկատմամբ:

Սուրենյանի էտյուդների առանձին ցուցահանդեսը բացվում է 1916 թ. դեկտեմբերին՝ Պետերբուրգում: Ժամանակակիցների վկայությամբ այդ մասին մամուլում հաղորդում չի եղել, սակայն ցուցահանդեսը եղել է հասարակության ուշադրության կենտրոնում և ունեցել է բազմաթիվ այցելուներ:

Թվում է, թե վերը նշված ստեղծագործությունները նախերգանքն էին այն աշխատանքի, որը դեռևս պետք է ստեղծվեր և իր մեջ պետք է խտացներ այն մտորումներն ու ապրումները, որոնք իր ժողովրդասեր մեծ հոգով զգում և ապրում էր հայրենասեր-արվեստագետ Վ. Սուրենյանը:

Էտյուդների այդ շարքով Վ. Սուրենյանի ստեղծագործական կյանքում սկսվում է մի նոր շրջան, երբ նա բազմաթիվ որոնումներից հետո, անմիջականորեն շփվում է ժողովրդի հետ, նախապատրաստական աշխատանքներ է կատարում նոր մեծածավալ կտավների համար, կտավներ, որոնց բովանդակության շարժիչ ուժը պետք է հանդիսանար ինքը՝ ժողովուրդը, սակայն նկարչի հետագա կայնքը շատ կարճ էր նրանց իրացման համար: 1921 թ. ապրիլի 6-ին Վ. Սուրենյանը վախճանվեց Յալթայում:

Սուրենյանի ստեղծագործությունների հիմքում դրված էր արվեստագետի մեծ հայրենասիրությունը: Սուրենյանի լավագույն կտավները, որոնք կատարված են նրա ստեղծագործական վերելքի տարիներին՝ 90-ական թվականներին, հայ ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված մտորումներ են, հագեցված ջերմ հայրենասիրությամբ, բարձր հոմանիզմով և հասարակական խորը բովանդակությամբ: Նա իր աշխարհայացքով կանգնած էր ժամանակի հայ ինտելիգենցիայի առաջավոր շարքերում: Անկասկած դժվարին էր այն ուղին, որը ընտրել էր և որը պատվով անցավ Վարդգես Սուրենյանը: Չունենալով իր նախորդը պատմական նկարչության բնագավառում, նա ունեցել է և՛ դժվարություններ, և՛ անհաջողություններ, և՛ սպթաբումներ, երբեմն պատկերելով պատմական դեպքերի արտաքին կողմերը, որը արդյունք էր Մյունխենյան կրթության, երբեմն տուրք տալով մոգերին, որն արտահայտվում էր հատկապես կոմպոզիցիաների դեկորատիվ-հարթային բնույթով, սակայն այդ ամենի հետ նա, ինչպես մեծ ստեղծագործող, ունեցավ և ստեղծագործական մեծ հաջողություններ, հետագա սերունդներին թողնելով գեղարվեստական գողտրիկ մի ժառանգություն, որը խոշոր ավանդ է հայ ժողովրդի արվեստի պատմության մեջ:

Վ. Սուրենյանի ստեղծագործությունների ուժը նրանց բովանդակության, հայ ժողովրդի հարուստ հոգեկոր կարողությունների վերհանման, ինչպես նաև կատարողական արվեստի պարզության, գեղարվեստական լեզվի պատկերավորության մեջ է: Նրա ստեղծագործությունները կայուն հող ստեղծեցին հայկական պատմական նկարչության հետագա զարգացման համար: