

XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ՍԿԶՔԻ  
 ՀԱՅ ԿԿԱՐԻՉՆԵՐԸ ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ  
 ՀԱՐՑԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Նշված ժամանակաշրջանի հայ նկարիչներից ամենահարուստ գրական ժառանգությունը բողել են երկուսը՝ Գ. Զ. Բաշինջաղյանը (1857—1925) և Վ. Հ. Սուրենյանցը (1860—1921): Այդ հանգամանքը, իհարկե, որոշ չափով սահմանափակում է հարցի լայն ընդգրկումը: Սակայն մեր տրամադրության տակ եղած տեսական աշխատությունները բարեբախտաբար պատկանում են խոշոր վարպետների, որոնք բավարար չափով բնութագրում են XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ գեղարվեստա-էսթետիկական մտքի զարգացման հիմնական տեղեկեցւոյնքը և հուզող հարցերը: Օգտագործված են նաև այն ժամանակի մյուս նկարիչների և մասամբ երիտասարդ Մ. Ս. Սարյանի որոշ տեսական հարցադրումները:

Արվեստում ռեալիստական մեթոդի հիմնադրման ու պաշտպանման և ֆորմալիստական ուղղության դեմ ուղղված պայքարում զգալի դեր խաղաց ականավոր հայ գեղանկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանը:

Տաղանդավոր բնանկարիչ, մեծաքանակ (մոտ 3000) բարձրարժեք գեղարվեստական կտավների ստեղծող Բաշինջաղյանը հայտնի է և իրեն գրող՝ պատմվածքների, նովելների, ակնարկների, պիեսների, ֆելիետոնների հեղինակ, և իրեն ֆենադատ-տեսաբան՝ գրականության և արվեստի տարբեր հարցերին, ինչպես նաև հայկական, վրացական և ռուսական մշակույթի մի շարք ներկայացուցիչների կյանքին ու գործունեությանը նվիրված բազմաթիվ հոդվածների հեղինակ:

Պետերբուրգի արվեստների ակադեմիայի սան Բաշինջաղյանը (ուսանել է պրոֆեսոր Մ. Կ. Կլոդտի անմիջական ղեկավարությամբ) որպես նկարիչ ձևավորվեց պերեդվիժնիկների՝ ռուսական

ռեալիստական արվեստի ազդեցությամբ: Նա ոչ միայն իր գեղարվեստական ստեղծագործությամբ՝ իրեն նկարիչ և գրող էր պաշտպանում ռեալիստական արվեստի սկզբունքները, այլև ֆենադատական-տեսական գործունեության մեջ:

Հարուստ ժառանգություն է թողել նաև ականավոր հայ նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցը, որն իր ժողովրդի մշակույթի պատմության մեջ մտավ իրեն հրաշալի գեղանկարիչ, գրփի նկարագարդման վարպետ, քառերական նկարիչ և թարգմանիչ: Հիանալի տիրապետելով եվրոպական և արևելյան մի քանի լեզուների, իր ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում զբաղվել է նաև գեղարվեստական թարգմանությամբ, նախապատվությունը տալով Շեքսպիրին, Գյոթեին և Հայնեին: Նրա գրչին են պատկանում արվեստի հարցերին նվիրված մի շարք հոդվածներ:

Վ. Սուրենյանցը սովորել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, ապա նկարչության, ֆանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, իսկ 1885 թ. ավարտել է Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիան: Վ. Սուրենյանցը մասնակցել է պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսներին, իրեն քառերական նկարիչ Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի հրավերով ձևավորել է ներկայացումներ Գեղարվեստական, իսկ հետագայում Վ. Մեյերխոլդի և Վ. Կոմիսարժևսկայայի թատրոններում:

Տեսական հոդվածներում Սուրենյանցը շոշափել է առավելապես արվեստի զարգացման օրինաչափությունների հետ կապված հարցեր:

\*\*\*

Հայ նկարիչները արվեստի և իրականության հարաբերության հարցը անվերապահորեն լուծում էին իրականությունը իրեն արվեստի աղբյուր և հիմք ընդունելու օգտին: Այստեղից էլենելով Գ. Բաշինջադյանը արվեստին, մասնավորապես նկարչությանը վերագրում է նաևաչողական խնդիր: Նրա համար չկա իսկական արվեստ ճշմարտացիությունից, իրականությանը համապատասխանելուց դուրս: Նա տարբերություն չէր տեսնում արվեստի տարբեր տեսակների նպատակների մեջ: «Նկարչության գլխավոր նպա-

տակը,— գրում է նա,— նույնն է, ինչ որ գեղեցիկ գրականության և ֆանդակագործության, այսինքն՝ արտահայտել նշմարությունը, կամ ուրիշ խոսքով՝ հետևել բնության օրենքներին»<sup>1</sup>։ Մի այլ տեղ ընդգծելով արվեստի և նշմարության անխախտելի կապը, գրում է՝ «Դրականության, գեղանկարչության և ֆանդակագործության նպատակները նույնն են։ Այս արվեստները՝ հարազատ փոյրեր են. իսկ նշմարությունը՝ նրանց մայրը»<sup>2</sup>։

Նշելով արվեստի տեսակների հանաչողական խնդիրների միասնությունը, Բաշինջադյանը միաժամանակ կանգ է առնում արվեստի առանձին տեսակների տարբերությունների բնութագրման վրա։ Խոսելով մասնավորապես գեղանկարչության մասին, նա գրում է. «Նկարչության միջոցով հնարավոր է լինում արտահայտել այնպիսի բաներ, ինչ որ հաճախ անկարելի է լինում անել գեղարվեստի մյուս ճյուղերի օգնությամբ։ Օրինակի համար, գիշերային երկինքը նշմարությամբ արտահայտելու համար գրականությունը անգոր է, լույս այն պատճառով, որ բոլոր գույների համար բաներ չկան։

Ամեն մի գույն հարյուրավոր ելեւթներ ունի, որ մատչելի է բացառապես նկարչությանը։ Իհարկե, մյուս արվեստները նույնպես ունեն իրենց արժանավորությունները և հատկությունները, որից զուրկ է նկարչությունը։ Կարելի չէ վրձնի միջոցով արտահայտել արձագանք, ամպի ռոտումն և այլն»<sup>3</sup>։

Իր հոդվածներում Բաշինջադյանը տեղ է հատկացրել գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսի որոշ կողմերի վերլուծությանը, ելնելով արվեստի և իրականության հարաբերակցության իր մատերիալիստական մեկնաբանությունից։ Պրոբլեմին վերաբերող հարցերի ընդարձակ շրջանակից Բաշինջադյանի ուշադրությանն են արժանանում հատկապես ստեղծագործական պրոցեսում երևակայության և ֆանտազիայի դերի, բնական օժտվածության և աշխատանքի հարաբերակցության հարցերը։

Մշտապես նշելով, որ ստեղծագործության նշմարիտ ուղին՝ իրականությունը ուսումնասիրելու, նրա օրենքներին հետևելու մեջ է, Բաշինջադյանը միաժամանակ ժխտում էր իրականության ան-

1 Գ. Բաշինջադյան, *Նկարչի կյանքից*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 145։

2 Գ. Բաշինջադյան, *Նրկեր*, Երևան, Հայպետհրատ, 1957, էջ 226։

3 Գ. Բաշինջադյան, *Նկարչի կյանքից*, էջ 146։

կիւմ, հատուալիստական վերաբաղմունքներ: Գեղարվեստական ստեղծագործական պրոցեսին ակտիվորեն մասնակցում են արվեստագետի միտքն ու զգացմունքը, քանի որ արվեստը կոչված է ոչ թե բնության մեղայն պատկերն տալու, այլ որոշակի գաղափարական խնդիրներ լուծելու. «... Նկարչի ստեղծագործական ձիւնը արտանայտւում է ոչ թե բնությունից նկարած էություններում, ավելի պարզ ասած, բնության նշգրիտ արտանկարումների մեջ, այլ մշակված գործերով, որտեղ նկարիչն իր առաջ խնդիր է դնում լուծելու մի որոշ պրոբլեմ»<sup>4</sup>: Այդ իսկ պատճառով նկարիչը, շարունակում է Բաշինջաղյանը, պետք է բնությունը ներկայացնի ոչ թե անտարբեր, ինչպես այն ներկայացնում է լուսանկարչական օբյեկտիվը, այլ մտածված և զգացված, ներքին ձևերով<sup>5</sup>:

Այս կապակցությամբ նա հատուկ ուշադրություն է նվիրում արվեստի անհրաժեշտ, պարտադիր՝ էմոցիոնալ կողմի վրա: «Գեղանկարչության խնդիրը մեր կարծիքով կայանում է իրականության պատկերման մեջ՝ սուբյեկտիվ ձևերով, այսինքն՝ նկարիչը պետք է տվյալ մոմենտին՝ կյանքում կամ բնության մեջ բանաստեղծական ձև տա՝ համաձայն իր տրամադրության և հարկադրի իր նկարը դիտողին վերապրելու այն զգացմունքները, ինչ ինքն է վերապրել նկարն ստեղծագործելիս»<sup>6</sup>:

Արվեստագետի անձի հետ կապված սուբյեկտիվ մոմենտները քննարկելով իբրև ստեղծագործական պրոցեսի անհրաժեշտ տար-

4 Գ. Բաշինջաղյան, Երկեր, 1957, էջ 224:

5 Նույն տեղում:

6 Նույն տեղում, էջ 223—224: Մինչև նկարչության և արվեստական շրջանի խոշորագույն հայ նկարիչներից մեկը՝ Նիկոլե Բաղդասարյանը (1870—1936) իր հուշերում հայտնի ռուս նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովի մասին, որի աշակերտն ու մտերիմն էր ինքը, գրում է՝ «... Մի ժամանակ առիթ էր լինում վիճել իմ նկարիչ ընկերների հետ այն մասին, թե «Հանդիսանում է արդյոք նկարիչ ստեղծագործողի երկը նրա՞ հոգու հատկանիշների հայելին, թե ոչ»: Հնկերներն չէին համաձայնում ինձ հետ և ասում էին, որ ստեղծագործողը կտրուկ է անզամ լինել տեղաբնակյալ, իսկ նրա երկը գաղափարական և բարոյական: Բայց ես միշտ պնդում էի, որ հնդիւնակի գործերի վերջին, ընդհանուր հաճախմամբ պետք է արտացոլվի անհատը, սուբյեկտը, ստեղծագործողը: Իզուր չէ ասվում՝ պատմիր, թե դու ինչ ես սիրում, կասեմ քեզ, թե ով ես դու ինքդ: Այս առումով իմ կարծիքը հիմնախորհն հաստատում է Վասիլի Դմիտրիևիչը, իր ստեղծագործություններում նա արտացոլում է իր ողբ բարոյական կեցությանը...» (Էմ. հուշերը Վասիլի Դմիտրիևիչ Պոլենովի մասին, Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, ֆոնդ 29, № 1):

րեւ, Գ. Բաշինջաղյանը վկայակոչում է մասնավորապես Ռեպինի գործերը, որոնք վարպետութեւն զուգակցում են օրյեկտիվը և սուրյեկտիվը. «Ռեպինի «Բուրլակները», «Չապորոժցիները» և «Հովհան Անեղը» հրաշալի կտավներ են, որոնք արտացոլում են հեղինակի՝ դեպի առարկան ցուցաբերված միտքը, բնավորությունը, զգացմունքներն ու տեսակետը»<sup>7</sup>:

Ընդունելով և պաշտպանելով ստեղծագործական պրոցեսի նպատակասլաց, գիտակցական բնույթը, և ժխտելով բնության տարկական պատճենավորումը, Բաշինջաղյանը հենց այս կապակցությամբ է նշում երևակայության, ֆանտազիայի հսկայական դերը գեղարվեստական երկի ստեղծման մեջ<sup>8</sup>:

Բայց երևակայությունն ու ֆանտազիան նրա հասկացողությամբ բնավ չէին նշանակում ոչ հեռացում իրականությունից, ոչ էլ կամայականություն ու անտարբերություն: Բաշինջաղյանը իրականությունը ֆանտազիայի հիմք հանաչելու հստակ դիրքի վրա է կանգնած<sup>9</sup>, գտնելով, որ այն իրականությունից է փաղում իր նյութը: Ուստի նա անհրաժեշտ էր համարում, որ արվեստագետները անխռնջ հետազոտեն բնությունը, ուսումնասիրեն զանազան երևույթներն ու գաղտնիքները, տպավորություններ ստանան, դրանով իսկ նյութ հասցնելով ստեղծագործական ֆանտազիային: Այս նպատակով նա նշում էր նաև էսթիզմների ու էտյուդների դերը, որոնք կոչված են լոկ արվեստագետի հիշողության մեջ պայծառացնելու իրականությունից ստացած տպավորությունները: Ելնելով այդ տպավորություններից, երևակայության ուժով նա վերամշակում է դրանք և մարմնավորում կտավի վրա<sup>10</sup>: «Հենց այդ տեսակ պայմանների մեջ նկարած պատկերներն են լինում մաքի, զգացմունքների և բուռն ոգևորության ծնունդ և միմիայն այդ տեսակ գործերը կարող են տպավորություն գործել նայողի վրա...»<sup>11</sup>:

Պաշտպանելով արվեստում օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միասնության գաղափարը և նշելով մասնավորապես գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ սուբյեկտիվ կողմի կարևոր դերը, Գ. Բա-

7 Նույն տեղում, էջ 224:

8 Գ. Բաշինջաղյան, Երկեր, 1957, էջ 226:

9 Նույն տեղում:

10 Նույն տեղում, էջ 10:

11 Նույն տեղում, էջ 13:

շինջաղյանը ամենայն վնասկանությամբ ընդգծում էր այդ փոխ-  
գործողության մեջ օրյեկտիվ կողմի որոշիչ նշանակությունը,  
գեղարվեստական երկի համապատասխանությունը օրյեկտիվ իրա-  
կանությանը դիտում էր իբրև արվեստի անսասան հիմք: «... ինչ-  
պիսի վառ երևակայության տեր էլ լինի նկարիչը, նրա ստեղծա-  
գործությունը չի կարող լինել նշմարացիորեն գեղարվեստական,  
եթե նա առողջ մտքի սահմաններից դուրս լինի, և եթե նա չհամա-  
պատասխանի իրականության օրենքներին»<sup>12</sup>:

Մի այլ տեղում ընդգծելով իրականության գեղարվեստական  
վերարտադրման ուղիների բազմազանությունը, նա կրկին հաս-  
տատում է արվեստում իրականության, օրյեկտիվ կողմի առաջ-  
նությունը: «Նկարչական երկ արտադրելու համար զանազան ձևեր  
ու միջոցներ կան՝ ընտրեցե՛ք որն էլ կամենում եք, հնարեցե՛ք, եթե  
կարող եք, նոր ձևեր, նկարեցե՛ք, ինչպես և ինչով էլ ցանկանում եք:  
Սակայն չպետք է հեռանաք բնության կանոններից: Որքան էլ ձեր  
երկը սուրյեկտիվ, ինքնուրույն ու բնորոշ լինի, միևնույն է, այդ  
չպետք է դուրս գա բնական կանոնների շրջանից: Անա այսպիսի  
երկեր են, որոնք ապրել են երկար դարեր ու կապրեն հավիտյան»<sup>13</sup>:

Հայ բնանկարչության հիմնադիր Գ. Բաշինջաղյանը իր հրա-  
շալի կտավներով ոչ միայն գործնականորեն հարազատ ժողովրդի  
արվեստում հաստատում էր այդ նոր ժանրը, այլև տեսականորեն  
հիմնավորում նրա էությունը և գեղարվեստ-էսթետիկական նշա-  
նակությունը: Այսպես՝ մեջբերելով բնանկարչության հասցեին մի  
հեղինակի բացասական արտահայտությունը, Գ. Բաշինջաղյանը  
հանդես է գալիս այդ ժանրի, ինչպես նաև նրա վերարտադրման  
առարկայի՝ բնության էսթետիկական թեքագնահատման դեմ:  
Հիշատակված հեղինակը, ստորացնելով բնանկարչությունը և հա-  
մապատասխանաբար բնությունը, գրում էր. «Արվեստագետը պետք  
է ուսումնասիրի և պատկերացնի մարդուն, նրա կյանքն ու հոգե-  
բանությունը: Այն արվեստագետը, որ խուսափում է մարդ նկարա-  
գրելուց և հետևում է միմիայն բնության երևույթներին, ցույց է  
տալիս իր ապիկարությունը»:

Այս հայտարարության հեղինակը ապշեցնում է նկարչին իր  
անտեղյակությամբ, չէ որ «բնությունն էլ ունի իր հոգեբանությու-

<sup>12</sup> Գ. Բաշինջաղյան, Երկեր, 1957, էջ 226:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 233:

նը և որ այդ հոգեբանությունն այն աստիճան խոր, բարդ և անըս-  
պառ է, ինչ աստիճան գոյություն ունի մարդու մեջ»<sup>14</sup>: «Լինել հեղի-  
նակ, բայց գաղափար չունենալով՝ բնության վսեմության մասին,  
ավելի քան տարօրինակ բան է»<sup>15</sup>:

Հակաճանաչելով իր ընդդիմախոսին, Բաշինջաղյանը շարունա-  
կում է՝ «Եվ բնության նկարագրողը ոչ քե «ասիկար» է, այլ նույն-  
պիսի վարպետ է, ինչպիսին է մարդու նկարագրողը»<sup>16</sup>:

Բաշինջաղյանը հերժում է բնապատկերի ստեղծման պրոցեսի  
պարզունակ պատկերացումը. այն, քե ինչպիսի անսովոր մեծ էս-  
թետիկական լիցք կա բնության մեջ և որքան բարդ է նրա գեղար-  
վեստական յուրացման պրոցեսը՝ կարող էր իմանալ, իմարե, ին-  
քը՝ բնության երգիչը: Եվ հենց այդ մասին էլ նա խոսում է իր հու-  
շերից մեկում. «Ես գնացել էի արևածագը նկարելու՝ նպատակով,  
բայց բնության հրաշալիքը այն աստիճան ազդեց ինձ վրա, որ  
ամեն բան մոռացա: Իմ կյանքում միևնույն բանը կրկնվել է հա-  
նախ և կրկնվում է այժմ էլ: Նախապատրաստված գնում եմ որոշ  
կողմը էտյուդ նկարելու, բայց երբ հասնում եմ ցանկացած տեղը,  
եւր իմ առաջ բացվում է սփանշելի տեսարանը, ես այլևս անկարող  
եմ լինում վրձին շարժելու, նայում եմ ապշած և չեմ կշտանում...  
Վերջապես վերադառնում եմ տուն դատարկ ձեռքով...»<sup>17</sup>:

Այս նոթերը լույս են տեսել դեռևս XIX դարի 80-ական թվա-  
կաններին: Հետագայում նկարիչը բազմիցս խոսում է բնության գե-  
ղեցկության մասին, գեանատականներ տալիս կովկասյան, ռու-  
սաստանյան, իտալական բնությանը:

Արվեստում օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի հարաբերակցու-  
թյունը աղավաղվում էր ոչ միայն նատուրալիզմի, այլև ֆորմալիզ-  
մի կողմից, քեև տարբեր ձևերով: Ի տարբերություն նատուրալիզ-  
մի, որը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արհամարհում  
էր սուբյեկտիվ կողմի դերը, ֆորմալիզմը, ընդհակառակը, միա-  
կողմանի բացարձակացնելով այն՝ հանգում էր ծայրահեղ սուբ-  
յեկտիվիզմի փարոզին, իրականությունից և նրա օրենքներից ար-  
վեստի անկախության հռչակմանը:

14 Գևորգ Բաշինջաղյան, Երկեր, Երևան, «Հայաստան», 1966, էջ 198:

15 Նույն տեղում, էջ 199:

16 Նույն տեղում, էջ 198:

17 Գ. Բաշինջաղյան, Երկեր, 1957, էջ 12—13:

Քննադատելով ֆորմալիզմը, որի տեսակետից «... գեղարվեստական երկը հեռու պետք է լինի բնության կանոններից, բնական ձևերից ու գույներից, պերսպեկտիվի ու անատոմիայի գիտությունից»<sup>18</sup>, Գ. Բաշինջադյանը ֆորմալիզմի հակագեղարվեստականությունը և կործանարարությունը հենց սուրյեկտիվիզմի, իրականությունից կտրված լինելու, օբյեկտիվ օրենքները արհամարհելու մեջ էր տեսնում:

Պայմարելով ֆորմալիզմի դեմ, Բաշինջադյանը անդրադառնում է արվեստի մատչելիության խնդրին: Նրա՝ ռեալիստ նկարչի ու դեմոկրատի համար արվեստի երկը իմաստ ունի միայն այնքանով, որքանով մատչելի է ամեն մի դիտողի, քանի որ արվեստը ստեղծվում է մարդկանց, ժողովրդի և ոչ թե նկարիչների համար: Արվեստի յուրաքանչյուր երկ իր պարզությամբ պետք է հասկանալի լինի ամեն մեկին, պետք է խոսի ինչպես մի բաց գիրք, տրամադրություն ստեղծի, հանույք պատճառի<sup>19</sup>: Իսկական արվեստագետն իր երկով ստիպում է դիտողին վերապրել այն բոլորը, ինչ ինքն է ապրել երկը ստեղծելիս<sup>20</sup>: Բայց նման խնդիր կարող էին կատարել միայն ռեալիստական երկերը: Բաշինջադյանը վկայակոչում է Ի. Ռեպինի գլուխգործոցները. «Յուրաքանչյուր կերպարանք և դեմք, որը պատկերվել է այդ կտավների վրա, իսկական մի տիպար է, որի մեջ կարելի է տեսնել նրա ողջ կենսագրությունը»<sup>21</sup>: Մինչդեռ ֆորմալիստների երկերը, որոնց մեջ չկա ոչ իսկական ձև, ոչ միտք, անհասկանալի են դիտողին: Ֆորմալիզմի անհասկանալիության, անմատչելիության հիմնական պատճառը նկարիչը իրավացիորեն տեսնում էր իրականությունից կտրված լինելու, սուրյեկտիվիզմի մեջ: Արհամարհելով իրականությունը, պարտադիր չհամարելով նրա օրենքները, ֆորմալիստ-նկարիչը ստեղծում է մի բան, «որն անորոշ է դիտողին և հասկանալի կարող է լինել միայն հեղինակի համար»<sup>22</sup>:

Ֆորմալիստական երկի ստեղծման ժամանակ դրսևորվող

18 Նույն տեղում, էջ 232:

19 Նույն տեղում, էջ 22:

20 Նույն տեղում, էջ 225:

21 Նույն տեղում, էջ 224:

22 Նույն տեղում, էջ 224—225:

սուրբեկտիվիզմը կամայականություն է առաջացնում նաև ընկալման պրոցեսում: Դիտողն այն ընկալում է ըստ իր ցանկության և տրամադրության, «թե ինչ է եղել հեղինակի դիտողությունը»<sup>23</sup> նրա համար մնում է անհասկանալի:

Բաշինջաղյանը գայրույթով էր խոսում ֆորմալիզմի այն ջատագովների մասին, որոնք վարկաբեկելով XIX դարի ողու ռեալիստական արվեստի ներկայացուցիչներին, գովերգում էին ֆորմալիստական գործերը՝ հավաստիացնելով, որ հենց դրանք են արվեստի իսկական ստեղծագործությունները և մատչելի կլինեն միայն ապագա սերնդին<sup>24</sup>:

Դատապարտելով ֆորմալիզմը որպես հակազեղարվեստական ուղղություն, և նրա կողմնակիցներին, Բաշինջաղյանը հատուկ հոգատարություն էր ցուցաբերում ստեղծագործող երիտասարդության նկատմամբ, որին ֆորմալիզմի փայփայիչ ազդեցությունից հեռու պահելը նա համարում էր ռեալիստական արվեստի ներկայացուցիչների սրբազան պարտքը<sup>25</sup>:

Հանախ է Բաշինջաղյանը դիմել գեղարվեստական օժտվածության և աշխատանքի փոխհարաբերության հարցին: Դեմ դուրս գալով գեղարվեստական ստեղծագործության մասին սխալ պատկերացումներին, նա բազմիցս ընդգծել է, որ իսկական արվեստը բնական օժտվածության և բացառիկ աշխատասիրության արգասիք է: «... Մինչև օրս, — գրում է նա, — աշխարհ չի եկել ոչ մի ծույլ հանճար»<sup>26</sup>: Վկայակոչելով անցյալի և ժամանակակից մեծ արվեստագետների կյանքն ու գործունեությունը, Բաշինջաղյանը նշում էր, որ «առանց բացառության արվեստի համաշխարհային բոլոր հսկաները հասել են կատարելության՝ մեծագույն աշխատանքի հետևանքով... Միմիայն բնական տաղանդը բավական չէ: Նա առանց անդուլ աշխատանքի ոչինչ չի տալիս»<sup>27</sup>: Այդ պատճառով էլ դիմելով արվեստի երիտասարդ, սկսնակ ներկայացուցիչներին, նա կոչ էր անում շմոռանալ, որ նկարիչ դառնալու համար

23 Նույն տեղում, էջ 231:

24 Նույն տեղում, էջ 221—222:

25 Նույն տեղում, էջ 223:

26 «Մշակ», 1917, № 159, էջ 3:

27 Գ. Բաշինջաղյան, Երկեր, 1957, էջ 223:

պետք է անվերջ սովորել և աշխատել: Հակառակ դեպքում նրան-  
ցից իրենց գործի իսկական վարպետ չի ստացվի<sup>28</sup>:

Այդ տեսակետից նրա համար կատարյալի տիպար էր Այվա-  
գովսկին, որի ստեղծագործությանը մի շարք հոգվածներ է նվիրել:  
Ռեուքագրելով մեծ ծովանկարչին, Բաշինջաղյանը հավասար պատ-  
կառանքով է նշում և՛ նրա տաղանդը, և՛ նրա ծայրահեղ աշխա-  
տասիրությունը, դրանք դիտելով իբրև ստեղծագործող անհատի  
հավասար և փոխադարձաբար միմյանց լրացնող երկու անհերքելի  
արժանիք:

Գ. Բաշինջաղյանի պայքարը ֆորմալիզմի դեմ հանուն ուն-  
յիզմի, հաստատման և հաղթանակի՝ Հայաստանում էսթետիկական  
մտքի պատմության կարևոր ուղեւիշն է: Ականավոր նկարիչը իր  
ողջ ստեղծագործությամբ առավելագույն չափով նպաստում էր  
հայ արվեստում ունալիզմի դիրքերի ամրապնդմանը և նոր ժամա-  
նակի ինքնատիպ հայկական նկարչության ստեղծմանը:

\*\*\*

Վ. Սուրենյանցի տեսական աշխատություններն ընդգրկում էին  
այլ հարցեր: Նրա ուշադրությունը մշտապես գրավող հարցերից  
մեկը գեղարվեստական մեթոդի, գեղարվեստական ուղղության  
հաշցն էր, որը նա սովորաբար անվանում էր *ոճ*: Ծիշոտ է՝ *ոճ տե-  
մինը* նրա մոտ բազմանշանակ է, բայց օգտագործվելով և բուն *ոճի*  
նշանակությամբ, նրա մոտ բնութագրում է *ուղղութիւնն* և *մեթոդ*  
հասկացությունները նույնպես:

Իր «Մի քանի խոսք եվրոպական նկարչության մասին (Մյուն-  
խենի Համաշխարհային գեղարվեստից հանդեսի առթիվ», 1883)  
հոդվածում Վ. Սուրենյանցը բնութագրելով ցուցահանդեսը, խո-  
սում է եվրոպական նկարչության զարգացման ընդհանուր ընթաց-  
քի մասին՝ հնագույն դարերից մինչև XIX դարի վերջը: Իր հոդվա-  
ծի կարև և դիպուկ ընդհանրացումներում նա Խալիլյայի, Գերմա-  
նիայի և այլ երկրների նկարչության դպրոցների աշխատանքները  
վերլուծում է հիմնականում ոճի տեսանկյունից և գտնում է, որ

<sup>28</sup> Նույն տեղում:

դրանք անկասկած զանազանվում են իրենց ոնով: Նա գրում է. «... բայց ի՞նչ է ոներ նկարչության մեջ՝ քանի որ նկարչության նպատակն է բնությունը օրինակելը և այդ օրինակելով, ուսած բնությունը կարգավորել ներքին զգացմանց համեմատ: Բայց այնուամենայնիվ ոներ երևում է ոչ միայն այդ կարգավորելու, շարադրելու մեջ, այլ նույնիսկ բնությունը ստրկական կերպով օրինակելու մեջն ևս. նույնը ավելի պարզ. մի դպրոցը ավելի ուշադրություն է դարձնում ձևերի գծերուն, քան քե գույներուն, մյուսը՝ հակառակ, երբորդը՝ լույսին ու խավարին, չորբորդը բաց է նկարում, հինգերորդը մութ և այլն»<sup>29</sup>:

Այստեղ ո՞ն տեղիներ օգտագործվում է հիմնականում իր ուղիղ իմաստով: Սակայն նրա հետագա դատողություններում օգտագործվելով ռեալիզմի սահմանազատման և բնութագրման համար, նշանակում է գեղարվեստական մեթոդ, ուղղություն:

Նա գրում է. «Ամեն քան, ինչ որ անհետաքրքիր, կենսագուրկ և անօգնականությունից է երևում, պիտի նկարչի ազատ վարմունքից հետաքրքիր դառնա, կյանք ստանա: Անա այդ է ներկա դարումս նկարչության ոներ: Այս դարվա նկարչության նպատակն է ոչ միայն մի նյութ մշակել և այդ մշակած նյութը երևակայության համապատասխան ձևացնել, այլ և ըստ կարելույն բնությունից առնել այդ բոլոր և ձևացնել բոլոր յուր *թերություններովը* կամ *արժանավորություններովը...*»<sup>30</sup>: Այստեղ արդեն, անվիճելիորեն, խոսքը ռեալիզմի մեթոդի մասին է, ոչ քե ոների, որպես այդպիսին:

Ռեալիզմը համարելով մեծ առաջադիմություն, Սուրենյանցը քննադատաբար է մոտենում սրան նախորդող ոներին (այսինքն՝ մեթոդներին): Նա բացասաբար է վերաբերվում անցյալի այն նկարիչներին, որոնք ջանալով գունազարդել բնությունը և իրենց նյութը ներկայացնել հանդիսավոր ձևով, շեղվում էին բնականությունից, որի հետևանքով նրանց ստեղծագործությունները հաճախ «խաղցր» էին լինում, ուստի և անհրապույր: Ապա մեծ գոհունակությամբ գրում է. «Անա քան-քան հինգ տարի կլինի, ինչպես նկարչությունը ավելի ոն չէ նաեալում, ձևացնում է բնությունը յուր բոլոր *թերություններով* կամ *արժանավորություններով*, այդ է այժմ նկարչության ճիշտ նպատակը, և, իրավ, մի՞թե բնության *թերու-*

29 «Անազանք», 1883, № 40, էջ 568:

30 Նույն տեղում:

բյուճեցեր նորա արժանավորությանց հետ մի գեղեցիկ ներդաշնակություն չեն կազմում»<sup>31</sup>:

Ուշադրության է արժանի Վ. Սուրենյանցի հետևողականորեն անցկացվող միտք արվեստի օրինաչափ զարգացման, հասարակական կյանքի զարգացմամբ պայմանավորված լինելու մասին: «Ինչպես քամիների փչելը կատարվում է որոշ օրենքների ներքո, նույնպես և գեղարվեստների ծագումն ու զարգացումը ունի իր խիստ օրենքը»<sup>32</sup>: Հակառակ դեպքում, նշում է նա, արվեստների պատմության ընթացքը շատ պատահական կերևար, քանի որ ժողովրդի նաշակից և շատ անգամ կրքերից են բխում, քանի որ ժողովրդի սերն ու ատելությունը, տխրությունն ու ուրախությունն է արվեստների ղեկավարողը<sup>33</sup>:

Ըստ նրա՝ ժողովրդի որոշ ընդունակությունների երկարատև, անկկասելի զարգացման ինչ-որ փուլում առաջանում է արվեստը կամ նրա աստիճաններից մեկը: Այս դեպքերում դրսևորվում է արվեստի այն ճյուղը, որն ամենից ավելին է համապատասխանում ժողովրդի ոգուն՝ նրա կեցության տվյալ էտապում: Հետո այն անկում է ապրում՝ շարունակելով իր կերպարանափոխված զարգացումը այլ դարաշրջանի կամ այլ ժողովրդի արվեստում: Այսպիսով՝ Վ. Սուրենյանցը պաշտպանում է ինչպես արվեստի վերընթաց զարգացման, այնպես էլ այդ պրոցեսում ժառանգորդության գաղափարը<sup>34</sup>:

Իր «Ս. Էջմիածնի վերաշինության հարցը» գեկուցագրի մեջ շարադրելով ոչ միայն Էջմիածնի վերաշինության կոնկրետ խնդիրները, այլև նման լուրջ միջոցառումների իրականացման սկզբունքների իր ըմբռնումը, նկարիչը կրկին անդրադառնում է արվեստի օրինաչափություններին՝ մասնավորապես ոճի հարցին «Ամեն մի դար կամ դարերի շարք,— գրում է նա,— ամեն մի պատմական ժամանակաշրջան, ունի իր բնավորությունը: Ամենայն մի գեղարվեստ իր դարի ծնունդն է և սնուցանում ու դաստիարակում է նրա հայեցակետը, այնպես որ նա իր վրա կրում է

31 Նույն տեղում:

32 Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Վ. Սուրենյանցի ֆոնդ:

33 Նույն տեղում:

34 Նույն տեղում:

իր դարի կնիքը-ներ. ամենայն մի գեղարվեստական երկասիրություն, որն իր դարի բնավորությունը չի կրում — չի հասկացվում ժամանակակից գնահատողներից և ապագա ժամանակներէ համար կորչում է անհետևանք»<sup>35</sup>:

Եվ այսպես՝ արվեստը չի կարող դիտվել մեկուսացված, պատմական ոլորտից դուրս, որովհետև ոչ միայն իր բովանդակությամբ, այլև իր ռեալական առանձնահատկություններով պարտական է հասարակական կյանքի փոփոխվող պայմաններին: Ղեկավարվելով այդ դրույթներով, նա ձևակերպում է ոճերի ուսումնասիրության սկզբունքները. «Մի որևէ գեղարվեստական ոճի հետ ծանոթանալու համար պետք է ամեն բանից առաջ հայացք ձգել երկրի դիրքի վրա և ղեկավարվել այն ազդեցությունները, որ նա գործում է այնտեղ բնակվող ազգերի վրա. հետո այդ ոճի զարգացման գաղափարն առնելով դարձնելու նրան մտավոր և բարոյական զարգացման հետ և վերջապես, օտար հարևան ազգերի գործող ազդեցությունները դիտել»<sup>36</sup>:

Վ. Սուրենյանցը նշում է երեք հանգամանք՝ 1. երկրի աշխարհագրական դիրքը (մի գործոն, որ բավականին հաճախ է հիշատակվում նրան ժամանակակից գործիչների կողմից), 2. տվյալ ժողովրդի հոգևոր զարգացումը և 3. այլ ազգերի ազդեցությունները: Իր ձեռագիր հոդվածում Վ. Սուրենյանցը պաշտպանում է գեղարվեստական ոճի և ազգային առանձնահատկության ու բնավորության հասարակական-պատմական պայմանավորվածությունը, ըստ էության այդ երեք հանգամանքները առաջ փառելով իբրև ազգային առանձնահատկությունը պայմանավորող գործոններ. «Առանձին ազգերին բնորոշ հատկությունները առաջանում են նախ նրա ցեղի որոշ ընդունակություններից, նրա բնակած երկրի բնությունից և ապա այլ ազգերից ժառանգաբար ձեռից ձեռ ստացած ավանդություններից»<sup>37</sup>:

Արվեստի ազգային յուրօրինակության հարցին նա ոչ միայն բազմիցս անդրադարձել է արվեստի մասին իր դատողություններում, այլև ժամանակակիցների հետ բանավիճելիս: Բնորոշ էր բա-

35 «Ս. էշմիածնի վերաշինության հարցը», ԳԱՔ, Սուրենյանցի ֆոնդ:

36 Նույն տեղում:

37 ԳԱՔ, Սուրենյանցի ֆոնդ:

նավեներ<sup>38</sup> մասնավորապես նկարիչ Արշակ Ֆետվանյանի հետ, որն իր հոգիվածներից մեկում («Մշակ», 1903, № 143) փորձում էր ժըլստեկ ազգային արվեստ հասկացությունը: Այդ խնդրին նա կրկին աեղրադառնում է 1916 թ., «ունի» արդյոք արվեստը հայրենիք» հարցի շուրջը վեների աշխուժացման կապակցությամբ: Վկայակոչելով համաշխարհային արվեստի փորձը, նա ցույց է տալիս, որ ֆաղափակրթության դարաշրջանում արվեստը ունեցել է և ունի վառ արտահայտված ազգային առանձնահատկություն, հետևաբար և հայրենիք: Առարկություն է առաջացնում միայն Սուրենյանցի պնդումն այն մասին, որ արվեստը (որպես սեռային հասկացություն) իբր մեկ անգամ ծագելով ինչ-որ մի տեղ (ըստ որում հայտնի չէ որտեղ) հետո ներթափանցել է տարբեր երկրներ, այնտեղ ստանալով յուրահատուկ ազգային կերպարանք:

Անշուշտ նա ավելի իրավացի է այն դատողություններում, որտեղ նշում է արվեստի օրգանական, ներքին կապը ժողովրդի կյանքի հետ. «... Գեղարվեստը չէ մի արտաքին զարդ, չէ շոայլություն. նա չէ ծնվում մի ազգի կամ մի անձնավորության բախտի և երջանկության ավելցուկից, այլ հիշատակարան է հանդիսանում նրանց ներքին հոգեկան տրամադրությանը և աշխարհայեցողությանը, լինի դա երջանկություն կամ ծայրահեղ դժբախտություն, այդ նույնն է»<sup>39</sup>:

Ինչպես հայտնի է, վերը հիշված բանավեների մասնակիցներից էին նաև Գ. Բաշինջաղյանը և Հ. Թումանյանը: Ի դեպ պոետը այդ վեներում պաշտպանում էր «արվեստը հայրենիք ունի» թեզը, օգտագործելով այն «հայրենիքն արվեստ ունի» մտքի հաստատման, այսինքն՝ արվեստի ազգային առանձնահատկության պաշտպանման և հիմնավորման համար<sup>40</sup>: Իսկ ինչ վերաբերում է Գ. Բաշին-

38 Տե՛ս Վ. Սուրենյանց, Գեղարվեստի նորագույն հասանքները և հայկական եւրոպայեցիականությունը, «Մշակ», 1903, № 176:

39 Եւյն տեղում: Նման միտք է հայտնել երիտասարդ Մ. Սարյանը, իր «Հռոշեր գեղարվեստի մասին» հոդվածում: Նա գրել է՝. «Գեղարվեստը մարդկային ձաւարակությունն է: Նա մի հայելի է, որի մեջ աեղրադառնում, կարծես հավիտյան տպավորվում են մարդու հոգեկան արտահայտությունները: Նրն մի ազգ մեռնում է, այնուամենայնիվ, նա գեղարվեստը ապրում է և իր կնիքը դրոշմում է ինչ-որ ֆաերի վրա, որ իբրև առանձնահատուկ էականը ընդունակ են ապրելու ինչպես մարդկային շունչն ու հոգին»: («Նոր կյանք», 1906, № 13, էջ 151):

40 Տե՛ս «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից», գիրք 1, էջ 167—168:

չաղյանին, ապա երբ վերանաւ քանակեմի քեծ պայմաններում Կոնստանտինոպոլիսում առաջացող որոշ ծայրահեղություններից, կերպ:տեմեք, որ նկարիչը նույնպես չի ժխտել այդ առանձնահատկությունը, բայց ի նկատի է ունեցել նաև մի ուրիշ բան: Ճիշտ կողմնորոշվելու համար պետք է հաշվի առնել հետևյալ երկու հանգամանքը. 1. հայ նկարչությունը, փանդակը և նարտարապետությունը ունեն իրենց բնորոշ ազգայինը և 2. սկզբունքորեն այդ արվեստները կարող են օժտված լինել այդպիսի առանձնահատկությամբ: Պետք է հաշվի առնել նաև, որ նշված հարցերին հեղինակը ոչ միշտ է հստակ պատասխանում:

Այսպես, հայտնելով միանգամայն իրավացի այն միտքը, որ «բավական չէ հայ լինել, քեկուզ Շիրակ երկրի հայ, հայկական սնով շնորհալի բան արտադրելու համար»<sup>41</sup>, Բաշինջաղյանը գրտնում է, որ արվեստագետի ազգային պատկանելությունը դեռևս նրա ստեղծագործության ազգային առանձնահատկության գրավականը չէ, սակայն միաժամանակ որոշակիորեն ընդունում է նման առանձնահատկության գոյությունը: «Հայկական ոճով» բառերը ոչ այլ ինչ են, քան դրա հաստատումը: Բայց նույն հոդվածում նա մի քանի անգամ նշում է, որ «պլաստիկ արվեստները միջազգային են, նրանք լեզու, կրոն ու ազգություն չեն նաեաշում»<sup>42</sup>: Այս դեպքում ի՞նչ նկատի ունի հեղինակը. երբ ազգային ուրույն ոճի բացակայությունը, ապա դա բացահայտորեն հակասում է նախորդ պնդմանը: Իսկ երբ այն, որ այդ արվեստները առանց լրացուցիչ քարգմանության մատչելի են մյուս բոլոր ժողովուրդներին, պետք է խոստովանել, որ այս ձեակերպումը այնքան էլ հաջող չէ:

Արդյո՞ք այդ շրջանում հայկական նկարչությունը, փանդակագործությունը և նարտարապետությունը ազգային առանձնահատկություն ունեին հարցին իր «Մտածմունքներ» հոդվածում նկարիչը պատասխանում է բացասաբար: «Այդ արվեստները, որքան էլ մենք երագենք, սպեցիֆիկ ազգային չեն դառնալու այն պարզ պատճառով, որ մենք՝ հայերս չունենք անջատ ու անկախ փաղափական կյանք, չունենք սեփական ու ինֆուուրույն դպրոցներ: Հայ ազգի արվեստագետներ շատ կան ցրված երկրագնդի երեսին,

41 Գևորգ Բաշինջաղյան, Երկեր, Երևան, «Հայաստան», 1966, էջ 196:

42 Նույն տեղում:

որոնց արվեստը բնականաբար կրում է այն անխուսափելի կեիփը, որտեղ սնվել, զարգացել են իրանք»<sup>43</sup>:

Իր հիմքում, իհարկե, նշմարիտ է այս միտքը, այլ ազգային միջավայրերում ապրող հայ արվեստագետներն իրենց վրա անխուսափելիորեն որոշակի ազդեցություններ կրում են: Պետք է առարկել Թերևս ծայրահեղությունների դեմ, երբ ազդեցությունների հետ միասին հաշվի չեն առնվում նաև մշակութային-պատմական ավանդույթների դերն ու նշանակությունը:

Սակայն (և դա է գլխավորը) տեսական բոլոր փաստարկները նկարիչն օգտագործում է տարբեր ազգերի մշակույթների փոխադարձ հարստացման գաղափարի պաշտպանության համար, ընդդեմ ազգային սահմանափակության ու մեկուսացման: Հիշենք, որ վերլուծվող հոդվածը գրելու ուղղակի դրդապատճառը «Հայ Արվեստագետների Միության» ստեղծումն էր, որի կանոնադրության համաձայն այդ միության անդամ կարող էին լինել միայն ծագումով հայ արվեստագետները, անկախ իրենց բնակության վայրի:

Ինտերնացիոնալիստ և ժողովուրդների բարեկամության ջատագով Բաշինջաղյանին խորապես օտար և խորք էր հիշված միության կազմակերպման նման սկզբունքը և դրա դեմ էր ուղղում նա բանակովողի իր ողջ կրակը<sup>44</sup>: Բայց չէ՞ որ ժողովուրդների բարեկամության իրապես մեծ ջատագով էր և Հ. Քումանյանը՝ Բաշինջաղյանի բարեկամն ու համախոհը: Այդ կարևոր հարցում նրանք հայտնվեցին կողմ-կողմի, քեև «ունի արդյոք արվեստն հայրենիք» հարցում նրանք կանգնած էին կարծես քե հակադիր դիրքերում: Եվ այսպես՝ սխալ նախադրյալ և նիշտ հետևություն, իրարամերժ ձևակերպումներ և միաբանություն տարբեր ազգային մշակույթների և ժողովուրդների փոխհարաբերության հարցում:

Արվեստի ազգային սպեցիֆիկայի հարցը այն տարիներին շոշափել է և Մ. Սարյանը հայ նարտարապետության աղընչությամբ: Այդ հարցի նրա մեկնաբանությունը կարելի է համեմատել հայկական երաժշտության ինֆեուրությունյան հաստատման համար Կոմիտասի պայքարին: Մ. Սարյանն ընդունում է, որ հայ-

<sup>43</sup> Նույն տեղում, էջ 192:

<sup>44</sup> Հետազայում 1925 թ. հունվարին, Բաշինջաղյանը իր գրավոր նյութերից մեկում մեծ գոհունակությամբ արձանագրում է իր վաղեմի հարցադրման նըշմարտցիության մասին:

կական ճարտարապետությունը պատմական զարգացման ընթաց-  
քում մեկուսացված չլինելով, բնականաբար, տարբեր ժողովուրդ-  
ներից որոշ փոխառությունների է դիմել: Բայց ինչպես երաժշտու-  
թյան, այնպես էլ ճարտարապետության մեջ փոխառնվածն օրգա-  
նապես յուրացվում էր և հարստացնում ազգայինը:

«Եթե մենք, — գրում է նա, — որևէ բան վերցրել ենք ուրիշ ազ-  
գերից, այդ բաղադրված կույր նմանողությամբ չի եղել. ընդհակա-  
ռակը, փոխառությունն այնքան է ենթարկվել ազգային ոգուն, որ  
սեփական արտադրություն է դարձել»<sup>45</sup>: Սակայն ըմբոստանալով  
հայ ճարտարապետությունը փոխառություններին հանգեցնելու,  
դրանով իսկ հայկական ազգային ոճը փաստորեն ժխտելու փորձե-  
րի դեմ, Մ. Սարյանը գրում է՝ «Կան շատ այնպիսի գիտնականներ,  
որոնք կարծես միշտ տրամադրված են մեր այդ հին արվեստի ար-  
տադրությունների մեջ միայն ուրիշ ազգերի նմանողություն տես-  
նել: Երբեմն նրանց գրվածները կարդալիս այն տպավորությունն  
եւ ստանում, որ կարծես թե մենք հայերս միայն նմանողությամբ  
ենք պարագիլ. այս եզրպատկան ոճ է, այն պարսկական, մավրի-  
տանական, ռոմանական, գոթական, բյուզանդական, Տիրեթի, փո-  
խանակ պարզ և շիտակ ասելու հայկական ոճ»<sup>46</sup>:

Ի վերջո Մ. Սարյանը, ոչ առանց հումորի, եզրափակում է, որ  
նման լայն, անսահմանափակ փոխառությունների համար պետք  
էր, որ Հայաստանը անհամեմատ ավելի հարուստ երկիր լիներ,  
«որ կարողանար վերոհիշյալ երկրներից տանարներ կառուցելու  
համար վարպետներ բերել տար...»<sup>47</sup>:

Հասարակական պայմաններից արվեստի զարգացման կախ-  
վածության հարցում ևս Մ. Սարյանի մտքերը զարմանալիորեն հա-  
մանելուն են Կոմիտասի մտքերին<sup>48</sup>:

Համաձայնելով, որ գեղարվեստի ամենամոտ նպատակը բնու-  
թյունն ընդօրինակելն է, Սուրենյանցը սկզբունքորեն մերժում է  
նատուրալիստական այն տեսակետը, որի համաձայն գեղարվեստը  
«սահմանափակվում է ընդօրինակելով միայն, առանց ընդօրինա-

45 «Հուլիսի գեղարվեստի մասին», «Նոր կյանք», 1906, № 15, էջ 174:

46 Նույն տեղում:

47 Նույն տեղում:

48 Նույն տեղում, էջ 174—175 (Հմտ. Կոմիտաս, Մի քառյակ սկեռակ հայ  
ժողովրդական երաժշտության վերա, — «Սովետական արվեստ», 1955, № 5, էջ 46):

կելիք առարկայի ներքին կյանքը ուսումնասիրելու»<sup>49</sup>։ Այդ պատ-  
ճառով էլ ֆանդակագործության և նկարչության՝ իր խոսքերով  
ասած, բնության երևույթների հետ անմիջական կապ ունեցող այդ  
արվեստների նպատակն է. «արտաքին միջոցներով մարդկային  
զգացմունքի ամենածածուկ ելևէջները երևան հանել և այն անհա-  
տական հատկությունները, որով մարդը մարդուց զանազանվում է,  
դիտել և ընդհանուրի սեփականություն դարձնել»<sup>50</sup>։

Ինչպես տեսնում ենք՝ Սուրենյանցն արվեստը համարում էր  
մարդու ներքին, հոգեկան կյանքի ճանաչման միջոց։

Ժողովրդի գեղարվեստական, էսթետիկական դաստիարակու-  
թյան հարցերը հայ նկարիչների ուշադրության կենտրոնում էին։  
Նրաժիշտ գործընկերների հետ միասին, նրանք մտաճգված էին  
ժողովրդական լայն զանգվածներին արվեստին հաղորդակից դարձ-  
նելու գործով։ Իր «Նամակներ Իտալիայից» հոդվածաշարում Գ. Բա-  
շինջաղյանը գրել է՝ «Նա (հասարակությունը — Ցա. հ.) գեղար-  
վեստի վրա շատ մուր գաղափար ունի կամ, ավելի լավ է ասել,  
բոլորովին չունի։ (Խոսքն ընդհանրության մասին է, անհատներին  
մի կողմ եմ բողոքում, նրանք բացառություն են կազմում)»<sup>51</sup>։ Իբրև  
նման իրավիճակի հետևանք նա արձանագրում է հասարակության  
նաշակի կոպտությունը, գեղեցիկը տգեղից տարբերելու անընդու-  
նակությունը<sup>52</sup>։ Նման միտք արտահայտել է նաև Մ. Սարյանը<sup>53</sup>։

Նշելով, որ «գեղարվեստը զարգանում է ֆաղափակբության և  
առաջադիմության հետ միասին», Գ. Բաշինջաղյանը միաժամա-  
նակ ընդգծում է գեղարվեստի դերը այդ պրոցեսում։ «Նոքա ֆաշ  
համոզված են, որ իսկական ֆաղափակբությունը միմիայն ուղեղ  
զարգացնելով ձեռք չի բերվում, այլ անհրաժեշտ է նաև հոգու և  
զգացմունքների ներդաշնակ զարգացում»<sup>54</sup>։ Ահա այս խնդրի իրա-  
կանացման մեջ է, որ արվեստին պատկանում է որսիչ դերը։  
Դրանից ելնելով դեռ 1889 թ. Գ. Բաշինջաղյանը հարց էր դնում նվ-  
րապական զարգացած երկրների օրինակով հայկական դարոցնե-

49 Վ. Սուրենյանց, Գեղարվեստի ճարտարագիտական հոսանքները և հայկական ճար-  
տարապետությունը «Մշակ», 1903, № 176։

50 «Կոնսպեկտ գեղարվեստի մասին» (1890), ԳԱԲ, Վ. Սուրենյանցի ֆոնդ։

51 Գ. Բաշինջաղյան, Նրկեր, 1966, էջ 151։

52 Նույն տեղում, էջ 152։

53 «Նոր կյանք», 1906, № 15, էջ 174։

54 Գ. Բաշինջաղյան, Նրկեր, 1966, էջ 152, 154։

րում որպես պարտադիր առարկա մտցնել նկարչությունը, այն դիտելով իբրև էսթետիկական դաստիարակության կարևոր միջոց: «Եվ այս բոլորը ոչ թե այն մտքով է, որ յուրաքանչյուր աշակերտ նկարիչ դառնա, այլ նրանց զգացմունքներն ու նաշակը զարգացնելու, ներացնելու նպատակով է»<sup>55</sup>:

Ցավոք, հայ նկարիչները չեն բողբել ծավալուն դասողություններ գեղեցիկի մասին: Այսումանդեռ, գեղեցիկի կատեգորիայի հանդեպ մասնավորապես Սուրենյանցի մոտեցման որոշ հայեցակետերի մասին մասամբ կարելի է դատել «Կոնսպեկտ գեղարվեստի մասին» և «Մրագիր ֆրիստոնեական արվեստի պատմության» (1890—1894) հիման վրա:

«Մրագրում...» ուշադրություն է գրավում երկրորդ կետը, որտեղ «Գեղարվեստի ծագումը» բառերից անմիջապես հետո գրված է. «Գեղեցիկի գաղափարը, գեղեցիկը, բարին և նշմարիտը»<sup>56</sup>: Այսպիսով՝ որոշակի կապ է հաստատվում արվեստի ծագման և գեղեցիկի միջև: «Կոնսպեկտում...» այդ կապը մատուցվում է հետևյալ ձևով: Չսահմանելով գեղեցիկի էությունը, հեղինակը բնությունը հայտարարում է գեղեցիկ, ավելացնելով, որ «բնության գեղեցկությունները գտնելն ու բացահայտելը կազմակերպող (այսինքն՝ պլաստիկ — Յա. Խ.) գեղարվեստի գործն է»<sup>57</sup>: Բայց եթե բնության գեղեցկությունների բացահայտումն ու գեղարվեստական երկի մեջ մարմնավորելը — պրոֆեսիոնալների խրճդիրն է, ապա «Գեղեցիկը գնահատելը ամեն մի ֆիչ թե շատ փոքր ֆակրթված մարդու պարտքն է...»: Հենց այդ պատճառով էլ «ընդհանուր կրթության» այնպիսի առարկաներ, ինչպես գեղարվեստի պատմության և ընդհանրապես գեղեցիկի փիլիսոփայության կրթական նշանակությունն է՝ «զարգացնել դիտողականության ընդունակությունը և զարգացնել գեղեցիկի գաղափարը», ֆանի որ «գեղեցիկը ազնվացնում է մարդկային հոգին»: Նկարիչը հաճախ խոսում է նաև արվեստում մարմնավորված գեղեցիկի հավիտենական արժեքի և անմահության մասին<sup>58</sup>:

55 Եսյն տեղում, էջ 155:

56 «Մրագիր պատմության ֆրիստոնեական արվեստի 1890 թ. համար, ներածություն», Մատենադարան:

57 «Կոնսպեկտ գեղարվեստի մասին» (1890) ԳԱՔ, Վ. Սուրենյանցի ֆուդ.

58 Եսյն տեղում: