



Академия Наук Армянской ССР
Сектор истории и теории искусств

М. С. САРГСЯН

СВЯЗИ армянского и русского
изобразительных искусств

в XIX-XX в.в.



издательство АН Армянской ССР
Ереван 1953

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԷՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

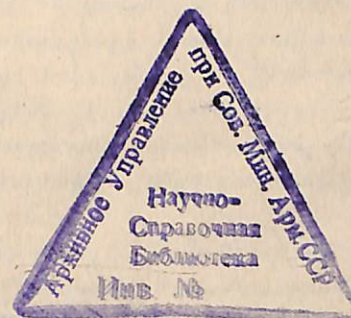
75
22.351

Մ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ
ԿԵՐՊԱՐԿԵՍՏԻ ԿԱՊԵՐԸ

XIX-XX ԴԱՐԵՐՈՒՄ

8166-78



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԵՐԵՎԱՆ 1953

Տպագրվում է
Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի
որոշմամբ



1335-2003

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Հայ և ռուս ժողովուրդների բազմադարյան կուլտուրական կապերի պատմության մեջ առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը:

Հայկական և ռուսական արվեստների կապերը սկսվում են դեռևս Կիևյան Ռուսիայի ժամանակներից: Հետագայում, առանձնապես 17—18-րդ դարերում, երկու ժողովուրդների գեղարվեստական կուլտուրայի կապերը ուժեղանում են: 1828 թ. Հայաստանի արևելյան հատվածը Ռուսաստանին միանալուց հետո, հայ ժողովրդի կուլտուրան և այդ թվում կերպարվեստը զարգանում է ռուսական առաջադեմ կուլտուրայի անմիջական բարերար ազդեցության տակ:

Սակայն, մեր արվեստագիտության մեջ մինչև այժմ անբավարար են ուսումնասիրված հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը, հայկական արվեստի զարգացման գործում ռուսական նախասովետական դեմոկրատական արվեստի կատարած առաջադիմական դերը: Պետք է նկատել, որ առանց հաշվի առնելու այդ կապերը և ռուսական ռեալիստական արվեստի բարերար ազդեցությունը, անհնարին է հասկանալ հայկական և ընդհանրապես Սովետական Միության մյուս ժողովուրդների նախասովետական արվեստի քիչ թե շատ նշանակալից երևույթները: Սովետական գիտնականների պատվավոր խնդիրն է մարքս-լենինյան արվեստագիտության սկզբունքներով խորապես ուսումնասիրել ՍՍՌՄ ժողովուրդների արվեստների հետ ռուսական արվեստի ունեցած կապերը:

Ներկա աշխատության մեջ մենք բնավ — հավակնություն չենք ունեցել տալ առաջադրված պրոբլեմի սպառիչ ուսումնասիրությունը: Այդ մեծ կոլեկտիվի և երկարատև ժամանակի գործ է: Այս աշխատությունը հանդիսանում է առաջին փորձը լուսաբանելու եղ-

բայրական երկու ժողովուրդների կերպարվեստի հարաբերությունների պատմության մի քանի հարցերը, հիմնական ուղիները: Դրան պետք է հաջորդեն հայ և ռուս նկարիչների ու նկարչության միջև եղած կապերի, նրանց փոխհարաբերությունների մասին առանձին մոնոգրաֆիկ ուսումնասիրություններ, որոնց բարեհաջող կատարումը կնպաստի սովետահայ արվեստագիտության հետագա զարգացմանը:

Գրականության և արվեստի հարցերի մասին ՍՄԿՊ Կենտկոմի պատմական որոշումները ծրագրային նշանակություն ունեն անցյալի գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրության և կլասիկ արվեստի լավագույն տրադիցիաները օգտագործելու խնդրում: «Սովետահայ կերպարվեստը բարելավելու միջոցառումների մասին» Հայաստանի Կոմունիստական պարտիայի Կենտկոմի բյուրոյի 1948 թ. մայիսի 25-ի կայացրած որոշումը Հայաստանի կերպարվեստագետների առաջ խնդիր է դնում յուրացնել և իրենց ստեղծագործություններում կիրառել սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, այդ նպատակով «բազմակողմանիորեն ուսումնասիրելով և ամեն կերպ զարգացնելով ռուսական և հայկական կլասիկ ռեալիստական կերպարվեստի լավագույն տրադիցիաները»¹:

Նպատակ ունենալով այս աշխատության մեջ տալ 19—20-րդ դարերի (նախասովետական շրջանի) հայ և ռուս նկարիչների անձնական ու ստեղծագործական կապերի համառոտ պատմությունը, հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում ռուսական ռեալիստական արվեստի պրոգրեսիվ դերի մեկնաբանությունը, մենք ելնում ենք ամեն մի ժողովրդի անցյալի կուլտուրայում երկու կուլտուրա գոյություն ունենալու լենինյան դրույթից:

Քննադատական դիտողություններ ազգային հարցի մասին» հոդվածում Վ. Ի. Լենինը 1913 թ. խոսելով Ռուսաստանի, Ուկրաինայի և մյուս ազգերի անցյալի կուլտուրայի մասին, գրում է.

«Կա երկու ազգ ժամանակակից յուրաքանչյուր ազգի մեջ ...Կա երկու ազգային կուլտուրա յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ: Կա Պուրիշկեիչների, Գուչկովների և Ստրովենների վելիկոռուսական կուլտուրա, — բայց և կա վելիկոռուսական կուլտուրա, որը բնորոշվում է Չերնիշևսկու և Պլեխանովի անուններով»²: Նույն հոդվածում Լենինը գրում է. — «Յուրաքանչյուր ազգային

կուլտուրայում կան, թեկուզ չզարգացած, դեմոկրատական և սոցիալիստական կուլտուրայի տարրեր, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի մեջ կա աշխատավոր և շահագործվող մասսա, որի կյանքի պայմաններն անխուսափելիորեն ծնունդ են տալիս դեմոկրատական և սոցիալիստական իդեոլոգիայի: Բայց յուրաքանչյուր ազգի մեջ կա նաև բուրժուական (իսկ մեծ մասամբ նաև սեփականաշահային ու կղերական) կուլտուրա — և այն էլ ոչ թե «տարրերի» միայն, այլ տիրապետող կուլտուրայի ձևով»³:

Մեզ հարազատ են դեմոկրատական կուլտուրան և նրանով սնված առաջավոր ազգային տրադիցիաները, որոնք քննադատաբար օգտագործում են սովետական արվեստագետները մեր երկրում ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական արվեստը զարգացնելու համար: Վ. Ի. Լենինը գրում է, որ «...մենք յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայից վերցնում ենք միայն նրա դեմոկրատական և նրա սոցիալիստական տարրերը, վերցնում ենք դրանք միայն և անպայման իբրև հակակշիռ յուրաքանչյուր ազգի բուրժուական կուլտուրայի, բուրժուական նացիոնալիզմի»⁴: Այդ պատճառով շանտեսելով այն բացասական դերը, որը կատարել է Արակչենների, Պուրիշկեիչների և Ստրովենների Ռուսաստանը, արտահայտելով ռուսական ազնվականության և բուրժուազիայի շահերը, մենք աշխատել ենք վեր հանել և ցույց տալ դեմոկրատական, ռեպրոցիոն Ռուսաստանի՝ Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Ռեպինի, Սուրիկովի Ռուսաստանի կատարած դերը, որը մեծագույն բարերար ազդեցություն է ունեցել հայ ժողովրդի գեղարվեստական կուլտուրայի վրա: Մեր նպատակն է ցույց տալ ռուսական ռեալիստական արվեստի հսկայական դերը հայկական կերպարվեստի մեջ՝ ռեալիզմի զարգացման գործում: Դրա հետ մեկտեղ մենք աշխատել ենք ցույց տալ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի և Մոսկվայի Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի խոշոր դերը հայ նկարիչների ու քանդակագործների կադրեր պատրաստելու և նրանց արվեստը զարգացնելու գործում:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ արվեստագիտական գրականության մեջ խիստ պակասում է մեզ հետաքրքրող հարցի վերաբերյալ գիտականորեն մշակված գրականությունը: Դեռ չի գրված հայկական կերպարվեստի պատմությունը և նույնիսկ մինչև հիմա.

¹ «Պարտիական կյանք», № 5, 1948, էջ 54:

² Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, էջ 20:

³ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, էջ 9—10:

⁴ Նույն տեղում:

չկա որեւէ մոնոքրաֆիկ ուսումնասիրութիւն անցյալի հայ նկարիչների ու քանդակագործների վերաբերյալ: Դա լուրջ դժվարութիւն է ստեղծել մեզ հետաքրքրող հարցի ուսումնասիրութեան ընթացքում, որը հաղթահարելու համար հարկ եղաւ մանրամասն պրպտումներ կատարել յուրաքանչյուր հայ նկարիչի և քանդակագործի կյանքի ու ստեղծագործութեան պատմութեան մեջ, ինչպես նաև օգտագործել այն նյութերը, որոնք գտնւում են Հայկական ՍՍՌ Գիտութիւնների ակադեմիայի Արվեստների պատմութեան և տեսութեան սեկտորում, Հայաստանի Պետական պատկերասրահում, Երևանի Պատմութեան քաղաքային թանգարանում, Հայկական ՍՍՌ Պետական կենտրոնական արխիւում, ՍՍՌՄ Պատմական և Գրական Պետական Արխիւներում (Լենինգրադի Գեղարվեստների ակադեմիայի և Մոսկվայի Նկարչութեան, քանդակագործութեան և ճարտարպետութեան ուսումնարանի արխիւները) և Թեոդոսիայի Հ. Այվազովսկու պատկերասրահում, որոնց մի զգալի մասը մենք հրապարակում ենք առաջին անգամ:

Մենք նկատի ենք ունեցել նաև 19—20-րդ դարերի հայկական և ռուսական մամուլի հաղորդագրութիւնները, հայ և ռուս արվեստագետների ասույթներն ու այլ նյութեր: Սակայն մեզ համար առաջնահերթ նշանակութիւն են ունեցել սկզբնաղբյուրները՝ հայ և ռուս նկարիչների ստեղծագործութիւնները, որոնք գտնւում են Հայաստանի Պետական պատկերասրահում, Լենինգրադի ռուսական թանգարանում և Մոսկվայի Տրետյակովյան Պետական պատկերասրահում:



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՐ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՍԿԶԵՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱՊԵՐԸ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին ռուսական բանակը պարսկական զորքերի դեմ մղած երկարատև կռիվներից հետո, հայ ժողովրդի կամավորական ջոկատների մասնակցությամբ, գրավեց Երևանը: 1828 թ. փետրվարի 10-ի Թուրքմենչայի պայմանագրով Արևելյան Հայաստանը միացվեց Ռուսաստանին:

Հայաստանը Ռուսաստանին միանալու շնորհիվ հայ ժողովրդի մի զգալի մասը թոթափեց իր վրայից շահական Պարսկաստանի դարավոր բռնակալական լուծը և իր բախտը հավետ կապեց ռուս մեծ ժողովրդի հետ, որը վճռական նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի պատմական բախտի համար: Հայ ժողովրդի համար Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին պրոգրեսիվ խոշորագույն ակտ էր: Դա շրջադարձ հանդիսացավ հայ ժողովրդի պատմության մեջ: 1851 թ. Կ. Մարքսին գրած մի նամակում Ֆ. Էնգելսը ասում է. «Արևելքի նկատմամբ Ռուսաստանն իրոք կատարում է պրոգրեսիվ դեր»¹:

Հայաստանի, ինչպես նաև վրաստանի և Ադրբեջանի միանալը Ռուսաստանին նախապատրաստված էր Ռուսաստանի հետ նրանց ունեցած կապերի դարավոր պատմությամբ և համապատասխանում էր Անդրկովկասի ժողովուրդների շահերին և ձգտումներին: Հայ ժողովուրդը (ինչպես և վրաց ու ադրբեջանական ժողովուրդները) ոչ միայն փրկվում է ֆեոդալական ամենացածր աստիճանի վրա գտնվող սուլթանական Թյուրքիայի և Պարսկաստանի կողմից վերջնական ստրկացման ու ֆիզիկական բնաջնջման վտանգից, այլև կապվում է տնտեսական ու կուլտուրական զարգացման անհամեմատ ավելի բարձր մակարդակի վրա գտնվող ժողովրդի հետ:

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 211.

Ռուսաստանի հետ միանալով հայ ժողովուրդը կապվում է մի երկրի հետ, որը պատմական զարգացման ընթացքով հետագայում դառնում է համաշխարհային ռեոլյուցիոն շարժման կենտրոնը։ Ռուսական պրոլետարիատը իր շուրջը համախմբելով ցարական ղեկավարի ճնշման տակ գտնվող բոլոր ժողովուրդներին, ղեկավարում է նրանց պայքարը՝ ընդդեմ ցարիզմի և կապիտալիստների։ Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռեոլյուցիայի շնորհիվ, Կոմունիստական պարտիայի իմաստուն ղեկավարությամբ ցարիզմի ճնշումից ազատագրվում են բոլոր ժողովուրդները, այդ թվում և հայ ժողովուրդը։ Հայաստանում հաստատվում է Սովետական իշխանություն։ «Միայն Սովետական իշխանության գաղափարը, — ասել է ընկեր Ստալինը, — Հայաստանին բերեց խաղաղություն և ազգային վերածննդի հնարավորություն»¹։

Այդ մեծ, լուսավոր, երջանիկ ապագային էին ուղղված ռուս ժողովրդի և նրա կուլտուրայի առաջավոր գործիչների պայքարը, ձգտումները և երազանքը, նրանց գեղարվեստական լավագույն ստեղծագործությունները և գիտական հայտնագործությունները, որոնք բարձր զարգացում ապրեցին 19-րդ դարում։

19-րդ դարում ռուս ժողովուրդը ստեղծում է աշխարհի ամենաառաջավոր կուլտուրան։ Գիտության, գեղարվեստական գրականության, կերպարվեստի, երաժշտության և կուլտուրայի մյուս բնագավառներում ռուս ժողովրդի տված առաջավոր գործիչների հանձարեղ ստեղծագործությունները խոշորագույն ավանդ են մտցնում համաշխարհային կուլտուրայի մեջ, առաջ են մղում և բարձրացնում են այն մի նոր, ավելի բարձր մակարդակի վրա։

Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին լայն հնարավորություններ ընձեռեց հայ և ռուս ժողովուրդների փոխադարձ ճանաչողության և կուլտուրական շփման։

Հետզհետե աճում է հայ հասարակության հետաքրքրությունը ռուսական գիտության, արվեստի և կուլտուրայի նկատմամբ։ Ուսումնասիրվում և տարածվում է ռուսաց լեզուն, թարգմանվում են ռուս նշանավոր գրողների ստեղծագործությունները։

Մոսկվայի Լազարյան ձեմարանի դասատու Հ. Ալամդարյանը 1830-ական թվականներին կազմում է ռուսաց լեզվի քերականության դասագիրք՝ («Օրենք ռուս քերականության»), օգտագործելով նրանում բազմաթիվ քաղվածքներ Կոնիլովի, Խեմնիցերի,



1. Մ. Մ. Իվանով,

Հայաստանում, 1783 թ. ակվարել

¹ Ի. Վ. Ստալին, Ներկեր, հատ. 4, էջ 458։

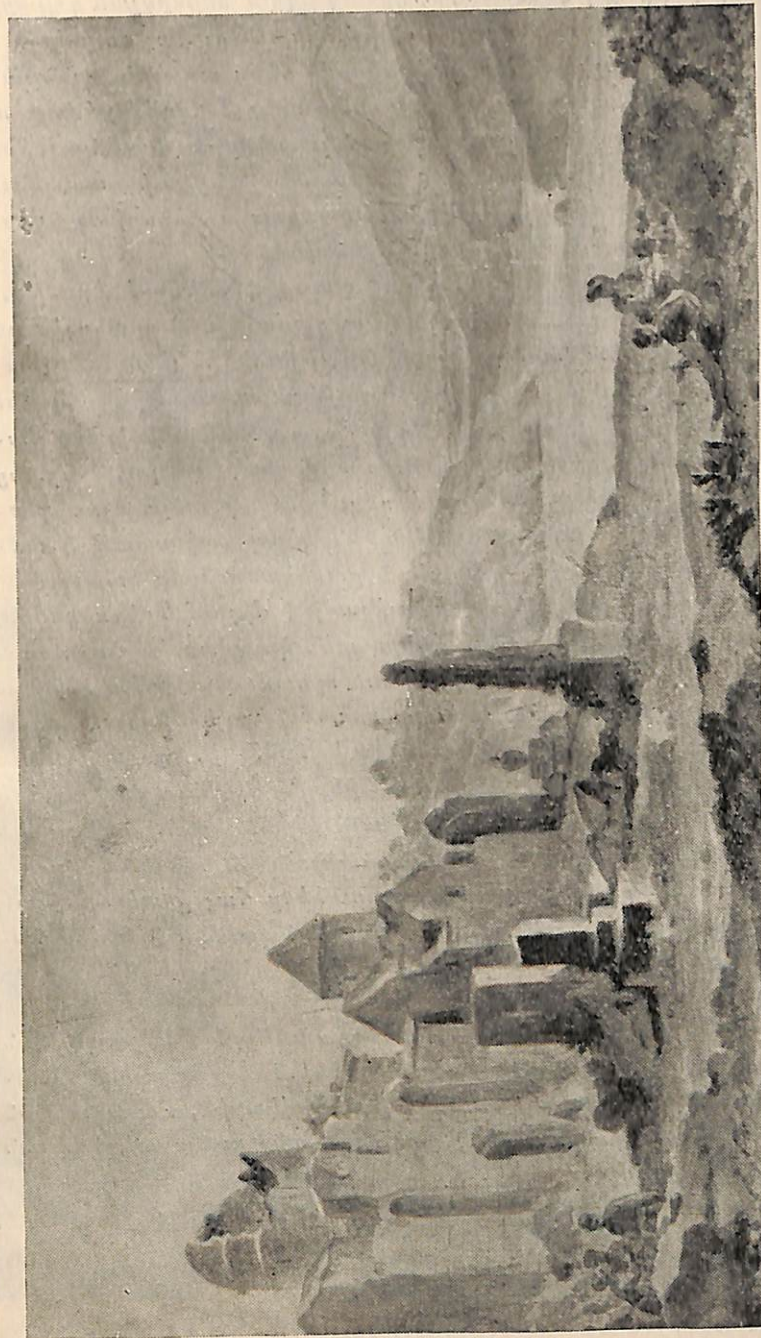
Դմիտրիևի ստեղծագործություններից, հայ ընթերցողներին ծանոթացնելու նպատակով:

Հայ մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանը իր աշակերտների մեջ սեր և հարգանք սերմանելով ռուս ժողովրդի ու նրա լեզվի նկատմամբ, 1840-ական թվականներին գրում է, որ ռուսաց լեզուն սովորելով՝ «մենք կարող կլինենք միանալ ռուս մեծ ազգի հետ, որի միայն անունը ներշնչում է ամենքին, մինչև իսկ օտարին, սեր և անձնվիրություն»¹: Հայկական դպրոցներում ռուսաց լեզուն դասավանդելով հանդերձ, Խ. Աբովյանը բազմաթիվ թարգմանություններ է կատարում ռուս գրողներ Կարամզինից, Կոբլովից, Խեմնիցներից, Դմիտրիևից: Դեռևս Ա. Ս. Պուշկինի կենդանության ժամանակ, Վազարյան ճեմարանի ռուսաց գրականության դասատու Մկրտիչ էմինը հայերեն է թարգմանում Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրոնվանը» և «Կովկասի գերին»: 1843 թ. նույն ճեմարանի նախկին աշակերտ Հ. Համազասպյանը թարգմանում և հրատարակում է Ժուկովսկու, Պուշկինի, Լերմոնտովի, Բորատինսկու և Գնեդիչի բանաստեղծությունների մի ժողովածու: Այնուհետև, առանձին թարգմանությունների միջոցով 19-րդ դարի 40—50-ական թվականներից սկսած հայ հասարակությունը մայրենի լեզվով ծանոթանում է ռուս գրականության լավագույն ստեղծագործությունների հետ:

Միևնույն ժամանակ ուժեղանում է ռուսական կուլտուրայի առաջավոր գործիչների հետաքրքրությունը Հայաստանի, հայ ժողովրդի, նրա բազմադարյան կուլտուրայի նկատմամբ: Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց անմիջապես հետո և այնուհետև, Հայաստան են գալիս ոչ միայն ցարական չինովնիկներ, որոնք ճշնշում և շահագործում են մասսաներին, այլև ռուսական կուլտուրայի մի շարք առաջավոր գործիչներ, որոնց թվում Ա. Ս. Գրիբոեդովը և Ա. Ս. Պուշկինը:

Ռուս նշանավոր գրող Ա. Ս. Գրիբոեդովը, Պուշկինի խոսքերով ասած՝ այն ժամանակվա «Ռուսաստանի ամենախելոք մարդկանցից մեկը», առաջին անգամ Հայաստան է գալիս դեռևս 1819 թ.: Որպես Պարսկաստանի Ռուսական միսիայի քարտուղար Հայաստանի վրայով Պարսկաստան գնալու ճանապարհին նա լինում է Քարվանսարայում, Դիլիջանում, Երևանում, էջմիածնում և այլ բնակավայրերում, ծանոթանում և շփվում է տեղական հայ բնակչության ու նրանց գործիչների հետ: Դեռևս Թիֆլիսում եղած ժամանակ Ա. Ս. Գրիբոեդովը ծանոթանում և մոտ հարաբերությունների մեջ է

¹ Խ. Աբովյան, Ընտիր երկեր, հատ. 2, 1940, էջ 370:



Տնտեսական զարգացում. 1. Խ. Աբովյան:

2. Մ. Ս. Գրիբոեդով:

մտնում մի շարք հայ գործիչների, դրանց թվում Ներսիսյան դպրոցի տեսուչ Հ. Ալամդարյանի և շատ ուրիշների հետ: Հայ ժողովրդի և նրա ներկայացուցիչների հետ Գրիբոեդովի հենց առաջին ծանոթությունը նրա մեջ հետաքրքրություն է առաջացնում հայ ժողովրդի ու նրա անցյալի հարուստ կուլտուրայի նկատմամբ: Նա նույնիսկ մտադրվում է գրել Հայաստանի և Վրաստանի անցյալի պատմության թեմայով մի ողբերգություն «Ռադամիստ և Զենոբիա» վերնագրով, որի պլանը նա կազմում է 1820 թ.:

Երկրորդ անգամ Հայաստան գալով (1826—1829 թթ.) Ա. Ս. Գրիբոեդովը ուսա ժողովրդի շատ զավակների՝ դրանց թվում ղեկաբերիստների հետ, ակտիվ մասնակցություն է ունենում Հայաստանի ազատագրմանը պարսկական և թյուրքական լծից: Նա մեծ ջանք է գործադրում բռնություններ Պարսկաստան տեղափոխված հայերին Պարսկաստանից Հայկական մարզ փոխադրելու, նրանց կյանքն ու գույքը պաշտպանելու և դրությունը բարելավելու գործում: Գրիբոեդովը Հայաստանում ամեն կերպ աշխատում է ամրապնդել և ընդլայնել հայ-ռուսական բարեկամության կապերը:

Հայ ժողովուրդը երախտագիտությամբ է հիշում Գրիբոեդովին, որի կյանքն ու գործունեությունը սերտորեն կապված են հայ ժողովրդի հետ: Հայ կուլտուրայի և Երևանի պատմության հետ է կապված նաև Ա. Ս. Գրիբոեդովի «Նեկից պատուհաս» կոմեդիայի առաջին բեմադրությունը, որը տեղի ունեցավ 1827 թ. ղեկտեմբերին Երևանում, որին ներկա է եղել նաև ինքը՝ հեղինակը: Դրանից մի քանի տարի հետո Թիֆլիսում այդ կոմեդիայի բեմադրություններին հայերն ակտիվ մասնակցություն են ունենում: Ռուսական կլասիկ պիեսների բեմադրությունները հայ իրականության մեջ և հայերի մասնակցությամբ, անկասկած նպաստում են մեր հասարակության թատերական-գեղարվեստական ճաշակի և կուլտուրայի զարգացմանը:

Հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամության ամրապնդման նպատակն են հետապնդում նաև Պուշկինի և Լերմոնտովի հիասքանչ բանաստեղծությունները՝ նվիրված Կովկասին, Հայաստանին և հայերին: Նրանցից օրինակ, Պուշկինի «Դոն» բանաստեղծության մեջ, պոետն ասում է.

Լայն դաշտերի մեջ շողալով՝
Հուսում է... Դոն, բարև քեզ:
Զավակներից քո հեռավոր՝
Քեզ ողջուն եմ բերել ես:



Որպես եղբայր հուշակվոր
Գետերն ամեն գիտեն բեզ,
Արարից ու Եփրատից խոր
Քեզ ողջուն եմ բերել ես:

Բարձր գնահատելով այդ մեծ գրողներին և նրանց խոշոր ծառայությունը ուսուցչական և Կովկասի ժողովուրդների միջև բարեկամության ամրապնդման գործում, բանաստեղծ Հովհ. Թումանյանը Պուշկինին և Լերմոնտովին անվանում է «Կովկասի մեծ որդեգիրներ», որոնք Հ. Թումանյանի խոսքերով ասած «իրենց հոգու ամբողջ ուժով ու աշխուժով փաթաթվեցին Կովկասին, որդեգրվեցին Կովկասին ու ախպերացան մեզ-կովկասցիներին»¹:

Ռուսական բանակի հետ 1827—1829 թթ. Հայաստան են դալիս մի շարք ղեկաբերիստներ, որոնցից շատերը, ինչպես, օրինակ, Մ. Ի. Պուշկինը, Ն. Ն. Ռաևսկին, Ի. Գ. Գոտցկեր, Վ. Դ. Վոլխովսկին և շատ ուրիշները մասնակցում են պարսկական և թյուրքական գերիշխանությունից Երևանի և հայկական այլ բնակավայրերի ազատագրմանը:

Վրաստանը, Հայաստանը և Ադրբեջանը Ռուսաստանին միանալուց հետո ուսուցչական գիտնականների շրջանում ևս մեծանում է հետաքրքրությունը Անդրկովկասի պատմության և արվեստի հուշարձանների նկատմամբ: Անդրկովկաս են գալիս բազմաթիվ ուսուցչականներ, հնագետներ և արվեստագետներ, որոնք ճանապարհորդելով Հայաստանում, Վրաստանում և Ադրբեջանում, ուսումնասիրում, գրում և հրապարակում են մի շարք աշխատություններ կովկասյան ժողովուրդների կուլտուրայի մասին: Պաշտոնական անձանց, մասնագետների ու ճանապարհորդների բազմաթիվ նկարագրությունների, հաղորդումների և զեկուցումների մեջ մեզ համար առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ուսուցչական Գ. Գ. Գազարինի «Le Caucase pittoresque» գեղարվեստական ալբոմը (1849 թ. Փարիզ), որը պարունակում է Կովկասի, այդ թվում՝ Հայաստանի բնության, ժողովրդի կյանքի, կենցաղի, տիպերի և ճարտարապետական հուշարձանների բազմաթիվ պատկերներ, ապա Ս. Ն. Մուրավյովի «Վրաստանը և Հայաստանը» աշխատությունը (1848 թ.), որի մեջ որոշակի տեղ է հատկացվել հայկական արվեստին, Կովկասի պատմության և հնագիտության մասին ուսուցչական գիտության ներկայացուցիչ Մ. Բրոսեր

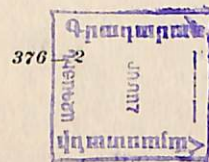
1 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 304:

աշխատությունները, որոնք ներկայացնում են 40-ական թվականների Հայաստանում կատարած նրա ուսումնասիրությունների արդյունքները, այնուհետև Դ. Գրիմմի «Վրաստանի և Հայաստանի բրիտանական ճարտարապետության հուշարձանները» աշխատությունը (1864): Դրանք իրենց թերություններով հանդերձ, կարևոր նշանակություն ունեցան կովկասյան ժողովուրդների կուլտուրան ուսուցչական և համաշխարհային գիտական հասարակացությանը ծանոթացնելու գործում: Ռուսական քաղաքաշինության կուլտուրան իր որոշ արտահայտությունը գտավ նաև Երևան քաղաքի հատակագծման առաջին նախագծում, որը կազմվել է 1855 թվականին:

Ռուս գրողներից, գիտնականներից ու հասարակական առաջավոր գործիչներից բացի Հայաստանի և հայերի նկատմամբ հետաքրքրությունն աճում է նաև ուսուցչական նկարիչների միջավայրում: Հայաստանի բնության, հայ ժողովրդի ու նրա կուլտուրայի նկատմամբ ուսուցչական հետաքրքրությունը հանդես է եկել վաղ ժամանակվանից: Դեռևս 18-րդ դարում, 1783 թ. ուսուցչական նկարիչ-ակվարելիստ Միխայիլ Մատվեևիչ Իվանովը (1748—1823) գալիս է Հայաստան և իր ճանապարհորդության ընթացքում նկարում է Հայաստանի գեղատեսիլ վայրերի բազմաթիվ տեսարաններ:

Հայաստանի բնությունը և նրա նյութական կուլտուրայի հուշարձանները պատկերող պեյզաժիստ Մ. Մ. Իվանովի ստեղծագործություններից ամենից ավելի ուշագրավ են «Հայաստանում», «Տեսարան Անի քաղաքի շրջակայքից», «Ախթալայի ամրոցի մնացորդները Լոռու գետափին», «Երևանի շրջակայքում», «Տեսարան Երևանից», «Արարատյան երեք եկեղեցիների տեսարանը Հայաստանում 1783 թ.» ակվարել նկարները և «Էջմիածնի տեսարանը» յուղանկարը:

«Հայաստանում» ակվարել նկարը պատկերում է Հայաստանի լեռնային բնության մի հոյակապ տեսարան (նկ. № 1): Ծաղկալով բավական փոքր այդ ակվարելը, որը կատարված է ճանապարհորդության ընթացքում, բնականից, ներկայացնում է մի ավարտված պատկեր: Նա ունի պատմողական բնույթ և գիտողին ծանոթացնում է Հայաստանի լեռնային բնության վերջին, լեռնային արագահոս ջրերի ու ջրվեժների, առատ բուսականության և լեռնային բնության գրկում եղած ճարտարապետական հուշարձանների հետ: Պարզորեն և անկեղծությամբ վերարտադրված բնության այդ տեսարանը նկարիչը ավելի կենդանացրել է նկարի առաջին



պլանում, արագաճող գետի ափին պատկերված, աշխույժ զրուցող երկու մարդկանց ֆիգուրաներով:

Բնության տեսարանը կենդանի մարդկանց ֆիգուրաներով աշխույժացնելու նկարչի հակումը արտահայտվել է նաև «Տեսարան Անի քաղաքի շրջակայքից» կամ, ինչպես ինքն է անվանել, «Հայաստանի Արփաշայ գետի ափին եղած Անի քաղաքի եկեղեցիների տեսարանը անվանի մարդկանց գերեզմանների հետ» ակվարել նկարում: Այստեղ, ինչպես և «Ախթալայի ամրոցի մնացորդները Լոռու գետափին» նկարում Մ. Մ. Իվանովը ճշմարտացիորեն է պատկերել տեսարանը և ճարտարապետական հուշարձանները (նկ. № 2, 3):

Մ. Մ. Իվանովի ստեղծագործություններից առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Երևան քաղաքի տեսարանները պատկերող ակվարել նկարներն ու գծանկարները: Դժբախտաբար, մեզ չի հասել Մ. Մ. Իվանովի «Երևան քաղաքի տեսարանը» նկարը, որը ըստ տեղեկությունների, մինչև 1917 թ. եղել է Պետերգոֆի պատկերասրահում: Մ. Մ. Իվանովի ճանապարհորդական ալբոմում եղած «Երևանի շրջակայքում» և Երևանի առանձին տեսարանները ներկայացնող ակվարելային էտյուդները, ամենայն հավանականությամբ, եղել են «Երևան քաղաքի տեսարանը» նկարի նախապատրաստական աշխատանքները (նկ. № 4):

Գեղարվեստական կարևոր հետաքրքրություն է ներկայացնում Մ. Մ. Իվանովի գեղեցիկ ստեղծագործություններից մեկը՝ «Մի տեսարան Երևան քաղաքից» ակվարելային նկարը (1783 թ.): Երևանի այդ տեսարանը Մ. Մ. Իվանովը նկարել է առավել էֆեկտային կետից՝ Երևանի հին կամուրջի կողմից, Հրազդան (Ջանգու) գետի և նրա կամուրջի հետ (նկ. № 5): Լեռնային գետի արագաճող ջրերի սլոնգիան, գետափնյա վերասլաց ժայռերը, այդ ժայռերի վրա կառուցված և հեռվից երևացող քաղաքային բերդի բարձր պարիսպներն ու աշտարակները գրավում են ուռա նկարչի հետաքրքրությունը: Նա մեծ էներգիայով ու հաջողությամբ վերարտադրում է հարավային այդ երկրի քաղաքային տեսարանի յուրօրինակ գեղեցկությունը: Այստեղ ևս խաղաղ, հանգիստ բնության տեսարանը աշխույժացնելու համար Մ. Մ. Իվանովը նկարել է ուղտերի քարավանը, մի քանի ձկնորսների և անասուններին դեպի գետը քշող մարդկանց ֆիգուրաներ՝ ներկայացնելով նրանց առօրյա աշխատանքի մեջ, որոնք միաժամանակ որոշ ժանրային տարր են մտցնում այդ գեղատեսիլ բնության տեսարանում: Նկարի պարզությունը և կոմպոզիցիայի կլասիկական հստակությունը այս, ինչպես և Հա-



4. Մ. Մ. Իվանով.

Երևանի կամուրջը. էտյուդ:

յաստանում ստեղծած նրա մյուս պեյզաժներում, կապում են Մ. Մ. Իվանովի նկարները ուռական նկարչության այն ժանրի հետ, որը 18-րդ դարում զիտվում էր որպես արվեստի առանձին տեսակ, իսկ հետագայում կոչվում է պեյզաժային նկարչություն:

Հայաստանի բնությունը պատկերող ստեղծագործություններից առանձնապես ուշագրավ է Մ. Մ. Իվանովի «Էջմիածնի տեսարանը» մեծակտավ յուղանկարը, որն այժմ ցուցադրվում է Լենինգրադի Ռուսական թանգարանի էքսպոզիցիայում (նկ. № 6): Այդ նկարը Իվանովը նկարել է 1790-ական թթ. Պետերբուրգում այն նյութերի հիման վրա, որոնք նա հավաքել է Հայաստանում կատարած իր ճանապարհորդության ընթացքում: Այդ յուղանկարում նկարիչը հանգամանորեն պատկերել է Հայաստանի այն ժամանակվա քաղաքներից մեկը՝ Էջմիածինը իր ճարտարապետական երեք հուշարձաններով՝ Արարատ լեռան ու նրա դաշտի ֆոնի վրա:

«Էջմիածնի տեսարանը» յուղանկարի համար նկարիչ-ակվարելիստը նախապատրաստական մեծ աշխատանք է կատարել: Դեռ Հայաստանում եղած ժամանակ, 1783 թ. Մ. Մ. Իվանովը նկարում է «Արարատյան երեք եկեղեցիների տեսարանը Մեծ Հայաստանում» այդ նկարի մի էտյուդ առանց ֆիգուրաների և «Էջմիածնի տե-

սարանը» ակվարելային պեյզաժը, որն այժմ գտնվում է Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահում: Բնականից նկարված այդ պեյզաժը ճշմարտացիորեն վերարտադրում է այն վայրերն ու պատմական հուշարձանները, ուր եղել է նկարիչը:

Պետերբուրգում եղած ժամանակ, կրկին վերադառնալով այդ թեմային, վերոհիշյալ ակվարելի հիման վրա և օգտագործելով իր ճանապարհորդական ալբոմում նկարած «Արարատյան եկեղեցիները» մատիտանկարները, որոնք ներկայացնում են էջմիածնի մայր տաճարի, «Հռիփսիմե», «Շողակաթ» և «Գայանե» եկեղեցիների գծանկարները, ստեղծում է մի նոր պեյզաժային պատկեր, որն իր կոմպոզիցիայով և գեղարվեստական խնդիրների լուծմամբ նկատելիորեն տարբերվում է նախորդ աշխատանքներից: Եթե Հայաստանում կատարած վերոհիշյալ նկարներում բնության տեսարանները և հուշարձանները նկարված են այնպես, ինչպես որ նրանք եղել են իրականում, ապա այստեղ, Պետերբուրգում նկարած «էջմիածնի տեսարանը» մեծակտավ յուղանկարում, նկարիչը ցանկանալով հստակորեն վերարտադրել այդ բավական բարդ տեսարանը, աշխատել է հեռավոր օբյեկտները տեղավորել մոտիկ առարկաների միջև: Կոմպոզիցիայում երկրորդ պլանի մի կողմում նա պատկերել է Հռիփսիմեի եկեղեցին իր միջնադարյան պարիսպներով, իսկ մյուս կողմում, նույն պլանի վրա՝ Շողակաթի եկեղեցին ցանկապատով և ծառերով շրջափակված: Դեպի կենտրոն ձգվող այդ երկու ցանկապատերը դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնում են նկարի խորքում, կոմպոզիցիայի կենտրոնում տեղավորված էջմիածնի մայր տաճարի վրա: Նրանց հետ երրորդ պլանում, որպես ֆոն, պատկերել է Մեծ ու Փոքր Արարատները ձյունապատ զազաթներով: Պեյզաժի մեջ, առաջին պլանում ավելացնելով մարդկային ֆիգուրաներ՝ զյուղացիները սայլերով՝ ազատ արձակված եզների հետ գետափին հանգստանալիս, մի ճանապարհորդ և երկու տերտեր պարսպի մոտ զրուցելիս, նկարին տալիս է որոշ ժանրային տեսք, թեև նկարն ամբողջությամբ վերցրած ներկայացնում է բնության տեսարան: Իր կոմպոզիցիայի պայմանականությամբ հանդերձ, նրա նկարը հիմնականում ճիշտ է տալիս տեղի բնութագրությունը: Անհամեմատ ավելի ճշգրտորեն է նկարված Հռիփսիմեի ճարտարապետական հուշարձանը, քան Արարատ սարը և շրջակա բուսականությունը: Մ. Մ. Իվանովը մեծ սիրով և ջանասիրությամբ վերարտադրել է հայկական այդ գեղեցիկ տաճարի ճարտարապետական ձևերը, միջնադարյան պատերն իրենց հաստ ու բար-



5. Մ. Մ. Իվանով,

Մի տեսարան Երեմյան Բաղրաթից, 1783 թ.:

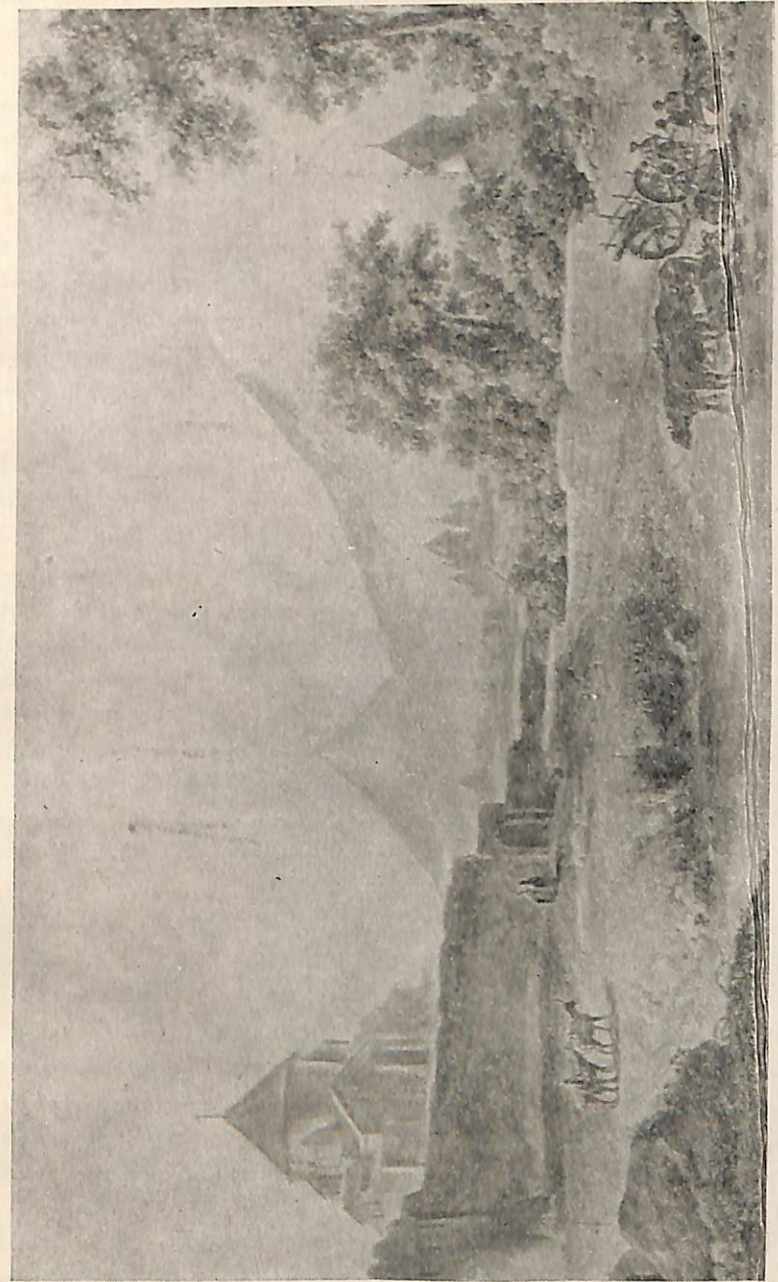
ձրը աշտարակներով: Նա ձգտել է տալ տաճարի ծավալայնությունը, նյութականությունը, ճարտարապետական մասսայի ծանրակշռությունը, աչքաթող շանելով ոչ մի մանրամասնություն:

Հին հայկական ճարտարապետական հուշարձանների նկատմամբ պեյզաժիստ Մ. Մ. Իվանովի այդ կարգի հետաքրքրությունն արդյունք էր այն հարգանքի, որ տածում էր այն ժամանակվա ռուս առաջավոր ինտելիգենցիան հայ ժողովրդի և նրա դարավոր կուլտուրայի նկատմամբ:

18-րդ դարի 90-ական թվականներին Անդրկովկաս է գալիս նկարիչ Գավրիլ Սերգեևիչ Սերգեևը: Նա եղել է Ղրիմի ռուսական նկարիչ: Հայաստանում նա եղել է 1796 թ.: Այստեղ նա նկարում է բազմաթիվ պեյզաժներ, որոնց օրիգինալները մեզ, դժբախտաբար, չեն հասել: Գ. Ս. Սերգեևի նկարների մասին մենք գաղափար ենք կազմում նրա նկարներից կատարված գրավյուրանների հիման վրա, որոնցից հինգ գրավյուրա հրապարակվել է 1813 թ. Պետերբուրգում: Նրանցից ուշագրավ է, օրինակ «Էջմիածնի վանքի տեսարանը Արարատ սարով և շրջակայքով» գրավյուրան, կատարված ռուս նշանավոր գրավյուր Ա. Կազաչինսկու ձեռքով: Գ. Ս. Սերգեևի «Երևան քաղաքի տեսարանը» նկարների հիման վրա ռուս գրավյուր Ալեքսանդր Պետրովը հետագայում կատարում է օֆորտ: Դա ներկայացնում է Երևան քաղաքի տեսարանը Զանգու գետի կողմից, որտեղ պարզորոշ նկարված են հին կամուրջը, արագահոս գետի վրա խոնարհված գետափնյա ծառերը և քաղաքի ամրոցի պարիսպներն իրենց աշտարակներով (նկ. № 7):

18-րդ դարի վերջին քառորդում Հայաստան այցելած ռուս նկարիչներ Մ. Մ. Իվանովի և Գ. Ս. Սերգեևի վերոհիշյալ ստեղծագործությունները զգալի հետք թողեցին ռուսական նկարչության մեջ: Նրանք բավական նպաստեցին ռուսական ռեալիստական պեյզաժային նկարչության զարգացմանը, հարստացրին բնությունից նկարված պեյզաժային նոր ստեղծագործություններով և, վերջապես, սրեցին ռուս նկարիչների հետաքրքրությունը դեպի Հայաստանի և ընդհանրապես Անդրկովկասի ժողովուրդների նյութական կուլտուրան և արվեստը:

Նրանցից հետո 19-րդ դարի սկզբներին, Հայաստան են գալիս մի շարք ռուս նկարիչներ, որոնք հրապուրված Կովկասի լեռնային բնության գեղեցկությամբ և այդ լեռների ծոցում կառուցված ճարտարապետական բարձրարվեստ ստեղծագործություններով, նկարում են բազմաթիվ պեյզաժներ:



6. Գ. Ս. Սերգեևի, Երևանը, 18-րդ դար:

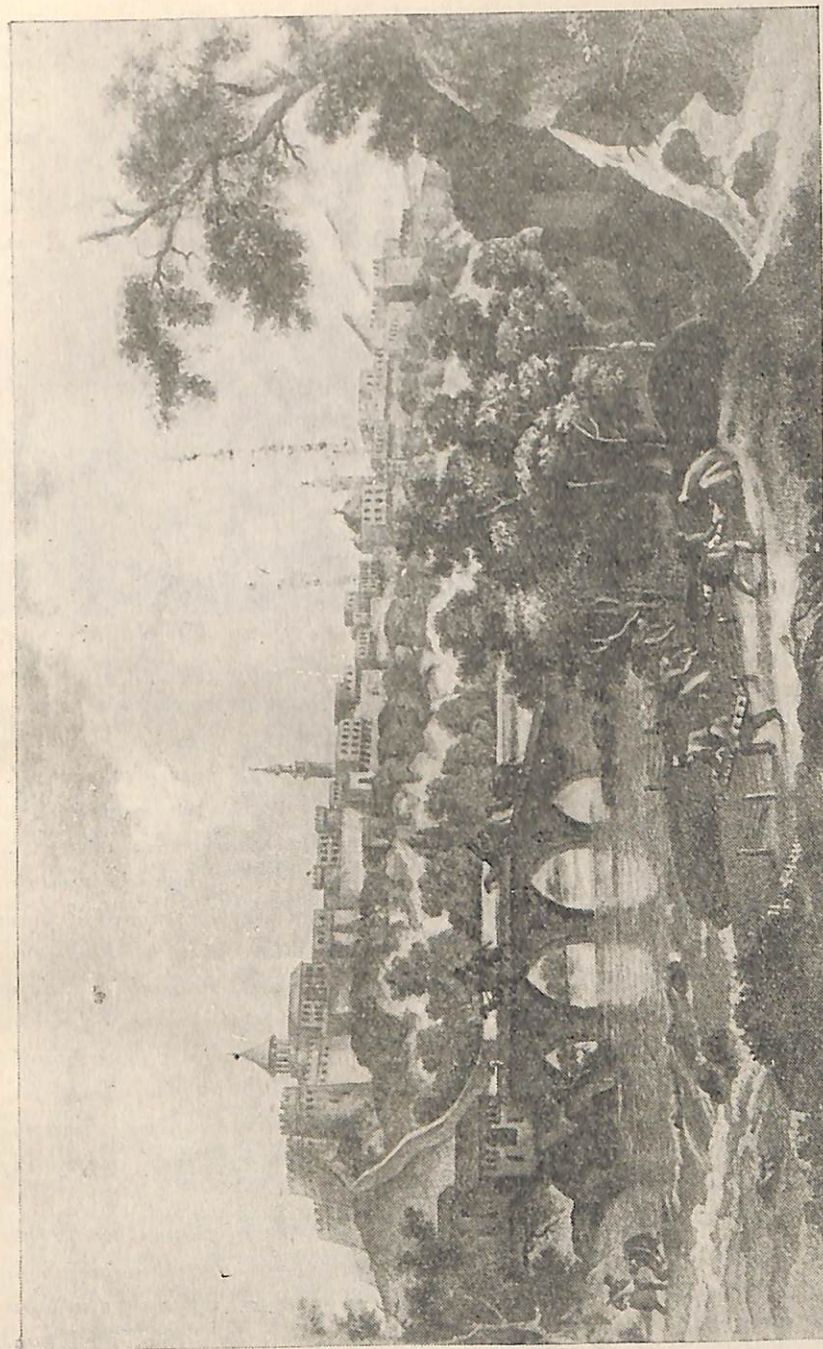
Էջմիածնի տեսարանը, 19-րդ դար:

Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության հուշարձանները, ինչպես նաև Արարատի ու Արարատյան դաշտի գեղատեսիլ տեսարանները գրավել են նաև ռուս նկարիչ Մ. Վորոբյովի ուշագրությունը: Նրա նկարներից «Էջմիածնի հայկական վանքի տեսարանը» նկարը 1805 թվականին ռուս գրավյոր Ա. Գ. Ուստոմսկին փոխադրում է գրավյուրայի: Մի շարք ռուս գրավյորներ իլյուստրացիաներ են նկարում հայերի և Հայաստանի մասին 1810—30-ական թվականներին ռուսերեն լույս ընծայված գրքերի համար:

1826—1827 թթ. ռուսական բանակի հետ Հայաստան է գալիս ռուս նկարիչ Վ. Ի. Մոշկովը (1792—1839): Հայաստանի լեռների, ձորերի խորհրդավորությունը, ահռելի ժայռերի մեջ շինարար հայերի կերտած ճարտարապետական հիասքանչ կառուցումները հրապուրում են նրան, որոնք և նյութ են դառնում նրա «Ախթալա» ու «Սանահնի կամուրջը» լիտոգրաֆիկ նկարների համար (նկ. № 8):

Մասնակցելով Հայաստանում պարսկական զորքերի դեմ ռուսական բանակի մղած պատերազմական գործողություններին, Վ. Ի. Մոշկովը, որպես ականատես, ամենայն ճշգրտությամբ պատկերում է այդ գործողությունների առավել կարևոր և ուշագրավ էպիզոդները: Նկարչին առավելապես հետաքրքրել է ռուսական բանակի գրոհների ու Հայաստանում եղած արևելյան ամրակուռ բերդերի գրավման մասսայական տեսարանները: Այդ թեմայով նա ստեղծում է բազմաթիվ լիտոգրաֆիական աշխատանքներ, որոնցից մեկ համար ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պատմական կարևոր հետաքրքրություն են ներկայացնում «Սարդարաբադ բերդի գրավումը 1827 թ. սեպտեմբերի 20-ին» և «Նրևանի բերդի գրավումը 1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին» (նկ. № 9) նկարները: Հետագայում Մոշկովը նկարում է նաև «Կարս քաղաքի գրավումը» (նկ. № 10), «Էրզերումի գրավումը» (նկ. № 11) և այլ բնակավայրերի գրավման մասսայական տեսարաններ: Նրևանի գրավումը 1827 թ. հոկտեմբերին ռուսական բանակի նշանակալի հաղթանակներից մեկն էր: Մի քանի օր շարունակ հրետանային նախապատրաստություններից հետո ռուսական զորքերը, որոնց շարքում էին գտնվում նաև Ա. Ս. Գրիբոեդովը, դեկաբրիստ Մ. Ի. Պուշկինը և դեկաբրիստական ապստամբությունից մասնակցած Պետերբուրգի գվարդիական զնդերը՝ ուժեղ գրոհով գրավում են Նրևանը՝ հոկտեմբերի 1-ին, ժ. 10-ին:

Վ. Ի. Մոշկովը այստեղ նկարել է հրետանային և հետևակ զորամասերի գրոհը: Վարպետորեն կատարված այդ գրաֆիկական աշխատանքը, որպես ռուսական բանակի նշանավոր ճակատամար-



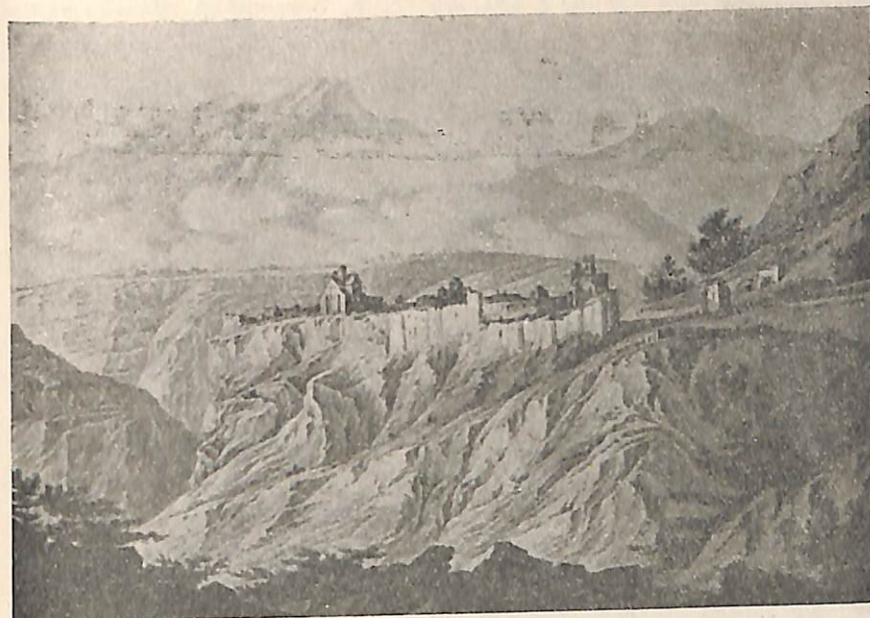
7. Վ. Ս. Մոշկովի

Երևան քաղաքի տեսարանը. օգտագործվել է Պետրովի

տի ժամանակակից և ականատեսի նկար, մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Նրանում կա փաստականություն և խիստ համոզիչ է: Ներկայացնելով բազմաթիվ զինվորների ֆիգուրաները շարժման մեջ, հրանոթների կրակոցների բոցը և ծխի մռայլ բուլաները, Մոշկովին հաջողվել է վերարտադրել համառ զորհրդ, մարտի կատաղի բնույթը: Ռուսական բանակի հերոսական սխրագործությունը այստեղ պատկերվում է մեծ պաֆոսով: Զգալի տեղ է հատկացված պեյզաժին: Մոշկովը կարողացել է վարպետորեն կապել մարդկային ֆիգուրաները և կատարվող գործողությունը բնության տեսարանի հետ:

Վ. Ի. Մոշկովը նկարում է նաև հայ ժողովրդի պատմական բախտը որոշող կարևորագույն ակտերից մեկը՝ Թուրքմենչայի պայմանագրի կնքումը 1828 թ. փետրվարի 10-ին: Վ. Ի. Մոշկովի կողմից այդ նշանավոր ակտի կնքման պատկերումը ցույց է տալիս ռուսական պրոգրեսիվ ինտելիգենցիայի շահագրգռվածությունը և համակրանքը հայ ժողովրդի պարսկական լծից ազատագրվելու գործում: Այդ տեսակետից խիստ բնորոշ է նաև Վ. Ի. Մոշկովի «Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թ.» լիտոգրաֆիան (նկ. № 12): Դեռևս 16—17-րդ դարերում պարսկական շահերի կողմից բռնությանը և բարբարոսական միջոցներով Պարսկաստան քշված բազմահազար հայերը, ռուսական զորքերի հաղթանակի շնորհիվ, Թուրքմենչայի պայմանագրով և Գրիբոեդովի եռանդուն գործունեությամբ, հնարավորություն են ստանում վերադառնալ հայրենիք: Այդ ժամանակ հայրենիք են վերադառնում ավելի քան 40.000 հայեր: Վ. Ի. Մոշկովը պատկերել է գաղթական հայերի հանգստի պահը Հայաստանում, Արարատյան դաշտում, հայկական մի գյուղի մոտ: Նկարի կենտրոնական մասում պատկերված է գաղթի ղեկավար, ռուսական զորքի գնդապետ Եղիազար Լազարեն իր օգնականների հետ, վրանների մոտ: Նրան են մոտեցել մի խումբ հայ կանաչք և տղամարդիկ, որոնք խոնարհաբար իրենց գոհունակությունն են հայտնում տարագրությունից հայրենի երկիր վերադառնալու համար: Նկարիչը կարողացել է արտահայտել հենց այդ ուրախության զգացումը, կարծես մասնակից լինելով նրան:

1840 թ. ռուսական էքսպեդիցիոն զորամասի հետ Անդրկովկաս է գալիս ռուս նկարիչ, ռուսական պրոգրեսիվ գեղարվեստական հոսանքի ներկայացուցիչ Գ. Գ. Գաբարինը, որը երկար ժամանակ լինում է նաև Հայաստանում: Այստեղ, ինչպես նաև Թիֆլիսում՝



Վ. Ի. ՄՈՇԿՈՎ.

Ախթալա:

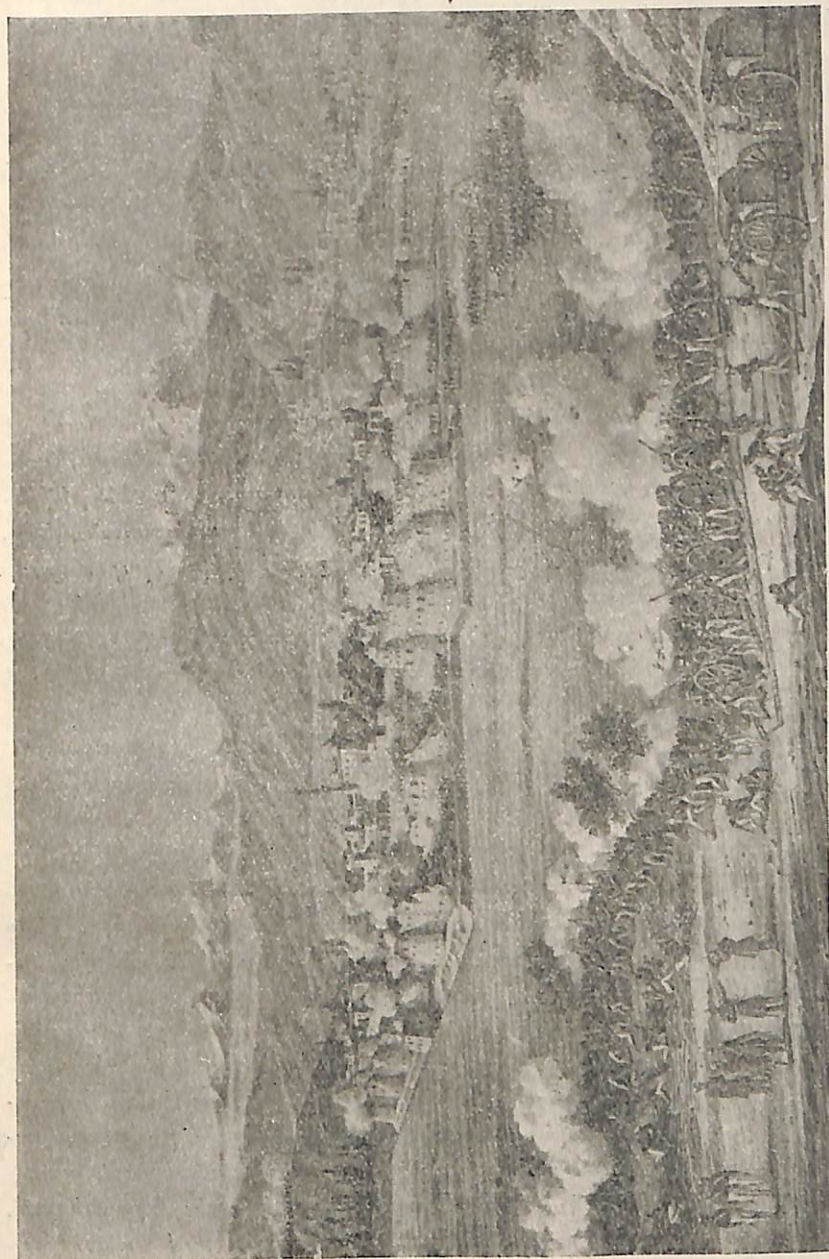
երկար մնալով (որոշ ընդմիջումներով մինչև 1843 թ. իսկ այնուհետև՝ 1848—1854 թթ.) Գաբարինը տեղում ուսումնասիրում է կովկասյան ժողովուրդների կյանքը, կենցաղը, տիպերը, նրանց կուլտուրան ու արվեստը և միաժամանակ նկարում է բնության տեսարանները, ժողովրդի կենցաղը, տիպերն ու պատմական թեմաներով բազմաթիվ ակվարել նկարներ, էտյուդներ, մատիտանկարներ, ինչպես նաև մի քանի յուղանկարներ, որոնք ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում:

Պետք է նկատել, որ կովկասյան տարիները նկարիչ Գ. Գ. Գաբարինի համար դարձան նրա ստեղծագործական կյանքի ամենաբեղմնավոր շրջանը: Նրա բազմաթիվ տաղանդը լիովին դրսևորվում է հատկապես կովկասյան շրջանի ստեղծագործություններում: Որպես իր ժամանակի առաջավոր արվեստագետներից մեկը, Գ. Գ. Գաբարինը ավելի, քան թե Կովկաս այցելած նրա ժամանակակից մյուս նկարիչները, տեսել ու զգացել է կովկասյան բնության հարստությունը, նրա բազմապիսիությունը և գեղեցկությունը, վերարտադրելով այդ ամենն իր ստեղծագործություններում:

Այդ տեսակետից բնորոշ է օրինակ՝ Գ. Գ. Գազարինի «Սևան» նկարը, որը պատկերում է Սևանի կղզին և խաղաղ լճի վրա հանդարտորեն սահող մի լաստ դեպի կղզին մեկնող ուղևորներով (նկ. № 13): Ռուսական արվեստագիտության մեջ նկատված է, որ Կովկասի գեղատեսիլ բնության տեսարանները, նյութական կուլտուրայի բազմազան հուշարձանները և վերջապես առողջ ու համարձակ լեռնցի, ազատասեր մարդիկ նոր բովանդակությամբ են հագեցնում նրա արվեստը՝ Գազարինի ստեղծագործությունները դառնում են ավելի նպատակասլաց, նրանց մեջ խորանում է ռեալիզմը և, որը նույնպես կարևոր է, նրա ստեղծագործությունները ընդգրկում են նոր թեմատիկա, որը ռուս հասարակությանը հետաքրքրող զգալի նորություն էր ռուսական նկարչության մեջ:

Գ. Գազարինի կովկասյան շրջանի ստեղծագործություններից մեզ համար մի առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում հայկական թեմաներ ընդգրկող գործերը: Հայաստանի բնության և քաղաքային տեսարաններից չափազանց հետաքրքրական է «Արագած սարի տեսարանը Գյումրի գյուղաքաղաքից» ակվարելը: Գունավոր թղթի վրա մատիտի թեթև և ընդհատվող շարժումներով Գազարինը նշել է հայկական այդ հին քաղաքի տների եզրագծերը, հեռավոր տարածությունները, ձգված լեռների ձևերը և օգտագործելով ակվարելի մի քանի գույները, առանձին ուժով և ռեալիստորեն պատկերել է Հայաստանի ամենաբարձր լեռներից մեկը և նրա ձյունե գագաթների արծաթե փայլը արևի ճառագայթների տակ: Հայաստանի և ընդհանրապես կովկասյան լեռնաշխարհի պատկերներում Գ. Գազարինը չափազանց լակոնիկ միջոցներով՝ մատիտի մի քանի գծերով, թղթի վրա, մատիտի թեթև շփումով կամ ակվարելի մի քանի տոներով, ստեղծել է լեռնային պեյզաժի մեծ տարածություններ, գրավիչ պարզությամբ վերարտադրելով արևի լույսի պայծառությունը, ուժը, լեռնային օդի մաքրությունը, արևից խանձված խոտը: Այդ աշխատանքներում Գ. Գազարինը հանդես է գալիս որպես 40-ական թվականների ռեալիստական պեյզաժի անգնահատելի վարպետ:

Քաղաքային տեսարաններից խիստ ուշադրավ է Գ. Գազարինի «Շուկայի հրապարակը Երևանում» ակվարելը, որը միաժամանակ ներկայացնում է պատմական և էթնոգրաֆիկ հետաքրքրություն (նկ. № 14): Նուրբ զգացողությամբ ընտրելով ակվարելի ամենակարևոր և ճշգրիտ տոները, Գ. Գազարինը պատկերել է հին Երևանի բազմամարդ շուկան արևելյան ճարտարապետության



Երևանի քաղաքի հրապարակը 1897 թ. նոյեմբերի 1-ին:

Օ. Վ. Լ. Մոսկով.

հետ, ստեղծելով միջավայրի համոզիչ պատկերը: Նրա ակվարելը նուրբ կերպով է տալիս արևի ուժեղ լույսով ողողված քաղաքային հրապարակի տեսարանը: Նրա տոնը փափուկ է և բազմազան, մոտ է բնությանը և նուրբ է իր ներդաշնակության մեջ: Երևանում կատարած նրա ստեղծագործություններից խիստ ուշագրավ է «Սարդարի պալատը Երևանում» գունավոր լիտոգրաֆիան: Գիտական մանրակրկտությամբ պատկերելով Սարդարի պալատի հայելազարդ սրահի ներսը իր բոլոր մանրամասնություններով, Գ. Գազարինը կառուցել է մի կոմպոզիցիա այդ ժամանակ արդեն գոյություն չունեցող Սարդարի և նրա պալատականների ֆիգուրաներով: Այդ կոմպոզիցիան, ինչպես երևում է, անհրաժեշտ էր նկարչին միջավայրը բացահայտելու, ռուս դիտողներին արևելյան կյանքին ու սովորություններին ծանոթացնելու համար:

Գ. Գազարինը առանձին սիրով և հետաքրքրությամբ նկարել է Կովկասի ժողովուրդների կենցաղի բնորոշ տեսարանները, տիպերը և ազգային տարազը: Այդ տեսակետից ուշագրավ են թիֆլիսեցիների ժամանցը պատկերող նրա մի քանի աշխատանքները, որոնցից մեկը կոչվում է «Թիֆլիզի շրջակայքի պարտեզում» (նկ. № 15): Միանգամայն արտահայտիչ և ճշմարտությամբ են պատկերված «Պառավ հայուհին աղջկա հետ» ակվարելը (նկ. № 16), Ավ. Ծաղիկյանի և Սահարունու մատիտանկար դիմանկարները և ուրիշները:

Հետաքրքրությունը ժողովրդական տիպերի և Հայաստանում ապրող տարբեր ազգերի մարդկանց նկատմամբ արտահայտվել է նաև Գ. Գազարինի մի շարք աշխատանքներում, ինչպես օրինակ՝ «Երևանի բայադերը», «Դիլիջանի ճանապարհին», «Երևան տանող ճանապարհի վրա» ակվարելով կատարված էտյուդները և «Ռամազանի երեկոն Երևանի մզկիթում» մատիտանկարը: Այդ էտյուդները կատարված են վստահ վարպետությամբ: Նրանց թեթև գծերի ներդաշնակությունը, կոմպոզիցիան և գունային նուրբ հարաբերությունները մարմնավորում են այն ամենը, ինչ որ տեսնում և ռաւումնասիրում է նա իր շրջապատի իրականության մեջ: Սուր դիտողականությամբ ընկալելով կյանքի կոնկրետ, ռեալ երևույթը, Գ. Գազարինը կարողացել է գեղարվեստական արտահայտիչ բովանդակություն դնել սովորական տեսարաններում: Նա նկարել է նաև պատմական թեմաներով նկարներ: Վերոհիշյալ ակվարել նկարներում, լիտոգրաֆիական աշխատանքներում և բազմաթիվ գծանկարներում Գ. Գազարինը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես բնակա-



10. Գ. Գ. Գազարին.

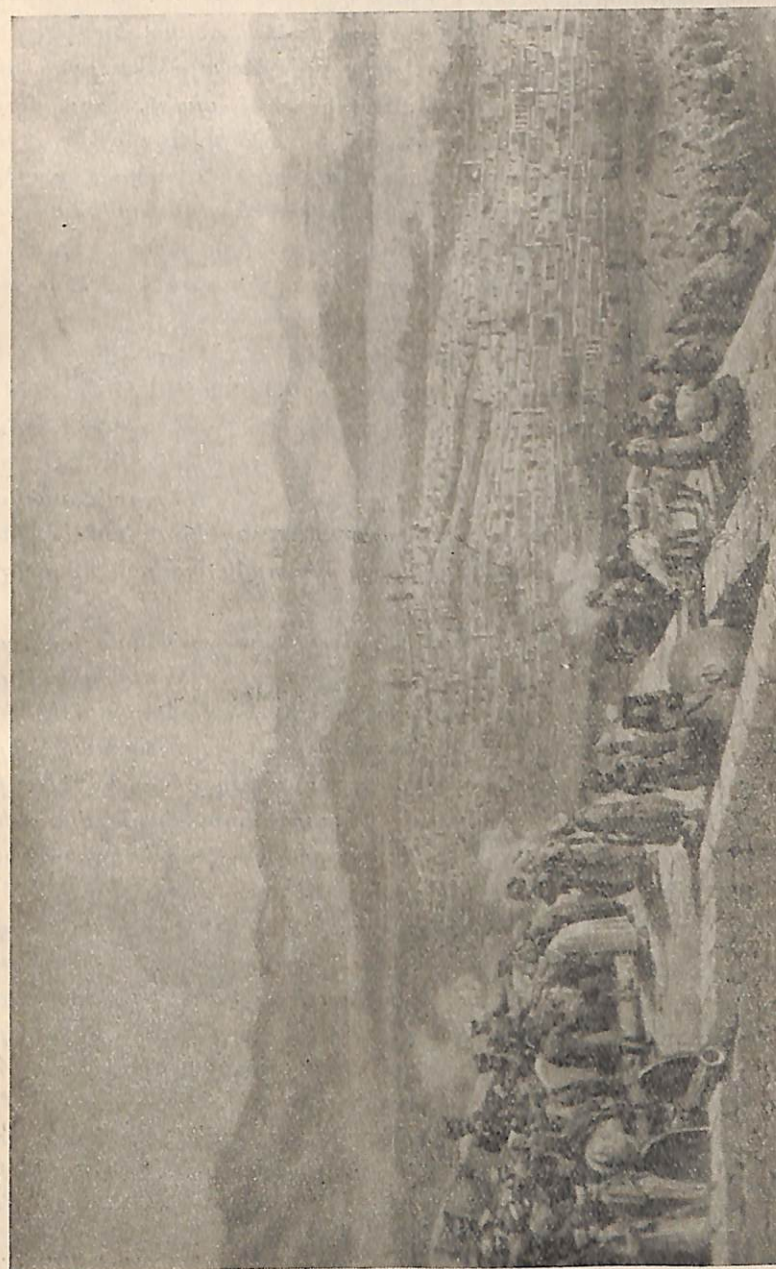
Գազարինի գրվածքով ուղարկված քաղաքի կարտ

նից նկարող բարձրարվեստ վարպետ, այլև կովկասյան ժողովուրդների կենցաղի գիտակ արվեստագետ:

Նկարիչ Գ. Գազարինի բազմաթիվ ստեղծագործությունները ցույց են տալիս նրա հետաքրքրությունների լայն շրջանները և նրա բավական լուրջ ուշադրությունը հայկական, վրացական ու ադրբեջանական կուլտուրայի նկատմամբ: Հայաստանում եղած ժամանակ և ընդհանրապես Անդրկովկասում շրջագայելիս, Գ. Գազարինը ամենայն ուշադրությամբ ուսումնասիրել է հայկական և կովկասյան մյուս ժողովուրդների անցյալի արվեստը, մասնավորապես ճարտարապետական հուշարձանները: Մեզ են հասել հայկական անցյալի ճարտարապետական հուշարձանների նրա բազմաթիվ շափագրությունները, նկարները, ճարտարապետական առանձին մասերի, հատկապես օրնամենտների արտանկարները («Հռիփսիմեի վանքը էջմիածնում», «Գեղարդի վանքի դուռը» և այլն), որոնք նկարված են նուրբ և արտասովոր՝ գիտակ մարդու մոտեցումով: Հայաստանը և ընդհանրապես Անդրկովկասը Գազարինի համար դառնում է ոչ միայն հրապուրիչ գեղարվեստական թեմա, այլև որպես կուլտուրական արժեքների դանձարան:

Լրջորեն և մանրազնին ուսումնասիրելով հայկական, վրացական և ադրբեջանական նյութական կուլտուրայի հուշարձանները, գլխավորապես մոնումենտալ ճարտարապետությունը, օրնամենտիկան և որմնանկարչությունը, Գազարինը ոչ միայն սովորում և հարստացնում է իր գիտելիքները կովկասյան ժողովուրդների բազմադարյան կուլտուրայի մասին, այլև օգտագործում է նրանց ստեղծած լավագույն ձևերը իր, արևելյան ոճով կատարած ստեղծագործություններում: Այդ տեսակետից հատկանշական է նրա եռանդուն մասնակցությունը Թիֆլիսի այն ժամանակվա նրևանյան հրապարակում ճարտարապետ Սկուդիերի նախագծով 1847—1851 թթ. կառուցված 740 տեղանոց թատրոնի գեղարվեստական ձևավորման գործում (թատրոնն այրվել է 1874 թ.): Ինչպես գրում են ժամանակակիցները, թատրոնի ներսի զարդանկարներն ու զարդաքանդակներն, ընդհուպ մինչև միջանցքների լուսամուկները, թատրոնական կահկարասիքը պատրաստվել են «Գազարինի, այդ իսկապես հիանալի նկարչի գաղափարով, գծանկարներով և նրա անմիջական ցուցումով»: Ղեկավարելով թատրոնի դահլիճի ֆոնը

¹ А. Л. Ерицяи, Театр в Тифлисе с 1845—1856 г., 1888, стр. 62.



նկարող ռուս նկարիչ Տրուշինսկու, փայտի վրա փորագրություն կատարող վարպետ Լիկաշևի և մյուս վարպետների աշխատանքները, Գազարինը ստեղծում է արևելյան ոճով «Նրբագեղ շքեղություն» մի գեղեցիկ հուշարձան, որը, ինչպես այդ թատրոնի դիրեկտոր, ժամանակակից Վ. Ա. Սոլոգուբն է գրում, «զարմացնելով բոլորին իր գեղեցկությամբ, նա և ռուսներին և ասիացիներին թվում էր հարազատ»¹։ Իր եռանդուն գործունեության, բարձր արվեստ ստեղծագործությունների և թատրոնի գեղարվեստական ձևավորման վրա աշխատող նկարիչ-վարպետների նկատմամբ ունեցած աչալուրջ հսկողության համար Գազարինը ստանում է տեղական հասարակության շնորհակալությունը։

Նկարիչ Գ. Գազարինի գեղարվեստական գործունեությունը Անդրկովկասում, դրանով, իհարկե, չի սահմանափակվում։ 1848—1854 թթ. Անդրկովկասում եղած ժամանակ Գ. Գազարինը կազմակերպում է Պապյե-մաշե արտագրության ֆաբրիկա («Картоно-каменная фабрика») նորակառույց թատրոնի գեղարվեստական ձևավորման և այլ բնագավառներում օգտագործելու համար, ինչպես նաև դառնում է այդ ֆաբրիկայի գեղարվեստական մասի ղեկավար-դիրեկտորը։

Բացի այդ, լցված տեղական հայ, վրացի և Անդրկովկասի ժողովուրդների երիտասարդությանը գեղարվեստական կրթություն տալու ջերմ ցանկությամբ, Գազարինը 1849 թ. մտադրվում է Թիֆլիսում հիմնել «Հատուկ գեղարվեստական դպրոց», նախատեսելով այդ դպրոցի համար բավական ընդարձակ ու լայն ծրագիր, ըստ որի, ինչպես ինքն է գրում Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիային, մտադրվում է Ռուսաստանում կատարել արվեստի դասավանդման լիակատար ռեֆորմ։

Նկարիչ Գ. Գազարինի գործունեությունը Անդրկովկասի ժողովուրդների գեղարվեստական կյանքում նշանավորվում է նաև նրանով, որ Թիֆլիսում եղած ժամանակ նա եղել է ռուսական, վրացական և հայկական կոլտուրաների գործիչների միջև կապի մի կարևոր կետ։ Հայտնի է, որ Գազարինի տունը դարձել էր ռուս, հայ և վրացի գրական և գեղարվեստական գործիչների հանդիպման վայր։ Պետք է հավանական համարել, որ Պուշկինի, Լերմոնտովի և նկարիչ Կ. Բրյուլովի մերձավոր ընկեր, ռուսական այն ժամա-

¹ Ал. Ерицяи, Театр в Тифлисе с 1845—1856 г., 1888, стр. 68.



12. Վ. Բ. ՍՊՅԿՈՎ.

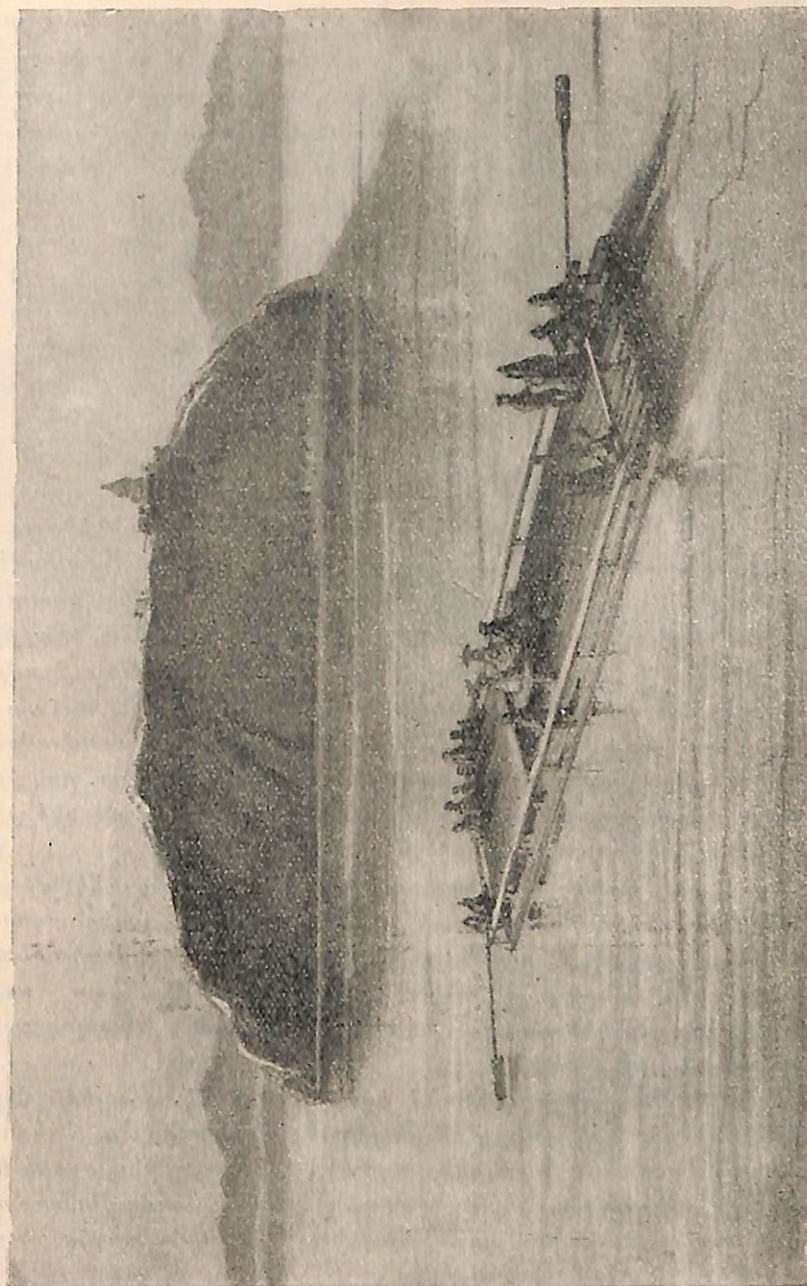
Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1825 թ. :

նակվա առաջավոր ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչ, արևելյան ժողովուրդների արվեստը ուսումնասիրող նկարիչ Գաբարինին, Վրաստանում և Հայաստանում եղած ժամանակ, հանդիպումներ են ունեցել նաև նկարիչներ Հակոբ Հովնաթանյանը և Ստեփան Ներսիսյանը, որոնք նույնպես 1840—50-ական թվականներին ապրում և գործում էին Թիֆլիսում:

Այդ հանդիպումները, ինչպես նաև Գ. Գաբարինի գեղարվեստական գործունեությունը, նրա եռանդալիս ձեռնարկումները Անդրկովկասում և վերջապես հայկական թեմայով նրա ստեղծագործությունները չէին կարող այս կամ այն չափով չնպաստել հայ հասարակության հետաքրքրության աճմանը ռուսական արվեստի նկատմամբ: Մանավանդ տեղական ժողովուրդների կենցաղը և բնության տեսարանները պատկերող նրա ստեղծագործությունները չէին կարող չգրավել հատկապես կովկասյան նկարիչների ուշադրությունը: Այդ տեսակետից չափազանց հետաքրքրական է Թիֆլիսցիների կենցաղի մի տեսարան պատկերող Գաբարինի վերոհիշյալ լիտոգրաֆիական աշխատանքի և նկարիչ Ստեփան Ներսիսյանի «Խնջույք գետափին» ժանրային յուղանկարի սյուժետի և նույնիսկ որոշ ֆիգուրաների կոմպոզիցիայի ընդհանրությունը (նկ. № 17):

Երկու նկարներում էլ ներկայացվում է հին Թիֆլիսի մերձակայքում, քաղաքային տեսարանի ֆոնի վրա, գետափին, կանանց և տղամարդկանց ժամանցի՝ պարի, նվազի և կերուխումի մի տեսարան: Այդ ընդհանրությունը չէր կարող պատահական զուգահեռություն լինել, թեև Ս. Ներսիսյանի նկարն իր ինքնատիպությամբ և նպատակադրմամբ զգալիորեն տարբերվում է առաջինից: Գաբարինի նկարը ներկայացնում է սոսկ պարի տեսարան: Ստեփան Ներսիսյանի նկարը պատմողական բնույթ ունի և իր մեջ կրում է նաև որոշ երգիծանքի տարր:

Ս. Ներսիսյանի այս մեծածավալ նկարում ներկայացված մարդիկ, միջավայրը, ինչպես և ակսեսուարը, որը նկարված է առաջին պլանում, պատկերված են ռեալիստորեն ու մանրամասնությամբ: Մարդկանց ֆիգուրաներն իրենց գործողությամբ կապված են իրար: Նրանք պատկերված են ռեալ-կենցաղային վիճակում և միմյանց նկատմամբ ունեցած այնպիսի հարաբերությամբ, որոնք ծագում են նրա ժամանակի սոցիալական պայմաններից:



13. Գ. Գ. ԳԱԲԱՐԻՆ

Սեփան, 1848 թ.:

Ստեղծելով բավական բարդ սյուժետային կոմպոզիցիա, նկարիչը աննշան թվացող ամենօրյա կյանքի այդ տեսարանում դրել է որոշ երգիծանք: Այդպիսին է օրինակ, հարբած, արդեն օրորվող և գլխարկը թեք դրած շինովնիկին շողոքորթության մեջ գինի հյուրասիրելու տեսարանը, որը կազմում է կոմպոզիցիայի կենտրոնը: Այստեղ ունևոր դասի մարդկանց կողմից բարձրաստիճան շինովնիկին շողոքորթելը քողարկվում է թեթև ժամանցի և կանանց երգի ու պարի տեսարանով:

Սակայն այդ շողոքորթությանը և խնձուղքի ուրախ տրամադրությանը անմասնակից են նրանց ծառաները: Սուր դիտողականությամբ օժտված նկարիչը նրանցից մեկին պատկերել է ծառին հենված իրենց տերերի վարմունքը լուռ դիտելիս, մյուսը՝ կարգադրությունների սպասելիս, իսկ երկու ծառա՝ գետից ձուկ որսալիս՝ նրանց թարմ ձուկ մատուցելու համար: Համեստ ու զուսպ աշխատավորների և հարբած շինովնիկին շողոքորթության մեջ գինի հյուրասիրող հարուստ մարդկանց հակադրությունը նկարին տալիս է զաղափարական նպատակասլացություն, որի համար էլ արվեստագետներից ոմանք նրա մեջ տեսնում են նաև ռուս ռեալիստ նկարիչ Պ. Ա. Ֆեդոտովի ազդեցությունը¹: Հյուսիս գունանկարչության մեջ հազեցված կոլորիտային այդ նկարը վերոհիշյալ առանձնահատկություններով կապվում է 19-րդ դարի կեսերին սկզբնավորվող ռուսական զաղափարական-կենցաղային նկարչության հետ, որն իր հետագա բարձր զարգացումը գտավ 70—80-ական թվականներին պերեդվիժնիկների ստեղծագործություններում:

Այսպիսով, ռուսական ռեալիստական կենցաղային նկարչությունը նպաստում է հայ նկարիչ Ս. Ներսիսյանին ստեղծագործելու 50—60-ական թվականների թիֆլիսահայերի կենցաղը վերարտադրող ինքնուրույն, հայկական ազգային մի նկար, որը դարձավ առաջին կենցաղային նկարը հայկական նկարչության պատմության մեջ:

1835 թ. Կոստանդնուպոլսում եղած ժամանակ, հայերի հետ շփում է ունեցել նաև ռուս մեծ նկարիչ Կ. Բրյուլովը: Այդ հանդիպումների մասին Կ. Բրյուլովի ուղեկից Գ. Գազարինը գրում է. «Բրյուլովը ձեռնամուխ եղավ Կոստանդնուպոլսի ռուսամասերությանը, որտեղ ամեն ինչ նրան հիացնում է: Առանձնապես հույն



14. Գ. Գ. ԳԱԶԱՐԻՆ

Հուկայի հրապարակը Երեվանում:

կանայք և հայուհիները իրենց վրա են հրավիրում նրա ուշադրությունը: Ամբողջ օրերով Բրյուլովը շրջում էր փողոցներն ու շուկաները և միայն ուշ երեկոներին էր վերադառնում մեր ընդհանուր բնակարանը»¹:

19-րդ դարի կեսին հայ իրականության մեջ ապրել և ստեղծագործել են նաև մի քանի ռուս նկարիչներ, որոնցից հայտնի են Ֆ. Ի. Բաչկովը, Ժուկովսկին, Բերեժնոյը և Վասիլենկոն: Վերջինիս Սևանա լիճը պատկերող նկարը մի անհայտ գրավյորի կողմից վեր է ածվել օֆորտի, որը հայտնի է «Գեոկչայի լիճը և Սևանի վանքը» վերնագրով:

Բացի Հայաստանի բնության, ժողովրդի կյանքի, պատմական և կենցաղային թեմաներով պատկերներից 19-րդ դարի առաջին կեսի մի շարք ռուս նկարիչներ (Ի. Պ. Արզումանյան, Վ. Ա. Տրոպինին,

¹ С. С. Стеланиян, Дореволюционное искусство Армении, см. Очерки по истории искусства Армении, 1939, стр. 62.

¹ Книга для чтения по истории русского искусства, 1950, вып. III, стр. 135.

Ս. Կ. Զարյանկոն, Ա. Գ. Վարնեկը և ուրիշները) և քանդակագործներ (Ի. Մարտոսը, Տ. Ժակը) կերտել են նաև հայ մարդկանց և առանձին գործիչների պորտրետներ:

«Տարօրինակ բան. Կովկասին կարծես թե վիճակված է լինել պոետիկ տաղանդների օրրանը, նրանց մուսանների սնուցիչն ու ոգևորողը, նրանց պոետիկական հայրենիքը» — գրել է Վ. Բելինսկին Պուշկինի, Գրիբոեդովի և Լերմոնտովի կովկասյան թեմաներում պոետիկ ստեղծագործությունների կապակցությամբ¹: Այդ նույնը կարելի է ասել նաև անվանի ռուս նկարիչների մասին: Վերոհիշյալ նկարիչների միջոցով Հայաստանը ռուսական նկարչության մեջ ներդրել է նոր թեմաներ, նոր կերպարներ և նոր ու թարմ պեյզաժ: Ռուսական նկարչության մեջ հայկական թեմատիկայի ընդգրկումը եղել է հենց հայկական և ռուսական կերպարվեստների սերտ կապերի արտահայտություններից մեկը 19-րդ դարում:

Մյուս կողմից ռուս արվեստագետների հետ հայ առաջավոր հասարակության և կուլտուրայի առանձին գործիչների ունեցած շփումը է՛լ ավելի ուժեղացրեց հայ հասարակության հետաքրքրությունը ռուսական կուլտուրայի և մասնավորապես կերպարվեստի նկատմամբ: Հետզհետե ավելի պարզ էր դառնում, որ հայ իրականության մեջ այդ ժամանակ գեղարվեստական կրթության պակասը, որը ստեղծվել էր 18-րդ դարում և 19-րդ դարի առաջին բառորդում պարսկական ու թյուրքական դաժան հարստահարությունների հետևանքով, լուրջ խոչընդոտ էր հանդիսանում հայ արվեստի զարգացմանը: Երկրի տնտեսական և կուլտուրական կյանքը լճանում ու հետադիմում էր: Խոսելով պարսիկ և թյուրք իշխողների դաժան քաղաքականության մասին Ի. Վ. Ստալինը գրում է. «...պարսկական ու թյուրքական ասիմիլատորները հարյուրավոր տարիներ ծվատում, խոշտանգում ու քնաջնջում էին հայ և վրացի ազգերին...»²: Թե ի՞նչ վիճակում էր գտնվում հայ նկարչությունը այն ժամանակ բուն Հայաստանում, մեզ որոշ զաղափար է տալիս Ի. Շոպենի մի աշխատությունը, որտեղ հայ նկարիչների ու նկարչության վիճակի մասին նշվում է հետևյալը. «Երևան քաղաքում մնացել են միայն երկու նկարիչ: Չգտնելով մեկենասներ իրենց համեստ տաղանդի համար, նրանք ընկել են խեղճ վիճակի մեջ: Նրանց արվեստը սահմանափակվում է ծաղիկների, ծաղկեպսակ-



15. Վ. Գ. ՎԱՐՆԵՔ

Թիֆլիսի օրշապայի պարսեզում:

ների, թռչունների պատկերներ նկարելով, խիզախության պահերին նրանք ամենամատչելի գներով նկարում են պեյզաժներ, որսի տեսարաններ, նույնիսկ դիմանկարներ: Անկարելի է չհրապուրվել այդ նկարների կոլորիտի թարմությամբ և հստակությամբ: Սակայն բուն արվեստի մասին մնում է լռել: Ընդհանրապես նրանք միանգամայն անծանոթ են հեռանկարների կանոններին և նրանց նկարները առանց ստվերների են»¹: Նշանակում է նկարչությունը գտնվում էր միանգամայն ցածր մակարդակի վրա:

Այն ժամանակվա հայ առաջավոր հասարակական գործիչները լավ էին հասկանում, որ հայրենի երկրի ժողովրդի առաջադիմության ու զարգացման համար ավելի ու ավելի անհրաժեշտ է դառնում գեղարվեստական կրթությունը: Նրանցից, օրինակ, հայ

¹ В. Белинский, Соч., т. 1, 1948, стр. 692.

² Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 11, էջ 395:

¹ И. Шопен, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху присоединения к Российской империи, 1852, стр. 895—896.

մեծ լուսավորիչ հաշատուր Աբովյանը դեռևս ուսանող եղած ժամանակ, 1835 թ. առաջ քաշելով այդ հարցը, գրում է, որ հայ ժողովրդի լուսավորության և առաջադիմության գործի համար անհրաժեշտ է նաև գեղեցիկ արվեստների՝ մասնավորապես բանաստեղծության, նկարչության և երաժշտության տարածումը Հայաստանում: «Որովհետև որոշ չափով ինձ հայտնի է իմ արևելյան հայրենակիցների, հայերի և ուրիշների մտածելակերպը և կյանքը,— գրում է իս. Աբովյանը 1835 թ. Պետերբուրգի պետական խորհրդականներից մեկին,— ուստի բազմակողմանի փորձերով ապացուցված եմ համարում, որ նրանք ուրիշ ոչ մի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթության և լուսավորության հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծության, երաժշտության ու նկարչության միջոցով: Եվ երբ ես Եվրոպայում առաջին անգամ տեսա այդ արվեստներն իրենց իսկական լույսով և զգացի նրանց ներգործությունը նախ և առաջ եվրոպացիների, և հետո էլ իմ վրա, ապա իմ առաջին և ամենագեղեցիկ ցանկությունն աչն եղավ, որ ես աշխատեմ տարածել այդ արվեստներն իմ հայրենի երկրում»¹:

Խոսելով արվեստի հասարակական նշանակության և նրա ներգործոն, առաջադիմական ու կրթիչ դերի մասին, հաշատուր Աբովյանը—նույն նամակում գրում է. «Ո՞վ չի ճանաչում աչն երկնային, սիրտ աղնվացնող հմայիչ ուժը, որ գտնվում է արվեստների մեջ...»²: Միևնույն նամակում իս. Աբովյանն ասում է. «Ասիայում երաժշտության և նկարչության արվեստների տարածելն իմ վաղեմի ջերմ ցանկությունն է եղել: Դրանց միջոցով կրակոտ արևելցիք ավելի շուտ կհասնեն կուլտուրայի, քան որևէ այլ միջոցով: Այդ մտադրությամբ ես կամենում էի արդեն հայրենիքիցս երիտասարդ մարդիկ ուղարկել այստեղ, եթե նրանք դրա համար տաղանդ ու տրամադրություն ունենային»³: Աբովյանը գրում է, որ այդ ցանկությունը ինքը արտահայտել է ոչ թե մի անգամ, այլ շատ ավելի հաճախ, իս. Աբովյանը ցավ է հայտնում, որ իր տարիքը չի ներում ձեռնամուխ լինել արվեստի մեջ մասնագիտանալու համար: Նա գրում է, որ դա կլինեի անհաջող ձեռնարկում, եթե ինքը համարձակվեր հասուն հասակում և այդքան կարճ ժամանակում յուրացնել արվեստները

¹ Ի. Շահազիզի Դիվան իս. Աբովյանի, հատ. 2, 1948 էջ 35:

² Նույն տեղում, էջ 36:

³ Նույն տեղում:



16. Գ. Գ. ԳԱԳԱՐԻՆ

Պառավ հայունին աղջկա հետ:

այդ նպատակի համար: Սակայն, շարունակում է Աբովյանը, օր ու դիշեր ինքը պատրաստ է ապագայի համար ամեն հնարավորություններ գործ դնել և գտնել իր հայրենիքում այդ տաղանդի տեր երիտասարդներ՝ նրանց Պետերբուրգ ուղարկելու համար: Վերոհիշյալ նամակում իս. Աբովյանը միջնորդում է երևանցի երիտասարդ Ս. Ներսիսյանին Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիա ընդունելու համար: Հայ երիտասարդներին Ռուսաստանում կրթելու միտքն ընդունում և խրախուսում էր նաև ռուսական առաջավոր ինտելիգենցիան:

1830—40-ական թվականներին սկսվում է հայ գեղարվեստասեր երիտասարդների հոսանք դեպի ռուսական գեղարվեստի ուսումնական հիմնարկները: Թե՛ որքան բուռն է եղել հայ երիտասարդների ձգտումը դեպի ռուսական գեղարվեստական հիմնարկները, այդ մասին պերճախոս կերպով վկայում է երևանցի հայ երիտասարդ Ս. Ներսիսյանի 1835 թ. կատարած փորձերը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում ընդունվելու համար: Երիտասարդ Ս. Ներսիսյանի ընկեր և ժամանակակից հաշատուր Աբովյանն այսպես է գրում. «Նկարչության բուռն սիրուց տարված,

նա թողնում է իր հայրենիքը, ազգականներին, մի իտալացի նկարչի ծառա է դառնում և այդ անվան տակ տանելով ամենադժան շարժարանքներ իր տիրոջ երեսից, հասնում է Պետերբուրգ։ Առանց նվազագույն գաղափար ունենալու այդ քաղաքի արվեստի սիրո և արվեստի գործերի մասին, նա կարծում է, որ կկարողանա այդտեղ կատարելագործել իր՝ արվեստագետի տաղանդը... Հազիվ այստեղ հասած նա իր տիրոջն ասում է, թե այլևս չի կամենում իր հայրենիքը վերադառնալ։ Նա շնորհակալ է երկնքից և իր տիրոջից, որ այստեղ է եկել և թե նա ցանկանում է կամ այստեղ մեռնել, կամ վերադառնալ իբրև արվեստագետ իր ազգի համար»¹։ Աբովյանը այնուհետև պնդում է, որ «Պետերբուրգում կարող է և պիտի կատարվի նրա ցանկությունը»²։ Սակայն, Ս. Ներսիսյանը 1835 թ. չի ընդունվում Գեղարվեստների ակադեմիա այն ժամանակ ակադեմիայում տեղ չլինելու պատճառով։ Նրան առաջարկվում է սպասել և նա սպասում է շուրջ 3 տարի։

Այդ ժամանակաշրջանում երիտասարդ նկարչին բավական օժանդակություն է ցույց տալիս Պետերբուրգի «Նկարիչներին խրախուսող ընկերությունը»։ Չափազանց կարևոր է, օրինակ, այդ Ընկերության արխիվում պահվող 1834—1835 թթ. հաշվետվության մեջ հետևյալ տեղեկությունը՝ «Իրեն օգնություն ցույց տալու խնդրանքով ներկայանում է մեզ Հայաստանում ծնված երիտասարդ հայ Ներսեսովը, որը նկարչության արվեստը ուսումնասիրելու համար թողել է հայրենիքը և մեկնել այստեղ և ապրում է ծայր աստիճան անմխիթար վիճակում»։ Պետերբուրգի «Նկարիչներին խրախուսող Ընկերության» հետագա տարիների արխիվային փաստաթղթերում պահվում են տեղեկություններ երիտասարդ Ներսիսյանին ցույց տված նյութական օժանդակության և խրախուսանքի մասին։ Այդ փաստաթղթերից մենք տեղեկանում ենք, որ երիտասարդ նկարիչ Ս. Ներսիսյանը դեռ նախքան Գեղարվեստների ակադեմիա ընդունվելը (1838 թ.) զբաղվել է ինքնուրույն ստեղծագործությամբ և նրա ստեղծագործություններից մեկը՝ «Կրակող ասիացին» նկարը, որը մինչև այսօր հայտնի չէ եղել մեր արվեստագիտությանը, գնվել է «Նկարիչներին խրախուսող Ընկերության» կողմից։ Այդ մասին Ընկերության կոմիտեի 1837 թ. ժողովում, այսինքն այդ Ընկերության արձանագրություններում

¹ Ե. Շահագիրյան, Դիվան Խ. Աբովյանի, հատ. 2, 1948, էջ 34։

² Նույն տեղում, էջ 34—35։



Գեղարվեստի թանգարան

17. Ս. Ներսիսյան

մենք կարգում ենք. «Նկարիչ Ներսեսովին, որը տառապում է աշ-
քացավով, օժանդակելու համար Կոմիտեն որոշում է գնել նրա
կողմից ներկայացված նկարը («Կրակող ասիացին») 100 ռուբլով»:

Ռուսական «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» կողմից
երիտասարդ հայ սկսնակ նկարիչ Ս. Ներսիսյանին ցույց տված
վերոհիշյալ օժանդակությունը ոչ միայն սոսկ նյութական, այլև
բարոյական կարևոր նշանակություն ունի: Խրախուսված այդ հո-
գատարությունը Ս. Ներսիսյանը մնում է Պետերբուրգում և շա-
րունակում է աշխատել իր վրա: 1838 թ. նա կրկին դիմում է Ակա-
դեմիային, այս անգամ Ակադեմիայի վիցե-պրեզիդենտ, քանդա-
կագործ Ֆ. Պ. Տոլստոյին, լսնդրելով իրեն ընդունել Ակադեմիա,
դրանով իսկ բախտավորեցնել իրեն: Ֆ. Տոլստոյը օգնում է նրան և
Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհուրդը որոշում է.
«Հարգելով նկարչության մեջ ցույց տված ընդունակությունները և
գերազանց հաջողությունները, երևանցի Ներսեսովին ընդունել
2-րդ կարգի ակադեմիստ Ակադեմիայի գումարի մնացորդի հաշ-
վին»¹: Թե՛ ում մոտ է սովորել Ս. Ներսիսյանը, առայժմ մեզ հայտ-
նի չէ: Արխիվներում պահվող փաստաթղթերի ուսումնասիրությու-
նից կարելի է եզրակացնել, որ Ս. Ներսիսյանը Գեղարվեստների
ակադեմիան ավարտում է 1842 թ. և որոշ ժամանակ Պետերբուր-
գում մնալուց հետո վերադառնում է հայրենիք ստեղծագործական
աշխատանքի:

Դեռևս 1828 թ. երիտասարդ Հակոբ Հովնաթանյանը ցանկու-
թյուն է հայտնում սովորել Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադե-
միայում: Այդ մասին մենք ունենք մի կարևոր փաստություն՝ 1829 թ.
հունվարի 6-ի թվակիր միջնորդական մի նամակ՝ ուղղված
Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ի.
Օլենինին²:

Սակայն այդ ժամանակ 20-ամյա Հակոբ Հովնաթանյանը չի
ընդունվում Գեղարվեստների ակադեմիա տարիքը անհամապա-
տասխան լինելու և Ակադեմիայում ընդունելություն չլինելու պատ-
ճառով: Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվում
պահվող մեր ուսումնասիրած փաստաթղթերը հաստատում են,
որ 1841 թ. մարտին Հակոբ Հովնաթանյանը դիմում է Ակադեմիայի

խորհրդին իրեն նկարչի կոչում տալ, դրա համար ներկայացնե-
լով իր ստեղծագործություններից մի դիմանկար: Իր դիմումի
մեջ նա գրում է, որ Ակադեմիայի արած այդ բարյացակամու-
թյունը կխրախուսի իրեն ավելի ու ավելի կատարելագործվելու
գեղեցիկ արվեստի մեջ հեռավոր Կովկասում: Ակադեմիայի խոր-
հրդի որոշմամբ 1841 թ. օգոստոսին Հակոբ Հովնաթանյանին
տրվում է «ոչ դասական նկարիչ» կոչումը³:

1833 թ. Դրիմի Թեոդոսիա քաղաքի բնակիչ, հայ ընտանիքի
զավակ պատանի Հովհաննես Ալվազովսկին ընդունվում է Պետեր-
բուրգի Գեղարվեստների ակադեմիա որպես «պետական թոշակառու՝
կաբինետի հաշվին»: Պատանի Հովհաննեսն այստեղ սովորում է
ռուս պեյզաժիստ Մ. Վորոբյովի մոտ և շնորհիվ իր արտակարգ ըն-
դունակությունների ու աշխատասիրության, ժամկետից երկու
տարի շուտ, 1837 թ. ոսկե մեդալով ավարտում է Գեղարվեստների
ակադեմիան:

1836 թ. Գեղարվեստների ակադեմիա է ընդունվում հայ երի-
տասարդ Աղաֆոն Հովնաթանյանը: Նա ակադեմիա է գալիս իր հոր՝
նկարիչ Մկրտումի և ավագ եղբոր՝ Հակոբի կողմից նկարչության
մեջ բավական պատրաստված: Այստեղ նա սովորում է որպես
ազատ հաճախող աշակերտ: Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակա-
դեմիայի արխիվում պահվում են փաստաթղթեր, որոնք ցույց
են տալիս, որ Աղաֆոն Հովնաթանյանը ցանկանալով իրեն նվիրել
պատմական նկարչությանը, 1840 թ. նոյեմբերի 16-ին հատուկ
դիմում է գրել, ցանկություն հայտնելով սովորել հատկապես պո-
ֆեսոր Կարլ Բրյուլովի ղեկավարությամբ²: Աղաֆոն Հովնաթանյա-
նը սովորում է Կ. Բրյուլովի մոտ, նրա հսկողությամբ, ավարտում է
որպես դիմանկարիչ և իր ներկայացրած մի շերքեզի դիմանկարի
համար 1842 թ. ստանում է նկարչի կոչում³:

Բացի վերոհիշյալ նկարիչներից, 19-րդ դարի առաջին կեսում,
Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորել են նաև մի
քանի հայ երիտասարդներ, որոնց կյանքը և ստեղծագործությու-
նները մինչև այսօր բոլորովին չեն ուսումնասիրված: Նրանցից
առանձնապես հայտնի է գրաֆիկ Հովհաննես Քաթանյանը, որը
Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց հետո (1844 թ.) մեկնում
է Պետերբուրգ և սովորում Գեղարվեստների ակադեմիայում:

¹ Центральный Гос. Исторический Архив в Ленинграде, ф. 789, оп. 1, д. № 67.

² ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. № 186.

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. № 44, л. 35—36.

² ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 20, д. № 55—В, л. 21.

³ Նույն տեղում, л. 22, 24.

1848—1851 թթ. Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայումն է սովորել հետագայում հայ նշանավոր բանաստեղծ Գևորգ Դոդոխյանը: Նա Ակադեմիա է մտել Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանն ավարտելուց հետո և Ակադեմիայում սովորել է մինչև 3-րդ կուրսը:

Այսպիսով, Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հետո, 1830—40-ական թվականներին Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորում և պրոֆեսիոնալ նկարչի կոչում են ստանում մի շարք հայ երիտասարդներ, որոնք հետագայում նշանակալից դեր կատարեցին հայկական նոր կերպարվեստի սկզբնավորման և զարգացման գործում:

Հայկական նոր նկարչության սկզբնավորումն ու զարգացումը կապված էր ամենից առաջ տնտեսական-հասարակական կյանքի այն նոր պայմանների հետ, որոնց մեջ ապրում էր հայ ժողովուրդը: Հայաստանի արևելյան հատվածը Ռուսաստանին միանալուց հետո և այն գեղարվեստական կրթության հետ, որը ստացել էին վերոհիշյալ նկարիչ հայ երիտասարդները Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում և ռուսական արվեստի միջավայրում:

19-րդ դարի առաջին կեսին Ռուսաստանում տեղի են ունենում կարևոր իրադարձություններ: 1812 թ. Հայրենական պատերազմը, ապա դեկաբրիստների ապստամբությունը 1825 թվականին և նրան անմիջապես հաջորդող ժամանակաշրջանը Ռուսաստանի մտավոր կյանքում առաջացնում են փոփոխություններ, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտնում արվեստի մեջ:

Ռուսական ազգային գեղարվեստական կուլտուրայի պատմության մեջ վաղուց նկատված այս շրջանի արվեստի վերելքը սերտորեն կապվում է ցարական կառավարության, ինքնակալության ու ճորտատիրության դեմ հասարակության դեմոկրատական ուժերի պայքարի հետ: Այդ պայքարը արտացոլվում է նույն շրջանի ռուսական և նրա հետ կապված հայկական արվեստի մեջ:

19-րդ դարի առաջին կեսի ռուսական կերպարվեստի մեջ սահմանազատվում և իրար դեմ սուր պայքար են մղում երկու ուղղություն՝ առաջադիմական և ռեակցիոն ուղղությունները: Առաջադիմական ուղղությունը պաշտպանում է ռեալիզմը, ձգտում է բացահայտել արվեստի մեջ ժողովրդայնության ու ազգային ինքնատիպության գծերը, մինչդեռ ռեակցիոն ուղղությունը պաշտպանում է ակադեմիական կլասիցիզմը, արտացոլում ինքնակալության ու ճորտատիրության հակաժողովրդական գա-

ղափարները, ամեն կերպ ամրապնդելով պաշտոնական արվեստի հիմքերը:

Ակադեմիական կլասիցիզմի և ռեակցիոն ռոմանտիզմի դեմ մղվող պայքարում ռեալիստական ուղղության ձևավորումն ու զարգացումը, ինչպես հաստատում է սովետական արվեստագիտությունը, հանդիսանում է այդ շրջանի ռուսական արվեստի զարգացման հիմնական պրոցեսը: Այդ պրոցեսն արտահայտվում է նաև Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում: Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան հանդիսանում էր այն ժամանակվա ռուսական կերպարվեստի հիմնական, թերևս միակ պաշտոնական օջախը Ռուսաստանում: 1830—40-ական թվականներին այստեղ ակադեմիական կլասիցիզմը պետական դրոշմ էր կրում: Սակայն այդ ուղղությունը այլևս չէր բավարարում ոչ միայն հասարակության առաջավոր խավերին, այլև ուսանողության որոշ մասին, որն արդեն սկսել էր տրտունջներ արտահայտել: Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի և իրականության պահանջների միջև առաջ են գալիս հակասություններ: Չնայած նիկոլաևյան ռեակցիային, այնուամենայնիվ չի հաջողվում այստեղ խեղդել ռուսական կերպարվեստի պրոգրեսիվ հիմքերը: Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանողների մեջ ծագում ու զարգանում է ձգտումը կյանքի պատկերման, իրականության ռեալիստական վերարտադրման նկատմամբ, որն իր արտահայտությունն է գտնում նրանց հետագա տարիների ստեղծագործություններում: Այդ երևույթն արտացոլվում է նաև 19-րդ դարի հայ նկարչության մեջ:

19-րդ դարի առաջին կեսի հայկական նոր նկարչության մեջ ամենից ավելի զարգանում է դիմանկարչության ժանրը: Այդ ժանրի առաջին խոշոր ներկայացուցիչները հանդիսանում են Հակոբ Հովնաթանյանը և Ստեփան Ներսիսյանը:

Պետք է նկատել, որ դիմանկարչությունը հայկական արվեստի մեջ հին պատմություն ունի: Դեռևս 17-րդ դարում հանդես են եկել մի շարք նկարիչներ, որոնք զբաղվել են նաև դիմանկարչությամբ: Այդ նկարիչներից առանձնապես հայտնի է եղել որմնանկարիչ Մինասը, որն ապրել ու գործել է գլխավորապես նոր Զուղայում և Իսպահանում: Ինչպես վկայում է պատմիչ Ա. Դավրիժեցին, որմնանկարիչ Մինասն իր բարձրարվեստ դիմանկարներով առաջնություն է շահել պարսկական նկարիչների կոնկուրսում: Այդ նույն շրջանի որմնանկարիչ Հովհաննես Մրկուզը, որի արվեստի մասին պատմիչները բարձր գովասանքով են խոսում, նույն-

պես նկարել է դիմանկարներ, որոնք, սակայն, մեզ չեն հասել: Դիմանկարներ է նկարել նաև այդ նույն միջավայրից դուրս եկած նկարիչ Աստվածատուր Սալթանյանը (Բողդան Սալտանով), որը 1660-ական թվականներին հայ առևտրականների հետ մեկնելով Մոսկվա, շնորհիվ իր արտակարգ ընդունակությունների և բարձրարվեստ ստեղծագործությունների ճանաչվում և պետական ծառայության է մտնում Մոսկվայի Օրոժեչնայա պալատայում: Այստեղ, մինչև Պետրոս Առաջինի թագավորության ժամանակ ապրած հայ նկարիչը իր եռանդուն գործունեության ընթացքում բազմազան աշխատանքներ է կատարում, որոնց թվում նկարում է նաև դիմանկարներ («պարսոններ»):

Դիմանկարչությամբ զբաղվել են նաև Հովնաթանյան նկարիչները: Ավելի քան հարյուր հիսուն տարվա ընթացքում այս ընտանիքից դուրս եկած նկարիչները, ինչպես և վերոհիշյալ նկարիչները, մշակել են աշխարհիկ նկարչության որոշ տրադիցիա, որից օգտվելով, այդ ընտանիքի վերջին ներկայացուցիչ Հակոբ Հովնաթանյանը ստեղծում է բազմաթիվ դիմանկարներ, սկզբնավորելով ռեալիստական դիմանկարչության ժանրը հայկական նոր արվեստի մեջ:

Դիմանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի (1809—1884 թթ.) ստեղծագործությունների մանրագնին ուսումնասիրությունը հաստատում է նրա կապերը ռուսական նկարչության հետ: Հիսուն տարվա ընթացքում Հ. Հովնաթանյանը ապրել է զարգացման երկու մեծ շրջան: Առաջին շրջանում, որն ընդգրկում է 1830—40-ական թվականները, Հ. Հովնաթանյանի ստեղծագործություններում ռեալիստական սկզբունքի զարգացման հետ շարունակում են պահպանվել նախորդ շրջանի նկարչության հին սովորությունները և ունակությունները: Ֆիգուրաների ծայր աստիճան հարթանությունը, որտեղ մարդը ներկայացվում է սոսկ արտաքին կողմերով, ինչպես նաև կոմպոզիցիայի միօրինակությունն ու պայմանականությունը հանդիսանում են այդ շրջանի ցայտուն արտահայտությունը (սարկավազ Տ. Սարգսյանի դիմանկարը, 1834 թ.): Սակայն նա իր վաղ շրջանի մի շարք դիմանկարներում, չնայած նրանց պայմանականությանը, հարթանությունը և միօրինակ կոմպոզիցիային, կարողանում է վերադառնալ նուրբ, կենդանի գծեր: Այդ տեսակետից նրա Թեոմյանի դիմանկարը ամենապոետիկական ստեղծագործություններից մեկն է 19-րդ դարի հայ նկարչության մեջ: Այստեղ արդեն արտահայտություն է գտել Հովնաթանյան նկարչական դպրոցի այն



18. Հ. Հովնաթանյանը

Ն. Թեոմյանի դիմանկարը:

Վուլտուրան, որը մշակվել էր երկարատև ժամանակաշրջանում սերնդե-սերունդ (նկ. № 18):

Ստեղծագործական կյանքի երկրորդ շրջանում՝ 50—70-ական թվականներին, Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարներում նկատվում է ռեալիզմի խորացումը: Հայ հասարակական կյանքի առաջադիմությունը և հասարակության գեղարվեստական պահանջների բարձրացումը մի կողմից, մյուս կողմից ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ Հ. Հովնաթանյանի ունեցած ծանո-

թությունը նպաստում են նրա ստեղծագործություններում ռեալիզմի ուժեղացմանը:

Մշտապես հայկական միջավայրում ապրող և գործող Հ. Հովնաթանյանի համար ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի հետ շփման կետ էր հանդիսանում, ամենից առաջ, Թիֆլիսը՝ «Ասիայում ռուսական իշխանության կենտրոնական այդ վայրը»¹, որն այդ ժամանակ դարձել էր ռուսական, վրացական և հայկական կուլտուրայի առաջավոր գործիչների մերձեցման ու կապերի կենտրոն: Այստեղ եղած ժամանակաշրջանում Հ. Հովնաթանյանը անձնական ծանոթություն է ունենում Անդրկովկաս եկած մի շարք ռուս գործիչների և պաշտոնական անձանց հետ ու նկարում նրանցից շատերի դիմանկարները²:

Ինչպես նշեցինք վերևում, նկարչություն սովորելու նպատակով Հ. Հովնաթանյանը կապվում է ռուսական գեղարվեստի օրրան՝ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի հետ: 1841 թ. դարնանը, Գեղարվեստների ակադեմիայից նկարչի կոչում ստանալու նպատակով, նա պետք է որ եղած լինի Պետերբուրգում, ուր և կարծում ենք, հնարավորություն է ունեցել մոտիկից ծանոթանալու ռուսական արվեստին:

Նկարիչ Հ. Հովնաթանյանը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի հետ կապված է մնում նաև հետագայում: Լենինգրադի Կենտրոնական պետական պատմական արխիվի Գեղարվեստների ակադեմիայի ֆոնդում պահվում է Զինվորական մինիստրության Կովկասի գրասենյակի պաշտոնական միջնորդությունը ուղարկված՝ Ակադեմիային 1842 թ., որով խնդրվում է ոչ դասական նկարիչ Հ. Հովնաթանյանին տալ «14-րդ դասականի աստիճան» այն բանի համար, որ նկարիչը «ցույց տվեց շատ կարևոր ծառայություն Ղարաբաղի գավառում լիտոգրաֆիական աշխատանքների համար քարի հայտնագործումով, որը մեծ օգտավետություն է կիրառվում է այժմ Կովկասյան կորպուսի բաժանմունքի գեներալա-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сов., т. X, 1933, стр. 555.

² Անցյալ դարի 40-ական թվականներին Թիֆլիսում լույս տեսնող ռուսական «Իլյուստրացիա» ամսագիրը հաղորդում է, որ Հ. Հովնաթանյանը, նկարել է նաև «այս կողմերում եղած բոլոր կառավարիչների միանգամայն նման պատկերները»: Նա նկարել է պատրիարք Նիքոլայի, Ս. Ն. Երմոլովի, Պ. Ֆ. Պասկևիչի, Ա. Վ. Ռոզենի, Գ. Ա. Գոլովինի, Ա. Ի. Նեյգարտի դիմանկարները, ինչպես նաև Գ. Միշկսկու դիմանկարը:



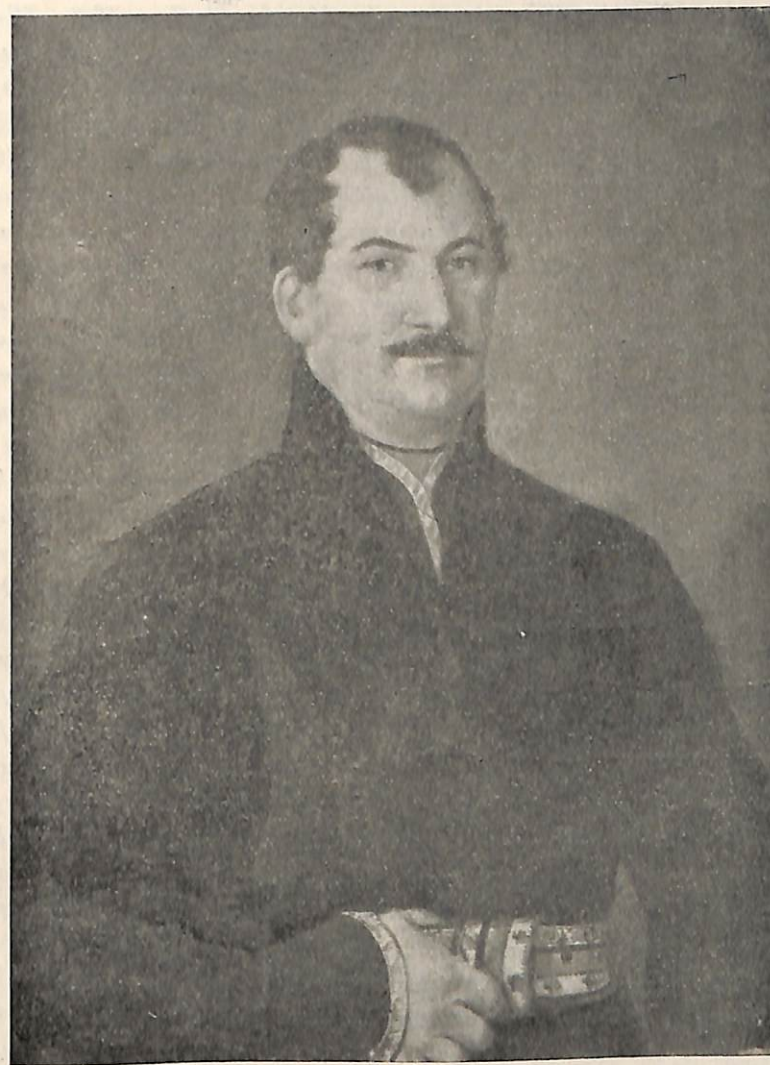
19. Հ. Հովնաթանյան

Տիկին Ե. Նաղիրյանի դիմանկարը:

կան շտաբում»¹։ Ակադեմիայի խորհուրդը քննության է առնում Հ. Հովնաթանյանի այդ հայտնագործությունը և ճանաչում նրա գտած քարը որպես լիտոգրաֆիական քար, որի համար արժանի է համարվում պարգևատրման, իսկ պրեզիդենտ Ա. Օլենինը այդ պաշտոնական գրության վրա մակագրում է «պատասխանել՝ համաձայն եմ»։

Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի և Թիֆլիսի ռուս հասարակության հետ նկարիչ Հ. Հովնաթանյանի վերոհիշյալ կապերը, հարկավ, չէին կարող չարել նրա հետաքրքրությունը և ուշադրությունը ռուսական նկարչության, մասնավորապես 18—19-րդ դարերում այնքան բարձր զարգացած դիմանկարչության ժանրի նկատմամբ։ Երևանի Պետական պատկերասրահում և Թիֆլիսի կերպարվեստի թանգարանում պահվող նկարիչ Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարները վկայում են, որ նրանց հեղինակը ամենայն ուշադրությամբ ուսումնասիրել է ռուսական կլասիկ նկարչությունը, մասնավորապես տեղյակ է իր ժամանակի ռուսական դիմանկարչությանը։

Ռուսական արվեստի որոշ հետազոտողներ արդեն նկատել են, որ հայ նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործություններից առանձնապես տիկին Շ. Նադիրյանի դիմանկարը (նկ. № 19) իր կոմպոզիցիայով, դիրքով և հետաքրքրաշարժ ակսեսուալով (ծաղիկներ պատուհանում), ինչպես նաև նրա հստակ գծանկարը, ֆիգուրայի որոշ հարթանությունը՝ մանրամասնությունների մանրակրկիտ մշակման հետ, հաստատում են նրա հեղինակի ծանոթությունը ռուս նկարիչ Օ. Կիպրենսկու Ավդոլինայի դիմանկարի և ընդհանրապես նույն շրջանի ռուսական դիմանկարչության արվեստի հետ²։ Չեքի կատարյալ ավարտվածությունն այդ, ինչպես և Օ. Կիպրենսկու նկարում երանգավորում է նրա խորը կանացիական կերպարը և կնոջ նրբագեղ երազկոտությունը։ Արվեստի հումանիստական ուժը, որը կազմում է Օ. Կիպրենսկու ստեղծագործությունների և նույն շրջանի ռուսական դիմանկարչության առաջատար բովանդակությունը, հավատը մարդու հոգեկան հարստության նկատմամբ, արտացոլվել են նաև տիկին Նադիրյանի դիմանկարում։ Դրանումն է կայանում այն նորը, առաջադիմական գծերից մեկը, որն ի տարբերություն 17—18-րդ դարերի հայկական դիմանկար-



20. Հ. Հովնաթանյան

Պ. Յզգամանյանի դիմանկարը

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. № 44, л. 38—39.

² И. В. Гинзбург, Армянские художники и архитекторы в Всероссийской Ак. художеств (рукопись).

շության, բերում է իր հետ Հ. Հովնաթանյանը, սկզբնավորելով նոր, ռեալիստական դիմանկարչության ժանրը հայ արվեստի մեջ:

Ռուսական ռեալիստական նկարչության բարերար ազդեցությանը Հակոբ Հովնաթանյանը զգալիորեն հաղթահարում է 30—40-ական թվականների իր ստեղծագործություններում հղած կոմպոզիցիոն միօրինակությունը, ֆիգուրաների ծայրահեղ հարթանությունը և կերպարի որոշ իդեալականացումը: Նրա ժամանակի մարդկանց բնորոշ գծերի ճշգրիտ վերարտադրումը 1850—1870-ական թվականներին ստեղծած դիմանկարներում (ինչպես օրինակ. Անանյանի, Եղիազարյանի, Պետրոսյանի, Աղզամանյանի դիմանկարները), որոնք կատարված են գունանկարչական մեծ կուլտուրայով և կոլորիտի նուրբ զգացումով, վկայում են ոչ միայն նոր պայմաններում Հ. Հովնաթանյանի ստեղծած դիմանկարչության ազգային խորը արմատների մասին, այլև ռուսական ռեալիստական նկարչության տրադիցիաների հետ նրա արվեստի ունեցած որոշ կապերի մասին:

Ռուսական նկարչության մեջ, 19-րդ դարի կեսերին, ինչպես հայտնի է, արդեն հաստատվում է մարդու անհատականության պատկերումը, որը հանդիսանում էր արվեստի մեջ զարգացող առաջադիմական հոսանքի արտահայտություններից մեկը: Դա կապված էր այդ շրջանում զարգացող քաղաքացիության նոր հասկացողության հետ, իսկ այդ նպաստում է մարդու կերպարի պատկերման պահանջի ուժեղացմանը արվեստի մեջ: 19-րդ դարի երկրորդ քառորդում անհատի կերպարն արդեն հանդես է գալիս Օ. Կիպրենսկու, Վ. Տրոպինինի և Պ. Ֆեդոտովի ստեղծագործություններում: Հովնաթանյանի ստեղծագործություններում այդ իր արտահայտությունն է գտել առանձնապես Աղզամանյանի դիմանկարում (նկ. № 20):

Ի. Վ. Ստալինը սովորեցնում է մեզ, որ ազգային խարակտերը «մի ինչ-որ միանգամ ընդմիջտ տրված բան չէ, այլ փոփոխվում է կյանքի պայմանների հետ միասին»: Հովնաթանյանների նկարչական դպրոցի հարուստ կուլտուրան ժառանգած Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի ինքնուրույնությունն անշուշտ չի կայանում հին տրադիցիաների անխախտ պահպանման մեջ: Հայ ժողովրդի տնտեսական-հասարակական կյանքի նոր պայմանների և նրանից բխող ժամանակի պահանջներին համապատասխան միան-

գամայն ճշմարտացի վերարտադրելով ժամանակակից մարդկանց դիմանկարները, ստեղծագործաբար ընկալելով նոր, ռուսական դիմանկարչության արվեստի նվաճումները, Հակոբ Հովնաթանյանը դարձավ իսկական հայկական ազգային դիմանկարիչ: Դրանով էլ հենց նա միանգամայն տարբերվում է նույն ժամանակ Թիֆլիսում գործող օտարերկրյա նկարիչներից (Կորրադինի, Ֆրանկեն և ուրիշներ), որոնց աշխատանքներում նատուրայի իդեալականացումը գրավում է բավական խոշոր տեղ Հովնաթանյանի ճշմարիտ, բուրժուական միջավայրը և մարդկանց բնորոշող դիմանկարների համեմատությամբ:

Դիմանկարչության ժանրը հետագա զարգացում գտավ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի նախկին սան Ստեփան Ներսիսյանի (1807—1884 թթ.) ստեղծագործություններում: Օգտագործելով ռուսական կլասիկական ռեալիստական դիմանկարչության տրադիցիան, ըստ որի ռուս վարպետները մարդուն պատկերել են տիպական դիրքում և այնպիսի վիճակում, որ բացահայտում է նրա խարակտերը, Ս. Ներսիսյանը հաղթահարեց նկարիչ Հ. Հովնաթանյանի մոտ դեռևս պահպանված կոմպոզիցիոն որոշ սխեման, հարթանությունը, ստեղծելով բազմազան կոմպոզիցիաներ, որոնց մեջ մարդիկ պատկերվում են միանգամայն ազատ կեցվածքով, ծավալային, կենսալից և էներգիայով լի (Մելիք-Աղամյանի և մի կնոջ դիմանկարները): Որոշակի և ուժեղ ընդգծելով պատկերվողի անկրկնելի գծերը՝ անհատականության ինտելեկտուալ հատկությունը ընդհուպ մինչև հագուստի և մարդու մարմնի առարկայական հատկության դրսևորումը, ծավալները լուսաստվերով տիպարելը և ճշգրիտ գծանկարով, Ս. Ներսիսյանը հարստացրեց ու մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի վրա դրեց հայկական ազգային դիմանկարչության ժանրը 19-րդ դարում:

Ժառանգելով ռուսական նկարչության լավագույն գծերը, Ս. Ներսիսյանը, սակայն, զերծ չի մնում ակադեմիական ուղղությունից, որը հանդիսանում էր նրա ժամանակի (1830—40-ական թվականների) Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում ուսուցվող պետական-պաշտոնական արվեստի բնորոշ ուղղությունը: Ակադեմիական այդ ուղղությունը որոշակի արտացոլվել է Ս. Ներսիսյանի նկարած Իշխան Բեբուկովի դիմանկարում (1857 թ.): Մարդու ֆիգուրայի հանդիսավոր, պաշտոնական կեցվածքը, ռազմադաշտերում կոփված, արևից խանձված պղնձագույն դեմքի արծվային խիստ դիմագծերի ընդգծումը և իրեն

1. Ի. Վ. Ստալին, Նրկեր, հատ. 2, էջ 346:



21. Ա. Ա. ՀՈԼՈՏԱՐՈՎՆԻՅԱՆ

Թավջութակահար եվ կոմպոզիտոր
Կ. Յու. Դավիդովի պիմանկարը:

արտաքուստ ներկայացնելու հակումը, որն առանձնապես աչքի է ընկնում հագուստի առարկայական հատկությունը շոր կերպով վերարտադրելու մեջ, ցույց են տալիս, որ Ս. Ներսիսյանը դեռևս չի կարողանում տալ իսկապես բազմակողմանի, խորապես բացահայտված մարդկային անհատականությունը: Իր ողջ բարդությամբ և հակասություններով մարդու ներքին աշխարհի իսկական ռեալիստական բացահայտումը մնում է դեռևս մի խնդիր, որը պետք է լուծեր հետագա սերնդի նկարչությունը:

* * *

Դադահային պրոֆեսիոնալ գունանկարչության հետ 19-րդ դարի առաջին կեսում հայ արվեստի մեջ զարգանում է նկարչու-

թյան մի նոր տեսակ ևս՝ դադահային փորագրության արվեստը (լիտոգրաֆիա, օֆորտ, փորագրություն պղնձի վրա և այլն):

Փորագրության կուլտուրան (գրավյուրա) Հայաստանում բավական հին է: Հայկական տպագրության ստեղծումից (1512 թ.) հետո հանդես են գալիս փայտի և պղնձի վրա պատկեր երկամ զարդանկարներ փորագրող մի շարք վարպետներ, որոնց լավագույն աշխատանքները ներկայացնում են գեղարվեստական հետաքրքրություն: Սակայն նրանց աշխատանքները գրքերի գեղարվեստական ձևավորման պահանջի սահմաններից այն կողմը չեն անցել:

Դադահային պրոֆեսիոնալ փորագրությունը (գրավյուրան) որպես կերպարվեստի մի կարևոր և ինքնուրույն տեսակ, ձևավորվել է զարգանալ միայն անցյալ դարի 40—50-ական թվականներին, հանձինս երիտասարդ հայ նկարիչներ Աղաֆոն Հովնաթանյանի և Հովհաննես Քաթանյանի: Այդ երկու նկարիչը գրաֆիկների հանդես գալը սերտորեն կապվում է ռուսական նկարչության այն շրջանի հետ, երբ հենց ռուս նկարչության մեջ գրավյուրան, մասնավորապես լիտոգրաֆիան, սիրված բնագավառ էր դարձել շատ ռուս նկարիչների համար:

Լիտոգրաֆիան ունի այն առավելությունը, որ համեմատաբար շուտ է յուրացվում և օգտագործվում: Ռուս նկարիչներից շատերը մեծ հետաքրքրություն և ուշադրություն են տածում դեպի լիտոգրաֆիան: Այդ պատճառով անցյալ դարի առաջին կեսում լիտոգրաֆիան լայնորեն տարածվում է ռուս նկարիչների շրջանում: Լիտոգրաֆիայով զբաղվում են ոչ միայն գրաֆիկները, այլև գունանկարիչները, որոնցից Ա. Օրլովսկու, Օ. Կիպրենսկու և ուրիշների մոտ գրավյուրային այդ տեսակը բարձր զարգացման է հասնում: 19-րդ դարի առաջին կեսում մեծադի վրա գրավյուրայի արվեստը զարգանում է հանձինս նրա նշանավոր ներկայացուցիչ Ն. Ն. Ուտկինի ու նրա շկուլայի: Օֆորտը, որի բնագավառում աշխատում են Ա. Ե. Եգորովը, Օ. Ա. Կիպրենսկին, Կ. Պ. Բրյուկովը և ուրիշները, նույնպես փայլուն նվաճումներ են ունենում:

Կարլ Բրյուկովի հայ աշակերտ Աղաֆոն Հովնաթանյանը նույն-

¹ 18—19-րդ դարերի առաջին կեսի հայ փորագրիչ վարպետներից հայտնի են Գրիգոր, Մկրտիչ, Նահապետ, Հարություն վաղարշապատցի, Պաշտոնյա, Վարդան և ուրիշները, տես Գ. Լևոնյան, «Հայ գիրքը և տպագրական արվեստը», 1946, էջ 174—175:

պես տարվում է գրաֆիկական արվեստի այդ նոր տեսակով՝ լիտոգրաֆիայով և Գեղարվեստների ակադեմիայի գունանկարչական բաժինն ավարտելուց հետո, աշխատելով գլխավորապես Պետերբուրգում, զբաղվում է այդ արվեստով։ Մեզ են հասել Ա. Հովնաթանյանի լիտոգրաֆիական մի շարք աշխատանքներ՝ դիմանկարներ և ձիարշավի պատկերներ, որոնք պահվում են այժմ Հայաստանի Պետական պատկերասրահում և Լենինգրադի Ռուսական թանգարանում։ Նրա դիմանկարչական ստեղծագործությունների զգալի մասը պատկերում են ռուս ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչներին, ինչպես, օրինակ՝ պրոֆ. Վ. Ն. Կարպովի, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի դիրեկտոր, թավջութակահար և կոմպոզիտոր Կ. Յու. Դավիդովի, Ս. Մ. Գորչակովի դիմանկարները։ Ձիարշավների և մրցության մեջ հաղթած լավագույն ձիերի պատկերներից նա պատրաստում է 30 նկարով մի ալբոմ։ Պետերբուրգում եղած ժամանակ Ա. Հովնաթանյանն աշխատում է մի շարք ռուս նկարիչների (Կլյուկովի և ուրիշների) հետ, և նկարիչներ Բաշիլովի, Շարլեմանի և ուրիշների նկարների հիման վրա նա պատրաստում է գունավոր լիտոգրաֆիաներ և իլյուստրացիաներ։

Աղաֆոն Հովնաթանյանի լիտոգրաֆիական աշխատանքների համար բնորոշ են, օրինակ՝ Կ. Յու. Դավիդովի դիմանկարը (նկ. № 21) և Մ. Ն. Սալտիկով-Շչեդրինի «Գավառական ակնարկներ» գրքի մի իլյուստրացիան, որը նա կատարում է ռուս նկարիչ Մ. Ս. Բաշիլովի նկարից։ Դա ներկայացնում է Սալտիկով-Շչեդրինի «Կորեպանով» ակնարկի գլխավոր հերոս Իվան Պավլովիչ Կորեպանովին, 5 տարեկան Իվան Սիմյոնիչ Ֆուրնաչևի հետ աշխույժ զրուցելիս (նկ. № 22)։ Այստեղ ֆեոդալական ճորտատիրական սիստեմի պայմաններում ծնունդ առած և նրա ժամանակ դեռևս ապրող այդ, այսպես կոչված, ավելորդ մարդկանցից մեկը, ինչպես Շչեդրինն է ասում «Կրոտոգորսկյան մեֆիստոֆելի» կերպարը տիպականացված է խոշոր գեղարվեստական տակտով։ Նկարիչը բնավ չարժի չի վերածել կերպարի բնութագրությունը։ Շեշտադրելով Սալտիկով-Շչեդրինի «Գավառական ակնարկներ»-ի սատիրական քննադատական կողմը, Ա. Հովնաթանյանը իր լիտոգրաֆիայում կիրառել է զուսպ, լակոնիկ միջոցներ։ Վարպետորեն նկարված լիներով, Ա. Հովնաթանյանի կատարած այդ իլյուստրացիան գեղարվեստական համոզականությամբ բացահայտում է գրական կերպարը և շչեդրինյան բնութագրությունը։ Սակայն ձևերի ազատ, պոետիկ որոշակի և հստակ կառուցման մեջ դեռևս զգացվում է ակա-



22. Ա. ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

Մ. Ն. Սալտիկով-Շչեդրինի «Կորեպանով»
ակնարկի իլյուստրացիան, ըստ Մ. Բաշիլովի նկարի

գեմիակա՛ն որոշ տրադիցիաների առկայութիւնը, մասնավորապէս ակադեմիական սառնութիւնը:

Գրաֆիկայի բնագավառ են ներգրավւում նաև գունանկարիչներ Ս. Ներսիսյանը, որի գրաֆիկական ստեղծագործութիւններէրից մեզ է հասել միայն «Կաթողիկոս Հ. Ժայրագուն պատրիարք ամենայն հայոց Ներսէսը» լիտոգրաֆիական դիմանկարը և Հակոբ Հովնաթանյանը: Վերջինս իր կրտսեր եղբոր՝ Աղաֆոնի հետ լիտոգրաֆիական քարի վրա է տեղափոխում իր ստեղծագործութիւններէրից մի քանիսը, որոնք բազմացւում և տարածւում են:

Նկարիչ Հովհաննէս Քաթանյանը (1827—1894) սովորել է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում 1848—1852 թթ. սկզբում ռուս նշանավոր գրավյոր-պրոֆեսոր Ն. Ն. Ուտկինի և հետագայում Ֆ. Ի. Իորդանի ղեկավարութեամբ: 1852 թ. ոսկե մեդալով ամփոփելով ակադեմիան, նա վերադառնում է հայրենիք, իր հետ բերելով ոչ միայն ակադեմիայում սովորած ռուսական կլասիկական փորագրութեան արվեստի լավագույն տրադիցիաները, այլև դեմոկրատական-առաջադիմական այն հայացքները, որոնք անցյալ դարի 50-ական թվականներին թափանցել և սրդեն հռչակում էին ռուսական ռազմոչին երիտասարդութեան շրջանները:

Այդ արտահայտվեց, ամենից առաջ, նրա մանկավարժական գործունեութեան մեջ: 1857 թ. աշխատանքի անցնելով Ներսիսյան դպրոցում, նա իր դեմոկրատիկ վերաբերմունքով անմիջապէս նվաճեց աշակերտութեան սերն ու մեծ հարգանքը, որը ի վերջո առաջ է բերում այդ դպրոցի ռեակցիոն տեսուչների անհանգստութիւնն ու հալածանքները նրա դեմ:

Նկարիչ-գրավյոր Հովհ. Քաթանյանի ստեղծագործութիւններէրից դժբախտաբար մեզ ջատ բան չի հասել: Հայտնի են նրա միայն վաղ շրջանի մի քանի աշխատանքները, որոնցից «Նկայք առ իս» գունավոր լիտոգրաֆիայի համար պատրաստած աշխատանքը (1849 թ.) և «Մորոզովը քանտում» երկու օրինակից գրավյուրային աշխատանքները (նրանցից մեկը անավարտ վիճակումն է), ամենայն հավանականութեամբ Հ. Քաթանյանի ակադեմիական աշխատանքներն են, որոնք թողած գրավոր վկայութեամբ, կատարված 1849—1854 թթ. ընթացքում: 1855 թ. Հ. Քաթանյանը գրավյուրայի է վերածում «Փորձութիւն Քրիստոսի» Տիցիանի հայտնի նկարը (Բերսենեի կատարած էստամպից), որի տակ, նա ուղղակի ստորագրում է «փորանկարեաց Քաթանյանց»: Այդ, ինչպէս և «Մորոզովը քանտում» գրավյուրան (26.8×19.5) որոշ գաղափար են տալիս

Հ. Քաթանյանի արվեստի և ռուսական կլասիկական փորագրութեան հետ նրա ունեցած կապերի մասին: Աշխատանքի տեխնիկան՝ փորագրութիւն մետաղի վրա, կատարված է կլասիկական փորագրութեան սկզբունքներով: Որոշակի և լակոնիկ գծանկարը, ամենափոքր մանրամասնութիւնները ծայրահեղ ճշգրտութեամբ վերարտադրելու նրա կարողութիւնը, լույսի և ստվերի հարաբերութիւնները վարպետորեն օգտագործելու շնորհիվ ձևերի մեծ որոշակիութեան և ծավալայնութեան ստեղծումը այդ գրավյուրայում կազմում են այն նոր, հատկանշական գծերը, որոնցով նկարիչ-գրավյոր Հ. Քաթանյանը հարստացնում և ընդլայնում է հայկական բազմադարյան գրաֆիկական արվեստը:

Հ. Քաթանյանի ստեղծագործութիւնները, Ս. Ներսիսյանի, Հակոբ Հովնաթանյանի, մանավանդ, Աղաֆոն Հովնաթանյանի լիտոգրաֆիական աշխատանքները և վերջապէս վաղարշապատցի Հովհաննէս Տեր-Մկրտչի Աֆանդյանցի մի լիտոգրաֆիան հաստատում են, որ 19-րդ դարի առաջին կեսում, ռուսական ռեալիստական արվեստի քարերար աղղեցութեամբ, գունանկարչութեան հետ սկզբնավորվում և զարգանում է նաև նոր, պրոֆեսիոնալ դադա-հային գրաֆիկական հայ արվեստի մեջ:

Այսպիսով, Արեւելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հետո, 19-րդ դարի առաջին կեսում հայ ժողովրդի համար ստեղծված նոր, նպաստավոր պայմաններում, ուժեղանում է շփումը և կապը ռուս մեծ ժողովրդի առաջավոր նշանակալի հետ: Այդ նպաստում է հայ ժողովրդի գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացմանը: Անցյալում հարուստ արվեստ և մանավանդ նկարչական լավ տրադիցիաներ ունեցող հայ ժողովուրդը բնականաբար չէր կարող հաշտվել գեղեցիկ արվեստների նվազ զարգացած այն վիճակի հետ, որը ստեղծվել էր ասիական հետամնաց բռնապետութիւնների դարավոր ճնշման հետևանքով, առանձնապէս 19-րդ դարի առաջին քառորդում: Ժողովրդի առաջադիմութեան և արագ լուսավորութեան համար անհրաժեշտ էր ժողովրդի լայն խավերում տարածել նրան հասկանալի գեղեցիկ արվեստները: Ահա, այդ ժամանակ, 19-րդ դարի 30—40-ական թվականներին, հայ ժողովրդի տնտեսական ու քաղաքական կյանքի նոր պայմաններում, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի կողմից նկարչի կոչում ստացած կամ այնտեղ սովորած երիտասարդ հայ նկարիչների ստեղծագործութիւններով սկզբնավորվում է հայկական նոր գունանկարչութիւնն ու գրաֆիկան:

Հայ նոր նկարչութիւնն ամբողջութեամբ կրում է աշխարհիկ բովանդակութիւն և ընթանում է հիմնականում ռեալիստական ուղղութեամբ: Հնուց ի վեր նկարչական կուլտուրային հայերի ծանոթ լինելը և այդ բնագավառում ստեղծած գեղարվեստական ժառանգութիւնը նպաստում է հայ նոր, դադագային-պրոֆեսիոնալ նկարչութեան արագ զարգացմանը այն նոր պայմաններում, որոնք ստեղծվում են Հայաստանի Արևելյան հատվածը Ռուսաստանին միանալուց հետո:



ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍՈՒՄ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱՊԵՐԸ ՆՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆԻ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

19-րդ դարի երկրորդ կեսում Ռուսաստանում տեղի են ունենում կարևոր իրադարձություններ և փոփոխություններ: Ղրիմի պատերազմը (1853—1856 թթ.), որը ցույց տվեց ճորտատիրական Ռուսաստանի փտածությունն ու անզորությունը, ուժեղացրեց ճորտատիրական սիստեմի ճգնաժամը: Տնտեսական զարգացման ամբողջ ընթացքը տանում էր դեպի ճորտատիրական իրավունքի ոչնչացումը: Ցարական կառավարությունը վախենալով գյուղացիական ապստամբություններից, ստիպված եղավ դիմել 1861 թ. ռեֆորմին: Սակայն 1861 թ. ռեֆորմը ոչնչով չփոխեց գյուղացիության ծանր վիճակը: Վերևից կատարված այդ տխրահռչակ «ազատագրումը» գյուղացիների անխիղճ թալանումն էր: Ճորտատիրական իրավունքը վերացվելուց հետո արդյունաբերական կապիտալիզմը սկսում է բավական արագորեն զարգանալ Ռուսաստանում, ինչպես և Անդրկովկասում: Քայքայվում է գյուղը, սոցիալական շերտավորման է ենթարկվում գյուղացիությունը, ունեզրկված գյուղացիական մասսան գնում է քաղաք՝ գործարաններում, ֆաբրիկաներում աշխատելու համար:

Այդ ժամանակ արագորեն զարգանում է նաև բանվոր դասակարգը: 1870—80-ական թվականներին բանվոր դասակարգը սկսում է արթնանալ և պայքարել կապիտալիստների դեմ: Ուժեղանում է դասակարգային պայքարը քաղաքում և գյուղում: 1890-ական թվականներից պրոլետարիատը հանդես է գալիս որպես հասարակական ինքնուրույն ուժ:

Սոցիալական այս հակամարտությունները արտացոլվում են նաև գեղարվեստական գրականության ու արվեստի մեջ:

1860—70-ական թվականներին ռուսական արվեստն ապրում է զարգացման մի նոր շրջան: Այդ շրջանը բնորոշ է նրանով, որ

արվեստի հիմնական և վճռական ուղղությունը դառնում է քննադատական (գաղափարական) ռեալիզմը: Դեռևս 50-ական թվականների վերջերին և 60-ական թվականների սկզբներին ուսանող երիտասարդությունը կարողում էր Բելինսկու, Չերնիշևսկու և Դոբրոլյուբովի հոգևածները, լսում էր Գերցենի խոսքերը և ներշնչվում ուսուցիչին-դեմոկրատական գաղափարներով: Այդ գաղափարներն որոշեցին 60-ական թվականների ուսնակարիչների էսթետիկական հայացքները: Նոր հայացքների հիմքում ընկած էր Չերնիշևսկու այն պնդումը, թե «գեղեցիկը կյանքն է», որ արվեստի խնդիրն է «կյանքի երևույթների բացատրությունը» և այն, որ արվեստագետը պարտավոր է «կայացնել իր վճիռը կյանքի երևույթների նկատմամբ»: 60-ական թվականներին առաջավոր նկարիչների մեջ արմատավորվում է այն համոզումը, որ արվեստը կոչված է ճշմարտացիորեն ու համարձակ արտացոլել ժամանակակից կյանքը, պայքարել սոցիալական արդարացիության համար: Քննադատական ռեալիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչներից Կրամսկոյը հաստատում էր, որ նկարիչը պետք է լինի հասարակական երևույթների գնահատողը և քննադատը:

Ահա այդ շրջանում, 1863 թ. մի խումբ երիտասարդ տաղանդավոր ուսնակարիչներ, թվով 14 հոգի, խզելով իրենց կապերը ռեալ իրականությունից հեռացած ակադեմիական դպրոցից, ըմբոստ կերպով դուրս են գալիս Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայից և ստեղծում իրենց «Ազատ նկարիչների արտելը»: Գեղարվեստների ակադեմիայում տեղի ունեցած այդ նկարիչների «բուհը» արտահայտությունը հանդիսացավ ուսական արվեստի մեջ այն փոփոխությունների, որոնք տեղի են ունենում այդ շրջանի հասարակական կյանքում: Պայքարի դրոշ քարձրացնելով ընդդեմ Ակադեմիայի պաշտոնական արվեստի, տոգորված նոր, դեմոկրատական իդեաներով և բարձրացող ժողովրդին օգնելու զգացմունքով, նրանք ձգտում էին ստեղծել աշխատավոր ժողովրդին մոտիկ և նրան հասկանալի արվեստ:

Հետոնֆորմյան Ռուսաստանի ուսուցիչին-դեմոկրատական շարժման պայծառ արտահայտությունը հանդիսացավ ուսական ռեալիստական արվեստի հզոր վերելքը հանձինս ուսնակարիչների-նկարիչների: Չերնիշևսկու կողմից ռեալիզմի և մատերիալիստական էսթետիկայի կարևորագույն սկզբունքների հաստատումը՝ իրականության վերարտադրումը, կյանքի երևույթները բացահայտելը և գնահատումը, որպես արվեստի հիմնական խնդիրներ,

դարձան 1871 թ. կազմակերպված «շրջիկ ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերության» գործունեության ծրագիրը: Այդ ընկերությունը միավորեց իր մեջ բոլոր առաջավոր ռեալիստ նկարիչների ուժերը և քարձր պահեց գաղափարական-քննադատական ռեալիզմի դրոշը: Համարյա ամեն տարի տարբեր քաղաքներում կամ գավառներում պերեդվիժնիկների կազմակերպած ցուցահանդեսները դարձան իր ծավալով մինչև այդ չեղած հասարակական խոշոր տրիբուն ռեալիստական արվեստի պրոպագանդայի համար:

1870—80-ական թվականներին պերեդվիժնիկների ժողովրդականությունը և դիտողի սերը նրանց նկատմամբ աճում է: Նրանց ջերմորեն է դիմավորում առանձնապես Ռուսաստանի ծայրագավառների հասարակությունը: Ամեն մի նկարիչ-ռեալիստի համար պատիվ էր այդ ընկերության անդամ լինելը:

Անդրկովկասը կտրված չէր ուսական կյանքի հասարակական մտքի մեջ տեղի ունեցող այդ իրադարձություններից: 1861 թ. ռեֆորմից հետո, որը Հայաստանում սկսվեց կիրառվել 1870-ական թվականներից, ֆեոդալական կարգերն սկսեցին տեղի տալ կապիտալիստական հարաբերությունների: Այդ ժամանակաշրջանում հայերի՝ որպես ազգ ձևավորվելու պրոցեսը հայ իրականության հասարակական-քաղաքական շարժումներին նոր թափ տվեց: Այդ երևույթը հայկական գեղարվեստական գրականության և արվեստի մեջ արտահայտվում է բազմաթիվ ձևերով: Դեռևս 50—60-ական թվականներից սկսած հայ կուլտուրայի մեջ, առաջին հերթին գեղարվեստական գրականության և թատրոնի բնագավառում սերվում է ումանտիզմի և քննադատական ռեալիզմի միջև եղած պայքարը: Հայ խոշորագույն ուսուցիչներ-դեմոկրատ բանաստեղծ և հրապարակախոս Միքայել Նալբանդյանը, որը 60-ական թվականներին սերտորեն կապված էր ուսն ուսուցիչին գործիչների հետ, օգտագործելով Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի էսթետիկական հայացքները, հայ իրականության մեջ պայքար էր մղում ռեալիզմի համար: Վիպասան Պ. Պոռյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի մասին Պետրոպավլովսկի բանտում գրած «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթեր»-ի աշխատության մեջ առաջ քաշելով իրականության ճշմարիտ պատկերման պահանջը, Մ. Նալբանդյանը միաժամանակ արտահայտում է այն միտքը, որ գրականության, այդ թվում նաև արվեստի մյուս ճյուղերի խնդիրը իրականության սոսկ վերարտադրությունը չէ, այլ այդ իրականության վերափոխման ծառայելը, իրականության նկատմամբ դատավճիռ կայացնելը:

Պայքարելով «արվեստը արվեստի համար»՝ ղեկավարող տեսությունների դեմ, պաշտպանելով Ն. Չերնիշևսկու այն պնդումը, թե «գեղեցիկը կյանքն է» և գեղեցիկի իսկական չափանիշը բնությունն է, Մ. Նալբանդյանը Ն. Չերնիշևսկու նման գտնում է, որ արվեստի հասարակական դերը կայանում է ոչ միայն մարդկանց «հոգեկան պետքերին» ծառայելը, նրանց «գեղասիրական քաղցը» հագեցնելը և մարդկանց մտավոր զարգացմանը նպաստելը, այլև, որ շատ կարևոր է և կազմում է Մ. Նալբանդյանի էսթետիկայի տեսության բուն էությունը, իր ժամանակի ֆեոդալական բռնապետական իրականության նկատմամբ արվեստի ռևոլյուցիոն վերաբերմունքը: Մ. Նալբանդյանը հիմք դրեց ռևոլյուցիոն դեմոկրատական էսթետիկային հայ իրականության մեջ: Մատերիալիզմի տեսական հիմունքների վրա գեղարվեստական գրականության և արվեստի մասին նրա ստեղծած ընդհանուր ուսմունքը խոշոր շափով նպաստում է քննադատական ղեկավարող զարգացմանը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գեղարվեստական կուլտուրայի մեջ:

Անցյալ դարի 50-ական թվականների վերջերից սկսած, հատկապես Ն. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» լույս տեսնելուց հետո (1858) արագորեն զարգացավ հայ ղեկավարող գեղարվեստական գրականությունը: Մեկը մյուսի ետևից լույս են տեսնում հայ գրողներ՝ Մ. Նալբանդյանի, Պ. Պռոշյանի, Մուրացանի, Ղ. Աղայանի, Հ. Պարոնյանի, Գ. Սունդուկյանի, Հ. Թումանյանի, Հ. Հովհաննիսյանի ղեկավարող ստեղծագործությունները:

Քննադատական ղեկավարող հիմնական, առաջատար ուղղություն է դառնում նաև թատրոնի և դրամատուրգիայի բնագավառում: Գ. Սունդուկյանի խորապես ղեկավարող դրամատուրգիան, դերասան Գ. Չմշկյանի և հայ թատրոնի պայծառ աստղ, հանճարեղ դերասան Պ. Աղամյանի հիասթափ խաղը սկզբնավորեցին և զարգացրին հայկական նոր թատրոնի ղեկավարող տրագիկոն, կապելով այն ռուսական առաջավոր թատերական կուլտուրայի հետ:

Ռուսական արվեստի բարերար ազդեցությամբ աշխուժանում է գեղարվեստական կյանքը Անդրկովկասի ժողովուրդների մոտ: 1874 թ. Թիֆլիսում եղած Գեղարվեստական Ընկերության կից կազմակերպվում է առաջին Անդրկովկասյան նկարչական դպրոցը՝ ռուս նկարիչ դասատուներով, որը խոշոր դեր է կատարում Անդրկովկասի ժողովուրդների և մասնավորապես հայ երիտասարդության գեղարվեստական կրթության և նրանց ռուսական գեղարվեստ-



Արսուս, 1895 թ.

տի բարձրագույն ուսումնական հիմնարկների հետ կապելու գործում: Դրանից մի քանի տարի հետո, 19-րդ դարի վերջին քառորդում, ուսանկարիչների նախաձեռնությամբ և ակտիվ մասնակցությամբ կազմակերպված «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերությունը» է՛լ ավելի ուժեղացնում է այդ կապերն ու հետաքրքրությունը ուսական արվեստի նկատմամբ:

Այդ արտահայտվում է ամենից առաջ նրանում, որ մեծանում է հայ երիտասարդության հոսանքը դեպի ուսական գեղարվեստական ուսումնական հիմնարկները: Հենց միայն Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում այդ ժամանակաշրջանում և 900-ական թվականների սկզբներին սովորում են ավելի քան մեկ տասնյակ հայ նկարիչներ, որոնցից հայ արվեստի մեջ իրենց կատարած ստեղծագործ աշխատանքով առանձին տեղ են զբաղում Հ. Շամշինյանը, Գ. Գաբրիելյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, Է. Մահտեսյանը, Խ. Տեր-Մինասյանը, Դ. Օբրոյանը, Վ. Ախիկյանը և ուրիշներ: Բացի նկարչությունից, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում մի խումբ հայ երիտասարդներ սովորում են նաև ճարտարապետության բաժնում, որոնցից հետագայում հայտնի դարձան Ալեքսանդր Թամանյանը և Նիկողայոս Բունիաթյանը:

Մեծ թվով հայ երիտասարդներ մեկնում են նաև Մոսկվա և սովորում Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում: Մոսկվայի — այդ գեղարվեստական ուսումնարանը հանդիսանում էր իր ժամանակի առաջավոր, ընդհանուրի համար մատչելի և իր բնույթով ժողովրդական դպրոց, տաղանդավոր պատանիների համար մի ջերմոց, ուր հավաքվում էին Ռուսաստանի բոլոր կողմերից և տարբեր խավերի ծնունդ ունեցող շնորհալի պատանիները: Ուսումնարանի լայն դեմոկրատական բնույթը մեծ ազդեցություն է ունենում այնտեղ աճած արվեստագետների հետագա ստեղծագործությունների վրա: Աշակերտների աղքատ վիճակը ստիպում էր նրանց օրերով կամ ամիսներով ընդհատել դասերը և վերցնել մասնավոր պատվերներ իրենց գոյության համար նյութական պայմաններ ստեղծելու նպատակով: Մյուս կողմից ժողովրդական կյանքի հետ պատանի արվեստագետների ունեցած սերտ կապը նրանց հասցնում է այնտեղ, որ նրանց մեջ վաղ հասակից առաջանում է սեր դեպի իսկական, կենդանի, խիստ և չծաղկազարդված կյանքի պատկերումը: Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում ուսուցանվում է ուս-

լիստական արվեստը, որը այդ ուսումնարանից դուրս եկած արվեստագետների ստեղծագործություններում բարձր ծաղկման է հասնում: Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանի անվան հետ է կապվում ուսական ռեալիստական արվեստի այնպիսի կորիֆեյների անունները, ինչպիսին են Ա. Սավրասովը, Վ. Պերովը, Վ. Պոկրյովը, Ի. Պրյանիշնիկովը, Վ. Մակովսկին, Ի. Լեվիտանը, Վ. Դ. Պոլենովը, Վ. Սերովը, Մ. Նեստերովը, Ա. Արխիպովը, Ա. Ռյաբուշկինը, Ս. Իվանովը և ուրիշները: Արվեստագետների մի սերունդը փոխարինում է մյուսին: Աշակերտները դառնում են ուսուցիչներ՝ շարունակելով զարգացնել ռեալիստական տրագիցիան արվեստի մեջ:

Պետք է նկատել, որ Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում ռեալիստական արվեստի դասավանդման մեջ կարևոր նշանակություն է ունենում հենց մոսկովյան կյանքի մթնոլորտը: 1870—80-ական թվականներին Մոսկվայի այդ ուսումնարանում ռեալիստական ուղղությանն ավելի զարկ են տալիս պերեբլիժնիկների ցուցահանդեսները, որոնք իրենց հիմնադրման օրից մինչև 1878 թ. մշտապես կազմակերպվում էին ուսումնարանի դահլիճներում:

1890-ական թվականներին Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանն է հրավիրվում Վ. Սերովը, որը այստեղ 12 տարի աշխատելով, խոշոր ազդեցություն է ունենում ուսումնարանի գեղարվեստական ուղղության և դասավանդման սկզբունքների վրա: Այդպիսի ազդեցիկ դեր 70—80-ական թվականներին կատարում էր Պերովը: Սերովի հետ 1890-ական թվականներին ուսումնարանում դասավանդում էին այնպիսի ռեալիստ, տաղանդավոր նկարիչներ, ինչպիսին էին Վ. Պոլենովը, Ն. Նեվրեևը, Ս. Իվանովը և ուրիշները:

Այսպիսով, Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի հիմնական տեղեկները, ընթացած նույնիսկ միասնական, գիտականորեն մշակված մեթոդիկայի բացակայությանը, միշտ էլ եղել է ռեալիստական ազգային դեմոկրատական արվեստի ձգտումը: «Քննադատական ռեալիզմի ուղու հաստատումը Մոսկովյան դպրոցին տվեց նպատակաուղացություն, գեղարվեստական դեմքի հստակություն և մղեց նրան ծաղկման»¹: Այդ բնականաբար, իր ազդեցությունն է ունենում ուսում-

նարանում սովորող աշակերտների, նրանց թվում հայ աշակերտների գեղարվեստական-գաղափարական կրթության վրա և իր արտացոլումն է գտնում նրանց հետագա գեղարվեստական ստեղծագործություններում:

19-րդ դարի 80-90-ական թվականներին Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում սովորում են բազմաթիվ հայ նկարիչներ ու քանդակագործներ, որոնցից հայկական կերպարվեստի ասպարեզում ակտիվ ստեղծագործական աշխատանք են կատարում նկարիչներ՝ Ծ. Թադևոսյանը, Վ. Սուրենյանը, Ա. Արծաթբանյանը, Մ. Սարյանը, քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանը, հետագայում նկարիչներ Ս. Առաքելյանը, Վ. Գալֆեյանը, Հ. Տեր-Թադևոսյանը և ուրիշները: Բացի վերոհիշյալ ուսական երկու խոշոր գեղարվեստական ուսումնական հիմնարկներից, մի շարք հայ երիտասարդներ սովորում են նաև առանձին ուս. նկարիչների ստուդիաներում կամ նրանց արվեստանոցներում: «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» Պետերբուրգի Գեղարվեստական դպրոցում, նկարիչ Դմիտրի-Կավկազսկու մոտ սովորած հայ նկարիչներից հետագայում հայտնի դարձավ նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը:

Այսպիսով, 19-րդ դարի երկրորդ կեսում, մասնավորապես նույն դարի վերջին քառորդում, անհամեմատ ավելանում է Պետերբուրգի և Մոսկվայի գեղարվեստական ուսումնական հիմնարկներում և առանձին ուս. նկարիչների ստուդիաներում սովորող հայ երիտասարդ ուսանողների քանակը: Դա լավագույն ապացույց էր այն մեծ հետաքրքրության և զնահատության, որ գտնում էր ուսական գեղարվեստական կուլտուրան հայ հասարակության կողմից:

Սովորելով ուսական գեղարվեստական ուսումնական հիմնարկներում, ուս. նշանավոր նկարիչների մոտ, ապրելով ու ստեղծագործելով ուսական միջավայրում, հայ երիտասարդ արվեստագետների առաջավոր մասը, բնականաբար, իր հետ հայրենի արվեստի մեջ է բերում ուսական դեմոկրատական կուլտուրայի լավագույն տրագիցիաները, որոնք նպաստավոր հող գտնելով հայրենի երկրում, բարենպաստ ազդեցություն են գործում հայկական ազգային կերպարվեստի զարգացման և ռեալիստական-դեմոկրատական ուղղության ամրապնդման վրա:

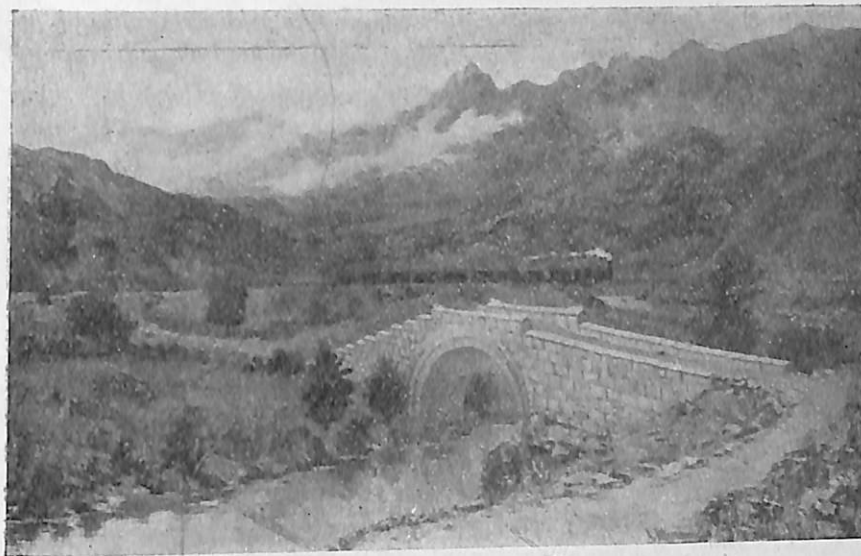
19-րդ դարի երկրորդ կեսում հայկական ռեալիստական նկարչությունը զարգացավ ուսական դեմոկրատական արվեստի և նրա էսթետիկայի անմիջական ազդեցության տակ: Այդ շրջանի հայ

¹ Н. Дмитриева, Училище живописи, ваяния и зодчества. 1950, стр. 17.

արվեստի լավագույն ներկայացուցիչները պայքարում էին դեմոկրատական և ռեալիստական ազգային նկարչության համար: Ժողովրդի թեման՝ գյուղացիության ծանր վիճակը, նրա շահերն ու ձգտումները, որոնք հանդիսանում էին ռուսական հասարակական մտքի առաջավոր հոսանքի հիմնական բովանդակությունը և նկարչության ակտուալ թեմատիկան, կարևոր տեղ են գրավում նաև հայ նկարիչներ Հ. Շամշինյանի, Գ. Գաբրիելյանի, Վ. Սուրենյանի, Հ. Հակոբյանի՝ հայ ժողովրդի կենսական շահերն արտահայտող ստեղծագործություններում: Ռուս և հայ դեմոկրատական գործիչները պայքարում էին ընդդեմ ընդհանուր թշնամու՝ ինքնակալության և շահագործողների դեմ: Այստեղից էլ ծագում է հայ և ռուս նկարչության վարպետների ստեղծագործական որոնումների մոտիկությունը, գաղափարական ուղղության և պրոբլեմների ընդհանրությունը, կապերը:

Այդ ամենից առաջ արտահայտվեց ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի թեմաներով հայկական ժանրային նկարչության ստեղծման ու զարգացման բնագավառում: 19-րդ դարի առաջին կեսում կենցաղային պրոֆեսիոնալ նկարչությունը դեռևս գոյություն չուներ մեզ մոտ: Դիմանկարիչ Ս. Ներսիսյանի նկարած կենցաղային թեմայով մի նկարը դեռևս չստեղծեց հայկական կենցաղային նկարչություն: Այն ձևավորվեց, իր ազգային կերպարանքը գտավ միայն 19-րդ դարի վերջին քառորդում հանդես եկած երիտասարդ նկարիչների ստեղծագործություններում: Այդ ժանրի նկարիչների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը հիմք է տալիս ասելու, որ նրանց զգալի մասը իրենց ռեալիստական մեթոդով և արվեստի դեմոկրատական բնույթով, իրենց առաջադրած ու լուծած խնդիրներով սերտորեն կապվում են ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ:

Հարություն Շամշինյանի (1856—1914) անձնական ու ստեղծագործական կապերը ռուսական նկարչության և նկարիչների հետ սկսվում են դեռևս Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում ուսանելու շրջանից: Ակադեմիական աշխատանքներից դուրս, աշխատանքներ, որոնց համար նա բազմիցս պարգևատրվում է մեծ ու փոքր արծաթե մեդալներով, օֆորտի է վերածում Գեղարվեստների ակադեմիայի պրոֆեսորներ՝ Զիստյակովի, Բրունիի, Յակոբիի և Նեկրասովի նկարները: Ուսման ընթացքում Հ. Շամշինյանը Գեղարվեստների ակադեմիայի դասատուների ցուցումով, հատկապես ռուս նկարիչ պրոֆեսոր Վ. Վերեշչագինի ղեկավարությամբ,



23. Հ. ՇԱՄՇԻՆՅԱՆ

Սամանի կամուրջը:

հաճախ աշխատում է էրմիտաժում, նկարելով կլասիկների ստեղծագործությունների պատճեններ: Գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվում պահպանվել է նկարիչ Վ. Վերեշչագինի 1883 թ. գրած մի երկտողը ուղղված Ակադեմիայի ղեկավարությանը, որտեղ նա հայտնում է. «Ակադեմիստ Շամշինյանը ընտրված է իմ կողմից և հաստատված է կայսերական էրմիտաժում հետևյալ նկարների պատճենները նկարելու համար՝ Ռեմբրանտի «Նկարչի մայրը» 805, Մուրիլյոյի «Մադոննա» 371: Խորապես խնդրում եմ Ակադեմիայի վարչությունից տալ Շամշինյանին տոմսակ էրմիտաժում աշխատելու համար: Պրոֆեսոր Վ. Վերեշչագին, 1883 թ. սեպտեմբերի 6»¹:

Ակադեմիական այդ աշխատանքները կատարելու ժամանակ, 1884 թ. փետրվարին, Թիֆլիսում լույս տեսնող «Նովոե օբոզրենիե» թերթի № 38-ում հրապարակվում է մի հոդված, որով մեղադրվում է Շամշինյանը Գեղարվեստների ակադեմիայից դուրս գալու և շուկայում իր էժանագին նկարների վաճառքով զբաղվելու համար: Երիտասարդ նկարչի պատվի և նրա ապագայի համար աննպաստ այդ զրպարտչական հայտարարությունը խիստ վրդովմունք է առա-

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 10, л. № 74, л. 69.

չացնում ոչ միայն Հ. Շամշինյանի, այլև Ակադեմիայի պրոֆեսորների մեջ: Այդ պատճառով երիտասարդ նկարչին վերցնելով իր պաշտպանության տակ, Ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղարը հերքում է գրում Կովկասյան գրաքննչական կոմիտեին, պահանջելով Գեղարվեստների ակադեմիայի անունից իր այդ հերքումը հրապարակել տալ այդ և կովկասյան մյուս թերթերում: Այդ պատճառով նամակում Ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղարը գրում է. «Ակադեմիստ Շամշինովը ոչ միայն չի թողել Ակադեմիան, այլև հաջողությամբ շարունակում է իր գեղարվեստական կրթությունը, համարվելով նրա տաղանդավոր աշակերտներից մեկը. այդ են վկայում նաև նրա ստացած (երկու փոքր և երկու մեծ) արծաթե մեդալները, որոնք իրավունք են տալիս նրան առաջիկա տարում մասնակցել կոնկուրսին փոքր ոսկյա մեդալի համար»¹: Այդ հերքումը հրապարակվում է «Նովոե օբոզրենիե», «Մշակ» և այլ թերթերում: Բնորոշ է և այն փաստը, որ բերում է Հ. Շամշինյանը իր գրած ինքնակենսագրության մեջ: 1885 թ. ռուս նշանավոր նկարիչ Կ. Ե. Մակովսկին, որը ժամանակավորապես եկել էր Թիֆլիս և ծանոթանում էր կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունների հետ, տեսնելով Հ. Շամշինյանի «Լիճը սարերում» նկարը, հավանում և նպաստավոր կարծիք է հայտնում հրիտասարդ հայ նկարչի մասին: Շատ շանցած այդ նկարը, Կ. Ե. Մակովսկու օժանդակությամբ, վաճառվում է բավական բարձր գումարով, որը խոշոր օգնություն է հանդիսանում նյութական աննշապաստ պայմաններում ապրող Հ. Շամշինյանի համար:

Գեղարվեստների ակադեմիայում ուսանելիս Հ. Շամշինյանը խորապես ծանոթանում է ռուսական և արևմտա-եվրոպական երկրների արվեստի լավագույն գործերին: Ուսումնասիրելով ռուսական նկարչությունը, մասնավորապես կենցաղային նկարչությունը՝ Վենեցիանովի, Ֆեդոտովի, Պերովի, Մակովսկու, Սավիցկու, Մյասոյեդովի, Վերեշչագինի և ուրիշների ստեղծագործությունները, Հ. Շամշինյանը հետագայում ստեղծում է նկարներ, որոնք արտացոլում էին հայ ժողովրդի կյանքի առանձին կողմերը: Այդ տեսակետից հատկանշական է «Կոնդակի ընթերցումը գյուղում» նկարը, որի միայն լուսանկարը և մի հաջող էսքիզ է հասել մեզ: Նկարը պատկերում է նախասովետական հայկական հետամնաց գյուղի և գյուղացիության խեղճ վիճակը: Շամշինյանի միտումնավորությունը

թեև չի բարձրանում պերեդվիժնիկների քննադատության քաղաքական սրության աստիճանին, սակայն այն, որ նա այդ նկարում ցույց է տալիս նախասովետական հայկական գյուղի և գյուղացիության հետամնացությունը, կապում է նրան ռուսական քննադատական (գաղափարական) ռեալիզմի նկարչության հետ:

Քաղաքային թեմատիկա ընդգրկող Շամշինյանի բազմաթիվ նկարներից («Հին Թիֆլիսը», «Շեյթան բազար») առանձնապես ուշագրավ է «Ղեյնոբա» նկարը: Այստեղ ցարական լինովնիկներին, հարուստ վաճառականներին, հոգևոր անձանց և նրանց պակասությունները ծաղրող, կատակի տվող, զգեստավորված արհեստավորների, գործակատարների, ծառայողների, բանվորների և ընդհանրապես հասարակ մարդկանց կողմից ամեն տարի զատկին կազմակերպվող ժողովրդական այդ տոնախմբությունների՝ Ղեյնոբայի ռեալիստական պատկերումը ինքնին արդյունք էր գաղափարական այն ուղղության, որով տոգորված էր Հ. Շամշինյանը:

Ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ կապվում են նաև Հ. Շամշինյանի մի քանի դիմանկարները («Աղջկա գլուխ», «Մոր դիմանկարը»): Ռեալիստական նկարչության միջոցներով ժողովրդի հասարակ մարդկանց կերպարների կենդանի բնութագրությունը և այդ հասարակ մարդկանց արտաքին պարզության մեջ նրանց բարոյական արժանապատվությունը ցույց տալու նկարչի կարողությունը այն հատկանշական գծերն են, որոնցով նույնպես Շամշինյանը կապվում է ռուսական դեմոկրատական արվեստի հետ:

Լինելով հիանալի գծանկարիչ, Հ. Շամշինյանը զբաղվում է նաև գրաֆիկայով: Նա կատարում է օֆորտներ, գրավյուրներ և մի քանի իլյուստրացիաներ ռուսական գիտական-գեղարվեստական գրականության և զանազան ամսագրերի համար: Հետաքրքրական են, օրինակ՝ նրա «նկարները անատոմիայի այն դասախոսությունների համար, որոնք կարդում էր պրոֆեսոր Լանդգեստը և որը, — ինչպես գրում է Հ. Շամշինյանը, — հրատարակեցին ճեմարանականները»¹:

Հ. Շամշինյանը իր ստեղծագործությունների համար նյութ է քաղում նաև ռուս գեղարվեստական գրականությունից: Ա. Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ Թիֆլիսում կազմակերպված երեկույթի համար Հ. Շամշինյանը 1899 թ. նկարում է ռուս մեծ բա-

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, л. № 71, л. 66—67.

¹ «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65:

ձևատեղծի ստեղծագործությունների թեմաներով մի «Կենդանի պատկեր»։ Այդ նկարը, որից մեզ է հասել նրա հաջող գրչանկար էսքիզը, ներկայացնում է Պուշկինի պոեմների, պատմվածքների ու հեքիաթների հերոսների մի խմբանկար, որտեղ պատկերված նվագների Օնեգինի, Տատյանայի, Լենսկու, Մազեպայի, Լիզայի, Գերմանի և Պուշկինի մյուս հերոսների տիպերը տրված են գեղարվեստական համոզականությամբ։ Նույն տարեկիցի առիթով Հ. Շամշինյանը նկարում է երեկույթի ծրագրի համար մի գեղեցիկ շապկանկար Ա. Ս. Պուշկինի պատկերով։

Հ. Շամշինյանը միաժամանակ խոշոր դեր է կատարել երիտասարդ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության գործում։ Ավելի քան 30 տարվա մանկավարժական աշխատանքի ընթացքում Հ. Շամշինյանը որպես նկարչության դասատու իր աշակերտների մեջ սերմանել է սեր դեպի գեղեցիկ արվեստները և իրականության ռեալիստական պատկերումը։ Իր արվեստասեր աշակերտներին խրախուսելու համար Հ. Շամշինյանը նրանց աշակերտական աշխատանքները ուղարկում էր Պետերբուրգ, Գեղարվեստների ակադեմիայի հայտարարած կոնկուրսներին, ստեղծելով սեր ու հետաքրքրություն ուսանական նկարչության նկատմամբ։ Այդ մասին իր ինքնակենսագրության մեջ Հ. Շամշինյանը գրում է. «Իմ աշակերտներից շատերը դարձան նկարիչներ և ճարտարապետներ։ Իմ դասավանդած ուսումնարաններում աշակերտները սիրով էին պատրաստվում նկարչությանը և երբ նրանց աշխատանքները ուղարկվում էին Արվեստների ճեմարանը, նրանցից շատերը գովասանության էին արժանանում իրենց այդ գործերի համար»¹։

Հ. Շամշինյանի բարերար ազդեցությունը բավական ուժեղ է եղել առանձնապես նկարիչ Հ. Հակոբյանի վրա, որն իր սկզբնական կրթությունն ստացել է Շամշինյանի մոտ։ Հ. Շամշինյանը, որը ժառանգել էր ուսանական Գեղարվեստների ակադեմիայի պարծանքը կազմող քարձր աստիճանի գծանկարի կուլտուրան, իր աշակերտ Հ. Հակոբյանի և մյուսների մեջ, ինչպես նկատել են նկարիչ Հ. Հակոբյանի կենսագիրները, ներարկում էր սեր դեպի խիստ ու ճշգրիտ գծանկարը։ Այդ են հաստատում նաև Հ. Հակոբյանի աշակերտական ու հետագա տարիների ռեալիստական ստեղծագործությունները։ Հմայակ Հակոբյանը (1871—1939 թթ.)

եղել է բազմաթանր նկարիչ։ Հանդես գալով 1890-ական թվականներին, նա հենց սկզբից իր ստեղծագործությունների համար նյութ է ընտրում հայ ժողովրդի, գլխավորապես գյուղացիության և քաղաքային արհեստավորական խավի կյանքը («Հանգստացող գյուղացին», «Գինի լցնելիս», «Հոտը երեկոյան», «Վարը», «Ժողովրդական տոնը Թիֆլիսի արվարձանում» և ուրիշները)։

Հ. Հակոբյանի համար առանձնապես խոշոր են նրա բազմաթիվ դիմանկարները, որոնք պատկերում են հայ, վրացի, քուրդ և կովկասյան այլ ազգերի կենդանի տիպեր։ Նրա «Ոսկերիչ Ալեքոյի դիմանկարը» (1895—1898 թթ.) աչքի է ընկնում կերպարի ռեալիստական բնութագրության սրությամբ։ Հ. Հակոբյանը մարդու բնավորությունը և նրա ինտելեկտուալ կարողությունը լիովին բացահայտել է նկարչի հոր դիմանկարում (1902 թ.)։ Նորապես ռեալիստական են նաև նրա պեյզաժներն ու մանավանդ անկենդան բնության (նատյուր-մորտ) պատկերները։ Այդ ցույց է տալիս, որ ուսանական գեղարվեստական կուլտուրայի լավագույն կողմերը, ուսնակարիչների մոտ սովորած հայ նկարիչ-վարպետների միջոցով թափանցում են հայկական արվեստի մեջ և նպաստում ռեալիստական ուղղության զարգացմանը։

Ռուսական ռեալիստական-դեմոկրատական նկարչության հետ են կապվում նաև նկարիչ Գ. Գաբրիելյանի (1863—1898) ստեղծագործությունները։ Դեռևս Գեղարվեստների ակադեմիայում ուսանելու շրջանից սկսած, նրա կատարած ստեղծագործությունները կրում են այնպիսի թեմաներ և այնպիսի գաղափարական ուղղություն, որոնք խիստ հատկանշական են այդ նույն շրջանի ուսանական նկարչության համար։ Ռուսական նկարչությունը 70—90-ական թվականներին հարուստ էր գյուղական կյանքի թեմաներով։ Նկարիչներ Պերովը, Կորոլևիչը, Մյասոեդովը, Սավիցկին և ուրիշները ստեղծում են ուսնական գյուղացիության կյանքը արտացոլող գործեր, իսկ Ռեպինը, Յարոշենկոն և Կասատկինը պատկերում են նաև գյուղից քաղաք հոսած գյուղացիների և հանքափորի կամ գետափնյա բանվորների ռեալիստական կերպարները։ Այդ ամենը կապված էր ճորտության «վերացումից» հետո գյուղացիության համար ստեղծված ծանր վիճակի հետ։ Ռուսական հասարակության պրոգրեսիվ շրջանների կենտրոնական խնդիրները դառնում են գյուղացիության և քաղաքի աշխատավորության կյանքի և քախտի հարցերը։ Այդ հանգամանքը նպաստում է կենցաղային նկարչության արագ զարգացման ուսանական և հայկական արվեստի մեջ։

¹ «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65։



25. Վ. ՍՈՒՐԵՆՑԱՆ

Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչառայի
գառվանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

Ժողովրդի, մասնավորապես գյուղացիության ծանր կյանքի պատկերները կազմում են նկարիչ Գ. Գաբրիելյանի ստեղծագործությունների հիմնական բովանդակությունը: Նկարչի բոլորը անարդարացի կարգերի դեմ, կարգեր, ուր տիրում է մարդու շահագործումը մարդու նկատմամբ, իր արտահայտությունն է գտել նրա «Տաճկահայ բանվորը», «Բեռնակիրը» և «Օրորոցի մոտ» էսյուներում, որոնք մեզ, ժամանակագրի, չեն հասել: «Գյուղացիների վարը» նկարում նա պատկերում է հին, նահապետական միջոցներով կատարվող գյուղական քրտնաջան աշխատանքի մի տեսարան:

Լավ իմանալով իր ժողովրդի վիճակը, ցանկանալով ճշմարիտ և համոզեցուցիչ պատկերել աշխատավոր ժողովրդին, Գ. Գաբրիել-



26. Վ. ՍՈՒՐԵՆՑԱՆ

Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչառայի
գառվանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

յանն իր նկարներում տվել է հայ գյուղացիության և քաղաքներում մշակ դարձած գյուղացիների ծանր աշխատանքի ռեալիստական պատկերները: Միանգամայն հատկանշական է նրա «Բեռնակիրը», որի միայն լուսանկարն է հասել մեզ: Այստեղ Գաբրիելյանը տվել է մեծ և ծանր զամբյուղով բեռի տակ կորացած հայ բեռնակիր մշակի խորապես ռեալիստական բնութագիրը: Նկարչի այդ էսյուգում բեռնակիր մշակի ամբողջ դիրքը և դեմքը լցված է էներգիայով: Գ. Գաբրիելյանը խուսափել է կերպարի ավելորդ արհեստական զեղեցկացումից: Գ. Գաբրիելյանը կապվում է նույն շրջանի ռուսական նկարչության այն պրոգրեսիվ հոսանքի հետ, որը

ըմբոստացած սալոնային գեղեցկության և կոկիկելու մաներայի դեմ, որոնում էր իրականության բազմակողմանի պատկերման ռեալիստական-գեղարվեստական միջոցներ:

Ռուսական ռեալիստական նկարչության, մասնավորապես պերեդվիժնիկ նկարիչների ընկերության հետ կապվում է նաև նկարիչ Վարդգես Սուրենյանը (1860—1921): Նա 10 տարեկան հասակում առաջին անգամ հանդիպում է Հովհ. Այվազովսկու հետ, վերջինս տեսնելով մանուկի մեջ նկարչական ընդունակություններ, խրախուսում է նրան և նվիրում ներկեր: Մոսկվա տեղափոխվելով Վ. Սուրենյանը 1877—1879 թթ. սովորում է Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի ճարտարապետական բաժնում, ուր նա ձեռք է բերում գեղարվեստական առաջին կրթությունը: Դրանից հետո նա տեղափոխվում է Մյունխենի Գեղարվեստների ակադեմիան, որը 1885 թ. ավարտելով, կրկին վերադառնում է Մոսկվա: Հենց նույն տարում, պրոֆ. Ժուկովսկու գիտական էքսպեդիցիայի հետ նա մեկնում է Իրան, որտեղից երկու տարի հետո Մոսկվա է բերում հին Իրանի կյանքից բազմաթիվ էություններ և նկարներ, որոնք նա ցուցադրում է ռուս նկարիչների կազմակերպած ցուցահանդեսներում:

Վ. Սուրենյանը ռուս նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներում հանդես է գալիս 90-ական թվականների սկզբներին, մասնակցելով սկզբում «Արվեստը սիրողների Մոսկովյան Ընկերության», իսկ այնուհետև «Գեղարվեստական շրջիկ ցուցահանդեսների նկարիչների Ընկերության» (պերեդվիժնիկների) ցուցահանդեսներին: «Արվեստը սիրողների Մոսկովյան Ընկերության» կազմակերպած 1891—1892 թթ. ցուցահանդեսում Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է «Հաֆիզի երգը», 1893—1894 թթ. ցուցահանդեսում՝ «Կաթնավաճառի կրպակը Թեհրանում»: Միևնույն ժամանակ 1894 թ. Վ. Սուրենյանը մասնակցում է պերեդվիժնիկների Ընկերության 22-րդ ցուցահանդեսին, ներկայացնելով «Լքվածը» նկարը, իսկ նկարիչների «Մոսկովյան Ընկերության» ցուցահանդեսում՝ «Գորշերի վերանորոգումը Մազանդարայում» նկարը:

1895 թ. Պետերբուրգում և Մոսկվայում պերեդվիժնիկների կազմակերպած 23-րդ ցուցահանդեսում Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է «Պղծված սրբավայրը», 1896 թվականին՝ «Պատանի Հաֆիզը գովերգում է Մուսկիլի վարդերը ջահել շիրազուհիներին» նկարը, որի լուսանկարը նույն ժամանակ տպագրվում է Սոբորյի կազմած նկարադարձ կատալոգում: Այնուհետև նա 1897 թ. ցուցա-



27. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Վ. Ս. Պերեդվիժնիկների «Գեղարվեստական շրջիկ ցուցահանդեսների»

դրում է «Հռիփսիմեի վանքը», 1898 թվին՝ «Մզկիթի բակը Ալ-համբրում» (Գրենադա) նկարները: 1899 թ. Պետերբուրգի և Մոսկվայի ցուցահանդեսներում Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» մեծադիր նկարը: Այդ նույն ժամանակաշրջանում (1895—1900 թթ.) Վ. Սուրենյանը չքնդհատելով իր կապերը «Արվեստը սիրողների Մոսկովյան Ընկերության» հետ, նրանց ցուցահանդեսներում ևս իր ստեղծագործություններից ցուցադրում է «Շահերազադայի» առանձին էսքիզները, որոնք նա դեռ 1897 թ. ցուցադրել էր պերեդվիժնիկների 26-րդ ցուցահանդեսում, ապա «Թափորը էջմիածնում» նկարը (1895—96 թթ.), «Վաղ գարնանը» (1899—1900 թթ.), «Շատրվանի մոտ» (1900—1901 թթ.) և այլն:

1900-ական թվականներից սկսած Վ. Սուրենյանը գլխավորապես մասնակցում է «Գեղարվեստական շքեղ ցուցահանդեսների նկարիչների Ընկերության» ցուցահանդեսներին: 1902 թ. նա պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսներում ներկայացնում է «Սպիտակ դղյակ»-ը Ֆիրդուսու «Ռուստամ և Ջոհրաբ» պոեմի թեմայով և «Վաղ գարուն» նկարը, 1904 թվականին ցուցադրում է «Հաղթանակող սիրո երգը» (Պաննո, ըստ Տուրգենևի), 1908 թվականին՝ «Սալոմե» նկարը, 1909—1910 թթ. Մոսկվայի և Պետերբուրգի ցուցահանդեսներում՝ «Կինը ասպետ» (Անի քաղաքի անցյալից), 1911 թ. և մասնավոր 1912 թ. պերեդվիժնիկների 40-րդ ցուցահանդեսում նա ներկայացնում է «Պարուհի», «Փոքրիկ այծամարդը» նկարները (տեմպերա), տղամարդու դիմանկար և ինքնանկարը: Հենց այդ ժամանակ տոնվում է պերեդվիժնիկների Ընկերության կազմակերպման 40-րդ տարեդարձը, որին մասնակցում է նաև Վ. Սուրենյանը որպես այդ Ընկերության մշտական անդամ: Վ. Սուրենյանը շարունակում է մնալ այդ պրոգրեսիվ Ընկերության մեջ քնդհուպ մինչև Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռեվոլյուցիան, ակտիվորեն մասնակցելով նրա բոլոր ցուցահանդեսներին: Այսպես օրինակ, պերեդվիժնիկների 41-րդ ցուցահանդեսում 1912—1913 թթ. Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է Լեոնտուովի մի հեքիաթի թեմայով նկարած «Աշուղ Քերիբ» իլյուստրացիան, մի կնոջ և մի տղամարդու դիմանկարները: 1914 թ. պերեդվիժնիկների 42-րդ ցուցահանդեսում նա ներկայացնում է «Ֆիրդուսին կարդում է շահ Մահմեդ Երկրորդին իր «Շահնամե» պոեմը», Յալթայի (Ղրիմ) հայկական եկեղեցու որմնանկարների իր նախագծերն ու էսքիզները և մի երեխայի դիմանկար: Նույն ժամանակ, 1914 թ., պերեդ-

վիժնիկների կողմից Պետերբուրգում կազմակերպված էսյուզների, գծանկարների և էսքիզների ցուցահանդեսում Վ. Սուրենյանը ներկայացնում է հայկական ժողովրդական հեքիաթների մի շարք իլյուստրացիաներ և շապկանկար: Պերեդվիժնիկների 45-րդ ցուցահանդեսում (Մոսկվա), 1916 թ. Վ. Սուրենյանը ցուցադրում է «Հայ գաղթականներ» էսյուզները, «Աշտարակ գյուղը», «Վանք» նկարները և բազմաթիվ էսյուզներ, որոնք 1917 թ. ցուցադրվում են նաև Պետերբուրգում:

Եթե նկատի ունենանք, որ Վ. Սուրենյանը իր ստեղծագործություններով միևնույն ժամանակ մասնակցում է Գեղարվեստների ակադեմիայում կազմակերպված գծանկարի և էստամպի ցուցահանդեսին (1907 թ.), ռուս գրողների գրքերի նկարազարդման (1912 թ.) և «Նկարիչները պատերազմին» (1914 թ.) ցուցահանդեսներին կամ թեկուզ հենց Լեոնարդո դա Վինչիի անվան Ընկերության 2-րդ ցուցահանդեսին և այլն, ապա հաստատ կարելի է ասել, որ Վ. Սուրենյանը իր բոլոր հիմնական ստեղծագործությունները ցուցադրել է ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներում:

Վ. Սուրենյանի կապը ռուսական արվեստի հետ սակայն, չի ասահմանափակվում միայն ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներին ակտիվորեն մասնակցելով: Վ. Սուրենյանը ակտիվ ստեղծագործական աշխատանք է տանում ռուս գրողների երկերի գեղարվեստական ձևավորման և թատերական նկարչության ասպարեզում: 1897—99 թթ. Վ. Սուրենյանը հաջողությամբ նկարում է Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի բարձրարվեստ իլյուստրացիաները, որոնք հրատարակվում են 1899 թ. և արժանանում հասարակության գնահատմանը: Վ. Սուրենյանը մտադրվում է նկարազարդել նաև Պուշկինի «Գնչուները» պոեմը և այդ նպատակով նկարում է Զեմֆիրայի կենդանի և արտահայտիչ կերպարը: Հետագայում Վ. Սուրենյանը նկարում է Հաջի Մուրադի պատկերը Լ. Տոլստոյի հայտնի վիպակի թեմայով և հայկական ժողովրդական հեքիաթների բազմաթիվ իլյուստրացիաներ, որոնք այդ հեքիաթների հետ լայն տարածում են գտնում ժողովրդի մեջ:

Պետք է նկատել, որ ցարական Ռուսաստանի պայմաններում կերպարվեստի ամենադեմոկրատական տեսակներից մեկը եղել է գեղարվեստական իլյուստրացիան: Ռուսական գեղարվեստական գրականության կլասիկ ստեղծագործությունների արտահայտած գաղափարներն իրենց կերպարային արտահայտությունն են գրանում նկարիչ-իլյուստրատորների նկարներում: Այդ պատճառով



28. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. ՊՈՒԼԿԻՆԻ «Բախչիսարայի
Շահվանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

19-րդ դարի երկրորդ կեսում ռուսական արվեստի մեջ գեղարվեստական իլյուստրացիան ընդունվում էր ոչ այնքան որպես զարգարանք, որքան գրական տեքստի իմաստային կողմի բացատրություն: Կերպարվեստի մեջ: Այդ տեսակետից հատկանշական է Ա. Ս. Պուլկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի համար Վ. Սուրենյանի պատրաստած իլյուստրացիաները, որոնց մեջ ռեալիստորեն և գեղարվեստական համոզականությամբ պատկերելով արևելյան կենցաղի բնորոշ և տիպական կողմերը, նկարիչը բացահայտել է պոեմի հիմնական գաղափարը:

Ա. Ս. Պուլկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի տեքստից



29. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. ՊՈՒԼԿԻՆԻ «Բախչիսարայի
Շահվանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

Վ. Սուրենյանը ընտրել է պլաստիկորեն արտահայտիչ, գործողություններ և ներքին լարվածությամբ հագեցված ու առավել էմոցիոնալ մոմենտներ. ինչպես օրինակ՝ «Արտասուքի շատրվանը» վշտահար Մարիայի պատկերով (նկ. № 25), Մարիայի հոր սպանության տեսարանը (նկ. № 26), երեք գերված աղջիկները նավում (նկ. № 27), սարանը և ներքինին (նկ. № 28), հարեմի կանայք շատրվանի մոտ (նկ. № 29), Ա. Ս. Պուլկինը Բախչիսարայում՝ շատրվանի մոտ (նկ. № 30), գերեզմանոցում (նկ. № 31) և ուրիշները:

Միանգամայն արտահայտիչ են Վ. Սուրենյանի կերտած կերպարները: Նրա ստեղծած սքանչելի կերպարներն ուղղակի արտահայտում են գործող անձանց բնութագրությունը, նրանց անհատա-

կան առանձնահատկություններ: Այդպիսին է, օրինակ Գիրեյ խանի պատկերը (նկ. № 32), որտեղ տրված է արևելյան դաժան ու գոռոզ բռնակալի համոզիչ տիպը: Մեղմ, չափազանց պոետիկական են դժբախտ Զարեմի և Մարիայի կերպարները (նկ. №№ 33, 34): Նրանք հիացնում են մեզ իրենց նրբությամբ, պարզությամբ և արտահայտչականությամբ: Այդ իլյուստրացիաներից շատերն իրենց ավարտվածությամբ, մտահղացման լրիվ բացահայտությամբ միմի առանձին պատկերներ են ներկայացնում: Այս աշխատանքներում Վ. Սուրենյանը միավորում է իր մեջ տաղանդավոր գրաֆիկ-գծանկարիչը և կոմպոզիցիայի խոշոր վարպետ գոնանկարիչը:

Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի իլյուստրացիաների վրա Վ. Սուրենյանը աշխատում է ավելի քան 3 տարի: Բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանը գրում է, որ «նա հատուկ այդ նպատակով ամիսներ ապրել է Բախչիսարայում և տեղում ուսումնասիրել այն ամենը, ինչ որ ներկայացնում է իր պատկերներում Պուշկինի պոեմը»: Սուրենյանը խորապես ուսումնասիրում է ռուսական գեղարվեստական իլյուստրացիայի արվեստը՝ սկսած Պուշկինի ժամանակներից մինչև իր օրերը: Հայտնի է, որ դեռևս Պուշկինի կենդանության ժամանակ և նրանից հետո նրա «Բախչիսարայի շատրվանը» հրատարակվել է բազմաթիվ անգամ իլյուստրացիաներով: Առանձնապես ուշագրավ են Ս. Ֆ. Գալակտիոնովի 4 գրավյուրները, Կ. Բրյուկովի և Կ. Լեբեդևի իլյուստրացիաները: Ռուսական առաջավոր գեղարվեստական կուլտուրայի հետ Վ. Սուրենյանի ունեցած կապերը, մասնավորապես գրքի գեղարվեստական ձևավորման և իլյուստրացիայի արվեստին լավատեղյակ լինելը նպաստում են հայ նկարչին ստեղծելու միանգամայն նոր, ինքնատիպ և գեղարվեստական թարձր կուլտուրայով իլյուստրացիաներ, որոնք հայկական և ռուսական գրաֆիկան հարստացնում են թարձրարվեստ ստեղծագործություններով:

Վ. Սուրենյանը կապվում է նաև Պետերբուրգի և Մոսկվայի ռուսական թատրոնների հետ, որպես թատերական նկարիչ-դեկորատոր: 1900 թ. նա հրավիրվում է Պետերբուրգ կայսերական թատրոնի (Մարիինսկի օպերայի և բալետի թատրոն) բեմադրությունների գեղարվեստական ձևավորման համար: Այդ թատրոնի համար նա պատրաստում է «Ծովահեն» բալետի դեկորացիաները: Բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանին 1901 թ. Բաքվից գրած Վ. Սուրենյանի մի նամակից մենք տեղեկանում ենք, որ նա 1901 թ. Պետեր-

բուրգ է հրավիրվում Ա. Ռուբինշտեյնի «Դեմը» («Դեմոն») օպերայի գեղարվեստական ձևավորման համար: Տեղեկացնելով իր նյութական աննպաստ պայմանների մասին, Վ. Սուրենյանը այդ նամակում գրում է Ալ. Մատուրյանին. «Եթե Պետերբուրգի կայսերական թատրոնի պատվերը չլիներ, բանս շատ փիս էր: Այնտեղից նամակ ստացա, որով ինձ հրավիրում են «Դեմոն»-ի թուր հինգ գործողությունները հանձն առնել նկարելու այս ամառվա ընթացքում: Պատասխանը հեռագրով տվի, թե համաձայն եմ»: 1904 թ. Վ. Սուրենյանը Կ. Ստանիսլավսկու կողմից հրավիրվում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոն Ա. Չեխովի «Ճայլը» պիեսի գեղարվեստական ձևավորման համար: Նա դեկորացիաների էսքիզներ է պատրաստում Կոմիսարժևսկայի թատրոնում 1907 թ. բեմադրված Գեյբերգի «Սիրո տրագեդիան» պիեսի համար:

Պետերբուրգի և Մոսկվայի ռուսական թատրոններում հայ նկարիչ Վ. Սուրենյանի կատարած ստեղծագործական աշխատանքները, նրա թարձրարվեստ իլյուստրացիաները, և մասնավորապես նկարիչների ցուցահանդեսներին Վ. Սուրենյանի ներկայացրած արևելյան թեմաներով նկարները, հարկավ չէին կարող իրենց վրա չհրավիրել ռուսական գեղարվեստասեր հասարակության և մասնավորապես ռուս գեղարվեստական քննադատության ուշադրությունը: Բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանը գրում էր, որ նկարիչ Վ. Սուրենյանը դեռևս 90-ական թվականներին «Արդեն անուն էր հանել ռուսական գեղարվեստական աշխարհում»:

Ռուս քննադատներն ու արվեստագետները հաճախ արտահայտվել են Վ. Սուրենյանի ստեղծագործությունների մասին, իրենց դիտողություններով և խրախուսանքով օգնելով երիտասարդ հայ նկարչին նրա հետագա գործունեության համար: Առանձնապես կարևոր են Ստասովի և Ռեպինի դիտողությունները: Ռուս նշանավոր քննադատ Վ. Վ. Ստասովը պերեզլիժնիկ նկարիչների 24-րդ ցուցահանդեսի մասին գրած իր հոդվածում 1896 թ. նշում է. «Օտարերկրյա սյուժեներով նկարները երկուսն են: Երկուսն էլ արևելյան, — մեկը Սուրենյանի «Պատանի Հաֆիզը գովերգում է ջահել շիրազուհիներին Մուսկլի վարդերը»... մյուս նկարը՝ Պուշկինովի «Ուսուցիչների շրջանում»: Ստասովն այնուհետև գրում է. «...Սուրենյանի մոտ, ինչպես միշտ, գերազանց կերպով նկարված

¹ Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրական թանգարան, նկարիչ Վ. Սուրենյանի ֆոնդ:



30. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. Պուշկինի „Բախչիսարայի
չափազանց“ պոեմի իլյուստրացիաներից:

է արեւելյան ճարտարապետութիւնը անթիվ օրնամենտների հետ, որոնք քանդակված են քարի վրա, ինչպես ժանյակը: Նկարի ընդհանուր տոնը շատ գունեղ է¹: Խոսելով նաև Վ. Դ. Պուշկինի վերոհիշյալ նկարի մասին, որտեղ նկարիչը նույնպես ջանասիրութեամբ և համարձակ կերպով վերարտադրել է արեւելյան ճարտարապետության և էթնոգրաֆիկ մանրամասնությունները, Ստասովը նկատում է, որ այդ կարգի նկարներն անհրաժեշտ է պատկերել նաև հոգեբանական կողմից: «Միայն անհրաժեշտ է, որ այդ կարգի

¹ В. В. Стасов, Избранное, т. I, 1950, стр. 293.



31. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. Պուշկինի „Բախչիսարայի
չափազանց“ պոեմի իլյուստրացիաներից:

ստեղծագործություններում հոգեբանական կողմը կատարի ուժեղ և նշանակալից դեր» — նկատում է Ստասովը¹:

Համարյա նույնպիսի դիտողություն անում է նաև Ի. Ռեպինը: Համարյա նույնպիսի դիտողություն անում է նաև Ի. Ռեպինը: Վ. Սուրենյանի այդ մեծակտավ նկարի մասին արտա-Ռեպինը Վ. Սուրենյանի այդ մեծակտավ նկարի մասին արտահայտվել է մի քանի անգամ: Առաջին անգամ նա արտահայտվել է 1896 թ. մարտին, իր տանը, նկարիչ Վ. Սերովի հետ ունեցած վեճի ժամանակ: Այդ վեճի մասին Ռեպինի մերձավոր բարեկամ, բանաստեղծ Ա. Վ. Ժիրկևիչն իր օրագրում 1896 թ. մարտի 12-ին գրել է հետևյալը.

¹ В. В. Стасов, Избранное, т. I, стр. 293.

«Նախաճաշելով Ի. Ե. Ռեպինի տանը, խանդարեցի նրան աշխատել: Ինձանից բացի այնտեղ էին կոմպոզիտոր Սերովվի այրին և նրա որդին (նկարիչ Վ. Ա. Սերովվը — Մ. Ս.): Տեղի ունեցավ վեճ պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսում եղած «Հաֆիզը» նկարի մասին: Ռեպինը այդ նկարը երկինք էր բարձրացնում, համարելով այն համարյա երևելթ գեղարվեստական աշխարհում, նկատի ունենալով այն տրամադրությունը, որով համակված էր նկարը, չժխտելով դժանկարի սխալները: Սերովվը իջեցնում էր նկարը մինչև միջակություն աստիճան, նրա մեջ լավ համարելով միայն երկու ֆիգուրա՝ Հաֆիզը և նրան ունկնդրող աղջիկը՝ թեքված գլխով: Երկուսն էլ տաքացան և ես սպասում էի, որ սկանդալ կլինի, երբ Սերովվը զայրացավ Ռեպինի խոսքերի վրա. «Դուք նկարները դիտում եք խմբակայնությամբ տեսակետից»: Ռեպինը հավատացնում էր, որ եթե գումար ունենար, այդ նկարը անպայման կգներ իր համար: Սերովվը ծիծաղում էր նրա ոգևորության վրա. հավատացնելով, որ այդ նկարի մասին նրա գովասանքները աճում են ինչպես տան հարկերը: Ես լսում էի նրանց և զարմանում էի, նկարը լավ է տրամադրությամբ, բայց իսկապես նրանում կան շատ թերություններ, որոնք իջեցնում են նրա նշանակությունը»¹:

Այդ թերությունները, իհարկե, նկատում էր և Ռեպինը, սակայն դրանց նա կարևոր նշանակություն չէր տալիս: Կարևորը նկարչի ռեալիստական աշխարհըմբռնումն էր և արևելյան կոլորիտը պատկանելու Սուրենյանի կարողությունը, որը բարձր էր գնահատում ռուս մեծ նկարիչը:

Հետագայում ևս արտահայտվելով այդ նկարի մասին, Ռեպինը գրում է. «Պերեգովի ժնկների վերջին ցուցահանդեսում իր առանձնահատկություններով ինձ ապշեցրեց պ. Սուրենյանցի նկարը: Նա ներկայացնում էր նոր ծագող դպրոցի վառ տիպը՝ օրիգինալություն տարօրինակության շափ, չորության հասնող զսպվածություն, կրքոտ սերը հազիվ նշմարվող մանրամասնությունների նրբությունների նկատմամբ: Նկարը ներկայացնում է բանաստեղծ Հաֆիզին, որը կանգնած արևելյան իշխանուհու պատշգամբի առաջ, երգում էր իր սոնետները: Անկարելի է բառերով նկարագրել արևելյան պալատի ճարտարապետության՝ ծաղկող վարդերով շրջապատված կերտվածքի նրբությունները: Պատշգամբում կանգնած արևելյան գեղեցկուհիների դեմքերը միանգամայն ռեալ են, բնորոշ,

նրբորեն տարբերվում են Հաֆիզի մոտ աստիճաններով իջնող նա-
թիշաներից: Դեռևս երիտասարդ Հաֆիզը, մի աղքատ երգիչ, դրված
է աշուտեղ կարծես կենդանի, բնականից, մեջքը դեպի դիտողը, նա-
ամբողջ էռթյամբ բռնկված է կրքոտ մղումով դեպի պատշգամբը¹:

Վ. Սուրենյանի նկատմամբ Ռեպինի բարյացակամ վերաբերմունքն արտահայտվել է նաև այն բանում, որ Ռեպինը առաջարկելով Թիֆլիսում Անդրկովկասի ժողովուրդների և բազմազգ երիտասարդության գեղարվեստական կրթության նպատակով Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության դպրոց բացել, «Կավկազ» թերթում 1897 թ. գրում է, որ այդ գեղարվեստական դպրոցի համար «Որքան ինձ թվում է, չի կարելի որոնել տեղական դպրոցի ավելի լավ հիմնադիր, քան Սուրենյանցը»: Ռեպինը այդ կարծիքը հայտնում է այն բանից հետո, երբ հենց ինքը գրում է, որ այդպիսի դպրոցի ղեկավարի և դասատուի համար «պետք է կատարվի խիստ ընտրություն»:

Բարձր գնահատելով Անդրկովկասի ժողովուրդների ու նրանց լավագույն արվեստագետների ընդունակություններն ու առողջ-
ձգտումներն արվեստի մեջ, Ռեպինը, միաժամանակ, օպտիմիստո-
րեն է գնահատում կովկասյան ժողովուրդների գեղարվեստական-
ապագան: «Չի կարելի կարծել, որ իր բնույթով այդպիսի զարմա-
նալի երկիրը չձնի գեղարվեստական ուժեր: Նա հավատում եմ, որ
կովկասի գեղարվեստական ժամանակն առջևում է: Այդ հրաշալի
գեղեցիկ երկիրը կտա նկարիչներ, որոնք արժանի կլինեն վերա-
տադրել այն արվեստի մեջ»²:

Ռեպիւնը այն արվեստի մէջ՝
Ռեպիւնը այնուհետեւ նշում էր, որ այդ երկրի բնության գեղեցիկություններով հրապուրված հիանալի երգեր են գրել հանձարեղ Պոլշկինը և Լեոմոնտովը: Նկարիչներ Հ. Այվազովսկին, Լ. Լազո-րիոն, Ֆ. Ռուբոն, որոնք եղել են Անդրկովկասում, նկարել են բազմաթիվ պատկերներ նրա բնության և ժողովուրդների կյանքի թեմաներով: Հայտնի է, օրինակ, Ֆ. Ռուբոյի «Ռուսական զորքերի հաղթական մուտքը Երևան 1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին» նկարը (1893 թ.), որտեղ նա պատկերում է Հայաստանի և հայ ժողովրդի նշանակալից պատմական անցքերից մեկը՝ ռուսական զորքերի հաղթական մուտքը Երևան և պարսկական զորքերի կապիտուլյացիան (նկ. № 24): Ռեպիւնը գրում է, որ նկարիչ Ն. Ա. Յարոշենկոն «Ժամա-

¹ Художественное наследие, Репин, т. II, 1950, стр. 167.

¹ И. Репин, Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. "Кавказ", 1897, № 8.



32. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. Գուցիկի «Բաթխաարայի
չափանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

Նաև առ ժամանակ ցուցադրում է պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսներում նկարներ, որոնք կատարված են այդ գեղանկարչական երկրամասի կենդանի տպավորության տակ¹: Կովկասի բնության տեսարանների պատկերներ են նկարել նաև նկարիչներ Ն. Դուբովսկոյը, Ա. Կ. Վասնեցովը, Կ. Մակովսկին, Ի. Զանկովսկին և շատ ուրիշների հետ նաև ինքը՝ Ռեպինը: Ելնելով դրանից և կարևոր նշանակություն տալով Ռուսաստանի այդ հարավային երկրամասի ժողովուրդների հասարակական կյանքում ռեալիստական դեմոկրատական արվես-

¹ И. Репин, Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. «Кавказ», 1897, № 8.



33. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. Գուցիկի «Բաթխաարայի
չափանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

տի կատարելիք պրոգրեսիվ դերին, Ռեպինը խնդիր է դնում, որ հենց այստեղ, Անդրկովկասում, անպայման «կազմակերպել նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության տեղական գեղարվեստական դպրոց»¹:

Անդրկովկասում Գեղարվեստական դպրոց ստեղծելու և նրա համար լավ ղեկավար ընտրելու Ռեպինի վերոհիշյալ առաջարկությունները թխում էին նաև այն պայքարից, որ մղում էին Ռեպին-

¹ И. Репин, Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. «Кавказ», 1897, № 8.

նը, Ստասովը, Կրամսկոյը, Սուրիկովը Ռուսաստանում Արևմուտքից եկող բուրժուական անկումային արվեստի ազդեցության և կոսմոպոլիտիզմի դեմ: «Մեր ժամանակներում,— գրում է Ի. Ռեպինը 1897 թ. նույն այդ հոդվածում,— միշտ նորություններ որոնող ֆրանսիացիները հասնում են մինչև ռեալական դպրոցի ժխտմանը: Եվ մենք տեսնում ենք արվեստի անկասկած անկում»¹: Արևմուտքի բուրժուական անկումային արվեստի բացասական ազդեցությունից խուսափելու համար ևս Ռեպինը խնդիր է դնում Անդրկովկասում, Թիֆլիս քաղաքում «անպայման հիմնադրել գեղարվեստական օպերիս»: Ռեպինը գործունյա մասնակցություն է ունենում նաև Կիևում, Օդեսայում, Խարկովում, Ռիգայում Գեղարվեստական ուսումնալսողներ կազմակերպելու գործին:

Ռեպինը խորապես հավատում է, որ Անդրկովկասի ժողովուրդների և Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնվող մյուս ժողովուրդների կապերը ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի հետ կնպաստեն նրանց ռեալիստական դեմոկրատական արվեստի արագ զարգացմանը: Դրանով պետք է բացատրել, որ ռուս մեծ նկարիչը առաջարկելով Վ. Սուրենյանին մնալ և աշխատել Թիֆլիսում, որպես իր նշած գեղարվեստական դպրոցի ղեկավար, միաժամանակ ցանկություն է հայտնում, որ Սուրենյանը իր կապերը չկտրի պերեդվիժնիկների Ընկերությունից և նրա ցուցահանդեսներին մասնակցելուց: «Չգիտեմ,— գրում է նա,— մտածել է նա այդպիսի պրոֆեսիայի մասին, սակայն այդպիսի նպատակովոր պայմաններում նրան արվեստի մեջ ետ մնալու վտանգ չի սպառնում: Նա չպետք է կտրի իր գեղարվեստական գործունեությունը և ընդհատի իր հարաբերություններն ու մասնակցությունը շրջիկ (պերեդվիժնիկ) ցուցահանդեսների Ընկերության հետ:

Ես հավատացած եմ, որ տեղական տաղանդավոր երիտասարդությունը, նրա աշակերտները նրան շատ բանում օգտակար կլինեն: Անհրաժեշտ է ցանկալ միայն ավելի շատ ինքնատիպություն, առարկայի ավելի խորը ուսումնասիրություն և ավելի նվազ ստրկություն արևմուտքի արվեստի այժմյան քուրմերի կորպորատիվ հրապուրանքի հանդեպ»²:

Այնքան այժմեական հնչող այս խոսքերում արտահայտվել է ոչ միայն Ռեպինի բարյացամիտ վերաբերմունքը Վ. Սուրեն-

յանի և նրա աշակերտների նկատմամբ, այլև այն ժամանակի ռուս առաջավոր արվեստագիտության արդարացի պահանջը Կովկասի ժողովուրդների ինքնուրույն արվեստի ռեալիստական ուղղությամբ զարգանալու համար: Ռեպինի այդ դիտողությունների համար հիմք են ծառայել Վ. Սուրենյանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում եղած որոշ թերությունները: մասնավորապես Վ. Սուրենյանի «Պատանի Հաֆիզը գովերգում է ջահել շիրազուհիներին Մուսելի վարդերը» նկարը: Այդ նկարը ոչ միայն օտար էր իր սյուժեով, այլև, ինչպես նկատել է Ստասովը 1896 թ. գրած հոդվածում, փաստորեն կրկնում էր արևմուտքի որոշ նկարիչների կողմից բազմիցս կիրառված սյուժեները, «Մյուս կողմ, որը մի անգամ չէ, որ զբաղեցրել է արևմտյան նկարիչներին,— գրում է Վ. Վ. Ստասովը և ավելացնում,— առանձնապես հայտնի է գերմանացի նկարիչ Անսելմ Ֆեյբրեախի այդ թեմայով նկարը»¹:

Ռեպինի դիտողությունը վերաբերում էր հենց դրան: Ռուս մեծ նկարիչը նախազգուշացնում է Վ. Սուրենյանին և նրա աշակերտներին օտարին նմանվելուց: Այդ նաև ռուս առաջավոր գեղարվեստական ինտելիգենցիայի պահանջն էր: «Մեզ հարկավոր չէ գնալ որևէ մեկի հետքերով, ոչ էլ նմանվել որևէ մեկին, կրկնել որևէ մեկին ու կապկություններ անել,— գրում է Ստասովը,— այլ ընթանալ մեր սեփական ճանապարհով, որ բացել են մեր առաջ մեր բուն ժողովրդայնությունը, ազգային ոգու պատմության, մեր իսկական, սեփական կյանքի պայմանները,— և ոչ որևէ այլ օտար ուղիով»²:

Պայքարելով նմանողության դեմ, ռուս առաջավոր արվեստագետներն առաջին հերթին պայքարում էին արևմտյան եվրոպայի անկումն ապրող արվեստի հրապուրանքով տարվելու և նրա առաջ խոնարհվելու դեմ: Կրամսկոյը դեռևս անցյալ դարի 70-ական թվականներին պայքարելով հայրենի արվեստի ինքնուրույն զարգացման համար, զգուշացնում էր «Արևմտյան արվեստի շաբլոնային էսթետիկայի» թակարդի մեջ ընկնելուց: Ռուս մեծ նկարիչ Սուրիկովը, ինչպես վկայում է Ռեպինը, Գեղարվեստների ակադեմիայի ընդհանուր ժողովում ջերմ ճառ է ասում Արևմտյան եվրոպայի անկումային արվեստից եկող վտանգավոր ազդեցության դեմ և «խորհուրդ է տալիս զինվել ընդդեմ այդ վարակի»: Վ. Սու-

¹ В. В. Стасов, Избранное, т. 1, стр. 293.

² В. В. Стасов, Тормозы нового русского искусства, Собр. соч., т. 1, стр. 755.

¹ И. Репин, Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. «Кавказ», 1897, № 8.

² Նույն տեղում:

բենյանին արված Ռեպինի վերոհիշյալ դիտողությունն ուղղված էր հենց այդ վարակի դեմ: Այդ նշանակում է, որ ուսումնական մեծ ժողովրդի պրոգրեսիվ արվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչները իրենց համարձակ և կրակոտ պայքարը արևմուտքի անկումային արվեստի ազդեցության դեմ ուսական միջավայրից տեղափոխում են նաև հարևան ժողովուրդների արվեստի միջավայրը, զգուշացնելով հայ, ինչպես և կովկասյան մյուս ժողովուրդների նկարիչներին այդ վարակից: Դրանում էլ արտահայտվել է ուսական արվեստի և նրա նշանավոր գործիչների պրոգրեսիվ դերը հայ արվեստի զարգացման գործում:

Անխնա պայքարելով ժամանակակից արևմուտքից եկող վարակի դեմ, Ռեպինը նկարիչ Վ. Սուրենյանից պահանջում էր «է՛լ ավելի ինքնատիպություն»: Նկարչի ինքնատիպությունը պայմանավորված է նրա ազգային ձևով և այն ժողովրդայնությամբ, որը կազմում է նրա ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը: Ռուսական ռեալիստական արվեստի ուժը կայանում է նրանում, որ նա եղել է և մնում է դեմոկրատական և ազգային:

Ռուս մեծ ժողովրդի ռեալիստական արվեստի առաջավոր գործիչները պայքարելով իրենց երկրում ուսական ազգային դեմոկրատական ինքնուրույն արվեստի զարգացման համար, միաժամանակ նպաստում են մյուս ժողովուրդների ազգային ինքնուրույն արվեստի ռեալիստական ուղղության զարգացմանը: Այդ նշանակում է, որ ուսական ռեալիստական, դեմոկրատական արվեստի և արվեստագետների ազդեցությունը ոչ թե ոչնչացնում, նսեմացնում կամ արհամարհում է փոքր ժողովուրդների, տվյալ դեպքում հայկական արվեստի ազգային ինքնուրույնությունը, որպիսի դեր կատարում էր Արևմտա-եվրոպական երկրների բուրժուական անկումային արվեստը, մասնավորապես իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը, այլ ընդհակառակը, ամեն կերպ նպաստում էր ազգային ձևերի, նրա լավագույն տրագիկանների և ինքնուրույնության զարգացմանը: Դրանով էլ հենց բնորոշ է 19-րդ դարի վերջին քառորդի հայկական կերպարվեստը և նրա մեջ նաև նկարիչ Վ. Սուրենյանի հետագա տարիների ստեղծագործությունները:

Հաշվի առնելով Ստասովի և Ռեպինի վերոհիշյալ դիտողությունները Վ. Սուրենյանը 90-ական թվականներին նկարում է հայկական թեմաներով մի շարք նկարներ, որոնցից գեղարվեստական կարևոր արժեք են ներկայացնում Թյուրքիայում տեղի ունեցած հայկական ջարդերի թեմաներով երկու նկարները և «Շամիրամը»:



31. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Վ. Ս. Պուշկինի «Թախիստաբայի օստրվանը» տոմարի իլյուստրացիաներից:

Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» նկարը: Անցյալ դարի 90-ական թվականներին Թյուրքիայում տեղի ունեցած հայկական ջարդերը հայ ժողովրդի պատմության ամենամռայ և տրագիկ էջերից են: Թյուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող հայերի ազատագրության հարցը, դրանով իսկ «հայկական հարցը» ընդմիշտ վերացնելու նպատակով, սուլթան Աբդուլ Համիդը արևմտյան իմպերիալիստական պետությունների դրդմամբ կազմակերպում է Թյուրքիայում ապրող հայերի մասսայական մեծ ջարդ: Ջարդերն սկսվում են 1890-ական թթ. սկզբներին, կատաղի և մասսայական բնույթ են

կրում 1895 և 1896 թթ. Կոստանդնուպոլսում, Տրապիզոնում, Էրզրումում, Մարաշում, Սեբաստիայում, Երզնկայում, Վանում, Խարբերդում, Տիգրանակերտում, Զեյթունում և Թյուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող հայաբնակ այլ վայրերում: Թյուրքական կանոնավոր զորքերը և համիդյան հրոսակախմբերը սպանում են հայերին ամենավայրագ ձևերով՝ կտրում են գլուխները, խեղդում են թուղով կամ կենդանի-կենդանի նետում ծովը, կախում են ծառերից, այրում են խարույկների վրա: Արդու Համիդի ջարդարարները կոտորում են հայերին առանց սեռի և հասակի խտրության, նույնիսկ երեխաներին ու ծերերին, թալանելով նրանց գույքը: Արևմտահայ ժողովրդի զոհերի թիվը հասնում է երեք հարյուր հազարի: Թյուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող հայաբնակ բոլոր վայրերում հարյուրավոր գլուխներ և քաղաքներ ավերվում, թալանվում, հրդեհվում են: Ոչնչացվում են հայ ժողովրդի նյութական կուլտուրայի շատ հուշարձաններ, ամայանում են բազմաթիվ շրջաններ: Հայ ժողովրդի կրած տառապանքները և հայկական կուլտուրայի հուշարձանների նկատմամբ սուլթանական Թյուրքիայի ռեակցիոն կառավարության բարբարոսությունները խորապես ցնցում են նաև նկարիչ Վ. Սուրենյանին:

Հայկական ջարդերի թեմաներով Վ. Սուրենյանի նկարներից հայտնի է «Պղծված սրբավայրը» նկարը (1895 թ.), որտեղ նա պատկերել է համիդյան բաշիբոզուկների կողմից թալանված հայկական եկեղեցու ներսը՝ կողոպտված գանձարանը, որի մոտ սպանված պահապանի դիակը և պատառոտված, այս ու այն կողմ թափված հայկական միջնադարյան ձեռագիր գրքերը հատակին ընկած: Երկրորդ նկարում, որը ներկայացնում է ջարդից հետո (1899 թ.) Վ. Սուրենյանը պատկերում է հայկական ջարդերի ողբերգական անցքերից մի տեսարան՝ բռնաբարված և խոշտանգված մի խումբ հայ կանանց մերկ դիակներ՝ ընկած պատառոտված և հատակի վրա թափված ձեռագիր գրքերի մոտ: Տեղ-տեղ երևում են արյան հետքեր (նկ. № 35): Ուշագրավ է, որ այդ երկու նկարների առաջին պլանում Վ. Սուրենյանը պատկերել է հայկական նկարազարդ գրքեր, նկարներ, արվեստի բարձրարժեք ստեղծագործություն հանդիսացող քանդակազարդ դռներ ու խաչքարեր՝ հայկական գեղարվեստական կուլտուրայի հուշարձանները, դրանով իսկ ցույց տալով հայ ժողովրդի ու նրա կուլտուրայի նկատմամբ թյուրքական ռեակցիոն կառավարության բարբարոսությունները:

Այդ նույն ժամանակաշրջանում, Վ. Սուրենյանը նկարում և



35. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Զարդից հետո, 1899 թ.:

առաջին անգամ պերեդվիժնիկ նկարիչների ցուցահանդեսներում ցուցադրում է «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» մեծակտավ նկարը (նկ. № 36), որի առասպելական սյուժեն նա մշակել է հայկական ջարդերի ծանր տպավորության տակ:

Վ. Սուրենյանի նկարը ներկայացնում է ասորական պալատի մեծ և լուսավոր սրահը, «Վերնատուն Ապարանիցն», որտեղ պառկարակի վրա դրված է Արա Գեղեցիկի դիակը: Նա պատկերված է նկարի ձախ անկյունում, դեմքը կիսով չափ նկարված: Նրա մոտ, բազկաթոռի վրա նստած է Շամիրամը՝ որդեսպան և շարագործ թագուհին, դեմքը հենած ձեռքին, գլուխը իջեցրած ցած, հայացքն առաջ հառած: Սև հոնքերի տակից առկայծող սև աչքերի շար արտահայտությունը, նրա անորոշ հայացքը, որը չի կենտրոնացված մի կետի վրա, ուներին խառն ի խուռն թափված մազերի անկարգ վիճակը և պատահական հագուստը, որի տակից երևում է հըղփացած մարմինը, ներկայացնում է Շամիրամ թագուհու կերպարը:

Այստեղ նկարիչը ձգտել է տալ օտար նվաճողի մի տիպ: Նա նկարի կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում ներկայացնում է մի զահակալ կնոջ, որին հայ պատմիչները բնութագրել են որպես «ախտասեր ու շարասեր», «վավաշոտ և անառակ», «հեշտասեր մայր», որ «իր որդիներից հանդիմանվելով իր սաստիկ վավաշոտ և անառակ վարքի պատճառով՝ նրանց բոլորին կոտորում է»¹:

Թեև տրագեդիան և դրամատիկական լարվածությունն աչտեղ չեն տրված իրենց ամբողջ ուժով և արտահայտչականությամբ, բայց զահակալ մարդասպան թագուհու կերպարը պատկերված լինելով ռեալիստորեն, անմիջապես ընդունվեց քննադատական (գաղափարական) ռեալիզմի դրոշմ կրող պերեդվիժնիկների 1899 թ. Պետերբուրգում և Մոսկվայում կազմակերպված ցուցահանդեսներում:

Պատկերը ավարտվածության հասցնելու վ. Սուրենյանի բարձր կարողությունը, կոմպոզիցիայի միասնականությունը, տարածության դինամիկ կառուցման մեջ մասերի հիանալի դասավորությունը, նրանց կապը ճարտարապետության հետ, գեղարվեստական մտահղացման հստակությունն ու արտահայտչականությունը, կոմպոզիցիայի բոլոր մասերի ճշգրիտ պատկերման և նուրբ կատարման հետ կապակցելը և, վերջապես, մանրամասնությունների ամենայն բարեխղճությամբ վերարտադրելը, նրա նկարները դարձնում են ինքնատիպ, ամբողջական, որոշակի և ցայտուն կերպով բացահայտում են նկարչի մտահղացումը:

¹ Մ. Խորենացի, Հայոց պատմություն, 1947, էջ 32—37:



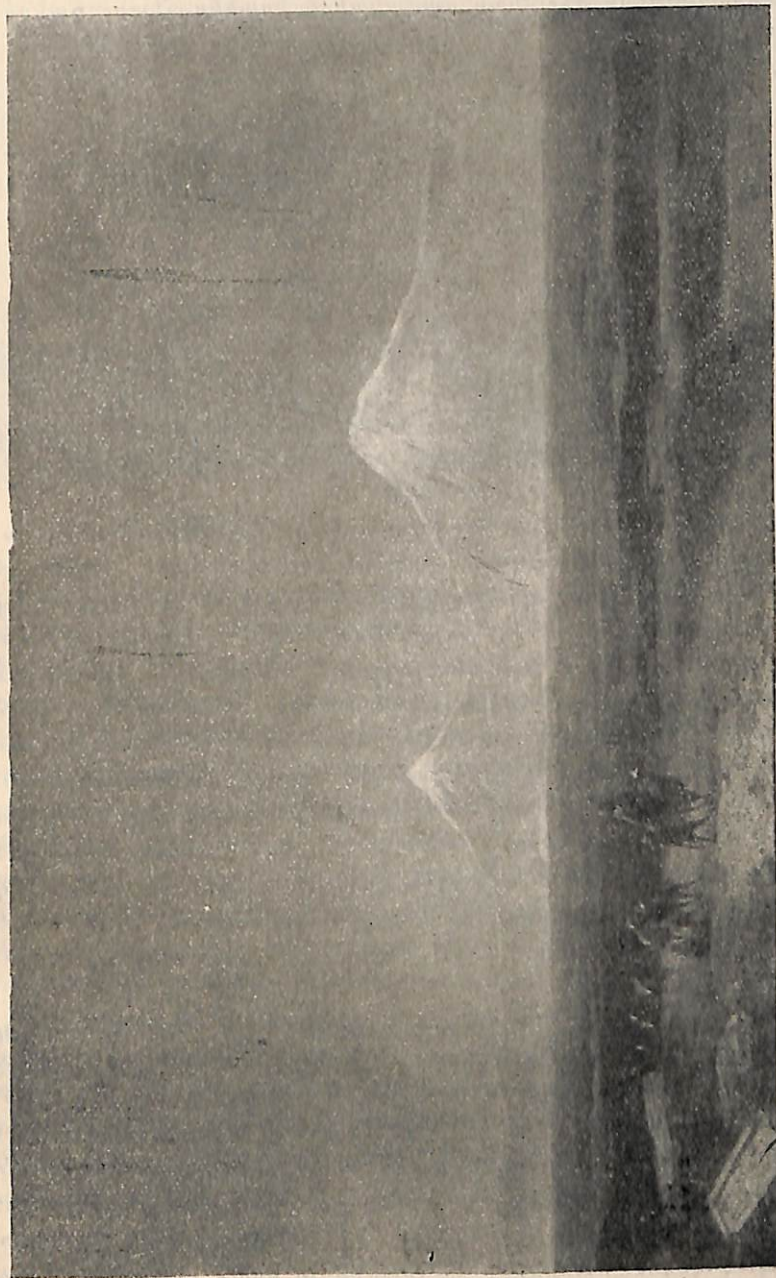
36. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Շամիրամը Արա Գեղեցիկի
դիակի մոտ, 1899 թ.:

Նկարիչ Վ. Սուրենյանի կապը ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ արտահայտվել է նաև նրա կենցաղային թեմաներով մի քանի նկարներում:

Մենք թեմատիկայի որոշ նմանություն ենք տեսնում Վ. Սուրենյանի «Կանանց ելքը եկեղեցուց Անիում» և ռուս նկարիչ Ա. Ի. Մորոզովի «Եկեղեցուց դուրս գալը Պսկովում» նկարների միջև: Վ. Սուրենյանի մոտ, ինչպես և ռուս նկարիչ վերոհիշյալ նկարում, եկեղեցուց դուրս գալու տեսարանը՝ եկեղեցու մուտքի մոտ հավաքված կանանց, նրանց տիպերի, հագուստի և միմյանց միջև ունեցած հարաբերությունների պատկերման մեջ վերարտադրված է դարաշրջանի մարդկանց կենցաղը: Հետաքրքրական է նկատել, որ Ա. Ի. Մորոզովի կենցաղային նկարում եկեղեցու մուտքի մոտ հավաքված աղքատներին ողորմություն տալու տեսարանը կա նաև Վ. Սուրենյանի այդ նկարում: Այդ փոքրիկ, բայց արտահայտիչ տեսարանը նկարին տալիս է ուղղակի ժանրային բնույթ: Վ. Սուրենյանը պերեդվիժնիկների օրինակով ձգտում է ստեղծել սյուժետային ստեղծագործության կենցաղային նկար: Այդպիսին է նաև Վ. Սուրենյանի «Թափորը Էջմիածնում» նկարը (1895 թ.), որը ներկայացնում է զատիկ նախօրեին Էջմիածնի տաճարից դուրս եկող թափորի տեսարանը: Նկարի աջ և ձախ կողմերում, երկրորդ պլանում, պատկերված է ժողովուրդը: Այստեղ պատկերված են հասարակության տարբեր խավեր, տերտերների ու վարդապետների, քաղթենիների, գյուղացիների և աղքատների տիպեր: Այս նկարում եղած ճարտարապետական պեյզաժը չի հանդիսանում սոսկ դեկորատիվ ֆոն: Ճշգրտորեն վերարտադրելով Էջմիածնի տաճարի զանգակատան ճարտարապետական բոլոր ձևերն ու զարդաքանդակները, նկարիչը դրանով իսկ տալիս է տեղի համոզիչ բնութագիրը: Այստեղ նա ձգտել է հասնել իրականության վերարտադրմանն իր ռեալ արտահայտության մեջ, բայց նրան պակասում է այն մերկացնող ուժը, որը հանդիսանում էր ռուսական կենցաղային ռեալիստական նկարչության դպրոցի էությունը: Բացի այդ, Վ. Սուրենյանի ընտրած թեմաների որոշ սահմանափակությունը հնարավորություն չի տվել տաղանդավոր նկարչին ավելի խորն ու բազմակողմանի պատկերելու հարազատ ժողովրդի կյանքը և ձգտումները: Սակայն այն, ինչ ստեղծել է Վ. Սուրենյանը կենցաղային թեմաներով, հարստացրեց ու ընդլայնեց հայկական կենցաղային նկարչությունը նախապոկետական շրջանում:

Վ. Սուրենյանի նշանակությունը մեծ է նաև որպես թեմատիկ-



կոմպոզիցիոն պատկերի առաջին ստեղծողներից մեկը մեր անցյալի նկարչության մեջ: Նրա ժամանակ և նրանից հետո հանդես եկած հայ նկարիչները թեմատիկ-կոմպոզիցիոն պատկեր ստեղծելու արվեստը սովորել են ոչ թե ժամանակակից արևմտաեվրոպական արվեստից, ուր իմպրեսիոնիզմը դուրս էր մղել թեմատիկ-կոմպոզիցիոն և պատմական նկարչությունը, այլ ռուսական արվեստից, որը հարուստ էր այդ ժանրի համաշխարհային հռչակ վայելող բազմաթիվ ստեղծագործություններով:

* * *

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական կերպարվեստի մեջ սկսում է զարգանալ պեյզաժային նկարչությունը: Հայկական կերպարվեստում պեյզաժային նկարչության սկզբնավորման և զարգացման գործում առանձնապես խոշոր դեր է կատարել ռուսական ռեալիստական նկարչության սյուններից մեկը, աշխարհահռչակ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին:

Խորապես ռուսամասիրելով ռուսական նկարչությունը, օգտագործելով ռուս նկարչության հարուստ ժառանգության լավագույն տրադիցիաները, զարգացնելով ու հարստացնելով ռուս նշանավոր ծովանկարիչ Ս. Շչեդրինի, պեյզաժիստներ Ֆ. Ալեքսեևի, Մ. Վորոբյովի և Մ. Լեբեդևի ժառանգությունը, նկարիչ Կ. Բրյուլովի և պերեդվիժնիկների գունանկարչական բարձր կուլտուրան, Հովհ. Այվազովսկին ստեղծեց բազմաթիվ բարձրարվեստ ծովանկարներ: Ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին եղել է համարձակ նորարար արվեստի մեջ: Ռուսական պեյզաժային նկարչության մեջ նա մուծել է նոր սյուժետներ, հանդիսացել է մարտանկարչության հիմնադիրը ռուսական ծովանկարչության մեջ, ստեղծել է նոր ձևեր ջրի, նրա մակերեսի, օդի և լույսի պատկերման մեջ: Ծովանկարչությանը նա տվել է նոր, էմոցիոնալ և գաղափարական բովանդակություն:

Հ. Այվազովսկու «Սև ծովը» նկարի մասին Ի. Ն. Կրամսկոյը 1885 թ. այսպես է գրել. «Նկարում ոչինչ չկա բացի ջրից, բայց ջրը — անսահման օվկիանոս է, ո՛չ փոթորկալից, բայց ալեկոծվող, խիստ, անվերջ, իսկ երկինքն է՛լ ավելի անծայր: Դա մեկն է այն հոյակապ նկարներից, որպիսին ես գիտեմ»: Կրամսկոյը նշում է, որ նրա ժամանակակից շատ նկարիչներ «հիացած էին այդ նկարի մտքով ու բարձր պոեզիայով»: Ընդհանրացնելով իր կարծիքը, Հ. Այվազովսկու մասին, Ի. Ն. Կրամսկոյը գրում է. «Ով ինչ էլ որ ասի, Այվազովսկին համենայն դեպս, առաջին մեծության ասող է



37 ր. Հ. ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ

Արարտ, 1887 ր.:

և ոչ միայն մեզ մոտ, այլև ընդհանուր արվեստի պատմության մեջ»: Նա նշում է, որ Հ. Այվազովսկու բազմահազար ծովանկարներում «կան ֆենոմենալ գործեր»:

Հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչները նույնպես բարձր են գնահատել ռուսական մեծ ծովանկարիչ Հ. Այվազովսկու հանձարը և նրա ստեղծագործությունները: Հայ նշանավոր գրողներ Հ. Թումանյանը, Դ. Աղայանը, Ալ. Մատուրյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, նկարիչներ՝ Գ. Բաշինջադյանը, Վ. Սուրենյանը, Դ. Օքրոյանը, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանը, արտիստ Պետրոս Ադամյանը և շատ ուրիշները դեռևս նրա կենդանության ժամանակ բարձր են գնահատել ոչ միայն Հ. Այվազովսկու արվեստը, այլև հայ ժողովրդին և նրա կուլտուրային մեծահանձար նկարչի մատուցած ծառայությունները:

Բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանը նկարչի մահվան առթիվ 1900 թ. գրած «Ծովի կախարդը» արձակ բանաստեղծության մեջ ասում է, որ հայ ժողովրդին Հովհ. Այվազովսկու մատուցած ծառայություններից մեկը կայանում է նրանում, որ նա «մեր առաջ բացեց, մեր աչքերին ու սրտին մատչելի դարձրեց» ծովը, որն այնքան շատ բանաստեղծության նյութ է դարձել նաև հայկական պոեզիայում:

¹ «Книга для чтения по истории русского искусства». 1948, вып. 4, стр. 28—29.

Հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը Հ. Այվազով-սկուն նվիրել է երկու գեղեցիկ բանաստեղծություն՝ «Հ. Այվազովսկու նկարի առջև», (որն առաջին անգամ տպագրվել է 1893 թ. «Մուրճ» ամսագրում), մյուսը՝ «Հ. Այվազովսկու «Սև ծովի ափերը» նկարի առջև», որը կոչվում է նաև «Մի հառաչանք»։ Առաջին բանաստեղծության մեջ Հ. Թումանյանը շափազանց սեղմ, բայց խորը կերպով տալիս է իսկական ծովը հանձարեղ կերպով պատկերողը կերպարը.

Ելած՝ օվկիանի անզուսպ ալիքներ,
Ծանր հորձանքով զարկվելով դեպ վեր,
Լեռնանում էին, գոռալով ահեղ,
Եվ մրրկին ուժգին շնչում էր այնտեղ
Անեղը ու անվերջ
Տարածության մեջ:
«Կանգնեցե՛ք», գոչեց վրձինը ձեռքին
Կախարդ ծերունին հուզված տարերքին.
Եվ լուռ, հնազանդ հանձարի ձայնին,
Մութ ալիքները, փոթորկի ժամին,
Կտավի վրա
Կանգնած են ահա:

Երկրորդ բանաստեղծության մեջ Հովհ. Թումանյանը հայտնում է այն միտքը, որ տեսնելով Հ. Այվազովսկու ծովանկարներում ժայռերի պատկերները, ինքը վերհիշում է իր հայրենի երկիրը, Հայաստանի «ժայռերը մեծ-մեծ» և իր անցած կյանքի գեղեցիկ վայրերը...

Ես տեսա հսկա
Տաղանդի մի գործ՝
Անհաշտ Պոնտոսի
Ափերն ալեկոծ.
Տեսա ծովափնյա
Ժայռերը մեծ-մեծ,
Տեսա, հիացա,
Եվ սիրտս բացվեց.
Եվ նրա միջից,
Որպես վանդակից
Արծիվը գերի,
Մի կարոտակի
Հառաչանք թռավ,
Ծուխ դարձավ, կորավ
Դեպի ժայռերը
Իմ հայրենիքի,
Դեպի վայրերը
Իմ անցած կյանքի:

Ղ. Աղայանը ծովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկու հետ ծանոթա-նում է առաջին անգամ 1862 թ. Թեոդոսիայում: Հետագայում գրած «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» մեմուարական աշխատության մեջ, Ղ. Աղայանը համեմատելով հանձարեղ նկարչին նրա եղբոր, հոգևորական և հայ ժողովրդի կյանքում իր ռեակցիոն գործունեու-թյամբ հայտնի Գաբրիել Այվազյանի (Այվազովսկու) հետ, գրում է. «Երկու Այվազովսկիները ջոկ-ջոկ աստղերի տակ են ծնվել: Աշ-խարհային փառքը մեկի հետևից է վազում, մյուսի առջևից: Նկա-րիչը չի կարող փառքի ճանկերից ազատվել, որքան էլ փախչի նը-րանից, իսկ նրա եղբայրը իզուր էր շարժարվում փառքի ետևից հասնելու»¹:

Ծագումով հայ և մայրենի լեզուն լավ իմացող Հովհ. Այվազովսկին միշտ էլ կապված է եղել հայ ժողովրդի հետ, սիրել և պաշտ-պանել է նրան, նյութապես և բարոյապես օգնել է նրան կյանքի առավել ծանր ժամանակ, ակտիվ-ստեղծագործ դեր է կատարել 19-րդ դարի հայկական պեյզաժային նկարչության սկզբնավորման, հայկական թեմաներով նոր նկարներ ստեղծելու և հայ երիտասարդ-նկարիչների որակավորման գործում:

Հովհ. Այվազովսկու նստեղծագործություններում մի առանձին տեղ են գրավում հայկական թեմաներով նկարները: Նա նկարել է Հայաստանի բնության, հայ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի պատ-կերներ:

Հայաստանի բնության տեսարաններ պատկերող նկարներից ամենից ավելի հայտնի է նրա «Արարատ լեռան հովիտը» նկարը (1882 թ.), որը պատկերում է Արարատյան դաշտը և Մեծ ու Փոքր Արարատները վաղ առավոտյան: Հովհ. Այվազովսկին ճշմար-տացի վերարտադրել է արագ անցնող վաղորդյան մթնոլորտը պեյզաժում: Խաղաղ ու հանգիստ Արարատյան դաշտը դեռ ծածկ-ված է գիշերային մթնոլորտի քողով: Նրա շրջապատի լեռների գագաթների և հատկապես Արարատի հավերժական ձյունով ծած-կված սպիտակ գագաթների վրա, ուր արդեն ընկել են արևի առա-ջին ճառագայթները և բարձր, կապտավուն երկնակամարում դան-դաղորեն սահող սպիտակ ու նոսր ամպերի մեջ այգաբացի արևը շողում է իր փայլով (նկ. № 37):

Առաջին պլանում նկարված ճանապարհով դանդաղորեն դեպի դիտողը եկող քարավանը և մարդկանց ֆիգուրաներն ավելի կեն-

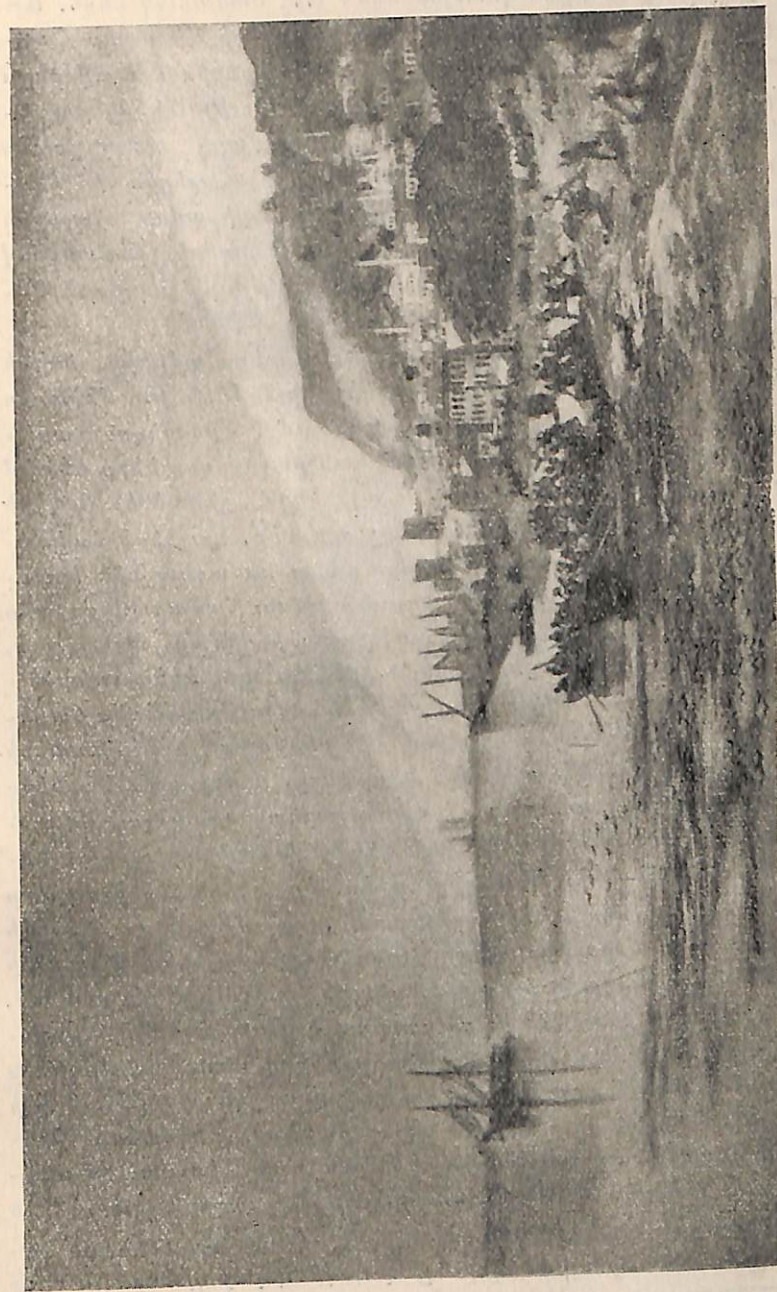
¹ Ղ. Աղայան, Երկեր, հատ. 3, 1940, էջ 40:

դանի և արտահայտիչ են դարձնում պեյզաժը: Ճանապարհի մի կողմում նա պատկերել է իրար մոտ ընկած մի քանի խաչքար-դամբարանաքարեր հայերեն արձանագրություններով: «Արարատ լեռան հովիտը» նկարը մի պոետիկական դուլք է Հայաստանի գեղատեսիլ բնության: Արարատը և Արարատյան հովիտը պատկերող Հ. Այվազովսկու ստեղծագործություններից հայտնի է նաև «Արարատը», որը նա նկարել է 1887 թվականին: Նկարը ներկայացնում է նույն տեսարանը՝ Արարատն իր ձյունածածկ, մեծ ու փոքր գագաթներով և Արարատյան դաշտը, սակայն կեսօրյա պահին: Զենիթում գտնվող արևի հրեղեն ճառագայթներից պայծառորեն լուսավորված Արարատ լեռան և Արարատյան դաշտի պատկերը կարծես հաջորդում է նրա նախորդ՝ ալպաբացը Արարատյան դաշտում պատկերող նկարին: Որոշակի տրված են Արարատ լեռան կառուցվածքը, լեռնային մասսայի և նրա ապառի նյութականությունը, Արարատյան դաշտի լայն տարածությունը արևի ոսկեզօծ ճառագայթներով լուսավորված: Պեյզաժի հարազատությունն ավելի համոզիչ է դարձնում նկարի առաջին պլանը, ուր պատկերված են ճանապարհով անցնող մի խումբ մարդիկ՝ տեղացի հայեր իրենց ազգային տարազով (նկ. № 37 բ):

Հ. Այվազովսկին այդպես գեղեցիկ և բարձր վարպետությամբ 1882 թ. պատկերելով Արարատը և Արարատյան լայն հովիտը, նշեց նոր թեմա մեր նկարչության մեջ, սրելով հայ երիտասարդ նկարիչների հետաքրքրությունը Հայաստանի գեղատեսիլ բնության նկատմամբ: Նրանից հետո Արարատը և Արարատյան դաշտի թեմաները ամենասիրված թեմաները դարձան բոլոր հայ պեյզաժիստների համար: Բացի Արարատյան դաշտի պատկերներից, Հ. Այվազովսկին նկարել է նաև Սևանա լիճը:

Հայ ժողովրդի կյանքը պատկերող Հ. Այվազովսկու նկարներից չափազանց կարևոր են հայկական ջարդերի թեմաներով նրա նկարները: Հայկական ջարդերը մեծ զայրույթ առաջացրին ամբողջ հայ ժողովրդի և մյուս երկրների ժողովուրդների մեջ: Խորը զայրույթ ապրեց նաև Հովհ. Այվազովսկին: Հայերեն գրած իր նամակներից մեկում Հովհաննես Այվազովսկին այդ կապակցությամբ 1896 թ. գրում է. «Այո, խորին ցավով վշտացած է սիրտս անբախտ

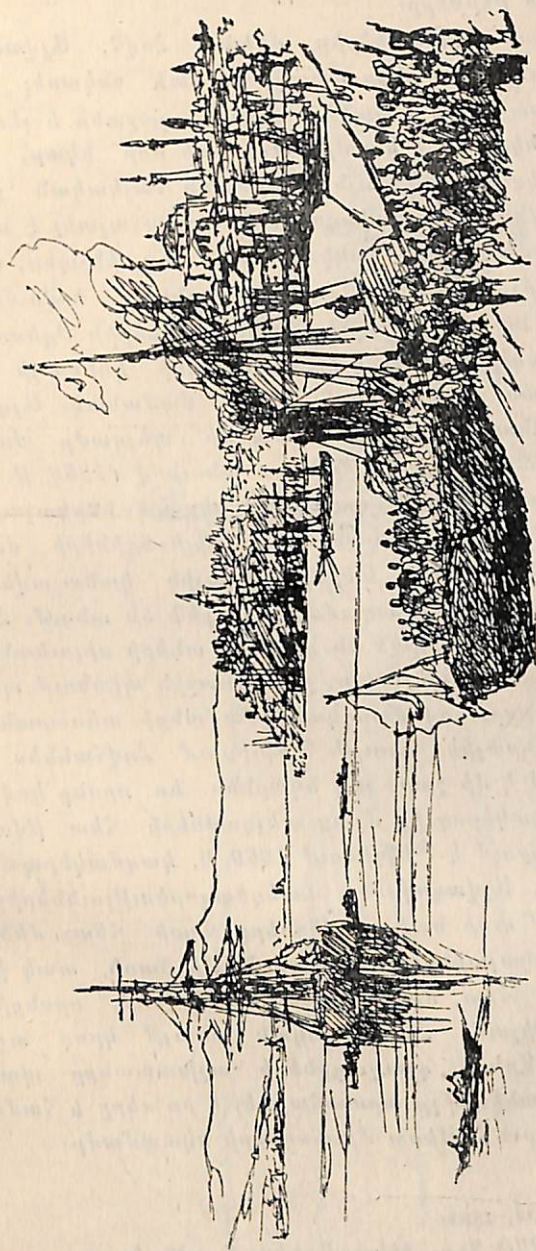
¹ Հենց այստեղ էլ, նկարի ձախ կողմի ներքևի անկյունում, մի քանի վրա, Հ. Այվազովսկին գրել է իր ստորագրությունը հայերեն լեզվով «Այվազեան, 1882 թ.», իսկ աջ կողմի անկյունում՝ «Այվազովսկի» ուսերեն: Հ. Այվազովսկին իր մի քանի նկարների տակ ստորագրել է հայերեն:



հայոց չլսված, չտեսնված կոտորածով¹։ Այդ ժամանակ Հովհ. Այվազովսկին Ղրիմում ունեցած իր բնակարանների մի մասը հատկացնում է Թյուրքիայից եկած հայ գաղթականներին տեղավորելու համար։ Նա կազմակերպում է իր ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներ և վաճառելով իր նկարները, գումարը ամբողջապես հատկացնում է ջարդերի ժամանակ վնասված հայերին և հայառևակա բարեգործական ընկերությանը՝ կարիքավոր հայերին օգնելու համար։ Նա նկարում է հայկական ջարդերի թեմաներով պատկերներ, դնելով նրանց մեջ իր գալուստը Թյուրք ջարդարարների և խոր սերը հայ ժողովրդի նկատմամբ։

Հայկական ջարդերի թեմաներով նկարներից ամենից ավելի հայտնի է նրա «Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895 թ.» մեծադիր կտավը (նկ. № 38)։ Նկարը ներկայացնում է Տրապիզոն քաղաքի ծովափնյա շրջանը, որտեղ Թյուրքական քաշիբոզուկները ծեծում և խոշտանգում են հայերին։ Այս ու այն կողմ՝ ընկած են հայերի դիակները, արյունը պատել է ամբողջ ծովափը, նույնիսկ ծովափնյա ջուրը կարմիր է պատել։ Բազմահազար սև ազդավներ երամներով վխտում են ծովափի վրա՝ արյունը ծծելու համար։ Մովը, որը պատկերված է նկարի ձախ կողմում, քաղաքի դիմաց, խաղաղ է, անդորր, նա կարծես սառել է անմարդկային այդ եղենագործությունը տեսնելով։ Նույն թեմայով ստեղծագործություններից հայտնի են նաև Հ. Այվազովսկու «Նավերի բեռնումը» և «Ուղևորների բեռնաթափումը Մարմարա ծովը» նկարները, որոնց գծանկարները հեղինակը 1897 թ. ուղարկում է «Ներքալրական օգնություն Թյուրքիայում տուժած հայերին» գրական ժողովածուում տպագրելու համար (նկ. №№ 39—40)։ Նրանցից մեկը պատկերում է Թյուրքերը հայերին նավերի մեջ լցնելու տեսարանը, իսկ մյուսը՝ կարծես մի տրիլոգիայի ողբերգական վերջը՝ «Կենդանի հայերին Թյուրքերը թափում են Մարմարա ծովը» պատմական, իրական, ցնցող անցքեր, որոնց նկարները նա 1898 թ. ցուցադրում է Մոսկվայում և այլ քաղաքներում։ Հ. Այվազովսկու նկարները ցնցող տպավորություն են գործում ժամանակակից հասարակության վրա։ Նրա ցուցահանդեսի մասին Մոսկվայից ուղարկված մի ընդարձակ հոդվածում թղթակիցը գրում է, որ Այվազովսկու «Տրապիզոնի կոտորածը սարսափելի է։ Մարդկանց ոչ թե կոտորում, այլ սաղ-սաղ ածում են ծովը... մարդիկ փախչում են, բայց ո՞ւր... մարդիկ աղաչում են, բայց ո՞ւր... Առանց արտասովելու չի կարելի երկար դիտել այս դժ-

¹ Հայկական ՄԱԹ Պետ. կենտ. արխիվ, ֆ. 56, դործ № 349, էջ 122։



Նավերի բեռնումը, Եսեյ (գրչանկադ)

բախտ զոհերին»¹: Համարյա նույն տոնով են գրում նաև ժամանակակից ռուսական թերթերը:

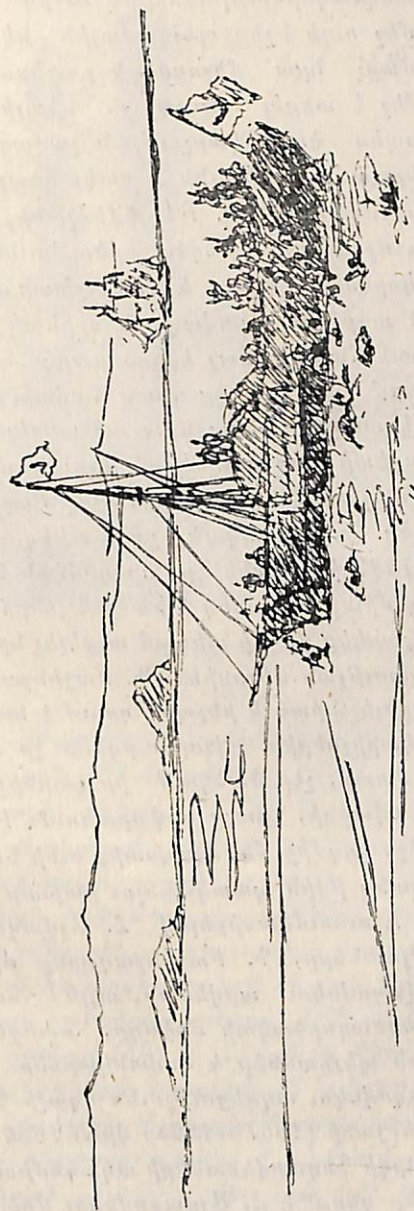
Հայերեն գրած նամակներից մեկում Հովհ. Այվազովսկին 1896 թ. հայտնում է, որ ինքը մտադիր է նաև «նկարել կարմիր գունով հայոց կոտորածի պատկեր, արյան դաշտեր և լեռներ...»²: Մեզ հայտնի չէ նկարը՝ է նա մի այդպիսի նոր նկար, թե՞ ոչ, բայց կան տեղեկություններ այն մասին, որ հայկական ջարդերի ծանր տպավորությունը Հ. Այվազովսկին արտահայտել է այն ժամանակ նկարած մի շարք ծովանկարներում ևս, ինչպես, օրինակ, «Լուսնյակ գիշերը», «Միայնակ առաքաստանավը ծովում» և այլ նկարներ, որոնք նա ցուցադրել է նույն տարիներին Օդեսայում:

Հ. Այվազովսկին նկարել է նաև ժողովրդի կենցաղի տեսարաններ հայկական միջավայրում եղած ժամանակ: Այդ պատկերներից առանձնապես բնորոշ է նրա մի պեյզաժը ժանրային տեսարանով, որը հայտնի է «Թիֆլիս» անունով (1869 թ. Ստավրոպոլի երկրամասային թանգարան): Նկարը ներկայացնում է անցյալ դարի 60-ական թվականներին թիֆլիսեցիների ժամանցի մի տեսարան (նկ. № 41): Մերձքաղաքային կանաչավետ վայրում մի խումբ կանայք և տղամարդիկ քեֆ են անում: Հեռվում, բարձունքի վրա, պատկերված են քաղաքի տների սիլուետները:

Նկարում իշխում է պեյզաժը, թեև առաջին պլանում պատկերված արևելյան տարազով մարդկանց ժամանցի տեսարանը նկարին տալիս է ժանրային բնույթ: Թիֆլիսում Հովհաննես Այվազովսկին նկարում է մի շարք այլ նկարներ ևս, որոնք կովկասյան տեսարաններ պատկերող իր մյուս պեյզաժների հետ, թվով մոտ 20 նկար, ցուցադրում է Թիֆլիսում 1869 թ. կազմակերպած ցուցահանդեսում: Հ. Այվազովսկու ստեղծագործություններից որոշ ժանրային բնույթ ունի նաև «Հովիվները հոտի հետ» մեծակտավ նկարը, որը ներկայացնում է դաշտում մի ծառի տակ խմբված ոչխարների մեծ հոտ, մի քանի հայ հովիվներ, որոնցից մեկը կանգնած շվի է փչում: Հովիվերգական բնույթ կրող այդ նկարում, ինչպես և Ղրիմի գյուղացիների աշխատանքը պատկերող նկարներում, ծովանկարիչը արտահայտել է իր սերը և համակրանքը բնության ու նրա համեստ մշակողների նկատմամբ:

¹ «Մշակ», № 32, 1898:

² Հայկական ՍՍՌ Պետ. կենտ. Արխիվ, ֆ. 56, կուլտ. բաժին, դործ. № 349, էջ 122:

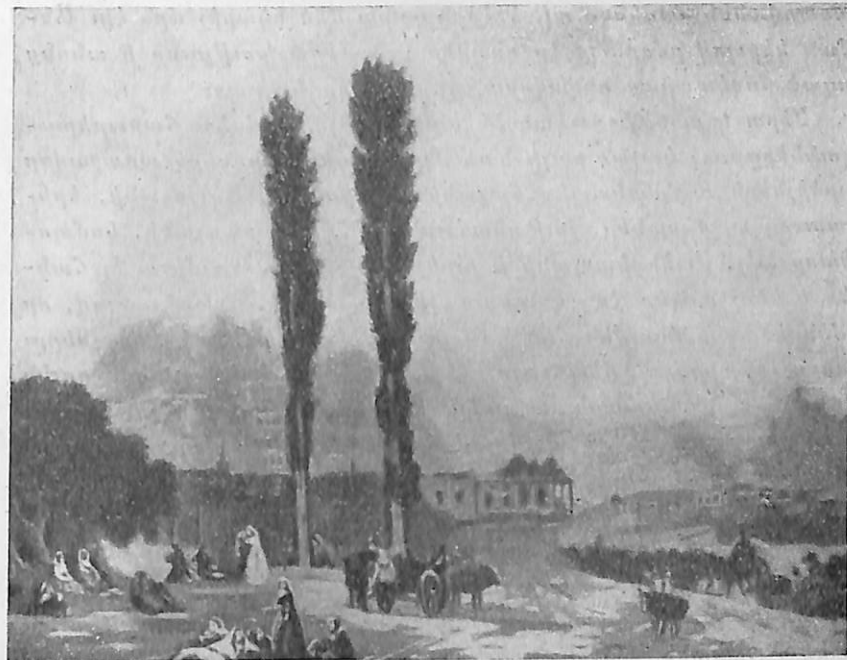


Ուլիկովսկիի բնագրավածը Բարսառ ծովը, Էսթր (գրչանկաբ):

Հ. Այվազովսկին իր ծովանկարներով և հայկական թեմատիկա ընդգրկող ստեղծագործություններով 19-րդ դարի հայկական կերպարվեստի մեջ ուղի նշեց պեյզաժային նկարչության սկզբունավորման համար: Նրա միջոցով և բարերար ազդեցությամբ հայ արվեստի մեջ է անցել ուսական ու աշխատական պեյզաժի, մասնավորապես ծովանկարչության լավագույն տրադիցիաները, որն իր արտահայտությունն է գտել նկարիչներ՝ Գ. Բաշինջաղյանի, Է. Մահտեսյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, արտիստ-նկարիչ Պ. Աղամյանի և մյուսների ստեղծագործություններում: Նրա հանձարեղ ստեղծագործությունները և համաշխարհային փառքը եղել են ոգևորության աղբյուր և լավագույն օրինակ արվեստասեր հայ երիտասարդության համար: Հայ երիտասարդ նկարիչներն իրենց ուսման ընթացքում կամ նրանից հետո հաճախ այցելել են Հ. Այվազովսկու արվեստանոցը, նրա մոտ աշխատելու, որակավորվելու և մեծ արվեստագետի խորհուրդները լսելու համար:

Հայկական պեյզաժի հիմնադիր Գևորգ Բաշինջաղյանը Հ. Այվազովսկու մասին հրապարակած բազմաթիվ հոդվածներից մեկում գրում է. «1882 թվականն էր, որ դիմեցի նրան Պետերբուրգում իբրև Ակադեմիայի ուսանող և նա ինձ բարի խորհուրդներ տալուց հետո, առաջարկեց մի-մի անգամ այցելել նրան, որպեսզի ներկա լինեմ աշխատության միջոցին»: Գ. Բաշինջաղյանը դրանից հետո սկսում է այցելել նրան և ինչպես գրում է նա, Հ. Այվազովսկին երիտասարդ նկարիչներին «խորհուրդներ էր տալիս, երեսին էր ասում լավն ու վատը, չէր ծածկում իր կարծիքը, թեև գիտեր, որ սիրտ պետք է ցավացնի, բայց գովաբանում էր, երբ հարկավոր էր համարում: Այս կողմից մեծ երախտիք ունի նա բազմաթիվ նկարիչների վրա, որոնց թվին պատկանելու բախտը ունեմ ես»: Մոտիկից ճանաչելով և ուսումնասիրելով Հ. Այվազովսկու հանձարեղ ստեղծագործությունները, Գ. Բաշինջաղյանը ոչ միայն բարձր է գնահատում Այվազովսկու արվեստը, այլև հետագայում ժառանգում է նրա ստեղծագործական մեթոդը, ստեղծելով նոր, ինքնուրույն, հայկական պեյզաժներ և ծովանկարներ:

Հովհ. Այվազովսկու ազդեցությունն զգալի է եղել ծովանկարիչ Էմանուել Մահտեսյանի (1857—1908) վրա: 1886 թվականին ավարտելով Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պեյզաժի բաժինը, Մահտեսյանը գնում է Հ. Այվազովսկու մոտ, աշխատում նրա արվեստանոցում՝ կատարելով բազմաթիվ պատճեններ Հ. Այվազովսկու նկարներից, մասնագիտանալով ծովանկարչության մեջ:



41. Հ. ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ

Թիմիս, պեյզաժ ժամային փոփոխություն, 1869 թ.:

Է. Մահտեսյանի ինքնուրույն ստեղծագործությունները, որոնք կաղմում են ավելի քան 200 ծովանկար, Հ. Այվազովսկու ծովանկարչության դպրոցի կնիքն են կրում: Բնորոշ է, օրինակ, Է. Մահտեսյանի «Ալեկոծում ծովափին» ծովանկարը (1895 թ., Թեոդոսիայի Այվազովսկու պատկերասրահ), որտեղ պատկերված թափանցիկ, սպիտակ փրփրակալ դադաթներով ալիքները, ջրի մեջ լողացող փայտի և ծովափնյա տեսարանի այվազովսկիական մոտիվները հիշեցնում են արդեն ծանոթ նկարչի ծովանկարները:

Հ. Այվազովսկու ստեղծագործական մեթոդին ծանոթանալու և նրանից սովորելու համար 1895 թ. Բեռլինից Թեոդոսիա է մեկնում Մյունխենի Գեղարվեստների ակադեմիան ավարտած արևմտահայ (տրապիզոնցի) ծովանկարիչ Վարդան Մախոսյանը (1875—1937), որը Թեոդոսիայում երկար զրուցներ է ունենում նրա հետ ծովանկարչության արվեստի մասին: Հետագայում նա գրում է, որ «Հ. Այվազովսկին, որուն հետ ծանոթանալու մեծ բարեբախտություն ունեցա ասկե տարիներ առաջ Կովկաս գտնված ատեն, պետք է

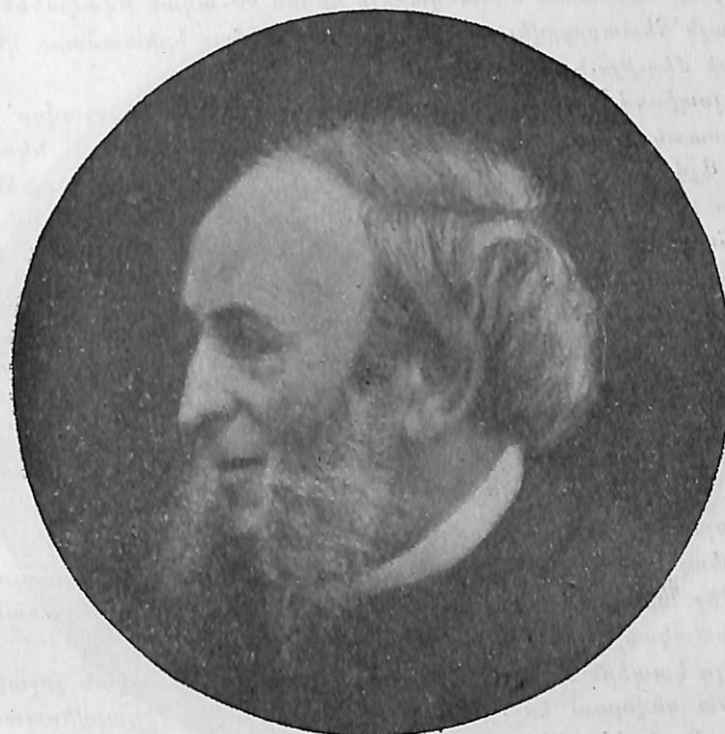
խոստովանենք ամենքս ալ, թե իրոք շատ մեծ նկարիչ մըն էր: Ան-
նման կերպով ըմբռնած էր գույներու համերաշխությունը և անոնց
թողած հոգեպարար տպավորութիւնը դիտողի վրա»:

Սերտ և բարեկամական են եղել Հ. Այվազովսկու հարաբերու-
թյունները հայ կուլտուրայի նաև մյուս բնագավառների առաջավոր
գործիչների և հատկապես հայտնի արտիստ Պ. Ադամյանի, երի-
տասարդ արտիստներ, ջութակահար՝ Հովհ. Նալբանդյանի, կոմպո-
զիտոր Ալ. Սպենդիարյանի և ուրիշների հետ: Նա միշտ էլ հան-
դես է եկել որպէս հայ կուլտուրայի պաշտպան, աշխատելով, որ
ամեն կերպ ճանաչվեն հայ կուլտուրայի երիտասարդ գործիչները:
Բնորոշ է, օրինակ, հետևյալը. 1885 թ. Հովհ. Այվազովսկու տունն
են այցելում ռուսական պետական, հասարակական և կուլտուրա-
յի մի շարք գործիչներ: Օգտվելով առիթից, Հովհ. Այվազովսկին ան-
միջապես իր տունն է հրավիրում այն ժամանակ Թեոդոսիայում
գտնվող արտիստ Պ. Ադամյանին, խնդրելով ցույց տալ իր ար-
տիստական արվեստն այնտեղ գտնվող հասարակութային:

Հ. Այվազովսկու տուն-թատրոնում Պ. Ադամյանը արտա-
սանում է մի քանաստեղծութիւն և շատ լավ ընդունելութիւն է
գտնում հասարակութային կողմից: Մեծ ծովանկարչի հետ ունեցած
իր բազմաթիվ հանդիպումների ընթացքում ինքնուս նկարիչ և ռու-
սական նկարչութիւն լավատեղյակ արտիստ Պ. Ադամյանը բնա-
կանից նկարում է Հ. Այվազովսկու դիմանկարը (նկ. № 42):

1898 թ. մարտի 10-ին երիտասարդ տաղանդավոր ջութակա-
հար Հովհ. Նալբանդյանը, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանի նվա-
զակցութեամբ, համերգ է տալիս Պետերբուրգում: Հովհ. Այվազով-
սկին, որը համերգ էր եկել հայ երիտասարդներին լսելու համար,
հիացած նրանց նվագով, մոտենում է ջութակահար Հ. Նալբանդյա-
նին և բոլորի ներկայութեամբ գրկում, համբուրում և ասում է. «Ով
իմ մանուկ՝ հանճարեղ Հովհաննես, այսօր դու ինձ դյուլթեցիր»
ի՞նչով կամ ինչպե՞ս հայտնեմ քեզ այսօրվա իմ ստացած հոգեկան
բավականութիւնը»¹: Այդ լավ տպավորութիւն տալի ծերունի նկա-
րիչը իր լուսանկարը նվիրում է Հ. Նալբանդյանին: Աշխարհահռչակ
նկարչի այդօրինակ ջերմ, սրտառու վերաբերմունքը հայ երիտա-
սարդների նկատմամբ մեծ տպավորութիւն է գործում հասարա-
կութիւն վրա, նպաստելով հայ կուլտուրայի երիտասարդ տաղան-
դավոր գործիչների լայն ճանաչմանը ռուս հասարակութիւն կողմից:

¹ «Մշակ», 1898, № 44:



42. Պ. Ա.Վ.ԱՄՏԱՆ

Երվանդի Հովհաննես Այվազովսկու
դիմանկարը:

Հայ արվեստի և նրա գործիչների նկատմամբ Հ. Այվազովսկու
հոգատարութեան ցուցանիշ է հանդիսանում նաև նրա ջերմ ցանկու-
թյունը տարբեր երկրներում ցրված հայ նկարիչներին գեղարվես-
տական մի ընկերութեան մեջ համախմբելու վերաբերյալ: Այդ մա-
սին մենք ունենք նկարիչ Վարդգես Սուրենյանի վկայութիւնը: Իր
կարդացած հրապարակային մի ղեկուցման մեջ Վ. Սուրենյանը
ցավ հայտնելով այն մասին, որ «Մենք ունենք առանձին հայ նկա-
րիչներ ցրված աշխարհիս զանազան ծայրերում... որ այդ կերպ
անջատված ենք իրարից և չենք կազմում մի ամփոփ ընկերութիւն»
հայտնում է հասարակութեանը, որ այդ «գանգատը ես անձամբ
հանգուցյալ Հովհաննես Այվազովսկուց ևս լսել եմ»¹: Այդ նշանա-

¹ Հայկական ՍՍԻ ԳԱ Գրական թանգարան, նկարիչ Վ. Սուրենյանի
ֆոնդ, № 14:

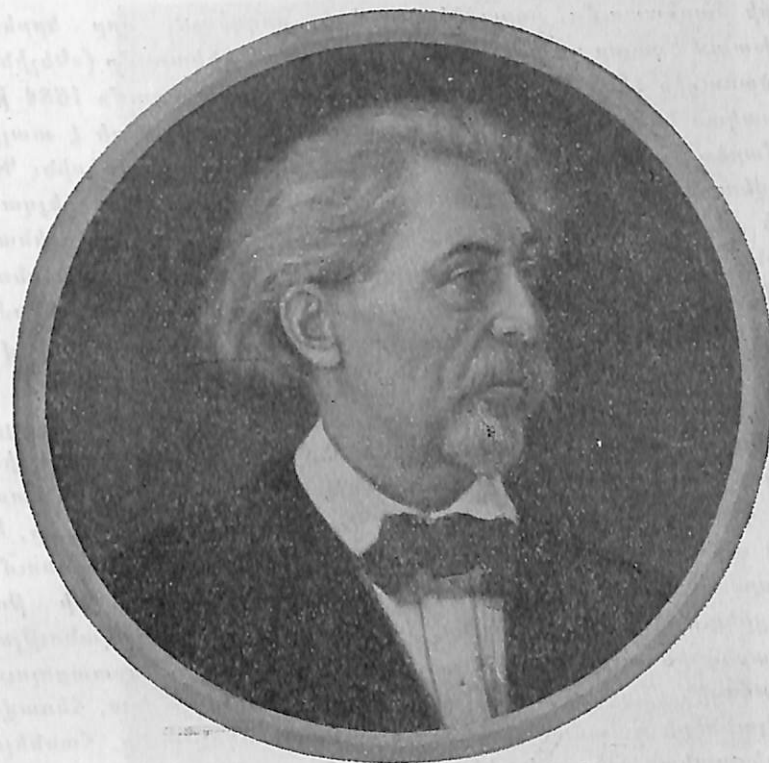
կում է, որ հանճարեղ ծովանկարիչը դեռևս 90-ական թվականներին ոչ միայն հետաքրքրվել, այլև միջամտել է հայ երիտասարդ նկարիչների միություն կազմակերպելու գործին:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, ռուսական առաջավոր գեղարվեստական կոլտուրայի ներկայացուցիչ, հանճարեղ նկարիչ Հովհ. Ալվազովսկու հետ հայ արվեստագետների ունեցած անձնական ու ստեղծագործական կապերը, ինչպես նաև Հ. Ալվազովսկու անշահախնդիր հետաքրքրությունն ու սերը հայ ժողովրդի և նրա արվեստի նկատմամբ, նպաստել են հայկական պեյզաժային նկարչության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը, երիտասարդ արվեստագետների պրոֆեսիոնալ մակարդակի բարձրացմանը և նրանց տաղանդի լայն ճանաչմանը հայ և ռուս հասարակության կողմից:

Հայկական ազգային պեյզաժային նկարչության հիմնադիր Գեորգ Բաշինջաղյանի (1857—1925) կապերը ռուսական արվեստի հետ արտահայտվում են, ամենից առաջ, բնության պատկերման, նրա ռեալիստական սկզբունքների և այն խնդիրների կենսագործման մեջ, որոնք դնում և լուծում էր նրա ժամանակի ռուսական ռեալիստական պեյզաժային նկարչությունը:

Այդ կապերն սկսվում են դեռևս նրա աշակերտական շրջանից, երբ նա սովորում էր Թիֆլիսում, Կովկասյան Գեղարվեստական ընկերության կից նկարչական դպրոցում, ուր դասավանդում էին գլխավորապես ռուս նկարիչները: 1879 թ. Գ. Բաշինջաղյանը տեղափոխվում է Պետերբուրգ և սովորում Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում մինչև 1883 թ. ռուս նկարիչ-պեյզաժիստ Մ. Կ. Կլոդտի մոտ: Մ. Կ. Կլոդտը պերեգվիժնիկ նկարիչ էր և հայտնի էր ռուսական դաշտավայրերի իր գեղեցիկ նկարներով: Աշխատելով նրա ղեկավարությամբ, Գ. Բաշինջաղյանը միաժամանակ ուսումնասիրում է ռուսական և եվրոպական պեյզաժային նկարչությունը, այցելում է Պետերբուրգում այն ժամանակ հաճախակի կազմակերպվող ցուցահանդեսները, լինում է ռուս նկարիչների և հատկապես Հ. Ալվազովսկու արվեստանոցներում, ծանոթանալով նրանց ստեղծագործական մեթոդներին: Այդ բոլորը նպաստում են նրա ստեղծագործական դեմքի ձևավորմանը:

Մտնելով ինքնուրույն ստեղծագործական կյանք և աշխատելով մշտապես հայրենի միջավայրում, նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը կապված է մնում ռուսական արվեստի և ռուս նկարիչների հետ:



43. Վ. ԺԵՌՆՈՐՈՎ.

Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի գիմնակարը:

70—80-ական թվականների ռուսական ռեալիստական նոր պեյզաժի հիմնական առանձնահատկությունը հանդիսանում էր հրատակորեն արտահայտված ազգային զգացումը: Ռուս նկարիչներ Վասիլևը, Սավրասովը, Շիշկինը, Լեվիտանը և Կուինջին իրենց, խորապես ռեալիստական ստեղծագործություններում հաստատում էին ռուսական բնության գեղեցկությունն ու պոեզիան: Հայրենասիրությունը կազմում էր այդ նկարչության գաղափարական բովանդակությունը: Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների գաղափարական բովանդակությունը նույնպես կազմում է հայրենասիրությունը:

Նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում նկատվող անալիտիկ մեթոդը, որը գալիս էր նրա ուսուցիչ Մ. Կ. Կլոդտից՝

ձևերի մասնատումը, եզրագծերի դերի ընդգծում, որը երբեմն խախտում է բոլոր առարկաների ամբողջական ընկալումը («Կեչինների ծառուղի» 1883 թ., «Աբովյանի տունը Քանաքեռում» 1884 թ.) ռուսական նկարչության բարերար ազդեցությամբ տեղի է տալիս համարձակ և ճշգրիտ գունանկարչական ընդհանրացումներին: Գեղարվեստական այդ նոր միջոցների հետ է կապվում նրա պեյզաժների բովանդակությունը: Այդ տեսակետից բնորոշ է, օրինակ, Սևանա լիճը և Արարատը պատկերող նկարները, որոնք հիացնում են իրենց արտասովոր պարզությամբ, բնական կենդանությամբ, հայրենի գեղատեսիլ բնության նկատմամբ թափանցող սիրով և նրա ինքնօրինակ հրապույլի գիտակցությամբ (նկ. № 44):

Օգտագործելով Հ. Այվազովսկու և Ա. Կուինջիի հարավային բնության վարպետորեն պատկերման հարուստ փորձը, Գ. Բաշինջադյանը ստեղծում է հայրենի Սևանա լճի բնության ռեալիստական կերպարը: Նա նկարում է նաև Կասպից ծովը, Քուռ գետը, Սև ծովի ափերը և ուրիշները: Իր ծովանկարներում նա կարողանում է գեղարվեստական համոզականությամբ վերարտադրել ջրի թափանցիկությունը, խորությունը, նրա մասսայի նյութականությունը, արևային լույսը և լուսնյակի ճառագայթների արտացոլումը հարավային մեղմ գիշերվա խաղաղ լճի կոհակների վրա, հեռավորություններն ու ամպերի թեթև, օդային հատկությունը, հասնելով ռեալիստական պեյզաժային նկարչության իսկական բարձրությանը (նկ. № № 45, 46):

Բնության պատկերման Գ. Բաշինջադյանի մեթոդում կա պատմողական էլեմենտ, որն ավելի որոշակի զգացվում է նրա ցամաքային բնության պատկերներում, ինչպես օրինակ. «Ձնահալքը Կովկասում» (նկ. № 47), «Արարատ» (նկ. № № 48, 49), «Կազբեկ» (1895 թ.), «Դիլիջանի ճանապարհը» (նկ. № 50): Գ. Բաշինջադյանը սիրով և գիտական մանրակրկիտությամբ պատկերում է հայրենի բնության բոլոր մանրամասնությունները, ինչպես այդ անում է ռուս նկարիչ Շիշկինը ռուսական անտառային բնության պատկերներում: Հրապուրված հայրենի երկրի բնության գեղեցկությամբ և հարստություններով, Գ. Բաշինջադյանը նրբորեն արտահայտում է հայրենի լեռնաշխարհի վեհությունը, նրա էպիկական ոգին:

Անհրաժեշտ է նշել նկարիչ Գ. Բաշինջադյանի ստեղծագործությունների մի կարևոր կողմը ևս՝ պեյզաժներում կոմպոզիցիաներ կառուցելու նրա բարձր վարպետությունը: Գ. Բաշինջադյանը ձգտում



44. Գ. ԲԱՇԻՆՋԱԴՅԱՆ

Կեչինների ծառուղի, 1883 թ.:

է ստեղծել ավարտուն և հստակորեն կառուցված պատկեր: Դրանում պետք է տեսնել նրա պեյզաժային արվեստի կապը ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ: Հայտնի է, որ ռուս նշանավոր պեյզաժիստները հանդես են եկել գերազանցապես պեյզաժ-պատկերներով: Գ. Բաշինջադյանը կատարելով բազմաթիվ էտյուդներ, նրանց չի ցուցադրել, համարելով, որ նկարչի խնդիրը պատկերներ, այսինքն ավարտված գործեր ստեղծելն է: Անխոնջ աշխատելով պատկերի ստեղծման վրա, նա զարգացրեց պատկերի վուլտուրան հայկական պեյզաժային նկարչության մեջ:

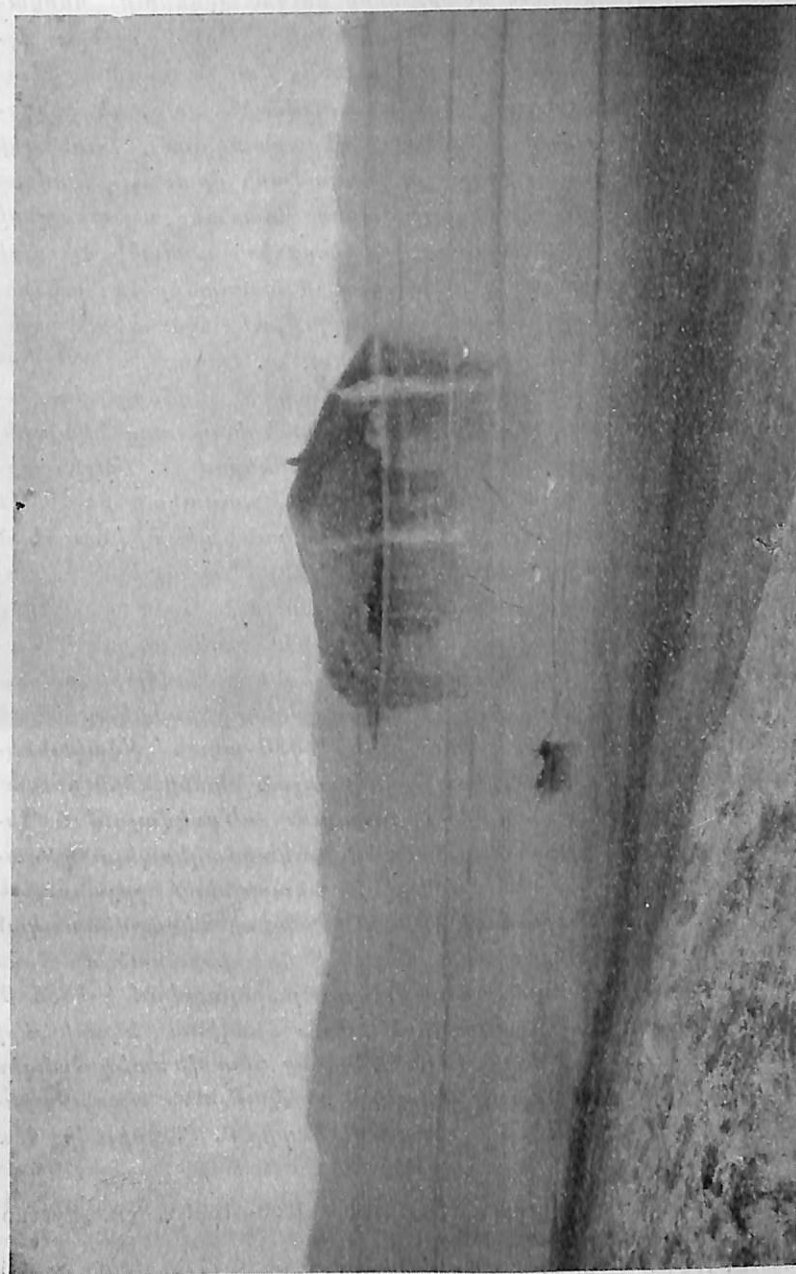
Ռուսական նկարչության հետ Գ. Բաշինջադյանի կապերն ար-

տահայտվել են նաև անձնական ծանոթություններով և ուսնակարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներին նրա կողմից ունեցած ակտիվ մասնակցությամբ: Ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներին Գ. Բաշինջադյանը սկսում է մասնակցել դեռևս անցյալ դարի 90-ական թվականների սկզբից: 1890 թ. Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի ցուցահանդեսում Գ. Բաշինջադյանը ներկայացնում է «Հովիտը Հյուսիսային Կովկասում» նկարը, իսկ 1891 թ. նա նույն ակադեմիական ցուցահանդեսին մասնակցում է երկու նկարով («Լուսնյակ գիշեր» և «Լեռնային պեյզաժ»), որոնցով նա արդեն ճանաչված նկարիչ է դառնում ուս գեղարվեստական հասարակության կողմից:

Դրանից հետո նա պատվեր է ստանում առաջիկա տարվա ակադեմիական ցուցահանդեսի համար: Նա նկարում է մի նոր նկար, որը ցուցադրվում է 1892 թ. Գեղարվեստների ակադեմիայում կազմակերպված ցուցահանդեսում: 1895 թ. Գ. Բաշինջադյանը «Գիշերը Կովկասում» նկարով մասնակցում է «Ս. Պետերբուրգի նկարիչների րնկերության» կազմակերպած 3-րդ ցուցահանդեսին և դրանից հետո պարբերաբար մասնակցելով նրանց ցուցահանդեսներին, հետագայում դառնում է այդ րնկերության իսկական անդամը: Բաշինջադյանի կապը ուսական նկարչության հետ այնքան ամուր էր և ճանաչված ուս նկարիչների կողմից, որ նա 1900 թ. Փարիզում եղած ժամանակ ստանում է հրավեր մասնակցելու ժամանակակից նկարիչների ցուցահանդեսին ուսական նկարչության բաժնում:

Լայնորեն ճանաչվելով ուս գեղարվեստական հասարակության կողմից, Գ. Բաշինջադյանը հայկական-ազգային օրիգինալ ստեղծագործություններով իր վրա է հրավիրում ուս գեղարվեստական քննադատության ուշադրությունը: Ռուսական թերթերը և նրա ժամանակի քննադատները նշելով Գ. Բաշինջադյանի բարձրարվեստ ստեղծագործությունները, անում են նաև դիտողություններ: Այսպես, օրինակ՝ «Մոսկովսկիե վեդոմոստի» լրագրի Պետերբուրգի թղթակիցը գովասանքով խոսելով հայ նկարչի ստեղծագործությունների մասին, նկատում է, որ հարավային մոթ գիշերվա պատկերումը, լուսնյակի շողերի արտափայլումը ջրի մեջ և մոթ երկնքի վրա աստղերի պայծառ փայլը Գ. Բաշինջադյանի մոտ այնպիսի ճշմարտությամբ է պատկերված, որի էֆեկտը թեև հիացնում է դիտողին, սակայն չպետք է տարվել նրանով:

«Ռուսական օրոգրենիե» ամսագրի 1891 թ. հուլիսի համարում



Սևիկան, 1896 թ.:

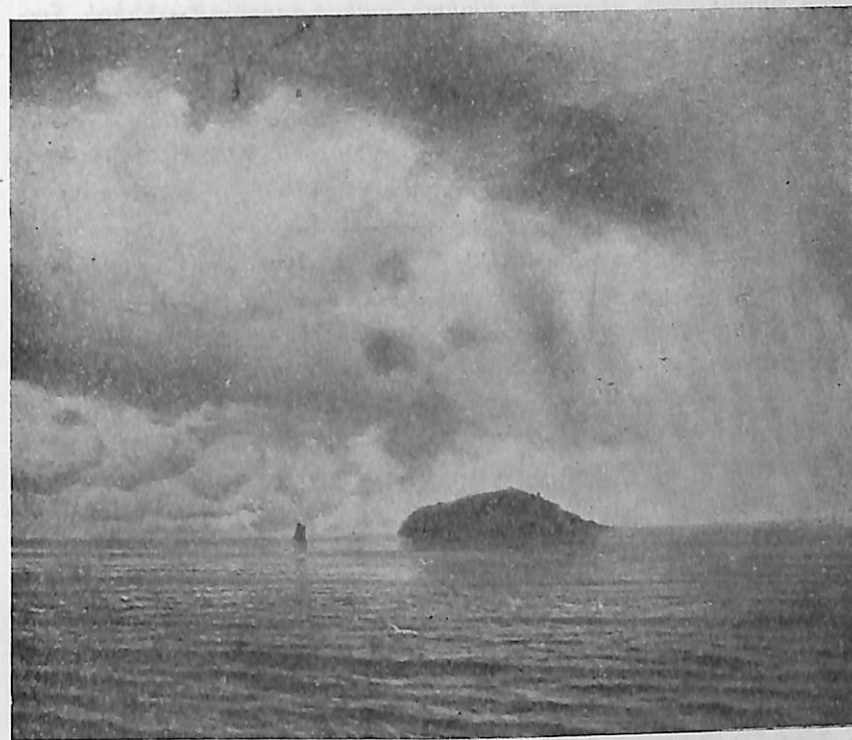
45. Գ. ԲԱՇԻՆՋԱԴՅԱՆ

քննադատ Սոլովյովը, ըստ նկարիչների ցուցահանդեսում ներկայացված Գ. Բաշինջաղյանի «Լուսնյակ գիշերը Թիֆլիսի շրջակայքում» և «Դեբեդ գետակը գիշերը» նկարների մասին գրում է. «Վաղուց է, ինչ չէր պատահում տեսնել հարավային տաք, սև գիշերվա այդպիսի պոետական և ճշմարիտ վերարտադրում, լուսնյակի այդպիսի ոսկեզօծ լույսը բարձր երկնակամարի վրա: Այդ թավշյա մթնոլթյան թուփիչ հրապույրը, շողշողացող ադամանդյա աստղերի և ոսկեզօծ փայլի արտացոլումը ոլորապտույտ գետակի ծփանքի մեջ տրված է այստեղ այնպես, ինչպես չի պատահել մեզ տեսնել այդպիսին նույնիսկ գիշերային լուսավորությունը պատկերող այնպիսի վարպետների մոտ, ինչպիսին են պ. պ. Լազորին և Ալվազովսկին»¹: Նշելով Գ. Բաշինջաղյանի դրական կողմերը, հոգևածագիրը, միաժամանակ խորհուրդ է տալիս երիտասարդ նկարչին, որ նա շտաբի այդպիսի էֆեկտային սյուժեներով: Գ. Բաշինջաղյանի մասին արտահայտվել են բազմաթիվ ռուսական թերթեր և քննադատներ նաև հետագայում: Ռուսական գեղարվեստական քննադատության բարյացակամ վերաբերմունքը նպաստել է Գ. Բաշինջաղյանի արվեստի կատարելագործմանը:

Հիանալիորեն հասկանալով, թե որքան մեծ դեր կարող է խաղալ կերպարվեստը հայ և ռուս ժողովուրդների կապերի ամրապնդման գործում և մտահոգված ժողովուրդների բարեկամության գաղափարով, Գ. Բաշինջաղյանը դեռևս 1880-ական թվականներին խնդիր է դնում կազմակերպել կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսներ Մոսկվայում և Պետերբուրգում: «Մոսկվայում և Պետերբուրգում կովկասյան ցուցահանդեսներ կազմակերպելու գաղափարը շատ անգամ է ծագել Թիֆլիսի նկարիչների շրջանում,— գրում է նկարիչ Դ. Պախոմովը 1889 թ. Թիֆլիսի Գեղարվեստական Ընկերության 25-րդ տարեդարձի առթիվ հրապարակած մի հոդվածում,— առաջին անգամ այդ հարցը բարձրացվում է 1885 թ. նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի կողմից»²: Ռուս ռեալիստ նկարիչների հետ մշտական շփման մեջ լինելու և նրանց հետ միատեղ հանդես գալու նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի ջերմ ցանկությունն արտահայտվում է նաև այն բանում, որ նա ռուս նկարիչ Ի. Ի. Կոֆիլովի հետ

¹ М. Соловьев, Русское искусство в 1890—1891 г., см. «Русское Обозрение», 1891, июль, стр. 160—161.

² Д. Пахомов, 25 лет Тифлисского художественного Общества, Искусство и художественная промышленность, 1889, № 6, стр. 458.



46. Գ. ԲԱՇԻՆՋԱԳԼՅԱՆ

Սեվազն անճրեվի ժամանակ, 1899թ.:

Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում կազմակերպում է իր ստեղծագործությունների միատեղ ցուցահանդեսներ:

Մշտապես կապված լինելով ռուսական արվեստի և նկարիչների հետ, մասնակցելով նրանց ցուցահանդեսներին, Գ. Բաշինջաղյանը հայ իրականության մեջ է տեղափոխում ռուսական արվեստի մեջ վաղուց տրադիցիա դարձած գեղարվեստական ցուցահանդեսների՝ նկարիչների ու քանդակագործների ստեղծագործությունների հրապարակային-հասարակական ցուցադրություն կազմակերպելու կուլտուրան, որը մինչև այդ բացակայում էր հայկական իրականության մեջ: Ռուս նկարիչների օրինակով, 1883 թ. Թիֆլիսում կազմակերպելով իր ստեղծագործությունների առաջին անհատական ցուցահանդեսը, դրանից հետո համարյա ամեն տարի բաց անելով պատկերահանդեսներ, Գ. Բաշինջաղյանը, 1869 թ. Թիֆլիսում Հ. Ալվազովսկու կազմակերպած ցուցահանդեսից հետո, սկիզբ

դրեց նկարիչների գեղարվեստական ստեղծագործությունների հասարակական-հրապարակային ցուցադրությանը, որը և տրադիցիա դարձավ հետագայում:

Ռուս նկարիչների և ուսական ռեալիստական նկարչության հետ կապվում է նաև նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը (1870—1836 թթ.): Ե. Թադևոսյանն իր գեղարվեստական կրթությունն ստացել է Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում 1885—1895 թթ.: Նա եղել է այն ժամանակ իր «Վաճառք» և «Սանուհի» ռեալիստական, քննադատական բնույթ կրող նկարներով հայտնի նկարիչ Ն. Վ. Նեվրեկի աշակերտը:

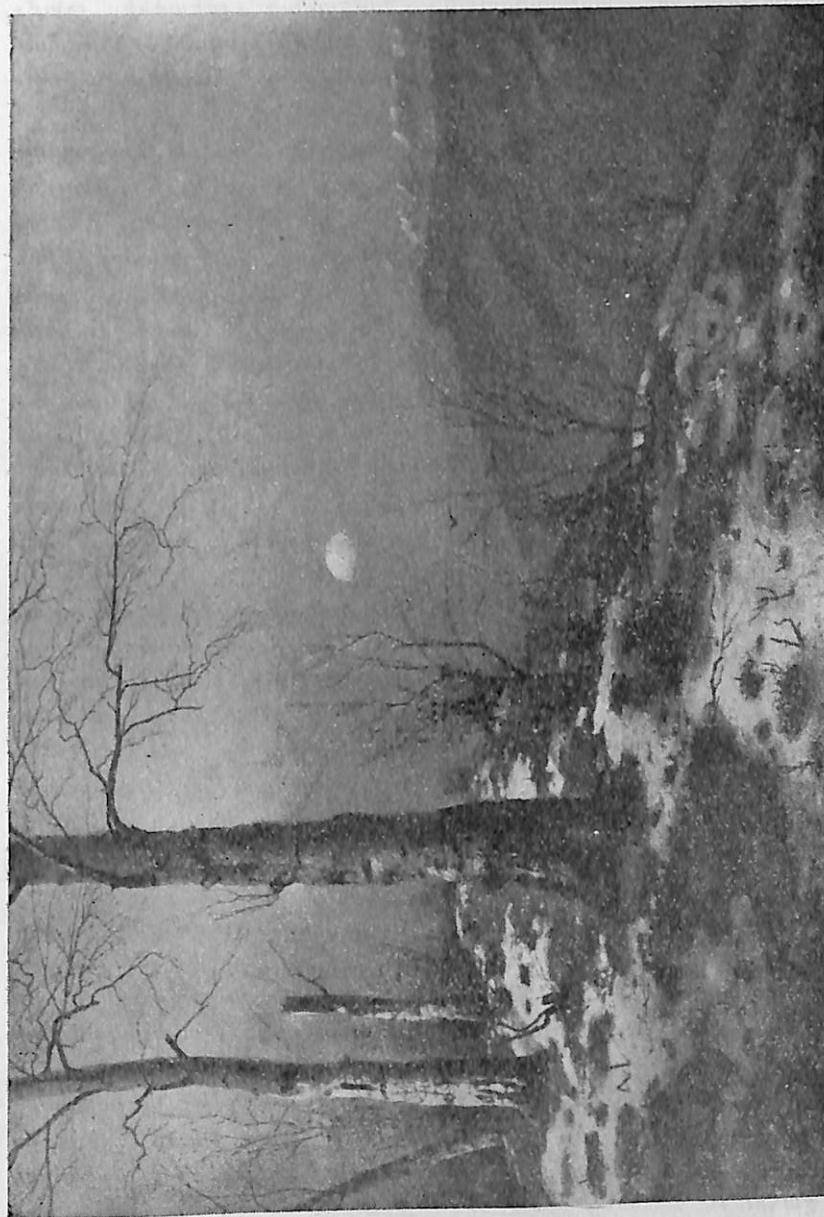
Սակայն ուսումնարանում Ե. Թադևոսյանն ամենից ավելի տարվում է նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովի ստեղծագործություններով: Այդ կապակցությամբ Թադևոսյանը գրում է, որ երբ «1885 թվականին ես առաջին անգամ եղա Տրետյակովյան գալերեայում, մյուսներից ավելի Պոլենովի բաժինն ինձ ապշեցրեց: Ինձ համար իբրև սկսնակի տեխնիկայի և կոլորիտի հարցերը կենսական պահանջներ էին: Ես չեմ ցանկություն ունեցա հատկապես նրանից սովորելու»¹:

1886 թ. ուսումնարանում առաջին անգամ ծանոթանալով Պոլենովի հետ և այնուհետև հաճախ հանդիպելով նրան, Ե. Թադևոսյանը մտերմանում է նրա հետ: Այնուհետև երկար տարիներ, չնայած հասակների զգալի տարբերությանը, նրանք շատ մտերմական և ընկերական հարաբերությունների մեջ են լինում: Դեռևս գեղարվեստական ուսումնարանում սովորելու ժամանակ, Ե. Թադևոսյանը մշտապես այցելում է Պոլենովների տունը, մասնակցում է նրանց երեկոներին, ուր շատ բովանդակալից զրույցներ են տեղի ունենում արվեստի հարցերի շուրջը, իսկ ամառային արձակուրդների ընթացքում մեկնելով հայրենիք, Ե. Թադևոսյանը կապվում է Պոլենովի հետ նամակագրությամբ: Այդ շրջանին է վերաբերում նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովի մի նամակը, գրված իր կնոջը՝ Ա. Վ. Պոլենովային 1892 թ., ուր նա նշում է, որ «Թադևոսյանը ներկայացրել է ամառային էտյուդներ, որոնք շատ հետաքրքիր և ինքնուրույն աշխատանքներ են»²:

Պոլենովի տուն-թանգարանում պահվող Ե. Թադևոսյանի այդ շրջանում գրած նամակները լի են ստեղծագործական հարցերով: 1893—1895 թթ. ընթացքում Պոլենովին գրած նամակներում

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Ե. Թադևոսյանի արխիվ:

² Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов, письма, дневники, воспоминания, 1950, стр. 286.



47. Գ. ԲԱՇԵՆՔՆՆԱՅԻՆ

Զեմեկովը Կովկասում, 1890 թ.:

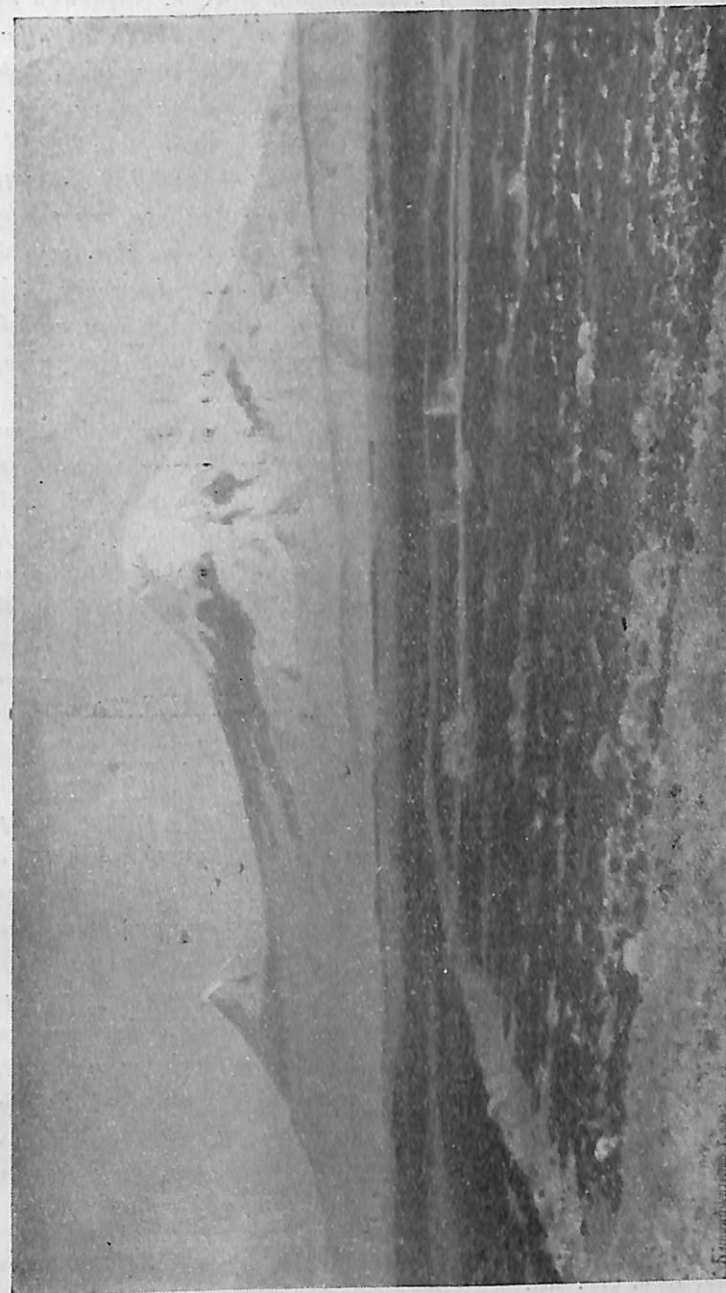
Ե. Թադևոսյանը հաղորդում է իր տպավորությունները, կատարած աշխատանքների, մասնավորապես «Կոմիտասը էջմիածնի ջրամբարի մոտ», «Հոկտեմբեր» և «Օտարություն մեջ» նկարների ու էությունների մասին, խնդրելով հարգարժան ուսուցչի կարծիքը և խորհուրդները:

Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանն ավարտելուց հետո Ե. Թադևոսյանը մնում է Մոսկվայում մինչև 1900 թ.: Այդ շրջանում Պոլենովը նրան ծանոթացնում է այն ժամանակվա ռուս նկարչության անվանի վարպետների հետ: Նա բազմիցս հանդիպումներ է ունենում ռուս առաջավոր նկարիչների հետ և այդ հանդիպումների տպավորության տակ Ե. Թադևոսյանը հետագայում հիշողությամբ նկարում է Ռեպինի, Սուրիկովի, Շիշկինի, Լևիտանի, Վ. Վասնեցովի, Վ. Պոլենովի դիմանկարները (մատիտանկար), որոնք այժմ գտնվում են Վ. Դ. Պոլենովի անվան տուն-թանգարանում: Այդ տարիներին Վ. Դ. Պոլենովի և նրա ընտանիքի անդամների հետ ունեցած հանդիպումների մասին Թադևոսյանը թողել է բավական հարուստ հիշողություններ:

Նկարիչ Պոլենովները եղել են հայ երիտասարդ նկարչի առաջին խրախուսողներն արվեստի մեջ: Վերոհիշյալ փաստերից բացի բնորոշ է նաև Վ. Դ. Պոլենովի քույր նկարչուհի Ե. Դ. Պոլենովայի մի նամակը գրված 1895 թ. Ե. Թադևոսյանին, որտեղ նա նշում է, որ «Անցյալ տարի շատ ուրախացանք տեսնելով Ձեր նկարները: Նրանցից մեկը՝ մի պատանի հոր հետ գերեզմանի մոտ՝ հավանաբար մոր և կնոջ գերեզմանի մոտ, ինձ դուր եկավ և՛ գունանկարչությամբ և՛ կոմպոզիցիայով և՛ արտահայտչականությամբ»¹:

1890-ական թվականներին Մոսկվայում եղած շրջանում Ե. Թադևոսյանը մասնակցում է ռուս նկարիչների կազմակերպած ցուցահանդեսներին: 1894 թ. ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներից մեկում նա ներկայացնում է «Գերեզմանատունը», «Բարեկամների շրջանում» նկարները և մի էտյուդ: 1898 թ. նա մասնակցում է «Արվեստը սիրող Մոսկովյան ընկերության» կողմից հայտարարված կոնկուրսին, ուր ներկայացնում է երկու նկար՝ «Կեսօրյա ճաշը» և «Արևելյան նովոտյուն»:

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, նկարիչ Ե. Թադևոսյանի արխիվ:



49. Գ. ՊՈԼԵՆՈՎՈՎՆԵՐ

Արտուս, 1912 թ.:

1899 թ. Ե. Թադևոսյանը մասնակցում է Վ. Դ. Պոլենովի երկրորդ ճանապարհորդությանը դեպի Արևելք: Պոլենովի ու նկարիչ Ա. Ա. Կիսելյովի հետ Թադևոսյանը լինում է Պաղեստինում, Եգիպտոսում, Սիրիայում: Այդ ճանապարհորդության ընթացքում Վ. Դ. Պոլենովը հայրենիք ուղարկած իր նամակում հաճախ է հիշում իր ուղեկից և սիրելի աշակերտ Եղիշե Թադևոսյանին: 1899 թ. ապրիլի 2-ին գրած նամակում նա, օրինակ գրում է կնոջը, որ «Եղիշեն էներգիայով և լավ նկարում է տեմպերայով»: Իսկապես, այդ ճանապարհորդության ամբողջ ընթացքում Ե. Թադևոսյանը նկարում է բազմաթիվ էտյուդներ: Ե. Թադևոսյանը նույնպես գրում է, որ «Վասիլի Դմիտրևիչը արագորեն և հսկայական էներգիայով նկարում է էտյուդներ, որով վարակեց և ինձ»¹:

Ռուսական ռեալիստական նկարչության դպրոցի նշանավոր վարպետներից մեկի հետ Ե. Թադևոսյանի խիստ մտերմական-բարեկամական կապերը և նրանց միատեղ ստեղծագործական ճանապարհորդությունն Արևելքում չափազանց նպաստավոր նշանակություն ունեցան երիտասարդ նկարչի գեղարվեստական կոլտուրայի հարստացման ու զարգացման համար: Վ. Դ. Պոլենովը Ե. Թադևոսյանի համար մի նոր գեղարվեստական դպրոց էր կյանքում: «Նրա պաղեստինյան էտյուդներից ես չեմ կարող պոկ գալ,— գրում է Ե. Թադևոսյանն իր հիշողություններում,— Պոլենովը գույների պոես է»,— ավելացնում է նա²:

Այս շրջանի Ե. Թադևոսյանի պեյզաժների ուշադիր քննությունը ցույց է տալիս այն սերտ կապերը, որոնք առկա են երկու նկարիչների ստեղծագործական մեթոդի և կիրառած ձևերի մեջ: Ե. Թադևոսյանի, ինչպես և Վ. Դ. Պոլենովի, պեյզաժների համար բնորոշ է գունանկարչությունը: Նա կոլորիտի նուրբ զգացմունքի տեր արվեստագետ է և էտյուդի առաջին վարպետներից մեկը հայ նկարչության մեջ: Նրա պեյզաժները աչքի են ընկնում գեղեցիկ գծանկարով, հեռանկարային բարդ կառուցումներով և փափկությամբ: Ինչպես Վ. Դ. Պոլենովի, նույնպես և Թադևոսյանի էտյուդների մեծ մասում կոմպոզիցիան մտածված է. այդպիսին են «Բակ Բոգորոդսկում» և «Վոմիտասը լճափին» էտյուդները (նկ. № 53, 54): Եղիշե Թադևոսյանը հաճախ է նկարում բարդ, բազմապլան տարածություն մի փոքրիկ կտավի կամ ստվարաթղթի վրա: Այդ աշ-

¹ Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Письма, дневники, воспоминания, 1950, стр. 454.

² Նույն տեղում, էջ 453:



Գիլգամի ամրակարգը, 1895 թ.:

Ե. Թադևոսյանի պեյզաժ, 1899 թ.

խատանքներում հողը, ծովը, ծառերը, գետինը և շենքը, որոնք ստեղծում են ձևերի բազմապիստություն, ներկայացնում են մի միասնական պեյզաժ: Նա մեծ սիրով և վարպետորեն վերցնում է բնության մի կտոր, երբեմն ինտիմ անկյուններ՝ տալով վայրը, տեղանքը լավ վերարտադրված պեյզաժներ: Իր այդ ստեղծագործություններով Ե. Թադևոսյանը ստեղծում է օրիգինալ, լիրիկական պեյզաժներ, զգալի ավանդ մտցնելով հայկական պեյզաժային նկարչության մեջ:

Ուշագրավ է, որ Ե. Թադևոսյանը նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովի նման երբեմն նույնպես դիտակետը վերցնում է վերևից, որը նկարչին հնարավորություն է տալիս դիտողի առաջ բացել լայն և հեռավոր տարածություններ վերարտադրելով օդային միջավայրն ու արևային լուսավորությունը: Այդ կարգի էտյուդներից բնորոշ է, օրինակ, «Նավահանգիստը», որի մեջ դիտակետը վերցված է վերևից, հավանաբար ծովափնյա նավի բարձր աշտարակից, որի համար էլ հնարավոր է եղել դիտողի առաջ պատկերել բավական լայն ու հեռավոր տարածություններ: Պետք է նկատել, որ Ռուսաստանում կատարած նրա պեյզաժները հաճախ ավելի թարմ են և արտահայտիչ: Նրանց գունային գամման ավելի բազմազուն է, լուսավոր, ֆակտուրան ավելի ռեալ, գծանկարն ավելի կանոնավոր: Այստեղ, հարկավ, զգալի նշանակություն է ունեցել ռուս նկարչական միջավայրը, մասնավորապես Պոլենովի, Լևիտանի, Կորովինի և Սերովի ստեղծագործություններից ստացած անմիջական տպավորությունը (նկ. № 55):

Ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ Ե. Թադևոսյանը կապվում է նաև իր պլեներային նկարչությամբ: Դժբախտաբար, հայ արվեստագիտության մեջ Ե. Թադևոսյանի պլեներային նկարչությունը որոշ արվեստագետներ կապել են իմպրեսիոնիզմի հետ: Սակայն իմպրեսիոնիստների համար, ինչպես ճիշտ կերպով նկատել է Կրամսկոյը, կարևոր է ոչ թե մարդը կամ բնության ճշմարտությունը, այլ «ներկը, էֆեկտը և արտաքնայնությունը»: «Այն, ինչ որ ես նկարում եմ — ակնթարթ է» — գրել է Կլոդ Մոնեն: Նրանք վերարտադրում են բնությունից ստացած իրենց սուբյեկտիվ զգայությունները՝ ակնթարթային, անցողիկ տպավորությունը և այդ պատճառով նրանք օբյեկտիվ բնությունը պատկերելուց շատ են հեռանում:

Մինչդեռ, Ե. Թադևոսյանն իր պեյզաժներում պատկերում է ռեալ բնությունը իր շոշափելի նյութական աշխարհով, նա բնու-



51. Գ. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

Լեվ Տոլստոյը հառապա Պոլյանայում, 1915 թ.:

թյունը պատկերում է իր կոնկրետ էությունը, այնքան կոնկրետ, որ նույնիսկ նրա փոքրածավալ պեյզաժներում զգացվում է տվյալ վայրը, տեղանքը, հարազատ միջավայրը կամ օտար ափերը: Պլեներային նկարչությունը նրա համար ոչ թե ինքնանպատակ է, այլ հանդիսանում է բնության բաղմակողմանի պատկերման միջոց: Այդ տեսակետից Ե. Թադևոսյանը հետևում է ռուս նկարիչներին, օգտագործելով ռուս առաջավոր արվեստագետների կուտակած հարուստ փորձը և նրանց լավագույն տրադիցիաները:

Ռուսական արվեստագիտությունը վաղուց հաստատել է, որ ռուսական ռեալիստ նկարիչներին լույսը և գույնը երբեք չեն զբաղեցրել ինքնանպատակ կերպով: Նրանք նայել են նրա վրա որպես բնության և մարդկային կերպարների կենդանի արտահայտությունը՝ բարձրացնելու միջոցի: Ռուսական նկարչության մեջ պլեները ունի իր երկարամյա տրադիցիան, որը կազմավորվել է հայրենի հողի վրա, առանց որևէ արևմտյան ազդեցության, ռուսական արվեստի ռեալիստական ուղղության բնական և օրգանական զարգացման պրոցեսում: Այդ տեսակետից բնորոշ են ռուս նկարիչներ՝ եղբայր Չերնեցովների Վոլգայի տեսարանների նկարները, Վենեցիանովի «Հունձը», Ա. Իվանովի էտյուդները, Մորոզովի «Ամառային օրը» և այլն: Ռուսական պլեների գագաթը հանդիսացավ Սավրասովի «Սարյակների վերադարձը» նկարը՝ ռուսական նկարչության հիասթափ ստեղծագործություններից մեկը:

Այսպիսով, պլեներային նկարչությունը ֆրանսիական իմպրեսիոնիստներից դեռ շատ առաջ գոյություն է ունեցել ռուսական արվեստի մեջ և եղել է ռուս նկարիչների սեփական նորարարության պտուղը: Հենց այդ կենարար աղբյուրից է սնվել նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը, ստեղծելով կոլորիտի նուրբ զգացմունքով հագեցված, բովանդակությամբ հարուստ և լիրիկական ինքնատիպ պատկերներ, որոնք նպաստում են հայկական պեյզաժային նկարչության զարգացմանը (նկ. №№ 56, 57):

Ռուսական ռեալիստական նկարչության հետ Ե. Թադևոսյանի ունեցած կապերի մի լավագույն ապացույցն է նաև նրա այն խոստովանությունը, որ նա անում է Պոլենովին գրած նամակում, թե տեսնելով Ա. Իվանովի էսքիզները «Ես բոլորովին այլ կերպ եմ վերաբերվում մեծակտավ նկարներին: Հիանալի բարերար ազդեցին այդ աշխատանքներն ինձ վրա (իվանովյան էսքիզները)»¹:

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, նկարիչ Ե. Թադևոսյանի արխիվ:



52. Գ. ԲԱՇԵՆՋԱՂՅԱՆ «Վայրի հյուսիսում...», 1915 թ.:

Նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովի հետ Ե. Թադևոսյանի ունեցած կապերն արտահայտվել են նաև նրա թատերական նկարչության մեջ: Վ. Դ. Պոլենովի մասին Ե. Թադևոսյանի թողած հիշողություններից երևում է, որ հենց Պոլենովի դրդմամբ է նա մտել թատերական նկարչության բնագավառը: Տրետյակովյան տոնի՝ ռուս նկարիչների այդ առաջին համագումարի նախօրեին Վ. Դ. Պոլենովը ստանում է պատվեր կոմպոզիտոր Կրոտկովի «Էլլադայի ուրվականները» ֆեերիան (կախարդապատկերը) բեմադրության նպատակով Հունաստանը պատկերող դեկորացիաներ նկարելու համար: Այդ աշխատանքում Պոլենովը ընդգրկում է նաև Ե. Թադևոսյանին: «Վ. Դ. Պոլենովը

ինձ հրավիրեց օգնել իրեն՝ Հունաստանը նկարելու համար, — գրում է Թադևոսյանն իր հիշողություններում. — Ես չէի համարձակվում ընդունել այդ առաջարկությունը, քանի որ երբեք չեմ նկարել դեկորացիաներ: Ես շնորհակալություն հայտնեցի և չէի կարողանում հասկանալ, թե ինչպես ես կարող եմ նրան օգնել, սակայն Վասիլի Դմիտրևիչը ինձ ոգեշնչեց, ասելով «Այդ շատ դուրեկան է և Դուք կարող եք»¹ և Թադևոսյանը, վերջապես համաձայնվում է մասնակցել նրա թատերական նկարչության աշխատանքներին:

Այդ միատեղ աշխատանքում Ե. Թադևոսյանն այնքան է սովորում թատերական նկարչության գործը, որ հետագայում արդեն ինքնուրույն էսքիզներ է պատրաստում դեկորացիաների համար: Ե. Թադևոսյանը 1900-ական թվականներին նկարում է կոմպոզիտոր Ռիբելկովի «Տոնածառ» օպերայի դեկորացիաների էսքիզները: Նրա դեռևս չհրապարակված նամակներից մենք տեսնում ենք, որ 1907 թ. Թադևոսյանը նկարում է Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե»-ի դեկորացիաների էսքիզները: Ե. Թադևոսյանը, ամենայն հավանականությամբ, Վ. Դ. Պոլենովից է սովորել բազմապույն քարերից մոզայիկ նկարներ ստեղծելու արվեստը, նրա հետ այդ բնագավառում աշխատելու ընթացքում: Մեզ են հասել Ե. Թադևոսյանի նկարած Վ. Դ. Պոլենովի մոզայիկ դիմանկարը, որն այժմ պահվում է Պոլենովի տուն-թանգարանում և հայ ժողովրդական հեքիաթից «Ասլան բալա» կոմպոզիցիան, որն այժմ պահվում է Հայաստանի Պետական պատկերասրահում:

Վ. Դ. Պոլենովի հետ ունեցած Թադևոսյանի սվեյի քան 40 տարվա մտերմական կապերը, ինչպես տեսնում ենք, դրական նշանակություն են ունենում վերջինիս համար: Այդ մասին է վկայում նաև Ե. Թադևոսյանի կողմից Վ. Դ. Պոլենովին գրած բազմաթիվ նամակներից մեկը, գրված արդեն պատկառելի տարիքում, 1924 թ. հունիսի 10-ին, որով նա ողջունելով իր ուսուցիչ Վ. Դ. Պոլենովին նրա ծննդյան 80-ամյա տարեդարձի առթիվ, գրում է. «Թանկագին ուսուցիչ. — ... Ես Ձեր կրտսեր աշակերտներից մեկն եմ... Ես համակված եմ դեպի Ձեզ սիրո զգացմունքով և խոնարհությամբ, քանի որ ես Ձեզ պարտական եմ ոչ միայն գեղարվեստի մասին Ձեր տված խորհուրդների համար, այլև ամելին՝ ես պարտական եմ Ձեզ Ձեր անձնական օրինակով իմ բարոյական դաստիարակության համար: Որքան երջանիկ տարիներ եմ անցկացրել Ձեզ հետ... Այդ



Կոմպոզիտոր Ռիբելկովի «Տոնածառ», էսքիզ

¹ Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Письма, дневники, воспоминания, 1950, стр. 452.

սրտագին վերաբերմունքի համար ես հավերժ երախտապարտ եմ Ձեզ¹։

Ռուսական կուլտուրայի պրոգրեսիվ դերը և նրա նպաստավոր ազդեցությունը հայ, վրացի, ադրբեջանական և մյուս ժողովուրդների գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացման գործում իր վրա է հրավիրում նաև արևմտահայ արվեստագետների ուշադրությունը։

Պետք է նկատել, որ բուրժուական կեղծ արվեստագիտությունը նկատի ունենալով միայն այն փաստը, որ արևմտահայ նկարիչները ապրել ու ստեղծագործել են Հայաստանի սահմաններից դուրս, ամբողջ արևմտահայ արվեստը ստորադասել են արևմտաեվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական արվեստին, անտեսելով նրանցից առաջավոր հայ արվեստագետների ինքնուրույնությունը, նրանց ստեղծագործությունների ուրույն դեմքը և այն կապերը, որ նրանք դնեցել են հայ ժողովրդի, նրա հայրենիքի և ռուսական կուլտուրայի հետ։

Անշուշտ, արևմտաեվրոպական երկրների և մասնավորապես ֆրանսիական բուրժուական արվեստն իր զգալի ազդեցությունը թույլ է արևմտահայ այս կամ այն արվեստագետի ստեղծագործությունների վրա, սակայն չի կարելի ժխտել այն փաստը, որ մի շարք առաջավոր արվեստագետներ, ապրելով ու ստեղծագործելով այլ երկրներում, մեծ հետաքրքրություն են ցուցաբերել ռուսական կուլտուրայի, մասնավորապես նրա արվեստի և արվեստագետների նկատմամբ։

Այդ հետաքրքրության դրդապատճառը, ամենից առաջ, ռուսական արվեստի խորը գաղափարայնությունն էր, ինչպես նաև ռուսական նկարչության, քանդակագործության բարձր արվեստը, որը 19-րդ դարի համաշխարհային գեղարվեստական կուլտուրայի մեջ գրավում էր առաջնակարգ տեղը։

Այնուհետև թյուրքիայում ուժեղացող ռեակցիան, մասնավորապես համիդյան հայատյաց քաղաքականությունը, որը արգելակում է հայ ազգային գրականության, թատրոնի, երաժշտության և արվեստի մյուս ճյուղերի ազատ զարգացումը, և նույնիսկ «Հայաստան» և «ազատություն» բառերի ազատ գործածությունը Պոլսում, Իզմիրում, Տրապիզոնում, Փարիզում և եվրոպական տարբեր քաղաքներում ապրող հայ առաջավոր մտավորականների, նրանց

¹ Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов, Письма, дневники, воспоминания, 1950, стр. 427.



54. Ե. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

Բակ Բագրուդսկու, 1894 թ., էսյուզ:

թվում հայ արվեստագետների ուշադրությունը բեկոտ է հայ ժողովրդի իսկական բարեկամ, ռուս ժողովրդի և նրա հարուստ կուլտուրայի վրա։

Հասկանալի է, որ ռուսական կուլտուրայի նկատմամբ եղած արևմտահայ արվեստագետների այդ հետաքրքրությունը, համակրանքը և ռուս արվեստի ու արվեստագետների հետ ունեցած շփումը չէր կարող անհետևանք մնալ։ Մի շարք հայ նկարիչներ, որոնք իրենց գեղարվեստական կրթությունն ստացել էին արևմտաեվրոպական տարբեր Ակադեմիաներում, ապրել ու ստեղծագործել են օտար երկրներում, 19-րդ դարի վերջին քառորդում և նրանից հետո, բավարարված չլինելով այդ երկրներում հետզհետե անկումն ապրող բուրժուական արվեստով, իրենց հայացքներն ուղղում են դեպի ռուսական արվեստը, իսկ նրանցից մի քանիսը այցելում են Ռուսաստան, ռուսական ռեալիստական արվեստին մոտիկից ծանոթանալու, նրանից սովորելու և ռուս առաջավոր արվեստագետների կողմից գնահատվելու համար։ Այսպես օրինակ, տրապիզոնցի ծո-

վանկարիչ Վ. Մախոխյանը, ռուսական ծովանկարչության արվեստին ծանոթանալու և նրանից սովորելու համար ոչ միայն անցյալ դարի 90-ական թվականներին Գերմանիայից մեկնում է Ռուսաստան, Կովկաս, այցելում Ղրիմ և ծանոթանում Հ. Ալվազովսկու հետ, այլև Ռուսաստանում եղած ժամանակ նա նկարում է մի քանի նկարներ, որոնցից հայտնի է «Ձմեռը ռուսական գյուղում» բավական հետաքրքրական և արտահայտիչ նկարը:

Նույնպես և այն հայ նկարիչներն ու քանդակագործները, որոնք Փարիզ կամ Հռոմ էին մեկնել գեղարվեստական բարձրագույն կրթություն ստանալու համար (նկարիչներ՝ Փ. Թերլեմեզյանը, Ստ. Աղաջանյանը, Հ. Հակոբյանը, քանդակագործներ՝ Ա. Տեր-Մարտիկյանը, Մ. Միքայելյանը և ուրիշները), իրենց ստեղծագործական գործունեության ընթացքում, մշտական կապերի ու շփման մեջ են եղել ռուս նկարիչների և նկարչության հետ, կրելով ռուսական արվեստի բարերար ազդեցությունը:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, 19-րդ դարի երկրորդ կեսում, առանձնապես վերջին քառորդում, է՛լ ավելի են ընդլայնվում և խորանում հայ և ռուս նկարիչների անձնական ու ստեղծագործական կապերը: Ռուսական առաջավոր դեմոկրատական կուլտուրան, մասնավորապես ռեալիստական նկարչությունը և ռուսական ռեալիստիկոն դեմոկրատական միտքը ունենում են հսկայական նշանակություն նույն դարի վերջին քառորդի հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում: Ռուսական առաջավոր գեղարվեստական կուլտուրան հարստացնում է հայկական կերպարվեստը գաղափարայնությամբ և նպաստում է գաղափարական-սյուժետային ռեալիստական նկարչության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը: Ցափռված կողմից գաղութային շահագործման ենթարկված հայ աշխատավոր ժողովուրդը և նրա առաջավոր, ռեալիստ նկարիչները ռուս մեծ ժողովրդի դեմոկրատական կուլտուրայի մեջ գտնում էին ցարիզմի դեմ ուղղված ատելության, ազատասիրության, աշխատավոր ժողովուրդների միջև եղբայրական կապերի հաստատման միևնույն գաղափարները: Այդ պատճառով հայ ժողովրդի լավագույն զավակներն իրենց հարազատ համարելով ռուսական առաջավոր հասարակական մտքի ձգտումները, իրենց ստեղծագործություններում նույնպես բարձրացնում են հասարակական թեմաներ: Դրանում է նաև արտահայտվում ռուսական դեմոկրատական արվեստի բարերար ազդեցության ուժն ու բեղմնավորությունը:



Ա. Քաղստ, 1917 թ.

ԵՐՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԿԱՊԵՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՍԿԶԲՆԵՐԻՆ

(Նախասովետական շրջան)

19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարի սկզբներին, իմպերիալիզմի ժամանակաշրջանում, է՛լ ավելի են ուժեղանում հայ և ռուս ժողովուրդների կուլտուրական կապերը:

Այդ ժամանակաշրջանում Ռուսաստանի և նրա տիրապետության տակ գտնվող Անդրկովկասի էկոնոմիկական ու հասարակական կյանքում տեղի է ունենում խոշորագույն շրջադարձ: Հրապարակ է դալիս իր մեծ, ստեղծագործ ուժերը գիտակցող բանվոր դասակարգը, որը կոչված է խորտակելու հին, բուրժուական կարգերը, կապիտալիզմը և ստեղծելու նոր, սոցիալիստական հասարակարգ: Անդրկովկասի ժողովուրդների ազգային-ազատագրական պայքարը Կոմունիստական պարտիայի ղեկավարությամբ կապվում է ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարի հետ և դառնում նրա բաղկացուցիչ մասը:

Այդ ժամանակ ինչպես ռուս, նույնպես և հայ կերպարվեստի մեջ սկսում է ուժեղանալ պայքարը ռեալիզմի և ֆորմալիզմի միջև: Այդ երկու ուղղությունների պայքարը արտացոլում էր բանվոր դասակարգի և բուրժուազիայի միջև սրվող հակասությունները: 1890—1900 թվականներին պերեդվիժնիկների մի մասը և առանձնապես երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչները (Ն. Կասատկին, Ս. Կորովին, Ս. Իվանով, Ա. Արխիպով և ուրիշները) իրենց ստեղծագործությունների նյութ են դարձնում բանվոր դասակարգի և աղքատ գյուղացիության կյանքը:

20-րդ դարի սկզբին, առանձնապես ռևոլյուցիայի շարժման վերելքի ու ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի ժամանակաշրջանում, ղգալիորեն ուժեղանում է հայ հասարակության լայն խավերի հետաքրքրությունը ռուսական կուլտուրայի, մասնավորապես գեղարվեստական գրականության, երաժշտության և կերպարվեստի

նկատմամբ: Մաքսիմ Գորկին այդ շրջանում դառնում է ամենասիր-
ված ռուս գրողը և նրանից այժմ կատարվում են բազմաթիվ
թարգմանություններ: Նրա երկերը ոգևորության աղբյուր են հան-
դիսանում և՛ հայ աշխատավոր մարդու համար: Հայ կոմպոզի-
տորները, որոնց մեծագույն մասը երաժշտական բարձրագույն
կրթությունն ստանում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում, սկսած
դեռ 90-ական թվականներից ստեղծում են մի շարք գործեր Պուշ-
կինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Գորկու տեքստերի վրա: Կոմպո-
զիտոր Ալ. Սպենդիարյանը գրում է ավելի քան 20 ստեղծագործու-
թյուն՝ երգեր, վոկալ կվարտետ, մելոդեկլամացիաներ, ինչպես
նաև սիմֆոնիկ երաժշտություն ռուս գրողների տեքստերի վրա,
որոնցից նշանավոր են «Ազատ թռչնակը» և «Թաթարական երգը»
ըստ Պուշկինի, «Ձկնորսն ու փերին» վոկալ քալադը ըստ Մ. Գորկու,
Լերմոնտովի «Պաղեստինի ոստը» և նրա հայտնի պոեմի վրա գրված
«Երեք արմավենի» նշանավոր սիմֆոնիկ պատկերը:

Այդ շրջանում հրապարակվում են հոդվածներ ու գրքեր ռուս
նկարչության և նշանավոր ռեալիստ նկարիչների մասին: «Գեղար-
վեստական ալբոմ Հ. Այվազովսկու հիշատակին» գրքում (1903 թ.)
նկարիչ Դ. Օբրոյանը մեծարանքով է խոսում Ռեպինի, Սուրիկովի,
Կրամսկոյի, Մյասոյեդովի, Սերովի, Պերովի, Սավիցկու, Յարոշեն-
կոյի և մյուս պերեդվիժնիկների մասին, «որոնց արդյունավոր գոր-
ծերն ու պատկերահանդեսները միշտ պատիվ են բերել ռուսական
գեղարվեստին»: Տպագրելով նրանց լուսանկարները, նա ավելաց-
նում է նաև, որ «Սոքա հետաքրքրվելով իրենց ազգային առօրյա
կյանքով, գրավեցին և ժողովրդի հետաքրքրությունը, սոցա ասպա-
րեզ դուրս գալով՝ սկսվում է հասարակության կապը նկարիչների
հետ»¹: Հոդվածագիրը հայ ընթերցողներին ծանոթացնում է 18—
—19-րդ դարերի ռուս նշանավոր նկարիչների կյանքի ու գործու-
նեության հետ, բարձր գնահատական տալով հատկապես Դ. Լե-
վիցկու, Կ. Բրյուլովի, Ա. Իվանովի, «ռեալիստական ազգային
շարժման» ներկայացուցիչներ Վենեցիանովի, Ֆեդոտովի, Շիշկի-
նի, Լեվիտանի, Սավրասովի և շատ ուրիշների ստեղծագործություն-
ներին:

Մասնաշաբար տպագրվում են նաև ռուս նկարիչների ստեղ-
ծագործությունների լուսանկարները: Հ. Այվազովսկու հիշատակին
նվիրված ալբոմում և պատկերազարդ ամսագրերում («Տարազ»,

¹ Դ. Օ. Ռուսական արվեստ, տե՛ս «Գեղարվեստական ալբոմ Հ. Այ-
վազովսկու հիշատակին», 1903, էջ 50:



55. Ե. ԹԱԳԵՎԱՍՅԱՆ

Ռ. Սուրենյանի
դիմանկարը, 1891թ.:

«Գեղունի», «Գեղարվեստ» և այլն) ինչպես նաև առանձին ժողովա-
ծունեքում տպագրվում են Ռեպինի «Բուրլակները» և «Զապորոժ-
ցիները», Վ. Մակովսկու «Բարեգործուհին» և «Ուսանողական երե-
կույթ» նկարները, Հ. Այվազովսկու ծովանկարները, Վ. Վերեշա-
գինի «Պատերազմի ապոթեոզը» և շատ ուրիշները:

Ահում է հետաքրքրությունը նաև ռուսական գեղարվեստական
քննադատության և քննադատական արվեստագիտության նկատ-
մամբ: Բելինսկին, Չերնիշևսկին, Դոբրոլյուբովը և Ստասովը դառ-
նում են այս շրջանում հայ գրական-գեղարվեստական շրջանների

առաջավոր գործիչների ուշադրության կենտրոնը: Նրանցից քաղվածքներ են բերվում, հենվում են նրանց վրա, նրանց վկայակոչում են իրենց ռեալիստական սկզբունքները հաստատելու համար: Նրանց օրինակով հայ երիտասարդ արվեստագետները սկսում են զբաղվել անցյալի գեղարվեստի պատմության ուսումնասիրությամբ և գեղարվեստական քննադատությամբ:

Հայ երիտասարդների այդ առաջին քայլերը խրախուսվում և նրանց օժանդակություն է ցույց տրվում ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի առաջավոր գործիչների կողմից: Այդ տեսակետից շատ քաջալերող և նպաստավոր դեր է կատարել Վ. Ստասովը: 1902 թ. աշնանը երիտասարդ արվեստագետ Գարեգին Լևոնյանը (1874—1947 թթ.), որն իր գեղարվեստական կրթությունը ստացել է Պետերբուրգի «Նկարիչներին խրախուսող Հնկերության» Գեղարվեստական դպրոցում և Ակադեմիայում, հայ արվեստի վերաբերյալ նյութեր հավաքելու նպատակով որոշ ժամանակ աշխատում է Պետերբուրգի Հանրային գրադարանի արևելյան բաժնում: Այդ ժամանակ նրան է մոտենում նույն բաժնի վերատեսուչ Վ. Ստասովը, որը պատկանելի մի ծերունի էր և հայտնելով իր գոհունակությունը երիտասարդ արվեստագետի կողմից այդ աշխատանքով զբաղվելու համար, միաժամանակ ասում է.

«Պարոն, Դուք հայերդ շատ անտարբեր եք դեպի Ձեր պատմական թանկագին հիշատակարանները, գեղարվեստի, երաժշտության պատմություններ են լույս տեսնում և ոչ մի խոսք հայոց մասին, որովհետև ոչինչ չկա հրապարակի վրա մասնագիտորեն քննած, լուսաբանված: Բայց ներեցեք, — ավելացնում է նա, — մենք օտարներս համեմատաբար շատ ավելի բան գիտենք ձեր գեղարվեստի մասին, քան դուք»: Նա ասում է, որ հայկական անցյալի արվեստը «անսպառ աղբյուր է ուսումնասիրողի համար, եթե միայն չի պակասում ձեզանում գործի պատրաստակամությունը, համբերությունը և կամքը»¹:

Ռուս նշանավոր արվեստագետ-քննադատի այդ անկեղծ հանդիմանությունը պատահական չէր: Վ. Ստասովը մեկն է այն առաջավոր ռուս արվեստագետներից, որոնք ոչ միայն ընդհանրապես ծանոթ են եղել հայ արվեստին, այլև զբաղվել են հայ արվեստի ուսումնասիրությամբ: 1880 թ. Նվրոպայում կատարած իր ճանապարհորդության ընթացքում լինելով Վենետիկում, նա գրում է, որ

¹ «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 24—25:



Գիճը այգում ընթերցելու, 1903 թ.:

ինքը այնտեղից ամեն օր մեկնում էր ս. Ղազար կղզու վանքը և այնտեղ հայկական (Մխիթարյանների) գրադարանում ծանոթանում հայկական ձեռագրերին և մանրակարչական ստեղծագործություններին: «Կարճ ժամանակամիջոցում, — գրում է Վ. Ստասովը, — ես հնաավորություն ունեցա մանրագին դիտել և ուսումնասիրել հայկական ձեռագրերը ս. Ղազար կղզում և վերցնել նրանցից շատերի պատճենները: Լուսանկարների լիմ կոլեկցիան ինձ մեծ օգնություն էր հանդիսանում էջմիածնի շատ ձեռագրեր ուսումնասիրելու ժամանակ»¹: Այդ նյութերի իր կատարած ուսումնասիրության արդյունքները Վ. Ստասովը հրապարակում է 1885 թ. «Հայկական ձեռագրերը և նրանց օրնամենտիկան» աշխատության մեջ, որտեղ նա միաժամանակ սուր քննադատության է ենթարկում եվրոպական բուրժուական արվեստագետներին, մասնավորապես Մուրեին, որն առանց լավ ծանոթ լինելու հայկական արվեստին և օգտագործելով Ա. Ս. Ուլարովի կողմից 1865 թ. էջմիածնում կատարած ուսումնասիրության արդյունքները, խեղաթյուրված կերպով է ներկայացրել ինչպես հայկական նկարազարդ ձեռագրերը, նույնպես և Ուլարովի հրապարակած մտքերը: Միաժամանակ, այդ աշխատության մեջ նշելով հայկական անցյալի արվեստի, մասնավորապես մանրանկարչության և ճարտարապետության ինքնուրույնությունը, Ստասովը ցույց է տալիս նրանց կապը հարևան, հատկապես ռուսական արվեստի հետ, գրելով որ «ներկայումս անկարելի է ուսումնասիրել լիզբանական շրջանի ռուսական արվեստը՝ ճարտարապետությունը կամ գեղարվեստական օրնամենտիկան, մասամբ էլ նկարչությունը: Թողնելով մի կողմ հայկական և վրացական արվեստը»²: Այդ տեսակետից էլ նա ուսումնասիրում է հին ռուսական և արևելյան զարդանկարչության արվեստը: 1887 թ. հրապարակած «Սլավոնական և արևելյան օրնամենտը հին և նոր ժամանակների ձեռագիր գրքերի հիման վրա» առկա մեջ նա զգալի տեղ է հատկացնում հայկական զարդանկարչությանը³:

Ռուս խոշոր քննադատ, պրոգրեսիվ գործիչ Վ. Ստասովի բարյացակամ վերաբերմունքը, որով նա փաստորեն կոչ էր անում մի հայ երիտասարդի զբաղվելու հայ արվեստի պատմության ուսում-

նասիրությամբ, ունեցավ կարևոր նշանակություն. Գ. Լևոնյանի կյանքում: Երիտասարդ արվեստագետն այնուհետև նվիրվում է հայ արվեստի և ընդհանրապես հայ կուլտուրայի պատմության ուսումնասիրությանը: 1908 թ. հրատարակելով «Գեղարվեստ» ամսագիրը և այնտեղ գետնեղելով արվեստի հարցերի մասին գրած իր հոդվածները, հենց առաջին իսկ համարում Գ. Լևոնյանը. մեծարանքով է նշում ռուս մեծ արվեստագետի հիշատակը Ստասովի մահվան կապակցությամբ՝ տպագրելով նաև նրա լուսանկարը: Նույն ժամանակ Վ. Ստասովին բարձր են գնահատել հայ կուլտուրայի անվանի գործիչները: Կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանը Վ. Ստասովի մահվան առիթով 1907 թ. գրում է Վ. Վ. Ստասովի մահվան հիշատակին» կանտատան խառը խմբի համար, դաշնամուրի, նվագակցությամբ: Զերմ շնչով գրված այդ ստեղծագործության մեջ արտահայտված է հայ կոմպոզիտորի մեծ սերը ռուսական առաջավոր ռեալիստական արվեստի լավագույն գործի նկատմամբ:

Ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի առաջավոր գործիչների նկատմամբ հայ հասարակության հետաքրքրության ուժեղացումը էլ ավելի է լարում արվեստասեր երիտասարդների ձգտումը ռուս նշանավոր նկարիչների մոտ սովորելու համար:

Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում Ռեպինի պատմական նկարչության արվեստանոցը դարձել էր հայ արվեստասեր երիտասարդության ուշադրության, նրա ձգտումների ու երազանքի կենտրոնը: Սակայն այնտեղ ընդունվելը դժվար էր: Այնտեղ ռուսոլ էին ընդունում միայն Ռեպինի ընտրությամբ, իսկ նա շատ խստապահանջ էր: Չնայած այդ դժվարություններին, Ռեպինի մոտ, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պատմական նկարչության նրա արվեստանոցում են սովորում մի շարք հայ երիտասարդներ, որոնցից հետագայում հայ արվեստի մեջ իրենց մի քանի ստեղծագործություններով հայտնի դարձան. Խաչատուր Տեր-Մինասյանը, Դավիթ Օբրոյանը և Կարապետ Զիրախյանը:

Ամենից առաջ անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ Ռեպինի մանկավարժական գործունեությունը զուգադիպում էր այն ժամանակաշրջանին (1894—1908 թթ.), երբ ռեալիստական արվեստն ենթարկվում էր ֆորմալիզմի հարձակումներին, իսկ հատկապես ստոլիպինյան ռեակցիայի տարիներին ռուսական արվեստի մեջ ուժեղանում է ֆորմալիզմը:

Ռեպինի դիրքի բարդությունը որոշվում էր այն շրջապատով, որի մեջ գտնվում էր ռեալիստական արվեստը: Իսկ ռեալիստական

¹ В. Стасов, Армянские рукописи и их орнаментации, см. журнал Министерства Народного просвещения, 1885, июль, стр. 133.

² Նույն խոշորում:

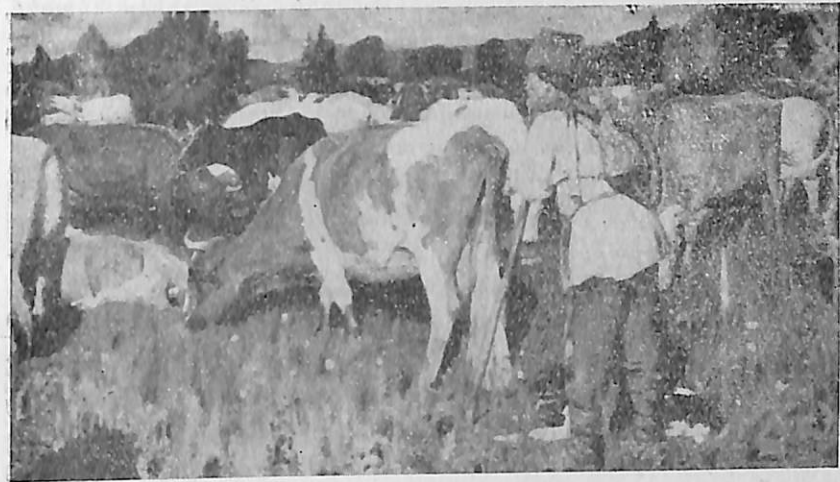
³ В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, Атлас, 1887 г.

արվեստն այն ժամանակ պարզապես ժխտվում էր ակտիվացող ֆորմալիզմի կողմից, որը և անխուսափելիորեն բացասաբար էր անդրադառնում ռեալիստական արվեստի զարգացման վրա: Չնայած դրան, Ռեպինի և նրա համախոհ պերեդվիժնիկների շնորհիվ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան 20-րդ դարի սկզբներին իր բոլոր հակասություններով հանդերձ, մնաց ռեալիստական տրադիցիաները պահպանող դպրոց: Ռեպինը ակտիվ պայքարում էր դեկադենտության դեմ, պահանջելով իր աշակերտներից հարազատ մնալ ռեալիզմի սկզբունքներին:

Իրականության պատկերման Ռեպինի ռեալիստական մեթոդը կիրառում է գտել նրա հայ աշակերտ Խաչատուր Տեր-Մինասյանի ստեղծագործություններում: Խաչատուր Տեր-Մինասյանը (1870?—1906 թթ.) սովորել է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում, Ռեպինի մոտ, 1896 թվականից: Ռեպինը իր աշակերտներին սովորեցնում էր տեսնել նատուրան և պահանջում էր նրա բոլոր էլեմենտների՝ ձևի, տարածական միջավայրի, նյութականության և լուսավորության լիարյուն, սինթետիկ վերարտադրությունը: «Ես միշտ հետամուտ եմ եղել էությանը»,—ասում է նա Վ. Ս. Ստասովի մասին գրած հիշողություններում: Ի. Ռեպինը հաճախ էր կրկնում իր աշակերտներին, որ պատկերվող նկարում «հարկավոր է, որ մարմինը լինի մարմին, ջուրը՝ որպես ջուր»:

Ռեպինյան այդ սկզբունքը միանգամայն հաջող լուծում է գտել Խ. Տեր-Մինասյանի «Նախիրը» դիպլոմային նկարում (նկ. № 58), որին համար էլ նա ստանում է ազատ նկարչի կոչում: Խ. Տեր-Մինասյանն, այդ նկարել է Նովոգորոդի գավառում եղած Ակադեմիայի ամառանոցում: Նկարը պատկերում է ոռոս նախրապանին կովերի հետ: Ամբողջ կտավը ծածկված է կոմպակտ դասավորված կովերի պատկերներով, որոնք նկարված են միանգամայն ճշմարտացի, նյութական, ծավալային: Ձեռնափայտին հենված նախրապանի ֆիգուրան և նրա կիսով չափ պրոֆիլ պատկերված դեմքը վերցված է հենց կյանքից: Նա ներկայացնում է ոռոս մուժիկի տիպական կերպարը: Նկարիչը կարողացել է տալ նաև միջավայրը: Նկարը խիստ կոլորիտային է: Ռեպինը տեսնելով այդ նկարը, ինչպես վկայում է Խ. Տեր-Մինասյանի դասընկեր Ի. Բրոդսկին, ուրախացած բացականչում է. «Սա էլ մեր Տրոյոնն է». համեմատելով նրան ֆրանսիական 19-րդ դարի նշանավոր ռեալիստ նկարիչ, գլուշական կյանքը և կենդանիներ նկարող (անիմալիստ) Կոստան Տրոյոնի հետ:

Վարպետությունը յուրացնելու համար Ռեպինը խոշոր նշա-



58. Խ. ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ

Նախիրը:

Նակույթուն էր տալիս ոռոս և համաշխարհային նկարչության մեծ վարպետների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությանը, ընդհուպ, մինչև նրանց լավագույն գործերից պատճեններ նկարելը: «Նկարը կարելի է կարդալ մինչև վերջ միայն նրա պատճեն նկարելով»,—ասում էր նա իր աշակերտներին պատճեններ նկարելու նպատակով էրմիտաժ ուղարկելու ժամանակ: Հայտնի է, որ հենց ինքը, Ռեպինը երիտասարդ հասակում նույնպես պատճեններ է նկարել նշանավոր նկարիչների գործերից՝ գիտակցելով այդ աշխատանքի օգտավետությունը:

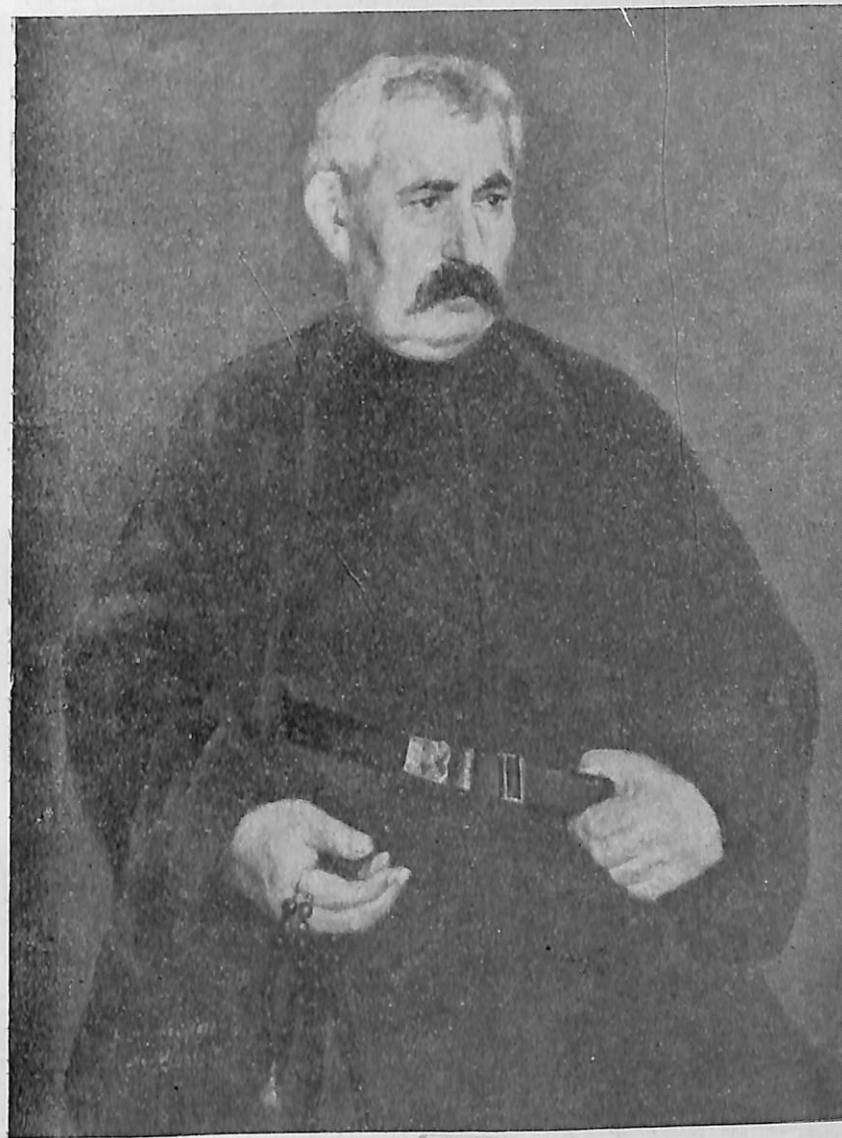
Ռեպինը խորհուրդ էր տալիս, որ հին վարպետների գործերից պատճենները նկարելիս, հարկավոր է ոչ միայն յուրացնել նրանց տեխնիկան, ձևերի մոդելիզացիան, կոմպոզիցիան, կոլորիտը, այլ և մտնել նկարչի ստեղծագործական միտքը, խորանալ խնդրի մեջ, հասկանալ և բացահայտել կերպարի բովանդակությունը: Ռեպինի մանկավարժական պրակտիկայում կիրառվող այդ մեթոդի մի կոնկրետ օրինակ է հանդիսանում նրա աշակերտ Խաչատուր Տեր-Մինասյանի «Քարե դարը» ակադեմիական էսքիզը, որն իր բովանդակությամբ և կոմպոզիցիայով որոշ չափով հիշեցնում է Վ. Վասնեցովի «Քարե դարը» որմնանկարը: Ուշագրավ է, որ Ռեպինը խորհուրդ է տալիս ուսումնասիրել հատկապես ռեալիստ նկարիչների

Հ. Հովնաթանյանի և Ս. Ներսիսյանի ստեղծագործությունների համեմատությամբ 1900 թ. Ս. Աղաջանյանի ստեղծած «Նկարչի հայրը» և «Նկարչի մայրը» դիմանկարները, որոնց մեջ տաղանդավոր նկարիչը բարձր վարպետությամբ պատկերել է հայ մարդկանց կենդանի ու արտահայտիչ կերպարներ, աչքի են ընկնում ոչ միայն մեծ գունանկարչությամբ ու ջերմ կոլորիտով, այլ կերպարների էմոցիոնալ ընկալումով, մարդկանց ներքին աշխարհի և ոգեշնչվածության վերարտադրումով: Այդ տեսակետից Ս. Աղաջանյանը խոշոր չափով առաջ է մղում իր նախորդների հաստատած դիմանկարչության արվեստի ռեալիստական տրադիցիան, հարստացնելով այն հոգեբանական-ռեալիստական մեծակտավ դիմանկարներով (նկ. №№ 59, 60):

Այդ նույն շրջանում ռեալիզմը խորանում է նաև հայ քանդակագործության մեջ:

Քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանը (1875?—1919 թթ.) ստեղծում է հայ կուլտուրայի գործիչների մի շարք ռեալիստական պորտրետներ: 1902 թ. նա քանդակում է ռեուլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի կիսանդրին նրա՝ դամբարանի հուշարձանի համար, որով սկիզբ է դրվում հայկական ազգային ռեալիստական պորտրետային քանդակագործությանը հայ արվեստի մեջ: Ուշագրավ է, որ ռուսական ռեուլյուցիոն-դեմոկրատների հետ սերտորեն կապված Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանի ստեղծման պահանջը առաջին անգամ առաջադրեցին հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչները, իսկ Նոր Նախիջևանի հասարակության դեմոկրատական խավերն իրենց ձեռքը վերցրին այդ գործի կազմակերպումը: Դա պատահական չէր: Ռուսաստանում, մասնավորապես Ռուսաստանի հարավային արդյունաբերական շրջաններում ծավալված բանվորների ռեուլյուցիոն շարժումները թափանցել էին նաև հայ իրականության մեջ և արվեստի առաջ դնում էին ցարական բռնապետության զոհ դարձած ռեուլյուցիոններ Միքայել Նալբանդյանի և նման թեմաներով քանդակագործական հուշարձաններ ստեղծագործելու պահանջ (նկ. № 65):

Այդ նույն ժամանակաշրջանում հայ հասարակության դեմոկրատական խավերի գեղարվեստական պահանջների արդյունք էին քանդակագործ Միքայել Միքայելյանի (1879?—1941 թթ.) ստեղծած հայ բեռնակիր բանվորների քանդակները, ինչպես օրինակ՝ «Հայ մշակը» (1903 թ.), «Շուշեցի բեռնակիրը» (1904 թ.), և կենցաղային թեմաներով արձանիկներ «Ժամկոչ Սաքան» (1904 թ.),



59 Ս. ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

Նկարչի հոր դիմանկարը, 1900 թ.:

«Ասեղ թելող կինը» (1906 թ.), «Կուժը կոտրած աղջիկը» (1906 թ.), որոնց մեջ նա ռեալիստորեն պատկերում է հայ աշխատավոր մարդկանց տիպեր, տալով նրանց սուր և հստակ բնութագրություն: Հետաքրքրական է նկատել, որ Մ. Միքայելյանը 1905 թ. ռեուլուցիայի օրերին անհրաժեշտ է համարում օգտագործել և գիպսից ձուլել ռուսական ռեալիստական քանդակագործության գեղեցիկ ստեղծագործություններից մեկը՝ ռուս քանդակագործ Ն. Ժակի «Դարբին» արձանիկը, որը ներկայացնում է խրոխտ կանգնած և համարձակ հայացքով ռուս դարբնի արտահայտիչ կերպարը:

Այդ ցույց է տալիս, որ Մ. Միքայելյանն իր ինքնուրույն ստեղծագործական աշխատանքների ընթացքում ոչ միայն ուսումնասիրում է ռուսական քանդակագործությունը, այլև օգտագործում ռուսական քանդակագործության օրինակելի գործերը: Այդ երևույթը մի անգամ ևս հաստատում է, որ ռուսական դեմոկրատական արվեստի մեջ հայ նկարիչներն ու քանդակագործները դառնում էին բարձր գաղափարականության և ռեալիստական ճշմարտացիության այնպիսի օրինակներ, որոնք կարող են օգնել իրենց ստեղծելու և զարգացնելու ազգային ռեալիստական արվեստը:

Կապված լինելով ռուսական դեմոկրատական ռեալիստական արվեստի հետ, հայ առաջավոր նկարիչները խորապես հասկանում էին, որ ռուսական արվեստի ստեղծած կերպարների պլաստիկականությունը և ռեալիստական ճշմարտացիությունը հանդիսանում են գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացման նոր աստիճանը:

Հայտնի է, որ առավել կատարելության են հասնում այն նկարիչներն ու քանդակագործները, որոնք ստեղծագործաբար օգտագործում են այն լավագույնը, ինչ ստեղծել է մարդկությունը անցյալում: Ռուս նկարիչների ղեկավարությամբ հայ երիտասարդ նկարիչներն ու քանդակագործները Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում, Մոսկվայի Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում սովորելու ժամանակ հետաքրքրվել ու զբաղվել են նաև համաշխարհային կլասիկների լավագույն գործերի ուսումնասիրությամբ՝ նրանց վարպետությունը յուրացնելու համար:

Հայտնի է, որ քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանը դեռևս Մոսկվայի Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում սովորելու ժամանակ վարպետների ցուցմունքով քանդակագործական արվեստանոցում ձուլում է կլասիկների արձաններից պատճեններ: Մենք արդեն նշեցինք, որ Պե-



60. Մ. ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

Նկարչի մոլոր դիմակար, 1900 թ.:

տերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանող Հ. Շամշինյանը, նկարչության ուսուցիչ Վ. Վերեշչագինի հանձնարարությամբ, էրմիտաժ թանգարանում արտանկարում է Ռեմբրանտի «Նկարչի մայրը», Մուրիլիոյի «Մադոննան» և ուրիշները: Նկարիչ Ն. Թադևոսյանը Պրադոյի թանգարանում (Իսպանիա) նկարում է Տիցիանի «Վեներա» նկարից մի էտյուդ: Նա առանձին էտյուդ-պատճեններ է նկարում նաև Վելասկեզի «Ջուզեպե Գալիանի» և «Նկարչի արվեստանոցը» նկարից: Փ. Թերլեմեզյանը Լոսկոյի թանգարանում (Ֆրանսիա) նկարում է Տիցիանի «Անտիոպը և Յուպիտերը» նկարի պատճենը:

Անցյալի համաշխարհային արվեստի կլասիկների ստեղծագործությունների խորազնին ուսումնասիրությամբ են զբաղվել նաև նկարիչներ Ս. Աղաջանյանը, Վ. Սուրենյանը, Հ. Հակոբյանը, էդգար Շահինը, Զ. Զաքարյանը և ուրիշները: Համաշխարհային կլասիկ ստեղծագործություններին լավատեղյակ Գ. Բաշինջաղյանը երիտասարդ նկարիչներին խորհուրդ է տալիս արվեստի մեջ կատարելության հասնելու համար անվերջ սովորել և աշխատել: Որպես աշխատասիրության լավագույն օրինակներ, նա նշում է Ռեպինի, Վերեշչագինի, Ալվազովսկու, Ռաֆայելի, Միքել Անջելոյի, Տիցիանի, Ռուբենսի, Ռեմբրանտի անունները: Նա գրում է, որ «սկսնակ նկարիչները պետք է հիշեն, որ առանց քաջառության արվեստի համաշխարհային բոլոր հսկաները հասել են կատարելության՝ մեծագույն աշխատանքի հետևանքով»¹:

Այսպիսով, համաշխարհային արվեստի նվաճումները լրջորեն հետաքրքրել են հայ ռեալիստ նկարիչներին և նրանք հետևողականորեն զբաղվել են նաև կլասիկ ժառանգության ուսումնասիրությամբ, իրենց ստեղծագործություններում օգտագործելով այդ ժառանգության լավագույն կողմերը: Հայ առաջավոր նկարիչները և քանդակագործները վճռականապես կանգնում են ռուսական և համաշխարհային ռեալիստական արվեստի բեղմնավոր օգտագործման ուղու վրա: Նրանք համարձակորեն օգտագործելով անցյալի կլասիկների ժառանգությունը, ստեղծագործաբար վերամշակել և զարգրել են իրենց՝ դառնալով ինքնուրույն, ինքնատիպ հայկական ազգային արվեստի ստեղծողներ:

Սակայն, 19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարում, իմպերիալիզ-

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Գեղանկարչության խնդիրների շուրջը, Սովետական զբաղանքություն և արվեստ, № 5, 1947, էջ 130:



61. Վ. Ա. ՎԱՏԻՆՅԱՆ Ռուսովցի կյուսնի դիմապատկեր, 1910 թ.

մի դարաշրջանում, արևմտաեվրոպական արվեստն ավելի ու ավելի է կորցնում այն լավագույն գծերը, որոնք հատկանշական էին անտիկ աշխարհի, իտալական վերածննդի արվեստի և 17-րդ դարի մի շարք եվրոպական երկրների կերպարվեստի համար: Արևմտաեվրոպական և ամերիկյան բուրժուական անկումային արվեստն արդեն ապրում էր իր քայքայումն ու սնանկությունը: Այդ իր արտահայտությունն է գտնում նաև 20-րդ դարի սկզբի և հատկապես ստուլիպինյան ռեալիստի տարիների ռուսական արվեստի մեջ:

1905 թ. ռուսական առաջին ռեոլյուցիայի պարտությունից հետո, ստուլիպինյան ռեալիստի տարիներին առանձնապես ուժեղացան քայքայումն ու անկումայնությունն ինտելիգենցիայի մեջ: Ինտելիգենցիայի այդ շրջանի վիճակը հիանալի կերպով բնութագրել է Ա. Ա. Ժդանովը «Զվեզդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի մասին:

աված իր զեկուցման մեջ: Ա. Ա. Ժդանովն ասում է. «1905 թվականի ռեյուցիայից հետո ինտելիգենցիայի զգալի մասը երես դարձրեց ռեյուցիայից, գլորվեց ռեակցիոն միատիկայի ու պոռնոգրաֆիայի ճահիճը, գաղափարազրկությունը հռչակեց իբրև իր դրոշը, իր ռենեգատությունը քողարկելով «գեղեցիկ» ֆրազով: ... Լույս աշխարհ դուրս եկան ժողովրդից հրաժարված, «արվեստ հանուն արվեստի» թեզը հռչակած, գրականության մեջ գաղափարազրկություն քարոզող, իրենց գաղափարական և բարոյական ապականությունը անբովանդակ, գեղեցիկ ձևով քողարկող ամեն գույնի սիմվոլիստներ, իմափնիստներ, դեկադենտներ: Նրանց բոլորին միացնում էր անասնական երկյուղը գալիք պրոլետարական ռեյուցիայի հանդեպ»¹:

Այդ շրջանի գեղարվեստական մի շարք միություններ և խմբավորումներ Ռուսաստանում («Զոլոտոե ունո», «Դոլուբայա լոզա» և այլն) հանդիսացան անկոմայնության, գաղափարազրկության, կրոնական միատիցիզմի, «արվեստը արվեստի համար» ռեակցիոն թեզը պաշտպանող օջախներ: Դեկադենտական «Միր իսկուսստվա» նախկին ամսագրի շուրջը համախմբված արվեստագետներն իրենց ստեղծագործություններով և հրապարակած աշխատություններով խիստ կոխվ էին մղում Բեկինսկու և ռուսական դեմոկրատական գեղագիտության դեմ: Նրանք իդեալականացնում էին անցյալը: Արվեստի մեջ նրանք զարգացրին ֆորմալիզմը: Ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմը և ժամանակակից արևմտաեվրոպական կապիտալիզմի անկոմային արվեստի այլանդակությունները սթարձան գեղարվեստական այդ ընկերությունների հրապուրանքը: Այդ տարիներին Մոսկվայում և ռուսական այլ քաղաքներում հաճախակի կազմակերպվող ֆրանսիական և եվրոպական մյուս երկրների ժամանակակից ֆորմալիստ նկարիչների գործերի ցուցահանդեսները, որոնք հաճախ տեղի էին ունենում ռուս նկարիչների ստեղծագործությունների հետ, ավելի փորացրին ու տարածեցին նրա այլանդակությունները ռուսական արվեստի մեջ:

Դեկադենտները և հրապարակ եկած նորելով ռուս նկարիչներն ու քանդակագործները (Ուսկին, Սուդեյկին և ուրիշները) ստրկաբար խոնարհվելով ժամանակակից արևմուտքի արվեստի առաջ, իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը, սյուրռեալիզմը, դեկորատի-

վիզմը և բուրժուական անկոմային արվեստի այլևայլ այլանդակությունները հռչակեցին որպես նորարարություն արվեստի մեջ: Ռեալիզմն այդ շրջանում արհամարհվեց: Էսթետոլ ֆորմալիստ Ալ. Բենուան այդ շրջանում հրապարակում է «Ռուսական նկարչության պատմությունը» աշխատությունը, որտեղ հեղինակը աղավաղելով ռուսական արվեստի պատմությունը, հարձակվում է պերեդվիժնիկ նկարիչների, հատկապես Պերովի, Կրամսկոյի, Ռեպինի, Սավիցկու, Սուրիկովի, Յարոշենկոյի և մյուս ռեալիստ արվեստագետների վրա, նրանց ստեղծագործությունները համարելով քաղցենիական ճաշակի արդյունք և «լիտերատուրչինա»: Ռեակցիոն դեկադենտները ձգտում էին վարկաբեկել 19-րդ դարի ռուսական առաջավոր արվեստի մեծագույն նվաճումը՝ քննադատական (գաղափարական) ռեալիզմը:

Այդ ամենն իր աննպաստ ազդեցությունն ունեցավ ինչպես մի շարք ռուս նկարիչների, նույնպես և որոշ հայ նկարիչների վրա, որոնց զգալի մասը ապրում և ստեղծագործում էր մեծ մասամբ ռուսական միջավայրում:

Նկարիչ Ե. Թադևոսյանը նկարում է մի շարք իմպրեսիոնիստական նկարներ: Նրա «Իմ երազներից» նկարների և էսքիզների շարքը (1905—1907 թթ.) ներկայացնում է նկարչի ֆորմալիստական որոնումները, ձգտումը երազային, անիրական և երևակայական աշխարհ, որն ըստ էության, նշանակում էր փախուստ իրականությունից: Այս շրջանի նկարչի ստեղծագործությունների համար շափազանց բնորոշ է «Սոնետ» և մանավանդ «Հանճարը և ամբոխը» նկարը (1909 թ.): Ֆորմալիստական է հենց նրա տեխնիկան՝ կետանկարչությունը (պուանտիզմ), որը լայն տարածում էր գտնում այդ շրջանում: Ե. Թադևոսյանը որոշ տուրք է տալիս նաև «արվեստը արվեստի համար» գաղափարին, որն իր արտահայտությունն է գտնում այդ և հետագա շրջանում կատարած նրա «Մադրիկների սիմֆոնիան», «Թռչունների համերգը» նկարներում և, հատկապես, արտասահմանում կատարած մի քանի էտյուդներում:

Այդ շրջանում «Դոլուբայա լոզա» և «Զոլոտոե ունո» գեղարվեստական ընկերությունների հետ ամենից ավելի կապվում է նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը (ծնվ. 1880 թ.): Մ. Սարյանն իր գեղարվեստական կրթությունը ստանում է Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում 1897—1903 թթ.: Այդտեղ ուսուցվում էր բնության և մարդու ռեալիստական պատկերումը: Այդ են վկայում Մ. Սարյանի 1898—1902 թթ. նկարած և ուսանողական ցուցահանդեսներում ցուցա-

¹ Ա. Ա. Ժդանով, «Զվեզդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի մասին, Երևան, Հայպետհրատ, 1946, էջ 11:

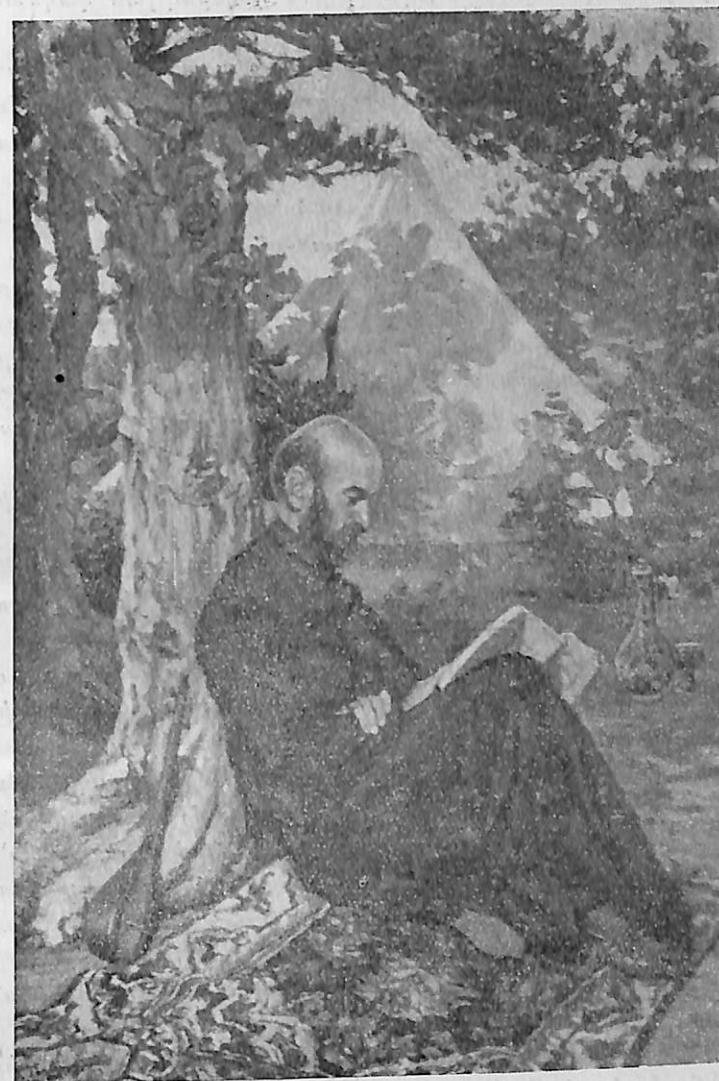
դրված ստեղծագործությունները, որոնցից մեզ են հասել միայն նրա մոր և քրոջ դիմանկարները (1898 թ.), «Դաշտը աշնանը» (1902 թ.), «Մաքրավանք» (1902 թ.), «Ձանգու գետի ափին» էտյուդները, որոնցից վերջին երկուսը նա կատարել է Հայաստանում:

Սակայն, երիտասարդ Մ. Սարյանի բնության այդ նկարներում իշխում էր մթնոլորտը: 1902 թ. աշակերտական ցուցահանդեսի մասին ուսանական թերթերում հրապարակված հոդվածներում նշվում է, որ այդպես մութ-մոխրագույն էին Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանի համարյա բոլոր աշակերտների բնության պատկերները: Պակասում էր լույսը, որն այնպես մոտ և հարազատ է դառնում Մ. Սարյանի համար հետագայում:

Մոսկվայի գեղարվեստական ուսումնարանն ավարտելուց հետո 1903—1904 թթ. Սարյանը մնում է Մոսկվայում և շարունակում է աշխատել նկարիչներ Վ. Սերովի և Կ. Կորովինի արվեստանոցներում: Նրա վրա առանձնապես ուժեղ տպավորություն է գործում Սերովը: Այդ մասին Սարյանը հետագայում գրում է. «Մենք՝ աշակերտներս շատ ենք պարտական մեր միայլուն ուսուցիչ Վալենտին Ալեքսանդրովիչ Սերովին, որը մեզ վրա ունեցած իր մշտական հսկողությամբ և սուր դիտողություններով միշտ պահպանում էր մեր մեջ լարված հետաքրքրությունը դեպի աշխատանքը»¹:

Մտնելով ինքնուրույն ստեղծագործական կյանք, երիտասարդ Սարյանը շուտով տարվում է մի շարք ուռա ֆորմալիստ նկարիչների «նորարարական» հովերով: Ոչ միայն երիտասարդ, դեռևս չձևավորված նկարիչները, այլև շատ ռեալիստ նկարիչներ, որոնց թվում և Վ. Սերովը, որը 1898 թ. ընտրվել էր պերեդվիժնիկների ընկերության անդամ, 900-ական թվականներին հարում է «Միր իսկուստվա» ընկերությանը: Ուշ շրջանի նրա ստեղծագործություններում երևան են գալիս մոդեռնիզմի որոշ տարրեր, որոնք թեև չեն նսեմացնում ռուսական ռեալիզմի խոշորագույն վարպետի արժանիքները, այնուամենայնիվ ցույց են տալիս հակառեալիստական ազդեցության լայն շրջանը:

Այդ ամենը ազդում էր նաև երիտասարդ, դեռևս չձևավորված, արագորեն տպավորվող Մ. Սարյանի գեղարվեստական համոզմունքների վրա: Տուրք տալով ռուսական գեղադեմոստական արվեստին, Մ. Սարյանը 1906—1907 թթ. նկարում է «Հեքիաթներ և



62. Փ. ԹԵՐԼԵՄԵՅՍԿ

Կոմբաս, 1912 թ.:

¹ М. Сарьян, Автобиографические сведения, см. Каталог выставки, 1936, стр. 9.

երազներ», «Մարդը գազելի հետ», «Վառ կտորով կինը» և այլ նկարներ, որոնք նա ցուցադրում է 1906—1907 թթ. Մոսկվայում «Գոլուբայա ռոզա» կոչված նկարչական ընկերության կազմակերպած ցուցահանդեսում:

Այդ ընկերության գործունեությունը արտահայտում էր իմպերիալիզմի դարաշրջանի բուրժուական կուլտուրայի ձգնաժամը: Նկարի փոխարեն, ուր պահանջվում է տալ խորություն, տարածականություն, նյութականություն, նկարիչները ձգտում էին տալ հարթ, տափարակ զարդարանք գորգի նմանությամբ: Նրանց գործերը բովանդակությամբ միատիպական-սիմվոլիստական էին, իսկ դեկորատիվ որոնումները ինքնանպատակ էին դառնում: Նրանց յուրաքանչյուրի խնդիրն էր գտնել գույների ու նախշային գծերի ներդաշնակ համադրություն: Իրենց դեկորատիվ խնդիրները նրանք միացնում էին ֆանտաստիկ կամ միստիկ գաղափարների հետ, ստեղծելով խեղաթյուրված ձևերով, սոսկ գույների, գլխավորապես կապույտ գույնի համադրությամբ նկարներ:

Սարյանը, ահա, այդ միջավայրում էր: Այդպիսի միատիպական բովանդակություն են կրում իրենց մեջ Մ. Սարյանի «Հեքիաթներ և երազներ», «Պոեմ», «Հովազ», «Գիսաստղ» և նրա «Մարդը գազելի հետ» նկարները, որոնք ներկայացնում են ֆանտաստիկ երազանք արևելյան թեմաներով: Հետագայում, սովետական շրջանում, Մ. Սարյանը կանգնում է ֆորմալիզմի հաղթահարման ուղովրա և հասնում է ստեղծագործական խոշոր հաջողությունների:

Դեկադենտություն անընդունելի էր աշխատավոր ժողովրդի համար: 1911 թ. Ս. Շահումյանը «Մ. Գորկու մասին» Բաքվի բոլշևիկյան թերթում գրում է. — «...մեզանում, Ռուսաստանում, այսպես կոչված «մասսաների ռեակցիա», ռեակցիան ցածից՝ գոյություն չունի: Մեր ռեակցիան գլխավորապես կառավարական է, արտաքին—նյութական, որը, ճիշտ է, ընդգրկել է բուրժուական, առավելապես բուրժուա-ինտելիգենտական խավերին, բայց միայն մասնակիորեն է անդրադարձել դեմոկրատական լայն մասսաների վրա»¹:

Ի. Վ. Ստալինի ցուցումով, նրա մարտական ղինակիցներ Ս. Շահումյանը և Ս. Սպանդարյանը 1906 թ. հիմնում են մարքսիստական «Կայծ» թերթը, որտեղ, ինչպես նաև «Նոր խոսք» և այլ թերթերում այդ ժամանակ և հետագայում հրապարակում են

¹ Ս. Շահումյան, Ընտիր երկեր, 1948, էջ 293:



64. Մ. ՍԱՐՅԱՆ

Ա. Մյասնիկյանի դիմանկարը,
ածխանկար, 1909 թ.:

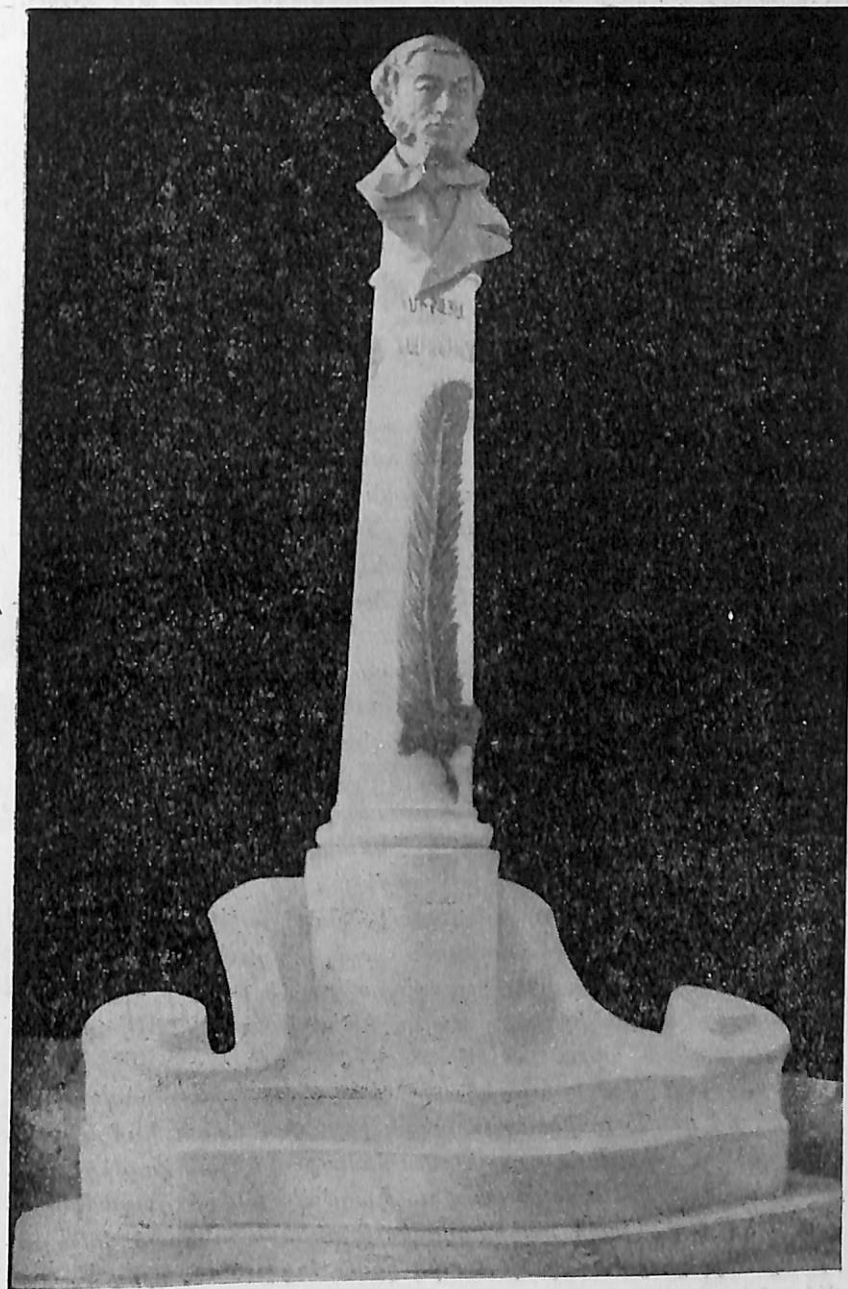
հոգվածներ, կարդում են դասախոսություններ, սկզբնավորելով և ձևավորելով մարքսիստական-լենինյան գրականագիտությունը և գեղարվեստական քննադատությունը հայ իրականության մեջ: Ռուսական դեկադենտական արվեստի դեմ տարվող պայքարում անգնահատելի նշանակություն ունեցավ Լենինի «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» հանձարեղ աշխատությունը, որը լույս տեսավ 1908 թ.: Լենինի այդ հանձարեղ աշխատությունը և մասնավորապես, արտացոլման լենինյան թեորիան իր սուր ծայրով ուղղված էր մախիստների, նեոկանտականների և բոլոր տեսակի ռեակցիոն հակագիտական հայացքների դեմ:

1910 թ. սկսած ռուսական հասարակական կյանքում, ինչպես և հայ իրականության մեջ տեղի է ունենում զգալի տեղաշարժ: Բանավորական շարժումներն սկսում են աշխուժանալ: Լենայի դեպքերը, ընկեր Ստալինի խոսքերով ասած, կոտրեցին լուծվյալն սառույցը:

Զգալի տեղաշարժ է կատարվում նաև արվեստի բնագավառում: Ռուսական արվեստի մեջ նորից ուժեղանում է դեմոկրատական թևը և ռեալիզմը: Այս շրջանում ռուս նկարիչների միության և պերեդվիժնիկների առավել աչքի ընկնող ռեալիստ նկարիչները՝ Յուդեն, Կուստոդին, Տուրժանսկին, Արխիպովը, Գրաբարը, Րիլովը, Մալյուտինը, Մեշկովը, Բակշեևը և ուրիշները ակտիվ դեր են խաղում՝ դեկադենտների ֆորմալիստական արվեստին հակադրելով ռեալիզմը և դեմոկրատական-պրոգրեսիվ հայացքները:

Նույնպիսի երևույթը, ռուս արվեստի բարերար ազդեցությամբ, տեղի է ունենում հայ արվեստի մեջ: Ժամանակակից հայկական թերթերն ու ամսագրերն սկսում են ավելի հաճախ հրապարակել հոդվածներ ռեալիզմի և ռեալիստական ստեղծագործությունների մասին: Հայ և ռուս ռեալիստ նկարիչները նորից խրախուսանքի և մեծարանքի են արժանանում: Նախասովետական շրջանի ամսագրերից մեկը՝ արվեստագետ Գ. Լեոնյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Գեղարվեստ» ամսագիրը, չնայած նրա ուղղության ոչ հետևողական և էկլեկտիկ բնույթին, այդ ժամանակ տպագրելով բազմաթիվ հոդվածներ ռուս նկարչության և նկարիչների մասին, մեծ տեղ է հատկացնում հատկապես պերեդվիժնիկներին: Պետերբուրգի պատկերահանդեսների մասին 1911 թ. այստեղ տպագրված հոդվածում Ռեպինը մեծարվում է որպես «ռեալիզմի անվանի հրականներից մեկը» և «ամենամեծը, ամենափայլունը Ռուսաստանի գեղարվեստի աշխարհում»: Մեծ գովասանքով է խոսվում ռուս նշանավոր քննադատ Վ. Վ. Ստասովի մասին: Ուշագրավ է, որ Պետերբուրգում կազմակերպված ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներից առաջնությունը տրվում է ռեալիստ նկարիչների ընկերություններին: Հայկական ամսագիրը «Ռուս նկարիչների միության» անդամներից առավելություն է տալիս նկարիչներ Վ. Սերովին, Բ. Կուստոդինին և Կ. Յուդենին, որպես ռեալիզմի ներկայացուցիչներ: Մայրահեղ ձախերի, մասնավորապես «Տրեռգոլնիկ» և «Վենոկ Ստեֆանոս» կոչված երկու միացյալ ցուցահանդեսների ստեղծագործությունները, որոնք ֆորմալիստական-իմպրեսիոնիստական էին, «Գեղարվեստ» ամսագիրը անվանում է «ոչնչություն»:

Ռեալիզմի զարգացումը և նրա պաշտպանությունը որոշակի ար-



65. Ա. ՏԵՐ-ՄԱՐԻՈՒՔՅԱՆ

Միխայիլ Նալբանդյանի հուշարձանը
Նոր Նախիջևանում (Ռուսով), ըրեդ. 1902 թ.:

տահայտվում է մեր նկարիչների ու քանդակագործների այս շրջանի ստեղծագործություններում: Դիմանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանը ստեղծագործության նյութ է դարձնում աշխատավոր մարդկանց կերպարները: Այդ տեսակետից հատկանշական են նրա «Ռոստովցի հյուանի դիմանկարը» (1910 թ.), որտեղ նա պատկերում է էներգիայով լի ռուս մարդու կենդանի կերպարը (նկ. № 61), «Բանվորի գլուխ» (1915 թ.) և, մանավանդ, «Ձկնորսը», որոնք այս շրջանի ռեալիստական դիմանկարչության լավագույն ստեղծագործություններն են: Ս. Աղաջանյանի ներկայակեր, որն անցյալ տարիներին մոլթ, իսկ հաճախ սև բնույթ էր կրում, այս շրջանում ձեռք է բերում լուսավորություն, բաց երանգ: Սերտորեն, կյանքի ամուր թելերով իր ժամանակի հետ կապվելը և ժողովրդի կյանքին ու ձգտումներին լավատեղյակ լինելը նպաստում են նկարչին ստեղծելու ճշմարտացի, ժամանակաշրջանը և մարդկանց բնութագրող ռեալիստական դիմանկարներ: Դրան չափազանց նպաստում է ռուսական նկարչության և հատկապես Պերովի, Կրամսկոյի և Ռեպինի դիմանկարչության արվեստին ծանոթանալը: Այդ ժամանակ Ս. Աղաջանյանը ակտիվորեն մասնակցում է «Գեղեցիկ արվեստների Ռոստով-Նախիջևան ընկերության» կազմակերպած գեղարվեստական ցուցահանդեսներին (1913—1915 թթ.), որոնց մասնակցում էին նաև ռուս և ուկրաինացի անվանի նկարիչները (Արխիպով, Կոստանդին և ուրիշները): Ս. Աղաջանյանը հետզհետե հարստացնում է իր գեղարվեստական արտահայտության միջոցները ռուսական ռեալիստական նկարչության լավագույն տրադիցիաներով: Այդ ժամանակաշրջանի նրա դիմանկարներում և առավելապես պեյզաժային մի քանի ստեղծագործություններում («Բակ Տազանրոգում», «Նոր Նախիջևանի կտուրները») Ս. Աղաջանյանն արդեն սկսում է լուծել պլեներային խնդիրներ, մասնավորապես լուսավորության և օդային միջավայրը վերարտադրելու խնդիրները, տալով իր ստեղծագործություններին օպտիմիստական տրամադրություն:

Համեստ և ինքնամիտ նկարիչն իր լավագույն ստեղծագործություններով դեռևս նախասովետական շրջանում ճանաչվում և գնահատվում է ոչ միայն հայ, այլև ռուս հասարակության կողմից: Բնորոշ է, օրինակ 1916 թ. Ռոստովում կազմակերպված ցուցահանդեսում Ս. Աղաջանյանի ստեղծագործությունների ունեցած հաջողությունը: Այդ ցուցահանդեսի մասին գրած հոդվածում, գրող Մ. Շահինյանը քարձր է գնահատում Ս. Աղաջանյանի դիմանկարները,



66. Ս. ՏԵՐ-ՄԱՐԿՈՒ-ԲՅԱՆ

Խաչատուր Աբովյանի տղանը,
բրնձ, 1913 թ.:

համարելով նրան նույն շրջանի լավագույն դիմանկարիչը Սերովից հետո¹։

Հաղթահարելով իր ստեղծագործությունների մեջ երևան եկած իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը, Ե. Թադևոսյանը 1917 թ. ստեղծում է «Արագած» ռեալիստական պեյզաժը (նկ. № 57), «Հովիվը հոտի հետ» և «Հովվերգություն» ռեալիստական ստեղծագործությունները և բազմաթիվ նոր էտյուդներ, որոնք ներկայացնում են Հայաստանի բնության հարազատ պատկերը։ Նոր, ռեալիստական պեյզաժներ են ստեղծում նկարիչներ Գ. Բաշինջաղյանը, որի գործերից նշանավոր են «Ալազանի հովիտը» (1907 թ.), «Արարատ» 1912 թ. (նկ. № 49), «Արագած» (1914 թ.) և Փ. Թերլեմեզյանը՝ «Կոմիտասի դիմանկարը» 1912 թ. (նկ. № 62), և «Սիփան սարը Կտուց կղզուց» (1915 թ.), որը պատկերում է ծովային գեղեցիկ տեսարանը (նկ. № 63, գունավոր)։

Այս շրջանում ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի հետ Գ. Բաշինջաղյանի ունեցած կապերն արտահայտվում են նաև նրա պեյզաժային ստեղծագործությունների թեմատիկայում։ Հատկանշական են, օրինակ, նրա «Վայրի հյուսիսում...» (1915 թ.) և «Էի Տոլստոյը Յասնայա Պոլյանայում» (1916 թ.) նկարները։ Գ. Բաշինջաղյանը «Վայրի հյուսիսում...» նկարել է Մ. Լերմոնտովի համանուն բանաստեղծության թեմայով, բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ։ Նկարը ներկայացնում է ձմռան տեսարան (նկ. № 52)։ Հեռավոր հյուսիսում, ձյունածածկ մի բարձունքի վրա, միայնակ կանգնած է մի սոճի՝ ծածկված ձյան սպիտակ սավանով, որը, ինչպես գրում է բանաստեղծը, երազում է հեռավոր արևելքում, տաք ժայռի վրա միայնակ աճող արմավենու մասին...

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой
— В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растёт.

¹ М. Шагинян, Мастер портрета, газ. Кавказский телеграф, Баку, 1916, май 17



67. Ա. ՅԱ. ԳՈՒՂՈՎՆ

Նկարիչ Ե. Թադևոսյանի դիմանկարը։

Այս նույն բանաստեղծության թեմայով մի իլյուստրացիա է նկարել նաև Ի. Շիշկինը: Պետք է նկատել, որ Մ. Լեբմոնտովի ստեղծագործությունների թեմաներով շատ ուռա նկարիչներ են նկարել իլյուստրացիաներ: Հայտնի են օրինակ, Ի. Ռեպինի, Վ. Սուրիկովի, Ի. Շիշկինի, Հ. Ալվազովսկու, Ս. Իվանովի, Վ. Վասնեցովի, Կ. Կրուտովսկու և ուրիշների իլյուստրացիաները: Մ. Լեբմոնտովի բանաստեղծության թեմայով Գ. Բաշինջաղյանի այս ստեղծագործությունը, ինչպես նաև նրա «Էկե Տոլստոյը Յասնայա Պոլյանայում» նկարը (նկ. № 51) պատահական թեմաներ չեն հայ նկարչի ստեղծագործական կյանքում: Նրանք հանդիսանում են արտահայտությունը այն մեծ հարգանքի և գնահատման, որն ունեն նկարիչ և գրող Գ. Բաշինջաղյանը ուսական կլասիկ գեղարվեստական գրականության նկատմամբ: Ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի նկատմամբ Գ. Բաշինջաղյանի այդ մեծ հարգանքը արտահայտվում է նաև նրա հրապարակախոսական-հասարակական գործունեության մեջ:

Դատապարտելով ֆորմալիզմը և բուրժուական անկումային արվեստը, Գ. Բաշինջաղյանը այդ շրջանում ոչ միայն իր նոր ստեղծագործություններով, այլև իր ելույթներով ու հոդվածներով շարունակում է ջերմորեն պաշտպանել ռեալիզմը և խորհուրդներ է տալիս երիտասարդ նկարիչներին սովորել համաշխարհային մեծ նկարիչների, մասնավորապես ուռա կլասիկ նկարչության լավագույն օրինակներից: «Հաճախ ստիպված ենք լինում դիտելու անիմաստորեն նախշած կտավներ, որտեղ բացի բազմազան ներկերի առատությունից ուրիշ ոչինչ չկա»,—գրում է Գ. Բաշինջաղյանը¹: Այդ հոդվածում դատապարտելով արևմուտքի անկումային արվեստի առաջ ստորաքարը կերպով խոնարհվելու որոշ նկարիչների հակումը, նկարիչներ, որոնք «ցանկանալով ձևանալ ինքնօրինակ, դիտավորյալ կերպով նմանվում են որևիցե մի «դեկադենտի» կամ «ֆուտուրիստի» և իրենց խղճանքը հրամցնում են մեզ ինչ որ «նոր հայտնաբերումների» անվան տակ»², Գ. Բաշինջաղյանը երիտասարդ նկարիչների ուշադրությունը ուղղում է Ռաֆայելի, Միքել Անջելոյի, Տիցիանի, Ռուբենսի, ուռա մեծ նկարիչ Ռեպինի և այլ կլասիկ նկարիչների վրա: Նա գրում է, որ «Յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստեղծագործություն իր պարզությամբ պետք է մատչելի լինի

հասկանալի լինի յուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու»։ Նրա այդ ստեղծագործությունը, ինչպես մի բաց գիրք պետք է խոսի, տրամադրություններ ստեղծի, բավականություն պատճառի»։ Գ. Բաշինջաղյանը այնուհետև գրում է, որ «Դուռանկարչության խնդիրը, մեր կարծիքով, կայանում է իրականության պատկերման մեջ», սակայն, «նկարիչը բնությունը պետք է ներկայացնի ոչ անտարբեր կերպով, ինչպես այն ներկայացվում է լուսանկարչական ապարատի միջոցով, այլ մտածված և զգացված նրբագեղ ձևերով: ...Իսկական նկարիչը նա է, որն իր ստեղծագործությամբ ստիպում է դիտողին վերապրելու այն բոլորը, ինչ ինքն է վերապրել՝ դրանք վերարտադրելիս»:

Իր այդ տեսակետը հիմնավորելու համար Գ. Բաշինջաղյանը հենվում է Ռեպինի վրա: «Ռեպինի «Բուռլակները», «Ջապոնոցիները» և «Իվան Ահեղը» հրաշալի պատկերներ են,— գրում է նա,— որոնք արտացոլում են հեղինակի՝ դեպի առարկան ցուցաբերած միտքը, բնավորությունը, զգացմունքներն ու տեսակետները... Այստեղ բոլորն իրագործված է իրականության օրենքների սահմաններում: Հիշյալ նկարները, ինչպես բաց գրքի էջեր, հասկանալի են յուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու համար: Յուրաքանչյուր կերպարանք և դեմք, որը պատկերել է Ռեպինը այդ կտավների վրա, իսկական մի տիպար է, որի մեջ կարելի է տեսնել նրա ողջ կենսագրությունը»:

Անողորմ քննադատելով ամեն տեսակի ֆորմալիստական այլանդակություն, Գ. Բաշինջաղյանը պաշտպանում է ուռա ռեալիստ նկարիչներին ռեալիստի հարձակումներից: «Ժամանակակից բանաստեղծներից մեկը, Ս. Գ.-ին (Սերգեյ Գորոդեցկի—Մ. Ս.) նորերս գրել է, որ Ալվազովսկին, Շիշկինը, Կլեպերը, Վլադիմիր և Կոստանդին Մակովսկիները նկարիչներ չեն,— գրում է Գ. Բաշինջաղյանը հեղնանքով ավելացնելով.—այդ դեպքում Ռեպինը, Վերնշտեդինը, Պոլենովը, Լևիտանը նույնպես նկարիչներ չեն, որովհետև դրանք Պոլենովը, Լևիտանը, արվեստի մեջ հետապնդում են միևնույն նպատակը՝ գեղարվեստորեն, ճշմարտացիորեն վերարտադրելու նպատակը»։ Նշանակում է, Տուրգենևը՝ «Անտառն ու տառնակ իրականությունը: Նշանակում է, Տուրգենևը՝ «Անտառն ու տառնակ իրականությունը» նկարագրելիս կամ Անտառի սկիզբին իր քանդակներում նույնպես նկարիչներ չեն»։ Գ. Բաշինջաղյանը հարցնում է «Ապա

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Գեղանկարչության խնդիրների շուրջը, Սովետական գրականություն և արվեստ, 1947, № 5, էջ 119:

² Նույն տեղում, էջ 120:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Գեղանկարչական խնդիրների շուրջը, Սովետական գրականություն և արվեստ, 1947, № 5, էջ 121:

տ՞վ է այդ դեպքում իսկական նկարիչ: Միթե այն ծուլերն ու ապա-
շնորհները, որոնք առանց աշխատանք թափելու, առանց գիտության
և ընդունակությունների ցանկանում են նկարչի անուն ձեռք բերել,
ցուցադրում են յուրաքանչյուր ապականություն, որը թերևս մի-
միայն իրենց է հասկանալի... Միթե նրանց ակնհայտի կոտորա-
վելն ու ծամածուծությունները պետք է ճանաչվեն որպես արվեստ»: Այստեղ
ևս նկարիչ Բաշինջաղյանը վկայակոչում է դարձյալ Ռե-
պինին, մեջ բերելով նրա խոսքերը՝ «արվեստը ցած է ընկնում
դեպի իր մանկությունը»¹:

Շարադրելով իր ռեալիստական համոզումները բնությունը
հարազատորեն վերարտադրելու նկարչի խնդիրների մասին, Բաշին-
ջաղյանը գրում է. «նկարիչը չպետք է ընդօրինակի բնությունը, նա
պետք է անցկացնի այն զգացմունքների, իր տրամադրության պրիզ-
մայով: Երևակայությունը, ֆանտազիան—այս բոլորը գեղարվեստա-
կան ստեղծագործության անհրաժեշտ տարրերն են: Սակայն, ինչ-
պիսի վառ երևակայության տեր էլ լինի նկարիչը, նրա ստեղծագոր-
ծությունը չի կարող լինել ճշմարտացիորեն գեղարվեստական, եթե
նա առողջ մտքի սահմաններից դուրս լինի և եթե նա չհամապա-
տասխանի իրականության օրենքներին»²:

Այս հոգվածում Գ. Բաշինջաղյանի արծարծած վերոհիշյալ
մտքերը պարզորոշ ցույց են տալիս, որ նա, ինչպես և մյուս հայ
առաջավոր նկարիչները, այս շրջանում պահպանելով հայկական
և ռուսական ռեալիստական արվեստի տրադիցիաները, նոր, երի-
տասարդ նկարիչների ուղադրությունը ձգտում են բնեղծ համաշ-
խարհային մեծ նկարիչների՝ կլասիկների, հատկապես ռուսական
կլասիկական նկարչության և նրա տաղանդավոր ներկայացուցիչ-
ների գործերի վրա, վկայակոչելով նրանց ռեալիստական ստեղ-
ծագործությունները:

Այդ երևույթն արտահայտվել է նաև նկարիչ Վ. Սուրենյանի
ստեղծագործություններում և նրա հասարակական-գեղարվեստա-
կան գործունեության մեջ: Զգալիորեն հաղթահարելով իր ստեղծա-
գործություններում ռեակցիայի տարիներին ուժեղացած դեկորա-
տիվիզմը («Սալոմե» 1909 թ., «Ֆիրդուսին կարդում է «Շահնամ»-ն
Շահ Մահմեդ 2-րդի առաջ» 1914 թ.) և մոդեռնիզմը, Սուրենյանը



68. Ի. Ե. Ռեպինը իր առակերտների օրջանում,
ձախից առաջինը՝ Կ. Զիախյան:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Գեղանկարչության խնդիրների շուրջը, Սո-
վետական գրականություն և արվեստ, 1947, № 5, էջ 121—122:

² Նույն տեղում, էջ 122:

1916 թ. ստեղծում է իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ տնավեր դարձած բազմաթիվ հայ դադլթական տղամարդկանց, կանանց և երեխաների ռեալիստական կերպարները:

Լավ ճանաչելով իր ժողովրդին և նրա ստեղծագործ ուժերը, շահագրգռված լինելով իր ժողովրդի և նրա արվեստի զարգացման համար, Վ. Սուրենյանը այդ շրջանում հրապարակած հոդվածներում, ինչպես նաև կարդացած գեկուցումներում խնդիր է դնում արվեստը մոտեցնել ժողովրդին, պարբերաբար ցուցահանդեսներ կազմակերպել գավառներում, ստեղծել ժողովրդին հասկանալի, նրա կյանքն ու երազանքն արտահայտող արվեստ և այդպիսի արվեստի միջոցով նպաստել ծայրագավառի ժողովուրդների լուսավորությանն ու առաջադիմությանը: Իր մի գեկուցման մեջ նա ասում է «հայաբնակ գավառներում ոչ մի հասկացողություն չկա գեղարվեստական գործերի մասին, եթե մենք հետզհետե պարբերական ցուցահանդեսների միջոցով այդ աշխարհի հետ ևս ծանոթացնելու լինենք մեր գավառների հասարակությանը, ինչ տարակույս, որ մի մեծ [գործ] կատարած կլինենք, այդ եղանակով մեր հայրենակիցների մտավոր աշխարհը ազնվացնելով: Եվ ով գիտե, կարելի է այնտեղ կան մանուկ տաղանդներ, որոնք անսպասելի կերպով պհայտնվեն և մթնոլորտից լույս աշխարհ կշողան»¹:

Գավառներում պարբերաբար ցուցահանդեսներ կազմակերպելու միջոցով հասարակության լայն խավերին ևս գեղարվեստական գործերին ծանոթացնելու և նրանց «մտավոր աշխարհը ազնվացնելու» մասին Վ. Սուրենյանի առաջադրած խնդիրը սերտորեն կապվում է «Պերեդվիժնիկ ցուցահանդեսների նկարիչների Ընկերության» առաջադրած խնդիրների հետ: Նա ցույց է տալիս, որ հենց այդ նույն Ընկերության անդամ Վ. Սուրենյանը աշխատում է հայ իրականության մեջ արմատավորել ռուս առաջավոր գեղարվեստական Ընկերության գործունեության լավագույն տրադիցիաները: Գրանումն էլ արտահայտվում է հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը և այդ կապերի պրոգրեսիվ նշանակությունը այս շրջանում:

Բնական է, որ ռուսական առաջավոր արվեստի հետ կապված վերոհիշյալ ավագ սերնդի նկարիչների ռեալիստական ստեղծագործությունները, ինչպես նաև նրանց դեմոկրատական-առաջադիմական հայացքները զգալիորեն նպաստում են այդ շրջանում

¹ Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրական թանգարան, նկարիչ Վ. Սուրենյանի արխիվ, № 14:



63. Վ. Սուրենյան, 1915 թ.

Սիմոն Կարապետյան, 1915 թ.

նոր հանդես եկող հայ նկարիչների գեղարվեստական համոզմունքների ձևավորմանն ու զարգացմանը: Այդ տեսակետից հատկանշական են նկարիչներ Վ. Գալֆեջյանի, Ս. Առաքելյանի, Վ. Ախիկյանի, Վ. Խոջաբեկյանի, Գ. Շարբաշյանի, Հ. Տեր-Թադևոսյանի, Ս. Երկանյանի, Գ. Գյուրջյանի ստեղծագործությունները:

Զգալի փոփոխություններ են կատարվում նաև Մ. Սարյանի գունանկարչության մեջ: 1911—1913 թթ. ճանապարհորդելով դեպի արևելյան երկրները (Եգիպտոս, Իրան, Թյուրքիա և այլն) Մ. Սարյանը մոտիկից ուսումնասիրում է արևելյան ժողովուրդների կյանքը, մարդկանց և արևելյան բնության առանձնահատկությունները, որոնք առատ նյութ են տալիս նրան նոր ստեղծագործությունների համար: Այդ ժամանակից սկսած նրա գույները դառնում են պայծառ, կարծես թե արևից շիկացած, գծանկարները դառնում են ավելի ճշգրիտ և հաստատուն («Խորմայի արմավենի» 1911 թ., «Կանաչ ծախողները» 1912 թ. և ուրիշները):

Լիովին չազատագրվելով դեկադենտական արվեստի ֆորմալիստական հրապուրանքից, դեկորատիվիզմից և իմպրեսիոնիզմից, Մ. Սարյանը այնուամենայնիվ, ստեղծագործում է մի շարք պեյզաժներ և դիմանկարներ, որոնցից իրենց ռեալիստական մոտեցումով ուշագրավ են Ա. Մյասնիկյանի (1909 թ. ածխանկար), բանաստեղծ Ա. Ծատուրյանի (1915 թ.) դիմանկարները (նկ. № 64) և ուրիշները: Սակայն այն, ինչ նախասովետական շրջանի Մ. Սարյանի լավագույն ստեղծագործությունները կապում են մեր ժամանակի ու մեզ հետ, այդ նրա ստեղծագործությունների լեյտմոտիվը կազմող լավատեսությունն է:

Թերևս այդ և նրա ռեալիստական որոնումները նկատի ունենալով նշանավոր նկարիչ Վ. Սերովը, որը դեռ 1911 թ. մի նամակով ողջունում է Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահի համար գեղարվեստական ստեղծագործություններ գնող հանձնաժողովի անդամ նկարիչ Ի. Ս. Օստրոուխովին, Մ. Սարյանի երկու նկարները պատկերասրահի համար գնելու առիթով, գրելով. «շատ ուրախ եմ, որ գնել եք Սարյանի նկարները: Նրա նկարները վաղուց արդեն ժամանակն էր գնել»¹: 1914 թ. Ալ. Շիրվանզադեն Մոսկվայից ուղարկած հոգևածում գրում է, որ «Տրետյակովյան թանգարանը գնել է նրա (Մ. Սարյանի) նկարներից հինգը: Դա արդեն մի մեծ գնահատություն է հայ տաղանդի»:

¹ В. Серов, Переписка, 1937, стр. 261—262.

Չգալի տեղաշարժ է կատարվում նաև քանդակագործության բնագավառում: Քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանի կերտած խաչատուր Աբովյանի արձանը (նկ. № 66) նրանում կանգնեցնելու համար, նրա մակետը, լուսանկարը և չափագրությունները ուղարկվում են Պետերբուրգ, Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդի կարծիքը և թույլտվությունը ստանալու համար: Գեղարվեստների ակադեմիան հավանություն է տալիս այդ արձանին, սակայն ցարիզմի գաղութային քաղաքականությունը և հայկական ռեակցիոն բուրժուազիայի պարտիաներն ամեն կերպ արգելակում են ժողովրդից հանգանակությամբ հավաքված գումարով ստեղծված այդ գեղեցիկ հուշարձանի հիմնադրմանը: Թերթերը հաղորդում են, որ նույնիսկ արձանի պատվանդանի համար նրանում պատրաստված փոսը անուշադրության թողնված լինելու հետևանքով, լցվում է ցեխով, իսկ նրա շուրջը քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանի սեփական միջոցներով շինված տախտակյա ցանկապատը գողացվում է, որի համար էլ քանդակագործը թերթում հրապարակած նամակով հայտնում է իր բողոքը:

Օգտվելով Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի տված հնարավորություններից, հայ երիտասարդ քանդակագործները նույնպես իրենց ստեղծագործությունները հրապարակ են հանում ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներում: Նրիտասարդ քանդակագործ Վ. Մելիք-Հակոբյանը դեռևս Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, քանդակագործ Մ. Մ. Վոլպուխինի մոտ սովորելու ժամանակ, 1912 թ. Մոսկվայի ուսանողական ցուցահանդեսում ներկայացնում է «Նրեխայի գլուխը», «Աղջկա դիմաքանդակ», իսկ նրա «Մարգարե» քանդակի մասին ռուսական թերթերից մեկը խրախուսական խոսքեր է գրում:

Պետք է նկատել, որ նախասովետական շրջանի այն նկարիչներն ու քանդակագործները, որոնք բուրժուական անկումային արվեստի ուժեղ ազդեցությամբ կտրվում են հայ ժողովրդից, նրա կուլտուրայից և ռուսական ռեալիստական արվեստից, հանգում են փակուղու և արվեստի որևէ հիշարժան գործ չեն ստեղծում (նկարիչներ Կ. Միգանաջյան, Լ. Հազարապետյան և ուրիշները):

Ռուսական ռեալիստական արվեստի հետ սերտորեն կապված ավագ սերնդի հայ առաջավոր նկարիչները, պայքար մղելով ֆորմալիզմի դեմ, պահպանում են ռեալիստական-դեմոկրատական

արվեստի լավագույն տրադիցիաները, որոնք և ժառանգում է սովետահայ կերպարվեստը:

Նախասովետական շրջանում ռեալիստական արվեստի տրադիցիաների պահպանմանը խոշոր շափով նպաստում են ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի հետ եղած կապերը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակաշրջանում է՛լ ավելի է մեծանում ռուսական առաջավոր ինտելիգենցիայի հետաքրքրությունը հայ ժողովրդի դարավոր կուլտուրայի նկատմամբ: Այդ շրջանում է, որ հրատարակվում է ռուս մեծ գրող Մ. Գորկու խմբագրությամբ «Հայ գրականության ժողովածո»-ն (1916 թ.), իսկ բանաստեղծ Վ. Բրյուսովի նախաձեռնությամբ լույս է ընծայվում «Հայաստանի պոեզիան» ժողովածուն (գեղարվեստական ձևավորում Մ. Սարգսյանի և Վ. Սուրենյանի), որոնք խոշոր դեր են կատարում հայ և ռուս ժողովուրդների կուլտուրայի ամրապնդման գործում:

Սակայն այդ ժամանակ Հայաստանում չկային անհրաժեշտ պայմաններ հայկական կուլտուրայի և կերպարվեստի հետագա զարգացման համար: Առաջին համաշխարհային պատերազմը և հայկական ռեակցիոն բուրժուազիայի կոնտրռևոլացիոն պարտիաների, մասնավորապես դաշնակցական պարտիայի հակաժողովրդական քաղաքականությունն ու նրանց կողմից հրահրվող ազգամիջյան արյունահեղ կոփները քայքայել էին երկիրը և կանգնեցրել նրան կործանման եզրին:

Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիան ստեղծում է անհրաժեշտ պայմաններ նաև հայ ժողովրդի վերջնական ազատագրության համար: Դեռ 1917 թ. դեկտեմբերին ընկեր Ստալինը գրում է. «Այժմ պարզ է ամենքի համար, որ Ռուսաստանի ժողովուրդների բախտը, իսկ առանձնապես հայ ժողովրդի բախտը, վերջների բախտը, իսկ առանձնապես հայ ժողովրդի բախտի հետ»¹: սերտորեն կապված է Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի բախտի հետ:

Հայկական ռեակցիոն բուրժուազիայի և դաշնակցական արխաիզոնակ արյունաբերու «կառավարության» տիրապետության տակ հեծող բազմաշարժար հայ ժողովրդին, այդ ծանր ժամանակաշրջանում, դարձյալ եղբայրական օգնության ձեռք է մեկնում ռուս մեծ նում, դարձյալ եղբայրական օգնության ձեռք է մեկնում ռուս մեծ ժողովուրդը, որի ռևոլյուցիոն ու փառապանծ Կարմիր Բանակի օգնությամբ հայ ժողովուրդը 1920 թ. նոյեմբերի 29-ին խորապես բուրժուական-դաշնակցական ատելի իշխանությունը և երկրում

¹ Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 4, էջ 31:

Հուշակեց Սովետական Սոցիալիստական ռեսպուբլիկա, մտնելով սովետական ժողովրդի մեծ ընտանիքը: «Տանջված ու բազմաշարշար, Անտանտայի և դաշնակների ողորմածությամբ սովի, քայքայման ու գաղթի մատնված Հայաստանը,— բոլոր «բարեկամների» կողմից խաբված ալդ Հայաստանը այժմ իր փրկությունը գտավ այն բանի մեջ, որ իրեն հայտարարեց սովետական երկիր:... Միայն Սովետական իշխանության գաղափարը Հայաստանին բերեց խաղաղություն և ազգային վերածննդի հնարավորություն,— գրում է Ի. Վ. Ստալինը¹:

Սովետական Հայաստանում հայկական կերպարվեստն սկսում է արագորեն զարգանալ: Այս նոր շրջանում հայկական ու ռուսական կերպարվեստի կապերը և ռուսական առաջավոր արվեստի բարերար ազդեցությունն աննախընթաց կերպով աճում և բարձրանում են մի նոր որակական աստիճանի: Անխախտելի են դառնում հայկական սովետական կերպարվեստի կապերը Սովետական մեծ Միության ժողովուրդների արվեստի և առաջին հերթին ռուսական կերպարվեստի հետ: Զարգանալով եղբայրական ռեսպուբլիկաների արվեստների հետ ունեցած սերտ կապերի մեջ, հայկական սովետական կերպարվեստը միևնույն ժամանակ հենվում է իր ազգային ռեալիստական տրադիցիաների վրա, հայկական լավագույն այն նկարիչների ժառանգության վրա, որոնք ձգտում էին ճշմարտացիորեն արտացոլել իրենց ժողովրդի կյանքը: Շնորհիվ փառապանծ Կոմունիստական պարտիայի ազգային իմաստուն քաղաքականության, արագորեն զարգանում և բարգավաճում է ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական կերպարվեստը Սովետական Հայաստանում: Հայկական սովետական կերպարվեստն ապրում է աննախընթաց վերելք ու ծաղկման մեծ շրջան:

* * *

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսաստանի հետ նոր էջ է բացում հայկական բազմադարյան կերպարվեստի պատմության մեջ: Ստեղծված տնտեսական-քաղաքական կյանքի նոր պայմաններում հայկական կերպարվեստի բախտը և նրա հետագա պատմությունը 19—20-րդ դարերում սերտորեն կապվում են ռուս մեծ ժողովրդի արվեստի և նրա պատմության հետ:

Հայկական կերպարվեստի կապերը ռուսական արվեստի հետ 19—20-րդ դարերում պրոգրեսիվ նշանակություն ունեցան հայ ժողովրդի համար: Ռուսական ռեալիստական արվեստը և ռեալիզմի հասարակական միտքը արագացրին հայկական ազգային կերպարվեստի զարգացումը, նրա թափը, մղեցին նրան գաղափարական-քննադատական ռեալիզմի ուղին, հարստացրին այն գեղարվեստական արտահայտության նոր միջոցներով և նպաստեցին դադահային պրոֆեսիոնալ գունանկարչության, գրաֆիկայի ու քանդակագործության բարձր զարգացմանը: Միևնույն ժամանակ երկու ժողովուրդների միջև եղած բազմադարյան կապերի և բարեկամական հարաբերությունների ընթացքում հայ ժողովուրդը և նրա գեղարվեստական կուլտուրայի առաջավոր գործիչներն իրենց մասնակցությունն են ունեցել ռուսական արվեստի զարգացման գործում:

Հայկական կերպարվեստը, ինչպես նաև գեղարվեստական գրականությունը, զարգանալով ռուսական առաջավոր գեղարվեստական կուլտուրայի բարերար ազդեցությամբ, պահպանեց և հարստացրեց իր ազգային առանձնահատկությունները, որոնք պայմանավորված էին հայ ժողովրդի պատմական զարգացման յուրահատկությամբ:

Կապված լինելով մայր ժողովրդի և նրա խնդիրների հետ, ունենալով դարերի ընթացքում մշակված ազգային—արվեստի լավագույն տրադիցիաներ, հայ նկարիչների ու քանդակագործների համար ստեղծագործական կենարար աղբյուր են եղել ժողովուրդն ու հայրենի երկիրը: Հայկական ազգային կերպարվեստը, որն արագորեն զարգանում է ռուսական ազգային ռեալիստական-դեմոկրատական արվեստի հետ եղած սերտ կապերի շնորհիվ, հանդիսանում է այն ալմանդը, որ հայ ժողովուրդը մտցնում է համաշխարհային արվեստի ընդհանուր գանձարանը՝ լրացնելով ու հարստացնելով այն:



¹ Ի. Վ. Ստալին, Ներկեր, հատ. 4, էջ 458:

ԻԼՅՈՒՍՏՐԱՅԻԱՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

	Էջ
Իվանով Մ. Մ.— Հայաստանում, <i>ակվարել</i> , 1783 թ.	11
Տեսարան Անի ֆաղափի շրջակայքից, <i>ակվարել</i>	13
Ախթալայի ամրոցի մնացորդները Լոռու գետափին, <i>ակվարել</i>	15
Երևանի կամուրջը, <i>էտյուդ</i>	19
Մի տեսարան Երևան ֆաղափից, <i>ակվարել</i> , 1783 թ.	21
Էջմիածնի տեսարանը, <i>յուզանկար</i>	23
Սեբեգեթի Վ. Ս.— Երևան ֆաղափի տեսարանը, <i>օֆորտ Ա. Պետրովի</i>	25
Մոշկով Վ. Ի.— Ախթալա	27
Երևանի բերդի գրավումը գրոհով 1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին	29
Կառս ֆաղափի գրավումը ռուսական զորքերի կողմից 1828 թ.	31
Երզնույի գրավումը 1828 թ.	33
Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թ.	35
ԳԱԳԱՐԻՆ Գ. Գ.— Սևան, 1848 թ.	37
Շուկայի հրապարակը Երևանում, <i>ակվարել</i> , 1842 թ.	39
Թիֆլիսի շրջակայքի պարտեզում, <i>լիտոգրաֆիա</i>	41
Պառավ հայունին աղշկա հետ, <i>ակվարել</i>	43
Ներսիսյան Ս.— Խնջույք գետափին	45
Հովնաթանյան Հ.— Տիկին Ն. Թեոմյանի դիմանկարը	51
Տիկին Շ. Նաղիրյանի դիմանկարը	53
Պ. Աղզամանյանի դիմանկարը	55
Հովնաթանյան Ա.— Թավշուրականաբ և կամպոզիտոր Կ. Յու. Դավիդովի դիմանկարը	58
Մ. Ն. Սալտիկով-Շչեդրինի «Կուրեպանով» ակնարկի իլյուստրացիան (<i>ըստ Մ. Ս. Բաշկովի նկարի</i>)	60
ՇԱՄՇԻՆՅԱՆ Հ.— Սանահնի կամուրջը	73
ՌՈՒՐՈ Ֆ.— Ռուսական զորքերի հաղթական մուտքը Երևան 1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին (<i>գունավոր, ներդիր</i>)	
ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ Վ.— Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի իլյուստրացիաներից	78—97
Ջարդից հետո, 1899 թ.	99
Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ, 1899 թ.	101
ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ Հ. Կ.— Արարատ լեռան հովիտը, 1882 թ.	103
Արարատ, 1887 թ.	105
Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895 թ.	109

ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ Հ. Կ.— Նավերի բեռնումը, <i>էսթիզ (գրչանկար)</i> . . .	111
Ուղեորների բեռնաբափումը Մարմարա ծովը, <i>էսթիզ (գրչանկար)</i> . . .	113
Թիֆլիս, պեյզաժ Ժանրային տեսարանով, 1869 թ.	115
Ա.ԴԱՄՅԱՆ Պ.— Ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու դիմանկարը . . .	117
Ֆեոդորով Վ.— Նկարիչ Գ. Բաշինջադյանի դիմանկարը	119
ԲԱՇԻՆՋԱՎՅԱՆ Գ.— Կեչիների ծառուղի, 1883 թ.	121
Սեան, 1896 թ.	123
Սեանն անձրևի ժամանակ, 1899 թ.	125
Ձնառալքը Կովկասում, 1890 թ.	127
Արարատ, 1895 թ. (<i>գունավոր, ներդիր</i>):	129
Արարատ, 1912 թ.	131
Դիլիջանի ճանապարհը, 1895 թ.	133
Լև Տոլստոյը Ֆասնայա Պոլյանայում, 1916 թ.	135
«Վայրի հյուսիսում...», 1915 թ.	137
ԹԱԴԵՎՈՅԱՆ Ե.— Կոմիտասը էջմիածնի լճափին, <i>էսթիզ</i>	139
Բակ Բոգոբոդսկում, <i>էսթիզ</i>	143
Ռ. Սուրենյանի դիմանկարը, 1891 թ.	145
Կինը այգում ընթերցելիս, 1903 թ.	147
Արագած, 1917 թ. (<i>գունավոր, ներդիր</i>):	149
ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ Խ.— Նախիրը	153
ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ Ս.— Նկարչի հոր դիմանկարը, 1900 թ.	155
Նկարչի մոր դիմանկարը, 1900 թ.	157
Ռոստովցի հյուսնի դիմանկարը, 1910 թ.	161
ՔԵՐԼԵՄԵՋՅԱՆ Փ.— Կոմիտաս, 1912 թ.	163
Սիփան սարը Կոռուց կղզուց, 1915 թ. (<i>գունավոր, ներդիր</i>): . . .	165
ՍԱՐՅԱՆ Մ.— Ալ. Մյասնիկյանի դիմանկարը, 1909 թ.	167
ՏԵՐ-ՄԱՐՈՒՔՅԱՆ Ա.— Միֆայիլ Նալբանդյանի հուշարձանը Նոր-Նա- խիջևանում (<i>Ռոստով</i>), <i>բրոնզ, 1902 թ.</i>	169
Խ. Աբովյանի արձանը, <i>բրոնզ, 1913 թ.</i>	173
ԳՈՂՈՎԻՆ Ա.— Նկարիչ Ե. Թադևոսյանի դիմանկարը	175
Ի. Ե. Ռեպինը իր աշակերտների շրջանում, <i>ֆոտո</i>	177

ԷՃ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն	5
Առաջին գլուխ Հայկական նոր կերպարվեստի սկզբնավորումը և նրա կապերը ռուսական արվեստի հետ	9
Երկրորդ գլուխ Հայկական կերպարվեստի զարգացումը 19-րդ դարի երկրորդ կես- սում և նրա կապերը նույն շրջանի ռուսական ռեալիստական արվեստի հետ	65
Յերրորդ գլուխ Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը 20-րդ դարի սկզբներին (նախասովետական շրջան)	141
Երեսուրդականների ցանկ	181

Պատ. խմբագիր՝
Զ. Գ. ԲԱՇԻՆՋԱՂՅԱՆ

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ
Նկարիչ՝ Կ. ՏԻՐԱՏՈՒՐՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր՝ Պ. ՍԱՐՈՅԱՆ
Կոնսուլտ. սրբագրիչ՝ Ա. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ

ԽՀԽ 139, հրատ. № 921, ՎՖ 03504, տիրաժ 4000, պատվեր № 376

Հանձնվել է արտագրության 1952 թ. նոյեմբերի 13-ին:

Ստորագրված է տպագրության 1953 թ. հունիսի 6-ին:

Թուղթ՝ $60 \times 92 \frac{1}{16}$, $11 \frac{1}{2}$ տպագրական մամուլ + 4 ներդիր, հրատ. 9,2 մամ.:

Գինը 8 ռ. 20 կոպ., կազմը 2 ռ.:

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Հրատարակչության տպարան,
Երևան, Արուսյան № 124:

2013

2 n.

20 05

ՀՀ Ազգային գրադարան



NL0683245

