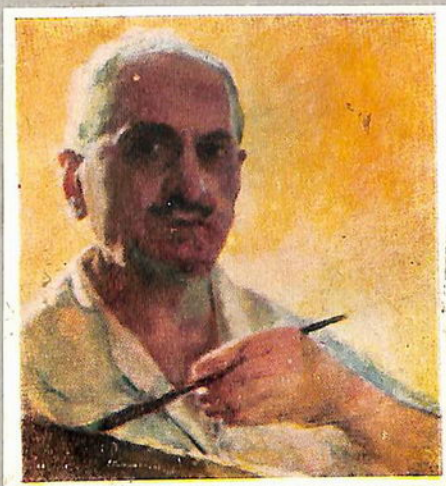




ԵՂԻՇԵ
ԹԱԴԵՈՍՅԱՆ

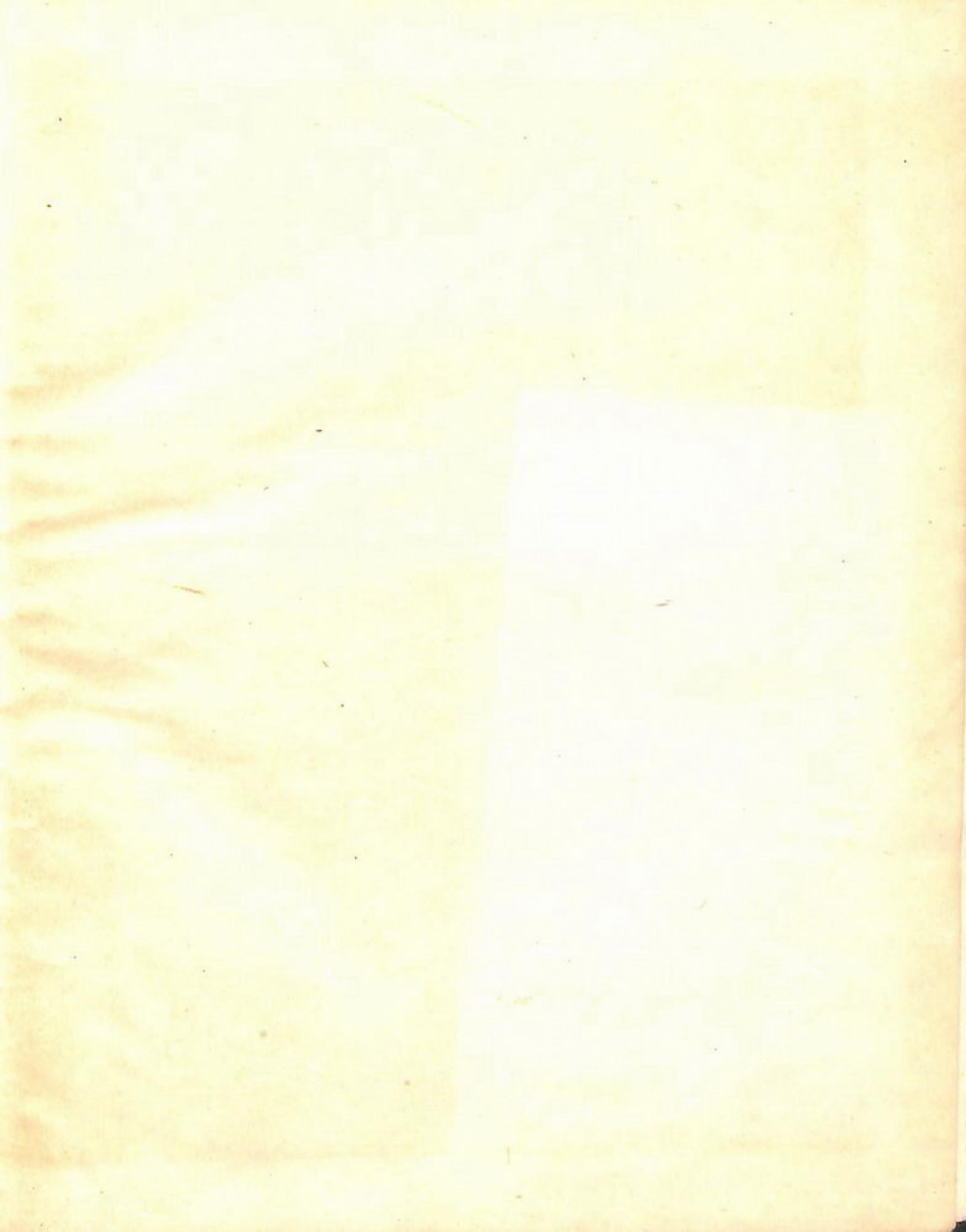
75(47.925)[Puntius] 27131

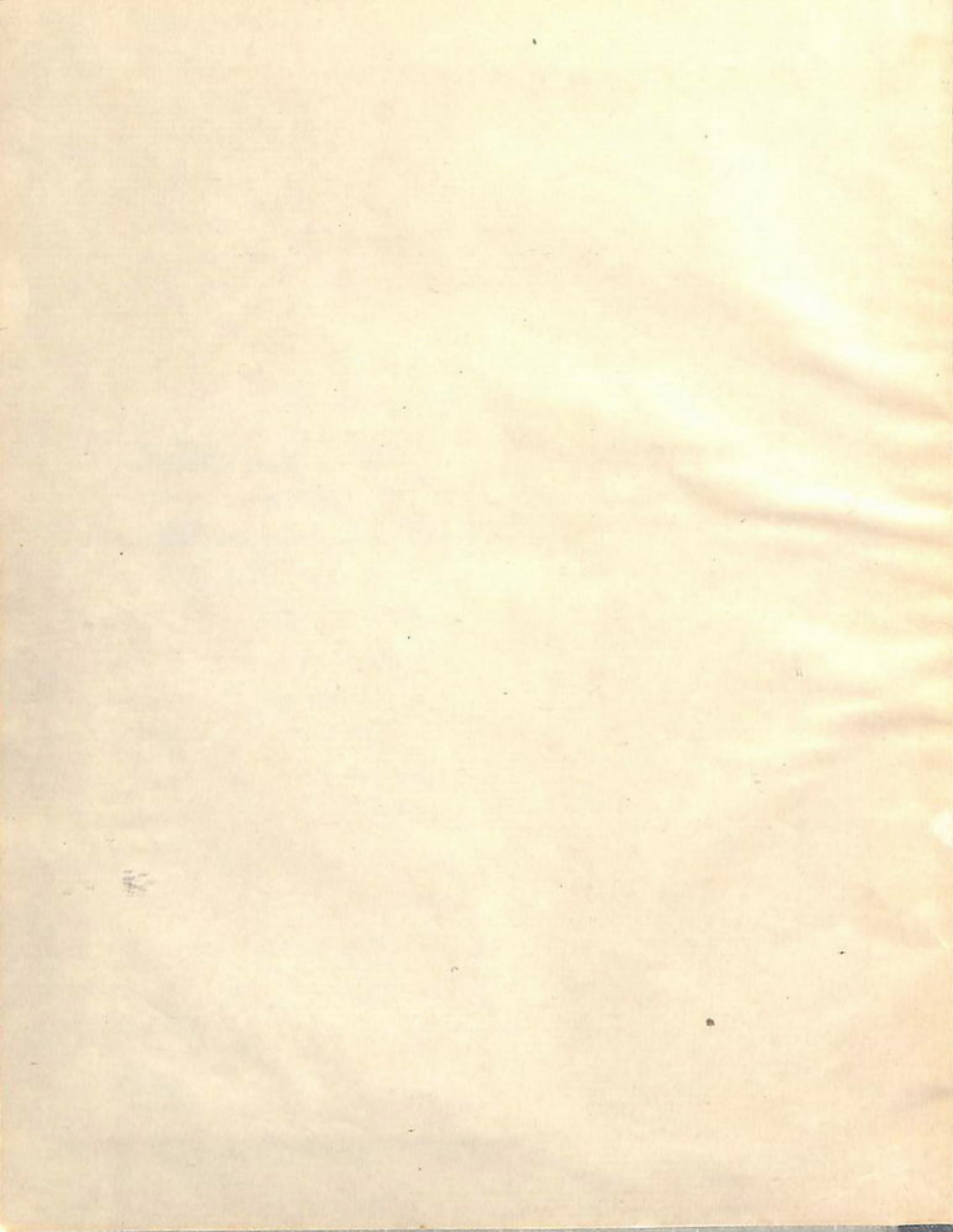
7-85 7-85, 7-85

Tempat Pempertuguan: (4 bulan)

4 սրտն ձագործությունը):

9.







АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА

РУБЕН ДРАМПЯН

ЕГИШЕ ТАТЕВОСЯН

(ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1955

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

75(47.925)(092 Բարձրագույն)

Դ-85

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆ

ՄՏՈՒԳԱՄԵ Է 1961 թ.

ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՈՍՅԱՆ

(ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՄՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ)



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՄԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1955

27737
A 2003

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ-ի Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ:



Հայկական
ՍՍՌ-ի
Գիտությունների
ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական
խորհուրդի
որոշմամբ



Լ. Մ. Թադևոսյանի գիմանկարը
Գործ՝ Ա. Յա. Գոլովինի



Ն ԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ արվեստի պատմությունը հարուստ չէ նրա առանձին, թեկուզ և ամենախոշոր նկարիչների մասին զրված մենագրական ուսումնասիրություններով: Բացառություն չէ նաև նախառևոյացիոն ու սովետական շրջանի ականավոր հայ նկարիչներից մեկի՝ Եղիշե Թադևոսյանի ստեղծագործությունը: Թադևոսյանի ցուցահանդեսների կատալոգների նախաբանները, պարբերական մամուլում հրապարակված հոդվածներն ևն նկարչի մասին մինչև այսօր եղած ամբողջ գրականությունը:

Ներկա աշխատությունը նկարչի կյանքի ու ստեղծագործության մենագրական, ավելի լայն, բայց ոչ բնավ սպառիչ քննարկումն անելու առաջին փորձն է: Նրա ստեղծագործության համեմատաբար լրիվ քննարկումը տալու համար մեր տրամադրության տակ չկային կենսագրական բոլոր նյութերը, իսկ ամենագլխավորը՝ հնարավորություն չունեինք կարծիք հայտնել նկարչի որոշ խոշոր գործերի մասին, որովհետև զրանցից մի քանիսը ոչնչացել են, մի քանիսը մինչև հիմա չեն հայտնաբերվել՝ սփռված լինելով մասնավոր կոլեկցիաների մեջ, կամ թերևս ենթարկվել են առաջինների բախտին: Մենք ամենևին հնարավորություն չէինք ունե-

նա դատել Թաղեոսյանի մի քանի կտավների մասին, եթե չի ներհին դրանց վերաբերյալ մամուլում հայտնված կարծիքները, ինչպես նաև մերձավոր անձանց գրած նամակները նկարչին:

Նդիշե Թաղեոսյանի ստեղծագործությունը հայ արվեստի կարևորագույն օղակներից մեկն է: Նկարչական արտասովոր տաղանդով և ստեղծագործական լայն դիպլոմատիկ օժտված խոշոր վարպետ Թաղեոսյանն աշխատել է տարբեր ժանրերում: Նա առաջին հայ նկարիչներից էր, որոնք նախառեղույցիոն տարիներին ստեղծեցին դադափարական առաջավոր նպատակամիտում ունեցող նշանակալի, ռևալյուստարյան նկարներ: Առանձնապես շատ ու արդյունավետ է աշխատել Թաղեոսյանը պեյզաժի բնագավառում: Հայ նկարչության մեջ նա ստեղծել է կոլորիտի, լիրիզմի, ինչպես նաև բնության բազմադանոթությունը վերարտադրելու տեսակետից լավագույն պեյզաժներ:

Ներկա մենագրությանը ես ձեռնարկել եմ նկարչի մահվանից հետո, սակայն դեռևս նրա կենդանության օրոք երկար դրույցներ եմ ունեցել հետը, երբ նա Սրեան էր դալիս, կամ ես էի Թբիլիսի գնում: Հիմնականում կենսագրական բնույթ ունեցող այդ դրույցների գրառումները հետևողականորեն հասցվեցին մինչև 1901 թվականը, երբ Թաղեոսյանը Մոսկվայից՝ փոխադրվեց Թբիլիսի՝ մշտական բնակության: Նկարչի առանձին ասույթները միայն վերաբերում էին ավելի ուշ տարիներին: Դրա համար էլ ներկա աշխատության զուտ կենսագրական մասը, հավասարապես հանգամանավրեց չէ: Բավականաչափ լրիվ է բացահայտված կենսագրության միայն առաջին կեսը՝ սկսած մանկական տարիներից, վերջացած մոսկովյան շրջանով: Այս վերջին շրջանի համար արժեքավոր նյութ հանդիսացան նկարչի գրած հուշերը՝ մեկը Վ. Դ. Պոլենովի, մյուսը Դ. Պոլենովայի մասին: Առանձնապես սակավ էր Թաղեոսյանի նախառեղույցիոն տարիների՝ թիֆլիսյան շրջանի գործունեությանը վերաբերող նյութը: Այստեղ խիստ արժեքավոր եղան նկարչի նամակները՝ Վ. Դ. Պոլենովին և այն տեղեկությունները, որ ստացա տիկին Ժ. Թաղեոսյանից և արվեստագետի մի քանի բարեկամներից: Թաղեոսյանը՝ սովետական

¹ Վ. Դ. Պոլենովի մասին գրված հուշերը խիտ կրճատ ձևով հրատարակված են Ե. Դ. Սախարովայի «В. Д. Поленов, Письма, дневники и воспоминания» գրքում (Изд. «Искусство», 1948), իսկ Ե. Դ. Պոլենովային վերաբերող հուշերը մինչև հիմա արեւ չեն հրատարակվել:

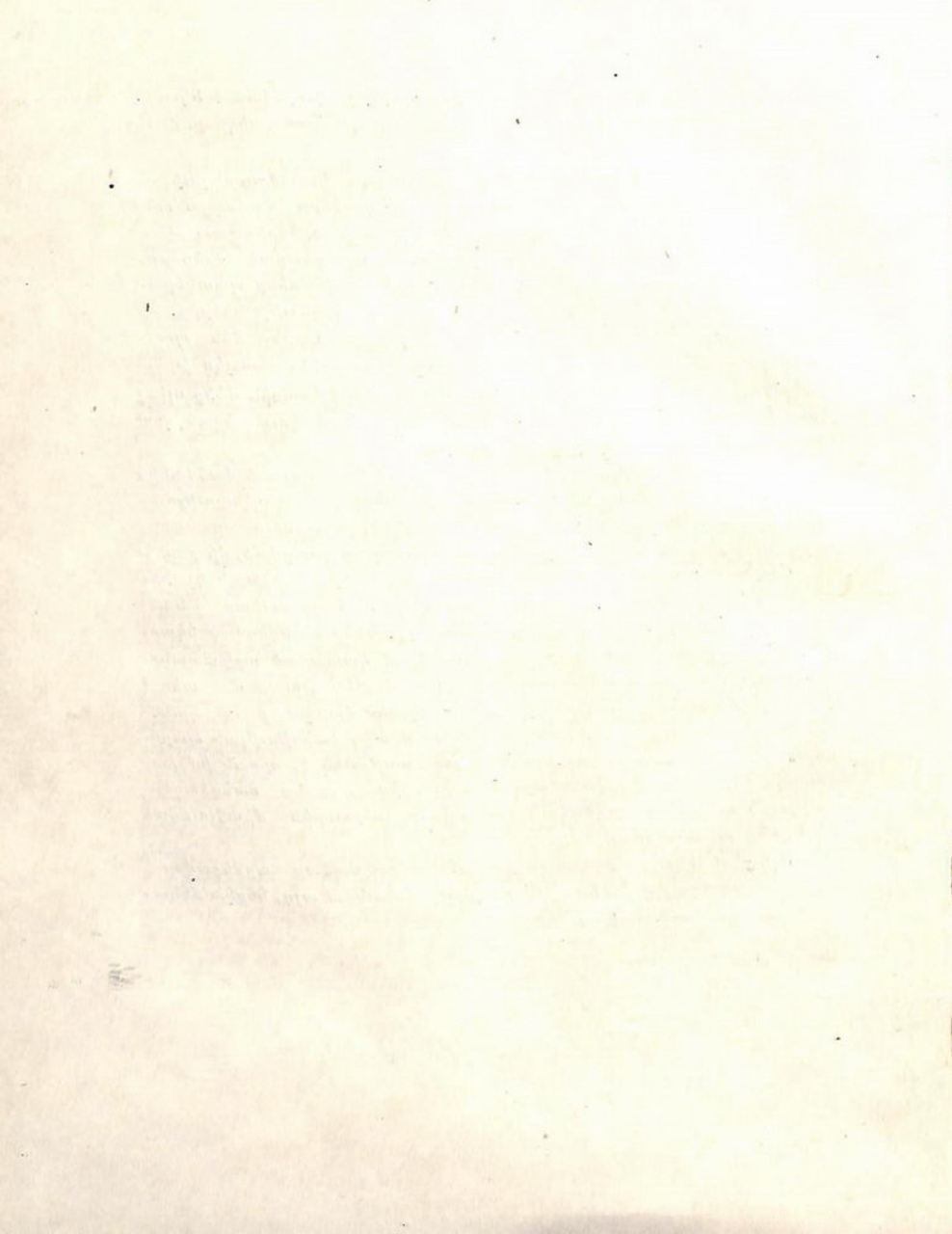
տարիներն ու նրա անձնավորության բնութագիրը կազմված է նկարչի կյանքի վերջին շրջանում բավական հաճախակի դարձած հանդիպումների հիման վրա:

Բոլորովին այլ է արվեստագետի ստեղծագործական ժառանգության բախտը: Նրե Քաղեկոսյանի թիֆլիսյան շրջանի գործերը համարյա ամբողջությամբ հասել են մեզ, ապա նրա վաղ շրջանի գործերից շատ բնքին են հասել: Օրինակ՝ Քաղեկոսյանի մրցանակի արժանացած «Կեսօրյա ճաշ» և «Քարոզ ուղեգրավանդներին» նկարների մասին մենք պատկերացում ենք կազմում միայն էսքիզային փորձադիր կրկնություններից, որ արել է նկարիչը հետագայում՝ 1924 և 1925 թվականներին: Չեն պահպանվել անգամ դրանց լուստիկարները: Նրա մի ուրիշ, նմանապես խիստ նշանակալից գործի («Դեպի պանդխտություն», 1894) մասին մենք ոչինչ չէինք իմանա, եթե չլինեին Ն. Դ. Պուլնովայի նամակում եղած դրա նկարագրությունն ու կարծիքը նրա մասին:

Ներկա մենագրությանը ձևոնամուկ լինելով Քաղեկոսյանի մահվանից հետո՝ ես բնականաբար հնարավորություն չունեի իմ եզրակացություններից ու գրություններից մի քանիսը հաստատել՝ ներկայացնելով դրանք նրկարչի դատաստանին: Սա՛ էական, և զօրախտարար չլրացված, մի բաց է:

Սույն աշխատությունը հիմնականում կառուցված է նկարչի կյանքն ու գործունեությունը ժամանակագրական կարգով հաջորդաբար բացահայտելու պլանով: Բացի դրանից, հատուկ գլուխներ են նվիրված նկարչի պեյզաժային, դիմանկարչային, թատրոնում կատարած աշխատանքներին և վերջապես անձնավորությանը: Այս վերջին գլխում մենք տեղ է հատկացված նկարչի ասույթներին և նրա, որպես մարդու, բնութագրմանը: Դրա պատճառը ոչ այնքան անձնական մոտիվ ծանոթության տարիներին ինձ մոտ կուտակված նյութերի առատությունն է, քրքան իմ խոր համոզումը, որ Քաղեկոսյանն այն նկարիչներից է, որոնց ստեղծագործությունն ու ստեղծագործական որոնումները սերտորեն միահյուսված են նրանց անձնավորությանը:

Այդպիսի նկարչի արվեստը բացահայտելու համար արժեքավոր է յուրաքանչյուր շարիխ, և ես ոչ մի րոպե չեի մոռանում այդ, ներկա մենագրության վրա աշխատելիս:



ՄԱՆԿԱՌԹՅՈՒՆ

Նդիշէ Մարտիրոսի Թաղնոսյանը ծնվել է 1870 թ. սեպտեմբերի 12-ին (հին տոմարով) պատմական Հայաստանի կենտրոններից մեկում՝ Էջմիածնում, նահապետական մի համեստ ընտանիքում: Նդիշէի հայրը վարձում էր Էջմիածնի վանքին պատկանող ջրաղացը, որտեղ աշխատում էր մեկ-երկու օգնականի հետ: Զրադացականութունը Թաղնոսյանների տոհմական վերադմունքն էր. ջրաղացպան էր նաև Նդիշէի պապը: Աշխատանքը ծանր էր, վատտակը՝ քիչ, և ընտանիքն ապրում էր մի փոքրիկ, անդամ աչդի շունեցող տնակում: Նդիշէի հոր և մոր ծնողները բնիկ վաղարշապատցի էին. մայրը, ծնյալ Խուլոյան (Խուլապիբոյան)՝ ներսես արքեպիսկոպոս Խուլապիբոյանի հարազատ քույրն էր: Նդիշէի այդ քեռին իր ժամանակի, մանավանդ իր միջավայրի համար, կրթված և գեղարվեստական ընդունակութուններով օժտված մարդ էր: Բնությունը դրանցից էր զրկել նաև Նդիշէի հորը՝ Մարտիրոսին: Որդու վկայութեամբ՝ նա փայտե թռչուններ ու կենդանիներ քանդակելու վարպետ էր:

Ընտանիքն ուներ երեք զավակ՝ անդրանիկը Նդիշէն, ապա Հռիփսիմն ու Վերդինե քույրերը: Մանկությանս ժամանակ երկու քույրերիս շատ

ևմ չարարել. երբ նրանք կատվի վզից բարձրացնելով՝ սեղմում էին իրենց և, ինչպես ինձ էր թվում, խնդդում էին, ևս ծեծում էի բույրերիս, նրանք էլ, անշուշտ, լալիս էին: Հաճախ պատշգամբի սլունով բարձրանում էի գերանների միջև, խոչակի վերեւ սարքած ճնճողուկների բուլնը, որ պեղսի տանենմ ձագերին, պահեմ ձեռքումս, հետո էլ անպայման դնեմ տեղը (ևս դա սովորել էի իմ քնկերներից, որոնք նույն բանն իրենց ճնճողուկների հետ էին անում)»¹:

Թուշունների ու կենդանիների սերը Թաղեոսյանը պահեց ողջ կյանքում:

Փոքրիկ Նդիշեի հիշողության մեջ շատ կերպարներ թողեց 1877—1878 թվականների ռուս-տաճկական պատերազմը: Ողջ կյանքում անջինջ մնացին անցնող զորքերը, իրենց տանը հանգրվանած զինեկրալը, դինավորները, որոնց հետ մտերմացավ նա, և որոնք սովորեցրին նրան ռուսերեն առաջին բառերը:

Այդ նույն տարիներն էլ Նդիշեին ավին դեղարվեստական առաջին տպավորությունները: Դրանցից ամենասկզբնականը ինչ-որ մարդու պրոֆիլն էր, որ նկարել էր աղպականներից մեկը. ապագա նկարիչն այդ ժամանակ հինգ տարեկան էր: Մանկական տարիներին հաճախ էին նրան տանում վանք. այնտեղ, նրա քեռու մոտ, մի պատից կախված էր Կորնջույի «Քրիստոսի ծնունդը» նկարի գրավյուրը, որ յուրաքանչյուր աչքելությունից հետո ավելի ու ավելի բան էր ասում փոքրիկ Նդիշեի երեակայությանը: Մի դինավորի մոտ նա տեսնում է գնացքի նկար և այդ տպավորության տակ էլ սկսում է ածուխով սպիտակացրած պատերի վրա մարդիկ ու կենդանիներ նկարել: Նրա հիշողության մեջ երկար ժամանակ տպավորված է մնում վաղաբույս պատի մի տան պատի վրա քանդակված պարսկական զերբը՝ բարձրացրած թաթում քուր բունած առչուծը, մեջքից էլ ծաղող արին ճաճանչները: Սակայն երեխայի միտքը ավելի հաճախակի վերադառնում էր հին հայ Հարապարակաության երկու կոթողների՝ Մաղկածորի և առճարի և էջմիածնի տաճարում դռնվող, այսպես կոչված, «Փրկիչը ետավորելի տեսելի տեղում» շինված հովանոցի մոդելներին. առաջին մոդելը գտնվում էր հարեաններից մեկի տանը, իսկ մյուսը՝ տեղացի լուսանկարիչ Սմբատյանի արհեստանոցում:

¹ Ե. Թաղեոսյանի 15—X1—1932 թվակիր՝ Ռ. Դրամբյանին գրած՝ նամակից:

1879 թվականի աշնանը, երբ Եղիշեն մտել էր տասերորդ տարին, քեռու ծախսով ուղարկեցին նրան Թիֆլիս ու ավին Տեր-Ակոբովի մասնավոր գիշերօթիկ դպրոցը, որտեղ նա մնաց երկու տարի՝ մինչև 1881 թվականը։ Այդ դպրոցից հեռանալով՝ Եղիշեն իր հետ տարավ կրթության նախադիտելիքներ և կալէսից գանազան կերպարանքներ քանդակելու ունակութունը, որ սովորել էր դպրոցի մի սանից, որ վարպետ էր աչգ գործում։

1881 թվականին, քեռու ջանքերով, Թադեոսյանն ընդունվեց Մոսկվայի Լազարյան Հեմարանի գիմնազիական դասարանների նախադաստարասական բաժանմունքը որպես թոշակառու աշակերտ։

Մ Ո Ս Կ Ո Վ Յ Ա Ն Շ Ր Զ Ա Ն

Թաղևոսյանը Լազարյան ձեմարանի գիմնադրական դասարաններում մնաց չորս տարի: Հանրակրթական առարկաները քիչ էին հետաքրքրում պատանուն, բայց նրա զեղարվեստական հակումները հետզհետե ավելի ցայտուն էին դրսևորվում: Մի անգամ նա կավճից քանդակեց ձեմարանի պահակ Իվանին: Ընկերները գտնելով, որ նման է, ցույց տվին դասատու Վիպպերին¹. սա էլ դուրեց նրան: Մեծ իրազարժություն էր աշակերտական գործերի ցուցահանդեսը. դժանկարով հափշտակված էին նաև ձեմարանի այլ սաներ: Սակայն նկարչության դասատու Սիվոխինը վախճանալով աշակերտներին «երես տալուց», այլևս այդ փորձը չկրկնեց: Նրանից հետո դասատու նշանակվեց Տիտովը, որ ընդհակառակը՝ ամեն կերպ խրախուսում էր աշակերտներին: Թաղևոսյանը ջրաներկ է դնում, և երբ մի անգամ աշակերտների ուժերով ձեմարանում ներկայացնում էին «Վարդանանց պատերազմը», Տիտովն իր խոստումնալից աշակերտին օգնեց նկարել զեկրոքայաները: Թաղևոսյանը հետագայում սիրում էր հի-

¹ Ռ. Վիպպեր (1859—1955) սովետական պատմաբան, ակադեմիկոս, Մոսկվայի համալսարանի պրոֆեսոր:

շել, որ դրանք նկարում էր... իրար փակցրած աշակերտական տետրակ-
ների վրա:

Թաղեոսյանը Լազարյան ճեմարանում մնաց մինչև 1885 թվականը:
Պատանու բացահայտորեն դրսևորված գեղարվեստական շնորհքը մղեց
նրա հայրենակից՝ հետադաշտում անվանի բանաստեղծ Հովհաննես Հով-
հաննիսյանին խորհուրդ տալ Նդիշեի ծնողներին, որ տան նրան Նկար-
չության, Քանդակագործության ու Ճարտարապետության ուսումնարան,
ուր և ընդունվեց նա 1885-ի աշնանը:

Լազարյան ճեմարանը թողնելուց հետո Նդիշեն գիշերօթիկ է ընդուն-
վում հայկական եկեղեցու ավագերեց տեր Հ. Սուրենյանի՝ անվանի նկա-
րիչ Վարդգես Սուրենյանի հոր տանը: Հենց այդ տարին էլ Վարդգեսը
Մյունխենի Արվեստների ակադեմիան ավարտելուց հետո նոր էր վերա-
դարձել Մոսկվա և Բաղմակողմանի զարգացած, մասնավորապես արվեստի
հարցերում իրավել Սուրենյանն արդեն բավականաչափ գեղարվեստական
գիտելիքներ ձեռք էր բերել, ուստի և միանգամայն բնական է, որ ազդե-
ցություն պետք է գործեր, և փաստացի էլ գործեց, Նդիշեի գեղարվեստա-
կան զարգացման վրա: Թաղեոսյանն ինքն էլ հաճախ նշում էր դա՝ ար-
վեստի ասպարեզում կատարած իր առաջին քայլերը վերհիշելիս: Բայց
և այնպես բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ Սուրենյանի ազդեցու-
թյունը չի սահմանափակվել միայն այդ սկզբնական տարիներով: Դա
արտահայտվեց բավական ուշ ևս, այն տարիներին, երբ Թաղեոսյանը
Նկարչության, Քանդակագործության ու Ճարտարապետության ուսումնա-
րանն ավարտելուց հետո, հանդես եկավ իր առաջին նկարներով: Օրինակ՝
նրա «Սաշի երկրպագությունը» (1901) մասամբ մոտ է Սուրենյանի նկար-
ներին թե՛ սյուժեով, թե՛ նկարելու կերպով (հենց խաչքարը Սուրենյանի
սճով է նկարված):

Ուսումնարանում Թաղեոսյանը հաջորդաբար անցավ բոլոր դասա-
րանները՝ դիպի, գլխի, ամբողջ մարմնի և բնականի: Ամբողջ մարմնի
դասարանում մնաց մի ավելորդ տարի անատոմիայի ու հեռանկարի
ֆենոթյունները շտալու պատճառով: Ուսումնարանում, ինչպես հայտնի է,
մասնագիտական առարկաներից բացի, անցնում էին նաև հանրակրթա-
կան առարկաներ, որոնց ամեն օր հատկացվում էր երեք դաս, կեսօ-
րից հետո:

Թաղեոսյանը դասատուներից ամենից ավելի իրեն պարտական էր

Համարում ենք, որ երբեք չէր զավաճանում իր ընդունած կանոնին՝ կանգ առնել ամեն մի աշակերտի աշխատանքի առաջ և ցուցումներ տալ. մինչդեռ մյուս դասատուները՝ Վ. Մակովսկին, Պրյանիշնիկովը, Ն. Սոբոկինը, Ն. Սորոկինը, Դեսյատովը, Կամենսկին, Սուլովը՝ սովորաբար մոտենում էին մեկ-երկու աշակերտի։ Բաղնոսյանի ասածով՝ Ուսումնարանը միայն տեխնիկական որոշ զբաղիտություն տվեց իրեն։ Սակայն նկարչի այս կարծիքին չի կարելի համաձայնել. բավական թերազնահատված է Ուսումնարանի դերը։

Ուսումնական թվականների երկրորդ կեսը և ինստնական թվականների առաջին կեսը, որոնց ընթացքում է Թադեոսյանը սովորել Մոսկվայի Ուսումնարանում, նրա գեղես շարունակվող ծաղկման ապրիներն էին։ Թադեոսյանի՝ Ուսումնարան մտնելուց ընդամենը երեք տարի առաջ, նրա դասատուական կազմից դուրս էին եկել Պերովն ու Սավրասովը՝ Ուսումնարանի երկու ամենից ավելի ակնանավոր ու հանրաճանաթ դասատուները 70-ական թվականներին և 80-ական թվականների սկզբին։ Սակայն նրանցից հետո էլ Ուսումնարանի դասատուական կազմը Մակովսկիով և Վ. Պոլենովով համարված և կազմված լինելով զբաղանցորեն «ըջջիկ-նեռից»¹, հաստատ պահում էր այն առաջավոր, ռեալիստական արագիցիաները, որոնք կապված էին Պերովի և Սավրասովի անունների հետ։ Այն սիստեմը, որ Ուսումնարանում ամրապնդել էր պլաավորապես Պերովը, ենթադրում էր ոչ միայն արվեստի տեխնիկական հիմունքների ուսուցումը, այլ ամենից առաջ գեմոիրատական գաղափարների և արվեստի մեջ ռեալիզմի համար պայքարելու հետ կապված զեղարվեստական որոշ աշխարհայացքի մշակում։ Հետևանքը եղավ այն, որ Մոսկվայի Դեղարվեստական ուսումնարանը տասնամյակներ շարունակ հանդիսացավ գաղափարական ռեալիզմի օջախ ու պահպանը։ Այդտեղից դուրս էին զալիս ոչ թե պարզապես տեխնիկական տեսակետից պատրաստված մարդիկ, այլ գիտակից արվեստագետներ, համոզված և իրենց հետագա ուղին հստակորեն պատկերացնող ռեալիստներ»²։ Ուսումնարանի բոլոր դասատուներն էլ «ըջիկ» չէին. կային և ակադեմիական ուղղության ման-

¹ Ծրջիկ (передвижник) էին կոչվում շարժական ցուցահանդեսների ընկերության անդամները։

² Н. Дмитриева, Московское училище живописи, ваяния и гончества. Изд. «Искусство», 1951, стр. 140.

կալարժներ, ինչպես նվերա՞ծ Սորոկինը, որ հռչակված էր որպէս փառաւոր
գծանկարիչ: Բայց սրանք չէին կարող շփոթել պերովյան տիրապետող
դիծը: ՏՕ-ական թվականների երկրորդ կեսից, Պերովը մահվանից և
Սալթանովի հետնալուց հետո, Ռուսամարանի դատաւարական կազմը
համալրվեց այնպիսի առաջավոր արվեստագետներով, ինչպես Վ. Պուկ-
նովը, Վ. Մակովսկին, Ի. Պրյանիշնիկովը, որոնք շարունակեցին իրենց
նախորդների առաջավոր տրադիցիաները: Մանկավարժների այս նոր
սերնդի մեջ, որոնց գործունեութանը զուգադիպում էին Թադեոսյանի
ուսումնառութան տարիները, նկատելի տեղ էր գրավում Վ. Դ. Պուշնովը:
Զիտակավոր այս աշակերտը իր մանկավարժական գործունեութան մեջ
հետևում էր ուսուցչի ուսուցման մեթոդին, որը զերծ էր չոր ակադեմիզ-
մից և աշակերտների ուշադրութունն ուղղում էր զգալի պատկերի
տիրապետումը:

ՏՕ-ական և 90-ական թվականներին Ռուսամարան ավարտեցին
բավական շատ առաջավոր ուսուցիչական կարիչներ, որոնք ակադեմիք տեղ
գրավեցին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի ուսական արվեստում:
Ռուսամարանը տվեց այնպիսի նկարիչներ, ինչպես Անտանը, Ս. Կորո-
վինը, Ս. Իվանովը, Կատատկինը, Մալյուտինը, Կ. Կորովինը, Վ. Մեշկովը
և ուրիշներ: Եթե նույնիսկ համաձայնենք Թադեոսյանի հետ, որ նրա,
որպես նկարչի, զարգացումը տեղի ունեցավ 90-ական թվականների վեր-
ջերին, այսինքն՝ Ռուսամարանն ավարտելուց 4—5 տարի հետո, ապա
դա հնարավոր դարձավ միայն շնորհիվ այն հիմքի, որ դրել էր նրա մեջ
Ռուսամարանը: Եվ վերջապես այդ նույն Ռուսամարանում չէ՞ր, որ Թա-
դեոսյանը ծանոթացավ Վ. Պուշնովի հետ, ու թեև նրա մոտ երկար ժամա-
նակ շուտանց, այնուամենայնիվ խիստ նշանակալի էր Պուշնովի ազդե-
ցութիւնը, որի հետ Թադեոսյանը մտերմացավ իր ուսումնառութան
վերջին տարիներ և մշտնապես Ռուսամարանն ավարտելուց հետո: Նրանց
այս հարաբերութիւնների մասին կիսոսենք ստորև:

Պահպանվել է մի քանի դատարանական աշխատանք, որ կատարել է
Թադեոսյանը Ռուսամարանում սովորելու առաջին տարիներին՝ սկսած
1887 թվականից (նաաւուր-մորտ՝ դանկով և այլն): Այդ սկզբնական գոր-
ծերը, ինչպես նաև նույն շրջանին վերաբերող մի քանի պեղագծային
էտյուդները, որ արել է նա Հայաստանում՝ ամռան արձակուրդի ամիս-
ներին, ղեկսև ոչ մի բանով ակնբախ չեն դարձնում Թադեոսյանին: Բայց

արդեն զրիմյան էտյուդները, որ կատարել է նա 1890 թ. ամառային ուղևորության ժամանակ, աչքի են ընկնում մանրակրկիտ ուսումնասիրության: Սակայն, դրանց մեջ նկարչի անհատականությունն իր արտահայտությունը չի գտել: Թաղեսույանը Ղրիմ ուղևորվեց իր երկու դասընկերների՝ Շատիրովի և Ալեքսեևի հետ: Նրիտասարդ նկարիչները եղան Թեոդոսիայում, Բալչիսարայում: Թեոդոսիայում այցելեցին Ալվազովսկուն, որ ջերմությամբ ընդունեց նրանց և, ինչպես Թաղեսույանն էր հիշում, գործնական խորհուրդներ տվեց:

Ղրիմից բերված էտյուդները ցուցադրվեցին Ուսումնարանում՝ աշակերտական ձմեռային ցուցահանդեսում: Դրանք էլ գրավեցին Վ. Պոլենովի ուշադրությունը դեպի սկսնակ նկարիչը: Պոլենովի հետ ծանոթանալը հետագայում, շնայած նրանց տարիքի զգալի տարբերությանը, արագ վերածվեց վերին աստիճանի սերտ բարեկամության ու ուժեղ ներկատարեց Թաղեսույանի կյանքի և դեղարվեստական գործունեության մեջ: Ահա թե ինչ էլ գրում Թաղեսույանը Վ. Դ. Պոլենովի մասին. «Նրբ 1885 թվականին առաջին անգամ եղա Տրետյակովյան պատկերասրահում, Պոլենովի բաժանմունքն ինձ ավելի ապշեցրեց, քան մյուս բոլորը, մանավանդ նրա պաղեստինյան էտյուդները»:

Սակայն միայն Թաղեսույանը չէր, որ հափշտակվել էր Պոլենովի նկարներով: Յա. Մինչենկովն էլ համարյա նույնն է ասում Պոլենովի մասին գրած իր հուշերի մեջ. «Պաղեստինի էտյուդները և «Գեննեսարեթի լիճ» նկարը ուսանողների համար իսկական հայտնագործություն էին նկարչության մեջ, ճշմարիտ մի դպրոց: Դրանց մեջ Պոլենովը սովորեցնում էր, թե ինչպես պետք է նկարել անաղարտ գույներով՝ վերարտադրելով բնականը վրձնի առանձին հարվածներով, ինչպես խճանկարում: Դա առանձնակի թարմություն և ուժ էր տալիս ներկերին»:

Այնուհետև Թաղեսույանն իր հուշերում գրում է. «Ինձ՝ սկսնակիս համար, տեխնիկայի ու երանգավորման հարցերը կենսական էին: Իմ մեջ առաջացավ հատկապես նրանից ուսանելու սաստիկ ցանկություն, բայց դա իրականացնելն այնքան էլ հեշտ չէր, որովհետև Պոլենովի նախընտրած դասարանն Ուսումնարանում փոքր տարածություն ուներ և

¹ Я. Д. Минченков, Воспоминания о передвижниках. Изд. «Искусство», 1940, стр. 169.

լէր կարող տեղավորել նրա մոտ աշխատել ցանկացող բաղձաթիւի աշա-
կերաներին. ում հաջողութեամբ էր դա, նա երջանիկ էր համարում իրեն:

Մի քանի տարի շարունակ եւ ոչ մի շանն չունէի ընդունվելու Վ. Գ.
Պոլենովի դասարանը: Պոլենովի մոտ աշխատող իմ ընկերներից լավա-
զույն կարծիքներ էի լսել նրա մասին: Ասում էին, որ բոլոր պրոֆեսոր-
ներից միայն Պոլենովն ունի նկարչություն ավանդելու միանգամայն որո-
շակի ու խիստ մեթոդ, որ ուղղումների ժամանակ բացատրում է արտա-
կարգ պարզ ու հստակ¹, հանձնարարում դիտել արեւմտյան նկարիչների
տեխնիկան մասնավոր պատկերասրահներում, անցաթղթեր է տալիս
Ս. Մ. Տրետյակովի, Բոտիկինի, Սոլգատենկովի մոտ գնալու և այլն, որ
բոլոր պրոֆեսորներից միայն նա համալսարանական կրթություն ունի:
Մի խոսքով ամեն ինչից երեւում էր, որ պետք է սովորել հենց նրա մոտ:

Վերջապէս 1889-ին եւ կարողացաւ ընդունվել նրա մոտ, բայց դժ-
բախտաբար շատ քիչ աշխատեցի. նկարեցի միայն մի նատյուր-մորտ,
և նա մեկնեց, կարծեմ, արտասահման, իսկ նրա դասարանը ժամանա-
կավորապէս տրվեց Ի. Մ. Պրյանիշնիկովին...

1891-ին Վասիլի Դմիտրիեւիչը ուշադրություն դարձրեց (աշակերտա-
կան ցուցահանդէսում) իմ զրիմյան էտյուդներին, որից հետո եւ երազում
էի ինչ գնով էլ լինի մոտիկից ծանոթանալ նրա հետ և լրացնել իմ կար-
հատեւ ու Թերի մնացած ուսումնառությունը: Դա անմիջապէս չհաջողվեց:
1892-ի աշակերտական ցուցահանդէսում Վասիլի Դմիտրիեւիչը դարձյալ
նկատեց իմ գործերը²:

Ահա թե ինչ է դրում Վ. Պոլենովն այս էտյուդների մասին իր կնոջը՝
Ն. Վ. Պոլենովային. «Թաղեոսյանցը ցուցադրել է ամառային էտյուդներ՝
խիստ հետաքրքրական և ինքնուրույն: Ինչ որ ֆորաունիական բան կա վե-
րաբերմունքի մէջ: Ընդհանրապէս տալավորությունը խիստ հաճելի է և
աշխույժ»³:

Այս գործերից մեկ հայտնի է միայն մեկը՝ «Բուզորոդակում», որ հենց

1 Թեև որբան հիշում եմ, Վ. Գ.-ն շարաթական միայն մի դաս ունէր. դա-
լիս էր մեկուկես ժամով, և այդ ժամանակամիջոցում կարողանում էր շատ բան
ավանդել (ծան. Թաղեոսյանի):

2 Ե. Թաղեոսյանի «Հուշեր»-ի անսխալ տեքստից՝ Ե. Վ. Սախարովայի
«В. Д. Поленов» գրքից:

3 Е. Е. Сахарова, Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники,
воспоминания, Госуд. издательство «Искусство», 1948, стр. 288.



ցուցահանդեսից էլ գնում է Ուսումնարանի դասատու, անվանի նկարիչ Վ. Ե. Մակովսկին (այժմ գտնվում է Լենինգրադի Ռուսական պետական թանգարանում)։ Ինչպես տեսնում ենք, միայն Պուկնովը չէր, որ գնահատում էր երիտասարդ նկարչի դորժերը։ «Բողոքողական» պնդածը նկարված է բնականից ու թևե էտյուդ է, սակայն իր ավարտվածությամբ լիովին կարող է համարվել պեյզաժային նկար։ Թաղետայանի դրամյան պեյզաժաների համեմատությամբ սա մի քաջ է առաջ։ Ուշադրություն է դրվում երիտասարդ նկարչի վարպետության աճը, որը հիմք է տվել Պուկնովին վարպետության տեսակետից. դուպադրելու նրան Ֆորտունիի հետ։

«1893 թվականից Վասիլի Դմիտրիևիչն ինձ մոտեցրեց իրեն, իր տան դուռը բացեց իմ առաջ, աշխատանք հայթայթեց (Կոստրոմայի նահանգի Կոլոգրիվ քաղաքի եկեղեցու լսարանի համար՝ ըստ Ալեքսանդր Իվանովի էսքիզների), թույլ տվեց, որ ազատ ելումուտ ունենամ նկարչության ուսումնարանի իր արվեստանոցը։ Այդ օրվանից էլ, օգտվելով նրա ցուցումներից ու խորհուրդներից՝ ես աշխատում էի նրա հետ։ Բացի ինձանից՝ ներգրավված էին նաև ուրիշ նկարիչներ, ինչպես Մալյուտինը, Ռոզանովը, Մեշկովը։ Այսպիսով, նա զարոց էր ստեղծում Ուսումնարանում։ Այդ շրջանը ամենաթանկագին ժամանակն էր ոչ միայն ինձ, այլև ինձ հետ աշխատող բնկերներին համար։ Հետագայում նա հաճում էր հաճությամբ վերհիշում այդ ժամանակը։ Հոռմից նա գրում էր ինձ. «Մեծ հաճությամբ եմ ես հիշում մեր աշխատանքը Կոլոգրիվի և Տրետյակովյան տոնի համար. սթանչելի ժամանակ էր»։

Վասիլի Դմիտրիևիչը հենց սկզբից մանրամասնորեն իր աշակերտներին ժանոթացնում էր դույների փոփոխությունները նախաների (рыцар) ու օդի միացություններից... Նա մեզ վարժեցրեց զգույշ վարվել ներկերի հետ... Մեր բոլոր հարցերին տալիս էր շոշափելի ու սպառիչ պատասխանները¹։

Այդ նույն ժամանակ է նկարված Ռ. Մ. Սուրենյանի դիմանկարը՝ երիտասարդ արվեստագետի ամենավառ ստեղծագործություններից մեկը։ Ավելի, քան եկն դար է անցել դրա նկարվելուց հետո, բայց հիմա էլ այդ պորտրեն աչքի է ընկնում ոչ միայն իր գմայլելի գունանկարչությամբ, զգեստի արժաթաղությ, բայց կապույտ ու մանուշակագույն երանդների և դեմքի նուրբ վարդագույնի զուգորդությամբ, այլև այն ջերմությամբ ու

¹ Ե. Թաղետայան, Հուշեր Վ. Դ. Պուկնովի մասին (անսկզբ)։

արտակցութեամբ, որ հառնում է դեռատի կնոջ կերպարանքից: Ակամա հիշում ես Սերովի նշանավոր դիմանկարները՝ «Աղջիկն ու դեղձեր» և «Արեւից լուսավորված աղջիկը», որոնք նկարված են դրանից մի քանի տարի առաջ: Այն ժամանակ երկուսն էլ երիտասարդ սկսնակ նկարիչներ էին: Սերովի դիմանկարները հռչակեցին նրան, իսկ Ռ. Մ. Սուրենյանի նկարը երկար ժամանակ մնաց անհայտ, որովհետեւ իսկույն տարվեց: Սուրենյանների տունը, կախվեց նրանց բնակարանում՝ առանց երբեք ցուցահանդեսում դրուելու: Երբ 1930 թվականին Հայաստանի պետական թանգարանը կազմակերպել էր Վարդգես Սուրենյանի գործերի հետմահու ցուցահանդես և նրա նկարները որոնելու նպատակով ես մոտեցվել էի Վ. Ս. Սուրենյանի (նկարում պատկերված Ռ. Մ. Սուրենյանի որդու և Վարդգեսի եղբոր տղայի) բնակարանում, ապշեցի թե՛ նկարի արտասովոր թարմութունից, ու ներթոթյունից, թե՛ կատարման այն առանձնակի ոգեշնչությունից, որը նրա դրամալիզման զլխավոր դադանիքն է:

Մոսկվայից վերադարձին Թբիլիսում հանդիպեցի Թադեոսյանին և հիացմունքս արտահայտեցի այդ նկարի վերաբերյալ. նա կարծես թե՛ նույնիսկ զարմացավ այն տպավորությունից, որ գործել էր ինձ վրա այդ դիմանկարը, և ինչպես թվաց ինձ՝ այնքան էլ համամիտ չէր իմ բարձր գնահատականին: Հավանորեն նկարելուց հետո անցած երկար տարիները հեղինակի մեջ մնացած պատկերացումը զրկել էին անհրաժեշտ հատուկությունից ու որոշակիությունից: Ռ. Մ. Սուրենյանի նկարը, առաջին անգամ ցուցադրվելով 1938-ին Երևանում կազմակերպված հետմահու ցուցահանդեսում, այնուհետեւ Թբիլիսիում և վերջապես 1939-ին Մոսկվայում հալ արվեստի տասնօրյակի առթիվ կազմակերպված Հայաստանի նկարիչների ցուցահանդեսում, միշտ էլ ընդհանուր հիացմունք է առաջացրել: Այժմ դա զարդարում է Հայաստանի պետական պատկերասրահի Թադեոսյանի սրահը: Հետագայում Թադեոսյանը նկարեց բավական շատ պորտրետներ. ժամանակի ընթացքում դարձավ ավելի հասուն վարպետ, բայց հազիվ թե կարողացավ ստեղծել այնպիսի մի գործ ևս, որը ունենար գերող թարմության ու բացառիկ կենսականության այդ անշիջ կնիքը:

Մոտենում էր Ուսումնարանն ավարտելու ժամանակը: Թադեոսյանը 1893 թվականի ամառն անց է կացնում հայրենի էջմիածնում և Բյուրաշեյան գյուղում: Այդտեղ նա աշխատում է ղեպլումային նկարի վրա՝ արծաթե մեծ մեղալի համար: Նկարի թեման Աստվածաշնչից է՝ «Միտարի

մահը» (մինչ այդ Թաղեոսյանն ստացել էր արծաթե երկու փոքր մեղալ մատտանկարի և յուղաներկ էտյուղի համար): Այդտեղ՝ էջմիածնում, նա նկարում է իր բանաստեղծական շնչով տողորված էտյուղը՝ «Կոմիտասը էջմիածնի լճակի ափին»: Դա իհարկե դիմանկար չէ, այլ տվելի շուտ՝ պեղծած, որ և մարդ կա: Այդ ժամանակ ոչ ոքի հայտնի Սողոմոն սարկավազը՝ հետագայում նշանավոր կոմպոզիտոր Կոմիտասը պատկերված է նստած դիրքով, համարյա մեջքը գեպի հանդիսատեսը, էջմիածնի լճակի ափին, որի մեջ էլ արտացոլվել է լճակը եզերող ծառերի տերևները: Վ. Դ. Պոլենովին դրած նամակում Թաղեոսյանն ուսում է. «Այստեղ ես նկարել եմ մի էտյուդ՝ էջմիածնի լճակը. առաջին պլանը ստվերի մեջ է՝ ափին նստած սարկավազով հանդերձ, որը իբրև սիլուետ զծագրվում է տառանվող ջրի թափանցիկ ֆոնի վրա. խնդիրը շատ հետաքրքրական է, չգիտեմ, թե Ձեզ դուր կգա». (նկարել եմ նաև մի կանացի գլուխ)»:

1893—1894-ի ձմռանը Թաղեոսյանն ավարտում է Ուսումնաբանը՝ դիպլոմի համար ներկայացնելով վերոհիշյալ «Միսարի մահը»: Նկարը շատ շանցած գնվեց և գտնվում էր Դերժանովսկայայի կոլեկցիայում: Մենք առիթ չենք ունեցել տեսնելու այդ նկարը. դրա էսքիզները չեն պահվել, այնպես որ այդ գործի մասին կարծիք հայտնելու հնարավորություն չունենք:

Ուսումնաբանն ավարտելուց հետո Թաղեոսյանը Պոլենովի խորհրդով մեկնեց Պետերբուրգ՝ Գեղարվեստների ակադեմիան մտնելու մտադրությամբ: «Կարծում եմ, թե նա (Պոլենովը) կշաղկատեց, որ երիտասարդ նկարչի համար սկզբում դժվար կլինի առանց կողմնակի օգնության իր ապրուստը հոգալ. մինչդեռ այնտեղ կլինի թոշակ, բացի դրանից՝ էրմիտաժն ու այլ պատկերասրահներ: Ես մեկնեցի, սակայն Ակադեմիա չմտա: Պոլենովը մի հանձնարարական նամակ տվեց ինձ նկարիչ Մ. Պ. Բոտլինի անունով ու ասաց. «Դիտեցեք նրա Տանագր կոլեկցիան: Անհրաժեշտ է, որ դուք դիտեք Ռեմբրանդի, Վան-Դելիի, Զուբբարանի, մանավանդ Ռեմբրանդի նկարները, որոնցից էրմիտաժում շատ կանո: Սակայն իմ գեղարվեստական զարգացումն այնքան թուլ էր, որ Ռեմբրանդը դուր չէկալ ինձ, և դրա մասին էլ ուղղակի ասացի Վասիլի Դմիտրիևիին: Նա զարմացած բացադանչեց. «Ի՞նչ եք ասում, Նիլշե՛, պետք է ուսումնասի-

բեւ նրան»։ Երբ հետադաշում եւ ման էի գալիս Եվրոպայի պատկերա-
սրահներում, հասկացա, որ մոլորված էի»¹։

Թաղեռայանի այդ տարիների զեղարվեստական ճաշակի բնութա-
գրման համար հետաքրքրական է նրա հիշատակած դեպքերից մի ուրիշը
եւ Վրուբելի «Իշխանուհի Գրչոզա» սլանդի վերաբերյալ, որ ըստ հեղի-
նակի էսքիզի՝ նկարել է Կ. Կորովինը Պոլենովի մասնակցությամբ։ Երբ
Պոլենովը Թաղեռայանին կանչում է պանոն դիտելու, Վասիլի Դմիտրիևիչի
քույրը՝ Ելենա Դմիտրիևնան հարցնում է Թաղեռայանի կարծիքը պանդի
մասին. Եղիշեն պատասխանում է. «Տաղանդավոր ալլանդակույուն»։
«Այդ ասելուց հետո, — գրում է Թաղեռայանն իր հուշերի մեջ, — զգացի,
որ աչնումենայնիվ այդ գործը ճնշում է ինձ, և սաստիկ ցանկացա
երկրորդ անգամ էլ դիտել. ու նոր միայն հասկացա ստեղծագործության
ամբողջ վեհությունը»²։

¹ Ե. Թաղեռայան, Հուշեր Վ. Գ. Պոլենովի մասին (անտիպ)։

² Նույն տեղում։

ԷԶՄԻԱՄՆՈՒՄ (1894—1895)

Պետերբուրգից վերադարձին Թադևոսյանը կարճ ժամանակ մնում է Մոսկվայում և ապա մեկնում իր ծննդավայրը՝ էջմիածին։ 1894 թ. աշնանը Թադևոսյանը նկարչության դասատու էր ձևաբանում։ Սկզբում նա ննթադրում էր տեսնել հարազատներին և շատ շանցած վերադառնալ։ Մոսկվա։ Սակայն, հանդամանքներն այնպես են դասավորվում, որ նա ստիպված է լինում մի տարի մնալ էջմիածնում։ Ահա թե ինչ է գրում նա Պոլենովին, որ այդ ժամանակ գտնվում էր Հռոմում. «Ընախատեսված հանգամանքներն ստիպեցին ինձ մնալ էջմիածնում որպես հոգևոր ճգնաժամի դասատու»¹։ Հավանորեն այդ «ընախատեսված հանգամանքները» նյութական դժվարություններն էին։ Նկարչության դասատուի պաշտոնը այնքան էլ ծանրաբեռնող չէր և չէր խանգարում երիտասարդ նկարչին՝ ստեղծագործական աշխատանքով զբաղվելու, այնպես որ էջմիածնում անցկացրած այդ մեկ տարին բավական արդյունավետ եղավ։ Պոլենովին

¹ Նամակ վ. Դ. Պոլենովին՝ 15-11-95 թվակիր։

դրած նույն նամակում նկարիչն ասում է. «Այս ձմեռանը նկարեցի երեք կտավ. մեկը մի արշին երկարությամբ, կոշվում է «Դաստիարակություն». վանականն ուսուցանում է աշակերտներին¹։ Այս նկարը ցուցադրվեց մեր Արվեստասիրաց ընկերությունում. մյուս, երկու արշինանոց նկարը կոշվեց «Դեպի պանդխտություն». — հայրն ու տղան եկել են դրեզդանա-տուն՝ հրաժեշտ տալու հարազատների շիրմամերձին, քիչ հեռու սպասում է մի եռածի ձամբորդակառք. երբորդը՝ «Հոկտեմբեր», նկարել եմ իմ արհեստանոցից. առջևի պլանում տնակներ են, պարտեզներ, խոհ հետևի պլանում՝ ձյունապատ լեռ։ Հիմա էլ աշխատում եմ մի խոշոր էս-յուդի վրա՝ բնական մեծությամբ մի մուրացկան, մեջքը համարյա թև դիտողին դարձրած, խաչքար համբուրելիս. ամբողջ պատկերը սղոդված է արևի ճաճանչներով։ «Դեպի պանդխտություն» և «Հոկտեմբեր» նկարները ցուցադրված են Մոսկվայի նկարիչների ցուցահանդեսում»։

Նկարչի այս սկզբնական շրջանի շուրջ գործերից այժմ հայտնի են միայն երկուսը. «Երկրպագություն խաչին» (աշխատված է հետագայում՝ 1901-ին) և «Հոկտեմբեր» պեյզաժը (Հ. Մ. Մուրենյանի կողակցիայում՝ Մոսկվա)։ Մյուս երկու «Դեպի պանդխտություն» (եղել է Պ. Սիֆերովի կողակցիայում՝ Եվպատորիա) և «Վանքի դպրոց» (եղել է Գ. Թորոմանովի կողակցիայում՝ Թբիլիսի) նկարների ձևակառուցման անհայտ է։

Եթե՝ մենք այժմ հնարավորություն չունենք կարծիք հայտնելու Թադևոսյանի վաղ շրջնի այս երկու նկարների մասին, այսպե՛ս դրանցից մեկի՝ «Դեպի պանդխտություն» մասին բարեբախտաբար մնացել է նկարչուհի Ե. Դ. Պուլենովայի կարծիքը։ Թադևոսյանին դրած նամակում Պուլենովան ասում է. «Անցյալ տարի շատ ուրախացա՝ Ձեր նկարները տեսնելով. դրանցից մեկը շատ հավանեցի թե՛ գունանկարչության, թե՛ կոմպոզիցիայի և թե՛ արտահայտության իմաստով»։ Չափազանց անկեղծ և միաժամանակ խստապահանջ մի մարդու, ինչպիսին է Ե. Դ. Պուլենովան, այս կարծիքը չի կարելի համարել որպես պարզ սիրալիրության արտահայտություն։

«Դեպի պանդխտություն» և մի ուրիշ, մեզ բոլորովին անհայտ «Բաբելամների հեռ» նկարները ցուցադրվել են 1896 թվականին, Շրեյկիների 24-րդ ցուցահանդեսում։ Վ. Դ. Պուլենովի արխիվում (Տրետյակովյան

¹ Թադևոսյանի ձեռքով կազմված գործերի ցուցակում այս նկարը նշված է «Վանքի դպրոց» անունով։

պատկերասրահ) պահված է Շրջիկների ընկերության ցուցահանդեսների վերաբերյալ կայացած ընդհանուր ժողովի 1896 թ. փետրվարի 3-ի արձանագրությունից մի քաղվածք, որի մեջ բերված է Թաղեուսյանի վերոհիշյալ երկու դործերը ցուցահանդեսի համար ընդունելու առթիվ տեղի ունեցած քվեարկության արդյունքը: Ընկերության՝ քվեարկությանը մասնակցած 24 անդամից 20-ը քվեարկում են հօգուտ «Ինչպիսի պանդխտություն» և 16-ը՝ հօգուտ «Բարեկամների հետ» նկարներն ընդունելու: Այդ նիստին Ընկերության անդամներից ներկա են եղել ու քվեարկել Սեբովը, Արխիպովը, Շիշկինը, Մյասոյեդովը, Կասատկինը, Սավիցկին, Ա. Վասնեցովը, Լեխտանը և ուրիշներ:

Պատահական չէր, որ այդ տարիներին Թաղեուսյանը մասնակցում էր Շրջիկների ընկերության, ինչպես նաև նրան մոտիկ կանգնած Մոսկվայի Արվեստասերների Ընկերության ցուցահանդեսներին: Իր երկերի ղեկավարվածական նպատակասլացությամբ Թաղեուսյանն, անկասկած, պատկանում էր «Շրջիկներին» ուղղությանը՝ գունանկարական որոնումներով հարելով նրանց երեսասարգ նկարիչների խմբին, որի մեջ կային այնպիսի կարկառուն անուններ, ինչպես Սեբովը, Լեխտանը, Արխիպովը, Ս. Իվանովը, Նեստերովը, Ս. Կարսովինը, Մալյուտինը և ուրիշներ:

Բացի այս ավարտված նկարներից, նա, ինչպես խմանում ենք Վ. Դ. Պոլենովի մասին գրած Թաղեուսյանի հուշերից, աշխատել է նաև «Քրիստոսը և սատանան» նկարի վրա: «Ուղարկեցի Հոսմ» Վ. Դ. Պոլենովին, — գրում է նա այդ հուշերի մեջ, — չորս էսքիզ՝ «Փորձություն անապատում» թեմայով և խնդրեցի խորհուրդ տալ ինձ: Նա պատասխանեց անմիջապես՝ վերադարձնելով էսքիզներն այնպիսի գործնական դիտողություններով, որ ամեն ինչ պարզվեց ինձ համար: Նա գրում էր. «3-րդ և 4-րդ էսքիզներում հավանում եմ սատանայի դիրքը: Դատելով Ձեր նկարագրությունից՝ Դուք ավելի շուտ ուզում եք պատկերել դառանցանք, քան թե հալածիցիանցիա (զգայախաբություն), հետևաբար Քրիստոսին չպատկերե՛լ արդյոք ուրվականին լսող ու ոչ թե նայող և միայն իր ներսում նրան տեսնող: Իմ այս խորհուրդն իհարկե Դուք չպետք է ընդունեք որպես պարտադիր մի բան, այլ արեք այնպես, ինչպես ինքներդ եք զգում: Բայց ահա

մի բան, որ հաստատապես խորհուրդ չեմ տալիս անկ — լուսինը ճա-
նաչափալի կամ լուսապսակի ձևով. դա շատ մտացածին կլինի...»¹:

Պոլենովի այս նամակը պատասխան էր նկարչին՝ թեմայի ճիշտ
լուծման վերաբերյալ ունեցած տարակույսների մասին: Ահա թե ինչ էր
գրել Թադեոսյանը Պոլենովին. «Ամենից առաջ կիսնդերի, որ ուղղակի
տեսիք՝ արժև՝ վերադառնալով այդ գաղափարը և ի՞նչ արժև, հասար ինչ
պե՛ս, ինչպես իմ էսքիզներո՞ւմ է, թե մի այլ կերպ ես: Այժմ՝ ես խիստ
կարիք ունեմ Ձեր դիտողություններին և չեմ սկսի նկարել, մինչև Չեղա-
նից օրհնություն չստանամ: Այս թեման պատկերացնում եմ ես այսպես՝
Քրիստոսը երկարատև ծոմապահությունից հետո հոգնած դալիս է սովո-
րական տեղը ու պահում քնելու: Նա տաքություն ունի, տենդի մեջ է և
ահա սկսում է պատկերացնել մի շար ուղի, որն ուղում է փորձություն
ենթադրել իրեն: Այդ ներքին, բարոյական պայքարն այլևս անկարող լի-
նելով մնալ կապանքների մեջ՝ աղատվում է դրանցից և սկսում ստեղ-
ծել խսկական թշնամի հանձին սատանայի, և դրանով թեթևանում է
նրա թախիծը, ինչպես, օրինակ՝ երբ ծանրություն կա հոգուդ վրա, տպա-
խեղդում է թախիծը, և մինչև լաց չլինես՝ չես հանդուսնա: Հեռախոսը
ես ուղում եմ այդ տեսիլը պատկերել որպես զգայախաբություն. սատա-
նան ներկայանում է Քրիստոսին ալլանդակ, տեղդ կերպարանքով, և ես
ուղում եմ պատկերել նրան անորոշ շրջագծերով. թեև Քրիստոսի համար
սատանան պետք է լինի միանդամայն հստակ պատկերացում և պետք է
նկարվի որոշակի շրջագծերով: Հիշում եմ. երբ գլշերօթիկ էի Թիֆլիսում
և մի անգամ հիվանդացա, ջերմի մեջ սկսեցին հայտնվել մի տասը սա-
տանա. սատանաներն իմ աչքին երևացին որպես ալլանդակ գլշերաներ՝
մինչև ծնկները հասնող երկար մաղերով, և ուղում էին ինչ կերպ էլ լինի
խեղդել ինձ. ամեն մեկը ձեռքում ուներ տասը արշինանոց պարան: Ես
ծածկվեցի վերմակով. առավոտյան կողմն էր դա, բայց չհամարձակվեցի
դռալ. շուրջս քնել էին իմ դասընկերները: Մնացի այդ վիճակում, մինչև
որ հնչեց վեր կենալու դանդը, և հենց որ ես լսեցի դանդը, բոլոր սատա-
նաներն էլ չքվեցին: Այնպես որ կարող եմ ասել, թե որոշ պատկերացում
ունեմ շարքերի ու սատանայի մասին: Չգիտեմ՝ հարմա՞ր է այս ձևով
պատկերել այդ գաղափարը: Ես իհարկե նկատի ունեմ մարդ Քրիստոսը:

¹ Վ. Գ. Պոլենովի նամակը Թադեոսյանին՝ 10-VI-05 թվակեր:

ես դիտմամբ եմ ուզում սատանային պատկերել ուրվականին ձևով, որպեսզի ավելի ընդգծեմ տեսիլքը: Այս գաղափարի համար պատեղի հռեղորականությունը նախատում է ինձ: Իմ էսքիզներում Քրիստոսը բարձրացել է արմուճինի վրա և զարմացած է տեսիլքից: Մտածում եմ Քրիստոսին պատկերել այն ղեկատուի, ինչպես ձեր նկարներումն է, այսինքն՝ ներքևից մի երկար, սպիտակ շապիկ, իսկ վերից վրան բաշել գեղնաշագանակագույն մի աբա՞ վերմակի փոխարեն: Գետնի վրա ընկած կլինից ցուպը, դուցե և արախչին: № 1 էսքիզը ամենասկզբնական է. բայց դրանից հետո նկատելով, որ Քրիստոսի գեմբը քիչ է երևում, սուպ աստիճանաբար փոփոխելով՝ նկարեցի № 4 էսքիզը: Սատանան, որպես մի կծկված արարած, պալկել է ու մատնացույց է անում քարերը: Այստեղ՝ Արեւելքում, ընդունված է այդպես նստել. փողոցներում հաճախ կոնսնեք պալկած խոսում են ինչ-որ կարեւոր բանի մասին: Ես կարծում եմ, որ այդպիսի թեման էլ կարելի վերաբերել փորձադիր, այլ սածնային շափերով: Ինչպե՞ս եք Դուք կարծում: Եթե Ձեզ համար զովար չէ, խընդրում եմ շուտ գրեք, որպեսզի ժամանակին անհրաժեշտ էսյուդներն անեմ... Շատ և շատ շնորհակալ եմ Ձեր աված խորհուրդների համար. հիմա ես բոլորովին այլ կերպ եմ վերաբերվում խոշոր նկարներին: Չափազանց քարերբար ազդեցին ինձ վրա Իվանովի էսքիզներով:

Այս բոլոր հարցերին Պոլենովը պատասխանեց վերոհիշյալ նամակով. նրա գործնական ու զիպովի գիտողությունները փարատեցին երբեք տասարդ նկարչի տարակույսները, և ինչպես նա է ասում՝ «ամեն ինչ հաստակացավ» իր համար: Այս մտահղացումն այդպես էլ չբուրդործվեց. չափազանց մտացածին ու իրականությունից հեռու էր սյուժեն:

Թադեոսյանի Պոլենովին գրած նամակի այս հատվածում խիստ հատկանշական են նաև վերջին տողերը Ալեքսանդր Իվանովի աստվածաշնչային էսքիզների վերաբերյալ: Չի կարելի դրանք մեկնաբանել նեղ իմաստով, որովհետեւ զովար է նշմարել Ալ. Իվանովի անմիջական ազդեցությունը Թադեոսյանի ստեղծագործության վրա: Սակայն երկուսսարդ նկարչի վրա ունեցած նրանց ազդեցությունը բարեբարությունը կաս-

1 Ե. Թադեոսյանի նամակը վ. Գ. Պոլենովին՝ 30-IV-95 թվակիր: Հիվանդի էսքիզները ասելով՝ Թադեոսյանը նկատի ունի իր ու Պոլենովի համաեզր կատարած նկարները հյուլգրելի քաղաքի եկեղեցու համար՝ ըստ Ալեքսանդր Իվանովի էսքիզների:

կածից դուրս է: Ամենահավանականն այն է, որ այդ ազդեցությունը եղել է կրկնակ: Առաջին, — և դա բավականին որոշակի նշում է ինքը՝ Թադեոսյանը, — այնպիսի մի աշխատանք, ինչպիսին է Իվանովի էսքիզներից մեծ կտավներն հարելը, այն էլ Վ. Դ. Պոլենովի նման խոշոր ու փորձված նկարչի հետ, չէր կարող տնշուշտ սրանելի դպրոց շլինել երիտասարդ նկարչի համար: Բայց կարծում ենք, որ ղլխավորն այս չէր, և բարերար ազդեցություն գործեցին նաև Իվանովի էսքիզները, որպես այդպիսիք: Ի բնե գեղարվեստական ճիշտ հոտառությամբ օժտված Թադեոսյանը չէր կարող դրանց մեջ չտեսնել ու չգնահատել այն, ինչ իրենից առաջ տեսել ու գնահատել էր առևտական արվեստի ականավոր պատմաբան Վ. Վ. Ստասովը. «...համակված կենդանի դճացմունքներով ու բնավորություններով, ամենաբազմազան վիճակների ու հոգեկան շարժումների արտահայտությամբ — այս ամենը ստեղծում է այնպիսի մեծ ու խորապես ճշմարտացի էպոպե, որպիսին մինչև հիմա նկարչության մեջ չենք հանդիպել ոչ որի մոտ»¹: Այդ բարերար ազդեցությունը կրել են նաև ուրիշ շատ նկարիչներ, դրանց թվում Գին, Կրամսկոյը, Վրուբելը, Թեև սրանց մոտ էլ զգվար է նկատել Ա. Իվանովի անմիջական ազդեցությունը: Ավելորդ է, տնշուշտ, խոսել, որ Իվանովի էսքիզները Թադեոսյանի համար նույնպես եղել են կոմպոզիցիոն վարպետության հիանալի դպրոց:

Թադեոսյանի՝ էջմիածնում եղած ժամանակ Վ. Դ. Պոլենովի հետ ունեցած նամակագրությունից կարելի է տեսնել, թե որքան զգվար էր աշակերտական նստաբանից ուղղակի էջմիածին ընկած երիտասարդ նկարչի համար աշխատել այդտեղ՝ չունենալով այնպիսի մի մարդ, որը կարիքի դեպքում կարողանար տալ անհրաժեշտ խորհուրդ և որին կարելի լիներ հաղորդակից դարձնել իր ստեղծագործական տարակուսանքին, խորհուրդ ստանալ ղուտ պրոֆեսիոնալ բնույթի այս կամ այն հարցում:

Իսկ ի՞նչ էր ներկայացնում այդ տարիներին էջմիածինը, որտեղ անց էր կացրել Թադեոսյանն իր մանկական տարիները և որտեղ ապրեց մոտ մեկ տարի ես՝ 1894—1895 թվականներին: Մի քանի հաղար բնակիչ ունեցող՝ քաղաքի ու ավանի բավական յուրատիպ ղուղորդումն էր նա: Նրանք, որոնք վանքի հետ չէին կապված, հիմնականում ղրաղվում էին

¹ В. Стасов, О значении Иванова в русском искусстве, Избранные сочинения, т II, стр. 82. Изд. «Искусство», 1952.

ալգեդործովյամբ, իսկ մյուս կողմից դա հայոց կաթողիկոսի ամբոստեղին էր և վանքը ուսումնական երկու հաստատություն՝ Հոգեւոր ձեմարանն ու լսարանը, հայերեն ձեռագրերի աշխարհահռչակ կոլեկցիայով, մի փոքրիկ թանգարան՝ բացառիկ արժեք ունեցող մի քանի պատմական ու գեղարվեստական հուշարձաններով: Վերջապես էջմիածնում ու նրա շրջակայքում կային հայ ճարտարապետության նշանավոր կոթողներ, ինչպես Մայր տաճարը, Հոփսիսիմի վանքն ու Զվարթնոցի ավերակները, որ այդ տարիներին դեռևս պահված էին: Զեմարանի դասախոսական կազմում կային բավական շատ կուլտուրական մարդիկ և նույնիսկ խոշոր գիտնականներ, ինչպես Մ. Աբեղյանը, Հ. Աճառյանը, Հ. Մանսուրյանը և ուրիշներ, որոնց հետ շփվելը կարող էր խիստ օգտակար լինել Թագեոսյանի համար, բայց իհարկե ոչ պրոֆեսիոնալ հարցերում: Ամենից ավելի մոտիկ հարաբերություններ ուներ նա բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանի հետ, որին ծանոթ էր դեռևս Մոսկվայից և որոշ շափով նրան էր պարտական նկարչական ուսումնարան մտնելու համար:

Այդտեղ՝ էջմիածնում էլ Թագեոսյանը ծանոթանում է ու մտերմանում ականավոր կոմպոզիտոր Կոմիտասի հետ, և շուտով նրանց միջև հաստատվում են բարեկամական սերտ հարաբերություններ: Կային և մի քանի ուրիշ մարդիկ ձեմարանի դասախոսական կազմից, ինչպես նաև վանքի միաբանությունից, որոնց հետ հարաբերվել աշխուժացնում էր տաղտկալի կյանքը: Աշխուժացնում էր միայն, որովհետև Թագեոսյանը շատ էր հեռու աչն ժամանակվա էջմիածնի իսկական «կյանքից», որ կազմված էր Տղձիմ փառասիրությունների, թագալամոլության ու դավաճանի պաշարից, որը արտաքին բարետեսության դիմակի տակ կրծում էր հայրապետական մայր աթոռի վանական սպասավորների միաբանություններ, էջմիածնի այդ «կյանքն» ուներ, իհարկե, իր բավական ուժեղ օոյրական տրամաբանությունը՝ կաթողիկոսի վրա ազդելու, եկամտաւորներ թեմեր, լավ պաշտոններ ստանալու տրամաբանությունը: Այս երևւոյթները չէին կարող խորթ չլինել երիտասարդ նկարչին, որ նոր էր թեւակելու գեղարվեստական ինքնուրույն գործունեության ուղին և ամբողջովին ապրում էր իր արվեստի շահագրգռություններով:

Էջմիածնում անցկացրած մեկ տարվա ընթացքում Թագեոսյանը ոչ միայն աշխատում էր նկարների վրա, այլև էտյուդներ էր անում: Այդ շրջանի պեյզաժային էտյուդները ցույց են տալիս նրա, որպես նկարչի,

մեծ աճը: Դրանց մեջ Թաղեռայանն արդեն հանդես է դալիս որպես պեյ-
դաժի միանգամայն հասուն վարպետ: 1895-ին Թաղեռայանը շրջադասում
է Դարալադյազում (այժմ Ալիգրեկովի շրջան) և այնտեղից բերում մի
քանի սքանչելի էտյուդներ, որոնց, ինչպես և դրանից քիչ առաջ կատա-
րած վաղարշապատյան էտյուդների, մեջ բացահայտվում է բնության,
նրա նուրբ, գեղանկարչական ընկալումը: Ապշեցուցիչ թարմությամբ է
վերարտագրված կանաչը էջմիածնի շրջակայքում կատարված դարձա-
նային և Դարալադյազի ամառային էտյուդների մեջ, որոնցից առավելա-
պես հաջող պետք է ընդունել երկուսը՝ «Արայի լեռը» և «Քոչը գետի
տփին»:

Թեև էջմիածնում արվեստագետների միջավայրի բացակայությունը,
որ այնքան սուր կերպով դգում էր նկարիչը, ստիպեց նրան շուտով վե-
րագաճնալ Մոսկվա, այնուամենայնիվ հայրենիքում լինելն, անկասկած,
ունեցավ նաև իր դրական կողմը: Ապրելով ազատիչ՝ նկարիչը հնարավոր-
ություն ուներ դիտել հարազատ ժողովրդի կյանքը և նյութեր, թեմաներ
բաղել իր աշխատանքների համար, իսկ դա քիչ քան շէր, մանավանդ
եթե նկատի առնենք այն աշխույժ հետաքրքրությունը դեպի կենցաղն ու
բնությունը, որ նրա ամբողջ գործունեության ընթացքում այնքան հատ-
կանշական է եղել: Եվ վառ ապավորությունների այն պաշարը, որ ստա-
ցավ Թաղեռայանն իր հայրենիքում, հանդիսացավ այն աղբյուրը, որ
սնուցեց նրան հետագա տարիներին Մոսկվայում աշխատելիս: Ըստ նրա
ասածի՝ որոշ նկարների սյուժեները (օրինակ՝ արդեն հիշատակված «Նը-
կըրպագություն խաչին», ինչպես նաև դրանից որոշ ժամանակ անց
նկարված «Կենօրյա ճաշ» և «Քարոզ ուղղադավանների») անմիջականու-
րեն դիտված էին Հայաստանում:

ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ ՄՈՍԿՎԱ

ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆԸ Վ. Դ. ԵՎ Ե. Դ. ՊՈԼԵՆՈՎՆԵՐԻ ՀԵՏ

1895-ի աշնանը Թադևոսյանը վերադառնում է Մոսկվա: Հաջորդ
վեց տարիները, որ անց է կացնում նա այդտեղ, նրա նախասովետական
կյանքի ամենալիարժեք տարիներն էին ոչ միայն այն պատճառով, որ
խիստ արդյունավետ էին, այլև նրա համար, որ նա հնարավորություն
ուներ ամբողջովին նվիրվել արվեստին: Թադևոսյանն արագ դասվում է
մոսկովյան նկարիչների առաջին շարքերը: Դա ոչ թե պատահական հա-
ջողություն էր, այլ հետևանք հիրավի մեծ ու արտասովոր տաղանդի, որը
վստահելիորեն հենված էր լուրջ ու ինտենսիվ աշխատելու կարողության
և այն խորհուրդների վրա, որ տալիս էին նկարչին առանձնապես մո-
տիկ Վ. Դ. Պոլենովը և Ե. Դ. Պոլենովան:

Թադևոսյանը դառնում է Պոլենովների մտերիմ ու մշտական աչյու-
րուն: Նրանց տանը պատահում է ոչ միայն բազմաթիվ ակնհավոր ու ան-
վանի նկարիչների՝ Ռեպինին, Սուրիկովին, Վ. Վասնեցովին, Լևիտանին,
Ս. Մալյուտինին և ուրիշների, այլև հրաժիշտների, արտիստների և

ընդհանրապես առաջավոր դեղարվեստական, երաժշտական ու արտիստական Մոսկվային: Այստեղ ի դեպ հիշատակենք, որ Վ. Գ. Պոլենովը ոչ միայն երաժշտության մեծ սիրահար էր, այլև ինքն էլ էր հորինում: Նա դրել է «Հեղաղայի ուրվականները» օպերան, որ բեմագրվեց կոնսերվատորիայում, ըստ որում ինքն էլ ներկայացման ձևավորողն էր: Վ. Գ. Պոլենովի հետ ունեցած բարեկամությունը այնպիսի նշանակալի տեղ է զբաղեցնում Ն. Թադեոսյանի կյանքում, որ չի կարելի կանգ չառնել դրա վրա: Նրանց մտերմական հարաբերությունները, որ սկիզբ էին առել Թադեոսյանի Նկարչության ուսումնարանում սովորելու վերջին տարիներին, այժմ վերածվեցին ամենատանկեղծ բարեկամության: Սակայն, ամբողջ մտերմությամբ հանդերձ, Պոլենովը Թադեոսյանի համար միշտ մնաց այն, ինչ մենք՝ հայերս անվանում ենք «վարպետ», իսկ ֆրանսիացիները՝ «մեթր»: Վարպետը ոչ միայն ուսուցիչ է բառի ուղղակի իմաստով, այլ ավելի լայն հասկացություն է. վարպետ է նա, ով հասնելով իր արվեստի, արհեստի կամ գիտության գագաթին՝ դառնում է ոչ միայն իր սկզբունքների, այլև կենսական վսեմ կանոնների և դրանց միջոցով էլ՝ կյանքը պոսակող իմաստության մատուցողը: Դրա համար էլ «վարպետը» նախ և առաջ էթիկական հասկացություն է. որովհետև այդ անունը կրելու արժանի մարդը ոչ միայն և ոչ պարզապես ուսուցիչ է, այլև մի վեհանձն բնիկը: Ահա այդպիսի վարպետ էր եղել Ն. Թադեոսյանի համար Վ. Գ. Պոլենովը, մի վարպետ, որի անունը նրախաղանա աշակերտը սիրող սրտով ու մտքով արտաբերում էր միշտ երկյուղածությամբ, որի հայացքներն ու դատողությունները գերազույն չափանիշն էին արվեստի ու կյանքի մեջ:

Նվ պետք է խորժանիս հատուցել Պոլենովին. շատ բան տվեց նա իր երատեր բարեկամին, տվեց թերևս ամենազլխավորը՝ աշխարհազգացողություն աներևութուն, սաստիկ հետաքրքրություն ոչ միայն աշխատանքի, այլև այն հուզիչ երևույթի նկատմամբ, որը կոչվում է կյանք: Այդպիսի դասերը չեն մոռացվում և ոչ միայն պարտավորեցնում են, այլև ողջ կյանքում բարեկամացնում: Վ. Գ. Պոլենովի հետ ունեցած ամեն մի հանդիպումից հետո Թադեոսյանը տուն էր վերադառնում բարոյապես ու մտավորապես հարստացած: Իսկ երբ Թիֆլիս փոխադրվելը սրկեց նրան բարեկամին հաճախակի հանդիպելու հրձվանքից, ապա դրան փոխարինեցին նամակագրությունը և ամառային ուղևորությունները Պոլե-

նովի «Բորոկ» զաստակերտը՝ Տարուսայի մոտ, Օկայի ափին։ Այլ ուղևորություններից Թադեոսյանը բերում էր ոչ միայն նոր գործեր ու մտահղացումներ, այլև զաղափարների ու պատկերացումների թարմ պաշար մարդկային գիտելիքների ու գործունեության գրեթե բոլոր մարդերից որոնց առաջագիմովյանը անխոնջ հետևում էր ծնրացող ուսուցիչը։ Պոլեննովը ոչ միայն խոշոր նկարիչ էր, այլև հասարակական մեծ գործիչ։ Նրա այս հատկությունը առավել ևս հարգանք էր ներշնչում աշակերտին. Թադեոսյանը հիացմունքով էր խոսում Պոլեննովի՝ Մոսկվայում հիմնած ժողովրդական տան մասին, որին տրված էր նկարչի անունը, սիրով էր հիշում, թե որքան շատ բան էր արել Պոլեննովը շրջակա գյուղացիների համար, ինչպիսի պատրաստակամությամբ էր օգնություն հասնում նրանց՝ գործով, խորհուրդով, կարեկցությամբ, նրանց երեխաներին հոգ տանելով։ Մի անգամ կառքով գնում էինք կալվածքը, և ես զարմանքով տեսա, որ Վասիլի Դմիտրիևիչը շապսետով գեմից եկող գյուղացիների բարեկին, ինքն էր գլխից հանում և բարձրաձայն ողջունում. բարե՞՞՛»։

Պոլեննովի զաղափարականությունը, նպատակամետությունը և անմիջականությունը հրապուրում էին Թադեոսյանին, որովհետև աղջեցուցիչ ճշմարտությամբ արձագանքում էին նրա սեփական հոգեմիջանին։ Եվ ով թեկուզ մի քիչ ճանաչել է Թադեոսյանին, նրա այնքան սրտառուչ, ակնածանքով դրած հուշերը կարգալուց հետո, Վ. Դ. Պոլեննովի կողքին ակամա կտեսնի մի ուրիշի՝ աշակերտի պատկերը, որ իր շատ կողմերով այնքան նման էր ուսուցիչ բարեկամին։

Թադեոսյանն ինքը բացահայտորեն գիտակցում էր, թե որքան շատ պարտական է իր ավագ բարեկամին և երբ 1924 թվականին Մոսկվայում տոնում էին Պոլեննովի 80-ամյա հոբելյանը, և կառավարությունը պարգևատրեց նրան ժողովրդական նկարիչ բարձր կոչումը շնորհելով Թադեոսյանը դիմեց նրան հետևյալ սրտառուչ տողերով.

«Ես կուզենամ, որ Ձեր Մեծ տոնին իրականանան Ձեր բոլոր երազները։ Ուրախ եմ, որ հասարակությունը վերապես արթնացավ ու հիշեց Ձեզ։ Իսկ մենք՝ Ձեր ապերախտ և ամեն կողմ սիրված աշակերտներս, հանցավոր ենք, որ մինչև հիմա ոչ մի անգամ չենք կարողացել մեծարել Ձեզ... Ես, Ձեք կրտսեր աշակերտներից մեկը, համակված եմ Ձեր հան-

1 Ե. Թադեոսյան, Հուշեր Վ. Դ. Պոլեննովի մասին (անտիպ)։

դեպ սիրով ու անաժալի երախտագիտությամբ, որովհետեւ պարտական եմ Ձեզ ոչ միայն նկարչության վերաբերյալ տված Ձեր խրատների, այլ դրանից շատ ավելիի համար, պարտական եմ Ձեզ բարոյական դաստիարակությանս, Ձեր անձնական օրինակի համար: Քանի՜ երջանիկ տարիներ եմ ես անցկացրել Ձեզ հետ, Ձեր ղեկավարությամբ: Ամենի համար սրտանց ու հավիտյանս շնորհակալ եմ: Համբուրում եմ Ձեր աջ ձեռքը, որն այնքան չքնաղ բաներ է ստեղծել¹:

Անկարելի է պատկերացնել, որ բարոյական այսպիսի ազդեցություն գործած Պոլենովը որպես նկարիչ ևս ազդած չլինե՞ր Թադեոսյանի վրա: Բայց ինչպե՞ս և ինչի՞ մեջ է արտահայտվել դա: Ամենեին էլ դա չի եղել աշակերտի ընդօրինակումն իր ուսուցչից: Չի կարելի աղբյուրի բան նշմարել անգամ Թադեոսյանի վաղ շրջանի գործերում: Միակայն այդպիսի ազդեցություն չլինելու ամենաակնհերկ օրինակ էն Թադեոսյանի այն գործերը, որ նկարել է նա Պոլենովի հետ Եգիպտոսում, Պաղեստինում և Սիրիայում 1899 թվականին: Դրանց զուգադրումը ցույց է տալիս, թե որքան տարբեր ձևով էին երկու նկարիչներն ընկալում այդ վայրերի բնությունը: Պոլենովը իր ամբողջ ռեալիզմով ու վարպետությամբ այդ վայրերը՝ արևախանձ պեյզաժները վերարտադրում էր, ասես, ծխապատ ապակու միջով, մեղմացնելով գույների խիստ, կոնտրաստային գույն գորգումները: Բոլորովին այլ են Թադեոսյանի պեյզաժները: Կատարման վարպետության իմաստով զիջելով իր ավագ բարեկամին՝ Թադեոսյանն ավելի մոտիկից էր զգում այդ վայրերի երանգը, որոնք շատ բանով համաման էին իր հայրենի Հայաստանի պեյզաժներին: Այս կողմից Պոլենովը, որպես նկարիչ, անմիջական ազդեցություն չունե՞ր Թադեոսյանի վրա նաև հետագայում, երբ սա լիովին ձևավորվեց ու դրսևորեց իրեն:

Պոլենովի ազդեցությունը Թադեոսյանի վրա արտահայտվեց այլ բանում: Թադեոսյանի ստեղծագործական պատկերի մի քանի դժերը և ամենից առաջ հետևյալները՝ գաղափարական նպատակապաշտություն, ճշմարտություն ամենագոր ձգտում, գեղարվեստական շահագրգռության բազմազանություն, թեմատիկ դիապազոնի լայնություն, առաջավոր ռուսական արվեստի այս բնորոշ գծերը, որ հատկանշական են և՛ Պոլենովի արվեստի համար—անկասկած ուսուցչի՝ աշակերտի վրա

¹ Ե. Թադեոսյանի նամակը Վ. Դ. Պոլենովին՝ 10-IV-24 թվակեր:

գործած ազդեցութեան հետեանք՝ են: Կարելի է բերել նաև թեմատիկայի ընտրութեան մէջ արտահայտված ազդեցութեան առանձին, կոնկրետ օրինակներ: Օրինակ, Պոլենովի՝ ավետարանական թեմատիկայով հափշտակվելը արտացոլվել է Թաղեոսյանի մոտ նրա «Քրիստոս և փարիսեցիները» նկարում: Ու թեև Թաղեոսյանի Քրիստոսը այս նկարում չափ բանով է տարբերվում Պոլենովի կերտած կերպարից, այնուամենայնիվ նրա, որպէս քարոզչի, հիմնական մեկնարանումը, որ բխում է է. Ռբնանի այդ տարիներին մոդայական դարձած դրօշից, Թաղեոսյանն ընկալել է Պոլենովի նկարների միջոցով: Նրա ազդեցությամբ Թաղեոսյանը վարժվել է նկարել փոքրածափով էպուլոսային սկզբամենք, ինչպէս նաև հետաքրքրվել է կատարման տեխնիկայով, նոր արվեստում քիչ սովորական միջոցների, հատակապես բնական խիճերից ստեղծվող մոզաիկայով: Մոզաիկայի մի քանի այդպիսի դործեր ունի Թաղեոսյանը՝ «Խնքնակար» (1907), «Վ. Գ. Պոլենովի դիմանկարը» (1907), «Մուլա նասրեդդինի յոթը էշերը» (1896)՝ և «Կատուն» (բուխարու համար, 1896):

Վերջերս Ե. Վ. Սախարովան հայտնեց ինձ հետեւյալ հատվածը Վ. Գ. Պոլենովի իր քրոջը գրած նամակից. «Վերադարձնում ենք Եղիշին: Նա կարծես թե չի դանդաղում, բայց եկ տես, որ, ի միջի այլոց, դարձել է հիանալի խճանկարիչ, կերտել է մի զարմանալի պատկեր (Մուլա նասրեդդինի յոթը էշեր — ծան. Ե. Ս.): Ես նրան առաջարկում եմ ապագա խճանկարչական արվեստանոցների դիրեկտորի պաշտոնը կրկնակի ուձիկով: Ես էլ հափշտակված եմ եղել այդ դործով... Մեզ՝ արվեստագետներին՝ հանդիստ է պետք աշխատանքը բազմազանելով. այն, ինչ կորցնում ես քանակապես, վերադարձնում ես որակապես» (Բորոկ, 1896, հոկ. 5):

Արվեստի մյուս տեսակներից, որոնց մեջ կարող էր երևան գալ Պոլենովի ազդեցությունը, կարելի է նշել երաժշտությունը, որը Թաղեոսյանը ոչ միայն սիրում էր, այլև փորձում հորինել՝ ամենայն հավանականությամբ անմիջականորեն հետեւելով ուսուցչի օրինակին:

Բայց որքան էլ բազմաթիվ ու բազմապիսի լինեն այդ ազդեցության օրինակները, այնուամենայնիվ դա չի հանգել ընդօրինակության, և կրկնով դա՛ Թաղեոսյանը հիմնականում մնացել է միանգամայն ինքնուրույն նկարիչ: Նույնիսկ Թաղեոսյանի այնպիսի, թեմայի ու զաղափարական լմանառով, պոլենովյան նկարը, ինչպէս «Քրիստոս և փարիսեցիները» թե՛ կոմպոզիցիոն, թե՛ գեղանկարչական տեսակետից լուծված է բոլորո-

վին ինքնուրույն: Իսկ եթե Թաղևոսյանին դիտենք միայն որպես նկարիչ, վերլուծենք նրա որոնումներն այդ ապարեզում, դուշնի ու երանդի նրա զգացողությունը և այլն, այսինքն նրա հիմնական գունանկարչական հատկությունները, ապա այստեղ Պոլենովի աղղկեցությունը փոքր ի շատև նկատելի հետքեր երևան հանելու հնարավորությունը հարկ կլինի բացառված համարել:

Այդ տարիներին էլ չափազանց բարեկամական հարաբերություններ են հաստատվում Ե. Թաղևոսյանի և Վասիլի Դմիտրիևիչի ջրոջ՝ Ելենա Դմիտրիևնա Պոլենովայի միջև: Այդ բարեկամությունը տեղեց մինչև նկարչուհու մահը (1898): Թաղևոսյանը Ելենա Պոլենովայի հետ ծանոթացել էր դեռևս 1893 թվականին, սակայն մոերմացել էր միայն 1895-ին՝ Մոսկվա վերադարձին, էջմիածնում մի տարի մնալուց հետո: Թաղևոսյանը բառն տարով փոքր էր Ե. Դ. Պոլենովայից, որն այդ տարիներին արդեն ձևավորված նկարիչ էր: Պոլենովայի աղղկեցությունը նույնպես մեծ է եղել Թաղևոսյանի վրա: Նրա մասին Թաղևոսյանի գրած հուշերը թույլ են տալիս ոչ միայն դնահատելու Ե. Պոլենովայի հետ ունեցած բարեկամության անկեղծությունը, այլև արժեքավոր նյութ են տալիս հասկանալու Թաղևոսյանի որպես նկարիչ ձևավորվելու պայմանները և ամենից առաջ այն, թե այս տառակերպից որքան պարտական էր նա այս նկարչուհուն:

Ահա թե ինչ է Թաղևոսյանը գրում Ե. Դ. Պոլենովայի մասին իր հուշերում. «Ես այնքա՜ն շնորհակալ եմ նրան. նա իմ միակ բարեկամն էր, որին հաղորդում էի մտքերս: Նա շատ բանի նկատմամբ բացեց աչքերս: Ես ամբողջովին հավատում էի նրա սահմանումներին: Նրա տառվյները միշտ էլ անկեղծ ու համոզիչ էին, ամենևին ոչ տափալ: Ե. Դ.-ն ասում էր. «Արվեստը խանդում է. նա պահանջում է, որ ամբողջ էությունը նվիրվես նրան և ոչ մի շեղում ու դավաճանություն չի հանդուրժում. հենց որ մի բիշ դավաճանեցիր, այնպես կձաղկի բեզ, որ երկար ժամանակ ուշքի չես դա...»: Չուղղվելի նրբափոփոցում, Զիստիև Պրուդիկից բիշ հետո, Ելենա Դմիտրիևնայի քնակարանում ևս ծանոթացա նաև նկարիչ Ա. Յա. Գոլովինի հետ, որ ինձնից առաջ սկսել էր լինել այնպեղ ու աշխատել: Ես միացա նրանց: Ստեղծվեց ընդհանուր արհեստանոց. միասին թելում էինք, միասին գնում համերգ, ամռանն էլ՝ Կենդանաբանական ալգին և այլն: Ելենա Դմիտրիևնան հետևում էր մեզ ինչպես դայակը երեխաներին. նա մեղանից մեծ էր, ինձանից շատ ավելի փորձված: Եվ այնպիսի

տաղանդով, առանց դասի առաջնորդում էր դեպի նորանոր մտքեր՝ բազմազան աշխատանքներում։ Գոլովինն արտակարգ հեշտ էր յուրացնում նկարչական տեխնիկան։ Նլենա Դմիտրիևնան շատ էր գնահատում այս հատկությունը։ Գոլովինն էլ մեծ էր ինձանից։ Նկարչական ուսումնարանն էլ ինձանից առաջ էր ավարտել և, իհարկե, ավելի փորձված էր։ Նրեք տարի մենք համարյա մշտապես ապրում էինք Մոսկվայում և գրեթե ամեն օր տեսնում իրար... Նլենա Դմիտրիևնան ու Գոլովինը հաճախ էին եղել Արևմուտքում։ Իսկ ես այդ ժամանակ Նվրոպան չէի ճանաչում։ Ինձ համար խիստ հետաքրքրական էին նրանց պատմություններն՝ արևմտյան արվեստի մասին։ Ես սաստիկ ուզում էի անձամբ, իմ աչքով ամեն ինչ տեսնել տեղում։ Մեր ընկերությանը միացավ նկարչուհի Վլյադսլավնա, որի մոտ հավաքվում էինք երբեմն՝ օգտվելով նրա սիրալիր հյուրընկալությունից։ Սակայն, ամենից ավելի հանդիպում էինք Նլենա Դմիտրիևնայի ընտանիքին։ Չուգոլովսկի նրա փոքրիկ նրա տանը կից կար մի պարտեզ մի քանի ծառով։ Վարնանն ու ամռանը նույնիսկ կարելի էր այգուդեղ՝ բացօթյա նկարել։ Այդ պարտեզում Գոլովինն ինձանից մի էտյուդ նկարեց բեղունի սպիտակ ապարոշով, միայն թե գլուխը պրոֆիլ (Նլենա Դմիտրիևնայի խորհրդով)։ Մի խոսքով այնքան սքանչելի շրջան էր դա և այնքան արդյունավետ էր ընթանում, որ մոռանալ չեմ կարող»¹։

Նլենա Պոլենովան լինելով «Ժողովրդական ցուցահանդեսների» կազմակերպիչներից մեկը, դրանց մասնակցելու էր հրավիրում նաև Թադեոսյանին։ Ժողովրդական ցուցահանդեսներ կազմակերպելու միտքը հղացել էր Նկարիչների մոսկովյան ընկերությունը։ Մրադիրը կազմել էին աստվածաշնչային և ռուսաց պատմության սյուժեներից։ Նլենա Դմիտրիևնա Պոլենովան այդ գործի մեջ ներգրավեց նաև իր եղբորը, Սերովին, Մալյուտինին, Գոլովինին և ուրիշներին։ «Թեև այդ միտքը բոլորին էլ ոգևորում էր, սակայն իրականում պարզվեց, որ մեղանից շատերի գրպանը չի ներում այդպիսի մեծ ծախսեր կատարել։ Քանի որ ենթադրվում էր նկարել բավական մեծածավալ նկարներ, անշուշտ ենթաշջջանակներով, ապա կտալներն ու ներկերը պահանջում էին գումար, իսկ որտեղից՝ ցուցահանդեսները կազմակերպելու ճանապարհին պատա-

¹ Ե. Թադեոսյան, Հուշեր Ե. Գ. Պոլենովայի մասին (անտիպ)։

հում էին լուրջ, գլխավորապես նյութական, խոշընդոտներ, և այդ նախա-
ձեռնությունից բան դուրս չեկավ: Հաջողվեց կազմակերպել միայն էսքիզ-
ների ցուցահանդես¹:

Բստ երևույթին, հատկապես այդ ցուցահանդեսի համար է Ե. Թադևո-
սյանը նկարել «Նոյը անիծում է Քամին» (1895) և «Հարուստ ու աղքատ
Պաղարոսի առակը» (1897) էսքիզները:

Ելենա Դմիտրիենան շահագրգռեց Թադևոսյանին նաև աշխատելու
դարձանկարի ասպարեզում. «...Ես տեսա, թե ինչպես էր նա դարձանկար
կազմում. «Փորձեցեք, խիստ զրավիչ է նախը կազմելը,—ասաց նա,—
վերցրեք մի որևէ տարր և կրկնեցեք ուղիղ ու հակառակ դիրքով»: Փոր-
ձեցի և տեսա, որ դուրս է գալիս: Հափշտակվեցի դրանով, և նա հետա-
դաշյում էլ բազմաթիվ արժեքավոր ցուցումներ տվեց ինձ: Ես դարձանկա-
րով լցրի մի ամբողջ ալբոմ: Բայց հետաքրքրականն այն էր, որ Ելենա
Դմիտրիենայի բոլոր դարձանկարները ուսական ոճով էին ստացվում,
խակ իմը՝ արևելյան: «Զեղ թվում էր,—ասաց Ելենա Դմիտրիենան,— որ
դարձանկար չի կարելի հորինել, որ մարդու մեկը արդեն հորինել է դա.
ևս էլ առաջ այդպես էի կարծում»: Ես ասացի. «Նկարիչ Սուրենյանից եմ
ընկալել դարձանկարները հին հայ ձևագրերից ընթերցանակելու եղա-
նակը»²:

Ելենա Դմիտրիենայի վաղաժամ մահը մեծ հարված էր Ե. Թադևոսյա-
նի համար: Նա որբացած զգաց իրեն: Վերհիշեց Պերովի «Գեղջկական
հուղարկավորություն» նկարը. «Կարծես ես դադաղը կրող որբերից
մեկը լինեի»³:

Հայաստանից Մոսկվա վերադառնալուց հետո, հաջորդ երկու-երեք
տարիների ընթացքում, Թադևոսյանն զբաղված էր էջմիածնում մտահղա-
ցած երկու կտավները նկարելով՝ «Կեսօրյա ճաշը» և «Բարոդ ուղղադա-
շյաններին»: Այս երկու, ինչպես նաև էջմիածնում նկարած «Վանքի դպրո-
ցը» և «Օտարություն մեջ», նկարների սյուժեն Թադևոսյանն անմիջակա-
նորեն դիտել էր Հայաստանում անցկացրած ամիսներին: Երկու նկարն էլ
սուցադրվելով Մոսկվայի արվեստասերների 1898-ի կոնկուրսում՝ արժա-
նացել էին մրցանակի. առաջինը Ն. Ս. Մաղուրիսի, երկրորդը՝ Ռեպինի

1 Ե. Թադևոսյան: Հուշեր Ե. Դ. Պրիշովայի մասին (անտիպ):

2 Նույն տեղում:

3 Նույն տեղում:

ու Պոլենովի մրցանակին՝ ազատ ժանրի համար: Միաժամանակ նույն նկարչին երկու մրցանակ տալը ոչ միայն ուշադրություն հրավիրեց: Ե. Թադեոսյանի վրա, այլև արվեստագետների շրջանակում շատ խոսակցությունների տեղիք տվեց. եղան նաև այդ որոշումից ղեկավարված էր այնպիսի ականավոր նկարիչներից, ինչպես՝ Վ. Պոլենովը, Վ. Սերովը, Կ. Կորովինը, Ա. Արխիպովը և ուրիշներ: «Մոսկովսկիե վեդոմոստի» թերթի 1899 թ. հունվարի 1-ի համարում տպված էր «Նամակ հրատարակչին», որի մեջ Արվեստասերների մոսկովյան ընկերության տասներեք անդամների ստորագրությամբ հայտնվում էր, որ համաձայն չեն հանձնաժողովի որոշմանը: Բացի նկարիչ Գ. Մյասոյսեդովից, որ այդ բոլորի նախաձեռնողն էր և ստորագրություններ էր հավաքել Ընկերության անդամների մեջ, այդ ստորագրողների թվում չենք գտնում շատ թե քիչ ականավոր նկարչի կամ արվեստի գործչի անուն: Դրանք ինչ-որ սակավահայտ նկարիչներ էին և՛ այն ժամանակ, իսկ հիմա բոլորովին մոռացված են: Թադեոսյանի պարզեատրված նկարները բաղմամբով վեճեր առաջացրին նաև Արվեստասերների մոսկովյան ընկերության XVIII պարբերական ցուցահանդեսի այցելուների մեջ: Նկարները լուծվան շմտոնեց նաև մամուլը: Մոսկովյան լրագրերում, ցուցահանդեսի մասին տպված ռեցենզիաներում, շատ տեղ էր հատկացվում այդ նկարներին, ըստ սրում բացասական կարծիքով հատկապես աչքի էին ընկնում երկու թերթ՝ «Մոսկովսկիե վեդոմոստին» և «Ռուսկիե վեդոմոստին», որոնք առանձին հոդվածներ նվիրեցին դրանց: Ի պաշտպանություն Թադեոսյանի, արտահայտվեց «Կուրիեր» թերթը, որտեղ XVIII պարբերական ցուցահանդեսին վերաբերող ռեցենզիայի մեջ զգալի տեղ էր հատկացված մրցանակի արժանացած նկարներին: Իսկ ինչո՞ւ պետք է բացատրել այն ամբողջ հարա-հույսը, որ ըստ «Մոսկովսկիե վեդոմոստի» հոդվածագրի՝ բորբոքվեց Թադեոսյանի պարզեատրված նկարների շուրջը: Արդյոք խիստա՞ն սխալ էր թույլ տվել այնքան հեղինակավոր հանձնաժողովը: Կարելի՞ է ենթադրել, որ հանձնաժողովը օրջեկտիվ չէր եղել, և կոնկուրսին հերկացված գործերի մեջ կային մրցանակի ավելի արժանավորներ: Այդ կոնկուրսի մասնակիցներից, բացի Թադեոսյանից, մեզ հայտնի է միայն մեկը՝ Ի. Գրաբարը: «Իմ կյանքը» վերտառությամբ ինքնակենսագրության մեջ նա հիշատակում է իր մասնակցությունն այդ կոնկուրսին:

բայց ոչ մի անհամաձայնություն չի արտահայտել Հանձնաժողովի որոշման դեմ¹։ Եվ վերապես կարելի է արդյոք պարզեցնել մեր շուրջն առաջացած ասեկոսները բացատրել միայն այն բանով, որ այդ տեղ վիրավորվել էր կոնկուրսի մի քանի մասնակիցների ինքնասիրությունը, և այդ վիրավորվածներն էլ աղմուկ բարձրացրին Թաղետաշանի նկարների շուրջը՝ փորձելով դրանով էլ վարկաբեկել Հանձնաժողովի որոշումը։ Կոնկուրսի առանձին մասնակիցների այդ վերաբերմունքն, իհարկե, կարող էր լինել, սակայն ամեն ինչ հանգեցնել դրան՝ սխալ կլիներ անշուշտ, և Թաղետաշանի նկարների շուրջը ծագած դիսկուսիան նախ և առաջ սկզբունքային բնույթ ուներ։

Կես դարից ավելի է անցել այդ օրվանից և շատ փոփոխություններ են առաջ եկել Ռուսաստանի արվեստի զարգացման մեջ թե՛ XIX դարի վերջի երկու և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում, և թե՛ մասնավոր սովետական տարիներին։ Այդ տարիների ընթացքում մեր արվեստն անցել է զարգացման մի բարդ ուղի։ Եղել են և շեղումներ ռեալիզմից, և տուրք է տրված «արվեստը արվեստի համար»-ին, անցել է տարբեր «իզմ»-երի միջով և դրանց դեմ պայքարելով ու դրանք հաղթահարելով՝ հասել է սոցիալիստական ռեալիզմին։ Այս պատմական ասպեկտով հնարավոր է դառնում տալ Թաղետաշանի նկարների ճիշտ գնահատականը և որոշել, թե ով էր իրավացի՝ դրանց մրցանակ պարգևած ժյուրին, թե՞ նրանք, այդ որոշման դեմ բողոքողները։ Ճիշտ է, այժմ մենք հնարավորություն չունենք այդ նկարների մասին դատել ըստ հենց դրանց, որովհետև մենք՝ «Կեսօրյա ճաշը» նկարվելուց մի քանի տարի անց վաղվց, իսկ մյուսը՝ Քարոզ ուղղադաշտաններին, որ պատկանում էր Ս. Տ. Մորոզովին, կորել է չգիտես ուր և տեղի այժմ հայտնի չէ։ Չեն պահպանվել և դրանց լուսանկարները։ Բայց փոխարենը ունենք այդ նկարների փաթեթավալ կրկնությունները, որ արել է Թաղետաշանը, թեև դպալիորեն ուշ, 1924 և 1925 թվականներին, դուցե և ավելի էսթետիկան ձևով։ Եթե այդ պատճառով էլ բավական զգուշ է տալ պարզեցնել նկարների բազմակողմանի գնահատականը, ապա, այնուամենայնիվ, միանգամայն հնարավոր է պատասխանել այդ բանավեճի հիմնական հարցին։ Դիմենք նախ և առաջ այդ նկարներին։

¹ И. Грабарь, Моя жизнь. Изд. «Искусство», 1937, стр. 140.

«Կեսօրյա ճաշը» կենցաղային մի հուզիչ պատկեր է 1896-ի տաճկական զազանություններից ճողոպրած և էջմիածին ապաստանած հայ գաղթական մանուկների կյանքից: Առջևի պլանում գետնի վրա պառկած է հենց նոր ընկած ու լաց եղող մի գաղթական տղա, որ ընկնելիս կոտրել է քիչ հեռու նստած և ուտելիք սպասող քաղցած երխաներին տալու հերակոտրով լի ամանը. կոտրված ամանի ու նրա թափված պարունակության շուրջը հավաքվել են վրա հասած մի քանի հավ: Ահա այդ նկարի բովանդակությունը, որ իր գաղափարական նպատակալացությամբ, անկասկած, մոտ է «Շրջիկների» նկարներին: Իսկ ինչ վերաբերում է նրա գեղանկարչական լուծմանը, ապա դա մոտիկից առնչվում է «Շրջիկ» նկարիչների երիտասարդ սերնդի այն խմբակի նկարչությանը, որ հանգես հկալ անցած դարի 80-90-ական թվականների վերջին և բնորոշվում է այնպիսի անուններով, ինչպես Ա. Արխիպովը, Ս. Իվանովը, Ս. Կորովինը, Ռյաբուշկինը, Մ. Նեստերովը, Կ. Կորովինը, Ս. Մալյուտինը և ուրիշներ (հիշենք, որ այս նկարիչներից մի քանիսը Թաղեոսյանին մրցանակ տված ժյուրիի անդամ էին): Նկարն ամբողջովին ողողված է հարավի կիզիչ արևով՝ երեխաներից ընկնող կոնտրաստային ստվերներով: Այն ուշադրությունը, որ դարձրել է նկարիչը գեղանկարչական կողմին, ամենեկին չի վնասում բովանդակությանը և նույնիսկ այս էսթիլային կրկնության մեջ տրված է իրեն և իր ընկերներին ճաշից դրկած տղայի հուզիչ վիշտը:

Իսկ ինչ վերաբերում է երկրորդ՝ «Թարող ուղղադավաններին» նկարին, ապա եթև բծախնդրություն չանհնր նրա անհաջող անվան համար և տեսնենք այն, ինչ եղել է նկարչի առաջադրած հիմնական խնդիրը, ապա կվերանան Թաղեոսյանին արվող մեղադրանքները: Նկարիչը ցանկացել է վերարտադրել գեղանկարչական տեսակետից իրեն հետաքրքրած մի տեսարան, որ դիտել է նա հին Երևանում—լուսնի լույսով լուսավորված մզկիթի ներսը ու աղոթողների խումբը: Նրանցից մի քանիսը դռնվելով խավարի մեջ՝ երևում են որպես մութ սխլուտներ, մինչդեռ մյուսները, որոնց վրա լույս է ընկնում, աչքի են զարկում որպես լուսավոր բծեր: Նկարը կատարված է կապույտի ընդհանուր երանգավորմամբ—մութ կապույտից աստիճանաբար վերածվում է գրեթե սևի: Արծաթաթույր երկնադույնով տրված են լուսնի լույսով լուսավորված տեղերը: Հետին պլանում չաղբալավոր կանաչ մտցնելը, նկարչի խոստովանությամբ, արված է

շեղանկարչական նկատառումներով՝ մովթ ֆոնի միօրինակությունը մի քանի լուսավոր բժերով աշխուժացնելու ցանկությամբ: Ե. Թադեոսյանը կարողացել է լուծել գեղանկարչական տեսակետից դժվարին մի խնդիր՝ տալ հարավի ամուսն գիշերվա զգացողությունը:

Ժամանակը միշտ եղել է լավագույն դատավորը: Այժմ, անցած տասնամյակների լույսի տակ, պարզ է, թե ով էր իրավացի այդ դիսկուսիայում: «Անհանդուրժելի նորություն» և նույնիսկ «անկուսակցական» անհիմն մեղադրանքները, որ նետվում էին Թադեոսյանի հասցեին, ցույց են տալիս այն մարդկանց պահպանողականությունն ու հնամուլությունը, որոնք ընդունակ չեն հասկանալ տրորված ճանապարհով շրջապատող որևէ նոր բան: Ժյուրիի անդամները Թադեոսյանի նկարներում տեսնում էին կյանք, ճշմարտացիություն, նկարչի տաղանդի թարմություն ու անմիջականություն, և դա էլ եղավ նրան մրցանակ շնորհելու հիմքը:

1895 թվականին Մոսկվա վերադառնալուց քիչ հետո, հետևաբար և այս երկու պարզևատրված կտավներից մի փոքր առաջ Թադեոսյանը նկարեց «Հովիվն ու հոտը», որ գտնվում է Մոսկվայում Ե. Ռևազովայի կոլեկցիայում: Այս նկարի համար նա օգտագործեց «Ուխտարի հոտ» բնանկարից, Էջմիածնի շրջակայքում կատարած էսյուդը: Հետագայում նկարիչը մի քանի անգամ վերադարձավ այս թեմային:

Վառ ու արագ շողշողաց Ե. Թադեոսյանի աստղը Մոսկվայի լայնարձակ հորիզոնում: Նկարչի մասին մեզ հասել է Վրուբելի կարծիքը, որ շատ տարիներ անց լսել է նա Վ. Դ. Պոլենովից: «Մի անգամ նկարիչների շրջանում, — պատմում էր Պոլենովը, — Վրուբելն ասաց, «Ուշադրություն դարձրեք Թադեոսյանին»¹:

Մոսկվայի ցուցահանդեսներում Թադեոսյանի հաճախակի հանդես գալը նրա վրա գրավեց ոչ միայն նկարչական աշխարհի, այլև ողու ինտելիգենցիայի ավելի լայն շրջանների ուշադրությունը: Հատկանշանական է, օրինակ, որ Անդրեյ Բեկին հուշերի իր գրքում, խոսելով XIX դարի վերջի գեղարվեստական կյանքի մասին՝ հիշատակում է Թադեոսյանին այն ժամանակ ամենից ավելի ակտիվոր երիտասարդ նկարիչների շարքում. «Նա աննկատելիորեն արդիականացնում էր մորս ճաշակը՝ ընդհուպ մինչև Վրուբելի գեկորացիաները հասկանալու ներշնչումը. դիտում էինք ցուցա-

¹ Ե. Թադեոսյան, Լուչեր Վ. Դ. Պոլենովի մասին (անտիպ):

հանդեսներ, որտեղ նույնպէս աննկատելի ձնշումով հափում էի նրան զեպի Լեւոտանը, Նեստեղովը, Թաղեոսյանցը, Կորովինը»¹:

Եվ իրավամբ Ե. Թաղեոսյանի նկարները պետք է դասվեն Մոսկվայի նկարչական կյանքի աչն երեւոյթների շարքը, որոնք նշան էին նոր ձրգատումների, նոր որոնումների: Դրանց մէջ միաժամանակ կար սեփական վերարբերմունք դեպի սլատկերվածը, ալլ կերպ ասած՝ զրանց մէջ երեան էր գալիս նկարչի անհատականութիւնը: Զուր չէ, որ զրանցից մեկը՝ «Քարոզ ուղղադավաններին» ալլ հատկութիւններով կարողացավ ցուց տալ իրեն նույնիսկ ութ տարի անց, Փարիզում, որտեղ ցուցադրված էր 1906 թվականին Դազիրէի կազմակերպած ռուսական «Աշնանային Սալոն» ցուցահանդեսում:

Ցուցադրվելով աչնպիսի ժամանակակից ծանրակշիւ նկարիչների գործերի հետ, ինչպիսիք են Ռեպինը, Սուրիկովը, Սերովը, Լեւոտանը, Արխիպովը, ալլ նկարը աննշմար չմնաց և հիմք ալլեց Թաղեոսյանի բարեկամ, ալլ ժամանակ Փարիզում գտնվող նկարիչ Շերվաշիճին՝ շնորհավորել նրան հաջողութիւն համար. «Քս նկարը հիանալի տպավորութիւն է թողնում և ամենեին նման չէ ոչ մեկի գործին. աչնպէս որ բոլորի միջից աչքի է բնկնում»:

Եթե աչսպէս էր երեում Թաղեոսյանի նկարը 1906 թվականին, ապա նրա տպավորութիւնը շատ ալլելի ուժեղ պետք է լիներ զրանից ութ տարի առաջ, երբ ցուցադրվեց կոնկուրսում, աչնուհետև էլ Արխիպուսներին մոտեւոյան բնկերութիւն ցուցահանդեսում:

¹ Андрей Белый, На рубеже двух столетий.

ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ՈՒՂԵՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
«ԵՐԿՐՊԱԳՈՒԹՅՈՒՆ ԽԱՉԻՆ» ՆԿԱՐԸ

Մրցանակ ստանալը և մրցանակատրված նկարների ծախվելն անմիջապես բարեկամեցին Ն. Թադևոսյանի նյութական դրությունը: Դա հնարավորութիւն տվեց նրան ընդունելու Վ. Դ. Պոլենովի առաջարկը՝ միասին մեկնել Պաղեստին: Պոլենովի ուղեվորտման նպատակն էր՝ պեղածինների մեջ դրոշմել Քրիստոսի ուղին ավետարանական թեմա ունեցող նկարաշարի համար:

1899-ի գարնանը նկարիչները մեկնեցին Մոսկվայից հետևյալ ուղեգծով՝ Օդեսա, Կոստանդնուպոլիս, Աթենք, Զմյուռնիա, Կահիրե, Պորտ-Սալիդ, Երուսաղեմ: Թադևոսյանից բացի, Պոլենովին ուղեկցում էին նկարիչ Ա. Ա. Կիսելյովը և սիրող լուսանկարիչ Կանդաուրովը: Պոլենովի հետ ճամբորդելը խիստ հետաքրքրական էր Թադևոսյանի և մյուս ուղեորների համար: «Ամենուրեք, որտեղ լինում էինք, Պոլենովը պատմում էր այդ վայրերի ու զրանց տեսարժան տեղերի մասին. այդ ամենը նոր էր ու հետաքրքրական»: Այդ բոլոր վայրերը քաջահայտ էին Պոլենովին Արևելքում կատարած առաջին (1881-82) շրջագայութունից: Բացի այդ,

Պոլենովը ահագին բան գիտեր դրանց մասին Աստվածաշնչից: Երուսա-
ղեմում կարավան կազմեցին դեպի Տիբերիական լիճը, Տյուրոս, Սիդոն,
Բելյուս: Սակայն Թադեոսյանը շղիմանալով շոգին՝ Տիբերիական լճից
մեկնեց Բելյուս՝ մի կողմ թողնելով Տյուրոսն ու Սիդոնը և այդտեղ սպա-
սեց Պոլենովին ու նրա երկու ուղեկիցներին:

Այս առաջին ուղեորությունից Թադեոսյանի հիշողության մեջ վառ
տպավորվեցին մասնավորապես Աթենքն իր Ակրոպոլիսով: Ուղեորության
արդյունքը եղավ 34 էտյուդից բաղկացած շարքը: Վարպետության և մա-
նավանդ գունանկարչության տեսակետից դրանք դիզում են նկարչի հե-
տագա էտյուդներին, բայց հետաքրքրական են նրանով, որ Թադեոսյանը
դրանց մեջ բոլորովին ինքնուրույն է և Պոլենովի անմիջական ազդեցու-
թյունից զերծ: Սա առավել ևս արժե նշել, որ ուսուցիչն ու աշակերտը
ապրելով ու աշխատելով կողք կողքի՝ հաճախ նկարում էին նույն վայրե-
րը: Էտյուդները մեծագույն մասը, ըստ Թադեոսյանի սովորության, պեյ-
զաժ են, սակայն պատահում են և դիմանկարներ: Վերադարձին նկարիչ-
ները Կոստանդնուպոլսից մեկնեցին Վիեննա և այդտեղից արդեն վերա-
դարձան Ռուսաստան: Վիեննան առաջին արևմտանվորապական քաղաքն
էր, որ Թադեոսյանը տեսնելու առիթ էր ունենում: «Եղանք, իհարկե, թան-
գարաններում: Այդտեղ ամենից ավելի ապշեցրեց Տինտորետոն»:

Վերադառնալով արտասահմանից՝ Թադեոսյանը մեկնում է Հայաս-
տան: Ամռան մի մասն անց է կացնում Սևանա կղզում՝ աշխատելով
պեյզաժների շարքի վրա: Ինչ-որ ընդհանրություն կա այդ էտյուդների և
Արենլերում կատարած շրջագայությունից բերածների միջև. ըստ երևույ-
թին արտահայտվել է Հայաստանի ու Պաղեստինի բնության որոշ գծերի
ընդհանրությունը, ինչպես նաև այն, որ էտյուդների մի շարքը մյուսից
բաժանված է խիստ կարճ ժամանակամիջոցով: Սևանից հետո Թադեոս-
յանը փոքր ժամանակով գալիս է Էջմիածին, որտեղ նկարում է Խրիմյան
Հայրիկին և կրոնական բովանդակությամբ մի քանի պատվեր է ստանում
վանքից («Աղոթք բաժակը հեռացնելու մասին», «Գրիգոր Լուսավորչի տե-
սիլքը»), որից հետո վերադառնում է Մոսկվա:

Ողջ չէր արդեն Նլենա Դմիտրիևնա Պոլենովան. խզվեց երեք նկարիչ-
ների բարեկամական միասնությունը:

1 Ե. Թ ա դ ե ո ս յ ա ն, Հուշեր Վ. Դ. Պոլենովի մասին (անտիպ):

Պաղեստինի ուղեորութունից Մոսկվա վերադառնալուց հետո Թագեոսյանի նկարած գործերից ամենանշանակալին «Երկրպագութուն խաչինն» է։ Այս նկարը, որ սկսել էր էջմիածնում դեռևս 1894—1895 թվականներին, դրել էր մի կողմ և հիմա նորից ձեռնամուկ լինելով՝ ավարտեց 1901-ին։

«Երկրպագութուն խաչին» նկարը, որ այժմ գտնվում է Երևանի պետական պատկերասրահում, Թագեոսյանի սկզբնական ժանրային նկարներից միակն է, որ չի ոչնչացել և չի կորել մասնավոր կոլեկցիաներում, հասել է մեզ, ուստի և չափազանց կարևոր նշանակություն ունի նրա այդ շրջանի ստեղծագործությունն ուսումնասիրելու համար։ Հիմնվուրց խաչքարի առաջ երկյուղածաբար խոնարհվել է մի ծեր գյուղացի։ Զույգ բազուկները ձեռքերը բաց, զրված են քարին։ Ծերունին համարյա թե մեջքը դարձրել է դիտողին, երևում են նրա ալեհեր ծոծրակը, ճաղատ գլխի մի մասը և թիկունքը։ Այդ անդետ գյուղացին իր միամիտ հավատով եկել է երկրպագելու այդ հնադարյան քարին՝ հուսալով արժանանալ «աստվածային ողորմության»։ Այսպիսի պատկերներ Հայաստանում ամենուրեք կարելի էր տեսնել այդ տարիներին։ Թագեոսյանն այս կտավը նկարել է անձնական զննումների հիման վրա։ Կա և դրա էությունը։ Ոչ բարդ սյուժե ունեցող այս նկարի մեջ գերիշ է մարդկային այն խոր զգացումը, որ դրել է Թագեոսյանն այդ ծեր գյուղացու պատկերման մեջ։ Մի որոշ սյուժետային նմանություն կա Վ. Սուրենյանի «Լքված կինը» նկարի հետ (1899, Հայաստանի պետական թանգարան), որից տարբերվում է նրանով, որ ծեր գյուղացու փոխարեն, Սուրենյանը պատկերել է աղզային տարազով մի դեռատի հայ կին, որը ծնրադրում է տաճարի պատի մեջ փորագրված Աստվածամոր պատկերաքանդակին։ Սակայն թեմատիկ նմանություն ունեցող Թագեոսյանի այս նկարում կան և բազմաթիվ ոչ նման գծեր։ Թագեոսյանի մոտ կենտրոնականը գյուղացու պատկերն է։ Ու թեև նա նկարված է թիկունքից, բայց ձեռքերն ու ծոծրակը այնքան արտահայտիչ են, որ դիտողը ամենից առաջ դրանց վրա է պահում իր ուշադրությունը, մինչդեռ Սուրենյանի նկարում պատկերաքանդակին երկրպագող աղջկանը կենտրոնական տեղ չէ տրված։

1900-ի ամռանը ստանալով Ելենա Պոլենովայի անվան թղակը, որ հաստատել էին հղորյւրները իրենց քրոջ թողած գումարի տոկոսներից, Թագեոսյանը մեկնեց Փարիզ՝ Համաշխարհային ցուցահանդես։ Արտա-

առաջմանյան այս երկրորդ ուղևորությունը կատարեց նա նկարչուհի
Ե. Կրուպիկովայի հետ: Փարիզի ճանապարհին որոշ ժամանակ մնացին
Մյունխենում, որտեղ ծանոթացան գլխավորապես թանգարաններին:

Այս ուղևորությունը մեծ իրադարձություն էր Ռադեոսյանի կյանքում:
Համաշխարհային ցուցահանդեսը և մանավանդ Լուվրը արվեստի իր դան-
ձերով ուժեղ տպավորություն գործեցին երիտասարդ նկարչի վրա և
ընդլայնեցին նրա գեղարվեստական տեսադաշտը:

Հին վարպետներից բացի՝ Ռադեոսյանը Լուվրում հնարավորություն
ունեցավ ծանոթանալու արևմտաեվրոպական նոր արվեստին: Նրա առա-
ջում՝ ամենամեծ տպավորությունը գործեցին երկու ֆրանսիացիների՝ Իմ-
պրեսիոնիստներին մոտիկ Անրի Մարտենի և Բուսո դը Մանվելի, այնու-
հետև հոլանդացի Տոորոպի, շվեյցարացի Հոլլերի ու շվեդ Յորնի գործերը:
Իսկ իմպրեսիոնիզմի ճանաչված պարագլուխներն այն ժամանակ չհա-
վերշտակեցին նրան:

իրեն արված առաջարկը՝ լինել Թիֆլիսում նոր բացված Առևտրական ուսումնարանի նկարչության դասատուն։ Այս պաշտոնը Թադեոսյանին տալու էր ոչ մեծ, սակայն կալուն վաստակ և զրանով իսկ ապահովելու էր երիտասարդ ամուսինների համեստ, անզավակ գոյությունը։ Գա առավել ևս հրապուրել էր, քանի որ նկարների վաճառքից եկամուտ ունենալը հարցական էր։ Միջնակարգ դպրոցի նկարչի դասատուի աշխատանքն ինքնին հաղիվ թե հրապուրել լինե՞ր Թադեոսյանի համար. նա չէր կարող, իհարկե, չդիտակցել, թե իր արվեստի համար ինչպիսի՞ լուրջ խոշորոգուտ պիտի լինե՞ր ուսուցչի պարտականությունը։ Մխիթարում էին միայն ամառային եռամսյա արձակուրդները, որ նա կարող էր ամբողջովին նվիրել ստեղծագործական աշխատանքի։

Թիֆլիս փոխարդվելն անկասկած առաջացել էր հայրենիքին մոտիկ լինելու ցանկությունից։ Վրաստանի մայրաքաղաքում, որն այդ ժամանակ վարչական կենտրոն էր և որտեղից Ռուսաստանը կառավարում էր ամբողջ Կովկասը, ապրում էին բազմահազար հայեր՝ արհեստավորներ, բանվորներ, մանր, միջակ ու խոշոր բուրժուաներ։ Բացի դրանից, Թիֆլիսը ներկա դարի սկզբին, ինչպես և ամբողջ XIX դարի ընթացքում, արեւմեւհայության կուլտուրական կյանքի ճանաչված կենտրոնն էր։ Վերջապես ապրելով այդտեղ՝ Թադեոսյանը հնարավորություն կունենար հաճախելի լինել Հայաստանում, մասնավորապես էջմիածնում, որի հետ կապված էր շատ բանով. այդտեղ էին ապրում նրա ծնողները, այնտեղ էին անցկացել մանկական տարիները։ Այս բոլոր հանգամանքները տրամադրում էին հօգուտ Թիֆլիսի։ Եվ ընտրությունը կատարվեց. 1901-ի ամռանը Թադեոսյանը փոխադրվեց Թիֆլիս, որտեղ և անցավ նրա ամբողջ հետագա կյանքը։ Սակայն այդ ընտրության հետ կապված հյուսերից շատերը չարդարացան, և հետագայում հաճախ Թադեոսյանն ափսոսում էր, որ հեռացավ Մոսկվայից։

Միանգամայն բնական է ենթադրել, որ այն սյուժետային-թեմատիկ գիծը, որով ընթացել էր Թադեոսյանի զարգացումը մոսկովյան տարիներին, հիմա ոչ միայն կշարունակվի, այլև կընդլայնվի։ Ապրելով Թիֆլիսում՝ նա կարող էր ավելի հաճախ ու ավելի երկարատև լինել իր հայրենիքում, զարգացնել ու խորացնել թեմաների այն շրջանակը, որը ոգեշնչում էր նրան նկարչական գործունեության արշալույսին։

Այսպես կարելի էր ենթադրել, բայց ստացվեց բոլորովին այլ կերպ

Թիֆլիս փոխադրվելուց հետո Թադևոսյանի նկարած կտափների թեման նկատելիորեն փոխվում է ընդհուպ մինչև 1912 թվականը: Հայ ժողովրդի կյանքից քաղված սյուժեներով ռեալիստական նկարներին, ինչպես եղել էր մինչև հիմա, փոխարինում են այժմեականությունից հետո թեմաները («Ֆիդիասն ու Զևար», «Լեւոնիսն ու Պարազիասը», «Անուրջներից մեկը», «Vox pacis» — Ձայն խաղաղության), իսկ այն ժամանակ, երբ նկարիչն ընտրում է մի առավել թեմա կամ թե դա իրական դրույթյան շունչ ունի, ապա դրա մեկնաբանումը հեռացնում է իրականությունից («Ջան-դյուլում», «Սոնետ», «Հանձարն ու ամբոխը»): Այս տեսակետից հատկանշական են նաև նկարների տնտեսները:

Ինչպե՞ս և ինչո՞ւ բացառել Թադևոսյանի ստեղծագործական ուղղության այս փոփոխությունները, որ տեղի ունեցան Թիֆլիս փոխադրվելուց հետո, ինչի՞ հետևանք են դրանք: Ինքին հասկանալի է, որ պետք է մերժել առաջին հայացքից ծագող այն բացատրությունը, թե այդ փոփոխությունների պատճառն այն նոր պայմաններն էին, որոնց մեջ ընթացավ նկարչի կյանքը Թիֆլիսում: Անվիճելի է անշուշտ, որ այդ պայմանները ստեղծագործական աշխատանքի համար սակավ նպաստավոր կամ նույնիսկ պարզապես աննպաստ էին: Մանկավարժական աշխատանքը խոտ էր Թադևոսյանի լավագույն ժամերը և ստեղծագործության համար ժամանակ չէր թողնում: Դրա ակնարկություններին հաճախ ենք պատահում Վ. Գ. Պոլեռովին դրած նրա նամակներում: Սակայն այս հանգամանքը կարող էր միայն թուլացնել Թադևոսյանի նկարչական դործունեությունը, որ նմանապես առկա էր, բայց այս պատճառները չէին կարող ազդել ստեղծագործության բնույթի, նրա պաշտփարական ուղղության վրա: Այդ փոփոխություններն առաջացրած պատճառներն այլ են, և դրանք պետք է փնտրել ոչ թե նկարչի անձնական կյանքի պայմաններում, այլ այն սոցիալ-քաղաքական իրադրության մեջ, որ ստեղծվել էր այդ ժամանակ ցարական Ռուսաստանում:

Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին սրելով դասակարգային պայքարը՝ հանգեց 1905 թ. ռեյուլյուցիային: Ռեյուլյուցիայի պարտությանը հաջորդած ռեակցիան արտացոլվեց արվեստի ու գրականության մեջ: Ի հակադրություն գաղափարական ռեալիզմի այն գծին, որն իշխում էր անցած դարի 60—90-ական

Թվականների ուսական արվեստում և նրա առաջավոր, դեմոկրատական ձգտումների արտահայտություն էր, արդեն դարի վերջում երեան եկան «մաքուր արվեստ», «արվեստ արվեստի համար» նշանաբաններն առաջ բաշռող հոսանքներ: Այդ դիրքափոխման առաջին դրսևորումը «Միր իսկուստովա» («Արվեստի աշխարհ») ամսագրի հիմնումն էր 1898-ին, որի շուրջը հավաքված էր նկարիչների մի խմբակ: 1905 թ. սեռայուցիայի պարտությունը հաջորդած ռեակցիայի տարիներին իրականությունից հեռանալը դառնում է է՛լ ավելի ակնբեր: Արվեստի և մանսվանդ գրականության մեջ երևում են սիմվոլիզմով, միստիկայով տոգորված երկեր («Վեսսի» ամսագիրը, «Երկնադույն վարդի» և «Ռսկեդեղմի» ցուցահանդեսները): Այլ ղեպերում արվեստի մեջ երեան են զալիս ֆորմալիստական հոսանքներ (իմպրեսիոնիզմ, դեկորատիվիզմ, սեդանիզմ, կուբիզմ և այլ «իզմ»-եր): Այս հոսանքներն իրարից տարբեր լինելով հանդերձ՝ կապված էին մի քնդհանուր հատկանիշով — «արվեստ արվեստի համար» նշանաբանով: Սովետական արվեստաբանությունը բավականաչափ պարզորոշ բացահայտել է այս նշանաբանի բուն իմաստը, իսկ 1907—1917 թվականների մասին Մ. Գորկու տված դնահատականը՝ «ամենաապաշնորհ տասնամյակը ռուսական ինտելիգենցիայի պատմության մեջ» ամբողջովին վերաբերում է նաև այդ շրջանի ռուսական արվեստին:

Ահա ինչու մոսկովյան տարիների զարգացման առաջավոր, ռեալիստական գծից Թադեոսյանի հեռանալը, որ համընկնում է Թիֆլիս տեղափոխվելու շրջանին, չի կարող բացատրվել այլ կերպ, եթե ոչ նույն աղղակների ներգործությամբ, որոնք արտացոլվեցին շատ ուս նկարիչներին արվեստում և նկատելի ազդեցություն գործեցին նաև այդ ժամանակ ստեղծված ձայն նկարիչների վրա: Կասկածից դուրս է, որ եթե Թադեոսյանը այդ տարիներին մնար Մոսկվայում, ապա նրա ստեղծագործական ուղին կենթարկվեր նույն փոփոխություններին: Դրա ապացույցն այն է, որ նրա արվեստի սկզբնական գծից հեռանալու առանձին նշանները նկատվեցին դեռևս մոսկովյան տարիներին: Օրինակ՝ նրա ստեղծագործության բնիման համար այնքան հատկանշական «Անուրջներից մեկը» և «Հանձարն ու ամբոխը» նկարների էսքիզներն արել էր նա առաջինը 1896-ին, երկրորդը՝ 1898-ին, այսինքն՝ Թիֆլիս տեղափոխվելուց առաջ:

Թադեոսյանի Թիֆլիս փոխադրվելը զուգադրվեց այն ղեպերին, որը

մտել է այդ քաղաքի պատմության մեջ որպես արժանահիշատակ թվական. 1901 թ. ապրիլի 22-ին (հին տոմարով) Թիֆլիսի պրոլետարիատը Ի. Վ. Ստալինի գլխավորությամբ կազմակերպեց մայիսմեկյան հուժկուցույց՝ հավաքելով երեք հազար բանվոր-և Կովկասում առաջին բաց մարտը տալով ցարական իրավակարգին: Լենինյան «Իսկրան» անմիջապես բացահայտեց տեղի ունեցածի պատմական խոր իմաստը. «Այն իրադարձությունը, որ տեղի ունեցավ ապրիլի 22-ին (հ. տ.) կիրակի օրը, Թիֆլիսում, պատմականորեն նշանակալից է ամբողջ Կովկասի համար. սյգ օրվանից Կովկասում սկսվում է բացահայտ ռևոլյուցիոն շարժում»¹: Այդ նշանավոր օրն արձագանք գտավ տեղական անլեզալ մամուլում ու թուրքիկներում:

Թիֆլիսի պատմության համար բեկումնային այդ մոմենտը, որը նշանակալից էր անգրկովկասյան բանվորների՝ գործադուլներից դեպի ինքնակալության դեմ ուղղված քաղաքական բացահայտ ելույթներին անցնելը, նախապատրաստված էր քաղաքի նախորդ մի քանի տասնամյակների զարգացման ամբողջ պրոցեսով, որը 90-ական թվականների վերջին նկատելիորեն փոխել էր քաղաքի տեսքը: Թիֆլիսը, որ դեռևս 1886-ին ուներ ընդամենը 78 հազար բնակիչ և աստիճանավորների ու դինժուրականների, մասն արհեստավորների ու բուրժուանների քաղաք էր, նոր դարի սկզբին դարձել էր, ըստ տեղի ու ժամանակի, 200 հազար բնակիչ ունեցող մի կենտրոն: Փաղաքում եղած առևտրական ու արդյունաբերական հաստատությունների թիվն անցել էր 5000-ից, իսկ դրանց մեջ զբաղված բանվորների ու ծառայողների թիվը՝ 20 հազարից: Ահա դա էլ այն սոցիալական բազան էր, որի վրա հենվելով՝ արիասիրտ բուրժուական ռևոլյուցիոներները Ի. Վ. Ստալինի գլխավորությամբ ցարական իշխանության ու կապիտալիզմի դեմ մարտի տարան Թիֆլիսի, նրա հետ և անգրկովկասյան պրոլետարիատին՝ ներգրավելով ուսանաստանյան պրոլետարիատի ընդհանուր ռևոլյուցիոն պայքարի մեջ:

Կենսական ուժերով ու խիզախումներով լի ռևոլյուցիոն Թիֆլիսին հակադիր կային պատմությունից հավասարապես դատապարտված երկու ուրիշ Թիֆլիս՝ ռազմա-բյուրոկրատական, մեծապետական Թիֆլիսը, և նացիոնալիստական Թիֆլիսը, ավելի ճիշտը՝ նացիոնալիստական-կալ-

¹ „Искра“, 1901, № 6.

վածատիրականը վրացական և նացիոնալիստական-բուրժուականը՝ հայկական հատվածում: Երբ 1904—1905 թվականների դեպքերի՝ Ռուսաստանի կալվածատիրական, բուրժուական և բուրժուա-ինստեկլինտական շրջաններում առաջացրած սարսափը մղեց նրանց դաշինք կնքելու ցարիզմի հետ և երբ հեղափոխության միացյալ ուժերով հաջողվեց ճնշել ռուսական առաջին ռեյտուցիան, անդրկովկասյան կալվածատերերն ու բուրժուաները այդ գործարքին անմասնակից չմնացին: Անդրկովկասի պայմաններում դա պատմականորեն առավել ևս օրինաշատ էր, քանի որ տեղական «լիբերալ» հոսանքները՝ թե՛ բուրժուական լիբերալ, թե՛ կալվածատիրական լիբերալ, մասամբ արդեն 90-ական թվականներից, բռնեցին ինքնակառույցանք և խոշոր կապիտալին ծառայելու ուղին:

Ցարիզմը, մոմենտը որսալով, դաժանորեն վրեժ է լուծում Անդրկովկասից, որպես ռեյտուցիոն պայքարի մի կարևոր կենտրոնից, և ցանկանալով պրոլետարիատին շեղել ռեյտուցիոն պայքարից՝ անդրկովկասյան մի ազդիկ գրգռում է մյուսի դեմ, որի հետևանքն են լինում հայ-թաթարական ընդհարումները Բաքվում, Ռիֆլիսում, Գանձակում, Նրեանում և այլ քաղաքներում:

Ամենաընդհանուր գծերով այսպես էր Անդրկովկասի և առաջին հերթին Ռիֆլիսի քաղաքական ու սոցիալական իրադրությունն այդ տարիներին:

Արդյո՞ք լիովին պարզ էր դա հենց նոր Ռիֆլիսում բնակություն հաստատած Թադևոսյանի համար: Այս հարցին միայն մի պատասխան կարող է տրվել. երիտասարդ նկարիչն ընդունակ չէր քաղաքական սուր վերլուծման կամ առավել ևս՝ քաղաքական ներդրածոն ինքնադրսևորման համար: Դրա լավագույնն ապացույցը այդ շրջանի նրա գործերի քաղաքականապես չեզոք թեմատիկան է: Բայց եթե հարցն այլ կերպ դնենք, եթե հարցնենք՝ ո՞ւմ հետ էր նկարիչն իր սրտով — պայքարի կամ աշխատավոր ժողովրդի՞, թե այդ պայքարը խեղդողների հետ — ապա պատասխանն այլ կերպ կլինի, որովհետև մեծ ու զգալուն էր Նիֆիշ Թադևոսյանի սիրտը, այն մարդու սիրտը, որ իր էությունը իսկ ձգտում էր դեպի այն ամենը, ինչ լուսավոր էր, առաջավոր ու մարդասիրական: Նվ նրա սիրտն այն մարդկանց հետ էր, որոնք այդ տարիներին այնքան արիաբար վեհ պայքարի դրոշ բարձրացրին հանուն սոցիալական առաջադիմության: Այդ մարդկանց կողմն էր մղում Թադևոսյանին նրա ջերմ սիրը դեպի այն:

ամենը, ինչ հարազատ էր, և ամենից առաջ իր հարազատ ժողովրդի կուտուրայի սերը: Երբ ինձ հետ զրուցելիս նկարիչը վերհիշում էր այդ տարիները՝ միշտ էլ սաստիկ դժկամությամբ էր խոսում նրանց մասին, ովքեր լինելով ցարական իշխանության ներկայացուցիչներն Անդրկովկասում՝ վարում էին անհեթեթորեն ռեակցիոն ազգային քաղաքականություն կամ լավագույն դեպքում հաշտվում էին դրա հետ:

Թաղեոսյանի ուղին տարբեր էր Թիֆլիսի հայ առևտրականների ու ձեռնարկատերերի նացիոնալիստական-բուրժուական ուղուց, որոնք կլանքի ամբողջ իմաստը տեսնում էին պրիմիտիվ մեթոդներով ու անզուսպ կերպով վաստակի հետամուտ լինելու մեջ: Հայ բուրժուազիան էլ իր հերթին բարչացական չէր նկարչի հանդեպ: Բավական պերճախոս է այն փաստը, որ Թիֆլիս ապրելու առաջին տասնհինգ տարին Թաղեոսյանը ոչ մի նկար չծախեց, եթե չհաշվենք նրա բարեկամների հաշտեցրած մի քանի պատահական պատվերները: Թիֆլիսի քարացած, կիսակիրթ, երբեմն էլ գեղարվեստական տեսակետից անկիրթ բուրժուազիայի համար Թաղեոսյանի արվեստը անհասկանալի էր: Դա, իհարկե, միայն Թաղեոսյանի վիճակը չէր: Այդ տարիներին Թիֆլիսում ապրում էին մոտ քսան նկարիչ՝ հայ, վրացի, ռուս և այլ ազգությունների, և նրանց մեծ մասի գրությունն ավելի լավ չէր, հաճախ է՛լ ավելի վատ էր, քան Թաղեոսյանինը, որն, այնուամենայնիվ, մշտական վաստակ ուներ դաստուռի իր աշխատանքից: Իսկ հատուկնեա երջանիկները, որոնք «առաջադիմում էին», որոնց նկարները գնվում էին, ապա զոհողությամբ էին հասնում դրան՝ ստիպված էին, ի հաճույս սպառողի տափակ ճաշակի, իրենց արվեստը փոխել «սալոնային» պատկերների, արվեստը դարձնել արհեստ, դիտակցաբար փնտրել «պահանջ» ու «առաջարկ» որակական համապատասխանություն: Թաղեոսյանը չէր կարող հարմարվել դրան. շատ էր խառնապահանջ իր հանդեպ: Դրա համար էլ ստիպված էր կարեորել Առևտրական ուսումնարանի իր պաշտոնը, իսկ դա նշանակում էր իր լավագույն ժամանակը, նկարչին կենսականորեն անհրաժեշտ ցերեկվա ժամերը տալ սակավ բավարարող դրադմունքին: Թե որքան էր դա ճնշում նրան, մենք իմանում ենք Վ. Դ. Պոլենովին դրած մի նամակից. «Հիմա համարյա թե չեմ նկարում»: Երկու տարի հետո գրած մի նամակում ասում է. «...անհամատեղելի բան է դասեր տալ և աշխատել արվեստի համար,

և եթե բախտս ժպտա, ապա նորից երջանիկ կլինեմ, կարծես կհասնեմ¹ ի մեռելոց»¹:

Բայց եթե Թիֆլիսում Թաղեռայանի ստեղծագործական աշխատանքի համար նյութական բազա չկար, ապա աշխուժանալն իմ կար ինտելիգենտ մարդկանց թեև սեղմ, սակայն նրա արվեստը զնահատելու ընդունակ մի շրջան: Ինչպես մինչև այդ Մոսկվայում, այստեղ՝ Թիֆլիսում էս, Թաղեռայանը իր մարդամոտ ու բարյացակամ բնավորության շնորհիվ ձեռք բերեց տեղական արվեստակիցներից շատերի ոչ միայն սերն ու բարեկամությունը, այլև հարգանքը՝ որպես նկարիչ: Միաժամանակ հեռու լինելով ազգային սահմանափակությունից, նա զբաղվում էր թե՛ վրացի, թե՛ ռուս, թե՛ այլ ազգության պատկանող նկարիչներին: Առանձնապես մտերմ էր նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի հետ, որը մի քանի տարով բնակություն էր հաստատել Թիֆլիսում, նկարիչ Գ. Շաբբաբջյանի հետ, որն օգտվում էր նրա խորհուրդներից և կարծես նրա աշակերտն էր, նկարիչներ Բ. Յուպևի, Գ. Գաբաշվիլու, Ա. Մրելիշվիլու², քանդակագործ Նիկոլաձեի, աշուհհետև Թիֆլիս փոխադրված Ե. Լանսերեի ու Լ. Շառլմանի հետ: Նկարիչների այս շրջանակում Թաղեռայանն իրավամբ զբաղվում էր առաջին տեղերից մեկը: Բարեկամական հարաբերություններ հաստատվեցին ոչ միայն նրա ու նկարիչների հետ, այլև հայ կուլտուրայի առաջավոր շատ ներկայացուցիչների՝ գրողների, արտիստների, երաժիշտների հետ: Սրանցից չի կարելի առանձնապես չհիշատակել Հ. Թումանյանին, Ղ. Աղայանին, դերասան Ալիսանյանին: Սերտ բարեկամությամբ էր նաեւ կապված մանավանդ Կոմիտասի հետ, որի հետ հանդիպում էր էջմիածին գնալիս, կամ երբ Կոմիտասն էր լինում Թիֆլիսում: Վաղեմի բարեկամությունամբ կապված էին Թաղեռայանն ու Հովհաննես Հովհաննիսյանը, որին նկարիչը ճանաչում էր մանուկ հասակից՝ Լազարյան ճեմարանում ուսանելու տարիներից, և որը նույնպես ապրում էր էջմիածնում: Թիֆլիսում ապրող ռուս ինտելիգենցիայի սակավաթիվ ներկայացուցիչներից

¹ Ե. Թաղեռայանի նամակը Վ. Դ. Գոլենովին՝ 27-IV-1906 թվակիր (Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահի արխիվ):

² Ա. Մրելիշվիլուն Թաղեռայանը ճանաչում էր դեռևս նկարչության ուսումնառանից, որտեղ սովորել էր համարյա նույն տարիներին: Թաղեռայանը շատ մտերմ էր նրա հետ և պատրաստվում էր հուշեր գրել նրա մասին (Ռ. Դրամբյանին գրած նկարչի նամակից):

Թաղևոսյանը առանձնապես մոտ էր բանաստեղծ ու պրոֆեսոր Յուրի Վերիովսկու հետ:

Թաղևոսյանը 1907-ին մտնում է Թիֆլիսում կազմակերպված «Իկար» հավակնող անունը կրող դրա-գեդարվեստական խմբակը: Այդ խմբակի կազմակերպումը տեղական արձագանքն էր այն էսթետական-մոդեռնիստական հոսանքների, որոնք զարգանալով Ռուսաստանի մայրաքաղաքների դրա-գեդարվեստական շրջաններում՝ առանձնապես դրսևորվեցին աչդտեղ 1905 թվականի ռեոլյուցիայից հետո: Անցած տասնամյակների պրիզմայի միջոցով դիտելիս, մեզ համար այժմ պարզ է, որ այդ մոդեռնիզմը խմբերիալիզմի դարաշրջանի կապիտալիստական հասարակության ապրած հոգևոր ճգնաժամի ծնունդն էր: Դրա հորձանքը հասավ և Թիֆլիս: «Իկար» խմբակն իր էությունը, ասենք, տեղական մոդեռնիզմի ոչ այնքան ստեղծագործական կազմակերպություն էր (դրա համար բավականաչափ լիարյուն էջը), որքան տարբեր տիպի մոդեռնիստական հոսանքների պրոպագանդիստը: Ահա ինչու «Իկարի» կազմում, գրողներից, նկարիչներից, երաժիշտներից բացի, կային բուլժոուական ինտելիգենցիային պատկանող, բայց դրականության ու արվեստի հետ անմիջական առնչություն չունեցող բավական մարդիկ: Այդ պատճառով էլ «Իկարի» գործունեությունը գլխավորապես երեկոներ, համերգներ, զեկուցումներ կազմակերպելն էր, ըստ որում կարգում ու կատարում էին դերադանցորեն արևմտյան ու ռուս մոդեռնիստների գործերը: Իսկ ինչ վերաբերում էր տեղական արվեստին, ապա դրա ցուցադրումը հաղվողեպ էր խմբակի պրակտիկայում: Դրանցից մեկը Թաղևոսյանի էսթետիկների ցուցահանդեսն էր, ավելի ճիշտ՝ դիտումը «Իկարի»՝ անդամների նեղ շրջանում:

Թաղևոսյանը առողջ, հիմնականում ռեալիստական իր աշխարհայեացողությունը չէր կարող ընդունել խորապես էսթետական այդ խմբակի ամեն ինչը: «Իկարի» հետ նրան կապում էր այն հանգամանքը, որ դրա անդամների մեջ կային բավական թվով կուլտուրական, արվեստին լրջորեն վերաբերվող, գնահատելի կարողացող մարդիկ, իսկ դա քիչ բան չէր Թիֆլիսի այդ ժամանակի պայմաններում:

Վերևում նշվեց, որ Թաղևոսյանի, որպես նկարչի, բնորոշ գծերից մեկը ստեղծագործական դիսպոզիցիոն լայնությունն է: Թե հիբավի որքան բազմադաճ էին նրան հետաքրքրող թեմաները, դրա մասին բավականա-

չափ պատկերացում կտա Թադեոսյանի նկարած ու սկսած գործերի ցուցակը պարզապես աչքով անցկացնելը։ Այդտեղ պատահում ենք և՛ հայ ժողովրդական սովորություններից ու ավանդություններից վերցված սյուժեներին, հունական դիցաբանական նյութերին ու առասպելներին, և՛ լիբիական-սիրային թեմատիկային, որն ընդմիջվում է ալլաբանական, սիմվոլիկ ու հեթանոսական-ֆանտաստիկական բովանդակությամբ։ Ըստ որում ստեղծագործական գիապաղոնի լայնությունը երևան է դալիս ոչ միայն թեմաների ընտրության, այլև թե՛ կոմպոզիցիոն լուծումների, թե՛ գեղանկարչական կերպերի բաղմադրանության մեջ։ Այս տեսակետից Թադեոսյանը իր ժամանակակիցների մեջ հավասարը չունի։ Դիտելով այդ ժամանակամիջոցում նկարած նրա գործերի ցուցակը՝ տեսնում ենք, որ տասնհինգ տարվա ընթացքում (1901—16) նա նկարել է ընդամենը 2 պանո, 5 նկար և գեո ալբերան էլ մնացել է անավարտ կամ էսքիզային վիճակում։ Ավելի քան համեստ մի հանրագումար, եթե հաշվի առնենք, որ Թադեոսյանի համար, տարիքի իմաստով, այդ այն տարիներն էին, որոնք սովորաբար համապատասխանում են նկարիչների ստեղծագործական առավելագույն ակտիվության շրջանին։ Այն սխառը, որ այդ տարիների գործերի կեսը մնացել է անավարտ կամ նույնիսկ էսքիզային վիճակում, քստ երևույթին, պետք է բացատրել ղխավորապես մանկավարժական աշխատանքով ծանրաբեռնված լինելով։

Թադեոսյանի տրամադրության տակ թեև մնում էին ամառային սրձակուրդի ամիսները, բայց դրանք էլ մասամբ օգտագործվում էին նկարներ նկարելու, մասամբ էլ՝ էտյուդային պեյզաժներ անելու և համարյա ամեն տարի արտասահման ուղևորվելու ու թանգարանները դիտելու համար։

1903—1907 թվականներին կատարված պեյզաժները կրում են իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը։ Այսպիսով, նույնիսկ պեյզաժի բնագավառում Թադեոսյանը, ճիշտ է՝ շատ կարճ ժամանակ, հարկադրված է եղել դերի դառնալ իր ժամանակակիցներից այնքան շատերին վարակած հոսանքին։ Բայց սրա մասին մանրամասնորեն կխոսենք պեյզաժին վերաբերող գլխում։

Թիֆլիսում նկարված գործերից էր «Իմ անուղջներից մեկը», որի էսքիզը, ինչպես ասել ենք, արել էր նա դեռևս Մոսկվայում։ Բուն նկարը կատարվեց երեք տարվա ընթացքում (1902—1905)։ Տեմպերայով նկարված

մոսկովյան էսքիզից նկարը տարբերվում է գլխավորապես նրանով, որ սրա կոմպոզիցիայի մեջ մտցված է երկու մարդ, որոնք պետք է ավելի սյուժե-տալին բնույթ տալին նրան, թեև ճիշտն ասած՝ չեն փոխում նկարի հիմնական պնդաժառանգի բնույթը։ Բայց դա ոչ թե որևէ կոնկրետ վայրի, այլ մտացածին պնդաժառանգ է։ Ավելին, ոչ միայն մտացածին է, այլ մի պնդաժառանգ, որ բնության մեջ չկա։ Հիրավի դա իրականություն չէ, այլ անուրջ։ Մի բարձր ու խուլ շրջապարսպի ետեր, բլրակի վրա բարձրանում է զդիտեաբարից, թե հում աղյուսից շինված տարօրինակ ճարտարապետություն ունեցող, արևելյան կավաշեն կառուցվածքներ հիշեցնող, սակայն արդիականացրած մի շենք։ Հայտնի չէ բնակելի տո՞ւն է, թե մի այլ բան։ Ծենքի երկու կողմերում ու նրա ետեր կան նույնպես անորոշ տեսակի ծառեր, որոնց թափ, կանաչ աղարթը ծածկում է երկնքի զգալի մասը։ Ծագող արևի ճառագայթները լուսավորում են շենքը, պատերն ու ծառերը։ Ներքևից ապաստած քարակաշտերի միջով ձգվող շավիղը տանում է դեպի շրջապարսպը։ Ծավղի ձախ կսլզմում դանդաղ ավազանից հասում է մի աղբյուր։ Դանդաղարհի մոտի քարերից մեկին նստած է խոր մտածմունքի մեջ թաղված մի կին, իսկ շրջապարսպի մուտքի ետեր կանգնած է մի այլ կան։ Խաղաղություն, լուսություն, անդորր ու ինչ-որ սրտաճմլիկ թախիժ է հառնում այս նկարից։ Պնդաժի դեկորատիվ կատարումը համապատասխանում է անիրական սյուժեին։ Այդպիսի ընդհանրացված բնույթ ունեն երկու մարդիկ։

Ի՞նչ էր ուղում ասել Թադեոսյանն այս նկարով։ Դրա անունն իսկ տալիս է այս հարցի պատասխանը։ Անուրջներից մեկն է դա։ Գուցե և այս նկարի մեջ մարմնավորված է լոկ որևէ երազ։ Այս մտքին տեղիք է տալիս հետևյալ հանգամանքը։ Թադեոսյանն ունեի մի ալյում, որի մեջ «գլխի կր առնում» իր երազները։ Այլ ալյումի մեջ կա քանանկ երազի «գրառում», բոլորն էլ ջրաներկ ուրվանկարներով վերարտադրված։ Կերպարների հրետակությամբ, ձևերի պլաստիկությամբ, թեմայի բանաստեղծականությամբ ու պատկերաչափությամբ դրանք այնպիսի երազներ են, որոնք միայն նկարիչը կարող էր տեսնել։ Իրական ու ֆանտաստիկ պնդաժաներ, իսկ ավելի հաճախ իրականն ու ֆանտաստիկը զուգորդող պնդաժաներ, դրանց մեջ շատ են ճարտարապետական պնդաժաներ, ըստ որում գերակշռում են հայկական ոճի հուշարձանները։ Հիշողության մեջ մնում է լոկ բնքից ու մերկացրած արմատներից կազմված հինավուրց ծառերի

լաբիրինթոսը: Ալբոմում կան նաև Հասարակ զարգաշրջանակներ՝ վի-
նյետաներ և ծաղիկների էտյուդներ՝ նրանց մեջ ստղասկզզ օձով, և մշալլ
երանգներով արված բարդ կոմպոզիցիաներ: Ուրվականներից մեկը պատ-
կերում է մոնումենտալ սանդուխքներ ու ծանր սյուների ունեցող անցքերի
լաբիրինթոս. սյուներից շղթայով կապված են գաղաններ, վագրեր,
հովազներ: Եվ կամ մի հսկայական աշտարակ. մամուռապատ, վալբի մի
ժայռ, մի տձև լեռ և մի մարդ էլ բարձր պատուհանից դուրս նետված՝
ընկնում է: Երբեմն էլ այդ երազները նույն օրվա ապրումներն են՝ Լեի-
տանը իր վերջին, մերձիմահ օրերին՝ ամբողջովին սևազգեստ, սև մորու-
քով, իսկ շուրջը՝ թեթև, բաց գույնի զգեստներով աղջիկներ:

Թաղեոսյանն այդ «երազները» պատկերադարձել է իր ալբոմի մեջ
Մոսկվայում ապրած տարիներին: Երազներն այսպես ուրվանկարելը ա-
ռաջացնում էր հիշողության, ներվերի ու աչքերի մեծ լարում և հասցնում
նրան հիվանդագին դրուժյան: Բանը վերաջալը նրանով, որ բժիշկը
նկարչին արգելեց զբաղվել այդ յուրահատուկ «ժանրով»:

Թաղեոսյանի «երազներին» ուրվանկարների ալբոմում չկա ոչ մեկը,
որ թեկուզ հեռավորապես հիշեցնի «Անուրջներից մեկը»: Բայց սրանով չի
հերքվում վերեի մեր ենթադրությունը, որ այդ նկարը Թաղեոսյանի երազ-
ներից մեկն է, սրովհետև խիստ հավանական է, որ 1896-ին նկարված
դառնափառ երազի վերաբրտագրությունն է, քանի որ որոշել էր դարձնել
զառ նկար, ապա ալբոմի մեջ չի մտցրել: Արդարև ուղղակի էր, թե ոչ,
համեմատյն դեպս խիստ հատկանշանական է, որ Թաղեոսյանը այդ կտավը
նկարելուն ձեռնամուխ եղավ քիչ ժամանակ անց և հատկապես այդ տա-
րիներին:

Նկարչի փոխված ուղու բնութագրման համար տիպական է «Ջան
գյուլում» պատմը: Մրա սլուժեն թեև իրական է՝ ծաղիկ հավաքելու տոնը,
որ այդ տարիներին դեռևս կար գյուղական միջուկայրում որպես ժողո-
վրդական հինավուրց սովորույթ, սակայն Թաղեոսյանի մեկնաբանու-
ման մեջ դա ստանում է բոլորովին այլ բնույթ, որ երբեք նման չէ
իրականում եղածին: Ջան-գյուլումը երկտասարդության տոն է՝ հարսներ
ընտրելու տոնը: Աղջիկները ծաղիկ են հավաքում դաշտում, իսկ տղաները
ձիավարժությամբ և այլ խաղերով ցույց են տալիս իրենց բազումությունը,
ճարպիկությունն ու ուժը:

«Ջան-գյուլումը», որ ներթափանցված է մեծ բանաստեղծականու-

Յլամբ և Թաղեհոսյանի բոլոր կոմպոզիցիոն-սյուժետային գործերից ամենալիրիկականն է, ամենից առաջ գերում է իր այս կողմով՝ միանգամայն ներգաշնակվելով ժողովրդական տոնի բնույթին։ Սակայն տոնի հիմնական նոտան կյանքի հրճվածքն է, և հենց սա էլ չկա Թաղեհոսյանի այս նկարում։ Բոլորովին այլ, հակադիր զգացմունքներ ու տրամադրություններ է առաջացնում դա։ Առջևի պլանում պատկերված հինգ աղջիկները դանդաղ, սահուն ռիթմով քայլում են լայնարձակ դաշտերի ֆոնի վրա։ Թախիժ և նույնիսկ վիշտ է հառնում նրանց դեմքերից, որոնք խոսում են ավելի շուտ ամենայն աշխարհիկից հրաժարվելու, քան թե կյանքի հրճվածքի մասին, որով թվում է, թե պարարած պիտի լինեին նրանց արտերը։ Պանոսի ալը դադափարական մտահղացման ամբողջականությունը լիարժեք առնու համար ձիարշավում մրցող տղաները նկարված են խորքում, և շնչին տեղ է հատկացված նրանց։ Աղջիկների հնամենի զգեստների նուրբ, ազդեցություն, ներգաշնակորեն ընտրված բաց վարդագույն, բաց մանուշակագույն ու կանաչավուն ներկերն էլ համապատասխանում են նկարչի ընդհանուր մտահղացմանը։ Հիշում ես նևստերովի կառվածքի կանացի պատկերները, որոնց հետ ընդհանուր զգեստներն Թաղեհոսյանի պանոսի աղջիկները։ Պանոն նկարված է ցանցառ թափանի վրա, առանց ենթաներկի, և դա գործընկի տեսք է տալիս նրան։

Գաղափարական այլ բովանդակություն է տվել Թաղեհոսյանը «Հանձարն ու ամբոխը» նկարին (1909)։ Ի տարբերություն ժամ անուրջներից մեկը՝ նկարի և «Հան-դյուլում» պանոսի՝ լիրիկական տրամադրություն ունեցող գործերի, որոնց մեջ իրականությունից հեռանալն արտահայտված է երազկոտ մտահայեցությամբ, անդորրավետությամբ, «Հանձարն ու ամբոխը» նկարը համակված է բուրբուլիկ այլ տրամադրություններով։ Այստեղ հիմքում դրված է ականավոր անձնավորության («Հանձար») և շրջապատի («ամբոխ») ողբերգական կոնֆլիկտը։ Սակայն, Թաղեհոսյանի նկարում «ամբոխը» բնավ էլ ժողովուրդը չէ, այլ այն բարացածն ու բուրբ, որ ընդունակ է միայն ծաղրածանակի ենթարկել նրանց, ովքեր բարձր են կանգնած գոհակի, քաղքենի աշխարհից։ Թաղեհոսյանի նկարի «ամբոխը» այն «բարձրաշխարհիկ խաժամուժն» է, որի մասին մեծ բանաստեղծն ասել է.

«Մաղր ու լուսանք թող որ թափվին քո գլխին».

(Պուշկին. «Պոեմաին», Թարգմ. Հովհ. Հովհաննիսյանի)։

Այս տեսակետից նկարի գլխավոր իմաստը՝ դահճիկ միջավայրի մերկացումը, վկայում է մտահղացման առաջավոր առաջադրմական հիմքը։ Բայց և այնպես այս դործի մեջ էլ նկարիչն ընթացել է սխալ ուղիով։ Իր նկարի համար փոխանակ ընտրելու իսկապես տեղի ունեցած մի որևէ դեպք կամ թեկուզ պատկերվածը բացահայտելու կոնկրետ միջավայրում (իսկ այդպիսի օրինակներ կարելի էր շատ գտնել թե՛ անցյալում, թե՛ իր նկարելու օրերին), Թադեոսյանը դերադասել է իր մտահղացումը լուծել մի վերացական իրադրություն մեջ՝ ժամանակից ու տեղից դուրս։ Հայտնի չէ, թե ե՞րբ և որտե՞ղ է տեղի ունենում դա։ Ճիշտ է, նկարիչն իր «Հանճարին» ավել է այնպիսի դիմագիծ, որը մի քիչ Բեթհովենին է հիշեցնում, բայց և Բեթհովենին պատկերող նկար չէ։ Նույնպես էլ քիչ կոնկրետ է «ամբոխը», որտեղ մի բան է աներկբա՝ դրանք իշխող գասակարգերին պատկանող մարդիկ են։ Հանճարի ու ամբոխի միջև եղած կոնֆլիկտը նկարիչը լուծել է անհատին միջավայրին հակադրելու պլանով։ «Հանճարը» փախչում է «ամբոխից», որը ծաղրում է նրան ու սուլում։ Թադեոսյանի ընտրած նկարչական տեխնիկան, որ պուանտիլիստական է հիշեցնում, որտեղ մարդիկ ու ֆոնը նկարված են իրար հակադիր դույններ ունեցող առանձին հատվածների եղանակով, է՛լ ավելի են նպաստում նկարի ստեղծած ապավորության վերացականությանը։

Կարելի է ենթադրել, որ այս նկարի մեջ արտացոլվել են նաև նկարչի անձնական ապրումներն ու զգացումները։ Դրա համար որոշ հիմքեր կան։ Հօգուտ այդ ենթադրության է խոսում այն, որ Թադեոսյանը դրա առաջին մտահղացումն ունեցել է դեռևս 1899 թվականին, այսինքն՝ «Կեսօրյա ճաշ» և «Քարող ուղղադավաններին» նկարների համար մրցանակներ ստանալուց հետո, որոնք ուրախության հետ միասին այնքան դառնություն պատճառեցին նրան՝ մրցանակների առթիվ որոշ շրջաններում թուր կարծիքներ հայտնվելու կապակցությամբ։ Թադեոսյանն իր էսքիզը թողել էր մի կողմ և նկարի վերածեց 8—10 տարի հետո միայն։ Այդ լքված թեմային նկարիչը թերևս վերադարձավ այն վերաբերմունքից զրդված, որ ցուցաբերեցին նրա նկատմամբ Թիֆլիսի պաշտոնավարում։ Վ. Դ. Պոլեևնովի գրած նամակներից մեկում Թադեոսյանն ասում է, որ ուզում է մեկնել Թիֆլիսից, այն աստիճան թունավորել է կյանքը իր պաշտոնավարած ուսումնարանի պետերի կռվախնդիր վերաբերմունքը։ Պոլեևնովի խոր-

հըրդով, որի կարծիքը Թաղեոսյանը շատ էր հաշվի առնում, նա այդ քայլը չարեց:

Երբ Թաղեոսյանն ավարտում էր «Հանճարն ու ամբոխը» նկարը, արդեն հղացել էր մի նոր թեմա: «Սոնետ» նկարի (1909) խստ ընդհանրացված անոնը չի բացահայտում դրա բովանդակությունը, որ նվիրված է համամարդկային ու հավերժական թեմային՝ սիրո թեմային: Սակայն, այս միանգամայն ռեալ թեման վերարտադրված է ամենայն երկրայինից կտրված, հեռացած: Դրա համար էլ նկարիչը սիրահար զույգին նստեցրել է անսահման ծովի վրա լողացող մի փոքրիկ գոնդոլի մեջ՝ շրջապատված միայն ջրով ու երկնքով, և ոչ մի բան ցույց չի տալիս մարդկանց ներկայությունը, այն, ինչից կազմված է երկրային կյանքը: Երիտասարդ ջութակ է նվագում, իսկ աղջիկը փարած նրան՝ լսում է «հաղթական սիրո երգը», ինչպես կուլեենայիր անվանել այդ նկարը: Նկարն ունի երկու տարբերակ, որոնք զանազանվում են գլխավորապես պեյզաժով, որին ալյուրով զգալի տեղ է հատկացված: Մեկում (մեծածավալի մեջ) ծովը խաղաղ է ու երկինքը ջինջ, հորիզոնի վրայի թեթև, ծխանման ամպերում անդրադարձել են մայր մտնող արևի վարդազեղին ցուրերը: Մյուս՝ փոքրածավալ տարբերակում հորիզոնը ծածկված է ամպերով, մոտ է փոթորիկը, ջրի վրա փրփրակատար ալյակներ կան: Ինչպես կարելի է ելլալիացնել աղջիկն ու տղայի հագուստներից՝ դարձողությունը վերաբերում է անցյալին. Ռոմենոն ու Ջուլիետա՞ն են դրանք, Պետրարկան ու Լաուրա՞ն, թե՞ պարզապես այդ ժամանակների մի սիրահար զույգ: Նկարչի այստեղ առաջադրած խնդիրը ոչ միայն այն է, որ սաստիկ սիրո ամբողջ ուժն արտահայտվի հենց սիրահարների միջոցով, ինչպես արվում է նման դեպքերում, այլև Թաղեոսյանը ցանկացել է շրջապատի բնությունն էլ դարձնել սիրո այդ տեսարանի ակտիվ մասնակիցը: Ահա թե ինչու այդքան հագեցած են պեյզաժի գույները. հալած ոսկու պես բոցախավում է գոնդոլի վառ նարնջագույն կողը, որի վրա ընկել են մայր մտնող արևի ճաճանչները և կոնտրաստ ստեղծում ծովի մանուշակա-երկնագույն ու կապույտ երանգների հետ, իսկ սրանց էլ հակադրված են երկնքի զրմբուխ-վարդագույն, բաց կանաչ-երկնագույնի փոխանցվող ներկերը:

Եթե նախորդ նկարում պոռնոտեխնտական նկարակերպն ավելի շուտ արտաքին ձևի նշանակություն ուներ, քան թե ըստ էության օգտագործվել էր, ապա «Սոնետ» նկարի ծովային պեյզաժի նկարման մեջ կա-

րելի է նշմարել իմպրեսիոնիզմի որոշ ազդեցություն, որին Թադևոսյանը տուրք է տվել մոտավորապես այդտարիներին նաև քնականից նկարած իր պելյզաժային գործերում: Նյատեղ նա որոշ չափով օգտվում է փոխադարձաբար իրար լրացնող գույների վերաբերյալ իմպրեսիոնիստական դրուլթից: Մյուս տարբերակում, որտեղ պատկերված է մոտալուտ փոթորիկը, կապարագույն թուխ ամպերը և ալերախոթյունը նույնպես նկարի ափսիվ կոմպոնենտ են: Գեղանկարչական տեսակետից այս վերջին տարբերակն ավելի հաջող է. այստեղ երանգային թեման ավելի նուրբ է լուծված:

Հեքիաթային, ալլաբանական, սիմվոլիկ բովանդակություն ունեցող նկարներից բացի, Թադևոսյանին հրապուրում են հեռավոր անցյալի թեմաներ՝ դիցաբանական նյութերն ու առասպելները: 1901 թվականին նա նկարել է մի պանո հին հույն նկարիչների Զեքսիսի և Պարադիսասի հայտնի առասպելի թեմայով: Թադևոսյանը դժգոհ մնաց այդ գործից ու ոչնչացրեց:

Գարձյալ հին աշխարհից է վերցված մի ալլ թեմա՝ «Ֆիդիասն ու Զևսը» (1909). ըստ լեգենդի՝ Զևսը հայտնվում է Ֆիդիասին, երբ սա քանդակում է աստվածահոր հուշակավոր արձանը: Նկարը մնաց անավարտ: Հետաքրքիրն այն է, որ հին հունական դիցաբանության ու առասպելների մեծահարուստ դանձարանից Թադևոսյանն ընտրել է նախ ոչ թե այնպիսիներ, որոնք հանրահայտ էին ու բազմիցս օգտագործված, այլև կանգ է առել այնպիսիների վրա, որոնց սյուժեները տոնչվում էին արվեստագետներին:

Մեկ տարի հետո, 1910-ին, Թադևոսյանը մոտահայանում է մի նոր նկար, որի սյուժեն նույնպես որոշ չափով վերաբերում է արվեստին. դա «Vox pacis»-կամ «Sonna mortuum»-ն է. «Կյանքը կարճ է, արվեստն անմահ», ահա այդ ալլաբանական նկարի իմաստը, որից պահպանվել են մի քանի էսքիզ և մի անավարտ կտավ: Նկարի առաջին պլանում, դեմոնիկոր կանգնած են ուղղաձիգ, մեղկ ֆիգուրներ՝ արվեստի տարբեր տեսակների մարմնավորումը, իսկ նրանց միջև, կենտրոնում, գերանդին բռնած՝ կանգնել է մահը, որ անգործ է ոչնչացնել նրանց: Թադևոսյանն այս նկարը մոտահայցել է 1910-ին, «Հանձարն ու ամբոխը» ավարտելուց հետո, որի և հակադրությունն է: Նթև առաջին նկարում տրված է ակադեմիկական անձնավորության՝ արվեստի մարդու վիճակը կենդանության օրոք, ապա այս գործի մեջ նկարիչը ալլաբանորեն փառաբանում է մարդու

Համհարով ստեղծվող արվեստի բոլոր տեսակների անմահութիւնը: Այս նկարը Թաղեոսյանի ամենավերացական և մասցածին գործն է և տարօրինակ չէ, որ նկարիչն էլ սառեց նրանից, թողեց բոլորովին անավարտ:

Թաղեոսյանի բոլոր գործերի մէջ առանձնակի տեղ է զբաղւում «Ասլան աղան»: Սրա վնասն Հին Հայկական այն առասպելն է, ըստ որի մահվան հրեշտակը գալիս է առնելու աղայի Հոգին: Պատկերված է աղայի ու հրեշտակի գոռնմարտը: Եթէ հունական առասպելաբանությանը դիմելիս նկարիչն ընդհանրացնելու նկատառումով, այնուամենայնիվ, հիմնականում ռեալիստորեն լուծեց դրանք, ապա «Ասլան աղան» նկարել է միջնադարյան հայ մանրանկարչության նմանողութեամբ ոճավորելու պատճառով: Թաղեոսյանը հրաժարվում է տարածական լուծումից, ոճավորում է հրեշտակի, աղայի, ձուռ պատկերները: Արտատվող են նաև նյութը և նկարչի տեխնիկական պրիմներն այս գործի մէջ: Թաղեոսյանն «Ասլան աղան» անվանել է որմնանկար: Եթէ նույնիսկ արտաքին տեսքով «Ասլան աղան» որմնանկար է հիշեցնում, ապա ունի նաև էական տարբերություն. նկարված է ոչ թէ անմիջականորեն պատի վրա, ինչպես պետք է լինի ըստ որմնանկարչութեան, այլ և տարբերվում է այստեղ գործածված նյութով (գիպս) և հենց կատարման եղանակով՝ տարբեր գույնով ներկված դիպսի կտորները կարեկասին փակցնելով, որով և մոտենում է խճանկարին: Հետագայում Թաղեոսյանը չգիմեց այս տեխնիկային, սակայն շարունակեց հետաքրքրվել պատկերման տեխնիկայի նոր եղանակներով:

Թաղեոսյանի անավարտ նկարներից են նաև հետևյալները՝ «Հոգեհաց» (1910), «Թռչունների համերգը», «Ծաղիկների սիմֆոնիան» (երկուսն էլ 1912-ին): «Հոգեհացը» ունի նաև երկրորդ անուն՝ «Արտաշեսի մահը» (նկատի ունի Արտաշես Բ. թագավորին): Բայց և այնպես երկուսն էլ ճիշտ չեն: Ինչպես կարելի է եզրակացնել նկարից՝ այնտեղ պատկերված է ոչ թէ վախճանված արքայի համար արված հոգեհացը, այլ նրա մահվան առասպելը, որ բավական տարածված է հայ ժողովրդական միջավայրում: Նկարը մնացել է անավարտ, թեև հիմնական կոմպոզիցիոն մտահղացումը լուծված է: Այդտեղ պատկերված է վին նվագող ու հնազարդան առասպելը երգող մի գուսան: Առջևի ամբողջ պլանը զբաղւել է երգիչը, իսկ խորքում էսբիդի ձեռով օրատկերված է հանրահայտ երգը ըսող ժողովուրդը: Ամբողջ նկարում պերիշտում են մուգ կապույտ երանգները:

Մյուս երկու նկարների՝ «Թռչունների համերգի» և «Ծաղիկների սիմ-

Ֆոնիայի» անունները կարող են մոլորության մեջ դնել: Թաղեոսյանը նպատակ չի ունեցել պատկերել իրոք գոյություն ունեցող թաղունների աշխարհը կամ իրական ծաղիկների այս կամ այն տեսակները, ինչպես XVII դ. հոլանդական ու ֆլամանդական արվեստագետներն էին նկարում: Սրանք Թաղեոսյանի յուրօրինակ ֆանտազիան են թաղունների ու ծաղիկների թեմայով, որովհետև չկա ո՛չ մեկի, ո՛չ էլ մյուսների կոնկրետ պատկերումը:

«Հոգեհացը», «Թաղունների համերգը» և «Ծաղիկների սիմֆոնիան», ըստ ժամանակի, վերջին թեմատիկ-կոմպոզիցիոն դործերն են, որոնց մեջ արտահայտվել է նկարչի հեռանալն իրականությունից:

Թեև այն նկատելի փոփոխությունները, որ տեղի ունեցան Թաղեոսյանի ստեղծագործության մեջ Թիֆլիս տեղափոխվելուց հետո՝ 1904—1912 թվականներին, վկայում են նրա հեռանալը անմիջական շրջապատի իրականությունից, այնուամենայնիվ դա կատարյալ խզում էլն: Այդ տարիներին նկարված այնպիսի դործեր, ինչպես «Հանձարն ու ալբոլթը», «Մոնտը» և մասնալանդ Թիֆլիսում նկարված առաջին՝ «Ջան-դյուլով» պանոն վկայում են, որ նկարչին իրականությանը կապող ոչ բոլոր թելերն էին կտրված, որովհետև դրանց վերարտադրումը թեև շատ առանկաններից անընդունելի է, բայց և այնպես սյուժեները վերցված էին կյանքից կամ կյանքի շունչ ունեին: Թաղեոսյանի այդ տարիների դործերը ժամանակի տուրքն էին: Խիստ ամուր էր նկարչի մեջ նստել ռեալիստը, որպեսզի նրա արմատ դցած սկզբունքներն իրենց զգալ շտալին: Իմ շատ շանցած դրանք երևան եկան:

1913 թվականից սկսած Թաղեոսյանի ստեղծագործության մեջ տեղի է ունենում մի նոր բեկում, որի հատկանշական դիժն է նկարչի վերադարձը ղեպի իրական կյանքի սյուժեները: Դեռևս մի քանի տարի առաջ, 1908 թվականից, Թաղեոսյանի արվեստի մեջ նկատվում է իմպրեսիոնիզմից հեռանալը և նորից ռեալիզմի ուղին ոտք դնելը: Սակայն վերականգնման այս պրոցեսը կատարվում է ոչ թե մեկ անգամից, այլ մի քանի տարվա մեջ և հիմնականում ավարտվում է 1915-ին, բայց իմպրեսիոնիզմի ազդեցության ռեցիդիվները Թաղեոսյանի մոտ պատահում են Երբեմն հետազալում էլ, ընդհուպ մինչև Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիայի առաջին տարիները:

Թաղեոսյանի՝ զարգացման ռեալիստական ուղիներից հեռանալու և

իրականությունից կտրվելու կարճատևության հանդամանքը պետք է բացատրել այն բանով, որ նրա արվեստն ուներ ռեալիստական հաստատուն ու առողջ հիմք:

Կատարված բեկման առաջին նշանները կարելի է նկատել այն մի քանի կտավներում, որ նկարել է Թադևոսյանը արտասահմանյան ուղևորությունների ժամանակ և Հայաստանում արած էտյուդներից: Այդ նկարներն են՝ «Բեյրութի ծովափին» (1913, Մոսկվա, Տրետյակովյան պատկերասրահ), «Ճամփորդներին սպասելիս» (1913, Հայաստանի պետական պատկերասրահ), «Արաքս գետը» (1917), «Բեյրութի նավահանգիստը» (1917, վերջին երկուսը Լենինականի թանգարանում): Եթե այս երկուսն ըստ էության մենում են պեյզաժ, ապա առաջին երկուսը պետք է դիտվեն որպես ժանրային, թեև դրանց մեջ էլ պեյզաժին զգալի տեղ է հատկացված:

Առանձնապես ուշադրով է «Բեյրութի ծովափին» նկարը: Կուսակազմեր է. ափի երկայնքով ընթացող շոգենավի տախտակամածի վրա հայտնի են նշմարվում կամրջակային երկու ուղևորների սիլուետները, որոնք լուսավորված են ծովի մակերեսից անդրադարձող լուսնի լույսի ցուրեքով: Շատ լավ և ոչ շարունակյալ ձևով վերարտադրված են լուսնի լույսի անդադրձիկ վիտիկետովները: Ուղևորների գեմքերը գրեթե չեն երևում, բայց դրանք չունեն ստաֆաժի նշանակություն. նկարիչը կարողացել է ստեղծել որոշ տրամադրություն: Ուլքե՞ր են դրանք, ո՞ւր են գնում: Ակամա վերհիշում ես Թադևոսյանի վաղ շրջանի «Գեպի պանդխտություն» նկարը: Այս ճամփորդներն էլ այն մշտների նման հայրենիքը թողած և պանդխտության մեջ ապաստան որոնող տարագիրներ չե՞ն արդյոք:

1914 թվականի իմպերիալիստական պատերազմը պայթելիս Թադևոսյանն արտասահմանումն էր: Այդպիսից Մոսկվայի վրայով Թիֆլիս վերադարձին Վ. Դ. Պոլենովին դրած նամակն արտացոլում է այն թախիժը, որ առաջացրել էին պատերազմն ու նրան կուլ գնացող զոհերը: «...Ուզում եմ հաղթահարել, մոռանալ, բայց հնարավոր չէ: Մարտիք պատում է, երբ մտածում եմ այդքան մարդկանց կորուստի մասին...» և այլա. «Գիտնականներն ասում են, որ դա բնության օրենքն է, որ որոշ տարիների միջնադարից հետո անհրաժեշտ է այդ արյունահեղությունը. դուք և ձիշա է դա, բայց դարձուրելի է, դա նշանակում է կուլտուրայի կատարյալ սնանկություն, քաղաքակրթության անկարգություն,

կոշմար...»¹։ Գիտնականների և «քննության օրենքի» վկայակոչումն, իհարկե, խիստ միամիտ է հնչում, ուստի և զարմանալի չէ, որ նկարչի մեջ չի ծագում համաշխարհային այդ սպանդի իսկական հանցավորներին փնտրելու հարցը։

Մոտ երկու տարի հետո, 1916-ին, Վ. Դ. Պոլենովին գրած մի այլ նամակում արտացոլվել են նկարչի ապրումներն ու տվյալտանքները Արեմտյան Հայաստանի բնակչության թյուրքերի ձեռքով կատարված դադանային ջարդերի առթիվ։ «Հայ արվեստագետների միության անունից շնորհակալության ուղերձ առաքելով Պոլենովին «Միությանը» նվիրած նկարի համար՝ Թաղեոսյանը գրում է. «Շնորհակալ են նրանք Ձեր բնծայի համար, մանավանդ այսպիսի ժամանակ, երբ բախտի հարվածներից կործանվում է մեր ժողովուրդը մարդկային դաժանության պատճառով։ Կարեկցությունը մեծ հրճվանք է մեզ համար, ուստի և Ձեր կարեկցությունը մեզ համար մի կայծ է, հույս, որ աշխարհը ղեռես այնքան սարսափելի չէ։ Մեզ համար եկել է մի ժամանակ, երբ մենք սկսել ենք չհավատալ ո՛չ մի բանի՝ ո՛չ բարեկամների, ո՛չ մերձավորների, ո՛չ խոսքի և ո՛չ էլ գործի։ Եթե իմանայիք, թե որքա՛ն հմ տառապում ես մեր հայրենիքի, անարդված ու վիրավորված եղբայրների ու քույրերի համար։ Կուզենալի, որ մեծ կայսրության, մեծ ժողովրդի բոլոր մարդիկ թեկուզ մեկ ժամով, մեկ րոպեով լինեին մեր դերում, մեր տեղը, մեր վերքերի հետ։ Օ՛, որքա՛ն սրտակեղևը կարտասվեին նրանք։ Իսկ մենք՝ նկարիչներս, թաքցնելով մեր արցունքները, ջանանք մեր արվեստով մխիթարել մեր մնացած եղբայրներին»²։ Մենք տեսնում ենք, թե որքա՛ն էր վշտացել նկարիչը, որքան սաստիկ էին նրա հոգեկան տանջանքները իր հարապատ հայ ժողովրդի ողբերգության առթիվ։ Բայց ինչպես նախորդ նամակում, այստեղ էլ Թաղեոսյանը հարց չի տալիս իրեն՝ ինչի՞ց է առաջանում «մարդկային դաժանությունը»։

1915 թվականին Թիֆլիսում կազմակերպվում է «Հայ արվեստագետների միություն», որն ընդգրկում է ոչ միայն Թիֆլիսում, այլև ուրիշ բազմաթիվ քաղաքներում ապրող հայ նկարիչներին։ Հիմնադիրների թվում էին այդ տարիներին ժամանակավորապես Թիֆլիսում ապրող Վ. Սուրենյանը, Փ. Թեր-

¹ Ի. Թաղեոսյանի նամակը Վ. Դ. Պոլենովին՝ 26-V-15 թվակիր։

² Ի. Թաղեոսյանի նամակը Վ. Դ. Պոլենովին՝ 14-X-16 թվակիր։

ցեմեղյանը, Մ. Սարգսյանը, քանդակագործ Հ. Գյուրջյանը: Ծ. Թադեոսյանն էլ է մասնակցում ընկերության կազմակերպմանը և ընտրվում առաջին նախագահը: Ընկերության գործունեությունն արտահայտվում էր գլխավորապես ցուցահանդեսների կազմակերպելով, որոնց հրավիրվում էին մասնակցել նաև Թիֆլիսում ապրող այլ ազգությունների նկարիչները՝ Մ. Թոխեն, Բ. Ֆոգելը, Օ. Շմելինգը, Վ. Գուդիաշվիլին, քանդակագործ Յ. Նիկողաձեն և ուրիշներ: Թադեոսյանը ներգրավեց նաև իր ուսուցիչ Վ. Դ. Պոլենովին, որ ընտրվեց ընկերության պատվավոր անդամ:

1917—19 թվականներին Թադեոսյանը նկարում է երկու պատկեր «Հովիվն ու հոտը» (Մոսկվա, Արևելյան կուլտուրաների թանգարան) և «Հովվերգություն» (Լենինգրադ, Ռուսական թանգարան), որոնք ավելի որոշակի ցույց են տալիս նկարչի շրջադարձը դեպի իրականությունը: Թադեոսյանը դեռևս 1895 թվականին մի նկար էր նկարել «Հովիվն ու հոտը» թեմայով, և մենք կարծում ենք, թե պատահական չէ, որ դեպի իրականությունը վերադառնալը նկարչին տարավ հին սյուժեների օգտագործմանը: Մենք առիթ չենք ունեցել տեսնել 1895-ի նկարը, սակայն այն հանգամանքը, որ Թադեոսյանն իր գործերի ցուցակում 1917-ի նկարը չի անվանել կրկնություն, հիմք է տալիս ենթադրելու, որ մենք գործ ունենք մի նոր նկարի հետ, որը նկատելիորեն տարբերվում է դրանից ավելի, քան քսան տարի առաջ նկարածից: Այս թեմայի նոր տարբերակում, ինչպես մենք ենք կարծում, արտացոլվել են այն ապրումներն ու զգացմունքները, որոնք հուշում էին նկարչին հայ ժողովրդի ծանր փորձությունների տարիներին: Որքան թախիժ էր այդ ամպամած, իրիկնապահ պատկերող այնքան տիպիկ հայկական պեյզաժում: Սրտաճմիկ արտմություն է հառնում այդ ամպի պեյզաժից, ոչխարների հետ միասնակ կանգնած հովվից: Թիկունքը դիտողին դարձրած հովիվը սրինգ է փչում, և կարծես, թև լսում ես շուրջը տիրող լուռությունը խանգարող նրա սրտազնի մեղոգիայի թախճոտ հնչյունները: Նկարը համակված է տխուր տրամադրությամբ, և սա էլ, ինչպես նաև առաջ նկարած «Ջան-գյուլում» պանոն, Թադեոսյանի ամենալիրիկական ու քանաստեղծական գործերից է: Նրկորոգը, որ նկարիչն անվանել է «Հովվերգություն», թեև նախորդից պակաս թախճոտ է, սակայն պարունակում է ինչ-որ տաղնապալի տրամադրություն, որն առաջանում է խավարի մեջ սուզվող պեյզաժից, որտեղ թեթևակի նշմարում ես խորքում կանգնած սիրահար զուգին:

Այդ տարիներին նկարած Թադեոսյանի մյուս գործերից նշենք մի քանի «Տիրամայրերը» (1911—1914), որոնցից մեկը մանրանկարչական չափսի է։ Թադեոսյանի մոտ տիրամոր կերպարի մշակումը զերծ է որեւէ կրոնականությունից և ըստ էության մայրության պատկերումն է։ Նկարից մեզ է նայում երեսային կերակրող մի դեռատի գեղջկուհի՝ հայ կնոջ ցայտուն դիմագծերով։

Անդրկովկասում ու մասնավորապես Վրաստանում Սովետական իշխանություն հաստատվելուն անմիջականորեն նախորդած տարիներին Թադեոսյանը մտահղանում է իր կապիտալ գործերից մեկը, որի վրա աշխատեց ուղիղ տասը տարի և, նրա կարծիքով, էլի անավարտ մնաց։ Դա «Քրիստոս և փարիսեցիներ» նկարն է, որի սյուժեն ավետարանի «Վա՛յ ձեզ, փարիսեցիներ» տեքստն է՝ Քրիստոսի ու փարիսեցիների ընդհարումը։ Ավետարանական սյուժե ընտրելու մեջ չի կարելի չտեսնել Վ. Գ. Պուշկինովի ազդեցությունը, որ Թադեոսյանից շատ առաջ աշխատել էր Քրիստոսի կյանքին վերաբերող նկարաշարի վրա։ Սակայն այս թեմայի դադափարական ուղղությունը հասնում է Ալեքսանդր Իվանովին, որը ռուսական նկարչության մեջ ամենից առաջ Քրիստոսին մեկնաբանեց որպես բարոյապես կատարյալ, մարդկային անձնավորություն։ Իվանովի այս մեկնաբանությունից էլ ելնում էին Գեն, Կրամսկոյը, Պուլենովը, Վերեշչագինը և ուրիշներ։ Այդպես է նաև Թադեոսյանի նկարի դադափարական հիմքը։ Սակայն Թադեոսյանի նկարի սյուժեն իվանովյան չէ։ Նկարչին հուզում էին Քրիստոսի դրամատիկական խոր կոնֆլիկտը որոշ շերտի հետ։ Այս նկարի մեջ չի կարելի չտեսնել հին թեմայի նոր լուծումը. ես ակնարկում եմ նրա «Հանճարն ու ամբոխը» նկարը։ Միայն թե այստեղ «հանճարը» չի փախչում «ամբոխից», ինչպես այնտեղ էր, այլ հակադրվում է նրան։ Թադեոսյանի մոտ Քրիստոսն «աստվածորդի» է, պատկերված է առանց կրոնական համապատասխան հեղ քաղցրմեղրություն և հանձին փարիսեցիների ու դավրիների՝ խարաղանում է այն ամենը, ինչ քարացած է ու բուրբ։ Այս մեկնաբանությունն իր հետ բերում էր հրաժարումն միատիկայից, շինծու հուզմունքից, էքստազից, օրհներգային մոնումենտալությունից և աղոթքային խանդավառությունից՝ հօգուտ այն ռեալ-սուռմական իրադրության, որին հետևում էր նրա ուսուցիչը։ Նա ելնում էր տիպաժի, տարադի, կենցաղային մանրամասների և այլն ազդարարական ճշգրտությունից։ Թադեոսյանի ընտրած դրամատիկական մոմենտն ինք-

ներն մարտակոչ է հեղուկյան, սիրտ, ամեն ինչ ներելու քրիստոնեական պատվիրաններին:

«Ես ուզում եմ պատկերել Քրիստոսին այն միակ պահին, երբ նա անձնատուր եղավ զայրույթին», — ասում էր Թագեոսյանը:

Եվ ընտրեց այն բուպեն, երբ Քրիստոսը համակված էր բուռն զայրույթով ու բողբոջով ընդդեմ փարիսեցիական կեղծավորության: Քրիստոսի ղեմօրէց ցատում է ժայթքում, շրթունքները դողում են, սև աչքերում խեղահեղ կայծեր են շողշողում, ետ նետած իրանից ուղիղ անկշունով և նկարի հարթության նկատմամբ ուղղահայաց պարզված ձևերը կարծես վայրկենական ձգտումով շամփրում է թշնամիներին: Քրիստոսի պատկերն իսկ, որ նկարիչը մոտեցրել է հայկական տիպին, տրված է եռանդուն, կանոնական վեհուկյան հետ որեէ ընդհանրություն չունեցող երանգներով՝ դիմազծերը խոշոր են, գրեթե կոպիտ: Քրիստոսի տրագիկոն, արիստոկրատական նրբակազմություն և պասսիվ հալասափակչություն ունեցող կերպարի փոխարեն առողջ կոպտություն և վառ դիրամիկա, ասես, ֆիզիկական աշխատանքին ծանոթ ամրակուտ բազուկ: Ամբողջ կոտորիսը ներգործոն է՝ աչքերը սև, մազերը խիտ ու կարագույն, որը նրբերանգում է դեմքի սուղջ գույները, շրթունքները վառ մարջան, լայն, ասես, բորբոքված: Այս ամենը հեղ «աստվածորդուն» ինչ-որ մարտական, երկրային, մարմնական, ռեալիստական բան է տալիս: Կենտրոնական անձին համապատասխանորեն՝ ամբողջ շրջապատն էլ, փարիսեցիներն ու ժողովուրդը, պատկերված են կոպիտ, նյութեղեն կերպարներով, ընդգծված են ռեալիստորեն. խայտաճամուկ — խոնացած, մաշված ղղեստների կույտեր, արնակալած աչքեր, անասնական, վանող դեմքեր՝ կատաղած քարացածության, հոգեկան խավարի ու սուտ բարեպաշտության կենդանի մարմնացումն իր մարտական խոչընթացության մեջ: Միայն ժողովրդի զավակ եղող մտախոհ երիտասարդի և պատահական հանդիսատես, գրեթե երեսպայական հասակի, աղջկա դեմքերը պատկերված են մոդելի հանդեպ տածված քնքույշ սիրով, ըստ որում նրանց դիմազծերում նշմարվում է նկարչի ազգային տիպը:

Ինչպես ասացինք՝ նկարը մնացել է անավարտ, թեև Թագեոսյանը շատ երկար է աշխատել դրա վրա, ինչպես իր ո՛չ մի գործի վրա: Այս նկարի համար արել է բազմաթիվ էտյուդներ: Պահպանված էսքիզները ցույց են տալիս, թե որքա՞ն ժամանակ նկարիչը որոնելիս է եղել կոմպո-

զիցիան և աստիճանաբար է ստեղծել: Բուն նկարն արված է երեք տար-
բերակով, որոնք զանազանվում են մանրամասներով:

1926 թվականին այս նկարն ինձ ցույց տալիս, նա ասում էր, որ
իրեն դուր չի գալիս Քրիստոսին ամենից ավելի մոտիկ դտնվող փարիսե-
ցու գլխի լուծումը: Զգացվում էր, որ դրա վրա թափած ջանքով նկարիչն
արդեն սպառել է իրեն: Մի անգամ էլ նույնիսկ ասաց, թե դա համարում
է իր ստեղծագործության ավարտը: «Վերջացնեմ թե չէ՝ վրձինը ցած
կդնեմ ընդմիշտ»:

Վրձինը ցած դնել չկարողացավ:

Հայաստանում ու Վրաստանում Սովետական իշխանության հաս-
տատվելու տարիներին նկարիչը թեև երիտասարդ չէր, բայց լի էր ուժով:
Ծ. Թադևոսյանը տեսավ, որ Սովետական իշխանությունը ոչ միայն փր-
կություն բերեց իր ժողովրդին, ոչ միայն հնարավորություն տվեց վերա-
ծնվել սոցիալիստական վերակառուցման նոր սկզբունքներով, այլև նա
տեսավ, որ մինչ այդ որոշ անձանց նեղ շրջանակի պատկանելիությունը
համարված արվեստը աժմ դարձել է հոծ զանգվածների սեփականություն,
և ինքը, որպես արվեստագետ, պետք է նշանակալի տեղ գրավի հարա-
դատ ժողովրդի կուլտուրայի այդ նոր կերտման գործում: Եվ այս ամենը
չէր կարող չդառնալ այն խթանը, որը նոր ուժեր ներարկեց ժերալոգ-
վարպետին:

ՓԱՌԵՈՍՅԱՆԸ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ
(1921—1936)

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեօլյուցիան և երեք տարի հետո Սովետական իշխանության հաստատվելը նախ Ադրբեջանում, ալ-նուհետև Հայաստանում ու Վրաստանում արմատական հեղաշրջում առաջացրին անդրկովկասյան ժողովուրդների քաղաքական, տնտեսական ու կուլտուրական ամբողջ կյանքում: Մինչ այդ առանձնապես ծանր էր Հայաստանի դրությունը. «Տանջված ու բաղձաշարշար, Անտանտի ու գաշնակների ողորմածությամբ սովի, քայքայման ու զաղթի մատնված Հայաստանը,— բոլոր «բարեկամների» կողմից խաբված այդ Հայաստանը այժմ իր փրկութունը գտավ այն բանի մեջ, որ իրեն հայտարարեց սովիտական երկիր: ...Միայն Սովետական իշխանության զաղափարը Հայաստանին բերեց խաղաղութուն և ազգային վերածննդի հնարավորություն»¹:

Որքան էլ Թադևոսյանը քաղաքականութունից հեռու կանգնած մարդ լիներ, այնուամենայնիվ չէր կարող իր հայրենիքը սիրող ամեն ոքի հետ

¹ Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հ. 4, էջ 458:

չգիտակցել ստալինյան խոսքերի մեծ ճշմարտությունը: Այդ օրվանից ավելի սերտ է դառնում Թաղևոսյանի կապը Հայաստանի հետ: Նա զործոն մասնակցություն է ցուցաբերում Սովետական Հայաստանի կառավարության սկսած զեղարվեստական ձեռնարկումներին և ընդհանրապես երկրի արվեստին, ցանկանալով իր ուժի ներածին չափ օգնել հայրենիքին: Հաճախակի են դառնում Թաղևոսյանի ուղեորությունները Հայաստան տարվա մեջ մի քանի անգամ մեկնում է աշտուղ ու երկար մնում Երևանում: Թաղևոսյանը մասնակցում է Երևանում նկարչական ստուդիա գտվածակերպելուն ու ծրագիրը մշակելուն և թիլոր ցուցահանդեսներին: Շարունակելով հիմնականում ապրել Թիֆլիսում՝ Թաղևոսյանը հեռու չի մնում Վրաստանի նկարչական և զեղարվեստական ուսուցման կյանքից: Նա նշանակվում է Վրաստանի նոր կազմակերպված Գեղարվեստի ակադեմիայի պրոֆեսոր և Նիկոլաձեի, Գ. Գաբաշվիլու, Ե. Լանսերեի ու Շառլեմանի հետ կազմում մանկավարժների հիմնական կորիզը: Թաղևոսյանն իր մանկավարժական գործունեության մեջ հետևում էր ուսուցչի՝ Վ. Գ. Պոլենովի ավանդներին, աշխատում նրբազգացությունքով մոտենալ իր աշակերտներին և ոչ միայն օգնել տիրապետելու նկարչական պրոֆեսիոնալ վարպետությանը, այլև աշխատել ուղղություն տալ, որ բացահայտվի նրանց մեջ ներհած շնորհքը: Թաղևոսյանի աշակերտներից են Սովետական Վրաստանի աշխատկանալոր նկարիչներից շատերը՝ Ապոլլոն Քուլթաթևան, Կ. Մադալաշվիլին, Կ. Սանաձեն, Պ. Բլետկինը և ուրիշներ, իսկ հայերից՝ Դ. Նալբանդյանը, Հ. Գրիգորյանը, Կ. Մխիտարյանը: Գեղարվեստի դպրոցից ձեռք բերած մանկավարժական փորձը, խոշոր վարպետի հեղինակությունը և վերջապես երիտասարդության հանգեպ ունեցած արտակարգ բարյացակամությունը ապահովեցին ապագա նկարիչների սերը: Հիմա էլ, Թաղևոսյանի մահվանից շատ տարիներ անց, ուսուցչի անունը ջերմությամբ են հիշում աշակերտները: Ահա թե ինչ է դրում Թաղևոսյանի մասին ՍՍՌՄ Գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ, նկարիչ Դ. Նալբանդյանը. «Ակադեմիայում սովորում էի պրոֆեսոր Ե. Մ. Թաղևոսյանի՝ Պոլենովի աշակերտի զեղանկարչության դասարանում: Թաղևոսյանը ծանոթացնում էր մեզ ուս նկարիչներին, Թեպիկին, Սուրիկովին, Ա. Իվանովին, Պոլենովի և ուրիշների գործերին: Ես հաճախ էի Թաղևոսյանի հետ գնում էություններ անելու: Նա տեղումն էլ ջաջատրում ու բացահայտում էր ինձ համար բնության գեղեցկությունը:

նիլ բառացիորեն ամեն անգամ ավելի էին բացվում իմ աչքերը, հետզհետե ավելի խորապես էի սիրում ես բնությունը»¹:

Այդ տարիներին Թադևոսյանի ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ է զբաղում դիմանկարը: Այդ շրջանում նա կերտեց Հովհաննես Թումանյանի (1931), Ալ. Շիրվանզադեի (1929), Հակոբ Հակոբյանի (1934) և իր բարեկամ կոմպոզիտոր Կոմիտասի (1931—1935, որ մնաց անավարտ) և մի քանի այլ դիմանկարներ: Թադևոսյանը թողել է նաև երկու ինքնանկար՝ մեկը լուսանկարի (1933), մյուսը փայտաքանդակ (1925): Թադևոսյանի դիմանկարային գործունեությանը նվիրված հատուկ գլխում մենք ավելի մասնորոշման տրե՛ն կանգ կառնենք նրա գործերի վրա, իսկ այստեղ նշենք, որ հայկական պորտրետային նկարչության մեջ նախահոկտեմբերյան և սովետական շրջանի հայ դրականության ու արվեստի գործիչների ոչ հարուստ պատկերասրահը, այսպիսով, ճոխացավ ոչ միայն քանակապես, այլև որակապես:

Եթե Անդրկովկասում Սովետական իշխանության հաստատման անմիջականորեն հաջորդած տարիներին նկարիչը, ինչպես նշել ենք արդեն, բիշ էր աշխատում պեյզաժի ասպարեզում, այդ սովետական տարիներին նորից նշանակալից տեղ զբաղեց պեյզաժը նրա գործունեության մեջ: Առաջվա պես պեյզաժի վրա աշխատելուն Թադևոսյանը հատկացնում էր գլխավորապես ամռան ամիսները: Սովետական տարիներին նա նկարել է ավելի քան հարյուր հիսուն էտյուդային պեյզաժ, որոնց զգալի մասը հայկական են: Բացի այնպիսի վայրերի պեյզաժներից, որ հաճախ էր նրա վրձինը գրծումը կտավի վրա, ինչպես՝ Պոլենովո (1924, 1925), Թրիլսիի շրջակայքը (1923—1939), Էջմիածին (1927, 1930), Սևան (1934), կան և նոր վայրերի պեյզաժներ՝ Լոռի (1926), Կիսլովոդսկ (1928—1929), Սուդակն ու նրա շրջակայքը (1934):

Էտյուդ-պեյզաժներից բացի, Թադևոսյանն այդ տարիներին տալիս է նաև պատկեր-պեյզաժներ: Նա ավարտում է դեռևս 1890 թվականին սկսած, ապա մի կողմ դրած «Վաղարշապատի մեր փողոցը» (1921), որտեղ ժանրային մոտիվներն էլ զգալի տեղ են զբաղում: Դա ավելի շուտ առավ իրականության մի կտոր է, որը նկարիչը ցանկացել է վերարտա-

¹ Мастера советского изобразительного искусства. Составители П. М. Сымсов, В. А. Шварников, Дмитрий Налбандян, стр. 346. Изд. «Искусство», 1951.

դրել իր ամբողջ առօրեականությանը: Սպիտակ շաղարավով երկու կին, (այդ տարիներին հայ կանայքն էլ այդպես էին ծածկվում) գնում են տափակ կտորով, կավաշեն, փոքրիկ տնակներով, մեջքնդմեջ էլ խուլ պատերով եղերված նեղ փողոցի մեջտեղից: Մի տան շեմքի մոտ նստած է մի ծերունի (նկարչի պապը), ձյունասպիտակ մորուսով գլուխը թեքած, ամբողջովին թաղված իր մտքերի մեջ: Մայր մտնող արևի ձառագայթները լուսավորել են հորենական տան պատի վերնամասը և տեղ-տեղ պատերից վեր բարձրացող ծառերի մուգ կանաչ սաղարթի և հարավային կապույտ երկնքի հետ հակապատկեր են կազմում փողոցի ու տների դուրձ մանուշակագույն երանգին, աշխուժացնում պեյզաժը:

Նկարիչը կարողացել է այս պեյզաժի մեջ վերարտադրել այդ տարիների էմփիսանի՝ արևելյան գավառական գյուղաքաղաքի բնորոշ պատուհիկը:

Բնության հետ մարդիկ պատկերող նկարների այս շարքում պետք է դասել նաև «Ղոզանք Ալգետկա գետում» (1930): Նկարված է սա բնականորեն, ավելացված են միայն լողացող կանայք: Թաղեռայանը կարողացել է պահպանել ընկալման այն թարմությունը, որ հաճախ կորցնում էր էտյուդը պատկերի վերածելիս: Բայց և այնպես այստեղ էլ, ինչպես սովետական շրջանում նկարած մի քանի այլ գործերում, դեռևս պահպանվել են իմպրեսիոնիզմի ազդեցության նշույլները. անհամոզիչ է վարդագույն գետափը:

Սակայն այս առանձին ռեցիդիվները չեն փոխել նկարչի հիմնական ռեալիստական ուղղությունը, նրա վերադարձը դեպի ռեալ իրականությունը: Այս տեսակետից խիստ հատկանշական է, որ Թաղեռայանը սովետական տարիներին ավարտեց մոսկովյան շրջանի ռեալիստական բնույթի մի քանի հին գործերը, ինչպես, օրինակ՝ «Վաղարշապատի մեր փողոցը» նկարը հիշողությամբ, փորձաժալով կրկնեց մրցանակների արժանացած «Կեսօրյա ճաշը» և «Քարոզ ուղղադավաններին» նկարները:

Թաղեռայանի ստեղծագործական դիպացողունի լայնությունը, որ տրդեն նշել ենք, առանձնապես երևան եկավ սովետական տարիներին: Նա իրեն փորձեց նաև որպես մանրանկարիչ, նկարեց «Արշակ Բ և Փառանձեմ», «ՃԼ դարի հայ աղջիկ» մանրանկարները: Այս բնագավառում կատարած փորձերը հետաքրքրական էին Թաղեռայանի համար որպես այլ տեխնիկայի կիրառման հնարավորություն, իսկ պատմական սյուժեներ ընտ-

րելը պայմանավորված էր ոչ միայն էֆեկտավոր տարադների արտաքին ուզենագեղությունը, այլև անցած դարերի ոճը վերարտադրելու ցանկությունը:

Նկարչի բազմակողմանիության և շահագրգռությունների լայնության տեսակետից հետադարձական են նրա քանդակագործական տարրեր փորձերը: Բացի «Ինքնաքանդակից» (1924), Թադեոսյանը փայտից քանդակում է մի փոքրիկ էգ առյուծ (1931), դիպսից, իբրև էսքիզ, իր հոր և մոր պատկերաքանդակները (1927), նկատի ունենալով՝ հետադարձում մեծածավալ փոխադրել քարի վրա՝ նրանց տապանների համար: Քանդակում է «Կինն ու երեխան» փոքրիկ արձանը (1928) և օգտվելով Գեղարվեստի ակադեմիայի արհեստանոցից՝ ձուլում է որպես խեցի (կերամիկ), փղոսկրի մի ոչ մեծ կտորից քանդակում է մեղավորն՝ կնոջ զլխի պատկերով:

1934 թ. դարնանը Հայաստանի պետական թանգարանի Գեղարվեստական բաժնում (Պատկերասրահ) կադմակերպվեց Թադեոսյանի էտյուդների ցուցահանդես, որ ընդգրկում էր ստեղծագործական աշխատանքի զրեթև կես դար և մոտ 450 գործ: Ինձ զրած նամակով Թադեոսյանը ցանկություն էր հայտնում ցուցահանդեսը նվիրել Վ. Դ. Պուլենովի հիշատակին: «...Նրա հետ ես նկարել եմ 40 էտյուդ, — գրում էր Թադեոսյանը, — կուզենայի այդպես անել նաև այն պատճառով, որ Պուլենովը էտյուդները ցուցահանդես կադմակերպող առաջին նկարիչն էր Մոսկվայում: Նա հափշտակված էր այդ ցուցահանդեսներով»:

Թադեոսյանը ոչ առանց տատանվելու համաձայնեց կադմակերպել այդ ցուցահանդեսը. մինչ այդ հրապարակորեն երբեք չէր ցուցադրել իր էտյուդները և իր պանն էլ ցույց էր տալիս ոչ ամենքին: Ցուցահանդեսը բացվելուց քիչ առաջ ինձ զրած մի նամակում Թադեոսյանը իր տարակուսանքները էր հայտնում զրանք ցուցադրելու վերաբերյալ: «Էլիմա, երբ մոտենում է ցուցահանդեսը՝ րանալու ժամանակը, ես սկսում եմ անհանգստանալ: Չգիտեմ՝ կհասկանաք Դուք ինձ, թե ոչ, որովհետև ցուցադրելով իմ բոլոր էտյուդները (որոնք հազվագեղ եմ ցույց տալիս մարդկանց), որ արել եմ ավելի քան 40 տարվա ընթացքում, կարծես թե շրջում եմ իմ ներսը ու ինտիմ կողմս ցույց եմ տալիս դեռևս կենդանությանս

1 Ե. Թադեոսյանի նամակը՝ 21-IV-33 թվաիր:

օրոք: Լեւոնանը կվրդովվեր այդ փաստից: Բայց ահա հարց է ծագում՝
կբավարարվե՞ն իմ ցուցահանդեսից, քննադատությունը կհասկանա՞ւ ար-
դյոք, որ սրանից բառատուն տարի առաջ ինձ համար կատարածս դործերը
ենթակա չեն ժամանակակից խիստ պահանջներին»¹:

Զուր էին նկարչի տարակուսները: Թադեոսյանի ցուցահանդեսը
հակալական հաջողություն ունեցավ: Զխոսկլով արդեն լայն հասարակու-
թյան մասին, նշենք, որ անգամ նկարիչների շրջանում այս ցուցահան-
դեսը կատարյալ իրադարձություն էր, միաժամանակ և հայտնություն
դրանցից շատերի համար, որոնք երբեք չէին տեսել այդ դործերը և չդի-
տեին, թե պեղծածի ի՞նչ հիանալի վարպետ է Թադեոսյանը: Այս ցու-
ցահանդեսը փնահատեց նաև քննադատությունը: Մամուլում լույս ա-
նոծ նյութերից աչքի է ընկնում Ե. Թադեոսյանի գործերը հանդամանորեն
քննության առնող նկարիչ Գ. Դյուրջյանի հոդվածը:

Ցուցահանդեսի հաջողությունը մեծապես հուզեց և ողորոցեց Թա-
դեոսյանին: Նրիտասարդ տարիներին Մոսկվայում ունեցած հաջողու-
թյուններից հետո սա Թադեոսյանի առաջին ու լայն ճանաչումն էր:

Դրանից շորս տարի հետո, 1938-ին, նրեանում նորից կազմակերպ-
ված ցուցահանդեսը տարվելով Թբիլիսի՝ մի անգամ ևս ամբապնդեց Թա-
դեոսյանի ակնառու տեղը ժամանակակից հայ արվեստում: Այդ ցուցա-
հանդեսում, պեղծածներից բացի, որոնց թիվը ավելացել էր 150-ով, կա-
յին նաև նկարչի այլ գործեր:

Կյանքի վերջին տարիներին Թադեոսյանը ժամանակ էր գտնում նաև
զրական աշխատանքի համար: Պոլենովների ընտանիքի խնդրանքով հու-
շեր գրեց Վ. Դ. Պոլենովի մասին «Ակադեմիա» հրատարակչության ծրա-
դրած ժողովածուի համար: Այն ժամանակ դրանք չհրատարակվեցին, սա-
կայն բավական հետո մի մասը լույս տեսավ Ե. Սախարովայի «Պոլենով»
գրքում: Այնուհետև, արդեն սեփական նախաձեռնությամբ, մահվանից
րիչ առաջ գրեց «Հուշեր Ե. Դ. Պոլենովայի մասին», որը, եղբորից հետո,
ուռա նկարիչներից ամենամոտիկն էր նրա համար: Այս «Հուշերը» ար-
վեստի շատ բան են պարունակում նաև իր մասին, որ մասամբ օգտա-
գործել ենք մենք, բայց և այնպես սպասում են լրիվ հրատարակվելուն:

1927 թվականին Թիֆլիսի օպերայի և բալետի թատրոնում Թա-

¹ Ե. Թադեոսյանի նամակը՝ 1934 թվակեր:

դեռույանը ձեռագրեց Սեն-Սանսի «Սամսոն և Դալիլա» օպերան՝ տալով հետաքրքրական էսքիզներ, որոնք դժբախտաբար ժամանակին բաժնուկանաչափ չգնահատվեցին:

Բացի պեչյուժային բնույթի սովորական էտյուդներից, Թադեոսյանը 1931-ին նկարում է ժանրային բնույթի մի ոչ մեծ էտյուդ «Սղոցարանի մոտ», որից ենթադրում էր հետագայում նկար նկարել:

Թադեոսյանի թղթապանակներում պահպանվել են մի շարք էսքիզներ այն նկարի համար, որ մտահղացել էր նկարել ըստ «Նոննոր կրծեմ...» երգի (1930):

Սակայն որբան էլ հետաքրքրական ու արժեքավոր լինեն Թադեոսյանի այս բոլոր դործերը, աչտաժանանիվ նրանից, քան թե սովետական տառջին տարիների մի այլ հայ նկարչից, կարելի էր սպասել նոր բովանդակություն ունեցող, սովետական դարաշրջանի նոր գաղափարախոսությամբ տոգորված նկարներ: Զե՛ որ Թադեոսյանն անցյալում տվել էր առաջավոր գաղափարախոսությամբ տոգորված մի շարք թեմատիկ-կոմպոզիցիոն նկարներ: Որեմն ինչո՞ւլ բացատրել դրանց պակասը սովետական տարիներին: Որոշ չափով դրա պատճառը եղել է նկարչի խստապահանջությունն իր նկատմամբ, որ ավելի էր աճել ժամանակի ընթացքում: Մենք գիտենք, որ անցյալում էլ Թադեոսյանն իր յուրաքանչյուր կտավը նկարում էր մի քանի տարի, նախօրոք բազմաթիվ էսքիզներ անելուց հետո: Կար է մի ուրիշ հանգամանք, որ խանգարում էր նկարչին աշխատելու նոր թեմայի վրա: Նա ուզում էր ինչ գնով էլ լինի ավարտել դեռևս նախառեղույցիտն տարիներին սկսած վերոհիշյալ «Քրիստոս և փարիսեյիները» (կա՛յ ձեզ, դպիրներ և փարիսեյիներ): Այս կտավն ավարտելու աշխատանքը դանդաղ էր ընթանում, որովհետև նկարն արդեն չէր բավարարում արվեստագետին, նա, իհարկե, չէր կարող չդիտակցել, որ իր ընտրած թեման հնացել ու ժամանակավրեպ է: Սակայն դրա վրա թափված հսկայական ջանքերը մղեցին նրան շարունակելու աշխատանքը: Վերջվերջո՛ հարկ եղավ թևերի թռչնել դա, և վրան թափված համարյա տասնամյա աշխատանքը ոչ մի բան չմտցրեց Թադեոսյանի, որպես սովետական նկարչի, ակտիվի մեջ:

Սովետական Հայաստանի կառավարությունը նկատի առնելով Ե. Թադեոսյանի խոշոր ծառայություններն արվեստի ասպարեզում, թե՛ անցյալում, թե՛ սովետական տարիներին, 1935 թվականին արվեստի վաստա-

կալոր գործչի կոչումը շնորհեց նրան: Թաղեոսյանի արժանիքների այս ճանաչումը, ինչպես նաև այն ուշադրությունը, որ նրա արվեստի նկատմամբ ցուցաբերեցին գեղարվեստական հասարակայնությունը և մեր հասարակության լայն շրջանները, ծերացող նկարչին ներարկեցին նոր ուժ՝ կերտելու մեր դարաշրջանի համար այժմեական նոր պորժեր:

Մահանալուց մեկ տարի առաջ Թաղեոսյանը մտահղացավ մի նկար, որի թեման Ի. Վ. Ստալինի հայտնի խոսքն էր. «Ուրիշի հողից ո՛չ մի թիղ չենք ուզում, բայց մեր հողից էլ ո՛չ մի վերշտի չենք տա»: Այս թեման բնութագրելը ցույց է տալիս, որ նկարիչը վճռական շրջադարձ էր կատարել դեպի սովետական ակտուալ թեմատիկան: 1934 թվականից սկսված և Թաղեոսյանի մահից հետո էսքիզ մնացած այս գործի մեջ նկարիչը հաջողությամբ է գեղարվեստական պատկերի վերածել իր Հայրենիքը պաշտպանելու պատրաստ ժողովրդի կամքը: Նկարի գաղափարական առանցքը — Սովետական Միության աշխատավոր հոծ զանգվածների անհիշյալ կամքը՝ պաշտպանելու Մեծ Հոկտեմբերի նվաճումներն ու իրենց Հայրենիքը — արտահայտված է ի դեմս հրացանը բռնած երկու կարծրբրտանակալիների, իսկ նրանց ետևը երևում է անթիվ մարդկանց դուխների ծովը. անսասան պատենշի նման կանգնել են նրանք ռադիկների ետևը, որպեսզի պաշտպանեն հայրենի երկիրն ու նրա հարստությունները, ֆարրիկաներն ու գործարանները:

Նկատելի նախապատրաստական աշխատանքը՝ էսքիզներ անելը՝ հաճախ ահագին ժամանակ էր խլում նկարչից: Աստիճանաբար միտյն, հաճախ մեծաքանակ էսքիզներ անելուց հետո, մի էսքիզից մյուսին անցնելով՝ լիովին բացահայտվում էր նկարչի մտահղացումն այն ձևով, որը կարող էր բավարարել նրան և թույլ տալ ձեռնամուխ լինելու բուն նկարին: Այս անգամ Թաղեոսյանի մտահղացումը հորդեց անմիջապես մեկ և վերջնական էսքիզով: Բանի որ Հայրենիքի պաշտպանության գաղափարը մարմնավորված է նախ և առաջ հանձինս երկու կարծրբրտանակալիների, որոնք, ասես, Սովետական պետության հզորության ու մեր մարդկանց անհողողող կամքի մարմնացումն են, ապա նրանց կերպարները մնալով կոնկրետ՝ զուգորդվում են այստեղ միանգամայն անհրաժեշտ որոշ ընդհանրացման հետ:

Մահը դժբախտաբար հնարավորություն չտվեց նկարչին ավարտելու նկարը, և մտահղացումը մնաց էսքիզային վիճակում: Սակայն կարևոր

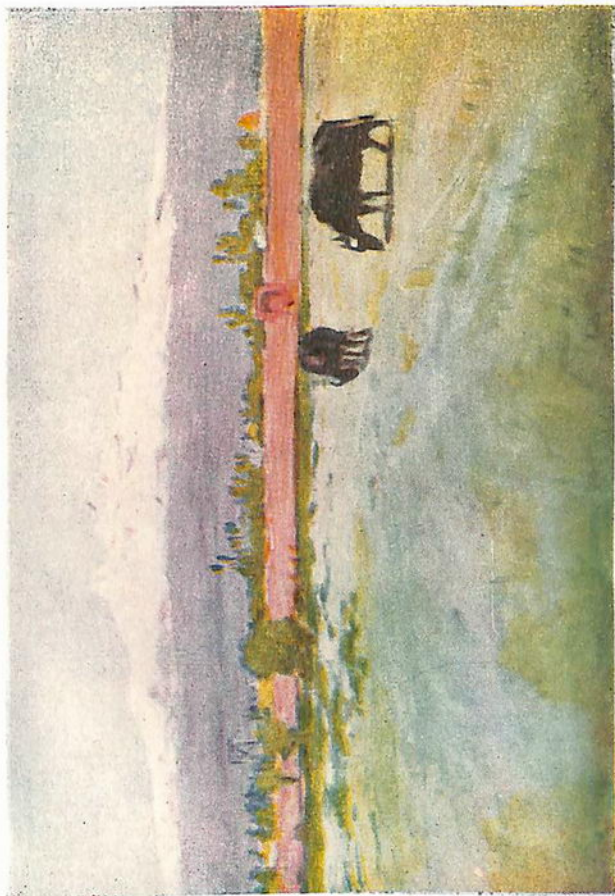
այն է, որ կատարվեց շրջադարձը դեպի նոր թեմատիկան: Թաղեոսյանը վաղաժամ վախճանվեց, բայց և այնպես տեսավ այն օրը, երբ ժամանակին հայ բուրժուազիայի կողմից շճանաչված նրա արվեստը գնահատվեց Սովետական Հայաստանի ու Սովետական Վրաստանի լայն շրջաններում:

Մի թուույիկ հայացք նետելով նկարչի ամբողջ ստեղծագործական ուղուն՝ կարող ենք ասել, որ իր գեղարվեստական զարգացման համար ուսումնական արվեստին այնքան պարտական Թաղեոսյանը, ապրելով ու աշխատելով հայ արվեստի զարգացման համար աննպաստ տարիներին, սնվելով գերազանցորեն հայրենի միջավայրից վերցրած թեմաներով՝ կարողացավ մեծապես նպաստել հայ արվեստի զարգացմանը: Եթե ռեալիզմի տարիներին Թաղեոսյանը ժամանակավորապես հեռացավ առաջավոր արվեստի խնդիրներից և տուրք տվեց ժամանակին, ապա ավելի ուշ և, որ առանձնապես կարևոր է, դեռևս Հոկտեմբերյան Մեծ ռեուլյուցիայից առաջ, նորից վերադարձավ իր արվեստը ժողովրդին և սպաս դնելու նախկին ուղին: Ահա ինչու Թաղեոսյանը մուտք է գործում Սովետական Հայաստանի վերածնված արվեստի անդաստանը որպես իր նկարելակերպը, իր տրադիցիաները, գեմքն ու հոգին ունեցող լավագույն վարպետներից մեկը:

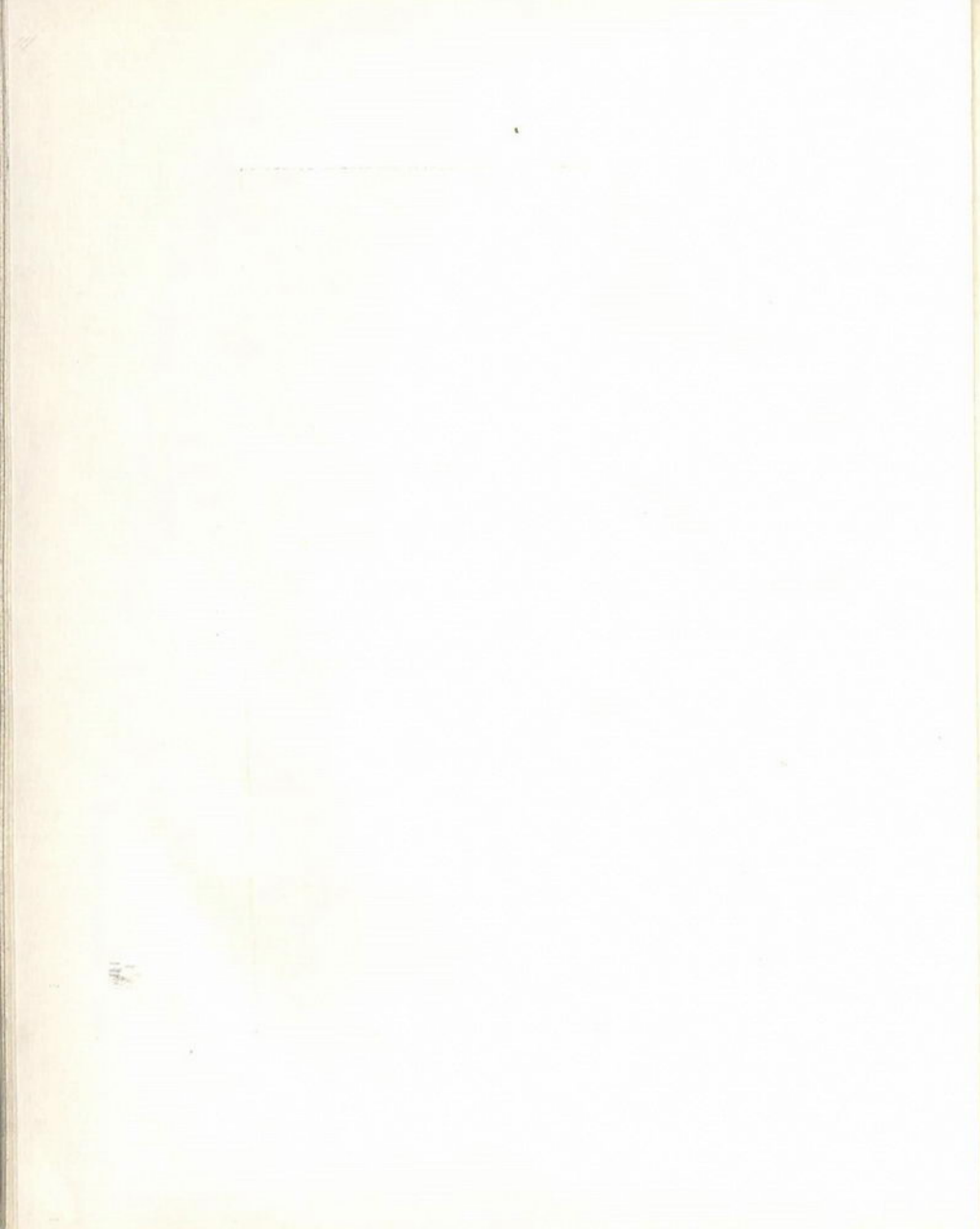
Պ Ե Յ Զ Ա Ժ

Գոյութիւն ունի այն կարծիքը, թե Թաղեոսյանին պետք է համարել գերազանցորեն պեյզագիստ: Դրա համար, անշուշտ, որոշ հիմք կա, բայց և այնպէս այդ կարծիքը բոլորովին ճիշտ չէր լինի: Թաղեոսյանն աշխատել է շատ ժանրերում և պեյզաժներից բացի, նկարել է կոմպոզիցիոն-թեմատիկ կտավներ՝ կենցաղային, պատմա-գիցաբանական, հերիախալին բովանդակությամբ, դիմանկարներ, ինչպէս նաև դեկորատիվ բնույթի խոշոր պանոններ և թատերական դեկորացիաների էսքիզներ: Եթե դիմանկարի ժանրով Թաղեոսյանը մշտապես չի զբաղվել, իսկ թատրոնում աշխատելը պատահական բնույթ է ունեցել, ապա թեմատիկ նկարը միշտ եղել է նրա հետաքրքրութեան առարկան: Ահա թե ինչու Թաղեոսյանին գերազանցորեն պեյզագիստ համարելը չէր համապատասխանի իրականութեանը, որովհետեւ խիստ կենդանի մեր պատկերացումը նրա մասին: Նկարիչն ինքն էլ նկատում էր այդ բաղմամբսութիւնը և շատ էր գնահատում:

Այնուամենայնիւ, երբ դիտում ենք այն ամենը, ինչ նկարել է Թաղեոսյանը իր ամբողջ գեղարվեստական գործունեութեան ընթացքում, շենք



Uprymkus (1917)



կարող չտեսնել, որ պելզաժն արդարեւ խիստ նշանակալի տեղ է գրավում նրա գործերում: Թաղեռայանը պելզաժով ավելի սխառեմատիկ էր զբաղվում, քան մի ալ ժանրով և ամեն տարի նկարում էր 15—25 պելզաժ, իսկ ընդամենը նկարել է մոտ 500: Եվ պելզաժային այս ժառանգությունը պահպանվելով դեռ թե ամբողջովին՝ հնարավորություն է տալիս հետևել նկարչի զարգացման ամբողջ ուղուն այս ասպարեկում, մի բան, որ չի կարելի անել մյուս գործերի նկատմամբ: Պելզաժը Թաղեռայանի մյուս ժանրերում ևս զգալի տեղ է զբաղում, իսկ մի քանիսի մեջ էլ գերակշռում է: Երկու-երեք նկար կարելի է միայն նշել, որոնց մեջ պելզաժ կամ բուլբուլին չկա, կամ աննշան տեղ է տրված նրան: Պելզաժի ենթ պատահում նաև Թաղեռայանի մի քանի դիմանկարներում: Այն տարիներին, երբ Թաղեռայանի արվեստը կտրվեց շրջապատի իրականությունից, և նա ստեղծում էր կյանքից հեռու, երբեմն նույնիսկ ֆանտաստիկական աշխարհ, ապա պելզաժն այն բնագավառն էր, որն ամենից ավելի էր նրան կապում իրական կյանքին: Պելզաժում բացահայտվեցին Թաղեռայանի նկարչի շատ լավ կողմերը: Ահա թե ինչու Թաղեռայանին բացառապես պելզաժիստ չհամարելով հանդերձ՝ այնուամենայնիվ մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել նկարչի այդ մարդում կատարած աշխատանքին և ամեն ևսից առաջ նշել այն ավանդը, որ մոռնել է նա հայկական պելզաժային նկարչության մեջ:

Անցած դարի 80-ական թվականներին կեսից առաջ հայ նկարչության մեջ պելզաժը դեռ թե զույգություն չուներ, համեմալն դեպս ինքնուրույն ժանրի նշանակություն չուներ, իսկ այդ տարիներից սկսած անմիջապես նկատելիորեն զարգանում է:

Առաջին նկարիչը, որ զգալի դեր կատարեց հայ պելզաժային նկարչության մեջ և միաժամանակ այդ ժանրի նախահայրը հանդիսացավ մեզ գիտնում, Գևորգ Բաշինջաղյանն էր, որ իր գեղարվեստական գործունեության շրջապատում տարիների ընթացքում մոտ երկու հազար պելզաժ նկարեց: Բաշինջաղյանի այս ինտենսիվությունը, որ առավել ևս ապշեցուցիչ է, որովհետեւ նրա պելզաժները ոչ թե էությունային բնույթի են, այլ պատկերներ, և որ պայմանավորված էր նրա խոշոր հաջողությամբ, ուներ և իր բացասական կողմերը. միշտ չէ, որ նա խստապահանջ էր իր գործերի նկատմամբ: Այդ պատճառով էլ նա բավական շատ «սալոնային» բնույթի պելզաժներ նկարեց: Բայց և այնպես իր ծաղկման շրջանում, 90-ական թվա-

կանները վերջերին և ներկա դարի սկզբին, Բաշինջաղյանը ստեղծեց մի շարք վարպետներն կառավարած պեյզաժներ, որոնք իրավունք են տալիս նրան անհառու տեղ գրավել հայկական պեյզաժի զարգացման պատմության մեջ:

Բաշինջաղյանի և պեյզաժիստների հաջորդ սերունդների էական տարբերությունը աշխատելու մեթոդն է: Բաշինջաղյանն իր պեյզաժները նկարում էր առանց օգտվելու բնականից, նույնիսկ առանց էությունը անելու՝ կարծելով, թե դա խանգարում է նկարչին, կաշկանդում նրա ստեղծագործական երեակայությունը: Այս տեսակետից Բաշինջաղյանը հետևում էր Ալվադովսկուն, որն ամենից ավելի հետևողականորեն էր այդ մեթոդով աշխատում: Այդ մեթոդը մի շարք առավելություններ ունենալով՝ հանդերձ՝ միաժամանակ սահմանափակում է նկարչի զրադոնակությունը և տանում դեպի կրկնություն, որովհետև որքան էլ զարգացած լինի նկարչի տեսողական հիշողությունը, աջնումենայնիվ անկարող է պահել ու վերարտադրել բնության ամբողջ բազմազանությունը:

Հայկական պեյզաժային նկարչության զարգացումը Բաշինջաղյանից հետո այլ դժով ընթացավ: Բնականից աշխատելը հայ պեյզաժիստների համար դարձավ հիմնական, իսկ մի քանիսի համար էությունային պեյզաժը՝ ինքնանշանակ: Սա էլ մի այլ ծայրահեղություն էր: Իսկ ինչ վերաբերում է Ե. Թադևոսյանին, ապա նրա համար էությունը միշտ եղել է կյանքի ու բնության ուսումնասիրման կարևոր միջոց. օգնել է նրան ընդլայնելու իր ստեղծագործական գիտապահոնը: Եվ վերջապես Թադևոսյանի պեյզաժները նկարված լինելով անմիջականորեն բնականից՝ գերադանց են շատ էությունատ նկարիչների սովորական էությունային պեյզաժներից, որոնց մեջ նկատում ենք ե՛կ կատարման անավարտություն, ե՛ մոտիվի պատահական բնորոշություն: Այս տեսակետից Թադևոսյանը համարում է Մոսկվայի նկարչական ուսումնարանի պեյզաժային տրադիցիաներին, Սովրասովից, Պոլենովից, Ախտանից եկող տրադիցիաներին:

Թադևոսյանի էություններում (խոսքը նրա գործերի հիմնական մասացի մասին է) կա ե՛կ կատարման ավարտվածություն, ե՛ մոտիվի բնորոշության կոմպոզիցիոն ամբողջականություն, այսինքն՝ օժտված են այն հիմնական հատկություններով, որոնք բնորոշ են պեյզաժ-նկարների համար: Իր ղեկավարվածության գործունեության քառասուն տարիների ընթացքում Թադևոսյանի նկարած հինգ հարյուր պեյզաժների մեջ կարելի է,

հիշարկե, գտնել է այնպիսիներ, որոնք ավելի մոտ են էտյուզային բնույթի պեյզաժների պատկերացմանը, սակայն նրա պեյզաժների ղգալի քանակը նույն պեյզաժ-պատկերներն են, միայն թե փոքր ծավալի: Դրանցից ա-մենահատկանշականներն են՝ արդեն հիշատակված «Բողոքողսկումը», որ նկարել է դեռևս ուսումնառության տարիներին, «Բուշավայրում», «Բելյու-թի նավահանգիստը», «Արաքս գետը», «Զով ցեղերը» (1910), «Փարոս Բելյութում» (1911), «Շոգենավին սպասելիս» (1911), «Ալբարատն ու վանքը» (1913), «Էմաի», «Կեչիներ», «Ալբարատ» (1920), «Ալգետիկա գե-տը» և շատ ուրիշներ: Այս էտյուզներից մի քանիսը նկարիչը հետագայում կրկին է ավելի մեծացրած ծավալով, ըստ որում համարյա ոչ մի փոփո-խություն չկատարեց:

Թաղետոջան-պեյզաժիստի առանձնահատկություններից մեկը բնու-թյան պատկերման չափազանց լայն ընդգրկումն է: Նա չէր ամփոփվում նույն թեմաների նեղ շրջանակում՝ անվերջ ալյակերպելով կամ կրկնելով դրանք, ինչպես Բաշինջաղյանն էր անում. ընդհանրապես՝ նրան զբաղում էին նոր վայրեր, դրանցից ստացվող նոր տպավորություններ, որոնք հնարավորություն էին տալիս ընդլայնել ու խորացնել բնության պատկեր-ները: Ինչպես ասել ենք՝ ամռան ամիսները հատկացնում էր նա զլխավո-րապես ուղևորությունների քննացքում էտյուզներ անելուն: Ուղևորու-թյունները հարստացնում էին մանավանդ նրա գեղարվեստական փորձը: Ճանապարհորդելը դժվարին գործ է, իսկական արվեստ, գիտություն (խաթն, իհարկե, միայն կենցաղային կողմի մասին չէ): Այս առնակետից նա լավ դպրոց էր անցել: Առաջին ուղևորությունը Սիրիա ու Պաղեստին՝ կատարել էր իր ուսուցիչ Պոլենովի հետ: Թաղետոջանը խիստ զգալուն էր ամեն տեսակ տպավորության հանդեպ, որովհետև ամեն մի տպավորու-թյուն ինքնին նյութ է, որ հավաքում է նա, հետո էլ մշակում արագ արած ուրվանկարից կամ էտյուզից: Պոլենովը իր կուլտուրական ստեղծագոր-ծական ստվորությունով ոչ միայն տեսնելու ու զգալու, այլև իր առջև փռ-ված ուղևորության համայնապատկերն ըմբռնելու, կարծես թե կարգադու-խիստ զարգացած ունակությամբ, պետք է ենթադրել, իր երկտասարդ աշակերտի մեջ ոչ այնքան ներարկեց, որքան զարգացրեց ու խորացրեց քնածին ընդունակությունները: Խոսքը այն խելացի, դիտող նկարչի ըն-դունակության մասին է, որը տուչորվում է իր հետաքրքրասիրությամբ մարդիկ ու կատարելագործել արտաքին տպավորությունների իր ընկա-

լումն ու արձագանքումը, սիրել ու գնահատել դրանք և զարգացնել յիմեջ տպավորվելու ու վերարտադրելու ստեղծագործական ձիրքը: Աշխարհի ամեն մի անկյունում նկարիչը նրբորեն զգում էր այն, որը բնության փոխազդեցությամբ և պատմության զարգացմամբ ծնունդ է տալիս ոճին: Այսպիսի զգացողություն էր մշակվել Թադևոսյանի մեջ թե՛ զեղարվեստական ընդհանուր կուլտուրայով, թե՛ իրականությանը խորամուկ լինելու ձիրքով, որոնք արդյունավետ ու տպավորություններով հարուստ էին դարձնում նրա ճանապարհորդությունները:

Թադևոսյանը ճանապարհորդելուց առաջ վերանայում էր իր «դրսուումները», էությունները, լուսանկարները, ալբոմները: Ճանապարհին նրանից անբաժան էին ներկատուփը, գրպանի ալբոմը ու փանկարների համար, հեռադիտակը: Նա չէր նետվում տպավորությունների վրա նորընծայի ազահովանքի՝ փոքրիկ իմանալով, որ այդպիսի ազահովանքն անզգույշ է ու անգործնական, արագ հոգնեցնում է ու սպառում ընկալունակությունը: Նա խորամտորեն զննում-քննում էր իր տեսածը, աշուհնտե ընտրում, ընտրածի վրա կենտրոնացնում ուշադրությունը՝ ուրվանկարում ալբոմում, էություն անում: Եթե տպավորությունը շատ ուժեղ է դրոշմվում հիշողության մեջ, հետագայում վերադառնում էր դրան՝ մշակելու ու մեծ կտավի վրա փոխադրելու համար:

Իր ամենամյա շրջագայությունների ընթացքում, մերթ շաքստանում, ուր լինում էր բոլոր շրջաններում, միթե՞ Արևմտյան Եվրոպայում, մերթ Արևելքում՝ Թյուրքիայում, Եգիպտոսում, Սիրիայում ու Պաղեստինում, որտեղ լինում էր անցնելիս, կամ այն դեպքերում, երբ ավելի երկարատև ապրում էր որևէ վայրում, ինչպես՝ Բյուրակահնում, Պոլսնոյում, Ադուլիսում, Բոթոմիում, Կիսլովոդսկում, Սուգակում, Թադևոսյանը միշտ ձգտում էր այդ վայրերում գտնել ոչ միայն նոր մոտիվներ, այլև վերարտադրել տվյալ վայրի այն հատկանիշը, այն անկրկնելի, որ հատուկ է բնության ամեն մի կտորին: Թադևոսյանն այն պնդաժխտներից չէր, որոնց հաջողվում էր որևէ մեկ բան և միայն այն, որ սուրբաբար նրանց աչքի առջև էր, նա կարողանում էր ընդգրկել և այն, ինչ առաջին անգամ էր տեսնում: Թադևոսյան-պնդաժխտի քաղաքականությունն ու լայն ընդգրկումը արտահայտվեցին և մի այլ բանում. մինչև վերջն էլ, չընայած նրա զեղարվեստական ավելի, քան քառասնամյա դործունեությանը, նրա մոտ չմշակվեցին կատարման պատրաստի, կայունացած

Լեզանակներ, և նրա գործերի մեջ արաֆարեն չկա: Անգամ այն ղեկավարում, երբ նա կրկնում էր առանձնապես շատ հավանած մոտիվները, միշտ զբաղում էր պատկերակու մի նոր ապակե: Դա Թադեոսյանի, որպես նկարչի և մանավանդ պեյզաժիստի, ամենամեծ հատկանիշներից է, որպիսիք ոչ միշտ կարելի է հանդիպել անգամ ամենախոշոր նկարիչների մոտ: Եվ դա էլ թույլ է տվել նրան վերարտադրել Վադարշապատի այգիների ու դաշտերի արեաշող հարթությունները, Սեանի, Սանահինի, Գարաշապատի լեռնաշխարհի գոլովությունը հայրենի Հայաստանում. ոչ պակաս խորափանցությամբ զգալ Պոլենովոյի շրջակայքի, Օկայի առափնյա գովաշունչ մարգագետինների ու անտառների հրապույցը, Վենետիկի ջրանցքների գոլորշիացումից խոնավ օդը, Բրեստայնի լեռի ժայռերն ու ավազուտները և այլն:

Ամռան ամիսները, որ անց էր կացնում նկարիչը ուղևորություններ անելով, բեղմնավոր էին լինում նրա համար: Ամեն մի շրջագայությունից Թադեոսյանը միշին հաշվով բերում էր 20—30 էտուդ: Մեծածավալ չեն դրանք, մոտավորապես 20 X 21 սմ և համարյա թե միաշափ. արված են ենթաներված թղթի կամ սովորաբար լինի փակցված քաթանի վրա: Այդ փոքր ծավալը իր դյուրատարությունը խիստ հարմար էր շրջագայությունների համար, մշուս կողմից էլ նկարչին հնարավորություն էր տալիս ըստ հնարավորին շատ վայրեր «գրի առնել»: Դրանցից շատերը նկարված են շոգենավի տախտակամածից, նավարկության ժամանակ բացվող համայնապատկերը դիտելիս կամ նավահանգստում կանգնած պահին: Թադեոսյանի պեյզաժները, չնայած իրենց փոքր ծավալին, սովորաբար ընդգրկում էին հսկայական տարածություններ՝ հորիզոնի վրա լեռներով եզրագծվող խոր հեռատառներ: Բայց կան և փոքր տերիտորիա ընդգրկող պեյզաժներ:

Թադեոսյանի պեյզաժները հետաքրքրական են նաև այն տեսակետից, որ ավելի, քան նրա մշուս գործերից որևէ մեկը, հնարավորություն են տալիս մեկ խոսելու նրա աստիճանական աճի, հայտնապես զեղանկարչական վարպետության մասին, թե ինչպես էր ձևանում նրա ներկայանալը, քննչպես էին ներկերը զառնում ավելի տպավորիչ, գույներն ավելի հագեցած և չուրաքանչյուր վրձնում՝ ավելի արտահայտիչ: Դա ակնբախ դարձավ, երբ 1934 թվականին Հայաստանի թանգարանի գեղարվեստական քաժինը (Պետական պատկերասրահը) կազմակերպեց Թադեոսյանի էա-

յուզային գործերի ցուցահանդեսը, որտեղ ցուցադրվեց զերազանցորեն պեյզաժային մոտ 450 գործ, այնուհետև էլ հետմահու 1938 թվականի ցուցահանդեսում դրանց թիվը ավելացվեց ևս 50 էությունով, որ արել էր նկարիչը կյանքի վերջին երկու տարում, և որոնք տալիս էին այդ աճի պարզ, հետևողական պատկերը:

1890 թվականի դրմյան պեյզաժները, որոնք, ինչպես ասել ենք, Թադեոսյանի ամենավաղ շրջանի գործերից են, աչքի ընկնելով նյութի մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ, կարծես, զեռուս չէին գրանորոշում՝ չանհատականություն, ո՛չ էլ նկատելի վարպետություն, բայց որոնց արդեն ուշադրություն դարձրեց Վ. Պոլենովի խորաթափանց աչքը նկարչության ուսումնարանի աշակերտական ցուցահանդեսի մյուս գործերի մեջ: Դրանցից ընդամենը մի երկու տարի հետո նկարված այնպիսի պեյզաժներ, ինչպես «Կոմիտասը էջմիածնի լճի ափին» և մերձմոսկովյան մի քանի տեսարանները և դրանց մեջ «Բոգոբոգսկում»-ը արդեն զգալի աճ են առաջինների համեմատությամբ և աչքի են ընկնում ոչ միայն մեծապես ազատ կատարմամբ, այլև անսովոր վարպետությամբ՝ երանգավորման տեսակետից զեռուս զուսպ մնալով հանդերձ: Ժամանակի իմաստով հաջորդ գործերում՝ էջմիածնի ու Դարալագյաղի շրջակայքի մի շարք պեյզաժներում (1894) և մանավանդ Վ. Պոլենովի հետ Սիրիա ու Պաղեստին կատարած շրջագայության ընթացքում (1899) նկարած պեյզաժներում Թադեոսյանը բացահայտվում է որպես պլեն-էրային՝ նկարչության դրվարին խնդիրները լուծող նկարիչ:

Այսպիսով Թադեոսյանը, որպես կոլորիստ նկարիչ, գրանորոշվեց իրեն զեռուս 1900-ական թվականներից առաջ, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ ամբողջովին կանգնած էր ռեալիստական դիրքերում: Մենք ընդգծում ենք այդ հանգամանքը, որովհետև Թադեոսյան-գունանկարչի, մասնավորապես պլեն-էրայստի, ժաղկումը հաճախ կապում են հետագա ժամանակաշրջանի հետ, երբ նկարչի արվեստում արտահայտվում է իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը:

Շոշափելով Թադեոսյանի իմպրեսիոնիստական շրջանը՝ անհրաժեշտ է ամենինք առաջ նշել, որ դա երկարատև չեղավ, ընդգրկեց մոտավորա-

¹ Բացօթյա (ֆր.). նկարչության այն տեսակը, որ կատարվում է բաց օդում (ի հակադրություն արվեստանոցի), և վերաբարում է արևի ցոլքն ու օդային տարածությունը:

պէս 5 տարի՝ 1904—1908 թվականները, և երկրորդ՝ Թաղեոսյանը հետեւ-
փողական իմպրեսիոնիստ չէր և այդ տարիներին զուտ իմպրեսիոնիստա-
կան պլանով նկարած գործերը շատ շէն. «Պուլդուրի գետաբերանը»
(1902), «Աւ գոնդուներ» (1904), Բրետանի պեյզաժների շարքը (1907):
Իմպրեսիոնիզմի դգալի ազդեցությունը է նկարված այն պեյզաժների
մեծ մասը, որ բերեց Թաղեոսյանը 1904 թ. ամսանը Իտալիա կատարած
ըրջագայությունից, և մասնավորապէս վենետիկյան ջրանցքները պատ-
կերող մի շարք պեյզաժները: Դրանց մեջ Թաղեոսյանն օգտագործում է
իմպրեսիոնիզմի գրուպներից մեկը՝ փոխադարձաբար լրացնող գույներ
գույնագրումը, բայց և այնպէս իրական աշխարհը չի լուծում զուտ գունա-
զեղ վրձինումների մեջ. նյութական որոշ առարկայականություն պահպան-
վում է: Վերջապէս այդ նույն տարիներին Թաղեոսյանը նկարել է նաև
այնպիսի կառավեր, որոնց մեջ գերակշռում է ռեալիստական սիլլոնները,
ինչպէս Բյուրականի պեյզաժների շարքը (1903), Արեւմտյան Եվրոպա
կատարած ըրջագայության ժամանակ (1904-ի ամսանը) նկարած մի
շարք պեյզաժները, ինչպէս «Կենսինգտոն», «Լիխտենշտեյնի դրոսագլին»,
«Մլունխեն», ինչպէս նաև դարձյալ Արեւմտյան Եվրոպայում կատարած
ուղեորությունից (1906) բերած շվեյցարական մի շարք պեյզաժները՝
«Շիլիոնի դղւակը», «Էլլար» և այլն, նույն 1906 թվականին Թիֆլիսում
նկարած մի քանի պեյզաժները:

1908 թվականից սկսած իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը համարյա
չբովում է, մնում է ուժեղացւած գունազեղություն, որ հատուկ է Թաղեո-
սյանի մինչև կյանքի վախճանը նկարած բոլոր գործերին:

Խոսելով Թաղեոսյանի պեյզաժների մասին՝ անհրաժեշտ է նշել
նրան, որպէս պեյզաժիստի, բնորոշ մի գիծ ևս: Թաղեոսյանը սիրո՞ւմ էր
արեւը: Իհա՛րկի. ո՞ր նկարիչը արեւը չի սիրում, առավել ևս, որ Թաղեո-
սյանը ծնվել էր մի երկրում, որտեղ այնքան վաղ է արեւը: Հարաւն արե-
ւով է ապրում, բայց ապրում է ստվերի մեջ, ստվերի կենսա-
րը հրապույրը գոյություն պոեզիայի մեջ է. զովությունը արեւա-
վառ երկրներումն է ծնվել: Նրա հովանու տակ է կենդանացել միտքը,
այստեղ միայն հնարավոր էր ստեղծագործել: «Շատրվանների հեշտավառ
զովություն մեջ», ինչպէս Պուշկինն է ասել Սաադիի մասին՝ գրած իր
արեւելյան բանաստեղծություններից. մեկուս: Ոչ թե անապատ, այլ
•աղիւս, ահա արեւիքի ու հարաւի պոեզիան: Թաղեոսյանն իր ամբողջ

էութեամբ զգտած էր այդ պոռնիքի, նա ստվերի նկարիչ էր, բայց ոչ ամպամած ու դորշ օրվա, երբ խոնանում են բոլոր գույները ու միաձուլում — զառնում տալտկալի, պղտոր բիծ: Սիրել ստվեր, նշանակում է սիրել արև: Ստվերը լավ է որպէս կոնսերւատ, որպէս շոգ, արևաշող ցերեկի հակառակ կողմ: Ոչ թե սառն, մեռած ստվեր, այլ զով, կենդանի, վետիկետուն լուսաստուկեր: Թաղեոսյանը սիրում էր պատկերել հենց այս թանձր ու զով ստվերը, որտեղ գույնէրը հյութեղ են, հագեցած, տաճուկ, խոնավ, կենարար ու հրճվալի:

Հատկանշական է, որ նկարիչը իր ամենից ավելի նախասիրած էսյուդների շարքն էր դասում բորժոմյան պելլզածները, որոնց մեջ ստվերի ու զովութեան մոտիվները գերակշռող էին փառահիղ անատուի դարավոր ծառերի շրջապատում: Այդ շարքի տասը պելլզածները կախել էր նա իր բնակարանում, մինչդեռ նրա մշուս բոլոր պելլզածները ժամանակագրական կարգով կանոնավոր դարձված էին սյահարանում: Հիշում եմ և հետևյալ դրույցը նրա տանը նմանապէս բորժոմյան պելլզածների կողքին պատից կախված մի պելլզածի առթիւ: Երբ ես հարցրի, թե զա ինչ է, Թաղեոսյանը պատասխանեց. «Էսկուրիալն է»: — «Ինչպե՞ս թե Էսկուրիալն է: Քար է այնտեղ, արևախանձ ժայռեր, համատարած շոր ցամաք, իսկ այտեղ, զով, պայծառ, կանաչ դալարիք»: Թաղեոսյանը պատասխանեց. «Այո, այդպիսի պելլզած է շուրջ բոլորը, սակայն դրչակին կից կա այդի՝ սքանչելի, ամբողջովին կանաչ ու ստվերոտ: Այդտեղ միայն կարելի է հանգստանալ: Դա էլ նկարել եմ»: Սակայն Թաղեոսյանն ընդգծել է ոչ թե վանք-դրչակը, ոչ թե մռայլ ու ահալոր Ֆրիլայ II-ի նախասիրած այդ շարագուշակ տապանը¹, որ կանգնած է Գվադարամայի արևախանձ, դեղնադորշ ապառաժների շրջապատում, ոչ թե այդ պելլզածի շեշտված բնույթը, որ դանթեական դժոխքի երկրային մի նմանակերպն է, այլ նրա այդ խնդուն, կանաչ ու ստվերոտ լուրջ-պակը»: Կաթոլիկական մոլեռանդութեան այդ մռայլ, մահաշունչ օրհնարդի մեջ Թաղեոսյանը լսել է վերածննդութեան այդ պատահական թարմ ձայնը և մտքերը իր շրջադալուստեան ալբոմի մեջ: Իսկ բավական ժամո-

¹ Էսկուրիալ վանք-դրչակը, որ գտնվում է Մադրիդից 50 կմ հյուսիս-արևմուտք, Սիբուս Գվադարամա լեռնաշղթայի վրա, կառուցել է Իսպանիայի Ֆրիլայ II արքան (XVI դ.):

նակ անց, 1921-ին, իր ալբոմը թերթերն, վերաբաղեցրեց դա որպես ոչ մեծածախալ, կանաչ գույնով հագեցած պեղզած:

Կանաչի թագավորության պատկերումը պեղզածախսին նկարչության ամենագեղար խնդիրներից մեկն է. այստեղ չկա ձևերի այն սրությունը, որ ունի քարի թագավորությունը՝ ժայռերը իրենց գույների փոփոխական վերափոխումներով. կանաչը գեղար հասանելի է, և շատ քչերին է հաջողվում վերաբաղել զալարիքի ճոխ նրբերանգները: Թագնույանը կարողանում էր գտնել ու վերաբաղել սովորական աչքի համար աննկատելի նրանց նրբագույն երփներանգները:

Հիշում եմ նաև մեր մի շրջագայությունը Գառնիում: 1934 թվականին էր դա, ամռանը, նրանում կաղմակերպված նրա էությունների ցուցահանդեսից հետո: Ով եղել է Գառնիում, դիտել, թե որքան ուժեղ է այնտեղ լեռի, արևախառն լեռների և ձորի կանաչի՝ խաղողի, այգիների, սաղարթախիտ ընկուղենիների ու թթենիների այդ օազիսի հակապատկերը: Մենք մոտեցանք կիրճի քարափին: Ինձ թվում էր, թե նկարիչն անպայման կընտրի այնպիսի մի պատռոթիկ, որի մեջ բնության ստեղծած այդ հակապատկերը իր տեղը գտնի: Մ. Սարյանն անպայման կանգ կառներ այդ մոտրիլի վրա: Բայց Թագնույանը իր էությունների համար (որքան հիշում եմ՝ արեց երեք հատ) ընտրեց հենց այդ կանաչ, սովորույթ աչքին բերելու կիրճի լանջերին, որի հատակից զալարվում է Գառնի գետը:

Ընդգծելով Թագնույանի պեղզածների այս գերակշռող կողմը՝ ես իհարկե, չեմ ուշում տեսել, որ նա նկարչի աչքով չէր տեսնում քարերի ու ժայռերի հրապույրը: Նա զգում էր նրանց գույների ու արձանագործական ձևերի ամբողջ ճոխությունը, հաճախ էր նա գերվում նրանց խտտաշունչ պոեզիայով: Հիշենք նրա պաղեստինյան էությունները, Սիրիայի, Կոնստանդիստանդուլի և Բրեստայի ժայռերի, Նորմանդիայի ավազուտների և վերջապես Հայաստանի (Եջմիածին, Սեան, Լոռի) էությունները: Գրանք բավական պերճախոս կերպով ասում են, որ սովետի, զովության ու խոնավության հետ միասին նա ոգեշնչվում էր նաև քարեղեն բնության բարկ կոլորիտով: Նրա ոգեշնչումների դիպպոզիցները բավական լայն էր ու բողմաղան: Բայց և այնպես ավելի սիրելի ու սրտամոտ էր նրան բնության ահա այս սովորույթ, զովաշունչ, թանձր ու խոր կանաչ գույններով հագեցած հատվածը, որ ամենից ավելի հաճախ էր պատկերում: Յուզանքների երանգապնակի վրա նա գտնում էր իր նախասիրած ծիածանը:

Թագեոսյանի պեյզաժների մեծ մասը ամառ է պատկերում: Հարավում անբող նկարչի համար միանգամայն հասկանալի է դա, առաջին հաշիվով, որ Թագեոսյանն այդ ամիսներին բոլորովին ազատ էր լինում և իր ժամանակի տերն էր: Սակայն առանձնապես սիրում էր նա դարձնել զգում էր դա նրբորեն և վերաբարադրում էր բնության դարձմանը: Հարավում դարձնել շատ կարճ է և արագ հաջորդում է ամառը: Եվ ամեն առավրի Թագեոսյանը անպայման իր վրձինով նշում էր այդ վաղանցուկ դարձումը: Հենց որ սկսում էին դարնան առաջին օրերը և ուռչում ծառերի պտուկները, Թագեոսյանն առնում էր իր նկարչատուփը ու գնում մերթ բուսաբանական այգին, մերթ վերայի այգիների կողմը, մերթ էլ քաղաքից դուրս որևէ տեղ: Նրա ամենասիրած և գոյնառնային պեյզաժների համարյա թե միակ մոտիվը, որին հաճախ էր նա վերադառնում, ղղձի ու նշի ծաղկած ծառերն էին: Հարմանալի պոետիկությամբ ու նուրբ բացահայտմամբ էր նա վերաբարադրում ծաղկած ծառերի բաց վարդազուն ու հերմակ թերթիկների քնքշությունն ու թրթիռը:

Այլիկ քիչ էին գրավում Թագեոսյանի աշխատյին մոտիվները, բայց դրանց մեջ ևս նա կարողանում էր երևան բերել ճոխ նրբերանգներ՝ հշմարաացիորեն վերաբարադրելով թառամող բնությունը: Այդպես են, օրինակ՝ «Արագածը Երեանից», «Արարատն աշխարհ» և այլ պեյզաժները: Բայց ձմեռն արդեն ամենեին չէր սիրում նկարել: Նրա բաղձաթիվ պեյզաժներից մեկ հայտնի է ոչ մի բանով աչքի չընկնող միայն մի հմեռային պատկեր:

Թագեոսյանը հազվադեպ էր գիշեր նկարում: Մեկ հայտնի է միայն չորս գիշերային էտյուդ՝ «Լուսնկա գիշեր» (Մոսկվա), «Փարոս Բելյուսում» (1911), «Ճանապարհորդներին սպասելիս» (1911), «Սևանը գիշերը»: Երկու տարի անց Թագեոսյանը առաջին հրկուսը վերածնց պատկերի: Բացի դրանից, գիշերային սյուժե ունեն նաև մրցանակի արժանացած «Քարոզ ուղղադավաններին» նկարը և Ռեբիկովի «Տոնածառ» օպերայի գեկորացիայի էսքիզը: Ահա այն ամենը, ինչ կապված է գիշերվա պատկերման հետ: Բայց նկարիչը վարպետորեն է վերաբարադրել գիշերը: «Փարոս Բելյուսում» էտյուդի և դրանից արված պատկերի, մանավանդ առաջինի մեջ, մեծ խորաթափանցությամբ է նկարված հարավային մութ գիշերը և դրա առաջացրած խորհրդավորությունը: Արտասովոր վարպետությամբ է վերաբարադրված լուսնի արտացոլման խաղը ծովի վրա:

որին կարող էր նախանձել ամեն մի ծովանկարիչ: Զափազանց գեղանւր-կարչական է ալն գիշերային պեյզաժը, որ պատկերում է Պորտ-Սալիպի նավամատուցը լուսաբծակներէջ լուսավորված Ֆելլաճ բեռնակիրներէրի և շոգենաւթին սպասողներին մուգ ու լուսավոր կերպարանքներով («Շո-գենաւթին սպասելիս»): առանձնապես նուրբ է վերարտադրված գույնը-դուչն լույսերի արտացոլման խաղը ջրի վրա:

Բանաստեղծականութիւնը հատուկ է Թադեոսյանի ոչ միայն դար-նանային մոտիվ ունեցող պեյզաժներին, այլև հատկանշական է պեյզա-ժային բոլոր գործերին. պակաս խորաթափանցութեամբ ու զգացմունքով չի նկարել նա և ամառը: Ավելին՝ դա հատուկ է նրան, ընդհանրապես իբրև նկարիչ, բայց ամենից ավելի լրիվ բացահայտվում է նրա պեյզաժ-ներում, որոնք նրբութեան ու լիրիկականութեան իմաստով մինչև հիմա անգերազանց են հայ պեյզաժային նկարչութեան մէջ:

Թադեոսյանի պեյզաժներն իրենց լիրիկականութեամբ ու բանաստեղ-ծականութեամբ, հուզականութեամբ ու բնութեան նուրբ զգացողութեամբ՝ մոտ են Լևիտանի պեյզաժներին: Բայց այն ժամանակ, երբ Թադեոսյանի պեյզաժները միշտ կենսութեան և ուղղորված բնութեան լավատեսական ընկալմամբ, Լևիտանի համար ավելի հատկանշական են եղերիւրդական ու Թախծոտ տրամադրութիւններով համակված պեյզաժները, իսկ Թա-դեոսյանի համար այսպիսիք բացառութիւն են: Նրա բազմաթիւ պեյ-զաժներէջ և արդեն հիշատակված «Հովիւն ու հօտը», «Հովիւն և արդան» նկարների պեյզաժային ֆոններից բացի, կարելի է միայն նշել «Արաբաժ» պեյզաժը (1917), որը եղերիւրդական սրտախի բնութիւնն: Համաշխարհ-հային առաջին պատերազմի ժամանակ նկարված այս պեյզաժի, ինչ-պես նաև «Հովիւն ու հօտը» և «Հովիւն և արդան» նկարների մէջ արտացո-լվել են այդ պատերազմի՝ Թադեոսյանի մէջ առաջացրած ծանր ապրում-ները — արեւմտահայերի կոտորածները, հայրենիքի գլխին պայթած ա-ղետները: «Արաբաժ» պեյզաժը նկարչի լավագույն ստեղծագործութիւն-ներից է. նա կարողացել է աշտուղ վերարտադրել հայկական բնութեան ներհուս պատկերը՝ շնայած այն բանին, որ որոշ գույներ կարող են խիստ ինտենսիվ թվալ, ինչպես լեռների մանուշակագույն լանջերը: Այս պեյ-զաժի առավելութիւններից մեկն էլ այն է, որ դա լրովին Թադեոսյանի ստեղծագործութիւններից է, և, ինչպես թվում է միզ, նկարված է ոչ թն էտյուդից, այլ հիմնականում՝ բնականից և արվեստանոցում

ավարտված է միայն: Բացի դրանից, չափսը (54×76) համապատասխան է նկարաչին բնույթի պելլագծների չափսին: Դա կարող է նաև հերքել Թադևոսյանի մասին հայտնված այն սխալ կարծիքը, թե նա փոքրածալալ պելլագծների նկարիչ է միայն:

Բայց ինչպես սովորաբար, այդ տարիներին ևս, երբ Թադևոսյանը պելլագծներ էր նկարում միայն բնականից, դարձյալ առաջվա պես բնութվուն ընկալում էր միայն նրա կենսուրախ ասպեկտով: Իսկ նկարչի հոգեվիճակն արտացոլվել է միայն այն բանով, որ այդ տարիներին համարյա թե նա չի աշխատել:

Սովետական շրջանում Թադևոսյանի նկարած պելլագծներին հատուկ է ոչ միայն այն լավատեսությունը, որ առաջ էլ հատկանշական էր նրա պելլագծային դործերին, այլև կյանքի վերջին տասնհինգ տարիներին դրանց կենսուրախությունը հասնում է առավելագույն ցայտունության: Բացի դրանից, աչքի են ընկնում կատարման է՛լ ավելի մեծ ազատություն, և դրանց վրա տեսնում ենք իսկական վարպետության այն կնիքը, որ խոշոր նկարիչներն էլ ձևոք են բերում երկար ու համառ աշխատանքով միայն և որ արտահայտվում է այն յուրօրինակ ժլատությունը, ուր ոչ մի ավելորդ բան չկա, ամեն ինչ մտածված է և կտավին դրված լուրբաբանչուր վրձինները խստորեն հաշվված, ուր նվազագույն միջոցներով հասնում ևս առավելագույն արտահայտչություն: Ժամանակի ընթացքում Թադևոսյանի աճած վարպետության շուտակիկ ասպացույցը կարող են լինել ոչ միայն Նրեանի շրջակայքի մի քանի պելլագծները, որ նկարել է նա 1921-ին, և մանավանդ 1934-ի սեանյան պելլագծների շարքը, ինչպես նաև նույն այդ թվականին նկարված Սուդակի շրջակայքի պելլագծները: Այս վերջին գործերով քառ էություն ավարտվում է Թադևոսյանի, որպես պելլագծիստի, գործունեությունը:

Թադևոսյանի պելլագծները շատ տեսականներից և ամենից առաջ բնության ընկալման նրբությունը ու խորությունը՝ հալ գեղանկարչության ստեղծած լավագույն դործերից են և դրանով էլ որոշվում է այն նշանակալի ավանդը, որ ներդրել է այնտեղ մեր նկարիչը:

Գ Ի Մ Ա Ն Կ Ա Ր

Դիմանկարը քանակապես զգալի տեղ չի գրավում Թաղեությանի գործերի մեջ։ Նկարչի ձեռքով կազմված ցուցակում ընդամենը քսանչորս հատ է, իսկ մեզ քսանութն է հայտնի։ Գեղարվեստական բառասնամյա գործունեության համար, իհարկե, շատ չէ դա։ Ժամանակի տեսակետից էլ հավասար չի եղել դիմանկարների նկարելը. մերթ օնցել է 5—7 տարի, և Թաղեությանը ոչ մի դիմանկար չի տվել. մերթ էլ մի տարվա մեջ նկարել է երեք հատ։ Դիմանկարների մեծ մասը սովետական շրջանում է նկարված։ Այնուամենայնիվ բուրժուազիական կլինեք եզրակացնել, թե դիմանկարը քիչ էր հետաքրքրում Թաղեությանին, թեկուզ և նախասովետական տարիներին։ Նախահոկտեմբերյան շրջանում դիմանկարը որոշ չափով պատվերից կախված ժանր էր։ Մանոթանալով նախառևոյություն, այսինքն՝ մոտ 25 տարվա ընթացքում նկարած գործերի ցուցակին՝ տեսնում ենք, որ բացի Գեորգ Գ-ի և Խրիմյան Հալուիկի դիմանկարներից, ո՛չ մի ուրիշ պատվեր չկա։ Միաժամանակ անհրաժեշտ է նշել, որ Թաղեությանը ամեն ոքի նկարը չէր նկարում, այլ միայն նրանց, ում ուզում էր։

Հաճախ եմ առիթ ունեցել Թաղեոսյանից լսելու, թե հետաքրքրուկան կլինենք նկարել ալմաշին, և կամ ափսոսանք, որ չհաջողվեց նկարել ալմաշին: Սովետական տարիներին սեփական նախաձեռնությամբ նկարեց Շիրվազադեան, Հովհ. Թումանյանի և Կոմիտասի դիմանկարները: Նրա մոլբերտի վրա եղած վերջին գործերը Կոմիտասի և իր բնատներին նկարներն էին:

Այնուամենայնիվ խիստ ցավալի է, որ Թաղեոսյանը քիչ դիմանկար թողեց մեզ, որովհետև անկասկած օժտված էր դիմանկարչին տնօրոմնշու բոլոր հատկություններով: Թաղեոսյանը դիմանկար անելիս չէր սահմանափակում իրեն միայն արտաքին նմանությունը վերարտադրելու խնդրով, այլև կարողանում էր տալ պատկերվողի ավելի խոր բնութագրեր: Թե որքան հիանալի դիմանկարիչ էր նա՝ կարելի է եզրակացնել Ռ. Մ. Սուրենյանի (1891) նկարից, որի մասին խոսել ենք արդեն և որ նրա առաջին գործերից է: Երիտասարդական շրջանի այդ դիմանկարի մեջ թեև կարելի է նկատել պատկերման մեղանշումներ, օրինակ՝ աջ ձեռքը, բայց դա նկարված է ալմաշիսի ողբշնչումով, ալմաշան կենդանություն կա այդպես, որ բոլոր մասեր թևալուններն անտեսվում են: Այդ տարիներին է նկարված նաև պրոֆ. Շիրացի դիմանկարը, որ հայտնաբերված է 1945 թվականին և նշված չէ Թաղեոսյանի ձեռքով կազմված գործերի ցուցակում: Այս նկարը չունի ալմաշի, որով Ռ. Մ. Սուրենյանի դիմանկարն է գերում դիտողին, բայց պրոֆ. Շիրացի նկարը ուշադրությունը դրավում է իր խոր բնութագրումով, աշտակեցում և նկարիչը ուշադրությունը կենտրոնացրել է պատկերվողի ներքին էությունը վերարտադրելու վրա: Այս երկու գործերը, որ նկարել է Թաղեոսյանը իր գեղարվեստական պոծունությունն արշալույսին, ապացուցում են նրա, որպես դիմանկարչի, ցայտուն բնգունակությունը: Եթե նախառնությունից շրջանում նա չկարողացավ դարձնել այդ բնգունակությունը, ապա դա պատմիկներ չլինելուց էր: Դիմանկարի պատվեր չի ստացել նա ո՛չ Մոսկվայում, ո՛չ էլ, առավել ևս, Թիֆլիս փոխադրվուց հետո:

Ռ. Մ. Սուրենյանի և Շիրացի նկարներից հետո Թաղեոսյանը վեց տարի դիմանկար չնկարեց, այնուհետև 1897-ին լուսանկարից նկարեց Դեռող Դ. կաթողիկոսին, իսկ մեկ տարի հետո՝ Խրիմյան Հայրիկին: Այս վերջինը նկարված է բնականից, բայց դարձյալ պետք է դասվի նկարչին չողբշնչող դիմանկարների շարքը: Դրանից հետո նորից մեծ ընդմիջում է

տեղի ունենում: 1903-ի ամռանը, որ Թաղեոսյանն անց կացրեց Ռչուրա-
կանում, նկարեց իր կնոջ դիմանկարը: Դա նրա կապիտալ և շատ տեսա-
կետներից հետաքրքրական գործերից մեկն է: Սակայն հարց է ծագում՝
կարելի է դուռ դիմանկար համարել դա: Դեռատի կինը բարձին կոթնած
և կանաչ դալարիքի վրա պսակած՝ դիրք է կարգում: Այս նկարի մեջ
զգալի տեղ է զբաղում պեյզաժը: Թաղեոսյանը նպատակադրվել է նշա-
րել ոչ աչքբան կոմպոզիցիոն դիմանկար, որքան մարդուն նկարել բնու-
թյան մեջ, բայց օդում, դրանով իսկ մոտենալով պեյզաժային-Ֆան-
թալին բնույթի նկարին:

Փառամյա ընդմիջումից հետո, 1907-ին, Թաղեոսյանը բնական խի-
ճերից պատրաստում է իր և Վ. Պոլենովի մոզաիկ դիմանկարները:
Պոլենովն ինքն է Թաղեոսյանին ծանոթացրել խճանկարի այս եղանակը:
Դրա բարդությունն այն է, որ ի տարբերություն իսկական մոզաիկի,
որտեղ գործ ունեն որոշ ձևի ու շափի նյութի հետ, այստեղ խիճը պետք է
հարմարեցնել որոշ շափի և բավարարվել սահմանափակ գույներով:
Առանձին դեպքերում հարկ է լինում նույնիսկ խիճերը ներկել: Այդ խի-
ճերն ամրացվում են ցեմենտի շաղախով: Չնայած «նեղկապնակի» սահ-
մանափակ լինելուն և տեխնիկական անսովոր կատարմանը՝ նկարները
իրենց լակոնիզմով հանդերձ արտահայտիչ են, բայց, իհարկե, պետք է
գիտվեն որոշ հեռավորությունից: Թաղեոսյանի մոզաիկ փորձերը այս
երկուսով չվերացան. նա պատրաստեց երկու ալյուպիս գործեր ևս՝
«Մոլլա նասրեդդինի լոթը էշերը» և «Կատուն» (այս երկուսը, ինչպես և
Պոլենովի դիմանկարը Թաղեոսյանը նվիրել է նրան և ալժմ գտնվում
են Վ. Գ. Պոլենովայի անվան թանգարանում): Թաղեոսյանը շատ էր
զնաշատում այս գործերը, մանավանդ դիմանկարները, բայց այլևս եր-
բք չվերագրածավ ալյո փորձերին:

Այնուհետև Թաղեոսյանը նորից ընդմիջում է ապրիս մինչև 1913—
1914 թվականները, երբ նկարում է քանաստեղծ Յուրի Վերխովսկու
(1913) և քանդակագործ Հ. Դյուրջյանի դիմանկարները: Սրանցից մեկ
հայտնի է միայն ստախրե, որ չի կարելի հաջող գործերի շարքը դասել:
Հիշատակենք նաև իր կնոջ մանրանկարը (1916), որ ավելի շուտ պատ-
կերման եղանակների մեծ բազմազանությամբ ապացույց է, քան թե նրա,
որպես դիմանկարչի, գրեթե բացակայությունը:

Ահա նախասովետական շրջանում Թաղեոսյանի նկարած բոլոր դիմանկարային գործերը:

Այլ վերարձրմունք ունեն Թաղեոսյանը դիմանկարի նկատմամբ սովետական տարիներին: Հատկանշական է, որ սովետական 15 տարիների ընթացքում Թաղեոսյանը շատ ավելի դիմանկարներ տվեց. քան նկարչական գործունեության նախառեւոյուցիւն 25 տարվա մեջ: Սրան պետք է ավելացնել նաև այն, որ սովետական շրջանում նա տվեց մի քանի կոմյունիզմի պորտրետներ, որպիսիք չի նկարել նախահոկտեմբերյան տարիներին, և որոնցից յուրաքանչյուրի վրա աշխատել է երկու տարուց ավելի: Հայ կուլտուրայի ականավոր գործիչների դիմանկարների հետ միասին Թաղեոսյանը սովետական շրջանում նկարում է նաև սովետական շարքային մարդկանց. դա ցույց է տալիս, թե որքան ավելի էր նա հետաքրքրվում մարդով: Մենք այժմ ունենք մի քանի հիանալի դիմանկար, որ նկարել է նա սովետական տարիներին, և որոնք զեղարվեստական տեսակետից նշանակալի տեղ են զբաղել հայ դիմանկարի պատմության մեջ:

Այդ տարիներին ստեղծած դիմանկարների շարքում ամենանշանակալիներից մեկը Հովհաննես Թումանյանին է: Թեև Թաղեոսյանը նկարել է դա 1931 թվականին, բանաստեղծի մահից բավական անց, բայց, որովհետև շատ լավ էր ճանաչում նրան և օժտված էր տեսողական սուր հիշողությամբ, ապա դժվար չէր վերստեղծել Թումանյանի պատկերը: Նկարչի խնդիրը բարդ էր. նա նպատակադրվել էր նկարել բանաստեղծին՝ կապելով նրան իր ստեղծագործության հետ, պատկերել աշխույժ, ոգեշնչված: Հիմնական մտահղացումն անմիջապես կատարվեց: Նկարեց մի քանի էսքիզ, սակայն ստիպված եղավ երկար շարձարվել, մինչև դուռով իրեն բավարարող արտահայտություն, մինչև որ կարողացավ բանաստեղծին կապել ֆոնի հետ: Ֆոնի համար Թաղեոսյանն ընտրեց Թումանյանին հարադատ Լուու պելլաժը, որն այնքան նշանակալի տեղ է զբաղում նրա երկերում: Դա Լուու բնականից նկարված կոնկրետ պատռիկը չէր, այլ ընդհանրացված պելլաժ՝ նրա հիմնական գծերը, կոլորիտը, գույները: Բանաստեղծի ոգեշնչված դիմքը պելլաժի ֆոնի վրա նկարված է պլեն-էրում, արեւի ցուրերը խաղում են երեսի վրա: Նկարչին հաջողվեց խուտափել բանաստեղծի կերպարը դույզդույն բծերի մեջ լուծելուց: Եթե նույնիսկ չիմանաս, թե ում դիմա-

նկարն է դա, այնուամենայնիվ չես կարող շտևսնել ներքին հուղմունքն ու ուզեշնշումը, որ աչքի են դարձում առաջին իսկ հայացքից:

Չափազանց ուշադրամ է նաև Շիրվանզադեի դիմանկարը: Ուլ հիշում է Շիրվանզադեին նրա կյանքի վերջին տարիներին, չի մոռացել անշուշտ վիպասանի ներքուստ կենտրոնացած, կարծես ինքնամիտի դարձած, կերպարանքը: Արդյո՞ք մեծ դրողի մաքերը հասել էին իրադարձություններով լի իր անցյալին, թե՞ այլ մտքեր էին զբաղեցնում նրան: Հնարավոր է, որ որոշ շափով ազդել էր նաև տեսողության թուլությունը, որից և առաջացել էր այդ ինքնամիտությունը: Թաղետոյանը կարողացել է բռնել ինքն իր մեջ ամփոփված, իր ներքնաշխարհի մեջ սուղված վիպասանի պատկերը:

Սովետական շրջանի նշանակալի դիմանկարներից մեկն էլ Թաղետոյանի «Խնքանկարն» է (1933), որ նկարված է արհեստական լույսի պայմաններում: Ցերեկվա լույսը սենյակ է թափանցել նուրբ կարմիր թղթի միջով, որով ծածկված էին լուսամուտները: Ահա թե ինչու դեմքը սովորական մարմնագույնի չէ, այլ կարմրավուն-մանուշակագույնի նրբերանգ ունի: Սակայն այս անսովոր երանգը ամենևին չի անդրադարձել մեծ արտահայտչունությանը տողորված ինքնանկարի վրա, որ Թաղետոյանի ամենահոգեբանական դիմանկարներից մեկն է:

Իր ուժերը տարբեր բնագավառներում փորձել սիրող արվեստագետի դործերից է նաև փայտե «Խնքանկարն» (1924): Այս քանդակի մեջ լավ է վերարտադրված նմանությունը, սակայն նկարչի համար անսովոր նյութով աշխատելու հետևանքով նկատվում է անփորձություն, որից և առաջացել են փորագրության անվստահությունն ու երբեմն էլ ավելորդ բծախնդրությունը:

Թաղետոյանն այդ տարիներին նկարել է մի քանի կանացի դիմանկար, որոնցից երկուսը Ասաթիանիինն է: Արվեստագետը ոչ մի բարդ խնդիր չի առաջադրել այս դիմանկարներում, որոնք այնուամենայնիվ նկարված են Թաղետոյանի համար ընտրող ամենալավ լրջությամբ: Նկարիչը խուսափել է պատկերման որևէ շարուն, ստանդարտ հղանակից: Ամեն մի նկարի համար ընտրել է համապատասխան դիրք: Ասաթիանիի առաջին դիմանկարում, որտեղ դեռատի կինը պատկերված է հայելու առաջ, տեսնում ենք երկու պատկեր՝ մեկը թիկունքից, որտեղ երևում է դեմքի մի մասը, մյուսը՝ դեմառդեմ անդրադարձումը հայելու մեջ: Սա, ավելի շուտ, դիմանկարային էություն է՝ կոմպոզիցիոն ու գունանկարչական տեսակետից

հետաքրքրական: Գիմանկարային խնդիրն ավելի խոր է դրված Ասաթիա-
նիի երկրորդ նկարում, որտեղ ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացած է
դեմքի, կերպարի ներքին բնութագրի վրա: Շատ ավելի հետաքրքրական
ու նշանակալի է Բիպերիի գիմանկարը, որտեղ Թադևոսյանը կարողացել է
բացահայտել դեռատի կնոջ հոգեկոթնակն ու ապրումները, ստեղծված թախ-
ծից լարված նրա դեմքը, որով այս գիմանկարը կարելի է դասել հոգեբա-
նական նկարների շարքը, որոնց մեջ բացահայտվում է մարդու ներք-
նաշխարհը:

Աշխույժ է նկարված բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանի գիմանկարը
թե՛ արտաքին նմանության, թե՛ ներքին բնութագրի տեսակետից:

Թադևոսյանի նշանակալի գիմանկարների շարքը պետք է դասել Նաև
Կոմիտասի նկարը, որ թեև անավարտ է մնացել: Սա նկարչի վերջին գոր-
ծերից մեկն է: «Կոմիտասը» Թադևոսյանի ոչ միայն ամենամեծածավալ,
այլև մտահղացմամբ ամենաբարդ գործն է: Ըստ էության սա կոմպոզի-
ցիոն պորտրե է, ինչպես Ռեպինի «Գլինկան» կամ Կրամսկոյի «Նեկրա-
սովը»: Կոմիտասի գիմանկարի կոմպոզիցիոն հիմքը այն էությունն է, որ
արել էր Թադևոսյանը 1903-ին, Բյուրականում: Այդ գիմանկարային
էությունի կոմպոզիցիոն մտահղացումը, շնայած կատարման էսթիզանու-
թյանը, պատահական չէ, և նկարիչը երեք տասնամյակ անց ցանկանա-
լով նկարել Կոմիտասին, մի քիչ միայն բարդացրեց կոմպոզիցիան՝ ձա-
խակողմյան հետին պլանում դետեղելով գեղջուկ աղջիկների երգեցիկ
խումբը: Իսկ Կոմիտասը, ինչպես էություն, այնպես էլ այս նկարում,
կանգնած է ամբողջ հասակով, հենված ծառին: Նկարում Կոմիտասը ձեռ-
քին ունի մի թուղթ և գրի է առնում իր լսած մեղեդին: Կոմիտասը ներ-
քուսա լարված է, կենտրոնացած, ստեղծագործական ոգեշնչմամբ տո-
չորված: Թադևոսյանը գիմանկարը համարում էր հիմնականում ավարտ-
ված, այնպես որ դեռ նրա կենդանության օրոք ցուցադրվեց Երևանում:
Բայց նա անհրաժեշտ էր համարում մի փոքր աշխատել կտավի վրա, մա-
նավանդ մեղմել դեմքի մի քանի ուժեղ լուսացույթներ, վերանկարել մի
փոքր ծանր ամպը: Այս թերություններն այնքան նկատելի չէին նկարչի
բնակարանում աշխատելիս, որտեղ լուսավորումն աննպաստ էր: Բայց
դրանք վերացնելու ժամանակ չունեցավ:

Մի ուրիշ գիմանկար, որ դարձյալ անավարտ է մնացել, «Ընտանե-
կան նկարն» է: Այս գործը վաղուց էր սկսված, սակայն ընդհատված և

այդպէս անավարտ էլ կախված էր նրա բնակարանում: Կյանքի վերջին տ-
միսներին միայն նկարիչը վերադարձավ դրան: Թաղեոսյանն այս կոտ-
ւում պատկերել է իրեն, կնոջը և բոլոր հարազատներին: Առջևի պլա-
նում, նստած նկարչի առաջ, կանգնել է կինը. ետևի պլանում պատկերված
է նկարչի ընտանիքը՝ ծնողները, քույրերն ու ինքը՝ մանկական հասա-
կում: Կարծես թէ նկարիչը կնոջը պատմում է իր մանկության ու ծնողնե-
րի մասին: Թաղեոսյանի ինքնակենսագրութիւնն է դա՝ նկարի վե-
րածված:

Վախճանվելուց քիչ առաջ ինձ գրած վերջին նամակում Թաղեոսյանն
այս նկարի մասին ասում էր, թէ քիչ է մնացել, որ ավարտի: Բայց մենք
կարծում ենք, որ դեռ բավական աշխատանք է մնացել:

Այն հետաքրքրութիւնը, որ երևան էր բերում Թաղեոսյանը կյանքի
վերջին տարիներին դիմանկարի հանդեպ, հիմք էր տալիս կարծելու, որ
նա կարող էր դեռևս նշանակալի աչլ գործեր էլ նկարել: Որքան էլ քա-
նակապես սակավ է Թաղեոսյանի դիմանկարային ժառանգութիւնը,
բայց և այնպէս նրա վրձնին է պատկանում հայ դիմանկարչութիւն լա-
վագուն գործերից մեկը՝ Ռ. Մ. Սուրենյանի նկարը, նրան ենք պարտա-
կան հայ կուլտուրայի ականավոր գործիչների՝ Հ. Թումանյանի, Շիրվան-
դադեի, Հ. Հակոբջանի, Կոմիտասի նկարները, ինքնանկարը, և հենց այդ
էլ իրավունք է տալիս բավական նշանակալի համարել նրա ներդրումը
հայ դիմանկարչութիւն մեջ: Նրա դիմանկարների մասին կարելի է ասել
լատիներեն Non multa, sed multum (Շատ չէ, բայց շատ է) ասածը:

ԹԱԳԵՈՍՅԱՆԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Թաղեռույնը սիրում էր թատրոնը և միշտ էլ ձգտում էր դեպի թատերական աշխատանքը: Նրան հրապուրում էին դեկորատիվությունն ու մոնումենտալ շափերը, ոճի ու դարաշրջանի վերաստեղծումը, հեքիաթն ու իրականությունը, ֆանտաստիկն ու ռեալը, ճշմարիտն ու մտացածինը, որոնք զուգորդվում ու իրար են հաջորդում թատերական արվեստում: Ծիածանի բոլոր գույներով վետվետող սեթեթ հեքիաթը սաստիկ սիրում էր նա և ամենից ավելի հաճությամբ թատերական տեսք կտար դրան: Օպերան գերադասում էր դրամայից, որովհետև այստեղ ավելի հաճախ ու ցայտուն էին միահյուսվում այն դժերը, որոնք մզում էին նրան դեպի թատրոն: Նրբ ևս հարցրի, թե որ օպերան է ամենից ավելի սիրում, «Գյուղական պատիվը», պատասխանեց նա, «որովհետև նրա մեջ պատկերված կանքը ճշմարիտ է» — կարճ ձեռնարկեց նա: Նրան հրապուրում էր իտալացի դրամատուրգ Զ. Վերդիի դրաման, որ դարձավ Մասկանյի օպերայի լիրեոտոն, որտեղ երաժշտական կրքոտ լեզուն զուգորդվում է իրական, ճշմարտացի իրադրության մեջ պատկերված ողբերգական ճակատագրի դատապարտված լինելու հետ: Ահա այս ճշմարտությունը,

հարբորոք, թրթուռն ու կրքոտ ճշմարտությունն էր ամենից ավելի սիրում Թադեոսյանը բեմի վրա և այդ ռեալիզմի մեջ իր վրձինի համար նույն-
քան լայն ասպարեզ էր տեսնում, ինչպես հեքիաթի դունապեղ ֆանտաս-
տիկայում:

Թադեոսյանը երիտասարդական տարիներից թատերական աշխա-
տանքի վառ հուշեր ուներ: Որպես Պոլինովի աշակերտ՝ նա զիտեր այն
ներկայացումների մասին, որոնք բեմադրվում էին Ս. Ի. Մամոնտովի
մերձմոսկովյան Արբամյետ դաստակերտում: Երբ դեռ Ս. Մամոնտովը իր
հսկայական միջոցների տերն էր, նրա շուրջն էին խմբվում ռուսական
արվեստի տաղանդավոր ուժերը՝ Վիկտոր Վասնեցովը, Վ. Պոլենովը,
Կ. Կորովինը, Վրուբելը, իսկ երաժիշտներից՝ Ռիմսկի-Կորսակովը, կատա-
բողներից՝ Շալյապինը, Զաբելյան և ուրիշներ: Առաջին անգամ այդտեղ
բեմադրվեց «Ջյունանուլը» («Снегурочка») Վասնեցովի ղեկորացիանե-
րով ու կոսյույմներով, և այդ ձևավորումը այն ժամանակ նոր խոնք էր
թատերական ղեկորատիվ արվեստում: Այդտեղ էին աշխատում Պոլենովը,
որ իր նուրբ ճաշակով համարյա պատմական ճշտություն էր տալիս իր
ռեալ կերպարներին, Կ. Կորովինը՝ վառ-դունազեղ լուսավառություն տա-
լով իր ղեկորատիվ համարձակ մտահղացումներին. անդուպ բոցով
վառվում էր այդտեղ Վրուբելը, որի համար ոչ մի սահմանագիծ չկար, և
նրա ձեռքի տակ ամեն մի կերպար դառնում էր ֆանտաստիկ:

Պոլենովը Թադեոսյանին մասնակից դարձրեց «Փառուտի» տնային
ներկայացման, ինչպես նաև Մամոնտովի օպերայում բեմադրության ձե-
վավորման աշխատանքին (դա այն բեմադրությունն էր, որտեղ երիտա-
սարդ Շալյապինը տվեց Մեֆիստոֆելի դերի իր նոր մեկնաբանությունը):
Թադեոսյանը օգնեց նաև Պոլենովին՝ նկարելու «Հելլադայի ուրվական-
ներ» օպերայի ղեկորացիաները:

Թադեոսյանը մոտիկից տեսնում էր այդ աշխատանքը ու վարակվում
խառնական արվեստի հանդեպ տածած ջերմ, անջինջ սիրով:

Այս թատերական փորձերը հետագայում գրեթե զարգացում չստա-
ցան Թադեոսյանի ստեղծագործական պրակտիկայում: Չափահաս տարի-
ներին նրա թատերական աշխատանքը համարյա թե պատահական էր,
նա էլ, բնականաբար, հտ մնաց թատրոնից և դադարեց հետևել բեմադ-
րվեստի զարգացմանը, չնկատեց, թե ինչպես թատերական գործի տեսու-
թյունն ու պրակտիկան վերափոխում էր բեմի կառուցվածքը: Բայց նրա

թատերական միտքը շարունակում էր աշխատել և անում էր հատնագործություններ, «թատերական դյուտներ»: Եվ բոլորովին ինքնուրույն կերպով մոտենցավ բեմական տուփի ամբողջ տարածությունը լցնելու մտքին, որը առաջագրել էր հենց թատերական ռեֆորմը: Թաղեությանն ասում էր, որ իր աջը շի կարող հաշտվել այն բանի հետ, որ գործողությունը տեղի է ունենում միայն հատակի վրա, իսկ մնացած ամբողջ շատ ավելի մեծ տարածությունը մնում է անշարժ ու դատարկ:

Թրիլիսիում ապրած երկար տարիների ընթացքում թատերական դեկավարներին ոչ մեկը չմտածեց Թաղեությանին ներդրավել թատերական մշտական աշխատանքի մեջ: Նախառույցիդոն տարիներին, անդամ «Արքունական թատրոնում», դա, իհարկե, անկարելի էր. չէ՞ որ այն ժամանակ նկարչից պահանջում էին «չեղոք» դեկորացիաներ, այսինքն այնպիսիք, որ կարելի լիներ օգտագործել որտեղ ասես:

Բացառություն էր Թաղեությանի աշխատանքը Ռեբիկովի «Տոնածառ» օպերայի վրա 1909—1910 թվականների թատերաշրջանում, երբ «Արքունական թատրոնի» անտրեսպրենյուրը էյխենվալդն էր: Էյխենվալդը, որ դեռևս Մոսկվայից էր ճանաչում Թաղեությանին, հրավիրեց աշխատելու այդ օպերայի վրա: Պահպանվել է այդ մեկ գործողությամբ օպերայի դեկորացիայի էսքիզը: Թաղեությանը չկարողացավ ամբողջ թափով ծավալվել այդ աշխատանքում, որովհետև կաշկանդված էր գիրեկցիայի պահանջներով: Նրա դեկորացիան, որ պատկերում էր ռուսական գավառական քաղաքի ձյունածածկ մի փողոց, կատարված էր միանշանակաբար ռեալիստական երանգներով, նա լավ էր օգտագործել պլանները, տաղարեզ էր տվել լուսաստիյուտ էֆեկտներին և իր ամբողջ շափավորությամբ հանդերձ, աշխատմանցին, հաճելի բացառություն էր այդ թատրոնում:

Ավելի լրիվ կարողացավ Թաղեությանը ցուցադրել իր դեկորացիոն արվեստը Սոֆոկլեսի «Անտիգոնն» ողբերգության մեջ, որ բեմագրեց «Իկար» խմբակը: «Անտիգոնն», «Ռեբեի եռաբանության» երրորդ մասը, ոչ միայն Սոֆոկլեսի, այլև հին գրականությունից մեկ հասած ամբողջ դասական դրամատուրգիայի ամենասիրված ողբերգություններից մեկը. պատմում է պարոսականության (Անտիգոնն) և իշխանության (Կրեոնտ) ողբերգության մասին: Թաղեությանին հրապուրեց հին Հունաստանի վերաստեղծման խնդիրը. նա հաճախ էր տեսել Հելլադայի բնությունն ու

նախկին հուշարձանները և զրոշմել իր էտյուդների մեջ՝ արտասահման-
յան ուղեւորութիւնների ընթացքում:

Նկարիչը տվեց յոթնորդասւյան Թերեի սքանչելի էսքիզը, ռեալիստո-
րեն օգտագործեց Հունաստանից ստացած իր տպավորութիւնները: Ժալ-
ռերի ազոտ գեղնութիւնը, Ակրոպոլսի մոխրագույն գանգլիաձնները, նրա
փայլատ երանգները զուտպ, կարծես ժլատ դամբաշով, և այնուամենայ-
նիվ զգում ես հարավային կիզիչ արևի շունչը, որտեղ հիմնական երանգ-
ների առերևույթ զսպլածութիւյան տակից հառնում է միջաէա երանգների
ամբողջ ճոխութիւնն ու նրբութիւնը: Թաղեոսյանն իր գեկորացիան
չնկարեց հետնավարագույրի վրա. դրա համար նա պահեց բնական սո-
վորական երկնազույն վարագույրը, որի առաջ, ամբողջ Դարձրութիւյն
մեկ երրորդականից քիչ ցած դրեց իր գեկորացիան: Դրանով նա ավելի
մեծ շոշափելիութիւյն հասաւ: Լեռնաշղթայի գծի, Ակրոպոլսի տաճարի
և երկնքի միջև զգացվում էր օդ, հեռաստան: Նվ ամբողջ բնմը, ցայտուն
ռեկլեֆի հետ, ստանում էր մեծ խորութիւն ու հեռապատկեր: Թիֆլիսի
բնմի վրա առաջին անգամ Թաղեոսյանի գեկորացիաներով ցուցադրվեց
գեղարվեստորեն ձևավորված ներկայացում:

Դժբախտաբար, Թաղեոսյանը առիթ չունեցաւ այլևս աշխատելու
թատրոնի համար ընդհուպ մինչև 1926—1927 թվականները, երբ կարճ
ժամանակով վրացական օպերայի գլխավոր ռեժիսորը դարձաւ էլէսեն-
վալըր, որ այս անգամ էլ Թաղեոսյանին հրավիրեց թատրոնում աշխա-
տելու: Նկարչին հանձնարարվեց ձևավորել «Սամսոն և Դաւիթ» օպերան:
Ընտրութիւնը հաջող էր: Չէ՞ որ Թաղեոսյանը երկու անգամ եղել էր
Պաղեստինում, որից բավական շատ էտյուդներ էր պահել: Այստեղ նա
օգտագործեց ոչ միայն Արևելքի ճանաչողութիւնն ու ըմբռնումը, այլև
իր ըմբռնումն էլ մտքեց բնական կառուցվածքի մեջ: Ավելի քան քսան-
հինգ տարի է անցել այդ բնագործութիւյն օրից, բայց հիշողութիւնից
չի ջնջվել դա: Առաջին պատկերում նկարիչը խոշոր պլանով տվել էր
մոնումենտալ մի սանդուղք և մինչև կեսը երեացող հոգր սշունք, որից
դրանք ավելի ազդեցիկ էին թվում: Վերջին պատկերում, որ ներկայաց-
նում է Դագոնի տաճարը, նա ստեղծել էր սանդուղքների ու սշունքի
նույն մոնումենտալ էֆեկտը, որոնք ոչ թե քաշված էին նախաբեմ, այլ
տրված էին այնպիսի խորընթաց պլանով, որ բնմը հակադաս էր
թվում: Դաւիթայի տան տեսարանում Թաղեոսյանը կարողացել էր զու-

գակցել ետևի վարագույրի շոր՝ հրաշունչ պելլաժն ու Դալիլայի այգու աղբյուրի շուրջը եղած խոնավ ու երբնեբանգ կանաչի զովությունը։ Այգուց լեռն ի վայր ձգվում էր մի սանդուղք՝ խորքից երեացող մարդկանցով։ Մոտեցման աներկբա նորությամբ, թատերական հնամուտությունից զերծ լինելով հանգերձ, այնուամենայնիվ, նրա ձևավորման մեջ վզացվում էր թատերական փորձի պակաս. տեղ-տեղ դերակշռում էին բեմի ծավալի տեսակետից մասնը դետալներ։

Դժբախտաբար այս երեք բեմադրությամբ սպառվում է Թադևոսյանի գործունեությունը թատրոնում, որտեղ նա, անկասկած, շատ բան կարող էր անել, որովհետև օժտված էր ղեկորատիվային-գեղանկարչական մեծ ձիրքով և մեծ հնարագիտությամբ, այսինքն այն կարևորագույն հատկություններով, որոնք անհրաժեշտ են թատրոնում աշխատող նկարչին։

ՆԿԱՐԶԻ ԱՆՁՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թաղեոսյանն այն նկարիչներից է, որոնց արվեստը անբաժան է նրանց անձնավորությունից: Այգալիսի նկարչի արվեստը կարող ես լիովին ըմբռնել միայն այն դեպքում, երբ լավ ես ճանաչում նրան: Ահա թե ինչու ներկա ուսումնասիրության խնդիրը չի կարելի սահմանափակել սոսկ նկարչի արվեստը քննության առնելով: Նկարիչ Թաղեոսյանն անբաժանելի է մարդ Թաղեոսյանից:

Նկարչի ուղին մենք քննարկել ենք նրա կենսագրության ֆոնի վրա, ինչպես նաև անցողակի նշել ենք նրա անձնավորությունը բնութագրող որոշ գծերը: Սակայն, նախորդ գլուխներում սպառված չէ, անշուշտ, նկարչի անձնավորությունը լուսարանող ամբողջ նյութը: Ահա զրա համար էլ ուզում ենք լրացնել արվեստագետի դիմանկարը:

Թաղեոսյանը գլուղացու զավակ էր, իր գեղարվեստական կրթությունն ստացել էր Մոսկվայում, որտեղ էլ սկսվել էր նրա նկարչական գործունեությունը: Պոլեմոլների տանը շփվում էր ոչ միայն լավագույն, տաղավոր նկարիչների, այլև ուսւ ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների, տարրեր պրոֆեսիաների մարդկանց հետ: Այնուհետև նրա ամբողջ կյանքն

ընթացաւ Թիֆլիսում, որտեղ նա լինում էր թե՛ հայ, թե՛ այնտեղ եղած «միջազգային» անդրկովկասյան ինտելիգենցիայի շրջաններում: Այսպիսով, 66-ամյա կյանքից 60-ը անց է կացրել քաղաքում:

Բաղեւոյանը շատ բան է վերցրել ռուսական արվեստից ու կուլտուրայից: Արտասահմանյան հաճախակի ուղևորությունները հարստացնում էին նրա գեղարվեստական ճաշակը համաշխարհային արվեստի գլուխգործոցներին ծանոթացնելով, որն իր հերթին չէր կարող չանդրադառնալ նրա ամբողջ կուլտուրայի վրա: Բայց, միաժամանակ, նրա մեջ կար ինչ-որ նախնական, անանց թարմություն, առողջ ու ամուր կայունություն. գրեթե մանկական միամտություն ու իմաստություն: Նա դուրս չէր փրկատիպական կոնցեպցիաներն ըմբռնելուց, իր ընդհանուր գեղարվեստական կուլտուրայով նախապատրաստված էր դրան, ու պահանջում փրկատիպական կոնցեպցիաների բարձրորակ կառուցումներ, որոնք սկզբից մինչև վերջ լինեին հստակ, իրական, ասես զգալի ու շոշափելի, ինչպես այն մարմնացած ու ներդաշնակ պլաստիկ աշխարհը, որի հետ զործունեք նկարչի նրա աչքը: Եվ երբ դրույցն անցնում էր ալգայիսի թեմաների, նա լսում էր ուշադիր, գրեթե լարված, իր համար ոչ հստակ տեղերում կանգնեցնելով զրուցակցին, հարցուփորձելով իր համար անհասկանալի կետերը, մերժելով այն, ինչ խանդարում էր պարզությանն ու ամբողջականությանը: Եվ ինչպես միշտ՝ ընկալում էր դանդաղ, բայց հաստատ, լրջորեն, ընդերկար, հիշում էր լավ՝ ընկալածը կապելով իր ընդհանուր սխտեմին: Եվ այն, ինչ նրա մեջ ումանց թվում էր անշարժություն, պահանջողականություն, իրականում նրա ամուր, անադարտ խառնվածքի ցուցանիշն էր: Դա այն գործնական, առողջ շրջահայեցությունն էր, որն ամեն մի նոր ձևաապարհով զգույշ է քայլում, սակայն բնութամբ առաջատար ուղին: Դանդաղաշարժություն էր դա ու զգուշություն, բայց ոչ լճացում: Դեպի նորություն ընթանում էր միայն հավատարմով նրան և ընդունում՝ ստուգելուց հետո միայն: Դա ներքնաբույս, ամուր ռեպրիզմ էր, որի համար խորթ է ամեն տեսակ սնապաշտություն, և որը կարող է ամեն մի երևույթ ու առարկա դիտել ամեն կողմից և ստուգել բոլոր զգայարաններով, բացի վեցերորդից: Բայց ինչ ընդունում էր, պահում էր ամուր և եթե տալիս էր, ապա՝ դանդաղ ու զգույշ, երբ համոզվում էր, որ սխալ է կատարվել: Նա նման էր այն խոշոր, խոր նստած, ամուր թուկերով ու առաքատներով օժտված նավերին, որոնց փոթորիկը դժվարու-

թյամբ է ճշմամբ և որոնք ղեկուս օրորվում են, երբ արեկոծությունը դա-
դարել է և բոլոր խարխուլ նավակները հանդարտվել են նրա շուրջը:
Թաղեկոսյանի մեջ կար մի նուրբ ոգեշնչվածություն, որը խոր կուլտուրայի
արգասիք էր, և միաժամանակ հողից խոնավացող, թարմ, զեղչկական
բան: Այս ահուեմունքների միախառնումը չտրաճատուկ պատկեր էր տալիս
նրան:

Արվեստի մեջ առաջացած որեւէ նոր խոսքի վերաբերվում էր մեծ
հետաքրքրության, ըստ որում նրա համար արվեստը միայն նկարչու-
թյամբ ու բանդակագործություններ չէր սահմանափակվում: Նա սիրում էր
երաժշտությունն ու թատրոնը: Մի անգամ պատմում էր իր ապամոտ-
թյունը Ալեկզոսա Դունկանի պարերից, որին տեսել էր երկու անգամ՝
1911-ին, ապա սովետական շրջանում: Նրա համար կասկածից դուրս էր,
որ Դունկանի արվեստը նոր խոսք է պարի ասպարեզում: Նա տեսնում
ու ղզում էր պարուհու կապը արվեստի լավագույն սկզբունքների, ան-
տիկ պլաստիկայի, իտալական վերածնության նրբորեն բանասանդա-
կան պատկերների հետ: Առանձնապես հավանում էր Դունկանի «Գար-
նան» պատկերները և զուգորդում էր դրանք իր նախասիրած Բոտիչելլիի
հետ:

Թաղեկոսյանն արտաբնական աչքի էր ընկնում հանդարտության, զ-
սպիւյթանության, համեստության, սակայն իր զինն իմացողի համես-
տության: Աչքի էր ընկնում արտակարգ նրբանկատության: Դանդաղ-
կուտ էր շարժումների, խոսակցության մեջ:

Խորթ էր նա ազգային սահմանափակությունը: Վերցնում էր ամենայն
զեղեցիկը, որտեղ էլ դա գտներ, բայց բնականաբար առանձնապես ջեր-
մազին ու քնքշության սիրում էր հարապատ ժողովրդի կուլտուրային
ժառանգությունը: Գեղարվեստական լայն կուլտուրան ոչ թե չնչում, այլ
խորացնում ու շեշտում էր նրա արվեստի ազգային գեմի ցայտուն զծե-
րը: Քաղաքային մոտիվները քիչ էին հետաքրքրում նրան և չէին կարող
խլացնել նրա ստեղծագործական անձնավորության հիմնական ձգտումը
զեպի հայրենի մոտիվները, հայրենի գյուղի փողոցը, արվեստի օտար-
կաներով արտահայտված հայրենի հնաշխարհը, Հայաստանի բնությունը:
Գյուղական աշխատանքի իր պոեզիայով, արեի տապով, ալյուրների բա-
րեբեր սովերով, ապառաժուտ կիրճերով, ձորերով, ախոսներով զմանկաբ-
ված վարկահողերով, օգեղեն վրձինումներով աշխուժացած բարդին-

րով և հավերժական Մասսի գեղանկարչական անսպառ փոփոխութիւններով: Որքան էլ բազմադան լինէր նրա թեմատիկան, այնուամենայնիւ, ըստ էութեան ժողովրդական նկարիչ էր նա. հպվելով հայրենի հողին՝ դիցաբանական Անթեյի նման քաղում էր իր զորութիւնն ու լավագոյն ոգեշնչումները:

Քնքշորէն սիրում էր բնութիւնը և սպասում նրա փաղաքշանքին: Սիրում էր ամենայն ծաղկում, «ամեն տեսակ կյանք» (Մայակովսկի), բայց ինչպէս նշել ենք, առանձնապէս սիրում էր դարունը: Առաջին իսկ պայծառ օրերից պատրաստվում էր դիմաւորել դարունը. կնում էր պատըշգամբ, նայում՝ վնասված շին անկյունում եղած ծիծեռնակի բույները: Եվ նստելով պատշգամբում՝ գործարար շեշտով, առաջին օնգամ դարնան վարթոնքի օրենքները բացահայտած և անմահ բնութիւն դադարներէն սիրած մեծ, խելացի երեխայի լրջութեամբ պատմում էր, թե ինչ հաջողութիւններ է արել դարունը: «...Ա՛յ, ակացիայի աչքերը բացվելու վրա են, մի քանի օրից պարտիզում կծաղկի յասամանը, իսկ յասամանի տակ, շատովանի մօտ երեկ վարդեր տնկեցինք, շուտով կլինեն և ծաղկենք»: Յույց տալով իր պատշգամբից երեւցող Դավթի սարի լանջերը՝ ասում էր. «Տեսեք, կանաչել է այնտեղ, իսկ այնտեղ՝ հեղեղատում ծաղկել է նշենին: Ներսը՝ սենյակում նշենու մի մեծ փունջ կա. երեկ աշակերտուհին բերեց»: Այդպիսի օրերին Թադեոսյանը միշտ մըղվում էր դեպի բնութիւն գիրկը. վրան էր քաշում սև թիկնոցը, վերցնում կոստղոտ ձեռնափայտն ու նկարչատուփը և կնոջ ու այցի եկած բարեկամի հետ գնում քաղաքից դուրս կամ Քոի բարձր ափերը և նկարում ու հիանում բացվող տեսարանների վրա: Առանձնապէս հաճելի է Թիֆլիսը դարնանը, երբ ծաղկում են նշենին, խնձորենին, բալենին, դեղձենին, որոնք ծխի սպիտակ ու վարդագոյն փուլաների նման սփռվում են շրջակա սարերի վրա: Թադեոսյանը համեմատում էր դրանք հինավուրց մարտանկարի հետ, սրի վրա սփռված են հրետանու կրակի ծխագնդեր: Այդ գրոսանքների ժամանակ ուրախ ու զրուցասեր էր լինում նա: Վերհիշում էր անցյալը, ամռան համար ծրագրեր կազմում և, իհարկե, հաճութեամբ վերադառնում իր նախասիրած նյութին՝ նկարչութեանը:

Թադեոսյանը, որ ընդհանրապէս բարլացակամ էր մարդկանց հանդեպ, առանձնապէս սրտառու էր վերաբերվում երեխաներին: Ահա թե ինչ է դրում նրա մասին Վ. Պոլենովի դուստր Ե. Սախարովան. «Կենդա-

նի կերպով հառնում է իմ հիշողության մեջ նկարչի գրավիչ պատկերը, որ այնքա՜ն ճերմություն ու բուլանդակություն էր մտցնում մեր մանկության մեջ: Եղիշե Մարտիրոսովիչը շատ էր սիրում երեխաներին: Նրա և ժյուտարին Ռոմանովնայի համար մեծ վիշտ էր, որ երեխա չունեն: Նա մեզ համար բարձրարվեստ խաղալիքներ էր շինում: Իր խել պատրաստած ղեկորացիաների ֆոնի վրա երեւում էին զրանք ու շարժվում ֆելերով, որոնք ինքը՝ նկարիչն էր ղեկավարում: Այդ տրադիցիան սկսել էր Եկեմա Դմիտրիևնա Պոլենովան, որ այդպիսի տեսարաններ էր կազմակերպում տոնածառի առթիվ: Նրա մահվանից հետո, ի հիշատակ նրա, Եղիշե Մարտիրոսովիչն էր շարունակում: Առանձնապես հիշում եմ լեռնային մի պեյզաժ, որի ֆոնի վրա երեւան էր գալիս լեռնային ողին՝ կոտոշներով ու կեղակներով. մենք զրան անվանում էինք «Սատրիկոն»: Եղիշե Մարտիրոսովիչը սիրում էր նաև ֆոկլորներ ցույց տալ: Նա այդ անում էր լրջադեմ, հանդիսավոր կերպով, հայկական անորստի շեշտով տանելով՝ «Սկսում եմ»: Մենք բուլբու շունչը բռնած՝ հետևում էինք և շատ էինք սիրում այդ ներկայացումը:

Եղիշե Մարտիրոսովիչը վայելում էր մեր ընտանիքի ընդհանուր սերը»:

Նկարչության մասին զրուցելիս Թադեոսյանն անսպառ էր: Նա օժտված էր արվեստի մեծ էրուզիցիայով, որ ձեռք էր բերել ուսական և արևմտանկարչական թանգարանների արվեստի բոլոր նշանավոր գործերին ծանոթանալով: Դա այն էրուզիցիան չէր, որ ձեռք է բերվում զրբերից ու տեսական ուսումնասիրություններից: Դրանք զանազան բաղադրներում ու երկրներում, ժողովուրդների գեղարվեստական հանձարի ու բնության գեղեցկության զրոշմը կրող արվեստի զանաքաններում կատարած ուշադիր ու սիրով լի գեզերումների տպավորություններն էին: Այս տեսակետից հսկայական էր Թադեոսյանի հիշողությունը, կառույն ու խելացի, ևս կասեի նկարչի բանվորական հիշողություն, որովհետև դա ոչ միայն սթանդարտների էսթետիկական ծաղկաբաղ էր, այլև աշխատասեր մեղմի՜ ոսկեթույր նեկտարի հավաքումն իր վիթակի, խնկացիորեն ու հաստատապես կազմակերպված իր նկարչական տնտեսության համար:

Նա ճանաչում էր Տրետյակովյան պատկերասրահի բառացիորեն

ամեն մի նկարը և նույնիսկ ճիշտ հիշում էր, թե ո՞ր սրահի ո՞ր տեղից է կախված:

Բավական էր որևէ տեղեկանք խնդրել նրանից որևէ նկարչի մասին, և նա դանդաղ, սակայն ճշգրիտ ու սպառիչ լրիվությամբ բաց էր անում իր հսկայական պաշարը և թվում. «Նրա նկարները կան էրմիտաժում, Լուվրում, Կենսինգտոնի պատկերասրահում ու Պրադոյում, ինչպես և Բեռլինի թանգարանում»: Ճանաչում ու հիշում էր ամեն մի թանգարանի անկյունը, թեև 15—20 տարի էր, ինչ չէր եղել այդտեղ: Դիտել, թե ի՞ր զրադարանի ո՞ր գրքի ո՞ր էջումն են այդ նկարների արտաստվելու ենթեր: Նվ հանում էր այդ գրքերը ու հիշողությամբ, ասես մեխանիկական տեղեկատուով, գտնում անհրաժեշտ պատկերը: Նրա էրուզիցիան արվեստագիտական էր, տեսողական, սակայն նույնքան ամուր, իր սխտեմի հետ համաձայնեցված ու ստուգված, ինչպես որ նկարչի իր ողջ էությունը, որ որոշակի գիտե, թե ինչ է ուղում, սիրում ու գնահատում և ինչ կա այդ սահմաններից դուրս:

Թեև նա ծնված էր հարավի կիզիչ արևի տակ, բայց տաքություն ընկնելուն պես ամբողջովին սպիտակ զգեստ էր հագնում և ատելությամբ խոսում մոտալուտ հեղձուցիչ շոգի մասին ու երազում շուտ հասնել ծովափ կամ Ռուսաստանի սաղարթախիտ կամ փշատերև անտառները: Հաճությամբ էր վերհիշում 1911 թ. ամռանը Երուսաղեմում անցկացրած օրերը: «Բայց չէ՞ որ Երուսաղեմում ամռանը անտառների շոգ է»: «Ամենեին, — ասաց նա, — դուքն է շոգ, իսկ տներում ամենուրեք զով է, ավելի զով, քան Թիֆլիսում»: Հիշում էր նա խոշոր, հաստ քարերից շինված հնամենի հյուրատների կիսախավար անցքերը, ուր երբեք չէր թափանցում արևի կիզիչ հառադայթը, որտեղ խոնավության աստիճան զով է այն ժամանակ, երբ շուրջ բոլորը անջուր ու արևախառն ճնապատ է: Ամառը Թիֆլիսում վրձինն ընկնում էր նրա ձեռքից, իսկ Երուսաղեմի ապաստարանի կամարների ներքո, «երանալետ ստվերի տակ» նա տենդագին աշխատում էր:

Մոսկվայում սկսվեց նրա գեղարվեստական գործունեությունը, և աստղի նման արագ բարձրացավ նա Մոսկվայի հորիզոնի վրա: Անմիջապես գնահատեցին նրան: Բայց որքան էլ հաճելի լինեք այդ հաջողությունը, այնուամենայնիվ նրան քաշում էր հայրենի երկիրը: Թիֆլիս փոխադրվել, իհարկե, բացառապես նյութական պատճառներ, բնական

կյանքի համար անհրաժեշտ մշտական վաստակ ունենալու ցանկութիւնը չէին: Իսկ ինչպե՞ս դիմաւորեցին նրան հայրենիքում: Վերելում մենք արդեն հիշատակեցինք, թե ինչպիսի բարեկամական հարաբերութիւններ հաստատվեցին Թաղեոսյանի և հայ, վրաց ու ռուսական ինտելիգենցիայի առաջավոր ներկայացուցիչների միջև: Բայց բոլորովին ալլ կերպ ընդունեց նկարչին հայ բուրժուական միջավայրը, այսինքն՝ այն շրջանները, որոնք մեայն կարող էին նշույնապես աջակցել նրան՝ նկարներ գնելով կամ պատվերներ տալով: Կատարյալ անտարբերութեամբ վերաբերվեց հայ բուրժուազիան Թաղեոսյանի նկարչական տաղանդին՝ ընձեռելով նրան նկարչութեան ուսուցչի տաղանդի պաշտոնը միջնակարգ դպրոցներում: Տասնվեց տարի նախառեւոյցիտն Թիֆլիսում՝ ապրելու ընթացքում ոչ մի նկար չծախվեց: Առաջին¹ հայ բուրժուազիայի համար նրա նկարելակերպը անհանդուրժելի նորույթ էր:

Թաղեոսյանը մեկուսացավ տանը: Իր բնակարանի երեք փոքրիկ սենյակները վերածեց շքեղ, ինտիմ թանգարանի: Այստեղ կարելի էր տեսնել մի փոքրիկ կոլեկցիա, որի մեջ կային Ալվադովսկու, Վրոբելի, Պոլենովի, Մուսատովի, Լեխտանի, Կորովինի, Ե. Լանսերի, Յոդելի, հայ նկարչներէից՝ Սարգսի, Արծաթպանյանի, Թերլեմեզյանի, Է. Շահենի, վրացիներէից՝ Գաբաշվիլու, Թոխձեի գործերը: Դրանց հետ միասին կար մանրանկարներով դարդարված հին հայ ձեռագրերի և հայկական անդինադործութունների կոլեկցիա: Բազմակողմանի էր նա իր կոլեկցիոներութեան մեջ, սակայն հնարավորութիւններն, իհարկե, խիստ սահմանափակ էին, և կոլեկցիայի նկարների մեծ մասը արվեստագետ բարեկամների ու բնկերների նվերներն էին. ինքն էլ իր գործերից էր նվիրում նրանց: Սեփական նկարներից մի քանիսն էր միայն կախել բնակարանի պատերից: Այդտեղ ձեռք դիմաւորում էին արվեստի հարցերի վերաբերյալ հաճելի դրույցը և նկարչի հուրընկալութեանը:

Այդտեղ, արվեստի գործերի շրջապատում էր ընթանում նկարչի կյանքը: Ոչ միայն պատերի նկարները, այլև աչդոտեղ եղած կահ-կարասին կամ իր ձեռքով էր շինել, կամ շինել էր ուլիլ ըստ իր գծագրի կամ ցուցումների: Նրա տանը կախված էին իր իսկ նկարած դռան վարպետը:

1 Թաղամա թիֆլիսում, որտեղ ռեւոլյուցիայից առաջ գերագնացապես հայ բուրժուազիան էր ապրում:

ներք. մեկը պատկերում էր վարդավառի տոնը, մյուսը՝ սկանդինավյան ծովային ոճավերված մոտիվներ: Պատշգամբում միջնորմ էր շինել և դրա ետևն էլ աշխատում էր ռանդայով ու գուրով: Արհեստը սիրում էր արվեստի պես, արվեստի մեջ էլ սիրում էր արհեստը: Սիրում էր գնալ շուկա, շուտովուտ տալ հնավաճառի արկղի կամ հինց սալահատակի վրա թափված հնոտին և որևէ բան գտնում էր աչնտեղ՝ մետաղն իր, մանր զարդ, հախճապակի, հին շրջանակ, բոլորն էլ կեղտոտ, գրեթե սևացած: Բայց տանը խնամքով սրբում էր կեղտը, լրացնում պակաս մասերը, վերականգնում, և իրը անճանաչելի էր դառնում: Նրբամի կասկածելի արժեք ունեցող փոքր նկարներ, էսյուդ էր առնում, շտկում, ջնարակով ծածկում, և նկարը վերափոխվում էր, կենդանանում: Այդ ձևով մի անգամ գնել էր մի հին, ավելի, քան միջակ պեյզաժ, մի գլուխապատկեր՝ զետափին կովեր, իսկ հետին պլանում՝ անտառապատ ավա: Յուդատիպի (օլեոգրաֆիայի) տեսք ունեցող այդ նկարը նրա հմուտ ձեռքի տակ կերպարանափոխվեց, և նա գնելով իր իսկ շինած շրջանակի մեջ՝ հպարտությամբ միացրեց իր կոլեկցիային, կախեց բնակարանի մյուս գործերի կողքը:

Մասնավոր մի կոլեկցիայից Թադեոսյանը ձեռք բերեց մի հին նկար, որտեղ երկու պարող երաժիշտ, *commedia dell'arte*-ի պերսոնաժներ՝ թատերական զգեստներով, պատկերված էին դրոտեսկային պլանով: Նա անմիջապես վերագրեց դա Կալուչին և սաստիկ ուրախացավ, երբ հետագայում բարեկամներից մեկը բերեց այդ նույն երաժիշտներին պատկերող Կալուչի օֆորտի լուսանկարը՝ միայն թե հակառակ ուղղությամբ, որը հաստատում էր Թադեոսյանի վերագրումը: Շատ էր սիրում նա այդ նկարը և ասում. «Առավոտյան, հենց որ վեր եմ կենում, գնում եմ ուղիղ դրա մոտ, հիանում»:

Ոչ թե քմայքը, ճաշակի կամայականությունը և նրբաճաշկությունն էին ստիպում, որ նկարին իրեն շրջապատի արվեստի թե՛ սեփական, թե՛ ուրիշի գործերով, այլ բնական, պարզ ու աշխույժ, զուտ հոգեկան պահանջը:

Չի կարելի սասել, թե Թադեոսյանը քիչ էր կարդում, բայց նրա ընթերցանության շրջանակը սահմանափակ էր և անձնական գրադարանը քիչ գրքեր ուներ: Գերադասում էր կարդալ մայրենի լեզվով, և նրա սեղանի վրա, էսքիզների կողքին կտեսներ մի բացված գրքույկ՝ Նահապետ

Քուլակի տաղերի սյունակներով: Ժամանակակից բանաստեղծներից առանձնապես բարձր էր գնահատում Հովհաննես Թումանյանին: Նրա դիմանկարի վրա աշխատելիս ավելի հաճախակի էր կարգում բանաստեղծի երկերը: Նրա գրական հետաքրքրությունները գլխավորապես վերաբերում էին Արևելքին: Հաճախ կարող էիր տեսնել նրան Մասպերոյի «Հին Արևելքն» ուսումնասիրելիս: Սիրում էր մանավանդ Ռաբինդրանաթ Թագորին: Հավանում էր հին ժամանակների մեջ խորացած ու բնության սիրով առգործված այդ հայեցողական փիլիսոփայությունը: Հաճախ էր կրկնում «Գիթանջալի» (Տագորի այս գիրքն առանձնապես սիրում էր) խոսքերը՝ ունկնդրելով նրա չուրահատուկ, լսողությունը շոշող երաժշտությանը: Հավաքում էր Տագորի նկարները և դրանցից երկուսը, փոքր շրջանակների մեջ դրած՝ կախել էր գրասեղանի դիմացի պատից, Պոլենովի դիմանկարի կողքին: Նվ ինձ թվում է, թե Թագորյանը Տագորին տանող ուղին գտավ ամենից առաջ նրա արտաքին պատկերի՝ բրահմին նահապետի հմալքի միջոցով: Աչքի թուլանքով ապրող նկարչի համար առանձնապես հասկանալի է դա:

Նայելով նրա զգուշությանը, զսպվածությանն ու համեստությանը, որոնցով աչքի էր ընկնում Թագորյանը, նրա ամբողջ բարեհամբույրությունը հանդերձ, առաջին հայացքից չէր կարելի ասել, թե գիտելիքների ու տպավորությունների ինչպիսի՝ ճոխություն էր ցուցաբերում նա բարեկամական դրույցի ընթացքում: Նա արտաքին փայլ չուներ, բայց ուներ մի խոր պայծառություն: Այդ ճոխությունը չլինելով զրբային՝ տպավորել էր նրա մեջ սրտալի, մեծ աշխուժությունը: Երբեմն դա համեմվում էր հումորով, երբեմն էլ զգացվում էր անհատական խիստ մոտեցում: Երբեմն նրա ռուսերեն ոչ միշտ ճարտար խոսքը գոնում էր ինչ-որ անսպասելի կամ զվարճալի բառ ու սահմանում, որոնք հնչում էին անմոռանալի ցայտունությամբ, զրակյան ամեն դարձվածքից ավելի ցայտուն: Մեկ էլ հիշում էր ինչ-որ կենցաղային նրբերանգ, իսկ Թագորյանը զրանց նկատմամբ անտարբեր չէր և վերարտադրում էր առանձնակի ճաշակով՝ ճաշակելով նրա ինքնատիպությունը և ուրախ ծիծաղելով:

«Պախտա, Կոնչիտա» — հիշում էր նա, թե ինչպես Տոլեգոյի (Իսպանիա) մի նեղ փողոցում, վանդակացանց, կանաչ փեղկավոր փոքրիկ պատշգամբներից երկու ընկերուհի ձայն էին տալիս իրար և վարակիչ ծիծաղում:

«Դաաբիա» — ծոր տալով ասաց նա՝ երկրորդ ա-ի առաջ շունչ քաշելով. — այսպես են ֆելլահներն անվանում սրանք, — և ցույց տվեց Նեղոսի վրա ընթացող թեման ման առաջատ ունեցող նեղ նավակների էտյուդը: «Դաաբիա» — կրկնում էր նա՝ ունկնդրելով իր տեսողական տպավորությունն ուժեղացնող այդ արևելյան երաժշտությունը: Հետո էլ նայում էր զրուցակցին և ուրախ ծիծաղում՝ հաճելիորեն զգալով կեցության պայծառությունն և նրա զեղարվեստական զրահորոմների ամբողջ գրավիչ բազմազանությունը: Հիշում եմ, թե ինչպես մի անգամ բարեկամներից մեկը մեջբերեց Օմար խայամի այս տողը. «Բաց արա քեզ, եղբայր իմ, աշխարհի բոլոր հոտերի, զույների ու հնչյունների առաջ»: Թաղետության անմիջապես այս խոսքերը գրեց իր ծոցատետրում:

Առանձնապես հաճելի էր լսել Թաղետյանին, երբ նա բարեկամներին, մոտիկ մարդկանց ցույց տալով իր էտյուդները՝ պատմում էր այս կամ այն վայրից ստացած տպավորությունները: Այստեղ նրա խոսքը կորցնում էր ժաշտությունը, և նա հափշտակությամբ էր պատմում իր տպավորությունները:

Ցույց տալով մի էտյուդ, որ արել էր Իշխանայ կղզիներից (Մարմարա, Կոստանդնուպոլիս) Թաղետյանը պատմում էր, թե ինչպես Մարմարայի համայնապատկերի մեջ իր համար բացահայտվեց հին հելլենական պեյզաժը: Հունաստանի ափերից արած էտյուդները հիշեցնում էին Աթենք այցելելը, և թե ինչպես Ակրոպոլսում ինքը ապշել էր. որ մարդկային գեղարվեստական հանճարի մնացորդները պահած այդ բնական ամրոցի հենց ստորոտին է փակվել ամենաբացահայտ ժամանակակից աշխարհը. այդտեղ՝ ներքևում, Ակրոպոլսի պարիսպների տակ, կանաչք միս էին տապալում, լվացք անում, նախատում իրար, կանչում էին արաղղները, զուում՝ ալմանակները: Մահացման այս վսեմ պոեզիայի և կենդանի, ինչպես կյանքն է, պրոպայի միաձուլության մեջ, նա անասնի հոսպույր էր տեսնում: Նրա աչքերը զմայլած կանգ էին առնում մերձակա բլուրների ձիթենիների արծաթաթույր փոշու և հատկապես ծովային մուգ կապույտի և Սալամինի ափերի ալիքաձև զծերի գեղունության դուզադրության վրա:

Թաղետյանի արած ուրվանկարները հետագայում առաջը դարձան «Ֆիդիան ու Զևսը» նկարի համար, որտեղ Հունաստանի մեծ քանդակագործին Ակրոպոլսի զաղաթից երևում է թանձր ամպերի միջից հառնող

Զեւի պլուխը՝ Կորֆու կղզում Թադեոսյանին հետաքրքրում են հին քա-
ղաքի՝ ժանրային տեսարաններով լի նեղ փողոցները:

Յուզց տալով վենետիկյան իր էտյուդները՝ Թադեոսյանը հիշում էր
իր վերջին այցելութիւնը, պատմում, թե ինչպես պատահաբար հանդի-
պել էր Ռեպինին այն հյուրանոցում, ուր իջևանել էր և ինքը: Երիտա-
սարդութեան օրերին Թադեոսյանը հաճախ էր Ռեպինին հանդիպել Պոլե-
նովի տանը, երբ Պետերբուրգից գալիս էր Մոսկվա: Ավելի, քան քսան
տարեւա ընթացքում Թադեոսյանն, իհարկե, խիստ փոխվել էր, բայց
Ռեպինն անմիջապես ճանաչել ու մոտեցել էր նրան: Ըստ Թադեոսյանի
պատմածի՝ Ռեպինն ընկճված էր. նոր էր վերադարձել Վիեննայից. ուր
հողին էր հանձնել իր բարեկամ Նորդման-Սկերովին: Վշտի ծանրութիւ-
նից այնպես էր կուացել և դիմազօծերն այնպես էին փոխվել, որ առաջին
պահ՝ Հէր ճանաչել Ռեպինին, մինչև որ մեծ արվեստագետը ստի էր իր
անունը: Խոսել էին այդ ժամանակ Վենետիկում բացված միջազգային
ցուցահանդեսի մասին, հիշատակվել էր իսպանացի նկարիչ Անգլադան,
որին ցուցահանդեսում մի ամբողջ սրահ էր հատկացված: Ռեպինը խո-
ստովեց ու ասաց. «Այդպես նկարելու համար վատ հիվանդութեամբ թու-
նափորված ուղեղ պետք է ունենալ: Ա՛յ, Զուլտագային սիրում եմ. վար-
պես է նա»:

Նդիշե Թադեոսյանը սովորաբար հետեյալ ուղեգծով էր կատարում
իր շրջագայութիւնն Արեւելքում. Բաթումիից շոգենավով Կոստանդնու-
պոլիս, Պիրեա, Իտալիա: Այստեղ կանգ էր առնում, որպեսզի այցելեր
Հոմոսի, Ֆլորենցիայի ու Վենետիկի մեծահարուստ թանգարաններն ու դի-
տեր հնութեան կոթողները: Իսկ եթե Իտալիան ուղեգծի մեջ չէր մտնում,
այա Մարսելից մեկնում էր Փարիզ, այդտեղից էլ՝ Բրետայն կամ Նոր-
մանդիա: Մի անգամ էլ Թադեոսյանը եղավ Իսպանիայում: Առիթ ունե-
ցավ նաև լինել Անգլիայում, Բելգիայում ու Հոլանդիայում: Ճանապար-
հորդութիւնների, ընթացքում, մասնավոր ծովային, երբ շոգենավի
տախտակամածից երևում էին առափնյա նորանոր համայնապատկերներ,
նկարիչը բազմաթիվ պեյզաժներ էր նկարում: Իսկ Արեւմուտքում լինելու
օրերին, բացի Բրետայնից ու Վենետիկից, որտեղ ոգեշնչել են նրան պեյ-
զաժների մի շարք նկարելու, Թադեոսյանին ամենից ավելի զբաղում էին
արվեստի կոթողներն ու թանգարանները: Իսկ Հայաստանում շրջագայե-
լիս կամ Պոլենովոյում լինելիս Թադեոսյանը իր ժամանակի զգալի մասը

հատկացնում էր եռանդուն կերպով աշխատելուն: Բավական է նշել, որ Բյուրականում ու Ագուլիսում, համեմատաբար կարճ ժամկետում, բազմաթիվ պեյզաժներ է նկարել: Հայկական պեյզաժների մեջ, բացի բնությունը պատկերելուց, Թադեոսյանը զգալի տեղ է հատկացնում նաև հին ճարտարապետական կոթողներին, որոնց նկատմամբ անտարբեր չէր և պատկերելիս միշտ կարողանում էր գտնել փառահեղ բնության և Հայաստանի հին ճարտարապետների հանձարեղ կերտվածքների հետաքրքրական զուգորդումներ: Բայց նա կարողանում էր նաև գեղեցկություն տեսնել ճարտարապետական ավելի համեստ կառուցվածքների մեջ: Հափըշտակությամբ էր նկարիչը պատմում, թե ինչպես ապշեցրել էր իրեն Ագուլիսի տների յուրահատուկ ճարտարապետության գեղեցկությունը, որոնք հեռավորապես հիշեցրել էին նրան Հռոմի հնադարյան ատրիումները: Պղնձով կառված Թադեոսյանը ոգևորությամբ նկարում էր մտերմիկ անկյունները՝ ձգտելով վերարտադրել կանաչի նրբերանգները ծառերի աաղարթի ու խոտի մեջ:

Արևմտյան Եվրոպայի արվեստի գործերը դիտելուց ստացած տանձնառժեղ տպավորություններից մեկը 1906 թվականին Իսպանիա կատարած շրջագայությունն էր թողել: Մադրիդում Թադեոսյանը հնարավորություն ուներ տեսնել Վելասքեզի միակ լրիվ կոնկցիան Պրադոյի թանգարանում, ինչպես նաև այդտեղ ճոխաբար ներկայացված իտալացիների՝ Տիցիանի, Տինտորետտի, Վերոնեզի գործերը: Այդտեղ՝ Պրադոյում էլ Թադեոսյանը արտանկարել է Վելասքեզի երեք (այսպես կոչված «Մենին»-ը», «Ջուզակուհիները» և «Օլիվարեսի դիմանկարը») և Տիցիանի մեկ («Վեներա») գործերը: Ասենք այնքան էլ ճիշտ չէր լինի արտանկար անվանել դրանք, ավելի շուտ՝ այդ կտավներից արված էություն, որովհետև Թադեոսյանն իր «պատճենները» նկարել է փոքր կարտոնների վրա, իր էությունների սովորական չափով, որ բնականաբար վերացնում էր բնագիրը՝ ճշգրտորեն արտանկարելու հնարավորությունը, մասնավորապես ուրվանկատի անկիս, և ծանրության կենտրոնը փոխադրում էր այլ բանի՝ արվեստի այդ երեկելի գործերի գեղանկարչական ընդհանուր տպավորությունը հասնելու վրա: Մեր կարծիքով Թադեոսյանը հասել է այդ նպատակին: Իր կարծիքով ամենահաջողը «Օլիվարեսի» էությունն է, որ նվիրել է իր նկարիչ բարեկամ Շերվաշիձեին, իսկ մյուս երեքը Հայաստանի պետական պատկերասրահում են:

Իսպանիայում, բայց Մադրիդից, Թադեոսյանը եղավ Տոլեդոյում որ-
տեղ դիտեց Գրեկոյի դործերը, զնահատեց նրա նուրբ ճաշակը և զեղա-
նկարչական բացատրիկ հատկանիշները, շնայած այն բանին, որ Գրեկոյի
մոտ այդ հատկանիշները զուգորդվում էին հաճախ հիվանդագին աստի-
ճանի հասնող փխրունության։ Բայց Թադեոսյանը ընդունում էր նրան
ամբողջությամբ։ Ահա թե ինչ էր գրում նա Պոլենտիլին Իսպանիայում տե-
սած արվեստի երկերի մասին. «Մադրիդի թանգարանն ապշեցրեց ինձ
ոչ միայն իսպանական, այլև իտալական դպրոցով, ինչպես, օրինակ,
Տիցիանի, Տինտորետոյի, մասամբ Վերոնեզի զմայլելի նկարները։ Վե-
րսաբեզի դուլս-գործոցները հավաքված են մի մեծ սրահում. լուսանկար-
ներից երևում է, որ նկարները վերջերս տեղից տեղ են կախել, իսկ նրա
նշանավոր «Մենինասը», որտեղ ինքն իրեն նկարել է հայելուն նայելիս,
պարզապես զարմանալի նկար է. ես մի փոքր պատճենանկար եմ արել
«Մենինասից» և «Գորեկենների գործարանից»։ Խիստ հաճելի է, որ Պրա-
դոյի թանգարանի դիրեկտոր է նշանակված նկարիչ, նշանավոր պրոֆե-
սոր Վիլեգասը. առանց դժվարությունների կարողացա արտանկարելու
թույլտվություն ստանալ, մի բան, որ դժբախտաբար չկա Իտալիայում։
Այնտեղ մեծ դժվարություններ են հարուցում արտանկարողների առաջ-
պետք է վճարել 15 լիրա, այնուհետև ամեն օր արտանկարելու համար
ևս պետք է վճարել, հետո էլ ամիսը մեկ անգամ թույլտվություն ստա-
նալ և այլն։ Բայց ամենից ավելի ապշեցրեց ինձ Գրեկոն։ Ինչպիսի՜ տի-
տան է նա։ Մենք համարյա թե չենք ճանաչում նրան։ Զմայլելի են նրա
դուլները. կապույտ ու դեղին երանգների ներդաշնակություն։ Նա ավելի
պայծառ է իր բոլոր ժամանակակիցներից, և ընդհանրապես ավելի պայ-
ծառ, քան Պրադոյի բոլոր երկերը։ Արտասովոր հավատ ունի իր պատկե-
րածի հանդեպ և, որքան երևում է, ամեննեին չի մտածում՝ դուր կգա՞
որե՞կ մեկի, թե ոչ։ Մի խոսքով՝ նկարել է այն, ինչ հետաքրքրական ու
հաճելի է իրեն. հավասարապես ուժեղ է թե՛ նկարի մանրամասների, թե՛
ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ... Մինչև Իսպանիա զնայալ ես նրա երկու
նկարն էի հիշում՝ մեկը Վինետիկում, մյուսը Լոդզոնում, բայց դրանք սո-
վորական են... Այնուհետև եղավ էսկորիալում. զարմանալի պատկերա-
բարհ է, շենքն էլ խիստ հետաքրքրական. այնուհետև վերադարձա Մադ-
րիդ ու մենկեցի Տոլեդո, որտեղ, մի եկեղեցում, տեսա Գրեկոյի լավա-

գույն գործերից մեկը¹։ Ընդհանրապես պետք է նկատել, որ իսպանացիներն էլ բավականաչափ շեն ճանաչում նրան. նա սեթևեթ է ուրվանկարում, չափազանցում է միասնների գալարները, իսկ դա շատերին է վախեցնում. սակայն այդտեղ չէ նրա հետաքրքրությունը։ Շշուկինն ասում էր, որ Ռոդենի նման արվեստագետին բնավ դուր չի եկել նա²։

Անվանի վարպետների մյուս գործերից Թադեոսյանն առանձնապես սիրում էր Տինտորետոյի «Սուրբ Մարկոսի հրաշքը» Վենետիկի Ակադեմիայում։ Այս նկարն առաջ էլ տեսել էր նա, բայց իր իսկ խոստովանությամբ զնահատեց միայն արտասահմանյան վերջին՝ 1914 թվականի ուղևորության ընթացքում։ Ըստ Թադեոսյանի՝ նրան գերել էր կատարման արտակարգ ավյունը և կոմպոզիցիայի խիզախ համարձակությունը։ Հիշում էր նա մանավանդ կենտրոնական անձերից մեկի ատլասն զգեստի կանաչ երանգը կողքին կանգնած կնոջ բաց-վարդագույն հագուստի դուր-զազրուկյալը։ Տինտորետոյի մյուս գործերը, որ այնքան շատ ցույցադրված են Վենետիկում, չէին հափշտակել Թադեոսյանին։ Դրանց մեջ նա չէր գտել այն ներքին լարումը, որով տոգորված է «Սուրբ Մարկոսի հրաշքը»։

Արվեստի գործերը զնահատելիս նա բնավ էլ անտես չէր առնում բովանդակությունը և եթե նկարի խորությունը միանում էր և նուրբ ճաշակը, ապա կրկնակի էր զնահատում դա։

Թադեոսյանը համաձայն էր Լեոնարդո դա Վինչիի նկատմամբ մի ժամանակ եղած մոդայական վերաբերմունքին, թե նա հանճարեղ մտավորական փորձարկու է (նկատի ունեմ Բերսոնին), սակայն «Խորհրդավոր ընթրիքին» թույլ չէր տալիս երկբայել և դրա հոգեբանական ու հուզական լինելու մեջ տեսնում էր նկարչության պատմության մեջ անկրկնելի նշանակելիություն։ Ժամանակակից նկարիչներից Թադեոսյանը հավանում էր ֆրանսիացիներ Անրի Մարտենին և Բուտո դը Մոնյելին, հուանդացի Տոորոպին, զնահատում էր օդի զգացողությունը Մոնեի գործերում, սիրում էր Տերներին, սակայն Մաթիսին ու Պիկասսոյին չէր ընդունում։

Ահա այսպես կյանքին ու արվեստին սիրահար, նրա սքանչելի տպավորություններով առնցքուն, ուրախությամբ պատմելով դրանք բարեկամական զրույցի պահին՝ առանձնապես գրավիչ էր Թադեոսյանը այն

¹ Խոսքը Վեոմ Օրգասի հուզարկավորությունը՝ նկարի մասին է։

² Ե. Թադեոսյանի նամակը Վ. Գ. Գոլենովին՝ 1906 (հիշտ ամսաթիվը չկա)։

մարդկանց համար, որոնք մոտիկից ճանաչում էին նրան, որով և նրան հանդիպելը միշտ հաճելի էր: Եվ ուրախանում էր այցելույդի համար, և թե սա դալիս էր ոչ թե շաղակրատելու, բամբասելու և ասեկոսենների համար, որոնց ինքը անընդունակ էր. և այն ժամանակ նրա զրույցին միշտ ուղեկցում էր բարեհամբույր, ջերմ ժպիտը, որից նրա խստահայաց, գեղեցիկ գեմբն ավելի զրավիչ էր դառնում:

Բայց կարող էր և հակառակը լինել. երբ պատահում էր մեկի, որ ձեռք էր բարձրացրել այն արժեքների վրա, որոնց հավատալին ուղեկն նրա համար դարձել էր անսասան զգացմունք, կամ երբ տեսնում էր անարդարություն, անկախ այն բանից, թե դա վերաբերում էր իրեն կամ մի ուրիշի, ապա ոչ միայն զայրագնած ետ էր մղում զրոհը, այլև ինքն էր հարձակման անցնում և արգեն ոչ մի կերպ անձնատուր չէր լինում, ոչ մի զիջում չէր անում, և զգում էիր, որ խաղաղ արտաքինի տակ իսկական ըմբիշ է թաքնված:

Արվեստի գործերին նա մոտենում էր որպես նկարիչ վարպետ, նկարիչ մշակ, որը դիտե, թե ո՛չ մի իսկական ու ճշմարիտ բան, ո՛չ մի ոգեշնչում առանց ուսանելու ու աշխատանքի ձեռք չեն բերում անգամ տաղանդներն ու հանճարները, որ ամենաբարձր արվեստն էլ ունի իր բարձր, սուրբ արհեստը: Հավատում էր, որ նկարիչն էլ իր գործի վրա թափում է այն սուրբ բրտինքը, ինչ երկրագործը՝ իր արտի վրա, և վարպետի ձեռքով պետք է սրբել գեմբի բրտինքը, և այն ժամանակ միայն նրա ստեղծածը կդառնա արվեստ, երբ գծվաբինը հեշտ թվա:

Նա ինքը ազնիվ ու ճշմարտացի էր իր արվեստում, և նրբազգաց էր ուրիշների ճշմարտության ու ազնվության նկատմամբ: Երբ դրանք չէր բացահայտում ու զգում արվեստի գործերում, ապա չէր ընդունում այդ արվեստը, որքան էլ նրբաճաշակ ու գեղագիտորեն կատարված լիներ: Նրա աչքի առաջ, երբ նա Մոսկվայում սկսում էր իր նկարչական գործունեությունը, ծնունդ էր առնում ռուսական մոդեռնիզմը: Թադեոսյանը ճանաչում էր «Արվեստի աշխարհի» և «Ռուս նկարիչների միության» մասնակիցներին, որոնք նրան իրենց մարդն էին համարում: Մի քանիսը սիրելի էին նրան, ոմանք իբրեւ ուսուցիչներ, ոմանք էլ՝ հասակակիցներ: Բայց սիրում էր նրանց տարբեր ձևով՝ նայած նրանց շնորհքին, և անշուշտ, իսկ դա հատկանշական է, նրանց գեղարվեստական ճշմարտության: Որպես այդ շարժման կենդանի մասնակից՝ Թադեոսյանը սիրում

էր վերջինիս ծրագրի մեջ մտնող հետահայաց արվեստը, անցյալի վերաստեղծումը նրա ձևերի ու ոճի վերարտադրությամբ: Սակայն ոճի հարցում Թադևոսյանն զգուշ էր, ես կասեի՝ աշալուրջ: Ոճը, որպես ժամանակի, առարկայի ու երևույթի ներքին բացահայտումը, որպես արվեստագետի համակրանքն այդ ոճի նկատմամբ, նա գնահատում էր. ոճավորումը, որպես արտաքին մաների վերարտադրում, մերժում էր զայրույթով ու ջղայնացած: Ոճի մեջ նա տեսնում էր հոգու բացահայտում, ոճավորման մեջ՝ միայն ձևերի ճարպկություն, «շառլատանություն», ինչպես նա էր ասում: Դրա համար էլ, շնայած Բորիսով-Մուսատովի արվեստի որոշ շափով հիվանդագին լինելուն, այնքան քնքշությամբ էր սիրում այդ նկարչին՝ կերպարի ներքին բանաստեղծական բացահայտմամբ, նրա զուտ եղբերակական շեշտով և հոգեկան անբծությամբ, սակայն Սոմովին բացասում էր համարյա զայրույթով այն բանի համար, ինչ ալլանդակ ժաննրայնություն էր համարում նրա մեջ: Իսկ երբ վատառողջ հեշտասիրական շեշտ էր նկատում, ապա մերժում էր ոչ միայն զայրույթով, այլև զզվանքով: Զուր կլիներ մատնանշել Սոմովի տեխնիկայի նույր վարպետությունը, քանի որ Թադևոսյանի համոզմունքով այդ արվեստը չէր բխում ջինջ աղբյուրից և չէր ձգտում դեպի վեհ նպատակ, ուրեմն արվեստում տեղ չէր կարող ունենալ նա: Բոց ու այրում էր պահանջում նա արվեստում և ոչ թե հրավառություն:

Թեկուզ և այդ բոցը այրի արվեստագետին: Այդպիսի արվեստագետ զոհը սիրելի էր արվեստին ճշմարտացի ու ազնիվ ծառայելու նրա ըմբռնմամբ: Վրուրելն անսահման սիրելի էր նրան նույնիսկ իր հիվանդագին վիժումներով, որովհետև գիտեր, թե այդ բոլոր շեղումները հայում ու շիկանում են հոգեկան ահեղ խարույկի վրա և ոչ թե արհեստականորեն ծնվում եննզ ուղեղի մահաբեր սառնամանիքում: Եվ Թադևոսյանը կարողանում էր հուր ու տապ տեսնել որևէ գույնի, երկու ներկի համադրության մեջ և երես էր դարձնում խոշոր, մտացածին հորինումներից:

Եվրոպական ամառային շրջագայությունները Թադևոսյանն ավարտում էր վերադարձին հանդիպելով Մոսկվա, որտեղ անպայման այցելում էր թանգարանները և առաջին հերթին Տրետյակովյան պատկերասրահը, հանդիպում էր բարեկամներին, թեև մի քանիսը, որոնք Մոսկվայում ապրելու տարիներից ավելի մոտիկ էին իրեն, ինչպես Ե. Դ. Պրլենովան, Լևիտանը և Բորիսով-Մուսատովը, արդեն կենդանի չէին: Մոսկ-

վայից ամեն անգամ մեկնում էր նաև Պոլենովի «Բորոկ» կալվածք Օկայի ամիրն:

Պոլենովոյի զեղանկար շրջակայքը Թադեոսյանին մղում էր աշխատանքի, և բավական շատ բանաստեղծական սքանչելի պեյզաժներ է նկարել նա այդտեղ: Բայց նրա համար ամենահաճելի բանը հյուրընկալ տան տիրոջ հետ մոտիկից շփվելու հնարավորությունն էր, մասնավորապես որ միշտ կարելի էր այդտեղ հանդիպել հետաքրքիր մարդկանց, ավելի հաճախ՝ նկարիչների: Եվ կասկածից դուրս է, որ հարգելի ուսուցչի ու բարեկամի հետ կենդանի շփում ունենալուց ավելի, քան որևէ այլ բանից, Թադեոսյանը քաղում էր ոգու այն առույգությունը, որ այնքա՛ն պետք էր նրան հին ռեժիմի հնամուլական դպրոցի աշխատանքի երկարածիդ, տանջող ամիսների համար:

Անբավարարվածությունը և ստեղծագործական աշխատանքի կարողությունը այն զվալմոր պատճառն էր, որ նկարչին լըջորեն ստիպում էր մտածել Թիֆլիսից փոխադրվելու մասին, ավելացրած դրան նախ դիրեկցիայի հետ ունեցած անխորթությունները, որոնք հիվանդագին էին ազդում զգայուն նկարչի վրա, ինչպես կարելի է եզրակացնել Վ. Դ. Պոլենովին գրած մի քանի նամակներից՝ նկատի ունենալով, որ իր դառնությունն ու հրճվանքը հայտնում էր նրան: Փարիզ մեկնելու ցանկություն ունեցավ մի պատվերի կապակցությամբ, որ նկարչի բարեկամները որոշեցին դուրս բերել նրա համար: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին Թադեոսյանը Պոլենովին. «Փարիզում մի հայ կառուցել է հայկական եկեղեցի և ամբողջ ուրդուզարդը հանձնարարել ֆրանսիացի ճարտարապետին, և արել են ամենատեղիորական մի բան, իսկ նկարները ոչ մի քննադատության չեն դիմանա: Եվ ահա Բաբայանները՝ միջնորդեցին, որ այդ աշխատանքը տրվի ինձ, բայց չհաջողվեց. իսկ հիմա ջանք են թափում, որ ես որևէ աշխատանք ունենամ այնտեղ, թատրոնում կամ մի այլ տեղ. սակայն բանն այն է, որ ես չգիտեմ, թե ինչ նմուշներ կուզենան ինձանից. կուղարկիմ, և ահա կպարզվի, որ այն չէ, ինչ պետք էր: Ընդհանրապես շատ ծանր շրջան եմ ապրում ես այժմ, շատ բարոյական ցնցումներ եմ ունենում: Թիֆլիսեցի մեծահարուստ Մանթաշյանի ծախքով Փարիզում կառուցված հայկական եկեղեցու այս ձախողված պատվերի և նախապատրաստու-

¹ Նկարչի՝ Փարիզում ապրող բարեկամները:

Քյունը ֆրանսիացի նկարչին տալու պատմությունը խիստ բնորոշ փաստ է: Իսկ ինչ վերաբերում է Թադեոսյանին պատահած անախորժություններին, ապա մենք գրանք իմանում ենք Պոլենովի՝ նրան գրած մի նամակից, որով նա աշխատում է հանգստացնել իր դժուրազգաց բարեկամին, որը պատրաստվում էր թողնել Թիֆլիսի Առևտրական ուսումնարանի նկարչություն դասատուի պաշտոնը և փոխադրվել մի այլ վայր: Ահա թե ինչ է գրում Պոլենովը. «Այս տարիներին Դուք կարողացել եք ձեռնարկել իմ վաղեմի և համարժեցիկ ծանապարհորդության համար. դա քչերին է հաջողվում, ուստի և հիմա էլ խորհուրդ կտայի Ձեզ նույն բանն անել և այն ժամանակ միայն ձեռնարկել տեղափոխվելու, այլապես նոր վաշտում դժվար կլինի գործի անցնելը»:¹ Ինչպես երևում է այս նամակից, Վ. Գ. Պոլենովն աշխատում էր հո պահել իր բարեկամին դիտարկելու անհրաժեշտ: Թադեոսյանին հաջող անախորժությունները հարթվեցին և մեկնելու հարցը վերջացավ: Բայց անախորժ սպին անկասկած մնաց:

Նախառեղությունը տարիներին շատ դառնություն ստիպված էր կրել Թադեոսյանը նաև այն գիտակցությունից, որ հարազատ միջավայրում արվեստի զարգացման պայմաններ չկային:

Իբրև հայ սիրելիով իր ժողովրդին, նրա կուլտուրան ու արվեստը՝ Թադեոսյանը չէր մոռանում նաև, թե որքան շատ բան էին տվել իրեն ուսական կուլտուրան ու արվեստը, ուս նկարիչների հետ շփվելը, սրունցից մեկը՝ Վ. Գ. Պոլենովը դարձել էր նրա ամենասիրելի մարդկանցից մեկը: Ռուսական արվեստի հետ էին կապված նաև Թադեոսյանի երիտասարդության ու հաջողությունների տարիները: Նրա համար անհունորեն սիրելի էին այնպիսի նկարիչներ, ինչպես Լևիտանը, Մուսատովը, Վրուբելը, Սերովը, Կ. Կորովինը, Նեստերովը, չխոսելով արդեն Ռեպինի, Սուրիկովի, Պոլենովի մասին: Երբ լույս տեսավ Անդրեյ Բելիի վերելում հիշատակված «Երկու դարերի սահմանագծի վրա» գիրքը, որտեղ Նիլշե Թադեոսյանը դասված է այդ ժամանակի լավագույն ռուս երիտասարդ նկարիչների կողքին, նկարչի բարեկամներից մեկը ուղարկեց նրան այդ տողերի քաղվածքը: Պատասխանի մեջ Թադեոսյանը շնորհակալություն հայտնելով մինչ այդ իրեն անհայտ այդ տողերն ուղարկելու համար, գրում էր. «Տերերի պես պոկվել եմ մեծ ծառից»: Այս խոսքի մեջ կարծես զգացվում է.

¹ Վ. Գ. Պոլենովի նամակը Թադեոսյանին՝ 1904 թվակիր:

րնչ-որ ափսոսանք, որովհետեւ նա չէր կարող, անշուշտ, չգիտակցել, որ այնտեղ՝ հյուսիսում, Մոսկվայում, ժամանակի լավագույն նկարիչներէ հետ աշխատելն ու բարեկամութիւն անելը անսպառ թոյլք կապին իրեն: Նա չէր մոռանում այդ միջավայրը, որից ստացել էր իր գեղարվեստական մեծ կուլտուրան: Սակայն, որքան էլ հրապուրիչ լինէին մոսկովյան հեռանկարները, այնուամենայնիւ նա ուզում էր ստեղծագործել հայրենի երկրին մոտիկ: Նա հավատում էր, որ հայրենի արվեստի հնադարյան սերմերը կծլեն ու նոր ծաղիկներ կտան: Եւ չէր սխալվում:

Եղիշե Թադեոսյանը վախճանվեց վաղաժամ, բայց և այնպէս տեսաւ իր հայրենիքի, ջերմորեն սիրած հայ ժողովրդի վերածնունդը: Նա տեսաւ նաեւ, որ նախահոկոսներէրջան շրջանի սակավաթիւ հայ նկարիչների փոխարեն այժմ աճում է նկարիչների երիտասարդ սերունդը, որի առաջ բացված ստեղծագործական լայն ու անկաշկանդ հնարավորութիւններն անձամբ տեսնում ու զգում էր: Մերձիմահ դրած նրա տողերը, խաղաղ համակերպման հետ միասին, լի էին մեկնող այն կյանքի խոր ափսոսանքով, որին զեռեւ կտար թարմ ուժեր, վառ ու կենսախիղճ գույներ, բազում սեր հարազատ ժողովրդին՝ նրա կյանքի ամենաերջանիկ շրջանում, պայծառ հեռանկարներով առկեցուն շրջանում, որոնց աներկբա իրականացման ժամանակ կյանքն ավելի խնդուն կլինի: Թադեոսյանը վախճանվեց առանց սպառելու իր ստեղծագործական ուժերը: Ազգային արվեստի ճակատում աշխատած, կուլտուրական սքանչելի արժեքներ կերտած և համաժողովրդական խանդավառ շինարարութեան աննախընթաց եռուղեւի պահին վախճանված նկարչի մահը միշտ էլ վաղաժամ է:

Սովետական Հայաստանի նկարիչների երիտասարդ սերունդը ուսումնասիրում է Թադեոսյանի հարուստ ժառանգութիւնը, նրա վարպետութիւնը, նրա անսահման անձնփրութիւնը արվեստին: Եւ նրա արվեստից Սովետական Հայաստանի նկարիչները դասեր են առնում՝ է՛լ ավելի կատարելագործելու ձեռք աղգային, բովանդակութեամբ սոցիալիստական արվեստը:

ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՈՍՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ

- 1870 Սեպտեմբերի 12-ին (հ. տ.) ծնվում է էջմիածնում:
- 1870—79 Մանկական տարիներն էջմիածնում:
- 1879—81 Թիֆլիս, Ընդունվում է Տեր-Ակոբովի գիշերօթիկ դպրոցը:
- 1881—85 Մոսկվա, Ընդունվում է Լազարյան ճեմարանի գիմնազիական դասարանները:
- 1885 Մոսկվա, Ընդունվում է Նկարչության, Քանդակագործության ու Ճարտարապետության ուսումնարանը:
- 1887 Ամառալին արձակուրդի է մեկնում էջմիածին:
- 1890 Ամռանը մեկնում է Ղրիմ (Բախչիսարայ, Թեոդոսիա):
- 1891 Ամռան անց է կացնում Հայաստանում (էջմիածին, Սևան):
- 1892 Մասնակցում է Նկարչության, Քանդակագործության և Ճարտարապետության ուսումնարանի աշակերտական ցուցահանդեսին:
- 1893 Ամռան անց է կացնում Հայաստանում (էջմիածին, Բյուրական): Նկարում է դիպլոմային «Մխարի մաչը» կտավը, միաժամանակ և «Կոմիտասը էջմիածնի լճի ափին»:
- 1893—94 Ավարտում է Նկարչության ուսումնարանը:
- 1894 Մեկնում է Պետերբուրգ Գեղարվեստի ակադեմիան ընդունվելու նպատակով:
- ✓ 1894—95 Վերադառնում է ծննդավայր՝ էջմիածին: Աշխատում է ճեմարանում: Նկարում է «Վանքի դպրոց» և «Դեպի պանդխտության» կտավները: Նրա գալուստի ղեկավարում է «Կենտրոն ճաշը» և «Քարոզ ուղղադավաններին»:
- 1895 Մոսկվա: Նկարում է «Կենտրոն ճաշը» և «Քարոզ ուղղադավաններին»:
- 1899 Գարնանը Վ. Դ. Պրիկնովի հետ մեկնում է Պարենստին. ուղեգրի՝ Օդեսա, Կոստան-

դեուպոլիս, Աթենք, Զմյուռնիա, Ալեքսանդրիա, Կահիրե, Պորտ Սալդե, Երուսաղեմ, Տիրերիական լիճ, Բելյուս, Կոնստանդնուպոլիս, Բուլղարիա, Վիեննա, Քիշնև, Մոսկվա:

Ամռանը մեկնում է Հայաստան, նկարում Սևանի պելլագմների շարքը: Աշնանը վերադառնում է Մոսկվա:

1900 Մեկնում է արտասահման՝ Մյունխեն, Փարիզ՝ Համաշխարհային ցուցահանդես:

1901 Ամռաննում է Ժյուստին Ռոմանի Նեֆի հետ: Նկարում «Երկրպագություն խաչին» և Փոխադրվում է Թիֆլիս՝ մշտական քնակութային (1901—1936): Դասատուական պաշտոն Առևտրական ուսումնարանում:

1902 Ամառային շրջագայություն արտասահմանում՝ Փարիզ, Բրետան, ձմռանը՝ Ալեքսանդրոպոլ:

1903 Ամռանը մեկնում է Հայաստան, նկարում Բյուրականի պելլագմների շարքը, իր «Կնոջ դիմանկարը»:

1904 Ամռանը ուղևորվում է Եվրոպա՝ Կոստանդնուպոլիս, Հոլմ, Ֆլորենցիա, Վենետիկ, Վիեննա, Փարիզ, Մյունխեն: Վերադառնում է Ռուսաստան Մոսկվայի վրայով: Այցելում Պոլենովո: Նկարում «Ջան-գյուլում» սպանոն:

1905 Նկարում է «Անուրջներից մեկը» կտավը:

1906 Ամառային ուղևորություն Արևմտյան Եվրոպա՝ Կոստանդնուպոլիս, Մարսել, Փարիզ, Իսպանիա, Շվեյցարիա:

1907 Ամառային շրջագայություն Արևմտյան Եվրոպայում՝ Կոստանդնուպոլիս, Մարսել, Փարիզ, Բրետան: Զեռնամուխ է լինում «Հանձարն ու ամբոխը» նկարին:

1908 Ամռանը մեկնում է արտասահման՝ Փարիզ, Բրետան, վերադառնում Մոսկվայի վրայով: Շարունակում է աշխատել «Հանձարն ու ամբոխը» նկարի վրա, պատրաստում Բերիելի «Տոնածառ» օպերայի կսքիզները:

1909 Ավարտում է «Հանձարն ու ամբոխը», գեկորացիաներ նկարում Մոֆոլիսի «Անտիզոնեկ» համար:

1910 Ամռանը մեկնում է Պոլենովո:

1911 Ամռանը մեկնում է Երուսաղեմ, Կոստանդնուպոլիս, Հունաստան, Եգիպտոս, Երուսաղեմ:

1912 Նկարում է «Ասլան աղան»: Ամռանը մեկնում Կոստանդնուպոլիս, Փարիզ, Բրետան:

1913 Նկարում է «Բելյուսի ափերի մոտ», Բանաստեղծ Յու. Վերիովսկու դիմանկարը: Ամռանը մեկնում է Ադուլիս, նկարում պելլագմների մի շարք:

1914 Ամառային շրջագայություն Արևմտյան Եվրոպայում: Քանդակագործ Հ. Գյուլյանի դիմանկարը: Նորմանդիա:

1915 Ամռանը մեկնում է Պոլենովո՝ Ղրիմի վրայով: Կազմակերպվում է Հայ նկարիչների քնկերությունը: Ընտրվում է նրա նախագահը:

1916 Ամռանը մեկնում է Բորժոմ, նկարում բորժոմյան պելլագմների շարքը:

1917 Նկարում է «Հովիվն ու հօտը»:

- 1919 Մեկնում է Երևան, նկարում Երևանի շրջակայքի պեյզաժների շարքը, ձևաձևում
լինում «Ընտանեկան նկարին»:
- 1920 Աշխատում է «Քրիստոս և փարիսեցիները» նկարի վրա:
- 1921 Աշխատում է Վրաստանի Գեղարվեստի ակադեմիայում, նկարում «Անտիկ տն-
սիլքը»: Գալիս է Երևան Հայ նկարիչների առաջին ցուցահանդեսի բացման
առթիվ:
- 1923 Նկարում է Մ. Տ. Ասաֆյանիի դիմանկարները: Շարունակում «Քրիստոս և փարի-
սեցիները» նկարը:
- ✓1924 Գ. Հովսեփյանի հետ շրջագայում է Հոռոմ, նկարում պեյզաժների մի շարք:
- 1925—26 Դասավանդում է Վրաստանի Գեղարվեստի ակադեմիայում:
- 1926—27 Էսքիզներ է նկարում Սեն-Սանսի «Սամսոն և Դալիլա» օպերայի դեկորա-
ցիաների համար:
- 1927 Ամառային շրջագայությամբ Հայաստանում՝ Երևան, Էջմիածին: Մեկնում է Խոժոռնի
(Սաղաթյուխ մոտ):
- 1928 Ամառային ուղևորությամբ Կիսլովոդսկ և Պոլենովո: Նկարում է Կիսլովոդսկի ու
Պոլենովոյի շրջակայքի պեյզաժների մի շարք:
- 1929 Նկարում է Երվանդագենի դիմանկարը:
- 1930 Ամառային ուղևորությամբ Մանգլիս: Նկարում է «Լոգանք Ալգետկա գետում»:
Աշնանը մեկնում է Հայաստան՝ Երևան, Էջմիածին: Նկարում է Էջմիածնի շրջ-
ակայքի պեյզաժների մի շարք:
- 1931 Նկարում է Հովհաննես Թումանյանի դիմանկարը, աշխատում Կոմիտասի նկա-
րի վրա:
- 1933 Նկարում է «Ինքնանկարը»:
- 1934 Նկարում է Հակոբ Հակոբյանի դիմանկարը: Հայաստանի Պետական թանգարանի
դեղարվեստական բաժնում գարնանը կազմակերպվում է նրա էտյուդների ցու-
ցահանդեսը: Գալիս է Երևան, ապա մեկնում Սևան, որտեղից բերում է էտ-
յուդների մի շարք: Ամռանը մեկնում է Սուդակ, ահում էտյուդների մի շարք:
Պատրաստում է «Մեր հողից ո՛չ մի թիզ չենք տա» նկարի էսքիզը:
- 1935 Հայաստանի Կենսագործկոմի Նախագահությամբ շնորհում է արվեստի վաստա-
կավոր գործչի կոչում: Շարունակում է աշխատել «Կոմիտաս» և «Ընտանեկան
նկար» կտավների վրա:
- 1936 Վախճանվում է հունվարի 22-ին, թաղվում Երևանում:

Յ Ո Ւ Յ Ա Կ
Ե. ՔԱՂԵՆՈՍՅԱՆԻ ԳՈՐԾԵՐԻ

Գ Ե Ղ Ա Ն Կ Ա Ր

1891 Արարատ

Գտնվում էր Մոսկվայում, Ա. Պ. Բախ-
րուշինի կոլեկցիայում:

» Բ. Մ. Սուրենյանի գիմանկարը

Հայաստանի պետական պատկերասրահ-
հում. մինչ այդ Մոսկվայում՝ Հ. Սուրեն-
յանի կոլեկցիայում:

» Սայլի վրա կաթ են ծախում
Մոսկվայում

Ստավրոպոլի Բանդարանում:

1892 Բողոքողական

Լենինգրադի պետ. ուսական Բանդա-
րանում, մինչ այդ Վ. Մակովսկու կո-
լեկցիայում:

» Ցառվա գետի ափին (Բողոքողականի
օրո)

Գտնվում էր Մոսկվայում՝ Կ. Միրան-
դովի կոլեկցիայում:

» Շիրոցի գիմանկարը

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում,
մինչ այդ Մոսկվայում՝ Շիրոցի կոլեկ-
ցիայում:

1893 Գեպի հայրենի ափերը
(շողենավի վրա)

Գտնվում էր Մոսկվայի Արվեստասի-
րաց ընկերությունում:

1893 Սիսարի մահը (դիպլոմային աշխատանք)

» Կոմիտասը էջմիածնին լճի ափին

1894 Վանքի դպրոցը

» Գեղի պանդխտություն

» Էսքիզներն ռեբիստոսի վերածությունը՝ շնկատված կտավի համար

1894 Սուրբ Ստեփանոսի խորանն էջմիածնում

» Այսպատը էջմիածնից

1895 Կինը ողորմություն է հավաքում ուխտագնացության համար

» Նոյը անիծում է Քամին (Լսրիզ)

» Հովիվն ու ոչխարները

» Նոյը անիծում է Քամին (անավարտ)

1896 Մուլա Նասրեդդինի յոթը էջերը (խճանկար)

» Կատուն (խճանկար բուխարու համար)

» Թյուրքիա (Էրազ)։ Տեմպերա

» Անուրջներից մեկը (էսքիզ)։ Տեմպերա

» Կնոթյա ճաշ (արժանացած Ս. Տ. Մորզդովի անվ. մրցանակին Մոսկվայի Արվեստասիրաց ընկերության 1898 թ. կոնկուրսում)

1897 Գեորգ Դ. կաթողիկոսի դիմանկարը

» Լույս և խավար (էսքիզ, բաժանված է երկու մասի)։

» Լճակ

Գտնվում էր Ե. Ի. Ջեթանովսկայայի կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում։

Գտնվում էր Դ. Մ. Թորոմանյանի կոլեկցիայում (Թբիլիսի)։

Գտնվում էր Պ. Սոֆերովի կոլեկցիայում (Եվպատորիա)։

Գտնվում էր Ն. Վ. Դոսենկինի կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Հ. Մ. Սուրենյանի կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Տեղը անհայտ է։

Գտնվում էր Ն. Ն. Վիլիամի կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Գտնվում է Ն. Ռեյզազովայի կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Ժ. Ռ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբիլիսի)։

Վ. Դ. Պոլենովի անվան թանգարանում (Պոլենովո)։

Գտնվում էր Մ. Յակունչիկովայի կոլեկցիայում։

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում։

Այրվել է։

էջմիածնում։

Վ. Պոլենովի անվ. թանգարանում (Պոլենովո)։

Տեղը անհայտ է։

- 1897 Քարոզ ուղղափառականներին (Արժա-
նացել է Ռեպինի և Պոլեևովի ձեռն-
մրցանակին Մոսկվայի արվեստա-
սիրաց 1898 թ. կոնկուրսում)
- » Հարուստ և աղքատ Ղազարթա-
ստակը (Տեմպերա)
- » Նույնը (Էսքիզ)
- » Մահվան երևալը (Էսքիզ)
- » Մոսկվան մթնշաղի պահին
- 1899 Կեսօրյա ճաշ (կրկնություն)
- » Հանճարն ու ամբոխը (Էսքիզ,
տեմպերա)
- » Մ. Խրիմյանի դիմանկարը
- 1900 «Ծառ տար բաժակ»
- » Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը
- » Կանանց պար
- » Սփռվածք
- » Լևոնի և Պարազիաս (Պանո)
- » Խաչի երկրպագում
- 1902 Արձագանք (Էսքիզ)
- 1903 Նկարչի կնոջ՝ Ժ. Ռ. Թադևոսյանի
դիմանկարը
- 1903 Արձագանք (տարբերակ)
- 1904 Աստվածածին, սուրբ Սահակ,
սուրբ Մեղրոս և տառերկու առա-
քյալները
- Գտնվում էր Ս. Տ. Մորոզովի կոլեկ-
ցիայում (Մոսկվա):
- Պոլեևովի տեմպ. Թանգարանում (Պո-
լեևով):
- Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:
- Հայաստանի պետ. պատկերասրահ-
ում:
- Գտնվում էր Պ. Ն. Միլլերի կոլեկցիա-
յում:
- Տեղը անհայտ է:
- Գտնվում էր Գ. Մ. Թորոմանյանի կո-
լեկցիայում (Բրիլիսի):
- Էջմիածնում:
- Էջմիածնում:
- Գտնվում էր Ն. Ս. Ուլյանովի կոլեկ-
ցիայում:
- Գտնվում էր Յու. Մ. Թաչիրովայի կո-
լեկցիայում (Բրիլիսի):
- Ոչնչացրել է հեղինակը:
- Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:
- Հովհաննիսյանների բնույթի մոտ
(Երևան):
- Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:
- Գտնվում էր Ս. Ա. Սոզոմոնյանի կո-
լեկցիայում (Մոսկվա):
- Գտնվում էր Ազոուլիսի մոտակա Ֆոնս
գյուղի եկեղեցում:

1904 Գրիգոր Լուսավորիչ

» Զանգույում (պանո)

» » (էսքիզ, տեմպերա)

1905 Գրիգոր Լուսավորչի խորանը
երուսաղեմում

» Մոսիսը Բյուրականից

» Իմ հրազեններից

1906 Արարատ ու դաշտեր

1907 Ինքնակար (խճապատկեր)

» Կ. Պոլենովի դիմանկարը (խճա-
պատկեր)

1908 Քրիստոսի գլուխը (խճապատկեր):

» Ռեբրիկովի «Տոնածառ» օպերայի
դեկորացիաների էսքիզ

» Շիրիան ու Զևսը (նկարի էսքիզը)

1909 Հանճարն ու ամբիսը

» Սոնետ

» » (տարբերակ)

» Բալլադ՝ ըստ Ռ. Պատկանյանի
«Մեղմից շատ առաջ» բանաստեղ-
ծության

» Սոնետ (տարբերակ)

» Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե» ողբերգու-
թյան դեկորացիայի էսքիզ

»

»

»

Գտնվում էր Ղ. Աղայանի մոտ, Թբի-
լիսիում:

Հայաստանի պետ. պատկերասրա-
հում:

Ռ. Գրամբյանի կոլեկցիայում (Երևան):

Պոլենովի անվ. թանգարանում (Պո-
լենովո):

Մանգեյնյանների կոլեկցիայում (Թբի-
լիսի):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Պոլենովի անվան թանգարանում (Պո-
լենովո):

»

»

Ժ. Ռ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբի-
լիսի):

Գտնվում էր Թբիլիսիի «Հայարտանք»:

Հայաստանի պետ. պատկերասրա-
հում:

Ժ. Ռ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբի-
լիսի):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Գտնվում էր Կ. Սարգսյանի կոլեկ-
ցիայում (Թբիլիսի):

Գտնվում էր Ա. Ալիխանյանի կոլեկ-
ցիայում (Թբիլիսի):

Գտնվում էր Ա. Ի. Կանչելիի կոլեկ-
ցիայում (Թբիլիսի):

Բ. Ա. Ֆոգելի կոլեկցիայում (Լենին-
գրադ):

1910 Vox pacis կամ Sonna mortum

» Հոգեհաց (Արտաշես արքայի մահվան առթիվ: Անավարտ):

1911 Մուրը Հոփփսիմին

1912 Թուղնների համերգը (էսքիզներ տեսանքա)

» «Ասլան աղա» նկարի էսքիզը (տես-պնրա)

» «Ասլան աղա» (որմնանկար)

» Ներսես արքեպիսկոպոս հուշա-վերդյանի դիմանկարը

1913 Շոգենավին սպասելիս, Պորտ Սա-լիդ

» Բանաստեղծ Յու. Վերխովսկու դի-մանկարը

» Հեքիաթ

» Բելլուլի ափերի մոտ: Լուսնկան նավի տախտակամածում.

» Մուրը Մեսրոպ

» Շոգենավին սպասելիս (կրկնու-թյուն)

1914 Ա. Չ.-ի դիմանկարը

» Բելլուլի ափերի մոտ (կրկնու-թյուն)

» Արարատ (էտյուդից)

» Փանդակազորի Հ. Գյուրջյանի դի-մանկարը

» Օշական (էտյուդից)

1915 Տիրամայր

Փ. Ռ. Թադևոսյանի կողակցիայում (Թրի-լիսի):

Հոփփսիմին վանքում (Էջմիածնի մոտ):

Փ. Ռ. Թադևոսյանի կողակցիայում (Թրի-լիսի):

Ռ. Դրամբյանի կողակցիայում (Սրբան):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահ:

Գտնվում էր Քիշնևի առաջնորդարա-նում:

Գտնվում էր Կուդնեցովի կողակցիայում (Մոսկվա):

Գտնվում էր բանաստեղծի կողակցիա-յում (Մոսկվա):

Գտնվում էր Յվերովի կողակցիայում (Թրիլիսի):

Պետ. Տրեսյակովյան պատկերասրահ (Մոսկվա):

Գտնվում էր կաթողիկոս Գարեգին Հովսեփյանի մոտ:

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Մասնավոր կողակցիայում (Փարիզ):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Լենինականի Թանգարանում:

Տեղը անհայտ է:

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Տեղը անհայտ է:

1915 Թուրքիայի համերգը

- » Մադենների սիմֆոնիան
- » Տիրամայր (մանրանկար)
- » Օկա գետի ափին (էտյուդից)

1916 Խաչկույթուն

- » Շոգ աշտարհ
- » Բելիովի լճակը (էտյուդից)
- » Ժ. Ռ. Թադեոսյանի դիմանկարը (մանրանկար)
- » Ա. Կուսիկյանի դիմանկարը
- » Տիրամայր (մանրանկար)

1917 Բելյուսի նավահանգիստը (էտյուդից)

- » Արարս (էտյուդից)
- » Տիրամայր (կրկնութիւն)
- » Արագած
- » Հովիւերդական

1919 Հովիւերդական (կրկնութիւն)

- » Հովիւն ու հոտը
- » Կանացի դիմանկար

1920 Քրիստոս ու փաբիսեցիներ (Վալ ձեզ, զգլիւններ և փաբիսեցիներ)։ Առաջին տարբերակ. սկսված է 1916-ին։

Ժ. Ռ. Թադեոսյանի կոլեկցիայում (Թբլիսի)։

»
»

Պոլենովների կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Շոգալաթի վանքում (Էջմիածին)։

Գտնվում էր Ն. Տ. Ֆեֆելովի կոլեկցիայում (Մոսկվա)։

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում։

Ժ. Ռ. Թադեոսյանի կոլեկցիայում (Թբլիսի)։

Կուսիկյան ընտանիքի կոլեկցիայում (Թբլիսի)։

Ժ. Ռ. Թադեոսյանի կոլեկցիայում (Թբլիսի)։

Լենինականի թանգարանում։

»

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում։

»

Մուրյանի կոլեկցիայում (Բրյուսել)։

Լենինգրադի պետ. ուսական թանգարանում։

Արեւելյան Կուլտուրաների պետական թանգարանում (Մոսկվա)։

Ժ. Ռ. Թադեոսյանի կոլեկցիայում (Թբլիսի)։

Ժ. Ռ. Թադեոսյանի կոլեկցիայում (Թբլիսի)։

- 1920 Քրիստոս ու փարիսեցիները
նկարի վեց էսքիզ
» Քրիստոսի գլուխը Քրիստոս և
փարիսեցիները՝ նկարի համար
» Աստղածաղիկներ
- 1921 Արշակ Բ և Փառանձեմ (մանրա-
նկար)
» Ա. Գ. հայ աղջիկ
» Ամուռի բողոքը (սկսված է
1892-ին)
» Մեր փողոցը Վաղարշապատում
(սկսված է 1890-ին)
» Անտիկ տեսիլքը
- 1922 Ծ. Լ. Սաքվարելիձեի դիմանկարը
» Փորձություն
» Քրիստոսը և փարիսեցիները (երկ-
րորդ տարբերակ)
» Վարդեր
» Երազող
- 1923 Ն. Ս. Ասաթիանիի դիմանկարը
» Ն. Ս. Ասաթիանիի նկարը հայիու
առաջ
» Աստղածաղիկներ
» Քրիստոս և փարիսեցիները (եր-
րորդ տարբերակ)
» Քարոզ ուղղադավաններին
(1897-ի նկարի փորձածավալ կրկ-
նություն)
- 1925 Կեսօրվա ճաշը (1896-ի նկարի
փորձածավալ կրկնություն),
- Ժ. Ռ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում
(Թրիլիսի):
»
Պետ. Տրետյակովյան պատկերասրահ
(Մոսկվա):
Հայաստանի պետ. պատկերասրահ-
ում:
»
»
»
»
Ն. Սաքվարելիձեի կոլեկցիայում (Թրի-
լիսի):
Ժ. Ռ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում
(Թրիլիսի):
»
»
Հայաստանի պետ. պատկերասրահ-
ում:

1926-27 Սեն-Սանսի «Սամսոն և Դավիթ» օպերայի գեղարարական երկերի թրիլերի Զ. Պալիաշվիլու անվ. օպերայի և բալետի թատրոնի համար

1929 Շիրվանղազի գիմանկարի

» Շիրվանղազի գիմանկարի էտյուդը

1930 Սպիտակ վարդեր

» հնձոր կրճեն (անավարտ)

» Վարդեր

» »

» »
» Լոզանք Ալվետկա գետում (էտյուդից)

1931 Սղոցարանի մոտ. գերանների հավաքում

» Երկու էտյուդ Շովհ. Թումանյանի նկարի համար

» Էսքիզ Շովհ. Թումանյանի նկարի համար

1932 Էսքիզներ Կոմիտասի նկարի համար

1933 Ինքնանկար

» Շովհ. Թումանյանի նկարը (սկզբում 1931-ին)

» Բիպերի գիմանկարը

» Մեր պատշգամբը

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Ահադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանում (Երևան):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

ժ. Բ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբիլիսի):

»

»

»

»

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

ժ. Բ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբիլիսի):

»

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

ժ. Բ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբիլիսի):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

Հ. Թումանյանի անվ. թանգարանում (Երևան):

Հայաստանի պետ. պատկերասրահում:

ժ. Բ. Թադևոսյանի կոլեկցիայում (Թբիլիսի):

1933 Պատշգամբից

ժ. Ռ. Բաղնոսյանի կոնկցիալում
(Թրիփսի):

1934 Հակոբ Հակոբյանի դիմանկարը

Ակադեմիայի Գրականության և ար-
վեստի թանգարանում (Երևան):

» Արարատը Երևանից

Հայաստանի պետ. պատկերասր-
ահում:

1935 Կոմիտասի դիմանկարը (անա-
վարտ)

»

»

» Ոչ մի թիւ հող չենք տա (էսթիլ)

»

»

Է Տ Յ Ո Ւ Գ Ն Ե Ր

Հայաստան (Սեան, էջմիածին և այլ վայրեր. 1887—89)

Նդ, Տնտրան էջմիածնից, Ազրի դադի տեսարան, Կողրի լեռները, Գոմեշ, Սեանը
Յամբաբերդից, Մաղկած ծառ:

Մոսկվա (1888—89)

Լուսնկա դիշեր, 6 էտյուդ մաղել ծառայող կանանցից:

Ղրիմ (1890)

Փողոց Բախչիսարայում, Նանուի Բախչիսարայում, Բարդիններ, Մինարև, Գիրենի
դամբարանը, Ժայռեր, Պատուհան, Որբատունի, Տիկուս, Ուսենի, Որբատունի, Ղրիմի
թաթար, Տեսարան Չեֆուի կայանից, Տեսաս Բախչիսարայում, Թեյարան Թեոդոսիայում:
Աղբյուր, Սև ծովի արևելյան ափերը, Կակուս, Գոմեշի ձաղ:

Հայաստան (1891—93)

Բանվոր, Արաղածը Բյուրականից, Բյուրական գյուղը, Մերունու երկու էտյուդ:

Հայաստան (Գառապաղադ, 1895)

Իսթի սու դետը, Քոշը գետափին, Ժայռեր, Ուղտ:

էջմիածին և շրջակայք (1895)

Զովեժ, Զվարթնոցի ալերակները, երկինքը ամպրոպից առաջ, Արագածը էջմիած-
նից, Արայի լեռը, Մաղկած ծիրաններ, Մաղկած խնձորներ, Ամպամած օր, Գարնա-
նային պելլաժ, Արարատյան դաշտը, Գոմեշներ արոտավայրում, Ուլսարի հող, Արա-
րատյան դաշտը, Քարեր, Արարատը հունիսին, Մայրամուտ, Արաբս, Խնձորենու Հյուզե
երեք էտյուդ «Կեսորվա ճաշ» նկարի համար:

* * *

Օկա գետի վրա, Սիրամարզներ, Կենդանաբանական այգում (Մոսկվա), Կ. Կորովինը նախկինում:

Եղիպտոս և Պաղեստին կառարած Գանապահոց դուրյունից

Սև ծովը, Ստամբուլ, Մարմարայի ծովը, Չիստան, Տրոյա Կրետե, Սամոս, Արաբ, Կոպտական թաղը, Հայիկական տաճար, Երուսաղեմում, Մարասարա, Ջենինի դաշտը, Պաղեստին, Աղբյուր (Պաղեստին), Սամարայի սարերը, Կակտոս, Կակտուաներ, Արմավենիներ և նոնենիներ (Հայֆա), Դաշար գերմանական դադուրի մոտ (Հայֆա), Հայֆա, Գերմանական դադուր, Ժայռոտ ափերը (Բեյրութ), Նավահանգստի ափերակները, Լեանտյան ափերը, Ափերը (Բեյրութ), Նավահանգստի պահեստները (Բեյրութ), Մովեղրյա բարեր (Բեյրութ), Մովը (Հայֆա), Մարի (ասորուհի), Մալվիններ (Բեյրութ), Միսիոնական դպրոցի պարտեզը (Բեյրութ), Մովը խաղաղ (Բեյրութ), Մովը (Բեյրութ), Նեզը — հայրը, Նեզը — որդին, Բուզարիա, Լեհաստանում, Բուսաստանում, Սև ծովի արևելյան ափերը, Աբարատը Բյուրականից:

Հայաստան (Սևան և այլ վայրեր. 1899)

Ստորջրյա խութեր, Տեսարան Սևան կղզուց Յամարաբերդ, Սևան կղզու նավատուլյցը, Հյուսիս-արևելյան ափերի տեսարանը՝ կղզուց, Լիճը փոթորիկ պահին, Լճի տեսարանը՝ կղզուց, Լիճը իբրիկնապահին, Զիթհանքի քարը, Վանքի շինություններից մեկը, Լճի տեսարանը հյուսիս-արևելյան ուղղությամբ, Լճի տեսարանը արևելյան ուղղությամբ, Լճի հյուսիս-արևելյան ափերը, Լեռների տեսարանը հյուսիսային ուղղությամբ, Նավամատուլյցը, Սուրբ Կարապետ եկեղեցին, Լիճը ամպամած օրը, Նավամատուլյցը, Կղզին՝ Յամարաբերդից, Կղզին արևմուտքից, Պայծառ նղանակ (Չբուխու), Աբարատը Բյուրականից, Աբարատը Երևանից:

1900 թ. Արևմտյան եվրոպա կառարած շրջագայությունից

Մյունխեն, Նավակ (Բրեստյան), Պուդյու (Բրեստյան), Նավակներ Պուդյուում:

Ալեքսանդրոպոլ, Թիֆլիս (1902)

Ալեքսանդրոպոլը ձմռանը, Թիֆլիսը գարնանը, Դարուն, Մաղկած ծառ, Թիֆլիսը գարնանը, Մաղկած սալորենի, Մազնովիա:

Հայաստան, Էջմիածին, Բյուրական, Ամբերդ (1903)

Ամբերդ, Տեսարան Ամբերդի պատուհանից, Ամբերդի կիրճը, Փողոց Բյուրականում, Աբարատը Բյուրականից, Պուրակ Բյուրականում, Անձրեից հետո, Աբարատը Բյուրականից, Փողոց Բյուրականում, Աղբյուր Բյուրականում, Ջրվճի, Կիրճի տեսարան, Ամբերդի կիրճը Բյուրականից, Այգի Բյուրականում, Արագածի ձևերը, Արայի լեռը Բյուրականից:

Առադատանալ (Մշտմբուլ), Բոսֆորի տեսարան, Բոսֆորը՝ Երեկոյան, Սիցիլիայի փինքը, Կորսիկա, Սարդինիա:

Բեկտայն (1907)

Մառախուղ (Պուլդյու), Օվկիանոսի սպառաժուտ ափեր, Պլյաժ (Պուլդյու), Ավո-դոտ պլյաժ, Փրփրած ալիք (Պուլդյու), Ապառաժուտ ափերի վանքից երկու էտյուդ:

Բեկտայն (1908)

Պուլդյու, Մակրնիպուլիյուն, Կապուլտ ծով և դեղին ավազ, Պուլդյու գետի խառնարանը, Հոդմազաց և ցորենի հասած արա, Սուր ժայռեր, Մամճապատ ժայռեր, Ափը ծեծող ալիքները արևի տակ, Սաղաֆանման ծով, Դիզված ժայռեր, Դեղին ափ և մուգ կապուլտ ծով, Մովսային տեսարան վերևից, Հանգարտ ջրեր, Պուլդյու գլուղը, Ջրաղաց Պոնտ-Ավենուս, Լյուքսեմբուրգի շատրվանը Փարիզում, Լյուքսեմբուրգի զբոսայգին, Ալենկոծ ծով:

Թրիխի (1908)

Մաղկած գեղձենիներ:

Բեկտայն (Sarrusա բաղա՛ի շրջակայքը, 1908)

Մաղկանոցներ, Օկա գետի ափերի երկու էտյուդ, Երեկո, Դիմանկար:

Պոլենովա (1909—10)

Նավակ, Մթնշաղ, Պոլենովների տան մուտքը, Տարուսա բաղա՛րի և Օկա գետի տեսարանը, Ուտենի, Լճակ, Ստրախովո գլուղի գետը, Լճակ, Մաղկած խնձորենիներ, Սո՛ճու ծառեր, Զով օր, Մաղկանոց:

1911

Ղարաբաղից կնոջ երկու էտյուդ (Բաթումի)

1911 թ. Հունաստան, եգիպտոս և Պաղեստին կառա՛րած ուղեւորությունից

Ոսկեղջյուրի (Մտամբուլ) երկու էտյուդ, Բոսֆորը երեկոյան, Փարոս ԲելլուսՊոս, Երուսաղեմի ընդհանուր տեսարան, Երուսաղեմի արտաքին պարիսպները, Արիստոդեմի դամբարանը, Նեղոսի մի ջրանցք, Ուլեորենիների սպասելիս, Արմավենիներ (Կահիրե), «Շտանդարտ» զբոսանավը (Պիրեա), Պիրեա, երկու էտյուդ՝ Սալամեի ափերը, Սալամին:

Առաջատանազ (Մսամբու), Բոսֆորի տեսարան, Բոսֆորը երեկոյան, Սիցիլիայի ափերը, Կորսիկա, Սարգինիա:

Բուտայն (1907)

Մասախուզ (Պուլչու), Օվկիանոսի ապառաժոտ ափեր, Պլյաժ (Պուլչու), Ավուդոտ պլյաժ, Փրիբաժ ալիք (Պուլչու), Ապառաժոտ ափերի վանքից երկու էտյուդ:

Բուտայն (1908)

Պուլչու, Մակրնիցուլիտուն, Կապուլտ ծով և դեղին ավազ, Պուլչու գետի խառնարանը, Հոմազադա և ցորենի հասած արտ, Սուր ժայռեր, Մամճապատ ժայռեր, Ափի ծեծող ալիքները արևի տակ, Սադաֆանման ծով, Դիզվաժ ժայռեր, Դեղին ափ և մուգ կապուլտ ծով, Մովային տեսարան վերևից, Հանգարտ ջրեր, Պուլչու գյուղը, Ջրաղաց Պոնտ-Ավենուս, Լյուքսեմբուրգի շատրվանը՝ Փարիզում, Լյուքսեմբուրգի զբոսայգին, Ալենկոժ ծով:

Բրիլիսի (1908)

Մադկաժ գեղձենիներ:

Բելսովա (Տարուսա Բալաֆի շրջակայք, 1908)

Մադկանոցներ, Օկա գետի ափերի երկու էտյուդ, Երեկո, Դիմանկար:

Պուլենովա (1909—10)

Նավակ, Մթնշաղ, Պուլենովաների տան մուտքը, Տարուսա քաղաքի և Օկա գետի տեսարանը, Ուտենի, Լճակ, Ստրախովո գյուղի գետը, Լճակ, Մադկաժ խնձորենիներ, Սոճու ծառեր, Զով օր, Մադկանոց:

1911

Ղարաբաղյի կնոջ երկու էտյուդ (Բաթումի)

1911 թ. Հունաստան, Եգիպտոս և Պաղեստին կատարած ուղևորությունից

Ոսկեղջյուրի (Մսամբու) երկու էտյուդ, Բոսֆորը երեկոյան, Փարոս ԲելլուՍուս, Երուսաղեմի ընդհանուր տեսարան, Երուսաղեմի արտաքին պարիսպները, Արևուղումի դամբարանը, Նեղոսի մի ջրանցք, Ուղեւորներին ապաստիւս, Արամվենիներ (Կահիրե), «Շառնդարտ» դրոսանավը (Պիրեա), Պիրեա, Երկու էտյուդ՝ Մալամինի ափերը, Մալամին:

1912 ք. Արևմտյան Եվրոպա կատարած ուղևորությունից

Ունիա (Թյուրքիա), Ստամբուլ, Լուսնկա գիշեր (Ստամբուլ), Լուսնկան ծովի վրա, Միջերկրական ծովի վրա, Ֆրանսուհի, Անգլուհի, Անգլուհի, Նավերի լուսները (Շոգենավի տախտակամածից), Գաշտային ծաղիկներ (Կարանտեկ), Վարդեր:

1913

Առաջատանավեր:

Հայաստան, Էջմիածին և շրջակայք (1913)

Փողոց ելածիս, Սուրբ Հովհաննիս վանքը, Արարատը և վանքը, Շողակաթի վանքը, Գալանի վանքը, Օշական:

Ազուլիս (1913)

Վերին Ազուլիս, Բրբուհին աղբյուրի մոտ, Փողոց, Ատրիում Հայկական դպրոց, Փանոսյանի տունը, Ազուլիսի լեռները, Փողոցն առավոտյան, Գոշովի աղբյուրը, Ավետիսյանի տունը, Ատրիում Հայկական տանը, Ազուլիսի շրջակայքում, Կամիա սարի տեսարանը:

1914 ք. Եվրոպա կատարած ուղևորությունից

Ջրանցք Վենետիկում, Մակընթացություն Ատլանտյանի ափերին (Նորմանդիա), Ատլանտյանի նորմանդական ափերը, Փողոց Մենինվալում, Մեյսոն ժայռեր Մենինվալում, Մովսիստեր, Մենինվալ, Ֆրանսուհի:

Ղրիմ (1915)

Աղբյուր, Լեոնային տեսարան Սուրբ Խաչ վանքի շրջակայքում:

Պոլենովո (1915)

Մոսկովի ափին, Պոլենովների տունն աշանք:

Բորժոմ (1916)

Բակուրիանի կիրճը, Մամուկաթ ժայռեր, Խնուղի, Քուռ, Վորոնցովի լեռնահարթը, Ուլանիս, Մե զետ, Մե զետ կիրճը, Ռեմենտի գրոսայգին, Փուռ և կանաչ սարեր, Փոխ առափնյա քարեր, Մամուկաթ քարեր գրոսայգում, Ընդհանուր տեսարան սարերից:

Ղարաֆիլիսա (1916)

Ղարաֆիլիսայի սարերը, գետահը:

Թրիլիսի, Բորժոմ (1917)

Վարդաստան պալատի այգում, Պալատի այգու նրկու էտյուդ, Բորժոմի երկու էտյուդ, Բորժոմի դրոսագին, Փարեր:

Էջմիածին (1917)

Արարատը Էջմիածնից, Դաշտեր Էջմիածնից:

Երևան (1918—21)

Փողոց Հրադզանի բարձր ափին, Արարատը կայարանի կողմից, Հին մզկիթը, Հրադզան, Արարատն աշնանը, Այգի, Արադածը Երևանից, Արարատ, Ամռանը:

Թրիլիսի, Պոլևնովո (1923—26)

Սարյակ, Նոնենի, Բուսարանական այգին, Երկու էտյուդ՝ Լզդի, ասորի, Բժիշկ Փ. Մանդենյանի դիմանկարը, Ասորի, Ուոնիններ (Բեխովո), Անտառն աշնանը, Մայրամուտ, Կարմիր խնձորներ, Օկա գետը, Պոլևնովների տունը:

Լոռի (1926)

Սանահինի գերեզմանոցը, Գերեզմանոցի Դասադը բակի կողմից, Աղբյուր Հաղպատում, Հաղպատի վանքը, Հաղպատի Դատուղը, Տեսարան Հաղպատից, Սանահինի վանքի տեսարանը վերևից, Ուղունլարի վանքը, Ուղունլարի դանդաղատունը:

Էջմիածին (1927)

Դաշտեր այգիների կողմից, Արադածը ժեր այգուց, Մեր այգում, Արարատը մայրամուտին, Արարատը Էջմիածնի լճակից, Լճակը և Մայր տաճարը, Արադած:

Խոժոռնի, Սաղախլո (1927)

Սաղախլո կայարանի մոտ, Հին Հայկական բազիլիկա (Սաղախլո), Հին բերդ (Խոժոռնի):

Գեղարդ, Հավուց բառ (1927)

Գեղարդի տաճարի ներքնակողմը, Վանքի պարխանը Գեղարդի ներսից, Գեղարդի ընդհանուր տեսարան, Հավուց բառ:

ԹԲԻԼԻՍԻ (1928)

Թբիլիսիի Բուսաբանական այգին, Աղջկա էությունը, Պալատի այգու մի անկյուն, Գարուն, Մաղկած ծառեր:

Կիսլովոդսկ (1928)

Քաղաքի տեսարան, Պավլիկոն, Կարմիր ժայռեր, Ամառանոց, Զբոսայգում, Առվակ, Աղջկա գլուխ, Ամառանոց, Կողանման ձորակը, Զբոսայգու երկու էություն:

ԹԲԻԼԻՍԻ (1929)

Ձորակ, Զառիվայր դեպի Փուռը:

Պոլենովո (1929)

Պոլենովոյի մոտի գետը, Բեխովո, Վ. Գ. Պոլենովի շիրիմը, Սարախովո գետը:

Կիսլովոդսկ (1929)

Պիկետնայա սարը, Սեղլո (Թումբ) սարի տեսարանը, Սեղլո սարի մոտ, Կիսլովոդսկի ընդհանուր տեսարան, Կիսլովոդսկ-ամառանոց, Տղա, Կուլան:

ԹԲԻԼԻՍԻ, Մանգլիս (1930)

Գարուն (Թբիլիսի), Աղբետկա գետը (Մանգլիս), Ուտենի, Թբիլիսեցի հայ կին տեղական տարազով, Գերմանիկոսի գլուխը արևից լուսավորված:

Էջմիածին (1930)

Արարատը մեր այգուց, Հարևանի այգին, Արարատ, Մեր այգում, Արագած, Այգու մեր տնակը, մեր այգում, Չինարի ծառ, Արայի լեռ, Մատուռ այգում:

ԹԲԻԼԻՍԻ (1931—32)

Սղոցարանի մոտ (գերանների հավաքումը), Հին Թեֆլիսի մի անկյուն, Բակում:

Էջմիածին (1932)

«Անաստված» կոլտնտեսությունում:

Քրիլիսի (1933—34)

Դեր պատշգամբը, Պալատի այգին, Կիպարիսներ Վրաստանի Կոմպարտիայի Կենտկոմի տեղակայ, Վերա գետակը, Արարատ, Մեր տան մոտի լարտեղը, Զուր Թքի-լիսի շրջակայքում, Մաղկած դեղձենիներ, Մաղկած Նշենի:

Սևան (1934)

Էճի Հյուսիսային ափերի տեսարան Անդրադարձում ջրի մեջ: Նավամատույց, Պլյաժում, Առաքելոց վանքի երկու էտյուզ, Ուռենիներ, Նավամատույց, Ժայռեր, Կղզու մի տնկյունը, Կղզու տեսարանի երկու էտյուզ:

Երևան (1934)

Երկաթուղային կայանը Նորքի ձորում, Նորքի տեսարանը ձորի կողմից, ՆԺԺ ակում:

Գառնի (1934)

Գառնու երկու էտյուզ:

Ղրիմ (1934)

Կիպարիսներ ու բարդիներ (Ցալթա), Սանատորիայում Հանգստացող մք կին (Սուդակ), Սոկոլ սարը (Սուդակ), Հենովական բերդը, Սուդակի Նավամատույցը, Ալ-շիկի ժայռերում, Կապսել պլյաժի տեսարանը, Սուդակի Նավակայանն ու այգիներ, «Օրյոլ» սարի տեսարանը «Կուչուր» պլյաժից, Ալշիկի մոտի բարերը, Նավամատույցի մոտի ժայռերը, Արկադին Ալշիկի ժայռերի վրա, Ալշիկի մերձակա ուղառաժներ, Արկադիա, Սուդակի սարը, Նավամատույց, Սոկոլ սարի տեսարանը Հանգստի տան պլյա-ժից, Սոկոլ սարի այլ տեսարան, «Նոր աշխարհ» սանատորիայի պլյաժից, Ծննդավան մից, Սոկոլ սարի այլ տեսարան, Սուդակի շրջակայքում, Սև ծովի ափերը Բաթումի մոտ: Բերդից, Մովսեսի տեսարանը, Սուդակի շրջակայքում, Սև ծովի ափերը Բաթումի մոտ:

Քրիլիսի (1935)

Մաղկած դեղձենիներ Վերայում, Գառնան երկու էտյուզ, Գառն, Վերա գետակը, Ալշի Վերայում, Վերայի մի այգում, Նունույա (աղջկա գլուխ):

Աննայու Բվակաճենի

Էջմիածնի մայր տաճարի բակում, Մոդել ծառայող կիներ:

ՄԱՏԻՏԱՆԿԱՐՆԵՐ, ԶՐԱՆԿԱՐՆԵՐ

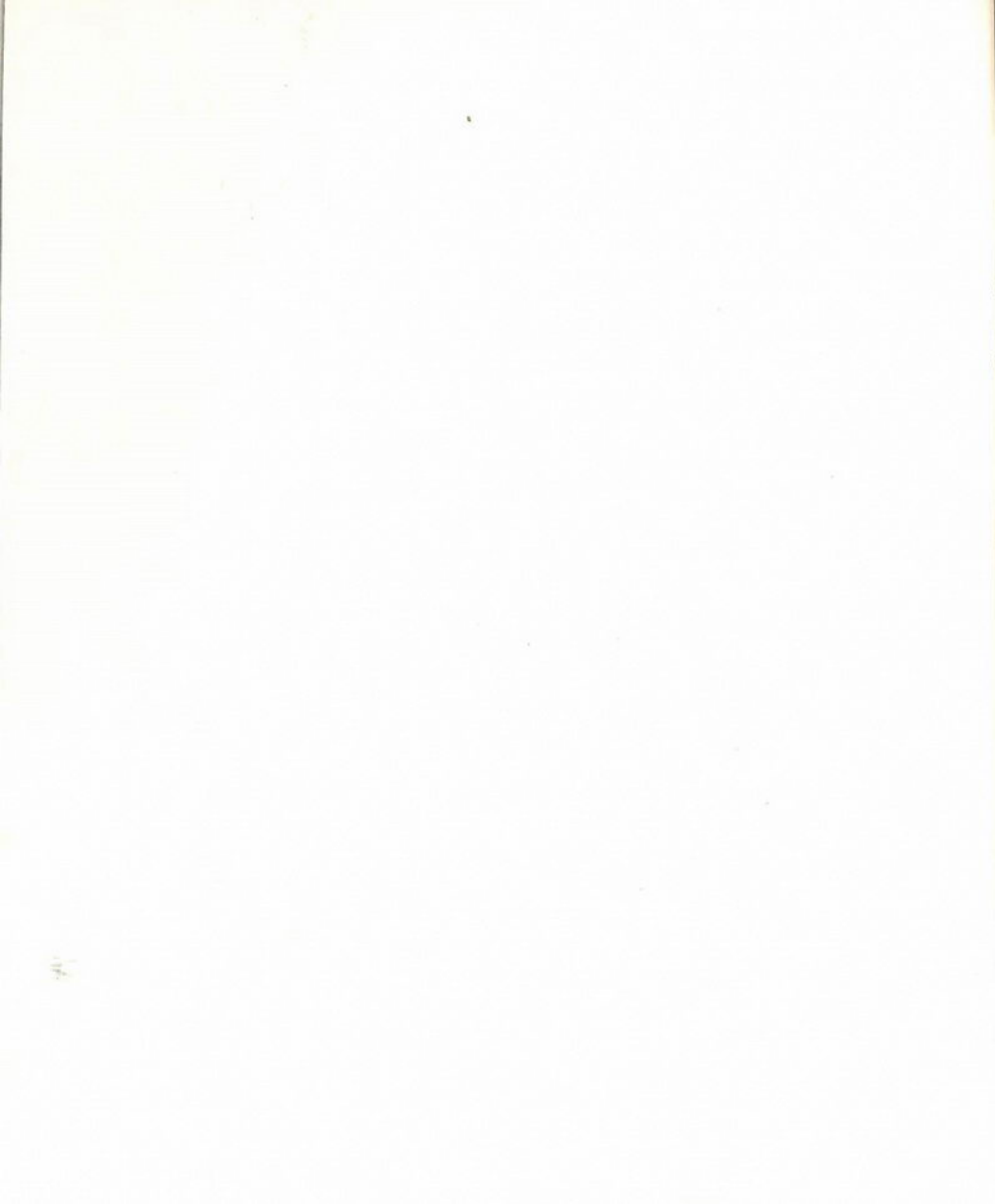
Նկարչության, ֆանդակագործության ու ձարտարապետության ուսումնարանի աշակերտական ցուցահանդեսի կատալոգի շապկի էսքիզ (1896), Մոլլա Նասրեդդինի լոթի էշերը (1896), նրկու ուրվանկար Հիշողությամբ՝ ռուսիկովը, Երչկինը, Պոլնոպը, Վ. Վասնցովը, Լեիտանը և ռեպինը, Պոլնոպը, Կ. Կորովինը (1890-ական թվականներին), էտյուդային ուրվանկարների երկու ավրամ (անհայտ թվականների), ռուս կտոր հող՝ հերթաթի մատիտանկար (1910)։

ՔԱՆԿԱԿՆԵՐ

Քնած կինը (կվարց, 1920), Ինքնաբանդակ (փայտ, 1924), Արվեստագետի հոր և մոր քանդակները (մահարձանի էսքիզներ, խորաքանդակ, դիպս, 1925), Կինն ու երեխան (մալուխիկ, 1928), էդ առյուծ (փայտ, 1931), Կնոջ գլուխ, Ռեչկեֆ (փղոսկր, 1934)։

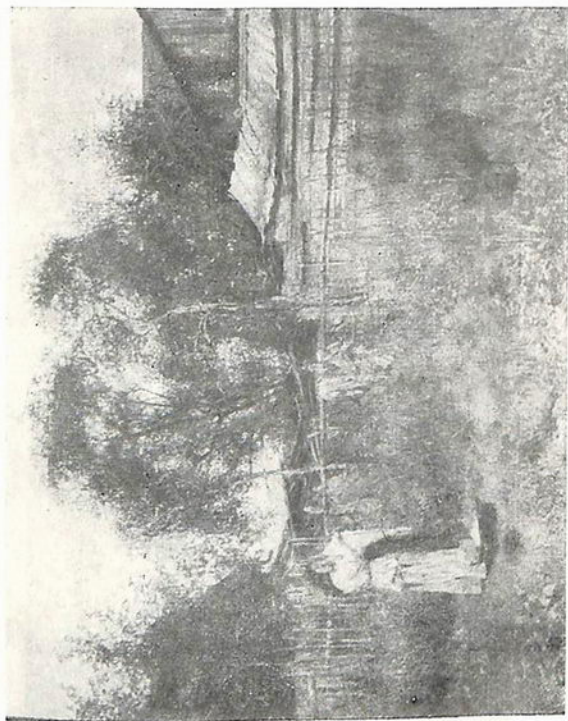
Այն գործերը, որոնց տեխնիկան չի նշված, յուղաներկ են։

ԻԼՅՈՒՍՏՐԱՑԻԱՆԵՐ



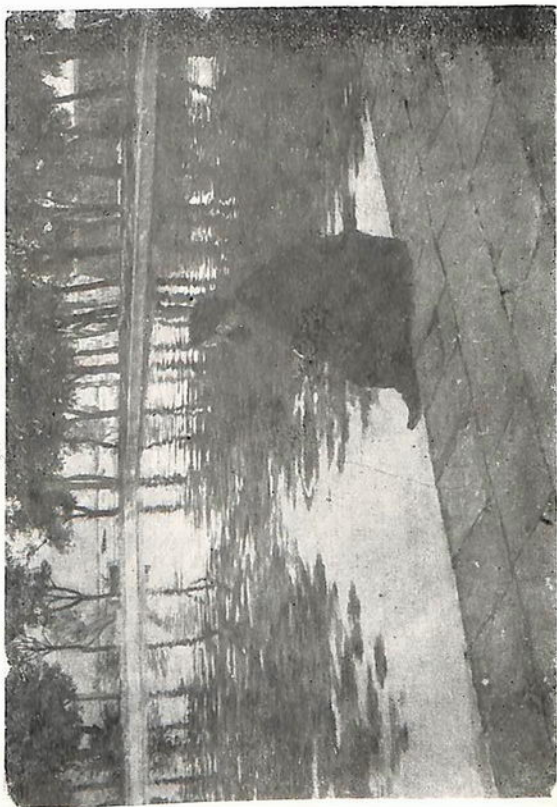


Ռ. Մ. Սուրենյանի գլխանկարը



Turner's 'Rain, Steam, and Great Bridge'

Գրիգոր Գևորգյանի ֆոտոգրաֆիա



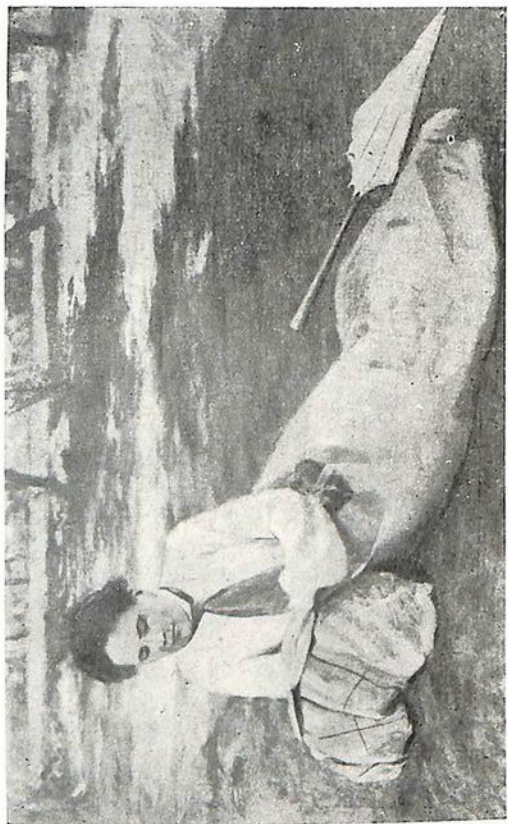


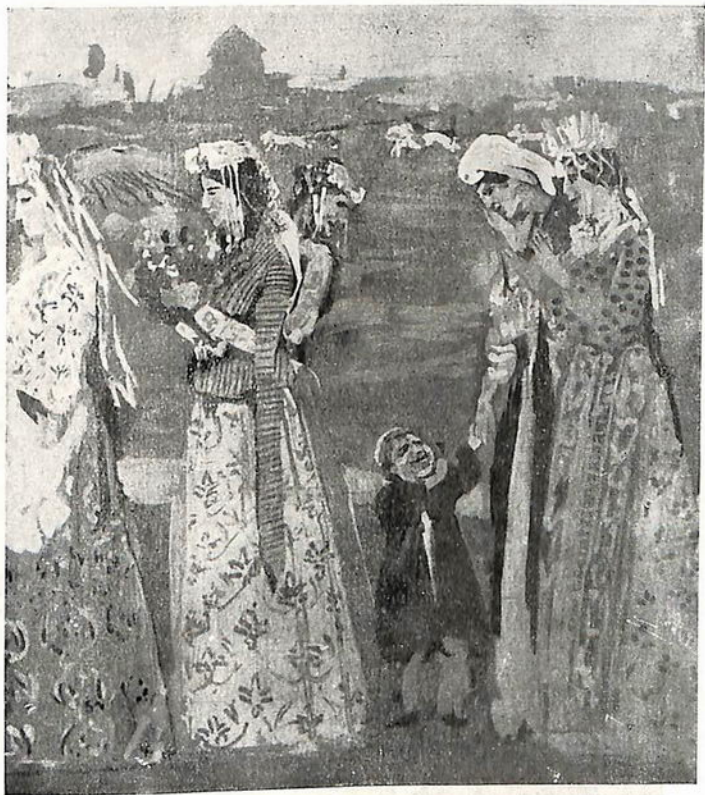
Henry Mather



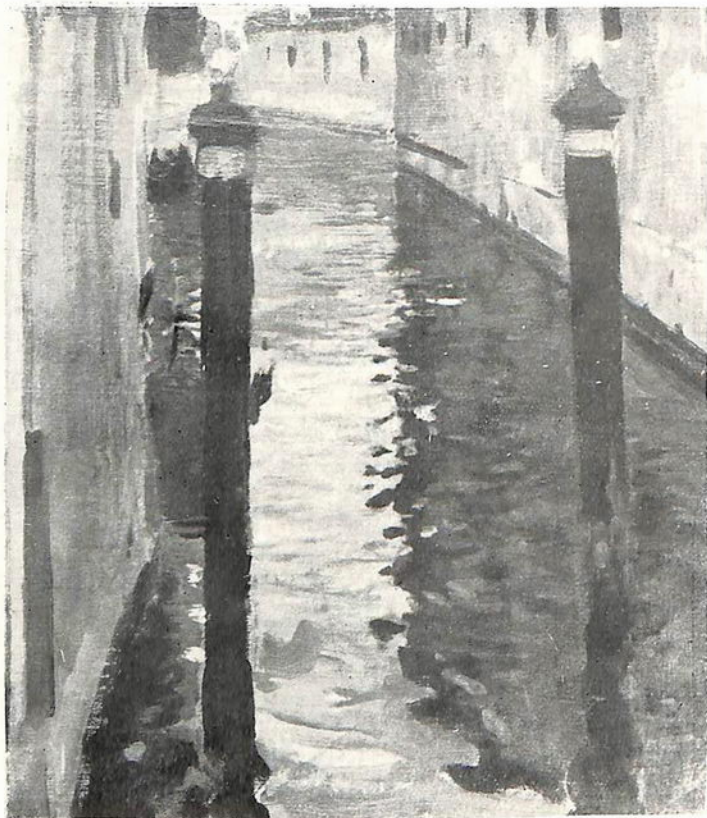
Խաչի երկրպագու

Յուզիպի Զոհի Գլանդ





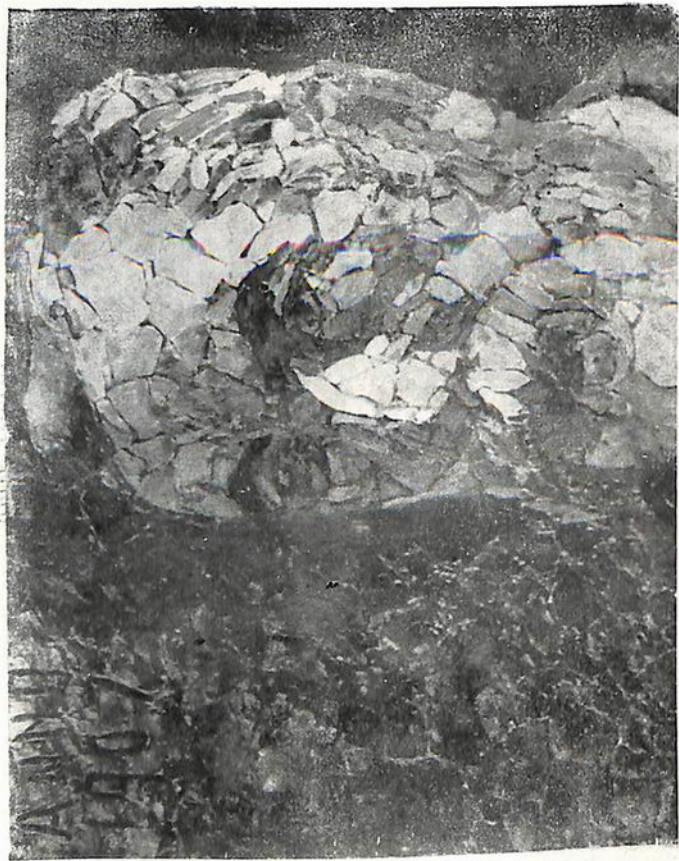
Զանգի լուսն



Ջրանցք (վենետիկ)

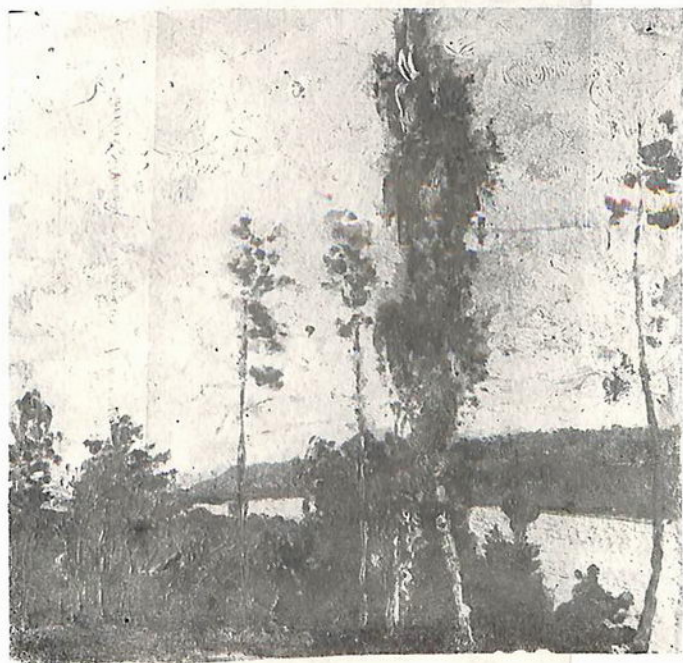


Հրահրող Պետական



Վ. Գ. Պոկոնովի գլխահիմարը

Ա. Պ. Պ. 1901



Օկա գետի ափերը



Հայկական համալսարանի շենքի տեսքը Երևանից



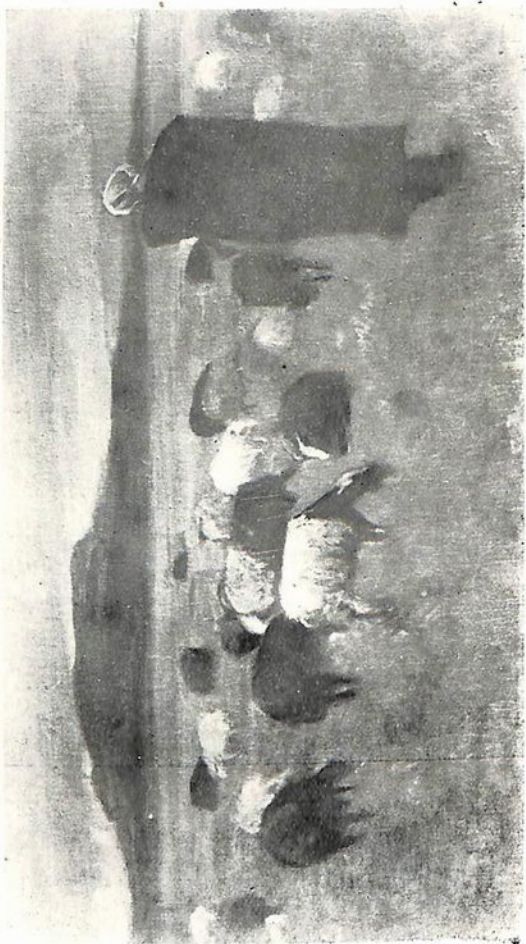
Հանձարը և ամբար



Դարաբաղցի կին



Ասլան աղա



Sheep in the field



Ստադամադիկներ



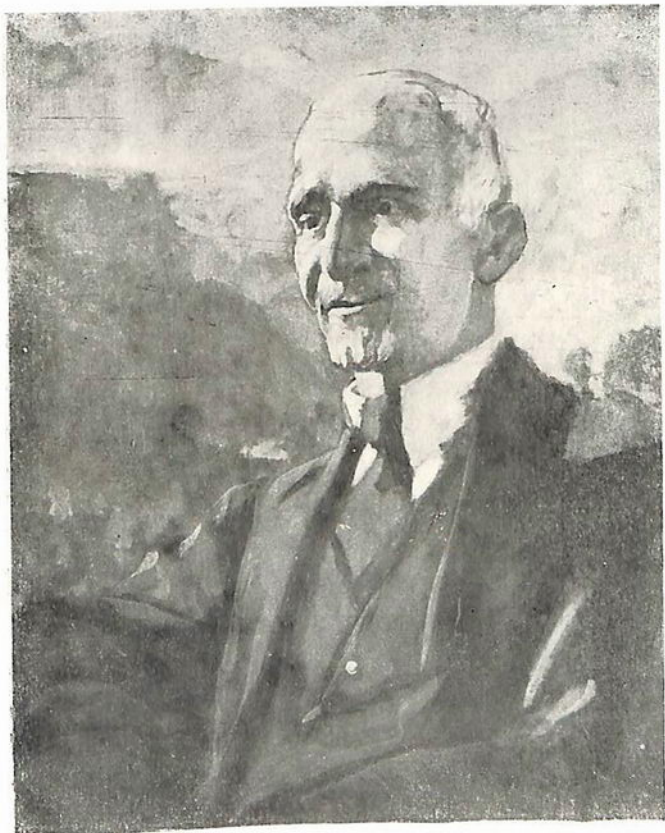
Մեր փողոցը Վաղարշապատում



Առաքանիկ զիմանկարը



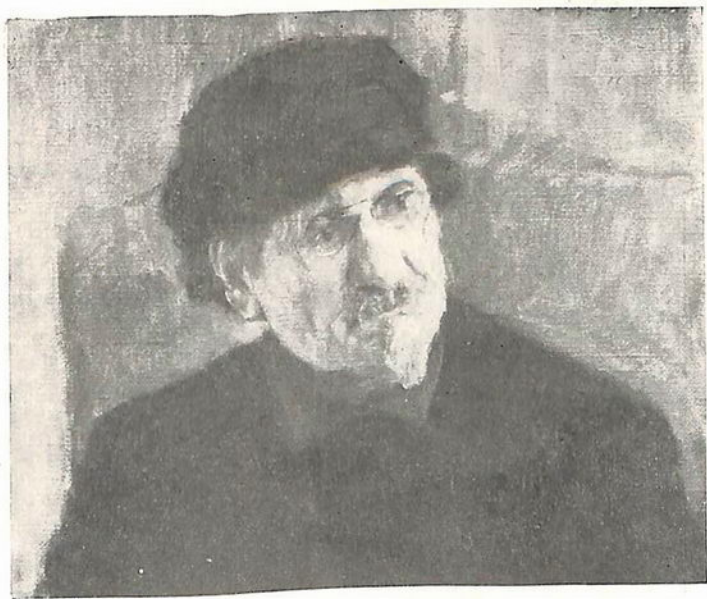
Լեւոն Խովհաննիսյանի գեղանկար



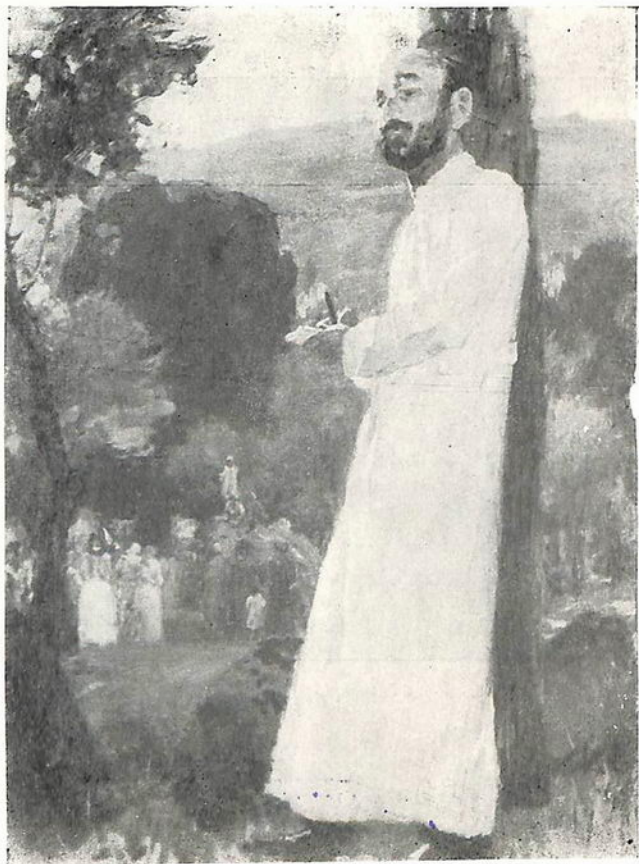
Հովհաննես Թումանյանի դիմանկարը



Բիպերի դիմանկարը



Հակոբ Հակոբյանի դիմանկարը



Կոմիտաս

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Եջ	
Ներածություն	5
Մանկություն	9
Մոսկովյան շրջան	12
Էջմիածնում	22
Վերադարձը Մոսկվա	30
Արտասահմանյան ուղևորություններ	43
Թիֆլիսյան շրջան	47
Թաղեությանը սովետական տարիներին	71
Պեյզաժ	80
Դիմանկար	93
Թաղեությանը թատրոնում	100
Նկարչի անձնավորությունը	103
Տարեգրություն Նզիբե Թաղեությանի կյանքի և ստեղծագործության	123
Ցուցակ ն. Թաղեությանի գործերի	128
Իյուստրացիաներ	143



Ռուբեն Գրիգորի Դամբյան
 ՀԷՂԻՇԻ ԹԱԴԵՈՍՅԱՆ»

Պատ. խմբագիր Ռ. Հ. Պարսամյան
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. Կափլանյան
Կոնստրուկտոր սրբագրիչ Ա. Հ. Ալանյան

վ.թ. 12529	ԽՆՀ 262	Հրատ. 1173	Պատվեր 196	Տիրամ 1000
Հանձնված է արտադր. 10/V 1955 թ., ստորագրված է տպագր. 17/IX 1955 թ., թուղթ 70×92 1/16, տպագր. 10 3/4 մամուլ-1 Կեղզի, Հրատ. 8,27 մամուլ: Գինը կազմում է 9 ու:				
Հայկական ՍՍՏ. Գ.Ա. Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արտվյան 124:				

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0007420

ԳԻՆԸ 9 Ռ.

ЦЕНА

11
20003