

Ռ.Ա. ՇԻՇԿԱՆՅԱՆ

Երգեր Եւջին





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

Р. М. ШИШМАНЯН

ЭДГАР ШАИН

(1874—1947)

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1956

Б
1559

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

Ռ. Մ. ՇԻՇՄԱՆՅԱՆ

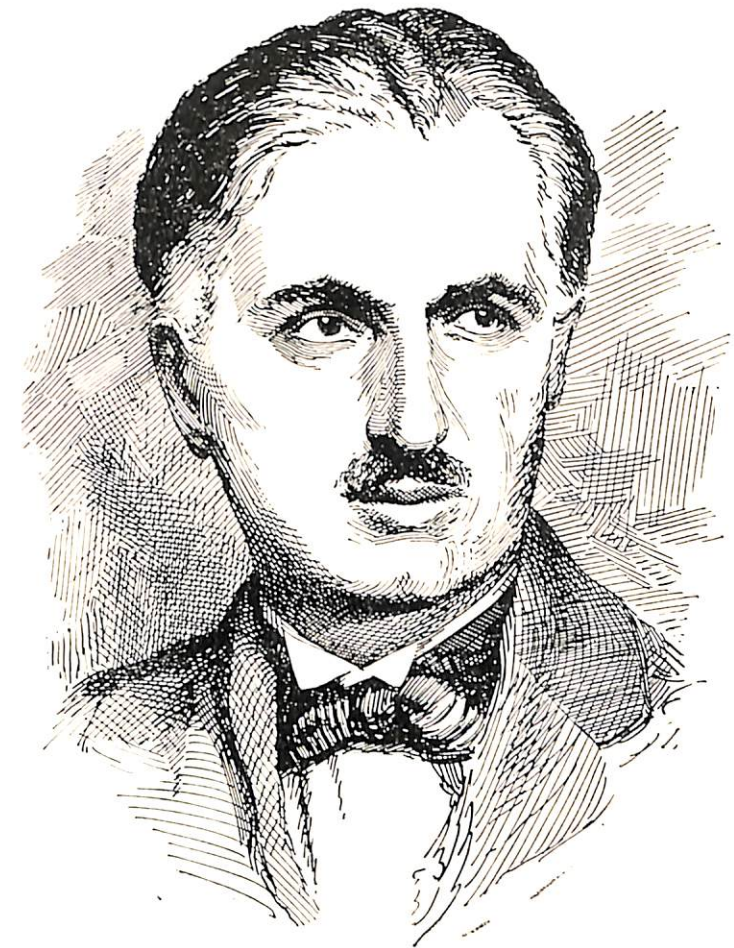
ԷԴԳԱՐ ՇԱՀԻՆ

(1874—1947)

ԿՅԱՆՔԸ ՈՒ ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1956

Տեղագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ



Հրեհար Զաքիյա

(գրչանկար, 1926 թ. լուսանկարից)

ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ՍԵՆՏՈՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ներկա աշխատության հեղինակը հայրենադարձ հեղափոխության արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանն է: Քառասուն տարի ապրելով Փարիզում, որտեղ ապրել ու ստեղծագործել է էդգար Շահինը, նա շփվել է հեղափոխական, մոտիկից ուսումնասիրել նրա ստեղծագործական ժողովրդավարությունը և իր գրած հետաքրքիր աշխատության մեջ վերլուծության է ենթարկել այն, վեր հանելով անվանի հեղափոխական արվեստի դեմոկրատական, պրոգրեսիվ էությունը և առավել նրա ստեղծագործության գեղարվեստական, հասարակական արժեքավորումը: Չնայած աշխատության պաշտպանական բնույթին, նրա մեջ օգտագործված են նոր ու հետաքրքիր փաստական նյութեր, որոնք առանձին կարևորություն են հերկայացնում էդգար Շահինի կյանքի ու ստեղծագործության հետագա ուսումնասիրության տեսակետից: Հատկապես արժեքավոր է հեղինակի կազմած և աշխատությանը կցած՝ էդգար Շահինի ստեղծագործական գրքավոր երկերի ժամանակագրական ցուցակը:

Ռ. Շիշմանյանի ներկա աշխատությունը առաջին և առաջին միակ մենագրությունն է նշանավոր հայ հեղափոխական և այդ իմաստով հատուկ կարևորություն է ստանում:



24648-57

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Անվանի հայ նկարիչ — փորագրիչ Էդգար Շահինն իր ստեղծագործական բովանդակ կյանքը նվիրել է օֆորտին: Արվեստի այդ կարեոր բնագավառում նա հրապարակ է բերել տեխնիկական այնպիսի մեծ կարողություն և սոցիալական բովանդակություն տեսակետից էլ այնքան բարձրորակ գործեր, որ արդեն ներկա 20-րդ դարի սկզբներին, երբ նա դեռ նորահաս երիտասարդ արվեստագետ էր, իր տաղանդի առաջին բողբոջներից իսկ, Փարիզի նման համաշխարհային նշանակություն ունեցող գեղարվեստական միջավայրում, արժանացավ ընդհանուր, անվերապահ գնահատության և ընդհուպ դասվեց այդ ճյուղի առաջնակարգ վարպետների շարքը: Նրա թողած ժառանգությունը մեզ համար ներկայանում է որպես անգնահատելի թանկագին ավանդ և իր տեսակի մեջ ցարդ չգերազանցված գեղարվեստական արժեք:

Ի՞նչ էր ներկայացնում փորագրության արվեստը մեզ մոտ, Շահինից տուաչ: Հայկական փորագրական գրաֆիկայի պատմությունը դժբախտաբար դեռ չի ուսումնասիրված: Սակայն ցրիվ վիճակում գոյություն ունեցող փաստանյութերն ու պատմական անձատ տեղեկություններն արդեն բավարար չափով ցույց են տալիս,

որ նրա սկզբնառման և զարգացման խնդիրները, որոնք, ինչպես մյուս բոլոր առաջավոր կուլտուրա ունեցող ժողովուրդների մոտ, մեղանում ևս շարունակ պայմանավորված ու սերտորեն ընդկրուղված են եղել նախ՝ տալաղրական արվեստի սկզբնառության և հետո դրքերի մասսայական հրատարակության ու նրանց պատկերազարդման հարցերի հետ, մեզ մոտ ընթացել են առանձնապես շատ դանդաղ ու անկանոն կերպով և բացառիկ դժվարին պայմաններում:

Ճիշտ է, երկար դարերի քաղաքական ծանր լծի տակ ճնշված ու տնտեսապես աննպաստ դրության մատնված ուրիշ բազմաթիվ ժողովուրդների շարքում, հայերը առաջիններից մեկն էին, որ Գուտենբերգի հյուսիս ծառայեցրին իրենց ազգային կուլտուրական նպատակներին, սակայն, հայկական տպարանները, որոնցից առաջինը հիմնվեց 1512 թ. Վենետիկում, շատ սովոր մեծամասնությունով, հաստատվել են ու դործել մայր երկրի սահմաններից դուրս, նախ՝ արևմտյան Եվրոպայի խոշոր կենտրոններում, և ապա՝ Մերձավոր, կամ Հեռավոր Արևելքի և կամ Ռուսաստանի մեծ քաղաքներում, ուր քիչ թե շատ աչքառու թիվ կազմող գաղթական հայերը կյանքի և ինչքի համեմատական ապահովություն ու տնտեսական տանելի պայմաններ գտնելով, ապրում էին և լքելով առաջադիմական պարապմունքների կամ մասնագիտական ստեղծագործության: Իսկ հայկական բնաշխարհը, այդ տխուր ժամանակաշրջաններին, տրնում էր բռնապետական դանադան ռեժիմների տակ, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կերպով արգելադրում էին ժողովրդի առաջադիմական ձգտումները: Այնպես, կուլտուրական վերելքի շարժումը համարյա թե բոլորովին կանգ էր առել: Որպես համոզիչ ցայտուն փաստ, բավական է ժամանակագրական թվարկման կարգով և թեկուզ պարզ հիշատակության ձևով ապա այն վայրերի անունները, ուր առաջին անգամ հայկական տպարաններ են հաստատվել: Այսպես, Վենետիկից հետո (1512 թ.), հայերը տպարաններ են ունեցել՝ Կ. Պոլիս (1563 թ.), Լվով (1616 թ.), Նոր-Ջուղա (1641 թ.), Ամստերդամ (1660 թ.), Մադրաս (1773 թ.), Պետերբուրգ (1781 թ.), Կալկաթա (1796 թ.), Մոսկվա (1820 թ.), Թիֆլիս (1823 թ.), Երուսաղեմ (1833 թ.),

Նյու-Յորք (1857 թ.), մինչդեռ նույն ժամանակաշրջաններից շատ ավելի ուշ, Հայաստանում հիմնվել են՝ սահմանափակ գործունեության նվիրված մի տպարան էջմիածնում (1771 թ.) և ամբողջ մեկ դար հետո միայն մի ուրիշ տպարան Երևանում (1876 թ.):

Հայ ժողովուրդը զրկված ուրույն պետականությունից, զուրկ էր նաև կազմակերպված տնտեսական միջոցներից, ուստի և չէր կարող համախմբվել, զորավիգ հանդիսանալ կամ ուղղություն տալ հրատարակչական այդ հեռակա, մեկուսացած գործունեություններին, որոնք ընդհանրապես կապված չէին լինելով անհատական ձեռնարկության հետ և երբեմն էլ հույսերը դրած բարերարների աջակցության վրա, տնտեսական անապահով դրության մեջ քարշ էին տալիս իրենց կյանքը, որ հաճախ կարճատև էր լինում: Նյութական այդ խեղճ վիճակի հիմնական պատճառներից մեկն էլ այն էր, որ արտասահմանյան նույն հրատարակչական ձեռնարկությունները շատ սահմանափակ թիվ ներկայացնող ընթերցող հասարակության և հետևաբար զնորդների համար էին աշխատում: Նրանց սակավաթիվ տիրաժներով լույս ընծայած դրքերը, տեղից տեղ, գաղութից գաղութ կամ դեպի հայրենի շրջանները փոխադրելու և տարածելու հարցերն ևս բացառիկ ծախսերի կամ ծանր բարդությունների դուռ էին բաց անում: Առանձնապես խնամված, զեղարվեստական հրատարակությունները հաճախ վնասով էին գլուխ բերվում կամ հազիվ իրենց ծախսերը փակում:

Նմանօրինակ պայմանների հետևանքով, հասկանալի է, որ հայ տալաղրական ձեռնարկների հետ զուգակցաբար ընթացող գեղարվեստական գրաֆիկայի առաջխաղացումն ևս չէր կարող լայն ասպարեզ գտնել: Հրատարակիչների աղքատ կացությունը չէր թույլատրում որակավոր մասնագետներին առաջ քաշել և նրանց մշտական գործ հայթայթել: Ուստի ըստ սովորության, տալաղրիչները բավարարվում էին ինքնուրույն կամ կիսապատար պատրաստություն ձեռք բերած հայ համեստ փորագրիչների պատահական աշխատանքներով:

Բացառություն էին կազմում մեծահարուստ մեկենասների նպաստներով լույս ընծայվող շքեղ հրատարակությունների պատկերազարդման դեպքերը, երբ հայ հրատարակիչները, որոնք առա-

վելություն ունենալու եվրոպայի գեղարվեստական մեծ կենտրոններում, գիմում էին օտարազգի առավել կամ նվազ որակյալ վարպետներին, ինչպես՝ վենետիկի Միքելանջիոյանները, կամ 17-րդ դարի կեսերին աչքի ընկնող գործունեություն ծավալած Ամստերդամի հայոց տպարանը: Առաջինները մշտապես հաստատված լինելով մետաղի վրա փորագրության հայրենիքը հանդիսացող Իտալիայում¹, գիմում էին Իտալիայի վարպետներին: Այդ միջոցով են պատկերազարդվել, օրինակի համար՝ Ալիշանի ազգագրական-պատմական ընդարձակ երկասիրությունները, «Միսվան»-ը, «Շիրակ»-ը, «Այրարատ»-ը և այլն (1880—1890 թթ.): Գալով Ամստերդամի հայոց տպարանին, նրա ակտիվ գործունեության տարիները համընկնելով հոլանդական փորագրության ամենափառավոր շրջանին² լույս է ընծայել փորագրական արտասովոր խնամքով պատրաստված քարտեզներ ու պատկերազարդ գրքեր: Այս վերջիններից առանձնապես հիշատակվում է 1666 թ. տպագրված առաջին հայերեն «Աստվածաշունչը», դարգադրված 158 պատկերներով, որոնք կրում են մի հոլանդացի վարպետի փակագիր (մոնոգրամ) ստորագրությունը ձեռքած լատիներեն CVS գրերից, ընդելուզված ձևով:

Հայկական տպագրության սկզբնական շրջաններում հրատարակված գրքերի բովանդակությունը կապ չունի ժամանակակից կենցաղի ապրող իրականության հետ: Նրանք ավելի շուտ, մասնաշաղկանացնելու մտքով, վերարտադրում էին մեր հին մատենագիրների ձեռագիր երկերը, առաջին հերթին «աստվածաշնչական» կրոնաբարոյական գործերը, որոնց համար էին գլխավորաբար հատկացված, պատկերազարդման դժուր թափված ձիգերն ու զոհողությունները: Նրանց կատարման եղանակը փայտագրությունն էր (քսիլոգրաֆիա): Փորագրության այդ դժուրամատչելի նախնական

¹ Մետաղի վրա փորագրման գյուտը կատարվել է Ֆլորենցիացի ոսկերիչ-փորագրիչ Թոմաս Ֆինիկուերայի (1426—1464 թթ.) ձեռքով, 1452 թ.:

² Այդ շրջանը գուգադիպում է աշխարհահռչակ նկարիչ-փորագրիչ Ռեմբրանտի (1606—1669 թթ.) ստեղծագործական տարիներին, որի շնորհիվ օֆորտի տեխնիկան հասավ անգերազանցելի բարձր վարպետության:

ձևն է, որ հայ հին փորագրիչ վարպետները կիրառել են երկար ժամանակ, այսինքն մինչև 19-րդ դարի կեսերը:

Արդարև այդ թվականներից է, որ հայ նկարիչները սկսում են հատուկենտ պրազվել մետաղագրության (gravure en taille-douce) այսինքն՝ ոչ ցցուն, այլ մեղմորեն խորափորագրվածության տեխնիկայով: Այս ուղղությամբ շահագրգռվող հայ նկարիչներից հիշվում է Հովհաննես Քաթանյանը (1827—1894 թթ.), որն աշակերտելով Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում մետաղի դասական փորագրության վարպետ Ն. Ի. Ուսկինի մոտ, իր ուսանողական տարիներին կատարել է որոշ թվով փորագրություններ, որոնք մեծ մասամբ մնում են անհայտ: Մեղ հասել են միայն փորագրական մեկ-երկու փորձեր, որոնց անվաստը սակայն հեռու է իսկական վարպետության հասնող որակից:

Վերջապես, շատ ավելի ուշ շրջանում, 19-րդ դարի վերջերին է միայն, որ հայ նկարիչները ձեռնամուխ են լինում գեղարվեստական փորագրության ամենից ավելի բարդ և միաժամանակ հարուստ ճյուղին, օֆորտին: Այստեղ ես մենք չունենք հիշատակելիք բազմաթիվ անուններ: Նախքան Շահինի հրապարակ գալը, հիշվում է միայն նկարիչ Հ. Ի. Շամշինյանը (1856—1914 թթ.), որը գլխավորաբար ապրել ու ստեղծագործել է Թիֆլիսում: Նա, մահվանից մեկ տարի առաջ (1913 թ.) դրած իր ինքնակենսագրության մեջ ասում է «... դասարանական աշխատություններից բացի, փորագրում էի սղոնձի վրա օֆորտներ, ավելի քան 12 տախտակներ, որոնց մեջ կային նկարչության պրոֆեսորներ. Պ. Պ. Զիստակովի, Ֆ. Բրունի, Վ. Յակոբի, Նեկրասովի և ուրիշների, նույնպես և Կովկասի մի քանի տիպերի և տեսարանների նկարները»:

Մենք առիթ ունեցանք այդ փորագրությունների մեծաքանակ մասը տեսնելու, նկարչի՝ մահվան 40-ամյակի կապակցությամբ երևանի Պետական պատկերասրահում կայացած երկերի ցուցահանդեսում: Նրանք բոլորը, իրականացված ուսանողական շրջանի վերջին տարիներին և օֆորտի միայն գծային տեխնիկայով, հատկանշվում են թեև իրենց գծանկարչական նուրբ գիտողականությամբ, բայց զուտ մասնագիտական տեսակետից վերցրած, ուրիշ

ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ իր ուղին առխարխալի որոնող արվեստագետի փորձեր: Այդ վարժություններն անշուշտ կարող էին հետագայում հանգել առավել բարձր վարպետության, եթե Շամշինյանը հնարավորություն ունենար հարատևելու և պահանջված փորձառությունը ձեռք բերելու:

Դժբախտաբար նրա ասլրած միջավայրն ու ժամանակի տնտեսական նեղ պայմանները փորագրական ասպարեզի համար ձեռնառու չէին, որի հետևանքով նա ստիպվեց շուտով հրաժարվել այդ ճյուղից և իր տաղանդի ուժը վերապահեց մանկավարժական շնորհակալ գործունեության, որի կողքին նաև պեյզաժային ու կենցաղային նկարչությանը:

Վերոհիշյալ պատմական հետադարձ և ընդհանուր հայացքով արդեն պարզ երևում է՝ սկզբից ի վեր ամեն կարգի խոչընդոտներով լի այն դժվարին ուղին, որով անցել է առհասարակ փորագրական արվեստի զարգացումը մեզ մոտ, դադութային դժվարին պայմաններում, իսկ նրա զեղարվեստական կարևորագույն ճյուղը կազմող օֆորտը՝ իր ծագման ժամանակներից՝ մինչև 20-րդ դարի սեփին՝ համարյա թե ձեռնհաս և արժանավոր խեղճական հետևվորդ կամ ուսուցիչ չէր ունեցել: Շահինին վիճակվեց, միանգամից, բացառիկ արագ և փայլուն կերպով այդ կրկնակի դերը կատարելու մեղ մոտ:

Շահինը նախասովետական շրջանների հայկական իրականության առանձնահատուկ պայմանների հետևանքով, ստիպված ասլրել ու գործել է որպես Փարիզի հայ դադութի ընտիր ու վաստակավոր մեկ անդամը: Սակայն, օտար երկնքի տակ գտնվելով հանդերձ, նա ամբողջ էությունը մնացել էր իսկական հայրենասեր, անջնջելի խորը զգացումներով կապված լինելով հայ իրականության հետ: Նրա հայրենասիրական զգացումներն առավել ևս ոգևորվելով ամբապնդվեցին սովետական կարգերի հաստատումով:

¹ Պատմականորեն օֆորտը համարվում է սկիզբ առած դերմանական Շվեյցարիայի Բազել քաղաքում ծնված, Ուսուս Դրաֆի (1485—1528 թթ.) աշխատություններով (1513 թ.): Ալբրեխտ Դյուրերի (1471—1528 թթ.) ժամանակակից այդ փորագրիչը նախապես աշխատում էր փայտագրության մեջ, հետևելով գերմանացի այս աշխարհաչափ վարպետի ուղղությանը:

Նա իր ամբողջ հոգով սիրում էր մեր վերածնվող նոր հայրենիքը: Դրա ամենափայլուն ասպարեզը տվեց 1936 թ., երևանի Պետական պատկերասրահին նվիրելով շուրջ 160 ընտրելագույն երկերից բաղկացած իր օֆորտների հավաքածուն:

Շահինի կյանքին և ստեղծագործություններին ծանոթացնելու նպատակը հետապնդող ներկա մենագրությունը լրիվ և սպառիչ լինելու հավանություն չունի: Շահինի բեղուն, հետաքրքիր կյանքի ինչ-ինչ կողմերը անշուշտ կարելի է ավելի մանրամասն կերպով բացահայտել. դրա համար հարկավոր է մասնավոր հետազոտությաններ կատարել նրա երբեմնի ասլրած անմիջական շրջապատում, քանի դեռ մահից հետո անցած ժամանակը շատ երկար չէ: Կարելի է նրա ստեղծագործություններից վերցնել ավելի բազմաթիվ նմուշներ և ընդարձակորեն վերլուծել. — կարելի է մանավաճ, տեղում կատարված նոր արվեստներից հետո, ամբողջացնել մեծ վարպետի գործերի ժամանակագրական, լրիվ ցուցակը, քան այն, ինչ որ կարողացել ենք անել մեր ուսումնասիրության վերջում: — Կարելի է նույնպես, Փարիզում, մասնավորների գրադարաններում, մոտիկից տեսնել Շահինի օֆորտներով պատկերազարդված՝ հայտնի հեղինակների մի շարք գործերը, որոնք հավաքյուտ լինելով, մատչելի չեն հասարակությանը և չկան այստեղ, մեզ մոտ, ավելի հանգամանորեն ուսումնասիրվելու համար:

Մեր ներկա աշխատության ի կատար ածմանը, որպես լրացուցիչ և թանկագին նպաստ հանդիսացան՝ նախառոգիտական և սովետական շրջաններին Շահինի ստեղծագործությունների սովետական երկրներում և առանձնապես Հայաստանում գտած ջերմ ընդունելության թողած հետքերի շոշափելի փաստերը, որոնց հետ մոտիկից կարողացանք ծանոթանալ մեր Հայրենիք վերադառնալուց հետո: Այս առթիվ շնորհապարտ զգացմունքով կհիշատակենք այն անվերապա լայն աջակցությունը, որ ցույց տվեցին մեզ երևանի Պետական պատկերասրահի հաջորդական վարչությունները, որոնք մեծ հաճույակատրությամբ մեր տրամադրության տակ դրին հայ մեծ գրաֆիկի հավաքածուն և նրանցով կազմակերպված ցուցահանդեսների վերաբերյալ փաստաթղթերը: Իսկ ուսումնասիրությանս ղլխավոր ատաղձը կազմեցին այն տեղեկու-

թյանները, որոնք առիթ էին ունեցել ժամանակին քաղել և հա-
վաքել Փարիզում, առանց հրատարակչական կանխամտածված
որոշ ծրագրի, այլ պարզապես հետեւելով վազուց ի վեր բնկալ-
ված մեր սովորութեանը, որով միշտ ուղեցել ենք նպատակ հա-
յարվեստի անցյալի՝ որպէս ուսանելի թանկագին կուլտուրական
ավանդի՝ ծանոթացման ու վերաբարձման գործին: Շահինի մա-
սին, մեր կատարած այս առաջին և զփարին քայլը, հուսով ենք,
որ կարժանանա սովետական արվեստասեր լայն հասարակության
ուշագրութեանը:



ՈՒՍԱՆՈՂԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՅԼԵՐ

Էդգար Պետրոսի Շահինը ծնվել է 1874 թ. հոկտեմբերի
31-ին, Վիեննայում, ուր ժամանակավորապես գտնվում էին նրա
ծնողները:

Հայրը՝ Պետրոս Շահինը, ծագումով Ակնեցի, ընտանեկան
մնայուն բնակություն էր հաստատել Պոլսում, ուր ծառայում էր
պետական մի հիմնարկության մեջ:

Մայրը՝ Նեմզիկ (Նոյեմզար) Սերոբյանը, Մուղամիայի Սուլա-
վա քաղաքից էր (Բուկովինայի շրջան), ուր կար 1670-ական թվա-
կաններից ի վեր հաստատված հայկական գաղութ:

Շահինի ծնողներն ապրելով բարեկեցիկ պայմանների մեջ,
Պոլսի եվրոպական թաղամաս՝ Պերայում, կարողացան հոգածու-
լինել իրենց միակ որդու Էդգարի կրթությանը:

Նա միջնակարգ ուսումն ստացավ Պոլսի ծովահայաց արվար-
ձաններից մեկի՝ Քաղկեդոնի (Գաղը-գյուղ) Մխիթարյան դպրո-
ցում, որտեղ նկարչության դասատու էր պոլսահայության հայտնի
նկարիչներից Մելքոն Տիրացույանը (1837—1904 թթ.). վերջինս

իր մասնագիտական կրթությունը ձեռք էր բերել Իտալիայում, որ-
պես Մխիթարյան սան:

Պատանի Շահինը, ուսման ընթացքում բացառիկ ձիրք էր ցու-
ցաբերում գեալի նկարչական արվեստը: Այդ շրջանից ծանոթ է
ներա գրաֆիկական մի աշխատությունը, կատարված գրչով և շի-
նական մեկանով, շրջանավարտ լինելու տարին (1890 թ.): Նկարը
ծաղիկներով, ծիծեռնակներով և գարնանային գեղջկական տեսա-
րանով պատկերազարդված մի գեղադիր ձոն է, նվիրված իր դաս-
տիարակ ուսուցիչ Հ. Աբր. Վ. Ճարիին նրա գործունեության 50-
ամյա հոբելյանի տոնակատարության առթիվ (25 մայիսի,
1890 թ.): (Տես նկար 1):

Այդ աշխատության մեջ, 16-ամյա Շահինը, արդեն հայտնա-
բերում է նկարչական կոմպոզիցիայի, ճաշակի նրբության և կա-
ռարման տեխնիկայի բացառիկ հատկություններ, որոնք կանխա-
տեսել են տալիս ապագա վարպետ փորագրիչը:

Նույն տարին Շահինի մոտ ուժեղ կերպով արտահայտվում է
նկարչության հետեկու ցանկությունը: Մոդներն էլ հակառակ
չէին, բայց որպեսզի իրենց զավակը օտար երկրներ գնալով չհե-
ռանար ընտանեկան հոգատար շրջանակից, ուղում էին, որ նա,
գեթ ժամանակավորապես հաճախեր Պոլսի պետական գեղարվես-
տական վարժարանը:

Սակայն նրա ուսուցիչ Մ. Տիրացույանը այդ կարծիքին չէր,
նա խորհուրդ է տալիս Շահինին գնալ ուղղակի Իտալիա, Վենետի-
կի գեղարվեստական միջավայրում պատրաստվելու նկարչական
ասպարեզի համար, տեղի Մխիթարյան ուսումնարանի խնամածու-
թյան ներքո:

90-ական թվականներին, Թյուրքիայի հայոց քաղաքական
դրությունը գնալով անհանդուրժելի էր դառնում: Սուլթանական
հորդանները անսանձ կեղեքում, ճնշում էին հայ ժողովրդին, որի
հետևանքով՝ արտագաղթի հոսանքը զգալի չափերով ավելանում
էր, իսկ Թյուրքիայում մնացող հայերը հուսահատական վիճակ էին
ապրում: Նրանք այլևս անվստահություն էին տարակուսանքով էին
նայում պետական խոստումների և ամեն տեսակ ձեռնարկների



Լ. Շահինը երիտասարդ տարիքում
(1900 թ. տպագրված մի լուսանկարից)

վրա, թեկուզ լինեին նրանք կուլտուրական նպատակների նվիր-
ված ձեռնարկներ, ինչպիսին էր Պետական Գեղարվեստական
վարժարանը:

Կերպարվեստի ասպարեզին ձգտող նորահաս երիտասարդու-
թյունը այլևս հակում ցույց չէր տալիս դեպի այդ հաստատություն-
ներ, չնայած որ՝ այնտեղ միշտ պաշտոնավարում էին հայազգի
տնօրեն, տաղանդավոր քանդակագործ, նրվանդ Ոսկանը և եվրո-
պացի նկարիչներից բաղկացած ուսուցչական մի մարմին:

Իր աշակերտի բարձրագույն կրթության մասին մտահոգվող
Մելքոն Տիրացույանը լավ գիտեր նաև, որ Պոլսի միջավայրը՝ բա-
ցի հնությունների նորահաս տատ թանգարանում գտնվող հունա-
կան մի քանի արվարձաններից՝ շունք բնավ դասական վարպետ-
ների ընտիր երկերից կազմված հավաքածուներ, որոնք Իտալիա-
յում կամ եվրոպական այլ երկրների խոշոր կենտրոններում ուսու-
ցողական մեծ դեր են կատարում նոր սերունդների գեղարվեստա-
կան պատրաստության համար:

Այս բոլոր պատճառները ի վերջո ստիպում են Շահինին մեկ-
նել դեպի Իտալիա, Վենետիկ, ուր Մուրադ—Ռաֆայելյան ուսում-
նարանում սկսում է հետեւել իր սիրած նկարչական արվեստին:

Ուսումնարանի մեջ Շահինին թույլ էր տրված շմասնակցել
հանրակրթական առարկաներին, այլ միայն նեկարչությամբ էր
պարապում ուսուցիչ ունենալով տեղացի նշանավոր վարպետ գե-
ղանկարիչ Անտոնիո Պաոլետտին¹, որի մոտ իրեն աշակերտակից
էր նաև հետադաշում հայտնի նկարիչ Կարապետ Աղամյանը
(1872—1947 թթ.), որը նույնպես օժտված մի ուսանող Պոլսից
ուղարկվել էր այնտեղ:

Իտալացի խստասլահանջ ուսուցիչը, իբր նկարչական վարժու-
թյուն, իր երկու աշակերտներին դրով ընդօրինակել էր տալիս, ի
միջի այլոց, Տիեպոլոյի օֆորտներից նմուշներ, և որպեսզի նրանք
չփորձվեն մեխանիկորեն վերարտադրել, ստիպում էր տարբեր
չափսերով կատարել այդ ընդօրինակությունները:

¹ Անտոնիո դ'Էրմոլաս Պաոլետտի, Վենետիկի 19-րդ դարի վարպետներից,
հայտնի է որպես կենցաղագիր (ժանրիստ) նկարիչ:



Առաջին կտավը, որ ուղարկում է 1896 թ.-ի «Սալոն»-ին¹ և ժյուրիի կողմից ընդունվում, կոչվում է «Չֆալոր մուրացիկը»։ Երևանում պատկերել էր մի սովալլուկ ծեր մարդ, մազերն ու մորուքը անխնամ ցրվածության մեջ, մեկուսացած մի կապեկալի մթին անկյունում, ոսկրի նման կարծր մի առարկա ջղաձգորեն խածնելիս։ (Տես նկար 2)։

Շահինը այդ նկարի մեջ, չնայած կատարողական մի քանի թերություններին, արդեն հայտնաբերում է դիտելու և արտահայտելու ուժեղ կարողություններ և իսկական նկարչի խառնվածք։

Հաջորդ տարին «Սալոն» է ուղարկում «Փողոցի մի անկյուն» նկարը, որ արևի երեկոյան շողերի տակ Շահինը ցույց է տանում Փարիզի հին փողոցներից մեկի անկյունում քաղցածների մի ամբողջ ընտանիք, որը խմբվել է թղթի մեջ դրված խորոված գետնախնձորների շուրջը։

Շահինը իր ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերով արդեն ուղղվում է դեպի մարդկային թշվառ վիճակների ուսումնասիրությունը։ Աշխատում է հոգեկան խոր զգացմամբ և իրական գույներով նկարագրել օբյեկտիվ իրականությունը։ Մարդկային թշվառությունը, ամենից առաջ, կապվում է նյութական չքավորության հետ, իսկ չքավոր մարդու ֆիզիկական դիմագիծը տանջող նախնական զգացումը չհագեցված քաղցի, նրան գոհացում տալու անհրաժեշտ պահանջի տագնապալի զգացումն է։

«Չքավոր մուրացիկը» ներկայացնող նկարում Շահինը, անթույլատյան այդ սոցիալական երևույթի պատկերացումը տալիս է մեկուսացած ձևով, սովածությունն արտահայտելով մի անհատի մեջ։ Սակայն երկրորդ նկարում, նույն պատկերացումն որոշ շափուկությամբ արդեն ստանում է հավաքական բնույթ. միևնույն աղքատություն մատնված բախտակիցներ, հավաքաբար իրենց նիհար միջոցներից տրամադրելով և կամ խմբի անդամներից միին՝ առա-

¹ Սալոն բառը (ֆրանսերեն՝ salon) նկարչական լեզվի մեջ նշանակում է պարբերական կամ տարեկան ցուցահանդես։ Ներկա ուսումնասիրության ընթացքում «Սալոն»-ը (առանց քաղցուցիչ բացատրության) նշանակում է «Արտիստ ֆրանսե» («ֆրանսիացի արվեստագետների») ընկերության սարքած տարեկան ցուցահանդեսները։

տաձևն ընկերասիրությամբ՝ իր համեստ քաակից վճարելով զննել են մի քիչ խորոված գետնախնձոր, միասնաբար մեղմելու համար իրենց անթույլատյանը։ Հաղվադեպ չէ հանդիպել նման տեսարանների Փարիզյան աղքատ թաղերում, որ աշխատավորներից շատերն ի վիճակի չեն ճաշարան մտնելով հագուստ տալու իրենց սովածությունը։

1897 թ. նույն «Սալոն»-ն այցելող տեսաբաններից Արսեն Ալեքսանդրը, խոսելով Շահինի հիշյալ կտավի մասին, գրել է թե նա ցուցահանդեսում ներկայացված «Բարբերի լավագույն պատկերներից միսն է»։ Այդ վկայությունը ցույց է տալիս, որ երիտասարդ գեղանկարիչը սկսել էր արդեն նկարչական հասարակության ուշադրության արժանանալ։ Շահինը շարունակում է մասնակցել «Սալոն»-ին և 1898 թ. այնտեղ է ուղարկում երկու կտավ. նրանցից մինը «Ներքին կյանք» (Ինտերիեր) անվան տակ ներկայացնում էր բանվորական ընտանիքի անշուք կենցաղը ընթրիքի պահին։ Իսկ մյուս նկարը կոչվում էր «Ապաստանարան» կամ «Շնչահեղձ կիներ», որտեղ պատկերված է լքված և հուսահատության վերջին աստիճանին հասած մի մայր, որն ածխածնով անձնասպանության է զիմել իր զավակի հետ։ Այդ տեսարանի մեջ թշվառությունն արդեն հանգում է մարդկային սուր ողբերգության։

Հաջորդ ցուցահանդեսին Շահինից ընդունվում են դարձյալ երկու յուզանկար աշխատություններ, որոնցից առաջինը «Մի փողոց Մոնմարտում» ներկայացնում է վերջալույսի ցուրների տակ աղքատ թաղերից վերցրած մի տեսարան, մինչդեռ երկրորդը ցուցաբերում էր մի արտասուովոր կերպար, «Փողոցային մարդը», Փարիզի հրապարակներից մեկում, արձանի տակ կծկված թափառաշրջիկ մի մարդ, որի ահարկու նայվածքից արտածորում է միաժամանակ հուսահատությունն ու ատելությունը։

Փոքր ինչ վիպական ոգով հղացված, բայց և այնպես իրականության ճշմարտացի պատկերը հանդիսացող այդ բոլոր ստեղծագործություններով՝ որոնք ցուցադրում էր «Ողբալի կյանքը» ընդհանուր տիտղոսի տակ՝ Շահինն աստիճանաբար հայտնի էր դառնում որպես խոստումնալից, տաղանդավոր գեղանկարիչ. և եթե այդ ուղղությամբ շարունակել, կարող էր աչքառու դիրքերի հասնել. բայց տեղի ունեցավ մի անակնկալ շրջադարձ, որի հետևանքով նա սկսեց սերտորեն կապվել փորագրական արվեստի հետ։

ՇԱՀԻՆԻ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՅՈՒՄՆ ՈՒ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ՕՖՈՐՏԻ ԱՍՊԱՐԵԶՈՒՄ

Շահինի՝ դեպի փորագրության ասպարեզը կատարած արագ թերումը դիտվածական պարագաների արդյունք եղավ: Նա մի օր, ֆրանսիացի բնիկներին մեկի աշխատանոցում ախանառես լինելով օֆորտի¹ կատարմանը, ծանոթացավ նրա տեխնիկային, հետաքրքրվեց մոտիկից և սկսեց այդ եղանակով փորձեր անել:

¹ Օֆորտ, մետաղի վրա կատարված փոս կամ խոռոչավոր փորագրություններից ամենահարուստ տեխնիկա ներկայացնող եղանակն է: Նրանով ստացված գրաֆիկական պատկերացումներն ամենից ավելի են մոտենում գեղանկարչության մեջ ձևեր բերած լույս-ստվերի և տոնային նրբերանգ խաղերի գեղարվեստական տպավորություններին:

Օֆորտի իրագործման դասական և ամենապարզ աշխատելակերպը կայանում է հետևյալ հաջորդական երեք գործողությունների մեջ: Ա.— փորագրել արվեստավորը գծագրական հասարակ մեթոդներով առաջադրված մոտիվը կամ պատկերը փոխադրում է պղնձի տախտակի մակերեսի վրա, որը կանխապես ծածկված է լինում հատուկ ջնարակով (կարծր կամ փափուկ լպֆ): Բ.— Այնուհետև փոխադրված նույն պատկերի վրա սկսում է կատարել փորագրության բուն գեղարվեստական աշխատությունը պղպատի սրածայր գործիքների միջոցով, ինչպիսին են գրացը (резец) կամ զանազան տեսակի նուրբ ասեղներ: Սույն աշ-

Ձևեր բերելով պղնձի տախտակներ, հետամուտ եղավ շորասեղի¹ տեխնիկայով փորագրություններ կատարել իր աշխատանոցում: Մի քանի կարճ խարխափումներից հետո արդեն նրան հաջողվում էր պղնձի վրա պատկերել բավական բարդ թեմաներ, որտեղ երևում էին փարիզյան մայթերում դիտված թափառական թշվառների կերպարները, որոնք արդեն առարկա էին դառել իր յուզանկար աշխատություններին, կամ՝ հիշողությամբ նկարված արեելյան ժողովրդական տիպարներ, ինչպես օրինակ՝ «Թուրքիո գնչուները», «Խափշիկ կինը» և այլն: Վարժության համար կատարված այդ փորձերը հիացմունքով էին դիտվում ոչ միայն արվեստագետ բնիկներին և բարեկամների շրջանակում, այլև դժվարահաճ քննադատների կողմից: Նմանօրինակ փայլուն սկզբնավոր-

խատությունը, պղնձի վրա գծված մասերում բաց է անում ջնարակի նուրբ խավը, մետաղի այդ աղատված մասերն են, որ ապա ենթարկվելով բորակակաճ քրվի (зотная кислота) առավել կամ նվազ ջրախառն լուծույթի (օֆորտ, ֆրանսերեն՝ eau-forte) — ազդեցությանը փորագրվում են պահանջված խորությամբ ըստ քիմիական միջավայրի մեջ թողված ժամանակի տեղություն: Գ.— Վերջապես փորագրությունն ավարտած համարելով, նրա բոլոր խոռոչները տպագրական թանաքով հագեցնելուց հետո, հատուկ մամուլի միջոցով, թղթի վրա տպում են այն և ստանում պատկերի մի սկզբնական օրինակը, նրա փորագրական փորձը, որը գոհացուցիչ չլինելու դեպքում կարելի է պղնձի տախտակի վրա կատարել սրբագրություններ, բարեփոխություններ մտածել այնտեղ, ըստ պահանջի, մասնակիորեն կրկնելով վերահիշյալ գործողությունները, կամ դիմելով օժանդակ գործիքների միջամտությանը ինչպիսին են ֆեռցը (скрабок) կամ փայլոցը (шлиц): Ստացված վերջնական պատկերն ընդունված սովորության համեմատ նույնպես կոչվում է օֆորտ:

¹ Չոր ասեղ է անվանվում օֆորտի շատ բնդհանրացած այն տեսակը, որը ձևեր է բերվում կարծր պղպատից պատրաստված մասնավոր սուր ասեղների միջոցով, որոնք գործածվում են մատիտի նման անկաշկանդ կերպով, սկզբից ջնարակ չունեցող, կամ աշխատանքի ընթացքում նրանից զերծ կացուցված պղնձի մակերեսի վրա, առանց քիմիական լուծույթի միջամտության, մի բան որ ինքնին բացատրում է արդեն չոր ասեղ անվանումը:

Չոր ասեղի կիրառությունը տալիս է նուրբ, սրածայր վերջավորություններով և թավշային փափկություն ներկայացնող գծեր, որոնք (լինեն խաչաձև թե զուգահեռ) անհաճոն կերպով են անդրադառնում ստացված պատկերի վերջնական տպավորության վրա, տալով նրան զգացման ջերմություն և քնքշություն:

րության հանդեպ, Փարիզում փորագրական գործերի հրատարակիչ և վաճառորդ էղմոն Սալիո հայտնի հաստատութիւնը սկսեց շահագրգռել Շահինի օֆորտներով և առաջարկեց նրան պայմանագիր կնքել իր ստեղծագործութիւնների տպագրման, ցուցադրման ու վաճառման համար:

Շահինն ընդունում է ներկայացված առաջարկը: Նա մինչև այդ՝ ծնողների աջակցութեամբ էր ապրում, բայց ուզում էր ասպազի համար նյութական ասպահովութիւն ձեռք բերել, ու այլևս տնտեսապես անկախ դառնալ: Ստորագրած պայմանագիրը գոհացում էր տալիս իր այդ ցանկութեանը:

Ամեն կողմից քաջալերված ու նյութապես էլ ասպահովված, Շահինը նոր եռանդով ու լարվածութեամբ շարունակում է ուսումնասիրել և ստեղծագործել ամբողջովին նվիրվելով օֆորտի արվեստին:

Անհավատալիորեն կարճ ժամանակամիջոցում նրան հաջողվում է ոչ միայն տիրապետել օֆորտի մասնագիտական բոլոր նրբութիւններին, այլ նրանց վրա ավելացնել աշխատելու ինքնուրույն եղանակներ:

Փարիզյան մամուլի էջերում, արվեստի հեղինակավոր քննադատներ սկսեցին առանց վերապահութեան դրվատել Շահինի նորահաս տաղանդը՝ համեմատելով նրան արդեն համբավ շահած մեծ վարպետների հետ:

Արվեստաբան Կլեման Ժանենը, ընդգծելով Շահինի ստեղծագործութիւնների մնայուն արժանիքները, 1899 թ. պատրաստում է նրա սկզբնական 25 փորագրութիւնների ցուցակը: Մի տարի հետո «Կադէք դե Պոդաս» ժուռնալում, ուրիշ մի հայտնի հրատարակագիր նույնպես նշում է նրա ստեղծագործութիւնների հարաճուն բնույթը:

Փարիզի 1900 թ. համաշխարհային ցուցահանդեսին մասնակցած օֆորտների համար Շահինը ստանում է ոսկե մեդալ: Նրա տաղանդի համբավը արագ կերպով տարածվում է ոչ միայն Փարիզի գեղարվեստական շրջաններում, այլ նաև ուրիշ երկրներում, ինչպես Իտալիայում, Գերմանիայում, Ռուսաստանում և այլուր:

Արդարև՝ այդ ժամանակները, ռուսական պատկերազարդ

հրատարակութեան «Միր իսկուստվա» պարբերականի 1901 թ. փետրվար-մարտ համարը «Թը արտիստ» անգլիական գեղարվեստական ժուռնալից արտատպելով, տալիս է Շահինի հայտնի օֆորտներից «Շառո Ռուժում» և «Մեհարան» նկարների վերարտադրութիւնները:

Նախա-ռաֆայելյան շարժման մասին իր հրատարակած ուսումնասիրութիւններում հայտնի, անգլիացի գրող և քննադատ Գաբրիել Մուրեն «Թը Ստուդիո» անգլերեն գեղարվեստական ժուռնալի 1901 թ. № 15-ում «Մի հայ փորագրիչ» խորագրի տակ ընդարձակ հոդված է նվիրում Շահինին, 8 ընտիր օֆորտների վերարտադրութեամբ: Այնտեղ խոսելով մեր երիտասարդ վարպետի կյանքի ու արվեստի մասին, շեշտում է առանձնապես նրա ռեալիզմը, ասելով՝ «...Ճշմարտութեան հանդեպ մեծ հարգանքով տարված՝ նա ո՛չ շափազանցում է, ո՛չ փոքրացնում... բեմադրական նվազագույն մտահոգութեամբ, այնքա՛ն որքան անհրաժեշտ է ստեղծելու համար միջավայրը...» և վերջում նկատում է Շահինին՝ որպես «...բարձր դասի արվեստագետ, որն իր շատ նուրբ զգայնութեամբ, պատկերելու ճշգրտութեամբ, իր տեխնիկայով շահած է բոլոր նկարիչների և քննադատների հարգանքն անխտիր: Նա մի բարեխիղճ աշխատող է և ճշմարտութիւնը փնտրում է անխնայ կերպով»:

Գ. Մուրեն, ոգևորված Շահինի փարիզյան օֆորտներով, հետագայում հրավիրում է նրան (1903 թ.), ինքնատիպ փորագրութիւններովը պատկերազարդել իր գրած՝ «Տոնավաճառի մարդիկ Փարիզում» գեղարվեստական երկը:

Նույն տարին, պատկերազարդելու համար Շահինին են հանձնում նաև Անատոլ Ֆրանսի «Կատակերգական պատմություն» և Օկտավ Միրբոյի «Նախասենյակում» երկերը:

1903 թ. Վենետիկում կայացած Համաշխարհային ցուցահանդեսին Շահինը մասնակցում է 20 օֆորտներով, որոնց համար նա ստանում է սակավաթիվ ոսկե մեդալներից մինը, որը սովորաբար տրվում էր արվեստի անդուգական գործերի համար: Արդարև, այդ նշանակալի հաջողութեան արժանացող 20 աշխատութիւնների շարքումն էին իր գլուխ գործոցներից մի քանիսը՝ «Լուիզ Ֆրանսը»,

«Դերասան Լեռանը» (Ժափառական հրեայի դերում), «Անգործը», «Տապելտիկ ձեր որմնաղիբը», «Անատոլ Ֆրանսը», «Ապուրի բաշխումը» և ուրիշներ, որոնց մասին մենք կանդրադառնանք ուսումնասիրության ընթացքում:

Ֆրանսիայում ծանոթ գրող և արվեստի քննադատ Գյոտտալ Սուլինեն, որը Վենետիկի ցուցահանդեսի զեղարվեստական բաժնում որպես ժյուրիի անդամ նպաստավոր դեր էր կատարել վերոհիշյալ պարզեղ Շահինին հատկացվելու գործում, երկու տարի հետո զրվատում է նրա ստեղծագործական բեղուն գործունեությանը, ընդարձակ մի հոգված նվիրելով նրան:

Սուլ հրոված է:

Այդ հողվածի մեջ, որը տալից ֆրանսիական «Գեկոբատիվ արվեստը» պարբերականի 1905 թ. հունվարի արտակարգ համա-
րում երիտասարդ վարպետի 18 ընտիր փորագրությունների վե-
րատադրություններով, ի միջի այլոց հայտնվում էր, որ մինչև
այդ թվականը Շահինի հրապարակ բերած օֆորտների քանակը
հասնում էր 200 փորագրած տախտակի:

Այդ վկայությունը ինքնին բավական է ցույց տալու համար հայ փորագրիչի եռանդուն գործունեության արտասովոր թավր, որը, զեթ սկզբնական 5—7 տարիների ընթացքում, հասնում էր մի քանի նշանավոր հին վարպետների, ինչպես՝ պրակացի օֆորտիստ Վ. Հովարի կամ իտալացի Յ. Պ. Պիրանելիի ստեղծագործական բեղունությանը:

Բացի Գ. Սուրիերից, այդ շրջանում Շահինի դործունեությունը
ընդգծող բազմաթիվ ուրիշ հեղինակներ ևս հրատարակ եկան. ինչ-
պես ֆրանսիացի սլատմաբան և փորագրական արվեստի քննա-
դատ Հանրի Բերադին «Հանդես հին և նոր արվեստի» ժուռնալի
1905 թ. ապրիլի 10-ի համարում իր լույս բնծայած հոդվածով, և
Գյուլատավ Քան «Արվեստն ու արվեստագետները» հանդեսի 1913 թ.
հունվարի համարում հրատարակված ընդարձակ հոդվածով:

Սվեդերգ չէր լինի այստեղ դեթ մի քանի տող մեջբերում անել տին, քալ առ քալ հետևած լինելով նրա գործունեությանը։

18 Հողվածի տեքստը դարգարված է տաղանդավոր փորագրիչի
գործերով (14 օֆորտ և 4 դժանկար): Բանը այնտեղ ասում է.

«Շահիների արվեստը հուժկու է և միանգամայն ժուժկալ, հուզիչ և զոռագեղ: Օ՞րորտի արվեստը նրա միջոցով պահպանվեց և ավելի զարգացավ:... Նա մեկն է նրանցից, որոնց մոտ սև երանգները ամենից ավելի խոր են, ճերմակիները ամենից ավելի ալյազան, ամենից ավելի երանգավորված, ամենից տաք: Զորեղագույններից մինն է երանցից՝ որոնք հաջողում են գույնի տպավորությունը տալ զծանկարի ուժով, պարզապես ճերմակ ու սևի խաղերով:... Նա կատարելագործեց չոր ասեղի արվեստը...»:

Շահինի ստեղծագործությունների ժամանակագրական ուսումնասիրությունը մեզ ցույց է տալիս, որ այդ սկզբնական 10 տարիների ընթացքում, նրա գործունեության թափը՝ ինչպես արդեն նշեցինք՝ արտասովոր կերպով մեծ է եղել: Ճիշտ է, որ արտագրելու արագ տեմպը՝ սովորաբար վնաս է հասցնում աշխատանքի արդյունքին, գլխավորապես նրա որակին: Բայց Շահինի մոտ չի կարելի նկատել նմանօրինակ թերություն: Արդարև, իր կատարելական մեծ վարպետությունը ամենից ավելի բնորոշող երկերը, դական մեծ վարպետությունը ամենից ավելի խորապես զգացած ու արտահայտած թեմանրա ամենից ավելի խորապես զգացած ու արտահայտած թեմաները, մի խոսքով իր գլուխգործոցները, պատկանում են այդ շրջանին, որը համընկնում է դարասկզբից մինչև համաշխարհային պատերազմի առաջին տարիները:

Շահինն, իր նախընտրած աստվարեզում, օֆորտի ձյուզում հասած էր լրիվ զարգացման, ընդհանուր բարձր գնահատության ու փառքի գագաթնակետին:

Նա մինչև կյանքի վերջն աշխատեց և վարպետի ձեռքով արտագրեց իր համբավյին արժանի բարձրորակ գործեր. սակայն նրանք բնավ չգերազանցեցին սկզբնական տարիների գլուխգործոցները: Նրիտասարդական բուցավառ տրամադրությունները և աշխատանքի սանձադերձ թափը չկային այլևս: Նրա գործունեության աստիճանական թուլացումը կարելի է բացատրել, նախ և բնական պատճառներով, ինչպես՝ տարիների հետզհետե ճնշիչ և սպառնալից կուտակումը, ապա և համաշխարհային մեծ աղետների սպառնալից կուտակումը, որպիսին եղան 1914—1918 և 1939—1945 թթ. կործանարար պատերազմները: Այս բոլորի վրա պետք է ափսոսանքով և լուսավորչորեն նայել: Այս բոլորի վրա պետք է 1945 թթ. կործանարար պատերազմները: Այս բոլորի վրա պետք է ափսոսանքով և լուսավորչորեն նայել: Այս բոլորի վրա պետք է

Փոքր ընդհատումներով (1914—1918 թթ. պատերազմի տարիներին) նա կանոնավորաբար մասնակցել է նույն ընկերության ցուցահանդեսներին մինչև 1933 թ., երբ վարչական ներքին անհամաձայնություններ պատճառ դարձան, որ ընկերության ուղղամիտ և անշահախնդիր անդամների մեկ մասը բաժանվի և ծնունդ տա մի նոր միություն «Գեղարվեստների Ազգային Ընկերության անկախ խումբ» անունով: Շահինը միացավ նրանց, նոր Միության մեջ ևս ընտրվելով վարչության և ժյուրիի անդամ: Այնուհետև մինչ ցմահ շարունակեց իր գործունեությունն այդ միջավայրում:

1 Փարիզի հայ կերպարվեստագետների միջև կազմված նկարչական երկու
միություններն էլ, այսինքն «Անի» խմբակցությունը (1926—1930 թթ.) և նրան
հաջորդող «Հայ ազատ արվեստագետների միությունը» (1931 թ. սկիզբ առած,
որ սկսել էր ցուցադրել նաև Շահինը երկրորդ համաշխարհային պատերազմից
օր սկսել էր ցուցադրել նաև Շահինը գործունեության ծրագրով հետապնդել են
հետո) թե՛ իրենց կազմությամբ, և թե գործունեության ծրագրով հետապնդել են
առաջավոր ձգտումներ, նախընտրել են ուսուխոսական արվեստի ուղղությունները
և իրենց կարողությունն սահմաններում, աշխատել են օգտակար լինել մեր Սովե-
տական Հայրենիքին:

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵԽՆԻԿԱՆ

Շահինի օֆորտները կարող են փայլուն օրինակ հանդիսանալ, որպես ապացույց, փորագրության արվեստի ընդհանուր բնութագիրը խտացնող այդ սկզբունքային բանաձևին: Արդարև, հայ մեծ գրաֆիկի բազմակողմանիորեն հարուստ տեխնիկան արտասովոր իրագործման համար խոշորագույն հանդիսացող բոլոր դժվարությունները, լինեն նրանք կապված փարիզյան ժողովրդական կենցաղի բարդ դրվագների, հայտնի անձերի հոգեբանական ուրույն դիմանկարների կամ տարբեր վայրերից վերցրած պեյզաժների հետ:

¹ П. Е. Корнилов, Русская гравюра XVI—XIX вв., Госиздат «Искусство», 1900.

Այս և ուրիշ բոլոր խնքնություն հնարքների կիրառման տեխ-
նիկական նկարագրությունները, ունենալով գուտ մասնագիտական
բնույթ, տեղ չեն կարող գտնել մեր ներկա ուսումնասիրության
մեջ։ Կարելի է միայն անցողակի կերպով ասել, որ ջնարակի, չոր-
մեջ, Կարելի է միայն անցողակի կերպով ասել, որ ջնարակի, չոր-
մեջ, Կարելի է միայն անցողակի կերպով ասել, որ ջնարակի, չոր-

վրձինի միջոցով ձեռք բերված պատկերների տեսք. ինչպես օրինակ՝ «Գերասան Լեռան»-ի, «Անգործ բանվոր»-ի կամ «Տաբետիկ որմնադրի» նկարներում, որոնք փորագրված են 1903 թ., այսպես կոչված՝ «նկարչական օֆորտի»։ «Նկարչական օֆորտի» հիմնալի օրինակ է հանդիսանում նույնպես՝ օրիորդ Լ. Բ.-ի փարիզյան վայելչագեղ, նուրբ և ձկուն կերպարը, իրականացված՝ դարձյալ վաղ շրջանում՝ 1904 թվականին։ (Տե՛ս նկար 32)։

Սկզբի տարիներին, Շահինի գեպի այդ տեխնիկան ցույց տված նախասիրությունը բացատրվում է պարզապես նրանով, որ նա իր ստեղծագործական կյանքն սկսած լինելով գունանկարչությանը ուղարկվելով ձեռնհասություն ձեռք էր բերել այդ բնագավառում, ուստի և դժվարանում էր հրաժարվել երանգային տպավորությունների թովչությունից, թեկուզ սև ու սպիտակի միջոցով ստացված։

Իսկ շոր ասեղի ընդհանրական դործածությունը, որին Շահինը հետզհետե համարյա թե բոլորովին անձնատուր եղավ, իր փորագրություններին հաղորդում է լույս և ստվերի թեթևություն, շրջազծերի թավշային փափկություն և միևնույն ժամանակ հեռանկարչական անջրպետների թափանցկություն. ինչպես օրինակ մենք տեսնում ենք նրա կատարած մի շարք պեյզաժներում, դիտավորապես վեներտիկյան տեսարաններում, և՛ առավելապես կանացի բազմաթիվ պորտրետներում, որպիսիներ են՝ «Բարձով կինը» (1900 թ.), «Լիլի Արեմա» (1903 թ.), կամ թե «Ժեմեն»-ները (1911 թ.) և «Կեմմա»-ների (1903—1907 թթ.) շարքերը։

Չոր ասեղով կատարած Շահինի կանացի գեմքեր ներկայացնող փորագրությունների ոճը դիտելով, մի քանի արվեստաբաններ, նմանություն՝ եթե ոչ խնամություն՝ կապեր ուղեցել են տեսնել նույնպես կանացի կերպարներ նկարող, ֆրանսիացի օֆորտիստ Պոլ Էլյոյի շոր ասեղ փորագրությունների հետ։ Սակայն սույն հարցն իր բոլոր կողմերով դիտելուց հետո, պարզվում է, որ այդ նմանությունը մասնակի ու ձևական բնույթ միայն ունի։ Շահինի ընտրած կանացի թեմաները կամ գեմքերը հիմնականում տարբերվում են Էլյոյի նկարածներից։ Վերջինս իր տիպարները վերցնում էր ընդհանրապես Փարիզի բուրժուա-արիստոկրատական դասա-

կարգի պճնադարձ օրիորդներից ու կանանցից, և կամ, անդլիական աղնավականության պատկանող նրբատեսիլ լեյդիներից, տալով նրանց նիստ ու կացի արհեստակցալ ջղաձգական արտահայտությունները. մինչդեռ Շահինի օֆորտիստներում կանացի գեմքերն ու կերպարները մեզ ներկայանում են մարդկային նորմալ, չաչապերված, բնական արտահայտություններով։ Շահինը նրանց ընտրում է մանր բուրժուական, ավելի շուտ աշխատավորական խավերից, որոնք ճիշտ է շնորհալի կերպով են հագնվում ու դրավիչ են, բայց դա արդեն փարիզուհու աշխարհածանոթ բնածին ճաշակից է գալիս և ոչ թե դասակարգային առանձնաշնորհումներից։

Այն իրողությունն ըստ որում Շահինը իր աշխատելակերպում տեղ-տեղ կիրառել է ձկուն, երկար գծեր, որոնք աշխույժ թուխքներով սահում են փորագրատախտակի ազատ մակերեսում, ինչպես Էլյոյի մոտ, համոզիչ չէ և մեզ թույլ չի տալիս վստահորեն փոխառություն մեղադրանքով որակելու այդ կիրառությունը, մասնավորապես դիտենք, որ նմանօրինակ աշխատելակերպ գոյություն է ունեցել նաև Էլյոյից առաջ։

Համենայն դեպս, առանց բացարձակորեն ժխտելու, որ Շահինը այս ձևական հարցի մեջ կարող է և որոշ չափով ներշնչված լինել Էլյոյից¹, որը 15 տարով իրենից ավելի մեծ լինելով, արդեն հայտնի էր Փարիզում իր ստեղծագործություններով, մենք ավելի լուրջ հիմքեր ունենք ընդունելու համար, որ Շահինը, տեխնիկայի տեսակետից, ավելի շուտ օգտվել է հին վարպետների փորագրական հարուստ փորձերից։ Ինչպես օրինակ Ժան-Բապտիստ Տիեպոլոյից (1696—1770 թթ.), որի օֆորտիստներից ընդօրինակություններ է արել որպես դժանկարչական վարժություն, Վենետիկի ուսանողական շրջանում, նմանապես օֆորտի աշխարհահռչակ վարպետ Ռեմբրանտից (1606—1669 թթ.), որի հանրածանոթ լույս-ստվերների առանձնահատուկ հմայքին ընտելանալով արձագանքել է նրան իր բազմաթիվ փորագրություններով, ռեմբրանտյան ոճի նշով կենսավորելով նրանց։ Դարձյալ անհավանական չէ, որ Շահինը ազդված լինի, ավելի մոտ ժամանակաշրջանում ապրած հինը ազդված լինի, ավելի մոտ ժամանակաշրջանում ապրած

¹ Paul—Cesar Hellen—ծնվել է 1859 թ.

Ժ. Մ. Ուիստլերի «Վենետիկյան տեսարանները» շարքից, որոնց միջնորոտային լուսավոր ու թափանցիկ ըմբռնումներին շատ մոտ են կանգնում մեր վարպետի ստորագրած «Վենետիկ»-ները, առանց սակայն հետեւելու անգլիացի հանրահռչակ նկարիչ — ակվաֆորտիստի մանրամասնող տեխնիկային:

Շահինն աշխատել է, ինչպես աշխատում է մեղուն, երբ ծաղկից ծաղիկ թռչելիս նեկտարի կայլակներ է հավաքում և նրանցից պտորաստում մի այլ բան՝ մեղրը: Այդպես էլ Շահինը, զիտելով զանազան հայտնի վարպետների գլուխգործոցները և տեսողարար ուսումնասիրելով նրանց աշխատելակերպը, կազմավորել է ու զարգացրել իր ուրույն տեխնիկան, ինքնահատուկ ոճը:

Շատ ճիշտ է ասել ժամանակին, ֆրանսիացի գրող և հայտնի արվեստաբան Գ. Քանը, Շահինի օֆորտների ուսումնասիրությանը նվիրված և մեր արդեն հիշած ընդարձակ հոդվածի վերջում (տե՛ս ներկա տեքստի էջ 26-ը). «Անիմաստ է Շահինին մյուս խոշոր փորագրիչների կարգը դասելու համար հարց տալ, թե՛ նա որքա՛ն է մոտ կանգնած կամ հեռու մի լրպերից կամ մի լուի լքկրանից¹: Իր մեծ ինքնատիպությամբ, որն առավելապես արտահայտվում է իր ոճի մեջ, նա դասվում է ստեղծագործող այն արվեստագետների շարքին, որոնք բացարձակ տերն են իրենց արվեստին և իրենց գործերը գիտողների մոտ առաջացնում են պլաստիկ հուզականության միջոցով իդեալական հուզմունքը»:

Տեխնիկայի մասին նրա մանրակրկիտ բժախնդրությունը կանգ չէր առնում սակայն պղնձե տախտակի վրա կատարված գործողությունների լրացումով. կար նաև տպագրության հարցը և նրա հարակից մեխանի թանձրության աստիճանավորման և գույնի խընդիրները. իսկ տպագրությունից հետո պատկերը շրջանակելու մտահոգությունները և այլն: Այս լրացուցիչ հոգածությունը դործի նկատմամբ միշտ մի լավ արդյունք էր ավելացնում նկարի ընդհանուր արտահայտության վրա: Շահինը երբեք տեխնիկայի

¹ Լուի-Օգյուստ Լըպեր (L. O. Lepère 1849—1918 թթ.) և Լուի Լըկրան (Louis Legrand ծն. 1863 թ.) օֆորտի ֆրանսիացի խոշոր վարպետներ են, որոնք այդ թվականներին (1912 թ.) շարունակում էին իրենց ստեղծագործական կյանքը փարիզում:

մանվածապատ բարդությունների մեջ չէր մտնում ինքնանպատակ հարտարություն ցուցաբերելու համար, այլ հետապնդում էր միայն երկի վերջնական տպավորությունը բարելավելու հարցին:

Փորագրված տախտակը հրատարակչին հանձնելուց առաջ փորձի էր ենթարկվում, արդյունքի մասին վերջնական գաղափար կազմելու համար: Այդ փորձը մասնագետ մարդիկ կոչում են «արվեստագետի փորձ» (épreuve d'artiste), որն իր ուրույն արժեքն ունի և թանկ է գնահատվում վաճառքի նյութ դառնալու դեպքում:

Փորձահանման համար, մասնավոր, ընտիր թուղթ ճարելու խնդիրը նույնպես զբաղեցնում էր նրան: Այդ հարցը ևս լուծելու մտքով գնում էր հաճախ սրբապատման կատարելու հին գրքեր վաճառողների խանութներում, ձեռք էր բերում վաղնջական ընտիր հրատարակություններից մնացած անաղարտ թղթի էջեր, և նրանց օգտագործում:

Մերթ ընդ մերթ փորձեր էր անում նաև գունավոր օֆորտ ստանալու համար, որոնք սակայն իր գործերի ամբողջության մեջ հազվագյուտ բացառություններ են կազմում: Ստվար մեծամասնությամբ, Շահինի փորագրությունները կատարված են սևով, կամ թե, սրճագույն և տաք շագանակագույն երանգներով:

ԹԵՄԱՆԵՐԻ ՀՈՒՆ ԱՅԼԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ
ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շահիների ստեղծագործական ծավալուն և բազմապլանային արտագործությունն ուսումնասիրելու համար, կարելի է, ըստ թեմաների

ներն օգտվելով ամուսնի գեղեցիկ եղանակից, գրավել են գիշերվա ուշ ժամին ամայացած բուլվարների կամ հանրային պարտեզների թափուր մնացած նստարանները, որոնց վրա երկարած պիտի մրափեն, եթե գիշերապահ փախկանները չզան մի բռնակից մյուսը նրանց խանգարելու:

Այս Շահինը ուսումնասիրում է նաև այլ կարգի շրավորների կյանքը, որոնք ապրելու ուրիշ միջոց չունեն, եթե ոչ դիմել հանրության ողորմությանը, այսինքն մուրացկանության:

Այս շարքին պատկանող աշխատություններից բացառիկ հուզականությամբ է ներկայացված նրա «Մուրացկան ծեր կինը» (1900): Այդ փորագրության համար ընտրած լինելով ըստ երևույթին մի շատ կրկնված հասարակ թեմա, Շահինին հաջողվում է առանց ռոմանտիկական որևէ ձգտումի՝ մեղ տալ բարձր արվեստով և իդեական վեհ շնչով իրականացված մի առաջնակարգ ուսուխտական գործ: (Տես նկար 3):

Եկեղեցու դռանը կանգնած, հետին կարիքի մեջ ընկած այդ կինը, անցորդների գույքը շարժելու համար չի դիմում որևէ արհեստական միջոցի, ինչպես այդ անում է քիչ հեռու մուտքի առաջ կանգնող անթացուկներին կռված և իր հաշմանդամ ոտքը մերմուրացիկի տիպարը, խոր ծերության դուռը հասած մի դժբախտ կին է, ներկայացված իր իսկական հոգեբանական կացության մեջ: Նրա վիճակի ճիշտ պատկերացումը նույն ժամանակ խտացնում է ապրած ամբողջ անցյալը: Նա շատ հավանաբար եղել է ընտանիքի մայր, համենայն դեպս տվյալներ է որպես աշխատասեր, շարժառնային Այդ ցույց են տալիս երկարատև գործածությունը կարճացած թեզանիքներից դուրս ընկնող նրա նիհար, ջղուտ ձեռները, որոնցից ձախը, պրկված մատներով, հենվում է կեռադուլիս գավազանին, ուսերին գցած բրդե կարճ թիկնոցը, գլխին կապած թաշկինակն ու լաշակը:

Շահինի այդ մուրացկանուհին ցուցադրելով իր կարոտ վիճակը, կարողանում է անաղարտ պահել իր արժանապատվությունը. նա չի աղերսում, ձեռք չի կարկառում անցորդներին, այլ իր փոքրացած լուսաքամ աչքերն ուղղում է նրանց, համարյա թե մայրա-

կան գործվալի զգացումով. հոգ չէ թե այդ ունեոր անցորդներից շատերն անտարբեր անցնեն ու դնան: Շահինը իր այդ տիպարի դեմքին տալիս է կարիքավոր իսկական մուրացիկի ընդհանրական գաղափարը, միևնույն ժամանակ դատապարտելով դասակարգային այն սխտեմը, որը ծնունդ է տվել նման կացության:

Այդ նկարն ունի գլուխ գործոց համարվելու բոլոր հատկությունները. զգացման խտացում, արտահայտչական մաքսիմում ուժ, տեխնիկայի ամենաժուժկալ, սակայն նպատակասլաց կիրառում: Այնտեղ ցուցաբերվում է չոր ասեղի գերազանց վարպետություն:

Շահինը խորազնին ուշադրության նյութ է դարձնում նաև սովածներին, որոնց խմբերը բաղկացած են ծերերից, հաշմանդամներից, և կամ ընտանեկան և աշխատանքային պայմաններից դուրի բանվորներից, որոնք անլուծելի խոհերի անձնատուր, տխրաբեկ, հերթի են կանգնում մի շերեփի ապուրի համար: Շատ տիպական են սույն թեմայով կատարած հայտնի աշխատություններից «Ապուրի բաշխումը ուրբաթ օրերը» (1900 թ.) և «Շատո Ռուժում» (1900 թ.) փորագրությունները: «Շատո Ռուժում»-ը մի թաղամասի անուն է, ուր պետական միջոցներով կազմակերպվում էր այդ անպես ասած՝ «մարգասիրական օգնության» գործը:

Ուշադիր դիտողի վրա անջնջելի է այս պատկերի թողած թախծալի խոր տպավորությունը: Տեսարանի հեռավոր մասում, կես անորոշության մեջ նշմարվում է միջին կամ երիտասարդական տարիքի մարդկանց մի շարժվող բաղմունք: Ոմանք ոտի վրա հերթի են սպասում, իսկ ուրիշներն արդեն նստած ստացել են իրենց ապուրի բաժինը: Սրանք աղմկարար, անհամբեր տարիքի աղքատներն են. հարկ է առաջին հերթին նրանց բավարարել ու աղքատներն են. հարկ է առաջին հերթին նրանց բավարարել ու աղքատներն են... մինչդեռ ծերերը, կարող են սպասել...: Այս վերջիններից Շահինը մեղ ցույց է տալիս երեք տիպարներ, զետեղված միջին պլանում, երկու ծեր կանայք և նրանց միջև մի տարեց մարդ: Նրանք տեղավորված են լայնատարած մի դատարկ սեղանի մարդ: Նրանք միայն կողքի կնոջ առջև է դրված ապուրի մի պնակ և գդալ: (Տես նկար 4):

Եթե ուշի-ուշով դիտենք այս երեք աղքատներից դեպի խորը նստած կնոջ դեմքը, մենք իսկույն պիտի ճանաչենք նրան: Նա քիչ

առաջ եկեղեցու դռանը կանգնած մուրացիկ կինն է, հալ ու մաշ,
փոսացած աչքերով, տխրատեսիլ բայց միևնույն բարեմույն դեմ-
քով: Անշուշտ ողորմության համար իրեն տրված մի քանի «սու-
երը» (կոպեկները) բաժարար շինելով ապահովելու օրատարիկը,
նա եկել է այստեղ, և մի քիչ սնունդ ստանալու հույսով սպասում
է անտրտունը:

Երկր, մանավանդ երբ նրանք զաղափարապես չեն կապվում թեմա-
յի հետապնդած մտքերին:

անհռած պարապույթյան մեջ, անորոշ հույսերի ուղղությամբ: Իրա-
 կանությունից պոկված մի մարդկային ցավատանջ կերպար է սա,
 որի զրաֆիկական պատկերացումը տեխնիկայի տեսակետից մի
 սքանչելիք է, կատարված փափուկ լաքի և չոր ասեղի համախառն
 կիրառությամբ, թթվի լայն խաճոտումներով:

Ահա՛ և նրա ընկերը, պատկերված ոչ նվազ նշանավոր մի այսօֆորտի մեջ, «Տաբետիկ ծեռ որմնաղիբը» որն իր ֆիզիկական ակներև քայքայման հետևանքով այլևս ի վիճակի չէ կանոնավորապես ծանր աշխատանքի լծվելու, ուստի նա ևս իր աչքերը սարսավորվ սեևոում է դեպի անհույս ապագան: (Տես նկար 6): Շատ հինն իրական տիպարից դիտած լինելով այդ ջլախտավորի շարժումները, աննկարագրելի կարեկցությամբ է պատկերել այն, ի սպաս դնելով իր արվեստի բոլոր վարպետ միջոցները, որոնց շնորհիվ այսօր մենք ևս խորապես համակվում ենք նույն սրտաշարժ զգացումներով:

Գլխավորաբար սկզբի տասնամյա շրջանին, Շահինի ստեղծագործություններում նշանակալի տեղ է գրավում նաև մի ուրիշ խավ փողոցային թափառաշրջիկների, որոնք, ըստ երևույթին, սովածներ չեն, ցնցոտիներ չունեն իրենց թիկոնքում, հոգնության են մշտի խորշմներ ևս չեն կրում իրենց դեմքերի վրա, իսկ եղածներն էլ աշխատում են ծածկել շաբարի տակ։ Այդ զժախտները փողոցի գեղեցկուհիներ՝ շատ հաճախ նյութական վատթար սլայշիկներ են, կապիտալիստական ընտանիքներից դուրս եկած աղորոնք, կենցաղային բիբոտ սլայմաններից մղված, գնացել են բուրժուական լպիրշ կամայականության զիրկը, իրենց գեղեցկությունը պորտ «շեղ» մակաբույծներին։

Այստեղ Շահինը դեռ երիտասարդ հասակում փոխադրվում է քարքերի ուսումնասիրություն մի վտանգավոր միջավայր, ուր սա-
թյունը, ինչպես կենցաղային նկարագորություն:

Շահինը չզնայ բնավ փարիզյան մի շարք նկարիչների ստեղ-

Ժամ հոսանքով, որոնք հետեւելով՝ օրինակի համար՝ Տուլուզ-Լոտ-
թեկի դժամ ուղուն վերցնում ուսումնասիրում էին կնոջը իր բարո-
յական անկման ծալրահեղ վիճակներում:

Իր մի շարք երկերի մեջ, ինչպիսիք են՝ «Կնոջ նեցուկ—շահագործողն ու նրա հոմանունին» (1898 թ.), ուր կինը գտնվում է հասարակության ամենաստոր կերպով շահագործվողի դրույթյան մեջ «Դիշերային պտույտ» (1903 թ.), «Մայրի շրջիկումները» (1903 թ.), «Գեղեցիկ Ռիտան» (1902 թ.), «Միտինետ» (1904 թ.)¹, (Տես նկ. 7), «Փարիզումին» (1910 թ.), «Արևտ», մի կենսախայտ արթնամիտ և սիրուն աղջկա «Կնամա»-ից (1903, 1905, 1907, 1910 թթ.) քաղած բազմաթիվ փորագրված էտյուդներում, Շահինը ուսումնասիրել է բարբերի բուրժուական այլասերման այդ զոհերի կանացի գեղեցիկ կերպարները, և ցայտուն ռեալիստական մեծ արվեստով տվել է նրանց անհատական պորտրետները, իրենց երիտասարդական զրավչության, կանացի ծեփծեքումների և փարիզուհուն հատուկ հանրածանոթ վայելչասիրտության ու ճաշակի բոլոր նրբություններով: (Տես նկարներ 8 և 9):

2. ԱՇԽԱՏԱՎՈՐՆԵՐ

Գրաֆիկական երկերի վերոհիշյալ շարքերը մեզ նկարագրում են առանձնապես Փարիզի գործազուրկ դասի կենցաղային հաս-կանշական կողմերը: Շահինը ունի նաև որակով ու քանակով նույնքան ընտիր գործեր, որոնց միջոցով մեզ ցույց է տալիս հըս-կա մայրաքաղաքի հասարակության աշխատավոր համեստ տար-րերին:

Նորանց մեջ մենք տեսնում ենք հազար ու մեկ հասարակ, բայց

ժողովուրդը այս անունով է կոչում Փարիզի կանացի նորաձևության ար-
դյունաբերությանը զբաղվող մեծ տներում, որպես աշակերտ, համարյա թե ձրի
կերպով աշխատող և ծառայող, սկսնակ աղջիկներին, նրանք ցերեկվա ընդմիջման
պահին չեն վերադառնում տուն ճաշելու համար, այլ հաճախ փոքրիկ խմբերով
գնում են հասարակաց պարտեզները, Թյուլերի, Շանդելիզե, ուր նստաբանների
վրա բաց են անում իրենց աղբատիկ ճաշի ծրարը (պանիր, հաց, պտուղ) և
զվարթ, շաղախրտեղով ուտում։ Այդտեղից էլ ծագել է նրանց տրված անունը,
(midi — կեսօր, և dinette — ճաշիկ)։

(mid — կեսօր, և dinette — ճաշիկ)՝
Նույն պահերից օգտվելով է, որ շատ անգամ բուրժուազիայի դատարկա-
պոքոտ կնամոյնները մոտենում են և փորձում իրենց ձանկը գցել նրանց։

Հողնատանը աշխատանքների լծված չարքաշ մարդկանց և կանանց, որոնք տվյալում են օրն ի բուն, առավոտյան վաղ արշալույսից մինչև խոր գիշերվա ժամերը, մի ճղճիմ օրապահիկի համար։ Եվ սակայն, նրանց կատարած աշխատանքը ոչ միայն օգտակար, այլ հաճախ ներկայացնում է հանրային կենսական անհրաժեշտության նշանակություն, ինչպես օրինակ «Աղբահանները», որոնք կանոն, վաղ առավոտյան դուրս գալով փողոցներում, հավաքում են աղբարկղների պարունակությունը, լցնում մեծ կառքերի մեջ և քաղաքից հեռու վայրեր փոխադրում։ Հակաառողջապահական պայմանների տակ կատարված այդ աշխատանքի շնորհիվ է, որ մեկ երկու ժամվա կարճ ժամանակամիջոցում, մաքրվում, հեռացվում է հսկա քաղաքի կեղտն ու մուրը։

Բայց նրանց խինդը զուսպ է, նրանք դառնվում են իրենց տիրուհու խիստ հակողովյալ տակ, ուստի և աչքերը հառած աշխատանքին, առանց գլուխները վեր բարձրացնելու, շարունակում են իրենց գործը:

Ժողովրդական համեստ տիպարների շարքաշ, խաղաղ աշխատանքը պատկերող վերոհիշյալ երկերի մեջ չկան մարդկային ողբերգական վիճակներ ցուցաբերող և արտասովոր հուղմունքի առիթ տվող տեսարաններ: Բայց և այնպես, այդ օֆորտները միշտ շահագրգռում են մեզ և խորապես տալավորիչ են, որովհետև Շահինը նրանց մեջ ի հայտ է բերում իսկական արվեստագետի բարձր կարողություններ, որոնց շնորհիվ մարդկային կյանքի և բնության ամենահասարակ երևույթներն անգամ մեզ ներկայանում են իրենց խորապես ճշմարիտ և հուղական կողմերով:

Սակայն նույնպես...

1 Փարիզի հնագույն եկեղեցիներին մեկը, 13-րդ դարին,

ովի էջեր, ուր պարզվում են դիտողի հոգին ալեկոծող սոցիալա-
 կան հուզիչ երևույթներ: Այդպիսին է, օրինակ «Մաղկավաճառ կի-
 նը» (1901 թ.), ուր տեսնում ենք մի երիտասարդ կին, որն իր
 ծովկեր երևխան գրկում քնեցրած և բանուկ պողոտայի անկյունում
 նստած՝ ծաղիկ է վաճառում: Նրա մտահոգ, թխուր դեմքը և բնիկ-
 ճըված կերպարը ցույց են տալիս, որ կենցաղային միջոցներից
 զրկված կերպարը ցույց են տալիս, որ փոխանակ տանը իր հոգեհաստո-
 զուրկ, լքված մի մայր է նա, որ փոխանակ տանը իր հոգեհաստո-
 թին խնամք տանելու, նրան հետն առած փողոց է բնիկե տարրա-
 կան ասլրուստի հարցը լուծելու համար: (Տես նկար 15):

Որպես հակադրություն, տարբեր օֆորտների մեջ Շահինը նույն ռեալիստական արվեստով և կենդանական ուրույն նկարա-

գրի խոր ճանաչողությամբ է նկարում նրբին, վայելչաձև ու կայտառ նժույզներին, որոնք՝ գեղեցկուհիների հետ, ծառադարձ պողոտաների վրայով, ծաղկուն պուրակների կողքով պտույտի գնացող բուրժուաների թեթևալաց կառքերին են լծված: (Տես նկար 18):

Շահինի ձիերի այդ կայտառ շարժումներին և արագ սլացքի հետ մրցող ուրիշ ձիեր մենք կարող ենք գտնել միայն 19-րդ դարի ֆրանսիական գրաֆիկայի խոշոր գեմքերից Կոստանտեն Գիլի (1805—1892 թթ.) մատիտանկարներում, որոնք համաշխարհային համբավ ունեն:

3. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԱՆԳԵՍՆԵՐ, ՏՈՆԱՎԱՃԱՌՆԵՐ ԵՎ ՀԱՐԱԿԻՑ ԹԵՄԱՆԵՐ

Յարդ մեր հիշած թեմաների մեջ ժողովրդական տիպարները ներկայացված են ընդհանրապես անհատական ձևով և կամ մի քանի հոգուց բաղկացած փոքր խմբակներով: Շահինը ունի սակայն մի շարք մեծածավալ և առաջնակարգ որակի փորագրություններ, որոնց մեջ ցույց է տրված սոցիալական տիրող պայմաններից տառապող հասարակ մարդկանց բաղմունքներ, իրենց հաճույքի վաղանցուկ բուռնություն: Մի տեղ մենք տեսնում ենք նրանց աղգային տոնի առթիվ, հրապարակների վրա ոգևորված պարելիս. մի այլ տեղ նրանք խոնվել են բանուկ բուլվարներ լի վրա սարքած տոնավաճառներում, էլեկտրական լույսերով ողողված շողշողուն կրպակների առաջ: Այնտեղ երիտասարդների զվարթ բացազանջություններով ոգևորված մթնոլորտում, մեխանիկական նվագարանների շոնդալից երաժշտության աղմուկի մեջ, նրանք ունկնդրում են խայտաբղետ շորեր հագած միմոսներին, որոնք օրն ի բուն, հանդիսականներից սանձաղերձ քրքիջներ խլող փարիզյան սրամտություններ են շռայլում: Նրանք հետևում են նաև աճալարներին, որոնք հաղար անգամ կրկնված բայց և այնպես անցորդ միամիտ բաղմունքյան համար միշտ նորություն թվացող հնարքներ և խաղեր են ցույց տալիս. և կամ դիտում են ըմբշամարտիկների և կրկեսի մարդկանց մկանային ուժի և ձկունության փորձերը:

Այս կարգի գործերից առավելապես աչքի են ընկնում «Պարահանդես Բաուդիում» (1907 թ.), «Փոքր տոնավաճառ» (1904 թ.), «Կապիկների ցուցաբերում» (1906 թ.), «Գուշակուհի» (1907 թ.), «Բեմասաց հուպիտր» (1904 թ.), «Լարապարունի» (1904 թ.): Բմբշամարտական տեսարաններից՝ «Գլուխները գետնում» (1904 թ.), «Կոտեմարտը» (1904 թ.), «Մարգանթ ծանրություններով» (1904 թ.) փորագրությունները:

Այդ բոլոր օֆորտները ցույց են տալիս Շահինի՝ որպես ներբառես դիտողի և ճիշտ վերլուծող հոգեբանի գերազանց կարողությունները և միևնույն ժամանակ նրա շարադրելու կատարյալ վարպետությունը: Այս հատկություններն ավելի ևս բացահայտ են դառնում, երբ այդ երկերը մոտիկից են դիտվում: Վերցնենք օրինակի համար, «Պարահանդես փողոցում» և «Կապիկների ցուցաբերումը» նկարները:

Փարիզը, որպես կուլտուրական մեծ կենտրոն և աշխատանքի ու գործունեության բաղմամարդ քաղաք, վաղուց ի վեր հանդիսանում է Ֆրանսիայի սիրտը և ուղեղը: Այնտեղ է, որ սկիզբ են առել Ֆրանսիական Մեծ ուղեւորության և Կոմունան: Փարիզի աշխատավորությունը միշտ էլ իրեն հպարտ է զգացել ծնունդ տված լինելուն այդ երկու աշխարհաստան խոշոր եղելություններին, որոնք թեև ուղղակի ու վերջնական հաջողության չհանգեցին, բայց անշնչելի հետք թողեցին և ոգեշնչող ազդեցություն ունեցան ընդհանուր մարդկության սոցիալական հետագա առաջխաղացման համար:

Փարիզի աշխատավորությունը ամեն տարի սրտագին խանդավառությամբ է տոնում այդ երկու պատմական խոշոր իրադարձությունների հիշատակը. և եթե Կոմունայի տարեդարձը դեռևս տոնվում է միայն բանվորական և ինտելիգենցիայի առաջավոր խավերի կողմից, «Ֆրանսիական Մեծ Ռևոլյուցիայի տարեդարձը», «Հուլիսի 14-ը», շատ վաղ ժամանակներից ի վեր տոնում է ֆրանսիայի ամբողջ հասարակությունը, բացառությամբ խոշոր բուրժուազիայի: Այդ օրը փողոցը ամբողջովին պատկանում է Փարիզի ժողովրդին: Բուրժուական իշխանությունները հանդիսատես են լինում, պատրաստ դառնվելով միջամտելու միայն քրեական հանցա-

գործութեան ղեկընդ, որը սակայն այդ առթիւ համարյա թե բնավ չի պատահում, որովհետեւ ժողովուրդը մասնավոր հարգանքով ու լրջութեամբ է վերաբերւում նույն նվիրական տոնախմբութեան հանդէս:

Անկարելի էր, որ Շահինը ռեալիստական իր ընտիր երկերի շարքում արժանի տեղ չտար ֆրանսիական ժողովրդական բարքերի և սովորութիւնների հրապարակային այդպիսի կարեւոր մի արտահայտութեան:

Արդարեւ վարպետի լավագույն արտադրութիւններից մեկն է «Պարահանդես փողոցում» փորագրութիւնը (տես նկար 19), որը ցույց է տալիս Հուլիսի 14-ի ազգային տոնի առթիւ փողոցում կազմակերպւած մի պարահանդեսի տեսարանը:

Տեսնիկապես նկարն իրականացւած է գեղանկարչական տոնային փափուկ միջոցներով և ներդաշնակւած ու կենսավորւած լույս և ստվերի գրաֆիկական ուժեղ հակադրութիւններով: Զանազան տարիքի և սոցիալական խավերի պատկանող երկսեռ զույգեր պարում են բացօթյա մի քառուղու ծառերի տակ: Ժամը դիշերվա պահն է և տեսարանը լուսավորւած է վերևից, բազմաթիւ յապոնական դուշնդույն թղթի լապտերներով: Լույսի գիշերային այդ տպավորութիւնը, համարյա թե բնականին հավասար ուժգնութեամբ, ձեռք է բերւած միայն գրաֆիկայի սև ու սպիտակ երանգների միջոցով:

Հայտնի է, որ պարողներից յուրաքանչյուրի հոգեկան տրամադրութիւնը նկարչի համար առանձին ուսումնասիրութեան նյութ է եղել: Նրանց դիմագծերի լուրջ արտահայտութիւնները որեւէ անկերպարան, անգույն վիճակ չէ որ ներկայացնում են, այլ այն նկարագիրը, ինչ յուրաքանչյուրի վրա գրոշմել է առօրյա ապրումների և ունեցած հոգսերի բնութիւնը: Պարող զույգերից այն, որ երեւում է նկարի ձախ անկյունում, բաղկացած է ծագումով գյուղացի մի այր և կնոջ կերպարներից: Տղամարդը ձգնում է հարմարվել իր տանտիկնոջ պարի ոչ շատ ճկուն, ռիթմիկական շարժմանը և այդ պատճառով նա ձախ ձեռքով պինդ սեղմում է ծանրամարմին կնոջ մեջքը: Ամբողջութեան մեջ առանձնապես ուրախ զույգեր են կազմում՝ նկարի կենտրոնում լույսի մեջ պարող հարգեցածը գլխար-

կով երիտասարդ աղքատ ուսանողը և նրա ընկերուհի միտինետը, իսկ ավելի մոտիկ պլանում երկու կայտառ փոքրիկ աղջիկներ, մինը խարտյաշ, իսկ մյուսը թուխ մազերով, որոնք ուստոստուն, շեշտված շարժումներով ուզում են հետեւել մեծերի պարին:

Պարահանդեսի ժողովրդական բնութիւնը բացահայտ է: Նկարագրված զույգերից բացի, նշմարվում է նաև կենտրոնին մոտիկ պլանում, բծերով զարդարուն սպիտակ շրջագծեստով մի նուրբ, բարեձև օրիորդ, որը չի մերժել, համեստ, բավականին տարեց մի բանվորի իրեն արած պարի առաջարկը: Նա, գլուխը թեև մի քիչ ետ է պահած իր պատահական պարակցից, բայց հաճոյակատարութեամբ է հետևում նրա պարային քայլափոխութիւններին: Ավելի մոտակա պլանի վրա, նկարի աջ անկյունում, պատկերված է շափահաս, սևազգեստ, բարձրահասակ մի կին, որը պարում է գեղջիկական երևույթով մի կարճահասակ երիտասարդ կնոջ հետ:

Պատկերի խորքում, նվազածովի ձախ կողմը, լույսի մեջ ողողուն, թեթևակի նշմարվում է նաև մի հասակավոր, թաղիքե գլխով, զաճկ գլխարկով և մորուսավոր մի մարդ, որը մանր բութուկական դասին է պատկանում: Նա ևս մասնակցում է պարահանդեսին մի երիտասարդ կնոջ հետ: Իսկ նվազածուն, ժողովրդական մի տիպար, նստած փոքր ինչ բարձր գիրքի վրա, իր ակկորդեոնի հարուստ պարային սուր կամ թավ երաժշտական ալիքներով ուրիշ և ցած պարային սուր կամ թավ երաժշտական ալիքներով:

Այդ օրը, Փարիզում, ավելի ճոխ նվազախմբերով պարողներ լինում են անշուշտ, բայց այստեղ Շահինը ուղեցել է բանվորական մի համեստ թաղի տիպական պարահանդեսը ցույց տալ մեզ:

Նկարում շատ ցայտուն կերպով են արտահայտված պարողների ռիթմիկ շարժումները, որոնք գրաֆիկորեն իրականացվել են ոչ միայն ձեւերի և ոտների տեղափոխութիւնների ճիշտ պատկերացումով, այլև կանանց երկար, զանգակաձև քղանցքների օգային դարձգարծիկ ալեծփումներով:

Պատկերի բոլոր տարրերն իրենց նկարագրի տարրեր և հակադրական կողմերով ու մանրամասնութիւնների ցուցաբերումով իրականութեան լուրջ պատկերացումն են տալիս և բնավ առիթ չեն ընծայում որեւէ երգիծաբանական մտքի: Նկարագրի այս գիծը, որը

Նրանց դեմքերը ուշադիր կերպով ուղղվում են դեպի ցուցադրված ծիծաղաշարժ կենդանիները, այսինքն դեպի նկարի կենտրոնը, որը նույնպես զգեստավոր դիտակետ է ծառայում մեզ, նկարի

Կանգ առնող ժողովրդի մի մասը գլխավորապես, ինչպես և
դիկ են, այրած դեմքերով աշխատավորներ կամ երեխաները
կրծքին սեղմած անտեսուհիներ, ծառայող աղախիններ, շատախոս
և հետաքննին դռնապանուհիներ և այլ զանազան զբաղմունքի ու
արհեստի տեր մարդիկ և կանայք, որոնք իրենց աշխատավայրը
դնալու ժամանակ՝ ընդմիջել են իրենց քայլերը մի քանի բուպով,
դիտելու համար տեսարանը, որ շատ էլ տարօրինակ չի թվում
իրենց: Նկարում, անվերապահ կերպով ծիծաղ արտահայտող դեմ-
քեր ունեն միայն մատաղ տարիքի հանդիսականները, օրինակի
համար դպրոցական տղան, որ նկարի աջ անկյունում, կես մթու-
հյան մեջ, ցուցադրաբեմի վրա է գրել իր գրքերի պայուսակը և
նրա վրա հենված հանգիստ ու լայն ծիծաղով հետևում է չորեք-

թիւ փորագրութիւնների մի արժեքավոր հավաքածո, որը՝ «Տպա-
փորութիւններ Խալիպից» ընդհանուր խորագրի ներքո՝ մի ան-
հատական ցուցահանդես սարքելու առիթ ընծայեց:

Պեյզավային առատ հունձք ձեռք բերեց նաև համաշխարհա-
յին առաջին պատերազմից հետո Խալիպ կատարած ուսումնա-
սիրական երկրորդ մեծ ճանապարհորդութիւնից, աշխատելով այս
անգամ գլխավորաբար Վենետիկում:

Վաղուց ի վեր շատ հռչակավոր վարպետներ ինչպես Կանա-
լետոյից մինչև Ֆելիքս Զիմ, Պրանկլին և Վիստլեր, աշխատել են
նկարել «Դոժերի երբեմնի մայրաքաղաքի» կամ այլ կերպ կոչված
«Ագրիպանի գոհար»-ի, այսինքն Վենետիկի դյուխական տեսա-
բանները, բայց ոչ ոք չի կարողացել սպառել գեղեցկութեան այդ
անհուն գանձարանը: Շահինը իր կարգին, հետադուտելով նկարչա-
գեղ մոտիվներով հարուստ գեղարվեստի այդ անսպառ հանքը, ի
լույս բերեց օֆորտի և չոր ասեղի միջոցով իրականացված բոլո-
րովին նորարժեք պատկերացումներ: Արդեն ուսանողական շրջա-
նից նա լավ էր ճանաչում Լակշունների քաղաքը. ծանոթ էր շատերի
կողմից անտեսված նրա մտերիմ անկյուններին, բնակչության
համեստ և չքավոր խավերին. սովորած էր նույնիսկ նրանց ճովող-
յուն քաղցրահունչ բարբառը: Ուստի, միանգամ ընդ միշտ մեկ
կողմ թողնելով մի շարք նկարիչների հաճախ հեղեղած մոտիվնե-
րը, դքսական պալատներն ու Սանթա-Մարիաները, ինչպես և հա-
րուստ բուրժուա զբոսաշրջիկները, որոնք օրն ի բուն զվարճանում
են սուրբ Մարկոսի հրապարակում թռչկոտող ընտելացած աղավնի-
ների հետ, — Շահինը գնում է քաղաքի բնիկ ժողովրդի մոտ
ուսումնասիրելու համար չքավոր տիպեր, արհեստավորներ, տեղա-
կան նկարագիրը պահելու նախանձախնդիր եղող շալավոր կա-
նայք, բոկոտն երեխաներ. կամ թե նկարում է անհուն երկնակա-
մարի տակ տարածվող ջրի ընդարձակ տարածութիւնները, հա-
մայնապատկերներ սուրացող սպիտակ առագաստանավերով: Նոր
գիտողութեամբ իրականացված այդ հետաքրքիր օֆորտների հա-
վաքածուն ցուցադրվելով Փարիզում մեծ տպավորութիւն թողեց,
մի անգամ ևս ապացուցելով Շահինի փորագրութիւնների առանձ-
նահատուկ բարձր արվեստը:

Այդ առթիւ նվիրագործվեց իր անունն ու պատվավոր տեղ
գրավեց «Վենետիկյան նկարիչների» աշխարհահռչակ շարքում:

Նույն ցուցահանդեսի կատալոգում, Ֆրանսիայի ականավոր
գրող և արվեստաբան Կամիլ Մոկլերը ասել է. «Վենետիկի մեջ,
Շահինը, ինքնատիպութեան մրցանիշը շահեց հազար փորագրիչ-
ներից հետո, նույնիսկ Վիստլերից հետո, որ նրանց բոլորին
նսեմացրել էր: Այստեղ, ինչպես Խալիպ մնացյալ մասերում, նա
ցույց տվեց իր կարողութիւնը քաղելով ուրիշներից չնկատված
տպավորութիւններ... Պերճանքի Վենետիկը թողնելով գեղամոլնե-
րին և կոսմոպոլիտներին, նա դիտում, սիրում է չքավոր Վենետի-
կը, ճշմարիտը. ու կանանց, որոնք ապրում են այդ աղքատու-
թեան մեջ»:

«Բայց ինչո՞ւ փորձել դժգույն և հաջորդական բառերով ար-
տահայտել այն, ինչ որ պղնձե տախտակի վրա փորագրված մի-
ջանի դժերի հմայքը այնքան հստակորեն գրավում են հայացքը:
Մարդ տեսնում է այնտեղ լույսն ու օդը և խաղաղ մակերեսով
ջուրը, որի մեջ շրջված երկինքը աղու անդունդներ է բաց անում.
տեսնում է քարերը, որոնց սիրեց Ռսկինը, և մարմարների վրա
ցնցոտիները, աշխատութեան և ծոփութեան որջերը, դժգույն բան-
վորուհիները արևի տակ, և այդ մուրացկանուհին, որ ուժասպառ
կրում է, և այդ տղաները, որոնք խաղում են. ու մարդ լսում է
Վենետիկյան բարբառը, որ ջրի պես կարկաչում է: Այդ, կյանքն
է վերարտադրված: Հասնելու համար դրան, պետք էր այդ հոգին,
որ ատակ է ամեն ինչ ըմբռնելու, և այդ նայվածքը, որից ոչինչ
չի խուսափում, և այդ ձեռքը, որ կարող է ամեն ինչ արտահայ-
տել»¹:

¹ Մոկլերը ծնված 1872 թ., եղել է Ֆրանսիացի գրող, բանաստեղծ և ար-
վեստի հայտնի քննադատ: Մոկլերը է կատարել պայքար արվեստի ֆորմալիստական
ուղղութիւնների դեմ, փարիզյան հանրածանոթ թերթերի էջերում և առանձին
գրքերով: Ֆրանսիացի մի այլ ծանոթ գրող և թատերական վարիչ Լյույս-Պոլի
(Théâtre
de l'Oeuvre) թատրոնի, որի նպատակն էր ֆրանսիական հասարակութեանը ծա-
նոթացնել օտար դրամատուրգների նշանավոր երկերին:

նթե Իտալիա կատարած 1905 թ. առաջին ուղևորության ընթացքին Շահինը առավելապես ուշադրություն էր դարձնում բնության և տիպարների մանրամասնություններին և նկարչագեղ կողմերին, ու այդ նպատակի համար դիմում էր կոնտրաստային միջոցների, վեներտիկյան երկրորդ մեծ ճանապարհորդության ժամանակ նա հետապնդեց իրականացնել գլխավորապես միջավայրին հատուկ լույսի թափանցելությունները, տեսարանների հորիզոնական ընդլայնումը և բնության քնարերգական կողմերը (տես նկար 25):

Հետագայում, Շահինը դեպի Իտալիա կատարած նոր ճանապարհորդություններով ճոխացրեց իր «վեներտիկյան» օֆորտների շարքերը, մանավանդ Մորիս Բառեսի «վեներտիկի մահը» գրքի պատկերազարդումները կատարելու առթիվ:

Առանձին խմբի մեջ կարելի է դասել Փարիզի զանազան հրապարակներից, փողոցներից կամ քարափներից Շահինի նկարած այն տեսարանները, որոնք որոշ առնչություն ունեն շինարարական աշխատանքների հետ: Այդ շարքին են պատկանում կառուցող ձեռնարկների հաշվին աշխատող բանվորների և բռնաքարշ ձիերի մասին մեր արդեն վերևում թված փորագրությունները (էջ 46):

Նրանց մեջ շինարարական թեմայով կատարած ամենից ավելի տիպական գործը անկասկած «Մետրոյի աշխատանքները Կոնկորտի հրապարակում» անվան տակ ծանոթ փորագրությունն է, որը Շահինի խոշոր և միևնույն ժամանակ կարևորագույն գործերից մեկն է: (Տես նկար 26):

Այդ նկարում մեր առաջ պարզվում է Տյուրիլլերի պարկի հեռավոր մուգ խորքի վրա պատկերված՝ մետրոպոլիտենի շինարարության բացավայրը, ամբողջովին ողողված արևի լույսով:

Նույն ակնախտիդ լուսավոր ֆոնի վրա, ստվերների ուժեղ հակադրություններով ցցվում են բետոն շաղախող մեքենան իր մի խումբ ծառայող բանվորներով. միջին պլանում երկու թիկնեղ Պերշորոն ձիեր, որոնք, ծանր շինանյութերով լի մի կառքի լծված, իրենց ամբողջ ուժով քարշում են բեռը տեղ հասցնելու համար. իսկ նրանց վրա հսկող երկու բանվորներ, բուն շարժումներով, խարաղանի հարվածների տակ խթանում են կենդանիներին, նրանց

ճիգը կրկնապատկել տալու համար: Հիշված բոլոր տարրերը, իրենց հարակից մանրամասնություններով, ճշմարտացիությամբ շաղկապված իրար հետ, ընդգծում են շինարարական աշխատանքների տաժանելի բնույթը:

Բացի զաղափարական գեղարվեստական կողմերից, նկարը որպես անհերքելի փաստ, ցույց է տալիս նաև, որ Փարիզի նման կուլտուրապես առաջավոր նկատված և հարուստ մի միջավայրում այդ ծանր աշխատանքների համար դեռ գոյություն չունեին ինքնաշարժ փոխադրականների և առհասարակ մեքենայացված գիտաշարժ փոխադրականների օգտագործման մտահոգությունը:

Բացի Փարիզի և նրա արվարձաններից վերցրած, ինչպես և Իտալիայից բերած տեսարաններից, որոնք կաղմում են իր պեյզաժային գործերի կարևորագույն և ստվար բաժինը, — Շահինը քիչ անգամ է առիթ ունեցել էայուզներ անելու Ֆրանսիայի այլ շրջաններում:

Նա ունի ուշադրավ տեսարաններ գլխավորաբար Շարպոնից (Շարտրի շրջան), ուր երբեմն այցելության էր գնում իր տարեկից ընկերոջ Տիգրան Պոլատի մոտ¹: Այնտեղից են առնված «Շարպոնի պետական պատկերասրահի հավաքածուում գտնվող «Շարպոնի ընդհանուր տեսարանը», «Իզաբելա մայրիկի տնակը», «Ֆրիցատան բակը» և «Ծառերի էտյուդ» օֆորտները, բոլորն էլ նկարված 1912 թ.:

Նա 1930 թ. եղել է նաև Բրետանի հարավային ափերին, Կրուազիկում (ձկնորսական փոքր նավահանգիստ Ատլանտյան օվկիանոսի վրա) և Մանշի ծովափին վիլլեր սյուր-մերում, որտեղից

օֆորտով կատարել է ծովեզրյա մի քանի տեսարաններ: Ամառային գյուղապետության առիթներով, որոշ թվով պեյզաժներ ուսումնասիրել ու փորագրել է նաև հետևյալ վայրերից. Գոնֆլան Գուլոն (Դյուե-Սելվըր գեղարտամենտում, 1915 թ.), Գրովեն (Լի-Մարնի և Սենայի միացման վայրի մոտ, 1920 թ.), Գրովեն (Լի-

¹ Տիգրան Պ. Պոլատը ծնված Ալեքսանդրիայում (Եգիպտոս) 1874 թ., նույնպես տաղանդավոր օֆորտիստ է, երկար տարիներից է վեր Ֆրանսիա հաստատված և այնտեղ գնահատված:

5. ԳՐՔԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ

Արդեն 1904 թ. երեք հայտնի հեղինակների գործեր հանձնվեցին Շահինյն, պատկերազարդման համար. Անատոլ Ֆրանսի «Կատակերգական պատմությունը» (հրատարակիչ՝ Կալման Լևի), Գաբրիել Մուրեի «Փարիզի տոնավանառի մարդիկը» (հեղինակի կողմից հատկապես պատվիրված), և Օկտավ Միրբոյի «Նախասենյակում» նորավեպը (հրատարակիչ՝ Ռոմանյոլ):

Նման պայմանների հետևանքով, մինչև այժմ շատ դժվար է,
եթե չասենք անկարելի, այդ պատկերազարդված շքեղ երկերի

[illegible]

Թաքնված միջավայրի, և բուրժուական ապրելակերպի հետ
կապ ունեն 0. Միրբոյի «Նախասնեյակում» նորավեպի համար Շա-
հինի տված 15 օֆորտները: Նրանց մեջ ժողովրդական բացահայտ
պարզ կյանքը չէ, որ խնդրո՞ւ առարկա է, այլ մասնավոր, փակ

Շահինի օֆորտներով հաճերժացված այլ հեղինակավոր անձե-
րի կերպարները դիտելիս, ինչպես՝ 1900 թ. նկարված բելգիացի
հայտնի նկարիչ և գրող Ալֆրեդ Ստեվենսի (1828—1906), 1904 թ.
իրագործված վիպասան կատակերգակ Օկտավ Միրբոյի (1848—
1917 թթ.), 1925 թ. Պոլ Վեյլենի (1844—1896), 1928 թ. Շառլ
Բոդլերի (1821—1867 թթ.), Ռիխարդ Վագների (1813—1883 թթ.),
իսկ 1932 թ. ֆրանսիացի ռեալիստ վիպասան, ժուրիս Կարլ Հյուգ-
մանսի (տես նկար 35), պորտրետները՝ մենք օբյեկտիվ ծանոթու-

¹ Ակվատիտայի տեխնիկան կայանում է հետևյալում.— աբսոստական կերպով զերրուկ դարձրած պղնձի տախտակի երեսին պահանջված որոշ մասերում կիրառվում է թթվի լայն ազդեցությունը, ձևոք բերելու համար նկարի առավել կամ նվազ զորավոր մոտդ տոներ, ինչպես աշխույժ վրձինով աշխատված ջրանկար երկերի մեջ:

(տես նկար 37), (1925 թ.), արեւելյան գգաղը (Փեա) ղլխին: Նա ոտի կանգնած, մեկ ձեռքը հենած է մեջքին, այնպիսի մի դիրքով, որ արտահայտում է մի կողմից տարիների խոնջւնքը, իսկ մյուս կողմից նրա հաստատ կամքի, նկարագրի ուղղութեան տեր լինելու հանգամանքը: Բայց ամենից ուշագրաւը նրա լրջախոհ դեմքի ու առանձնապէս աչքերի թափանցող արտահայտութեանն է, որտեղ մենք որոշակի տեսնում ենք նրա որդու արդեն ծանոթ դիտելու խելացի և խորադնին կարողութեան նախատիպը:

7. ՇԱՀԻՆԻ ԳՈՒՆԱՆԿԱՐ ԵՐԿԵՐԸ

Հակառակ իր դործունեության սկզբնական մի քանի տարիներին ընթացքում այնքան ջերմորեն և խոստմնալից կերպով զեղանկարչությանը զբաղված լինելուն, Շահինը չոր ասեղի արվեստոր յուրացնելով և հմայված նրանով, դժանկարչության մեջ վաղուց ձեռք բերած հմտության ու բացառիկ ճարտարության շնորհիվ արագ կերպով հրապարակ եկամ՝ ինչպես արդեն տեսանք՝ որպես առաջնակարգ վարպետ օֆորտիստ ու ամբողջովին նվիրվեց գրաֆիկական արվեստին:

թյուններ: Մասնավորաբար նույն ընկերության 8-րդ տարեկան
ցուցահանդեսին (1920—1921 թթ.): հերթականությամբ լայն տեղ
տրված լինելով իրեն, Շահինը 6 գծանկար երկերի հետ ցուցադրեց
21 գունանկար աշխատություններ, բոլորն էլ նկարված վեներ-
տիկում:

[illegible]

Այստեղ պետք է ընդգծել, որ նրա նատյուր-մորտերը զուտ գոնանկարչական են: Արդարև, որքան մեղ հայտնի է, Շահինը

րնամբ չի փորձել օֆորտիստ մեռյալ բնություններ նկարել, ինչպես այդ արել է օրինակ 17-րդ դարի օֆորտիստ վարպետներից Վեն-լեսլաս Հոլլարը (1607—1677 թթ.):

Շահինը նկարում էր ծաղիկներ ու պտուղներ, բնության բա-ցառապես գունաղեղ այդ հարստությունները, պարզապես հաղորդ տալու համար իր զեպի երանգային զգացմունքներն ունեցած բնա-կան հակումներին:

Առանց մանրամասնելու տարբեր թեմաներ բովանդակող Շա-հինի գունանկարչական երկերը, հիշենք նրա որդու Պիերի (Պետրո-սի) պատկերով կատարված պորտրեն (1933 թ.), ինչպես նաև ամե-նավերջին ստեղծագործություններից Փարիզի «Հայ ազատ արվես-տագետների միության» 1945 թ. ցուցահանդեսին ուղարկած և տեմպերայով նկարված 3 աշխատությունները «Ժողովրդական տո-նավաճառ», «Արվարձանային տեսարան» և «Ապասում պարեմա-վորման համար», որը վերջին համաշխարհային պատերազմի հետ կապված մի կենցաղային հաճախադեպ երևույթ էր, այսինքն պա-րենների գնման համար փողոցում հերթի կանգնելը:

Եզրակացնելով պիտի ասենք, որ առհասարակ Շահինի գու-նանկարչական աշխատությունները, հակառակ իրենց ներկայաց-րած երանգային ակնահաճո հարուստ ներդաշնակութուններին, չեն հասնում նրա օֆորտներում դիտված արվեստի խորությունը, նրանց ցայտուն արտահայտչականությունը, ոչ էլ կատարողական ինքնուրույն մեծ վարպետությանը:

Այսուհանդերձ իզուր չեն անցել մեր մեծ օֆորտիստի գեղա-նկարչական ջերմ ձգտումներն ու այդ ուղղությամբ յուրացրած նշանակալի փորձառությունը, որովհետև շնորհիվ դրան է, որ նա կարողացել է իր փորագրությունները զերծ պահել հին վարպետ-ներից շատերի մոտ նկատված գծային չորություններից, ու նրանց տալ գեղանկարչական հմայք. մի բան, որ կազմում է Շահինի ար-վեստի մեծ առավելություններից մեկը:

V

ՇԱՀԻՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ԻՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ

Շահինի արվեստը հստակ և ուղիղ ճանապարհով կապվում է իրական աշխարհի և այն պատկերելու ռեալիստական հայեցողու-թյան հետ: Նա տեսանելի իրականությունը պատկերում է արվես-տագիտական խոր զգացումով, առանց բնական կարգ ու սարքի մեջ արհեստական շտկոտներ մուծելու, կամ ճոռոմաբանական բմահաճ փոփոխությունների ենթարկելու: Ուստի և նրա երկերը զերծ են ֆորմալիստական օտարոտի ծամածռություններից: Նա շարունակ հանդիսացել է բնականի և տիպականի նկարիչը: Նրա փորագրությունները նույնպես զերծ են ֆորտոնկարչական կամ նա-տուրալիստական ձգտումներից:

Իր ողջ ստեղծագործական կյանքում Շահինը երբեք հետա-մուխ չի եղել անցյալ պատմությունից թեմաներ վերցնելով սուբ-յեկտիվ ոգով մշակելու, այլ շահագրգռվել է միայն իր ապրած ժամանակի և շրջապատի հետ կապված իրական երևույթներով: Այդ պայմաններում, իրականությունը նկարելիս, նա չէր կարող անտարբեր մնալ սոցիալական երևույթների հանդեպ:

Արդարև, լի հումանիստական խոր զգացմունքով, նա գլխա-

Արդարեւ արվեստագետի կազմավորման և ստեղծագործական առաջին քայլերի շրջանին էր, որ զուգադիպեցին համիդյան ռեժիմի անկուր խժդուկությունները հայ ժողովրդի դեմ և նրա մասսայական կոտորածները (1895—1896 թթ.):

Եվրոպայի առաջավոր մտավորականությունն ու աշխատավորության առաջադիմական տարրերը միասնական բողոքի ձայն էին բարձրացնում կատարված ոճրագործությունների դեմ և կարեկցության ու համակրանքի մի ընդհանուր հոսանք ծայր էր տվել դեպի հայ տանջված ժողովուրդը: Այդ շարժման գլխավոր կենտրոններն էին հայ հանդիսանում և Փարիզը, որտեղ՝ հեղինակավոր ձայներ՝ ժողովրդական միտինգներում ուժգին կերպով խարանում էին սուլթանական դահիճներին ու նույն ժամանակ մեղադրանքի ծանր խոսքեր ուղղում կապիտալիստական պատասխանատու շրջանակների հասցեին:

Գտնվելով Փարիզում, Շահինը թեև չէր ենթարկվում համիդյան սարսափների ուղղակի ազդեցությանը, բայց նա, որպես հայ և զգայուն արվեստագետ, խորապես կրեց նրանց սարսուռը: Նմանություններ առաջացան իր նկարչի հետաքրքրությունը մղելու դեպի մարդկային հասարակության դժբախտ խավերը:

Բուրժուական կարգերի պատճառով ծնված տնտեսական անհավասար պայմաններին մշտապես զոհ գնացող աշխատավորների տխուր կյանքը ռեալիստական ուժեղ լույսի տակ ներկայացնող իր անմոռանալի փորագրությունները, որոնցից միևնույն ժամանակ արտածորում է նաև հումանիստական խոր զգացում, — Շահինին դասում են մարդկության առաջադիմության և ազատագրման համար ծառայող հումանիստ մեծ արվեստագետների ընտիր շարքը:

Այժմ, ընդհանուր հանրագումարի բերելով Շահինի երկերում որ՝ նրա գերազանց արվեստով և ռեալիստական կուռ բովանդակությամբ կատարած օֆորտները՝ բացի իրենց ընծայած գեղարվեստական անգնահատելի վայելքից, ներկայանում են որպես անշնչելի, վճռական փաստարկություններ ժամանակակից բուրժուագործական ավանդի խոշոր արժեքը:

VI

ՇԱՀԻՆԻ ԿԱՊԵՐԸ ՀԱՅ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

Միջինից քիչ վեր, բարեձև հասակ, ուշիմ և խելացի դիմագիծ, հետախույզ սուր ականարի, — սրանք են առաջին հերթին այն ընդհանուր գծերը, որոնք հատկանշում էին Շահինի անձնավորությունը:

Իսկ բնավորության ցայտուն կողմերը արտահայտվում էին իր մոտ, եռանդուն և դյուրահաղորդ նկարագրովն, առանց թեթևության կամ պարզամտության: Հարաբերությունների մեջ նա խոհուն էր և վերապահ առանց սառնության: Չունեի կեղծ համեստության քող, բայց չունեի և ինքնազովության կամ ցուցամուլական ունակություններ:

Հաջողություններով, և չէր էլ ուզում Չէր սիրում դինովնալ միջոցների դիմել նրանց հասնելու հարհեստական կողմնակի միջոցների խնդրին արմար: Իր աշխատունակությունն ու փայլուն տաղանդը ինքնին արդեն բավական էին իր առաջ բաց անելու համար հաջողության դռները:

Արդարեւ արվեստագետի կազմավորման և ստեղծագործական առաջին քայլերի շրջանին էր, որ զուգադիպեցին համիդյան ռեփմի անլուր խժժությունները հայ ժողովրդի դեմ և նրա մասնաշաղկապ կոտորածները (1895—1896 թթ.):

Եվրոպայի առաջավոր մտավորականությունն ու աշխատավորության առաջադիմական տարրերը միասնական բողոքի ձայն էին բարձրացնում կատարված ոճրագործությունների դեմ և կարեկցության ու համակրանքի մի ընդհանուր հոսանք ծայր էր տվել դեպի հայ տանջված ժողովուրդը: Այդ շարժման զլխավոր կենտրոններն էին մինն էր հանդիսանում և Փարիզը, որտեղ՝ հեղինակավոր ձայններ՝ ժողովրդական միտինգներում ուժգին կերպով խարանում էին սովորական դահլիճներին ու նույն ժամանակ մեղադրանքի ծանր խոսքեր ուղղում կապիտալիստական պատասխանատու շրջանակների հասցեին:

Գտնվելով Փարիզում, Շահինը թեև չէր ենթարկվում համիդյան սարսափների ուղղակի ազդեցությանը, բայց նա, որպես հայ և զգայուն արվեստագետ, խորապես կրեց նրանց սարսուռը: Նմանօրինակ ապրումներ փոթորկեցին իր էությունը, ուր տրամադրություններ առաջացան իր նկարչի հետաքրքրությունը մղելու դեպի մարդկային հասարակության դժբախտ խավերը:

Բուրժուական կարգերի պատճառով ծնված տնտեսական անհավասար պայմաններին մշտապես զոհ գնացող աշխատավորների տխուր կյանքը ռեալիստական ուժեղ լույսի տակ ներկայացնող իր անմոռանալի փորագրությունները, որոնցից միննույն ժամանակ արտածորում է նաև հումանիստական խոր զգացում, — Շահինին դասում են մարդկության առաջադիմության և ազատագրման համար ծառայող հումանիստ մեծ արվեստագետների ընտիր շարքը:

Այժմ, ընդհանուր հանրագումարի բերելով Շահինի երկերում արծարծված սոցիալական բաղմաղան խնդիրները, կարելի է ասել, որ՝ նրա գերազանց արվեստով և ռեալիստական կուռ բովանդակեցությամբ կատարած օֆորտները՝ բացի իրենց ընծայած գեղարվեստական անգնահատելի վայելքից, ներկայանում են որպես անշնչելի, վճռական փաստարկություններ ժամանակակից բուրժուազործական ավանդի խոշոր արժեքը:

VI

ՇԱՀԻՆԻ ԿԱՊԵՐԸ ՀԱՅ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

Միջինից քիչ վեր, բարեձև հասակ, ուշիմ և խելացի դիմագիծ, հետախույզ սուր ականարկ, — սրանք են առաջին հերթին այն ընդհանուր գծերը, որոնք հատկանշում էին Շահինի անձնավորությունը:

Իսկ բնավորության ցայտուն կողմերը արտահայտվում էին իր մոտ, եռանդուն և դյուրահաղորդ նկարագրով, առանց թեթևամտ, կամ պարզամտության: Հարաբերությունների մեջ նա խոթում էր և վերապահ առանց սառնության: Չունեն կեղծ համեստության քող, բայց չունեն և ինքնագովություն կամ ցուցամոլական ունակություններ:

Չէր սիրում դինոլնալ հաջողություններով, և չէր էլ ուզում արհեստական կողմնակի միջոցների դիմել նրանց հասնելու համար: Իր աշխատունակությունն ու փայլուն տաղանդը ինքնին արդեն բավական էին իր առաջ բաց անելու համար հաջողության դռները:

հարատե գուրգուրանքով: Մոր մահից հետո է, որ (1925 թ.) Շահինը մտածեց ամուսնանալ:

Սկզբում սիրային զգացումները մի պահ կանգ էին առել մի ընտրության վրա, որին գծախտաբար մահը խլեց իրենից, ապա՝ ժամ կերպով:

Շահինը երկար ժամանակ անմխիթար մնաց այդ դառն հիշատակով:

Բավական հասուն տարիքի մեջ, 1927 թ., նա վերջապես ունեցավ մի կյանքի ընկեր, մի շատ երիտասարդ ֆրանսիացի գեղեցկուհի, որ հաճախել էր իր աշխատանոցը, որպես բնորոգի (մոդել):

Այդ կենակցության առաջին տարիները, շնորհիվ մի տղա զավակի ծնունդի, անցան խաղաղ և, ըստ երևույթին, երջանիկ. բայց հետո, կյանքի վերջին տարիներին, մանավանդ համաշխարհային պատերազմի աղետաբեր շրջանին, խաթարվեց նրա ընտանեկան անդորրությունը: Կինը, որի մոտ թույլ էին ամուսնական նվիրվածության կապերը և չէր հաղորդվել ու մտերմացել իր արվեստագետ ամուսնու ընտիր հոգուն, անխնամ էր թողնում նրան և իր զավակին: Ծերացած հասակում, տաժանելի դրության մատնված Շահինը ստիպվում էր որդու և տան համարյա բոլոր հոգսը ինքը տանել:

Սենտ-Էտյեն քաղաքից, ուր սույն տողերը գրվում էր կնոջ հետ, ժամանակավոր կերպով, Փարիզը ֆաշիստների կողմից գրավման նախօրյակից հետո, և թղթակցում էր Շահինի հետ, այդ օրերին թույլատրված խիստ կարճառուտ ձևով, մասնավոր բացիկների միջոցով, Շահինը այդ բացիկներից մեկում (1942 թ.) գրում էր.

«Նորապես շնորհակալություն, բացիկդ մեծ հաճույք պատճառեց ինձ, ընդհանուր էմ իմանալով, որ դուք երկուսդ լավ եք Սենտ-Էտյենում և մոտավորապես գոհ... Աշխատում եմ — այո — շատ — բայց նաև պարապում եմ տան գնումներով և խոհանոցով, և այս հաճույքի ոչինչ ունի. որքա՛ն ժամանակի կորուստ ընտանիքը սնուցանելու համար» (ընդգծումները նույն ինքն Շահինի կողմից են արված):

Երբ ներկա տողերը գրողիս հաջողվեց Սենտ-Էտյենից վերադառնալ Փարիզ, Շահինի մոտ նույն տաժանքը շարունակվում էր: Իր փորագրությունները չէին վաճառվում ինչպես որ հարկն էր: Պատերազմը ուրիշ մեծ ավերումների հետ քայքայել էր նաև գեղարվեստի ասպարեզը: Ֆորմալիստական արվեստի արտադրությունները ողողել ու պղտորել էին հրապարակը:

Դեռ նախքան պատերազմը, մի օր Շահինը, ակնարկելով կյանքի տիրող դժվարացած պայմաններին արդեն ասել էր ներկա ուսումնասիրության հեղինակին. «Հիմա առջի ժամանակները չեն. առկա է փորագրած տախտակա թեխա տակ կ'երթայի հրապարակը, չին մոտ, իսկույն կը գնահատվի և ապրուստս կ'ապահովվեր, մինչդեռ հիմա...»:

Այդ հետզհետե ծանրացող պայմաններին ղեկավարելու համար Շահինը ստիպվել էր իր սեփական աշխատանոցը միջնորոմով բաժանել և կեսը վարձու տալ մի ամերիկացի նկարչուհու:

Ի վերջո, Շահինը ուժասպառ եղած, և կիսովին անդամալուծ, անկողին ընկավ և երկար ամիսներ տառապելուց հետո մահացավ 1947 թ. մարտի 18-ին:

Նրա թաղումը այնքա՛ն հաղձեպ կերպով կատարվեց, որ կարելի չեղավ իր բոլոր ծանոթներին և հիացողներին իմաց տալ: Մտերիմ բարեկամների շրջանակից հազիվ հարյուրի շափ անձերի ներկայության տեղի ունեցավ հուղարկավորությունը:

Շահինի մոտ հայրենասիրական զգացումները շատ զորեղ էին. նա միշտ ցանկացել է, որպեսզի իրեն ընծայված փառք ու պատվից լայն բաժին հասնի իր պատկանած ժողովրդին:

Յույց տալու համար, թե Շահինը որքան հարազատ էր զգում ինքնիրեն, իր ազգակիցների և արվեստագետ հայ ընկերների շրջանակում, մենք այստեղ մեջ կբերենք մի հատված այն ելույթից, որը նա գրել էր հայերեն լեզվով և կարգաց 1937 թ. ապրիլի 13-ին, նույն տարում մեկը մյուսի հետևից վախճանված նկարիչ Վ. Մախոխյանի և ճարտարապետ Լ. Նաֆիլյանի կրկնակ հիշատակին նվիրված և Փարիզի «Հայ ազատ արվեստագետների միության» կողմից կազմակերպված սգո երեկոյին, որի նախագահ նշանակված էր ինքը՝ Շահինը:

«...Մեր խմբին կարևոր երկու անդամները նույն ամսունն մեջ վախճանեցան. երկուքն ալ այնչափ կյանքով լեցուն և առողջ տղաներ էին, որ չենք կրցած դեռ հավատալ, թե այլևս զիրենք չպիտի տեսնանք:

«Լեւոն Նաֆիլյանը պոլսեցի էր և Վարդան Մախոխյանը տրապիզոնցի: Ինչպես մենք բոլոր ազգակիցներս զանազան դավառներն եկած ինկած ենք նվրոպա թեպետ տարբեր ծագումով, տարբեր վարժարաններն եկած, տարբեր կուլտուրայով, բայց օժտված հայու որոշ, համառ և ուժատու փառասիրությունով, աշխատեն ենք մեր

[illegible]

These Englishmen of light heart in general desire to be
strongly right. They are for the very unimpaired
and unimpaired human effort. They believe in
the power of the human mind and the
power of the human mind to be the
culture of the human mind - the
power of the human mind to be the
power of the human mind to be the

am 6. Ten -y g[e]n[er]al Ref fr d[ie] s[ph]äre der R.

Franklin's right leg says all my - hand E

Stark - große Zahl an zugehörigen Aufg.
für 17.11.14 Sonntagabend 2. Unterricht:

[illegible]

George Cuthbert

Հըջանակին մեջ փալլիլ։ ջանացեր ենք մարդ ըլլալ, բան մը ստեղծել, դործ մը ձգել և չարաշար աշխատեր ենք մեր իդեալին մոտենալու համար։

«Հիմայ, մազերս ալևոր, տարիներու ճնշման տակ, վր
նեմ որ որչափ օրերը շուտ անցեր են, և որչափ քիչ ժամեր մնացեր
են, որպեսզի գործերս կարենամ լրացնել, դառնությամբ կողքամ
մեր սիրելի և տաղանդավոր ընկերներուն վրայ, Դրոնք շատ շուտ
մեր սիրելի և տաղանդավոր ընկերներուն վրայ, Դրոնք շատ շուտ

Հինգ տարի շարունակ, Փարիզի հայ նկարիչները «Շառլ» Լ-Է-

VII
ՇԱՀԻՆԻ ՕՖՈՐՏՆԵՐԸ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ
ՄԻՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Եթե բաղդատության դեմք Շահինի ստեղծագործական կյանքի առաջին 15 տարիները վերջին տասնհինգամյակի հետ, մենք ակնբախ կերպով կտեսնենք երկու տարբեր վիճակ:

Առաջին ժամանակաշրջանում Շահինը երիտասարդ էր և արդեն լրիվ հասած իր տաղանդի ուռճացման և հաջողությունների գագաթնակետին: Ամեն կողմից, Եվրոպայի զանազան թանգարանները, գեղարվեստական հավաքածու կազմողները կամ փորագիր պատկերների առևտրով զբաղվողները, նրա գործերն են փնտրում:

Երկրորդ շրջանի կացությունը հակոտնյա վիճակ է ներկալացնում: Տարիների բեռը մի կողմից, ընտանեկան տագնապները և ֆորմալիստական արվեստի փարիզում ստեղծած անիշխանական դրությունը մյուս կողմից, ազդում են մեր արվեստագետի կյանքի ու ստեղծագործության վրա, որոնք թուլանում են ու իր գեղարվեստական գործունեությունը տուժում է թե քանակի և թե, մինչև մեկ աստիճան, որակի տեսակետից: Ստեղծվում է այնպիսի ան-

տանելի դրություն, որ նա չկարենալով տոկալ այդ բոլորին, ընկճելում է և ի վերջո մահանում:

Կապիտալիստական ռեժիմի ներքո, դադարալիստական պայմաններում այս է եղել շարունակ մեր հայ արվեստագետների մեծագույն մասի ճակատագիրը: Կապիտալիստական կարգերը լքում են աշխատավորին, մտավորականին, արվեստագետին, նրանց դժբախտության և ծերության ժամանակ:

Որքան տարբեր է սովետական իրականության վերաբերմունքը նմանօրինակ դեպքերում. հատկապես Շահինի թողած ժառանգության նկատմամբ:

Խիստ շահեկան է այս տեսակետից վեր հանել սովետական արվեստի աշխարհում նույն ինքն Շահինի երկերի վերաբերմամբ ցույց տրված գնահատանքն ու գուրգուրանքը:

Կովկասում սովետական կարգերի հաստատման նախօրյակին, 1920 թ., երբ Թիֆլիսի «Հայ արվեստագետների միության» ցուցահանդեսին մասնակցելու համար Շահինը հրավեր է ստանում Ե. Թադեոսյանից, նա նույն թվականի մայիսի 4-ին դրած պատասխանի մեջ, «մեծ պատիվ» համարելով իրեն ուղղված այդ կոչը. սիրով ընդառաջում է դրան, և իր ստեղծագործություններից տրամադրում է 24 գործ:

Արդեն առիթ ունեցանք հիշելու (տե՛ս էջ 29), որ 1921 թ. Թիֆլիսից Երևան փոխադրված և հայ կերպարվեստագետների կողմից կազմակերպված ցուցահանդեսում Շահինի երկերից կային 30 փորագրություններ:

Հայաստանի կերպարվեստագետների նույն ընկերությունը, որը այդ ժամանակ դեռ ռեսպուբլիկական բնույթ ուներ, 1928 թ. նոյեմբերի 9-ին կայացրած իր ընդհանուր ժողովի որոշումով, «Վաստակավոր արվեստագետ-նկարիչ էդգար Շահինին» ընտրում է «Ընկերության պատվավոր անդամ»:

Հայաստանի Պետական թանգարանի վարչությունը, վաղուց գնահատած լինելով Շահինի արվեստը, արդեն կազմել էր նրա 25 գործերից բաղկացած մի սկզբնական հավաքածու: Յանկանալով գործերից բաղկացած մի սկզբնական ստեղծագործությանը ծանոթացնել արվեստագետի ամբողջական ստեղծագործությանը դիմեց նրան սովետական ժողովրդին՝ 1935 թվականի սկզբներին:

գալ այստեղ իր գործերի հավաքածուով, իր արվեստը հանրության ներկայացնելու համար:

Շահինը արդեն վաղուց և սրտանց համակիր էր իր Սովետական Հայրենիքին, և խոսակցությունների ժամանակ ընդդիմադիրների դեմ նրան պաշտպանում էր ջերմորեն: Նա իսկույն ընդառաջեց իրեն արված դիմումին, ընդունելով ցուցահանդեսի գաղափարը: Այդ առթիվ գրած նամակում (25 մայիսի 1935 թ.) նա ավելացնում է. «...Չափազանց կը ցավիմ, որ այս միջոցին չեմ կարող ընտանիքս և գործերս ձգել և ձեզ մոտ գալ, կը հուսամ որ մոտավոր ապագայի մեջ սրտիս փափաղը պիտի կարենամ իրագործել և գալ համբուրել մեր Հայաստանին սրբազան հողը...»:

Նա դժբախտաբար չկարողացավ սրտի նվիրական փափագը իրագործել, բայց սիրով ուղարկեց իր լավագույն երկերից մի արժեքավոր հավաքածո (ավելի քան 160 կտոր օֆորտ), որոնք կամովին նվիրեց իր Սովետական Հայրենիքին, մերժելով ընդունել որևէ վարձատրություն: Արդարև, 1936 թ. մայիսին, Երևանի Պետական պատկերասրահի դիրեկտոր ընկ. Ռ. Դրամբյանին ուղղած նամակում նա գրում է. «Գալով Թանգարանի փափաղին թե կուզե ձեռք բերել իմ գործերիցս մի քանին, ես ամբողջ աշխատություններս զոր ուղարկած եմ ձեզի արդեն Թանգարանին իբրև նվեր նկատած եմ»:

Երևանի Պետական Թանգարանը 1936 թ., իր արդեն ունեցած Շահինի երկերի վրա ավելացնելով նոր ստացածները, մի արժանավայել ցուցահանդես սարքեց հանրությանը ներկայացնելով մեր հուշակավոր գրաֆիկ վարպետի գործերից շուրջ 190 կտոր փորագրություններ: Առաջին անգամն էր, որ վարպետն ունենում էր այդպիսի ծավալուն անհատական նկարահանդես, որն ամենաջերմ տաղանդների և մասնագիտական ուսման հետևող երիտասարդության մոտ, այլև սովետահայ հասարակության լայն խավերի կողմից, և բարերար ազդեցություն ունեցավ հայկական գրաֆիկայի հետագա զարգացման գործում:

Այդ ցուցահանդեսի կատալոգը պատկերազարդված էր Շահինի գործերից վերարտադրված 21 նկարներով. իսկ բովանդակալից առաջաբանը գրել էր պատկերասրահի վարիչ Ռ. Դրամբյանը:

Շահինի գործերի այդ կարևոր ցուցահանդեսը՝ ապա 1936 թ. փոխադրվեց Թիֆլիս, և հետո՝ 1940 թվականին վերակազմվելով ցուցահանդեսը բաց արվեց նաև Լենինգրադի էրմիտաժում, մի քանի նոր գործերի հավելումով: Գուցահանդեսի ճոխ կերպով պատկերազարդված կատալոգի առաջաբանը հանգամանորեն ու մասնագիտական բացատրություններով պատրաստել էր Ե. Կ. Լիսենկովը: Այստեղ տալիս ենք այդ առաջաբանի եզրակացության վերկովը: Այստեղ տալիս ենք այն բարձր գնահատության մասին, ջին մասը, ուր խոսվում է այն բարձր գնահատության մասին, որին արժանացավ Շահինի արվեստը Սովետական Միության գեղարվեստի մեծագույն կենտրոններից մեկում:

«...Շահինը խորթ է մնում հանգեալ ուրիշ նկարիչների, որոնք կձգտեն իրենց իրենց ռեկլամն անելու: Նա չի հետապնդում աղակով էֆեկտներ էժան ինքնատիպության, գոհակորեն ուռեցնել իր անձը, ցանկանալով զարմացնել որևէ մեկին իսկապես իրեն չը պատկանող արվեստով: Նա վստահ է իր վարպետության վրա, որով նա հանգիստ է ու համեստ:

«Լուրջ է Շահինի արվեստը և պահանջում է լուրջ ուշադրություն դիտողների կողմից: Մի անգամ որ լրջորեն մոտենան նրան, ակամա կսկսես նրան գնահատել խորապես:

«Շահինի արվեստը զգայացունց տպավորություն փնտրողների համար չէ: Այդ իսկ պատճառով հակադրվում է իր ժամանակակիցներից շատերի արվեստին: Նա մնում է հասկանալի ամեն մեկի համար, և այդպիսին կմնա ընդ միշտ: Եվ այդ պատճառով էլ հետաքրքրական է մեզ համար: Նա մեզ շահագրգռում է շնորհիվ այն բարձրորակ վարպետության, որ այս արվեստագետը հանդես է բերում իր փորագրություններով:

«Սովետական գրաֆիկան ցուցահանդեսում գտավ ժամանակակից օֆորտային ձևերի լայնածավալ շտեմարան, վարպետորեն կիրառված փարիզյան մասնագետների մեկի կողմից:

«Շարքային այցելուն հաճելի բոլորեն անցկացրեց հիանալով ժամանակավորապես մեզ մոտ գտնվող արևմտաեվրոպական գեղարվեստի վարպետի երկերի վրա:

«Շահինը այդ երկերը նվիրել է Հայաստանի Թանգարանին: Երմիտաժն օգտվեց նույն Թանգարանի հաճոյակատարությունից,

ցույց տալու համար նրանք լենինգրադցիներին և նրանց բազմաթիվ հյուրերին»:

1948 թ. մարտին մեծ գրաֆիկի մահվան տարելիցի առթիվ, Հայաստանի Սովետական կերպարվեստագետների Միությունը կազմակերպեց հիշատակի երեկո:

Իսկ Երևանի Պետական Պատկերասրահը այսուհետև իր մոտ գտնված Շահինի երկերի ճոխ հավաքածուից (շուրջ 200 գործ) ընտրովի մի քանի տասնյակ փորագրություններ ցուցադրում է մնայուն կերպով: Այդ ցուցադրությունը ավելի ճոխ ձևով հանրության ներկայացվեց Շահինի ծննդյան 80-ամյակի առթիվ, 1954 թ. օգոստոս-սեպտեմբեր ամիսներին:

Էդգար Շահինը, իր թողած ստեղծագործական հարուստ ժառանգությամբ հանդիսանում է բուրժուական կարգերի ներհակություններից ծնված, մարդկային թշվառություններն ամենացայտուն գծերով պատկերող արվեստագետներից մեկը: Նրա արվեստը տոգորված է խորը հուզականությամբ, ջերմությամբ և անսահման կարեկցությամբ դեպի այդ ուժիմի պատճառով տառապող աշխատավորությունը: Նրա ստեղծագործությունների թեմատիկան, սոցիալական բովանդակությունը, որոնք արտահայտված են իր ունիտալական բարձր արվեստի հետազոտող միջոցներով, հուզում են սովետական դիտողին և արժանանում նրա բարձր գնահատությանը: Ահա՛ թե ինչու անհրաժեշտ է խորապես ծանոթանալ Շահինի արվեստին:



ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ՑՈՒՑԱԿ
ՇԱՀԻՆԻ ՑԱՐԴ ՄԵԶ ՀԱՅՏՆԻ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

ԸՆԴՈՒՆՎԱԾ ԿՐՃԱՏՈՒՄՆԵՐ

յուղ	յուղանկար.
չ. ա	չոր ասեղ.
օ-ֆ	օ-ֆորտ.
փ. լաք	փափուկ լաք.
աղվ.	աղվատիտա.
մատ. ք	մատիտ, քուղթ.
պաստ	պաստի.
սանդ.	սանդիկ.
ած.	ածուխ.
տեմ	տեմպերա.
չղղ	չալաստանի ղետական ղատկերասրահ.

Չափերը ցույց են տրված սանտիմետրներով:
բարձրություն չլայնություն:

ՅՈՒՅԱԿ

Է. ՇԱՀԻՆԻ ՅԱՐԴ ՄԵԶ ՀԱՅՏՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

1896 P.

Չխվոր Մուրացիկը:—յուղ.
Le gueux.

1897 P.

Փողոցի անկյուն [կամ տապակած դեղնախնձորները]:—յուղ.
Un coin de rue.

1898 P.

Ներհանկար [ինտերյեր]:—յուղ.
Intérieur.

Ապաստանարանը [կամ շնչահեղձ կիսը]:—յուղ.
Le rebuge կամ L'Asphyxiée.

«Լը տրոտին» [կարուհու մոտ ծառայող փոքր աղջիկ]:—չ. ա.
Le trotin.

Կնոջ ցեցուկ-սանազորձողը և նրա հոմանունին:—չ. ա.
Le souteneur et gigolette.

1899 P.

Մի փողոց Մոնմարտում:—յուղ.
Une rue de Montmartre.

Փողոցային մարդ:—*յուզ.*

Un voyou.

Թյուրֆիայի գնչուները:—*չ. ա.*

Les bohémiens de Turquie.

Խափեիկ կինը:—*չ. ա.*

Une negresse.

ձագոմ ծախողը:—*չ. ա.*

Vendeur de gui.

Մուրացիանը:—*չ. ա.*

Un mendiant.

1900 թ.

Մի կին [գիմանկար]:—*չ. ա.*

Une femme.

Բարձով կինը:—*չ. ա.*

La femme au coussin.

Անատոլ Ֆրանս [պորտրե]:—*չ. ա.*

Anatole France.

Ալֆրեդ Ստեյնս [պորտրե]:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Alfred Stevens.

Մ. Կորնելի [հրապարակազրի պորտրե]:—*օ-ֆ. չ. ա.*

M. Cornely.

Դերասանուհի Դ. Դելվեր [պորտրե]:—*օ-ֆ. չ. ա. 46,5×30 չ. ա.*

Mlle Delvaire, de la Comédie Française.

Ծրագիր հայկական համերգի—[16 հունիսի 1900 թ.] տրված

ի նպաստ թրքահայաստանի 80,000 որբերի, կազմակերպված «Մարդու իրավունքների պաշտպան լիգայի» հովանավորութան ներքո՝
օ-ֆ. չ. ա. 14,5×17,5 չ. ա.

Մուրացիան ձեր կինը եկեղեցում:—*օ-ֆ. չ. ա. 46×5,30 չ. ա.*

La vieille mendiante dans une église.

Մուրացիկ կին:—*օ-ֆ. չ. ա. 48,5×31,5 չ. ա.*

La mendiante.

Ապուրի բաշխումը ուրբաթ օրերին:—*օ-ֆ. չ. ա.*

La distribution de soupe le vendredi.

Դիւերային:—*օ-ֆ. ա. չ. 25×21,7 չ. ա.*

Nocturne.

Բնածնեք կամուրջի տակ:—*օ-ֆ. 20,2×35,2 չ. ա.*

Dormeurs sous le pont.

Մի չխալոր մարդ:—*օ-ֆ. ա. չ. 22×16 չ. ա.*

Un gueux.

Աղբահավաքներ:—*օ-ֆ. ա. չ. 40,7×23 չ. ա.*

Les boueurs.

Սենտ Շապել [փարիզ]:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Ste Chapelle, Paris.

Վիլետի ցրանցի [փարիզ]:—*օ-ֆ. ա. չ. 39,8×27,5 չ. ա.*

Canal de la Villette.

Կլիշիի հրապարակը:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Place Clichy.

Կրանդ Գարիերի քաղաճաք:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Quartier grande Carrière.

1901 թ.

Նեյ բուլվարը:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Boulevard Ney.

Ռյու Ռուայալ:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Rue Royale.

Շասո-Ռուժում [ապուրի սպասողները]:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Au Gâteau-Rouge.

Ջորձահավաքների հավաքները:—*օ-ֆ. չ. ա.*

Campement de chiffonniers.

Ջորձահավաքուհին:—*օ-ֆ. 34×28 չ. ա.*

La chiffonnière.

Ծաղկավաճառ կինը:—*օ-ֆ. 37×27,2 չ. ա.*

La marchande de Fleurs.

Ծաղկավաճառ կինը:—*սպաս.*

La marchande de Fleurs.

Ջամբյուղներով կանայք:—*օ-ֆ. 30×46,5 չ. ա.*

Vendeuses aux paniers.

Բանջարավանառ կիներ:—օ-Ֆ. չ. ա.

La marchande de quatre saisons.

Կանակիր:—օ-Ֆ. չ. ա.

La démenageur.

Թափառանաձր:—օ-Ֆ. չ. ա.

Le chemineau.

Դասարկապոս:—օ-Ֆ. չ. ա.

Far niente.

Բարափի վրա:—օ-Ֆ. չ. ա.

Sur le quai.

Մեծահասակ մայրիկ վրա:—օ-Ֆ. աղվ. 30×46,5 չ. ա.

La terrasse.

Բնածներ նստարանի վրա:—օ-Ֆ. չ. ա.

Dormeurs sur un banc.

Մեր կին [զատ բուռն]:—օ-Ֆ. չ. ա.

La vieille femme.

Երկու բուրներ [կանաչ]:—օ-Ֆ. չ. ա.

Deux brunes.

Հակադրություն [կոնտրաստ]:—օ-Ֆ. չ. ա.

Contraste.

Իտալուհի:—օ-Ֆ. չ. ա.

L'italienne.

Տեղիս խաղացող օրիորդներ:—օ-Ֆ. չ. ա.

Demoiselles jouant au tennis.

Ադա [կանաչի զիմանկաբ]:—օ-Ֆ. չ. ա.

Ada.

Օրիորդ Փ. Փ. [զիմանկաբ]:—օ-Ֆ. չ. ա.

Mlle P. J.

Սենտ Օանի շեսք պարիսպներից:—օ-Ֆ. չ. ա.

Saint Ouen, vu des fortifications.

1902 p.

Դեղնեղիկ Ռիտա:—օ-Ֆ. չ. ա. 49,5×37,4 չ. ա.

La belle Rita.

Պարիս Բուլոնյի պուրակում:—օ-Ֆ. 23,5×46,5 չ. ա.

Victoria, Bois de Boulogne, Paris.

Ակացիաների տակ [Բուլոնյի պուրակում]:—օ-Ֆ. չ. ա.

Sous les acacias.

Պարիս կառավար:—օ-Ֆ. 46×33 չ. ա.

Le tonneau.

Պարիս [Մեծ տախտակ]:—օ-Ֆ. աղվ. 46,3×66,5 չ. ա.

La promenade.

1903 p.

Անգլիացի:—օ-Ֆ. չ. ա. 46,8×30 չ. ա.

Sans travail.

Տապալակ ձեր արհեստիր:—օ-Ֆ. 46,5×29,5 չ. ա.

Vieux maçon ataxique.

Մեր մարդու էություն [զիմա]:—օ-Ֆ. 30×10 չ. ա.

Etude de vieux.

Գիշերային զբոսանք:—օ-Ֆ. 47×30 չ. ա.

Promenade nocturne.

Մայրի երեխաներ [կանաչ]:—օ-Ֆ. աղվ. դուռավոր 46×32,3 չ. ա.

Les trotteuses.

Հին Փարիզը [Սենտ Օանի ափից]:—օ-Ֆ. 35,5×58,5 չ. ա.

Vieux Paris.

Հին Փարիզը:—օ-Ֆ. չ. ա. 39×19,2 չ. ա.

Vieux Paris.

Կեմաճ սև փափրակ [չալմա]:—օ-Ֆ. չ. ա.

Ghemma au turban noir.

Ճիւղերիկ:—օ-Ֆ. չ. ա. 35×20 չ. ա.

Giorgina.

Պարուհի ժաննա Այրիլ [Մուլեն Ռուժ Թատրոնից]:—օ-Ֆ. չ. ա. չ. ա.

Jeanne Avril (du Moulin-rouge).

Լիլի Արենա:—օ-Ֆ. չ. ա. 55×44 չ. ա.

Lily Aréna.

Լուիզ Ֆրանս:—օ-Ֆ. 41×31 չ. ա.

Louise France.

Լուիզ Ֆրանս [օպերետայի շրջագրենտով, է. Սակսյի մատ]: օ-ֆ.
Louise France.

Դերասան Լեռանը «Թափառական հրեայի» Ռոդենի դերում:
—փ. լաբ. 46×27 չորրորդ

M. Lerand dans „Le Juif errant“.

1904 p.

Առլետ:—օ-ֆ. չ. ա. 58,5×39 չորրորդ
Arlette.

Առլետը հիվանդ:—օ-ֆ. չ. ա. 36,5×26,5 չորրորդ
Arlette malade.

Միդինետ [սկսնակ կարուհի աղջիկ]:—օ-ֆ. փ. լաբ 46,5×25,5 չորրորդ
Midinette.

Միս Նոյես:—օ-ֆ. չ. ա.
Miss Noeys.

Ֆելիսի [կանացի դիմանկար]:—օ-ֆ. չ. ա.
Félicie.

Օրիորդ Լ. Բ.-ի դիմանկար:—օ-ֆ. աղվ. 41×30 չորրորդ
Portrait de Mlle L. B.

Ըմբռամարս [գլուխները բազուկներով շղթայված]: օ-ֆ. փ. լաբ
30,3×49,5 չորրորդ

Double prise de tête á terre.

Ըմբռամարս [տան-սայթաք]:—օ-ֆ. չորրորդ
Croc-en-jambe.

Ըմբռամարս [դռնեմարտ]:—օ-ֆ. 17×9,5 չորրորդ
Une prise.

Անսպարար:—օ-ֆ. 42,5×56 չորրորդ
Banquiste.

Փոքր սոցալանոթ:—օ-ֆ. 32×44,5 չորրորդ
La petite fête.

Լարսպարուհին:—օ-ֆ. աղվ. 49,5×30 չորրորդ
La danseuse de corde.

Շինանյութ փոխադրող կառվ [Գոբենի բարափում]:—օ-ֆ.
Tombereau.

Էսյուդ փարիզյան Բարափից:—օ-ֆ. չ. ա.
Etude de quai de Paris.

Մամեմարգուրյուն ծանրություններով:—օ-ֆ. չ. ա.
Les poids.

1904 p.

ԳՐԲԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐ [ԻԼՅՈՒՍՏՐԱՅԻՍ]

«Կասակերգական պատմություն» Անատոլ Ֆրանսի:
„Histoire comique“—Anatole France • (édition, Calman Levy)
«Փարիզի սոցալանոթի մարդիկ»—Երկ Գաբրիել Մուրելի «Հարյուր դրամ»
սերների ընկերության համար [շուրջ 140 օ-ֆ.] չ. ա.
„Forains de Paris“ de Gabriel Mourey, pour la „Société des
Cents Bibliophiles“.

«Նախասենյակում»—Օկտավ Միրբոյի—[15 օ-ֆ. չ. ա.]
„Dans l'antichambre“—Octave Mirbeau (Edition Romagnol)

Օկտավ Միրբոյի դիմանկար:—օ-ֆ. չ. ա.
Portrait d' Octave Mirbeau.

1905 p.

Պ. Վ. Ա. Մ.-ի դիմանկար:—օ-ֆ. չ. ա.
Portrait de Mr W. A. M.

Ջրոսանց:—օ-ֆ. 27. 5×19,5 չորրորդ
Promenade.

Կեմա [մեծ ապստակ]:—օ-ֆ. 43,8×55 չորրորդ
Ghemma (grande planche).

«ՏՊԱՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԻՏԱԼԻԱՅԻՍ»

„Impressions d'Italie“—[série de 50 eaux-Fortes numérotées]
Թվարկված 50 օֆորտից բաղկացած շարքից. [1905]

Սան Նիկոլա. Պիզա:—օ-ֆ. չ. ա. № 3
Pise, „San Nicola“

Սան ձիմինյանո—«Եկեղեցու ներքին տեսքը»:—օ-ֆ. չ. ա. № 5
San Gimignano—„La collegiale“

Սան ձիմինյանո—«Նոճիները» (տեսարան):—օ-ֆ. չ. ա. № 10
San Gimignano—„Les cyprès“

Սան ձիմինիանո—«Մի փողոց»։—օ-ֆ. չ. ա. № 11
San Gimignano—„Une rue“.

Սան ձիմինիանո—«Պոգիո բլուրը»։—օ-ֆ. չ. ա. 31,5×31,5 չ. Գ. Գ.
San Gimignano—„La colline Poggio“

Սիեննա—«Կետտոյի դուռը»։—օ-ֆ. չ. ա. № 14
Sienna—Porte du „Ghetto“.

Սիեննա—«Կետտո», վիա տեյլի Հարչի.—օ-ֆ. չ. ա. № 15
Sienna—„Ghetto“ via degli Harchi.

Սիեննա—«Կետտո», կալի դելա մոննա։—օ-ֆ. չ. ա. № 16
Sienna—„Ghetto“ calli della monna.

Մոնտե օլիվետո Մանիորե—«Արգասավոր հովիտը»։—օ-ֆ. չ. ա. № 19
Monte Oliveto Maggiore—„La vallée fertile“.

ձակասազարդ—3 հրեշտակներ, արտանկարված Շահինի կողմից Անտո-
նիո դի Դուչչիի գործից, սույն օֆորտային ըարժի համար։

—օ-ֆ. չ. ա. № 50
Frontispice, trois anges d'après Antonio di Ducci.

1906 p.

Սեն Սևերեն։—օ-ֆ. 56×32,5 չ. Գ. Գ.
St. Séverin.

Բիբեամարս [եռ զալարված բազուկ]։—օ-ֆ. 50×36 չ. Գ. Գ.
Bras roulé.

Փաղաձուներ։—օ-ֆ. 21,5×16 չ. Գ. Գ.
Saltimbanques.

Կապիկների ցուցաբերումը։—օ-ֆ. 56,3×42,2 չ. Գ. Գ.
Parade de singes.

Բար (գինեւոց)։—օ-ֆ. չ. ա. 50×34,5 չ. Գ. Գ.
Le bar.

Բենոնի աշխատանքներ (էսյուզ «Մեքորոյի աշխատանքներ» 1908 թթ.-ի
նկարի համար)։—օ-ֆ. 32×22 չ. Գ. Գ.
Etude de chantier de ciment.

Մետրոյի շինարարական աշխատանքներ։—օ-ֆ. 42,3×56,5 չ. Գ. Գ.
Travaux du métro.

Պարուհի Սիկլոնը։—օ-ֆ. չ. ա. 51,5×43,8 չ. Գ. Գ.
Mlle Cyclone.

Պարուհի (էսյուզ)։—օ-ֆ. չ. ա. 50×35 չ. Գ. Գ.
Etude de danseuse.

Բերտա Մասոն։—օ-ֆ. չ. ա. 44,5×31,5 չ. Գ. Գ.
Berta Masson.

Էլվիրա։—օ-ֆ. չ. ա. 50×36 չ. Գ. Գ.
Elvira.

Լիլի։—օ-ֆ. չ. ա. 50×37 չ. Գ. Գ.
Lily.

Էսյուզ (կանացի իրան)։—օ-ֆ. չ. ա. 37,5×28,5 չ. Գ. Գ.
Etude.

Տիկին Զարմիկյանի դիմանկարը։—օ-ֆ. չ. ա. 31,2×29 չ. Գ. Գ.
Mme Zarmikian.

Սենան Կուրսեվուայում։—օ-ֆ. 29,5×46 չ. Գ. Գ.
La Seine a Courbevoie.

1907 p.

Թուխ և լեկ կանայք։—օ-ֆ. չ. ա. 50×35 չ. Գ. Գ.
Brune et blonde.

Խոսկու սպառաւոր կանայք։—օ-ֆ. չ. ա. 50×39,5 չ. Գ. Գ.
Les matelassières.

Փլուզման աշխատանքներում։—օ-ֆ. 32,2×44,5 չ. Գ. Գ.
Démolition.

Գուցակուհիներ։—օ-ֆ. 42,5×56,5 չ. Գ. Գ.
La voyage.

Ժողովրդական տոնավաճառ փառիզում։—օ-ֆ. 42×56 չ. Գ. Գ.
Fête foraine à Paris.

Պարահանդես փողոցում (14 հուլիսի ազգային տոնի առթիվ)։
—օ-ֆ. 32,5×56 չ. Գ. Գ.

Bal de carrefour.

Փաղաձուներ։—օ-ֆ. աղվ. 32×21,7 չ. Գ. Գ.
Saltimbanques.

Ուրվագծեր կրկեսից (երկու կլուններ)։—օ-ֆ. չ. ա. 30×19 չ. Գ. Գ.
Croquis de cirque.—(deux clowns).

Ուրվագծեր կրկեսից (կին ցլամարտիկ) — օ-ֆ. չ. ա. 36,8X27,2 չորրորդ
Croquis de cirque. — (femme en toréador)

Ուրվագծեր կրկեսից (ծաղրածու սաղեբով) — օ-ֆ. չ. ա. 34,8X23 չորրորդ
Croquis de cirques. — (clown avec des oies)

Էսյուդ (նստած կին) — օ-ֆ. չ. ա. 37X27 չորրորդ
Etude.

Կեմման սպիտակ փաքքոցով: — օ-ֆ. չ. ա. 49X34,5 չորրորդ
Ghemma au turban blanc.

Կեմման փեհրազարդ փաքքոցով: — օ-ֆ. չ. ա. 51,5X36 չորրորդ
Ghemma a aigrette.

1908 p.

Էսյուդ (կանացի գլուխ): — օ-ֆ. չ. ա. 37X28 չորրորդ
Etude.

Մետրոյի աշխատանքներ Կոնկորդի հրապարակում: — օ-ֆ. 42X56, 3 չորրորդ
Travaux du Metro, place de la Concorde.

Բեռնաբարձ ծիեր: — օ-ֆ. 42,5X56 չորրորդ
Les fardiens.

1909 p.

Սպիտակ ձի: — օ-ֆ. 42,5X56 չորրորդ
Le cheval blanc.

Քանդման աշխատանքներ: — օ-ֆ.
Chantier de démolition.

Ասյուդի բաժնուժ աղբատներին (ներք): — օ-ֆ. 32X45 չորրորդ
La soupe.

1910 p.

Փարիզի Տիրամոր սանյուր (ձկնորսների): — օ-ֆ. 32X22 չորրորդ
Notre Dame de Paris.

Բուլվար դը լա Վիլլեզ: — օ-ֆ. 20X26 չորրորդ
Boulevard de la Villeze.

Քեղամիզ ծիուն անկումը: — օ-ֆ. 22X32 չորրորդ
Le timonier tombé.

Ըմբռնման ցուցիկ: — օ-ֆ. գույնավոր 18,7X29,5 չորրորդ
La lutteuse.

Լիլի Արենա: — օ-ֆ. չ. ա. 37,5X28,5 չորրորդ
Lily Aréna.

Կեմմա: — օ-ֆ. չ. ա. 49X29,3 չորրորդ
Ghemma.

Փոքրիկ Կեմման: — օ-ֆ. չ. ա. 16X11 չորրորդ
Petite Ghemma.

Սյուզետ: — օ-ֆ. չ. ա. 49X34 չորրորդ
Suzette.

Սյուզետ: — օ-ֆ. չ. ա. 31,5X21,5 չորրորդ
Suzette.

1911 p.

Փերմեն (կանացի դիմանկար): — օ-ֆ. չ. ա.
Germaine.

Փերմեն (կանացի դիմանկար պրոֆիլ): — օ-ֆ. չ. ա.
Germaine.

Փերմեն (կանացի դիմանկար, դեմից, ֆաս): — օ-ֆ. չ. ա.
Germaine.

Լաուրա: — մատ. թ.
Laure.

Ռոլանդ: — մատ. թ.
Rolande.

Փաննա: — մատ. թ.
Jeanne.

Պերչերոն (ձի): — մատ. թ.
Percheron.

Վեհնախնձոր չապակեկիս: — օ-ֆ. չ. ա.
Les frites.

1912 p.

Փարիզի «Տիրամոր սանյուր» (սրբաբանի կողմից) (սլատկերված
«օֆորտի բարեկամների» կողմից): — օ-ֆ. չ. ա.
Notre-Dame de Paris.

Լյուսեմբուրգի պարկը:—օ-ֆ. 28,5×39,5 ՀՊՊ

Le Jardin de Luxembourg.

Գեհախնդների տապակումը:—օ-ֆ. չ. ա. 21,8×31,7 ՀՊՊ
Les frites.

Գուգակունին:—պատ.

La voyante.

Նախուր-մորս:—պատ.

Nature-morte.

Փաննա Բլերի (կանացի դիմանկար):—պատ.
Jeanne Bléry.

Իվոն Բլերի (կանացի դիմանկար):—պատ.
Yvonne Bléry.

Շարպոն (բնդհանուր տեսարան):—օ-ֆ. 21,8×32 ՀՊՊ
Charpont (vue).

Շարպոն, երիցասան բակը:—օ-ֆ. աղվ. չ. ա. 23×33,5 ՀՊՊ
La cour du presbytère à Charpont.

Ծառեր:—(էտյուդ):—չ. ա. ՀՊՊ
Etude d'arbres.

Իզաբելլա մայրիկի խրեիքը (Շարպոն):—օ-ֆ. 22×32 ՀՊՊ
La chaumière de la mère-Isabelle à Charpont.

Շարպոն (տեսարան):—պատ.
Charpont.

Երկու պարուհի տնավանդում:—դժանկար:
Deux danseuses foraines.

1913 թ.

Բյուս Նոմոնի պարկում. Փարիզ:—օ-ֆ. չ. ա. ՀՊՊ
Aux Buttes — Chaumont Paris.

1914 թ.

Ծաղիկ (հին-հայկական մանրանկարչական ոճով) 1914 թ.
—օ-ֆ. 17,5×14,5 ՀՊՊ

1915 թ.

Բեյլի բաղամասը:—օ-ֆ. չ. ա. 22,5×32,2 ՀՊՊ
Quartier de Reuilly, Paris

Միտոյ Սուսիի դիմանկարը:—օ-ֆ. չ. ա. 31,5×21,5 ՀՊՊ
Mlle Souty.

Միտոյ Սուսիի դիմանկարը:—օ-ֆ. չ. ա. 59×48,6 ՀՊՊ
Mlle Souty.

Փյուլիեսսա (դիմանկար):—օ-ֆ. չ. ա. 34,5×22 ՀՊՊ
Juliette.

Կուլոնի աբբայարանը:—օ-ֆ. չ. ա. 22×32 ՀՊՊ
L' Abbaye de Coulon.

Շագանակենիներ:—օ-ֆ. չ. ա.
Les marronniers.

Տեակը ցրարգելակի մոտ:—օ-ֆ. 32×22 ՀՊՊ
Ecluzelle.

Ուռենիներ:—օ-ֆ. 21×31 ՀՊՊ
Les saules.

1916 թ.

Մ ր ա գ ի ր—հին հայկական մանրանկարչական ոճով, շրջանի 18-ին, Փա-
ղարվեստական ցեղերի համար, որը սրվեց 1916 թ. հունիսի 18-ին, Փա-
ղարի հայ մատուցողների կողմից, ի նպաստ՝ պատերազմից վնասված զինվոր-
ների արվեստագետներին օգնության հասնող կոմիտեի:
Գծանկարչական աշխատություն. ծրագրի մեծությունը՝ 32,7×26

1920 թ.

ՎԵՆԵՏԻԿԻ ԿՆՏԱՐԱՆԻ ՄԵՐ ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԲԵՐԱՆ ՊԱՍՏԵՆԻ ԵՎ ՄԱՏԻՏԱՆԿԱՐ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
Մեծագույն մասով ցուցադրված՝ Հա Սիմեոն Ընկերության
8-րդ ցուցահանդեսին (1920—1921 թթ.)

Դրության աբբայությունը:—պատ.
Abbazia della Misericordia.

Նոր հիմնարկներ:—պատ.
Fondamente nuove.

Դերիների ծովափը:—պատ.
Riva dei schiavoni.

Լիցցա Ֆուզինայի հիմնարկությունը:—պատ.
Fondamenta Lizza Fusina.

Վենետիկի նավարանը:—պաստ.
Squero Veneta marina.

Սինյորինա Մեմմո:
Signorina Memmo. պաստ.

Մեմմոն:—պաստ.
La Memmo.

Ժողովրդական տիպեր:—պաստ.
Types populaires.

Մինետտա և Պինա:—պաստ.
Minetta e Pina.

Լը Սորբ (սլոուզ, սին):—պաստ.
Le Sorbe.

Սան Բոլդո:—պաստ.
San Boldo.

Սան Նիկոլո:—պաստ.
San Nicolo.

Ս. Պիետրոյի ջրանցքը:—պաստ.
Canal san Pietro.

Կանարեջյուղի աբբայությունը:—պաստ.
Abbazia Canareggio.

Ռիալտո կամուրջը:—պաստ.
Rialto.

Ավագանը:—պաստ.
Baccino.

Արդարության պալատը (Վենետիկ):—պաստ.
Palais de Justice.

Երկկալ մավը:—պաստ.
Trabbacalo.

Բրակոձոն:—պաստ.
Bragozzo.

Էյուդ:—պաստ.
Etude.

Առավոտյան պահը:—պաստ.
Matinée.

Մայրամուտ:—պաստ.
Coucher de soleil.

Գիշերը:—պաստ.
La nuit.

Կիրակի օր:—պաստ.
Dimanche.

Հույների հիմնարկը:—մատ. Թ.
Fondamenta dei Grecci.

Կլարիի պալատը:—մատ. Թ.
Palazzo Clari.

Սուրբ Առաքյալներ:—մատ. Թ.
Santi Apostoli.

Հանրակնոջ տունը:—մատ. Թ.
La casa della Putane.

Պիովայի կամուրջը:—մատ. Թ.
Ponte della Piova.

Հրապարակը (Ս. Մարկոսի):—մատ. Թ.
La Piazza.

Գ.Բ.Բ.Բ. ՆԿԱՄԱՐԱՐԴՈՒՄՆԵՐ (1920)

Երկու երկսայի դիմանկար:—օ.ֆ. չ. մ. $8 \times 13,5$ չորս

Երկու կանանց դիմանկար:—օ.ֆ. չ. մ. $18,5 \times 14,5$ չորս

Մայր և երեխա սեղանի շուրջ:—օ.ֆ. չ. մ. $18,5 \times 14,5$ չորս

Ծովային տեսարան:—օ.ֆ. չ. մ. $18,5 \times 14,2$ չորս

Աղվես:—օ.ֆ. չ. մ. 8×10 չորս

Պատկերազարդություն: (Մի տուն 3 կիսերով):—օ.ֆ. չ. մ. $13,5 \times 11,5$ չորս

Դարբինը:—օ.ֆ. չ. մ. $8,3 \times 11,5$ չորս

Նկարազարդում (Տներ ժայռի վրա, 2 հակադիր տեսարան):
—օ.ֆ. չ. մ. $8,5 \times 11,5$ չորս

Նկարազարդում (Երկու կաթնասններ):—օ.ֆ. չ. մ. 7×10 չորս

«Լա Բեչելերի» Անատոլ Ֆրանսի տունը:—օ.ֆ. չ. մ. $71,8 \times 31,8$ չորս

„La Bèchellerie“, La maison d'Anatole France.
Կոնֆլան (գետափի տեսարան ձկնորսներով):—օ.ֆ. չ. մ. 22×32 չորս

Conflans.

Ժինետ:—օ.ֆ. չ. մ.
Jinette.

1921 p.

Յրյակում:—օ-ֆ. չ. ա. 22X32 չոր
La loge.

Սնկակաղնի:—օ-ֆ. չ. ա. 10,5X29 չոր
Chêne-liège.

Պրովին (քաղաք):—օ-ֆ. չ. ա. 22X32 չոր
Provins.

Անժել (տեսարան):—օ-ֆ. 21,5X28,8 չոր
Angelet.

Թեփա կանայք (Վենետիկ):—օ-ֆ. 21,8X33 չոր
Le peocione.

Չիակոլոն (Վենետիկ):—օ-ֆ. չ. ա.
Ciacolone.

Սուրբ Մարգարիտի հրապարակ:—օ-ֆ. չ. ա. 20X35 չոր
Campo santa Margareta.

Շալավոր կանայք:—օ-ֆ. չ. ա. 32X22 չոր
Groupe de châles.

«Ինչ գեղեցիկ հայկական իր»:
Che bel nazo armeno.

Ծաղիկներ:—պատ.
Fleurs.

Խնձորներ:—պատ.
Pommes.

Սալորներ:—պատ.
Prunus.

Մայրություն:—պատ.
Maternité.

1922 p.

ժիգոլետ:—օ-ֆ. չ. ա. 32X22 չոր
Gigolette.

Շիժաղող կից:—օ-ֆ. չ. ա. 22X15 չոր
Rieuse.

Բիժու:—օ-ֆ. չ. ա. 22X15 չոր
Bijou.

Էսյուդ:—օ-ֆ.
Etude.

Մեր կին (էսյուդ):—օ-ֆ. չ. ա. 8X7,2 չոր
Etude de vieille femme.

Ռոշ-Պոզե:—օ-ֆ. չ. ա. 22X32 չոր
La Roche-Posay.

Շաշախու կանայք (Վենետիկ):—օ-ֆ. չ. ա. 31,3X21,3
Les bavardes (ciacolone).

1923 p.

Աղիների տուն:—օ-ֆ. չ. ա. 21,7X31,7 չոր
Casa dei spiriti.

Սուրբ Պետրոսի ջրանցք:—օ-ֆ. (խառն տեխնիկա): 19,5X38,5 չոր
Canal san Pietro.

Մալիսանցիների տուն:—օ-ֆ. չ. ա.
Casa dei mori.

Բերետերի կամուրջ:—օ-ֆ. չ. ա. 32X22 չոր
Ponte dei Beretteri.

Ծովանոց:—օ-ֆ. չ. ա. 22X32 չոր
La Laguna.

Ս. Մարկոսի եկեղեցին և զանգակատուն:—օ-ֆ. չ. ա. 32X22 չոր
La Basilica di san Marco.

Վերինների ծովափ:—օ-ֆ. չ. ա.
Riva degli sciaconi.

Տաշիկ:—օ-ֆ. չ. ա. չոր
Nonna.

1924 p. Վ Ե Ե Ե Ե Ե Ե

Կլարիի պալատ:—օ-ֆ. չ. ա. 21,5X32 չոր
Palazzo Clari.

Սուրբ Պանտալեոնի եկեղեցին և ջրանցք:—օ-ֆ. չ. ա. 15,6X22 չոր
San Pantaleon.

Բոսսերա սան Բալի:—օ-ֆ. չ. ա. 28,3X22 չոր
Corte Bottera.

Բոսսերա սան Բալի:—օ-ֆ. չ. ա. 56X39,5 չոր
Corte Bottera.

Պապեսիի սղոցարանը:—օ. ֆ. չ. ա. 28,3×22 չ. Գ. Գ.
Segaria Papetti.

Կոլոննայի սան բակը:—օ. ֆ. չ. ա. 21,5×31,4 չ. Գ. Գ.
Corte Colonna.

1925 թ.

է. Շանիկի հոր դիմանկարը:—օ. ֆ. չ. ա. 16,3×17,2 չ. Գ. Գ.
Portrait du père de l'artiste.

Պոլ Վերլեյի դիմանկարը:—օ. ֆ. չ. ա. 12,7×9 չ. Գ. Գ.
Paul Verlaine.

Մակընթացություն:—օ. ֆ. չ. ա. 16,3×17,2 չ. Գ. Գ.
Marée montante.

1925 թ. Վ. Ե. Ե. Ե. Ե. Ե. Ե.

Կուլիեի կամուրջը:—օ. ֆ. չ. ա. 21,8×32 չ. Գ. Գ.
Ponte delle Guglie.

Սուրբ Նիկոլայի եկեղեցին:—օ. ֆ. չ. ա. 19,2×28,3 չ. Գ. Գ.
San Nicolo.

Ջրասպուրակ:—օ. ֆ. 23×32 չ. Գ. Գ.
Squero.

Շալով կին:—օ. ֆ. չ. ա. 32×22,3 չ. Գ. Գ.
Limpatica.

Ավագ Բուրբ (մի աղջիկ, փոքր բուրբ զբոսում):—օ. ֆ. 32×22 չ. Գ. Գ.
La soeur ainée.

Ֆրանչեսկոնի (ժողովրդական մի տիպար):—19×16,5 չ. Գ. Գ.
Francesconi.

1926 թ.

Անատոլ Ֆրանսի դիմանկարը:—օ. ֆ. չ. ա. 18,5×13,5 չ. Գ. Գ.
Anatole France.

Նինա:—օ. ֆ. չ. ա. 32×22 չ. Գ. Գ.
Nina.

Սիրուն աղջնակը:—օ. ֆ. չ. ա. 32×22 չ. Գ. Գ.
La bella bambina.

Անտոնիո Տիցիանո (մի աղքատ մարդ):—օ. ֆ. 21,8×16 չ. Գ. Գ.
Antonio Tiziano.

Սուրբ Զիրոլամո:—օ. ֆ. չ. ա. 20,2×33,3 չ. Գ. Գ.
San Girolamo.

Հույների հիմնարկը:—օ. ֆ. չ. ա. 17,3×22 չ. Գ. Գ.
Fondamenti dei greci.

Մոլիեի անդաստակի ներքին:—օ. ֆ. չ. ա. 20×27,5 չ. Գ. Գ.
Sotto-portico Molin.

Բաստելլոյի կամուրջը:—օ. ֆ. չ. ա. 20,3×26,2 չ. Գ. Գ.
Ponte Bastello.

Սպիտակ տուն:—օ. ֆ. չ. ա. 16×22 չ. Գ. Գ.
La maison blanche.

Ավագան (Վենետիկի բնդ. տեսարանը ծովից):—օ. ֆ. չ. ա.
Il Bacino.

Տիկին դը Կարվալոյի դիմանկարը:—օ. ֆ. չ. ա.
Portrait de Mme de Carvalho.

1927 թ. Վ. Ե. Ե. Ե. Ե. Ե. Ե.

Սուրբ Մարկոսի ավագան:—օ. ֆ. չ. ա. 22×32 չ. Գ. Գ.
Il baccino de san Marco.

Սուրբ Մարկոսի հրապարակը:—օ. ֆ. չ. ա. 19,8×31,8 չ. Գ. Գ.
La Piazza.

Նկարազարդում Մորիս Բարեսի «Վենետիկի մահը» գրքի. 1927 թվականին:
Illustrations pour „La mort de Venise“ de Maurice Barrès.

1928 թ.

Վագների դիմանկարը:—օ. ֆ. չ. ա. 22×16 չ. Գ. Գ.
Wagner (Portrait de).

Շ. Բոդլերի դիմանկարը:—օ. ֆ. չ. ա. 18×13,5 չ. Գ. Գ.
Ch. Baudelaire.

Ֆյուստատի Ֆլորենտի «Նոյեմբեր» գրքի նկարազարդումներից չ. Գ. Գ.-ի
զանգեղանակ գտնվող 7 օ. ֆորտաներ, որոնցից մեկը, մի թուխ կնոջ հերարձակ
կերպարը (օ. ֆ. չ. ա. 24×15,5) պատկերում է Շահինի կնոջ դեմքը, որը
ժառանգել է որպես բնորոշում, ինչպես մի շարք այլ պատկերազարդումների
համար:

7 eaux-Fortes détachées parmi les illustrations de „Novembre“,
ouvrage de Gustave Flaubert. Une de ces eaux-Fortes représente la phy-
sionomie de Mme Chahine qui a servi de modèle.

1929 p.

Շաշինի մասնակցութիւնը Վերդիի «Մեակականի»-ի (*Les Géorgiques*) ֆրանսերէն թարգմանութեան (Արքե Դր լիլի կողմից, —տպ. Փարիզ 1929 թ.) նկարազարդման, 15-նկարիչ-փորագրիչների ընկերակցութեամբ, ընդ որում և Շաշինի վաղեմի ընկեր՝ Տիգրան Պոլադի:

Illustrations pour „les Géorgiques“ traduction de l' Abbe' Delile.

Հոգնազաց Բաժի մոտ (Ատլանդյանի վրա, Ս. Նազերի շրջան):

օ-ֆ. չ. ա. 32×21,6 չոր

Moulin près de Batz.

Բուրգ-դե-Բաժ:—օ-ֆ. չ. ա. 22×31,5 չոր

Bourg-de-Batz.

Սան Զորջիո Մաջիորե (Վենետիկ):—օ-ֆ. չ. ա. 25,5×20 չոր
San Giorgio Maggiore.

1930 p.

Ս. Մարիամի կամուրջը (Փարիզ):—օ-ֆ. չ. ա. 31,2×22 չոր
Pont Ste Marie, Paris.

Պոն-Նյեֆի տները (Փարիզ):—օ-ֆ. չ. ա. 24,5×37 չոր
Les maisons du Pont-Neuf, Paris.

Բուլոնյի անտառում:—օ-ֆ. չ. ա. 17×16 չոր
Au Bois de Boulogne.

Բուլոնյի անտառում:—օ-ֆ. չ. ա. 22×32 չոր
„Au Bois“.

Փոփրիկ սլլամը (Վիլեր սյուր-մեր. (Մանշի ծով):—
օ-ֆ. չ. ա. 11,8×26,5 չոր
La petite plage (Villers sur-mer)

Կրուսիկ (Բրետան):—օ-ֆ. չ. ա. 21,2×31,3 չոր
Le Croisic.

Չկարսների նավակներ (Կրուսիկ):—օ-ֆ. չ. ա. 21,3×32 չոր
Les sardinières.

Տեղափոխում:—օ-ֆ. չ. ա. 22×32 չոր
Marée, basse (Villers sur-mer, Calvados)

116

1931 p.

Շուկա Փարիզում:—օ-ֆ. չ. ա. 23×26 չոր
Marché, Paris.

Նկարազարդում Մորիս Ժընեուայի «Մերձակա անտառ» գրքին:—օ-ֆ.
Illustration, de „Forêt voisine“ de Maurice Gonévoix (éd. Société de Saint-Eloy, 1931.)

1932 p.

11 օ-ֆորտ, անջատված Ժ. Հյուզմանի «Հասանալ» գրքի նկարազարդումներից, որոնք մաս են կազմում ՀԳՊ-ի ֆոնդին և պատկերում են գետերի վրա երթևեկող պեկեներում⁽¹⁾ և հոսանքի ավազաններում զիտված կենցաղային զանազան տեսարանների նկարազարդությունը կամ մարդկանց զիտման վերջերս:

11 *eaux-Fortes détachées parmi les illustrations de „A vu l'eau“ de J. K. Huysmans.*

Ժ. Հյուզմանի դիմանկարը:—օ-ֆ. չ. ա. 18,5×13,5 չոր
J. K. Huysmans (portrait)

Նուպար փառայի դիմանկարը:—օ-ֆ. չ. ա. 32,5×22,5 չոր
Nubar Pacha. (1825—1899) (portrait).

1933 p.

Ժիմ որդի Պեսրուին (Դիմանկար), ցուցադրված 1934 p.
Նասիոնալի սալոնում:—պատ.

A mon Pierre. souvenir de 1933.

Էսկիզ (նատ-մորտ), Ծաղիկներ կապույտ ծաղկամանի մեջ, դետեյլված մի հին գրքի վրա:—պատ.

Esquisse (nature-morte)

«1900» կամ Վերվարման բարի ծաղիկներ:—Փարիզի հեռավոր տեսարանի վրա փարիզյան աղբատ տիպեր:—պատ.

„1900“ ou „Fleurs de Faubourg“.

Ծաղիկներ (անեմոններ) սև գույնի ծաղկամանի մեջ կարմիր, սպիտակ և մանիշակագույն անեմոններ: (Ցուցադրված 1934 թ. Նասիոնալի սալոնում):—պատ.

Fleurs. (Salon de la Nle. de 1934).

¹ *Péniche*, գետային ծանրաշարժ, երկար փոխադրանակ:

117

Նախորմորս—խնձորներ:—պատ. 399
Nature-morte, pommes.

1934 p.

Յուզադրված 1934 p. Նախնական սալոնում
Ծաղիկներ (կարմիր և սպիտակ վարդեր) ծաղկամանի մեջ, մուգ
ֆոնի վրա և զետեղված սպիտակ կտորի վրա:—պատ.
Fleurs. (Salon de la Nle de 1934)

Ծաղիկներ—ծաղկամանի մեջ, կապույտ ֆոնի վրա:—պատ.
Fleurs (Salon de la Nle de 1934)

1937 p.

Ժողովրդական տիպեր:—տեմպ. — Պոլի քաղաքի թանգարանում
(Ֆրանսիա):
Types populaires. (Musée de la ville de Beauvais).

1938 p.

Շինանյութ փոխադրող երկմի կառն, ավադակույտի առաջ:
տեմպ. — Պոլի քաղաքի թանգարանում (Ֆրանսիա):
Tombereau de chantier. (Musée de la ville de Beauvais).

1939 p.

Բնորոշիչ—«Տուալետ» (Շահիների կիսը):—սանդ. 31,5×22 չոր
Modèle, „La toilette“.

1945 p.

Ժողովրդական տոնավաճառ:—տեմպ.
Fête foraine.

Արվարձանային շեղանակ:—տեմպ.
La zone.

Սպասում սլաքեկալորման համար:—տեմպ.
Attente de ravitaillement.

Գրագիր: Հայ բանաստեղծության և երաժշտության նվիրված շքեղ ցե-
րեկույթին (grand festival), կազմակերպված Փարիզի հայ գրող-
ների միության կողմից, ի նպաստ Փարիզի համալսարանի ուսա-
նողության օժանդակության դրոժին:—Հայկական մանրանկարչա-
կան ոճով օֆորթ, 24,6×16,3:

ՏԱՐԵԹՎԵՐԸ ԱՆՀԱՅՏ ՄԵԱՅՆԻ ԳՈՐԾԵՐ

Բնորոշիչ:—օ-ֆ. չ. ա. 43×28 չոր

Modèle

Նարա—(զխանկար):—մատ. թ. չոր

Nora.

Կանացի գլուխ:—մատ. թ. սանդ. չոր

Tête de femme.

Կանացի գլուխ:—մատ. թ. չոր

Tête de femme.

Բնորոշիչ:—պատ. մատ. թ. չոր

Modèle.

Բնորոշիչ:—պատ. թ. չոր

Modèle.

Բնորոշիչ:—ածուխ թ. չոր

Modèle:—սանդ. թ.

Բնորոշիչ:—սանդ. թ. չոր

Modèle.

Պարոն Գ-ի դիմանկարը:(1) — (մի հնավաճառ էր կապակում. հայկական
գիմազձով մի մարդ):—օ-ֆ. չ. ա.

Portrait de Mr G.

Բալզակի մի ժամանակակից (թաղիքի գնդաձև զինարկով մի մարդ):—
օ-ֆ. չ. ա.

Un contemporain de Balzac.

Կարմեն:—օ-ֆ. չ. ա.

Carmen.

Նախանաւ անկողնում:—օ-ֆ. չ. ա.

Déjeuner au lit.

Փայլ օ կլոկ:—օ-ֆ. չ. ա.

Five o'clock.

Կապլին գլխարկով (մի կնոջ գլխանկար):—չ. ա. ալվ.

Chapeau capeline.

(1) Այս և հաջորդ դրոժները, ներկա մենագրության հեղինակը, տեսել և
արձանագրել է 1917 թվականին, Փարիզում, փորագրող թյունների հրատարա-
կիչ վաճառորդ է. Սալո (Լը Գառնի) հաստատող թյունում:

Զարթու՜մ—չ. ա. աղվ.

Le réveil.

«Գուլպան» (խաբայաշ մի կին, որի սրունքները՝ դուլպա հագին, երե-
վում են):—չ. ա. աղվ.

„*La chaussette*“, (femme blonde, montrant ses chaussettes).

Սիմոննա (կանացի դուլպ):—չ. ա.

Simonne.

Լարա (զլխաբաց կին, թիկնաթոռում):—չ. ա.

Lara.

Լիդիա (կանացի դուլպ):—չ. ա.

Lidia.

Դաբին սպասման մեջ:—չ. ա.

Gaby, l'attente.

Կոմսուհի Դորբ կամ ծիպորուհին:—չ. ա.

Ecuyère, Comtesse d'Orb.

Նինջը:—օ-ֆ. չ. ա.

Le sommeil.

Պրոմենուար (թատրոնում, մի շեկահեր կին):—օ-ֆ. չ. ա.

Promenoir.

Մարմամարզիկ կին (փողոցում):—օ-ֆ. չ. ա.

La banquiste.

Երգչուհիներ սրճարանի նվագահանդեսում:—օ-ֆ. չ. ա.

G chanteuses de café-concert.

Արևելցի կին:—օ-ֆ. չ. ա.

L'orientale.

Փարիզուհին:—օ-ֆ. չ. ա.

La parisienne.

Պիերետ:—չ. ա.

Pierette.

Միս Մարտին:—չ. ա.

Miss Martyn.

Նեյ (կինը թիկնաթոռում):—չ. ա.

Ney.

Միս Մաբ և իր մայրը:—օ-ֆ. չ. ա.

Miss Mab et sa mère.

Մեգգի (մի կնոջ դիմանկար, բյուստ):—չ. ա.

Maggy.

Մոնիկ (մանկամարդ կին):—չ. ա.

Monic.

Բիանկա Մորենո:—չ. ա.

Bianca Moréno.

Փեթազարդ վզնոցով կին:—օ-ֆ. չ. ա.

Le Boa de plumes.

Կազինոյում (երկու կանայք):—օ-ֆ. չ. ա.

Au casino.

Չնախընթերցողներ (ծեր կանայք):—օ-ֆ. չ. ա.

Les pauvresses.

Հայր Գրոսլինի նյուզակը:—օ-ֆ. չ. ա.

Chaume du Père Groslin.

Ըմբռնություն:—օ-ֆ. չ. ա.

Double pont.

Սեն Ժերմեն Լոմսերուա եկեղեցու մուտք (Փարիզ):—օ-ֆ. չ. ա.

St Germain l' Auxerrois, Paris.

Նույնպես թվականն անհայտ է մնում Շառլի մի զծանկար աշխատու-
թյուն՝ «Սենայի ափուցներ» (*Bords de la Seine*) սև մատ. 35×49 սմ, որը մաս-
էր կազմում փարիզաբնակ հնազանդ-վաճառորդ Ս. Սելվանյանի նկարչական
հավաքածուին, և որ աճուրդով վաճառվեց 1927 թ. Փարիզում:



ՅՈՒՅԱԿ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԻ

1. Նկարագարդ ձոն—Շահինի գրաֆիկական առաջին աշխատություններէն, գրչանկարված 1890 թ.:
- Փոքրագիր վերաբարդութուն, Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի տարեգարձի (1836—1936) առթիվ հրատարակված «Բաղմավեպ»-ի (1936 թ.) բացառիկ համարից:
2. «Զխար» մուրալիկը (Le gueux) — Յուզանկար գործ, ցուցադրված 1896-ի «Սալոն»-ում:
- Ներկա մենագրության համար պատկերահանվածը մի շատ հնացած լուսանկարից է, որը Շահինը նվիրել է՝ այդ ժամանակ Փարիզում գտնվող իր բարեկամ նկարիչ Տիգրան Եսայանին:
3. Մուրացկան ձեր կինը եկեղեցում—օֆորտ (1900):
4. Շատ-Ռուժում—օֆորտ (1901):
5. Անգործը—օֆորտ (1903):
6. Տալեսի ձեր որմնալիրը—օֆորտ (1903):
7. Միդիկես—օֆորտ (1904):
8. Կեմա (մեծ տախտակ)—օֆորտ (1905):
9. Կեմաճ սպիտակ փաթեցով—օֆորտ (1907):
10. Զորահավաքունիկ—օֆորտ (1907):
11. Խոսկուռ պատրաստող կանայք—օֆորտ (1907):
12. «Գեղանիւնձոր ճապակիլիս»—օֆորտ (1913):
- Նկարահանված Գյուլստափ Գանի «Արվեստն ու արվեստագետները» ֆրանսիական ժուռնալի 1913 հունվարի համարում հրատարակված պատկերազարդ հոդվածից:

13. Սեն-Սեվրեն.—օֆորտ (1909):
Արտանկարված Գ. Քանի հիշյալ հոգվածից:
14. Փարիզի «Տիրամոր սանարը» (սրբաբանի կողմից).—օֆորտ (1912):
Արտանկարված Գ. Քանի վերահիշյալ հոգվածից:
15. Ծաղկավաճառ կինը.—օֆորտ (1901):
16. Քեղածիգ ձիուն անկումը.—օֆորտ (1910):
17. Պեքերոն.—մատիտանկար (1911):
Արտանկարված Գ. Քանի վերահիշյալ հոգվածից:
18. Պսույս (մեծ տախտակ).—օֆորտ (1902):
19. Պարահանդես փողոցում.—օֆորտ (1907):
Արտանկարված Գ. Քանի վերահիշյալ հոգվածից:
20. Կապիկների ցուցաբերումը.—օֆորտ (1906):
21. Փոքր տղաներ.—օֆորտ (1904):
22. Փարիզի «Տիրամոր սանաչը» (ձկնորսներով).—օֆորտ (1910):
23. Տնակը ջրաղբիակի մոտ.—օֆորտ (1915):
24. Սենան Կուրբելուայում.—օֆորտ (1906):
25. Աուր Պեսրոսի ջրանցի.—օֆորտ (1923):
26. Մեսրոյի աշխատանքները Կոնկորդի հրապարակում.—օֆորտ (1908):
27. Ռոս-Պոզե (դեռուլ տեսարան).—օֆորտ (1922):
28. Կառուցման տեսարաններից որպես զբոսի նկարազարդում.—օֆորտ (1932):
29. Գ. Ֆլորենտի «Նոյեմբեր» վեպի նկարազարդումներից մի նմուշը
Օֆորտ (1928): Այստեղ նկարիչն օգտագործել է իր կնոջ կերպարը:
30. Լուիզ Ֆրանս.—օֆորտ (1903):
31. Դերասան Լեոն.—«Թափառական հրեայի» Ռոդենի դերում.—օֆորտ (1903):
32. Օրիորդ Լ. Բ.—օֆորտ, ակվատինո (1904):
33. Անասու Ֆրանս.—օֆորտ (1900):
Արտատպված Գ. Քանի հիշված հոգվածից¹:

¹ Բացի առանձնապես նշվածներից, մնացյալ բոլոր նկարները պատկերահանված են ՀՊՊ-ի օֆորտներից:

34. Անասու Ֆրանս.—օֆորտ (1926):
35. Ժ. Կ. Հյուգմանսի դիմանկար.—օֆորտ (1932):
36. Մերունու դիմանկար (էսյուդ).—օֆորտ (1903):
37. Պեսրոս Շանինի (նկարչի հայրը).—օֆորտ (1925):
38. Տիկին Զարմիկյանի դիմանկար.—օֆորտ (1906):
39. Է՞նչ գեղեցիկ հայկական իր.—օֆորտ (1921):

ԻԼՅՈՒՍՏՐԱՅԻԱՆԵՐ



1. Նկարագրող ձև
 Շահինի գրաֆիկական առաջին գործերից
 (գրչանկար—1890 թ.)



2. Շալոմա մուրացիկը
(յուզանկաբ — 1896)



3. Մուրացկան ծեր կինը եկեղեցում
(օգոստոս—1900)



4. «Ծառն-Նուռն» (օգոստոս - 1901)



Յ. Աւագործը
(օֆորտ—1903)



Գ. Տապեիկ ծեր ումնադիրը
(օգոստոս 1909)



7. Միդիեն
(օֆորտ—1904)



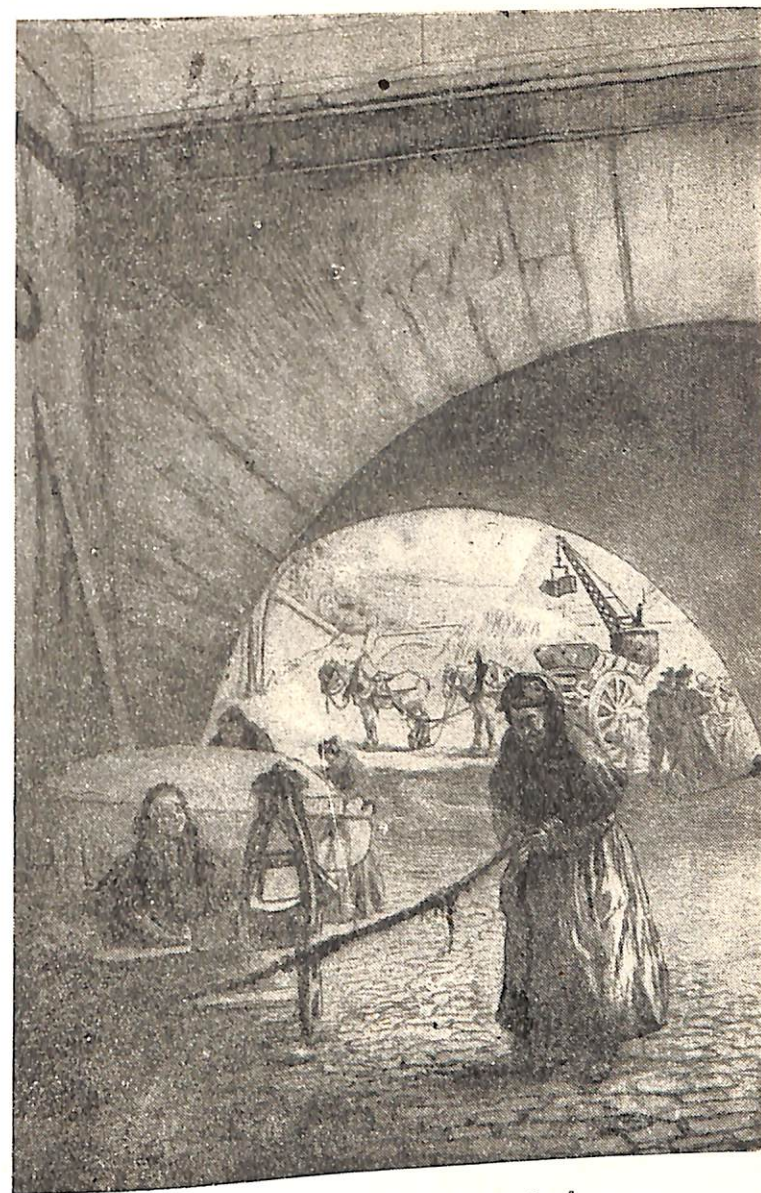
8. Կեմա (ձեռնարկ)
(օգոստոս—1905)



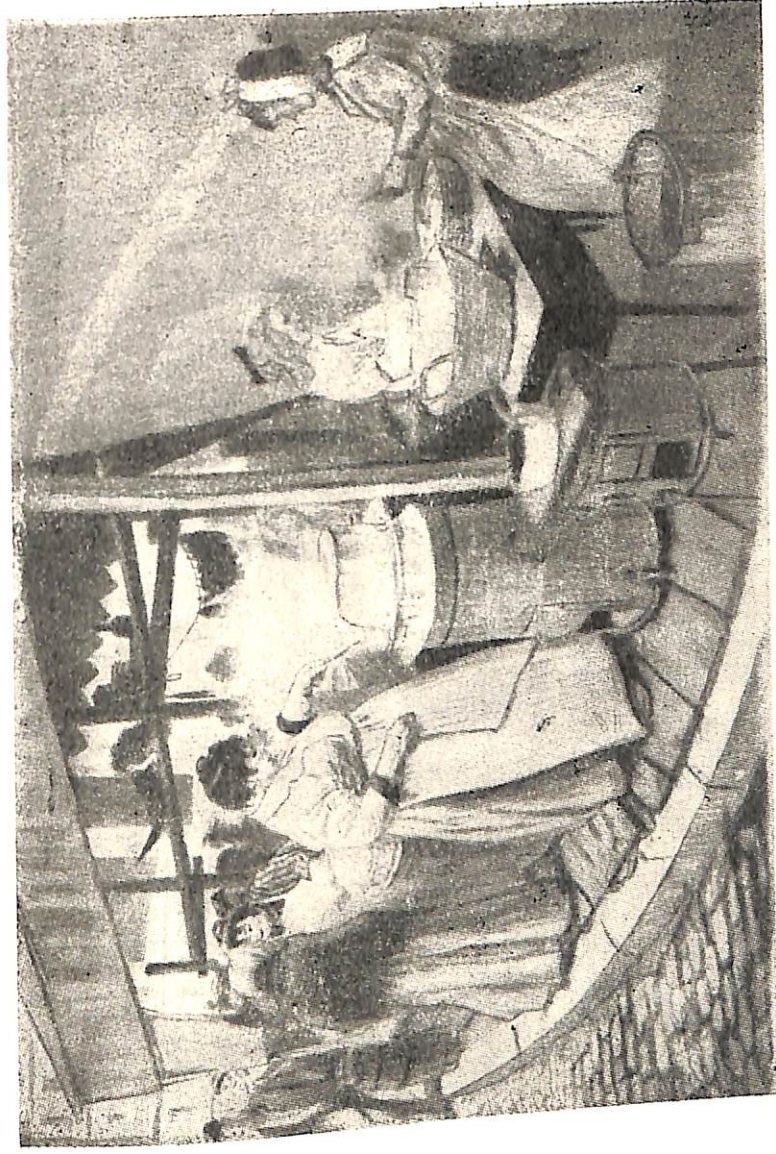
9. Կեման սպիտակ փաթեցով
(օֆորտ—1907)



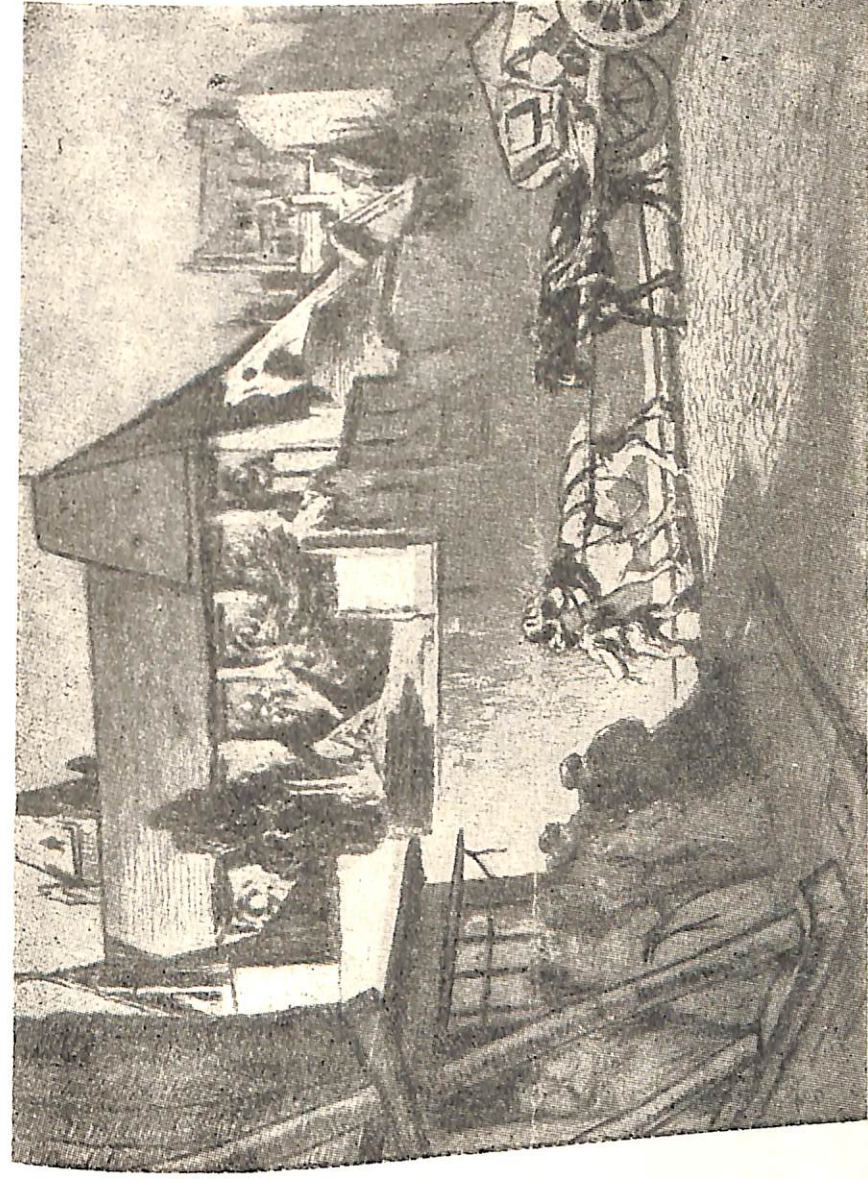
10. Զորահավաքական
(օգրմ—1901) 1/2



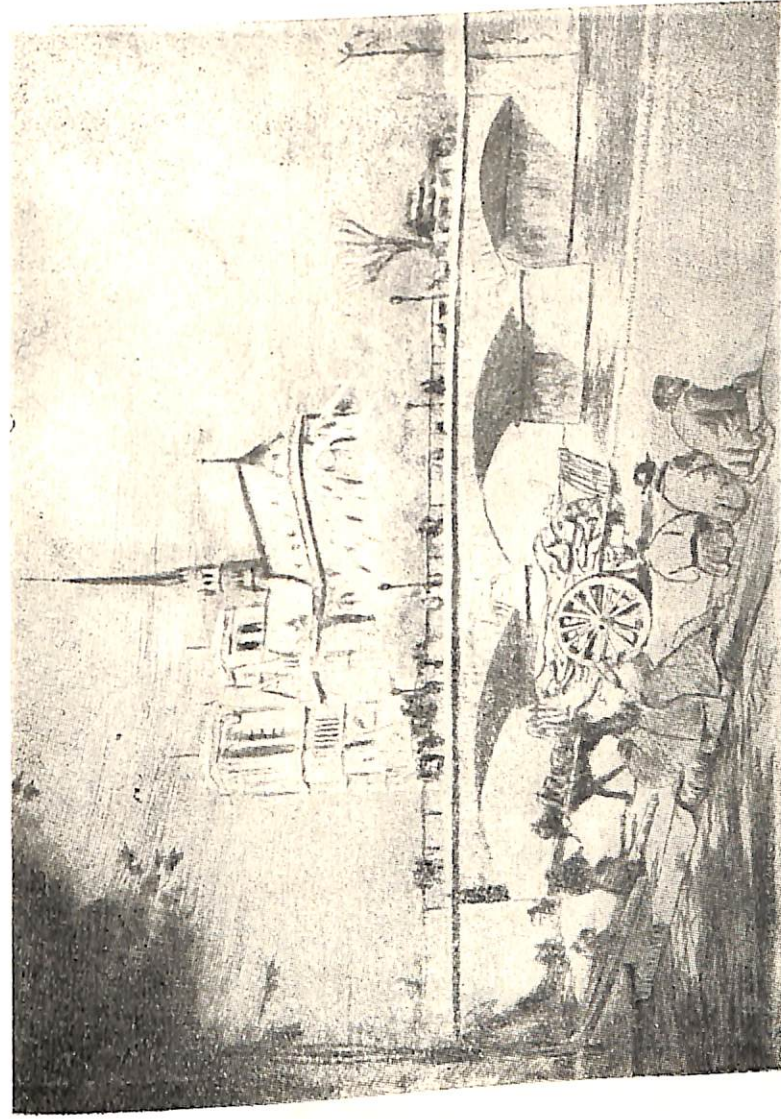
11. Խոշկուտ պատրաստող կանայք
(օֆորտ—1907)



12. Երևանի հայկական
(օգոստոս — 1912)



13. ԱՆԿ ԱՆԿՆԵՐԸ
(օգոստոս—1906)



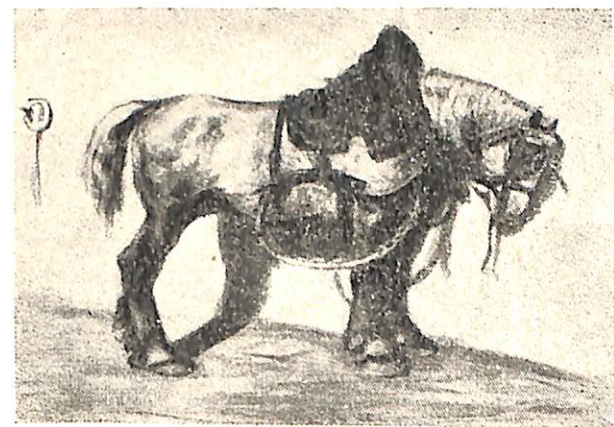
14. Փարսի լծիւմար սանարը (սրբազանի կողմից)
(օգոստոս—1912)



15. Ծաղկալանառ կինը
(օֆորտ - 1901)



16. Փեղածիկ ձիուն անկումը
(օգոստոս—1910)



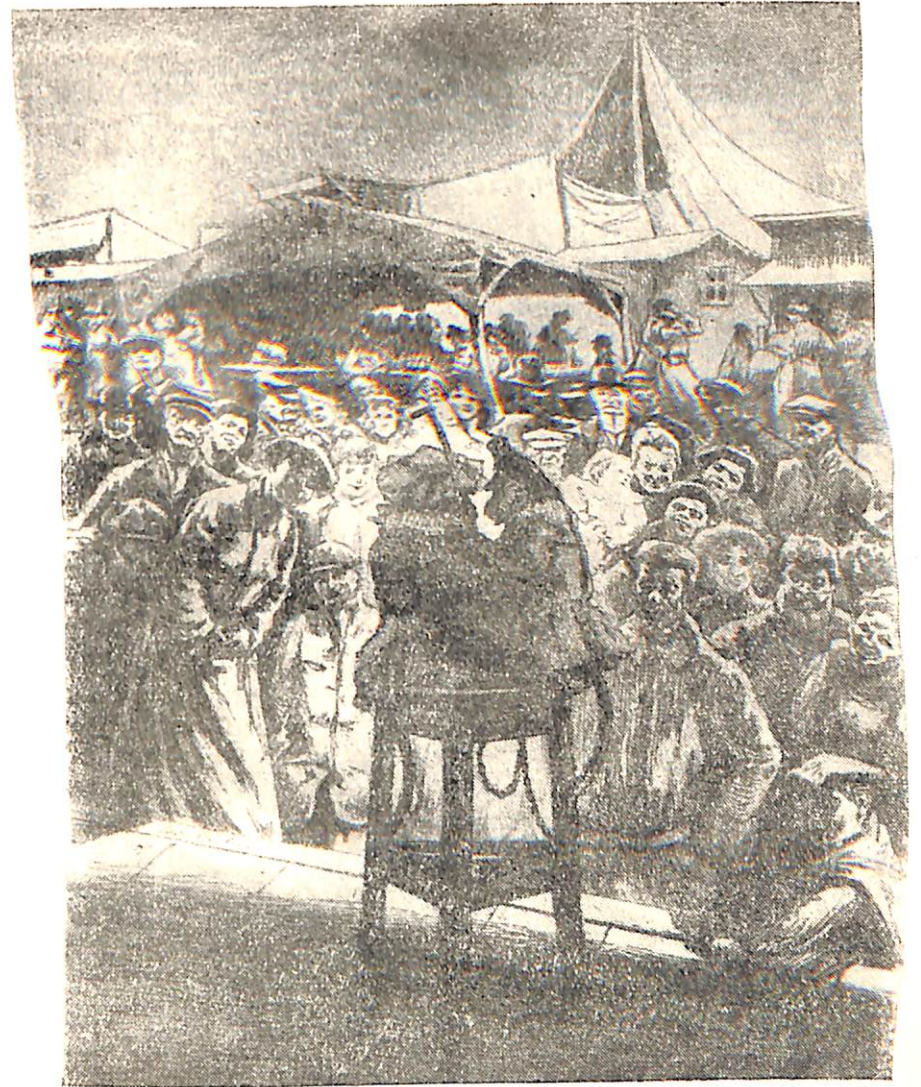
17. Պեքերոն
(Ճաշխանկալ—1911)



18. Պետրոս (սկզբում—1902)
(օգնություն)

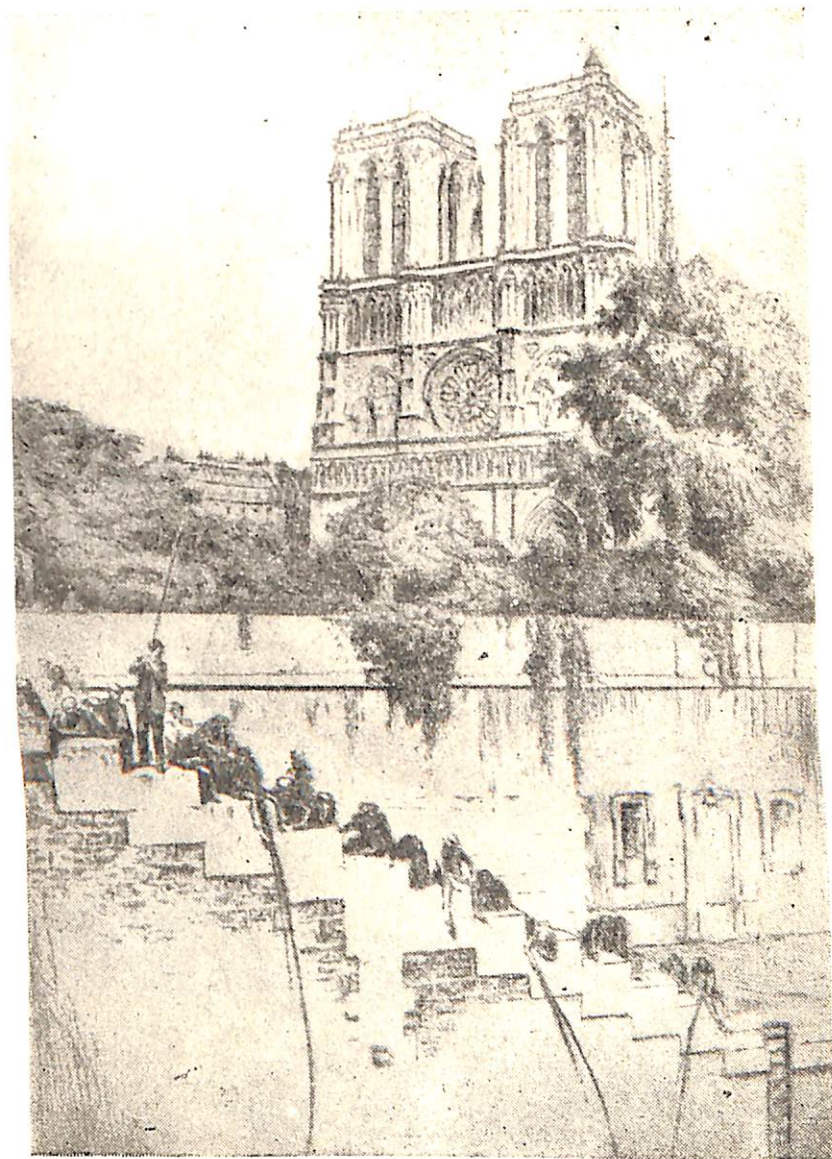


19. Պաշանանիկա փողոցում
(օգոստոս—1907)

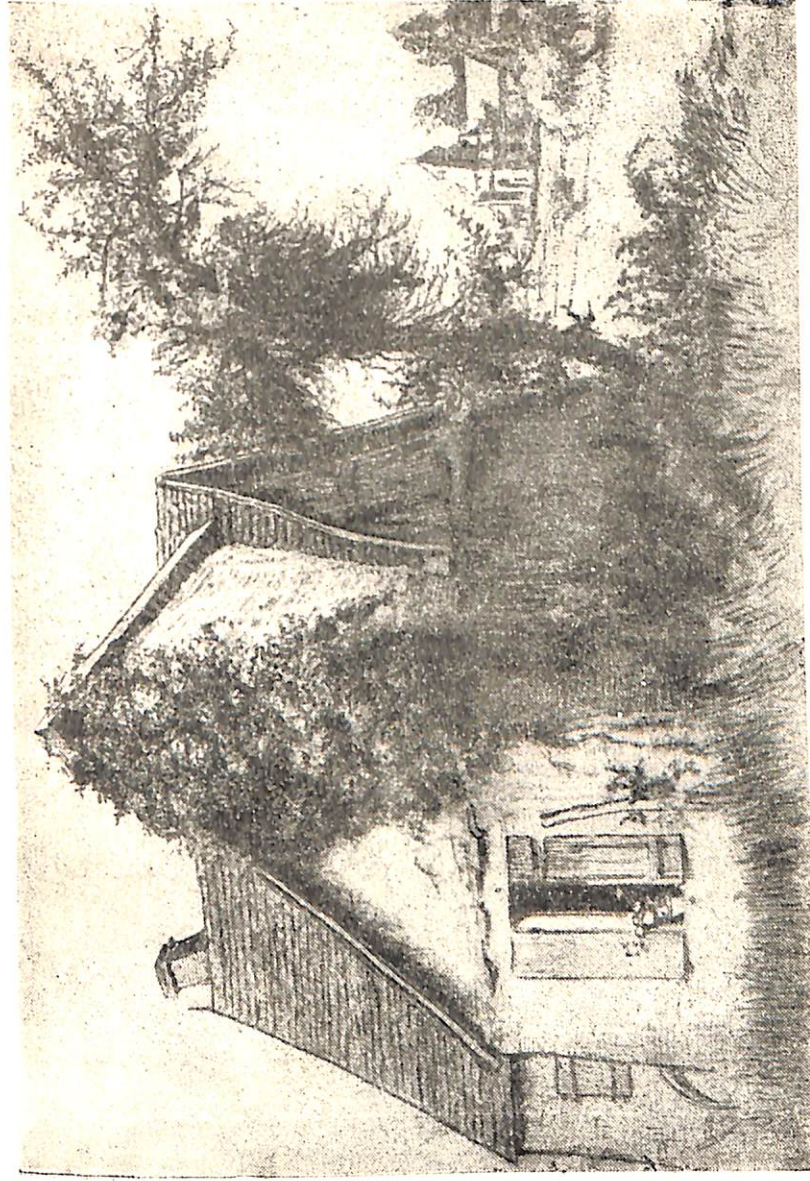


20. Կապիկների ցուցաբերումը
(օֆորտ—1906)

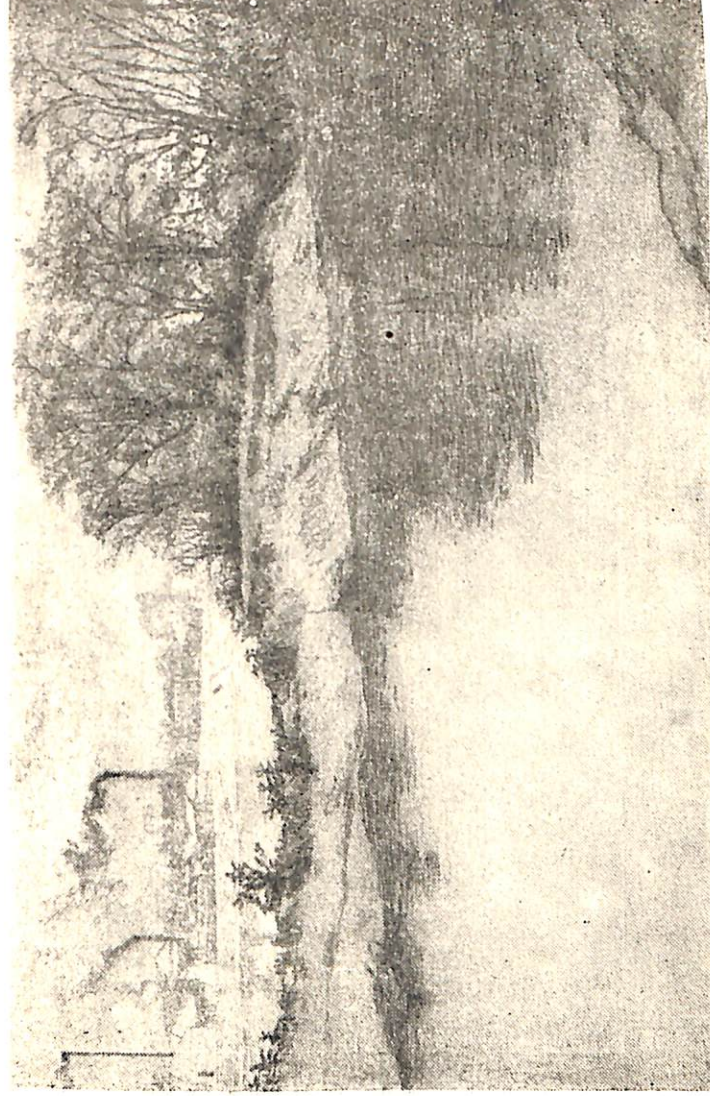




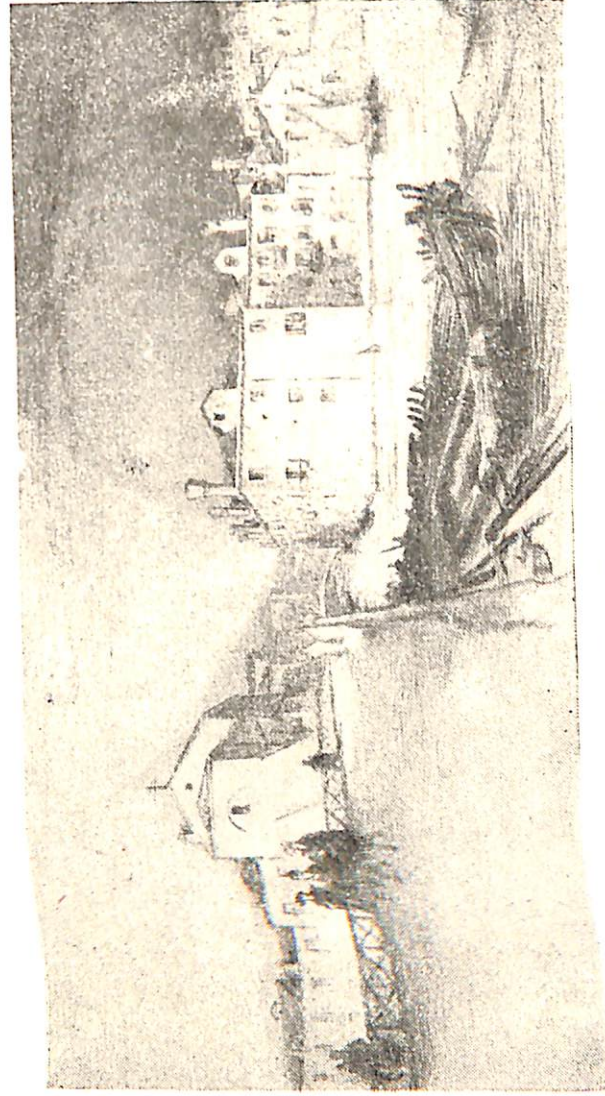
22. Փարկի «Նիւման սահմար» (ձկնորսներ!)
(օգոստոս—1910)



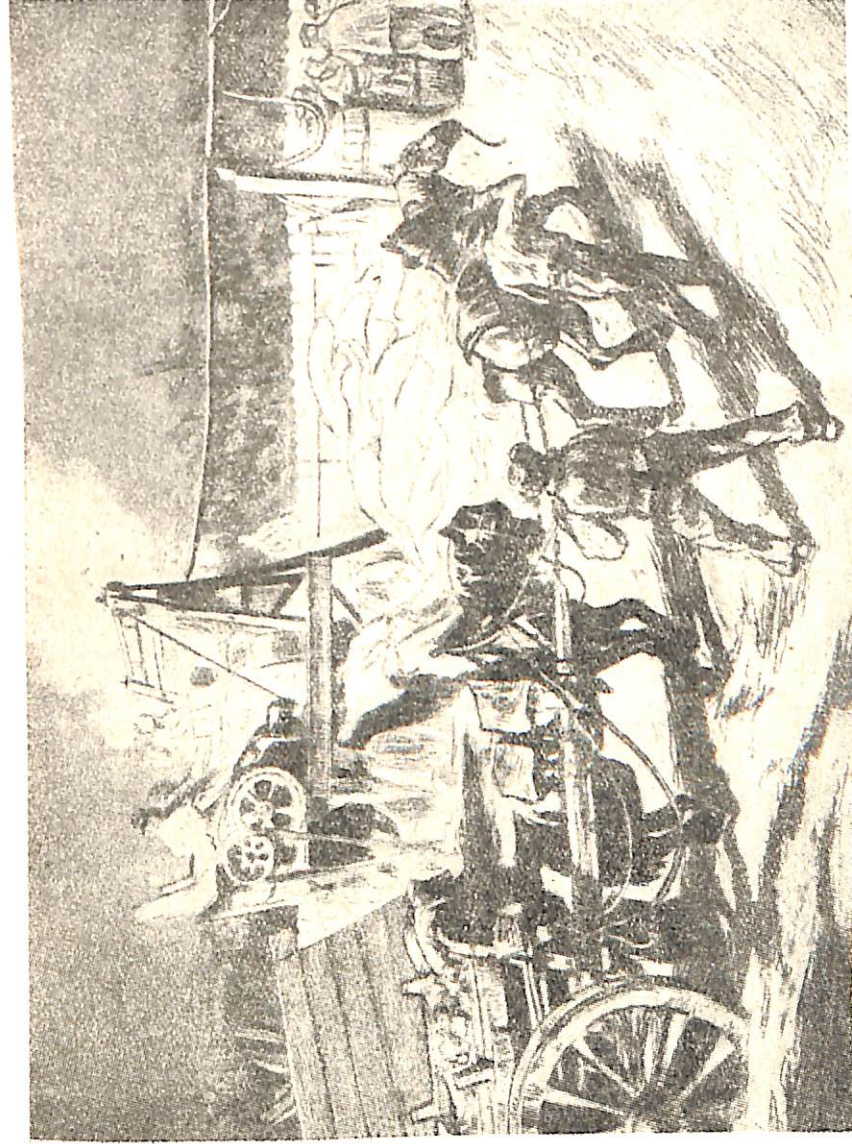
23. Տեղիկ ջրաղբակի մոտ
(օգոստոս - 1915)



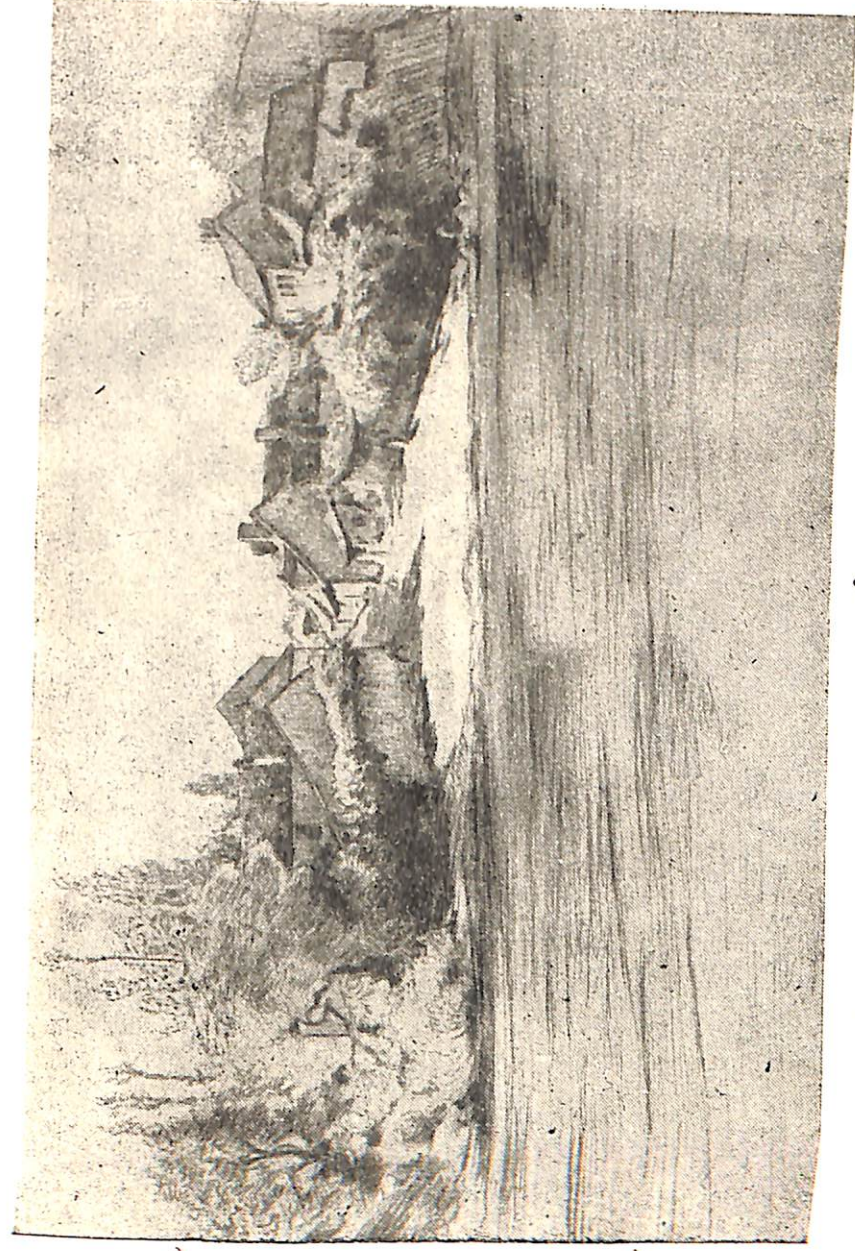
24. Սևան, Աղբիթապոլս
(օգոստ-1908)



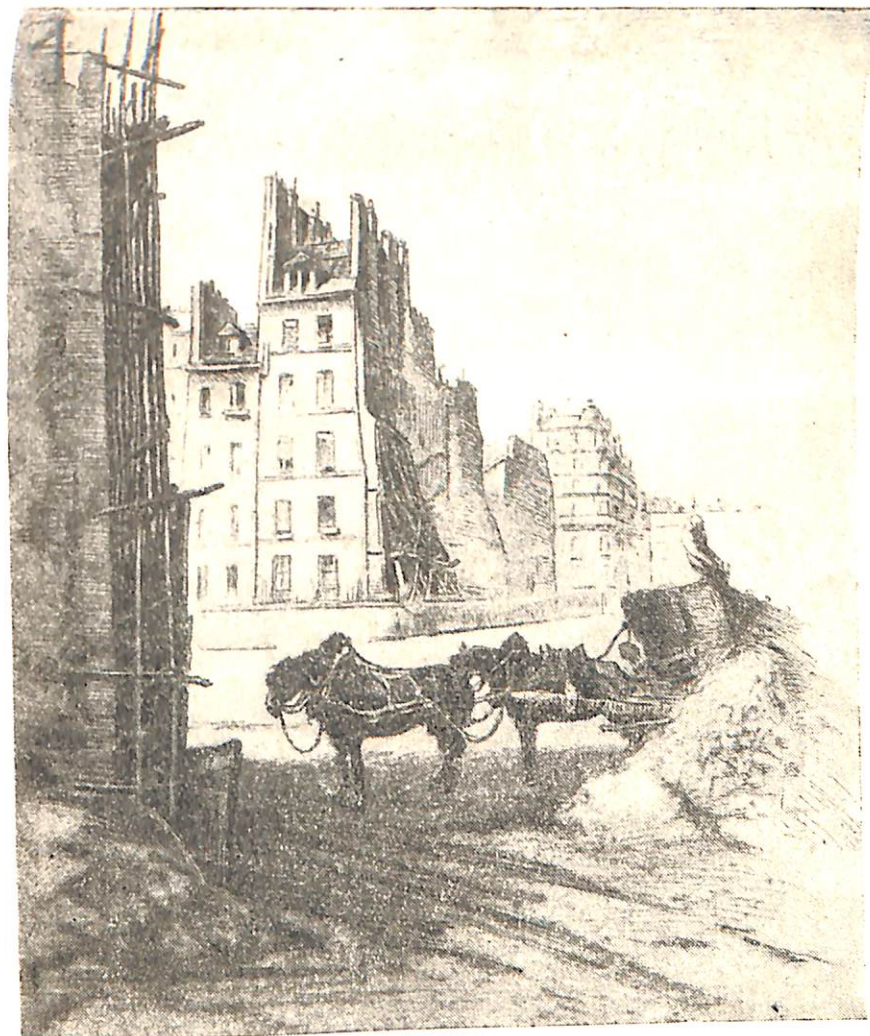
25. Սուրբ Գևորգի զբոսայգի
(օգոստոս—1923)



26. Մեքայի աշխատանքները հովիտի հրապարակում.
(օգոստոս--1908)



27. Լեւոնդի
(օգոստոս—1922)



28. Կառուցման տեսարաններից
(որպես գրքի նկարազարդում)
(օգորտ—1932)



ՀՅ. Գ. Ֆլորերի ճնոյեմբեր՝ զեպի նկարագարդումներից
մի նմուշ, որտեղ նկարիչն օգտագործել է իր կոշ դեմքը
(օֆորտ—1928)



30. Լուիզ Ֆրանս
(օգոստ—1903)

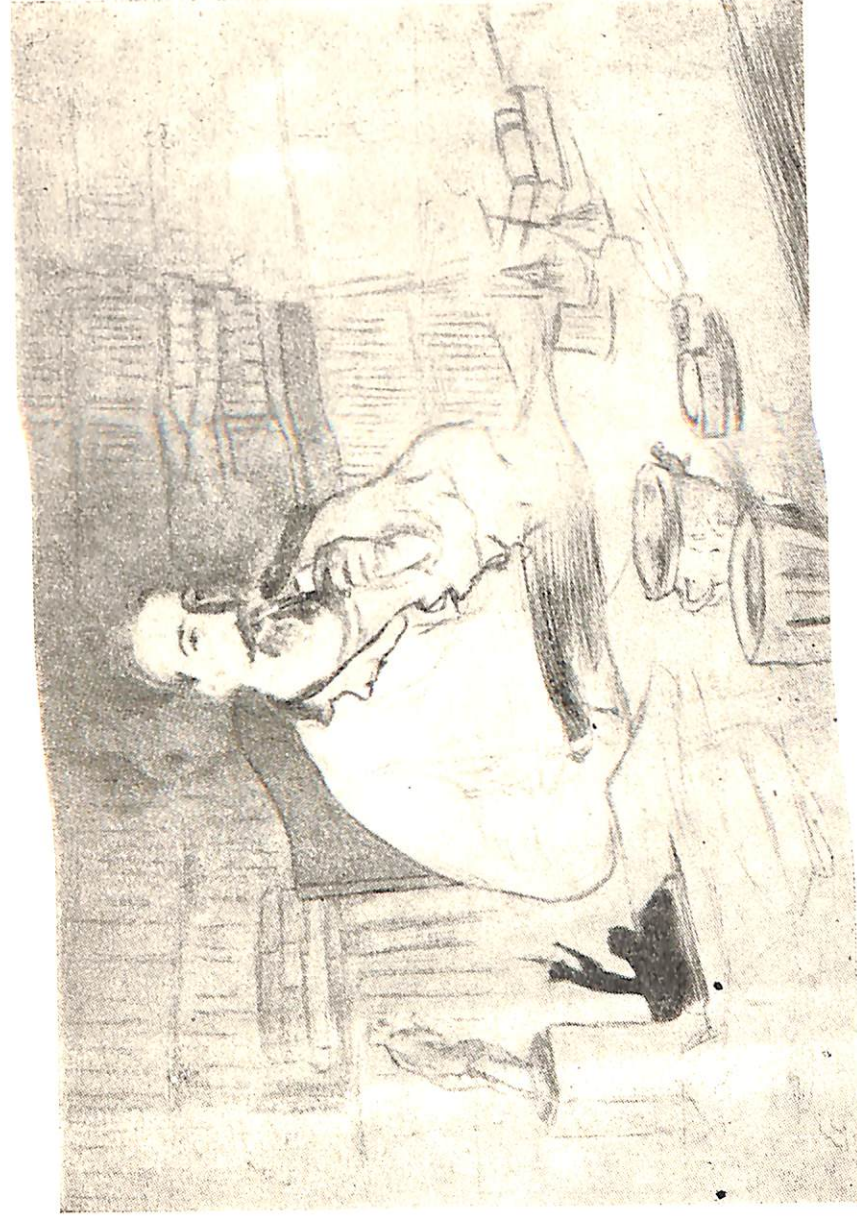




31. Դերասան Լևոն
«Բաբառական հրեայի» Ռոդենի դերում:
(օֆորտ փ. լաք—1903)



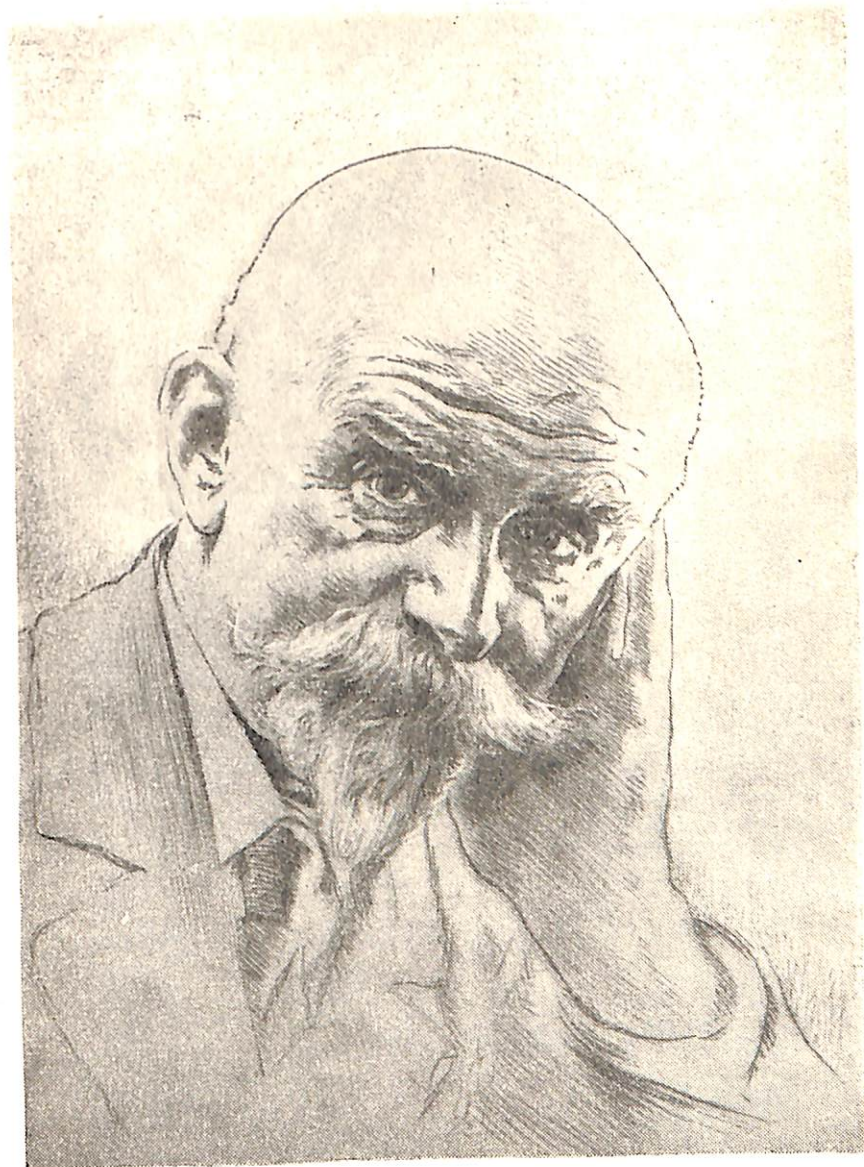
32. Թրիոր Լ. Բ.
(աղվառի նստ — 1904)



33. Անուշ Զրուկ
(օգոստոս—1900)



34. Անատոլ Ֆրանս
(օֆորտ—1926)



35. Ժ. Կ. Հյուզմանսի դիմանկարը
(օգոստ—1932)



36. Մեր մարդու էջյուղ
(օֆորտ—1901)



37. Պետրոս Շահին (նկարչի հայրը)
(օգորտ է. Շահինի, 1923)



38. Տիկին Զարմիկյանի դիմանկարը
(օգոստոս 1906)

ԲՈՎԱՆ ԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն	7
I.—Ուսանողական շրջան և ստեղծագործական առաջին քայլեր	15
II.—Շահինի մասնագիտացումն ու գործունեությունը օֆորտի ասպարեզում	22
III.—Արվեստի տեսնական	30
IV.—Թեմաների ճոխ ալլադանությունը և նրանց սոցիալական բովանդակությունը	36
1—Փարիզի ընչազուրկ և անգործ թշվառները	37
2—Աշխատավորները	43
3—Ժողովրդական հանգեսներ, տոնավաճառներ և հարակից թեմաներ	48
4—Պեյզաժներ	54
5—Գրքերի պատկերազարդումները	64
6—Պորտրետներ	67
7—Շահինի գունանկար երկերը	72
V.—Շահինի արվեստը և իրական աշխարհը	75
VI.—Շահինի կապերը հայ իրականության և արվեստի հետ	79
VII.—Շահինի օֆորտները Սովետական Միությունում	80
Ժամանակագրական ցուցակ Շահինի զարդ մեղ հայտնի աշխատու- թյունների	95
Ցուցակ պատկերազարդումների	123
Բովանդակություն [նյութերի ցանկ]	207



1001

2013

2013

ՌԱՅԱՅԵՆԻ ՄԱՐՏԻՐՈՍԻ ՇԻՇՄԱՆՅԱՆ

«ԷՂԴԱՐ ՇԱՀԻՆ»

(1874—1947)

(Կյանքն ու ստեղծագործությունը)

Պատ. խմբագիր՝ Ա. Մ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Հրատ. խմբագիր՝ Ռ. Ս. ՄԱՆՈՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր՝ Լ. Ա. ԱԶԻԶԵԿՅԱՆ

Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ա. Հ. ՇԱՀԴԱՄՅԱՆ

ՎՖ 07316:

ԽՀԽ № 350

Հրատ. № 1138

Տիրաժ 3000:

Հանձնված է արտադրության 2/VII 1956 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 1956 թ.:

Պատվեր № 2123: Թուղթ՝ 70×92¹/₁₆ տպագրական 13 մամ., հրատ. 5,7 մամ.,
+41 ներդիր:

Գինը՝ կազմով 6 ռ. 30 կ.

ՀՍՍՌԻ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչության ներքին

և արտերկրյա արդյունաբերության Գլխավոր վարչության

№ 6 տպարան, Երևան, Լենինի պողոտա, № 51:

Է-106

Ն Կ Ա Տ Վ Ա Ծ Վ Ր Ի Պ Ա Կ Ն Ե Ր

Լ.Ձ	Տող	Տողված է	Պեստ է լինի
17	12 վ.	արվարձաններից	արձաններից
33	3 ն.	փորագրության ներքին	փորագրության ներքին
41	3 վ.	«Շատո Ռուս»	«Շատո Ռուսում»
43	8 վ.	«Միտինետ»	«Միտինետ»
54	9 վ.	մի ձեռքով հասակը կրած, ընչապահիկ	մի ձեռքով հասակը կրած մի ընչապահիկ
61	19 վ.	ճոփուկյան	ցոփուկյան
67	18 վ.	աղջիկները «Միտինետ» ներքին»	աղջիկները «Միտինետներն»
82	10 ն.	կարճատև	կարճատև
83	10 վ.	հրատարակչին	հրատարակչին
97	12 ն.	ձեռագրի	ձեռագրի
97	13 վ.	Le rebuge	Le refuge
101	5, 7 և 9 վ.	Կետտ	Գետտ
106	3 ն.	Villtezze	Villette
115	2 ն.	repraisente	représente
116	8 վ.	prés	près
119	12 ն.	contemporain	contemporain
125	4 վ.	Պետրոս Շահինի	Պետրոս Շահին

ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ. զբքի կազմի ձևավորումը և վերջապահելը կատարված
են հեղինակի կողմից:



