



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ - 200

**Գիտական նստաշրջան
(3 նոյեմբերի, 2017)**

Նստաշրջանի նյութեր

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2018

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ (նախագահ) – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ

Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ – արվեստագիտության թեկնածու

Պատասխանատու խմբագիր՝

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Հովհաննես Այվազովսկի - 200: Գիտական նստաշրջանի նյութեր (3 նոյեմբերի, 2017)/ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ին-տ: Խմբ. Խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Պատ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2018 էջ:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը ՀՀ ԿԳՆ Գիտության պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ 2017թ. նոյեմբերի 3-ին գումարեց Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործությանը նվիրված գիտական նստաշրջանը, որի ընթացքում ներկայացվեց ականավոր ծովանկարչի ստեղծագործական ժառանգությունը: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդականությամբ:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, երաժշտագետներին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

Հրատարակվում է

ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական ուսումնասիրությունները

Ֆինանսավորող համահայկական հիմնադրամի

աջակցությամբ

**ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ ԾՆՆԴՅԱՆ 200-ԱՄՅԱ ՀՈՐԵԼՅԱՆԻՆ**

2017թ. նոյեմբերի 3-ին ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ գումարեց «Հովհաննես Այվազովսկի – 200» գիտական նստաշրջանը: Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ մի ամբողջ գիտական նստաշրջան՝ տասնչորս զեկուցում, նվիրվեց բացառապես մեծ ծովանկարչի կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրությանը:

Գիտական նստաշրջանին ընդառաջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական ուսումնասիրությունները ֆինանսավորող հայկական հիմնադրամի աջակցությամբ լույս տեսավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի «Ծովով հափշտակվածը. Հովհաննես Այվազովսկի» եռալեզու (հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն) աշխատությունը:

Բացման խոսքում Արարատ Աղասյանը նշեց, որ Արվեստի ինստիտուտում տարիներ շարունակ զբաղվել են Այվազովսկու արվեստի ուսումնասիրությամբ, և գիտական այս ժողովը ակադեմիական բնույթ է կրում: Զեկուցողները հիմնականում Արվեստի ինստիտուտի աշխատակիցներն են. «Այվազովսկու հորեյանի հանդեպ անհաղորդ չէր կարող մնալ մեր ինստիտուտը: Պարբերաբար հրատարակվել են գրքեր, որոնց թվում հիմնարար մի աշխատություն է ընթերցողի սեղանին դրել նաև ակադեմիայի աշխատակիցներից լուսահոգի Մինաս Սարգսյանը»:

Ողջունելով մասնակիցներին՝ ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս քարտուղար, ակադեմիկոս Յուրի Սուվարյանը կարևորեց գիտական նստաշրջանի անցկացումը և նկատեց, որ Այվազովսկու աշխատանքների արժևորման խնդիրը բավականին բարդ գործընթաց է: «Մենք պետք է կարողանանք մեր մեծերին ըստ պատշաճի գնահատել ու ցույց տալ աշխարհին: Կարծում եմ, որ Այվազովսկու հանճարին հարիր զեկուցումներ կհնչեն, ու ևս մեկ անգամ կարժևորվի նրա ստեղծագործական ժառանգությունը: Խնդիրներ կան, որ պետք է լուսաբանվեն:

Առաջին հերթին պետք է համարձակվենք անվանել նրան հայ գեղանկարիչ, ով թեպետ ծնվել է Ռուսաստանում, բայց շատ այլ մտավորականների նման աշխատել է իբրև հայ ստեղծագործող:

Իհարկե, Հ.Այվազովսկու մասին դեռևս իր կյանքի օրոք և հետագայում գրվել է ծով գրականություն, առկա են բազմաթիվ ուսումնասիրություններ, և թվում է, թե արդեն ամեն ինչ ասվել է ու գրվել, նորություն ասելը գրեթե անհնար է: Սակայն նշված գիտական նստաշրջանում եղան հայտնություններ, նորություններ:

Գաղտնիք չէ, թե մեծ նկարիչն ինչ ազդեցություն է թողել XIX դարի ռուսական և հայկական կերպարվեստի ներկայացուցիչներից շատերի վրա: Արարատ Աղասյանի «Հովհաննես Այվազովսկու իտալացի սանը. Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսի» զեկուցումից պարզ դարձավ, որ մեծահամբավ նկարիչը նկատելի ազդեցություն է թողել նաև եվրոպացի առանձին վարպետների ստեղծագործության վրա: Բանն այն է, որ Այվազովսկու սեփական արվեստանոցին առընթեր 1865-ին բացված «Համընդհանուր աշխատանոց» կոչված կրթարանում, առավելագույն ամռան ամիսներին, սովորել ու ստեղծագործական փորձ են ձեռք բերել ոչ միայն Ղրիմում ծնված, այնտեղ բնակվող սկսնակ և ուսյալ արվեստագետները (ինչպես, օրինակ, Ադոլֆ Ֆեսսլերը, Էմանուել Մահտեսյանը կամ Կոնստանտին Բոգասկին), այլև Ռուսաստանի տարբեր ծայրերից ու արտասահմանից Թեոդոսիա եկած նկարիչները, որոնցից էր նաև Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսին: Շուրջ հինգ տարի՝ մինչև 1883 թվականը, աշխատելով Այվազովսկու արվեստանոցում, նա ստեղծել է մի շարք ծովային և առափնյա բնանկարներ, որոնք թե՛ մոտիվների ընտրությամբ, թե՛ կոմպոզիցիոն դասավորությամբ նմանվում են Այվազովսկու աշխատանքներին: Ա.Աղասյանը համեմատեց Կասեսսիի «Նավաբեկություն», «Փարոս», «Գիշեր: Վեզուվի ժայթքումը», «Մրրկալից ջրեր», Օդեսայի արևմտյան և արևելյան արվեստի թանգարանում ցուցադրվող «Կոստանդնուպոլիսը գիշերով» յուղաներկ կտավները և Այվազովսկու «Ծովափը գիշերով: Փարոսի մոտ», «Կոստանդնուպոլիսը լուսնյակ գիշերով», «Փոթորիկ ծովում: Գիշեր», «Վեզուվի տեսարանը գիշերով», «Փոթորիկ Այա հրվանդանի մոտ» հայտնի ստեղծագործությունները: «Իր ուսուցչի նման,- նշեց Ա.Աղասյանը,- Կասեսսին ևս ձգտում է բնությունն ու ծովը ներկայացնել կենդանի շարժման և փոփոխության մեջ՝ մերթ հանդարտության, անդորրի պահին, մերթ ահեղ, անսանձ տարերքի տեսքով: Ծովի ու երկնքի լայնարձակ, ազատ տարածությունները պատկերող նրա աշխատանքները ևս աչքի են ընկնում բնության կենդանի ընկալումներով

ու ռոմանտիկ տրամադրությամբ, թեպետև չունեն Այվազովսկու ծովանկարներին հատուկ թարմությունն ու թեթևությունը, իսկ տեխնիկական վարպետությամբ և գեղարվեստական որակով, անշուշտ, զիջում են Այվազովսկու համանման կտավներին: Վերջինիս պես Կասեսսին ևս իր նկարներն ավարտում էր արվեստանոցային պայմաններում, հաճախ էր անդրադառնում գիշերային տեսարաններին, փոթորկոտ ծովի կերպարին ու նավաբեկության մոտիվին: 1880 թվականին, երբ Այվազովսկին Թեոդոսիայում՝ սեփական առանձնատանն ու աշխատանոցին կից, հանրային պատկերասրահ բացեց, նա մշտական ցուցադրության մեջ ընդգրկեց նաև իր արվեստագետ ընկերների ու հետևորդների աշխատանքները, որոնցից մի քանիսը Կասեսսիի նկարներն էին»:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հենրիկ Հովհաննիսյանը «Հովհաննես Այվազովսկին պոետական ներշնչումներում (Պ. Ադամյան, Հովհ. Թումանյան)» զեկուցման մեջ նկատեց, որ ռոմանտիկ դերասան Պետրոս Ադամյանը Այվազովսկու արվեստի լույսով է դիտել ծովը փոթորկից առաջ: Դա արտահայտվել է նրա մի բանաստեղծության մեջ և ներդաշնակել է իր խաղային վարքագծին Համլետի դերում՝ հուզական պոռթկումի եզրին, կուլմինանտը հետաձգելով: «Նրա խաղում,- նշեց բանախոսը,- տեսել են ճշմարիտ հույզեր և կրքերի ռոմանտիկա, այն, ինչ հատուկ է եղել Այվազովսկու արվեստին՝ նյութականության պատրանք և բնության տարերքի իդեալականացում: Իր բանաստեղծության մեջ Ադամյանը գույները դիտում է որպես բնության նյութական տարրեր և խորհրդակերպում է որպես զգայումի կերպաձևեր՝ ռեալիզմ և ռոմանտիզմ միաժամանակ, այն է՝ անդրանցում: Այվազովսկու արվեստի այս հատկանիշներն են ներշնչել Հովհաննես Թումանյանին իր երկու բանաստեղծություններում: Առաջին դեպքում նա բացարձակ ռոմանտիկ է. դիմում է բառերի պատկերային ուժգնությանը, խտացնում գույները, ստեղծում խոսքային հզոր ու ծանր կտավ, փոքր ծավալով տիեզերքն ամփոփող, երկրորդ դեպքում («Մի հառաչանք») հմայվում է պատկերի վեհությամբ ու տրվում վեհությունից ծնվող կարոտի զգացումին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Ալիս Ներսիսյանը «Երկու աշխարհների կիզակետում՝ Հովհաննես Այվազովսկի» զեկուցման մեջ նկատեց, որ ազգությամբ հայ Հ.Այվազովսկին XIX դարի ռուսական մշակույթի անվանի ներկայացուցիչներից էր, ում ստեղծագործական և հասարակական կյանքը

բազում թելերով կապված էր Ռուսաստանի հետ: «Բայց Այվազովսկին ուներ և իր բուն հայրենիքը, նա հայ ժողովրդի զավակն էր: Այվազովսկու կտավներից շատերը նվիրված են Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմությանը: Նկարչի միջոցներով հրատարակվել են հայ պատմաբաններից ոմանց աշխատությունները: Նա անձնական և նամակագրական սերտ կապեր ուներ հայ մտավորականներից շատերի, հայության ճանաչված ներկայացուցիչների հետ, հայրենակիցներին բարոյական և նյութական մեծ աջակցություն էր ցուցաբերում: Հայերը և Հայաստանը մեծանուն նկարչի համար հանդիսանում էին իր ներքին, հոգևոր կյանքի հիմքը, մինչդեռ Ռուսաստանը և ռուսական մշակույթը՝ իր արտաքին հաջողակ կյանքի ձեռքբերումներն արտացոլող հայելիներ էին», - նշեց բանախոսը:

«Հովհաննես Այվազովսկին և Ուիլյամ Թյորները» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու Մարգարիտա Քամայանը նկատեց, որ հայազգի մեծանուն նկարչի գնահատողներից մեկը դարձավ անգլիացի մեծանուն ծովանկարիչ, Մեծ Բրիտանիայի Թագավորական ակադեմիայի անդամ Ուիլյամ Թյորները: Նրանց հանդիպումը պատահական էր. 1842 թվականին՝ Հռոմում Հովհաննես Այվազովսկու ցուցահանդեսի ժամանակ, Թյորները տեսնում է Այվազովսկու «Նեապոլյան ծովածոցը լուսնյակ գիշերին» բնանկարը: Սակավախոս, մենակյաց, ինտելեկտուալ, արտահայտությունների մեջ ուղղախոս և կտրուկ, քչերի արվեստին հավանություն տվող անգլիացի նկարիչը իտալերենով գրված գովաբանական բանաստեղծության մեջ իր անկեղծ և հիացական խոսքերն է հղում Այվազովսկուն:

Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի դեկան, արվեստագիտության դոկտոր Արա Հակոբյանի «Հովհաննես Այվազովսկին որպես բնության քննախոյզ» զեկուցման նպատակն էր իրազեկել, որ «Այվազովսկի» երևույթի ձևավորման ամենակարևոր շրջանը, որն ուղենշային դարձավ նրա հետագա ողջ գործունեության համար, երիտասարդական տարիների ստեղծագործական որոնումներն էին: Այվազովսկին մշակեց բնության նկատմամբ միանգամայն նոր մոտեցում, որը բացակայում էր ժամանակակից ռուսմանական դասընթացներում: Խոսքը էտյուդային նախասիրություններից եկող, բնության գրկում բացթողացված քննախոյզ պրպտումների, փոփոխվող լուսաօդային միջավայրի արտացոլման մասին է, և այդ ամենը՝ արագ, առաջին վրձնահարվածների (առանց լրացուցիչ ուղղումների ու մշակման) միջոցով: Փաստորեն

Բարբիզոնցիներից անկախ Հ.Այվազովսկին անում էր այն, ինչին նվիրվել էին ֆրանսիական կերպարվեստի նորարար մեծերը՝ Թեոդոր Ռուսոն, Ժյուլ Դյուպոն, Նարցիս Դիագր և այլք:

Նստաշրջանի առաջին նիստը եզրափակեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Մարիաննա Տիգրանյանն իր «Հովհաննես Այվազովսկին և Միխայիլ Գլինկան» զեկուցմամբ: Հանճարեղ ծովանկարչին և ռուսական ազգային օպերայի հիմնադիրին ծանոթացրել էր նկարիչ Կառլ Բրյուլովը 1839թ.: Այդ ժամանակ Գլինկան աշխատում էր «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայի վրա: Ժամանակակիցների վկայությամբ Այվազովսկին լավ ջութակ էր նվագում՝ քեմանի (քյամանի) ոճով ծնկին դրած: Հիմնականում նվագում էր Ղրիմի թաթարների ժողովրդական մեղեդիներ, որոնցից երեքը Գլինկան օգտագործել է «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայում, երկուսը՝ լեզգիներին, իսկ երրորդ մեղեդին՝ օպերայի երրորդ գործողությունից Andante-ում, Լյուդմիլայի ձեռքը խնդրող հերոսներից մեկին՝ խազարների խան Ռատմիրին, բնութագրելիս:

Նստաշրջանի երկրորդ նիստն սկսվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Գարեգին Քոթանջյանի «Հովհաննես Այվազովսկու գեղարվեստական լեզվի ձևավորման գործոնները» բանախոսությամբ:

«Հովհաննես Այվազովսկին և Վարդգես Սուրենյանցը» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Մանե Մկրտչյանը նկատեց, որ 1860-ականների վերջին մանուկ Վարդգես Սուրենյանցն առաջին անգամ հանդիպեց Հ.Այվազովսկուն: Բախչիսարայ այցելությունից հետո արված իր նկարների համար ապագա նկարիչն արժանացավ Այվազովսկու գովեստի խոսքերին և ներկեր նվեր ստացավ: Մոտ երեսուն տարի անց Վ.Սուրենյանցը նկարազարդեց Ալ.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմը և նվիրեց այն Հովհաննես Այվազովսկուն:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Անահիտ Բեքարյանի զեկուցումը նվիրված է Հ.Այվազովսկու և մխիթարյանների առնչություններին. 1840թ. հուլիսին Հ.Այվազովսկին մեկնում է Իտալիա՝ այցելությունն սկսելով Վենետիկից. Ս. Ղազար կղզում հաստատված Մխիթարյան միաբանությունում ապրում և աշխատում էր նրա ավագ եղբայրը՝

28-ամյա Գաբրիելը, ում նկարիչը չէր տեսել 14 տարի: Բանախոսն անդրադարձավ Հ. Այվազովսկու հետաքրքրությանը Մխիթարյան միաբանության թանգարանում պահվող նկարազարդված աղոթագրքերի, բարձրարվեստ մանրանկարներով հարուստ և արժեքավոր հայկական հին ձեռագրերի նկատմամբ, նրա այն կտավներին, որտեղ պատկերված են Վենետիկը, Ս. Ղազար կղզին և Մխիթարյան հայրերը, վերլուծեց «Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Սբ. Ղազար կղզում» նկարի ստեղծման շարժառիթները:

«Ի.Կ.Այվազովսկու ստեղծագործությունը կինովավերագրողների աչքերով» գեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Արսեն Համբարձումովը քննության առավ «Այվազովսկի» (1994), «Այվազովսկու էֆեկտը» (2016) և «Այվազովսկի. Ծովի ալիքի վրա» (2017) վավերագրական ֆիլմերը:

Իս.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի արվեստի պատմության, տեսության և մշակութաբանության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու Սաթենիկ Մելիքյանը հանդես եկավ «Ծովափնյա Հայաստանի» մեծանուն վարպետը՝ գեկուցմամբ:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Մերի Կիրակոսյանի գեկուցումը նվիրված է 1903 թվականին Ս.Պետերբուրգում հրատարակված Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմին, որի նախաձեռնողներն էին գեղանկարիչ Դավիթ Օքրոյանցը և կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյանցը: Բանախոսը քննության առավ Լեոյի «Հովհաննես Այվազովսկու կյանքը և գործունեությունը», Դ.Օքրոյանցի «Ռուսական գեղարվեստը XIX դարում», Ե.Բաղդասարյանցի «Երգ և ռոմանս XIX դարում», Ղ. ք. Հովսեփյանի «Յուզիկներ հայկական երգեցողությունից» հոդվածները, Այվազովսկուն նվիրված Հ.Թումանյանի և Ա.Ծատուրյանի ստեղծագործությունները, անդրադարձավ պատկերազրքի երաժշտական հատվածում ներառված նոտային օրինակներին, Հ.Այվազովսկու հիշատակին նվիրված ռուս անվանի կոմպոզիտորներ Ցեզար Կյուրիի «Ի.Կ.Այվազովսկու հիշատակին» (1902) և Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովի «Песенка» (1901) ստեղծագործություններին:

Վ.Բրյուսովի անվան լեզվագիտական համալսարանի դասախոս Նինա Հայրապետյանը հանդես եկավ «Այվազովսկու ստեղծագործությունը և ծովի թեման ռոմանտիզմի դարաշրջանի գրականության մեջ» բանախոսությամբ:

Գիտական նստաշրջանի աշխատանքները եզրափակվեցին տողերիս հեղինակի «Հովհաննես Այվազովսկին և հայ երաժիշտները» զեկուցմամբ, որտեղ անդրադարձա թիֆլիսում հրատարակվող «Кавказский вестник» գիտական-գեղարվեստական ամսագրի՝ 1900թ. մայիսյան համարում տպագրված «Иван Константинович Айвазовский» ծավալուն հոդվածին՝ նկարչի յուրօրինակ մահախոսականին, որի հեղինակն էր երաժշտագետ, երաժշտական-հասարակական գործիչ, հրապարակախոս Վասիլի Կորգանովը (Բարսեղ Ղորղանյան), և բացահայտեցի, որ հոդվածի բնաբանը՝

“Кисть вдохновенная упала
Из рук великого творца.
Могучий царь морской стихии
И моря пламенный поэт
Угас, и волны голубые
Поют прощальный свой привет”,

բանաստեղծությունը, որի հիման վրա 1902-ին ռուս կոմպոզիտոր Յեզար Կյուին գրեց «Ի.Կ.Այվազովսկու հիշատակին» ռեքվիեմը, հեղինակել է հենց Ղորղանյանը: Այվազովսկիագիտության մեջ Ղորղանյանի այս՝ ոչ այնքան լայն շրջանառություն գտած հոդվածը կարևորվում է նաև նրանով, որ սրանում բերված կենսագրական տվյալները վերցված են Այվազովսկու տիկնոջ՝ Աննա Բուռնազյանի քրոջ ամուսնու՝ ծագումով հույն գրող Սպիրիդոն Կաչիոնիի հետ մեծ նկարչի զրույցը ներկայացնող հոդվածից, որտեղ նկարիչը ձևակերպում է իր գեղագիտական հայացքներն ու սկզբունքները: Զեկուցման մեջ անդրադարձ արվեց այն մեծ դերին, որն ունեցել է Հ.Այվազովսկին հայ երաժիշտների՝ ջութակահար Հովհաննես Նալբանդյանի, երգիչ Բեգլար Ամիրջանյանի և կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործական ճակատագրում. ի դեպ, կոմպոզիտորն Այվազովսկուն է նվիրել իր «Ղրիմի էսքիզների» առաջին սյուիտը (1903):

Առաջիկայում լույս կտեսնի գիտական նստաշրջանի զեկուցումների ժողովածուն:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ,
ԱՆԱՀԻՏ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ ԻՏԱԼԱՑԻ ՍԱՆԸ.
ԳԱՐԻԻԵԼՈՒ ԲԱՐՏՈԼՈՄԵՈ ԿԱՍԵՍՍԻ**

Մեր զեկուցման բուն առարկային կմոտենանք փոքր-ինչ հեռվից, որպեսզի պարզաբանվեն այս պատմության հետ կապված բոլոր քիչ թե շատ կարևոր հանգամանքները:

Տարիներ առաջ, երբ աշխատում էինք XIX և XX դարերի հայ կերպարվեստին նվիրված մեր դոկտորական ատենախոսության վրա, որը հետագայում հրատարակեցինք առանձին գրքով¹, ի թիվս մեզ հետաքրքրող՝ այդ ժամանակաշրջանում հայերեն լույս տեսած գրական-գեղարվեստական բազում թերթերի, ամսագրերի ու տարեգրքերի, բնականաբար ծանոթացանք նաև նախընթաց դարի սկզբին Սանկտ Պետերբուրգում հայ նշանավոր պատմաբան և բանասեր Նիկողայոս Ադոնցի խմբագրությամբ հրատարակված «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսին²: Ի տարբերություն նմանատիպ այնպիսի համեմատաբար երկարակյաց հանդեսների, ինչպիսիք էին «Արաքսը» (Սանկտ Պետերբուրգ), «Անահիտը» (Փարիզ), «Գեղունին» (Վենետիկ) կամ «Գեղարվեստը» (Թիֆլիս), Ն. Ադոնցի «Բանբերը» կարճ կենսագրություն ունեցավ: Լինելով կիսամյա պարբերական՝ այն հրատարակվեց ընդամենը երկու գրքով, որոնցից առաջինը լույս տեսավ 1903 թվականի կեսերին, իսկ երկրորդը՝ հաջորդ տարվա սկզբին, որից հետո հանդեսն այլևս չտպագրվեց:

Ենթադրվում էր, որ «Բանբերը» պետք է բաղկացած լինի երեք հավասարաչափ և հավասարազոր բաժիններից՝ գրական բաժին, գրական-քննադատական բաժին և գեղարվեստական՝ արվեստին նվիրված բաժին: Բայց արդյունքում, հիմնականում խմբագրության գրոցում համապատասխան նյու-

¹ Տե՛ս **Աղասյան Արարատ**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009:

² Հանդեսի պատմությունը և դրա բովանդակությունը լուսաբանող ընդարձակ հոդված է գրել ճանաչված բանասեր ու պատմաբան, հայկական մամուլի պատմության գիտակ Մարգո Մխիթարյանը (տե՛ս **Մխիթարյան Մարգո**, «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսը // «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 2001, № 3, էջ 107-120): «Բանբերի» գաղափարական և գեղագիտական ծրագրին ու գեղարվեստական բաժնում զետեղված՝ կերպարվեստին վերաբերող նյութերին է նվիրված նաև մեր հոդվածներից մեկը (տե՛ս **Агасян Арапат**. Вопросы изобразительного искусства на страницах “Вестника литературы и искусства” Никогайоса Адонца // Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից: Հետազոտությունների ժողովածու: Գիրք 8, Երևան, 2009, էջ 77-85):

թերի սակավության, ինչպես և հանդեսի աշխատակիցների ու թղթակիցների թվում արվեստի պրոֆեսիոնալ քննադատների և արվեստաբանների բացակայության պատճառով «Բանբերի» վերջին բաժինը թերարժեք, անկատար մնաց: Այն սահմանափակվեց միայն կերպարվեստի ոլորտով և ընթերցողներին ներկայացավ սև-սպիտակ վերատպությունների ալբոմում ընդգրկված ստեղծագործությունների համառոտ նկարագրությամբ:

Հանդեսի գաղափարական և գեղագիտական հենահարթակը դեկադենտական ընդգծված բնույթ ուներ, ինչն ուղղակիորեն հայտարարված էր թե՛ Ն. Ադոնցի ստորագրած խմբագրականում, թե՛ նրա իսկ հեղինակած «Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմվոլիզմ» ծրագրային հոդվածում: Պաշտպանելով նոր իդեալիզմի, նեոռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի դիրքերը՝ Ն. Ադոնցը ժամանակակից գրականության հիմնական թերությունը տեսնում էր պոզիտիվիզմին հատուկ բանականության և ողջամտության մեջ: Նրա խոսքերով. «Դրական աշխարհայացքը, բնական ու գործնական գիտությունների վիթխարի զարգացումից թե առած՝ խարխլեց իդեալականությունը, կտրեց այն թելերը, որոնք կապում էին մարդուն «երկնքի» հետ՝ համոզված, որ ոչ միայն մարմնի, այլև հոգու իսկական բնակավայրը աշխարհն է, և որ առողջ բանականությունը գործ չունի վերհայաց բնագանգական հարցերի հետ: Բայց կան խնդիրներ, որոնք գոհացում ու պատասխան են պահանջում՝ ի՞նչ է կյանքը, նրա նպատակը, մահը, ընդհանրապես աշխարհն իր օրենքներով... Բանականությունն ինքն է ծնում և մեր առաջ դնում այդ բարդ խնդիրները և ինքն էլ հրաժարվում է որևէ վճիռ տալ, զգալով սեփական անկարողությունը»³: Իր քննադատության գլխավոր թիրախները հայտարարելով նատուրալիզմի և պոզիտիվիզմի գրական-գեղագիտական դպրոցները՝ Ն. Ադոնցը կասկածի տակ է առնում նաև միմեզիսի՝ նմանակման տեսությունը: Միանալով նոր իդեալիզմի, նեոռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի ներկայացուցիչներին՝ նա ևս պնդում է, որ արվեստի ստեղծագործությունը չպետք է վերարտադրի կամ նմանակի իրական աշխարհը, քանի որ վերջինս «լոկ մեր գիտակցության արտաքին արտահայտությունն է՝ մի խաբուսիկ երազ, հայելի, սքանչելի պատրանք», իսկ «առարկաների արտաքին ձևը, նրանց երևուն կերպարանքը լոկ սիմվոլներ են, նշանակներ, որոնց հետևն է թաքնված... ճշմարիտ էությունը»⁴: Արվեստի կոչումն էլ, ըստ Ն. Ադոնցի, արտաքին աշ-

³ **Ադոնց Նիկողայոս**, Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմվոլիզմ // «Բանբեր գրականության և արվեստի», գիրք Ա, Սանկտ Պետերբուրգ, 1903, էջ 157:

⁴ Նույն տեղում, էջ 160:

խարհի հենց այդ «թաքնված էության» բացահայտումն ու վերծանությունն է⁵:

Իր գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրով Ն. Ադոնցի «Բանբերը» կտրուկ տարբերվում էր նույն ժամանակաշրջանում լույս տեսած հայկական այլ գրական-գեղարվեստական թերթերից ու ամսագրերից, բայց փոխարենը մոտ էր եվրոպական երկրներում հրատարակվող այնպիսի հանդեսներին, ինչպիսիք էին, օրինակ՝ «La Revue blanche»-ը և «Art et décoration»-ը Ֆրանսիայում, «Pan»-ը, «Jugend»-ը, «Ver Sacrum»-ը, «Insel»-ը Գերմանիայում և Ավստրիայում, «Yellow book»-ը Անգլիայում և այլն: Սակայն «Բանբերի» մերձավոր զուգանմանը ռուսական արվեստի ու մշակույթի անվանի գործիչներ Սերգեյ Դյագիլևի և Ալեքսանդր Բենուայի խմբագրությամբ նույն Սանկտ Պետերբուրգում 1898-ից հրատարակվող «Мир искусства» հայտնի ամսագիրն էր, որը նույնպես դադարեց հրատարակվել 1904-ին՝ Ն. Ադոնցի հանդեսի հետ միաժամանակ:

«Բանբերի» գրական բաժնում լայնորեն ներկայացված էին հայ գրողների ու բանաստեղծների՝ Ավետիս Ահարոնյանի, Հովհաննես Թումանյանի, Լևոն Շանթի, Ավետիք Իսահակյանի, Սիամանթոյի, Վահան Թեքեյանի և այլոց չափաժողովարարական ստեղծագործությունները, որոնցում այս կամ այն չափով նկատելի էր եվրոպացի և ռուս ռոմանտիկների ու սիմվոլիստների ազդեցությունը: Հայ հեղինակներից բացի, «Բանբերի» անդրանիկ գրքի էջերում տեղ էր հատկացված նաև գերմանացի և ֆրանսիացի խորհրդապաշտ գրողներ ու բանաստեղծներ Հանս Բեթգեի, Ալբեր Սամենի և Անրի դը Ռենիեի պատմվածքների ու տաղերգությունների հայերեն թարգմանություններին:

Ոչ միայն ակադեմիզմի ու նատուրալիզմի, այլև կուրբեական ռեալիզմի դեմ էր պայքարում և նոր իդեալիզմի, նեոռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի շահերից խոսում նաև հանդեսը եզրափակող պատկերագրքում ընդգրկված նկարներն ու քանդակներն ընթերցողներին ներկայացնող ներածականի անանուն հեղինակը (ամենայն հավանականությամբ՝ Վարդգես Սուրենյանցը), ով մեր կարծիքով հեղինակել է նաև «Բանբերի»՝ մյունխենյան մոդեռնի գրաֆիկական շեշտված ոճով և գունավոր փայտագրության միջոցով կատարված շապկանկարն ու տիտղոսաթերթը⁶:

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Պատահական չէ, որ «Բանբերի» երկրորդ գիրքը նախաբանող կարճ հաղորդագրության մեջ Ն. Ադոնցը բաժանորդներին տեղեկացնում է. «...հանդեսիս գեղարվեստական բաժինը այսուհետև կխմբագրի մեր հայտնի նկարիչ պ. Վարդգես Սուրենյանցը», ում շնորհակալություն է հայտնում՝ «մեր խնդիրը հարգելու համար»:

«Բանբերի» պատկերագրքում, ի տարբերություն հանդեսի գրական բաժնի, գերիշխում էին ոչ թե հայ, այլ օտարազգի հեղինակների՝ դեկադենտական շարժման, սիմվոլիզմի ու «մոդեռն ոճի» համար ուղիներ հարթած, դրանց ձևավորմանն ու կայացմանը նպաստած եվրոպացի և ռուս վարպետների՝ Առնոլդ Բյոկլինի, Դանթե Գաբրիել Ռոսետիի, Էժեն Կարիերի, Ֆրանց Ֆոն Շտուկի, Լեոն Բակստի և այլոց ստեղծագործությունները, թեև դրանց կողքին ներկայացված էին նաև այդ ուղղությունների հետ առնչություններ չունեցող աշխատանքներ, օրինակ՝ ֆրանսիացի ակադեմիստ Ալֆրեդ Ագաշի «Օրենքը» կամ ավանդապաշտ նկարիչ, Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայի տնօրեն, Վարդգես Սուրենյանցի ուսուցիչ Ֆրիդրիխ Ավգուստ Ֆոն Կաուլբախի՝ իսպանացի պարուհի Ռոսարիո Գեռերոյի դիմանկարը:

Այլազգի արվեստագետների ստեղծագործությունների համեմատությամբ «Բանբերի» պատկերագրող այբումի հայկական բաժինը շատ ավելի համեստ էր, իսկ ոճական առումով՝ բավական խայտաբղետ: Ո՛չ Մանուկ Ալաջալովի՝ լիտանյան մեղամաղձոտ տրամադրությամբ համակված աշնանային բնանկարը, ո՛չ Եղիշե Թադևոսյանի «Ընթերցանությունը» կամ Արմինե Բաբայանի համանուն կտավը, ո՛չ էլ, առավել ևս, Փանոս Թերլեմեզյանի «Մերկ բնորդուհին» կամ Էդգար Շահինի «Ըմբռնուհին» ու «Լուիզ Ֆրանսի դիմանկարը» ընդհանուր ոչինչ չունեին դեկադենտական աշխարհընկալման, նոր իդեալիզմի, նեոռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի գաղափարական ու կերպարային բովանդակության, դրանց գեղագիտական, ձևաբանական և ոճաբանական սկզբունքների հետ: Պատկերագրքի հայկական ցուցանմուշներից եվրոպացի և ռուս վարպետների վերոհիշյալ աշխատանքների հետ կարող էին համեմատվել ու հարաբերվել, թերևս, միայն Վարդգես Սուրենյանցի՝ գրաֆիկական ոճագրող կոկիկ ձևերով լուծված «Ս. Հռիփսիմե և Ս. Գայանե» երկթև սրբապատկերը և Ֆիրդուսու «Շահնամե» պոեմով ներշնչված «Սպիտակ դոյակ» եռանկարը:

Հայկական կերպարվեստը ներկայացնող և միաժամանակ «Բանբերի» գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրին համապատասխանող իլյուստրատիվ նյութի սակավությունը կարելի է բացատրել նրանով, որ այդ տարիների ազգային նկարչության և քանդակագործության մեջ դեկադենտական շարժումն ուղացած, այն էլ էպիգոդիկ, դիպվածային դրսևորումներ գտավ միայն 1900-ականների կեսերից: Նկատի ունենք Վարդգես Սուրենյանցի «Սալոմեն» (1907), Եղիշե Թադևոսյանի «Իմ անուրջներից մեկը» (1905) և «Սոնետը» (1909), Մարտիրոս Սարյանի «Հեքիաթներ ու երազներ» նկարաշարը (1903-

1908), «Պոետը» (1906), «Գիսաստղը» (1907), Հակոբ Գյուրջյանի «Դևը» (1912), «Քրիստոսի գլուխը (Մեռած Քրիստոսը)» (1914), Հովակիմ Միհանաջյանի «Արևելյան պարուհին» (1915) և էլի մի քանի հիշարժան գործեր:

Մեզ ծանոթ էին «Բանբերի» պատկերագրի հայկական բաժնում ընդգրկված նկարիչների բոլոր աշխատանքները, բացառությամբ ամսագրի երկրորդ գրքում վերատպված «Փոթորիկ Մարմարա ծովում» գեղանկարի, որը, ինչպես և հանդեսի առաջին գրքում զետեղված՝ Էմանուել Մահտեսյանի «Վերահաս ամպեր» և Արսեն Շապանյանի «Լուսնի օրորը ծովում» ծովանկարները, ականայից հիշեցնում էին Հովհաննես Այվազովսկու՝ նույն մոտիվներով և ռոմանտիկական նույն տրամադրությամբ կատարված կտավները (նկար 1):

Զարմանալի է, որ «Բանբերի» էջերում տեղ չէր գտնվել դրանից ընդամենը մի քանի տարի առաջ՝ 1900 թվականին, կյանքից հեռացած հանճարեղ ծովանկարչի գործերի համար, առավել ևս եթե հաշվի առնենք, որ Վարդգես Սուրենյանցն առանձնահատուկ հարգանք էր տածում իր հեռավոր ազգականի և մերձավոր բարեկամի, առաջիններից մեկն իր նկարչական տաղանդը գնահատած աշխարհահռչակ վարպետի հանդեպ: Դա, հավանաբար, բացատրվում էր նրանով, որ «Բանբերի» լույս աշխարհ գալու հետ միաժամանակ՝ 1903 թվականին, նույն Պետերբուրգում հայ երիտասարդ երկու արվեստագետների՝ կոմպոզիտոր և խմբավար Եղիշե Բաղդասարյանցի և նկարիչ Դավիթ Օքրոյանցի խմբագրությամբ հրատարակվեց Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին նվիրված պատկերագրի մի շքեղ ավրամ⁷: Չի բացառվում, որ «Բանբերի» խմբագրությունը ևս մտադիր էր մեծ ծովանկարչի ստեղծագործական կյանքին ու հիշատակին նվիրել հանդեսի հաջորդ համարներից մեկը:

Կրկին դառնալով «Փոթորիկ Մարմարա ծովում» ստեղծագործությանը՝ նկատենք, որ մեզ անծանոթ էր ոչ միայն այդ աշխատանքը, այլև դրա հեղինակը, որի՝ ռուսերենով և հայերենով տրված անուն-ազգանունը, ինչպես և նկարչի լատինատառ ստորագրությունն իրարից տարբերվում էին ու տարակուսանքի տեղիք տալիս: Եթե «Բանբերի» երկրորդ գրքի բովանդակության ցանկում որպես նկարի հեղինակ նշված էր **Հ. Կազեսյան** ազգանունը, ապա պատկերագրքում լուսանկարի տակ, դրված էին հայերեն **Հ. Ղազեսյան** և ռուսերեն **И. Казесси** տարընթեռնելի ազգանունները: Մինչդեռ բուն կտավի վրա պարզ երևացող հեղինակային ստորագրությունը լատինատառ հետևյալ

⁷ Տե՛ս Գեղարուեստական ավրամ Յ.Կ. Այվազովսկու յիշատակին, Ա.-Պետերբուրգ (խմբ.՝ Ե. Բաղդասարյանց եւ Դ. Օքրոյանց), 1903:

գրությունն ուներ՝ **G.B. Casessi**: Այսինքն՝ նկարչի անվան սկզբնատառն այստեղ չէր համընկնում ո՛չ հայերեն, ո՛չ ռուսերեն սկզբնատառերի հետ:

Այդ ազգանունով հայ ծովանկարչի մասին որևէ տեղեկություն կամ գոնե հիշատակություն գտնելու համար մեր ձեռնարկած երկարատև, սակայն անպտուղ որոնումներից հետո մենք որոշ վերապահումով ենթադրեցինք, որ դա հավանաբար ստեղծագործական ծածկանուն է, որի տակ կարող էր «թաքնված» լինել Կոստանդնուպոլսում ծնված, ապա Փարիզում կրթված և ստեղծագործած ճարտարապետ ու գեղանկարիչ Հրանտ Ղազանջյանը (կամ Կազանճյանը), որի ծովանկարներից մի քանիսը, օրինակ՝ «Վայրի ծովափը»⁸ և «Ալիքների կատաղությունը»⁹, ոչ միայն մոտիվների ընտրությամբ, այլև կոմպոզիցիոն համանման լուծումներով հիշեցնում են «Փոթորիկ Մարմարա ծովում»՝ մեզ հետաքրքրած ծովանկարը¹⁰: Բայց, ինչպես կտեսնենք, մենք սխալվում էինք մեր ենթադրության մեջ:

Անցան տարիներ, և ճշմարտությունը, վերջապես, պարզվեց, երբ մեր ձեռքն ընկավ Ուկրաինայի հնագույն քաղաքներից մեկի՝ Կամենեց-Պոդոլսկի Պետական պատմական թանգարան-արգելոցի համալիրի մեջ մտնող, հին քաղաքի հայկական թաղամասի ամենամեծ հրապարակի՝ այսպես կոչված Հայկական շուկայի հարևանությամբ գտնվող Գեղարվեստական պատկերասրահի անգլերեն ուղեցույցը, որը մեզ հաճելի անակնկալ մատուցեց: Բուկլետի չորրորդ էջում, որտեղ հակիրճ ներկայացված էին XVII-XIX դարերի արևմտաեվրոպական կերպարվեստի նմուշները, կարդացինք հետևյալը. «Ցուցադրության մեջ ընդգրկված է նաև մեծ ծովանկարիչ Իվան Այվազովսկու սան, իտալացի նկարիչ Գ. Կասեսսիի «Փոթորիկ» կտավը»: Ավելին՝ նույն էջում գետեղված էր նաև կտավի գունավոր լուսանկարը:

Ստանալով այդ կարևոր, մեզ կողմնորոշած տեղեկությունը՝ մենք մեր որոնումներն առավել նպատակամետ դարձրինք և շուտով նկարչի կենսագրության ու նրա ստեղծագործության վերաբերյալ նոր, ավելի հանգամանալից փաստեր և վկայություններ գտանք:

⁸ Նկարի գունավոր վերատպությունը տե՛ս «Գեղունի (Պատկերազարդ. հայաթերթ)», Վենետիկ, 1927, էջ 32, 33 (ներդիր):

⁹ Կտավից արված սև-սպիտակ լուսանկարը տե՛ս «Հայաստանի կոչնակ (Ազգային, քաղաքական, գրական, գեղարվեստական, կրոնական շաբաթաթերթ)», Նյու Յորք, 1939, № 41, 14 հոկտեմբերի, էջ 1125:

¹⁰ Տե՛ս **Աղասյան Արարատ**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, էջ 242:

Գաղտնիք չէ, որ սկսած XVIII դարի վերջից՝ բազմաթիվ ռուս արվեստագետներ, այդ թվում այնպիսի անվանի նկարիչներ, ինչպիսիք են Ֆեոդոր Մատվեևը, Օրեստ Կիպրենսկին, Սիլվեստր Շչեդրինը, Կարլ Բրյուլլովը, Ալեքսանդր Իվանովը և ուրիշներ, ավարտելով Սանկտ Պետերբուրգի Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիան, մեկնում էին Իտալիա՝ մասնագիտության մեջ կատարելագործվելու, իրենց ուսումնայնտեղ շարունակելու նպատակով։ Սակայն եղել են դեպքեր, երբ նույն նպատակով Ռուսաստան են եկել նաև իտալացի վարպետները, որոնցից մեկն էլ Հովհաննես Այվազովսկու հետևորդ, նրա հավատարիմ աշակերտ Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսին էր։

Կասեսսին ծնվել է 1840 թվականին Հարավային Իտալիայում և նկարչական բարձրագույն, ակադեմիական կրթություն ստացել սկզբից Ֆլորենցիայում, ապա Հռոմում։ Հովհաննես Այվազովսկու հետ նա ծանոթացել է 1874թ. զարնանը՝ Հռոմի հանրահայտ Piazza del Popolo հրապարակում գտնվող սրահներից մեկում վերջինիս կազմակերպած անհատական ցուցահանդեսի ժամանակ, որտեղ ներկայացված էին ծովանկարչի նորաստեղծ վերջին աշխատանքները, այդ թվում՝ «Փոթորիկ Սև ծովում», «Ամպերն Ազովի ծովի վրա։ Իրիկ-նալույս» և «Արևածագը Ջիբրալթարում» խոշոր կտավները։ Այվազովսկու հետ հանդիպումը բախտորոշ նշանակություն ունեցավ Կասեսսիի ստեղծագործական կյանքի հետագա ընթացքի համար։ Մեծ ծովանկարչի արվեստն անջնջելի տպավորություն թողեց իտալացի երիտասարդ նկարչի վրա, որը մինչև այդ հիմնականում աշխատում էր նատյուրմորտի ու կենցաղային ժանրերում։ Ցանկանալով անհրաժեշտ հմտություններ ձեռք բերել նաև ծովանկարի բնագավառում՝ նա Այվազովսկու անձնական հրավերով 1878-ին եկավ Թեոդոսիա։

Թեև տարիներ առաջ՝ 1853-ին, Սանկտ Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիան մերժել էր Այվազովսկու՝ սեփական արվեստանոցին առընթեր նկարչական դպրոց բացելու առաջարկը, սակայն հետագայում՝ 1865-ին, այն վերջապես ընդունվել էր։ «Համընդհանուր աշխատանոց» կոչված այդ կրթարանում, առավելապես ամռան ամիսներին, սովորել ու ստեղծագործական փորձ են ձեռք բերել ոչ միայն Ղրիմում ծնված, այնտեղ բնակվող սկսնակ և ուսյալ արվեստագետները (ինչպես, օրինակ, Ադոլֆ Ֆեսլերը, Էմանուել Մահտեսյանը կամ Կոնստանտին Բոգասկին), այլև Ռուսաստանի տարբեր ծայրերից ու արտասահմանից Թեոդոսիա եկած նկարիչները, որոնցից էր նաև Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսին։

Այվազովսկու արվեստանոցում նա աշխատեց շուրջ հինգ տարի՝ մինչև 1883 թվականը, ստեղծելով մի շարք ծովային և առափնյա բնանկարներ,

որոնք թե՛ մոտիվների ընտրությամբ, թե՛ կոմպոզիցիոն դասավորությամբ նմանվում են Այվազովսկու աշխատանքներին: Դրանում համոզվելու համար բավական է համեմատել Կասեսսիի «Նավաբեկություն», «Փարոս», «Գիշեր: Վեզուվի ժայթքումը», «Մրրկալից ջրեր», Օդեսայի արևմտյան և արևելյան արվեստի թանգարանում ցուցադրվող «Կոստանդնուպոլիսը գիշերով» յուղաներկ կտավները¹¹ (նկարներ 2-6) և Այվազովսկու «Ծովափը գիշերով: Փարոսի մոտ» (1837), «Կոստանդնուպոլիսը լուսնյակ գիշերով» (1847), «Փոթորիկ ծովում: Գիշեր» (1849), «Վեզուվի տեսարանը գիշերով» (1857), «Փոթորիկ Այա հրվանդանի մոտ» (1875) հայտնի ստեղծագործությունները (նկարներ 7-11):

Իր ուսուցչի նման Կասեսսին ևս ձգտում է բնությունն ու ծովը ներկայացնել կենդանի շարժման և փոփոխության մեջ՝ մերթ հանդարտության, անդորրի պահին, մերթ ահեղ, անսանձ տարերքի տեսքով: Ծովի ու երկնքի լայնարձակ, ազատ տարածությունները պատկերող նրա աշխատանքները ևս աչքի են ընկնում բնության կենդանի ընկալումներով ու ռոմանտիկ տրամադրությամբ, թեպետև չունեն Այվազովսկու ծովանկարներին հատուկ թարմությունն ու թեթևությունը, իսկ տեխնիկական վարպետությամբ և գեղարվեստական որակով, անշուշտ, զիջում են Այվազովսկու համանման կտավներին: Վերջինիս պես Կասեսսին ևս իր նկարներն ավարտում էր արվեստանոցային պայմաններում, հաճախ էր անդրադառնում գիշերային տեսարաններին, փոթորկոտ ծովի կերպարին ու նավաբեկության մոտիվին:

Բայց եթե Այվազովսկու ծովանկարներից շատերը մեծադիր, իսկ որոշ դեպքերում նույնիսկ վիթխարի չափեր ունեցող պաստառներ են, ապա Կասեսսիի կտավները հիմնականում փոքր ու միջին չափերի աշխատանքներ են: Եթե Այվազովսկու գունապնակը նրբերանգներով չափազանց հարուստ ու բազմաառնակ է, ապա նրա իտալացի աշակերտի կտավների կոլորիտն ավելի սահմանափակ ու միապաղաղ է, ըստ որում նկարիչը նախընտրում է աշխատել կապտամոխրագույն պաղ երանգներով («Լուսաբաց», «Փոթորկոտ ծով», «Ափի մոտ: Նավաբեկությունից հետո», «Առավոտ: Խաղաղ նավահանգիստ» և այլն) (նկարներ 12-15): Ի տարբերություն Այվազովսկու, Կասեսսին չունի ծովային մաքուր՝ առարկայական մանրամասներից, մարդկային ֆիգուրներից և առափնյա տեսարաններից զուրկ որևէ նկար, ինչպես և ծովային մար-

¹¹ Կասեսսին սովորաբար չէր նշում իր կտավների ստեղծման տարեթիվը՝ բավարարվելով նկարների աջ ստորին անկյունում դրված **G.B. Casessi** կամ պարզապես **G.B.** լատինատառ ստորագրությամբ:

տանկարի ժանրին պատկանող ստեղծագործություն: Նրա առանձին աշխատանքներում, օրինակ՝ «Գիշեր: Վեզուվի ժայթքումը» վերոհիշյալ կտավում (նկար 4) նկատելի է իմպրեսիոնիզմի չափավոր ազդեցությունը, որից ազատ են Այվազովսկու ծովանկարները:

1880 թվականին, երբ Այվազովսկին Թեոդոսիայում՝ սեփական առանձնատանն ու աշխատանոցին կից, հանրային պատկերասրահ բացեց, նա մշտական ցուցադրության մեջ ընդգրկեց նաև իր արվեստագետ ընկերների ու հետևորդների աշխատանքները, որոնցից մի քանիսը Կասեսսիի նկարներն էին¹²:

Անորոշ ակնարկներ, չստուգված տեղեկություններ կան առ այն, որ Թեոդոսիայից բացի, Կասեսսին այդ տարիներին ապրել և աշխատել է նաև Օդեսայում: Ռուսաստանում վեց տարի մնալուց հետո՝ 1884-ին, Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսին վերադարձել է Իտալիա: 1880-1890-ական թվականներին են ստեղծվել մարդկանց փոքրաթիվ և փոքրաչափ ֆիգուրներով աշխուժացված ծովափնյա ու գետափնյա բնանկարները, ինչպես և բուսական նատյուրմորտները (նկարներ 16-17):

Ճակատագրի բերումով, զարմանալի զուգահեռությամբ, 60-ամյա Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսին կյանքից հեռացել է իր ուսուցչի՝ 83-ամյա Հովհաննես Այվազովսկու հետ միևնույն ժամանակ՝ 1900 թվականին:

Կասեսսիի ստեղծագործությունները պահվում են ոչ միայն Ռուսաստանի և Իտալիայի, այլև եվրոպական տարբեր երկրների թանգարաններում ու մասնավոր հավաքածուներում՝ պարբերաբար և բավական բարձր գներով վաճառքի հանվելով գեղարվեստական հեղինակավոր աճուրդներում:

Այսպիսով, ևս մի քանի տող հավելելով Հովհաննես Այվազովսկու հարուստ կենսագրությանը, մեր զեկուցումը վկայում է, որ մեծահամբավ նկարիչը նկատելի ազդեցություն է թողել ոչ միայն XIX դարի ռուսական և հայկական կերպարվեստի ներկայացուցիչներից շատերի, այլև եվրոպացի առանձին վարպետների ստեղծագործության վրա:

¹² Ի դեպ, նկատենք, որ 2016 թվականին, ինչպես և այս տարվա ընթացքում Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահում, Սանկտ Պետերբուրգի Ռուսական թանգարանում, Նիժնի Նովգորոդի Պետական գեղարվեստական թանգարանում և Մինսկի Ազգային գեղարվեստական թանգարանում բացված ցուցահանդեսներում ներկայացված էին ոչ միայն մեծ ծովանկարչի, այլև նրա սաների, այդ թվում՝ Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսիի ստեղծագործությունները:

ՆԿԱՐՆԵՐ



Նկար 1. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Փոթորիկ Մարմարա ծովում



Նկար 2. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Նավաբեկություն



Նկար 3. Գաբրիել Բարսողյունի Կասեսի – Փարոս



Նկար 4. Գաբրիել Բարսողյունի Կասեսի - Գիշեր: Վեգուլի ժայթքումը



Նկար 5. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Մրրկալից ջրեր



Նկար 6. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Կոստանդնուպոլիսը գիշերով



Նկար 7. Հովհաննես Այվազովսկի - Ծովափը գիշերով: Փարոսի մոտ, 1837



Նկար 8. Հովհաննես Այվազովսկի - Կոստանդնուպոլիսի լուսնյակ գիշերով, 1847



Նկար 9. Հովհաննես Այվազովսկի - Փոթորիկ ծովում: Գիշեր, 1849



Նկար 10. Հովհաննես Այվազովսկի - Վեզուվի տեսարանը գիշերով, 1857



Նկար 11. Հովհաննես Այվազովսկի - Փոթորիկ Այա հրվանդանի մոտ, 1875



Նկար 12. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսի - Լուսաբազ



Նկար 13. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Փոթորկույր ծով



Նկար 14. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսի - Ափի մոտ: Նավաբեկությունից հետո



Նկար 15. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Առավոտ: Խաղաղ նավահանգիստ



Նկար 16. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսի - Առափնյա թանկար



Նկար 17. Գաբրիել Բարտոլոմեո Կասեսսի - Նապոլիումորդ

ԱՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻ ԼՈՒՅՍՈՎ

*Այն զի ծով է ինձ ծփանաց
Կենցաղոյս բերմունք յոյժ նմանագոյն,
Յորում կոհակօք բազմօք դիմեցմանց
Տաքանեալ հոգիս յայսմ աշխարհի՝
Մարմնոյս շինուածքով իբր ի նաակի:
Գրիգոր Նարեկացի, ԻԵ*

Մեծ արվեստի հանդիպելիս որքանո՞վ ենք նշանակություն տալիս արվեստագետի միջավայրին ու արտաքին տպավորություններին և որքանով նրա հոգևոր գիտակցությանը. իրականությունի՞ց արվեստ, թե՞ արվեստից իրականություն: Այս հարցին է մղում ռոմանտիզմի հեգեյան տեսությունն իր հայերեն ձևակերպումով. «հիները բնութենե արվեստի եկան, մենք արվեստով բնություն պիտի երթանք» (Մ. Գարագաշյան)¹:

Այս կանխադրությամբ էլ դիմում ենք Այվազովսկուն իր արվեստանոցում այցելող բանասեր Երվանդ Շահազիզի տպավորություններին: «Գնացի ծովանկարչի պատկերասրահը, ինչպես ասում էին, Թեոդոսիայի «Գալերեան» <...> Դահլիճի խորքում շինված էր մի բեմական բարձրություն (էստրադա), որտեղ նստում էր ինքը և նկարում: Այդտեղ էլ դրված էին նրա մոլբերտը և նկարչական գործիքները»²: Այցելուն գիտեր, որ նկարելիս նա չի նստել ծովափին: Հիշողությունն ու երևակայությունն են գործել այնտեղ, թե՞ ավելի էական մի բան: Ինչպե՞ս է տեսնվել ծովը: Նկարիչն իր այցելուներին հրավիրում է զրույցի խնջույքի սեղանի մոտ, ապա խոսք ու կատակով իջնում են ծովափ:

- Ես և տիկինս ուզում ենք ծովը ցույց տալ ձեզ,- ասում է:
- Ի՞նչ եք ասում, ծովը միշտ մեր առջև է:
- Չէ՛, մենք կուզենայինք ձեզ հետ ծովային մի զբոսանք կատարել³:

¹ «Սեր», Կ.Պոլիս, 1862, թիվ 14: Հմմտ. Գ.Վ.Փ.Գեղեյ, Эстетика, т. II, Москва, 1969, с. 314.

² Շահազիզ Ե., Հիշողություններ և դիմաստվերներ, Երևան, 1980, էջ 105:

³ Նույն տեղում, էջ 120:

Մակույկով նավարկում են հեռու: «Ծովը խաղաղ ծփում էր, - գրում է Շահազիզը: Մենք բոլորս մի բաժակ ավել էինք խմել և ասում, խոսում, ծիծաղում էինք: Ամենքիցս ավելի ուրախանում էր ծովանկարիչը: Նա ձեռքը ջրից չէր հանում, ջուրը բուռն էր առնում, վեր շարտում և ասում:

- Աչքդ սիրեմ, մի սրա պարզությանը նայեք: Նորերն իմ նկարները չեն հավանում, ասում են՝ մտացածին են, անբնական: Զարմանալի է: Պատիվս վկա, ես ծովը ճանաչում եմ երկու մատիս նման, նրա բոլոր տեսակ կացության մեջ. ծնվել եմ նրա եզերքին, սնվել եմ, մեծացել նրա եզերքին, ապրում եմ նրա եզերքին. ծովն իմ տարրն է...»⁴:

Տարրը՝ էության մասնիկը, երբ բնությունը վերապրվում է, դիտողի ու իրականության միջև գիտակցվում գոյաբանական կապ: Իսկ երբ դիտողը հեռանում է օբյեկտից, տեսնում է այն որպես ձև՝: Այստեղից է սկսվում ստեղծագործությունը, որպես բնության շարունակություն, ուր գործում են ոչ միշտ բացատրելի մղումներ: Այստեղ փնտրում ենք (գուցե և հորինում) նյութից դուրս, նախափորձային հանգամանքներ, որոնք նկարչի զգացական հիշողության խորքում են, գուցե ներկայով հաստատվող անցյալ: Դրան կարող էր տոն հաղորդել նկարչի նախնական կրթությունը Թեոդոսիայի ծխական դպրոցում՝ Ս.Սարգիս եկեղեցուն կից: Տարրական գրագիտությունն այստեղ ուսուցանվել է սաղմոսով ու շարականով, և կարո՞ղ էր շրջանցվել Մաշտոցի շարականը.

Ծո՛վ կենցաղոյս հանապազ գիս ալեկոծէ,
Մրրկեալ ալի՞ք թշնամին ինձ հարուցանէ.
Նաւապետ բարի, լեր անձին իմոյ ապաւնէն⁵:

Սա արդյո՞ք հոգևոր ելակետը չէ Այվազովսկու արվեստի, Կանտի խոսքով ասած՝ «կրոնա-բարոյական իմպերատիվ»⁶: Դա չի՞ ասում, որ արվեստագետի կապն իրականության հետ անդրանցական է (տրանսենդենտ), որ նրա պատկերած մշուշներն ու փոթորիկները մարդկային հոգու ալեկոծումներն են և հոգևոր սպասում: Այդտեղ ոգեհարցություն կա և խորհուրդ: Կապտագորշ ամպերի խորքից թափանցող ծիրանագույն լույսը մայրամուտ է սիմվոլացնում, թե՞ ցայգալույս: Ա՛յս է էականը, թե՞ հոգևոր իմաստը, վերացական հույզի պոե-

⁴ Նույն տեղում, էջ 121, 122:

⁵ **Մեսրոպ Մաշտոց, Սահակ Պարթև**, Օրհներգեր, Երևան, 2010, էջ 40:

⁶ **Кант И.**, Сочинения, т. 5, Москва, 1966, с. 345.

տականացումը: Միստիկական սպասման գաղափարը տեսնում ենք նկարչի վաղ շրջանի ոչ պատահական մի կտավում՝ «Աշխարհի ստեղծումը» (1841 թ.): Նախնական տարերքն է այստեղ, երբ «երկիր էր աներեւոյթ և անպատրաստ, եւ խաւար ի վերայ անդնդոց, եւ ոգի Աստուծոյ շրջեր ի վերայ ցուրց»⁷: Տազնապալից պահ է երևակայվել՝ ի՞նչ է ծնվելու քաոսից: Այստեղից է սկիզբ առնում Այվազովսկու ծովը՝ հավերժականության ու անսահմանության, ձգտումի ու անհնարինության խորհուրդը, որ հանգեցնելու է անցման ու հույսի գաղափարին և նավի խորհրդանիշին. «տատանեալ հոգիս... իբր ի նաւակի»⁸: Վերադառնում ենք Մաշտոցի շարականին, որ հեգելով կարդացել է հայոց ծխական դպրոցի աշակերտը, ապա ժամաշապիկ հագած երգել եկեղեցու կամարների տակ: Սա արդեն պատարագն է: «*Տաճարն* լիցի երկայնաձեւ ընդ արեւելս եւ *նաւու նման իցեւ*, կարդում ենք 6-րդ դարում թարգմանված «Առաքելոց սահմանադրությունում», - <...> յաջմէ եւ ահեկէ նստցի քահանայութիւն եւ սարկաւազունք առնթեր կացցեն զգաստք եւ թեթեւ զգեցեալք զի նմանին *նաւազաց եւ որոց թիավարեն*»⁹ (ընդգծումներն իմն են - Հ.Հ.): Սա փրկության տապանի խորհրդակերպումն է իր խարիսխներով ու առագաստներով, հոգու ապաստանը իրականության ալեկոծ ծովում: Եվ այս հոգու տագնապին է հանդիպում Նարեկավանքի Մեծ Ճգնավորի աղոթքը.

...Նաւն ի բախմանէ վայրենի ալեացն խորտակեցաւ,
Թեւոցն ձեռնարկութիւն քայքայեցաւ,
Կայմն ամբարձման ի կայից իւրոց խլեցաւ,
Առագաստին թռչարան յանկարկատելի ծուենս պատառեցաւ,
Շինուածոյն շուք անզարդեցաւ,
Առասանք ձգողականացն խզեցաւ...¹⁰

Պատկերը տեսանելիորեն առարկայական է, բայց դա տեսնվել է ճգնա-

⁷ «Գիրք ծննդոց», քննական բնագիր, աշխ. Ա.Ջեյթունյանի, Երևան, 1985, էջ 145: Ձեռագրական առաջին տարբերակում (1257 թ.), ի տարբերություն հրատարակված օրինակների, տրված է ոչ թե «*հոգի* Աստուծոյ», այլ «*ոգի* Աստուծոյ» ձևը: Մեր խնդրի տեսակետից այս ենք հարմար նկատում:

⁸ **Գրիգոր Նարեկացի**, Մատենան ողբերգութեան. քննական բնագիրը Պ.Խաչատրյանի և Ա.Ղազինյանի, Երևան, 1985, էջ 339:

⁹ «Սրբազան պատարագամատուցք Հայոց», աշխ Հ. Յովս.Գաթրճեանի, Վիեննա, 1897, էջ 44:

¹⁰ **Գրիգոր Նարեկացի**, էջ 340:

վորի այրում, ուստի անդրանցյալ է, հոգևոր տեսողություն և տարակուսած հոգու խռովք: Այվազովսկու արվեստը համախոս է ոչ այնքան այս պատկերին, որքան նրա իմաստին, և մթնոլորտը խորհրդապաշտական է: Այստեղ է թերևս նրա միստիկական ռոմանտիզմի գաղտնիքը, և այդ է բանաստեղծական ներշնչում հաղորդում: Եթե այստեղ «բնությունն ալ ունի իր հայելին» (Հ.Պարոնյան)¹¹, ապա բնությունն ինքն էլ մի հայելի է իր խորքը դիտող նկարչի կամ պոետի համար («...մի սրա պարզությամբ նայեք»): Իսկ արվեստը, եթե հայելի է, ապա իր լույսն է արձակում, և այդ լույսով այլ կերպ է տեսնվում և իդեալականացվում բնությունը: Այստեղ գործում է փոխանդրադարձման մի օրենք, և արվեստից արվեստ է ծնվում, ասենք՝ գեղանկարչությունից բանաստեղծություն: Պատկերի կամ քանդակի անշարժությունն իր ներքին լարվածքով բանաստեղծին հուշում է, որ շարժման մեջ կան «արգասավոր պահեր»¹²: Դրանք թանկ պահեր են՝ պոտենցիալ վիճակներ, որ հատկանշում են, այսպես ասած, «էֆեկտների կենտրոնացման աստիճանը»¹³: Այդ կենտրոնացումը, որպես շարժման հնարավորություն, ներքին շիկացում, զգացել է դարի ռոմանտիկ ողբերգակը՝ Պետրոս Ադամյանը, երբ հանդիպել է Այվազովսկու կտավներին: Նա զգացել է, որ դա հարազատ է իր բեմական խառնվածքին, իր հոգու հայելին է: Նույն հարազատությունն է զգացել Այվազովսկին, երբ 1883-ի գարնանը Մոսկվայում տեսել է Ադամյանի Համլետը: Այնուհետև նրանք հանդիպել են վաճառական Հովհաննես Անանյանի տանը, երկար զրուցել: Այվազովսկին ափսեի վրա արագորեն նկարել է ծովային մի պատկեր, նվիրել Ադամյանին: Այստեղից է սկսվել նրանց հոգևոր բարեկամությունը: Նրանց միավորել են նույն գեղագիտական իդեալները, և դա Ադամյանին տարել է Սև ծովի ափերը՝ Թեոդոսիա:

Ինչ խոսքերով է Այվազովսկին գնահատել Ադամյանի արվեստը: Միակ գրավոր վկայությունն Ադամյանի նամակն է՝ գրված 1886-ի օգոստոսի 20-ին, նոր-նախիջևանցի իր բարեկամուհուն՝ Երանուհի Շահբազյանին: «Թեոդոսիայում, երբ բենեֆիս տվի,- գրել է,- Այվազովսկու պես շատ բան չհավանող մարդ, տեսնելով իմ Օթելլոն մի ողորմելի բեմի վրա, եկավ հագնվելու սենյակս, ճակատիցս համբուրեց և ասաց, որ բացի խաղիցս, կոստյումիս պատմական ճշտությունը գովելի և զարմանալի է»¹⁴: Այվազովսկին Ադամյանին հրավիրել է

¹¹ Պարոնյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ. 9, Երևան, 1975, էջ 163:

¹² Տե՛ս Лессинг Г.Э., Лаокоон, Москва, 1957, с. 91.

¹³ Տե՛ս Հ., Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, թարգմ. Վ.Տերոյանի, Երևան, 1936, էջ 489:

¹⁴ Ադամյան Պ., Նամակներ, Երևան, 1959, էջ 151:

իր տուն, հրավիրել է նաև իր հայ բարեկամներին, և նկարչի ցուցասրահ-արվեստանոցում, նույն էստրադայի վրա, որտեղ նա նկարում էր, դերասանը կարդացել է իր բանաստեղծությունները, ներկայացրել հատվածներ իր դերակատարումներից: Դրան հաջորդել են հաճախակի հանդիպումներն արվեստանոցում: Ադամյանը հետևել է Այվազովսկու աշխատանքին նկարչի հայացքով, և ծովը նրա աչքում իմաստավորվել է Այվազովսկու արվեստից ճառագող լույսով, որպես հոգու խորհուրդ, իր բանաստեղծական ու բեմական հույզերի անդրադարձը: Իրականությունը նրա հայացքում վերածվում է արվեստի, և դա տեսնում ենք նրա նույն շրջանում գրած բանաստեղծության մեջ.

Լերանց գոտիներ
Աղջամուղջ գույնով
Երբոր ծածկվին
Լաքի, կոբալտի
Երանգ խառնելով,
Ամպեր կը ծուլվին,
Մինչ թանձր փրփուրք
Կը ծածկեն զծով.
Լուռ է դեռ երկին,
Խուլ, սպառնալից
Սպասե փոթորկի¹⁵:

Սա ոչ միայն իրականության դիտումն է Այվազովսկու արվեստից ծագող զգացումներով, այլև դերասանի բեմական զգացմունքների անմիջական անդրադարձը, եթե նկատի առնենք ժամանակակիցների տպավորությունները Ադամյանի խաղից: Ուշադրություն են գրավել կրքերը զսպող նշանները, հնարավորությունը (պոտենցիալ), քան իրականացումը: «Ադամյանի խաղի դինամիկան այն չէր, ինչ անվանում ենք դինամիկա,- գրել է Շիրվանզադեն:- Ադամյանի մոտ դա ներքին էր և ոչ արտաքին: Դինամիկա էր Ադամյանի յուրաքանչյուր դիմախաղը, աչքերի, բիբերի յուրաքանչյուր պտույտը, ծով էր լռությունը, փոթորիկ էր ժեստը...»¹⁶: Հանդիսականն ամեն վայրկյան սպասել է

¹⁵ Ադամյան Պ., Երկեր, Երևան, 1956, էջ 217:

¹⁶ Շիրվանզադե Ա., Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1961, էջ 194:

պոռթկումի ու աղաղակի և տեսել է, որ նա զսպում է իրեն, հաղթահարում է ենթադրվող հուզումը՝ ինչ-որ ակնարկ ու հետ: Դա եղել է նրա խաղի սկզբունքն իր իսկ ձևակերպումով՝ «հոգեկանն ավելի ուժեղ է մարմնականից»¹⁷, «ոչ եղջերուի նման շտապել, ոչ կրիայի նման դանդաղիլ, չվարանել, չկանգնել»¹⁸, պահել ներքին լարվածքը, «խուլ սպառնալից սպասել փոթորկի»: Սա բուն դրամատիզմն է դերասանի արվեստում, շարժման մեջ լինի այդ, թե դադարներում, որ լարում է հանդիսականի ուշադրությունը: Ադամյանն այդ սպասման լարերի վրա է խաղացել ու հանդիպել է Այվազովսկու «Սև ծովը» կտավին: Ահա իր խաղի գեղանկարչական պատասխանը: Ծովը ներսից անհանգիստ է, թեթև ալեկոծ, երկինքը մռայլ, ցնցում դեռ չկա և լինելու է, սպասվում է այդ, ինչպես դրամայում ռոմանտիկական պոռթկումը, որ դերասանը հետաձգում է և...

Հանկարծ շունչ մ'ուժգին
Կը ցնցե՛զ երկիր,
Ալիք ուժգնակի
Բաղխին ժայռերու,
Սփռեն փրփուրներ,
Գոլորշիք ոսկի,
Հայն ժամ քեզ հիշեմ,
Ո՛վ Այվազովսքի¹⁹:

Շարունակության մեջ փոխվում են պատկերն ու տոնայնությունը ոչ ըստ բնության օրենքի, այլ դերասանի տրամադրվածության և բանաստեղծական խոսքի տարերքի: Օրը մթնում է, օդը դառնում է մուգ կապույտ, հորիզոնում՝ շեկ գոլորշիներ: Սա որքանո՞վ է իրականություն և որքանով նկարչի երևակայություն, գույների ընտրություն, վրձնի խաղեր ու ներկերի ինքնին պլաստիկա: Իր հայեցության մեջ Ադամյանը որպես դերասան և բանաստեղծ փոխում է իր տրամադրության ռեգիստրը, հարմարեցնում պատկերը.

Երբ սև, կապտերանգ

¹⁷ Ադամյան Պ., Երկեր, էջ 446:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 492:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 217:

Այերք խավարին.
Եվ հորիզոնում,
Շեկ գոլորշեաց մեջ
Գլխիկոր լուսին
Փայլփլուն երկարե
Պոչն յուր սիրաշող
Ի գիրկ ծովակին...²⁰

Բանաստեղծ Ադամյանը բնության տարրերի մեջ փնտրում է իր հոգու սիմվոլները, գույների նյութականության մեջ՝ տրամադրություն և իմաստ, իր բանաստեղծական տեսիլքների անդրադարձը:

Ստվերած մեջեն
Կորալտն ու բիտում,
Արծաթն ու ոսկի
Ու բաց կանաչը
Միմյանց հետ մրցին...

Սա նաև նկարչի հայացք է՝ ներկից գույն, նյութի հաղթահարումը նյութով, և նպատակը բնության անդրադարձն է, թե՛ ազնվացումը, երբ դիտողն ուզում է իր տեսածից ավելին տեսնել ու հայելի է պահում բնության առջև, թե ինձանով ճանաչեք բնությունը: Հայելու խորհրդանիշը հաճախադեպ է ժամանակի արվեստասիրական դատողություններում, իսկ որպես առարկա սալոնների առաջին զարդն է, գեղանկարի նման շրջանակված, որին նայողն իր ցանկացածն է փնտրել, ոչ թե ճշմարտություն: Ադամյանն այս համեմատությանն է դիմել՝ ասես կրկնելով Պարոնյանի խոսքը. բնությունն ուզում է տեսնել «յուր ձիրքերն աննման» և Այվազովսկու կտավներում գտնում է «իրեն արժան ջքեղ հայելի»²¹:

Այստեղ արդեն դերասանն է խոսում՝ հայելու բարեկամը, որ իր պոետական ներշնչումներն ստացել է խոսքային իրականությունից ու գեղանկարչությունից հավասարապես և փնտրել է իր անդրադարձը բեմի հայելում: Բեմական ռոմանտիզմի կրողը երբեմն ընդունվել է որպես ռեալիստ, ինչպես

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ Նույն տեղում, էջ 218, 219:

երբեմն Այվազովսկին, որի հետևորդները հայկական ռոմանտիզմի միջավայրում էին՝ Զիվանյանից, Մախոխյանից ու Մահտեսյանից մինչև Բաշինջադյան: Այս միջավայրում էր ռեալիստ Հովհաննես Թումանյանն իր ռոմանտիկական ներշնչումներով: Դա վերաբերմունքն էր բնության, պատմության ու ավանդության հանդեպ, և ճշմարտություն ասվածը ոչ միայն գեղագիտական, այլև կենսական ձգտումների և բարոյահասարակական հայացքների մեջ էր: Բաշինջադյանի ռոմանտիզմը Թումանյանը տեսնում է «Լոռվա ձորը» նկարում: Ձորը մութն է, ձորի խորքում մի տնակ, և ճրագի թույլ լույս է առկայծում այնտեղ՝ հույսի ու երազանքի խորհուրդը՝ բացարձակ ռոմանտիկա, և ահա նույն ռոմանտիկական կրող ու աշխարհայացքով ռեալիստ Թումանյանը բանաստեղծական հարց է ուղղում նկարչին.

Դու ճանաչում ես նորա բնակչին...
Ո՛հ, չես ճանաչում, անձանդո՞ ես դու,
Բայց թե գիշերը և նրա հոգու
Կարողանայիր տեսնել ու զգալ,
Հանգստություն չէիր նայողին դու տալ²²:

Տնակի լույսը կարծես նման է կապտագորշ ամպերի տակից թափանցող արեգակի շողքին Այվազովսկու կտավներում: Դա հոգևոր լույսի գաղափարն է, որ տեսնում ենք Բաշինջադյանի «Քանաքեռի տունը» նկարում, որ դիմում է իմացողին, թե այստեղ ծնվել է հայության նոր ժամանակների առաջին քաղաքացին՝ Աբովյանը՝ ռոմանտիզմի դարաշրջանի բանաստեղծն ու վիպերգուն: Դարձյալ նույն գեղագիտական խնդիրն է ծագում. իրականությունի՞ց դեպի արվեստ, թե՞ արվեստից իրականություն: Երկու դեպքում էլ առկա է հույզերի ռոմանտիկան, և Բաշինջադյանին հարցով մոտեցող Թումանյանը ներդաշնակության իր երազանքով կանգնում է Այվազովսկու կտավի առջև ու մղվում էֆեկտների ռոմանտիկական կենտրոնացմանը բանաստեղծական խոսքում: Մտովի տեսնում է հզոր, վեհաշունչ մի շարժում, և ընտրվում են գեղանկարչական պատկերին համարժեք բառեր ու խոսքի դարձվածք, բնության պողպատյա արտահայտող տոնայնություն.

Ելած օվկիանի անզուսպ ալիքներ,

²² Թումանյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 58:

Ծանր հորձանքով զարկելով դեպ վեր,
 Լեռնանում էին գոռալով ահեղ,
 Եվ մրրիկն ուժգին շնչում էր այնտեղ
 Անեգր ու անվերջ
 Տարածության մեջ²³:

Սա գեղանկարչական պատկերի բանաստեղծական պատասխանն է, նույնքան ռոմանտիկական, զգայաբանորեն համարժեք: Թվում է՝ նույն պատկերացումն ու հույզն է կրել նկարիչն իր գալերեայի բեմում, գույների ծայնաշարը ձեռքին, և դիտողին է դիմել իր սիրելի խոսքով՝ «աչքդ սիրեմ»: Եվ ինչպե՞ս է պատկերացվել նկարչի անձը բանաստեղծին, որ չէր հանդիպել նրան: Թումանյանի գեղարվեստական երևակայության մեջ նա ծովերի աստվածն է՝ Պոսեյդոնը, որ ստեղծել ու սանձում է ծովային տարերքն իր վերելքի պահին՝ իններորդ երկնքում...

«Կանգնեցե՛ք», գոչեց վրձինը ձեռքին
 Կախարդ ծերունին հուզված տարերքին²⁴,

Եթե «Իններորդ ալիք», ուրեմն հաջորդ հարվածը տասներորդ երկնքում է, որին չի հասնում և... Սա Լեսսինգի հայտնագործած «արգասավոր պահն» է՝ պատկերի ու բանաստեղծական խոսքի հնարավոր վիճակը՝ գեղարվեստական ձևաստեղծման գիտակցված կամ չգիտակցված նպատակը, բուն էսթետիկական վճիռը, և այստեղ էլ Թումանյանի խոսքի պայմանական ավարտակետն է.

Եվ լուռ, հնազանդ հանճարի ծայնին,
 Մութ ալիքները փոթորքի պահին,
 Կտավի վրա
 Կանգնած են ահա²⁵:

Այս կետին է հանգել նաև Ադամյանի բանաստեղծությունը. «...իրք մնան անշարժ, անդ չէ լսվում մրմունջ ծովեզրի»²⁶: Բնությունը հանգեցվել է արվես-

²³ Նույն տեղում, էջ 125:

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ **Ադամյան Պ.**, Երկեր, էջ 447:

տի, և ի՞նչ է լսվելու այնտեղ, եթե ոչ բանաստեղծի մրմունջը: Շարժումն ընկալողի երևակայության մեջ է, շարունակվում է որպես այլ իրականություն, եթե հետևենք Թումանյանի պոետական ներշնչմանը՝ «Մի հառաչանք»: Դա Այվազովսկու կտավներից ծնված հույզ է, պատասխան ապրում, շարունակություն կամ զուգահեռ (ասոցիատիվ) շարժում, պատկերին համընթաց և պատկերից ելնող ճախրող հույզ:

Ես տեսա հսկա
Տաղանդի մի գործ՝
Անհաշտ Պոնտոսի
Ափերն ալեկոծ.
Տեսա ծովափնյա
Ժայռերը մեծ-մեծ,
Տեսա, հիացա,
Ու սիրտս բացվեց.
Եվ նրա միջից,
Որպես վանդակից
Արծիվը գերի,
Մի կարոտալի
Հառաչանք թռավ,
Ծուխ դարձավ, կորավ
Դեպի ժայռերը
Իմ հայրենիքի,
Դեպի վայրերը
Իմ անցած կյանքի²⁷:

Թումանյանն այս բանաստեղծությունը գրել է 1894 թվին Թիֆլիսում, երբ ամենևին հեռու չէր իր հայրենիքից (ձիով մեկ օրվա ճանապարհ), ուր «անլուելի խշշում էր պղտոր ջուրը Դեբեդի»²⁸, և ի՞նչ էր «անցած կյանքը», քսանհինգ տարի: Ո՞րն է այստեղ «կարոտալի հառաչանքի» խորհուրդը: Դա բացատրելի է, եթե հինգ տարի հետ գնանք՝ 1889 թիվ, բացենք նրա երկրորդ պոեմի առաջին էջը.

²⁷ Թումանյան Հ., հ. 2, էջ 136:

²⁸ Նույն տեղում, հ. 1, էջ 29:

Ժայռերը խորունկ նորթերը կհտած,
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ ու անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ²⁹:

Թվում է՝ բանաստեղծն իր այս տողերով է ներշնչվել: Իսկ ծովն ու ալեկոծությունը տարածված սիմվոլներ են XIX դարի ռոմանտիկական պոեզիայում, որ իմաստավորել են բանաստեղծի երևակայությունը հայրենի գետի ափերին.

Նրանց ոտքերում գազազած գալի,
Գալարվում է գիժ Դև-Բեդը մոլի,
Խելագար թռչում քարերի գլխով,
Փրփուր է թքում անզուսպ երախով,
Թքում ու զարկում ժեռուտ ափերին...

Փոթորկալից գետ, գիշերվա խավար, մութ անձավների արծազանքը, չարագույժ ձայներ, ամպերի թիկունքից հայտնվող «լուսնի երկչոտ շողերի» խաղն ալիքների հետ ու երևակայվող մի կյանքի շնչառություն՝ իրականությունից վեր մի ուժ.

Ոգի է առնում ամեն բան էնտեղ,
Շնչում է, ապրում և մութն, և ահեղ³⁰:

Սա ավելին է, քան խոսքային պեյզաժ, և այստեղ է ձգտում բանաստեղծի «հառաչանքը»: Հոգու խռովք և անազատության զգացում է ունեցել երիտասարդ Թումանյանը և այդ զգացմանը համախոս պատկերի է հանդիպել «անհաշտ Պոնտոսի ափերին»: Խոսքը ո՛չ աշխարհագրական և ո՛չ անցյալ հայրենիքի մասին է: Դա բանաստեղծական գաղափար է ու գեղագիտություն, որտեղ ենթագիտակցորեն համերաշխ են ծովեզրին ապրող, ծովն իր տարերքը համարող նկարիչն ու ծովից հեռու բանաստեղծը: Նրանք չեն հանդիպել միմյանց, բայց համախոս են, նույն աշխարհայացքի և նույն գեղագիտության

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 30:

կրողները: Սա հայկական ռոմանտիզմն է իր խորհրդապաշտությամբ, և դրա արմատները խորն են: Բնության տարերքի խորհրդին ենք հանդիպում Մաշտոցի շարականում, ապա Նարեկացու տեսիլքում. «տատանեալ հոգիս յայսմ աշխարհի...»: Ծովային տարերքի նման է տեսնվում հորդացած Ջանգվի պատկերը Աբովյանի վեպի հավելվածում, որտեղ տպավորությունն իրական է, պատկերացումը՝ ֆանտաստիկ, հույզը՝ ոգեխոսական:

«Ինչպես մեկ կատաղած վիշապ, երկնքիցը թռած, գլխիվեր ճուղակ, մեկ տուտը Սևանի հանդարտ ծովումը, մեկ տուտն Արագի քրքրված դրաղումը, սար ու ձոր կխչոր տալով, քանդելով, տապալելով, քափ ու քրտինքը բերանը կոխած, զրգզված մազերը քյալին ցցած, կապը կտրած, գժված <...> ու հրով, սրով, բրով, բոցով, վառված, կրակված աչքերն արնով լիքը, յալը ցցած, կայծակի թուրը բերնին բռնած, վրա պրծած, աչքերն արնով լիքը, որ չի՛ գալիս ամեհի Ջանգին ու Ձորագեղ մտնու՛մ...»³¹:

Բառերը մտքից ու պատկերից առաջ են ընկնում, թափվում թղթին՝ իրար գլխից թռչելով: Խոսքային տարերքն ստեղծում է տարերային, երևակայական պատկեր, հատկանիշների ծայրահեղ կուտակումով, և սա իրական է այնքանով, որքանով իրական է ընկալողի ու բանաստեղծի հուզական տարերքը: Սա ինքն իրենով սնվող հուզականությունն է, ահագնացող մի ներշնչում, որ բնության շարունակությունն է հեղինակի երևակայության ու տրամադրության վայրիվերումներում, խռովքից ու փոթորկից մինչև գիշերվա տագնապալից մութն ու հույսի խորհրդանիշը. «Եկեղեցու գլուխն արեգակի պես փայլում, շողշողում էր.

- Սուրբ Մարիամ Աստվածածին, քեզ եմ կանչել...»³²:

Երևակայությունն ու հույզերի ռոմանտիկան հասցվում է միաստիկական լավատեսության և ռոմանտիզմի հեգելյան հայացքով. «երևակայությունը որպես բնությունից ոգեկանին անցնելու մղում»³³:

Այս արձակ բանաստեղծությունը գրվել է եվրոպական ռոմանտիզմի ծաղկման շրջանում. 1841 թիվ: Այս նույն շրջանին է պատկանում երիտասարդ Այվազովսկու ամենափիլիսոփայական գործը՝ «Արարչագործությունը»: Մթին,

³¹ Աբովյան Խ., Վերք Հայաստանի, Երևան, 2004, էջ 296:

³² Նույն տեղում, էջ 30:

³³ Гегель, Эстетика, т. II, с. 231.

ծանր ամպեր երկնքի ու երկրի միջև, քառսում բնության երեք տարրերը՝ հողը, ջուրը, օդը, և չորրորդը՝ թեթև, ծիրանագույն լույս երկնքում, այնտեղից երկրին նայող Արարչի աչքը. ռոմանտիզմ և խորհրդապաշտություն միաժամանակ, որ իր նշաններով շարունակվելու էր հայոց գեղարվեստական մտածողության մեջ մինչև դարի 80-90-ական թվականները՝ Ադամյան, Բաշինջաղյան, Ծերենց, Ռաֆֆի, Թումանյան և այս կողմ, եթե հայ բանաստեղծության մեջ ու պատմավեպերում շարունակվելու էին առկայծել ռոմանտիկական գույները: Արվյանը չէր տեսել Այվազովսկու որևէ նկար, Թումանյանը չէր կարդացել Արվյանի վեպի՝ 1860-ին տպագրված հավելվածը³⁴, իսկ Բաշինջաղյանը ժամանակակիցն ու բարեկամն էր Ադամյանի և հետևորդը Այվազովսկու: Խնդիրն այս դեպքում իմացություններն ու ազդեցությունները չեն, ոչ իսկ թեմատիկ առնչություններն ու արտաքին նշանները, այլ հոգեբանական-աշխարհայացքային խորքն ու գեղագիտական մղումները: Թեմաների ու նշանների խնդիրը, ինչ եղանակով էլ արծարծվի, արտագեղագիտական է: Նկատի առնենք, որ Այվազովսկու հայկական թեմաներով կտավները նրա գլուխգործոցների շարքում չեն, և որոշ գործեր էլ չեն կարող լիարժեքորեն ըմբռնվել ազգային միջավայրից դուրս, ասենք՝ «Մխիթարյանները Ս.Ղազար կղզում» (Հայկազյան բառգրքի հետ), «Խրիմյան հայրիկն Էջմիածնի մոտակայքում» և այլն: Դիմելով բանաստեղծական զուգահեռներին և անուղղակի առնչություններին՝ շոշափում ենք հայկական ռոմանտիզմի գիծը, փորձում մոտենալ բնության հետ համերաշխ, բնությունն արվեստով լրացնող արվեստագետի ներհայեցողյանը և նրա ապրիորի փորձի սահմաններին: Խոսքը խոսք է ներքին պատկերով ու ծայն լուրջան մեջ: Ի՞նչ են տեսել և լսել բանաստեղծն ու նկարիչն առանձին-առանձին, ի՞նչ է պատկերացրել նկարիչը դերասանի ծայնը լսելով այն բեմից, որտեղ ինքը նկարում էր, կամ ի՞նչ կարող էր ասել բանաստեղծին պատկերի անշարժությունը: Գուցե այն, որ «գեղեցիկը չունի ֆիզիկական գոյություն» (Բ. Կրոչե)³⁵: Այո՛, էսթետիկական հույզը որպես իրականություն ինչպիսի ֆիզիկական գոյության էլ հանգի, բնախոսական չէ իր բովանդակությամբ, և նրա դերը ազատագրումն է նյութի ու նյութականության կաշկանդումից:

Վերադառնում ենք մեր հարցադրման սկզբնակետին. «արվեստով բնության պիտի երթանք», այն է՝ բնությանը մոտենալ գեղագիտական իդեալի

³⁴ «Կոռնկ Հայոց աշխարհին», Թիֆլիս, 1860, թիվ ԺԱ, էջ 876–882:

³⁵ **Кроче Б.**, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, Москва, 2000, с. 117.

դիրքից և ինչպե՞ս, դիտե՛լ այն, թե՞ լինել այնտեղ: Գերմանական ռոմանտիզմը դա հանգեցնում է անձի բարոյահասարակական ձգտումներին՝ «գրոհ և փոթորիկ» (Հերդեր): Հեզելը պատմության խորքն է տանում խնդիրը, հասցնում վաղ միջնադար, դնում կրոնաբարոյական հողին: Սա հարազատ է մեզ: Այստեղ է հայոց բանաստեղծության ակունքը՝ «ծով կենցաղոյս...», և հոգին «իբր ի նաւակի»: Սա մեզ համար պարզ համեմատություն չէ, այլ ոգեխոսություն: Եթե ծովանկարիչն ասում է՝ «ծովն իմ տարրն է», դա ոչ միայն հայացք է, այլև վիճակ ու հոգևոր խորհուրդ: Նա իր գիտակցվող բնությամբ իմաստ է տեսնում իր և բնության հարաբերության մեջ, և նրա տարրն է այնքանով, որքանով ենթարկված է նրա լարվածքին ու դիմին, չի հորինում, այլ ինքն իսկ է: Պատմությունն ու աշխարհը դիտող իմաստուն մի մարդ՝ Կոստան Զարյանը, այստեղ է տեսել հայկական ռոմանտիզմի էական առանձնահատկությունը: «Հայի համար բնությունը վիճակ է,- գրում է նա,- ճակատագիր, որից դուրս նա չի կարող իրականանալ <...> նա իր ներշնչման ուժն ստանում է իր և բնության միասնությունից»³⁶: Դա ավելի հոգեկան է, քան ֆիզիկական: Բնության մեջ լինի նա, թե առանձնացած՝ իր արվեստանոցում կամ գրասեղանի մոտ, միևնույն է. բնությունը նրա ենթագիտակցության մեջ է, նյարդերի հյուսվածքում ու մատների ծայրին: Նա իր կեցության տունն է ստեղծում բնության սիմվոլներով, որ թվում է՝ փախուստ է: Այս գիծը հայոց բանաստեղծության մեջ որքան հին, այնքան էլ նոր է ու հասնում է նորագույն ժամանակներ այսօր իսկ ընթերցվող տողերով.

Հեռո՛ւ ափերում, ժայռերի կրծքին
Շաչում էր, ծեծկում ծովը մթագին,
Եվ անդունդներից արշավում քամին
Հպարտ ճակատիս³⁷:

Այս տողերը գրվել են այն ժամանակ, երբ Այվազովսկին ռուսական ռեալիզմի ու նրա հետևորդների միջավայրում էր և ասում էր՝ «նորերն իմ նկարները համարում են մտացածին»: Հասկանալի է: Ռուսաստանը ռեալիստական գրականության և ռեալիստական արվեստի երկիրն էր, Այվազովսկին այնտեղ իր ռոմանտիզմով մեծարված ու առանձնացած մի բարձր տեղում:

³⁶ Զարյան Կ., Երկիրներ և աստվածներ, Երևան, 2002, էջ 124, 126:

³⁷ Խսահակյան Ավ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, 2003, էջ 116:

«Նորերը» կանգ են առել այդտեղ ու լռել... «Աչքդ սիրեմ»: Որտե՞ղ է ճշմարտությունը, կամ ո՞րն է ավելի ճշմարիտ, բնություն՞ը, թե՞ արվեստը. եթե ռեալիզմ, ապա ո՞ր իմաստով: Լիոնելլո Վենտուրին 19-րդ դեալիզմն անվանել է «տրանս-ցենդենտալ ռեալիզմ»³⁸: Բացատրված չէ այս հասկացությունը: Իրականում սա ռոմանտիզմն է կամ ռոմանտիզմի ցուլը, որ դարավերջի ռուսական արվեստում գրեթե չի երևում: Այվազովսկու արվեստը ռեալիզմի տեսակետից դիտողներն այն մտքին են եղել, որ այնտեղ հայտնագործվում է բնությունն իր «զաղտնի», առօրյա հայացքին անմատչելի կողմերով: Թերևս, եթե իսկապես բնությանն ենք հետամուտ, այլ ոչ նրա տված ներշնչմանը, որ խոսք ու իմաստ է հարուցում: Այստեղ ճշտում ենք մեր հարցը. որտե՞ղ է իրականության իմաստը, իրականությա՞ն մեջ, թե՞ ընկալողի կամ այնտեղ ապրողի էսթետիկական վճռում, որ նույնքան իրական է հոգեբանորեն: Օբյեկտի և սուբյեկտի հարցն այստեղ նահանջում է, և կա՞րդյոք նման հարց արվեստում: Եթե նկարիչն իր արվեստանոցում է, կամ բանաստեղծը՝ սեղանի մոտ, որտե՞ղ է բնությունը: Նա ինքն է իր մտավոր ու զգացական բեռով ներհայեցողաբար: Ու եթե իր այցելուներին առաջնորդում է դեպի բնություն՝ մակույկով բաց ծով, ի՞նչ է ուզում ցույց տալ, ծո՞վը, թե՞ իր և բնության բնազանցական միասնությունը:

³⁸ Вентури Л., Художники нового времени, Москва, 1956, с. 41.

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻՆ ԵՎ ՎԻԼՅԱՄ ԹՅՈՐՆԵՐԸ

Անգնահատելի են հայազգի մեծանուն ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու (1817-1900) թողած ժառանգությունը և ներդրումը ռուս և համաշխարհային արվեստի գանձարանը: Դեռևս իր կենդանության օրոք մեծ ճանաչման արժանացած նկարչի փառքը չի մարել նաև նրա ծնունդից 200 տարի անց: Այվազովսկու արվեստն արժանացել է բարձր գնահատականի, նրան շնորհվել են բազմաթիվ պետական բարձրագույն պարգևներ Ռուսաստանի, Ֆրանսիայի, Օսմանյան կայսրության և այլ երկրների իշխանությունների կողմից, գրվել են նրա կյանքն ու ստեղծագործությունը լուսաբանող բազմաթիվ ուսումնասիրություններ:

Հայ մեծանուն նկարչի գնահատողներից մեկը ճակատագրի բերումով դարձավ Մեծ Բրիտանիայի Գեղարվեստի թագավորական ակադեմիայի անդամ, անգլիացի մեծահռչակ ծովանկարիչ Ջոզեֆ Մելլորդ Վիլյամ Թյորները:

Նրանց հանդիպումը պատահական էր. 1842 թվականին՝ Հռոմում Այվազովսկու ցուցահանդեսի ժամանակ, Թյորները տեսնում է արվեստագետի նկարներից մի քանիսը: Այդ օրերին Այվազովսկու փառքը թնդում էր Իտալիայում. գրվում էին հիացական հոդվածներ, նկարչի կտավները մեծ պահանջարկ էին վայելում, նույնիսկ Հռոմի Գրիգոր XVI պապն էր Այվազովսկու «Քառս (Աշխարհի արարումը)» (1841) կտավը ձեռք բերելու ցանկություն հայտնել¹: Սակավախոս, մենակյաց, ինտելեկտուալ, արտահայտությունների մեջ ուղղախոս և կտրուկ, քչերի արվեստին հավանություն տվող անգլիացի նկարիչը նույնպես դարձավ Այվազովսկու տաղանդի երկրպագուն:

Իտալերենով գրված գովաբանական բանաստեղծության մեջ Թյորներն իր անկեղծ ու հիացական խոսքերն է հղում Այվազովսկուն՝ «Նեապոլյան ծովածոցը լուսնյակ գիշերին» աշխատանքի առնչությամբ (Թեոդոսիայի պատկերասրահ)²: Այդ բանաստեղծության իտալերեն ամբողջական բնօրի-

¹ Տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Ծովով հափշտակվածը. Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, 2017, էջ 14; **Սարգսյան Մ.**, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, 1967, էջ 8, 9:

² Այվազովսկու կենսագիր Բարսամովն է հայտնում այն վարկածը, որ Թյորներին հիացնողը հավանաբար «Նեապոլի ծովածոցը լուսնյակ գիշերով» աշխատանքն էր (Թեոդոսիայի պատկերասրահ): Տե՛ս **Барсамов Н. И.** К. Айвазовский 1817-1900. Москва, 1962, стр. 39.

նակը և ռուսերեն ազատ թարգմանությունը մեջբերվել են 1878 թվականին «Ռուսական ստարինա» պարբերականում³: Վերոնշյալ ռուսերեն թարգմանության հայերեն տարբերակը զետեղված է արվեստաբան Մինաս Սարգսյանի «Մեծ ծովանկարչի կյանքը» 1990 թ. մենագրության մեջ⁴: Սակայն դրանից տարիներ առաջ՝ 1967-ին, արվեստաբան Ռուբեն Դրամբյանի գրած «Հովհաննես Այվազովսկի» վերտառությամբ հոդվածում նույնպես հանդիպում ենք բանաստեղծության հայերեն ազատ թարգմանությանը՝ փոքր-ինչ այլ խմբագրությամբ: Մեջբերենք վերջինս. «Այդ կտավի վրա ես տեսնում եմ լուսինն իր ոսկեզօծ ու արծաթազօծ փայլով՝ կախված ծովի վրա, լուսնի ողջ արտացոլանքը: Ծովի մակերևույթը փոքր-ինչ ալեծուփ է մեղմ զեփյուռից, ասես կայծեր են ցայտում այլակներից, և կամ փայլիլուն լուսատուիկներ են ցրված ծովի հարթության վրա: Ներքի ինձ, մեծ նկարիչ, եթե ես սխալվել եմ նկարն իրականություն ընդունելով, սակայն քո գործը կախարդել է ինձ, հիացմունք է պատճառել հոգուս: Քո արվեստը վեհ է ու զորեղ, որովհետև քեզ ոգեշնչում է հանճարը»⁵:

Ականավոր անգլիացի բնանկարչի նման հիացական արձագանքը միանգամայն արդարացված էր: Կոմպոզիցիոն կուլիսային կառուցվածքը, գունաշարը, լուսաօդային հեռանկարը, ինչպես ճշմարտացիորեն նկատել է արվեստաբան, նկարիչ Նիկոլայ Բարսամովը, նման է Կլոդ Լորենի կլասիցիստական բնանկարներին: Արվեստաբանի կարծիքով այս նկարում առկա բնության իրապաշտական ընկալումն է զարմացրել անգլիացի բնանկարչին⁶: Բնականաբար, դա իր հերթին, ինչի մասին վկայում է բանաստեղծությունը: Պետք է հաշվի առնել մեկ այլ կարևոր հանգամանք: Հիշենք, որ Թյորները Կլոդ Լորենի մոլի երկրպագուն էր: Հայտնի է, որ Թյորները, պատանի տարիքում տեսնելով Ֆրանսիացի նկարչի ստեղծագործությունները, հուզվել է և բացականչել, որ երբևէ չի կարողանա հասնել մեծ նկարչի վարպետությանը: Տարիներ անց նա ստեղծեց լոռենյան կլասիցիստական բնանկարի սկզբունքներով կերտված «Կարթագենը կառուցող Դիդոն» կտավը (1815), որը նվիրեց

³ Иван Константинович Айвазовский и его XLII-летняя деятельность (1836-1878) // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. Том XXII, Санкт-Петербург, 1878 (девяты́й год), стр. 431.

⁴ Սարգսյան Մ., Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Երևան, 1990, էջ 74:

⁵ Դրամբյան Ռ., Հովհաննես Այվազովսկի // Դրամբյան Ռ., Հայ արվեստի պատմությունից, հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ 179, 180:

⁶ Барсамов Н. И. К. Айвазовский 1817-1900, стр. 40.

Լոնդոնի ազգային պատկերասրահին՝ Լոռենի «Նավահանգիստ. թագուհի Շեքսպիրի նստեցումը նավ» (1648) նկարի կողքին ցուցադրված լինելու ակնկալիքով: Նպատակը մրցակցելն ու հաղթելն էր: Թյորների նման Այվազովսկին ևս ուսուցման տարիներին կրկնօրինակել է և հիացել Լոռենի աշխատանքներով: 1990-ին Ղրիմում Այվազովսկու միջազգային գիտաժողովին Խաչատուր Պիլիկյանը Թյորների հիացմունքի հիմնական պատճառ համարում է բնանկարի «Լոռենյան լեյտմոտիվը», ավելին՝ նա այս կտավը համեմատում է Թյորների՝ 1823-ին վրձնած «Բեի ծովածոցը Ապոլոնի և Սիրիլայի հետ» բնապատկերի հետ: Միևնույն ժամանակ փոքր-ինչ անհավանական է Պիլիկյանի արտահայտած կարծիքն առ այն, որ Այվազովսկու այս կտավը տեսնելուց հետո Թյորները հրաժարվում է իրապաշտական մոտեցումներից՝ այդ ասպարեզը զիջելով «նոր Լոռենին» (Պիլիկյան)⁷: Այդ գործընթացը բրիտանացի նկարչի արվեստում սկսվել էր դեռևս 1830-ականներից՝ վերոնշյալ հանդիպումից տարիներ առաջ:

Ցավոք, գրականության մեջ Հռոմում տեղի ունեցած երկու ականավոր բնանկարիչների հանդիպումը լուսաբանվում է չափազանց հակիրճ: Թերևս միայն 1970-ին Մոսկվայում հրատարակված Լև Վազների և Նադեժդա Գրիգորովիչի «Այվազովսկի» մենագրության մեջ ենք հանդիպում նկարիչների հանդիպման և փոխադարձ համակրանքի, երկարատև զրույցի մասին վկայող համառոտ ակնարկ⁸: Այն բավականին հետաքրքիր է ընթերցվում, սակայն փաստագրական ամուր հիմքի և սկզբնաղբյուրային հղումների առկայությունը, մեր կարծիքով, կդարձնեն այն ավելի հավաստի և գիտականորեն արժանահավատ:

Սակայն որո՞նք էին այն ընդհանրական գծերը, որ միավորում էին երկու մեծատաղանդ բնանկարիչներին Կ. Լոռենի արվեստից ներշնչվելուց և ի վերուստ տրված տաղանդից բացի: Նմանությունները զարմանալիորեն շատ են, դրանք ակնհայտ են ինչպես արվեստում, այնպես էլ նկարիչների կենսագրությունների մեջ: Լոնդոնի գեղարվեստի թագավորական ակադեմիայի սան Թյորները 27 տարեկանում (1802) դառնում է այդ ակադեմիայի անդամ, և

⁷ St' u **Pilikian Kh.** Turner-Aivazovsky. An auspicious encounter. An abridged version of the paper first read at the Aivazovsky International Symposium on July 23, 1990 Theodosia, Crimea // <http://www.fundamentalarmenology.am/Article/11/329/TURNER-%E2%80%93-AIVAZOVSKY.-AN-AUSPICIOUS-ENCOUNTER.html>.

⁸ **Вagner Л.А., Григорович Н.С.** Айвазовский. Москва, 1970 // <http://i-aivazovsky.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st026.shtml>.

նույն տարիքում Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի ակադեմիկոսի կոչում է ստանում Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ Այվազովսկին (1844): Վերջինս հետագայում ընտրվել է նաև Հռոմի, Ֆլորենցիայի, Փարիզի, Ամստերդամի և Շտուտգարտի գեղարվեստի ակադեմիաների պատվավոր անդամ: Երկուսն էլ զբաղվում էին մանկավարժական գործունեությամբ. անգլիացին 1807-1837 թվականներին հեռանկարի դասեր էր ուսուցանում Լոնդոնի գեղարվեստի թագավորական ակադեմիայում, մինչդեռ նրա հայազգի կոլեգան դասավանդում էր մասնավոր ուսուցանոցում՝ Թեոդոսիայում, սեփական արվեստանոցին առընթեր, իր իսկ կողմից 1865-ին հիմնադրված «Համընդհանուր աշխատանոց» կոչվող նկարչական դպրոց-կրթարանում: Երկուսն էլ կենդանության օրոք իրենց տներին կից մասնավոր պատկերասրահներ էին հիմնել (Թյորներ՝ 1804, Այվազովսկի՝ 1880): Նրանց մերձեցնում են նաև սերը ճանապարհորդությունների հանդեպ, կրոնականին մոտեցող ակնածանքը և խոնարհումը բնության առջև, տեղում արված բազմաքանակ ճեպանկարները:

Այվազովսկու ժառանգությունը կազմում է մոտ 6000 երփնագեղ կտավ, իսկ Թյորներինը՝ մոտ 300 յուղաներկ գեղանկար: Ընդ որում Այվազովսկու կտավները մինչ օրս զարմանալիորեն լավ են պահպանվել՝ ի տարբերություն Թյորների աշխատանքների մեծամասնության: Դրան հավանաբար նպաստել են նրանց աշխատելաեղանակը և կիրառվող նյութերը: Երկուսն էլ աշխատում էին արվեստանոցում, հիշողությամբ, բնության գրկում նախօրոք արված էսքիզների հիման վրա: Սակայն Այվազովսկին աշխատում էր շատ արագ և միանգամից ավարտում էր նկարը, մինչդեռ Թյորներն ուներ շատ անավարտ ստեղծագործություններ, որոնք ավարտուն տեսքի էր բերում հետագայում, մասնավորապես Թագավորական ակադեմիայի տարեկան ցուցահանդեսների նախօրեին: Այվազովսկու ծովանկարներն ապշեցնում են լուսաօդային հեռանկարի և գունային լուծումների միասնականությամբ, կոհակների թափանցիկությամբ, նուրբ կիսաթափանցիկ գունաշերտերի (լեսիրովկայի) հմուտ և տաղանդավոր կիրառմամբ: Թյորների բնանկարներում գունային բախումներն ավելի ակտիվ են, ծովը պատկերված է ավելի թանձր, պաստոզային եղանակով: «Ճիշտ է, որ երկուսն էլ գրավված էին բնության տարրերով, բայց Թյորներն ավելի է ֆիզուրատիվ է: Նա արարող է, իսկ Այվազովսկին՝ վերարտադրող», - 2016-ին Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահում Այվազովսկու ծովանկարների ցուցահանդեսի բացման ժամանակ մեկնաբանում է այդ պատկերասրահի տնօրեն Ջեֆիրա Տրեգուլովան՝ երկու արվեստագետների

կապի առնչությամբ⁹: «Այվազովսկու համար գլխավոր խնդիր է ծովի ու երկնքի պատկերումը: Երբեք ոչ մի կտավում ծովի պատկերումը արվեստագետի համար երկրորդական չէ», - գրում է Ռ. Դրամբյանը¹⁰: Մինչդեռ Թյորները ձգտում էր նոր խոսք ասել բնանկարչության մեջ: «Անպարզորոշ, աղոտ պատկերներն իմ ուժեղ կողմն են», 1845-ին իր նկարելառճին ի արդարացում ասել է Թյորները¹¹:

Երկու նկարիչների համար էլ լույսն ուներ կարևոր, ինչ-որ տեղ կենսական նշանակություն: «Այվազովսկու՝ ծովային աղետաբեր, առաջին հայացքից անելանելի թվացող տեսարաններում անգամ կա ելքի, փրկության որևէ ակնարկ՝ լինի դա մռայլ ամպերը ճեղքող արևի շողը, օդում ոչնչից գոյացող ծիածանը կամ էլ փարոսի ընդադուտ լույսը...», - գրում է արվեստաբան Արարատ Աղասյանը¹²: Լույսը մշտապես ներկա է նաև Թյորների կտավներում, իսկ լույսի սկզբնաղբյուրը՝ արևը, ըստ նկարչի, բնության միջուկն է: Պատահական չէ, որ առասպելի համաձայն, Թյորների վերջին բառերն էին՝ «արևը աստված է»:

Երկուսն էլ նորարար էին, քանզի բարձրացրին բնանկարչության ժանրի կարևորությունը՝ իրենց ասելիքն արտահայտելով տաղանդավոր և ինքնատիպ: Սակայն եթե Այվազովսկու արվեստը լուրջ ոճական փոփոխությունների չէր ենթարկվել, համադրելով ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը, ապա Թյորները համադրել է ռոմանտիզմը կիսավերացական պատկերների հետ, ինչը նրան արվեստաբանների աչքերում արատակցիոնիզմի կնքահայրն է դարձրել:

Միևնույն ժամանակ հենց ռոմանտիզմն է կազմել նկարիչների ստեղծագործության ոճական առանցքը և մերձեցրել նրանց արվեստը: Բնությունն այս ռոմանտիկների աչքերում դինամիկ և հարաշարժ, էպիկական թափով օժտված, մարդուն ոչ ենթակա՝ ինքնուրույն ստեղծարար կամ կործանարար կամքի տեր տարերք է, գեղեցիկ և սարսափազդու:

Ռոմանտիկական ուղղվածությունն արտահայտվում էր թեմաների ընտրության և ընդհանրության մեջ, որոնք ներառում էին դրամատիզմով հագեցած նավաբեկության տեսարաններ, հերոսական ոգով լի ծովամարտեր և պատմական դրվագներ, դիցաբանական և բիբլիական մոտիվներ, բանաս-

⁹ Տե՛ս Ivan Aivazovsky's Seascapes on Display at Moscow's Tretyakov Gallery // <https://themoscowtimes.com/articles/ivan-aivazovskys-seascapes-on-display-at-moscows-tretyakov-gallery-54850>:

¹⁰ Դրամբյան Ռ., Հայ արվեստի պատմությունից, էջ 184:

¹¹ Walker J. Turner. London, 1989, p. 86.

¹² Աղասյան Ա., Ծովով հափշտակվածը. Հովհաննես Այվազովսկի, էջ 9:

տեղծական ներշնչանքով համակված գիշերային պատկերներ և այլն:

Արվեստաբան Արա Հակոբյանի գրքում մեջքերվում է արվեստաբան Աննա Պոզնանսկայայի դիտարկումը Թյորների և Այվագոփսկու արվեստների ընդհանրության մասին, որը, ըստ նրա. «...պարզորոշվում է ծովանկարի ժանրի հանդեպ ունեցած գլոբալ մոտեցման մեջ. երկուսն էլ ձգտում էին այդ ժանրը բարձրացնել պատմական նկարչության ձևաչափին՝ շնորհելով ծովանկարչությանն ինքնուրույն ժանրի կարգավիճակ: Ծովային սյուժեները նկարիչներին հնարավորություն էին տալիս բացահայտելու բնության մշտնջենականությունը, նաև մարդկային ողբերգության, հույզերի ազնվագույն պոռթկումները, վեհությունը: Այս բոլոր գաղափարները և խնդիրները, ըստ էության, բխում են ումանտիզմից, մի ուղղությունից, որը դարձավ ռուս և բրիտանական ծովանկարիչների հատման կետը»¹³:

Միանման չէին նկարիչների ճակատագրերը. հասարակությունից ծածկանուններով թաքնվող և մեկուսացող Թյորների՝ հուսալքության դրոշմով կնքված կյանքը տարբեր էր ընտանեւեր, հյուրասեր, հասարակական-բարեգործական լայնածավալ գործունեությամբ զբաղվող, Թեոդոսիայի պատվավոր քաղաքացի Այվագոփսկու կենսահաստատ ապրելակերպից: Թեոդոսիայում Այվագոփսկու հիմնադրած և նրա անունը կրող պատկերասրահը գործում է մինչ օրս, իսկ Թյորների երազած պատկերասրահն այդպես էլ մնաց թղթի վրա՝ որպես նկարչի վերջին կամք: 1900-ի մարտի 18-ին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան Այվագոփսկու անվան կրթաթոշակ սահմանեց, իսկ Թյորների կտակում արտահայտված նմանատիպ երազանքը, ցավոք, այդպես էլ չիրականացավ...

Այսպիսով, ճակատագրի բերումով 1842 թվականին Իտալիայում հանդիպեցին համաշխարհային բնանկարչության երկու տիտանները՝ անկասկած հարստացնելով միմյանց ներաշխարհը և արվեստի ընկալումը: Բնության հանդեպ ակնածալից սերը, ի վերուստ տրված տաղանդը, անսպառ աշխատասիրությունը և արվեստին անվերապահ նվիրումը միավորում էին ազգությամբ տարբեր, բայց հավատամքով մոտ երկու բնանկարիչներին՝ Այվագոփսկուն և Թյորներին՝ անմահացնելով նրանց անունները համաշխարհային արվեստի պատմության գրքում:

¹³ Հակոբյան Ա., Հայազգի ծովանկարիչները, Երևան, 2017, էջ 93:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻՆ ԲՆՈՒԹՅԱՆ ՔՆՆԱԽՈՒՅՁ

Հանճարեղ մարդկանց գործերի արժեքն ու նշանակությունը կարծես սպառման սահմանագիծ չունեն: Գալիս են սերունդները, պրպտում դրանց գաղտնախորհուրդ ընդերքում և շարունակ նոր բաներ տեսնում: Ահա Գրիգոր Նարեկացին. ինը հարյուր տարի է անցել նրա օրերից, բայց հիմա էլ՝ XXI դարում, միանգամայն նոր խորհրդածություններ ու տրամադրություններ են ի հայտ գալիս: Ապա՝ Տոլստոյ, Բայրոն, Չարեւց, Սևակ...

Գաղտնախորհուրդները շատ են, հատկապես կերպարվեստում: Չնայած Ջորջո Վազարին (1511-1574) հնարավորինս շատ բան է պատմել Վերածննդի մեծերի մասին, բայց դեռ այսօր էլ Լեոնարդո դա Վինչիի, Միքելանջելոյի, Ջորջոնեի մասին տեղեկագրությունների ու արժևորումների պակաս կա: Մի՞թե մենք ամեն ինչ գիտենք Գոգենի, Վան Գոգի, Տուլուզ-Լոտրեկի և մյուսների մասին:

Այսօր նման թարմ մոտեցման պահանջ է առաջադրում հայոց մեծագույն հանճարը՝ Հովհաննես Այվազովսկին, որի ծննդյան 200-ամյակը ողջ աշխարհն է նշում: Որքան էլ անհավատալի է, բայց իսկություն է, որ ծովերից զուրկ Հայաստանը ծնել է ծովերով հրապուրված բազմաթիվ տաղանդներ. բացառիկը դրանց մեջ Այվազովսկին է: Այստեղ էլ կա զարմանք պատճառող մի բան. հայոց գրական մշակույթի առաջնեկը՝ առասպելական Վահագնը, դուրս է գալիս քրից...

Մեր համոզմամբ «Այվազովսկի» երևույթի ձևավորման ամենից կարևոր շրջանը, որն ուղենշային դարձավ նրա հետագա ողջ գործունեության համար, երիտասարդական տարիների ստեղծագործական որոնումներն էին: Կրթությունը նոր ավարտած երիտասարդ հարավցին, որը լրիվ յուրացրել էր այն ամենը, ինչը կարող էր տալ Պետերբուրգի Գեղարվեստի հռչակավոր ակադեմիան, երկու տարով գործուղվում է Ղրիմ՝ բնության հետ մոտիկից շփվելու, այն խորապես զննելու ու ճանաչելու համար, ինչն անհնարին էր մայրաքաղաքային պատերի ներսում. Այվազովսկուն հիրավի վիճակվեց ապրել ու զգալ ստեղծագործական աննախադեպ ու անսովոր մի շրջան:

Տեսական իմացությունները պետք է լրացվեին իրականության ճշմարիտ տարրերով. միայն թե դա տեսնելու կարողություն ունենալ: Գործնական համառ ու անդադրում ջանքերի շնորհիվ Այվազովսկին կարողացավ ձեռք բերել ոչ միայն վարպետություն, այլև մշակել բնանկարի նկատմամբ միանգամայն

նոր մոտեցում. նոր որակ, որը բացակայում էր ժամանակակից ուսումնական դասընթացներում: Խոսքը բնության գրկում բացօթյա քննախույզ աշխատանքի, բնության անմիջական տպավորությունների ընկալման, հետևություններ ու ընդհանրացումներ կատարելու մասին է: 1839 թվականին իր բարեկամ Ա. Տոմիլովին ուղղած նամակում նա գրում է. «... Որքա՞ն փոփոխություններ են կատարվում բնության մասին իմ հասկացողություններում, որքա՞ն հմայիչ բաներ եմ տեսնում, և դեռ որքա՞ն նորություններ կլինեն առաջիկայում, որոնք այժմ դեռ թաքնված են ոսկեզօծ հորիզոնում, որին հասնելու համար շատ ժամանակ է անհրաժեշտ»¹:

Այվազովսկին խորապես գիտակցում էր, որ միայն բնության գրկում կատարած աշխատանքները (որոնումները) հնարավոր կդարձնեն այդ կտավներում գտնել փոփոխվող լուսաօդային միջավայրի արտացոլումը: Հիշենք «Յալթայի ժայռոտ ծովեզրը» աշխատանքը, ապա «Փոթորկոտ ծով», «Ծովափ»:

Կան գործեր, օրինակ՝ «Հին Թեոդոսիան» (1839), ուր թվում է, թե նկարն ավարտել է նույնիսկ բնության գրկում: Ըստ էության, այդ աշխատանքներում իշխում է էտյուդային մոտեցման նախասիրությունը: Ի դեպ, նշված հատկանիշներն առավել նկատելի են Այվազովսկու՝ գետերը պատկերող նկարներում, որոնք, թվում է, չեն դարձել մասնագիտական լայն քննարկման առարկա:

Միտումն այս դեպքում պարզ ընդօրինակություններից խուսափելն էր, և պետք է դժվարություններ հաղթահարվեին: Դա մեզ հասկանալի է դառնում, երբ ծանոթանում ենք նրա գրած հետևյալ տողերին. «Բնությունը եղած է միշտ իմ վարպետը, թեև երբեմն անոր խորդուբորդ կողմերը ուղղելու հանդգնություն ունիմ և արվեստին անոր ազդելու»²: Այստեղ անհրաժեշտ էր տեսնել «անտեսանելին», ուղղել «խորդուբորդները» և ցույց տալ այն առանց ավելորդ գեղեցկաձևությունների: Մեզ ծանոթ նրա մի քանի էտյուդային բնապատկերները վկայում են, որ նկարիչը համարձակ մոտեցում է ցուցաբերել՝ տալով բնության ընդհանրացված տեսքը: Իրականում Այվազովսկու պլեներային աշխատանքներում զգացվում է տեսողական պատրանքի հասնող հավաստի պատկերների բնույթը, որտեղ նկարիչը որոշակի տեղ է հատկացնում լույսի գեղարվեստական մեկնաբանման հնարավորություններին:

¹ Айвазовский. Документы и материалы, составители М. Саргсян, Г. Арутюнян, Г. Шатирян, Ереван, 1967, ст. 26.

² «Արևմտյան մամուլ», Ջյոտոնիա, 1900, N 5:

Հավելենք նաև վարպետի հետևյալ խոսքերը. «Բնության իդեալականացումը մի ծայրահեղություն է, որից ես միշտ խուսափել եմ իմ նկարներում, – գրում է Այվազովսկին, – միշտ զգացել եմ բնության լիրիզմը, որ ճիգ եմ արել այն թարգմանելու»³: Թվում է՝ Այվազովսկու մոտ ստեղծվում է մոտեցման այն սկզբունքը, որին հետևելու էր նա:

Ներկայացնենք, թե գեղագիտական ինչ մթնոլորտ էր իշխում այդ ժամանակաշրջանում, ինչ իրադարձություններ էին կատարվում:

Ամենահետաքրքրականն այն է, որ XIX դարի 30-60-ականներին ֆրանսիացի բնանկարիչների մի խումբ հավաքվում է Փարիզի մոտ՝ Բարբիզոն գյուղի մոտակայքում, և հակառակ պայմանական պատմական բնանկարի ու ոճմանտիկ երևակայության պաշտամունքի, ստեղծում է Ֆրանսիայի բնության իրական գեղանկարչական արժեքներ՝ նոր երևույթ եվրոպական կերպարվեստում:

1838 թվականին Այվազովսկին, ինչպես վերևում ասացինք, երկու տարով գործուղվում է Ղրիմ: Բարբիզոնցիներից անկախ այստեղ նա անում է այն, ինչին նվիրվել էին Թեոդոր Ռուսոն, Ժյուլ Դյուպրեն, Նարցիս Դիազը: Վերջիններս աշխարհ տեսած, փորձ ունեցող մարդիկ էին, բոլորն էլ Այվազովսկուց տարիքով էին:

Առանց խորհրդականների երիտասարդ Հովհաննեսը շարունակում է իր «կռիվը» բնության հետ: Անհանգիստ նկարիչն այդ շրջանի իր գործերը բնութագրել է որպես «տպավորությունների աշխատանքի մեթոդ»⁴՝ արագ, առաջին վրձնահարվածներով: Մի առիթով նա գրել է. «Ես պատրաստում եմ երեք պատկեր, դրա համար ամառվա երեք ամիսներին պետք է միայն էտյուդներ անեմ բնությունից»⁵: Նույնիսկ տարիներ առաջ Հռոմում եղած ժամանակ Վ. Գրիգորևիչին գրած նամակում Այվազովսկին ասում է. «Հռոմեական մամուլը սիրով ու մեծահոգաբար ընդունեց իմ նկարները: Հանդեսներում ինձ զովեցրում են անսահման: Այդ ամենն ինձ ուրախացնում է, բայց չմտածեք, որ դա ինձ վնասում է: Ես խստորեն շարունակելու եմ զննել բնությունը»⁶: Նա ամեն կերպ աշխատում է պահպանել սկզբնականի թարմ տպավորությունը. «Չեմ սիրում, – գրում է նա մի առիթով, – նկարը ինձ մոտ շատ պահել ու մզմզալ»⁷:

³ «Русская старина», Санкт–Петербург, октябрь, 1878.

⁴ **Շիշմանյան Ռ.**, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 63:

⁵ **Սարգսյան Մ.**, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Երևան, 1990, էջ 70:

⁶ **Айвазовский**, Документы и материалы, ст. 52.

⁷ Նույն տեղում, էջ 126:

Այվազովսկու կտավի վրա աշխատելու այդ եղանակը՝ ազատ ու թեթև, նկարի մակերեսը լրացուցիչ ծանրաբեռնվածությունից (ուղղումներից) զերծ պահելը հանուն առաջին վրձնահարվածների տպավորության, երևի թե նորույթ էր: Հիմնականում դա է տեղի տվել Այվազովսկիով զբաղվող մասնագետներին (ինչ-որ չափով նաև մեզ) կատարելու համարձակ ենթադրություններ՝ մոտենալով իմպրեսիոնիզմի ոճակատարողական առանձնահատկություններին:

Այն, որ նա, մանավանդ Ղրիմում, ստեղծեց Բարբիզոնյան սկզբունքներին հոգեհարազատ գործեր, գուցեև առաջիններից մեկը, և նույնիսկ մեկ քայլ էլ առաջ կատարեց, դա իսկություն է, ի պատիվ Այվազովսկու:

Ղրիմից հետո էլ Եվրոպայում ճանապարհորդելիս Այվազովսկին շարունակում էր բնությունն ուսումնասիրել բացօթյա պայմաններում: «Ապրելով Սորենտոյում, - գրում է նկարիչը, - ես սկսեցի պատկերել քաղաքի տեսարանը բնությունից... Վերարտադրեցի ամբողջը, ինչ կար իմ աչքի առջև, ճիշտ լուսանկարչական ճշգրտությամբ: Նկարեցի ես ուղիղ երեք շաբաթ: Ապա նույն ձևով նկարեցի Ամալֆին»⁸:

Այդ ամենը կարևոր նշանակություն ունեցան կերպարվեստի համաշխարհային զարգացման նոր միտումներին արձագանքելու առումով:

Իմպրեսիոնիզմի կապակցությամբ, ի լրումն մեր հեղինակությամբ հրատարակված «Հայազգի ծովանկարիչները» գրքում ասվածի, հավելենք. Այվազովսկու պլեներային աշխատանքներում, նրա գործելակերպում իրոք նկատելի են իմպրեսիոնիզմը հիշեցնող հատկանիշներ. անհրաժեշտ է, սակայն, այդտեղ որոշակի հստակություն մտցնել. ընդհանրություններն ու նմանություններն այլ բան են, համակարգային որոշակի սկզբունքների առկայությունը՝ այլ բան:

Այվազովսկու, գուցեև հոլանդական մեկ-երկու վարպետների մոտ հանդիպող այսպես ասած իմպրեսիոնիզմը հիշեցնող հատկանիշները բացօթյա միջավայրում բնությունից ստացած անմիջական տպավորություններն են, գուցեև տարերային հակաթեզ, հակակայուն չոր ակադեմիական, սալոնային էպիգոնության:

Այվազովսկու մոտ դրանք թարմության ձգտող պոռթկումներ էին, որոնց առկայծումները կարծես հասնում էին իմպրեսիոնիզմին: Սակայն վերջինս այլ որակ ուներ:

⁸ «Արևմտյան մամուլ», Զմյուռնիա, 1900, N 5:

Իմպրեսիոնիզմը XIX դարի 60-70-ականներին կազմավորված գիտական-գեղագիտական կատեգորիա էր արվեստում հարաշարժ իրականության, լույսի խաղերի արտացոլման, մաքուր գույների օպտիկական համադրությունների, տարբեր պահերի ու կետերի դիտարկման մասին: Ի դեպ, չի բացառվում, որ այդ սկզբունքների ձևակերպումների մեջ իրենց դերն ունենային XIX դարի բնական գիտությունների հայտնագործումները՝ ֆիզիկոսներ էվանջելիստա Տորիչելլի, Ջեյմս Ջոուլ, Հերման Հերմհոլց, քիմիկոսներ Իերենիյա Ռիխտեր, Ֆրեդերիկ ժերար...

Ինչևէ, XIX դարի հոսանքների և ուղղությունների գեղագիտական խայտաբղետ դաշտում Այվազովսկին դրսևորեց միանգամայն ուրույն մոտեցում. Բարբիզոնից դեպի իմպրեսիոնիզմ տանող ճանապարհին բնության հիմնական ներկա էությունը տպավորիչ ցուցադրելու համար նրա արագաշարժ վրձինը թեթև ու թափանցիկ հարվածներով կարողացավ հասնել անսովոր անմիջականության ու թարմության:

Գուցե այդ նորույթը՝ կապված Այվազովսկու անվան հետ, պայմանականորեն անվանենք «ռեալիստական իմպրեսիոնիզմ»: Իրոք, Այվազովսկին չէր հեռանում իրականության ընդհանուր տեսքից, չէր գնում տեսական խաբկանքների, սակայն այն, ինչ տեսնում էր, համեմունք էր թարմ ու գրավիչ տպավորություններով:

АЙВАЗОВСКИЙ И ГЛИНКА

Ованнес Константинович Айвазовский (1817-1900 гг.) и Михаил Иванович Глинка (1804- 1857 гг.) – два гения одной эпохи: блистательный маринист и основатель русской классической оперы, две звезды мировой величины на небосклоне русского классицизма. Будучи современниками, они творили в период наивысшего расцвета русского искусства, где национальный характер соединился с глубоким и своеобразным преломлением важнейших проблем века, общечеловеческое содержание которых восхищало величием мысли и духа.

В литературе и искусстве первой половины XIX столетия произошли большие перемены. Путь от **классицизма** к **критическому реализму** через **романтизм** определил условное разделение истории русского искусства первой половины XIX в. как бы на два этапа, разделительной чертой которых стали 30-е годы. Именно в эти годы и состоялось знакомство двух великих творцов – Айвазовского и Глинки.

1836 год был ознаменован ярчайшими событиями, которые имели место в истории русского искусства. Вся Москва и Петербург торжественно чествовали прославленного Карла Брюллова, вернувшегося на родину после 14-летнего пребывания за границей¹. Его картина «Последний день Помпеи»² произвела настоящую сенсацию в Европе и в России, после чего император Николай I, увидев картину, лично пожелал видеть Брюллова в Петербурге, передав ему распоряжение вернуться на родину и занять место профессора Императорской Академии художеств. По пути в столицу Брюллов задержался в Москве, где во время обеда в его честь художника приветствовали словами Баратынского:

¹ Творчество Брюллова стало вершиной русского романтизма, во многом предвосхитив мастеров второй половины века и оказавшего большое влияние на русских художников. Выдающийся мастер парадного и камерного портрета в Италии завоевал подлинную славу среди представителей итальянской знати.

² Картина была заказана русским и французским меценатом Анатолием Демидовым в 1830 году. Замысел картины был связан с возникшей тогда модой на археологию, но что еще важнее – в 1828 г. произошло извержение Везувия. Для более точной полной передачи трагедии Брюллов тщательно изучил многочисленные литературные источники, в которых рассказывалось о древней катастрофе, побывал на раскопках в Помпеях и Геркулануме, сделав на месте ряд эскизов пейзажа, руин и окаменелых фигур.

Принес ты мирные трофеи
С собой в отеческую сень,
И был последний день Помпеи
Для русской кисти первый день.

Именно Брюллов познакомил Айвазовского с Глинкой.³

19 апреля 1836 года, в воскресный день, на сцене Александрийского театра состоялась премьера пьесы Гоголя «Ревизор»⁴. В театре обычно два мира: в ложах и в креслах партера великосветское общество (в царской ложе восседал император Николай I в пышных эполетах), а на самом верху – в райке⁵ – разночинная публика. В день премьеры был и Айвазовский со своим другом Васей Штернбергом⁶, которые с большим трудом достали билеты на раек⁷. Среди передовой интеллигенции пьеса имела большой успех⁸.

В том же 1836 году в журнале «Современник» А.С. Пушкин, под именем покойного Петра Гринёва издал свой исторический роман «Капитанская

³ В 1903 г. в журнале «Отечество» появилась небольшая публикация о воспоминаниях Айвазовского, в которой рассказывалось о близком знакомстве Айвазовского и Глинки (Кузьмин Н., «Отечество», 1903, N 2).

⁴ Работу над пьесой Гоголь начал осенью 1835 г., и традиционно считается, что сюжет подсказал ему А.С. Пушкин: по одной версии случай произошел в Новгородской губернии (ныне Вологодская область), где один проезжий господин, выдав себя за чиновника министерства, обобрал всех жителей, а по другой – за ревизора самого Пушкина принял нижегородский генерал-губернатор Бутурлин, когда поэт прибыл в Нижний Новгород (сентябрь 1833 г.) для сбора материалов о пугачёвском бунте (см. Гиппус В.В., Литературное общение Гоголя с Пушкиным. Учёные записки Пермского гос. университета, вып. 2, 1931, стр. 63-77).

⁵ Раёк – так раньше назывался верхний ярус (галерка) театра, обычно с самыми дешёвыми местами.

⁶ Штернберг Василий (1818-1845) – талантливый живописец, пейзажист, близкий друг Айвазовского. Он умер в Риме в самом расцвете сил (27 лет) и в последнем письме Айвазовскому (13 мая, 1845) детально писал о своих последних работах (см. Айвазовский, Документы и материалы № 61, Ереван, 1967, стр. 84-86).

⁷ Один из персонажей Гоголя напомнил Айвазовскому жену феодосийского городничего, впоследствии Таврического губернатора – Варвару Дмитриевну Казначееву. Властная, деспотичная, корыстолюбивая, она вмешивалась во все дела мужа. В Феодосии и Симферополе все знали, что она с кого только возможно за спиной мужа берет взятки.

⁸ Через 4 года после премьеры Айвазовский в Венеции встретится с Гоголем лично (лето 1840 г.), вместе с великим писателем и друзьями они поедут в Неаполь и во Флоренцию (см. Айвазовский, Документы и материалы № 201 // 185, стр. 355).

дочка»⁹. Роман произвёл всеобщий эффект и был опубликован за месяц до гибели автора.

В тот год случилось еще одно событие, озарившее жизнь Айвазовского. В сентябре открылась академическая выставка: экспонировались картины Иванова («Явление Христа Марии Магдалине»), портреты Кипренского, пейзажи Лебедева и Воробьева, картоны «Медного змия» Федора Бруни, марины Айвазовского. Внезапно пронесся легкий шепот. Инспектор Академии художеств Крутов поспешил к открытым дверям, где показались Пушкин с женой. Вот как впоследствии вспоминал Айвазовский об этой встрече:

«Узнав, что Пушкин на выставке в Античной галерее, мы, ученики Академии и молодые художники побежали туда и окружили его. Он под руку с женой стоял перед картиной Лебедева, даровитого пейзажиста. Пушкин восхищался ею.

Наш инспектор Академии Крутов, который его сопровождал, искал между всеми Лебедева, чтобы представить Пушкину, но Лебедева не было, и увидев меня, взял за руку и представил меня Пушкину, как получившего тогда золотую медаль (я оканчивал Академию). Пушкин очень ласково меня встретил, спросил, где мои картины. Я указал их Пушкину, как теперь помню, их было две: «Облака с Ораниенбаумского берега моря» и другая «Группа чухонцев на берегу Финского залива». Узнав, что я крымский уроженец, великий поэт спросил, из какого города, и если я так давно уже здесь, то не тоскую ли я по родине и не болею ли на севере. Тогда я хорошо рассмотрел и даже помню, в чем была прелестная Наталья Николаевна. На красавице-супруге поэта было платье чёрного бархата, корсаж с переплетенными черными тесемками и настоящими кружевами... Мы все, ученики, проводили дорогих гостей до подъезда»¹⁰.

Письмо И.К. Айвазовского к Н.Н. Кузьмину с воспоминаниями о встре-

⁹ Замысел повести о пугачёвской эпохе возник во время работы Пушкина над исторической хроникой «История Пугачёвского бунта». В поисках материала Пушкин ездил на Южный Урал, где беседовал с очевидцами грозных событий 1770-ых годов (см. Добин Е.С., История и Роман / А. Пушкин «Капитанская дочка» // История девяти сюжетов литературоведа, М., 1990, с. 110-140).

¹⁰ Биограф Айвазовского Кузьмин Н.Н. в то время собирал материалы для своей новой книги. Она вышла в свет в 1901 г. под названием «И.К. Айвазовский и его произведения». Кузьмин в своей книге со слов художника пишет, что Айвазовский встретился с Пушкиным во второй раз на улице в Петербурге, когда поэт беседовал с Жуковским.

*чах с А.С. Пушкиным и о своих картинах на тему о Пушкине*¹¹.
19 мая 1896 г.

Айвазовский уже тогда носил холёные бакенбарды и Наталья Николаевна любезно заметила, что художник своим обликом очень напоминает ей портреты молодого Александра Сергеевича.

Вторая, и к сожалению последняя встреча будет несколько дней спустя после премьеры оперы Глинки «Иван Сусанин», в самом начале 37-го года. Айвазовский, недалеко от Летнего сада, случайно увидит Пушкина, прогуливающегося с Жуковским. Поэт приветливо улыбнется, вспомнит его теплые, полные южной прелести марины. 29 января (10 февраля) жизнь великого Пушкина трагически оборвется. В эти скорбные дни Айвазовский, чтобы забыться, часто будет уезжать в Кронштадт и рисовать бушующее море, где душа художника будет сливаться с рокочущими и яростно вздымающимися волнами зимнего моря. На картине «Берег ночью, у маяка» (1837 г.) будет изображен юноша на берегу, протягивающий руки вперед, в приветствии приближающейся буре. Это будет первой данью Айвазовского памяти Пушкина. И без того любимый поэт станет предметом дум и вдохновения Айвазовского¹². Впоследствии он не раз напишет картины из жизни Пушкина, среди которых большой известностью будет пользоваться совместное с Репиным полотно «Прощание Пушкина с Чёрным морем» (1887)¹³. Современники эту картину приняли с восхищением и отзывались о ней как о «знаменательном событии»¹⁴.

Однако вернемся в 1836 г. На второй день после открытия Художественной выставки Айвазовский и Штернберг отправились к Брюллову. Дом художника был полон гостей, и как только слуга Лукьян доложил о приходе

¹¹ Айвазовский, Документы и материалы № 226, стр. 274-276.

¹² Айвазовский написал свыше десяти картин, где великий поэт неизменно изображался на фоне величественного моря (см. Айвазовский, Документы и материалы № 226 // 205, стр. 361): «Пушкин на берегу Черного моря» (1887), созданная в год 50-летия со дня гибели поэта; «А.С. Пушкин и М. Раевская в Гурзуфе» (1890 г.); «А.С. Пушкин на вершине Ай-Петри при восходе солнца» (1899) и т.д.

¹³ И. Репин высоко ценил мастерство Айвазовского и в своих письмах называл его «великим авторитетом» и «крупным художественным именем Академии художеств» (см. Репин И.Е., Письма, М., 1952, стр 54; 81).

¹⁴ Еженедельный журнал «Всемирная иллюстрация», С. Петербург, 1887, № 979, стр. 323.

академистов, через минуту Брюллов сам вышел встречать гостей¹⁵. В тот вечер Брюллов очень хвалил картины Гайвазовского¹⁶, и рассказывал присутствующим, что, глядя на картины Гайвазовского, невольно чувствуешь морской воздух и на губах ощущаешь соленый вкус моря. Мнение молодого профессора было очень весомо и к нему прислушивались. Скоро в своей «Художественной газете» Нестор Кукольник напишет обширную статью, где особое место будет уделено маринам Айвазовского¹⁷, а Айвазовский и Штернберг станут учениками Брюллова.

Самое значимое событие в истории русского искусства было впереди. 27 ноября (9 декабря) 1836 года будет вписано золотыми скрижалями – рождение первой русской национальной оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). В этот день на сцене Петербургского Большого театра состоялась премьера героической народной оперы Михаила Глинки «Иван Сусанин»¹⁸. Постановка первой русской классической оперы всколыхнула весь Петербург¹⁹. Впервые не только народный сюжет, но и народные напевы появились в рус-

¹⁵ Академисты вспоминали красный парчовый халат Брюллова. Художник очень любил красный цвет не только на картинах, но и в домашнем обиходе.

¹⁶ В то время он представлялся Иваном Гайвазовским, произнося армянскую фамилию Айвазян на польский манер. Предки Айвазовского в XVIII в. из Западной Армении переселились на юг Польши – в Галицию. Известно, что его родственники владели земельной собственностью в районе Львова. После переселения в Феодосию его отец писал фамилию еще на польский манер «Гайвазовский», также представлялся и Айвазовский вплоть до начала 40-х годов. Впоследствии, все глубже ощущая в себе армянские корни, великий маринист вернул себе первоначальный вариант фамилии – Айвазовский (от Айвазян) (см. Вагнер Л.А., Григорович Н.С.: Айвазовский, изд. «Искусство», М., 1970, стр. 90).

¹⁷ См. «Художественная газета», 1836, С. Петербургская выставка в Императорской Академии художеств (№ 9-10, стр. 139-150; № 11-12, стр. 169-192).

¹⁸ Будучи в заграничной поездке по Италии и Германии (1830-1834 гг.) Глинку неоднократно посещали мысли о создании произведения, проникнутого национальным духом. Князь Одоевский впоследствии вспоминал, что первоначальный замысел произведения на этот сюжет был не в жанре оперы, а оратории (см. Одоевский В.Ф., Музыкально-литературное наследие, под ред. Бернандта Г.Б., изд. «Музыка», 1956, стр. 299).

¹⁹ Нужно отметить, что сюжет «Ивана Сусанина» русскому слушателю уже был знаком: в 1815 г. на той же сцене была поставлена одноименная опера («Иван Сусанин») итальянского-русского композитора и дирижера Катерино Кавоса (1775-1840). Опера Кавоса была сентиментально-назидательной мелодрамой в жанре французской «опера комик», автором либретто был Александр Шаховский. В ней Сусанин остался жив.

ской оперной музыке. Все понимали, что с «Иваном Сусаниным»²⁰ взойшла заря русской музыки. Во время антрактов передовые просвещенные люди собирались и горячо обсуждали оперу. Был на премьере и Айвазовский, слушал оперу с бьющимся сердцем. Он с детства любил народные мелодии, их нежность, глубину, раздолье и ни с чем несравнимую трогательную наивность. Подобного в русской оперной музыке еще не бывало. На следующий день после премьеры на дружеском обеде в честь Глинки у А.В. Всеволожского²¹ был сочинен «Шуточный канон»²².

Куплет Виельгорского²³:

Куплет Жуковского²⁴:

²⁰ Изначально опера так и называлась, но один из государственных министров посоветовал переименовать ее в «Жизнь за царя» (даже была версия «Смерть за царя»), на которое Глинка долго не соглашался. Главным либреттистом оперы стал барон Георгий (Егор) фон Розен, хотя в создании принимали участие также Нестор Кукольник, Владимир Соллогуб, Василий Жуковский, князь Владимир Одоевский (см. Щербакова Т., «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Музыкальная академия, 2000, № 4, стр. 154-157).

²¹ **Всеволожский** Александр Всеволодович (1793-1864), участник Отечественной войны, с 1841 года действительный статский советник. Семейство Всеволожских располагало значительными финансовыми средствами. Был знаком с Грибоедовым и проводил его в 1826 г. в Персию. Член литературно-политического общества «Зеленая лампа» – дружеского сообщества петербургской дворянской молодежи, в числе членов которого были декабристы, а также Пушкин (см. Панчулидзева С.А., Сборник биографий кавалергардов, т. 3, 1801-1825, СПб, 1906, стр. 306).

²² Первое издание – СПб., 15 декабря 1836 г.; на рукописи рукой князя Одоевского помечено, что «первый куплет сочинен графом Михаилом Виельгорским, второй – князем Петром Вяземским, третий – Василием Жуковским и четвертый – Пушкиным; музыка князя Владимира Одоевского».

²³ **Виельгорский** Михаил Юрьевич (1788-1856) – русский музыкальный деятель и композитор-любитель. Виельгорский был сыном польского посланника при дворе Екатерины II, на русской службе имевший чин действительного тайного советника. В 1794 г. вместе с отцом и братьями принял православие. Виельгорский оказывал поддержку многим прогрессивным деятелям России. Так, в 1838 г. совместно с Жуковским организовал лотерею, вырученные средства от которой пошли на выкуп из крепостной зависимости поэта Тараса Шевченко (см. Знаменитые россияне 18-19 веков. Биографии и портреты, С. Петербург, «Лениздат», 1996, стр. 833).

²⁴ **Жуковский** Василий Андреевич (1783-1852) – русский поэт, один из основоположников романтизма в русской поэзии, литературный критик, педагог, переводчик поэзии и прозы. Автор слов государственного гимна Российской империи «Боже, Царя храни». Считал себя учеником Н. Карамзина. Вошел в сонм первостепенных русских классиков, литературный наставник А.С. Пушкина.

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка,
Веселись Русь! Наш Глинка –
Уж не глина, а фарфор!

В честь столь славных новинки
Грянь, труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвейну стакан!

Куплет Вяземского²⁵:
За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея – Глинку
От Неглинной – до Невы.

Куплет Пушкина:
Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Первым дирижером оперы стал Катерино Кавос, который считался одним из лучших музыкантов и дирижеров своего времени²⁶. И надо отдать должное его благородному бескорыстию: признав преимущество глинкинской оперы «...этой «Жизни за царя», и по собственному почину снял свое произведение, дав, таким образом, дорогу своему молодому сопернику», – спустя годы напишет его правнук – известный художник, историк искусства, художественный критик Александр Бенуа²⁷.

Опера вызвала различные толки. Знать, которая так злобно шипела на «Ревизора» и «Капитанскую дочку», теперь обрушилась на Глинку, называя оперу «мужицкой, музыкой для кучеров». Айвазовский знал о всех толках вокруг оперы. Глинка был другом Брюллова, и в присутствии своих близких учеников Карл Павлович был откровенен. Особенно он негодовал на продажного журналиста Фаддея Булгарина²⁸, выступившего в газете против опе-

²⁵ **Вяземский** Петр Андреевич (1792-1878) – российский поэт, литературный критик, историк, публицист, мемуарист, переводчик, государственный деятель. Сооснователь и первый председатель Русского исторического общества, действительный член Императорской Санкт-Петербургской Академии наук, близкий друг Пушкина (см. Коломинов В., Файништейн М., Храм муз словесных, Л., 1986, стр. 142-145).

²⁶ Некоторое время оба «Ивана Сусанина» (и Кавоса, и Глинки) ставились на одной сцене, и некоторые актеры исполняли одни и те же партии в разных постановках (см. Коршиков В., «Два “Ивана Сусанина”» из книги «Хотите, я научу вас любить оперу. О музыке и не только», М., изд. ЯТЬ, 2007, стр. 246).

²⁷ Бенуа А., Мои воспоминания. В 5-и книгах. Кн. 1-3, М., изд. «Наука», 1980, стр. 35.

²⁸ **Булгарин** Фаддей Венедиктович (урожденный Ян Тадеуш Кшиштоф Булгарин, 1789-1859) – писатель, критик, журналист, основоположник жанров авантюрного плутовского

ры. Вскоре после премьеры «Ивана Сусанина» на литературном вечере у И.И. Козлова²⁹ «... сидели Жуковский, Пушкин, Гоголь, другие литераторы. Зашли толки о русской опере и русских композиторах. Пушкин сказал, что он желал бы увидеть лирическую оперу, в которой соединились бы все чудеса хореографического, музыкального и декоративного искусства»³⁰. На одном из таких вечеров, как впоследствии вспоминает Глинка, Пушкин, размышляя о своей юношеской поэме «Руслан и Людмила»³¹, выразился, что многое бы переделал, но, к сожалению, преждевременная кончина помешала этому осуществиться.

Творческие вечера в среде художников, писателей, музыкантов, поэтов были тогда очень популярны, и часто такие **вечера** или, как их называли, **«рауты»**, состояли в доме братьев Кукольников. Глинка в середине 30-ых сблизился с Нестором Кукольниковым³² и Карлом Брюлловым. Молодые,

романа, фантастического романа в русской литературе. В 1811 году отставленный от службы в чине поручика, отправился в Польшу и вступил в созданные Наполеоном войска герцогства Варшавского, получил чин капитана. В 1812 г. участвовал в походе на Россию, однако в 1814 г. сдался в плен русским войскам и был выдан России. Биография Булгарина, служившего у Наполеона, была предметом обсуждения в русском обществе (см. Мещеряков В.П., Рейтблат А.И., Булгарин Ф.В. // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь / ред. Николаев П.А., М.: Советская энциклопедия, 1989, т. 1; А-Г; стр. 347-351).

²⁹ **Козлов** Иван Иванович (1779-1840) – русский поэт и переводчик эпохи романтизма. Происходил из древнего рода Козловых, получил разностороннее прекрасное образование. Около 1818 г. паралич лишил его ног, а спустя год Козлов начал терять зрение. К 1821 году он окончательно ослеп. Занимался поэзией, переводил с итальянского, французского, немецкого и английского языков. Увлечение литературой привело Козлова к близкому знакомству с Пушкиным, Жуковским, Вяземским, братьями Тургеневыми. Друзья восхищались его стойкостью, несмотря на слепоту и неподвижные ноги, Козлов всегда держался с редким мужеством; сидя в инвалидной коляске, он всегда был изысканно одет, захватываяще ярко говорил, наизусть читал всю европейскую поэзию.

³⁰ Глинка М., Литературное наследие. Автобиографические и творческие материалы / ред. В. Богданов-Березовский, т. 1, Л.-М., «Госмузиздат», 1952, стр. 435.

³¹ Поэму «Руслан и Людмила» Пушкин написал в 1818-1820 гг., после выхода из Лицея. Пушкин ставил задачей создать «богатырскую» сказочную поэму, волшебную сказку, вдохновленную древнерусскими былинами (см. Петрушина Н.Н., О творческой истории поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Русская литература, С. Петербург, «Наука», 1994, стр. 182-201).

³² **Кукольник** Нестор Васильевич (1809-1869) – русский писатель, поэт, драматург, публицист. Кукольник был одаренным и образованным человеком, писал легко, умел

талантливые, полные творческих сил, они гордо называли себя союзом трех искусств – музыки, литературы и живописи. Это были знаменитые среды на квартире у братьев, где каждый третий день недели собиралась вся столичная богема, а порой приходили лица и вовсе незнакомые. Как потом вспоминал Глинка: «Курили так много, что на дыму можно было **топор повесить**, как выражался Платон Кукольник»³³. Ужинать оставались только наши самые искренние приятели, а чтобы выпроваживать лишних, употребляли мы живописца Якова Яненку³⁴. Он с некоторыми другими с шляпой в руке громгласно прощался с хозяевами и гостями, кои следовали его примеру, а через полчаса возвращался к ужину»³⁵.

Брюллов славился как талантливый портретист и многие мечтали быть увековеченными кистью художника. Многие созданные им портреты, особенно литераторов и артистов, по сей день украшают картинные галереи мира. В совместных сборищах у Кукольников раскрылась еще одна сторона дарования Брюллова: он был острым и наблюдательным карикатуристом³⁶. Именно Брюллов (по воспоминаниям Айвазовского³⁷) ввел его в кружок «братии» и познакомил с Глинкой. Брюллов, один из первых профессоров Академии, чуждый зависти и напыщенности, питал к Айвазовскому живейший и подлинный интерес, который сблизил их.

Сближение с кругом Брюллова и Глинки состоялось в 1839 г., когда Айвазовский, вернувшись из Крыма в Петербург, получил аттестат об окон-

занимательно и остроумно рассуждать на разные темы. Кукольник содействовал Глинке при создании опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», написал бессмертные строки, которые с легкой руки М. Глинки превратились в удивительные по своей красоте романсы («Жаворонок», «Попутная песня»). На его стихи написали песню 27 композиторов.

³³ **Кукольник** Платон Васильевич (1804-1849) – старший брат Нестора Кукольника, беллетрист, управлял имением Новосельцевых.

³⁴ Яненко Яков Феодосиевич (1800-1852) – художник, академик. В Императорской Академии художеств учился одновременно с Брюлловым, с которым на протяжении всей жизни сохранил дружеские отношения.

³⁵ Глинка М., Литературное наследие. Автобиографические и творческие материалы / ред. В. Богданов-Березовский, т. 1, Л.-М., «Госмузиздат», 1952, стр. 180.

³⁶ Васица-Гросман В.А.: М.И. Глинка, М., изд. «Музыка», 1982, стр. 60.

³⁷ См. Записки М.И. Глинки под редакцией А.Н. Римского-Корсакова, «Academia», 1930, стр. 194, примечание.

чании Академии, а также свой первый чин и личное дворянство³⁸. Глинку и Брюллова связывала многолетняя дружба, однако художник только однажды писал Глинку – в их первую встречу в Неаполе (1831 г.)³⁹. Есть еще «Профиль Глинки» (1843-1847 гг.), а также дружеские карикатуры, или вернее – шаржи, на которые Глинка обижался, и Брюллов ему порой даже казался злым⁴⁰.

Айвазовский так вспоминал свою первую встречу с Глинкой: «М.И. Глинка производил в первую пору знакомства на мое воображение несколько странное впечатление. Очень маленького роста, худенький, черненький, с бледным лицом, темными расшатытыми в беспорядке волосами, Глинка вовсе не носил на себе отпечатка гордости и величия, которые, например, отличали Антона Григорьевича Рубинштейна... Серые маленькие глаза Глинки, когда он просил меня что-нибудь сыграть на скрипке, казалось пронизывали меня насквозь и в них мелькали только искорки. Я часто наигрывал на скрипке татарские песни, слышанные мною в детстве еще в Крыму, и он перенес их потом в «Руслана и Людмилу». Однажды, в гостях у Нестора Кукольника я писал небольшую марину, Глинка сел за рояль и с увлечением сыграл их, восточные танцы и Andante из «Руслана». После чего пропел нам с большим чувством и умением (а владел он своим голосом чудесно) романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки» из «Сусанина» ...я в первый раз слышал его, и он своим пением очаровал меня»⁴¹.

Работа над оперой «Руслан и Людмила» началась в 1837 г. и шла в течение 5 лет с перерывами⁴². Первую мысль о создании оперы подал Шаховской (Шаховский)⁴³. Глинка приступил к сочинению музыки, не имея го-

³⁸ По правилам Академии художеств ему полагалось учиться еще 3 года, но после получения золотой медали за картину «Штиль» (сентябрь 1837 г.), Академией было принято решение выпустить художника из учебного заведения, которое ему уже ничего не могло дать. В 20 лет Айвазовский стал самым молодым выпускником Академии художеств.

³⁹ Картина хранится во Всесоюзном музее им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург).

⁴⁰ Брюллов мастерски передал характерную манеру Глинки говорить, петь и двигаться одновременно. Будучи невысокого роста, Глинка всегда ходил, вскидывая голову («Глинка на бале в Смольном, обожаемый», «Глинка, поющий без голоса и без фрака», «Глинка, сочиняющий музыку»).

⁴¹ Барсамов Н.С., Айвазовский И.К. (1817-1900), М., изд. «Искусство», 1962, стр. 8.

⁴² Гозенпуд А., «Руслан и Людмила» // Статьи о музыке, вып. 3, М., 1987, стр. 321-330.

⁴³ **Шаховской** Александр Александрович (1777-1846) – поэт, драматург, театральный деятель, педагог, переводчик, автор комедий и водевилей, трагических и романтических

тового либретто⁴⁴. В юношеской поэме Пушкина Глинку в первую очередь привлекали народные мотивы⁴⁵. Премьера оперы состоялась 9 декабря 1842 г. на сцене Большого театра в Петербурге и была приурочена к 6-летию годовщины постановки первой оперы Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»)⁴⁶.

По своей значимости оперы Глинки можно назвать национальным явлением, и как справедливо заметил Б. Асафьев: «... если в драматургии «Жизни за царя» виднеется **зарождение русского симфонизма**, то «Руслан» – это **музыкальный эпос русского народа**»⁴⁷. Не случайно, что Илья Репин в своем знаменитом творении «Михаил Глинка во время работы над оперой “Руслан и Людмила” (1887 г.), представил композитора за созданием именно этого произведения⁴⁸. На портрете кисти Репина, по мнению Айвазовского, Глинка изображен чрезвычайно удачно, и это один из лучших глинкинских портретов.

Читая «Заметки...» Глинки невольно ощущаешь, что весь процесс создания оперы «Руслан и Людмила» – череда интереснейших эпизодов, событий

драм, комических опер. В 1815 г. с шумным успехом на сцене петербургского Малого театра шла комедия Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», которая вызвала бурную полемику. Скандал вокруг комедии привел к образованию знаменитого литературного общества «Арзамас». Шаховский был членом шишковской «Беседы». Его перу принадлежат переделы пушкинских поэм для сцены, осуществленные в плане волшебного-феерического зрелища, как «Керим-Гирей, крымский хан» по «Бахчисарайскому фонтану», «Финн» по «Руслану и Людмиле» и др. (см. Глинка М., Литературное наследие. Автобиографические и творческие материалы / ред. В. Богданов-Березовский, т. 1, Л.-М., «Госмузиздат», 1952, стр. 435).

⁴⁴ Из-за смерти Пушкина он был вынужден обратиться к другим поэтам, в том числе любителям из числа друзей и знакомых (Н. Кукольник, В. Ширков, Н. Маркевич, А. Шаховский и т.д.).

⁴⁵ См. Нагин Р., «Руслан и Людмила»: опера М. Глинки и поэма А. Пушкина //Музыковедение, № 12, М., 2009, стр. 28-33.

⁴⁶ Несмотря на огромный успех премьеры (в первый сезон своего существования опера прошла 32 раза), тем не менее, сохранилось мнение, что произведение несценическое. Партитура переделывалась, подвергалась сокращениям, которые нарушали логику музыкального развития. Впоследствии В. Стасов назвал оперу «мученицей нашего времени» (см. Стасов В. В., Статьи о музыке, вып. 2, М., 1976, стр. 375).

⁴⁷ Ливанова Т., Протопопов В., Глинка. Творческий путь, т. 2, М., 1955, стр. 337.

⁴⁸ Портрет Глинки был одним из первых заказов Третьякова Репину, который заказал портрет в начале 1870-х. вскоре после знакомства. Лишь спустя почти 15 лет Репин станет работать над картиной.

и происшествий, имевших место в жизни автора. Так, например, по поводу «Интродукиции» оперы Глинка писал: «По долгу службы я присутствовал на обручении и бракосочетании великой княжны Марии Николаевны⁴⁹. Во время обеда играла музыка, пел тенор Поджи, муж Фредзолини и придворные певчие; я был на хорах и стук ножей и вилок поразил меня и подал мысль подражать ему в интродукиции «Руслана» во время княжеского стола, что мною впоследствии по возможности выполнено». По поводу увертюры оперы Глинка писал: «На обратном пути в Петербург ночью с 14 на 15 сентября меня поразило морозом. Всю ночь я был в лихорадочном состоянии, воображение расшевелилось, и я в ту ночь изобрел и сообразил финал оперы, послуживший впоследствии основанием увертюры для «Руслана и Людмилы»⁵⁰.

Помимо татарских мелодий, сыгранных Айвазовским, в опере Глинка использовал и другие народные мелодии. Один из действующих лиц оперы – волшебник Финн, рассказывает о своей жизни (II действие, центр I картины): баллада Финна основана на подлинной финской народной песне, записанной Глинкой от ямщика еще в 1829 г. Как писал Глинка: «... в золотую пору моей юности с компанией друзей, светлым июньским днем, мы поехали полюбоваться знаменитым водопадом на Иматре»⁵¹.

Мелодию «Персидского хора» Глинка услышал и записал от знакомого перса, который приехал из Тегерана вместе с персидским посольством⁵², нап-

⁴⁹ Мария Николаевна (1891-1876) – дочь российского императора Николая I и сестра Александра II, первая хозяйка Мариинского дворца в Санкт-Петербурге. В отличие от многих принцесс того времени, чьи браки заключались по династическим соображениям, Мария Николаевна вышла замуж по любви. Со своим избранником, герцогом Максимилианом Лейхтенбергским (внук императрицы Жозефины), они познакомились в 1837 г. Свадьба состоялась 2 июля 1839 г. и проходила по двум обрядам: православному и католическому. Венчание состоялось в часовне Зимнего дворца. Мариинский дворец назван в честь Марии Николаевны; президент Императорской Академии художеств (1852-1876) (см. Григорян В.Г., Мария Николаевна, М., «АСТ», 2007, стр. 268-270).

⁵⁰ Русская музыкальная литература / ред. Фрид Э.Л., вып. 1 (VII изд.), Ленинград, 1982, стр. 180.

⁵¹ Город Иматра (на реке Вуокса) – в Финляндии, в области Южной Карелии, около границы с Россией, в 200 км. от С. Петербурга. Водопад Иматранкоски – самая древняя достопримечательность Иматры, на который приезжала посмотреть Екатерина II. После строительства дамбы 1929 г. Иматранкоски перестал быть водопадом.

⁵² Чтобы уладить дипломатический скандал, персидский шах послал в Петербург своего внука Хосрова-Мирзу, персидского принца, 7-го наследника. В возмещение пролитой

равленным в Россию после убийства русского посла Александра Грибоедова⁵³. Персидский хор – хор дев злой волшебницы Наины, чарующе-обольстительная атмосфера теплой восточной ночи, полной страстной истомы. Здесь Глинка использовал свой излюбленный метод вариационного развития (чередуются различные виды фактуры, инструментальные тембры, гармонические краски). в одной из вариаций мажорная тема гармонизирована в параллельном миноре – без единого звукового изменения. Как обольститель и неотразим этот напев в устах волшебных дев, которые своим пением заманивают забредшего путника – юного хана Ратмира⁵⁴.

Вернемся к Айвазовскому... Как свидетельствовали очевидцы, он был музыкально очень одаренным человеком, хотя в музыке и был самоучкой⁵⁵. В детстве он самостоятельно научился играть на скрипке: играл особенным образом, на восточный образец, поставив скрипку на колено и держа стоймя против себя, как играют на кемани⁵⁶ (քեմանի). Со слов Глинки, услышанные

крови он привез Николаю I богатые дары, в числе которых был знаменитый алмаз «Шах» (безукоризненной чистоты, ≈ 90 каратов), второй по ценности в России после бриллианта «Орлов».

⁵³ **Грибоедов** Александр Сергеевич (1795-1829) – русский дворянин, дипломат, поэт, драматург, пианист и композитор. В 1818 г., отказавшись от места чиновника русский миссии в США, получил назначение на должность секретаря при царском поверенном в делах Персии. В то время иностранные посольства располагались не в столице, а в Тавризе – при дворе принца Аббаса-Мирзы, наследника престола (с 1816 г.). По прибытии в Персию русская миссия отправилась представляться Фетх Али-Шаху в Тегеран (второй шах Ирана династии Каджаров). 30 января 1829 г. толпа религиозных фанатиков перебила всех находившихся в посольстве: вместе с Грибоедовым и его 37 товарищами из толпы было убито 80 человек. Тело посла было настолько изуродовано, что его удалось опознать только по следу на кисти левой руки, полученной в знаменитой «Четверной дуэли» (Завадовский – Шереметев и Грибоедов – Якубович).

⁵⁴ См. Канн-Новикова Е., Маленькая повесть о Глинке, М., «Музыка», 1987, стр. 51.

⁵⁵ Еще 10-летним мальчиком Ованнесу подарили скрипку. На феодосийском базаре, подолгу заслушиваясь игрой странствующих музыкантов (а слух у него был отменный), он подбирал эти напевы, народные мелодии по слуху. Долгие годы скрипка была его верным другом, даже на кораблях Балтийской эскадры его игра развлекала матросов.

⁵⁶ Кемани (камани) – струнный смычковый инструмент. Особенно распространен в быту амшенских армян, эмигрировавших из районов Трапезунда и проживающих ныне на восточном берегу Черного моря. Плоский гриф инструмента способствует тому, что при игре смычок касается соседних струн и возникает своеобразное многоголосие (см. Атлас музыкальных инструментов народов СССР, II изд., М., изд. «Музыка», 1975, стр. 121).

от Айвазовского три татарских напева он использовал в опере. Одним из них Глинка охарактеризовал хазарского хана Ратмира. Этот соперник Руслана, который впоследствии становится его другом, обрисован несколькими мелодическими характеристиками, где в начальном – восточном напеве («И жар, и зной») разворачивается богатая мелодическими узорами неторопливо льющаяся тема. По словам Глинки «лениво-беспечный» (в то же время соединенный с негой) характер страстного молодого хана в оркестре символизирует английский рожок – своим «знойным» тембром напоминающий восточные народные инструменты (III действие).

Два других напева Глинка использовал в знаменитой Лезгинке⁵⁷. В кипучей, огненной лезгинке от первого танца к последнему движению все убыстряется, становясь в конце вихрем. Завершается Лезгинка исключительно оригинальной кодой (Vivace), в которой воспроизведено звучание восточных народных инструментов, с типичной для них игрой на открытых струнах, настроенных по квинтам⁵⁸.

Этот, казалось бы, незначительный эпизод из жизни двух великих людей, засвидетельствован их современниками и очевидцами. После премьеры глинкинской оперы, почти полвека спустя, в 1888 году Айвазовского посетил А.П. Чехов. *«Вчера я ездил в Шах-Мамай, имение Айвазовского, за 25 верст от Феодосии. Имение роскошное, несколько сказочное; такие имения, вероятно, можно видеть в Персии. Сам Айвазовский, бодрый старик, лет 75, представляет из себя помесь добродушного армянина с заевшимся архиереем, полон собственного достоинства, руки имеет мягкие и подает их по-генеральски. Недалек, но натура сложная и достойная внимания. В себе одном он совмещает и генерала, и архиерея, и армянина, и наивного деда, и Отелло. Женат на молодой и очень красивой женщине⁵⁹, которую держит в*

⁵⁷ Вся эта сцена, составляющая Восточные танцы, по сути – вторая танцевальная сюита оперы (IV действие). За маршем Черномора следуют различные по национальному колориту народные танцы (турецкий, арабский, лезгинка). Их исполняют пленники – рабы Черномора.

⁵⁸ Русская музыкальная литература, вып. 1, ред. Фрид Э., М., «Музыка», 1979, стр. 188.

⁵⁹ Свою вторую жену – Анну Никитичну (Мкртичевну) Саркисову-Бурназян Айвазовский обожал. Он увидел ее впервые во время траурной процессии: хоронили ее мужа – феодосийского купца Саркисова. Молодая вдова своей поразительной красотой ослепила Айвазовского, и он влюбился без памяти. Ему пришлось соблюсти приличия, и только спустя год сделать ей предложение: ему 65, ей 25. Анна Бурназян-Саркисова (1856-1944)

ежах. Знаком с султанами, шахами и эмирами. Писал вместе с Глинкой «Руслана и Людмилу»... пробыл целый день и обедал»⁶⁰. Кстати, фраза «Да, сюжет достойный кисти Айвазовского» принадлежит чеховскому герою Телегину из пьесы «Дядя Ваня».

О сотрудничестве Глинки и Айвазовского пишут все глинковеды, и, наконец, они сами в своих письмах отмечают этот, казалось бы, незначительный эпизод. Однако находятся «исследователи»-псевдоученые, которые отрицая все факты, сочиняют заново историю и занимаются лженаукой. Например, Людмила Карагичева – «выдающийся ученый, последний из плеяды азербайджанских музыковедов», вопреки свидетельствам Глинки пишет: «В 1823 г. Глинка совершил поездку на Кавказ. Знакомство с музыкой народов Кавказа оставило значительный след в творческом сознании композитора и отразилось в его позднейших произведениях на восточную тематику. Использование песни «Галанын дибиндэ» в своей опере является примером подобного отражения. На основе этой песни русский композитор Михаил Глинка создал «Персидский хор» для своей оперы «Руслан и Людмила»»⁶¹.

Другие азербайджанские деятели искусств, желая подчеркнуть «великую дружбу» азербайджанского и русского народов также пишут об использовании азербайджанских народных мотивов в творчестве Глинки⁶². И это в советские годы, в самый разгар 60-ых... По сей день подобные псевдоученые, вопреки существующим историческим фактам, документальным свидетельствам, продолжают перекраивать историю, стараясь как можно больше места занять в ней.

Можно понять историю и культуру тех народов, которые в соседстве с более древними, развитыми народами, заимствуют их культурно-историческое

стала его музой и хранительницей домашнего очага. В том же 1882 г. Айвазовский написал ее портрет. Нужно отметить, что портреты Айвазовский не очень любил писать, и среди его более чем 6000 картин портретов буквально несколько. Он писал портреты только очень близких и родных людей: своей матери Рипсима (1849 г.), бабушки Ашхен (1858 г.), отца Константина (1859 г.), родного брата Габриэла (1883 г.). К примеру, свою первую жену Юлию Грэвс, которая родила ему четырех дочерей, он никогда не рисовал. Прекрасную Анну он и позднее изобразил на картине «Сбор фруктов в Крыму» (1882 г.).

⁶⁰ Чехов А.П., Собрание сочинений, т. 11, М., Госиздат., 1963, стр. 233.

⁶¹ См. Карагичева Л., Кара-Караев, М., «Советский композитор», 1960, стр. 9.

⁶² Великая дружба азербайджанского и русского народов // Составители П.А. Азизбеков, Ш. Курбанов, отв. ред. И.А. Гусейнов, Баку, изд. АН АССР, 1964, стр. 214.

достояние. Однако сейчас идет обратный процесс: всё заимствованное принимается за свое-исконное и с этой позиции представляется мировому сообществу.

Азербайджанские музыковеды⁶³ успели также «пройтись» по творчеству австрийского композитора, «короля вальсов» Иоганна Штрауса⁶⁴, и с полной уверенностью утверждают, что в основе его знаменитого «Персидского марша»⁶⁵ все та же азербайджанская народная песня «Qalanin dibində» (У подножия крепости).

Как можно додуматься, что для такого важного события Иоганн Штраус использовал бы азербайджанскую народную песню? К величайшему сожалению, такого рода музыковедческие «исследования» печатаются в самых авторитетных музыкальных издательствах.

Однако вернемся к нашим героям – Айвазовскому и Глинке. Великие люди потому и велики, что интерес к ним никогда не иссякает. Каждое исследование по-новому раскрывает личность творца. Эпистолярное наследие таких людей – их письма, документы, воспоминания, небольшие заметки – дают достаточно широкое представление о круге их дружеских связей, их воззрениях, художественных вкусах, творческих замыслах и условиях их осуществления. Основываясь на непосредственных высказываниях самих художников, выраженных в авторском своеобразии, даже некоторые автобиографические детали, поначалу кажущиеся незначительными – делаются значимыми.

⁶³ Абасова Э.А., Азербайджанская музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В.Келдыша, М., «Советская энциклопедия», 1973, стр. 63-70.

Карагичева Л., Бродячий напев или устойчивый мелодический тип? // Музыкальная академия, М., «Композитор», 1997, № 1, стр. 143-144.

Бәдәлбәјли Ә. Б., М. И. Глинка (азерб.) // Әдәбијат вә инчәсәнәт. — 29 may 1954.

⁶⁴ Осенью 1864 г. И. Штраус получил множество наград за разные сочинения, которые часто посвящал королевским особам по всей Европе. Среди наград был и «Орден Солнца», пожалованный его царским величеством шахом Персии, просвещенным Насером ад-Дином (1831-1896). Собственно говоря, «Persischer-Marsch» был посвящен ему.

⁶⁵ «Персидский марш» до конца жизни оставался одним из любимых произведений Штрауса, и любопытно, что когда шах Насер ад-Дин приехал в Вену на Всемирную выставку (1873 г.), оркестр вместо действующего персидского гимна, сыграл в качестве гимна «Персидский марш» Штрауса.

ԱՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԼԵԶՎԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԱՎՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐԸ

Բոլոր հայ նկարիչների շարքում Հովհաննես Այվազովսկու անունը թերևս ամենահայտնին է: Երիտասարդ հասակից նրա արվեստի համաշխարհային համբավն աստիճանաբար ավելանում է: Հանճարեղ ծովանկարչին բազմաթիվ հետազոտություններ են նվիրվել, որոնք մինչ օրս էլ շարունակվում են հրատարակվել: Եվ, անկասկած, նրա ստեղծագործությունը կշարունակվի ուսումնասիրվել նաև ապագայում, քանի որ բազմաթիվ խնդիրներ դեռևս սպասում են իրենց լուսաբանմանը:

Նկարչի արվեստին վերաբերող հարցերի շարքում կարևորագույններից է նրա գեղարվեստական լեզվի առանձնահատկությունների ձևավորման գործոնների ուսումնասիրությունը՝ սկսած ամենասկզբնական պահից: Այն յուրօրինակ միջավայրը, որում ընթացել էին նկարչի մանկական տարիները, ծովեզրյա փոքրիկ քաղաքի բնապատկերներից մինչև հայկական ավանդական ընտանիքին բնորոշ մթնոլորտը, չէին կարող հետք չթողնել ապագա մեծ ստեղծագործողի արվեստի վրա: Սերը դեպի ծովային տարերքը ծնվել էր դեռ վաղ հասակից, քանի որ նրա մանկությունն անցել էր ծովափնյա Թեոդոսիա քաղաքում: Ապագա նկարչի հիշողության մեջ ընդմիշտ տպավորվել էին հարազատ քաղաքի առօրյայի վառ տեսարանները՝ ժամանող նավերը, նավաստիները, բազմալեզու ամբոխը, գեղատեսիլ հագուստը և այդ ամբողջը մշտապես փոփոխական ծովի ֆոնին, հորդառատ անձրևներով, շլացուցիչ պայծառ արևային օրերով, փոթորիկների ահարկու տեսարաններով, հեքիաթային լուսնյակ գիշերներով: Այս ազդակների ներքո է սաղմնավորվել նաև ապագայում նրա ժանրային նախասիրությունը դարձած ծովային երկերի վրձնումը:

Ինչպես հայտնի է, Այվազովսկու տաղանդը բացահայտվել է չափազանց վաղ հասակում, ինչը նկատվել էր և բարենպաստ հանգամանքների բերումով հնարավոր էր դարձել հետագայում զարգացնել: Ամենայն հավանականությամբ, Թեոդոսիայում բնակվող և ստեղծագործող ճարտարապետ Կոխը դեռատի Այվազովսկու նկարչական ձգտումների ոչ միայն խանդավառությունն էր բազմապատկել, այլև տվել էր հստակ և շատ օգտակար խորհուրդներ: Դժվար է սպառիչ որոշակիությամբ լուսաբանել, թե գավառական ուսումնարանում, այնուհետև Սիմֆերոպոլի նահանգային գիմնազիայում ինչ կարգի

Նախնական գեղարվեստական գիտելիքներ էր յուրացրել մանուկ Այվազովսկին, բայց արդեն այդ ժամանակաշրջանից պահպանված գծանկարներից մեկը՝ հարսանյաց թափոր պատկերող, որը կատարման վարպետությամբ դժվար վերագրելի է ընդամենը գիմնագիայի երկրորդ դասարանի աշակերտին, որոշակի ընդհանրություն է բացահայտում Սումրակովի «Ղրիմյան դատավորի ժամանցը» գրքի նկարազարդման փորագրությունների հետ: Սա անուղղակիորեն մատնանշում է, որ ապագա նկարիչը պետք է մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերած լիներ իր աչքին հառնած ցանկացած պատկերի նկատմամբ, որից հնարավոր էր «օգտվել», լինել դա գրքային ձևավորում կամ նկարազարդում կամ էլ Ռուսաստանի այդ հեռավոր երկրամասում գտնվող գեղարվեստական բնույթի մեկ այլ երևույթ կամ առարկա: Այն կարող էր ոգևորել պատանուն և նյութ ծառայել՝ կրկնօրինակելու կամ միևնույն ոգով և ոճով ստեղծագործելու համար:

1833թ. 15-ամյա Այվազովսկին արդեն աշակերտում է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում՝ պրոֆեսոր Վորոբյովի բնանկարչական դասարանում: Թերևս Մաքսիմ Վորոբյովի ազդեցության ծավալն ու սահմանները երիտասարդ Այվազովսկու ունակությունների զարգացման գործում ավելի մեծ ու արդյունավետ էին, քան սովորաբար կարծում են: Եվ այդ ազդեցությունը զգացվում է ոչ միայն ուսանելու տարիների աշխատանքներում, այլև՝ հետագայում: Մ. Վորոբյովը բազմակողմանի զարգացած վարպետ էր, որին հավասարաչափ հասու էին բնանկարից մինչև մարդաշատ ու աշխույժ քաղաքային պատկերների, ռազմաշքերթներից մինչև անտիկ բնակավայրերի ավերակների ու ճարտարապետական հուշարձանների և, իհարկե, զանազան ծովային տեսարանների վրձնումը: Ի՞նչ կարող էր սովորել Այվազովսկին իր ուսուցիչ: Վորոբյովի կարևորագույն հատկություններից էր հստակ որոշակիության, ճշգրիտ վերարտադրության ձգտումը: Նա մանրագնին ուսումնասիրում էր բնօրինակային առանձնահատկությունները՝ կատարելով տեղանքի առանձին մանրամասների ճշգրիտ գծանկարներ: Բնականաբար այդ նույնը նա «ներարկում» էր նաև իր աշակերտներին: Հետագայում Այվազովսկին նույնպես կատարում էր սուր լակոնիզմով աչքի ընկնող գծանկար-էսքիզներ, անթերի ու մանրագնին վերարտադրելով առաջաստանավերի կայմերը, թոկասարքերը և այլ մանրամասներ հստակ ճշգրտությամբ:

Պետք է նշել նաև Վորոբյովի հատուկ ուշադրությունը մթնոլորտի և լուսավորության վիճակը վերարտադրելու (պլեների) նկատմամբ, որը համընկ-

նում էր պատանի նկարչի՝ լույսի, օդի նման փոփոխական երևույթները ճշմարտացի պատկերելու ձգտումներին:

Վորոբյովի ստեղծագործական փորձն արտացոլվել է նաև Այվազովսկու գեղարվեստական հետաքրքրությունների լայնության և սյուժեների բազմազանության մեջ: Բացի այդ պրոֆեսոր Վորոբյովի անվիճելի ազդեցությունն են նաև այդ ժամանակաշրջանում գեղանկարչության մեջ դեռ նոր ծագող ռոմանտիզմի ուղղությանը բնորոշ տարրերը: Կարելի է մի շարք զուգահեռներ անցկացնել երկու վարպետների ստեղծագործությունների միջև, որոնցում բազմաքանակ են լուսնյակ գիշերների պատկերները՝ ջրի վրա լուսնի լույսի արտացոլանքով և լուսավորության ակտիվ դերով, որի միջոցով վեր է հանվում նկարի գծապլաստիկական կառուցվածքը: Այդ առումով հետաքրքիր է համեմատել ուսուցչի ու աշակերտի երկու կտավներ՝ Այվազովսկու «Աշխարհի ստեղծումը» կամ ավելի հայտնի անվանումով՝ «Քառսը» /1841/ և Վորոբյովի «Կայծակից ջարդված կաղնին» /1842/: Երկուստեք տիրում է լարված դրամատիկ տրամադրություն, բնության տարերքների պատկերման միջոցով մտահուզող վիթխարի գաղափարների արտահայտում:

Այվազովսկու հետաքրքրությունների շրջանակը երիտասարդ տարիներին շատ մեծ էր, սակայն այն դուրս չէր գալիս բնանկարի ժանրի սահմաններից: Նա ուսումնասիրում էր և՛ վաղ անցյալի, և՛ իր ժամանակակիցների նկարչությունը: Հիշելով ուսման տարիները՝ նկարիչը մատնանշում է, որ իր ձիրքի զարգացման վրա ներգործել է Ս. Շչեդրինի, Կ. Բրյուլովի, Բրունիի, Ժան-Անտուան Գյուդենի աշխատանքների ուսումնասիրությունը: Իսկ ծովանկարիչներից նա հատկապես բարձր էր գնահատում Կ. Լորենին: Նշենք, որ այդ տարիներին Գեղարվեստի ակադեմիայում դասական ժառանգության ուսումնասիրությունն ականավոր վարպետների աշխատանքների կրկնօրինակմանը զուգահեռ էր ընթանում: Եվ Այվազովսկին անչափ դրական էր այն գնահատում:

Ուսանողական տարիներին բազմաթիվ նկարիչների ստեղծագործությունների շարքում երիտասարդ Այվազովսկին հնարավորություն ուներ ծանոթանալու հայտնի կոլեկցիոներ և մեկենաս, պատանի նկարչին հովանավորող Տոմիլովի (որին, ի դեպ, ինչպես նկարիչն էր նշում, իր սկզբնական շրջանի զարգացման համար շատ առումներով էր պարտական) հավաքածուում գտնվող Ա.Օռլովսկու գծանկարներին: Դրանք Այվազովսկուն կարող էին գրավել թե՛ կատարման թեթևությամբ, թե՛ իմպրովիզացիոն եղանակով, ինչը հատկապես հոգեհարազատ կթվար նկարչին:

Այսպիսով, Այվազովսկու ստեղծագործական սկզբնական փուլը սերտո-

րեն կապված էր ռուսական գեղանկարչական դպրոցի (որի սանն էր նա) գեղարվեստական սկզբունքների հետ: Բայց այն տարիներին, երբ կլասիցիզմի և ակադեմիզմի իշխող մթնոլորտ էր տիրում, հայտնվեցին ռեալիստական միտումներով ստեղծագործող մի շարք շնորհալի ռուս գեղանկարիչներ, որոնց շարքում էին Ս. Շչեդրինը, Ա. Իվանովը, Մ. Լեբեդևը և ուրիշներ: Նրանց գեղարվեստական պրպտումները փաստորեն, զուգընթաց էին եվրոպական արվեստի այնպիսի խոշոր վարպետների որոնումներին, ինչպիսիք էին Թյորները, Քոնսթեբլը, Կորոն, Կուրբեն, բարբիզոնցիները և ուրիշներ: Նշենք, որ գեղարվեստական նույն խնդիրներին անդրադարձել էին նաև ռոմանտիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչները՝ Ժերիկոն, Դելակրուան: Հատկապես վերջինիս գեղանկարչական որոնումները և ստեղծագործությունների նորարարական դերն ու նշանակությունն այս հարցում դժվար է գերազնահատել:

Ժամանակի այդ առաջադեմ՝ ռոմանտիզմի և ռեալիզմի միտումները, ինչպես և Այվազովսկու վաղ հասունացած վարպետությունն իր ստեղծագործական ուղու սկզբում, ակնառու որոշակիությամբ արտահայտվել են նրա վաղ շրջանի աշխատանքներում:

Դրանցից կարելի է նշել «Յալթա» /1838թ./ կտավը, որտեղ արտակարգ վարպետությամբ է պատկերված իրիկնային լուսավորության գունային կերպարը: Հատկապես արտահայտիչ է անցնող օրվա վերջին ճառագայթներով լուսավորված ամպամած երկինքը:

Ռեալիստական միտումներն առավել ցայտուն են արտահայտվել «Ծովափ» /1840թ./ նկարում: Այստեղ երիտասարդ նկարիչը հասել է ոչ միայն ընդհանուր առմամբ բարձր գեղարվեստական վարպետության, այլև լուսաօդային միջավայրի գունային լուծման զարմանալի ճշմարտացիության, որտեղ բացառիկ համոզիչ են արտահայտված որոշակի բնապատկերային իրավիճակը՝ ցուրտ, քամոտ եղանակի անհանգիստ, անկայուն ամպամած երկինքը, ծովային տարերքի փոփոխական տարածական գունատոնային անցումները: Լուսաօդային միջավայրի գեղանկարչական լուծման վարպետությամբ այս աշխատանքը շատ առումներով գերազանցում է Ս. Շչեդրինի բնանկարներին և ավելի շատ մոտ է Ա. Իվանովի իտալական էտյուդներին:

Այվազովսկու գեղարվեստական լեզվի հետագա ձևավորումն ու վերջնական կայացումն ընթանում են Իտալիայում՝ 1940-1944թթ. ռուսանոդական գործուղման տարիներին: Հիշեցնենք, որ մասնագիտական կատարելագործման նպատակով Իտալիա էին գալիս գրեթե բոլոր եվրոպական դպրոցների

ներկայացուցիչները: Համառոտ ներկայացնենք այդ «ուխտագնացություններին» դրդապատճառները և կարևորությունը:

Համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ Իտալիան առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Դեռևս անտիկ շրջանում Հռոմեական կայսրությունը վերածվել էր մշակութային խոշոր կենտրոնի և շարունակում էր այդպիսին մնալ ողջ միջնադարի ընթացքում: Այդ նշանակությունն ավելի հզորացավ, երբ ԺԳ-ԺԴ դդ. Սկսած՝ իտալական մշակույթը բուռն վերելք ապրեց, որի բարձրագույն դրսևորումը եղավ իտալական Վերածնունդը: Պատմական այս երկարատև ժամանակահատվածում ստեղծվեցին արվեստի պատմության համար նշանակալի անհամար կոթողներ: Իտալիան վերածվեց մի հսկայական թանգարանի: Ինչպես հայտնի է, Վերածնունդը Իտալիայում արձագանք գտավ նաև եվրոպական այլ երկրների արվեստում: Բայց, բացի այս ուղղակի ազդեցությունից համաշխարհային արվեստի զարգացման ընթացքի վրա, Իտալիայի նշանակությունը պահպանվեց նաև հետագա դարերում, երբ այն արդեն դադարել էր առաջատար դեր խաղալ արևմտաեվրոպական արվեստում: Այդ երկրում կուտակված արվեստի գործերը ձգողական ուժ էին տարբեր երկրներից դեպի Իտալիա հորդող արվեստի և հնությունների սիրահարների համար, իսկ նկարիչների և այլ ստեղծագործողների համար այն դարձել էր նաև ուսուցողական կենտրոն, որտեղ նրանք հնարավորություն ունեին ոչ միայն դիտելու դասական արվեստի գլուխգործոցները, այլև ընդօրինակումների միջոցով առավել խորը ուսումնասիրելու դրանք: Եթե այս ամենին ավելացնենք Իտալիայի գեղեցիկ ու վառ գույներով բնությունը, ապա կարելի է պատկերացում կազմել, թե ինչպիսի մեծ տպավորություն էր գործում հարավային արևով ողողված այս երկիրն այստեղ ժամանող նկարիչների վրա:

Նշված հանգամանքների պատճառով եվրոպական շատ երկրների կրթական կենտրոններում լայն կիրառում էր գտել ուսանողներին Իտալիա գործուղելու փորձը՝ լրացուցիչ գիտելիքներ ձեռք բերելու և մասնագիտական հետագա կատարելագործման համար: Այդպես, օրինակ՝ ժամանակին Իտալիա են գնացել Ֆրանսիայից՝ Պուսենը, Լորենը, Դավիթը, Դեգան, Ռենուարը, Ֆլանդրիայից՝ Ռուբենսը, Գերմանիայից՝ Դյուրերը, Անգլիայից՝ Թըրնըրը, Ռեյնոլդսը, Ռուսաստանից՝ Ա. Իվանովը, Ս. Շչեդրինը և ուրիշներ:

Այդ փորձառությունը կիրառվում էր նաև Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայում, որտեղից 1840թ., շնորհիվ մասնագիտական նշանակալի ձեռքբերումների, Իտալիա է գործուղվում մեր հայրենակից Հովհաննես Այվազովսկին: Գալով Իտալիա՝ 23-ամյա պատանին արդեն հասցրել էր տիրա-

պետել գեղանկարչական պատշաճ վարպետության, իսկ ցուցահանդեսներում նրա աշխատանքները նկատվել ու շատ բարձր էին գնահատվել Պետերբուրգում գեղարվեստի շրջաններում: Բայց երիտասարդ գեղանկարչի անհատականությունը դեռևս բավական թույլ էր արտահայտված: Եվ հենց Իտալիայում անցկացրած տարիներն են նպաստել նրա գեղարվեստական լեզվի անկրկնելի գծերի վերջնական ձևավորմանը:

Փորձենք հետևել նկարչի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման առանձնահատկություններին՝ դիտարկելով այն գործոնները, որոնք նպաստել են դրան:

Բնականաբար երիտասարդ նկարիչը, հայտնվելով արվեստների «Մեքքայում», անհամար կոթողներով շրջապատված, կներծծեր այնտեղ մթնոլորտում իսկ ճախրող գեղարվեստի շունչը: Իսկ Այվազովսկուն առաջին հերթին պետք է հետաքրքրեին գեղանկարչական ստեղծագործությունները, որոնք մեծաքանակ օրինակներով պահպանվում էին Իտալիայի բազմաթիվ մշակութային կենտրոններում և թանգարաններում: Եվ նա կձգտեր գեղարվեստական այդ վիթխարի ժառանգության յուրացմանը՝ նաև անդրադառնալով, ինչպես ըստ ժամանակի իրեն մոտ վարպետների, այնպես էլ ժամանակակիցների ստեղծագործություններին: (Տեղին է ընդգծել, որ այդ ժամանակաշրջանում նկարչի անմիջական առնչումն արվեստի նշանավոր ստեղծագործություններին չափազանց կարևոր էր նաև այն տեսանկյունից, որ այդ ժամանակ բացակայում էին համարժեք, մասնավորապես գունավոր վերատպության ժամանակակից հնարավորությունները):

Փորձելով բացատրել, թե հին վարպետներից ովքեր կարող էին առավելապես գրավել երիտասարդ նկարչի ուշադրությունը, հետազոտողը բախվում է մի շարք բարդությունների: Ինքնին Այվազովսկուց հասած տեղեկություններն աղքատիկ են: Սակայն, տրամաբանորեն դատելով և ելնելով հենց նկարչի ժանրային նախասիրություններից, որտեղ հիմնական հետաքրքրությունն ուղղված էր դեպի բնանկարը, մանավանդ դեպի ծովային բնանկարը, ապա նրան պետք է հետաքրքրեին վենետիկյան դպրոցի նկարիչները, մասնավորապես Ջ. Բելլինին: Այնուհետև, եթե հաշվի առնենք գեղանկարիչ-գունանկարչի բնածին օժտվածությունը, ապա նրան չէին կարող չհետաքրքրել Վենետիկի մեծագույն գեղանկարիչներ Ջորջոնեի և Տիցիանի ստեղծագործությունները: Վենետիկի, ըստ հանճարեղ բնանկարիչ, գեղանկարիչ Կոնստաբլի սահմանման, գույնի հայրենիքի՝ նշված և այլ նկարիչների գեղանկարչությունը Այվազովսկուն հավանաբար օգնել է հաղթահարել ակադեմիական դպրոցի

պայմանական կոլորիտը: Կարելի է եզրակացնել, որ երիտասարդ վարպետին շատ բան կարող էին տալ Պուսենի և Լորենի ստեղծագործությունները: Այվազովսկու գեղարվեստական լեզվի ձևավորման մեջ պետք է որ առանձնահատուկ նշանակություն ունենար Կ. Լորենի բնանկարների մեջ լույսի վերարտադրությունը, որն ըստ էության որոշում է նկարի գունապլաստիկական կառուցվածքը: Կ. Լորենի դասերից երիտասարդ գեղանկարչի համար կարող էին չափազանց օգտակար լինել նկարի ըստ խորության պլանների կառուցման հնարները, մասնավորապես և առավելապես տոնային նրբագույն ելևջումների անցումներով խորության զգացումը, որի մեծագույն վարպետներից էր Ֆրանսիացի նկարիչը: Հենց այս պարագան էլ որոշիչ տարր դարձավ Այվազովսկու գեղանկարչական ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն կառուցվածքում: Պուսենի ստեղծագործություններում Այվազովսկուն կարող էին գրավել պլաստիկական կառուցվածքի մշակվածությունը, զտվածությունը, որին ձգտում էր նաև մեր նկարիչը, ինչը ցայտուն երևում է նրա նախապատրաստական գծանկար էսքիզների լակոնիկ լեզվից: Կարելի է համարել, որ երիտասարդ գեղանկարչի հատուկ ուշադրությանն է արժանացել նաև ականավոր բնանկարիչ, նույնպես ծովանկարիչ, Կանալետոյի ստեղծագործությունը, հատկապես նրա նկարներին մոտիվով մոտ լինելու շնորհիվ: Այստեղ կարելի է հիշատակել նաև մեկ այլ վենետիկցու՝ տաղանդավոր գունանկարիչ Ֆ. Գվարդիի անունը, մասնավորապես նրա բնանկարչական ժանրի ստեղծագործությունների տեսանկյունով: Իտալացի ևս մի նկարչի՝ բնանկարի վարպետ Սալվատորե Ռոզայի ստեղծագործությունների նկատմամբ ուղղակի հետաքրքրությունը կարող էր բխել նրա նկարներում լույսի էֆեկտների արտահայտված կիրառումով, որը հարազատ է մեր նկարչի գեղագիտական ճաշակին:

Վերը նշված անվանի նկարիչների շարքը կարելի է ավելացնել: Որպեսզի առաջարկված վարկածը կամայական չթվա, հարկ ենք համարում հիմնավորել այն հետևյալ փաստացի նյութով: Անտվերպենից Այվազովսկին իր ընկեր Շտերնբերգին գրում է. «...չնայած, որ ես Իտալիայում անցկացրած մեկ օրը գերադասում եմ հյուսիսում ամիսներին, սակայն ահա թե ինչն է ինձ ստիպում խորհուրդ տալ քեզ շտապել այստեղ: Այստեղ ես այնքան հրաշալի տաղանդներ եմ գտել... Հրաշալի վարպետները չեն զիջում իրենց նախորդներին... Բոլորը այնպիսի տաղանդներ են, որ նրանց թողնելն իրոք ավստո է, այնքան ավստո է այստեղից հեռանալ»: Այնուհետև. «Ես գիտեմ, որ մեծ զոհողություն է Իտալիան Բելգիայով փոխարինելը, սակայն գեղարվեստը

միշտ պետք է լինի առաջնահերթ մխիթարությունը և ամեն ինչ պետք է զոհաբերել նրան»։ Այս տողերը միանշանակ վկայում են, թե որքան մեծ պետք է լիներ Այվազովսկու հետաքրքրությունը և՛ ժամանակակիցների արվեստի, և՛ անցյալի մեծ վարպետների գեղարվեստական ժառանգությամբ նկատմամբ։

Հաշվի առնելով Այվազովսկու սուր ընկալունակությունը՝ կարելի է վստահ լինել, որ նրա ուշադրությունից դուրս չէր մնալու որևէ մի բան, որը կարող էր հանդիպել նրան մեծ վարպետների գեղանկարչության մեջ։ Եվ ոչ միայն մեծ նկարիչների գեղանկարչությունից, նա բնականաբար յուրացնում էր նաև իրեն շրջապատող տաղանդավոր արվեստակիցների փորձը։

Նշենք, որ Իտալիայում աշխատելու սկզբնական փուլում մի լուրջ խոչընդոտ առաջացավ, որը վերաբերում էր անմիջապես բնության մեջ կամ արվեստանոցում նկարելու խնդրին։ Այդ խնդիրը ծագել էր արվեստի զարգացման պատմության ընթացքում, մասնավորապես բնանկարչության ժանրում որպես աշխարհայացքային տեղաշարժերի արդյունք։ Այն, ինչպես հայտնի է, արտահայտվել է ԺԸ դ. վերջում և ԺԹ դ. սկզբում համաեվրոպական գեղարվեստական ընթացքի խորքում ռեալիստական միտումների ուժեղացմամբ, իսկ արդեն ԺԹ դ. երկրորդ քառորդում բերեց իմպրեսիոնիզմի առաջացմանը։

Ռեալիստական միտումներն Այվազովսկին ընկալել էր դեռևս Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիայում սովորելիս։ Այդ բանին նրան մղել էր ԺԹ դ. ռուս ականավոր բնանկարիչ Սիլվեստեր Շչեդրինի ստեղծագործությունը, որի գեղարվեստական գործունեությունը երկար տարիներ կապված էր Իտալիայի հետ։

Շչեդրինի գեղանկարչության ազդեցությունը պատանի Այվազովսկու վրա զգալի էր, և իր իտալական գործուղման սկզբնական շրջանում երիտասարդ նկարիչը փորձում էր հետևել սիրելի գեղանկարչի օրինակին։ Նա Իտալիայի քաղաքներում փնտրում էր Շչեդրինի կողմից նկարված միևնույն տեսարանները՝ ձգտելով ինքնուրույն հասնել գեղանկարչական նույնատիպ արդյունքների։ Սակայն շուտով հիասթափվեց բնությունից աշխատելու եղանակի մեջ։ Այվազովսկին եկավ այն եզրակացության, որ այդ եղանակը կաշկանդում է իր ստեղծագործական հնարավորությունները՝ կասեցնելով և դժվարացնելով նկարի ստեղծման ընթացքը։ Միևնույն ժամանակ ըստ հիշողության և երևակայության արված առաջին իսկ փորձը հաջողությամբ պսակվեց և դրական արդյունք տվեց։ Արվեստանոցում նկարի ստեղծման գեղարվեստական պրակտիկան ավանդական ձև էր բոլոր ժամանակներում։ Ճիշտ է, այն միշտ հենվել է նախապես կուտակված, այս կամ այն չափով մշակված բնօրինակային

Նյութի վրա: Նշենք, որ հին վարպետների ստեղծագործական ժառանգության մեջ գրեթե ոչինչ չի պահպանվել բնօրինակային էություններից: (Պահպանվել են միայն նախապատրաստական փուլում արված գծանկարչական և էսքիզային օժանդակ նյութեր, այն էլ ոչ մեծ քանակով): Մասնագետների կարծիքով դրանք ոչնչացվում էին, որպեսզի հնարավորինս թաքցվեին վերջնական արդյունքներին հասնելու ջանքերը: Եվ այս առումով Այվազովսկու հիշողությամբ նկարելու ճգաման մեջ նոր ոչինչ չկար, քանի որ նրան դա հուշում էր նաև անցյալի վարպետների փորձը: Ճիշտ է, այն կարծես հակասում է այդ ժամանակ գեղարվեստի աշխարհում տարածված բնության գրկում նկարելու և նույնիսկ տեղում էլ ավարտելու միտումին, սակայն նույնիսկ իմպրեսիոնիստները, այդ փորձի ռաիվիրաները, ինչպես հայտնի է, ավարտում էին բնօրինակից արված նկարներն արվեստանոցի ներսում (հիշենք Մոնեին ու շրջանում, ով ամիսներով աշխատում էր իր նկարների ավարտման վրա):

Այն փաստը, որ Այվազովսկին ընտրել է ըստ հիշողության ու երևակայության աշխատելու եղանակը, ընդ որում բնօրինակից նկարող նկարիչների անընդմեջ աճող ֆոնին, տարօրինակ ոչինչ չկա: Ինչպես և տաղանդավոր ցանկացած նկարիչ, այս եղանակի ընտրության մեջ նա առաջնորդվել է ներքին գիտակցության ու բնագրի թելադրանքով: Իսկ դա իր հերթին հիմնված է իր իսկ ստեղծագործական խառնվածքի այն առանձնահատկությունների վրա, որոնցով նա օժտված էր բնությունից: Դրանք են անչափ ուժեղ արտահայտված ընկալունակությունը շրջապատող աշխարհի երևույթների նկատմամբ, սուր և նպատակաուղղված դիտողականությունը, իսկ գլխավորը՝ տեսողական արտակարգ հիշողությունը, որը, ամուր դրոշմելով երբեմնի տեսածը, հետագայում թույլ էր տալիս ապշեցուցիչ ճշմարտացիությամբ վերարտադրել: Իտալիայում անցկացրած ժամանակաշրջանում մշակված այդ գեղարվեստական սկզբունքին մեծ գեղանկարիչը հավատարիմ մնաց իր ողջ երկար ու բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում:

Այվազովսկու ստեղծագործական կայացման համար ոչ պակաս բարենպաստ գործոն էր այն յուրահատուկ հոգևոր մթնոլորտը, որում ապրում ու աշխատում էր հայ նկարիչը: Նկատենք, որ պատանեկության տարիներից Այվազովսկու աշխարհայացքի կազմավորման վրա ազդել են ժամանակի ռուս մշակույթի առաջավոր գործիչների գաղափարները, որոնց շարքում՝ Գլինկան, Ժուկովսկին, Կոիլովը, Բելինսկին, Բոյուլովը և ուրիշներ: Նրանց միջավայրում երիտասարդ նկարիչն ընկալել է ազատության, ստեղծագործ անհատականության անկախության, գեղարվեստական մտահղացման համարձակության

գաղափարները: Իտալիայում ևս Այվազովսկուն բախտն է ժպտում, նա հայտնվում է բացառիկ կիրթ և ստեղծագործ անհատների միջավայրում, որոնց շարքում կային այնպիսի մեծություններ, ինչպես հանճարեղ ռուս գեղանկարիչ Ա. Իվանովն էր, և այնպիսի հանճարեղ գրող, ինչպես Ն. Գոգոլը, որոնց հետ շփվելով երիտասարդ նկարիչը լայնացրեց և հարստացրեց իր աշխարհայացքը: Հոգևոր այդ միջավայրն իր հերթին ոգեշնչում էր մեծ ծովանկարչին՝ անուղղակի անդրադառնալով նրա գեղանկարչության բովանդակամաստային կողմի վրա:

Ընդգծենք, այսպիսով, ամենաընդհանրացված այն գործոնները, որոնց ազդեցությամբ ձևավորվեց Այվազովսկու հանճարեղ արվեստը:

Առաջինն այն յուրօրինակ միջավայրն էր, որում ընթացել են նկարչի մանկական տարիները՝ ծովեզրյա փոքրիկ քաղաքի բնապատկերներից, ինչպես նաև, հայկական ավանդական ընտանիքին բնորոշ մթնոլորտին հատուկ միջավայրից ստացված մանկական տպավորությունները:

Երկրորդն անշուշտ Պետերբուրգում Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիայում ուսանած տարիներին յուրացված մասնագիտական հմտություններն ու դարաշրջանին հատուկ աշխարհընկալման մտահորիզոնն էր, որն իր ներգործությունը պետք է ունենար երիտասարդ արվեստագետի վրա:

Եվ որպես երրորդ գործոն կարելի է ավելացնել նկարչի՝ Իտալիայում անցկացրած բացառիկ բեղմնավոր չորս տարիները, որտեղ նա երջանիկ հնարավորություն ստացավ ճանապարհորդելու նաև Եվրոպայի այլ երկրներ և ուսումնասիրելու մեծ թվով համաշխարհային գլուխգործոցներ՝ վերջնականապես ձևավորելով ու հստակեցնելով սեփական ստեղծագործական խառնուրդը և աշխատելու յուրահատուկ եղանակը: Իտալիայում մեծ ծովանկարիչը երիտասարդին հատուկ խանդավառությամբ տրվեց նոր տպավորությունների յուրացմանը: Նրա սրտում կենդանի արձագանք գտավ Իտալիայի արևակեզ բնությունը՝ հիշեցնելով հարազատ Ղրիմը, իսկ անտիկ ու դասական արվեստի գլուխգործոցները, Իտալիայի քաղաքների ճարտարապետությունն անսահման մեծ դեր ունեցան երիտասարդ նկարչի զարգացման գործում:

Գեղանկարչի շփումները ժամանակի նշանավոր անձանց ոգեշնչեցին երիտասարդ Այվազովսկուն նորանոր հաջողությունների, խթանեցին նրա առանց այն էլ հզոր աշխատունակությունը: Այդ տարիներին Իտալիայում էին գտնվում ռուսական արվեստի նշանավոր գործիչներ Ա. Իվանովը, Ն. Գոգոլը: Նրանց մտերմությունը, ինչպես և անվանի բազմաթիվ նկարիչների ու ստեղծագործողների մթնոլորտը ոգևորեցին ու բարերար ազդեցություն ունեցան

երիտասարդ նկարչի գեղարվեստական պատկերացումները և մտահորիզոնը լայնացնելու գործում:

Վերջապես, ևս մի կարևորագույն գործոն որոշիչ դեր խաղաց Այվա-զովսկու՝ թե՛ որպես անհատի, թե՛ որպես ստեղծագործողի վերջնական ձևավորման վրա, այն է՝ Մխիթարյան միաբանության հայրերի ազդեցությունը: Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզու Մխիթարյան միաբանությունում գեղանկարչության ապագա հանճարն առաջին անգամ խորապես գիտակցեց իր ազգային պատկանելության նշանակությունն ու կարևորությունը: Նա կարողացավ ծանոթանալ իր ժողովրդի մշակութային գանձարանին, նրա դրամատիկ պատմությանը, ազատության ու անկախության ճգտող, հալածված հայրենակիցների դժվարին պայքարին: Սեփական ազգին նվիրված հոգևոր եղբայրների հետ երկարատև ու մտերմիկ զրույցները երիտասարդ նկարչի մեջ արթնացրին իր հայրենակիցների նկատմամբ հսկայական պատասխանատվության զգացում, ինչն ամբողջ կյանքում ուղեկցեց հանճարեղ նկարչին:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ ԵՎ ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑ

... Խանը ետ դարձավ հողը Տավրիկյան
Եվ իր պալատի մի անջատ մասում
Մարիի տխուր, սուրբ հիշատակին
Շինեց մարմարյա մի մեծ շատրվան:
... Այն երկրում ջահել կույսերն ու կանայք
Իմացան մի օր զրույցը այս հին
Եվ հուշարձանի անունը նրանք
Արտասուքների շատրվան դրին:

Ահա այսպես նկարագրեց Բախչիսարայը Ալեքսանդր Պուշկինն իր այցելության ժամանակ այստեղի հետ կապված առասպելը լսելուց հետո խոր տպավորության ներքո «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմը գրելիս:

Տարիներ հետո Բախչիսարայ այցելեց մանուկ Վարդգես Սուրենյանցը՝ Հովհաննես Այվազովսկու ուղեկցությամբ: Հետագայում Սուրենյանցի քույրը կհիշի. «Նրա (Սուրենյանցի – Մ.Մ.) վրա մեծ ազդեցություն էր գործել հայտնի շատրվանը, որից չէր կարողանում կտրվել: Տուն գալով՝ միանգամից պատկերեց տեսածը այնքան մանրամասնորեն, որ Այվազովսկին ուշադրություն դարձրեց նրան, կանխագուշակեց նրա համար գեղանկարչական մեծ ապագա և նվիրեց առաջին ներկերը»¹: Սա ապագա նկարչի առաջին հանդիպումն էր մեծ ծովանկարչի հետ՝ 1860-ականների վերջը²: Հանդիպումը պետք է որ

¹ Տե՛ս Կատալոգ Վարդգես Սուրենյանցի ցուցահանդեսի մահվան տասնամյակի առթիվ, 1860-1921, Հայաստանի պետական թանգարան, Երևան, 1931, էջ 8:

² Մասնագիտական գրականության մեջ այս դրվագի տարեթիվը տարակարծություններ է առաջ բերել: Այսպես, Սուրենյանցի քույրը նշում է, որ ծնողները տեղափոխվել են Սիմֆերոպոլ, երբ Վարդգեսը յոթ տարեկան էր, սակայն Բախչիսարայում լինելու որոշակի տարեթիվը չի ճշգրտվում (տե՛ս նույն տեղում): Մանյա Ղազարյանն իր մենագրության մեջ ևս տարեթիվ չի նշում (տե՛ս **Ղազարյան Մանյա**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 4-5), սակայն հետագայում տպագրված «Համարժեք նկարագրողում» հոդվածում ընդգծում է 1867թ. (տե՛ս «Հայրենիքի ծայն», 10 հոկտեմբերի 1973, N 41, էջ 8): Մինաս Սարգսյանը 1976թ. տպագրված մենագրության մեջ դրվագը վերագրում է 1870թ. (տե՛ս **Սարգսյան Մինաս**, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976, էջ 227), իսկ 1990թ. լույս տեսած գրքում՝ 1867թ. աշնանը (տե՛ս **Սարգսյան Մինաս**, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Երևան, Անահիտ, 1990, էջ 218):

մեծապես տպավորված լինել մանուկ Սուրենյանցի հիշողության մեջ: Չէ՞ որ Հովհաննես Այվազովսկու հետ հանդիպումները նշանակալի դեր էին ունենում հայ նկարիչներից շատ շատերի համար: Հիշենք թեկուզ Մահտեսյանի, Բաշինջաղյանի, Թադևոսյանի օրինակները: Վահան Հարությունյանը հավաստում է. «Հետագայում Սուրենյանցը իր հարազատների ու ծանոթների հետ զրուցելիս, բազմիցս այն միտքն է հայտնել, որ Այվազովսկու գովեստը և նվիրած ներկերը անշուշտ կարևոր դեր են խաղացել իր՝ արվեստի ուղին ընտրելու մեջ»³:

Անցան տարիներ: Հովհաննես Այվազովսկու կյանքում շարունակվում էր ստեղծագործական բեղմնավոր շրջանը: Վարդգես Սուրենյանցի համար առջևում ուսման և ստեղծագործական կայացման տարիներն էին: Նա սովորեց Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում (1870-1875), ապա Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի ճարտարապետության բաժնում (1875-1879), իսկ 1880-1885թթ. Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայի նկարչության բաժնում ուսումնառության տարիներն էին: Նկարիչը ստեղծեց իր գլուխգործոցներից մի քանիսը՝ «Լքյալը», «Ուտնահարված սրբություն», «Սբ. Հովսիսիմեի վանքը», «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ»: Եվ ահա Բախչիսարայ այցելությունից մոտ երեսուն տարի անց Սուրենյանցը հնարավորություն ստացավ նկարազարդելու Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը»: Երկի տպագրությունը ստանձնել էր Մոսկվայի «Գրոսման և Կներել» հրատարակչությունը Ալեքսանդր Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակին ընդառաջ: Սուրենյանցը ձևավորումների վրա աշխատեց մոտ երեք տարի (նկարազարդումները թվագրված են 1897, 1898 և 1899 թթ.), և այս ընթացքում մի քանի ամիս անցկացրեց Բախչիսարայում: Պոեմը լույս տեսավ 1899թ. և հայտնվեց ռուսական գեղարվեստական շրջանակների ուշադրության կենտրոնում: Ընդ որում այժմ էլ այս հրատարակությունը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում՝ որպես հազվագյուտ նմուշ հայտնվելով նաև տարբեր աճուրդներում, իսկ 1999թ. լույս է տեսել գրքի ֆաքսիմիլե հրատարակությունը: Սուրենյանցի նկարազարդումներն աչքի են ընկնում անկաշկանդությամբ, նրբագեղությամբ, նաև բազմազանությամբ և ևս մեկ անգամ հավաստում են Սուրենյանցի՝ որպես գրքային նկարազարդողի անգերազանցելի տաղանդը: «Բախչիսարայի շատրվանի» սուրենյանցական պատկերա-

³ **Հարությունյան Վահան**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1960, էջ 9:

զարդումներին անդրադառնալիս Արարատ Աղայանը նկատում է. «Թեմատիկ նկարազարդումներում ... Սուրենյանցը կուրորեն չէր կրկնում պուշկինյան պոեմը, հանդես չէր գալիս նկարազարդողի դերում, ով պարզապես թղթին է հանձնում պոետական պատկերներն ու կերպարները: Շատ դեպքերում նա վստահում է իր երևակայությանը, սեփական գիտելիքին և տեսողական տպավորություններին՝ կարծես լրացնելով այն նկարագրությունները, այուժետային գծերն ու տեսարանները, այն հոգեբանական և զգայական մթնոլորտը, որոնց մասին, ելնելով քերթողական արվեստի յուրահատկությունից, Պուշկինը լռում է»⁴: Հոբեյանական հրատարակության առաջին էջին գրվում է. «Վարդգես Սուրենյանցն այս գրքի նկարազարդումը խորին հարգանքով նվիրում է պրոֆեսոր Իվան Կոնստանտինովիչ Այվազովսկուն»:

«Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի սուրենյանցական նկարազարդումները, թեև ոչ ամբողջությամբ, տեղ են գտել նաև պոեմի հայերեն՝ Սուրեն Վահունու թարգմանություններով 1937, 1964 և 1988 թթ. հրատարակություններում, ընդ որում վերջին երկուսում զետեղված է նաև Այվազովսկուն նվիրված մակագրությունը: Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ «Բախչիսարայի շատրվանը» Ալեքսանդր Պուշկինի՝ հայերեն թարգմանված առաջին աշխատությունների շարքում է: Պուշկինի առաջին հայ թարգմանիչ Մկրտիչ Էմինը պոեմը հայերեն՝ գրաբար և աշխարհաբար տարբերակներով, թարգմանել է դեռևս բանաստեղծի կյանքի օրոք (1835-1836)⁵: Առկա է պոեմի վաղ շրջանի թարգմանության ևս երկու հատվածային տարբերակ՝ Հովհաննես Տեր-Աբրահամյանի «Պատմություն Խրիմու» աշխատության մեջ (1865) և Թեոդոսիայում հրատարակվող «Դաստիարակ» ամսագրի 1873թ. մի համարում՝ առանց թարգմանչի անունը նշելու⁶:

Մինաս Սարգսյանը խոսում է Սուրենյանցի և Այվազովսկու հետագա հանդիպումների մասին Սանկտ Պետերբուրգում և Ղրիմում, որպես հավաստում նշելով 1916թ. Թիֆլիսում «Հայ արվեստագետների միության» հիմնադրման առթիվ Վ. Սուրենյանցի ընթերցած զեկույցը, որում վերջինս նշում է, թե հայ նկարիչների՝ աշխարհի տարբեր ծայրերում ցրված լինելու և ընկերություն

⁴ **Агасян Арарат**, О ранних рисунках Вардгеса Суренянца и его иллюстрациях к поэме А. С. Пушкина “Бахчисарайский фонтан” // «Կանթեղ» գիտական հոդվածներ, Երևան, «Ասողիկ», 2016, 4 (69), стр. 169-170.

⁵ Տե՛ս **Մովսիսյան Ա. Ժ.**, Ա. Ս. Պուշկինի չափածո երկերի առաջին հայերեն թարգմանությունները // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2000թ., № 2, էջ 120:

⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 123:

չկազմելու գանգատն ինքն անձամբ Այվազովսկուց է լսել⁷: Այս հարցն իսկապես կարող էր հուզել Այվազովսկուն. ինչպես գրում է Արա Հակոբյանը. «XIX դ. ռուսական կյանքում դժվար է գտնել որևէ այլ արվեստագետի, ով այնքան ծանրաբեռնված լիներ հասարակական-քարեգործական, նաև հայրենասիրական, ազգային ու ընտանեկան խնդիրներով»⁸: Այնուհանդերձ, Բախչիսարայից բացի Այվազովսկու և Սուրենյանցի այլ հանդիպումների մասին ճշգրիտ տվյալներ չեն պահպանվել: Նկարիչները կարող էին հանդիպել, երբ Ա. Պուշկինի պոեմի նկարազարդումներն իրականացնելու համար Սուրենյանցը մեկնել էր Բախչիսարայ: Այս մասին է վկայում նաև Սուրենյանցի նամակներից մեկը՝ ուղղված եղբորը, որի հետգրության բովանդակությունից պարզ է դառնում, որ նկարիչները շփման մեջ են եղել մինչ այդ⁹:

1897թ. Վ. Սուրենյանցն ու Հ. Այվազովսկին մի շարք այլ նկարիչների հետ միասին մասնակցում են Գրիգոր Զանշյանի խմբագրությամբ հրատարակվող «Եղբայրական օգնություն Թուրքիայում տուժած հայերին» ժողովածուի նկարչական ձևավորմանը¹⁰: Այս ժողովածուն արձագանքում էր 1895-96թթ. համիդյան ջարդերի հետ կապված իրողություններին: Սակայն այն միաժամանակ հանդես էր գալիս որպես գրական-գիտական ժողովածու և պատմաքաղաքական իրավիճակի, ջարդերի հետևանքների, որբերի ու փախստականների խնդիրների արծարծումից բացի, զետեղում էր նաև գրական և գիտական բնույթի նյութեր: Ժողովածուի ստեղծմանը նպաստել էին ռուս մշակույթի ականավոր գործիչներից շատերը, ինչպես Տոլստոյը, Տյուտչևը, Սոլովյովը, Բալմոնտը, Վերեշյագինը և ուրիշներ: Ժողովածուում ներառված է նաև Այվազովսկու կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված մի համառոտ հոդված, որի վերջում նշվում է, որ ծովանկարիչը չորս գծանկար է ուղարկել հատուկ այդ հրատարակության համար: Դրանք էին «Նոյը իջնում է Արարատից», «Նավերի բեռնումը», «Թուրքերը հայերին խորտակում են Մարմարա ծովում» և «Նավը ծովում» նկարները: 1898թ. վերահրատարակությունում վերջինս փոխարինվում է «Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895թ.» կտավի վերատպությամբ: Իսկ ահա Սուրենյանցին են պատկանում նկարազարդումներից «Պոեզիայի փառաբանումը», «Հառաչանքների կամուրջը», մի քանի էջազարդ, ինչ-

⁷ Տե՛ս Սարգսյան Մինաս, Հովհաննես Այվազովսկի, էջ 227, 228:

⁸ Հակոբյան Արա, Հայագգի ծովանկարիչները, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2017, էջ 87:

⁹ Տե՛ս Մանյա Ղազարյանի ֆոնդ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ:

¹⁰ Տե՛ս Ղազարյան Մանյա, Վարդգես Սուրենյանց, էջ 15:

պես նաև «Եկայք առ իս ամենայն վաստակեալք...» (Ավետարան ըստ Մատթեոսի, գլ. 11, տ. 28) տեմպերայի վերատպությունը:

Վարդգես Սուրենյանց – Հովհաննես Այվազովսկի առնչություններին անդրադառնալիս պետք է հիշատակենք արդեն ծովանկարչի մահից հետո՝ նրա հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմը, որը լույս է տեսել Սանկտ Պետերբուրգում 1903թ.: Սկզբնաթերթում տեղ գտած մակագրությունը փաստում է. «Հայագգի մեծ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին նվիրում են նրա տաղանդի երկրպագուները»: Գրական, գեղարվեստական և երաժշտական մասերից բաղկացած այս ալբոմում որպես խմբագիրներ հիշատակվում են Ե. Բաղդասարյանցը և Դ. Օքրոյանցը, իսկ ահա նկարազարդողների անունները չեն նշվում: Մինաս Սարգսյանը որպես ալբոմի նկարազարդումների հեղինակներ նշում է Դավիթ Օքրոյանցի, Պողոս Տեր-Ասատուրյանի և Վարդգես Սուրենյանցի անունները¹¹: Ալբոմի գրական բաժնում Հովհ. Թումանյանի (էջ 32) և Ալ. Ծատուրյանի (էջ 41) բանաստեղծությունները զուգորդվում են Սուրենյանցի նկարների վերատպություններով¹², որոնց բնօրինակները ցավոք անհայտ են: Արևելյան թեմաներ ներկայացնող այս նկարներից առաջինն իր հորինվածքով զուգահեռներ ունի պրեռաֆայելիտներից Էդվարդ Բյորն-Ջոնսի «Ոսկե աստիճաններ» նկարի հետ: Հիշենք, որ Սուրենյանցի արվեստում պրեռաֆայելիտների ստեղծագործությունների հետ առնչությունների օրինակները բազմակի են: Ալբոմի՝ գեղարվեստին նվիրված հոդվածում անդրադարձ է կատարվում նաև այն երիտասարդ նկարիչներին, «որոնք անշուշտ օժտված լինելով բնությունից, կարողացան հայտնի լինել նախ միայն հայ հասարակության, իսկ հետո նույնիսկ օտարների մեջ»¹³: Այս նկարիչների շարքում է նաև Սուրենյանցը, ում հայտնի կտավների կողքին հոդվածում առանձնակի նշվում է նաև Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումը, ինչպես նաև դրանց ծոնումն Այվազովսկուն և ռուսական մամուլի կողմից դրվատանքի արժանանալը¹⁴: Ինչ վերաբերում է ալբոմի նկարազարդումներին, ապա այստեղ տեղ գտած էջազարդերից, գլխազարդերից և լուսանցազարդերից մի քանիսը, ինչպես նաև կազմի ձևավորումը

¹¹ Տե՛ս **Սարգսյան Մինաս**, Հովհաննես Այվազովսկի, էջ 228:

¹² Տե՛ս **Բաղայան Վիկտորիա**, Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921): Գրաֆիկա, Երևան, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, 2010, էջ 43:

¹³ Տե՛ս Գեղարվեստական ալբոմ Հ. Կ. Այվազովսկու հիշատակին, Սանկտ Պետերբուրգ, 1903, էջ 55:

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 56:

ինարավոր է պատկանեն Սուրենյանցին: Դրանք որոշակի ոճական նմանություններ ունեն «Էրմիտաժ» թատրոնի ծրագրի ձևավորման էսքիզի հետ:

Այնուհանդերձ, առաջին հերթին ի՞նչն էր կապում գեղանկարչական լեզվով միմյանցից այդքան տարբեր երկու հայազգի մեծանուն նկարիչներին: Առաջին հերթին դա մարդկային տեսակն էր՝ արվեստագետ-մտավորականի այն կերպարը, ով անկախ հանգամանքներից պահում-պահպանում է ազգային ոգին, արձագանքում իր ժողովրդի պատմական անցքերին, վերապրում դրանք, որպես վկայություն համիդյան ջարդերից հետո ստեղծված Այվազովսկու կտավները և Սուրենյանցի աշխատանքները, ով իր ուժն ու կարողությունն առանց երկմտելու ծառայության է դնում մշակույթին, հիշենք Այվազովսկու հիմնադրած գեղարվեստական արվեստանոցը, հնագիտական թանգարանը, պատկերասրահը, Սուրենյանցի ակտիվ մասնակցությունը «Հայ արվեստագետների միության» կազմակերպչական աշխատանքներին, ում կյանքն ու գործունեությունը փարոս են դառնում արվեստի ուղին բռնած երիտասարդների համար, վկա այն բոլոր նկարիչները, ովքեր իրենց ստեղծագործական ճանապարհի սկզբում ապավինում էին Այվազովսկու խորհրդին, և Սուրենյանցի մասնագիտական հոգվածները, որոնցում նկարիչն անդրադառնում էր հայ ճարտարապետությանն ու կերպարվեստին: Այսպես, Հովհաննես Այվազովսկի և Վարդգես Սուրենյանց, երկու մեծահամբավ նկարիչ և արվեստագետ-մտավորականի անգնահատելի տիպար:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻՆ ԵՎ ՄԻԻԹԱՐՅԱՆՆԵՐԸ

Նրա (Հ. Այվազովսկու – Ա. Բ.) անունը մեծանում, աճում էր ոչ թե տարիներով, այլ օրերով, ժամերով: <...> ...փառքը չէր կարողանում հասնել նրան, որ նա միշտ փառքի առաջն էր կտրում...

Ա. Ծափուրյան¹

Հայ ժողովրդի մեծ զավակ, աշխարհահռչակ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու (1817-1900) կյանքն ու ստեղծագործությունը բազմիցս արտացոլվել են մի շարք հետազոտություններում՝ ինչպես առանձին գրքերով², այնպես էլ հայ և արտասահմանյան պարբերական մամուլում զետեղված բազմաթիվ հոդվածներում³: Այվազովսկու մահվան 115-ամյակի կապակցությամբ նույնիսկ

¹ **Ծափուրյան Ա.**, *Ծովի կախարհը* (Այվազովսկու յիշատակին), «Մշակ», 02 մայիսի 1900, № 79:

² Տե՛ս օրինակ, **Այվազовский: документы и материалы**, составители: Саргсян М. С., Арутюнян Г. Г., Шатирян Г. М., Издательство “Айастан”, Ереван, 1967. – Н. Барсамоу, *Иван Константинович Айвазовский*, Издательство “Знание”, М., 1967. – **Սարգսյան Մինաս**, *Մեծ ծովանկարչի կյանքը*, «Անահիտ» հրատարակչություն, Երևան, 1990 (կառույցներն տարբերակը՝ Минас Саргсян, *Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский*, перевод с армянского Ерванд Барашьяна, подготовка текста и комментарии Дмитрия Лосева, Феодосия • Москва, Издательский дом “Коктебель”, 2010). – Шаэн Хачатрян, *Айвазовский (1817-1900): Апостол мира и гуманизма* (К 190-летию со дня рождения художника; на русском и армянском языках), Ереван, Принт-инфо, 2008 և այլն:

³ Տե՛ս *Иван Константинович Айвазовский и его художественная XLII-х летняя деятельность: 1836-1878*, “Русская старина”, 1878, том XXI, № 1-4, с. 649-674; том XXII, № 5-8, с. 423-444; том XXIII, № 9-12, с. 55-74 и 281-306. Հացունի, *Այվազեան Յովհաննէս. ծովանկարիչ*, «Բազմավէպ», 1898, թիւ 1, էջ 17-22: Խըրլագեան Հ. Անդրէաս, *Յովհաննէս Այվազովսկի. ծովանկարիչ*, «Հանդէս ամսօրեայ», 1933, թիւ 3-6, էջ 342-361, թիւ 7-8՝ էջ 495-508, թիւ 9-10, էջ 621-632, թիւ 11-12, էջ 713-729, 1934՝ թիւ 1-2, էջ 77-89, թիւ 3-4, էջ 168-183, թիւ 5-6, էջ 316-324: **Հարությունյան Գր. Գ.**, *Հովհաննես Այվազովսկու արհմի ծագումնաբանությունը և ազգանվան փոփոխումը*, «Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր» (Հասարակական գիտություններ), 1965, № 2, էջ 89-93. – Ш. Хачатрян, *Айвазовский и армянское искусство*, “Искусство”,

գրվել է չորս գործողությամբ մեկ պիես⁴։ Մեր զեկուցումը նվիրված է Հ. Այվազովսկու և Մխիթարյանների առնչություններին, որոնց մասին հայ մամուլում շատ քիչ (երբեմն սխալ) տեղեկություններ կան։

Ինչպես հայտնի է, 1840-ի հուլիսին Պետերբուրգի գեղարվեստի կայսերական ակադեմիան ոսկե մեդալով ավարտած հինգ նկարիչների, այդ թվում և Հովհաննես Այվազովսկուն, որպես ակադեմիայի թոշակառուներ, գործողում է արտասահման՝ գեղարվեստի բնագավառում հետագա կատարելագործման համար⁵։ Եվ այսպես, Հ. Այվազովսկին, ով արդեն Ռուսական կայսրությունում ձեռք էր բերել խոստումնալից նկարչի համբավ, 1840-ի հուլիսին իր համակուրսեցու և մտերիմ ընկերոջ՝ նկարիչ Վասիլի Շտերնբերգի (1818-1845) հետ մեկնում է Իտալիա։ Այդ շրջանի գործունեության մասին հետագայում մանրամասնորեն վերապատմել է ինքը՝ Այվազովսկին, իր ինքնակենսագրական հուշերում, որոնք դեռևս XIX դարի վերջերին զետեղվել են "Русская старина" պատմագիտական ամսագրի էջերում⁶, ինչպես նաև հրատարակվել առանձին գրքուկով⁷։ "Русская старина" ամսագրում հոդվածաշարի հեղինակը չի նշվում, բայց, ըստ հետազոտողների, այդ թվում՝ Այվազովսկու ստեղծագործությանը քաջածանոթ ռուս պատմաբան-արվեստագետ Նիկոլայ Սոբկոյի (1851-1906) և նկարիչ-արվեստագետ, Հ. Այվազովսկու կենսագիր Նիկոլայ Բարսամովի (1892-1976), դրա հեղինակը ռուս բանասեր-պատմաբան Պյոտր Կարատիգինն է (1832-1888)։

Երիտասարդ նկարիչներ Այվազովսկին և Շտերնբերգը, անցնելով Բեռլին, Դրեզդեն, Վիեննա և Տրիեստ քաղաքները, 1840-ի օգոստոսի վերջերին ժամանում են Վենետիկ։ Ինչպես հետագայում պատմում է ինքը՝ Այվազովսկին, իր առաջին կենսագիր Ն. Կուզմինին. «Իտալիայի առաջին քաղաքը, որ ես այցելեցի, իհարկե, Վենետիկն էր։ Տաղտուկ Բեռլինից, Դրեզդենից և Վիեննայից հետո այն ինձ անասելի դուր եկավ։ Ծովերի պսակազերծված

1981, № 5, с. 57-61. **Микаелян В. А., И. К. Айвазовский и его соотечественники**, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1991, № 1 (577), էջ 59-70 և այլն։

⁴ Տե՛ս **Айрапетян Сергей**, *Айвазовский*, Ереван, Издательство "Гитутюн" НАН РА, 2015.

⁵ Տե՛ս **Айвазовский**: *документы и материалы*, էջ 42։

⁶ Տե՛ս *Иван Константинович Айвазовский и его художественная XLII-х летняя деятельность: 1836-1878*, "Русская старина", 1878, том XXII, № 5-8, с. 423-436.

⁷ Տե՛ս **Кузьмин Н. Н.**, *Воспоминания о профессоре И. К. Айвазовском*, С.-Петербург, Типо-литография и нотопечатня В. В. Комарова, 1901.

թագուհին, նիրհած խորունկ քնով իր հրաշալի ծովածոցի ափին, կախարդեց ինձ»⁸:

Ի դեպ, հետաքրքիր է, որ Վենետիկը «կախարդել է» շատ-շատերին, այդ թվում՝ անգլիացի մեծ բանաստեղծ Ջորջ Գորդոն Բայրոնին (1788-1824): Ինչ-պես նկարագրում է ինքը՝ Բայրոնը, 1816-ի նոյեմբերի 25-ին իր նամակներից մեկում. «Վենետիկն ինձ դուր է գալիս այնքան, ինչքան սպասում էի, իսկ իմ սպասածը շատ էր: Սա այն վայրերից մեկն է, որը <...> ինձ միշտ ամենից շատ է կախարդել»⁹:

Հավանաբար Այվազովսկին Իտալիա այցելությունն սկսել էր Վենետիկից, քանի որ նրա ավագ եղբայրը՝ 28-ամյա Գաբրիելը, ում նկարիչը չէր տեսել 14 տարի, ապրում և աշխատում էր Վենետիկից ոչ հեռու գտնվող Ս. Ղազար կղզում հաստատված Մխիթարյան միաբանությունում, որի հիմնադրման 300-ամյակը նշվեց վերջերս:

Եվ այսպես, երկարատև բաժանումից հետո Այվազովսկի եղբայրները՝ ջերմ և սրտառույ մթնոլորտում հանդիպում են Ս. Ղազար կղզում: Հենց այստեղից էլ սկսվում են Հ. Այվազովսկու ծանոթությունը և առնչությունը Մխիթարյանների հետ, որոնք Վենետիկից ոչ հեռու գտնվող փոքրիկ ու գողտրիկ կղզյակում՝ Ս. Ղազարում, հայ ականավոր գրող և պատմաբան Լեոյի (Առաքել Բաբախանյան, 1860-1932) դիպուկ բնորոշմամբ, ստեղծել էին «մի փոքրիկ, մանրանկարչական Հայաստան», «մի Հայաստան, սակայն, որ ավերանքների ու ստրկության հայրենիք չէր, այլ գրքերի հայրենիք»¹⁰:

⁸ Նույն տեղում, էջ 23: Ի դեպ, Մ. Սարգսյանի աշխատության մեջ (տե՛ս էջ 59) սպորդել է անճշտություն. որպես այդ մեջբերման (առանց վերջին նախադասության) սկզբնաղբյուր նշվում է՝ «Русская старина», 1878, к. 21, էջ 423, այն դեպքում, երբ այնտեղ ոչ մի խոսք չկա Այվազովսկու մասին (այդ հատորում Այվազովսկուն նվիրված էջերն են՝ 649-674, որոնք չեն վերաբերում նրա իտալական շրջանի գործունեությանը: Այդ շրջանը լուսաբանվում է հիշյալ ամսագրի 1878-ի 22-րդ հատորում (էջ 423-436), որտեղ նշված «մեջբերումը» բացակայում է): Ընդհանրապես Մ. Սարգսյանի աշխատության հղումների ճնշող մեծամասնությունը կարիք ունի ուղղման: Ի դեպ, Մ. Սարգսյանի աշխատության ռուսերեն հրատարակության մեջ դրանց մեծ մասը (կապված ռուսական աղբյուրների հետ), շնորհիվ խմբագիր-հրատարակիչ, տեքստը պատրաստող և ծանոթագրությունների հեղինակ Դմիտրի Լոսևի (ծնվ. 1968) կատարած մեծ և հարգանքի արժանի աշխատանքի, շտկվել է: Ուստի, մեր կարծիքով, հղումների հավաստիության տեսանկյունից Մ. Սարգսյանի գրքի ռուսերեն տարբերակն ավելի արժեքավոր է, քան բնագիրը:

⁹ *The Letters of George Gordon, 6th Lord Byron*, selected by R. G. Howarth, with an Introduction by André Maurois, London-Toronto-New York, 1933, p. 167.

¹⁰ **Լեո**, *Երկերի ժողովածու*, տասը հատորով, երրորդ հատոր, գիրք երկրորդ, «Հայաս-

XVIII դարի ընթացքում Մխիթարյան մայրավանքն արդեն դարձել էր հայագիտական ուսումնասիրությունների կարևորագույն կենտրոն, որը տարիներ շարունակ եղել է մեր մշակույթի ու գրականության ավանդապահը՝ ծանոթացնելով այն քաղաքակիրթ աշխարհին: Մխիթարյան միաբանության գիտնական-վանականների ազգանպաստ գիտական գործունեությանն անդրադարձել են ոչ միայն հայ մտավորականները (Լեո, Րաֆֆի, Միքայել Նալբանդյան, Արշակ Չոպանյան և ուրիշներ), այլև բազմաթիվ օտարազգի քաղաքական գործիչներ, պատմաբաններ, լեզվաբաններ, գրաքննադատներ և գրողներ, որոնք բարձր են գնահատել Մխիթարյանների կատարած բազմաբնույթ ու ծավալուն գիտակրթական աշխատանքները¹¹: Իսկ այն ժամանակ, երբ Վենետիկում կասեցված էր մյուս բոլոր կրոնական հաստատությունների գործունեությունը, Նապոլեոնի՝ 1810-ի օգոստոսի 17-ի կայսերական հրամանագրով թույլատրվում են Մխիթարյան միաբանության մայրավանքի գոյությունն ու գործունեությունը որպես ակադեմիական հաստատություն¹²:

Գաբրիել Այվազովսկին եղբորը ծանոթացնում է Մխիթարյան միաբանության գործունեությանը, ցույց է տալիս վեհաշուք գրադարանը, որն ավելի շատ նման էր թանգարանի և պարունակում էր բազմաթիվ նկարազարդված աղոթագրքեր, պապիրուսներ, բարձրարվեստ մանրանկարներով հարուստ և շատ արժեքավոր հայկական հին ձեռագրեր, մետաղադրամներ, արձանիկներ և այլն: Գ. Այվազովսկին կրտսեր եղբորը ցույց է տալիս նաև «Բայրոնի սենյակը», որտեղ անգլիացի բանաստեղծը գրուցել է հայ հայրերի հետ, ծանոթացել հայ բազմադարյան հարուստ մշակույթին ու գրականությանը, ուսումնասիրել հայոց լեզուն, ինչպես նաև կատարել թարգմանություններ հայ մատենագրությունից: Այվազովսկի եղբայրները դիտում են Ս. Ղազար կղզու հիշարժան վայրերը, զբոսնում ձիթենիների և թզենիների պարտեզում, այն ձիթենիների, որոնց հովանու տակ ժամանակին բազմիցս նստել, հանգստացել, խորհրդածել, գրուցել է Մխիթարյան հայրերի հետ, ինչպես նաև ստեղծել է իր

տան», Երևան, 1973, էջ 503:

¹¹ Տե՛ս **Curzon R.**, *Armenia: a year at Erzerum, and on the frontiers of Russia, Turkey, and Persia*, John Murray, London, 1854. - V. Langlois, *History of the Armenian Monastery of St. Lazarus-Venice* (trans. from French by Frederick Schröder), Typography of St. Lazarus, Venice, 1899. - Ю. Веселовский, *Очерки армянской литературы, истории и культуры*, Ереван, "Айастан", 1972 և այլն:

¹² Հրամանագրի պատճենը տե՛ս մեր «*Բայրոնը և հայ իրականությունը* (հայերեն և անգլերեն), Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2013» գրքում (էջ 280):

որոշ երկեր լորդ Բայրոնը: Հ. Այվազովսկին, խորապես տպավորված հայ վանականների կատարած ծավալուն ազգանպաստ ու գիտական գործունեությամբ, երեկոյան վերադառնում է Վենետիկ: Ի դեպ, որոշ հեղինակներ պնդում են, որ Հ. Այվազովսկուն թույլատրել են գիշերել Ս. Ղազարում, և «վանահայրը հանձնարարել է, որպեսզի երիտասարդ նկարչին տեղավորեն Բայրոնի սենյակում», որը «չլսված պատիվ էր»¹³: Տեղյակ լինելով Մխիթարյան միաբանության խստաբարո հայրերի վարվելակերպին՝ մեր կարծիքով դա, ամենայն հավանականությամբ, չի համապատասխանում իրականությանը: Մենք միանգամայն համամիտ ենք Հ. Այվազովսկու մասին մի շարք աշխատությունների հեղինակ, հայ վաստակաշատ արվեստաբան (1914-1995) Մ. Սարգսյանի հետ, որ «աշխարհիկ մարդկանց այնտեղ (Ս. Ղազարում – Ա. Բ.) գիշերելն արգելված էր»¹⁴: 1840-ից սկսած՝ Մխիթարյան «Վանքի Դիանական թղթերը կը սկսին մերթ ընդ մերթ զբաղիլ անոր (Հ. Այվազովսկու – Ա. Բ.) մասին ես՝ օրագրական ձեռով մը»¹⁵: Այդ «թղթերը» հետագայում հավաքել, ուսումնասիրել և ամփոփ ձևով ընթերցողին է ներկայացրել հայ երաժշտագետ, Մխիթարյան միաբանության անդամ, 1921-1927-ին «Բազմավեպի» խմբագիր Ղևոնդ Տայանը (1884-1968) «Ս. Ղազարու Մխիթարեան Դիանը ծովանկարիչ Յ. Այվազովսկիի յաղթանակներու մասին» հոդվածում¹⁶: Այսպես, Ս. Սոմայանի՝ 1840-ի օգոստոսի 24-ին գրած նամակից՝ «թղթից», տեղեկանում ենք, որ «Եկն ի քաղաքս կրտսեր եղբայր Հ. Գաբրիելին մերոյ ճարտար պատկերահան թոշակաւորեալ յարքունուստ առատ հասութիւ, որ և յետ կալոյ աստ Ժամանակս ինչ, անցանել ունի այդր և ի Նէապոլիս սակս կատարելագործելոյ զուսումն նկարչութեանն»¹⁷: Իսկ Հ. Այվազովսկին Ս. Ղազար կղզի առաջին անգամ այցելել է, ամենայն հավանականությամբ, 1840-ի օգոստոսի 25-ին, քանի որ Ս. Սոմայանի այդ օրվա ընթացքում գրված «թղթում» հիշատակվում է. «Եկն այսօր ի վանս կրտսեր եղբայր Հ. Գաբրիելի մերոյ Յովհաննէս...»¹⁸:

Հ. Այվազովսկին հետագայում քանիցս այցելել է «փոքրիկ Հայաստան»:

¹³ Вагнер Лев, Надежда Григорович, И. К. Айвазовский, Издательство “Искусство”, М., 1970, с. 80.

¹⁴ Մինաս Սարգսյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 60:

¹⁵ Տայան Հ. Ղ., Ս. Ղազարու Մխիթարեան Դիանը ծովանկարիչ Յ. Այվազովսկիի յաղթանակներու մասին, «Բազմավեպ», 1937, թիւ 12, էջ 308:

¹⁶ Տե՛ս «Բազմավեպ», 1937, թիւ 12, էջ 305-316:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 308:

¹⁸ Նույն տեղում:

Այդ այցելությունները նպաստեցին, որպեսզի Հ. Այվազովսկին ավելի մոտիկից ծանոթանա իր ժողովրդի իղձերին, ձգտումներին ու պատմությանը: Մխիթարյան միաբանության հարուստ գրադարանում, որով ժամանակին գերվել ու հիացել էր անգլիացի մեծ բանաստեղծ Բայրոնը, երիտասարդ նկարիչը զարմանքով ու հիացմունքով առաջին անգամ է տեսել հայկական մանրանկարչության գունագեղ գոհարները, որոնցով զարդարված էին միջնադարյան ձեռագրերը:

Այստեղ նշենք, որ դեռևս 1816-ին, երբ եվրոպական քաղաքակրթությունից հոգնած անգլիացի բանաստեղծը ժամանել է Վենետիկ, տարվել է «Ս. Ղազար վանքի միաբանությամբ, որը, - նրա արտահայտությամբ, - միավորում է կղերական հաստատության բոլոր առավելությունները՝ առանց դրա մոլորություններից որևէ մեկի»¹⁹: Ս. Ղազար մայրավանքում էլ, ծանոթանալով հայ բազմադարյան հարուստ մշակույթին ու գրականությանը, Բայրոնը սկսում է ուսումնասիրել հայերենը՝ երազելով ներթափանցել հայ պոեզիայի գաղտնարանները, ինչպես նաև թարգմանել հայ պատմիչների երկերը: Ս. Ղազար կղզում Բայրոնն օգնել է իր հայերենի ուսուցիչ, լեզվաբան, բառարանագիր և թարգմանիչ Հարություն Ավգերյանին (1762-1854) անգլերեն-հայերեն քերականության և հայերեն-անգլերեն քերականության ձեռնարկներ²⁰ կազմելու և հրատարակելու գործում²¹: Այդ մասին հիշատակում են նաև թե՛ Բայրոնը²², թե՛ Հ. Ավգերյանը²³: Ի դեպ, Հ. Այվազովսկու կյանքն ու ստեղծագործությունն ուսումնասիրող գրեթե բոլոր հեղինակները, խոսելով Բայրոնի և Մխիթարյանների առնչությունների մասին, կրկնում են նույն սխալը՝ պնդելով, որ Բայրոնն օգնել է Հ. Ավգերյանին անգլերեն-հայերեն և հայերեն-անգլերեն բառարաններ կազմելու և հրատարակելու գործում²⁴: Օրինակ, այդ կապակ-

¹⁹ Moore Th., *The Life, Letters and Journals of Lord Byron*, John Murray, London, 1908, p. 337.

²⁰ Տե՛ս Father Paschal Aucher, *Grammar English and Armenian*, 1817; *A Grammar Armenian and English*, 1819, Venice, Printed at the Press of the Armenian Academy. Հ. Յարութին վարդապետ Ավգերյան, *Քերականություն անգղիական եւ հայերէն. Քերականություն հայերէն եւ անգղիական*, ի Վենետիկ, Տպագրեալ ի վանս Սրբոյն Ղազարո:

²¹ Տե՛ս Սուրբ Ղազար. *Մայրավանք Մխիթարեան միաբանութեան*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1966, էջ 98:

²² Տե՛ս Moore Th., նշվ. աշխ., էջ 330 և 346:

²³ Տե՛ս Տալեան Հ. Ղևոնդ, *Լորտ Պայրըն ի Ս. Ղազար*, «Բազմավեպ», 1924, № 4, էջ 136:

²⁴ Տե՛ս Вагнер Л., Григорович Н., նշվ. աշխ., էջ 89. - Айвазовский: документы и материалы, էջ 323 և այլն:

ցությամբ Մ. Սարգսյանը գրում է. «Ավգերյանի հետ նույնիսկ կազմում է հայերեն-անգլերեն և անգլերեն-հայերեն բառարաններ ու հրատարակում»²⁵: Իսկ այնուհետև մեջքերում է մի հատված հայերեն-անգլերեն քերականության ձեռնարկի համար Բայրոնի գրած առաջաբանից՝ սխալմամբ այն վերագրելով բառարաններին: Իրականում Բայրոնը ոչ մի առնչություն չի ունեցել այդ բառարանների²⁶ հետ, այլ, ինչպես արդեն նշել ենք, աջակցել է Հ. Ավգերյանին քերականության վերոհիշյալ ձեռնարկների կազմման և հրատարակման գործում, իսկ բառարանները հրատարակվել են Հ. Ավգերյանի անգլիացի մի ուրիշ աշակերտի՝ Ջոն Բրանդի օժանդակությամբ և աջակցությամբ²⁷: Դա պարզելու համար բավական է ընդամենը ծանոթանալ այդ բառարանների տիտղոսաթերթերին կամ առաջաբաններին (անգլերեն և հայերեն), որտեղ ծանուցվում է այդ աշխատանքներին Ջ. Բրանդի մասնակցության մասին: Հիշատակենք նաև, որ Բայրոնի և Մխիթարյանների համագործակցության ընթացքում Բայրոնը նույնպես ստիպված է եղել ամեն առավոտ գալ Ս. Ղազար, իսկ երեկոյան վերադառնալ Վենետիկ, քանի որ Մխիթարյան հայրերը, չնայած նրա խնդրանքին, չեն թույլատրել նրան գիշերել Ս. Ղազարում:

Հովհաննես Այվազովսկու ավագ եղբայրը՝ հայ պատմաբան, թարգմանիչ, մանկավարժ, արքեպիսկոպոս Գաբրիել Այվազյանը (Այվազովսկի, 1812-1880), նախնական կրթությունն ստացել է Թեոդոսիայի ծխական դպրոցում, իսկ այնուհետև նրանց հայրը՝ Կոստանդին Այվազովսկին, Հովհաննես Այվազովսկու վկայությամբ, չունենալով միջոցներ, որպեսզի իր ավագ որդուն ուսումնառության տա համապատասխան կրթական օջախում²⁸, փոքրիկ Գաբրիելին տանում է Ղարասուբագար՝ այդ ժամանակ Ղրիմում գիտական ու կրթական արդյունավետ գործունեություն ծավալող և մեծ հեղինակություն ու հարգանք վայելող Մխիթարյան միաբանության անդամ, վարդապետ Մինաս Բժշկյանի (1777-1851) մոտ սովորելու: Երկու տարի հետո՝ 1826-ին, 14 տարեկան Գաբրիելին ուղարկում են Ս. Ղազար՝ սովորելու Մխիթարյան

²⁵ Սարգսյան Մինաս, նշվ. աշխ., էջ 408:

²⁶ Տե՛ս **Father Paschal Aucher**, *Dictionary English and Armenian*, 1821; *Dictionary Armenian and English*, 1825, Venice, Printed at the Press of the Armenian Academy of S. Lazarus. Հ. Յարութին վարդապետ Ազերեան, *Բառարան անգղիարէն եւ հայերէն. Բառարան հայերէն եւ անգղիարէն*, Ի Վենետիկ, Տպագրեալ ի գործատան վանաց Սրբոյն Ղազարու:

²⁷ Տե՛ս Սուրբ Ղազար. *Մայրավանք Մխիթարեան միաբանութեան*, էջ 98-99:

²⁸ Տե՛ս «Русская старина», 1878, том XXII, № 5-8, էջ 433:

միաբանության դպրոցում: Ուսումն ավարտելուց հետո Գ. Այվազովսկին դարձել է Մխիթարյան միաբանության անդամ և ձեռնադրվել վարդապետ:

Հովհաննես Այվազովսկին հանդիպման առաջին իսկ օրը եղբորը հայտնում է իր և ծնողների խնդրանքը՝ գտնել որևէ հնարավորություն՝ մեկնելու Ղրիմ և տեսակցելու հարազատներին: Այդ խնդրանքով նկարիչը դիմում է նաև Մխիթարյան հայրերին: Ինչպես նշում է Ս. Սոմայանը 1840-ի սեպտեմբերի 15-ի իր նամակում՝ ուղղված Մ. Բժշկյանին. «...եղբայր նորա (Գ. Այվազովսկու - Ա. Բ.) Յովհաննէս անընդհատ է յորդորեալ գեղբայրն և զմեզ թախանծել զի թողուցումը առ ժամանակ մի գալ այդր, և տեսանել զընտանիսն որք յոյժ կարօտով են սորա»²⁹: Բայց այդ ժամանակաշրջանում Գաբրիել Այվազովսկին Մխիթարյան միաբանության միակ հմուտ լեզվաբանն էր և հրատարակության էր պատրաստում Մինաս Բժշկյանի աշխատությունները: Հայրենիք այցելելու հնարավորություն ընձեռվում է միայն 1842-ի ամռանը, և Գաբրիելը մեկնում է իր ծննդավայր՝ ծնողներին և հարազատներին տեսակցելու համար: Նույն թվականին վերադառնում է Ս. Ղազար և ձեռնամուխ լինում երկարատև գրական ու մանկավարժական բեղմնավոր գործունեության: Կատարելապես տիրապետել է բազմաթիվ լեզուների՝ եբրայերեն, հունարեն, լատիներեն, արաբերեն, իտալերեն, ֆրանսերեն, թուրքերեն և այլն: Վստահորեն կարելի է պնդել, որ Գ. Այվազյանը 1842-1848 թվականներին Մխիթարյան միաբանության ամենագործույա անդամն էր: Այդ տարիներին նա դասավանդել է Վենետիկի Ռափայելյան վարժարանում, 1843-ին հիմնադրել և մինչև 1848-ը խմբագրել է միաբանության պարծանք «Բազմավեպ» հանդեսը, ինչպես նաև մեծ վաստակ ներդրել Մխիթարյան միաբանության այդ շրջանի հրատարակությունների մեջ:

Հենց Գաբրիել Այվազովսկու հորդորանքով 24-ամյա Հովհաննես Այվազովսկին 1841-ին ստեղծել է «Քառս. Աշխարհի արարումը» հանրահայտ գեղանկարը և նվիրաբերել Հռոմի պապ Գրիգոր XVI-ին (1765-1846): Պապը երիտասարդ նկարչին պարգևատրում է ոսկե մեդալով, որը հազվադեպ երևույթ էր աշխարհիկ մարդկանց համար: Այդ կապակցությամբ Իտալիայում ստեղծագործող ռուս մտավորականությունը երիտասարդ նկարչի պատվին կազմակերպում է հանդիսավոր հավաքույթ, որի ընթացքում ռուս անվանի գրող Նիկոլայ Գոգոլը (1809-1852), դիմելով Այվազովսկուն, հումորով բացականչում է.

²⁹ Տայեան Հ. Ղ., Ս. Ղազարու Մխիթարեան Դիանը ծովանկարիչ Յ. Այվազովսկիի յարթանակներու մասին, էջ 310:

«Կեցցե՛ս Վանյա: Դու, փոքրիկ մարդ, Նևայի ափերից եկար Հոռմ և միանգամից «Քաոս» առաջացրիր Վատիկանում»³⁰: Հետագայում այդ նկարը Հոռմի Լևոն XIII (1810-1903) պապը նվիրել է Մխիթարյան միաբանությանը, որի թանգարանում այն պահպանվում է առ այսօր: Այժմ այդ նկարը ցուցադրվում է Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյակի կապակցությամբ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում կազմակերպված ցուցահանդեսում:

Անհրաժեշտ է արձանագրել, որ Այվազովսկի եղբայրները դեռևս մանկության տարիներին իրենց բնատուր տաղանդն ու ի վերուստ տրված շնորհը հետագայում ամենօրյա աշխատանքով անընդհատ զարգացրել ու կատարելագործել են: Այսպես, Գաբրիել Այվազովսկին 1848-1852 թվականներին ծաղկեցրեց Փարիզի Մուրադյան վարժարանը և հայրենի Եկեղեցուն դավանող հայ քրիստոնյաները տարբեր գաղթօջախներից իրենց զավակներին նույնպես ուղարկում էին այդ վարժարանում սովորելու: Գ. Այվազովսկին, տարբերություն չդնելով հայ աշակերտների միջև, «անխտիր ընդունում էր վարժարան կաթոլիկ և ոչ կաթոլիկ հային» և դասավանդման ընթացքում «հաասար կերպի աւանդում էր հայկական ու կաթոլիկականը»³¹ առանց նախապաշտօնի տալու որևէ մեկին: Սակայն հետագայում Մխիթարյան միաբանության արքահայր, եպիսկոպոս Գևորգ Հյուրմուզյանը (1797-1876) Հոռմի ճնշմամբ պահանջեց Գ. Այվազովսկուց հայրենի Եկեղեցուն դավանող աշակերտներին կամ հեռացնել վարժարանից, կամ ստիպել նրանց դավանափոխ լինել: Չնայած այդ պահին վարժարանի 60 աշակերտներից ընդամենը 10-ն էին դավանում հայրենի Եկեղեցուն, Գ. Այվազովսկին հրաժարվեց կատարել այդ անարդար պահանջը և հեռացավ վարժարանից 1855-ին:

Հովհաննես Այվազովսկին, Իտալիա մեկնելով որպես խոստումնալից գեղանկարիչ, այնտեղից վերադարձավ արդեն որպես մեծ համբավի տեր, հայտնի ծովանկարիչ՝ իր բարձրարվեստ ծովանկարներով արժանանալով համընդհանուր ճանաչման Եվրոպայում: Իտալիայում ստեղծագործելու տարիներին ջերմ հարաբերություններ էին հաստատվել Հ. Այվազովսկու և Վենետիկի Մխիթարյանների միջև: Այվազովսկին ստեղծել է «Մխիթարյան հայրերը Սբ. Ղազար կղզում» (1843) նկարը, ինչպես նաև Մխիթարյան միաբանությանն է նվիրել «Նեապոլի փարոսը» (1842) կտավը, որը հեղինակը նկարել է Ս.

³⁰ Кузьмин Н. Н., *նշվ. աշխ.*, էջ 28:

³¹ Քարամեանց Նիկ., *Լուսաւորութեան առաքեալը*, «Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազեան (Այվազովսկի), *Ընտրանի*, «Տիգրան Մեծ», Երևան, 2012» գրքում, էջ 24:

Ղազար կղզում՝ ընդամենը վեց ժամվա ընթացքում³²: (Մ. Սարգսյանի աշխատության մեջ սպորդել է անճշտություն. այդ պատկերն անվանվել է «Վենետիկի փարոսը»³³): Այդ նվիրաբերության կապակցությամբ Մխիթարյան միաբանության արքահայր Ս. Սոմայանը 1842-ի սեպտեմբերի 3-ին շնորհակալական ուղերձ է հղում Հ. Այվազովսկուն, որտեղ մասնավորապես ասվում է. «Հրամանքիդ հրաշալի հանճարոյն նոր ծնունդը մեր վանքին պարգևելով՝ կը պարտաւորես զմեզ, ու մեր յաջորդները որ ատ անմահական գործդ մեր աչքին առջեւ ունենալով, յավիտեան չիմոռնանք Հրամանքիդ սէրն ու պատիւը:

Ուստի կը խնդրեմ որ աս շնորհակալութեան խօսքերը ինչ սրտէ որ առաջ եկած են՝ նոյն սրտով ընդունիս մեր վանքին կողմանէ, գիտնաս որ մենք միշտ կը պարծենանք հրամանքիդ տաղանդովը՝ ազնուութեամբը ու բարեկամութեամբը...»³⁴:

Ի դեպ, Ս. Սոմայանի՝ Հ. Այվազովսկուն և Մ. Բժշկյանին (չնշելով հասցեատիրոջը) ուղղված նամակները որոշ աղավաղումներով զետեղվել են Айвазовский: документы и материалы հավակնոտ խորագիրը կրող հեղինակավոր ժողովածուում (տե՛ս էջ 66 և 322): Ցավոք, ժողովածուն կազմողները հղումների հարցում թույլ են տվել որոշ անճշտություններ. որպես այդ նամակների սկզբնաղբյուրներ նշվում են՝ «Բազմավեպ», 1929» և «Բազմավեպ» 1927թ., էջ 308-309», այն դեպքում, երբ «Բազմավեպի» այդ թվականների համարներում ոչ մի խոսք չկա այդ մասին: Վերոհիշյալ երկու նամակներն էլ առաջին անգամ հրատարակել է Ղ. Տայանը «Բազմավեպի» 1937-ի դեկտեմբերի համարում (տե՛ս էջ 309 և 311, 312): Թերևս այդ հարցին կարելի էր չանդրադառնալ, եթե այդ սխալը հետագայում քանիցս չկրկնվեր: Այսպես, օրինակ, վերոհիշյալ ժողովածուն կազմողներից մեկի՝ Մ. Սարգսյանի աշխատության մեջ³⁵ կրկնվում է նույն սխալը. Նախ՝ Ս. Սոմայանի նամակներից քաղված մեջբերումներն աղավաղված են, երկրորդ՝ հղում է կատարվում ժողովածուին, որտեղ, ինչպես արդեն նշել ենք, սխալ սկզբնաղբյուրներ են բերված: Իսկ պատմաբան Վարդգես Միքայելյանը իր հոդվածում մեջբերում կատարելով Հ. Այվազովսկուն ուղղված Ս. Սոմայանի նամակից, որպես սկզբնաղբյուր նշում է՝ «Բազմավեպ»

³² Տե՛ս Սուրբ Ղազար. *Մայրավանք Մխիթարեան միաբանութեան, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1966*, էջ 43:

³³ Տե՛ս **Սարգսյան Մինաս**, նշվ. աշխ., էջ 81:

³⁴ **Տայան Հ. Ղ.**, Ս. Ղազարու Մխիթարեան Դիւանը ծովանկարիչ Յ. Այվազովսկիի յաղթանակներու մասին, էջ 311, 312:

³⁵ Տե՛ս **Սարգսյան Մինաս**, նշվ. աշխ., էջ 80, 81:

(հայերեն ամսագիր), Վենետիկ, 1929, № 3»³⁶, այսինքն՝ սխալ հղմանն ավելացնում է նոր սխալ՝ «№ 3»:

Ընդհանրապես Վենետիկը, Ս. Ղազար կղզին և Մխիթարյան հայրերին Հովհաննես Այվազովսկին բազմիցս պատկերել է իր կտավներում: Այսպես, օրինակ, 1842-ին նա ստեղծում է «Վենետիկ» և «Ծովախորշը», 1843-ին՝ «Մխիթարյան հայրերը Սբ. Ղազար կղզում» և «Գոնդոլավարը ծովի վրա գիշերով», 1844-ին՝ «Վենետիկի ծովալիճը կղզիներով» և «Ծովի տեսարան մատուռով», 1847-ին՝ «Լուսնյակ գիշեր. Վենետիկի տեսքը Սբ. Ղազար կղզուց», 1860-ին՝ «Բայրոնը Վենետիկում», 1873-ին՝ «Վենետիկ. Մայրամուտ», 1883-ին՝ իր եղբոր՝ արքեպիսկոպոս Գաբրիել Այվազյանի դիմանկարը, 1899-ին՝ «Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Սբ. կղզում» և այլ կտավներ:

Մենք այստեղ կանդորադառնանք Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահպանվող «Մխիթարյան հայրերը Սբ. Ղազար կղզում» և «Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Սբ. Ղազար կղզում» նկարների ստեղծման շարժառիթներին ու պատմությանը:

«Մխիթարյան հայրերը Սբ. Ղազար կղզում» (Մ. Սարգսյանի գրքում այն անվանվում է «Վանականները Վենետիկում իրիկնամուտին»³⁷) նկարը, հավանաբար, երիտասարդ Այվազովսկու առաջին նկարն է հայկական թեմայով, որն իրենից ներկայացնում է «վերջալույսով ողողված, երազի ճամփորդներ հիշեցնող պատկեր»³⁸: Նկարում պատկերված է Վենետիկի մոտ գտնվող Ս. Ղազար կղզու ծովածոցը մայրամուտին, և դրա ասիին՝ Մխիթարյան միաբանության մի քանի վանականներ: Նրանցից ոչ շատ հեռու՝ խաղաղ ջրերում, դանդաղ սահում է մի փոքրիկ նավակ, իսկ հեռվում երևում է Վենետիկը: Նկարի կառուցվածքային կենտրոնում՝ քարափին, Այվազովսկին տեղադրել է կարմիր կազմով բավականին սովորաճավալ գիրք՝ նկարը դիտողի ուշադրությունը սևեռելով այն իրողության վրա, որ Մխիթարյան միաբանության հայրերը լոկ կրոնավորներ չեն, այլ ազգանպաստ լայնածավալ գործունեություն իրականացնող խոշոր գիտական կենտրոնի մշակներ: Հայ անվանի արվեստաբաններ Մինաս Սարգսյանը և Շահեն Խաչատրյանը գտնում են, որ այս նկարում պատկերված է 1836-1837 թվականներին Մխիթարյանների հրատա-

³⁶ В. А. Микаелян, И. К. Айвазовский и его соотечественники, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1991, № 1 (577), էջ 60, ծանոթագրություն 7:

³⁷ Տե՛ս Մինաս Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 92:

³⁸ Շահեն Խաչատրյան, Թանգարանի զինվորը, Երևան, Փրինթինֆո, 2007, վերատպված՝ 2014, էջ 94:

րակած գլուխգործոցը՝ *Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի* երկհատորյակը: Մեր կարծիքով նկարիչն այստեղ նպատակ չի ունեցել պատկերելու Մխիթարյանների հրատարակած որևէ որոշակի աշխատություն, այսինքն՝ վերոհիշյալ բառարանը չի ծառայել նրա համար որպես «բնորդ», այլ Այվազովսկին ցանկացել է պատկերել Մխիթարյանների գիտական գործունեության խորհրդանիշը՝ մեծածավալ մի գիրք, որն «այստեղ, - ինչպես իրավացիորեն նկատում է նաև նույն Մինաս Սարգսյանը, - փոխաբերական իմաստ ունի: Դա ցույց է տալիս Միաբանության գիտնական հայրերի գրական-գիտական լայն գործունեությունը՝ նրանց գեղարվեստական, պատմագրական, լեզվաբանական և թարգմանական գրականության հարուստ և շքեղ հրատարակությունները, գրականություն, որը հարստացնում է ոչ միայն ազգային մշակույթը, այլև նշանակալից ներդրում է համաշխարհային գրական-հասարակական մտքի պատմության մեջ»³⁹:

Ինչ վերաբերում է նկարում պատկերված Մխիթարյան միաբանության վանականներին, ապա մենք համամիտ ենք հայ անվանի արվեստաբաններ Մինաս Սարգսյանի և Շահեն Խաչատրյանի (ծնվ. 1934) հետ, որ նկարի առաջին պլանում՝ ձախ կողմում, պատկերված են հայ բառարանագիր և թարգմանիչ Սուքիաս Սոմայանը (1776-1846) և Գաբրիել Այվազովսկին: Դա միանգամայն բնական է ու հասկանալի: Նախ՝ այդ տարիներին արքեպիսկոպոս Սուքիաս Սոմայանն արդեն Մխիթարյան միաբանության արքահայրն էր, երկրորդ՝ Հ. Այվազովսկին բազմիցս խնդրել էր նրան թույլատրել եղբորը ժամանակավորապես մեկնել հայրենիք՝ ծնողների հետ տեսակցելու համար, և, վերջապես, երիտասարդ նկարիչը Ս. Ղազար այցելությունների ժամանակ միշտ զգացել էր արքահոր ջերմ ու սիրալիր վերաբերմունքն իր նկատմամբ: Հետևաբար, Այվազովսկին իր նկարում առաջին հերթին պետք է պատկերեր Ս. Սոմայանի և իր եղբոր՝ Գ. Այվազովսկու դիմանկարները: Նկարի առաջին պլանի աջ կողմում, ըստ Շ. Խաչատրյանի, պատկերված է *Հայկազյան բառարանի* համահեղինակ Մ. Ավգերյանը (Մ. Սարգսյանն այդ մասին ոչինչ չի ասում): Համաձայնելով Շ. Խաչատրյանի հետ, որ այստեղ, իրոք, պատկերված է հայ լեզվաբան, բառարանագիր, թարգմանիչ Մկրտիչ Ավգերյանի (1762-1854) դիմանկարը, միաժամանակ նպատակահարմար ենք համարում ճշգրտել Շ. Խաչատրյանի թույլ տված մեկ անճշտություն, որը, ցավոք, կրկնվում է

³⁹ Սարգսյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 93, 94:

տարբեր հրատարակություններում⁴⁰: Շ. Խաչատրյանը, խոսելով այդ նկարի մասին, գրում է. «Աջ կողմում նստած է Ջ. Բայրոնին հայերենի դասեր տված Մ. Ավգերյանը»: «Ջ. Բայրոնին հայերենի դասեր տալու» հետ Մ. Ավգերյանը ոչ մի կապ չունի: «Ջ. Բայրոնին հայերենի դասեր տվել» է, ինչպես արդեն նշել ենք, Մ. Ավգերյանի կրտսեր եղբայրը՝ Հարություն Ավգերյանը: Միաժամանակ Հ. Ավգերյանը ոչ մի կապ չունի Հայկազյան բառարանի հետ, որի «կողքին, - ինչպես նշում է Շ. Խաչատրյանը, - նստած է հեղինակներից մեկը՝ նաև Բայրոնին հայերեն ուսուցանած Հ. Ավգերյանը»⁴¹: Հետաքրքիր է, որ նույն հոդվածի ռուսերեն տարբերակում Շ. Խաչատրյանը Հ. Ավգերյանի փոխարեն գրել է «Մ. Ավգերյան»⁴²: Հետևաբար, հեղինակը կամ սխալմամբ խառնել է երկու եղբայրներին, կամ տեղյակ չէ, որ Մխիթարյան միաբանության մայրավանդում միաժամանակ գիտական գործունեություն են ծավալել Մկրտիչ և Հարություն Ավգերյանները: Հիշատակված անձնությունը բնավ չի նվազեցնում այն մեծ ավանդը, որ երկար տարիների ընթացքում ներդրել է արվեստի վաստակավոր գործիչը մեծ ծովանկարչի ստեղծագործության ուսումնասիրության և նրա որոշ արժեքավոր կտավների հավաքման ու պահպանման գործում:

«Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Սբ. Ղազար կղզում» նկարում Հ. Այվազովսկին պատկերել է, թե ինչպիսի ջերմությամբ են դիմավորում Ս. Ղազար եկած ու ափ իջած անգլիացի մեծ բանաստեղծին ու ազատության մեծ երգչին Մխիթարյան միաբանության ավագ հայրերը՝ Ղևոնդ Ալիշանի (1820-1901) գլխավորությամբ: Չնայած Բայրոնի՝ սուրբ Ղազար այցելության ժամանակ Ղ. Ալիշանը դեռ չէր ծնվել, բայց, ինչպես իրավացիորեն նկատում է հայ արվեստի անխոնջ մշակ, «թանգարանի զինվոր» (Մարտիրոս Սարյանի բնութագրմամբ) Շահեն Խաչատրյանը, «նկարիչը հատուկ նպատակով» է «պատկերել նաև XIX դարի մեծ հայորդի, գիտնական և բանաստեղծ Ղևոնդ Ալիշանին»⁴³, դա ոչ թե

⁴⁰ Տե՛ս **Խաչատրյան Շ.**, *Թանգարանի զինվորը*, էջ 95. Айвазовский: Апостол мира и гуманизма (К 190-летию со дня рождения художника, на русском и армянском языках), Ереван, Принтинфо, 2008, էջ 22 և 75. – “Я намерен, ваше Святейшество, служить нашему народу и нашей культуре”, “Новое Время”, 14 сентября 2017, էջ 7 և այլն:

⁴¹ **Խաչատրյան Շ.**, *Լուսավորության առաքյալները. Գարրիել և Հովհաննես առաքյալներ*, «Գարրիել արքեպիսկոպոս Այվազեան (Այվազովսկի), Ընտրանի, «Տիգրան Մեծ», Երևան, 2012» գրքում, էջ 9:

⁴² Նույն տեղում, էջ 14:

⁴³ **Хачатрян Ш.**, Айвазовский: Апостол мира и гуманизма, էջ 79:

ժամանակավրիպում է, այլ «սքանչելի մտահղացում՝ մեկ նկարի մեջ խտացնել հայ տարբեր սերունդների ներկայացուցիչներին, իր և նրանց ազատաբաղձ իղձերը»⁴⁴, քանի որ «հայ ժողովուրդը սերնդեսերունդ (ոչ միայն բայրոնյան շրջանում) երազել է մայր երկրի ազատագրումը, կոփվել հայրենասիրության ոգով: Ալիշանը այդ ոգու խորհրդանիշներից է, և նա ընդգրկվել է Այվազովսկու մտահղացման մեջ»⁴⁵: Առաջին պլանում պատկերված են նաև Բայրոնի հայրենի ուսուցիչ Հարություն Ավգերյանը և արքահայր Սուքիաս Սոմայանը:

Հարց է ծագում, թե ինչ շարժառիթներ են հիմք ծառայել, որպեսզի իր կյանքի վերջին տարում Հ. Այվազովսկին ձեռնամուխ լինի այդ նկարի ստեղծմանը: Անգլիացի բանաստեղծի՝ տառապած ժողովուրդների ազատության համար պայքարի անմիջական մասնակցի ազատատենչ ոգին միշտ թանկ է եղել հայ բանաստեղծների և արվեստագետների համար, իսկ XIX դարի վերջին տասնամյակում համընկել է նրանց խոհերին ու տրամադրություններին, քանի որ այդ շրջանում Արևմտյան Հայաստանում և Օսմանյան կայսրության հայաշատ քաղաքներում արդեն սկսվել էին հայերի կոտորածները, հայկական հոգևոր կենտրոնների ու մշակութային օջախների ոչնչացումը, իսկ Կովկասում ծայր էին առել հալածանքները հայ մշակութային գործիչների և ազգային-ազատագրական շարժման գործիչների նկատմամբ: Եվ միանգամայն բնական է այդ զարհուրելի երևույթներին հայ բանաստեղծների ու արվեստագետների արձագանքը, որոնց հոգեկան ապրումները, խոհերն ու տրամադրություններն արտահայտվեցին նրանց ստեղծագործություններում: Այսպես, օրինակ, «հայոց վշտի» մեծ երգիչ Հովհաննես Թումանյանն այդ տարիներին գրել է *Իսրայել* (1890), *Քրիստոսն անապատում* (1892), *Բայրոնին* (1896), *Գաղթականի երգը* (1896), *Տրամոսյան սաղմոսներից* (1898), *Պանդուխտ եմ քույրիկ* (1902), *Հայոց վիշտը* (1903) և մի շարք այլ թախծալի, բայց միաժամանակ և ազատաշունչ բանաստեղծություններ, իսկ մեծ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին, բացի «Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Սբ. Ղազար կղզում» նկարից, տվյալ ժամանակահատվածում ստեղծել է հայկական թեմայով մի շարք նկարներ՝ «Հայ ժողովրդի մկրտությունը. Գրիգոր Լուսավորիչ» (1892), «Երդում. Վարդան Զորավար» (1892), «Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895 թվականին» (1896), «Հայերին լցնում են նավերը» (1897), «Հայերին կենդանի նետում են ծովը» (1897) և այլն:

⁴⁴ Նույն տեղում:

⁴⁵ **Խաչատրյան Շ.**, *Թանգարանի զինվորը*, էջ 110:

Ընդհանրապես իր կյանքի վերջին տարիներին, հատկապես Օսմանյան կայսրությունում 1895-1896 թվականներին՝ հայկական ջարդերից հետո, մեծ հայրենասեր և մարդասեր Հ. Այվազովսկին իր ծանր հոգեվիճակն ու ներաշխարհը, արումներն ու ձգտումները, ազատասիրական ու մարդասիրական, ինչպես նաև փրկության գաղափարներն արտացոլել է ոչ միայն հայ ժողովրդի ողբերգությանը նվիրված կտավներում, այլև այդ տարիներին ստեղծված այնպիսի նշանավոր ու փոթորկահույզ նկարներում, ինչպիսիք են՝ «Ալեքսանդրություն» (1895), «Ջրհեղեղ Սուդակում» (1897), «Նապոլեոնը Սբ. Հեղինե կղզում» (1898), «Ալիքների մեջ» (1898), «Փոթորիկ Օդեսայի ափերին» (1898), «Փոթորիկ մեջ» (1899), «Ծովամարիկ» (1899), «Թուրքական նավի պայթյունը» (1900) և այլն: Եվ միանգամայն բնական է, որ այդ նկարաշարում Այվազովսկին անդրադարձել է նաև մեծ մարդասեր, տառապած ժողովուրդների անկեղծ բարեկամ ու նրանց պայքարի անմիջական մասնակից, ազատության մեծ երգիչ Ջորջ Գորդոն Բայրոնին, ով Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության եկեղեցական-մտավորականների միջոցով առնչվել է հայ իրականությանը, ջերմ սեր ու հարգանք է տածել հայ ժողովրդի և նրա հարուստ մշակույթի նկատմամբ, ինչպես նաև մեծ դեր է կատարել հայ մշակույթն օտարներին ներկայացնելու գործում:

Վերջում ավելացնենք, որ եթե այսօր Հ. Այվազովսկու վերոհիշյալ երկու սքանչելի նկարները (և ոչ միայն դրանք) Հայաստանի սեփականությունն են և զարդարում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահը, մենք պարտական ենք հայ արվեստի անմնացորդ նվիրյալ Շահեն Խաչատրյանին, ով մեծ ջանքերի ու հնարամտության շնորհիվ կարողացել է այդ նկարները տեղափոխել Երևան (առաջինը՝ Ույանովսկի թանգարանից, իսկ երկրորդը՝ Վրաստանի արվեստների թանգարանից):

Արձանագրենք նաև, որ մամուլից քաղված տեղեկությունները վկայում են, որ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության պատկերասրահի հայկական հավաքածուն բավականին հարուստ է: Այսպես, միաբանության պատկերասրահի հայկական բաժնում այցելուներին ցուցադրվում է հայ նկարիչների (այդ թվում՝ Հովհաննես Այվազովսկի, Էդգար Շահին, Վարդան Մախոխյան, Գևորգ Բաշինջաղյան, Մարտիրոս Սարյան, Երվանդ Քոչար, Գառզու, Փանոս Թերլեմեզյան, Մարիամ և Երանուհի Ասլամազյաններ, Գրիգոր Խանջյան և ուրիշներ) շուրջ 100 նկար: Մխիթարյան միաբանության պատկերասրահում պահ-

պանվում են Հ. Այվազովսկու 14 նկար⁴⁶: Բացի արդեն հիշատակված «Քառս. Աշխարհի արարումը» և «Նեապոլի փարոսը» կտավներից, այդ թանգարանում են պահպանվում նաև Հ. Այվազովսկու «Ծովանկար» (1874), «Նավաբեկություն Հյուսիսային ծովում» (1875), «Անհանգիստ ծովը» (1877), «Նավաբեկություն» (1880), «Արարատ լեռը» (1885) և այլ նկարներ:

Մեր զեկուցումն ուզում ենք ավարտել հայ անվանի գեղանկարիչ, գրող, հասարակական գործիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի (1857-1925)՝ իր ավագ գործընկերոջը և նրա արվեստին տված բարձր և արժանավայել գնահատականով. «Յովհաննէս Այվազովսկի նման էր մի տարօրինակ փայլուն լուսատուի, որ ծագել էր հայկական աշխարհի խաւար երկնականարի միջից եւ ութսուն ու երեք տարի լուսաւորելուց յետոյ անհետացաւ, թողնելով իր ետեւից այնպիսի պայծառ գէս, որով յափտեան պետք է հպարտանայ ամին մի հայ»⁴⁷:



Ս. Ղազար կղզու ընդհանուր տեսքը

⁴⁶ Տե՛ս Սուրբ Ղազար. *Մայրավանք Մխիթարեան միաբանության, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1966*, էջ 42-46: Հ. Տաճատ Եարտըմեան, *Սուրբ Ղազար կղզին, «Վենետիկ եւ հայերը, Վենետիկ – Սբ. Ղազար, 1990»* ժողովածուում, էջ 47:

⁴⁷ **Բաշինջաղեան Գ.**, *Յովհաննէս Այվազովսկի*, «Մշակ», 30 մայիսի 1900, № 97:



Հովհաննես Այվազովսկի. «Նեապոլի փարոսը» (1843)



Հովհաննես Այվազովսկի.
«Մխիթարյան հայրերը Ար. Ղազար կղզում. Վենետիկ» (1843)



Հովհաննես Այվազովսկի.
«Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Ար. Ղազար կղզում» (1899)



Հովհաննես Այվազովսկի.
«Արքեպիսկոպոս Գաբրիել Այվազյանի դիմանկարը» (1883)

ТВОРЧЕСТВО ИВАНА АЙВАЗОВСКОГО ГЛАЗАМИ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТОВ

Картины Айвазовского поражают своим колоритом и богатством красок. За время своей плодотворной деятельности мастер написал 6000 произведений. В работах художника вызывает интерес не только тематика, но также мастерство и чувство вкуса.

Об Айвазовском не только написаны книги, но и сняты документальные фильмы. В нашей статье мы обратимся к трем из них: “Айвазовский” (1994), “Эффект Айвазовского” (2016) и “Айвазовский. На гребне волны” (2017). Но прежде нам хотелось бы сказать несколько слов о кинодокументалистике.

В документальном кино свое основополагающее место занимает жизненный факт. Это касается как произведений, в которых события стилизованы под игровой, художественный фильм, так и произведений кинопублицистики. Но факт в документальном кино это не копия окружающей действительности, это прежде всего субъективное, авторское отношение к личности или событию, без искажения его окраски и исторических черты развития. Яркие тому примеры – фильм М.Ромма “Обыкновенный фашизм” (1966), фильмы А. Пелешяна и других мастеров, где сквозь поэтику факта мы видим репортажно запечатленный кадр. В документальном кино из реальных событий режиссер создает кинодокумент. Это и выделяет документалистику как вид кинематографа, учитывая при этом разнообразные подходы в построении фильма.

Первый фильм, к которому мы хотим обратиться, – это “Айвазовский”, снятый в 1994 году. Картина состоит из двух серий: “Гражданин Феодосии” и “Дар судьбы”. Фильм снят как киноочерк, в котором рассказывается о жизни и деятельности известного художника. Вместе с этим в фильме использована закадровая музыка. Ее ритмы ложатся на улицы и здания Феодосии, где жил и творил мастер. Показ города в разных ракурсах составляет одну из основ фильма. Визуальный ряд сочетается с текстом, в котором автор рассказывает о начале творческого пути художника. Вторая серия, как и первая, начинается кадрами моря. Режиссер и здесь использует, так сказать, традиционные подходы в построении своего фильма. Он продолжает свое повествование, сочетая его с этапами биографии художника. Авторы этого фильма, наверное, не

ставили перед собой целью подробный анализ картин Айвазовского. Мы видим всего лишь обзор произведений, который прерывается видовыми кадрами городов и стран, в которых жил и творил художник. Так во второй серии зритель узнает, что Айвазовский определенный период своей жизни провел в Неаполе, Флоренции, посетил Венецию. Мы узнаем также и о том, что, где бы ни находился художник, он везде удостоивался уважения и почтения как со стороны правящих кругов, так и простых граждан. Кадры современного Неаполя, Флоренции, Венеции вводят особый колорит в содержание фильма, создают приятную атмосферу, дают возможность увлеченно и с интересом смотреть эту часть фильма. Но вместе с этим фильм режиссера Льва Цуцукловского – это всего лишь добротное снятое произведение, которое дает нам информацию об основных страницах в жизни Ивана Айвазовского.

Возможности кинематографа, и в частности документального кино, огромны. Но новые подходы в производстве фильмов интересны тогда, когда их использование носит содержательный характер. Например, в тех документальных произведениях, где использованы приемы стилизации под игровой фильм, авторы должны быть внимательны к содержанию кадра, сцены, месту подобной сцены в структуре фильма, переходам от игрового куска к документальному и т.д. Иначе, подобный подход может не произвести желаемого эффекта или же вообще испортить впечатление от просмотра фильма.

“Эффект Айвазовского” был снят в 2016 году. Но скажем сразу, новизной в подходе к материалу этот фильм не выделяется. Его основу составляют интервью, мнения, высказываемые искусствоведами об Айвазовском. Это один из традиционных приемов в документалистике. Мнение известного человека, ученого еще больше аргументирует авторское рассуждение. Но дело даже не в этом, а в том впечатлении, которое создается во время просмотра. В начале фильма мы слышим заэкранный голос, он ложится на изображение картин. Это рассуждения искусствоведов. Они полезны и значительны и, как было сказано, могут составлять одну из основ в композиции произведения. Но режиссер этого фильма использует и другой киноприем. В тех местах, где идет рассказ о том или ином историческом событии, режиссер пытается его воспроизвести, оживить. Так события 1857 года, когда имело место крушение корабля “Лефорт”, изображенное в произведении “Гибель корабля “Лефорт”, в фильме обозначены черно-белыми кадрами моря. Почему кадры сняты без цвета, непонятно. Стилизация событий прошлого под традиционно монохром-

ную архивную хронику здесь представляется неуместной. То же можно сказать об эпизоде, в котором, говоря о войне 1854 года, нам показывают высадку моряков русского флота. Эти кадры также представлены в черно-белом цвете и выглядят как хроника.

Здесь подчеркнем, что первый киносеанс Братьев Люмьер состоялся в 1895. Этот год и считается годом рождения кинематографа. Следовательно, в 1854 году кинохроники, запечатлевшей бы высадку русского флота, быть не могло. Что же представляют собой эти кадры. Некий просчет в использовании вместе игрового и документального материалов? Фильм можно было бы продолжить так, как он и был начат. Ведь оригинальность требует особого отношения. Есть оно в фильме?

Теперь другой и самый главный вопрос, который возникает после его просмотра. В чем же, по мнению его постановщиков, эффект картин Айвазовского? Работа сценариста И. Семашко и режиссера А. Судиловского, на этот вопрос, не отвечает и оставляет его открытым.

Не будем давать советы, выскажем лишь свое мнение. Существуют фильмы корпораций BBC, TF1 и других производителей, в которых режиссеры пытаются достичь новизны и оригинальности в использовании выразительных средств кино. Они могут стать хорошим примером для тех, кто снимает как художественные, так и документальные фильмы.

“Айвазовский. На гребне волны” снят в 2017 году. Мы не ошибемся, если скажем, что он приурочен к 200-летию со дня рождения великого мастера. Фильм получился красочным и интересным. Например, здесь сказано, что Айвазовский был по национальности армянином. Дело не только в том, что автору этой статьи приятно, что в этом фильме говорится об армянских корнях художника. Важно и то, что в своем документальном кино режиссер стремится к достоверности и правдоподобности. Если режиссер-документалист берется снимать фильм о художнике или какой-либо другой известной личности, в чьей биографии существуют спорные места, то ему необходимо по этому поводу выразить свое мнение, проводя расследование, изучение материала, архивных данных. Стремление к достоверности факта чувствуется уже с первых кадров названного фильма. Начинается он как телерепортаж. Нам рассказывают то о картине “Исаакиевский собор в морозный день”, проданной с аукциона за баснословную сумму, то о подаренной президенту Армении Сержу Саргсяну картине «Вид моря», которая оказалась подделкой, то об одной из

выставок произведений Айвазовского, прошедшей с огромным успехом, и т.д., и т.п. Монтаж коротких кадров, сочетание крупных и средних планов, внутрикадровые переходы добавляют сцене динамизм. Одну из основ фильма и здесь составляет интервью с известными людьми, среди которых артист Александр Михайлов, космонавт Алексей Леонов, художник Александр Шилов и др. Другую его основу составляет логическая взаимосвязь содержания закадрового текста и следующих в определенной последовательности кадров.

После начала фильма, которое можно считать его прологом, следуют кадры современной Турции. Перед нами дворец Долмабахче, построенный армянским архитектором. Далее мы видим кадры геноцида армян 1915 года. Они связаны также и с национальностью художника. В фильме прямым текстом говорится, что Айвазовский был армянином. Звучащий текст логической нитью переплетается с комментариями экспертов, сливаясь в единое целое. Вот еще одна из особенностей фильма. Историю написания картин художника режиссер передает визуально. Так, представление зрителю картин «Корабль помощи» и «Раздача продовольствия» в фильме связано с Карибским кризисом, помощью, оказанной Америкой России, Россией Америке, Рыбным кабинетом, в котором президент Кеннеди принимал решения и подписывал документы, и т.д., и т.п. Стиль телерепортажа с использованием фотографий политических деятелей, представлением исторических событий и картин мастера создает реалистическую атмосферу. Подобное отношение к историческим событиям и их использованию в содержании фильма заслуживает внимания и более пристального отношения к произведению. Спустя 13 минут после его начала, авторы переходят к рассказу о жизни и деятельности художника, восстанавливая события в их хронологической последовательности. Рассказу соответствует игровой материал, воспроизводящий на экране жизнь Айвазовского в определенных деталях. Но часто эти кадры остаются вне контекста сцены. Во-первых, диалоги актеров в игровом куске сведены на нет. Во-вторых, эти кадры прерываются высказываниями искусствоведов, что несколько оттесняет игровой материал в сторону. В третьих, звучащий закадровый текст, делает их место в фильме несколько искусственным. Игровой материал в документальном кино не является самоцелью, он продолжает и развивает представленную документально историю. Фильм спасает опять же воспроизведение исторических событий и их связь с биографией Айвазовского. И здесь интересно представлены города, в которых жил и творил мас-

тер. Заслуживает внимания и попытка анализа картин художника, до сих пор популярного и любимого в народе.

Заканчивая статью, мы приходим к следующим выводам.

В представленных фильмах, используя выразительные средства кино, авторы реалистично отображают события, связанные с жизнью и деятельностью художника.

Игровой материал в фильмах “Эффект Айвазовского” и “Айвазовский. На гребне волны” не вписался в контекст произведения, что несколько ослабило структуру этих фильмов.

ԾՈՎԱՓՆՅԱ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՄԵԾ ՎԱՐՊԵՏԸ

*Փառքը չէր կարողանում հասնել նրա
հեղինակի, նա միշտ փառքի առաջն էր
կտրում:*

Ալեքսանդր Ծաղուկյան¹

Ասում են, որ մարդու ճակատագիրը նրա բնավորության շարունակությունն է: Հիրավի, նման կարծիքի վառ արտահայտությունն է ռուսաստանաբնակ հայազգի մեծանուն նկարիչ Հովհաննես Կոնստանդինի Այվազովսկու կյանքը և ստեղծագործական ուղին:

Բազմակողմանի օժտված հայորդու անցած ճանապարհը ասես հայելի լինի, որի վրա արտացոլվել են նկարչի վայրիվերումներով լի կյանքի յուրաքանչյուր ակնթարթը, իրադարձությունների պատճառներն ու հետևանքները, ճիշտ լուծումներ որոնելու ուղիները:

Յուրաքանչյուր մարդու կյանքի հիմնաքարը մանկությունն է: Այս շրջանում ապրած ամեն մի քաղցր կամ դառը հիշողություն անջնջելի հետք է թողնում: Մի դեպքում վերածվում է թևեր տվող անհիմն վստահության, մեկ այլ դեպքում՝ անջնջելի բարդույթի: Ողջ կյանքում մարդը փորձում է ազատվել թե՛ մեկից, թե՛ մյուսից, սակայն ապարդյուն:

Հովհաննեսն ապրել և մեծացել է ավանդապաշտ ընտանիքում: Կարիքից դրդված դեռևս դեռահաս տարիքում աշխատել է թեյարանում, ողջ կյանքում հոգացել է մոր և քույրերի մասին, անչափ ուրախացել է, երբ եղբայրը վերջապես վերադարձել է հայրենիք: Կյանքի դպրոցը, բնատուր վարվեցողությունը վերածվել են իմաստության: Դա այն իմաստությունն է, որի դեպքում միշտ հիշում ես կյանքի դասերը և ընտրություն կատարելիս կարողանում ես զատել կարևորը երկրորդականից:

Երիտասարդ Հովհաննեսի կյանքում շրջադարձային էր այն դեպքը, երբ երկու տարի հաջողությամբ ուսանելով Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում՝ տասնութ տարեկանում նա դառնում է իր ուսուցիչ ֆրանսիացի Ֆ.Տանների և Ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա.Օլենինի ինտրիգների թիրախ:

¹ **Սարգսյան Մ.Ս.**, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1976, էջ 260:

Միայն իր ընկերների՝ ռուս մտավորականներ Վ.Ժուկովսկու ու Ա.Կոլլովի և մի քանի դասախոսների միջամտության շնորհիվ հնարավոր է դառնում խուսափել ապագա նկարչի կարիերայի համար կործանարար հետևանքներից²:

«Շատ թշնամություններ և շատ նախանձոտներ ունեցած եմ կենացս մեջ, սակայն երբեք վիատած չեմ, իմ միակ մխիթարությունը կտավն ու վրձինս էր, այստեղ կմոռանայի ամեն բան», – իր հիշողություններում գրել է վարպետը:

Տասնվեցամյա հայ պատանին հարավային գավառական քաղաքից՝ Թեոդոսիայից, գալով Պետերբուրգ, շփոթվեց հյուսիսային Պալմիրայի փայլից, սխալ գործեց, սակայն շատ չանցած դարձավ ռուսական մշակույթի ջահակիրներից մեկը³: Նա պարզևատրվեց մեղալով «Օդը ծովի վրա» էտյուդի համար, իսկ ևս երկու տարի անց արդեն քսանամյա Հովհաննեսի մասին գրեցին. «Ջուրն ու օդը երիտասարդ նկարչի տարերքն են կարծես: Թվում է, թե միայն նրա արվեստանոցն է երկրի վրա. մտքերը, հոգին ու երևակայությունը ճեմում են երկու անձայրածիր տարերքների ազատ ու արձակ տարածության մեջ...»⁴:

Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիան փայլուն ցուցանիշներով ավարտելուց հետո Այվազովսկին առաջին իսկ քայլերով գնաց վերընթաց ուղիով:

Նրա բնավորության նախանձելի հատկանիշներից էր համեստությունը, սակայն բնավորության այդ գծի այն տեսակը, որը բացառում է ամոթխածություն ու երբեմն խղճահարություն առաջացնող պահվածք, այլ ամբողջովին պարուրված էր իրատեսական հայացքով կյանքի նկատմամբ և հարգանք առաջացնող հպարտությամբ: Հաստատական բնավորությունը նկատվում է

² Իսորը չմտածելով՝ Այվազովսկին համաձայնվեց Ակադեմիայի պրեզիդենտ Օլենինի պատվավոր առաջարկին և մի քանի աշխատանքով մասնակցեց ցուցահանդեսին, սակայն դրա մասին չտեղեկացրեց իր ուսուցիչ Տաններին: Երբ Տաններն իր գործերի կողքին տեսավ կախված ուսանողի նկարները, զայրացավ և բողոքեց ցարին: Ցարը պատրաստ էր հանդուգն ուսանողին հեռացնելու Ակադեմիայից: Օլենինը չմիջամտեց: Խնդիրը հարթվեց դասախոսների և ընկերների բարեխոսությունների շնորհիվ:

³ Թեոդոսիա քաղաքում հայերն այնքան մեծ թիվ են կազմել, որ Ղրիմի թերակղզու ծովամերձ շրջանները ճենովական աղբյուրներում կոչվել են Armenia maritima - ծովային կամ ծովափնյա Հայաստան: Տե՛ս **Սարգսյան Մ.Ս.**, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1976, էջ 8:

⁴ **Իգիթյան Հ.Ս.**, Հովնաթանյանից Մինաս..., Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2003, էջ 19:

երիտասարդ նկարչի «թող ինձ քննադատեն, դեռ ես երիտասարդ եմ...», կամ ...«այժմ ավելի լավ կարող եմ տեսնել իմ թերությունները...» խոսքերում այն ժամանակ, երբ «ala՝ Այվազովսկի» արտահայտությունը կերպարվեստի բնագավառում ամենուրեք տարածված էր: Չդավաճանելով ինքն իրեն՝ արդեն պատկառելի տարիքում՝ յոթանասուն տարին բոլորած վարպետը հերթական փառաբանման ու ծափահարությունների ժամանակ բացականչել է. «...այդ ծափերն ու կեցցենները ինձ կամչցեն: Աշխատությամբ եղել եմ ինչ որ եմ...»⁵:

Շատ դժվար է խուսափել ինտրիգներից, նախանձից և դավադրություններից թե՛ ստեղծագործական ուղի հարթելիս, թե՛ անձնական կյանքում: Այվազովսկին զգուշորեն քայլում էր իր ճանապարհով՝ վստահ լինելով, որ հույսը պիտի դնի միայն իր կարողությունների, աշխատասիրության, զուսպ, արժանավայել վարվեցողության վրա: Նման պահվածքով նա կարողացավ արժանանալ իրեն շրջապատող մշակույթի ճանաչված մարդկանց համակրանքին, կարողացավ իր հանդեպ հետաքրքրություն և հարգանք առաջացնել թե՛ այլազգի նշանավոր ներկայացուցիչների շրջապատում և թե՛ նույնիսկ Հռոմի պապի մոտ:

Այս առիթով հիշատակության արժանի է նկարչի վրձնած «Քաոս» մեծադիր կտավի պատմությունը: Նկարում պատկերված է խավարի մեջ երևացող հսկա ալիք, որի վրա արտացոլվել են երկնքի խավարում առկայծող «հոգի աստուծոյ» լույսի ճառագայթները: Նկարը գնելու համար Հռոմի պապը երիտասարդ նկարչին հրավիրում է Վատիկան: Այվազովսկին զրուցում է Պապի հետ ու կտավը նվիրում նրան: Դրա դիմաց հարգալից և համակրելի քսաներեքամյա նկարիչը Պապից ստանում է ոսկե մեդալ, որը տրվում է հազվադեպ: Այդ կապակցությամբ Հռոմում՝ ռուս մտավորականների մի ճաշկերպում, Նիկոլայ Գոգոլը կենաց խոսքում կատակով ասում է Այվազովսկուն. «Վանյա՛, եկար դու, փոքրիկ մարդ, Նևայի ափերից Հռոմ և իսկույն « Քաոս» ստեղծեցիր Վատիկանում... »⁶:

Շեղինակի բնավորությունն ընկած է նրա ստեղծագործությունների հիմքում: Արվեստագետը ոչ միայն ցուցադրել է յուրաքանչյուր քառանկյունու մշակման հմտությունը՝ հասնելով բովանդակալից խորության, այլև ամենը հանգեցրել է գունային բաղադրիչների ներդաշնակ միասնության՝ մեղմելով նրանց

⁵ Սարգսյան Մ.Ս., Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1976, էջ 158:

⁶ Булгаков Ф.И., Айвазовский и его произведения. СПб., 1901, с. 25.

հարաբերումներն ու զուգորդումները:

Ծովանկարչության արվեստն անցյալում լայն տարածում չի ունեցել: Մեր օրերում էլ դժվար է գտնել այնպիսի նկարչի, որն իր վրձինը բացառապես նվիրած լինի ծովի պատկերմանը: Հայ նկարիչը հավատարիմ մնաց իր կուռքին՝ ծովին: Երվանդ Շահազիզն իր հուշերում պատմում է, որ երբ ինքն ու Այվազովսկին նստած էին ծովափին ու հիանում էին տեսարանով, ոգևորված նկարիչը բացականչեց. «Հը, ինչպես է: Աչքդ սիրեմ, հենց այդ է, որ ինձ կյանք է տալիս»⁷:

Այվազովսկու փայլուն հաջողություններն առավելապես պայմանավորված են նրա աշխատանքի սկզբունքներով, նրա զարմանալի դիտողականությամբ ու հիշողությամբ: Օդային մթնոլորտը, թեթևությունը մշտապես առկա են մեծ նկարչի կտավներում, որտեղ բնությունը երբեք չի ներկայանում անշարժ, քարացած վիճակում: Թվում է, թե այն կենդանանում, շնչում, տրոփում է նկարչի մոգական վրձնի զորությամբ: Զուր չէ, որ անգլիացի նշանավոր ծովանկարիչ Թյորները, ում մի ժամանակ աշակերտել է Այվազովսկու ուսուցիչ ֆրանսիացի Տանները, լինելով Հոմում, ապշել է՝ հայ մեծ ծովանկարչի գործերը տեսնելով, և ոգևորված ծոնել է նրան հետևյալ տողերը. «Ներքի ինձ, մեծ նկարիչ, եթե ես սխալվել եմ՝ ընդունելով նկարդ իբրև իրականություն, բայց քո գործը հմայեց ինձ և հրճվանքը գերեց: Քո արվեստը վեհ ու զորեղ է, քանզի հանճարն է ներշնչել քեզ»⁸:

Հովհաննես Այվազովսկին երբեք իր առջև նորարարական կոմպոզիցիաների լուծման խնդիրներ չի դրել, այնուհանդերձ համարձակորեն վերարտադրել է ջրի և օդի անսահման հարաբերակցումը ու հասել կատարելության:

XIX վերջի մեծ նորարարների հանդեպ տաժած մեր ողջ հարգանքով հանդերձ, չպետք է արվեստի որևէ ուղղություն միակը համարենք: Ինչպես ֆիգուրատիվ, այնպես էլ աբստրակտ արվեստի հնարավորություններն անսահման են, և նրանց համակեցությունն օրինաչափ ու արդարացի է: Ճշմարտությունը մեկն է, բայց այն բազմադեմ է: Ճանապարհի ընտրությունը լիովին նկարչին է պատկանում, ընդհանրացնելու չափն ու ձևը սահմանում է հեղինակը, և որքանով այն համապատասխանում է արվեստագետի բնութագրին, այնքանով էլ ստեղծածն ու ստեղծողը համահունչ են ու ներդաշնակ:

⁷ Սարգսյան Մ.Ս., Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1976, էջ 264:

⁸ Իգիթյան Հ.Ս., Հովնաթանյանից Մինաս..., Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2003, էջ 18:

Բնության բուռն ու խորունկ ընկալումը, գույնի մեջ հնչյունի ձգտումը, սիմֆոնիկ վառ հնչեղությունը Այվազովսկուն լիովին առանձնացնում են Ռուսաստանում նրան նախորդած ու հաջորդած բոլոր ծովանկարիչներից: Նրա իմպրովիզացիոն գեղանկարչությունն ավելի իմպրեսիոնիստական բնույթ ունի, քան ակադեմիական:

Իսկապես, Այվազովսկու ուսումնառության տարիներին իշխող ակադեմիզմը Պետերբուրգում գրեթե շրջանցեց նրան, քանի որ նա շատ վաղ՝ ուսումնառության երկրորդ տարում արդեն, դուրս եկավ իր ուսուցիչների խնամակալությունից և հեղինակեց ստեղծագործության սեփական գեղանկարչական կերպը, որն իր հավասարը չունի XIX դարի համաշխարհային արվեստում:

Նա չընդլայնեց ոճական սահմանները, թեև գիտեր XIX դարի վերջում ի հայտ եկած և՛ իմպրեսիոնիզմի, և՛ արստրակցիոնիզմի մասին: Բավական է հիշել Թյորներին, որի առաջընթացն ակնառու էր, որի օդն ու երկինքը, ջուրն ու գոլորշին պակաս էքսպրեսիվ և շոնդալից չեն, քան Այվազովսկու կրքոտ բնավորությունն արտացոլող ծովն ու ամպերը:

Սակայն հայ վարպետը կարողացավ ճիշտ կշռադատել իր ստեղծագործական հանճարի ուժեղ և թույլ կողմերը՝ տարածական պանորամային տեսողականություն, երկնքի, օդի, ջրի տարբեր իրավիճակները ճշգրտորեն հիշելու և փայլուն վերարտադրելու կարողություն, մոնումենտալ, մեծածավալ գործեր ստեղծելու հոգեկան, ֆիզիկական լարման և էքսպրեսիվ հուզականության արտահայտչականությունը կտավին փոխանցելու նախանձելի հմտություն:

Ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, որ ոչ թե կյանքն իր թոհուրոհով էր առաջնորդում նկարչին, այլ ինքն էր որոշում, թե ինչ վերցնի այդ կյանքից. այնքան, որքան զգում էր, որքանը համընկնում էր իր կարողությունների, մտահղացման հետ:

Սա այն հազվագյուտ ինքնաճանաչման օրինակն է, երբ մարդն ինքն իր ամենամեծ քննադատն է, երբ ո՛չ խրախուսանքն է հրճվանք պատճառում, ո՛չ էլ դրվատանքը՝ դառնություն: Մեծ վարպետը այդ ամենին վերաբերվում էր այնքանով, որքանով դա անխուսափելի էր:

«Այդ բոլոր հաջողությունները հասարակության մեջ դատարկ բան են, - գրում է Այվազովսկին,- դրանք ինձ ուրախացնում են թուպեի չափ և այդքանը միայն, իսկ գլխավորը հաջողությունն է կատարելագործության մեջ, որը և իմ գլխավոր նպատակն է: Ես տեսա Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի ստեղծա-

գործությունները: Այստեղ մի օրը մի ամբողջ տարի արժե: Ես մեղվի պես ծաղկանոցից մեղր եմ ծծում»⁹:

Տրվելով իր տարերքին՝ Այվազովսկին ստեղծեց և հանգեց առանձնակի ոճակատարողական ձեռագրի, ինչը ոչ մի դեպքում չի կարելի ընդունել որպես փոխառելու հնարավոր հատկանիշ: Այդ առանձնահատկությունները բխում են հեղինակի էությունից ու նման են նրան: Դրանք ընկալվում են որպես արտաքնապես զուսպ, սիրալիր, դիվանագիտորեն իրեն ճիշտ պահող քաղաքակիրթ հայի բռնկուն, էքսպրեսիվ, բարձրաձայնող ալեկոծված ներաշխարհի արտահայտություն:

Հայ մշակույթի հորդաբուխ գետը, որ դարեր շարունակ գտնվել է ամենաբարձր մակարդակի վրա, հետագայում նվազել է ու գրեթե ցամաքելով՝ հոլովվել պատմության դաժան ավազուտներում: Այժմ, երբ հնարավորություն ունենք հետադարձ հայացք նետելու մեր անցած ճանապարհին և վերլուծելու կատարվածը, մեզ համար հստակվում է Հովհաննես Այվազովսկու վիթխարի դերը ազգային արվեստի զարգացման ասպարեզում:

Անհերքելի իրողություն է այն, որ շատ հաճախ հենց ազգային ավանդույթների առկայությունն ու դրանց կուտակումն են հանգեցնում հոգևոր մշակույթի խոշոր արժեքների: Ընդ որում արվեստի ազգային առանձնահատկությունը սոսկ մոտիվը կամ սյուժեն չէ: Կարևորը աշխարհընկալումն է, միտումը, ձևը:

Այվազովսկին խորապես ազգային նկարիչ է: Սա յուրաքանչյուր մեծ վարպետի կարևորագույն հատկանիշներից է: Հակառակ դեպքում նա պարզապես ճարտար արհեստավարժ կատարող է և ոչ ավելին:

Ռուսական արվեստի պատմության մեջ չկա մեկ այլ նկարիչ, որն իր կենդանության օրոք արդեն այնպիսի համբավի հասած լիներ, որպիսին ունեցավ Այվազովսկին ոչ միայն Ռուսաստանի կայսրության սահմաններում, այլև ամբողջ աշխարհով մեկ:

Պետերբուրգ, Հռոմ, Նեապոլ, Վենետիկ, Փարիզ, Լոնդոն, Ամստերդամ, Թեոդոսիա, Օդեսա, Բեռլին, Մոսկվա, Ֆլորենցիա, Վիեննա, Նիցցա, Ջենովա, Մյունխեն, Վարշավա, Նյու Յորք, Չիկագո, Սան Ֆրանցիսկո, Վաշինգթոն, Պոլիս... Ահա ոչ լրիվ ցանկը այն քաղաքների, որտեղ հանդես է եկել մեծ նկարիչը անհատական ցուցահանդեսներով: Եվ ամենուրեք նրան ուղեկցել է շոնդալից հաջողությունը: Անգամ հռչակավոր նկարիչներից շատ

⁹ «Искусство», 1942, N 2, с. 69.

քչերին է հաջողվել իրենց կենդանության օրոք այդքան ցուցահանդեսներ ունենալ աշխարհի խոշորագույն մշակութային կենտրոններում:

Այվազովսկին ընտրվել է աշխարհի վեց գեղարվեստի ակադեմիաների պատվավոր անդամ: Բայց ոչ մի կոչում ու հաջողություն երբեք զվսապտույտի չի մատնել նրան:

«Ապրելն աշխատել է նշանակում ինձ համար»: Այս է եղել նկարչի կյանքի նշանաբանը:

Մեծ նկարչի գործերի բուն արժեքը նախ և առաջ գեղանկարչության ինքնատիպության, գեղանկարչական մտածողության էության և բանաստեղծական հմայքի մեջ է, հատկանիշներ, որոնք սահման ու ժամանակ չեն ճանաչում, որոնք, անցնելով դարեդար, արվեստի վարպետների ստեղծագործությունը մոտ ու հասկանալի են դարձնում յուրաքանչյուր եկող սերնդի:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱԼՔՈՄԸ

Բազմաթիվ են Հովհաննես Այվազովսկուն նվիրված աշխատությունները, պատկերագրքերը և մենագրությունները: Մեր հոդվածի շրջանակում դիտարկվող ծովանկարչի հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմն արվեստաբանական գրականության մեջ քիչ է շրջանառվել: Պատկերագրքի մասին առաջին անգամ խոսվել է Մ. Սարգսյանի՝ 1976-ին լույս տեսած «Հովհաննես Այվազովսկի» աշխատության մեջ¹: Մեր օրերում այս ալբոմի մասին գրում է Ա.Աղասյանը «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում»² կոթողային աշխատության և «Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից. Սանկտ Պետերբուրգ»³ 2015 թվականին հրատարակված համահեղինակային գրքում:

Այսպիսով, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր բարձրագույն ուսումնարանի սան գեղանկարիչ Դավիթ Օքրոյանցի (1874-1943) և Ս.Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի ուսանող, կոմպոզիտոր, խմբավար Եղիշե Բաղդասարյանցի (1881-1919) նախաձեռնությամբ 1903 թվականին հրատարակվեց Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին նվիրված պատկերագիրքը⁴: Գիրքը բացվում է Հովհաննես Այվազովսկու լուսանկարից արված գրաֆիկական դիմանկարով, որի հեղինակը Դ.Օքրոյանցն է⁵:

Ալբոմում գետեղված հոդվածաշարն ազդարարվում է պատմաբան, գրող, հրապարակախոս Լեոյի (Առաքել Բաբախանյան, 1860-1933) «Հովհան-

¹ **Սարգսյան Մ.**, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976, էջ 228, 229:

² **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 253, 254:

³ **Աղասյան Ա., Ասատրյան Ա.**, Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից. Սանկտ Պետերբուրգ (XIX-XX դարի սկիզբ), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 86, 87:

⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 86, **Բրուսյան Յ.**, Արցախյան ոգին երաժշտության ծիրի մեջ, Երևան, «Ամրոց», 2000, էջ 99, **Մազմանյան Ռ.**, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 15:

⁵ Տե՛ս **Աղասյան Ա., Ասատրյան Ա.**, Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից. Սանկտ Պետերբուրգ..., էջ 87:

նես Այվազովսկին և նրա գործունեությունը» ծավալուն գրվածքով, որի համար հիմք է ծառայել ծովանկարչի ինքնակենսագրությունը⁶:

Լեոն հենվել է Հ. Այվազովսկու առաջին մենագրության հեղինակ Ն.Կուզմինի «Հուշեր նվիրված պրոֆեսոր Այվազովսկուն»⁷ գրքի և "Русская старина" ամսագրում հրատարակված «Հովհաննես Այվազովսկին և նրա XLII-ամյա գեղարվեստական գործունեությունը» հոդվածում առկա տեղեկատվության վրա⁸:

Հոդվածագիրը ներկայացնում է Այվազովսկու մանկության տարիների ուշագրավ փաստերը՝ պատանի Հովհաննեսի նախասիրությունները և հակումները դեպի նկարչությունը և երաժշտությունը, անդրադառնում է գեղանկարչության մեջ նրա առաջին փորձերին: Ըստ ժամանակագրության՝ շոշափում է 1830-ին քաղաքագլուխ Ալեքսանդր Կազնաչևի հովանավորությամբ նրա մուտքը Սիմֆերոպոլի ռուսական գիմնազիա, այնուհետև՝ Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիա ընդունվելու հայտնի տվյալները: Ակնածանքով է արձարժված նկարչի ռուսանոցական ժամանակաշրջանը, մասնավորապես Այվազովսկու՝ որպես պրոֆեսիոնալ նկարչի, առաջին հաջողության՝ 1835 թվականին «Ծովեզերքի տեսարան Սանկտ Պետերբուրգի մերձակայքում» էտյուդի համար ակադեմիայի արձաթե մեդալին արժանանալու հանգամանքը, միևնույն ժամանակ հասկանալի վրդովմունքի տարրերով է պատկերվել ֆրանսիացի ծովանկարիչ Ֆիլիպ Տանների՝ Այվազովսկու հանդեպ Պետերբուրգում ծավալված անազնիվ վերաբերմունքի և անախորժ հայտնի դեպքերի տեսարանը:

Լեոյի շարադրանքը ներդաշնակորեն լրացվում և սինթեզվում է Թիֆլիսում ծնված և մասնավորապես Ս.Պետերբուրգում ստեղծագործած նկարիչ Պոլ Ասատուրի (Պողոս Տեր-Ասատրյան, 1866-1916) տեքստամիջյան գծապատկերներով, որոնք ծովանկարչի՝ Թեոդոսիայի տան վերարտադրումներն են: Այս գրաֆիկական գործերը կրում են նկարչի ստորագրությունը:

Լեոն նաև անդրադառնում է 1840-ին Այվազովսկու՝ Իտալիա կատարած ճանապարհորդությանը և վերջինիս արդյունքում ստեղծված «Փոթորիկ»,

⁶ Լեոյի այս հոդվածը հատվածաբար հրատարակվել է նաև 1900 թվականին «Մշակ» թերթի համարներում, տե՛ս Լեո, Յովհաննէս Այվազովսկի //«Մշակ», Թիֆլիս, 1900, 22 ապրիլի - 27 ապրիլի:

⁷ Кузмин Н. Воспоминания о профессоре И.К.Айвазовском, С.Петербург, 1901, стр. 6-8.

⁸ Иван Константинович Айвазовский и его XLII летняя художественная деятельность //Русская старина, С.Петербург, 1878, том XXI, стр. 649-653.

«Քառս (Աշխարհի արարումը)» (1841) աշխատանքներին: Հեղինակն արժևորում է ծովանկարչի մրցանակները, հատկապես «Քառս» կտավը Հոռմի պապին նվիրաբերելու և Ոսկե Մեծ մեդալով պարգևատրվելու պարագան: Շարադրանքի հետ ներդաշնակորեն զուգորդվում են ռուսական ու եվրոպական մամուլի արձագանքների վկայակոչումները:

Արվեստագետի կենսագրական տվյալները լրացվում են հուշերից քաղված տեղեկություններով և մեջբերումներով: Նկատում ենք, որ սակավ են որոշակի ստեղծագործությունների հիշատակումները, որոնք ուղեկցվում են նկարչի աշխատելաժամի վերաբերյալ քիչ տվյալների ներկայացմամբ:

Լեոն Նշում է, որ 1878 թվականով վերջանում է Այվազովսկու ինքնակենսագրությունը, և մանրամասն տեղեկություններ չունի նրա հետագա գործունեության մասին: Այդուհանդերձ շարունակելով շարադրանքը՝ հոդվածագիրը մատնանշում է Այվազովսկու գեղարվեստական գործունեության 50 և 60-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսները, բացահայտում ծովանկարչի գեղագիտական հայացքները՝ մեջբերելով նկարչի մտքերը ռեալիզմի վերաբերյալ:

Այսպիսով, Լեոյի՝ հանճարեղ ծովանկարչի կյանքի և գործունեության վերաբերյալ ծավալուն հոդվածը հանդիսավոր ազդարարում է նրա հիշատակին նվիրված պատկերագրքի մուտքը:

Այս ժողովածուի նախաձեռնողներից, Թիֆլիսում ծնված, հետագայում Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր բարձրագույն ուսումնարանում կրթություն ստացած գեղանկարիչ Դավիթ Օքոյանցի (1874-1943) «Ռուսական գեղարվեստը XIX դարում» ընդարձակ հոդվածը կարևոր հանգրվան է այս ալբոմում այն հանգամանքով պայմանավորված, որ հայ արվեստագետն առաջին անգամ ընդարձակ պատմական ակնարկով ներկայացնում է էջեր XIX դարի ռուսական կերպարվեստի պատմությունից: Օքոյանցը ուրվագծում է նշված ժամանակաշրջանի 25 ռուս և 5 հայ ակնառու արվեստագետների ստեղծագործական դիմանկարները: Հեղինակը կարևորում է տվյալ ժամանակաշրջանի ռուսական կերպարվեստը, որի անմիջական ազդեցությունն են կրել նաև հայ նկարիչները: Այս փաստից ելնելով և անդրադառնալով XIX դարի ռուսական գեղանկարչությանը՝ հոդվածագիրը նաև ակնարկում է XVIII դարում ստեղծագործած արվեստագետներին:

XIX դարի ռուսական նկարչության պատմության էջերը բացվում են Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործական կյանքում կարևոր նշանակություն ունեցած ռուս գեղանկարիչ Կառլ Բրյուլովի (1799-1852) կյանքի և ստեղծագործության համառոտ շարադրանքով: Պետք է նկատել, որ կենսագրական

փաստերին Օբրոյանցը նաև համադրում է իր ժամանակաշրջանի իրապատ-
տական գեղանկարչությանը համահունչ հայացքները՝ արտահայտելով իր
կարծիքը, վերաբերմունքն այս կամ այն նկարչի արվեստի հանդեպ⁹։ Արժևո-
րելով Ալեքսանդր Իվանովի, Իվան Կրամսկոյի և Նիկոլայ Գեի ավանդը ռուսա-
կան պատմանկարչության ասպարեզում՝ մատնանշում է նկարիչների մեծադիր
կտավները¹⁰։ Վիկտոր Վասնեցովի և Միխայիլ Նեստերովի արվեստի համեմա-
տական բնութագիրը տալով՝ ընդգծում է Վասիլի Սուրիկովի ստեղծագործու-
թյունների կարևորությունը, ըստ արժանվույն իմաստավորում դիմանկարչու-
թյան ժանրի զարգացումը ռուսական գեղանկարչության մեջ՝ ի դեմս Դմիտրի
Լևիցկու և Վլադիմիր Բարավիկովսկու արվեստի։ Միաժամանակ չի շրջանցում
Իլյա Բեպիևի, Ալեքսեյ Վենեցիանովի, Պավել Ֆեդոտովի ներդրումը ռուսական
արվեստի զարգացման գործում։

Եթե ռուսական գեղանկարչության սյուժետային ժանրը ներկայացնող
շարադրանքն աչքի էր ընկնում նյութի մանրագնին ուսումնասիրմամբ, հա-
րուստ է նկարիչների կենսագրության և ստեղծագործությանն առնչվող տեղե-
կություններով, ապա «դիմանկարչության ճևալորումը և զարգացումը» բաժի-
նը շատ ընդհանրական գծերով է պատկերված, որտեղ հեղինակը ձեռնպահ է
մնում ստեղծագործությունների հիշատակումից։

Օբրոյանցը գրում է. «Դեռ գեղարվեստական ճեմարանի հիմնվելու
օրից հայտնվեցին բնության նկարիչներ, բայց այնքան աննշան և մանր գոր-
ծեր էին տալիս, որ մնացին հետաքրքրությունից հեռու...»¹¹։ Այդ առումով տվյալ
ժանրում կարևորում է Հովհաննես Այվազովսկու, Միխայիլ Կլոդտի, Արխիպ
Կուինջիի դերը՝ ռուսական բնանկարի զարգացման գործում հատկապես ընդ-
գծելով Հ.Այվազովսկու նշանակությունը։

XIX դարի ռուսական գեղանկարչության պատմության համառոտ ակ-
նարկի ֆոնին հոդվածագիրն անդրադառնում է հայ նկարչությանը։ Օբրոյանցը

⁹ Ֆյոդոր Բրունի, Պավել Ֆեդոտովի, Ալեքսանդր Վենեցիանովի, Իսահակ Լևիտանի և
Իվան Շիշկինի ծննդյան թվերի մեջ նկատելի են որոշ անճշտություններ։

¹⁰ Օբրոյանցը գրում է, որ Ալեքսանդր Իվանովը իր «Քրիստոսի հայտնությունը ժո-
ղովրդին» մեծադիր կտավի վրա աշխատել է 15 տարի, տե՛ս Հ. Այվազովսկու հիշատա-
կին նվիրված գեղարվեստական ալբոմ, Ս.Պետերբուրգ, 1903, էջ 46, այնինչ գրակա-
նության մեջ շրջանառվում է 20 տարի (1837-1857), տե՛ս История русского искусство,
том 8, книга 2, Москва, «Издательство Академии наук СССР», 1964, стр. 180, **Алпатов**
М. Александр Иванов: Жизнь и творчество, Москва, «Искусство», 1956, стр. 311։

¹¹ Հ. Այվազովսկու հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմ, Ս.Պետերբուրգ,
1903, էջ 52։

գրում է. «Հայ անդրանիկ նկարիչներից ամենանշանավորը Հ. Այվազովսկին է, նա այնպիսի խոշոր ուժ հանդիսացավ, որ ոչ միայն որպես հայ, այլև որպես համաշխարհային նկարիչ հայտնի դարձավ»¹²: Ռուսաստանում կրթություն ստացած հայ նկարիչներից նա մատնանշում է Վարդգես Սուրենյանցին, Գևորգ Բաշինջադյանին, Էմանուել Մահտեսյանին, Գրիգոր Գաբրիելյանին, Պոլ Ասատուրյանին, տալիս է նրանց կյանքի և արվեստի հակիրճ բնորոշումներ, ընդգծում է կերպարվեստում կատարած նրանց ներդրումը, որով էլ պայմանավորված՝ զուգահեռներ է անցկացնում ռուս նկարիչների հետ: Բնագիրն ուղեկցվում է նկարիչների դիմանկարներով:

Այվազովսկու հիշատակին նվիրված ալբոմում XIX դարի գեղանկարչության վերաբերյալ հրապարակման կողքին համադրվում է հայ գրականությանն առնչվող բաժինը: Խորհրդանշական է հայ բանաստեղծ, թարգմանիչ Ալեքսանդր Ծատուրյանի (1865-1917) «Ծովի կախարդը»¹³ արձակ բանաստեղծությունը, որը գրվել է Այվազովսկու մահվան առթիվ՝ 1900 թվականի ապրիլի 24-ին Յալթայում¹⁴: «Այվազովսկիները չեն մեռնում: Նրանք իբրև հանճարեղության ներկայացուցիչներ, որոնց բնությունն է կոչում՝ մեկնելու մարդկության յուր անթափանցելի գաղտնիքները, ինչ ասպարեզի վրա էլ, որ լինեն, ապրում են հավերժ, որովհետև ծառայում են հավերժին, հոգով ձգվում են հավերժության հետ», - իրավացիորեն նկատում է Ծատուրյանը¹⁵:

Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի Ալ. Ծատուրյանի ֆոնդում է պահվում ալբոմի ստեղծման պատմությանը վերաբերող Դ.Օքոյանցի և Ե.Բաղդասարյանցի՝ Ծատուրյանին հասցեագրված պաշտոնական նամակը, որում մասնավորապես ասվում է. «Հայ պարբերական մամուլի միջոցով բազմիցս հայտարարվել է, որ Ս.Պետերբուրգի գեղարվեստին նվիրված մի խումբ ուսանողներ, ցանկանալով հարգանքի տուրք մատուցել անմահ նկարչի հիշատակին, լույս կընծայեն մի երաժշտական, նկարչական ժողովածու...իբրև մասնաժողովի լիազորներ դիմում ենք Ձեզ՝ խնդրելով ուղարկել ձեր հոդվածը՝ «Ծովի կախարդը», և Այվազովսկուն նվիրված Ձեր

¹² Նույն տեղում, էջ 55:

¹³ Ալեքսանդր Ծատուրյանի տվյալ ստեղծագործությունն առաջին անգամ տպվել է 1900 թվականին Թիֆլիսում հրատարակվող «Մշակ» թերթում, տե՛ս **Ծատուրյան Ա.**, Ծովի կախարդը // «Մշակ», Թիֆլիս, 1900, 2 մայիսի:

¹⁴ Տե՛ս **Սարգսյան Մ.**, Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը XIX-XX դարերում, Երևան, ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, 1953, էջ 105:

¹⁵ Հ. Այվազովսկու հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմ..., էջ 28, 29:

բանաստեղծություններից...»¹⁶։ Ալբոմում ներկայացվել է նաև նույն հեղինակի «Ալեկոծ ծովին» ստեղծագործությունը¹⁷։

Պատկերագրքում իր արժանի և կարևոր տեղն է զբաղեցնում Հովհաննես Թումանյանի (1869-1923) «Այվազովսկու նկարի առջև» բանաստեղծությունը¹⁸։ Այն գրվել է 1893 թվականին, սակայն ինքնագիրը չի պահպանվել։ Թումանյանը սեղմ, բայց խորաքննին ներկայացնում է ծովը հանճարեղ պատկերող նկարչի կերպարը¹⁹։ Ստեղծագործությունն առաջին անգամ տպագրվել է «Մուրճ» ամսագրում 1893-ին²⁰, որից երեք տարի անց՝ 1896-ին, հրատարակվել է նաև Հ.Թումանյանի «Դաշնակ» կոչվող ժողովածուում²¹։ Նկատում ենք, որ նշված երկու աղբյուրներում և քննարկվող ալբոմում ներկայացված տարբերակները նույնական են, մինչդեռ նույն՝ 1903-ին բանաստեղծությունը տեղ է գտել նաև Թիֆլիսում լույս ընծայված Թումանյանի բանաստեղծությունների մեկ այլ ժողովածուում²², որից փոքր-ինչ ուշ՝ 1908 թվականին, Բաքվում²³, այնուհետև՝ 1950-ին և 1988-ին՝ Երևանում լույս տեսած երկերի ժողովածուներում, որտեղ հրատարակվել է փոփոխված տարբերակով՝ տեքստային տարբերություններով²⁴։

Մեր ուսումնասիրության արդյունքում Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի Հ.Թումանյանի ֆոնդում գտանք այս ալբոմի խմբագրությունից բանաստեղծին ուղղված մի նամակ, որից տեղեկացանք, որ

¹⁶ Музыкально-художественный сборник в памяти профессора Айвазовского, 1902, 6 ապրիլի //ԳԱԹ, Ալ. Ծատուրյանի ֆոնդ-77, N 574:

¹⁷ Այս բանաստեղծությունն ավելի վաղ հրատարակվել է, տե՛ս Ծատուրյան Ալ., Բանաստեղծություններ (1892-1898), Մոսկվա, «Ավետիս Պողոսյանի» հրատ., 1898, էջ 92:

¹⁸ Հ.Թումանյանի «Երկերի լիակատար ժողովածուի» մեջ ներառված այս բանաստեղծությունը ներկայացված է փոփոխված տարբերակով, տե՛ս Թումանյան Հ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1988, էջ 139:

¹⁹ Սարգսյան Մ., Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչություն, 1967, էջ 58:

²⁰ Թումանյան Հ., Այվազովսկու ծովանկարի առաջ, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1893, N 9, էջ 1348:

²¹ Թումանյան Հ., Այվազովսկու նկարի առջև, «Դաշնակ», Թիֆլիս, 1896, էջ 23:

²² Թումանյան Հ., Այվազովսկու նկարի առջև, Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1903, էջ 25:

²³ Թումանյան Հ., Այվազովսկու նկարի առջև, Բանաստեղծություններ, Բաքու, 1908, էջ 38:

²⁴ Թումանյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ.1, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 107, Թումանյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ.1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1988, էջ 139:

ծովանկարչին նվիրված պատկերագրքում նաև պետք է ներառվեին Այվազովսկու ստեղծագործական գործունեության 50-ամյա հոբելյանին նվիրված 2 բանաստեղծություններ, որոնց հեղինակներն էին ռուս գրող, Այվազովսկու մեծ բարեկամ Վասիլի Ժուկովսկին և Ս.Պետերբուրգի Կայսերական Ալեքսանդրովյան բարձրագույն դպրոցի (լիցեյի) սան Ալեքսանդր Կնյազենկինը: Նամակով դիմելով Թումանյանին՝ խնդրում էին հայերեն թարգմանել այդ բանաստեղծությունները²⁵: Առկա տեղեկատվության համաձայն, թույլ ենք տալիս ենթադրել, որ ռուս հեղինակների ստեղծագործությունների հայերեն տարբերակները տեղ չեն գտել այլևս ժամանակի սղության պատճառով:

Պատկերագրքում ներառված հրապարակումները լրացվում և եզրափակվում են վերատպությունների հավելվածով, որն ընդգրկում է ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս գեղանկարիչների գործերի վերարտադրումներ, դրանցից են՝ Հ. Այվազովսկու «Փոթորիկը ծովի վրա», Վ.Սուրենյանցի «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ», Է.Մահտեսյանի «Օգնություն սպասողները», «Աղալարի», Ա.Շամշինյանի «Շեյթան բազարը Տփլիսում», Բ. Բելսկիի «Կիրակնօրյա զրույց», Ի.Ռեպինի «Ջապարոժեց», Ն.Պիմոնենկոյի «Մտորում», Վ.Մակովսկու «Բարեգործուհի»:

Այլոմի հոդվածները գեղագիտական առումով էլ ավելի ամբողջական, ներկայանալի և հանդիսավոր են դառնում գրաֆիկական ձևավորումների, էջազարդերի և վերջնազարդերի շնորհիվ: Վերջիններս աչքի են ընկնում իրենց կատարողական վարպետությամբ և ներդաշնակորեն համադրվում են տեքստային հատվածների հետ²⁶: Եթե պատկերագրքի՝ վերևում քննարկված Լեոյի հոդվածում հանդես եկող Պ.Ասատուրյանի գրաֆիկական գործերը կրում էին նկարչի ստորագրությունը, ապա Ալ.Ծատուրյանի, Ե.Բաղդասարյանցի և Դ.Օքրոյանցի հրապարակումների պատկերային, ֆիգուրատիվ ձևավորումներում այն բացակայում է:

Վերադառնալով այլոմին՝ նշենք, որ պատկերագրքի վերջին բաժինը երաժշտական է: Առաջին՝ «Երգ և ռոմանս XIX դարում» հոդվածի հեղինակը Եղիշե Բաղդասարյանցն է: 1902-ի ապրիլի 29-ին գրված հոդվածում հեղինակը

²⁵ Музыкально-художественный сборник в памяти профессора Айвазовского, 1901, 24 փետրվարի // ԳԱԹ, Հ.Թումանյանի ֆոնդ-67, N 2360:

²⁶ Արարատ Աղասյանը «Վարդգես Սուրենյանց» այլոմի առաջաբանում նշում է, որ Վ.Սուրենյանցը մասնակցել է Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին նվիրված այլոմի նկարազարդման աշխատանքներին, տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Վարդգես Սուրենյանց (այլոմ), Երևան, «Հայաստանի ազգային պատկերասրահ», 2010, էջ 23:

համառոտ ակնարկով անդրադառնում է ժողովրդական երգի ծագումնաբանությանը և ռոմանսի վարպետներին: Կարևորելով XIX դարի եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ ռոմանսների ականավոր հեղինակ Ֆրանց Շուբերտի ավանդը ռոմանսների զարգացման գործում՝ Ե.Բաղդասարյանն անդրադառնում է նրա «Վտարանդի», «Անտառի արքան», «Երիտասարդ միանձնուհի» գործերին, այնուհետև՝ Ռոբերտ Շումանի, Ֆելիքս Մենդելսոնի, Շառլ Գունոյի ռոմանսներին, ապա՝ ռուս կոմպոզիտորներ Գլինկայի, Դարգոմիժսկու, Ռիմսկի-Կորսակովի, Չայկովսկու և այլոց երգերին ու ռոմանսներին:

Հոգվածի եզրափակիչ մասում Բաղդասարյանն անդրադառնում է այդ ժանրերին հայկական երաժշտական իրականության մեջ: Նա նկատում է, որ 1860-ական թվականներին գրված Գաբրիել Երանյանի մի քանի ռոմանսներն ու երգերը նախանձելի ընդունելություն են գտել: Իսկ հայկական առաջին ռոմանսների հեղինակ Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունից նշում է միայն «Ձմեռն անցավ»-ը՝ շրջանցելով նրա հանրահայտ «Գարունը» և «Լուռն»:²⁷ Զարմանալիորեն Բաղդասարյանը չի հիշատակում Մակար Եկմալյանի անունը, մինչդեռ նա հեղինակել է մի շարք մեներգեր, իսկ ռոմանսներ և երգեր գրող ժամանակակից կոմպոզիտորներից առանձնացնում է Ալեքսանդր Սպենդիարյանին:

Հայ երաժշտության թեման պատկերագրքում շարունակվում է նաև Ղ. ք. Հովսեփյանի «Յուշիկներ հայկական երգեցողությունից» վերտառությամբ նյութում: Գրվածքը հիշեցնում է հուշեր 1873 թվականին Գևորգ Կաթողիկոսի նախաձեռնությամբ հայկական եկեղեցական շարականների և հոգևոր երգերի ձայնագրությունների իրականացման վերաբերյալ: Հովսեփյանը հանգամանորեն ներկայացնում է այս գաղափարի, ծրագրի ընթացքը՝ գրելով. «Կ.Պոլսից հրավիրվեց ձայնագրագետ, երաժիշտ Նիկողայոս Թաշճեանը, ով ժառանգավորաց հոգևոր դպրոցում պետք է ուսուցաներ հայկական ձայնագրության արվեստը, ձայնագրեր մեր ամբողջ «Շարականները», «Ժամագիրքը», «Ս. Պատարագի» երգեցողությունը»²⁷:

Անձամբ մասնակից լինելով այս կարևոր գործին՝ հոգվածագիրն ընթերցողին հանգամանալից ներկայացնում է հոգևոր երգերի ձայնագրման պատմությունը:

Պատկերագրքի երաժշտական հրապարակումները եզրափակվում են XIX-XX դարերի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների նոտային օրինակ-

²⁷ Հ. Այվազովսկու հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմ... էջ 60:

ներով: Առաջինը հանդիսավոր ներկայացված են ռուս անվանի կոմպոզիտորներ, «Հոր խմբակի» անդամներ Ցեզար Կյուլիի՝ 1902 թվականին գրված «Ի.Կ.Այվազովսկու հիշատակին» ստեղծագործությունը՝ ձայնի և դաշնամուրի համար (երկ 86 N 22 Des-dur), որին հաջորդում է Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովի՝ 1901-ին ստեղծված «Песенка»²⁸ դաշնամուրային պիեսը՝ կրկին նվիրված մեծանուն ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին²⁹: Այլ կոմպոզիտորների գործերից ներառված են Գրիգորի Կազաչենկոյի «Հայկական երգ «Էնգեղ» («Chanson Arménienne Inguer»), «Քայլերգ», Սերգեյ Տանենի «Կղզիկ», Նիկոլայոս Տիգրանյանի «Ռանգի կենդ պարը», Կոմիտասի «Լոռու գութանի հոռովելը», Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Թաթարական երգը», Եղիշե Բաղդասարյանցի «Մի լար բլբուլ»-ը:

Հոգվածը կավարտենք ալբոմի առաջաբանի՝ Այվազովսկուն ուղղված պատկերավոր խոսքերով. «Այվազովսկին առօրեա կեանքը թողեց Լև Տոլստոյին, մարդկային հոգեկան օվկիանը՝ Լյուդվիգ Վան Բեթհովենին և ինքը իր համար ընտրեց մի նոր աշխարհ-ծովը, օվկիանը...մի աշխարհ, որ որքան դիպիչ, որքան հմայիչ և կախարդիչ է, նույնքան հուժկու, սարսափելի, կատաղի և գազանաբարոյ է փոթորկի ժամուն, ահա այդ ծայրահեղություններն էին, որ աստուածային կայծ ու հոգի էին ներշնչում «Ծովի կախարդին»՝ Այվազովսկուն»³⁰:

²⁸ Ռիմսկի-Կորսակովի այս ստեղծագործությունը ներառվել է նաև «Արցունքներ» ժողովածուում, տե՛ս **Արցունքներ** (Գրական-երաժշտական գեղարվեստական) ժողովածու, Ս.Պետերբուրգ, «Պուշկինեան տպարան», 1907, էջ 13, 14:

²⁹ Ալբոմի օրինակը նաև պահվում է Պետերբուրգի թատրոնի և երաժշտության գիտահետազոտական ինստիտուտի արխիվում, իսկ Ց.Կյուլիի հեղինակած երաժշտությունը հրատարակվել է առանձին տետրով, տե՛ս **Барсамов Н.** Иван Айвазовский, Москва, «Искусство», 1962, стр. 145, **Барсамов Н.** Айвазовский в Крыму, Симферополь, «Крым», 1970, стр. 42.

³⁰ Հ. Այվազովսկու հիշատակին նվիրված գեղարվեստական ալբոմ..., էջ 4, 5:

**МЕЖДУ ДВУХ МИРОВ:
ИВАН (ОГАННЕС) АЙВАЗОВСКИЙ**

Иван Константинович Айвазовский, один из самых прославленных художников XIX века, родился в 1817 году в Феодосии в армянской семье, был наречен именем Ованнес (о чем свидетельствует запись о рождении и крещении Айвазовского в метрической книге Феодосийской армянской церкви¹), после смерти в 1900 году был погребен, согласно его воле, во дворе армянской церкви св. Саркиса в Феодосии, и на его надгробном памятнике была высечена надпись на армянском языке “Рожденный смертным оставил по себе бессмертную память”².

Между этими двумя событиями пролегла великая жизнь великого человека, исполненная напряженного и счастливого творческого труда, деятельного общественного служения, признания, славы и гордого сознания причастности двум отечествам – России и Армении.

Судьба была чрезвычайно благосклонна к Айвазовскому. Сам мастер признался на склоне лет, что ему “улыбнулось счастье”³. Он родился в захолустном приморском городке Российской империи в семье обедневшего, почти обнищавшего инородца-армянина. Такое начало жизни не могло обещать мальчику в дальнейшем ничего достойного. Однако его страсть к рисованию и незаурядный художнический дар обратили на себя внимание и архитектора, и градоначальника Феодосии. Их покровительство помогло юному Айвазовскому поехать в Симферополь и поступить там в гимназию. Гимназические успехи юного армянина в “рисовальном искусстве” оказались столь заметными, что подвигли его подать прошение о приеме в Петербургскую Академию художеств, куда “13-летний сын армянина из Феодосии”⁴, как отрекомендовал его

¹ **Айвазовский.** Документы и материалы. Сост. М. Г. Саргсян, Г.Г. Арутюнян, Г. М. Шатирян. Ереван: Айастан, 1967, с. 9.

² **Н. С. Барсамов.** Иван Константинович Айвазовский. 1817–1900. М.: Искусство, 1962, с. 145.

³ Там же, с. 64.

⁴ **Айвазовский.** Документы и материалы, с. 11.

Министр императорского Двора князь Петр Михайлович Волконский, и был зачислен в 1833 году.

Стремительный взлет Айвазовского к вершинам творческого мастерства начался еще в студенческие, успешные и плодотворные, годы и продолжался на протяжении всей последующей долгой и яркой жизни художника. Путь Айвазовского в искусстве был восхождением – ровным, мощным и неуклонным. Он был чрезвычайно плодovit и оставил современникам и потомкам огромное количество произведений; он дожил до глубокой старости деятельным, увлеченным и полным замыслов художником; он не знал творческого упадка или бессилия; его художническому труду всегда сопутствовало широкое общественное признание. (Одним из первых покупателей Айвазовского был наследник престола, пожелавший приобрести картину молодого студента Академии художеств, удостоенную золотой медали.⁵)

Интенсивная творческая жизнь Айвазовского насчитывает шестьдесят три года с момента окончания им в 1837 году Академии художеств с золотой медалью первой степени. Все эти годы художник ежегодно и с неизменным успехом выставлял свои произведения не только в Петербурге и Москве, но и в губернских городах Российской империи – Феодосии, Одессе, Киеве, Херсоне, Харькове, Симферополе, Николаеве, Риге – и во многих зарубежных столицах. На выставках в Риме, Неаполе, Венеции, Флоренции, Генуе, Париже, Лондоне, Берлине, Мюнхене, Франкфурте, Вене, Амстердаме, Копенгагене, в Нью-Йорке, Чикаго, Вашингтоне, Сан-Франциско и Константинополе Иван Айвазовский представлял не только свои произведения – он представлял русскую живопись XIX века, ее достижения, ее славу, ее высоты. В России ему было присуждено звание профессора, академика, а позднее “в воздаяние пятидесятилетних неустанных трудов на славу отечественного искусства”⁶ и почетного члена Российской Академии художеств. Он был кавалером орденов Св. Владимира и Св. благоверного великого князя Александра Невского, имел чин действительного статского советника. В Париже он был удостоен высшего знака почета, ордена Почетного Легиона, во Флоренции – избран членом Флорентийской Академии художеств.

Айвазовский был деятельным участником культурной и общественной

⁵ Там же, с. 18.

⁶ Там же, с. 220.

жизни России 30–90 годов XIX века. Молодым художником он вошел в круг лучших людей страны, и его место в культурном сообществе огромной империи оставалось незыблемым до последнего дня жизни мастера. Сменялись исторические вехи, сменялись события, сменялись люди и идеи: Айвазовский продолжал оставаться современником всех вех, людей и идей, не изменяя своему призванию и не отклоняясь от собственного пути в искусстве. Его богатая событиями жизнь знаменовалась знакомством, близостью или дружбой с ярчайшими представителями художественной мысли его времени. Встреча с Александром Сергеевичем Пушкиным на выставке академистов 1836 года (Айвазовский был представлен поэту как один из талантливейших студентов Петербургской Академии), знакомство с Виссарионом Григорьевичем Белинским, Карлом Павловичем Брюлловым, Михаилом Ивановичем Глинкой, Василием Андреевичем Жуковским, Иваном Андреевичем Крыловым и многими другими замечательными представителями эпохи еще в самом начале творческого пути художника способствовали его личностному и творческому росту. В первой половине 40-х годов, во время стажировки в Италии, Айвазовский познакомился и сблизился с Николаем Васильевичем Гоголем и Александром Андреевичем Ивановым, его приветствовал прославленный английский художник Уильям Тернер. Младшие современники мастера, представители другого поколения и приверженцы иных художественных верований – Иван Николаевич Крамской, Павел Михайлович Третьяков, Илья Ефимович Репин, Архип Иванович Куинджи, Владимир Васильевич Стасов, Александр Николаевич Бенуа – при разном, часто критическом, а подчас и нетерпимом отношении к творчеству Айвазовского, в большинстве своем признавали его выдающуюся роль и исключительное значение в истории русской живописи. В поздние годы престарелый мастер встречался с Антоном Павловичем Чеховым, быть может, знал и Фёдора Михайловича Достоевского: известно, что он подарил свой фотографический портрет супруге писателя Анне Григорьевне Достоевской. Айвазовского в его доме в Феодосии навещали и подолгу гостили известные на всю Россию музыканты, художники, артисты.

Айвазовский был близок не только с выдающимися представителями творческой элиты русского общества. В качестве живописца он участвовал в учебных плаваниях кораблей Балтийского флота, в морских военных операциях, в военных маневрах русской эскадры у кавказских берегов, плывал с адмиралом Фёдором Петровичем Литке по Эгейскому морю. В 1844 году Айва-

зовский был причислен к Главному морскому штабу Российской империи. Художник увековечил в картинах не только многие эпизоды Крымской войны 1953–1956 гг., но и все самые значительные события, сражения и победы военно-морского флота России. Айвазовский знал лично прославленных русских флотоводцев – адмиралов Михаила Петровича Лазарева и Павла Степановича Нахимова, вице-адмирала Владимира Алексеевича Корнилова, контр-адмирала Владимира Ивановича Истомина, с некоторыми из них был в дружеских отношениях. В дни празднования десятилетия художественной деятельности Айвазовского адмирал Владимир Алексеевич Корнилов прибыл из Севастополя в Феодосию на линейном корабле “Двенадцать апостолов” в сопровождении пяти военных кораблей, чтобы почтить именитого юбиляра.

Айвазовский обладал не только исключительным художественным талантом, но и ярким общественным темпераментом. В середине 1840-х годов увенчанный славой художник принимает решение удалиться из столицы империи и обосноваться в Феодосии. Это событие самым кардинальным образом отразилось на жизни его родного города. Айвазовский открыл в Феодосии художественную школу и основал картинную галерею; он был инициатором проведения археологических раскопок в окрестностях города, сам принимал в них участие (*найденные им экспонаты находятся в Эрмитаже*) и построил здание для Историко-археологического музея; он способствовал постройке порта, проведению железной дороги и обновлению водопровода (*художник передал в собственность города воду из своего имения “Субаш”*). Он принимал непосредственное участие в проектировании и строительстве многих больших и малых сооружений в Феодосии. В 1881 году Феодосийская городская Дума “в уважение особенных заслуг, оказанных им городу, при единогласно выраженном желании” присвоила художнику звание почетного гражданина города Феодосии⁷.

Вся жизнь Айвазовского, его творчество, общественная деятельность, гражданские порывы, его неиссякаемая энергия, все его недюжинные силы и таланты были отданы служению России, упрочению ее славы и величия.

Но у Айвазовского было и другое отечество. Он был сыном армянского народа.

Айвазовский не был армянином только по происхождению. Он родился

⁷ Айвазовский. Документы и материалы, с. 180.

и рос в армянской семье и получил начальное образование в армянской приходской школе. Все важнейшие события личной жизни художника были освящены Армянской Церковью: бракосочетание с первой супругой Юлией Гревс, развод с ней (разрешение на который Айвазовский испросил у Эчмиадзинского Синода), бракосочетание со второй супругой армянкой Анной Никитичной (Мкртичевной) Саркисовой-Бурназян. В одном из частных писем Айвазовский обобщил свой опыт супружеской жизни, сказав, что во втором браке он "... очень страшился связать свою жизнь с женщиной другой нации, дабы слез не лить"⁸.

Любовь Айвазовского к своему народу, его армянство, проявлялись самым различным образом. Так, он подарил монастырю мхитаристов в Венеции картину "Маяк в Неаполе", Эчмиадзинскому музею – картину "Сотворение мира", он написал картину для армянской церкви в городе Бурса (Турция), он был одним из меценатов, спонсировавших издание трудов армянских историков Гевонда "Нашествие арабов в Армению" (1857) и Степаноса Таронеци (Асохика) "Всеобщая история" (1859). По инициативе художника его старший брат Габриэл Айвазян, видный ученый, архиепископ, издал в Париже в 1857 году на армянском языке "Очерки истории деятельности конгрегации венецианских мхитаристов". Вместе с тем прославленный художник Иван Константинович Айвазовский проявлял живейший интерес к повседневной жизни армянской общины Феодосии и принимал в ней активное личное участие.

В богатейшем творческом наследии художника есть множество произведений, посвященных Армении и истории армянского народа: "Армяне-мхитаристы на острове св. Лазаря. Венеция" (1843), "Долина горы Арарат" (1882), "Гора Арарат" (1885), "Арарат в полдень" (1887), "Сошествие Ноя с Арарата" (1887), "Крещение армянского народа" (1892), "Григорий Просветитель" (1892), "Клятва. Полководец Вардан Мамиконян" (1892), "Байрон у мхитаристов на острове Св. Лазаря" (1898). Айвазовского глубоко потрясло истребление армян в султанской Турции в 1895 году. В том же году он создал серию картин на эту тему ("Резня в Трапезунде", "Резня в Адане", "Турки топят армян у острова Мармара", а также произведение, посвященное католикусу всех армян Мкртичу Хримяну "Айрик в окрестностях Эчмиадзина". Но гораздо более значимой была реальная помощь, которую оказывал Айвазовский своим

⁸ Айвазовский. Документы и материалы, с. 187.

соотечественникам в годы гонений и массовых убийств в Турции. “Стыдно отворачиваться от своей народности, ...особенно такой маленькой и угнетенной”, – считал художник⁹. Он посылал сборы с выставок своих работ в фонд помощи бедствующим армянским семьям, всемерно помогал устройству армянских беженцев в Крыму: многие из них нашли кров в имении художника Шахмамай и его окрестностях.

На протяжении всей жизни Айвазовский поддерживал самые тесные связи с видными представителями армянской диаспоры и вел обширную переписку с соотечественниками, живущими в различных городах и странах, причем одинаково свободно писал и по-армянски, и по-русски, часто вклинивая в свои русские письма отдельные армянские слова, выражения, а иногда и целые пассажи. Среди его корреспондентов-армян были известные ученые, общественные и государственные деятели, издатели и редакторы газет и журналов, нефтепромышленники и меценаты, архитекторы, артисты и композиторы, медики и представители духовенства из Петербурга, Москвы, Константинополя, Крыма, Тифлиса, Баку, Парижа, Стокгольма... Айвазовский состоял в живейшей переписке с католиками Нерсесом Аштаракеци, Геворгом IV и Мкртичем Хримяном. В своих письмах он называл армян “нация наша”¹⁰ и неизменно подписывал армянские письма данным ему при рождении именем Ованнес. В письме католику Геворгу IV, в ответ на приглашение патриарха посетить Армению, Айвазовский пишет: “...давно я должен был приехать в незабвенную родную землю, дабы вновь возликовать при виде ее...”¹¹.

Большим множеством уз, явных и незначительных, был связан Айвазовский с культурой, духовной жизнью и самосознанием своего народа.

Искусство мастера как художественное явление высочайшего порядка, его творческая и личностная репутация, его деятельное присутствие в культурной жизни Российской империи, его служение своему народу оказывали огромное вдохновляющее воздействие на соотечественников-армян. Это служение имело высокий духовно-нравственный смысл, но принимало и конкретные, практические черты. Так, под кровом Айвазовского в Петербурге какое-то время жил художник Степанос Нерсисян; по приглашению Айвазовского

⁹ Н. С. Барсамов. Указ. соч., с. 92.

¹⁰ Айвазовский. Документы и материалы, с. 94.

¹¹ Там же, с. 155.

в его мастерской в Феодосии работал молодой студент Петербургской Академии художеств родившийся в Крыму в г. Армянске Эммануэль Мактесян; внимания именитого художника удостоился и другой уроженец Армянска, начинающий художник Аракел Сагинян; в доме Айвазовского в Феодосии гостил и написал несколько морских пейзажей Арсен Шабанян; с Айвазовским был лично знаком пейзажист и маринист Вардан Махоян; Айвазовский покровительствовал и оказывал финансовую поддержку вольнослушателю Петербургской Академии художеств скульптору Микаэлу Микаэляну; будучи с визитом в Константинополе в 1890 г. знаменитый маринист заметил еще совсем молодого Торга Закаряна и приветствовал первые художественные опыты "маленького мастера". Живопись Айвазовского оказала существенное влияние на развитие колористического видения основоположника армянской пейзажной живописи нового времени, выученика Петербургской Академии художеств Геворга Башинджагяна¹².

Уже при жизни Айвазовский пользовался заслуженной репутацией "великого армянина". Живописные и графические портреты мастера писали Ованнес Пейзат, пробовавший свои силы в живописи актер Петрос Адамян, выученик Петербургской Академии художеств Хачатур Усикянц; маленькую статуэтку Айвазовского в глине вылепил и подарил мастеру Микаэл Микаэлян; спустя год-другой после смерти мариниста бюст Айвазовского, своего старшего друга, советчика и дальнего родственника вылепил в глине художник Вардгес Суренянц. Эта традиция действенна и в наши дни: в 2003 г. в Ереване был установлен памятник Айвазовскому, его авторы скульптор Юрий Петросян и архитектор Степан Кюркчян¹³.

Гражданин Российской империи, Айвазовский был армянским патриотом. Он счастливо и благодарно существовал меж двух миров: огромным, мощным миром Российской империи и русской культуры – и армянским миром, миром своей национальной семьи. Отношение Айвазовского к Армении не было отстраненным чувством обрусевшего армянина: это было живое, горячее и преданное сыновнее чувство. Армения и армянство были для именитого живописца ядром его личной, внутренней жизни, меж тем как Россия и русская

¹² Արարատ Ազադյան. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում. Երևան, Ոսկան Երևանցի, 2009, էջ 23–25, 31, 37, 38, 41, 42, 69, 236, 242, 247, 248, 253–255.

¹³ Там же, с. 225 – 226.

культура – зеркалом, отражающим свершения его внешней победоносной творческой жизни. Связь Айвазовского со своим народом была явлением личностным и интимным, замешенным на любви, памяти, сострадании, долге. С Россией его связывали иные чувства: гордость от причастности к великой стране и великой культуре, удовлетворение от сознания состоявшейся, сильно и полно прожитой жизни.

По-разному, но в равной мере Айвазовский принадлежал двум народам и двум культурам. Таким он видел себя в XIX веке. Именно таким должен узнать его XXI век.

3 ноября 2017

Ереван

ТЕМА МОРЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

Начиная с предромантизма XVIII века, а затем в эпоху романтизма тема моря как свободной и вечно меняющейся стихии, получила свое воплощение в живописи, а затем – в литературе XIX века. В русской, как и западноевропейской поэзии, она стала развиваться под огромным влиянием Дж. Г. Байрона, о котором в год его кончины (1824) А. С. Пушкин сказал: « Он был, о море, твой певец».

Целая плеяда русских поэтов «золотого века» осваивала и развивала эту тему, начиная с творчества К. Н. Батюшкова (1787-1855). Ровесник Байрона и участник антинаполеоновских войн, Батюшков привнес новый жанр в свое творчество – историческую элегию на тему современности.

Элегией «Тень друга» (1814) Батюшков как бы откликнулся на первые две песни (1812) поэмы Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Оно начинается со следующей строки:

«Я берег покидал туманный Альбиона...».

Сюжетно продолжая тему путешествий Чайльд Гарольда и написанная как бы от имени байроновского героя, элегия Батюшкова наполнена уже другими чувствами и идеями.

Между 1812 и 1814 гг. пролег исторически значимый период времени для России и Европы. Батюшков создал обобщенный для своей эпохи образ участника войны с Наполеоном, который во время начавшегося плавания вспоминает друга, геройски павшего на поле брани, чья тень возникает перед ним «под ветров шум и моря колыханье». Ритмикой стиха Батюшков великолепно передал ощущение морской стихии, создавая полноценный эффект присутствия на борту идущего судна. Завязка, кульминация и развязка сюжета сопровождаются все тем же ощущением слияния как с морскими просторами, так и с гребцами судна, выводящими его в далекое морское путешествие.

Передавая высокий эмоциональный настрой своего лирического героя (что в корне отличает его от Чайльд Гарольда), Батюшков, по силе описания его чувств из-за утраты друга, приближается к автору «Илиады», воспевшего дружбу Ахилла и Петрокла.

Откликом Пушкина-лицеиста на поражение Наполеона стало развернутое стихотворение «Наполеон на Эльбе» (1815), где он создает ночную атмосферу моря, как бы державшего в плену свергнутого императора:

Но вокруг меня все мертвым сном почило,
Легла в туман пучина мертвых волн...
Я здесь один, мятежной думы полн...
В мечтах Наполеона
...Уже летит ладья, где грозный трон сокрыт...

Именно 26 февраля 1815 г. Наполеон тайно отплыл с Эльбы во Францию. В последнем четверостишии Пушкин, возвращаясь к теме моря, создает тревожную атмосферу ожидания:

Простерлась тишина над бездною седою,
Мрачится неба свод, гроза во мгле висит,
Все смолкло... трепещи! погибель над тобою,
И жребий твой еще сокрыт!

Духовная зрелость юного поэта помогла ему создать произведение, в котором он пророчески предсказал судьбу того, кто уже считал себя владетелем мира. А морские термины «челн», «челнок», «ладья» не раз будут упоминаться в стихах русских поэтов, символизируя индивидуализацию борьбы человека как со стихией, так и с судьбой, что было свойственно именно эпохе романтизма.

Черное море Пушкин впервые увидел в годы южной ссылки (1820-1824) благодаря генералу Раевскому, знаменитому участнику Бородинского сражения, который вывез его, больного, из Екатеринослава в Крым и на Кавказ. На берегу моря Пушкин ощутил дыхание свободы и упоение радостью жизни. Байрону он иносказательно посвящает элегию «Погасло дневное светило» (1820):

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное верило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Своему лирическому герою Пушкин приписывает, как и в стихотворении «Редет облаков могучая гряда» (1820), воспоминания о волшебных краях «полуденной земли» (опять под влиянием указанной выше поэмы Байрона). Страстно мечтая их посетить, он откровенно высказывается об этом в первой главе романа в стихах «Евгений Онегин» (1823):

Адриатические волны,
О Брента! Нет, увижу вас,
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Апполона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
«Евгений Онегин» (глава I, XLIX)

В стихотворении «К морю» (1824), написанном летом в Одессе перед отъездом в Михайловское (в очередную ссылку), Пушкин прощается с морем как с другом:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Пушкин, одновременно прощаясь с эпохой романтизма в своем творчестве, отдает дань памяти Байрона, погибшему в Греции 19 апреля 1824 г.:

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Именно это стихотворение вдохновило И. К. Айвазовского на создание вместе с И. Е. Репиным картины «Прощание Пушкина с морем» (1877). Будучи лично знаком с Пушкиным, он посвятил великому поэту 7 картин. Байрону Айвазовский на склоне лет своей жизни, во время начавшейся резни армян в

Турции, посвятил картину «Посещение Байроном мхитаристов на острове Святого Лазаря» (1899).

В. А. Жуковский (1783-1852), старший друг Пушкина, в 1822 г. создал элегию «Море». Пытливая мысль Жуковского стремится проникнуть в тайну вечной изменчивости моря. Поэт-романтик воспекает море как живое существо, которое тянется к небу из «земные неволи» и льется его «светозарной лазурью».

Когда же собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя,
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...

Е. А. Баратынский (1800-1844) в стихотворении «Буря» (1824) демонизирует мощное возмущение природных стихий, несущих угрозу человеку. В этом прежде всего ощущается влияние поэмы «Потерянный рай» (1658-1667) английского поэта и политического деятеля эпохи буржуазной революции Д. Мильтона (1608-1674). И в то же время Баратынский в русской поэзии становится прямым предшественником М. Ю. Лермонтова (1814-1841), чье творчество стало ценнейшим вкладом в сокровищницу мировой литературы. Для сравнения:

Меж тем от медленной отравы бытия,
В покое раболепном я
Ждать не хочу своей кончины...
Как жаждал радостей младых
Я на заре молодого века,
Так нынче, океан, я жажду бурь твоих!
Е. А. Баратынский «Буря» (1824).

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой: –
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!
М. Ю. Лермонтов «Парус» (1832).

А. И. Полежаев (1804-1838) создает в 1828 г. «Песнь погибающего пловца». Скачкообразный, прерывистый ритм стиха, в целом непривычный для русской поэзии начала XIX в., напоминает сердцебиение пловца, вступившего в неравную борьбу с яростными волнами.

Как заклыйтый
Враг грозит,
Вот девятый
Вал бежит!

Нам, к сожалению, не известно, был ли знаком Айвазовский с этим стихотворением, украшающим свод русской поэзии XIX в. Его картина «Девятый вал» была написана в 1850 г., а ее название связано со старинным преданием о том, что девятый вал особенно опасен для мореплавателей.

Н. М. Языков (1803-1844), с которым Айвазовский лично познакомился в Риме во время своей первой поездки в Италию в 1840 г., создал в 1831 г. стихотворение «Пловец», близкое к одическому жанру. Его Айвазовский прочел еще гимназистом в Симферополе, и оно ему очень понравилось, так что он ждал этой встречи.

Все эти поэтические шедевры являются свидетельством тому, насколько стремительно и разноректорно развивалась русская поэзия в XIX в. Центральное место в ней принадлежит Ф. И. Тютчеву (1803-1873). Начиная с раннего стихотворения «Неверные преодолев пучины...» (1820), интерес к теме моря не оставляет его до конца творческого пути. Великолепно стихотворение «Летний вечер» (1828). Его первый катрен как будто предвосхищает будущие картины на тему заката Айвазовского. В частности, это относится к его картине «Феодосия. Закат солнца» (1865), чья репродукция помещена в книге Минаса Саргсяна «Жизнь великого мариниста» (2010). Перефразируя слова Жуковского «Жизнь и поэзия – одно», можно ответить следующим созвучием: «Поэзия и живопись – одно».

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.

Огромный интерес (в том числе и для современного знатока поэзии) представляет стихотворение «Как океан объемлет шар земной...» (1830). Здесь

поэзия Тютчева вырывается из земных просторов в космос, на поэта нисходит озарение, которое свойственно только гениям эпохи, прозревающим место нашей планеты в безбрежном океане Вселенной.

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами...
Настанет ночь – и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Среди т.н. малых поэтов следует отметить и друга Пушкина В. Н. Кюхельбекера (1797-1846), сосланного в Сибирь по делу декабристов. Лицейское братство на расстоянии поддерживало в нем дух любви и дружбы, и ему поэт посвятил стихотворение «Море сна» (1832):

«Мне ведомо море, седой океан...»

Тяготы жизни ссыльного ему облегчали ночные грезы, его мысленное слияние с океаном в «час полуночного прилива»:

И чуть до груди прикоснется волна,
В больную вливается грудь тишина,
И вдруг я на берегу – будто знаком!
Гляжу и вхожу в очарованный дом...
Не милых ли сердцу я вижу друзей,
Когда-то товарищей жизни моей?

Никто как Кюхельбекер не смог так задушевно рассказать о целительной силе воспоминаний о море, обретении покоя рядом с ним.

В стихотворении «Родство стихий» (1832) Кюхельбекер поднимается до тютчевского уровня восприятия родства с космосом:

Есть что-то знакомое, близкое мне
В пучине воздушной, в небесном огне;
Звезды полуночной таинственный свет
От духа родного несет мне привет.

Не под влиянием ли стихотворения Тютчева «Как океан объемлет шар земной...» (1830) создано это четверостишие? Декабристы никогда не были оторваны от культурной жизни России, благодаря родственникам и друзьям, приезжавшим к ним.

...Когда завывает и ломится лес,
Я так бы и ринулся в волны небес...

...Все дале и дале и путь бы простер
Я в бездну, туда, за сафирный шатер!
О! Как бы нырял в океане светил!
О! Как бы себя по вселенной разлил!

Но если стихотворение Тютчева относится к жанру научно-философской лирики, то у Кюхельбекера, наряду с его высоким стремлением проникнуть в пределы космоса, ощущается глубокая тоска узника по свободе, мечта, осуществляемая для него лишь в мире творчества, где силою собственного духа поэт обретает крылья. Метафорический образный ряд стихотворения, как и ранее у Тютчева, целиком соотнесен с образной стилистикой маринизма в русской поэзии XIX в. В стихотворении «Волна и душа» (1851) позже Тютчев сказал:

Дума за думой, волна за волной –
Два проявленья стихии одной...

В 40-ые годы в русскую поэзию вливаются новые силы, и среди них – поэт Н. А. Щербина. Приверженность к идеалам античности выделяет его из

среды современных ему поэтов, что ощущается в посвященном морю стихотворении «Миг» (1846), написанном гекзаметром.

Чудный был вечер весенний. Уж солнце в волнах потонуло,
Искрились тихие волны, и запад в последем сияньи

Медленно гаснул над ними, и Геспер уж теплился ярко.

В 1852 г. он, от имени пловца, очарованного творчеством художника, создает стихотворение «И. К. Айвазовскому».

Волны по манию кисти твоей животворной
Гордо, как холмы, встают серебримы луною,
Иль, затаивши дыханье, прилягут покорно;
...То волшебством я каким-то к утесу пркован,
И предо мною гекзаметром волны стремятся, –
Будто стихом Одиссея мой ум очарован...

Так имя Айвазовского входит в своеобразную поэтичку летопись его творчества, созданную в XIX веке его современниками.

Близко стоит к творчеству Айвазовского стихотворение И. С. Никитина (1824-1861) «На западе солнце пылает» (1850).

На западе солнце пылает,
Багряное море горит;
Корабль одинокий, как птица,
По влаге холодной скользит.

Сверкает струя за кормою,
Как крылья, шумят паруса;
Кругом неоглядное море,
И с миром слились небеса.

Беспечно веселую песню,
Задумавшись, кормчий поет,
А черная туча на юге,

Кака дым от пожара встает.

Вот буря... и море завывало,
Умолк беззаботный певец;
Огнем его выпхнули очи;
Теперь он и царь и боец!

Вот здесь узнаю человека
В лице победителя волн,
И как-то отрадно мне думать,
Что я человеком рожден.

Как отмечает Арарат Агасян, «... с особым вдохновением живописец изображал образ бушующего мятежного моря и отчаянную борьбу со слепой стихией...» (Цицишвili Ц., 2007: 52).

А. А. Фет (1820-1892) в 1854 г. создал свой шедевр в области лирики маринизма.

Жди ясного на завтра дня.
Стрижи мелькают и звенят.
Пурпурной полосой огня
Прозрачный озарен закат.

В заливе дремлют корабли, –
Едва трепещут вымпела,
Далеко небеса ушли –
И к ним морская даль ушла.

Так робко набегает тень,
Так тайно свет уходит прочь,
Что ты не скажешь: минул день,
Не говоришь: настала ночь.

Оно абсолютно созвучно по своему настроению картине Айвазовского «Венеция. Закат» (1893)¹. Поэт и художник одинаково видят, ощущают и передают вечную красоту заката на море, каждый – средствами своего любимого искусства. Еще раз можно подтвердить: поэзия и живопись – одно.

Во второй половине XIXв. обращение к теме моря ставит уже иные задачи. Технический прогресс и вместе с ним возможность морских путешествий с относительным комфортом меняют образный ряд морской поэтики. У К. К. Павловой (1807—1893) обозначением морского судна становится слово корабль, в отличие от слов ладья, челн, парусник, свойственных поэзии романтиков. Личные чувства и переживания поэтессы выходят на первый план, а тема моря как бы сопутствует переменам ее настроения. Ее несомненно талантливые зарисовки картин моря, природы, исторических достопримечательностей не становятся, как для Байрона, масштабной целью путешествия. После оптимизма более раннего произведения «Снова под бездной, опять на просторе...» (1857) поэтесса в стихотворении «Порт марсельский» (1861) с грустью обращается к морю как к единственному другу:

Темное море! Ты будешь мне другом...
В сердце уймешь ты старинное горе,
Дум усмиришь ты упорную блажь,
Грозное море!

Я. П. Полонский (1919-1898) в стихотворении «Чайка» (1860) также пытается дать сравнение между своей личной жизнью и стихией:

Счастье мое, ты корабль;
Море житейское бьет в тебя бурной волной;
Если погибнешь ты, буду как чайка стонать над тобой.

В 1876 г. Полонский создает стихотворение «В дни, когда над сонным морем...», которое смело можно причислить к классике маринизма.

В дни, когда над сонным морем
Духота и тишина,

¹ Репродукция помещена в книге Минаса Саргсяна «Жизнь великого мариниста» (Феодосия. Москва, 2010)

В отуманенном просторе
Еле движется волна.

Если ж вдруг дохнет над бездной
Ветер, грозен и могуч,
Закипит волна грознее
Надвигающихся туч...

И помчится, точно в битву,
Разъяренный шпорой конь,
Отражая в брызгах пены
Молний солнечный огонь...

Здесь Полонский, несомненно, близок к Тютчеву с его стихотворением «Конь морской» (1830).

О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой,
То смирный, ласково-ручной,
То бешенно-игривый!
... К брегам направив бурный бег,
С веселым ржаньем мчишься,
Копыта вскинешь в звонкий брег
И – в брызги разлетишься!

Античный конь Посейдона снова возродился в стихах этих поэтов, осуществляя связь времен, которая никогда не прерывается в поэзии.

Поэт А. Н. Майков (1821-1897) обратился к теме моря, богатого своими контрастами, в стихотворении «Какое утро! Стихли громы...» (1859).

... Какое утро! Море снова
Приемлет свой зеркальный вид,
Хотя вдоль лона голубого
Тяжелый вздох еще бежит;
...Плыву я счастьем тихим полный,

И мой гребец им дорожит:
Чуть-чуть по влаге, сам безмолвный,
Веслом сверкающим скользит.

В 1877 г. им написано стихотворение-панегирик «Айвазовскому» на создание картины «Закат на море».

... Когда б стихи мои вливали
Такой же свет в сердца людей
Как ты – в безбрежность этой дали
И здесь, вокруг этих кораблей
С их парусом, как жар горящим
Над зеркалом живых зыбей,
И в этом воздухе, дышащем
Так горячо и так легко
На всем пространстве необъятном...

Во второй половине 70-ых годов XIX в. А. А. Голенищев-Кутузов (1848-1913) создает стихотворение «Сознал я нищету мгновенных наслаждений» в духе неоромантизма, используя образный ряд романтической поэзии начала XIX в., казалось бы ушедшей навсегда.

Сознал я нищету мгновенных наслаждений,
Крылатой юности я осмелял обман;
Иных, глубоких дум и грозных вдохновений
Зовет меня к себе безбрежный океан!

...Сверкают волны те и плещут на просторе,
Играя жизнию как утлюю ладьей...
Мне любо выходить в неведомое море
С отважно поднятой и гордой головой.

Челнок от берега несется мне послушно
И, зорко глядя вдаль, в туман грядущих дней,
С рукою на руле, внимая равнодушно
Наветам робости и жалобам друзей!

Все стихотворение – развернутая метафора, где автор, используя образ моря, предрекает будущий ход своей творческой жизни, сохраняя гордое достоинство человека, уверенного в высокой творческой миссии поэта.

В том же метафорическом ключе создано стихотворение А. П. Апухтина (1840-1893) «Как пловец утомленный...» (1885).

Как пловец утомленный, без веры, без сил,
Я о береге жадно мечтал и молил;
Но мне берег несносен, тяжел мне покой,
Словно полог свинцовый висит надо мной...
Уноси ж меня снова, безумный мой челн,
В необъятную ширь расходившихся волн!
Не страшат меня тучи, ни бури, ни гром...
Только изредка б все утихало кругом,
И чуть слышный, приветливый говор волны
Навевал мне на душу волшебный сны,
И в победной красе, выходя из-за туч,
Согревал меня солнца ласкающий луч!

Любовь к морю у поэта, как и у Айвазовского, придает ему сил и умножает любовь к жизни. В созданиях поэта и художника присутствует луч солнца, дающий проблеск надежды на спасение, как в житейском море невзгод, так и в том подлинном море, которое на всю жизнь полюбил и запечатлел в своих картинах великий Айвазовский.

Общий литературный фон этого периода связан с возникновением т.н. гражданской поэзии, которая получила свое название от произведения Н. А. Некрасова (1821-1878) «Поэт и гражданин» (1855-1856). Поэт обращается здесь к теме моря, описывая как его красоту, так и его гнев во время бури.

...Гроза молчит, с волной бездонной
В сияньи спорят небеса
И ветер ласковый и сонный,
Едва колеблет паруса, –
Корабль бежит красиво, стройно,
И сердце путников спокойно,

Как будто вместо корабля
Под ними твердая земля.
Но гром ударил; буря стонет,
И снасти рвет, и мачту клонит...
...А ты что делал бы, поэт?
Ужель в каюте отдаленной
Ты стал бы лирой вдохновенной
Ленинцев уши услаждать
И бури грохот заглушать?

Некрасов далее сравнивает бурю на море с потрясениями в современном обществе, размышляя о роли поэта в нем.

Ту же тему поднимает Д. Л. Михайловский (1828-1905) в стихотворении «Идеал художника», относящегося к концу 60-ых, началу 70-ых годов. Собеседник художника советует ему создать прекрасный морской пейзаж:

«...Взгляни и отрази на полотне твоём
Величье гордое и красоту природы».
Ответ слышится от имени художника-передвижника:
«Нет, мысль моя – не здесь: туда летит она
Где слышится мне шум совсем другого моря,
Где жизнь людей кипит, где бездна создана
Из их борьбы и дум, их радости и горя».

Тема моря, метафоричность этого образа продолжает волновать поэтов 80-х годов. Трагично по своему замыслу стихотворение С. Я. Надсона (1862-1887) «Тревожно сегодня мятежное море...» (1884).

... Как мощный орган в величавом соборе,
Оно беспокойно гудело у скал...
...И кажется кто-то безумно смеется,
И кажется, чьи-то угрозы звучат!

Напряженность событий эпохи, кризис в мире духовных ценностей (что воплотилось и на общеевропейском философском уровне) в целом создают глубоко тревожную атмосферу в жизни России. Надсона не может утешить да-

же природа Италии, куда он, тяжело больной, отправляется с надеждой на исцеление.

Снова лунная ночь, только лунная ночь на чужбине,
Весь облит серебром потонувший в тумане залив;
...Я б на взморье ушел, где волна за волною шумит,
Где спускается берег кремнистым, сверкающим скатом
И жемчужая пена камня его серебрит;
Да не тянет меня красота этой чудной природы
Не зовет эта даль, не пьянит этот воздух морской,
И как узник в тюрьме жаждет света и жаждет свободы,
Так я жажду отчизны, отчизны моей дорогой!

1885.

Теоретик символизма в России В. С. Соловьев (1853-1900) обратился к теме моря в стихотворениях «В Альпах» (1886) и «Песня моря» (1898). В них отсутствует четкость основной идеи произведения, поскольку для автора:

...Зыбкую насыпь надежд и волнения
Смыло волной голубой.

«В Альпах».

Как и его предшественница поэтесса Павлова, в описаниях моря и раздумьях, вызванных ими, Соловьев ищет ответа на глубоко личные вопросы, затронувшие и чью-то чужую трагическую судьбу.

Брызги жизни сливались в алмазные грезы,
А теперь лишь блеснет лучезарная сеть, –
Жемчуг песен твоих расплавляется в слезы,
Чтобы вместе с пучиной страдать и скорбеть.

В поэзии символиста отразилось предчувствие наступающего конца старого мира, отсюда его крайний пессимизм и ощущение бессилия перед надвигающейся катастрофой.

На переломе эпох ушел из жизни и И. К. Айвазовский, до последней минуты жизни отстаивающий веру в человека, в его силы, в бессмертие человеческого рода. Но до этого именно море приняло на себя очищение Айва-

зовского от наград преступного турецкого султана, которые так жгли ему сердце, обливающееся кровью от вестей о жертвах начавшегося геноцида армян.

Библиография

1. Русские поэты XIX века. Вторая половина. М.: Просвещение, 1989.
2. Русские поэты XIX века. М.: «Просвещение», 1991.
3. Пушкин А. С. Избранные сочинения. М., Л.: ГИХЛ, 1946.
4. Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М.: «Дет. лит.», 1947.
5. Тютчев Ф. И. Весенние воды. М.: «Дет. лит.», 1990.
6. Вагнер Л. А., Н. С. Григорович. Жизнь Айвазовского. Ереван: «Советакан грох», 1986.
7. Саргсян М. Жизнь великого мариниста. Феодосия. М.: «Коктебель», 2010.
8. Աղաւաթի Ա. Ծովով հափշտակումը, Հովաններս Այվազովսկի: Երևան, 2017.