

Մ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ  
ԿԵՐՊԱՐՎԵԱՏԻ ԿԱՊԵՐԸ



75(47.925:47) 23286

U-25 | Արգայան, Մ. Կ.

Հայկական և ռուսական

կերպարվեստի կապերը

102.204.

15/8 57 15/4 57 631

23/5 59 543



Академия наук Армянской ССР  
Сектор истории и теории искусств

---

М. С. САРГСЯН

СВЯЗИ армянского и русского  
изобразительных искусств  
в XIX-XX в.в.



Издательство АН Армянской ССР  
Ереван 1953



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԷՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

ՍՏՈՒԳՎԱԾ Է 1961 թ.

Մ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

75(47.925)  
Ա-25

# ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԿԱՊԵՐԸ

XIX-XX ԴԱՐԵՐՈՒՄ

23286

Ա 19974



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1953

Տպագրվում է  
Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի  
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի  
ընդունմամբ

## Ն Ե Ր Ա Շ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

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

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

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

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

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

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

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

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

«Կա երկու ազգ ժամանակակից յուրաքանչյուր ազգի մեջ ... Կա երկու ազգային կուլտուրա յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ: Կա Պուրիշկինիչների, Գուչկովների և Ստրովենների վերկոռուսական կուլտուրա, — քայց և կա վերկոռուսական կուլտուրա, որը բնորոշվում է Չերնիշևսկու և Պլեխանովի անուններով»<sup>2</sup>: Նույն հոդվածում Լենինը գրում է. — «Знаешь ли ты, азиаты,

<sup>1</sup> «Պարտիական կյանք», № 5, 1948, էջ 54:

<sup>2</sup> Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, էջ 20:

կուլտուրայում կան, թեկուզ չզարգացած, դեմոկրատական և սոցիալիստական կուլտուրայի տարրեր, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի մեջ կա աշխատավոր և շահագործվող մասսա, որի կյանքի պայմաններն անխուսափելիորեն ծնունդ են տալիս դեմոկրատական և սոցիալիստական իդեոլոգիայի։ Բայց յուրաքանչյուր ազգի մեջ կա նաև բուրժուական (իսկ մեծ մասամբ նաև սևահարյուրյակային ու կղերական) կուլտուրա — և այն էլ ոչ թե «տարրերի» միայն, այլ տիրապետող կուլտուրայի ձևով<sup>1</sup>։

Մեզ հարազատ են դեմոկրատական կուլտուրան և նրանով սնված առաջավոր ազգային տրադիցիաները, որոնք քննադատաբար օգտագործում են սովետական արվեստագետները մեր հրկրում ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական արվեստը զարգացնելու համար։ Վ. Ի. Լենինը գրում է, որ «...մենք յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայից վերցնում ենք միայն նրա դեմոկրատական և նրա սոցիալիստական տարրերը, վերցնում ենք դրանք միայն և անպայման իրրե հակակշիռ յուրաքանչյուր ազգի բուրժուական կուլտուրայի, բուրժուական նացիոնալիզմի»<sup>2</sup>։ Այդ պատճառով շանտեսելով այն բացասական դերը, որը կատարել է Արակ-չեկեների, Պուրիշկեիչների և Սարուվենների Ռուսաստանը, արտահայտելով ոռոտական ազնվականության և բուրժուազիայի շահերը, մենք աշխատել ենք վեր հանել և ցույց տալ դեմոկրատական, ուսուլյուցիոն Ռուսաստանի՝ Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Ռեպինի, Սուրիկովի Ռուսաստանի կատարած դերը, որը մեծագույն բարերար ազդեցություն է ունեցել հայ ժողովրդի գեղարվեստական կուլտուրայի վրա։ Մեր նպատակն է ցույց տալ ոռոտական ռեալիստական արվեստի հսկայական դերը հայկական կերպարվեստի մեջ՝ ռեալիզմի զարգացման գործում։ Դրա հետ մեկտեղ մենք աշխատել ենք ցույց տալ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի և Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի խոշոր դերը հայ նկարիչների ու քանդակագործների կազմեր պատրաստելու և նրանց արվեստը զարգացնելու գործում։

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

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, էջ 9—10։

2 Նույն տեղում։

չկա որեւէ մոնոգրաֆիկ ուսումնասիրություն անցյալի հայ նկարիչների ու քանդակագործների վերաբերյալ: Դա լուրջ դժվարություն է ստեղծել մեզ հետաքրքրող հարցի ուսումնասիրության ընթացքում, որը հաղթահարելու համար հարկ եղավ մանրամասն պրպտումներ կատարել յուրաքանչյուր հայ նկարչի և քանդակագործի կյանքի ու ստեղծագործության պատմության մեջ, ինչպես նաև օգտագործել այն նյութերը, որոնք գտնվում են Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորում, Հայաստանի Պետական պատկերասրահում, Երևանի Պատմության քաղաքային թանգարանում, Հայկական ՍՍՌ Պետական կենտրոնական արխիվում, ՍՍՌՄ Պատմական և Գրական Պետական Արխիվներում (Լենինգրադի Գեղարվեստների ակադեմիայի և Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարպետության ուսումնարանի արխիվները) և Թեոդոսիայի Հ. Ալվալովսկու պատկերասրահում, որոնց մի զգալի մասը մենք հրապարակում ենք առաջին անգամ:

Մենք նկատի ենք ունեցել նաև 19—20-րդ դարերի հայկական և ռուսական մամուլի հաղորդագրությունները, հայ և ռուս արվեստագետների ասույթներն ու այլ նյութեր: Ստիպյալ մեզ համար առաջնահերթ նշանակություն են ունեցել սկզբնաղբյուրները՝ հայ և ռուս նկարիչների ստեղծագործությունները, որոնք գտնվում են Հայաստանի Պետական պատկերասրահում, Լենինգրադի ռուսական թանգարանում և Մոսկվայի Տրետյակովյան Պետական պատկերասրահում:









## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՐ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՍԿԶԵՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱՊԵՐԸ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

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

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

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

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 211.

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

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

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

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

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

Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի դասատու Հ. Ալամդարյանը 1830-ական թվականներին կազմում է ռուսաց լեզվի քերականության դասագիրքը՝ («Օրենք ռուս քերականության»), օգտագործելով նրանում բաղմամբիվ քաղվածքներ Կոիլովի, Խեմնիցեի,

<sup>1</sup> Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 4, էջ 458։



1. Մ. Մ. ԽԱՆՈՎ,

Հայաստանում, 1783 թ. ապրիլ

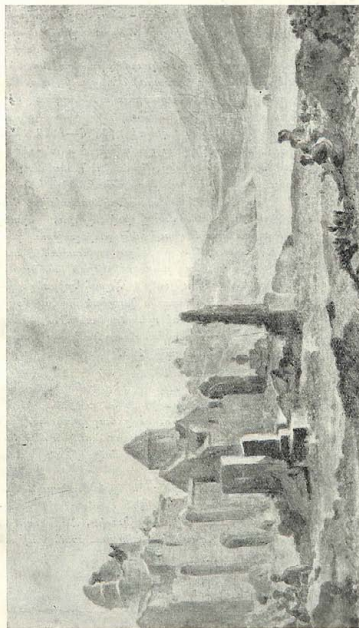
Դմիտրիևի ստեղծագործություններից, հայ բնթերցողներին ծանոթացնելու նպատակով:

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

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

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

<sup>1</sup> Խ. Աբովյան, Ընտիր երկեր, հատ. 2, 1940, էջ 370:



2. Գ. Գ. Գ. Գ. Գ.

Տիգրանի Ա. թ. Գ. Գ. Գ. Գ.

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

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

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

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

Հայն զաշտերի մեջ շողալով՝  
Հասում է... Դոն, բարե քեզ  
Զավակներից քո հեռավոր՝  
Քեզ ողջուն նմ բերել ես:



Տ. Մ. Մ. Սմիթի,

Արարիկի ամրոցի մնացորդները Լոռու գետովն. 1866 թ.

Պրպես եզրայր հռչակավոր  
Յետերն ամեն գիտեն ընդ,  
Արաբից ու Եփրատից խոր  
Քեզ ողջուն եմ բերել ես:

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

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

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

<sup>1</sup> Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 304:



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

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

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

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



պլանում, արագահոս գետի ափին պատկերված, աշխույժ դրուցող երկու մարդկանց ֆիգուրաներով:

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

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

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



4. Մ. Մ. Իվանով,

Երեվանի կամուրջը, Հայաստան:

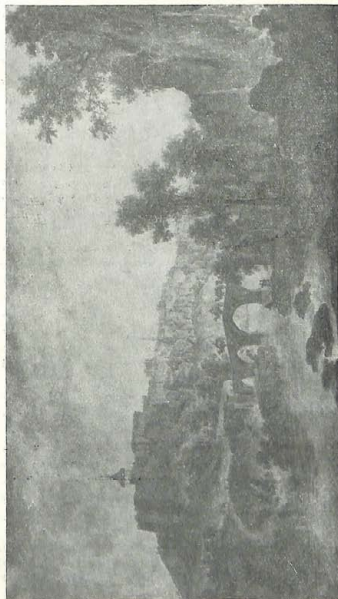
յաստանում ստեղծած նրա մյուս պեյզաժներում, կապում են Մ. Մ. Իվանովի նկարները ռուսական նկարչության այն ժանրի հետ, որը 18-րդ դարում զբաղվում էր որպես արվեստի առանձին տեսակ, իսկ հետագայում կոչվում է պեյզաժային նկարչություն:

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

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

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

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



5. U. P. 104.5044.

U. P. 104.5044. 1733 p.2

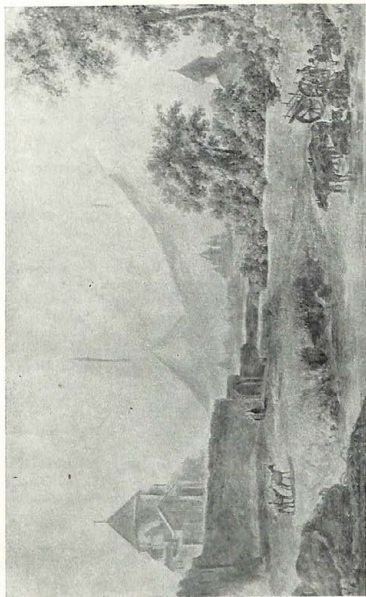
ձեր աշտարակներով: Նա ձգտել է տալ տաճարի ծավալայնութիւնը, նյութականութիւնը, ճարտարապետական մասսայի ծանրակշռութիւնը, աչքաթող շահելով ոչ մի մանրամասնութիւն:

Հին հայկական ճարտարապետական հուշարձանների նկատմամբ պեղածիստ Մ. Մ. Իվանովի այդ կարգի հետաքրքրութիւնն արդիւնք էր այն հարգանքի, որ տաժում էր այն ժամանակվա ռուս առաջավոր ինտելիգենցիան հայ ժողովրդի և նրա դարավոր կուլտուրայի նկատմամբ:

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

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

Նրանցից հետո 19-րդ դարի սկզբներին, Հայաստան են գալիս մի շարք ռուս նկարիչներ, որոնք հրապարակած Կովկասի լեռնային բնութիւյան գեղեցկութիւններ և այդ լեռների ծոցում կառուցված ճարտարապետական բարձրարվեստ ստեղծագործութիւններով, նկարում են բազմաթիվ պեղածիներ:



6. W. W. 104. B. 5. 0. 1.

Աշխարհի անառնիւն. Ժ. Գ. Ե. Զ. Ը.

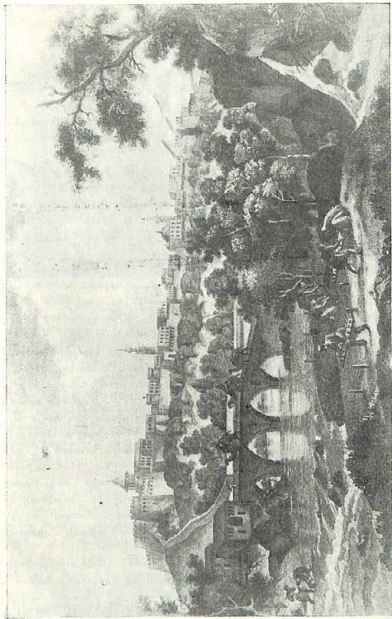
Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության հուշարձանները, ինչպես նաև Արարատի ու Արարատյան դաշտի գեղատեսիլ տեսարանները գրավել են նաև ռուս նկարիչ Մ. Վորոբյովի ուշադրությունը: Նրա նկարներից «Էջմիածնի հայկական վանքի տեսարանը» նկարը 1805 թվականին ռուս գրավյոր Ա. Գ. Ուստոմսկին փոխադրում է գրավյուրայի: Մի շարք ռուս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

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

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

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





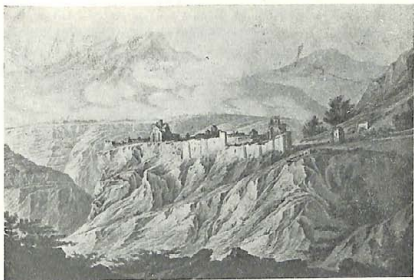
7. Գ. Մ. ՍԵՐՈՒՆԻՆԻ.

Երևանի Կաթնի փողոցի վրա Բ. Պարսկի.

տի ժամանակակից և ականատեսի նկար, մեծ հետաքրքրութուն է ներկայացնում: Նրանում կա փաստականություն և խիստ համոզիչ է: Ներկայացնելով բազմաթիվ զինվորների ֆիզուրաները շաբթման մեջ, հրանոթների կրակոցների բոցը և ծխի մռայլ քուլաները, Մոշկովին հաջողվել է վերարտադրել համառ գրոհը, մարտի կատաղի բնույթը: Թուստիան բանակի հերոսական սխրագործությունը այստեղ պատկերվում է մեծ պաֆոսով: Զգալի տեղ է հատկացված պեյզաժին: Մոշկովը կարողացել է վարպետորեն կապել մարդկային ֆիզուրաները և կատարվող գործողություններն ու իրենց տեսարանի հետ:

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

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



Ե. Վ. Ի. ՄՈՇԿՈՎ.

Ախթալա:

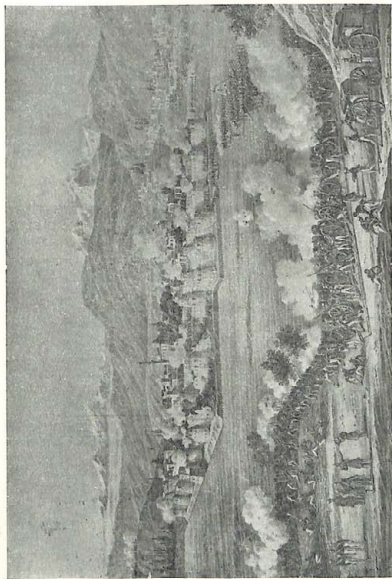
երկար մնալով (որոշ ընդմիջումներով մինչև 1843 թ. իսկ այնուհետև՝ 1848—1854 թթ.) Գաղարինը անդամ ուսումնասիրում է կովկասյան ժողովուրդների կյանքը, կենցաղը, տիպերը, նրանց կուլտուրան ու արվեստը և միաժամանակ նկարում է բնության տեսարանները, ժողովրդի կենցաղը, տիպերն ու պատմական թեմաներով բազմաթիվ ակվարել նկարներ,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

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

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

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

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



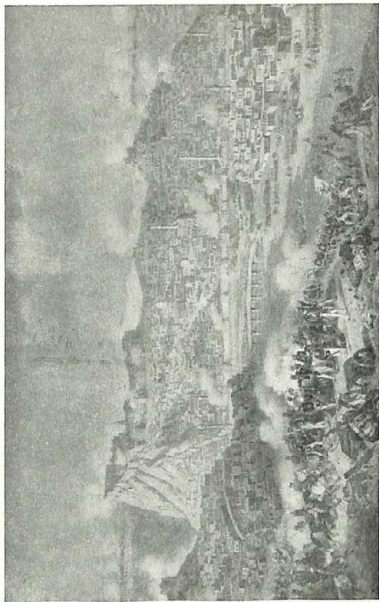
9. 4. 1740.

Urbilgung der Stadt von 1740. p. 1740.

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

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

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



10. զ. Բ. Մուշկեթի.

Կարա խաղաղի գրավումը արաբական զորքերի կողմից 1228 թ.:

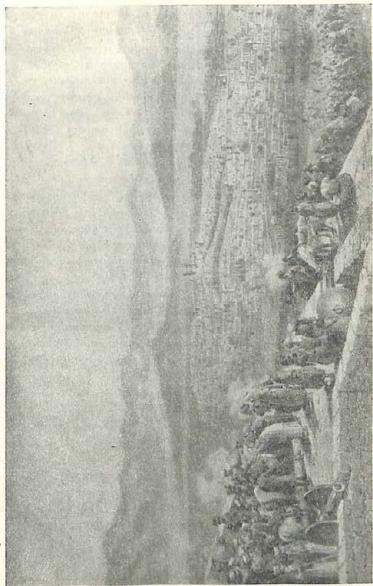
նից նկարող բարձրարվեստ վարպետ, այլև կովկասյան ժողովուրդների կենցաղի գիտակ արվեստագետ:

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

Լրջորեն և մանրազնին ուսումնասիրելով հայկական, վրացական և ադրբեջանական նյութական կուլտուրայի հուշարձանները, գլխավորապես մոնումենտալ ճարտարապետությունը, օրնամենտական և օրմենակարչությունը, Գազարինը ոչ միայն սովորում և հարստացնում է իր գիտելիքները կովկասյան ժողովուրդների բազմադարյան կուլտուրայի մասին, այլև օգտագործում է նրանց ստեղծած լավագույն ձևերը իր, արևելյան ոճով կատարած ստեղծագործություններում: Այդ տեսակետից հատկանշական է նրա եռանդուն մասնակցությունը Թիֆլիսի այն ժամանակվա նրեանյան հրապարակում ճարտարապետ Սկուդինիի նախագծով 1847—1851 թթ. կառուցված 740 տեղանոց թատրոնի գեղարվեստական ձևավորման գործում (թատրոնն այրվել է 1874 թ.): Ինչպես գրում են ժամանակակիցները, թատրոնի ներսի դարձանկարներն ու դարձաբանդակներն, ընդհուպ մինչև միջանցքների լուսամտիկները, թատրոնական կահկարասիքը պատրաստվել են «Գազարինի, այդ իսկապես հիանալի նկարչի գաղափարով, գծանկարներով և նրա անմիջական ցուցումով»<sup>1</sup>: Ղեկավարելով թատրոնի դահլիճի ֆոնը

<sup>1</sup> А. А. Ерицян. Театр в Тифлисе с 1845—1856 г., 1888, стр. 62.





И. о. П. Удальцов.

Удальцов, 1898 г.

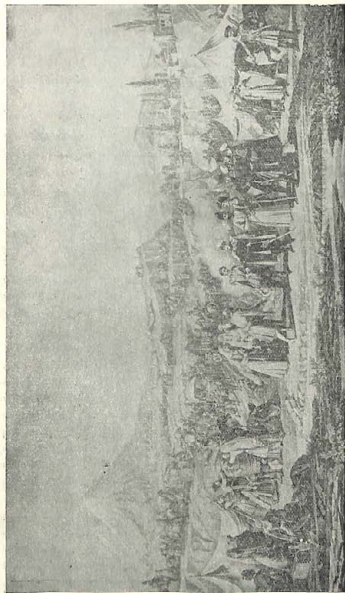
նկարող ռուս նկարիչ Տրուշինսկու, փայտի վրա փորագրություն կատարող վարպետ Լիկաշևի և մյուս վարպետների աշխատանքները, Գաղարիներ ստեղծում է արևելյան ոճով «Ներադեղ շքեղություն» մի գեղեցիկ հուշարձան, որը, ինչպես այդ թատրոնի դիրեկտոր, ժամանակակից Վ. Ա. Սոլոգուբն է գրում, «զարմացնելով բոլորին իր գեղեցիկությամբ, նա և ռուսներին և ասիացիներին թվում էր հարադատ»<sup>1</sup>։ Իր եռանդուն գործունեության, բարձրարվեստ ստեղծագործությունների և թատրոնի զեղարվեստական ձևավորման վրա աշխատող նկարիչ-վարպետների նկատմամբ ունեցած աշխուրջ հակողության համար Գաղարիներ ստանում է տեղական հասարակության շնորհակալությունը։

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

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

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

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



Ի. Վ. Ի. ՄԱՇԱԿՈՒ

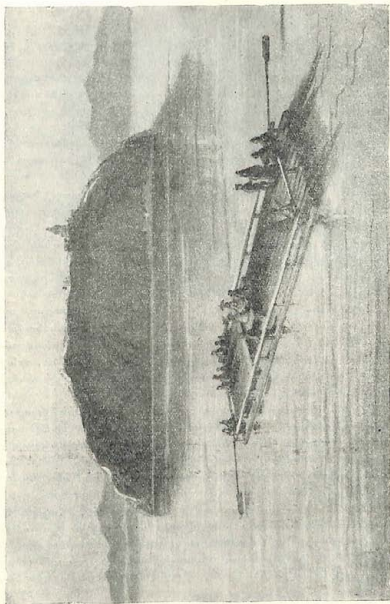
Հայերի ճեղքազրոյ Գործակալութիւնի Հայաստան 1825 թ.

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

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

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

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



12. 4. 9. 9. 9. 9. 9. 9. 9. 9.

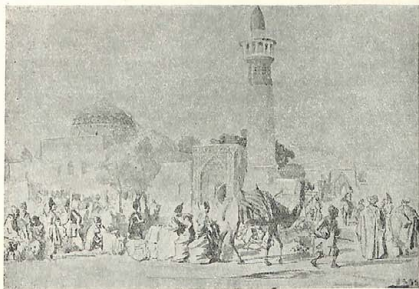
Ստեղծելով բավական բարդ սյուժետային կոմպոզիցիա, նկարիչը աննշան թվացող ամենօրյա կյանքի այդ տեսարանում դրել է սրտշերտեր։ Այդպիսին է օրինակ, հարբած, արգեն օրորվող և զբոսարկը թեք դրած շինովնիկին շողոքորթությամբ դիմելի հյուրասիրելու տեսարանը, որը կազմում է կոմպոզիցիայի կենտրոնը։ Այստեղ ունեւոր դասի մարդկանց կողմից բարձրաստիճան շինովնիկին շողոքորթելը քողարկվում է թեթև ժամանցի և կանանց երգի ու պարի տեսարանով։

Սակայն այդ շողոքորթությանը և խնճուղիքի ուրախ տրամադրությանը անմասնակից են նրանց ծառաները։ Սուր դիտողականությամբ օժտված նկարիչը նրանցից մեկին պատկերել է ծաղիկ հենված իրենց տերերի վարժունքը լուռ դիտելիս, մյուսը՝ կարգադրությունների սպասելիս, իսկ երկու ծառա՝ գետից ձուկ որսալիս՝ նրանց թարմ ձուկ մատուցելու համար։ Համեստ ու զուսպ աշխատավորների և հարբած շինովնիկին շողոքորթությամբ դիմելի հյուրասիրող հարուստ մարդկանց հակադրությունը նկարին տալիս է գաղափարական նպատակասլացություն, որի համար էլ արվեստագետներից ոմանք նրա մեջ տեսնում են նաև ռուս ռեալիստ նկարիչ Պ. Ա. Ֆեդոտովի ազդեցությունը<sup>1</sup>։ Հյուսիս գունանկարչությամբ հագեցված կոլորիտային այդ նկարը վերոհիշյալ առանձնահատկություններով կապվում է 19-րդ դարի կեսերին սկզբնավորվող ռուսական գաղափարական-կենցաղային նկարչության հետ, որն իր հետագա բարձր զարգացումը գտավ 70—80-ական թվականներին պերդիվիժնիկների ստեղծագործություններում։

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

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

<sup>1</sup> С. Степанян, Дореволюционное искусство Армении, см. Очерки по истории искусства Армении, 1939, стр. 62.



14. Գ. Գ. ԳՅԱՅԱՐԻՆՆԵ

Շուկայի հրապարակը Երեվանում:

կանայք և հայուհիները իրենց վրա են հրավիրում նրա ուշադրությունը: Ամբողջ օրերով Բրյուկովը շրջում էր փողոցներն ու շուկաները և միայն ուշ երեկոներին էր վերադառնում մեր ընդհանուր քնակարանը»<sup>1</sup>:

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

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

<sup>1</sup> Книга для чтения по истории русского искусства, 1950, вып. III, стр. 135.

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

«Տարօրինակ բան. Կովկասին կարծես թե վիճակված է լինել պոետիկ տաղանդների օրրանը, նրանց մուսանների սնուցիչն ու ոգևորողը, նրանց պոետիկական հայրենիքը»— գրել է Վ. Բելինսկին Պուշկինի, Գրիբոեդովի և Լերմոնտովի կովկասյան թեմաներում պոետիկ ստեղծագործությունների կապակցությամբ<sup>1</sup>: Այդ նույնը կարելի է ասել նաև անվանի ռուս նկարիչների մասին: Վերոհիշյալ նկարիչների միջոցով Հայաստանը ռուսական նկարչության մեջ ներգրել է նոր թեմաներ, նոր կերպարներ և նոր ու թարմ պեյզաժ: Ռուսական նկարչության մեջ հայկական թեմատիկայի ընդգրկումը եղել է հենց հայկական և ռուսական կերպարվեստների սերտ կապերի արտահայտություններից մեկը 19-րդ դարում:

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

<sup>1</sup> В. Белинский, Соч., т. 1, 1948, стр. 682.

<sup>2</sup> Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 11, էջ 393:





15. Գ. Գ. ՎԵՆԵՐԻՆ.

Թիֆլիսի Երջուկայի պարտեզում:

ների, թուղանների պատկերներ նկարելով, խիզախության պահերին նրանք ամենամոտշելի զինքով նկարում են պեյզաժներ, որ-սի տեսարաններ, նույնիսկ դիմանկարներ: Անկարելի է չհրա-պուրվել այդ նկարների կոլորիտի թարմությամբ և հստակությամբ: Սակայն բուն արվեստի մասին մնում է լռել: Ընդհանրա-պես նրանք միանգամայն անծանոթ են հեռանկարների կանոն-ներին և նրանց նկարները առանց ստվերների են՝ նշանա-կում է նկարչությունը դառնում էր միանգամայն ցածր մակար-դակի վրա:

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

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

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

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

<sup>1</sup> Խ. Շ ա հ ա ղ ի զ, Դիման Խ. Աբովյանի, հատ. 2, 1948 էջ 35:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 36:

<sup>3</sup> Նույն տեղում:



16. Գ. Գ. ԳԱԳԱՐԻՆ

Պատավ նայուհին աղջկա հետ:

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

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

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

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

1 Ե. Շա հ ա զ ի զ, Դիվան Թ. Արժվանի, հատ. 2, 1948, էջ 34։

2 Նույն տեղում, էջ 34—35։



17. D. CALIFORNICA.

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

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

Դեռևս 1828 թ. երիտասարդ Հակոբ Հովնաթանյանը ցանկու-  
թյուն է հայտնում սովորել Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադե-  
միայում: Այդ մասին մենք ունենք մի կարևոր վկայություն՝ 1829 թ.  
հունվարի 6-ի թվակիր միջնորդական մի նամակ՝ ուղղված  
Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ի.  
Օլենինին<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> Центральный Гос. Исторический Архив в Ленинграде, ф. 789, оп. 1, д. № 67.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. № 186.

խորհրդին իրեն նկարչի կոչում տալ, դրա համար ներկայացնելով իր ստեղծագործություններից մի գիմանկար: Իր գիմանկր մեջ նա դրում է, որ Ակադեմիայի արած այդ բարյացակամությանը կխաթարի իրեն ավելի ու ավելի կատարելագործվելու գեղեցիկ արվեստի մեջ հեռավոր Կովկասում: Ակադեմիայի խորհրդի որոշմամբ 1841 թ. օգոստոսին Հակոբ Հովնաթանյանին տրվում է «ռչ դասական նկարիչ» կոչումը<sup>1</sup>:

1833 թ. Դրեմի Թևոդոսիա քաղաքի բնակիչ, հայ բնտանիքի գաղակ պատանի Հովհաննես Ալազդովսկին ընդունվում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիա որպես «պետական թուշակառու՝ կարինետի հաշվին»: Պատանի Հովհաննեսն այստեղ սովորում է ռուս պեյզաժիստ Մ. Վորոբյովի մոտ և շնորհիվ իր արտակարգ ընդունակությունների ու աշխատասիրության, ժամկետից երկու տարի շուտ, 1837 թ. ոսկե մեդալով ավարտում է Գեղարվեստների ակադեմիան:

1836 թ. Գեղարվեստների ակադեմիա է ընդունվում հայ երիտասարդ Աղաֆոն Հովնաթանյանը: Նա ակադեմիա է գալիս իր հոր՝ նկարիչ Մկրտումի և ավագ եղբոր՝ Հակոբի կողմից նկարչության մեջ բավական պատրաստված: Այստեղ նա սովորում է որպես ազատ հաճախող աշակերտ: Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվում պահվում են փաստաթղթեր, որոնք ցույց են տալիս, որ Աղաֆոն Հովնաթանյանը ցանկանալով իրեն նվիրել պատմական նկարչությանը, 1840 թ. նոյեմբերի 16-ին հատուկ դիմում է դրել, ցանկություն հայտնելով սովորել հատկապես սրբաֆեստր Կարլ Բրյուլովի դեկավարությամբ<sup>2</sup>: Աղաֆոն Հովնաթանյանը սովորում է Կ. Բրյուլովի մոտ, նրա հսկողությամբ, ավարտում է որպես գիմանկարիչ և իր ներկայացրած մի շերտերի գիմանկարի համար 1842 թ. ստանում է նկարչի կոչում<sup>3</sup>:

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

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, л. № 44, л. 35—36.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 20, л. № 55—В. л. 21.

<sup>3</sup> Նույն տեղում, л. 22, 24.



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

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

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

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

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

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



դափարները, ամեն կերպ ամրապնդելով պաշտոնական արվեստի հիմքերը:

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

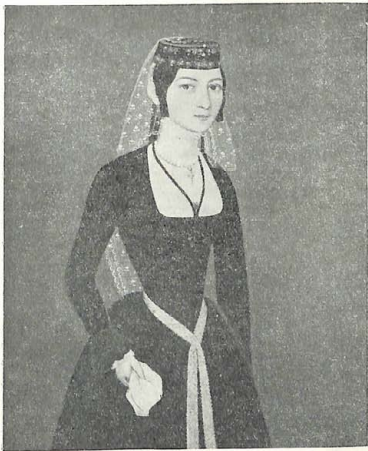
19-րդ դարի առաջին կեսի հայկական նոր նկարչության մեջ ամենից ավելի զարգանում է դիմանկարչության ժանրը: Այդ ժանրի առաջին խոշոր ներկայացուցիչները հանդիսանում են Հակոբ Հովնաթանյանը և Ստեփան Ներսիսյանը:

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

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

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

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



18. Հ. ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

Ն. ԹԵՈԴՈՍԻ ՂԻՄԱՆԿԱՐ:

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

Սակեղծագործական կյանքի երկրորդ շրջանում՝ 50—70-ական թվականներին, Հակոբ Հովնաթանյանի ղեմանկարներում նկատվում է ռեալիզմի խորացումը: Հայ հասարակական կյանքի առաջադիմությունը և հասարակության զեղարվեստական պահանջների բարձրացումը մի կողմից, մյուս կողմից ուսական ռեալիստական նկարչության հետ Հ. Հովնաթանյանի ունեցած ճանո-

թությունը նպաստում են նրա ստեղծագործություններում սեպիղ-մի ուժեղացմանը:

Մշտապես հայկական միջավայրում ապրող և դործող Հ. Հովնաթանյանի համար ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի հետ շփման կետ էր հանդիսանում, ամենից առաջ, Թիֆլիսը՝ «Ասիայում ռուսական իշխանության կենտրոնական այգի վայրը»<sup>1</sup>, որն այդ ժամանակ դարձել էր ռուսական, վրացական և հայկական կուլտուրայի առաջավոր դործիչների մերձեցման ու կապերի կենտրոն: Այստեղ եղած ժամանակաշրջանում Հ. Հովնաթանյանը անձնական ծանոթություն է ունենում Անդրկովկաս եկած մի շարք ռուս գործիչների և պաշտոնական անձանց հետ ու նկարում նրանցից շատերի դիմանկարները<sup>2</sup>:

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

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

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сов., т. X, 1933, стр. 555.

<sup>2</sup> Անցյալ դարի 40-ական թվականներին Թիֆլիսում լույս առանոց ռուսական «Իլյուստրացիա» ամսագիրը հազորդում է, որ Հ. Հովնաթանյանը նկարել է նաև ռուս կողմերում եղած բոլոր կառավարիչների միանգամայն նման պատկերները: Նա նկարել է պատրիարք Նեֆեմի, Ս. Ն. Երմոլովի, Գ. Ֆ. Պասկևիչի, Ա. Վ. Ռոդենի, Գ. Ա. Գուլովինի, Ա. Ի. Նեյգաբաթի դիմանկարները, ինչպես նաև Գ. Միշևսկու դիմանկարը:



19. Հ. ՀԱՐՆԱԹԱՆԱՅԷ

Տիկին Շ. Նազիբյանի դիմանկարը:

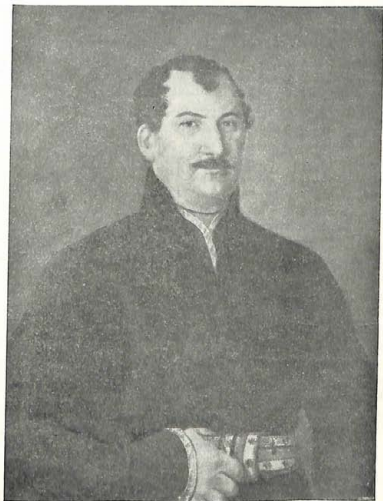
կան շտաբում»<sup>1</sup>։ Ակադեմիայի խորհուրդը քննության է առնում Հ. Հովնաթանյանի այդ հայտնագործությունը և ճանաչում նրա գտած քարը որպես լիտոգրաֆիական քար, որի համար արժանի է համարվում պարզեցածման, իսկ պրեզիդենտ Ա. Օլենինը այդ պաշտոնական գրության վրա մակագրում է «պատասխանել՝ համաձայն եմ»։

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

Ռուսական արվեստի որոշ հետազոտողներ արդեն նկատել են, որ հայ նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործություններից առանձնապես տիկին Շ. Նադիրյանի դիմանկարը (նկ. № 19) իր կոմպոզիցիայով, գիրքով և հետաքրքրաշարժ ակսեսուաշով (ծաղիկներ պատուհանում), ինչպես նաև նրա հստակ զմանկարը, ֆիգուրայի որոշ հարթանությունը՝ մանրամասնությունների մանրակրկիտ մշակման հետ, հաստատում են նրա հեղինակի ծանոթությունը ռուս նկարիչ Օ. Կիպրենսկու Ավդուինայի դիմանկարի և ընդհանրապես նույն շրջանի ռուսական դիմանկարչության արվեստի հետ<sup>2</sup>։ Ջենրի կատարյալ ավարտվածությունն այդ, ինչպես և Օ. Կիպրենսկու նկարում երանգավորում է նրա խորը կանացիական կերպարը և կնոջ նրբագեղ երազկոտությունը։ Արվեստի հումանիստական ուժը, որը կազմում է Օ. Կիպրենսկու ստեղծագործությունների և նույն շրջանի ռուսական դիմանկարչության առաջատար բովանդակությունը, հավատը մարդու հոգեկան հարստության նկատմամբ, արտացոլվել են նաև տիկին Նադիրյանի դիմանկարում։ Դրանում է կայանում այն նորը, առաջադիմական գծերից մեկը, որն ի տարբերություն 17—18-րդ դարերի հայկական դիմանկար-

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. № 44, л. 38—39.

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



20. 2. ՀՈՒՆԱՅԱՆՅԱՆ

Պ. ՅԱԳՈՐԱՆՅԱՆԻ ՊԻՄԱՆԻԱՐԻ:

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

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

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

Ի. Վ. Ստալինը սովորեցնում է մեզ, որ ազգային խարակտերը «մի ինչ-որ միանգամ ընդմիշտ տրված բան չէ, այլ փոփոխվում է կյանքի պայմանների հետ միասին»<sup>1</sup>: Հովնաթանյանների նկարչական զարույցի հարուստ կուլտուրան ժառանգած Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի ինքնուրույնությունն անշուշտ չի կայանում հին տրադիցիաների անխախտ պահպանման մեջ: Հայ ժողովրդի տնտեսական-հասարակական կյանքի նոր պայմանների և նրանից բխող ժամանակի պահանջներին համապատասխան միան-

<sup>1</sup> Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 2, էջ 346:



դամայն ճշմարտացի վերարտադրելով ժամանակակից մարդկանց դիմանկարները, ստեղծագործարար ընկալելով նոր, ուսական դիմանկարչության արվեստի նվաճումները, Հակոբ Հովնաթանյանը դարձավ իսկական հայկական ազգային դիմանկարիչ։ Դրանով էլ հենց նա միանգամայն տարբերվում է նույն ժամանակ Թիֆլիսում զործող օտարերկրյա նկարիչներից (Կորբազինի, Ֆրանկեն և ուրիշներ), որոնց աշխատանքներում նատուրալի իդեալականացումը գրավում է բավական խոշոր տեղ Հովնաթանյանի ճշմարիտ, բուրժուական միջավայր և մարդկանց բնորոշող դիմանկարների համեմատությամբ։

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

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



21. Ա. Հովհաննէսեան.

Թավթու բակահար եղ կոմսոգիտ  
Ա. Տու. Դավիթովի գլխահար:

արտաքուստ ներկայացնելու հակումը, որն առանձնապէս աչքի է  
ընկնում հագուստի առարկայական հատկութիւնը շոր կերպով  
վերարտադրելու մեջ, ցույց են տալիս, որ Ա. Ներսիսյանը դեռ  
չի կարողանում տալ իսկապէս բազմակողմանի, խորապէս բացա-  
հայտած մարդկային անհատականութիւնը: Իր ողջ բարդութեամբ  
և հակասութիւններով մարդու ներքին աշխարհի իսկական ռեալիս-  
տական բացահայտումը մնում է, դեռևս մի խնդիր, որը պետք է  
լուծեր հետագա սերնդի նկարչութիւնը:



Դադարհային պրոֆեսիոնալ գունանկարչութիւն հետ 19-րդ  
դարի առաջին կեսում հայ արվեստի մեջ զարգանում է նկարչու-

թյան մի նոր տեսակ ևս՝ դադաՀային փորագրությունն արվեստը (լիտոգրաֆիա, օֆորտ, փորագրություն պղնձի վրա և ան)։

Փորագրության կուլտուրան (գրավյուրա) Հայաստանում բավական հին է։ Հայկական տպագրության ստեղծումից (1512 թ.) հետո հանգես են գալիս փայտի և պղնձի վրա պատկեր, երկամ դարդանկարներ փորագրող մի շարք վարպետներ, որոնց լա՛յագույն աշխատանքները ներկայացնում են գեղարվեստական հետաքրքրություն<sup>1</sup>։ Սակայն նրանց աշխատանքները գրքերի գեղարվեստական ձևավորման պահանջի սահմաններից այն կողմը չեն անցել։

ԴադաՀային պրոֆեսիոնալ փորագրությունը (գրավյուրան) որպես կերպարվեստի մի կարևոր և ինքնուրույն տեսակ, սկսում է զարգանալ միայն անցյալ դարի 40—50-ական թվականներին, հանձինս երիտասարդ հայ նկարիչներ Աղաֆոն Հովնաթանյանի և Հովհաննես Քաթանյանի։ Այդ երկու նկարիչը գրաֆիկներ չեն, հենց զալը սերտորեն կապվում է ռուսական նկարչության այն շրջանի հետ, երբ հենց ռուս նկարչության մեջ գրավյուրան, մասնավորապես լիտոգրաֆիան, սիրված քնադավառ էր դարձել շատ ռուս նկարիչների համար։

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

Կարլ Բրյուլովի հայ աշակերտ Աղաֆոն Հովնաթանյանը նույն-

<sup>1</sup> 18—19-րդ դարերի առաջին կեսի հայ փորագրիչ վարպետներից հայտնի են Գրիգոր, Մկրտիչ, Նահապետ, Հարություն վաղաշապատյի, Քաչատուր, Վաղդան և ուրիշները, ահա Գ. Լևոնյան, Շահյանի և տպագրական արվեստը, 1946, էջ 174—175։

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

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



22. Ա. ՀԱՅՆԱԹԱՆՅԱՆ

Մ. Ե. Սալտիկով-Շչեդրինի «Կուրկանով»  
 անճարի իլյուստրացիան, ըստ Մ. Քալիլովի նկարի:

ղեմիական որոշ արագիցիաների առկայությունը, մասնավորապես ակադեմիական սառնությունը:

Գրաֆիկայի բնագավառ են ներգրավվում նաև գունանկարիչներ Ս. Ներսիսյանը, որի գրաֆիկական ստեղծագործություններից մեկ է հասել միայն «Խաթողիկոս Հ. ծայրագույն պատրիարք ամենայն հայոց ներսեսը» լիտոգրաֆիկական դիմանկարը և Հակոբ Հովնաթանյանը: Վերջինս իր կրտսեր եղբոր՝ Աղաֆոնի հետ լիտոգրաֆիական քարի վրա է տեղափոխում իր ստեղծագործություններից մի քանիսը, որոնք բաղմացվում և ապրածվում են:

Նկարիչ Հովհաննես Քաթանյանը (1827—1894) սովորել է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում 1848—1852 թթ. սկզբում ուսնանալով գրավյոր-պրոֆեսոր Ն. Ն. Ուտկինի և հետագայում Ֆ. Ի. Իորդանի ղեկավարությամբ: 1852 թ. ոսկե մեդալով ավարտելով ակադեմիան, նա վերադառնում է հայրենիք, իր հետ բերելով ոչ միայն ակադեմիայում սովորած ուսական կլասիկական փորագրության արվեստի լավագույն տրադիցիաները, այլև դեմոկրատական-առաջադիմական այն հայացքները, որոնք անցյալ դարի 50-ական թվականներին թափանցել և արդեն հուզում էին ուսական ուղնուղին երիտասարդության շրջանները:

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

Նկարիչ-գրավյոր Հովհ. Քաթանյանի ստեղծագործություններից զբախտաբար մեզ շատ բան չի հասել: Հայտնի են նրա միայն վաղ շրջանի մի քանի աշխատանքները, որոնցից «Նկայք առ իս» գունավոր լիտոգրաֆիայի համար պատրաստած աշխատանքը (1849 թ.) և «Մորոզովը քանտում» երկու օրինակից գրավյուրային աշխատանքները (նրանցից մեկը անավարտ վիճակումն է), ամենայն հավանականությամբ Հ. Քաթանյանի ակադեմիական աշխատանքներն են, որոնք թողած գրավյոր վկայությամբ, կատարված 1849—1854 թթ. ընթացքում: 1855 թ. Հ. Քաթանյանը գրավյուրայի է վերածում «Փորձություն Քրիստոսի» Տիցիանի հայանի նկարը (Բերսենեի կտտարած էստամպից), որի տակ, նա ուղղակի ստորագրում է «փորանկարեաց Քաթանյանց»: Այդ, ինչպես և «Մորոզովը քանտում» գրավյուրան ( $26.8 \times 19.5$ ) որոշ գաղափար են տալիս

Հ. Քաթանյանի արվեստի և ուսական կլասիկական փորագրության հետ նրա ունեցած կապերի մասին: Աշխատանքի տեխնիկան՝ փորագրություն մետաղի վրա, կատարված է կլասիկական փորագրության սկզբունքներով: Որոշակի և լակոնիկ գծանկարը, ամենափոքր մանրամասնությունները ծայրահեղ ձեռագրությամբ վերաբաղեցվում ենրա կարողությունը, լուսի և ստվերի հարաբերությունները վարպետորեն օգտագործելու շնորհիվ ձևերի մեծ որոշակիության և ծավալայնության ստեղծումը այդ գրավյութայում կաղմում են այն նոր, հատկանշական գծերը, որոնցով նկարիչ-գրավյութ Հ. Քաթանյանը հարստացնում և ընդլայնում է հայկական բազմադարյան գրաֆիկական արվեստը:

Հ. Քաթանյանի ստեղծագործությունները, Ս. Ներսիսյանի, Հակոբ Հովնաթանյանի, մանավանդ, Աղաֆոն Հովնաթանյանի լիտոգրաֆիկական աշխատանքները և վերջապես վաղարշապատցի Հովհաննես Տեր-Մկրտչի Աֆանդյանցի մի լիտոգրաֆիան հաստատում են, որ 19-րդ դարի առաջին կեսում, ուսական ռեալիստական արվեստի քարերար աղղեցությամբ, գունանկարչության հետ սկզբնավորվում և զարգանում է նաև նոր, պրոֆեսիոնալ դազգահային գրաֆիկական հայ արվեստի մեջ:

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

Հայ նոր նկարչությունն ամբողջությամբ կրում է աշխարհիկ բովանդակություն և ընթանում է հիմնականում սեփական ուղղությամբ: Հնուց ի վեր նկարչական կուլտուրային հայերի ծանոթ լինելը և այդ բնագավառում ստեղծած գեղարվեստական մասնագիտությունը նպաստում է հայ նոր, դադահային-պրոֆեսիոնալ նկարչության արագ զարգացմանը այն նոր պայմաններում, որոնք ստեղծվում են Հայաստանի Խրեհլյան հատվածը Ռուսաստանին միանալուց հետո:





## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊՍՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍՈՒՄ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱՊԵՐԸ ՆՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆԻ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՌԵՍԼԻՍՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏ

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

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

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

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

արվեստի հիմնական և վճռական սուղությունը դառնում է բննադատական (գաղափարական) ղեակիզմը: Գեռես 50-ական թվականների վերջերին և 60-ական թվականների սկզբներին ռուսանոց երիտասարդ.վթյունը կարգում էր Բեխնսկու, Չերնիշևսկու և Դոբրոլյուբովի հոգվածները, լսում էր Գերցենի խոսքերը և ներշնչվում ռուլյուցիոն-դեմոկրատական գաղափարներով: Այդ գաղափարներն որոշեցին 60-ական թվականների ռուս նկարիչների էսթետիկական հայացքները: Նոր հայացքների հիմքում ընկած էր Չերնիշևսկու այն պնդումը, թե «գեղեցիկը կյանքն է», որ արվեստի խնդիրն է «կյանքի երևույթների բացատրությունը» և այն, որ արվեստագետը պարտավոր է «կայացնել իր վճիռը կյանքի երևույթների նկատմամբ»: 60-ական թվականներին առաջավոր նկարիչների մեջ արմատավորվում է այն համոզումը, որ արվեստը կոչված է ճշմարտացիորեն ու համարձակ արտացոլել ժամանակակից կյանքը, պայքարել սոցիալական արգարացիության համար: Քննադատական ղեակիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչներից Կրամսկոյը հաստատում էր, որ նկարիչը պետք է լինի հասարակական երևույթների գնահատողը և բննադատը:

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

Հետևեֆորմյան Ռուսաստանի ռուլյուցիոն-դեմոկրատական շարժման պայծառ արտահայտությունը հանդիսացավ ռուսական ղեակիստական արվեստի հզոր վերելքը հանձինս ռուս պերեդվիժնիկ-նկարիչների: Չերնիշևսկու կողմից ղեակիզմի և մատերիալիստական էսթետիկայի կարևորագույն սկզբունքների հաստատումը՝ իրականության վերարտադրումը, կյանքի երևույթները բացահայտելը և գնահատումը, որպես արվեստի հիմնական խնդիրներ,

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

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

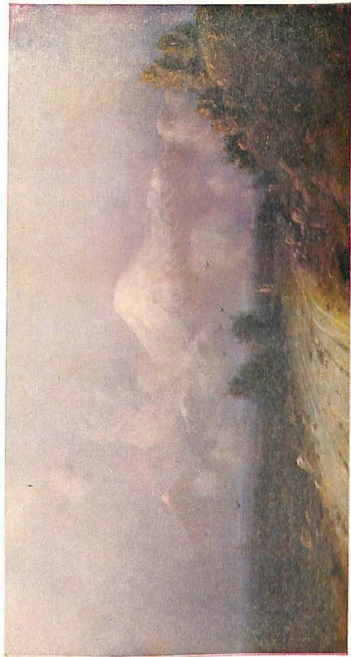
Անդրկովկասը կտրված չէր ռուսական կյանքի հասարակական մտքի մեջ տեղի ունեցող այդ իրադարձություններից: 1861 թ. ռեֆորմից հետո, որը Հայաստանում սկսվեց կիրառվել 1870-ական թվականներից, ֆեոդալական կարգերն սկսեցին տեղի տալ կապիտալիստական հարաբերությունների: Այդ ժամանակաշրջանում հայերի՝ որպես ազգ ձևավորվելու պրոցեսը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

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

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

Քննադատական ռեալիզմը հիմնական, առաջատար ուղղություն է դառնում նաև թատրոնի և դրամատուրգիայի բնագավառում։ Գ. Սունդուկյանի խորապես ռեալիստական դրամատուրգիան, դերասան Գ. Չմշկյանի և հայ թատրոնի պայծառ աստղ, հանճարեղ դերասան Պ. Ադամյանի հիասքանչ խաղը սկզբնավորեցին և զարգացրին հայկական նոր թատրոնի ռեալիստական տրագիդիան, կապելով այն ռուսական առաջավոր թատերական կուլտուրայի հետ։

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



42. 9. P. 21. 9. 51. 1.

Turner, 1896 p.



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

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

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

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

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

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

Այսպիսով, Մոսկվայի Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի հիմնական տեղեկները, շնագած նույնիսկ միասնական, գիտականորեն մշակված մեթոդիկայի բացակայությանը, միշտ էլ եղել է ռեալիստական ազդյալին դեմոկրատական արվեստի ձգտումը: «Քննադատական ռեալիզմի ուղու հաստատումը Մոսկովյան դպրոցին տվեց նպատակասույցություն, գեղարվեստական դեմքի հստակություն և մղեց նրան ծաղկման»<sup>1</sup>: Այդ, բնականաբար, իր ազդեցությունն է ունենում ուսում-

<sup>1</sup> Н. Дмитриева, Училище живописи, ваяния и зодчества, 1950, стр. 17.



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

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

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

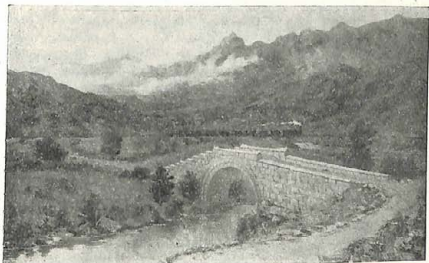
Սովորելով ուսանական գեղարվեստական ուսումնական հիմնարկներում, ուսնակ նշանավոր նկարիչների մոտ, ապրելով ու ստեղծագործելով ուսանական միջավայրում, հայ երիտասարդ արվեստագետների առաջավոր մասը, բնականաբար, իր հետ հայրենի արվեստի մեջ է բերում ուսանական գեմոկրատական կուլտուրայի լավագույն տրադիցիաները, որոնք նպաստավոր հող գտնելով հայրենի երկրում, քարենպաստ ազդեցություն են զործում հայկական ազգային կերպարվեստի զարգացման և ռեալիստական-գեմոկրատական ուղղության ամրապնդման վրա:

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

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

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

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



23. Հ. ԵԱՄԵԼՆՑԱՆ

Սանահնի կամուրջը:

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

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

<sup>1</sup> ЦГААЛ, ф. 789, оп. 10, л. № 74, л. 69.

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

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

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 789, л. № 71, л. 66—67.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65:

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

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

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

<sup>1</sup> «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65։

եղել է բազմաթանր նկարիչ: Հանգես դալով 1890-ական թվականներին, նա հենց սկզբից իր ստեղծագործությունների համար նյութ է բերում հայ ժողովրդի, գլխավորապես գյուղացիության և քաղաքային արհեստավորատկան խավի կյանքը («Հանգստացող գյուղացին», «Գինի լցնելիս», «Հոտը երեկոյան», «Վարը», «Ժողովրդական տոներ Թիֆլիսի արվարձանում» և ուրիշները):

Հ. Հակոբյանի համար առանձնապես բնորոշ են նրա բազմաթիվ դիմանկարները, որոնք պատկերում են հայ, վրացի, քուրդ և կովկասյան այլ ազգերի կենդանի տիպեր: Նրա «Սսկերիչ Ալեքոյի դիմանկարը» (1895—1898 թթ.) աչքի է ընկնում կերպարի ռեալիստական բնութագրության սրությամբ: Հ. Հակոբյանը մտադրությամբ ընկալելով իր ժամանակի կարողությունը լիովին բացահայտել է նկարչի հոր դիմանկարում (1902 թ.): Խորապես ռեալիստական են նաև նրա պեյզաժներն ու մանալանդ անկենդան բնության (նատյուր-մորա) պատկերները: Այդ ցույց է տալիս, որ ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի լավագույն կողմերը, ռուս նկարիչների մոտ սովորած հայ նկարիչ-վարպետների միջոցով թափանցում են հայկական արվեստի մեջ և նպաստում ռեալիստական ուղղության զարգացմանը:

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



25. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. ԳԻՆԵՆԻ «Բախչիսարայի  
Շահանք» պոեմի իլյուստրացիաներից:

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

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

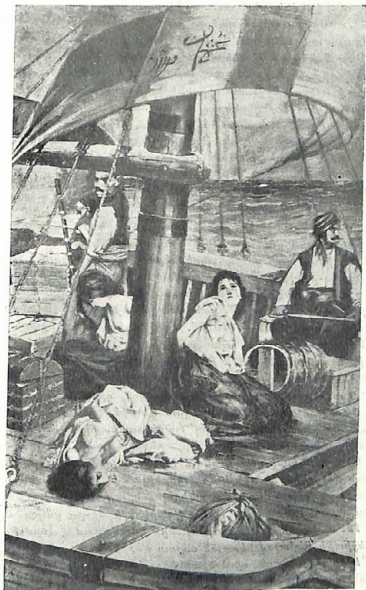




26. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. ՊԱՆՏԵԼԻՆԻ «Բախիսաբայի  
 Շահաբանը» պոեմի էլյուստրացիաներից:

յանն իր նկարներում տվել է հայ գյուղացիության և բաղաբնե-  
 րում մշակ դարձած գյուղացիների ծանր աշխատանքի ուսույիս-  
 տական պատկերները: Միանգամայն հատկանշական է նրա «Բեռ-  
 նակիրը», որի միայն լուսանկարն է հասել մեզ: Այստեղ Գաբրիել-  
 յանը տվել է մեծ և ծանր զամբյուղով բեռի տակ կորացած հայ բեռ-  
 նակիր մշակի խորապես ուսույիստական բնութագիրը: Նկարչի այդ  
 էությունում բեռնակիր մշակի ամբողջ դիրքը և գեմքը լցված է էներ-  
 գիայով: Գ. Գաբրիելյանը խուսափել է կերպարի ավելորդ արհես-  
 տական գեղեցկացումից: Գ. Գաբրիելյանը կապվում է նույն շրջա-  
 նի ռուսական նկարչության այն պրոգրեսիվ հոսանքի հետ, որը



27. Վ. ՄԱՌԻՆՅԱՆ

Ա. Ս. ՊԱՆՆԻՆԻ «Բաթիստայի շուրժանը»  
պոեմի էպիսոպոսները:

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

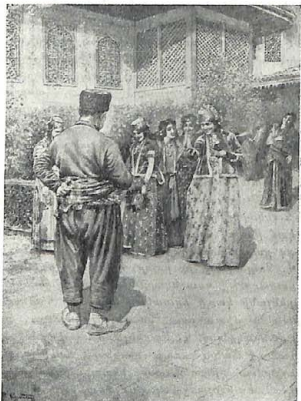
1900-ական թվականներից սկսած Վ. Սուրենյանը զլխավորապես մասնակցում է «Գեղարվեստական շքեղ ցուցահանդեսների նկարիչների Ընկերության» ցուցահանդեսներին: 1902 թ. նա պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսներում ներկայացնում է «Սպիտակ դղյակ»-ը Ֆիրդուսու «Ռուստոմ և Ջոհրաբ» պոեմի թեմայով և «Վաղ գարուն» նկարը, 1904 թվականին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

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

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

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

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



26. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի  
օսարժանք» պոեմի իլյուստրացիաներից:

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

Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի տեքստից



29. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

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

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

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

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

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

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







30. Վ. ՍՏՈՐՔՆՅԱՆ

Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի  
շահագանդ» պոեմի իլյուստրացիաներից:

է արևելյան ճարտարապետությունը անթիվ օրնամենտների հետ, որոնք քանդակված են քարի վրա, ինչպես ժանյակը: Նկարի ընդհանուր տոնը շատ գունեղ է»<sup>1</sup>: Խոսելով նաև Վ. Դ. Պուշկինովի վերոհիշյալ նկարի մասին, որտեղ նկարիչը նույնպես ջանասիրությամբ և համարձակ կերպով վերարտադրել է արևելյան ճարտարապետության և էթնոգրաֆիկ մանրամասնությունները, Ստասովը նկատում է, որ այդ կարգի նկարներն անհրաժեշտ է պատկերել նաև հոգեբանական կողմից: «Միայն անհրաժեշտ է, որ այդ կարգի

<sup>1</sup> В. В. Стасов, Избранное, т. 1, 1950, стр. 293.



31. Վ. ՍՈՐԵՆՑՅԱՆ

Ա. Ս. Գերսիմովի «Բախչիսարայի  
ժառօղանը» պատկերը իլյուստրացիաներից:

ատեղծագործություններում հոգեբանական կողմը կատարի ուժեղ և նշանակալից դեր» — նկատում է Ստասովը<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> В. В. Стасов, Избранное, т. 1. стр. 293.

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

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

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

<sup>1</sup> Художественное наследие, Репин, т. II, 1950, стр. 167.

ներորեն տարբերվում են Հաֆիզի մոտ աստիճաններով իշնոզ նա-  
ժիշտներից: Դեռևս երիտասարդ Հաֆիզը, մի աղքատ երպիշ, գրված  
է այդտեղ կարծես կենդանի, բնականից, մեջքը դեպի դիտողը, նա  
ամբողջ էությունամբ բռնկված է կրքոտ մղումով դեպի պատշգամբը<sup>1</sup>:

Վ. Սուրենյանի նկատմամբ Ռեպինի բարյացակամ վերաբեր-  
մունքն արտահայտվել է նաև այն բանում, որ Ռեպինը առաջարկե-  
լով Թիֆլիսում Անդրկովկասի ժողովուրդների և բազմազգ երի-  
տասարդության զեղարվեստական կրթության նպատակով նկար-  
չության, քանդակագործության և ճարտարապետության դպրոց  
բացել, «Կավկազ» թերթում 1897 թ. գրում է, որ այդ գեղարվես-  
տական դպրոցի համար «Որքան ինձ թվում է, չի կարելի որոնել  
տեղական դպրոցի ավելի լավ հիմնադիր, քան Սուրենյանցը»: Ռե-  
պինը այդ կարծիքը հայտնում է այն բանից հետո, երբ հենց ինքը  
գրում է, որ այդպիսի դպրոցի ղեկավարի և դասաւուսի համար  
«պետք է կատարվի խիստ ընտրություն»:

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

Ռեպինն այնուհետև նշում էր, որ այդ երկրի բնության գեղեց-  
կություններով հրապուրված հիանալի երգեր են գրել հանճարեղ  
Պուշկինը և Լերմոնտովը: Նկարիչներ Չ. Ալվազուսկին, Լ. Լադո-  
րին, Ֆ. Ռուբոն, որոնք եղել են Անդրկովկասում, նկարել են բազ-  
մաթիվ պատկերներ նրա բնության և ժողովուրդների կյանքի թե-  
մաներով: Հայտնի է, օրինակ, Ֆ. Ռուբոյի «Ռուսական զորքերի  
հաղթական մուտքը Երևան 1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին» նկարը  
(1893 թ.), որտեղ նա պատկերում է Հայաստանի և հայ ժողովրդի  
նշանակալից պատմական անցքերից մեկը՝ ռուսական զորքերի հաղ-  
թական մուտքը Երևան և պարսկական զորքերի կապիտուլյացիան  
(նկ. № 24): Ռեպինը գրում է, որ նկարիչ Ն. Ա. Յարոշենկոն «ժամա-

<sup>1</sup> И. Р е п и н, Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. „Кавказ“, 1897, № 8.

<sup>2</sup> Նույն տեղում:



32. Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ս. ԳՈՐԵԿԻՆԻ «Բախիսարայի  
հասրճանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

նակ առ ժամանակ ցուցադրում է պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսներում նկարներ, որոնք կատարված են այդ գեղանկարչական երկրամասի կենդանի ապավորության տակ»<sup>1</sup>։ Կոպկոսի բնության տեսարանների պատկերներ են նկարել նաև նկարիչներ Ն. Դուբովսկոյը, Ա. Կ. Վասնեցովը, Կ. Մակովսկին, Ի. Զանկովսկին և շատ ուրիշների հետ նաև ինքը՝ Ռեպինը։ Ելնելով դրանից և կարևոր նշանակություն տալով Ռուսաստանի այդ հարավային երկրամասի ժողովուրդների հասարակական կյանքում ռեալիստական դեմոկրատական արվես-

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



33. Գ. ՍՈՒՐԻՆՑԱՆ

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

տի կառարելիք պրոգրեսիվ գերին, Ռեպինը խնդիր է դնում, որ հենց այստեղ, Անդրկովկասում, անպայման «կազմակերպել նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության տեղական գեղարվեստական դպրոց»<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> И. Репин, Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. „Кавказ“, 1897, № 8.

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

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

Ուս հավատացած եմ, որ տեղական տաղանդավոր երիտասարդությունը, նրա աշակերտները նրան շատ բանում օգտակար կլինեն: Անհրաժեշտ է ցանկալ միայն ավելի շատ ինքնատիպություն, առարկայի ավելի խորը ուսումնասիրություն և ավելի նվազ ստրկություն արևմուտքի արվեստի աշխարհի քուրմերի կորսողական տիվ հրապուրանքի հանդեպ»<sup>2</sup>:

Այնքան աշխատակա՛ն հնչող այս խոսքերում արտահայտվել է ոչ միայն Ռեպինի բարյացակամ վերաբերմունքը Վ. Սուրեն-

<sup>1</sup> И. Репин. Нужна ли школа искусств в Тифлисе?, газ. „Кавказ“, 1897, № 8.

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

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

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

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

<sup>1</sup> В. В. Стасов, Избранное, т. 1, стр. 293.

<sup>2</sup> В. В. Стасов, Тормозы нового русского искусства, Собр. соч., т. 1, стр. 755.



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

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

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

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



31. գ. ԱՌԻՐԵՆՅԱՆ

Ա. Ա. Գերասիմովի «Բախչիսարայի  
հասրվանը» պոեմի իլյուստրացիաներից:

Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» նկարը: Անցյալ դարի 90-ական թվա-  
կաններին Թյուրքիայում տեղի ունեցած հայկական ջարդերը հայ  
ժողովրդի պատմության ամենամոռալ և տրագիկ էջերից են:  
Թյուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող հայերի ազատագրու-  
թյան հարցը, դրանով իսկ «Հայկական հարցը» ընդմիշտ վերացնե-  
լու նպատակով, սուլթան Աբդուլ Համիդը արևմտյան իմպերիալիս-  
տական պետությունների դրդմամբ կազմակերպում է Թյուրքիայում  
ապրող հայերի մասսայական մեծ ջարդ: Զարդերն սկսվում են  
1890-ական թթ. սկզբներին, կատաղի և մասսայական բնույթ են

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

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

Այդ նույն ժամանակաշրջանում, Վ. Սուրենյանը նկարում և



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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Մ. Խոբեկյան, Հայոց պատմություն, 1947, էջ 32—37:



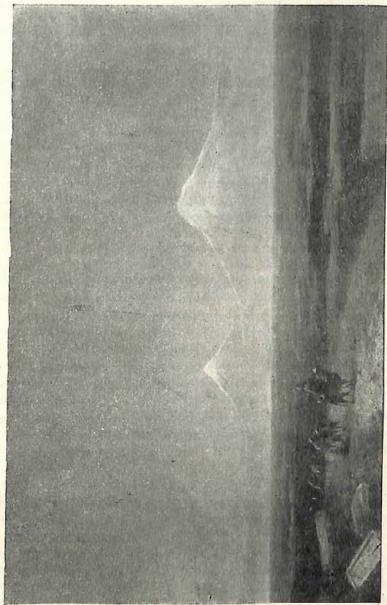
36. 4. ՍՈՒՐԵՆՑԱՆ

Համբարձը Աւու Գեղեցիկի  
գիւղի մէջ, 1099 թ.

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

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

Վ. Սուրենյանի նշանակությունը մեծ է նաև որպես թեմատիկ-



57. 2. 11. 11. 11. 11. 11. 11.

Urmars (United) Indus, 1882 p.



կոմպոզիցիոն պատկերի առաջին ստեղծողներից մեկը մեր անց-  
յալի նկարչութիւն մեջ: Նրա ժամանակ և նրանից հետո հանդես  
եկած հայ նկարիչները թեմատիկ-կոմպոզիցիոն պատկեր ստեղ-  
ծելու արվեստը սովորել են ոչ թէ ժամանակակից արևմտաեվրո-  
պական արվեստից, ուր իմպրեսիոնիզմը դուրս էր մղել թե-  
մատիկ-կոմպոզիցիոն և պատմական նկարչութիւնը, այլ ուս-  
սական արվեստից, որը հարուստ էր այդ ժանրի համաշխարհային  
հռչակ վայելող բազմաթիւ ստեղծագործութիւններով:



19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական կերպարվեստի մեջ  
սկսում է զարգանալ պեյզաժային նկարչութիւնը: Հայկական կերպ-  
արվեստում պեյզաժային նկարչութիւն սկզբնավորման և զար-  
գացման գործում առանձնապէս խոշոր դեր է կատարել ուսական  
եւալիստական նկարչութիւն սյուններից մեկը, աշխարհահռչակ ծո-  
վանկարիչ Հովհաննէս Այվազովսկին:

Խորապէս ուսումնասիրելով ուսական նկարչութիւնը, օգտա-  
գործելով ուս նկարչութիւն հարուստ ժառանգութիւն լավագոյն  
տրագիցիաները, զարգացնելով ու հարստացնելով ուս նշանավոր  
ծովանկարիչ Ս. Շչեգրինի, պեյզաժիստներ Ֆ. Ալեքսեևի, Մ. Վո-  
րոբյովի և Մ. Լեբեդևի ժառանգութիւնը, նկարիչ Կ. Բրյուլովի և  
պերեդվիժնիկների գունանկարչական բարձր կուլտուրան, Հովհ.  
Այվազովսկին ստեղծեց բազմաթիւ բարձրարվեստ ծովանկարներ:  
Ծովանկարիչ Հովհաննէս Այվազովսկին եղել է համարձակ նորա-  
րար արվեստի մեջ: Ռուսական պեյզաժային նկարչութիւն մեջ նա  
մուծել է նոր սյուժետներ, հանդիսացել է մարտանկարչութիւն  
հիմնադիրը ուսական ծովանկարչութիւն մեջ, ստեղծել է նոր  
ձևեր ջրի, նրա մակերեսի, օդի և լույսի պատկերման մեջ: Ծովա-  
նկարչութիւնը նա տվել է նոր, էմոցիոնալ և դադափարական բո-  
վանդակութիւն:

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



97 ք. Հ. ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ

Արարտ, 1967 ք.:

և ոչ միայն մեզ մոտ, այլև ընդհանուր արվեստի պատմության մեջ»։ Նա նշում է, որ Հ. Այվազովսկու բաղմահազար ծովանկարներում «կան ֆենոմենալ գործեր»<sup>1</sup>։

Հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչները նույնպես բարձր են գնահատել ռուսական մեծ ծովանկարիչ Հ. Այվազովսկու հանճարը և նրա ստեղծագործությունները։ Հայ նշանավոր գրողներ Հ. Թումանյանը, Ղ. Աղայանը, Ալ. Մատուրյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, նկարիչներ՝ Գ. Բաշինջաղյանը, Վ. Սուրենյանը, Դ. Օբրոյանը, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանը, արտիստ Պետրոս Աղամյանը և շատ ուրիշները դեռևս նրա կենդանության ժամանակ բարձր են գնահատել ոչ միայն Հ. Այվազովսկու արվեստը, այլև հայ ժողովրդին և նրա կուլտուրային մեծահանճար նկարչի մատուցած ծառայությունները։

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

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

Հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննէս Թումանյանը Հ. Ալվազովսկուն նվիրել է երկու գեղեցիկ բանաստեղծութիւն՝ «Հ. Ալվազովսկուն կարի առջև», (որն առաջին անգամ տպագրվել է 1893 թ. «Մուրճ» ամսագրում), մյուսը՝ «Հ. Ալվազովսկու «Սև ծովի ափերը» նկարի առջև», որը կոչվում է նաև «Մի հառաչանք»։ Առաջին բանաստեղծութիւնն մեջ Հ. Թումանյանը չափազանց սեղմ, բայց խորը կերպով տալիս է իսկական ծովը հանճարեղ կերպով պատկերողի կերպարը.

Ելած՝ օվկիանոսի անզուսպ ալիքներ,  
 Մանր հորձանքով զարկվելով գեպ վեր,  
 Լեռնանում էին, զոռալով ահեղ,  
 Եվ մորրիկն ուժգին շնչում էր այնտեղ  
 Անեղոր ու անվերջ  
 Տարածութիւն մեջ:  
 «Կանգնեցե՛ք», գոչեց վրձինը ձեռքին  
 Կախարդ ծերունին հուզված տարերքին.  
 Եվ լուս, հեազանդ հոնճարի ձայնին,  
 Մռթ ալիքները, փոթորկի ժամին,  
 Կտավի վրա  
 Կանգնած են ահա:

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

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

Ղ. Աղայանը ծովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկու հետ ծանոթանում է առաջին անգամ 1862 թ. Թեոդոսիայում: Հետագայում գրած «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» մեմուարական աշխատության մեջ, Ղ. Աղայանը համեմատելով հանճարեղ նկարչին նրա եղբոր, հոգևորական և հայ ժողովրդի կյանքում իր սեփական գործունեության հայտնի Գաբրիել Այվազյանի (Այվազովսկու) հետ, գրում է. «Երկու Այվազովսկիները ջուկ-ջուկ աստղերի տակ են ծնվել: Աշխարհային փառքը մեկի հետևից է վաղում, մյուսի առջևից: Նկարիչը չի կարող փառքի ճանկերից ազատվել, որքան էլ փախչի նրանից, իսկ նրա եղբայրը իդուր էր շարշարվում փառքի հետևից հասնելու»<sup>1</sup>:

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

Հովհ. Այվազովսկու ստեղծագործություններում մի առանձին տեղ են զբաղում հայկական թեմաներով նկարները: Նա նկարել է Հայաստանի բնության, հայ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի պատկերներ:

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

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

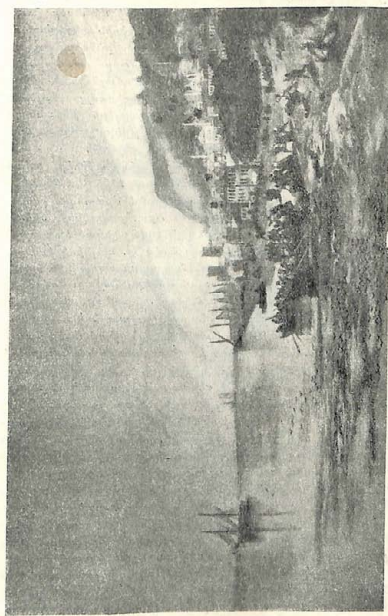
<sup>1</sup> Ղ. Աղայան, Երկեր, հատ. 3, 1940, էջ 40:

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

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

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

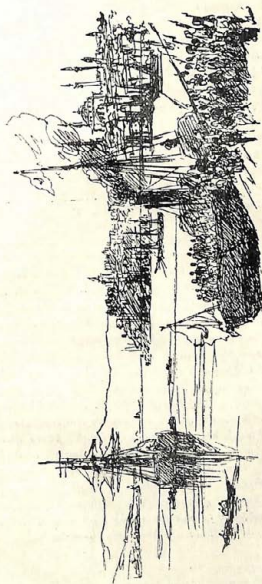
1. Հենց այստեղ էլ, նկարի ձախ կողմի ներքևի անկյունում, մի քարի վրա, Հ. Այվազովսկին գրել է իր ստորագրությունը հայերեն լեզվով «Այվազովսկի», 1882 թ.», իսկ աջ կողմի անկյունում՝ «Այվազովսկի» ռուսերեն: Հ. Այվազովսկին իր մի քանի նկարների տակ ստորագրել է հայերեն:



հայոց չսոված, շտեմանված կոտորածով»<sup>1</sup>։ Այդ ժամանակ Հովհ. Այվազովսկին Ղրիմում ունեցած իր բնակարանների մի մասը հատկացնում է Թյուրքիայից եկած հայ գաղթականներին տեղավորելու համար։ Նա կազմակերպում է իր ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներ և վաճառելով իր նկարները, գումարը ամբողջապես հատկացնում է ջարդերի ժամանակ մնասված հայերին և հայ-ռուսական բարեգործական ընկերությունը՝ կարիքավոր հայերին օգնելու համար։ Նա նկարում է հայկական ջարդերի թեմաներով պատկերներ, դնելով նրանց մեջ իր զայրույթը Թյուրք ջարդարարների և խոր սերը հայ ժողովրդի նկատմամբ։

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

<sup>1</sup> Հայկական ՍՍՌ Պետ. կենտ. արխիվ, ֆ. 56, գործ № 349, էջ 122։



29. 4. 1804. 1804. 1804.

29. 4. 1804. 1804. 1804.



բախտ զոհերին»<sup>1</sup>։ Համարյա նույն տոնով են գրում նաև ժամանակակից ռուսական թերթերը։

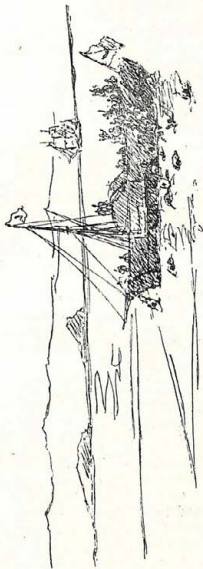
Հայերեն գրած նամակներից մեկում Հովհ. Այվազովսկին 1896 թ. հայտնում է, որ ինքը մտադիր է նաև «նկարել կարմիր գունով հալոց կոտորածի պատկեր, արյան դաշտեր և լեռներ...»<sup>2</sup>։ Մեզ հայտնի չէ նկարել է նա մի . այգավուխ նոր նկար, թե՞ ոչ, բայց կան տեղեկություններ այն մասին, որ հայկական ջարդերի ծանր տպավորությունը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

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

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

<sup>1</sup> «Մշակ», № 32, 1898։

<sup>2</sup> Հայկական ՄՄՌ Պետ. կենտ. Արխիվ, ֆ. 56, կուլտ. բաժին, գործ № 349, էջ 122։



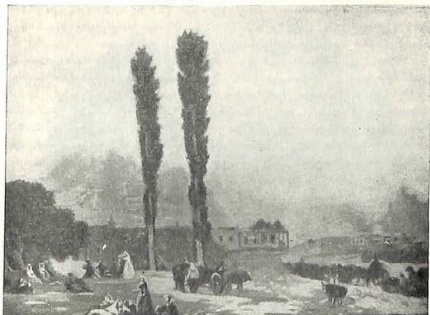
40, 2, ԱՅՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆ

Արդիւններէ ինչ նորոգումներն Վարսաւրու Գործ. Հասից (ընտելութեամբ) :

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

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

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



41. 2. ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ

Երեւան, պեյզաժ մանրալին սետաւանով, 1869 թ.:

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

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

խոստովանենք ամենքս ալ, թե իրոր շատ մեծ նկարիչ մըն էր: Ան-  
նման կերպով ըմբռնած էր գույներու համերաշխութիւնը և անոնց  
թուզած հոգեպարար տպավորութիւնը դիտողի վրաս:

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

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

1898 թ. մարտի 10-ին երիտասարդ տաղանդավոր ջութակա-  
հար Հովհ. Նալբանդյանը, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանի նվա-  
գակցութեամբ, համերգ է տալիս Պետերբուրգում: Հովհ. Այվազով-  
սկին, որը համերգ էր եկել հայ երիտասարդներին լսելու համար,  
հիացած նրանց նվագով, մոտենում է ջութակահար Հ. Նալբանդյա-  
նին և բոլորի ներկայութեամբ գրկում, համբուրում և ասում է. «Ով  
իմ մանուկ՝ հանձարեղ Հովհաննես, այսօր դու ինձ դուրս եկիր,  
ի՞նչով կամ ինչպե՞ս հայտնեմ քեզ այսօրվա իմ ստացած հոգեկոտ-  
բալականութիւնը»<sup>1</sup>: Այդ լավ տպավորութեան տակ ծերունի նկա-  
րիչը իր լուսանկարը նվիրում է Հ. Նալբանդյանին: Աշխարհահռչակ  
նկարչի այգօրինակ ջերմ, սրտառուչ վերաբերմունքը հայ երիտա-  
սարդների նկատմամբ մեծ տպավորութիւն է գործում հասարա-  
կութեան վրա, նպաստելով հայ կուլտուրայի երիտասարդ տաղան-  
դավոր գործիչների լայն ճանաչմանը ռուս հասարակութեան կողմից:

<sup>1</sup> «Մշակ», 1898, № 44:



42. Պ. ԱԳԱՄՅԱՆ.

Մովսէսի Լովիսոնի Այվազովսկու  
դիմանկարը:

Հայ արվեստի և նրա գործիչների նկատմամբ Հ. Այվազովսկու հոգատարութեան ցուցանիշ է հանդիսանում նաև նրա ջերմ ցանկութիւնը տարբեր երկրներում ցրված հայ նկարիչներին ղեկավարող և տոտական մի ընկերութեան մեջ համախմբելու վերաբերյալ: Այդ մասին մենք ունենք նկարիչ Վարդգես Սուրենյանի վկայութիւնը: Իր վարդաքանդակահարակալին մի զեկուցման մեջ Վ. Սուրենյանը ցավ հայտնելով այն մասին, որ «Մենք ունենք առանձին հայ նկարիչներ ցրված աշխարհիս զանազան ծայրերում... որ այդ կերպ անջատված ենք իրարից և չենք կազմում մի ամփոփ ընկերութիւն» հայտնում է հասարակութեանը, որ այդ «զանգատը ես անձամբ հանգուցյալ Հովհաննէս Այվազովսկուց ես լսել եմ»<sup>1</sup>: Այդ նշանա-

<sup>1</sup> Հայկական ՍՍԽ ԳԱ Գրական թանգարան, նկարիչ Վ. Սուրենյանի ֆոնդ, № 14:

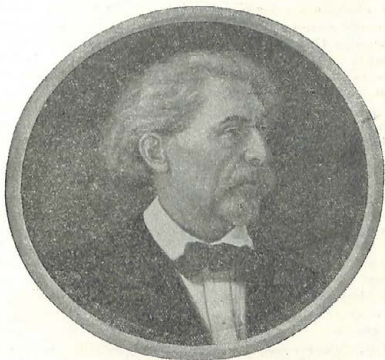
կում է, որ հանճարեղ ծովանկարիչը դեռևս 90-ական թվականներին ոչ միայն հետաքրքրվել, այլև միջամտել է հայ երիտասարդ նկարիչների միութուն կազմակերպելու գործին:

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

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

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

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



43. Վ. ՃԵՌԴՈՐՈՎ,

Նկարիչ Գ. Բաժինշաղյանի դիմանկարը:

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

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



ձևերի մասնատումը, եղբայրների դերի ընդդժոժ, որը երբևեմ խախտում է բոլոր առարկաների ամբողջական ընկալումը («Կենդին-  
րի ծառուղի» 1883 թ., «Աբովյանի տունը Փանաբեռում» 1884 թ.)  
ռուսական նկարչության բարերար ազդեցությամբ տեղի է տալիս  
համարձակ և ճշգրիտ դուստնկարչական ընդհանրացումներին: Գե-  
ղարվեստական այդ նոր միջոցների հետ է կապվում նրա պեյզա-  
ների բովանդակությունը: Այդ տեսակետից բնորոշ է, օրինակ,  
Սեանա լիճը և Արարատը պատկերող նկարները, որոնք հիացնում  
են իրենց արտասովոր պարզությամբ, բնական կենդանությամբ,  
հայրենի գեղատեսիլ բնության նկատմամբ թափանցող սիրով և  
նրա ինքնօրինակ հրապույրի գիտակցությամբ (նկ. № 44):

Օգտագործելով Հ. Այվազովսկու և Ա. Կուինջիի հարավային  
բնության վարպետորեն պատկերման հարուստ փորձը, Գ. Բաշին-  
ջադյանը ստեղծում է հայրենի Սեանա լճի բնության ռեալիստո-  
կան կերպարը: Նա նկարում է նաև Կասպից ծովը, Քուռ գետը, Սև  
ծովի ափերը և ուրիշները: Իր ծովանկարներում նա կարողանում է  
գեղարվեստական համոզականությամբ վերարտադրել ջրի թա-  
փանցիկությունը, փորությունը, նրա մասսայի նյութականություն-  
ը, արևային լույսը և լուսնյակի ճառագայթների արտացոլումը  
հարավային մեղմ գիշերվա խաղաղ լճի կոհակների վրա, հեռավո-  
րություններն ու ամպերի թեթև, օդային հատկությունը, հասնելով  
ռեալիստական պեյզաժային նկարչության իսկական բարձրու-  
թյանը (նկ. № № 45, 46):

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

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



44. Գ. ՐԱԶԻՆՉԱՂՅԱՆ

Գետնի վրա, 1883 թ.:

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

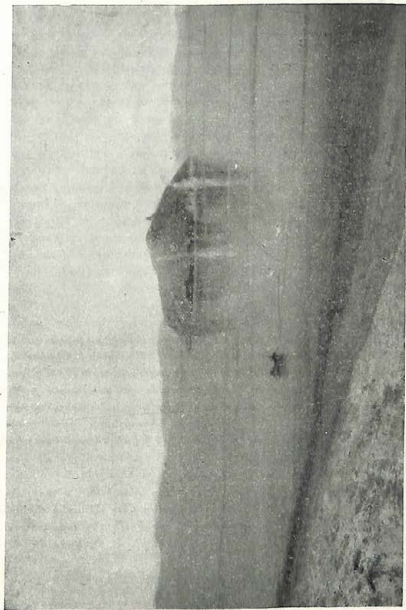
Ռուսական նկարչության հետ Գ. Բաշինջադյանի կապերն ար-

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

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

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

«Ռուսական օբզորենիե» ամսագրի 1891 թ. հուլիսի համարում



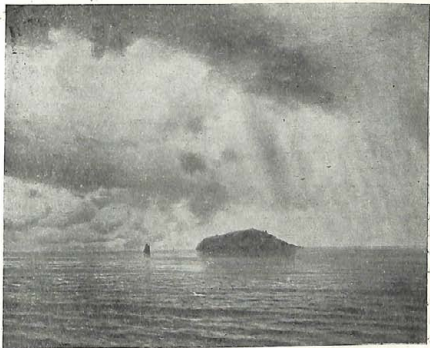
45. P. 0124-0201, 01.01.04

քննադատ Սուրբյուր, ուստի նկարիչների ցուցահանդեսում ներկայացված Գ. Բաշինջաղյանի «Նուստակ գիշերը Թիֆլիսի շրջակայքում»<sup>1</sup> և «Դեբեդ գետակը գիշերը» նկարների մասին գրում է. «Վաղուց է, ինչ չէր պատահում տեսնել հարավային տաք, սև գիշերվա այգայիսի պոետական և համարիտ վերարտադրում, լուսնյակի այգայիսի ոսկեզօծ լույսը բարձր երկնակամարի վրա: Այդ թավշյա մթնոլորտի թուփը հրապույրը, շողողացող ազամանդյա աստղերի և ոսկեզօծ փայլի արտացոլումը ոլորտպտույտ գետակի ծմբանքի մեջ տրված է այստեղ այնպես, ինչպես չի պատահել մեզ տեսնել այգայիսին նույնիսկ գիշերային լուսավորությունը պատկերող այնպիսի վարպետների մոտ, ինչպիսին են պ. պ. Լազոբրոն և Ալվադովսկին»<sup>2</sup>: Նշելով Գ. Բաշինջաղյանի գրական կողմերը, հորդածագիրը, միաժամանակ խորհուրդ է տալիս երիտասարդ նկարչին, որ նա շտաբվի այգայիսի էֆեկտային սյուժեներով: Գ. Բաշինջաղյանի մասին արտահայտվել են բազմաթիվ ուսական թերթեր և քննադատներ նաև հետագայում: Ռուսական գեղարվեստական քննադատության բարյացակամ վերաբերմունքը նպաստել է Գ. Բաշինջաղյանի արվեստի կատարելագործմանը:

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

<sup>1</sup> М. Соловьев, Русское искусство в 1890—1891 г., см. „Русское Обозрение“, 1891, июль, стр. 160—161.

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



46. Գ. ԲԱՇԻՆԶԱՂՅԱՆ

Սեպտեմբերի 1-ին, 1899թ.

Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում կազմակերպում է իր ստեղծագործությունների միատեղ ցուցահանդեսներ:

Մշտապես կապված լինելով ուսական արվեստի և նկարիչների հետ, մասնակցելով նրանց ցուցահանդեսներին, Գ. Բաշինջաղյանը հայ իրականության մեջ է տեղափոխում ուսական արվեստի մեջ վաղուց տրադիցիա դարձած գեղարվեստական ցուցահանդեսների՝ նկարիչների ու քանդակագործների ստեղծագործությունների հրապարակային-հասարակական ցուցադրություն կազմակերպելու կուլտուրան, որը մինչև այդ բացակայում էր հայկական իրականության մեջ: Ռուս նկարիչների օրինակով, 1883 թ. Թիֆլիսում կազմակերպելով իր ստեղծագործությունների առաջին տնտեսական ցուցահանդեսը, ղրանից հետո համարյա ամեն տարի բաց անելով պատկերահանդեսներ, Գ. Բաշինջաղյանը, 1869 թ. Թիֆլիսում 2. Այվազովսկու կազմակերպած ցուցահանդեսից հետո, սկիզբ

դրեց նկարիչների զեղարվեստական ստեղծագործությունների հա-  
մարակական-հրապարակային ցուցադրությունը, որը և տրագիկա  
դարձավ հետագայում:

Ռուս նկարիչների և ուսանական ռեալիստական նկարչության  
հետ կապվում է նաև նկարիչ Նիլշե Թադևոսյանը (1870—1836 թթ.):  
Ե. Թադևոսյանն իր զեղարվեստական կրթությունն ստացել է  
Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապե-  
տության ուսումնարանում 1885—1895 թթ.: Նա եղել է այն ժամա-  
նակ իր «Վաճառք» և «Սանուհի» ռեալիստական, քննադատական  
բնույթ կրող նկարներով հայտնի նկարիչ Ն. Վ. Նեվրեկի աշակերտը:

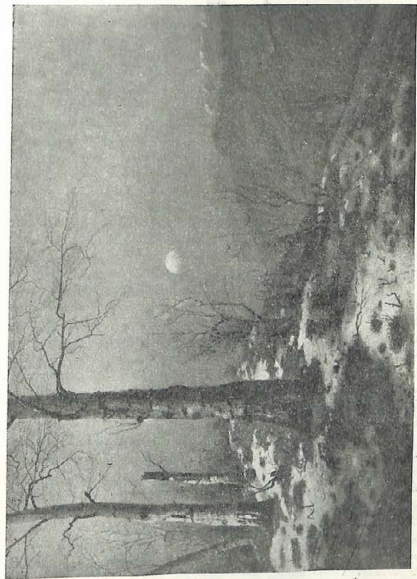
Սակայն ուսումնարանում Ե. Թադևոսյանն ամենից ավելի  
տարվում է նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովի ստեղծագործություններով: Այդ  
կապակցությամբ Թադևոսյանը գրում է, որ երբ «1885 թվականին  
ես առաջին անգամ եղա Տրետյակովյան դպրեխայում, մշուսներից  
ավելի Պոլենովի բաժինն ինձ ապշեցրեց: Ինձ համար իբրև սկսնակի  
տեխնիկայի և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

1886 թ. ուսումնարանում առաջին անգամ ծանոթանալով Պո-  
լենովի հետ և այնուհետև հաճախ հանդիպելով նրան, Ե. Թադևոս-  
յանը մտերմանում է նրա հետ: Այնուհետև երկար տարիներ, շնա-  
յած հասակների զգալի տարբերությունը, նրանք շատ մտերմական  
և ընկերական հարաբերությունների մեջ են լինում: Դեռևս զեղար-  
վեստական ուսումնարանում սովորելու ժամանակ, Ե. Թադևոսյանը  
մշտապես այցելում է Պոլենովների տունը, մասնակցում է նրանց  
երեկոներին, ուր շատ բովանդակալից զրույցներ են տեղի ունե-  
նում արվեստի հարցերի շուրջը, իսկ ամառային արձակուրդների  
ընթացքում մեկնելով հայրենիք, Ե. Թադևոսյանը կապվում է Պո-  
լենովի հետ նամակագրությամբ: Այդ շրջանին է վերաբերում նկա-  
րիչ Վ. Դ. Պոլենովի մի նամակը, գրված իր կնոջ՝ Ա. Վ. Պոլենո-  
վային 1892 թ., ուր նա նշում է, որ «Թադևոսյանը ներկայացրել է  
ամառային էտյուդներ, որոնք շատ հետաքրքիր և ինքնուրույն ուշ-  
խատանքներ են»:

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

<sup>1</sup> Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Ե. Թադևոսյանի արխիվ:

<sup>2</sup> Е. В. Сахарова: В. Д. Поленов, письма, дневники, воспомина-  
ния, 1950, стр. 286.



47. J. M. W. TURNER, 1805.



Ե. Թադևոսյանը հաղորդում է իր տպավորութիւնները, կատարած խշխատանքների, մասնավորապէս «Կոմիտասը Էջմիածնի ջրամբարի մոտ», «Հոկտեմբեր» և «Օտարութիւն մեջ» նկարների ու էտյուդների մասին, խնդրելով հարգարժան ուսուցչի կարծիքը և խորհուրդները:

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

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

1890-ական թիվականներին Մոսկվայում եղած շրջանում Ե. Թադևոսյանը մասնակցում է ռուս նկարիչների կազմակերպած ցուցահանդեսներին: 1894 թ. ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներից մեկում նա ներկայացնում է «Գերեզմանատունը», «Բարեկամների շրջանում» նկարները և մի էտյուդ: 1898 թ. նա մասնակցում է «Արվեստը սիրող Մոսկովյան ընկերութիւն» կողմից հայտարարված կոնկուրսին, ուր ներկայացնում է երկու նկար՝ «Կնսորջաճաշը» և «Արեւելյան նոկտյուրն»: Այդ երկու նկարներն էլ մրցանակ են շահում:

<sup>1</sup> Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, նկարիչ Ե. Թադևոսյանի արխիւ:

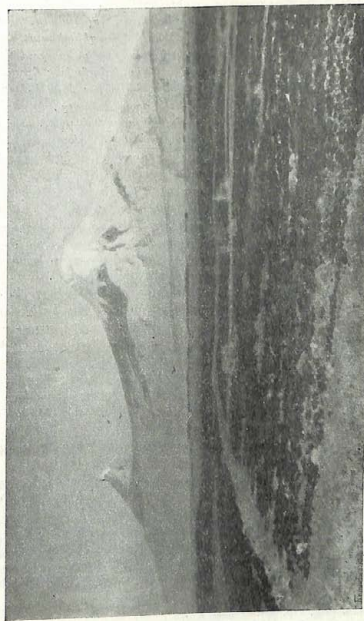


Fig. 9. Black quartzite

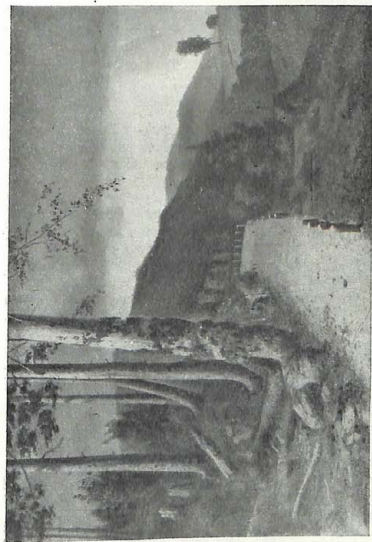
1899 թ. Ե. Թադևոսյանը մասնակցում է Վ. Դ. Պոլենովի երկրորդ ճանապարհորդությանը ղեպի Արևելք: Պոլենովի ու նկարիչ Ա. Ա. Կիսելյովի հետ Թադևոսյանը լինում է Պաղեստինում, Եգիպտոսում, Սիրիայում: Այդ ճանապարհորդության ընթացքում Վ. Դ. Պոլենովը հայրենիք ուղարկած իր նամակում հաճախ է հիշում իր ուղեկից և սիրելի աշակերտ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

Թուսական ռևալյուտական նկարչության դպրոցի նշանավոր վարպետներից մեկի հետ Ե. Թադևոսյանի խիստ մտերմական-բարեկամական կապերը և նրանց միատեղ ստեղծագործական ճանապարհորդությունն Արևելքում չափազանց նպաստավոր նշանակություն ունեցան երիտասարդ նկարչի գեղարվեստական կուլտուրայի հարստացման ու զարգացման համար: Վ. Դ. Պոլենովը Ե. Թադևոսյանի համար մի նոր գեղարվեստական դպրոց էր կյանքում: Նրա պաղեստինյան էտյուդներից ես չեմ կարող պոկ գալ,— գրում է Ե. Թադևոսյանն իր հիշողություններում,— Պոլենովը գույների պոնտ է»,— ավելացնում է նա<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, 1950, стр. 454.

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 453:



50. Գ. ՔԱԶԻՆՑԱՆՆԱՆ

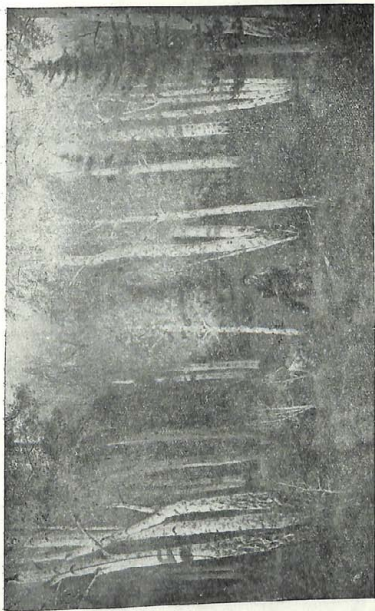
Դիմիտրի Եմմանուել, 185 թ. :

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

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

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

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



51. Գ. ՔԱՇԵՆՅԱՆ, 1915 թ.

Առ Տոստոյ խոտոյա Գոյանայի, 1915 թ.

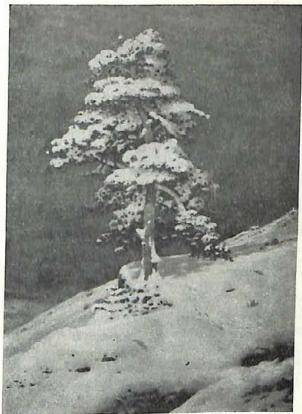
Յոյնը պատկերում է իր կոնկրետ էությամբ, այնքան կոնկրետ, որ նույնիսկ նրա փոքրածափալ պեյզաժներում զգացվում է տվյալ վայրը, տեղանքը, հարադատ միջավայրը կամ օտար ափերը: Պլեներային նկարչությունը նրա համար ոչ թե ինքնանպատակ է, այլ հանդիսանում է բնության բազմակողմանի պատկերման միջոց: Այդ տեսակետից Խ. Թադևոսյանը հետևում է ռուս նկարիչներին, օգտագործելով ռուս առաջավոր արվեստագետների կուսակաժ հարուստ փորձը և նրանց լավագույն տրագիցիաները:

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

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

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

<sup>1</sup> Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, նկարիչ Ն. Թադևոսյանի արխիվ:



52. Դ. ԲԱՇԵՆԶԱՂՅԱՆ «Վայրի հյուսիսում...», 1915 թ.:

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

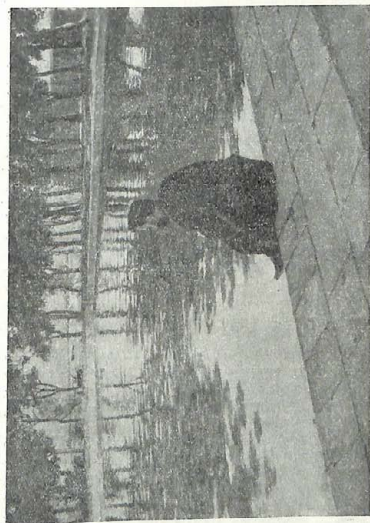


ինձ հրավիրեց օգնել իրեն՝ Հունաստանը նկարելու համար,— գրում է Թադևոսյանն իր հիշողություններում.— ևս չէի համարձակվում ընդունել այդ առաջարկությունը, քանի որ երբեք չեմ նկարել դեկորացիաներ: Ես շնորհակալություն հայտնեցի և չէի կտրողանում հասկանալ, թե ինչպես ես կարող եմ նրան օգնել, սակայն Վասիլի Դմիտրիչը ինձ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

Այդ միատեղ աշխատանքում Ե. Թադևոսյանն այնքան է սովորում թատերական նկարչության գործը, որ հետագայում արգեն ինքնուրույն էսքիզներ է պատրաստում դեկորացիաների համար: Ե. Թադևոսյանը 1900-ական թվականներին նկարում է կոմպոզիտոր Ռիբիկովի «Տոնածառ» օպերայի դեկորացիաների էսքիզները: Նրա գեղես շհրապարակված նամակներից մենք տեղեկանում ենք, որ 1907 թ. Թադևոսյանը նկարում է Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե»-ի դեկորացիաների էսքիզները: Ե. Թադևոսյանը, ամենայն հավանականությամբ, Վ. Դ. Պուլենովից է սովորել բաղձադույն ֆարերից մոզայիկ նկարներ ստեղծելու արվեստը, նրա հետ այդ բնագավառում աշխատելու ընթացքում: Մեզ են հասել Ե. Թադևոսյանի նկարած Վ. Դ. Պուլենովի մոզայիկ դիմանկարը, որն այժմ պահվում է Պուլենովի տուն-թանգարանում և հայ ժողովրդական հերթաթից «Աւան բալա» կոմպոզիցիան, որն այժմ պահվում է Հայաստանի Պետական պատկերասրահում:

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

<sup>1</sup> Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, Письма, дневники, воспоминания, 1950, стр. 452.



59. Ե. ՔԱՐԱՆԻԱՆՈՅ

Կապույտ կապույտ, կապույտ, կապույտ

սրտագին վերաբերմունքի համար եւ հավերժ երախտապարտ եմ  
Ձեզ<sup>1</sup>։

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

Պետք է նկատել, որ բուրժուական կեղծ արվեստադիտություն-  
նը նկատի ունենալով միայն այն փաստը, որ արևմտահայ նկա-  
րիչները ապրել ու ստեղծագործել են Հայաստանի սահմաններից  
դուրս, ամբողջ արևմտահայ արվեստը ստորադասել են արևմտանվ-  
րոպական, մասնավորապես ֆրանսիական արվեստին, անտեսելով  
նրանցից առաջավոր հայ արվեստագետների ինքնուրույնությունը,  
նրանց ստեղծագործությունների ուրույն դեմքը և այն կապերը, որ  
նրանք ունեցել են հայ ժողովրդի, նրա հայրենիքի և ռուսական կուլ-  
տուրայի հետ։

Անշուշտ, արևմտաերոպական երկրների և մասնավորապես  
ֆրանսիական բուրժուական արվեստն իր զգալի ազդեցությունը թու-  
ղել է արևմտահայ այս կամ այն արվեստագետի ստեղծագործու-  
թյունների վրա, սակայն չի կարելի ժխտել այն փաստը, որ մի շարք  
առաջավոր արվեստագետներ, ապրելով ու ստեղծագործելով այլ  
երկրներում, մեծ հետաքրքրություն են ցուցաբերել ռուսական կուլ-  
տուրայի, մասնավորապես նրա արվեստի և արվեստագետների  
նկատմամբ։

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

Այնուհետև Թյուրքիայում ուժեղացող ռեակցիան, մասնավորա-  
պես համիդյան հայատյաց քաղաքականությունը, որը արգելակում  
է հայ ազգային զրականության, թատրոնի, երաժշտության և ար-  
վեստի մյուս ճյուղերի ազատ զարգացումը, և նույնիսկ «Հայաս-  
տան» և «ազատություն» բառերի ազատ գործածությունը Պոլսում,  
Իզմիրում, Տրապիզոնում, Փարիզում և եվրոպական տարբեր քա-  
ղաքներում ապրող հայ առաջավոր մտավորականների, նրանց

<sup>1</sup> Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов, Письма, дневники, воспо-  
минания, 1950, стр. 427.



54. Ի. ԹԱԴԵՎՈՍԻԱՆ

Բակ Բագրուդսիում, 1894 թ., էսթիլ:

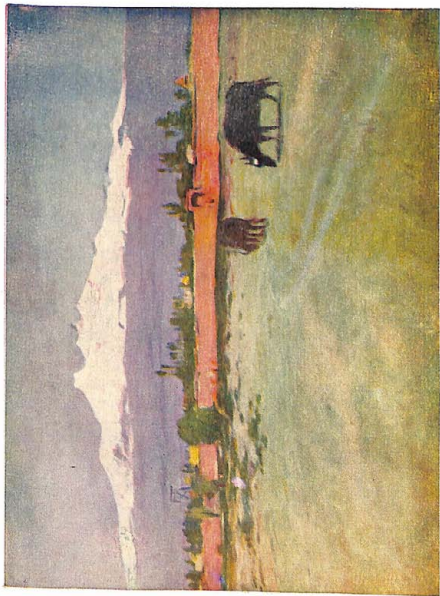
Թվում հայ արվեստագետների ուշադրությունը բեռում է հայ ժողովրդի իսկական բարեկամ, ուսա ժողովրդի և նրա հարուստ կուլտուրայի վրա:

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

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

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

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, 19-րդ դարի երկրորդ կեսում, առանձնապես վերջին քառորդում, է՛լ ավելի են ընդլայնվում և խորանում հայ և ռուս նկարիչների անձնական ու ստեղծագործական կապերը: Ռուսական առաջավոր դեմոկրատական կուլտուրան, մասնավորապես ռեալիստական նկարչությունը և ռուսական ռեուլյուցիոն դեմոկրատական միտքը ունենում են հսկայական նշանակություն նույն դարի վերջին քառորդի. հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում: Ռուսական առաջավոր գեղարվեստական կուլտուրան հարստացնում է հայկական կերպարվեստը գաղափարայնությամբ և նպաստում է գաղափարական-սյուժետային ռեալիստական նկարչության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը: Ցափռիղմի կողմից գաղութային շահագործման հեթանոսական միլենույն դադափարները: Այդ պատճառով հայ ժողովրդի լավագույն զավակներն իրենց հարազատ համարելով ռուսական առաջավոր հասարակական մտքի ձգտումները, իրենց ստեղծագործություններում նույնպես բարձրացնում են հասարակական թեմաներ: Դրանում է նաև արտահայտվում ռուսական դեմոկրատական արվեստի քարերար ազդեցության ուժն ու բեղմնավորությունը:





## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԿԱՊԵՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՍԿՋԲՆԵՐԻՆ

(Նախասովետական շրջան)

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

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

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

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



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

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

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

<sup>1</sup> Դ. Օ. Ռուսական օրվեստ, տե՛ս «Գեղարվեստական ալբոմ Հ. Կ. Ալ-  
վազովսկու հիշատակին», 1903, էջ 50:



55. Ե. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

Ռ. ՍԱԼԵՆՅԱՆԻ  
դիմանկարը, 1891 թ.:

«Գեղունի», «Գեղարվեստ» և այլն) ինչպես նաև առանձին ժողովածուներում տպագրվում են Ռեպինի «Բուրլակները» և «Զապորոժցիները», Վ. Մակովսկու «Բարեգործուհին» և «Ուսանողական երկույթ» նկարները, Հ. Այվազովսկու ծովանկարները, Վ. Վերեշչագինի «Պատերազմի ապոթեոզը» և շատ ուրիշները:

Ահում է հետաքրքրությունը նաև ուսական գեղարվեստական ֆենադատության և քնդհանրապես արվեստագիտության նկատմամբ: Բելինսկին, Չերնիշևսկին, Դոբրոլյուբովը և Ստասովը դառնում են այս շրջանում հայ գրական-գեղարվեստական շրջանների

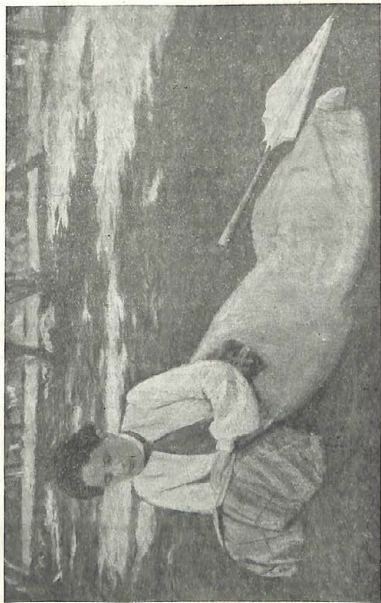
առաջավոր դործիչների ուշադրության կենտրոնը: Նրանցից քաղվածքներ են բերվում, հենվում են նրանց վրա, նրանց վկայակոչում են իրենց ռեալիստական սկզբունքները հաստատելու համար: Նրանց օրինակով հայ երիտասարդ արվեստագետները սկսում են զբաղվել անցյալի գեղարվեստի պատմության ուսումնասիրությամբ և գեղարվեստական քննադատությամբ:

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

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

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

<sup>1</sup> «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 24—25:



56. Բ. ՅԱԿԻՄԵՆԿՈՎ

Կրկն աչքով քննարկելու, 1903 թ.

ինքը այնտեղից ամեն օր մեկնում էր ս. Ղազար կղզու վանքը և այնտեղ հայկական (Մխիթարյանների) զրադարանում ծանոթանում հայկական ձեռագրերին և մանրանկարչական ստեղծագործություններին: «Կարճ ժամանակամիջոցում,— գրում է Վ. Ստասովը,— ես հնարավորություն ունեցա մանրագրերին դիտել և ուսումնասիրել հայկական ձեռագրերը ս. Ղազար կղզում և վերցնել նրանցից շատերի պատճենները: Լուսանկարների իմ կոլեկցիան ինձ մեծ օգնություն էր հանդիսանում էջմիածնի շատ ձեռագրեր ուսումնասիրելու մամանակ»<sup>1</sup>: Այդ նյութերի իր կատարած ուսումնասիրության արդյունքները Վ. Ստասովը հրապարակում է 1885 թ. «Հայկական ձեռագրերը և նրանց օրնամենտիկան» աշխատության մեջ, որտեղ նա միաժամանակ սուր քննադատության է ենթարկում եվրոպական բուրժուական արվեստագետներին, մասնավորապես Մուրերին, որն առանց լավ ծանոթ լինելու հայկական արվեստին և օգտագործելով Ա. Ս. Ուվարովի կողմից 1865 թ. էջմիածնում կատարած ուսումնասիրության արդյունքները, խեղաթյուրված կերպով է ներկայացրել ինչպես հայկական նկարազարդ ձեռագրերը, նույնպես և Ուվարովի հրապարակած մտքերը: Միաժամանակ, այդ աշխատության մեջ նշելով հայկական անցյալի արվեստի, մասնավորապես մանրանկարչության և ճարտարապետության ինքնուրույնությունը, Ստասովը ցույց է տալիս նրանց կապը հարևան, հատկապես ռուսական արվեստի հետ, գրելով որ «ներկայումս անկարելի է ուսումնասիրել սկզբնական շրջանի ռուսական արվեստը՝ ճարտարապետությունը կամ գեղարվեստական օրնամենտիկան, մասամբ էլ նկարչությունը, թողնելով մի կողմ հայկական և վրացական արվեստը»<sup>2</sup>: Այդ տեսակետից էլ նա ուսումնասիրում է հին ռուսական և արևելյան զարդանկարչության արվեստը: 1887 թ. հրապարակած «Սլավոնական և արևելյան օրնամենտը հին և նոր ժամանակների ձեռագիր գրքերի հիման վրա» առկասի մեջ նա զգալի տեղ է հատկացնում հայկական զարդանկարչությանը<sup>3</sup>:

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

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

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

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

նասիրությամբ, ունեցաւ կարեւոր նշանակութիւն Գ. Լեոնյանի կյանքում: Երիտասարդ արվեստագետն այնուհետեւ նվիրւում է հայ արվեստի և ընդհանրապէս հայ կուլտուրայի պատմութեան ուսումնասիրութեանը: 1908 թ. հրատարակելով «Գեղարվեստ» ամսագիրը և այնտեղ զետեղելով արվեստի հարցերի մասին գրած իր հոգւածները, հենց առաջին իսկ համարում Գ. Լեոնյանը մեծարանքով է նշում ռուս մեծ արվեստագետի հիշատակը Ստասովի մահւման կապակցութեամբ՝ տպագրելով նաեւ նրա լուսանկարը: Նույն ժամանակ Վ. Ստասովին բարձր են գնահատել հայ կուլտուրայի անվանի գործիչները: Կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանը Վ. Ստասովի մահւման առիթով 1907 թ. գրում է «Վ. Վ. Ստասովի մահւման հիշատակին» կանտատան խառը խմբի համար, դաշնամուրի նվագակցութեամբ: Զերմ շնչով գրված այդ ստեղծագործութեան մեջ արտահայտված է հայ կոմպոզիտորի մեծ սերը ռուսական առաջավոր ռեալիստական արվեստի լավագույն դործչի նկատմամբ:

Ռուսական գեղարվեստական կուլտուրայի առաջավոր գործիչների նկատմամբ հայ հասարակութեան հետաքրքրութեան ուժեղացումը է՛լ ավելի է լարում արվեստասեր երիտասարդների ձգտումը ռուս նշանավոր նկարիչների մոտ սովորելու համար:

Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում Ռեպինի պատմական նկարչութեան արվեստանոցը դարձել էր հայ արվեստասեր երիտասարդութեան ուշադրութեան, նրա ձգտումների ու երազանքի կենտրոնը: Սակայն այնտեղ ընդունվելը դժվար էր: Այնտեղ ուսանող էին ընդունում միայն Ռեպինի ընտրութեամբ, իսկ նա շատ խստապահանջ էր: Չնայած այդ դժվարութիւններին, Ռեպինի մոտ, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի պատմական նկարչութեան նրա արվեստանոցում են սովորում մի շարք հայ երիտասարդներ, որոնցից հետագայում հայ արվեստի մեջ իրենց մի քանի ստեղծագործութիւններով հայտնի դարձան հաշտուր Տեր-Մինասյանը, Դավիթ Օբրոյանը և Կարապետ Զիրախյանը:

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

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

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

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

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

Վարպետությունը յուրացնելու համար Ռեպինը խոշոր նշա-



58. Խ. ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ

Հախիբը:

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

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



բազմաֆիգուր կոմպոզիցիոն պատկերները և պատճեններ նկարել հենց նրանց լավագույն ստեղծագործություններից:

Այն ժամանակ, երբ իմպրեսիոնիզմը ժխտում էր պատկերը և առաջնությունը տալիս էր էտյուդին, Ռեպինը առաջվա նման մնում էր հարազատ պատկերին և իր աշակերտներին սովորեցնում էր ստեղծել խոշոր դադափարական բովանդակություն արտահայտող կոմպոզիցիոն ձևեր, որպիսին հանդիսանում էր բազմաֆիգուր կոմպոզիցիոն նկարը:

Այդ տեսակետից բնորոշ է նաև նրա մյուս հայ աշակերտ Դավիթ Օրբոյանի (1868—1943 թթ.) «Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամքը» նկարը, որը եղել է նրա դիպլոմային աշխատանքը Ռեպինի պատմական նկարչության դասարանում սովորելու ժամանակ: Դ. Օրբոյանի նկարը պատմական բովանդակություն ունի: Նա ներկայացնում է 8-րդ դարի սկզբներին արաբական հրոսակախմբերի ասպատակությունների դեմ հայ ժողովրդի մղած պայքարի և արաբների ավերածությունները կանխելու անցքերից մեկը: Այս բովանդակն մեծակտավ նկարում պահպանելով ակադեմիական ստեղծագործության հիմնական կանոնները՝ արաբին զենեցկությունը, տեսարանի արտահայտչականությունը և որոշ պայմանականություններ կոմպոզիցիայում՝ ֆիգուրաների համապատասխան դասավորության մեջ, Դ. Օրբոյանը կարողացել է արտահայտել դրաման, նկարի մեջ դնելով ճշմարիտ գծեր և կենդանություն: Ռեպինի տաղանդավոր հայ աշակերտը ժառանգելով իր ուսուցչի պատմական թեմայով կոմպոզիցիոն պատկեր կառուցելու վարպետությունը, կարողացել է ստեղծել միանգամայն նոր, ինքնուրույն, կոլորիտային մի նկար:

Պատմական թեմաներով բազմաֆիգուր կոմպոզիցիոն նկար կառուցելու Ռեպինի վարպետությունը ուսանելի է եղել նաև նրա մյուս, հայ աշակերտ Կարապետ Չիրախյանի (Չիրախովի) համար: Կարապետ Չիրախյանը (1877—1914 թթ.) Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորել է 1903—1907 թթ. Ռեպինի պատմական նկարչության դասարանում՝ Ռեպինի ընտրությամբ: Հենց Ռեպինի հանձնարարությամբ և նրա անմիջական ղեկավարությամբ Կ. Չիրախյանը նկարում է «Օգոստոս կայսրի վերադարձը եգիպտոսից» պատմական թեմայով ակադեմիական նկարը, որի համար էլ նա 1907 թ. ստանում է նկարչի կոչում:

Ինչպես տեսնում ենք Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում Ռեպինը ակտիվ ստեղծագործ աշխատանք է կատարել

նաև հայ արվեստի համար պատմական թեմաներով թեմատիկ-կոմպոզիցիոն նկարչության ժանրի նկարիչ-կադրեր պատրաստելու ուղղությամբ: Պետք է նկատել, որ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան, շնորհիվ այնտեղ դասավանդող Ռեպինի և մյուս պերեդվիժնիկների, նույնիսկ այդ տարիներին պահպանեց ռուսական գոթական կարուստիան և գծանկարի ռեալիստական կուլտուրան, սերմանելով դրանք նաև հայ երիտասարդ նկարիչների ստեղծագործություններում:

Դժբախտաբար Ռեպինի հայ աշակերտներից երկուսը բովական վաղ մեռան, սակայն նրանց թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ռեալիստական նկարներն ունեցան կարևոր նշանակություն հայկական կերպարվեստի մեջ ռեալիզմի թևի ուժեղացման համար այն ժամանակ ֆորմալիզմի դեմ տարվող պայքարում: Իսկ այդ պայքարը սուր էր և արտահայտվում էր տարրեր ձևերով:

Նկարիչ Գ. Բաշինջադյանը 1901—1902 թթ. հանդես է գալիս մի շարք հոգվածներով, ամենախիստ քննադատության ենթարկելով ֆրանսիական ժամանակակից ֆորմալիստ նկարիչներին և նրանց անբովանդակ ստեղծագործությունների Թիֆլիսում կադմակերպված ցուցահանդեսները: Միևնույն ժամանակ նա ջերմորեն ողջունում է ռուս ռեալիստ նկարիչների մասնակցությունը կովկասյան դեղարվեստական ցուցահանդեսներին և կովկասում նրանց կադմակերպած ցուցահանդեսները: Բնորոշ է օրինակ այն, որ Գ. Բաշինջադյանը կովկասյան մի խումբ նկարիչների հետ «Նամակ խմբադրության» վերնագիրը կրող հոգվածով 1909 թ. հանդես է գալիս անարդարացի և կոպիտ այն հարձակումների դեմ, որոնք ուղղված էին նույն ժամանակ Թիֆլիսում բացված մոսկովյան նկարիչներ Ա. Վասնեցովի, Ս. Իվանովի, Ա. Արխիպովի, Ն. Կասատկինի, Լ. Պաստերնակի, Ա. Ստեպանովի, Կ. Յուդեևի ստեղծագործությունների դեմ:

Պայքարելով ֆորմալիզմի և նրա այլանդակությունների դեմ, Գ. Բաշինջադյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, ինչպես նաև Հ. Հակոբյանը, Հ. Շամշինյանը, Ա. Արծաթբաշյանը, Վ. Խոջաբեկյանը, Ը. Նաղարյանը և ուրիշները այս շրջանում ստեղծում են մի շարք նոր, ռեալիստական պեյզաժներ, կենցաղային թեմաներով նկարներ և դիմանկարներ: Այս շրջանում հայկական կերպարվեստի մեջ դեմոկրատիզմը և ռեալիզմը ուժեղ արտահայտվում են նկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի (1863—1940 թթ.) դիմանկարչական ստեղծագործություններում: Նախորդ շրջանի դիմանկարիչներ

բազմաֆիզուր կոմպոզիցիոն պատկերները և պատճեններ նկարել հենց նրանց լավագույն ստեղծագործություններից:

Այն ժամանակ, երբ իմպրեսիոնիզմը ժխտում էր պատկերը և առաջնությունը տալիս էր էությունը, Ռեպինը առաջվա նման մնում էր հարադատ պատկերին և իր աշակերտներին սովորեցնում էր ստեղծել խոշոր գաղափարական բովանդակություն արտահայտող կոմպոզիցիոն ձևեր, որպիսին հանդիսանում էր բազմաֆիզուր կոմպոզիցիոն նկարը:

Այդ տեսակետից բնորոշ է նաև նրա մյուս հայ աշակերտ Դավիթ Օբրոյանի (1868—1943 թթ.) «Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամքը» նկարը, որը եղել է նրա դիպլոմային աշխատանքը Ռեպինի պատմական նկարչության դասարանում սովորելու ժամանակ: Դ. Օբրոյանի նկարը պատմական բովանդակություն ունի: Նա ներկայացնում է 8-րդ դարի սկզբներին արաբական հրոսակախմբերի ասպատակությունների դեմ հայ ժողովրդի մղած պայքարի և արարների ավերածությունները կանխելու անցքերից մեկը: Այս բովանդական մեծակտավ նկարում պահպանելով ակադեմիական ստեղծագործության հիմնական կանոնները՝ արտաքին զեղեցկությունը, տեսարանի արտահայտչականությունը և որոշ պայմանականություններ կոմպոզիցիայում՝ ֆիզուրաների համապատասխան դասավորության մեջ, Դ. Օբրոյանը կարողացել է արտահայտել դրաման, նկարի մեջ զննելով ճշմարիտ դժբեր և կենդանություն: Ռեպինի տաղանդավոր հայ աշակերտը ժառանգելով իր ուսուցչի պատմական թեմայով կոմպոզիցիոն պատկեր կառուցելու վարպետությունը, կարողացել է ստեղծել միանգամայն նոր, ինքնուրույն, կոլորիտային մի նկար:

Պատմական թեմաներով բազմաֆիզուր կոմպոզիցիոն նկար կառուցելու Ռեպինի վարպետությունը ուսանելի է եղել նաև նրա մյուս, հայ աշակերտ Կարապետ Չիրախյանի (Չիրախովի) համար: Կարապետ Չիրախյանը (1877—1914 թթ.) Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորել է 1903—1907 թթ. Ռեպինի պատմական նկարչության դասարանում՝ Ռեպինի ընտրությամբ: Հենց Ռեպինի հանձնարարությամբ և նրա անմիջական ղեկավարությամբ Կ. Չիրախյանը նկարում է «Օգոստոս կայսրի վերադարձը Նիզիատոսից» պատմական թեմայով ակադեմիական նկարը, որի համար էլ նա 1907 թ. ստանում է նկարչի կոչում:

Ինչպես տեսնում ենք Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում Ռեպինը ակտիվ ստեղծագործ աշխատանք է կատարել

նաև հայ արվեստի համար պատմական թեմաներով թեմատիկ-կոմպոզիցիոն նկարչության ժանրի նկարիչ-կադրեր պատրաստելու ուղղությամբ: Պետք է նկատել, որ Պետերբուրգի Գեղարվեստ-ների ակադեմիան, շնորհիվ այնտեղ դասավանդող Ռեպինի և մյուս պերեդվիժնիկների, նույնիսկ այդ տարիներին պահպանեց ռուսական գունանկարչության և գծանկարի ռեալիստական կուլտուրան, սերմանելով դրանք նաև հայ երիտասարդ նկարիչների ստեղծագործություններում:

Դժբախտաբար Ռեպինի հայ աշակերտներից երկուսը բովական վաղ մեռան, սակայն նրանց թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ռեալիստական նկարներն ունեցան կարևոր նշանակություն հայկական կերպարվեստի մեջ ռեալիզմի թևի ուժեղացման համար այն ժամանակ ֆորմալիզմի դեմ տարվող պայքարում: Իսկ այդ պայքարը սուր էր և արտահայտվում էր տարբեր ձևերով:

Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը 1901—1902 թթ. հանդես է գալիս մի շարք հոդվածներով, ամենախիստ քննադատության ենթարկելով ֆրանսիական ժամանակակից ֆորմալիստ նկարիչներին և նրանց անբովանդակ ստեղծագործությունների Թիֆլիսում կադմակերպված ցուցահանդեսները: Միևնույն ժամանակ նա ջերմորեն ողջունում է ռուս ռեալիստ նկարիչների մասնակցությունը կովկասյան գեղարվեստական ցուցահանդեսներին և կովկասում նրանց կադմակերպած ցուցահանդեսները: Բնորոշ է օրինակ այն, որ Գ. Բաշինջաղյանը կովկասյան մի խումբ նկարիչների հետ «Նամակ խմբագրության» վերնագիրը կրող հոդվածով 1909 թ. հանդես է գալիս անարգարացի և կուպիտ այն հարձակումների դեմ, որոնք ուղղված էին նույն ժամանակ Թիֆլիսում բացված մոսկովյան նկարիչներ Ա. Վասնեցովի, Ս. Իվանովի, Ա. Արխիպովի, Ն. Կասատկինի, Լ. Պաստերնակի, Ա. Ստեպանովի, Կ. Յուդնի ստեղծագործությունների դեմ:

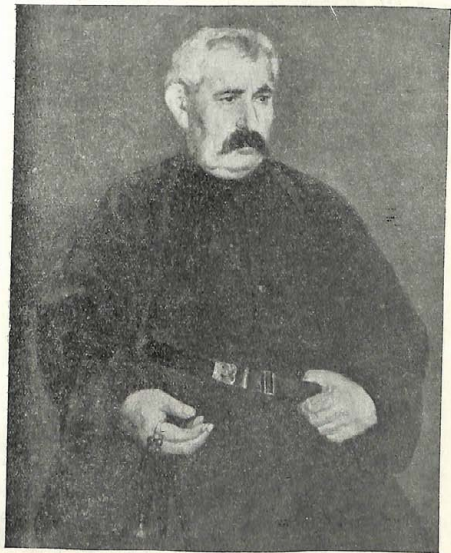
Պայքարելով ֆորմալիզմի և նրա այլանդակությունների դեմ, Գ. Բաշինջաղյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, ինչպես նաև Հ. Հակոբյանը, Հ. Շամշինյանը, Ա. Արծաթբաշյանը, Վ. Խոջարեկյանը, Ծ. Նադարյանը և ուրիշները այս շրջանում ստեղծում են մի շարք նոր, ռեալիստական պեյզաժներ, կենցաղային թեմաներով նկարներ և դիմանկարներ: Այս շրջանում հայկական կերպարվեստի մեջ դիմոկրատիզմը և ռեալիզմը ուժեղ արտահայտվում են նկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի (1863—1940 թթ.) դիմանկարչական ստեղծագործություններում: Նախորդ շրջանի դիմանկարիչներ

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

Այդ նույն շրջանում ռեալիզմը խորանում է նաև հայ քանդակագործության մեջ:

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

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



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

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

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

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

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





60. Ս. ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

Նկարչի մահի 40-ամյակը, 1900 թ.:



տեղեկությունները Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանող Հ. Շամշինյանը, նկարչության ուսուցիչ Վ. Վերեշչագինի հանձնարարությամբ, էրմիտաժ թանգարանում արտանկարում է Ռեմբրանտի «Նկարչի մայրը», Մուրիլիոյի «Մադոննան» և ուրիշները: Նկարիչ Ե. Թադևոսյանը Պրադոյի թանգարանում (Իսպանիա) նկարում է Տիցիանի «Վեներա» նկարիը մի էություն: Նա առանձին էություն պատճեններ է նկարում նաև Վելասկեզի «Ջուլիանա Դե Բուրբուրգ» և «Նկարչի տղան» նկարից: Փ. Թերլենդայանը Լուվրի թանգարանում (Ֆրանսիա) նկարում է Տիցիանի «Անտիոպը և Յուլիոսները» նկարի պատճենը:

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

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

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

<sup>1</sup> Գ. Բաշինջադյան, Գեղանկարչության խնդիրների շուրջը, Մոսկովյան զբաղանքություն և արվեստ, № 5, 1947, էջ 130:



ՅԼ. Վ. ԱՂԱԶԱՆՅԱՆ

Ռուսոպցիի կյուսմի պիմանկարը, 1910 թ.

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

1905 թ. ռուսական առաջին ռեուլյուցիայի պարտությունից հետո, ստուրիպինյան ռեակցիայի տարիներին առանձնապես ուժեղացան քայքայումն ու անկումայնությունն ինտելիգենցիայի մեջ։ Ինտելիգենցիայի այդ շրջանի վիճակը հիմնալի կերպով բնութագրել է Ա. Ա. Փղանովը «Զվեզդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի մասին

տված իր զեկուցման մեջ: Ա. Ա. Ժգանովն ասում է. «1905 թվականի ռևոլյուցիայից հետո ինտելիգենցիայի զգալի մասը երես դարձրեց ռևոլյուցիայից, գլորվեց ռեակցիոն միստիկայի ու պոռնոգրաֆիայի ճահիճը, դադափարազրկությունը հռչակեց իբրև իր գրոշը, իր ռենեգատությունը քողարկելով «գեղեցիկ» ֆրազով: ... Լույս աշխարհ դուրս եկան ժողովրդից հրաժարված, «արվեստ հանուն արվեստի» թեզը հռչակած, գրականության մեջ գաղափարազրկություն քարոզող, իրենց գաղափարական և բարոյական ապականությունը անբովանդակ, գեղեցիկ ձևով քողարկող ամեն գույնի սիմվոլիստներ, իմաժինիստներ, զեկադենտներ: Նրանց բոլորին միացնում էր անասնական երկյուղը գալիք պրոլետարական ռևոլյուցիայի հանդեպ»<sup>1</sup>:

Այդ շրջանի գեղարվեստական մի շարք միություններ և խմբավորումներ Ռուսաստանում («Զոլոտոե ունո», «Գոլուբայա ուղա» և այլն) հանդիսացան անկոմպյուտյան, գաղափարազրկության, կրոնական միստիցիզմի, «արվեստը արվեստի համար» ռեակցիոն թեզը պաշտպանող օջախներ: Դեկադենտական «Միր իսկոսատվա» նախկին ամսագրի շուրջը համախմբված արվեստագետներն իրենց ստեղծագործություններով և հրապարակած աշխատություններով խիստ կոխիվ էին մղում Բեխնակու և ռուսական գեմոկրատական գեղադիաության դեմ: Նրանք իդեալականացնում էին անցյալը: Արվեստի մեջ նրանք զարգացրին ֆորմալիզմը: Ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմը և ժամանակակից արևմտանվորպական կապիտալիզմի անկոմպյան արվեստի ալյանդակությունները դարձան գեղարվեստական այդ ընկերությունների հրապուրանքը: Այդ տարիներին Մոսկվայում և ռուսական այլ քաղաքներում հաճախակի կազմակերպվող ֆրանսիական և եվրոպական մյուս երկրների ժամանակակից ֆորմալիստ նկարիչների գործերի ցուցահանդեսները, որոնք հաճախ տեղի էին ունենում ռուս նկարիչների ստեղծագործությունների հետ, ավելի փորացրին ու տարածեցին նրա ալյանդակությունները ռուսական արվեստի մեջ:

Դեկադենտները և հրապարակ եկած նորելուկ ռուս նկարիչներն ու քանդակագործները (Ուտկին, Սուդեյկին և ուրիշները) ստրկաբար խոնարհվելով ժամանակակից արևմուտքի արվեստի առաջ, իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը, սյուրռեալիզմը, գեկորատի-

<sup>1</sup> Ա. Ա. Ժգանով, «Զոլոդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի մասին, Երևան, Հայպետհրատ, 1946, էջ 11:

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

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

Նկարիչ Ն. Թադևոսյանը նկարում է մի շարք իմպրեսիոնիստա-  
կան նկարներ։ Նրա «Ժամ երազներից» նկարների և էսքիզների շարքը  
(1905—1907 թթ.) ներկայացնում է նկարչի ֆորմալիստական որո-  
նումները, ձգտումը երազային, անիրական և երևակայական աշ-  
խարհը, որն ըստ էության, նշանակում էր փախուստ իրականու-  
թյունից։ Այս շրջանի նկարչի ստեղծագործությունների համար շա-  
փազանց բնորոշ է «Սոնետ» և մանավանդ «Հանճարը և ամբոխը»  
նկարը (1909 թ.)։ Ֆորմալիստական է հենց նրա տեխնիկան՝ կետա-  
նկարչությունը (պուանտիզմ), որը լայն տարածում էր գտնում  
այդ շրջանում։ Ն. Թադևոսյանը որոշ տուրք է տալիս նաև «արվես-  
տը արվեստի համար» գաղափարին, որն իր արտահայտությունն է  
գտնում այդ և հետագա շրջանում կատարած նրա «Մադրիկների սիմ-  
ֆոնիան», «Թռչունների համերգը» նկարներում և, հատկապես, ար-  
տասահմանում կատարած մի քանի էտյուդներում։

Այդ շրջանում «Դուրսբայա ռոզա» և «Զոլոտոե ռուժո» գեղար-  
վեստական ընկերությունների հետ ամենից ավելի կապվում է  
✓ նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը (ծնվ. 1880 թ.)։ Մ. Սարյանն իր գե-  
ղարվեստական կրթությունը ստանում է Մոսկվայի նկարչության,  
քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում  
1897—1903 թթ.։ Այդտեղ ուսուցվում էր բնության և մարդու ռեա-  
լիստական պատկերումը։ Այդ են վկայում Մ. Սարյանի 1898—  
1902 թթ. նկարած և ուսանողական ցուցահանդեսներում ցուցա-

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

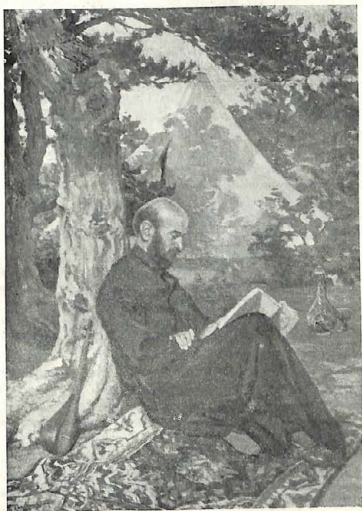
Սափյան, երիտասարդ Մ. Սարյանի բնությունն այդ նկարներում իշխում էր մթուժյունը: 1902 թ. աշակերտական ցուցահանդեսի մասին ռուսական թերթերում հրապարակված հոդվածներում նշվում է, որ այդպես մուժ-մոխրագույն էին Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանի համարյա բոլոր աշակերտների բնության պատկերները: Պակասում էր լույսը, որն այնպես մուռ և հարազատ է դառնում Մ. Սարյանի համար հետագայում:

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

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

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

<sup>1</sup> М. Сарьян, Автобиографические сведения, см. Каталог выставки, 1936, стр. 9.



62. Ф. ПУШКИНОВ.

Годисов, 1912 г.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Ս. Շահումյան, Ընտիր երկեր, 1948, էջ 203:



64. Մ. ՍԱՐԳՍՆ

Ա. Մյասնիկյանի դիմանկար,  
ստիլանկար, 1909 թ.:

հողվածներ, կարդում են դասախոսություններ, սկզբնավորելով և ձևավորելով մարքսիստական-լենինյան գրականագիտությունը և զեղարվեստական քննադատությունը հայ իրականության մեջ:

Ռուսական դեկադենտական արվեստի դեմ տարվող պայքարում անգնահատելի նշանակություն ունեցավ Լենինի «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» հանճարեղ աշխատությունը, որը լույս տեսավ 1908 թ.: Լենինի այդ հանճարեղ աշխատությունը և մասնավորապես, արտացոլման Լենինյան թեորիան իր սուր ծայրով ուղղված էր մաթիստների, նեոկանտականների և բոլոր տեսակի ռեակցիոն հակագիտական հայացքների դեմ:

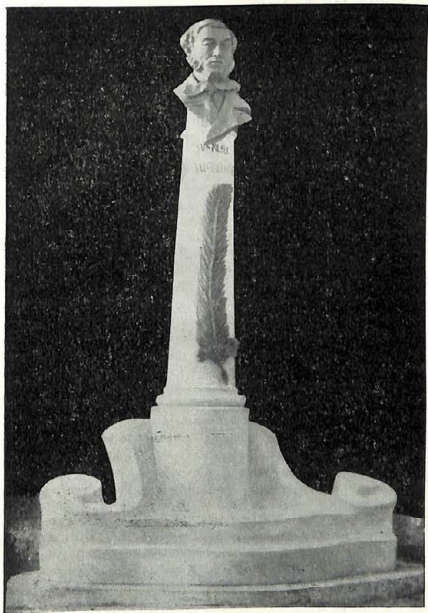


1910 թ. սկսած ռուսական հասարակական կյանքում, ինչպես և հայ իրականություն մեջ տեղի է ունենում զգալի տեղաշարժ: Բուն-վորական շարժումներն սկսում են աշխուժանալ: Լենայի դեպքերը, ընկեր Ստալինի խոսքերով ասած, կոտրեցին լուծված սառույցը:

Զգալի տեղաշարժ է կատարվում նաև արվեստի բնագավառում: Ռուսական արվեստի մեջ նորից ուժեղանում է դեմոկրատական թևը և ռեալիզմը: Այս շրջանում ռուս նկարիչների միություն և պերեզ-վիժնիկների առավել աչքի ընկնող ռեալիստ նկարիչները՝ Յուդոն, Կուստոդիևը, Տուրժանսկին, Արխիպովը, Գրաբարը, Բիլովը, Մալ-յուտինը, Մեշկովը, Բակշևեր և ուրիշները ակտիվ դեր են խաղում՝ դեկադենտների ֆորմալիստական արվեստին հակադրելով ռեա-լիզմը և դեմոկրատական-պրոլետարիական հայացքները:

Նույնպիսի երևույթը, ռուս արվեստի բարեբար ազդեցությամբ, տեղի է ունենում հայ արվեստի մեջ: Ժամանակակից հայկական թերթերն ու ամսագրերն սկսում են ավելի հաճախ հրապարակել հոգվածներ ռեալիզմի և ռեալիստական ստեղծագործությունների մասին: Հայ և ռուս ռեալիստ նկարիչները նորից խրախուսանքի և մեծարանքի են արժանանում: Նախասովետական շրջանի ամսա-գրերից մեկը՝ արվեստագետ Գ. Լևոնյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Գեղարվեստ» ամսագիրը, չնայած նրա ուղղության ոչ հետևողական և էկլեկտիկ բնույթին, այդ ժամանակ տպագրելով բազմաթիվ հոգվածներ ռուս նկարչության և նկարիչների մասին, մեծ տեղ է հատկացնում հատկապես պերեզվիժնիկներին: Պետեր-բուրգի պատկերահանդեսների մասին 1911 թ. այստեղ տպագրված հոգվածում Ռեպինը մեծարվում է որպես «ռեալիզմի անվանի հըս-կաներից մեկը» և «ամենամեծը, ամենափայլունը Ռուսաստանի գե-ղարվեստի աշխարհում»: Մեծ գովասանքով է խոսվում ռուս նշանա-վոր քննադատ Վ. Վ. Ստասովի մասին: Ուշագրավ է, որ Պետեր-բուրգում կազմակերպված ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներից առաջնությունը տրվում է ռեալիստ նկարիչների ընկերություննե-րին: Հայկական ամսագիրը «Ռուս նկարիչների միություն» անդամ-ներից առավելություն է տալիս նկարիչներ Վ. Սերովին, Բ. Կուս-տոդիևին և Կ. Յուդոնին, որպես ռեալիզմի ներկայացուցիչներ: Մայ-րահեղ ձախերի, մասնավորապես «Տրեուգոլնիկ» և «Անեոկ Ստե-ֆանոս» կոչված երկու միացյալ ցուցահանդեսների ստեղծագոր-ծությունները, որոնք ֆորմալիստական-իմպրեսիոնիստական էին, «Գեղարվեստ» ամսագիրը անվանում է «ոչնչություն»:

Ռեալիզմի զարգացումը և նրա պաշտպանությունը որդակի ար-



65. Ա. ՏԵՐ-ՄԱՐԴՈՒՔՅԱՆ

Միֆայել Նալբանդյանի հուշարձանը  
Նոր Նախիջևանում (Ռուսում), թրեհ. 1902 թ.:

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

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



66. Ս. ՏԵՐ-ՄԱՐԿՈՒ-ՌՅԱՆ

Խաչատուր Աբախյանի արձանը,  
քրոնդ, 1913 թ.:

համարելով նրան նույն շրջանի լավագույն գիմանկարիչը Սերովից հետո<sup>1</sup>։

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

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

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

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

<sup>1</sup> М. Шагинян. Мастер портрета, газ. Кавказский телеграф. Баку, 1916, май 17



67. Ա. ՅԱ. ԿՈՒՈՎԻՆ

Նկարիչ Ե. Տադևոսյանի դիմանկարը:

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

Դատապարտելով ֆորմալիզմը և բուրժուական անկումային արվեստը, Գ. Բաշինջաղյանը այդ շրջանում ոչ միայն իր նոր ստեղծագործություններով, այլև իր ելույթներով ու հոգվածներով շարունակում է ջերմորեն պաշտպանել ռեալիզմը և խորհրդանշանորեն է տալիս երիտասարդ նկարիչներին սովորել համաշխարհային մեծ նկարիչների, մասնավորապես ռուս կլասիկ նկարչության լավագույն օրինակներից: «Հաճախ ստիպված ենք լինում դիտելու անիմաստորեն նախշած կտավներ, որտեղ բացի բազմազան ներկերի առատությունից ուրիշ ոչինչ չկա», — գրում է Գ. Բաշինջաղյանը<sup>1</sup>: Այդ հոգվածում դատապարտելով արևմուտքի անկումային արվեստի առաջ ստորաքարը կերպով խոնարհվելու որոշ նկարիչների հակումը, նկարիչներ, որոնք «ցանկանալով ձևանալ ինքնօրինակ, դիտավորյալ կերպով նմանվում են որևիցե մի «դեկադենտի» կամ «ֆուտուրիստի» և իրենց խզբզանքը հրամցնում են մեզ ինչ որ «նոր հայանարերումների» անվան տակ»<sup>2</sup>, Գ. Բաշինջաղյանը երիտասարդ նկարիչների ուշադրությունը ուղղում է Ռաֆայելի, Միքել Անջելոյի, Տիցիանի, Ռուբենսի, ռուս մեծ նկարիչ Ռեպինի և այլ կլասիկ նկարիչների վրա: Նա գրում է, որ «Յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստեղծագործություն իր պարզությամբ պետք է մատչելի լինի,

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

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 120:

հասկանալի լինի յուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու նրա այդ ստեղծագործությունը, ինչպես մի բաց գիրք պետք է խոսի, տրամադրություններ ստեղծի, բավականություն պատճառի»։ Գ. Բաշինջադյանը այնուհետև գրում է, որ «Գունանկարչության խնդիրը, մեր կարծիքով, կայանում է իրականության պատկերման մեջ», սակայն, «նկարիչը բնությունը պետք է ներկայացնի ոչ անտարբեր կերպով, ինչպես այն ներկայացվում է լուսանկարչական ապարատի միջոցով, այլ մտածված և զգացված նրբագեղ ձևերով։ ...Իսկական նկարիչը նա է, որն իր ստեղծագործությամբ ստիպում է դիտողին վերապրելու այն բոլորը, ինչ ինքն է վերապրել՝ դրանք վերարտադրելիս»<sup>1</sup>։

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

Անողորք քննադատելով ամեն տեսակի ֆորմալիստական ալյանդակություն, Գ. Բաշինջադյանը պաշտպանում է ռուս ռեալիստ նկարիչներին ռեակցիայի հարձակումներից։ «Ժամանակակից բանաստեղծներից մեկը, Ս. Գ.-ին (Սերգեյ Գորոդեցկի—Մ. Ս.) նորերս գրել է, որ Ալվադովսկին, Շիշկինը, Կլեմբերը, Վլադիմիր և Կոստանդին Մակովսկիները նկարիչներ չեն,— գրում է Գ. Բաշինջադյանը հեղանքով ավելացնելով.— այդ դեպքում Ռեպինը, Վերեշչագինը, Պոլենովը, Լևիտանը նույնպես նկարիչներ չեն, որովհետև դրանք բոլորը այնպես, թե այնպես, արվեստի մեջ հետապնդում են միևնույն նպատակը՝ գեղարվեստորեն, ճշմարտացիորեն վերարտադրելն ռեալ իրականությունը։ Նշանակում է, Տուրգենևը՝ «Անտառն ու տափաստանը» նկարագրելիս կամ Անտակոլսկին իր քանդակներում նույնպես նկարիչներ չեն»։ Գ. Բաշինջադյանը հարցնում է «Ապա

<sup>1</sup> Գ. Բաշինջադյան, Գեղանկարչական խնդիրների շուրջը, Սովետական գրականություն և արվեստ, 1947, № 5, էջ 121,



ով է այդ դեպքում իսկական նկարիչը Միթե այն ծուլներն ու ապա-  
շնորհները, որոնք առանց աշխատանք թափելու, առանց գիտություն  
և ընդունակությունների ցանկանում են նկարչի անուն ձեռք բերել,  
ցուցադրում են յուրաքանչյուր ապականություն, որը թերևս մի-  
միայն իրենց է հասկանալի.... Միթե նրանց ակնհայտի կոտորա-  
վելն ու ծամածուծությունները պետք է ճանաչվեն որպես արվեստ»:  
Այստեղ ևս նկարիչ Բաշինջադյանը վկայակոչում է դարձյալ Ռե-  
պինին, մեջ քերելով նրա խոսքերը՝ «արվեստը ցած է ընկնում  
դեպի իր մանկությունը»<sup>1</sup>:

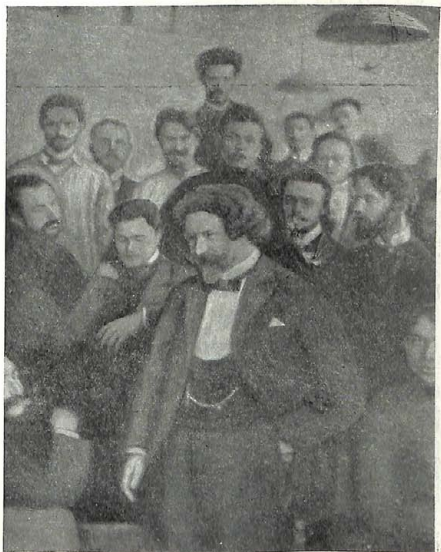
Շարադրելով իր ռեալիստական համոզումները բնությունը  
հարազատորեն վերարտադրելու նկարչի խնդիրների մասին, Բաշին-  
ջադյանը պրոտ է. «նկարիչը չպետք է ընդօրինակի բնությունը, նա  
պետք է անցկացնի այն դժգոհությունների, իր տրամադրության պրիդ-  
մայով: Երեակայությունը, ֆանտազիան—այս բոլորը գեղարվեստա-  
կան ստեղծագործության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

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

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

<sup>1</sup> Գ. Բաշինջադյան, Գեղանկարչության խնդիրների շուրջը, Մո-  
սկովական զբաղանություն և արվեստ, 1947, № 5, էջ 121—122:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 123:



68, Ի. Ն. Ռեպինը իր առակերտների շրջանում,  
 Նախկին առաջինը՝ Ն. Չիսկյանը:

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

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

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

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

<sup>1</sup> Հայկական ՍՍԽ ԳԱ Գրական թանգարան, նկարիչ Վ. Սուրենյանի արխիվ, № 14:





նոր հանդես եկող հայ նկարիչների ղեղարվեստական համագումարների ձևավորմանն ու զարգացմանը: Այդ տեսակետից հատկանշական են նկարիչներ Վ. Գալֆեջյանի, Ս. Առաքելյանի, Վ. Ախիկյանի, Վ. Խոջարեկյանի, Գ. Շարբալյանի, Հ. Տեր-Թադևոսյանի, Ս. Երկանյանի, Գ. Գյուրջյանի ստեղծագործությունները:

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

Լիովին չազատագրվելով դեկադենտական արվեստի ֆորմալիստական հրապուրանքից, դեկորատիվիզմից և իմպրեսիոնիզմից, Մ. Սարյանը այնուամենայնիվ, ստեղծագործում է մի շարք պեյզաժներ և դիմանկարներ, որոնցից իրենց ռեալիստական մոտեցումով ուշագրավ են Ա. Մյասնիկյանի (1909 թ. ածխանկար), բանաստեղծ Ա. Շատուրյանի (1915 թ.) դիմանկարները (նկ. № 54) և ուրիշները: Սակայն այն, ինչ նախասովետական շրջանի Մ. Սարյանի լավագույն ստեղծագործությունները կապում են մեր ժամանակի ու մեզ հետ, այդ նրա ստեղծագործությունների լեյտմոտիվը կազմող լավատեսությունն է:

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

<sup>1</sup> В. Серов. Переписка. 1937. стр. 261—262.

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

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

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

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

արվեստի լավագույն տրադիցիաները, որոնք և ժառանգում է սովետահայ կերպարվեստը:

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

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

Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռեվոլյուցիան ստեղծում է անհրաժեշտ պայմաններ նաև հայ ժողովրդի վերջնական ազատագրության համար: Դեռ 1917 թ. դեկտեմբերին ընկեր Ստալինը գրում է. «Այժմ պարզ է ամենքի համար, որ Ռուսաստանի ժողովուրդների բախտը, իսկ տոանձնապես հայ ժողովրդի բախտը, սերտորեն կապված է Հոկտեմբերյան ռեվոլյուցիայի բախտի հետ»<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> Ի. Վ. Ստալին, Երկեր, հատ. 4, էջ 31:



Հուշակեց Սովետական Սոցիալիստական ռեսպուբլիկա, մանկով սովետական ժողովրդի մեծ ընտանիքը: «Տանջված ու բազմաշարժար, Անտանտայի և դաշնակների ողորմածությամբ սովի, քայքայման ու գաղթի մատնված Հայաստանը,— բոլոր «բարեկամների» կողմից խաբված ալդ Հայաստանը այժմ իր փրկութունը գտավ այն բանի մեջ, որ իրեն հայտարարեց սովետական երկիր:... Միայն Սովետական իշխանության գաղափարը Հայաստանին բերեց խաղաղություն և ազգային վերածննդի հնարավորություն,— դրով է Ի. Վ. Ստալինը<sup>1</sup>:

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



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

<sup>1</sup> Ի. Վ. Ստալին, երկեր, հատ. 4, էջ 458:

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

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

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





# ԻՆՏՈՒՍՏՐԱՑԻԱՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

|                                                                                                                     |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
|                                                                                                                     | Էջ    |
| ՊՎԱՆՈՎ Մ. Մ.— Հայաստանում, <i>ակվարել, 1783 թ.</i> . . . . .                                                        | 11    |
| Տեսարան Անի ֆաղափ շրջակայքից, <i>ակվարել</i> . . . . .                                                              | 13    |
| Ախթալայի ամրոցի մնացորդները լոռու գետափին, <i>ակվարել</i> . . . . .                                                 | 15    |
| Երևանի կամուրջը, <i>էտյուդ</i> . . . . .                                                                            | 19    |
| Մի տեսարան Երևան ֆաղափից, <i>ակվարել, 1783 թ.</i> . . . . .                                                         | 21    |
| Էջմիածնի տեսարանը, <i>լուդանկաթ</i> . . . . .                                                                       | 23    |
| ՍԵՐԳԵՅԵՎ Գ. Ս.— Երևան ֆաղափ տեսարանը, <i>օֆորտ Ա. Պետրովի</i> . . . . .                                             | 25    |
| ՄՈՇԿՈՎ Վ. Ի.— Ախթալա . . . . .                                                                                      | 27    |
| Երևանի բերդի գրավումը գրանով 1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին . . . . .                                                      | 29    |
| Կարս ֆաղափի գրավումը ռուսական զորքերի կողմից 1828 թ. . . . .                                                        | 31    |
| Երզնումի գրավումը 1828 թ. . . . .                                                                                   | 33    |
| Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թ. . . . .                                                               | 35    |
| ԳԱԳԱՐԻՆ Գ. Գ.— Սևան, 1848 թ. . . . .                                                                                | 37    |
| Շուկայի հրապարակը Երևանում, <i>ակվարել, 1842 թ.</i> . . . .                                                         | 39    |
| Թիֆլիսի շրջակայքի պարտեզում, <i>լիտոգրաֆիա</i> . . . . .                                                            | 41    |
| Պառավ հայունին աղշլտ հետ, <i>ակվարել</i> . . . . .                                                                  | 43    |
| ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Ս.— Խնջույք գետափին . . . . .                                                                             | 45    |
| ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ Հ.— Տիկին Ն. Թեոմյանի դիմանկարը . . . . .                                                               | 51    |
| Տիկին Ե. Նադիրյանի դիմանկարը . . . . .                                                                              | 53    |
| Պ. Աղզամոնյանի դիմանկարը . . . . .                                                                                  | 55    |
| ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ Ա.— Բավջուրականաւ և կամպոզիտոր Կ. Յու. Դավիդովի<br>դիմանկարը . . . . .                                  | 58    |
| Մ. Ե. Սալտիկով-Շչեդրինի «Կուրեսյանով» ակնարկի իլյուստրա-<br>ցիան ( <i>ըստ Մ. Ս. Բաշկովի նկարի</i> ) . . . . .       | 60    |
| ՇԱՄՇԵՆՅԱՆ Հ.— Սանաննի կամուրջը . . . . .                                                                            | 72    |
| ՌՈՒՐՈ Ֆ.— Ռուսական զորքերի հաղթական մուտքը Երևան 1827 թ. հոկ-<br>տեմբերի 1-ին ( <i>գուռավոր, ներդիր</i> ) . . . . . |       |
| ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ Վ.— Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի<br>իլյուստրացիաներից . . . . .                            | 78—97 |
| Ջարդից հետո, 1899 թ. . . . .                                                                                        | 99    |
| Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ, 1899 թ. . . . .                                                                    | 101   |
| ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ Հ. Կ.— Արարատ լեռան հովիտը, 1882 թ. . . . .                                                              | 103   |
| Արարատ, 1887 թ. . . . .                                                                                             | 105   |
| Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895 թ. . . . .                                                                            | 109   |

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                               | էջ  |
| ԱՅՎԱԶՈՎԱԿԻ Զ. Կ.— Նավերի բեռնումը, էսբիզ (գրչանկար)                                           | 111 |
| Ուղեւորների բեռնարարումը Մարմարա ծովը, էսբիզ, (գրչանկար)                                      | 113 |
| Քիֆլիս, պեյզաժ ժանրային տեսարանով, 1869 թ.                                                    | 115 |
| ԱԳԱՄՅԱՆ Պ.— Մովսէսկարիչ Հովհաննէս Այվազովսկու դիմանկարը                                       | 117 |
| Ֆեոդորով Վ.— Նկարիչ Գ. Թաշինշապուանի դիմանկարը                                                | 119 |
| ԲԱՇԵՆԶԱՎՅԱՆ Գ.— Կեչիների ծառուղի, 1883 թ.                                                     | 121 |
| Սեան, 1896 թ.                                                                                 | 123 |
| Սեանն աճօրէի ժամանակ, 1899 թ.                                                                 | 125 |
| Չնախաժը Կովկասում, 1890 թ.                                                                    | 127 |
| Արարատ, 1895 թ. (գունավոր, ներդիր):                                                           |     |
| Արարատ, 1912 թ.                                                                               | 129 |
| Դիլիջանի ճանապարհը, 1895 թ.                                                                   | 131 |
| Լև Տոլստոյը Յասնայա Պոլյանայում, 1916 թ.                                                      | 133 |
| «Վայրի հյուսիսում...», 1915 թ.                                                                | 135 |
| ԹԱԴԵՎՈՅԱՆ Ե.— Կոմիտասը էշմիածնի լճափին, էսյուզ                                                | 137 |
| Բակ Բագրատիւում, էսյուզ                                                                       | 139 |
| Ռ. Սուրենյանի դիմանկարը, 1891 թ.                                                              | 143 |
| Կիրը այգում բերեցելիս, 1903 թ.                                                                | 145 |
| Արագած, 1917 թ. (գունավոր, ներդիր):                                                           |     |
| ՏԵՐ-ՄԻՆԱՅԱՆ Խ.— Նախիրը                                                                        | 149 |
| ԱՎԱԶԱՆՅԱՆ Ս.— Նկարչի հօր դիմանկարը, 1900 թ.                                                   | 153 |
| Նկարչի մօր դիմանկարը, 1900 թ.                                                                 | 155 |
| Ռոստովցի հյուսնի դիմանկարը, 1910 թ.                                                           | 157 |
| ՔԵՐԼԵՄԵՆՅԱՆ Փ.— Կոմիտաս, 1912 թ.                                                              | 161 |
| Սիփան սարը Կոուց կղզուց, 1915 թ. (գունավոր, ներդիր):                                          |     |
| ՍԱՐՅԱՆ Մ.— Ալ. Մյասնիկյանի դիմանկարը, 1909 թ.                                                 | 163 |
| ՏԵՐ-ՄԱՐՈՒՔՅԱՆ Ա.— Միֆայիլ Նալբանդյանի հուշարձանը Նոր-Նա-<br>խիջանում (Ռոստով), բրոնզ, 1902 թ. | 165 |
| Խ. Արուսեանի արձանը, բրոնզ, 1913 թ.                                                           | 167 |
| ԳՈՂՈՒՆ Ա.— Նկարիչ Ե. Թադևոսյանի դիմանկարը                                                     | 169 |
| Ի. Ե. Ռեպինը իր աշակերտների շրջանում, ֆոտո                                                    | 173 |

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                                                       |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Ներածութիւն . . . . .                                                                                                                 | էջ<br>5 |
| Առաջին գլուխ                                                                                                                          |         |
| Հայկական նոր կերպարվեստի սկզբնավորումը և նրա կապերը<br>ուսական արվեստի հետ . . . . .                                                  | 9       |
| Երկրորդ գլուխ                                                                                                                         |         |
| Հայկական կերպարվեստի զարգացումը 19-րդ դարի երկրորդ կես-<br>սում և նրա կապերը նույն շրջանի ուսական ուսման հետ<br>արվեստի հետ . . . . . | 65      |
| Երրորդ գլուխ                                                                                                                          |         |
| Հայկական և ուսական կերպարվեստի կապերը 20-րդ դարի<br>սկզբներին (նախասովետական շրջան) . . . . .                                         | 141     |
| Բյուտաբանական երկ . . . . .                                                                                                           | 181     |

Պատ. խմբագիր՝  
Զ. Գ. ԲԱՇԻՆՋԱՂՅԱՆ

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

---

ԽՀԽ 139, հրատ. № 921, ՎՖ 03304, տիրած 4000, պատվեր № 376

---

Հանձնվել է արտադրության 1952 թ. նոյեմբերի 13-ին:

Ստորագրված է տպագրության 1953 թ. հունիսի 6-ին:

Թուղթ՝ 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> տպագրական մամուլ+4 ներդիր, հրատ. 9,2 մամուլ:  
Գինը 8 ր. 20 կոպ., կադմը 2 ր.:

---

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների տեղեկատվական հրատարակչության տպարան,  
Երևան, Արմյան № 124:

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0007423



ЦЕНА

11  
19984