



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

МИНАС САРГСЯН

СТЕПАНОС
НЕРСИСЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1985

ՀՆԹԵՐՑԱՍՐԱՀ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

A $\frac{1}{21780}$



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1985

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ Հ. Վ. ԳԱՅՅԵՃՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են հրաշխավորել գրախոսներ՝ բանասիրական
գիտությունների դոկտոր Պ. Հ. ՀԱԿՈԲՅԱՆԸ և արվեստագիտության
թեկնածու Վ. Հ. ՂԱԶԱՐՅԱՆԸ

Ն 633a

Սարգսյան Մ. Ս.

Ստեփանոս Ներսիսյանի Պատ. խմբ.՝ Հ. Վ. Գայ-
ֆեճյան.— Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, 148 էջ, 16 թ. նկ.:
Վերնախորագր.՝ ՀՍՍՀ ԳԱ, Արվեստի ին-տ.

Մենագրությունը ներկայացնում է XIX դարի հայ նշանավոր
նկարիչ Ստեփանոս Հակոբի Ներսիսյանի (1815—1884) կյանքի,
հասարակական-մանկավարժական գործունեության և ստեղծագոր-
ծությունների համառոտ, հանրամատչելի պատմությունը: Աշխատու-
թյան մեջ օգտագործված են արխիվային բազմաթիվ նոր նյութեր և
մինչև այժմ անհայտ պատկերներ, որոնք հարստացնում և ընդլայ-
նում են մեր աշխարհագրում հայ գեղարվեստական մշակույթի մեջ
նկարիչ Ներսիսյանի կատարած առաջադիմական դերի մասին:

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

Ս 4905000000
703 (02)—85 87—84

ԳՄԴ 85.143 (22) 1





Ստեփանոս Ներսիսյան

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

XIX դարի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանի (1815—1884) գեղարվեստական ժառանգությունը կարևոր տեղ և խոշոր նշանակություն ունի: Հանդես գալով 1830—40-ական թթ., նա ստեղծել է իր ժամանակակիցների, անցյալի պատմական ու մշակութային գործիչների բազմաթիվ դիմանկարներ, ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի թեմաներով սյուժետային պատկերներ, բնանկարներ և վիմագրություններ, որոնք նշանակալից ներդրում են հայ կերպարվեստի և, ընդհանրապես, ազգային գեղարվեստական մշակույթի մեջ: Աշխատելով միաժամանակ մանկավարժության բնագավառում, Ստ. Ներսիսյանը կատարել է խոշոր առաջադիմական դեր դպրոցական ծրագրերի մշակման, դասավանդման նոր մեթոդների կիրառման և երիտասարդ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության գործում:

Ստեփանոս Ներսիսյանի կյանքի և ստեղծագործությունների մասին մենագրական որևէ աշխատություն առ այսօր գոյություն չունի: Նկարչի վերաբերյալ ընդհանրապես շատ քիչ է գրվել: Նրա կենդանության ժամանակ ոչ մի հոդված չի հրապարակվել: Արվեստագետի մանկից հետո պարբերական մամուլում երբեմն լույս տեսած հաղորդագրությունները և հիշատակումները շատ աղուտ պատկերացում են տալիս նրա մասին: Սովետական շրջանում հրապարակվել են թերթային-ամսագրային մի քանի հոդվածներ ու արխիվային փաստաթղթեր: Առանձնապես նշանակալից են Պ. Հակոբյանի հրապարակած «Երեք նորահայտ փաստաթուղթ նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մասին» (1953) և «Ստ. Ներսիսյանի նա-

մակներ» (1962) հոդվածները: Սակայն այդ ամենը, ամբողջությամբ վերցրած, դեռևս հնարավորություն չեն տալիս լիակատար պատկերացում կազմել բազմավաստակ նկարչի կյանքի, ստեղծագործության և հասարակական գործունեության մասին: Է՛լ ավելի տխուր է այն փաստը, որ նրա ստեղծագործությունները ժամանակին հավաքված, մի տեղ կենտրոնացված չլինելու պատճառով շատերը մեզ չեն հասել, մի քանիսն էլ ստորագրություն չունենալու պատճառով մնացել են «անհայտ նկարչի» անվան տակ:

Այդ պայմաններում ձեռնամուխ լինելով նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանի մասին մենագրության ստեղծմանը, մեր առջև խնդիր ենք դրել ներկայացնել նրա կյանքը և գեղարվեստական գործունեությունը փաստական նյութերի հիման վրա: Այդ նպատակով մանրակրկիտ պրպտումներ ենք կատարել Հայաստանի պետական պատկերասրահի, Մաշտոցի անվան մատենադարանի, Զարենցի անվան գրականության ու արվեստի թանգարանի համապատասխան արխիվներում, Հայկական ՍՍՀ Մինիստրների խորհրդին առընթեր Արխիվային վարչության պետական պատմական արխիվում, Լենինգրադի ՍՍՀՄ պետական պատմական արխիվում, ինչպես նաև Վրացական ՍՍՀ պետական պատմական արխիվում, վեր հանելով ու օգտագործելով այն հիմնական նյութերը, որոնք վերաբերում են նկարչին ու նրա գեղարվեստական-հասարակական-մանկավարժական գործունեությանը: Մեզ համար որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացրել նաև սովետական արվեստագիտական գրականությունը նույն շրջանի հայ, ռուս և արևմտաեվրոպական նկարչության մասին:

Ինչ վերաբերում է նկարչի գեղարվեստական ժառանգությանը, ապա դրա համար առաջնահերթ նշանակություն են ունեցել մեզ հասած այն բոլոր ստեղծագործությունները, որոնք սփռված են տարբեր թանգարաններում և որոնք մենք լուսանկարել ենք տվել ու գետեղել սույն աշխատության մեջ:

Կ Յ Ա Ն Ք Ը

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

ՄԱՆԿՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՈՒՍՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ (1815—1845)

Ստեփանոս Հակոբի Ներսիսյանը, իր իսկ վկայությամբ, ծնվել է 1815 թ. Երևանում, հոգևորականի ընտանիքում: Նրա հայրը սարկավագ էր: XIX դարի սկզբներին ծնողները էրզրումից տեղափոխվում են ռուսական կայսրության սահմանները և բնակություն հաստատում Երևանում: Թերևս այս փաստն է նկատի ունեցել Կովկասի կառավարիչ Գ. Վ. Ռոզենը, որը 1835 թ. մարտի 17-ին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտին գրած պաշտոնական նամակում Ստ. Ներսիսյանին ներկայացնում է որպես «Թուրքիայից մեր սահմանն անցած արզրումցի հայ գաղթականներից» մեկը:

Սակայն երկար չի տևում մանուկ Ստեփանոսի խաղաղ կյանքը: Նա հազիվ 5 տարեկան էր, երբ մեռնում են նրա ծնողները: «Ի հնգամեայ հասակին որբացեալ ի ծնողաց», — գրում է նա 1837 թ.:

Բարեպաշտ մարդկանց օգնությամբ մանուկ Ստեփանոսը տեղափոխվում է էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցը, ուր ապրում և սովորում է որոշ ժամանակ: Խելոք և ուշիմ մանուկը այստեղ իր բնածին ընդունակություններով աչքի է ընկնում հասակակիցների մեջ: Նկատելով այդ, 1820-ական թթ. վերջերին, հավանաբար 1828 թվականին, նրան տեղա-

փոխում են թիֆլիսի ներսիսյան դպրոցը, ուր սովորում է մի քանի տարի: 1831 թ. Ստ. Ներսիսյանն արդեն երրորդ դասարանում էր: Այդ ժամանակ նույն դասարանի ուսուցիչներից էր Ստեփանոս Նազարյանը՝ հետագայում հայ մշակույթի խոշոր գործիչ և «Հյուսիսափայլ» ամսագրի խմբագիրը:

Հայկական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվի ներսիսյան դպրոցի ֆոնդում պահպանվել են այստեղ սովորած աշակերտների ցուցակները, որոնց մեջ մի քանի տեղ հիշվում է Ստ. Ներսիսյանի անունը: Մատյաններից մեկում կարդում ենք «...աշակերտք երրորդ դասարան, որ ուսանեին զաշխարհագրություն, զպատմություն և զքերականություն ուսուց... Վարժապետ երրորդ դասարանի Ստեփանոս Նազարյանց»¹:

Նրիտասարդ ուսուցիչը, միաժամանակ, ուներ նկարչական ընդունակություններ, նկարում էր և գեղեցիկ արվեստների ջերմ սիրահար էր: Հայտնի է, որ հայ անվանի հասարակական գործիչ Գևորգ Արծրունին՝ «Մշակ» թերթի խմբագիր Գր. Արծրունու հայրը, Հոլանդիայից բերած ներկերը նվիրում է Ստ. Նազարյանին՝ պատճեններ նկարելու համար:

Դպրոցի երրորդ դասարանի 16-ամյա աշակերտ Ստ. Ներսիսյանը, հավանաբար, գիտեր այդ մասին և, թերևս, այդ պատճառով էլ նա ավելի է կապվում ուսուցչի հետ: Զի կարելի բացառել և այն հանգամանքը, որ ուսուցիչ Ստեփանոս Նազարյանը դասերից դուրս՝ ազատ ժամերին, կարող էր զրուցել և գեղեցիկ արվեստների մասին, բորբոքելով պատանի սաների մեջ հետաքրքրություն ու սեր կերպարվեստի նկատմամբ: Ստ. Նազարյանը, իսկապես, աշակերտների սիրելին էր: 18—19 տարեկան ուսուցչի մասին դպրոցի տեսուչ Հ. Ալամդարյանը 1831 թ. այսպես է գրում. «Ստեփանոսը հաջողությամբ պաշտոնավարում է ներսիսյան դպրոցում, շատ առաջադիմում է լեզուներում և, մանավանդ, ընտիր բանաստեղծության մեջ»: Ստ. Նազարյանի բանաստեղծություններից մի քանիսը տպագրվել են ժամանակին: Դրանք հայրենասիրական բովանդակություն ունեն: Դրանցից մեկը, օրինակ, գրված Արևելյան Հայաստանը 1828 թ. Ռուսաստանին

միանալու առիթով, հայտնում է այն միտքը, որ ազատագրված Հայաստան աշխարհը բերում է հույսի և լույսի նոր երազներ: Այդ խորը հայրենասիրական ոգին Ստ. Նազարյանը, բնականաբար, սերմանում էր իր սաների մեջ:

Ներսիսյան դպրոցում Ստեփանոսը հանդես է բերում բուն սեր և ակնառու ընդունակություններ նկարչության մեջ: Դա չէր կարող իր վրա չհրավիրել նկարչության ուսուցիչ Վասիլևի ուշադրությունը: Նկարիչ Վասիլևի ու նրա դասավանդման մասին ժամանակակիցները լավ կարծիք ունեին: Մշակութային անվանի գործիչ, պատմաբան Ալ. Երիցյանը վկայում է, որ Գևորգ Արծրունին Ներսես Աշտարակեցուն գրած նամակում Վասիլևին բնութագրում է որպես «ռուս լավ նկարիչ»²: Ահա այդ «ռուս լավ նկարիչ» ղեկավարությամբ և, անկասկած, Ստեփանոս Նազարյանի խրախուսանքով պատանի Ստ. Ներսիսյանը ոչ միայն ձեռք է բերում նախնական գիտելիքներ նկարչության ու գեղեցիկ արվեստների մասին, այլև նրա մեջ՝ հոգու խորքում, նկարիչ դառնալու բուն ցանկություն է առաջանում:

Սակայն այդ ժամանակ՝ 1830-ական թթ. սկզբներին, նկարչական դպրոց կամ գեղարվեստական կրթության որևէ օջախ թիֆլիսում գոյություն չուներ:

1832 թ. հունիսի 26-ին ուսուցիչ Ստ. Նազարյանը թողնում է Ներսիսյան դպրոցը և մեկնում Դորպատ (Տարտու, էստոնիա), բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով: Նույն ժամանակ էլ Ստ. Ներսիսյանը ևս թողնում է դպրոցը և պատրաստվում է մեկնել Մոսկվա կամ Պետերբուրգ՝ կրթությունը շարունակելու համար: Բայց նա միջոցներ չուներ: Այդ պատճառով, 1833 թ. մարտին գրավոր դիմում է հայոց հոգևոր կառավարության անդամ արքեպիսկոպոս Ստեփանոս Արղունյանին, խնդրելով միջնորդել կաթողիկոս Հովհաննես Կարբեցու առաջ, իրեն Մոսկվա ուղարկել և որպես որբի, որդեգրել տալ լազարյաններին, լազարյան ճեմարանում սովորելու համար: Մաշտոցյան Մատենադարանի կաթողիկոսական դիվանում պահպանված այդ խնդրագրում Ստ. Ներսիսյանը գրել է այսպես.

«Բազմերախտ և մեծախնամ տեառն իմոյ Ստեփան-
նոսի սրբազան արքեպիսկոպոսի Արղութեանց անդա-
մոց հոգեւոր կառավարութեան Հայոց Վրաստանի
խնդիր

ի ստորագրեալ ծառայէս.

Ամենայն անցք կենաց իմոց յօրէ մանկութեան իմոյ և
այսր յայտնի գոլով տէրութեան Ձերում՝ որպէս և այժմեան
վիճակ իմ, վասն որոյ և ավելորդ համարիմ յերկարել բանս
զնոցանէ. զի ձեռնասուն Ձեր գոլով զհանգամանս իմ Դուք
առավել զիտէք, քան զայլս, և զի երախտիք և անհուն խնա-
մարկութիւնք Ձեր մեծ են եղեալ ՚ի վերայ իմ մինչև ցայսօր,
վասն որոյ և Ձեզ համարձակիմ յայտնել զկարիս և ցանկու-
թիւնս իմ և յուսամ ընդունել, զոր խնդրեմ իբրև ՚ի բարերար
հօրէ:

Ժամանակ աւուրց իմոց անցանէ ՚ի զուր, և ես չգիտեմ,
թէ զապագայ կեանս իմ զիա՛րդ ունիմ վարել. սմին իրի
ցանկանալով ցանկանալ լինել ՚ի Մոսկով ընդ Հովանեաւ ճե-
մարանի ազգախնամ Տեարց Եղիազարեանց. խնդրեմ պաղա-
տանօք մեծաւ ի սրբազանութենէ Ձերմէ միջնորդ լինել առ
վեհափառ սրբազան կաթողիկոսն Յովհաննէս, թերևս ողոր-
մեալ բազմամեայ որբութեան իմոյ՝ առաքեսցէ զիս ՚ի Մոս-
կով, գրելով առ Եղիազարեանն թուղթ յորդորանաց առ ՚ի
յորդեգրել և զիս ՚ի թիւս բազմաթիւ որդւոց իւրեանց: Ես
զայս բարերարութիւն ձեր ոչ մոռացայց և թէ տէր մի՛ արաս-
ցէ, ես ապերախտեցայց, այսու ամենայնիւ Աստուած և Տէր
երկնից ո՛չ մոռասցի, զոր առնէքդ, զի բարերարութիւնք
երախտիք ո՛չ ջնջեսցին երբեք ՚ի մատենէ ժամանակաց: Աղէ՛,
արարէ՛ք, սփռեցէ՛ք զանձրիւ ողորմութեան Ձերոյ ՚ի վերայ
իմ և հոգւով և մարմնով կացուցէ՛ք Ձեզ երախտապարտ. և
ես կամ մնամ բազում յուսով և սպասելով բաւականութեան
իրիբ

Մեծախնամ Տէրութեան Ձերոյ ամենախոնարհ
ծառայ Ձեր Ստեփաննոս Ներսիսեանց:
ի 13 մարտի 1833 ամի ՚ի Տփլիս»³,

Այս խնդրագիրը, ինչպես երևում է, ընթացք չի ստացել։ Ստ. Ներսիսյանը մնում է Թիֆլիսում և շարունակում է միջոցներ որոնել իր գեղարվեստական ձգտումներն իրականացնելու համար։ Մնողներից ու հարազատ աղգականներից զուրկ պատանին ստիպված սկսում է հաճախել այն ժամանակ քաղաքում գործող նկարիչների արվեստանոցները։

Վերջապես նա կապվում է այդ արվեստագետներից մեկի՝ իտալացի նկարիչ Զոբուլի հետ և դառնում նրա աշակերտը, արվեստանոցում ծառայություններ կատարելու պայմանով։ Զոբուլին, սակայն, նշանավոր նկարիչ չէր։ Նա Թիֆլիս էր եկել պատվերներ կատարելու և փող վաստակելու համար։ Սակայն լինելով վարպետ նկարչության մեջ, նա ճանաչում ուներ այդ փոքրիկ քաղաքում։ Դատելով ժամանակակիցների վկայությամբ՝ նկարիչ Զոբուլին եղել է խստապահանջ բնավորությամբ մարդ։ Նա իր հայ աշակերտին օգտագործում է որպես ծառա և հանձնարարում է նրան կատարել ամեն տեսակի սև աշխատանք, ընդհուպ մինչև տրետեսական ու տնային-կենցաղային առօրյա գործեր։ Նկարչություն սովորելու ձգտումով համակված 18—19-ամյա պատանին համբերությամբ կատարում է վարպետի բոլոր հանձնարարությունները և միայն ազատ ժամերին՝ դանդաղ ու համառորեն, մոտիկից ծանոթանում է հաստոցային նկարչության միջոցներին, սովորում է նախաներկել (գրունտել) կտավը, նկարել յուղաներկով և վարժվում է գծանկարչության մեջ։ 1834 թ. նկարիչ Զոբուլին որոշում է մեկնել Պետերբուրգ։ Տեղեկանալով այդ մասին, Ստ. Ներսիսյանը ևս ցանկություն է հայտնում նրա հետ Պետերբուրգ մեկնել, այնտեղ մասնագիտական հիմնավոր կրթություն ստանալու համար։ Իտալացի վարպետը, տեսնելով հայ պատանու բուռն ցանկությունը և ընդունակությունները նկարչության մեջ, համաձայնվում է, և 1834 թ. ուշ աշնանը միասին մեկնում են Պետերբուրգ։

1835 թ. հունվարին նրանք արդեն Պետերբուրգում էին։ Այստեղ Ստ. Ներսիսյանը բաժանվում է իր տիրոջից և մտա-

դրվում է դիմել գեղարվեստի ակադեմիայի վարչությանը՝ ակադեմիա ընդունվելու համար:

Այդ ցանկությունը պատանու մոտ պատահական չէր: Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի մասին նա լսել էր դեռևս Թիֆլիսում: Այն ժամանակ այստեղ աշխատում էին մի քանի ռուս գունանկարիչներ, փորագրող նկարիչներ (գրավյորներ) և ճարտարապետներ, որոնք մասնագիտական կրթություն էին ստացել ակադեմիայում: Նրան, անկասկած, հայտնի էր, որ դիմանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանը դեռևս 1829 թ. դիմել էր գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու համար, բայց չէր ընդունվել տարիքի մեծության և այն ժամանակ ընդունելություն չլինելու պատճառով: Նրան անծանոթ չէր կարող լինել և այն, որ նկարիչ Հակոբի կրտսեր եղբայրը՝ իր հասակակից Աղաթոն Հովնաթանյանը, նույնպես պատրաստվում էր Պետերբուրգ մեկնել գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու համար: Պետերբուրգում արդեն նա տեղեկանում է, որ այստեղ սովորում են հայազգի մի քանի պատանիներ, այդ թվում Հովհ. Այվազովսկին և ուրիշներ:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի նկատմամբ հայ արվեստասեր երիտասարդության սերը և այնտեղ սովորելու նրանց բուռն ձգտումը կապված էր, ամենից առաջ, ռուսական գեղարվեստական կրթության բարձր մակարդակի ճանաչման հետ: Իսկապես, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան այդ ժամանակ միակ բարձրագույն ուսումնական հաստատությունն էր Ռուսաստանում, որտեղ պատրաստվում էին կերպարվեստի երեք հիմնական տեսակների՝ գունանկարչության, գրաֆիկական նկարչության, քանդակագործության, ինչպես նաև ճարտարապետության բարձրորակ կադրեր: Գեղարվեստի ակադեմիան միաժամանակ դարձել էր կերպարվեստի խոշոր կենտրոն Ռուսաստանում: Արվեստի, ինչպես և ճարտարապետական ոչ մի հարց առանց գեղարվեստի ակադեմիայի գիտության և թույլտվության չէր լուծվում: Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական կրթության մեթոդներին, ապա դրանց հիմքում դրված էր անտիկ շրջանի

և, ընդհանրապես, անցյալի դասական արվեստի լավագույն ձևերի ու ավանդների յուրացման սկզբունքը: Առաջնակարգ նշանակութուն տալով պլաստիկական անատոմիային, բնականից նկարելուն և հեռանկարչության խնդիրների տիրապետմանը, ռուսական գեղարվեստի ակադեմիան բարձր էր պահում նրա պարծանքը կադմոզ գծանկարի և կոմպոզիցիայի կուլտուրան:

Այդ ամենը գիտեր և լավ էր հասկանում 20-ամյա Ստ. Ներսիսյանը: Թերեւս այդ պատճառով էլ նա ամեն կերպ ձգգտում էր ընդունվել և սովորել հենց այդ գեղարվեստի ակադեմիայում: Թե ինչպիսի տառապանք է կրել իր նպատակը իրագործելու համար, այդ մասին ավելի մանրամասն հաղորդում է նրա վաղեմի ընկեր Խաչատուր Աբովյանը, որը պատահաբար հանդիպում է նրան Պետերբուրգում: Այդ հանդիպումը տեղի է ունենում 1835 թ. հունվարի 22-ին մի հայ վարդապետի տանը. «Չեմ ժխտում,—գրում է Խ. Աբովյանը 1830 թ. հունվարի 22-ին բանաստեղծ Վ. Ա. Ժուկովսկուն ուղղած գերմաներեն միջնորդական նամակում,—որ ես իսկապես ցանկանում եմ նրան տեսնել, բայց ինչպիսի՞ հանդիպում: Ես գտնում եմ նրան մի վարդապետի մոտ, նախասենյակում՝ խորասուզված մտքերի մեջ: Ես ողջունում եմ նրան, որպես արվեստագետի այնպիսի հարգանքով և ուշադրությամբ, ինչպես վայել է այդ դասակարգին, և առաջարկում եմ նստել ինձ մոտ: Խեղճ տղան չի կարողանում սկզբում հասկանալ, թե ո՞վ է նրա հետ այդպես սիրալիր վարվողը և, ինչպես ես նկատում եմ, սպասում է անխիղճ վարդապետի թուլտվությանը, թե իրավունք ունի՞ արդյոք սենյակ մտնելու և ինձ մոտ նստելու, ինչպես որ ես ցանկանում էի: Նա թույլ է տալիս միայն իմ խնդրելուց հետո: Քաղաքավարությանը հակառակ չգնալու համար, ես միառժամանակ մոռանում եմ նրան, որպեսզի տանտերը դրա մեջ ոչ մի կասկածելի բան չտեսնի: Երբեմն-երբեմն խոր հառաչանքներ էին գալիս դեպի իմ կողմը, սիրտս զգում էր նրանց նշանակութունը. այդ, անշուշտ վիրավորված, բայց հուսալի զգացումի լեզուն էր, որով նա խոսում էր ինձ հետ, առանց

բառերի, չիմանալով թե ո՞վ եմ ես, որ այնպես սրտիս մոտ եմ ընդունում նրա ճակատագիրը: Վարդապետի դուրս գալուց հետո բռնում եմ նրա ձեռքը, նկատում եմ նաև նրա սև, ուշագրավ աչքերի արտասուքը և նրա բերանից իմանում եմ իմ սրտի համար ամենացավալի բաներ... Ես մի րոպե միայն մխիթարեցի նրան, միայն հուշատու վեժեցրի նրա ցավերը»⁴...

Այդ զրուցից տեղեկանալով նրա վիճակի ու Պետերբուրգ գալու պատճառի մասին, Խ. Աբովյանը գրում է. «Նկարչության բուռն սիրուց տարված նա թողնում է իր հայրենիքը, ազգականներին, մի իտալացի նկարչի ծառա է դառնում և այդ անվան տակ տանելով ամենադժան շարժարանքները իր տիրոջ երեսից, հասնում է Պետերբուրգ:... Հազիվ այստեղ հասած, նա իր տիրոջն ասում է, թե այլևս չի կամենում իր հայրենիքը վերադառնալ: Նա շնորհակալ է երկնքից և իր տիրոջից, որ այստեղ է եկել և թե նա ցանկանում է կամ այստեղ մեռնել, կամ վերադառնալ իբրև արվեստագետ իր ազգի համար»:

Տեղյակ պահելով այդ մասին, Խ. Աբովյանը խնդրում է բանաստեղծ Վ. Ա. Ժուկովսկուն և ակադեմիկոս Ֆ. Պարրոտին՝ ամեն կերպ օժանդակել երիտասարդին գեղարվեստի ակադեմիա ընդունվելու և այնտեղ իր սիրած արվեստը սովորելու համար: Խ. Աբովյանը նույնիսկ առաջարկում է իր գործերով չզբաղվել, այլ ամբողջապես աշխատել իր հայրենակից ընկերոջ գործը հաջողացնելու համար: «Ես ինձ մոռացել եմ,—գրում է նա նույն նամակում,—ինչ որ արվելու է, այժմ պետք է անել նրա համար: Նա իմ հայրենի քաղաքիցն է, հետևապես և իմ հղբայրը: Այժմ այլևս հաշվի չեմ առնի, եթե ինձ արհամարհեն այն կշտամբանքների համար, որ ստացել են իմ հայրենակիցները, իբրև շահամուլ մարդիկ: Այո՛, ես էլ եմ շահամուլ, սակայն սուրբ գործի համար: Ես նրանից ավելի դժբախտ կլինեմ, եթե տեսնեմ, թե ինչպես է ոչնչանում նրա տաղանդը... Ով գիտե թե ինչ տաղանդ է թաքնված նրա մեջ: Ո՛չ, Պետերբուրգում կարող է և պետք է կատարվի նրա ցանկութունը... Ես ինձ կծախեի, եթե դրանով կարողա-

նայի օգնել նրան որևէ կերպ: Իմ ազգը նվազ չափով է տեսնում ապագան, այդ բանն ասում եմ փորձի հիման վրա: Հանգիստս կորել է: Բարի եղեք որոշել իմ ճակատագիրը, որպես այդ երիտասարդ մարդու ճակատագիր»:

Խ. Աբովյանի այսօրինակ ջերմեռանդ միջնորդությունը և նրան գեղարվեստի ակադեմիա ընդունել տալու ցանկությունը բխում էր ոչ միայն այն բանից, թե Ներսիսյանը իր հայրենակիցն էր ու «հայրենի քաղաքից», այլև այն խորը համոզմունքից, որ իր հայրենիքը զարգացման ու առաջադիմության համար կարիք ուներ արվեստագետների և այդ արվեստագետներից մեկը պետք է դառնար Ներսիսյանը: «Որովհետև որոշ չափով ինձ հայտնի է իմ արևելյան հայրենակիցների—հայերի և ուրիշների մտածելակերպը և կյանքը,—գրում է Խ. Աբովյանը,—ուստի բազմակողմանի փորձերով ապացուցված եմ համարում, որ նրանք ուրիշ ոչ մի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթության և լուսավորության հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծության, երաժշտության ու նկարչության միջոցով: Եվ երբ ես Եվրոպայում առաջին անգամ տեսա այդ արվեստներն իրենց իսկական լույսով և զգացի նրանց ներգործությունը նախ և առաջ եվրոպացիների, և հետո էլ իմ վրա, իմ առաջին և ամենագեղեցիկ ցանկությունն այն եղավ, որ ես աշխատեմ տարածել այդ արվեստներն իմ հայրենի երկրում»:

Խ. Աբովյանը մտադրություն է ունեցել նույնիսկ «Դրանք փոխադրել ասիական երկրները: Եթե Ասիան,—գրում է նա 1835 թ. հունվարի 22-ին,—պիտի ստանա լուսավորության իսկական լույսը, ասում էի ես իմ մտքում, ապա այդ բանը մի այլ միջոցով չէր կարող ամենից լավ և արագ կատարվել, քան դրանց միջոցով, և իմ այս կարծիքը, ավելի հաճախ, քան մեկ անգամ, հաստատվել է դրանք իմացողների կողմից: Ո՞վ չի ճանաչում այն երկնային, սիրտ աղնվացնող, հմայիչ ուժը, որ գտնվում է արվեստների մեջ և ո՞ր հոգին կարող է ամենից ավելի զգալուն լինել նրանց հանդեպ, եթե ոչ արևելցու կրակոտ, երևակայությամբ հարուստ հոգին...»⁵:

Խ. Աբովյանի, ինչպես և բարձրաստիճան անձանց միջնորդությունները, սակայն, դրական արդյունք չեն տալիս: Խ. Աբովյանն էլ շուտով մեկնում է Պետերբուրգից: Այդ պատճառով, միայնակ և անօգնական, իր տիրոջից՝ նկարիչ Ջորջլիից հեռացած, Ստ. Ներսիսյանը ստիպված դիմում է այդ ժամանակ Պետերբուրգում գտնվող Կովկասի կառավարիչ բարոն Գ. Վ. Ռոզենին, խնդրելով նրա միջնորդությունը:

ՍՍՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվի գեղարվեստի ակադեմիայի ֆոնդում պահպանվում է Գ. Վ. Ռոզենին՝ մարտի 17-ի միջնորդական նամակը, ուր նա ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինին գրում է. «Թուրքիայից մեր սահմանն անցած Արզրումցի գաղթականներից հայ Ստեփան Ներսեսովը, որն ունենալով արվեստի մեջ կատարելագործվելու բուռն ցանկություն, դեռ Թիֆլիսում իտալացի Ջորջլիի մոտ զբաղվել է նկարչությամբ և այդ նպատակի համար Ջորջլիի հետ մեկնել Պետերբուրգ: Բայց հեռացել է նրանից: Կատարյալ չքավորության պատճառով նա զրկված է մնացել ոչ միայն իր ցանկությունը բավարարելուց, այլև ապրուստի միջոցներից: Եվ այդ պատճառով խնդրում է իմ միջնորդությունը՝ նրան պետության հաշվին գեղարվեստի ակադեմիա ընդունելու համար: Տեղյակ լինելով այդ հայ Ներսեսովի ծայրահեղ ծանր վիճակին, և այն, որ նա իրեն նվիրել է օգտակար արվեստին ու վճռել՝ այդ բնագավառում կատարելագործվել ու դրա համար այնքան հեռավոր ճանապարհ է կտրել, և հաշվի առնելով, որ Թուրքիայից բոլոր գաղթականները անցել են ողորմած թագավորի հովանավորության ներքո, իմ պարտքն եմ համարում խոնարհաբար խնդրել Ձերդ բարձր գերազանցությանը, երջանկացնել Ներսեսովին՝ ընդունելով նրան գեղարվեստի ակադեմիա պետության հաշվին սովորողների թվում»⁶:

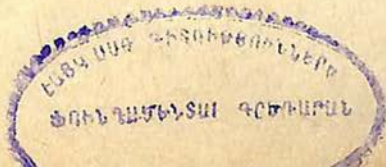
Ա. Ն. Օլենինը հանձնարարում է ակադեմիայի տեսուչ Ա. Կրատովին «Քննության ենթարկել Ներսեսովին օժանդակ գիտություններից և նկարչությունից՝ հաստատված կարգի համաձայն»: Ծանոթանալով Ստ. Ներսիսյանի գիտելիքներին,

Արդեկուցագրում տեսուչը հայտնում է. «Անձամբ քննելով հայ Ներսեսովին ակադեմիա ընդունվելու համար պահանջ-վող առարկաներից, պարզեցի, որ նրան ուսաց լեզուն թույլ կարգալուց և գրելուց բացի ուրիշ ոչինչ չեն սովորեցրել» և որ «պետութան հաշվին ակադեմիստներ ընդունելու ազատ տեղեր չկան», ուստի ակադեմիա ընդունելու համար նա պետք է վճարի տարեկան 750 ռ.: Նույն ձևով էլ պատասխան է տրվում Գ. Վ. Ռոզենին՝ նրա միջնորդութանը⁷:

Ներսիսյանը, իհարկե, չէր կարող տալ տարեկան 750 ռ. ուսման վարձ, իսկ Գ. Վ. Ռոզենը դրանից հետո այլևս չի զբաղվում Կովկասից եկած հայ պատանու հարցով:

Ուսումնատենչ պատանին, սակայն, չի հուսահատվում: Նա մնում է Պետերբուրգում և որոշում է պատրաստվել հաջորդ տարի ընդունվելու համար: Այստեղ ծանոթացած հայ-թեոսոփիստների խորհրդով նա դիմումներ է գրում Հոռմում ու եվրոպական այլ քաղաքներում ապրող հայ մեծատուններին, խնդրելով նրանցից նյութական օգնություն: Սակայն նրանք էլ չեն արձագանքում: «Ահա դրանից հետո,—գրում է Ստ. Ներսիսյանը,—շվարելով ու շունհնալով այստեղ որևէ մի ծա-նոթ, խնդրամատույց եղա «Կոմիտեա օբշեստվա պոռշրենիէ խուղոթնիկով»: Նրանք էլ ստանալով իմ խնդիրը, ինձ հնա-րավորություն տվեցին գնալ և օրական երկու ժամ պարապել ակադեմիայում, տվեցին նաև ինձ ռոճիկ ամիսը 15 ռ. թղթա-դրամով՝ բնակարանի վարձի և մարդկային գոյության հա-մար պահանջվող ամեն տեսակի ծաղբերի համար»⁸:

Ստ. Ներսիսյանը 1835 թ. դիմում է Պետերբուրգի «Նկա-րիչներին խրախուսող ընկերությանը», խնդրելով ցույց տալ իրեն նյութական օգնություն, այդ նպատակի համար ներ-կայացնելով մինչև այդ կատարած նկարչական մի քանի աշ-խատանքներ: «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» ար-խիվում պահվող 1834—1835 թթ. հաշվետվության մեջ կա հետևյալ արձանագրությունը. «Իրեն օգնություն ցույց տալու խնդրանքով ներկայանում է մեզ Հայաստանում ծնված հայ Ներսեսովը, որը նկարչության արվեստը ուսումնասիրելու



Համար թողել է հայրենիքը, մեկնել այստեղ և ապրում է ծայր աստիճան անմխիթար վիճակում: ...Նկատի ունենալով նրա ներկայացրած նախնական փորձերը, կոմիտեն որոշում է Ներսեսովին տալ միանվագ օգնություն 50 ռուբլի և կայսերական ակադեմիա ուղարկել 30 ռուբլի այն հաշվով, որ Ներսեսովին տրվի տոմսակ նկարչական դասերի պարապմունքներին հաճախելու համար»⁹:

1835 թ. գարնանից Ստ. Ներսիսյանը սկսում է հաճախել գեղարվեստի ակադեմիայի միայն գծանկարչության դասերին: Այդ տոմսակը, միաժամանակ, իրավունք է տալիս նրան անվճար հաճախելու գեղարվեստի ակադեմիայի շենքի ներքնահարկում տեղավորված թանգարանը, որը այդ ժամանակ գրադարանի հետ բաց էր միայն ուսանողության համար:

Այստեղ պահվում և ցուցադրվում էին անցյալի նշանավոր նկարիչների ու քանդակագործների շատ բնօրինակներ, ճարտարապետական նախագծեր, ինչպես նաև անտիկ շրջանի և արեմտամերոպական երկրների քանդակագործների լավագույն ստեղծագործությունների պատճեններ, գրաֆիկական և կիրառական արվեստի գործեր: Այստեղ էին պահպանության հանձնվում գեղարվեստի ակադեմիայի ուսանողների ակադեմիական աշխատանքները, դիպլոմային-ավարտական ստեղծագործությունները, գնված կամ պարգևատրված կերպարվեստի աչքի ընկնող գործերը:

1830-ական թթ. ակադեմիայի ուսանողները կարող էին տեսնել իրենց նախորդների լավագույն աշխատանքները, հատկապես XVIII—XIX դարերի ռուս նկարիչներ Ա. Պ. Լոսենկոյի, Պ. Ի. Սոկոլովի, Ն. Ե. Եգորովի, Վ. Կ. Շեբուեի, Ա. Մ. Իվանովի, Օ. Ա. Կիպրենսկու, Ֆ. Ա. Բրունիի, Կ. Պ. Բրյուլովի, Ա. Ա. Իվանովի և շատ ուրիշների գրաֆիկական ու գունանկարչական ստեղծագործությունները: Մարդկային մարմնի անատոմիայի լավ իմացության վրա հիմնված և բարձր վարպետությամբ կատարված աչքի ընկնող այդ ստեղծագործությունները ծառայում էին ընդօրինակության և պատճենահանումների համար՝ ակադեմիայի սաների կողմից:

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում ակադեմիայի փորագրական դասարանն ավարտած նկարիչ-փորագրողներ Ե. Պ. Զեմեսովի, Ի. Ա. Բերսենևի, Գ. Ի. Սկորոդովի, Կ. Վ. Զեսկիի, Ս. Ֆ. Գալակտիոնովի, Ֆ. Ի. Իորդանի, Ն. Ի. Ուտկինի և ուրիշների գրաֆիկական ստեղծագործությունները, որոնք փորագրական արվեստի դասական օրինակներ են:

Գեղարվեստի ակադեմիայի թանգարանում լայնորեն ցուցադրվում են անտիկ արվեստի և արևմտաեվրոպական քանդակագործության նշանավոր ստեղծագործությունների բազմաթիվ ընդօրինակություններ, որոնք ճանաչողական մեծ նշանակություն ունեն: Այս, ինչպես և արևելյան ժողովուրդների մշակույթի այստեղ ներկայացվող օբյեկտների հետ մոտիկից ծանոթանալը նպաստում է Ստ. Ներսիսյանի ընդհանուր զարգացմանը և դասական արվեստի նկատմամբ նրա կողմնորոշմանը:

Սկսնակ նկարչի գեղարվեստական կրթությանը մեծ չափով նպաստում են նաև ակադեմիայի սրահներում հաճախակի կազմակերպվող՝ մասնավորապես ակադեմիական ցուցահանդեսները:

Վեց ամիս հետո՝ 1835 թ. աշնանը, նա նորից կանգնում է փակուղու առաջ՝ սպառվում են նրան տրված առանց այն էլ չնչին նյութական միջոցները: Նա զրկվում է օրվա ապրուստի հնարավորությունից, բայց չի թողնում նկարչության դասերը՝ շարունակում է հաճախել դասերին և բարեխղճորեն կատարել ուսուցիչների բոլոր հանձնարարությունները:

Ուրիշ ելք չգտնելով, նա նորից դիմում է «Նկարիչներին խրախուսող ընկերությանը», խնդրելով որոշ օգնություն: «Նկարիչներին խրախուսող պետերբուրգյան ընկերությունը» 1835 թ. հոկտեմբերի 14-ին որոշում է կայացնում՝ վեց ամսով ևս երկարաձգել Ստ. Ներսիսյանին տրվող նյութական օգնությունը: Այս անգամ նրան տրվում է 15 ռուբլի ապրուստի համար և 30 ռուբլի ուսման վարձ: Ապրելով ծայր աստիճան սուղ պայմաններում, Ստ. Ներսիսյանը շարունակում է

Համառորեն պարապել նկարչությամբ և հասնում է որոշակի արդյունքի՝ նա արագորեն առաջադիմում է:

1836 թ. գարնանը Ստ. Ներսիսյանը կրկին դիմում է գեղարվեստի ակադեմիայի վարչությանը՝ խնդրելով իրեն ընդունել, նկատի ունենալով իր առաջադիմությունը նկարչության մեջ: Նրան միջնորդում է Ռուսաստանի ներքին գործերի մինիստրությունից երրորդ բաժանմունքի պետ Ա. Կ. Բեկենդորֆը, որը տեսնելով երիտասարդ նկարչի աշխատանքները, 1836 թ. մարտի 23-ին գրում է պրեզիդենտին. «Մեռած սարկավագ Հակոբի որդի Ստեփան Տեր-Ներսեսովը 21 տարեկան, երկար ժամանակ սովորել է լավորակ նկարիչների մոտ և այժմ թախանձազին խնդրում է իմ միջնորդությունը, իր տաղանդի հետագա լավագույն կրթություն համար իրեն ընդունել տալ գեղարվեստի ակադեմիա, այժմ գոյություն ունեցող կարգի համաձայն: Տեղյակ լինելով գեղեցիկ արվեստների նկատմամբ ունեցած հովանավորությանը և զարգացմանը նպաստելու Ձեր հակմանը, ես պատիվ ունեմ խոնարհաբար խընդրել Ձերդ բարձր գերազանցությունը՝ ցույց տալ բարյացակամ աջակցություն Տեր-Ներսեսովի ցանկությունը կատարելու խնդրում»¹⁰: Հինգ օր հետո՝ մարտի 28-ին, գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինը պատասխանում է. Ստ. Ներսիսյանը «...կարող է ընդունվել կայսերական գեղարվեստի ակադեմիա... նախօրոք ամեն տարի 750 ռ. ուսման վարձ վճարելու պայմանով»¹¹: Այդպիսով, ուսումնատենչ, բայց աղքատ ու անօգնական սկսնակ նկարիչը 1836 թ. ևս դուրս է մնում գեղարվեստի ակադեմիայից: Դա շատ է դառնացնում նրա երիտասարդ հոգին: Սակայն Ներսիսյանը այս անգամ էլ չի հուսահատվում: Նա մնում է Պետերբուրգում և շարունակում է ապրել «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» կողմից ամսական 15 ռ. տրված թոշակով և օրական 2 ժամ հաճախում է գծանկարչության դասերին: Նա, միաժամանակ, լինում է էրմիտաժի և ակադեմիայի պատկերասրահներում, նկարիչ-ընկերների տներում և նրանց հետ դիտում մասնավոր անձանց գեղարվեստական հավա-

քաժուները, մոտիկից ծանոթանալով կերպարվեստի հին ու նոր ստեղծագործություններին:

Ամբողջապես նկարչությամբ տարված Ստ. Ներսիսյանը, անշուշտ, ուշադրությամբ է դիտել 1835 և 1836 թթ. ամենամյա ակադեմիական աշնանային ցուցահանդեսները, ուր ցուցադրվում էին գլխավորապես ակադեմիայի պրոֆեսորների նկարչական ու քանդակագործական ստեղծագործությունները: Նրան չէին կարող չուրախացնել 1836 թ. այստեղ ցուցադրված ակադեմիայի ուսանող հայազգի Հովհ. Այվազովսկու ծովանկարները, որոնց համար սկսնակ ծովանկարիչը ստանում է երկրորդ կարգի ոսկե մեդալ: Շատ հավանական է, որ հենց այդ ժամանակ էլ Ստ. Ներսիսյանը ծանոթանում է հայրենակցի հետ, որը և պատճառ է դառնում հետագայում ասելու, թե ինքը ակադեմիայում սովորել է Հովհ. Այվազովսկու հետ¹²:

Սակայն նրա վրա ամենից ավելի կարող էր տպավորություն թողնել ռուս մեծ նկարիչ Կարլ Պավլովիչ Բրյուլովի՝ Խտալիայում նկարած «Պոմպեյի վերջին օրը» մեծակտավ պատկերը (1833), որը Հռոմում, Միլանում և Փարիզում փառավոր ցուցադրվելուց հետո, 1836 թ. ցուցադրվում է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում: Դա, իսկապես, դառնում է ռուսական արվեստի մեծ տոնը: Արվեստասեր հասարակությունը խմբված պատկերի առաջ խոսում, վիճում, մտքեր է փոխանակում:

Այդ պատկերը առանձնապես հիացնում է երիտասարդությունը, մասնավորապես ակադեմիայի սաներին: Նրանք լավ էին հասկանում, որ ռուսական պատմական նկարչության մեջ այդ պատկերով փաստորեն սկսվում է զարգացման նոր շրջան: Այդ նոր շրջանի բնորոշ կողմն այն էր, որ պատմական թեմայով նկարի մեջ գլխավոր հերոսը դառնում է ոչ թե անհատը, այլ ժողովուրդը: Հոգեհարազատ է և պատկերի հիմնական գաղափարը՝ սիրո և անձնազոհության զգացումը: Վեզով լեռան հրաբխից և երկրաշարժից կործանվող քաղաքի մարդիկ, լինելով վտանգի մեջ, փորձում են այդ ահեղ ժամին միմյանց օգնել: Դա ժամանակի առաջադիմա-

Ֆլան աշխարհայացքի արտացոլումն էր պատմական նկար-
չության մեջ: Տեղի է ունենում ահալոր ողբերգություն, որը,
սակայն, չի հուսալքում, չի տխրեցնում դիտողին: Բնության
կույր տարերքի դեմ մարդկանց գործադրած ջանքերը ամրա-
պնդում են դիտողի ոգին, որը և՛ հուզում է, և՛ հիացնում:
Պատմության և հնագիտության նյութերի հիման վրա ստեղծ-
ված «Պոմպեյի վերջին օրը» հանճարեղ պատկերը միաժամա-
նակ գերում է դիտողին գունանկարչական բարձր կուլտուրա-
յով, կոմպոզիցիայի, մարդկանց ֆիգուրների, գործողության,
առարկանների և միջավայրի պատկերման դասական կատա-
րելիությամբ:

Այդ ամենը տեսնում, լսում և հասկանում էր Ստ. Ներ-
սիսյանը: Սակայն նրա արագ առաջադիմությանը լրջորեն
խանգարում էին նյութական աննպաստ պայմանները: «Նկա-
րիչներին խրախուսող ընկերությունից» ստացած ամսական
15 ռ. օգնությունը, որի մի մասը տալիս էր բնակարանի վարձ,
ոչ միայն չէր բավարարում, այլև հաճախ օրերով նա մնում
էր քաղցած: Ստ. Ներսիսյանը լավ էր հասկանում, որ ազատ
և հիմնովին աշխատելու և ամբողջապես ստեղծագործությամբ
զբաղվելու համար անհրաժեշտ էր, նախ և առաջ, կարգավո-
րել իր նյութական պայմանները՝ գտնել ապրուստի կայուն
միջոցներ: Այդ նկատառումով Ստ. Ներսիսյանը 1837 թ. հու-
նիսի 7-ին նամակով դիմում է մեծահարուստ խաչատուր
Հովակիմի Լազարյանին՝ խնդրելով իրեն որդեգրել, քանի որ
ինքը ծնողներ չունի, և դրանով ապահովել իր կանքը հայ
արվեստին ծառայելու համար: «Որդի գտնվ ուրումն Յակով-
բայ Տեր-Ներսիսյանց երեանցույ, ծնեալ 1815-ին և ի հինգ-
ամյա հասակի որբացեալ ի ծնողաց՝ դեգերիմ ի բազմավիշտ
տանջանս,—գրում է նա այդ նամակում, մանրամասն պատ-
մելով իր կյանքի տխուր անցքերը,—դեգերելով ի դրունս
իմահասակ նկարիչ ընկերց, և պահպանելով զիս որպէս և
իցէ, յառաջացուցի զուսումս անցս այս տարի և կես ամաց,
որքան կարելի էր»: Նա խնդրում է «արժանացուսիք զիս
խառնել ի հօտ մեծապայծառ տանդ Եղիազարեանց», հանձ

առնելով «ղճիգն աշխատութեան զօրութեամբ և շնորհօք տե-
առն աստուծոյ առ ի լցուցանել զթերին ուսման իմոյ ի պար-
ծանս անուան Ձերոյ»¹³:

Վաղ մանկությունից իր ծնողներից զրկված Ստ. Ներսիս-
յանի մոտ կազարյաններին որդեգրվելու միտքը նոր չէր ծըն-
վում: Դեռևս Թիֆլիսում եղած ժամանակ՝ 1830-ական թթ.
սկզբներին, ինչպես նշել ենք, այդ հարցը բարձրացվել է,
բայց այն մնացել է անպատասխան: Բացի այդ, կազարյան-
ները դեռևս XVIII դարի վերջերին հովանավորել ու իրենց
միջոցներով գեղարվեստի ակադեմիայում երկու հայ ուսա-
նողներ են պահել (Գալստյան, Լալայան), հատկացնելով
նրանց ուսման վարձը և ապրուստի միջոցները:

Ստ. Ներսիսյանը հույս ուներ, որ այս անգամ անուշա-
դիր չեն թողնի իրեն: Իսկապես, կազարյանները թեև չեն որդե-
գրում նրան, սակայն նշանակում են ամսական 10 ռ. թոշակ:
Դա, իհարկե, կիսաքաղց ուսանողի համար որոշ օժանդակու-
թյուն էր, բայց դեռ շատ քիչ էր հետզհետե աճող պահանջները
բավարարելու համար: Ապրուստի, բնակարանի վարձի, հա-
գուստի և այլ ծախսերի հետ, այժմ ավելանում են նաև
նկարչական պիտույքների ծախսերը: Այդ վիճակից դուրս
գալու համար նա վճռում է պատկերներ և պատճեններ նկա-
րել և վաճառել: 22-ամյա Ներսիսյանը ինքնուրույն ստեղծա-
գործական աշխատանքի համար արդեն բավական փորձ
ուներ: Երկու տարի գծանկարչության դասերին հաճախելը
բավական բան էր սովորեցրել: Խիստ նպաստավոր են եղել
նաև պետերբուրգյան ցուցահանդեսները, որոնց նա, ինչպես
և նշեցինք, պարբերաբար հաճախում էր, ինչպես նաև ուսա-
կան ու եվրոպական արվեստի հետ նրա ծանոթությունը թան-
գարաններում:

Դեռևս 1836 թ. մարտ ամսին ակադեմիայի պրեզիդենտ
Ա. Ն. Օլենինն էր նկատել, որ իր կարծիքով «Հայ Ստեփան
Ներսեսովը կարող է դառնալ հույժ օգտակար իր հայրենիքի
համար»: Այդպիսի կարծիք նա չէր կարող պաշտոնական
գրություն մեջ արտահայտել, եթե տեսած չլիներ 21-ամյա

Հայի նկարչական աշխատանքները: Նշանակում է, որ դեռևս 1836 թ. առաջին քառորդում Ստ. Ներսիսյանն ունեցել է ինքնուրույն ստեղծագործություններ այն մակարդակի, որ իրավունք է վերապահվել դրանք ներկայացնել գեղարվեստի ակադեմիային: Իսկ մեկ տարի հետո՝ 1837 թ., նա, բնականաբար, բավական առաջադիմել էր:

Զինված իր այդ ունակությամբ և ձեռք բերած առաջադիմությամբ, աշխատասեր ու ընդունակ սկսնակ նկարիչը նկարում է պատկերներ, որոնցից մեկը՝ «Կրակող ասիացին», նա ներկայացնում է Պետերբուրգի «Նկարիչներին խրախուսող ընկերությունը», խնդրելով դրա դիմաց ցույց տալ նյութական օժանդակություն: Այդ մասին Ընկերության կոմիտեի 1837 թ. արձանագրությունների մատյանում (Ժուռնալ) կարդում ենք. «Նկարիչ Ներսեսովին, որը տառապում է լաշքացավով, օգնելու համար կոմիտեն որոշում է գնել նրա կողմից ներկայացված նկարը («Կրակող ասիացին») 100 ռուբլով»¹⁴:

Այդ գումարով և «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» տված ամսական 15 ռ. օգնության և Լազարյաններից ստացած 10 ռ. թոշակով Ստ. Ներսիսյանը մի կերպ անց է կացնում 1837 թ. ձմեռը Պետերբուրգում:

Իր առաջին ստեղծագործություններից մեկի՝ «Կրակող ասիացին» պատկերի, ունեցած հաջողությունը ոգևորում է նկարչին և նա մտածում է ստեղծել նոր նկարներ ևս: Հենց այդ ժամանակ էլ պետերբուրգյան «Խուղոժեստովեննայա գաղետայում» հրապարակվում է «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» հայտարարությունն այն մասին, որ 1838 թ. գարնանը կազմակերպվելու է գեղարվեստական ստեղծագործությունների նոր՝ երկրորդ լիճակախաղ, որին թույլատրվում է մասնակցել ոչ միայն բնագիր աշխատանքներով, այլև նշանավոր արվեստագետների ստեղծագործություններից կատարված լավագույն պատճեններով: «Գեղարվեստական ստեղծագործությունների մշտական լիճակախաղերի կազմակերպման նպատակն է,—կարդում ենք այդ թերթում,

— աշխուժացնել հայրենական արվեստագետներին և հասարակության մեջ տարածել նրանց ստեղծագործությունները գեղեցիկ արվեստների բոլոր տեսակների գծով»¹⁵։

Ստ. Ներսիսյանը նկարում և վիճակախաղի գեղարվեստական խորհրդին է ներկայացնում ուսնակարիչ Սկոտտիի «Ատրճանակ կրող հայր» պատկերի պատճենը, որը և շահում է մրցանակ։ «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» 1838 թ. ապրիլյան հաղորդման մեջ նշված շահած գեղարվեստական ստեղծագործությունների ցուցակի այն մասում, ուր ներկայացված են «հայտնի նկարիչների պատկերներից կատարված յուզաներկ պատճեններ», 67 կետում գրված է. «Սկոտտիի «Ատրճանակ կրող հայր» պատկերը, Ներսեսովի»¹⁶։ Այժմ դժվար է ասել, թե Սկոտտիի նկարիչներից որի՞ ստեղծագործությունից է Ներսիսյանը պատճենահանել, քանի որ այդպիսի պատկեր ուսական արվեստագիտական գրականության մեջ ընդհանրապես չի նշվում։ Բայց փաստն այն է, որ այդպիսի պատկեր եղել է և դրա պատճենն էլ շահել է մրցույթում։

Հաջողություն գտնելով ստեղծագործական աշխատանքում, Ստ. Ներսիսյանը 1838 թ. մայիսի 5-ին՝ արդեն չորրորդ անգամ, գրավոր դիմում է գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտին, խնդրելով իրեն ընդունել ակադեմիա, դրանով իսկ, ինչպես ինքն է գրում. «երջանկացնել մի պատանու, որն աստծուց և Ձեզնից բացի, ուրիշ ոչ ոք չունի»¹⁷։

Այս խնդրագրի հետ Ստ. Ներսիսյանը, անշուշտ, ներկայացնում է նաև իր նկարչական մի քանի նոր աշխատանքները, որոնք, կարծում ենք, գրավում են պրոֆեսորների ուշադրությունը։ Թերևս դրանով պետք է բացատրել, որ երկու օր հետո՝ մայիսի 7-ին, պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինը Ներսիսյանի դիմումի վրա մակագրում է. «Կից ուղարկել կայսերական Գեղարվեստի ակադեմիայի վարչությանը համապատասխան կարգադրության համար, համաձայն № 1 պարագրաֆի որոշման»։ Դա նշանակում էր ընդառաջել Ներսիսյանին և սպասել վերադասի (կայսրի) կարգադրությանը։

Ամենայն հավանականությամբ, այդ դիմումի ու պրեզիդենտի մականգրության հետ պալատ է ուղարկվել նաև կոմս Ա. Խ. Բեկենդորֆի 1838 թ. երկրորդ գրավոր միջնորդությունը, ուր նա գրում է. «Առիթ ունենալով տեսնելու երիտասարդ նկարիչ Ներսեսովի ստեղծագործությունները և ցանկանալով նպաստել նրա ընդունակությունների արագ զարգացմանը, խնդրում եմ ցույց տալ նրան բարեգործություն, ապահովելով նրան բնակարանով կամ միջնորդել դարձնելու նրան ակադեմիայի թոշակառու»¹⁸:

Այդ պաշտոնական գրություններն ու միջնորդությունը, ինչպես նաև ներկայացված նկարները, վերջապես, հարգվում են կայսեր կողմից և Ստ. Ներսիսյանը 1838 թ. գարնանը ընդունվում է Պետերբուրգի դեղարվեստի ակադեմիա:

Այս գործում, անկասկած, նպաստավոր դեր է կատարում գեղարվեստի ակադեմիայի այն ժամանակվա կոնֆերենց-քարտուղար, նկարիչ-քանդակագործ, պրոֆ. Ֆ. Պ. Տոլստոյը: Նա եղել է իր ժամանակի առաջավոր ու առավել աչքի ընկնող արվեստագետներից մեկը: Ֆ. Պ. Տոլստոյը (1783—1878) մտերմական հարաբերությունների մեջ է եղել Պուշկինի, Ժուկովսկու, Կռիլովի, դեկաբրիստներ Բեստուժևի, Մուրավյովի և ուրիշների հետ: 1828 թ. դառնալով ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղար, նա ավելի քան 30 տարի շարունակ (մինչև 1859 թ.) եղել է հոգատար, ուշադիր և նրբանկատ երիտասարդ տաղանդների նկատմամբ, ամեն կերպ օգնել է նրանց աշխատանքում, ուսման մեջ և նյութապես ապահովելու խնդրում: Հայտնի է նրա եռանդուն աջակցությունը գյուղական պատանիներ Գրիգորի և Նիկոնոր Չերնեցով եղբայրներին ակադեմիա ընդունելու հարցում, նրա օգնությունը Պ. Ֆեդոտովին, նրա միջնորդությունը թագավորի առաջ՝ Տարաս Շևչենկոյին աքսորից վերադարձնելու խնդրում և այլն:

Նույնպիսի հոգատարություն նա ցուցաբերում է նաև Ստ. Ներսիսյանի նկատմամբ: Այդ նա է 1838 թ. մայիսի 7-ին ակադեմիայի վարչության մատյանում գրանցել «հոգված 10: ...Հարգելով նկարչության մեջ ցույց տված ընդունա-

կությունները և գերազանց հաջողությունները, Ներսիսովին՝
ընդունել 2-րդ կարգի ակադեմիստ՝ ակադեմիայի գումարի
մնացորդի հաշվին»¹⁹:

Վերջապես, երեք տարի Պետերբուրգում դեգերելուց,
տքնաջան ու կիսաքաղց, բայց համառորեն աշխատելուց հե-
տո, իրականանում է հայ երիտասարդի երազանքը՝ նա ըն-
դունվում է գեղարվեստի ակադեմիա:

Ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղար, պրոֆ. Ֆ. Պ. Տոլս-
տոյի վերոհիշյալ ձևակերպման մեջ կա մի նշում, որի վրա
հրավիրում ենք ընթերցողի ուշադրությունը: Ակադեմիայի վար-
չության մատյանի հոգված 10-ում «Հարգելով նկարչության
մեջ ցույց տված ընդունակությունները և գերազանց հաջո-
ղությունները» արձանագրությունը, ինքնին, բնութագրում է
երիտասարդ հայ նկարչին և վկայում է այն մասին, որ նախ-
քան ակադեմիա ընդունվելը Ստ. Ներսիսյանը նկարչության
մեջ ինքնազարգացմամբ և գծանկարչության դասարանի
ուսուցիչների օժանդակությամբ արդեն հասել էր այնպիսի
մակարդակի, որ ակադեմիայի պրեզիդենտը և կոնֆերենց-
քարտուղարը հարկ են համարել բնութագրել որպես «գերա-
զանց հաջողություններ», մի գնահատական, որը սովորաբար
տրվում էր ակադեմիան ավարտող սաներին:

Այդ մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ հենց նույն
տարում, ինչպես նշվեց, 1838 թ., Պետերբուրգի «Նկարիչնե-
րին խրախուսող ընկերության» կողմից կազմակերպված գե-
ղարվեստական ստեղծագործությունների վիճակախաղում
Ստ. Ներսիսյանի ներկայացրած ուս նկարիչ Սկոտտիի
«Ատրճանակ կրող հայը» պատկերի պատճենը շահում է 100
ռուբլի: Պետերբուրգում՝ այն ժամանակվա բազմաթիվ ուս
և օտարազգի նկարիչների միջավայրում, վիճակախաղում շա-
հելը, այն էլ մի պատկերի պատճենով, հեշտությամբ ձեռք
բերվող գործ չէր: Դա նշանակում է, որ Ստ. Ներսիսյանի
նկարած պատճենը կատարված է եղել մասնագիտորեն, գե-
ղարվեստական բարձր մակարդակով: Դա միաժամանակ
ասում է այն մասին, որ անցած երկու և կես տարիներն ան-
պտուղ չեն անցել: Չնայած մեծ զբոսանքներին ու անսահման

դժվարություններին, Ստ. Ներսիսյանը նպատակին հասնելու համար համառորեն աշխատել և ամեն ինչ արել է նկարչությանը մասնագիտորեն տիրապետելու համար, հասնելով բաղձալի արդյունքի:

Այդպես, 1838 թ. մայիսից սկսվում է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ակադեմիստ Ստ. Ներսիսյանի մասնագիտական հիմնալոր կրթության շրջանը:

Գեղարվեստի ակադեմիայում Ստ. Ներսիսյանը սովորում է մի քանի պրոֆեսորների, գլխավորապես նկարիչներ Ա. Գ. Վարնեկի և Ա. Ի. Զաուերվելդի մոտ: Ալեքսանդր Գրիգորիչ Վարնեկը (1782—1843) ղեկավարում էր դիմանկարչության դասարանը: Լինելով պրոֆեսիոնալ դիմանկարիչ, նա մեծ վարպետությամբ ստեղծում էր ժամանակակիցների կերպարներ: Նրա լավագույն դիմանկարները, որոնք աչքի են ընկնում պարզությամբ և ճշմարտությամբ, ռեալիստական են, թեև առանձին ստեղծագործություններ կրում են գեղեցկացման որոշ միտումներ, որոնք ժամանակի ռուսական ուժանդիվի կնիք են կրում: Ալեքսանդր Իվանովիչ Զաուերվելդի (1782—1844) պատմական մարտանկարչության դասարանում Ստ. Ներսիսյանը սովորում է կենցաղային ու մարտանկարչական թեմաներով բազմաֆիգուր-սյուժետային պատկերներ ստեղծելու արվեստը, որը հետո, ինչպես ցույց կտանք, բավական հաջողությամբ կիրառում է նա իր ստեղծագործություններում: Այս պրոֆեսորի մոտ, Ստ. Ներսիսյանից առաջ, սովորել էր Հովհ. Այվազովսկին, որը հետագայում ստեղծում է մարտանկարչական թեմաներով բազմաթիվ բարձրարվեստ պատկերներ:

Պրոֆ. Ա. Ի. Զաուերվելդի մոտ, ինչպես և Ա. Գ. Վարնեկի դիմանկարչության դասարանում Ստ. Ներսիսյանը հանդես է բերում մեծ եռանդ և նվիրվածություն: Նա արագորեն առաջադիմում է ուսման մեջ և, ինչպես ցույց են տալիս դասա-րանական մատյանները, բոլոր առաջադրանքները, այդ թվում նրա գծանկարչությունը, պրոֆեսորների կողմից նշվել են լավ և գերազանց գնահատականներով:

Ակադեմիստի աշգրիտի առաջադիմութունը իրավունք էր վերապահում ժամկետից շուտ ավարտելու ուսման դասընթացը: Այդպես էլ լինում է: Ստ. Ներսիսյանը գեղարվեստի ակադեմիայում սովորում է երկու լրիվ ուսումնական տարի: 1840 թ. նա իրավունք է ստանում ներկայացնել դիպլոմային-ավարտական աշխատանք նկարչի կոչման համար: Ստ. Ներսիսյանը 1840 թ. գարնանը գեղարվեստի ակադեմիայի խորհրդին ներկայացնում է մի դիմանկար և խնդրում է դրա հիման վրա իրեն շնորհել նկարչի կոչում կամ, ինչպես ինքն է համեստորեն գրում, «ծայրահեղ դեպքում նկարչության ուսուցչի կոչում՝ գիմնազիաներում դասավանդելու համար»: Շատ չանցած՝ օգոստոսի 19-ին, ակադեմիայի խորհուրդը որոշում է «Ստեփան Ներսեսովին շնորհել ազատ նկարչի կոչում... և, եթե նա ցանկանում է, տալ նրան՝ գիմնազիաներում նկարչություն դասավանդելու իրավունքի լրացուցիչ ատեստատ»²⁰: Սեպտեմբերի 22-ին ակադեմիայի մեծ (ընդհանուր) խորհուրդը հաստատում է այդ որոշումը, որից հետո Ստ. Ներսիսյանը ստանում է միանգամից երկու վկայական՝ դիպլոմ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելու մասին և գիմնազիաներում (կամ դպրոցներում) նկարչություն դասավանդելու իրավունքի վկայական (ատեստատ):

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, հեռավոր Հայաստանից Ռուսաստանի մայրաքաղաք մեկնած արվեստասեր և ուսումնատենչ հայ պատանին հինգ տարի շարունակ (1835—1840) Պետերբուրգում համառ և տքնաջան աշխատանքով հասնում է իր նպատակին՝ նա ստանում է գեղարվեստական հիմնավոր կրթություն, պրոֆեսիոնալ նկարչի կոչում և նկարչություն դասավանդելու իրավունքի վկայական²¹:

Այժմ նրան մնում է ստացած բարձրագույն կրթությունը և մասնագիտությունը ծառայեցնել իր հարազատ ժողովրդին՝ նրա երիտասարդ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակությունը: Այդպիսին էր նկարչի երազանքը: Այդ մասին էր հոգ տանում Խ. Աբովյանը, որն իր միջնորդական նամակում,

դեռ 1835 թ. հունվարին գրել էր, որ Ստ. Ներսիսյանը «ցանկանում է կամ այստեղ մեռնել, կամ վերադառնալ իբրև արվեստագետ իր ազգի համար»:

Այդ համոզմունքով տոգորված Ստ. Ներսիսյանը պատրաստվում է հայրենիք վերադառնալ: Բայց հայրենի երկրից որևէ լուր կամ հրավեր չունի: Այդ պատճառով գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո Ստ. Ներսիսյանը մնում է Պետերբուրգում: Կատարիլագործվելու նպատակով նա 1840—1842 թվականներին շարունակում է պարբերաբար հաճախել ակադեմիային առընթեր զծանկարչության երեկոյան պարապմունքներին: Այժմ նրան, ամենից ավելի, անհանգըստացնում է բնակարան չունենալը: Պետերբուրգում բնակարանի վարձը այնքան թանկ էր, որ նա հնարավորություն չունի վճարել: Այդ պատճառով Ներսիսյանը դիմում է ներքին գործերի մինիստրության երրորդ բաժանմունքի պետ կոմս Ա. Խ. Բեկենդորֆին (որին նա արդեն ծանոթ էր), խընդրելով նրա միջնորդությունը ակադեմիայի հանրակացարանի սենյակներից մեկում իրեն տեղավորելու համար: Սեպտեմբերի 18-ին Ա. Խ. Բեկենդորֆը պաշտոնապես դիմում է ակադեմիայի պրեզիդենտին: Ստ. Ներսիսյանը «միջոցներ չունի ակադեմիայից դուրս ապրելու համար,—գրում է նա,—առի՞նչ ունենալով տեսնել այդ երիտասարդ արտիստի ստեղծագործությունները և ցանկանալով նպաստել նրա ընդունակությունների արագ զարգացմանը, ևս խորապես խընդրում եմ Ձերդ բարձր գերազանցությանը, եթե հնարավոր է, ցույց տալ նրան բարերարություն, տեղավորելով նրան գեղարվեստի ակադեմիայում կամ Ձեր միջնորդությամբ նշանակել տալ նորին մեծության թոշակառու»²²: Որոշ ուշացումով՝ հոկտեմբերին, պրեզիդենտը պատասխանում է. «կայսերական գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր ուսումնարանը վերափոխությունից հետո, 1840 թ. մարտի 4-ի վերադասի հաստատմամբ, դադարեցվել է այնտեղ աշակերտների բնակությունը և նրանց պահպանումը, ուստի դրանից օգտվել կարող են միայն ակադեմիայում սովորող ազատ ուն-

կընդդիմէին: Ես իմ կողմից համարձակվում եմ ենթադրել, որ հայ Ստ. Ներսիսյանը կարող է դառնալ ամբողջապես օգտակար իր հայրենիքի համար, եթե նա կարողանա օգտվել թագավոր-կայսրի առատաձեռնությունից, իր գոյության և ակադեմիային մոտիկ բնակարան ձեռք բերելու համար, որը հնարավորություն կտա հաճախել դասընթացներին իր վերջնական ուսումնառության համար»²³:

Ստ. Ներսիսյանը, իր ծայրահեղ համեստ բնավորությամբ, իհարկե, չի կարողանում անձնական խնդրով դիմել կայսրին և ակադեմիայի հանրակացարանում տեղավորվելու կամ թոշակառու դառնալու ցանկությունը, ինքնին, վերանում է:

Նորավարտ նկարիչը, այդպիսով, դարձյալ մնում է անօգնական վիճակում: Որոշ ժամանակ անց մի անկյուն գրտնելով բնակվելու համար, նա շարունակում է սուղ պայմաններում ապրել ու աշխատել:

Ինչպես ասվեց վերևում, Ա. Խ. Բեկենդորֆը «առիթ է ունեցել տեսնել այդ երիտասարդ արտիստի ստեղծագործությունները»: Դա արդեն ասում է այն մասին, որ Ստ. Ներսիսյանը 1840 թ. ունեցել է գեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնող մի շարք ստեղծագործություններ: Ահա այդ ստեղծագործություններից մեկը՝ «Հրացանը լիցքավորող պարսիկը» պատկերը ևս, ներկայացնում է Պետերբուրգի կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի տարեկան (աշնանային) ցուցահանդեսում: Այդ ցուցահանդեսը բացվում է 1840 թ. սեպտեմբերին: Դրան մասնակցում են ուսուս եվրոպացի շատ նկարիչներ, գեղարվեստի ակադեմիայի պրոֆեսորներ և ակադեմիկոսներ Կ. Բրյուլովը, Ս. Վորոբյովը, Ֆ. Բրունին, Ս. Գալակտիոնովը, Ի. Խրուցկին, Գ. Կոցեբուն, Ժ. Էնգլը, Գ. Գյուդենը և ուրիշներ, ինչպես նաև ակադեմիայի նորավարտ արվեստագետներ, այդ թվում երեք հայ նկարիչ՝ Հովհ. Այվազովսկին, Աղաթոն Հովնաթանյանը և Ստ. Ներսիսյանը: Այն ժամանակ Իտալիայում գտնվող Հովհ. Այվազովսկու ուղարկած պատկերներից այստեղ ցուցադրվում են ավելի քան հինգը՝ «Նեապոլը լուսնի

լույսով ողողված», «Ամալֆի», «Սորենտո», «Կապրի կղզին» և ուրիշները: Աղաթոն Հովնաթանյանը ցուցադրում է իր ավարտական աշխատանքը՝ «Մուսուլմանական կիսաէսկադրոնի լեռնցու դիմանկարը»:

Ներսեսով ստորագրութեամբ Ստ. Ներսիսյանից ցուցադրված «Հրաքանդ լիցքավորող պարսիկը» պատկերը նույնպես մեղ չի հասել: Այդ անվամբ պատկերը նշված է «կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի սրահներում ցուցադրված գեղարվեստական ստեղծագործութիւնների տեղեկատուի» մեջ (№ 10): Այն փաստը, որ նորավարտ նկարիչը ներկայացվել է նշանավոր արվեստագետների հետ միևնույն ցուցահանդեսում, դա արդեն թուիքային առաջխաղացում էր երիտասարդ արվեստագետի ստեղծագործական կյանքում: Հինգ-վեց տարի առաջ անհայտ, սնօգնական և աղքատ սկսնակ նկարիչը այժմ՝ 1842 թվի աշնանը, արդեն ցուցադրվում է ակադեմիայի պրոֆեսորների, ռուս և եվրոպացի անվանի նկարիչների ու քանդակագործների շարքում, ճանաչում գտնելով գեղարվեստի աշխարհում: Ահա այդպիսին է եղել արվեստի բարձունքներին ձգտող տաղանդավոր հայ երիտասարդի համառ, հետևողական աշխատասիրութեան ուղին:

Ռուսաստանի մայրաքաղաքում՝ ռուս արվեստագետների ու մտավորականների միջավայրում աճած, բարձրագույն կրթութիւն և մասնագիտութիւն ձեռք բերած արվեստագետը այժմ արդեն մտադրվում է մեկնել հայրենիք և ծառայել հարազատ ժողովրդին: Այդ նպատակով էլ 1842 թ. նոյեմբերի 23-ին նա մի նամակով դիմում է խաչատուր Աբովյանին, խնդրելով օգնել իրեն հայրենի երկրի դպրոցներից մեկում նկարչութեան առարկայի ուսուցչի պաշտոն ստանալու և դրանով իսկ հայրենիք տեղափոխվելու համար: Բերում ենք այդ նամակը որոշ կրճատումներով:

«Ուսումնականիդ խաչատրոյ Ապովեանի
ողջոյն և սէր անմոռանալի.

Արդարև, ըստ իսկականին լինի կեղծիս քարահոգութեան լռելով մինչ ցարդ. այժմ ի գրելն իմ առ ձեզ ղնամակ

բարեկամութեան, որոց հասարակաց իսկ է կարծիս, բայց ըստ դատողութեան մեծահոգաց և ուսումնականաց՝ ներեսցի, թողլով ի ժամուն՝ յորում ձեռնահաս լիցի: Արդ, իմ է այս ամենայն սխալմունք, և ես գտնագատիմ ի հոլովմանէ դառնագին ժամուցս, զոր արգելէին միշտ ի միտ ածել զապագայն, իսկ՝ զկնի այնր ամինայնի զգալով իմ՝ զսէր Ձեր, զոր ցուցիք ինձ ի 1835 ամի. ի ս. Պետերբուրգ՝ ամաչեմ այժմ գրել ինչ առ բարեկամութեան Ձեր, զորմէ սպառեալ էի, ուստի հանդիպեալ պատահմանցն, որ յիս՝ ուսուցանէ չխախտել զայն՝ որ էի վերատեսչէն Աստուծոյ, վասն վորո ցանկամ միշտ ունիլ, և առ այս ապացուցութիւն գրեմ առ բարեկամդ, զի իմաստցի, որ յաւուր միում ստացեալ եմ պակէթ մի ի Տեր Մովսիսէ տէր Մովսիսեան, որ էրն ի Պետերբուրգ, առ լեյք մեղիկ Մարկոսովն, չգիտելով իմ, թէ յումմէ իցէ պակկթն, տարի առ նա, զոր շբացեալ եհարց. նախ, թե Ապովեանէ է այս, և ես չգիտելով, արարի պատասխանի. «այո՛», զոր ի բանալն, հաստատեցաւ զկարծիս, յետ յորոյ ընկալեալ իմ զսէր և զմարդասիրութիւն նորա, և իմանալով զբարեկամութիւն մեր՝ խոստանայ ունել և ընդիս զսէրն, զոր առ ձեզ, և հրաւիրէ զիս առնել յարժամ երթեկութեան առ ինքն, որպես եղեալդ բարեկամ, իսկ իմ զբաղեալ ի տարաբախտ ժամանակի, չերկարեցի զընթացս իմ առ նա, որ պարտավորեալս մինչ ցարդ լսիմ: Իսկ այժմեան դիտաւորութիւն իմ յորդորեաց զիս առնել ձեզ զայս գրութիւն, յուսամ, զի մի անտես լինիցի ի ձէնջ՝ զոր խնդրեմս, նախ, ներել զանցեալն և տալ ի ժամանակի, զոր ամենաքնոքն պատահեսցի, և, երկրորդ, շնկալեալ իմ փոքր ի շատէ զուսումն նկարչութեան զոր էի գեգերեալ ի նա, կամիմ այժմ գալ ի Տիփսիս, վասն որոյ գիտելով տեղոյդ արդինաւորութեանցն, որ առ զարհեստն իմ երկրայիմ, ուստի ցանկամ մտանել ի պաշտօն ուսուցչութեան նկարագրութեանս տեղոյդ նոր բացեալ ձեմարանն կուսանաց, զոր ոչ ոք կալեալ զիմս հավատարիմ, բաց ի բարեկամէդ և ի պարուչիկ Արշակայ Տեր Ղուկասեանցէ, համարձակիմ գրել առ ձեզ զնամակս խնդրեանաց, զի աշխատ լինել իմանալ որպիսութենէ վերոյիշեալ ձեմարանին, թէ զո՞ր

այնր վկայականօք ուսուցիչ հաստատեալ, թէ ոչ, և կամ ի լինելն, գուցէ, կատարէ միայն զգործ և ոչ հաստատես. որոյ վասն աղաչեմ մի անտես առնուցու բարեկամդ իմ հետեի առ այս գրել փութացէս զիսկութիւն, եթէ գոյ հնար մտանել զիս ի նա՝ աշխատեցայց մինչ դեռ ժամանակ ի ձեռն է առաքել զխնդրադիր իմ հանդերձ վկայականօք առ տեղւոյդ կուսակալն, և յետ այնր փութացայց և ես ի տես և ի յուսումն կարոտությանդ սիրոյ:

Մնամ ամենախոնարհ կրտսեր բարեկամ Զեյր զազատական նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանց»²⁴:

Այս նամակի պատասխանը, եթե եղել է, ապա մեզ չի հասել: Սակայն այն փաստը, որ Ստ. Ներսիսյանը դրանից հետո՝ մինչև 1846 թ. աշնանը, մնացել է Պետերբուրգում, հիմք է տալիս ասելու, որ հայրենիքում նկարչության առարկայի ազատ ժամեր չլինելու պատճառով հնարավոր չի եղել նրան հրավիրել մանկավարժական աշխատանքի:

Պետերբուրգում Ստ. Ներսիսյանը, իհարկե, անգործ չի մնացել: Նա, անկասկած, զբաղվել է նկարչությամբ: Դրժբախտաբար 1843—1846 թթ. նկարչի գործունեության մասին մեզ շատ բան ստույգ հայտնի է: Հայտնի է միայն, որ նա 1845 թ. նկարել է «Երիտասարդի դիմանկարը»:

Ստեփանոս Ներսիսյանի պետերբուրգյան կյանքի մասին խոսելիս ավելորդ չենք համարում երկու խոսք ասել նաև նրա ընկերական միջավայրի մասին: Դեռևս 1837 թ. գրած նամակներից մեկում նա հաղորդում է, թե ինքը իր կյանքը անց է կացնում «ղեգեբելով ի դրուս իմահասակ նկարիչ ընկերք»։ Նա, ցավոք, այդ հասակակից ընկերների անունները չի նշում: Սակայն թերթելով նույն շրջանի գեղարվեստի ակադեմիայի ուսանողական և քննական ցուցակները, մենք հանդիպում ենք նրան հասակակից նկարիչ ուսանողների մի շարք անունների, որոնց հետ Ստեփանոս Ներսիսյանը, անկասկած, ընկերություն է արել: Այդպիսիք են, օրինակ, Հովհաննես Այվազովսկին, Աղաթոն Հովնաթանյանը, Մովսես

Մելիքյանը, Հովհ. Աֆանդյանցը, վրացի Գ. Մայսուրաձեն, ռուս և ուկրաինացի նկարիչներ Տ. Շևչենկոն, Ա. Զարյանկոն և ուրիշներ: Նրա ընկերներից են եղել Մոսկվայի հայոց եկեղեցու վանահայր Արտեմ Տեր-Ղուկասյանի երկու զավակները՝ Արշակը և Իսալին, որոնք այդ ժամանակ սովորում էին Պետերբուրգում: Անկասկած նա ծանոթ է եղել և հավանաբար ընկերություն է արել նաև գեղարվեստի ակադեմիան 1840 թ. ավարտած այն 23 ուսանողների, կամ դրանց մի մասի հետ, որոնք նույն ժամանակ իր հետ ստացել են նկարչի կոչում:

Նրա մտերիմ ընկերներից է Հովհ. Այվազովսկին, որին նա բազմիցս հիշել է և հետագայում պատմել մերձավոր անձանց: Դա եղել է այնպիսի մտերմություն, որ երբ Հովհ. Այվազովսկին 1845 թ. մեկնում է Ղրիմ՝ Թեոդոսիա, պետերբուրգյան իր բնակարանը հանձնում է Ստ. Ներսիսյանին, որը մինչև այդ ապրում էր վարձով՝ «Յոստրովի Վասիլևսկոյ մի տասներորդի լինի ի մեջ մեծ ու միջի պրոսպեկտին ի տան Տրանչելի» հասցեով: Նկարիչը տեղափոխվում է նոր, կահավորված և մի քանի սենյակներից բաղկացած բնակարան արվեստանոցով, որի հասցեն նկարիչը այսպես է ներկայացնում. «Բնակարան ունեմ մեծ Սադովյան փողոցի Օրդոնանս-Հաուդի մոտ, տիկին Յակովլևայի տանը, ակադեմիկոս Այվազովսկու բնակարանը»:

Այդ բնակարանում Ստ. Ներսիսյանն ապրում և աշխատում է շուրջ մեկ տարի՝ մինչև 1846 թ. աշնանը: Նույն տարվա գարնանը Պետերբուրգից նա մի դիմում է ուղարկում Կովկասի փոխարքա Մ. Ս. Վորոնցովին և կցելով գիմնազիաներում նկարչություն դասավանդելու մասին ակադեմիայից ստացած ատեստատը, խնդրում է Թիֆլիսի դպրոցներից մեկում նկարչության ուսուցչի պաշտոն տալ իրեն: Այդ դիմումի մեջ նա գրում է. «Ցանկանալով ընդունվել ծառայության Թիֆլիսի գավառական գիմնազիայում բացված նկարչության ուսուցչի ազատ տեղում և կցելով Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայից ստացած ատեստատը, համարձակվում եմ խորապես խնդրելու Ձերդ պայծառափայլությունը, նշանակել

ինձ նկարչութեան ուսուցիչ Թիֆլիսի գավառական գիմնա-
զիայում: Երեանցի նկարիչ Ներսեսով, Պետերբուրգ, 12 ապ-
րիլի, 1846 թ.»²⁵:

Թիֆլիսում մայիսի 9-ին ստացված այս դիմումի վրա
Մ. Ս. Վորոնցովը մակագրում է. «Պատասխանել դիրեկցիա-
յի անունից, որ ազատ տեղ այլևս չկա»: Կովկասի փոխար-
քայի դիվանատան դիրեկտորը այս մակագրութեան հիման
վրա պատասխանում է. «26 մայիսի, 1846 թ., պարոն նկա-
րիչ Ս. Ներսեսովին: Մեզ ուղարկված է Կովկասի փոխարքա-
յին ուղղված ձեր դիմումը, որով խնդրում եք ընդունել ձեզ
ծառայութեան Թիֆլիսի գիմնազիայում նկարչութեան ուսուց-
չի համար բացվող ազատ տեղում: Փոխարքայի հանձնա-
րարութեամբ պատիվ ունեմ տեղեկացնելու ձեզ, հ. պ., որ
ձեր խնդրանքը հնարավոր չէ բավարարել, այդ ազատ տեղը
արդեն զբաղված լինելու պատճառով: Ատեստատը վերա-
դարձվում է»²⁶:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, հայրենիք վերադառ-
նալու և իր ժողովրդին ծառայելու նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի
բոլոր հույսերը և գործադրած ջանքերը այս անգամ ևս
ապարդյուն են անցնում:

Բայց նկարիչը, այնուամենայնիվ, չի հուսալքվում: Մի
քանի ամիս ևս Պետերբուրգում մնալուց հետո՝ 1846 թ. աշ-
նանը նա պատրաստվում է առանց հրավեր ստանալու վերա-
դառնալ հայրենիք:

Գ Լ Ո Ւ Խ Ե Ր Կ Ի Ր Ո Ր Դ

ՍՏ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ (1846—1884)

Տողորված հարազատ ժողովրդի լուսավորութեան, նրա
առաջադիմութեան և նոր սերնդին գեղարվեստական կրթու-
թյուն տալու ջերմ ցանկութեամբ, նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը

1846 թ. աշնանը Պետերբուրգից վերադառնում է հայրենիք և բնակություն հաստատում Թիֆլիսում: Այդ ժամանակվանից էլ սկսվում է հայ նկարչի կյանքի, ստեղծագործության, մանկավարժական և հասարակական գործունեության նոր, առավել բովանդակալից և ուշագրավ շրջանը:

Թիֆլիսը այդ ժամանակ մի փոքրիկ և բազմազգ բնակչություն ունեցող արևելյան քաղաք էր: «Ասիայում ռուսական իշխանության կենտրոնական այդ վայրը», ինչպես բնութագրել է Ֆ. էնգելսը Կ. Մարքսին 1855 թ. գրած նամակում¹, միաժամանակ մշակութային խոշոր կենտրոն էր: Այստեղ էին կենտրոնացված հայոց, վրաց և կովկասյան մյուս ազգերի, ինչպես և ռուսական մտավորականության մի զգալի մասը, ռուս ղինվորականության կովկասյան կորպուսի շտաբը, պետական բարձրագույն իշխանությունները:

1840-ական թթ. կեսերին Թիֆլիսում ապրում և գործում էին մի քանի հայ, ռուս և օտարազգի (գլխավորապես իտալացի) նկարիչներ և ճարտարապետներ: Նրանցից ամենից ավելի հայտնի էին Մկրտում և Հակոբ Հովնաթանյանները, Ֆ. Ի. Բալկովը, Գ. Գաբարինը, Բելոյը, Ժուկովսկին, Բերեժնոյը և ուրիշներ: Նրանք կատարում էին մասնավոր պատվերներ և նկարում բնության տեսարաններ, հին հուշարձանների պատկերներ և դիմանկարներ:

Այդ ժամանակ եկեղեցին այլևս հանդես չէր գալիս նկարչության, ընդհանրապես կերպարվեստի, հիմնական պատվիրատուի դերում, ինչպես առաջ: Կառավարությունն էլ շահագրգռված չէր նկարիչներին պատվերներ տալու խնդրով: Նկարիչներն ստիպված աշխատում էին մասնավոր պատվերներով: Իսկ պատվերներ տալիս էին գլխավորապես ունեորդասի և ռուսական արխատկրատական խավի անձինք: Թերևս այդ պատճառով XIX դարի կեսերին հայ իրականության մեջ, մասնավորապես կերպարվեստում, հիմնական, առաջատար ժանրը դառնում է դիմանկարչությունը: Դիմանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանը (1809—1881) այդ շրջանի ամենաճանաչված ու հանրահայտ նկարիչն էր: Այդ ժամանակ

Թիֆլիսում լույս տեսնող «Իլյուստրացիա» ամսագիրը 1846 թ. հաղորդում է, թե ով որ ցանկանում է իր դիմանկարը ունենալ, պատվիրում է նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանին: Դիմանկարիչ Հ. Հովնաթանյանը, սակայն, ոչ միայն նկարում էր պատվերով, այլև հաշվի էր առնում պատվիրատուների պահանջները, երբեմն նաև նրանց ճաշակն ու ցանկութունները: Այդպես են ստեղծվել նրա նկարած Կովկասի կառավարիչների՝ Ա. Երմոլովի, Ի. Պասկևիչի, Վ. Ռոզենի, Ե. Գուլովինի, Ս. Վորոնցովի և այլոց դիմանկարները:

Այդպես էին աշխատում Թիֆլիսում ստեղծագործող մյուս նկարիչները ևս: Նրանցից շատերը, սակայն, չդիմանալով մրցությանը, հեռանում էին Անդրկովկասից, հրապարակը թողնելով Հակոբ Հովնաթանյանին: Նույնիսկ նրա կրտսեր եղբայրը՝ նկարիչ Աղաթոն Հովնաթանյանը, որն ավարտել էր Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան, 1845 թ. գալով Թիֆլիս, համապատասխան աշխատանք չի գտնում և նկարչության պատվերներ չունենալու պատճառով վերադառնում է Պետերբուրգ, ուր և անցնում է նրա կյանքը:

Նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանը Պետերբուրգից վերադառնալով Թիֆլիս, կանգնում է նույն դժվարությունների առաջ: Դպրոցներում կամ պետական հիմնարկներում պաշտոնական (հաստիքային) աշխատանքի տեղ չկար, եղածն էլ արդեն զբաղեցրել էին ռուս և օտարազգի նկարիչները կամ ճարտարապետները, իսկ պատվերները տրվում էին գլխավորապես Հ. Հովնաթանյանին, մանավանդ որ Ստ. Ներսիսյանը պատվիրով և պատահական անձանց դիմանկարներ սկզբունքորեն չէր ուզում նկարել:

Այդ պայմաններում երիտասարդ նկարիչը մնում է միայնակ ու անօգնական: Ավելի քան տասը տարվա իր բացակայության շրջանում բավական փոխվել էր Թիֆլիսի հասարակությունը: Նրան այստեղ ոչ ոք չէր ճանաչում, բացի Ներսիսյան դպրոցի մի քանի ուսուցիչներից և նախկին սաներից, որոնք, սակայն, հասարակական կյանքում վճռական դեր չէին կատարում նրան հիմնավոր օգնություն ցույց տա-

լու համար: Այդ ժամանակ հայ մտավորականներից Ստ. Ներսիսյանին ճանաչում էին միայն Խ. Աբովյանը, որը, սակայն, ապրում և ուսուցչություն էր անում Երևանում, Ստ. Նազարյանը, որը դասախոսում էր Կազանի համալսարանում, Մկրտիչ էմինը, բժիշկ-բանահավաք Գ. Ախվերդյանը՝ և մի քանի այլ անձինք: Պահպանվել է Մկրտիչ էմինի գրած 1846 թ. սեպտեմբերի 16-ի նամակը, որով նա բժիշկ Գ. Ախվերդյանին հայտնում է նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի Թիֆլիս գալու մասին²:

Սակայն 30-ամյա նկարիչը, համակված հարազատ ժողովրդի լուսավորության և նոր սերնդին գեղարվեստական կրթություն տալու ոգով, չէր կարող երկար ժամանակ այստեղ անգործ մնալ: Նա որոշում է ձրի դասեր տալ: Չնայած նյութական աննպաստ պայմաններին, Ստ. Ներսիսյանը համաձայնվում է նկարչության անվճար դասեր տալ Ներսիսյան դպրոցում, այդ դպրոցի հանրակացարանային սենյակներից մեկում բնակվելու պայմանով:

1846 թ. ուշ աշնանից սկսվում է Ստ. Ներսիսյանի մանկավարժական գործունեությունը: Այստեղ նա դասավանդում է մի քանի տարի: Այդ դպրոցի պատմությանը նվիրված ուսումնասիրության մեջ Ալ. Երիցյանը վկայակոչում է դրամական հաշվետվություններ, որոնցից երևում է, որ Ստ. Ներսիսյանը նկարչություն է դասավանդել երկրորդ և վերջին դասարաններում: «Վերջին դասարան—նկարչություն—Ստ. Ներսիսյանց—ձրի, երկրորդ դասարան—Ստ. Ներսիսյանց—ձրի» կարդում ենք այդ գրքում³:

Ներսիսյան դպրոցում դասավանդելիս նկարիչը իր շափաղանց համեստ և ժողովրդասեր բնավորությամբ շուտով դառնում է աշակերտների սիրելին ու բարեկամը: Նրա աշակերտները ոչ միայն սիրով ու ջանասիրությամբ էին կատարում նկարչության ուսուցչի բոլոր առաջադրանքները, այլև, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, ազատ մտաք ունեին նրա փոքրիկ կացարանը: «40-ական թվականներին իբրև նկարչության ուսուցիչ Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում,— գրում է գրող Պ. Պոռչյանը,—նա իր արհեստի հետ ազգայ-

նական սեր է ներշնչել իր սաների սրտում, նրա բոլոր սաները անխտրապես սիրել են նրան և ազատ մուտք են ունեցել նրա աղքատիկ խցիկի ներսը, մի հատկութուն, որ հազվագեպ երևույթ էր այն ժամանակվա ռուսացական պաշտոնականության մեջ»¹:

Նկարչի մանկավարժական աշխատանքում դրսևորված այդ հատկութունը, որը իսկապես արտակարգ երևույթ էր XIX դարի հայոց դպրոցական կյանքում, պատահական չէր: Դա բխում էր արվեստագետի դեմոկրատական համոզմունքից՝ իր ժամանակին դրսևորված առաջավոր հայացքներ, որոնք, ինչպես կտեսնենք, որոշակի արտահայտություն են գտնում նաև նրա հասարակական գործունեության մեջ և նկարչական ստեղծագործություններում:

Ստ. Ներսիսյանի մանկավարժական գործունեությունը և, ընդհանրապես, նրա մասնագիտական բարձր պատրաստականությունն ու գիտելիքները արժանանում են հայ մտավորականության ուշադրությանն ու դրվատանքին: Այդ մասին է վկայում Կազանի համալսարանի դասախոս, հետագայում հանրահայտ հրապարակախոս Ստեփանոս Նաղարյանի 1847 թ. նամակը ուղղված նկարչին, որի կարևորությունը նկատի ունենալով բերում ենք այդ նամակը ամբողջությամբ.

«Գիտնական և հմուտ Արուեստականի պարոն Ստեփանոսի Ներսիսյան՝ ողջոյն սիրոյ և յարգանաց ի Ս. Նաղարեանց.

Լուր եղև ինձ ի բանից մեծապատիւ վարժապետի Արարատեանց, եթէ ի ժամուս գտանիք ի Տիխիս և ողջունէք զիս զողջոյն բարեկամական, զոր ընկալեալ սրտի բաղձանօք ողջունեմ զՁեզ զանդրադարձն ողջոյն և ցաւիմ ապաքէն, զի ժամանակս հարուստ չեղև մեզ տեղեկանալ որպիսութեան միմիեանց, բայց այսմ պարտաւոր եմք երկոքին մեք միապէս, բայց ես քան զՁեզ առաւել՝ զի ելեալ ի Պետերբուրգէ անտեղեակ միշտ մնացի զգործոց ձերոց խոյս տուեալ ի Ղազան. բայց ամենեան եղև յոչ կամայս, վասն զի շտապ տագնապի գործոց պաշտամանս բարձեալ յինէն զամենայն այլպի-

սեպ մտադրութիւն՝ անհնարաւոր զիս արարին մատչիլ ընդ ձեզ
 ի նամակախոսութիւն, որ ի ցանկալեացն էր ինձ միշտ իբրև
 ընդ առն արուեստականի և յազգէ մերմե: Յանկամ գիտել,
 թէ յորմէ՞ հետէ կեայք ի Տփլիս, և ո՞ր է պաշտոն Ձեր: Ար-
 քունի՞ արդոյոք, թե մասնաւոր—և ո՞ր յառաջադիմութիւն
 գործոց ճարտարութեան. կամ թէ սիրէ՞ արդոյոք հասարա-
 կութիւն տփլիսեան և մեծարէ՞ զճարտարդ համազգի, զայսմ
 ամենայնէ պրել ինձ աղաչեմ—վասն զի, որպէս գիտեք քաջ,
 սիրեմ և պատուեմ յոյժ զճարտարութիւն, նոյն և զճարտարս
 գիտնապէս, մանավանդ եթէ այդպիսիք առ մեզ իցեն, բայց
 հայտնի է ձեզ՝ որպէս ճշմարտութիւն, նույնպէս և ուսմունք
 ամենայն՝ անգիտաց անպետ են և միմիայն ի գիտնոց և յի-
 մաստնոց ծանուցեալ պատուասիրին: Ոչ առանց խորհրդոց
 զայսպիսիս խօսիմ ընդ պատուականիդ, այլ ցաւիմ, զի կոյր
 ազգ մեր ոչ կամի ճանաչող լինել արժանաւորութեան Հայ-
 կազնեայ արանց, և զոր ինչ ընդ իս առնին, ի հարկէ և ընդ
 ձեզ առնել ոչ դանդաղեսցին: Մի միայն ցանկութիւն էր իմ
 յաշխարհիս յայսմիկ, մինչդեռ չէին երեկոյացել աւուրք կե-
 նացս և մինչդեռ խաղայր յերակունս իմ արին հայրենասի-
 րական սրտի՝ հիմնարկել ուր և իցէ ի Ռուսաստանեայս՝ հա-
 սարակութիւն կամ ընկերութիւն ինչ ուսումնական և հաւա-
 քեալ ընդանօր զամենայն արժանաւոր անձինս մերոյս ազգի
 ուսումնականս և արուեստականս միանգամայն և աշխատե-
 ցուցանել զնոսա յօգուտ և ի փառս հայկազեան անուան,
 ոչինչ հոգուցեալ, թէ կան առ մեզ եպիսկոպոսք և հայրա-
 պետք՝ իշխանք և իշխանապետք՝ ոչ ձեռս ի գոգս ամփոփեալ
 առնեն և ոչինչ յականաւորացն և յազնուականագունիցն:
 Պաշտպանութիւն և մեծաբանք ասէ Կիկերոն, սնուցանեն
 զարհեստն, ուր արժանիք պատուոյ չստանան քաջալերս նըն-
 ջին (և տեսին յանարգանս, իսկ փառօք) և մեծաբանօք վա-
 ռեալ բորբոքին մարդիկ ի նախանձաւորութիւն այնոցիկ՝ որք
 լաւքն են և գեղեցիկ. բայց այդպիսիք անհասկանալի են
 տկար և հիւանդ մտաց մերայնոց, ազգ հայոց չիք, և որք
 մնան, չեն՝ բայց միայն տխուր աւերակք բանագետ հայոց
 հայկական հնութեան: ԶՄխիթարեանս ոչ դասեմ ընդ մեզ, զի

նորքա ոչ մեղ վասատակին, այլ իւրեանց, և առնէին և արարին որչափ ինչ կար է. բայց մենք ողորմելիքս զի՞նչ, լռեմ և լռեցից միշտ, ուր գործք մեր յայտնաբարբառ քարոզեն զանպիտանութիւն և զողորմելի վիճակ հայոցս՝ առ ի պակասութենէ բանագետ հայրենասիրաց: Ես ուստի՞ հայրենասերք, առողջամիտ և առատաձեռն հայրենասերք՝ ուր չիք ուսումն, ուր չիք լուսաւորութիւն՝ ոչ ի գիտութիւնս և ոչ յարուեստս, այլ ամենայն տեղիս խաւար թանձրամած:

Խնդրեմ գրել առ իս զամենայն հանգամանաց ձերոց և մնալ միշտ ընդ իս ի նամակախօսութեան սիրեմ և պատուեմ զձեզ իբրև գիտուն արուեստական և ճարտար հայոցս ի Ռուսաստանեայս, և կամիմ զի ճանաչիցէք և դուք զիս իբրև բարեկամ և բարեացակամ որպես քեզ, նույնպէս և սխրալի ճարտարութեամբ, իսկ եթէ տացէ տէր՝ յուսամ և պաշտպան քեզ և քեզանմանեաց: Ողջ լեր վասն արժանաւորաց քեզ և քոյոյ հարազատի Ս. Նաղարեանց. ի 11 հունիսի 1847 ի Կազան. կամելով գրել առ իս՝ կարես ստանալ զհասցեն իմ ի պարոն Արկադեայ Արարատեան»⁵:

Այս ջերմ և արտառուչ նամակը, որի մեջ բարձր է գնահատվում նկարիչ-արվեստագետը, նրա տաղանդն ու հասարակական օգտակար գործունեությունը, միաժամանակ ցավակցվում է նրա նկատմամբ այն ժամանակ եղած անտարբերությունը, անկասկած, խորապես հուզում և միաժամանակ ստեղծագործական նոր լիցք է տալիս նկարչին: Հայտնի չէ, Ստ. Ներսիսյանը գրե՞լ է պատասխան նամակ, թե՞ ոչ, բայց ինչ էլ որ եղած լինի, այդ նամակի պատասխանը կարող էր լինել, ինչպես նկարիչն է սիրել հաճախ ասել, «գործ, գործ և գործ»:

1847 թ. Ստ. Ներսիսյանը շարունակել է ապրել և առաջվա պես աշխատել Թիֆլիսում: Այդ մասին մենք տեղեկանում ենք Թիֆլիսում լույս տեսնող «Կալկադսի կալենդարից»: Սակայն 1848 թ. այդ տարեգրքում չի նշվում Ստ. Ներսիսյանի անունը: Պետք է ենթադրել, որ այդ տարին նա բացակայել է Թիֆլիսից: Հավանաբար տեղափոխվել կամ հրավիրվել է Շուշի: Մենք այդ ենթադրությունն ենք հանգում

նաև այն պատճառով, որ հենց նույն տարում Ստ. Ներսիս-
յանը նկարել է մի շուշեցու, ավելի լայն իմաստով՝ զարա-
բաղցի տղամարդու պատկեր («Տղամարդը ծխամորճով»),
որի վրա նշված է 1848 թվականը:

1849 թ. Ստ. Ներսիսյանը զարձյալ Թիֆլիսում էր: Այդ
տարուց սկսած «Կավկազսկի կալենդարը» պարբերաբար հա-
ղորդում է Թիֆլիսում գործող անձանց, այդ թվում և նկարիչ
Ներսիսյանի մասին: Ստ. Ներսիսյանը շարունակում է ապ-
րել ու աշխատել Ներսիսյան դպրոցում՝ «Յուսումնարանն հա-
յոց Տիֆլիսայ»:

Այս տարում, մանկավարժական աշխատանքին զուգըն-
թաց, Ստ. Ներսիսյանը նկարում է մի քանի պատկեր, որոն-
ցից մեկ հայտնի են միայն երկուսը՝ գեներալ Մ. Զ. Արդու-
թյան-Նրկայնաբազուկի և թագուհի Ալեքսանդրա Ֆեոդորով-
նայի դիմանկարները: 1850 թ. Ներսիսյան դպրոցի նոր
ուսումնական տարվա կապակցությամբ նույն դպրոցի հո-
գաբարձու Դ. Խերոդինյանցը Ամենայն հայոց կաթողիկոս
Ներսես Աշտարակեցուն գրած նամակում հաղորդում է, թե
«Հայազգի պատկերահանն Ներսիսեան, որ այժմ բնակի
յուսումնարանի Ձեր, վառեալ ջերմեռանդ սիրով ծառայու-
թեան ազգի, որպես տրիտուր իւրաց բազմադիմի պարտեաց»
որով պարտավորեալն է 'ի շաբաթու՝ ձրի անվարձ ուսուցանել
'ի դպրոցիս զարհեստ նկարչութեան՝ որոց միանգամ ունիցին
յօժարութիւն կամ ցանկութիւն:

Մենք չվստացաք առանց բարեհաճութեան Ձեր առնել
զայս, սակայն յուսամք զի Ձերդ վեհափառութիւն ոչ զանց
ստասցիք հաղորդել մեզ զբարեհաճութիւն Ձեր ընդ այն...»⁶:

1850-ական թթ. սկզբներից Ստ. Ներսիսյանը շարու-
նակում է աշխատել Ներսիսյան դպրոցում զարձյալ առանց
աշխատավարձի, թեև գտնվում էր նյութական ծանր և ան-
ապահով վիճակում: Այդ մասին է վկայում նույն այդ տարում՝
1850 թ. հուլիսի 22-ին, Ստ. Ներսիսյանի գրած չափածո նա-
մակ-խնդրագիրը: «Առ յարգոյ բժիշկն Գևորգ Հախվերդ-
յանց»-ին, որտեղ նկարագրելով իր թշվառ, անօգնական վի-

Ճակը, «ի համայնից յուսակտուր» խնդրում է 25 ուրբելի պարտք տալ իրեն և լինել

«Ինձ կարեկից
փրցունքանէք
Զիմ աղետից»:

Բերում ենք այդ չափածո նամակ-խնդրագիրը նկարչի բանաստեղծական հակումների և նրա գրական ստեղծագործութեան մասին որոշ պատկերացում կազմելու համար:

«Առ յարգոյ բժիշկն Գեորգ
Հախվերդեանց.

Երեկեան օր՝
Օրն թշուառ,
Տանջեալ բախտէս՝
Հարստահար.

Զիմացայ ու՞ր՝ կամ ո՞ հանգեայց,
Եվ կամ յումմէ՝ ունիլ ինձ ճար:

Թափառական՝
Օրն բոլոր,
Շրջեալ աստ անդ՝
Ոլոր մոլոր.

Հրապուրեալ՝ այն ինչ մտաց,
Բերի առ Զեզ սիրտ ըղձաւոր:
Մինչ յուսահատ՝
Գլուխ ի կոր,
Մտի սենեակդ՝
Մենաւոր.

Այն ինչ բարձեալ՝ զաշս իմ տեսի,
Վիր իշխանին տակառափոր:
Որ լայն բացեալ՝
Նա զբերան,
Կամէր կլուլ՝
Զմեզ համայն.

Բայց ասուիսն՝ խառնութիւնթոր,

Արար զինքն՝ ծաղր ի բերան:
Իսկ ես նստեալ՝
Խոսք իմ կլեալ,
Իբր ակռաի՝
Ձազու քաղցեալ.

Նկարէի ուշոյ իմոյ՝
Թէ ի՞նչ գտից Ձեզ մեկուսեալ:
Անդ բանայի՝
Ձեզ առաջին,
Ձգաղտնի հոգւոյս՝
Խաւարային.

Որ բռնաւոր՝ լեալ իմ բախտի
Ստրկացայ բուրրովին:
Այս օրերի՝
Կեանք իմ քաղեալ,
Ոչ ինձ իւրք՝
Հնար գտեալ.

Ի համայնից յուսակտուր,
Ձեզ միայնուոյ ապաւինեալ:
Գրեմ առ Ձեզ՝
Ձայս դուզնաքեայ,
Տոմսակ խնդրոյս՝
Որ առ Ձեզ գայ.

Ընդ ծառայիս շնորհ կալջէք,
Թուղթ դրամոց քսան՝ և հնգեայ:
Այդու եղեալ՝
Ինձ կարեկից,
Փրցուցանէք՝
Ձիմ աղետից.

Հլու խոնարհ Ձեզ մտերիմ,
Մնամ փութալ վերադարձից:

Ս. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆՅ՝:

Խնդրած դրամական օգնութիւնը նկարիչը Գ. Ախվերդ-

յանից ստանում է (100 ուր.), սակայն շարունակում է ապրել նյութական սուղ պայմաններում:

1853 թ. Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում կատարվում են «բարեփոխումներ»: Այդ ժամանակ դպրոցում դասավանդող մի քանի առաջադեմ ուսուցիչներ, այդ թվում երկրաչափության ուսուցիչ Գ. Սունդուկյանը՝ ապագա մեծ դրամատուրգը, Մ. Ախունդովը և նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը աղատվում են ուսուցչական պաշտոնից այն պատճառաբանությամբ, թե նրանց դասավանդած առարկաները չեն համապատասխանում հոգևոր դպրոցի ծրագրերին: Ստ. Ներսիսյանը դարձյալ որոշ ժամանակ մնում է առանց աշխատանքի: «Կովկասյան կուսակցության լիցենզիայի» տեղեկանում ենք, որ Ստ. Ներսիսյանը 1856—1857 ուսումնական տարում աշխատում էր «Կովկասյան կուսակցության ինստիտուտում», որպես նկարչության առարկայի ուսուցիչ: Հավանաբար, հենց այս շրջանում էլ նա նկարում է գեներալ Բ. Հ. Բեհբությանի և Ներսես Աշտարակեցու մեծակտավ դիմանկարները:

1857 թ. երկրորդ կեսում արդեն հանրահայտ նկարիչ և մանկավարժ Ստեփանոս Ներսիսյանը հրավիրվում է Շուշի՝ Ղարաբաղի կենտրոնը, որպես հայոց թեմական դպրոցի նկարչության առարկայի ուսուցիչ:

Շուշին այն ժամանակ հայ մշակույթի կարևոր օջախներից մեկն էր: «Թիֆլիսից հետո,—գրում է Լեոն,—ամբողջ Անդրկովկասում Շուշին էր այն հայաբնակ վայրը, ուր առավելապես արմատներ էր բռնում նույն սահմանադրական շարժումը»⁸: Այդ շարժումը, ինչպես հայտնի է, հասարակության առաջավոր խավերի՝ գլխավորապես երիտասարդ սերունդի, դեմոկրատական ձգտումների իրականացման համար մղվող պայքարն էր: Այստեղ էին հավաքված հայ մշակութային գործիչների մի զգալի մասը՝ գրող Պ. Պոռշյանը, մանկավարժ Պ. Շանշյանը, բանասեր Գ. Մուրադյանը (հետագայում Մելիքսեդեկ արքեպիսկոպոսը) և ուրիշներ:

Շուշի քաղաքի հասարակական կյանքի կենտրոնական դեմքերից մեկը Համբարձում Հախումյանն էր՝ Հախումյանների հարուստ տան եռանդուն ներկայացուցիչը, որը, ինչպես

վկայում է պատմաբան Լեոն, «մեծ ազդեցություն ունեւր քաղաքում: Նա հռչակւած էր իր մեծածախս խնջուքներով, առատածեռն նվիրատուութուններով: ...Բայց ինչ էլ եղած լինի Համբարձում աղան իր անհատական կյանքում, մեղ համար նշանակություն ունեցողն այն է, որ այդ մեծափարթամ բերժուտան ունեւր առանձին հակում դեպի հասարակական գործունեությունը և, որ ավելի ևս զնահատելին է, առաջադիմական սահմանադրական շարժման կողմնակից էր, իր հեղինակությունը և ուժը նվիրում էր այդ շարժման»⁹: Հասումյանների առանձնատանը կար սալոն, ուր շաբաթվա որոշակի օրերին հավաքվում էին քաղաքի մտավորականները և ղրուցում հասարակությանը հուզող հարցերի, մասնավորապես կրթության, դրականության և արվեստի մասին, մտքեր փոխանակում ու բանավիճում:

Ահա այս միջավայրում է ապրում և գործում նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը ավելի քան ութ տարի՝ 1857—1865 թվականներին: Այստեղ էլ, հենց, ծագում է քաղաքում հանրային ընթերցարան-գրադարան հիմնելու և գործող թեմական դպրոցը վերակառուցելու նրա ծրագրերը և դասավանդման ձևերը նոր ժամանակների պահանջներին համապատասխան վերանայելու մտքերը, նոր և առաջադիմական գաղափարներ, բոլոնց կենսագործմանը անմիջական և ակտիվ մասնակցություն է ցուցաբերում նաև նկարիչը:

Պետք է, սակայն, նկատել, որ այդ նոր գաղափարները չեն ծագել մեկ կամ մի քանի տեղաբնիկ անձանց մոտ ինքնաբերաբար: Դա ժամանակի պահանջն էր, հասարակության առաջադիմությունից բխող անհրաժեշտության, Խուսաստանի խոշոր կենտրոնների և արևմտամիլոպական քաղաքակիրթ երկրների հետ Շուշիի հասարակության ունեցած մշտական շփման հետևանք: «Շուշին,— գրում է Լեոն,— իբրև առևտրականների քաղաք, շատ եռանդուն հարաբերություններ ունեւր ուսական խոշոր կենտրոնների, մասնավորապես Մոսկվայի և արտասահմանի հետ: Եվ ահա այս ճանապարհով է, երևի, որ Շուշի մուտք են գործում նոր գաղափարներ»¹⁰:

Այդ նոր գաղափարների իրականացման գործերից մեկն էր՝ հասարակական (հանրային) ընթերցարան-գրադարանի ստեղծումը քաղաքում, որին 1858 թ. տրվում է «Թանգարան վերածնութեան» անունը: «Թանգարան վերածնութեան» դռները լայնորեն բացվում են հասարակության բոլոր խավերի առաջ: Դա միաժամանակ ծառայում է որպես հասարակական հավաքույթների, ժողովների և զեկուցումների վայր: Այդտեղ «ամենայն հարազատությամբ քարոզում էին այն ժամանակվա մեր առաջավոր գործիչներ Նաղարյանի, Նալբանդյանի, Շանշյանի գաղափարները: Հայ ժողովուրդը պիտի հանդես գա իբրև գիտակից ազգություն և իր համար փրկության խաղիսխ դարձնէ ազգային դաստիարակությունը», գրում է Լեոն այդ ժողովներում շոշափվող հարցերի մասին¹¹:

Իսկապես, նոր սերնդի կրթության և դաստիարակության հարցերը դառնում են մշակութային այդ օջախի գործիչների առաջնակարգ խնդիրները: «Ժամանակի գիտակից տարրերը ճիգ էին թափում ամրացնելու ազգային դպրոցների գրությունը, որպեսզի հայ երիտասարդները այստեղ դաստիարակվեն»¹² և, ինչպես գրում է նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանը 1861 թ., «Գնան այնուհետև լուսավոր տեղությունների համալսարաններումն ու արհեստանոցներումն ստանան բարձր գիտություններ և արհեստներ, որ վերադարձած իրանց հայրենիքն՝ լիցնեն և համբարեն ամենայն մասամբ հայրենաց շտեմարաններն, ինչպես երբեմն մեր սուրբ նախնիքն էին Աթենքից վերադարձած»¹³:

Հինգերորդ դարի հայ թարգմանիչների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և մյուսների, մեծ ավանդույթը վկայակոչելով, նկարիչը մանկավարժության հարցերում փաստորեն կանգնում է իր ժամանակի առաջավոր մտածողների՝ Ստ. Նաղարյանի, Մ. Նալբանդյանի և մյուսների շարքում: Նա ևս պնդում է, որ եթե ազգի մեջ պակասում են կամ չկան գիտության նորագույն նվաճումները, ապա դրանք պետք է վերցնել օտար մշակութային արժեքներից՝ «ընտրել օգտակարն ու հարկա-

վորը» և «իրենց ազգին և հայրենյաց պիտոյից հարմարեցնեն»¹⁴։

Իր զարթոնքն ապրող հայ ժողովրդի լուսավորության միջոցով հասարակական խնդիրների լուծումը, իհարկե, անատական միջոցառում չէր, սակայն նկարչի առաջադրած խնդիրը բխում էր ժամանակի պահանջից։ Այդ պահանջը ավելի շատ զգացվում էր Շուշի քաղաքի և ընդհանրապես Ղարաբաղի հայ հասարակության մեջ։ Պատահական չէր, որ նույն ժամանակ Ստ. Նազարյանը, Մ. Նալբանդյանը և մյուս մտավորականները իրենց թարգմանություններով և հոգևածներով աշխատում էին հայությանը ամեն կերպ հաղորդակից դարձնել ռուսական և արևմտահայկական գեղարվեստական մշակույթին և գիտության նվաճումների հետ։ Հենց իրենք՝ հայ դեմոկրատ գործիչները, Խ. Աբովյանից սկսած, ինչպես և ինքը՝ նկարիչը, ռուսական կամ եվրոպական կրթություն ստացած մտավորականներ էին, որոնք ռուս խոշորագույն մտածողներ Բելինսկու, Ջերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, հետագայում՝ Կ. Դ. Ուշինսկու մանկավարժական առաջադեմ ուսմունքի բարերար ազդեցությամբ, ինչպես և եվրոպացի ժան ժակ Ռուսոյի, Ռոբերտ Օուենի և մյուսների օրինակով պրոպագանդում էին հայ իրականության մեջ մանկավարժական նոր մեթոդներ, Ստ. Նազարյանի խոսքերով ասած «սեփականել յուրյան եվրոպական կրթությունը և լուսավորությունը»։

Հայ առաջավոր գործիչներին այդ ճիգերը՝ նրանց համառ և հետևողական պայքարը, տալիս է իր դրական արդյունքը։ 1860 թ. սեպտեմբերին Շուշու թեմական դպրոցը վերջնականապես հանձնվում է հոգաբարձության տնօրինությանը, և կոնսիստորիան՝ եկեղեցու հոգևոր իշխանությունը, դադարում է դպրոցի ղեկավարությունից։ Կազմվում և հաստատվում է «Կանոնադրություն Շուշուայ հայոց հոգևոր դպրոցի», որը նպատակ է դնում «պատրաստել գլխավորապես հայաստանեայց եկեղեցույ արժանաւոր պաշտօնեաներ և առհասարակ հայոց հասարակութեան համար լուսաւորեալ և ուսեալ անդամներ»¹⁵։

Ուշագրավ է, որ վեց դասարանոց այդ դպրոցում նկարչությունը նախատեսվում է 5 դասարաններում (2—6-րդ), իսկ առաջին և երեք դասարաններում նաև՝ վայելչագրություն: Դպրոցի ծրագրերում վայելչագրությանը և մանավանդ նկարչությանը այդքան լայն տեղ հատկացնելը, ինքնին, վկայում է այն մասին, որ Շուշի քաղաքի հասարակությունը կարևոր նշանակություն է տվել նոր, երիտասարդ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակությանը: Այստեղ, անկասկած, կարևոր ու վճռական նշանակություն է ունեցել նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մասնակցությունը ինչպես «Թանգարան վերածնության» ընթերցարանի հիմնադրմանը, նույնպես և հայոց թեմական դպրոցի նոր կանոնադրության մշակմանը:

«Պետերբուրգի նկարչական ակադեմիան ավարտած հմուտ պատկերահան Ներսիսյանը,—գրում է գրող Պերճ Պռոշյանը, որը մոտիկից գիտեր նկարչին և նրա հետ երկար տարիներ աշխատել էր նույն այդ դպրոցում,—այն անձնավորություններից էր, որ աշխատում էր գործել առանց իր հսր ցույց ղեկու: ...Նրա բնորոշ հատկությունն էր յուր եղած հայաբնակ տեղերի ժամանակակից պահանջներին հետևելն և լռությամբ յուր կարեաց չափ գործին նպաստելը, բայց այնպես որ գործը առաջ ընթանա ու ինքը գործիչներից վերջինը համարվի, կամ բոլորովին չերևա: Այդ ուղղությամբ նա տարիներով գործակցում էր Ղարաբաղի դպրանոցի հառաջադիմության և հարատևության համար աշխատողների շարքում»¹⁶:

Թերևս այդ համեստության պատճառով շատ հաճախ մոռացության է տրվել նկարչի անունը հասարակական գործիչների շարքում: Նույնիսկ պատմաբան Լեոն Ղարաբաղի հայոց թեմական դպրոցի պատմության մեջ ոչ մի տեղ չի նշում նկարչի անունը, թեև Ստ. Ներսիսյանի մի հոդվածից նա բերում է քաղվածք առանց հեղինակին նշելու:

Մինչդեռ նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը եղել է Ղարաբաղի կուլտուր-լուսավորական գործիչների շարքում առաջիններից մեկը, մի ակտիվ և նվիրված գործիչ, որը մասնակցել է

այստեղ իրականացվող համարյա բոլոր կուլտուր-լուսավորական գործերին: «Շն ամեն արարմանց և գործողութեանց միջին գտնուելովս անձամբ անձին՝ կարող եմ համարձակ, կենդանի և ականատես վկա համարուիլ ամենայն ազգասեր սրտերի առաջին», գրում է իր մասին Ստ. Ներսիսյանը Ղաւրաբաղի հայոց թեմական դպրոցի և «Թանգարան վերածնութեան» ընթերցարան-գրադարան կազմակերպելու մասին 1861 թ. հրապարակած իր նամակ-հոգևածում:

Այդ հանրագուտ մշակութային գործերին հայ նկարչի ունեցած անմիջական և եռանդուն մասնակցության մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ Ստ. Ներսիսյանը, միաժամանակ, նամակներով դիմում է իր ծանոթ-բարեկամներին ու հայտնի գործիչներին՝ շուշեցիների նախաձեռնությունը պաշտպանելու և օգնելու համար: Պահպանվել է այդ նամակներից մեկը, ուղղված ժամանակի անվանի գործիչ Գ. Ախվերդյանին, որով նկարիչը խնդրում է միջնորդել փոխարքայի առաջ «Թանգարան վերածնութեան» հանրային ընթերցարան-գրադարանի կազմակերպումը թույլատրելու համար: Այդ նամակի հետ ուղարկելով նորաստեղծ ընթերցարանի «Կանոնադրությունը», նկարիչը խնդրում է ծանոթանալ և անդամագրվել ամսական 10 ռ. վճար մուծելու պայմանով: Բավական ընդարձակ նամակում շոշափվում են նաև անձնական և հասարակական կարևոր հարցեր, ուստի հարկ ենք համարում մեջ բերել այն ամբողջությամբ:

«Գերհարգո եղբորդ իմո Գեորգիս

ողջուն հարգանաց.

Շատ ժամանակից է, որ պատրաստվում էի իմ գծով նամակովս արժարծիլ տալ զիս (?)՝ Ձեր հիշողության գոնյա մեկ նվագի մեջում, բայց իմ քաշվող բնությունս ինձի թույլ չէ՛ր տալիս, որ վստահանայի. այժմ ևս՝ դողդողալով՝ բայց մեծ հուսով, որ տեղիք պիտի գտնի Ձեր հիշողության մեկ անկյունումը, որ ժամանակ-ժամանակ հիշել տա Ձեզ տարագիր նկարչիս: Նս, իմո կողմից ո՛չինչ չունիմ գրելու առողջությանս համար. փառք աստուծո, վերին նախախնամությունը

պահպանում ա մինչև հմի, թեև ինչպես մարդ ենթակա բնության՝ վախտ-վախտ ոտս քարին ա դիպչում, բայց էլի կսկիծը շուտով անց ա կենում, էլի սիրեկանովս զբաղվում եմ և ամենը մոռանում: Ախր ինչպե՞ս չի մոռանամ, որ երբեմն էնպես բաների եմ հանդիպում՝ որ կամա ակամա պետք է, որ մասնակից լինինք թե ուրախությանը և թե զայրացածությանը, զոր օրինակ, եթե մտքներիդ կըլինի, մին անգամ, չգիտեմ որ նոմերումն էր, կարդացինք «Մեղուի» թերթի վրա մեկ բանաստեղծական գրատան համար, որ իբր թե բացվել ա Շուշվա Ղալումն հանուն սրբոյն Գեորգա ի պատիվ առաջնորդ հիմնողին: Բայց ինչ ժամանակ որ ես եկի էս տեղ՝ ոչինչ չի տեսի՝ բացի բարաբանի ձեն լսելուց և երգիչների՝ բանաստեղծական թանգարան վերածնության սրբո Գեորգա անունով Շուշվա Ղալումն:

Հիմա՝ բարեկամ, նորերումս ոմանց ազգասեր երիտասարդներից ծնվեցավ նոր հնարավոր և ոչ բանաստեղծական միտք, որ բաժանորդությամբ ժողովրդականաց բացվի գրատուն հանուն Շուշվա Ղալի հասարակության, որ և բացվեցավ՝ տարին տասն մանեթ բաժանորդությունով, և տեղվույս քաղաքապետն սիրով համաձայնելուց ետքը՝ ներկայացրուց գուբերնատորին, և գուբերնատորն էլ սիրով ներկայացրել ա նամեստնիկին հաստատելու համար: Իհարկե, ես որ առիթ ունեցա էս անգամիս երեսիս փարտեն ետ քաշել և վստահաբար գրել Ձեզ, որ արծարծեք Ձեր հիշողության մեջ երբեմն Ձեր կորած մոլորած նկարչիս, (հ)որդորված այն ազգասեր երիտասարդներից, նոցա և իմ խնդիրս ներկայացնում եմ Ձերդ ազգասեր եղբայրության առջևը, որ սիրով ընդունիք էս աշխատանքը, ինչպես գլխավոր անդամ՝ էս նոր կազմված ընկերությանն՝ հետեւել նամեստնիկի մոտ բարեպատեհ ժամուսնջ, որ ևս սիրով ընդունի հաստատելն հանդերձ ընծայաբերությամբ՝ ինչպես Շամախու գրատանն, որով նոր իմն սիրով կը կապեք Ձեր հարգությունը՝ Ղարաբաղու հայոց հասարակության հետ ևս:

Կամիմ ասել, որ արդեն բաց արած՝ և ժողովուրդը սիրով

գնում են և պարապում են ընթերցանությունով, թեև առ ժամըս գրատունն իրան սեփական գրչանք չունի, բայց բավականին գրչանք ունեցող ժողովուրդներից բերին, ժամանակավոր դրին էն տեղ, որ սկսվի երթևեկությունը և կարդացվի հանդերձ լրագրերով և օրագրերով, մինչև որ իրա սեփականը ստացվի, որ և գրվել ա ամենայն կարելի լրագիրք և օրագիրք ստանալու բաժանորդ՝ թե հայոց և թե ռուսաց: Իհարկե շուշվա-ղալեցիք հույս ունին, որ տեղըդ ևս կը գտնվին ազգասեր բաժանորդներ, թեև հեռի նույն ընթերցարանից, բայց գիտեցած լինին, որ նոցա տեղ տեղվույս ազգի չբավորքը կը պարապվին ընթերցանությամբ, վասն որո թող չխնայեն իրանց մասնակցությունը. կարծեմ որ լավ բան ա, էնպես չի՞. Աստված տա, որ էս օրինակ դառնա ամենայն հայոց քաղաքներումն և սրանից դեպի ուրիշ աստվածահաճո ընկերություններ, որ պաղատելով առ աստված՝ մնամ ողջունելով Ձեր համայն գերդաստանին և եղբոր Ձերում Իվան Ֆեոդորիչին, Ստեփան Պավլովիչին և համայն բարեկամաց՝

Մտերիմ և նվաստ եղբայր Ձեր

Ստեփանոս Ներսիսյանց

Հ. Գ. Հլա աչքներս լույս լինի, որ մեր մտաց ծնունդը պսակվեցաւ. աստուծուց ընտրած կաթողիկոսն հաստատեցավ իրա աթոռին: Բայց էս բանը շա՛տ վատ է, որ էս տեղ լսվեցավ, թե լեան Մելիքովն նամեստնիկի կողմից գնում է ընդառաջ Սարգիս եպիսկոպոսի հետ ի միասին, բայց ես կասկածվում եմ, գուցե էդ անիծած սեւազուլսը և սեւահոգին՝ նռան էն մյուս բաժինը պահած լինի և գործ ածի նրան էլ ուղարկելու համար, որ ինքն այնուհետև... Եվ մեկ էլ խընդրում եմ Ձեր հարգությունիցն, որ ինչպես գիտեք Դուք ևս, շա՛տ մաբդիկ, թե աշխարհ(հ)ականք և թե հոգևորականք՝ մաս-մաս բաժանված, պատրաստվում են, որ զանազան անշահ ու անբարշտական գանգատագրերով կալկապ անեն էս մեր անփորձ, մեր երկրի մարդկանց բնություններին, Օսմանյան տերությունի ծնունդ կաթողիկոսին էլ Ներսես հանգուցյալ

կաթողիկոսի նման դատաստանական չնշին գործերով, որ հետո չի կարողանա շահել ազգին ինչպես իրա նախորդն, վասն որո հարկ է մեզ ամենացունցս արթուն կենալ էս պայմանով, որ մենք ամենայն ջերմեռանդությամբ ամեն դժվարությունների առաջն առնենք և եթե կարելի կըլինի, ամեն տեղից և ամենի սրտիցը հանենք էնպիսի մտքերն և նրանց տեղը սիրո և խաղաղության սերմերը ցանենք մինչև նրա գալը և Ազգը նրա հետ տեսնվիլը: Էս դարումը ազգը մեկ նոր օրինակ մեծագործություն արեց, որ առանց մեկ մեծ փոթորկի և դրամաշարժության կարողացավ իրան եկեղեցվո համար գլուխ ընտրել, որ և հաջողեցավ աստուծո օգնականությունովն: Հիմա էլ եթե կարողացանք էս խորհուրդը կատարել, պետք է գիտենանք, որ ազգի երջանկության առավոտը ծագել ա և չպիտի դարձյալ մերը մտնի: «Տէր տացէ զբան իւր՝ ոչք Աւետարանին ղօրութեամբ բաղմաւ»: Ես էս բոպիւն կարդում էի մեր էս աստվածընտիր կաթողիկոսի շաբադրած «Բարի մարդ և բարի քրիստոնյա» անվանված գիրքն, վասն որո համարձակվում եմ էսպիսի բաներ խորհրդածել նրա արժանավորության վերա:

...Էս նամակիս հետն էլ ուղարկում եմ մեր էստեղի նոր բաց արած գրատան կանոններն, որն որ ուղարկված պիտի ընի նամեստնիկին ևս, որ նա հիմնի սորա վերա իրա բարեհաճ հաստատությունն: Մեծ հուսով մնում եմ տեղվույս վառված երիտասարդներն Ձեր բարեհաճությամբ ընդունելությանն: Թե Ձեր աշխատ լինելն նամեստնիկի մոտ էս ազդային գործի և լուսավորության տարածվելու միջոցի հաստատությունն և նպաստամատուց լինելվուն, թե Ձեր չի հրաժարվին հանդամութենն այս նորոգ ընկերությանը, և թե իրանց արժանացնելն Ձեր հոգիաշարժ նամակով Ձեր գործողության պտղոց կենդանակերպվելու մասին:

Ի 11 մարտի 1859 ամի,

Ի Շուշվա Ղալեն»¹⁷:

Խորապես համոզված այն բանում, որ «ազգի երջանկության առավոտը ծագել ա և չպիտի մերը մտնի», Ստ. Ներ-
54

սիսյանը 1860-ական թթ. շարունակում է նոր, կրկնապատկված եռանդով աշխատել: 1861 թ. մարտի 9-ին նա նույնիսկ հանդես է գալիս այն ժամանակ Թիֆլիսում լույս տեսնող «Կոռնկ հայոց աշխարհին» պարբերականում¹⁸: Այստեղ նա հրապարակում է մի բաց նամակ-հոդված, որտեղ նկարիչն արժարժում է ժողովրդի լայն խավերի մեջ կուտուր-լուսավորական պրոպագանդա մղելու անհրաժեշտությունը, նա սիրով պատմում է Ղարաբաղի գավառի, հայկական Շուշի քաղաքում հանրային ընթերցարան և նոր դպրոց բացելու, այդ հայրենանվեր գործում եղած դժվարությունների և հաջողությունների մասին: Նամակը բնութագրում է նկարչին որպես հասարակական շահերով ապրող առաջադեմ ու ակտիվ գործիչ և մեծ հայրենասեր: Նա գրում է. «Յարգոյ հրատարակիչ. Ձեզ քաջ հայտնի է, որ ես անցկացած 1860 թվականիցն մինչ էս օրս արժարժվում է մեր Ղարաբաղցոց միջում վերին նախախնամութենիցն հոգևորված էս սուրբ միտքն, որ մեր միջին, այսինքն՝ Շուշուայ քաղաքումը կենդրոնացնենք մի այնպիսի հայոց հոգևոր դպրոց, որ համապատասխան լինի մեր նախնական սուրբ վարպետների շաղաքն, այսինքն հայոց անարատ մանկունքն թէ հոգևորականաց և թէ մարմնավորականաց կրթուին և դարգանան հայկական հոգով իրենց անարատ և ոչ խմորումն ս. եկեղեցւոյ ծոցումն, իրանց մաքուր և կաթոգին մարց գրկումն, իրանց սուրբ հոգումն և ջրումն և յետոյ դարգացած թե հոգւոյ բարոյական կրթութենով և թէ մարմնոյ ամենայն մասին կազդուրմամբ՝ զնան այնուհետև լուսավոր տերութիւնների համալսարաններումն և արհեստանոցներումն ըստանան բարձր գիտութիւններ և արհեստներ, որ վերադարձած իրանց հայրենիքն լիցեն և համբարեն ամենայն մասամբ հայրենաց շտեմարաններն, ինչպես երբեմն մեր սուրբ նախնիքն էին Աթենքից վերադարձած»¹⁹:

Մի այդպիսի օրինակելի դպրոցի ստեղծման համար, այնուհետև գրում է նկարիչը, ղարաբաղցիների մոտ ծնվում է միտք այն մասին, որ «հասարակության կարողությունը

միացնեն հոգևոր դպրոցի սխմուած արդեանց հետ և նրա հետն էլ խնդրեն վեհափառ կաթողիկոսին, որ մի քանի ժողովրդեան կամաւոր տուրքերն, որն որ մինչև այժմ վիճակն իրան է սեփականացնել, այն տուրքերն փոխադրուի հոգևոր դպրոցի արդեանց հետ»: Այդ միտքը, դրում է նկարիչը, վեհափառը «ուրախութենով ընդունելուց ետքը՝ իրան հայրապետական կոնդակաւ խրախուսեց»: Սակայն, դրում է նկարիչն այնուհետև, «մեկ քանի ժամանակից յետոյ անդամներն կոնսիստորիայի տեսնելով, որ ապօրինի շահուց դռներն սլփի այնուհետև իրանց առաջին փակվի, ծածուկ հնարքներով սինօթականաց մտքերը պղտորեցին ու էլ հրաման ստացան նրանցից, որ էլ յետ դարձնեն իրանց տեղը նորին վեհափառութեան կոնդակովն աւելացրած վերելք յիշուած ժողովրդոց կամաւոր տուրքերն»:

Ստ. Ներսիսյանն այնուհետև ցավ է հայտնում, որ «մեկ քանի անմիտ գլուխները դարման ճիտած, աղգակործան մտքերով շաղախված՝ կոնսիստորիայի անդամների դերդմամբ, ուզեցան որ տակն ու վրայ անեն, շփոթեն ամբողջութեան սուրբ միտքն, բայց... Վասակայ և Մհերուժանի նման. նրանք մերժվեցին ժողովրդի կողմից: «Նրանք պատրաստվել էին Հայապտանի գլխին կրակ թափելու, բայց սուրբ Վարդանանց խումբերը ջարդ ու փշուր արին նրանց յոյս դրած կարծր վահանները և իրանց նահատակութիւնովն յիշատակի ձայն կանգնացրին մեր հայոց հարազատ որդիքների սրտումը»:

Իր այդ բաց նամակ-հոդվածի վերջում Ստ. Ներսիսյանը գրում է. «...Մտադրվեցինք և անցգալի եղանակաւ ստորագրութիւն բանալ սուրբ նպատակին հասնելու համար. բայցինք և համարյա թէ հասանք ևս արդեն մեր նպատակին, այնպէս որ յերկուսն մարտի սկսեցավ ստորագրութիւնն մինչև մարտի 9-ին, որ էս օրս է զանազան տեսակ գրոց գումարն հասաւ քառասուն հազարին, դեռևս հարիւր անձանց ստորագրութեամբը, որոնց միջին կան ևս կանայք. ժողովուրդքն վառուած գալիս են ստորագրում: ...Ահա այս ուրա-

խառիթ հանգամանքներն են, որոնք ձեզ ես այսօր իրա ամենայն ճշտութիւնովն հաղորդում եմ կարճ ի կարճոյ՝ թողելով լիակատարն երկրորդ նամակումս: ...Ինձ մեծ ուրախութիւն է պատճառում էսպիսի ուրախառիթ լուրերով ուրախացնել մեր համայն ազգային սիրովը վառված սրտերը»²⁰:

Երկրորդ «լիակատարն նամակը» եթե նույնիսկ գրվել է, ապա այն չի հրապարակվել: Սակայն այս առաջին նամակ-հոգւածը, ինչպես տեսնում ենք, ամբողջապես հագեցված է մեծ սիրով ու հայրենասիրությամբ հանրօգուտ գործի նկատմամբ:

1859 թ. մայիսի 27-ին «ի Շուշուայ Ղալեն» Ստ. Ներսիսյանը ուղարկում է երկրորդ նամակը Գևորգ Ախվերդյանին, ուր գրում է. «Մեծաւ համբերութեամբ մինչ ցարդ ակն առի յարգութեանդ նամակին՝ իբր պատասխանի իմոյն առ Տերդ ուղղեալ, շառի. այժմ պարտ անձինս վարկայ երկրորդել»: Հարցնելով այն մասին, թե «արդեօք ու՞ր մնաց մեր Շուշուայ հասարակութեան անուամբ բացեալ Հայոց գրատան հաստատությունն», նկարիչը, միաժամանակ, շնորհավորում է նրան «Գալուստ Տեառն աստուծոյնտիւր կաթողիկոսի մերոյս Մատթեոսի առաջնուոյ»: Լսած լինելով, որ նորընտիր կաթողիկոսին ուղեկցելէն «Գերապատիւ Սարգիս Թեոդորիան, Գաբրիել Այվազեան և Մկրտչի Խրիմեան, և որոց «աջոյն խոնարհեալ մատուցանեմ համբոյր թախծանաց՝ շրթմամբ յարգութեանդ», նա խնդրում է «ողջունել սիրով», եթե, իրոք «մեր Յովհաննէս մեծանուն նկարիչ Այվազեանն ընդ հղբօրն իւրում եկալ իցե»:

Անդրադառնալով իրեն հուզող հայ ժողովրդի բարեկեցության խնդրին, նկարիչը գրում է. «Հապա, և մեզ որդուոյս հայկազյանց՝ պարտ է միայն զայս խորհել, զի միով հնարիւք գուն գործել պահել զնա առ մեզ, Հայաստանեայց որդուցս կենդոնացեալ վիճակին հովիւ և առաջնորդ, որ է Տփխիս: Այս մտօք տանջեալ իմ հանապազօր, համարձակեցայ ուղղել առ Ձեզ այս նամակաւս մտացս յորդոր, զի ի Ձենչ յուսամ լինել կայան և կազդուրիչ այսմ օգտակար խորհրդոյս՝ եթե Ձեր ևս յափշտակին միտք: Բաւական է շարագրգիւ մարդ-

կանց թույլ տալ կեղեքել զազգն ընդ իրաւամբ տնօրէնութեան իւրենց, առնել՝ ղոր ինչ արարին մինչ ցարդ, փոյթ շունենալով ապագայից Հայկեան որերոյս»²¹, «Տատանեալ նկարիչ Ստեփաննոս Ներսիսեանցի» այս և վերոհիշյալ նամակները, ինչպես տեսնում ենք, տողոված են հասարակական շահագրգռվածությամբ, ժողովրդին ծառայելու, նրա թշնամիներին՝ «չարագրգիռ մարդկանց» դեմ պայքարելու և նոր երիտասարդ սերնդին լուսավոր գաղափարներով դաստիարակելու ոգով:

Ժողովրդին լուսավորելու, երիտասարդ սերնդի կրթության և գեղարվեստական դաստիարակությանը նպաստելու ձգտումները որոշակի կիրառում են գտնում նրա մանկավարժական գործունեության մեջ: Ինչպես նշեցինք, Շուշիի հայոց թեմական դպրոցի բոլոր բարձր դասարանների ծրագրերում նախատեսված էր նկարչության առարկան: Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած Ստեփանոս Ներսիսյանը դասավանդում էր այդ բոլոր (2—6-րդ) դասարաններում: Նշանակում է դպրոցի համարյա բոլոր աշակերտները, այդ թվում և հոգևորական մասի աշակերտները, ստացել են մասնագիտական կրթություն կերպարվեստի գծով, ծանոթացել են նկարչությանը և կերպարվեստի պատմությանը, սովորել են նկարել: Նկարչության ուսուցիչը, սակայն, դրանով չի բավարարվում:

Այստեղ՝ Շուշի քաղաքում, դասերին զուգընթաց Ստ. Ներսիսյանը լայն աշխատանք է տանում հատկապես դպրոցական աղջիկների և կանանց գեղարվեստական, գեղագիտական դաստիարակության համար: Նրա նախաձեռնությամբ Շուշիում կազմակերպվում է կանանց գեղարվեստական-ձեռագործության խմբակ և ինքն էլ սիրով ու ձրիաբար գծանկարում է զարդանկարների էսքիզներ այդ խմբակի համար: «Երկու ժամ հեռավորութենէ—վկայում է ժամանակակիցը,—առանց տաքի և ցրտի նայելու, ոտքով գալիս էր Շուշի և ձրիաբար գծագրութիւն էր ուսուցանում աշակերտներին, և ծախք չպատճառելու համար, ձեռագործութեան օրի-

նակներն ինքն էր գծագրում իրենց երկրի բնական ծաղիկներեն, ծառերեն, տերեւներեն և կամ գեղեցիկ տեսարաններեն»²²։

Կլանված հասարակական և մանկավարժական աշխատանքներով, Ստ. Ներսիսյանը քիչ ժամանակ էր գտնում նկարչական ստեղծագործութեամբ զբաղվելու համար։ Շուրջ ութ տարվա ընթացքում նա Շուշի քաղաքում մի քանի դիմանկարներ և ավետարանական թեմաներով պատկերներ է նկարում։ Հայաստանի պետական պատմական արխիվում պահվում է «Գերապատիվ Դանիել վարդապետ Շահնազարյանցին» ուղղված Ստ. Ներսիսյանի երկտող նամակը, գրված 1860 թ. մայիսի 13-ին, որով խնդրում է ուղարկել իր նկարած պատկերի հոնորարը՝ ...15 ռուբլին։ Այդ նամակը բավական զուսպ, բայց պերճախոս ներկայացնում է նկարչի նյութական աննպաստ վիճակը։ Բերում ենք այդ նամակը ամբողջությամբ։ «Հոգևոր հայր,—գրում է նա գերապատիվ Դանիել վարդապետին.—Դուք տեղյակ լինելով իմ այժմյան դրությունս՝ հույս ունիմ չի զլանաք առաքել իմ ձեզանից ստանալիք պատկերի մասին (համար) տասն և հինգ մանեթըն, որ մնացել ա ձեզ մոտ և որին պետք է ընդունի իմ կրծկած դրությունս մեծավ գոհունակութեամբ, իհարկե, Դուք այժմ կըմտնեք իմ դրությանս մեջ և չեք դատարկ դարձնիլ իմ ծառայիս»²³։

Թե ինչ պատկերի մասին է խոսքը, այժմ դժվար է որոշակի ասել։ Հայտնի է միայն, որ այդ տարիներին Ստ. Ներսիսյանը նկարել է փրկչի պատկերը։ Վերոհիշյալ երկտող նամակը, հավանաբար, վերաբերում է այդ շրջանի եկեղեցական նկարների համար տրվելիք վճարին։ Այստեղ ուշադրություն է գրավում նաև այդ դիմումի վրա ժամանակի նշանավոր հոգևոր գործչի մակագրութունը՝ «հատուցի տաան ռուբլի արծաթ», այսինքն՝ շատ ավելի քիչ, քան նախօրոք պայմանավորված գումարը։

Ստ. Ներսիսյանը այդպիսի աշխատանքներ շատ է նկարել։ Դրանց մի մասը նա նվիրել է եկեղեցիներին ձրիաբար։ «Շատերը,—գրում է Պոռշյանը,—Ներսիսյանին դատապար-

տում էին իբրև ծուլ նկարիչ, բայց նա անուշադիր էր զբո-
նըվում չհասկացողների բամբասանքներին և նեղ ու մտերիմ
շրջանների մեջ միայն բացատրում իր սիրտը: Նա նկար-
չությունից վեր էր համարում համեստ և օգտակար գործչի
դերը»²⁴: Այդ համոզմամբ էլ իր ժամանակի մեծ մասը նկա-
րիչը հատկացնում էր հասարակական օգտակար գործունեու-
թյանը, եռանդուն մասնակցություն ունենալով հասարակա-
կան համարյա բոլոր ձեռնարկումներին: 1863—1864 թթ.
նա, օրինակ, անմիջական մասնակցություն է ունենում Շու-
շի քաղաքում 1864 թ. ապրիլի 7-ին օրիորդաց (Մայրամյան)
դպրոցի հիմնադրմանը՝ մի առաջավոր դպրոց, որի «նպա-
տակն էր պատրաստել լուսավորյալ վարժապետներ և լու-
սավոր մայրեր»²⁵:

Թերևս երկար շարունակվեր նկարչի հասարակական-
մանկավարժական գործունեությունը Շուշի քաղաքում, եթե
որոշ տեղաշարժեր չկատարվեին մշակութային այդ օջախում:
1860-ական թթ. կեսերին բավական նոսրանում է մտավո-
քական գործիչների շրջանը այդ առևտրական քաղաքում:
Թեմական դպրոցի տնօրեն Պ. Շանշյանը ազատվում է պաշ-
տոնից և տեղափոխվում Թիֆլիս: Շուշիից հեռանում է նաև
նկարչի մտերիմ ընկեր և գործակից, գրող Պ. Պոռչյանը: Թիֆ-
լիս և Բաքու են մեկնում ուրիշները: Ստ. Ներսիսյանը, որ
այդ շրջանում ապրում էր Համբարձում Հախումյանի հյուր-
ընկալ տան սենյակներից մեկում, իրեն միայնակ էր զգում:
Քանասեր Մ. Մուրադյանը, որը հետագայում հրապարակում
է «Պետրոս Շանշյան» մենագրությունը, գրում է, որ «հինգ
ամսեն ավելի մնացի ի տուն ազնիվ Հախումյանցի, վայելե-
լով նահապետական հյուրասիրութեան ամեն բարիքներն ու
սփոփանքները, սեղանակից ունենալով նաև հայրենասեր
նկարիչ Ներսեսեան»²⁶:

Սակայն այդ հյուրասիրությունները և, մանավանդ,
Հախումյանների հարուստ առանձնատանը մշտապես կազ-
մակերպվող ճոխ ու մեծածախս ճաշկերույթները նրան չէին
հրապուրում: Նա ցանկանում էր կատարել հանրօգուտ աշ-

խատանք, բայց այդպիսին հետզհետե պակասում է Շուշի-ում: «Ղարաբաղի ղարոցական վարչությունը փոխվելուց հետո,—գրում է Պ. Պոռոշյանը իր ընկերոջ մասին,—Ներսիսեանը ծերության հասակում ավելորդ համարեց մնալ Շուշիում և տեղափոխվեցավ Թիֆլիս»²⁷:

1865 թ. սկսած նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանի հետագա կյանքը և գործունեությունն ընթանում է հայ մշակույթի ամենախոշոր կենտրոնում՝ Թիֆլիսում: Իր բացակայության ավելի քան 8 տարիների ընթացքում այս քաղաքը արագորեն առաջադիմել էր: 1860-ական թթ. ևս հայերը այստեղ կազմում էին քաղաքային բնակչության մեծամասնությունը: Այդ «ժամանակ տեղական բուրժուազիան, որը բաղկացած էր բացառապես հայ կապիտալիստներից, ղգալիորեն ամրացել էր և խաղում էր առաջին ջութակի դերը քաղաքային կյանքում, լայն ու ակտիվ մասնակցություն ունենալով հատկապես քաղաքային ինքնավարության մեջ»²⁸: Այստեղ էին կենտրոնացված հայկական թերթերի ու ամսագրերի խմբագրությունները, ուսումնական հիմնարկների և բարեգործական կազմակերպությունների վարչությունները, գրականության և արվեստի, թատրոնի ու երաժշտության ղեկավար մարմինները, մշակույթի շատ գործիչներ: 1863 թ. այստեղ՝ Թիֆլիսում, հիմնադրվում է հայկական ազգային թատրոնը իր բավական մեծ թատերախմբով, որը դեռևս 1855 թ. Թամաշյանի կողմից կառուցված օպերային թատրոնի հետ դառնում է մայրաքաղաքի հիմնական կուլտուրական օջախը: Այստեղ 1868—1869 թթ. ձմռանը հայ ժողովրդի մեծ զավակ ծովանկարիչ Հովհ. Ալվազովսկին բացում է իր 12 պատկերներով ցուցահանդեսը, որն, անկասկած, այցելում են նկարիչներ Ստ. Ներսիսյանը, Հովհ. Քաթանյանը և Թիֆլիսում այն ժամանակ գործող մյուս արվեստագետները: Նրանք, իհարկե, կարող էին ներկա լինել նաև ճաշկերույթին, որը կազմակերպել էին հայերը 200 հոգու համար հայազգի մեծ ծովանկարչի ու նրա թիֆլիսյան ցուցահանդեսի պատվին:

Շփումը մշակութային գործիչների և Թիֆլիսում գործող
ռուս և օտարազգի արվեստագետների հետ նպաստում է Ստ.
Ներսիսյանի ստեղծագործական եռանդուն գործունեությանը:
Դրանով էլ պետք է բացատրել, որ 1865—70-ական թթ.,
ընդհուպ մինչև մահը, Ստ. Ներսիսյանը ստեղծում է հայ
մշակութային գործիչների շատ ավելի կերպարներ, քան մինչև
այդ՝ 1840—50-ական թթ.:

1878 թ. մարտի 27-ին Ստ. Ներսիսյանը Թիֆլիսից էջ-
միածին է ուղարկում նամակ Գեորգ Դ. կաթողիկոսին և Ներ-
սես Աշտարակեցու երկու դիմանկարները որպես նվեր: Այդ
նվիրատվական նամակում Ստ. Ներսիսյանը գրում է. «...Ձե
անծանոթ Ձերումդ վեհի՜ ազգաշեն գործերն անմահ Ներսե-
սի, յորոց նշանավորներից մինն և գլխավորն է Տփլիսու
Ներսիսեան ազգային հոգևոր դպրոցն, ուր եղել է և իմ՝
նվաստ նկարչիս, ուսում և կրթությունն... ես՝ նվաստ նկա-
րիչս, իմ խորին զգացմամբ և երախտապարտ հոգովով արկի
զայս գործ իմս մատանց յազգս, որ յուրաքանչյուր ոք ունե-
նալով առաջի աշաց՝ անջինջ պահեստի անմահ հիշատակն
երջանկին: Արդ, վեհափառ տէր, Դուք որ կալնում էք նորա
գահն Ձերդ վեհ հոգով և ազգաշեն գործերովդ, ուրեմն և ես
բազդ իմս որդիական պարտավորությամբ առաջի առնել
Ձերդ վեհափառ օծության գործ իմոց մատանց զայս զույգ
պատկերս անմահ Ներսեսի, ունենալով անդրդվելի հույս և
հաստատուն հավատ սիրով և քաղցրությամբ ընդունելու-
թյանդ՝ մնամ ակնկալու վեհիդ օրհնության»²⁹:

Սիրով և քաղցրությամբ նվիրված նկարչի այդ «զույգ
պատկերները» մենք փնտրեցինք էջմիածնի Մայր տաճարի
թանգարանում, Վեհարանում և եկեղեցական արվեստի ֆոն-
դերում, սակայն Ներսես Աշտարակեցու յուղանկար պատ-
կեր, այն էլ «զույգ պատկեր» մենք չգտանք: Ենթադրում ենք,
որ այդ «զույգ պատկերները» կարող են լինել Ներսեսին ամ-
բողջ հասակով պատկերող վիմագրություններ, կատարված,
ինչպես նկարիչն է գրում՝ «իմոց մատանց»: Այդպիսի մի վի-
մագրություն գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերա-
սրահում, որի մասին խոսք կլինի առանձին:

Բացի վերոհիշյալ «զույգ պատկերներին», 1865—70-ական թթ. Ստ. Ներսիսյանը նկարում է ժամանակակիցների մի շարք դիմանկարներ և թեմատիկ-սյուժետային այլ պատկերներ, որոնցից մեզ են հասել Գրիգոր և Սոֆյա Իզմիրյաններին, Մելիք-Աղամյանի, կանացի մի քանի դիմանկարներ և «Խնջույք գետափին» թեմատիկ պատկերը։ Նկարիչը, իհարկե, կարող էր շատ ավելի պատկերներ նկարել, քանի որ նա անընդհատ գործ էր պահանջում հասարակությունից, այսինքն ուզում էր, որ հայ հասարակությունը լինի կերպարավետոր գնահատող և գնողունակ, ինչպես եվրոպական քաղաքակիրթ երկրներում։

Սակայն ավա՞ղ։ Նոր ձևավորվող հայկական բուրժուազիան՝ ունեւոր դասը, ոչ միայն գնողունակ չէր, այլև այն ժամանակ դեռ շատ հեռու էր գեղեցիկ արվեստները, մասնավորապես նկարչությունը, ըստ արժանվույն գնահատելուց և արժանին հատուցելուց։ Թերևս դրանով պետք է բացատրել, որ դիմանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանը թողեց գնաց Պարսկաստան, իսկ Ստ. Ներսիսյանը մնաց հասարակության ուշադրությունից դուրս՝ աղքատ վիճակում։ Մշտապես նյութական կարիքի մեջ ապրող նկարիչը հնարավորություն չի ունենում ոչ միայն ընտանիք կազմել, երեխաներ ունենալ, բարեկեցիկ կյանք ստեղծել իր համար, այլև ստիպված է լինում պարբերաբար օգնություն խնդրել ու ապրել պարտքերով։

Պահպանվել է 1869 թ. օգոստոսի 28-ին Ստ. Ներսիսյանի գրած մի նամակը իր մոտիկ ծանոթ Պետրոս Սիմոնյանին, որտեղ նա ասում է. «Պատվական Պետրոս եղբայր, անցյալ օրը չգիտեմ դուք ինձ վրա մեկ բան նշմարեցիք թե ոչ, միայն թե ես իմ բնական այդպիսի բաներում ամոթխածությունամբ չկարողացա Ձեզ ևս հայտնել ինչպես սրտիս մոտ եղբորս՝ իմ պակասությունեն, և որից ստիպված՝ այսօր ես փոքրիկ տոմսակովս խնդրում եմ, թեև քաջ գիտեմ Ձեր սահմանափակ կարողությունը ևս, որ ինձ համար և իցէ մեկ երեսուն մանեթ ճարեք և ուղարկեք երեք ամիս ժամանակով,

որ ես նրանով ինձ անհանգիստ անող հարկերս լցուցանեմ՝ մինչև ձեռքիս սկսած պատկերներն ավարտեմ և մեծավ շնորհակալությամբ վերադարձնեմ ձեր այսօրվա ինձ տանջող հարկիցն ազատող դրամն և եթե միշտ գտնեք այս օրերս՝ խնդրեմ, մեկ ինձ հանգիստեցեք, որիդ պիտի մնամ անպատճառ տեսնվելու իմ կացարանում»³⁰։ Այս անձնական նամակի վրա մակագրված է «տվի 50 ռուբլի»։

Այդ գումարով նա, իհարկե, փակում է իր հարկերն ու պարտքերը, «ձեռքի սկսած պատկերներն ավարտում» է, սակայն դրանով բնավ էլ չեն բարելավվում նկարչի նյութական պայմանները։ Ստ. Ներսիսյանը շարունակում է ապրել միայնակ և աղքատ վիճակում։ Ծանոթ մարդկանց հորդորանքով հնարավոր է լինում վերացնել նկարչից պահանջվող պետական հարկերը, որը որոշ շափով թեթևացնում է նրա վիճակը։ Իր նկարած դիմանկարների համար ստացած չնչին հոնորարը նույնպես չէր բավարարում նրան, որովհետև հայ մտավորականները, որոնց նկարում էր իր իսկ ընտրությամբ, նույնպես միջոցներ չունեին նկարչին լիառատ վարձատրելու համար, իսկ շատ դիմանկարներ նա ուղղակի նվիրել է պատկերվողներին։ «Նա երբեք չգործածեց իր վրձինը Մամոնայի պաշտման համար,— գրում է Ժամանակակիցը նկարչի մահից 8 տարի հետո,— նա չէր նկարել առևտրական, նա գաղափարական նկարիչ էր, նրա վրձինը ծառայում էր գաղափարին և ոչ ոսկուն»³¹։

Իր ամբողջ կյանքը և վրձինը նվիրած լինելով գաղափարին՝ ժողովրդի լուսավորության և նոր, երիտասարդ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության վեհ գործին, հայրենասեր նկարիչը թեև ապրում էր նյութապես աննպաստ վիճակում, սակայն իր լավատեսական բնավորությամբ երբեք չէր ընկճվում։

Այդ է վկայում այն փաստը, որ Ժամանակից շուտ ծերացած 65-ամյա նկարիչը 1880 թ. հարց է բարձրացնում Նոր Նախիջևան քաղաքի 100-ամյակի տոնակատարության առիթով ստեղծել դրա հիմնադրի՝ հասարակական ու մշակութային խոշոր գործիչ, կաթողիկոս Հովսեփ Արղուիցյան-Նրկայ-

նաբազուկի մեծադիր պատկերը: Նրա լավատեսության և հայրենասիրական խորը զգացումների ցայտուն արտահայտությունն են դառնում նաև հայոց գրերի գլուտի ու ազգային գրականության մեծ սկզբնավորողներ Մեսրոպ Մաշտոցի ու Սահակ Պարթևի դիմանկարները, որոնք նա նկարում է 1882 թ. Թիֆլիսում, 67 տարեկան հասակում, մոնումենտալ ստեղծագործություններ, որոնցից հատկապես Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկար-պատկերը մտավ ժողովրդի մեջ, ժողովրդականացավ և դարձավ լայնորեն ճանաչում գտած կերպար հայ կերպարվեստի պատմության մեջ առ այսօր: Ավելին:

Շարունակելով իր հայրենասիրական գործունեությունը այս բնագավառում, Ստ. Ներսիսյանը 1882—1883 թթ. ստեղծում է այդ դիմանկար-պատկերների վիմագրական օրինակները և բազմացնելով, դրանք տարածում է ժողովրդի մեջ: Նկարչի ցանկությամբ և նրա հորդորանքով այդ երկու գունանկար դիմանկարները հետագայում ևս՝ հեղինակի մահից հետո, կրկին փորագրվում են վիմագրական քարի վրա, բազմացվում և «Աղբյուր» մանկապատանեկան ամսագրի միջոցներով տարածվում ուսումնական և կուլտուր-լուսավորական հիմնարկներում:

Իր անսպառ աշխատասիրության հետ, շնայած պատկառելի տարիքին, նկարիչը չէր կորցրել հետաքրքրությունը նորի և գեղարվեստի աշխարհում տեղի ունեցող իրադարձությունների նկատմամբ:

Այդ տեսակետից հետաքրքրական է նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի պատմածը այն մասին, թե ինչպես 68-ամյա նկարիչը լսած լինելով 26-ամյա Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը բացվելու մասին, 1883 թ. հոկտեմբերին, դանդաղաքայլ, թույլ ոտքերով և ձեռնափայտին հենված գալիս է ցուցահանդեսը դիտելու: «1883 թ. Ստ. Ներսիսյանը այցելեց իմ առաջին ցուցահանդեսը,—գրում է Գ. Բաշինջաղյանը հետագայում,—նա ակնոցներն աչքերին, հաստ ու պարզ ձեռնափայտը ձեռքին առանձին հետաքրքրությամբ և ուշադրությամբ նկարները դիտելուց հետո ար-

տասանեց իր մեղմ ձայնով. «Աստվածային կայծ կա» ու մի քանի խրախուսական խոսքով հորդորելուց հետո հեռացավ»³²:

Գ. Բաշինջաղյանը այնուհետև տալիս է նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյան-մարդու արտաքին նկարագիրը. «Նա փոքրահասակ, նիհար և թխադեմ, շարժուն մի ծերունի էր, ակնոցներով ղինված...մեղմ ձայնով, որ հաճելի տպավորություն էր թողնում տեսնողի վրա»³³: Իսկապես, մեղ հասած նրա միակ լուսանկարը դիտողի վրա նույնպես հաճելի տպավորություն է թողնում:

Կյանքի վերջին շրջանում ավելի են ծանրանում նկարչի նյութական պայմանները: Բնավորությամբ զուսպ, ամաչկոտ և անհամարձակ լինելով, նա մնում է օրվա հացի կարոտ: «Հանգուցյալը հայ ժողովրդից այս վերջին տարիներին էլ չէր խնդրում օժանդակություն, այլ գո՛րծ, գո՛րծ և գո՛րծ ասելով էլ ավանդեց հոգին» — գրում է «Մշակ» թերթը:

Ստեփանոս Հակոբի Ներսիսյանը մեռավ 1884 թ. մարտի 23-ին Թիֆլիսում, Միքայելյանի՝ անտեր-անտիրականների և աղքատների հիվանդանոցում, 69 տարեկան հասակում: «Նա հոգին ավանդեց չքավորության մեջ և գուցե հենց մի քանի օր անօթի մնալուց», գրում է «Մշակը», ավելացնելով. «Նրան թաղեցին ծանոթ-բարեկամները»: Թաղումը տեղի է ունենում 2 օր հետո՝ մարտի 25-ին, խոջի վանք կոչված գերեզմանոցում: «Հուղարկավորությանը ներկա էին շատերը: Մինչև գերեզման նրան տարան ուսերի վրա: Պարոն Գ. Խատիսյանը մի շատ սրտաշարժ ճառ ասեց, բոլորեքեան լաց էին լինում»³⁴:

Անդրադառնալով նկարչին, նույն թերթը «Ներքին լուրեր» բաժնում գրում է. «Հանգուցյալը լինելով վերին աստիճանի գաղափարական մարդ և իր անձը բոլորովին նվիրած լինելով իր ժողովրդին, մինչև մահն էլ աշխատում էր նրա համար: Բայց հայ ժողովուրդը (իմա՝ բուրժուական հասարակությունը. — Մ. Ս.) չգնահատեց նրան կամ ավելի լավ է ասել հանգուցյալը իր անաշտություն, պատվասիրության և անկեղ-

ծության շնորհիվ չգնահատվեց հայ ժողովրդից: Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը իր կյանքն անցկացրեց միայնության մեջ և չնայելով նրան, որ նա կարող էր շատ փառավոր ապրել, եթե միայն կամենար: ...Բայց մենք մեր օտարասիրտության շնորհիվ խորշեցինք այդ մարդուց, որը չնայած իր դառն վիճակին դարձյալ ներողամտությամբ վերաբերվելով դեպի մեզ, դարձյալ չէր դադարում գործել մեզ համար»³⁵:

Հայ մշակույթի ժամանակակից գործիչները, ինչպես վկայում է նկարիչ Գր. Շարբաբչյանը, խորապես ցավակցում էին նաև այն բանի համար, որ «Ներսիսյանի կորուստը խիստ ղգալի է մանավանդ այն պատճառով, որ այն ժամանակ շատ սակավ էին կուլտուրապես դարգացած գեղարվեստագետները: Նա ընկավ ժամանակից առաջ, որպես մի շիտակ զինվոր կուլտուրական ֆրոնտի վրա»³⁶:

Ինչպես արդեն ասել ենք, Ստ. Ներսիսյանը ընտանիք և հաթազատ, ազգականներ չի ունեցել: Նա ապրել է միայնակ՝ ամուրի: Այդ պատճառով, նկարչի մահից հետո նրա անձնական իրերն ու նկարչական պարագաները, այդ թվում՝ նրա ստեղծագործությունները, երկար ժամանակ մնում են անտեր-անտիրական: Ութ ամիս հետո՝ 1884 թ. նոյեմբերի 18-ին, Թիֆլիսում լույս տեսնող «Кавказ» թերթը հրապարակում է դատական մարմինների հետևյալ հայտարարությունը: «Թիֆլիս քաղաքի հաշտարարական դատարանի առաջին հաշտարարական բաժանմունքը դատակոչում է Թիֆլիսում մեռած նկարիչ Ստեփանոս Հակոբի Ներսիսյանցի (նա ինքը՝ Ներսեսյանի) ժառանգներին հարուցել իրավասության իրավունք հանգուցյալից հետո մնացած ունեցվածքի նկատմամբ, քաղ. օրենսգրքի 1841 թ. գլ. XI, I մասով սահմանված ժամկետում (հրատ. 1857 թ.)»³⁷:

Դրանից հետո, երբ ոչ ոք չի ներկայանում ժառանգության իրավունքի հարցով, նկարչի տանը և արվեստանոցում եղած իրերը, նկարչական պարագաները և «յուղաներկ պատկերները», այդ թվում Գ. Բաշինջադյանի տեսած «Շա-

միլի ժամանակվա պատերազմական արկածները» ներկայացնող «Մեծ նկարը» և արվեստագետի անձնական արխիվը տեղափոխվում են Ներսիսյան դպրոցի նկուղը, իսկ բնակարանը հանձնվում է ուրիշի: 1920-ական թթ. սկզբներին այն շենքը, որի վերնահարկում ապրում էր նկարիչը (հայտնի Արշակունիների առանձնատունը), տեղավորվում է վրաց գեղարվեստի ակադեմիան:

Այժմ ոչինչ չի մնացել այն ամենից, ինչ թողել է նկարիչը իր տանը, որը և եղել է արվեստանոց:

ՍՏԵՂՇԱԿՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ստեփանոս Ներսիսյանը նկարել է դիմանկարներ, կեն-
ցաղային ու պատերազմական՝ թեմաներով սյուժետային
պատկերներ, բնանկարներ, եկեղեցական նկարներ, զարդա-
նկարների էսքիզներ ձեռագործության համար, կատարել է
փորագրություններ վիմագրական քարի վրա՝ ստեղծել է վի-
մագրություններ:

Արվեստագիտական գրականության մեջ, սակայն, առ
այսօր հստակ պատկերացում չկա Ստ. Ներսիսյանի նկար-
չության ժանրերի և, ընդհանրապես, նրա գեղարվեստական
ժառանգության մասին: Մինչև վերջին ժամանակներս նկա-
րիչ Ստ. Ներսիսյանը ներկայացվել է որպես միայն մի քանի
դիմանկարների և կենցաղային թեմայով մի պատկերի հե-
ղինակ: «Պահպանվել է շատ քիչ աշխատանքներ Ներսիսյա-
նից—ընդամենը մի քանի դիմանկար և մեկ ժանրային պատ-
կեր», գրել է արվեստագիտ-քանդակագործ Ս. Լ. Ստեփանյա-
նը 1939 թ. Մոսկվայում լույս տեսած «Ակնարկներ Հայաս-
տանի կերպարվեստի պատմության» հոդվածների ժողովա-
ծուի մեջ, նշելով միայն Արղությանի, Բեհբուջանի, Նդ.
Աբովյանի դիմանկարները և «Խնջույք գետափին» պատկե-
րը¹: Այդ պատկերացումը ավանդաբար կրկնվել ու շարու-
նակվում է մինչև մեր օրերը: 1958 թ. Երևանում լույս տե-
սած «Բնանկարը և հայ նկարիչները» գրքում նկարիչ-արվես-
տաբան Ռ. Շիրմանյանը, արխիվային փաստաթղթերին անծա-
նոթ լինելով, նկարչի ծննդյան տարեթիվը դետեղում է 1915—
1920 թթ. միջև և գրում է. «Նրա կյանքի և գործունեության մա-
սին ցարդ չունենք լայն ծանոթություն, մեզ հասել են միայն

կցկտուր տեղեկություններ», իսկ ստեղծագործություններից՝ «փոքրաթիվ նմուշներ»²: 1962 թ. Մոսկվայում լույս տեսած «Հայաստանի կերպարվեստը» գրքում հեղինակները նշել են միայն շորս դիմանկար և մեկ ժանրային պատկեր³, իսկ «Աշխարհի երկրների և ժողովուրդների արվեստը» համառոտ հանրագիտարանում⁴ և «Համընդհանուր արվեստի պատմություն» 5-րդ հատորում⁵ նույնիսկ դիմանկարչական ոչ մի ստեղծագործության անուն չի հիշատակվում: Դա առանձնապես տարօրինակ է թվում, երբ հենց նույն ժամանակ՝ 1962 թ., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» ամսագրում հրապարակված նկարչի ստեղծագործությունների ցուցակում նշվում է 28 գունանկարչական և գրաֆիկական աշխատանք⁶: Դրանից հետո՝ 1965 թ., «Հայաստանի պետական պատկերասրահ» կատալոգում նշվում է միայն պատկերասրահի սեփականությունը կազմող 8 գունանկարչական դիմանկար և մեկ կենցաղային պատկեր⁷: Ութ գունանկարչական պատկեր է նշում և վերլուծում նաև արվեստաբան Ն. Մարտիրոսյանը «Հայկական կերպարվեստի պատմություն» գրքի առաջին հատորում⁸, իսկ 1979 թ. Նրեանում լույս տեսած «Անկարկներ հայ կերպարվեստի պատմության» ռուսերեն ծավալուն գրքում (հեղինակային կոլեկտիվ) ուղղակի գրված է. «այժմ նրան է վերագրվում 14 դիմանկար և մի ժանրային պատկեր»⁹:

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մասին արտահայտվել է նաև տողերիս գրողը: Դեռևս 1953 թ. հրատարակված «Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը XIX—XX դարերում» գրքում, թեմայի պահանջի սահմաններում, մենք նշել ենք միայն մի քանի ստեղծագործություն¹⁰, իսկ 1979 թ. «Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները» գրքում՝ շուրջ 20 գունանկարչական և գրաֆիկական պատկեր¹¹:

Է՛լ ավելի շփոթմունք է տիրում Ստ. Ներսիսյանի գեղարվեստական ուղղության՝ նրա ստեղծագործական մեթոդի, գնահատման խնդրում: Մինչև վերջին ժամանակներս հայ արվեստագիտության մեջ նկարիչը դիտվում էր որպես

ռեալիստական ուղղության ներկայացուցիչ: Դեռևս 1939 թ. Ս. Լ. Ստեփանյանը գրել է. «Ստ. Ներսիսյանը 1850-ական թվականներին ռեալիզմի ավելի հստակ ու ավարտուն ներկայացուցիչն է», որը մենք համարում ենք միանգամայն ճիշտ: Մինչդեռ քառասուն տարի հետո՝ 1979 թ., հրապարակված վերոհիշյալ «Ակնարկներ հայ կերպարվեստի պատմության» ռուսերեն գրքում, առանց հիմնավորման, հայտարարվում է. թե «Հայ նկարչության մեջ նրա ստեղծագործությունը ներկայացնում է զարգացման ակադեմիական ուղղությունը»¹²:

Ստ. Ներսիսյանի ողջ ստեղծագործությունը՝ նկարչի գեղարվեստական ժառանգությունն ամբողջապես, ակադեմիական ուղղության վերագրելը կապված է ակադեմիական ուղղության՝ ակադեմիզմի, և գեղարվեստական կրթության ակադեմիական սիստեմի միջև եղած տարբերության անտեսման հետ: Հայտնի է, որ ակադեմիական ուղղությունը կտրում էր արվեստը իրականությունից: Այդ ուղղությունը հաստատում էր վերացական՝ ժամանակից և ազգայինից դուրս գեղեցիկի նորմաներ, անտիկ և անցյալի դասական արվեստի ձևերի ու կանոնիկ կոմպոզիցիաների ընդօրինակում, պրոպագանդում էր իդեալիստական գեղատական արվեստի դեմ: Դիմանկարում ակադեմիզմն արտահայտվում էր անձի ցուցադրման մեջ, նրա պայմանական, երբեմն ուղղակի կեղծ թատերական կեցվածքի, արհեստական դիրքի, հագուստի փառահեղության, թանկարժեք կտորեղենի ու զարդերի փայլի վերարտադրման մեջ: Պահանջվում էր, որ թվա թե պատկերվողը խոսում է իր մասին. «Նայիր ինձ վրա... ես այդ քաջարի զորավարն եմ»: Այդ կարգի դիմանկարներում մարդու արժանապատվությունը որոշվում էր նրա բարձր դասին պատկանելությամբ, ազնվականական ծագումով, սոսկ պետական կամ զինվորական բարձր կոչումով և այն կշիռով, որով նա տեղ էր գրավել հասարակության մեջ: Այդ ամենը դիմանկարին տալիս էր պաշտոնականու-

թյուն, և որ ակնառու է, դեկորատիվ շքեղություն: Այդօրինակ դիմանկարներում արտահայտվում էին ազնվականության դասային իդեալները:

Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարները, իհարկե, այդ կարգի ստեղծագործություններ չեն: Ինչպես ցույց կտանք, դրանք խորապես ուսուցողական և դեմոկրատական բնույթի պատկերներ են՝ ժամանակակից անձանց և պատմական գործիչների համոզիչ կերպարներ, ստեղծված XIX դարի կեսերին հայ ազգային, գեղարվեստական մշակույթի ընդհանուր զարգացման հենքի վրա:

Ստ. Ներսիսյանի գեղարվեստական ժառանգության և նրա ստեղծագործական մեթոդի մասին եղած վերոհիշյալ անորոշ պատկերացումներն ու շփոթմունքը ինքնին վկայում են, որ նկարչի կյանքը և գործունեությունը մինչև այժմ հանգամանորեն չեն ուսումնասիրված:

Ներկա աշխատության մեջ, որպես առաջին փորձ, մենք կաշխատենք փաստական նյութերի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում ներկայացնել բաղմավաստակ նկարչի հիմնական ստեղծագործությունները, նշելով դրանց տեղը և նշանակությունը XIX դարի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ:

Գ Լ Ո Ւ Ն Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

ՍՏ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (1835—1845)

Ստեփանոս Ներսիսյանը նկարչությամբ սկսել է զբաղվել վաղ հասակից: Դեռևս 1830-ական թթ. կեսերին՝ 19—20-ամյա պատանին, Թիֆլիսում, այնուհետև Պետերբուրգում կատարում է նկարչական աշխատանքների «շատ փորձեր,—որոնք, ինչպես գրում է նկարիչը, իր դիմումներից մեկում 1835 թ.,—վկայում են նկարչության մեջ ունեցած իմ ընդու-

նակությունների մասին»: Այդ նախնական աշխատանքների գեղարվեստական որակը հիմք է տվել այն ժամանակվա կովկասի կառավարիչ Գ. Վ. Ռոզենին գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտին ուղղած միջնորդական նամակում գրել, թե ներսիսյանը «վճռել է այդ բնագավառում կատարելագործվել», իսկ գեներալ Ա. Ն. Բեկենդորֆի մոտ այն տպավորությունն է ստեղծվել, որ նա կարծել է, թե ներսիսյանը «երկար ժամանակ սովորել է լավորակ նկարիչների մոտ»:

Թե ինչ աշխատանքներ է կատարել պատանի նկարիչը այդ տարիներին, մեզ առայժմ հայտնի չէ: Սակայն պաշտոնական փաստաթղթերում, ինչպես նշել ենք, դրանք կոչվել են «նախնական փորձեր»: Բայց դրանք եղել են այնպիսի «փորձեր», որոնց հիման վրա «նկարիչներին խրախուսող ընկերություն» կոմիտեն նրան 1835 թ. ամսական թոշակ է նշանակել: Ավելին: Գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Օլենինի այն խոսքը, թե «ես իմ կողմից համարձակվում եմ ենթադրել, որ հայ Ստեփան ներսեսովը կարող է դառնալ հույժ օգտակար իր հայրենիքի համար», պատահական չէր: Այդպիսի համարձակ ենթադրություն Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտ-նկարչի կողմից հնարավոր չէր, եթե նա տեսած չլիներ սկսնակ նկարչի ստեղծագործությունները: Այդ ամենը հիմք է տալիս ընդունելու, որ 1830-ական թթ. կեսերին Ստ. ներսիսյանը արդեն հանդես է եկել նախնական ստեղծագործական աշխատանքներով, ստեղծագործություններ, որոնք գրավել են արվեստը հասկացող բարձրաստիճան անձանց ուշադրությունը և արժանացել են նրանց հովանավորությունը:

Ստեփանոս ներսիսյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների մասին ավելի հավաստի տեղեկություններ են հանդիպում գրավոր աղբյուրները: Դրանք արխիվային փաստաթղթեր են, որոնք վերաբերում են 1837—1838 թվականներին՝ նախաականության շրջանին: Այդ փաստաթղթերից մեկը վկայում է, ինչպես արդեն նշել ենք, որ «նկարիչներին խրախուսող ընկերություն» կոմիտեն 1837 թ. գնել է Ստ. ներսիսյան-

նի ներկայացրած «Կրակող ասիացիին» նկարը 100 ռուբլով: Այդ տարիներին 100 ռ. բավական մեծ գումար էր, եթե նկատի ունենանք, որ մեկ ամսվա ապրուստի համար նրան տրվել է 10—15 ռ. թոշակ: Դա նշանակում է, որ այդ պատկերը, անկասկած, ներկայացրել է գեղարվեստական կարևոր հետաքրքրություն և այնպիսի արժեք, որ արժանացել է բարձր գնահատման: Բայց թե ինչ է պատկերել այդ «Կրակող ասիացիին» և ինչպիսին է եղել այն, մենք այժմ, երբ ձեռքի տակ ուրիշ ոչ մի տեղեկանք կամ լուսանկար չունենք, որոշակի խոսք ասել չենք կարող: Մեզ մնում է միայն ենթադրել, որ դա պատկերել է հրացանակիր մի կովկասցի՝ կրակելիս: Պետք է նկատել, որ կովկասյան ժողովուրդներին ռուսներն այն ժամանակ սովորաբար անվանում էին ասիացիներ: Ռուս նկարիչները հաճախ էին նկարում այդ ասիացիներին՝ հրացանակիր մարդկանց, մեծ մասամբ կովկասյան լեռնցիներին: Այդ թեման բավական տարածում ուներ նաև ռուսական գեղարվեստական գրականության մեջ և պոեզիայում: Երիտասարդ՝ 22-ամյա սկսնակ նկարիչը, որը ապրում և գործում է Ռուսաստանի մայրաքաղաքում՝ նույն գեղարվեստական միջավայրում, բնականաբար, տարվել է նույն այդ թեմայով և ստեղծել է մի պատկեր, որը համահնչյուն էր ժամանակի հետաքրքրությունը: Նույն ժամանակի գործ է Ստ. Ներսիսյանի նկարած Սկոտտիի «Ատրճանակ կրող հայը» պատկերի պատճենը, որը, ինչպես նշեցինք, 1838 թ. Պետերբուրգի գեղարվեստական ստեղծագործությունների վիճակախաղում շահել է մրցանակ:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, 1834—1838 թվականներին՝ նախքան գեղարվեստի ակադեմիա ընդունվելը, 19—23 տարեկան հասակում Ստեփանոս Ներսիսյանը ստեղծել է պատկերներ, որոնք ոչ միայն արժանացել են ուշադրության, այլև նրանցից մեկը զնվել է, մյուսը արժանացել մրցանակի:

Բացի գրավոր աղբյուրներից, նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների մասին որոշ գաղափար է տալիս նաև մի երիտասարդի դիմանկար, որը բարեբախտաբար պահպանվել է մինչև մեր օրերը: Դա Տեր-Ղու-

կասյանների հայտնի գերդաստանի զավակներից մեկի, ավագ
որդու՝ Արշակի, դիմանկարն է, մի փոքրածավալ անստորա-
գիր աշխատանք (39×32 սմ), որը այժմ գտնվում է վրացա-
կան ՍՍՀ պատմության և ազգագրության ընկերության պե-
տական թանգարանում:

Ստ. Ներսիսյանը երիտասարդ Արշակ Տեր-Ղուկասյանին
նկարել է Պետերբուրգում այդ ընտանիքի հետ ունեցած առա-
ջին իսկ ծանոթության շրջանում: Հավանականությունից զուրկ
չէ, որ միայնակ ու անօգնական, սկսնակ հայ նկարիչը Պե-
տերբուրգում հյուրընկալվել և, թերևս, հյուրասիրվել է իր
հասակակից Տեր-Ղուկասյան եղբայրների կողմից, մանա-
վանդ, որ այդ երիտասարդների հայրը՝ Մոսկվայի հայոց եկե-
ղեցու քահանա Հարություն (Արտեմ) Տեր-Ղուկասյանը, ինչ-
պես հայտնի է, բարեկիրթ, հյուրընկալ և հոգատար անձ է
եղել իր ժամանակին:

Արշակ Արտեմի (Հարությունի) Տեր-Ղուկասյանը (Տեր-
Ղուկասով), որը հետագայում դարձավ անվանի գեներալ, ռու-
սական ցամաքային զորքերի ականավոր զորավար, 1877—
1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի հերոսներից մեկը,
այստեղ պատկերված է երիտասարդ հասակում՝ ուսանողա-
կան համազգեստով: Արշակը 1835 թ. Մոսկվայից եկել էր Պե-
տերբուրգ և ընդունվել հաղորդակցության ճանապարհների
ինստիտուտ, ուր սովորել է չորս տարի: 1839 թ. նա փայլուն
ավարտել է այդ ինստիտուտը և ստացել ճանապարհաշինու-
թյան ինժեների կոչում: Նկարիչը Արշակին նկարել է հենց այդ
տարիներին՝ ամենայն հավանականությամբ 1837—1838 թթ.
Պետերբուրգում, երբ նա դեռևս կրում էր հաղորդակցության
ճանապարհների ինստիտուտի ուսանողական հագուստ: Ստ.
Ներսիսյանը նրան նկարել է երկու անգամ: Առաջինը մեկ սե-
անսով կատարված փոքրածավալ մի նկար է՝ էտյուդ, որը
կրում է աշակերտական աշխատանքի բնույթ: Երկրորդ անգամ
անդրադառնալով նույն կերպարին, սկսնակ նկարիչը ձգտել է
հասնել պատկերվողի նմանության վերարտադրմանը: Նմա-
նությունը, իհարկե, դիմանկարչության առաջնակարգ խնդիր-

ներից մեկն է, բայց ոչ միակը: Կարևորը, սակայն, այստեղ մնացել է անլուծելի: Նրիտասարդ մարդու կենսալից բնավորության, նրա ներքնաշխարհի և ստեղծագործության գաղափարական նպատակադրումը գունանկարչության միջոցներով բացահայտելու կարողությունը այն խնդիրներն են, որոնք ծառացել են նկարչի առաջ և պահանջում են մասնագիտական կրթություն: Այնուամենայնիվ, չնայած նույնիսկ գծանկարի թուլությանը և ձեռքի որոշ անվարժությանը, այստեղ նկատվում է դիմանկարչի բնածին ընդունակությունը:

Արշակ Տեր-Ղուկասյանի դիմանկարով ավարտվում են մեր տեղեկությունները սկսնակ նկարչի նախաակադեմիական շրջանի գեղարվեստական ստեղծագործությունների մասին: Այդ, ինչպես և այլ՝ մեզ չհասած, աշխատանքների գեղարվեստական մակարդակի մասին կարելի է դատել նաև գեղարվեստի ակադեմիայի ղեկավարության այն գնահատականով, ինչ տրվել է 1838 թ. Ստ. Ներսիսյանին ակադեմիա ընդունվելու որոշման մեջ և գրանցվել ակադեմիական մատյանում, ըստ որի քննության ներկայացված աշխատանքները հաստատում են «նկարչության մեջ նրա ցույց տված ընդունակությունները և գերազանց առաջադիմությունը»:

Ակադեմիայի խստապահանջ պրոֆեսորների կողմից նորեկ ուսանողին այդպիսի բարձր գնահատական տալը միաժամանակ բնութագրում է նկարչին և նրա վաղ շրջանի աշխատանքները:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու շրջանում (1838—1840) Ստ. Ներսիսյանի կատարած ուսումնական կամ արտադասարանական աշխատանքներից մեզ, դժբախտաբար, ոչինչ չի հասել:

Հայտնի է միայն, որ 1840 թ. ակադեմիան ավարտելիս Ներսիսյանը ներկայացրել է դիպլոմային-ավարտական աշխատանք՝ մի դիմանկար, նկարչի կողում ստանալու համար: Սակայն այդ ստեղծագործությունը նույնպես մեզ չի հասել: Այժմ էլ անհայտ է նրա տեղը:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան 1840 թ. ավար-

տելուց հետո Ստ. Ներսիսյանի կատարած ստեղծագործական աշխատանքներից հայտնի է «Հրացանը լիցքավորող պարսիկը» պատկերը, որը 1842 թ. ցուցադրվել է ակադեմիայի սրահներում բացված աշնանային ցուցահանդեսում: Սա արդեն մեզ հայտնի երրորդ միաֆիգուր կոմպոզիցիան է, որի մեջ նկարիչը պատկերում է զինակիր մարդու՝ հրազեն կրող արևելցու կերպար: Դա պատահական չէր:

Հետաքրքրությունը հրազենով մարդու, մասնավորապես արևելցու, ինչպես ռուսներն են ասում՝ ասիացու, նկատմամբ թեև սկսվել էր ակադեմիայում ուսանելուց առաջ՝ 1837 թվականից, սակայն պրոֆ. Ա. Զաուերվեյդի մարտանկարչական դասարանում մասնագիտանալով այդ ժանրում, Ստ. Ներսիսյանը սիրով է ստեղծում մարտանկարչական կամ զինված մարդկանց պատկերներ: Մարտանկարչական պատկեր, ինչպես ցույց կտանք, նա ստեղծում է հետագայում ևս:

Ինչ վերաբերում է «Հրացանը լիցքավորող պարսիկը» պատկերին, ապա այն մեզ չի հասել: Այդ պատկերի անունը պահպանվել է միայն 1842 թ. ակադեմիական (աշնանային) ցուցահանդեսի կատալոգում:

Նույն շրջանի ստեղծագործություններից է «Երիտասարդի դիմանկարը» (1845), որը գրականության մեջ կամ թերթային-ամսագրային հոդվածներում հիշվում է նաև «Երիտասարդ՝ Լազարյան ճեմարանից», «Անծանոթ երիտասարդի դիմանկար ուսանողական մունդիրով»: Պատկերը 1923 թ. ստացվել է Թիֆլիսից և այժմ գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում: Դրա ձախ կողմի ներքևի մասում նկարիչը դրել է իր ստորագրությունը և տարեթիվը՝ «Нерсесовъ, 1845» (նկ. 1):

Այժմ դժվար է ասել, թե որտեղ է այն նկարվել՝ Պետերբուրգում, թե՞ Մոսկվայում: Երկու դեպքում էլ նշվում է մեկ վայր՝ ռուսական միջավայր: Իրոք, այս դիմանկարի մեջ նկատվում է ռուսական միջավայրի, մասնավորապես ռուսական նոր, ռեալիստական դիմանկարչության որոշ ազդեցությունը: Դա, ամենից առաջ, արտահայտվում է դիմա-

նկարի կոմպոզիցիայում: Երիտասարդը պատկերված է դիմացից, դիտողին ուղղված հայացքով: Նա աջ ձեռքը ազատ դրել է բազկաթոռի հենակին, մյուսը՝ կախել ցած և հանգիստ նայում է առաջ: Երիտասարդի երկարուն դեմքի վրա որոշակի ընդգծված են նրա մեծ ու լայն բացած աչքերը, իսկ խոհանարան հայացքում ղգացվում է պատկերվողի մտավորական լինելը: Ուսանողական տարազը՝ կրծքի վրա վերևից ներքև ձգված փայլուն կոճակներով, առաջին պլանի վրա նշված նրա ձեռքը նուրբ ու երկարուն մատներով, որոնք ողողված են լույսով, կոմպոզիցիայում անմիջապես աչքի են ընկնում և նպաստում են կերպարի բնութագրմանը: Թերևս մեկը այն խելահաս երիտասարդ սերնդից, որը կոչված է կրելու ժողովրդի մեջ լուսավորության տարածող ջահը, մի երիտասարդ, որը մարմնավորում է նկարչի փայփայած գաղափարական հերոսի կերպարը: Այս ստեղծագործության մեջ նկարիչը, անկասկած, խոշոր, առաջադիմական քայլ է կատարում նախորդ՝ վերը նշված Արշակ Տեր-Ղուկասյանի, դիմանկարի համեմատությամբ: Ժամանակակից կրթասարդ մարդու կերպար ստեղծելու խնդրում: Դա նշանակում է, որ գեղարվեստի ակադեմիայում պրոֆեսոր Ս. Գ. Վառնեկի դիմանկարչության դասարանում սովորած հայ նկարիչը հենց սկզբից մասնագիտանում է դիմանկարչության մեջ և հանդես է գալիս հենց այդ ժանրում:

Սրանք են ահա Ստ. Ներսիսյանի գործունեության վաղ շրջանից մեզ հասած և գրավոր աղբյուրներից հայտնի այն ստեղծագործությունները, որոնք այսուհետև պետք է մտնեն հայ նկարչության XIX դարի 30—40-ական թթ. պատմության մեջ:

Այս աշխատանքներով, սակայն, չի սահմանափակվում Ստ. Ներսիսյանի վաղ շրջանի ստեղծագործական գործունեությունը: Տաղանդավոր, համառ և աշխատասեր բնավորությամբ երիտասարդ նկարիչը 1830—40-ական թվականներին, հատկապես գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո, անցած 5—6 տարիներին (1840—1846), անկասկած, կատարել է այլ աշխատանքներ ևս: Սակայն այն, ինչ արդեն

Հայտնի է մեզ, հիմք է տալիս հաստատ ասելու, որ Ստ. Ներսիսյանը Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ստացել է մասնագիտական բարձր կրթություն և մասնագիտացել դիմանկարչության ժանրում: Թեև վերոհիշյալ ստեղծագործություններում դեռևս լրիվ չեն դրսևորվել նկարչի՝ դիմանկար ստեղծելու կարողությունը և առանձնահատկությունները, սակայն դրանք վկայում են, որ Ստ. Ներսիսյանի գործունեության հիմնական բնագավառը և հետաքրքրությունների աշխարհը հետագայում դառնում է գլխավորապես դիմանկարչությունը: Այս բնագավառում է նա լիովին դրսևորում իր քաղաքացիական ու հայրենասիրական ձգտումները:

Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ
(1848—1884)

«Ինձ թվաց, որ նա ծնված է հատուկ պորտրետիստ լինելու համար,—գրել է նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը Ստ. Ներսիսյանի տուն-արվեստանոցում 1883 թ. տեսած պատկերներից ստացած տպավորության հիման վրա, ավելացնելով, որ, իրոք,—այս կողմից նա հմուտ գծագրող էր և բարեխիղճ կենդանագրող»¹:

Իսկապես, 1846 թ. Պետերբուրգից վերադառնալուց հետո և այնուհետև՝ շուրջ 38 տարվա ընթացքում, նրա ստեղծած պատկերների մեծագույն մասը դիմանկարներ են: Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարները խոշոր ներդրում են XIX դարի հայ ազգային նկարչության մեջ: Դիմանկարներ, ինչպես տեսանք, նա նկարել էր դեռևս 1830—40-ական թթ. ևս: Սակայն իր կյանքի ու գործունեության նոր շրջանում՝ հայրենիքում՝ հայկական մշակույթի օջախներում, հասարակական-քաղաքական կյանքի նոր պայմաններում նրա ստեղծած դիմանկարներն իրենց բովանդակությամբ, գաղափարական ուղղվածությամբ և գեղարվեստական խնդիրների ինքնատիպ լուծումներով նոր որակ են ներկայացնում այն բոլոր պատ-

կերների համեմատութեամբ, որոնք գոյութիւն են ունեցել մինչև այդ կամ ստեղծվում էին նկարչի գործունեութեան ժամանակաշրջանում:

Դիմանկարչութիւնը ազգային մշակութի մեջ բաւական հին և հարուստ պատմութիւն ունի: Նկարչութեան այդ ժանրը երևան է եկել դեռևս միջնադարյան մանրանկարչութեան և որմնանկարչութեան մեջ:

Դիմանկարչութիւնը, որպէս հաստոցային նկարչութեան մի առանձին և ինքնուրույն ժանր, հայ կերպարվեստի մեջ երևան է եկել XVII—XVIII դարերում: Միջնադարից հետո՝ ընդհուպ մինչև XIX դարի առաջին քառորդը, երբ Հայաստանը դեռևս գտնվում էր Թուրքիայի և Պարսկաստանի կողմից բաժան-բաժան արված վիճակում և նրանց գերիշխանութեան տակ, կերպարվեստի, մասնավորապէս հաստոցային նկարչութեան զարգացումը հիմնականում ընթանում էր բուն հայրենիքից դուրս՝ հարևան և հեռավոր երկրներում և հայկական գաղթօջախներում: Հայ ժողովրդի պատմական բախտի հետևանքով ստեղծված այդ իրավիճակն իր կնիքն է դնում նույն շրջանի արվեստի, մասնավորապէս, նկարչութեան ոճի և թեմատիկայի վրա: Ստեղծվում են մեծ մասամբ օտարազգի անձանց դիմանկարներ, այդ թվում թագավորների, թագուհիների, իշխանների, նշանավոր վաճառականների ու հոգևոր գործիչների կերպարներ, կատարված բազմազան ոճերով ու գեղարվեստական-գաղափարական տարբեր լուծումներով: Այսպիսին են, օրինակ, նկարիչ Պավել Բոգուշի և նրա երկու նկարիչ որդիների՝ Հակոբ (Յան) և Սիմոն Բոգուշների ստեղծագործութիւնները: Հանրահայտ են Պավել Բոգուշի կերտած Լեհաստանի թագավոր Զիգմունդ Երրորդի ու Աննա Ավստրիացու, ինչպէս և Սիմոն Բոգուշի նկարած Մարինա Մինիշկի և ուրիշների դիմանկարները, նոր Զուլայի հայոց մշակութային օջախից դուրս եկած և Մոսկվայի Զինապալատի առաջնակարգ նկարիչ Աստվածատուր Սալթանյանի (Բոգդան Սալթանովի) նկարած ռուս թագավորների և պալատական վերնախավի անձանց կերպարները, Լեհաստանում և Լիտվա-

յում գործած Հովհաննես (Իոնաս) Ռուստեմի (1761—1835) դիմանկարները, և, վերջապես, Մանասես ու Հովնաթան երկու տարբեր նկարչական ընտանիքների ներկայացուցիչների ստեղծագործությունները:

XIX դարի կեսերին, երբ հրապարակի վրա էր Ստ. Ներսիսյանը, հայ իրականության մեջ ապրում և գործում էին բավական շատ հայ նկարիչներ, այդ թվում պրոֆեսիոնալ դիմանկարիչներ և տարբեր ժանրերի կերպարվեստագետներ, որոնք ստեղծում էին ժամանակակից ու պատմական անձանց կերպարներ: Այդպիսիք են Մկրտում, Հակոբ և Աղաթոն Հովնաթանյանները, Հովհ. Այվազովսկին, Հովհ. Պատկանյանը և ուրիշներ արևելահայ, իսկ Հովհաննես (Ումետ) Պեյզաուր (1809—1874), Ռուբեն Մանասեն, Աբրահամ Սաքայանը (1821—1876) և ուրիշներ՝ արևմտահայ իրականության մեջ: Այդ նկարիչների ստեղծած դիմանկարների առանձնահատկությունը, ամենից առաջ, այն է, որ հակառակ վերոհիշյալ՝ XVII—XVIII դարերի, ծագումով հայ արվեստագետների, սրանց ստեղծագործությունների մեծ մասը պատկերում է հայ անձանց՝ ազգությամբ հայ տղամարդկանց ու կանանց դիմանկարներ, հանգես բերելով ձգտում ստեղծելու ազգային կերպարներ դիմանկարչության մեջ:

Դիմանկարչության դիմելը ժամանակի պահանջն էր: Բացի հայերից, դիմանկարներ նկարում էին նույն միջավայրում ապրող նաև վրացի, ռուս, իտալացի և այլազգի նկարիչներ: XIX դարի կեսերին, երբ Անդրկովկասում իշխում էր ցարական բյուրոկրատիան, ունեոր և, հատկապես, ազնվականական խավերի մարդիկ դիմանկարչության մեջ տեսնում էին իրենց գերադասությունը: Դրանով էլ պետք է բացատրել, որ նկարիչներ Հակոբ և Աղաթոն Հովնաթանյանները այդ շրջանում բավական շատ են նկարել ազնվականական վերնախավի այնպիսի անձանց դիմանկարներ, ինչպիսիք են Կովկասի փոխարքաներ (կառավարիչներ), գեներալներ Ա. Երմոլովի, Ի. Պասկևիչի, Գ. Ռոդենի, Ս. Վորոնցովի, Ե. Գուլովինի և շատ ուրիշների, այդ թվում և Ալեքսանդր Երկրորդ կայսրի դիմանկարները:

Դիմանկարիչ Ստ. Ներսիսյանը չգնաց այդ ուղղությամբ և տուրք չտվեց վերնախավի գեղարվեստական պահանջներին: Ընդհակառակն, արվեստագետը մարդու գերազանցությունը տեսնում էր ոչ թե նրա ազնվականական, ծագման կամ չինովնիկի բարձրաստիճան պաշտոնի, այլ մարդու հանրագուտ գործունեության մեջ: 1850—60-ական թթ. և կյանքի վերջին շրջանում նրա նկարած դիմանկարների համարյա բոլոր հերոսները ժողովրդի ծոցից դուրս եկած և հարազատ ժողովրդի համար ծառայած մեծագործ անձանց կերպարներ են, հայ ժողովրդի ազատագրության, նրա բարեկեցիկ կյանքի ստեղծման համար մարտնչող մարդկանց, ազգային մշակույթի տարբեր բնագավառների հանրահայտ և առաջավոր, աշխարհիկ և հոգևոր գործիչների դիմանկարներ: Ժամանակակից անձանց կամ պատմական անցյալի գործիչների՝ նրա դիմանկարները միաժամանակ նկարչի խոսափողներն են՝ նկարչի գեղարվեստական ստեղծագործությունների դրական հերոսները, գործիչներ, որոնք հասարակությանը հայտնի են իրենց հանրագուտ և օրինակելի գործունեությամբ: 1880 թ. գրած մի նամակում նա հենց այդպես էլ ասում է. «Այո՛, մենք ինչպես հայ ազգի զավակներ, պետք է որ ամենքս լավ ծանոթ լինենք այս տասնիններորդ դարի մեզ տված անհատների, եթե ոչ իսկ անձանց հետ, գեթ նոցա երևելի գործերուն»²: Առաջնորդվելով այդ սկզբունքով, Ստ. Ներսիսյանը ընդհանրապես պատվերներ չի ընդունում: Նա նկարում է իր ընտրությամբ այն մարդկանց, որոնք իրենց հանրագուտ գործերով արժանի են հավերժ հիշվելու «այժմոյս և ապագա սերնդոց սրտի ու մտաց մեջ»:

Այս տեսակետից դիմելով դիմանկարչությանը, Ստ. Ներսիսյանը իր կյանքի և գործունեության երկրորդ շրջանում ստեղծում է հայ ժողովրդի արժանավոր զավակների ու ազգային մշակույթի նշանավոր գործիչների կերպարներ: Արվեստագետի ստեղծագործությունների շարքում դիմանկարչությունը ոչ միայն առաջնակարգ տեղ է գրավում, այլև կազմում է նրա արվեստի պսակը:

Ստեփանոս Ներսիսյանի ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանի առաջին գործերից մեկը պետք է համարել Մե-
լիք-Աղամյանի դիմանկարը (նկ. 2): Այստեղ ստեղծագոր-
ծությունը տարեթիվ ու ստորագրություն չունի, հայտնի է
նույնիսկ պատկերվողի անունը, սակայն դատելով ստեղծա-
գործության բնույթից և ոճական առանձնահատկությունից,
մենք այն դասում ենք 1840-ական թվականների երկրորդ կես-
սում ստեղծված դիմանկարների շարքին:

Մասնագիտությամբ իրավաբան, գեղեցիկ արվեստների
սիրահար Մելիք-Աղամյանը մեկն էր այն ժամանակակիցնե-
րից, որոնք գրավել էին նկարչի ուշադրությունը հասարակու-
թյան մեջ ունեցած բարձր հեղինակությամբ և ազգային մշա-
կույթի նկատմամբ ցուցաբերած հարգանքով: Թերևս այդ
պատճառով Ներսիսյանը սիրով է նկարել նրան, իր ստեղծա-
գործության մեջ բացահայտելով պատկերվողի անձնական
արժանապատվությունը:

Մելիք-Աղամյանը պատկերված է նստած դիրքով, աջ
ձեռքը ազդրին հենած, ձախը՝ բաղկաթոռի հենակին: Նրա
դեմքը դիտողին երևում է երեք քառորդ թեքությամբ, իսկ
մարմինը՝ գոտկատեղից: Նա հանգիստ, բայց ուշադիր, խելոք
ու կենտրոնացված նայում է դիտողին և թվում է, թե խոսում
է նրա հետ, մտքեր է փոխանակում: Պատկերելով մարդուն
նրան բնորոշ դիրքով և այնպիսի վիճակում, որը բացահայ-
տում է պատկերվողի բնավորությունը, Ստ. Ներսիսյանը հաղ-
թահարում է անցյալից եկող և դեռևս նրա ժամանակ պահ-
պանված կոմպոզիցիայի միօրինակությունը դիմանկարում:
Նա ստեղծել է դիմանկարի նոր, Հովնաթանյանից տարբերվող
կոմպոզիցիա, որի մեջ ժամանակակիցը երևում է միանգա-
մայն ազատ կեցվածքով, բնական դիրքով ու կենսալից: Մար-
դու այդպիսի կեցվածքը ինքնին արդեն խոսում է այն ազա-
տության մասին, որ հանձին Ստ. Ներսիսյանի XIX դ. կեսե-
րին մուտք է գործում հայ նոր դիմանկարչության մեջ:

Մելիք-Աղամյանի դիմանկարը տրամաբանությամբ կա-
տարված ստեղծագործություն է: Նկարիչը այստեղ պատկերել
է իր ժամանակի մտավորականի կերպար: Դա նոր զարգացող

հասարակության ներկայացուցչի ռեալիստական կերպար է։ Պատկերի կոլորիտը նպաստել է մտահղացման լրիվ բացահայտմանը։

Ստ. Ներսիսյանի լավագույն դիմանկարներից է «Տղամարդը ծխամորճով» պատկերը, որի տակ կա նկարչի ստորագրությունը և տարեթիվը «Нерсесовъ, 1848»: Տղամարդը ծխամորճով» դիմանկարը բավական մեծածավալ (115×160) ստեղծագործություն է։ Դա հայ նկարչի մինչև այդ կատարած աշխատանքներից ամենամեծն է և նշանակալիցը (նկ. 3)։

Մեզ անծանոթ տղամարդը այստեղ պատկերված է դետնին նստած, հենված աջ թևի արմունկին, ձախը կիսածալ ոտքի ծնկանը դրած։ Նրա կիսաթեք դեմքը ուղղված է դեպի աջ, ուշադիր նայում է մի կետի։ Նրա հարուստ, արևելյան շքեղ հագուստը, որը Ղարաբաղի մելիքների ազգային տարազն է հիշեցնում, ուսին հենած երկար կայծքարով հրացանը, գոտկատեղում երևացող փոքրիկ թուրը և ատրճաճանակը ներկայացնում են մի զինված մարդ, որը, կարծես, նստել է հանգրստանալու։ Նա հաստամարմին, լայն դիմագծերով, երկար ու ծայրերը ոլորած սև բեղերով մի քաջառողջ տղամարդ է, կովկասահայ մի անձնավորություն, որը, կարծում ենք, ժամանակին հանրահայտ գործիչ է եղել։ Այդ է հաստատում նաև նրա աջ ձեռքում բռնած երկար ծխամորճը, որի վրա եղած օղակի մեջ անց է կացրել բութ մատը։ Այդպիսի օղակավոր ծխամորճեր նկարչի ժամանակ կրում էին Ղարաբաղի հայ մելիքները և հասարակության անվանի մարդիկ։ Դատելով պատկերվողի դեմքի խելացի արտահայտությունից և նրա ազատ, անկաշկանդ կեցվածքից, որը, կարծես արտահայտում է մարդու ազատատենչ ոգին, կարելի է ասել, որ նա մեղմ բնավորությամբ անձնավորություն է, հասարակության կողմից ճանաչված ու գնահատված գործիչ։ Թերևս հենց այդ կողմը ընդգծած լինելու նպատակն է հետապնդել նկարիչը, որ լուսավորել է նրա լայն ու արտահայտիչ դեմքը և ձեռքերը, որոնք անմիջապես գրավում են դիտողի ուշադրությունը, ցայտուն դարձնելով մարդու թափանցող հայացքը։

Այդ դիմանկարը միաֆիգուր կոմպոզիցիա է, որտեղ մարդը պատկերված է բնության գրկում, տեսարանի հետ, որը և պատկերի մեջ մտցնում է որոշ պատմողական տարր:

Հետաքրքրական է նկատել, որ այս պատկերը ևս ներկայացնում է հրացանակիր մարդ՝ տաք և սառը զենքերով զինված անձնավորություն, որպիսի պատկերներ նկարիչը ստեղծել էր իր գործունեության առաջին շրջանում ևս:

Այդ տեսակետից ուշագրավ է նաև զինվորական ու հասարակական ականավոր գործիչ, գեներալ Մովսես Զաքարի Արղության-Երկայնաբազուկի (1798—1855) դիմանկարը: Պատկերի տակ նկարիչը դրել է իր ստորագրությունը և տարեթիվը՝ «Нерсесовъ, 1849»: Դա պատկերում է նշանավոր զորավարին գեներալական հագուստով, գլխաբաց, կիսադեմ (պրոֆիլ) և գոտկատեղից (նկ. 4):

Մովսես Արղությանը սերվում է հայկական հին XIII դարի Հայաստանի կառավարիչներ Իվանե և Սարգիս Զաքարյան-Երկայնաբազուկների հայտնի տոհմից, ազգանվեր մի տոհմ, որը միջնադարում և, հատկապես, XVIII դարի վերջին քառորդում հիշվում է որպես «ազգ մեծ և երևելիք որպես վկայեն պատմագիրք»: Այդ տոհմից սերված կաթողիկոս Հովսեփ Արղությանը (1743—1801), նրա եղբոր թոռ Մովսեսը և ուրիշներ նշանակալից դեր են կատարել հայ և ռուս ժողովուրդների բազմադարյան բարեկամության և կապերի ամրապնդման, հայ ազատագրական շարժումների գլխավորման, Հայաստանը Ռուսաստանին միացնելու՝ ժողովրդի ձգտումների իրականացման գործում:

Առանձնապես հանրագուտ է եղել Մովսես Արղության-Երկայնաբազուկի հասարակական ու լինվորական գործունեությունը: 19 տարեկան հասակից մտնելով զինվորական ծառայության մեջ, նա 1827 թ. մասնակցում է Երևան քաղաքի գրավմանը և գեներալ Հ. Դ. Լազարյանի հետ անմիջականորեն գործակցում է XVII դարում բռնությամբ Պարսկաստան տարված 40.000 հայերի հայրենիք ներգաղթը կազմակերպելու մեծ ու դժվարին գործին: 1829 թ. նշանակվելով

հայկական մարզի պետ, նա մի շարք բարենորոգումներ է կատարում հարազատ ժողովրդի կյանքի պայմանները բարելավելու նպատակով: Նկարիչը Մ. Արզումանյան-Ներկայաբազուկին պատկերել է այն ժամանակ, երբ վերջինս նշանակված էր Մերձկասպյան երկրամասի ղորքերի հրամանատար և քաղաքացիական նահանգապետ:

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը հայազգի այդ ականավոր գործչին 1849 թ. կարող էր հանդիպած լինել Թիֆլիսում կամ, որ ավելի հավանական է՝ Շուշի քաղաքում, որն այդ ժամանակ մտնում էր նահանգապետի իշխանության սահմաններում: Դիմանկարը նեկայացնում է XIX դարի առաջին կեսի հասարակական ու ղինվորական խոշոր գործչի ռեալիստական կերպար: Կերպարի դիմանկարչական հատկությունը՝ նմանությունը, կասկած չի առաջացնում: Նա լիքը դեմքով, սև ու հաստ բեղերով, ուժեղ, հաղթանդամ տղամարդ է եղել, կյանքի 50 տարին անցկացրած ղինվորական: Նրա խիստ և ուշադիր հայացքում զգացվում է բնավորության կայունությունը և ուժեղ կամքը:

Դիմանկարի կոմպոզիցիան նկատելիորեն տարբերվում է ժամանակակից Հովնաթանյանի մշակած պատկերաձևից: Այստեղ վերարտադրված է մարդու ազատ, անկաշկանդ և բնական կեցվածքը: Չնայած անձնավորության բարձր դիրքին և պաշտոնական արտհագուստին՝ նրա ղինվորական տարազի և գեներալական տարբերանշանների մանրակրկիտ պատկերմանը, դիմանկարն աչքի է ընկնում որոշ ինտիմությամբ: Նկարիչը նրա մեջ տեսել է ոչ այնքան հերոս զորավարին, որը մի շարք հաջող մարտեր է մղել, այլ, ամենից առաջ, խելացի և ձեռներեց հասարակական հանրօգուտ գործչին: Դիմանկարն ունի մեղմ, հաճելի կոլորիտ: Թեև կերպարը աչքի չի ընկնում իր արտահայտչականությամբ, սակայն դիմանկարչական բնութագրություն կատարելությունը անմոռաց է դարձնում պատկերվող անձը:

Նույն շրջանում է նկարված կայսրուհի Ալեքսանդրա Ֆեոդորովնայի դիմանկարը (1849), որը, սակայն, մեզ չի հասել³: Ալեքսանդրա Ֆեոդորովնան (1798—1860) անժանոթ

անձ չէր հայ մտավորականների համար: Խաչատուր Աբով-
յանի մասին հուշագրողներից մի քանիսը վկայում են, որ
նույն կայսրուհին լսած լինելով երկտասարդ Աբովյանի ապա-
գա գործունեության ծրագրերի մասին, ցանկացել է տեսնել
ներան և 1836 թ. զրուցելով նրա հետ, արտահայտել է «յուր
հարգանքը դեպի հայ ժողովուրդը, որ ընդունակ է կյանքի
բոլոր ասպարեզներում մեծ դեր խաղալ»⁴:

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը, հավանաբար, այդ մասին լսել
էր հենց նույն ժամանակ՝ 1836 թ. հունվարին, Պետերբուր-
գում, երբ Խ. Աբովյանը 'Իորպատից հայրենիք վերադառնալիս
10 օր մնացել է մայրաքաղաքում և, անկասկած, հանդիպել
ու պատմել իր մտերիմ ընկերոջը՝ սկսնակ նկարչին, որը դեռ
շարունակում էր ջանքեր թափել գեղարվեստի ակադեմիա ըն-
դունվելու համար: Ստ. Ներսիսյանը կայսրուհուն կարող էր
տեսած լինել Պետերբուրգում ապրած տարիներին: Այն փաս-
տը, որ հայ նկարիչը նկարել է նույն կայսրուհու դիմանկարը,
ասում է այն մասին, որ Ստ. Ներսիսյանը բարձր է գնահա-
տել Ալեքսանդրա Ֆեոդորովնայի բարեգործությունը՝ իր մի-
ջոցներով Կովկասի օրիորդաց համար առաջնակարգ ուսում-
նարան հիմնադրելը այն ժամանակվա հայ մշակույթի օջա-
խում, և կայսրուհու ջերմ հետաքրքրությունը հայ ժողովրդի
շնորհալի զավակների նկատմամբ: Հավանաբար այստեղ
կարևոր նշանակություն է ունեցել և այդ օրիորդաց ուսում-
նարանի խնդրանքը դրա հիմնադրի պատկերը նկարելու մա-
սին, մի ուսումնարան, ուր դասավանդել է նաև ինքը՝ Ստ.
Ներսիսյանը:

1850-ական թթ. Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարչական
արվեստի մեջ որոշ փոփոխություն է տեղի ունենում: Անցյա-
լում՝ 1840-ական թվականներին, ստեղծած դիմանկարների
զուսպ, կամերային բնույթը, որոշ ստեղծագործությունների
մտերմիկ հատկությունը այս շրջանում տեղի են տալիս տո-
նական-հանդիսավոր նկարչությանը: Նա ստեղծում է տոնա-
կան-հանդիսավոր դիմանկարչության ժանրի գործեր՝ դիմա-
նկարչության տեսակներից մեկը, որը նոր էր սկսել կազմա-
վորվել ազգային նկարչության մեջ: Այդ ժանրի բնորոշ ստեղ-

ծագործություններից են իշխան Բ. Հ. Բեհբուխյանի և կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցու դիմանկարները:

Ռուսական բանակի նշանավոր զորավար, գեներալ-լեյտենանտ Բարսեղ Հովսեփի Բեհբուխյանի (Բեհբուխով, 1791—1858) դիմանկարը Ստ. Ներսիսյանը նկարում է 1857 թ. նրա մահից մեկ տարի առաջ՝ Թիֆլիսում: Դա նկարչի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է, առաջնակարգ մի պատկեր, որը ամենայն իրավամբ կարելի է դասել նույն շրջանի ռուսական ու արևմտամիրոպական երկրների հանդիմանադիմանկարների շարքին (նկ. 5):

Ամենից առաջ անհրաժեշտ է նկատել, որ նկարիչը միանգամայն ճիշտ է ընտրել պատկերի կոմպոզիցիան՝ նրա պատկերաձևը, որը կատարելապես համապատասխանում է քովանդակությանը՝ պատկերվող անձի հասարակական-քաղաքական, ռազմական ու պետական խոշոր գործունեության դեղարվեստական բացահայտմանը: Իսկապես, Բ. Հ. Բեհբուխյանի ամբողջ գիտակից կյանքն անցել է ղինվորական ու պետական ծառայության մեջ: 21 տարեկան հասակում մասնակցել է 1812 թ. Հայրենական պատերազմին, 37 տարեկանում նա արդեն գեներալ-մայորի աստիճան ուներ: Նա մասնակցել է ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմներին Անդրկովկասում և իր անօրինակ քաջագործության ու տաղանդավոր զորավարության համար վայելել է ղինվորների ու ազատագրված ժողովուրդների համակրանքը: Բ. Հ. Բեհբուխյանի ղինվորական բարձր արվեստը դրսևորվում է առանձնապես 1853—1856 թթ. Արևելյան պատերազմում: Որպես կովկասյան ռազմաճակատի գործող բանակի գլխավոր հրամանատար, նա խոշոր հաղթանակ է տանում թուրքական մեծածիլ բանակի դեմ Կարս քաղաքի մոտ, որի համար ստանում է այն ժամանակվա ռուսական ամենաբարձր շքանշաններից մեկը՝ Անդրեյ Պերվոպաննիի շքանշանը:

Բ. Հ. Բեհբուխյանի հաղթանակները և նրա քաջագործությունները հպարտությանմբ են լցնում հայերի սիրտը: Հայերն ամենուրեք ողջունում են նրան: Հայ նշանավոր հասարակական գործիչներից Լազարյանները շնորհավորելով նրան հաղ-

թանակի առիթով, գրում են. «Փառք և պատիվ է Հայաստանի համար, որ իր որդիների թվում ունի լայնածավալ երկրի այնքան արժանավոր կառավարիչ և դրա հետ միասին այժմ հերոս:... Դուք մեր ազգի փառքն ու պարծանքն եք»⁵: Խաչատուր Աբովյանը հպարտությամբ է նշում Բ. Հ. Բեհբուջյանի անունը հայ ժողովրդի արժանավոր զավակների շարքում: «Մաղաթովի ու Բեհբուջովի արածը,—գրում է Խ. Աբովյանը,—բավական է, որ աշխարհքը իմանա, թե ինչ հոգի ուներ էն ժամանակ մեր ազգը»⁶: Այդ հպարտության զգացումը պայմանավորված էր ոչ միայն Բեհբուջյանի զինվորական սխրագործությամբ, այլև նրանով, որ ազատագրելով հայկական մարզերը պարսկական և թուրքական դարավոր բռնակալությունից, ստեղծում էր կյանքի համեմատաբար նպաստավոր պայմաններ հայ ժողովրդի ու կովկասյան մյուս ազգերի համար:

Բ. Հ. Բեհբուջյանը միաժամանակ պետական խոշոր գործիչ էր: Նա ութ տարի շարունակ (1830—1838) եղել է ազատագրված հայկական մարզի կառավարիչ, իսկ 1847 թ. սկսած մինչև 1858 թթ. վարել է Անդրկովկասյան երկրամասի քաղաքացիական վարչությունը, որպես գլխավոր վարչության կոմիտեի նախագահ: Որոշ ժամանակ նա կատարել է նաև Կովկասի փոխարքայի պարտականությունը:

Ահա այսպիսի զինվորական և պետական խոշոր գործչի կերպարը, բնականաբար, պահանջում էր նոր և համապատասխան պատկերաձև: Պատկերի կոմպոզիցիան ամփոփում է այդ ամենը:

Գեներալ-լեյտենանտ Բ. Հ. Բեհբուջյանը այստեղ պատկերված է զինվորական համազգեստով, ձիգ կանգնած՝ մինչև ծնկները, գլուխը բաց, աջ ձեռքը կոնքին հենած, ձախը՝ թրի կոթին: Գեներալը նայում է մի կողմի վրա՝ դեպի աջ, սուր և խիստ հայացքով: Նրա արծվային քիթը, նիհար, դուրս պրծած այտոսկրներով դեմքը, ռազմադաշտերում արևից ու լեռնային քամիներից այրված և կոպտացած լինելով՝ մուգ-պղնձագույն տեսք են ստացել: Նրա ինքնավստահ, հպարտ կեցվածքը, կամքի հզոր ուժը և ներքին մեծ եռանդը, որոնք

Համոզիչ վերարտադրված են որպես անձնավորության բնորոշ գծեր, ներկայացնում են մարտերում կոփված քաջամարտիկ զորավարի տոնական-հանդիսավոր կերպարը: 67-ամյա զինվորականն ու պետական խոշոր գործիչը այստեղ դիտողին ներկայացված է ամրակուռ և աշխույժ, զգացվում է վրձնականություն և համարձակություն:

Դիմանկարում աչքի են ընկնում մեծ զորավարի բազմաթիվ շքանշաններն ու տարբերանշանները: Ամենայն մանրամասնությամբ վերարտադրվել են դրանց առարկայական հատկությունը, մետաղի կամ թանկարժեք քարերի ու ոսկու սիւնը և նույնիսկ հագուստի ու մորթե գլխարկի նյութական հատկությունը: Այս դիմանկարում Ստ. Ներսիսյանը մի փոքր տեղ է հատկացրել բնանկարին, որը ներկայացնում է Կովկասի լեռնային բնության տեսարան: Բնանկարչական մոտիվըն այստեղ սոսկ դեկորատիվ հենք է, այլ մարդու կերպարի բացահայտման միջոց՝ նրա գործունեության վայրի ցուցադրում, որպիսին ընդունված էր նույն շրջանի հայ, ռուս և արևմտաեվրոպական դիմանկարչության մեջ: Բնանկարչական մոտիվն այստեղ ունի նաև որոշ կոմպոզիցիոն նշանակություն, քանի որ բնանկարը դիմանկարի մեջ մուծում է տարածականություն՝ տարբեր պլանների համեմատությամբ: Դիմանկարի գունային կառուցվածքը՝ նրա բոլոր մասերի և տարբեր առարկաների գույների փոխադարձ կապը և ներդաշնակությունը, նպաստում են իրականության լրիվ վերարտադրմանն ու կերպարի համոզչությանը: Պատկերի բնական կոլորիտը միաժամանակ նպաստում է գունանկարչական այս ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության հստակ բացահայտմանը:

Բ. Հ. Բեհբությանի դիմանկարը, ինչպես ասացինք, լրված է որպես տոնական-հանդիսավոր ոճի ստեղծագործությամբ: Պատկերին այդպիսի բնույթ է տվել մարդու ձիգ, հանդիսավոր կեցվածքը, որը, իհարկե, դիտմամբ չի մտահղացված նկարչի կողմից: Այդօրինակ կեցվածքում չկա ոչ մի միտումնավորություն, քանի որ դա համապատասխանում է ազգային հերոսի մասին հարազատ ժողովրդի պատկերաց-

մանը: Իր հիմքով ռեալիստական այս ստեղծագործության մեջ կա ինչ-որ ուժմանտիկա, որը նույնպես բխում է ժողովրդական մտածելակերպից և նկարչի հայրենասիրական զգացումներից: Մովսես Արղունյանի համեմատությամբ Բեհբուլյանի կոմպոզիցիոն դիմանկարը նոր առաջընթաց քայլ էր ոչ միայն նկարչի ստեղծագործության, այլև ընդհանրապես, XIX դարի հայկական ազգային դիմանկարչության մեջ:

Իսկապես, նույն շրջանի և համարյա նույն միջավայրի նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանը, որը նկարել է նաև գեներալների և ռուս զորավարների պատկերներ, այդ կարգի տոնական-հանդիսավոր դիմանկար չի ստեղծել: Դրա պատճառը, մեր կարծիքով, ամենից առաջ պետք է որոնել ռուսական գեղարվեստի ակադեմիայում Ստ. Ներսիսյանի ստացած կրթության մեջ:

Բարսեղ Բեհբուլյանի դիմանկարի կոմպոզիցիայում, իհարկե, նկատելի է առնչությունն ռուսական, և ոչ միայն ռուսական, դիմանկարչության հետ: Սակայն յուրացնելով համաշխարհային նկարչության մեջ մինչև այդ կիրառված ձևերը, Ներսիսյանը ձուլել է դրանք ազգային հերոսի մասին իր ունեցած հասկացողությանը, որը համընկնում է ժողովրդական մտածողության և նրա պատկերացումների հետ: Այստեղ նկարիչը բացահայտել է իր հերոսի նշանավոր լինելը, իսկ մոդելի զսպլածության ու դեմքի խիստ արտահայտության մեջ առկա է այդ խոշոր անձնավորության մարդկայնությունը:

Այդ ամենը արդյունք էր Ստ. Ներսիսյանի մասնագիտական կրթության և նրա դեմոկրատական աշխարհըմբռնման: Ավելորդ չենք համարում այս կապակցությամբ նշել, որ ռուսական կերպարվեստի մեծագույն գործիչները, այդ թվում Ի. Կրամսկոյը, Ի. Ռեպինը և շատ ուրիշներ, իրենց գեղարվեստական կրթությունը ստացել են հենց այն ուսումնական հաստատությունում, ուր տարիներ առաջ սովորել է Ստ. Ներսիսյանը: Բայց նրանցից ոչ մեկի արվեստը չի որակվել ակադեմիական ուղղությամբ: Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան,

չնայած նրա ղեկավարութեան հետադիմական քաղաքականութեանը, լավագույնս պրոֆեսոր-ակադեմիկոսների միջոցով ուսանողութեանը դաստիարակում և զինում էր գեղարվեստական վարպետութեան իսկական գիտութեամբ՝ գծանկարի բարձր կուլտուրայով, համաշխարհային կերպարվեստի, մասնավորապես նկարչութեան բոլոր տեսակների ու ժանրերի խորը իմացութեամբ, որը և նպաստեց կերպարվեստի բարձր զարգացմանը Ռուսաստանում և ռուսական կայսրութեան սահմաններում ապրող ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթի առաջադիմութեանը:

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը այդ միջավայրի և ռուսական գեղարվեստական մշակույթի մեջ կրթված արվեստագետ էր: Լինելով տաղանդավոր և ազգանվեր նկարիչ, նա ռուսական մշակույթից վերցնում է այն լավագույնը, ինչը կարող էր նպաստել, և իրոք նպաստում է հարազատ հայ ժողովրդի ազգային գեղարվեստի հարստացմանն ու առաջադիմութեանը:

Գեներալ Բ. Հ. Բեհբությանի դիմանկարը այդ կարգի ստեղծագործություններից է: Ռուսական բանակի քաջակորով հայ ղորավարի՝ ժողովրդի պատկերացման մեջ հերոսականացված անձնավորութեան կերպարը, ինքնին, թելադրում էր պատկերի այնպիսի կառուցվածք, հերոսի այնպիսի կեցվածք և դիրք, որ ավելի հստակ և մատչելի արտահայտի նկարչի հայրենասիրական միտումը՝ հերոսութեան գաղափարը: Այստեղ նկարիչը հասել է պատկերաձևի և բովանդակության միասնութեանը: Դա հայ նոր դիմանկարչության խոշոր նվաճումներից է, դասական մի ստեղծագործություն, որն իր բարձր արվեստով և գաղափարական հարուստ բովանդակությամբ հասնում է ժամանակի դիմանկարչության արվեստի մակարդակին, ուղի հարթելով այդ մակարդակով դիմանկարչության զարգացման համար:

Հայ նոր կերպարվեստի մեջ Ստ. Ներսիսյանի սկզբնավորած տոնական-հանդիսավոր դիմանկարչության ժանրի բնորոշ ստեղծագործություններից է նաև Ներսես Աշտարակեցու մեծադիր (177×114) պատկերը:

Ամենայն հայոց կաթողիկոսի դիմանկարը Ստ. Ներսիս-
յանը նկարել է մի քանի անգամ և տարբեր ժամանակներում:
Մեր խոսքը վերաբերում է Ներսեսի մեծադիր պատկերին,
որի մեջ կաթողիկոսը պատկերվել է ամբողջ հասակով իր
առանձնասենյակում, գահին նստած դիրքով (նկ. 6): Հայտ-
նի են նաև նրա երկու այլ՝ գունանկարչական և գրաֆիկա-
կան պատկերներ, որոնք այժմ գտնվում են Հայաստանի պե-
տական պատկերասրահում: Մի անձնավորության այդքան
շատ և տարբեր ժամանակներում պատկերելը պետք է բացա-
տրել ոչ միայն նրանով, որ իր ժամանակին մեծ է եղել հե-
տաքրքրությունը կաթողիկոսի ու նրա դիմանկարի նկատ-
մամբ, այլև նրանով, որ հենց ինքը՝ նկարիչը շատ բարձր է
գնահատել Ներսես կաթողիկոսի ծառայությունները և նրա
խոշոր դերը հայ ժողովրդի կյանքում:

Հանրահայտ են Ներսեսի անմիջական մասնակցությու-
նը և եռանդուն գործունեությունը 1827—1828 թթ. Արևելյան
Հայաստանը Ռուսաստանին միանալու գործում: Է՛լ ավելի
հայտնի է նրա նախաձեռնությամբ ու ջանքերով Թիֆլիսում
1824 թ. հայկական դպրոցի հիմնադրումը՝ մի առաջնակարգ
ուսումնարան, որը տվեց հայ գրի, գրականության, հասա-
րակական մտքի ու գիտության տարբեր բնագավառների
գործիչներ:

Իր նամակում (գրված 1880 թ. հունվարին) Ստ. Ներ-
սիսյանը Ներսես Աշտարակեցուն համարում է «մերս աղգի
և եկեղեցույ համար նահատակված երջանկահիշատակ»
անձնավորություն, «որոյ ի մեջ այլ երևելի գործերին է Ներ-
սիսյան ազգային հոգևոր դպրոցն Տփլիսու»: Այդ դպրոցի
խոշոր նշանակություններից մեկը նա համարում է նաև այն,
որ «Ներսիսյան դպրոցի հիմնվելուց առաջ, Վրաստանա հայ
եկեղեցիների բեմերից քարոզ լսվում էր վրաց բարբառով հայ
ժողովրդի ականջներին՝ հայերեն չհասկանալու պատճառով:
Այսօր շնորհիվ նույն դպրոցի վերականգնեցան հայ լեզուի
դպրությունն ամեն տեղ՝ ի ձեռն նույն դպրոցումն սնուած և
կրթուած քահանաների և երիտասարդ ուսուցիչների»⁷:

Սովետական պատմագիտությունը նույնպես բարձր է

գնահատում Ներսես կաթողիկոսի հանրագում ծառայությունները: «Ձի կարելի ուրանալ խոշոր այս եկեղեցականի վաղեմի ծառայությունները,—գրում է ակադեմիկոս Ա. Հովհաննիսյանը,—իր ձեռն առած ազգի ղեկը, Ներսեսը այն մարդն էր, որ շարունակում էր XVIII դարի հայ երեւելի գործիչների՝ դեպի Ռուսաստան կողմնորոշված Իսրայել Օրու և Դավիթ Բեկի, Լազարևի և Հովսեփ Արղունթյանի քաղաքական ուղեգիծը: ...Տնտեսական, շինարարական, տպագրական ու դրսւրոցական իր ջանքերի ուղղությամբ նա շարունակում էր դարձյալ այն գործունեությունը, որի հիմքը նույն XVIII դարում դրել էին Սիմեոն Երեանցին ու Արղունթյանը: Անասելի էր այդ եռանդը, որ սպառեց Ներսեսը իր որդեգրած ճանապարհով քայլելու համար»⁸:

Ահա այս խոշոր գործի կերպարը ստեղծելու, «այժմոյս և ապագա սերնդոց սրտի ու մտաց մեջ», ինչպես նկարիչն է գրել, «հավերժական ու անշինջ հիշատակ մնալու» համար Ստ. Ներսիսյանն ընտրել է դիմանկարչության տարբեր պատկերաձևեր՝ կրծքից կամ մինչև գոտկատեղը պատկերող դիմանկար, և դիմանկար, որը մարդուն ներկայացնում է ամբողջ հասակով: Հայտնի են երկու առանձին մեծակտավ պատկերներ, որոնք հայոց կաթողիկոսին ներկայացնում են հենց այդպես՝ ամբողջ հասակով, առանձնասեյակում, գահին նստած դիրքով: Այդ երկու պատկերների կոմպոզիցիոն նմանությունը և մանրամասների ճշգրիտ վերարտադրությունը հիմք են տալիս ասելու, որ դրանցից մեկը մյուսի կրկնությունն է: Առաջինը, անկասկած, նկարված է բնականից և թողնում է բնորդից անմիջականորեն ընկալվածի թարմ տպավորությունը: Այդ պատկերն այժմ գտնվում է Ալուպկայում (Ղրիմ)՝ Վորոնցովի պալատ-թանգարանում, ուր գտնվելիս է եղել հենց սկզբից՝ 1850-ական թվականներից⁹: Դա նշանակում է, որ այդ մեծակտավ պատկերը կարող էր նկարված լինել 1850-ական թթ. սկզբներին՝ մինչև կաթողիկոսի մահը (1856):

Ինչ վերաբերում է նույնանման կոմպոզիցիայով երկրորդ պատկերին, որը գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում, ապա այն, կարծում ենք, ստեղծվել է կաթո-

դիկոսի մահից հետո, հիշողությամբ կամ առաջին պատկերի հիման վրա: Այդ կարծիքի համար հիմք է ծառայում, ամենից առաջ, նկարիչ Գր. Շարբաբջյանի հրապարակած այն տեղեկությունը, ըստ որի Ստ. Ներսիսյանը կաթողիկոսի մահից հետո «Ներսիսյան դպրոցի հոգաբարձության պատվերով նկարում է Ներսես Հինգերորդի պատկերը և ստանում 100 ռուբլի»¹⁰: Ժամանակակիցները նույնպես վկայում են, որ Ներսիսյան դպրոցի ուսուցչական սրահի պատից երկար ժամանակ կախված է եղել դպրոցի հիմնադիր Ներսեսի մեծակտավ պատկերը: Դա ներկայացնում է Ներսես Աշտարակեցուն կաթողիկոսական գահին նստած, սրածայր վեղարը գլխին, սևազգեստ, աջ ձեռքը սեղանին՝ Ս. գրքի վրա դրած, ձախը հենած բաղկաթուղի եզրին և մատներով թղթեհ բռնած, ծերունական նիհար, սմբած դեմքով, երկար ու սպիտակ մորուքով:

Կաթողիկոսի ամբողջ ֆիգուրը ներկայացնող այս դիմանկարը տոնական-հանդիսավոր բնույթ ունի: Դա երևում է ոչ միայն պատկերվողի կեցվածքից, այլև նրա կաթողիկոսական հագուստի մեծարժեք զարդարանքներից: Մեծ աստղաշքանշանը, որը փակցված է ձախ կրծքին, վզից կախված պնակեն՝ եկեղեցական բարձրաստիճան զարդը, և ադամանդե խաչը վեղարի վրա՝ գագաթի մոտ, որոշակի ցուցադրում են ծայրագույն պատրիարքի պաշտոնական կողմը: Այդ հանդիսավորությանը նպաստում է նաև պատկերի երկրորդ պլանի աջ կողմի վերին մասը ծածկող վարագույրը, որը տոնական մոնումենտալ դիմանկարի ավանդույթի արտահայտություն է հայ նկարչի ստեղծագործության մեջ: Հատկանշական է և այն, որ այստեղ, ինչպես և Բեհթությանի դիմանկարում, նկատվում է դիտողից պատկերվող անձնավորության հեռու լինելը: Անցյալի դասական դիմանկարչության այդ հատկությունը, որը կիրառվել է ինչպես ռուսական, նույնպես և արևմտաեվրոպական տոնական մոնումենտալ նկարչության մեջ, Ներսիսյանը հետագայում հաղթահարում է՝ նա կրճատում է այդ տարածությունը և պատկերվողները թվում են դիտողին ավելի մոտ:

Ներսեսի դիմանկարում ավելի խոստուն է նրա դեմքը: Դա ներկայացնում է խելոք, ուժեղ կամքով ու գործունյա, վճռական ու անսասան բնավորությամբ հոգևոր խոշոր գործչի ռեալիստական կերպար: Արտահայտիչ են նրա աջ ձեռքի բարակ, արդեն ոսկրացած մատները, որոնցով կարծես բռնել է Ս. Գիրքը: Որոշ պայմանականություն կա պատկերի գունային դամմայում: Ներսես կաթողիկոսի այս դիմանկարին հատուկ է մոնումենտալությունը, որն արտահայտվում է ոչ միայն ամբողջ կոմպոզիցիայում, այլև կերպարի նշանակալից լինելու մեջ:

Ներսես կաթողիկոսի կերպարին նկարիչը կրկին անդրադառնում է 1870-ական թվականների կեսերին ևս, երբ նա խապատրաստվում և տոնվում է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի 50-ամյակը (1824—1874): Այդ տոնակատարության առթիվ Ստ. Ներսիսյանը նկարում է կաթողիկոս Ներսեսին նվիրված երկու պատկեր՝ մի դիմանկար և մի գրաֆիկական զարդանկար նույն դիմանկարի լուսանկարով: Յուզաներկ պատկերը Ներսեսին ներկայացնում է կաթողիկոսական հագուստով, գոտկատեղից, մուգ կապտավուն վեղարը գլխին, դեմքը երեք քառորդ թեքված դեպի աջ՝ մի կետի հառած հայացքով, բարձրաստիճան շքանշաններ կրծքին: Այս դիմանկարը, իհարկե, նկարված է հիշողությամբ կամ, որ շատ հավանական է, նախորդ տարիներին նկարած պատկերների հիման վրա: Այստեղ նկարիչը ստեղծել է հոգևոր և հասարակական խոշոր գործչի արտահայտիչ կերպար: Հետագայում՝ 1880 թ. հունվարին գրած մի նամակում նկարիչը մեծարելով ամենայն հայոց կաթողիկոսի դերն ու նշանակությունը, գրում է. «Նս՝ նուստ նկարիչս. նույն դպրոցում ուսանողներից միին լինելով, ինձ սուրբ պարտք համարեցի իմովս արվեստիւ ամեն մի զգայուն հայի համար այս երևելի և արժանագով յիշատակն ընդ գրուանաւ չթողնուլ՝ նկարեցի նորին հիմնադրին կենդանագիրն» (նկ. 7):

Ահա հենց այդ յուզաներկ դիմանկարը այժմ գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահի էքսպոզիցիայում:

«Անհայտ նկարչի» անվան տակ: Անստորագիր այս պատկերներն, անկասկած, նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի ստեղծագործությունն է: Այդ եղբակացության համար մենք հենվում ենք ոչ միայն ռճական նմանության, այլև այն փաստի վրա, որ դրա լուսանկարը նկարիչը դրել է դրաֆիկական իր մի զարդանկարի մեջ: Մենք նկատի ունենք Հայաստանի պետական պատկերասրահի գրաֆիկական ֆոնդում պահվող այն վիճագրությունը, որի վրա գրված է. «Ի յիշատակ յիսուն տարուայ գոյութեան Ներսեսեան հայոց ազգային դպրոցին Տփլիսայ»:

Դրաֆիկական այդ ստեղծագործության պատկանելությունը Ստ. Ներսիսյանին կասկած չի հարուցում նախ և առաջ այն պատճառով, որ դրա վրա կա նկարչի ստորագրությունը: Վիճագրության աջ կողմի ներքևի մասում՝ շրջանակից դուրս, նկարիչը գրել է իր անունը ռուսերեն, որոշակի նշելով, որ այդ փորագրությունը քարի վրա կատարել է ինքը՝ իր ձեռքով. «Пис и пис на камне Нерсесов» գրել է նա¹¹: 41×31 սմ չափերով ստվարաթղթի վրա նկարիչը պատկերել է ծառի ճյուղերի բարդ հյուսվածքներ ներկայացնող մի զարդանկար, որի կենտրոնական մասում, ձվաձև շրջանակի մեջ փակցվել է Ներսես կաթողիկոսի պատկերի լուսանկարը, որը ճշտորեն ներկայացնում է վերոհիշյալ դիմանկարը: Դա ևս հիմք է տալիս ասելու, որ 1870-ական թվականներին նկարված Ներսես կաթողիկոսի յուզաներկ պատկերը Ստ. Ներսիսյանի ստեղծագործությունն է (նկ. 8, 9):

Վիճագրությունը Ներսես կաթողիկոսին մեծարելու, նրա հանրագուտ բարեգործությունները ակնառու ցուցադրելու նպատակ է հետապնդում: Այդ են հաստատում զարդանկարի մեջ եղած երեք առանձին բնանկարները ևս: Դրանցից մեկը պատկերում է «Լիճ և անտառ», մյուսը՝ «Լիճ սրբոյ էջմիածնի», իսկ երրորդը ներկայացնում է նորակառույց Ներսիսյան դպրոցի շենքը շինարարական հրապարակով և մարդկանց ֆիգուրներով: Այդ նկարի շուրջը փորագրված է. «Հայոց Ներսիսեան ազգային հոգևոր դպրոց ի Տփլիս» (նկ. 10, 11, 12):

Ինչպես տեսնում ենք, նկարիչը մի վիճագրության մեջ

պատկերել է կաթողիկոսի կուլտուր-լուսավորական և շինարարական գործունեությունը, ակնառու դարձնելով այն իրողությունը, որ Ներսեսը կառուցել է ահա ա՛յս նորաշեն դպրոցը, հիմնադրել զովաշունչ ա՛յս անտառը էջմիածնի շրջակայքում, փորել է տվել և զուլալ չրով լցրել ահա ա՛յս ջրավազանը, որը Արարատյան դաշտի բնակիչները անվանեցին լիճ:

Այդ վիմագրությունները բնանկարչական ստեղծագործություններ են: Նկարիչը կարողացել է փոքր չափերի մեջ համոզիչ վերարտադրել էջմիածնի շրջակայքի բնության, ավելի ճիշտ՝ մարդու ստեղծագործ աշխատանքով վերափոխված բնության տեսարաններ, որոնք, առանձին վերցրած, իրենց ավարտվածությամբ գեղարվեստական ինքնուրույն արժեք են ներկայացնում: Դրանք, միաժամանակ, հայ նկարչի ձեռքով նկարված հայրենի բնության առաջին բնապատկերներից են հայ նոր կերպարվեստի պատմության մեջ: Ուստի ազգային բնանկարչական ժանրի սկզբնավորման հարցերը քննության առնելիս պետք է նկատի ունենալ այս երեք վիմագրությունները և և նկարչի մյուս ստեղծագործություններում տեղ գտած բնանկարչական մոտիվները, որոնք մինչև այժմ դուրս են մնացել ուսումնասիրողների ուշադրությունից:

Ինչպես ձվաձև շրջանակով պատկերը, նույնպես և վերոհիշյալ երեք բնանկարները շրջափակված են ոլորապտույտ, իրար մեջ շղթայված ժապավենաձև զարդանկարներով, որոնք լրացնում և մի նոր ավելի շքեղ տեսք են տալիս գրաֆիկական այդ կոմպոզիցիային:

Փոխաբերական իմաստ ունեն դիմանկարի վերևի մասի գծանկարները: Այստեղ նկարված են երկու թևավոր մանուկ-հրեշտակներ, որոնք բռնել են մի բաց գիրք, որի երկու առանձին էջերի վրա գրված են Աստվածաշնչից քաղվածքներ: Դա Սուրբ գիրքն է, որի վրա էլ դրված են կաթողիկոսի խուչը, գավազանը և խաչը:

Կարևոր նշանակություն տալով իր այդ ստեղծագործու-

թյանը, նկարիչը հարկ է համարել այդ ստեղծագործության տակ գրել. «Собственность художника» «Копировать воспрещается».

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանից բացի, այդ վիճագրության վրա աշխատել է նաև պալատական վիճագրող Տ. Ռայֆենշտեյնը, որը և թողել է իր ստորագրությունը:

Այս վիճագրությունը պատահական ու եզակի չէ Ստ. Ներսիսյանի ստեղծագործական կյանքում: Պետք է նկատել, որ Ներսիսյանը ղեկավարել է նաև գրաֆիկական ստեղծագործությունների, գլխավորապես վիճագրությամբ: Հաստոցային գրաֆիկայի այդ նոր տեսակը, որը կերպարվեստի աշխարհ է մուտք գործել XIX դարի սկզբներին, Ստ. Ներսիսյանը սովորել էր Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում: Դա այն ժամանակ էր, երբ ուսա նկարիչներից շատերը, այդ թվում գունանկարիչներ Կ. Բրյուլովը, Օ. Կիպրենսկին, Ա. Օրլովսկին և ուրիշներ, ինչպես նաև գեղարվեստի ակադեմիայի մի շարք պրոֆեսորներ համիշտակված գրաֆիկական նկարչության այդ նոր տեսակով, արագորեն տիրապետում են գրաֆիկական քարի վրա կատարվող փորագրության տեխնիկային և սիրով ու մեծ հաջողությամբ զբաղվում վիճագրությամբ: Նրանց օրինակով ակադեմիայի ուսանողները ևս ծանոթանում և սովորում են վիճագրության արվեստը: XIX դարի առաջին կեսում այստեղ ուսանող հայ երիտասարդներից վիճագրություն են սովորում Աղ. Հովնաթանյանը, Հովհ. Աֆանդյանցը, Հովհ. Պատկանյանը, Հովհ. Քաթանյանը և ուրիշներ, որոնք հետագայում աշխատում են գլխավորապես հենց այդ բնագավառում:

Տիրապետելով վիճագրությանը, Ստ. Ներսիսյանը, սակայն, մշտապես չի աշխատում վիճագրության բնագավառում: Մեզ հասած գրաֆիկական ստեղծագործություններից են տալիս, որ Ներսիսյանը վիճագրություն կատարել է իր կյանքի գործունեության երկրորդ շրջանում՝ 1860—70-ական թվականներին, և կյանքի վերջին տարիներին: Վիճագրությունը նրա համար եղել է միջոց իր նկարած գունանկար-

շական պատկերները գրաֆիկական միջոցներով բազմացնելու և դրանք ժողովրդի մեջ տարածելու համար:

Մեզ հայտնի գրաֆիկական ստեղծագործությունները ներկայացնում են նկարչի գունանկարչական պատկերներից կատարված փորագրություններ վիմագրական քարի վրա: Այդպիսին են, օրինակ, Ներսես կաթողիկոսին, Մեսրոպ Մաշտոցին և Սահակ Պարթևին պատկերող վիմագրությունները: Հատկանշական է Ներսես կաթողիկոսին ներկայացնող այն վիմագրությունը (նկ. 11), որը ճշգրտորեն վերարտագրում է նկարչի մեծածավալ գունանկար պատկերի կոմպոզիցիան, նրա կերպարը և այն ամեն մանրամասները, որոնք առկա են վերոհիշյալ գունանկարչական ստեղծագործության մեջ:

Այս վիմագրությունից երկու օրինակ՝ «գույգ պատկերս անմահ Ներսեսի», նկարիչը ուղարկում է էջմիածին՝ մի նամակի հետ, որի մեջ կաթողիկոս Գևորգ Զորորդին գրում է. «Ես՝ նվաստ նկարիչս, իմ խորին զգացմամբ և երախտապարտ հոգով արկի զայս գործ իմս մատանց յաղգս, որ յուրաքանչյուր ոք ունելով առաջ աչաց՝ անջինջ պահեսցե անմահ հիշատակ երջանկին»: Այդ պատկերները էջմիածնում ստացվել են 1878 թ. ապրիլի 20-ին և որպես նկարչի ընծա գույքամատուցանում դրանցվել է ապրիլի 28-ին:

Վիմագրությունը տպագրվել ու բազմացվել է արտասահմանում: Այդ մասին «Մշակ» թերթը գեռես 1880 թ. գրում է, որ Ստ. Ներսիսյանը «վերջին տարիներս նկարեց իր բարերար երջանկահիշատակ Ներսեսի պատկերը, որից արտասահմանում արտատպել տվեց և վաճառում էր բավական մատուցելի գներով»¹²:

Արտասահմանում արտատպած այդ վիմագրությունը լայնորեն տարածվում է ոչ միայն Արևելյան Հայաստանում ու Ռուսաստանի հայաբնակ քաղաքներում, այլև Արևմտյան Հայաստանի հայաշատ բնակավայրերում: Կոստանդնուպոլսում լույս տեսնող «Մասիս» պարբերականը 1880 թ. մարտ ամսին հաղորդում է. «Ազդ, Ներսես Ե. պատկերն, գործ հայրենասեր նկարիչ պ. Ներսիսյանցի տիխիսեցվո, կծախվի ի Պոլիս գրավաճառ պ. Ս. Ղուկասյանի մոտ: Իսկ ի Զմյուսին

(Զմյուռնիա-Իզմիր) առաջնորդարանի տաճկերենի դիվանապետ Օհան էֆենդի Մուրադյանի մոտ, գին երկու մեճիթ: Այս հայտարարությունը տպագրվում է թերթի երկու համարներում¹³, ժամանակակիցները, հատկապես Թուրքիայի բռնակալական գերիշխանության տակ գտնվող արևմտահայերը, այդ վիժազրությանը տվել են կարևոր հայրենասիրական նշանակություն: Այդ դիմանկարի մեջ նրանք տեսել են «ազգի պաշտպանին», որի հետ էլ կապում են իրենց ազատագրության հույսերը: Ուշագրավ է և այն, որ «Ազդ» կոչված այս հայտարարության վերջում «Մասիս» պարբերաթերթը ավելացրել է. «Սույն պատկերը կարող է գեղեցիկ զարդ լինել ամեն հայ տուններու համար»: Դա նշանակում է, որ վիժագրությունը մտնելով յուրաքանչյուր բնտանիք, ուսումնական կամ հոգևոր ու առևտրական հիմնարկ, միաժամանակ պատճառում է գեղարվեստական հրապույլը, նպաստելով արևմտահայության գեղագիտական զարգացմանը:

1860—1870-ական թթ. Ստ. Ներսիսյանը նկարում է իր ժամանակի հասարակական և մշակութային գործիչների նոր պատկերներ: Դրանցից առանձնապես հայտնի են Գր. Իզմիրլյանի և նրա կնոջ՝ Սոֆյայի դիմանկարները:

Հայկական ՍՍՀ Չարենցի անվան գրականության և արվեստի պետական թանգարանում ցուցադրվող թատերական գործիչ Գրիգոր Իզմիրլյանի դիմանկարը (նկ. 13) Ստ. Ներսիսյանը նկարել է 1865 թ. նոյեմբերին: Այդ մասին հիշատակություն կա նույն այդ պատկերի ձախ կողմում: Այստեղ կարդում ենք. «Ռոպպէ մի կոմիսիայում ՚ի 11 նոյեմբերի, 1865 ամի, Գ. Իզմիրենց»: Այժմ դժվար է ասել, թե ինչ առիթով է գրված այս երկտողը, սակայն պարզ է մի բան՝ դիմանկարը ստեղծվել է այն ժամանակ, երբ նկարիչը Շուշիից Թիֆլիս տեղափոխվելուց հետո ընդգրկվել էր հայոց թատերական ընկերության խմբում, մասնակցել է նրա հանձնաժողովի (կոմիսիայի) աշխատանքներին և, հավանաբար, հենց այդ նիստերից մեկի ժամանակ նկարել է հայկական նորաստեղծ թատրոնի հովանավոր ու մեկենաս Գրիգոր Իզմիրլյանի կերպարը:

Գրիգոր Իզմիրյանի դիմանկարը ներկայացնում է հայ մշակույթի հետ սերտորեն կապված և լուսավորչալ հարուստ մարդու ռեալիստական կերպար: Նա պատկերված է նստած դիրքով, մարմնի երեք քառորդ թեքությամբ, աջ ձեռքը սեղանի ծայրին դրած, ձախը իջեցրած, հանգիստ՝ արտաբնական անվրդով: Նրա հայացքը ուղղված է մի կողմի վրա՝ դեպի հնոթները և կենտրոնացված է մի կետի: Հագած ժամանակի եվրոպական հագուստ՝ կոստյում, որի տակից առջևի մասում երևում է սպիտակ վերնաշապիկը, նույնպիսի սպիտակ վզնոցով և մուգ կապտագույն բարակ ժապավենով փողկապ՝ արված, հագուստածե, որը նոր էր մուտք գործել հայ իրականության մեջ, Իզմիրյանը առաջին իսկ հայացքից կիրթ մարդու տպավորություն է թողնում: Վզից կախված ժամացույցի ոսկե շղթան, որը մի փոքրիկ հանգույց է արված կրծքին, մի առանձին փալ և աշխույժ ութմ է ստեղծում վերնաշապիկի սպիտակ հենքի վրա: Նրա սև և առատ մազերը, նույնպես սև ու հաստ, բայց կարճ, ոչ սրածայր բեղերը և առնական դիմադծերը, հաստ, աղեղնաձև ունքերի տակից երևացող փոքր, նշաձև աչքերը բնութագրում են անձի անհատականությունը և աղգային հատկանիշը: Առաջին հայացքից խստաբարո թվացող այս մարդու կերպարի մեջ նկարիչը վերարտադրել է նրա բարեհոգությունը, հասարակական շահերով ապրող անձնավորության հատկությունը, ներկայացնելով ուժեղ կամքով, բնավորությամբ հաստատուն ու նպատակասլաց մի մարդ: Նա հայտնի է նաև նրանով, որ համբարական շարժումներին եռանդուն մասնակցելու և կառավարության դեմ նրանց ոտքի հանելու համար ոստիկանության կողմից հետապնդվել էլ ենթարկվել է հսկողության:

Այդ է վկայում Գր. Իզմիրյանի խրոխտ ու համարձակ հայացքը դիմանկարում: Նրա կեցվածքը այստեղ բավական ակտիվ է ու աշխույժ: Նա կեցվածք չի ընդունել նկարվելու համար, չկա կաշկանդվածության և ոչ մի նշույլ: Աղատ նստած նա թեքվել է դեպի դիտողը և, կարծես, գտնվում է նրա հետ անմիջական շփման կամ զրույցի մեջ: Դա դիմանկարի կոմպոզիցիային տվել է շարժունություն: Իսկ այդ կոմպոզիցիան, ինչ-

պէս և պատկերի հշտութեղ կոլորիտը, նպաստել են կերպարի լրիվ բացահայտմանը: Դրան նկարիչը հասել է գունանկարչական միջոցներով, կիրառելով ձևերի ուժեղ ծեփվածք և լուսաստվերի հակադրություններ:

Լույսը կենտրոնացված լինելով շագանակագույն դեմքի, սպիտակ վերնաշապկի և ձեռքի վրա, իսկ մյուս մասերը թողնելով ստվերի տակ, նկարիչը դրանով իսկ կազմակերպել է դիտողի ուշադրությունը, հարթ, միատարր մոխրագույն հենքի վրա ցայտուն դարձնելով մարդու կերպարը: Այստեղ ևս, ինչպէս և նախորդ մյուս դիմանկարներում, ֆիգուրը և դեմքը նկարված են ծավալային և նյութական: Մեղմ անցումներով տրված հագուստի ծալքերը բնավ չեն շեղում դիտողի ուշադրությունը և մարդը, ինչպէս որ կա, ամբողջապէս ներկայանում է դիտողին, մարմնավորելով ժամանակի հասարակական-մշակութային գործչի համոզիչ կերպարը:

Ստեփանոս Ներսիսյանը ստեղծագործական նոր հաջողության է հասնում Սոֆյա Իզմիրյանի (1843—1904) դիմանկարում: Սոֆյան եղել է հայ առաջին կին դերասանուհին արևելահայ իրականության մեջ: Դեռևս օրիորդ ժամանակ, երբ կրում էր Մելիք-Նաղարյան աղգանունը, նա բուռն սեր տածելով գեղարվեստի նկատմամբ, հակառակ նահապետական քնտանիքի նախապաշարումներին, դառնում է դերասանուհի և Թիֆլիսում 1863 թ. հայկական աղգային թատրոնի հիմնադրելուց հետո բեմ է բարձրանում: Կանացի դերերի իր ուշագրավ խաղերով նա վայելում է արվեստասեր հասարակության սերն ու հարգանքը: Մի քանի տարի բեմում խաղալուց հետո, նա թողնում է թատրոնը և նվիրվում նկարչությանն ու ձեռագործին: Սոֆյա Իզմիրյանը նկարչություն է սովորում իրենց առանձնատան վերնահարկում ապրող նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մոտ¹⁴: Նրա օգնությամբ և խորհրդով Սոֆյան այնքան է առաջադիմում նկարչության և ձեռագործության մեջ, որ սկսում է գեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնող պատկերներ և զարդանկարներ ասեղնագործել: Այդ մասին վկայում է գրող Պ. Պոռշյանը¹⁵:

1880-ական թթ. Սոֆյա Իզմիրյանն արդեն հանդես է գալիս բարձրարվեստ աշխատանքով: Մետաքսի թելերից ու ոսկե-թելով ձեռագործված գեղարվեստական նշանակություն ունեցող բազմազան զարդանկարներն ու պատկերները ժամանակին ցուցադրվում են հասարակությանը: Նրա աշխատանքներն առանձնապես մեծ հաջողություն են գտնում 1889 թ. Թիֆլիսում բացված Կովկասյան ցուցահանդեսում¹⁶: 1860-ական թթ. ձեռնամուխ լինելով այդ կրթված և բազմատաղանդ կնոջ դիմանկարի ստեղծմանը, նկարիչն իր առաջ խընդիր է դնում կերտել իր ժամանակի ազատամիտ կնոջ կերպար (նկ. 14):

Սոֆյա Իզմիրյանի դիմանկարը ներկայացնում է երիտասարդ կնոջը նստած, ձախ կողքով թիկնած փոքրիկ կլոր սեղանին, ձեռքերն իրար վրա դրած, դեմքը թեքած դեպի դիտողը, հանգիստ, բայց մեղմ հայացքով առաջ նայելիս: Նա գլխին դրել է կարմիր գույնի չիստի կապի, առջևի մասում ոսկե քորոց փակցված, որը ծածկված է մետաքսյա, տեղտեղ ոսկեզօծ թելերով ասեղնադործված եռանկյունաձև չիբլիա գլխաշորով, որի երկար ծայրը իջել է գոտկատեղից ցած: Նրա դեմքի երկու կողմերից կախվել են շիկահեր հյուսքերը, որոնք, կարծես, շրջանակներ լինեն կնոջ գեղեցիկ դիմագծերով պատկերը ամփոփ ներկայացնելու համար: Սոֆյան հագել է այն ժամանակ հայ իրականության մեջ նոր մուտք գործած տարազ՝ վերևի մասում կիպ, իսկ ներքևում լայն ու գոտկատեղում շարով հավաքված: Մուգ մոխրագույն մետաքսյա կտորից կարված այդ նորաձև հագուստի առջևի մասում կան զարդակոճակներ, իսկ թևքաբերանին երևում է մետաքսյա սպիտակ կտորի ծալաբոլորը: Այդ բոլորը լրացնում և հարստացնում են երիտասարդ կնոջ կերպարը այնպիսի նորություններով, որոնք նրան առաջին իսկ հայացքից ուշադրավ են դարձնում:

Սակայն նրա տարբերությունն ավելի շատ զգացվում է դեմքի խորը հոգեբանական բնութագրություն մեջ: Սոֆյա Իզմիրյանի դիմանկարը ներկայացնում է քաղաքակիրթ կնոջ կերպար: Բաց շագանակագույնով նկարված, ստվերոտ մա-

սերը, մոխրագուլնով թեթև նշված նրա դեմքը թվում է խաղաղ ու հանգիստ, սակայն նրա դեմքի մտախոհ արտահայտությունը մատնում է նրա ներքուստ խռովահույզ վիճակը: Իսկապես, նրա փոքրիկ աչքերը, որոնք նշմարվում են շիկահեր ունքերի տակից, իրենց մեջ կրում են ինչ-որ թախծոտ տրամադրություն: Նկարիչը դա չի թաքցրել դիտողից: Հավանաբար, նրան այդ թախիծը հասկանալի է եղել: Մեր օրերի մարդու համար ունեոր և բարեկեցիկ ընտանիքի կնոջ ներքին հուզումնալից վիճակը կարող է անհասկանալի թվալ, եթե նկատի չառնենք հոգով արտիստ այդ կնոջ անձնական աշխարհը: Թողնելով թատրոնը, նա փորձեց իր ուրախությունը գտնել նկարչության և ասեղնագործության մեջ: Բայց որքան էլ դրանք նոր ու գեղեցիկ լինեին, այնուամենայնիվ, չէին կարող փոխարինել մանկուց երազած ու փայփայած այն թատրոնին, որի բեմում մի քանի տարի փայլուն հաջողություն է ունեցել: Ուրեմն, նկարչի հերոսուհու թախծոտ արտահայտությունը ոչ այնքան նեղ անձնական, որքան հասարակական հնչեղություն ունի:

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի ժամանակ, երբ հայ հասարակությունն ապրում էր դարգացման աննախընթաց մի շրջան, մտածող ու առաջադեմ շատ կանայք երբեմն բախվում էին հին, նահապետական բարքերի հետ և հուզվում կամ հիասթափվում էին: Սոֆյա Իզմիրյանը հենց այդ կանանցից մեկն էր, մի կերպար, որի մեջ արտացոլում է գտել ժամանակի հասարակական շահերով ապրող առաջադեմ կնոջ մասին նկարչի հումանիստական պատկերացումը: Գունային մեղմ գամման, որը հատկանշական է այս դիմանկարի համար, համապատասխանում է ստեղծագործ կնոջ համեստ կերպարին և ավելի է համոզել դարձնում այն:

Սոֆյա Իզմիրյանի դիմանկարը պատկեր-դիմանկար է, որտեղ ձևերի ազատությունը և կենցաղային որոշ տարրեր կոմպոզիցիայում նոր ու թարմ խոսք են բերում ազգային դիմանկարչության մեջ:

Պետք է նկատել, որ Ստեփանոս Ներսիսյանի դիմանկարների շարքում առանձին հետաքրքրություն են ներկա-

յացնում կանացի կերպարները: Դժբախտաբար այդ կանացի պատկերներից և ոչ մեկը տարեթիվ կամ նկարչի ստորագրություն չունի: Ուստի այժմ դժվար է որոշել դրանց ժամանակագրական կարգը, մանավանդ որ իրենց բնույթով այդ ստեղծագործությունները նկատելիորեն տարբերվում են իրարից: Մենք չգիտենք նաև նրանց ով լինելը և այդ դիմանկարների ստեղծման շարժառիթները: Սակայն պարզ երևում է, որ Ստ. Ներսիսյանին վերագրվող վերոհիշյալ 5 դիմանկարները, դատելով նրանց արտաքին տեսքից, մազերի հարդարման ձևերից ու տարազից, ներկայացնում են նկարչի ժամանակակից կանանց՝ թիֆլիսահայերի: Քննության առնելով այդ ստեղծագործությունները միասին, մենք նկատում ենք, որ դրանք, ինչպես և տղամարդկանց դիմանկարները, պատահական պատվերներով չեն ստեղծվել, այլ նկարվել են, ամենայն հավանականությամբ, նկարչի ընտրությամբ և արտահայտում են ժամանակի առաջադիմական գաղափարները մարմնավորող արվեստագետի հայացքները կնոջ ազատագրության, նրա հոգեկան հարստության և ներքին ստեղծագործ ուժերի մասին: Բնորոշ է տիկին Գ. Ալիմյանի դիմանկարը, որը գտնվում է վրացական ՍՍՀ կերպարվեստի թանգարանում (նկ. 15):

Տիկին Գ. Ալիմյանի դիմանկարը նկարչի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է: Դա, միաժամանակ, XIX դարի հայ ազգային հոգեբանական դիմանկարչության առաջնակարգ հուշարձաններից է, որը ներկայացնում է դիմանկարչության արվեստի մի նոր, ավելի բարձր մակարդակ, որին հասնում է նկարիչը անցյալ դարի երկրորդ կեսում: Դիմանկարը պատկերում է միջին տարիքի գեղեցկադեմ մի կնոջ, նստած դիրքով: Նա թիկնել է բարձին, գլուխը քիչ թեքել և հենել է ձախ ձեռքին, մտախոհ հայացքով նայում է առաջ: Գ. Ալիմյանը պատկերված է շքեղ, տոնական զգեստով: Նկարիչը մանրամասնորեն և արտակարգ վարպետությամբ է վերարտադրել նրա հագուստի մետաքսե կտորի նյութականառարկայական հատկությունը, փայլը, բարդ և բազմազան ծալքերը, որոնք բավական ակտիվ ու շարժուն են դարձնում դիմանկարի այդ մասերը:

Շատ կենդանի արտահայտություն ունի նրա դեմքը: Գ. Ակիմյանը ևս ներկայացված է որպես քաղաքակիրթ, ինտելեկտուալ կարողությամբ օժտված մի կին, որը ազատ ընտանեկան առօրյա հոգսերից, ապրում է սեփական կյանքով: Բովանդակալից և ամբակուռ է դիմանկարի կոմպոզիցիան: Սա ևս դիմանկար-պատկեր է, որի ներքին եռանկյունաձև կառուցվածքը հնարավորություն է տվել նկարչին ոչ միայն հաստատուն դիրք տալ նստած կնոջ կեցվածքին, այլև ցայտուն արտահայտել նրա տրամադրությունը: Դիտողին ուղղված նրա խելացի աչքերի արտահայտության մեջ նկարիչը մեծ ուժով բացահայտել է այդ ուշադրավ կնոջ ներաշխարհը՝ նրա խոհականությունը: Գ. Ակիմյանի դիմանկարը մարմնավորում է XIX դարի երկրորդ կեսում զարգացող հայ հասարակության մեջ ծնունդ առած ազատախոհ կնոջ գեղարվեստական կերպարը: Նկարիչը նրան պատկերել է որպես մտածող անձնավորություն, մեկը հասարակության այն անդամներից, որոնք իրենց բանիմացությամբ նպաստում են ազգային կյանքի առաջադիմությանը:

Բոլորովին այլ բնույթ ունի Հայաստանի պետական պատկերասրահի մշտական էքսպոզիցիայում ցուցադրվող «Կանացի դիմանկարը»: Դա պատկերում է տարիքը առած մեղանծանոթ մի կնոջ, որը ներկայացված է դիմացից, արտաքուստ խաղաղ, հանգիստ վիճակում: Սակայն այդ խաղաղ կեցվածքի մեջ նրա դեմքը երևում է աշխույժ, ակտիվ շրջապատի նկատմամբ և, որ կարևոր է, բովանդակալից է: Դա էլ դիտողին պատկառանք է ներշնչում: Դիմանկարը ամբողջապես կառուցված է գույների ներդաշնակ համադրության վրա, սառը և տաք գույների երանգային մեղմ անցումներով (նկ. 16):

Կանացի մի նոր կերպար է ներկայացնում Մոսկվայի արևելյան ժողովուրդների արվեստի պետական թանգարանում գտնվող «Անհայտ կնոջ դիմանկարը» (նկ. 17): Այստեղ պատկերված է միջին տարիքի մի կին դիմացից, հայացքը առաջ՝ մի կետի հառած, սպիտակ, թափանցիկ գլխաշորը գլխին, մուգ-կապտավուն մահուդե հագուստով և ձեռքերը առջևի ծաղկազարդ գոտկատեղում դրած: Դիմանկարի եռան-

կյունածն կոմպոզիցիան ամուր հիմք է ծառայել նստած կնոջ ծավալուն ֆիգուրը մինչև ծնկները ամբողջական ներկայացնելու համար: Կա ինչ-որ հոգնածության դրոշմ նրա առաջին հայացքից սառը թվացող աչքերում: Դա ապրած կյանքի, ուրախություններ վայելած և դառնություններ ճաշակած կնոջ մասին է վկայում:

Իր կոմպոզիցիայով և գունային լուծումով կանացի մյուս դիմանկարներից մի փոքր առանձնանում է Եղիսաբեթ Աբովյանի դիմանկարը (նկ. 18): Դա Ստ. Ներսիսյանի այն ստեղծագործություններից է, որը չի կրկնում նախորդ կանացի դիմանկարների պատկերաձևերը: Եղ. Աբովյանի դիմանկարը պատկերում է տարիքավոր մի կնոջ, որը նստած է, ձախ ձեռքը աթոռի հենակին դրած, աջը՝ ծնկանը, մարմինը քիչ դեպի ձախ թեքած, իսկ դեմքը դիմացից՝ ճակատային, դիտողին ուղղված հայացքով: Գլխին զգած երկգույն գլխաշորը, վզի մոտ՝ առջևում, լայն հանգույց արված, իսկ գլխաշորի ծայրերը աջ ու ձախ թեքված լինելով համընկնում են գարնանային թավշյա վերարկուի աղվեսի մորթուց կարված եզրաշերտերի հետ: Դրանք բավական շարժուն, սլացիկ ձևով ձգվում են վերևից ներքև, ուղղակի կապ ստեղծելով ֆիգուրի ու նրա դեմքի միջև: Դեմքը և ձեռքերը նկարված են բաց մոխրագույնով, որը համընկնում է նրա ամբողջ ֆիգուրի ու պատկերի հենքի հետ: Նկարիչը կարծես խուսափել է շագանակագույնի առատ գործածությունից:

Եղիսաբեթ Աբովյանի դիմանկարը ներկայացնում է գավառական քաղաքի բնակչուհու կերպար: Սա արդեն այն քաղաքակիրթ կինը չէ, որոնց մենք հանդիպեցինք նախորդ դիմանկարներում: Դատելով նրա հագուստաձևերից, կարելի է ասել, որ նա երևանցի կին է: Եղ. Աբովյանը երևում է դիտողին որպես ընտանիքի մեծ մայր՝ մի ամբողջ զերդաստանի ավագը, որի կյանքը անցել է աշխատանքում, ընտանիքի հոգսերի մեջ և նահապետական կյանքի պայմաններում: Նա հեռու է մայրաքաղաքային կյանքի նորաձևություններից և կանացի պճնամոլութունից: Նրան, հավանաբար, չեն հետաքրքրել հասարակական կյանքի հուզող հարցերը: Նա բավարարված

է ու գոհ ընտանիքում ունեցած իր իշխանությամբ և դա նրան ուժ է տվել ազատ ու անկաշկանդ նստել դիտողի առաջ և համարձակ նայել նրան: Ստ. Ներսիսյանի կերտած դիմանկարը ներկայացնում է դրական կերպար, մեկը այն հերոսուհիներից, որոնք ոչ թե հասարակական, մշակութային կյանքում, այլ ընտանիքում, որպես հասարակության ստորին օղակում, օգտակար աշխատանք են կատարում:

Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարչական ժառանգության մեջ մեծ տեղ են գրավում մշակութային գործիչների պատկերները: Այդ ստեղծագործություններում նա ավելի ազատ ու հրատակորեն է արտահայտում իր գաղափարական-գեղարվեստական ըմբռնումները և, որ կարևոր է, ավելի լայն ու խորությամբ է ներկայացնում ժամանակակից և պատմական խոշոր անձանց կերպարները:

Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկարը Ստ. Ներսիսյանը ստեղծում է իր կյանքի վերջին շրջանում՝ մահվանից երկու տարի առաջ, 1882 թ.: Նույն ժամանակ նա նկարում է նաև կաթողիկոս Սահակ Պարթևի դիմանկարը: V դարի հայ մշակույթի այդ երկու խոշոր գործիչների դիմանկարներն այժմ գտնվում են էջմիածնում, Ամենայն հայոց կաթողիկոսի վեհարանում¹⁷:

Հայոց գրերի գյուտի հեղինակ Մեսրոպ Մաշտոցի և նրա գործակից ու թարգմանիչ Սահակ Պարթևի դիմանկարները ժամանակին ջերմ ընդունելություն են գտնում և նկարչին մեծ համբավ են բերում: Եվ դա ոչ միայն այն պատճառով, որ նկարիչը պատկերել է ժողովրդի կողմից սիրված ու մեծարված պատմական խոշոր անձանց, այլև այն պատճառով, որ այդ գործիչների կերպարները նկարվել են բարձր արվեստով, գեղարվեստորեն համոզիչ ու ոգեշնչվածությամբ:

Իսկապես, Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկարը բարձրարվեստ ստեղծագործություն է: Դա դիմանկար-պատկեր է, որն իր մեջ կրում է սյուսեմատային տարր՝ հայերեն տառերի ստեղծման պահը 405 թվականին (նկ. 19):

Մեսրոպ Մաշտոցը (361—440) այստեղ պատկերված է բնության գրկում, լեռան լանջին նստած դիրքով, կիսադեմ, ստեղծագործական ոգևորության պահին: Նա թեքվել է մի

կողմի վրա, գլուխը բարձրացրել է վեր, հայացքն ուղղել է դեպի երկինք, ձախ ձեռքը կրծքին սեղմած, իսկ աջով ծնկին դրած մատյանի մեջ գրի է առնում հայերեն առաջին տառերը: Նրա դեմքը և մարմնի մի մասը հստակորեն գծված են երկնքի հենքի վրա, անմիջապես ընկալվում են, ցայտուն դարձնելով մեծ հայտնագործողի տիրապետող դիրքը կոմպոզիցիայում: Բնության տեսարանը՝ երկնքի պատկերը, այստեղ կատարում է լրացուցիչ դեր՝ կերպարի լրիվ բացահայտման համար: Հորիզոնում երևացող վաղորդյան արշալույսի ցուրերը լուսավորել են Մեսրոպի դեմքը: Պատկերը ներկայացնում է ոգեշնչված, իմաստուն մարդուն նրա ստեղծագործական երկունքի պահին:

Մեսրոպ Մաշտոցի պատկերը ստեղծելիս նկարիչն առաջնորդվել է նրա ժամանակ և մինչև այդ՝ դարերի ընթացքում, ժողովրդի մեջ արմատավորված պատկերացումը այն մասին, թե հայերեն տառերը հորինելիս Մեսրոպը ներշնչվել է վերուստ՝ երկնքից իշած տեսիլքի ձևով: Դրան հիմք է ծառայել Լուսամահայր Մովսես Խորենացու գրած առասպելը: Իր «Պատմություն հայոց» գրքում Մ. Խորենացին գրել է, որ Մ. Մաշտոցը հայ տառերը հորինել է «երկնային շնորհով»¹⁸:

Հիմք ընդունելով Մ. Խորենացու նկարագրությունը, նկարիչը պատմականորեն ճիշտ է պատկերել Մեսրոպ Մաշտոցի մարդկային կերպարը: Պատմիչը, օրինակ, գրում է, որ Մաշտոցը «մարմնով փառահեղ» էր: Հենց այդպես էլ Մեսրոպ Մաշտոցը պատկերված է այս դիմանկարում: Ուժեղ ընդգծելով Մեսրոպի «մարմնով փառահեղ» լինելը, նրա ֆիգուրը ներկայացնելով առաջին պլանում, նկարիչը դրանով միաժամանակ ցուցադրում է նրա մեծությունը և ուժը, որը հստակորեն վերարտադրված է նաև ծավալային ու մկանստ վզի պատկերման մեջ:

Նկատի ունենալով պատմահոր վկայությունն այն մասին, թե Մեսրոպը «մտքով ստեղծող» էր, նկարիչը պատկերել է նրան ստեղծագործական երկունքի պահին, իսկ պատմահոր այն վկայությունը, թե «նա հրեշտակի տեսք ուներ, բեղմնավոր միտք», հիմք է ծառայել նկարչի համար իր հերո-

սին պատկերելու հայ տղամարդու գեղեցիկ դիմագծերով, սև բեղերով, կարճ մորուքով, երեսը մի փոքր մաղակալած, որ ընդգծում է նրա առնականությունը, և խելացի հայացքով:

Մեսրոպ Մաշտոցի դեմքն այստեղ այնքան կենդանի ու համոզիչ է, որ թվում է, թե նկարիչը նկարել է բնորդից: Թերևս այդ պատճառով, Մեսրոպի դեմքը, ձեռքերը և, ընդհանրապես, ամբողջ ֆիգուրը պատկերված է նյութական-առարկայական և լուծված է ռեալիստական մեթոդով: Արդարացի է արվեստաբան Ն. Մարտիկյանը, երբ գրում է, որ Ստ. Ներսիսյանը «Մեսրոպին պատկերել է մարդկային կոնկրետ ռեալ նկարագրի հատկանիշներով»:

Ստեղծելով պատմական դիմանկար, Ստ. Ներսիսյանը, սակայն, չի սահմանափակվել միայն սեղմ տեղեկություն: Նա նկատի է ունեցել նաև իր ժամանակի պահանջները, որոնք արտահայտվել են, ամենից առաջ, դիմանկար-պատկերի սյուժետային լուծման ու գրերի գյուտի բարձր գնահատման մեջ: Դիմանկարը սլարգորոշ ցույց է տալիս այն մեծագործությունը, որը կատարել է Մեսրոպ Մաշտոցը V դարում: Հայ ժողովրդի պատմության մեջ դարագլուխ կազմող հայ գրի ու գրականության ստեղծումը դարձավ հզոր զենք հարազատ ժողովրդի ինքնուրույնության պահպանման, նրա փրկության, պայքարի ու քաղաքական ինքնագիտակցության բարձրացման գործում:

Բնական է, որ մեծ գիտնականի, պետական-հասարակական խոշոր գործչի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, լուսապայծառ կերպարը չէր կարող պատկերվել դիմանկարի սովորական շրջանակներում: Դա պետք է խոսեր, պատմեր, ցույց տար առասպելական թվացող այն մեծագործությունը, որը կատարվել է ավելի քան հազար հինգ հարյուր տարի առաջ, մանավանդ, որ ժողովրդի մեջ, դարերի ընթացքում, սրբագործվել է գրերի գյուտը, իսկ Մեսրոպը դասվել է սրբերի շարքը: Այդ պատճառով, նկարիչը մի փոքր հեռացել է դիմանկարի սովորական պատկերաձևից և ստեղծել է միաֆիգուր կոմպոզիցիա, որի մեջ մարմնավորել է Մաշտոցի բանաստեղծական կերպարը: Պատմական անձնավորության կերպարի այդօրինակ

լուծումը որոշ ռոմանտիկական տարր է մտցնում դիմանկարի մեջ, թեև իր հիմքում այն խորապես ռեալիստական ստեղծագործություն է:

Սահակ Պարթևի դիմանկարը շարունակությունն է այն թեմայի, որը արդեն սկսվել էր Մեսրոպ Մաշտոցի դիմանկարից: Եթե Մ. Մաշտոցի դիմանկարը ներկայացնում է հայոց գրերի գյուտը և այդ մեծ հայտնագործության հեղինակին, ապա Սահակ Պարթևի դիմանկարը՝ այդ նորագյուտ տառերով գրված (թարգմանված) առաջին մեծ թարգմանչին ու Սուրբ գրքի ընթերցման պահը: Դիմանկարը պատկերում է Սահակ Պարթևին գրասեղանի մոտ, բազկաթոռին նստած, երկու ձեռքով Ս. գիրքը (Աստվածաշունչը) բռնած, կարդալիս (նկ. 21): Հայոց կաթողիկոսին այդ ձևով պատկերելը բխում էր նրա հասարակական-հանրագուտ գործունեության բնույթից: Հայտնի է, որ V դարի սկզբներին անմիջականորեն գործակցելով Մ. Մաշտոցի հետ, Սահակը նպաստել է հայերեն տառերի ստեղծմանը: 406 թ. հայոց տառերը Հայաստանում գործածության մեջ մտցնելուց հետո, ժամանակի շատ մտավորականներ, այդ թվում և ինքը՝ Մ. Մաշտոցը, Նղիկ կողբացին, Հովսեփ Պաղնացին, Հովհան Եկեղեցացին և, հատկապես, մեծ մտածող ու գիտնական Սահակ Պարթևը զբաղվում են թարգմանությամբ: Թարգմանում են գլխավորապես կրոնական գրքեր, Աստվածաշունչը, հոգևոր ճառեր և մեկնություններ հունարենից կամ ասորերենից և միաժամանակ հոգ են տանում ստեղծելու սեփական, ինքնուրույն գրականություն: Սահակը առաջիններից մեկն է, որ կատարում է Աստվածաշնչի թարգմանությունը և կազմակերպում է ինքնուրույն հայ գրականության ստեղծման գործը Հայաստանում:

Սահակ Պարթևի դիմանկարը ներկայացնում է հայ ազգային գրականության հիմնադիրներից մեկի կերպարը: Նա դիտողին երևում է երկար ու սպիտակ մորուքով, խոշոր դեմքով, ճակատը լայն ու բաց: Նրա աչքերը փոս են ընկած, որից քիթը երկար ու մեծ է երևում, իսկ դիմագծերը նկարված են ամրակազմ ու առնական: Չնայած ծերունական սպիտակած

մաղերին, նրա հայկական դեմքը բավական թարմ է ու աշխույժով լցված:

Անձնավորության մեծությունը այստեղ վերարտադրվել է նաև ծավալուն ֆիզուրի պատկերման մեջ: Սահակը ներկայացված է ուժեղ, հաղթամարմին և լայնաթիկունք: Պատմականորեն նա հենց այդպես էլ եղել է, որի համար ժամանակակիցները նրան կոչել են Պարթև: Բաղկաթուռն հաստատուն նստած, նա ձախ ձեռքի արմունկով հենվել է սեղանին և մտախոհ կարդում է գիրքը: Գրքի վրա նրա կենտրոնացած ուշադրության և, ընդհանրապես, Սահակի դեմքի խելացի արտահայտության մեջ նկարիչը վերարտադրել է մարդու ինտելեկտուալ հզոր կարողությունը՝ նրա գիտնականությունը: Յերեկային լույսը, որը ներս է թափանցել ձախ կողմի լուսամուտից, լուսավորել է Սահակի դեմքը, ձեռքերը, գիրքը, դրանով իսկ դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնելով պատկերի հենց այդ մասերի վրա: Կոմպոզիցիայի հավասարակշռության և պատկերվողի ու լինելը ցուցադրելու համար նկարիչը թեթևակի լուսավորել է նաև դիմանկարի աջ կողմը, ուր երևում են փետուրե գրիչը, թանաքամանը, կաթողիկոսական գավազանը և խուլրը: Նկարված լինելով հայկական դիմագծեր ունեցող բնորդից, նկարիչը ստեղծել է համոզիչ կերպար, պահպանելով պատմականությունը: Պատկերվողի դեմքի և ամբողջ ֆիզուրի ծավալայնության, շրջապատի իրերի նյութական-առարկայական հատկությունների ճշգրիտ վերարտադրումը մարդու հայացքի կենդանի արտահայտության հետ նպաստել են պատմական կերպարի բացահայտմանը:

Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի դիմանկարները ժամանակին այն աստիճան արձագանք գտան հայ հասարակության մեջ, որ հարկ զգացվեց բաղմացնել ու տարածել դրանք ժողովրդի լայն խավերում: Այդ պատճառով, 67-ամյա նկարիչը դիմում է վիմագրությանը՝ նա վիմագրական քարի վրա է տեղափոխում նախորդ տարում նկարած Մեսրոպ Մաշտոցի ու Սահակ Պարթևի յուզաներկ պատկերները: Նը-

կարչի նպատակն էր բազմացնել անցյալի հայ մշակույթի այդ խոշոր գոթծիշների դիմանկարները և տարածել դրանք զբայ-
րոցներում ու ժողովրդի մեջ: Նա կամենում էր, որ բոլորը
տեսնեն ու ճանաչեն հայոց գրի ու գրականության հիմնա-
դիրների կերպարները, նոր սերնդին լավագույն օրինակներ
տալու և հայրենակիցների «սրտի ու մտաց մեջ» նրանց հի-
շատակը միշտ վառ պահելու համար: Իր ստեղծագործու-
թյունները ժողովրդի մեջ տարածելու, գեղարվեստական այդ
միջոցներով ժողովրդի լայն խավերում հայրենասիրությունը
բորբոքելու և դրանով իսկ ազգային ինքնագիտակցությունն
ամրապնդելու նկարչի մշտական ձգտումը վկայում են ար-
վեստագետի ու նրա ստեղծագործությունների խոլը ժողո-
վրդականության մասին:

«Աղբյուր» մանկապատանեկան ամսագիրը դեռևս 1883
թվականին՝ նկարչի կենդանության օրոք, հաղորդում է.
«Ամեն հայ ուսումնարանի և ամեն մի հայ գրասենյակի ան-
հրաժեշտ զարդ՝ նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանի գեղեցկա-
տիպ ս. Սահակ Պարթևի և ս. Մեսրոպի պատկերներն արդեն
վաճառվում են: Երկու նկարը միասին 10 ու: Դիմել կարելի
է և խմբագրութանը»¹⁹: Ոչ մեծ տպաքանակով ստեղծված
այդ վիմագրությունները ժամանակին վաճառվում են և տա-
րածվում ժողովրդի մեջ:

Դրանցից մեկ է հասել միայն Մեսրոպ Մաշտոցի դիմա-
նկարը: Էջմիածնի մայր տաճարի թանգարանում պահպան-
ված Մեսրոպ Մաշտոցի պատկերի վիմագրությունը ներկա-
յացնում է հեղինակի գունանկարչական ստեղծագործության
փոքրացված և որոշ չափով էլ պարզեցված պատկերը: Պահ-
պանելով յուզաներկ պատկերի հիմնական կառուցվածքը՝
նրա կոմպոզիցիան, մանրակրկիտ ու ճշգրտորեն վերարտա-
դրելով Մեսրոպի ոգեշնչված դեմքը, նրա ֆիզուրը և հագուս-
տի ծալքերը, նկարիչ-վիմագրողը թեթևակի է ընդգծել բնու-
թյան տեսարանը՝ երկինքն ու ծովը, որոնք համարյա չեն
երևում վիմագրության մեջ: Ինչպես երևում է, կոմպոզիցիայի
այդ մասերը նկարիչը կարևոր չի համարել և դիտողի ուշա-
դրությունը հիմնականի վրա բեռնելու համար վիմագրության

մեջ ուժեղ ընդգծել է Մեսրոպ Մաշտոցի դեմքը և ֆիգուրը (նկ. 20):

«Մեսրոպ Մաշտոց» և «Սահակ Պարթև» վիմագրությունները, ինչպես ասացինք, տարածվում են ժողովրդի մեջ: Սակայն տպարանակի բշտության և միջոցների պակասի պատճառով դրանք շատ դպրոցներ և ուսումնական հիմնարկներ չկարողացան ձեռք բերել: Ցավ հայտնելով այդ մասին, «Մշակ» թերթը 1884 թ. մահազգում գրում է, որ Ներսիսյանը «հույսով էր, որ հայ ուսումնարանները գոնե ձեռք կբերեն այդ անհրաժեշտ զարգերը, բայց խեղճի հույսը դարձյալ ի դերև եղավ»:

Այդ նկատառումով «Աղբյուր» մանկապատանեկան ամսագիրը դպրոցականների շրջանում և, ընդհանրապես, պատանեկության մեջ հայոց գրի ու գրականության հիմնադիրների պատկերները տարածելու համար դրանք դարձնում է ամսագրի մրցանակաբաշխությունների և նվիրատվությունների (պրեմիաների) առարկա: Հետաքրքրական է իմանալ, որ դա եղել է նաև նկարի ցանկությունը: Այդ մասին «Աղբյուրի» խմբագիր և հրատարակիչ Տ. Նազարյանը 1886 թ. գրել է. «Նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանի ցանկությունն է եղել այդ պատկերները «Աղբյուրի» պրեմիա տալ»²⁰:

«Աղբյուր» ամսագրի պատանի բաժանորդներին ամենամյա մրցանակներ շնորհելու համար, խմբագրության հանձնարարությամբ, նկարիչ Բարսամյանը 1885 թ. վիմագրական քարի վրա է փոխադրում և բազմացնում Ստ. Ներսիսյանի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի յուզաներկ դիմանկարները, իսկ խմբագրությունը դրանք ուղարկում է մրցանակ ստացած իր բաժանորդներին:

Ահա այդ ժամանակ էլ՝ 1886 թվականին, մեծ աղմուկ է բարձրանում վիմագրությունների որակի շուրջը: «Արձագանք» շաբաթաթերթը (խմբագիր՝ Ա. Արասխանյան) մեղադրում է այդ վիմագրությունների վատ որակի համար, իսկ «Աղբյուրը», ընդհակառակն, փորձում է արդարացնել այն, վկայակոչելով նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի դրական կարծիքը: «Վիմագրությունից հետո,—գրում է Գ. Բաշինջաղյանը,— ես ինքս

գնացի Բարսամյանի մոտ, տեսա և հավանեցի: Ահա իմ խոսքերը, իբրև վիճաբանության շատ հաջող է և շատ դժվար թե այդպիսի օրիգինալից ավելի հաջող նկարեր մեկ ուրիշը: Մի քանի մանր պակասություններ էլ գտա և իմ ներկայությամբ պ. Բարսամյանը ուղղեց»²¹:

Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի վիճաբանությունները տարածելով պատանեկության շրջանում, «Աղբյուրի» խմբագրությունը հայտնում է, որ «Մենք կատարել ենք հանգուցյալ նկարչի կամբը»: Իսկապես, դա եղել է նկարչի ցանկությունը, նրա երազանքը՝ տեսնել իր ստեղծագործությունները յուրաքանչյուր հայի ընտանիքում և ամենուր:

Այդ նկատառումով էլ «Աղբյուրի» խմբագրությունը որոշում է 1887 թ. ևս նույն պատկերներն ուղարկել բաժանորդներին: «Աղբյուրի» գրավիչ միջոցներից մեկն էլ նրա պրեմիաներն են՝ մանկական ընտիր, շքեղ հրատարակված գրքեր, ազգային կյանքից պատկերներ,—գրում է ամսագրի խմբագիրը 1886 թ.,—Մենք հույս ունենք, որ 1887 թ. պրեմիան պետք է գերազանցե մինչև հիմա տված պրեմիաները թե՛ գրքով և թե՛ նյութով: Եկող տարվա «Աղբյուրի» պրեմիան կլինի երկու պատկեր՝ ս. Սահակի և ս. Մեսրոպի, աշխատություն հանգուցյալ տաղանդավոր նկարիչ Ներսիսյանի այն մեծությունով և ձևով, ինչպես այժմ վաճառվում են նրանք Թիֆլիսում զույգը 6 ռուբլով: Այդ պատկերներն արդեն պատրաստ են»²²: Այսպիսով, «Աղբյուր» ամսագրի մերցանակաբաշխության ճանապարհով և ազատ վաճառքի ձևով Ստ. Ներսիսյանի «Մեսրոպ Մաշտոց» ու «Սահակ Պարթև» վիճաբանությունները ժամանակին տարածվում են ժողովրդի մեջ, նպաստելով հասարակության լայն խավերի հայրենասիրությանը և գեղարվեստական-գեղագիտական դաստիարակությանը: Այդ ստեղծագործությունները, միաժամանակ, կարևոր ներդրում են հայկական ազգային հաստոցային գրաֆիկայի մեջ:

Պետք է ենթադրել, որ պատմական այդ երկու նշանավոր անձանց կերպարներից բացի, Ստ. Ներսիսյանը նկարել

է նաև մեր անցյալի մշակութային ու հոգևոր խոշոր գործիչ, կաթողիկոս Հովսեփ Արղության-Երկայնաբազուկի (1743—1801) դիմանկարը (նկ. 22): Այդ ենթադրության համար հիմք է ծառայում Հայկական ՍՍՀ Մինիստրների խորհրդին առնթեր Արխիվային վարչության պետական պատմական արխիվում վերջին տարիներս հայտնաբերված նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մի նամակը²³: 1880 թ. հունվարի 29-ին գրված այդ նամակում Ստ. Ներսիսյանը հայտնում է, որ ինքը «Մեղու Հայաստանի» թերթում կարդալով Նոր Նախիջևան քաղաքի հիմնադրման 100-ամյակի հոբելյանը կատարելու և այդ քաղաքի հիմնադիրների, մասնավորապես, Հովսեփ Արղության-Երկայնաբազուկի հիշատակը հավերժ պահելու մասին, տեղեկացնում է, որ ինքը ունի «ոսկրի վրա նկարած Յովսեփ կաթողիկոս Երկայնաբազուկին Արղությանցի պատկերն՝ գործ յուրեն ժամանակակից երևելի նկարչի՝ իւր իսկական կենդանի բնությունից նկարուած, ուրեմն և շատ նման»: Տեղյակ պահելով այդ մասին, նա գրում է. «Եթե դեռ ևս չէ հանձնուած ումեք նկարելու՝ ես յանձն եմ առնելու զայն նկարել, եթե դուք կբարեհաճեք, իհարկե»: Դրա համար նկարիչը խնդրում է հայտնել դիմանկարի մեծության չափը, տեսակը և նկարելու համար հատկացրած գումարի որքանությունը, ավելացնելով, որ «նկարի ճշտությունը և շքեղությունը կմնայ իմ պատասխանատվութեան ներքոյ»²⁴:

Դժբախտաբար, չեն պահպանվել նկարչի դիմումին տրված գրավոր պատասխանը և այդ հարցի վերաբերյալ այլ փաստաթղթեր: Սակայն այն փաստը, որ Ստ. Ներսիսյանը 1880 թ. հունվարին բարձրացրել է Հովսեփ Արղությանի դիմանկարը ստեղծելու հարցը, ինքնին վկայում է նկարչի ջերմ հետաքրքրություն և այդ խնդրում նրա ցուցաբերած նախաձեռնության մասին: Պետք է նկատել, որ Արղության-Երկայնաբազուկների թեման նորություն չէր նկարչի ստեղծագործական կյանքում: Դեռևս 1849 թ., ինչպես արդեն նշել ենք, Ստ. Ներսիսյանը նկարել է այդ մեծատոհմի վերջին ներկայացուցիչներից մեկի՝ գեներալ Մովսես Արղության-Երկայնաբազուկի դիմանկարը: Կյանքի վերջին շրջանում կրկին

անդրադառնալով այդ տոհմին, նկարիչը, այս անգամ առիթի բերումով, բարձրացնում է Հովսեփ Արղությանի դիմանկարը ստեղծելու հարցը, հավանաբար, նկատի ունենալով նաև նրա մեծ ծառայությունները և արժանապատվությունը: Իսկապես, Հովսեփ Արղության-Երկայնաբաղուկը եղել է XVIII դարի հայ ազատագրական շարժման ոգեշնչող ու կազմակերպիչ, ռուսահայ թեմի և դրիմահայերի հոգևոր առաջնորդ: Նա ձգտել է Ռուսաստանի օգնությամբ հայկական ինքնուրույն պետականություն ստեղծել, այդ նպատակով կազմել է հայ-ռուսական դաշնադրության նախագիծ: Նրա եռանդուն միջամտությամբ ռուսական կայսրությունը 1789 թ. հրապարակել է հրովարտակ՝ հայերի պաշտպանության մասին: Նշանակալից է եղել Հովսեփ Արղությանի գործունեությունը մշակութային բնագավառում ևս: Նրա նախաձեռնությամբ XVIII դարում Պետերբուրգում, այնուհետև Նոր Նախիջևանում և Աստրախանում հիմնադրվում են տպարաններ, ուր տպագրվում են հայերեն առաջին գրքերը Ռուսաստանում: 1800 թ. հայոց կաթողիկոս ընտրվելուց շատ շանցած՝ էջմիածին մեկնելու ճանապարհին, Թիֆլիսում, 58 տարեկան հասակում, նա կնքում է իր մահկանացուն²⁵: Ահա այսպիսի խոշոր գործչի և հարազատ հայ ժողովրդին մատուցած ծառայությունների բարձր արժեքավորումն է եղել այն հիմքը, որը մղել է հայրենասեր նկարչին բարձրացնելու Հովսեփ Արղությանի դիմանկարը ստեղծելու խնդիրը և ինքն էլ, ամենայն հավանականությամբ, նկարել է նրա դիմանկարը: Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդում պահվող Հովսեփ Արղության-Երկայնաբաղուկի մի քանի դիմանկարներից մեկը, կարծում ենք, պետք է որ նկարած լինի Ստ. Ներսիսյանը: Մենք նկատի ունենք ձվածև (էլիպսոս) շրջանակով պատկերը, որը ստորագրություն կամ տարեթիվ չունի: Սակայն դա մի նոր հարց է, որը կարիք ունի լուրջ ու բազմակողմանի ուսումնասիրության և առանձին հրապարակման: Այստեղ ցանկանում ենք ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրել միայն այն բանի վրա, որ անցյալի պատմական գործիչների երևակայությամբ

ստեղծված դիմանկարները ոչ բոլոր դեպքերում են լրիվ դրսևորում նկարչի ոճական առանձնահատկությունները ու գեղարվեստական հնարավորությունները: Ոչ անմիջական բնորդից, այլ օտար նկարչի «բնագրից», այն էլ ոսկրի վրա ստեղծված մանրանկարից դիմանկար ստեղծելիս, նոր ժամանակի նկարիչը, բնականաբար, կաշկանդված է մնում ոչ միայն անցյալի արվեստագետի ոճին ու նկարման նրա եղանակին, այլև պատկերվող անձի ներաշխարհի՝ նրա կենսալից կյանքի, խորապես ճշմարտացի պատկերման խնդրում: Նա ավելի ճշգրտություն մեծ է վերարտադրել «բնագրի» ժամանակի հագուստը, շրջապատի առարկաները և, ինչպես արդեն նկատված է ուսական արվեստագիտության մեջ, այդ կարգի ստեղծագործություններում արվեստագետների վարպետությունն արտահայտվում է, ամենից ավելի, տպավորիչ կոմպոզիցիաներ ստեղծելու մեջ: Այդ երևույթը մենք նկատում ենք և այս դիմանկարում:

Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդում պահվում են Ստ. Ներսիսյանին վերագրվող անհայտ տղամարդկանց երկու դիմանկար ևս (նկ. 23, 24): Դրանք նույնպես տարբերվում կամ նկարչի ստորագրություն չունեն: Նրանցից մեկը աջ ձեռքը դրել է բազկաթուղի հենակին և ուշադիր նայում է դիտողին, մյուսը մի ձեռքով նախադարձ գոտու հանգույցը բռնած ժպտադեմ նայում է գեպի ձախ: Իրար մոտ դրած, նրանք կարծես խոսում են միմյանց հետ: Դատելով հագուստաձևից՝ նրանք թիֆլիսահայ առևտրական դասի մարդիկ են: Ուշագրավ է և այն, որ երկուսն էլ վզներից կախված ունեն միևնույն ոսկե մեդալը ռուս թագավոր-կայսեր դիմաքանդակով: Այդպիսի մեդալներ («За усердие», «փութեռանդության համար»), ինչպես հայտնեց մեզ մեդալագետ Հ. Սարգսյանը, տվել են Ալեքսանդր Երկրորդի թագավորության շրջանում (1855—1881) այն անձանց, որոնք իրենց մասնավոր նախաձեռնությամբ ձեռնարկած գործում կամ պետական ծառայության մեջ աչքի են ընկել մեծ եռանդով, ջանասիրությամբ, օգտակար փութեռանդությամբ: Նկարիչը այդ մեդալները նկարել է ընդհանուր գծերով, սակայն որոշակի ընդգծել է

դրանց առարկայական հատկութիւնը և ոսկեգունը, որը
ցայտուն երևում է հագուստի մոխրագուն հենքի վրա:

Արդ, ո՞վքեր են նրանք: Այժմ դժվար է որոշակի ասել
նրանց անունները, սակայն եթե նկատի ունենանք, որ Ներ-
սիսյանը հակում ուներ նկարելու հանրագուտ գործի մարդ-
կանց, մասնավորապես մշակութային բնագավառում աչքի
ընկած գործիչներին, ապա կարելի է ենթադրել, որ ոսկե մե-
դալներ կրող այս անձինք ևս եղել են հենց այդ ասպարեզում
իրենց փութեռանդութեամբ հանրահայտ աշխատավորներ:
Նկարչի մասին անցյալում հրապարակված հաղորդագրու-
թիւններում նշվել է, որ Ներսիսյանը նկարել է հրատարակիչ
Հ. Էնֆիաճյանին: Շատ հավանական է, որ մեզ հասած այդ եր-
կու դիմանկարներից մեկը՝ աջ ձեռքը բազկաթոռի հենակին
դրած մեդալակիր մարդու պատկերը, ներկայացնում է հենց
նրան (նկ. 26): Համբարձում Էնֆիաճյանը (1824—1896) իր
ավագ եղբոր՝ Ավետիքի հետ 1850-ական թվականների կեսե-
րին Թիֆլիսում հիմնադրում է առաջին գրավաճառանոցը,
ապա տպարան է բացում և գրքեր տպագրում: Այնուհետև նա
զբաղվում է գերազանցապես գրահրատարակչական գործով
և այդ բնագավառում լայն ճանաչում է գտնում, վայելելով
հասարակութան համակրանքը: Ստ. Ներսիսյանը կարող էր
այդ հանրագուտ գործչին նկարել միայն 1865 թ. հետո, երբ
Շուշի քաղաքից վերադարձավ Թիֆլիս՝ 1860—70-ական թվա-
կաններին, երբ Էնֆիաճյանը ծավալել էր իր գրահրատարակ-
չական լայն գործունեութիւնը:

Ստ. Ներսիսյանը սիրով ու մանրակրկիտ է պատկերել
նրան: Առանձնապես ուժեղ է նկարել դեմքը: Ինչպես նախորդ
մյուս դիմանկարներում, նույնպես և այստեղ լույսը կենտրո-
նացնելով դեմքի մի մասի վրա, նկարիչը ճշգրտորեն վերար-
տադրել է մարդու դիմագծերի մանրամասները՝ նիհար, մկա-
նուտ դեմքը, լայն ու լուսավոր ճակատը, նրան բնորոշ փոք-
րիկ, ներս ընկած, բայց աշխույժով լցված աչքերը, սրածայր
քիթը և հաստ, արևելյան տիպի բեղերը: Նրա դեմքի ու աչքերի
սուր արտահայտութան մեջ որոշակի ղգացվում է ուժեղ, իր
գործին վստահ և գործունյա, կամային անձնավորութիւնը:

Մի փոքր ժպտադեմ և կենսուրախ բնավորությամբ մարդու կերպար է ներկայացնում երկրորդ դիմանկարը: Այս երկու ստեղծագործությունները ևս, միաժամանակ, մարմնավորում են նկարչի պատկերացումը ժամանակի օգտակար և հասարակությանը պիտանի գործիչների մասին:

Սակայն այդ պատկերներով, իհարկե, չի սահմանափակվում Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարչական ստեղծագործությունների շարքը: Հայ անվանի պատկերահանը XIX դարի կեսերին նկարել է բազմաթիվ անձանց դիմանկարներ ևս, որոնց մի ղգալի մասը մեզ չի հասել կամ ստորագրություն չունենալու պատճառով մնացել է տարբեր թանգարանների ֆոնդերում՝ «Անհայտ նկարիչ» անվան տակ: Այդպիսի դիմանկարներից է «Տեր Մկրտչի» պատկերը, որից մեզ է հասել միայն նրա մասին ժամանակին ստեղծված մի ղավեշտական պատմություն:

Ոմն Տեր-Մկրտիչ կամ Տեր-Մկրտչյան նկարչին պատվիրում է իր դիմանկարը: Ստ. Ներսիսյանը, թեև պատվերով դիմանկարներ չէր նկարում, կատարում է նրա խնդիրը: Դիմանկարը ավարտելուց հետո պատվիրատուն չի վճարում պայմանավորված վարձը, պատճառաբանելով, թե իբր այդ դիմանկարը իրեն նման չէ: Այդ մասին նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը Գր. Շարբաբջյանին գրած համակում պատմում է. «Լսել եմ նույնպես, որ նրան ինչ որ Տեր-Մկրտ. պատվիրել էր իր պատկերը, սակայն մերժել էր խոստացած վարձը վճարել, իբրև թե նման չլինելու պատճառով: Ներսիսյանը այդ պատկերը շալակել էր [տվել] մի մշակի այսպիսի մակագրությամբ՝ «Հախը չվճարողի պատկերը»: Մշակը ման էր եկել փողոցն փողոց ու ամբոխն էլ հետևից գոռում-գոչումով. «Տեր-Մկրտ., Տեր-Մկրտ.»։ Պատվեր տվողը ստիպված է եղել վերցնել իր կենդանագիրը ու վարձը լիովին վճարել»²⁶:

Որքան էլ ծիծաղաշարժ է թվում այս պատմությունը, այնուամենայնիվ, հաստատում է երկու կարևոր փաստ: Նախ այն, որ Ստ. Ներսիսյանը իրոք նկարել է այդպիսի մի դիմանկար՝ Տեր-Մկրտչի կամ Տեր-Մկրտչյանի դիմանկարը: Այնուհետև այդ դիմանկարը, ինչպես և նկարչի մյուս բոլոր դիմա-

նկարները, բնորդին կատարյալ նման է եղել և դա ոչ միայն արտաքուստ, այլև ներքուստ՝ բնավորությամբ, խառնվածքով, հոգեբանորեն համոզիչ և այնքան նման, որ ժամանակակիցներն անմիջապես ճանաչել են պատկերվածին: Այդ մասին վկայում են նաև ժամանակակիցները: Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մասին «Արձագանք» շաբաթաթերթում 1894 թ. հրապարակված մի հոդվածում այդ դիմանկարը բնութագրվել է որպես «հաջող նկար»: Պարզվում է, որ Տեր-Մկրտ [իչը] Թիֆլիսում կոչվել է նաև Օդի Գելդի մականունով և հայտնի է եղել իր տարօրինակ վարք ու բարքով, ողբ երբեմն տեղիք է տվել կատակների և, նույնիսկ, ծաղր ու ծանակի: Շաբաթաթերթի թղթակիցը տեղյակ պահելով այդ մասին, միաժամանակ գրում է, որ այդ հանրահայտ Օդի Գելդու (նա ինքը՝ Տեր-Մկրտ.) կերպարը «Մի հետաքրքրական նյութ էր նկարչի համար, որից օգուտ քաղեց հանգուցյալ Ներսիսյան նկարիչը, բայց որի հաջող նկարի ուր լինելը մեզ հայտնի չէ»²⁷:

Այդպես, շատ պատկերներ անհետացել են և մեզ չեն հասել: Սակայն այն, ինչ մեզ է հասել կամ գիտենք գրավոր աղբյուրներից, վկայում են, որ Ստ. Ներսիսյանը իրոք եղել է իր ժամանակի խոշոր, դեմոկրատ դիմանկարիչ, իսկ նրա բարձրարվեստ ստեղծագործությունները նշանակալից ներդրում են XIX դարի հայ աղգային դիմանկարչության մեջ: Դիմանկարչությունը եղել է հիմնական, առաջատար ժանրը Ստ. Ներսիսյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ: Իր վավագույն դիմանկարներում նկարիչը ստեղծել է դրական հերոսների կերպարներ, որոնք պետք է հավելոժ հիշվեն «այժմոյս և ապագա սերնդոց սրտի ու մտաց մեջ»:

Գ Լ Ո Ւ Ն Ե Ր Ր Ո Ր Գ

ՍՏ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ստեփանոս Ներսիսյանը նկարել է նաև ժամանակակիցների կենցաղային և պատերազմական թեմաներով բազմա-

Ֆիզուր սյուժետային պատկերներ և բնանկարներ: Դրանցից մեզ է հասել միայն «Խնջույք գետափին» մեծակտավ պատկերը, որը գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում:

«Խնջույք գետափին» պատկերը նշանակալից ստեղծագործություն է: Դա ազգային թեմայով կենցաղային նկարչության առաջին պատկերներից մեկն է XIX դարի հայ նոր կերպարվեստի պատմության մեջ: «Խնջույք գետափին» պատկերում է ուրախ ժամանցի տեսարան: Քաղաքամերձ կանաչավետ բնության գրկում մի խումբ տղամարդիկ և կանայք քեֆ են անում: Գետափին՝ խոտելի վրա, սփռոց բացած, տղամարդիկ գինի են խմում, իսկ կանայք ուրախ նվագում, պարում են: Այս պատկերը (նկ. 25) ստորագրություն և տարեթիվ չունի: Կարելի է միայն ենթադրել, որ դա ստեղծվել է 1860-ական թվականներին, ամենայն հավանականությամբ՝ 1865 թ. հետո, այսինքն այն ժամանակ, երբ նկարիչը Շուշի քաղաքից տեղափոխվել էր Թիֆլիս և այստեղ մշտական բնակություն հաստատել:

Այդ բազմաֆիզուր սյուժետային պատկերի մեջ նկարիչը մարդկանց գործողությունները ներկայացրել է չորս առանձին խմբերով, որոնք, սակայն, տրամաբանորեն կապված են իրար հետ և լրացնում են միմյանց: Այսպես. պատկերի աջ կողմում մի խումբ կանայք և աղջիկներ կանգնած ծափ են տալիս, նրանցից մեկը նվագում է՝ դափ է խփում, մյուսը ձեռքը վեր պարզած նազանքով և հեղաճկուն պարում է: Պարզ երևում է, որ պարում է հայկական ազգային մի պար:

Նրանք տարբեր տարիքի, բարձրահասակ, բարակիրան գեղուհիներ են, հագած երկար՝ մինչև գետին իջնող, սպիտակ և կապտագույն մետաքսե փայլուն զգեստներ, գլխներին գցած թափանցիկ շղարշներ: Կանանց ֆիզուրները հստակորեն երևում են գետափնյա տեսարանի բաց-կանաչավուն հենքի վրա (նկ. 26):

Պատկերի կենտրոնական մասում տղամարդիկ՝ բոլորն էլ գինովցած, իրար գինի են հյուրասիրում: Նրանց մեջ է և մի բարձրաստիճան, կարմիր երիզով գլխարկ կրող հաստամար-

մին մի պաշտոնյա, նույնպես հարբած և գլխարկը ծուռ դրած՝ նրա դեմքը չի երևում՝ ծածկվել է գլխարկի տակ: Չնայած նրա հարբած վիճակին, մի տղամարդ՝ այդ հավաքույթի ավագը, գինով լիքը բաժակը մեկնել է դեպի նա, շողոքորթաբար սիրաշահելու և հավանորեն հարբեցնելու համար: Այդ է վկայում նաև հարբած շինովնիկի կողքին նստած երիտասարդի զարմացական, մի փոքր էլ խորամանկ ժպիտով հայացքը: Մի ուրիշը տկճորը ծնկներին դրած սափորի մեջ գինի է լցնում, իսկ մեկ ուրիշը, որի ֆիզուրը ամփոփում է այս խմբանկարի եռանկյունաձև կոմպոզիցիայի վերևի մասը, գինով լիքը բաժակը ձեռքին կանգնած, թեքվել է դեպի պարող կանանց կողմը՝ նրանց կենացը խմելու համար (նկ. 27):

Այս ուրախ խնջույքի տեսարանում նկարիչը պատկերել է նաև մի քանի այլ անցքեր, որոնք շատ բնորոշ են ազգային կենցաղի համար: Այդպիսին է, օրինակ, երեխային կրծքով կերակրող կնոջ պատկերը, որը առանձին վերցրած, մի փոքրիկ կենցաղային տեսարան է այս բաղմամբիզուր սյուժետային ստեղծագործության մեջ: Նա պատկերված է առաջին պլանում՝ կոմպոզիցիայի աջ կողմում, խոտերի վրա փոված գորգին նստած, երեխան գրկին: Տոնական հագուստով, կուրծքը բավական բաց, նա իր գեղեցիկ դիմագծերով գլուխը խոնարհել է ցած՝ դեպի երեխան: Մայրը թափանցիկ գլխաշորով թեթև ծածկել է իր փարթամ կրծքի բաց մասերը, որը, սակայն, բնավ չի արտահայտում կնոջ արևելյան ավանդական ամոթխածությունը: Այստեղ որոշակի դրսևորվել են քաղաքային կյանքի նոր բարքերը, մարդկանց նոր հարաբերությունը և, որ կարևոր է, հայ կնոջ ազատ վարվելաձևը տղամարդկանց միջավայրում:

Մի առանձին խումբ են կազմում երեխայով մոր շուրջը պատկերված երկու կանանց և մի ծերունու ֆիզուրները: Ծռանկյունաձև այս կոմպոզիցիայում կենտրոնական մասը զբաղեցնում է տարիքավոր մի կին՝ տանտիկինը, որը սրբիչը ձեռքին ինչ-որ բան է մաքրում: Նրա մոտ խոնարհ կանգնել է երիտասարդ սպասուհին, իսկ քիչ հեռվում, ծառին հենված,

ծերունի ծառան լուռ և անտարբեր դիտում է զվարճացողներին:

Այստեղ նկարիչը սուր դիտողականությամբ պատկերել է այն ամենը, ինչ տեսել է իր աչքի առաջ: Ներկայացնելով մտերմիկ միջավայր Ստ. Ներսիսյանը, սակայն, որոշ սահմանազատում է դրել պատկերված անձանց միջև: Դա երևում է նաև ծառաների պատկերներում: Նրանցից մեկը՝ նշված ծերունին, պատկերված կոմպոզիցիայի աջ կողմում, երկու ձեռքերն իրար վրա դրած և հնամենի կոտորված ծառի հաստ բնին հենված, լուռ ու մունջ դիտում է: Երկրորդը՝ ջահել սպասուհին, խոնարհ կանգնած տիրուհու մոտ, սպասում է կարգադրության:

Էլ ավելի խոստուն են երկու ձկնորսների պատկերները: Այդ ընդհանուր ուրախությունից հեռու նրանք ծանր աշխատանք են կատարում՝ ձուկ են որսում գետից, օրվա ապրուստի համար: Հավանաբար այդ է արտահայտում նրանցից մեկի սուր հայացքը և դեպի զվարճացողներն ուղղած նրա դիրքը: Նկարի ձախ կողմի ներքևի անկյունում, գետի ափին պատկերված երկֆիգուր այդ կոմպոզիցիան սյուժետային է իր առանձին, ինքնուրույն բովանդակությամբ և միաժամանակ տրամաբանորեն կապվում է խնջույքի թեմայի հետ, սրելով նրա գաղափարական ուղղվածությունը: Այսպիսով, «խնջույք գետափին» թեմատիկ ստեղծագործության մեջ գործող բոլոր մարդիկ պատկերված են ռեալ կենցաղային վիճակում, նրանք իրենց գործողությամբ կապված են իրար հետ և ներկայանում են միմյանց նկատմամբ ունեցած այնպիսի հարաբերությամբ, որոնք ծագում են ժամանակի սոցիալական պայմաններից: Կենցաղի լավ իմացությունը և պատկերված անձանց կերպարների բնորոշ լինելը նպաստել են մտահղացման լրիվ բացահայտմանը:

Ստեղծելով բավական բարդ սյուժետային կոմպոզիցիա, Ստ. Ներսիսյանը աննշան թվացող առօրյա կյանքի տեսարանում դրել է նաև որոշ երգիծանք: Դա առանձնապես արտահայտվել է հարբած չինովնիկին շողոթորթություններ գինի հյուրասիրելու էպիզոդում, որը նույնպես առանձին վերցրած ինք-

նուրույն սյուժետային պատկեր է: Այստեղ չինովնիկին շողոթորթելը քողարկվում է թեթև ժամանցի և երգ ու պարի ուրախ տեսարանով: Այդ ամենից հետո են կանգնած ծառաները: Հարբած չինովնիկին գինի հյուրասիրողների շողոթորթութունը «հնչույք գետափին» պատկերին տալիս է գաղափարական նպատակասլացութուն, որը քննադատական, ռեալիզմի արտահայտություն էր այս շրջանի հայկական կենցաղային նկարչության մեջ: Դա կապված է նույն շրջանի գեղարվեստական մշակույթի հետ, մասնավորապես, գեղարվեստական գրականության, նորաստեղծ հայկական պրոֆեսիոնալ թատրոնի և թատերագրության մեջ հետզհետե ուժեղացող ռեալիզմի զարգացման, նրա խորացման և քաղաքական սրության ուժեղացման հետ: Ստ. Ներսիսյանի «հնչույք գետափին» պատկերի առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նկարիչը ուրախ ժամանցի՝ քաղաքամերձ վայրում տեղի ունեցող խնջույքի թեման դրել է ազգային հողի վրա, ունի հայկական հիմք և ազգային տիպարներ:

Այս պատկերի մեջ միաժամանակ մեծ տեղ է հատկացվել բնությանը և նատյուրմորտին (նկ. 28): Տոպոգրաֆիկ ճշգրտությամբ և մանրամասնորեն պատկերված են ժամանակի հայ մշակույթի խոշոր կենտրոն Թիֆլիսի քաղաքամերձ բնության հոյակապ համայնապատկերը, կապուտակ երկինքը, արևամուտի վերջին ճառագայթներով ողողված քաղաքի շրջակա լեռները, Քուռ գետը քաղաքային տների և եկեղեցիների սիլուետներով, ծալրամասերի հյուղակները և, վերջապես, գետափնյա կանաչավետ տարածությունները: Առանձնապես ուժեղ է նկարված պատկերի աջ կողմում երևացող կոտրված և չոր ճյուղերով հաստաբուն ծառի և շրջակա բուսականությանը: Բնանկարի այդ հատվածը, «թեև նկարված է այդ ժամանակվա դասական վարպետների հնաբույր ոճով,—գրում է հայկական բնանկարչությունն ուսումնասիրած նկարիչ-արվեստաբան Ռ. Շիրմանյանը,—բայց զերծ է պայմանական ձևերից և զարդարվեստական մակերեսային նկարագրից: Նրա բնական զգացումով ձևավորված լինելը ենթադրել է տալիս մեզ, որ Ներսիսյանը կարող էր և գուցե կարողացել է բնա-

նկարչական գնահատելի ուրիշ երկեր ևս ստեղծել, որոնք, դժբախտաբար, մեզ չեն հասել»²:

Քնանկարի աջ կողմի վերևի մասում նկարված լուսավորության որոշ պայմանականությունը, որը, հավանաբար, վերանորոգման հետևանք է, ինչպես և գունային գամմայում իշխող շագանակագույնը բնավ չեն իջեցնում սյուժետային այս մեծակտավ պատկերի գեղարվեստական արժանիքը: Սյուժետային պատկերի մեջ քնանկարչական այս լայնածավալ մոտիվը չի հեռացնում դիտողի ուշադրությունը հիմնական թեմայից: Քնանկարը բավական նպաստում է գործողության տեղի և միջավայրի բնութագրությանը, իր գունագեղությունը ավելի համոզիչ դարձնելով ամբողջ օրը՝ մինչև իրիկնամուտ, բնության գրկում զվարճացող մարդկանց կենսուրախ տրամադրությունը:

Հյուսիս գունանկարչության հագեցված կոլորիտային պատկերը բավական շահում է նաև այստեղ նկարված ծաղկեփնջի և կենցաղային առարկաների ռեալիստական կերպավորման շնորհիվ: Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասի առաջին պլանում դրված մեծ ծաղկեփունջը և աջ անկյունում երկվացող ինքնահոը, թեյնիկը, ափսեները նկարված են այնպիսի ճշգրտությամբ, որ անմիջապես աչքի են ընկնում: Դրանք առանձին վերցրած ինքնուրույն ժանրի՝ նատյուրմորտի, նշանակություն են ստանում և միաժամանակ կապվում են պատկերի հիմնական բովանդակության կենսուրախ տրամադրության հետ: XIX դարի հայ նոր հաստոցային նկարչության մեջ սա ամենավաղ նատյուրմորտներից մեկն է, թերևս երկրորդը: Հովնաթանյանի նկարած տիկին՝ Նադիրյանի դիմանկարից հետո՝ կոմպոզիցիոն մի դիմանկար, որտեղ պատկերված են ծաղիկներ պատուհանում: «Խնջույք գետափին» պատկերի մեջ՝ նատյուրմորտը՝ ծաղկեփունջը և ինքնահոը, թեյնիկով ու ափսեներով, լրացնում և հարստացնում են կենցաղային տեսարանը, ուժեղացնելով դրա ազգային բնույթը:

Պետք է նկատել, որ կենցաղային նկարչությունը նորություն չէր հայ կերպարվեստում: Ստ. Ներսիսյանի ժամանակ և նրանից էլ շատ առաջ՝ XVII—XVIII դարերում, հայ նկա-

րիչները ստեղծել են կենցաղային թեմաներով սյուժետային նկարներ: Դրանք հիմք են տալիս ասելու, որ կենցաղային ժանրի պատկերներ հայ կերպարվեստի մեջ ստեղծվել են շատ ավելի վաղ, քան Ստ. Ներսիսյանի «Խնջույք գետափին» պատկերը: Մենք նկատի ունենք, ամենից առաջ, Լվովի հայկական գաղթօջախում ապրած և գործած, ծագումով հայ նկարիչ Սիմոն (Շիմոն) Բոգուշի նկարած «Մարինա Մնիշկի նշանադրությունը 1605 թ. Կրակովում» կենցաղային բովանդակությամբ պատկերը (1605), նույն նկարչի «Մարինա Մնիշկի թագադրությունը» բազմաֆիգուր կոմպոզիցիան և ուրիշներ:

XIX դարի սկզբներին, երբ Հայաստանը դեռևս գտնվում էր հետամնաց Թուրքիայի և ֆեոդալական Պարսկաստանի դաժան բռնակալական գերիշխանության տակ, հայ արվեստագետները հեռացել էին հայրենիքից և ստեղծագործում էին օտար երկիրքների տակ, Երևանում մնացած նկարիչները «չգտնելով մեկկենսաներ իրենց համեստ տաղանդի համար», միայն «խիզախության պահերին նրանք ամենամատչելի զենքով նկարում էին... որսի տեսարաններ»³: Թե ովքե՞ր են եղել այդ նկարիչները և ինչպիսի՞ որսի տեսարաններ են նկարել նրանք, հայտնի է: Սակայն այն փաստը, որ Երևանում եղած նկարիչները նկարել են որսի տեսարաններ, ասում է այն մասին, որ XIX դարի առաջին քառորդում, համենայն դեպս, 1820—1830-ական թվականներին, Երևանում եղել են նկարիչներ, որոնք նկարել են թեմատիկ պատկերներ: Սակայն նրանց ստեղծագործությունները, ինչպես վկայում է Արևելյան Հայաստանի տնտեսական ու մշակութային կյանքն ուսումնասիրած Ի. Շոպենը, լինելով հրապուրիչ «իրենց կոլորիտի թարմությամբ և հստակությամբ», այնուամենայնիվ զուրկ են եղել հեռանկարչական և լուսաստվերային խնդիրների լուծումներից, Շոպենի խոսքերով ասած, «...միանգամայն անծանոթ են հեռանկարների կանոններին և նրանց նկարներն առանց ստվերների են»⁴:

Գրավոր աղբյուրներից հայտնի է նաև, որ XIX դարի կեսերին թիֆլիսահայերի շրջանում ստեղծվել են կենցաղային

Թեմաներով սյուժետային բազմաֆիգուր այլ պատկերներ ևս, որոնցից մեկի՝ ուրախ ժամանցի տեսարան պատկերող նկարի մասին արվեստագետ Գ. Լևոնյանը դեռևս 1911 թ. գրել է հետևյալը. «Անմոռանալի հնագետ-կովկասագետ Ալ. Երիցյանը մի անգամ մեզ մի նկար ցույց տվեց, որը ներկայացնում էր այդ կյանքից մի հետաքրքրական պատկեր: Վրաց պալատի արևելյան ճաշակով զարդարված մի սենյակում բարձերի վրա ծալապատիկ նստած հայ աշուղներ՝ Նաղաշ Հովնաթանը և մի խումբ (որ միասին կոչվելիս են եղել նաղաշներ) նվագում էին ամբարա, քամանչա և դահրա, պատերի մոտ, փափուկ բարձերի վրա նստոտել էին կամ թիկն տվել պալատական գեղուհիներ՝ լսելու վարպետների երգն ու նվագը⁵»: Այդ պատկերը Գ. Լևոնյանը ցանկացել է արտանկարել, սակայն Ալ. Երիցյանը թույլ չի տվել և այժմ հայտնի չէ, թե որտեղ է գտնվում⁶:

Նույն ժամանակաշրջանում և, հատկապես, XIX դարի կեսերին հայ իրականության մեջ՝ տարբեր քաղաքներում, ապրած և գործած հայ նկարիչներից մի քանիսը նույնպես նկարել են կենցաղային թեմաներով պատկերներ: Հատկանշական են Հովհ. Այվազովսկու թեմատիկ-սյուժետային պատկերները, որոնք կրում են կենցաղային նկարչության որոշակի կնիք: Դրանցից մեզ են հասել «Ոչխարների հոտը» (1858), «Ոչխարները փոթորիկի ժամանակ» (1861), «Վարը» (1865), «Գումակը պանդոկի առաջ ձմռանը» (1868), «Ընդհարում Գունիբի լեռներում» (1868) և ուրիշներ: Նկարիչը մարդկանց բազմազան գործողություններ և կենցաղային տեսարաններ է պատկերել նաև ծովանկարներում, ինչպես, օրինակ, «Լուսնյակ գիշեր Ամալֆիում բանդիտների խմբով, որոնց մեջ նկարիչ Սալվադոր Ռոզան նկարում է շրջապատի բնությունը» (1845), «Պետրոս Առաջինը խարույկ է վառում ուսական նավերին ազդանշան տալու համար» (1846), «Սրճարան Ղրիմում» (1847), «Երեկո Ղրիմում» (1848) և ուրիշներ:

Հովհ. Այվազովսկու թեմատիկ ստեղծագործությունների շարքում, սակայն, ամենից ավելի հստակ արտահայտված կենցաղային ժանրի պատկերներ են «Վանականները իրիկ-

նամուտին վենետիկում» (1843) և «Թիֆլիսի տեսարանը» (1868—1869), որոնք ունեն հայկական բովանդակություն: Վերջինս պատկերում է մի խումբ հայերի՝ տղամարդկանց և կանանց ժամանցը մերձքաղաքային բնության մեջ: Մեծ ծովանկարիչը այդ պատկերը նկարել էր Թիֆլիսում, ուր ապրում էր Թամամշյանների առանձնատանը: Այդ ստեղծագործությունը կովկասյան բնության բազմաթիվ պատկերների, այդ թվում «Արարատ» և «Սևանա լիճը» բնանկարների հետ, թվով 12 պատկեր, նա ցուցադրում է 1868 թ. Թիֆլիսում բացած իր ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդեսում:

«Թիֆլիսի տեսարանի» թեման համարյա նույնն է, ինչ Ստ. Ներսիսյանի «Խնջույք գետափին» պատկերինը: Երկուսն էլ պատկերում են մերձքաղաքային կանաչավետ բնության գրկում կերուխումի տեսարան քաղաքի համայնապատկերի հենքի վրա: Երկու պատկերներն էլ ստեղծվել են 1860-ական թվականների երկրորդ կեսում: Այժմ դժվար է ասել, թե ով է ումից առաջ նկարել, քանի որ մեզ հայտնի չէ Ստ. Ներսիսյանի «Խնջույք գետափին» պատկերի ճիշտ թվականը: Սակայն այդ հարցն էլ, կարծես, ավելորդ է թվում, եթե նկատի ունենանք, որ միևնույն թեմատիկայով այդ երկու պատկերներն էլ նույն ժամանակի և միևնույն միջավայրի արդյունք են: Այն փաստը, որ դիմանկարիչ Ստ. Ներսիսյանը և ծովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկին միևնույն ժամանակ (1865—1869) նկարել են հայաբնակ քաղաքի մերձակայքում խնջույքի՝ ուրախ ժամանցի, կենցաղային բովանդակությամբ մեծակտավ երկու առանձին պատկերներ, ասում է ոչ միայն այն մասին, որ մերձքաղաքային բնության գրկում այդպիսի ուրախ խնջույքներ կազմակերպելը Թիֆլիսահայերի կենցաղի համար սովորական են եղել, այլև այն, որ երկու նկարիչներն էլ իրենց ստեղծագործության համար ընտրել են հենց այնպիսի թեմա, որը շատ բնորոշ ու հատկանշական էր նույն շրջանի հայկական կենցաղին: Այդ պատճառով XIX դարի հայկական կենցաղային նկարչության մասին խոսելիս այսուհետև պետք է նշել ոչ

միայն Ստ. Ներսիսյանի «Խնջույք գետափին» պատկերը, այլև Հովհ. Այվազովսկու «Թիֆլիսի տեսարանը» և այն ամենը, որոնք մենք նշեցինք նախորդ շրջանի նկարչության պատմության մեջ:

Հայ նոր կերպարվեստում կենցաղային նկարչության կազմավորման գործում չի կարելի անտեսել հայ իրականության մեջ ապրած և գործած մի քանի ուսու նկարիչների ևս, որոնք նկարել են հայկական թեմաներով պատկերներ: Հայտնի Վ. Ի. Մոշկովի «40.000 հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թ.» ջրանկար պատկերը և վիմագրությունը, ուսական բանակի կողմից և հայկական կամավորական ջոկատների մասնակցությամբ Երևանի, Կարսի, էրզրումի և հայկական մյուս քաղաքների գրավման թեմաներով նույն նկարչի գրաֆիկական նկարչաշարը, Գ. Գ. Գազարինի «Թիֆլիսի շրջակայքի պարտեզում», «Արծվի որսը Երևանի շրջակայքում», «Շուկայի հրապարակը Երևանում» պատկերները և ուրիշներ⁷:

Այդ թեմատիկ ստեղծագործությունները, կարծում ենք, չէին կարող չհետաքրքրել հայ հասարակությանը, հատկապես նկարիչներին, և դա ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ պատկերները շոշափում էին հարազատ հայ ժողովրդի կյանքը, կենցաղը, բնության տեսարանները և ժողովրդի ազատագրական ձգտումները, այլև այն պատճառով, որ նույն շրջանում՝ 1840—1860-ական թվականներին, ուսական նկարչության մեջ լայնորեն զարգանում էր կենցաղային նկարչությունը, որի բարեբար ազդեցությունը դուրս էր գալիս Ռուսաստանի սահմաններից:

Այսպիսով, Ստ. Ներսիսյանի «Խնջույք գետափին» պատկերը միակ կենցաղային ստեղծագործությունը չէ, ինչպես կարծում են ոմանք, աղքատացնելով XIX դարի կեսերի հայ կերպարվեստի պատմությունը:

Բացի «Խնջույք գետափին» պատկերից, Ստ. Ներսիսյանը նկարել է բազմաֆիգուր այլ նկարներ ևս, որոնցից սակայն մեզ առայժմ հայտնի է մի պատկեր Կովկասի ապստամբ

լեռնցիների ատաման Շամիլի դեմ ուսական զորքերի մղած պատերազմական անցքերի թեմայով:

Այդ պատկերը մեզ չի հասել: Դրա մասին մենք տեղեկանում ենք գրավոր աղբյուրներից: Նկարիչներ Գ. Բաշինջադյանը և Հովհ. Քաթանյանը 1883 թ. այցելել են Ստ. Ներսիսյանին և նրա տուն-արվեստանոցում տեսել մի մեծ նկար, որը պատկերել է պատերազմական տեսարան: Այդ մասին հետագայում նկարիչ Գր. Շարբաբջանին գրած նամակում Գ. Բաշինջադյանը հայտնում է. «Տեսա մի մեծ նկար Շամիլի ժամանակվա պատերազմական արկածներից մեկը»⁸: Այդ նույն փաստը նշում է նաև Գր. Շարբաբջանը նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի մասին գրած հոդվածում⁹:

Դժբախտաբար Ստ. Ներսիսյանի այդ պատկերի մասին մեզ հասել է ականատեսների միայն վերոհիշյալ ժլատ խոսքը՝ մի նախադասությոն, և ուրիշ ոչինչ: Սակայն կարևոր համարելով այդ պատկերի գոյության փաստը XIX դարի հայկական թեմատիկ նկարչության և նկարչի գեղարվեստական ժառանգության պատմության համար, մենք ստիպված ենք այդ ժլատ խոսքի վերլուծման միջոցով մտովին «վերականգնել» մեզ չհասած մեծակտավ ստեղծագործության մոտավոր բովանդակությունը՝ վկայակոչելով նաև նկարչի անձնական կյանքի ու նրա ժամանակի ռազմական անցքերը:

Դիմելով «Շամիլի ժամանակվա» պատմությանը, մենք նկատում ենք, որ Կովկասի ապստամբ լեռնցիների դեմ մղած երկարատև պատերազմի նշանակալից անցքերից մեկը եղել է 1859 թ. ամռանը Շամիլի անառիկ Գունիբ ամրոցի (աուլի) գրավումը: Այդ ամրոցը շրջապատված 14 գումարտակներից հայ զորավար՝ այն ժամանակ Ապշերոնյան գնդի հրամանատար, նկարչի վաղեմի ընկեր ու բարեկամ Արշակ Տեր-Ղուկասյանը (Տեր-Ղուկասովը) «իր մի խումբ քաջերի հետ առաջինն է լինում, որ անանցանելի կածաններով ու ժայռերով բարձրանում է Գունիբ»¹⁰, գրավելով 2350 մետր բարձրության վրա գտնվող ապստամբների ամրոցը: Դա ռազմական մեծ սխրագործություն էր, որը ժամանակին հիացմունք է առաջացրել հասարակության մեջ և զինվորական շրջաններում: Ռու-

սական բանակի գլխավոր շտաբի կողմից Ա. Տեր-Ղուկասյանը, որպես «հուսալի և պայծառ անձնավորություն» պարգևատրվում է Գեորգիեյան շորբորդ աստիճանի ջբանշանով և նշանակվում Նրեանյան զորամասի հրամանատար: Կարծում ենք, որ Գ. Բաշինջաղյանի տեսած «Շամիլի ժամանակվա պատերազմական արկածներից մեկը» վերաբերում է հենց այդ սխրագործության պատկերմանը: Զի բացառվում և այն, որ Ստ. Ներսիսյանը կարող է նկարած լինել Շամիլի և նրա երեք հարյուր լեռնցի զինակիցների կողմից գնդապետ Հովհաննես (Իվան) Դավիդովիչ Լազարյանին (Լազարև) անձնատուր լինելու պահը կամ նրանց բանակցությունները Գունիբի լեռան գագաթին:

«Շամիլի ժամանակվա պատերազմական արկածներից մեկը» պատկերելով, Ստ. Ներսիսյանը, անշուշտ, առաջնորդվել է իր այն համոզմունքով, ինչ որ միանգամ արդեն վկայակոչել ենք. «Մենք, ինչպես հայ ազգի զավակներ, պետք է որ ամենքս լավածանոթ լինենք այս տասնիններորդ դարի մեղ տված անհատների, եթե ոչ իսկ անձանց հետ, գեթ նոցա երևելի գործերուն»:

Գ. Բաշինջաղյանի տեսած «մեծ նկարը», անկասկած, եղել է բազմաֆիգուր սյուժետային ստեղծագործություն՝ մարտանկարչական ժանրի մեծակտավ թեմատիկ պատկեր, որով Ստ. Ներսիսյանը, ծովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկուց հետո, 1860-ական թթ. երկրորդ կեսում հարստացնում է մարտանկարչության ժանրը XIX դարի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Իսկ մարտանկարչությունը, ինչպես հայտնի է, պատահական ժանր չէ Ներսիսյանի համար: Մարտանկարչության արվեստը նա սովորել էր Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում, ռուսական մարտանկարչության հայտնի վարպետ, ակադեմիկոս Ա. Ի. Զաուերվեյդի մոտ և այդ ժամանակներից սկսած նկարել է զինված մարդկանց կերպարներ:

Պետք է նկատել, որ Ստ. Ներսիսյանը հայ նկարիչներից միակը չէ, որ անդրադարձել է կովկասյան պատերազմների

թեմային: Լեգենդար Շամիլի և նրա հետ կապված մարտական անցքերի ու բնակավայրի թեմաներով մի քանի պատկերներ է նկարել նաև Հովհ. Այվազովսկին: 1868—1869 թթ. գտնվելով Կովկասում, մեծ ծովանկարիչը նկարում է Շամիլի ամրոցի՝ Գունիբ լեռան, և նրա շրջակայքի լեռնային բնության երեք պատկեր, որոնցից մեկը գտնվում է Լենինգրադում, մյուսը՝ վրացական ՍՍՀ երկրաբանական ինստիտուտում, իսկ երրորդը՝ Դաղստանի գավառագիտական թանգարանում:

Լենինգրադի Ռուսական թանգարանում գտնվող «Գունիբ լեռը Դաղստանում» մեծակտավ պատկերը (133×169) Այվազովսկին ցուցադրել է 1869 թ. Թիֆլիսում բացած իր ստեղծագործությունների ցուցահանդեսում: Ստ. Ներսիսյանն, անկասկած, տեսել է այդ պատկերը: Կովկասյան լեռների շրջապատում խոր ձորերից դեպի երկինք խոյացած Գունիբ լեռը Այվազովսկին պատկերել է բարձր դիտակետից, այն հաշվով, որ հնարավոր լինի տեսնել այդ լեռան գագաթի զոգավոր մակերեսին ծվարած Գունիբ առվը՝ Շամիլի ամրոցը, իր միահարկ, հարթ տանիք ունեցող տներով և կանաչադաբդ լայն տարածությամբ: Այդ պատկերի առաջին պլանում պատկերված հեծյալ և հետիոտն լեռնցիների մանր ֆիգուրներն ավելի են ընդգծում վաղորդյան արևի շողերով լուսավորված բարձր և իշխող Գունիբ լեռան վեհությունն ու մոնումենտալ բնույթը: Բացի բնանկարներից, Հովհ. Այվազովսկին նույն ժամանակ նկարում է նաև Շամիլի հավատարիմ մյուրիդների և լեռնցի մյուս ցեղերի միջև հաճախ կրկնվող ընդհարումների թեմաներով պատկերներ, այդ թվում «Շիրվանցիների և մյուրիդների ընդհարումը Գունիբում» թեմատիկ պատկերը (1869), որը հայտնի է նաև «Կովկասյան լեռներում» անվամբ:

Ինչպես տեսնում ենք, Ստ. Ներսիսյանի նկարած «Շամիլի ժամանակվա պատերազմական արկածներից մեկը» մեծակտավ պատկերը եղակի չէ հայ նկարչության մեջ և համընկնում է Հովհ. Այվազովսկու վերոհիշյալ պատկերների ժամանակաշրջանին: Ուստի պետք է ընդունել, որ այդ թեմայով

նկարչական ստեղծագործությունների երևան գալը բխում էր ժամանակի պահանջից:

Ստ. Ներսիսյանի գունանկարչական ստեղծագործությունների ցանկը մեր նշած պատկերներով, իհարկե, չի ավարտվում: Նա, անկասկած, նկարել է այլ պատկերներ ևս, որոնք մեզ չեն հասել: «Մշակ» թերթը 1884 թ. մարտի 31-ին հրապարակված մահախոսականում հայտնում է, որ Ստ. Ներսիսյանի մահից «հետո մնացել է նրա մի քանի յուղաներկ պատկերները»: Այդ «մի քանի յուղաներկ պատկերներից» մեկը, կարծում ենք, հենց այն «մեծ նկարն» էր, որը 1883 թ. նկարիչներ Գ. Բաշինջաղյանը և Հովհ. Քաթանյանը տեսել էին նրա տուն-արվեստանոցում, և որի մասին խոսք եղավ վերևում: Միաժամանակ չի կաշիի անտեսել ժամանակակիցների այն վկայությունը, թե Ստ. Ներսիսյանը նկարել է «զանազան պեյզաժներ» և «եկեղեցական» պատկերներ, որոնց «մեծ մասը ձրի նվիրել է շատ վանքերի ու եկեղեցիների»:

Ժամանակակից մամուլի այդ հաղորդագրությունները, անկասկած, ունեցել են իրենց իրական հիմքերը: Ուշումնասիրելով այդ հարցը, մենք հանգել ենք այն եզրակացության, որ իրոք նկարիչը կրոնական պատկերներ է նկարել և նվիրել եկեղեցիներին: Փաստն այն է, որ 1850-ական թթ. Շուշի քաղաքում եղած ժամանակ, ինչպես արդեն նշել ենք, Ստ. Ներսիսյանը նկարում է Հիսուս Քրիստոսի («Փրկիչ») պատկերը և նվիրում Դաստան գյուղի հայոց եկեղեցուն: Գրող Պ. Պոռշյանի այն վկայությունը, թե «Ղարաբաղում մի քանի եկեղեցիներում եղած Քրիստոսի դաստառակը Աբգար թագավորին ուղարկած և ուրիշները» նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի աշխատանքներն են, հիմք է տալիս ասելու, որ նկարիչը, իրոք, նկարազարդել է նաև եկեղեցական սփռոցներ, սրբիչներ, անձեռոցիկներ, որոնք օգտագործվել են եկեղեցիներում արարողությունների ժամանակ:

Ինչ վերաբերում է բնանկարչությանը, ապա «Մշակ» թերթի 1884 թ. հաղորդագրությունն այն մասին, թե Ստ. Ներ-

սիսյանը նկարել է «զանազան պեյզաժներ», պետք է ճիշտ համարել: «Խնջույք գետափին» կենցաղային թեմայով սյու- ժետային մեծակտավ պատկերը, որի կեսից ավելին պատկե- րում է բնության տեսարան, ինչպես նաև մի քանի դիմանը- կարներում տեղ գտած բնանկարչական մոտիվները, պարզո- րոշ վկայում են Ստ. Ներսիսյանի բնանկարչական ընդունա- կությունների մասին և միաժամանակ ենթադրել են տալիս, որ նկարիչը կարող էր ստեղծել և իրոք ստեղծել է բնանկար- ներ, ինչպիսին են, օրինակ, այն երեք գրաֆիկական բնանը- կարները, որոնք վիմագրված են Ներսես Աշտարակեցու դի- մանկարի շուրջը և որոնց մասին խոսք եղավ նախորդ գլխում:

* *

*

Ինչպես տեսնում ենք, հանդես գալով անցյալ դարի 30— 40-ական թթ. Պետերբուրգում և այնուհետև՝ հայրենի միջա- վայրում, նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանը ստեղծում է ժա- մանակակից ու պատմական անձանց բազմաթիվ դիմանկար- ներ, սյուժետային-թեմատիկ պատկերներ, բնանկարներ, եկեղեցական-ավետարանական թեմաներով նկարներ, աշ- խատում է գրաֆիկական նկարչության, մասնավորապես վի- մագրության բնագավառում, ղեկավարում է մանկավարժական ու հասարակական եռանդուն գործունեությամբ: Իր բարձր- արվեստ ստեղծագործություններով նա դարձավ XIX դարի հայ կերպարվեստի սյուներից մեկը: Լինելով խորապես ժո- դովրդասեր արվեստագետ և համակված հարազատ ժողովրդ- դին ծառայելու և հայրենասիրական ջերմ ոգով, Ստ. Ներսիս- յանը իր ստեղծագործություններով հարստացրեց ու մի նոր, ավելի բարձր մակարդակի հասցրեց ազգային նկարչությունը 1850—1870 թվականներին:

Ստ. Ներսիսյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ առաջնակարգ տեղ է գրավում դիմանկարչությունը: Մեզ հայտ- նի է ավելի քան 20 դիմանկար, որոնք բոլորն էլ ներկայաց- նում են ժամանակակից հայ անձանց կամ պատմական գոր- ծիչներ: Նրա լավագույն դիմանկարները, միաժամանակ,

ներկայացնում են դրական հերոսի կերպարներ: Դա կապված էր, ամենից առաջ, դարաշրջանի ազգային մշակույթի ընդհանուր զարգացման, ռեալիզմի խորացման և նկարչի հայրենասիրական ձգտումների հետ:

Պետք է նկատել, որ XIX դարի երկրորդ կեսում հայ կերպարվեստի մեջ տեղի է ունենում դեմոկրատական ռեալիզմի նշանակալից առաջընթաց: Դա որոշակի արտահայտություն է գտնում դիմանկարչության մեջ: Այդ ժամանակ նկատելի փոփոխություն է կատարվում դիմանկարչության թեմատիկայում: Եթե առաջ՝ XVII—XVIII դարերում և XIX դարի առաջին կեսում, հաստոցային նկարչության մեջ պատկերվում էին գերազանցապես թագավորների, թագուհիների, պալատական վերնախավի, օտարազգի անձանց՝ գեներալների, բարձրաստիճան շինովնիկների և ունեոր պատվիրատուների դիմանկարներ (Սիմոն Բոգուշ, Աստվածատուր Սալթանյան-Բ. Սալթանով, Մկրտում, Հակոբ և Աղաթոն Հովնաթանյաններ, Մանասե եղբայրներ և ուրիշներ), ապա Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարներում մուտք են գործում գլխավորապես հայ մարդիկ՝ ազգային մշակույթի, հասարակական. հոգևոր ու պետական-գլխավորական առաջավոր գործիչներ: Ստ. Ներսիսյանը դառնում է այդ նոր, զարգացող դեմոկրատական ռեալիզմի կարկառուն ներկայացուցիչը XIX դարի հայ կերպարվեստում:

Ստ. Ներսիսյանը նկարել է գերազանցապես հայ մարդկանց: Նրա դիմանկարների մեծ մասը ներկայացնում են հայ ժողովրդին օգտակար ծառայություն մատուցած հասարակական, մշակութային, հոգևոր ու գլխավորական-պետական գործիչներ, ժամանակակից ու պատմական այնպիսի անձինք, որոնք, ինչպես նկարիչն է գրել, պետք է հավերժ հիշվեն «այժմոյս և ապագա սերնդոց սրտի ու մտաց մեջ»:

Այդ առումով Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարչության ժանրում որոշակի դրսևորվել է նկարչի միտումնավորությունը, նրա դիտավորությունը: Դա արդեն դրական, առաջադիմական քայլ էր նախորդ և նույնիսկ ժամանակակից մյուս նկարիչնե-

րի համեմատությամբ: Տալով մարդկանց սոցիալական բնութագիրը, նկարիչը, սակայն, չի անտեսել նրանց անհատականության բացահայտումը: Այդ նպատակով նա կիրառել է դիմանկարչության տարբեր ձևեր և տարբեր կոմպոզիցիաներ: Ամենից ավելի նա ստեղծել է մարդկանց՝ կրծքից կամ գոտկատեղից ներկայացնող և միմյանց երբեք չկրկնող կոմպոզիցիաներ, որոնց մեջ պատկերվողը երևում է ազատ, նրան բնորոշ կեցվածքով, ճակատային կամ երեք քառորդ թեքվածքով, դիտողին ուղղված հայացքով, հանգիստ, բայց ներքին ուժով լցված կենդանի արտահայտությամբ:

Նշելով պատկերվողի առանձնահատկությունից և հաշվի առնելով նրա կատարած դերն ու նշանակությունը ժողովրդի կյանքում, նկարիչը օգտագործել է անցյալի դասական արվեստի հարուստ ժառանգությունից այնպիսի պատկերաձևեր, որոնք ավելի հստակ ու արտահայտիչ կարող են ներկայացնել տվյալ անձնավորությունը:

Բոլոր այդ կոմպոզիցիաներում մարդիկ պատկերված լինելով բնականից, դիտողին ներկայանում են իրենց կատարյալ նմանությամբ, բնավորության առանձնահատկությամբ, ազգային տարազով և, որ կարևոր է, մարդասիրական գաղափարախոսությամբ: Այդ պատճառով Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարները որոշակի պատկերացում են տալիս դարաշրջանի մարդկանց և հայ ժողովրդին մատուցած նրանց օրինակելի ծառայության մասին:

Ստ. Ներսիսյանը, միաժամանակ, կարևոր ներդրում է կատարում թեմատիկ-սյուժետային նկարչության ժանրում: Նրա ստեղծած ժամանակակից մարդկանց կենցաղը արտացոլող «Խնջույք գետափին» մեծակտավ պատկերը XIX դարի երկրորդ կեսի ազգային գեղարվեստական մշակույթի նշանակալից երևույթներից մեկն է: Դա բերում է նոր բովանդակություն նկարչության մեջ, ժամանակակից կյանքը ճշմարտորեն, ռեալիստական մեթոդով վերարտադրելու արտահայտչական նոր միջոցներ: Զգտելով կենսական ճշմարտության, նկարիչը ոչ միայն հեռանում է ակադեմիական նկարչության

սկզբունքից, այլև սուր դիտողականությամբ տիպական երե-
վույթի պատկերման մեջ գեղարվեստորեն բացահայտում էր
իր ժամանակի հասարակության՝ բուրժուական վերնախավի
բարքերը, որոշ երգիծական-մերկացնող տարր դնելով առօր-
յա ու կենցաղային պատկերում: Հենց դա էլ հանդիսանում
է գեմոկրատ նկարչի նորարարությունը:

Պետք է նկատել, որ դիմանկարչի ստեղծագործություն-
ներում կենցաղային պատկերի երևան գալը պատահական չէր:
Դա կապված էր, ամենից առաջ, նկարչի նախասիրության՝
ժողովրդի կյանքը և կենցաղը արտահայտելու նրա ձգտում-
ների հետ, ինչպես նաև հայ կերպարվեստի այդ ժանրում
եղած անցյալի որոշ փորձերի և, հատկապես, նույն շրջանում
լայնորեն զարգացող ռուսական կենցաղային նկարչության
հետ:

Ստ. Ներսիսյանի մյուս ստեղծագործությունները, որոնց
մասին մենք որոշ գաղափար ենք կազմում միայն գրավոր
աղբյուրներից, իրենց հերթին լրացնում և հարստացնում են
XIX դարի կեսերի ազգային նկարչության պատմությունը:



Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Դ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

Կ յ ա ն ք

Գլուխ առաջին

1 Հայկական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ (այսուհետև՝ ՀԿԿՊԱ), ֆ. 2, գործ. 8, թ. 3, ցուց. 1:

2 Ալ. Երիցյան, Պատմություն 75-ամյա գրչության Ներսիսյան հայոց հոգևոր դպրոցի, Թիֆլիս, 1898, էջ 18:

3 Մաշտոցի անվան մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թուղթ 79, վավ. 222: Այս փաստաթուղթը, ինչպես և մի շարք արխիվային այլ նյութեր, որոնք օգտագործվել են սույն աշխատության մեջ, առաջին անգամ հրապարակել է Պ. Հակոբյանը «Երեք նորահայտ փաստաթուղթ Ստեփանոս Ներսիսյանի մասին», «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1953, № 11, էջ 145—147, «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1963, № 1, էջ 172—187 և «Գրական թերթ», 1959, № 14 հոդվածներում:

4 Խաչատուր Աբովյան, Երկեր, հատ 10, Երևան, 1955, էջ 169—170: Տե՛ս նաև Ե. Շահազիզ, Դիվան Խաչատուր Աբովյանի, հ. 2, Երևան, 1948, էջ 33—34:

5 Ե. Շահազիզ, Դիվան Խաչատուր Աբովյանի, հ. 2, էջ 33—34: Տե՛ս նաև Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյան, Երևան, 1967, էջ 612—616:

6 ՍՍՀՄ Կենտրոնական պետական պատմական արխիվ (այսուհետև՝ ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ), ֆ. 789, ց. 20, գ. 27, թ. 1:

7 Նույն տեղում, թ. 4:

8. Լենինգրադի մարզի պետական պատմական արխիվ, ֆ. 448, գ. 118, ց. 1, թ. 19:

9 Մ. Սարգսյան, Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը XIX—XX դարերում: (Այսուհետև՝ «Կերպարվեստի կապերը»), Երևան, 1953, էջ 44: Տե՛ս նաև Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր (հաս. գիտ. բաժ.), 1962, № 1, էջ 36:

10 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 20, գ. 13, թ. 1: Տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները, Երևան, 1979, էջ 43:

11 Նույն տեղում:

12 «Տեղեկացա նրանից,—գրում է նկարիչ Գ. Բաշինջադյանը Ստեփանյանի մասին,—որ նա (Ներսիսյանը—Մ. Ս.) Այվազովսկու հետ միաժամանակ ուսանել է գեղարվեստի ակադեմիայում»։ ՀՊՊ, նկարիչ Գ. Շարբաբյանի արխիվը։ Նույնպիսի տեղեկություն հայտնում են նաև գրող Պ. Պոռչյանը («Տարազ», 1902 թ., № 12) և ուրիշներ, որը ճիշտ չէ։

13 Լենինգրադի մարզի պետական պատմական արխիվ, ֆ. 510, ց. 1, գ. 15, թ. 327։ Տե՛ս նաև «Բանբեր Հայաստանի արխիվներին», 1963, № 1, էջ 173 և 183—184։ Սույն նամակը աշխարհաբար թարգմանությամբ որոշ անճշտություններով հրապարակել է Մ. Ղազարյանը «Սովետական արվեստ» ամսագրում, 1959, № 1, էջ 67—68։

14 Մ. Սարգսյան, Կերպարվեստի կապերը, Երևան, 1953, էջ 46։ Տե՛ս նաև «Բանբեր Հայաստանի արխիվներին», 1963, № 1, էջ 176։

15 „Художественная газета“, 1837, № 21, էջ 337։

16 „Художественная газета“, 1838, № 8, էջ 247։ Տե՛ս նաև Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, հաս. գիտ. բաժ., 1962, № 1, էջ 38։

17 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 1, գ. 67, թ. 2—3։ Տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Կերպարվեստի կապերը, էջ 46։

18 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 20, գ. 13, թ. 1։ Տե՛ս նաև Ե. Մարտիկյան, Հայ կերպարվեստի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1975։

19 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 1, գ. 67, թ. 1։ Տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Կերպարվեստի կապերը, Երևան, 1953, էջ 46։

20 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 19, գ. 103, թ. 81։

21 Նույն ժամանակ՝ 1840 թ., Պետերբուրգում լույս տեսնող գեղարվեստական պարբերականը հրապարակում է քաղվածք կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի ընդհանուր ժողովի մատյանից, որտեղ 1840 թ. սեպտեմբերի 29-ին գրանցվել է. «Ազատ նկարչի կոչումով հաստատվել են Ալ. Ռեյմերսը, Ալ. Զարեկան, Վ. Մակուշևը, Իվ. Վելտները, Ն. Տրիֆոնովը, Կ. Բուշինը, Յա. Կապկովը, Ի. Օրլովը, Իվ. Զինովևը, Ստեֆան Ներսեսովը, Պ. Լեմանը, Մ. Կուրտը, Ալ. Ժուրիկովը, Վ. Ռաևը, Ֆ. Գալտոին, Գ. Շիֆելբեյնը, Իվ. Կլյուկվինը, Մ. Սաժանը, Կ. Կրուգովիսինը, Պ. Դրուժինինը, Գ. Գարամանը»։ „Художественная газета“, 1840, № 21, էջ 3։

22 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 20, 1835—1840, գ. 27, թ. 5։

23 Նույն տեղում, թ. 6։

24 Ե. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Խ. Աբովյանի ֆոնդ, № 303։ Այս նամակը հրապարակվել է «Դիվան Խաչատուր Աբովյանի», հ. 2, 1948, էջ 171—172։

25 ՍՍՀՄ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 4, թ. 99։ Տե՛ս նաև «Սովետական գրականություն», 1953, № 11, էջ 14, «Բանբեր Հայաստանի արխիվներին», 1963, № 1, էջ 176։

26 «Սովետական գրականություն», 1953, № 11, էջ 14։

Գլուխ երկրորդ

- 1 *К. Маркс. Ф. Энгельс, Соц., Моск., 1933, т. 10, էջ 555:*
- 2 *Ե. Չարենցի անվ. գրակ. և արվ. թանգարան, Մ. էմինի ֆոնդ:*
- 3 *Ա. Երիցյան, Պատմություն 75-ամյա զոյություն ներսիսյան հայոց հոգևոր դպրոցի, Թիֆլիս, 1898, էջ 479:*
- 4 *Պ. Պոռչյան, Նկարիչ Ստ. Ներսիսյան: «Տարազ» ամսագիր (Թիֆլիս), 1902, № 12, էջ 20:*
- 5 *Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Ա. Երիցյանի ֆոնդ, թղթ. 148, վավ. 246: Այս նամակը առաջին անգամ հրատարակվել է նկարչի մահից 4 տարի հետո՝ 1888 թ. «Արձագանք» շաբաթաթերթում, № 2, էջ 26—27: Տե՛ս նաև՝ Ստ. Նազարյան, Նամականի, Երևան, 1969, էջ 109—110:*
- 6 *Ա. Երիցյան, նշվ. աշխ., էջ 479:*
- 7 *Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Զեռագիր ժողովածու, ձեռ. 3751, էջ 1040—1043: Տե՛ս նաև նույն տեղում, էջ 1041:*
- 8 *Լեո, Պատմություն Ղարաբաղի հայոց թեմական դպրոցի, Թիֆլիս, 1914, էջ 14, 23:*
- 9 *Լեո, նշվ. աշխ., էջ 242:*
- 10 *Նույն տեղում, էջ 238:*
- 11 *Նույն տեղում, էջ 247:*
- 12 *Նույն տեղում:*
- 13 *Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանի նամակը Շուշիից: Տե՛ս «Կոռնիկ հայոց աշխարհի», ամսագիր, Թիֆլիս, 1861, էջ 298:*
- 14 *«Մասեաց Աղավնի», Փարիզ, 1855, էջ 28:*
- 15 *Լեո, նշվ. աշխ., էջ 253:*
- 16 *Պ. Պոռչյան, Մոռացված գերեզման, «Տարազ», 1902, № 12, էջ 20—21:*
- 17 *Ե. Չարենցի անվան գրակ. և արվեստի թանգարան, ֆ. 7, № 183—184: Տե՛ս նաև «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1963, էջ 178—180:*
- 18 *«Կոռնիկ Հայոց աշխարհին», Թիֆլիս, 1861, էջ 298—301:*
- 19 *Նույն տեղում, էջ 298:*
- 20 *Նույն տեղում, էջ 301:*
- 21 *Ե. Չարենցի անվ. գրակ. և արվ. թանգ., Գ. Ախվերդյանի արխիվ, № 184: Տե՛ս նաև «Բանբեր...», էջ 181:*
- 22 *Մ. Մուրադյան, Պետրոս Շանշեան, Թիֆլիս, 1898, էջ 76—77, 85:*
- 23 *Մաշտոցի անվան մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թուղթ 191, վավ. 96: Տե՛ս նաև «Բանբեր...», էջ 182:*
- 24 *Պ. Պոռչյան, նշվ. հոդվածը, էջ 21:*
- 25 *Լեո, նշվ. աշխ., էջ 101:*
- 26 *Մ. Մուրադյան, նշվ. աշխ., էջ 85:*
- 27 *Պ. Պոռչյան, նշվ. հոդվածը, էջ 21:*

Գլուխ երկրորդ

- 1 Հողի, նկարիչ Գր. Շարբարչյանի արխիվ:
- 2 ՀՍՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 139, գ. 1232, թ. 91: Այս փաստաթուղթը մեզ սիրով տրամադրել է պատմական արխիվի ղեկավար ընկ. Գ. Հարությունյանը: Տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները, էջ 48—49:
- 3 ՀՍՍՀ ԳԱ տեղեկագիր (հաս. գիտ. բաժ.), 1962, № 1, էջ 50:
- 4 Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյան, Երևան, 1967, էջ 681:
- 5 Վ. Պարսամյան, Վ. Ն. Բեհրուսով, Երևան, 1943, էջ 34:
- 6 Խ. Աբովյան, Վերք Հայաստանի, 1940, էջ 144:
- 7 ՀՍՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 139, գ. 1232, թ. 91—92: Տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները, էջ 49:
- 8 Ա. Հովհաննիսյան, Նալբանդյանը և Էրա ժամանակը, Գիրք Ա, Երևան, 1955, էջ 42—43:
- 9 Երկար ժամանակ այդ պատկերը կախված է եղել իշխան Ս. Վորոնցովի պալատի գրադարանի պատից: 1976 թ. հրատարակված Դրիմի Ալուպկայի պալատ-թանգարանի կատալոգում տպված է այդ գրադարանի լուսանկարը Ներսեսի պատկերով:
- 10 «Արվեստ», 1927, Երևան, № 7—8, էջ 3:
- 11 «Նկարեց և փորագրեց քարի վրա Ներսեսովը»:
- 12 «Մշակ», Թիֆլիս, 1880:
- 13 «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1880, № 2555 և 2556:
- 14 Գ. Զմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1953, ծան., էջ 218:
- 15 Պ. Պոռչյան, Հուշեր, Երևան, 1940, էջ 171:
- 16 Словарь кавказских деятелей, Թիֆլիս, 1890, էջ 40:
- 17 XIX դարում (և այնուհետև) այդ դիմանկարներից նկարվել են պատճեններ, վիմագրությամբ բաղմացվել ու տարածվել են դպրոցներում, կուլտուր-լուսավորական հիմնարկներում և ընտանիքներում: Պ. Պոռչյանի վկայությամբ, դրանց պատճենները «զարդարում են Թիֆլիսի վանքի մայր եկեղեցու ավագ սեղանի աջ և ձախեան սանդուխտների պատերը»: «Տարազ», 1902, № 3, էջ 20:
- 18 Մովսես Խոբեկացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1981, էջ 292:
- 19 «Աղբյուր», Թիֆլիս, 1883, № 12, էջ 46:
- 20 «Աղբյուր», Թիֆլիս, 1886, № 12, էջ 10—11 (հավելված):
- 21 Նույն տեղում, № 11, էջ 2, № 12, էջ 11 (հավելված):
- 22 Նույն տեղում, № 11, էջ 2 (հավելված):
- 23 ՀՍՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 139, գ. 1232, թ. 91—92:
- 24 Նույն տեղում:
- 25 Ան, Հովսեփ Արղուսյան, Թիֆլիս, 1902:
- 26 Հողի, նկարիչ Գ. Շարբարչյանի արխիվ:
- 27 «Արձագանք», Թիֆլիս, 1894, էջ 77:

ԴԱՎՍ ԵՐԵՐԴ

1 «Խնջույք գետափին» պատկերը ժամանակին գնել է մեծատուն Համբարձում Սանասարյանը և տեղափոխել Կարին քաղաքում (Արևմտյան Հայաստան) իր հիմնադրած Սանասարյան դպրոցը: Պատկերը երկար ժամանակ կախված է եղել այդ դպրոցի ուսուցչանոցի պատին: Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ նկարիչներ Ս. Խաչատրյանի և Գր. Շարբաբչյանի ջանքերով մեծ դժվարությամբ տեղափոխվել է Երևան և 1921 թ. ցուցադրվել «Հայ արվեստագետների ընկերության» երրորդ ցուցահանդեսում, որտեղից էլ անցել է նորաստեղծ պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժինը:

2 Ռ. Շիշմանյան, նշվ. աշխ., էջ 91:

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

4 Նույն տեղում:

5 «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1911, № 21, էջ 234:

6 Մաշտոցի անվան մատենադարանում պահվում է 1765 թ. արտագրված ձեռագիր երգերի ժողովածու, որի մեջ Նաղաշ Հովնաթանի (1662—1722) «Վրաստանի գողալները» բանաստեղծության դիմաց՝ հանդիպակաց էջում նկարված է նույնպիսի բովանդակությամբ մանրանկար-իլյուստրացիա: Նույն ժողովածուի մի այլ էջում պատկերված է կանաչավետ բնության գրկում մի խումբ տղամարդկանց կերուխումի և նվագակցության տեսարան: Այդ մանրանկար պատկերներում արտացոլում է գտել ժամանակակիցների կենցաղը:

7 Վ. Պարսամյան, Մ. Սարգսյան, Ռուս նկարիչների աչքերով, Երևան, 1978:

8 ՀՊՊ, նկարիչ Գր. Շարբաբչյանի արխիվ:

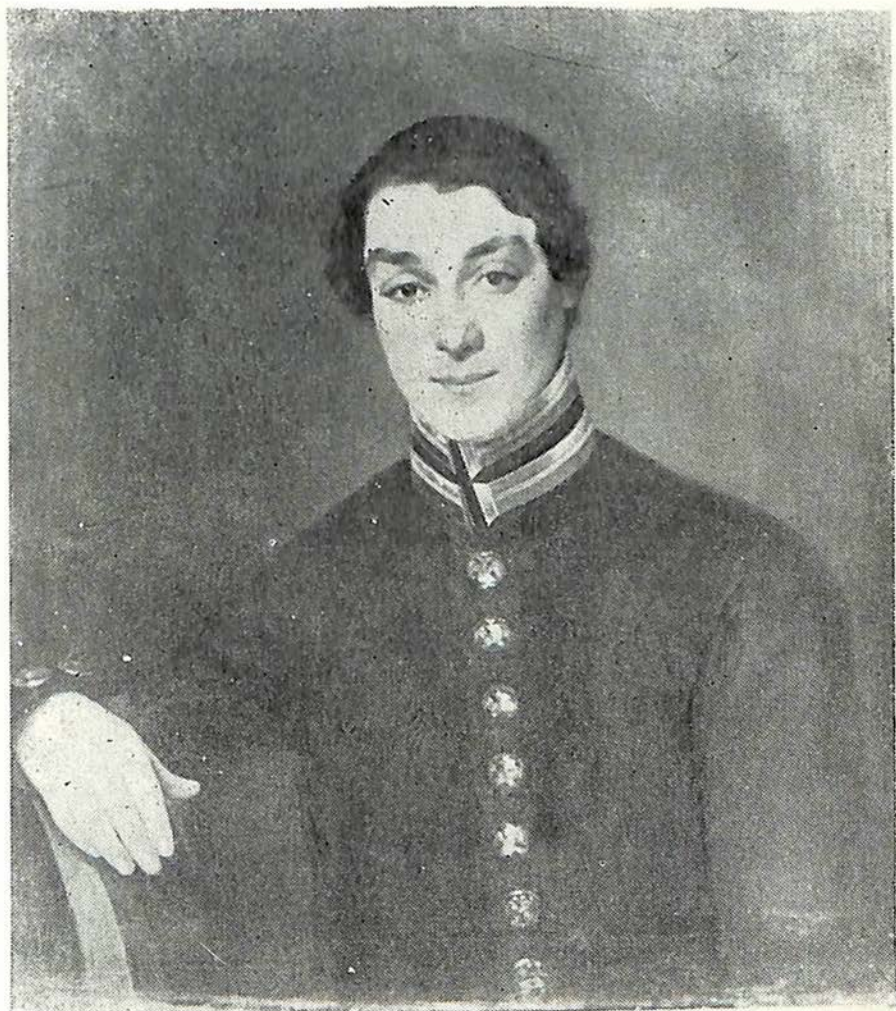
9 «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1927, № 7—8, էջ 3—4:

10 Վ. Պարսամյան, Գեներալ Ա. Հ. Տեր-Ղուկասով, Երևան, 1942, էջ 5:

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Երիտասարդի դիմանկար: 1845, (67×80), ՀՊՊ, Երևան:
2. Մելիք-Աղամյանի դիմանկարը (43×34), ՀՊՊ, Երևան:
3. Տղամարդը ծխամոմով: 1848, (115×160), վրաց կերպ. քանդառան,
Թբիլիսի:
4. Մուսես-Արղության-Երկայնաբազուկի դիմանկարը: 1849, (49×37), ՀՊՊ,
Երևան:
5. Բարսեղ Բենբությանի դիմանկարը: 1857, (125×95), ՀՊՊ, Երևան:
6. Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարը: 1850-ական թթ., (177×114), ՀՊՊ:
7. Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարը: 1870-ական թթ., ՀՊՊ, Երևան:
8. «Ի յիշատակ յիսուն տարուայ գոյութեան Ներսիսեան հայոց ազգային
դպրոցին Տիխիստայ»: Վիմագրություն, 1870-ական թթ., ՀՊՊ, Երևան:
9. Ներսես կաթողիկոս: Վիմագրություն, ՀՊՊ, Երևան:
10. «Լին և անտառ»: Հատված վիմագրությունից, 1870-ական թթ., ՀՊՊ,
Երևան:
11. «Լին սրբոյ էջմիածնի»: Հատված վիմագրությունից, 1870-ական թթ.,
ՀՊՊ, Երևան:
12. «Ներսիսեան ազգային հոգևոր դպրոց»: Հատված վիմագրությունից,
1870-ական թթ., ՀՊՊ, Երևան:
13. Գրիգոր Իզմիրյանի դիմանկարը: 1865, (65×47), գրակ. և արվեստի
քանդառան, Երևան:
14. Սոֆյա Մելիք-Նազարյան-Իզմիրյանի դիմանկարը: 1860-ական թթ.,
գրակ. և արվեստի քանդառան, Երևան:
15. Գ. Ակիմյանի դիմանկարը: (42×38), վրաց. կերպարվեստի քանդա-
ռան, Թբիլիսի:
16. Կանացի դիմանկար: (47.5×39), ՀՊՊ, Երևան:
17. Անհայտ կնոջ դիմանկար: (78.5×62), Արևելի ժողովուրդների ար-
վեստի պետական քանդառան, Մոսկվա:
18. Նդիսաբեք Աբովյանի դիմանկարը: 1860-ական թթ., (89×71), ՀՊՊ:
Երևան:
19. Մեսրոպ Մաշտոց: 1882, (106×88), Ամենայն հայոց կաթողիկոսի վե-
հարան, էջմիածին:

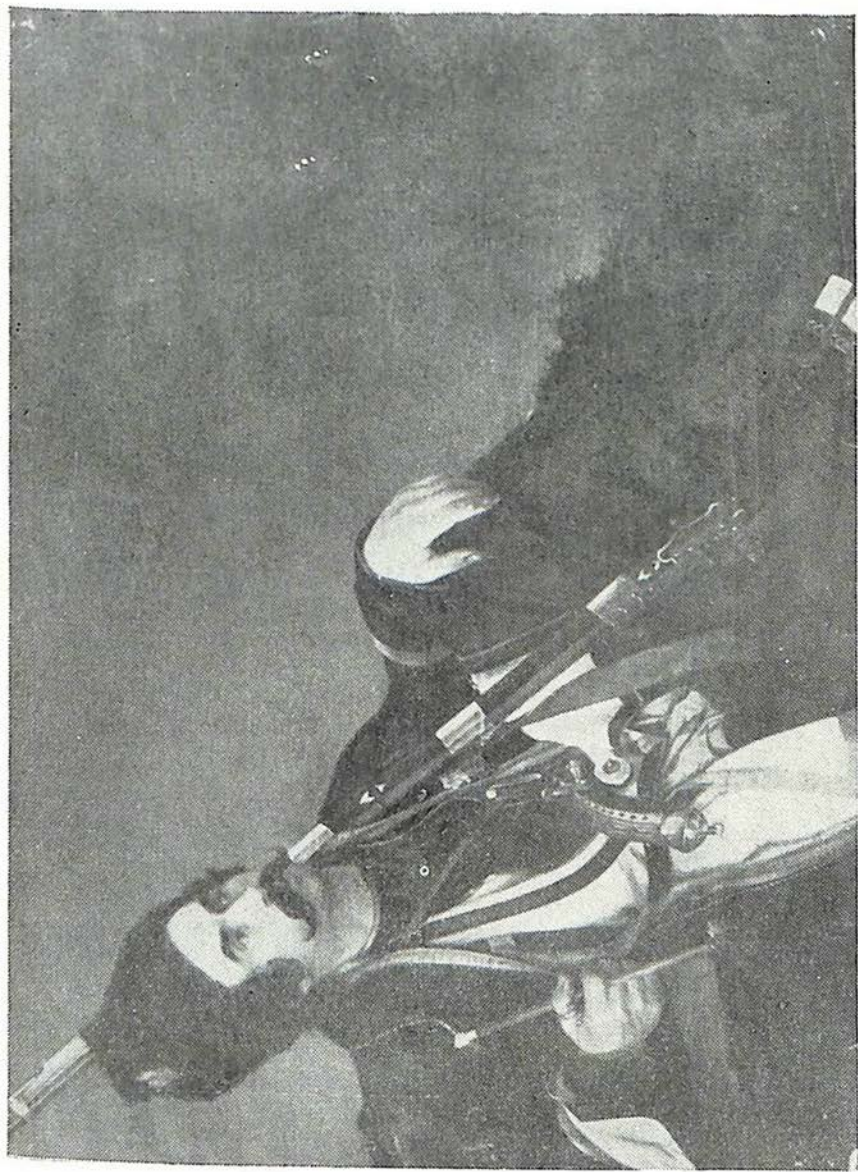




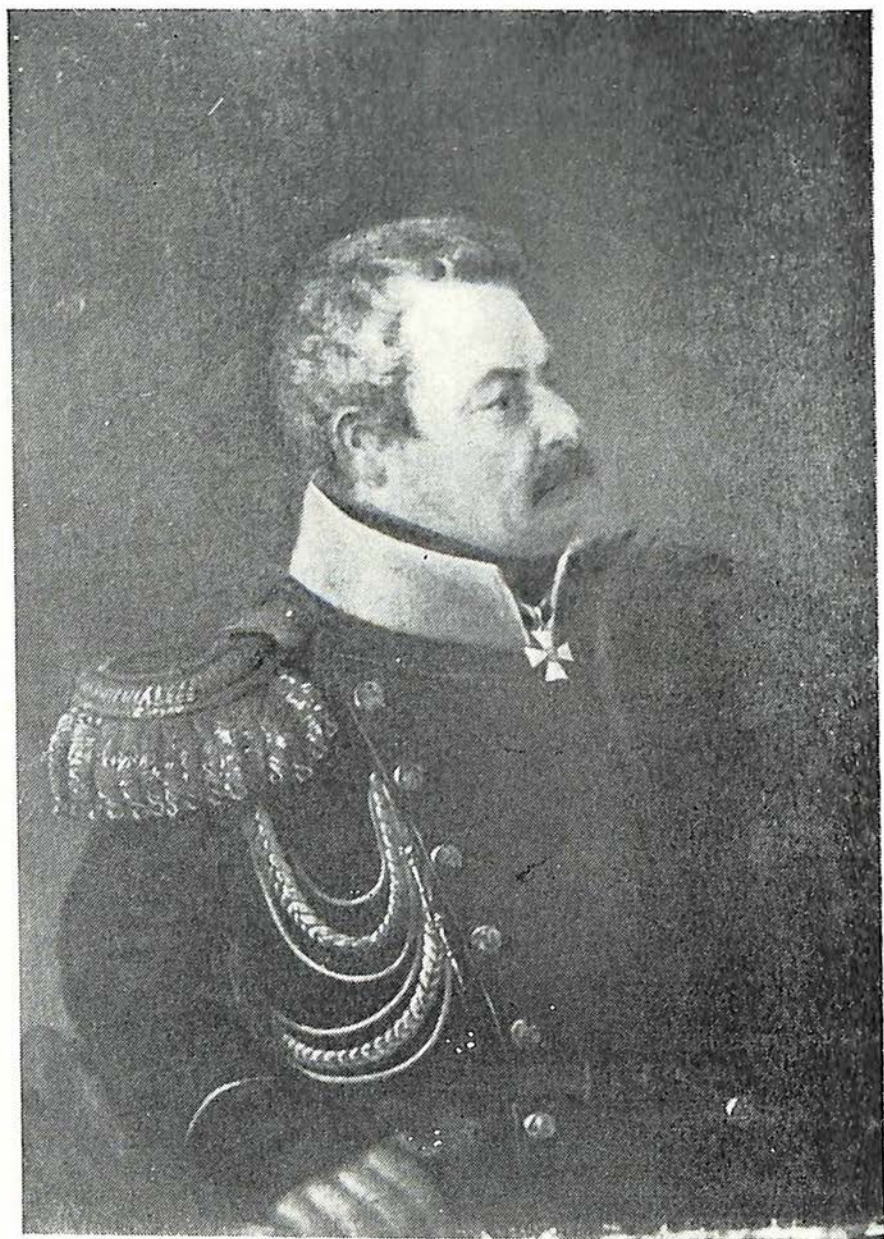
1. Նրիտասարդի դիմանկար: 1845



2. Մելիք-Աղամյանի դիմանկարը



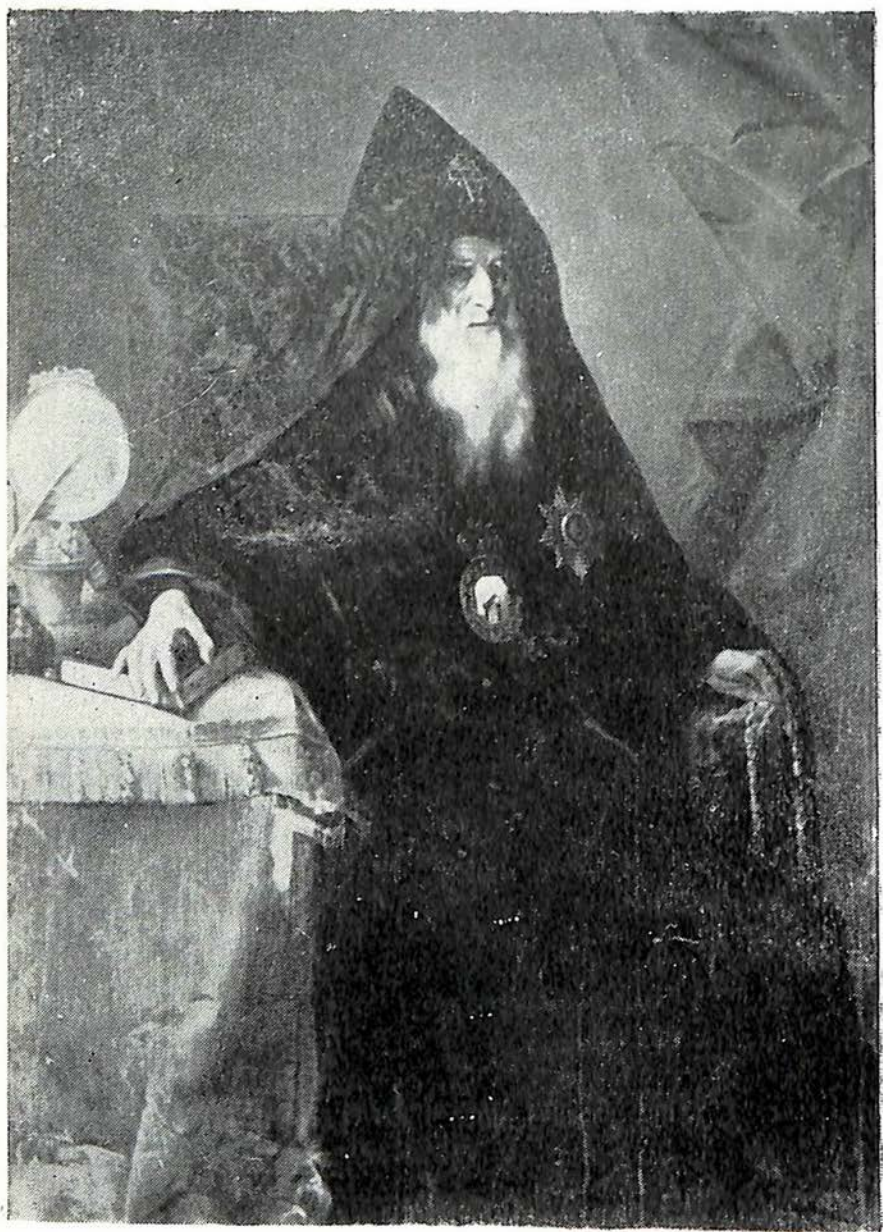
3. Տղամարդը ծխամորեկով: 1848:



4. Մովսես Աբղուրյան-Երկայնաբազուկի դիմանկարը: 1849



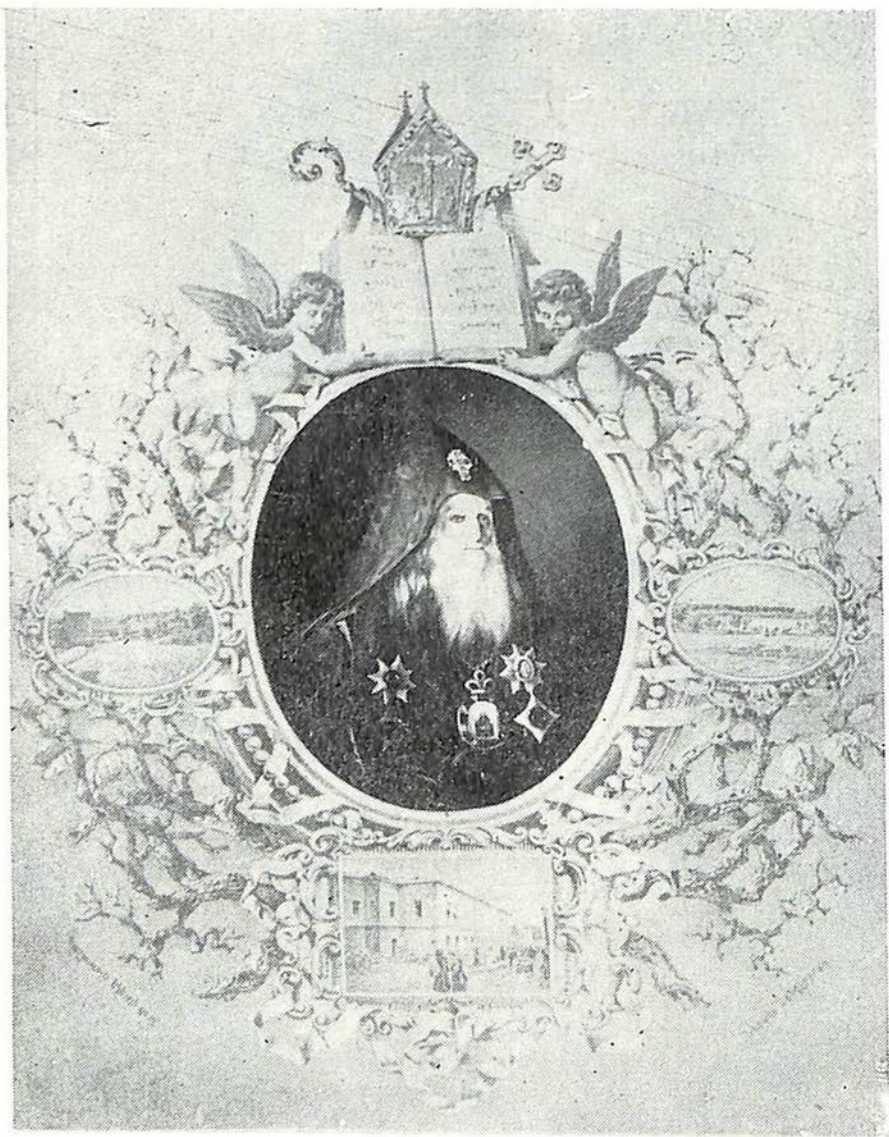
5. Բարսեղ Բենիուքյանի դիմանկարը: 1857



6. Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարը: 1850-ական թթ.



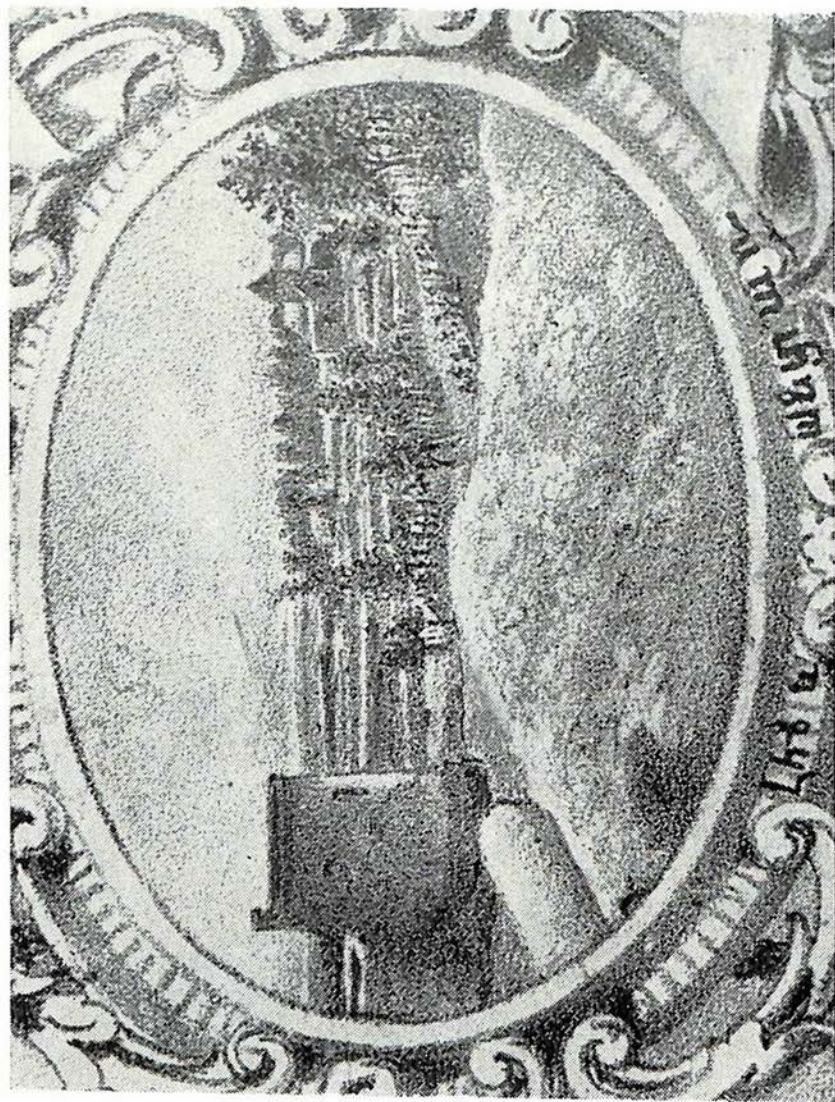
7. Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարը: 1870-ական թթ.



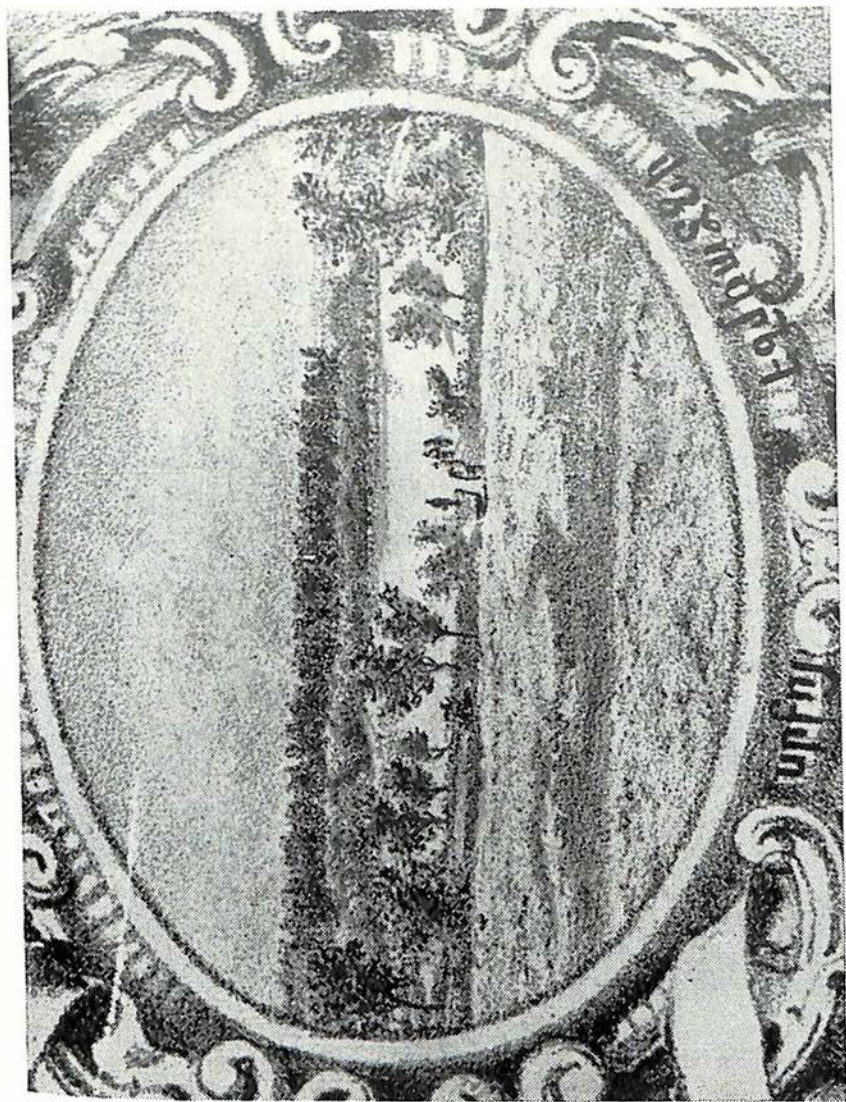
Տ. «Ի յիշատակ յիսուն տարուայ գոյութեան Ներսիսեան հայոց ազգային դպրոցին Տփլիստայ»: 1870-ական թթ.



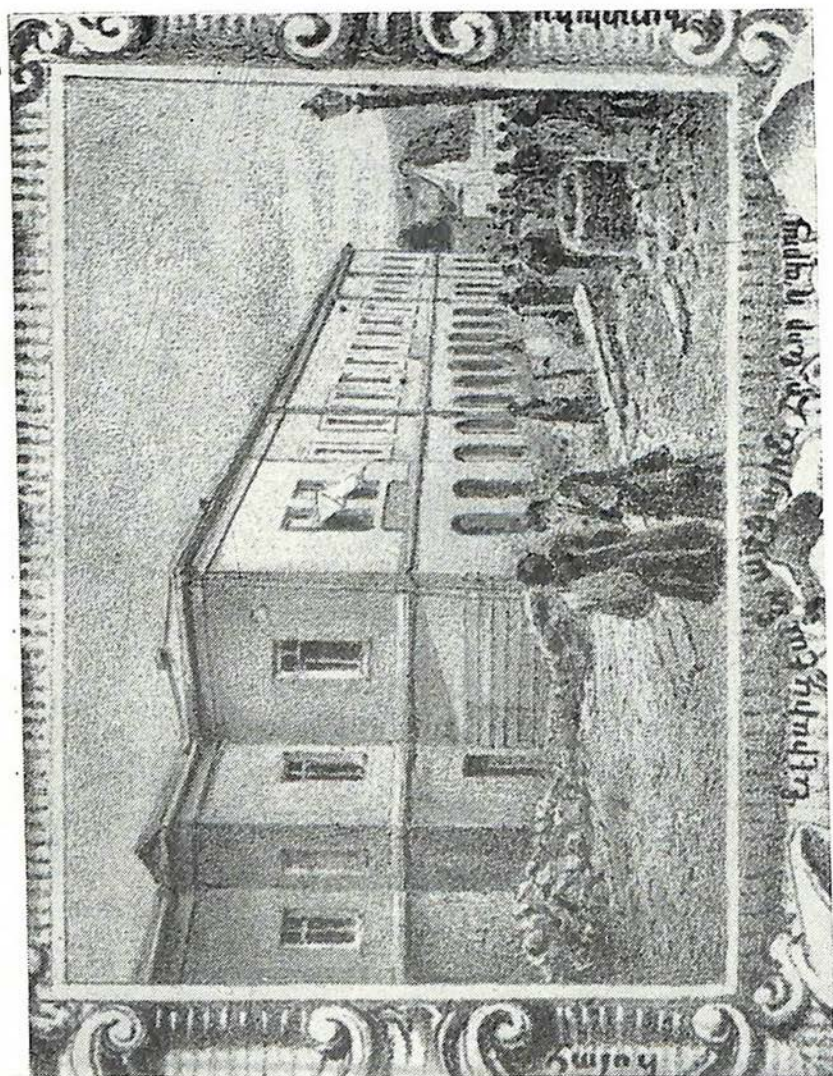
9. Ներսես կաթողիկոս: Վիմագրություն, 1870-ական թթ.



10. «Լիճ և անտառ»: Հատված վիմագրությունից



11. «Լին սրբոյ եշմիածնի»։ Հատված վիմագրությունից



12. «Ներսիսեան ազգային հոգևոր դպրոց»: Հատված վիմագրությունից



13. Գրիգոր Իզմիրյանի դիմանկարը: 1865



14. Սոֆյա Մելիք-Նազարյան-Իզմիրյանի դիմանկարը: 1860-ական թթ.



15. Գ. Ակիմյանի դիմանկարը



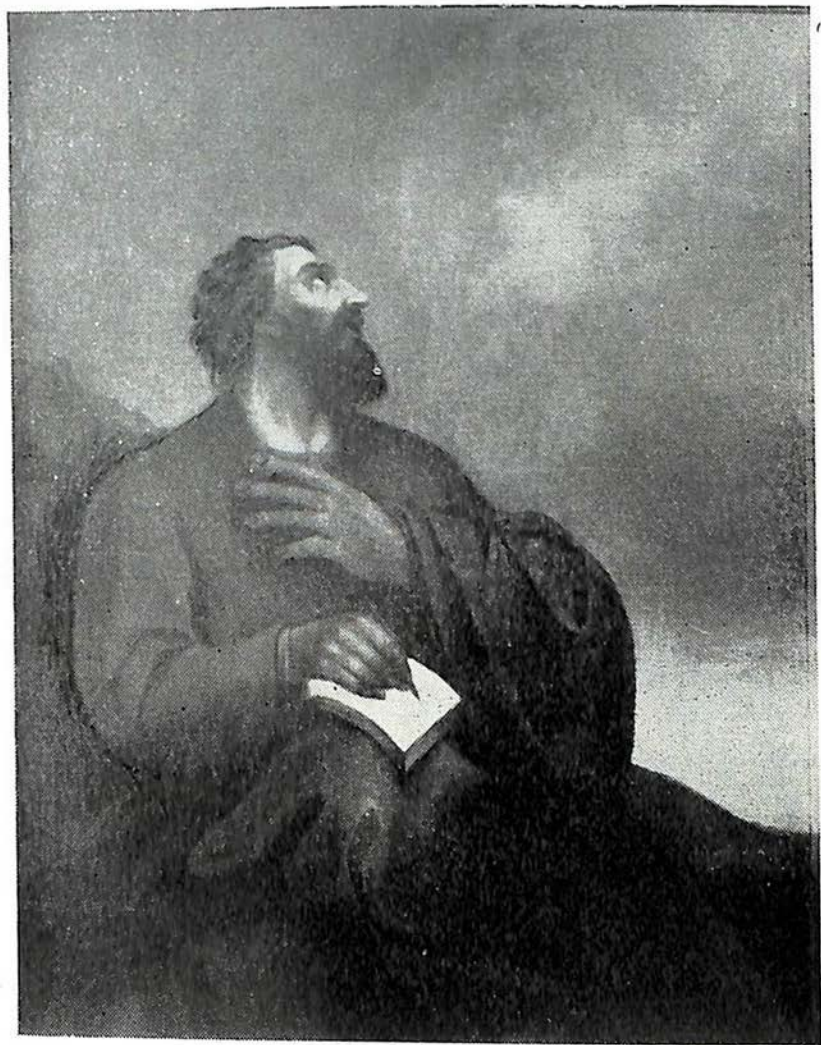
16. Կանացի դիմանկար



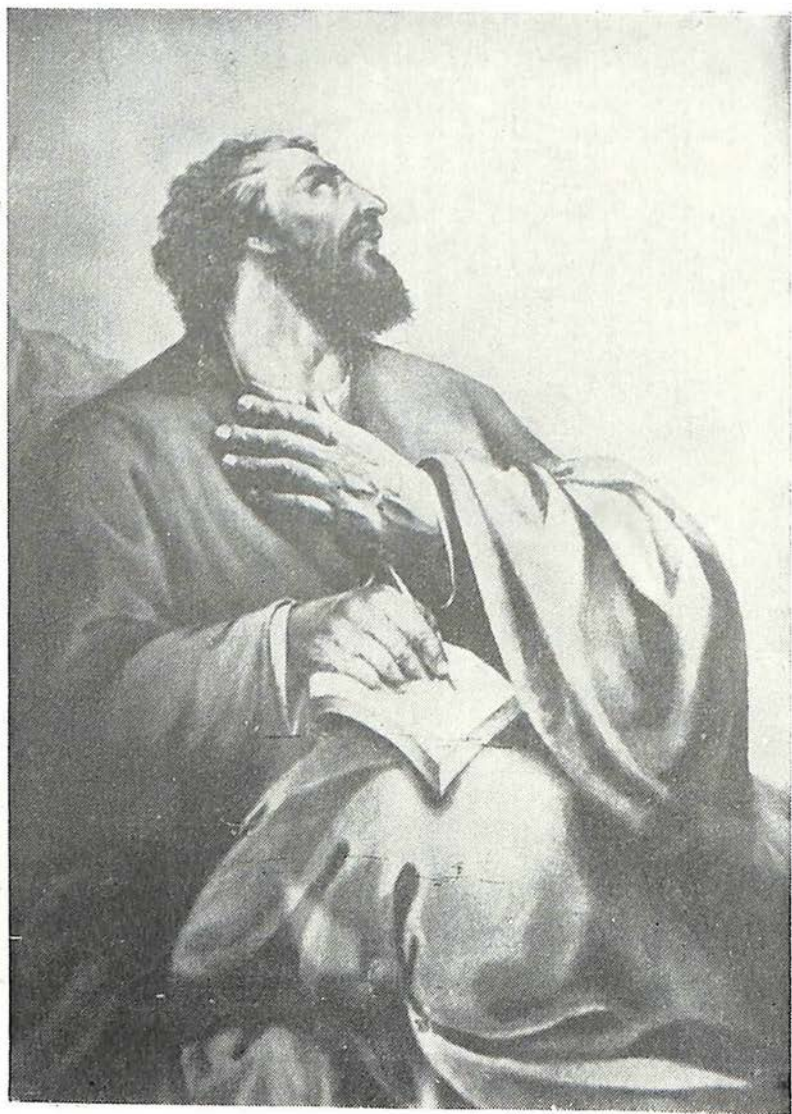
17. Սննայտ կնոջ դիմանկար.



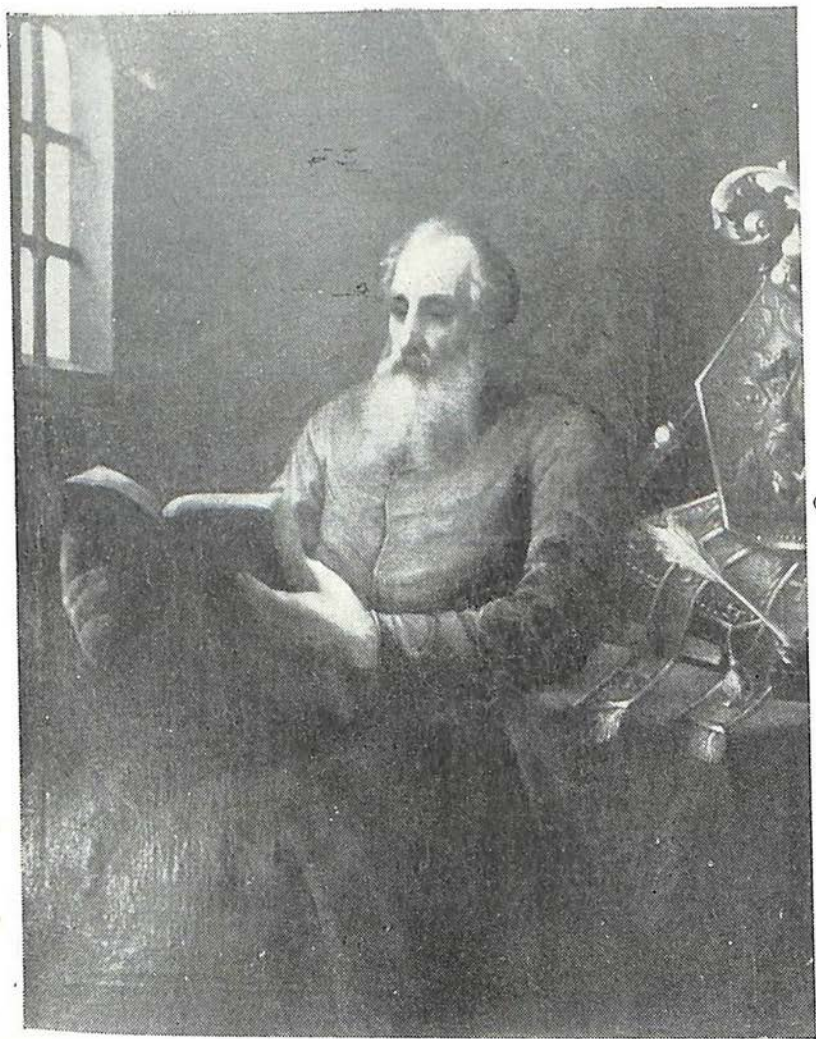
18. Նղիսաբէր Աբովյանի դիմանկարը



19. Մկրտչի Մաշտոց: 1882



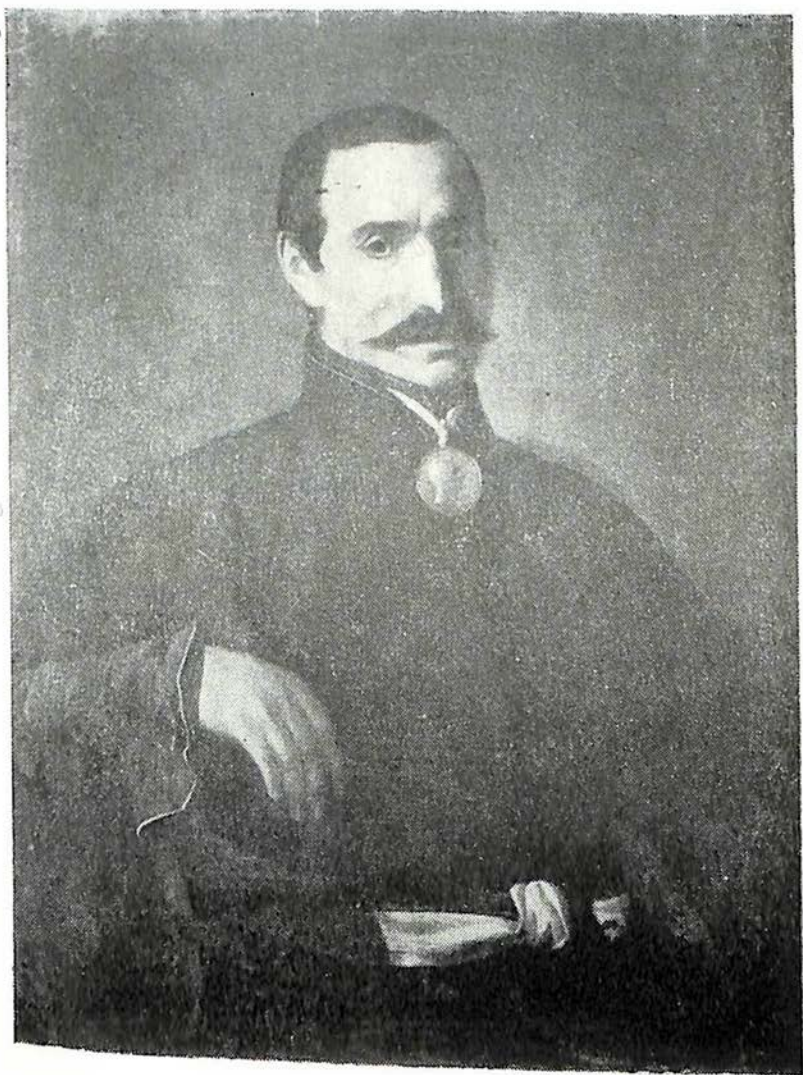
20. Մեծոփ Մաշտոց: Վիմագրություն



21. Սահակ Պարբե: 1882



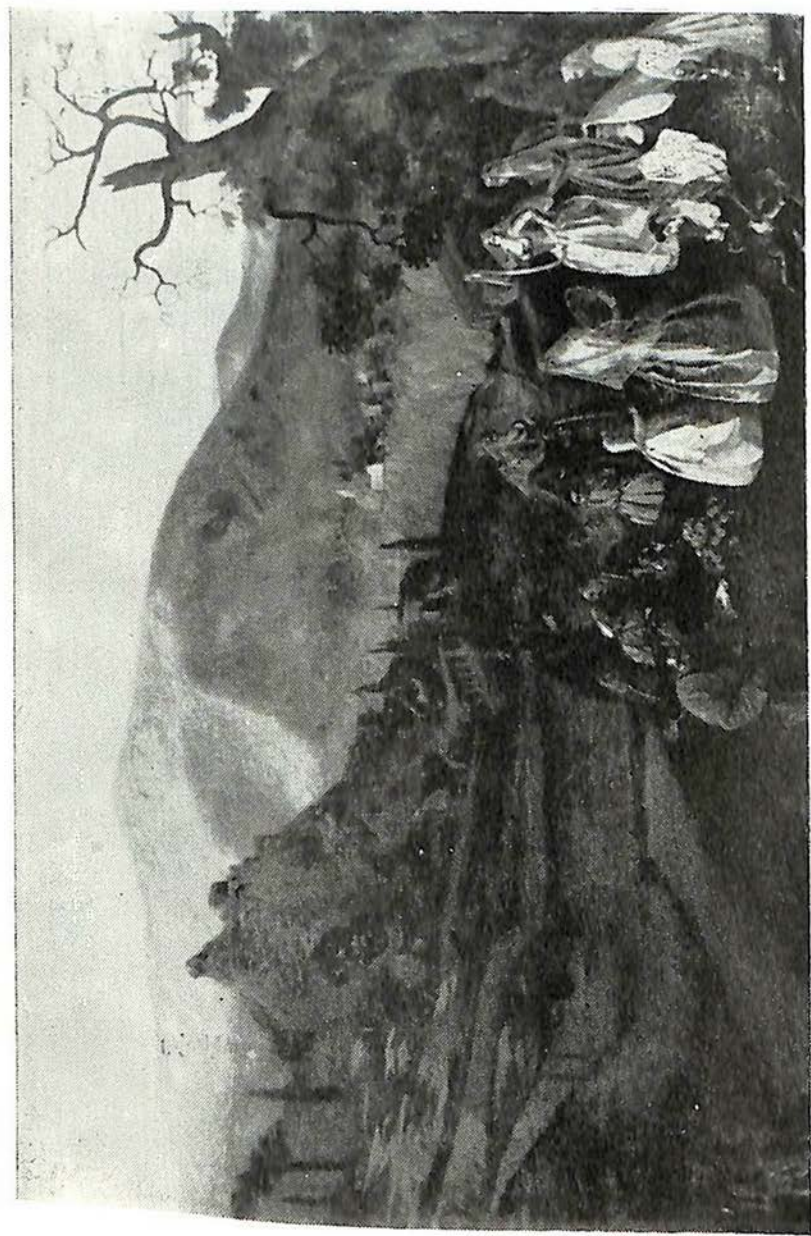
22. Հովսեփ Արղուրյան-Երկայնաբազուկի դիմանկարը



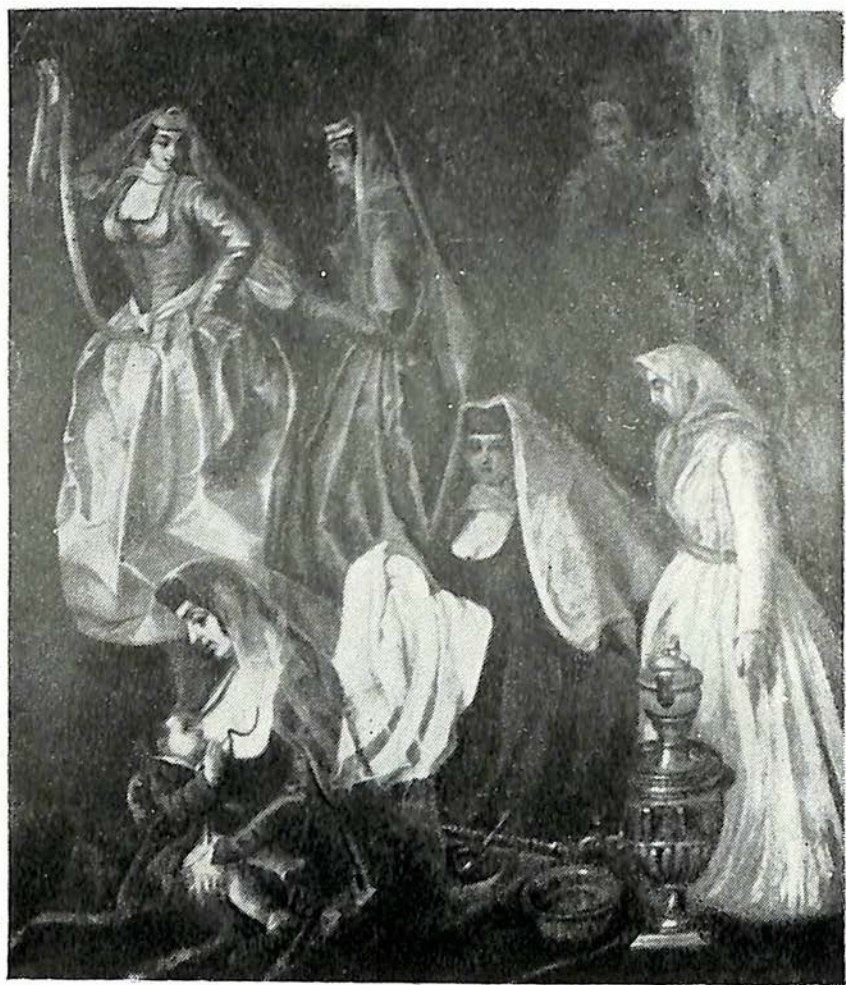
23. Տղամարդու զինանկար



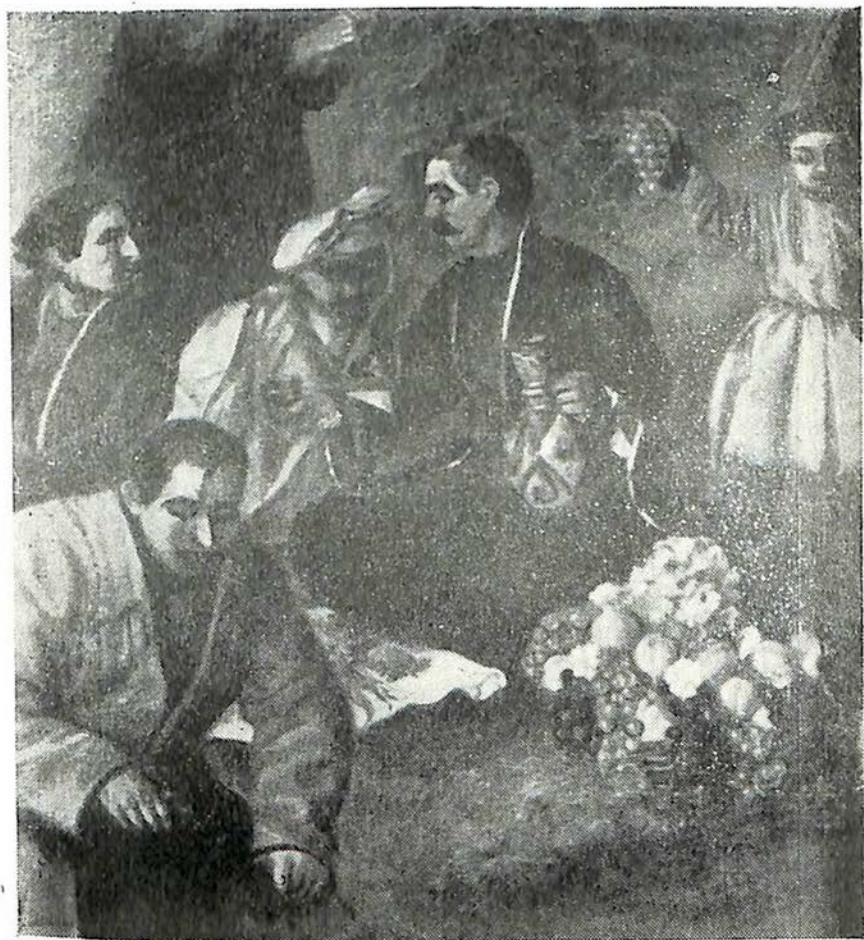
24. Աննայտ տղամարդու դիմանկար



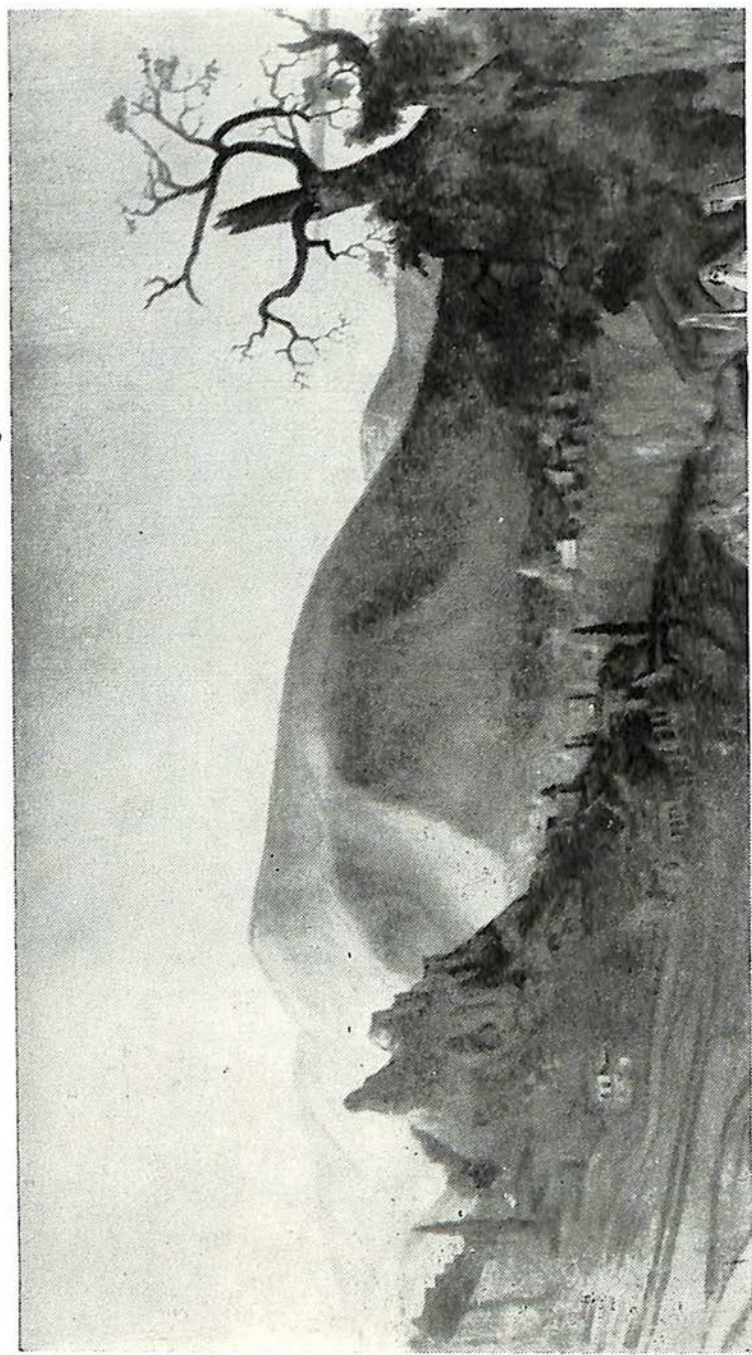
25. Խեղույ՛ գետակի՛ն: 1865—1869



26. Նատյարմորս ինֆանտով: Հատված պատկերից



27. Նաոյուրմուրտ, ծաղկեփունջ: Հատված պատկերից



28. Բանկար: Հառված պատկերից

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ն ե ր ա ծ ու ր յ ու ճ	5
Կ յ ա ն ք	7
Գլուխ առաջին. Մանկության և ուսման տարիներ (1815—1845)	7
Գլուխ երկրորդ. Ստ. Ներսիսյանի մանկավարժական և հասարակա- կան գործունեությունը (1845—1884)	36
Ս ա և ղ ծ ա գ ու ծ ու ր յ ու ճ ք	69
Գլուխ առաջին. Ստ. Ներսիսյանի վաղ շրջանի ստեղծագործություն- ները (1835—1845)	72
Գլուխ երկրորդ. Գլխանկարները (1848—1884)	79
Գլուխ երրորդ. Ստ. Ներսիսյանի թեմատիկ-սյուժետային ստեղծա- գործությունները	122
Մ ա ն ու ր ա գ ու թ յ ու ճ ն ե ր	140
Լ ու ս ա ն կ ա ր ն ե ր ի ց ա ն կ	146

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Հրատ. խմբագիր Ս. Ն. Գուլասարյան
Նկարչական ձևավորումը Օ. Ա. Սաադյանի
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան
Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հաբուրյունյան
Սրբադրիչ Ա. Լ. Սահակյան

Հանձնված է շտրվածքի 4.09.1984 թ.: Ստորագրված է տպագրության
26.02.1985 թ.: ՎՅ 06644: Չափը $84 \times 108^{1/32}$ թուղթ № 1: Տառատեսակ
գրքի սովորական, բարձր տպագրություն: Պայմ. 9,45 մամ., տպագր. 9,25 +
16 ներդիր մամուլ: Ներկ. մամուլ 9,45: Հրատ-հաշվարկ. 7,59 մամուլ:
Տպարանակ 2500: Հրատ. № 6217: Պատվեր № 691: Գինը 1 ա. 50 կ. +
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան
պող. 24 գ.:

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310, ք. Էջմիածին:
Типография Издательства АН АрмССР, 378310, г. Эчмиадзин.

A $\frac{\pi}{21780}$