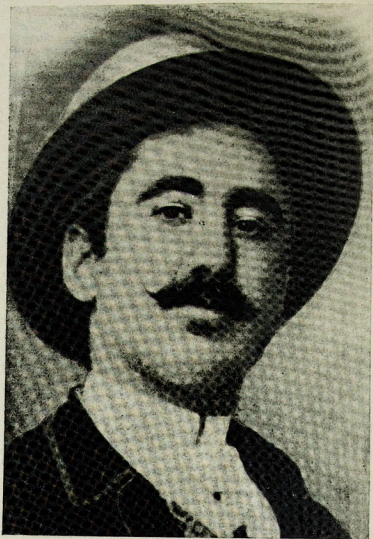


ՎԱՐԴԳԵՍ
ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՈՒ







Alvin Karpis

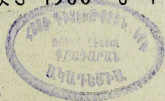
ՄԱՆՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

75 (47.925) (092 Սուրբ Եկեղեցի)

ՎԱՐԴԳԵՍ
ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ

A 3696

ՀԱՅԴԵՏՆՐԱՏ 1960 Ե Ր Ե Վ Ա Ն



Մանյա Ղազարյանի «Վարդգես Սուրենյանց» մենագրությունը
նվիրված է XIX դարի վերջի XX դարի սկզբի հայ անվանի նկարիչ
Վարդգես Սուրենյանցի կյանքին ու ստեղծագործությանը:

Աշխատությունը նպատակ ունի ընթերցողներին ծանոթացնե-
լու անվանի արվեստագետի բազմակողմանի ստեղծագործական
կյանքին, բնորոշելով նրան որպես գեղանկարչի, գիրք ձևավորողի,
թատերական նկարչի, թարգմանչի, տեսաբանի, հասարակական
գործչի և այլն:

Գիրքը նվիրված է նկարչի ծննդյան 100-ամյակին:

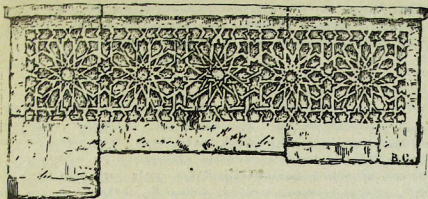
МАНЯ МИХАЙЛОВНА КАЗАРЯН

ВАРДГЕС СУРЕНЯНЦ

(На армянском языке)

Армянское государственное издательство

(Айпетрат), Ереван, 1960



ՆՊԱՆԻՔԻ ՈՒՐԱՎՊԻՆԸ

Գեղանկարիչ, գիրք նկարազարդող, թատերական նկարիչ, արվեստի տեսաբան, թարգմանիչ, ճարտարապետ, քանդակագործ՝ այդպիսին էր Վարդգես Սուրենյանցը, այդ բազմաշնորհ արվեստագետը, որի թողած հարուստ ժառանգությունը մի նոր ավանդ էր հայ ժողովրդի մշակույթի պատմության մեջ:

Վարդգես Սուրենյանցը հանդես եկավ մի ժամանակաշրջանում, երբ հայ հասարակական միտքը նոր զարթոնք էր ապրում: Խաչատուր Աբովյանի ու Միքայել Նալբանդյանի սերմանած առաջավոր գաղափարները արդեն պարարտ հող էին գտել հայ մտավորականների նոր սերնդի մոտ: Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործական տարիները համընկան մի ժամանակաշրջանի, երբ հանդես եկավ Շիրվանդադեն ու Թումանյանը, երբ հայ բեմը կարող էր հետագա սերունդների մոտ պարծենալ իր անկրկնելի Աղամյանով ու Ախրանուշով, երբ հայ երաժշտական կուլտուրան դարբինի թողեց Կոմիտասի ու Սպինդիարյանի անունները:

Այդ նույն ժամանակաշրջանում մեծ աշխուժություն էր տիրում նաև հայ կերպարվեստում, Այդ բնագավառի լավագույն ներկայացուցիչները՝ Գ. Բաշինջաղյանը, Հ. Շամշինյանը, Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը, Հմ. Հակոբյանը, Ծ. Քաղնուսյանը և շատ ուրիշներ, իրենց նշանակալից ստեղծագործություններով

ակզբնավորեցին հայ կերպարվեստի ռեալիստական այն նոր ուղին, որով հետագայում ընթացան բազմաթիվ ստեղծագործողներ: Այդ վեհ և պատվավոր գործում իր լուսան ներդրեց նաև Վարդգես Սուրենյանցը:



Վարդգես Սուրենյանցը ծնվել է 1860 թվականի փետրվարին: Ախալցխայի գեղատեսիլ բնության մեջ անցան նրա մանկության տարիները: Ապագա նկարիչը դեռ յոթ տարեկան էր, երբ հայրը՝ Հակոբ ավագ քահանա Սուրենյանցը, նշանակում է ստանում Սիմֆերոպոլ: Նա ափսոսանքով է թողնում Ախալցխան, նրա ուսումնարանները, որտեղ ինքը ջանք չէր խնայել մատաղ սերնդի դաստիարակման համար: Ափսոսանքով է թողնում այն քաղաքը, որի ոսկերիչների նուրբ, մանրակրկիտ աշխատանքը, կանանց դմայլեցուցիչ ասեղնագործության նմուշները Փարիզի և Վիեննայի համաշխարհային արվեստահանդեսներում մի շարք անգամներ արժանացել էին բարձր գնահատականի: Այդ հաջողությունների մեջ իր մասնակցություն էր տնեցել նաև Հակոբ Սուրենյանցը:

Սուրենյանցները, որպես արվեստասեր ընտանիք, Սիմֆերոպոլում շերմ ընդունելություն են գտնում ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու կողմից: Սուրեն Սուրենյանցը՝ Վարդգեսի մեծ եղբայրը, այդ տարիներին ապվորում էր Քեոդոսիայի Խալիբյան վարժարանում, որի պատվավոր հոգաբարձուն էր նաև անվանի նկարիչը:

1868 թ. Հովհաննես Այվազովսկին կատարում է ճանապարհորդություն դեպի Կովկաս՝ Վլադիկավկազ, Հյուսիսային Դաղստան, Քեմիր-խան Շուրա, Սուխում, Քիֆլիս: Կովկասից բերած անմիջական տպավորությունների տակ նա բազմաթիվ դրույցներ է ունենում Հակոբ Սուրենյանցի հետ, որը հայրենասեր, հայերեն լեզվին, նրա բարբառներին և գրականությանը լավատեղյակ անձնավորություն էր: Այդ տարիներին փոքրիկ Վարդգեսը մասնակցում է դեպի Բախլիսարայ Հ. Այվազովսկու ընտանիքի կատարած ճանապարհորդությունը: Այնտեղ նրա վրա մեծ տպավորություն են թողնում գեղատեսիլ կիրճում գտնվող Չուրուկ-Սուր գետը, ավելի քան 350 տարվա պատմություն ունեցող Աբդուլ Սախալ Գիրեյ խանի կառուցած պալատի արահները, գեղեցիկ այգիները, մարմարյա շատրվանները և հատկապես նշանավոր արցունքի շատրվանը, որից փոքրիկ Վարդգեսը հեռանալ չի կարողանում, այնքան ուժեղ է լինում նրա հիացմունքը:

Տանը նա հեղողությունը մատիտով նկարում է այդ շատրվանը, հիաց-

մունք պատճառելով մեծ ծովանկարչին, որն այդ փոքրիկ աշխատանքի մեջ տեսնում է ապագա նկարչի տաղանդը: Նկարի փոքրիկ հեղինակն արժանա-
հում է իր մեծ բարեկամի գովասանքին՝ նվեր ստանալով առաջին յուզա-
ներկերը:

1870 թ. Հակոբ Սուրենյանցը Վարդգեսին ուղարկում է Մոսկվա՝ Լա-
զարյան ճեմարանում ուսանելու:

Վ. Սուրենյանցի ուսման առաջին տարիների մասին տեղեկություններ
է հայտնում բանասեր Ծ. Շահազիզը իր հիշողություններում: Նա մեծ հա-
մակրանքով է խոսում «ծանրաբարո», «անսահման համբերող», «բարի,
պարկեշտ և խոնարհ» նոր աշակերտի մասին, որին բնությունը օժտել էր
«աչնպիսի շնորհքով... այդ նրա արտաքո կարգի նկարչական ընդունակու-
թյուններն էին... բոլոր ժամանակ նստած նկարում էր ընկերներին, ուսու-
ցիչներին և այլ պատկերներ, և այդ բոլորը զարմանալի նրբություն և նմա-
նություն»¹: Հետաքրքրական է մի դեպք, որը հավանաբար աղմուկ է բարձ-
րացրել ճեմարանում, քանի որ այդ մասին հիշատակում են և՛ Վ. Սուրեն-
յանցի քույրը, և՛ Ծ. Շահազիզը: Խաչատուր աղա Լազարյանի հերթական
այցելություններից մեկի ժամանակ Վ. Սուրենյանցը կատարում է նրան
պատկերող մի գծանկար՝ «տագնդ, հայկական մեծ քթով», ինչպիսին եղել է
բնորդն իրականում: Այդ աստիճան նմանությունը ֆրանսերեն լեզվի
ուսուցչի կողմից դիտվում է որպես ծաղր, և նրա բարձրացրած աղմուկի
հետևանքով նկարի հեղինակը պատժի է՝ Ենթարկվում:

Լազարյան ճեմարանում Վ. Սուրենյանցը մեծ սիրով է ուսումնասիրում
հատկապես լեզուները, ընդ որում հայոց լեզուն՝ անվանի բանաստեղծ
Սմբատ Շահազիզի, իսկ պարսկերենը՝ նշանավոր հրապարակախոս Ստ.
Նազարյանի դեկավարությունը: Անկասկած Վ. Սուրենյանցի նկարչական
ընդունակությունները խրախուսվում էին Ստ. Նազարյանի կողմից, որը
նույնպես նկարչական ձիրք ուներ և դեռևս Ներսիսյան դպրոցում ուսանելու
տարիներին ընդօրինակություններ էր կատարել մի շարք գեղանկարչական
ստեղծագործություններից:

1875 թ. հունիսի 13-ին Լազարյան ճեմարանի մանկավարժական խոր-
հուրդը, նկատի ունենալով Վարդգես Սուրենյանցի նկարչական ընդունակու-
թյունները, որոշում է նրան տալ թողակ և տեղավորել այն ժամանակ բուս-
կան գեղարվեստական կյանքում խոշոր հեղինակություն ունեցող Մոսկվայի

¹ Ծ. Շահազիզ, «Նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցը» (Իմ աշակերտական հուշերից)՝
«Էջմիածին», 1949 թ. № 5, էջ 30—33:

նկարչութեան, քանդակագործութեան և ճարտարապետութեան ուսումնարանում:

XIX դարի 70-ական թվականներն այդ ուսումնարանի ծաղկման տարիներն էին, երբ նա գաղափարապես կապվեց ժամանակի առաջավոր ուսուցիչական դպրոցի խոշոր ներկայացուցիչներին ընկերութեան՝ Պերիզլիժնիկների՝ հետ: Ուսումնարանի շենքում կազմակերպվում էին նրանց համատեղ գեղարվեստական ցուցահանդեսները: Այդ տարիներին ուսումնարան է գալիս նաև պատանի Վարդգես Սուրենյանցը: Փայլուն կերպով հանձնելով սահմանված ընդունելութեան քննությունները՝ նա ընդունվում է ճարտարապետական ֆակուլտետի նախապատրաստական դասարանը:

Լազարյան ճեմարանում անցած ևտարրական նկարչությունից հետո Մոսկվայի նկարչութեան, քանդակագործութեան և ճարտարապետութեան ուսումնարանը մի նոր գեղարվեստական աշխարհ էր Սուրենյանցի համար: Մաթեմատիկական առարկաների, ֆրանսերեն լեզվի, աշխարհագրության հետ միասին նա մեծ ոգևորությամբ է լսում ժամանակի նշանավոր ճարտարապետներից մեկի՝ Մ. Դ. Բիկովսկու զրույցները արվեստի հուշարձանների մասին, կատարում է զբաղաբանների, շքամուտքերի զանազան նախագծեր և այդ ամենի հետ գեղանկարչության դասեր և ստանում ռուս նշանավոր նկարիչ Ի. Մ. Պրյանիշնիկովից, գծանկարը՝ Ն. Ս. Սորոկինից, իսկ շքարաթը մեկ անգամ էլ մասնակցում է Լ. Վ. Դալի ակվարելային նկարչության դասերին:

Ջանասիրաբար կատարելով առաջին տարվա առաջադրանքները՝ Վ. Սուրենյանցը փոխադրվում է երկրորդ դասարան: 1877—78 ուսումնական տարում ճարտարապետական ֆակուլտետի երկրորդ դասարանը բաժանվում է 3 կարգի՝ տարվա ծրագիրն ավելի հիմնավոր անցնելու և յուրացնելու նպատակով՝ Վ. Սուրենյանցն ընկնում է երկրորդ կարգը, (ուր տարվա ընթացքում կատարում է հունական, հռոմեական և իտալական օրինակելի շենքերի դետալների ընդօրինակումներ, ինչպես նաև ուսումնասիրում է ճարտարապետության տեսություն: Ն. Ս. Սորոկինի արվեստանոցում Սուրենյանցը գծանկարչությունից ընդօրինակություններ է կատարում հին հունական և հռոմեական քանդակներից: Այդ տարիներին ուսումնարանի նրա ընկերներն էին, հետագայում անվանի ռուս նկարիչներ, Վ. Սիմովը, Ի. Լևիտանը, Ս. Կորովինը, Ն. Կասատկինը, Ն. Չխտովը և ուրիշներ: Վ. Սուրենյանցի ուսանողական տարիներից մեզ է հասել միայն 1878 թ. կատարած

¹ Ետժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերություն:

մի կնոջ դիմանկար, որը հավանորեն կատարված է լուսանկարից և գեղարվեստական առանձին արժեք չի ներկայացնում:

Բայց ահա, 1879 թ. մայիսի 31-ին վախճանվում է Ստ. Նազարյանը: «Մշակի» թղթակիցը Մոսկվայից գրած իր հոդվածում նկարագրելով մեծ հրապարակախոսի թաղման արարողությունը՝ գրում է.

«Վերջը, տեղիս երեսփոխան պ. Փանենյանցի հրավիրանոք, որը Նազարյանի մտերիմ բարեկամներից մեկն է և որ այսօր հանձն էր առել տնօրինել թաղման հանդեսը, հանդիսականները դիմեցին դեպի սեղանատուն: Սա մի դահլիճ է, որի պատերից բացի հայ թագավորների և կաթողիկոսների պատկերներից, կախ էր արված այդ օրը հանգուցյալ Նազարյանի մեծագիր պատկերը, շրջապատված ծաղկյա պսակով»: Ապա ժանոթության կարգով ավելացնում է. «Նազարյանի այս պատկերը, որպես և նրա զիպսե դիմակը (ГИПСОВАЯ МАСКА), որը շատ կարևոր է ճիշտ արձան ունենալու համար, մեր տաղանդավոր երիտասարդ նկարիչ Վ. Սուրենյանցի աշխատությունն են»:

Դա առաջին հիշատակությունն է Վ. Սուրենյանցի մասին, որին հանդիպում ենք մամուլում, ինչպես նաև նրան տրված հրապարակային առաջին դնահատականը:

Սակայն այդ օրերին Վ. Սուրենյանցի համար ապագան անորոշ էր, քանի որ այդ ապագան տնօրինող հայ բուրժուազիայի համար արժեք չէր ներկայացնում տաղանդի առկայությունը շնորհալի պատանու մոտ:

1878 թ. հունվարի 13-ին ճեմարանի տեսուչ Ն. Դեյլանովը հիշեցնում է Ս. Աբամեյել-Լազարևին Վ. Սուրենյանցի գեղարվեստական կրթությունը շարունակելու և Լազարյան ճեմարանի կողմից նրա թոշակը երկարաձգելու մասին:

1878 թ. հունվարի 18-ին Ս. Աբամեյել-Լազարևը այդ հիշեցմանը պատասխանում է.

«1875 թ. հոգևոր սան Վարդգես Սուրենյանցին որոշված էր տալ տարին 300 ռ. Լազարյան ճեմարանի գումարներից և արտոնություն՝ օգտվելու իր ընտրած այլ հաստատության կրթությունից, որի մասին հայտնված էր ինձ 1875 թ. հոկտեմբեր ամսին: Այն ժամանակ ես ինձ իրավասու շահամարեցի հակաճանաչելու մանկավարժական խորհրդի այդպիսի որոշման անճշտությունը:

Իսկ այժմ, ձեր հարցման առթիվ՝ տրոշել վերոհիշյալ օժանդակության ժամկետը, ես գտնում եմ, որ ոչ միայն իրավացի է, այլ նույնիսկ անհրաժեշտ, որպեսզի սույն 1878 թվից դադարեցվի այն, որպես ճեմարանի կանոնադրությունը անհամապատասխան, և թույլ տրվի Վարդգես Սուրենյան-

ցին օգտվել նույն թոշակից լազարյան ճեմարանում, եթե նա այդ ցանկանա: Հայտնելով ձեզ այդ հարցի առթիվ իմ այսպիսի կարծիքի մասին, ես գտնում եմ, որ իրավացի կլինի, եթե մանրամասն կարծազանց խորհուրդը այժմ ձեռնարկներ նրա վերանայումը և հաներ որոշում՝ իմ կարծիքին համապատասխան:

Այդ օրերին Վ. Սուրենյանցի հայրը որոշում է որդուն ուղարկել արտասահման՝ Շոտլանդիա, Յուրիսի կամ Մյունխենի պոլիտեխնիկական բարձրագույն հաստատություններում սովորելու, նյութական կողմը կապելով մեծ որդու՝ բժիշկ Սուրենի հետ:

1879 թ. հոկտեմբերի 10-ին, Մոսկվայի գեղարվեստական ընկերությունից քարտուղարի ստորագրությամբ, Վ. Սուրենյանցին տրվում է մի տեղեկանք, որ նա 1876—77 և 1877—78 թթ. սովորել է Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, արվեստի գծով՝ գիպսե գլուխների դասարանում, գիտելիքների գծով՝ 3-րդ դասարանում և դրադվել է ճարտարապետությամբ: Այդ սկզբնականով էլ Սուրենյանցը 1879 թ. հուլիսին իր ավագ եղբոր ընտանիքի հետ մեկնում է Վիեննա, ապա՝ Մյունխեն:

Իր մտերիմ ընկերներից մեկին՝ Գրիգոր Խալաթյանին գրած մի նամակից (1879 թ. օգոստոսի 10) պարզվում է, որ հասնելով Վիեննա, Սուրենյանցը նաև միջապես հետաքրքրվում է տեղի գեղարվեստի ակադեմիայի ընդունելության պայմաններով, սակայն դեռ որոշում է հետևել հոր խորհրդին և ընդունվել որևէ պոլիտեխնիկական բարձրագույն հաստատություն:

Վ. Սուրենյանցի կյանքի մյուս խնջան շրջանի մասին տեղեկություններն անշափ սուղ են: Պահպանվել են շորս ալբոմ գծանկարներով, շորս շրաների աշխատանք, սլեքշերտ հայտնաբերված մի բնորդի դիմանկար, գանազան ոճի ճարտարապետական սյունների գծագրումներ և մի քանի ընդօրինակություններ, Հայտնի է, որ Վ. Սուրենյանցը սկզբում սովորել է Մյունխենի բարձրագույն Պոլիտեխնիկական դպրոցի ճարտարապետական ֆակուլտետում: Ուսման երկրորդ տարում՝ 1880 թվականից, նա թողնում է այն և ընդունվում Գեղարվեստի ակադեմիա, ուր սովորում է գերմանացի նկարիչ-ժանրիստ Օտտոն Զիյոցի արվեստանոցում:

Արվեստագետի քույրը՝ Յու. Սուրենյանցը, նկարչի ստեղծագործությունների 1931 թ. ցուցահանդեսի կատալոգում հիշատակում է, որ Վ. Սուրենյանցը սովորել է Կառլբախի մոտ (խոսքը վերաբերվում է Յրից (Յրեդերիկ) Ավգուստ ֆոն Կառլբախին), որն իրոք այդ տարիներին դասավանդում էր Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայում, բայց վերջերս հայտնաբերված

մի ուշադրով փաստաթուղթ առավել լուսաբանում է այդ հարցը: Լենին-գրադի Մ. Ե. Սալտիկով-Շչեդրինի անվան պետական հանրային գրադարանի ձեռագրային բաժնի Ն. Պ. Սորկոյի ֆոնդում պահպանվել է մի բացիկանամակ Վ. Սուրենյանցի ձեռագիր տեքստով, ուր նա հավանաբար պատասխանելով Ն. Պ. Սորկոյի հարցերին՝ գրում է՝

«Մեզ. 1860 թ. Ախալցխայում (Քիֆլ. նահ.), սկզբնական կրթութունս ստացել եմ Արևելյան լեզուների Լազարյան ճեմարանում՝ Մոսկվայում, որտեղ 1876 թ. նույն ճեմարանի միջոցներով ընդունվել եմ Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը: 1879 թ. մեկնեցի արտասահման և ուսումնասիրում էի երբեմն ճարտարապետություն, երբեմն զեղանկարչություն՝ Գերմանիայում և Իտալիայում: 1880 թ. հիմնավոր անցա զեղանկարչության և մինչև 1885 թ. աշխատում էի Օտտոն Զելտցի մոտ՝ Մյունխենի կայսերական Գեղարվեստի ակադեմիայում, 1886 թ. ստեղծագործական նպատակով նախաձեռնել եմ մի շարք ճանապարհորդություններ Պարսկաստան և Անդրկովկաս և 1892 թ. բնակություն եմ հաստատել Մոսկվայում»:

Օտտոն Զելտցն իր ուսանողների մեջ սեր էր առաջացնում դեպի կենդանային նկարչությունը, բնության ուսումնասիրությունը, միաժամանակ ստիպելով նրանց ուսումնասիրել և ընդօրինակումներ կատարել զեղարվեստի անցյալի վարպետների ստեղծագործություններից, որոնցով այնքան հարուստ էր Մյունխենի Պինակոտեկան (Հին արվեստի թանգարան): Վ. Սուրենյանցի այդ տարիների այլոսմներում պահպանվել են թերթիկներ, որոնք պատկերում են Ռեմբրանդտի «Սերունի հոլանդացու դիմանկարը», Ռուբենսի «Ահեղ դատաստանը», «Քնած Դիանան» նկարից կենտրոնական դետալը, ֆլամանդացի նկարիչ Ադրիան Բրոուերի, գերմանացի նկարիչ Ֆրից ֆոն Ուդեի ստեղծագործություններից զանազան ֆիգուրաներ: Պատանի նկարչին հետաքրքրել են նաև իսպանացի նշանավոր նկարիչ Մարյանո Յորտունիի, ֆրանսիացի նկարիչ-մանկավարժ Բենեթամեն Կոնստանի արևելյան կերպարները: Առանձին փոքր կտավների վրա նա ընդօրինակումներ է կատարել նաև Վան-Դելվից և Մուրիլլոյից: Դրանք կատարված են յուղաներկով, գրչով կամ մատիտով: Ընդօրինակումներում հեղինակը հիմնական ուշադրություն է դարձնում լույսի և ստվերի հարցերին, զոնային ընդհանուր հարաբերություններին, տարազների ճիշտ վերարտադրմանը:

1 7. Պ. Սորկոն մտադիր էր հրատարակել ուսա նկարիչների բառարան, որի միայն առաջին երեք հատորները լույս տեսան:

Իր նյութական վիճակն ապահովելու համար Վ. Սուրենյանցը ստիպված է լինում Մյունխենում հայոց և ռուսաց լեզվի մասնավոր դասեր տալ։ Այդ նույն ժամանակ նա կատարում է մի խոշոր կոմպոզիցիոն աշխատանք հայկական կյանքից, որի անվանումն անգամ մեզ չի հասել, սակայն հայտնի է, որ ռուսանողական ցուցահանդեսից այն գնվել է 800 մարկով, Գա խոշոր բարոյական օգնություն էր, որը ոգևորում է պատանի ստեղծագործողին և առիթ հանդիսանում վերջնականապես թողնելու ճարտարապետական ֆակուլտետը։ Վ. Սուրենյանցի այդ քայլն անակնկալ հարված էր Պրա համար։ Բուրժուական սահմանափակ հասկացողությունը նկարչի անապահով վիճակի մասին ստիպում է նրան բազմիցս գրել որդուն ետ կանգնելու այդ քայլից, սակայն Վարդգես Սուրենյանցի համար կյանքում այլևս այլ նպատակ չկար։ Են նկարիչ եմ և չեմ ուզում ընկնել երկու բանի հետևից։ Ես դիլետանտ չկամիմ լինել նկարչության մեջ։ Վերջապես դեպի ճարտարապետությունը շունեմ այն համակրությունը, այն ձգտումը, որ կարողանամ ինձ համար (ստեղծված) դժվարությունները հաղթելով ավարտել։— Հայտարարում է նա Գ. Խալաթյանին, երբ վերջինս, ճանապարհորդելով Եվրոպա, Մյունխենում առաջին իսկ օրը լինում է Վարդգես Սուրենյանցի մոտ և հոր հանձնարարությամբ համոզում է նրան թողնել նկարչությունը։ Իր զրույցների արդյունքների մասին Գ. Խալաթյանը գրում է իր եղբորը՝ Մոսկվա։

Այդ նամակից պարզվում է նաև, որ առաջին նկարի անապասելի հաջողություններից հետո Վարդգես Սուրենյանցը «ոգևորված զանազան փայլուն գաղափարներով ապագայի մասին»՝ նախաձեռնում է երկրորդ աշխատանքը արևելյան կյանքից, մտադիր լինելով նրա վաճառքից ստացված գումարով ճանապարհորդել Կովկաս, հատկապես Հայաստան և ավելի մոտիկից ժամոթանալ հայ ժողովրդի կյանքին։ Այդ զրույցների ժամանակ Գ. Խալաթյանն ինքն էլ համոզվում է, որ Վարդգեսի ընտրած ուղին ճիշտ է, որովհետև նա «հմուտ է արևելյան ոճին—արևելյան կյանքը, արևելքի զգեստները, կարասիքը, նիստ ու կացը, արևելյան տիպերը, կոլորիտը—ինչպես երևում է ռուսումնասիրել է նա և ահա մի ասպարեզ, մի շրջան, որ շատ սակավ ծանոթ է այստեղի նկարիչներին և որը իր ձեռքում մի տեսակ գաղտնիք է՞ Ըստ իս՝ ցանկանալու է միայն, որ նա իր նկարչության մեջ առաջանա, անուն հաստատի»։ Գ. Խալաթյանի այն առարկությանը, որ ավարտելով Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիան նա հնարավորություն չի ունենա Ռուսաստանում որևէ տեղ աշխատանքի ընդունվելու, Վ. Սուրենյանցը պատասխանում է, որ եթե ինքը ցանկանա որևէ աստիճան ստանալ, ապա կարող է իր դիպլոմային աշխատանքը ներկայացնել Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակա-

դեմիտային, որք նրան առաջին կամ երկրորդ կարգի նկարչի կոչում կշնորհի, իսկ դա իր հետ կրեթի նաև պաշտոնական իրավունքներ: Այդ կարգի լավատեսական հեռանկարներով էր տարված մի երիտասարդ, որն այդ օրերին նստած էր առանց կուպեկի, 250 մարկից ավելի պարտքով, Ակադեմիայի լսարանները հաճախելու վարձը ամիսներով չվճարած: Արհամարհելով ամեն տեսակ դժվարություններ՝ նա ցերեկները լինում է ակադեմիայում, իսկ օրվա երկրորդ կեսը նվիրում է ձեռնարկած նոր նկարի ավարտմանը: Այս երկրորդ մեծ աշխատանքի վաճառքից ստացած զումարով վ. Սուրենյանցը հնարավորություն է ունենում հետևել Օտտոն Զելտցի խորհուրդներին և նանապարհորդել Իտալիա: Ըննապարհորդությունը տևում է ավելի քան 3 ամիս՝ 1881 թ. փետրվարից մինչև հոկտեմբեր: Այդ նանապարհորդության ժամանակ նա լինում է Միլանում, Ֆլորենցիայում, Հռոմում, որոշ ժամանակ ապրում է Վենետիկի ս. Ղազար կղզում, որտեղ նրան ամենից շատ հրապուրում են Միսիթարյանների հարուստ գրադարանը և մասնավորապես՝ այնտեղ պահպանվող հայկական միջնադարյան ձեռագրերը¹, Հայկական մանրանկարներից վ. Սուրենյանցի կատարած ընդօրինակումները մեզ չեն հասել, սակայն հայտնի է, որ նա ընդօրինակել է մի շարք մանրանկարչական աշխատանքներ, բազմաթիվ զարդատառեր և սկզբնազարդեր, որոնք նա խնամքով պահպանել և մի շարք այլ աշխատանքների հետ միասին ցուցադրել է 1898 թ. Պատմական նկարչիչների ընկերության 3-րդ ցուցահանդեսում: Իտալիա կատարած նանապարհորդությունից վ. Սուրենյանցն իր հետ բերում է նաև բազմաթիվ ջրաներկ էտյուդներ, որոնց որոշ մասը պահպանվել է: Դրանցից են՝ «Հռոմի մի անկյուն», «Վենետիկ. Կոլեոնի հուշարձանը», «Վենետիկի մեծ ջրանցքը»: Այդ էտյուդներում հետաքրքիր են լուծված հեռանկարի, լույսի, օդի սրատկերման հետ կապված ղանազան հարցերը, գեղեցիկ է վերարտագրված տաք օրվա կոլորիտը, հմտությամբ օգտագործված են ջրաներկի նուրբ անցումները:

Ըննապարհորդությունից բերած էտյուդները վ. Սուրենյանցը ցուցադրում է ուսանողական հերթական ցուցահանդեսներում՝ արժանանալով մասնագետների բարձր գնահատականին: Այդ հաջողությունները սակայն շատ քիչ են բարելավում նրա նյութական վիճակը: Ընկերների խորհրդով և դասատուների միջնորդությամբ նա սկսում է դժանկարներ և ծաղրածնկարներ կա-

¹ Սուրենյանցի գրադարանի գրքերից պահպանվել է Ղեոնդ Ալիշանի «Շիրակ» աշխատությունը, հրատարակված 1881 թ., որի վրա հեղինակը գրել է՝ «Առ ազնիվ պարոն Վարդես Սուրենյանց՝ հեղինակից»:

տարել Մյունխենում հրատարակվող նշանավոր «Fliegende Blätter» («Քռուցիկ լրագիր») թերթի համար: Հնարավորություն չենք ունեցել այդ աշխատանքները տեսնելու¹, սակայն անկասկած է, որ նրանք նպաստել են Սուրենյանցին, կյանքի այս կամ այն երևույթները ավելի խոր և ուշագիր ուսումնասիրելու: Մյունխենում կատարած Վ. Սուրենյանցի գունանկարչական աշխատանքներից վերջերս հայտնաբերվեց «Մերոնի բնորդի դիմանկարը» (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ), որն աջից վերևում ունի նկարչի հայերեն ստորագրությունը և կատարման 1883 թվականը: Դիմանկարը հետաքրքիր է իր ձևերի պնդությամբ և հատկապես կերպարի ներքին դրամատիզմով, որը հանգստություն արտաքին քողի տակ հանդես գալով՝ բնորոշ է Վ. Սուրենյանցի հետագա բոլոր ստեղծագործություններին: Նկարի ընդհանուր կոլորիտը ակադեմիական գորշ շագանակագույնն է, սակայն այդ շագանակագույնի հետ առկայծող արծաթավուն տոներն իրենց մեջ կրում են Վ. Սուրենյանցի հետագա ողջ արվեստին հատուկ հանգիստ, տաղափափայլ կոլորիտի նախադրյալները:

Վ. Սուրենյանցի Մյունխենյան շրջանի մասին հայտնի է նաև, որ նա մտերիմ է եղել ախալցխացի երիտասարդ Լևոն Մուսաֆյանի հետ, որի դիմանկարը (գծանկար), կատարված Մյունխենում 1883 թ., պահպանվում է Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում: Վ. Սուրենյանցի հետ, այդ տարիներին, Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայում սովորել է նաև հոնգարացի արագ նշանավոր նկարիչ, ծագումով հայ, Սիմոն Հուլշին, իսկ 1883—1885 թթ. դեպի արտասահման կատարած ճանապարհորդության ժամանակ Մյունխենում է լինում և բարեկամանում Վ. Սուրենյանցի հետ նաև ռուս նկարիչ Ա. Դ. Կիվչենկոն: Իբրև հիշատակ այդ լավագույն օրերի՝ Ա. Կիվչենկոն նրան է նվիրում մի քանակար (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ), վրան մակագրված՝ «В. Я. Суренянцу на память о Мюнхенской жизни от А. Кивиченко, 7 янв. 1885 г.»:

Հաջողությամբ ավարտելով Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիան՝ 1885 թ. փետրվարին Վարդգես Սուրենյանցը վերադառնում է Մոսկվա և ձեռնարկում հոր կիսանդրու պատրաստմանը, որը դրվում է նրա շփոթմի վրա: Այդ օրերին Կայսերական Տնագիտական ընկերության Արևելյան բաժանմուն-

¹ Մոսկվայի Վ. Ի. Լենինի անվան հանրային գրադարանում պահպանվել են այդ թերթի մինչև 1879 թ. համարները, իսկ Լենինգրադի Սալտիկով-Շչեդրինի անվան հանրային գրադարանում հնարավոր է եղել թերթել 1883—1884 թթ. համարները: Քերես արևելյան թեմաներով որոշ աշխատանքներ Վ. Սուրենյանցին են, սակայն փաստեր չունենալով այն հաստատելու ոչ մի հիմք չունենք:

քի հանձնարարութիւնք մի արշավախումբ է ուղևորվում դեպի Պարսկաստան, որը ղեկավարում էր նշանավոր ռուս իրանագետ, Պետերբուրգի համալսարանի պրոֆեսոր Վալենտին Ալեքսեևիչ Ժուկովսկին: Նա մտադիր էր ուսումնասիրել հատկապես Քեհրանի, Սպահանի, Շիրազի և Մազանդարանի շրջանների պարսկական բարբառները, պարսկական գրականութիւնն նմուշները, ժողովրդական բանահյուսութիւնը և ազգագրութիւնը: 1885 թ. մայիսին Վ. Սուրենյանցը, էքսպեդիցիայի հետ, որպես նկարիչ մեկնում է Պարսկաստան: Այդ ճանապարհորդութիւնն ժամանակ նա առաջին անգամ լինում է իր երազած Հայաստանում, տեսնում է նրա ավերակ ու կանգուն հուշարձանները, հիանում այն բնաշխարհով, որը կախարդական հեքիաթի նման դարձել էր պատանի արվեստագետի երազանքը: Նա տեսնում է Արարատը, Արաքսը, համարյա ավերակ դարձած Հին Ջուղան, լինում է Քավրիզում, Զենջանում, Քեհրանում: 1885 թ. հուլիսին էքսպեդիցիան հասնում է Սպահան, ուր Վ. Սուրենյանցը կատարում է էտյուդներ՝ հատկապես կանգ առնելով պատմական ճարտարապետական կոթողների վրա: Այդ էտյուդների թվում են եղել «Ժման Զադն սրբի գերեզմանը», «Սուլթան Լուսեյն Եահի մեջլիսի ներքին տեսքը Սպահանում» և այլ աշխատանքներ, որոնց զգալի մասը մեզ չի հասել: 1885 թվականն անցկացնելով Սպահանում, 1886 թ. գարնանը էքսպեդիցիան ուղևորվում է դեպի հարավ՝ Շիրազ, ապա Մազանդարանի ոստանի Սարի կենտրոնը: Մեկ տարուց ավելի տևող այդ ճանապարհորդութիւնն ընթացքում պրոֆ. Վ. Ա. Ժուկովսկին բավականին նյութ է հավաքում, որը հետագայում ի մի է բերում և հրատարակում, իսկ Վ. Սուրենյանցն իր հետ բերում է մի քանի տասնյակ էտյուդներ:

Պարսկաստան կատարած ճանապարհորդութիւնից հետո, 1889 թ. սեպտեմբերին, Վ. Սուրենյանցը հրավիրվում է էջմիածին՝ Վերդյան ճեմարանը, որպես նկարչութիւնն ուսուցիչ: Այդ հրավերն իրականացվում է բանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանի օժանդակութեամբ, որն այդ ժամանակ ճեմարանում դասավանդում էր ռուսաց լեզու և ընդհանուր մատենագրութիւնն պատմութիւնն:

1890 թ. Վ. Սուրենյանցը հասնում է էջմիածին և ստանձնում նկարչութիւնն, ինչպես նաև ընդհանուր արվեստի պատմութիւնն առարկաների դասավանդումը, որը նրան անհրաժեշտ էր նյութական ապահովութիւնն համար, իսկ մյուս կողմից նկարչին հրապուրում էին նաև արվեստի պատմութիւնն վերաբերյալ դասախոսութիւններ, որոնք հնարավորութիւնն էին ստեղծում այդ բնագավառում ունեցած հարուստ գիտելիքները մատաղ սերնդին հարողելու և նրանց մեջ սեր առաջացնելու դեպի արվեստը:

Էջմիածնում Վ. Սուրենյանցը մեծ ոգևորութեամբ ձեռնամուխ է լինում նաև վանքի հարուստ գրադարանում պահպանվող ձեռագրերի ուսումնասիրման, ընդօրինակութիւններ է կատարում բազմաթիւ ձեռագրերի մանրակարներից, որոնք նա ցուցադրում է 1898 թ. Մոսկվայում բացված Պատմական նկարիչների ընկերութեան 3-րդ ցուցահանդեսում:

Էջմիածնում եղած տարիներին Վ. Սուրենյանցը ընդունում է նաև Մակար կաթողիկոսի առաջարկը մայր տաճարի ներսի վերանորոգումը՝ կատարելու, որի համար նա ընդօրինակում է տաճարի ներսի որմնակարները, թվով 130 էջ, նրանցից պահպանվել է միայն մեկ էջ, որտեղ զարդանկարների գունային ճիշտ համադրութիւնը, որմնակարների միայն մի մասի կոմպոզիցիոն կառուցման վերաբրտագրութիւնն անգամ օգնում են էջմիածնի եկեղեցին նկարազարդող Հովնաթանյան նկարիչների արվեստի էութիւնը պարզաբանելու:

Վ. Սուրենյանցին հանձնարարվում է նաև վանքի խցերի և ապագա վեհարանի համար նախագծի պատրաստումը, սակայն էջմիածին է գալիս Հարտարապետ Յ. Ծտերնը և այդ նախագիծը կաթողիկոսը հանձնարարում է նրան, որն օտարին հատուկ անտարբերութեամբ իրեն ներկայացված նախագծով հիմնական վերափոխման է ենթարկում հայ ժողովրդի այդ կարևոր ճարտարապետական հուշարձանը: Վ. Սուրենյանցի հետագա հոգևածներից պարզ է դառնում, թե որքան մեծ վիշտ է պատճառել այդ հանգամանքը նրան:

Գալով էջմիածին՝ Սուրենյանցը մեծ խոստումներ է ստանում հոգևոր իշխանութիւնից, ինչպես ինքն է այդ մասին մի փոքր հումորով գրում իր ընկերներից մեկին՝ Սկրտիչ Բարխուդարյանին.

«Երկու անգամ գնացի Վեհափառին տեսութեան՝ մի անգամ տեսչի հետ՝ իբրև ձեմարանի ապագա ուսուցիչ և հետո՝ ներսես եպիսկոպոսի հետ՝ իբրև վանքի ապագա պաշտոնյա արվեստից հատակագծեաց և այլոց. մի դարմանալ, Մուրադյանը այստեղ ուսուցիչ էր ամենայն լեզվույն ֆրանսիականացն»:

Մակար կաթողիկոսի մահից հետո սրվում են տարաձայնութիւնները հոգևորականների և դամատոմների միջև, որի հետևանքով մի խումբ ուսուցիչներ ազատվում են պաշտոնից, այդ թվում նաև Վարդգես Սուրենյանցը: Նկարչի առաջավոր հայացքներին էջմիածնի միարանութեան շրջանակն անհամատեղելի էր:

1891 թ. հոտիսին, փակելով իր հաշիվները ձեմարանի ղեկավարութեան հետ, Սուրենյանցը հեռանում է էջմիածնից:

Արվեստագետի հետագա կյանքն ու գործունեությունը հիմնականում կապված է Մոսկվայի և Պետերբուրգի գեղարվեստական աշխարհի հետ, որտեղ ստեղծագործական մեծ աշխատանքի հետ մեկտեղ նա զբաղվում է հասարակական բազմակողմանի գործունեությամբ:

1894 թ. վ. Սուրենյանցի ազգանունը կարգում ենք ռուս նկարիչների 1-ին համագումարը կազմակերպողների, ինչպես նաև քարտուղարության ցուցակում:

1895 թ. վ. Սուրենյանցը ընտրվում է Պատմական նկարչության ցուցահանդեսները կազմակերպող վարչության անդամ:

Անցյալ դարի 90-ական թվականների Ռուսական իրականության մեջ առաջ է քաշվում նկարչական դպրոցների բնօջան հարցը: Այդպիսի դպրոցներ բացվում են Պենզայում, Խարկովում, Յարոսլավում:

Նկարչական դպրոց բացելու հարցը հասունացել էր նաև Անդրկովկասի համար, որտեղից բազմաթիվ շնորհալի երիտասարդներ էին մեկնում Ռուսաստան գեղարվեստական կրթություն ստանալու նպատակով: Ապագա արվեստագետների դաստիարակման գործում փոքր դեր չէին խաղացել Քիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչներ Ստ. Ներսիսյանը, Հ. Քաթանյանը և Հ. Շամշինյանը:

1896 թ. արտասահմանից ռուս անվանի նկարիչ Ի. Ռեպինը մի հոգևած է գրում Քիֆլիսի «Кавказ» թերթին «Нужна ли школа искусств в Тифлисе?» վերնագրով, ուր բարձր գնահատելով կրթության դերը արվեստագետի համար, նշում է, որ Քիֆլիսում պետք է բացել նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության գեղարվեստական դպրոց:

Սակայն ո՞վ պետք է լիներ այն արվեստագետը, որին հանձնվեր դպրոցի ղեկավարությունը և լրիվ վստահություն ցուցաբերվեր դեպի նրա դասավանդման մեթոդիկան:

Ի. Ռեպինն այդ մասին առանց վարանման գրում է.

«Քիֆլիսի համար, որքան ինձ թվում է, չի կարելի գտնել տեղական դպրոցի ավելի լավ հիմնադիր, քան Սուրենյանցը»:

1898 թ. Վարդգես Սուրենյանցը նկարիչներ Հ. Այվազովսկու, Գ. Գաբրիելյանի և ուրիշների հետ միասին իր մի շարք աշխատանքներով մասնակցում է Գր. Զանդյանի խմբագրությամբ հրատարակվող «Սիբիրական օդնություն Քուրբիայում տուժած հայերին» ժողովածուին, իսկ 1902—1903 թթ. ձևավորում է բժ. Վահան Արծրունու կողմից հրատարակվող «Առողջապահիկ թերթիկ» և «Թժշկի զրույցներ» մասսայական գրքույկները:

1909 թ. որոշվում է հրավիրել նկարիչների համառուսաստանյան 2-րդ

համագումարը, որի կազմակերպողներից է լինում նաև Վարդգես Սուրենյանցը: 1915 թ. հունվարին Վ. Սուրենյանցը Ա. Ի. Կուինչու անվան ընկերությանն է նվիրում մի շարք էտյուդներ, որոնց վաճառքից ստացված գումարը հատկացվում է պատերազմում միրավորված զինվորներին, իսկ էտյուդների հեղինակը արժանանում է հատուկ շնորհակալության: Նույն թվականին նա մասնակցում է Պետերբուրգում կազմակերպված հայ սովյալներին օգնող երեք օրվա հանգանակությանը, կատարում է մի շարք պլակատներ, որոնցից մեկը՝ «Պետրոգրադը՝ հայերին» գրաֆիկական թերթիկը պատերազմի զոհերին օգնող ռուս գրողների ընկերության խորհրդի խնդրանքով տպագրվում է «Невский альманах—жертвам войны» ժողովածուի մեջ: Այդ ժողովածուին իրենց աշխատանքներով մասնակցել են նաև ռուս անվանի նկարիչներ Ի. Ռեպինը, Վ. Մակովսկին, Բ. Կուստոդիկը և ուրիշներ: Սուրենյանցը ակտիվ մասնակցություն է ունենում նաև Մոսկվայում և Պետերբուրգում կազմակերպվող հայկական բարեգործական երեկոներին:

1915 թ. աշնանը դեպի էջմիածին ճանապարհորդելու ժամանակ, Թիֆլիսում Վ. Սուրենյանցը մասնակցում է «Հայ արվեստագետների Միության» կազմակերպչական աշխատանքներին, իսկ էջմիածնից վերադառնալիս՝ 1916 թ. մայիսի 1-ին, որպես ավագ անդամ ներկա է լինում առաջին հիմնադիր ընդհանուր ժողովին: Այդ երեկոյին, Ալ. Շիրվանզադեի, Հովհ. Թումանյանի շնորհավորական խոսքից հետո, նկարիչների հանձնարարությամբ, ելույթ է ունենում նաև Վ. Սուրենյանցը: Այդ խոսքից պահպանվել է մի գրավոր պատուհիկ միայն:

«Հայ արվեստագետների Միությունը», որի նպատակն էր հնարավորություն ստեղծել հայ կերպարվեստը ժողովրդական լայն խավերի սեփականությունը դարձնելու, ինչպես նաև կազմակերպել գեղարվեստակազմ կրթության գործը Կովկասում, անկասկած արտահայտում էր այն երազանքը, որը տարիներ շարունակ հուզել էր հայ արվեստագետներին: Վ. Սուրենյանցն իր խոսքում, այդ առթիվ ասում է՝

«Եվ հիմա աշխարհիս ամեն կողմը ցրված են զորեղ նկարիչներ, որոնցից ամեն մեկը իր գտնված երկրում անուն են հանել և հռչակվել իրենց հայրենիքից դուրս, զորորինակ Շահին, որ գտնվում է Փարիզում, Մախոխյան՝ Բեռլինում և շատ ուրիշներ, Եվ ամեն անգամ, երբ իրար պատահում էինք, միշտ լուրջ կերպով ցավակցում էինք, որ այդ կերպ անշատված ենք իրարուց և չենք կազմում մի ամփոփ ընկերություն. այդ զանգատը ես անձամբ հանգուցյալ Հովհաննես աղա Այվազովսկուց ևս լսել եմ»:

Վ. Սուրենյանցն իր խոսքում առաջ է քաշում հայարնակ դավառներում



Ե. Քաղևոսյանը, Վ. Սուրենյանցը, Մ. Սարյանը և Փ. Քերեմեզյանը 1916 թ. Քիֆլիսում:



(որտեղ գեղարվեստական աշխատանքների մասին հասկացողություն անգամ չկար) ցուցահանդեսներ կազմակերպելու հարցը, որը կօգներ ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակի զարգացմանը: Նա առաջնահերթ խնդիրներից մեկն է համարում մանկական խաղալիքների գեղարվեստական արտադրության հարցը, որին պետք է մասնակցեին կարող նկարիչներ: Բացի այդ, նա անհրաժեշտ է համարում ժողովրդի համար կազմակերպել կերպարվեստի մասին դասախոսություններ, որի առաջին օրինակը ցույց է տալիս ինքը, 1916 թ. մայիսի 2-ին, հայ իրականության մեջ առաջին անգամ հանդես գալով այդպիսի դասախոսություն՝ «Կլասիկ գեղարվեստի մասին» խնամայով:

Դրանք նպատակներ էին, որոնք սաղմնավորվել էին դեռևս Լազարյան ճեմարանում ուսանելու տարիներին, հասունացել Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության, ինչպես նաև ժամանակի առաջավոր ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչների հետ ունեցած շփման հետևանքով:

Իսկ այդ ծանոթության շրջանակը խորն էր ու բազմակողմանի: Ա. Չեխով, Յու. Վեսելովսկի, Վ. Բրյուսով, Ն. Մառ, Ալ. Երվանդադե, Ալ. Մատուրյան, Հովհ. Քումանյան, Հովհ. Հովհաննիսյան, Կ. Ստանիսլավսկի, Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկո, Պ. Ադամյան, Հովհ. Աբելյան, Օվի Սևոմյան, Ալ. Սպենդիարյան, Հ. Ալվազովսկի, Ի. Ռեպին, Վ. Սերով, է. Եահին, Փ. Քերլմեյզան, Ն. Քաղտոսյան, որոնց հետ ունեցած Վ. Սուրենյանցի ստեղծագործական կապերի մասին տեղեկանում ենք պահպանված նամակներից, հրատարակված նյութերից, ինչպես նաև ժամանակակիցների բանավոր հուշերից:

Վարդգես Սուրենյանցի առաջին բարեկամը, ինչպես նշեցինք, Հովհաննես Ալվազովսկին էր, որը տեսնելով նրա նկարչական ընդունակությունները, խրախուսեց և քաջալերեց իր փոքրիկ բարեկամին: Անկասկած, հետագայում Վ. Սուրենյանցը բազմաթիվ հանդիպումներ և զրույցներ է ունեցել աշխարհահռչակ ծովանկարչի հետ, որի մասին վկայում է ինքը «Ճայարվեստագետների միության» բացման ժողովի շնորհավորական խոսքում: 1899 թ. հրատարակելով իր կապիտալ աշխատանքներից մեկը՝ Պուշկինի «Բախշլուարայի շատրվանը» պոեմի համար կատարած նկարազարդումները, Վ. Սուրենյանցն այն խորին հարգանքով նվիրում է Հովհաննես Ալվազովսկուն, իսկ վերջինիս մահից հետո կատարում է նրա կիսանդրին:

Հետագրքերի բարեկամություն է եղել նաև Սուրենյանցի և անվանի ողբերգակ Պետրոս Ադամյանի միջև: Այդ ծանոթությունը տեղի է ունեցել



1888 թ. Մոսկվայում, երբ Պ. Ադամյանը երկրորդ անգամ ելույթ է ունենում ուս հասարակութեան առջև, Այդ նույն ժամանակ Վ. Սուրենյանցը կատարում է «Ադամյանը Օթեկոյի դերում» յուղաներկ շախատանքը, վեց մատիտանկար, որոնք պատկերում են Ադամյանին Արքա Կրիի, Օթեկոյի, Արքանիին դերերում, ինչպես նաև կյանքում: Պ. Ադամյանի իր հերթին նրան է նվիրում մի լուսանկար՝ «Աղնիվ պ-ն Վ. Սուրենյանցին» մակագրութեամբ:

Մոսկվայում Վ. Սուրենյանցը ծանոթանում է Ալ. Սպենդիարյանի հետ, հետագայում ձևավորում է նաև նրա մի շարք երգերի «Քրատարակությունները «Այ, վարդի» ազդեցութեան տակ կատարում է «Աղերս առ վարդ» նկարը: Հայտնի է, որ Ղրիմում եղած ժամանակ Վ. Սուրենյանցը անվանի կոմպոզիտորին հուշում է «Շամիրամ» օպերա գրելու միտքը:

Վ. Սուրենյանցի ամենասերտ բարեկամութունը հայ մտավորականներից եղել է Ալ. Մատուրյանի հետ, որին հասցեացրված բազմաթիվ նամակներից պարզվում է, որ իր նյութական ծանր օրերի, ստեղծագործական ապրումների մասին, որոնք այնքան շատ են եղել Սուրենյանցի կյանքում, նա հաղորդակից է դարձրել միայն իր «ազնիվ բարեկամ», «սիրելի Ալեքսանդրին»: Իսկ այն հորեպանական երկու ծաղրանկարները, որոնցից մեկում Վ. Սուրենյանցը Ալ. Մատուրյանին պատկերում է Պեզասի վրա նըստած, հետևից հաշվիլի ծանրութունը քաշելիս, վկայում են այն մասին, թե որքան խորն էր ըմբռնում և ապրում իր ժամանակը արվեստագետը՝ իդեալներ, նպատակներ, որոնք զոհ են դառնում օրվա հացի համար մղվող պայքարին:

1909 թ. լույս տեսավ «Մի լար, բլրուլ» երգը, որտեղ միաձուլվ հանդես եկան բանաստեղծ Մատուրյանի, կոմպոզիտոր Սպենդիարյանի և նկարիչ Սուրենյանցի աշխատանքները: Այդ երգի հրատարակումը նրանց բարեկամութեան բավազույն դրսևորումն էր:

Վ. Սուրենյանցը բազմաթիվ հանդիպումներ է ունեցել Հովհ. Թումանյանի հետ, համակրել է Քիֆլիսի հայկական թատերական ընկերության գործունեությանը, հնարավորության սահմաններում նրանց տրամադրելով իր կատարած Շեքսպիրի պիեսների թարգմանությունները: Թումանյանի ժառանգների վկայութեամբ, երբ 1912 թ. Հովհ. Թումանյանը դուրս է գալիս բանտից և ժամանակավորապես բնակվում իր բարեկամներից մեկի մոտ, Վ. Սուրենյանցը կատարում է նրա դիմանկարը:

Վ. Սուրենյանցը սիրալիր և հոգատար ընդունելության է արժանացել Յու. Վեսելովսկու ընտանիքում և հատկապես նրա կնոջ՝ Մարիա Վեսելովս-

կայայի կողմից, որին ուղղված նամակներում նա միշտ երախտագիտական շնորհ բառերով է արտահայտում իր շնորհակալութիւնը:

Անկասկած, այս կարգի բարեկամութիւններն իրենց բարենպաստ ազդեցութիւնն են ունենում նկարիչ-արվեստագետի աշխարհայացքի կազմակերպման և ամրապնդման գործում: Վ. Սուրենյանցը ողջ ստեղծագործական կյանքում հարադատ մնաց իր դեմոկրատական համոզումներին, որոնք նրա անունը դասեցին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչների շարքը:



ՍՈՒՐԵՆՑԱՆՅԸ ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉ

Հայ կերպարվեստի պատմության մեջ ժանրերի բազմազանությամբ, թեմաների բազմակողմանիությամբ, կատարման յուրատիպությամբ բացառիկ տեղ է գրավում Սուրենյանց-գեղանկարիչը: Նրա ստեղծագործության մեջ հատկապես առանձնանում են պարսկական թեմաներով կատարված աշխատանքները, որոնք նկարչի կողմից դեպի արևելքն ունեցած մեծ հետաքրքրության արդյունք են: Ժամանակակիցների վկայությամբ, արևելյան երգիչների ստեղծագործությունները հայ, ռուս և եվրոպական կլասիկների հետ միասին եղել են նրա հարուստ գրադարանի զարդը: Արվեստանոցում ընկերների համար նա հաճախ է ընթերցել Հաֆիզի գազելները, Օմար Խայամի քառյակները, ինչպես նաև հատվածներ Ֆիրդուսու «Շահնամ» պոեմից:

Վարդգես Սուրենյանցը իր պարսկական էտյուդների ամբողջ շարքը, որը բերել էր 1885—1886 թթ. Պարսկաստան կատարած ճանապարհորդությունից, ցուցադրում է միայն 1892—93 թթ. Մոսկվայում՝ «Արվեստը սիրողների ընկերության» ցուցահանդեսում:

Այդ ստեղծագործությունների որոշ մասն է միայն մեզ հասել, ինչպես՝ «Պարսկական տան ճակատ Զուղայում», «Էտյուդ խաչքարով», «Բուռ

ստալակտիտով», «Ղոհրուդ գյուղի տեսարան», «նստած պարսիկներ», «Նրիտասարգ պարսիկի դիմանկարը» (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ), Սրանք հետագայում խոշոր կտավներ ստեղծելու նպատակով կատարած էտյուդներ են, որոնցում Սուրենյանցը յուրօրինակ ձևով է մոտեցել արևելյան բնության պատկերմանը: Վերցնելով կիզիչ արև, կեսօր, արևից շիկացած քարեր, կավե տուն՝ ամալի, շոր բակով, նկարիչը հեռու է մնում տրագիցիոն արևավառ գույներից, կարողանում է ընկալել այդ երկրին բնորոշը, հիանալ բնության ամեն մի տեսարանով և արտահայտել բնության ներքին տրամադրությունը: Այդ նկարներում զգացվում է Վ. Սուրենյանցի հատուկ համակրանքը դեպի պարսկական արվեստում մեծ տեղ գրավող գեղեցիկ դարդանկարները, որոնք հետագայում՝ առավել կենդանություն են ստանում պարսկական թեմաներով կատարած նրա մի շարք կոմպոզիցիոն աշխատանքներում:

Քննադատներից մեկը 1892 թ. իր գրախոսականում Վարդգես Սուրենյանցի նման յուրօրինակ նկարիչ հանդես գալը «Արվեստը սիրողների ընկերություն» ցուցահանդեսում համարում է ուրախալի երևույթ, հիանում է նրա արևելքը հասկանալու և արևելյան յուրահատուկ դարդանկարներն այդ աստիճան վարպետորեն պատկերելու հմտությամբ և միևնույն ժամանակ ավերացնում է.

«Հավանաբար այս յոթ տարիների ընթացքում էտյուդները շատ են փոխվել և մուգացել, որի շնորհիվ նրանց մեջ չկա տոների այն վառ գույների մաքրությունը, որն այնպես ցանկալի է տեսնել հեռավոր արևելքի էտյուդներում»: Դա պատահական դիտություն չէր:

Արևելքը բազմաթիվ վառվուռն գույներով մի հեքիաթ էր, կախարդական մի աշխարհ, որտեղից վերցված թեմաների վերարտադրման ժամանակ օրինետալիստ նկարիչները օգտագործում էին ներկապնակի ամենավառ մաքուր գույները, սակայն Սուրենյանցը հեռու էր այդ կարգի կտավներ ստեղծելուց: Միատարր լուսի, մեղմ տոների միջոցով լուծված նրա բնանկարներում հականք այդ երկրի բնության բնորոշը վերարտադրելն ու ընդհանրացնելն էր: Ահա այդ համադամանքն էր, որ հորվածադրին ստիպում է գրել, թե այդ աշխատանքներում չկար տոների վառ գույնը և մաքրությունը:

Պարսկական թեմաներով կատարված Վ. Սուրենյանցի նկարների շարքում ուշագրավ է «Սերենադա» նկարը (1888 թ., Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ), որն ամենայն հավանականությամբ կատարված է պարսկական սիրո երգիչների ստեղծագործությունների ազդեցության տակ:

Ընտրված վալրը Շիրազի նշանավոր Աֆիֆ-Աբադ այգու մի անկյունն է, իր արևելյան ոճի զեղեցիկ ցանկապատով, դեպի վեր խոյացող, լուսնի լուսով ողողված նազելի մշտադալար նոճիներով: Լճակի մոտ, ցանկապատին հենված, իր հրաբորբոք սիրո երգն է երգում երիտասարդ պարսկուհին, որին հիացած ունկնդրում է նրա սիրո առարկան: Հարավային տաք, ուշ երեկո է... Ամբողջ բնությունը լի է կյանքով: Նկարիչն ամեն ինչ պահում է մեկ ընդհանուր տոնի մեջ՝ ցանկապատը, լճակը, շրջացած ծառը, իսկ լուսնի ճառագայթները արծաթավուն, յուրօրինակ ջերմություն են տարածում նոճիների գազաթններին, ֆիգուրաների դեմքերին: Առաջին ստեղծագործություններից մեկում արդեն առկա է վ. Սուրենյանցի ողջ ստեղծագործությանը հատուկ բնորոշ մի գիծ—հասնել իրերի նյութականության, իրերի ֆակտուրայի պնդիսի արտահայտչականության, որն իր գունային նուրբ անցումներով, տոնային լուծմամբ նպաստի նկարի ընդհանուր տրամադրության արտահայտմանը: Նկարի մեջ շերմություն, կյանքի հանդեպ ունեցած հիացմունք կա: վ. Սուրենյանցի պարսկական թեմաներով կատարած մեզ հայտնի աշխատանքներում այս նկարը կմնա յուրահատուկ, որովհետև նրա մեջ նկարիչը ներդրել է իր ստեղծագործական ամբողջ «եսը», նկարչի իր հույզերը, իր վերաբերմունքը դեպի բնությունը: Նկարի կոլորիտում իշխողը դեռևս մուգ շագանակագույնն է, տրով այդ նկարը առնչվում է Մյունխենյան շրջանի ակադեմիական աշխատանքների հետ:

1892 թ., ոգևորված պարսկական նկարների հաջողություններով, վ. Սուրենյանցը սկսում է աշխատել «Պատանի Հաֆիզը երիտասարդ շիրազուհիներին գովերգում է Մուսելլի վարդերը» նկարի վրա, մի թեմա, որի ստեղծման միտքը նա հղացել էր դեռևս Պարսկաստանում: 1886 թվականին նկարիչն այցելել էր Հաֆիզի դամբարանը Շիրազում, որը մեծ հարգանք էր վայելում ժողովրդի մեջ: Կատարելության աստիճանի տիրապետելով պարսկերենին, որ ինչպես ասացինք սկսել էր ռուսամասիրել դեռևս չաղարյան ճեմարանում, Ստ. Նազարյանի անմիջական դեկավարությունը, վ. Սուրենյանցը, մինչև Պարսկաստան մեկնելը, արդեն ծանոթ էր Հաֆիզի գազելներին, որոնք անկասկած հուզել էին արվեստագետին իրենց անկեղծությամբ, լիրիկական խոր շնչով և ձևերի կատարելությամբ:

«Արվեստը սիրողների Մոսկովյան ընկերության» 12-րդ ցուցահանդեսում (1892—1893) վ. Սուրենյանցը ցուցադրում է «Հաֆիզի երգը» խորագիրը կրող կտավը, որը նույն թեմայով հետագայում կատարած աշխատանքի նախնական տարբերակն էր (նկարի տեղն անհայտ է): Թեմայի մեկնաբանմամբ և կատարումով անկասկած նա դեռևս չէր ունեցել այն ներգոր-

ծուլութունը, ինչպես երկրորդ աշխատանքը և միայն դրանով պետք է բացատրել առաջին կտավի ցուցահանդեսն այցելողների ուշադրութունից դուրս մնալը, 1896 թ. Շարժական Գիշարվեստական ցուցահանդեսների Ընկերության (Պերեդվիժնիկների) 24-րդ ցուցահանդեսում ցուցադրված է եղել երկրորդ տարբերակը: Այդ մասին վկայում է նույն ցուցահանդեսի կատալոգում տպագրած «Պատանի Հաֆիզը» նկարի լուսանկարը, որի ցածում պարզորոշ ընթերցվում է «В. Суренянцъ 95»: Պարզ է, որ Սուրենյանցին Հաֆիզի կերպարը հրապուրել է որպես ժողովրդի հետ կապված աշուղ, որպես սիրո, գեղեցկութան և երիտասարդության երգիչ: Այդ կտավը մի հետաքրքիր կոմպոզիցիոն աշխատանք է, որով նրա հեղինակը կարողացել է իրեն դրսևորել, որպես կյանքի տառամնասիրման և պատկերման ճիշտ ճանապարհի վրա կանգնած մեծ ապագա խոստացող երիտասարդ ստեղծագործող: Այդ նկարի մասին պահպանվել են մի շարք հետաքրքիր կարծիքներ: Հատկապես արժեքավոր է Վ. Ա. Սերովի և Ի. Ծ. Ռեպինի վեճն այդ նկարի մասին: Վ. Սերովը բարձր գնահատելով Հաֆիզի և նրան լսող աղջկա ֆիզիոլոգիայի կատարումները, մնացած բոլոր հարցերում այն հավասարեցնում էր «միջակ գործի» աստիճանին, իսկ Ի. Ծ. Ռեպինին հուզում էր այն նորը, որը ցուցահանդես էր բերել երիտասարդ արվեստագետը: Ենչտեղով գծանկարում եղած թերութունները, նա միաժամանակ բարձր է գնահատում նկարի ընդհանուր տրամադրությունը, աղջիկների դեմքերի ռեալ, բնորոշ պատկերումը, Հաֆիզի կերպարը, որի պատկերման մեջ դիտողը զգում է դեպի սիրո առարկան ունեցած նրա ձգտման ներքին թափը: Հուզիչը միայն թեման և նրա մեկնաբանումը չէր: Ի. Ռեպինին հիացնում էր նաև գեղանկարչական նոր մոտեցումը:

«Տարօրինակության հասնող օրիգինալություն, շրտութան հասնող զսպվածություն, կրքոտ սեր հազիվ նշմարելի դետալների նրբութան հանդեպ», որոնք նկարը դարձնում են «առաջացող նոր դպրոցի վառ տիպար»:

Ռեպինյան այս ընտրողումը հատուկ է Վ. Սուրենյանցի ամբողջ արվեստին: Ինքը՝ Վ. Սուրենյանցը, բարձր է գնահատել Ի. Ռեպինի կարծիքը իր մասին:

Նյութական վիճակը կարգավորելու նպատակով Վարդգես Սուրենյանցը 1907 թ. ընդունում է Վլադիկավկազի հայկական եկեղեցու համար սըրբապատկերների կատարելու պատվերը, սակայն պատվիրատու-հոգևորականին դուր չի գալիս Սուրենյանցի գեղանկարչական մեթոդը: Հայտնելով այդ

¹ «Кавказ», 1897 г., № 78, И. Ренин, «Нужна ли школа искусств в Тифлисе?».

մասին իր դժգոհութիւնը նկարչին հասցեագրված նամակում, նա ավելաց-
նում է. «Ուղարկեք գոնե ինչ-որ մի վկայական, որ Դուք իրոք գեղանկարիչ
եք, այլ ոչ հասարակ դեկորատոր»։ Եվ ահա Սուրենյանցը շարադրում է
արվեստագետի հպարտ հոգուց բխող իր տողերը, ուր գրում է.

«Նկարելաձևը, որով կատարված են սրբապատկերները, իմ սեփականն
է, որը յուրացվել է տարիներ տևող գեղարվեստական փորձի հետևանքով։
Վրձնահարվածները մանրակրկիտ մտածված են և շնն ենթարկվել անդե-
մոսթյան, ինչպես արվում է շուկայական սրբապատկերներում։ Այդպիսի
վրձնահարվածների համար... ինձ շնորհվել է ոսկե Մեծ մեդալ Քիֆլիսի
վերջին՝ 1901 թ. ցուցահանդեսում։ Եթե Ձեզ հետաքրքրում է ավելին, ապա
կարող եմ մատնանշել աշխարհահռչակ նկարիչ Ռեպինի նշանավոր գիրքը՝
«Հիշողութիւններ և հոգվածներ», էջ՝ 220—254»։

Ի. Ե. Ռեպինի կարծիքը Վարդգես Սուրենյանցի համար-արդեն մի հե-
ղինակավոր վկայական էր։

Նկարն արժանանում է նաև Վ. Վ. Ստասովի ուշադրությանը, որն
իր հերթական հոգվածներից մեկում, խոսելով Պերեդվիժնիկների ցուցահան-
դեսի մասին, անդրադառնում է նաև Վ. Սուրենյանցի «Հաֆիզի երգը» կա-
վին։ Վ. Ստասովը հիշատակում է արևմտաեվրոպական նկարիչների կող-
մից Հաֆիզին նվիրված նկարները և Վ. Սուրենյանցի աշխատանքը համարում
մի քայլ առաջ։ Նա միաժամանակ շեշտում և բարձր է գնահատում նկար-
չի արևելյան ճարտարապետությանը լավատեղյակ լինելը և նկարի ընդ-
հանուր գունագեղութիւնը¹։

«Հաֆիզի երգը» աշխատանքով Վ. Սուրենյանցը կարողացավ իրեն
գրսևորել որպես մի կարող ուժ, մի ստեղծագործող, որն առաջին իսկ քայլե-
րից հետագավ օրինատալիստների արևելյան կյանքի տրադիցիոն իդեալա-
կանացումից։

Տարիներ շարունակ Վ. Սուրենյանցին հուզել է նաև արևելյան անմահ
երգիչներից մեկի՝ Ֆիրդուսու կյանքն ու ստեղծագործութիւնը։

Դեպի Ֆիրդուսին և նրա ստեղծագործութիւնն ունեցած հետաքրքրու-
թյան արտահայտութիւնն է 1902 թ. Շարժական Գեղարվեստական Ցուցա-
հանդեսների Ընկերության 30-րդ ցուցահանդեսում ցուցադրված «Սպիտակ
ամրոց» նկարը (նկարի տեղն անհայտ է. պահպանվել է լուսանկարը)։ Աշ-
խատանքը կատարված է որպես տրիպտիխ, որի կենտրոնական մասում

¹ В. В. Стасов, «Заметки о 24-ой выставке передвижников», «Новости и биршевая газета», 1896 г., № 60.

պատկերված է այն պահը, երբ Ջոհրարի դեմ, Սերիդ (սպիտակ) ամբոցի մոտ, իր հոր պարտութունից հետո, մենամարտի է դուրս գալիս Քերդաֆրիդը՝ տղամարդու պես զրահավորված: Տրիպտիխի աջ կողմում նեղ երիզով պատկերված են վրանի առջև նստած թուրանցի ռազմիկներ, որոնք բերկրանքով են դիտում Ջոհրարի հաղթական մենամարտը, իսկ ձախում պատշգամբի մոտ, Քերդաֆրիդի ընկերուհիներն են ու սպասուհիները, որոնք խոր վշտով ողբում են իրենց տիրուհու պարտութունը:

Տրիպտիխը նորութուն էր նկարչի ստեղծագործութւյան մեջ, սակայն Սուրենյանցը կարողանում է գտնել երեք համապատասխան կոմպոզիցիաներ, որոնք առանձին աշխատանքներ լինելով հանդերձ, այնպես են մեկնաբանված և կառուցված որ, դիտվում են որպես մեկ ամբողջութուն: Կողքերի երկու ուղղածիդ նեղ կտավները ֆիգուրաների միջոցով ձգվում են վեր: Մեկում թուրանցի տղամարդիկ նստած են թեք սարալանջին և հետաքրքրութւյամբ դիտում են կենտրոնական կտավում կատարվող հիմնական գործողութունը: Աջակողմյան մասում Քերդաֆրիդի սպասուհիների սլացիկ ֆիգուրաներն են, որոնք նազանքով թեքել են իրենց զուգները: Աղջիկները պատկերված են կամ պատշգամբում, կամ նստած են նրա նուրբ զարդաքանդակված եզրին, կամ կանգնած են ցածում: Ֆիգուրների այս կարգի դասավորութունը յուրօրինակ երաժշտականութուն է հաղորդում աշխատանքին: Կենտրոնական, հիմնական կոմպոզիցիայում խոշոր տեղ է հատկացված հեռանկարի հարցերին, ինչպես նաև սարերի վրա ընկած ուժեղ լուսին, որոնց միջոցով մենամարտի երկու կերպարները կապվում են իրար հետ: Նկարի մեջ կա շարժում, տրամադրութուն և ներքին մոնումենտալութուն:

Տասր տարի անց, Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերութւյան 42-րդ ցուցահանդեսում, Վ. Սուրենյանցը ցուցադրում է «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահնամեն» Մահմեդ Ղազնևացուն» պատկերը (Հաստատանի Պետական Պատկերասրահ), տրով թվում է, թե նկարիչն ամփոփում է իր մտորումները արևելյան երգիչների կերպարների պատկերավորման հարցում¹:

Ֆիրդուսին, Մահմեդ Ղազնևացու առջև ծնկաչոք կարդում է իր թագավորների գիրքը: Սուրենյանցի կտավում Ֆիրդուսու դեմքը չի երևում, սակայն դիտողը զգում է այդ պահին նրան համակած ոգևորութունը: Շուրջն

¹ Հայտնի է, որ Վ. Սուրենյանցը 1901 թ. կատարել է մեկ ուրիշ աշխատանք՝ նվիրված Ֆիրդուսուն, որտեղ Ֆիրդուսին, ինչպես նշում է հոդվածագիրներից մեկը, «Շահի պալատականների աչև, ոգևորված գիրքով, իր ուսուցիչ Դեյլի շոյոզ, բարեհաճ ժպտից խրախուսված, արտասանում է «Շահնամեն»: Նկարի տեղն անհայտ է:

ամեն ինչ քարացած է, և՛ գահին նստած շահը, և՛ նրա ոտքերի մոտ բազմած հովազը, և՛ գահի կողքերին կանգնած մանկավիհները, և՛ երկու կողմում շարված պալատականները: Մեծ արվեստագետին հատուկ վարպետութեամբ Վ. Սուրենյանցը կարողանում է մասնավոր կերպարներին պատկերումով հասնել գեղարվեստական խոշոր ընդհանրացումների: Պալատականների խորամանկ, իսկ երբեմն ոչինչ շատող, բութ հայացքները, գահին բազմած խստափայլ աչքերով շահը և, որպես նրա ուժի հզորութեան սիմվոլ՝ ոտքերի տակ նստած հովազը, հետևում կանգնած զինված թիկնապահները հայելու նման արտացոլում են այն կյանքը, որի մասին արևելյան բազմերանգ գույներով շարադրված է Ֆիրդուսու ձեռքին բռնած թերթիկներում: Պատկերի կոմպոզիցիայի կառուցման ժամանակ Վ. Սուրենյանցը առաջնորդվում է միզանսցենների և բեմական դեկորների կառուցման սկզբունքով, որը շեշտում է մոմենտի պայմանականութունը: Դա պետք է բացատրել նաև նրանով, որ կտավի ստեղծմանը նախորդող մի ամբողջ տառամայակ Վ. Սուրենյանցը խոշոր աշխատանք է կատարել որպես թատերական նկարիչ, որն իր յուրատիպ կնիքն է թողել նրա կոմպոզիցիայի կառուցման մտածելակերպի վրա: Գահի, զգեստների բազմազույն խայտաբղետ զարդանկարները, ծառերի ճյուղերն ու տերևները դրված են հորիզոնական դիրքով: Անգամ վրձնահարվածներն ունեն նույն հորիզոնական ուղղութիւնը: Ընդհանուր կապույտի, կարմրի, կանաչի և նարնջազույնի մեջ Ֆիրդուսու կերպարը միակ ամբողջական մոխրագույն բիծն է աշխատանքում:

Նկարն ուշագրավ է նաև կատարման տեխնիկայով: Վ. Սուրենյանցը հարազատ մնալով կատարման ռեալիստական սկզբունքներին՝ միաժամանակ կիրառում է պուանտիզմին բնորոշ պրիմներ, որոնք հիմնականում օգտագործվել են զգեստների, բարձերի, գորգերի և գահի զարդանկարների պատկերման ժամանակ: Այդ պայմանական խայտաբղետ զգեստների, իրար ձուլվող ծառերի, գորգերի նախշերի գծերի և կետերի միջից հեղինակը դիտողին է մատուցում զուսպ ռեալիստական տեսով կատարված դեմքերը:

Դա արդեն անցյալ դարի 90-ական թվականների Վարդգես Սուրենյանցի հանգիստ, նկարի բոլոր դետալները ամենայն մանրամասնությամբ մշակած գունանկարչական մոտեցումը չէ, որը ինչպես երևում է դուր չէր գալիս հենց իրեն՝ նկարչին: Այդ մասին վկայում է նրա ժամանակակիցներից մեկը, որը ընդարձակ մի հոդվածում խոսելով Վ. Սուրենյանցի արվեստանոցից ստացած իր տպավորության մասին, բերում է նաև նկարչի նրբօհյշյալ խոսքերը.

«Ինձ մոտ, բոլոր կողմերով ստացվում է շփոթից ավելի առանձնացած, մաքուր և հարթ... Դա թերութուն է, որովհետև նկարը պետք է արտահայտի

կլանքն այնպես, ինչպես որ նա ներկայանում է մեր հայացքին: Հավանաբար, եթե դուք դիտում եք մարդու դեմքը, դուք չեք կարող տեսնել նրա զգեստի բոլոր մանրամասները, սապոգների կարկատանները կամ անդրավարտիքի վրայի կարերը: Դրանք երկրորդական առարկաներն են, որոնք ձեր ընկալող տեսողաշտից դուրս են, երևում են ձեզ ընդհանուր գծերով և այդպես էլ պետք է պատկերել նրանց կտավի վրա: Կենտրոնականը, գլխավորը պետք է լինի ճիշտ, որոշակի, մանրակրկիտ, մնացածը՝ ընդհանուր գծերով»:

Ուշագրավ է նաև նույն այդ շրջանում ստեղծված «Սալոմե» աշխատանքը՝ կատարված Օ. Ուայլդի համանուն պիեսի ազդեցությամբ տակ:

Բիրլիական հերոսուհու կերպարը բազմիցս կերպարվեստի ստեղծագործության նյութ է հանդիսացել: Գլխավորապես պատկերել են նրան Հովհաննես Մկրտչի գլուխը կրող սկուտեղը իր հաղթանակած ձեռքերով պիրկ բըռնած հայացքի մեջ՝ անսահման սիրո մոլուցքից առաջացած վրեժխնդրության զգացում:

Վ. Սուրենյանցի մոտ, արդեն փոթորկոտ հոգեկան ընդվզումից հետո, ինքն իր պարտությունը զգացող Սալոմեն է, դարդանկարված պատի Ֆոնի վրա արևելյան շքեղ ծանր ծածկոցն անփուլթ ուսերին զցած, ձեռքերը կանթած գոտակտելին: Մի կողմ է գնացել վզի շղթան, կոնքերին է իշել ոսկե լայն դոտին, Եթե խոնարհված աչքերն ու կիսաբաց շրթները արտահայտում են նրա հոգու խռովքը, նրա վիրավորված ինքնասիրությունը, ապա հպարտ ու խրոխտ կեցվածքը, ողջ կտավի բարձրությամբ ծնկներից պատկերված նրա ֆիզուրան իր մեջ կրում է հանդուգն, հպարտ, հանուն սիրո նոր պայքարների որոնող Սալոմեին: Այստեղ Արևելքն է իր որմնանկարներով, շոնների զարդաքանդակներով, արևելյան գործվածքեղենի շքեղությամբ և հարստությամբ: Այստեղ Սուրենյանց—գեղանկարիչն է հանդես գալիս որպես խոշոր կոմպոզիտոր: Եթե քառանկյունաձև կտավի ձախ կողմում Սալոմեն է մուգ շագանակագույն դռան մոտ կանգնած, ապա կտավի աջակողմյան մասում հավասարակշռություն է ստեղծվում կանաչավուն տոների նուրբ օգտագործմամբ: Դարձյալ կտավը շունի ուժեղ լուսաստվերներ, դարձյալ միապաղաղ, հանդիստ արծաթավուն կոլորիտն է, սակայն ողջ կտավի անհանգիստ ու յուրօրինակ երածշտականության պատրանք ստեղծող զարդանկարները, որոնց վերարտադրման հարցում մեծ վարպետությամբ տրպես գույն է օգտագործվում նաև կտավի թեթև բաց շագանակագույն ֆոնը, վկայում են

¹ X. Вермишев, «В студии художника В. Сурениана», «Новое обозрение», 1902 г., № 6102.

Սուրենյանցի արվեստում մուտք գործած նոր տրամադրությունների և արտահայտչական նոր միջոցների մասին: «Սալոմեն» դարի սկզբի տասնամյակում Վ. Սուրենյանցի կատարած լավագույն գեղանկարչական ստեղծագործություններից մեկն է: Այդ աշխատանքն իր հետ բերում էր գեղանկարչական նոր մեկնաբանում, որի սաղմերը դեռևս դրված էին «Սպիտակ ամբողջ» նկարի հիմքում:

Դեպի արևելյան արվեստն ունեցած սերը Վ. Սուրենյանցի մոտ պահպանվում է մինչև կյանքի վերջը և պատահական չէ, որ 1897 թ., երբ նա ուղևորվում է Իսպանիա, նրան հիմնականում հետաքրքրում էր մավրիտանական ճարտարապետությունը: Ճանապարհին, մոտ երկու շաբաթ, նա մնում է Վիեննայում, ուր մեկ անգամ ևս այցելում է Պատմության թանգարանը և նկարում նրա գեղարվեստական խոշոր հետաքրքրություն ներկայացնող գլխավոր աստիճանները: Նույնքան ժամանակ մնալով Փարիզում, ուսումնասիրում է արևելյան քանդակների ընդօրինակությունների թանգարանը՝ Տրոկադերոն, լինում է Սեն-Դենիում, հիանում տեղի եկեղեցու վերաշինող, ֆրանսիացի նշանավոր ճարտարապետ Վիոլե Լե Դյուբի տաղանդավոր աշխատանքով, ապա նոր անցնում է Իսպանիա:

Իսպանիա կատարած ճանապարհորդության մասին պահպանվել է Վ. Սուրենյանցի «Նամակներ Սպանիայից» խորագիրը կրող հոդվածաշարը¹, որտեղ նա շարադրում է իսպանական ժողովրդի կենցաղից, նիստ ու կացից ինչպես նաև իսպանական արվեստի և ճարտարապետության հուշարձաններից ստացած իր տպավորությունները:

Իսպանիայում Վ. Սուրենյանցի առաջին տպավորությունները կապված են Բարսելոնայի հետ: Նկարիչ-ճարտարապետը մեծ բավականությամբ է նկարագրում Բարսելոնայի մայր տաճարը, նրա ճարտարապետական մանրամասնությունները երբեմն համեմատելով հայկական ճարտարապետական կոթողների հետ: Նա իր հիացմունքն է արտահայտում իսպանացի խոշորագույն նկարիչներ Մուրիլլոյի, Վելասկեզի և Ռիբերայի գործերի մասին: Կորդովայի նշանավոր մզկիթը նկարիչը համարում է արաբական գեղարվեստի գլուխ-գործոցներից մեկը, սակայն այդ ամենը նրա աչքում կորցնում են իրենց համայնը, երբ նա հասնում է Գրենարա: Հատկապես ուշագրավ է այնտեղից գրած նրա վերջին նամակը, որտեղ Վ. Սուրենյանցը տալիս է հե-

¹ «Արձագանք», 1898 թ., № 1, 2, 4: Նամակների շարքը չի ավարտվում ցարական դաշնակցության կողմից «Արձագանքի» հրատարակումը 6 ամսով դադարեցնելու պատճառով: Զտպագրված թերթիկներ Սեվիլիա այցելելու մասին հրատարակվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1957 թ. № 7-ում:

տարբեր ծանոթութիւններ իսպանական ժողովրդի կյանքից, պատմութիւնից, և ապա հատկապես կանգ է առնում իսպանական գեղարվեստի հուշարձանների նկարագրութիւնների վրա: Սակայն այդ ամենի հետ նա ամենուրեք տեսնում է ժողովրդի իշխանութիւնը, աղքատութիւնը, նրա շարքաշ կյանքը:

Բարեւոնայում աչքի է զարնում մուրացկանների բազմութիւնը, որոնք «մի-մի երաժշտական գործիք ձեռին թափառում են փողոցից-փողոց, երբեմն էլ ամբողջ քառաձայն խմբեր կազմած կանգ են առնում փողոցի կամ հրապարակի վրա և նվագում են՝ այնքան գեղեցիկ, այնքան երաժշտական ճաշակով, որ մարդ ափսոսում է, թե ինչու է այդ փողոցում կատարվում: Վալենսիայում քաղաքի արվարձանները նրան վշտացնում են իրենց, նեղ, կեղտոտ փողոցներով, դրանք Վ. Սուրենյանցին հիշեցնում է Պարսկաստանը, «նույն յուլոտ կերակուրներն են պատրաստում փողոցի մեջտեղում, նույն ճենճերային հոտերն ու ծուխը, նույն կեղտոտ ջուրն է վազում փողոցով»: Գրենադայում նրան ապշեցնում է այդչափ տարածում ստացած մուրացկանութիւնը: «Մարդ չի կարող հինգ քայլ պնել, առանց վեց մուրացկանի հանդիպելու» — վշտացած գրում է ճանապարհորդ նկարիչը:

Վ. Սուրենյանցի ճանապարհորդութիւնն իսպանիայում մնում է անավարտ՝ 1898 թ. ապրիլի 21-ին սկիզբ առած ամերիկո-իսպանական պատերազմի պատճառով:

Այն, ինչ այդպես վարպետորեն նկարագրում է ճանապարհորդ Սուրենյանցը, առավել վառ գույներով պատկերում է նկարիչ Սուրենյանցը: Վ. Սուրենյանցն իր նկարների իսպանական շարքի հիմնական մասը ցուցադրում է 1898 թ. բացված «Պատմական նկարիչների միութեան» 3-րդ ցուցահանդեսում, 1901 թ. Բարսելոնայի անհատական և Քիֆլիսի Գեղարվեստական ցուցահանդեսներում, իսկ որոշ նկարներ, ինչպես օրինակ՝ «Սեն-Ժերմեն եկեղեցին Փարիզում», «Ազկիթի բակ Ալհամբրայում (Գրենադա)» ցուցադրվում են Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների ընկերության 26-րդ ցուցահանդեսում: Վ. Սուրենյանցի իսպանական էսյուդները հիմնականում փոքր չափի բնանկարներ և տեսարաններ են՝ Վալենսիայից, Կորդովայից և Գրենադայից կամ ճարտարապետական բնորոշ կտորներ: Իսպանական այդ նկարաշարում ուրույն տեղ է զբաղում «Ալհամբրա» փոքր կտավը (32,5×20, Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ), որը Վ. Սուրենյանցի լավագույն բնանկարներից է: Այդ աշխատանքում հատկապես հիացմունք է պատճառում հեռանկարային հարցերի վարպետ լուծումը: Նկարիչը խորութիւնն ու տարածականութիւնը տանում է պլաններով, որտեղ անցումները կայուն

են, յուրաքանչյուրն ունի իր տնային լուծումները: Այստեղ ամեն ինչ հագեցված է գույնով և շողշողում է սաղափի բազմագույն երանգներով: Այստեղ շագանակագույնի երանգները խոյակ են ու նրբահյուս զարդաքանդակ, սալահատակ են ու գեղեցիկ մի սյուն, այստեղ մեծ արվեստի ամենազոր ուժն է՝ դարձած մի փոքր բնանկար: Ալհամբրայի գեղեցիկ սյուները նկարիչը հետագայում օգտագործում է «Իսպանուհիներ» գողտրիկ կտավում, որտեղ թվում է, թե իսպանուհիների գեղեցիկ ֆիզուրանների պատկերումները առիթ են հանդիսանում մեկ անգամ ևս կտավին հանձնելու իսպանական արվեստից ստացած իր տպավորությունները: Հատակին զցած արևելյան գունագեղ և նկարազարդ գորգը իր տաք կարմիր և կանաչ գույներով ներդաշնակում է իսպանուհիների նուրբագույն նկարազարդ թավշյա զգեստներին, օգնում որպեսզի նկարի ցածի մասը որոշ ծանրակշռութուն ձեռք բերի: Պատերի գորելենատիպ մուգ զարդանկարները, դեպի վեր սլացող մավրիտանական սյուները, որոնք իրենց վերին մասում հատվում և ստեղծում են ստալակիտիտի խորութուններ, ձուլվում են սրտերի կանաչավուն խճանկարին և ստեղծում գեղեցիկ պոնային ներդաշնակութուն:

Արևելքը, իսպանիան միշտ էլ հետաքրքրել և հուզել են վ. Սուրենյանցին, սակայն նրա ստեղծագործական դեմքը բնորոշող աշխատանքները, կապված են հայ ժողովրդի կյանքի ու նրա ճակատագրի հետ:



1892—1896 թթ. հայկական կոտորածների օրերին հայրենասեր արվեստագետը լսում է հարյուր-հազարավոր որբերի դառը վիճակի, հուշարձանների ավերման մասին: Նա ապրում է իր ժողովրդի նոր ողբերգությունը և արձագանքելով այդ ամենին ստեղծում մի շարք բարձրարվեստ ստեղծագործություններ, որոնք իրենց մեջ կրում են արվեստագետի անսահման վիշտն ու ցասումը, միաժամանակ արտահայտելով իր ժողովրդի լուսավոր ապագայի հանդեպ տանցած նրա մեծ հավատը:

1894 թ. Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության (Պերեպլիժնիկների) 22-րդ ցուցահանդեսում վ. Սուրենյանցը ցուցադրում է այդ թեմայով իր առաջին խոշոր ստեղծագործությունը՝ «Էթյալը» (Ալմաս-Աթայի Տ. Շեյնեկոյի անվան Պետական Գեղարվեստական Պատկերասրահ):

Եկեղեցու փակ դռան առաջ, ոտաբորիկ, դուխը կրծքին հենած, նստած լալիս է մի փոքրիկ աղջիկ: Ոտքերի մոտ ընկած է գլխաշորի մեջ փաթաթած նրա ամբողջ սննցվածքը: Դա այն հայ որբուհին է, հարյուր-հազար-

ներից մեկը, որը սովի և կրակի միջով անցել է քաղաքից-քաղաք, շի գտել մի ցավոզ սիրտ, մի օթևան:

Վ. Սուրենյանցին հաշնդվել է ստեղծել հայ որբուհու հավաքական կերպար, գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումով բարձրացնել նրան իր ժողովրդի անհուսալի վշտի աստիճանին: Այնքան վիշտ և խոր զգացմունք է ներգրել նկարիչն իր այդ աշխատանքում, որ իր ժամանակի հողավածագիր-ներից մեկը իրավացիորեն դրում է.

«Աղջկա կերպարը, շնայած նրա դեմքը չի երևում, իր դիրքով արտահայտում է մեծ լքվածություն և հուսահատություն: Իսկ նկարելու ձևի մանրակրկիտությունն ու լուրորինակությունը այս նկարչի մոտ, վկայում են գեղանկարի մեծ վարպետին»:

Կտավը ձգված է դեպի վեր, մի ձև, որը բնորոշ է նաև Վ. Սուրենյանցի հետագա մի շարք ստեղծագործություններին: Եկեղեցու պատի, ինչպես նաև փայտյա դռան պատկերման մեջ, նկարիչն իրեն դրսևորում է տրպես խոշոր կոտորաբայի, նուրբ զգացողականության տեր արվեստագետի: Պատկերելով ճարտարապետական կոթողի մանրամասները, թվում է, թե նկարիչը հիանում է իր ժողովրդի բարձր ճաշակով, նրա հոգեկան մշակույթի հարստություններով և դրան է հակադրում այդ նույն ժողովրդի ողբալի ներկան՝ եկեղեցու առջև ամալի, քարքարոտ նեղ ճանապարհ և այդ ամենի մեջ կենտրոնական դեր գրավող աղջիկը՝ այդ նույն ժողովրդի ոտաբորիկ, լացող, փոքրիկ դուստրը:

Թվում է, թե այդ նկարի շարունակությունն է կազմում 1895 թ. Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության 23-րդ ցուցահանդեսին ներկայացրած «Ոտնակոխ արված սրբություն» նկարը (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ): Նկարի համար նյութ է ծառայել 1895 թ. Վանի վարազա ս. Նշան փանջի հայտնի կողոպուտը, սակայն նկարիչը, կանգնած լինելով կյանքի ուսումնասիրման ճշմարտացի ուղու վրա, մասնավոր դեպքի նկարագրումով, կարողանում է հասնել խոշոր ընդհանրացումներին: Թեմայի կոնկրետությունը նպաստում են ոչ միայն կոթողի որոշակի պատմական և հնագիտական վերարտադրությունը, այլև Սուրենյանց-արվեստագետի անձնական հույզերը՝ կապված այդ դեպքերի հետ: Մեր առջև է հին հայկական եկեղեցու սրահը, որտեղից նոր միայն հեռացել է թշնամին: Մոխրագույն քարերը, հավասար ցերեկային լույսը, որը ողողել է կոմպո-

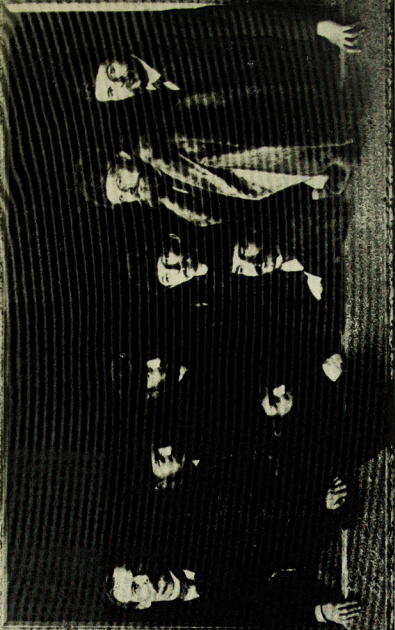
¹ В. Михеев—«Двадцать вторая передвижная выставка товарищества передвижных выставок»—«Артист», 1894 г., № 37.

զիցիան, շեշտում են դեպքերին հաջորդած լուսթյունը: Զուսպ, խիստ սյու-
նների, գեղեցիկ ճարտարապետական զարդաքանդակներով հարուստ կամար-
ների, ինչպես նաև հատակի քառակուսիների համաչափ ռիթմիկ ֆոնի վրա
անկարգ թափված գրքերը, սպանված քահանայի դիակը, պոկված վարա-
գույրը — լակոնիկ և միաժամանակ մեծ տրագիզմով պատմում են թշնա-
մու վայրագությունների մասին: Սուրենյանց-նկարչի ուշադրությունը չի
գրավում սպանված վանականը, եկեղեցու կողոպուտը և անարգումը, որ
պարզ երևում է երկրորդ պլանում կիսապոկված վարագույրից, դատարկ
սնդուկից: Նկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնում ընկած են դարերի ընթաց-
քում հայ ժողովրդի ստեղծած ձեռագրերը, մագաղաթյա մատյանները՝
իրենց գեղարվեստական կատարելութամբ: Այդ մատյանները նկարում ներ-
կայացված են որպես հայ ժողովրդի պայքարով և հերոսությամբ լցված անց-
յալի, ինչպես նաև դեպի լավագույն ապագան ունեցած մեծ ճախարհի մարմ-
նացումներ: Մյուս կողմից, և՛ կողոպուտի եկեղեցու, և՛ սպանված վա-
նականի, և՛ եկեղեցում տիրող անկարգության պատկերումով, Վ. Սուրեն-
յանցը առաջ է քաշում այն միտքը, որ եկեղեցին, երբ ինքն անզոր է թշնա-
մու հանդեպ, ի՞նչ կարող է անել հազարավոր անտունների ու անապաս-
տանների համար: Սակայն Սուրենյանցի նպատակը միայն հայկական
եկեղեցու ավերման ու կողոպուտի պատկերումը չէ: Վ. Սուրենյանցի համար
պատմական հուշարձանները ոչ միայն իրենց պատերի տակ կատարվող
դեպքերի մասին հուշեր են պահպանում, այլ իրենք ևս անխզելիորեն կապ-
ված են ժողովրդի կյանքի ամբողջ ընթացքի հետ:

«Ճայկական ոգու ամենամուտքը լարերը եղել են նրա (ճարտարապետու-
թյան — Մ. Ղ.) ծնողը և դաստիարակողը: Նա ազգի հաղթող հանդիսացած
դարերում հագել է իր ամենաշքեղ զգեստները և ժողովրդյան սրտերի հետ
ցնծացել, իսկ հուսահատությամբ տարիներին դեն է գցել վրայի զարդերը և
սգո զգեստ է հագել: Անողոք ճակատագրի բոլոր հարվածները նրա խրոխտ
ճակատի վրա ակոսներ են դրոշմել...» — գրում է նկարիչն իր հոդվածնե-
րից մեկում:¹

Ճարտարապետական հուշարձանի պատկերումը՝ կոտավում, վերածում
դառնում է ժողովրդական մեծ ողբերգություն: Նկարի կոմպոզիցիոն կառուց-
վածքում առաջնակարգ նշանակութուն է ստացել ճարտարապետական կա-
ռուցումը: Վ. Սուրենյանցը մեծ սիրով և վարպետությամբ է պատկերում ճար-

¹ Վ. Սուրենյանց, «Էլմիածնի վերածնության հարցը» (անտիպ):



Վ. Սուրենյանցը (կանգնած՝ ձախից Յ-րդը) մի խումբ որսու նկարիչների հետ (Ն. Գոսսիկև, Վ. Սերով, Ա. Վասնևցով, Ն. Բոլատով, Վ. Պերեպլյոտսչիկով, Վ. Մեչկով, Գ. Գրուշեցկի), 1896 թ., Պետերբուրգ:



տարապետական կոթողի ամեն մի քարը, որը ժողովրդական վարպետների ձեռքով կշանք է առել և նուրբ ճաշակով հյուսված զարդաքանդակով դարձել է խաչքար: Իր ազգային ձևով այդքան գեղեցիկը մարմնավորող այդ զարդաքանդակների պատկերմամբ Վ. Սուրենյանցը ձգտում է վերարտադրել հայ ժողովրդի բարձր ճաշակը և հմտությունը: Գրքերի, դրան վիտրաժի, քարերի նյութականությունը Վ. Սուրենյանցը հասնում է կիսալույսերի և կիսաստվերների միջոցով՝ գունանկարչական մի մեթոդ, որը հատուկ է Սուրենյանցի բոլոր գեղանկարչական գործերին: Նկարում ոչինչ ավելորդ չկա. բնտրվում և պատկերվում է այն, ինչ օգնում է թեմայի դրամատիկական լարվածության զարգացմանը: Նա կարողանում է հասնել ամեն մի իրի յուրօրինակ հնչողականության: Խաչքարերը, գրքերը, սրբապատկերները, պոկված վարագույրը՝ այդ ամենը ծառայում են թեմայի արտահայտչականությանը: Սվ նկարիչը կարողանում է հոգեբանական խոշոր ներգործության հասնել ամբողջի միասնականության միջոցով:

1897 թ., Եարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության 25-րդ ցուցահանդեսին, Վ. Սուրենյանցը ներկայացրեց իր «Հոփսիմի եկեղեցին էջմիածնի մոտ» աշխատանքը (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ): Նկարի բովանդակությունը, ինչպես միշտ, Սուրենյանցի մոտ պարզ է և մատչելի:

Աշնանային լուսնկա թովիչ երկկո, ամայի, չոր և քարքարոտ տարածություն, Կտավի մեջտեղում վեր է խոյանում դարերի պատմությունն ունեցող հայկական ճարտարապետության լավագույն կոթողներից մեկը՝ Հոփսիմի տաճարը: Գետնի հետ կոթողը գրեթե նույն տոնով է վերցված, որից վերջինս առավել ամբուսություն է ստացել: Կոմպոզիցիոն տեսակետից չուսնի հաջող լուծումը կապտագույն երկնքում (լուսինը միակ գունավոր բիծն է) դիտողի ուշադրությունը բևեռում է տաճարի վրա, իսկ տոնային միասնականությունը նպաստում է գետնի և եկեղեցու միակուտ ամբուսությանը: Առաջին հայացքից բնականորեն ընդհանրությունը թվում է մի փոքր մոայլ ու խուլ, սակայն երկար դիտելու դեպքում այն սկսում է բուսավորվել և ավելի ու ավելի է դառնում դիտողին: Ցուրօրինակ ներդաշնակություն կա պարզ, խիստ ճարտարապետական ձևերի և նրան շրջապատող վայրի բնության համադրության մեջ, որը պոեզիալով է վցնում այդ աշխատանքը: Հոփսիմիմի տաճարը, գտնվելով կոմպոզիցիայի կենտրոնում, վեր է խոյանում իր հույակապ գեղեցկությամբ: Մի կողմից հայրենի բնության պատկերում, որն իր շրուսությամբ ու ամայությունամբ թվում է թե սիմվոլացնում է ավերակ, ամայի դարձած հայրենիքը, մյուս կողմից հայ ժողովրդի հոգևոր կարողություննե-

րի, նրա մշակույթի բարձրարժեք հուշարձանների գովերգում: Հայ կերպարվեստում հնարավոր չէ մատնանշել մեկ այլ պատմական բնանկար, որտեղ այդքան խոր կերպով զգացվեր հնագույն հուշարձանների օրգանական կապը հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի հետ: «Հնդիպսիմեի եկեղեցին» բնանկարը վեհույթյան ու մոնումենտալության հետ մեկտեղ, իր մեջ կրում է ինչ-որ քնարական շունչ և կատարման ռճով կապվում է նկարչի կողմից հետագայում ստեղծված «Ալհամբրա» աշխատանքի հետ:

Վ. Սուրենյանցի մյուս բնանկարները հիմնականում էտյուդներ են, կատարված էշմիածնի և Աշտարակի շրջակայքում, ազատ, թեթև քսվածքներով և առավել գունագեղ:

Վարդգես Սուրենյանցը իր թվով շատ քիչ, սակայն բարձրարվեստ բնանկարներում կարողացավ ստեղծել հայրենի բնության ընդհանրացված, էմոցիոնալ և հուզիչ կերպարներ: Նրան առավելապես հաջողվում են ճարտարապետական բնանկարները, որոնք միաժամանակ հանդես են գալիս որպես նրա ստեղծագործությունների օրգանական մասը: Վ. Սուրենյանցը կարողանում է իրեն հատուկ ներքին զգացողականությամբ զգալ և վերարտադրել ճարտարապետության կապը շրջապատող բնության հետ: Իր բնանկար-պատկերներում, որոնք ստեղծվել են բնության անմիջական ուսումնասիրության հիման վրա, նկարիչը հետևողականորեն ձգտում է բնությունը բացահայտել իր ամբողջության մեջ:

1899 թ. Ծարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության 27-րդ ցուցահանդեսում, Վարդգես Սուրենյանցը ցուցադրում է իր «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» մեծակտավ կոմպոզիցիոն աշխատանքը (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ):

Նկարիչը պատկերել է այն պահը, երբ Արա Գեղեցիկը հերոսաբար ընկել է կռվում, իսկ Շամիրամը մոլեգնած, կատաղած նստել է նրա դիակի մոտ, ոտքը ոտքին գցած, մազերն արձակ, գլուխը հենած այ ձեռքին, որը թվում է շրջանակ է դարձել նրա դեմքը ցուցադրելու համար: Դեպի հեռուն հառած նրա հայացքի մեջ և՛ պարտություն կա, և՛ վրեժխնդրություն, և՛ նոր դավերի փափագ: Առասպելական թագուհու բնավորության ողջ ուժը և տիրասիրությունը խտացված է նրա մի փոքր առաջ թեքած Ֆիգուրայում, ծնոտը սեղմած ձեռքին և հեռուն հառած հայացքի մեջ:

Շամիրամի կերպարը բազմիցս դրամատիկական երկերի և կերպարվեստի ստեղծագործությունների նյութ է հանդիսացել: Սակայն բոլոր դեպքերում էլ հեղինակների նպատակն է եղել պատկերել Արայի ու Շամիրամի սերը, որը կործանում է բերում երկուսին: Այլ նպատակ է հետապնդում

Վ. Սուրենյանցը: Պատմագրի հաղորդածին նկարիչը հյուսուում է նաև Արայի մասին տարածված ժողովրդական առասպելը, ըստ որի Արա Գեղեցիկը զարթոնքի, զարնան, արգասավորման խորհրդանիշ է: Այդ մասին են վկայում նկարի մեջ ասորական արվեստից ներմտծված բազմաթիվ դետալները՝ Քևավոր ցուլը (Կորսաբադից), Քևավոր ոգին (Լուվրից), Ասուրնադիրպալը յասաման ձոնելիս (Բրիտանական թանգարան), որոնք ասորական արվեստում ունեն նույն վերածնության, զարթոնքի նշանակությունը: Հետաքրքրական է նաև Լուվրում պահպանվող Գիլգամեշի բարելեֆի ներմտծումը: Հայտնի է, որ Գիլգամեշը ևս հերոսություն, անձնագոհություն մարմնավորող կերպար է ասորական արվեստում: Այդ բազմաթիվ դետալների պատկերումն Վ. Սուրենյանցի մոտ ինքնանպատակ չէ: Քաշ ծանոթ լինելով համաշխարհային կերպարվեստի պատմությանը և օտոված լինելով ստեղծագործական վառ երևակայությամբ, Վ. Սուրենյանցը ներմտծելով բնորոշ և դիպուկ գծեր ու մոմենտներ, յուրօրինակ ձևով վերամշակում և զարգացնում է դրանք: Ներմտծումներն օժանդակում են առասպելի հետ կապված ժամանակաշրջանի ավելի ճիշտ, կոնկրետ ընկալմանը և լրացնում ստեղծագործության զաղափարական իմաստը:

Ուշագրավ է այն հանդամանքը, որ Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության 27-րդ ցուցահանդեսի պատկերազարդ կատալոգի 70-րդ էջում տեղավորված «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» աշխատանքի լուսանկարը համեմատելով Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում պահպանվող նույն անունը կրող ստեղծագործության հետ, պարզվում է, որ այս հանրածանոթ նկարը ենթարկվել է հետաքրքիր փոփոխության:

1899 թ. ցուցադրված նկարում հատկապես ուշագրավ է Արայի պատկերումը: Նույն պատգարակն է, նույն դիրքով Արան պառկած է պատգարակի վրա, սակայն գլխի վրա վարդեր կան, որոնք պակաս են նրա ճակատը: Այդ ծաղիկներն, անկասկած, Վ. Սուրենյանցի մոտ ունեն իրենց ենթատեքստը՝ Արան ներկայացվում է որպես հայ ժողովրդի վերածնության և զարթոնքի խորհրդանիշ, մեկնաբանություն, որ գալիս է Արայի անվան հետ կապված ժողովրդական առասպելից, սակայն երկրորդ տարբերակում այդ վարդերը չկան: Հավանական է, որ առաջին տարբերակն ավարտելուց հետո միայն Վ. Սուրենյանցին հայտնի է դարձել, որ վարդերը զարթոնքի նշանակություն ունեն հունական առասպելաբանության մեջ: Այս անգամ ևս հարգատ մեալով գիտնական արվեստագետի իր սկզբունքին, երկրորդ տարբերակը կատարելիս, նկարիչը կտալին ազատում է այլ ժողովրդի առասպել-

լաբանութունից վերցրած դետալից: Փոփոխության է ենթարկում նաև Արայի գլխի տակ գցած կարպետը՝ զարդանկարները դարձնելով ավելի ուրիշ միկ ու հանգիստ. Արայի վրա գցած ծածկոցի դիրքը փոխում է, բացելով աջ ձեռքը, ճշտում է նաև որոշ գծագրական անհարթութուններ Արայի դեմքի պատկերման մեջ:

Դիտողին հիացնում է նկարչի գունային նուրբ ճաշակը՝ պատերի թերթրոացող կանաչավուն և վարդագույն հին մարմարը, պատաքարակի բազմագույն սադափը, ժլատ գույներով տրված հատակի հիասքանչ խճանկարը, որոնք յուրահատուկ մոնումենտալութուն են հաղորդում նկարին: Նկարի կոմպոզիցիոն կառուցման ժամանակ, ի հակադրութուն ամբողջ նկարի արծաթավուն գամմայի, նկարիչը ձախ կողմի վերևում կախում է թույլ կարմիրով ստացած գորգը, որը, կապվելով Արայի պատաքարակի վրա գցած նուխբրանգ ծածկոցի հետ, հավաքում է ողջ նկարը և ուշադրության կենտրոնում թողնում այդ երկու կերպարները, որպես երկու հակամարտ ուժերի մարմնացում:

Մեծ էր նկարի թողած տպավորութունը: 1901 թ. այն ցուցադրվում է նաև Բաքվում, ապա և Քիֆլիսի գեղարվեստական ցուցահանդեսում, որտեղ նկարի հեղինակն արժանանում է ոսկե մեդալի:

Վարդգես Սուրենյանցը որոնող արվեստագետ էր: Ամենօրյա դեպքերի անմիջական ազդեցության տակ կատարած աշխատանքները նրան շէին բավարարում: Նա հուզվում, ապրում էր այդ դեպքերով, ցանկանում գեղարվեստական կերպարներով ընդհանրացնել իր ժողովրդի ողբերգութունը: Եվ ահա, Սուրենյանցը պրպտումներ է կատարում հայ ժողովրդի պատմության էջերում, որտեղ նրան գրավում է Զաբել թագուհու կերպարը:

Ռուբինյան Լևոն Բ. թագավորի դուստր Զաբելին (1215—1252) հայ իշխանները, քաղաքական նկատառումներով, ամուսնացնում են Անտիոքի Բոնեմոնդի որդու՝ Փիլիպոսի հետ: Վերջինս, հայ ֆեոդալների կողմից բանտարկվում և արտաքսվում է երկրից: Զաբել թագուհին, անսահման վշտի մեջ, թողնում է աշխարհիկ կյանքը և գնում է Սելևկիա, ուր որոշում է դառնալ վանքի մայրապետ: Կիլիկյան իշխանները հորդորում են Զաբելին ամուսնանալ Կոնստանդին Պայլի որդի Հեթումի հետ և մնալ հայոց թագուհի: Զաբելն անդրդվելի է: Այն ժամանակ, Կոնստանդին իշխանը, պաշարելով Սելևկիան, խնդրում է Զաբելին վերադառնալ Սիս: Հակառակ իր կամքի Զաբելն ընդունում է իշխանների առաջարկը:

Որքա՞ն խոր, վիշտ է մարմնավորում իր մեջ Զաբելի պատկերումը

վ. Սուրենյանցի էսքիզում (Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ): Սլացիկ հասակը, կիսաթեք գլուխը, կրծքին դրած ձեռքը, կիսախուսի աչքերը և վերշապես գեղեցիկ դեմքը, որի համար շրջանակ են դարձել սև, խիտ մազերը, այնքան անհուսալիություն և անզորություն են արտահայտում, որ թվում է թև հիմա ցած կրնկնի, եթե սպասուհու նուրբ հայտնի լինի նրա մեկնած աչ ձեռքի մատներին: Սպասուհիները ծունկի են եկել, խոնարհվել իրենց թագուհու առջև, սակայն ում է հարկավոր այդ իշխանությունը, երբ ինքը իր զգացմունքների, իր սրտի տերը չի կարող լինել: Որպես բռնություն խորհրդանիշ, դռների մոտ կանգնած են սպառազեն երկու զինվորներ, Սառը, միապաղաղ հատակը, միօրինակ կամարները և կանաչ վարագույրով ծածկված մոայլ հեռուն լրացնում են Ջարելի կերպարը, որոնց միջոցով նա դառնում է ավելի արտահայտիչ, զուսպ և ինքնամփոփ: Նկարում իշխող շաղանակագույն երանգները միահյուսվելով կանաչի հետ, մերթ դառնում են գեղեցիկ դաշածո վարագույր, երբեմն, որպես սպասուհիների ծաղկազարդ զգեստ, յուրօրինակ գունային թարմություն ներմուծելով հատակի միօրինակության մեջ: Կոմպոզիցիայի կառուցման ժամանակ նկարիչն առաջնորդվում է ուղղահայաց և զուգահեռ գծերի սկզբունքով: Այդ հարցում օգնության են գալիս նաև նույն ձևով դրված գունային քսվածքները: Դա հատուկ երաժշտականություն է հաղորդում նկարին և միաժամանակ փոքր շափի աշխատանքը դարձնում մեծակտավ ստեղծագործություն:

Ուշագրավ է, որ այդ նկարը մինչև այժմ հայտնի էր «Ջարել թագուհու թագադրությունը» անվան տակ, սակայն նկարում կատարվող գործողությունը և պատկերված դետալները պատմում են բոլորովին այլ դեպքերի մասին:

Նկարի մեջ սպասավորները սևազգեստ Ջարելի ուսերին գցել են թագավորական ծիրանին, զլխին դրված է թագը, աչ կողմից նրան է մատուցվում բարձի վրա դրված իշխանության սիմվոլը: Նկարում առկա են թագավորական դահանջանների հիմնական էլեմենտները. նշանակում է Ջարելն արդեն թագուհին է: Այդ հաստատում են նաև պատմիչները, որոնց վկայությունով Ջարելին լեոն Բ.-ի կամքով թագադրել են 1219 թ., այսինքն երբ նա դեռևս մանուկ էր: Թագադրությունը պահանջում է նաև հոգևորական բարձր անձի ներկայությունը: Ըստ մեզ հասած կիլիկյան թագավորական տան ծեսերի նկարագրության, դա չէր կարող նշանադրության արարողություն լինել, քանի որ թագուհին իրավունք չունեիր այդ ծեսին ներկա լինել սևազգեստ, առանց սպիտակ երկար քողի: Այս ամենը գալիս են հաստա-

տելու այն միտքը, որ Սուրենյանցը պատկերել է Զարեհի վերադարձը Սեւեկիայից Սիս, որտեղ թագավորական սրահի նախասենյակում տեղի է ունենում նրա զգեստավորումը, որից հետո նա իր որջ փայլով պետք է ներկայանար կիլիկյան իշխաններին, նորից գահ բարձրանալու համար։ «Վերադարձ գահին» — ահա նկարի բովանդակությունից բխող իսկական անվանումը։

Հայ պատմիչները բազմաթիվ էջեր նվիրելով Զարեհ թագուհուն, շեն կարողանում անտաբեր անցնել նաև ժողովրդական այն հերոսուհու անվան կողքով, որն իր քաջագործություններով և հերոսական մահով հիացրել էր ավանատեսներին։ Դա Անեցի Այծեմիկն էր, որը միանալով իր համաքաղաքացիների հերոսական պայքարին՝ ամիրա Փատլունի արշավանքի դեմ, արհամարհելով սուլը, թշնամու նետերը, օրհասական ճակատամարտում զրկվելով նժույգից և զենքից, բարձրանում է քաղաքի անառիկ պարիսպների վրա և իր իսկ վերքերի միջից հանելով նետերը, ետ վերադարձնում թշնամուն՝ անձնազոհության և հայրենասիրության կենդանի օրինակ ծառայելով շատ-շատերին։

1909 թ. Վ. Սուրենյանցն այդ թեմայով կատարած իր աշխատանքը «Կինը ասպետ. (Անի քաղաքի անցյալից)» անվան տակ (Լենինականի քաղաքային թանգարան) ցուցադրում է Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության 38-րդ ցուցահանդեսում։ Այծեմիկի խիստ, արտաքնապես հաղթանակ արտահայտող կեցվածքը հեռու է Վ. Սուրենյանցի հոգեբանական լիարժեք կերպարներից, իսկ կոմպոզիցիայի ծանրաբեռնվածությունը, գեղանկարչական ձևերի մի փոքր կոպտությունը խանգարում են ընդհանուր արտահայտչականությունը, և, անկասկած, այս ստեղծագործությունը իր մեկնաբանությունը չի սպառում այն նպատակադրումը, որն ունեցել է արվեստագետը։

1914—1916 թթ. համաշխարհային պատերազմի օրերին, երբ թուրքական կառավարությունը Արևմտյան Հայաստանի բնակչության մեծ մասը բնաջնջման ենթարկեց և քշեց Արարական ավազուտները, երբ հայ մտավորականների լավագույն ներկայացուցիչները կառավարան բարձրացան, երբ սրից ու կրակից փրկված ժողովրդի որոշ մասը ապաստան գտավ Արևելյան Հայաստանում, Վ. Սուրենյանցը գալիս է էջմիածին, որպեսզի տեղում պատկերի կոտորածից փրկված հայ գաղթականներին։

1915 թ. հոկտեմբերի կեսերին Սուրենյանցը հասնում է էջմիածին։ Այդ ճանապարհորդության մասին, բացի մամուլում զետեղված հիշատակու-

թյուններից, պահպանվել են իր՝ նկարչի «Ժանապարհորդական տպավորու-
թյունները» խորագիրը կրող նոթերը¹:

Գողթականների կյանքին է՛լ ավելի մոտիկից ծանոթանալու նպատակով
Վ. Սուրենյանցը լինում է Օշականում, Երևանում, Աշտարակում և այլուր,
որտեղ ներկա է լինում գողթականների համար ստեղծված դպրոցների
բացմանը, ծանոթանում է նրանց կենցաղին, սովորութիւններին, զրուցում
նրանց հետ, Հայրենասեր նկարիչը հիանում է նրանց իմաստությամբ,
ինչպես ինքն է գրում «բարեկազմ, շնորհագեղ» արտաքինով և հատկապես
նրանց մեծ ճաշակով ու գույների խոր զգացողությամբ:

Մոտ 40-ի հասնող այդ էտյուդներում² նկարչի ուշադրության կենտրո-
նում է գտնվում մարդը և այդ իսկ պատճառով հիմնական շեշտը դրված է
դեմքի և ձևերի արտահայտչականության վրա: Ծիշտ է, Վ. Սուրենյանցը
մեծ վարպետությամբ և մանրամասնորեն պատկերում է նաև նրանց տարազ-
ները, հիանալով հայ ժողովրդի ճաշակով, գույների ճիշտ համադրությամբ,
սակայն նա այդ կարկատանների և պատառտոված հագուստների մեջ հիմ-
նականում տեսնում է մարդուն, վտարանդի հայ գեղջուկին: Աշխատանքները
կատարված են մեծ մասամբ տեմպերայով, գուաշով, իսկ երբեմն օգտագործ-
վում է նաև գունավոր մատիտը: Հաճախ տարազները մնացել են միայն
գծանկարված՝ մատիտի մի քանի դիժ, սակայն բոլոր դեպքերում էլ դեմ-
քերն ավարտված են: Նկարիչը հիանում է նրանց հոգեկան բարձր կարողու-
թյուններով, ներքին ուժով, նրանց հոգու խորքում թաքնված անսահման
լավատեսությունը: Դրանք ոտարորիկ, երբեմն պատառտոված զգեստներով,
սակայն բարեհոգի ժպիտը դեմքերին կանայք և տղամարդիկ են Վասպուրա-
կանից, Շատախից, Մոկքից, Ալջևազից: Ահա վանեցի հեքիաթ պատմող
Նախո քեռին, որը կյանքում կրած տառապանքները դրել էր իր պատմած
հեքիաթների հիմքում, այժմ թշնամուց հալածված, հարազատներին կոր-
ցրած, ավերակ տունը հեռու Վասպուրականում թողած, եկել-հասել է էջ-
միածին: Սակայն նրա բարեհոգի, ծիծաղի փոխարկվող հարուստ ժպիտը
նրա կերպարը հագեցնում է արժանապատվության խոր գիտակցությամբ,
մեծ հավատով՝ լավագույն ապագայի նկատմամբ:

¹ «Армянский вестник» 1917 г., № 9.

² էտյուդների հիմնական մասը պահպանվում է Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում:
Սակայն այդ էջերից մի քանիսը գտնվում են Պատմության թանգարանում, իսկ ՀՍՍՌ-ի ԳԱ-ի
Դրակահույթյան և արվեստի թանգարանում՝ 1 աշխատանք, «Նախո քեռի» նկարի կրկնակը:
Հայաստանի Պետական Պատկերասրահը վերջերս ձեռք բերեց նաև մի փոքր արժամ՝ գունավոր
մատիտներով կատարված գողթականների էտյուդներով:

Վ. Սուրենյանցի էտյուդների ցուցահանդեսը բացվում է 1916 թ. դեկտեմբերին, Պետրոգրադում: Ժամանակակիցների վկայությամբ այդ մասին մամուլում հաղորդում չի եղել, սակայն ցուցահանդեսը եղել է հասարակութային ուշադրութային կենտրոնում և ոճնեցել բազմաթիվ այցելուներ:

Քվում է, թե վերը նշված ստեղծագործությունները նախերգանքն էին այն աշխատանքի, որը դեռևս պետք է ստեղծվեր և իր մեջ պետք է խտացներ այն մտորումներն ու ապրումները, որոնք ժողովրդասերի մեծ հոգով զգում և ապրում էր հայրենասեր-արվեստագետ Վարդես Սուրենյանցը:

էտյուդների այդ շարքով Վ. Սուրենյանցի ստեղծագործական կյանքում սկսվում է մի նոր շրջան, երբ նա որոնումներից հետո, անմիջականորեն շփվում է ժողովրդի հետ, նախապատրաստական աշխատանքներ է կատարում նոր մեծածավալ կտավների համար, կտավներ, որոնց բովանդակութան շարժիչ ուժը անկասկած պետք է հանդիսանար ինքը՝ ժողովուրդը, սակայն նկարչի հետագա կյանքը շատ կարճ էր նրանց իրացման համար:

Վ. Սուրենյանցի կյանքի վերջին տարիները կապված են Յալթայի հետ: Գեռևս 1906 թ. ստանալով Յալթայի հայկական եկեղեցին նկարազարդելու պատվերը, որը կառուցվում էր ճարտարագետ Տեր-Միքելովի պատվերով, նա գալիս է Յալթա: Ավելի քան 10 տարի նկարչին աշխատում է այդ որմնակարների էսքիզների վրա՝ նյութական կախման մեջ գտնվելով եկեղեցու կառուցումը նյութապես ապահովող հայ բուրժուազիայից: Պահպանված մի քանի նամակները պատմում են, թե որպիսի լիթություն, որպիսի մեծ պարտքի զգացումով է Սուրենյանցը նախաձեռնում այդ մեծ աշխատանքը: Այդ նույն նամակներից պարզվում է թե ինչպիսի անհոգություն են ցուցաբերում պատվիրատուները նկարչի նկատմամբ: Նախնական էսքիզները դուր չեն գալիս պատվիրատուներին, և նրանք կասկածի տակ են առնում եկեղեցին նկարազարդելու հարցը: Այդ հանգամանքը մեծ վիշտ է պատճառում նկարչին, և նա դառնությամբ գրում է իր նամակներից մեկում.

«Զէ՛ որ արդեն ավելի քան երեք տարի է ես զբաղված եմ՝ դրանով և համարյա 10 տարի է ապրում եմ այդ գաղափարներով: Պ. Օ. (պատվիրատուներից մեկի անվան սկզբնատառերն են—Մ. Ղ.) լուր տարածեց, որ եկեղեցին նկարազարդում եմ ես և հանկարծ այդ ամենը դառնում են բոլոր խոստումներ: Բացի դրանից նախագծերի կատարման իմ ծանր աշխատանքները, նրանց չիրականացման պատճառով, կարող են չվարձատրվել: Բավականին հիմար վիճակ է: Նրանք գեղարվեստական ստեղծագործությանը նայում են որպես կոշկակարի աշխատանքի»:

էսքիզների մեշ դուր չէր գալիս հիմնականում արեւելյան այն ոճը, որի մասին գրում է Վ. Սուրենյանցին ճարտարապետ Տեր-Միքելովը և առաջարկում նոր էսքիզներ կատարել, հիմք ընդունելով բյուզանդական, ռոմանկան և վաղ վերածննդի որմնանկարների նմուշները: Սակայն Վ. Սուրենյանցի համար որմնանկարների լավագույն օրինակները հիմնականում էշմիածնի եկեղեցու նկարազարդումներն էին՝ կատարված XVII—XVIII դարերում Նաղաշ և Հովնաթան Հովնաթանյանների կողմից:

Յալթայի հայկական եկեղեցու որմնանկարներից ժամանակի հոդմերին դիմացել են միայն գմբեթի նկարազարդումները, սակայն ողջ աշխատանքի մասին կարելի է գաղափար կազմել Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում պահպանվող էսքիզներից: Դրանք հիմնականում երեք կարգի աշխատանքներ են: Զարդանկարների մոտիվներ, կոմպոզիցիոն աշխատանքներ և դիմանկարներ:

Դիմանկարներում առաջայնքը պատկերված են ոսկեգույն խճանկարի ֆոնի վրա, կանաչի և կապույտի երանգներով զգեստները մի փոքր ոճավորված են, նույն ձևով են կատարված Ֆիգուրների հետևից երևացող թևերը, սակայն դեմքերը այնքան ունակ են, որ թվում է թե դուրս են գալիս որմնանկարների կառուցման պայմանական սկզբունքից:

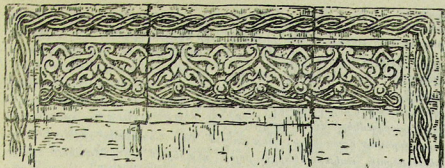
Յալթայի հայկական եկեղեցու որմնանկարների զարդանկարումներում ի մի է բերված Վ. Սուրենյանցի այդ բնագավառում կատարած խոշոր աշխատանքը: Գմբեթի և ողջ կոմպլեքսի զարդանկարների հիմնական մոտիվը միջնադարյան ձևագրերից վերցված բուսական զարդանկարն է: Արեւելյան բազմագույն ծաղիկներն ու ոճավորված կիպարիսները օրգանապես շաղկապվում են սիրամարգերի կլորացված ձևերին, իսկ հագեցված կապույտի, բաց վարդագույնի և ոսկեգույնի բազմերանգ ելևէջները ստեղծում են խնքնատիպ գունային հարմոնիա: Նկարիչը խորապես զգացել է որմնանկարների և ճարտարապետության օրգանական կապը:

Որմնանկարները օրգանապես շաղկապվում են բուսական մուգ ոսկեգույն զարդաբանդակին, իսկ հեքիաթային հավերժահարս-թռչունները իրենց արծաթագույն կոլորիտով ձուլվելով հատակի սպիտակ և պատերի ցածի մասի մոխրագույն մարմարի հետ ստեղծում են մեկ հարմոնիկ միասնականություն:

Ավարտելով աշխատանքները, Վ. Սուրենյանցը իր առողջության պատճառով մեռավ է Յալթայում, որտեղ նրան նյութապես օժանդակում է Արվեստի և Հնագույն հուշարձանների պահպանման Կոմիտեն, ինչպես

նաև նրա արվեստի բազմաթիվ երկրպագուները: Այստեղ էլ, 1921 թ. ապրիլի 6-ին, վախճանվում է մեծ նկարիչը:

Յալթայի հին բնակիչները պատմում են, որ հայկական եկեղեցու ձախ կողմում, թփերի տակ թաղված նկարիչը համեստ, հարգված մարդ էր իրեն ճանաչողների կողմից, որ նա վայր է ընկել եկեղեցու նկարազարդման համար պատրաստված փայտե հարմարանքների վրայից և մի քանի օր անց վախճանվել, որ Կարմիր Կոմիսարը իմանալով անվանի նկարչի մահվան մասին, թաղման ժամանակ ջերմ ճառ է ասել և հրամայել է տալ 20 համազարկ:



ՍՈՒՐԵՆՆԵԱՆԵՐ ԳՐԱԾԻԿ

Հայ գրքի նկարազարդման արվեստն իր հարուստ տրադիցիաների դարավոր պատմությունը թողած անցյալում, հասարակական-քաղաքական անբարենպաստ պայմանների պատճառով XVIII—XIX դարերում շունեցավ իր արժանի զարգացումը: Գրականության արագ աճը XIX դարի 80—90-ական թվականներին առաջնահերթ խնդիր է դարձնում նաև գրքի նկարազարդման հայկական ոճի հարցը: Պակասում էր նկարիչների այնպիսի մի սերունդ, որը կարողանար իր ժողովրդի գրավոր խոսքին տեսանելի կերպարավորում տալ: Նկարիչների այդ սերնդի առաջին ներկայացուցիչը եղավ Վարդգես Սուրենյանցը: Իր ողջ ստեղծագործական կյանքում նա նկարազարդել և ձևավորել է ավելի քան 35 գիրք և գրական հանդես, որոնցից աննշան մասը միայն չի տպագրվել:

1892 թ. ապրիլի 9-ին մեծ հանդիսավորությամբ տոնվում է Սմբատ Շահագիրի գրական գործունեության 30-ամյա հոբելյանը: Այն կազմակերպող հանձնաժողովը որոշում է հրատարակել գրողի բանաստեղծությունների հատընտիրը՝ կցելով հոբելյարի խոսքը: Գրքի նկարազարդման գործը հանձնարարվում է Վ. Սուրենյանցին:

Այդ գիրքը «Հոբելյանական տարեդարձ» վերնագրով լույս է տեսնում 1893 թ.:

Հին հայկական միջնադարյան ձեռագրերի ուսումնասիրությունները,

ինչպես նաև Սուրենյանցի ներքին մեծ կուլտուրան շէին կարող իրենց բարենպաստ ազդեցութիւնը շունենալ գրքի նկարագարողման նրա արվեստի վրա, Դիտելով այդ գրքում տեղ գտած ավելի քան 30 գլխազարդերն ու վերջնազարդերը, ընթերցողը հիանում է նկարչի ստեղծագործական երևակայութիւնով, հատկապես ազգային արվեստի առանձնահատկութիւնները պահպանմամբ, որը բազմաթիւ ելէջներով հանդես է գալիս գրքի էջերում: Նկարագարողները մեծ հատկապես աչքի են ընկնում զարդատառերը, օգտագործված մոտիվները մենք գտնում ենք հատկապես XIII—XIV դ. ձեռագրերում, սակայն նկարիչը բոլոր դեպքերում էլ պահպանում է իր ինքնուրույնութիւնը: Ինչ վերաբերում է զարդանկարներին, ապա դրանք հայկական ճարտարապետութիւնից (մասնավորապես Անիից) վերցրած մոտիվներ են, որոնք նոր երանգ և նոր ձևեր են ստանում Վ. Սուրենյանցի մոտ: Այդ ամենը լրացնում է լակոնիկ, զուսպ, վարպետութեան հասնող կատարումը (գրիչ, տուշ, գուշ):

Այդ առթիւ «Արձագանքում» տպագրված իր գրախոսականում 1893 թ. Հովհ. Հովհաննիսյանը գրում է. «Այս գիրքը հայկական գրականութեան մեջ անտարակույս մի պատվավոր տեղ պիտի բռնէ, մասնավանդ գեղարվեստական տեսակետից, այդ մեր ամենաշքեղ հրատարակութիւններից մեկն է: Պ. Վարդգէս Սուրենյանցը, որ քաջ ծանոթ է հայկական ճարտարապետութեան ու գրագրերի մանրանկարներին, ամենանորը ճաշակի վայել ընտրութեամբ զարդարել է Ս. Շահազիզի գիրքը սիրուն մանրանկարներով ու զարդերով, որոնք ըստ բովանդակութեան համապատասխանում են գրքի պարունակութեանը և ըստ ոճի միանգամայն հայկական են»:

Փատահական շէր անվանի բանաստեղծի հիացմունքն այդ աշխատանքով: Սմբատ Շահազիզի «Հորեյրանական տարեդարձը», իր նկարագարողմաներով հիմնավորում էր հայ նոր գրականութեան պատկերազարդման նոր, ռեալիստական ուղղութիւնը: 1901 թ. լույս է տեսնում «Վտակ» ժողովածուն Վրթանէս Փափազյանի խմբագրութեամբ, որտեղ Վ. Սուրենյանցը զետեղում է մի հոդված հայկական ճարտարապետութեան վերաբերյալ. նրան են պատկանում նաև ժողովածուի անվանաթերթն ու արտաքին պատկերազարդումը: Հայկական լիթիկական, մի փոքր թախծոտ բնութեան տեսարան, երեք փոքր բարդիներ, որոնք արտացոլում են հանդարտ հոսող զուլալ գետակի ջրերում:

Մեկ տարի անց «Սոխակ Հայաստանի» երգերի ժողովածուի կազմի վրա Վ. Սուրենյանցը դարձյալ պատկերում է իրեն այդքան սիրելի հայկական բնորոշ բնութիւնը: Իսկ ֆոնի վրա, ինչպես ինքն է գրում նամակներից

մեկում՝ «հայ աղջիկը զմայլած սոխակի երգից, մտիկ է անում, որպեսզի հետո նույն մեղեդին դուրս բերի իր ձեռքի գործիքների վրա»:

Բազմաթիվ են Վ. Սուրենյանցի այդ կարգի աշխատանքները:

Ահա Ռոմանոս Մելիքյանի «Աշնան տողերի» նկարազարդումները, որոնց ներքին տրամադրությունից ելնելով, լակոնիկ, զուսպ միջոցներով (ստվարաթղթի բաց շագանակագույն ֆոնի վրա թափվող սև տերևներ կամ թեթևած, սակայն փոթորկին դիմադրող տերևաթափ ծառեր) Վ. Սուրենյանցը կարողանում է բացահայտել Վահան Տերյանի և Ռոմանոս Մելիքյանի համատեղ ստեղծագործության լիրիկական շունչը:

Ահա Ալ. Սպենդիարյանի «Արևելյան երգերի» կազմը, որտեղ նկարիչը ազատություն տալով իր ստեղծագործական երևակայությանը ստեղծել է արևելյան գեղեցիկ զարդանկարների մի նոր շարք:

Այդ նկարազարդումներին հատուկ է կատարման բարձր տեխնիկան, ներքին էմոցիոնալ մեծ ուժը, արտահայտչական հնարների բազմազանությունը, որոնք բովանդակության պարզ ու մատչելի մեկնաբանման հետ առավել շեշտում են Սուրենյանց-զրաֆիկի ինքնատիպությունը:

1905 թ. Սուրենյանցը Յուրի Վեսելովսկուց պատվեր է ստանում նկարազարդելու նրա առաջարկով հրատարակվող Սմբատ Եահազիզի բանաստեղծությունների հատընտիրը, որը լույս է տեսնում նույն թվականին «Армянский пост Слѣбат Шах-Азиз» խորագրով: Այս առթիվ պահպանվել են Յու. Վեսելովսկուն հասցեագրված Վ. Սուրենյանցի երկու նամակները, որտեղ նա շարադրում է, թե ինչպես է ինքը պատկերացնում տվյալ գրքի նկարազարդումները: Առաջին նամակում նա գրում է.

«Գրքի ողջ արտաքինը ես պատկերացնում եմ Loch moderno- ըստ իս այլ կերպ հրատարակել չարժե—նոր միայն լույս են տեսել Մետեուլինկյան երեք պիեսների երեք գրքույկները, որոնք բեմադրվել են Գեդ. Թ.: Ես Ձեզ կիսդրեի ուշադրություն դարձնել թղթին, շափին և ընդհանրապես ողջ հրատարակության վրա (հրատարակել է Սարլինը) և ես իմ կողմից առաջարկեցի Ձեր հրատարակությանը ևս տալ նույնպիսի արտաքին, այսինքն բոլոր էջերը օժտել գլխազարդերով (թվերը), մի քանի զարդատառեր, վերնագրի համար շրջանակ (առջևում) և Վեբը, իսկ ինչ վերաբերվում է նկարազարդումներին, ապա սև թղթի վրա՝ դիմանկարը, իսկ մնացած նկարազարդումները (նույնպես և առանձին նշվածները) փակցնել մոտավորապես նույնպիսի թղթի վրա: Ահա այսպիսի պայմանների դեպքում կարելի է հուսալ, որ հրատարակությունը կհաջողվի լրիվ»:

Հետագայում, նորից անդրադառնալով այդ հարցին, Վ. Սուրենյանցը գրում է.

«Դուք անկասկած կուհեցիք, թե ես ինչպես եմ պատկերացնում նկարազարդումները, ասելով Loch moderno: Չէ՞ որ ես այդպես էլ ըմբռնում էի, որ դա կլինի մոդեռնացած ազգային-արխաիկ ոճ, ինչպես այժմ ընդունված է անել ողջ գեղարվեստական աշխարհում... Առանձին նկարազարդումները (ոչ տեքստում), պետք է լինեն երկգույն, ինչպես սաբլինյան հրատարակութունում, (նկատի ունի Մ. Մետելինիկի երեք պիեսների հրատարակութունները, իր նկարազարդմամբ — Մ. Ղ.): Չնայած նրանք միագույնի տպավորութուն են թողնում, բայց փոխարենը հիշեցնում են թանկարժեք գրավորաներ»:

Սմբատ Շահազիզին նվիրված այդ գրքի առաջին էջի վրա դարձյալ մեղմ, թախծոտ լիրիկ բնանկար է, փոքրիկ գետակով, ափին՝ այգիների մեշկորած հայկական գյուղով, աշում՝ դեպի վեր խոյացող երկու բարդիներ և այդ ամենը վերցրած հայկական մանրանկարներից և որմնանկարներից բնորոշ գետալճերի մոդեռնացված երիզի մեջ: Հատընտիրի առաջին էջը, որտեղ գետեղված է «Առ. ընթերցող» ձուռ՝ բաղկացած վեց տողից, հայկական ձեռագրի խորան է, որով թվում է թե նկարիչը սիմվոլացնում է բանաստեղծի հույզերն՝ ու մտորումները, զրչով մղած նրա պայթարը, ժողովրդական գրականութան ստեղծման համար:

Գլխազարդեր հանդիսացող զարդանկարների հյուսվածքը ազգային բնորոշ առանձնահատկութունները պահպանած բուսական և երկրաչափական սկզբնազարդեր են, որոնք հիացնում են դիտողին արվեստագետի ստեղծագործական անսպառ հնարամտությամբ: Չորս ներդիրներում (կատարված երկու գույնով՝ սև և շագանակագույն) նկարիչը հեղինակի հետ միասին հիանում է կովկասյան հրաշագեղ բնությամբ, 5-րդ դարի հայ կանանցով, որոնք իջնում են գյուղից դեպի իրենց ծաղկալի դաշտերը. այստեղ երիտասարդութունը շողկապված է բնության գեղեցկության հետ, իսկ կանայք համակված են ներքին հպարտությամբ: Անկասկած վ. Սուրենյանցի մոտ Սմբատ Շահազիզի գրքի նկարազարդման ժամանակ է առաջացել «Հայ կաթնանց ելքը եկեղեցուց» կոմպոզիցիայի կատարման մտահղացումը: Մեկ այլ էջի վրա դրանց է հակադրված քաղաքակրթված հայուհին, որն իր մոտ եկած և անտուն ժողովրդիկն օգնութուն հայցող աշուղներին է դիմում ասելով. «Ձեռք ճանաչում ձեզ»:

Երբ համեմատում ենք Սմբատ Շահազիզի 1893 թ. «Հորելյանական տարեդարձի» և 1905 թ. այս հրատարակութունը ակնհայտորեն զգում ենք Սուրենյանց-արվեստագետի հասունացումը, արտահայտչական միջոցների կատարելագործումը և, միաժամանակ, նկատում նկարչի նախասիրութունը

ղեպի մոզոն ունի որոշ էլեմենտների ներմտումը: Դա հատկապես ուժեղ երևան է գալիս արևմտա-եվրոպական գրողների երկերը ձևավորելիս:

Կանգնած լինելով իր ժամանակի հայ առաջավոր ինտելեկտների շարքերում, Վարդգես Սուրենյանցը բժիշկ Վահան Արծրունու հետ միասին խոշոր աշխատանք է տանում ժողովրդական լայն խավերի մեջ առողջապահության վերարելիս գրքուկներ տարածելու գործում: 1902—1903 թթ. նա ձրի նկարազարդում է բժշկի հրատարակած «Առողջապահիկ թերթիկ» հանդեսը ու «Բժշկի գրույցները» գրքուկները, և այդ նա անում է այն ժամանակ, երբ ինչպես պարզվում է ընկերներին գրած նամակներից, գտնվում էր ծանր նյութական պայմանների մեջ:

1901 թ. Բաքվում բացած առաջին անհատական ցուցահանդեսը ոչ մի նյութական և բարոյական օգնություն չի տալիս նկարչին: «...Պատկերներս այնքան են հավանում, որ ամենքը սրտանց ափսոսում են, որ մեծ-մեծ լուսանկարներ նոցանից հանել չեն տված — բոլորը կծախվեին (այսինքն լուսանկարները): ...Հանդեսի մուտքը 20 կոպեկ է և հարուստ հայերից շատերը գիշերն են գալիս, որպեսզի այդ 20 կոպեկը վճարելուց ազատվեն: ...Պատկերներիս մեջը ամենաբիրը տպավորություն գործեցին նոքա, որոնք որևիցէ դադափարի են ծառայում և ընդհանրապես բովանդակություն ունեցող պատկերի վրա նայում են մի կերպ, ծաղրով...» — գրում է Վ. Սուրենյանցը 1901 թ. մայիսին Ալ. Մատուրյանին:

Բաքվում վաճառված մի քանի նկարները, ինչպես նաև Քիֆլիսի Գեղարվեստական ցուցահանդեսում տսկե մեծ մեղալի արժանանալը ոչնչով չեն նպաստում նրա վիճակի բարելավմանը, և ահա 1902 թ. հունվարի 8-ին հուսահատված արվեստագետը նորից գրում է մտերիմ բարեկամին. «Պատկերները անշուշտ այժմ այն աստիճանի շղերիս վերա պիտի ազդեն, որ ես նոցա վերջ ի վերջո պիտի հնոցում վառեմ—հիմա (ուշագրությունս լսիր) արդյոք մի հնարք չկա՞ր փրկելու, ոչ պատկերները, այլ նոցա նկարողին—և մի կերպ պարոնիդ հասկացնել, որ համարյա շրջանակների գնով եմ ծախելու ոսկի մեղալի արժանացած պատկերները»¹:

Սակայն կյանքի նյութական և բարոյական հարվածները չէին կարողանում վհատեցնել արվեստագետին և ահա 1905 թ. Վ. Սուրենյանցը ձեռնամուխ է լինում հայկական, ժողովրդական հեթաթների նկարազարդումներին, որոնց առաջին էջերը նա ցուցադրում է 1906 թ. Պետերբուրգում, Լեոնարդո դա Վինչիի անվան միութայն ջրաներկերի երկրորդ ցուցահանդեսում:

¹ Պարոնը—Մոսկվայի հարուստ վաճառական Եորջորյանն է, որի մոտ մինչև 1901 թ. աշխատել է Ալ. Մատուրյանը:

Սուրենյանցն այդ նկարագրողումները տարիների ընթացքում համալրում է: Մեզ են հասել «Արևհատն ու օձամանուկը», «Օխ վայր», «Իմաստուն օձը», «Մոխրոտը», «Գառնիկ ախպերը» հեքիաթներից էջեր, որոնք Սուրենյանց-արվեստագետի դեմոկրատական հայացքների լավագույն արտահայտություններն են: Հայկական ժողովրդական հեքիաթներում Սուրենյանցին առաջին հերթին հրապուրում են ժողովրդի խոր իմաստությունը, լավագույն, երջանիկ ապագայի հանդեպ ունեցած հավատը, նրա լավատեսությունը:

Պատահական չէ, որ 1914 թ. համաշխարհային առաջին պատերազմի օրերին, երբ հայ ժողովուրդը թուրքական կառավարող շրջանների իմպերիալիստական քաղաքականության հետևանքով մեկ անգամ ևս ենթարկվեց հալածանքի և ֆիզիկական բնաշնչումից փրկվելու համար բռնեց օտարության ուղին, Վ. Սուրենյանցը Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության 45-րդ ցուցահանդեսում առանձին էջով ցուցադրում է «Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ»-ի շապիկը: ... Անծայր, ամայի տարածության մեջ, ցուպը ձեռքին, մազերն արձակ թափած, հայացքն ուղղած հեռուները, քայլում է մի հայ կին: Ո՛ւր է գնում նա, ինչո՞ւ, ինքն էլ չգիտե: Որքան վիշտ, որքան կսկիծ կա նրա դեմքին: Գարավոր պանդխտության տարագիր վիճակն է այդ, օտարության մեջ թափառող հայ ժողովրդի մարմնացումն է նա, նրա խտացրած գեղարվեստական արտացոլումը: Մեծ արվեստագետին հատուկ արպեստությամբ, արտահայտչական սուղ միջոցներով, Սուրենյանցին հաջողվել է արտահայտել նրա ամբողջ ներքին էությունը:

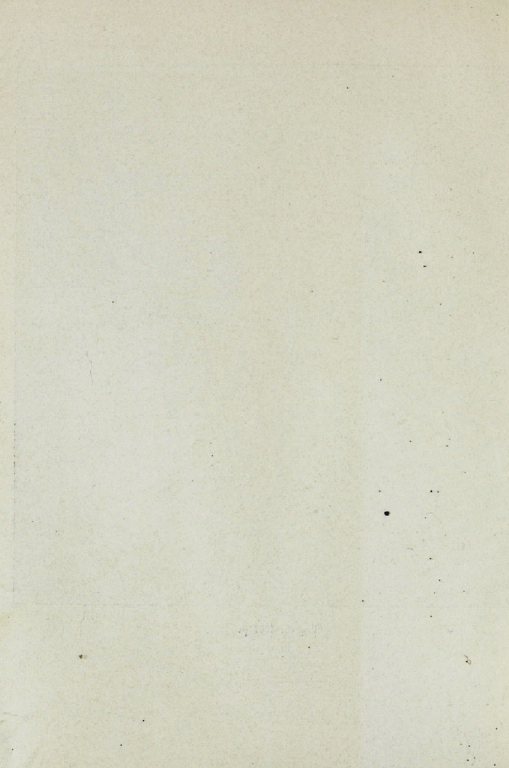
Ժողովրդական հեքիաթների նկարագրողումների էջերը կատարված են լակոնիկ, սակայն արտահայտիչ են և ներգործող: Հատկապես այս աշխատանքներում հանդես է գալիս Սուրենյանց-գրաֆիկի բարձր կուլտուրան, զուսպ ճաշակը, որով նա մնում է անկրկնելի մինչև ևս ցուցիչ հայկական արվեստում:

Այն միտքը, որ իր ժողովրդի կյանքն է նրան սնունդ տալիս հեքիաթների նկարագրողման համար, կարելի է հաստատել թեկուզ մեկ օրինակով:

Պետրոգրադում 1915 թ. փետրվարին կազմակերպվում է օգնության երեք օրվա հավաք՝ Թուրքիայում տուժած հայերի օգտին: Այդ օրերին մի քանի հետաքրքիր պլակատներ է կատարում նաև Սուրենյանցը: Պլակատներից մեկում պատկերված է ոսկրոտ դեմքով նիհար մի պատանի, որի ծայր աստիճանի քաղց արտահայտող հայացքը, հյուծված կերպարանքը գամում է դիտողին: Պլակատներից մյուսը, որը հայտնի է «Պետրոգրադը՝ հայերին» անվան տակ, անկասկած հավանել է նաև ինքը նկարիչը, որովհետև, երբ 1915 թ. պատերազմի զոհերին օգնող ուսուցողների ընկերության խորհուրդը դիմում



Մալոմ. 1907 թ.



է Սուրենյանցին, որպեսզի հրատարակվելիք բարեգործական ամսանախին տա մի փոքր էջ հայկական թեմաներով կատարված մոտիվներով, նկարիչն ուղարկում է այդ նկարը, որը ռուս անվանի նկարիչներ Ե. Ռեպինի, Վ. Մակովսկու, Բ. Կուստոդիևի և ուրիշների աշխատանքների հետ տպագրվում է «Невский альманах жертвам войны—писатели и художники» ժողովածուում: Նկարի հետևում կարդում ենք հեղինակի ձեռքով մակագրված մի հետաքրքիր տող. «Վերածել հերիաթի»: Դա խոսում է այն մասին, որ հայկական հերիաթներում տեղ գտած ժողովրդի վիշտը, տարագիր վիճակը նկարիչը տեսնում էր նաև իր ժողովրդի առօրյայում, սակայն դա չէր բացառում այդ նույն հերիաթների լավատեսություն, ապագա ազատության հույսի ճառագայթների արտացոլումը Սուրենյանցի ստեղծագործություններում, քանի որ այդ դիժը հատուկ էր նաև Սուրենյանց-քաղաքացուն և արվեստագետին: Շատ բնորոշ է Երվանդ Շահազիզի հիշողությունների միջոցով մեզ հասած Սուրենյանցի դատնությունը լի բացականչությունը. «Ես շատ եմ թափառել օտար հորիզոններում, տառապել եմ, հոգնել: Հավերժ բնություն, արդյոք մի օր լույս աստղ կծագի մեր հարազատ երկրում, որ կարողանանք խաղաղ, անզոր մեր հացով ու ջրով ապրել, մեր մաքուր օդով շնչել, մեր հույզերով հիանալ, մեր հալալ աշխատանքով հագննալ. մեր տառապանքին արդյոք վերջ կլինի»:

Վ. Սուրենյանցի ավելի քան 15 տարիների ընթացքում կատարած «Հայկական ժողովրդական հերիաթներ»-ի նկարազարդումները իրենց խոր բովանդակությամբ, բարձրարվեստ կատարմամբ մնում են որպես մինչևստակետական շրջանի հայ գրքի նկարազարդման արվեստի լավագույն նմուշներից մեկը:

Ռուս գրողներից Վ. Սուրենյանցին հրապուրել են հատկապես Լ. Տոլստոյը, Ա. Պուշկինը և Մ. Լերմոնտովը, Ա. Պուշկինի «Գնչուներ» պոեմի հիման վրա նա կատարում է Զեմֆիրային պատկերող մի աշխատանք: Լ. Տոլստոյի «Հաշի Մուրադի» համար կատարած նկարազարդումները նա ցուցադրում է Շարժական Գեղարվեստական Ցուցահանդեսների Ընկերության հերթական ցուցահանդեսում: Ինչ վերաբերում է Մ. Լերմոնտովի «Իշխանուհի Մերի» վեպի համար 1914 թ. նրա ստեղծած Պեդրինի և Իշխանուհի Մերիի գծանկար-դիմանկարներին, որոնք պահպանվում են Լենինգրադի ՍՍՌԳ Գիտությունների ակադեմիայի ռուս Գրականության ինստիտուտում մի փոքր շոր են և ոչինչ չեն ավելացնում Սուրենյանցի ստեղծագործությանը:

Ռուս գրողների երկերի նկարազարդումներից Վ. Սուրենյանցի ստեղծագործության մեջ ուրույն տեղ են գրավում Ա. Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի յա-

տըրվանը» պոեմի նկարազարդումները (1899 թ., Մոսկվա: Հրատ. Կնեբել և Գրոսման), որոնք յուրատիպ են իրենց գաղափարայնությամբ և կատարման վարպետությամբ: Նկարազարդումները, ինչպես ասացինք, նվիրված են Հովհաննես Այվազովսկուն:

Պուշկինի անմահ պոեմը ստեղծագործական անսպառ ազդյուր է հանդիսացել ուսու նկարիչների համար, որոնց սակայն հուզել է Արևելքի երևակայական կյանքն իր առասպելական շքեղությամբ, հարեմների խորհրդավորությամբ, Այլ ուղղությամբ էր աշխատում Վ. Սուրենյանցի ստեղծագործական միտքը:

Չեռնարկելով պոեմի ձևավորմանը (1897 թ.) Վ. Սուրենյանցը կատարում է նկարները մի ամբողջ շարք, ավելի քան 70 նկարազարդում, որոնք իրենց բարձր արժեքով կարող են առանձին գեղարվեստական այլոմ կազմել:

Դեռևս 1885—1886 թթ. պրոֆ. Վ. Ա. Ժուկովսկու արշավախմբի հետ Պարսկաստանում եղած ժամանակ, Վ. Սուրենյանցը հնարավորություն է ունենում Սպահանի, Շիրազի և Մազանդարանի նահանգներում անմիջականորեն շփվելու ժողովրդի հետ և ծանոթանալու տեղի ազգաբնակչության նիստուկացին, սովորություններին, իսկ Վ. Ա. Ժուկովսկու կնոջ՝ Վառվառա Ալեքսանդրովնայի, ուսումնասիրությունների շնորհիվ նաև կանանց կենցաղին վերաբերող հետաքրքիր տեղեկություններ ստանալ: Ըստ բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանի վկայությամբ, Վ. Սուրենյանցը մի քանի ամիս ապրել է Բախիսսարայում, որպեսզի տեղում ուսումնասիրի պոեմի հետ կապված վայրերը և դեպքերի պատմությունը:

Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումների մեջ հիմնականը հարեմի շրջուցիլ փայլը, պալատի նախությունն ու շուայլությունը չէ: Սուրենյանցին առաջին հերթին հուզում է պոեմի հիմքում ընկած սոցիալական մոմենտը: Նրա ուշադրության կենտրոնումն է հարեմի գեղեցկուհիների անազատ, գերության մասնված կյանքը, որը վաղորդք թողնում է և դալկանում: Էջ առ էջ պատմելով գեղեցիկ լեհուհու պատմությունը, որի համար Գիրեյի սերը, ինչպես նաև հարեմի շքեղությունը համարժեք են գերության, նկարիչը կարողանում է հասնել խոշոր ընդհանրացումների: Ստեղծագործողին հատուկ ներքին զգացումով Վ. Սուրենյանցը կարողանում է ընտրել դիպուկ տեսարաններ («Մարիայի առևանգումը», «Հարեմի կանայք և ներքինին» և այլն), հոգեբանական բարդ մոմենտներ («Գիրեյը», «Մարիան աղոթելիս», «Շատրվանի մոտ») և այդ ամենն այնպես արտահայտիչ և հետաքրքիր վերարտադրել, որ նկարազարդումների ամեն մի էջը լրացնում է անմահ բանաստեղծի զուսպ տողերի տակից առկայծող խոր զգացմունքը: Թվում է գրքի լեյտմոտիվն է,

կազմում անվանաթերթը, որտեղ Վ. Սուրենյանցը պատկերման սուղ միջոցներով (տուշ, ծայր, վրձին) արցունքի շատրվանի կողքին նստած լացող աղչկա ֆիգուրայով արդեն ընթերցողին հաղորդում է պոեմի հիմքում ընկած խոր ողբերգությունը: Այդ նկարազարդումներում կատարման ազատութունը դուզակցված է գծանկարի պլաստիկականության և թեթևության հետ, երբեմն որոշ էջերի բնորոշ է որոշ արտաքին գեղեցկություն, քաղցրություն:

«Բախչիսարայի շատրվանը» մի երկ է, որը նկարչին հնարավորություն է ընձեռում հիմնական տեսարաններից բացի իր ստեղծագործական երևակայությանն ազատություն տալ նաև սկզբնազարդերի և վերջնազարդերի կատարումով: Նրանց կատարման ժամանակ նկարիչը բազմազան ձևերով օգտագործում է պարսկական հարուստ դարդանկարչությունը, հետաքրքիր տեսարաններ Բախչիսարայից, միաժամանակ պահպանելով տեղի բնության տաք շունչը: Նա պատկերում է պալատի ճարտարապետությունը, կենցաղային իրերը, որոնք այժմ էլ պահպանվում են Բախչիսարայում, վերարտադրում է ժամանակի տարադները, իսկ այդ ամենը օգնում են պոեմի բազմակողմանի ընկալմանը:

Մարդկային հույզերի, զգացմունքների և ապրումների ռեալ վերհանման, ինչպես նաև կատարման վարպետության մեջ էր այդ նկարազարդումների լայն տարածում ստանալու դրավախանը և պատահական չէ, որ նրանց մեծ մասը հանձնարարվում է մոգական լպտերով ցուցադրել ժողովրդական լսարաններում կազմակերպվող ընթերցանությունների ժամանակ, իսկ Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանի առթիվ ռուս գրասերների ընկերության նախաձեռնությամբ կազմակերպված ցուցահանդեսում նրանք գտնվում են այցելուների ուշադրության կենտրոնում:

1900—1910 թթ. Վ. Սուրենյանցը, հրատարակել Պ. Սարլինի պատմերով, կատարում է արևմտահվրդպական մի շարք գրողների ստեղծագործությունների նկարազարդումներ, որոնցից հատկապես ուշագրավ են Մ. Մետեղինկի «Կույրերը», «Այնտեղ ներսում», «Անկոչը» պիեսների, բելգիական սիմվոլիստ գրող Ժորժ Ռոդենբախի «Մեռած Բրյուզեն» պատմվածքի, շվեդուհի գրող Սելմա Լագերլյոֆի երկերի ձևավորումները: Այդ աշխատանքներում Վ. Սուրենյանցին հաջողվում է ներքին տրամադրությունից ելնելով ընդհանրացումներ կատարել և կատարողական լակոնիկ միջոցներով հասնել էմոցիոնալ ուժեղ ներգործության:

Մ. Մետեղինկի «Կույրերը» պիեսի կազմի վրա նեղ երիզով սկանդինավյան զարգանկարի ֆոնում լակոնիկ գծանկարով ներկայացված է ձեռ-

նափայտը ձեռքին կույր աղքատ ֆիզուրան: Սպիտակ ֆոնի վրա գծագրված նրա ձեռքը, որը թվում է թե կախվել է անսահման անորոշության մեջ, կամ գրքի առաջին էջում գլխազարդ դարձած իրարից օգնություն հայցող, միության մեջ խարխափող կույրերի ֆիզուրաները սև ֆոնի վրա, այնքան ճնշող, ծանր տպավորություն են գործում, որ դանկում են յուրօրինակ բանալի Մ. Մետեղինկի պիեսի սիմվոլիկայի իմաստն ըմբռնելու համար:

Ժորժ Ռոդենրայի «Մեռած Բրյուզեն» գրքի կազմի բաց շագանակագույն ֆոնի վրա այդ իրենց ձևը կորցրած տերևները, որոնց ցրում է քամին, թվում է թե լողում են տիեզերքի մեջ և գեղանկարչական կերպարներով ավելի են շեշտում գրողի սիմվոլիկ կերպարները: Ապա Մելմա Լագերլոտֆի գրքերի կազմը՝ այդ իրար շողկապված վարդերը կամ լեռների ուրվագծերի ֆոնի վրայով անցնող եղնիկների հոտը, անշափ համապատասխանում են բանաստեղծուհու երկերում ումանտիկ կյանքի նկարագրությանն ու նրա իդեալականացմանը:

1905 թ. Վ. Սուրենյանցը ձևավորում է Ռոբերտ Սիգերանի «Ժամանակակից անգլիական գեղանկարչությունը» գիրքը: Գրքի կազմի վրա նա տեղավորում է նշանավոր պրեռաֆայելիտ (գեղարվեստական հոսանք Անգլիայում, որը սկիզբ էր առել XIX դարի կեսերին) Բյուրն Զոնսի «Ավետում» նկարից հրեշտակի ծանր, կապարանման, պատից գամված ֆիզուրան, որին լրացնում են ոճավորված շոր, ցցուն տառերը, ինչպես նաև գրքի կազմի համար շրջանակ դարձած շղաձգորեն իրար խառնված անորոշ գծերից կազմված զարդանկարները: Վ. Սուրենյանցի մոտ հետաքրքրությունը դեպի պրեռաֆայելիտները սկսվել էր 1900—1901 թվականներից, որը երևում է այդ տարիներին կատարած նրա մի շարք սրբապատկերներից: Այդ աշխատանքներում նա ներմուծում է որոշ տարրեր, որոնք բնորոշ են արվեստի այդ հոսանքին հարող նկարիչների ստեղծագործություններին: Դրա հետաքրքիր օրինակներից է այժմ էջմիածնի եկեղեցում պահպանվող Սուրենյանցի «Ավետում» նկարը, որը կատարված է պրեռաֆայելիտների արձեստին հատուկ նախասիրությամբ: Եվ դա, պատահական չէ: Ռոբերտ Սիգերանի գրքի բովանդակությունից էր բխում կազմի ձևավորման այդ կարգի մեկնաբանումը, իսկ սրբապատկերների կատարման ժամանակ հիմք էին հանդիսանում վերոհիշյալ նկարիչների ներմուծման միտտիկ, վերացական և սիմվոլիկ կերպարները, որոնք իրենց հետ բերում էին նաև կատարման ոճավորում, մի հանգամանք, որը խորթ էր Սուրենյանցի կյանքով լցված գեղարվեստական բարձրաժեռ կտավներին: Այդ իսկ պատճառով էլ պրեռաֆայելիտների արվեստի հանդեպ ցուցաբերած Վ. Սուրենյանցի նախասիրությունները

մնացին միայն պատվերով կատարված մի քանի սրբապատկերների սահմաններում:

Արևմտահայկական գրողների ստեղծագործությունների համար կատարած Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումներից հատկապես ուշագրավ են անգլիացի նշանավոր գրող Օսկար Ուայլդի երկու հեքիաթների («Երիտասարդ թագավորը» և «Աբբայադատեր ծննդյան օրը») նկարազարդումները, որոնք կատարվել են հրատարակիչ Վ. Պ. Սարլինի պատվերով և հրատարակվել 1909 թ.:

Վարդգես Սուրենյանցի տետրերում պահպանված գրանցումներից պարզվում է, որ նա նպատակ է ունեցել նկարազարդելու Օսկար Ուայլդի 18 հեքիաթները: Մետեուլինի, Լագերլոֆի պրպտումներից հետո նրան հուզում է Օ. Ուայլդի հեքիաթների հիմքում ընկած սոցիալական մոմենտը, որի մասին նա արտահայտվել է իր գրույցներից մեկում: «Դուք գիտեք միայն Գորիան Գրեյի պորտրեի» հեղինակ Օսկար Ուայլդին,— ասում է նկարիչը,— սակայն գոյություն ունի նաև «Թեդինգյան բանտի բալլադը» ստեղծագործության հեղինակ Օսկար Ուայլդը, որին մենք քիչ ենք ճանաչում»: Անկասկած, Ուայլդի հեքիաթների հիմքում ընկած սոցիալական մոմենտը ղեռն շատ հեռու էր պայքարի կոչից, այնքանով, որքանով այդ մտախիները նրա ստեղծագործության մեջ մուտք են գործում «Փարիսական ընկերության» համախոհների հետ ունեցած նրա շփման հետևանքով:

Ուայլդի «Պատանի թագավորը» հեքիաթի համար կատարած Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումը ներկայացնում է հոգնատանջ, դալուկ պատանի ջուհականեր, որոնց ուրվադժները մի քանի սպիտակ շտրիխներով նշմարվում են մութ նկուղում, թիապարտության ենթարկված ստրուկներ, որոնք դրսի աշխարհի հետ իրենց կապը կորած լինելով հանդերձ, կյանքի զնով, ծովի հատակից զերմարդկային ճիզով աղամանդներ որսալով գոհացում են տալիս աղատների ազահուսթյանը: Այստեղ ազահուսթյան և մահվան պայքարի պատկերումն է, որոնք իրենց թևերի տակ են առել ողջ աշխարհը: Այդ ամենն իր փոքրիկ հոգով զգում է երիտասարդ թագավորը, որը միակն էր իր շրջապատում, որ տեսավ և զարհուրեց այդ ամենից: Երբ Նրան շին հասկանում, շին կարողանում ըմբռնել նրա ապրումները, և նրան է վիճակված կրել փշե պտակը: Այդ են սիմվոլացնում կազմի վրայի իրար հյուսված փշե պսակները, որոնք կրկնվում են նաև մյուս էջերում որպես սկզբնազարդեր: Հետաքրքրական է, որ երիտասարդ թագավորի երազները ևս Վ. Սուրենյանցը մեկնաբանում է որպես ռեալ իրականություն, պահպանելով նկարազարդման ընդհանուր ոճը: Դա պետք է բացատրել նրանով, որ նկարիչը չի սահ-

մանափակվում հեքիաթի շրջանակներում, այլ ելնելով Օ. Ուայլդի սոցիալական գաղափարախոսությունից, հեքիաթին տալիս է յուրօրինակ սոցիալական երանգավորում: Գծանկարում ևս շկա այն հանգստությունը, որը հատուկ է Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումների մեծ մասին: Գծերը դառնում են զիզգազանման, կատարման մոզեռն ոճը իր հետ բերում է ինչ-որ ներքին անհանգստություն:

Իսկ որքան ճաշակ և հնարագիտություն է ներդրել նկարիչը «Արքայադստեր ծննդյան օրը» հեքիաթը նկարազարդելիս, օգտագործելով Իսպանիա կատարած իր ճանապարհորդությունից ստացած տպավորությունները, իսպանական արվեստի ուսումնասիրությունը:

Սուրենյանցը սեղմ, առև՛ միջոցներով է պատկերում արքայադստեր ծննդյան տարեդարձի առթիվ կազմակերպված հանդեսի տրամադրությունը: Արքայադուստրը, որը նման է Վելասկեզի մենինաներին, փոքրիկ սուսերամարտիկներն ու ցլամարտիկները, ցիտրաների վրա նվագող գեղեցիկ եզիպատուհինները, որոնց էջի մեջ միբռճված միօրինակ շարքը յուրօրինակ երաժշտականության հետ ինչ-որ թախիծ են բերում իրենց հետ, և վերջապես այդ փոքրիկ տղան, որը «հանդգնել է» այդպիսի տղեղության հետ միասին սիրտ ունենալ և, դարձյալ գրքի կազմի վրա, կապանքների միջից երևացող իսպանական գեղատեսիլ բնությունը մարմնավորում են զրական ստեղծագործության ողջ էությունը: Այդ նկարազարդումներում հատկապես հիացնում է Սուրենյանց-գրաֆիկի ճաշակը, ընտրված դիպուկ, բնորոշ տեսարանները, նրանց պարզ և մատչելի պատկերավորումը, առանձին էջերից բացի բազմաթիվ սկզբնազարդերն ու վերջնազարդերը, որոնք օրգանապես կապվում են ընդհանուրի հետ:

Այս գրքերի ձևավորումների մեծ մասը կատարվել է 900-ական թվականներին, մի շրջան, երբ Վ. Սուրենյանցը ապրելով Պետերբուրգում և Մոսկվայում, հասարակական գործունեությամբ անմիջականորեն կապված էր բազմաթիվ արվեստագետների հետ: Անկասկած է, որ այդ շրջանի նկարազարդումներում նկարիչը չէր կարող հեռու մնալ կերպարվեստում սկիզբ առած որոշ հոսանքների ազդեցությունից, ուստի նա կրից մասնավորապես «Միր իսկուստվա» գեղարվեստական խմբակցության ազդեցությունը, որը նրա մոտ հիմնականում արտահայտվում է սիմվոլիկայի, արտաքին ոճավորման հարցերում, սակայն հեռու է մնում նրանց հիմնական սկզբունքներից, որոնք խորթ էին իր ռեալիստական աշխարհըմբռնմանը: Այդ մասին են վկայում «Армянский поэт Смбат Шах-Азиз» գրքի ձևավորման առթիվ Ցու. Վեսելովսկուն հասցեագրված Վ. Սուրենյանցի նամակները:

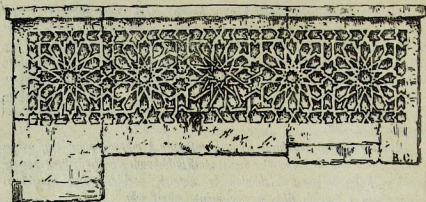
«Միր իսկուստվախ» նկարիչները, իրենց առջև դրել էին զօանկարի պաշտամունքի, ինչպես նաև ճշգրիտ, անբասիր, արտահայտիչ գծին հասնելու խնդիրը: Դրանով նրանք արձագանքում էին արևմտաեվրոպական որոշ հոսանքների և հատկապես անգլիական նոր նկարչությանը՝ պրեռաֆայելիտներին: «Միր իսկուստվախ» նկարիչների մոտ նրբաճաշակությունն ու զօանկարի կատարելությունը ընթանում էին վերացական գեղեցիկի առաջնահերթությամբ զուգընթաց, որն իր էությունը խորթ էր առաջադեմ դեմոկրատական արվեստին:

Վ. Սուրենյանցն ամենաչն վարպետությամբ է տիրապետում գրչի տեխնիկային: Նա սևի ու սպիտակի համադրություններով, միաժամանակ օգտագործելով թղթի ֆակտուրան, երբեմն էլ գուաշի սահմանափակ գույները, կարողանում է հասնել մեծ արտահայտչականության:

Չնայած հարթային մոմենտի առկայությանը (զգեստների և իրերի պատկերման ժամանակ), Ուայլդի հեքիաթների նկարազարդումները արտահայտված են ձևի և բովանդակության լրիվ ռեալիստական միասնականությամբ:

Վարդգես Սուրենյանցի ձեռագրերում հանդիպում ենք բազմաթիվ նմուշների, որոնցից պարզ է դառնում, թե որքան խոշոր տեղ է հատկացրել նա գրքի նկարազարդման արվեստին, ինչպես լուրջ է տեսումնասիրել յուրաքանչյուր գրական ստեղծագործության ամեն մի տողը: Նրա համար գրքի նկարազարդումը՝ արվեստը ժողովրդի մեջ տարածելու ամենադեմոկրատական ձևերից մեկն է եղել:

Խոր կիրպով ուսումնասիրելով տվյալ երկի բովանդակությունը, շեշտելով նրա կարևոր, առաջադիմական կողմերը, բացահայտելով հերոսների սոցիալական և հոգեբանական կերպարը, արտահայտելով տվյալ երկի ազգային և պատմական յուրահատկությունը Վ. Սուրենյանցը բազմաթիվ գրքերի իր նկարազարդումներով նպաստել է այդ բնագավառի զարգացմանն ու հարստացմանը հայ կերպարվեստում:



ՍՈՒՐԵՆՔԱՆՔ ՔԱՏԵՐԱԿԱՆ ՆԿԱՐԻՑ

Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործական կյանքի կարևոր բնագավառներից է Թատերական նկարչությունը:

Վ. Սուրենյանցի առաջին դեկորացիոն աշխատանքը կապված է 1894 թ. Մոսկվայում բացված ռուս նկարիչների փոաջին համագումարի կազմակերպման հետ, որի ժամանակ համագումարի շենքի միջանցքներն ու սրահները դեկորատիվ պաննոներով զարդարելու նպատակով ներգրավվում են մի շարք նկարիչներ «Արվեստը սիրողների ընկերությունից»:

Համագումարի գեղարվեստական ձևավորման մասին տւշագրավ տեղեկություն է պահպանվել նկարիչ Ն. Քաղևոսյանի հիշողություններում. «Այդ տոնակատարության աշխատանքներին «Արվեստը սիրողների ընկերությունից» ընդգրկված էին շատ նկարիչներ: Ազնվական ժողովարանի ֆոյեով ցուցադրված էին Կորովիների, Դոսեկինի, Սուրենյանցի, Արենսկու «Ռաֆայել», Պաստեռնակի, Սավիցկու և Կասատկինի այլ պիեսների համար կատարված բոլոր դեկորատիվ պաննոները»:

Այդ տոնակատարությանը մասնակցել են մի շարք ռուս նկարիչներ, իսկ կենտրոնական դահլիճի կողքի սրահներում դրված են եղել Կ. Ա. Կորովիների «Ղրիմ», Ն. Վ. Դոսեկինի «Գիշեր» և Վ. Սուրենյանցի «Հեռավոր արեվելք» գեղարվեստական պաննոները:

Հետագայում Վ. Սուրենյանցի կատարած ձևավորումների մասին պահանջները են գրավոր տեղեկություններ Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Գանչենկոյի նամակներում, ինչպես նաև բազմաթիվ հիշատակումներ իրեն՝ նկարչի նամակներում և նրա մասին եղած հոդվածներում, որոնցից պարզվում է, որ Վ. Սուրենյանցը Պետերբուրգի Մարինսկի թատրոնում ձևավորել է «Մովսէսներ» բալետը և Ա. Ռուբինշտեյնի «Դև» օպերան։ 1901 թ. մայիսին Վ. Սուրենյանցը Բաբսից գրում է Ալ. Մատուրանին. «Եթե Պետերբուրգի կայսերական թատրոնի զակազը շինեն, վիճակս վատ էր— այնտեղից նամակ ստացա, որով ինձ հրավիրում են Դեմոնի բոլոր հինգ գործողությունները հանձն առնել նկարելու այս ամառվա ընթացքում։ Պատասխանը հեռագրով տվի, թե համաձայն եմ, մայիսի վերջին կգամ— գոնե Կովկասում էտյուդներ կանեմ և նյութեր կփողովեմ, դրանից լավ բան»։

Նույն թվականի նոյեմբերի 4-ին Վ. Սուրենյանցը գրում է Մկրտիչ Բարխուդարյանին Պետերբուրգից. «...Բառի բուն նշանակությամբ գիշեր-ցերեկ աշխատում էի թատրոնում, որպեսզի գործս նշանակված օրը վերջանալ (ժամանակը արագ մոտենում էր)։ Այժմ, վերջապես, այդ էլ եղավ, գործից շատ գոհ մնացին և վերջացրի ուղիղ նշանակված օրը»։

Պետերբուրգում Վ. Սուրենյանցը որոշ աշխատանք է տանում նաև Վ. Կոմիսարժևսկայայի անվան թատրոնում, իրականացնելով նորվեգական դրամատուրգ Հունար Հեյրորգի «Սիրո ողբերգությունը» պիեսի բեմադրության ձևավորումը, որի պրեմիերան տեղի է ունենում 1907 թ. հունվարի 8-ին։

Վ. Սուրենյանցը 90-ական թ. կազարյան ճեմարանում ևս կատարել է բազմաթիվ ուսանողական ներկայացումների ձևավորումներ և կենդանի պատկերներ՝ Մոսկվայում կազմակերպվող հայկական բարեգործական երեկույթների համար։ Այդ մասին իր հիշողություններում պատմում է Հայկական ՍՍՌ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, նկարիչ Վ. Մ. Գայֆեճյանը, որն այդ տարիներին՝ 1890—1901 թթ., կազարյան ճեմարանի աշակերտ էր։ Ըստ բանավոր տեղեկությունների Վ. Սուրենյանցը ձևավորել է նաև մեկ բեմադրություն Կ. Ստանիսլավսկու կազմակերպած «1905 թվականի ստուդիալում», Մոսկվայի Մեծ թատրոնում, ինչպես նաև մի շարք ներկայացումներ՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում։ Սակայն դրանց մեծ մասը մեղ չի հասել։

Մ. Գորկու անվան Մոսկվայի Գեղարվեստական Ակադեմիկ թատրոնի թանգարանում պահպանվել են միայն Վ. Սուրենյանցի մակետներն այդ թատրոնում բեմադրված Մորիս Մետեռլինկի «Կույրերը», «Այնտեղ

ներսում», «Անկողը», ինչպես նաև Ա. Պ. Չխովի «Ճայը» պիեսների վերաբեմադրման համար:

Կ. Ս. Ստանիսլավսկին հեղաշրջելով թատերական արվեստի ողջ սիստեմը, նոր խնդիրներ դրեց նաև թատերական նկարիչների առաջ, նրանցից պահանջելով, որ նրանք ևս որոշ չափով լինեն ռեժիսոր: Դա նշանակում էր, որ թատերական նկարիչը ներկայացման արտաքին կերպարի փնտրումների ժամանակ պետք է ելնի պիեսի ներքին բովանդակութունից, համաձայն լինի բեմադրողի գեղարվեստական մտահղացումներին և կանգնած լինի իր ժամանակի առաջավոր գաղափարների մակարդակի վրա: Դա նշանակում էր, որ թատերական ռեկորները պետք է դադարեին դերասանի հետևում ֆոն լինելուց, մտնեին բեմադրության գործողության մեջ և օգնեին պիեսի դրամատիկական բովանդակության բացահայտմանը:

Կ. Ս. Ստանիսլավսկին և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն Վ. Սուրենյանցի թատերական աշխատանքներին արդեն ժանոթ էին Մարինսկի թատրոնում, աշխատանքներ, որոնք անկասկած դրական կարծիք էին ստեղծել նրանց հեղինակի նկարչական մեծ ունակութունների մասին, իսկ 1904 թ. լույս տեսած Մ. Մետեռլինկի երեք պիեսները՝ Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումներով, կայուն հող ստեղծեցին նրան Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոն հրավիրելու այդ նույն պիեսների ձևավորման համար: Այդ ներկայացումների ռեժիսորներն էին Կ. Ս. Ստանիսլավսկին, Գ. Ս. Բուրչալովը և Ն. Գ. Ալեքսանդրովը:

1904 թ. մայիսի 12-ին Կ. Ս. Ստանիսլավսկու ռեժիսորական պարտիտուրայի վերջնական օրինակն արդեն ավարտված էր: Մոտ երկու ամսվա ընթացքում, մինչև առաջին փորձնական բեմադրությունը (օգոստոսի 1-ը), Վ. Սուրենյանցը կատարում է բազմաթիվ էսքիզներ, մակետներ, որոնք ներկայացնում է բեմադրողներին: Կ. Ս. Ստանիսլավսկին, ըստ սովորության, հավաքում էր այդ ամենն իր մոտ և նախապատրաստական աշխատանքն ավատելուց հետո կուտակված նյութից ընտրում վերջնական օրինակները:

Մ. Մետեռլինկի պիեսների համար կատարած Վ. Սուրենյանցի մակետներից պահպանվել են վեց աշխատանք:

Ա. Պ. Չխովը, որը մինչև 1904 թ. մայիսի 14-ը Մոսկվայում էր, Կ. Ս. Ստանիսլավսկու վկայությամբ անընդհատ լինում էր Գեղարվեստական թատրոնում և հատկապես հետաքրքրվում Մետեռլինկի պիեսներով: Անկասկած, այդ օրերին Վ. Սուրենյանցը հնարավորութուն է ունեցել անձամբ ծանոթանալու Ա. Պ. Չխովի հետ:

Մետեոլոգիկի պիեսների Ստանիսլավսկու պարտիտուրայում «Կուլյրերի» արտաքին ձևավորման մասին կարգում ենք.

«Հանգցնել դահլիճի լույսը և բեմի վրա ևս բոլոր կրակները. երաժշտութիւնն լրիվ մթութիւն մեջ... Քանի նվագում է (5 բուպե)— վարագույրը լուռ և անտեսանելի բացված է... Դեկորները պատկերացնում են՝ սարի վրա հողը թափվել է, առաջացել է փվածք. քարերը, հողը, ճյուղերը, արմատները, ամենը հլուսվել են մի ընդհանուր քառուսում: Անդունդի վրա կախվել է հող, որը պահվում է աճող, դարավոր անտառի արմատներով, երևում են միայն ծառերի բները և ամեն տեսակ ձևերի կեռ արմատները. բները ֆանտաստիկ հաստութիւն են: Հեռվում երևում է ծովը՝ մուժ, շարագույժ, ժամատան աշտարակի հետ՝ հին տան վերևը: Դա կուլյրերի օթեանն է. հեռվում, ծովի մեջ երևում է փարոսը (գիտութիւն, կուլտուրայի սիմվոլը)»:

Վ. Սուրենյանցի կողմից ներկայացված «Կուլյրերը» պիեսի ձևավորման կրեք մակետները համապատասխանում են Ստանիսլավսկու վերոհիշյալ բնորոշմանը:

...Մույլ, խիտ անտառ է. ամեն ինչ խառնվել է իրար: Հողը, քարերը, ծառերը ֆանտաստիկ կերպարանք ունեն և թվում է ամեն ինչ խեղդվում է այդ քառսի մեջ:

Երկրորդ տարբերակում, որը կատարմամբ ավելի թույլ է, ավելի հանգստութիւնն, որոշակիութիւնն կա: Սակայն հատկապես ուշագրավ է 3-րդ՝ վերջնական տարբերակը:

...Խորհրդավոր հանգստութիւնն է տիրում, որին թվում է, թե նախորդել է ողջ տիեզերքի քառսային վիճակը: Ծ՛վ դեպի վեր խոյացող միանման ծառերը, որոնց կատարները չեն երևում, և՛ անկարգ թափված քարերը, որոնց հետ ձուլվելու էին գործողութիւն մասնակից կուլյրերը, և՛ հեռվում երևացող մատուռի սիլուետը— դրանք սիմվոլներ են, տրոնք մարմնավորում և միաժամանակ լրացնում են մետեոլոգիկյան մարդկային ոգիներին:

Այդ կրեք պիեսների ձևավորումներից ամենահաջողն անկասկած եղել է «Կուլյրերի» ձևավորումը: «Այնտեղ ներսում» և «Անկողը» պիեսների ձևավորումներում Սուրենյանցը համարյա թե կրկնում է հեղինակի ուսմարկները, սակայն անկասկած բեմադրութիւնն ժամանակ խոշոր դեր են խաղացել նկարչական և ուժիսորական հաշոյ էֆեկտները: Օրինակ՝ լուսամուտից երևացող, իրար ձեռք բռնած երեք քուլյրերի սիլուետները («Այնտեղ ներսում»), հոլանդական ֆանր ժամացույցի միալար շխշխկոցը, մանգաղի զրնգոցը, որը սիմվոլացնում էր մահը («Անկողը»)՝ և այլն:

Մորիս Մետեոլոգիկի մինիատյուրների բեմադրութիւնը (առաջին ներ-

կայացումը տեղի է ունեցել 1904 թ. հոկտեմբերի 2-ին) մեծ աղմուկ է առաջացնում գեղարվեստական շրջաններում: «Հանդիսականների դահլիճը ամբողջովին լիքն էր: Վերջանալուց հետո բեմ էին դուրս գալիս պ. Ստանիսլավսկին և դեկորացիաները նկարող պ. Սուրենյանցը»,— գրում է թերթերից մեկը:

Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի 7-րդ թատերաշրջանի՝ 1904—1905 թթ., բեմադրութուններից ոչ մեկի մասին այնքան գրախոսական չի գրվել, որքան Մետեուլինկի այդ երեք փոքրիկ պիեսների մասին:

Բոլոր դեպքերում էլ բեմադրութունները համարելով անհաջող, այնքանով տրթանով Չիտովի և Գորկու ռեալիստական դրամատուրգիայի սկզբունքների վրա կառուցված թատրոնում անհամատեղելի էր Մետեուլինկի սիմվոլիկան, գրախոսները անխտիր մեծ տեղ են հատկացնում բեմադրութունը ձևավորող նկարչի գեղեցիկ և շնորհալի աշխատանքին, գտնելով, որ այն լրիվ համապատասխանում է Մետեուլինկի դրամատուրգիայի ոգուն: «Բայց դա ի վերջո գեղեցկութուն էր: Չէ՞ որ ամեն մի տեսարանից կարելի էր թեկուզ նկարել պատկեր: Այդպիսի դեկորներ՝ գիգանտ ծառեր մերկ բներով, ինչպիսին «Կուլյրերում» էր, ես չեմ տեսել մեր բեմերի վրա: Այդ դեկորներից փչում էր և՛ ճշմարտությամբ և՛ ինչ-որ Բյուկլինով, իսկ երբ քամու հոսանքը ճոճում էր հազիվ նշմարվող հուժկու բները, թվում էր, թե ճոճվում էին իսկական ծառեր»,— գրում է գրախոսող Գլազուր:

Մ. Մետեուլինկի պիեսներից հետո Վ. Սուրենյանցը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի համար ձևավորում է Պ. Մ. Յարցևի «Վանքի մոտ» 3 գործողությամբ դրաման, որի պրեմիերան տեղի է ունենում 1904 թ. դեկտեմբերին: Այդ մասին 1904 թ. հունիսի 13-ին Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Պանչենկոն գրում է Կ. Ս. Ստանիսլավսկուն. «Ես դիտեցի «Վանքի մոտի» դեկորները: Վատ չի ստացվի: Նրանք համարյա պատրաստ են: Սուրենյանցին հասկացա»:

Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում պահպանվում է երեք կտորից բաղկացած մի էսքիզ, որը պատկերում է հայկական գյուղաքաղաքի հարուստ տան շքամուտք, վերևում երևացող պատշգամբով: Բակի քարաշեն պարսպի վերևից, կենտրոնական մասում, երևում է բլրի ստորոտին թառած հայկական եկեղեցին, իրեն կից բնակելի շենքերով: Աջից, մինչև ձախ կողմում երևացող սքառչամբը հասնող ծառերի ճյուղերի միջից երևում է լազուր երկինքը: Այդ էսքիզները կատարված են Պ. Մ. Յարցևի «Վանքի մոտ» պիեսի բեմադրման համար:

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում կատարած Մետեուլինկի

պիւսնների ձևավորման հաշտողութիւնը հիմք է հանդիսանում, որպեսզի Կ. Ս. Ստանիսլավսկին և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Ռանչենկոն Վ. Սուրենյանցին 1905 թ. հրավիրեն Ա. Պ. Չիխովի «Ճայ-ի» վերաբեմադրվող ներկայացման ձևավորումները կատարելու:

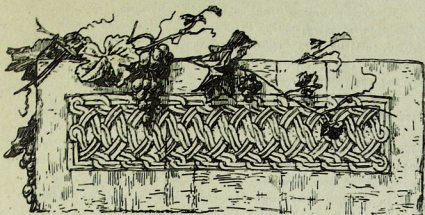
Ըստ Ա. Չիխովի «Ճայի»՝ առաջին և երկրորդ գործողութիւնները կատարվում են Սորինի կալվածքի պարկում: Առաջին գործողութիւնն ժամանակ արեւամուտ է. լինել ծածկվում է տնային ներկայացման համար պատրաստված բնմով, դեպի որը հանդիսականներից գնում է մեծ ծառուղի: Երկրորդ գործողութիւնը կատարվում է նույն պարկի ավելի խորքում: Ձախում երևում է լինել, ուր արտացոլվում է արևը: Ըստ բեմադրող ռեժիսորների Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Ռանչենկոյի մտահղացման, առաջին և երկրորդ գործողութիւնները պետք է ընթանային նույն վայրում, որի համար նրանք մի շարք անգամներ դիմում են Չիխովին, Յայթա՝ թուլքութիւն ստանալու համար:

Բեմադրողները մեծ ուշադրութիւն են նվիրում ներկայացման արտաքին ձևավորմանը, որը պետք է օգներ բեմադրութիւնն ներքին էութիւն արտահայտմանը: «Ճայի» առաջին բեմադրութիւնն ժամանակ, 1898 թ. այն ձևավորող թատրոնի գլխավոր նկարիչ Վ. Ա. Սիմովին չի հաշտվում գրտնել հատկապես առաջին գործողութիւնն տրամադրութիւնը, որը կօգնէր ռեժիսորական միզանսցենների առավել արտահայտչականութիւնը: Թե՛ նկարիչը և թե՛ բեմադրողները գոհ չեն մնում առաջին գործողութիւնն ձևավորումից:

Վ. Ա. Սիմովի ձևավորումը «Ճայի» առաջին գործողութիւնն մեշ, որտեղ Նինա Ջարեշնայան արտասանում է իր մենախոսութիւնը, չէր համապատասխանում տվյալ տեսարանի բովանդակութիւնը: Տարվելով դեկորների պլանիրովկայով, Վ. Սիմովը շկարողացավ արտահայտել բնութիւնն շխտիւնն ընկալման էութիւնը և բացել գործողութիւնն հոգեբանական լարվածութիւնը, ինչպես նաև այն հստակութիւնն ու պարզութիւնը, որը հատուկ է Ա. Չիխովի պիւսններին:

1905 թ. Գեղարվեստական թատրոնն իր ստեղծագործական մտորումների ժամանակ վերաբեմադրում է «Ճայը»: Վերանայվում են միզանսցենները, փոփոխումներ են տեղի ունենում կատարողական կազմում, իսկ ձևավորումը հանձնարարվում է Վարդգես Սուրենյանցին: Ա. Պ. Չիխովի մտ կարևորը բովանդակութիւնն տրամադրութիւնն էր, և ահա Սուրենյանցի նուրբ տոներով կառուցված մեղմ կոլորիտը համապատասխանում էր «Ճայի» բեմական իրականացմանը:

Քատերական նկարչության բնագավառում Վ. Սուրենյանցը ֆիքսացիայի շենթարկեց դրամատուրգի թելադրած բեմադրության արտաքինը։ Կապվելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի կոլեկտիվի հետ, նա կարողացավ ընկալել այն նորը, որը ներմուծվեց Քատերական արվեստի բնագավառը այդ տաղանթավոր կոլեկտիվի կողմից, և դառնալով յուրօրինակ ռեժիսոր՝ բացահայտեց ողջ բեմադրության ներքին էությունը, ստեղծելով բեմադրության ռեալիստական կերպար։



ՍՈՒՐԵՆՅԱՆԵՐ ՅԵՍՈՒՐԱՆ

Վարդգես Սուրենյանցի թղթերում պահպանված սուղ տեղեկություններից պարզ է դառնում, որ նա իր ողջ կյանքում մեծ հակում և սեր է ունեցել դեպի ճարտարապետությունը:

1906 թ. մայիսի 5-ին, Ալ. Մատուրյանին հասցեագրված իր նամակներից մեկում, Վ. Սուրենյանցը գրում է. «Եկեղեցու նախագիծը արդեն պատրաստ է: Այսօր տարել էի Պոլենովին ցույց տալու, էգուց էլ Բիկովսկուն պիտի ցույց տամ ու խսկույն ուղարկեմ»:

Մեր պրպտումներն այդ ուղղությամբ ոչ մի արդյունք չտվին, և թե՛ եկեղեցու նախագիծ, թե՛ նրա կառուցման մասին ոչ մի տեղեկություն հնարավոր չեղավ ստանալ: Մոսկվայի Վազանկովյան գերեզմանատան հայկական մասում, մուտքից դեպի ձախ, իրար կողքի կառուցված են երկու մատուռ. մեկը՝ Գևորգ Քանանյանի, մյուսը՝ Միանսարովայի գերեզմանի վրա: Այդ մատուռների կառուցումները վերագրվում են Սուրենյանցին, սակայն այդ բանավոր կարծիքը հաստատող ոչ մի փաստ դարձյալ հնարավոր չեղավ գտնել: Եթե այդքան սակավ են մեզ հասած Սուրենյանցի ճարտարապետական գործերը, ապա նշանակալից է նրա ժառանգությունը որպես ճարտարապետության տեսարանի:

Հայ ճարտարապետութիւնն պատմական զանազան կոթողների մասին հետաքրքիր տեղեկութիւններն ենք հանդիպում XIX դարի հայկական մամուլում, սակայն այդ հոդվածներում հոդվածագիր-վանականները սահմանափակվում են տվյալ կոթողն այս կամ այն կաթողիկոսի անվան հետ կապելով, իսկ լավագույն դեպքում վերծանելով եղած մակագրութիւնները:

Ահա այդպիսի պայմաններում ճարտարապետութիւնը նվիրված իր հոդվածներում հանդես է գալիս Վարդգես Սուրենյանցը:

Մեզ հասած նրա ձեռագիր, ինչպես նաև տպագիր հոդվածները, որոնց թիվը հասնում է 8-ի, աչքի են ընկնում իրենց ինքնուրույնութիւնով, համապատասխան գրականութիւն խոր ուսումնասիրութիւնով և հատկապես դարերի ընթացքում իր ժողովրդի ստեղծած գեղարվեստական կոթողների հանդեպ տանեցած անսահման սիրով: Վ. Սուրենյանցը նրանց դուրս է բերում արդարին նեղ սահմաններից և ձգտում է ցույց տալ հայկական ճարտարապետութիւնն տեղը մյուս ժողովուրդների գեղարվեստի պատմութիւն մեջ:

Վ. Սուրենյանցի առաջին հոդվածը տպագրված է 1883 թ. «Մեղու Հայաստանի» հանդեսում՝ «Մի քանի խոսք հայկական ճարտարապետութիւն մասին» վերտառութիւնով, 23-ամյա պատանին, ելնելով հայկական ճարտարապետութիւն մասին եղած եվրոպական ուսումնասիրողների աշխատութիւններից, արդեն կարողանում է կողմորոշվել և գրում է, որ «այս բոլոր միասին ոչ միայն չեն ծանոթացնում, այլև սխալ գաղափար են տալիս հայկական արվեստի մասին»: Քննադատելով օտար տեսաբանների աշխատութիւններում եղած ոչ ճիշտ թեզերը հայ ճարտարապետութիւն մասին, Վ. Սուրենյանցը առաջ է քաշում հայկական ճարտարապետութիւնն ինքնուրույնութիւն հարցը:

Վ. Սուրենյանցի երկրորդ հոդվածը՝ «Նամակ խմբագրութիւնը» վերնագրով տպագրված է 1899 թ. «Մշակի» № 200-ում, որի համար առիթ է հանդիսացել նույն «Մշակի» № 187-ում տպագրված «Մի հետաքրքրական հարց» վերնագիրը կրող հոդվածը:

Այդ երկու, ծավալով համեմատաբար փոքր, հոդվածներից հետո Վ. Սուրենյանցը հենվելով իր ճանապարհորդութիւնների ժամանակ կատարած հայկական կոթողների ուսումնասիրութիւնների վրա (Էջմիածին, Անի, Սևան և այլն) 1901 թ. գրում է իր խոշոր աշխատանքներից մեկը՝ «Հայկական ճարտարապետութիւնն տեղը գեղարվեստի պատմութիւն մեջ», որը տպագրում է Վրթանես Փափազյանի խմբագրութիւնով հրատարակվող «Վտակ» խոշորագույնում:



Ունակիս արված սրբություն. 1895 թ.



Այս հողվածում Վ. Սուրենյանցն առաջ է քաշում այն թեզը, որ գեղարվեստը ամեն մի երկրի պատմական տվյալ շրջանի արտահայտությունն է: Նա պատմական տվյալ ժամանակաշրջանի հետ միասին սաղմնային վիճակում զարգանում է նախորդ պատմական շրջանի մեջ, և երբ նպաստավոր պայմաններ են ստեղծվում, «...երևան է գալիս գեղարվեստի այն ճյուղը, որ ազգի ոգուն և ժամանակի պահանջին ավելի է համապատասխան... Այդ ընթացքն է ունեցել նաև հունական և հռոմեական կլասիկ փարթամ գեղարվեստը. ժամանակը հասնելուն պես սկսել է իջնել իր բարձրությունից — էլ տեղ չկար բարձրանալու, որովհետև նոր կյանքի, նոր օրենքների ուրվագծերը սկսեցին երևալ մարդկային մտքերի և սրտերի մեջ»:

Բարձր գնահատելով հայ ժողովրդի ստեղծած, դարերի ընթացքում պատմության հողմերին դիմադրած ճարտարապետական կոթողները, Վ. Սուրենյանցը իր մեկ այլ հողվածում նշում է, որ ամեն մի մասնագետ ձեռնամուխ լինելով որևէ նոր կառուցման, պարտավոր է «ամենանուրբ կերպով ուսումնասիրել հայ ճարտարապետության բոլոր շրջանները», որովհետև «...հայկական ճարտարապետությունը գոյություն է ունեցել անթիվ դարերի ընթացքում, և ինչպես գեղարվեստը ամենայն տեղ, ունեցել է իր ծաղկման և անկման շրջանները»: Սակայն Վ. Սուրենյանցը հայկական ճարտարապետությունը չի սահմանափակում ազգային կուլտուրայի նեղ շրջաններով, այլ այն համարելով խոշոր ներդրում համաշխարհային կուլտուրայի պատմության դանձարանում, այն դիտում է որպես մյուս ժողովուրդների կուլտուրայի ժառանգության մի օղակ:

1903 թ. «Մշակի» համարներում նկարիչ Ա. Ֆեթվաճյանը տպագրում է «Գեղարվեստը հայերի մեջ» հողվածաշարքը, որտեղ առաջ է քաշում այն միտքը, որ «հայի բնության հատկանիշն է նմանվել ուրիշին և ենթարկվել... ճա մի հող է, տրի վրա կարելի է աճեցնել ամեն ճաշակ ու բարքեր...», ապա գտնում է, որ հայկական ճարտարապետության ոճը եկվոր է, տր նա կրել է հելլենա-լատինական, բյուզանդական և ապա արաբական ճարտարապետությունների ոճական ազդեցությունները:

Այդ հողվածները մեծ հուզում են առաջացնում հայ ինտելիգենցիայի շրջաններում: Պատասխանելով Ալ. Մատուրյանի այդ անթիվ գրած նամակին, 1903 թ. հոկտիսի 15-ին, Վ. Սուրենյանցը գրում է. «Նրա (Ֆեթվաճյանի—Մ. Ղ.) այդպիսի արագ արած եզրակացությունները և այդպես շուտով կարգացած վճիռը այնպիսի ծանր տպավորություն թողեց վերաս, և չհամբերեցի և նույն «Մշակին» մի այլ հողվածով գրեցի ի պաշտպանություն հայկական գեղարվեստի, և իրավ, տրաքվելու բան չէ՝ — առանց հիմնովին ուսում-

նասիրելու, առանց իրեն հաշիվ տարու, թե գեղարվեստն ընդհանրապես ի՞նչ է — մերը կապիկոթյունն է ամսվանում, բերելով իր տեսած թանգարանների կտոր ու լքթված օրինակները...»:

Ահա այդ հոդվածում, որը տպագրվում է «Մշակի» 1903 թ. № 176-ում «Գեղարվեստի նորագույն հոսանքները և հայկական ճարտարապետությունը» վերնագրի տակ, Վ. Սուրենյանցը սեղմ բնորոշելով գեղարվեստի պատմական շրջանները (Ասորեստան, Պարսկաստան, Հունաստան, Հռոմ, Վերածնունդ, ինչպես նաև նորագույն շրջանները) հանգում է այն եզրակացության, որ «Գեղարվեստի կրակն ամենահին դարերից սկսյալ անշեղ է մընում մինչև մեր օրերը, անցնելով ազգից ազգ, դարից դար, մերթ բարձրանալով, մերթ ընկնելով, ծիլ է տվել և ծաղկել է այն երկրում, որտեղ հողը նրա համար նպաստավոր է եղել»:

Հակաճանաչելով Ֆեթավճյանի արվեստի «եկվորություն» թեզին, Վ. Սուրենյանցը առաջ է քաշում նաև արվեստի փոխադարձ ազդեցությունների հարցը: Վ. Սուրենյանցը չի ժխտում հարևան երկրների արվեստների միջև եղած փոխազդեցությունները և ընդունելով բյուզանդական ոճի մուտքը Հայաստան, գտնում է, որ նա ձուլվեց տեղական տարրերի հետ. «Երկրի բնավորությունը և ազգի հոգեկան առանձնահատկությունները տիրապետեցին [այդ] ոճին այն աստիճանի, որ... դժվար է մտածել մի տճ այդ աստիճան համապատասխան հայի բնությանը և նրա բնական երկրի աշխարհագրական դիրքին»: Հայկական եկեղեցական ճարտարապետության կատարյալ տիպարը Վ. Սուրենյանցի համար՝ Հոփսիսիմի եկեղեցին է, որն իր յուրօրինակությամբ, ձևերի համաչափությամբ, կոմպոզիցիայի պարզությամբ, նրա բոլոր հոդվածներում էլ արժանանում է մեծ հիացմունքի: Ապա հեղինակը հարց է տալիս. «...ամոթ ըլինի հարցնելը՝ ի՞նչ է բյուզանդական կոչված տճը: Դա միանգամայն արևելքում գտած ոճ է... Ո՞վ գիտե, կարելի է մեր երկրում այնքան էլ նոր չէին նրա տարրերը»:

Վ. Սուրենյանցը ճարտարապետության հետ կապում է նաև հայկական քանդակագործության զարգացման հարցը և գտնում է, որ հայկական քանդակագործության, որպես արվեստի առանձին ճյուղի զարգացման համար պատմական պայմանները վերին աստիճանի աննպաստ են եղել: Նա իր ինքնուրույն զարգացումը չի տնեցել և միշտ կապված է եղել ճարտարապետության հետ: Սուրենյանցը հատկապես հիացմունքով է խոսում հայկական տաճարների արտաքին քանդակների մասին, որոնք նուրբ ժապավենաձև երիզով կապում են սյունները իրար հետ, անցնում կամարների, դռների, պատուհանների մյուսյով, հյուսվում են, կազմում զանազան ձևի

ղարդաքանդակներ: Նա իր զայրութիւնով լի խոսքն է ուղղում Ա. Տեթվաճյա-
նին, նրա արած շտապ եղբակացութիւնների համար, գտնում է, որ նրա
մտքերը կտրված են իր ժողովրդի պատմութիւնից, նրա կուլտուրական
հարստութիւնների ստեղծման պայմաններից և նախատում է նրան ազգա-
լին արժանապատիւթյան զգացման բացակայութիւն համար:

Վ. Սուրենյանցի տեսական ժառանգութիւն մեջ նշանակալից տեղ
են դրավում այն հոգովածները, որոնք նվիրված են էջմիածնի մայր տաճարի
վերաշինութիւն հարցերին, տաճար, որը նրա համար ոչ թէ քրիստոնեո-
թիւնն էր, այլ, ինչպես ինքն է գրում, «գեղարվեստական երկասիրու-
թիւնն»:

Մեզ են հասել Վ. Սուրենյանցի «Դարձյալ էջմիածնի վերաշինութիւն
մասին» հոդվածը, տպագրված «Մուրճի» 1909 թ. № 88-ում, երկու ձեռագիր
հոդվածներ՝ «Մ. էջմիածնի վերաշինութիւն հարցը» հայերեն, գրված Խրիմ-
յան կաթողիկոսի ժամանակ: Երկրորդը՝ ռուսերեն է և կարդացվել է 1912 թ.
Մոսկվայում բացված ռուս նկարիչների երկրորդ համագումարում: Մեզ է
հասել նաև Սուրենյանցի կողմից Մատթեոս 2-րդ կաթողիկոսին ուղղած
«Ծաղազա վերանորոգութեան տաճարի սք. էջմիածնոյ» վերտառութիւնը
կրող զեկուցագիրը:

Վ. Սուրենյանցը խիստ քննադատութիւն ենթարկելով ճարտարապետ
Շտեյնի նախագիծը, ըստ որի էջմիածնի արտաքին մասերը ի մի պետք էր
բերել և դարձրել Անիի X դարի քանդակներով, գտնում է, որ պետք է պաշտ-
պանել շինքի ոճը, պահպանել ավելի ուշ շինված հավելվածները՝ զանգակա-
տունը, իշման տեղը, թանգարանը, խորաններն ու սեղանները, որոնք զար-
դարում են տաճարը և նրա երկարամյա պատմութիւնը վկայագրող հիշա-
տակարաններ են: Նա մեծ սխալ է համարում տաճարի արտաքին և ներքին
ձևերին ձեռք տալը: Պետք է շնկատվի, որ նրան մարդու ձեռք է դիպել, որով-
հետև «ճարտարապետական երկասիրութիւնն» գեղեցկութիւնը կախված է,
անտարակույս, նրա առանձին մասերի փոխադրած հարաբերութիւնից—
ճարտարապետութիւն հոգին, նորա ներդաշնակ ամբողջութիւնն է: ...Ճար-
տարապետական երկասիրութիւնը մի ոտանավոր է և կամ շարական և նորա
չափը խախտել ու վանկերի թիվը փոխել մի վարպետի քիմքով— չի կարելի»:

Վ. Սուրենյանցը միևնույն ժամանակ առաջ է քաշում մեկ հիմնական
հարց, որ ինքը կընդունի տաճարի վերաշինութիւնը մասնակցերու առա-
ջարկը, սակայն իր առաջադրած նկարների էսքիզները և գծագրերը պետք է
քննարկման դրվեն խոշոր քաղաքներում՝ Պետերբուրգում, Մոսկվայում,
Քիֆիսում, Մյունխենում և Փարիզում, որպեսզի համապատասխան մաս-

նագետներ հնարավորութիւն ունենան ժանտխանալու նրանց հետ և հայտնեն իրենց կարծիքը՝ օգնած լինելով գործին:

Վ. Սուրենյանցը դեռևս անցյալ դարի 90-ական թվականներին, հիմնվելով հայ ժողովրդի կողմից դարերի ընթացքում ստեղծված ճարտարապետական կոթողների վրա, կարողացաւ կանգնել տեսական ճիշտ ուղու վրա, առաջ քաշելով այն միտքը, որ յուրաքանչյուր ժողովրդի ստեղծագործական ժառանգութեան հարցը քննելիս անհրաժեշտ է առաջին հերթին նկատի ունենալ այն պատմական, քաղաքական և հասարակական պայմանները, որոնք ծնունդ են տվել տվյալ ժողովրդի հոգևոր հարստութիւններին:



Վ. Սուրենյանցի տեսական ժառանգութեան մեջ հետաքրքիր են նաև այն հոդվածներն ու զեկուցումները, որոնք նախրված են կերպարվեստի զանազան հարցերին:

1883 թ. Մյունխենում բացվում է համաշխարհային գեղարվեստական ցուցահանդես, որը հետաքրքիր է եղել թե իր մեծութեամբ (90 դահլիճ, 3000 գեղանկարչական աշխատանք) և թե իր որակով: Վ. Սուրենյանցն այդ առթիվ հոդված է գրում «Մի քանի խոսք եվրոպական նկարչութեան մասին» վերնագրով, որը տպագրվում է 1883 թ. «Արձագանքի» № 40-ում: Դա Սուրենյանցի անդրանիկ հոդվածն է, որ նա տպագրում է մամուլում և, անկասկած, որպես առաջին աշխատանք պատիվ է բերում երիտասարդ հեղինակին:

Նախքան ցուցահանդեսի բաժինների նկարագրումը Վ. Սուրենյանցը մի թեթև պատմական ակնարկ է գցում արվեստի անցած ուղու վրա, ապա նոր միայն անդրադառնում է ցուցահանդեսի վերլուծմանը:

Նա դրական վ. համարում աճ, որ ժամանակակից նկարիչների զգալի մասի նպատակն է դարձել պատկերել «բնութիւնը իր թերութիւններով և արժանավորութիւններով», ապա ավելացնում է. «և իրավ, մի՞թե բնութեան թերութիւնները նորա արժանավորութեանց հետ մի գեղեցիկ ներդաշնակութիւն չեն կազմում»:

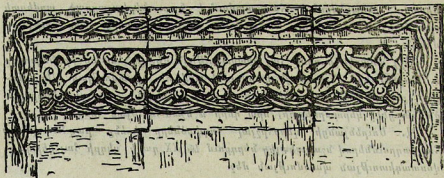
1890 թվականին նշանակվելով էշմիածնի Գևորգյան ճեմարանի նկարչութեան դասատու, միևնույն ժամանակ Վ. Սուրենյանցը ստանձնում է «Արվեստի պատմութիւն» առարկայի դասավանդումը:

Նույն թվականի փետրվարի 27-ին, ուսուցչական խորհրդի հերթական

նիստում, ըննարկվում և հաստատվում է նրա ներկայացրած արվեստի պատմության ծրագիրը: Պահպանվել է այս ծրագրի ներածութունը միայն:

Այդ առարկայի գծով հայ իրականության մեջ շունենալով իր նախորդը՝ Վ. Սուրենյանցը ինքնուրույն կազմում է արվեստի պատմության վերաբերյալ ծրագիր, նպատակ ունենալով մատաղ սերնդին բազմակողմանիորեն ծանոթացնել կերպարվեստի, նրա դերի և նշանակության հետ:

Վ. Սուրենյանցի վերոհիշյալ հոդվածները իրենց բազմակողմանի հարցադրումներով նշանակալից ներդրում են XX դարի սկզբի հայ կերպարվեստագիտության պատմության մեջ:



ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՆԵՂ ՔԱՐԳՄԱՆԻՉ

Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործական ժառանգության մեջ զգալի տեղ են գրավում նրա կատարած թարգմանությունները, որոնք մինչև օրս էլ հիմնականում շեն կորցրել իրենց արժեքը: Դա պետք է բացատրել նախ Վ. Սուրենյանցի մեծ ընդունակություններով՝ լեզուներին տիրապետելու հարցում, նրա կողմից կատարվող անընդհատ տառամասիրություններով այդ բնագավառում, ինչպես նաև մեծ սիրով դեպի հայկական, ռուսական և եվրոպական ժողովուրդների գրականությունները: Վ. Սուրենյանցը ռուսերենին, անգլերենին, իտալերենին, գերմաներենին, պարսկերենին տիրապետել է այնպես, որ անգլերեն բնագրից Շեքսպիր և Ուալդ է թարգմանել, իտալերեն գեկուցում է կարդացել հայ արվեստի մասին, պարսկերեն բնագրով կարդացել է Ֆիրդուսի, Օմար Նայամ, Հաֆիզ, իսկ ամենակարեւորը՝ կատարելության աստիճանի տիրապետել է հայերենին, որն, ինչպես ինքն է վկայում, սովորել է հորից՝ Հակոբ Սուրենյանցից, չորը հազվագյուտ հայկաբան էր և գիտեր նաև աշխարհաբարը իր բոլոր շարքառներով:

Սուրենյանց-թարգմանչի մասին տեղեկությունները շատ են: Պահպանվել են մի քանի տետրեր, որոնցում գրի են առնված որոշ թարգմանություններից հատվածներ, ինչպես նաև շրատարակված առանձին թարգմանություններ: Այդ մասին որոշ տեղեկություններ ենք ստանում նաև

պահպանված նամակներից: Սուրենյանցի թարգմանութիւններից հրատարակվել են միայն Հանս Շիլդերգերը «Ճանապարհորդութիւնից» Հայաստանի մասին եղած հատվածը, որը նա թարգմանում է գերմաներենից և կցում մի փոքր ինքնուրույն հոդված, ինչպես նաև Շեքսպիրի «Միջամանային գիշերվա երազը»:

Վ. Սուրենյանցի թարգմանութիւնների շարքում հատկապես արժեքավոր են Շեքսպիրի երկերի թարգմանութիւնները:

Շեքսպիրի «Քաղաքի Ռիչարդ երրորդի ողբերգութիւնը» թարգմանված է դեռևս մյուսինսյան տարիներին, 1883 թ. Սուրենյանցի ուսանող եղած ժամանակ: Տեքստում կան բազմաթիվ շնչումներ և ուղղումներ: Այդ օրինակներից, 1889 թ., Սուրենյանցն արտագրում է մեկ օրինակ և իսպանացի դրամատուրգ էյսագիրե Խոսե էլեգարայի «Գալաթեա» պիեսի թարգմանութեան հետ մեկտեղ ուղարկում է Պոլիս՝ Պետրոս Աղամյանին: Այդ առթիվ անվանի ողբերգակը գրում է.

«Անշուշտ... ուղենալով ներելի հանդիսացնել այդքան երկար ժամանակվա լուսթյունդ, նախ ուզեր ես, դեռ նամակդ չի գրած, միջնորդներ դնել. երկու անմահ միջնորդներ՝ իմ ներողութիւնն ընդունելու համար, մինը, անմահն Շեքսպիր, այլ մյուսը տաղանդավոր սպանացին էլեգարա, առաջինը իր փառավոր Ռիքարտով, այլ երկրորդը իր սքանչելի Գալեոտտոյով. այո, եկան, թեպետ առանց հանձնարարական նամակի, բայց այնչափ գեղեցիկ և խնամքով էին ուղարկված, հայացուցած, այնպես դրավիչ կերպով ստացել էին բարեխոսի պաշտոնը, որ մոռացրին ինձ այցելուին լուսթյունը, իրենց անմահ բարբառով: Շատ ու շատ շնորհակալ եմ քեզանից: Եվ վստահ եղիր, որ մի օր (խոսքը մեր մեջ) պատիվ պիտի բերեմ քեզ՝ նոցա ներկայացնելով...»:

Իր այդ նամակում Աղամյանը նրանից թույլտվութիւն է խնդրում «մի քանի տեղեր, մի քանի բառեր միայն փոփոխելու», որոնք, անհրաժեշտ են արտասանութեան համար, ապա ավելացնում է. «...կաղաչեմ, որ գրես թե Ռոսսի կամ Պոսարթ, ի՞նչ կերպ կհասկանային Ռիքարտը. հիվանդոտ, մեղամաղձոտ, խորամանկ, շար, փառասեր, կա՞ղ, թե քաշտոն»:

Առաջին օրինակը Աղամյանին ուղարկելուց հետո Վ. Սուրենյանցը «Ռիչարդ 3-րդի ողբերգութեան» թարգմանութիւնը պատրաստում է տպագրութեան համար: 1893 թ. նոյեմբերի 27-ին ավարտում է այն, կցելով մի առաջարան, որտեղ բնութագրում է տվյալ երկի արժեքը Շեքսպիրի ստեղծագործութեան մեջ, այն դասելով «Համլետի» և «Օթելլոյի» կողքին: Սակայն ինչպես իր հիմնական ստեղծագործութեան բնագավառում, այն-

պես էլ թարգմանութիւններում Վ. Սուրենյանցը չի բավարարվում իր կատարած աշխատանքով, այլ միշտ վերանայում, միշտ ձգտում է կատարելագործել այն: Այդ մասին է վկայում Օվի Սևումյանի գրած նամակը Վ. Սուրենյանցին Արասթումանից, 1916 թվականին.

«Ռիչարդ 3-րդ» պատրաստելու իդեան դուք տվիք ինձ և այժմ բոլորովին կլանված եմ այդ աշխատանքով: Կարծում եմ, որ ինձ պետք է հաշոդվի այդ դերը:

Եթե ձեզ հայտնի են աղբյուրների այդ դերի ուսումնասիրման համար, խնդրում եմ ինձ գրեք կամ ուղարկեք վերադիր վճարով, անշափ շնորհակալ կլինեմ:

Նույնպես և թարգմանութեան մասին: Դուք կարծեմ մտադիր էիք թարգմանել: Ինչ լավ կլիներ, եթե առաջիկա սեզոնին մինչև հոնովար հասցնեք: Ինձ թվում է, որ մեզ համար ավելի լավ կլիներ թարգմանել արձակ, ոչ ոտանավորով:

Վ. Սուրենյանցը Օ. Սևումյանին չի հայտնել «Ռիչարդ 3-րդ ողբերգութեան» իր կատարած թարգմանութեան մասին, որովհետև միշտ ուսումնասիրող, միշտ հետազոտող Սուրենյանցին չէին կարող բավարարել երկու տասնամյակ առաջ իր կատարած թարգմանութիւնները:

Եքսպիրի երկրորդ պիեսը, որի թարգմանութեանը ձեռնարկել է Վ. Սուրենյանցը 1892 թ. Մոսկվայում՝ «Նուրիտս Կեսարն» է: Պահպանվել են այդ թարգմանութեան երկու տետրերը, որոնցից առաջինն ունի բաղմաթիվ շնչումներ և ուղղումներ, իսկ երկրորդը մաքրագրված օրինակն է, առաջարանով և դարձյալ հարուստ ծանոթագրութիւններով համալրված:

Վ. Սուրենյանցը 1912 թ. մինչև 1915 թ. ընկած ժամանակաշրջանում կատարել է մի ճանապարհորդութիւն դեպի Եվրոպա, եղել է Փարիզում, ուր հանդիպել է անվանի դերասան և ռեժիսոր Օվի Սևումյանին, որի մասին վկայում է վերջինիս նամակը ուղղված Նովհ. Քումանյանին.

«Նկարիչ Սուրենյանցը Փարիզից մեկնելու ժամանակ ինձ ասաց, որ իր թարգմանութիւնները պիտի թողնի Ձեզ մոտ, տր կարևոր դեպքում ես կարող եմ վերցնել: Այժմ կարևոր է «Օթելլոն», եթե կարելի է տոմսաբերի հետ ուղարկեք»:

«Օթելլոյ» թարգմանութեան պահպանված ձեռագիրը (1912 թ.), բացի ունեցած առաջաբանից և ծանոթագրութիւններից, ուշագրավ է նաև նրանով, որ թարգմանիչը տալիս է շեքսպիրյան կերպարների իր մեկնաբանումը, որն անկասկած կօգնէր դերասանին կերպարի գեղարվեստական դրսևորման գործում: Սուրենյանցի միակ տպագրված թարգմանութիւնը «Միջ-

ամառնային գիշերվա երազն» է: Այդ թարգմանության առաջին օրինակը Սուրենյանցը կատարել է 1898 թ., սակայն 1912 թ. դերասան և «Հուշարարի» խմբագիր Վրուլրի առաջարկից հետո՝ «Հուշարարում» տպագրելու մասին, նա վերանայում է տեքստը, լրացուցիչ ուղղումներ կատարում. գրում է առաջարան և ծանոթագրություններ, որոնք ըստ նրա «Շեքսպիրի սովորական ուղեկիցներն են նաև բնագրում»:

Պահպանվել են Վ. Սուրենյանցի երեք նամակները ուղղված Վրուլրին, ինչպես նաև «Միջամառնային գիշերվա երազին» կցած առաջաբանը, որոնք հետաքրքիր տեղեկություններ են հաղորդում Սուրենյանց-թարգմանչի մասին: Նախ՝ Սուրենյանցը գրում է, որ ինքը հավատարիմ է մնացել Շեքսպիրի գրվածքների այդ շրջանին, որը նա համարում է երկրորդ շրջան, երբ, ինչպես ինքն է նշում, Շեքսպիրը հեռացել էր «եթիտասարգական տարիներում դեպի կոկիկ ոտանավորներն ունեցած իր հակուսից և միտքը վերջացնում էր սողի միջում: Ոտանավորի շափը, կոկոսիցունը և ճշտությունը էլ առաջվա կարևորությունը չունեն նրա համար, հանգեցրել հազվագյուտ են: Այդ սկզբունքներին հավատարիմ մնալս՝ մի զարմանալի հետևանք ունեցավ— ախ է՝ թարգմանությունը ստացվեց համարյա բառացի և սող առ սող»: Ահա այս հանգամանքը Վ. Սուրենյանցին առիթ է տալիս թարգմանության առաջարանում գրելու. «Բանաստեղծության թարգմանության լավագույնն էլ զորդի հակառակ կողմն է— նկար կա, բոլոր ներկերը, թեև քիչ զօգույն, բայց և այնպես իրենց նուրբ ելևէջներով ամբողջովին ներկա են, սակայն խավը, ա՛խ, մետաքս թավիչ խավը միշտ պակաս է... և այդ մի հավիտենական պակաս է մնալու անուղղելի»: Դրա համար էլ նա խոշոր կարևորություն է տալիս բառերի բաղձակողմանի մեկնաբանմանը, որոնց ճիշտ իմաստը արտահայտելու համար վերցնում է բառի արմատը տարբեր լեզուներում և գտնում հայկականում ամենաբնորոշը, որը լրիվ կհամապատասխանի Շեքսպիրի արտահայտած մտքին: Սուրենյանցը խոշոր տեղ է հատկացնում նույնիսկ անունները և հեղինակային նշագրումները տպարանում ճիշտ շարելուն: «Դա կլասիկ գրվածք է և ես ամենամեծ երկյուղածությամբ ու պատկառանքով եմ վերաբերվել նորան և շատ անգամ արտաքուտ աննշան երևացող և նույնիսկ մտքին չվնասող փոփոխություն դյուրավ կարող է երկու զանազան հրատարակությունների տարբերությունը համարվել, և քանի որ գրքի վերնագիրը որոշում է ինչ հրատարակությունից է թարգմանվել, անհրաժեշտ է նրան հավատարիմ մնալ»,— գրում է Վ. Սուրենյանցը Վրուլրին, իրեն ուղարկած տպագրության առաջին օրինակներում տեղ գտած սխալները ճշտելու անթիվ:

Վ. Սուրենյանցն անկասկած ծանոթ էր Շեքսպիրի երկերի բոլոր հրատարակություններին և նա լավագույնը համարում էր 1600 թ. «Globe Edition» հրատարակութունը, որը հայտնի է «The Cambridge-Shakespeare» անունով, որից և ինքը կատարել է իր թարգմանությունները, ամեն տետրի վրա անդդերեն լեզվով նշելով հրատարակության լրիվ անունը:

Սրանով շին սահմանափակվում Վ. Սուրենյանցի կողմից Շեքսպիրի դրամաների թարգմանությունները: Դեռևս 1912 թ. Վրուլյին գրած նամակներից մեկում Վ. Սուրենյանցը նշում է. «այժմ ունեմ բացի այս Ձեզ ուղարկած «Ծորագից», «Հուլիոս Կեսար», «Ռիչարդ երրորդ», «Վինձորի ուրախ կանայք» և «Օթելլո»»: «Վինձորի ուրախ կանայք» պիեսի թարգմանության մասին է նշում նաև Հովհ. Քումանյանին հասցեագրված իր նամակում Օվի Սևումյանը:

«Ես Ձեզ ասացի,— գրում է նա,— որ Բաքվից Արեւյանը խնդրում է «Վինձորի ուրախ կանայք» Սուրենյանցի թարգմանությամբ: Այսօր կրկին նամակ ստացաւ: Խնդրում եմ, եթե կարելի է այդ պիեսը ուղարկեք, որ Արեւյանին տւարկեմ»:

«Վինձորի ուրախ կանայք» պիեսի, ինչպես նաև «Լիր արքա» դրամայի թարգմանությունները հնարավոր շեղավ գտնել: «Լիր արքայից» առանձին թերթիկներ պահպանվում են Հայաստանի Պետական Ձեռագրատանը (Մատենադարանում), որի վրա հավանական է Վ. Սուրենյանցն աշխատել է էջմիածնում եղած տարիներին՝ 1890—1891 թթ.:

«1889—90 թթ. մինչև 1891 թ. մարտ ամիսը,— գրում է Ստ. Լիսիցյանը,— ես և Հովհաննիսյանը միասին պաշտոնավարում էինք էջմիածնի Տեմարանում: Մեզ հետ էր նաև Վարդգես Սուրենյանցը, նկարիչը, որը շատ էր հափշտակված Շեքսպիրի գրվածքներով և փորձեր էր անում նրա ստեղծագործությունները հայերեն թարգմանելու: Պետք է ենթադրել, որ, աշխատել է «Արքա Լիրի» թարգմանության վրա:

Թերթելով Վ. Սուրենյանցից պահպանված տետրերը, որտեղ նա գրի է առել իր մի քանի ինքնուրույն բանաստեղծությունները, ինչպես նաև թարգմանությունները, տեսնում ենք, որ նա սխտեմատիկաբար գրադրել է թարգմանական աշխատանքով:

Վ. Սուրենյանցը Շեքսպիրի երկերի թարգմանության վրա աշխատել է 30 տարի՝ 1883—1913 թթ.: Նույն այդ ժամանակաշրջանում նա թարգմանել է նաև Շեքսպիրի մի շարք սոնետները (130, 30, 154, 19, 12), Հայնեից յոթ բանաստեղծություն, Գյոթեի «Ցառուտից» «Մարգարիտի աղոթքը»:

ինչպես նաև Ուլանդի «Երզնի անձօր»։ Վերջինս հավանաբար թարգմանված է էջմիածնում, որովհետև այդ նույն ժամանակին է վերաբերվում «Երզնի անձօր» բանաստեղծության նկարագրողման մեղ հասած մեկ էջը։ Վ. Սուրենյանցի տետրակներում պահպանվել են նաև Օ. Ուսյուդի «Նոնենինների տան հեքիաթները» ժողովածուից «Մանուկ արքա», «Արքայադստեր ծննդյան օրը» և «Աստղ-մանուկ» հեքիաթների թարգմանությունները, որոնք շնն տպագրվել և մնացել են սևագիր վիճակում։



Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործության հիմքում ընկած է արվեստագետի մեծ հայրենասիրությունը։ Դա քննադատորեն մտածող հայ դեմոկրատ նկարչի գիտակցական հայրենասիրությունն էր, որը ճշմարտացի խոսք էր ասում իր ժողովրդի մասին, նրա անցյալի և ներկայի մասին։ Սուրենյանցի լավագույն ստեղծագործությունները, որոնք կատարված են նրա ստեղծագործական վերելքի տարիներին՝ 90-ական թվականներին, հայ ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված մտորումներ են, հազցված ջերմ հայրենասիրությամբ, բարձր հումանիզմով և հասարակական խոր բովանդակությամբ։ Բոլոր դեպքերում նրա ուշադրության կենտրոնումն է կանգնած մարդը իր հույզերով, իր ապրումներով, իր անցյալով և ներկայով։ Սուրենյանցը ստեղծեց կենդանի, արտահայտիչ կերպարների մի ամբողջ պատկերաշար, որտեղ հանդես բերեց արվեստագետ-քաղաքացու մեծ սերը դեպի մարդը և հավատ դեպի նրա լավագույն, ապագան։ Այդ լավատեսությունը նրա կենտրոնական ստեղծագործությունների միջով անցնող հիմնական գծերից մեկն է։

Վ. Սուրենյանցի բոլոր աշխատանքների օրգանական մասը կազմող այդ ձևագրերը, խորքանդակները, ճարտարապետական բազմաթիվ զարգարանդակները, որոնց գեղեցիկ պատկերումներով նրա արվեստի այս կողմը առնչվում է ուս մեծ նկարիչ Վ. Վերեշագինի արվեստին, իսկ հայ կերպարվեստում մնում է անկրկնելի, խոսում են հայ ժողովրդի դեկորատիվ արվեստի հանդեպ ունեցած նկարչի մեծ սիրո մասին։

Սակայն Վ. Սուրենյանցի արվեստը հեռու է ազգային նեղ տահմանափակությունից։ Արա Գեղեցիկի և Զաբելի հետ միասին նրան հետաքրքրում են ամամահ Հաֆիզն ու Ֆիրդուսին, Սմբատ Շահազիզի «Հորեյանական տարեդարձի» նկարագրողման հետ միասին արվեստագետի վրձինը

ստեղծում է նաև Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի գունագեղ էջերը: Նրան հատուկ է մեծ հետաքրքրություն դեպի այլ ազգերի արվեստը, ճարտարապետությունը և ճարտարապետական ձևերի յուրօրինակությունը, դեպի դեկորատիվ-գունանկարչական ձևերը, որոնցով նա շեշտում է այդ ժողովուրդների ստեղծագործական օժտվածությունը: Վ. Սուրենյանցը նույն սիրով է պատկերում և՛ պարսկական ստալակոտեղ ղոնները, շենքերի արտաքին ապակենկարները, գունագեղ գորգերը, որոնք կառուցվում են լոկալ տոների յուրօրինակ ներդաշնակ համադրություններով, և՛ մավրիտանական արվեստին բնորոշ ճարտարապետական կտորները, որոնց հատուկ է տեխնիկայի վարպետություն, կատարման նրբություն, ձևերի պարզություն և գունային ներդաշնակություն:

Վարդգես Սուրենյանցը բազմակողմանի ստեղծագործող է: Մեծ է ու անփոհ հատելի նրա դերը հայ կերպարվեստում, հիմնականում որպես խոշոր պատմական նկարիչ: Նրա պատմական թեմաներով կոմպոզիցիոն աշխատանքները ունեն ձևի և բովանդակության միասնականություն, գեղարվեստական մտահղացման կատարյալ արտահայտություն: Որպես իսկական ռեալիստ արվեստագետ, Վ. Սուրենյանցը կարողանում է հոգեբանորեն հիմնավորել իր նկարների կոմպոզիցիան, նրանց սյուժեն կառուցել որպես ճշմարտացի, ռեալ գործողություն, նա մեծ հմտությամբ կարողանում է հիմնական ֆիգուրաների, ինչպես նաև նկարում մեծ տեղ գրավող զանազան դետալների հետաքրքիր դասավորությամբ և գունանկարչական միջոցների հարուստ օգտագործմամբ շեշտել, առաջ քաշել և մատուցել հիմնականը, էսկանը, այն, ինչ նշանակալից է աւանդաժեշտ տվյալ ստեղծագործության մեջ: Իր աշխատանքներում Վ. Սուրենյանցը հանդես է գալիս նաև որպես դրամատուրգ, որը կարողանում է սյուժեին տալ յուրօրինակ լուծում և ընդհանուրի հոգեբանական վերլուծման միջոցով հասնել ողջ ստեղծագործության արտահայտչականությանը: Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործություններն անկեղծ են, ճշմարտացի, էմոցիոնալ, արվեստագետը ամեն մի աշխատանքի մեջ ներդրել է իր հոգուց, մտածող պոետի ջերմ սրտից մի մասնիկ և այդ արել է խոր համոզմունքով, բարձր գնահատելով պատկերվածը:

Վարդգես Սուրենյանցի արվեստի ուժը խարսխված է նրա ստեղծագործությունների խոր բովանդակության, գեղարվեստական լեզվի պատկերավորության վրա, որոնց շնորհիվ նրա ամուսնը իր պատվավոր տեղն է գրավում XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբի հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչների շարքում:

Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործությունների բարձր վարպետու-
թյունը, նրա արվեստի նպատակասլացութունը, լալն դիպպազոնը, ժողո-
վրրդական ստեղծագործության հետ ունեցած սերտ կապը, այդ ստեղծագոր-
ծության յուրովի ու ինքնատիպ մշակումը բարձր է գնահատվում և արժեքա-
վորվում սովետական ժողովրդի կողմից և ուսանելի դառնում սովետական
արվեստագետների համար:

Արդևն Արեւելոյն անբարեբաղնի անբարեբաղնի
հարցն. ինչ աղիւթն ինչ աղիւթն ինչ աղիւթն
-դարձան անբարեբաղնի անբարեբաղնի անբարեբաղնի
-ազննելն ի նորաշէնն ի ճշտելն ի ճշտելն ի ճշտելն
Կրկն անբարեբաղնի անբարեբաղնի անբարեբաղնի
աղիւթն ինչ աղիւթն ինչ աղիւթն ինչ աղիւթն

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

ՅՈՒՑԱԿ

ԸՆԴՈՒՆՎԱԾ ԿՐՃԱՏՈՒՄՆԵՐ

ՀՊՊ—Հայաստանի Պետական Պատկերասրահ
Ստվ. յուղ.—Ստվարաթուղթ, յուղաներկ
Ստվ. ջրան.—Ստվարաթուղթ, ջրաներկ
Թղթ. ջրան.—Թուղթ, ջրաներկ
Կտ. յուղ.—Կտավ, յուղաներկ
Ստվ. տուշ —Ստվարաթուղթ, տուշ
Թղթ. մատ.—Թուղթ, մատիտ

Չափերը տրված են սանտիմետրերով:



- 1878 Կանացի դիմանկար. ստվ. յուզ., 22×16, աշխց ցածում՝ «W. Sourenian X
18—70», ՀԳԳ;
30
- 1879 Ստեփանոս Նազարյանի դիմանկարը. տեղն անհայտ է:
Ստեփանոս Նազարյանի գիպսե դիմակը. տեղն անհայտ է:
- 1881 Հոռմի մի անկյուն. ստվ. ջրան., 21×14, ձախից ցածում՝ «W. Surenianz Roma
17
18—81», ՀԳԳ;
8
- Միֆայել Չամչյանի դիմանկարը. ստվ. ջրան., «Վ. Սուրենյանց 10
18—81 Վենետիկ»,
8
Գ. Հովնանի սեփականություն:
- Արսեն Բազրատունու դիմանկարը. ստվ. ջրան., «Վ. Սուրենյանց 10
18—81 Վենետիկ»,
8
Գ. Հովնանի սեփականություն:
- Արսեն Բազրատունու դիմանկարը. ստվ. ջրան., «Վ. Սուրենյանց 18
18—81 Վենետիկ»,
8
Գ. Հովնանի սեփականություն:
- Արսեն Բազրատունու դիմանկարը. ստվ. ջրան., «Վ. Սուրենյանց 1
18—81 Վենետիկ»,
9
Գ. Հովնանի սեփականություն:
- Նղիա Քավմանյանի դիմանկարը. ստվ. ջրան., «Վ. Սուրենյանց 11
18—81 Վենետիկ»,
9
Գ. Հովնանի սեփականություն:

Վենետիկ. Կոլոննի հուշարձանը. թղթ. շրան., 24,5×14,5, աչից ցածում՝ «W. Sureniansz

Venezia ²⁶18—81», 2ՊՊ.

Վենետիկի տեսարան. ստվ. շրան., 13×22,5, աչից ցածում՝ «W. Sureniansz Venezia», 2ՊՊ.

Վենետիկ ջրանցք. ստվ. շրան. 14×25, աչից ներքևում՝ «W. Sureniansz Venezia,

¹⁹18—81», 2ՊՊ.

[1882] Ալրոմ. Մյունխենից, բազմաթիվ ընդօրինակումներով և ինքնուրույն գծանկարներով, 2ՊՊ.

Ալրոմ. Մյունխենից, բազմաթիվ ընդօրինակումներով և ինքնուրույն գծանկարներով,
Գ. Հովնանի սեփականություն:

Ալրոմ. Մյունխենից, բազմաթիվ ընդօրինակումներով և ինքնուրույն գծանկարներով,
Գ. Հովնանի սեփականություն:

Ալրոմ. Մյունխենից, բազմաթիվ գծանկարներով, Մ. Ղազարյանի սեփականություն:
1883 Բեռլինի դիմանկար. կտ. յուղ. 53,5×44, աչից վերևում՝ «Վ. Սուրենյանց 83», 2ՊՊ.

Լ. Մուրաֆյանի դիմանկարը. ստվ. տուշ, գրիչ, 26×19,5, աչից ցածում, «1883 Մյունխեն,
Վ. Սուրենյանց», 2ՊՊ.

Իրանցու դիմանկար. թղթ. մատ., 33,5×25, աչից ցածում՝ «1885 Սպահան, մեջտեղում՝
պարսկերեն, աչ անկյունում «В. Суреньянцъ», 2ՊՊ.

Պարսկական տան նախա Ջուլայում. կտ. յուղ., 37×28, աչից ցածում՝ «Վ. Ս. օգոստ.
2.85 Ջուլայ», 2ՊՊ.

Ղանբուզ գյուղի տեսարան. կտ. յուղ., 22,5×35, աչից մեջտեղում, «Ղոհրուզ. յուղ. 8,85»,
2ՊՊ.

[1885] Դուռ ստալակախոսով. կտ. յուղ., 36,5×19, 2ՊՊ.

Բակ (էտյուդ). կտ. յուղ., 27,5×32, 2ՊՊ.

էտյուդ խաչաբով. կտ. յուղ., 28×21, 2ՊՊ.

Երկու պարսիկ. կտ. յուղ., 24×33, աչից ցածում պարսկերեն, 2ՊՊ.

[1886] Իսպանանի ձեռագիր ավետարանից ընդօրինակումներ. տեղն անհայտ է:

Իման-Ղազն սրբի գերեզմանը. տեղն անհայտ է:

Շան Սուրբան Հուսեյնի մեղրեփ ենբխին տեսարանը Իսպանանում. տեղն անհայտ է:

1857 Ներքինին հարեմում. կտ. յուղ., 45×32, աշից ցածում՝ «W. Surenianz 87», 299:

Դամառ Քարիզայի հորեյանական ճաշկերույթի ճաշացուցակը. աշից ցածում՝ «Վ. Սուրենյանց Մոսկվա, 7 հունվարի 1887», ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան, Ռ. Պատկանյանի ֆոնդ:

Շանի հանգիստը. կտ. յուղ., 71×46, 299:

Հարեմում. կտ. յուղ., 45×32, 299:

1858 Նկարչի բռն դիմանկարը. թղթ. մատ., 12,5×9,5, աշից ցածում՝ «Վ. Սուրենյանց 88 Մոսկվա», 299:

Սերենադա. կտ. յուղ., 40×48, աշից ցածում՝ «Վ. Սուրենյանց 88», 299:

Աղամյանը Օրեյլոյի դերում. կտ. յուղ., աշից վերնում՝ «W. Surenianz», ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

[1888] Աղամյանը Վրի դերում. թղթ. մատ., 9,5×6, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

Աղամյանը Արենիի դերում. թղթ. մատ., 8,5×6,5, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

Աղամյանը Օրեյլոյի դերում. թղթ. մատ., 14,5×9,3, ներքում՝ «Ահա պատճառը», ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

Աղամյանը կյանքում. թղթ. մատ., 10,5×6,2, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

Աղամյանը կյանքում. թղթ. մատ., 7,3×6,3, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

Աղամյանը կյանքում. թղթ. մատ., 9,3×6,1, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

1889 Թերթի ճակատի նկարագրողում. թղթ., սուշ, զրիշ, 35×24,5, ձախից ցածում՝ «Վարդգէս Սուրենյանց 1889», 299:

[1889] «Տարգի» կազմը և զարդատանը. թղթ. սուշ, զրիշ, 12,5×35, 299:

«Գիտություն» («Տարազի» համար)։ Քղթ. տուշ, գրիչ, 8×17, աչից ցածում՝ «Վ. Ս.», 299,

«Բեղարվեստ» («Տարազի» համար)։ Քղթ. տուշ, գրիչ, 8×17, աչից ցածում՝ «Վ. Ս.», 299,

«Մանր լուսեր» («Տարազի» համար)։ Քղթ. տուշ, գրիչ, 8×17, 299:

«Տեխնոն» («Տարազի» համար)։ Քղթ. տուշ, գրիչ, 8×17, 299:

«Հայտաբարություններ» («Տարազի» համար)։ Քղթ. տուշ, 8×16,5, 299:

«Մատենախոսություն» («Տարազի» համար)։ Քղթ. տուշ, 8×16,5, 299:

1890 Մակար կարողիկոսի դիմակարգը. աչից ցածում՝ «Վարդգէս Սուրենեանց 1890», գտնվում է էջմիածնում:

[1890] Վանեցի նամակտը. ստվ. տեմպերա, 34×25, աչից ցածում՝ «Յ. Շ.», վերևում՝ «Նապետ վանեցի», 299:

Վանեցի Նախ քնի. ստվ. տեմպերա, 35×26, աչից վերևում՝ «Նախ քնի», աչից ներքևում՝ «Յ. Շ.», հետևում գրված է՝ «Нахаеть популярный рассказчик сказок, прозванный дядушкой Нахо из Вана». ՆՍՄԻ ԳԱ-ի Գրափաստիթյան և տրվետի թանգարան:

989 ր. ձեռագրից մանրանկարների ընդօրինակում. տեղն անհայտ է:

1647 ր. ձեռագրից ընդօրինակումներ. տեղն անհայտ է:

[1891] էջմիածնի զանգակատան մի մասը. կտ. յուղ., 32×28, 299:

էջմիածնի տաճարի ներսի կարգադրումների ընդօրինակումներ. տեղն անհայտ է, 1 նկարազարդում՝ Քղթ. գուաշ, 39×27,5, 299:

1892 Եկեղեցում. կտ. յուղ., 36×26,5, ձախից վերևում՝ «Յ. Суреньянец 92», 299:

Անիի կուստեաց վանքի ավերակները. տեղն անհայտ է:

Սմբատ Շահազիզի հորելյանական հաշկերույթի հաշտցանկը. տեղն անհայտ է:

1893 «Армянские беллетристы». том I, под ред. Ю. Веселовского и Минаса Берберяна, Москва, ձեռագրումը:

Սմբատ Շահազիզ. «Հորեկյանի տարեգարծն». Մուկվա, Եկարազարդումը:

[1893] Հայկական երեկոյի ծրագրի շապիկ. *Ճեռաբա, աշից ցածում՝* «В. Суреньяницъ», 299.

Գայանեի վաճեք. *տեղն անհայտ է:*

Մառայության ժամին. *տեղն անհայտ է:*

Կարեավանառի կրպակը Թննրանում. *տեղն անհայտ է:*

Հաֆիզի երգը. *տեղն անհայտ է:*

1894 [հյայր. կտ. յուզ., աշից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 24», Ղազարական ՍՍԹ Ալմա-Աթաի Տ. Գ. Եհչենկոյի անվան թանգարան:

Ռուս եկարիչների 1-ին համագումարի ծրագրի կազմը. *ձախից վերևում՝* «В. Суреньяницъ 24» Москва.

Հայկական երեկոյի ծրագրի նկարում. *Ճեռաբա, աշից ցածում՝* «В. Суреньяницъ 24», 299.

[1894] Հեռավոր Արևիկ. *դեկորատիվ պաննո, տեղն անհայտ է:*

1895 Խաչվերաց նախատեսակ էջմիածնի վաճեում. *կտ. յուզ., 121×91, ձախից ցածում՝* «В. Суреньяницъ 25», 299.

Ռտեակոխ արված սրբություն. *կտ. յուզ., 112×69, ձախից ցածում՝* «В. Суреньяницъ 25», 299.

Պատանի Հաֆիզը երիտասարդ շիրազունիներին զովերզում է Մուսելի վարդերը. *ձախից ցածում՝* «В. Суреньяницъ 25», *տեղն անհայտ է:*

Նեմիրովիչ Գանչենկո. «Խալիֆ Թեոմար». *Եկարազարդումը:*

[1895] էջ Շենեռազաղեից. *տեղն անհայտ է:*

Եվ ով չէ կրում իր խաչը ու չէ գալիս իմ Լտեից. չէ կարող լինել իմ արակերտը. *տեղն անհայտ է:*

1897 Հոփսոսմի եկեղեցին էջմիածնի մոտ. *կտ. յուզ., 81×152, ձախից ցածում՝* «В. Суреньяницъ 27», 299.

Փարիզի Սեն-Փերմեն եկեղեցին. *կտ. յուզ., 22×40, ձախից ցածում՝* «В. Суреньяницъ Paris, 97 St. Jermenia», 299.

Իսպանիա. Գրեկադա. կտ. յուլ., 27,5×19, ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 97», 299.

Նկատելիա ներստովեա Ջիվիլեգովայի դիմանկարը. Թմբուկի վրա, կաշի յուլ., տրամագիծը 23,5, աչից ցածում՝ «Վ. Ս. 1897», 299.

[1897] «Մովաններ» բալետի 3-րդ գործադրոյան՝ «Դավադիբների» ձևավորումը, Մարիսկի թատրոնում:

Վիեննայի պատմական բանգարանի աստիճանները. կտ. յուլ., 40,5×26, 299.

Ալիամբրայի առյուծի բակի կամարների տակ. տեղն անհայտ է:

1286 թ. ձեռագրից ընդօրինակումներ. տեղն անհայտ է:

1898 Բաճառեղծ Սմբատ Շահադիզի հորեյանի ուղեծրի նկարագրումը: Մագաղաթ, 25×6, ցածից մեղսեղում՝ «Վ. Սուրենյանց 98», ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականութեան և արվեստի թանգարան:

Հայկական երկնայի ծրագրի ձևավորում. ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 98», 299.

«Братская помощь пострадавшим в турции Армянам». 2-ое. вновь обработанное и дополнительное, изд., под ред. гр. Джаншиева, ձևավորումը:

[1898] Իսպանիա. Ալիամբրա. կտ. յուլ., 32,5×20, ձախից ներթնում կիսաշնչված՝ «В. Суреньяницъ», 299.

Իսպանիա. էտյուդ սանդուղով. ստվ. յուլ., 39,5×22, 299.

Մզկիթի ներս՝ Կարգովայում. տեղն անհայտ է:

Քեաշըջիկ. տեղն անհայտ է:

Գռեապան Ալիամբրայում. տեղն անհայտ է:

Նկայի առ իս... թղթ. տեմպերա, 17×45, 299.

Միտաների դուռը (Ալիամբրա). տեղն անհայտ է:

Տեսարան Ալիամբրայից. «Թագունու աշտարակը». տեղն անհայտ է:

«Թագավարի կամուրջը» Վալենսիայում. տեղն անհայտ է:

Կարգովայի տանարի ներսի տեսարան. տեղն անհայտ է:

Կորդովայի տանաքի ներքի տեսարան. տեղն անհայտ է:
Բարսելոնայի տանաքի բակը. տեղն անհայտ է:
Բարսելոնայի տանաքի կամարը. տեղն անհայտ է:
Բարսելոնայի տանաքի կամարների տակ. տեղն անհայտ է:
Բարսելոնայի թագավորանիստի դուռը. տեղն անհայտ է:

Տանաք Վալենսիայում. տեղն անհայտ է:
Վալենսիայի քր. Անդրեյի եկեղեցու ներքը. տեղն անհայտ է:
Վալենսիայի քրագավորի կամուրջը. տեղն անհայտ է:

Անկյուն Ալեմբրայում. տեղն անհայտ է:
Եկայֆ առ իս... տեղն անհայտ է:

Հնդօրինակումներ 902 թ. ձևազրից. տեղն անհայտ է:

Հնդօրինակումներ 1336 թ. ձևազրից. տեղն անհայտ է:

1899 Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մտ. կտ. յուղ., 214,5×93, աշխց ցածում՝ «В. Суреньяницъ 99», 299:

Ջարդից ճետո. կտ. յուղ., 177×93, աշխց ցածում՝ «Վ. Սուրէնեանց 1899», 299:

Անաղվածը. կտ. յուղ., 53×39,5, աշխց ցածում՝ «В. Суреньяницъ 99», 299:

Աղջկա զլխանկար. կտ. յուղ., 44×31, ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 99», Հենինսկանի բաղադրային թանգարան:

Առևանգում. կտ. յուղ., 123×47, ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 99», Հենինսկանի բաղադրային թանգարան:

А. С. Пушкин «Бахчисарайский фантан». изд. Кнебель-Гроссман, ատանձին էջեր, սկզբնազարդեր ու վերջնազարդեր թվով 42 հատ, պահպանվում են ՀԳԳ-ում:

1900 Հնչա (ճապոնում). կտ. յուղ., 42×25,5, ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1900», 299:

Սպասում. կտ. յուղ., 37×26, ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1900», 299:

Ավտում. կտ. յուղ., ձախից ցածում՝ «Նուէր տիկին Աֆրիկեանից 18 նոյեմբերի 1900 ամի», աշխց ցածում՝ «Վարդգէս Սուրէնեանց թուին ՌՅԽԹ», պահպանվում է էջմիածնում:

Կյանք առ իս ամենայն վաստակեալի հանգուցեց զձեզ. կտ. յուլ., աշից ցածում՝ «Վարդգէս Սուրենեանց թուին հայոց ՌՅԽԹ», պահպանվում է էջմիածնում:

Խաչկուրյուն. աշից վերևում՝ «Յիսուս Նազովրեցի թագաւոր հրէից», ցածում՝ «Ստեփանոս Վարդանի Ղարիբջանից ի յիշատակ ծնողաց իւրոց 12 նոյեմբերի 1900 ամի», աշից ցածում՝ «Վարդգէս Սուրենեանց», պահպանվում է էջմիածնում:

1901 Սափորեներ վաճառող հույն կիներ. թղթ. տեմպերա, 55,5×38, աշից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1901», 299:

Իսպանուհիներ. կտ. յուլ., 71×44,5, ձախից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1901», 299:

Իսպանական պարուհի. կտ. յուլ., 51×38, աշից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1901», 299:

Քրիստոսը Հեքսամեթի այգում. կտ. յուլ., ձախից ցածում՝ «Վարդգէս Սուրենեանց թուին հայոց ՌՅԽԹ», աշից ցածում՝ «Սարգիս Ավետիսեանից ի յիշատակ նուէր Ոսկանայ Օրդուբադոցայ 18 նոյեմբերի 1901 ամի», պահպանվում է էջմիածնում:

«Վտակ». գրական-բանասիրական ժողովածու, խմբ. Վրթ. Փափազյան, Թիֆլիս, ձևավորումը:

Ալ. Մատուրյան. «Գրչի հանգներ». ձևավորումը: Յնագիրը շՍՍԻ ԳԱ-ի Գրականութեան և արվեստի թանգարանում:

[1901] Ա. Ռուրիկեշեանի «Իեր» օպերայի ձևավորումը Պետերբուրգի Մարինսկի թատրոնում, վարիզների տեղն անհայտ է:

Շատրվանի մոտ. տեղն անհայտ է:

Սպիտակ դղյակ. կտ. յուլ., 113×155, տեղն անհայտ է:

1902 Հայկական երեկույրի ծրագրի ձևավորումը. աշից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1902», 299:

[1902] Վաղ զարեաներ. տեղն անհայտ է:

Բժ. Վահան Արծուհի. «Բժշկի գրույցներ» — ձևավորումը:

«Սոյսակ Հայաստանի». ազգային լիակատար երգարան, հատոր 1-ին, 5-րդ տպագրութիւն, ձևավորումը:

«Գիգոր Զանգեան ռուս մամուլի էջերում». ձևավորումը:

Յիրդուսին կարդում է իր Շահնամն. տեղն անհայտ է:

1903 «Առողջապահիկ թերթիկ». խմբ. Վահան Արծուհի, ձևավորումը:

1904 Морис Метерлинк. «Слепые». նկարազարդումը:

Морис Метерлиик. «Там внутри». Եկարագարդումը:

Морис Метерлиик. «Непрощенная». Եկարագարդումը:

Жорж Роденбах. «Мертвый бригге». Եկարագարդումը:

Մորիս Մետեռլիկի «Կույրերը», «Այնտղ ներսում», «Անկոչը» պիեսների ձևավորումը Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնում, պահպանվել են վեց մական Մոսկվայի Ակադեմիական Գեղարվեստական թատրոնի թանգարանում:

Պ. Յարգեև, «Վաճի մոտ» բեմադրության ձևավորումը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, 1 էսքիզ 3 կտորից՝ 2ՊՊ-ում:

1904 Հադրանակած սիրո երգը. (բառ Տուրգենևի). կտ. յուղ. 73×161, տեղն անհայտ է:

Ալ. Մատուշան. «Ռուս բանաստեղծներ». 1-ին գրքուկ, ձևավորումը:

1905 Հայ կանանց կյանքի կենդեցուց. կտ. յուղ., 107×135, աչից ցածում՝ «В. Суреньянигъ. 905», 2ՊՊ:

1905 Ю. Веселовский. «Армянский поэт Смбаг Шах-Азиз». Москва, второе значительное издание, Եկարագարդումը:

Զեխովի «Ճայը» պիեսի վերաբեմադրման ձևավորումը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում:

1906 Կարողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի դիմակաբը. կտ. յուղ., 246×160, ձախից ցածում՝ «Վ. Սուրճևանց 906», 2ՊՊ:

[1906] Հուճար Հեյրուզի «Սիրո ողբերգություն» պիեսի բեմադրման ձևավորումը Կոմիսարժևսկայայի թատրոնում, 1 էսքիզ 2ՊՊ-ի արխիվում, ստվ. գուռա, 10,2×46,5:

[1906—1914] «Հայկական ժողովրդական հեփիարներ» դրքի կազմը. թղթ. գուռա, տուղ 29×31. 2ՊՊ:

«Դառնիկ ախպեր» հեփիարի Եկարագարդումներից.

«Մանուշր Դառնիկ ախպեր հետ». ստվ. տեմպերա, 31×31, 2ՊՊ:

«Մանուշր րազուհի». ստվ. տեմպերա, 35×31,5, 2ՊՊ:

«Արևնառ և օձամանուկ» հեփիարի Եկարագարդումներից. ստվ. տուղ, գուռա, 32,5×20. 2ՊՊ:

«Արևնառ և օձամանուկ» հեփիարի Եկարագարդումներից. թղթ. գուռա, 22×32, 2ՊՊ:

«Արևնառ և օձամանուկ» հեփիարի Եկարագարդումներից. ստվ. գուռա, տուղ, 19×24,5. 2ՊՊ:

«Օխ, վայ» հեփաթի նկարազարդումներից. ստվ. շրան, տուշ, 17×14,5, 2ԳԳ:

«Մոխրառք» հեփաթի նկարազարդումներից. ստվ. տեմպերա, 27,5×23, 2ԳԳ:

«Իմաստուն օձը» հեփաթի նկարազարդումներից. ստվ. տեմպերա, 31,5×26,5, 2ԳԳ:

Հայկական հեփաթի նկարազարդումներից (անավարտ). ստվ. գուն. մատիտ, 38×22,5, 2ԳԳ:

Հայկական հեփաթի նկարազարդումներից (անավարտ). ստվ. տուշ, մատիտ, 25×33,5, 2ԳԳ:

Հայկական հեփաթի նկարազարդումներից. ստվ. գուաշ, տուշ, 30,5×10, 2ԳԳ:

Հայկական հեփաթի նկարազարդումներից. ստվ. տուշ, գուաշ, 16,5×32,5, 2ԳԳ:

Հայկական հեփաթի նկարազարդումներից. կազմը. ստվ. շրան, 30,5×30, աչից ցածրում՝ շՎ. Ս.Յ, 2ԳԳ:

1907 Մալոմե. կտ. յուղ., 155×155, ձախից ցածրում՝ «В. Суреньяницъ 907», 2ԳԳ:

Ազով-Դոնյան բանկային տան կառավարչի 25-ամյա հարիլյանի ուղեծրի նկարազարդումը. Վ. Հարուժյունյանի սեփականություն:

1908 Роберт Сизеран. «Современная Английская живопись». Москва, изд. В. П. Саблина, ձևավորումը:

[1908] Ջեմֆիլա. թղթ. շրան, ձախից ցածրում՝ «В. Суреньяницъ», տեղի սեճայա է:

1909 Ապետ կիեր. կտ. յուղ., 173×175, ձախից ցածրում՝ «В. Суреньяницъ 1909», Լենինականի քաղաքային թանգարան:

Զարիլ բազմուկ լվերադարձը գտնի. կտ. յուղ., 71×107, աչից ցածրում՝ շՎ. Սուրբենյանց 909», 2ԳԳ:

Оскар Уайльд «Молодой король». Изд. В. П. Саблина, նկարազարդումը, 6 էսքիզ պատկանվում է 2ԳԳ-ում:

1910 А. Спендиаров. «Восточные песни. Изд. В. П. Саблина, ձևավորումը:

Сельма Лагерлеф «Полное собрание сочинений». Изд. В. П. Саблина. ձևավորումը:

[1910] Մադրանկար (Մառուլյան). թղթ., տուշ, ներքնում՝ «Հայ մուսայի որդեգիր», ձախից ցածրում՝ շՎ. Ս.Յ, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

Մադրանկար (Մառուլյան). ստվ. տուշ, ձախից ցածրում՝ շՎ. Ս.Յ, ՀՍՍՌ ԳԱ-ի Գրականության և արվեստի թանգարան:

1911 Ա. Տքանդարով «Մի ար, ճլբուլ». Տառա Սադրյան, ձևագրումը:

1912 Լ. Յա. Հնամանի դիմանկարը. կտ. յուզ., 152×76,5, աշխց վերևում՝ «Վ. Սուրէնեանց 912»,
Հենինդրադի Պետական ռուսական թանգարան:

1912 Փոքրիկ Յավեր. տնայնրա, տեղն անհայտ է:

Ալլոմ. բաղկացած է 40 թերթից, 299:

Արևելյան պարունի. կտ. տնայնրա, 108×93, Գրողնու Գեղարզեստական թանգարան:

Ինքնադիմանկար. տեղն անհայտ է:

Աշուղ Ղարիբ (Հաս Լերմոնտովի). տեղն անհայտ է:

Հարի Մուրադ (Հաս Տոլստոյի). տեղն անհայտ է:

Հովն. Թումանյանի դիմանկարը. տեղն անհայտ է:

Գ. Գ. Ռուսպետի դիմանկարը. տեղն անհայտ է:

Երկսայի դիմանկար. տեղն անհայտ է:

Կանացի դիմանկար, կտ. յուզ., 299:

1913 Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահնամն» Մանմեղ Ղազնևացուն. կտ. յուզ., 132×172, ձախից
ցածում՝ «В. Суреньянце 13», 299:

Ա. Գ. Իդիսունի դիմանկարը. կտ. յուզ., ձախից ցածում՝ «В. Суреньянце 13», 299:

[1913] Յանազիրա. տնայնրա, տեղն անհայտ է:

Հարրյանի — նայկական ժողովրդական նեխարի, նկարազարդումներից. տեղն անհայտ է:

Երկու էջ ալլոմից. տեղն անհայտ է:

1914 Իլյանունի Մերի (Հաս Լերմոնտովի). գծանկար, աշխց ցածում՝ «Рисунки к герою
нашего времени» Հենինդրադ, ՍՍՏՄ ԳԱ-ի Գրականութեան ինստիտուտ:

Պեշուրին (Հաս Լերմոնտովի). գծանկար, նույնը:

Ռումանո Մելիքյան. սով. գրիչ, տուշ, դուաշ, 24×23,5, աշխց ցածում՝ «Վ. Սուրէնեանց»,
Հեանում՝ «1914 Պետերբուրգ», ներքևում Ռ. Մելիքյանը գրել է՝ «Սիրելի բարեկամ
Վ. Հ. Սուրէնեանին — ինձից 1914 թ.»:

Հայկական ժողովրդական հեֆիարների կազմը. ստվ. ջրան., 30,5×30, աչից ցածում՝
սվ. Ս.», 299:

1915 Բարեգործական երեկույթի պլակատ. ստվ. գուաշ, 33×43, 299:

Գաղթական կանայք. Բղթ. տեմպ., 35×25, աչից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 1915», 299:

Ալշեցի տղա (վարդան). ստվ. տեմպերա, 33,4×25, աչից ցածում՝ «В. Суреньяницъ,
915. ЗЧМ.», 299:

Պետրոգրադը՝ հայերին. ստվ. տուշ, 40×31, աչից ցածում՝ «В. Суреньяницъ 915», 299:

Պլակատի էսֆիզ. ստվ. գուաշ, տուշ, 19×17,5, 299:

[1915—1916] Գեղըկունի Ձիշան. ստվ. տեմպերա, 35,5×25,5, աչից ցածում՝ «В. С.» 299:

Մոկացի աղջիկ. ստվ. տեմպերա, 25×25,5, ձախից ցածում՝ «В. С.», 299:

Վանեցի փախստական կանայք. ստվ. տեմպերա, 35×25,5, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Տարից սառունցի. Բղթ. տեմպերա, 35×25,5, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Շատախցի կին. ստվ. տեմպերա, 35,5×25, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Վանեցի գաղթական կանայք. ստվ. տեմպերա, 34×25, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Ալշեցի գեղըկունիներ. ստվ. տեմպերա, 34×23,5, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Էրզրումցի տղամարդ. ստվ. տեմպերա, 33,5×25, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Մոկացի աղջիկներ. ստվ. տեմպերա, 31,5×21,5, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Գաղթական աղջիկ (էրզրումցի). ստվ. տեմպերա, 35×25, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Մոկացի աղջիկ. ստվ. գուաշ, 34×25,5, ձախից վերևում՝ «Մոկացի», ձախից ներքևում՝
«Ձիեն Մարգարյան», 299:

Վանեցի գեղըկունի. ստվ. գուաշ, գունավոր մատ., 35×25, աչից ցածում՝ «В. С.», 299:

Մոկացի կին տոնական զգեստով. ստվ. գունավոր մատ., 34,4×25, աչից ցածում՝ «В. С.»
299:

Մոկացի գաղթական Հասմիկը. ստվ. տեմպերա, 25×35, աչից վերևում՝ «Յասմիկ», աչից
ներքևում՝ «Մոկացի В. С.», 299:

Ալշեցի գաղթական աղջիկ. ստվ. տեմպերա, 35×25, աչից ցածում՝ սվ. Ս.», 299:

- Աղշիկներ վասպուրականից. ստվ. տեմպերա, 34,3×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Բիրխոսի գաղրական աղշիկներ. ստվ. տեմպերա, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Թեմուրցի. թղթ. տեմպերա, 25×35, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Ալաշկերտցի գաղրական աղշիկ. թղթ. տեմպերա, 35×25,5, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Դաղրական Բերկրից. ստվ. տեմպերա, 35,5×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Վանեցի դաղրական տղա. թղթ. տեմպերա, 35×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Վանեցի կին. ստվ. դուռ. մատիտ, 34,5×24,5, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Սասունցի. ստվ. տեմպերա, 35,5×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Վանեցի կին. ստվ. տեմպերա, 35×25,5, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Մոկացի աղշիկ. ստվ. տեմպերա, 34,5×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Էջմիածնի պանակ (րվանեչի). ստվ. տեմպերա, 34,5×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Դաղրական աղշիկ. ստվ. տեմպերա, 35,5×25,5, 299:
- Դաղրական գեղջկուհի. ստվ. տեմպերա, 34,5×25, աչից՝ ցածում՝ «B. C.», 299:
- Դաղրական. ստվ. տեմպերա, 34,5×25, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Տանկահայ գաղրականների գլխանկարներ. թղթ. մատիտ, 34,5×25, աչից ներքևում՝ «B. C.», 299:
- Վանեցի ժամհար. թղթ. մատիտ, 34,5×25, 299:
- Դաղրականների գլխանկարներ. թղթ. մատիտ, 34,5×25, 299:
- Վանեցի գաղրական կին. թղթ. դուռ. մատիտ, 34,5×25, 299:
- Վանեցի գաղրական կին. թղթ. դուռ. մատիտ, 34,5×24,5, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Նախո ֆոի. վանեցի. ստվ. տեմպերա, 35,5×25,5, աչից ցածում՝ «B. C.», 299:
- Դաղրական սասունցի. ստվ. տեմպերա, 35,5×25, 299:
- Դաղրական աղշիկ. ստվ. տեմպերա, 35,2×25,5, 299:
- Ալրոմ. գաղթականներից կատարված մատիտանկարներ, 299:
- Քասախ գետը. կտ. յուղ., 32×25,5, աչից ցածում՝ «B. Суреньяницъ», 299:

Աշտարակ գյուղը. տեղն անհայտ է:

Օշական գյուղը. կտ. յուղ., 25×33, 299:

Հայկական բնակար. կտ. յուղ., 28,5×20, աշից ցածում՝ «Յ. Շ.», 299:

Հայկական բնակար. կտ. յուղ., 28,5×20, Վ. Հարությունյանի սեփականություն:

Հոփսիմնի եկեղեցին. կտ. յուղ., 31×30, 299:

Քառայր ժայռերի մեջ. կտ. յուղ., 34×24, 299:

Программа Концерта—Раута в пользу беженцев Армян. աշից ցածում՝ «Յ. Շ.»
Վ. Հարությունյանի սեփականություն:

1916 Ն. Ի. Իդիլանի դիմակարը. աշից վերևում՝ «Յ. Սյունյանցի 16», 299:

Գրիգոր Լուսավորիչ. կտ. յուղ., 143×70, աշից ցածում՝ «Վ. Սուրենյանց», աշից վերևում՝
«Ի յիշատակ Յարութիւնի և Վարդիշաղի Ղուկասեանց», ձախից վերևում՝ «Սր. Լուսավորչի եկեղեցույ կառուցելոյ յամի ՏՆ 1916», 299:

В. Брюсов. «Поэзия Армении». նկարազարդել է Մ. Սարյանի հետ միասին:

[1916] Բլուրենք. ստվ. յուղ., 14,5×22,5, 299:

1917 Յալթայի հայկական եկեղեցու նկարազարդման 11 էսխիզ. ստվ. գուռ, տուշ, 299:

1918 Հաբեմում. կտ. տեմպերա, 92×80,5, աշից ցածում՝ «Յ. Սյունյանց 1918», 299:

ԱՆՀԱՅՏ ՏԱՐԻՆԵՐ

Նկարչի քաղ դիմակարը. թղթ. մատիտ, 10,8×9,6, 299:

Նկարչի քաղ՝ Սարենիկի դիմակարը. կտ. յուղ., 23,5×17,3, Վ. Հարությունյանի սեփականություն:

Նկարչի եզրը՝ Առաջին Սուրենյանցի դիմակարը. թղթ. մատիտ, 14,7×12, 299:

Ընդօրինակում բյուզանդական էմալից. 3 հատ, ստվ. գուռ, 20,5×34, 299:

Հակոբ Սուրենյանցի դիմափանջակը. տեղն անհայտ է:

Ապետը ձիու վրա. ստվ. տուշ., 19×32, 299:

Նախադրույթ. թղթ. չրան., ամրացրած սովորաթղթի վրա, 27,5×16, 299:

Յիբղուսու «Տոստամ և Զանգարի» նկարազարդմանից. թղթ. չրան., 29,5×30,5, աշից ցածում՝ «Յ. Սյունյանց», 299:

Վազների «Զիգֆրիդ» օպերայի բեմադրության ձևավորումը. *Պետերբուրգի Մարինսկի-Բատրոնում, տեղն անհայտ է:*

Տղայի դուխ. *Քղթ. մատիտ, 13×8,5, 299:*

Եկաշի եղբու՝ Արտաշեսի դիմանկարը. *Քղթ. մատիտ, 7,5×6,5, 299:*

Երեխայի դիմանկար. *Քղթ. մատիտ, 10×8,5, 299:*

Երեխայի դիմանկար. *Քղթ. մատիտ, 8×7,8, 299:*

Ինֆանդիմանկար. *Քղթ. տուշ, գուաշ, 15,2×13,3, 299:*

Տղամարդու դիմանկար. (*Արտաշես Սուրենյանց*), *ստվ. յուղ., 22,5×14,5, 299:*

Կանացի դիմանկար. *կտ. յուղ., 33×26, 299:*

Կանացի դիմանկար. *կտ. յուղ., 43×34, Մ. Վարդանյանի սեփականություն:*

Գովեստ առ վարդ. *տեղն անհայտ է:*

Մենեստան. *տեղն անհայտ է:*

Հովանենես Այվազովսկու դիմաֆանդակը. *տեղն անհայտ է:*

Միսեսարովայի գերեզմանի մատուրը. *Մոսկվայի Վազանկովյան գերեզմանատանը:*

Խաչար Մելիք-Քելլարովի գերեզմանի վրա. *Մոսկվայի Վազանկովյան գերեզմանատանը-«1896 թվականը».* *տեղն անհայտ է:*

Ադիբաեմ առ Երկինք. *տեղն անհայտ է:*

«Գյուլատենեսական գրադարան». *ձևավորումը:*

Երեք զարդանկար. *Քղթ. տուշ., աշից ցածում՝ «B. C.», 299:*

Հայկական վարագույր. *Քղթ. շրան., 22,5×16, Վ. Հարությունյանի սեփականություն:*

Երեկոյի ծագրի էսքիզ. *ձախում, Եկարից դուրս գրված է՝ «1782», 299:*

Ռոմանո Մելիքյանի «Բալլադի» նկարագրի ման էսքիզը. *ստվ. տուշ., գրիչ., 25×35, ձախից ցածում՝ «Վ. Ս., հետևում՝ «Ռոմանոս Մելիքյան», 299:*

Ռոմանո Մելիքյանի «Աշեն տղերի» նկարագրի ման էսքիզը. *ստվ. տուշ., գուաշ 23,5×35, հետևում՝ «Ռոմանոս Մելիքյան», 299:*

Ռոմանոս Մելիքյանի «Աշնան տողերի» նկարազարդման էսքիզ. ստվ. գույն, 34,5×25,5,
2ՊՊ:

Ռոմանոս Մելիքյանի «Աշնան տողերի» նկարազարդման էսքիզ. ստվ. սուշ, գույն,
33,5×25,5, 2ՊՊ:

Գլխազարդ. ստվ. սուշ, 21×23,5, հետևում Ռոմանոս Մելիքյանը գրել է՝ «Վարդգես Սու-
րենյանցի աշխատությունը — ինձնից մեր թանգարանին, 27/1—28 թ., 2ՊՊ:

Книжный знак «Ольдерогте А». «Книжные знаки русских художников գրքում:

Մծրեա Ս. Հակոբի դիմանկարը. տեղն անհայտ է:

Հռիփսիմն, Գայանն, Շողակաթ. (տրիպտիխ). տեղն անհայտ է:

Մկրտություն. տեղն անհայտ է:

Աստվածամայրը գանի վրա. պահպանվում է էջմիածնում:

Մոզերի երկրպագությունը. տեղն անհայտ է:

Ողբ. տեղն անհայտ է:

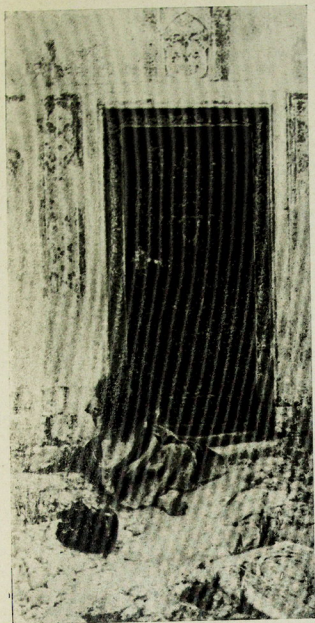
Հոսպիտալում. տեղն անհայտ է:

ՆԿԱՐՆԵՐ



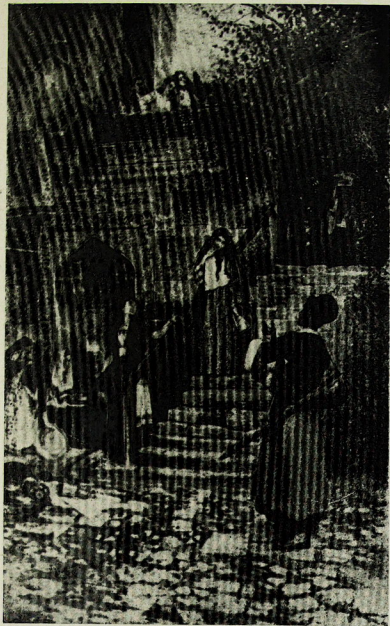
Բերդ. 1883 թ.





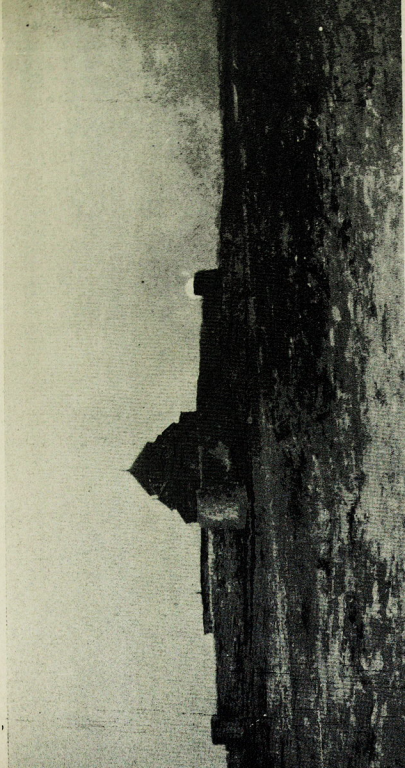
ԼՂյալը. 1894 թ.





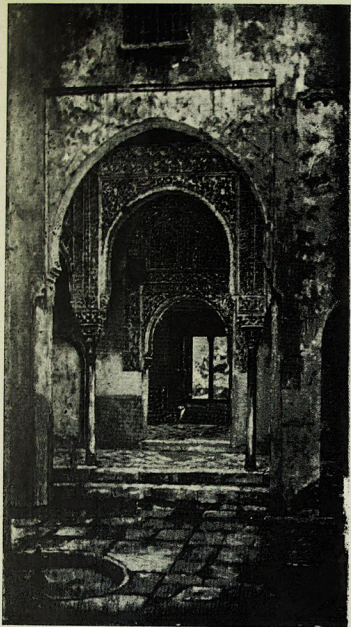
Պատանի Հաֆիզը Երիտասարդ շիրազունիներին գովերգում է
Մուսկի վառդերը. 1895 թ.





Հովիտի մի ևկոցիւն. 1897 թ.





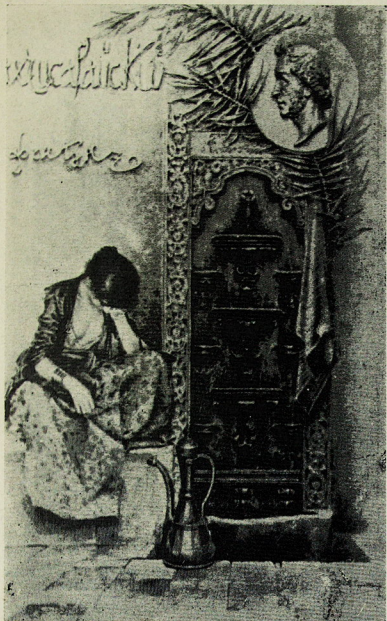
U. S. M. P. M.
1898 p.





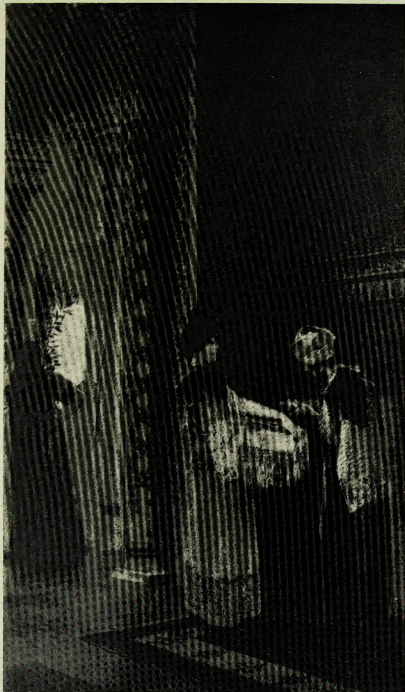
Շամիրամը Արա
Գեղեցիկի դիակի
մոտ. 1899 թ.





Ա. Ս. Գուչիկիի «Բախչիարայի շտորվանք» պոեմի նկարազարդումներից՝
սխաղոսարեքը. 1899 թ.

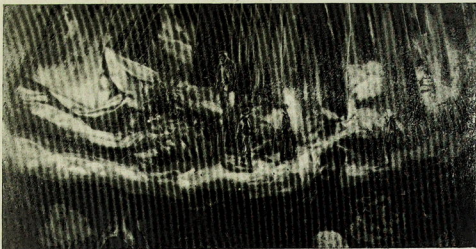




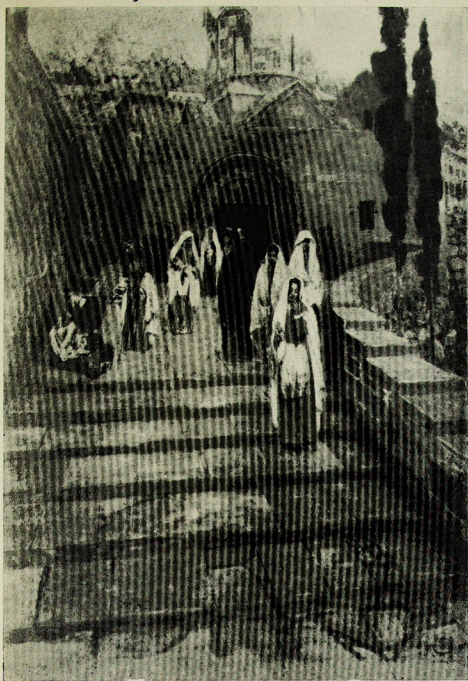




Մ. Մեսնոյիկեի «Գույրեր» պիեսի ձևավորման մակետներից. 1904 թ.







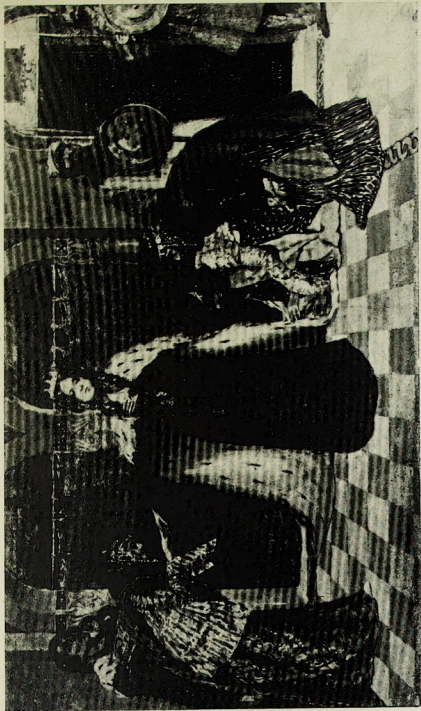
Հայ կանանց ելքը Եկեղեցուց. 1905 թ.





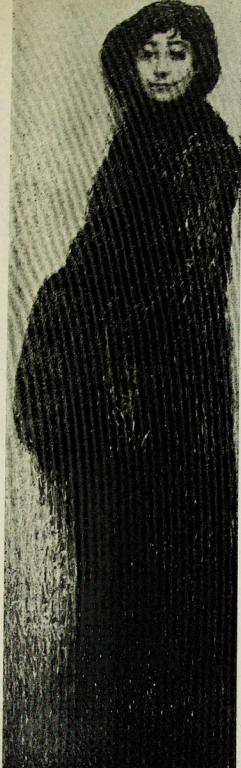
«Պաննիկ ախպեր» հեփարի նկարազարդումներից. 1906—14 թթ.





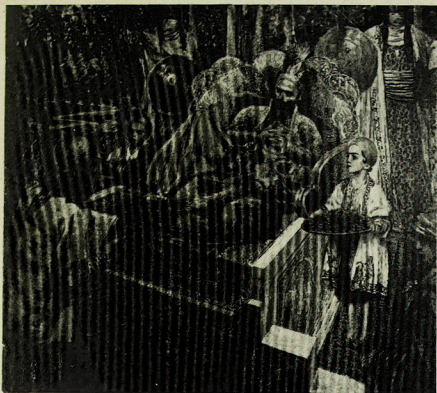
Զարկի բազմախաղ վերադարձը գտնիչ, 1909 թ.





Ա. Գ. Իզելսոնի դիմանկարը. 1913 թ.





Ֆրդուսին կարգում է իր «Շահնամեն» Մանմեդ Ղազենացուն. 1913 թ.





«Հայկական ժողովրդական նեխարներ» շապիկը. 1914 թ.





«Պատուհասը՝ հայերին», 1915 թ.





Գաղթական աղջիկ. 1913-16 թթ.





Հաբնու՛մ. 1918 ք.





ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Կյանքի ուրվագիծը	3
Սուրենյանցը գեղանկարիչ	20
Սուրենյանցը դրաֆիկ	43
Սուրենյանցը թատերական նկարիչ	56
Սուրենյանցը տեսարան	63
Ստեղծագործությունների ցուցակ	79
Նկարներ	97



Գրքի ձևավորման համար օգտագործված են Վարդգես Սուրենյանցի
կատարած գլխագրերից:

Խմբագիր՝ Մ. Թեղյան
Նկարիչ՝ Վ. Ստեփանյան
Գեղ. խմբագիր՝ ԱՆ. Գասպարյան
Տեխ. խմբագիր՝ Է. Ավագյան
Վերատուգող սրբագրիչ՝ Բ. Փացախյան

ՎՆ 08693.

Պատվեր 536:

Տիրաժ 2000:

Հանձնված է արտագրության 15/II 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 31/V 1960 թ.:

Թուղթ՝ 70×92¹/₁₆, տպագր. 6,25 մամուլ, =7,32 պալմ. մամ., հրատ. 5,3 մամուլ +23 ներդ.:
Գինը՝ 7 ա. 20 կ.:

ՀՍՍՐ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչության և պոլիգրաֆարդյունարտության
Գլխավոր վարչության № 1 տպարան, Երևան, Ալավերդյան փող. № 65:





ՀԱՆ Հիմնարար զիտ. գրադ.



FL0026465

4110 7 0 274

H 3696