

L. h. et imp. et reg. m. et

ՍԵՂԻԱԿ

ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВА

В.А. МАТЕВОСЯН

СЕДРАК
АРАКЕЛЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН
1963

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

արվեստի ինստիտուտ

75(47.925)(092Առամեյաճ)

Վ.Հ. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՍԵՂՐԱԿ
ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

A
T
4823



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

Ե Ր Ե Վ Ա Ն

1963



Ինքնակար

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Զ

Հայ կերպարվեստի անխոնջ մշակներից մեկին՝ Սեդրակ Առաքելյանին նվիրված այս աշխատությունը արվեստագիտական հետապոտության մի փորձ է, որի առանցքը կապմուն է նկարչի ապրած ստեղծագործական էվոլյուցիայի, նրա աշխարհայացքի բացահայտումը: Բայլ առ քայլ ընթանալով Առաքելյանի անցած ուղու հետքերով, ջանք է թափված ի հայտ բերելու օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ այն գործոնները, որոնք շարժման որոշակի ուղևորման մեջ են դրել նրա գեղանկարչական մտածողությունն ու հասարակական դիրքորոշումը:

Առաքելյանի ոչ բոլոր երկերն են նկարագրվում, վերլուծվում կամ հիշատակվում գրքում: Քննվում են այն գործերը, որոնք, մեր կարծիքով, ներառում են նկարչի էվոլյուցիայի տվյալ էտապի մի ամբողջ խումբ աշխատությունների էական գծերն ու առանձնահատկությունները:

Առաքելյանի էվոլյուցիայի հետ կապված ու նրա արվեստից բխող պրոբլեմների մեջ նույնպես ընտրություն է կատարված: Որոշ պրոբլեմներ դիտվում են տարբեր կողմերից ու տարբեր կա-

պակցություններում, անընդհատ պահվում են ուշադրության կենտրոնում: Դրանք այն պրոբլեմներն են, որ անդրադարձնում են նկարչի աշխարհըմբռնման ձևավորման ու ընթացքի, գեղարվեստական մեթոդի ու սրա կրած փոփոխությունների ռեալ էությունը:

Առաքելյանի մասին եղած արվեստաբանական գրականությունը սահմանափակվում է մի քանի հոդվածներով ու նյութերով, որոնց դրույթներն ու տվյալները քննաբար օգտագործվում են այս գրքի համապատասխան տեղերում:

Մենագրության վերջում տրված հավելվածը ներկայացնում է նկարչի կենսագրությունը:

Հ ե ղ ի ն ա կ

Գ Լ ՈՒ Խ Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն

Հայ գեղանկարչության ականավոր վարպետ Սեդրակ Առաքելյանը ուսանեց ականդեմիական նպաստավոր պայմաններում: Նրա բացառիկ տաղանդը ծնավորվեց կուլտուրական կյանքի հետաքրքիր միջավայրում ու ապատամիտ ուսուցիչների ղեկավարությամբ: Բավական է նշել, որ նա իր մասնագիտական կրթությունը հիմնականում ստացավ Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում (1908—1916) որը, նախասովետական Ռուսաստանի ամենահեղինակավոր գեղարվեստական օջախներից մեկն էր: Մի հաստատություն էր դա, ուր նկարչական բարձր պրոֆեսիոնալիզմը զուգորդվում էր հանրակրթական առարկաների

որակյալ դասավանդմանը, ուր ուսանողները դաստիարակվում էին հասարակական-քաղաքական առաջադեմ գաղափարների, դեմոկրատիզմի, հայրենասիրության, հումանիզմի ոգով: Բավական է ասել, որ նրա ուսուցիչները ռուսական գեղանկարչության նշանավոր վարպետներ Կ. Կորովինն ու Ա. Արխիպովն էին, որոնց սաները հնարավորություն ունեին հաղորդակից լինելու ժամանակի կերպարվեստի առողջ սկզբունքներին, ազատորեն ցուցաբերելու և վարձացնելու սեփական մոլումները, կարողություններն ու անհատականությունը: Այս մթնոլորտը, ուսումնառության առաջին իսկ օրերից սկսած, հարավատ էր Առաքելյանի հոգուն ու համահնչուն՝ նրա իդեալներին: Բանն այն է, որ, մինչ Մոսկվայում սովորելը, նա մասնագիտական գիտելիքներ էր ստացել Թիֆլիսի նկարչական դըպրոցում՝ առանձնապես հմայվելով ուսուցիչ՝ հայ կերպարվեստի կլասիկ Եղիշե Թադևոսյանի անձնավորությամբ և արվեստով: Վերջինս Մոսկվայի նույն ուսումնարանի նախկին սաներից էր և Թիֆլիսի նկարչական դպրոցում դասավանդում էր ուսումնարանից ժառանգած մեթոդներով: Նա իր աշակերտների նկատմամբ ցուցաբերում էր նույնպիսի հոգատար վերաբերմունք, ինչպիսին ստացել էր Մոսկվայի ուսումնարանի ուսուցիչներից:

Եվ այսպես, Թադևոսյանի ղեկավարությամբ դրսևորվեցին նաև Առաքելյանի ստեղծագործական նախնական տվյալները:

Դժբախտաբար Առաքելյանի թիֆլիսյան շրջանի գործերից մեկ է հասել միայն մեկը («Ծառուղին այգում», 1907), հետևաբար չունենք այդ տպագրերի ամբողջական ու բավականորեն իրացումները դիտարկելու հնարավորություն, բայց այդ մի գործն էլ մասամբ պատկերացում է տալիս նրա ստեղծագործական առաջին քայլերի մասին:

«Ծառուղին այգում» փոքրադիր էտյուդը կատարված է Ե. Թադևոսյանի բացահայտ ավոնցյուրամբ՝ որոշ առումով թե՛ իր հմոցիոնալ արտահայտչականությամբ, թե՛ գեղանկարչական առանձնահատկություններով: Խոր աշնանային տեսարան է, լուռ ու հանդարտ մի անկյուն, որ մեղմ, փոքր-ինչ թափծոտ տրամադրություն է հարուցում: Ակնհայտ է, որ աշակերտին հոգեհարազատ են ուսուցչի էտյուդային արվեստի պատկերման պլեներային եղանակն ու բնության անդրադարձման անմիջական, հստակ ու լիրիկական ասպեկտը: Էտյուդը պարզորոշ երևակում է «սևություններից» վերծ գույների թափանցիկ համադրություններ ստեղծելու, կիսերանգային թրթիռներով պատկերը օդով շնչավորելու հեղինակի ձգտումը, մի բան, որ չէր կարող չխրախուսվել Ե. Թադևոսյանի կողմից: Այդուհանդերձ, «Ծառուղին այգում» էտյուդը ի հայտ է բերում նաև պատկերվող օբյեկտի զգալիորեն միակողմանի հեղինակային ընկալում, ինչը հատկանշական է ուսանողական շեմին նոր ոտք դրած ամեն մի արվեստագետի: Որոշ առումով պասսիվ-հա-

յեցաբար օրինակելով իր ուսուցչի բավմաթիվ գործերում կիրարկված մանր վրձնահարվածներով աշխատելու մեթոդը, Ս. Առաքելյանը դեռևս մնում է (իհարկե, ոչ բացարձակ իմաստով) գուլնի արտաքնային սահմաններում, կտավում ընդգրկվող երևույթի մակերեսին, դեռևս չկարողանալով խոր կերպով իմաստավորել տեսածի ներքին էությունը, բացահայտել օբյեկտի ներքին տրամաբանությունը: Դա, բնականորեն, այդպես էլ պետք է լիներ և տվյալ ճեպքում մեծ պահանջներ առաջադրելն էլ սխալ կլիներ: Օրինաչափորեն, սկսնակ արվեստագետը իր հիմնական ուշադրությունը պետք է բևեռեր նկարչության տեխնիկայի գաղտնիքների տիրապետման վրա, մասնավորապես որոնք կատարման վարպետությունը տալուղ նախասիրած շավիղներ:

Ահա այդ տեսակետից դիտելով «Ծառուղին այգում» էտյուդը, դժվար չէ նկատել, որ օբյեկտը նկարչությամբ արտացոլելու՝ Ս. Առաքելյանի ելակետը գուլնն է, իրարամերձ երանգների հաջորդական ներդաշնակման մեթոդը: Սակայն, միաժամանակ, գիտական առանձնակի հմտություն չի պահանջվում տեսնելու, որ ընդգրկվող միջավայրի գունային ոլորտում իսկ նկարիչը ցանկալի պոռոթյամբ չի տարբերակում կարևորն ու երկրորդականը, նկատելիորեն մանրանում է: Նա դեռևս չունի գեղանկարչական կոմպոզիցիայի հիմնական կազմիչ տարրերից մեկի՝ իրարից պատորոշ ձևով տարբերակվող

տարածամասերի Վուգորդման բավարար Վգացողություն: Այլ կերպ ասած, նրա գործում պահպանված է, ավելի ճիշտ՝ թերի է նկարի հարաբերականորեն կոնստրուկտիվ-դեկորատիվ կողմը: Իրավ է, գունային մի քանի երանգները էտյուդում որոշ առումով հաջող են ներդաշնակված և, ինչպես վերն ասվեց, դրանով իսկ որոշակի տրամադրություն են արտահայտում, բայց կոլորիտը, եթե կարելի է ասել, հիմնականում չափավանց հոսուն է, հեղհեղուկ: Պատկերը չունի տոնային ընդմիջող ամուր սահմաններ, որոնք պիտի մի համուլիչ, կայուն սիստեմի բերեին կտավի տարբեր հարթություններն ու պլանները: Դեռևս չի գիտակցված գծանկարի, պատկերվող առարկայի պլաստիկայի նշանակությունը գեղարվեստական երկում:

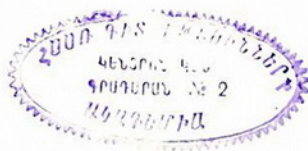
Հետևանքը պարզ է. Ս. Առաքելյանը չի կարողացել հասնել գեղարվեստական ձևի ամբողջականության:

Բոլոր պարագաներում իրողությունը մնում է այն, որ ուսումնառության առաջին քայլերն անելիս Ս. Առաքելյանը հանդես է բերում ստեղծագործելու ակնհայտ ունակություն, գունավգացողություն և ընկալման անմիջականություն: Դրանք այն նախապայմաններից էին, որոնց վարձացման հիմքի վրա հետագայում որոշակի ընթացք մտան նրա գեղագիտական ինքնատիպ ըմբռնումներն ու գեղանկարչական ձևի յուրօրինակ կիրառումները:

1908 թվականին ավարտելով Թիֆլիսի նկարչական դպրոցը, Ս. Առաքելյանը մեկնում է Մոսկվա՝ մասնագիտական կրթությունը շարունակելու: Հաջողությամբ հանձնում է քննությունները և ընդունվում Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը՝ աշակերտելով վրձնի վարպետներ Կ. Կորովինին և Ա. Արխիպովին: Եվ այսպես, նախ Ե. Թադևոսյանի, ապա Կ. Կորովինի և Ա. Արխիպովի ուսուցմամբ երևան են գալիս Ս. Առաքելյանի ստեղծագործական ընդունակությունները, որոնք և դրվում են իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության հայտաբերումներով հարստացած արվեստի ուղու վրա: Յուրացնելով ուսուցիչների փորձը, տիրապետելով գեղանկարչական տեխնիկայի գաղտնիքներին, երիտասարդ նկարիչը ինքնուրույն կյանքի ասպարեզ է մտնում իբրև որոնման ճանապարհին քալլ առ քալլ վարգացող արվեստագետ:

Սակայն այդ ճանապարհը ողորկ և ուղղագիծ չէր: Մոսկվայում ուսանելու տարիներին նկարչի առջև ծառացան ստեղծագործական բնույթի բարդ խնդիրներ: Էպոխայի հասարակական-քաղաքական շիկացած մթնոլորտը իր խոր ավզեցությունն ունեցավ իդեոլոգիայի տարբեր ասպարեզներում, կերպարվեստի ոլորտում ևս հիմք դառնալով էսթետիկական ներհակ ըմբռնումների ու դրանց անհաշտ պայքարի համար: Երևան եկան նկարչական տարբեր խմբավորումներ, բավմաթիվ հոսանքներ, որոնցից յուրա-





Յոթեն են չորացնում

քանչյուրը հաստատում էր, թե ինքն է կերտում ժամանակին համահնչուն արվեստ: Կողմնորոշումը դարձել էր հարցերի հարցը: Կասկածն ու երկընտրանքը երիտասարդներին հաճախ շեղում էին տրադիցիոն պատգամներից ու մղում դեպի այլ շավիղներ:

Այդ շավիղներին ոտք դրեց նաև Ս. Առաքելյանը: Դրա վկայությունն են նկարչի արխիվում պահվող մի շարք գործերը և նույն բնույթի անհայտ աշխատանքների լուսանկարները:

Դրանք հիմնականում երկու կարգի են:

Աշխատանքների մի մասը կուրիստական է, ըստ որում՝ թույլ կուրիստական: Երևում է, որ հեղինակն ի միջի այլոց է կատարել այս կարգի գործերը՝ չկարողանալով խորամուխ լինել կուրիսմի սկզբունքների մեջ: Մի քանի պղտոր գույներով ներկված դեկորատիվ հարթություններ կցապատող պեյլաժանման գործեր են դրանք, որոնցում ո՛չ օրինաչափություն կա, ո՛չ որոշակի գաղափար կամ նպատակ:

Երկրորդ կարգը ոճավորված ձևերով նկարված բոհեմային, թատերականացված պատկերներ և միստիկական դեմոնական շնչավորումներ ունեցող սյուժետային վանապան տեսարաններ են: Դեմոնական որոշ տարրեր առկա են նաև նկարչի «Ս. Բերբերյանի պորտրետում» (1913): Մանուշակագույն, վարդագույն ու արծաթագույն տոների վիրտուոզ հարաբերումներով կերտված այդ պորտրեն արտահայտում է տազնապալից տրամադրություն, շրջառում անհան-

գիստ խոհերի «անսովոր» մի աշխարհ: Պետք է ասել, որ, իբրև այդպիսին, կտավը թողնում է անջնջելի տպավորություն: Չնայած երկրորդ կարգի բոլոր գործերը չէ, որ գաղափարական-գեղարվեստական ամբողջական արժեք են ներկայացնում, բայց ունեն իրենց ռացիոնալ տարրերը: Դրանցում, համենայն դեպս, որոշ կենսական շունչ, նուրբ դիտողականություն կա, էլ չենք ասում գունային որոշ խնդիրների փայլուն լուծումների մասին:

Սակայն իր ուսուցիչներ Կ. Կորովինի, Ա. Արխիպովի սկզբունքներից շեղվելու փորձերը երկարատև ընթացք չունեցան: Նկարչի ստեղծագործական մտածողության մեջ եղած հակադիր ուժերի պայքարում հաղթանակ տարավ և իր հետագա վարգացումն ապրեց նրանց առկա տրադիցիան: Ս. Առաքելյանի դասարանական աշխատանքներից մեկ են հասել մի քանի նմուշներ, որոնք պարզ գաղափար են տալիս այդ տրադիցիայի ասպարեզում նրա կատարած պրպտումների մասին: Դրանցից հետաքրքիր են հատկապես երկու մեծ ֆիգուրներ և մի գլխանկար ընդգրկող կտավները: Ճիշտ է, սրանցում չկա «Ծառուղին այգում» թիֆլիսյան էտյուդի գունավիճակային բազմապնդությունն ու պայծառությունը, բայց հաղթահարված են հենց այդ էտյուդի վերոհիշյալ թերությունները: Նկարչի ուշադրությունը, դասարանական գործերում, լիապես բևեռված է պատկերված օբյեկտների գծապլաստիկական կողմերի, լուսա-

ստվերների պարզորոշ տեղաբաշխումների վրա: Ֆիզիկոսներն աչքի են ընկնում արխիտեկտոնիկ կառուցվածքով, ձևերի հստակ ու ճկուն ըմբռնումով: Հետևելով Կ. Կորովինի անկաշկանդ աշխատելաձևին, այդ էություններում Ս. Առաքելյանը կիրառել է լայն ու երկարաշունչ վրձնահարվածների մեթոդը, որը հնարավորություն է ընձեռել դինամիկայի և պլաստիկայի ապատ դրսևորման: Հաղթահարվել է «Ծառուղին այգում» գործի կոլորիտի ցրվածությունը: Մոխրավուն, մշուշոտ ընդհանուր գամմայի ոլորտում թեթևորեն, հմուտ պուգորդումներով տրված են լուսաստվերային շարժուն հարաբերություններ, որոնք ցուլացնում են մարմինների անատոմիական ձևերի կոնստրուկտիվ ուժով:

Ս. Առաքելյանն այդ գործերում ելակետ է ընդունել գեղանկարչության գծապլաստիկական և լուսաստվերային տարրերը՝ գունանկարչի փայլուն իր ընդունակությունները, ինչպես առաջիկայում պիտի դիտենք, այդ բազայի վրա համարձակորեն մարմնավորելու նպատակով: Եվ իրոք, դեռևս ուսանողական նստարանից չելած, նա տվեց հասուն ստեղծագործություններ, որոնք դրսևորում են որոշակի հունով ընթացող նկարչի աշխարհայացքը, էսթետիկական իդեալներն ու հասարակական նպատակամիտումները:

Նկարչի առջև ծառացած գեղանկարչական հիշյալ խնդրի լուծման նախանշաններ են պարունակում նրա արտադասարանական աշխատանքները: Այդ

առումով նշանակալից է, օրինակ, «Իմ բակը գյուղում» փոքրադիր էտյուդը: Դա 1913 թվականին, ամառային արձակուրդի միջոցին, Ջահուկ գյուղում նկարված մի տեսարան է— Ե. Թադևոսյան, Կ. Կորովին, Ա. Արխիպով արվեստագետների դպրոցն անցած երիտասարդ նկարչի արվեստի գեղանկարչական կատարելագործման վկայությունը: Այստեղ օրգանապես ի մի են բերված «Ծառուղին այգում» թադևոսյանական գունագրության դրոշմը կրող էտյուդի որոշ գծերը, ինչպես նաև գեղանկարչության ու գծապլաստիկայի ասպարեզներում ստացած նոր գիտելիքները: Էտյուդը նորից ինտիմ-լիրիկական մեկնաբանություն ունի: Կերպարը ամբողջական է իր գծապլաստիկական ու գունագրական հատկանիշներով: Լիովին բացակայում են թե՛ «Ծառուղին այգում» էտյուդի կոլորիտային ցրվածությունն ու գծապլաստիկայի թերացումները, թե՛ հիշյալ աշխատանքների «անգունությունը», ավելի ճիշտ՝ գույնի աղքատությունը: Ընդհանուր արծաթա-կանաչավուն ու վուսպ, բայց կիսերանգներով հարուստ կոլորիտի պայմաններում, մուգ մոխրագույն տնակի ֆոնին ռելեֆությամբ գծագրվող ծառը պարուրված է թափանցիկ օդով և երկրորդ պլանի հետ հարաբերելով ստեղծում է պատկերի խորության տպավորությունը: Գունաքսվածքները համեմատաբար համարձակ են, անկաշկանդ, ամեն ինչ իր տեղում է, ունի էմոցիոնալ որոշակի ֆունկցիա:

Այդ տեսակետից ավելի կատարյալ ստեղծագործություն է երեք տարի հետո՝ 1916 թվականին կերտված «Սևանա կղզու ավեր: Ժայռեր» պեյզաժը, որը երևակում է պլեներային գեղանկարչության ասպարեզում Ս. Առաքելյանի ունեցած հետագա առաջընթացը: Կտավի համարյա ամբողջ հարթությունը ներկայացնում է մանուշակագույն-կապտագույնից մինչև կանաչավուն հստակ տոներ ընդգրկող ջրային տարածությունը, որի մեջ խրված դեղնասպիտակավուն ժայռերը լուսավոր են դարձնում տեսարանը: Տարածական այդ երկու հատվածները (ջուր, ժայռեր) իրար են հաջորդում, փոխադարձաբար մեկը մյուսին լրացնում տարբեր երանգավորումներ ունեցող արծաթագույն տոների հմուտ կիրարկմամբ: Նրբությամբ են տրված վարդա-սպիտակավուն, կապտա-սպիտակավուն ելևէջների վուգակցումները, որոնք մեղմություն են հաղորդում առանց այն էլ մեղմ լճային անդորրին: Այդ անդորրը թեթևակի խախտում են միայն առաջին պլանում դեպի ափերը ձգտող փոքրիկ ալիքները, որ աշխույժ խայտանքով վուզորդվում են ժայռերի դեղնա-սպիտակավուն և բաց վարդա-մանուշակագույն բեկբեկուն, խաղացկուն անդրադարձումներին:

Ինչպես «Սևանա կղզու ավեր: Ժայռեր» պեյզաժում, նույնպես և այդ շրջանի մի շարք այլ գործերում նկատելի է նաև գեղանկարչական մի ուրիշ, դարձյալ կորովինյան հարուստ արվեստից ժառանգված,



առանձնահատկություն: Դա միագույն գունաբծերի գործածությունն է: Ճիշտ է, գունաբծերը քանակական լայն կիրառություն և որակական սուր ընդգծում չունեն նկարչի 10-ական, ինչպես և 20-ական թվականների առաջին կեսի երկերում, բայց կարևոր ֆունկցիա են կատարում նրա գեղանկարչական մտածողության ոլորտում: Ինքնին հասկանալի է, որ սկզբունքորեն կիսերանգների վրա կառուցված կոլորիտային մեթոդով աշխատող արվեստագետների, տվյալ դեպքում Կ. Կորովինի և Ս. Առաքելյանի համար գունաբծերի օգտագործումը դժվար լուծելի խնդիր է առաջադրում: Պահանջվում է հատկապես չափի արտակարգ զգացողություն ոչ միայն կոնկրետ դեպքերում դրանց քանակական ծավալման, այլև գունային ընդհանուր գամմայի միջավայրում դրանց որակական նպատակահարմար շեշտվածություն, ուժգնություն հաղորդելու ասպեկտով: Չխոսելով արդեն կորովինյան ստեղծագործությունների այդ կողմի մասին, նկատենք, որ Ս. Առաքելյանի աշխատություններում գունաբծերի գոյությունը ուղղակի իբրև օրգանական անհրաժեշտություն է դիտվում: Անհնար է, օրինակ, «Սևանա կղզու ափերը: Ժայռեր», «Ցորեն են ծեծում» կամ նույն շրջանի մի շարք այլ գործերում հստակորեն ընկալել պատկերված առարկաների ընդհանուր ուրվանկարները և տարբերանշել, հաճախ, կտավի պլանները՝ առանց գունաբծերի առկայության, որոնք այդ ստեղծագործություններում տըր-

ված են շրջապատի հետ ներդաշնակ միասնությամբ և տարբեր ծավալների, հատվածների ու հարթությունների հարաբերություններն ընդմիջող նուրբ ակնարկների դեր են կատարում:

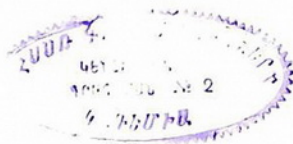
Ի լրումն նախընթացի, առայժմ թռուցիկ ձևով նշենք մի հանգամանք ևս. «Ծառուղին այգում» հայտնույթի մասին խոսելիս դիտեցինք, որ նկարիչն ունի գույնի բավական պայծառ զգացողություն: Այդ բանը չենք տեսնում մոսկովյան շրջանի և ընդհանրապես 10-ական թվականների մի շարք գործերում: Վերջիններս, որքան էլ լուսավոր ու մաքուր, ունեն փափուկ, մոխրագույն տոներով մեղմացած, փոքր-ինչ «մշուշոտ» կոլորիտ: Դա պետք է բացատրել նրանով, որ այդ տարիներին Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի ուսանողների մեծ մասը նկարում էր մոխրագույն կոլորիտով: Հասկանալի է, որ դա իր կնիքը պիտի դներ Առաքելյանի գունագրության վրա: Միաժամանակ, հայտնի է, թե ինչպիսի ջանքերի գործադրումով էին աշխատում իրենց պալիտրան ավատագրել մոխրագույն կլանող տոներից Մ. Սարյանը և ուրիշ ուսանողներ: Զանազան է նաև Ս. Առաքելյանը ու հասել որոշակի արդյունքների: Բավական է անցողակի համեմատել, օրինակ, նրա դասարանական հայտնույթը «Իմ բակը գյուղում» գործին կամ վերջինս՝ «Սևանա կղզու ափերը: Ժայռեր» պատկերին, տեսնելու համար, թե գնալով նկարչի պալիտրան որքանով է փոփոխվում գու-

նային բազմապնության հարստացման ու երանգների հնչեղացման առումով: Այդուհանդերձ, հենց «Սևանա կղզու ափերը: Ժայռեր» գործը (և այլ գործեր) վերծ չէ մոխրավուն, մշուշապատ (ծիշտ է ոչ շատ թանձր) գունային շղարշից, համեմատած «Ծառուղին այգում» էտյուդին:

Այս դիտողությամբ չենք ուզում նսեմացնել Ս. Առաքելյանի նման կոլորիտ ունեցող երկերի նշանակությունը: Ամենևին ոչ: Դրանք ինքնին արժեքավոր, արվեստի գործեր են, նույնքան հետաքրքիր, ինչքան, ասենք, հետազայում Ս. Առաքելյանի ստեղծած մի շարք հույժ լուսապայծառ կտավները: Տվյալ դեպքում խնդիրը մեզ վբաղեցնում է և պիտի հետաքրքրի նկարչի պալիտրայի կրած փոփոխությանը հետևելու տեսակետից միայն:

Ս. Առաքելյանի նախասովետական շրջանի կարևոր երկերը ներկայացնում են կամ զուտ պեյզաժային կամ աշխատանքային, կենցաղային մոտիվների ու բնության տեսարանների փայլուն միահյուսմամբ պատկերներ (բացառություն է կալմում Ս. Բերբերյանի վերոհիշյալ պորտրեն): Ըստ որում, գրեթե այդ բոլոր նկարներն ընդգրկում են հայ գյուղը, հայրենի բնաշխարհն ու աշխատավոր մարդու առօրյան, որ հոգեհարապատ էր նկարչին և իբրև այդպիսին էլ դրսևորվեց նրա ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում: Պետք է ընդգծել, որ հայրենիքի հետ ունեցած այդ հոգևոր սերտ կապն էր նաև,





Ս. Բերբերյանի պորտրեն

որ Ս. Առաքելյանին հաստատ պահեց դեմոկրատական արվեստի դիրքերում: Մյուս հիմնական մոմենտը, որ պատվանդան հանդիսացավ նկարչի դեմոկրատական աշխարհայեցողության, ներկայացնում է, իհարկե, իր ուսուցիչների արվեստը, որի սկզբունքներին հաղորդակից եղավ նա, ինչպես նշեցինք, ուսումնառության տարիներին:

Ահա այդ աշխարհայեցողության շնորհիվ է, որ, ի հակադրություն որոշ նկարիչների, գյուղը Ս. Առաքելյանի համար չի ներկայանում որպես էկզոտիկ հետաքրքրության, սոսկ ոճական պեղումներ կատարելու օբյեկտ: Բնա՛վ չի ներկայացնում: Եվ այս առումով նա մոտ է կանգնած Մ. Սարյանին, Ե. Թադևոսյանին, գրականության մեր արձակի ու պոեզիայի վարպետներին: Դաստիարակվելով չարքաշ կյանքով ապրող գյուղացու ընտանիքում և ապա առաջադեմ ուսուցիչների հոգատար ուշադրության ներքո, ծնողներից ժառանգելով աշխատավորի պարզ բնավորության մարդասիրական ու հայրենասիրական գծերը, Առաքելյանը մնաց միշտ ժողովրդի ծոցից ելած անիվ ստեղծագործող: Նրա գյուղական պատկերները («Մեր այգում», «Հաց են թխում», «Ցորեն են ծեծում», «Գլուղում», «Ցորեն են չորացնում» և այլք) նկարված են ջերմ սիրով ու անմեկին ներշնչանքով: Այդ գործերը ճշմարտացիորեն ներկայացնում են նախասովետական հայ գյուղի պեյլաժային դեմքը, կենցաղային որոշ յուրահատկությունները, աշխատանք

քային առօրյան: Այսպես. մութեկ մի անկյունում գլուղական աղքատիկ տնակի կողքին, կանայք հաց են թխում: Այդ փոքր, սովորական երևույթը նկարչի վրձնի վորությամբ կերպավորվել է իբրև հայ գեղջկուհու գործունեության, հուլյների ու խոհների խոսուն պատկերացում: Իրոք, «Հացեն թխում» (1914) կտավը այնքան տիպիկ է, որ դիտողի տեսաշրջանը չի սահմանափակվում լոկ կոնկրետ հայեցողությամբ, այլ պատկերի սկզբունքի մղումով նրա երևակայությունը մտովի դեգերում է գլուղական, գեղջկական կյանքի տարբեր ոլորտներում: Պիտի նշել, որ առհասարակ Ս. Առաքելյանը ունի դիտողին հաղորդակցվելու սպառնալից մտածողություն և դիտողի երևակայությանը լայնորեն ու խորությամբ գործելու հնարավորություն է տալիս: Փորձենք, ստորև, ընդհանուր շտրիխներով ուրվագծել այդ մտածողության կոնկրետ էությունը:

Իբր հետևանք կորովինյան ու արխիպովյան պատկերային ըմբռնումների կիրառման, Ս. Առաքելյանի կերպավորման սիստեմը իր հիմքում ունի ոչ թե, այսպես կոչված, «գրական սյուժեն» և սրանով պայմանավորված հերոսների փոխհարաբերությունների ընթացիկ նկարագիրը, «պատմությունը», այլ երևույթի էական գծերի անմիջական, «անսյուժե» ըմբռնումն ու մարմնավորումը: Այնուհետև, ի լրումն դրա, նկարիչը վանց է առնում օբյեկտի էսթետիկական տվյալ էությունը պերսոնաժների կոնկրետ բնավորություն-

ների միջոցով արտահայտելու սկզբունքը: Նրա կտավներում չկան խիստ անհատականացված հերոսներ: Բայց փոխարենը նա ընդգրկում է երևույթի այնպիսի տիպական գծերը, որոնք հատկանշական են առհասարակ այդ կարգի բոլոր երևույթներին: Դրանով իսկ, նա դիտողի մտահորիպոնը տանում է հույվերի ու ապրումների մի այնպիսի աշխարհ, որ դուրս է «սահմանափակող» պատմություն-սյուժեից: Այսպիսով, նկարչի գործերը, եթե կարելի է ասել, «ընդհանուրկերպարային են»:

«Հաց են թխում» աշխատությունը նկարչի այս մտածելաձևի առաջին ակնհայտ դրսևորումն է, բայց այնքան էլ կատարյալ ու ամբողջական չէ, որովհետև ունի կոլորիտային թույլ կողմեր: Պատկերի կապտամանուշակագույն ու մուգ մոխրավուն գամման տեղ-տեղ վերծ չէ պղտորությունից և կեղտոտությունից: Այս տեսակետից «Հաց են թխում» կտավը որոշ առումով գրեթե համարժեք է նույն տարին կերտված «Լեռնային գագաթներ» պեյլաժին: Վերջինս, ճիշտ է, ունի ընդգծուն ռելեֆություն, սիլուետային «գրաֆիկ», պարզությամբ արտահայտում է լեռների պլաստիկան, իսկապես որ նրանում ձևերը ամուր են, բայց կտավի հարուցած տպավորությունը տևական ու խոր-էմոցիոնալ չէ, որովհետև գունային լուծումը, ինչպես «Հաց են թխում» պատկերում, թույլ է: Երկու գործերում էլ բացակայում է նույն շրջանի «Սևանա կղզու ափերը: Ժայռեր» և այլ աշխատու-

թյունների գունային տոների թրթռուն, շարժուն խաղը: Մասնավորապես «Լեռնային գագաթներ» պեյզաժի մուգ կապտավուն, կանաչավուն, մոխրավուն ու թանաքավուն երանգները Վուրկ են խորությունից և բավականին չոր են:

Կերպավորման հիշյալ սկզբունքը ավելի կատարելապես է անդրադարձնում «Ցորեն են ծեծում» (1915) գործը, ուր լիովին հաղթահարված են «Հաց են թխում» էսյուդի կոլորիտային թերությունները: Դա ինչպես Ս. Առաքելյանի արվեստի, այնպես էլ ողջ հայ գեղանկարչության վիրտուոզ ստեղծագործություններից է՝ հայեցման էմոցիոնալ հարստությամբ ու օբյեկտի գեղարվեստական-ճանաչողական իմաստավորմամբ: Դարձյալ աշխատանքային մոտիվ է ներկայացվում՝ այն անգամ բակում փութաջանորեն ցորեն ծեծող կանանց ֆիգուրների և վերջիններիս՝ իրենց ամենօրյա միջավայրի պեյզաժի միահյուսմամբ: Այս կտավը նույնպես վերծ է երկարածիգ «պատմությունից» և պերսոնաժները իրար առնչվում են ո՛չ իբրև «գրական» սյուժետային փոխհարաբերությունների ու հոգեբանական-էթիկական տարբեր տենդենցների կրողներ: Նկարի միջնորդմամբ, դիտողը ընկալում է առհասարակ գյուղացու աշխատանքի հեքը, Վգում աշխատավոր մարդու յուրահատուկ հմայքը: Մտահղացման ու պատկերի կառուցման նման սկզբունքը, այդքան ազդեցիկ ու հարուստ չէր լինի, ավելին՝ անհաջողության կմատնվեր, եթե

դրա գեղանկարչական իրացումը չլիներ այդպես կատարյալ ու խոր: Վերջին հաշվով, պատկերի գունային սառը և տաք տոների փայլուն զուգորդումները, լուսաստվերների ընդգծումն ու միաժամանակ փափուկ, ներդաշնակ անցումները, տարածական հեռատար խորությունը ֆիգուրների շարժմամբ կտավի ողջ կողմերի ռիթմի վարմանալի հստակ ամփոփումն է, որ տեղ է հասցնում նկարչի մտահղացումը — այդ փոքրիկ դրվագը ներկայացնում իբրև ըդհանրացված կերպար, կյանքի որոշակի ոլորտի կենդանի խտացում: Արծաթագույնի կապույտ, վարդագույն, դեղնագույն, թափանցիկ երանգավորումները, ծնվելով նկարչին հոգեհարապատ օբյեկտի հարուցած անմիջական տպավորություններից, ապրում են լիապես արվեստային կյանքով, դառնում զգացմունք, մտորում: Թափանցելով իրար մեջ, ստեղծելով թրթռուն ցոլացումներ, միահյուսվելով, բայց երբեք չխլացնելով իրար, այդ երանգավորումները կարծես անընդհատ «շարժվում են», նորից ու նորից «գոյանում», հայեցորեն «փոփոխվում»՝ միշտ մնալով ներդաշնակ ու անմիջական: Դա, իհարկե, կայունությունից զուրկ շարժումը չէ: Միահյուսվելով կտավի պլաստիկային՝ կոլորիտային այդ շարժումը առարկաները ներկայացնում է որպես որոշակի ամբողջականություններ: Այստեղ ևս դեր են խաղում հիշատակված գունաբծերը: Վերջիններս, ներկա դեպքում, ավելի ընդգծում են, դինամիկ և աշխուժորեն ակցենտա-

վորում են ձևերի ու ծավալների պլաստիկ ռիթմը: Գեղարվեստական ձևի նմանակերպ լուրահատկությունների ամբողջությամբ է ահա, որ «Ցորեն են ծեծում» էտյուդը կատարելապես անդրադարձնում է գյուղի աշխատավորության կյանքին, առօրյային, մաքուր ու ավնիվ զգացմունքներին համակիր արվեստագետի կենսահայեցողությունը, արտակարգ ոչինչ ունեցող երևույթի մեջ գեղեցիկը, բարին գտնելու և «ընդհանուր-կերպարային» սկզբունքով իմաստավորելու տաղանդը:

«Գյուղում» (1917) պեյզաժը քննելիս լուրովի ի հայտ են գալիս «Ցորեն են ծեծում» ստեղծագործության մի քանի էական կողմերը: Ճիշտ է, պատկերը պուտ պեյզաժային է, բայց, իր մեջ մարդու հետ կապված հանգամանքների շեշտվածության հետևանքով, լիապես զգալ է տալիս մարդու գոյությունը: Ավելին, միջավայրի նկարագիրը այնքան կենդանի ու տպավորիչ է, որ դիտողը պատկերացնում է մարդկային ակտիվ անցուդարձ՝ իր տիպական որոշ գծերով: Չհամեմատելով դեռ «Իմ բակը գյուղում», «Լեռնային գագաթներ» պեյզաժներին, «Գյուղում» պեյզաժը մի լուրջ առաջընթաց քայլ է «Սևանա կղզու ափերը: Ժայռեր» կտավի համեմատությամբ: Եթե, իր բոլոր հիանալի գծերով հանդերձ, «Սևանա կղզու ափերը: Ժայռեր» աշխատությունը, այնուամենայնիվ, իր վրա կրում է մշակման վեհերոտությունը, ապա «Գյուղում» կտավը կատարված է ավելի ինքնավստա-

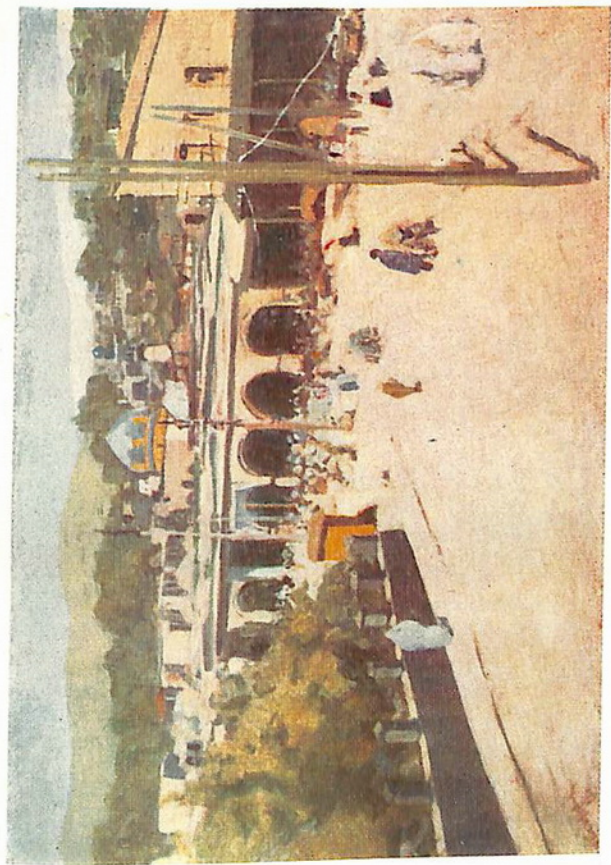
հուրթամբ: Նկարիչը թափով կտավին է դրոշմել գունային թանձր մասսայի հաստաշերտ ու երկարաշունչ քսվածներ և, պետք է ասել, տվյալ դեպքում առարկաները իրենց պլաստիկան ստացել են ոչ միայն գույնի, լույսի համապատասխան ելևէջումների միջոցով, այլև հենց իրենց՝ վրձնահետերի ուղղվածությամբ, ընթացքով:

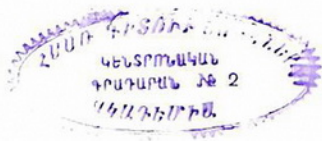
Ուշադրության պիտի առնել ևս մի հանգամանք, որ խիստ կարևոր է Ս. Առաքելյանի՝ գույնի-լույսի ասպարեզում կատարած պրպտումները պարզորոշ դիտարկելու համար: Խուլարկու ուշադրությամբ հետևելով 1900—1910-ական թվականներին ծնի ոլորտներում արած քայլերին, կարելի է նշմարել, որ նա, մի կողմից անընդհատ ջանք է թափում գործից-գործ ավելի ու ավելի ամրապնդել գծապլաստիկայի ու գույնի միասնությունը, իսկ մյուս կողմից՝ ձգտում ավելի լուսավորել, պայծառացնել իր պատկերները: Առաջին խնդիրը, ինչպես վերը տեսանք, նա լուծեց համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում՝ կատարելության հասնելով 1910-ական թվականների վերջերի մի շարք ստեղծագործություններում: Երկրորդ խնդրի լուծումը այդպիսի արագությամբ իր վերջնական տեսքին չեկավ ու քիչ ջանքեր չխլեց նկարչից: Երբ դիտում ենք 1900—1910-ական թվականների նրա մի քանի երկերը միասին վերցրած, աչքի է զարնում, որ այնտեղ, ուր նկարիչը հասել է գունային զգալի կատարելության,

նույն տեղում նույն հաջողությունը չի ունեցել լույսի ինտենսիվության ձգտման մեջ և՛ հակառակը: Այդ երկերում կան այնպիսիները, որոնցում առկա են գունային երանգների նրբությունն ու երաժշտականությունը, տոների աննկարագրելի քնքշությունը, բայց դեռևս ինչ-որ չափով կրում են Մոսկվայում ձևավորված նկարչի համեմատաբար մութկեկ կոլորիտային զգացողության դրոշմը: Եվ հակառակը՝ այլ գործերում ավելի էքսպրեսիվ է լույսը, բայց պակասում է գույնի նրբությունը:

Արվեստագետի մտահոգության առարկա գեղանկարչական այդ երկու (գույն-գծապլաստիկա, գույն-լույս) խնդիրները հավասարապես և ավելի կատարյալ վճռումներ են գտել 1920 թվականի ամռանը կերտված «Յորեն են չորացնում» մեծատաղանդ ստեղծագործության մեջ: Այստեղ նկարիչը ներդրել է մեղմ լիրիկ-մով իր հուլյաշխարհը: Ամեն մի շտրիխ, ամեն մի երանգ կտավին է հանձնված անասելի սիրով ու շոյանքով, պատկերի ամեն մի դետալ ընկալվում է որպես հույզ, խոհ, տրամադրություն: «Յորեն են չորացնում» գործում, — իրավացիորեն գրում է Ե. Մարտիկյանը, — ...երևան են գալիս նրա (Ս. Առաքելյանի—Վ. Մ.) պալիտրայի ողջ նրբությունը, չափի զգացողությունը ու կոլորիտ-գեղանկարչի մեծ տաղանդը»*: Կրկին գյուղական կյանքի առտնին

* «Очерки по истории искусства Арменин», М.-Л. 1939, стр. 100.





Երևանի հին շուկան

երևույթ է ընդգրկում կտավը՝ նախորդներից ավելի անմիջական ու պարզ, նախորդներից ավելի գեղեցիկ: Աղքատիկ տնակներով եպրափակված մի փոքրիկ բակում շիկավուն հացահատիկ է փռված, որի անկյունում կարմիր գլխաշորով ու կապույտ հագուստով մի գեղջկուհի խառնում է այն՝ տակի խոնավ շերտերը արևին տալու համար: Շրջապատի գունային ընդհանուր գամման կապտա-արծաթավունն է, որի «սառնությունը» կոտրում են իրեն միահյուսված բաց դեղին, բաց կարմրավուն նրբին ու ցոլացող երանգները, որ հնչեղանում են՝ հարաբերելով սովերների մուգ կապտա-վարդագույնին: Կտավի գունային այդ տոները, ընդհանրապես, տրված են այնպիսի համամասնություններով, որ ավելի ուժեղացնում են լույսի զգացողությունը: Այս առումով «Գյուղում» պեյլաժը, «Ցորեն են ծեծում» երկը ևս հիանալի են, բայց եթե հաշվի ենք առնում գույնի ու լույսի հավասարապոր համահնչունությունը, ապա «Ցորեն են չհրացնում» կտավը ավելի ամբողջական է: Իբրև գույն-լույս խնդրի օրգանական մաքմնավորում, «Ցորեն են չորացնում» ստեղծագործությունը նկարչի նոր լուրջ առաջաքայլն է ներկայացնում: Բայց դա երևույթի մի կողմն է միայն: «Ցորեն են չորացնում» կտավը ընդգրկում է մի այլ հատկանիշ, որ նորություն է Ս. Առաքելյանի արվեստում և միայն հետազայում, ինչպես տեսնելու ենք, պիտի ունենա իր

լայն ծավալումն ու վարգացումը: Դա միագույն, լուսաստվերներից՝ գերծ, լոկալ հատվածի առկայությունն է, որ նոր որակ է տալիս նկարչի գունագրական սկզբունքներին: Լոկալ այդ գունահատվածը փռված ցորենն է, որ կիսատոներով հարուստ իր շրջապատում դառնում է ավելի ընդգծուն, անմիջականորեն ընկալելի: Սա սոսկ գեղանկարչական էֆեկտ չէ: «Հակադրվելով» կտավի մուգ, ստվերոտ մասերին, այդ հատվածը ներկայանում է իբրև դիտողի տեսաշրջանի առաջին հմոցիոնալ օղակն ու կենտրոնը, փայլուն կերպով բանալի տալիս նկարչի մտահղացումը համապատասխան ասպեկտով «կարդալու» համար:

Երբ կողք-կողքի ենք դնում նկարչի առաջին (') ինքնուրույն երկը՝ «Ծառուղին այգում» էտյուդը և «Ցորեն են չորացնում» նրա նախաստվետական վերջին ստեղծագործությունը, ակնհայտ է դառնում, թե ինչպիսի մեծ քայլերով է վարգացել Առաքելյանի տաղանդը՝ նկարվող օբյեկտի ամբողջական ընկալման, նրա գեղանկարչական կարևոր գծերի սինթեզման ու բացահայտման առումով: Որքան առաջինը մակերեսային, վեհերոտ է, նույնքան (դեռ շատ ավելին) երկրորդը խորն է ու համարձակ. որքան առաջինը նկատելի չափով մնացել է իբրև կողմնակիորեն հայեցվող օբյեկտ, նույնքան երկրորդը դարձել է հեղինակի ներաշխարհի ակտիվ թարգմանը...

Դրանք են Ս. Առաքելյանի նախաստվետական շրջանի կարևոր երկերը, որոնք, անկրկնելի յուրա-

հատկություններից բացի, պարունակում են նկարչի ստեղծագործական դեմքը հստակորեն ուրվագծող գաղափարական, աշխարհայացքային ընդհանուր շտրիխներ:

Վերոհիշյալ լավագույն ստեղծագործությունների վերլուծական նկարագրերից քաղելով նկարչի էսթետիկական ըմբռնումները, նկատում ենք, որ Ս. Առաքելյանի գեղարվեստական մտածողության հիմքում ընկած է օբյեկտիվ իրականության՝ իմպրեսիոնիստական գունագրության դրոշմը կրող ռեալիստական արվեստի վերարտացուման մեթոդը: Նրա գործերում առարկաները դիտողին են հաղորդվում իրենց գունային, գծապլաստիկական ու լուսաստվերային համուլիչ տեսքով ու հարաբերություններով: Նրա երկերում երևույթները դրսևորվում են իրենց բնական ընթացքով, բայց ո՛չ նատուրալիստական էկլեկտիկ պատճենավորմամբ, ո՛չ պոպիտիվ օբյեկտիվիստական հայեցողությամբ, այլ դրանց ներքին էության որոշ գծերի ու հարաբերությունների կենդանի բացահայտմամբ, — կոնկրետի մեջ ընդհանուրը մարմնավորող գեղարվեստական տպավորիչ կերպարների միջոցով:

Այնուհետև: Նախաստվետական շրջանի Ռուսաստանում ապատագրական պայքարի արծարծումները վաղուց հետե տարերային հուզումների քաղաքական հարթավայրից տեղափոխվել էին նպատակասլաց ռևոլյուցիայի ամուր ռեկսերի վրա: Ըստ այդմ էլ ժամանակի գաղափարական կյանքը պայմանավոր-

վում էր ռևոլյուցիայի պատճառների, ստեղծած պատ-
մա-հասարակական տեղաշարժերի բնույթով: Հայտ-
նի է նաև, որ ժամանակի դեմոկրատ գրողների, ար-
վեստագետների մի մասի ստեղծագործական մտահո-
րիվոնում ընկած էին հենց այդ տեղաշարժերը: Այդ
հեղինակները ակտիվորեն խորամուխ էին լինում քա-
ղաքի թե գյուղի կյանքի դասակարգային հարաբերու-
թյունների, հակասությունների ու պայքարի մեջ՝ իբրև
ճնշվող մասսաների շահերի արտահայտիչներ, հա-
ճախ իբրև ավատության մարտի ոգեկոչման մունե-
տիկներ ևս: Այս ակտիվությունը չունի Ս. Առաքելյա-
նի ստեղծագործությունը: Նա ժամանակի արվեստի
դեմոկրատական թևի այն ներկայացուցիչներից է, որ
չի անդրադառնում հասարակական կյանքի առաջա-
դրած գլխավոր հարցերին: Մի կողմ քաշվելով
դասակարգային պայքարի թոփուբոֆից, նա ստեղ-
ծագործական հանգրվան գտավ հայ աղքատիկ գյու-
ղաշխարհում՝ պատկերելով ոչ թե գյուղի սոցիալա-
կան կոնկրետ իրողությունները, այլ գեղջուկի աշ-
խատանքը, նրա ներաշխարհի մաքրությունը, պարզու-
թյունն ու էթիկական այլ բարեմասնությունները: Նա
չանդրադարձավ կապիտալիստական հարաբերու-
թյունների ծավալման հետևանքով գյուղում ստեղծ-
ված քայքայման, դասակարգային պայքարի խըն-
դիրներին: Բայց նրա արվեստը ամբողջովին տո-
գորված է աշխատավոր գյուղացիության նկատմամբ
տաճած անսահման սիրով: Եվ որովհետև նկարչի հա-

մակրանքի օբյեկտը՝ գյուղական չքավորությունը, ապրում էր կյանքի դաժան պայմաններում, ճնշված ու հարստահարված, ապա նրա հոգում սիրո ու հիացմունքի նոտաների հետ միասին ձայն են տալիս նաև մեղմ թախծի որոշ երանգներ: Սակայն դա իրականությունից փախուստ տվող քաղքենու հոռետեսությունը չէ, հոռետեսություն, որ իր ծայրահեղ դրսևորմամբ հանգում է մահվան պոետականացման: Ընդհակառակը, Ս. Առաքելյանի ստեղծագործությունների թախծի երանգը հիշեցնում է հայ ժողովրդական ստեղծագործության, Հ. Թումանյանի, Ղ. Աղայանի, Պ. Պռոշյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Կոմիտասի, Վ. Սուրենյանցի, Ե. Թադևոսյանի և այլոց արվեստի մեջ առկա, դարձյալ նույն ակունքներից եկող տխրամած մեղեդիները: Ի միջի այլոց նկատենք, որ այստեղ հօդս են ցընդում ժամանակին մեր ինտելիգենցիայի որոշ շրջաններում ծվարած գռեհիկ սոցիոլոգների այն պատկերացումները, թե, իբր, Ս. Առաքելյանի նախասովետական ստեղծագործությունը տառապում է «էկլեկտիկ-էկզոտիկմով», թե իբր, այնուհետև, նրա արվեստի հիմքում ընկած է միստիկական սիմվոլիզմը՝ հայ իրականության նկատմամբ ունեցած «մեծապետական շովինիզմի» հետ զուգորդված*: Ի չիք են դառնում նաև որոշ արվեստաբանների այն կարծիքները, ըստ որոնց նկարչի նախասովետական շրջանի երկերը

* Տե՛ս Լ. Բեմպել, Живопись советского Закавказья, М.-Л., 1932, էջ 105:

առհասարակ հասարակական բովանդակություն չունեն և որպես թե նա բավարարվել է «վուտ հսթետիկական հուլյվերով»*: Նախընթաց շարադրանքը, կարծում ենք, թույլ է տալիս պնդելու, որ այդ երկու դեպքում էլ աչքի է վարնում Ս. Առաքելյանի աշխատությունների արվեստաբանական մակերեսային ընկալումը՝ առանց հետաքրքրության առարկա օբյեկտի լրջմիտ հետաքննության:

Առաքելյանի ստեղծագործության հիմնական գծերից պետք է հատկապես ընդգծել նաև հետևյալը: Նրա երկերը, բոլոր պարագաներում, ազդում են իբրև ինտիմ-կամերային բնույթի գործեր: Ս. Առաքելյանի մտածողությանը, երևակայությանը հատուկ չեն մոնումենտալ պատկերացումներն ու լայնաշունչ էպիկական ապրումները, դրամատիկ ուժեղ բախումներն ու խրախճալից բուռն վայելքները: Նրա հիացումը մեղմ է և հանդարտ, տխրությունը՝ հազիվ շնջացող, ընդգրկվող երևույթի հմոցիոնալ ընկալումը՝ մինիատյուր: Իսկ ինչ մնում է նկարչի արվեստում մարդու և բնության միասնական ընդգրկման խընդրին, այդ մասին պիտի ասել հետևյալը: Բնության և մարդու սոսկ հայեցական կապը չէ այդ, և ոչ էլ մարդու ու իր միջավայրի պեյզաժային ընկալումը սոսկ: Ի տարբերություն գլխավորապես պեյզաժիստի մտածողությամբ օժտված նկարիչների գործերի

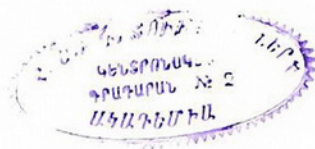
* Տե՛ս Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 210:

(որոնցում եթե ոչ միշտ, ապա գերակշռող դեպքերում մարդը հանդես է գալիս բնության տեսարանը աշխուժացնող ստաֆֆաժի դերում), Ս. Առաքելյանի կտավներում գլխավորը մարդու ակտիվ գործունեության բացահայտումն է տվյալ միջավայրում: Նրա լուստ պեյզաժային գործերն էլ «մարդկայնացված են», հուշում են մարդու գոյությունն ու գործունեությունը: Հենց դա էլ, հավանորեն, հաշվի է առնում արվեստաբան Ռ. Դրամբյանը, Ս. Առաքելյանի առաջին պահ ուղեւ պեյզաժ երևացող մի շարք գործերը համարելով «կիսաժանրային»*:

Այդպիսով, անցնելով Ե. Թադևոսյան—Կ. Կորովին—Ա. Արխիպով գեղանկարչական դպրոցը, Ս. Առաքելյանը, Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատմանը նախորդող տասնամյակում, ստեղծեց գեղարվեստական բարձրաժեշտ ժառանգություն: Յուրացնելով գույնի, լույսի և գեղանկարչական ձևի այլ ասպարեզներում կերպարվեստի ձեռք բերած մի շարք նվաճումները, նկարիչը տվեց աշխատություններ, որոնք կատարելապես բացահայտում են հեղինակի դեմոկրատական աշխարհայացքը, հայ աշխատավոր գյուղացիության նկատմամբ ունեցած նրա որդիական սերը:

Դեռևս ուսանողական տարիներին նա հանդես եկավ որպես գեղանկարչության բարդ տեխնիկային տիրապետած, գույնը, գծապլաստիկան իբրև մաքուր

* Տե՛ս «Գրական թերթ», 1936, 10 հունվարի:



Գ Լ ՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐԴ

1920-ական թվականների սովետական կերպարվեստը գաղափարական-գեղարվեստական միատարր հունով չէր ընթանում: Հակադարձ տենդենցների պայքարի, հին ու նոր ասպեկտների ընդգրկմամբ այն բարդ ու հակասական պատկեր էր ներկայացնում: Հեշտ չէր կողմնորոշվել տատանումների, ոճական ու գաղափարական տարբեր առաջարկների ու դեղատոմսերի, անհիմն մեղադրանքների ու անհարկի մեծաբանքների, հակամետ ու հակադիր էսթետիկական դրույթների միջև: Պատափական չէ, որ նախասովետական տարիներին արդեն ձևավորված արվեստագետներից շատերը, գլուխ չհանելով ստեղծված իրադրությունից, ուղղակի մնում էին հին սկզբունքների վրա:

Այդ արվեստագետներից էր և Սեդրակ Առաքելյանը: Նա ոչ այն նկարիչներից էր, որոնք Սովետական իշխանության առաջին տարիներից իշկ ձեռք պարնեցին սովետական թեմաների, ոչ էլ նրանցից, ովքեր հրապուրվեցին «պրոլետկուլտի» կամ այլ հոսանքների գաղափարաբանությամբ ու ձևի որոնումներով: Իրավ է, Ս. Առաքելյանը Կ. Հալաբյանի, Հ. Կոջոյանի հետ միասին մասնակից եղավ քաղաքացիական կռիվների օրերին կապակերպված «Արմկավոռստայի» աշխատանքներին և նկարեց քաղաքական թեմաներով պլակատներ, բայց սրանք մի առանձին, ինքնակա կղզի են կալմում այդ շրջանի նրա ստեղծագործական կյանքում: Այդ պլակատների գաղափարական ուղղվածությունն իր դրսևերունը չունեցավ նրա իսկական մասնագիտության՝ գեղանկարչության մեջ: Նրա արվեստի թեմատիկան առայժմ գրեթե նույնն է, բարձրացրած խնդիրները, ստեղծագործական մեթոդը Վգալապես՝ հինը:

1921 թվականին նկարիչը կերտեց ժանրային բնույթով նույնական երկու գործ («Երևանի հին շուկան», «Իջևան»): Դրանք իրենց մեթոդոլոգիական սկզբունքով բավականին նման են նախասովետական տարիներին ստեղծված «Հաց են թխում», «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում» կտավներին: Թեմատիկ առումով էլ դրանք այնքան հեռու չեն իրարից — տարբերությունը, գլխավորապես, մոտիվային է (երկու գործերում՝ կենցաղային, երեքում՝ աշխա-

տանքային) : Տարբերակիչ մյուս գիծն էլ այն է, որ մի մասը գյուղական, գեղջկական տեսարաններ է ներկայացնում, մյուս մասը՝ գավառաքաղաքի: Սրանք, ինչպես տեսնում ենք, ստեղծագործական լայն մասշտաբի տարբերություններ չեն, մանավանդ որ գաղափարական ասպեկտով էլ այդ գործերում տարբերություն գոյություն չունի: Երկու կտավների պատկերավորման եղանակն էլ ընդհանուր գծեր ունի նախասովետական երկերի հետ: Այստեղ էլ բացակայում է ծավալուն-սյուժետային կոնկրետ ընթացքը: Օբյեկտի վերարտացումը, նրա հարուցած էմոցիաների, նկարչի անձնական ապրումների ու վերաբերմունքի դրսևորումը տրված է անմիջական (սյուժեով չմիջնորդավորված), «ընդհանուր-կերպարային» մտածելակերպով, ուր որոշիչ դեր է կատարում մարդու և միջավայրի միասնական, ամբողջական պատկերը:

Զի կարելի ասել, սակայն, որ «Երևանի հին շուկան», «Իջևան» գործերի և նախորդ շրջանում կերտված աշխատությունների միջև բացարձակորեն չկան տարբերություններ:

Առանձնապես պիտի ընդգծել հետևյալ մոմենտը:

Սկսած «Երևանի հին շուկան» ու «Իջևան» կտավներից, Ս. Առաքելյանը բացահայտ Վիտուժնավորությամբ հետաքրքրություն է ցուցաբերում հանդեպ տարածական լայն մասշտաբի տեսարաններն ու բազմաֆիգուր պատկերները: Այդ բանի ռեալ դր-

սևորումներն են ոչ միայն բնօրինակից 20-ական թվականներին և հետագայում նկարված՝ աշխատանքային մոտիվներ պարունակող նրա բազմաթիվ ներկերը, այլև արվեստանոցում կերտված սյուժետային բազմաֆիգուր կտավները: Եթե նախասովետական շրջանի նրա գործերը, առավելապես, ներկայացնում են գյուղի մի ներփակ անկյուն, բնության տարածական մի փոքր կտոր, որոնք ըստ բնույթի ինտիմ-կամերային են, ապա այժմ նկարչի արվեստում նաև տեղ են գրավում լիրո-էպիկական շնչավորում ունեցող լայնատարած, բազմապլան աշխատությունները (թե ֆիգուրալ, թե Վոլտ պեյզաժային): «Իջևան», «Երևանի հին շուկան» գործերը (հատկապես երկրորդը) նկարչի նախասովետական աշխատություններին համեմատելիս ակնորոշ է դառնում հետևյալը: Եթե «Ցորեն են ծեծում», «Հաց են թխում», «Ցորեն են չորացնում» կտավները ինտիմ-կամերային են, ապա այդ երկու աշխատանքները մոնումենտալության որոշ տարրեր են պարունակում: Դա, իհարկե, սարյանական արվեստի մոնումենտալության շոնդալից խինդը, զգացմունքների պոռթկուն խաղը, անսանձ հերոսականությունն ու դինամիկ պաթոսը չէ: Նկարիչը ընթանում է իր ճանապարհով: Առաքելյանը, առավելապես, Վոլսպ է իր զգացմունքների մեջ, չափավոր ու հանգիստ: Ճիշտ է, «Երևանի հին շուկան» կտավում մոնումենտալ, ներքին հրայրքի զգացումը չի հասցված հետագա տարիներին իր իսկ

ստեղծած գործերի հմոցիոնալ անգամ այդ չափավորությանը, այնուամենայնիվ, նկարչի արվեստի էվոլյուցիայի բացահայտմանը հետամուտ հետապոտողը չէր կարող չանդրադառնալ այդ խնդրին ու այդ գործը նախորդների հետ համեմատելիս չնկատել առկա փոփոխությունը:

«Իջևան», «Երևանի հին շուկան» կտավների արժեքը չի սահմանափակվում հիշյալ առանձնահատկություններով միայն: Դրանք հայտ են բերում նաև հետաքրքիր ու կարևոր այլ մոմենտներ՝ Ս. Առաքելյանի արվեստի հետագա վարզացման քայլափոխը ներկայացնելով: Երկուսն էլ ամբողջականորեն և ավելի խորացված ձևով ընդգրկում են այն լավագույնը, ինչին հասել էր նկարիչը գծապլաստիկայի, գունագրության, գույն-լույս, գույն-գծապլաստիկա և այլ խնդիրների լուծման ասպարեզում: Ավելին, դրանցում (մասնավորապես «Երևանի հին շուկան» երկում) երևան են գալիս գեղարվեստական ձևի նոր տարրեր, որոնք ավելի ու ավելի են ընդգծում նկարչի ինքնատիպությունը՝ կյանքի արտացոլման պրոցեսում նրա ունեցած ապրումներն ու հույվերը ամբողջականորեն ներկայացնելու առումով: Իրենց ընդգրկած մոտիվներով, օբյեկտի համոզիչ արտացոլմամբ, այդ աշխատություններն այսօր ներկայացնում են պատմա-գեղարվեստական խոշոր արժեք: Գուցե ամենասրատես ու նրբանկատ ճանապարհորդը իր գրական նոթերում չկարողանար այնպես տալ

գավառաքաղաքի՝ տվյալ դեպքում 1920-ական թվականների Երևանի կոլորիտային ընդհանուր գծերի ու կենցաղային որոշ առանձնահատկությունների բնորոշումն ու տիպական գծերի նկարագիրը, ինչպես պարզ ու ռելեֆ հնարքներով այդ արել է Ս. Առաքելյանը: «Իջևան» կտավը լիովին պատկերացում է տալիս արևելյան իջևանի կյանքի ժխորի մասին: Կեսօրյա շոգը, հրապարակը շրջափակող բարձր պարիսպը, հողածածկ կտուրներով հյուղականման տներն ու ցածրիկ տաղավարները, հրապարակից դուրս եկող բեռնավորված ուղտերի քարավանը, ողջ տեսադաշտով մեկ անկանոն ձևով խռնված, փաթթոցավոր ու արևելյան գույնզգույն տարալներով մարդկանց խմբերը և կենցաղային այլազան դրվագներն ու ատրիբուտները ստեղծում են էկզոտիկ միջավայրին բնորոշ հույզների ու անմոռաց տպավորությունների այնպիսի մի հարուստ, բազմերանգ և ամբողջական կերպար, որ անհնարին է խոսքով նկարագրել: Իմաստ էլ չունի նկարագրելը: Պետք է դիտել կտավը, տեսողությամբ անմիջականորեն ընկալել այն՝ զգալու համար, թե գեղագետի ինչպիսի՛ սուր աչքով, ցայտուն երևակայությամբ, քննախույզ ու խորաթափանց տաղանդով է օժտված հեղինակը: Պիտի դիտել կտավը՝ ճիշտ պատկերացում կապմելու համար արևելյան կյանքի կոլորիտային յուրահատկության մասին: Եվ, վերջապես, պիտի դիտել պատկերը՝ Արևելքի արտացոլման խորը, համոզիչ ու

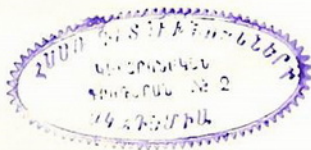
կեղծ-օրիենտալիստական ասպեկտների տարբերությունները ըմբռնելու համար: «Ս. Առաքելյանի ստեղծագործության մեջ բնորոշ ընդհանուր գիծ է,— իրավացիորեն նկատում է Ռ. Շիշմանյանը,— նաև նրա արևելասիրությունը, որ մեր նկարչի մոտ խորապես օրգանական է: Նա ի բնե սիրում է Արևելքը և աշխատել է նկարչության մեջ պատկերել այն: Պետք է ծշտել նաև այն, որ Ս. Առաքելյանը երբեք չի ձգտել վերակենդանացնել պատմական կամ վիպական Արևելքը, շահերի ու սուլթանների հարեմական կենցաղը, վարդանկարչական կամ հեքիաթային շքեղ միջավայրերը և այլն»*: Իրոք, հակառակ իր ժամանակի օրիենտալիստներից շատերի, որոնք արևելյան կյանքին մոտենում էին ոճական էքսպերիմենտներ անելու, զուտ անսովոր տպավորություններ քաղելու, քաղցր ու խալտաճամուկ, մակերեսային էֆեկտներ արտահայտելու նպատակով,— Ս. Առաքելյանը տալիս է ընդգրկվող օբյեկտների բուն տեսքի էությունը: Այդ սկզբունքն է ընկած, ինչպես տեսանք, «Իջևան» գործի հիմքում: Այդ պատճառով էլ նա ուշադրություն է բևեռել և՛ պատկերի ընկալման առավել հաջող դիտակետ ընտրելու, և՛ օբյեկտի գունային սպեցիֆիկ ելևէջները համոզիչ վերարտացուլելու, և՛ անշունչ ու շնչավոր առարկաների բնորոշ գծերը, շարժումները,

* Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 215:

պլաստիկական ստրուկտուրայի տիպիկ մոմենտները սինթետիկ վրա: Եվ որովհետև նկարիչը փայլուն հաջողությամբ կարողացել է օրգանապես ի մի բերել, չորհել այդ բոլոր մոմենտները, դիտողին է ներկայացրել իսկական արվեստի հարստությամբ օժտված ստեղծագործություն:

Նույնքան տպավորիչ է և «Երևանի հին շուկան» աշխատությունը: Դարձյալ տիպական շեշտվածությամբ ի հայտ են բերված արևելյան գավառաքաղաքի որոշ գծեր: Եթե «Իջևան» պատկերը նկարված է ընդգրկվող օբյեկտին շատ մոտ տեղից, ապա այստեղ տեսարանը ընկալված է բավական հեռավոր դիտակետից, այնքան հեռավոր, որ մարդկանց ֆիգուրները շուկայի հրապարակում երևում են գունային մանր դրոշմների ձևով: Այստեղ ավելի, քան «Իջևան» աշխատության մեջ, նկարիչը տեսարանը ընդգրկել է մի ընդհանուր հայացքով, նկատի չառնելով պերսոնաժների թեկուզ տիպաժային անհատականացումը: Նրա նպատակն է եղել ստեղծել ընդհանուր տպավորություն և դրան հասել է մեծ վարպետությամբ: Պատկերի ամեն մի շտրիխը, գունային ամեն մի ելևէջը հմտությամբ ներդաշնակվում է շրջապատի հետ՝ դառնալով նկարչի մտահղացումը իրացնող չորհել փաստարկ: Թե՛ կեսօրվա կիպիչ արևով ողողված տափարակ հրապարակը, թե՛ շուկայի հնամենի կամարակապ կառույցը և նրան հաջորդող մուսուլմանական մեջիտն ու մինարեթը, թե՛ բլուրն ի վեր ցրված միհարկանի, հողա-





Աշուն: Մի անկյուն երևանում

ծածկ կտուրներով տները, թե՛ շուկայի առջևում շարժվող մարդկանց ու կենդանիների ֆիգուրները դիտողին մեր օրերից ետ են տանում դեպի անցյալի արևելյան գյուղաքաղաքի առօրյան՝ մի կողմից, կարծես, աղմկոտ ու շարժուն, մյուս կողմից, թվում է, ծուլ ու լռին:

Սակայն դա խնդրի մի կողմն է: «Երևանի հին շուկան» աշխատությունը չափավանց հետաքրքրական է այլ կողմերով ևս:

Նկարչի նախասովետական գործերի մասին խոսելիս նկատեցինք, որ «Ցորեն են չորացնում» երկում տրված է լոկալ մի գունահատված (փռված ցորենը), որ գրեթե վերծ է կիսերանգներից և մեծ հարթությամբ հարաբերելով շրջապատին՝ դեկորատիվ տարր է մտցնում Ս. Առաքելյանի ստեղծագործության ոլորտը: Ահա այդ գիծն է, որ ավելի ամբողջական դրսևորում է գտել «Երևանի հին շուկան» պատկերում: Աշխատության առաջին գլխում ցույց է տրվել, որ Ս. Առաքելյանի գունագրության առանցքը արծաթավուն ընդհանուր կոլորիտի պարուրում տարբեր երանգների հաջորդական միավորման, համադրման մեթոդն է՝ ողողված լուսային նրբին թրթիռներով: Համարյա նույն հիմքի վրա է կառուցված նաև «Իջևան» սովետական շրջանում կերտած ստեղծագործության գունագրական կոմպոզիցիան: Պատկերի գրեթե յուրաքանչյուր հատված, ըստ տարածական պլանների, իր մեջ ներառում է մնացած համարյա բոլոր

հատվածների կամ հատվածների մեծ մասի ունեցած գունային երանգներ՝ մոխրավունով և դեղնավունով մեղմացած այս կամ այն ներդաշնակող խառնուրդով: Կտավից ստացած գունային առաջին տպավորությունը արծաթավուն-մոխրավուն-դեղնավունն է, որը թափանցիկ լինելով՝ դեպի իր խորքերն է ձգում դիտողի հայացքը: Հետզհետե խորանում է տպավորությունը, բացվում են գունային նորանոր ելևէջների հարուստ էմոցիաներ: Իջևանի հրապարակում նրբագեղորեն մեկը մյուսին հաջորդում, մեկը մյուսի մեջ հալվում, կարծես, գնալով աներևութանում են սպիտակա-շիկավուն, կապտա-մոխրավուն և դեղնասպիտակավուն, թեթև, սահուն երանգներ: Այդ բոլորը պարուրված են արևային լույսով: Այստեղ իսպառ բացակայում են գունային, գծագրական չորությունները: Երանգային «սևությունների», կեղտոտության նշույլ անգամ անհնարին է գտնել կտավի ամբողջ հարթության վրա: Բոլոր դետալներում բյուրեղային մաքրությունն ու պարզությունն է անվերջ ընկալելի, անվերջ հրապուրիչ: Ահա այդ միջավայրում էլ շնչավորված են կանգուն առարկաներն ու շարժուն ֆիգուրները, որոնք կտավին են դրոշմվել էտյուդային անկաշկանդ թափով, անսպառ ոգևորությամբ: Մարմինները գծապլաստիկական ու գունային էմոցիոնալ կերպարանք են ստացել բաց ու մուգ մանուշակագույն, կապտավուն, դեղնավուն, շագանակավուն, կարմրավուն մի քանի հյութեղ վրձնահետերի

Վուգորդումներով՝ պահված տեսարանի գունային
 ընդհանուր գամմայի համընկուն հնչեղության սահ-
 մաններում: Ֆիգուրները տարածության մեջ ռելեֆ
 պլաստիկայով վատորոշվում են Ս. Առաքելյանի
 գործերում վաղուց կիրարկվող գունաբծերի ռիթմիկ
 համակերպումների և գույներով ստեղծված լուսա-
 ստվերային հմուտ տեղաբաշխումների շնորհիվ: Գե-
 ղանկարչական այդ բոլոր հնարների միասնության
 ընկալումը պարզորոշ ցույց է տալիս, որ, աշխատելով
 «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում» գործերում
 կիրարկված մեթոդներով, Առաքելյանը հասել է խնդիր-
 ների ավելի լայն ընդգրկման աստիճանի: Գեղարվես-
 տական ձևի բնույթը մի փոքր այլ է «Երևանի հին շու-
 կան» աշխատության մեջ: Եթե «Իջևան» ստեղծա-
 գործությունը կոլորիտային իր առանձնահատկու-
 թյուններով վարգացնում է «Ցորեն են չորացնում»
 կտավի գունագրական հիշյալ սկզբունքները, ապա
 «Երևանի հին շուկան» գործի գեղանկարչական տեխ-
 նիկան հենված է գլխավորապես այլ էլեմենտների
 վրա: Ճիշտ է նկատում արվեստաբան Ե. Մարտիկյա-
 նը, օրինակ բերելով «Երևանի հին շուկան» գոր-
 ծը, ասելով, որ Առաքելյանը ձգտում է դեկո-
 րատիվ լոկալ գունային միջոցներով հասնել բնու-
 թյան ընդհանրացման*: Ըստ որում, կտավում վա-

* Տե՛ս «Очерки по истории искусства Армении»,
 1939, էջ 86:

տորոշված ձևով տրված են գունային լոկալ խո-
շոր հատվածներ, որոնք դրսևորվում են իբրև
«հանդիպակալող» էլեմենտները՝ համեմատած «Յո-
րեն են ծեծում», «Յորեն են չորացնում» գոր-
ծերի անընդհատաբար իրար մեջ հալվող երանգ-
ների անցումային գունագրության սխեմային: «Երե-
վանի հին շուկան» երկում բացակայում է մոխրա-
վուն այն գամման, որ հանդիսանում է հիշյալ ստեղ-
ծագործությունների կոլորիտային ընդհանուր տպա-
վորության առանցքը: Կողք-կողքի, գրեթե առանց
մեկը մյուսի ոլորտը մտնելու, հանդես են գալիս գու-
նային «փնքնակա» տարածություններ, որոնք լծորդ-
վում են որոշ առումով որպես «հակադրամիասնու-
թյուններ»: «Յորեն են ծեծում», «Յորեն են չորաց-
նում» կտավներում, ինչպես վերը նշվել է, գու-
նային յուրաքանչյուր հատված իր ոլորտում ունի
մոխրա-արծաթավուն երանգներ և առարկաների մի-
ջև եղած գունային կապն ու ներդաշնակությունն էլ
հենց պայմանավորվում է դրանով: Իսկ «Երևանի հին
շուկան» երկում յուրօրինակ առաջ կատարվում է
գունային տարբեր որակների համեմատաբար արագ
փոփոխություն: Կապտավուն լոկալ երկինքը, սրան
հաջորդող սպիտակ սարերը, ապա բաց կապտա-կա-
նաչավուն բլուրները, սրանց հաջորդող կանաչ ան-
տառն ու պուրակը, դարձյալ գունային հակադրումնե-
րով տրված մեջիտը, մինարեթը, տներն ու գորշա-դեղ-
նավուն շուկայի կամարները, տաղավարների խորքի

թխա-շագանակավուն-մանուշակավուն ստվերը և, վեր-
ջապես, կտավի տարածության համարյա կեսը բռնող
խամր դեղնա-մոխրավուն շուկայի հրապարակը տըր-
ված են դեկորատիվ հարաբերումներով: Եվ այդ բո-
լորը, հակառակ նախորդ երկերի գունագրական ելքի,
ներդաշնակվում են ոչ թե որևէ կոնկրետ գամման
ամենուր երևակելու, այլ գունային տարբեր որակնե-
րը համալոր հնչեղությամբ դրսևորելու միջոցով: Պի-
տի ընդգծել, որ Առաքելյանը այդ երկու մեթոդների
կիրարկումներում էլ հանգում է կուռ ամբողջականու-
թյան, ցուցաբերում հավասարաչոր վարպետություն:
Ճիշտ է, «Երևանի հին շուկան» աշխատության գունա-
յին տարբեր որակների այդ արագ փոփոխությունը
Սարյանի 1910—1920-ական թվականների արվեստի,
Գոգենի, Մաթիսի ստեղծագործություններին հատուկ
ամենահիմնական առանձնահատկություններից մեկը
կապմող «թռիչքած» փոփոխությունը չէ և ոչ էլ այդ
որակները ունեն վերջիններիս գործերի գույների դե-
կորատիվ «բացարձակ» բախուն հակադրություննե-
րը: Իրավ, «Երևանի հին շուկան» կտավը չունի սար-
յանական գույների հրաբուրբոր հնչեղությունն ու լույ-
սի «շլացուցիչ» պայծառությունը, էպոսային հպոր ու
խողական պոռթկումը: Իհարկե, այս երկում ևս ինքն
է՝ հանդարտ ու մեղմ Առաքելյանը, դրանում ինչ-որ
չափով կիրառված են և կիսատոնային մեղմացնող
երանգավորումներ, և պատկերի նույն գունահատ-
վածներում տրված են իրենց իսկ տոնի բաց ու գոց,

լուսավոր ու ստվերոտ ելևէջումները: Այսպիսով «Երևանի հին շուկան» գունամտածողությամբ տարբեր է սարյանական (1910—1920-ական թվականներին), գոգենյան, մաթիսյան ստեղծագործություններից (ոչ միայն ինքնատիպությամբ. այստեղ խոսքը հսթե-տիկական-գեղանկարչական սկզբունքների, ուղղության մասին է) և վերոհիշյալ իր իսկ գործերից: «Երեվանի հին շուկան» ներառում է թե՛ դեկորատիվ, թե՛ կիսերանգային միահյուսվող, անընդհատվող անցումների տարրեր՝ առաջինի մեթոդական որոշակի հենքի վրա՝ համեմատած «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում» գործերին: Էմոցիոնալ-հոգեբանական առումով էլ այդ գործը վուգորդում է երկու մոմենտ: Զարմանալի վարպետությամբ այստեղ համալուրված են հակադիրն ու անցումները, պատկերվող օբյեկտի մոնումենտալ ու ինտիմ գծերը: Լիրո-էպիկական այդ համակարգում որոշողը, ելակետայինը «էպիկական» է՝ համեմատած, դարձյալ, «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում» երկերին: «Երևանի հին շուկան» աշխատությունը գծանկարով էլ «տարբեր» է այս գործերից: Այստեղ գծային կոմպոզիցիան ավելի սուր է, ընդգծուն, առարկաների պլաստիկական ստրուկտուրները դիտված են իրենց ընդհանրացված, տեղ-տեղ սիլուետային հարթություններով: Ի տարբերություն հիշյալ գործերի գծանկարի, որը, ընկղմված լինելով մոխրավուն տոների մեջ, ունի փափուկ, ցրուն տեսք, «Երեվանի հին շուկան» ստեղծագործության արխիտեկտո-

նիկ ողջ անսամբլի տարբեր դետալները իրար են հա-
րաբերում գծային «կտրուկ» սահմանազատումներով:
Կտավի գծապլաստիկական և գունագրական այդ
յուրահատուկ դրսևորումների պուզորդումներով Ս.
Առաքելյանը երևան է բերում կյանքի ընկալման մի
նոր ասպեկտ, որով նկարվող օբյեկտի մեջ շեշտվում
են նաև մոնումենտալ գծեր իրենց հանդարտ ու ան-
խռով ռիթմով, առանց հոգին ալեկոծող ասոցիացիա-
ների ու ապրումների: Իր բոլոր կողմերի միասնու-
թյամբ, իրականության արտացոլման նուրբ դիտողա-
կանությամբ ու գեղանկարչական հմուտ կատարմամբ
«Երևանի հին շուկան» «Իջևան» ստեղծագործության
հետ միասին Ս. Առաքելյանի արվեստի և հայ ողջ
գեղանկարչության լավագույն երկերի թվին են պատ-
կանում:

Գեղանկարչական մտածողության հիշյալ տեն-
դենցները, որոնք շահարկված են 1920—1921 թվա-
կանների գործերում, իրենց ավելի պարզորոշ վարձա-
ցումն ունեցան Ս. Առաքելյանի 1920-ական թվական-
ների հետագա ստեղծագործությունների մեջ: Այս
ոլորտում, մի կողմից, տեսնում ենք բնության արտա-
ցոլման ինտիմ-կամերային ասպեկտը, մյուս կողմից՝
նկարվող օբյեկտի լիրո-էպիկական մարմնավորումը:
Կարևոր ենք համարում Առաքելյանի 1920-ական
թվականների արվեստի հիմնական տենդենցներից
առաջիկայում ուշադրություն բևեռել հատկապես այդ
երկու ասպեկտների վրա, որովհետև, մեր կարծիքով,

հենց դրանք են, որ հնարավորություն են տալիս ճիշտ ուղիով տանելու նրա գործերի արվեստաբանական քննությունը:

Առանձին-առանձին դիտարկենք այդ երկու տենդենցների վարզացումը 1920-ական թվականների պեյլաժային ստեղծագործություններում:

Եթե Ս. Առաքելյանի հետուսանողական շրջանի նախասովետական երկերը բացառապես հայրենի գյուղի պատկերներ են ներկայացնում, ապա 1920-ական թվականների գործերը, եթե ոչ բոլորը, ապա մեծ մասով կապված են մասնավորապես Երևանի տեսարանների հետ: Դրանց չգալի մասն են կապվում քաղաքային պեյլաժները, որոնցում ներառված են նաև կենցաղային մոտիվներ: Դրանք, ինչպես «Երևանի հին շուկան» և «Խջևան» երկերը, արժեքավոր են ոչ միայն իբրև արվեստի երկեր, այլև որպես արդեն իր նախկին տեսքը կորցրած քաղաքի պատմությունը (մինիմում չափով՝ արտաքին տեսքը) հավերժացնող փաստաթղթեր: Ահա, օրինակ, «Դամիր-բուլաղ» մեծադիր կտավը: Սա Երևանյան հին թաղամասերից մեկի տիպիկ պատկերն է ներկայացնում՝ չնայած գեղանկարչական կատարման թերություններին (կտավի որոշ դետալները վերծ չեն ներկվածությունից, չորությունից ու «սևություններից»): Ծուռումուռ, փոշոտ փողոցի երկայնքով անկանոն ձևով դասավորված փայտաշեն ու հողաշեն տները, փողոցի եռուկեռը, ածապարոզ, զբաղված, տեղ-տեղ զրույցի բռնված մար-





Իջևան

դիկ, բեռնավորված սայլերը և կենդանիները դիտողի առաջ բացում են հետամնաց արևելյան քաղաքի պատկերը, դրա յուրահատուկ կոլորիտը: Կամ՝ «Բակ Երևանում» կտավը, որ քաղաքային ընդհանուր տեսարանից մեկ տանում է նրա մի անկյունը: Հողաշեն, տափակ կտուրով, անլուսամուտ շուրջը և բակը շրջափակված են բարձր պարսպով: Միջնորդաբար «ընկալում» ես այդտեղ ապրողների ընտանեկան կյանքի կենցաղավարության, առօրյայի առանձնահատկությունները: Պատկերի յուրաքանչյուր դետալ հինն է հիշեցնում (բացի, իհարկե, ծառերը)՝ թե՛ տան կողքին ընկած կավե կարասը, թե՛ աչտին հենած փայտե վերելակը, որի մոտ նստած կարմիր գլխաշորով տանտիրուհին ճաշ է եփում մեծ պղնձով, թե քաղաքային հին Վգեստներով պրուցող տղամարդիկ:

Նմանատիպ պատկերները, հայտնիները բազմաթիվ են Ս. Առաքելյանի 1920-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Շատերը նկարված են մեծ սիրով ու բարձր կուլտուրայով: Հենց այդ («Բակ Երևանում») կտավը դրանց շարքին է պատկանում: Գեղանկարչական նուրբ վարպետությամբ են տրված գարնանային արևի ջերմության Վգեցողությունը, լուսաստվերների անցումներն ու հակադրությունները, առարկաների գծագրական ստրուկտուրան ու գունային ելևէջները: Մասնավորապես, հաջող են լուծված փարթամորեն ծաղկած ծառերի բացվարդագույն և սպիտակավուն երանգների լծորդում-

ները, տան ու պարսպի դեղնավուն խամր տոների լուսավետ ու ստվերոտ մասերի ներդաշնակումները: Կտավի ամրապինդ գծանկարն ու գունագրությունը, իրենց սերտ միասնությամբ, երևակում են նաև պատկերված առարկաների հաստատուն կառուցվածքը, պատկերի խորությունն ու տարբեր պլանների հարաբերակցությունը: Սա գեղանկարչական այն նյութականությունը է, որ շատ հեղինակների գործերում դարձել է երկի ստեղծման նպատակն ու հիմնապայմանը: Հաղորդակից լինելով իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչական սկզբունքներին, նա մեծ հմտությամբ կարողանում է նյութականի հենքի վրա բարձրացնել հոգևոր ապրումներ, կենդանի զգացողություններ, ամեն մի առարկայի մեջ դնելով ստացած տպավորությունը, հույզը:

Այստեղ կարևոր է նկատի առնել մի մոմենտ ևս՝ դիտարկելու համար Ս. Առաքելյանի ստեղծագործության գեղանկարչական կարևոր տենդենցներից մեկի էվոլյուցիան:

— «Բակ Երևանում» կտավը իրացված է «Երևանի հին շուկան» աշխատության գունագրական սկզբունքով և իրմով ցոլացնում է այդ սկզբունքի հետագա վարգացումը՝ չնայած ընդհանուր որակով այնքան ամբողջական, այնքան հմայիչ ու այնքան կատարյալ է, որքան «Երևանի հին շուկան»: Նախ, այստեղ ավելի, քան «Երևանի հին շուկան» գործում, սրվում է դեկորատիվ, գունային մեծ հարթու-

թյունների կիրարկման ֆունկցիան և կիսերանգների տրվում է օժանդակ դեր: Եվ ապա, «Բակ Երևանում» պատկերում արդեն իր որոշիչ դերը կորցրել է նկարչի նախասովետական երկերում առկա ընդհանուր մոխրավուն գամման (ըստ որում իրադրությունն այնպիսին է, ինչպես կիսերանգային-անցումային, այնպես էլ լոկալ-դեկորատիվ սկզբունքային ելակետներով իրացված գործերում): 1920-ական թվականների առաջին տարիներից սկսած Ս. Առաքելյանի պալիտրան այլևս չունի մոխրավուն այն շղարշը, որ պարուրում էր նրա նախորդ կտավները: Գնալով նկարչի երկերում ավելի ու ավելի են պայծառվում արևի պայծառությունը, բնության դեկորատիվ գծերը: Այս իրողությունը (որ, ինչպես նախորդ գլխում ցույց է տրվել, Ս. Առաքելյանի նախասովետական երկերում դրսևորվում էր իբրև ձգտում) պայմանավորված է հետևյալ երկու պլդակներով:

Առաջին: Ապրելով Երևանում՝ որպես արդեն ձեվավորված նկարիչ, Ս. Առաքելյանը չէր կարող փոփոխություն չմտցնել իր պալիտրայում: Չէր կարող, որովհետև նա այն արվեստագետներից չէ, որոնք ուսման տարիներին ձեռք բերած կանոններին են ենթարկում տարբեր երկրների ու վայրերի բնությունը, կլիմայական առանձնահատկությունները: Նա օժտված էր բնության երևույթների ու յուրահատկությունների նուրբ պատկերավորմամբ: Այդ են վկայում նրա ստեղծագործությունները, որոնցից յուրաքանչյուրը

հարուցում է առանձնակի հմայք՝ տիպականի իր անկրկնելի դրսևորմամբ և իմաստավորմամբ: Իսկ թե ինչու նա միանգամից շրջադարձ չկատարեց մոխրավուն երանգներից դեպի բազմագույն հնչեղ տոները, ինքնին հասկանալի է: Իսկական ստեղծագործությունը որպես մարդկային հույզերի թարգման մարմնավորող ոչ ամեն մի արվեստագետի համար հեշտ է կտրականապես ոճական տվյալ հիմունքները փոխարինել այլ հիմունքներով:

Երկրորդ: Ս. Առաքելյանի հետ կողք-կողքի ստեղծագործում էր այնպիսի մի նկարիչ, ինչպիսին Մ. Սարյանն է, որ դեռ 1910-ական թվականներին տվել էր արտացոլման իր նոր սկզբունքը: Ս. Առաքելյանը (և ոչ միայն նա) կիրառեց այդ սկզբունքի որոշ կողմերը: Խոսքը այստեղ սիստեմի պոպիտիվ կրկնության մասին չէ: Վառ անհատականության տեր, սեփական լեզուն ունեցող նկարչի համար Մ. Սարյանի արվեստը ուղեցույց ճանապարհ եղավ, որով նա ընթացավ իր յուրահատուկ քայլերով՝ պահպանելով սեփական ոճը: Մ. Սարյանի արվեստը այն կռվանն էր նրա համար, որով փորձեց ու հաստատեց իր որոնումների ճշմարտացիությունը:

Ահա սրանք են այն երկու ազդակները, որոնք պատվանդան հանդիսացան նրա նոր պրպտումների իրացման համար. այդ պատվանդանի վրա հենվելով նա ստեղծեց նորատիպ աշխատություններ:

1920-ական թվականներին նա տվեց տարվա

տարբեր եղանակներին, օրվա տարբեր ժամերին կերտված պելլաժների մի շարք, որը մնում է հմայիչ, խոր, գեղեցիկ՝ ակադեմիական ամենասառը, ամենամանրակրկիտ ու խստապահանջ մոտեցման դեպքում անգամ: Դիտենք կտավների մի խումբ: Ահա «Ձորագյուղ» գողտրիկ էտյուդը: Արևի պայծառ ճառագայթներով է ողողված ողջ տեսարանը: Գետի կապույտ, պրնգուն ջրերը, նրա վրա թեքված լացող, փոքր-ինչ դեղնավուն ուռին, սրան ֆոն ծառայող բլրի հողագույնը, առաջին պլանի գորշավուն պատնեշը և վերջին պլանի դեղնա-սպիտակավուն, բաց վարդագույն երանգներով վառիթավը, ջինջ երկնքի բաց կապույտը իրար են հաջորդում ապշեցուցիչ ներդաշնակությամբ՝ մարմնավորելով կեսօրյա անդորրը: Պատկերը լի է օդով, որի մաքրությունից գուններանգները զգալիում են իրենց ողջ պարզությամբ ու երձժտականությամբ: «Ձորագյուղը» հարուցում է հանդարտ ու լիրիկական մի տրամադրություն, լիապես հաղորդակից անում հեղինակի՝ բնությունից ստացած առաջին թարմ տպավորությունը, դիտողի երևակայությունը, հուլաշխարհը պարուրում է կյանքի անխռով գեղեցկությամբ, առօրյա հոգսերից ու մանրուքներից պոկելով տանում դեպի բյուրեղյա մաքրությունը, այն ոլորտը, ուր մարդն ինքն իր հետ է ու մտորում է քաղցր, ինտիմ անուրջներ: Մի այլ պատկեր («Աշնանային մոտիվ») — բլրակների արանքով ձգված պուրակը վաղ աշնանը: Երկնքի բաց կապույտի ու

մուգ կանաչա-շագանակավուն բլրի ֆոնի վրա պատկերված ծառերը տեղ-տեղ դեղնել են, մի մասն էլ ստացել մուգ մանուշակա-կարմրավուն երանգ: Զգացվում է մթնոլորտի խոնավությունը: Իրիկնամուտի թանձր մշուշը պարուրել է ամեն ինչ: Բնությունը մտնում է իր կյանքի նոր շրջանը: Այս սուտիվը իր ավելի խոր մարմնավորումն է գտել «Ծառուղի» էտյուդում: Դարձյալ աշնանային գողտրիկ տեսարան է՝ մենության մի կենդանի արտահայտություն: Այստեղ նորից հնչում են նկարչի նախաստվետական մի շարք գործերի էլեգիկ մեղեդիները: Ծառուղին լուռ է: Օդի կաթնավուն շղարշում մեկը մյուսին են հաջորդում կարմիր, դեղին, կանաչ, մուգ մանուշակագույն երանգներով պարուրված ծառերը: Կտավի ընդհանուր տպավորությունը նորից հանդարտ է, նույն անդորրն է, ինչ «Զորագյուղ» աշխատության մեջ, բայց այս անգամ տխրամած, թախծոտ: Սակայն աշնանային այդ թախծի ավելի անմիջական ու հոգեպարար մեղեդիները ներառում է Ս. Առաքելյանի «Զանգվի ափը» փոքրադիր գլուխգործոցը: Պատկերը ներկայացնում է խոր աշնանային տեսարան: Տերևաթափի վերջին շրջանն է: Ծառերի մեծ մասը մերկացել է: Տեղտեղ միայն դեռ կառչած են մնացել դեղին-մանուշակավուն ու կարմրավուն տերևներ, որոնք փայլուն ձևով ներդաշնակում են ծառերի կապտագույն բներին, կապտա-մանուշակագույն գետնին ու Զանգվի սպիտակ ալիքներով խայտացող մոխրա-կապույտ ջրե-

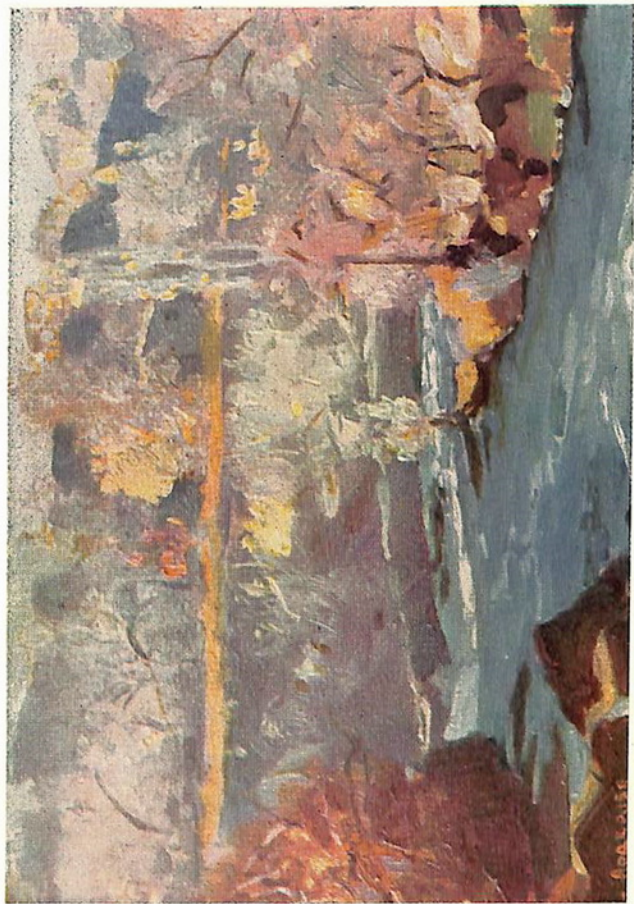
րի տոներին: Ամբողջ տեսարանը հագեցած է կապտասպիտակավուն մշուշոտ օդով: Նրբերանգներ, անսամմա՛ն, աննկարագրելի՝ նրբերանգներ: Նկարիչը գեղանկարչության լեզվով հասել է շոպենյան, տերյանական նրբագեղության:

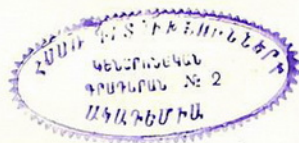
Հիշյալ պատկերներից յուրաքանչյուրը հստակորեն և ամենայն ճշմարտացիությամբ ներկայացնում է, ինչպես տեսանք, աշնան տևողության որոշակի էտապը՝ կոնկրետ իր առանձնահատկություններով: Միօրինակության, կրկնողության ոչ մի հետք: Դրա ապացույցն է նաև այն, որ «էլեգիկ» հիշյալ երկերի ստեղծման շրջանում արվեստագետը կերտել է լուսապայծառ հնչեղությամբ հագեցած աշնանային մոտիվներով աշխատություններ: Բայց այս մասին քիչ հետո:

«Իջևան» և «Երևանի հին շուկան» ստեղծագործություններից հետո եկող վերը բերված բոլոր գործերը կիսերանգային մեթոդով իրացված երկեր են, որոնք օժտված են գունային բավմականությամբ ու նրբին անցումներով: Դրանց հետ միաժամանակ նկարչի կողմից կերտվել են նաև դեկորատիվ ու կիսերանգային տարրերի լծորդումներ ունեցող աշխատություններ: Ապացույց կարող է ծառայել «Զանգուն Գոմաձորի մոտ» հիասքանչ պեյլաժը: Կտավի ողջ մակերեսը պահված է կանաչ գույնի փոփոխակաների կոլորիտային հիմքի վրա: Ալպիական կանաչապատ բլուրների երանգային առանձին կտորները միա-

հյուսվում են երբեմն տոնային համահնչեղությամբ, երբեմն էլ կիսերանգների թրթիռներով: Գեղանկարչական այդ եղանակով նկարիչը հմտությամբ տվել է զարնանային թավիշը: Զգացվում է բլուրների ու հարթությունների ռելեֆ անցումների պոետիկ դինամիկան: Պատկերը միաժամանակ հարուցում է և լիրիկական ընթուշ վզացումներ և բացահայտում բնության վեհաշունչ հմայքը: Ըստ որում վարմանալի վարպետությամբ է տրված արևի առկայությունը, բայց չայրող առկայությունը: Ակամայից հիշում ես մեր պեյլաժային գեղանկարչության մի այլ ականավոր վարպետի՝ Ե. Թադևոսյանի - գողտրիկ էտյուդները, որոնք բնությունը պատկերում են արևային, բայց ոչ այրող պայմաններում*: Այս մոմենտը ևս ցույց է տալիս, թե որքան նրբազգաց է Մ. Առաքելյանը բնության բավմալան հատկանիշները, ռելեֆային, կլիմայական տարբեր վայրերը վերաբացողելիս: Ինչ նմանություն, օրինակ, «Ջանգուն Գոմաձորի մոտ» պատկերի և գունագրական նույն սկզբունքով մարմնավորված և նույնքան բարձրարվեստ «Աշուն: Մի անկյուն Երևանում» աշխատության միջև, բացի այն, որ այդ երկու գործն էլ իրենց վրա կրում են Առաքելյան-վարպետի ստեղծագործական ինքնատիպության խոր կնիքը. ոչ մի նմանություն:

* Մանրամասն տե՛ս Ռ. Դրամբյան, Եղիշե Թադևոսյան Երևան, 1957:





Զանգվի ափը

«Աշուն: Մի անկյուն Երևանում» գործում արևի կիպիչ ճառագայթների տակ ուղղակի բոցավառվում են կարմիր, կանաչ, վարդագույն, դեղին, նարնջագույն, մանուշակագույն զգեստներով զարդարուն ծառերը: Նույնիսկ հնաժողով տան դեղնա-սպիտակավուն խամր պատերը այրվում են արևի շողերից: Բազմազան գույների այդ խաղը ավելի ևս ինտենսիվ է հընչում՝ հակադրվելով երկնքի անթափանց, միատարր լեղակին: Թվում է, թե դադարել է շարժումը: Այդ լուրջությունը և անդորրը չեն խախտում ոչ առաջին պլանում աճապարող սպիտակ փաթեթավոր կինը և ոչ էլ արագընթաց թափով կտավի մակերեսին դրոշմված հյուսիսային վրձնահետքերն ու շարժումն, անհանգիստ գունաշտրկիչները: Այդ լուրջությունը չեն խախտում, անգամ, լույսի ու ստվերների արագ, կտրուկ փոփոխությունները: Ընդամենը, թե՛ լուսավոր, թե՛ ստվերոտ տարածմասները երևակված են իբրև գունային տարրեր, «ինքնակա» որակներ: Դիտողի տեսողությունը, ասես, թռչնաթևեր գործելով, անընդհատ շարժվում է, ինչպես գույնից-գույն (կարմիրից կանաչը, կապույտից դեղինը և այլն), այնպես էլ լույսից ստվեր (բաց դեղինից մուգ մանուշակագույնը, բաց նարնջագույնից մուգ կապտա-վարդագույնը և այլն): Բնությունը, թվում է, հնազանդվել է միջօրեի արևի բոցավառող, բայց և սաստող ու համբեցնող ուժին: Հարավային կեսօրյա շոգը այստեղ ավելի սուր է զգացվում, քան «Երևանի

հին շուկան» գործում, էլ չենք համեմատում նկարը՝ նախասովետական աշխատություններին:

Աշնանային մի ուրիշ պատկեր («Ոսկի աշուն») արտացոլում է տարվա այդ եղանակի այլ պահը և հարուցում այլ տրամադրություն: Այստեղ արդեն լիակատար փթթող աշուն է: Բոլոր ծառերը փոխել են գույները: Բացակայում են «Աշուն: Մի անկյուն Երեվանում» գործում առկա կանաչ տոները: Պատկերով մեկ իշխում են նարնջագույն, ոսկեգույն, դեղնագույն, հյութեղ ու մաքուր երանգների ներդաշնակությունները, որոնք, հակադրվելով ու միաժամանակ միահյուսվելով արագահոս գետի կապո՛ւյտ, կապո՛ւյտ զրնգուն ջրերին, դիտողի հոգին լցնում են պայծառ ներշնչանքի մեղեդիներով: Այստեղ, հակառակ «Աշուն: Մի անկյուն Երևանում» կտավի տապին, զգացվում է աշնան զովությունը, հաճելի, թեթև զովությունը: «Ծառուղին այգում», «Իմ բակը գյուղում», «Սևանի ափերը: Ժայռեր» ինչպես և «Աղբյուրի մոտ», «Զանգուի ափը» ստեղծագործություններում ինտիմ Առաքելանը այստեղ հրճվում է պատանեկան եռանդով: Աշխատության էմոցիոնալ աշխարհը անսահման հարուստ է նրբերանգներով, խորը՝ իր կենսասիրությամբ: Երևակայության ապատ խաղն ու կյանքի հրապույրն է մարմնավորում պատկերը՝ իրացված երանգային նրբերին կիսատոների ու լիովի հագեցած գույների փայլուն ներդաշնակությամբ:

Գունագրական այդ բնույթի երկերի շարքում յու-

րահատուկ տեղ ունի «Երևանի շրջակայքը» աշնանային պատկերը: Ըստ բովանդակության, հարուցած խոհերի ու տրամադրության լայնության, դա ավելի ներհուն ստեղծագործություն է: Տարածական ընդգրկմամբ «Երևանի շրջակայքը» ավելի լայն է: Երկարածիգ կտավի մի նեղ շերտ վբաղեցնում է բաց կապույտ երկինքը: Դրան հաջորդում են ձյունածածկ լեռներ: Ապա գալիս են մուգ կապտա-մանուշակավուն մերկ սարերը՝ իրենց գեղեցիկ բլուրներով, ստվերոտ ու լուսավոր ժապավեններով: Այնուհետև, աշնանային թեթև մշուշի, թափանցիկ շղարշի ոլորտում ձգվում է գյուղական պատկերը՝ իր տներով ու սլացիկ բարդիներով: Առաջին պլանում այգիներն են՝ շրջափակված հողաշեն պատնեշով: Ծառերը դեղին են հագել և վատորոշվում են իրենց հնչեղությամբ՝ համեմատաբար մուգ շրջապատում: Այդ բոլորը նկարիչը պատկերել է անանց սիրով ու հոգատարությամբ, խորապես արտիստական հիացմունքով ու ոգևորությամբ: Գեղանկարչական աննման հմայքով է շնչում կտավի յուրաքանչյուր դետալը, երանգային յուրաքանչյուր հակադրությունն ու համադրությունը: Ճաշակի կատարյալ տակտով, գծապլաստիկայի ավարտուն շեշտավորումները հասցված են իսկական, բարձր գեղարվեստական մշակվածության՝ վերծ չորություններից, օբյեկտիվիզմից, գռեհիկ նյութականացումից: Դրա շնորհիվ ողջ տեսարանը լի է էմոցիոնալ անհատակ ելևէջներով, առինքնող հմայքով:

Նախասովետական «Գյուղում» պեյլաժից ավելի շեշտված ձևով, այստեղ Ս. Առաքելյանը ընդգծել է մարդուն, միջավայրի և այդ միջավայրում գործող մարդու միասնության գաղափարը: Այդ բանին նա հասել է գյուղական տեսարանի, այգում աշխատողների և այլ մանր ֆիգուրների ներկայացմամբ: Չնայած վերջիններս փոքր ակնարկներ են, բայց հաստատուն են ու նշանակալից: Առհասարակ, կտավի ամբողջ մթնոլորտի ընկալումը առաջին պլան է բերում մարդու ակտիվության առկայությունը:

Նման հիասքանչ աշխատություն է նաև «Գարնանը այգում» փոքրադիր էտյուդը, ուր ցուանում է բնության վարթոնքի հագեցարար, կենսահաստատ հմայքը, կյանքի քաղցրության, գեղեցիկի պոետական, գեղարվեստական իդեալը: Այստեղ տեղին է հիշել «Զանգվի ափը» աշխատությունը: Ծաղկեփթիթ գարուն («Գարնանը այգում») և մելանխոլիկ, ուշ աշուն («Զանգվի ափը»): Բնության կյանքի երկու տարբեր, որոշ իմաստով հակադիր շրջաններ: Եվ երկու դեպքում էլ պեյլաժի վարպետը համոզվում, ապրեցնում է դիտողին: «Գարնանը այգում» կտավի մակերեսը բռնում են ծաղկած ծառեր, ապա մուգ գետին և այդ միջավայրում աշխատող մի մարդ: Առաջին տպավորությունը այսպիսին է. գունա-լուսային «հակադիր» մեծ կտորների դեկորատիվ տեղաբաշխումներ: Սակայն պատկերի ընկալման պրոցեսում դրանց միահյուսվում են նաև ծաղիկների հոծ մասսա-

յում թրթռացող բաց վարդագույն կիսերանգներ, վեր-
ջիններիս հետ տեղ-տեղ ձայնակցող կապույտ ու մա-
նուշակագույն տոներ ու հողի թարւնություն արտա-
հայտող այլևայլ կիսերանգների նրբահյուս ելևէջում-
ներ: Ամառային ու աշնանային մոտիվներով աշխա-
տություններում կիրառված հակադրումների ու հա-
մադրումների, տարածական մեծահատված-ընդհա-
նուր ու անցումային ընկալումները այս էությունում ևս
տրված են օրգանական միասնությամբ: Կտավում
պատկերված առարկաները ռելեֆ ձևով վատո-
րոշվում են տեսադաշտում՝ իբրև ծավալային վանգ-
վածներ,— ամբողջական սիստեմի մեջ դրսևորվելով,
միաժամանակ, որպես պատկերի գծային, գունագրա-
կան, հեռանկարային ռիթմի անընդհատ ու բնականոն
շարժումը պայմանավորող անհրաժեշտ օղակներ:
Գեղանկարչական կատարման տարբեր ասպեկտնե-
րը ինչպես նախորդ, այնպես էլ «Գարնանը այգում»
էությունում հասցված են անքակտելի միասնության,
որը հիմք է ծառայում նկարչի՝ ոճի ամբողջական ու
բարձրարվեստ դրսևորման:

Մինչ այժմ խոսեցինք Ս. Առաքելյանի կիսերան-
գային և կիսերանգների ու դեկորատիվ տարրերի
վուզորդման սկզբունքներով կերտված ստեղծագոր-
ծությունների մասին՝ աշխատելով ցույց տալ, որ այդ
երկու սկզբունքն էլ նկարչի արվեստում ստացել են
հավասարապես մարմնավորում, արտահայտել բնու-

թյան որոշ առանձնահատկություններն ու հեղինակի մտորումները:

Անդրադառնալով ոճական «վուտ» դեկորատիվ ելակետով կառուցված նրա աշխատություններին, որոնք կերտվել են ստեղծագործական նույն էտապում, ինչ «Ձորագլուղը» կամ «Աշուն: Մի անկյուն Երևանում» երկը:

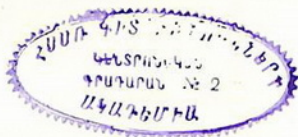
«Կալը գլուղում», — այսպես է կոչվում Ս. Առաքելյանի ոչ փայլուն երկերի շարքը դասվող, բայց գեղանկարչական այդ նոր սկզբունքը բացահայտորեն երևակող փոքրահյուսի էություններից մեկը: Կտավի մակերեսի փոքր հատվածները ներկայացնում են լիապես հարթ, կողք-կողքի դրված մակերեսներ, որոնց գունային միատարր երանգը չի մտնում կողքերի գունահատվածների սահմանը: Ստացվում է «գորգանման» դեկորատիվ գունային մի կոմպոզիցիա՝ պարզորոշ կոնստրուկցիայով, գծային կտրուկ ռիթմերով: Մոխրա-կապույտավուն երկինք, մուգ մանուշակավուն բլուր, բաց վարդա-մանուշակագույն մի այլ բլուր, որի մակերեսին տեղ-տեղ (դարձյալ լոկալ-դեկորատիվ որոշակիությամբ) երևում են հնձած արտերի խամր-նարնջագույն կտորները, դրանց է հաջորդում դեղնա-սպիտակավուն կալը: Հինգ անելեջ գունահատվածներ, որոնց ոլորտում ֆունկցիա չունի լուսաստվերը: Առաջին պլանում է դրված գույնի լոկալության, հնչեղության գաղափարը: Այստեղ, հակառակ «Յորեն են ծեծում», «Գլուղում», «Սևանի ափե-

րը: Ժայռեր», «Զորագյուղ», «Զանգվի ափը» և այլ գործերի կոլորիտային բնույթին, տվյալ գույնի աստիճանական, լուսաստվերային մզացումը (կամ հակառակը) չէ, որ մարմնավորում է պատկերի էմոցիոնալ ներդաշնակությունն ու ամբողջությունը: «Կալը գյուղում» աշխատության ներդաշնակությունը հանգչում է լույսի գույների համահնչունության, տարբեր երանգների ինտենսիվության այնպիսի համապատասխանության վրա, որը ստեղծում է ոչ միայն գունային հավաք ընդհանրության տպավորությունը, այլև գեղարվեստորեն դրսևորում առարկաների գծապլաստիկան՝ առանց ենթակա լինելու լույսի ու ստվերի կոմպոզիցիոն հնարանքներին: Անմիջապես հիշում ես Մ. Սարյանի 1910—1920-ական թվականների մի շարք ստեղծագործությունները՝ թռուցիկ համեմատությամբ անգամ համոզվելով, որ «Կալը գյուղում» աշխատությունը Ս. Առաքելյանը կերտել է իր արվեստակցի գեղանկարչական որոշ սկզբունքների ստեղծագործական յուրացման հողի վրա: Ավելորդ է այստեղ «Կալը գյուղում» երկը համեմատել Մ. Սարյանի որևէ գործի հետ: Այդ էսյուդի և դրան նախորդող գործերի գեղանկարչական ասպեկտի վերը տված նկարագիրը ինքնին ցույց է տալիս, թե որքանով է սույն ասպեկտը առնչվում Մ. Սարյանի բազմաթիվ երկերի սկզբունքին: Կարևորն այն է, որ Ս. Առաքելյանը ինչպես ժամանակին Կ. Կորովինի, Ա. Արխի-

պովի, այնպես էլ այժմ Մ. Սարյանի արվեստին մոտենում է ստեղծագործաբար:

Դրա փայլուն ապացույցն է հետևյալը: Մ. Սարյանի՝ տվյալ դեպքում 1910—1920-ական թվականների ամենափոքր կտավն անգամ օժտված է էպոսային մոնումենտալությամբ, հերոսական ահռելի պաթոսով, երևակայության անսպասելի արագությամբ ու վեհաշունչ պաթետիզմով: Նրանում չեք տեսնի լիրիկական, կամերային տրամադրություններ: Այլ է Ս. Առաքելյանի «Կալը գյուղում» էտյուդը, այլ է, ինչպես առաջիկայում պիտի տեսնենք, գեղանկարչական հիշյալ ասպեկտով կատարված նրա մյուս աշխատությունների հմոցիոնալ, հոգեբանական բնույթը, կերպարային ընդհանուր հույությունը: Այդ բոլոր կտավներում մոնումենտալ մոմենտները, կրքերն ու հիացումները, էպիկական պատկերացումները պահված են անհամեմատ ավելի զուսպ սահմաններում, տրված են մեղմ շնչավորումներով և միշտ էլ զուգակցված են ինտիմ-լիրիկական խոհերի ու զգացմունքների հետ: Պատկերման տեխնիկական որակներն էլ տարբեր են երկու նկարիչների մոտ: Գծանկարը Մ. Սարյանի գունագրական աշխատություններում օժտված է ռիթմային կտրուկ, անսպասելի շրջադարձերով ու ընդհատումներով, շարժման կոր, ուղիղ, զիգագ ձևերի զուգորդման հանդգնությամբ, մոլեռանդ, անսովոր ընդգծվածությամբ: Բանն այնտեղ է հասնում, որ նրա մի շարք գեղանկարչական աշխա-





տութիւններում գիծն ու գուներանգը հանդես են գալիս կողք-կողքի՝ հայեցման հավասար իմպուլսով: Գունային գամմա և գրաֆիկ ընդգծվածությամբ գիծ: Այդ բանը գոյություն չունի Ս. Առաքելյանի գեղանկարչական ոչ մի ստեղծագործության մեջ՝ եթե հաշվի չառնենք փոքր, շտրիխային բնույթի և այն էլ գուներանգների մեջ պարուրված, ավելի ճիշտ՝ գունաբանական ոլորտում մեղմացված գունագծերը: Ապա՝ գծանկարը նրա մոտ անհամեմատ ավելի հանդարտ ունի: Գույնի ինտենսիվության աստիճաններն էլ տարբեր են Մ. Սարյանի և Ս. Առաքելյանի ստեղծագործություններում: Որքան էլ պայծառ ու այրվող, Ս. Առաքելյանի գույները երբեք էլ չունեն սարյանական հրաբորբոք երանգների խուլական թռիչքն ու սահմաններ չճանաչող հնչեղությունը: Ս. Առաքելյանի երկերում, գույնը՝ ևս, համեմատած Մ. Սարյանի գույներին, մեղմ պայծառությամբ է օժտված: Ընդգծենք, որ, իբրև այդպիսին, Ս. Առաքելյանի գեղանկարչական մտաճողությունը տվել է իսկական, բարձր արվեստի երկեր: Չափազանց կարևոր մի իրողություն է այս, և կարևոր տարբերություններ են հիշյալները, որ չէին կարող լինել մեխանիկական կրկնության դեպքում:

Գուցե հարկ չլիներ այսքան մանրամասն անդրադառնալ Սարյան-Առաքելյան խնդրին, եթե, զուտ ակադեմիական հետաքրքրություն (ընդհանրապես ակդեցության հարցերը դիտարկելու առումով) լինե-

կային հույների ու ապրումների թարգման կիրառելու
բարձր տաղանդով, կոլորիտային նուրբ վզացողու-
թյամբ օժտված արվեստագետ:

Ս. Առաքելյանը սովետահայ արվեստի սահման-
ները մտավ արդեն ունենալով երեք գործ («Ցորեն են
ծեծում», «Գլուղում», «Ցորեն են չորացնում»), որոնք
պետք է դասել ողջ հայ գեղանկարչության լավագույն
նմուշների շարքը:



լուց բացի, դա կարևոր չլիներ հենց, մեր կարծիքով, Ս. Առաքելյանի ստեղծագործական անհատականությունը, ինքնատիպությունը բացահայտելու տեսակետից:

Այդ ինքնատիպությամբ է ահա, առաջին հերթին, որ մեզ համար նշանակալից է դառնում «Կալը գյուղում» աշխատությունը:

«Կալը գյուղում» էտյուդից ավելի բարձրորակ աշխատություններ են Ս. Առաքելյանի՝ Սևանում կատարած մի շարք երկերը: «Սևանա վանքը» ստեղծագործությունը նկարչի լավագույն գործերի թվին է պատկանում: Արտիստական խոր շնչով, տեղի բնակլիմայական յուրահատկությունների նուրբ ընկալմամբ այս գործը ամբողջ հայ կերպարվեստում Սևանը պատկերող լավագույն աշխատությունների կողքին իր արժանի տեղն է գրավում: Սևանի հայելանման, կապույտ ջրերի, խստաշունչ լեռնային ռելեֆի և նույնքան խստապարզ վանքերի կոլորիտային լակոնիկ զգացումը իր մեջ կենդանի ձևով ներառում է պատմական Հայաստանին յուրահատուկ որոշ գծեր, խոհեր ու տրամադրություններ: Այստեղ ակնհայտ պարզորոշությամբ նկատելի է մեր կերպարվեստում Վ. Սուրենյանցի կողմից որոշադրված, այսպես կոչված, պատմական պեյզաժի («Հռիփսիմեի վանքը»): գիծը՝ գեղանկարչության վարճացման նոր էություն և ստեղծագործական այլ խառնվածքի տեր նկարչի արվեստում: Վ. Սուրենյանցի «Հռիփսիմեի վանքը»

պատմա-ողբերգական իմաստավորում ունի ըստ էության, որ պայմանավորված էր թուրք եղեռնագործների կազմակերպած հայկական կոտորածներից նկարչի ստացած հոգեցունց տպավորություններով: Այդ գործում, մի կողմից, «Հռիփսիմեն» բովանդակում է հայ ժողովրդի տարաբախտ ճակատագրի ողբը, իսկ մյուս կողմից, դրա հետ միասնաբար, մարմնավորվում որպես ժողովրդի ուժի, անմահության, ընդհանրապես մարդկային հանճարի, գեղեցիկ ձգտումների ու իդեալների իմաստավորման խորհրդանիշ:

Ս. Առաքելյանի «Սևանա վանքը» չունի այդ դրամատիկական շեշտվածությունը և, ըստ էության, տրամադրությունների նման բարդ կոմպլեքս չի ներկայացնում: Եթե Վ. Սուրենյանցը, հիմնականում, «Հռիփսիմեն» մեկնաբանել է, կարծես, որպես իր ժամանակի կյանքի հորձանուտում ակտիվ ֆունկցիա, հաստատական դեր ունեցող երևույթ (որից ելնելով էլ նրա միջոցով արձագանքել է ժամանակի կոնկրետ պատմական իրողությանը), ապա Ս. Առաքելյանը, այդ տեսակետից, Սևանի վանքին նայել է իբրև անցյալի վերհուշ: Այդ հիմքի վրա էլ նկարվող օբյեկտը նրա կողմից մարմնավորվել է որպես զուտ պատմա-ճանաչողական, գեղարվեստական արժեք: Հակառակ Ա. Ֆեթվաճյանի նկարչական չոր դոկումենտալիզմի և Սևանի վանքը կամ ընդհանրապես ճարտարապետական կոթողները վերարտադրող մի շարք այլ նկարիչների գործերի քաղցր սենտիմենտալության,

սալոնայնության, Ս. Առաքելյանը Սևանի վանքը տվել է պոետական բարձր մեկնաբանմամբ: Տաղանդավոր գեղանկարիչը, այս առումով, ընթանում է Վ. Սուրենյանցի գծած ճշմարտացի ուղիով՝ հանդես գալով իբրև գունագրական այլ մտածողությամբ օժտված արվեստագետ:

Դառնանք, այժմ, վերը առաջադրած խնդրին:

Սևանի կղզու խամր-կարմրավուն գմբեթներով ու մուգ տոներով վանքերը գրեթե սխլուետային պարպությանը գծագրվում են մոխրավուն՝ երկնքի, լճի բաց գույնի ու շրջակա ցամաքի խամր-դեղնավուն երանգների միջավայրում: Մի ընդհանուր հայացքով կտավը ընկալելիս երևան են գալիս «Կալը գյուղում» էտյուդի որոշ գծերը: Նույն հնչեղ պարպությունն է, որ ընկած է գործի գունագրական մտածողության հիմքում, բայց, կոնտրաստների ո՛չ այնքան սրությամբ, ինչը հատուկ է «Կալը գյուղում» ստեղծագործության գունագրությանը: Պատկերի ընդհանուր հայացքով ընկալման պրոցեսին անմիջապես հաջորդող մոմենտում երևան են գալիս կիսերանգները թե՛ երկընթի, թե՛ ցամաքի, թե՛ վանքերի գունային ոլորտներում: Բայց լճի մակերեսը գրեթե վերծ է դրանցից: Տրված են կապույտ, սպիտակ լոկալ տարածամասեր, որոնք, դարձյալ, համահնչեղությամբ ներդաշնակվելով, ստեղծում են լճի մաքուր ջրերի էմոցիոնալ տպավորությունը: Գույնի լոկալ, «դեկորատիվ» մտածողությունը, եթե կարելի է ասել, ավելի «ավտոնոմ»

տեսքով է երևակվում՝ «Տեսարան Սևանա կղզուց» աշխատության մեջ: Այստեղ և՛ բաց մոխրակապտավուն երկինքը, և՛ հոհրիվոնում սիլուետային ռիթմով գծագրվող մանուշակավուն լեռները, և՛ սպիտակ գոտիներ ունեցող լճի կապույտ ջուրը, և՛ լճափի դեղնաշագանակագույնը հանդես են բերված իրենց ընդհանրացված, լոկալ տեսքով: Գունային շրջանները հայեցվում են որպես «հակադիր», բայց ոչ ճշացող, ոչ աններդաշնակ էֆեկտներ: Դրանք տրված են այնպիսի հաջորդականությամբ, ինտենսիվության այնպիսի համամասն սահմաններում, որ ընդհանուր շղթայի մեջ կատարում են օրգանական, միահյուսող ֆունկցիա: Այսպիսով, կտավը դառնում է կենդանի, հավասարակշռված մաքողականություն, որը ներառում է բնության լիրո-էպիկական հմայքը, հարուցում կենսահաստատ զգացմունքներ:

Իսկ «Տեսարան Սևանից» կտավը իր գունագրական ասպեկտով նույնական է «Կալը գյուղում» վերոհիշյալ էտյուդին և իբր ավելի բարձրորակ ստեղծագործություն՝ հանդիսանում է այդ ասպեկտի ամենալիրավ, ամենամաքողական ու ցայտուն դրսևորումը: Այս աշխատության բաց կապտավուն երկինքը, բաց վարդա-մանուշակագույն Գեղամա լեռնապարը և սպիտակ լոկալ շերտեր ունեցող վրնգուն կապույտ ջուրը տեղաբաշխված են իբրև հակադրամիասնություններ: Գունային կոմպոզիցիան դարձյալ «գորգանման» է, պարզ, կտրուկ իր գծագրական ռիթմով, ար-

տահայտիչ ու անմիջական: Դարձյալ Վգացվում է Մ. Սարյանի բարերար ավդեցությունը և Ս. Առաքելյանի բացահայտ ինքնատիպությունը, կյանքը դիտելու և արտացոլելու յուրօրինակ ասպեկտը, ստեղծագործող-սուբյեկտի իր լիրո-էպիկական մեղմ, պոետական ներաշխարհը: Կտավը պարզորոշ անդրադարձնում է հեղինակի՝ նկարվող օբյեկտի հանդեպ տածած անսահման սերը, նրա հոգում արթնացած նրբին թրթիռները:

Մենք դիտարկեցինք Ս. Առաքելյանի արվեստում 1920-ական թվականներին առկա գունագրական երեք ասպեկտ՝ դրսևորված էմոցիոնալ-հոգեբանական տարբեր բնույթի, նոր երանգավորումներ ունեցող աշխատություններում: Ջանացինք ցույց տալ նաև, որ այդ աշխատություններում, նկարչի նախասովետական լավագույն երկերի նման, օրգանական միասնության, հավասարապոր կատարելության են հասցրված գծապլաստիկան ու գունագրությունը՝ վերջինիս ելակետային հիմքի վրա: Տեսնենք ստորև, թե ինչ արդյունքի է հասել ստեղծագործական այդ նույն շրջանում Առաքելյանը գույն-լույս խնդրի մարվում կատարած պրպտումների մեջ:

Բանն այն է, որ իր մի շարք ստեղծագործություններում Առաքելյանը դիտվող առարկայի թե՛ լուսավոր, թե՛ ստվերոտ տեղերում, ամենուր որոնում է գույնը: Այդ է պատճառը, որ նրա երկերում տվյալ առարկաների լուսավոր ու ստվերոտ մասերը ներկայաց-

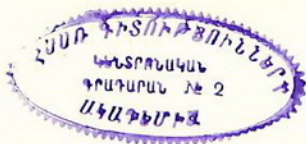
նում են ոչ թե գույնի աստիճանական (մուգից դեպի բացը կամ հակառակը) ընթացքի մոմենտները, այլ գունային տարբեր որակները, որոնք տրված են էմոցիոնալ այնպիսի հարաբերություններով ու ինտենսիվության սահմանների այնպիսի լծորդումներով, որ ռելեֆությամբ ստեղծում են կորությունների, հարթությունների, տարբեր պլանների, մակերեսների պոտիկ տպավորությունները: Ըստ որում, Ս. Առաքելյանի գեղանկարչական արվեստում (չհաշված առանձին անհաջող դեպքերը) չկան մթություններ ու լուսավորություններ (= սևություններ ու սպիտակություններ), այլ կան սառը և շաք, հնչեղ ու խամր (= ոչ կեղտոտ), փայլուն ու փայլատ, միշտ յուրորակ որոշակի գույների սքանչելի հարաբերություններ:

Այս պարագայում, բնականաբար, լույս-ստվերը կլասիկ ռեալիզմի իմաստով վերցրած գրեթե կորցնում է իր ֆունկցիան՝ տեղը զիջելով գույն-լույս խնդրին: Դառնանք այժմ այդ հարցին՝ դիտելով երկու տեսակետից: Նախ, համեմատելով (թեկուզ թուցիկ մի հայացքով) 1920-ական թվականների աշխատությունները նախասովետական գործերին, նկատում ենք, որ նկարչի պալիտրան լիապես ավատագրվել է մոխրավուն գամմայից: Նրա գործերը դարձել են ավելի հնչեղ և ավելի համույիչ են վերարտացողում արևային պայծառությունը: Մի առիթով, արդեն, ցույց ենք տվել այդ փոփոխության ավազակները, մնում է նշել, միաժամանակ, որ այդ իրո-

ղութիւնը նաև դուրացրել է նկարչի հոգևոր աշխարհում հանդես եկած նոր տրամադրութիւնների ու մտորումների կոնկրետ իրացումը: Համեմատենք, ապա, հիշյալ երեք ասպեկտներով, 1920-ական թվականներին կերտված երեք գործ և նրանցից մեկնումեկը նախասովետական որևէ ստեղծագործութեան՝ խնդիրը ավելի պարզ ու հեշտութեամբ լուծելու համար:

Վերցնենք կիսերանգային սկզբունքի իրացման փայլուն նմուշներից մեկը՝ «Ձորագլուղ» էտյուդը, դեկորատիվ-կիսերանգային կոլորիտով «Աշուն: Մի անկյուն Երևանում» փոքրադիր պատկերը և «Տեսարան Սևանից» կտավը: Երեքն էլ վերծ են «Սևանի ափերը: Ժայռեր», «Յորեն են ծեծում», «Գլուղում» և նախասովետական մյուս գործերի մոխրագույն գամմայից, երեքն էլ պայծառ են հավասարապես, բայց պայծառ են յուրովի: Առաջին երկուսում («Ձորագլուղ», «Աշուն: Մի անկյուն Երևանում») և նախասովետական հիշյալ գործերում լույսը մթնոլորտի հետ օրգանապես չլուգորդված ձևով հանդես է գալիս կտավի ոլորտում՝ ապահովելով նրա օդային խորութիւնը: Օդի և լույսի չգացողութիւնը տրված է հալվող, կտավի բոլոր գուներանգներին ու վերջիններիս ելևէջներին ձայնակցող, անսահմանորեն թափանցիկ տոների նրբագեղ միահյուսումներով: Այս միջոցով նկարիչը անմիջականորեն դիտողին զգալ է տալիս, թե լույսը պատկերվող օբյեկտի համար «դրսեկ»





Երևանի շրջակայքը

է, որ թափանցելով օդի ոլորտը, պարուրում է ամեն ինչ, նոր շունչ տալիս նրան: Մի փոքր ավելի ուշիմ դիտողը չի կարող չնկատել այս և դրա արմատները չտեսնել իմպրեսիոնիզմի գունագրության սկզբունքների հոգում: Դժվար չէ տեսնել, օրինակ, Ս. Առաքելյանի «Զորագլուղ» էտյուդի և Կ. Մոնեի, ասենք, «Ժայռեր Բել-Իլում» կտավի միջև եղած ընդհանրությունը: Երկու դեպքում էլ ընկալվում ու վարպետորեն կտավին են հանձնվում բնությունից ստացված առաջին թարմ տպավորությունը՝ խոսքով աննկարագրելի իր նրբություններով ու երաժշտականությամբ: Երկու դեպքում էլ լույսի աղբյուրը դուրս է մեկ շրջապատող բնության սահմաններից: Երկու դեպքում էլ հեղինակները ցույց են տալիս, որ առարկաների մակերեսները լուսավորված են արտաքին աղբյուրից: Բոլորովին այլ, ավելի ճիշտ դրան հակադիր են մյուս՝ դեկորատիվ ասպեկտով իրացված «Տեսարան Սևանից»-ը: Այս կտավում լույսը կարծես ներգո է գույնին: Մ. Սարյանի 1910—1920-ական թվականների երկերի, Հ. Մաթիսի դեկորատիվ գործերի նման (ոչ իհարկե նույն ինտենսիվությամբ, ինչպես ասվել է), Ս. Առաքելյանի այդ աշխատության մեջ ասես գույնն ինքն է լույս արձակում, լույսի աղբյուրը, թվում է, հենց ինքը գույնն է: Լուսադձակում են թե՛ երկնքի բաց կապույտը, թե՛ լեռների բաց վարդա-մանուշակագույնը, թե՛ ջրի հնչել կապույտն ու նրա մակերեսին եղած ժապավենների սպիտակը: Գույն-լույս խնդրի շահարկ-

ման մի նոր որակ է այդ Ս. Առաքելյանի արվեստում, ասպեկտ, որի աստիճանական վարճացման նախնական քայլերը նշմարվում են դեռ 1920 թվականին ստեղծված «Յորեն են չորացնում» պատկերում և գնալով շարունակ մեծանում՝ վգալի փոփոխություն մտցնելով նկարչի ողջ ստեղծագործության մեջ:

Զուտ պեյլաժային գործերից վատ, Ս. Առաքելյանի 1920-ական թվականների արվեստում իր ընթացքն ունեցավ նաև «Հաց են թխում», «Յորեն են ծծում», «Յիրեն են չորացնում» ստեղծագործությունների թեմատիկ գիծը՝ նաև գյուղից առնված տեսարանների ոլորտում: Ինչպես նախասովետական այդ երկերում, այնպես էլ այժմյան պատկերներում գյուղը, հողի մշակը բնութագրվում են իրենց նահապետական գծերով: Թե՛ պեյլաժը, թե՛ այդ միջավայրում գործող ֆիգուրները դիտողի երևակայությունը տանում են դեպի հին կյանքի խորքերը, դրա կոլորիտի տիպական յուրահատկությունների ոլորտը: Որպես այդպիսիք, խորապես համովիչ, գեղարվեստական ընդհանուր արժեքով բարձր, գեղանկարչական տեխնիկայով հմուտ են հատկապես «Կալսումը գյուղում», «Գյուղական տեսարան», «Փշատ են թափ տալիս», «Այգեփորը» ստեղծագործությունները: Բաց վարդագույն ամպի քուլաներով թափանցիկ երկնքի ու կապո՛ւյտ, կապո՛ւյտ Սևանի ֆոնին գունային նուրբ հարթություններով երևակվում է գյուղական մի փոքրիկ պատկեր («Կալսումը գյուղում»):

Յածրադիր, հնամենի խրճիթի առջև, հարթ տարածության վրա փռված է բաց դեղնավուն ինտենսիվ գամմայով հացահատիկ, որի շրջագծով շարժվում են կամերը քարշող մուգ կապտա-մանուշակագույն ու մուգ կարմրա-կանաչագույն եվների սիլուետները: Գունային նույն այդ միջավայրում, նույնքան ուժեղ շեշտվածությամբ է տրված խուրճերը շուռ տվող կնոջ ֆիգուրը: Նույն սկզբունքն է կիրառված կալը շերջապատող գետնի, բարձրադիր դեպերի գունային մարմնավորման ու հարաբերությունների ոլորտում: Մի շնչով կերտված այդ ստեղծագործությունը ունի պլաստիկական ու գուներանգային տարրերի արտակարգ ամբողջականություն: Ամեն ինչ կարևոր է, ամեն ինչ ունի որոշակի ֆունկցիա՝ թե՛ կտավի արխիտեկտոնիկ ստրուկտուրան ու գծագրական ռիթմը, թե՛ գունային լայն հատվածներն ու նրանց օրգանապես զուգորդված կիսերանգային թրթիռները, թե՛, անգամ, վրձնահետերի շարժման ուղղությունը: Դրա շնորհիվ է, որ դիտողի առջև պարզ ու համոզիչ են երևում ողջ պատկերն ու նրանում ծավալվող գործողությունը: Պլաստիկական վարմանալի հմտությամբ են տրված եվների քայլքի ծանր ռիթմը, կնոջ ֆիգուրի փութաջան շարժումը, սայլին բեռնված խրճերի ու դիվիված հացահատիկի ձևերը, քնքշությամբ են շնչավորված երկնքի ու ջրի գունային ելևէջները:

Գեղանկարչական նույն հմայքն ունի նաև «Գյուղական տեսարան» աշխատությունը՝ այս անգամ դե-

կորատիվ մտածողությամբ իրացված: Նահապետական գյուղի բակային պատկեր է ներկայացնում կտավը՝ խստապարկ իր տեսքով, անդորրալից տրամադրությամբ: Առաջին պլանի բարաշար, ցածրիկ ցանկապատի շրջագծում բարձրանում է աթարի բուրգանման մուգ շագանակա-կապտագույն խուրձը, որ հակադրվում է ուժեղ լուսավորված բակի դեղնավուն հարթությանը: Այդ հարթության վրա, անլուսամուտ տան առջև, պառկած որոճում են անասունները: Դատարկ կողովը շալակին մի կին շարժվում է դեպի անասունները, նրա մոտ մի այլ կին կռացած ինչ-որ գործ է անում: Վերջին պլանում խոտի դեպերն են բարձրանում սարի նման: Հին կյանքի, պելլաժի տիպական որոշ մոմենտները մարմնավորող ակնարկներ են սրանք, որոնց հայեցումը, միջնորդավորված ձևով, պատկերացում է տալիս ընդհանրապես գյուղացու առօրյայի, նրա հոգսերի ու մտորումների, վբաղմունքի, կենցաղի մասին: Կոնկրետի մեջ ընդհանուրը տեսնելու և բացահայտելու այս կարողությունը, որ նկատելի են դեռևս Ս. Առաքելյանի նախասովետական երկերում, նկարչի արվեստը օժտում է պատմա-ճանաչողական, գեղարվեստական խոշոր արժեքով:

Մեր կերպարվեստի՝ հայ նահապետական գյուղաշխարհը պատկերող ամենալավագույն երկերից պիտի համարել Ս. Առաքելյանի «Աղբյուրի մոտ» աշխատությունը: Այստեղ նկարվող տեսարանի՝ սկզբ-

բունքով դեկորատիվ ընկալումը և տեղ-տեղ կիսե-
րանգների կիրարկումը հանգում է իր կատարյալ
միասնությանը՝ մարմնավորելով ամբողջական, խոր
ու անմոռաց մի կերպար: Լերկ ռելեֆում ծվարած,
ցածր տներով, նահապետական աթարի կույտերով
աչքի ընկնող հայ գյուղերից մեկն է ներկայացնում
պատկերը: Կտավի առաջին պլանում ձգվում են աղ-
բյուրի փայտե երկար գուռերը, որոնցից ջուր են
խմում գոմեշներ ու կովեր: Մի տեղ, գուռերի մոտ,
պրուցում են ջրի եկած և անասուններին ջրելու բերած
թեշիկ մանող կանայք, գուռերից մեկի մոտ լվացք են
անում, մի տեղ կուժ են լցնում և այլն: Արևը այրում
է, բայց կանայք պարուրված են մեկը մյուսի վրայից
հագած զգեստներում, կեպիների, գլխաշորերի, ծո-
տակապերի փաթթոցում երևում են նրանց աչքերն ու
քթերը միայն: Ամեն ինչ նահապետականը, հինն է
հիշեցնում: (Եվ ի՛նչ սիրով է նկարված): Սռարկանե-
րը իրենց մուգ մանուշակագույն, մուգ կապտավուն,
մուգ շագանակագույն, մուգ վարդա-մանուշակագույն
տոներով ուժգին հակադրություն են կալմում լոկալ-
դեղնավուն պայծառ գետնի հետ: Լույսի պայծառու-
թյան մեջ նրանք երևակված են սիլուետային ընդգծվա-
ծությամբ: Լույսի ու ստվերների բախուն հակադրու-
թյունները մի առանձնակի դինամիկա են հաղորդում
ողջ պատկերին: Հակադրամիասնության նույն ընդ-
գծուն շարժմամբ են տրված և տների, աթարակույտերի
ստվերոտ ու լուսավոր հատվածները, կանաչ ծառերի

ու բաց կապտա-մանուշակագույն, բաց վարդագույն տոներով լեռների հարաբերումները: Ընդհանրացված, դեկորատիվ այդ հակադրությունների ոլորտներում առկա են կիսերանգներ, որոնք իրենց հպանցիկ նուրբ քսվածքներով ստեղծում են մթնոլորտի քնքուշ չգացողությունը և լիրիկական մեղմ երանգներ չուգակցում պատկերի մոտիվի խստությանը: Ստացվում է հմոցիոնալ հարուստ, բավերանգ տպավորություն:

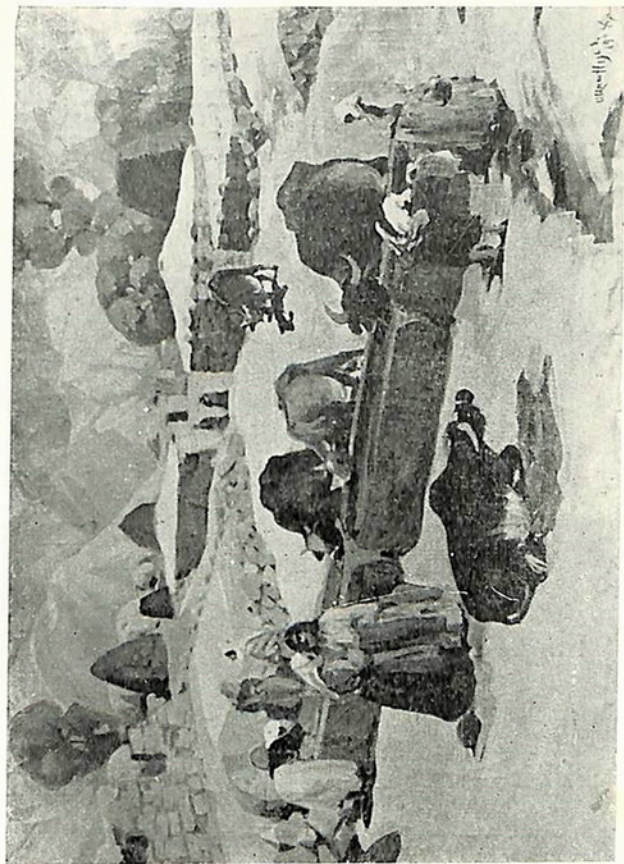
Այդ, և վերոհիշյալ ստեղծագործություններում երևակվում է «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում», «Գյուղում», «Հաց են թխում» աշխատությունների ջերմ սերը հայ գյուղացու հանդեպ:

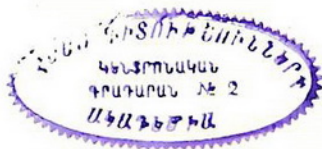
Այսպիսով, Ս. Առաքելյանի 1920-ական թվականների արվեստի քննությունը ցույց է տալիս, որ նկարիչը ընթանում է վերելքի ճանապարհով: Նրա ստեղծագործության մեջ դրսևորվում են նոր գծեր: Զգալի փոփոխություն է կրում նրա պալիտրան: Մոխրավուն գուներանգները իրենց տեղը զիջում են տոնային հնչեղ բավմալանությանը, կիսերանգային գունագրության հետ միաժամանակ նրա ոլորտում երևան են գալիս դեկորատիվ տարրեր, որոնք հաստատուն ձևով մտնում են Ս. Առաքելյանի գունամտածողության մեջ: Ավելի են խորանում նրա կերպարները:

Գ Լ ՈՒՆ Ե Ր Ր ՈՐ Ղ

1928—1930-ական թվականներից նոր էտապ է սկսվում Ս. Առաքելյանի ստեղծագործական կյանքում: Բեկում է կատարվում նրա արվեստի թեմատիկայում: Պատմողական ծավալուն սյուժեի նկատմամբ անտարբեր Ս. Առաքելյանը այժմ փութաջանորեն սկսում է նման սյուժեներ որոնել: «Ընդհանուր-կերպարային» ֆիգուրալ աշխատությունների հետ միասին, անմիջապես բնօրինակից նկարված երկերի կողքին, նա կերտում է արվեստանոցային ծավալուն սյուժետավոր բալմաթիվ ստեղծագործություններ: Համապատասխանաբար, նա փնտրում է խարակտերներ, տիպաժային, հոգեբանական կոնկրետ գծեր ունեցող կերպարներ՝ մարմնավորելու համար նոր երեվոյթներ, պրոպագանդելու համար նոր գաղափար-

ներ: Ծանոթանանք այդ բնույթի երկերին: Դիտենք, նախ, Ս. Առաքելյանի՝ գյուղական կյանքի երևույթներին արձագանքող ստեղծագործությունները: Այդպիսիք մեծ թիվ են կազմում նկարչի արվեստում, որոնց մի մասը նա իրացրել է «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում», «Հաց են թխում», «Իջևան», «Հին շուկան Երևանում» գործերի նման «ընդհանուր-կերպարային» ըմբռնմամբ, մի մասն էլ սյուժետի պատմողական ծավալում պահանջող տեսակետով: Շատ ու շատ թեմաների ու սյուժեների ընտրությամբ, դրանց մեկնաբանմամբ Ս. Առաքելյանը քայլում է պարտիայի՝ գրականությանը և արվեստին առաջադրած խնդիրների կիրառման առաջին գծում: Ահա, օրինակ, «Բամբակահավաքը»: Նկարիչը կատարել է այս թեման մարմնավորող մի շարք վարիանտներ: Բոլորն էլ «ընդհանուր-կերպարային» բնույթի գործեր են՝ ստեղծված նախկին երկերի սկզբունքով: Բայց այստեղ նկարիչը ընդգծել է նոր մոմենտ: Եթե աշխատանքային մոտիվներ պարունակող նախորդ երկերում բացահայտվում է աշխատանքի մենատնտեսային բնույթը, եթե նրանցում ցոլացվում է, ինչպես ցույց է տրվել մենագրության երկրորդ գլխում, գյուղաշխարհի ծխական անջատվածությունն ունեցող առանձին-առանձին տնտեսությունների ներփակ կյանքը, ապա այստեղ նրա հիմնական խնդիրն է եղել ցույց տալ կոլտնտեսային աշխատանքի էությունը: Այս կտավներում նկարիչը շեշտում է պարտիայի առաջադրած՝





բոլորը մեկի՝ մեկը բոլորի համար սկսեցինք: Բոլոր «Բամբակահավաքներում» էլ գործողությունը ծավալվում է Մասիսի ֆոնի վրա՝ Արարատյան դաշտավայրում: Առաքելյանը ամեն կերպ ձգտել է ցույց տալ աշխատանքային եռուկեռի դինամիկան, մարդկանց կոլեկտիվ աշխատանքի աշխույժ տրամադրությունը: Մի տեղ կանայք, շարքեր կալմած, հավաքում են սպիտակ ոսկին, այլ տեղում նրանց մի մասը արդեն գոգնոցից թափում ու տղամարդկանց օգնությամբ լցնում է պարկերը: Մի այլ տեղ կոլտնտեսականները բամբակը բարձում են մեքենաներին ու ուղտերին: Ճանապարհով դաշտից հեռանում են բեռամբարձ ուղտերն ու մեքենաները: Պատկերներից մեկում նկարիչը ցույց է տվել պիոներների օգնությունը կոլտնտեսային աշխատանքներին:

Մյուս կողմից, այս և հերիշ այլ գործերում Ս. Առաքելյանը խնդիր է դրել ցույց տալ մարդկանց անհատական խարաչվածքները: Այդ նպատակով նա ֆիգուրները նկարել է համեմատաբար մեծ և ուշադրություն է դարձրել նրանց տիպաժային գծերի, դիմաձևերի նկարման վրա:

Մի ուրիշ պատկեր՝ «Պիոներները հովիվների մոտ»: Լեռնոտ պեյզաժի միջավայրում՝ ծառերի ստվերի տակ, հանգստանում են հովիվները: Ճանապարհով քայլում է պիոներական շարասյունը: Մի պիոներ մոտեցել է հովիվներին ու նրանց մեկնել Լենինի զորքերից մեկը: Հովիվները ուրախությամբ են դիմավո-

րում պիտներին: Մի այլ գործում («Կոլտնտեսականները օգնում են մենատնտեսներին») պատկերված է կալի մի տեսարան: Մարդիկ կալսում են հացահատիկը: Մի տեղ ելներով կալսում են, մի այլ տեղ հավաքում ու լցնում են պարկերը:

Դարձյալ պիտներական կյանքից է վերցված «Պիտներները նախապատրաստվում են տոնակատարության» կտավը: Երեք պիտներ լուլուզ են գրում: Մի երկուսը ստուգում են երաժշտական գործիքները: Փողոցում քայլում է պիտներական մի շարասյուն: Մի պիտներ ստենդին է փակցնում «Կորչի Հռոմի պապը» վերտառությամբ պլակատը:

Հետաքրքիր է «Կուլտուրան դեպի լեռները» կտավը: Բարձրաբերձ լեռներով ձգվող նեղ կաճանով դանդաղաքայլ ընթանում է ուղտերի քարավանը: Ուղտերին բարձված են գրենական պիտուլքներ: Մարդը գիրն ու լուսավորությունը տանում է դեպի լեռների հետամնաց ծայրամասերը: Նոր կյանքը անգրագիտության և խավարի վերացում է բերել իր հետ,— այս է նկարչի մտահղացումը, հաղորդած գաղափարը: Նկարիչը ստեղծել է լուսավորության, կուլտուր-կենցաղային հարցեր բարձրացնող այլ գործեր: Այսպես, Ս. Առաքելյանը կերտել է «Կորչի չադրան» թեման իրացնող մի քանի վարիանտներ: Նա նպատակ է դրել ցույց տալ, որ վերջ է տրվում կնոջ ստրկական վիճակին և որ կինը ստացել է տղամարդուն հավասար իրավունքներ: Դրա համար նա պատկերում է

իրենց չադրաները դեն նետող կանանց: Վերջիններս բարձրացրել են կարմիր կտորի վրա գրված «Կորչի չադրան» կոչը: Կտավներից մեկում հեղինակը պատկերել է չադրաները նետող կանանց ու նրանց ամուսինների ընդհարումը: Աշխատելով տեղ հասցնել մտահղացումը, նկարիչը խուռնամբոխ այդ միջավայրում տեղ-տեղ տվել է վիճաբանության դրվագներ:

«Պիոներները Սևանում» կտավը պատկերում է պիոներների ամառային արձակուրդի առօրյայից մի դրվագ: Սևանի կապույտ ջրերի ֆոնին, առաջին պլանում, բլրի վրա կանգնած երկու պիոներ հնչեցնում են փողերը: Ներքևից դեպի դիտողն են գալիս պիոներների խիտ շարքերը, որոնց առջևից քայլող պիոներները բարձրացրել են կարմիր դրոշակներ: Դեպի կղզին լողացող նավն ու մակույկը լի են պիոներներով:

Ս. Առաքելյանը ունի պատմա-ռեուլյուցիոն թեմաներ ընդգրկող աշխատություններ: «Կարմիրբանակայիններն օգնում են ապստամբ գյուղացիներին» կտավը դրանցից մեկն է: Լեռնային պեյզաժի միջավայրում ժայռոտ բարձունքի վրա խմբվել են ապստամբ պինված գյուղացիները և նրանց օգնության հասած բանակայինները, որոնք իրենց հետ բերել են զնդացիք: Նրանք խորհրդակցում են առաջիկա ճակատամարտի մասին: Գյուղացիներից մեկը ձեռքը պարպել և հրամանատարի ուշադրությունն է հրավիրում ինչ-որ բանի վրա: Մնացածները լուրջ հայացքներով հետե-

վում են նրանց: Երկրորդ կտավը կոչվում է «Կարմիր տաբոր»: Բլուրների վրայով սլանում են հեծյալների խմբերը՝ հետապնդելով թշնամուն: Նրանց հետ գրոհում են նաև պարտիզանները: Մի տեղ (առաջին պլանում) հակառակորդները հանդիպել են իրար: Կարմիրները մոլեգնորեն հարձակվել են թշնամու վրա: Կատաղի ձիերի վրա նստած, նրանք ջարդում են թշնամուն: Վերջինս ջանում է մի կերպ փախչել:

Ս. Առաքելյանի՝ գյուղի կյանքին նվիրված գործերի շարքում կան նաև ծավալուն-սյուժետային աշխատություններ: Սրանք ԱՍՐԲ-ի սկզբունքներով կերտված ստեղծագործություններ են, սկզբունքներ, որ գալիս են «Պերեդվիժնիկների» արվեստից: Նկարիչը սրանցում հիմնական ուշադրությունը բևեռում է հենց սյուժեի, գործի հիմքում ընկած պատմության վրա: «Պայքար կոլտնտեսության համար»,— այսպիսի վերատառություն ունի այդ կարգի գործերից մեկը: Ս. Առաքելյանը այստեղ վերցրել է սյուժետային բարդ մի սիտուացիա՝ ձգտելով հոգեբանական մարմնավորում տալ իր մտահղացմանը: Կուլակները, տերտերի հետ միասին, բակում նստած քեֆ են անում: Նրանք խմեցնում են բատրակ կոլտնտեսականներին: Խմողներին է մոտենում «հապարականը», բանվոր, որ եկել է քաղաքից, արդյունաբերությունից՝ կոլտնտեսությունը կազմակերպելու: Բատրակը հարբած է, բայց զգոնությունը չի կորցրել և մոտենում է «հապարականին»: Կուլակները պատկերված են կա-

րիկատուրային գծերով: Ճարպոտ մի կուլակ կեղծ ժպիտով գինի է հրամցնում նաև «հավարականին»: Վերջինս լուրջ ու խիստ հայացքով ու մարմնի շրջումով մերժում է նրան: Տռված փորով մյուս կուլակը գինի է առաջարկում «հավարականի» ընկերոջը՝ գուցե կոլտնտեսության ղեկավարներից մեկին: Սա ևս խստորեն ետ է մղում կուլակին՝ մյուս ձեռքով բռնելով բատրակի թևը: Այդ միջոցին տերտերը մատը վեր տնկած՝ ինչ-որ բան է փսփսում մոտ նստած գյուղացիներին, որոնք, հավանաբար, մենատնտեսներ են և ծառայում են կուլակներին: Այդ գյուղացիներին Ս. Առաքելյանը նկարել է խրտվիլակային գծերով: «Հավարականի» կողքին՝ դարբասի մոտ, բահը ձեռքին կանգնած է մի այլ կոլտնտեսական, որը վեհերոտ ու լարված ուշադրությամբ հետևում է գործողությանը: Ըստ երևույթին, նա էլ է կատարել հարբած կոլտնտեսականի գործած արարքի նման մի բան և այժմ խորհում է... Գուցե և պղծում...

Մի այլ պատկեր՝ «Միջակը մտնում է կոլտնտեսություն»: Գյուղամիջյան ճանապարհով պինվորական քայլքով դեպի դաշտն է գնում բահերը հրացանների նման ուսներին առած կոլտնտեսականների շարասյունը: Դեպի դաշտն է գնում նաև ԽՏԶ մարկայի տրակտորը: Առաջին պլանում դեպի շարքն է շարժվում մի մարդ՝ միջակը, որի միջակ լինելը նկարիչը ցույց է տալիս նրա և քայլող գյուղացիների հագուստների տարբերությամբ: Բայլողների հագուստ-

ները աղքատիկ են, նրանք տրեխներով են, իսկ վերջինս հագել է կոշիկներ, քաղաքային զգեստներ ու ծածկել քաղաքացու գլխարկ: Միջակը գնում է կոլտնտեսություն: Նրան ցանկանում է խանգարել մի տգեղ, վնասակար պառավ (երևի միջակի մայրը), որ չորել և կես-հանդիմանական, կես-աղերսական ձևով աշխատում է ետ պահել որդուն: Բայց որդին աներեր է: Նրա հաստատակամությունը դուր է գալիս տիպաժներից մեկին (գուցե միջակի կնոջը), որը ժպտադեմ հայացքով ցանկանում է համոզել սկեսրոջը և ջանում բարձրացնել վերջինիս: Իբրև պառավի վարքագիծը մարմնավորողներ երկրորդ պլանում հանդես են բերված նաև տերտերը, որ խոժոռ, թշնամական հայացքով է ուղեկցում միջակի կողմից կատարվող քայլին և նրա «քիթը մտած» մեկը, որ չռել է աչքերը և փսփսում է տերտերի ականջին:

Առաքելյանը միաժամանակ ձեռք է վարնել նաև արդյունաբերության թեմատիկային: Իր մի շարք ֆիգուրալ (ոչ պատմողական ծավալուն սյուժետավորմամբ) գործերում նա պատկերում է հանքարդյունաբերության տեսարաններ՝ ձգտելով վեր հանել բանվոր դասակարգի աշխատանքային առօրյայի, նրա գործունեության էությունը: Ահա, օրինակ, «Արթիկ-տուֆի քարհանքերը» կտավը: Արևի կիպիչ ճառագայթների տակ, չոր, խստաշունչ բնության պայմաններում աշխատում են քարհատները: Քարհանքից հանվել ու այստեղ-այնտեղ կիտվել է վարդագույն

տուֆը: Առաջին պլանում բանվորները կտրում կամ գլորում են կտրված քարի վանգվածները: Մի ուրիշ գործում («Անի-պեմպա») դարձյալ հանքանյութ են հայթայթում: «Դավալուի ցեմենտի գործարանում» մեծադիր կտավում պատկերված են սպիտակ քար-հանքերում աշխատող բանվորներ:

Վերոհիշյալ ստեղծագործությունների վերտառությունների սոսկական թվարկումն անգամ ցույց կտար, թե ինչ դիմափոխություն է ապրում Ս. Առաքելյանի արվեստը՝ թեմատիկայի ընդգրկման առումով: Իսկ դրանց նկարագիրն արդեն պարզ է դարձնում նկարչի քաղաքական հայացքների, հասարակական դիրքորոշման ու նպատակամիտումների հույությունը: Առաքելյանը ակտիվորեն մտնում է կյանքի նոր երևույթների ոլորտը՝ աշխատելով ֆիգուրալ մեծ պատկերների մեջ մարմնավորել դրանք: Այդ ստեղծագործություններում նա հանդես է գալիս սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի, սովետական արվեստի գաղափարական սկզբունքների դիրքերում: Երկրի սոցիալ-հասարակական կյանքին, տարբեր հասարակաշերտերի հոգեբանությանը նա այժմ մոտենում է արվեստի պարտիականության լենինյան դրույթներով պինված, նոր, սովետական էսթետիկայի հիմունքներից ելնելով: Գաղափարական-էսթետիկական այդ շրջադարձի գործում մեծ դեր խաղացին իդեոլոգիայի ճակատի գործիչներին պարտիայի տված ցուցումները և գրականության ու արվեստի աշխատանքները նոր,

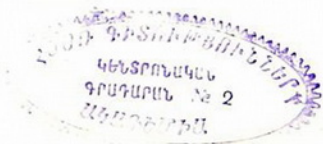
միասնական հիմունքներով կազմակերպելու մասին պարտիայի Կենտկոմի 1932 թվականի որոշումը: Առաքելյանը մեկն էր հենց այն արվեստագետներից, որը վերանայեց իր գործունեությունը այդ որոշման լույսի տակ ու դարձավ սովետական արվեստի ակտիվ գործիչ:

Պետք է ասել, որ Ս. Առաքելյանի արվեստանուցային թեմատիկ գործերը ունեն պլաստիկական, կոմպոզիցիոն, գեղանկարչական թերություններ: Իր «Հայաստանի նկարիչները 15 տարում» հոդվածում* Ռ. Դրամբյանը այդ թերության կոնկրետ պատճառը համարում է գծանկարի թուլությունը: Իրոք, Ս. Առաքելյանի ֆիգուրալ որոշ պատկերների անհաջողության հիմքում ընկած է գծանկարչական թուլությունը: Ընդսմին, այստեղ պետք է ընդգծել մի մոմենտ, այն, որ Առաքելյանը չէր կարողանում մտովի ֆիգուր կառուցել: Սույն աշխատության նախորդ գլուխներում ցույց տրվեց, որ նա բնօրինակից նկարելիս հասնում է փայլուն արդյունքների և գծանկարի ու գունանկարի մարպերում, ցույց տրվեց, թե որքան բարձր միասնությամբ են դրսևորվում նրա այդ գործերում գծապլաստիկական ու գունագրությունը:

Չի կարելի Ռ. Դրամբյանի հետ չհամաձայնել նաև այն հարցում, թե Ս. Առաքելյանի գծագրական թուլություն ունեցող գործերը թույլ են նաև գունագրու-

* Տե՛ս «Գրական թերթ», 1936, 10 հունվարի:





Տեաքան Աւանից

թյամբ: Իհարկե, գունային ինքնակա, «բացարձակ» արժեքների հարաբերությունները կամ առանձին գծերը ևս կարող են հոգեբանական, էմոցիոնալ ներգործություն ունենալ: Բայց այստեղ խոսքը այն արվեստի մասին է, երբ գույնը հանդես է գալիս կոնկրետ-հայեցվող ձևերի հետ միասնաբար, ձևերի միջոցով, ձևերի հենքի վրա և իբրև ձևեր, կերպարներ մարմնավորող տարր:

Իսկ ո՞րն է գծապլաստիկայի թուլության պատճառը Ս. Առաքելյանի հիշյալ երկերում: Դրա արմատները մեզ տանում են դեպի արվեստագետի ստեղծագործական ձևավորման տարիները: Ս. Առաքելյանի հիմնական ուսուցիչը Կ. Կորովինն էր և, ինչպես ցույց տրվեց, մեր նկարիչը շատ է ազդվել իր ուսուցչից: Հենց Կ. Կորովինն էր, որ Ս. Առաքելյանի մեջ նկատեց կոլորիստի բարձր ձիրք ու որոշակի հունի մեջ դրեց այդ ձիրքը: Սխալված չենք լինի ասելով, որ եթե հայ կերպարվեստն ունի վարպետ, նուրբ գունազգացողություն ունեցող մի գեղանկարիչ ևս (Ս. Առաքելյան), ապա դրա համար մեծապես պարտական է ռուս ականավոր արվեստագետին: (Քի՛չ են դեպքերը, երբ գունագրական բացառիկ շնորհք ունեցող մարդը, ոչ ճիշտ դպրոց անցնելով, կորցնում է իր շնորհքը: Քի՛չ են դեպքերը, երբ ուսուցիչը, կամա թե ակամա, բթացնում է իր սանի այս կամ այն ընդունակությունը):

Կ. Կորովինը ամբողջ հոգով, երևակայությամբ

ապրում էր գունաշխարհի էսթետիկական նըր-
բություններով, դրա հարուցած բավմական ու բազ-
մախորհուրդ էմոցիաներով, խոհերով: Եվ ուսանողնե-
րի մեջ սերմանում էր այդ՝ խրախուսում, սիրում գու-
նագրության ասպարեզում առաջադիմություն ցուցա-
բերող երիտասարդներին: Հասկանալի է, որ վերջին-
ներս, իրենց հերթին (ինչպես Ս. Առաքելյանը), սի-
րում էին վարպետին և աշխատում նմանվել նրան,
արվեստի ասպարեզում հետևել նրա օրինակին: Դա
անկասկած լավ է, բայց, ցավոք, Կ. Կորովինը անտե-
սում էր ուսանողներին գծագրական հմտություն տա-
լու անհրաժեշտությունը: Հակառակ իր արվեստակից
Վ. Սերովի մանկավարժական մեթոդին, նա, ինչպես
հարկն է, հաշվի չէր նստում այն բանի հետ, թե ուսա-
նողների աշխատանքները կատարված են, արդյոք,
նկարչության գծագրական հիմունքների բավարար
տիրապետմամբ, թե՛ ոչ: Այդ պատճառով էլ նրա ու-
սանողներից շատերը գծանկարից թույլ էին լինում
ընդհանրապես և մասնավորապես գույն՝ մշտովի ֆի-
գուր կառուցելու բավարար վարպետությունից: Նրա
ուսանողները միշտ էլ գործ ունեին միայն բնօրինա-
կի հետ, նկարում էին անմիջական հայեցողության
պայմաններում և եթե նրանցից ոմանք գծապլաստի-
կայի ասպարեզում (բնօրինակից նկարելիս) հմտա-
նում էին ցանկալի չափով, ինչպես Ս. Առաքելյանը,
ապա դա ներքին զգացողության, սեփական նախա-
ձեռնության արդյունք էր լինում: Իսկ ինչպես հարկն

է մտովի նկար հյուսելու, ֆիգուր կառուցելու մասին խոսք լինել չէր կարող բոլոր դեպքերում: Իրենց հետագա ինքնուրույն ստեղծագործական պրակտիկայում այդ բանը Վգացել են Կ. Կորովինի աշակերտներից շատերը*:

Նույն իրադրությունն ակնառու է Ս. Առաքելյանի մոտ: Չանդրադառնալու համար վերը նկարագրված երկերին, այդ իրադրությունը դիտենք նկարչի այլ, նույնատիպ ստեղծագործություններում: Որ իսկապես Ս. Առաքելյանը չունի մտովի ֆիգուր կառուցելու բավարար հմտություն, մարդու մարմնական-անատոմիական պլաստիկան իր համուլիչ հարաբերություններով երևակայությամբ կտավին հանձնելու անհրաժեշտ վարպետություն, ապացուցում է, օրինակ, «Խոտ բարձած ավանակը» կենցաղային պատկերը: Այստեղ ընկալված է հին Երևանի ծուռումուռ, նեղլիկ փողոցի պելլաժի կոլորիտային յուրահատկությունը: Արևի ճառագայթները պայծառ լուսավորել են պատկերվող առարկաները: Ծառերը «հագել են» իրենց աշնանային խայտաբղետ, վառվռուն գույներով Վգեստները, որոնք ավելի հնչեղ են ընկալվում տափակ կտուրներով տնակների, ցեխաշեն պարիսպների ու փոշոտ փողոցի գորշ մոխրավուն տոների ու միապաղաղ, մոխրավուն հանդարտ գամմայով երկնքի

* Տե՛ս, օրինակ, «Мастера советского изобразительного искусства», М., 1951, էջ 30:

կոլորիտային միջավայրում: Միայն առաջին պլանում է, որ ծառերի այդ վառվռուն, պայծառ երանգները ունեն իրենց մերձավոր (համահնչունության առումով) ակորդները՝ պարսպի մոտ կանգնած վրուցող կանանց զգեստների վրա: Այդ երկու համահնչուն մոմենտների կապող օղակ, անցում է հանդիսանում ավանակին բարձած խոտի և ավանակին քշող մարդու արտաքինի համեմատաբար միջին հնչեղություն ունեցող գունային լուծումը: Կտավն ունի կոլորիտային ընդհանուր ամբողջություն, տարածական տարբեր մասերի կապ: Պատկերի պեյլաժային արխիտեկտոնիկ ընդհանուր ստրուկտուրան էլ համուլիչ է: Դրա շնորհիվ, դիտողը առաջին հայացքից ընկալում է ներկայացվող իրադրության դինամիկան: Ձևի այդ հաջող տարրերի միջնորդությամբ նա որոշակիորեն մտնում է պատկերի տրամադրությունների ոլորտը: Սակայն ընկալման պրոցեսը մնում է անավարտ: Պատկերին հաղորդակցվելու առաջին պահին մի ընդհանուր հայացքով շրջառելով նրա էսթետիկական ամբողջությունը, դիտողը, բնականաբար, ուշադրությունը բևեռում է կտավի առանձին և առաջին հերթին կենտրոնական դետալների վրա: Ահա՛ հենց այս պահին է, որ խաթարվում է կտավի ընկալման ներդաշնակ ընթացքը: Կտավը թողնում է կիսատ տպավորություն: Պատճառն այն է, որ կենտրոնական ֆիգուրը (ավանակին քշող մարդը) գծագրական ո՛չ համուլիչ կառուցվածք ունի: Նրա ձեռքերը, ոտքերը, գլուխը

համապատասխան հարաբերություն չունեն իրանի հետ և չեն դրսևորում օրգանների դինամիկան, շարժման պլաստիկան: Այստեղ նատուրալիզմի կամ ակադեմիզմի ճշմարտացիությունը չէ, որ պետք էր տեսնել: Բանն այն է, որ ֆիզիկոսի դեֆորմացիան միջավայրում չունի գծապլաստիկական իր այդ տեսքը հիմնավորող, արդարացնող, ընդհանուր սխտեմի մեջ օրգանապես առնող գծապլաստիկական համապատասխան ռիթմը: Դրա հետևանքով էլ նա արգելակում է կտավի ներդաշնակ հայեցումը: Գծանկարի թուլությունը բացասաբար է անդրադարձել նաև «Սևանի ձկնորսները» պատկերի գեղարվեստական որակի վրա, մի պատկեր, որ Ս. Առաքելյանի ոչ թույլ գործերի շարքն է դասվում: «Սևանի ձկնորսները» իր կոմպոզիցիոն սխեմայով տրամաբանական ու համուլիչ է: Կտավի պեյզաժի ընդհանուր գծային կոնստրուկցիան ու գունային կոմպոզիցիան կապված են օրգանական միասնությամբ, առանձին պլանները անընդմեջ ներդաշնակությամբ են հայեցվում: Տեսարանն ընդգրկված է օբյեկտի նկատմամբ բարձր դիտակետից, հանգամանք, որ լիուլի հնարավորություն է ընձեռել դիտելու տարածական լայն հորիզոն և այստեղ ընթացող մարդկային եռուլեռը՝ իր ամբողջական տեսքով: Թե՛ լճի մուգ կապտագույն ջրերը և թե՛ ափերի լեռնոտ ռելեֆի արխիտեկտոնիկ որոշակի ձևերը տրված են ոչ վատ կերպավորումներով: Ուշագրավ է, հատկապես, որսված ձկների կույ-

տը՝ գունագրական վիրտուոզ իր հարաբերություններով: Համոզիչ է նաև մարդկանց ֆիզիկոսների հաջորդական դասավորվածությունը տարածության մեջ, մի բան, որ որոշակի ռիթմ ու դինամիկա է ստեղծում կտավում: Այս լավագույն գծերի լծորդումներով նկարիչը որոշ իմաստով հասել է իր մտահղացման նպատակի իրագործմանը: Դիտողի առաջ բացվում է բնության տարերքի դեմ պայքարող մարդկանց՝ ձկնորսների առօրյայի հեքը: Ակամա հիշում ես «Հաց են թխում», «Ցորեն են ծեծում», «Ցորեն են չորացնում» աշխատությունները և անմիջապես նշմարում Ս. Առաքելյանի ստեղծագործական մտորումներում, նրա ներաշխարհում կատարված փոփոխությունները: Եթե առաջին այդ պատկերները ինտիմ-լիրիկական են, ապա «Սևանի ձկնորսները» կտավում դրսևորված է մարդկային ակտիվության ուժը: Ե՛վ հիշյալ գործերում, և՛ այս գործում նկարչի ուշադրության կենտրոնում աշխատող մարդն է, բայց երկրորդում այդ մարդը մեկնաբանվում է էպիկական-պաթետիկ որոշ գծերով, հորդուն ակտիվությամբ՝ հակառակ առաջինների ինտիմ-կամերային, ներհուն իմաստավորմանը: Սակայն «Սևանի ձկնորսները» պատկերը ավելի համոզիչ, ներդաշնակ ու հմայիչ կլիներ, եթե չլիներ գծապլաստիկայի որոշ թերացումը: Նախորդ էջերում նշված բավմաֆիզուր կտավների նման, այստեղ մարդկանց ֆիզիկոսները թույլ են գծագրված: Այս հանգամանքը դիտողի ուշադրու-

թյունը արվեստի երկի էսթետիկական ընկալումից շեղում է դեպի նկարչության «արհեստի» ոլորտները: Ի դեպ, «Սևանի ձկնորսները» աշխատության ստեղծման «պատմությունը» երևակող որոշ նյութեր հաստատում են այն միտքը, թե Առաքելյանը մտովի կամ էտյուդային նյութի հիման վրա ֆիգուր կառուցելու բավարար վարպետություն չուներ: Դիտելով, օրինակ, «Սևանի ձկնորսները» փոքրադիր էտյուդը և համեմատելով նույնանուն պատկերին, գալիս ենք այն համոզման, որ ոչ միայն մարդուն, այլև բնությունը Ս. Առաքելյանի մոտ անմիջականորեն բնօրինակից նկարելիս ավելի հաջող է ստացվում, քան արվեստանոցում կերտելիս (թեկուզ և էսքիզային, էտյուդային նյութի հիման վրա): Էտյուդը հնոցիոնալ ավելի խորը հնչեղություն ունի, դրա կոմպոզիցիան ավելի կոմպակտ է, քան պատկերի այդ կողմերը: Գույները էտյուդում անհամեմատ ավելի մաքուր են, թափանցիկ, նրանց տպավորությունը ավելի թարմ է, հուլապարար: Իսկ ձկնորսների ֆիգուրները, որ կատարված են մեկ-երկու խիստ ընդհանրացված ակնարկներով, ունեն լիուլի ներդաշնակ համաչափություններ: Գեղանկարչական մեծ տակտով ու ներքին էքսպրեսիայով նրանք կապվում են իրար և պեյզաժային միջավայրին՝ ստեղծելով մի օրգանական միասնություն: Էտյուդի ընկալման պրոցեսը, դրա շնորհիվ, ընթանում է առանց խաթարման, ամբողջականորեն: Բոլոր տեսակետներից էտյուդը

ավելի ավարտուն է, խորը, քան մեծ պատկերը: «Սե-վանի ձկնորսները» էտյուդը Ս. Առաքելյանի ստեղծած լավագույն գործերի շարքը պիտի դասել:

Նույն համույման են բերում նաև «Սևանի ձկնորս-ները» պատկերի համար բնօրինակից անմիջապես կերտված ձկնորսների դիմանկարները: Իրավ է, սրանք այն էտյուդները չեն, որ արտացոլում են պատկերվողների ներաշխարհները, և այդ պատճառով էլ նրանք իրարից տարբերակվում են սոսկ արտաքին, տիպաժային գծերով միայն: Դա մեզ տվյալ դեպքում չի հետաքրքրում: Կարևորն այն է, որ այդ տիպաժնե-րը նկարված են համույիչ գծապլաստիկայով՝ հակա-ռակ պատկերի պերսոնաժների: Այդ նույն միտքն է արդարացնում նաև նկարչի գրաֆիկ «ինքնադիմա-նկարը», որ կատարված է հիանալի գծանկարով, շտրիխների համույիչ ռիթմով, դիմաձևերի նուրբ լցա-ցողությամբ, «Ս. Բերբերյանի դիմանկարը» (1927), ուր գծապլաստիկական ու գունագրային հաջող միասնությամբ տրված է բնորոշուհու ներաշխարհը, «Փ. Թերլեմեզյանը նկարելիս», «Ստախանովական Մասմա-խանումը», «Գ. Գյուրջյանը էտյուդ անելիս» էտյուդները և դարձյալ բնօրինակից կերտված այլ աշխատությունները:

Բայց այստեղ անհրաժեշտ է ընդգծել մի մոմենտ: Եթե Առաքելյանի «ընդհանուր-կերպարային» (մտովի ստեղծած) աշխատությունների թուլությունը կարելի է բացատրել գծանկարի թուլությամբ, ապա ծավա-





Արթիկ-տուֆ

լուն-պատմողական սյուժետավոր երկերի թերությունները միայն դրանով անհնար է հիմնավորել: Ավելին, գծանկարչական թուլությունը այս դեպքում երկրորդ պլան է մղվում: Դրա ապացույցն է այն, որ «ընդհանուր-կերպարային» շատ երկեր այդ թերությամբ հանդերձ դիտվում են որոշ հետաքրքրությամբ («Սևանի ձկնորսները» և ուրիշներ), իսկ սյուժետայինները՝ ոչ, հաճախ ոչ վատ գծագրությամբ ֆիգուրներ ունենալու առկայության պայմաններում անգամ: Դիտարկենք, օրինակ, նկարչի «Կարմիրբանակայինը արծակուրդում» պատկերը: Դա Ս. Առաքելյանի այն աշխատություններից է, ուր գծապլաստիկական թերացումները համեմատաբար քիչ են: Ծիշտ է, կարմիրբանակայինի, ծեր կնոջ և պիոների ֆիգուրները համուպիչ չեն կառուցված, բայց տերտերի և նրա ուղեկցի տեսքը ոչ միայն բալարար, այլև հաջող են իրենց գծապլաստիկական կողմերով: Այդ երկու պերսոնաժները, ինքնին վերցրած, շատ հետաքրքրական են որպես անհատականացված տիպաժներ: Նրանք ուղղակի տիպական խարակտերներ են: Ծեր տերտերի կանգնելու ձևը, փոքր-ինչ մեղավոր, սառած հայացքը տրված են նուրբ զգացողությամբ: Ավելի հաջող է նրա ուղեկիցը: Վերջինիս մարմնի դինամիկան, հագուստները, ձեռքի շարժումը, դեմքին ու աչքերում արտահայտված վարմանքի ու վախի արտահայտությունը գեղարվեստորեն տպավորիչ են:

Որպես խարակտերներ սրանք և կտավի մյուս պերսոնաժները պլաստիկորեն անհամեմատ ավելի համուլիչ, արտահայտիչ են, քան, ասենք, «Սևանի ձկնորսները» պատկերի պերսոնաժները: Բայց և այնպես, «Սևանի ձկնորսները» գեղարվեստորեն ավելի բարձրարժեք երկ է, քան «Կարմիրբանակայինը արծակուրդում» ստեղծագործությունը: Ինչո՞ւ: Նկարագրենք, ապա, «Կարմիրբանակայինը արծակուրդում» ստեղծագործությունը: Տերտերն ու իր ուղեկիցը եկել կանգնել են գյուղական խրճիթի շեմին: Մուտքի մոտ երևում են մի ծեր կին և պիոներական փողկապով մի երեխա: Տերտերը ցույց է տալիս իր խաչը, իսկ վինվորական համազգեստով երիտասարդը ձեռքով կարծես բացասական նշան է անում: Դիտողին չի հասնում, թե կոնկրետ ի՞նչ է ուզում պատմել հեղինակը (Գ. Գյուրջյանը այդ նկարի առթիվ գրում է հետևյալը. կարմիրբանակայինը արծակուրդ է եկել նահապետական գյուղը և իրենց շեմից ներս չի թողնում տերտերին ու տիրացուին, որոնք տնօրհնների նպատակով պատրաստվում են ներս մտնել)*: Բայց չէ՞ որ սյուժեի «ընթերցումը» գեղանկարչական երկում չափի ջանքեր խլի դիտողից: Իսկ եթե ընդունենք անգամ, որ դիտողը երևակայությունը լարելով այդ կտավի դրդմամբ ինչ-որ կոնկրետ սյուժե է գտնում, կամ նման սյուժե է վերագրում կտավին, ապա այս դեպքում կերպարվեստի մասին

* Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 2, էջ 6:

խոսք լինել չի կարող: Դա կլինի, լավագույն դեպքում, «գրականություն», որը, սակայն, ունի իր՝ կերպարվեստից տարբեր, սպեցիֆիկ դրսևորումներն ու մտածողությունը: Իսկ ճշմարտությունն այն է, որ «Կարմիրբանակայինը արծա-կուրդում» աշխատության սյուժեն կոնկրետորեն չի ըմբռնվում և գծագրական հաջող կողմերն ու թերա-ցումները սկզբունքային ֆունկցիա չունեն մեր հար-ցադրման ասպեկտով: Բանն այն է, որ Ս. Առաքելյա-նի ստեղծագործական երևակայությունը կոնկրետ է՝ կոնկրետ հայեցողության պրոցեսում միայն: Նկարի-չը հմտություն չունի «զուտ» երևակայության ոլոր-տում ընտրելու սյուժեի այն մոմենտը, հոգեբանական հարաբերությունների այն պահը, որը կոնկրետորեն պիտի սինթեզի սյուժետային ողջ ընթացքի տարբեր կարևոր էտապները: Իր սյուժետային երկերում Առաքելյանը ձգտում է կերտել սոցիալ-հասարակա-կան, հոգեբանական, էթիկական տենդենցներ մարմ-նավորող կերպարներ: Բայց նա չի կարողանում պեր-սոնաժներին իրար հետ հարաբերության մեջ դնել այնպիսի կոնկրետ գործողության ոլորտում, որի ըն-թացքում իրոք որ նրանք դրսևորեին կերպարային հա-մույժ գծեր: Այդ պատճառով էլ նկարչի նմանատիպ աշխատությունները թողնում են գրական տեքստից չլատված իլյուստրացիաների տպավորություն: Դա, որոշ առումով, ստեղծագործական երևակայության հետ կապված խնդիր է: Գծանկարը դրա նկատմամբ

կոնկրետ երևակայության տառացի իրացման ֆունկցիա կարող է ունենալ միայն: Այլ կերպ ասած՝ գծանկարը այստեղ ճարտարապետական կոնկրետ նախագծի իրացման շինանյութ է միայն:

Նկարչի ստեղծագործական երևակայության ահա՛ այս թերացումներն են նաև, որ պայմանավորել են ինչպես «Կարմիրբանակայինը արծակուրդում», այնպես էլ սյուժետային այլ աշխատությունների գեղարվեստական թերությունները: Այսուհանդերձ, ինչպես Ս. Առաքելյանի այդ երկերը, այնպես էլ նրա արվեստակիցների կերտած նույնատիպ երկերը ունեն իրենց արժեքը: Դրանցում մեր արվեստի պատմության մի հետաքրքիր էտապն է ընդգրկված և դրանք արվեստաբանական լուրջ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Արվեստի պատմաբանը չի կարող անտեսել այդ իրողությունը և ոչ էլ տարբեր հեղինակների ստեղծագործության քննությամբ զբաղվող հետազոտողը՝ չանդրադառնալ նրանց այդ կարգի աշխատություններին:

Դիտարկենք այժմ Ս. Առաքելյանի այլ կարգի ստեղծագործությունները: Դրանց մի՛ մասը այն նոր ստեղծագործություններն են, որ ըստ բնույթի «ընդհանուր-կերպարային» են և կատարված են բնօրինակի անմիջական հայեցման պայմաններում: Վերցնենք նախ պեյզաժները:

1920-ական թվականների վերջերից իսկ սովետահայ նկարիչներից շատերը (Փ. Թերլեմեզյան, Վ.

Ախիկյան, Գ. Գյուրջյան և ուրիշներ) սկսեցին իրենց ուժերը փորձել այսպես կոչված ինդուստրիալ պեյլաժի ասպարեկում: Այդ կարգի երկեր ստեղծեց և Ս. Առաքելյանը: Այստեղ հանդես է գալիս պեյլաժիստ Առաքելյանը.— ժանրային նախասիրության և կարողությունների հարց է:

«Արթիկ-տուֆ»՝ այսպիսի վերտառություն ունի Ս. Առաքելյանի ինդուստրիալ պեյլաժներից մեկը: Պլաստիկական ամրապինդ գծագրմամբ են տրված ընդգրկվող տեսարանի արխիտեկտոնիկ ընդհանուր կոմպոզիցիան և առարկաների կառուցվածքները: Դրան սերտորեն միահյուսված են գունային ժլատ, պուսպ, բայց տպավորիչ քսվածքները: Հիանալի են տեղանքի մերկ գորշության ու քարերի վարդա-մանուշակագույն տոների լծորդումները: Մարդկային գործունեությունը հուշող ատրիբուտների ու գունաբծերով նշմարված մարդկային մի քանի ֆիգուրների առկայությամբ հեղինակը կարողացել է դիտողի հայեցման ոլորտում տպավորել արդյունաբերական կյանքի մարդու աշխատանքային ակտիվության բնորոշ կեցությունը: Նույնը պիտի ասել նաև «Էքսկավատորի աշխատանքը Զանգու գետի վրա» պեյլաժի մասին: Սպիտակ ամպի քուլաներով մոխրավուն երկնքի ֆոնի վրա այնպես գեղարվեստորեն է գծագրվում թխագույն էքսկավատորի սիլուետը, որ չի նկատվում չորության ոչ մի նշույլ, երկաթյա գործիքների չորության, որից այնքան խուսափում են

շատ նկարիչներ: Մեքենայի տեսքը գծապլաստիկական, գունային տարրերի այնպիսի հմուտ լծորդումներով է տրված, որ, մի կողմից, ընկալվում է իբրև մետաղային իր և ապա դիտողի հայեցողությունը չի տանում դեպի կոպիտ նյութականությունը: Նկարիչը ապացուցում է, որ մետաղյա մեքենան նույնքան հետաքրքիր է, որքան պեյվաժային ամենագեղատեսիլ պատկերը: Գեղարվեստական նուրբ ծաշակով են տրված նաև գետի դեղնավուն նուրբ երանգներ ունեցող բաց կապտավուն թափանցիկ ջրերը, գետափին դիպված գորշա-դեղնավուն հողը: Դարձյալ արտիստական Վգացումով արտացոլված է բնությունը վերափոխող մարդու աշխատանքը:

Ի դեպ, այս աշխատությունները դրսևորում են գեղանկարչական կատարման մի նոր տենդենց, որ բավական լայնորեն ծավալվում է Առաքելյանի 1930-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Դեռ 1920-ական թվականների վերջերին կերտած նրա մի շարք աշխատություններ իրենց գունագրական տեխնիկայով տարբերվում են մյուս երկերից: «Տաք օր: Սևան» (1927), «Այրիվանքի տեսարան» (1927) ստեղծագործությունների թռուցիկ դիտարկումը ցույց է տալիս, որ դրանց ընդհանուր մակերեսը փայլատ է, հակառակ, ասենք, «Ցորեն են չորացնում», «Ցորեն են ծեծում», «Ձորագլուղ», «Աշնանային մոտիվ» և այլ գործերի: Սա, իհարկե, կարևոր է: Խնդիրն այն է, որ դը-

րանց գունսմտածողության կատարման սխտեմն է
վգալիորեն այլ: Դրանք նման չեն նկարչի ո՛չ «կիսե-
րանգային», ո՛չ «կիսերանգային-դեկորատիվ» երկե-
րին: Այդ կտավներում, ընդհանուր առմամբ, հեղինակը
ուշադրություն չի դարձրել ո՛չ տվյալ գունահատվածի
ոլորտում առկա տարբեր երանգների հալիվ նշմա-
րելի թրթռուն, հալուն նրբությունների վրա՝ հակառակ
«կիսերանգային» երկերի, ո՛չ այդ նրբություննե-
րի ու դեկորատիվ մեծ տարածամասերի լծոր-
դումների վրա՝ հակառակ «դեկորատիվ-կիսերանգա-
յին» աշխատությունների, ո՛չ էլ գունային լուսարձա-
կող հակադրամիասնության վրա՝ հակառակ դեկորա-
տիվ ստեղծագործությունների: Դրանցում բացակա-
յում է մյուս գործերի գուներանգային բազմապնու-
թյունը: Կտավների կոլորիտը պահված է մեկ-երկու
տոների սահմաններում: Բացակայում է նաև գույնի
լուսաթափանցիկությունը և մաքրությունը: Եվ, վեր-
ջապես, ի լրումն այդ ամենի, տարբեր է վրձնահետը:
Այս վերջին մոմենտը «Տաք օր: Սևան», «Այրիվանքի
տեսարան» պեյզաժներում այնքան էլ պարզ չի դըր-
սևորվում, բայց «Նավահանգիստ Սևանում», «Այրի-
վանք», «Միկոյանի շրջակայքը» և այլ գործերում
շատ ակնառու է: Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ նկա-
րիչը հոգ չի տանում համապատասխան նուրբ երան-
գի ստացման և այդպիսի երանգների միահյուսման
վրա: Ակնառու բոլոր վրձնահետերը չունեն մյուս եր-
կերի նրբագեղ, հպանցիկ քսելածևը: Այս գործերում,

առավելապէս, գունաբծերը տրված են շէշտակի և, ըստ որում, ուղղագիծ, «կտրուկ-շտրիխային» շարժումներով:

Այդ տեխնիկան միշտ չէ, որ նկարչին ցանկալի արդյունքի է հասցրել: Եթե քիչ առաջ հիշատակված ինդուստրիալ պեյլաժները հաջողված են, եթե «Տաք օր: Սևան», «Այրիվանքի տեսարան» երկերը իրենց թերութիւններով հանդերձ դիտվում են, ապա մի ամբողջ շարք նույնանման ստեղծագործութիւններ նրկարչի կոլորիտական վգացողութիւն անկում են նշանակում: Գունային խակ, ներկված լուծում են ստացել, օրինակ, «Սևանի ափին», «Սևանա լիճը և կղզին գարնանը», «Սևանի ժայռոտ ափերը», «Առավոտ: Սևան», «Այրիվանք» և այլ պեյլաժները, որոնք կոլորիտային դժգունութամբ ու պղտորութամբ հիշեցնում են 1914 թվականին կերտված «Լեռնային գագաթներ» անհաջող էտյուդը: Նպատակահարմար ենք գտնում այստեղ հիշեցնել սույն մենագրութիւն նախորդ գլխում քննարկված «Սևանա վանքերը» և «Տեսարան Սևանից» սքանչելի կտավները: Որքան սրանք խորն են, գեղարվեստորեն բարձրորակ, ընդգրկված մտորումներով ու հույկերով անհատնում, գունագրութամբ վիրտուոկ, նույնքան առաջինները դժգուն են, մակերեսային, անարտահայտիչ: Հետաքրքիր է Ս. Առաքելյանը սովետահայ կերպարվեստում տալիս է Սևանի գեղարվեստա-





կան մարմնավորման և՛ ամենաբարձր, և՛ ցածր օրինակներ:

Թույլ է նաև այդ կարգի՝ երկրաշարժից հետո Լենինականում կատարված նկարաշարը:

Երևի հիշյալ գործերը ևս նկատի է առել Ե. Մարտիկյանը, իրավացիորեն նշելով, որ Ս. Առաքելյանի 1930-ական թվականների ստեղծագործության մեջ դրսևորվում է նաև կոլորիտային չորություն, միաձևություն*: Հավանաբար զգալով այդ չորությունը, նկարիչը աշխատում է, հաճախ, կտավի վրա գունաբծերը մեղմացնել՝ դրանց խառնելով կապտա-սպիտակավուն, կանաչա-սպիտակավուն և դեղնա-սպիտակավուն երանգների միօրինակ տոներ: Այս դեպքերում էլ կտավները թողնում են խիստ մակերեսային, սալոնային քաղցրումեղցր գործերի տպավորություն: «Առավոտը Ախթալայում», «Սևան», «Միկոյանի շրջակայքը», «Սևանի ափը» ստեղծագործությունները հենց դրա խոսուն, ակնառու ապացույցն են:

Սակայն գունաբծային տրոհուն, կտրուկ-ուղղագիծ քսվածքներով, կոլորիտային տեխնիկայով Ս. Առաքելյանը ստեղծել է նաև հիանալի աշխատություններ՝ ցուցաբերելով գեղանկարչական տարբեր հնարանքներին վարպետորեն տիրապետելու արտակարգ

* Տե՛ս, «Очерки по истории искусства Армении», М.-Л., 1939, էջ 87:

հմտություն: Այդ ստեղծագործություններում նա նուրբ տակտով օգտագործում է նաև 1920-ական թվականների իր գունագրական սկզբունքների տարրերը՝ հարուցելով գեղարվեստական նոր հետաքրքրություններ: Փայլուն ապացույց է «Բամբակահավաք» պեյլաժը: Գունային հարստությամբ, տոների թափանցիկ խաղով, գույն-գծապլաստիկա, գույն-լույս խնդիրների ամբողջական դրսևորումներով այս գործը Ս. Առաքելյանի և ողջ հայ կերպարվեստի լավագույն, ամենավիրտուոյ նմուշներից է անշուշտ: Տրոհուն, շեշտակի գունաբծերը սրանում նրբագեղորեն միահյուսվում են հալիվ նշմարելի կիսերանգներին: Բաց կապտավուն, թափանցիկ ու միապաղաղ երկնքի հետ անկարագրելի թեթևությամբ են տրված բամբակի դաշտի բաց վարդագույն, բաց դեղնավուն թրթիռները, որոնք ուղեկցվում են կանաչավուն ու կապտավուն ելևէջումներով: Պատկերը լի է օդով և ողողված ջերմացնող ու թափանցիկ լույսով: Ահա այդ միջավայրում նկարիչը բարձր վարպետությամբ տեղ-տեղ դրոշմել է բամբակ հավաքող մարդկանց գունաբծային ֆիգուրները, որոնք ապատորեն շարժվում, կենդանի դինամիկայով կապվում են իրար և պեյլաժին: Ոչ մի համեմատություն նրա բազմաֆիգուր թեմատիկ-կոմպոզիցիոն «Բամբակահավաքների» հետ: Այս «Բամբակահավաքում» խալառ բացակայում է ծավալուն սյուժետային գիծը և տիպաժների անհատականացման տենդենցը: Սա, արդեն, Ս. Առաքելյանի տարերքն

է, նրա մտածողությանը, ամպլուային յուրահատուկ սկզբունքը և այդ պատճառով էլ այստեղ ավելի համուլիչ ձևով է արտացոլվում բնության ու մարդու միասնությունը, մարդու աշխատանքի գաղափարը:

«Նորքի մանկական սանատորիան» ևս հետաքրքիր աշխատություն է: Այս անգամ նկարիչը գունագրական այդ նոր տարրը հիմնականում միապուղե է դեկորատիվ-լույս գունային տարրերի հետ: «Աղբյուրի մոտ» պատկերի նման, այստեղ դեղնասպիտակավուն գետինը տրված է մի ընդհանուր լույս հարթությամբ: Գրեթե նույն մեթոդով են նկարված նաև սանատորիայի սպիտակ վրանները, վերջին պլաններում սպիտակ ամպերի, երկնքի ֆոնին գծագրվող կանաչ ծառերի սիլուետները: Դրանց հետ ներդաշնակված են գունաբծային, արագ թափով շնչավորված քսվածքներ, տեղ-տեղ նաև նրբին կիսերանգներ: Ինչպես բամբակ հավաքողների ֆիգուրները, հիշյալ պեյզաժում այս կտավի ֆիգուրները ևս փոքր մասշտաբի են՝ տրված մեկ-երկու գունաբծերով: Դրանք արտակարգ աշխուժություն են հաղորդում պատկերին: Առհասարակ «Նորքի մանկական սանատորիան» կերտված է բուռն ոգևորությամբ և իր զրնգուն լուսառատությամբ հարուցում է պայծառ տրամադրություն:

Գունաբծային կտրուկ շեշտերով են ստեղծված նաև «Զրվեժ Չըռչըռ գյուղի մոտ», «Տեսարան Սեվանա կղզուց» հաջող գործերը, որոնք աչքի են ընկ-

նում կատարման ակտիվ թափով, գծապլաստիկական ու գունային խռոր ընդհանրացումներով, այդ սկզբունքով է նկարված, վերջապես, «Հին Գորիսը» շեղեվորը: Զարմանալի է, որ «Հին Գորիսը» երկի մասին խոսելիս նկարիչ-արվեստաբան Ռ. Շիշմանյանը գրում է, թե այդ նկարում «ժայռերի կարծրության գաղափարը չի իրականացված», թե «մթնոլորտի խորության և հեռանկարի զգացողությունը ևս ձեռք չի բերվել»*: Եվ այս չափանիշը կիրառվում է ըստ հույան հաստատելու համար այն միտքը, թե իբր առհասարակ «վրձնի մանր հպումների» և «գունային երանգների բաժանվածության տեխնիկան», հետևաբար իմպրեսիոնիզմը բացասական դեր են կատարել Ս. Առաքելյանի արվեստում**:

Նախ՝ մենք արդեն տեսել ենք, թե երբ է Ս. Առաքելյանը հաղորդակից եղել իմպրեսիոնիզմի գունագրության սկզբունքներին և թե այդ սկզբունքները որքան բարերար հետք են թողել նրա ստեղծագործական անհատականության ձևավորման պրոցեսում: Արդ, եթե Ս. Առաքելյանի տրոհուն, գունաբծային տեխնիկայով կատարված մի շարք ստեղծագործություններ թույլ են, դրանում այդ տեխնիկան, սկզբունքորեն, մեղավոր չէ: Խնդիրն այն է, որ նկարիչը այդ

* Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 215:

** Նույն տեղում:

գործերում բավարար վարպետությամբ չի կիրառել գունագրական սույն մեթոդը: Տեսանք, որ նույն տեխնիկայով նկարիչը կերտել է նաև հիանալի երկեր: «Հին Գորիսը» աշխատության մեջ, թերևս, այդ տեխնիկան ստացել է իր ամենակատարյալ, ամբողջական ու խոր մարմնավորումը: Նաև այստեղ են երևում «Առաքելյան-իմպրեսիոնիստի» լավագույն գծերը, գույնի, լույսի, ընդհանրապես պլեներային գեղանկարչության առանձնահատկությունների փայլուն իմացությունը:

Աննկարագրելի նրբություն ունի կտավի կոլորիտը, որ կատարման սկզբունքով գրեթե նույնն է, ինչ վերոհիշյալ «Բամբակահավաք» պեյզաժի կոլորիտը: Առանձին գունաբծերը որոշակիորեն շեշտավորում են ծառերի, տների գծային-պլաստիկական ձևերը, որոնք հիմնականում պահված են արծաթագույնի՝ բաց վարդագույն, բաց կանաչավուն, կաթնագույն, բաց կապտավուն տոների հետ վերցված ելեջների պարուրում: Պարզ երևում են կտավին դրոշմված բոլոր վրձնահետերը՝ մաքուր ու թափանցիկ, լույսի մեղմ ցլացումներով հարուստ: Այս բարձր հատկանիշներով «Հին Գորիսը» իր հաստատուն տեղն է գրավում ողջ հայ գեղանկարչության մարգարիտների շարքում:

Կոլորիստական այս մեթոդով կատարված «Ախթալա» էսյուդը (ինչպես նրա այդ կարգի մի շարք այլ երկեր՝ «Հանգստի տուն: Ախթալա», «Լեռնային

պելլաժ», «Պելլաժ» և այլք) հետաքրքիր է նաև ուրիշ առումով: Սա ևս որոշակիորեն հաստատում է բնակլիմայական բոլորովին տարբեր վայրերի սպեցիֆիկ գծերը ընկալելու և հաղորդելու Ս. Առաքելյանի վարպետությունը: Ս. Առաքելյանի արվեստի նյութը եղել են հարթավայրային Հին Նախիջևանը, Արարատյան դաշտավայրի այգեշատ տեսարանները, հին Երևանը (իր շրջակայքով)՝ իրենց արևային, շոգ կլիմայով, Սևանի, Զանգեզուրի մերկ բնությունը: 1930-ական թվականներին, քիչ առաջ թվարկված իր գործերով, նա ապացուցեց, որ ընդունակ է նույնպիսի ներշնչանքով նյութ առնել նաև անտառոտ-լեռնային Հայաստանի տեսարաններից և նույնքան վարպետություն ցուցաբերել այդ տեսարանները կտավին հանձնելիս: Օրինակ. «Ախթալան» օդի վովությամբ հագեցած ու վայրենի գեղեցկության հրապույրներով լեցուն գարնանային պատկեր է: Մուգ կապույտ, մուգ կանաչ, մուգ վարդա-մանուշակագույն երանգների օրգանական միասնությամբ տրված անտառածածկ լեռների սիլուետները ընդգծվում են ամպի սպիտակ բուլաներով երկնքի ֆոնին: Առաջին պլանում գորշ մանուշակագույն, դեղնավուն ու կապտավուն տոներով հողի վերջնագծին շարված են փարթամորեն կանաչ ծառեր: Այդ բոլորը իրար են հաջորդում մթնոլորտի պարուրող ոլորտում՝ լուսաստվերային թեթև ելևեջումների, տոնային փափուկ անցումների և գունաբծերի շարժուն դրոշմների ներդաշնակման միջոցով:

Այսպիսով, 1920-ական թվականների վերջերից սկսվում է Ս. Առաքելյանի ստեղծագործական հվուլուցիայի երրորդ էտապը՝ իր հետ բերելով նոր մոմենտներ: Ընդարձակվում է նրա արվեստի թեմատիկ ընդգրկման շրջանը: Նկարիչը իր թեմատիկ-կոմպոզիցիոն սյուժետային կտավներով, ստեղծում է պատմաճանաչողական արժեքներ:

Առաքելյանը տալիս է նաև պեյզաժային մի շարք հիանալի երկեր, որոնք հարստացրին այդ ժանրի մեր նկարչությունը:

Այս էտապում զգալի փոփոխություններ են կատարվում նաև նկարչի պալիտրայում: Երևան են գալիս կատարման տեխնիկայի նոր տարրեր, որոնք, միահյուսվելով նախկինում եղած սկզբունքներին, նոր որակ են տալիս նրա երկերին:

Սրանով ավարտվում է տաղանդավոր արվեստագետի՝ ստեղծագործական մաքառումներով, հաղթություններով լի հվուլուցիան, որը ներառում է նաև սխալներ, պարտություններ, հիասթափություններ: Սեդրակ Առաքելյանը վախճանվեց անժամանակ, 1942 թվականին՝ դեռ չսսած իր վերջին խոսքը:

Ե Զ Ր Ա Փ Ա Կ Ո Ւ Մ

Իր հասարակական-քաղաքական հայացքներով Ս. Առաքելյանը դեմոկրատ էր: Նրա՝ իբրև մարդու, քաղաքացու, արվեստագետի ուշադրության, սիրո առարկան հանդիսացան գյուղացին ու բանվորը՝ իրենց հուլվերով ու մտորումներով, աշխատանքային առօրյայով, մարդկային ավնիվ ու մաքուր գծերով: Նկարչի՝ գյուղաշխարհը պատկերող ընդհանուր կերպարային, ֆիգուրալ գործերում ու պեյզաժներում ողջ հստակությամբ դրսևորվում է մարդու և բնության միասնությունը, բնության երևույթների միջոցով մարդկային մտորումներ, ապրումներ հաղորդելու հեղինակի խորավոր ունակությունը: Նրա ստեղծագործությունը խորապես ժողովրդային, խորապես հումանիստական է: Որպես այդպիսին, Ս. Առաքելյանը իր հերթին նպաստեց մեր կուլտուրայի այն գծի վարճացմանը, որի ներկայացուցիչներն են Խ. Աբովյանը, Ղ. Աղայանը, Հ. Թումանյանը, Ա. Իսահակյանը, Դ. Վարու-

ժանր, Կոմիտասը, Մ. Սարյանը, Գ. Զոհրապը, Ե. Թադևոսյանը և ուրիշներ:

Ս. Առաքելյանը նախանձախնդիր էր հայրենական արվեստի ավգային յուրահատկությունների վարճացման՝ առանց ծխական սահմանափակության նեղմիտ տենդենցների: Նա, իր ուսուցիչներ Ե. Թադևոսյանի, Կ. Կորովինի, Ա. Արխիպովի նման, հարգում էր արևմտաեվրոպական ժողովուրդների կուլտուրան, ուսումնասիրում, սովորում այն լավագույնը, առաջադիմականը, ինչի հասել էին այդ կուլտուրայի ավնիվ մշակները:

Ս. Առաքելյանի ստեղծագործական նախասիրությունների ուստանում ամուր հիմքեր ձգեց, այսպես կոչված, օրիենտալիզմը, որը ժամանակին տարածված էր: Բայց Ս. Առաքելյանը դրան մերձեցավ ոչ իբրև մոդայական տենդենցների սիրահար և ոչ որպես նրա բոլոր գծերը կուրորեն ընդունող արվեստագետ: Օրիենտալիստների մի մասը Արևելքին մոտենում էր էկզոտիկ, էսթետական հովերով ապրող, կյանքի պրոպայից փախչող ինտելիգենտ-ֆիլիստերի հայեցողությամբ: Առաքելյանը ընթանում էր տրամագծորեն հակադիր ուղղությամբ: Դա Վրթ. Փափապյանի, Մ. Սարյանի, Վ. Սուրենյանցի, Հ. Կոջոյանի, Ավ. Իսահակյանի ուղղությունն էր, որ հետագայում իր անդրադարձումն ունեցավ նաև Ե. Զարենցի և այլոց երկերում: «Հին Նախիջևանի շուկան», «Իջևան», «Երևանի հին շուկան», «Կուլտուրան դեպի

լեռները» և նկարչի այլ ստեղծագործությունները դրա խոստուն վկայությունն են:

19-րդ դարի 50-ական թվականներից սկսած, հայկական հաստոցային գեղանկարչության մեջ որոշ ուշադրություն է դարձվում պեյվաժին: Այս տենդենցը իր վերջնական ձևավորումն ու լիապես ինքնուրույն դրսևորումն ունեցավ Գևորգ Բաշինջաղյանի ստեղծագործություններում¹: Դա հայ կուլտուրային նրա մատուցած պատմական խոշոր, ծառայությունն է: Հանդիսանալով այդ ժանրի հիմնադիրը հայ կերպարվեստում, Բաշինջաղյանը վճռեց հաստոցային պեյվաժի մի քանի կարևոր խնդիրներ: Մեծ է, հատկապես, նրա կատարած դերը պեյվաժ-պատկեր ստեղծելու ասպարեզում: Ստանալով Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայի պեյվաժի կուրսի տված գիտելիքները և ստեղծագործաբար ավդվելով Հովհ. Այվազովսկու արվեստից, նա կերտեց հայրենասիրական գաղափարներով տոգորված երկեր: Բաշինջաղյանը իր կտավների նյութ դարձրեց ժողովրդին առանձնապես հարապատ բնապատկերները՝ աշխատելով, հիմնականում, արվեստանոցում, հենվելով բնության ուսումնասիրման, հիշողության, երևակայության վրա: Աշխատելու այդ եղանակը իր հետագա կիրառումն ու վարձացումն ունեցավ հայ գեղանկարչության պատմության ողջ ընթացքում:

¹ Մանրամասն տե՛ս, Մ. Սարգսյան, Գևորգ Բաշինջաղյան, Երևան, 1957:

Սակայն հայկական իրականության մեջ Բաշին-
ջադյանի գործունեությամբ սկզբնավորվեց պեյված
նկարելու մի այլ եղանակ նույնպես: Նա տվեց մի քա-
նի պեյվածներ, որոնք սկսվել և ավարտվել են արվես-
տանոցից դուրս, հենց բնության գրկում, անմիջական
հայեցման պայմաններում: Այս գիծը ևս շարունակ-
վում է մինչ այսօր՝ իր ճանապարհին առաջադրելով
ու լուծելով նոր պրոբլեմներ: Ահա այդ գործում խոշոր
ներդրում ունի նաև Սեդրակ Առաքելյանը:

Առաքելյանը ռեալիստ էր: Այդ հենքի վրա էր, որ
նա առաջ էր մղում իր արվեստը և կատարում պրո-
պտումներ՝ քաղելով այն ամենը, ինչ հոգեհարապատ
էր իրեն ու կարող էր օգտակար լինել ծառացած
խնդիրները վճռելիս:

Կ. Կորովինի միջոցով ու սեփական զննումներով
հաղորդակից լինելով, օրինակ, իմպրեսիոնիզմի գու-
նագրության սկզբունքներին և ռեալիզմի տեսանկյու-
նով լուրացնելով դրանց էությունը, նա հմտորեն կի-
րառեց պատկերման պլեներային մեթոդը, վարկ տվեց
ուղղակիորեն բնությունից նկարելու և այդ պրոցեսում
առաջին թարմ տպավորությունը իր ողջ նրբություն-
ներով կտավին հանձնելու պրակտիկային:

Ս. Առաքելյանի և մեր գեղանկարչության այլ գոր-
ծիչների կողմից լուրջ առաջաքայլ արվեց գույն-լու-
սաստվեր խնդրի լուծման ասպարեկում: Այս պարա-
գայում ևս հաստատուն, օրինաչափ ֆունկցիա ունե-

ցավ նաև իմպրեսիոնիզմի փորձը, որ օգտագործվում էր այդ նկարիչների կողմից:

Ստ. Ներսիսյանի, Հ. Շամշինյանի, Հ. Գաբրիելյանի, Հմ. Հակոբյանի և հայ մի շարք այլ նկարիչների ստեղծագործությունները կատարված են, հիմնականում, արվեստանոցային, այսպես կոչված «թանգարանային» մոթլեկ կոլորիտով: Նրանց գործերում գույները, լուսաստվերները, տրված են այդ կոլորիտի թելադրած գեղանկարչական սկզբունքներով: Դա պատմականորեն այդպես էլ պետք է լիներ և իր ժամանակի հայ կերպարվեստի վարձագման որոշակի էտապի համապատասխան, օրինաչափ դրսևորումն էր: Նույնքան օրինաչափ է նաև, որ ռեալիստական արվեստի ներկայացուցիչներ Փ. Թերլեմեզյանը¹, Ստ. Աղաջանյանը² և ուրիշներ իրենց ստեղծագործական էվոլյուցիայի ընթացքում ձգտում էին դուրս գալ «թանգարանային» կոլորիտի սահմաններից: Պարզորոշ նկատելի է, որ գնալով նրանց պալիտրան դարձել է ավելի լուսառատ, թարմ և գունային որակներով ավելի բազմազան: Գեղանկարչական այդ տենդենցը իր նոր վարձացումը, յուրատիպ մարմնավորումն ունեցավ Ե. Թադևոսյանի, Ս. Առաքելյանի և այլոց արվեստում:

¹ Մանրամասն տե՛ս, Ե. Մարտիկյան, Փ. Թերլեմեզյան, Երևան, 1941:

² Տե՛ս, Ե. Մարտիկյան, Ստ. Աղաջանյան, Երևան, 1956:

Ս. Առաքելյանը մեծ ուշադրություն է դարձնում բաց օդի պայմաններում լույսի հաղորդման վրա և, միաժամասակ, հավասար չափով գույն է տեսնում ու հավասար չափով գույն արտացոլում առարկաների թե՛ լուսավոր, թե՛ ստվերոտ մասերում: Դա արվում է այն հիմքի վրա, որ մարմնի լուսաստվերային մակերեսը տրվում է ոչ թե նույն գույնի մուր և բաց տոների կիրարկման ձևով, այլ Վգալիորեն նաև ինքնակա տարբեր գույների համադրման-հակադրման եղանակով: Այս պարագայում լուսաստվերների տպավորությունները մեծապես պայմանավորվում են գունային այդ տարբեր որակների հնչեղության աստիճանների սուբորդինացիայով: Դա ևս մի նոր ասպեկտ էր (հայ արվեստում) բնությունը անդրադարձնելու և իմաստավորելու ճանապարհին:

Ահա, ամենաընդհանուր գծերով վերցրած, այն կարևոր ներդրումները, որ Սեդրակ Առաքելյանը ունի մեր կուլտուրայի գանձարանում և այն տեղը, որ նա գրավում է հայ կերպարվեստի պատմության մեջ:

Հ Ա Վ Ե Լ Վ Ա Մ

(Կենսագրական ակնարկ)

Սեդրակ Առաքելի Առաքելյանը ծնվել է 1884 թվականին, Հին Նախիջևանի Զահուկ գյուղում, հողի աշխատավորի ընտանիքում*։ Նախնական ընդհանուր կրթությունը ստացել է տեղի տարրական դպրոցում։ Նյութական բավարար հնարավորություններ չունենալով, ծնողները չեն կարողանում նրան ավելի բարձր կրթության տալ։ Բայց, մտահոգվելով որդու ապագայի հարցով, հայրը նրան ուղարկում է Թիֆլիս, իր եղբոր՝ Ստեփան Առաքելյանի մոտ դերձակություն սովորելու։ Վարպետ Ստեփանը ամեն ջանք գործադրում է իր մասնագիտության գաղտնիքները եղբորորդուն հաղորդելու համար, սակայն վերջինիս հետաքրքրությունները, ներքին մղմամբ, ընթանում են բոլորովին այլ ուղղությամբ։ Դերձակությունը բացարձակապես հետաքրքրություն չի առաջացնում նրա մեջ։ Ոչ մի առիթ, ապատ որևէ միջոց պատանին բաց

* Ս. Առաքելյանի կենսագրության տվյալները բաղել ենք նրա արխիվում եղած նյութերից, կնոջ հաղորդած տեղեկություններից և նկարիչ-արվեստաբան Ռ. Շիրմանյանի «Բնանկարն ու հայ նկարիչները» (Երևան, 1958) գրքից։

չի թողնում նկարելու համար և հոգում փայփայում է ամբողջովին սիրած գործին՝ արվեստին նվիրվելու երազը: Դա հորեղբորը դուր չի գալիս: Ժիշտ է, այդ ժամանակ Թիֆլիսում կային պրոֆեսիոնալ նկարիչներ, կազմակերպվում էին ցուցահանդեսներ, բայց նկարչությունը դեռևս մասսայականություն չէր վայելում հասարակության լայն զանգվածների շրջանում: Բոլորը չէ, որ հասկանում կամ գնահատում էին արվեստի այդ ճյուղի նշանակությունը: Ջարմանալի չէ, որ Սեդրակի հորեղբայրը չէր խրախուսում աշակերտի մտադրությունները, մանավանդ որ համոզված չէր նաև, թե հետագայում նա կկարողանա նկարչության միջոցով հայթայթել օրվա հացը: Ամեն անգամ մատնացույց անելով Սեդրակի նկարչական փորձերը, վարպետ Ստեփանը ասում էր. «Ոչ թե դա, այլ ասեղը քեզ հաց կտա...»:

Եվ այսպես, դերձակը սիստեմատիկորեն աշխատում է կտրել պատանուն «ավելորդ» վեադմունքից, բայց դեպքի երջանիկ բերումով նրա հույսերը վերջնականապես չեն արդարանում: Սեդրակի նկարչական ընդունակությունը բարեբախտաբար նկատում է վարպետ Ստեփանի հաճախորդներից մեկը՝ նկարիչ Գրիճնակին: Վերջինս կարողանում է համոզել դերձակին, որ պատանին պիտի նկարիչ դառնա և, առժամանակ Սեդրակի հետ իր արվեստանոցում պարապելուց հետո, միջնորդությամբ նրան ընդունել է տալիս տեղի գեղարվեստական կարոցը: Վերջապես պատանին մտնում է իր տարերքի մեջ: Աշխատում է համառ ու քրտնաջան՝ նկարչության ուսուցիչ, հայ ականավոր նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանի ղեկավարությամբ: Թադևոսյանը սիրում է իր աշակերտին ու մեծ հույսեր կապում նրա հետ:

Բացի նկարչության սկզբունքներից ծանոթանալուց, Առաքելյանը հնարավորություն է ստանում լայնացնելու իր մտահորիզոնը: Նա ակտիվորեն շփվում է քաղաքի կուլտուրական կյանքի հետ: Թիֆլիսի առաջադեմ մտավորականությունը, ուսանողությունը, հայ գրականությունը, թատրոնը ձևավորում են նրա կենսահայեցողությունը, խորացնում գիտելիք-

ները, նրա մեջ կոփում դժվարությունները հաղթահարելու ամուրկամբ, դաստիարակում աշխատավոր ժողովրդին ծառայելու ակնիվ զգացմունքներ:

Մի՛ բանի տարվա ընթացքում Առաքելյանը կուտակում է գիտելիքների այնքան պաշար և ցուցաբերում գեղանկարչի այնպիսի հմտություն, որ Թադևոսյանը նրան խորհուրդ է տալիս անպայման մասնագիտական կրթությունը շարունակել Մոսկվայում:

Սակայն այդ առաջադիմությանը և հաջողությանը Սեդրակը չէր հասել հեշտությամբ, առանց ցավագին հուլումների ու արտաքին դժվարին արգելքների: Դեռ պատանի, Առաքելյանը քաղեց կյանքի դժբախտության պտուղները: Հայրը, երկու եղբայրներն ու մի քույրը լո՞հ գնացին ցարիզմի հրահրած կովկասյան դեպքերին: Իսկ սևավոր մայրը, երկու անչափահաս զավակների հետ, ապաստանեց Կրասնոդարում ապրող որդու՝ Սմբատի մոտ: Զգայուն Սեդրակի համար չափազանց դժվար էր հաղթահարել մի կողմից նյութական ոչ բարվոք պայմանների ծանրությունը և ապա տանել այդ ողբերգական պատահարի մեծ վիշտը: Բարեբախտաբար, ուսման ծարավն ու դժվարությունները հաղթահարելու համառությունը օգնեցին նրան իրագործել կրթությունը շարունակելու մտադրությունը:

1908 թվականին ավարտելով Թիֆլիսի դպրոցը, Սեդրակ Առաքելյանը մեկնում է Մոսկվա: Հաջողությամբ հանձնում է քննությունները և ընդունվում Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը՝ աշակերտելով, հիմնականում, վրձնի ականավոր վարպետներ Կ. Կորովինին և Ա. Արխիպովին: Այդ ուսումնարանը, ուր հայ նկարիչներից սովորել են նաև Հ. Արծաթբանյանը, Ե. Թադևոսյանը, Մ. Սարյանը և ուրիշներ, Ռուսաստանի ամենաառաջադեմ հաստատություններից մեկն էր*: Արվեստի դեմոկրատական սկզբունքները

* Տե՛ս Н. Дмитриева, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, М., 1951.

վաղուց հետե խոր արմատներ էին ձգել ուսուցման հիմքում: Պրոֆեսորներից շատերը իրենց սաներին տալիս էին ոչ միայն արվեստի տեխնիկայի գիտելիքներ, այլև նրաց մեջ սերմանում էին սեր աշխատավոր ժողովրդի հանդեպ: Այդ պարարտ հողում աճում է նաև հայ ուսանողի տաղանդը: Ուսումնառության տարիներին Ս. Առաքելյանը ցուցաբերում է բարձր առաջադիմություն:

Նկարչի ընտանեկան, նյութական վիճակը չբարելավվեց նաև Մոսկվայում ուսանելու շրջանում: Ապրուստը դժվար էր ու հաճախ պատճառ էր դառնում հիասթափության, բայց պետք էր դիմադրել, և նկարիչ դառնալու ձգտումը, դարձյալ, պահեց նրան բարոյապես:

Մայրը երկար չմնաց Կրասնոդարում և երկու վավակներին հետ վերադարձավ Ջահուկ: Սեդրակը ամեն տարի արձակուրդին այցելում էր մորը, օգնում նրան տնտեսական գործերում:

Այդպիսով, երիտասարդ նկարիչը հաղթահարում է դժվարությունները և շարունակում ուսումը: 1916 թվականին, ավարտական տարում նա ստանում է առաջին կարգի դիպլոմ և արտասահմանյան ուղեգիր, որը, սակայն, պատերազմական իրադրության պատճառով, իր նպատակին չի ծառայում:

Ուսումնարանն ավարտելուց հետո ապրուստի թեկույ մի-նիմումը ապահովող պատվերներ ստանալու նրա ջանքերը իպուր են անցնում, ու նկարիչը ստիպված գալիս է իր ծննդավայրը՝ Ջահուկ: Ինքնին հասկանալի է, որ նրա մասնագիտությունը այստեղ բոլորովին նյութական շահ չէր կարող բերել: Ի՞նչ արվեստի մասին կարող էր խոսք լինել: Բայցբայվում էր գյուղի տնտեսությունը՝ ծայրահեղ աղքատություն, ունեցրկում բերելով հողի մշակին: Եվ, բացի այդ, ինչ կարող էր հասկանալ գեղանկարչությունից տգիտության, ծանր օրերի, խավարի մեջ ապրող հայ գեղջուկը...

Ծանր տարիներ էին, դրությունը գնալով վատթարանում էր:

1918 թվականին նկարչի մայրը նորից փոխադրվեց Սմբատի մոտ, այս անգամ Պլատիգորսկ, իսկ ինքը՝ Սեդրակը հաստատվեց Երևանում: Դարձյալ հասկանալի պատճառներով, Երևանի

նման գաղառաքաղաքի Վլյանքն էլ նպաստավոր չէր կարող լինել արվեստագետի համար: Հանգամանքներն ավելի ու ավելի ան-նպաստ են դառնում դաշնակների տիրապետության շրջանում: Սովի, համաճարակների, կամայականությունների, սպանություն-ների, երկրի տնտեսական ու քաղաքական կյանքի ճգնաժամի այդ տարիներին նկարիչը ապրում էր անմխիթար վիճակում:

Չնայած կյանքի այդ աննպաստ պայմաններին, Ս. Առաքելյա-նը չի դադարում ստեղծագործելուց և գնալով վարզացնում է գե-ղանկարչի իր արտակարգ տաղանդը: Նախասովետական տա-րիներին ստեղծած նրա գործերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրա արվեստը ընթացել է իրոք վերընթաց ուղիով՝ թե՛ գաղափարական, թե՛ գեղարվեստական տեսակետից: Այդ գոր-ծերը հագեցած են աշխատավոր մարդու նկատմամբ ունեցած անսահման սիրով: «Գյուղում», «Յորեն են ծեծում», «Յորեն են չորացնում» և մի շարք այլ աշխատանքները վկայում են ոչ միայն հեղինակի գեղանկարչական նուրբ զգացողության, վիրտուոզյ կոլորիստի անվիճելի առավելությունների, այլև համովված դե-մոկրատիկ մասին: Հայրենի բնաշխարհը պատկերող նրա բազ-մաթիվ էտյուդները լի են խոր լիրիկմով ու քնքշությամբ, բնու-թյունը արտացոլելու բացառիկ նրբությամբ ու մարդկային սրտա-մոտ զգացմունքներով: Նախասովետական հայ դեմոկրատական կուլտուրայի ապնիվ գործիչների նման, Ս. Առաքելյանը կույ չգնաց ո՛չ քաղքենի ինտելիգենտիկների անարխո-ինդիվիդուալիս-տական իդեալներին և ո՛չ էլ սալոնային, ցածրորակ ճաշակի տեր պատվիրատուների կործանարար պահանջներին: Նա բարձր պա-հեց իսկական գեղանկարչության սկզբունքները, առաջադեմ ար-վեստագետի իր արժանապատվությունը:

Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման հետ մեկ-տեղ Ս. Առաքելյանը ապատարվեց նյութական աննպաստ պայ-մանների ծանր կապանքներից և հնարավորություն ստացավ ապ-րելու պրոֆեսիոնալ արվեստագետի կյանքով: Տարբեր վայրերից հայրենիք վերադարձան հայ ժողովրդի բազմաթիվ տաղանդավոր

վաճակներ: Երևանում բնակություն հաստատեցին Մ. Սարյանը, Ալ. Թամանյանը, Ալ. Սպենդիարյանը, Ե. Չարենցը, Հր. Ներսիսյանը, Ա. Բակունցը և շատ ուրիշներ, ձևավորվեցին ու բուռն թափով գործի անցան գիտության, գրականության, թատրոնի, երաժշտության, կերպարվեստի օջախները: Այդ հրաշալի արվեստագետների ու կուլտուրական կյանքի աշխույժ միջավայրում նոր եռանդ ստացավ նաև Ս. Առաքելյանը: Նա սկսեց ստեղծագործել մեծ ոգևորությամբ ու արգասավորությամբ: Ակտիվորեն մասնակցում էր ռեսպուբլիկական, միութենական ու միջազգային ցուցահանդեսներին՝ շահելով մասնագետների ու լայն հասարակության համակրանքը:

Գեղանկարչական նրա սիստեմը դարձավ ավելի ու ավելի հաստատուն, գույնը՝ հնչեղ ու տպավորիչ, կերպարի հոգեբանական դրսևորումները՝ ավելի ալլապան ու գեղեցիկ: Բնության ընկալման սահմանները Ս. Առաքելյանի պեյզաժներում անհամեմատ ընդլայնվեց ու դարձավ բազմալեզու: Խորացավ նրա էությունների էմոցիոնալ-հոգեբանական արտահայտությունը:

1920-ական թվականների վերջերից սկսած Առաքելյանի արվեստում երևան եկան նոր ժանրեր ու թեմաներ: Նոր երանգներ, քաղաքական, գաղափարական նոր բովանդակություն ստացան նրա գործերը: Ս. Առաքելյանը նկարեց մեծադիր պատկերներ, որոնց թեմատիկան ընդգրկում է կոլեկտիվացման շարժումը, կոլտնտեսային աշխատավորության առօրյան, ռեսպուբլիկայի արդյունաբերությունը, կուլտուր-կենցաղային կյանքը: Նա բազմաթիվ մեծակտավ աշխատանքներ նվիրեց նաև պատմա-ռևոլյուցիոն թեմային: Այդ բոլոր գործերը Ս. Առաքելյանը կատարել է սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով, պարտիայի տված ցուցումների լույսի տակ:

Առաքելյանը առաջիններից մեկն էր մեկնում, որ ստեղծեց ինդուստրիալ պեյլաժներ, որոնցում արտացոլեց բանվոր դասակարգի աշխատանքային միջավայրի յուրատիպ կոլորիտը:

Ս. Աղաջանյանի, Վ. Ախիկյանի, Հ. Կոջոյանի և այլ նկարիչների հետ միասին Ս. Առաքելյանը հանդիսացավ առաջին անգամ Հայաստանում ստեղծվող (1922) Գեղարվեստական ուսումնական հաստատության, այժմյան Փ. Թերլեմեզյանի անվան Գեղարվեստական ուսումնարանի կազմակերպիչներից և ուսուցիչներից մեկը։ Մեծ եռանդով նա իր գիտելիքները հաղորդում էր ուսումնարանի սաներին՝ գործադրելով իր անվանի ուսուցիչներ Ե. Թադևոսյանի, Կ. Կորովինի և Ա. Արխիպովի մանկավարժական փորձը։ Ուսանողությանը նա օրինակ էր ծառայում ոչ միայն իբրև գեղանկարչական տեխնիկայի հմուտ գիտակ, այլ նաև որպես արվեստի մեծ սիրահար ու կատարյալ ինտելիգենտ և, վերջապես, որպես մարդկային բնավորության ամենալավագույն գծերի, առաքինի բարեմասնությունների տեր անձնավորություն։ Ս. Առաքելյանը արվեստի նոր կադրերի պատրաստման գործում քիչ ծառայություններ չմատուցեց նաև որպես ղեկավար աշխատող։ Նա երկար տարիներ վարեց Գեղարվեստական ուսումնարանի դիրեկտորի պաշտոնը՝ հմտորեն ղեկավարելով հաստատության գործունեությունը։

Ռեսպուբլիկայի գեղարվեստական կյանքում կատարած այդ ծառայությունների համար Հայաստանի կառավարությունը 1935 թվականին Ս. Առաքելյանին արժանացրեց Արվեստի վաստակավոր գործչի կոչման։

Հայրենական պատերազմի առաջին իսկ օրերից Ս. Առաքելյանը սկսեց աշխատել բավապատկված եռանդով։ Նա ստեղծեց ջերմ հայրենասիրությամբ տոգորված գործեր, որոնցում արտացոլեց ֆաշիզմի դեմ մեր ժողովրդի մղած պայքարի արդարացիությունն ու հերոսականությունը։ Սակայն, դժբախտաբար, նա չտեսավ ֆաշիզմի վերջնական ջախջախումը։ Ս. Առաքելյանը վախճանվեց անժամանակ, 1942 թվականին, Հայրենական պատերազմի թեժ օրերին։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	.	.	.	.	.	.	.	.	5
Գլուխ առաջին	.	.	.	.	.	.	.	.	7
Գլուխ երկրորդ	.	.	.	.	.	.	.	.	37
Գլուխ երրորդ	.	.	.	.	.	.	.	.	83
Եկրափակում	.	.	.	.	.	.	.	.	116
Հավելված	.	.	.	.	.	.	.	.	122



Վիլհելմ Հարությունի Մաթևոսյան
Вильгельм Арутюнович Матевосян

ՍԵՂՐԱԿ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

Պատ. խմբագիրներ՝ Ռ. Գ. Դրամբյան,
Ն. Հ. Մուրադյան
Հրատ. խմբագիր՝ Ժ. Մ. Ադոնց
Նկարչական ծնավորումը՝ Ռ. Հ. Հարությունյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Խ. Ե. Սամվելյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ա. Գ. Ավագյան

ՎՖ 07030, ԽՀԽ 777, հրատ. № 2166, պատվեր 1, տիրաժ 1000

Հանձնված է արտադրության 23/VIII 1962 թ., ստորագրված է
տպագրության 12/II 1963 թ., թուղթ $70 \times 108^{1/32}$, տպագր. 8,12
մամ. + 14 ներդիր, հրատ. 3,86 մամ.:
Գինը կապմով 55 կ.:

Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի Հրատարակ-
չության էջմիածնի տպարան:

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0040324

70000 35 0

