

~~1990~~ 1990

75(47.99.5) [Fuzhuan ju]

9.5 Nupqun ju, Ufian

9 Fuzhuan ju

1. qmdui fupju:

7.154.

2M50.



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
Сектор истории и теории искусств

МИНАС САРГСЯН

ГЕВОРК
БАШИНДЖАГЯН

жизнь и деятельность



Издательство АН Армянской ССР
ЕРЕВАН _____ 1957

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ԱԿԱՏՄԱՔՅԱՆ Ե ՏԵԽՆՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

75(47.925)(092 Բաժնեգրատա) ԱՏՈՒԿԱՄ Է 1967 թ.
Վ-25

ԳԵՎՈՐԳ
ԲԱՇԽԱԶԱՂՅԱՆ

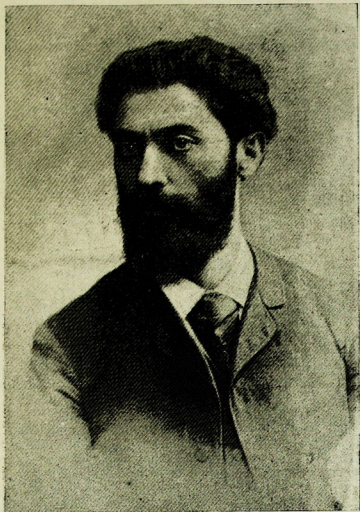
Կանխիկ Գործունեությունը



Հայկական ՍՍՌԻ ԳԱ Հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ 1957

57201
19990
A

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ
Գիտությունների ակադեմիայի համագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ:



Գևորգ Բաշինջադյան



Նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանը խոշոր տեղ է գրավում հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Լինելով հայ ազգային ռեալիստական պեյզաժային նկարչության հիմնադիրը, նա իր բազմաթիվ լարճրարվեստ ստեղծագործություններով հարստացրել է հայկական նկարչությունը և ռեալիստական հաստատուն ուղի հարթել նրա հետագա զարգացման համար:

Հայ պեյզաժային նկարչության տկանավոր վարպետ Բաշինջաղյանի մասին մինչև այժմ չկա արվեստագիտական որևէ ուսումնասիրություն: Ներկա աշխատությամբ մենք նպատակ ենք դրել այդ ուղղությամբ կատարել առաջին փորձը, հաշվի առնելով, որ պեյզաժը Բաշինջաղյանի, ինչպես և մյուս պեյզաժիստ-նկարիչների համար եղել է հիմնական, թերևս միակ միջոցը իր դեմոկրատական գաղափարներն ու արամագրությունները, ժողովրդական շահերն արտահայտելու համար: Ցույց տալով և փառաբանելով հայրենի բնության գեղեցկությունները, նրա բազմազանությունն ու հարստությունները, Բաշինջաղյանն արտահայտել է իր սերը հայրենիքի նկատմամբ: Նա ստեղծել է հայրենի բնության գեղարվեստական կերպարներ: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները ծառայել են մարդուն շրջապատող աշխարհի գեղարվեստական ճանաչմանը, հայրենասիրական խնդիրներին և ժողովրդի էսթետիկական դաստիարակությանը:

Սովետական հասարակայնությունը միշտ էլ բարձր է գնահատել Բաշինջաղյանի գեղարվեստական ծառանգությունը: Հայաստանի Պետական պատկերասրահում մի առանձին, լայն և լուսավոր սրահ է հատկացված նրա ստեղծագործություններին: Պարբերաբար հավաքվում և թանգարաններում են կենտրոնացվում նրա լավագույն պեյզաժային պատկերները: Բաշինջաղյանի մահվան տարելիցների կապակցությամբ, սովետական տարիներին կազմակերպվել է նրա ստեղծագործությունների երեք ցուցահանդես՝ 1936 թ. Երևանում, 1950 թ. Մոսկվայում և 1951 թ.

Երևանում: 1957 թ. Բաշինջադյանի ծննդյան 100-ամյակի կապակ-
ցությամբ Երևանում կազմակերպվում են նրա ստեղծագործու-
թյունների նոր, համեմատաբար մեծ ցուցահանդես, հանդիսավոր
երեկոներ ու զեկուցումներ, ինչպես նաև հրատարակվում են
նրա լավագույն պատկերների գունավոր ռեպրոդուկցիաներ և
մեր այս աշխատությունը բազմավաստակ նկարչի կյանքի ու
գործունեության մասին:

թղթի և գրքերի վրա մատիտով կամ գրչածալրով զանազան դժեք քաշել: Հետզհետե ալլ գրադմունքը ալն աստիճան է կլանում նրա ուշադրութիւնը, որ ծնողները նկատում են ալլ և խրատելով ու հանդիմանելով աշխատում են, որ թողնի ալլ գրադմունքը: Ալլ արգելքը ստիպում է Գեորգին գաղտնի պահել իր սիրած գրադմունքը: Նա հետզհետե վարժվում է գծանկարչութիւն մեջ: Նրա մոտ գծերն ստանում են որոշակի ձև, արտահայտում որոշ բովանդակութիւն: Նա սկսում է ոչ միայն արտանկարել գրքերի իլլուստրացիաներից, այլև նկարել ինքնուրույն պատկերներ:

Գեորգի ալլ հետաքրքրութիւնը հաղթահարում է ծնողների դիմադրութիւնը: Նրանք դադարում են նրան հանդիմանել, թողնում իր կամքին, առանց ուշադրութիւն դարձնելու՝ կարծելով, որ Գեորգն ինքը վերջ ի վերջո կձանձրանա ալլ գրադմունքից: Սակայն, նա շարունակելով իր աշխատանքը՝ հետզհետե բազմացնում է նկարների թիւը և ամենալավերն ընտրելով կախում սենյակի պատից: Ալլ արդեն գրավում է նաև նրա ազգականների ուշադրութիւնը: Մի անգամ, 1873 թ. նրա ազգականներից մեկը Թիֆլիսից ուղարկում է 12 շրաներկով մի տուփ ու խորհուրդ տալիս նկարել նրանցով: Դա մեծ իրադարձութիւն էր պատանի Գեորգի կլանքում: Նա սկսում է ներկերով զանազան ծաղկանկարներ նկարել, վրձինն էլ սարքում է իր և փոքր եղբոր մագերից: Պատանին սկսում է նկարել նաև սրբապատկերներ, որոնք նա տեսնում էր գրքերում և եկեղեցիների պատերին: Նա ամենից շատ հաճախում էր Սիդախի մոտ գտնվող ս. Նինալի վանքը, որի միջնադարյան որմնանկարները գրավել էին նրա ուշադրութիւնը: Մի անգամ նա ուզում է տեղում նկարել վանքի ներսի սրբապատկերներից մեկը, բայց աստվածավախ մարդիկ տեսնելով, որ նա թուղթ ու մատիտ բռնած նկարում է եկեղեցում, խիստ հանդիմանում և արգելում են՝ ասելով, թե չի կարելի սրբերին նկարել, աստված կբարկանա...

Սակայն Գեորգն, այնուամենայնիւ, շարունակում է արտանկարումներ կատարել գրքերից, տեսած պատկերներից և բնութիւնից ծառեր ու ծաղիկներ նկարել: Նա երազում էր նկարիչ դառնալ: Նրա ալլ երազանքը դառնում է իրականութիւն և մի դեպք նրան արդեն հալտնի է դարձնում բոլորին:

«Որոշել էի մի պատկեր ստեղծագործել մի ժամում, մի ակնթարթում,—գրում է Գ. Բաշինջաղլանը հետագայում իր «Մի էջ իմ հուշատետրից» ինքնակենսագրական բնութքի պատմվածքում՝

վերհիշելով իր կյանքում առաջին անգամ 12 ջրաներկ պարունակող տուփ ստանալու վերահիշյալ դեպքը,—կերակուրը պատրաստ դրած էր սեղանի վրա ինձ համար: Մալրս անդադար հիշեցնում էր ճաշել, ինքս էլ քաղցած էի, բայց այդ վալրկյանին նկարելու ցանկութունս անհաղթահարելի էր: Որոշել էի նկարել «Միրենոս»՝ կեսը աղջիկ, կեսը ձուկ: Այդ պատկերը տեսել էի դերձակ Մովսեսի տան դրսի պատի վրա կպցրած: Մինչ այդ ներկերի տեղ գործ էի ածում լեղակ, տորոն և թանաք, ուրեմն հասկանալի էր իմ հիացմունքը, ունենալով ձեռքիս 12 կտոր իսկական ներկեր: Վերջապես նկարեցի «Միրենոս» ցանկացածս գույներով և հրճվեցի, տեսնելով թղթի վրա գույների այդքան հարստություն: Մեջտեղը ներկայացրած էր ձուկ-աղջիկ, որ աջ ձեռքին ուներ ծաղիկների մի փունջ, իսկ ձախ ձեռքով բռնել էր առագաստանավ: Տակի աջ անկյունում նկարված էր եկեղեցի»¹:

Գեորգենց հարեանի փոքրիկ տղան, որը գավառապետի որդին էր և ներկա էր նրա նկարելու պահին, վերցնում է այդ պատկերը ու փախչում տուն: Գեորգը ընկնում է նրա հետեից, բայց բռնել չի կարողանում: Պատկերը մնում է գավառապետի տանը: Այդ ժամանակ Թիֆլիսի նահանգապետ Օռլովսկին, որ միաժամանակ Վոլկոսյան գեղարվեստական ընկերությանն առաջնորդում էր Մոնախում և իջևանել էր գավառապետի տանը: Այստեղ գավառապետի որդու ձեռքին տեսնելով այդ ուշագրավ պատկերը, նա հետաքրքրվում է և ցանկություն հայտնում տեսնել այդ ինքնուս պատանի նկարչին: Նահանգապետը հանձնարարում է պրիստավին, որ նա կանչել տա պատանի Գեորգին, իսկ պրիստավին էլ այդ կարգադրությունը հանձնարարում է կատարել իր ուստիկաններից մեկին: Ուստիկանը գնում է փնտրելու Գեորգին և գտնում նրան իր հասակակից ընկերների հետ փողոցում խաղալիս: Մոտենալով նրան՝ ուստիկանը պաշտոնական դիրք է ընդունում և շատ լուրջ ասում. «Պրիստավը քեզ կանչում է»։ Գեորգը սարսափահար պատասխանում է. «Ես ոչինչ չեմ արել» ու վախեցած փախչում է: Ուստիկանը ընկնում է նրա հետեից և մի փողոցում երկու ոտքով խրվում է տիղմի մեջ: Նա սկսում է հախոյել պատանուն և անիծել նրան: Գեորգի վախն ավելի ևս սաստկանում է: Բարեբախտաբար այդ միջոցին տուն է վերադառնում նրա հորեղբայրը, որը հայտնի էր իբրև հարբեցող, բայց համարձակ մարդ:

¹ Գ. Բաշինջադյան, «Էսթետիկա», 1913, էջ 165:

Գեորգը սարսափահար հայտնում է նրան, որ պրիստաֆն իրեն կանչում է: Հորեղբայրը սիրտ է տալիս և ասում ոստիկանին, որ եթե երեխային մի բան պատահի, ինքը կգա և կքանդի ամբողջ ոստիկանատունը...

Ոստիկանը Գեորգի օձիքից բռնած, քարշ է տալիս նրան գավառապետի տունը: Գավառապետի կինը կարգի է բերում նրա զգեստը, սանրում մազերը և ներկայացնում նահանգապետ Օւլովսկուն, որը սիրալիր ընդունում է պատանուն, հարց ու փոքձ անում և ուշադիր դիտում ալն նկարները, որոնք Գեորգը անցրալում նվիրել էր գավառապետի 8 տարեկան որդուն: Օւլովսկին հայտնում է նկարները, վերցնում դրանք և հայտնելով իր գոհունակությունը, ասում. «молодец, молодец, կերթամ Թիֆլիս ու մի բան կմտածեմ»¹: Օւլովսկին հանձնում է պատանու նկարները «Կոմկալան գեղարվեստական ընկերությունը» և առաջարկում միջոցներ գտնել նրան ընկերության նորարաց նկարչական դպրոցը բերելու համար: Ընկերությունն ընդառաջում և որոշում է Բաշինջաղյանին ընդունել նկարչական դպրոց: Սակայն Օւլովսկին շուտով մեռնում է և Բաշինջաղյանը գրկվելով ալգալիսի հովանավորից և Թիֆլիսում բնակվելու վալր ու ապրուստի միջոցներ չունենալով՝ շարունակում է Ֆնալ իր ծննդավալր Սղնախում: Ալդտեղ նա աշխատանքի է անցնում գավառական հաշտարար-դատավորի գրասենյակում՝ գրագրի պաշտոնով, իսկ ազատ ժամերին, շատ չնչին վարձատրությամբ, պատվերով նկարում և գրում է խանութի ցուցանակներ: Որոշ ժամանակ անց Սղնախի գավառապետը տեղափոխվում է Թիֆլիս և Գեորգին էլ տանում իր հետ:

Սկսվում է Բաշինջաղյանի կյանքի նոր շրջանը: Թիֆլիսն ալն ժամանակ առևտրական եռուն քաղաք էր, ուր արևելյան կենցաղով ապրող բազմազգ բնակչության կյանքում սկսում էին արդեն մուտք գործել ռուսական քաղաքների ու եվրոպական երկրների քաղաքալին կյանքի սովորությունները: Թիֆլիսը նաև հանդիսանում էր հալ կուլտուրալի օջախներից մեկը: Ալստեղ էին կենտրոնացած հալկական թերթերի ու ամսագրերի խմբագրությունները, հալկական բազմաթիվ դպրոցները, թատրոնի, երաժշտության և կուլտուրալի ալլ բնագավառների դեկավար մարմինները, հալ ինտելիգենցիալի զգալի մասը: Ալստեղ էին ապրում հալ գրողներից ու նկարիչներից շատերը: Ալստեղ, 1868 թ. ծովանկարիչ Հովհաննես Ալվա-

¹ Գ. Բաշինջաղյան, «Մի էջ իմ հուշատետրից», Էսքիզներ, 1913, էջ 174:

զովսկու կազմակերպած ցուցահանդեսից մնացած պատկերները շարունակում էին գրավել արվեստասեր հասարակության ուշադրությունը: Թիֆլիսի Կովկասյան թանգարանում ցուցադրված Ալվազովսկու երկու պատկերներն էլ ուժեղ տպավորություն են թողնում պատանու վրա և նրա մեջ ավելի բորբոքում սեր նկարչության նկատմամբ: Իր ինքնակենսագրականում Բաշինջաղյանը նշում է, որ Կովկասյան թանգարանում տեսած Հովհ. Ալվազովսկու երկու պատկերները («Պետերբուրգի տեսարան» և «Գունիք») «թողնում են ինձ վրա առաջին ուժեղ էսթետիկական տպավորությունը»¹: Այդ տպավորությունն այնքան ուժեղ էր, որ նա, վերջնականապես և հաստատ, որոշում է նկարիչ դառնալ: Թիֆլիսում եղած ժամանակ Բաշինջաղյանը կարող էր տեսած լինել նաև հայ անվանի նկարիչներ Հակոբ Հովնաթանյանի ու Ստեփան Ներսիսյանի գիմանկարչական ստեղծագործությունները: Պատահական չէ, որ նրա աշակերտական առաջին աշխատանքները եղել են դիմանկարների՝ Նա 1876 թվականից սկսում է սովորել «Կովկասյան զեղարվեստական ընկերություն», հետագայում «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» նկարչական դպրոցում:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Ինքնակենսագրություն (ձեռագիր):

ՈՒՍՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ

«Կովկասյան զեղարվեստական ընկերություն» նկարչական դրպրոցում Բաշինջաղյանը սովորում է երկու տարի: Այստեղ նրա առաջին ուսուցիչներն են եղել նկարիչներ Բուրովը, Լոնգոն, Կուչինը և քանդակագործ Խոդորովիչը:

Այդ շրջանից մեզ հասել են մի քանի դասարանական և արտադասարանական աշխատանքներ, որոնցից ուշագրավ են երիտասարդ կնոջ՝ «Լիզա Յարովայի դիմանկարը» (1878), «Անհալտ տղամարդու դիմանկարը» (1878) և «Տնակ» էտյուդը: Այդ աշխատանքներում դեռևս չկա լրիվ ստեղծագործական ինքնուրույնություն, բայց դրանք վկայում են մարդուն և շրջապատը անմիջականորեն ու ճշգրիտ ընկալելու պատանի նկարչի ընդունակությունների մասին:

Ուսման ընթացքում Բաշինջաղյանը հանդես է բերում մեծ աշխատասիրություն: Արագորեն դրսևորվում են նրա ընդունակությունները: Նա գրավում է ուսուցիչների ուշադրությունը: Դասարանական հաջող աշխատանքների շնորհիվ նա համարվում է դրպրոցի առաջնակարգ աշակերտներից մեկը: Նկատի ունենալով Բաշինջաղյանի ընդունակությունները, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիա տեղափոխելու նպատակով 1878 թ. հունիսի 12-ին նրան տրված վկայականի մեջ նկարչական դպրոցի դիրեկտոր, գեներալ-մայոր Պ. Շիշկովը և քարտուղար, նկարիչ Պ. Կուչինը գրում են, որ Բաշինջաղյանը «Միշտ էլ բավարարից բարձր առաջադիմություն է ցույց տվել, իսկ վերջին քննություններին իր հառաջադիմությամբ առաջինն է և հետագա կատարելագործման ու դասընթացը Ակադեմիայում շարունակելու անհրկբա հույսեր է ներշնչում...»¹:

Նկարչական կրթությունը շարունակելու նպատակով Բաշինջաղյանը 1878 թ. գեկտեմբերին մեկնում է Պետերբուրգ: Այստեղ

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 10, д. 103, л. 3.

նա ապրում է իր մորեղբոր մոտ և հաջորդ տարվա հուլիսի 3-ին դիմում Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդին՝ թույլ տալու իրեն մասնակցելու Ակադեմիայի ընդունելության քննություններին։ Թույլտվություն ստանալով, բացի մասնագիտական առարկայից, օգոստոսի 17-ին նա քննություն է տալիս նաև դիմագրական լրիվ կուրսով։ Սակայն մինչև այդ լրիվ միջնակարգ կրթություն ստացած չլինելու պատճառով, նա կտրվում է ընդհանուր պատմությունից ու ապա կրկին դիմում Ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով թույլ տալ երկրորդ անգամ քննություն հանձնել ընդհանուր պատմությունից։ Ստանալով այդ թույլտվությունը, նա ինքնուրույն և լավ պատրաստվելուց հետո հանձնում է քննությունը և 1879 թ. ընդունվում Գեղարվեստների ակադեմիա որպես աշակերտ-ակադեմիստ։

Այդ ժամանակ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան Ռուսաստանի գեղարվեստական կրթության բարձրագույն ուսումնական հաստատությունն էր։ XVIII դարի երկրորդ կեսից ռուսական կերպարվեստի նշանավոր շատ գործիչներ՝ նկարիչներ, քանդակագործներ, ճարտարապետներ դուրս են եկել Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայից։ Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի հետ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան եղել է գեղարվեստական կրթության խոշոր դարձնոց ոչ միայն ռուս, այլև ռուսական տիրապետության տակ գտնվող մյուս ժողովուրդների նկարիչների համար։

Մինչև Բաջինջադյանը, անցյալ դարի առաջին կեսում Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորել են Հովհ. Ալվազովսկին, Ադաֆոն Հոֆսթանյանը, Ստեփան Ներսիսյանը, Մովսես Մելիքյանը, Հովհ. Քաթանյանը։ Նույն շրջանում և նրանից հետո այստեղ սովորել են նաև Հ. Շամշինյանը, Գ. Գաբրիելյանը, Դ. Օբրոյանը, Կ. Զիրախյանը և ուրիշներ։

Իր հիմնադրման օրից (1756) ավելի քան 100 տարի շարունակ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան եղել է բարձրագույն կրթության միակ ուսումնական հաստատությունը Ռուսաստանում։ Սակայն Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան հովանավորվելով ցարական կառավարության կողմից, իր սաների մեջ սնուցանում էր իդեալիստական հայացքներ և պաշտպանում ակադեմիական կլասիցիզմը։ Այդ հանգամանքը Գեղարվեստների ակադեմիային կտրում էր կյանքից, ռուսական իրականությունից։ Եվ ահա այդ պատճառով էլ XIX դարի կեսերին պայքար է սկսվում Ակադեմիայի գեղարվեստական դժվածքի դեմ։

Այդ պալքարն առանձնապես սրվում է վճռական է դառնում 1860—70-ական թվականներին ռազմոցին երիտասարդութան և մասնավորապես քննադատական (գաղափարական) ռեալիզմի ներկայացուցիչների կողմից: 1863 թ. մի խումբ երիտասարդ տաղանդավոր նկարիչներ, թվով 14 հոգի, խզելով իրենց կապերը իրականությունից հեռացած Ակադեմիայի հետ, դեմոնստրատիվ կերպով գութա են գալիս Գեղարվեստների ակադեմիայից և ստեղծում իրենց «Ազատ նկարիչների արախը» պալքարի դրոշ բարձրացնելով ընդդեմ Ակադեմիայի պաշտոնական արվեստի: Տոգորված նոր, դեմոկրատական վեհ գաղափարներով ու բարձրացող ժողովրդին օգնելու զգացմունքով նրանք ձգտում են ստեղծել աշխատավոր ժողովրդին մոտ ու նրան հասկանալի արվեստ:

Հետաքննարկյալ Ռուսաստանի ռեալիզմի դեմոկրատական շարժման պալծառ արտահայտությունը հանդիսացավ ռուսական ռեալիստական արվեստի հզոր վերելքը հանձին «Շրջիկ ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերություն», որը կազմակերպվեց 1870 թ.: Դեռևս 1850-ական թվականներին Ջերնիշևսկու կողմից ռեալիզմի և մատերիալիստական էսթետիկայի կարևորագույն սկզբունքների հաստատումը՝ այն պնդումը, թե «գեղեցիկը կյանքն է» և արվեստի խնդիրն է բացահայտել կյանքի երևույթները, որ արվեստագետը պարտավոր է զննել իր վճիռը՝ կյանքի երևույթների նկատմամբ, դարձան պերեդվիժնիկների ընկերության գործունեության ծրագիրը: Միավորելով այն ժամանակվա բոլոր ռուս առաջավոր նկարիչներին՝ Ընկերությունը համարյա ամեն տարի տարբեր քաղաքներում և գավառներում կազմակերպած ցուցահանդեսներով դարձավ ռեալիստական արվեստի մեծագույն պրոպագանդիստը:

Պերեդվիժնիկների ամենամյա ցուցահանդեսները գլխավորապես կազմակերպվում էին Պետերբուրգում, դրանով իսկ որոշ ազդեցություն գործելով Գեղարվեստների ակադեմիայի ռուսանոցության վրա: Եթե նկատի ունենանք նաև այն, որ պերեդվիժնիկների արվեստին համակրող մի քանի պրոֆեսորներ և պերեդվիժնիկ նկարիչներից մի քանիսը պրոֆեսորի պաշտոնով աշխատանքի անցան Գեղարվեստների ակադեմիայում, և այդտեղ ստեղծեցին իրենց արվեստանոցները, ինչպես օրինակ՝ Մ. Կ. Վրոդչը, հետագայում՝ Ռեպինը, Կուինջին և ուրիշներ, ապա հասկանալի կլինի այն մեծ ազդեցությունն ու ժողովրդալուսնությունը, որ ձեռք բերին պերեդվիժնիկները 1870—1880-ական թվականներին: Ահա այս շրջանում էլ Բաշինջաղյանը ընդունվեց Գեղարվեստների ակադեմիա:

1879 թ. սեպտեմբերի 1-ից սկսվում է Բաշինշաղլանի ուսանողական կյանքը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում: Այն ժամանակ նա արդեն 22 տարեկան էր: Նրա կենսապիտանքը և «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» նկարչական դպրոցում ստացած նախնական գեղարվեստական կրթությունը նպաստավոր հող են ստեղծում ակադեմիական աշխատանքները հաջող կատարելու համար:

Որքան ուրախ էր Դեորգն այդ ուսման համար, այնքան դժգոհ էր իր ապրուստից: Այստեղ նա ապրում է նյութական ծանր պայմաններում: Նա գրում է մի քանի դիմումներ, որոնցով խնդրում է Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդից իրեն նյութական օգնություն ցույց տալ: 1880 թ. մայիսի 1-ին գրած դիմումի մեջ նա հայտնում է, որ Ակադեմիայի դասընթացը շարունակելու համար Պետերբուրգում ապրելու միջոցներ չունենալու պատճառով խնդրում է Ակադեմիայի խորհրդին իրեն թոշակ նշանակել: Մեզ հայտնի է, թե ինչ ընթացք է տրվել նրա դիմումին, բայց, այնուամենայնիվ, Բաշինշաղլանը 1880—1881 ուսումնական տարում շարունակել է ուսումը: Այդ ժամանակ նա գծանկարչությունից զտնվում էր Փիգուրային դասարանում և էսքիզներ էր անում պելլ-զաժային շ-րդ դասարանում:

1881 թ. ամռան արձակուրդները Բաշինշաղլանն անց է կացնում իր ծննդավայր Սղնախում: Այստեղ նա հիվանդանում է և բավական ուշացած մեկնելով Պետերբուրգ չի կարողանում ժամանակին տալ երկու տարվա ընթացքում չհանձնած քննությունները և երկրորդ կուրսի քննությունը: Այդ պատճառով նրան ազատում են Ակադեմիայից: 1881 թ. սեպտեմբերի 16-ին Բաշինշաղլանը դիմում է Ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով թույլ տալ իրեն հանձնելու անցյալ երկու տարիների և երկրորդ կուրսի չհանձնած քննությունները, քանի որ «Աշակերտների ցուցակից ինձ հանելը տխուր հետևանքներ կունենա և կզրկվեմ նյութական օգնությունից, որ մինչև հիմա մատուցում էին իմ բարերարները. բացի դրանից՝ ի վիճակի չեմ մոծելու դասախոսություններ լսելու վարձը և այլն»¹: Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհուրդը նրա դիմումը չի հարգում: Բաշինշաղլանը ստիպված 1881 թ. հոկտեմբերի 25-ին կրկին դիմում է Ակադեմիայի խորհրդին և ներկայացնելով Պետերբուրգում ապրելու իրավունքի վկայականը և դասերին հաճախելու տոմսակը՝

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 10, д. 103, л. 10.

խնդրում է իրեն ընդունել Ակադեմիա որպես ազատ ունկնդիր, պարտավորվելով վճարել դասախոսություններ լսելու վարձը մինչև նոյեմբերի վերջը: Դրանից հետո Բաշինջաղյանը ընդունվում է Ակադեմիա որպես ազատ ունկնդիր և շարունակում հաճախել դասերին: Սակայն գտնվելով նյութական ծանր կարիքի մեջ՝ ի վիճակի չի լինում խոստացած ժամկետին վճարել դասախոսությունները լսելու վարձը, ուստի և նոյեմբերի 27-ին գրած դիմումով խնդրում է հետաձգել պահանջվող գումարի վճարման ժամկետը: Սակայն այդ էլ չի հարգվում: Մի քանի ամիս հետո, 1882 թ. փետրվարի 2-ին Բաշինջաղյանը կրկին դիմում է Ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով հնարավորություն տալ իրեն ավարտելու իր սկսած նկարները, որպեսզի դրանք վաճառի և ստացած գումարը մոծի Ակադեմիայի վարչությունը, որպես ուսման վարձ: Այդ դիմումի մեջ նա այսպես է նկարագրում իր նյութական ծանր վիճակը. «Իմ ճգնաժամային վիճակը ստիպում է դիմել Ձերդ գերազանցությանը և խնդրել որպես մի մարդ, որը ոչ ծնող ունի, ոչ էլ որևէ ազդուրից եկող նյութական օգնություն, բացի ամսական 8 ռուբլի թոշակը, որ ստանում էի մինչև անցած տարվա վերջին ամիսը, և հազիվ եմ մի կտոր հացի փող վաստակում ապրելու համար: Այժմ զբաղված եմ երկու պատկեր նկարելով արժաթե մեդալի համար և մտադիր եմ ցուցադրել առաջիկա երրորդ քննությանը (այս տեսարաններից մեկին հավանություն է տվել պրոֆ. Կլոդտը), ուստի և ի վիճակի չեմ ուսման վճարի դրամը մոծել:

Խոնարհաբար խնդրում եմ, Ձե՛րդ գերազանցություն, հնարավորություն տալ ինձ ավարտելու այդ նկարները և քննության իրավունք շնորհել, իսկ քննությունից հետո կծախեմ դրանք ու ստացված գումարը կմոծեմ Ակադեմիայի վարչությունը¹:

Ակադեմիայի խորհուրդը, ինչպես երևում է, այս անգամ ընդառաջում է և Բաշինջաղյանը հնարավորություն է ստանում աշխատել այդ նկարների վրա ու ֆնալ Ակադեմիայում մինչև ուսումնական տարվա վերջը:

Բաշինջաղյանը սովորում է պրոֆ. Մ. Կլոդտի անմիջական ղեկավարությամբ և կատարում նրա առաջադրանքները: Միևսույի Կոստանդինովիչ Կլոդտը (1832—1902) XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական ռեալիստական պեյզաժի ականավոր ներկայացուցիչն է,

¹ ЦГИАЛ, ф. 739, оп. 10, л. 103, л. 15.

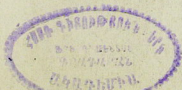
ռուսական նկարչութիւն մեջ նոր, դեմոկրատական ուղղութիւն սկզբնավորողներից մեկը: Լինելով ռուս հայտնի պեյզաժիստ և գեղարվեստների ակադեմիայի պրոֆեսոր Մ. Ն. Վորոբյովի աշակերտը, և յուրացնելով այդ դարի առաջին կեսի պեյզաժային նկարչութիւն նվաճումները՝ Մ. Կ. Կլոդտը իր երկարամյա մանկավարժական պրակտիկայում ռուսանդութիւն մեջ ներարկեց դեմոկրատական հայացքներ ու դադափարներ:

Կլոդտը ռուսական լայնածավալ բնութիւն նկարիչ է: Նրա բազմաթիւ ստեղծագործութիւնները, հատկապես «Մեծ ճանապարհը աշնանը», «Ռուսական գլուղը», «Կաղնիների պուրակը», «Արևի ճառագայթները», «Տեսարան սալի հետ», «Անտառային հեռաստանը կեօրին» և, վերջապես, ամենից ավելի հռչակված «Վարը» պեյզաժը պատկերում են ռուսական բնութիւն տիպական մոտիվները և հազեցված են հայրենի բնութիւն նկատմամբ տածած խոր սիրով:

Բնութիւն ճշմարիտ, երբեմն նույնիսկ բոլոր մանրամասնութիւնների բծախնդիր պատկերումը, առարկաների նյութականութիւն, նրանց ծավալանութիւն համոզիչ վերարտադրմամբ հանդերձ և, վերջապես, պեյզաժային պատկերի խիստ կոմպոզիցիոն լուծումը Կլոդտի լավագույն ստեղծագործութիւններին հատկանշական դժերն են, որոնք կոնկրետ արտահայտութիւն են գտել նաև նրա, որպես Գեղարվեստների ակադեմիայի պրոֆեսորի, մանկավարժական պրակտիկայում:

Մ. Կլոդտը Ակադեմիայում որպես պրոֆեսոր աշխատել է ավելի քան 13 տարի (1863—1886): Այդ ժամանակաշրջանում նրա մոտ սովորել և նրա դասարանից են դուրս եկել բազմաթիւ պեյզաժիստներ, որոնցից հետագայում անվանի են դարձել, բացի Բաշինջադյանից, նաև Դուբովսկոյը, Բեգրովը, Կլեբը և ուրիշներ:

Ստեղծագործութիւն ռեալիստական ավարտվածութիւնը, որը հղել է իրականութիւն լրիւ արտացոլման ռուսական դեմոկրատական արվեստի հիմնական սկզբունքներից մեկը, պրոֆեսոր Կլոդտի մանկավարժական մեթոդի բաղկացուցիչ մասն է: Բնութիւնն ավելի մոտիկից և մանրամասնորեն ուսումնասիրելու համար Կլոդտն իր աշակերտներին հանձնարարում էր որքան կարելի է շատ էտյուդներ անել բնութիւնից: Նա պահանջում էր, որ ոչ միայն պատկերները, այլև էտյուդները անպայման մանրամասնորեն ու բարեխղճորեն մշակվեն: Լինելով հրաշալի գծանկարիչ՝ Կլոդտը շատ մեծ նշանակութիւն էր տալիս գծանկարին: Նա ոչ մի անփութութիւն չէր հանդուրժում գծանկարում և զգուշացնում էր իր աշակերտներին:



րին բնականի նկատմամբ անպատասխանատու լինելուց՝ դժանկարի մեջ հաստկության և պարզության հասնելու համար:

Մ. Կլոդտի ստեղծագործական ալս սկզբունքները և ուսուցման մեթոդը զգալի նշանակութիւն են ունենում երիտասարդ տաղանդավոր նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործական խառնուրդի ձևավորման հարցում: Ուսուցչի ազդեցութիւնն զգացվում է հատկապես Բաշինջաղյանի ուսանողական և նրա սկզբնական ինքնուրույն ստեղծագործական շրջանի աշխատանքներում, մասնաւորապես բնության պատկերներում: Այդ տեսակետից հատկանշական են «Կնչիների պուրակ» պատկերը (1883), «Յաջատուր Արովյանի տունը Քանաքեռում» (1884), «Կնչիներ» (1886):

Բաշինջաղյանի գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացմանը խոշոր չափով նպաստում են նաև Պետերբուրգի ալն ժամանակվա թանգարանները, գլխավորապես Էրմիտաժը, ուր իր պրոֆեսորի խորհրդով նա հաճախ էր լինում:

Ոչ պակաս կարևոր նշանակութիւն են ունենում նաև Պետերբուրգում ամեն տարի պարբերաբար կազմակերպվող պերեդվիժնիկների ստեղծագործութիւնների ցուցահանդեսները և գեղարվեստական ալլ ընկերութիւնների և առանձին նկարիչների անհատական պատկերահանդեսները: Ծանոթութիւն հաստատելով նկարիչների հետ, Բաշինջաղյանը երբեմն ալցելում է նրանց արվեստանոցները, ներկա լինում նրանց ստեղծագործութիւններ և զրուցում արվեստի հարցերի շուրջը: Կարևոր է, օրինակ, նրա ալցելութիւնը ծովանկարիչ Հովհ. Ալվազովսկու արվեստանոցը: «Կարծես 1882 թվականին էր, որ դիմեցի նրան Պետերբուրգում իբրև Ակադեմիայի ուսանող և նա ինձ բարի խորհուրդներ տալուց հետո առաջարկեց մի-մի անգամ ալցելել նրան, որպեսզի ներկա լինեմ աշխատութիւն միջոցին», գրում է Բաշինջաղյանը:

Հովհ. Ալվազովսկու հետ ունեցած զրուցների ընթացքում Բաշինջաղյանը իր գործերը ցուլց է տալիս մեծ ծովանկարչին: Այդ առթիւ նա գրում է, որ խրախուսելով երիտասարդ նկարիչներին՝ Ալվազովսկին միաժամանակ դիտողութիւններ է անում նրանց ներկայացրած աշխատանքների վերաբերյալ. «Նրա արհեստանոցի դուռը միշտ բաց էր ամենքի համար,—գրում է Բաշինջաղյանը իր հոդվածներից մեկում,—նրան դիմող երիտասարդ նկարիչներին խորհուրդներ էր տալիս, երեսին էր ասում լաջն ու վատը, չէր ծածկում իր կարծիքը, թեև գիտեր, որ սիրտ պետք է ցավացնի, բայց և գովաբանում էր, երբ հարկավոր էր համարում: Այս կողմից

մեծ երախտիք ունի բազմաթիւ նկարիչներ Վրա, որոնց թվին պատկանելու բախտ ունեմ է եւս: Հանդիպումները հանճարեղ ծովանկարչի հետ անշնչելի տպավորութիւն են թողնում երիտասարդ նկարչի վրա և հետագայում առիթ տալիս բազմիցս գրավոր և բանավոր ջերմ խոսքեր ասելու նրա մասին:

1882 թ. ամսուսին արձակուրդը Բաշինջաղյանն անց է կացնում իր ծննդավայր Սղնախում: Որոշ ժամանակ բնութիւն գրկում հանդստանալուց հետո, նա այստեղ եղած ժամանակ նկարում է մի շարք նկարներ և, ինչպէս գրում է ժամանակակից թերթը՝ «Կենդանի պատկերներ» հալոց, վրաց և ռուս ժողովրդի կյանքից ու պատմութիւնից, որոնք նա հասարակութիւն խնդրանքով ցուցադրում է գալառական այդ քաղաքի բնակիչ, ոմն Սաֆարյանի տան դահլիճում: Բարեգործական նպատակով կազմակերպւած այդ փոքրիկ, այսպէս կոչւած, Սղնախյան ցուցահանդեսը, ներկայացնում է հայերի կյանքից երեք նկար («Շուշանիկը բանտում», «Մովը Հայաստանում» և «Ճաճկահալոց դրութիւնը»), վրաց կյանքից մի քանի պատկեր, որոնք ներկայացնում են վրաց ժողովրդի ժամանակակից ու պատմական կյանքից տեսարաններ («Ալժմիլան հովիւի դրութիւնը», «Արսնի կյանքից» և այլն): Ռուսական կյանքից նա ներկայացնում է մի նկար, որը վերնագրում է «Ռուս հասարակ դասի կյանքից»: Հատկանշական է, որ «Կենդանի պատկերներ» թեմաները վերցւած են աշխատավոր ժողովրդի կյանքից:

Այս «Կենդանի պատկերներ»-ը տեսնելու համար հաւաքւում են մեծ թիւով բնակիչներ: Դահլիճում տեղ չլինելու պատճառով շատերը դուրս են մնում: Բաշինջաղյանի այդ «Կենդանի պատկերները շատ գեղեցիկ էին նկարւած և շատ խորը ազդեցին ժողովրդի վրա, անընդհատ և հռանդուն ծափահարութիւնը, որը տարօրինակ բան էր, ապացուց է սրան: Ամեն մի տեսարանից հետո ժողովուրդը ոգևորւած դուրս է կանչում Բաշինջաղյանին»,—նշում է մի լրագրող¹:

Այսպիսով, Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանողի այդ առաջին ինքնուրուին աշխատանքները ջերմ ընդունելութիւն են գտնում ծննդավայրի հասարակութիւն կողմից: Արվեստից քիչ թե շատ հասկացող մարդիկ տեսնում էին, որ Բաշինջաղյանը «մեծ ընդունակութիւն է ցույց տալիս թե կենդանի պատկերներ ստեղծե-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 117:

լու և թի նկարչական արհեստի մեջ: Իդուր չէ, որ այդ փոքրիկ ցուցահանդեսն այցելած հասարակությունը, ողջունելով երիտասարդ նկարչին, ցանկություն է հալտնում նրան հաճախ այցելել Սդնախ և Վյուս դավառական քաղաքները, ցնցեր ժողովրդին կյանքից ու երեակալությունից առնված ալիքիսի դեղեցիկ պատկերներով¹:

Բաշինջաղյանի «Կենդանի պատկերներ»-ի ունեցած այդ հաջողությունը խորապես ոգևորում է երիտասարդ նկարչին: Այդ ցուցահանդեսից մի քանի օր հետո հրաժեշտ տալով հայրենակիցներին՝ նա մեկնում է Պետերբուրգ ուսումը շարունակելու համար:

1882—1883 թթ. ուսումնական տարում Բաշինջաղյանը շարունակում է համառորեն աշխատել իր վրա, կատարելով դասարանական ու արտադասարանական բազմաթիվ աշխատանքներ, որոնցից մեկը՝ «Կեչիների պուրակը» փոքրածավալ լուղանկարը նա ներկայացնում է քննության 1883 թ. ապրիլի 9-ին և արժանանում արծաթե մեդալի:

Բաշինջաղյանի ակադեմիական աշխատանքներից մեկ հասած «Կեչիների պուրակը» պատկերը ներկայացնում է անտառի եզրից անցնող ճանապարհի աջ կողմում կանգնած մի քանի ծառերի տեսարան: Ծառերի գաղաթները չեն նկարված: Նկարիչը ամենալին ջանասիրությամբ և բոլոր մանրամասնություններով նկարել է ծառերի բները, վերարտադրել նրանց ծավալանությունը, նյութականությունը, ծառերի տերեւների, կեղեւների, խոտերի և չոր դիպտերի առարկայական առանձնահատկությունները, այն ամենը, ինչ եղել է նրա աչքի առջև: Վաղորդյան արեւի արձակած ճառագայթները և ստվերների մեղմ անցումները ավելի արտահայտիչ ու էֆեկտիվ են դարձնում միջավայրի պատկերը:

«Կեչիների պուրակը» ավարտված պատկեր է: Նա վկայում է, որ երիտասարդը, ընդամենը 26 տարեկան Բաշինջաղյանը, Պետերբուրգի Դեղարվեստների ակադեմիայում ձեռք է բերել նկարչական ախպիսի ունակություններ, որոնք օգնեցին նրան հետագա ինքնուրույն ստեղծագործական կյանքում:

Դրանից հետո, 1883 թ. մայիսի սկզբներին Բաշինջաղյանը թողնում է Պետերբուրգի Դեղարվեստների ակադեմիան և վերադառնում հայրենիք, որպես նկարիչ ինքնուրույն ստեղծագործություններ գրադվելու համար:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 117:

ՀԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԱՅՐԵՆԻ ԵՐԿՐՈՒՄ

«1883 թ. մայիսի սկզբներին, վերջին հրաժեշտը տալով Պետերբուրգին, եռանդով ու հույսով լի՝ վերադարձա հայրենիքս — Սդնախ, ուր անց էի կացրել մանկությունս ու պատանեկությունս: Ծնողներս ալլեա չկային, տնից ու տեղից նույնպես զրկվել էի, բայց հայրենիքիս սերը մնացել էր իմ մեջ անխախտ...», — գրում է Գեորգ Բաշինջաղյանը¹:

Պետերբուրգի խոնավ օդը, մանավանդ լեռնային, արևավառ բնության բացակայությունը, մոլում էին նրան Անգրկովկաս և տուն հասնելու հենց հաջորդ օրը, լուսադեմին, վերցնելով իր նկարչական բոլոր պիտույքները՝ էտուդներով, կտավ և թղթեր, գնում է Ժնև — դավայրի արևելյան կողմը՝ Ալազանի հովիտը՝ արևածագը նկարելու: Ուշագիծ դիտելով բնության զարթոնքը, նա հափշտակվում է վաղորդյան բնության գույների փոփոխություններով: Բնության լուսնու-չնի տեսարանն այն աստիճան ազդում է նրա վրա, որ նա, ինչպես գրում է նկարիչը, ամեն բան մոռանում է, ալլեա անկարող էինում վրձին շարժելու, նալում է հիացմունքով և չի հագնում: Վերջապես ձեռնուռնայն վերադառնում է տուն... Գ. Բաշինջաղյանը գրում է, որ իր կյանքում նման երևույթ հաճախ է պատահել: Նախապատրաստված գնում է որևէ տեսարան նկարելու, բայց երբ հասնում է արդեն ընարած տեղը, տարվում է բնության գեղեցկությամբ և ալլեա չի կարողանում ստեղծագործել: Բնության վեհությունը երբեմն այնքան ուժգին է ազդում նրա վրա, որ նա կաշկանդվում է:

Սդնախում եղած ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է «Սըղ-նախի ճանապարհը», «Ալազան գետը գիշեր ժամանակ», պատկերներ և մի քանի էտուդներ բնությունից:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1930, էջ 12:

Այնուհետեւ նա շրջագալում է Վրաստանի զանազան վայրերում, ծանոթանալով նրա բնությանը և բաժականաչափ նյութեր է հալածում նկարչության համար:

Ավիլի մեծ է երկարատեւ ճանապարհորդությունն նա կատարում է Հայաստանում, նպատակ ունենալով տեսնել, ճանաչել և ուսումնասիրել Հայաստանի բնությունը, որի ղեղատեսիլ վայրերի մասին նա շատ էր լսել, բայց ինչպես ինքն է գրում, դեռ չէր տեսել: Եւրոպացի անապատառ տեսնել և որքան կարելի է շուտ, — գրում է նա:

Բաշինջաղյանը Հայաստան է գալիս Աղստաֆա — Երևան ճանապարհով: Աղստաֆայի ճանապարհը շատ զեղեցիկ է: Ե՛րիլիջանի ձորը հիացրեց ինձ — գրում է նա, մտնելով Հայաստանի ծաղկավետ և անտառապատ շրջաններից մեկը՝ Դիլիջանը: Դեռևս ինժեների հանդուգն ձեռքերը շատ չէին խախտել այդ բնության կուսությունը: Նրա բնական տեսքը համեմատելով իր տեսած ուրիշ վայրերի բնության հետ՝ Բաշինջաղյանը նկատում է ոչ միայն նրա սխեմությունը, այլև ինքնատիպությունը:

Անցնելով Դիլիջանի հիասքանչ ձորով, երիտասարդ նկարիչը հիացած կանգնում է ղեղատեսիլ Սեանա լճի ափին: Նրան հրապուրում են Սեանա լճի և նրա շրջակա բնության անսովոր զեղեցկությունը, մեծ, լայնածավալ լճի կատարյալ խաղաղ, հալելապատ մակերեսը և, մանավանդ, իրիկնամուտի հրաշագեղ գույները:

Բաշինջաղյանը մի քանի օր մնում է Սեանա կղզում: Այստեղ նա մի գիշեր անց է կացնում անքուն՝ դիտելով լուսնյակ գիշերը Սեանում: Լուսնի ծագումը, նրա շողերի աբստրակցիայումը լճի վրա և գիշերային բնության հրապուրիչ տեսարաններն ուշադիր ուսումնասիրելով՝ Սեանը դարձնում է իր հետագա ստեղծագործությունների հիմնական թեմաներից մեկը:

Այստեղ, Սեանի ափին, Բաշինջաղյանը տեսնում է նաև խոռվահուլզ բնություն՝ քամուց անհանգստացած, կատաղի և ալեկոծվող լիճը: Բնության տարերքի անեղ ժամեր Բաշինջաղյանը տեսել էր նաև անցյալում: Հետաքրքրական են «Նկարչի կյանքից» գրքում նկարագրված Դարյալի կիրճում փոթորկի ժամերին ապրած ծանր պահերը, որոնք, սակայն, նրան դուր չէին եկել: Նա գրում է, որ «ինձ դուր չի գալիս բնության խռովությունը, նա չի հիացնում, այլ միայն վրդովում է մարդու հոգին...»:

Թերևս այդ պատճառով է, որ Բաշինջաղյանը ընդհանրապես չի նկարել բնության խռովահուլզ պահեր: Հետագայում ստեղծած

նրա պատկերները մեծագույն մասը ներկայացնում են բնության միայն հանգիստ, խաղաղ վիճակը:

Սեանից Բաշինջաղյանը ֆուրգոնով մեկնում է Երևան, ապա էջմիածին: Ճանապարհին՝ նա կանգ է առնում Քանաքեռ գյուղում և այցելում Խաչատուր Աբովյանի տունը: Այդ այցելության արդյունք են լինում «Խաչատուր Աբովյանի տունը Քանաքեռում» երկու պատկերները, որոնք նկարում է նա հետագայում՝ 1884 թ.: էջմիածնում նա մնում է 8 օր: Այդ ժամանակամիջոցում նա քնում է էջմիածնի վանքի Ղազարապատ հյուրանոցի կտրանը, որպեսզի վաղ առավոտյան շուտ վեր կենա և տեսնի արշալույսը Արարատյան դաշտում, Արարատի գագաթը արևածագին: Մակաչն, դժբախտաբար, նրա հույսերը չեն իրագործվում, որովհետև այդ ընթացքում Արարատի գագաթը ծածկված է լինում թուխ ամպերով, որոնք զրկում են նրան ձյունապատ գագաթը արևածագի լույսերի տակ տեսնելու հաճույքից:

Այլևս չկարողանալով համբերել, Բաշինջաղյանը իր ընկերոջ հետ գնում է դեպի Արագածի լանջերը, ուր փոխած են բազմաթիվ գլուղեր: Նա իր հետ տանում է «Արարատյան դաշտը» փոքրածափալ է տյուղը, որը նա նկարել էր էջմիածնում: Գիշերելով Մուղնու մենաստանում, հաջորդ օրը լուսադեմին, իր ընկերոջ և վանքում ծանոթացած մի քանի անձանց հետ բարձրանում է զանգակատունը և սպասում արևածագին: Բարձրավանդակի վրա գտնվող այդ մենաստանից երևում է համարյա ամբողջ Արարատյան հովիտը և Արարատը: Լուսադեմին, դեռևս մթության մեջ Բաշինջաղյանը լարված ուշադրությամբ նայում է Արարատի կողմը, երբ արդեն լուսավորվում էին ամպերը: Նա դիտում է արշալույսը Արարատյան դաշտում, Արարատի վրա ու խորապես տպավորվում:

Բնության հրաշալիքներով հիացած նկարիչը նայում է նաև իր շուրջը և տեսնում հողի մշակներին, որոնք օրվա աշխատանքներից հոգնած՝ ամբողջ գիշերը քնել են խոտերի վրա, խոտի դեզերի տակ...

Այս ամենը խոր տպավորություն են թողնում երիտասարդ նկարչի վրա: Երկար ժամանակ գտնվելով այդ տպավորության տակ, Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի էտյուդ («Արարատը» և այլն) և նույն օրը իր ընկերների հետ շարունակում է ճանապարհը: Նա անցնում է Օշականի, Աշտարակի, Բաշ Ապարանի և այլ գյուղերի միջով: Օշականում եղած ժամանակ նա նկարում է «Մեսրոպ Մաշտոցի մատուռը Օշականում» և «Տեսարան Օշական գյուղի մոտից»:

էտլուդները, ալցելում Հառիճալանք և հասնում Ալեքսանդրապոլ (այժմ Լենինական): Այստեղ երկու օր մնալուց հետո ֆուրգոնով գնում է Անի:

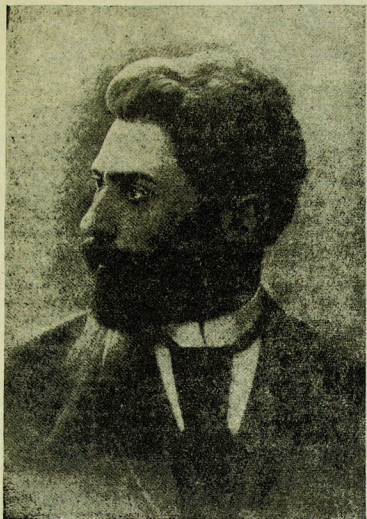
Անիում Բաշինջաղյանը ուշադիր դիտում և ուսումնասիրում է ճարտարապետական հին հուշարձանների մնացորդները, որոնք, ինչպէս գրում է նա, մնում են որպէս «միակ հեռքեր անցած-դնացած անվերադառնալի պարծանքի»: Նա լինում է Միշնարերդում, դիտում մալր տաճարը, եկեղեցիները, շրջում քաղաքային պարիսպների ու աշտարակների մոտ, որոնց հոլակապութիւնը հիացնում է նկարչին: «Որքա՞ն արվեստ ու ճարտարապետութիւն, որքա՞ն ռազմագիտական կոնոններ են դարձ գրած այս կառուցման համար...» — գրում է Բաշինջաղյանը: Սակայն միշնադարւան ալդ մեծ մալրաքաղաքի ավերակ և թշվառ վիճակը ծանր տպավորութիւն է թողնում նկարչի վրա, և ինչպէս ինքն է գրում, «այնպէս թափանցեց ուղեղիս մեջ, որ անկարող եմ երբեկից մոռանալ»:

Այդ տպավորութիւն տակ կատարելով մի քանի էտլուդներ («Անիի միշնարերդը», «Ախուրյան գետը», ինչպէս նաև «Հաղթական կամարը Հոռոմոսի մոտ» էտլուդը), Բաշինջաղյանը օգոստոսին վերադառնում է Թիֆլիս:

Հայաստանի, մասնավորապէս Դիլիջանի, Սեանի և Արարատւան հովտի գեղատեսիլ բնութիւնը երիտասարդ նկարչի համար դարձավ կենդանի դպրոց և ստեղծագործութիւն անապառ լաբորատորիա: Նա տեսավ, մոտիկից ուսումնասիրեց հայրենի բնութիւնը, նրա առանձնահատկութիւնները և հսկայական նլութ կուտակեց հետագա ստեղծագործութիւն համար: Այդ նլութերի և տպավորութիւնների հիման վրա Բաշինջաղյանը Թիֆլիսում նկարեց Արարատ լեռան ու Արարատւան դաշտի տեսարաններ, Սեանա լճի ու Հայաստանի գեղատեսիլ բնութիւն մի քանի պատկերներ:

Բաշինջաղյանը Թիֆլիսում երկար չմնաց: Վերցնելով ներկեր և կտափներ, նա շարունակեց իր ճանապարհորդութիւնը այս անգամ Վրաստանում: Օգոստոսի վերջերին նա շրջագալեց Կովկասյան լեռնաշղթայի երկայնքով, եղավ լեռնաշղթայի ստորոտներին, «աչքով անհասանելի երկայնութիւն» հարթ մակերևութիւ վրա փռված այն ժամանակ դեռևս կուսական անտառներում, դիտեց, ծանոթացավ և ուսումնասիրեց անտառի կյանքը, գիշերն անցկացրեց ձիաուրի կոչվող անտառում:

Նա տուն վերադարձավ արդեն հոգնած, Հայաստանի և Վրաստանի բնութիւն ուսումնասիրութիւն ընթացքում շատ նլութեր հաւաքած և հարուստ տպավորութիւններով:



Գևորգ Բաշինջադյան

ԱՌԱՋԻՆ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍՈՐ

Հայաստանում և Անգլիոյկասի մյուս վայրերում կատարած իր ճանապարհորդութիւն ընթացքում նկարած պատկերներն ու էտյուդները ի մի հաւաքելով, Բաշինջաղյանը դրանք կախում է իր սենյակի պատերից: Նրա տունն այցելած ժամանակակիցներից մեկը գրում է, որ «Բաշինջաղյանի սենյակ մտնողը մի տեսակ բերկրութիւն է զգում»: Շատերն առաջին անգամ էին տեսնում հայրենի բնութիւն տեսարանների պատկերներ: Մամուլում երեան են գալիս հոգւածներ, որոնք պահանջում են այդ պատկերներն ի ցույց դնել հասարակութիւնը: «Միայն մի խումբ մարդիկ տեսնելով՝ երիտասարդ նկարիչը հասած չի լինի իր բաղձանքին,—գրում է «Մշակ» թերթը 1883 թ. օգոստոսի 5-ի համարում,—բաւական է ինչքան մանուկների ուղեղը պղտորեցինք սատանաների ու դժոխքի պատկերներով, պետք է ալդպիսի պատեհ առիթներից օգուտ քաղել, չպետք է թողնել, որ սոքա (Գ. Բաշինջաղյանի աշխատանքները—Մ. Ս.) միայն մի երկուսի սենյակի զարդ դառնան, այլ աշխատել, որ ամեն մի հայ ևս ունենա դոցանից: Նշելով, որ դպրոցներում հայրենագիտութիւն, աշխարհագրութիւն և պատմութիւն առարկաներից բացի հայրենի բնութիւն տեսարանների ալդպիսի պատկերները մեծ դեր կարող են կատարել աշակերտների միտքը զարգացնելու գործում, թերթը խնդիր է դնում միջոցներ գտնել դրանք բազմացնելու, գունավոր տպագրելու և հասարակութիւն մեջ տարածելու համար:

Այսպիսով, Բաշինջաղյանի առաջին ստեղծագործութիւնները տեսնելով, մարդիկ մտածում են նրանց օգտակարութիւն մասին: Պահանջ է զգացվում օգտագործել դրանք ոչ միայն որպէս հասարակութիւն և նոր սերնդի ճաշակը մշակելու՝ «ճաշակ դարգացնող» այլև շիրքի մանկավարժական գործին նպաստող միջոցներ:

Այստեղից էլ ծագում է ցուցահանդես կազմակերպելու միտքը։ Սակայն այն ժամանակ դեռևս մի անհայտ, երիտասարդ ու անփորձ նկարչի առաջին ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդես կազմակերպելը հեշտ չէր։ Մինչ այդ Թիֆլիսը և ընդհանրապես Անդրկովկասի որևէ այլ քաղաք, դեռ չէր տեսել տեղական նկարիչների գործերի ցուցահանդես։ 1868 թ. Թիֆլիս եկած ժողանկարիչ Հովհաննես Ալվազովսկու կազմակերպած ստեղծագործությունների ժամանակավոր ցուցահանդեսը, որից մի քանի պատկեր նկարիչը հետո նվիրում է Թիֆլիսի քաղաքային վարչությունը, չստեղծեց նկարչի ստեղծագործությունների հրապարակային-հասարակական դիտման որոշակի տրադիցիա։ Նկարիչներ Հակոբ և Ադաֆոն Հովսեփանյանները կամ Ստեփան Ներսիսյանը իրենց ամբողջ կյանքի և գործունեության ընթացքում չէին ունեցել իրենց ստեղծագործությունների հրապարակային ցուցադրություն։

Այդպիսի պայմաններում գեղարվեստական ցուցահանդես կազմակերպելը շատ համարձակ քաջ կլիներ, բայց այն անհրաժեշտ էր նախ և առաջ երիտասարդ նկարչի համար։ Բաշինջաղյանը որպես նկարիչ, պետք է ճանաչվեր հասարակության կողմից։ Անհրաժեշտ էր նաև պատկերների միջոցով ժողովրդին ցույց տալ հայրենի բնության գեղեցկությունը, բորբոքել նրա մեջ հայրենասիրությունը և սեր առաջացնել պելլագոթային նկարչության ժանրի նկատմամբ։ Վերջապես նկարիչը պետք է ստանար այդ նույն հասարակության քաջալերանքը և նյութական օժանդակություն՝ իր գործը հետագայում շարունակելու համար։

Բաշինջաղյանը տոգորված ժողովրդին, նրա լուսավորությանը և գեղարվեստին ծառայելու ոգով, հավաքում է իր բոլոր աշխատանքները և 1883 թ. աշնանը, հոկտեմբերին, ի ցույց դնում հասարակությանը։ Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին անհատական ցուցահանդեսը բացվում է 1883 թ. հոկտեմբերի 1-ին Թիֆլիսի նախկին Դվորցովայա փողոցի վրա գտնվող ռմն Մովլանի և Սարաջևի տան վերին հարկի սրահներում։

Ժամանակի մամուլի տեղեկություններով Բաշինջաղյանն այլ ցուցահանդեսում ներկայացնում է 16 աշխատանք, մեծ մասամբ 1883 թ. ընթացքում նկարած պելլագոթների՝ դրանք են. «Արարատ», «Արարատյան դաշտը», «Անիի միջնաբերդը», «Ախուրյան գետը», «Գեղամա (Սևանի) ծովակը», «Վենետիկի ծովածոցը և ս. Ղազարի վանքը», «Հաղթական կամուրջը», «Ալազան գետի դաշտավայրը», «Թթենու անտառը վերջալուսի ժամանակ», «Ալազան գետը գիշեր

ժամանակ», «Սուրբ Հովհաննեսի վանքը», «Մի քանի կաղնի ծառեր», «Արաքսոյ լիւր և Քասաղ գետը», «Տեսարան Օշական գլուղի մոտից», «Մզնախի ճանապարհը» և մի քանի էություններ:

Այդ առաջին ստեղծագործութուններից մեկ հասկն են միայն մի քանի պատկեր, որոնցից առանձնապէս հալանի են «Արարատը» (Մատենադարան), «Անձրեկից առաջ» (Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ) և «Արարատի դաշտը» պիկտուր: «Արարատ»-ը ներկայացնում է Արարատի դաշտը և Արարատ լիւր լուսաբացին՝ իր մեծ ու փոքր գագաթներով: Արարատի լայնարձակ դաշտավայրում դեռևս իշխում է մթնաշաղը, մինչդեռ արևի ճառագայթները լուսավորել են միայն Արարատի մեծ գագաթը: Նկարված լինելով հիշողութիւմբ, Թիֆլիսում, Արարատը ան նկարում դուրս է եկել սրածալու Պա ցուլից է տալիս, որ նկարիչը վարժված չէ հիշողութիւմբ տեսածը պատկերելու: Համեմատաբար հաջող է պատկերված Արարատի դաշտի առաջին պլանը, ուր որոշակի նկարված են ճանապարհի մի կողմում ընկած ցորենի հասած արտը և մի մարդ իր երկու գոմեշը լծած երկանիվ սալի հետ: Վաղորդան մթնաշաղ հիշեցնող մուգ կանաչ-կապտավուն գույներով նկարված Արարատի դաշտի տեսարանի ընդհանուր արամադրութիւնը խաղաղ, հանգիստ վիճակն է, որը, ինչպէս հետո կտեսնենք, դառնում է Բաշինջաղյանի ստեղծագործութիւնների հիմնական հատկանիշներից մեկը: Այստեղ և, մասնավորապէս, «Արարատի դաշտը» պատկերում, նկատվում է տեսածը նույնութիւմբ կտալի վրա փոխադրելու երիտասարդ նկարչի անկեղծ ձգտումը, թեև գծանկարի որոշ թուլութիւնը, չորութիւնը, գունանկարչական միջոցների պակասը և անփորձութիւնը զգալիորեն արգելակում են իրականութիւն խորը, բազմակողմանի և ընդհանրացրած կերպարը ստեղծելու համար: Այդ պատկերները հետաքրքրական են նրանով, որ ցուլից են տալիս նկարչի որոնումները՝ գտնելու միջոցներ հայկական բնութիւնը վերարտադրելու համար: Նրանք միաժամանակ արտացոլում են այն բուն և անկեղծ սերը հայրենի բնութիւն նկատմամբ, որը ուժ է ներշնչել երիտասարդ նկարչին շարունակելու իր որոնումները, գտնելու գեղարվեստական արտահայտութիւն այնպիսի միջոցներ, որոնք ճշմարտացի և համոզիչ կերպով վերարտադրեն հայրենի բնութիւնը:

Իրենց թերութիւններով հանդերձ, այդ, ինչպէս և առաջին ցուցահանդեսում ներկայացված մյուս պիկտուրները ջերմ ընդունե-

լուծվում են գտնում հասարակության կողմից: Ժամանակի մամուլը և քննադատությունը նույնպես շեղում էր կն արտահայտվում Բաշինջաղյանի «Ախուրյան գետը», «Գեղամա (Սևանի) ծովակը» պատկերող գիշերալին տեսարանների ճշմարիտ վերարտադրման մասին, ինչպես նաև «Անիի միջնաբերդը», «Ալազան գետը գիշերվա ժամին» պատկերների վերաբերյալ, պատկերներ, որոնք դիտողի մեջ արթնացնում են հայրենասիրական զգացումներ: Ահա թե ի՞նչ է գրում ժամանակակից մի լրագրող «Գեղամա ծովակը» մեղ չհասած պատկերի մասին. «Գիշեր է: Արծաթափայլ լուսինը բարձրացել է երկնականարի վրա և սևաթույր ամպերի միջից նայում է ծովակի վրա: Իսկ նա հանդարտ է և միապաղաղ: Փոքրիկ ալիքները միայն գեղածուխ ծածանվում են նրա լախատարած մակերևվածի վրա, լուրաքանչյուր ծփանք բերում է իր հետ լուսնի հազարավոր շողեր, լուրաքանչյուր փոքրիկ կոհակ ցուացնում է իր մեղ մի ամբողջ լուսին և այսպես Գեղամա ամբողջ ծովակը ներկայացնում է մի արծաթե դաշտավայր: Ծովակի եզերքում երևում են ձկնորսների խրճիթները և խաղաղանիստ գլուղի փոքրիկ տնակները, իրենց ափելի և փոքրիկ և լուսավորված պատահաններով: Ծովակի խորհրդավոր հեռավորության մեղ նշմարվում է Սևանա կղզին—հայ հոգևորականների հինավուրց սրբատեղին: Լուսի և կենդանության նշույլ չի երևում ալդտեղ: Գեղամա կղզակը ներկայացնում է իր քնակիչների ճշգրիտ պատկեր... Բայց և այնպես, որքան շատ հիշատակներ է դարձնցնում քո մեղ, պատմության քանի տխուր էջեր է բացում քո առաջ¹:

Ժամանակակիցների այդ տպավորություններն ինքնին խոսում են երիտասարդ նկարչի առաջին պիլագաթների թողած ազդեցության, նրանց առաջացրած մտքերի ու զգացումների մասին: Թերևս այդ պատճառով ժամանակակից մամուլը անտես չի թողել Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը: «Մշակ» թերթն 1883 թ. հոկտեմբերի 3-ին գրում է. «Ծանկանալով կատարյալ հաջողություն կրիտասարդ նկարչին իր ձեռնարկության մեղ, հույս ունենք, որ Թիֆլիսի հասարակությունը անուշադրության չի թողնի հարգելի նկարչի գործը և ձեռնհաս մարդիկ կամ հասարակական հիմնարկությունները գնելով նրա նկարներից խրախույս և քաջալեր կդառնան, թե նրա ապագա գործունեության և թե միջոց տված կլինեն նրան, սիրով գործելու հոգուտ նույն հասարակության շահերի՝ որին ինքը պատկանում է»²:

¹ «Մշակ», 1883, հոկտեմբերի 23:

² Նույն տեղում, հոկտեմբերի 3:

Մամուլի կոչերն, անկասկած, որոշ հետաքրքրութիւն են առաջացնում զեղարկատական ցուցահանդեսի նկատմամբ: Բաշինչաղլանի ժանոթներէից ու նրա բարեկամներէից բացի, ցուցահանդես են այցելում հասարակութեան միջին խավը, մեծ մասամբ ինտելիգենցիան և աշխատավորները, ինչպես նաև օտարազգիներ: Հալ բուրժուազիան, մասնավորապես խոշոր բուրժուազիան, անտարբեր գտնվեց Բաշինչաղլանի այդ առաջին ձևափոխութեան նկատմամբ: Շատ անգամ, —գրում է 1883 թ. «Արձագանք»-ի թղթակիցը, — այցելելով այդ գեղեցիկ պատկերասրահը ցավով պետք է ասեմ, որ ոչ մի անգամ չտեսա մեր առաջնակարգ հասարակութեան անդամներէից, որոնք հետաքրքրվելիս լինէին իրենց հայրենի նկարներով՝ Ալինչ և թիւ քիւ թիւ շատ հաճախորդներ կային, դրանք մեծ մասամբ օտարազգիներ էին և մասամբ էլ միջին դասակարգը¹:

Հալ բուրժուազիայի այդ անտարբեր վերաբերմունքը պատահական չէր և բացատրվում է նախ և առաջ նրա բիրտ ճաշակով: Մինչ այդ զեղարկատական ցուցահանդես չտեսած հալ բուրժուազիան դրա կարիքը չէր զգում: Նրա համար շատ ավելի հետաքրքրելիս ու հաճելի էր տեսնել մի վայրենի ըմբշամարտ, քան որևէ պատկերահանդես: Այն ժամանակվա բուրժուական հասարակութիւնն իրար էր անցնում, երբ իմանում էր, թե ալինչ ըմբիշը քաղաքային այգում մարտնչելու է ալինչ հայտնի ըմբիշի հետ: «Մեկ էլ տեսար, —գրում է ժամանակակիցներից մեկը, —անթիւ բազմութիւն հարյուրավոր կառքերով ու ոտքով շտապում են դեպի նշանակված տեղը, մենամարտութեանը հանդիսատես լինելու և 30 կոպեկանոց տոմսակը առնում են երբեմն 3 ուրլի և մտնում են: ալիւ Նրբ մեր Գլդանեցին (ըմբիշի անունը—Մ. Ս.) պարտվում է, հազար ու մի ախ և վախ անելով սուգի մեջ են մտնում, իսկ եթե հալ կարիճը հաղթող է հանդիսանում, ալն ժամանակ (փա՛հ, փա՛հ) մեծ բազմութիւնը, հարյուրավոր կառքեր, միմյանց հետեից, թըմբկահարելով ու խլացուցիչ աղաղակներով քաղաքի բոլոր նշանավոր թաղերը պտտացնում են, ինչպես մոտերս արեցին մի բաքվեցի պարսիկին հաղթելու առթիւ²:

Զնայած դրան ալն ժամանակ գտնվում են արվեստը հասկացող, երիտասարդ նկարչի աշխատանքը գնահատող մարդիկ, որոնք նրան խրախուսում և դրանով իսկ բարոյական մեծ օգնութիւն են ցուց տալիս: Հալ անվանի նկարիչ Ստեփան Ներսիսյանը,

¹ «Արձագանք», 1883, № 46, էջ 662—663:

² Նույն տեղում:

որ ալի ժամանակ 76 տարեկան էր, այցելում է Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը և ուշադիր դիտելուց հետո, նկատելով նրա մեջ ընդունակություններ, քաջալերում է երիտասարդ նկարչին: Այդ մասին Բաշինջաղյանը հետագայում իր մի պատասխան անտիպ նամակում գրում է. «... 1883 թ. Ստ. Ներսիսյանն այցելեց իմ առաջին պատկերահանդեսը: Նա անոցները աչքերին ու հաստ և պարզ ձևոնափայտը ձեռքին առանձին հետաքրքրությամբ և ուշադրությամբ նկարները դիտելուց հետո արտասանեց իր մեղմ ձայնով «Աստվածային կալծ կա» ու մի քանի խրախուսական խոսքով հորդորելուց հետո հեռացավ¹: «Արձագանք» ամսագրի թղթակիցը Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսի կապակցությամբ գրում է. «Առանց մարգարե լինելու, կարելի է պնդել, որ Բաշինջաղյանի գեղեցիկ վրձինը հետզհետե ավելի ու ավելի մեծ պտուղներ կարող է տալ, եթե հայ հասարակությունը նյութական միջոցներով նրան խրախուսեմ²: «Նոյն ժամանակ թողնելով իր նկատի ունենալով նկարիչ Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները, մատնանշում է, որ Կովկասում, ռուսական կայսրության այդ հեռավոր երկրամասում ծնունդ է առնում մի արվեստ, որն ամրակուռ է իր բնական լեռների նման, որ գեղարվեստական նյութը այնքան շատ է, որ անկասկած ստեղծում է հիմնավոր պայմաններ նրա մեջ գունանկարչության արվեստի ծաղկման համար. «Մենք հաճությամբ հավատում ենք,—գրում է թերթը,—որ մի օր կգա այն ժամանակը, երբ Կովկասը կդառնա ստեղծագործական երիտասարդ ուժերի բուծարանը և կունենա գեղարվեստի իր Ակադեմիան»³:

Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի կապակցությամբ «Մշակ» թերթը գրում է. «Բաշինջաղյանի նկարները տեսնել և չհամարժեցվել—անկարելի է: Հենց առաջին իսկ ցուցահանդեսից արդեն դրսևորվում են նկարչի հետաքրքրությունները բնագավառը, նրա հիմնական թեմատիկան և խնդիրները: «Բաշինջաղյանը,—շարունակում է նույն թերթը,—իր վրձինը նվիրել է հայրենաց գեղեցիկ բնությանը և նրա լեռներին, նրա հովիտներին և վերջապես նրա տխուր ավերակներին: «Նկարչի նախասիրած մոտիվները, —շարունակում է գրել «Նոյն ժամանակ թողնելով իր նկատի ունենալով նկարիչ Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները, մատնանշում է, որ Կովկասում, ռուսական կայսրության այդ հեռավոր երկրամասում ծնունդ է առնում մի արվեստ, որն ամրակուռ է իր բնական լեռների նման, որ գեղարվեստական նյութը այնքան շատ է, որ անկասկած ստեղծում է հիմնավոր պայմաններ նրա մեջ գունանկարչության արվեստի ծաղկման համար. «Մենք հաճությամբ հավատում ենք,—գրում է թերթը,—որ մի օր կգա այն ժամանակը, երբ Կովկասը կդառնա ստեղծագործական երիտասարդ ուժերի բուծարանը և կունենա գեղարվեստի իր Ակադեմիան»³:

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, նկարիչ Գ. Շարբաբյանի արխիվ:

² «Արձագանք», 1883, № 46, էջ 663:

³ „Новое обозрение“, 1884, № 29.

նաև ծառարանների կատարները ոսկեգոծող արևի վերջին ճաճանչները: Այս վերջին թեման պ. Բաշինջաղյանը կրկնում է մի քանի անգամ և հաջողութամբ, ինչպես օրինակ՝ «Կեչիների պուրակ» փոքրիկ էպոպոսում¹:

Բաշինջաղյանի առաջին ցուցահանդեսը և նրա ստեղծագործություններն արժանանում են գովասանքի ու խրախուսանքի հասարակության ղեկավարողական խավերի և կուլտուրայի գործիչների կողմից, նրանք նպատակ ունեն ոչ թե ճերբողներ կարգալ նկարչի վրձնին», այլ, ինչպես գրում է «Մշակ» թերթը, որպես «հրավեր հալ հասարակությանը, որ օգնի հալ նկարչին իր տաղանդը դարգացնելու և արվեստը կատարելագործելու համար»:

Առաջին ցուցահանդեսից Բաշինջաղյանը նյութական խոշոր օժանդակություն չստացավ: Ցուցահանդեսից շատ պատկերներ չդնվեցին: Հալ բուրժուազիան ժլատ գտնվեց նաև նկարչի ստեղծագործությունները դնելու հարցում: Ծախվեցին միայն «Արարատը», «Ալագան դեպք» և մի էպոպոս: Մի քանի պատկերներ ծախվեցին նաև ցուցահանդեսը փակվելուց հետո: Շատ քիչ գումար կուտակվեց ցուցահանդեսի մուտքի վճարից: Թեև ցուցահանդեսի մուտքը հայտարարվել էր ձրի, սակայն Բաշինջաղյանը ցուցահանդեսի մի անկյունում դրել էր մի փոքրիկ արկղ, ուր հատ ու կենտ ալցելուներ իրենց կամքով նետում էին կոպեկներ: Ցուցահանդեսի փակման օրը արկղում հավաքված ամբողջ գումարը երկու տասնյակ ռուբլուց չէր անցնում, որը և երիտասարդ նկարիչը հատկացնում է չքավոր ուսանողներին:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսը տևում է երկու ամիս և փակվում դեկտեմբերի 1-ին: Ցուցահանդեսի փակման առթիվ հրապարակված հայտարարության մեջ Բաշինջաղյանը շնորհակալություն է հայտնում ալն անձանց, որոնք բարեհաճեցին ալցելի իր ցուցահանդեսը և նրանց, որոնք «եթե ոչ նյութապես, դեթ լրագրական խոսքով ոչ պակաս քաջալերեցին ինձ իմ ձեռնարկության մեջ»:

Խոշոր է Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսի նշանակությունը թե իր՝ նկարչի ստեղծագործական կյանքում, թե հալ կերպարվեստի պատմության մեջ: Այդ ցուցահանդեսը հնարավորություն է տալիս երիտասարդ նկարչին իր առաջին ստեղծագործություններով ներկայանալ հասարակությանը, լսել նրա խոսքը և ճանաչվել նրա կողմից որպես շնորհալի և խոս-

¹ «Новое обозрение», 1884, № 29.



Խաչատուր Արսլյանի տունը Քաղաքահանայ. 1884.



տումնալից նկարիչ: Այդ ցուցահանդեսը հաստատում է, որ հայրենի բնութիւն թեման՝ պելզաժը, կարեւոր և անհրաժեշտ թեմա է նկարչութիւն մեջ: Պելզաժալին նկարչութեամբ կարելի է կրթել և առաջ մղել հայ հասարակութիւնը, լուսավորել նրան հայրենասիրական դադափարներով:

1883 թ. կազմակերպելով իր ստեղծագործութիւնների առաջին ցուցահանդեսը, դրանից հետո համարյա ամեն տարի բաց անելով պատկերահանդեսներ, Բաշինջաղյանը հայ իրականութեան մեջ սկիզբ է դնում նկարիչների գեղարվեստական ստեղծագործութիւնների հասարակական-հրապարակալից ցուցադրութիւնը, որը և տրադիցիա է դառնում հետագայում: Հենց դա է առաջին ցուցահանդեսի հասարակական-գեղարվեստական կարեւոր նշանակութիւնը: Խոշոր է այդ ցուցահանդեսի պատմական նշանակութիւնը:

Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործութիւնների առաջին ցուցահանդեսը միաժամանակ հանդիսացավ հայկական պելզաժալին նկարչութեան սկիզբը: Պետք է նկատի ունենալ, որ XIX դարի առաջին կեսում հայկական կերպարվեստը դեռևս չունի հայրենի բնութիւնը պատկերող պելզաժալին նկարչութիւն, որպես ինքնուրույն ժանր: Մինչև 60—70-ական թվականները պելզաժը կապված է գիւղ կենցաղալին նկարչութեան, սյուսետալին պատկերի ու դիմանկարչութեան հետ: Պելզաժը լրացրել, ավելի բովանդակալից և արտահայտիչ է դարձրել ժանրալին պատկերը կամ դիմանկարը: Այդպիսին է, օրինակ, Ս. Ներսիսյանի «Խնջուք գետափին» կենցաղալին թեմայով պատկերը, որի երեք քառորդ մասը կազմող պելզաժը ալտեռ կատարում է դրական դեր: Նույն ջրչանի նկարիչներ Հակոբ Հոփնաթանյանի և նրա եղբայր Աղաֆոն Հոփնաթանյանի մի քանի դիմանկարներում տեղ գտած բնութեան տեսարանները լրացնում և բնութագրում են ներկայացվող կերպարը:

Անցյալ դարի 30—40-ական թվականներից հանդես է դալիս հայ կուլտուրալի անվանի գործիչ, աշխարհագրական ժողանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին (1817—1900), որը միաժամանակ խոշոր տեղ է գրավում ուսանական նկարչութեան մեջ: 1868 թ. Թիֆլիսում կազմակերպած իր ստեղծագործութիւնների անհատական ցուցահանդեսով, ուր ներկայացնում է նաև Հայաստանի բնութեան տեսարանների երկու պատկեր («Արարատ», «Գլուխալի (Սեանի) լիճը»), նա սրեց հայ հասարակութեան, մասնավորապես երիտասարդ հայ նկարիչների հետաքրքրութիւնն ու սերը Հայաստանի բնութեան նկատմամբ՝ տալով հայրենական թեմաներով պելզաժալին նկար-

յության լավագույն օրինակները Նա նոր թեմա մտցրեց հալ նկար-
չության մեջ՝ հայրենի բնության թեման և իր օրինակով ուղի նշեց
պելլագաթային նկարչության սկզբնավորման ու ալը ժամրի հետագա
դարգացման համար: 1880-ական թվականներին սկզբներին հանդես
եկած երիտասարդ նկարիչ Բաշինջաղյանը հայրենի բնության իր
բազմաթիվ պատկերներով դարձավ հալ ազգային ռեալիստական
պելլագաթային նկարչության հիմնադիրը: Նրա ժամանակ և հետ-
ագալում հանդես եկած հալ նկարիչները (Հ. Շամշինյան, Վ. Սու-
րենյան, Ե. Թադևոսյան, Հ. Հակոբյան, Փ. Թերլեմեզյան և ու-
րիշներ) ընդլայնեցին ու հարստացրին մեր ազգային պելլագաթ
նոր և ինքնատիպ ստեղծագործություններով:

Հայկական պելլագաթային նկարչության սկզբնավորման գոր-
ծում որոշ նշանակություն են ունեցել նաև ուսնակարիչներին
ստեղծագործություններում տեղ գտած Հայաստանի բնության
տեսարանների պատկերները: Հայտնի է, որ XVIII դարի վերջում
և XIX դարի առաջին կեսում Հայաստան են ալցել մի շարք ուս-
անվանի նկարիչներ (Մ. Մ. Իվանով, Գ. Սերգեև, Վ. Մոջիլով,
Գ. Գազարին և ուրիշներ), որոնք նկարել են Հայաստանի լեռնա-
յին բնության, Արարատյան դաշտի ու Սևանի տեսարանները: Հա-
յաստանի գեղատեսիլ բնության տեսարանները պատկերած ուս
նկարիչներին ալը ստեղծագործությունները զգալիորեն նպաստել են
թե՛ ուս և թե՛ հալ հասարակության հետաքրքրության աճմանը
Հայաստանի բնության նկատմամբ:

Պետք է նկատել, որ բնության նկատմամբ աճող հետաքր-
քրությունն այս շրջանում պատահական չէր: Ալը հետաքրքրությունը
կապված էր նաև բնության ճանաչողության պահանջի հետ, բնու-
թյան բարիքները, նրա ընդերքում եղած հարստությունները
օգտագործելու անհրաժեշտության, գիտության, մասնավորապես
բնական գիտությունների և հասարակական մտքի զարգացման հետ:
XIX դարի երկրորդ կեսում Հայաստանում և ընդհանրապես Անդր-
կովկասում տարվող բնական հարստությունների որոշ ուսումնասի-
րությունները և հենց ալը հարստությունների շահագործումը նոր
հնարավորություններ են ստեղծում մարդու աշխատանքային պրակ-
տիկայի և նրա մտավոր գործունեության համար: Ալը պայմանե-
րում առաջացած գործունեությունը հետգհետե ազատագրում է
մարդուն հին, միջնադարյան դոգմատիկ հասկացողությունից և
նպաստում բնության նոր, կոնկրետ, գիտական ճանաչմանը,

մարդու անհատականության ինքնագիտակցության աճին և բնության նոր ընկալմանը:

Այստեղ շատ կարևոր նշանակություն ունեն նաև հալ ժողովրդի ու նրա դեմոկրատական խավերի հայրենասիրական զգացումները: Տնտեսական-կուլտուրական կյանքում տեղի ունեցող փոփոխությունների ալը ժամանակաշրջանում ազգի կազմավորման պրոցես ապրող հալ ժողովրդի ինքնագիտակցության արտահայտություններից մեկը դառնում է հայրենի բնության հարստությունների ու նրա գեղեցկությունների բարձր արժեքավորումը: Այդ երեւոյթն իր որոշակի արտահայտությունն է գտնում նույն շրջանի գեղարվեստական գրականության մեջ: XIX դարի գեղարվեստական գրականության մեջ հայրենի բնության նկարագրությունն սկսվել էր վաղուց: Հալ նոր գրականության հիմնադիր Սաչատուր Աբովյանի ստեղծագործություններում, ախուհեաե Դ. Ալիշանի, Պ. Պետրյանի Բաֆֆու, Ս. Շահագիրի, Դ. Աղալանի երկերում և հալ պոեզիայում (Հովհ. Հովհաննիսյան, Հովհ. Թումանյան և ուրիշներ) զգալի տեղ է հատկացվել հայրենի բնության նկարագրությանը և գովելն: Հայրենի բնության խոր և զգացմունքով լի նկարագրությունները մարդու մեջ արթնացնում են հետաքրքրություն և ջերմ սեր բնության նկատմամբ՝ ճաշակ բնության գեղեցկությունները տեսնելու, զգալու և գիտակցելու համար:

Պետք է նկատել, որ հայրենի բնության կերպարի բացահայտումը ուներ կուլտուրական ընդհանուր նշանակություն: Անցած դարի երկրորդ կեսում գեղարվեստական գրականության մեջ հայրենի բնության կերպարի պատկերումը դեմոկրատական կուլտուրայի նվաճումների օրգանական մասն էր: Գրողների ձգտումը՝ բնության նկարագրությունների միջոցով արտահայտել իրենց սերը հայրենիքի և վերաբերմունքը՝ բազմաչարչար ժողովրդի նկատմամբ, համահնչուն էր հալ նկարչության դեմոկրատական ներկայացուցիչների ձգտումներին:

Այդ պատճառով գեղարվեստական կրթություն ստացած հալ երիտասարդ նկարիչները, պելզաժային նկարչության սկզբնավորման շրջանում հենակետ էին որոնում ոչ միայն նախորդ շրջանի նկարչության ստեղծագործական նվաճումների, այլև ազգային գեղարվեստական գրականության մեջ, որը ախ ժամանակ հասարակական կյանքում առաջնակարգ նշանակություն ուներ:

Առաջին ցուցահանդեսը փակելուց հետո Բաշինշաղչանը մեկնում է ծննդավայր, ուր անց է կացնում ձմեռը: Այստեղ նա նկարում է նոր պատկերներ, դրանց համար օգտագործելով Հայաստանում կատարած էտյուդները: Այդ նոր աշխատանքներից առանձնապես կարևոր են «Սաչատուր Արովյանի տանը Փանաքեռում», «Սեանա լիճը և կղզին գիշերը» և «Առավոտ» պատկերները:

Հայ նոր դրամանություն հիմնադիր Սաչատուր Արովյանի տունը Բաշինշաղչանը նկարում է մի քանի անգամ՝ 1884 թ. երկու տարեկրակով և 1911—1912 թթ.: Հենց միայն այդ փաստը, ինքնին, ցույց է տալիս, որ նկարիչը ձգտում է հասարակության դիտակցություն մեջ վառ պահել հայ մեծ լուսավորիչ և գրող Ս. Արովյանի կերպարը: 1884 թ. պատկերներից մեկում նկարիչը Արովյանի տունը ներկայացնում է լուսնյակ գիշերին, ընդարձակ բակի կողմից: Դա միահարկ տիպիկ հայկական տուն է հարթ կտուրով և պատշգամբով: Նրան կից նույնանման միահարկ անների հարթ կտուրների վրա նկարիչը պատկերել է խոտի ու աթարի գեղեր, հեռվից երևացող ծառերի սիլուետներ, իսկ բակում՝ երկաթիվ մի սալ և շուռ տված մի կարաս, որոնք լուսնյակի պայծառ, բայց սառը լույսի տակ առանձին երանգ են ստանում: Խորը ստվերների և լուսնյակի սառը լույսի հակադրություններով Բաշինշաղչանը վերարտադրել է գիշերային հանդիստը և խաղաղ հանդիսավորությունը: Այս պատկերում Արովյանի տան պատշգամբի մոթ ստվերի տակ գտնվող երկու լուսամուտներից երևում է կարմրագույն լույս: Այդ լույսն իր ջերմությամբ զգալիորեն տարբերվում է լուսնյակի սառը ճառագայթներից: Խավարի մեջ առկա ծոցայլ լույսն էլ հենց նկարի գաղափարական բովանդակությունն է:

Դիտողն անմիջապես հասկանում է, որ անտեղ, խավարում առկա ծոցայլ լույսի մեջ կլանք կա: Խաղաղ գիշերվա այդ պահին, երբ ամենուրեք տիրում է լռություն և ամեն ոք քուն է մտել, անտեղ, հնամենի այդ հայկական անակում, ճրագի աղոթա լույսի տակ աշխատում, ստեղծագործում և անքուն գիշերներ է անցկացնում հայ մեծ լուսավորիչը: Թեև նրա ֆիգուրը աչտեղ նկարված չէ, սակայն նրա առկայությունը զգացվում է: Սոսկ ընտելյան տեսարանի պատկերի մեջ մարդու առկայությունն զգալն ինքնին պելլագոֆի հաջողությունն է: Երիտասարդ պելլագոֆիստի մտահղացումը այստեղ գտել է իր գեղարվեստական արտահայտություն հա-

մայաւորութեան ձեր: Այդպէս է նկարագրած նաեւ նույն թեմայի երկրորդ տարբերակը, որը նույնպէս ներկայացնում է Արո՛վյանի տունը լուսնյակ գիշեր ժամանակ: Լուսի ճառագայթ թափարի թափափութեան մեջ—ահա այդ երկու պատկերներում նկարչի արտահայտած հիմնական գաղափարը:

«Նաչատուր Արո՛վյանի տունը Քանաքեռում» պեղծութի մեջ նկարիչը հանդես է բերել սլոժետային պատկեր ստեղծելու ձգտում: Նա կիրառել է բնութագրելու անպիտի դժեւոր, որոնք նկարչի միտքը հասկանալի են դարձնում առանց լրացուցիչ բացատրութեան: Իրականութեան ռեալիստական պատկերման խնդրում նկարիչը, իր նախորդ տարիս ստեղծագործութեանների համեմատութեամբ, կատարում է զգալի առաջադիմութիւն: Սակայն այս պատկեր-պեղծութի մեջ դեռեւս պահպանվել են անցյալի, դիւրավորապէս ակադեմիական դպրոցից եկող տարրեր, ինչպիսիք են օրինակ, մուգ շականակագույն կոլորիտը, որը զգալիորեն խանգարում է ստեղծելու լիարժեք կենդանի բնութեան պատկեր: Բացի այդ Բաշինջաղյանը միեւնոյն մոտեցմամբ և հալսասար ուժով նկարել է տարրեր պլանների վրա գտնվող բոլոր առարկաներն իրենց մանրամասնութեաններով, առարկայական հատկութեաններով և պնդութեամբ: Առարկաների եզրագծերի դերի ընդգծումը և ձեւերի որոշ մասնատումը զգալիորեն խախտում են բոլոր առարկաների ամբողջական և միանգամայն ընկալումը: Բաշինջաղյանը փորձում է նույն թեմայի երկրորդ տարբերակի մեջ (Լեւինականի թանգարան) կիրառել էֆեկտիվ միջոցներ, որոնք սակայն պատկերի մեջ ռոմանտիկական տարր են մտցնում: Որոշումների այս շրջանում Բաշինջաղյանն ստեղծում է մի շարք նոր պատկերներ ևս, որոնց մեջ տեղ գտած էֆեկտիվ միջոցները բնութեան տեսարանների նրա պատկերներին տալիս են որոշ ռոմանտիկական բնութի Փորձի և արվեստի մեծ վարպետների ստեղծագործութեաններն ուսումնասիրելու պակասը գցալիորեն դժվարացնում էին նկարչին ստեղծելու գեղարվեստական լիարժեք պատկերներ: Բաշինջաղյանը մտադրվում է մեկնել արտասահման, ժանթեանալ անցյալի մեծ նկարիչների ստեղծագործութեաններին, հարստացնել իր գիտելիքներն ու փորձը:

ՀԱՆՆԱԳԱՐՀՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆ ԴԵՊՈՒ ԻՏԱԼԻԱ

1884 թ. հունիսին Բաշինջաղյանը մեկնում է Իտալիա: Նա լինում է Հռոմում, Նեապոլում, Ֆլորենցիայում, Վենետիկում և այլ վայրերում: Նա մոտիկից տեսնում է անցյալի կլասիկ արվեստի հուշարձաններ, ալցեիում բազմաթիվ թանգարաններ, ցուցահանդեսներ և ժամանակակից իտալական կուլտուրայի այլ օջախներ: Ֆլորենցիայից հալլենիք ուղարկած նամակներից մեկում Բաշինջաղյանը մեծ հիացմունքով է խոսում անցյալ դարերի իտալական գեղարվեստական կուլտուրայի մասին, երբ «Իտալիան ընդունակ էր այնչափ շատ հարուստ լինել, որ իրենց՝ առաջին անգամից իսկ գրավոր քննություններ ու գեղեցկություններ,—գրում է նա արդ նամակներից մեկում,—նրանց մեջ ցոլանում է վսեմ բանաստեղծություն, բուռն ոգեկորություն, մտքի և ուղեղի հաստատություն և վերջապես նյութի (սյուժեի) մեծ հարստություն»¹:

Բաշինջաղյանը միանգամայն հակառակ տպավորություն է ստանում Իտալիայի ժամանակակից արվեստից: Նա գրում է, որ «Գեղարվեստը նրա մեջ (Իտալիայում—Մ. Ս.) ընկել է այն աստիճան, որ ամոթ է բերում իրենց նախնյաց պաշտելի հիշատակներին...»: Ժամանակակից արվեստը ներկայացնող թանգարաններում և ցուցահանդեսներում «հանդես հանվածները,—շարունակում է նա,—աչքի են ընկնում իրենց սառնություններ, անշքություններ, անկատարելություններ և նյութի աղքատություն»²:

Ռուսական առաջավոր արվեստին ծանոթ և նրա գեղարվեստական դպրոցն անցած հալ նկարչի ստեղծագործական ակտիվ վերաբերմունքը անցյալի և ժամանակակից իտալական արվեստի

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նամակ Իտալիայից, Նոր-գար, 1884, № 105:

² Նույն տեղում:

նկատմամբ ինքնին ցույց է տալիս, որ Բաշինշաղլյանը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում՝ պերեդվիժնիկ Կլոդտի դասարանում անցել էր լայլ դպրոց և կանգնած էր ճիշտ ուղու վրա: Նրա հոգուն խորթ է իտալական կեղծ պելլզաժը և բնության արհեստական գեղադարձումը: Խոսելով իտալիայի բնության գեղեցկության մասին, նա միաժամանակ նշում է, որ Կովկասի գեղեցկությունը նրան ամեննին չի գիշում: Նրան առանձնապես դուր չին գալիս իտալիայի ռաբիստական ձևով կերպարանափոխված լեռներն իրենց փառավոր ամրոցներով, արհեստական շատրվաններով, պարտեզներով և այլ զրոսավայրերով, գերադասութուն տալով հայրենի բնության կուսական, բնական գեղեցկությանը: «Միով բանիվ,— գրում է հայրենասեր նկարիչը, ավարտելով իր խոսքը,— իտալիայի բնությունը չի կարող կախարդել նրան, ով ծանոթ է Կովկասի բնական շքեղութունների հետ»: Բնության բնական գեղեցկության բարձր գնահատումը երիտասարդ նկարիչ Գեորգ Բաշինշաղլյանին հանգեցնում է ուսանական և հայկական իրականության մեջ այն ժամանակ պրոպագանդիստ ալն ճշմարիտ թեզին, որ գեղեցիկը կլանքն է: Այդ համոզումով է նա դիտում և գնահատում իտալական հին ու նոր արվեստը, և դա է համարում ամեն մի ստեղծագործության գնահատման չափանիշը:

Իր ընկեր նկարիչ-ակադեմիստ Տրդատ Լիսիցյանի հետ որոշ ժամանակ Վենետիկում անցկացնելուց և այդ լուրահատուկ քաղաքի գեղեցկութուններին ծանոթանալուց հետո Բաշինշաղլյանը մեկնում է ս. Ղազար կղզին, ուր նա միաբանների և հատկապես Ղ. Ալիշանի միջոցով ծանոթանում է Մխիթարյանների մոտ պահվող հայկական կուլտուրայի հին հուշարձաններին: Այդ այցելության մասին նկարիչը հետագայում գրում է մի գեղեցիկ նովել¹, որը հետաքրքրական է նաև որպես Բաշինշաղլյանի գրական ստեղծագործությունների մի նմուշ: Բաշինշաղլյանը այդ նովելում գրում է. «Հասանք կղզին, հյուրընկալ վարդապետը, որի անունը մոռացել եմ, ուրախությամբ մեզ ընդունեց: Մոզորական և ընդունված կարճ խոսակցությունից հետո, հայտնեցինք մեր ցանկությունը: Ս. Ղազար կղզին և Ալիշանը մեզ համար միևնույն բանն էր, ուստի ամենից առաջ ուզում ենք Ղեոնդին տեսնել:

Հյուրընկալը «իսկույն» ասելով հեռացավ: Մենք մնացինք միայնակ մի մաքուր սենյակի մեջ:

¹ Գ. Բաշինշաղլյան. Ս. Ղազար կղզին 1884 թվին, «Մշակ», 1902, № 13:

—Գուշակիր, ինչ տեսակ մարդ է Ալիշանը, — հարցրեց Տրդատը:

—Միշահասակ, սպիտակ մորուքով և լուրջ դեմքով, — պատասխանեցի ես:

—Իսկ իմ կարծիքով նրա արտաքին տեսքը այսպես է, — այս տակնով իր մազերն ուղղեց, հոնքերը կիտեց, նստեց աթոռի վրա, որ սեղանի մոտ դրված էր և ճակատը արիւ միջ առավ:

Նա ունեւր և դերասանական ընդունակություն: Մեծ ճարպկութամբ ներկայացնում էր զանազան տիպեր:

—Ոչ, տապի ես, դա խիստ է, իմ կարծիքով նա բարի է:

—Ուրեմն այսպես...

Նա արդեն ձեռք մոտեցրել էր և ես պատրաստվում էի կրկին նկատողություն անել, երբ ներս մտավ արագ քայլերով մի փառաշավոր կարճահասակ նիհար ծերունի, որ շատ նման էր մանր պաշտոն ունեցող հոգեորդականի: Բարե տալուց հետո բռնեց մեր ձեռքերից ու տարավ զրադարան: Ըստ երևույթին նրա ցանկությունն էր մեզ զրադեցնել մինչև Ղ. Ալիշանի դուրս գալը: Յուրյ տալով մի քանի ձեռագիր հայերեն գրքեր, հարկավոր բացատրություններ տվավ: Վերջը ավելացրեց, որ այս կողմից ս. էջմիածնի գրադարանն անհամեմատ հարուստ է:

Ժամանակն անցնում էր, իսկ Ղ. Ալիշանը չկար: Մեր համբերությունը հասավ, չէ՞ որ շատ երիտասարդ էինք:

Տրդատը բռնկվով ինձ հասկացնում էր, որ ես խոսեմ:

—Բայց մենք ուզում էինք նախ և առաջ Ղևոնդ վարդապետին տեսնել...

Խոսքս շարունակվեց ծերունին առավ ձեռքս ու իր հետևից քարշ տալով տարավ մի ընդարձակ սեղանի մոտ, ուր դարձած էին նոր տպագրվող գրքերի թերթեր ու պատկերներ:

Ընկերս, որ տաքարյուն տղա էր, զայլաբան էր ծերունու վարմունքից ու այլևս չէր ուզում նրան լսել:

—Սա Ալլարատն է, որ այժմ տպագրվում է, — ասաց հոգեվորականը, — ինչպե՞ս եք հավանում նկարները:

—Հիանալի է, — պատասխանեցի ես. — սա Ղ. Ալիշանի աշխատությունն է...

—Այո, մենք ամենքս կաշխատենք:

—«Мы пахали» — փնթիփնաց Տրդատը և հեռացավ մեր մոտից:

Վարդապետը բան չկատարեց, առաջվա պես ոգևորված չույց էր տալիս զանազան բաներ:

Ընկերս բոլորովին առանձնացավ: Նա կանգնել էր մոտ տաս-
քալ մեղանից հեռու ու աշխատում էր ձեւերով նախատել ինձ,
իրան չհետեւելուս համար:

Հողեռականը տարաւ ինձ թանդարանը: Նա ախտեղ նկա-
տեց, որ Տրդատը մեզ հետ չէ:

—Ո՛ւր է ընկերդ:

Եւ Տրդատի նման քաջ ու համարձակ չէի, եւ ամաչկոտ
էի: Մի փոքր շփոթվեցի ու ինչ որ հիմար պատասխան տվի:

Այդ միջոցին Լիւիցյանը ներս վաղեց թանգարանը, բոլորո-
վին ալլալլված, մոտեցավ ծերունուն, տոավ նրա աջ ձեռքն ու սեղ-
մեց իր շրթունքներին:

—Ի՞նչ կրնես, տղաս,— զարմացած արտասանեց վարդապետն
ու կարմրեց:

—Ինչո՞ւ չասացիք, ինչո՞ւ չասացիք... Ներեցեք...,— հուզված
ձայնով խոսեց Տրդատը:

Ինձ համար էլ պարզվեց, որ նա ինքը Աւետիսն էր: Աւետի
Աւետիսի միջոցով, ալստեղ եղած ժամանակ, Բաշին-
ջաղյանը ծանոթանում է հալ հին կուլտուրայի գրավոր հուշարձան-
ներին, մանրանկարչութիւնը, լսում հալ ժողովրդի պատմութիւն
ու կուլտուրայի մասին հետաքրքիր անցքեր և հարուստ տպավո-
րութիւններով հեռանում ս. Ղազար կղզուց:

Իտալիայից Բաշինջաղյանը մեկնում է Շվեյցարիա, որը գրա-
վում է նրան իր լեռնային դեղեցիկ տեսարաններով: Ալստեղ նա
անում է մի քանի էսքիզներ, որոնցից հետագայում նկարում է
«Յունգֆրաու սարի տեսարանը» պատկերը, որ ներկայացնում է
Շվեյցարիայի լեռնային դեղատեսիլ վայրերից մեկը՝ հավերժորեն
ձյունապատ Յունգֆրաու սարն իր շրջապատի տեսարանով:

Միջոցներ չունենալով հետագա ճանապարհորդութիւնների
համար, Բաշինջաղյանը շուտով վերադառնում է հայրենիք: Այդ ճա-
նապարհորդութիւնը և Իտալիայում տեսած կլասիկ արվեստի հու-
շարձանները հարստացնում են նրա գիտելիքները և նոր լիցք
տալիս հետագա ստեղծագործութիւն համար:

* * *

1885 թ. ընթացքում Բաշինջաղյանն ապրում է ստեղծագոր-
ծական աշխատանքի բուռն շրջան: Նա նկարում է բազմաթիւ նոր
պատկերներ, որոնք պարբերաբար կախում է Թիֆլիսի Նրեանյան
հրապարակի վրա գտնվող մի ժխախտաւաճառ խանութի ցուցա-

վեղիում հասարակութիւնը ծանոթացնելու համար: Այդ պատկեր-
ները գրւում են անց ու դարձ անող մարդկանց ուշադրութիւնը:
Մարդիկ խմբւում են ցուցափեղկի առաջ և երկար ժամանակ հե-
տաքրքրութեամբ դիտում նրա աշխատանքները: Նրանցից մեկը՝
«Սեանա լիճը դիշեր ժամանակ» պատկերը խանութի ցուցափեղ-
կում դրվելուց 3 օր հետո վաճառւում է: Այստեղ ցուցադրւում են
նաև նրա «Արագած սարը», «Պաշտօնը Արտիկանի առնը Քանա-
քեռում» պատկերները:

Առանձնապէս մեծ հետաքրքրութիւն է առաջացնում «Թիֆ-
լիսի տեսարանը» պատկերը: Դիտողներին հիացնում է հարազատ
քաղաքի դիշերալին տեսարանի զարմանալիորեն ճշմարիտ պատ-
կերումը: Քաղաքը խոր քնի մեջ է, տիրում է դիշերալին անդրը:
Հեռավոր տների լուսամուտներից հազիվ նշմարւում են լուսեր,
որոնք կարծես լուծւում են լուսնի սառը լուսի հետ: Դիտողների
ուշադրութիւնը գրւում է նաև Քուռ գետի կոհակների մեջ լուսնի
ճառագայթների արտափայլումը: Խանութի ցուցափեղկի առաջ
խմբված մարդիկ երկար ժամանակ դիտում են այն և խոսում
նկարչի արտակարգ շնորհքի մասին: Շատ չանցած այդ պատկերը ևս
վաճառւում է: Երիտասարդ Բաշինջաղյանը լայնորեն ճանաչւում
է և հուսալի նկարչի համբավ ձեռք բերում: «Մշակը» այդ օրե-
րին գրում է, որ «Բաշինջաղյանի տաղանդը քանի գնում է, այն-
քան կատարելագործւում է»:

ԱՌԱՋԻՆ ԱՆԳԱՄ ԲԱՔՎՈՒՄ

Ողևորված իր ստեղծագործությունների ունեցած հաշտ-
վածությամբ, Բաշինջաղյանը մտադրվում է կազմակերպել նոր
ցուցահանդես, բայց այս անգամ Բաքվում: Նա հույս ունի Բաք-
վի հայ հասարակությունից ստանալ ավելի ջերմ վերաբերմունք,
խրախուսանք և նյութական օժանդակություն:

Հավաքելով իր բոլոր, հին և նոր պատկերները՝ նկարիչը աշ-
նանը մեկնում է Բաքու և դեկտեմբերի սկզբներին քաղաքի կենտ-
րոնական փողոցներից մեկի մի խանութում բացում է իր երկ-
րորդ, իսկ Բաքվում առաջին ցուցահանդեսը: Ցուցահանդեսը տե-
վում է մեկ ամիս և հասարակության համար բաց է լինում և՛ ցե-
րեկը և՛ երեկոյան, սակայն չի ունենում շատ այցելուներ: Բաքվի
հասարակության միայն մի փոքրիկ մասը այցելեց Բաշինջաղ-
յանի ցուցահանդեսը, իսկ սովոր մասի համար նա մնաց անհայտ
ու անհասկանալի:

Բաքվի հայ հասարակության այն մասը, որ քիչ թե շատ
կրթված էր և արվեստից հասկացող, գոհունակությամբ ընդունեց
Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը: Թղթակիցներից մեկը «Նոր-դար»
թերթում գրում է, որ «Մեանա լիճը» պատկերից «երկար ժամանակ
չէի կարողանում ազատվել, այնքան ինձ կաշկանդել էր»: Առանձ-
նապես հիստցած էր հայ մեծ արտիստ Պետրոս Ադամյանը, որն
այդ ժամանակ գտնվում էր Բաքվում և առաջին անգամ էր տես-
նում Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները:

Մակայն բուրժուական Բաքուն արվեստի սիրահար չգտնվեց:
Այդ տպավորության տակ, որքա՞ն զտրմացավ նկարիչը, երբ մի
օր իր ցուցահանդեսի սրահում տեսավ Բաքվի նավթաշխարհի
իշխաններին՝ միլիոնատեր Ալ. Մանթաշյանին, Պողոս Ղուկաս-
յանին և Ալ. Շանշյանին: Նրանք երկար չմնացին ցուցահանդե-
սում, դիտեցին հապճեպ և լուրաքանչյուրը մի-մի պատկեր գնե-

լով հետացան՝ սեղմելով նկարչի ձեռքը «մնաս բարով» ասելով։ Միլիոնատեր Ալ. Շանշյանը խանութի շեմքի մոտ, դառնալով նկարչին, հրավիրում է նրան իր տուն, առաջարկելով մի ազատ սենյակ, ուր նկարիչը կարող էր ստեղծագործությամբ զբաղվել։ Դա ամենից ավելի ուրախացրեց երիտասարդ նկարչին։ Հաջորդ օրը նա հյուրանոցից տեղափոխվում է Շանշյանի բնակարանը և իրեն հատկացրած սենյակը արվեստանոց դարձնելով, նկարում է մի քանի նոր պատկեր և էտյուդներ Բաքվի ժողովրդական տեսարաններից։ Նրանցից հալոնի է «Կասպից ծովը», որը մեզ էի հասել։

Բաքվի ցուցահանդեսը Բաշինջաղյանի համար առիթ հղավ նաև մոտիկից և անձամբ ծանոթանալու հալ կուլտուրայի մի շարք անվանի գործիչների հետ, որոնք այն ժամանակ ապրում և դործում էին Բաքվում։ Այդ ծանոթութլուններից ամենից ավելի նշանակալից է նրա հանդիպումը և հետագա մտերմութլունը Պետրոս Աղամյանի հետ։

Պ. Աղամյանը հալոնի է ոչ միայն որպես հանճարեղ և անդուգական արտիստ, այլև նկարիչ ու բանաստեղծ։ Լավ ծանոթ լինելով ռուսական ու եվրոպական նկարչութլանը, ինչպես նաև մոտիկ հարաբերութլունների մեջ գտնվելով մի շարք անվանի նկարիչների հետ՝ Աղամյանը փորձել է իր ուժերը նաև նկարչութլան մեջ։ Նա նկարել է բազմաթիվ գեղեցիկ նատյուրմորտեր և դիմանկարներ, որոնցից առանձնապես ուշագրավ են նկարիչներ Հ. Ալվազովսկու և Գ. Գաբրիելյանի դիմանկարները։ Բարձր գնահատելով արվեստի այդ ճյուղը ժողովրդի կրթութլան դործում, Աղամյանը առանձնահատուկ սիրով և հարգանքով էր վերաբերվում գեպի նկարչութլունն ու նկարիչներին։

Բաքվում հղած ժամանակ Աղամյանը այցելում է Բաշինջաղյանի պատկերասրահը, ուր և տեղի է ունենում նկարչի և անվանի արտիստի առաջին հանդիպումն ու ծանոթութլունը։ Աղամյանը նկարչի հետ դիտում է պատկերասրահը և նրա աշխատանքներով հիացած ողջունում ու խրախուսում է Բաշինջաղյանին։ Աղամյանին ուրախացնում է ամենից առաջ ցուցահանդեսի կազմակերպման փաստը, մի կուլտուրական երևուլթ հալ իրականութլան մեջ, որը սկիզբ է դնում նման ցուցահանդեսների հաճախակի կազմակերպմանը հետագայում։ Նրան ուրախացնում է հալրենի բնութլան գեղեցիկ պատկերումը և նկարչի ցուցաբերած շնորհքը, որն իրոք կարիք է զգում խրախուսանքի ու օգնութլան։ Միանգամայն գոհ հե-

առնալով ցուցահանդեսից՝ Ադամյանն իր պարաքն է համարում հրապարակորեն արտահայտվել այդ պատկերահանդեսի, նկարչի ու նրա ստեղծագործութեան մասին: Շատ չանցած, նույն տարվա դեկտեմբերի 31-ին, «Նոր-գար» թերթում նա լույս է ընծայում մի հոդված, որտեղ մանրամասնորեն քննութեան է առնում Բաշինջաղյանի պատկերահանդեսը:

Պ. Ադամյանի այդ նամակը առաջին լուրջ մասնագիտական հոդվածն է Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսի ու նրա պելլագրաֆին արվեստի մասին: Այդ հոդվածը հետաքրքրական է նաև այն տեսակետից, որ ցույց է տալիս, թե այն ժամանակվա հայ առաջավոր ինտելիգենցիան ինչպես է հասկանում և ընդունում Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները: Այդ հոդվածում արվում է երիտասարդ նկարչի գործերի ընդհանուր բնութագիրը և առանձին պատկերների վերլուծությունը, նշվում են նկարչի ստեղծագործությունների առավելություններն ու թերությունները:

Պ. Ադամյանը շեղվել է շատ գնահատող,—ինչպես ինքն է գրում,—ուզում է իր անկեղծ կարծիքը հայտնել մի նշանավոր և նորատիպ տաղանդի մասին, «որի վրձնի լուրաքանչյուր հարվածները կրում են արդեն իրականության և րանաստեղծության դրոշմ»: Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների պատկերահանդեսը ուժեղ տպավորություն է թողնում Ադամյանի վրա: «Չեմ կարող երբևէ մոռանալ այն քաղցր տպավորությունը, որ ներգործեց ինձ» այդ ցուցահանդեսը,—գրում է նա և ավելացնում,—«ամկարելի է անտարբեր մնալ նրա նկարների առաջ»:

Սոսկելով նկարչի ստեղծագործությունների արժանիքների մասին, Ադամյանը գրում է. «Բաշինջաղյանի նկարների մի արժանավորությունն էլ քերթողական դրացմանց ներդաշնակ միությունն և մրցունքն է իրականության հետ, արժանավորություն, որ պարտին ստանձնել ամենայն արվեստավորը, գեղարվեստի բոլոր ճյուղերին մեջ, առանց որևէ բացառության»: Նա գրում է, որ «Այդ նկարների առաջ շատ անգամ կանգնեցա զմայլանքով, սաստիկ նեղանալով շրջանակին դեմ, որը կարծես սահմանափակելով, արգելում է տեսնել այդ գեղեցիկ տեսարանաց շարունակությունը»:

Սակայն Ադամյան-արվեստագետի աչքը չէր կարող չնկատել Բաշինջաղյանի այդ վաղ շրջանի ստեղծագործությունների թերությունները՝ ամենից առաջ գծանկարի թուլությունը, պելլագրա-

ների որոշ միօրինակութիւնը: Աղամյանը գրում է. «Միայն շատ ու շատ ցանկալի կլինէր, որ Բաշինջաղյանը քիչ ավելի լինած տաներ իր դժողութիւնը՝ հավասարեցնելով նրան իր գույների զմարկելի ճշտութիւն հետ և հետո սկսեր պնակ իր գործերը մարդկանց կամ կենդանւոյց ներկայութեամբ, որք շատ ավելի կենդանութիւն կտալին այդ նկարաց և որոց բացակայութիւնը կարող է զգալի լինել ապագայում, մի տեսակ միտկերպութեան երեւոյթ տալով իր գործերին»: Փաստարկելով այդ միտքը՝ Աղամյանը գրում է. «Եւհի հիւանալի բան կլինէր, եթե Բաշինջաղյանը առիթ ունենար նկարել Ախուրյան դետի ամանց դաշտավայրը ծածկված ցորենի ոսկեփալ արտերով և այդ արտերի մեջ մտցնել հալ գլուղացի կանաչք, իրենց կարմիր զգեստներով ու սպիտակ ու դեղին գլխակապերով, որոնք հնձում են ու կալսում... Եվ կամ հովիթներն ի քուն, Անյո ամիրակ զուանց ստվերին մեջ, և քաղցած հզանց ու ոչխարաց երամակը իդուր սնունդ է որոնում այդ ցամաք անդեն տափերից և ալլն և ալլն... Այսպիսով Բաշինջաղյանը կարող կլինէր ավելի կենդանի կերպով ծանոթացնել մեզ մեր վայրերը իր հանճարեղ վրձնույն շնորհիւ»:

Աղամյանը հիշեցնում է, որ եվրոպական ռեսալիստ նկարիչներն էլ սկսել են իրենց պելլաժներում պատկերել մարդը, զեղջուկին և գեղջուհուն: «Թեպետ այդ մի ուղղելի և ներքի պահասութիւն է,—գրում է Աղամյանը,—այսուհանդերձ ներկա դարուս սկզբներում ուղեցին ուղղել այդ սխալը գրեթե բոլոր Եվրոպայի Ակադեմիայք և նոցա աշակերտողք... Սկսան զարդարել իրենց նկարները գլուղացոց խաշանց և հողագործ մշականց խմբակներով և այս նոր գրութեան մեջ գերազանցեցին Դուրպե, Կորո, Կոթ և ալլք»:

Աղամյանի պնդումը՝ մարդկանց և կենդանիների ֆիգուրներով կենդանացնել պելլաժը՝ բխում է պելլաժը կենդանի, բովանդակալից դարձնելու ընդհանուր պահանջից: Թեև նա առաջարկում է երկտասարդ պելլաժիստին նոր թեմաներ, որոնք վերաբերում են առանձնապես ժանրային նկարչութեանը, այնուամենայնիւ Աղամյանի այդօրինակ դիտողութիւնը առիթ է տալիս և մղում է երկտասարդ նկարչին որոնելու և դառնելու միջոցներ իր այդ ստեղծագործութիւններում նկատուող թերութիւնները վերացնելու համար: Այդ տեսակետից Բաքվի պատկերահանդեսը լուրջ քննութիւն հանդիսացավ նկարչի համար: Ծանոթացնելով իր ստեղծագործութիւնները հալ հասարակութեան այդ հատվածին ևս, վաճառելով մի քանի պատկեր, որոնք նրան որոշ չափով նյութական ապահովութիւն

ստեղծեցին, Բաշինջաղյանը միաժամանակ հարկ զգաց հաշվի առնել առաջավոր ինտելիգենցիայի պահանջները: Իսկ այդ պահանջները խիստ էին, նրանք ներկայացնում էին իրականութիւն ճշմարիտ, կենդանի և բովանդակալից պատկերման պահանջը, առանց որի Բաշինջաղյանի պատկերները չէին կարող կատարել իրենց «կրթողական» և առաջադիմական դերը: Այդ պահանջները բխում էին հալ դեղարվեստական կուլտուրայի ընդհանուր մակարդակի զարգացման շահերից, և Բաշինջաղյանը որպէս այդ կուլտուրան մշակողներից մեկը, բնականաբար խոշոր անելիքներ ուներ:

ՍՍՅՂՅԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ

Վերադառնալով Բաքվից, Բաշինջաղյանը ձմեռն անց է կացնում Թիֆլիսում և Սղնախում: Նա որոնում է նոր թեմաներ և երկար պրպտումներից ու շրջադարձություններից հետո, կանգ է առնում Կախեթի ու Դաղստանի միջև ընկած Ջիաուրյան անտառի թեմայի վրա: Հին ու ծառախիտ ալդ անտառը իր հաստաբուն և երկնաբայ ծառերով գրավում է նկարչի ուշադրությունը: Գեղեցիկ ու միաժամանակ խորհրդավոր է Ջիաուրյան անտառը ձմեռ ժամանակ: Նկարչն ընտրում է անտառի միջով անցնող ճանապարհի մի հատվածը և նկարում ամենայն մանրամասնությամբ: Անտառի ծառերը, նրանց ճյուղերը և զետի՛նն ամբողջապես ծածկված են ձյան հասու շերտով: Հաստաբուն ծառերի միջով անցնող ճանապարհը գնում է հեռու և կորչում անտառի խորքում: Այստեղ տիրող անխռով խաղաղությունը կարծես խախտվում է երկու մարդկանց գոյությունը, որոնք պատկերված են հաստաբուն ծառերի և ձյան ծանրությունից կքած երկար ճյուղերի տակ: Սակայն նրանց փոքր, աննշան ֆիգուրները, առաջին հայացքից սառած ու անկենդան թվացող անտառում, կորչում են բազմաթիվ ծառերի հաստ քների մեջ, դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնելով անտառի ընդհանուր տեսարանի վրա: Ջիաուրյան անտառը ձմեռ ժամանակա պատկերը մեզ չի հասել: Նրա լուսանկարը, ինչպես և ժամանակակից մամուլը, վկայում են, որ ալդ պատկերը Բաշինջաղյանի լավագույն ստեղծագործություններից է: Գր. Արծրունին համարելով դա նկարչի տաղանդի զարգացման նշան՝ «Մշակ» թերթում գրում է, որ «մեր նկարիչ Բաշինջաղյանի տաղանդը առաջադիմություններ է անում»:

1886 թ. մարտ ամսին Բաշինջաղյանը Թիֆլիսի Ժխախտա՝ վաճառ խանութի ցուցափեղկում հասարակությունն ի ցույց է դնում մի նոր պատկեր ևս՝ «Մեսրոպ Մաշտոցի մատուռը Օջական գյուղի մոտ», որի էությունը արել էր նա 1883 թ. Հայաստանում ճանա-



Չհնալի Կովկասում. 1890.



պարհորդելիս: Խորհրդավոր, բայց իմաստալից է պատկերել Մես-
րոպի մատուռը՝ վաղորդյան արևի լույսի մի շողք ընկել է մատու-
ռի մոտ գտնվող դպրոցի շենքի վրա և կենդանութուն սփռել ամե-
նուր: Կարծես թե հենց այստեղից էլ ծագել է լույսը և նրա ճա-
ռագալթնները լուսավորել են շրջապատը... Այդ պատկերը մեզ չի
հասնել, սակայն բովանդակությունը, որը մենք քաղել ենք մամու-
լից, պարզորոշ ցույց է տալիս, որ նրա հեղինակը պատմական
հուշարձանների նկատմամբ համակված է խոր սիրով:

Գ. Բաշինջաղյանի հայրենասիրությունը և նրա հավատը, որ
ուռ ժողովրդի օգնությամբ հայերը վերջնականապես կազատագրե-
լին, իր արտահայտությունն է գտել «Հայերի ներգաղթը Պարս-
կաստանից Հայաստան 1828 թ.» մեծակտավ պատկերում, որը նկա-
րել է չափազանց կարճ ժամանակամիջոցում՝ մեկ ամսում: Նա
պատկերում է բռնությամբ Պարսկաստան քշված տարաբախտ հա-
յերի ներգաղթը դեպի Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնե-
լից Արևելյան Հայաստան, գեներալ Ն. Լազարյանի գլխավորու-
թյամբ: Ընտրելով այդ թեման, Բաշինջաղյանը խորապես գիտակ-
ցում և հաստատում էր Ռուսաստանին Արևելյան Հայաստանի միա-
նալու պատմական խոշոր նշանակությունը:

«Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թ.»
մեծադիր պատկերը ևս մեզ չի հասնել: Նրա բովանդակությունը
Գ. Արծրունին իր հոդվածում այսպես է նկարագրում. «Հալ գաղ-
թականների ընտանիքները, գիշեր ժամանակ, խումբ-խումբ, սա-
րերից, ուռ կազակների ուղեկցությամբ, իջևանել են ուռ-պարսկա-
կան սահմանագլխի հովիտներից մեկում, մի բավական լայն և պարզ
առվակի ափերին: Պատկերի վրա խառն երևում են հետևակներ,
ծիավորներ, գաղթականների վրաններ, նրանց արաբները: Պատ-
կերի ձախ կողմում դեռ սարերից իջնում են գաղթականների խմբ-
եր, այնինչ աջ կողմում առվակի ափերին հասած խմբերը բաց
արին արդեն վրանները, կանգնեցրին իրենց արաբները, միջից
հանեցին ու չորս կողմը դարսեցին ալ և ալ ամենամահրածիշտ
խրեղենները ու անոթները, խարուկներ վառեցին և նրանց չորս
կողմը՝ մարդ, կին, երեխա բոլորն էլ նստեցին... Տեսարանը գի-
շեր է ներկայացնում: Մութ ամպերից ծագում է լուսինը և իր ար-
ծաթափայլ շողքերով լուսավորում է տեսարանի մի մասը՝ առվակի
ջուրը և պատկերի գլխավորապես աջ կողմը: Այդտեղ նկարիչը հա-
մոզում է մեզ, թե որքան նուրբ զգացմունքով կարողանում է նա
ըմբռնել բնության գաղտնիքները և իր վրձինով հավատարմու-

թլամբ և կատարյալ ռեսուրսներով չեն կարողանում մեզ կտալի վրա երկու տեսակ լույսի՝ կրակի կարմիր լույսի և լուսնի աղոտ, բայց արծաթափալ լույսի կատարյալ հատկությունը: Դա էլ դժվար իրագործելի խնդիր էր, մտցնել միանգամից երկու տեսակ, միմյանց հակասող լուսավորություն պատկերի մեջ, երկուսն էլ թույլ տալ միմյանց հետ մրցել ամբողջ տեսարանի մեջ, բայց միևնույն ժամանակ իմանալ, լուրաքանչլուր լույսին հատկացնել իր պատշաճավոր տեղը չնսեմացնելով, չթուլացնելով մեկն ի վնաս մյուսի և փոխադարձապես:

Այդպես առաջավոր խմբի վրա, որ բաղկացած է մի տղամարդուց, մի կնոջից և մի աղջկանից և որոնք նստած են խարուկի շուրջը, դուք պարզ կերպով նշմարում եք, որ դադթական հատուկ դեմքը և կուրծքը, որոնք ուղղված են խարուկի կողմը, լուսավորված են կրակի բաց և կարմիր լույսով, աչինչ նույն կնոջ մեջքը և գլխի կապոցի գագաթը՝ լուսավորված են լուսնի սպիտակագույն լույսով: Նույնը տեսնում ենք և խմբի կողքին դրված անոթների վրա... Պատկերն ընդհանրապես մութ կոլորիտ ունի:

Այդ պատկերից հետո Բաշինջաղյանը նկարում է «Կեչիներ» էտյուդը, «Արարատ», «Քուռ գետի հովիտը», «Էրաց գլուղը», «Էլբրուս», «Արևի վերջին ճառագայթները», «Լիախվա գետը և Յիսինվալը լուսնյակ գիշերին» (վերջինս շուտով վաճառվում է): Այդ պատկերները նա ցուցադրում է 1886 թ. հոկտեմբերի 19-ին, Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակի վրա եղած «Կովկաս» հյուրանոցի տալի մի մեծ խանութում բացած իր անհատական ցուցահանդեսում: Այն ժամանակվա բոլոր խանութների նման, այդ խանութը ևս մի երկար սրահ էր, առջևի մասը, որը դուրս է գալիս փողոցի վրա, բավական լուսավոր էր, իսկ խանութի հետևի կես մասը մութն էր, աչպես որ նկարիչը ստիպված է լինում աղ մասում ցերեկ ժամանակ ճրագ վառել: Ցուցահանդեսում Բաշինջաղյանը ներկայացնում է 80 մեծ ու փոքր պատկերներ, որոնց մեծ մասը հին էին, կատարված անցյալ 2—3 տարիների ընթացքում և ցուցադրվել էին հասարակության համար և միայն մի փոքր մասը նոր պատկերներ էին: Դեռ նախքան ցուցահանդեսի բացումը, «Մշակ» թերթը իր ընթերցողներին տեղեկացնելով, որ այդպիսի ցուցահանդես կազմակերպելու ցանկություն կա, գրում է. «Հույս ունենք, որ ժողովուրդը տաղանդավոր երիտասարդ նկարչի

ալդ պատկերահանդեսը կպատվի իր ալցելությամբ քաջալերելով նրա ուժերը»¹։

Իսկայես, Բաշինջաղյանի ալդ երրորդ, իսկ Թիֆլիսում երկրորդ ցուցահանդեսն ունեցավ նշանակալից հաջողութուն։ Մեկ ամսվա ընթացքում ցուցահանդես ալցելեցին մոտ 1000 մարդ, որը ալն ժամանակվա համար բավական խոշոր թիվ էր։ Էլ ավելի ուշադրով է ալն, որ Բաշինջաղյանն ալդ ցուցահանդեսի համար սահմանել է մուտքի վճար՝ մեծահասակներին 20 կոպեկ, իսկ փոքրերին՝ 10 կոպեկ։ Մինչ ալդ Թիֆլիսը ալդպիսի բան չէր տեսել։ Չնայած դրան վճարովի տոմսակները չխանգարեցին քաղաքացիների ալցելուին։ Ալդ արդեն ցուլց է տալիս, որ վերջին մի քանի տարիների ընթացքում նկարչի ցուցադրած պատկերները զգալիորեն կատարում էին իրենց ներդրածական դաստիարակիչ դերը հասարակության գեղարվեստական ճաշակի մշակման, պահանջի և նրա ընդհանուր կուլտուրալի զարգացման գործում։

Նկարչության նկատմամբ հալ հասարակության աճող հետաքրքրությունն իր արտացոլումն է գտնում նաև ալն ժամանակվա մամուլի էջերում։ Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսի մասին հրապարակվում են հոգվածներ, որոնք ընդհանուր ինֆորմացիոն բնույթով հանդերձ ցուլց են տալիս հասարակության և նրա տարրեր խավերի հետաքրքրությունը, տպավորությունները և գնահատականը։

Հալ հասարակության և մասնավորապես ինտելիգենցիալի որոշ մասի գեղարվեստական հասկացողությունները, ճաշակը և պահանջներն ավելի որոշակի արտահայտված են «Մշակ»-ի խմբագիր Գր. Արծրունու հոգվածում²։ Նրա հոգվածի առանձին մտքերը հետաքրքրական են ալն ժամանակվա հասարակության պահանջների և գեղարվեստական քննադատության մակարդակի մասին ընդհանուր գաղափար կազմելու համար։

Ալդ հոգվածում Արծրունին նշելով ցուցահանդեսի կարևոր նշանակությունը հասարակության կուլտուրական կյանքում և նրա գեղարվեստական կրթության գործում՝ միաժամանակ վերլուծման է ենթարկում մի քանի պատկերներ, ցուլց տալով նկարչի հաջողություններն ու թերությունները։ Նա հատկապես նշում է, որ Բաշինջաղյանին առանձնապես հաջողվում է վերարտադրել հեռավորություններն ու խորությունը պատկերի մեջ։ Օրինակ բերելով «Բուռ գետի հովիտը», նա գրում է. «Ալդ պատկերը նկարելով,

¹ «Մշակ», 1886, № 115։

² Տե՛ս նույն տեղում, № 119։

Բաշինջաղյանը լուծում է նկարչության մեջ մի բավական դժվար լուծելի խնդիր, այն է, ներկայացնել կոտավի վրա բարձրավանդակից վերցրած մի տեսարան մի քանի հարյուր վերստի հորիզոնով, որտեղ հեռավոր բնությունը հաջորդաբար ծածկվում է աշնանային առավոտյա մառախուղով և ամբողջ ալբ հովիտով պալծառ ժապավենի պես ոլոր-մոլոր անցնում է Դուռ դետը, կորչելով պատկերի խորություն մեջ: Մառախուղը, որ գալով ավելի թանձր է երևում հեռավորության մեջ, ծածկում է հովտում սարերի ստորոտները, այնինչ ջրջանակից բարձր օդը թափանցիկ է: Պատկերի խորությունը նկարչության մեջ ամենադժվար խնդիրներից մեկն է համարվում և նույնիսկ այդ խորությունն է, որ Բաշինջաղյանին լավ է հաջողվում:

Սոսկելով Բաշինջաղյանի արվեստի առանձնահատկությունների մասին, Արծրունին նկատում է, որ երիտասարդ նկարչի ստեղծագործություններում իշխում է խաղաղ տրամադրությունը: Բաշինջաղյանը չի պատկերում բնության խռովահույզ տարերքը, նրա նկարներում չկա փոթորկի, արևկոծման կամ մոլեգնոտ բնության որևէ տեսարան: Բաշինջաղյանի առանձնահատկությունն այն է, որ նա, երբ ծով է նկարում (ինչպես օրինակ նրա «Կասպից ծովը» մեծագիր նկարը, «Սևանա լիճը», «Սուրբ Ղազար կղզին» և այլն), ծովը միշտ ներկայացնում է հանդարտ դրության մեջ: Նա չի օրրում մրրիկներ, փոթորիկներ, բնության կռիվ, ծովի արեքների հուզված դրություն: Նրան է, որ մեր երիտասարդ նկարչի գեղարվեստական տաղանդին ավելի հարմարվում է բնության անդորր տրամադրությունը, հանդարտ դրությունը, ջրի սովորաբար կատաղի տարրն իր մեղմ և հանգիստ բույններում: Այդպես է նրա ծովային տեսարանների մեծ մասը:

Գր. Արծրունին դա համարում է բնության միակողմանի պատկերում: «Բաշինջաղյանի վրձինը բուն ռեալական է,—գրում է նա,—բայց ըմբռնել է մինչև այժմ այդ ռեալականության մի կողմը միայն, այն է բնությունն իր հանգիստ առնելու ժամանակ: Նա նկատում է, որ ընթերցողները հալիլի է գեղարվեստական հոգու տրամադրության, պետք է ընդունել, որ կամ Բաշինջաղյանը որպես նկարիչ միշտ կ'անա բնության հանգիստ տրամադրությունը պատկերող, որովհետև ինքն էլ, իր հոգին էլ, ավելի տրամադիր են բնության այդ հանգիստ վարկյանները ըմբռնելուն, կամ նա դեռ ինքն իր կյանքում խիստ հոգեկան փոթորիկներին ու հուզմունքներին երբեք ենթարկված չլինելով, դեռևս չի ըմբռնել ստեղծագոր-

ծնելու համար բնութիւնն ունեւորելու թիւանութիւնն և ալն կողմը և գուցե կլանքի մեջ հետզհետե առաջ դալով կճաշակի ալս կամ ալն ձեռով կլանքի հոգումն քննելի և փոթորիկների թե դառն և թե միեւնուրն քաղցր զգացմունքները, որոնք ով գիտե, ուրիշ գրոշմ կղենն նրա ստեղծագործական տաղանդի վրա:

Անելով ալդ գիտողութիւնները Արծրունին, սակալն, չի պահանջում փոխել բնութիւնն պարկերման ալդ բնութիւթը. «Դուցե հարկավոր էլ չէ, որ Բաշինջաղյանի տաղանդը հետզհետե զարգանալով և կատարելագործվելով փոխի իր բնավորութիւնը: Այժմ, մեր ներվալին դարում, ամեն մի բան, թէ բանաստեղծութիւն, թէ երաժշտութիւն, թէ նկարչութիւն, և թէ վիպասանութիւն—ներվերն անչափ ցնցող, հոգին վրդովող, սիրտը հուզող է... թող մի գեղարվեստագետ շարունակի ընթանալ, զարգանալ, կատարելագործվել իր ասպարեզի վրա իր մի անգամ ընտրած շափելով, հակասելով ժամանակակից գեղարվեստի ընդհանուր ջղալին, անսահման գրգիռ ազդող ուղղութիւնը... Փուլթ չէ, հարկավոր է գուցե և մի ալդպիսի տաղանդ, սիրտը հովաքնող գեղարվեստական ստեղծագործական տաղանդ»¹:

Անցյալ դարի 70—80-ական թվականների հալ հասարակական նշանավոր գործիչներէ մեկի՝ Արծրունու վերոհիշյալ գիտողութիւններն ու պահանջները չէին կարող իրենց ազդեցութիւնը չունենալ երիտասարդ նկարչի վրա: Եթե խեղապես հարկավոր է «սիրտը հովաքնող» պատկերներ, և դա հասարակութիւնն որոշ խավերի պահանջն է, ուստի պետք է, որ ստեղծվեն ալդպիսի պատկերներ ևս: 1830-ական թվականների կեսերին Բաշինջաղյանը ստեղծում է ալնպիսի պատկերներ, որոնք բավարարում էին ալդ կարգի խավերի գեղարվեստական պահանջը և նրա ճաշակը: Ելնելով իրականութիւնից՝ իրականութիւնն ունեւորելու պատկերման մեջ Բաշինջաղյանը դնում է ռոմանտիկական տարրեր և էֆեկտայնութիւն, որոնք և հրապուրում են նկարչութիւնն նկատմամբ աչքը նոր բացող հասարակութիւնը:

Սակալն 1830-ական թվականներին Բաշինջաղյանը իր ստեղծագործական խնդիրներով ու եղանակով մոտ էր XIX դարի առաջին կեսի ռուսական պելագափին նկարչութիւնը: Հովհաննես Ալվազովսկու վաղ շրջանի ռոմանտիկ պելագափները, ինչպես նեցիք, խորապես թափանցել էին երիտասարդ նկարչի հոգու խորքը:

¹ «Մշակ», 1896, № 119:

Ռուս նկարիչներ Վորոբյովի, Լերեպեի, Ս. Շչեգրինի պելզաժային գեղեցիկ ստեղծագործություններով ոգևորվել էր նա Պետերբուրգում ուսանելիս և նրանից հետո: Բաշինջաղյանը հասարակության մեջ գտնելով խրախուսանք և իր նկարչական կղանակի քաջալերություն, բնականաբար չէր կարող հեշտությունաբար աղատագրվել այն ուսմանտիկ շղարշից, որով հաղեցած էին նրա վաղ շրջանի մի քանի պատկերները:

Նրա պատկերները դիտողի մեջ առաջացնում էին սեր ոչ միայն բնություն, այլ նկարչության նկատմամբ: Այդ տեսակետից հետաքրքրական է նկատել, որ հալ կուլտուրայի շատ գործիչներ նկարչության մասին իրենց առաջին նախնական պատկերացումն ստացել են Բաշինջաղյանի պատկերներից, իսկ հալ նկարիչներից ոմանք, մասնավորապես պելզաժիստները, կերպարվեստի բնագավառ են մտել հենց նրա գեղեցիկ պելզաժ-պատկերների ուժեղ տպավորության տակ: Այդ է վկայում, օրինակ, հալ կուլտուրայի անվանի գործիչ ազգագրագետ Ստ. Լիսիցյանի (1865—1947) խոստովանությունը. «Մեզ՝ պատանիներին համար այն ժամանակ նրա անձնավորությունը մի առանձին հմալք ուներ... մեզ համար նա վերահալաց ձգտումների մարմնացումն էր և առանձնապես հարազատ՝ Բնորոշ է այն, որ 1886 թ. երիտասարդ, հետաքալում անվանի դիմանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանը (1863—1940) առևտրական գործերով Թիֆլիս կատարած ուղևորության ժամանակ պատահականորեն տեսնում է Բաշինջաղյանի պելզաժներից մեկը, որը ինչպես գրում է արվեստագետ Ն. Մարտիկյանը, նրան «համակում է այնպիսի հուզմունքով, ինչպիսին կարող է առաջանալ ամեն մի արվեստասեր երիտասարդի մեջ, ով իր սրտում պահած ունի արվեստագետ դառնալու նվիրական ձգտումը: ...Դա՛ դեպի նկարչությունն ունեցած սիրո առաջին արևելոծությունն էր»:

* * *

1887 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է նոր պատկերներ և ճանապարհորդություններ է կատարում Անդրկովկասում ու Հյուսիսային Կովկասում: Մալիս ամսին Բաշինջաղյանը Աղամյանի հետ մեկնում է Բաթում և մտադրվում այնտեղ բացել պատկերահանդես: Մալիսն Բաթումի հալ հասարակությունը, որը նախօրոք լավ նախապատրաստվել էր հռչակավոր արտիստին ընդունելու համար, ամբողջ-

¹ «Յոհրդրդային Հայաստան», 1923, № 234:

² Ն. Մարտիկյան, Ստեփան Աղաջանյան, 1956, էջ 24:

ջողին տարվում է նրա երեք ներկայացուցիչներով: Բաշինջաղյանը նույնպես հաջողությամբ է Ադամյանի հանձարեղ խաղով և թողնելով ցուցահանդես կազմակերպելու միտքը՝ նպատակահարմար է գտնում ցուցահանդեսը բանալ Պատիգորսկի կուրորտային քաղաքում: Այդ նպատակով էլ Ադամյանի գաստրոլներին հետո նա մեկնում է Պատիգորսկ, ուր և կազմակերպում է իր պատկերահանդեսը: Այդտեղ նա նկարում է մի քանի էտյուդներ և մտահղանում է «Տեսարան Պատիգորսկից լուսնյակ գիշերին», «Փոստի ճանապարհը Կովկասում», «Կովկասյան գերեզմանատուն» հետագայում նկարած պատկերները: Օգոստոս ամսին նա մեկնում է Նոր Նախիջևան և այնտեղ ևս կազմակերպում ցուցահանդես, որը հետո տեղափոխում է Ռոստով՝ այդ քաղաքի բազմազգ բնակչությանն իր ստեղծագործություններին ծանոթացնելու համար: Տեղական «Դոնսկայա պչեռա» թերթը գովասանքով է խոսում նկարիչ Բաշինջաղյանի և նրա ստեղծագործությունների մասին:

Նոր Նախիջևանում Բաշինջաղյանը միաժամանակ նկարում է նոր պատկերներ: Այսպես, օրինակ, «Միջուկ Նախադյանի տնակը» պատկերը, որը մեզ չի հասել: Դա ներկայացնում է «կղմինդրով ծածկված մի համեստ աղյուսյա փոքրիկ տնակ, որ իհարկե, թանկագին է հայի սրտին: Հնացած տախտակյա պարսպով շրջապատված բակի պերսպեկտիվը բավական սիրուն է. ամբողջ պատկերի մեջ գույներն ափելի տաք են, քան հասուն է Բաշինջաղյանին, արևը վառ, հստակ կապույտ երկինքը փոքրիկ ամպի ծվեներով ցանված»¹:

Ռոստով-Նախիջևանյան ցուցահանդեսները փակելուց հետո Բաշինջաղյանը վերադարձի ճանապարհին կարճ ժամանակով իջևանում է Նովոչերկասկ քաղաքում, և այնտեղ նույնպես հովտմբեր ամսին կազմակերպում է ցուցահանդես: Այսպիսով, 1887 թ. ընթացքում դարձանից մինչև աշուն, Բաշինջաղյանն անընդհատ շրջագայելով Անդրկովկասի ու Հյուսիսային Կովկասի երկրամասերում և առավել հալաքնակ քաղաքներում կազմակերպում է պատկերահանդեսներ: Դա նշանակում է, նախ և առաջ, արվեստը տանել դեպի ժողովուրդը, արվեստը հասցնել ժողովրդին և նրա միջոցով կրթել ու առաջ մղել ժողովրդին: Դա միաժամանակ օգնում է նկարչին տեսնել նոր վայրեր, կուտակել նոր տպավորություններ, հավաքել նոր նյութեր հետագա ստեղծագործությունների համար:

¹ «Արձագանք», 1888, № 22, էջ 311—312:

Վերջապես, հետաքննող ու մոտիկ հալարնակ քաղաքներում իր ստեղծագործություններին անհատական պատկերահանդեսներ կազմակերպելով՝ Բաշինջաղյանը հնարավորություն է ունենում լսել բազմադան կարծիքներ և դիտողություններ, որոնք խիստ օգտակար են ստեղծագործող մարդու համար: Այդ ցուցահանդեսները, ինչպես և ժողովրդի մեջ և նրա հետ կապված լինելը, խոշոր չափով նպաստում են Բաշինջաղյանի պելլագաթային ստեղծագործությունների հետագա դեմոկրատացմանը և արվեստի ծաղկմանը:

Գ. Բաշինջաղյանը միաժամանակ շփվում էր իր ժամանակի կովկասյան նկարիչների հետ և մասնակցում «Գեղարվեստը խրախուսող ընկերություն» կողմից 1888 թ. փետրվարին Թիֆլիսում կազմակերպված կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսին: Այդ ցուցահանդեսին մասնակցում են այն ժամանակ Թիֆլիսում գտնվող տարբեր աղգերի մոտ տասն նկարիչներ, որոնցից հասարակությունն իրենց առանձին նկարներով ծանոթ էին Ռուբոն, Լոնգոն, Կուլչին և Ջանկովսկին: Հալ նկարիչներից, բացի Բաշինջաղյանից, մասնակցում էր նաև Հ. Շամշինյանը: Ցուցահանդեսում ներկայացված էր ավելի քան 200 գործ՝ լուղանկարներ, ակվարելներ և մատիտանկարներ: Բացի կովկասյան նկարիչների ստեղծագործություններից, ցուցահանդեսում ներկայացված էին նաև ռուս և եվրոպացի անվանի նկարիչների մի շարք գործեր կամ նրանց պատճենները, որոնք բերվել էին մասնավոր հավաքածուներից ու հասարակական-պետական հիմնարկներից: Այդ ցուցահանդեսում ուշադրություն էր գրավում Ֆ. Ռուբոյի «Պարսկական բանակի անձատվությունը ռուսական բանակին» Կովկասում մեծակտավ պատկերը, որ զինվորական թանգարանի սեփականությունն էր: Կուլչինը ներկայացրել էր մեծ մասամբ զինանկարներ՝ տեղական տիպերի հաջող և վերին աստիճանի նման պատկերներ, Ջանկովսկին՝ ծովանկարներ: Բաշինջաղյանը այս ցուցահանդեսում ներկայացրել էր 10-ից ավելի պատկերներ, որոնք պատկերում էին Հայաստանի և կովկասյան բնություն տեսարաններ:

Կովկասյան նկարիչների այս ցուցահանդեսը, անշուշտ, նշանակալից երևույթ էր անդրկովկասյան ժողովուրդների կերպարվեստի պատմության մեջ և նրանց գեղարվեստական կուլտուրայի հետագա զարգացման գործում: Դա հնարավորություն էր տալիս ի մի համախմբել Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում առանձին-

առանձին ստեղծագործող նկարիչներին և որոշ գաղափար տալ Անդրկովկասի կերպարվեստի ընդհանուր վիճակի մասին:

Սակայն ցուցահանդեսի խալտաբեկտ վիճակը, տեղական նկարիչների ստեղծագործությունների հետ եվրոպական և ուսս նկարիչների գործերի կամ դրանց պատճենների ցուցադրումը ստեղծել էին մի անսխառն, խառը, որոշակի ուղղություն և նպատակ չունեցող հավաքածուի տպավորություն: Ժամանակակից մի լրագրող նկատում է, որ այդ ցուցահանդեսը շուրջ կրթողական նշանակություն ունենալ չի կարող ոչ ամբողջի մեծամասնություն, և ոչ նկարչությունը հետաքրքրող աշակերտների վրա, քանի որ այդ տեսակ պատկերահանդեսները զուրկ լինելով սխառնից, պատկերները դասավորված չլինելով շկուաների (գլորոցների) և տեսակների (ժանրերի), ներկայացնում են մի անկարգ, քառասլիկ կուտակում, մի պատահական հավաքածու ամեն տեսակ ժանր և շկուա ներկայացնող նկարներին:

Որքան էլ անհաջող լինեի առաջին փորձը, ամուսնամենայնիվ կովկասյան նկարիչների առաջին պատկերահանդեսը մի հաջվեհարդար էր, որտեղ լուրաքանչյուր նկարիչ մյուսի համեմատությամբ ստուգում էր իր աշխատանքները և մյուսների փորձի կամ թերությունների հիման վրա վերանայում իր գործերը:

Այդ առանձնապես անհրաժեշտ էր Բաշինջաղյանին, որը մինչև այդ հանդես էր գալիս իր անհատական ցուցահանդեսներով և կրում էր այդ միայնակության հետ կապված բոլոր դժվարությունները: Այժմ նա հանդես էր գալիս տասն այլ նկարիչների հետ և չնայած նրանց ստեղծագործական տարերքի, ընդունակությունների և ուղղությունների տարբերությանը, նա սիրով, ուշադիր դիտում և ուսումնասիրում էր նրանց փորձը: Նա հայրենի բնության տեսարանների պատկերներում որոնում էր նոր հնարավորություններ՝ իր ձգտումները գեղարվեստական բարձր ձևի մեջ արտահայտելու համար:

1888 թ. գարնանը Բաշինջաղյանը մեկնում է Բաքու և այնտեղ կազմակերպում իր ստեղծագործությունների նոր, Բաքվում երկրորդ պատկերահանդեսը: Այս անգամ նա Բաքվի հասարակությունը ներկայացնում է մի շարք նոր պատկերներ, որոնցից հասարակության ուշադրությունն են գրավում «Միքայել Նալբանդյանի տնակը», «Իօրա գետը լուսնյակի գիշերին», «Զմեռը Վրաստանում», «Արարատ», «Սեանա լիճը», «Հրդեհի մեջ», «Անիո միջնա-

րեղը, «Պողկոմոկի գետի հովիտը», «Ախուրյան գետի դաշտը լուսինը ծագելիս», «Տեսարան Դաղստանից», «Փոստի կայանը Ռազմալիրական ճանապարհին», «Փոստի կայանը լուսնյակի գիշերին», «Պելզաժ կեչիով» և այլն: Այս անգամ նկարչի նկատմամբ հասարակությունը հանդես է բերում ավելի մեծ հետաքրքրություն, քան 1885 թ. պատկերահանդեսի ժամանակ: Նրա ցուցահանդեսը օրական հաճախում են 45—50 մարդ և երկու շաբաթվա ընթացքում այցելուների թիվը անցնում է 600-ից: Դա Բաքվի համար կարևոր երեույթ էր: Հետաքրքրությունը կերպարվեստի նկատմամբ այստեղ ևս տարեց-տարի աճում է: Ցուցահանդեսից դնվում են «Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թվականին», «Արարատ», «Սեանա լիճ» և մի քանի այլ պատկերներ: Նկարիչը բավարարվում է նյութապես և արժանանում բարոյական խրախուսանքի:

Նկարչի այս հաջողությունը պայմանավորված էր նախ և առաջ նրա առաջադիմությունով: Այս ցուցահանդեսում ներկայացրած մի շարք պատկերները ցույց էին տալիս բնության խորադնին՝ ուսումնասիրության և ճշմարտացի պատկերման անառարկելի նվաճումները: Այդ պատկերներում, մասնավորապես «Կեչիներ» էտյուդի մեջ (1886) և, մանավանդ, «Պելզաժ կեչիով» պատկերում (1888) դրսևորվել է Բաշինջաղյանի այս շրջանի համար բնորոշ ինքնատիպ գիծը՝ բնության նկատմամբ ճանաչողական մոտեցումը: Նկարիչը բնությունը ճանաչելու և ճշմարտացիորեն պատկերելու համար գիտնականի բարենպոյտությամբ խորադնին ուսումնասիրում է բնության ամեն մի առարկան՝ աշխատելով որքան հնարավոր է ճիշտ վերարտադրել բոլոր մանրամասնությունները: «Պելզաժ կեչիով» պատկերի մեջ, օրինակ, նկարիչը համառորեն ձգտել և վերադասարան է ալն ամենը, ինչ կազմում են կեչի ծառի առանձնահատկությունները՝ փայտի տեսակը, կեղևի, ճեղքվածքի, տերևների, զետնի խոտերի, ծաղիկների, քարերի, չոր փայտերի առարկայական հատկությունները՝ պնդությունը, ծավալանությունը և տարբերությունները: Նա, փաստորեն, տալիս է այդ ծառի բնության, այսպես կոչված, նրա անատոմիայի մանրագնին ուսումնասիրությունը:

Ուշագրավ է այն, որ այդպիսի մանրամասնությունների պատկերումը չի կատարված արհեստավորի անտարբերությամբ: Բաշինջաղյանը շատ հեռու է փաստագրությունից, անկենդան չորությունից և նատուրալիզմից, որոնք անխուսափելի են նման դեպ-

քերում: Բնության մանրամասնութիւնների պատկերումը շրջապատի մանրադնին ուսումնասիրութեան արդունք է: Դա մեծապես նպաստում է նկարչին՝ թոթափելու ակադեմիական դպրոցից եկող և դեռևս նրա ստեղծագործութիւնների մեջ արտահայտվող ուժմանտիկական հրապուլլը ու էֆեկտալնութիւնը, որոնք քննադատութեան են ենթարկվում ժամանակի թէ՛ հալ և թէ՛ ոռւս գեղարվեստական քննադատութեան կողմից:

Գ. Բաշինջաղյանի ինքնատիպ տաղանդը 80-ական թվականներին զարգանում է բնութեան ուսումնասիրութեան հիման վրա: Գիտական բարենթղուլումը առարկաների մանրամասնութիւններն ուսումնասիրելն ու պատկերելը նրան ավելի են մոտեցնում բնութեանը: Այստեղ կարևոր նշանակութիւն ունի նկարչի ակտիվ վերաբերմունքը շրջապատող աշխարհի նկատմամբ: Բաշինջաղյանի ստեղծագործութիւններում բնութեան մանրադնին պատկերումը հագեցված է բնութեան կենդանի զգացողութեամբ: Ձևերի հստակ վերարտադրումը, ամուր, հաստատուն գծանկարը, հիմնականը երկրորդականից անշատելու և ցցուն, ակնառու դարձնելու կարողութիւնը այն ուշադրով կողմերն էին, որ ձեռք էր բերում նկարիչը համառ, աքնաքան ստեղծագործական աշխատանքի պրոցեսում:

Իր արվեստը ժողովրդի լայն զանգվածներին ծանոթացնելու և նրանց կողմից լայնորեն ճանաչվելու նպատակով Բաշինջաղյանը հունիսի 12-ին փակելով իր ցուցահանդեսը՝ մտադրվում է գնալ Շամախի, Շուշի, Գանձակ, Երևան և այլ քաղաքներում ևս կադմակերպել ցուցահանդեսներ: Սակայն, ինչպես երևում է, նյութական միջոցներ չունենալու պատճառով, չի կարողանում կենսագործել իր ցանկութիւնը և հետաձգելով այդ ճանապարհորդութիւնը մի ալլ առիթի, վերադառնում է Թիֆլիս: Այստեղ նա նկարում է «Ախթամարի ծովափը» և ալլ պատկերներ, որոնք հերթականորեն ցուցադրում է քաղաքի գլխավոր փողոցների վրա եղած խանութների ցուցափեղկներում, որովհետև պատկերներ ցուցադրելու ալլ վայրեր չկային այն ժամանակ:

* * *

1889 թ. փետրվարին Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակի վրա գտնվող «Կովկաս» հյուրանոցի տակ, ծխախոտափառա խանութի ցուցափեղկում անցորդները տեսնում են մի նոր մեծ պատկեր, որը գրավում է բոլորի ուշադրութիւնը: Դա կոչվում էր «Աշուն», և տեսնողներն իսկույն ճանաչում են հեղինակին: Պատկերը ներկա-

լացնում էր լեռնալին տեսարան՝ մի բարձրավանդակի վրա սալի լալն ճանապարհ, որի երկու կողմերում երևում են մի քանի հսկա թթենիներ՝ մի ժամանակ ալգտեղ եղած անտառի մնացորդները։ Աջնան գունդգոլն տերևները թափվել են դեղնած խոտերի վրա և ճանապարհով անցած սալերի անիվների աղուրների մեջ։ Այդ պատկերը մեղ չի հասել։ Նրա մասին ժամանակակից մի թերթ գրում է, որ փողոցով անցնող մարդիկ հավաքվում էին այն ցուցափեղիկի առաջ, ուր դրված էր պատկերը, երկար դիտում, վրձում իրար հետ, մտքեր փոխանակում նրա մասին։ Դա նշանակում է, որ Բաշինջաղյանի արվեստը մտնում էր ժողովրդի մեջ, առիթ տալիս խորհելու հայրենի բնության մասին, սեր և հետաքրքրություն ստեղծում բնության դեղատեսիլ պատկերների նկատմամբ։

Այդ նույն օրերին Բաշինջաղյանի պատկերներն արժանանում են հասարակության ավելի ջերմ ու ցնծագին ընդունելությանը։ Փետրվարի 11-ին, աղնվականների թատրոնում կազմակերպվում է ներկայացում հօգուտ Ռուսաստանում սովորող հայ չքավոր ուսանողության։ Ներկայացումից հետո տեղի են ունենում երգեր և արտասանություններ։ Նույն երեկոյան, իբրև երեկույթի գեղարվեստական համարներից մեկը, բնմ են բերում նկարիչ Բաշինջաղյանի մի քանի պեղածները, որոնք, ինչպես հաղորդում է մամուլը, Շնիրկա եղողների ծափահարություններին արժանացան։ Այն ժամանակ հայկական թատրոնները և համերգային դահլիճները չունենալով ալժամյան թատերական դեկորացիաներն ու գեղարվեստական ձևավորման ալլ հարմարանքներ, երբեմն օգտագործում էին նկարիչների պատկերները։ Կոմպոզիտոր Կարա-Մուրզայի երգեցիկ խմբի 1885 թ. կայացած համերգի ժամանակ բնմը զարդարում են Բաշինջաղյանի պեղածալին պատկերներով։ Մի ալլ ներկայացման ժամանակ Բաշինջաղյանը քանդակագործ Խոջորովիչի հետ իր պատկերները ցուցադրում է թատրոնի բնմի վրա։

Օգտագործելով բոլոր այն միջոցները, որոնք կարող էին նրան հնարավորություն տալ ցուցադրվելու, Բաշինջաղյանը ոչ միայն լայնորեն ճանաչվում է ժողովրդի տարբեր խավերի կողմից, ալլև սիրվում է ինչպես հայ, նույնպես և ռուս ու վրաց հասարակության կողմից։ Հասարակության ջերմ վերաբերմունքը նոր լիցք է տալիս նրա հետագա բեղմնավոր աշխատանքին։

Այդ ժամանակ նա ստեղծագործում է նոր պատկերներ։ Դրանցից մեկը ներկայացնում է Ռուսթավելու Ելիզբենավորք պոեմի հերոսներից Նեստան Դարեջանի պատմությունը, իսկ

մյուսը՝ «Սևանա ծովը հանդարտ ժամանակ»։ Ավելի ուշագրավ է եղել «Յորենի արտը» պատկերը, որի միայն լուսանկարն է մեզ հասել։ Արտի կեսը հնձված է արդեն և տեղ-տեղ խուրձեր են կանգնեցրել, իսկ մնացած կեսի ոսկեգույն հասկերը փալլում են մալր մտնող արեգակի ճառագայթների տակ։ Արդ պատկերի հիման վրա «Մշակը» նկատում է, որ «երիտասարդ նկարիչը մի քանի տարվա ընթացքում մեծ առաջադիմություն է արել իր արվեստի մեջ, միշտ հավատարիմ մնալով իր մի անգամ ընտրած ժանրին՝ բնության հանդարտ և խաղաղ տեսարաններ նկարելուն»¹։

Գ. Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Դարյալի կիրճը» ու «Սահահինի ձորը գիշեր ժամանակ» պատկերները։ Արդ, ինչպես և ընդհանրապես նրա գիշերային պահ պատկերող նկարները տեսնելով և ոգևորվելով՝ Ալ. Մատուրյանը 1889 թ. գրում է մի բանաստեղծություն «Պատկեր» վերնագրով ու նվիրում Բաշինջաղյանին.

Խորին գիշեր է՝ հոգնած, վատակած
Երկիրը, որպես քրտնաջան մշակ,
Քնած է անդորը, ասես մռայցած
Յերեկվա անվերջ հոգսերն ու տանջանք...

Եվ չի վրդովվում ոչ մի արարած
Մայր երկրի այդ մեղմ ջինջը անուշիկ,
Պաղաղություն է չորս կողմը տիրած—
Լուռ է բնություն, լուռ է և՛ երկինք։

Եվ աստղադարձ պայծառ եթերում
Հանդարտ լողում է նազելի լուսին,
Եվ բուռն սիրո հուրը աչքերում՝
Օրոր է կարգում բազմանինջ երկինք։

Այս շրջանում Բաշինջաղյանը զբաղվում է նաև հասարակական գործունեությամբ։ 1888 թ. նա երիտասարդ գրող Ալ. Շիրվանզադեի հետ ընտրվում է Բաֆթու անունը հավերժացնող հանձնաժողովի անդամ, իսկ 1889 թվականին՝ հրատարակչական հանձնաժողովի անդամ և ակտիվ մասնակցություն է ունենում նրանց աշխատանքներին։

Գ. Բաշինջաղյանին հուզում են նաև հասարակության գեղարվեստական կրթության և դպրոցի հարցերը։ 1889 թ. վերջերին նա մի քանի հոդվածներ է գրում հասարակության գեղարվեստա-

¹ «Մշակ», 1889, № 103։

² Ալ. Մատուրյան, Երկեր, 1948, էջ 34։

կան ճաշակի և դաստիարակութեան հարցերի մասին: Նա ասում է, որ մեր հասարակութեան ճաշակը դեռևս բերտ է: Ահա Թիֆլիսի հինավուրց Բեթղեհեմ եկեղեցին, որը ամբողջապես կառուցված է Ալեքսի կապտագույն գեղեցիկ ներստաշ քարից, սակայն այժմ այդ բոլոր ներստաշ քարերը, բոլոր քանդակներն ու արձանագրությունները եկեղեցու հալլերի կարգադրութեամբ ծածկվում են թանձր սպիտակ լուղաներկի տակ, ահպես որ նախկին Բեթղեհեմը թվում է, թե ապազ դարձել է թղթից շինած մի թեթի խաղալիք՝ Այդ նույնը կատարվում է նաև քանդակագործութեան նկատմամբ: Մեր առատաձեռն պարոնները, — գրում է Բաշինջաղյանը իր հոդված-նամակներից մեկում, — իրենց հանդուցյալներին ոչինչ չինախելու համար, չեն բավականանում խեղճ քանդակագործի ճարտարութեամբ, որ անթիվ զարդեր է դուրս բերել կոպիտ քարի միջից: Մեծ մասամբ քանդակագործի արհեստանոցից դուրս բերելուն պես հանձնում են ներկարաններին, որոնք այս գեղարվեստական աշխատությունը անողորմարար թաղում են իրենց փալլուն լուղաներկերի տակ՝:

Ինչ վերաբերում է նկարչության մասին արդ՝ «առատաձեռն պարոններին»՝ հալ բուրժուաների ունեցած հասկացողություններին, ապա այստեղ արդեն Բաշինջաղյանը անողորմ ծաղրի է ենթարկում նրանց: Մոտիկ մեր արիստոկրատների սալոնները և կոնսենս թանկագին կապերտների և ուրիշ կահ-կարասիքի թվում օլեոգրաֆիական անճոռնի նկարներ, որոնք անշուշտ որևէ ամսագրի պրեմիաներ են: Եվ այս մի քանի կոպիկ արժեք ունեցող նկարները դրված են թանկագին ոսկեզօծած շրջանակների մեջ: Այս իրողությունը պարզ բացատրում է սալոնատեր պարոնի հասկացողությունն ու ճաշակը: Նա կախ է անում պատկերներ լոկ նրա համար, որ նույնը տեսել է ուրիշի դահլիճում: Իսկ ինչ վերաբերում է շրջանակին, պետք է ենթադրել, որ անձամբ գնացել է արհեստանոց, ընտրել է լավ տեսակը և պատվիրել է: Բերելով հասարակության վերնախավի՝ բուրժուական դասակարգի մարդկանց կոպիտ ճաշակի նման օրինակներ, Բաշինջաղյանը գրում է, որ ժողովրդի մեջ գեղարվեստական ճաշակը զարգացնելու, աշխարհացնելու և առաջ մղելու համար անհրաժեշտ է նրան ցույց տալ գեղարվեստը և բացատրական աշխատանք տանել: Մեր ժողովուրդը շատ ընդունակ է ամեն բան շուտով հասկանալու և ըմբռնելու,

¹ Գ. Բաշինջաղյան. Նկարչի նամակները, «Մուրճ», 1889, № 11, էջ 1707—1709:

բայց չէ որ նախ անհրաժեշտ է ցույց տալ ու հասկացնել: Բաշինջաղյանը բերելով ժողովրդի մեջ ինքնաբերական ժողովրդ ու զարգացող արվեստների օրինակներ, գրում է. «Ո՞վ մեզանից առիթ չի ունեցել լսելու մեծ հատուկյամբ և զգացմունքներով չի նվազածությունը տեղական պարզ դործիքների վրա, կամ ո՞վ մեզանից չի լսել մետաղական աղնիվ, հարուստ ձայնը գլուղական խնճուղների: Վերջապես ո՞վ մեզանից չի հանդիպել բնական երաժիշտների, նկարիչների կամ քանդակագործների: Մեր հրաշալի բնությունը չի զլանում ստեղծելու գեղարվեստագետներ, բայց մենք՝ անշնորհակալ զավակներս, մեր անհասկացողության շնորհիվ նրանց մեռցնում ենք»:

Անդրադառնալով ժողովրդի ստվար խավերում նկարչության նկատմամբ եղած աղոտ պատկերացումներին՝ Բաշինջաղյանը գրում է. «Են չեմ կարող մեղադրել, որ նա չի հասկանում թե մի երաժշտական, նկարչական կամ քանդակագործական հեղինակության մեջ կարելի է կարգալ, ինչպես գրքի մեջ մի ամբողջ բանաստեղծություն, մի ողբերգություն, մի կատակերգություն և այլն...: Ես չեմ կարող մեղադրել հասարակությանը: Եվ իրոք, ի՞նչ իրավունքով, պետք է պահանջել հասարակությունից այն, ինչ որ նա չի ստացել ոչ ոքից»:

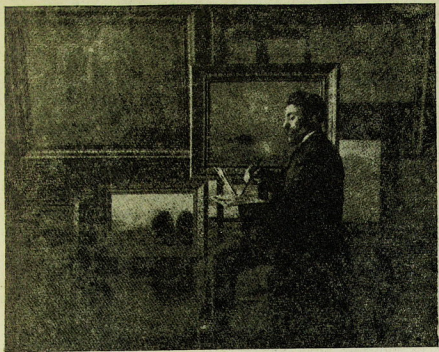
Այստեղից էլ բխում է գեղարվեստը, տվյալ դեպքում նկարչական ստեղծագործությունները ժողովրդի մեջ տարածելու, նրա լայն խավերին ցույց տալու, ծանոթացնելու, բացատրելու և նոր սերնդին, հատկապես երիտասարդությանը, աշակերտությանը նկարչական-գեղարվեստական կրթության տալու նրա պահանջը: Բաշինջաղյանն այստեղ գրում է, որ քաղաքակիրթ երկրների բոլոր միջնակարգ և ստորին ուսումնարաններում նկարչությունն անհրաժեշտ առարկա է: «Եվ այս բոլորը ոչ թե այն մտքով է, որ լուրաքանչլուր աշակերտ նկարիչ դառնա, այլ նրանց զգացմունքներն ու ճաշակը զարգացնելու, նրբացնելու նպատակով է: Նկարիչը բերում է օրինակներ, որպեսզի ցույց տա, թե քաղաքակիրթ երկրներում զայն ամբողջ, որից նոքա (հանճարեղ նկարիչներն ու քանդակագործները—Մ. Ս.) դուրս են եկած, այնքան առաջադիմություն է արել, որ օրեցօր բազմացնում է գեղարվեստների դպրոցները, գեղարվեստը գիտության հետ զուգընթաց տանելու նպատակով: Բաշինջաղյանը ելնում է այն սկզբունքից, որ առաջադիմության համար անհրաժեշտ է նաև հոգու և զգացմունքների

ներդաշնակ զարգացում, քանի որ «գեղարվեստը զարգանում է քաղաքակրթության և առաջադիմության հետ»:

Նկարիչը ցավով է նշում, որ այն ժամանակվա պայմաններում հալ իրականության մեջ նկարչական-գեղարվեստական դպրոցներ ունենալու «մասին մտածելը ցնորք է», ուստի խնդիր է դնում, որ գոնե «մեր միջնակարգ դպրոցներում գիտակցորեն ավանդվի նկարչությունը»:

Բաշինջաղյանի վերոհիշյալ մտքերն ու գիտողությունները սերտորեն կապված են նրա հասարակական գործունեության հետ և կազմում են հալ ժողովրդի առաջադիմության և լուսավորության համար գեմոկրատական խավերի կողմից մղվող պայքարի բաղկացուցիչ մասը: Նա հետադալում ևս հանդես է գալիս նմանօրինակ հողվածներով և հրապարակային ելույթներով՝ իր ակտիվ մասնակցությամբ նպաստելով հասարակության առաջադիմությանը:

Ժողովուրդների առաջադիմության և նրա լուսավորության համար գեմոկրատական խավերի մղած պայքարում կարևոր նշանակություն են ստանում նկարչի պատկերահանդեսները, որոնք համարյա ամեն տարի կազմակերպվում են Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում:



Գ. Բաշինջադյանն իր աշխատանքում



ՎԵՐՆԼՔԻ ՈՒ ԾԱՂԿՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ

1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանի անձնական ու ստեղծագործական կյանքում տեղի են ունենում որոշ փոփոխություններ: 1890 թ. նա ամուսնանում է նկարիչ-գրաֆիկ Հովհաննես Բաթանյանի աղջկա՝ Աշխեն Բաթանյանի հետ, որից ունենում է հինգ զավակ՝ երեք տղա (Լևոնը, Զաքարը և Արմենը) և երկու աղջիկ (Արփիկն ու Գալանեն): Այդ ամուսնությունը և նոր, ընտանեկան կյանքը մինչև այդ միայնակ ապրող նկարչի համար ստեղծում են հավասարակշռված, նորմալ կյանք և նոր պահանջներ՝ ստեղծագործական աշխատանքով ընտանիքի կարիքները հոգալու համար:

1890-ական թվականները դառնում են Բաշինջաղյանի ամենաբեղմնավոր և ստեղծագործական կյանքի ծաղկման տարիներ: 1890—1900-ական թվականների սկզբներին նա ստեղծում է իր լավագույն պատկերները, որոնք մեծ պատիվ են բերում ոչ միայն նկարչին, այլև հալ արվեստին: Այս շրջանում նա առավելապես ճանաչվում է որպես պեյզաժ-պատկերի նշանավոր վարպետ:

1890 թ. սկզբներին Բաշինջաղյանը մտադրվում է կազմակերպել իր ստեղծագործությունների նոր պատկերահանդես: Այդ մասին նույնիսկ հայտարարություն է հրապարակում: Սակայն այդ ժամանակ որոշվում է բացել Կովկասյան նկարիչների նոր ցուցահանդեսը, որի պատճառով նա ստիպված է լինում հետաձգել իր մտադրությունը:

Կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունների երկրորդ ցուցահանդեսը բացվում է 1890 թ. հունվարի 21-ին, կիրակի օրը, Թիֆլիսի Փառքի տաճարում: Ցուցահանդեսին այս անգամ մասնակցում են արդեն 35 նկարիչ, որոնցից 16-ը Կովկասում մշտական բնակություն հաստատած նկարիչներն էին (Զանկովսկի, Կոլչին, Բաշինջաղյան, Հմ. Հակոբյան, Հ. Շամշինյան, Գաբաս, Խո-

դորովիչ), իսկ մյուսները Կովկաս եկած հայ, ռուս և օտարազգի նկարիչների (Լոնգո, Մարդերոսո, Արտազյան, Կեպեն, Նովակ, Սոլովյով, Բոգդանով և ուրիշներ)։ Դրանք էլ հենց կազմում են Բաշինջաղյանի այն շրջապատը, որի մեջ ապրում, շփվում և ստեղծագործում էր նա 1890-ական թվականների սկզբներին։

Այս ցուցահանդեսը, ուր ներկայացված էր ավելի քան 200 նկար և քանդակ, առանձնապես նշանակալից նոր բան չի բերում նախորդի համեմատությամբ։ Յուցադրված գործերի զգալի մասը, ինչպես վկայում են ժամանակակից թերթերը, ներկայացնում էր իրականության պատկերի վերարտադրումը։ Ցուցահանդեսն ակնառու կերպով ցույց է տալիս, որ կովկասյան մի շարք նկարիչներ աշխատելով տարբեր ժանրերով՝ չեն կարողանում խորանալ իրենց արվեստի մեջ և թալթ պատճառով էլ,—ինչպես գրում է ՎՄՁակը,— ոչ մի ձևի մեջ կատարելապես չեն հաջողվում։ Մինչդեռ, ինչպես նկատում է նույն թերթը, Բաշինջաղյանը սկզբից իսկ ընտրելով պելլագաթային ժանրը՝ հետզհետե խորացնում և զարգացնում է իր արվեստը։

Նկատի ունենալով այդ վիճակը, Գր. Արծրունին, որի կարծիքով «Մամուլը պետք է ավելի առաջնորդել շատա նկարիչներին», ցուցահանդեսի բացումից 10 օր հետո հանդես է գալիս մի առաջնորդող հոդվածով, որով մի շարք խնդիրներ է դնում նկարիչների առաջ։ Կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունները գնահատելով այն տեսակետից, թե որքանով պատկերը մոտ և հարազատ է իրականությանը, Գր. Արծրունին նկարիչներից պահանջում է. 1. Պետք է մասնավորել իր ուժերը նկարչության մի որոշ ժանրի մեջ։ 2. Պետք է իմանալ բնութվունը դիտել և նրան ուսումնասիրել։ 3. Պետք է շնորհ ունենալ տպավորվել բնության իրական ճշմարտությամբ և վերջապես 4. Պետք է այնուամենայնիվ, ստրկաբար չհետևել բնութվաճը, լրացնել բնութվունից ընդունածը, ուղեղի մեջ դրոշմված մտապատկերները՝ իր անհատական ստեղծագործական ոգով։ Եթե դրա համար,— շարունակում է նա,— ինչպես և մարդկային գործունեության ամեն մի ասպարեզում, պետք է իր մեջ կոչում զգալ դեպի նկարչությունը և ոչ թե... ընտրել նկարչությունը, միմիայն որպես հաց տվող արհեստ¹։

Կովկասյան նկարիչների այս ցուցահանդեսը, և նրա հիման վրա գրված քննադատական վերոհիշյալ հոդվածը անկասկած ունե-

¹ «ՄՁակ», 1890, № 12—14։

ցան իրենց գրական հետեանքները: Այդ ցուցահանդեսը նախ և առաջ կովկասյան նկարիչների ուժերի համար ծառայեց որպես մի նոր, ավելի լայն համախմբվածութիւն, որտեղ լրիվ երևացին նրանց և՛ հաջողութիւնները և՛ թերութիւնները: Յուցահանդեսը հնարավորութիւն տվեց հրապարակ գալու մի շարք նոր երիտա-սարդ նկարիչների (Հմ. Հակոբյան, Արտազյան, Գաբաս) և շփվե-լու իրար հետ:

Ստեղծագործական այդ շփումը նշանակալից ազդակ հանդի-սացավ նաև Բաշինջաղյանի համար: 1890 թ. Բաշինջաղյանը ստեղ-ծագործում է բազմաթիւ նոր գործեր, որոնք պարբերաբար հրա-պարակ է հանում ցուցահանդեսներում: Մասնւր նշում է «Լուսնի ծագումը», «Ձմեռը հարավում», «Գիշերը Սև ծովում», «Անձրևից առաջ», «Կարժակ», «Էճի ափը», «Լուսնյակ», «Գիշեր Քուս գետի վրա», «Սոճիների անտառը Մանգլիսում», «Ալազանի հովիտը» և այլն: Նրա ստեղծագործութիւնների թեմատիկայում կարեւոր տեղ է գրավում հայրենի երկիրը: Նա նկարում է «Արաքս գետը գիշեր ժամանակ», «Սանահինի շրջակայքից», «Արարատ», «Անձրե-վային օր», «Սեանա լճում», «Դերեգ գետը գիշեր ժամանակ» պատ-կերները:

1890-ական թվականների սկզբներից Բաշինջաղյանը մաս-նակցում է նաև Պետերբուրգի ռուս նկարիչների ցուցահանդես-ներին: Ռուսական գեղարվեստական աշխարհի հետ շփվելու, ռու-սական ռեալիստական նկարչութիւն լավագոյն տրադիցիաները հալ ազգային արվեստի զարգացման համար օգտագործելու նպա-տակով, ինչպես նաև հիանալիորեն հասկանալով, թե որքան մեծ դեր կարող է խաղալ կերպարվեստը հալ և ռուս ժողովուրդների կապերի ամրապնդման գործում, Բաշինջաղյանը բազմիցս խնդիր է դնում կազմակերպել կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսներ Մոսկվայում և Պետերբուրգում: «Մոսկվայում և Պետերբուրգում կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսներ կազմակերպելու գաղա-փարը շատ անգամ է ծագել Թիֆլիսի նկարիչների շրջանում,— գրում է նկարիչ Դ. Պախոմովը 1899 թ. Թիֆլիսի Գեղարվեստա-կան ընկերութիւն 25-րդ տարեգարծի առթիւ հրապարակած մի հոդվածում,— առաջին անգամ 1885 թ. այդ հարցը բարձրացնում է նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը¹:

¹ «Искусство и художественная промышленность», 1899, стр. 458, Д. Пахомов, «25 лет Тифлисского художественного общества».

1880—1890-ական թվականներին ռուս նկարիչների մոսկովյան և պետերբուրգյան ցուցահանդեսներին մասնակցում են առանձին մի քանի հայ նկարիչներ (Վ. Սուրենյան, Գ. Բաշինջաղյան, Ե. Թադևոսյան) և Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանողներ (Խ. Տեր-Մինասյան, Դ. Օքրոյան և ուրիշներ)։ Ուշագրավ է հետևյալը։ Հայ նկարիչները մասնակցում են ոչ թե մեկ, այլ մի քանի և իրարից գեղարվեստական սկզբունքներով և ուղղությամբ տարբեր նկարչական ընկերությունների կազմակերպած ցուցահանդեսներին։ 1890 թ. Բաշինջաղյանը մասնակցում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի ցուցահանդեսին, իսկ 1891 թ. փետրվարին Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի շենքում «Նկարիչների փոխօգնության ընկերության» կազմակերպած ցուցահանդեսին Բաշինջաղյանն ուղարկում է երեք պատկեր (Վառնյակ գիշերը, Վեռան գազաթները և Վերքեզ գետը գիշեր ժամանակ), որոնք հաջողություն են գտնում և անմիջապես վաճառվում։ Ժամանակակից մամուլը և գեղարվեստական քննադատությունը գովասանքով են խոսում այդ պատկերների ու նկարչի վարպետության մասին, անելով նաև որոշ գիտողություններ։ Օրինակ, «Մոսկովսկիե Վեդոմոստի» լրագրի Պետերբուրգի թղթակիցը գովասանքով խոսելով հայ նկարչի վերոհիշյալ ստեղծագործությունների մասին՝ նկատում է, որ հարավային մոլթ գիշերվա պատկերումը, լուսնյակի շողերի արտափայլումը ջրի մեջ և մոլթ երկնքի վրա աստղերի պայծառ փայլը Գ. Բաշինջաղյանի մոտ այնպիսի ճշմարտություններ են պատկերված, որի էֆեկտը թեև հիացնում է գիտողին, սակայն չպետք է տարվել նրանով։

«Ռուսսկոյե օբոզրենիե» ամսագրի 1891 թ. հուլիս համարում քննադատ Մ. Սոլովյովը, Վառնյակ գիշերը և Վերքեզ գետը գիշեր ժամանակ պատկերների կապակցությամբ գրում է. «Վաղուց է ինչ չէր պատահում տեսնել հարավային տաք, սև գիշերվա այդպիսի պոետական և ճշմարիտ վերարտադրում, լուսնյակի այդպիսի ոսկեգոծ լույսը բարձր երկնակամարի վրա։ Այդ թավշյա մթության թովիչ հրապուրը, շողշողացող ադամանդյա աստղերի և ոսկեգոծ փայլի արտացոլումը ուղրապատույտ գետակի ծիանքի մեջ տրված են այստեղ այնպես, ինչպես առիթ չենք ունեցել տեսնել այդպիսին նույնիսկ գիշերային լուսավորությունը պատկերող այնպիսի վարպետների մոտ, ինչպիսին են պ. պ. Լագորիոն և Ալվազովսկին»¹։

¹ «Русское обозрение», 1891, июль, стр. 160—161. М. Соловьев, Русское искусство в 1890—1891 гг.

Նշելով հայ նկարչի գրական կողմերը՝ հողածագիրը միաժամանակ խորհուրդ է տալիս նրան չտարվել այդպիսի էֆեկտային սյուժեներով:

Ռուս նկարիչների միջավայրում Բաշինջաղյանի ունեցած հաջողություն հետևանքը եղավ այն, որ նա ակադեմիական առաջիկա ցուցահանդեսին նոր պատկերներ նկարելու համար պատվերներ ստացավ: Բաշինջաղյանը ձեռնամուխ է լինում նոր ստեղծագործություններին: Նա խորապես դիտակցում է, որ այդ պատվերները, ինչպես և մամուլի, գեղարվեստական քննադատություն խրախուսանքն ու դիտողությունները ավելի մեծ պահանջներ են դնում իր առաջ: Նա 1891 թ. ընթացքում նկարում է նոր պատկերներ, որոնցից առանձնապես հիշվում են մեզ չհասած «Թիֆլիսի շրջակայքը լուսնյակ գիշերին» (Օրթաճալալի կողմը), «Անտառ», «Դուռ գետի մի տեսարան Սոդանյուլի կողմից» և «Առավոտը սոճիների անտառում»: Գր. Արծրունին նկարչի արվեստանոցում տեսնելով «Թիֆլիսի շրջակայքը լուսնյակ գիշերին» պատկերը գրում է. «Մենք վստահությունը կասեմք, որ Բաշինջաղյանի վրձինի տակից դեռևս դուրս չի եկել այդ տեսակ կատարյալ լուղանկար¹: Այդ, ինչպես և «Անտառ» պատկերը, Բաշինջաղյանը պատրաստում է Պետերբուրգի ռուս նկարիչների հերթական 1892 թ. ցուցահանդեսին ուղարկելու համար:

Ռուսական նկարչական աշխարհի հետ Բաշինջաղյանի ունեցած վերահիշյալ կապերը և շփումը, ինչպես նաև ռուսական գեղարվեստական քննադատությունը չէին կարող անհետևանք մնալ և որևէ չափով չնպաստել հայ նկարչի գեղարվեստական համոզմունքների մշակմանը: Միտասարդ նկարիչ Բաշինջաղյանի առաջադիմությունը գործում կարևոր նշանակություն են ունենում նաև հայ հասարակության, մամուլի և կուլտուրայի առաջավոր գործիչների բարոյական խրախուսանքն ու նրանց օգտակար դիտողությունները:

Հովհ. Թումանյանը տեսնելով Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները՝ առանձնապես հիացած է մնում «Դեբեդ գետը գիշեր ժամանակ» պատկերից: Հայտնի է նրա մի բանաստեղծությունը՝ գրված այդ առթիվ (1890), որի մեջ նա բարձր է գնահատում նկարչի արժանիքները, միաժամանակ դիտողություն անելով նրա պնդաժների բովանդակության, գաղափարական նպատակասլացության կապակցությամբ: Հովհ. Թումանյանի այդ բանաստեղծ-

¹ «Մշակ», 1892, № 7:

Ժողովուրդը կոչվում է ճնկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» նկարի առջև¹։ Դիմելով նկարչին՝ բանաստեղծն անվանում է նրան արտիստ, որը «քաջերի այս ձորն ահարկում», Դերեգ գետի ձորը իր բնավալից կարողացել է նմանօրինակ փոխադրել կտավի վրա... Մեծ է արդարև, մեծ է քո հոգին»,—գրում է նա Բաշինջաղյանին, որ նկարիչն արդպես վարպետորեն ընդգրկել է այդ խոր ձորի ժայռերն ահագին, փալլուն ծփանքով գետը, հարավային աստղալից երկնակամարը և համատարած խավարն առեկի... Այդ մթին գիշերվա լուռ հանգստությունը խորին հանգիստ է պատճառում մարդուն և իրեն՝ բանաստեղծի հոգուն։ Այդ տեսակ հանգստությունը նշել է և Ալ. Մատուրյանը իր վերը բերված բանաստեղծություն մեջ։ Սակայն Հովհ. Թումանյանին այդ, ինչպես երևում է, չի բավարարում։

Բանաստեղծության երկրորդ մասում Հովհ. Թումանյանը գրում է, որ եթե նկարիչը ծանոթ լիներ այդ ձորի խրճիթում ապրող բնակչին, կարողանար տեսնել և զգալ նրա չարքաշ վիճակը, ապա նա արդպեսի հանգստություն չէր տա իր այդ պատկերը դիտողին։

Ահա ճնկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» նկարի առջև՝ բանաստեղծությունը։

Արախ՝ոտ, քաջերի այս ձորն ահարկու
 Յուր բնավայրից փոխադրել ես դու...
 Մեծ է արդարև, մեծ է քո հոգին,
 Որ ընդգրկել է ժայռերն ահագին
 Իրենց սեփական խոր մտածմունքով,
 Փրփրուն գետը փալլուն ծփանքով,
 Լուսին-աստղերով կամարը երկնի
 Ծվ համատարած խավարն առեկի...
 Լուռ հանգստություն—գիշեր է մթին.
 Հանգստանում է նաև իմ հոգին։

Բայց ահա այնտեղ, ձորի խորքերում
 Մի մենակ վառվող լույս է երևում.
 Այո՛, մի խուզ կա այն ձորի միջին,
 Դու ճանաչում ես նրա բնակչին...
 Օհ, չես ճանաչում—անծանոթ ես դու,
 Բայց թե գիշերը և նրա հոգու
 Կարողանայիր տեսնել և զգալ—
 Հանգստություն չէիր նայողին դու տալ։

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, 1950, հատ. 1, էջ 53։

Այս բանաստեղծութեան մեջ Թումանյանը դնում է Դերեգի ձորում և հայրենի երկրում ապրող ժողովրդի կյանքի ճանաչողութեան խնդիրը: Դրականութեան, ինչպես նաև արվեստի ժողովրդականութեան մասին արտահայտվելիս Հովն. Թումանյանը միշտ էլ առաջադրել է այն միտքը, որ զրոյը, ինչպես և նկարիչը, պետք է լինի իր հարազատ ժողովրդի սիրտը, նրա վշտերի և ուրախութեան արտահայտիչը, ժողովրդի կյանքի ու պալքարի ճշմարտացի պատկերողը: Հովն. Թումանյանն, այսպիսով, առաջ է քաշում նկարչութեան մեջ սոցիալական հարցեր արծարծելու, պատկերը գեղարվեստապես նպատակասլաց և դրանով իսկ իրականութեանը հարազատ դարձնելու պահանջը:

Այդ պահանջը միանգամայն արդարացի էր և ժամանակին: Ռուսական ռեալիստական նկարչութեանը լավագույն օրինակներ էր տալիս, թե ինչպես պելլագոֆի միջոցով արվում է հասարակութեանը հուզող հարցերի պատասխանը կամ արտացոլում որոշակի դադարներ: Այդ պատկերները հայտնի էին Բաշինջաղյանին: Սակայն պելլագոֆի մեջ սոցիալական հարցերի արտացոլման խնդիրը մինչ այդ Բաշինջաղյանի ստեղծագործութեաններում պատշաճ և որոշակի լուծում չէր գտել:

Հայ կուլտուրայի արագ զարգացումը և հասարակութեան գեղարվեստական պահանջների աճը մի կողմից, մյուս կողմից հայ ժողովրդի առաջ ծառացած սոցիալական որոշ հարցերի անհապաղ լուծման անհրաժեշտութեանը, որը պահանջում էր ժողովրդի հոգեվոր կուլտուրայի բոլոր ձևերի մոբիլիզացիա, չէր կարող հանդուրժել ապոլիտիկութեանը և պելլագոֆի կղզիացումը, ինքն իր համար գոյություն ունենալու փաստը:

Բաշինջաղյանը, իհարկե, հասկանում էր հասարակութեան այդ պահանջը, որի պատկերավոր արտահայտությունն էին Թումանյանի վերոհիշյալ բանաստեղծությունը և մամուլում հրապարակած գեղարվեստական քննադատությունը: Դրանք սրում են նկարչի ուշադրությունը այդ հարցերի վրա և լարում նրա ուժերը գաղափարապես հագեցած և նպատակասլաց պելլագոֆի պատկերների ստեղծելու:

1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանը ավելի համարձակորեն, քան առաջ, հայրենի բնութեանը նայում է, Չերնիշևսկու խոսքերով ասած՝ «տիրոջ աչքով», աշխատելով իր ստեղծագործությունների համար ընտրել այնպիսի թեմաներ և մոտիվներ, որոնց մեջ կարելի կլինի իր ստեղծագործական տարերքին համա-



Աւանք գիշերով. 1894.



պատասխան արտահայտել հայրենի բնության գեղեցկությունը, հարադատությունը, նրա վեհությունը, Հայաստանի ու Կովկասի բնության հրապուրչները: Այս ուղղությամբ նկարչի կատարած աշխատանքներից հատկանշական է «Ձնահալը Կովկասում» պատկերը (1890), որն իր բովանդակությամբ և դուռնակարչական խնդիրներով նշանակալից առաջընթաց է նկարչի կյանքում: Պեղաժը ներկայացնում է Կովկասյան լեռնաշխարհի մի տեսարան դարնանամուտին: Առաջին պլանում, ձախ կողմում նկարիչը պատկերել է 3—4 սոճի, մանր թփեր, որոնցից մի քանիսը, ինչպես և հեռվից երևացող սարերի գագաթները, թեթև լուսավորված են վաղորդյան արևի առաջին ճառագայթներով: Գետինը տեղ-տեղ ծածկված է ձյան փխրուն շերտով, որի տակից և բաց մասերում երևում են կանաչի առաջին ծիլերը: Կոմպոզիցիայի մեջտեղում, օդի մեջ երկվում է լուսնի սկավառակը վաղորդյան մշուշով պարուրված: Խոր ձորի օդային տարածության մեջ ճախրում են թռչուններ, որոնք կարծես ազդարարում են այդ խաղաղ լուսաբացը:

Այս պատկերն, ամենից առաջ, աչքի է ընկնում իր թարմությամբ և պլաստիկական մեծ արտահայտչությամբ, որի շնորհիվ պահպանված է դարնանային բնության կենդանի տպավորությունը: Հստակ գծանկարը, նյութականությունը, բնության առարկայական առանձնահատկությունների վարպետ վերարտադրումը, ընկալման մաքրության և ամբողջականության հետ կազմում են այս պատկերի նշանակալից նվաճումները: Հիանալիորեն օգտագործելով դուռնակարչական իր ողջ վարպետությունը՝ նկարիչն այստեղ հասել է կոլորիտի թափանցիկության և հեռավորությունների ու պլանների խաղաղ ռիթմիկության, որի շնորհիվ վաղ դարնանային ալգարացի տեսարանն այստեղ դարձել է համոզիչ, ակտիվ և ներգործող:

1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանն ապրում է իր ստեղծագործական կյանքի ամենաբեղմնավոր շրջանը: Նրա լավագույն պատկերները դառնում են հասարակության տարբեր խավերի խոսակցության, մտքերի փոխանակության, վեճի, նվիրատվության և նույնիսկ վիճակխադության առարկա¹:

* * *

1892 թ. մարտ ամսին Թիֆլիսի զինվորական պատմական թանգարանում բացվում է կովկասյան նկարիչների երրորդ պատ-

¹ Գ. Բաշինջաղյանի «Ալազանի հովիտը» պատկերը «Աղբյուր» ամսագրի կողմից 1890 թ. վերահ է գցվում և այն շահում է Ազուլիսի հոսաբանաց զրադարանը:

կերահանդեսը, որին Բաշինջաղյանը մասնակցում է Յ նկարով («Ալազանի հովիտը Սղնախի կողմից», «Անձրեից հետո» և «Դիշերը ծովափին»)։ Այդ ցուցահանդեսին հալ նկարիչներից առաջին անգամ մասնակցում է ծովանկարիչ Ա. Շաբանյանը, որը ցուցադրում է ալստեղ մի քանի նկար։ Այս անգամ ցուցահանդեսը լավ ընդունված թվում է գտնում հասարակության կողմից և ունենում է բավական շատ այցելուներ։

Այդ ցուցահանդեսից հետո, մայիս-հունիս ամիսներին, Բաշինջաղյանը մեկնում է Բորժոմի հանգստանալու, որտեղ նրան է ներկայանում երիտասարդ նկարիչ Մնոք Նազարյանը։ Նա նոր էր եկել Պոլսից և ցույց տալով իր գործերը՝ ծանոթանում ու մտերմանում է Բաշինջաղյանի հետ։ Մնոք Նազարյանը Կ. Պոլսից բերել էր պատկերով նկարված մի քանի էտյուդ և հանգուցյալ Պետրոս Աղամյանի դիմանկարը մեռած ժամանակ։ Այդ գործերը դուր են գալիս Բաշինջաղյանին և նա ամեն կերպ խրախուսում ու քաջալերում է նրան, առաջարկելով Մնոք Նազարյանին մնալ Բորժոմում և Թիֆլիսում տեղական մարդկանց նկարելու համար։ Կարճ ժամանակամիջոցում Մնոք Նազարյանը ձեռք է բերում մեծ հաջողություն։ Մարդկանց դիմանկարները չափազանց նման և լավ նկարելու պատճառով նրա շուրջը համախմբվում են բազմաթիվ պատվիրատուներ։ Ալստեղ զգալի դեր է խաղում Բաշինջաղյանը, որն առիթ բաց չի թողնում երիտասարդ, մինչև այդ կովկասյան հասարակությանն անծանոթ հալ նկարչի մասին լավ կարծիք և համբավ ստեղծելու համար։ Պատվիրատուների պահանջները ժամանակին բավարարելու համար նկարիչ Մնոք Նազարյանն աշխատում է առավոտից մինչև երեկո։ Թեև երկար շարունակվել են երկու հալ նկարիչների հանդիպումները և մտերմական հարաբերությունները, եթե այդ ժամանակ սկսված խոլերա հիվանդությունը, որը կառավարության անբավարար միջոցառումների պատճառով տարածվում էր Վրաստանում, պատճառ չգտնար նրանց բաժանմանը։ Բաշինջաղյանն անմիջապես մեկնում է Սղնախ, որը գտնվում էր սանիտարական խիստ հսկողության տակ, իսկ Ե. Նազարյանը շուտով մեկնում է Կովկասից։

Սղնախում Բաշինջաղյանը անց է կացնում ամբողջ ամառը։ Նա մեծ մասամբ լինում է բնության գրկում։ Նա սովորություն ուներ թափառել այդ գավառական փոքրիկ քաղաքի շրջակայքում, լինել հովիվների ու սարվորների մոտ, գիշերել նրանց հետ միևնույն վրանի տակ, կամ հենց բացօթյա, ինչպես նրանք բոլորը,

որպեսզի հնարավորութիւն ունենար ուսումնասիրելու բնութիւնը:

Իր ալդ թափառումների և հալրենի բնութիւնն ուսումնասիրելու ընթացքում Բաշինջաղյանը միաժամանակ հալածում է բազմաթիւ նոր նյութեր, հարստացնում է բնութիւնից ստացած իր տպավորութիւնները և վրձինը ձեռքն է առնում ալդ կուսական վայրերի տեսարանները նկարելու համար: Նա նկարում է մի շարք էտյուդներ Սղնախի շրջակայքից՝ Ալազանի գետի հովտի նոր տեսարաններ և ավարտում է վաղուց սկսած «Մանգլիսի շրջակայքը» մեծակտաւ պատկերը:

Ամբողջ ամառը Սղնախում անցկացնելուց հետո Բաշինջաղյանը, աշնան սկզբներին, երբ արդեն վերացել էր համաճարակի վտանգը, վերադառնում է Թիֆլիս:

* * *

1893 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է մի շարք նոր պատկերներ, որոնցից մեզ են հասել «Ճանապարհ Ախալցխայից Աբասթուման», «Անձրեային օր Արագածում», «Սեւանը գիշերով», «Սեւանի ծովը և կղզին գիշերը» պատկերները և «Ռազմավիրական ճանապարհը», որը դժբախտաբար մեզ չի հասել և որի մասին Ալ. Շիրվանզադեն բարձր գովասանքով է գրում իր մի հոդվածում:

Ալդ նոր պատկերներից իրենց գեղարվեստական արժեքով ու ստեղծագործական պրպտումներով առանձնապէս աչքի են ընկնում «Ճանապարհ Ախալցխայից Աբասթուման» և «Անձրեային օր Արագածում» (Թիֆլիսի պետական համալսարան) պատկերները: «Ճանապարհ Ախալցխայից Աբասթուման» նկարը, որը ներկայացնում է կովկասյան անտառային բնութիւն մի տեսարան, ցույց է տալիս նկարչի համառ որոնումները տեղավայրի տիպական կերպար ստեղծելու ուղղութիւնը: Հեռավորութիւնների որոշ գրաֆիկական լուծումը թեև զգալի չորութիւն է մտցրել պատկերի մեջ, այնուամենայնիւ բնավ չի խանգարել նկարչի մտահղացման բացահայտմանը:

«Անձրեային օրը Արագածում» պատկերը նա նկարել է հյութեղ գունանկարչական միջոցներով: Լեռնային բնութիւն ամեն մի մանրամասնութիւն՝ դաշտային ծաղիկներ, թփեր, գետնին թափված մամուկալ քարեր, հեռավոր անտառի տեսարանը ու Արագած լեռան ձլունածածկ սրածալր գագաթները նկարված են հյութեղութեամբ, նւթականութեամբ և անձրեային օրվա բնութիւն տեսարանի համոզիչ պատկերաստան բնութագրութեամբ:

Իր նոր պատկերների մի մասը, ինչպես և նախորդ տարիների այն դորժերը, որոնք չէին եղել ցուցահանդեսներում, Բաշինշաղյանը ներկայացնում է 1893 թ. հոկտեմբերի 31-ին, Թիֆլիսի ղեկավորական թանգարանում կազմակերպված կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունների չորրորդ պատկերահանդեսում: Այդ պատկերահանդեսը, որին մասնակցում են շուրջ երկու տասնյակ տեղական նկարիչներ մոտ 130 պատկերներով և երիտասարդ ու սիրող նկարիչներ, որոնք ցուցադրում են ալյտեղ 100-ի չափ դորժ, լավ ընդունելություն է գտնում հասարակության լայն խավերում: Մեկ ամսվա ընթացքում ցուցահանդես են այցելում 5000 մարդ, իսկ մինչև նրա փակումը (1894 թ. հունվարի 6-ը), այցելուների թիվը հասնում է մոտ 7000-ի: Նկարչության նկատմամբ հասարակության լայն խավերի արդարյալ հետաքրքրություն Թիֆլիսը երբեք չէր տեսել: «Սա ոչ միայն ուրախալի, այլև հազվագյուտ մի երեույթ է», նշում է «Մշակ» օրաթերթի էջերում ժամանակակից մի լրագրող¹:

Այդ հետաքրքրությունն ու սերը արտահայտվում է նաև գնողականության մեջ: Ցուցահանդեսից գնվում են շատ ավելի աշխատանքներ, քան նախկին ցուցահանդեսներում: Հենց միայն Բաշինշաղյանի ցուցադրած նկարներից գնվում են 10-ը, Զանկովսկուց՝ 3-ը, Հ. Շամշինյանից՝ 2-ը: Մի շարք նկարներ գնվում են նաև մյուս նկարիչներից:

* * *

1894 թ. Բաշինշաղյանը նկարում է ավելի քան 10 պատկեր, որոնք արժեքավոր են ոչ միայն նրա, այլև հալ նկարչության համար:

Այլ Շիրվանզադեն դեռևս արվեստանոցում տեսնելով նրա մի քանի նոր աշխատանքներ, մեծ հիացմունքով է խոսում առանձնապես «Արարատը արեածագին» և «Սեանա լիճը գիշերով» կտաճիկների մասին: Տալով այդ կտաճիկների բովանդակության նկարագրությունը՝ «Սեանա լիճը գիշերով» պատկերի կապակցությամբ իր հոդվածում նա գրում է. «Մարդ մի տեսակ ախորժալի թախիծ է զգում իր սրտում, դիտելով այդ հրաշալի երկինքը և կամա-ակամա մտքով սլանում է դեպի իր կյանքի այն քաղցր ու խորհրդավոր բուպենները, երբ նա աշխարհի իրարանցումից հետո, իր սրբ-

¹ «Մշակ», 1893, № 21:

տում ունեցել է միայն իդեալականը, երբ վերջապես, նա սիրել է և սիրվել... Սեղմում ենք վառ սիրով նկարչի ձեռքը, որ կարողացել է ստեղծել մի այնպիսի տեսարան, որ մարդու միտքը կարող է գեթ քանի մի վայրկյան անշատել կոպիտ իրականությունից: Ույ գիտե՛ս իր տաղանդի ուժով շարժել մարդկային սրտի քնքուշ լարերը, ով գիտե՛ս ոգևորել, նա արժանի է ծափահարություն: Բաշինջաղյանը հոգով բանաստեղծ է և ձգտումներով արտիստ, ահա ինչու նա կարողանում է ըմբռնել բնության հրաշալիքները, որոնք թաքնված են կոպիտ հոգիների համար¹:

Հալ գրողի այդ հիացմունքը և նկարչի ու նրա ստեղծագործության մասին գրած գովասանական ջերմ խոսքերը անտեղի էին: Բաշինջաղյանի «Սեանա լիճը լուսնյակ գիշերով» պատկերն իսկապես շատ հոգով բանաստեղծ և ձգտումներով արտիստ նկարչի լավագույն ստեղծագործություններից է: Նկարիչն հայրենի գեղատեսիլ բնության պատկերման մեջ հասել է պոետական մեծ ընդհանրացման:

«Սեանա լիճը լուսնյակ գիշերով» (1894) պատկերի մեջ նկարիչը, ի տարբերություն մինչև այդ կիրառած ձևերի, զգալիորեն փոխում է երկնքի ու ջրի զանգվածի հարաբերությունը: Հորիզոնի գիծը այստեղ իջեցված է բավական ցած, այնպես որ գիշերային երկնքի տարածությունը տրված է մեծ տեղ՝ նա գրավում է ամբողջ կտավի երեք քառորդը: Դա հնարավորություն է տվել նկարչին բարձր դիտակետից պատկերել լայն, անհուն երկնակամար և ստեղծել այնպիսի տաքվորություն, որ դիտողն այն տեսնում է ոչ միայն իր առաջ, այլև գլխավերևում: Դրանով իսկ նկարիչը դիտողին ներգրավում է պեղածի մեջ և դարձնում նրան հարավային խաղաղ գիշերվա հոյակապ տեսարանի կենդանի ականատես: Գիշերային բնության տեսարանում լույսը վարպետորեն օգտագործելով, Բաշինջաղյանը հասել է մեծ արտահայտչության: Պատառոտված, ծվին-ծվին ամպերի հետևից երևացող լուսնյակի թափանցիկ լույսը, որ հստակորեն անկախում է մուգ-կապտագույն երկնքի հատվածի և մոխրագույն ամպերի վրա, լուսավոր ճանապարհ է գծել խաղաղ լճի մեղմ կոհակներին: Այդ լույսը և նրա արտացոլումը ջրի վրա սովորական տեսարանին տալիս են պոետիկական տեսք:

Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Կեչիներ», «Ճանապարհ ան-

¹ «Տարազ», 1894, № 5, էջ 71—74:

տառում» և «Լուսնյակ դիշերի դետի վրա», սակայն այս շրջանում հասարակության մեջ ամենից ավելի հետաքրքրություն է առաջացնում «Քրիստոսը Գեթսեմանի պարտեզում» պատկերը: Այնտեղահայտն թեմայով կատարված այս աշխատանքը նա նկարել է պատկերով: Այստեղ Բաշինջաղյանը պատկերում է Քրիստոսին Գեթսեմանի պարտեզում՝ ծնկաչոք, հալացքը երկնքին հառած՝ աղոթելիս: Նրա դեմքը դուժաւ է, մատնութիւն լուրը, ծանր խոհերը տանջել ու մաշել են Քրիստոսին: Գեթսեմանի պարտեզի դարավոր հաստատուն ծառերի խտութիւնն ավելի խորհրդավոր ու ծանր է դարձնում տեսարանը:

Ախալքալակի հայկական եկեղեցին, որին ներկայացված էր այդ պատկերը, չի ընդունում և մերժում է օծել այն: Մերժման լուրը կաթակի արագութեամբ տարածվում է հասարակության մեջ և նուրիսկ մամուլն սկսում է արտահայտվել: Նկարիչը ստիպված է լինում «Նամակ խմբագրութեան» հոդվածով հանդես գալ «Մշակ» թերթում՝ բացատրելով հասարակությանը իրերի խակական դրութիւնը և իր պատկերը եկեղեցու կողմից չընդունվելու դրդապատճառները: Այդ նամակ-հոդվածում նա գրում է, որ «Զեմ ենթագրում, թե այդ պատահած գեպքը (այսինքն նկարի չընդունվելը) որեւէ ստվեր կգցի ինձ վրա», քանի որ ինքը, ինչպես գրում է նա, եկեղեցական նկարներ բոլորովին չի նկարում, «ես բոլորովին եկեղեցական նկարներ չեմ նկարում»¹: Այդ հոդվածը կարեւոր է մեզ համար այն տեսակետից, որ մեկնաբանում է մեզ չհասած այդ պատկերի բովանդակութիւնը և այն հանգամանքները, որոնք պատճառ են եղել հայկական եկեղեցու կողմից մերժվելուն:

Նկարիչը գրում է, որ իր այդ պատկերի համար նա օգտվել ուսական նկարչութիւնից, մասնավորապես Բրունիի կոմպոզիցիայից և Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի այն դասախոսութիւններից, որոնք ուսուցանում էին «Հիսուսի աշխարհային կյանքի վերաբերյալ պատմութիւնը»: «Առաջի օգուտ եմ քաղել հիշյալ նկարից, սակայն և մտքեւ եմ մի քանի փոփոխութիւններ հայկական ավանդութիւնների դեմ մեղանշված չլինելու համար: Նույնպես ի նկատի եմ ունեցել Հիսուսի աշխարհային կյանքի վերաբերյալ պատմութիւնը, որը ավանդվում է բացառապես Գեղարվեստների ակադեմիայում:

Այսպիսով, այս նկարի մերժելու հիմնական պատճառն այն է,

¹ «Մշակ», 1894, № 38:

որ Բաշինջաղյանը Քրիստոսի կերպարը լուծել է հակառակ եկեղեցու պահանջի, պատկերելով նրան որպես աշխարհիկ մարդու, տալով աշխարհիկ բովանդակություն:

Գ. Բաշինջաղյանի այդ մոտեցումը սերտորեն կապվում է գաղափարական առաջավոր այն հոսանքի հետ, որն իր բարձր զարգացումն ապրեց 60—70-ական թվականների ուսական ռեակտական նկարչության մեջ հանձին Կրամսկոյի, Գեի, Ռեպինի, Սուրիկովի, Վասնեցովի և ուրիշների:

Տողորված այդ նոր, առաջավոր գաղափարներով Բաշինջաղյանը շարունակում է նկարել նոր պատկերներ և պատրաստվել իր ստեղծագործությունների նոր՝ աշնանային ցուցահանդեսին:

Ամռանն ու աշնան սկզբներին (սեպտեմբեր—նոյեմբեր) Բաշինջաղյանը նկարում է «Մեանը արևածագին», «Գիշերը Դարլալի կիրճում», «Գիշերը ծովի ափին», «Արարատը Երևանից» և «Օջական, Մեսրոպի գերեզմանը» նկարները: Սրանցից մի քանիսը նա դնում է քաղաքի կենտրոնական փողոցի խանութների ցուցափեղկերում՝ հասարակությանը ծանոթացնելու համար: Աշնան վերջում արդեն պատրաստ էին բավականաչափ նոր պատկերներ, որոնք մի քանի հին գործերի հետ կարող էին ի մի ցուցադրվել: Հավաքելով իր լավագույն կտափները՝ Բաշինջաղյանը մեկնում է Բաքու և նոյեմբերի 28-ին բացում իր նոր պատկերահանդեսը, որը տևում է երեք շաբաթ, ունենում է շատ այցելուներ: Ինչպես Թիֆլիսում, այնպես էլ Բաքվում Բաշինջաղյանը այժմ արդեն լայն ճանաչում է գտնում: Նա դառնում է ամենաժողովրդական և հարգված նկարիչը Կովկասում:

Գ. Բաշինջաղյանն առանձնապես ջերմ սեր և հարգանք է վայելում երիտասարդ, սկսնակ նկարիչների շրջանում: Յուրաքանչյուր սկսնակ նկարիչ կարիք է զգում Բաշինջաղյանի խորհուրդներին, վերջինս նույնպիսի սիրով ու բարյացակամությամբ է վերաբերվում նրանց: Մենք արդեն նշել ենք Ստեփան Աղաջանյանի և Մնոք Նազարյանի հանդիպումները Բաշինջաղյանի հետ: Այդ շրջանում նրան են դիմում երիտասարդ, ապագա նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը և քանդակագործ Հակոբ Արարյանը: Այդ մասին լավ հիշողություններ է պահպանել նկարիչ Փ. Թերլեմեզյանը, որը Բաշինջաղյանի հետ ունեցած առաջին հանդիպման մասին գրում է. «1894 թ. փետրվարին էր կարծեմ, որ Գոլովինսկու վրա, խանութում տեսա մի անտառի նկար, որն ինձ հիացրեց: Հաջողեցա ծանոթանալ հեղինակի հետ, որի անունն էր Գևորգ Բաշինջաղյան:

Մի առափոստ, երբ ևս Գեորգի մոտ էի, ծանր հանցանք գործածի նման՝ հուզմունքով և ամոթխածությամբ ասի նրան, որ շատ կուգի մի քիչ նկարչութիւն սովորել: Նա պատասխանեց, տեսնենք թէ կարող ես անել: Բերեց մի ձու, թուղթ ու մատիտովեց, որ նկարեմ: Ասի կլանքումս բնական առարկաներից երբեք չեմ նկարած: Նա ցույց տվեց, որ ընդհանուր կոնտուրն անեմ, հետո լույսի և ստվերի սահմանները որոշեմ ու գնաց իր գործին: Ամոթից կարմրած ու վրդովված էի, որ չկարողացա նկարել: Գեորգը վերադարձավ, նայեց նկարին ու ասաց. «Շատ դժվար պիտի լինի արդ տարիքիդ մեջ առանց ռուսերեն գիտնալու, մանավանդ առանց փողի գնալ սովորելու»: Տխուր էր արդ եզրակացութիւնը: Բայց ամեն անհաջողութիւն ինձ ավելի համառ և եռանդուն է դարձնում, որով սովորելու գաղափարն ավելի արմատացավ մեջս¹:

Որոշ ժամանակ հետո, երբ Թերլեմեզյանին հաջողվում է ճանապարհածախս և ապրուստի միջոցներ գտնել, նա կրկին ներկայանում է Բաշինջաղյանին և խնդրում օգնել իրեն Պետերբուրգում նկարչութիւն սովորելու համար: Բաշինջաղյանն այս անգամ քաջալերում է նրան, տալիս մի նամակ Պետերբուրգում ապրող իր եղբայր Բրիտասփորին, որ օգնի նրան տեղում ու ճանապարհ է գցում: Թերլեմեզյանը հետագայում դառնում է հալ խոշոր նկարիչներից մեկը և իր գրի առած հիշողութիւններում երախտագիտությամբ է հիշում Բաշինջաղյանին:

Բաշինջաղյանի կլանքում երիտասարդ նկարիչներին օգնելու նման դեպքեր հաճախ են պատահել: Այդ նույն 1894 թվականի աշնանը Կոստանդնուպոլսից Թիֆլիս է գալիս Փարիզի Գեղարվեստի ակադեմիաներից մեկն ավարտած երիտասարդ քանդակագործ Հակոբ Արաբյանը: Նա անմիջապես այցելում է Բաշինջաղյանին, ծանոթանում նրա հետ և հայտնում, որ մտադրութիւն ունի քանդակել Բաֆֆու, Ռ. Պատկանյանի, Գր. Արծրունու և հայ կուլտուրայի մյուս գործիչների պորտրետները: Բաշինջաղյանը խորախուսում է նրան, տալիս իր ունեցած նյութերն ու տեղեկութիւնները այդ գործիչների մասին, օգնում երիտասարդ քանդակագործին անհրաժեշտ նյութեր հավաքել իր ստեղծագործութիւնների համար: Քանդակագործ Հակոբ Արաբյանը, որի ստեղծագործութիւնն ընթանում էր գլխավորապես արեւմտահայերի շրջանում և Նվրդպա-

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Փ. Թերլեմեզյանի արխիւ:



Арарат. 1895.



լում, 1910 թ. մասնակցում է Սաչառուր Արուստանի հուշարձանի նախագծերի կոնկուրսին:

* * *

1895 թ. ձմռանը, Բաքվի պատկերահանդեսը փակելուց հետո Բաշինջաղյանը որոշ ժամանակ հանգստանում է և նոր ճանապարհորդությունների ու ստեղծագործությունների ծրագիր կազմում: Այդ տարվա ընթացքում նա նկարում է մի քանի նոր պատկերներ, որոնցից նշանավոր են «Արարատը արևածագին», «Դիլիջանի ճանապարհը» (Վերջին ճառագալթ) և «Կապիկը», որոնք դարձան Բաշինջաղյանի այս շրջանի լավագույն պատկերները:

«Արարատը» (1895) Գ. Բաշինջաղյանի մինչ այդ կատարած համանուն կտավներից լավագույնն է: Այստեղ նկարիչը և պոետը կարծես հանդես են գալիս միասնաբար՝ Գ. Բաշինջաղյանի արտիստականությունը դրսևորվում է իր ամբողջ ուժով:

Պատկերը ներկայացնում է մեծ ու փոքր Արարատները և Արարատյան հովիտը այգաբացին:

Այստեղ նկարիչն ընտրել է շատ հաջող մոտիվ՝ արշալույսը Արարատյան դաշտում: Հայրենի գեղատեսիլ բնության պելլագոփ ազգային հատկանիշը վերարտադրելու համար նա դտել է համապատասխան կոմպոզիցիա, որի հիմքում դրել է լանդշեյն գծված և դեպի պատկերի խորքը ձգվող ճանապարհը: Սկսվելով առաջին պլանից՝ դիտողից, այդ ճանապարհը ձգվում է դեպի պատկերի խորքը, ապա թեքվելով աջ՝ անհետանում է բլրի հետևը: Այստեղ էլ սկսվում է Արարատյան դաշտը, որն ավարտվում է այս կոմպոզիցիայում կարևոր կոմպոնենտ հանդիսացող Արարատ լեռան պատկերով: Արևը նոր է ծագել: Նրա առաջին ճառագալթները լուսավորել են մեծ ու փոքր Արարատների ձյունապատ գագաթները, մինչդեռ Արարատյան հովիտը դեռևս մթության մեջ է: Արդեն օդ են բարձրացել առաջին թռչունները, երկու մարդ գնում են ճանապարհի եզրով, սկսվում է առօրյա կյանքը: Նկարիչը նպատակ է դրել մի ստեղծագործության մեջ բացահայտել իր ժողովրդի օրրանը հանդիսացող Արարատյան դաշտի և Արարատի փառահեղ գեղեցկությունը՝ ընտրելով դրա համար արշալույսի գունագեղ պահը:

Նկարիչը զարմանալիորեն նուրբ և պոետիկ կերպով է պատկերել գիշերային քնից արթնացող Արարատյան հովտի բնությունը: Նկատվում է, որ նկարիչը ձգտել է որոշ էֆեկտայնություն տալ գունային հարաբերության մեջ, իսկ դա առանձնապես զգաց-

վում է պատկերի բաց վարդագույն ֆոնի և առաջին պլանի շագանակագույնի հարաբերություն մեջ: Հարուստ է «Արարատ» պատկերի գունալին գամման: Նկարիչը գունալին հարստությունն օգտագործել է իր մտահղացումը ճշմարտացիություն արտահայտելու և տպավորիչ դարձնելու համար: Դա հնարավորություն է տվել Բաշինջաղյանին ստեղծելու հայրենի բնության ընդհանրացնող գունագեղ կերպարը:

Որքան բանաստեղծական է «Արարատը», նույնքան ավելի առնական, ծանրակշիռ և մոնումենտալ է «Կաղերկ» պատկերը (1895): Նույն տարում, համարյա միաժամանակ նկարված այդ երկու գործերը ցույց են տալիս, որ նկարիչը տարբեր մոտեցում է հանդես բերում բնության տարբեր վայրերը պատկերելիս, կիրառելով գունանկարչական և արտահայտչության բազմազան միջոցներ տվյալ տեսարանի բնույթը՝ նրա դիմանկարը ռեալիստորեն վերարտադրելու համար:

«Կաղերկ» պատկերում Կովկասյան լեռնաշխարհի ամենաբարձր գագաթներից մեկը նկարիչը պատկերել է հանդիսավոր ու վեհ: Նրա պայծառ, սպիտակ գագաթը իր ձլունածածկ լանջով՝ որոշակի ընդգծված է պատկերի երկու կողմից վերևից ներքև ձգվող և նյութականությամբ հագեցած գույներով տրված մթադույն լեռնալանջերի հակադրությամբ ու թեև տեղավորված է ետին պլանում, բայց նկարված է ախպիսի ուժով, հստակությամբ և ծավալայնությամբ, որ անմիջապես գրավում է դիտողի ուշադրությունը: Որոշ ձորի միջից դեպի վեր, երկինք ձգվող կաթնագույն ամպերի երերուն քուլաները ուժեղացնում են վեհանիստ Կաղերկի տպավորությունը: Նկարիչն ընտրել է ախպիսի մոտիվ, որ համոզիչ կերպով տալիս է լեռնալին պեղծաժի խստաշունչ բնույթը: «Կաղերկը» Բաշինջաղյանի լավագույն ստեղծագործություններից է: Մոնումենտալությունը այդ պատկերի ոճն է: Այդ ոճով է նա ստեղծում 1890-ական թվականների մի շարք պատկերներ, որոնցից հատկանշական է նաև «Դիլիջանի ճանապարհը»:

«Դիլիջանի ճանապարհը» պատկերում (1895) Բաշինջաղյանը ներկայացնում է Հայաստանի գեղատեսիլ բնության մի այլ տեսարան՝ Հայաստանի անտառոտ և բարձր սարերի վրայով անցնող ճանապարհը: Անտառի եզրի ծառերի բների մոտով և առաջին պլանից սկսվող լայն, հարթ ճանապարհը պատկերի կենտրոնական մասում թեքվում է դեպի ձախ և անհետանում բլրի ու ծառերի հեռու: Երկինքն ամպոտ է, թեև հորիզոնում մի փոքր տարածու-

թիւն բաց է և լուսավոր, իսկ աջ կողմի վերևի անկյունում անձրև է տեղում: Պատկերի կոմպոզիցիան որոշ չափով հիշեցնում է «Ձնահալքը Կովկասում» նկարը և կառուցված է համարյա միևնույն պլանով: Կենտրոնի մոտ պատկերված հաստաբուն սոճին փաստորեն նկարը բաժանում է երկու հատվածի՝ ձախ կողմում անտառի ծալրի հատվածը մի քանի ծառերի բներով, իսկ աջ կողմում՝ անտառոտ և կանաչապատ սարերի լայն տեսարանը: Վարպետորեն իրար կապելով երկու մասերը, նկարիչը կարողացել է ստեղծել աչքի համար հանդիստ դիտվող և միանգամայն ընկալվող պելլաժ, որի կատարման մեջ նա հանդես է բերել պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետութիւն և կոմպոզիցիոն մեծ ընդունակութիւն: Պնդածն աչքի է ընկնում պլանների հստակ բաժանումներով: Այս, ինչպես և Բաշինջաղյանի նախորդ շրջանի մի քանի պելլաժները իրենց անսահման խաղաղ ընույթով ու պարզութիւնով հանդերձ կրում են իրենց մեջ վեհութիւն և տպավորիչ են: Բաշինջաղյանի լավագույն պելլաժները ընութիւն սովորական տեսարաններից տարբերվում են նաև իրենց ոգեշնչվածութիւնով:

1896 թ. սեպտեմբերի 7-ին Թիֆլիսում Բաշինջաղյանը բացում է իր ստեղծագործութիւնների նոր պատկերահանդես: Հին, անցյալ տարիներին կատարած գործերի հետ նա ներկայացնում է նաև նոր աշխատանքներ, որոնցից մամուլը նշում է «Լուսինը ծածկվեց», «Կոշոր», «Աբասթուման», «Էլբրուս», «Արագած» և այլ պատկերների անուններ:

Գ. Բաշինջաղյանի այդ նոր պատկերահանդեսը ավելի ջերմ ընդունելութիւն է գտնում հասարակութիւն կողմից, քան նախորդները: Այլ. Շիրվանզադեն «Տարազ» ամսագրում գրում է մի հոդված, որտեղ բարձր գնահատական է տալիս նրա աշխատանքներին: Իսկպես, այդ ժամանակից մեզ հասած «Լուսնյակ գիշեր», «Առավոտը Սեանում», «Կազրեկ», «Գիշերը Գուռի վրա», «Անտառը լեռան բարձունքին» պատկերները վկայում են այն բարձր վարպետութիւն մասին, որը ձեռք է բերում նկարիչը համառ, երկարատև, քրտնաջան աշխատանքի և ընութիւնը խորապես ուսումնասիրելու ընթացքում:

* * *

1897 թ. փետրվարի սկզբներին Բաշինջաղյանը իր վերջին շրջանի ստեղծագործութիւններից չորսը, որոնք ներկայացնում են կովկասյան լեռնային տեսարաններ, տանում է իր հետ Պետերբուրգ՝ ուսև նկարիչների ստեղծագործութիւնների ցուցահանդեսի

համար: Յուցադրված նկարները հաջողութուն են գտնում և նրանցից մի քանիսը վաճառվում են: Վերադառնալով հայրենիք, նա շարունակում է ստեղծագործել նոր պատկերներ, որոնցից հայտնի են «Սեան», «Ծովափը լուսնյակ գիշերին» և «Դարլալի կիրճը»:

Առանձնապես հաջող է «Սեան» մեծակտավ պատկերը: Պետք է նկատել, որ բնության ազգային կերպարի որոնման մեջ Սեանի մոտիվները, ինչպես և Արարատը, սկսում են արդեն խաղալ զգալի դեր նրա ստեղծագործություններում: Ծովափին տեսարաններում, մասնավորապես Սեանա լիճը պատկերող մի քանի ստեղծագործություններում («Սեանն առավոտյան» 1896, «Սեան» 1897), նկարիչը ստեղծում է միասնական և հստակ պեյզաժային կերպարներ:

«Սեանն առավոտյան» պատկերը (1896) ներկայացնում է Սեանա լիճը կատարյալ հանգիստ, խաղաղ վիճակում: Զուլալ և թափանցիկ ջրի մակերեսը, որի վրա արտացոլվել են կղզու և նրա սեփն տվող ծառերի սիլուետները, զբաղեցնում է կտավի մեծ մասը՝ մի ընդարձակ տարածություն, որն ակամայից թողնում է ծովափին տեսարանի տպավորություն: Այդ հանդարտ ջրի վրա սահող փոքրիկ նավակը բնավ չի խախտում անդորրությունը: Երկինքը, որին այստեղ նույնպես մեծ տեղ է հատկացված, նկարված է կարծես, մեկ սեանսով՝ գրունտի վրա քսված բարակ բաց կապտավուն ներկի շերտը պատկերին տալիս է մեծ թեթևություն, թափանցիկություն, իսկ ամպերը նկարված են նույնպես թեթև, հարթալին և շարժուն: Հիանալիորեն տիրապետելով գունանկարչական տեխնիկային, Բաշինջաղյանը ստեղծել է գեղեցիկ պատկեր: Այստեղ, ինչպես «Սեան» (1897), այնպես էլ 1890-ական թվականների մյուս պատկերներում, Բաշինջաղյանը կիրառել է հարթ, փայլուն, լաքված գունանկարչական մակերեսով նկարելու տեխնիկան: Ստեղծելով բոլոր մանրամասնություններով ավարտված պատկեր, Բաշինջաղյանը միաժամանակ կատարել է ընդհանրացում՝ հասնելով Սեանա լճի ռեալիստական կերպարի գեղեցկության արտահայտչականությանը: Բազմիցս պատկերելով Սեանա լիճը և Արարատյան դաշտը, Գ. Բաշինջաղյանը դրանով իսկ գովերգում է ոչ միայն բնության գեղեցկությունը, այլև նրանց կենսական նշանակությունը: Հայտնի է, որ հայ ժողովրդի բնօրրան Արարատյան դաշտը Հայաստանի լեռնաշխարհի ամենաարգավանդ և բերքառատ երկրամասն է: Նա ժողովրդին տալիս է հաց և շատ այլ բարիքներ: Բաշինջաղյանը բազմիցս նկարել է ցորենի արտեր կամ հերկված

Արարատյան դաշտի պատկերները Իսկ Սեանա լճի շուրջը, որը գտնվում է ծովի մակերևույթից մոտ 2000 մետր բարձրության վրա, ոչ միայն օգտագործվում է Հայաստանի հարթավայրերի և անջրտի տարածությունների ոռոգման նպատակներով, այլև հանդիսանում է շատ աղբյուրների մուղցողը, նպաստում է լեռնալիճ կլիմայի մեղմացմանը։ Սեանա լճի գեղեցկությունը և նրա կենսական խոշոր նշանակությունը հնուց ի վեր հալ ժողովրդի ուրախության, երգի ու բանաստեղծության նյութ է եղել։ Ահա թե ինչու նկարիչը ուշադրություն է դարձնում ալիքների վրա և ավելի հաճախ է պատկերում հենց ալիք, ինչ թանկ է իր ժողովրդի համար։ Այստեղ իր արտահայտությունն է գտել նույն ժամանակ թե ուսանական, թե հալ դեմոկրատական կուլտուրայում և մասնավորապես պելլագաթալին նկարչության մեջ արմատավորվող Չերնիշևսկու ալիք միտքը, ըստ որի «արվեստի էական խնդիրն է՝ վերարտադրել ալիքը բոլորը, որ կլանվում մարդու համար հետաքրքրական է»¹։ Բաշինջաղյանի պելլագաթները դիտողին որոշակի ցույց են տալիս, թե որքան գեղեցիկ և հետաքրքրական բան կա կլանվում։ Նրա լավագույն պելլագաթները ներկայացնում են ոչ միայն բնությունը ընդհանրապես, այլ ազգային բնությունը, ոչ թե նեղ պելլագաթալին մի տեսարան, այլ հայրենի երկրի գեղեցկությունն ու հարստությունը։ Դա ցույց է տալիս, որ նկարիչը խորապես հասկացել է Արարատյան դաշտի և Սեանա լճի բնության տիպական գծերը, նրանց հրապույրը և ինքնատիպությունը։ Ցարական տիրապետության պայմաններում հայկական ռեալիստական պելլագաթի ստեղծումը Բաշինջաղյանի կողմից խոշոր նվաճում էր դեմոկրատական կուլտուրայի հաղթանակի համար։

Այդ նոր ստեղծագործությունները, անցյալում նկարած մի քանի պատկերների հետ, ընդամենը 10 հատ, Բաշինջաղյանը ցուցադրում է կովկասյան նկարիչների հերթական պատկերահանդեսում, որը կազմակերպվում է 1897 թ. հոկտեմբերի վերջերին Քիֆ-լիսի Փառքի տաճարում։ Դրանից հետո, 1898 թ. գարնանը Բաշինջաղյանը նկարում է «Արարատ» նոր պատկերը Բաքվում կազմակերպվելիք իր ցուցահանդեսի համար, որը բացվում է ապրիլի վերջերին։

Այնուհետև նա մեկնում է Անի և նկարում պատմական քաղաքի հին հուշարձաններն ու ավերակները, որոնցից «Անիի պա-

¹ Ն. Գ. Չերնիշևսկի, *Էսթետիկա*, 1953, էջ 141։

րիսպները», «Մալր տաճարը», «Ս. Գեորգ եկեղեցին» ոչ միայն
գեղարվեստական, այլև պատմական տեսակետից կարևոր արժեք
ունեն։ Այդ ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Քուռ գե-
տը լուսնյակ գիշերին», «Դաշտն արևածաղիկներով» պատկերները։

1899 թ. դարնանը, ապրիլի վերջերին Թիֆլիսում բացվում է
Կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունների հերթական ցու-
ցահանդեսը, որը մինչև այդ կազմակերպվածներից ամենամեծն
էր։ Բաշինջաղյանի ներկայացրած բազմաթիվ ստեղծագործություն-
ներից հիշվում են «Ալազանի հովիտը», «Բանջարանոց Հլուսիսա-
լին Կովկասում», «Սանահինի ձորը», «Կոշորի շրջակայքը», «Ալրի
գետը» և այլն։ Բաշինջաղյանի ցուցադրած գործերից մի քանիսը
վաճառվում են։ Երեք նկար նա ուղարկում է Բաքու, որոնք նույն-
պես շուտով վաճառվում են։

Այս և ընդհանրապես 1890-ական թվականների վերոհիշյալ
շաբաթունի ստեղծագործությունների առանձնահատկությունը նը-
րանց պատկերալուծությունն է և էպիքականությունը։ Բաշինջաղ-
յանի ստեղծագործությունների մեծ մասը պելլաժ-պատկեր-
ներ են՝ դրանք լիովին ավարտված, բոլոր կողմերով մշակված
գործեր են, որոնց մեջ բնությունը և նրա կյանքը վերարտադր-
ված են ամբողջությամբ և կատարելապես համոզիչ, ընդամենն մեծ
մասամբ խաղաղ, հանգիստ վիճակում։ Նրա ստեղծագործություն-
ների այդ առանձնահատկությունն ավելի է աչքի ընկնում և արժեքա-
վորվում, երբ նկատի ենք ունենում, որ 1890-ական թվականների
վերջերին և 900-ական թվականներին, դիսավորապես իմպրեսիո-
նիզմի ազդեցությամբ, էտյուդը ոչ միայն հալ, այլև ռուսական ու
արևմտահայրապական նկարչության մեջ ինքնուրույնության նշա-
նակություն էր ստանում։ Պելլաժ-պատկերի սահմաններն սկը-
սում են նեղանալ։ Նկարչությունն անդրադառնում է բնության
պատահական անկյունների պատկերմանը, իսկ առանձին դեպքե-
րում՝ այդ վայրերի վայրկենական տպավորությունների վերար-
տադրմանը, շեղվելով իմաստալիս մեծ նշանակություն ունեցող
պատկերներ ստեղծելու ճանապարհից։ Այդ երևույթը իր ցայ-
տուն արտահայտությունն է գտել նաև այդ շրջանի մի քանի հալ
նկարիչների ստեղծագործություններում։ Դա պատահական չէր
և չի կարելի բացատրել միայն Բաշինջաղյանի պատկերա-
սիրությունը։ Բաշինջաղյանը բարձր էր գնահատում նկար-
չի կոչումը։ Նրա համոզմամբ նկարիչը պետք է արտահայտի իր
ժողովրդի տրամադրությունները, վեհ, լուսավոր գաղափարներ,

որոնք առաջնորդող հանդիսանան իր ժողովրդի առաջադիմության և ազատագրության համար: Դրա համար նա պետք է դիմի ժողովրդի վրա ներգործելու հիմնավոր միջոցներին, ինչպիսին է, նրա կարծիքով, բովանդակալից, ավարտված և իրականությանը հարադատ պատկերը պեղաժալին նկարչության մեջ: Պատկերը, այսպիսով, դեմոկրատ նկարիչ-պեղաժալիստին հուզող քաղաքացիական ու հայրենասիրական զգացումները լրիվ արտահայտելու միակ միջոցն էր, քանի որ այդպիսի խնդիր չէր կարող կատարել էտուզը, որը, Բաշինջաղյանի համոզմամբ, բնությունն ուսումնասիրելու միջոց է միայն, ինչպես նա է գրում Քնությունից ճիշտ պորտրետներ հանելու և պատկեր ստեղծելու համար: Բաշինջաղյանի պեղաժալին ստեղծագործությունները հարստացնում են պատկերի կուլտուրան և նպաստում ռեալիստական պեղաժալ-պատկերի տրագիցիայի զարգացմանը հայ նկարչության մեջ:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների մյուս առանձնահատկությունը, ինչպես նշեցինք, նրանց էպիքականությունն է: Վերոհիշյալ պեղաժալին ստեղծագործություններում նա իրեն դրսևւորում է որպես հստակորեն ձևավորված էպիքական պեղաժալի հիմնալի վարպետ: Էպիքականությունը նկարչի մոտ երևան է գալիս հենց սկզբից՝ 1880-ական թվականների առաջին իսկ ստեղծագործություններում: 1890-ական թվականների պեղաժալներում էպիքականության ուժեղացումը սերտորեն կապված է այն բանի հետ, որ նկարիչը խորամուխ է լինում բնության կյանքին: Իզուր չէ, որ ոռւս արվեստագետներից ոմանք պեղաժալի մեջ էպիքականության հասկացողությունը անխզելիորեն կապում են ժողովրդական էպոսի հասկացողության հետ, էպոս, որը ստեղծվում է դարերի ընթացքում և կրում է բազմադարյան փոփոխությունների կնիքը: Էպիքական պեղաժալը նույնպես ենթադրում է պատկերվող բնության հազարամյա կյանքն իր փոփոխություններով: Բաշինջաղյանի պեղաժալին պատկերներում, ինչպես և էպիքական պեղաժալի ոռւս վարպետներ Ի. Շիշկինի և Ա. Վասնեցովի ստեղծագործություններում, քիչ չեն բնության ափսպիսի պատկերները, որոնք ներկայացնում են բնության բազմադարյան կյանքը, նրա կյանքը ժամանակի մեջ, բնությունը ոչ միայն իր ալյուրվա տեսքով, այլ իր անընդհատ շարժման մեջ: Բնության կյանքի էպիքական պատկերումը և նրա զաղտնիքների մեջ թափանցելը բխում է իր ժամանակի առաջավոր, դեմոկրատական գեղագիտության պահանջներից: Այդ տեսակետից Բաշինջաղյանը նշանակալից դեր է կատարել հայ ռեալիստական պեղաժալի մեջ էպիքականությունը զարգացնելու գործում:

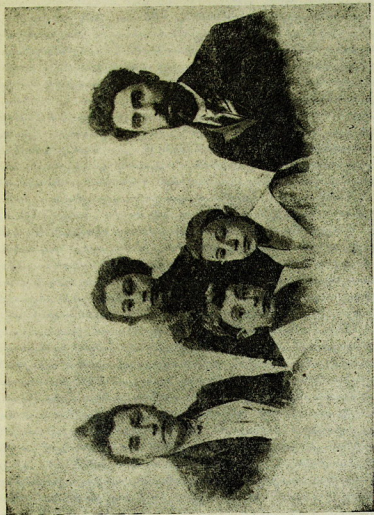
Բաշինջաղյանի պեղաժալները

Փ Ա Ր Ի Զ Ո Ւ Մ

1899 թ. աշնանը Բաշինշաղլյանը ընտանիքով մեկնում է Փարիզ և կենտրոնական թաղամասերից մեկի՝ Բուլվար-Մոնպառնաս փողոցի վրա վարձում է բնակարան. իր կնոջ ու երեք զավակների հետ ապրում է ալնտեղ մոտ 2 տարի։ Այդ ժամանակաշրջանում նա ծանոթանում է Ֆրանսիայի մալրաքաղաքին, այցելում Փարիզի թանգարանները, դիտում, ուսումնասիրում է Լուվրի, Լյուքսեմբուրգի և արվեստի այլ թանգարաններում պահվող հին, կլասիկ արվեստի և համաշխարհային նկարիչների լավագույն ստեղծագործությունները, որոնք հիացնում և ամրապնդում են մինչև այդ ունեցած նրա ռեալիստական-գեղարվեստական համոզումները։

Նա լինում է նաև ֆրանսիական ժամանակակից նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներում և ծանոթանում նկարչական տարբեր ուղղություններին։ Բաշինշաղլյանը հետազայում գրում է, որ Փարիզում ցուցահանդեսների համար «աշխատություններն ընդունվում են թեև ընտրությամբ, բայց խտրություն չեն դնում ուղղությունների նկատմամբ։ Այսպես, նատուրալիստ, ռոմանտիկ, սիմվոլիստ, իմպրեսիոնիստ, դեկադենտ իրար հետ խառնված երևան են գալիս ամեն տարի և գրավում են միլիոնավոր հասարակության ուշադրությունը։ Այժմ Ֆրանսիան բոլոր երկրներից հարուստ է գեղարվեստագետների կողմից, ունի շատ տաղանդներ, ավելի շատ ընդունակություններ, բազմաթիվ միջակություններ, որոնք իրենց երկերն ամեն տարի ցույց են տալիս սալոնում կամ մասնավոր պատկերահանդեսներում։ Բայց ինչպես ընտիր երաժիշտների կողքին գոյություն ունեն փողոցային նվագածուներ, այնպես էլ կանոնավոր նկարիչներից զատ գտնվում են փողոցային նկարիչներ, որոնց թիվը չափից դուրս մեծ է Ֆրանսիայում»¹։ Բաշինշաղլյանը Փարիզում նկարում է նոր պատկերներ։

¹ «Մշակ», 1902, № 248։



Գ. Բազմինջադյանը կնոջ՝ Աշխենի, դստեր՝ Զաքարիայի, Լևոնի և Արփիկի հետ, Փարիզում, 1901 թ.



որոնցից մի քանիսը հալ նկարիչներ Ա. Շարանյանի, Էդ. Շահինի, քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանի գործերի հետ ցուցադրում է Փարիզի Գեղարվեստական սալոնների ցուցահանդեսներում: 1899—1900 թթ. նկարած նոր գործերից մեզ հասել են «Փարիզի շրջակայքը», «Սենա գետի ափը», «Սեանա լիճը անձրև ժամանակ», «Առավոտը Բուլոնյան անտառում», «Սեանա լիճն ու կղզիներն» և այլն: Այդ գործերը որոշակի ցույց են տալիս, որ Բաշինջաղյանը պրոֆեսիոնալ-տեխնիկական վարպետության և ստեղծագործական ուղղության տեսակետից բավականաչափ պատրաստված էր, որպեսզի քանդատորին ընդունեն ալն ամենը, ինչ տեսնում էր Փարիզի գեղարվեստական աշխարհում:

Այդ մտքի լավագույն իլլուստրացիան է Փարիզում 1899 թ. նկարած նրա «Սեանա լիճը անձրև ժամանակ» պատկերը: Այստեղ, ի տարբերություն նախորդ տարիներին նկարած Սեանի հանդիստ, կատարյալ անդորր և հալելանման մակերեսով պատկերների, ներկայացնում է Սեանա լիճը անհանդիստ, շարժուն և ալիժուկի վիճակում: Երկնքում կուտակված արագաշարժ սև ամպերը, որոնց աջ կողմում անձրև է տեղում, ղգալ են տալիս քամու առկալությունը: Առաջին հայացքից կարճատև թվացող բնության այդ երեվույթի պատկերում Սեանի ջուրը, նրա ութմիկ ալիքները, երկնքում սահող անձրևաբեր ամպերը պատկերված են վերին աստիճանի պլաստիկորեն և արտահայտիչ: Նկարիչը կարողացել է դանիլ երանգների ներագույն աստիճանավորում՝ Սեանի ջրի հեղհեղուկ ֆակտուրան, խորությունն ու շարժումը բնականորեն վերարտադրելու համար: Այստեղ ևս օգտագործելով «Սեանա լիճը գիշերով» 1894 թ. պատկերի փորձը նա բավական մեծ տեղ է հատկացրել երկնքին: Լայն և ամպամած երկնականարը գրավում է կտավի կեսից ավելին: Երկնքի անհունությունը նպաստում է ներքևում պատկերված Սեանի լճի անհղրության տպավորությանը: Լիճը թվում է մի անծայր անհուն ծով, օվկիանոս, իսկ կղզին մի աննշան ցամաքի տպավորություն է թողնում: Իր արտաքին պարզության մեջ կերպարի ներքին բովանդակությունը համապատասխանում է պատկերի կոմպոզիցիայի բնականությանը, որտեղ ամեն ինչ՝ ջուրը, կղզին, լողացող փոքրիկ առագաստանավը, ամպերը, թռչունները և նույնիսկ տեղացող անձրևը տրված են իրենց առանձնահատկություններով և ճշմարտացի: Նկարիչը խոշոր աշխատանք է կատարել օդային միջավայրը վերարտադրելու համար: Ջգացվում է նույնիսկ անձրևային օրվա խոնավությունը: Այդ ցույց է տալիս, որ

Բաշինջաղյանը Փարիզում ոչ միայն պահպանում է իր ռեալիստական սկզբունքը, այլև այն հարստացնում իրականությունը բազմակողմանիորեն և կենդանի պատկերելու համար:

Այդ աշխատանքը, ինչպես նաև Փարիզում նկարած «Փարիզի շրջակայքը» և մյուս պեյզաժները աչքի են ընկնում իրենց լուսավոր կոլորիտով: Բաշինջաղյանը Փարիզում վճռականորեն ազատագրվում է մոռ շագանակագույն կոլորիտից, որը գալիս էր Գեղարվեստների ակադեմիայից և երկար ժամանակ տիրապետում նախորդ տարիների մի շարք ստեղծագործություններում: Փարիզի թանգարանում վարպետ նկարիչների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև Ֆրանսիական իմպրեսիոնիստական դպրոցի նվաճումները, որոնց նա մոտիկից ծանոթանում է միայն Փարիզում եղած ժամանակ, հարստացնում և ընդլայնում են Բաշինջաղյանի ռեալիստական հասկացությունները և նրա գեղարվեստական արտահայտչականություն միջոցները: Բաշինջաղյանը հասնում է աննախընթաց գունանկարչության՝ լույսը և օդային միջավայրը ռեալ վերարտադրելու խնդրում: Նրա պատկերները դառնում են ավելի լուսավոր: Այդպես է օրինակ «Փարիզի շրջակայքը», որը անսովոր կերպով լուսավորված է արևային պայծառ և տաք լույսով: Գունանկարչական տեսակետից նուրբ և օգտառատ այդ պեյզաժային ստեղծագործության մեջ բնության գույները տրված են անպիսի ճշտությամբ, որ դիտողի առաջ անմիջականորեն վերականգնվում է կենդանի, շնչող, իրական աշխարհը իր էպիկական հնչեղությամբ: Բաշինջաղյանը, այսպիսով, անցյալի ռեալիստ նկարիչների, ինչպես նաև իմպրեսիոնիստական դպրոցի վարպետների լավագույն փորձը օգտագործում է կենդանի, հայրենի երկրի բնության պատկերը ավելի խոր ռեալիստականությամբ վերարտադրելու համար: Այդ պատճառով պատահական չէ, որ Բաշինջաղյանը բարձր է գնահատում XIX դարի ֆրանսիական ռեալիստ նկարիչներին (Միլե, Կորո, Տրոյոն, Դոբինի, Կուրբե և ժամանակակիցներ՝ Ժան Պոլ Լորանս, Բենժամեն Կոնստան և ուրիշներ), որոնք, ինչպես նա է գրում, «ստեղծելով նկարչության մեջ նոր հոսանք, որը զանազանվում էր հին կլասիկականից, իր ռեալ ուղղությամբ... զարկ տվին Ֆրանսիայի գեղարվեստին, որ Ֆրանսիան ոչ միայն ինքը ծաղկեց, այլ ահագին ազդեցություն ունեցավ աշխարհի վրա»¹: Այդ ազդեցության մի փոքրիկ մասը, ինչպես

¹ «Մշակ», 1902, № 248:

նշեցինք, Բաշինջաղյանը կրում էր իր վրա Ֆրանսիայում եղած ժամանակ և հետագա տարիների ստեղծագործություններում:

Փարիզում նկարած վերոհիշյալ պատկերները, բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների հետ, ընդամենը 30 պեղծած, Բաշինջաղյանը ցուցադրում է իր անհատական ցուցահանդեսում, որը բացում է 1900 թ. դարնանը Փարիզի Բուլվար Մոնպառնաս փողոցի մի տան սրահում: Նրա ցուցահանդեսը շերտ ընդունելություն է գրանում Փարիզի հայկական և ֆրանսիական մամուլի և հասարակության կողմից: Բացի վերոհիշյալ մի քանի նկարներից, մամուլը գոհունակությամբ է նշում նաև նրա «Ախուրյան գետը», «Արագած», «Քուռ գետը գիշերով», «Ալազանի հովիտը», «Էլբրուս», «Կաղրեկ», «Յորենի արաբը», «Բորժոմի անտառը», «Կոջորի կիրճը» աշխատանքները, որոնց մի մասը իր հետ բերած էտյուդների հիման վրա նկարել էր Փարիզում: Ցուցահանդեսում զգալի տեղ էր հատկացվել նաև Փարիզի շրջակայքի տեսարաններին: Այդ պատկերները նոր թեմաներ էին բերում նկարչի ստեղծագործության մեջ: Ուշագրավ է, որ մինչ այդ անծանոթ բնության պատկերներում Բաշինջաղյանը հանդես է գալիս որպես նրա ճշմարտացի վերարտադրող, խորապես համոզված ռեալիստ, թեև առանձին ստեղծագործություններում նա հնարավորություն էր ունեցել խորանալ բնության տվյալ հատվածի պատկերման մեջ («Առավոտը Բուլոնյան անտառում», 1900 թ.): Բաշինջաղյանի անհատական ցուցահանդեսից վաճառվում են մի քանի պատկերներ, որոնք նյութական միջոցներ են ստեղծում Փարիզում որոշ ժամանակ ևս ապրելու և ստեղծագործելու համար:

Փարիզում Բաշինջաղյանը շփվում է այստեղ վաղուց ի վեր բնակություն հաստատած հայկական գաղութի և հալ կուլտուրայի անվանի գործիչների, հալ նկարիչների ու քանդակագործների հետ: Այդ ժամանակ այստեղ ապրում և ստեղծագործում էին Ա. Շաբանյանը, Ա. Ֆեթվաճյանը, Էդ. Շահինը, քանդակագործ Ա. Տեր-Մարուքյանը, ինչպես նաև Փարիզի Գեղարվեստի մասնավոր ակադեմիայում ուսանողներ, հետագայում անվանի նկարիչներ Փ. Թերլիմեզյանը, Ս. Աղաջանյանը, որոնց հետ նա ծանոթ էր դեռևս Թիֆլիսից: Հալ նկարիչներից մի քանիսի հետ Բաշինջաղյանը մասնակցում է Փարիզի Գեղարվեստական սալոնների ցուցահանդեսներին: Իր ռեալիստական ստեղծագործություններով և հալ ժողովրդի արժանավոր զավակ ծովանկարիչ Հովհ. Ալվադովսկու մահվան կապակցությամբ, 1900 թ. Փարիզի հալ մամուլում հրա-

պարտկած հողածով Բաշինջաղյանը աշխատում է ցուլց տալ
և համողել իր հայրենակից նկարիչներին, որ արվեստի իսկա-
կան աղբյուր կարող է լինել ոչ թե նկարչի կամական ցանկու-
թյունները, այլ միայն ռեալ աշխարհը։ Նրա համար գլխավոր չա-
փանիշը այն ամանդն է, որ մոծում է նկարիչը իր ժողովրդի կուլ-
տուրայի մեջ և նրա ինքնագիտակցության զարգացման գործում։
Այսպիսով, մեծարելով Հովհ. Այվազովսկուն որպես ճառաչնակարգ՝
նկարիչ, իսկ իբրև ծովի երգիչ-բանաստեղծ՝ միակը՝ եվրոպա-
կան նշանավոր նկարիչների համեմատությամբ, Բաշինջաղյանը
գրանով իսկ նշում է լավագույն օրինակ՝ աշխատելով հեռու պահել
արևմտահայ նկարիչներին ժամանակակից Փարիզում բուն դրած
Ֆորմալիստական բազմազան ուղղություններից։

ՆՈՐ ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Բաշինջաղյանը Փարիզից վերադառնում է հալոնիք 1901 թ. աշնանը: Այդ ժամանակ Թիֆլիսում պատրաստվում էին նշելու Վրաստանը Ռուսաստանին միանալու 100-րդ տարեդարձը: Այդ առթիվ 1901 թ. Ալստեղ կազմակերպվում է տնտեսական-արդյունաբերական մեծ ցուցահանդես, որն ունենում է նաև դեղարվեստական բաժին: Ալստեղ իրենց ստեղծագործություններով հանդես են գալիս նկարիչներ Բաշինջաղյանը, Ջանկովսկին, Լոնգոն, Դաբահը, Սուրենյանը, Նշանյանը, Ֆեթվաճյանը, Նազարյանը, Զիլալինան, Մոնպելիձեն, Սափենկոն, Արտաղյանը (Արտազով), Ալխազյանը, Փիրադյանը (Փիրադով), Թոիձեն, Բերուլը, Տրիֆոնովը, Մրկովը, Սկլիֆասովսկին, քանդակագործ Խոդորովիչը և ուրիշներ: Բաշինջաղյանը ցուցադրում է հին ստեղծագործություններից մի քանիսը («Ախուրյան դետը», «Թամարա թագուհու դղյակը Դարլալի կիրճում»), իսկ նոր գործերից՝ «Դիշերը» և Փարիզում նկարած «Սեանա լիճը անձրև ժամանակ», որոնց համար նա ցուցահանդեսի էքսպերտ հանձնաժողովի որոշմամբ պարգևատրվում է փոքր ոսկե մեդալով:

1901 թ. ընթացքում Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի նոր պատկերներ, որոնցից «Անդորրությունը» աչքի է ընկնում իր պարզությամբ և կատարման թեթևությամբ: Երկնքի թեթև, մուգ կաթնագույն ամպերը մշուշի միջից երևացող լուսնյակի աղոտ լույսի հետ թափանցել են ծովի խաղաղ ջրի վրա և նրա հայելապատ մակերեսին առաջացրել արտացոլումներ: Հորիզոնի մոտ, լայնարձակ ծովի վրա լողացող նավակը ոչնչով չի խախտում ընդհանուր հանդիսար: Պատկերի զարմանալի պարզությունը, երկնքի ու ջրի մակերեսի հավասարակշռությունը այդ ստեղծագործությանը տալիս են էպիքական հանգստություն:

Այդ ստեղծագործությունը բաղմամբիվ նոր աշխատանքների

հետ, թիվ 78, Բաշինջաղյանը 1902 թ. մարտ ամսին ցուցադրում է Թիֆլիսում, իր անհատական ցուցահանդեսում: Ժամանակակից մամուլը, որպես հաջողված աշխատանքներ, բազմաթիվ գործերի հետ նշում է նաև «Զոոսավար», «Արտը փոթորիկից առաջ» և «Արտը փոթորիկից հետո» թեմատիկ պելլագժները, որոնք դժբախտաբար չեն հասել մեզ:

Մեզ հասած ստեղծագործություններից հետաքրքրական են հատկապես «Ալազանի հովիտը» և «Ալազանի հովիտը Սղնախի բերդից» փոքրիկ պատկերները, որոնք «Անդորրություն» պատկերի հետ ցույց են տալիս նկարչի առաջադիմությունը նկարչական մի շարք խնդիրների՝ հեռավորությունները, օդային միջավայրը և ջրի թափանցիկությունը գունանկարչական միջոցներով վերարտադրելու ասպարեզում: Բնությունից անմիջականորեն նկարված այդ փոքրածավալ նկարներում Բաշինջաղյանը դիտողի առաջ բացել է լայն տարածություն: Սղնախի ամբողջ հարթավայրը մարդու աչքի առաջ է: Բարձր կետից դիտված այդ հովտի ինքնատիպ գեղեցկությունը իր պոետիկական խոր մեկնաբանությունն է գտել յստեղի: Դրան նկարիչը հասել է գունանկարչական մի շարք պրիոմներ կիրառելով: Առաջին պլանում գտնվող առարկաները՝ գետինը և թփերը նա նկարել է որոշակի և թանձր գույներով, իսկ հեռվում եղածը հետզհետե մեղմացրել է՝ ստեղծելով թեթև, մշուշային, օդի մեջ ձուլվելու տպավորություն, որով առկա է դառնում օդային միջավայրը: Այսպիսով, այս գործերում տարածական տպավորություն ստեղծելուն նկարիչը հասել է ոչ թե գծային հեռապատկերի օգնությամբ, այլ ամբողջապես գունանկարչական միջոցներով:

Այդ նույն միջոցներով նա խոշոր արտահայտչություն է հասել նաև «Ալազանի հովիտը» մեծակտավ պատկերի մեջ, որը նկարում է 1907 թ.: Այստեղ ևս դիտակետը վերցված է վերևից: Նկարիչը դիտողին տեղափոխել է բարձունքի վրա, որտեղից երևում է Ալազանի լայնարձակ հովտի սքանչելի տեսարանը: Դիտավորն այստեղ հեռավոր տեսարանն է, որին նա հասել է լույսի և գույնի միջոցով: Հստակորեն ու նյութական պատկերված առաջին պլանի բուսականությունը, ցածրադիր ծառերն ու թփերը, հեռավորության մեջ առարկաները հետզհետե կորցնում են իրենց հստակությունը, մանրամասնությունները փոխարինվում են ընդհանրացման, գույները կորցնում են իրենց թանձրությունն ու սկսում մեղմանալ: Տարածության մեջ երևում է բաց կանաչ-կապտավուն, մշուշ-

շանման, թափանցիկ ֆոն, որը համապատասխանում է այդ անտառապատ և կանաչավետ հարթավայրի կոլորիտին:

Ալյազանի հոյիտը՝ մոնումենտալ ոճի պեյզաժ-պատկեր է: Բաշինջաղյանը նկարել է դա Թիֆլիսի իր արվեստանոցում: Պահպանվել է այդ պատկերին նախորդող մի էտյուդ, որը ցույց է տալիս, թե ինչպես է նա օգտագործում էտյուդը՝ պատկեր ստեղծելու համար: Պահպանելով հիմնական կոմպոզիցիան և բնութվունից ստացած առաջին տպավորությունը՝ նկարիչը որոշ խմբագրման է ենթարկել էտյուդը, հեռացնելով այն ամենը, ինչ կարող են պատկերի մեջ ավելորդություն համարվել: Դրանով իսկ նկարիչը հասել է իր պատկերի հստակությունն ու ավարտվածությունը:

1902 թ. պատկերահանդեսը որոշակի ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանը 900-ական թվականների սկզբին շարունակում է ստեղծագործել ռեալիստական պեյզաժներ՝ հակառակ ակտիվացող բուրժուական արվեստի անկումային, ֆորմալիստական հոսանքների, որոնք արդեն սկսել էին թափանցել նաև հայ նկարչության մեջ:

Այդ երևույթի առաջին ցայտուն օրինակն է նույն տարվա աշնանը, նոյեմբերին, Թիֆլիսի զինվորական թանգարանում, «Գեղարվեստին նպաստող Կովկասյան Ընկերության» կազմակերպած ցուցահանդեսը, որի բնորոշ կողմը այն է, որ այնտեղ անխտիր ցուցադրվում էին նկարչության տարբեր հոսանքների և ուղղությունների գործեր: Ցուցահանդեսին, բացի հայ և կովկասյան այլ ազգերի նկարիչներից, մասնակցում էին նաև Մոսկվայի ռուս նկարիչներ՝ պրոֆեսորներ Մակովսկին, Պոլեմովը, Սամոկիշը և ուրիշներ: Այդ ցուցահանդեսում առաջին անգամ հանդես է գալիս նաև Ն. Թադևոսյանը: Ռեալիստ նկարիչների ստեղծագործությունների հետ այստեղ ցուցադրվում են նաև մանր, աննշան և անտաղանդ նկարիչների գործեր, որոնք ցուցահանդեսին տալիս են խալտաբղետ տեսք: Այցելուներն այդ տեսակ պատկերներ տեսնելով ասում էին իրար. «Արդյոք էս եմ խելագար, թե նկարիչը»¹:

Բաշինջաղյանը, ինչպես նաև այն ժամանակ Կովկասում ապրող իսկական արվեստագետները, չէր կարող հանդուրժել նկարչական այն խզրզոցները, որ արդեն սկսում էին թափանցել ցուցահանդեսները: Նկարչության մեջ վատ ճաշակի ու գոեհեղություն դեմ մղվող պայքարն առանձնապես ուժեղ և վճռական է դառնում, երբ հենց այդ ժամանակ մի ճարպիկ վաճառական Թիֆլիսում բացում

¹ «Մշակ», 1902, № 290, էջ 2:



ԴԻԼԻՉԱՆԻ ՆԱՆԱԿԱՐԵՐ. 1895.



է ֆորանսիական ժամանակակից նկարիչներին պատկերահանդես։ Այդ ֆորմալիստ և անտաղանդ նկարիչներին «արտադրութիւններին» ցուցահանդեսի նկատմամբ հայ բուրժուազիան հանդես է բերում ջերմ վերաբերմունք, որից երեւում է, թե հեր է հասել հայ բուրժուազիայի օտարամոլութիւնը, արեւմուտքի առաջ ստորաքարշու թիւն անելը, որը խստորեն քննադատում է Բաշինջաղյանը։ «Մի ճարպիկ վաճառական,—գրում է նա,—որ քաջ գիտե «где раки зимуют», հալածել է գեսից-դենից անպետք նկարներ, որոնք ընդմիջտ արտաքսված են ինտելիգենտ տներից, ամփոփել է հրաշալի շրջանակների մեջ և բերել մեզ մոտ՝ իր ոչ մի գին չունեցող ապրանքը միամիտների վրա ծախելու նպատակով։ Եվ նա հասել է իր նպատակին։ Քաղաքիս ամենահարուստները, միլիոնատերերը հազարներ են վճարել այնպիսի պատկերների համար, որոնց գեղարվեստ ճանաչող մարդիկ ձրի չէին վերցնի»¹։

Գ. Բաշինջաղյանը այդ ցուցահանդեսի մասին գրում է երկու հոդված, որոնց մեջ դատապարտում է «ինքնասիրութիւնից զուրկ ու օտարամոլ» բուրժուազիային և Թիֆլիսի տղետ միլիոնատերերին, որպէսզի նրանց «սթափեցնի մոլորութիւնից»։ Սակայն «մեր ունեւոր դասակարգը միլիոնատերերից սկսած — տաս հազար ռուբլու ձեռք բերեց և տարավ իր տունը այն անպետք նկարները, որոնք տեղ չունեն քաղաքակիրթ մարդկանց դահլիճներում» և, ինչպես Բաշինջաղյանն է գրում, «ոչ մի կապ չունեն գեղարվեստի հետ»։ Բաշինջաղյանը նշում է, որ այդ ցուցահանդեսում չկան ոչ միայն ֆորանսիական նշանավոր նկարիչներ Կուրբեի, Կորոլի, Ժան-Պոլ Լորանսի, Բենեամին Կոնստանի և մյուս անվանի բնալիստ նկարիչների գործերը, այլ չկան նույնիսկ այնպիսի աշակերտական գործեր, որ դոնե երեւար գեղարվեստական երկ արտադրելու ազնիվ ցանկութիւնը։ Պատկերահանդեսը բաղկացած է փողոցային նկարներից և միանգամայն զուրկ է որեւէ գեղարվեստական արժանիքից։ Այդ պատկերահանդեսը «լոկ վաճառականական ձեռնարկութիւն է՝ հիմնված խաբէբայութիւն վրա»,—գրում է Բաշինջաղյանը², «աղբի ենթարկելով հայ բուրժուազիային և զապրանիցայի սիրահար» միլիոնատերերին, որոնք տեղի տվեցին այդ խաբեութիւնը։

Արեւմուտքի առաջ կուրորեն խոնարհվելու և անճաշակութիւն դնել Բաշինջաղյանի մղած այս պայքարը սերտորեն կապված էր

¹ «Մշակ», 1902, № 248։

² Նույն տեղում, № 260։

այն ժամանակ ուժեղացող ազգային-դեմոկրատական կուլտուրայի զարգացման համար մղվող ընդհանուր պայքարի հետ: XX-րդ դարի սկզբներին տեղի ունեցող ռեոլյուցիոն շարժման վերելքի շրջանում առանձնապես ուժեղանում է պայքարը ազգային ռեալիստական արժեքների համար: Նկարիչներ Ս. Աղաջանյանը, Հ. Շամշինյանը, Ե. Նազարյանը, Ե. Թադեոսյանը, Վ. Սուրենյանը, Հ. Հակոբյանը և ուրիշներ այդ շրջանում ստեղծում են մի շարք նոր, ռեալիստական գործեր՝ դիմանկարներ, կենցաղային թեմաներով պատկերներ և պեյզաժներ: Քանդակագործ Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը կերտում է հայ կուլտուրայի նշանավոր գործիչների ռեալիստական դիմաքանդակ-հուշարձաններ (Ռ. Պատկանյան 1901, Մ. Նալբանդյան 1902, Դ. Ալիշան 1903, Գ. Ագամյան 1906): Այդ նույն ժամանակաշրջանում հայ հասարակության դեմոկրատական խավերի գեղարվեստական պահանջների արդյունք էին քանդակագործ Մ. Միքայելյանի ստեղծած հայ բեռնակիրների Ֆիգուրալ քանդակները («Մշակ», 1902, «Հայ մշակը», 1903, «Շուռեցի բեռնակիրը», 1904): Նույն երևույթն այնպիսի ուժեղ է արտահայտվում գեղարվեստական դրականության և հայ կուլտուրայի մյուս բնագավառներում: Դա ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանն այդ պայքարում միայնակ չէր և արտահայտում էր ժամանակի առաջադիմական հայացքները:

1903 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է բազմաթիվ նոր պատկերներ, որոնցից մեկ են հասել «Սեանը լուսնյակ գիշերին», «Սեյանը ամռանը», «Կազբեկ», «Սոսին արտում», «Արարատ», «Մշուշոտ օր», «Արարատը Հրազդանի տեսարանով»: Դրանք անցյալում նկարած պատկերների հետ, մոտ 40 աշխատանք Գ. Բաշինջաղյանը տեղափոխում է Բաքու և մարտի 2-ից, ձմեռային ակումբի դահլիճում բացում իր նոր պատկերահանդեսը: Հաջորդ, 1904 թ. Թիֆլիսում կազմակերպված Կովկասյան նկարիչների հերթական ցուցահանդեսում Բաշինջաղյանը հրապարակ է հանում այնպիսի քան 40 աշխատանք:

Այ. Շիրվանզադեն արտահայտվելով այդ ցուցահանդեսի մասին, առանձին համակրանքով է խոսում Բաշինջաղյանի վերաբերյալ: Նկարչի ցուցադրած բազմաթիվ պատկերներից Շիրվանզադեն առանձնապես բարձր է գնահատում «Գլու-գլու լիճը», «Հլուսիսային Կովկասում», «Գիշերը Դարլալի կերճում», «Բորժոմի անկյունը», «Հոսանկա գիշերը Օրթաճալալում» կտաճները, որոնք ինչպես Շիր-

¹ Տե՛ս «Տարազ», 1904, № 6, էջ 2:

վանդադեն է գրում Վերում են անկեղծ ստեղծագործության հրապուրիչ գրողմա: Նա նկատում է, որ թեև ներկայացված 42 պատկերների հիմնական տրամադրությունն անդորրն է, որը որոշ միատեսակություն է տալիս նկարչի գործերին, անուամենայնիվ լուսավորչները գրավում են դիտողի ուշադրություն իրենց կատարման առանձնահատկություններով, տարածականությամբ, օդի թափանցիկության, ջրի խաղաղ մակերևույթի վրա լուսնյակի շողքերի արտափայլումների հիանալի վերարտադրությամբ: Մինչև այժմ դեռ ոչ ոք տեղական նկարիչներից չի կարողացել նրա պես նուրբ նկարել օդի թափանցիկությունը,— գրում է Շիրվանզադեն,— ոչ ոք այնպես հյուսիսի չի արտահայտել լուսինը, նրա ճառագայթները ջրի խաղաղ մակերևույթի վրա, վերջապես ոչ ոքի պերսպեկտիվան (հեռավորությունը) այնքան գրավիչ չէ: Շիրվանզադեն միաժամանակ արդարացիորեն քննադատում է Բաշինջաղյանին իրար հետևից և կարճ ժամանակամիջոցում այդքան շատ գործեր ստեղծելու համար: Եթե նկարիչն իր 42 կտավներից գոնե կեսը թողնի տանը, զեղարվեստի տեսակետից կրկնակի շահած կլինի, գրում է նա: Անվանի վիպասանը նկատում է, որ Բաշինջաղյանն սկսում է կրկնել իրեն՝ Արարատ, Սեանա լիճ, միշտ միևնույն սյուժեներով կտավներ ստեղծելով: Նա գրում է. «Գոնե մենք հոգեցիկնք այդ տեսարաններից ամեն անգամ և իրարից քիչ տարբերվող վարիտացիաներով տեսնելուց: Սակայն մատնանշելով Սեանա լիճը պատկերող կտավներից մեկը, Ալ. Շիրվանզադեն նկատում է, որ «Այստեղ նկարչի տեխնիկան արդարև հասել է բավականաչափ նրբության, բայց զգացվում է ոգեկորության պակասություն: Եկա մեծ ջանք ու մանրակրկիտ աշխատասիրություն, չկա տրամադրություն: Մեզ չհասած «Տարվա չորս եղանակները» աշխատանքի մասին Շիրվանզադեն գրում է, որ դա ներկայացնում է նկարչի քմահաճությամբ՝ նա պատկերում է Ձորս քուլեր, չորսն էլ դժգույն և սակավարյուն: Վաճառքի համար և պատվիրատուների պահանջով կատարված այդ ցածրորակ, այսպես կոչված «սալոնային» պատկերները արվեստի հետ առնչություն չունեն, ուստի և չպետք է ցուցադրվեն, արդարացի հանդիմանում է մեծ գրողը:

Ալ. Շիրվանզադեի վերոհիշյալ դիտողություններն իհարկե անհեռանք չմնացին: Բաշինջաղյանը գգում էր, որ տեղի տալով երբեմն ոչ բարձրաճաշակ պատվիրատուների պահանջներին ու նրանց ցանկություններին՝ սկսում է կրկնել իրեն և կարճ ժամանակամիջոցում իրար հետևից այդքան շատ աշխատանքներ «արտադրելով»

քիչ բան էր ավելացնում իր ստեղծագործությունը: Նա կարիք ունեւր նոր թեմաների, նոր նյութերի ու թարմ տպավորութիւնների: Այդ նկատառումներով Բաշինջաղյանը 1904 թ. Թիֆլիսից կրկին մեկնում է Հայաստան: Այս անգամ նա ճանապարհորդում է Հայաստանի հարավ-արեւելյան շրջաններում, ինչպես ինքն է գրում, «Նոր շան տեսնելու, թարմ նյութ գտնելու մասնագիտութիւնս վերաբերյալ»: Նա լինում է Ջանգեզուրում, Գորիսում, Ղափանում և Ղարաբաղի շրջաններում:

Հայաստանի հարավ-արեւելյան շրջանների գեղատեսիլ, ինքնօրինակ լեռնային բնութիւնը նրա վրա ուժեղ տպավորութիւն է թողնում: Նրան առանձնապէս հիացնում են Տաթևի վանքը և նրա շրջապատի հոյակապ բնութիւնը: Ահա այսպէս է նա արտահայտում իր հիացմունքը. «Ինձ պատեց ամպիսի զգացմունք,—գրում է նա «Մի քանի օր Ղարաբաղում» պատմվածքի մեջ (1904), նկարագրելով Տաթևի վանքը և շրջապատի բնութիւնը,—կարծես երկրնքի մեջ կախված լինէի: Ի՞նչ հրաշալի տեսարան էր: Բնութիւնը շատ եմ տեսել և շատ հիացել, բայց տեսածներիս մեջ սա մի ապօթեոզ էր՝ նայում էի հափշտակված և չէի կշտանում: Հայկական բնութիւնն անօրինակ տեսարանի մասին նա գրում է. «Ամպիսի տպավորութիւն է անում մարդու վրա, որ դիտողը կաշկանդվում է, սիրտը լցվում է թռչունի ազատութիւնն սիրով և բուռն ցանկութիւն է դալիս երգելու»¹: Եվ նկարիչը նուրնպէս սկսում է երգել, սակայն նա երգում է ներկերով, կտավի վրա պատկերելով բնութիւնն հրաշալի տեսարաններ, որոնցից դժբախտաբար մեզ հասել է միայն մեկը՝ «Ջանգեզուրի լեռներում» պատկերը:

«Ջանգեզուրի լեռներում» մեծակտաւ պատկերը (1904) ներկայացնում է լեռնային բնութիւնն մի հոյակապ տեսարան: Այստեղ, ինչպէս և նախորդ տարիներին նկարած մի շարք պատկերներում, նա օգտագործել է բարձր հորիզոնը, որը հնարավորութիւն է տվել նրան պատկերելու հայկական բնութիւնն մի մեծ ընդարձակ տեսարան, լեռնային ինքնատիպ բնութիւնն շատ կողմեր և մանրամասնութիւններ: Կոմպոզիցիոն տեսակետից պնդածը կառուցված է ամպիս, որ դիտողի ուշադրութիւնը դարձվում է պնդածի հեռանկարի վրա: Պատկերը հստակորեն բաժանված է պլանների և մտահղացված է բավական հետաքրքիր: Առաջին պլանում նկարիչը պատկերել է հասած արտ բարձունքի վրա, որ շատ բնորոշ է Հայաստանի լեռնային շրջանների համար: Դրան հաջորդում են ան-

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Էսքիզներ, 1913, էջ 97—98:

տառապատ խոր ձորեր, որոնց վրա ամպեր են իջել: Նրանց հետեից, կտավի ամբողջ երկայնքով ձգվող կանաչապատ լեռների շարքը ավարտվում է իրար հաջորդող երկնաւալաց լերկ ապառաժ-ներով, որոնց դադաթները լուսավորել են արևի առաջին ճառա-դալթները:

«Ջանդեգուրի լեռներում» պատկերը շատ հատկանշական է նկարչի մեծակտավ էպիքական պելլագոսների համար: Այստեղ ևս Բաշինջաղյանը զարմանալիորեն ճշմարտացի է պատկերել լեռնա-լին վեհ բնությունը: Պատկերի պանորամային բնութի լուծումը դրավում է դիտողին, հետաքրքրում լեռնային բնության բազմա-պիսությամբ, բայց չի հուզում: 1904 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Արարատն աշնանը» և այլ պելլագոսներ, որոնք մեզ չեն հասել: 1905 թ. նրա կատարած աշխատանքների ու գործունեու-թյան մասին մենք առաջիմ տեղեկություններ չունենք: 1906—1907 թթ. Գ. Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի նոր պատկեր-ներ («Դարլալի կիրճը», «Ալազանի հովիտը», «Հալոց գերեզմանա-տունը Երնջակ ավանում»), որոնք մի շարք հին աշխատանքների հետ ցուցադրում է իր տանը:

1908 թ. մարտ ամսին Բաշինջաղյանը մեկնում է Բաքու և հասարակական ժողովարանի սրահներից մեկում բացում իր ստեղ-ծագործությունների նոր ցուցահանդեսը, ներկայացնելով 29 մեծ ու փոքր կտավներ, որոնց մեծ մասը նոր էին և ավարտված վեր-ջին տարիներին: Հակառակ սպասածի, այս անգամ այցելուները, նախորդ տարիների համեմատությամբ, թույլ են լինում: Ծախվում են միայն մի քանի, մեծ մասամբ սակավարժեք գործեր, մինչդեռ առավել արժեքավոր և կարևոր պատկերների շուրջը Բաքվի հա-րուստները սակարկում և չեն գնում:

Այստեղ եղած ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է մի քա-նի նոր պատկերներ՝ «Ծիածանը անձրևից հետո», շվեյցարական երկու տեսարան, որոնցից հայտնի է մեզ «Յուդեֆրաու սարի տե-սարանը» և «Նավթային աշտարակները Բաքվում»: Իր ըզվանդա-կություններ առանձնապես ուշագրավ է «Նավթային աշտարակները Բաքվում» պատկերը, որը ներկայացնում է Բաքվի այն ժա-մանակվա նավթային աշտարակները լուսնյակ գիշեր ժամանակ: Դա նոր թեմա է նկարչի ստեղծագործության մեջ: Մինչև այդ Բա-շինջաղյանը չէր նկարել նման թեմայով որևէ նկար: Խաղաղ բնու-թյան նկարիչը այս անգամ ստեղծել է, ժամանակակից տեր-մինով ասած, ինդուստրիալ պելլագո: Դեպի երկինք սլացող նավ-

թահորերի բազմաթիվ աշտարակների և սիւլուստները, անտառի նման, տարածվում են դիշերային խավարի մեջ: Տեղ-տեղ առկայծում են կրակներ՝ աշխատող հնոցների լուսեր ու ճրագներ, որոնց վառ կարմիր ջերմ գույները լուսնյակի սառը, միապաղաղ, աղոտ լուսի հետ ստեղծում են հակադրութուններ: Պատկերը նկարված է ծովի կողմից, հետեապես ներկայացնում է ծովափնյա տեսարան, որտեղ հաջող կերպով օգտագործված է լուսնի լուսի արտացոլումը ջրի կոհակների մեջ: Որոշ էֆեկտիվ միջոցների կիրառումը այստեղ պայլիտրեն նպաստել է առաջին հայացքից պրոպալիկ թվացող տեսարանի արտահայտչականութեանը:

Փակելով ցուցահանդեսը Բաշինջաղյանը վերադառնում է Թիֆլիս և նույն տարվա ընթացքում նկարում է «Արարատը և Արաքս գետը» և «Քուռ գետը Բորժոմի մոտ»: Մի քանի նոր պատկերներ նա նկարում է նաև 1909 թ. («Դարլալի կիրճը», «Սոսիներ», «Գիշերը Թիֆլիսի շրջակայքում», «Ալազանի հովիտը Սդնախից»), որոնց մի մասը ցուցադրում է նույն տարում բացված կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսում, մյուս մասը՝ իր ստեղծագործութունների անհատական ցուցահանդեսում, որը նա բացում է իր տանը եղած սեփական արվեստանոցում: Այստեղ այցելող հասարակութունը տեսնում է նաև մի քանի նոր նկարներ, որոնք ներկայացնում են ձմեռային տեսարաններ («Անտառը ձմռանը») և դիշերային կամ խաղաղ իրիկնամուտի պահեր («Նորածագ լուսինը»):

1909 թ. Թիֆլիսում կազմակերպվում են մի քանի նոր ցուցահանդեսներ: Մալխին բացվում է ռուս նկարիչներ Վասնեսցովի, Կորովինի, Արխիպովի, Կասատկինի, Ստեպանովի, Յուդինի, Բարոն Կլոպտի, Պաստերնակի, Իվանովի, Նիկիֆորովի, Ժուկովսկու, Կրիմովի, Էբերմանի, Սուզկովսկու և ուրիշների ստեղծագործութունների միացյալ ցուցահանդեսը, որին մասնակցում են նաև հայ երիտասարդ նկարիչ Սեդրակ Առաքելյանը, վրացի նկարիչներ Յիմա-կուրիձեն և Մեսխին: Նույն տարին Թիֆլիսի ժողովրդական տանը բացվում է կովկասյան մի այլ խումբ նկարիչների ցուցահանդես, որին մասնակցում են Հ. Հակոբյանը, Դուրխանյանը, Ջանկովսկին, Զոմմերը, Միրզոյանը, Շուլցը, Շամշինյանը, Բուդարինը և քանդակագործներ Խոդորովիչն ու Շերուկը:

Միևնույն տարում կովկասյան նկարիչների երկու առանձին ցուցահանդեսների, ապա Մոսկվայի ռուս նկարիչների ու Բաշինջաղյանի անհատական ցուցահանդեսի կազմակերպումը հետեանք

էր գեղարվեստական և գաղափարական այն պայքարի, որը գնալով սրվում էր այդ ժամանակվա կերպարվեստի բնագավառում և որը արձագանք էր գտնում նաև մամուլի էջերում:

Տեղական մի քանի նկարիչներ ու քննադատներ ռեակցիոն դիրքերից հարձակում են գործում թիֆլիսյան ցուցահանդեսին մասնակցած մոսկովյան նկարիչների (Պաստերնակ, Կոդլո, Յուդն, Միխայլով, Լարիոնով, Ս. Առաքելյան և ուրիշներ) վրա: Ի պատասխան դրան, տարբեր ազգեր ներկայացնող տեղական մի խումբ նկարիչների հետ Բաշինջաղյանը 1909 թ. մայիսին հանդես է գալիս մի նամակով («Նամակ խմբագրության») ընդդեմ մոսկովյան ողես նկարիչների ցուցահանդեսի դեմ ուղղված անարդար ու կոպիտ հարձակումների:

Դրանից հետո Բաշինջաղյանը մի խիստ հուշված է գրում նաև նորակառույց Քամոնեց եկեղեցու ներքին գեղարվեստական ձևավորումը անճաշակ ներկարար-նկարիչների կողմից փչացնելու դեմ: Նա միաժամանակ արտահայտվում է նորակառույց եկեղեցու հատակը փայտից շինելու մասին հանձնաժողովի որոշման դեմ, առաջարկելով հրաժարվել այդ մտքից, որովհետև աշխարհի ոչ մի երկրում եկեղեցու հատակը փայտից չի կառուցվել:

Պետք է նկատել, որ հայկական եկեղեցու կառուցման կամ վերանորոգման հարցերը այս շրջանում ավելի են հետաքրքրում Բաշինջաղյանին: Էջմիածնի տաճարի վերանորոգման հարցով նա հրապարակորեն հանդես է գալիս դեռևս 1908 թ. մայիսին: «Մշակ» թերթին ուղղած իր «Նամակ խմբագրության» հոդվածում նա պահանջում է, որ Էջմիածնի մայր տաճարի վերանորոգման գործը հանձնվի մասնագետ անձանց՝ հալ արվեստագետներին, մասնավորապես նկարիչ Վ. Սուրենյանին ու նրա նման հմուտ և հայկական հին ոճին լավատեղյակ արվեստագետներին:

Այդ նույն ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է «Հիսուսը Գեթսեմանի պարտեզում»: Դա անցյալում նկարած նույն թեմայով պատկերի մի նոր տարբերակն է: Ականատեսներից մեկը թերթում գրած մի հոդվածում ներկայացնում է այն որպես «միանգամայն ինքնուրույն, հեռավոր նմանութուն անգամ չունեցող, մինչև օրս Քրիստոսի կյանքից վերցրած պատկերների հետ»: Նա պատկերում է ձիթենիների անտառը լուսնյակ գիշերին, Հիսուս Քրիստոսն առանձնացած մտածելիս...: «Գիշերային մառախուղը տարածված է անտառի և ապառաժոտ երկրի վրա,—նկարագրում է թղթակիցը.—

Շուրջը տիրում է լուսթյուն և այդ միատիկական և խորհրդավոր
ընթացիան ծոցում փրկիչը ծնկաչոք, աչքերը զետնին հառած, խո-
րասուզված մտքերի մեջ¹։ Գ. Բաշինջաղյանը նկարում է նաև
«Ներսիսյան լիճը Էջմիածնում», որը ինքնին պելլագած է՝ Արարատ
լեռան, Արարատյան հովտի և Էջմիածնի լճի տեսարանով, ալիս-
զանի մոտ՝ Ներսես Ե կաթողիկոսը զրոսնելիս, իսկ նրա շուրջը
երկու եպիսկոպոս, մի վարդապետ, մի սարկավազ և երկու շաթիր՝
ստորադաս հոգևոր ծառայողներ։ Ավելի ուշ՝ 1913 թ. նա նկարում
է «Գողգոթան իսաչելութունից հետո» մասլլ, միատիկական ավե-
տարանական բովանդակությամբ պատկերը։ 1909—1911 թթ.
նկարված վերոհիշյալ պատկերները վկայում են, որ Բաշին-
ջաղյանը ստույգիսկն ռեալիստիկ տարիներին ալիլի հաճախ է դի-
մում ավետարանական թեմաներին՝ կատարելով եկեղեցու պատ-
վերները։ Այդ է հաստատում նաև այն, որ նա 1910 թ. նկարում
է Քամոսենց նորակառույց եկեղեցու վարագույրը կրոնական բո-
վանդակությամբ²։

Հատկանշական է, որ Բաշինջաղյանը այդ ժամանակաշրջա-
նում ավելի հաճախ է հանդես գալիս «Պետերբուրգի նկարիչների ըն-
կերության» պարբերական ցուցահանդեսներում։ Նա 1909 թ. այդ
ցուցահանդեսին է ուղարկում «Արտացոլում» պելլագած, որը Պետեր-
բուրգում ցուցադրվելուց հետո, ցուցահանդեսի հետ փոխադրվում
է Մոսկվա և երկար ժամանակ ցուցադրվում նաև ալստեդ։ 1910 թ.
վերջերին նա իր հետ Պետերբուրգ է տանում «Սեանը երեկոյան
վերջալուսին», «Ներսեսի լիճը Էջմիածնում», «Թաչատուր Աթոյ-
յանի տունը Քանաքեռում», «Անիի տաճարը», «Անիի միջնաբերդը»,
«Ալազանի հովիտը» և մի քանի ձմեռային տեսարաններ։ «Պետեր-
բուրգի նկարիչների ընկերությունը» գոհունակությամբ ընդունում
է Բաշինջաղյանի ներկայացրած 12 գործերը և բոլորն էլ ցուցա-
դրում։ Բաշինջաղյանը, որ մինչև այդ ցուցադրվում էր որպես
կողմնակի մասնակից (էքսպոնենտ), այժմ ընտրվում է «Պետեր-
բուրգի նկարիչների ընկերության» անդամ և ստանում անդամու-
թյան վկայական։

Սակայն այդ Ընկերությունը նկարչի ստեղծագործություն-
ները Պետերբուրգում ցուցադրելու հնարավորությունից ուրիշ առա-

¹ «Տաբազ», 1912, № 6—7, էջ 144։

² «Մշակ», 1910, № 228։

վիւ կարեւոր և նպաստավոր պայմաններ չի ստեղծում Բաշինջաղ-
լանի համար:

«Պետերբուրգի նկարիչների ընկերութիւնը» ներկայացնում
էր նկարչական հին դպրոցի՝ ակադեմիական դպրոցի նկարիչների
մի խմբավորում: Ուստի պատահական չէ, որ Պետերբուրգում լույս
տեսնող թերթերից մեկը նախազգուշացնում էր Բաշինջաղլանին «Պե-
տերբուրգի նկարիչների ընկերութիւն» աննպաստ մթնոլորտի մասին
և խորհուրդ էր տալիս նկարչին հեռու մնալ այդ ընկերութիւնից և
նրա պաշտպանած սկզբունքներից: «Նկարիչը ցեխ չի քսի իր դեմ-
քին նաև ավելի տաղանդավոր ընկերութիւնում»,—գրում է 1911 թ.
«Ռուսսկոյե սլովո» թերթի թղթակիցը Բաշինջաղլանի մասին: Պետք
է նկատել, որ Բաշինջաղլանի ստեղծած կրօնական-ավետարանա-
կան թեմա ունեցող վերոհիշյալ նկարները, ինչպես նաև այդ շրջ-
անի պելագոֆալին մի քանի ստեղծագործութիւններ գեղարվես-
տական արժեքով թույլ են և կարեւոր տեղ չեն գրավում նրա
ստեղծագործական հարուստ ժառանգութիւն մեջ:

Սակայն 1911 թ. և նրանից հետո Բաշինջաղլանը ստեղծում
է մի շարք նոր, արժեքավոր գործեր, որոնցից աչքի է զարնում
«Արագածը» (1911), որի թեման նոր չէ նկարչի համար: Հայաս-
տանի այդ գեղատեսիլ լեռներից մեկը վաղուց ի վեր երգի ու բա-
նաստեղծութիւն նլուծ է եղել հալ պոեզիայի և երաժշտութիւն
մեջ: Բաշինջաղլանը նույնպես բազմիցս ստեղծագործութիւն նլուծ
է դարձրել այդ թեման: Այս նկարում Արագածի ձյունածածկ լեռը
պատկերված է երկրորդ պլանում: Առաջին պլանը ներկայացնում է
մի կանաչազարդ դաշտ, որի միջով անցնող ճանապարհը ձգվում
է մինչև պատկերի խորքը, ստեղծելով հեռավորութիւն տպավո-
րութիւն: Այդ ճանապարհով գնում են երկու մարդ, իրենց տեղա-
կան տարազով, որոնք անմիջապես գրավում են դիտողի ուշադրու-
թիւնը: Նրանց տեղական-հայկական տարազը, դաշտի մեջ գտնվող
միահարկ և հարթ տանիքով տիպիկ հայկական տունը ու խոտի դեզը
ուժեղացնում են պատկերի ազգային կոլորիտը:

Նոր և ուշագրավ գործեր է ստեղծում Բաշինջաղլանը նաև
հետագա տարիներին: Հենց միայն 1912 թ. մայիսի 26-ին Թիֆլիսի
ժողովարանի ձմեռային դահլիճում բացած իր ստեղծագործու-
թիւնների նոր ցուցահանդեսում նա ներկայացնում է 60 մեծ ու
փոքր աշխատանքներ, որոնց զգալի մասը նոր էր նկարել:

Այդ ցուցահանդեսում ներկայացված նոր գործերից մամուլը
հատկապես նշում է «Ձմեռվա գիշեր հալ գլուղում», «Աջամեթի

անտառում», «Օրը վերջանում է», «Թուն լճի տեսարանը», «Արարատ», «Ս. Ղազար կղզին լուսնյակ գիշերին», «Կազրեկի տակ», «Բաթումի տեսարանը ծովից», «Ծովը», «Կազրեկի տեսարանը Թիֆլիսի կողմից», «Աշնանային տեսարան», «Անանովների կավածքում» Գուգենի մոտ: Դրանցից առանձնապես ուշագրավ է «Արարատ» մեծածավալ պատկերը, որը իր բովանդակությամբ զգալիորեն տարբերվում է մինչև այլ նույն թեմայով բաղմամբով աշխատանքներից: Այստեղ նկարչին հետաքրքրել է Արարատյան դաշտի օգտավետությունը, նրա սնուցանող և կենսարար նշանակությունը: Պնդաժը ներկայացնում է Արարատյան լաջարձակ դաշտը և Արարատը իր ինամուտին: Պատկերի ամբողջ առաջին պլանը՝ կտավի կեսից այնչին, հերկված Արարատյան լաջարձակ դաշտն է, բերքատու սևահողի ակոսներով: Նկարիչը սիրով և մանրակրկիտությամբ նկարել է հերկված դաշտի լուրաքանչլուր ակոսը, նրա փխրուն և խոնավություն պարունակող հողաթմբերը: Լաջարձակ դաշտի կենտրոնում նա պատկերել է երկու մարդ՝ հողի աշխատավորներ, օրվա աշխատանքից հետո: Արևի վերջին ճառագայթները լուսավորել են Արարատի ձյունապատ գագաթները, որոնք այլ պատճառով այնչի հստակ և որոշակիորեն են գծվել երկնքի կապտադուլն ֆոնի վրա և ամփոջապես ընկալվում են դիտողի կողմից: Այս պատկերը մոտմենտալ բնույթ ունի: Նա նկարված է մեծ սիրով և արտահայտչականությամբ: Արարատի գերիշխող դիրքը, նրա ծանրությունն ու տպարների ամբողջությունը, իրականամետի գունապեղ լույսերի հետ տրված են այստեղ ամբողջ ուժով և էպիքականությամբ:

1912 թ. ցուցահանդեսը ունենում է շատ ալցելուներ: Մեկ ամսվա ընթացքում հաճախում է այնչի քան 1600 մարդ՝ մեծ մասը առանք և օտարազգիներ: Ուշագրություն դարձնելով այլ երևույթի վրա՝ դերասան Ա. Արմենյանը ցուցահանդեսի մասին գրած հոդվածում նշում է. «Ալցելուներ բավական շատ են լինում, բայց գրեթե բոլորն էլ օտարներ, իսկ հայեր խիստ քիչ: Ինչպես Որովհետև նրանք զործնական» մարդիկ են,—գրում է Արմենյանը՝ պատասխանելով իր հարցին:—Ի՞նչ կարիք կա կտավի մի կտորի համար 100-ներ, հազարներ վճարել, եթե բազարում կարելի է նույն մեծությամբ և այնչի «փալուներ» գնել ամենաշատը 5—10 ուրլով և կախել ճաշատենյակում, գահլիճում, ննջարանում՝ անկողնի գլխին: Նրանք դեռ չեն ըմբռնել, որ իրենց կերած խորովածի, իրենց խմած գինու չափ անհրաժեշտ է նաև ճաշակել

նուրը գեղարվեստական հաճույք՝ Արմենյանը ցանկալի է համարում Շոր շատ հայերի տներ զարդարված լինելին Բաշինջաղյանի այս գեղեցիկ նկարներով¹։ Սակայն մամուլի և ինտելիգենցիայի առանձին անդամների հորդորները չեն փոխում զրույթունը։ Գրնվում են միայն մի քանի պատկեր, այն էլ էժան գնով։

Նույն անտարբեր վերաբերմունքն է արտահայտվում նաև 1913 թ. Թիֆլիսում կադակերպած անհատական ցուցահանդեսների նկատմամբ, ուր Բաշինջաղյանը հրապարակ է հանում 32 պատկեր։ Բնորոշ է հետևյալ զրույցը, որը տեղի է ունենում «Մշակի» թղթակցի և ցուցահանդեսի տոմսավաճառի միջև։

— «Գանիի» է հասել այցելուների թիվը մինչև օրս (մի քանի օրից ցուցահանդեսը փակվելու էր)։

— Լիավճար և կիսավճարով 20 կ. և 10 կ. մուտքը, ընդամենը 1500 հոգի եղավ։

— Իսկ պատկերներից առնձդ.

— Միայն մեկը, մի սուս դերձակ։

— Հալ կրեստսներից այցելձդ։

— Միայն մեկը։

— Նկվորներից։

— Գիտնական համագումարը եկածներից ունեցանք բավականին այցելուներ²։

Այսպիսով, ինչպես 1912 թ. նոյնպես և 1913 թ. ցուցահանդեսների այցելուների մեծ մասը լինում են եկվոր օտարազգիներ, հենց նրանք էլ գնումներ են կատարում հալ նկարչի ցուցահանդեսից։ Հալ հասարակության գնողունակ խավի՝ բուրժուազիայի այդ անտարբերությունը, որը նրա բիրտ ճաշակի ու հետաքննարկության հետևանք էր, ծանր, վհատեցուցիչ պայմաններ էր ստեղծում հալ նկարչի համար։ «Ահա գրեթե 30 տարի է, որ վրձինս ձեռքիս աշխատում եմ,—ասում է Բաշինջաղյանը մի թղթակցի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ,—ինձ ես հափշտակված չլինեի գեղարվեստի բարձր սիրով, վաղուց թողած կլինեի ասպարեզս, տիսնելով հալ հասարակության կողմից վհատեցուցիչ վերաբերմունքը դեպի գեղարվեստը։ Անցյալ տարի Բաքվի ժողովարանում իմ պատկերների ցուցահանդեսն էր։ Մյուս ազատ մասը ժողովարանի ակումբանոցի դահլիճն էր, ուր բաքվեցիները հավաքվում էին

¹ «Հորիզոն», 1912, № 118։

² «Մշակ», 1913, № 163։

թուղթ խաղալու: Մուսքը մեկ էր: Եվ ի՞նչ եք կարծում: Մեր հալերը իմ պատկերների մոտից անցնելով, մտնում էին ակումբանոցի դահլիճը առանց ուշադրութեան արժանացնելու ուրիշ քաղաքից եկած հալ գեղարվեստագետի պատկերահանդեսը¹:

Չգտնելով այստեղ անհրաժեշտ խրախույս և քաջալերություն՝ Բաշինջաղյանը իր նկարներից 9 հատ (Վոդգոթա, Վիշերը Թիֆլիսի վրա, Քորոժումյան տեսարաններից, Փոթորիկից հետո, Սեանա լիճը, Վախեթիա, Վաղ ձյունը և այլն) ուղարկում է Պետերբուրգ և ցուցադրում դեկտեմբերի 20-ին այնտեղ բացված Վետերբուրգի նկարիչների ընկերության 22-րդ ցուցահանդեսում:

1914 թ. Բաշինջաղյանը նորից նկարում է Արարատը ու Սեանա լիճը: Այս անգամ Վարարատը մինչև այժմ նկարածներից իր բովանդակությամբ տարբերվում է նրանով, որ այստեղ առաջին պլանի վրա է քաշված Արարատյան ծաղկազարդ հովիտը: Արարատ լեռը մղված է հաին պլան և համարյա ծածկված է վաղորդյան մշուշով: Նկարիչը դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է Արարատյան դաշտի բազմազան ծաղիկների վրա, տալով նրանց թարմությունը և միջավայրի օդային տարածությունը: Դիտողին հրապուրում է երկնքից ծաղիկների գունազեղությունը, նրանց գունալին սիմֆոնիան և հալրենի ծաղկազարդ բնության նկատմամբ նկարչի տաժած ջերմ սերը:

Միանգամայն ռեալիստորեն վերարտադրված բնության տեսարանի այդ պատկերը, նույն ժամանակ նկարած մյուս ալլ գործերի հետ (Սեանա գիշերով, Վաղ աշնան, Վեչիներ և այլն), ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանը պահպանելով ռեալիստական ուղղությունը՝ ստեղծում է ժողովրդին հասկանալի և նրա ցանկություննների հաջողատ պատկերներ: Նա նույն ոգով հետազոտում ևս ստեղծում է նորերը (Վալլիի հյուսիսում), որոնք թեև իրենց գեղարվեստական արժեքների տեսակետից զգալիորեն զիջում են նախորդ տարիների լավագույն ստեղծագործություններին, այնուամենայնիվ հեռու են այդ ժամանակ արվեստի մեջ ուժեղացող ֆորմալիստական ուղղություններից:

1915 թ. Բաշինջաղյանը պատրաստում է մի մեծ, 3—4 մետր բարձրությամբ և նույնքան երկարությամբ դիորամա, որը ներկայացնում է Կոստանդնուպոլիսը և Բոսֆորը լուսնյակ գիշերին: Այդ դիորաման ցուցադրվում է Թիֆլիսի Սոլոյակի թաղամասի Վի բա-

¹ ՎՊՀ, 1913, № 132:

ժակ թեյն կոչված բարեգործական թեյարանի ընդարձակ սրահում, էլեկտրական կանաչավուն լուսի տակ: Հասարակության համար այդ դիրոամալի դիրտումը հայտարարվում է վճարովի՝ դպրոցականներին, երեխաներին և զինվորականներին 15 կոպ., իսկ մլուսներին 30 կոպեկ. մուտքի եկամուտը հատկացված էր հալ փախստականներին:

Դերասան Արմեն Արմենյանը, որը տեսել է այդ դիրոաման, իր հրապարակած հոդվածում ալապես է նկարագրում նրա բովանդակությունը. «Գիշեր է: Լուսինը, մտած ամպերի տակ, իր մեղմ, թախծալի լույսով լուսավորում է Ոսկեղջյուրը և Ստամբուլը՝ նրա ետևում տարածված Բոսֆորի նեղուցով: Դուք լուսնկա գիշերին, կանգնած Ոսկեղջյուրի ափին, դիրտում եք ձեր առջև տարածված հրաշալի տեսարանը: Ձեր դիմաց, ահա ալատեղ, մի տաս-քսան քալի վրա, ծովափին պառկած է ձկնորսը և գլուխը դրած մի փալտի քթուկի վրա, քնած է: Նրանցից քիչ հեռու, օջախի վրա դրած է մի կաթսա, որի տակ պլպլում է կրակը. կաթսայում անշուշտ կերակուր է եփվում: Քնած ձկնորսի մոտ թափված են քթոցներ, փալտի կտորներ, պարաններ և ալլն, իսկ ընդամենը մի քանի քալ հեռու ծովի ջրի վրա տատանվում է նրա նավակը՝ կապված հրաշալի Ոսկեղջյուրի ափին, որի ջրերի մեջ հազար կտոր եղած անդրադառնում է լուսնի լույսը մեղամաղձիկ, երազանքի, հեշտանքի տրամադրող այդ լույսն ու ջուրը: Նրա մեջ, ստվերի տակ, հաղիվ երևում է «Գեբեն» հածանավի սիլուետը, որի վիթխարի խողովակներից դեպի վեր է բարձրանում գորշ ծուխը: Այլևի հեռվում Ստամբուլի ծովափն է, ուր շարված են մեղմ լուսավորության տակ մի շարք պալատներ: Սրանց հետևում հարավալին փարթամ բուսականության մեջ՝ փաթաթված գիշերալին մթությամբ հանգիստ ներհում են Ստամբուլի տներն ու մզկիթների մինարեթները խորհրդավոր, լռիկ-մնջիկ ... հետո Բոսֆորն է իր ջրերով և հեռաստանով, բոլորն էլ թաղված գիշերվա մթության մեջ: Ջրերի վրա ալատեղ և ալատեղ չնայած գիշերվա ուշ պահին, դեռ երթևեկում են մի երկու նավակներ: Ով գիտե գուցե դրանք Արևելքի աշխարհաքաղաքի գիշերալին պահակներն են, որ հսկում են երթևեկողներին:

Եվ այս բոլորի վրա, մեղմ ամպերի տակից, իր քնքուշ լույսըն է արձակել հարավի լուսինը, կասենք՝ Բաշինջաղյանի լուսինը, նուրբան մեղմ, նուրբան թախծալից ու մեղամաղձիկ, որպես նրա ներքևի ծփացող ջուրը: Ոչ մի հուզում, ոչ մի խռովություն չորս կողմը: Ընդհակառակը ամեն ինչ անդորր է ալատեղ, բնության

գրկում, և միայն մարդն է, որ այս անգամ դարան մտած արևել-
ծելու է նրա մեղմ ջրերն ու թոփիչ օդը, լուսինն ու ամպերը իր խառ-
նակիչ միջամտութիւնով...

Ահա այս անգործութեան տրամադրութիւնը ամենից ավելի
հաջողվել է մեր տաղանդավոր նկարչին, որն այստեղ, այս լուսնի,
ջրերի, ամպերի ու մթնաշաղի մեջ գտել է իր վրձնին այնքան
հարազատ ներկեր, մեղմութիւն և տրամադրութիւն...»¹:

Դիտողի մեջ դիտրամալի պատրանքն ու նրա տպավորու-
թիւնն ուժեղացնելու նպատակով նկարիչը դիտրամալի առաջ, հա-
տակի վրա, ավազ էր լցրել, որպեսզի ներկայացնի տեսարանի
սկիզբը՝ ծովափը: Այդ «ծովափին» նա դրել է նաև մի քանի
առարկա, իսկական պարան և մի խրտվիլակ՝ պատկած թուրքի
ֆիգուրալով: Հենց այս արտաքին հանգամանքները քննադատու-
թեան է ենթարկում արվեստագետ Գ. Առնյանը: Նա նկատում է
նաև, որ տեսողութեան շրջանը պետք էր ավելի լայն վերցնել:
Չնայած թերութիւններին՝ քննադատը և մամուլը հորդորում են
հասարակութեանը այդ դիտրաման տեսնելու համար:

«Բոսֆորը լուսնյակ գիշերին» դիտրաման Բաշինջաղյանը ցու-
ցադրում է նույն թվականին կաղմակերպած իր 34 ստեղծագործու-
թիւնների անհատական ցուցահանդեսում ավելի մշակված ձևով,
որը, ինչպես նկատել է գրող Ստ. Ջորյանն այն ժամանակ, «ավե-
լի տպավորիչ է» դառնում:

Այս ցուցահանդեսի գործերին ավելացնելով մի շարք նոր աշխա-
տանքներ՝ Բաշինջաղյանը ցուցադրում է դրանք (ընդամենը 46) «Գե-
ղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերութեան» 1915 թ.
ցուցահանդեսում: Ինչպես գրում է ժամանակակից մամուլը, ցուցա-
հանդեսի 29 մասնակիցների² ներկայացրած ավելի քան 150 մեծ
ու փոքր նկարների ու քանդակների մեջ աչքի են ընկնում Բա-
շինջաղյանի և Ջանկովսկու գործերը: «Նրանք ցուցահանդեսի սյու-
նիրն են»,—գրում է Առնյանը՝ զնահատելով Բաշինջաղյանի «Հեռու
Հյուսիսում», «Ձմեռային առավոտը Շամախիում», «Պետրոգրադի
շրջակայքը» և «Սեանի լիճը անդորր ժամանակ» պատկերները:

¹ «Մշակ», 1915, № 61:

² Այս ցուցահանդեսին մասնակցում են Արտադովը, Գ. Բաշինջաղյանը,
Գաբաևը, Գրինսկին, Գուգիաշվիլին, Ջախաբովը, Հ. Շամշինյանը, Ջանկով-
սկին, Փ. Թերլեմեզյանը, Ս. Քալաբոյանը, Մեղուբեյանը, Մ. Ք., Մ. Պատկան-
յանը, Շելոմովը, Օ. Շմերլինգը, Մ. Թոխան, Շուլցը, քանդակագործ Նիկո-
լաձեն և ուրիշներ:

Նշելով այդ ցուցահանդեսի մասնակից նաև մյուս նկարիչներին մի քանի հաջողված գործերը՝ Լեոնյանը խիստ քննադատաթիւն է ենթարկում «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» գործունեությունն այն բանի համար, որ այդ Ընկերությունը «տարիներ շարունակ խրախուսել է և աջակիտ դեղարվեստական ալլանդակություններ, որոնք պետք է, որ չխրախուսվեն»։ Գ. Լեոնյանն այնուհետև գրում է. «Խրախուսանքը արջի ծառայություն է մատուցում խրախուսվողին։ Եվ վերջինս երիտասարդ հասակից միալար խրախուսանքների և մոլի հովանավորությունների հանդիպելով՝ ծերության հասակում մնում է նույնը, ինչ որ մի քառորդ դար առաջ։ Այդ է եղել թերևս պատճառը, որ այդ Ընկերությանը երբեմն պատիվ բերող անդամներից ոմանք թողել հեռացել են և չեն կամենում ալլես այդ հարկի տակ ցուցադրել իրենց ստեղծագործությունները, մինչդեռ այդ Ընկերության և նրա դպրոցի տերն ու տնօրինության կապողն իրենց ձեռքն են առել դեղարվեստական բավական հայտնի պատկերություններ»¹։

Այսօրինակ քննադատության ճշմարտության ապացույց է նաև այն փաստը, որ, ինչպես գրում է Լեոնյանը, — «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերությունը» չի նպաստել ժանրային նկարչության, կամ բազմազան ժանրերի զարգացմանը կովկասյան նկարիչների շրջանում։ «150-ից ավելի գործերից 10-ի չափ հազիվ պորտրետներ են երևում, — գրում է նա նույն հոդվածում, — ուրիշ ժանր, մարդկային շարժուն ֆիգուրաներ կամ մի որևէ կոմպոզիցիա և ոչ մի հատ չի երևում։ Այսպես են եղել փոքր բացառությամբ Կովկասի նկարիչները՝ պելլաժով սկսել են ու պելլաժով վերջացրել իրենց գործունեության ամբողջ շրջանը»։ Էլ ավելի վատ է այն, գրում է Լեոնյանը, — որ ցուցահանդեսում ցուցադրվում են «տասնյակի չափ աշակերտական գործեր, աշակերտները համարձակություն են ստացել ցուցադրելու իրենց թոթովանքները, ցուցահանդեսում տեսնելով իրենց գործերի նման շատ ուրիշ գործեր ուսուցիչների ստորագրությամբ»։

Այդ ցույց է տալիս, որ «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերությունը» և նրա կազմակերպած ցուցահանդեսները կտրված են կլանքից, չեն արտացոլում կլանքը ու տվյալ ժամանակաշրջանի պահանջները։

¹ «Մշակ», 1913, № 234։

Իմպերիալիստական պատերազմը մեծ աղետներ բերեց ժողովուրդներին: Նա ավելի ծանր անդրադարձավ առանձնապես հայ ժողովրդի կյանքի վրա: Հայ բուրժուազիայի նախընտանիքային պարտիաները և նրանց կազմակերպած ազգամիջյան արյունահեղ կոլպնները հայ ժողովրդին կանգնեցրին կոթմանման փաստի առաջ:

Ահա այս ժամանակաշրջանում արվեստը, լինի նկարչություն թե՛ հրաժշտություն, թատրոն թե՛ շոկոլիտ, պետք է օգնության հասնի իր ստեղծագործ ժողովրդին, արտացոլի նրա կյանքը, վիճակը, ուղիներ նշի նրա համար, սփռի նրան: Այդ պահանջներով է հայ ժողովրդի առաջավոր խավը մոտենում Վեդեցկի արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերության՝ գործունեությունը և նրա ցուցահանդեսներին: Վեդեցկի, թնդանոթի, արլուն-արտասուքի այս դժնդակ օրերում, երբ Ապոլոնը չքնաղ մուզաների հետ թաքնվել է հրաշագեղ Պառնասի թավուտներում, և ահեղ Մարսն է իր մահաոխիթ թուրը շողշողացնում աչ և ահլակ, գեղարվեստական ստեղծագործությունները լալն հասարակության ի ցույց դրվելով, խիստ նպաստավոր ազդեցություն են առաջ բերում էսթետիկականից բացի և բարոյագիտական տեսակետից, — դրո՞ւմ է Լեոնյանը, — պատկերահանդեսները, գեղարվեստորեն կատարվող ներկայացումները և համերգները գալիս են հանգստացնելու գրգռված մտքերը, մեղմացնելով անասնային ընազդները և բռնի վայրենաբարո հակումները: ...Այդպիսի պահանջներով է, որ մենք լուրաքանչլուր անգամ մտնում ենք գեղարվեստի տաճարը: Եթե այդ տաճարը, լինի թատրոն, լինի պատկերների ու արձանների թանգարան կամ ցուցահանդես, չի տալիս մեզ հոգու ալն թռիչքն ու թեթևությունը, արժան չի բարձրացնել մեզ մեր առօրյա կյանքից ու ժխորից, ուրեմն նա գեղարվեստի ու գեղեցիկի տունը չէ, այլ մի ակումբ ժամանցի համար կամ մի վաճառատուն, ուր ալցելուները կարող են մտնել և ընտրել իրենց ցանկացած ապրանքը¹:

Այդ նույն պահանջներով էր մոտենում հասարակությունը նաև Բաշինջաղյանի նոր պատկերահանդեսին, որը բացում է նկարիչը 1916 թ. մայիսին, Թիֆլիսում: Այստեղ ցուցադրված 52 աշխատանքների մի մասը նոր, մինչև այդ հասարակությանն անծանոթ պատկերներ էին, որ նա նկարել էր 1915 թ. ընթացքում և

¹ «Մշակ», 1916, № 258:



Կաղբնկ. 1895.



1916 թ. առաջին կեսում («Քուռը դիշերով», «Լև Տոլստոյը Յաս- նայա-Պոլյանայում», «Աշնանային պելլաժ», «Բանջարանոցն արևա- ծաղիկներով»): Պատահական չէ, որ հասարակության վրա առանձ- նապես ուժեղ տպավորություն են դրոժում հալ ժողովրդի տա- ռապանքները և արևմտյան Հայաստանից դաղթած հայերի սոսկալի վիճակը պատկերող նրա երկու նոր նկարները, որոնք դժբախտաբար չեն հասել մեզ: Դրանցից մեկը, որը կոչվում է «Ճանհախայաստանում», ինչպես գրում է «Մշակ» թերթը, «Թեպետ երևակայական է, բայց մոտ է ճշմարտությանը: Նկարի աջ կողմում պատկերված է հայկական մի եկեղեցի փոքրիկ գետափին, գետա- կի մյուս կողմում տաճիկների ձեռքով հողեհաված ամբողջ մի հալ գյուղ, իսկ վերևից սառնասիրտ դիտում է լուսինը»¹: Մի այլ ականատես այսպես է նկարագրում այդ պատկերը. «Այստեղ Հա- յաստանը կրակների մեջ է: Դժոխային բոցերը լափում ու լիզում են հայի շենն ու ավերը, ամպամած մուխը ծառացել, բռնել է երկնքի երեսը և կարմրել է լուսինն էլ՝ արյունի քողը երեսին: Արյունի քողը երեսին նա անդրադարձել է, տեսնք, ձորով հոսող գետի վրա: Օհ, լուսին, ավաղ, արծաթ պատկերդ այլ տեղ թողած, այստեղ դու շիկացած երկաթի գույն ես քաշել երեսիդ և արյուն է կաթում երեսիցդ, ապաժուժ արյուն: Ձորի ափին արձանացած նայում է գետի վրա՝ երկնավոր վեհին նվիրված տաճարը, հոյա- կապ կոթողը հալի կրթական և նվիրապաշտական սլացքի և ավաղ, նա ևս իր կամարների տակ աղոթողների համար պաշտպանու- թյուն չգտավ քրիստոնեակիրթ աշխարհի կողմից»²:

Մյուս նկարը, որ կոչվում է «Փախստականների ճանապարհ- ք», պատկերում է ռեժոնսից մազապուրծ մնացորդ փախստա- կանների ողբով լի վերելքը ձյունապատ լեռնաստանով: Փա- խստական մարդիկ՝ երեխաներ, կանաչք և ծերունիներ լեռնային ձյան ու սառնամանիքի պալմաններում բարձրանում են սարը, որ շրջվեն, անցնեն մյուս կողմը, հույս ունենալով այնտեղ գտնել ապավեն և կարեկցություն:

Ժողովրդի ծանր վիճակը պատկերող Բաշինջաղյանի այս երկու պատկերները միաժամանակ արտացոլում են նկարչի վերաբեր- մունքը դեպի իր ժողովրդի աղետալի վիճակը: Նկարիչը կարեկցու- թյան և օգնության ձեռք է մեկնում տառապանքի մեջ գտնվող իր ժողովրդին: Հրապարակ հանելով այդ պատկերները՝ նա ականառ

¹ «Համբավաբեր», 1916, № 29, էջ 919:

² «Մշակ», 1916, № 137:

է դարձնում իր ժողովրդի ծանր վիճակը և նրա վրա հրավիրում լաւն հասարակութեան ուշադրութիւնը: Այդ թեման ալիքան հուզող է դառնում, որ նկարիչը 1919 և 1920 թվականներին կրկին անդրադառնում է դրան և նկարում մի քանի նոր ու մեծ կտավներ, ինչպես օրինակ՝ «Հայ ժողովրդի փախուստն էրզրումից», որը մեզ չի հասել և «Հայ գաղթականների ճանապարհը»: Վերջինս թեև կատարված է դեկորատիվ պլանով և դեղարվեստական արժեքով զգալիորեն թույլ է, այնուամենայնիվ տալիս է Հայաստանում դաշնակցական արյունարբու կառավարութեան տիրապետութեան շրջանում հայ ժողովրդի ծանր, չարքաժ վիճակի համոզիչ պատկերը:

Համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակաշրջանում հայ ժողովրդի կրած ահապոր տառապանքները և հայերի ջարդը Թուրքիայում խորապես ցնցում են նաև հայ մշտա առաջավոր նկարիչներին: Նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը, որպես «Հայ գաղթականներին օգնող Մոսկովյան կոմիտեի» անդամ, 1915 թ. գալիս է Հայաստան: Նա էջմիածնում ականատես է լինում աղքատութեան, սովի և համաճարակի դո՛հ. դարձած հայ գաղթականների դժբախտ վիճակին: Նկարիչ Վարդգես Սուրենյանը նույնպես գնում է էջմիածին և 1916 թ. նկարում բազմաթիվ հայ գաղթականների պատկերներ:

Հայ գաղթականներին նկարում են նաև նկարիչներ Ս. Խաչատրյանը, Ա. Ֆեթիպեյանը և ուրիշներ: Սակայն հայ նկարիչները գործելով առանձին-առանձին ու ցրված լինելով տարբեր երկրներում՝ դեռևս չէին ներկայացնում մի ալիքիսի միասնական ուժ, որը ուժեղ և ներգործոն դեր կատարեր տառապլալ ժողովրդին օժանդակելուն ցույց տալու համար: Մինչև այդ դեռևս չկար հայ նկարիչներին միավորող մի կազմակերպութիւն: Եթե վաղուց ի վեր գոյութիւն ունեին և գործում էին հայ թատերական, երաժշտական ընկերութիւններ ու Հայ գրողների միութիւնը, սակայն հայ նկարիչների ընկերութիւն դեռևս չկար: Նկարիչներին ու քանդակագործներին միավորելու և հայկական կերպարվեստի հետագա զարգացման համար հայ նկարիչների Միութիւն ևս կազմակերպելու հարցը հասունացել և այդ ժամանակ պահանջում էր իր դրական լուծումը:

Պետք է նկատել, որ հայ նկարիչների ընկերութիւն կազմելու միտքն առաջին անգամ ծագում է դեռևս 1890-ական թվականներին, երբ աշխարհի տարբեր վայրերում, տարբեր երկրներում

տիրութեամբ ավելի քան 15 հալ նկարիչներ և քանդակագործներ կային:

Սոսիւնով ալդ մասին Վ. Սուրենյանը մի զեկուցման մեջ ասում է, որ կային «առանձին հալ նկարիչներ ցրված աշխարհիս դանազան ծալրերում» և որ «ամեն անգամ, երբ իրար պատահում էինք, միշտ լուրջ կերպով ցավակցում էինք, որ անշատված ենք իրարուց և չենք կազմում մի ամփոփ ընկերություն», միաժամանակ հալտնելով, որ «ալդ գանգատը ես անձամբ հանգուցլալ Հովհաննես Ալիազովսկուց ես լսել եմ: Եվ մի՞թե մի օր ալդ Միության երազը պիտի վերջապես չիրագործվեր»: Սակայն ալդ ժամանակ, 1890-ական թվականներին, ալդ ցանկությունը չի իրագործվում: 1913 թ. մի խումբ հալ նկարիչներ վերսկսում են Միութուն կազմելու գործը և նույնիսկ մշակում են նրա կանոնադրությունը, սակայն արդարև Միության հիմնադրումը Փ. Թերլեմեզյանի, Ե. Թադեոսյանի, Վ. Սուրենյանի, Մ. Սարյանի, Գ. Լեոնյանի, Ա. Շիրվանզադեի, Հովհ. Թումանյանի նախաձեռնությամբ և եռանդուն գործունեությամբ տեղի է ունենում միայն 1916 թ. մայիսին և կոչվում է «Հալ արվեստագետների միություն»: Նրա մեջ ընդունվում են ավելի քան 25 հալ նկարիչ, քանդակագործ, ճարտարապետ և արվեստագետ, որոնք ընդունում և հաստատում են Միության կանոնադրությունը: Ալդ կանոնադրության համաձայն «Հալ արվեստագետների միությունը», հիմնական անդամներից բացի, ընտրում է նաև պատվավոր և օժանդակիչ անդամներ, առանց ազգի խտրության: Առաջին պատվավոր անդամներից մեկը ընտրվում է ռուս նշանավոր նկարիչ Վ. Դ. Պրիշնովը: Միությունը նպատակ է դնում Անդրկովկասի քաղաքներում կազմակերպել մշտական պատկերասրահ-թանգարաններ գեղարվեստի ամեն ճյուղից՝ թե՛ հալ և թե՛ օտարազգի նկարիչների գործերից, ինչպես նաև անցկացնել մրցանակաբաշխություն, որի «ժյուրին ընտրվում է Թիֆլիսում գտնվող կարող գեղարվեստագետներից. առանց ազգի խտրության»: Ալդ նույն ոգով էլ կազմակերպվում են «Հալ արվեստագետների միություն» 1917 և 1919 թթ. ու հետագա տարիների գեղարվեստական ցուցահանդեսները, որոնց մասնակցում են ոչ միայն հալ, այլև վրացի, ռուս և օտարազգի բազմաթիվ նկարիչներ ու քանդակագործներ, ինչպես

¹ Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, Վ. Սուրենյանի արխիվ:

օրինակ՝ Պոլենովը, Գոլովինը, Բորիս-Մուսատովը, Թոխեն, Ջոմ-մեբը, Ֆոգելը, Շմերլինգը, Գուգիաշվիլին, Կոզմին և ուրիշներ:

Անդրկովկասի զանազան քաղաքներում և հայաբնակ գոյատե-ներում կազմակերպելով գեղարվեստական արվարձի ցուցահանդես-ներ՝ «Հայ արվեստագետների միութունը» և նրա հիմնադիրները նպատակ են դնում արվեստը մոտեցնել ժողովրդին, ստեղծել ժո-ղովրդին հասկանալի, նրա կյանքն ու կրթականքն արտահայտող արվեստ և արվարձի արվեստի միջոցով նպաստել ժալադավառի ժողովուրդների լուսավորութանն ու առաջադիմութիւնը: Նկարիչ Սուրենյանը արդ Միութեան նպատակների մասին խոսելիս 1916թ. կարգացած գեկուցման մեջ ասում է. «Հայաբնակ դավառներում ոչ մի հասկացողութուն չկա գեղարվեստական գործերի մասին, եթե մենք հետզհետե, պարբերաբար ցուցահանդեսների միջոցով արդ աշխարհի հետ ևս ծանոթացնելու լինենք մեր դավառների հասա-րակութեանը, ինչ տարակույս, որ մի մեծ [գործ] կատարած կլինենք, արդ եղանակով մեր հայրենակիցների մտավոր աշխարհը ազնվացնելով: Եվ ով գիտե, կարելի է ախտեղ կան մանուկ տա-ղանդներ, որոնք անսպասելի կերպով կհայտնվեն և մթութլունից լույս աշխարհ կշողանա»:

Պարբերաբար ցուցահանդեսներ կազմակերպելու միջոցով հա-սարակութեան լայն խավերին գեղարվեստական գործերին ծանո-թացնելու և նրանց «մտավոր աշխարհը ազնվացնելու» մասին Սու-րենյանի և ընդհանրապես Միութեան նպատակադրած դեմոկրատա-կան խնդիրները շերմ ընդունելութուն են գտնում հայ կուլտուրա-լի առաջավոր գործիչների կողմից: «Հայ արվեստագետների միու-թեան» հիմնադրումը ողջունում են կուլտուրալի բազմաթիւ գոր-ծիչներ, որոնց թվում Ալ. Շիրվանզադեն և Հովհ. Թումանյանը: Ալ. Շիրվանզադեն, որ արդ Միութեան առաջին հանդիսավոր նիս-տի նախագահն էր և իրեն համարում էր Միութեան հիմնա-դիրներից մեկը, հրապարակում է «Ողջուն ի համակրելի ընկերու-թեանը» վերնագրով մի հոդված, որտեղ «ամբողջ հոգով ողջունե-լով նրա ծնունդը», գրում է. «Վաղուց էր զգացվում ցիրուցան ապրող, իրարուց հեռու, իրար չճանաչող և հաճախ իրար հերքող հայ նկարիչների, անդրիագործների և ճարտարապետների միու-թեան պահանջը»¹: Նա կոչ է անում ամեն կերպ օգնել և խրախու-

¹ Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականութեան և արվեստի Թանգարան, Վ. Սուրենյանի արխիւ:

² «Մշակ», 1916, № 63:

սեւ ալի Միութեանը, գրեւով, որ հալ հասարակութեան և մամուլի բարոյական պարտականութիւնն է ողջունել ալի կատարյալ համակրանքի արժանի և միանգամայն ժամանակին համապատասխան օգտակար ձեռնարկութիւնը»:

Դրանից մի քանի օր հետո Բաշինջաղյանը նույն թերթում հրապարակում է «Ես չեմ ողջունում» վերնագրով հոդվածը, որտեղ ընդունելով, որ «էջալ արվեստագետների միութեան» նպատակն է «աշխարհիս երեսին ցրված բոլոր հալ նկարիչներին համախմբել թեկուզ հոգեպես մի տեղ՝ ընդհանուր ազգային գաղափարին ծառայելու համար», այնուամենայնիվ պնդում է, թե կարիք չկա հալ նկարիչների ու քանդակագործների առանձին Միութիւն կազմել, քանի որ Կովկասում «45 տարուց ի վեր գոյութիւն ունի «Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերութիւն»։ ...Ինչու ալի բարեմիտ հալ արվեստագետները չեն ձգտում անդամագրվելու ալի Ընկերութեան մեջ: Զէ՞ որ ամեն անգամ ազատ է արտահայտվելու ինչ ձեռք և ինչ ուղղութիւնում էլ ցանկանա», — գրում է նա¹:

Նշելով Ռուսաստանում եղած նկարիչների մի քանի ընկերութիւններ, որոնց անդամների մեջ կան, ռուսներից բացի գերմանացիներ, ֆրանսացիներ, անգլիացիներ և ալ ազգերի նկարիչներ, Բաշինջաղյանը փորձում է բացատրել ալի նրանով, որ նկարչութեան և քանդակագործութեան արվեստները գտնվում են բացառիկ պայմանների մեջ, այսինքն՝ «նկարչութիւնը և արձանագործութիւնը լեզու չունեն: Նրանք միեւնոյն տեսակ հասկանալի են թե՛ անգլիացուն և թե՛ եթովպացուն»:

Ալի հոգւածում Բաշինջաղյանը գրում է, որ հալ նկարիչներին համախմբելու և դրանով իսկ հալական ազգային՝ արվեստի զարգացմանը նպաստելու «ոգեորված հայրենասեր երիտասարդ արվեստագետների» ալի անկեղծ ու բարի ցանկութիւնը կմնա անիրագործելի, քանի որ թիզուր է խոսել հալական նկարչութիւնից, ազգային քանդակագործութիւնից, որովհետեւ «այդպիսի բան գոյութիւն չունի... Մենք ունենք և միշտ կունենանք միմիայն հալագի նկարիչներ, արձանագործներ, որոնք կրթվել և կրթվում են զանազան երկրներում և պատկանում են նույն երկրների շկուպին»։ Նշելով ալս միանգամայն սխալ պատկերացումից՝ Բաշինջաղյանն աննպատակահարմար է համարում հալ արվեստագետների մի առանձին Միութիւն կազմելը, նկատի ունենալով նաև այն, որ կան

¹ «Մշակ», 1916, № 70:

ընդամենը... «երկու և կես նկարիչներ թիֆլիսում և ...նրանց հետևող մեկ ու կես վրաց նկարիչներ»:

Բաշինջաղյանը հալ արվեստագետների մի առանձին Միություն կազմելը վտանգավոր է համարում առանձնապես քաղաքական տեսակետից՝ վախ հայտնելով, որ «չարամիտ տարրը (ցարական կառավարությունը և նրա պահնորդական երրորդ բաժանմունքը — Մ. Ս.), որ ամեն մի հանցանքը մեր ազգին է վերագրում, պետք է օգտվի առիթից և ով գիտի ինչ առասպելներ ստեղծի ու փաթաթի մեր չարաքախտ ժողովրդին՝ նրա գերագույն ժամին»:

Բաշինջաղյանի «Ես չեմ ողջունում» հոդվածը և նրա մեջ արտահայտած վերոհիշյալ սխալ հայացքները ծանր ապավորություն են թողնում հալ նկարիչների և ընդհանրապես հալ կուլտուրայի գործիչների վրա:

Պատասխանելով «մի հալ վերին աստիճանի համակրելի ձև-նարկության» դեմ ուղղված նկարիչ Բաշինջաղյանի այդ հոդվածին՝ Ալ. Շիրվանզադեն «Նորից ողջունում եմ» հոդվածում ցավ է հայտնում, որ «Մեր ալեգարդ նկարիչ... Գ. Բաշինջաղյանն է առաջին քար արձակողն իր արվեստակիցների, իր ընկերների վրա», որը «ընդունված չէ ոչ մի լուսավոր երկրում, ոչ մի քաղաքակիրթ հասարակության մեջ»:

Անդարդառնալով այդ Միության հակառակորդների կողմից արտահայտած «Գեղարվեստը հայրենիք չունի» հին և սխալ կարծիքին Ալ. Շիրվանզադեն նշում է, որ այդ կարծիքը «մի ողորմելի լաթ է, որով այսօր միայն միջակություններ են ծածկվում: Եթե հայրենիքը գեղարվեստ ունի, ապա գեղարվեստն էլ հայրենիք պիտի ունենա»:

Ալ. Շիրվանզադեն գրում է. «Հայրենիքը, այսինքն ազգը, պետք է ունենա գեղարվեստ: Վա՛յ այն ազգին, որ չունի սեփական գեղարվեստ: Վա՛յ մանավանդ այն արվեստագետին, որ հայրենիք կամ ազգ չի ճանաչում, որի ստեղծագործությունը չի կրում իր ազգի, երկրի, հայրենիքի, նույնիսկ ծննդավայրի սպեցիֆիկ ոգին: Այդպիսին դատապարտված է մեռելության, ինչպես արմատ չունեցող մի ծառ»:

Ալ. Շիրվանզադեն արդարացիորեն հերքում է Բաշինջաղյանի նաև այն կարծիքը, ըստ որի «նկարչությունն ու քանդակագործությունը լեզու չունեն», պնդելով, որ «նկարչությունն էլ ունի լեզու, արձանագրությունն էլ, բոլոր մյուս արվեստներն էլ: Ազգա-

¹ «Մշակ», 1917, № 72:

² Նույն տեղում:

յին լեզու, հայրենիքի բարբառ անգամ: Անվանի վիպասանը նշում է, որ ինքը ողջունում է հայ նկարիչների այդ անդրանիկ Միությանը նաև նրա համար, որ այդ Միությունը նպատակ է դնում պահպանել և զարգացնել հայկական ազգային լեզուն արվեստի մեջ: Շնորհակալմ ընկերություն զխավոր նպատակն էլ հենց այն է, — գրում է նա, — որ հայ արվեստների մայրենի լեզուն պահպանե և կատարելագործե, եթե նա կա և աշխատել ստեղծել, եթե նա չկա: Եվ այդ նպատակն այնքան բարձր է, որ չխոնարհվել նրա առջև՝ կնշանակե չըմբռնել արվեստների իսկական խորհուրդը:

Հանդիմանելով Բաշինջաղյանին, որ նա հայ նկարիչների թիվը համարում է շերկու և՛ կես, Շիրվանզադեն գրում է. «Ավելի լավ չէ՞ր լինի, որ ինքը պ. Բաշինջաղյանն էլ միանար, որպեսզի այդ թիվը դառնար երեք...»: Ինչ վերաբերում է «Հարամիտ տարրի» կոլեկցիոն «Հայ արվեստագետների միություն» վրա որևէ մեղադրանք բարդելու Բաշինջաղյանի անտեղի մտավախությունը, ապա Շիրվանզադեն պատասխանում է. «Այլ բան է, եթե մի բարեմիտ տարր»՝ այդ «Հարամիտ տարրի» ականջին դանազան խոսքեր չըլընջա...»:

Այլ Շիրվանզադեն մերժում է Բաշինջաղյանի պաշտպանած «Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերությունը» նաև այն պատճառով, որ այդ «Միջազգային ընկերությունը» միանգամայն անաարբեր է եղել արվեստի մեջ անճաշակության և հին հուշարձանները ոչնչացնելու վանդալիզմի նկատմամբ, և որը «չբողոքեց գուցե այն պատճառով, որ իր սրտին ցավ չէր պատճառում վանդալիզմը...», և որի «ճաշակը չվիրավորվեց այդ ալանդակություններից»:

Շիրվանզադեի այս հոդվածին Բաշինջաղյանն այլևս չի պատասխանում: Այդ բանավեճը վերջանում է նրանով, որ Բաշինջաղյանը չի մասնակցում «Հայ արվեստագետների միություն» 1917 և 1919 թթ. գեղարվեստական ցուցահանդեսներին¹:

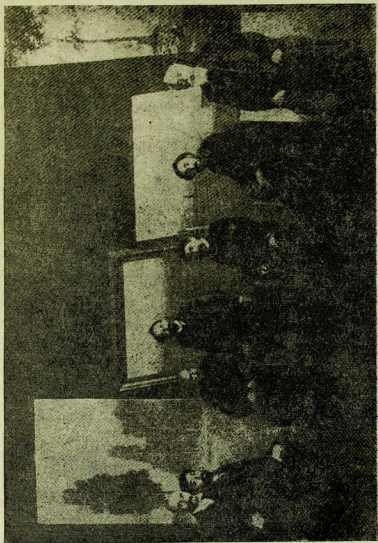
Գ. Բաշինջաղյանը շարունակում է մնալ այն ժամանակ արդեն հետամնաց, կյանքից կտրված և, ինչպես Գ. Լեոնյանն է գրում, «գեղարվեստական բավական հայտնի պատկերությունների» տնօրինության տակ գտնվող «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» անդամ և մասնակցում է նրա կազմա-

¹ Հետագայում, 1921 թ. Գ. Բաշինջաղյանը մի քանի պատկերով մասնակցում է «Հայ արվեստագետների միություն» Թիֆլիսում, Նրևանում և Կ. Պոլսում կազմակերպած գեղարվեստական ցուցահանդեսներին:

կերպած ցուցահանդեսներին: Իր մի քանի ստեղծագործություններով նա մասնակցում է նաև «Վրաց նկարիչների միության» ցուցահանդեսներին:

Այդ ցուցահանդեսներին ներկայացրած և ընդհանրապես այս շրջանում ստեղծագործած նրա պատկերները նոր և նշանակալից բան չեն ավելացնում բազմազան առարկայի նկարչի ստեղծագործության վրա: Դրանք մեծ մասամբ անցյալում բազմիցս օգտագործված թեմաների կամ մոտիվների կրկնություններ են կամ ոչ բարձրարժեք աշխատանքներ՝ «Ի՞նչ դեպքում լուսնյակ գիշերին» (1918), «Սեանա լիճը և կղզին» (1919), «Մանգլիսի շրջակայքը» (1919), «Արարատն արևածագին» (1920), և կրում են որոշ շտամպ և միօրինակություն: Այդ ժամանակ Բաշինջաղյանի ստեղծագործական ուժերն արդեն ջլատվել էին: Սակայն նա չէր ուզում և չէր էլ կարող հեռանալ հասարակական կյանքից ու գեղարվեստի ապարեզից:

Այս շրջանում նա ավելի հաճախ է հանդես գալիս մամուլի էջերում, վիճաբանության ու պայքարի մեջ մտնում դեկադենտների, մասնավորապես գրող Ս. Գորոդեցկու դեմ, որոնք փորձում էին վարկաբեկել ռեալիզմը և ռեալիստ նկարիչներին: Նա գրում է հոդվածներ ու խորհուրդներ տալիս երիտասարդ նկարիչներին՝ աշխատելով հեռու պահել ֆորմալիստական ալլանդակություններից, արելով նրանց ուշադրությունը համաշխարհային արվեստի հանճարեղ նկարիչներ՝ Լեոնարդո դա Վինչիի, Միքելանջելոյի, Ռաֆայելի, Ալվազոմպու, Ռեպինի ստեղծագործությունների վրա, որպես իսկական և գեղեցիկ արվեստի լավագույն օրինակներ:



Հովհ. Քուճանյանը, Ա. Իսահանյանը, Կոճիկապետը, Ա. Զոհանյանը, Վ. Փափուկյանը և Ղ. Աղայանը
 նկարել է Գ. Բազեմիզյանի արվեստանոցում, 1908 թ.



ԲԱՇԽՆՋԱՂՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Գեորգ Բաշինջաղյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ առանձին տեղ են գրավում նաև նրա գրական ստեղծագործությունները: Նա գրել է պատմվածքներ, նովելներ, ակնարկներ, ֆելիետոններ, պիեսներ, ինչպես նաև գրականության ու արվեստի մասին բազմաթիվ հոգվածներ և հիշողություններ:

Օժտված գրական ընդունակությամբ և լավ տեղյակ լինելով հայ, ռուս և հվրոպական գրականությանն ու նրա տարբեր ժանրերին՝ Բաշինջաղյանը իր ստեղծագործական ուժերը փորձել է գրական մի քանի ժանրերում և հաջողություն գտել:

Բաշինջաղյանը գրական ստեղծագործություններով հանդես եկավ անցյալ դարի 80-ական թվականների վերջերից: Նրա առաջին գրական երկը, որ ներկայացնում է նրա ճանապարհորդության տպավորությունները Հայաստանից, Շնկարչի կյանքից՝ վերնագրով մաս-մաս տպագրվել է «Մշակ» թերթի առանձին համարներում 1888—1892 թթ. ընթացքում և միայն հետագայում, 1903 թ., հրատարակվել է առանձին գրքով:

Ճանապարհորդական տպավորությունների գեղարվեստական շարադրանքը XIX դարում շատ տարածված երևույթ էր գրական կյանքում: Նրանց միջոցով արտահայտվում է հեղինակների վերաբերմունքը իրենց ալյեկած երկրների, ժողովուրդների, մարդկանց, կենցաղի, սովորությունների ու բնության նկատմամբ:

Բաշինջաղյանի Շնկարչի կյանքից՝ ճանապարհորդական տպավորությունների դիրքը գլխավորապես հայրենի բնության նկարագրությունն է. դատողություններ բնության և մարդու հարաբերությունների, բնության ու նկարչության կապերի հարցերի մասին:

¹ 1980 թ. Հայպետհրատը հրատարակել է Գ. Բաշինջաղյանի Շնկարչի կյանքից պատմվածքների և հոգվածների ժողովածուն:

Նկարչի կյանքից՝ ճանապարհորդական տպավորությունները գրված են պարզ, հստակ, սահուն հալերենով և հետաքրքիր։ Բաշինջաղյանը կարողանում է ընթերցողի առաջ վերականգնել իր տեսած և զգացած բնության գեղեցկությունները, նրա փոփոխությունները, որոնց որպես նկարիչ, այնպես հաջողությամբ պատկերում է գույներով։ «Նկարչի կյանքից» ճանապարհորդական տպավորությունները, բանաստեղծ Ավ. Իսահակյանի ընտելացրությամբ, «գրված նկարներն են» և տողորված խոր հայրենասիրությամբ։

1890-ական թվականներից սկսած մինչև 1920 թ. Բաշինջաղյանը գրել է բաղմամբով պատմվածքներ ու նովելներ, որոնցից ավելի քան 25-ը հրատարակվել են թերթերում և ամսագրերում։ 1913 թ. հրատարակվել է պատմվածքների և նովելների մի նոր ժողովածու «Էսքիզներ» վերնագրով։

Իր պատմվածքներում և նովելներում Բաշինջաղյանը ռեալիստերեն պատկերում է ժողովրդական կյանքի առանձին տեսարաններ, անողորմ կերպով ծաղրում և քննադատում հարուստներին, մասնավորապես ազնվականությունը՝ նրանց անհոգի ու անպիտան կյանքի ու մերժելի վարք ու բարքի համար, ցույց է տալիս իր կարեկցությունը աշխատավոր, հասարակ ժողովրդի չարքաշ վիճակի նկատմամբ։ «Ազնվականի հիշատակարանից» նովելում (1900) նա մեծ հումորով քննադատում է ազնվականի անխմաստ, անպտուղ ապրելակերպը և ծաղրում նրան, որ նա պարծենում է միայն իր ազնվական ծագումով։ Տարբեր ազգերի համերաշխության և ժողովուրդների բարեկամության գաղափարով են տողորված «Իշխան Վաչնաձեի ագարակում» և «Մուլխիման խան-Շեքինսկի» պատմվածքները։ Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում մանուկների կյանքի թեմաներով գրված պատմվածքները։

«Մանուկներ և ծաղիկներ» (1896) պատմվածքի հիմքում դրված է ընտելյան մեջ կատարելագույն գեղեցկության և ներդաշնակության որոնման գաղափարը։ Նկարիչը թափառում է սարեր ու ձորեր, դաշտեր և անտառներ, տեսնում է մեկը մյուսից գեղեցիկ, սքանչելի տեսարաններ՝ սառն աղբյուրի մոտ, ծառի ստվերում նստած ծերունուն հանգիստ ծխելիս, երեսալին քաղցր օրոր ասող մորը, հին, պատմական հուշարձանների ավերակներ, բայց ոչ մի տեղ և ոչ մի բանի մեջ չէի գտնում գեղեցկության այն վսեմագույնը, որն անորոշ կերպով երևակայությանս մեջ պտտվում էր»։

Հուլիսը կտրած և ենթադրելով, որ բնութիւն մեջ չկա իր որոնածը, նա, ախուամենայնիւ, շարունակում է թափառել, մըտնում է անտառների խորքերը, բարձրանում սառցապատ լեռների գագաթները, իջնում կիրճերի անդունդները, բայց դարձյալ ոչ մի տեղ չգտնելով իր որոնածը՝ հիասթափվում է։ Հանկարծ նա տեսնում է ծաղիկների մեջ նստած 2—4 տարեկան երեք երեխա, որոնք ծաղիկներ են պոկում, վազում են թիթեռների հետեից, միջատներ բռնում և ուրախ, կարկաշուն ծիծաղում։ «Այս անբիծ ծիծաղը ձայնակցեց ծաղիկների սվավոցին և բնութիւն մեջ բուսկապէս կազմվեց մի անսովոր համերգ, որի չափազանց քնքուշ ու ուրախալի հնչյունները լսելուն արժանացա ես առաջին և դուրսի վերջին անգամ»։ «Մաղիկ և երեխա՝ ալը միևնույն բան է», մտածում է Բաշինջաղյանը և համարելով դրանք աշխարհիս սքանչելի ու կատարելագույն ստեղծագործութունը՝ նվիրում է նրանց մի շարք պատմվածքներ։

Մանուկների մասին Բաշինջաղյանի գրած պատմվածքների հիմնական բովանդակութունը ոչ թե երջանիկ, այլ դժբախտ, աղքատ և անօթեան մնացած երեխաների կյանքի պատմութունն է։ Ականատես լինելով հետզհետե ուժեղացող աղքատութիւնն ու աշխատավորութիւն ստորին խավերի թշվառութիւնը, Բաշինջաղյանը, որպէս իր ժողովրդի շահերի արտահայտիչ, բնականաբար, չէր կարող անտարբեր անցնել նրանց կողքով և իր ժամանակի առաջավոր գրողների հետ արձագանքում է ժողովրդին հուզող խնդիրներին։ Բաշինջաղյանին առանձնապէս հուզում է հալկական ջարդերի հետեանքով Թուրքիայից փախած հալ գաղթականների և, մասնավորապէս, գաղթական երեխաների ճակատագիրը։

1890-ական թվականներին Հայաստանի և հայաբնակ քաղաքների փողոցները լցվում են թափառող և անօթեան, մութացող բազմահազար հալ գաղթականներով և նրանց բազմաթիւ երեխաներով, որոնց թշվառ կյանքի պատկերներն են ներկայացնում «Մուրականներ» (1895), «Փոքրիկ գաղթականներ», «Մի փոքրիկ պատկեր» և այլ պատմվածքները։ «Փոքրիկ գաղթականներ» պատմվածքը հալկական ջարդերի ժամանակ գաղթած և իրենց ծնողներին կորցրած երկու որբ երեխաների՝ 10 տարեկան Կարոյի և նրա 6 տարեկան քրոջ՝ Թագոյի մեկ օրվա տխուր, սրտաճմլիկ պատմութունն է։ Անծանոթ քաղաքի փողոցներում երկար թափառելուց հոգնած ու քաղցած Կարոն ու Թագոն կանգնում են մի վարսավիրի խա-

նութի առաջ և զվարճանում դռանը կապած արջի քոթոթով: Վարսավիրը տեսնելով նրանց՝ ներս է կանչում և տեղեկանալով նրանց վիճակին՝ խղճահարվում է, հաց է տալիս և ճանապարհում: Երեկոյան երկու երեխաները նորից են երևում վարսավիրի մոտ և խնդրում օթեկան տալ: Այս անգամ վարսավիրը շղայնանում է, հալոցում, բայց մի պահ պատկերացնելով իր երեխաներին նրանց վիճակում՝ խղճահարվում է, մեղմանում, կրկին հաց է տալիս, հյուրասիրում ձմերուկով և առաջարկում գիշերել իր վարսավիրանոցում: Նա տեղավորում է նրանց իր փոքրիկ խանութի մի անկյունում, իսկ ցերեկները դռանը կապած արջին կապում է խանութի մյուս անկյունում և փակելով դուռը դնում իր տունը:

Գ. Բաշինջաղյանը կարճ և վարպետությամբ նկարագրում է արջի հետ մի մութ խանութում գիշերող փոքրիկ երեխաների հոգեվիճակը: Փոքրիկ թագոն, օրվա շրջագալութուններից հոգնած և վախը սրտում շուտով քնում է: Դա ավելի է սաստկացնում Կարոյի վախը, որ միախալ մնալով, արջի ամեն մի շարժումը, մռնչոցը բացատրում է նրա չար գիտավորությամբ, մտածելով, որ ահա ուր որ է արջը կկտրի իր վզի շղթան և պատառ-պատառ կանի իրեն ու իր քրոջը: Պատկերացնելով, որ ահա արջը արդեն կտրել է իր շղթան և կարող է իրեն հոշոտել, մանուկը թաքնվում է աթոռի հետևում. կծկվում իր ցնցոտիների մեջ և ալսպես ամբողջ գիշերը վախից դողալով լաց է լինում մահվան դատապարտվածի նման: Որքա՜ն է ուրախանում նա և նրա մոտ պատին կապված արջի քոթոթը, երբ առավոտյան կողմ լսվում է դռան կողպեքի բացվելու ձայնը...

«Մի փոքրիկ պատկեր» պատմվածքում նկարագրելով հարկան շարդերից փախած անօթեկան և հաց մուրացող երկու երեխաների անհեռանկար և դառը վիճակը, Բաշինջաղյանը ցույց է տալիս, որ նրանց ոչ մի հարուստ կամ ունեւոր, դրամատեր մարդ օգնության ձեռք չի պարզում, նույնիսկ օգնելու ցանկությամբ լցված մարդը ծաղրի առարկա է դառնում: Միայն հասարակ ժողովրդի ժոցից դուրս եկած մարդիկ՝ կինտոները խղճահարվելով տանում են նրանց իրենց տուն և գիշերելու տեղ տալիս:

Իր պատմվածքներում Բաշինջաղյանը, միաժամանակ, ցույց է տալիս, որ այդ աղքատության մեջ ծնվում և արմատավորվում է սնտոխապաշտութունը, որը վարակում է նաև երեխաներին, որի ցատուկ օրինակը մենք տեսնում ենք «Ձեռնածու Արելը» պատմվածքում (1898): Ձեռնածու Արելի մասին Անդրկովկասյան

ժողովուրդների մեջ «մինչև այսօր էլ հազար տեսակ առասպելներ ու հեքիաթներ են պատմում նրա հրաշագործութիւններին», — դրում է Բաշինջաղլանը, — ասում են, որ Աբելը օժտված է արնապիսի հատկութիւններով, որ ընդունակ է իսկույն «ազոթել» և հանդուգն մարդուն որևէ անասուն դարձնել, իսկ մեռած մարդուն՝ կենդանացնել: Դրա համար էլ ժողովրդի աչքում նա մեծ համբավ ունի: Առանց Աբելի հարսանիք կամ կարևոր հլուրատիրութիւն չէին անում:

Մի օր երբ իր «հունարը» հրապարակում ժողովրդին ցույց տալուց հոգնած Աբելն իր աղքատիկ տանը պատրաստվում էր քնելու, նրան կանչում են երկու աղքատ երեխա և հրավիրում իրենց տուն: Մեծ դժկամութեամբ Աբելը գնում է նրանց տուն և դռնում արնոտ արեւ երեխաների մեռած մօրը: «Կենդանացրու մայրիկիս, բիձա՛ ջան» — ասում է երեխաներից մեկը: Մլուք նրան տալիս է իրենց տան եղած վերջին ուտելիքը՝ ընկուղներով լի մաղը և աղերսում իրենց մօրը կենդանացնել:

Ձեռնածու Աբելը, որ անմահ զվարճացնող, ամբողջ ուրախացնող և ծիծաղեցնող հազվագլուտ ընդունակութեան տէր, մոտ 50—60 տարեկան մարդ էր, խորապես ազդվելով երեխաների աղերսանքից՝ լաց է լինում և լուռ հեռանում տնից: Բայց երեխաները հավատացած նրա զորութեանը՝ վազում են նրա հետևից և խնդրում վերադառնալ, կենդանացնել իրենց մօրը: Դրանից ևս խորապես ցնցվելով Աբելը տալիս է նրանց իր գրպանի ողջ փողը և ամբողջ ուժով փախչում է դեպի քաղաք տանող ճանապարհը և ցավը սրտին հեռանում իրենց գլուղից:

Աղքատ և անօթեան երեխաների կլանքից Բաշինջաղլանի գրած պատմվածքները հուզումնալից են և խորապես ազդեցիկ: Այդ պատմվածքներում հեղինակը հանդես է բերում երեխաների հոգեբանութեան լավ իմացութիւն:

«Վրացի Իվանն» պատմվածքում Բաշինջաղլանը ցույց է տալիս, որ գողութիւնը, ավազակութիւնը սոցիալական չարիքներ են, սոցիալական անարդարացի պայմանների հետևանք: Ստացվելիք բերքի կեսը ստանալու պայմանով մի ամբողջ տարի աշխատում ու քրտինք է թափում վրացի ալգեպան Իվաննն մի ալգետիրոջ մոտ: Սակայն մի օր կարկուտը միանգամից ոչնչացնում է նրա ամբողջ տարվա աշխատանքի արդիւնքը՝ նրա մշակած ալգու առատ բերքը և Իվաննն ոչինչ չստանալով վերադառնում է իրենց գլուղը, ուր իրեն սպասում են քաղցած, ոտաբորիկ երեխաներն ու կիներ:

Իրենց գլուղում ևս աշխատանք, հաց և ապրուստի միջոցներ չգտնելով՝ Իվանեն իր երեխաներին սովամահութիւնից փրկելու համար դիմում է գողութեան, բայց բռնվում է ու խիստ պատժվում։ Նկարագրելով իրականութիւնը և հասարակական պատժի բարբարոսական ձևերը (նրա բերանը լցնում են տաք դմակ, որից ատամները թափվում են), Բաշինջաղյանը ցավ է հալտնում ալլ անարդար իրականութեան համար, թեև չի նշում ալլ իրականութիւնը վերափոխելու արժատեան միջոցներ։

Գ. Բաշինջաղյանի պատմվածքները պարզ են, ունեն լակոնիկ ոճ և հստակ կառուցվածք։ Նա գիտե պատմել հետաքրքիր և գրավել ընթերցողին։ Անսպասելի վերջավորութիւնը նրա պատմվածքներին առանձին գրավչութիւն է տալիս։

Բաշինջաղյանի պատմվածքները ժամանակին ընդունվել են սիրով։ Նրանց մի մասը ռուսերեն տպագրվել է «Նովոյե օրոզերենին», «Տիֆլիսսկի լիստոկ», «Ջակավկազսկայա ռէչ», «Պետրոգրադսկի լի վեդոմոստի» լրագրերում և «Արմյանսկի վեստնիկ» ու «Կավկազսկի վեստնիկ» ամսագրերում։

Բաշինջաղյանի գրական ստեղծագործութիւնների մեջ որոշ տեղ են գրավում նաև պիեսները։ 1913 թ. հրատարակվում է «Ուսանողներ» պիեսը, որտեղ ներկայացվում է 80-ական թվականին Պետերբուրգում սովորող հալ ուսանողների կյանքը իր ուրախ և տխուր կողմերով։ «Ուսանողներ» պիեսը կազմված է երեք գործողութիւնից և բազմաթիվ պատկերներից, որոնց մեջ հանդես են բերված շատ երիտասարդ դեմքեր, տարբեր դաստիարակութիւն ստացած և տարբեր հայացք ու տեմպերամենտ ունեցող ուսանողներ։ Պիեսը գրված է սահուն հայերենով և ընթերցվում է հետաքրքրութեամբ։ Ժամանակակից մամուլում եղել է ալլ պիեսը բեմադրելու պահանջ, սակայն մենք որեւէ տեղեկութիւն չունենք նրա բեմականացման մասին։

Կապված լինելով գրականութեան հետ Բաշինջաղյանը գրում է նաև բազմաթիվ հոդվածներ հալ գրողների ու գրականութեան առանձին հարցերի մասին։ 1910 թ. նա հրատարակում է մի քանի հոդված հալ նոր գրականութեան հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանի և նրա հուշարձանը կանգնեցնելու մասին։ Մի քանի տարի հետո 1912 թ. և 1913 թ. նա գրում է «Ժողովրդական գրականութեան փառք ու պարծանք» Մալաթ-Նովայի մասին երկու հոդված, որոնց մեջ նշելով հալ մեծ աշուղ-բանաստեղծի ճակատագիրը և ժողովրդական լիրիկ բանաստեղծութեան մեջ

և մեծարելով նրան իբրև «աշխարհի մի աժդահա, որի ստվերի մեջ բոլորեցյալն գոհնատվում են» կոչ է անում հայ ժողովրդին, հանգանակություն սկսել և նրա գերեզմանի վրա «մի մահարձան, թեկուզ մի տապանաքար դնել» դուրս հանելով նրա գերեզմանը մոռացությունից¹։ Բաշինջաղյանի այդ կոչը արձագանք է դոնում հայ հասարակության լայն շրջաններում և ամենուր հանդանակություն է սկսվում Սալաթ-Նովայի մահարձանի համար։ Մի քանի տարի հետո, երբ ստեղծվում է որոշ գումար, Բաշինջաղյանը տալիս է այդ «մահարձանի» նախագիծը, որով և կառուցվում է Սալաթ-Նովայի դամբանաքարը։ Բաշինջաղյանի նախագիծով է կառուցվել նաև Բաֆֆու հուշարձանը Խոջիվանքի գերեզմանոցում։

Հայ գրողի և նրա ճակատագրի նկատմամբ խորը սիրով և շերտ զգացմունքով է Բաշինջաղյանը հոգվածները՝ գրել բանաստեղծ Ալ. Ծատուրյանի մասին։ Հայ բազմաշարժար բանաստեղծի գրական գործունեության 25-ամյակի տոնակատարության առթիվ գրած հոգվածում Բաշինջաղյանը, նկարագրելով նրա ծանր և չարքաշ անցյալը և բարձր գնահատելով ականավոր բանաստեղծի ծառայությունները, կոչ է անում հայ հասարակությանը հոգալ «նրա կյանքը, մի փոքր հարատեկելու համար» և օգնության ձեռք մեկնել նրան²։ Բանաստեղծի մահվան առիթով Բաշինջաղյանի գրած «Ալ. Ծատուրյանի հիշատակին» հոգվածում (1917) նկարիչը մեծարում է բանաստեղծի գրական ժառանգությունը և խորապես քննադատում բուրժուական հասարակությանը հայ գրական մշակներին նյութական օգնություն ցույց չտալու համար։

Հայտնի են Բաշինջաղյանի հոգվածները Հ. Ալվազովսկու, Պ. Ալամյանի, Ղ. Ալիշանի, Հովհ. Աբելյանի, Գ. Արծրունու և հայ կուլտուրայի այլ նշանավոր գործիչների մասին, որոնց մեջ նկարիչը ոչ միայն հանդես է բերում իր սերը նրանց նկատմամբ, այլև՝ խորիմացությունը հայ գրականության ու կուլտուրայի պատմությանը։

Բաշինջաղյանը կատարել է նաև թարգմանություններ։ Տոգորված բարեկամության և հայ ու վրաց ժողովուրդների գրականությունը միմյանց ծանոթացնելու գաղափարով՝ նա թարգմանել է վրացի գրողների երկերը հայերեն և հայ գրողների մի քանի ստեղծագործությունները՝ վրացերեն։ Հայ ընթերցողներին վրաց

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1912, № 252։

² Նույն տեղում, 1910, № 78։



Արագած. 1911.



գրականութիւն լայնագոյն նմուշներին ծանոթացնելու նպատակով նա թարգմանում և հրապարակում է վրաց բանաստեղծ Ակակի Ծերեթիկու մի քանի ստեղծագործութիւնները, որոնք տպագրւում են «Մշակ» թերթում և «Ճարագ» ամսագրում: Ուշագրաւ է, որ նա թարգմանում և հրապարակում է վրաց ու հայ ժողովուրդների մեջ լայն ժողովրդայնութիւն վայելող «Լուսատիտիկը» և «Մշակի տնեջանքը» երգերը:

Բաշինջաղյանը վրացերեն է թարգմանում իր մի քանի պատմութեանքները և հրատարակում: Լավ տիրապետելով վրացերենին, նա պատմութեանքներ է գրում, որոնք տպագրւում են վրացական թերթերում: Այդ թարգմանութիւնները զգալիորեն նպաստել են հայ և վրաց գրականութեան փոխադարձ ծանոթացմանը և կարևոր նշանակութիւն ունեցել երկու ժողովուրդների բարեկամութեան ամրապնդման գործում:

Զբաղարարվելով այդ ամենով, Բաշինջաղյանը ստեղծում է նաև նկարներ վրաց և ռուս գրականութեան թեմաներով: Նրան հրապուրել են առանձնապէս Շոթա Ռուսթավելու «Վազրենավոր» պոեմի թեմաները: Այստեղ նկարիչը հանդես է գալիս ոչ թե որպէս պատկերազարդող-իլլուստրատոր, այլ գրական թեմայով միանգամայն ինքնուրույն նկարներ ստեղծող: Լավ ուսումնասիրելով «Վազրենավոր» պոեմը, նկարիչը ընտրել է այնպիսի թեմաներ, որոնք մոտ և հարազատ են նրա նկարչական-ստեղծագործական տարրերին և քնուկթիւ:

Բաշինջաղյանը Շ. Ռուսթավելու պոեմի թեմաներին անդրադարձել է մի քանի անգամ, տարբեր ժամանակներում: Առաջին անգամ այդ պոեմի թեմայով նա ստեղծում է մի պատկեր դեռևս 80-ական թվականներին: 1889 թ. նա նկարում է «Վազրենավոր» պոեմի անցքերից մեկը՝ այն տեսարանը՝ ուր Նեստան Դարեջանին սևամորթները տանում են վաճառական Ուսմանի կնոջ՝ Ֆաթմային պատկանող դղիակը: Դժբախտաբար այդ մեզ չի հասել: «Մշակի» թղթակիցներից մեկը 1889 թ. այսպէս է նկարագրում. «Արեւ մոտեցել է հորիզոնին—նա մայր է մտնում: Ճառագայթները պես-պես փափուկ գուններով ներկել են հորիզոնը՝ և թափվելով ծովի խաղաղ, անգործ մակերևութի վրա, հրապուրիչ խաղ են բռնել ջրի գունդգոյն հլուկների հետ: Հեռավորութեան մեջ նշմարվում է ձյունապատ լեռների մի շարք՝ նույնպէս արևի գունավառ ճառագայթներով ներկված: Վերև, հարավային

պարզ և խաղաղ երկնքի վրա, կամաց-կամաց հալվելով, օդի հետ ձուլվելով սահում են մեղմիկ քալներով ամպի փոքրիկ կտորներ, որոնցից մեկը ծածկել է արևի գեղածիծաղ դեմքը, չկարողանալով միանգամայն սքողել նրա գեղեցկությունը, այլ ավելի հրապուրիչ, ավելի գրավիչ դարձնելով նրան, ինչպես պճնազարդ նորահարսի ամոթխած, բայց բովանդակությամբ լի դեմքը՝ թափանցիկ և նուրբ քողը: Ծովի աջ կողմում՝ ափից ոչ հեռու ընկած է Ֆաթմայի կանաչազարդ ալգին: Տերևաշատ ծառերի միջից հազիվ նշմարվում են ապարանքի բարձրությունները: Այդ ափի վրա կանգնած է Նեստան Դարեշանը, տխուր, գլուխը թեք դեպ: Նա հագել է մի պարզ, երկար կանաչագույն զգեստ, իսկ սև երիտենք, ինչպես անվանում է Ռուսթավելին, ծածկում է նրա սև և երկար մազերը: Նրանցից ոչ հեռու ծովի եզերքին նեղերից մեկը, քարը ձեռքին ամրացնում է սեպերը, որոնցից կապած է արդեն նավակը, իսկ մյուսը՝ ջրի մեջ կանգնած աշխատում է նավակն ավելի մոտեցնել ափին: Մի տեսակ ներդաշնակություն և անվրդով խաղաղություն է տիրում չորս կողմը և մի խորհրդավոր քող ծածկում է մեր գիտակցությունից այդ անդորր բնության գրկումս¹:

Շատ ավելի ուշ, 1919 թվականին Բաշինջաղյանը նկարում է Շ. Ռուսթավելու «Վազրենավորից» երկու դրվագ ևս, որոնցից մեկը պատկերում է Ֆաթմա-խաթունի պատմությունը Ավթանդիլին և Թինաթինայի երազը: Վրաց բանաստեղծ Ի. Գրիշաշվիլին գրում է, որ «Վարդելի նկարիչը խոստանում է մեզ աստիճանաբար նկարել և այլ միջադեպեր «Վազրենավորից», որը երկար ժամանակ է ինչ ուսումնասիրում և սրտում կրում է»²:

Առանձնապես հետաքրքրական են ռուս կլասիկ գրականության թեմաներով Բաշինջաղյանի մի քանի պատկերները: Լերմոնտովի ծննդյան 100-ամյակի տոնակատարության կապակցությամբ նա 1915 թ. նկարում է բանաստեղծի ստեղծագործություններից մեկի՝ «Վայրի հյուսիսում...» ոտանավորի թեման ներկայացնող ձևաձև տեսարանը: Հեռավոր հյուսիսում, ձյունապատ մի բարձունքի վրա, միայնակ կանգնած է մի սոճի՝ ծածկված ձյան սպիտակ սավանով, որը, ինչպես գրում է բանաստեղծը, երազում

¹ «Մշակ», 1889, № 76:

² «Սախալսո Սաքմե», («Ժողովրդական գործ»), վրացերեն օրաթերթ, 1919, № 653:

է հեռավոր անապատում, տաք ժառի վրա միայնակ աճող արմա-
վենու մասին:

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.
И снится ей все, что в пустыне далекой
— В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Մյուս պատկերը կոչվում է «Լև Տոլստոյը Յասնայա Պոլյանա-
յում» (1916): Նա պատկերում է անտառը դարձնելու և վերապա
ստեղծելու մեջ, ժողովրդի տակ, մի կոճղի վրա հանգիստ նստած
ռուս մեծ գրողին, որ որոնող հայացքով նայում է դիտողին:

Նկարի բովանդակությունը ներկայացնում է Լև Տոլստոյի
«Պոստովանողը» ստեղծագործությունը բովանդակությունը, ուր մեծ
գրողը խոստովանելով, որ ինքը որոնում է աստծուն, գրում է.
«Գարուն... հիշում եմ, վաղ դարուն էր, ես միայնակ անտառում
էի, ականջ էի դնում անտառի ձայներին, լսում էի անտառի ձա-
յները և միշտ մտածում միևնույն բանը, որի մասին միշտ մտա-
ծում էի ավելի վերջին երեք տարին: Վերստին ես որոնում էի
աստծուն»:

Բաշինջաղյանի գրական ստեղծագործությունները և գրական
թեմաներ ունեցող պատկերները նրա գեղարվեստական ժառան-
գություն կարևոր մասն են: Ժամանակակիցները բարձր են գնա-
հատել նրա գեղարվեստական ու հասարակական գործունեությունը:

Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների տպա-
վորությունն իր ժամանակին արդեն աստիճան ուժեղ էր, որ մի
քանի բանաստեղծներ նրա պատկերների ազդեցության տակ և
նրա պատկերների մասին գրում են բանաստեղծություններ:
Առանձնապես հայտնի են Ա. Ծատուրյանի և Հովհ. Թումանյանի
բանաստեղծությունները, որոնք մենք նշեցինք վերևում:

Ուշագրավ է, որ Հովհ. Թումանյանի հայտնի դիտողություն-
ներից հետո 1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանը հանդես է
գալիս մի շարք նոր, գրական ստեղծագործություններով («Մու-
րացիականներ», «Վրացի իվանե», «Փոքրիկ գաղթականներ», «Ձեռ-

նածու Արեւը և ուրիշները), որոնց մեջ պատկերված են աշխատավոր խավերի աղքատութիւնը, նրա կյանքի ծանր պայմանները, հետամնացութիւնը, օրոնք նկարիչ-գրող Բաշինջաղյանը ներկայացնում է որպէս սոցիալական անհավասար և անարդարացի հասարակարգի հետեանք: Փոխադարձ գնահատումը և թերութիւնների արդարացի ու ժամանակին քննադատելը ոչ թէ անշատում, այլ է՛լ ավելի է մոտեցնում հայ կուլտուրայի այդ ակա-նավոր գործիչներին միմյանց: Թե որքան մոտ, հարազատ է եղել Բաշինջաղյանի և հայ կուլտուրայի գործիչների կապը և մտերմութիւնը, վկայում է Այ. Իսահակյանի հիշողութիւնը. «Առաջին անգամ ես նրան տեսա 1896 թ. «Տարազ-Աղբլուր»-ի խմբագրատանը: Ինձ, իբրեւ մի երիտասարդ բանաստեղծի, ներկայացրին նրան, անունս չէր լսել: Սովայն հետաքրքրվեց և տոաց. «Թերեւս կարդացած լինեմ ձեր բանաստեղծութիւնները, բայց սրանից հետո հատկապէս ուշադիր կ'լինեմ»: Այդ ժամանակ նա արդեն հռչակ վախճող նկարիչ էր, բարձր գնահատականի էին արժանացած նրա պեղծանքները. օրինակի համար «Ձնահալքը», «Անտառը», լեռնա-նկարները...

Մեր սերունդը հիացած էր նրա ստեղծագործութիւններով և բաց չէինք թողնում նրա ցուցահանդեսները:

Ինձ վրա շատ հմալիչ տպավորութիւն թողեց նա: Իր պեղ-զածների խաղաղ, անդորր բանաստեղծութիւնը նրա դեմքի վրա էր: Մեղմ կանաչի և կապույտի տվող ծովի գույն աչքեր, գրավիչ ձայն, կիրթ շարժումներ:

Հետագա տարիներում մի քանի անգամ պատահել եմ նրան Հովհ. Թումանյանի տանը: Հիացած լսում էի նրա ճանապարհորդութիւնների պատմութիւնները: Ո՛ւր չէր եղել նա— Եվրոպա, Ռուսաստան... մանավանդ շատ լավ ճանաչում էր Իտալիան, Փարիզը: Գրեթե անդիր գիտեր Հոռմի, Յլորենցիայի, Վենետիկի, Լոպրի թանգարանների գեղարվեստական սքանչելիքները:

Նա, ուղղակի, նկարում էր խոսքերով իր տեսածները: Հիշում եմ Ջանգեզուրի և Ղարաբաղի նրա նկարագրութիւնները—ինձ թվում էր, թե ես շոշափելի տեսնում եմ նրա շրջագայած վայրերը. այնտեղ երկնքի ամպերի գույներն ու երանգները, նրանց անհնթեթեւ և շքեղ ձևերը. զգում էի ժայռերը, դաշտերը, հողը:

Նա, ինչպես հայտնի է, գրում էր պատմվածքներ, տպավորու-թիւններ, հուշեր, որոնք գրված նկարներ էին:

1903 թե 1904 թվականին ես հանդիպեցի նրան Անի քաղա-

քում (ևս գրեթե ամեն տարի Անի էի գնում, դրա համար որոշ չեմ հիշում տարին): Դժբախտաբար իմ հասած օրը նա մեկնեց, արդեն մի քանի օր էր նա ախտեղ էր և էտյուզներ էր արել: Ճարտարապետ Թորոս Թորամանյանի և դերասան, Անիի սիրահար լուսանկարիչ Վրուլլի մոտ ճաշի հյուր իջանք միասին:

Ինչ անխառն ոգևորությամբ, հիացմունքով, գիտակից հպարտությամբ խոսում էր նա Անիի չքնաղ ճարտարապետության մասին, ինչպիսի՝ հմտությամբ էր վեր հանում հայկական մոտիվները և ներբողում:

Տեսնում էի՝ ինչքան խորունկ հայրենասիրությամբ կար ալդ մարդու մեջ: Ես ճանապարհ դրի նրան Անիի պարիսպներից շատ ավելի հեռու, մինչև Հովվի եկեղեցին, Անի վերադարձիս խոսում էի ինքս ինձ հետ նրա մասին. «Ահա կարգին մարդ,—արվեստագետ, գրականություն սիրող, հայրենասեր...»¹:

Բաշինջաղյանի մասին բազմիցս արտահայտվել է նաև Ալ. Շիրվանզադեն: Նա եղել է նկարչին առաջին գնահատողներից մեկը և նշանակալից դեր է կատարել երիտասարդ արվեստագետին հասարակությանը ծանոթացնելու, նրա մասին բարենպաստ կարծիք ստեղծելու և նրա ռեալիստական ուղղությունը ամրապնդելու գործում, թեև առանձին դեպքերում, ինչպես ցույց տվեցինք, քննադատել է նրա թերությունները: Բաշինջաղյանը մոտ է եղել նաև Պ. Պոռշյանին: Այդ մտերմության արտահայտությունն էր և ալն, որ Պ. Պոռշյանի գրական գործունեության 25-րդ տարեդարձի օրը, 1899 թ. նկարիչը հորելյարին նվիրում է իր «Արարատ» մեծագիր պատկերներից մեկը: Հազարոս Աղայանի հորելյանի օրը, 1902 թ. Բաշինջաղյանը նվիրում է նրան «Ծաղիկներ» փոքրիկ պատկերը հետևյալ մակագրությամբ. «Դուք Ձեր քառասունամյա գրական գործունեության ընթացքում հաճախ երգել եք ծաղիկներ, ուրեմն ընդունեցեք ինձանից «Ծաղիկներ» փոքրիկ աշխատությունս իբրև հիշատակ: Գեորգ Բաշինջաղյան, 19 մայիսի, 1902, Թիֆլիս» (երաժշտագետ Մ. Ղ. Աղայանի արխիվից): Բաշինջաղյանը մի պատկեր էլ նվիրել է բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանին: Պահպանվել է մի լուսանկար, որը ներկայացնում է Ղ. Աղայանին, Հովհ. Թումանյանին, Ա. Իսահակյանին, Կոմիտասին, Վ. Փափագյանին, Ա. Չոպանյանին՝ Բաշինջաղյանի արվեստանոցում նկարչի հետ: Այդ բոլորը խոսում են ալն սերտ կապերի մասին, որ եղել է նկարիչ Բաշինջաղյանի և հալ առաջավոր գրողների միջև:

¹ Երական թերթ, 1940, № 27:

Իր գրական գործերում, հոգվածներում և «Նկարչի կյանքից» ճանապարհորդական տպավորությունների գրքում Բաշինջաղյանը հրբեմն ուղղակի կամ անուղղակի, արտահայտում է նաև իր հայացքները արվեստի, նկարչության և ստեղծագործական մեթոդի մասին: Նկարիչները,—գրում է նա,—Հնայինով, որ անգաղար հետազոտում են բնությունը, ուսումնասիրում նրա զանազան երևիություններն ու գաղտնիքները, ստանում են տպավորություններ, միևնույն ժամանակ էսքիզներ ու էտյուդներ էլ են շինում, այսինքն՝ բնությունից ճիշտ պորտրետներ են հանում: Իսկ ձմեռը փակված արհեստանոցում, երեակալությունը պատկերացնում են իրենց առաջ այս կամ այն տեսարանը, լուսավորությունը, մոմենտը և այլն, հրբեմն էլ նայում են պատերի վրա շարած էտյուդներին, նորոգում տպավորությունները և այս բոլորից հետո արտադրում են պատկերներ...»¹ 1880-ական թվականների վերջերին արտահայտված այս միտքը, ինչպես երևում է, դառնում է նկարչի հետագա ամբողջ ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական եղանակը: Մեծասարակ կարծում են, թե այն պատկերները, որ նկարիչները դնում են ի ցուլց հասարակությանը, նկարված են հենց այն օրը, նույնիսկ այն ժամում, ինչ օրը կամ ինչ ժամը, որ ներկայացնում է պատկերը: Այդ կարծիքը սխալ է: Ընդհակառակն, երբ նկարիչը դանվում է բնություն գրկում, ուր անվերջ գեղեցիկ տեսարաններ և զմայլեցուցիչ մոմենտներ են նրան շրջապատում, այն ժամանակ նա անդոր է դառնում բնությունից որևէ կտոր ընդօրինակելու: Բայց միևնույն նկարիչը, երբ կորցնում է աչքի առջևից այդ ամենը, երբ հասնում է ձմեռը և ոչնչացնում բնության զարդարանքները և երբ նա փակված լուր արհեստանոցում, հրճվանքով հիշում—մտաբերում է լուր տեսածները, որոնց ալլես չի կարողանում տեսնել, այն ժամանակ միայն նա դիմում է վրձնի օգնության և աշխատում արտահայտել լուր սրտի ցանկությունները: Հենց այդ տեսակ պայմանների մեջ նկարված պատկերներն են լինում մտքի, զգացմունքների և բուռն ոգևորության ծնունդ և միայն այդ տեսակ գործերը կարող են տպավորություն գործել նայողի վրա...»²:

Բաշինջաղյանի այս կարծիքը համընկնում է հանճարեղ ժողովնկարիչ Հովհաննես Ալվազովսկու արտահայտած նույնաման կարծիքին և ցուլց տալիս երկու նկարիչների ստեղծագործական

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 12:

² Նույն տեղում, էջ 15:

նդանակի մոտիկութիւնը՝ Հովն. Արթուրովսկին իր ինքնակենսագրականի մեջ, որը գրի է առել Պ. Կարատիգինը և հրատարակել «Ռուսական ժողովրդական» ամսագրի 1878 և 1881 թ. համարներում, ասել է. «Այն մարդը, որ օժտված է Կենդանի բնութիւն տպավորութիւնը պահող հիշողութեամբ, կարող է հիանալի ընդօրինակող լինել, լուսանկարչական կենդանի ապարատ, բայց ճշմարիտ արվեստագետ՝ երբեք՝ Կենդանի տարերքի շարժումը անորոշալի է վրձինի համար. անհնար է կալծակ, քամու պոռթկում, ջրի ճողվիւտն նկարել բնականից: Ուստի և նկարիչը պետք է հիշի դրանք և այդ պատահականութիւններով, ինչպես նաև լույսի ու ստվերի էֆեկտներով, կազմի իր պատկերը: Պատկերի սլուծին կազմվում է իմ հիշողութիւն մեջ, ինչպես ոտանավորի սլուծին՝ բանաստեղծի մոտ. մի կտոր թղթի վրա ուրվանկար անելուց հետո ես սկսում եմ աշխատել ու կտավից չեմ հեռանում, քանի դեռ վրձինով միտքս չեմ արտահայտել նրա վրա: Մի կտոր թղթի վրա ուրվագծելով իմ մտահղացած պատկերի պլանը՝ ես ձեռնամուխ եմ լինում աշխատանքի և այսպես ասած՝ ամբողջ հոգովս անձնատուր եմ լինում դրան: Նկարի վրա մոտրելիս ես ուշադրութիւնս չեմ ցրում նրանից ոչ միայն դատարկ զրուցներով, այլև կողմնակի առարկաների տեսքով. փողոց դուրս չեմ գալիս, չեմ նալում հորիզոնին, ոչ էլ շրջակա վայրերին:

Իմ արվեստանոցի անխախտ պայմանն են հարթ, ո՛չ մի նկար ու էսքիզ չունեցող պատերը: Իմ նկարի վրա պատկերվող վայրից հեռանալը հարկադրում է, որ ավելի ցայտուն ու կենդանի հառնեն նրա բոլոր մանրամասնութիւնները իմ հիշողութիւն մեջ... Լուսավորման կամ փոթորկի որևէ պահի էֆեկտ ունեցող նկարչագեղ վայրի տեսարանով ոգևորված՝ ես երկար տարիներ պահում եմ զրա հուշը... Իմ հիշողութիւնն ավելի ուժեղ է, քան իրական տպավորութիւնների ընկալումը:

Իր գրական-հրապարակախոսական աշխատութիւններում Բաշինջաղյանն արտահայտում է այն միտքը, որ գրականութիւն ու կերպարվեստի խնդիրները միեւնոլն են, միեւնոլն է և նրանց նպատակը: Դեռևս 1904 թ. նա մի հոդվածում գրում է, որ «Նկարչութիւն գլխավոր նպատակը նույնն է, ինչ որ գեղեցիկ գրականութիւն և քանդակագործութիւն, այսինքն արտահայտել ճշմարտութիւնը կամ ուրիշ խոսքով՝ հետեւել բնութիւն օրենքներին»:

1 Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 145:

Մի անգամ տեղ նա գրում է. «Գրականություն, գեղանկարչություն և քանդակագործության նպատակները նույնն են: Այս արվեստները՝ հարազատ քույրեր են, իսկ ճշմարտությունը՝ նրանց մայրը»¹: Շարադրելով իր «հալիստական համոզումները» բնությունը հարազատորեն վերարտադրելու խնդիրների մասին, նա գրում է. «Նկարիչը չպետք է ստրկորեն ընդօրինակի բնությունը, նա պետք է անցկացնի այն ղզգցմունքների, իր տրամադրության պրիզմայով: Երևակայությունը, ֆանտազիան—այս բոլորը գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ տարրեր են: Սակայն ինչպիսի վառ երևակայության տեր էլ լինի նկարիչը, նրա ստեղծագործությունը չի կարող լինել ճշմարտացիորեն գեղարվեստական, եթե նա առողջ մտքի սահմաններից դուրս լինի և եթե նա չհամապատասխանի իրականության օրենքներին»²:

Դատապարտելով ֆորմալիզմը և բուրժուական անկումային արվեստը, Բաշինջադյանը ոչ միայն իր նոր ստեղծագործություններով, այլև արվեստի հարցերի մասին գրած հոդվածներով շարունակում է ջերմորեն պաշտպանել «հալիզմը» և խորհուրդներ է տալիս երիտասարդ նկարիչներին՝ սովորել համաշխարհային մեծ նկարիչների, մասնավորապես ռուս կլասիկ նկարչության լավագույն օրինակներից: «Հաճախ ստիպված ենք լինում դիտելու անխմաստորեն նախշած կտավներ, որտեղ բացի բազմազան ներկերի առատությունից ուրիշ ոչինչ չկա»,—գրում է Բաշինջադյանը: Դատապարտելով Արևմուտքի անկումային արվեստի առաջ խոնարհվելու որոշ նկարիչների հակումը, «նկարիչներ, որոնք ցանկանալով ձևանալ ինքնօրինակ, դիտավորյալ կերպով նմանվում են ռեկից մի «գեկադենտի» կամ «ֆուտուրիստի» և իրենց խզրզանքը հրամցնում են մեզ ինչ-որ «նոր հայտնաբերություններ» անվան տակ»³, նա երիտասարդ նկարիչների ուշադրությունն ուղղում է Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Տիցիանի, Ռուբենսի, ռուս մեծ նկարիչ Ռեպինի և կլասիկ այլ նկարիչների վրա: Նույն հոդվածում նա գրում է, որ «Յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստեղծագործություն իր պարզությամբ պետք է մատչելի լինի, հասկանալի լինի լուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու: Նրա այդ ստեղծագործությունը, ինչպես մի բաց գիրք պետք է խոսի,

¹ Գ. Բաշինջադյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 143:

² Նույն տեղում:

³ ՇՍՍՀ-ի տական գրականություն և արվեստ, 1967, № 5, էջ 120:

տրամադրութիւններ ստեղծի, բաժանութիւն ստեղծի: Բաշին-
ջաղլանը գրում է. «Գոռնանկարչութիւն խնդիրը, մեր կարծիքով,
կայանում է իրականութիւնն ապտկերման մեջ», սակայն ընկարիչը
ընտելութիւնը պետք է ներկայացնի ոչ անտարբեր կերպով, ինչպես
այն ներկայացվում է լուսանկարչական ապարատի միջոցով, այլ
մտածված և զգացված նրբագեղ ձևերով...: Իսկական նկարիչը
նա է, որ իր ստեղծագործութիւնամբ ստիպում է դիտողին վերապ-
րելու այն բոլորն, ինչ ինքն է վերապրել՝ դրանք վերաբրտագրե-
լիս»¹:

Այս տեսակետները հիմնավորելու համար Բաշինջաղլանը
հենվում է Ռեպինի վրա. «Ռեպինի «Բուռլակնի»-ը», «Զապորոժի-
ները» և «Իվան Ահեղը» հրաշալի ապտկերներ են,—գրում է նա,—
որոնք արտացոլում են հեղինակի՝ դեպի առարկան ցուցաբերած
միտքը, բնավորութիւնը, զգացմունքները և տեսակետները...
Այստեղ բոլորն էլ իրագործված են իրականութիւնն օրէնքների
սահմաններում: Հիշյալ նկարները, ինչպես բաց գրքի էջեր, հաս-
կանալի են յուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու
համար: Յուրաքանչյուր կերպարանք և դեմք, որը ապտկերել
է Ռեպինը ալդ կտաճիների վրա, իսկական մի տիպար է, որի
մեջ կարելի է տեսնել նրա ողջ կենսագրութիւնը»²:

Անողորմաբար քննադատելով ամեն տեսակ ֆորմալիստա-
կան ալլանդակութիւնն, Բաշինջաղլանը ռուս ռեալիստ նկարիչնե-
րին պաշտպանում է ռեալիստի հարձակումներից: «Ժամանակա-
կից բանաստեղծներից մեկը Ս. Գ.-ին (Սերգեյ Գորոդեցկի—Մ. Ս.)
նորերս գրել է, որ Ալվազովսկին, Շիշկինը, Կլեքերը, Վլադիմիր և
Կոստանդին Մակովսկիները նկարիչներ չեն,—գրում է Բաշին-
ջաղլանը,—ալդ դեպքում Ռեպինը, Վերեշագինը, Պոլենովը, Լեի-
տանը նույնպես նկարիչներ չեն, որովհետեւ դրանք բոլորը այս-
պես թե այնպես արվեստի մեջ հետապնդում են միեւնույն նպա-
տակը, գեղարվեստորեն, ճշմարտացիորեն վերաբրտագրել ռեալ
իրականութիւնը: Նշանակում է Տուրգենևը «Անտառն ու տափաս-
տանը» նկարագրելիս կամ Անտակովսկին իր քանդակներում նույն-
պես նկարիչներ չեն»: Բաշինջաղլանը հարցնում է. «Ապա ո՞վ է
ալդ դեպքում իսկական նկարիչ: Մի՞թե այն ծուլներն ու աղա-
շնորհները, որոնք առանց աշխատանք թափելու, առանց գիտու-

¹ «Մոզեստական գրականութիւն և արվեստ», 1947, № 5, էջ 121:

² Նույն տեղում:

Թյան ու ընդունակութիւններէ ցանկանում են նկարչի անուն ձեռք բերել, ցուցադրում են լուրաքանչլուր ապականութիւն, որը թերևս միմիայն իրենց է հասկանալի... Մի՞թե նրանց ակնհայտնի կոտորատիւն ու ծամածռութիւնները պետք է ճանաչվեն որպէս արվեստ: Այստեղ ևս նկարիչ Բաշինջաղյանը վկայակոչում է դարձլալ Ռեպինին, մեջ բերելով նրա խոսքերը՝ «արվեստը ցած է ընկնում դեպի իր մանկութիւնը»¹:

Բաշինջաղյանի վերոհիշյալ հոգւածները և նրանց մեծ արծարծված հայացքները ունեն, անկասկած, արվեստագիտական հետաքրքրութիւն և իրենց թարմութիւնը պահպանել են մինչև մեր օրերը: Այդ, ինչպէս նաև նրա գրական ստեղծագործութիւններն ու հոգւածները կազմում են նրա թողած գեղարվեստական ժառանգութիւն բաղկացուցիչ մասը և կարևոր նշանակութիւն ունեն հալ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմութիւն մեջ: Դրանք առանձնապէս հետաքրքրական են անցած դարի վերջին քառորդի և ներկա դարի առաջին երկու տասնամյակների հալ հասարակական ու գեղարվեստական մտքի, ինչպէս նաև էսթետիկայի պատմութիւն համար:

¹ Վեպեաական գրականութիւն և արվեստ, 1947, № 5, էջ 123:

ԿՅԱՆՔԻ ՎԵՐՋԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԸ

Հայաստանում և Անդրկովկասի մյուս ուսպուլիկաներում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո Բաշինջաղյանը թեև ապրում էր Թիֆլիսում, այնուամենայնիվ ակտիվորեն մասնակցում է Սովետական Հայաստանի նկարիչների ստեղծագործական աշխատանքներին: 1921 թ. մի քանի պատկերներով նա մասնակցում է «Հայ արվեստագետների միության» Թիֆլիսում, Երևանում և Կ. Պոլսում կազմակերպված ցուցահանդեսներին: 1923 թ. նա դարձավ Երևանում կազմակերպված «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության» անդամ և երկու նկարներով մասնակցեց 1924 թ. կազմակերպված գեղարվեստական ցուցահանդեսին, ինչպես նաև Թիֆլիսում գործող «Հայարտուն» Գրական-գեղարվեստական ընկերության աշխատանքներին և վրաց նկարիչների ցուցահանդեսներին: Նույն տարում նա ընտրվեց Գեղաշխի Արհմիության պատվավոր անդամ:

Սովետական շրջանում Բաշինջաղյանը նոր, բարձրարվեստ պատկերներ չստեղծեց: 1921—1925 թթ. ընթացքում նրա ստեղծած նկարները մեծ մասամբ անցյալում օգտագործված թեմաների ու մոտիվների կրկնությունն էին, ինչպես օրինակ՝ «Գետը գիշերը», «Անտառը ձմռանը», «Ալազանի հովիտը», «Արարատը և Արաքս գետը», «Հասած արա», «Միածան», «Մանգլիսը գիշերը» (1923) և այլն: Նա նկարում է նաև ավետարանական սյուժեիով «Հուդա», պատկերը (1923), որով փաստորեն ավարտում է շատ տարիներ առաջ սկսած Բրիստոսի և նրա հետ կապված պատմությունների թեմաներով նկարների շարքը:

Գ. Բաշինջաղյանի վերջին ստեղծագործությունը՝ «Կաղնին» (1925) ներկայացնում է մի լայնարձակ դաշտ, որի կենտրոնում պատկերված է հաստաբուն և սաղարթախիտ կաղնի ծառը: Նա ամուր կպած է գետնին և իշխում է շրջապատի հարթության վրա: «Կաղ-

նին՝ իր բովանդակութեամբ և կոմպոզիցիայով հիշեցնում է Շիշ-կինի «Հարթ դաշտավայրում» հայտնի պատկերը: Այստեղ ևս, ինչպես և Շիշկինի վերոհիշյալ պատկերում, կոմպոզիցիան չափազանց պարզ է: Ծառի ուղղածից գիծը համադրված է հարթութեան հորիզոնական գծին և տրված է ափսոս, որ այն լինի և՛ կոմպոզիցիոն, և՛ դադարարական կենտրոնում: Դրան նպաստում է և այն, որ այդ փոքրիկ պատկերի առաջին պլանը, ինչպես և ծառի շրջակայքի տեսարանը նկարիչը պատկերել է թեթեւ, առանց ընդգծելու, որպեսզի դաշտի առանձին մանրամասնութիւնները չգրավեն դիտողի ուշադրութիւնը: Այդ պատճառով դիտողի հալացքն անմիջապէս բեկւում է հողին ամուր կպած հաստարուն և դարավոր կաղնուն, որի մոռգ կանաչավուն սիււետը հատկորեն դժվում է երկնակամարի բաց կապտագույն ֆոնի վրա:

Հայն հարթութեամբ շրջապատված այդ կաղնու մենավոր վիճակը դիտողի մեջ առաջացնում է համահնչուն տրամադրութիւն և խորհել տալիս նրան: Այստեղ մենավոր կաղնու թեման, բնութեան տարերքի դեմ անսասան կանգնած դարավոր կաղնու դիմացկունութեան և մարդու ուժի հպարտութեան զգացումը կարծես հանդես են գալիս միասնաբար: Այդ փոքրիկ, առաջին հալացքից աննշան թվացող, բնութեան տեսարանում Բաշինջաղյանն ստեղծել է գեղեցիկ, էպիքական պատկեր:

Նկարչի անձնականը, ժերութեան հասակում նրան համակած միայնակութեան տրամադրութիւնը, բազմապատակ նկարչի հպարտութեան զգացումի հետ, իրենց դունանկարչական պատկերավոր արտահայտութիւնն են գտել այստեղ: Այդպես խաղաղ և հանդիսա ինչպես իր պատկերները, նա հեռանում է կյանքից: Բաշինջաղյանը վախճանվեց 68 տարեկան հասակում, 1925 թ. հոկտեմբերի 4-ին, Թիֆլիսում, կարճատե և ծանր հիվանդութիւնից՝ քաղցկեղից: Նրա աշխուժը հանդէպ է Թիֆլիսի ս. Գեորգ հայկական եկեղեցու դպրոցում, Սայաթ-Նովայի շիրիմի կողքին:

* * *

Խոշոր է նկարիչ Գեորգ Բաշինջաղյանի ստեղծագործական ժառանգութեան արժեքը հալ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմութեան մեջ: Հանդես գալով անցյալ դարի 80-ական թվականներին սկզբներին և գործելով ավելի քան 40 տարի, նա ստեղծել է մոտ 1000 պեյզաժ-պատկեր, որոնցից լավագույնները հարստաց-

նում են հայ նկարչութիւնը: 1883 թվականին իր ստեղծագործութիւնների առաջին անհատական հրապարակային ցուցադրութիւնը և, այնուհետև, հայկական բնութիւն իր բազմաթիւ պատկերներով Բաշինջաղյանը դարձավ հայ ազգային ռեալիստական պնդածային նկարչութիւն հիմնադիրը: Պնդածային նկարչութիւնը, որը մինչև այդ երևան էր եկել առանձին մոտիվների ձևով կամ որպէս պնդածի տարր սլուժստային պատկերի ու դիմանկարչութիւն մեջ, Բաշինջաղյանի ստեղծագործութիւններում ձեռք բերեց ինքնուրույն ժանրի նշանակութիւն:

Բաշինջաղյանի պնդածային ստեղծագործութիւնները գերադասեցապէս պատմողական բնույթ ունեն: Ուշադիր դիտելով այդ, մենք նկատում ենք զարգացման մի պրոցես, ըստ որում 1880-ական թվականների նրա ստեղծագործութիւններում նկատվող տեսարանի արտաքին, առարկայական նկարագրութիւններից, նկարիչն անցնում է բնութիւն հենց կյանքի վերաբրտադրմանը 1890-ական և 1900-ական թվականներին: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործութիւններում եղած ակադեմիական նկարչութիւն տարրերը, մանրամասնութիւնների վերաբրտադրման հակումը և շագանակագույնի նախասիրութիւնը նա հաղթահարում է հետագայում՝ ստեղծելով հայկական բնութիւն ճշմարիտ, խորապէս ռեալիստական և ըովանդակալից պատկերներ: Իրականութիւն մանրադնին ուսումնասիրութիւն հիման վրա զարգացող Բաշինջաղյանի ստեղծագործութիւն ուղին ընթացել է լայն ընդհանրացումների ճանապարհով, բնութիւն մոնումենտալ կերպարներ ստեղծելու ուղիով:

Բաշինջաղյանի արվեստի էութիւնը հայրենասիրութիւնն է: Իր ժամանակին նա խոշոր դեր է կատարել հայրենիքում և նրա սահմաններից դուրս գտնվող հայ ժողովրդի լայն խավերի մեջ հայրենասիրութիւնը, հայրենիքի բնութիւն գեղեցկութիւնները իր պատկերներով վառ պահելու և ծանոթացնելու նրա սքանչելիքների հետ: Այդ դերը նա շարունակում էր կատարել նաև սովետական շրջանում:

Նրա համար խորթ են եղել ազգային սահմանափակումները: Հայկական բնութիւն պատկերներից բացի, նա նկարել է նաև կովկասյան տարբեր վայրերի, ռուսական, ֆրանսիական, շվեյցարական և այլ երկրների բնութիւն տեսարաններ: Որպէս արվեստագետ նա ուսումնասիրել և հարստացրել է իր դիտելիքները ոչ միայն հայ, այլև ռուսական ու արևմտաեւրոպական երկրների կլասիկ և ժամանակակից արվեստի նվաճումներով, և այն լավագույնը,

ինչ հարադատ ու մոտ է զգացել իրեն այդ արվեստների մեջ, ստեղծագործաբար օգտագործել հայ ազգային սեփական պելլագաթային նկարչությունն ստեղծելու համար:

Բաշինջաղյանը տարբեր ժամանակներում, տարբեր առիթներով անդադարձել է բնության նույն տեսարաններին, իսկ երբեմն նույնիսկ միևնույն սյուժեներին: Ամենից ավելի նա պատկերել է Արարատ լեռան, Արարատյան դաշտի, Սևանա լճի, Սանահինի կամ Լոռվա խոր, անտառապատ ձորի և Ալազանի հարթության տեսարաններ, որոնք եղել են նրա նախասիրած և հիմնական թեմաները: Նա նկարել է օրվա տարբեր պահերը՝ զլխավորապես արևածագի ու իրիկնամուտի, հաճախ նաև լուսնյակ գիշերվա տեսարաններ: Մական բոլոր գեպքերում, երբ տաղանդավոր նկարիչը ստեղծել է ոգեշնչված ստեղծագործություն, չի կրկնել ինքն իրեն: Միևնույն թեմատիկան ներկայացնող նրա լավագույն պատկերներից լուրջաբանչուրն ընդգրկում է նոր բովանդակություն, բնության նոր վիճակ, նոր մոտիվ, որը ցույց է տալիս բնության տվյալ պահի առանձնահատուկ հմայքը: Թափանցելով բնության տվյալ պահի բովանդակության մեջ նկարիչը հանգեցնում է այն նոր տրամադրություն, բնության գեղեցկությունների նոր ընկալումով: Նկարիչը չի բավարարվում մի անգամ գտած լուծումով: Միևնույն թեմայի տարբեր գունանկարչական լուծումները նրա ստեղծագործությունները դարձնում են հարուստ, բազմազան, հետաքրքիր: Դա միաժամանակ ցույց է տալիս նկարչի ստեղծագործական դիպրապոնի լայնությունն ու հզորությունը:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առանձնահատկություններից մեկը նրա պելլագաթների էպիքականությունն է: Բաշինջաղյանը հանդես եկավ որպես էպիքական պելլագաթի հիանալի վարպետ: Նրա պելլագաթները, որոնք հնարավորություն են տվել նկարչին խորապես ներթափանցել բնության կյանքի մեջ, կարևոր նշանակություն ունեն սովետահայ նկարիչ-պելլագաթիստների համար՝ նրանց կողմից սովետական հայրենիքի վերափոխվող բնության մոնումենտալ պատկերների ստեղծելու գործում: Նկարիչն, իհարկե, ստեղծել է նաև մի շարք լիրիքական, գողտրիկ պելլագաթներ, որոնք սակայն մեծ տեղ չեն զբաղում նրա ժառանգության մեջ:

Բաշինջաղյանի պելլագաթային ստեղծագործությունների համար բնորոշ է անմարդ բնությունը, թեև նա նկարել է նաև պելլագաթներ մարդկային ֆիգուրներով: Այդ պելլագաթները հազեցած են խորը մարդկայնությամբ: Նրա ստեղծած բնության պատկերները հարա-

դատ են մարդուն, նրանց մեջ օտարոտի ոչինչ չկա: Նկարիչը ձգտել է ստեղծել հայրենի բնության դիմանկարը: Այդ ձգտումը սերտորեն կապվում է նույն շրջանի հայկական դիմանկարչության մեջ մարդու հոգեկան աշխարհի վերարտադրման պահանջի ուժեղացման հետ: Նկարչության և գեղարվեստական գրականության մեջ նկատվող բնության «դիմանկարի» խորը նկարագրությունը, նրա «պորտրետացումը» կրում է յուրօրինակ գծեր, նրանց մեջ արտատահայտվել է բնության մարդկայնացման պրոցեսը: Արարատ լեռան վեհությունը, Արարատյան դաշտի կամ Ալազանի հովտի կանաչ ու ծաղկազարդ հարթությունը, Սևանա լճի գեղատեսիլ պատկերները դիտողի մեջ արթնացնում են ոչ միայն սեր և հպարտություն, այլև վեհ ու գեղեցիկ զգացումներ, որոնք չէին կարող տեղի ունենալ, եթե նրա պելլագոսները լինեին հումանիստական հիմքից զուրկ, Բացի այդ Բաշինջաղյանի պելլագոսները նկարված լինելով միանգամայն ճշմարտացի, պարզ, մատչելի և գեղեցիկ՝ դիտողի կողմից անմիջապես ընկալվում են, հասկացվում և սիրվում արթնացնելով ուրախության զգացում:

Բաշինջաղյանի գեղարվեստական գործունեությունը սերտորեն կապված է եղել իր ժամանակի գեղարվեստական կուլտուրայի և ռեալիստական արվեստի ձգտումների հետ: Նա եղել է համահնչուն իր ժամանակի առաջավոր գաղափարներին: Նրա արվեստը խորապես ազդելն է իր բնույթով և դեմոկրատական իր աշխարհազգացողությամբ:

Բաշինջաղյանն իր ժամանակին մեծ ժողովրդականություն է վայելել, նա լայնորեն ճանաչված և սիրված է եղել ոչ միայն հայերի, այլև Անդրկովկասի մյուս ժողովուրդների կողմից: Նկարչի լայն ժողովրդականությունը պայմանավորված էր պելլագոսային պատկերների պարզությամբ և մատչելիությամբ, նրանց հայրենասիրական ոգով, ինչպես նաև այն բարձր վարպետությամբ, որին նա հասել էր բնության խորը, բազմակողմանի ուսումնասիրության և պրոֆեսիոնալ մակարդակն անընդհատ բարձրացնելու ջնդրիով:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների արժանիքներից մեկն էլ նրանց պատկերաբնությունն է: Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների մեծագույն մասը պելլագոս-պատկերներ են: Հովհ. Ավագովսկուց հետո Բաշինջաղյանը առաջինը ստեղծեց պելլագոս-պատկեր հայ նկարչության մեջ և իր բազմաթիվ ստեղծագործություններով հարստացրեց ռեալիստական պելլագոս-պատկերի կուլ-

տուրան, որը հետո դարձավ տրադիցիա հալ ազգային նկարչութիւն մեջ:

Օժտված լինելով տեսողական ուր հիշողութեամբ և ստեղծագործական վառ երևակայութեամբ, բնութիւնը խորագնին ուսումնասիրած, տաղանդավոր նկարիչը պրոֆեսիոնալ մեծ վարպետութեամբ ստեղծել է բազմաթիւ պելլաժ-պատկերներ, որոնք մինչև այսօր էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական հրապուլը: Նրանք շատ կողմերով ուսանելի են սովետահալ պելլաժային նկարչութեան հետագա բարձր զարգացման համար:

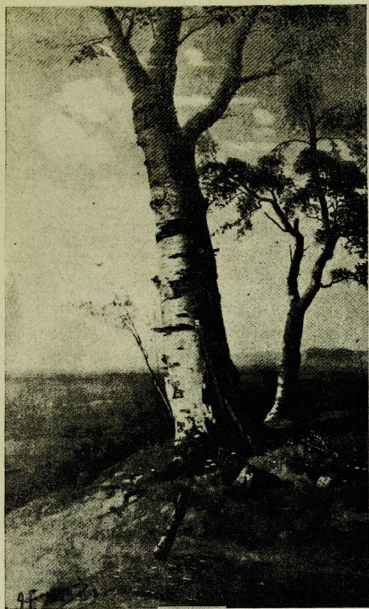
Պ Ա Տ Կ Ե Ր Ն Ե Ր



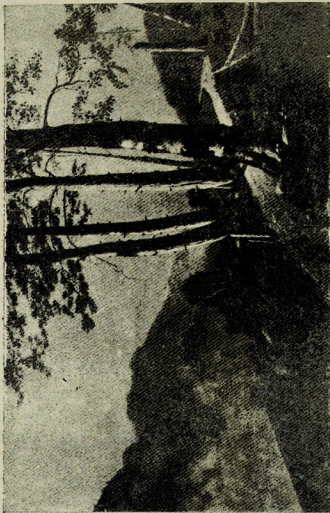
Գ. Քաջին Զաղլանի աչակեբտ ախառ աշխատանքներ, Ղեմեդարներ, 1878



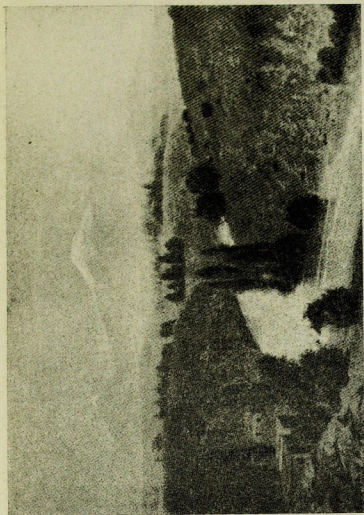
Կեչիների պուրակ, 1833



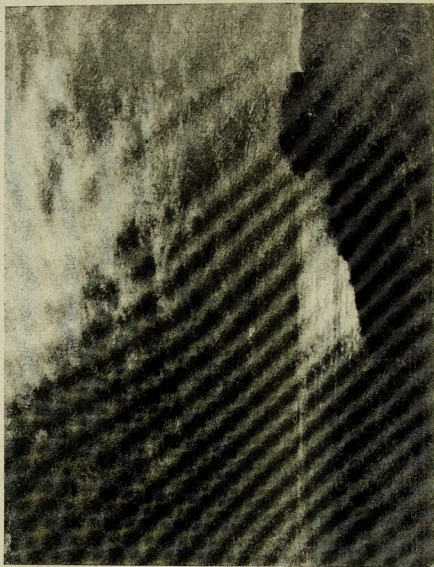
Պեյզաժ Կենտրոն, 1888



Ճանապարհը Ախալցխայից Արաքսի մոտ, 1893



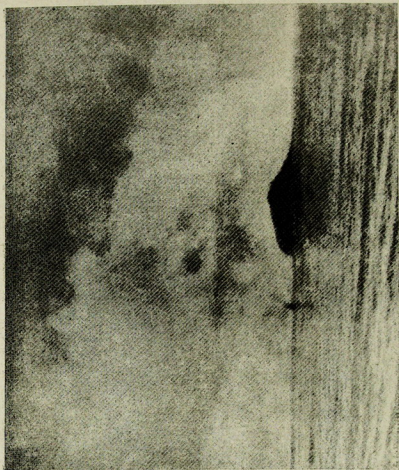
Հրազդան գետը Երևանից, 1897



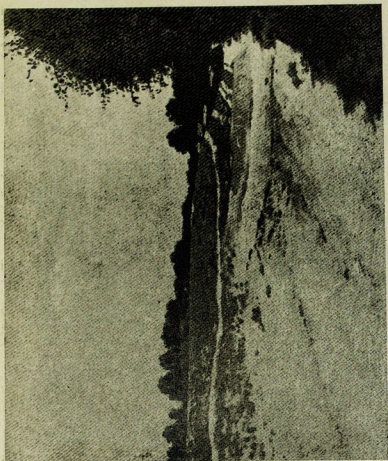
Մոմանիկի լուսանկարի գրքի 1807



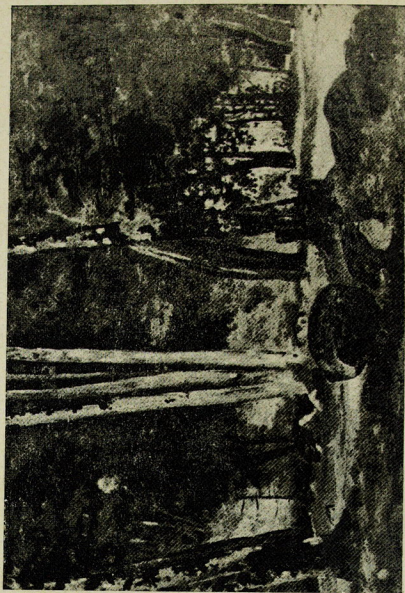
Դաշտն արևածաղիկներով, 1898



Увѣковѣніе оу Улановѣ, 1899



Փաբերդի շրջակայքէ, 1900



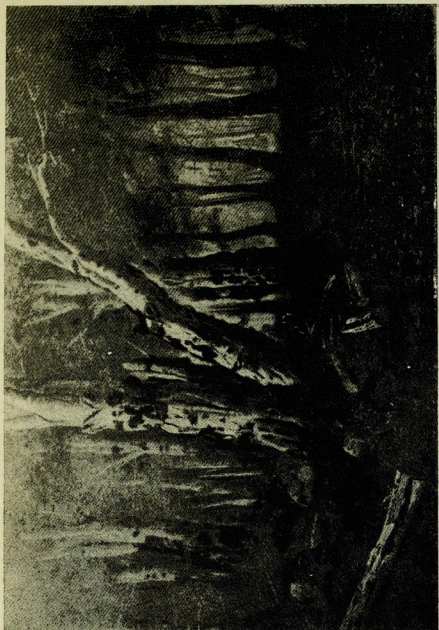
Բուխարյան անտառ, Հայաստ. 1900



Материал из коллекции, 1902



Այս գրքի հովանքը Մզնախի բերելից, 1002

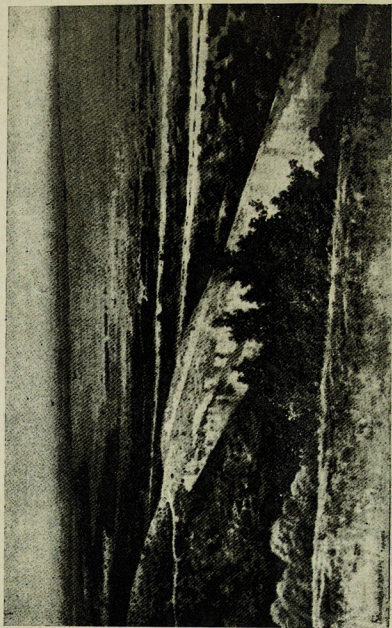




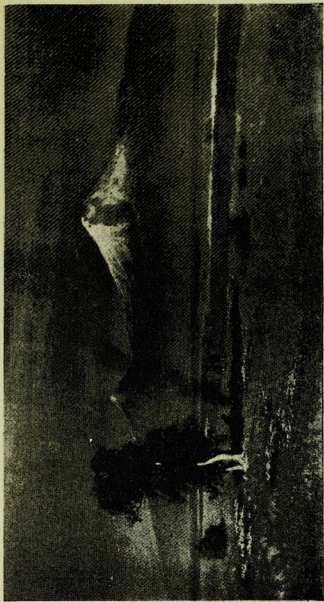
Ձառնդեղաբի լեռնեքում, 1904

3. 1940. 10. 10. 10. 10.





Արագածի հովտը, 1907



Արարատի լեռը, 1908



Նավթային աշտարակները Բաքու, 1908



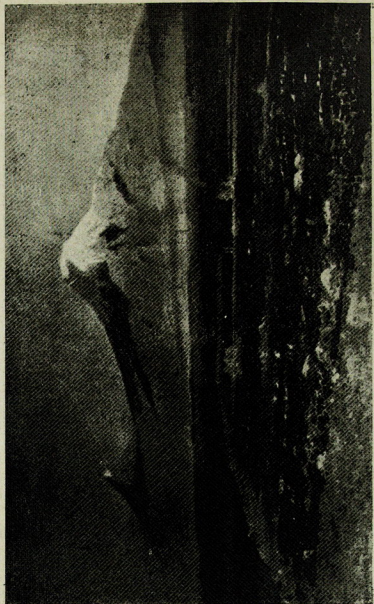
Անտառը ձմռանը, 1909

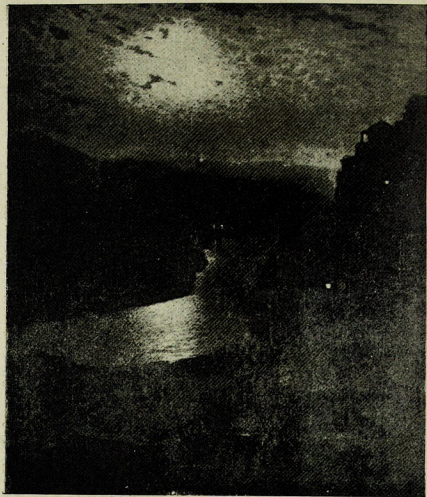


Դարյալի կիճը, 1910



Սանահինի ձորը





Գիշերը Քիֆլիսում, 1912



Գեթեհեճանի պարտեզը, 1912.

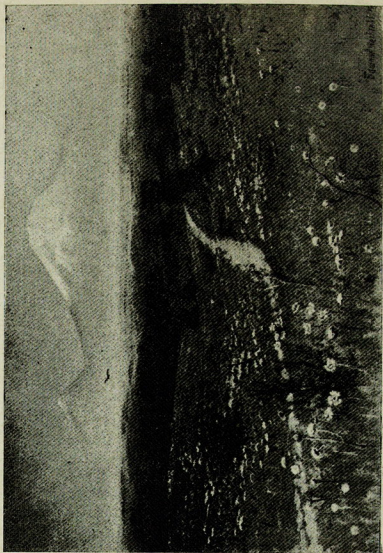


Fig. 10. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



Հայ գաղթականների նահապարհը, 1920



ՀԱՅԿԱՆԻ ԴԱՐՈՒՄԻ ՄԱՍԻՆ, 1923



Կապույտի գետը, 1933



Գ. Ռաշին ջաղյանը բնությունից էտյուդներ անելիս, 1924

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Աշակերտական աշխատանքներ, դիմանկարներ, 1878
 Կենչիկների պուրակ, 1882
 Խ. Արսլյանի տունը Քանաքեռում, գուշավոր, 1884
 Պեյզաժ Կենչիկով, 1888
 Ջնահալքը Կովկասում, գուշավոր, 1890
 Ճանապարհը Ախալցխայից Աբասթուման, 1893
 Սևանը գիշերով, գուշավոր, 1894
 Արարատ, գուշավոր, 1895
 Դիլիջանի ճանապարհը, գուշավոր, 1895
 Կաղբեկ, գուշավոր, 1895
 Մովսիսը լուսնյակ գիշերով, 1897
 Հրազդան գետը Նրեանից, 1897
 Դաշուն արևածաղիկներով, 1898
 Անձրեային օր Սևանում, 1899
 Փարիզի շրջակայքը, 1900
 Բուլոնյան անտառ, էտյուդ, 1900
 Ալազանի հովիտը Սղնախի բերդից, 1902
 Ալազանի դաշտավայրը, 1902
 Անտառը աշնանը, 1903
 Ջանգեզուրի լեռներում, 1904
 Լուսինը Թաքնվել է
 Ալազանի հովիտը, 1907
 Արարատը և Արաքս գետը, 1908
 Նավթային աշտարակները Բաքվում, 1908
 Անտառը ձմռանը, 1909
 Դաբայի կերճը, 1910
 Սանահինի ձորը
 Արագած, գուշավոր, 1911
 Արարատ, 1912
 Գիշերը Թիֆլիսում, 1912
 Գեթսեմանի պարտեզը, 1912
 Սև ծովի կովկասյան ափերը, 1912

Արարատյան դաշտը, 1914
Հայ գաղթականների ճանապարհը, 1920
Հուդան կախվելուց առաջ, 1923
Կաղնին դաշտում, 1925

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ

Գևորգ Բաշինջադյան, 1900-ական թվականներին
Գևորգ Բաշինջադյան, 1880-ական թվականներին
Գ. Բաշինջադյանն իր արվեստանոցում
Գ. Բաշինջադյանը կնոջ՝ Աշխենի, դավազներ՝ Ջաքարի, Լեոնի և Արփիկի հետ
Փարիզում, 1901 թ.
Հովհ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Կոմիտասը, Ա. Զորանյանը, Ալ. Մա-
տուրյանը և Ղ. Աղայանը նկարիչ Գ. Բաշինջադյանի արվեստանոցում,
1908.
Գ. Բաշինջադյանը բնութագրելից էտյուդներ անելիս, 1924 թ.



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

	Էջ
Մանկութիւն և պատանեկութիւն	7
Ուսման տարիներ	12
Ճանապարհորդութիւններ հայրենի երկրում	21
Առաջին ցուցահանգիստը	26
Ճանապարհորդութիւն դեպի Խալիւս	38
Առաջին անգամ Բաքվում	43
Ստեղծագործական որոնումներ	48
Վերելքի և ժաղկման տարիներ	66
Փարիզում	88
Նոր ստեղծագործութիւններ	94
Բաշինջաղյանի զբաղման ստեղծագործութիւնները	122
Կյանքի վերջին տարիները	139
Պատկերներ	146
Պատկերների ցանկ	177

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
ԳԵՎՈՐԳ ԲԱՇԽԵՆՋԱՂՅԱՆ

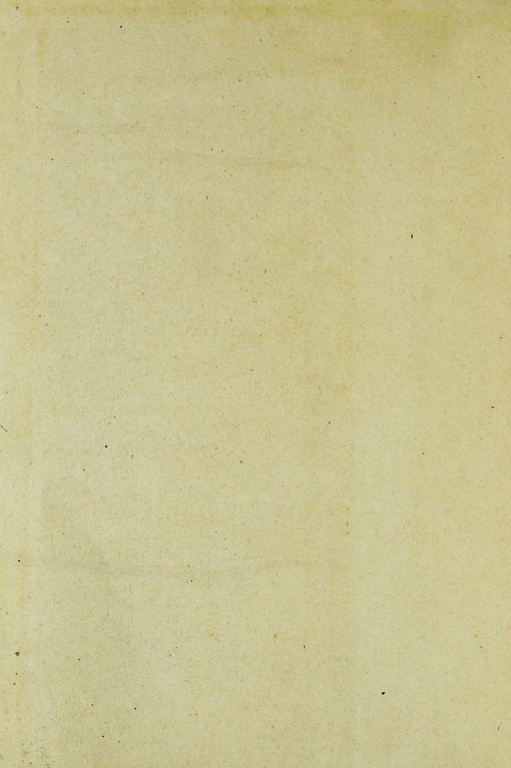
Պատ. խմբագիր Ե. Հովհաննիսյան
Հրատ. խմբագիր-Ա. Խաչատրյան
Նկարչական ձևավորումը Կ. Տիրապետությանի

Տեխ. խմբագիր Մ. Կափլանյան Վերստուղող սրբագրիչ
Ա. Շաղգամյան

ՎՅ 10294	Հրատ. 1460	ԽՀՆ 444	Պատվեր 317	Տիրած 3000
----------	------------	---------	------------	------------

Հանձնված է արտադրության 27/VII 1957 թ., ստորագրված է տպագրության 29/XI 1957 թ., հրատ. 8,2 մամուլ, տպ. 11¹/₄ մամ. + 8 ներդիր: Թուղթ 84X108¹/₃₂ Գինը կադմով 7 ռ. 15 կ.

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արտվյան 124



ՀԱՆ Հիմնարար գիտ. գրադ.



FL0007406

ЦЕНА

11
19990